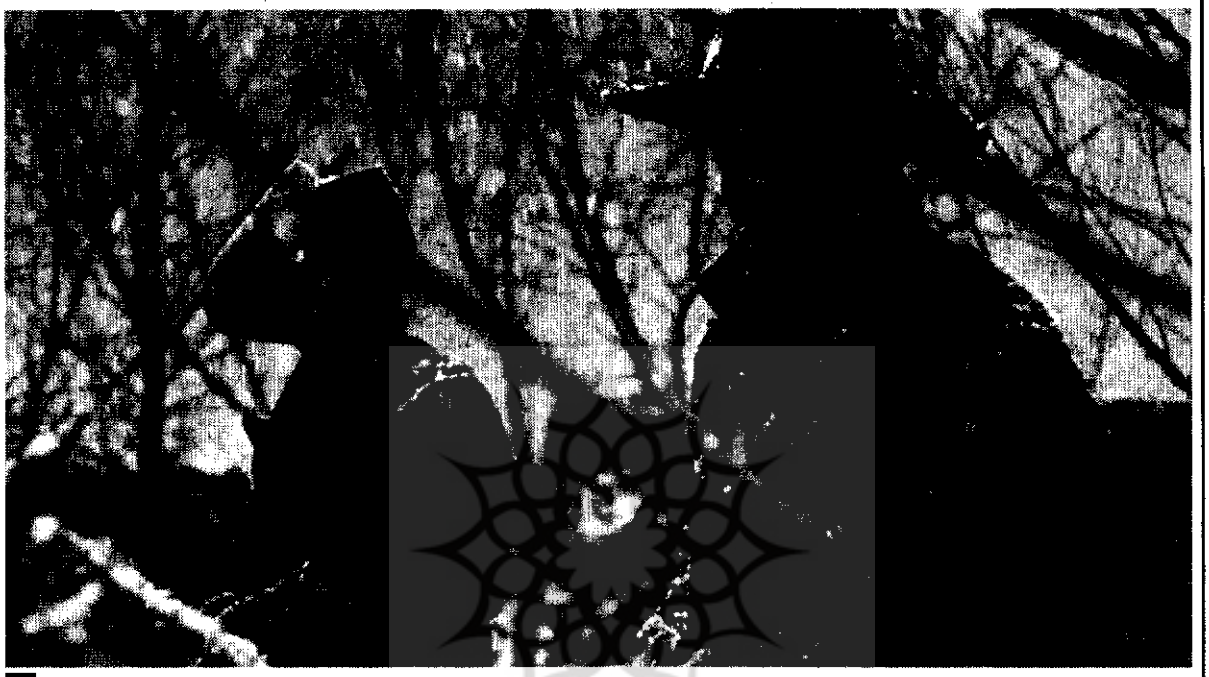
نگره کلاسیک فیلم و نشانه‌شناسی

□آنتونی ایستهوپ



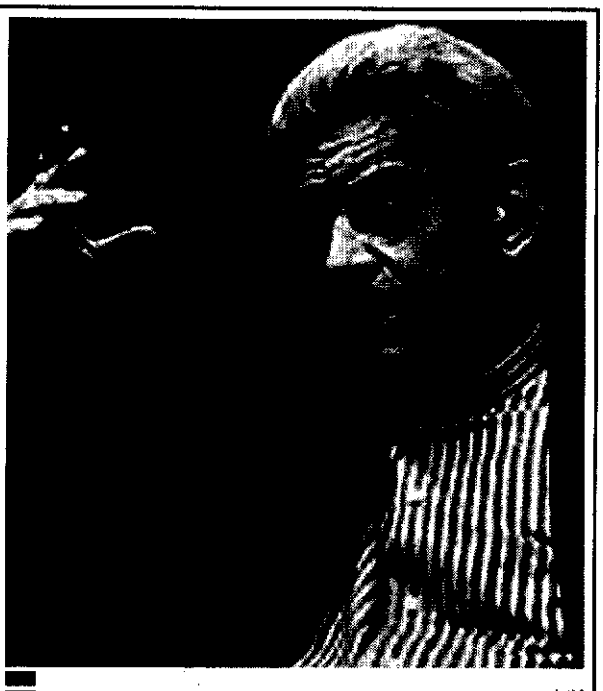
جویندگان

پیش از آن که نگرهٔ فیلم تبدیل به نگرهٔ تمام عیاری در مورد فیلم شود، لازم بود تا نگره‌پردازان مدتی طولانی برای آن کوشش کنند. دشواری کار از هنگام عرضهٔ نخستین فیلم بلندی شروع شد که جنبهٔ جهانی سینما را قطعیت بخشید؛ از هنگامی که مخاطبان اولیه، خود را از سر راه لوکوموتیوی که بر پرده سینما دیدند، کنار کشیدند. فیلم با ظرفیت قابل توجه خود برای بازسازی واقعیت به صورتی شفاف، آنی و سریع، ما را به شگفتی واداشته است. به دلیل همین واقعیت تحلیل جدی فیلم از همان ابتدا با مخالفت سرکوب گرانه‌ای مواجه شد که از زیبایی‌شناسی کانت به ارث رسیده بود. کانت در کتاب «نقد داوری» (۱۷۹۰) مفاهیم احساس و تعمق، منفرد و جهانی، علاقه‌مند و بی علاقه (مفید و بی‌فایده) را در تضاد با هم قرار می‌دهد، تجربه زیبایی‌شناسی در تضاد با صرفاً خرسندی لذت‌بخش (مثلاً خوردن) قرار می‌گیرد، زیرا احساس را (از طریق شنوایی و بینایی) با تعمق درهم می‌آمیزد. ابژه زیبایی‌شناسی به خودی خود و نه برای هیچ نوع فایده یا هدف اجتماعی، به عنوان چیزی منفرد و نه بخشی از مفهوم کلی در کانون توجه قرار می‌گیرد. تمام اینها در تقابل با چیزی قرار می‌گیرد که به نظر می‌آید سینما آن را به بهترین نحو انجام می‌دهد. به نظر می‌رسد که تجسم واقعیت، آلوده به احساسی پرورش نیافته است، می‌توان آن را برای کارکردهای مستند مورد استفاده قرار داد و خیلی راحت به اهداف مفید اجتماعی تبدیل کرد.

نگره کلاسیک فیلم

چنان که آرون شارف با ظرافت متقاعد کننده‌ای نشان می‌دهد، تاءثیر اولیه عکاسی بر نقاشی و مفاهیم هنر قابل توجه بود. با وجودی که عکاسی، برخی از هنرمندان را به ابداع و تجربه‌گرایی تشویق کرد، در عین‌حال تقابل میان هنر و فن، موارد زیبایی شناسانه و مفید را شدت بخشید. درحالی که فیلم با تابیدن نور بر نوارهای سلولوئید بر پرده نمایش داده می‌شد، تصاویر سینمایی هم به شکلی مضاعف به واقعیت نزدیک می‌شدند زیرا هر دوی آنها در