بازبینی سینما، ایدئولوژی، انتقاد

گونهٔ پیشرو

باربارا کلینگر
مترجم: فؤاد نجف زاده

پس از انتشار سرمقالهٔ «سینما / ایدئولوژی / انتقاد» از ژان لویی کاملی[1] و ژان ناربونی[2] در **کایه دو سینما** در ۱۹۶۹، توجه نظری و نقادانه به تدوین دقیق و جزء به جزء رابطهٔ خاص میان متن سینمایی و ایدئولوژی (به عنوان وجه مرکزی ارتباط سراسری پس از ۱۹۶۸ با حوزهٔ تولید فرهنگی) معطوف شده است. اصطلاحات این تدوین ـ که با دیدگاهی مارکسیستی[3] / زن ـ آزاد ـ خواهی[4] و استفادهٔ متغیر از نظریه‌های چهارگانهٔ ناشی از صورت گرایی[5]، ساخت باوری[6]، معناشناسی[7] و روانکاوی اقامه می شدند ـ به اندازهٔ موضوعات مطرح شده در متن فیلمها و دامنهٔ سینمای کلاسیك هالیوود تا کار تجربی پیشرو و متغیر بودند. در این تحقیق در مورد سینما و ایدئولوژی که عمدتاً بر روی متن متمرکز است دو پرسش توأم و پایدار مطرح است: چه چیزی جریانهای سینمایی را تشکیل می دهد و سپس چه چیزی آنها را از میان می برد. این امور به حرکت نقادانهٔ تمام عیار و شتاب آمیزی به طرف سینمای هالیوود، به عنوان موضعی ناگزیر و خاص برای تحلیل تولید فرهنگی و مبتنی بر زیبایی شناسی مسلط، منتهی شد و نتیجهٔ آن، رشد مجموعهٔ آراسته‌ای از روشهای تحلیل بود که طرحهای ایدئولوژیك را در متون ویژهٔ روند غالب معرفی و مجزا می کنند. این متون فقط در ظاهر یکپارچه هستند.

اگر چه تعاقب یك «ضد سینما»[9] با هر نوع متن، برخوردهایی را تصریح کرده است، تقسیم بندی مورد بررسی من «رویه‌های» متنی متفاوتی را در سینمای هالیوود مطرح می کند. آن بخش از این کار که بر روی جریانهای مفهومی سینمای مسلط انجام شده، شناسایی نقادانهٔ

سلسله‌ای از متنهـای «یاغی» را در امپـراتـوری هـالیوود دربـردارد. این متنها در عین حـال کـه در کل نظام، همواره در موضعی تـدافعی قرار دارنـد خصایص معینی را به نمـایش در می آورند کـه از دیدگاه نقـد، در برابـر قراردادهـای حاکم بـر متن «نمـونـه‌وار» کـلاسیـک مبـارزه جـو فـرض می شوند. نقادی ایدئـولوژیـک که تغییر پذیری رویه‌های متنی را در رونـد غالب تـولید تـا این حد پـذیرفتـه است، طبقـه‌ای از فیلمهـا را بـا اطـلاق صفت «پیشـرو» یا «بـرانـدازنده»[10] متمـایـز کـرده است. این طبقه‌بندی بر پیشرفتهای مطالعـات در هـر دو زمینـهٔ گـونـه و مؤلف تـأثیـر داشتـه و در این پیشـرفتها سهیم بـوده است؛ اما تـأکیـد تبیینی من اسـاساً بـر روی گـونـهٔ سینمـایی است. اگـرچـه یـادآوری ایـن نکتـه مهـم است کـه نـقـادی ایدئولوژیک به مسائـل مربـوط به مؤلف منحـرف شده است؛ در هر استدلال نقادانـهٔ ویژه‌ای کـه بر فیلمهای پیشرو و همپـایهٔ دوره‌هـای گونـه‌ای معین تصـریح می کنـد، مـلاحـظات مؤلف گـرایـانـه غالباً سودمند هستنـد. از میان گـروههای فیلم کـه مـورد توجـه نقادی ایـدئـولـوژیک قـرار گرفتـه‌انـد سینمـای سیـاه، سینمـای زن[11]، ملودرامهـای دهـه‌های چهـل و پنجـاه، سینمـای وحشت دهـهٔ هفتـاد، سینمـای استثمـار[12] و فیلمهـای B را می توان نام برد.[13] این فهرست ابـداً شامـل همهٔ مطالبی که مفهوم «پیشرو بودن» را مطرح کـرده‌اند نیست، بلکه فقط به وسعت کاری اشاره می کنـد کـه به نحـو پایـدار انجام شـده و خصـایص تعیین کنندهٔ فیلم پیشرو را بـه شکلی دقیق و جزء بـه جزء تدوین کرده است. آنچـه در ادامهٔ بحث می آیـد ملاحظه و ارزیابی مجدد شجـره نامـهٔ نظری و نیـز اصطلاحات نقادانه‌ای است که این جریـان معتبر مطالعهٔ فیلم از طریقشان تکامل یافته است.

نظریهٔ زیبایی شناسی نئومارکسیست[14]

صورت بندی نـظریی که اسـاسنامـهٔ نقادانـهٔ متن «پیشرو» را تضمین می کند از کـارلویی آلتـوسر[15] سـرچشمه می گیـرد. اگرچـه مقالـه‌هـایی کـه او مخصوصاً دربارهٔ هنر نوشته ـ **نامه‌ای در بارهٔ هنر** در پاسخ بـه آندره داسپـر[16] و **سرمـونی نی، نقاش انتـزاعی**[17] ـ اندیشـه‌های قـابل تـوجه دربـارهٔ یك نظریهٔ مارکسیستی از متن هنری نبودند؛ بنیادی را فـراهم کردنـد که بـراساس آن، نـظریهٔ مـزبـور و فـراینـد شکـل گیـری مفهـوم یـك نمـونـهٔ عملی نقادانه و نزدیك به آن ساخته شدند.

به‌طور خلاصه می توان گفت بحث بر تـدوین دقیق و جزء به جزء رابطهٔ خاص هنر با ایدئـولوژی متمرکز بوده است. از نظر آلتوسر مؤکدترین جنبـهٔ هنـر که بـاید در این تحقیق مـطرح شود معـرفت ـ شنـاسی[18] قطعی و مـاهوی آن است. از دیـدگـاه وی، هنر نه «دانش است به اکیدتـرین مفهوم آن» ونـه ایدئـولوژی خـالص، بلکه جـایگـاه ارزشی خاص و گرانبهـایی را در نیمراه میـان این دو تأمین می کند. به زعم آلتوسر «آنچـه هنر بـاعث دیدن آن می شود و آنچه بـه صورتهـای «دیدن»، «درك کـردن» و «*احساس کـردن*» بـه مـا می دهـد... ایـدئـولـوژیی است، کـه از آن زاده شـده، در آن غـوطه‌ور است و بـه عنوان هنـری جدا از آن و بـه صـورت غیـرمستقیم بـدان اشـاره می کنـد»[19]. هنـر، کنش ادراکی خاصی است کـه کـارکـردی نیمه‌شناختی را بـه نمایش در می آورد: این کنش درواقع منظری از ایدئولـوژی را شکل می دهـد و در انجـام این کار وجـود و فعالیت ایـدئـولـوژی را

روشن می کند و حتی به صورت مادی به عینیت درمی آورد. به علاوه، آثار برخی هنرمندان (بالزاك، سرمونی نی) به خاطر برتری طرحهای ارزشی در هنر متمایز می شوند زیرا این آثار از آن ایدئولوژی که در آن غوطه‌ورند چشم اندازی افشا کننده و استثنایی به نمایش در می آورند. به بیان آلتوسر، این چشم انداز متضمن یك *عقب نشینی*، یك *فاصله‌گذاری* از خود ایدئولوژیك است که [اثر] آنها از آن ناشی شده است. به همین نحو، این متون باعث می شود «آن ایدئولوژی‌را که در بردارند به نوعی از درون، با *فاصله‌ای درونی* . . . درك کنیم»[۲۰] این تفسیر متضمن رده‌ای از متون با اندکی معرفت شناسی برتر است؛ یعنی، این تفسیر به وجود یك جریان متنی اشاره دارد که پویش ارزشی و «اساسی» متن زیبایی شناسانه را تا آنجا وسعت می دهد که معتقد است متن نه تنها [مفاد] ایدئولوژی را به عینیت درمی آورد، بلکه یك فاصلهٔ مؤکدتر ـ یك «شکاف» ـ نسبت به آن فراهم می کند که [این شکاف] به نوبهٔ خود [مفاد] ایدئولوژی را به سوی وضوح می راند.