اثر نور پدید می‌آمد (نور این ابژه‌ها نمایانگر فیلم حساس به نور بود) و به آن شباهت می‌یافت. رد منزلت سینما به عنوان هنر، بسیار وسوسه‌انگیز بود. در مواجهه با این ناتورالیسم رقابت‌ناپذیر، وظیفه نگره کلاسیک فیلم، ترسیم ارزشهای خاص سینمایی بود، چیزی که به آن امکان می‌داد تا مدرنیته رابه نحو قدرتمندی بازنمایی کند. به همین علت دو راه اصلی ظهور کرد، آفرینش گرایان (یا فرمالیستها) از جمله رودلف آرنهایم، سرگی آیزنشتاین و بلا بالاش از سینما به عنوان شکلی از هنر دفاع کردند که فراسوی واقعیت می‌رود، درحالی که واقع‌گرایان بخصوص زیگفرید کراکر و آندره بازن، سینما را صرفاً به این دلیل مورد تمجید قرار دادند که بازنماییهای دقیقی از واقعیت انجام می‌دهد.

رودلف آرنهایم در کتابش؛ فیلم(۱۹۳۳) به خوبی آفرینش گرایی را بازنمایی کرده است. او این نظر را رد می‌کند که فیلم، چیزی جز بازسازی مکانیکی زندگی واقعی است. آرنهایم در درجه نخست خاطرنشان می‌کند که چگونه تجربه نشستن در سالن سینما با ادراک حسی ما از دنیای عادی متفاوت است. در تجربه روزمره، دنیا جنبه سه بعدی دارد، ولی در سینما با یک پردهٔ تخت دو بعدی مواجهیم. دنیای ما دنیایی زنده مملو از رنگ و صدا است. درحالی که سینما سیاه و سفید و صامت است (یا حداقل تا ۱۹۲۹ چنین بود) ما در دنیای عادی می‌توانیم در حوزهٔ بینایی خود به هرچه می‌خواهیم نگاه کنیم، در حالی که سینما با قاب محدود پرده، حوزهٔ دید ما را محدود می‌سازد. آرنهایم بسیاری از جلوه‌هایی را که سینما از طریق آن واقعیت را تغییر شکل می‌دهد و می‌سازد، مورد تمجید قرار می‌دهد، از جمله زوایای دوربین و حرکت،



لاکان

وضوح، تاءثیرهای نورپردازی، قاب‌بندی، حرکت تغییر یافته، برهم نمایی (سوپر ایمپوز)، عدسیهای خاص و علاوه بر این‌ها که مرتبط با تک‌نما است، سینما از طریق سکانسهایی از نماهایی که تدوین شده‌اند، جلوه‌های خیره‌کننده و دلالت‌گری از تضاد و تکرار، مجاز مرسل (Metonymy) و استعاره ایجاد می‌کند. تدوین چیزی را در معرض دید بیننده عادی می‌گذارد که او هرگز نمی‌تواند هنگام تماشای موضوع فیلمبرداری ببیند.