نکتهٔ اصلی بحث آلتوسر دربارهٔ یك معرفت‌ـ شناسی زیبایی شناسانه، تعریف یك جریان انتقادی مترادف با جریان انتقادی مارکسیستی است که کارکرد آن، ساختن دانشی هنری است. از نظر آلتوسر این دانش همانند تمامی دانش «یك گسستگی مقدماتی را با زبان ایدئولوژیك دربردارد»، و «بدنه‌ای از مفاهیم علمی را می سازد تا جانشین آن کند.»[۲۱] رسالت انتقاد در اینجا، چنان که در بعضی سنتها رایج است، این نیست که با نمای زیبایی‌ـ شناسانهٔ متن شریك جرم شود، همان طور که متحمل ویرانی متن نیز نیست؛ بلکه رسالت آن دریافتن کامل و صحیح و تعیین و بیان کمیت نمودارسازی درونی ایدئولوژی براساس متن است که با خصلت ارزشی ویژهٔ هنر ایجاد می شود.

به‌طور مختصر، این گونه نظریه‌پردازی دربارهٔ متن هنری و تصریح هماهنگ یك جریان نقادانهٔ تفسیر، تمرکز نیرومندی را براساس متن پرسشهای مربوط به رابطهٔ هنر و ایدئولوژی ترویج می کند. متن همانند عرصه‌ای توصیف می شود که رابطه‌های مهم نمایش و آرمان، تقریباً در هیئت دوطرفه، آهسته آهسته در آن جریان پیدا می کنند. زبان معرفت شناسی زیبایی شناسانهٔ آلتوسر ـ (گسستگی شکاف، فاصله‌گذاری درونی، تحریف[۲۲]) ـ که برای توصیف رابطهٔ متن / ایدئولوژی به کار رفته

متن کلاسیك، روش مسلطی از تولید را ترسیم می کند که برحسب سرپوش گذاری بر روی تنش ایدئولوژیك و تناقض، عملکرد خود را پنهان می کند . . . که [بدین ترتیب] حقیقت را در برابر و مقابل با مضمون و معنای فیلم نشان می دهد.

منتقدانی که به متمایز ساختن گونه‌های پیشرو پرداخته‌اند، از نظر روش شناسی به هیچ وجه متجانس نیستند ولی اصطلاحاتی که برای تعیین هویت صفات ممیزگونه‌های پیشرو به کار برده‌اند به شکل قابل توجهی متشابه هستند.

مفهوم جغرافیای منعکس صوری متن را پرورش می دهد که با بسط انتقادی می توان آن را به این شکل دید که از درون اختیار یافته تا «نقدی خود به خودی»[۲۳] را از آن ایدئولوژیی که به آن تعلق دارد طرح ریزی کرده و بسازد. استعداد و قابلیت ذاتی وجود این چشم انداز در متن هنری از طریق بررسی سینما به صورت دقیق و جزء به جزء تدوین می شود تا مقوله‌ای زیبایی شناسانه و انتقادی از فیلمها ایجاد شود که به طور کلی «پیشرو» معرفی می شوند.

«انتقاد / نظریهٔ فیلم»[۲۴] صورت بندی پیشرو

به جریان انداختن احکام آلتوسر به سوی کار انتقادی فعال در مورد فیلم از طریق سرمقالهٔ کامولی / ناربونی زمینه‌ای را فراهم کرد که متن فیلمها براساس تضمّن هدف و برای تعیین «رویهٔ مبتنی بر متن» فیلمها دوباره مورد مداقه قرار گیرد. طرح کلی مقالهٔ کامولی / ناربونی برای تشخیص رابطهٔ خاص متن با آن ایدئولوژیی که متن را از نظر صورت و مضمون به وجود می آورد به یك طبقه‌بندی هفت مقوله‌ای انواع فیلم می انجامد که فیلمها در آن برحسب چگونگی هواخواهی یا جداییشان از تجلیهای مسلط ایدئولوژی ارزیابی می شوند.

طبق سنت سینمای کلاسیك هالیوود، مناسبترین مقوله‌ها برای بحث در اینجا فیلمهای بلند مقولهٔ «a» و «e» هستند که این سنت آنها را مقوله‌هایی می شناسد که هم بنیاد جریانها و امور نمایشی مسلط را تشکیل می دهند و هم برای این جریانها و امور، سرمشق و نمونه هستند. دراین طرح نقادانه، مقولهٔ «a» (که یکی از شلوغترین مقوله‌هاست) نمونهٔ حالت «صفر درجهٔ» رویهٔ مبتنی بر متن است؛ این فیلمها تنها به عنوان مجرا و ابقا کنندهٔ معیارهای ایدئولوژیك موجود عمل می کنند و این امر هم از نظر مضمون در موردشان صادق است (زیرا به تعظیم رسوم و مفروضاتی می پردازند که «مشی امریکایی» را تصریح می کنند) و هم از نظر شکل (زیرا نظام قراردادی نمایش در سینما را پذیرفته‌اند). از طرف دیگر، فیلم مقولهٔ «e» اگرچه حامی آن ایدئولوژیی که موجودیتش مشروط به آن است به نظر می آید؛ از طریق تولید یك گسیختگی که به شکل صوری تحمیل شده و متشکل از روکش مفروضات خود مقوله است، از تجلی بی پردهٔ ایدئولوژی جلوگیری می کند. چارچوب سینمایی فیلمهای «e» «اجازه می دهد [ایدئولوژی مؤثر را] ببینیم اما علاوه بر این، آن را آشکار کرده و متهم می کند»، و «انتقادی درونی به وجود

می آورد. . . که فیلم را پاره پاره می کند. . . و تنشی درونی [تولید می کند]. . . که در فیلمی که از نظر ایدئولوژیک بی ضرر است وجود ندارد. «کاملی و ناربونی در اینجا هویت جریانی مبتنی بر متن را تعیین می کنند که اگرچه در چارچوب سینمای مسلط کامل می شود، با عریان کردن جزئی نظام از درون به پایان می رسد»[۲۵]. بنابر این مقولهٔ «e» شایستگی آن را دارد که مبتنی بر متن توصیف شود که به نحو علمی تر جاه‌طلب است. این ویژگی که نقد ایدئولوژیک را به وجود می آورد توسط آلتوسر شرح داده شده است.

اهمیت این رده‌بندیهای خاص برای یکی شماری دسته‌ای از متنها به عنوان پیشرو در مادهٔ نقادانهٔ آنها برای یک تیپ شناسی متغیر رویهٔ متون در سینمای مسلط و به‌طور قطع در مناسبت نظام یافته و ذاتی آنهاست که تفاوت مذکور از طریق آن برقرار می شود. فیلمهای «e» به خاطر دارا بودن نسبت واکنشی و ویران کننده با آنچه متن کلاسیک شناخته می شود منزلت مقتضی و ممتاز خود را به دست می آورند. این تمایز نسبی که توسط کاملی و ناربونی طرح شده تکمیل بعدی و جامعتر معرفهای خاص متن و گونهٔ پیشرو را به اطلاع می رساند. این تمایز در یکی از پیشنهادهای اساسی که تأسیس نقادانهٔ جریان مبتنی بر متن و پیشرو را تنظیم می کند آشکار است: بر مبنای این پیشنهاد کار پیشرو باید خصلتهای متنی ویژه‌ای را به نمایش در آورد که در برابر «کلاسیک گرایی» پیش پا افتاده به نحو راهبردی دارای واکنش باشند. به طور کلی، حاصل سرمایه‌گذاری نقادانه و محکم برای معرفی و توضیح «ضد سینما» یا سینمای پیشرو تأمین مفهومی بی شائبه از مجموعهٔ متنهای کلاسیک است که جریان پیشرو در برابر آن به خود تعریف این مفهوم استناد می کند.