آرنهایم یکی از نخستین کسانی است که منابع خاص سینما و روشهای فراوانی را رمزگذاری می‌کند که سینما از طریق آن فراسوی هر چیزی که در واقعیت وجود دارد، معنی می‌سازد. چیزهایی واقعی که تصویر فیلمبرداری شده از آنها منشاء می‌گیرد. با وجودی که وی استدلال می‌کند که فیلم از حد واقعیت فراتر می‌رود، این دیدگاه را به چالش نمی‌طلبد که فیلم شدیداً متاءثر از شباهت فتوگرافیک به واقعیت است. واقع‌گرایان به رهبری آندره بازن، این رابطه را فضیلت اساسی رسانه می‌دانند، مثلاً چنان که در این بخش می‌آید:

ماهیت عینی عکاسی، کیفیت معتبری به آن می‌دهد که در سایر انواع تصویرسازی دیده نمی‌شود. به رغم تمام مخالفتهایی که شاید در هدف انتقادی ما باشد، ناچاریم وجود ابژه‌ای را بپذیریم که بازسازی و عملاً بازنمایی می‌شود و مقابل چشم ما، در زمان و مکان به نمایش در می‌آید. عکاسی به یمن این تغییر واقعیت به بازسازی آن، امتیاز ویژه‌ای دارد. (بازن)

این بخش به وضوح نشان می‌دهد که بازن می‌داند ابژه‌های فیلمبرداری شده در سینما نمایانده نمی‌شوند، بلکه بازنمایی می‌گردند. او در جای دیگری توضیح می‌دهد که چگونه واقعیت سینمایی را ارزیابی می‌کند زیرا با رویکردی تقریباً برشتی بیننده را برای نقد آزاد می‌گذارد، درحالی که هدف سینمای سازه‌مند (مثلاً سینمای آیزنشتاین) دخالت در ادراک بیننده و استفاده از آن است.

به نظر می‌آید که نگره فرمالیستی (آرنهایم) و نگرهٔ رئالیستی (بازن) در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند ولی نکته مهم و چیزی که نگرهٔ کلاسیک فیلم را متمایز می‌سازد، در فرضی است که هر دوی آنها پذیرفته‌اند. نگرهٔ فرمالیستی ارزش سینما را تا حدی می‌داند که به گفتهٔ آرنهایم، چیزی بیش از بازسازی مکانیکی و ناقص زندگی واقعی است. به عقیده بازن نگره رئالیستی ارزش سینما را تا حدی می‌داند که به بازسازی مکانیکی در ساختن چیزی می‌انجامد که انسان هیچ نقشی در آن ندارد. طبق هر دو دیدگاه، سینما با تکیه بر روند فتوگرافیک، باید تا حدی به منزلهٔ بازسازی مکانیکی چه به صورت ناقص یا متقاعد کننده ارزیابی شود. تا پیش از دههٔ ۱۹۶۰ خطای این دیدگاه ناتورالیستی یا متفکرانه آشکار نشده بود متعاقباً این دیدگاه در نگرهٔ فیلم کنار گذارده شد.

۱۹۶۸ و بعد از آن

نگره فیلم توانست به شرحی کامل در مورد سینما تبدیل شود زیرا چیزی را به نمایش گذارد که استیون هیث آن را برخورد مارکسیسم و روانکاوی در عرصه نشانه‌شناسی می‌داند. در بین این سه گرایش نظری، نشانه‌شناسی قبل از سایرین به عرصه آمد. فردینان دو سوسور در کتابش درسهایی درباره زبانشناسی عمومی که در سال ۱۹۱۶، پس از مرگ او منتشر شد، تعدادی از تمایزهای نظری را در عرصهٔ بررسی زبان مطرح کرد که دو مورد از آنها پس از ورود به عرصه نگره فیلم مفید واقع شد.

سوسور بر اساس ریطوریقای (معانی و بیان) عهد قدیم، تمایز بین دال و مدلول را برای تحلیل مفهوم خام «کلمات» احیا کرد. در هر نوع بیانی، سطح دال مرکب از اصواتی است که در زبانی خاص برای استفاده، انتخاب و با نظامی زمان‌مند مرتب می‌شوند، درحالی که سطح مدلول مرکب از معانی منسوب به گروه دالها است. دالها از اصواتی است که در زبانی خاص برای استفاده، انتخاب و با نظامی زمان‌مند مرتب می‌شوند، درحالی که سطح مدلول مرکب از معانی منسوب به گروه دالها است. دالها از اصواتی تشکیل شده‌اند که با سیستمی خود شمول به هم پیوسته‌اند و این مساءله که چه مجموعه‌ای از دالها معنای خاصی را ایجاد می‌کنند صرفاً به قاعدهٔ زبان برمی‌گردد. مثلاً در انگلیسی مدرن، صدایی که حین بیان واژهٔ «مادیان» (Mare) ادا می‌شود می‌تواند معنی «اسب ماده» یا احتمالاً «رئیس شهرداری» (شهردار) داشته باشد حال آن که در زبان فرانسه دالهایی که به هم شبیه‌اند، (Mere / Mer) معانی «دریا» و «مادر» دارند.

یکی از اصولی که تمایز سوسور به شکل تلویحی بیان می‌کند این است که سازمان‌دهی ماده زبان از جنبهٔ هستی‌شناسی بر هر معنایی که پدید می‌آورد، اولویت دارد. طی دهه ۱۹۶۰، نشانه‌شناسی با توجه مؤکد به مساءله خصوصیات ویژهٔ فیلم، تاءثیر تعیین‌کننده‌ای برنگره فیلم گذارد، به صورتی که فیلم را از سایر شکلهای دلالت (مثلاً زمان و نمایش) متمایز کرد.

در هر حال مسائل ظریف خاصی وجود دارد. زیرا گرچه تمایز سوسور بین دال و مدلول کاملاً در زبان کاربرد دارد، دشوارتر می‌توان آن را برای رسانه‌ای بصری مانند فیلم به کار گرفت. در هر سکانس مشهوری مانند پایان فیلم جویندگان (آمریکا، ۱۹۵۶) ساخته جان فورد زمانی که جان وین در نمایی خارج از در دیده می‌شود، دقیقاً چه چیزی جای دال و مدلول را می‌گیرد؟ چنان که خواهیم دید، این مساءله‌ای است که آثار کریستین متز به آن اشاره می‌کند.

دومین تمایزی که سوسور مطرح ساخته، در نشانه‌شناسی فیلم هم گسترش یافته است. زبان از طریق حرکت روبه جلو در زمان بیان می‌شود، پس در زبان انگلیسی (مانند چینی) نحو (Syntax) می‌تواند با استفاده از نظام کلامی بین جملهٔ «سگ مرد را گاز گرفت» و «مرد سگ را گاز گرفت»، تفاوت ایجاد کند. سوسور با زنجیره‌ای (Syntagmatic) نامیدن محور خطی گفتمان، خاطرنشان ساخت که در هر نقطه‌ای از محور افقی، اصطلاحاتی در پیکرهٔ (Corpus) بالقوه‌ای که در بعد عمودی (هم‌نشینی) وجود دارد، انتخاب و طرد می‌شود. بدین ترتیب «مار» می‌تواند جانشین احتمالی «سگ» یا «مرد» در هر یک از دو مثال قبلی باشد ولی واژهٔ «دیروز» چنین نیست، زیرا «دیروز مرد را گاز می‌گیرد» جمله با معنایی نیست.

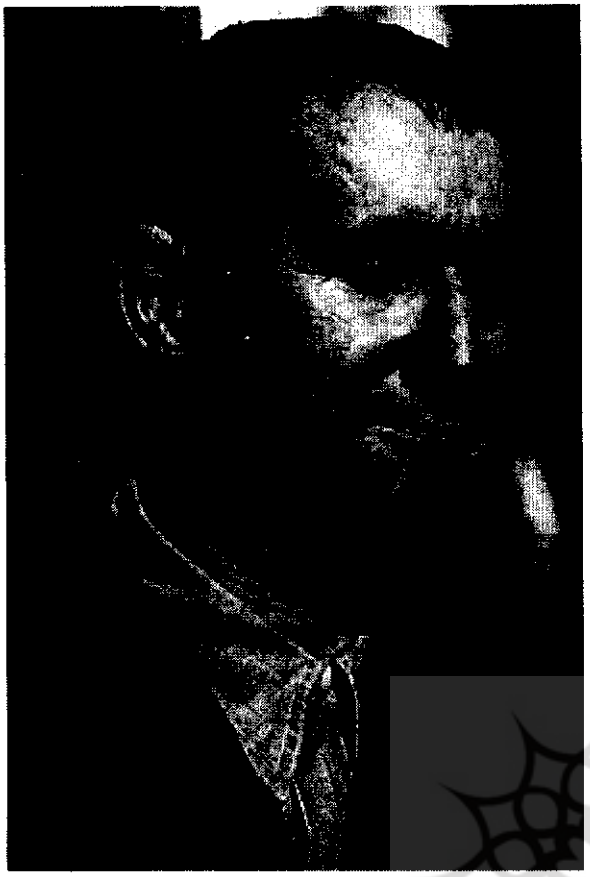
به عبارت دیگر می‌توان محور هم‌نشینی را ساختاری پیوسته در نظر گرفت که حتی زمانی که اصطلاحات جانشینی بر آن قرار می‌گیرند، همچنان ثابت و پابرجا خواهد بود. در ۱۹۲۸، ولادیمیر پروپ این اصل را برای تحلیل روایت به کار گرفت. او در ۱۱۵ داستان عامیانه روسی ساختار مشترکی یافت که مرکب از ۳۱ «کارکرد» بود. بدین ترتیب، کارکرد «قهرمان خانه را ترک می‌کند» را می‌توان به راحتی در این جمله درک کرد: «ایوان برای کشتن اژدها می‌رود» و نیز «دیمیتری به جستجوی شاهزاده خانم می‌رود.» ریموند بلور در بررسی خود از پرندگان (آمریکا، ۱۹۶۳) و پیتر وولن که او هم با تحلیل شمال از شمال غربی (آمریکا، ۱۹۵۹) در مورد هیچکاک بحث می‌کند، با علاقه، تحلیل نشانه‌شناسانهٔ روایت فیلم را آغاز و دنبال کردند. بلور، نمابه نما درباره سکانس بودگابی بحث می‌کند، درحالی که هدف وولن تحلیل کل فیلم به روش پروپی است. هر دو بررسی دچار مساءله‌ای هستند که به‌عنوان فرضیات گریزناپذیر در تحلیل روایی فرم‌گرا شناخته شده است.

این که صرفاً یک روایت وجود دارد و نه معانی روایی همزمان، این که روایت یک‌بار و برای همیشه در متن تثبیت شده است و در رابطه بین متن و خواننده ساخته نمی‌شود.