نمودار صفات و مشخصات گونهٔ پیشرو

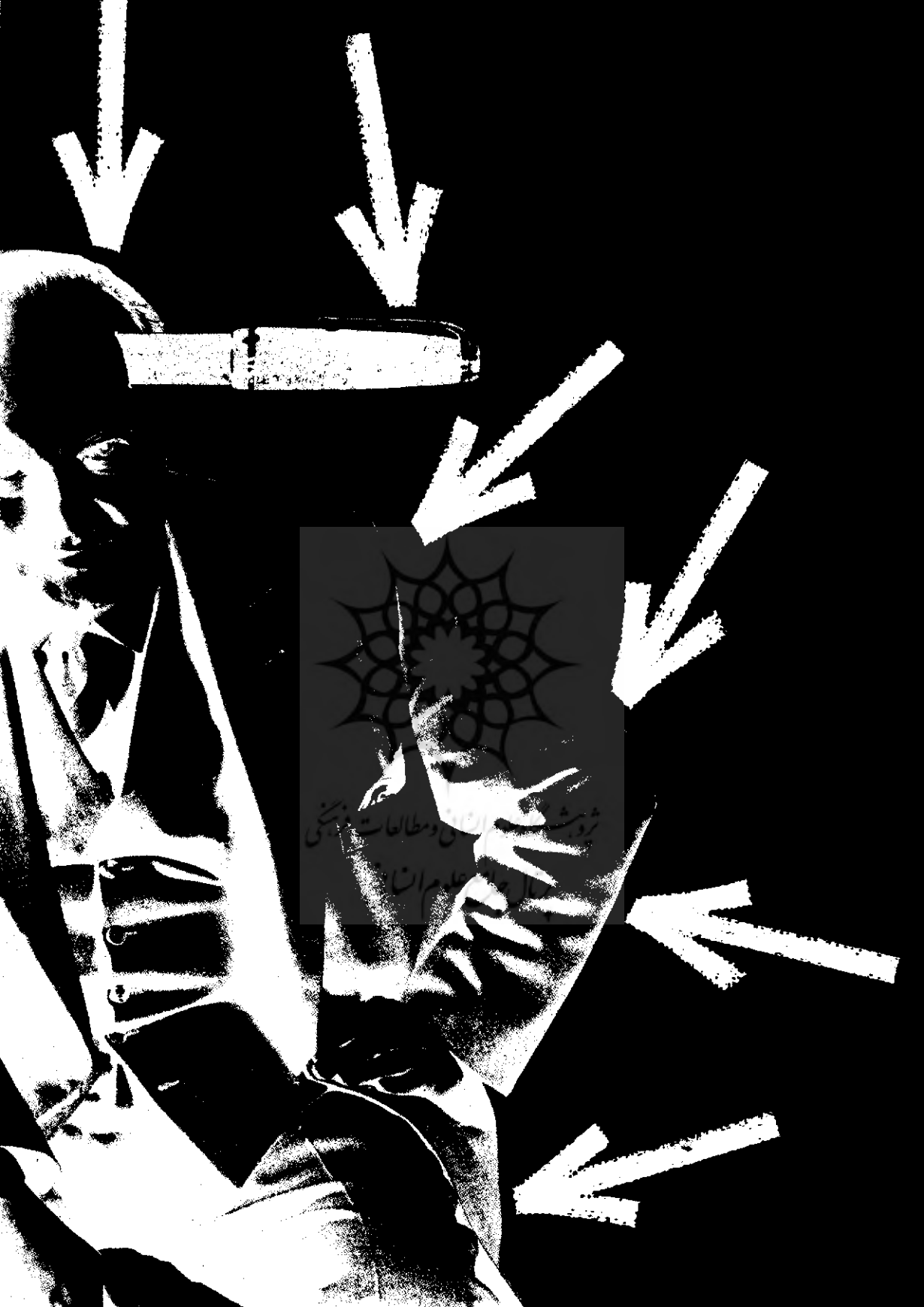
چنانکه کاپلان می گوید، «متن کلاسیک» (که به فیلمهای گونه‌ای و غیرگونه‌ای قابل اطلاق است) روش *مسلطی از تولید* را ترسیم می کند که برحسب سرپوش گذاری برروی تنش ایدئولوژیک و تناقض، عملکرد خود را پنهان می کند. . . که بدین ترتیب حقیقت را در *برابر* و *مقابل با* مضمون و معنای فیلم نشان می دهد؛ یا به دنبال ایجاد این تأثیر است که راه «دنیای واقعی» را نشان می دهد»[۲۶]. شکل کلاسیک بر ایدئولوژی نمایش ـ دستیابی به «برداشت از واقعیت» ـ صحه می گذارد و در انجام این کار پندارهای فرهنگی مسلط را بدون اشکال منتشر می کند. نشانهٔ اختصاصی فیلم پیشرو امتناع عملکردی آن از اشتیاق جامع صورت کلاسیک به پنهان کردن و آشکار بودن است که صفات عمدهٔ واقعگرایی هستند. این نیروی پویای صوری، تجسم اعتراض به وسایل قراردادی نمایش واقعیت در سینماست که به طریقی عمل می کنند که آن وسایل را معمولاً به شکل فراوردهٔ ایدئولوژی به‌نمایش در می آورند و نه انعکاس آشکار واقعیت. متن گونه‌ای پیشرو از این جهت واقع ستیز است که آرامش پندارگرایی کاملی را که به وسیلهٔ بخش عمده‌ای از سینمای کلاسیک انتقال یافته برهم می زند. ارزیابیهای متنها / گونه‌های پیشرو عموماً خصایص انحراف را از قرارداد به این روش برقرار می کنند و سپس آن

خصایص را همراه با آثار تهذیب کنندهٔ گسستگی عرضه می کنند.

برای مثال، مقالهٔ پم کوک[۲۷] دربارهٔ فیلمهای B و استثماری، منطق استدلال گونهٔ پیشرو را شرح می دهد. این منطق براساس واکنش در برابر تاکتیکهای معین سینمای کلاسیك هالیوود شکل گرفته است. او ارزیابی نقادانهٔ مجدد این فیلمها را، که قبلاً فیلمهایی «با عمر کوتاه» فرض می شدند، توصیه می کند. [این توصیه] به خاطر روشی است که این فیلمها از طریق آن، پنداشتهای اصلی و اصول عملی فیلمهای پرخرج تر هالیوودی را به طور کامل آشکار می کنند. فیلمهای استثماری به نحوی تقریباً تناقض آمیز (که مسلماً ناشی از اشتیاق شدید آنها به سرمایهٔ آیینی است) «قواعد مربوط به روش کار» را ـ که فیلمهای روند غالب براساس آنها ساخته می شوند ـ متبلور کرده و با اغراق به نمایش در می آورند. کوك، فیلمهای B و استثماری را قابل دفاع می داند زیرا معتقد است نحوهٔ نمایش زنان در این فیلمها کمتر از فیلمهای سفسطه آمیز هالیوودی یا فیلمهای هنری اروپایی قابل سرزنش است؛ به اعتقاد او فیلمهای سفسطه آمیز هالیوودی تصویری قالبی از زنان ارائه می کنند وخود را به صورت قالبی به نمایش در می آورند و در نتیجه، مانع فرایندی از پذیرش فیلمهای کلاسیك که به نحو بسیار بهتری از عهدهٔ نمایش تصویر زن برمی آیند می شوند. اسطورهٔ شخصیت ستاره‌ای (بت دیویس، کاترین هپبورن وغیره) در فیلمهای دارای کیفیت برتر هیچ کاری بجز استتار نقش ویژهٔ قانونی ومنزلت رسمیت یافتهٔ واقعی شخصیت زن مورد بحث انجام نمی دهد. بر این اساس، عملکرد فیلمی مثل پرستارهای دانش آموز[۲۸] (استفانی روتمن[۲۹]، ۱۹۷۰) بهتر از زن بی شوهر[۳۰] (پال مازورسکی[۳۱]، ۱۹۷۸) است.