تحلیل روایی فیلم به شیوه پروپ این فایده مشخص را داشت که بحث را از هر نوع مساءله‌ای درباره رابطه یا تطبیق فیلم و واقعیتی که قرار است آن را بازتاب دهد، رها می‌کند. این نوع تحلیل فیلم را به عنوان متن در کانون توجه قرار می‌دهد ولی این کار صرفاً به دلیل نوعی محدودیت ناگزیر صورت گرفت. روایت موردی است که در انواع مختلف متن وجود دارد، پس بیان جزئیات آن در فیلمها باعث بهبود درک موارد خاص در فیلم نمی‌شود. به هر صورت نتیجه کلی توجه نشانه‌شناسانه به سینما، کاهش دغدغه نسبت به موضوع واقع‌گرایی و افزایش توجه به سینما در حکم نوع خاصی از متن بود.

پس از ۱۹۶۸ این گرایشها از طریق منبعی پیش‌بینی نشده تقویت شد. مارکسیسم کلاسیک به نگره‌پردازی در زمینه مبنای اقتصادی و شیوهٔ تولید پرداخت که تعیین کننده «ابر ساختار» ایدئولوژیک و سیاسی است. به هر حال، طی دهه ۱۹۶۰ لوی آلتوسر متفکر مارکسیست فرانسوی استدلال کرد که مفاهیم مبنا و ابرساختار را باید از جنبه عملکردهای اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیک مورد باز اندیشی قرار داد. هر یک از اینها «نسبتاً مستقل» هستند و «تاءثیرگذاری خاص» خود را دارند. مارکسیسم آلتوسری که پس از رویدادهای انقلابی سال ۱۹۶۸ مورد استفاده قرار گرفت (مثلاً به وسیله مجله کایه دو سینما) از حیث کنار گذاشتن رهیافتهای آشکارا غیرسیاسی در سینما پرتوان بود، به همان اندازه در طرد شاخه‌ای از نگره فیلم که از نقد ادبی یا الگوهای تئاتری می‌آمد، تاءثیرگذار بود، چنان که در ۱۹۶۹ ژان لویی کومولی و ژان ناربونی در کایه دو سینما می‌نویسد: «هر فیلمی سیاسی است» و «سینما یکی از زبان‌هایی است که دنیا از طریق آن با خود ارتباط برقرار می‌کند.» درک سینما درک فیلم به عنوان فیلم است و نه چیز دیگر. □

نشانه‌شناسی و نقد فیلم آلتوسری‌مباحث فیلم را به مرحله‌ای رساند که



برشت

بازن

می‌توانست با نگره‌ای کم و بیش جامع به قله اوج برسد. این نقش را کسی به عهده گرفت که ویژگی آثارش عمدتاً علاقه سرسختانه به مجموعه مقالاتی است که تقریباً طی ۲۰سال نوشت، و نه بینش درخشانش. او سعی کرد، شکست خورد و باز سعی کرد. این شخص کریستین متز بود. گرچه ماهیت طرح متز، دقیق، متداخل، پژوهشگرانه و طبعاً سازش‌پذیر است، می‌توان نوشته‌های او را به سه گروه اصلی تقسیم کرد.

نخست، موضوعی که به دلیل طرد و نه ماهیت خود شناخته شده نگرهٔ زنجیرهٔ بزرگ است. نگره‌پردازان در جستجوی مفهومی برای زبان فیلم متوجه شدند که سینما هیچ معادلی برای واحد صدا (واج) ندارد که با هدف ایجاد دالهای خاص در زبان تلفیق می‌شود. در سینما تصاویر به اندازهٔ واقعیتهایی که می‌توان فیلمبرداری کرد، بی‌نهایت هستند. پس متز تصمیم گرفت تا تمرکزش را معطوف به تک‌نما کند و آن را به منزلهٔ جملهٔ ابتدایی، یک گزاره در نظر بگیرد و بر این مبنا بررسی کند که چگونه تاءثیرهایی با سامان‌دهی بخشها به صورتی زنجیره‌ای شکل می‌گیرد. او کارش را از نمایی مستقل شروع کرد و آن را در سلسله مراتب قرار دارد (او هشت سطح را در چارچوب این سلسله مراتب تفکیک می‌کند).

شاخص اول متز تا حدی با دنباله روی از آرنهایم شکل گرفت. زیرا او در جستجوی ویژگی سینما در روایی ساختن چیزی بود که فیلمبرداری می‌شود؛ این موضوع که «واقعیت، داستان نمی‌گوید» ولی مخالفتهایی علیه این نظر ابراز شد، نه فقط دشواریهایی که روایت‌شناسی نشانه‌شناسانه به طور کلی با آن مواجه گشت. (فرمالیسم آن و این باور که همواره فقط یک روایت وجود دارد) ولی مساءله تعیین این موضوع که چه چیز، نما یا بخش مستقلی را شکل می‌دهد، اهمیت می‌یابد.

شاخص دوم متز به دلیل ایراد زنجیره بزرگ به مفهوم رمزها روی آورد، برخی از آنها را بین دو سینما و سایر انواع بازنمایی (مثلاً شخصیت‌پردازی و دیالوگ) مشترک دانست و بقیه را مختص سینما به حساب آورد. (تدوین، قاب‌بندی، نورپردازی و...)