منتقدانی که به متمایز ساختن گونه‌های پیشرو پرداخته‌اند از نظر روش شناسی به هیچ وجه متجانس نیستند (همه صریحاً از نظریات آلتوسر استنتاج نکرده‌اند؛ مؤلف گرایی برخی از استدلالها را شدیدتر از استدلالهای دیگر منحرف کرده است) ولی اصطلاحاتی که برای تعیین هویت صفات ممیز گونه‌های پیشرو به کار برده‌اند به شکل قابل توجهی متشابه هستند. پایهٔ مفهومی سازگار برای این قانون، مستلزم بانگ رسای تفاوت واکنش گونه در برابر چیزی است که در حرکت کلاسیك هالیوود، «کلاسیك» است. همچنین تأسیس کیفیات ابداعی متمرد دوره‌های گونه ای در ساختارهای مربوط به پدیده مطرح است که بر کل نظام آن حکمفرماست.

برای مثال، رابین وود در نوشته‌هایش دربارهٔ سینمای وحشت، این گونه را به طور کلی از فیلمهای هالیوودی جدا می کند، زیرا به نظر می آید فیلمهای سینمای وحشت خط ارتباطی ویژه‌ای با ناخودآگاه دارند. فیلمهای این گونه دارای این امکان بالقوه هستند که آنچه را فیلمهای دیگر به نحوی محتاطانه واپس می زنند به شکل مضمون صریح به نمایش در آورند (واپس زنی خانواده در برابر تجلیل مصرانه ازخانواده یا عاطفی سازی همبستگی خانوادگی). به زعم وود، این خصلت ویژه به جای رابطهٔ رضایتمندانه با ایدئولوژی، صراحت سینمای وحشت را نشان می دهد. علاوه بر این، فیلمهای سینمای وحشت از پایگاهی



حاشیه‌ای و بی اعتبار در تولید هالیوودی برخوردارند و به همین دلیل «آمادگی دارند که در انتقاد اجتماعی تندروتر و براندازنده‌تر باشند، درحالی که کارهای حاوی انتقاد اجتماعی آگاهانه . . . همیشه باید با امکان جنبه‌های اصلاح کنندهٔ نظامی اجتماعی مرتبط باشند که صحت اساسی آن نباید مورد تردید قرار گیرد[۳۲].»

فیلمهای سینمای وحشت ملزم به اطاعت از این روش نیستند؛ انتقاد بی رحمانهٔ آنها می تواند دست آخر بدون عرضهٔ راه نجات باقی بماند. در بحث وود دربارهٔ گونهٔ وحشت علاوه بر تأسیس سینمای «ضد کلاسیك» توسط این گونه، مجموعه‌ای از تمایزهای درونی نیز وجود دارد که حاصل تأملی برمسیر قراردادی / تاریخی گونه است که به گلچینی از دوره‌ای خاص ـ فیلمهای سینمای وحشت در دههٔ هفتاد ـ در آن منتهی می شود. روح[۳۳] (آلفرد هیچکاك، ۱۹۶۰) فیلمی است که قاعدهٔ گونه را دگرگون وبرویژگی پیشرو /براندازندهٔ فیلمهای سینمای وحشت دههٔ هفتاد مثل کشتار اره برقی در تگزاس[۳۴] (تاب هوپر[۳۵]، ۱۹۷۴)، تپه‌ها چشم دارند[۳۶] (وس کریون[۳۷]، ۱۹۷۷) و شب مردهٔ جاندار[۳۸] (جرج رومرو[۳۹]، ۱۹۶۸) افزود. قاعدهٔ گونه به این مضمون که «وضعیت عادی که توسط هیولا تهدید می شود» هستهٔ قراردادی تقابلهای داستانی / موضوعی را عرضه می کند، در فیلمهای قبل از روح با سؤال برانگیزی کمتر به نمایش در آمده است؛ به این معنا که هیولاهای این فیلمهای همیشه بیگانه، خارجی و به نحوی ریشه‌ای متفاوت با خانواده‌ای است که توسط هیولا مورد تهدید قرار گرفته است؛ این موضوع در فیلمهای دههٔ سی مثل دراکولا (تادبرونینگ[۴۰]، ۱۹۳۱) یا کینگ کنگ[۴۱] (مریان سی کوپر[۴۲] و ارنست بی شودزاك[۴۳]، ۱۹۳۳) یا در فیلمهای دههٔ پنجاه با خاصیت بسط و توسعهٔ غولها و حشره‌های دگرگون شونده مشاهده می شود. اهمیت راهبردی روح در این است که محمل وحشت را به شکلی که صریحاً خانوادگی است و به شکلی که از درون خود نهاد خانواده به وجود آمده باشد معرفی می کند؛ وود می گوید این «حقیقتی» است که همیشه در کمین بوده اما در فیلمهای قبلی واپس زده شده است.