شاخص سوم متز تا حدی در طرحهای قبلی او پیش‌بینی شده بود، زیرا او نکته را تا حدی مرموز و بدون آن که کاملاً آن را تکامل بدهد، روشن ساخته بود. این که در فیلم «تصویر خانه» نه بر خانه بلکه برجملهٔ «اینجا خانه‌ای است» دلالت دارد.

معانی تلویحی و ریشه‌ای این تمایز آشکار نمی‌شود مگر جایی که شاخص سوم متز روانکاوی لاکانی را به مدار تلاشهای خود برای نگره‌پردازی در سینما می‌کشاند، بخصوص در مقاله‌اش «دال متخیل» که اولین بار در ۱۹۷۵ منتشر شد. لاکان بین نظامهای خیالی و نظامهای نمادین، تمایز قائل می‌شود. تخیل دنیایی است که خود آن را تصور می‌کند. وجه نمادین، مشتمل بر سازماندهی دالهایی است که این امر را تحقق می‌بخشند (در مورد این موضوع بخصوص نگاه کنید به توضیحات لاکان در سال ۱۹۶۴ پیرامون بینش) توضیحات لاکان به متز امکان می‌دهد تا استدلال کند که حضور خیالی در تصویر سینمایی را باید ناشی از دالی دانست که به جای چیزی غایب می‌آید. سینما از جنبه اداراک، غنایی نامعمول دارد ولی به طرز نامتعارف و ژرفی از ناواقعیت گریزان است. هرچه تصویر سینمایی به طور واضح‌تر، شفاف باشد به نظر می‌آید که ابژه خود را می‌سازد. هرچه بیشتر تاءکید کند که ابژه عملاً غایب است، زمانی حاضر بوده ولی دیگر چنین نیست. ابژه «حضور می‌یابد» ولی چنان که متز می‌گوید، «این حضور در حالت غیاب است». این موضوع که تصویر سینمایی به نحوی فعال، حضور را ممکن می‌کند، متقابلاً این دیدگاه را روشن می‌سازد که در سینما «تصویر یک خانه» نه بر «خانه»، بلکه بر «اینجا خانه‌ای است» دلالت دارد. البته بر چیزی صحه می‌گذارد که نوعی گسست هستی‌شناسانه میان واقعیت ادراک شده و هر چیز دیگری است که به نظر می‌رسد بازنمایی آن باشد. بازنمایی، صرف‌نظر از این که آیا از روند عکاسی واقعیت منشاء می‌گیرد یا نه، نوعی مداخله است، فعلی از دلالت که خود واقعیت هرگز آن را نمی‌تواند صرف کند. البته مسلم است که برای تشخصیص یک نما به عنوان نمای یک خانه باید خانه‌ها را بشناسید (درست همان‌طور که برای خواندن شعری درباره یک خانه باید خانه‌ها را بشناسید) ریشه فتوگرافیک در پیوند با جایگاه تصویر سینمایی به عنوان بیان، بیانیه معنایی که بر زمینه معنایی ارائه می‌شود، نه اینجا است و نه آنجا. زمینه‌ای که همواره می‌گوید «در این جا... است».

شمال از شمال غربی

بازنمایی، صرف نظر از این که آیا از روند عکاسی واقعیت منشاء می‌گیرد یا نه، نوعی مداخله است، فعلی از دلالت که خود واقعیت، هرگز آن را نمی‌تواند صرف کند.

رومن یاکوبسن در پایان مقاله معروفش «بیانیه نهایی: زبان‌شناسی و شعر» (۱۹۶۰) داستان یک میسیونر را تعریف می‌کند که از عریان بودن اعضای قبیله‌ای که با آنها سروکار دارد، شکایت می‌کند. آنها به نوبه خود از وی می‌پرسند که چرا روی چهره‌اش لباس نمی‌پوشد. و بعد به او می‌گویند که تمام وجود آنها چهره است. به همین ترتیب یاکوبسن استدلال می‌کند: «در شعر هر نوع عنصر کلامی به صورت شکلی از گفتار شاعرانه در می‌آید». در سطحی قابل قیاس و جدا از بازتاب گرایی، از نظر متز دستاورد نگره فیلم تثبیت این اصل است که در سینما شاید هر عنصر بصری را بتوان برای اهداف بیانی و تبدیل به «گفتار شاعرانه» مورد استفاده قرار داد. این فکر امکان می‌دهد تا بتوانیم کل تاءثیرهای بصری، شفاهی و روایی سینما رابه دلیل اهمیتشان و معنایی که می‌سازند، مورد بررسی قرار دهیم.

نقد رئالیسم

نتیجه مستقیم این سنت شکنی نظری، احیای دوباره مساءله واقع‌گرایی در سینما به روشی بیانگر و ریشه‌ای است. نگره فیلم به دیدگاهی بازتاب گرایانه متعهد بود، که طبق آن، متن را باید در برابر مفهوم مهم‌تر واقعیت ارزیابی کرد. بدین ترتیب تحلیل جامع واقع‌گرایی متوقف شد، تا جایی که کار با این دیدگاه پیش می‌رود، راه برای بررسی واقع گرایی سینمایی، اساساً به عنوان تاءثیری که از متون خاصی ایجاد می‌شود، باز است.

رولان بارت قبلاً در این مسیر گام برداشته بود و حتی قبل از او برتولت برشت در دهه ۱۹۳۰ چنین کرده بود. برشت ناتورالیسم قراردادی یا تئاتر رئالیستی را در حکم شکلهای هنری ارسطویی، پایان یافته قلمداد و طرد کرد، کالایی که به راحتی قابل مصرف است. برشت روایت خاص خود را از اثر مدرنیستی، درام «حماسی» توهم‌زا پیش برد. بر این زمینه که این شکل از جنبه سیاسی رادیکال است زیرا مخاطب را وا می‌دارد تا با متن مواجه شود و به خاطر خود متن به آن فکر کند.

کالین مک کیب که به نظرات بارت و برشت نظر دارد، در مقاله فوق‌العاده موجز «واقع‌گرایی و سینما: نکاتی درباره برخی از آراءبرشت» (۱۹۷۴) تحلیلی از رئالیسم ارائه داد که کاملاً «درونی» بود: رئالیسم نه با ارجاع به واقعیت بیرونی بلکه در حکم تاءثیری توضیح داده شد که متن از طریق یک سازمان دلالت‌گر خاص ایجاد می‌کند. اولین اقدام مک کیب، تمرکز بر واقع‌گرایی کلاسیک است. او متونی همچون رمانهای دیکنز یا رمانهای هالیوود را از عرصه تفاسیر خود جدا می‌کند. دو اقدام بعدی او رئالیسم را از جنبهٔ سلسله مراتب استدلالی و تجربه‌گرایی مشخص می‌سازد: «شاید بتوان یک متن رئالیستی کلاسیک را در حکم متنی تعریف کرد که سلسله مراتبی در گفتمانهای خود دارد که متن را ترکیب می‌کند و این سلسله مراتب را می‌توان با توجه به مفهوم تجربی حقیقت تعریف کرد».

تمام متون، مرکب از انواع مختلف گفتمان هستند: مک کیب استدلال می‌کند که واقع‌گرایی، این دو رده‌بندی را منطبق بر رابطه میان فرازبان و زبان مورد نظر می‌سازد. این تمایز فلسفی که به وسیله آلفرد تارسکی مطرح شد، به نکته‌ای اشاره می‌کند که وقتی در زبانی راجع به زبان دیگر بحث می‌شود، یا مثلاً در کتابی که به زبان انگلیسی نوین نوشته شده و عنوانش «خودتان ژاپنی بیاموزید» است، اتفاق می‌افتد. ژاپنی در جایگاه زبان مورد نظر قرار داده شده و انگلیسی نوین به عنوان فرا زبان در خارج قرار گرفته است و می‌تواند ژاپنی را به منزلهٔ ابژهٔ بررسی در نظر بگیرد. این واژه‌ها در متن کلاسیک رئالیستی در گیومه (چیزی که شخصیت‌ها به یکدیگر می‌گویند) قرار می‌گیرد و تبدیل به زبان مورد نظر می‌شود و در حالتی که نمی‌تواند خود را توضیح دهد، نثر روایت سعی دارد آن را توضیح دهد.

شاید بتوان یک متن رئالیستی کلاسیک را در حکم متنی تعریف کرد که سلسله مراتبی در گفتمانهای خود دارد که متن را ترکیب می‌کند و این سلسله مراتب را می‌توان با توجه به مفهوم تجربی حقیقت تعریف کرد. رابطه میان این دو شیوه گفتمان تجربه‌گرایانه است زیرا وقتی زبان مورد نظر به صورت ریطوریقایی ساخته شود (جهت‌گیری نقاط دید شخصیت بازنمایی شده بسیار آشکار است)، فرا زبان می‌تواند آن را از خود بگذراند گرچه کاملاً شفاف است. ندای حقیقت: «ماهیت بی‌چون و چرای گفتمان روایی نشان می‌دهد که تنها مساءله واقعیت، رفتن و دیدن چیزهایی است که آنجا وجود دارد».

مک کیب نتیجه‌گیری می‌کند که در سینمای واقع‌گرا، دیالوگ تبدیل به زبان مورد نظر می‌شود و چیزی که از طریق دوربین می‌بینیم، نشان دادن چیزهایی که «واقعاً» اتفاق می‌افتد جای فرا زبان را می‌گیرد. این تاءثیر، تماشاگر را فرا می‌خواند تا از این واقعیت چشم‌پوشی کند که فیلم با فیلمنامه، فیلمبرداری، تدوین، صحنه‌ها و ... ساخته می‌شود و روایت بصری را طوری تصور کند که گویی به نحو اجتناب‌ناپذیری آن‌جا است. از نظر مک کیب (مانند برشت)، رئالیسم در پذیرش این موضوع محافظه‌کار است که با چنین فرضی لزوماً نمی‌توان از پس تناقضات برآمد، تناقضاتی که امکان دارد از

پرندگان

درون متحول شود.
استیون هیث (۱۹۷۶) در بحث پیرامون روایت به منزلهٔ «فضای روایی» از نگره مک کیب پیروی می‌کند.
هیث کارش را با سیستمی از بازنمایی بصری در سینما آغاز می‌کند که همچون عکاسی، متکی بر سنت هنر قرن پانزدهم ایتالیا است، سنتی که مطابق آن، اشیای سه بعدی به طریقی روی سطح تخت و دو بعدی قرار می‌گیرند که تصویر در بیننده احساسی مشابه با اشیای واقعی ایجاد می‌کند (نمونه درخشان گسترش این تز را در بریسون ببینید). هنر قرن پانزدهم ایتالیا نه صرفاً بر پرسپکتیو خطی بلکه بر انواع راهبردهایی تکیه دارد که در آنها بیننده در کانون دیدگاهی مشخصاً همه جانبه قرار می‌گیرد. به هر حال سینما «تصاویر متحرک» است، روندی که دایم ثبات و محوریت در سنت غربی تصاویر ثابت را تهدید می‌کند. شکلها و اشیاء دایم در حرکت‌اند، در قاب و یا خارج از آن جابجا می‌شوند.
پس تماشاگر را دایم به یاد فضایی خالی می‌اندازند که عملاً پرده را در بر می‌گیرد. سینمای رایج می‌خواهد از طریق روایت، این بی‌ثباتی خطرناک را جبران کند. این روایت شامل «حرکتی است که می‌تواند وضوح بینایی را با تجدید دیدگاه محوری برای تماشاگر تهدید کند». هیث شیوه‌هایی را که در فیلمسازی توصیه می‌شود ـ استفاده از نمای عمومی معرف، قاعده ۱۸۰ درجه، هماهنگی خط بینایی، پرهیز از «زوایای نا متحمل» و... ـ را با دقت نشان می‌دهد و تاءیید می‌کند که تمام موارد فوق برای ایجاد این اطمینان ابداع شده که «توهم بیننده در دیدن همه چیز به صورت قطعه‌ای پیوسته از رویداد گسسته نشود».
نمونه کامل این مورد صحنه‌های ابتدایی فیلم آرواره‌ها (آمریکا، ۱۹۷۵) است: «در ساحلی، مهمانی برپا شده است. دوربین آهسته با حرکت روی ریل (تراک) روی چهره شرکت‌کنندگان حرکت می‌کند تا جایی که به مردی جوان می‌رسد، مرد جوان به خارج نگاه می‌کند، مسیر نگاه او به زن جوان قطع می‌شود که مشخصاً نگاه مرد متوجه او است. سپس این نما به نمایی از زاویه رو به پایین قطع می‌شود، صحنه مهمانی را در فضای عمومی محل می‌بینیم، وضعیتی که پیش از شروع رویداد و اولین حمله کوسه حاکم است».
هیث خاطرنشان می‌سازد که سینمای قراردادی از طریق این روایت‌سازی، خواهان تغییر ثبات به صورت روند تبدیل غیبت به حضور است که (به اصطلاح لاکانی) در آن سوژه تخیلی بر سوژه نمادین غالب می‌شود.
سینمای متفاوت یا جایگزین از پذیرش این نظم منطقی سرباز می‌زند، در واقع متنیت خود را نمود می‌دهد و بیننده را وا می‌دارد تا روندی را پی بگیرد که این موارد، جزئی از آن محسوب می‌شوند، روندی که حاکی از تحول و شرط لازم برای ایجاد حسن نظم منطقی و ثبات است.
بدین ترتیب مک کیب و هیث تلاش دارند تا وعده پیوستن نشانه‌شناسی و ایدئولوژی را تحقق بخشند، تحلیل دقیق عملکرد بنیادین سینما به عنوان تاءثیری دلالت‌گر با این استنباط که سینما همواره سیاسی است. البته بین شرح و تفصیل این دو تفاوتهای مهمی وجود دارد.
استدلال هیث این است که واقع‌گرایی و تاءثیر فضای روایی سعی دارد تا روند دلالت را فرا گیرد. حال آن که از نظر مک کیب، واقع‌گرایی بر دال تاءثیر می‌گذارد تا شفاف شود.
این موضوع قابل بحث است که مک کیب همچنان با تکیه بر مفهومی اساساً ساختارگرایانه می‌نویسد، مفهومی که در آن رئالیسم، شامل سامان‌دهی دالی است که لزوماً تاءثیر مشخصی بر بیننده می‌گذارد.
به نحوی متضاد، هیث اظهار می‌کند که شفاف‌نمایی «غیرممکن» است و از همان ابتدا مفهومی از روندها را به منزله روند ذهن فرض می‌کند. در توضیحات مک کیب هم ذهنیت‌گرایی دیده می‌شود ولی برخلاف توصیفات هیث، جزو مکمل کار او نیست. پس هیث فراسوی ساختارگرایی به نوعی پسا ـ ساختارگرایی نظر دارد که از روانکاوی برای بحث در مورد سینما در پیوند با ذهنیت استفاده می‌کند از جمله در آثار لورامالوی که به ذهنیت جنس معتقد است. پس از متز، بعد از تعریف مجدد رئالیسم به عنوان جلوه‌ای در متن است که نگره فیلم وارد مرحله بعد می‌شود. ■

ترجمه علی عامری