کار وود برروی گونهٔ وحشت، نمایش دهندهٔ اصول بنیادی مؤثری است که تلویحاً برای پیشرفت گونه‌ای لازم هستند. جدا از محیط قراردادی این فیلمها، خصیصهٔ برتر منزلت پیشرو بودن آنها و منطقی که از طریق آن با ظرفیتی بنیادی سازگار شده‌اند مطرح است. انتقادهای گوناگونی که به سینمای سیاه، سینمای زنان، ملودرامهای خانوادگی سفسطه‌آمیز دهه‌های چهل و پنجاه، سینمای وحشت دههٔ هفتاد و فیلمهای B و استثماری ارجاع شده‌اند در یك نکته متفق القول هستند و آن، تأکید بر همانندی این فیلمها در سینمایی دیگر بودن یا «ضد سینما» بودن در قلمرو جریان سینمایی مسلط است. هر چند این پیشنهادهای گونه‌ای منحصراً براساس ملاحظات مربوط به گونه به تنهایی ساخته نشده‌اند بلکه معمولاً و اساساً به صورت مجزا در مورد مؤلفها و فیلمهای خاص مطرح شده‌اند. گواه این مدعا برتر شمردن ملودرامهای سیرك[۴۴] و مینلی[۴۵] در برابر آثار کورتیز[۴۶] و منکیه ویچ[۴۷]، و سینمای وحشت وس کریون در برابر دیوید کرانبرگ[۴۸] و تأکید بر سینمای زنان در فیلمهای دوروتی آرزنر[۴۹] و

استفـانی روتمـن است. امـا حتی بـا وجـود عـرصه‌هـای بی شمار تـأکید در انتقـادگـونـه‌ای- ایدئولوژیك، زیبایی شناسی ایدئولـوژیك کـه در هـر یك از استـدلالها مـورد استفاده قـرار گـرفتـه تلویحـاً با حضـور یا غیبت اوصـاف معینی از متن دیکتـه شده است کـه برای معمـاری مقولـهٔ پیشرو ضـروری است. آنچه در ادامـه می آیـد شـرحی گزینشی وترکیبی از خصلتهـای ویژه‌ای است کـه ردهٔ فیلمهـای پیشـرو را تـوصیف می کننـد. این صفـات بـه هیـچ عنـوان تـك تـك استـدلالهـای انتقـادی را به نتیجـه نمی رسانـد یـا رد نمی کنـد بلکه توانایی سازگاری را به صورت طرح کلی کـه مقولهٔ «پیشرو» به طور نقادانه از طریق آنها ساخته می شود به نمایش در می آورد.

فیلمهـای پیشـرو بـه صـورتی خاتمه می یابند که گویی از خـاتمه امتنـاع می کننـد. منتقـدان فیلم پیشـرو ادعـا می کننـد کـه چنین پایانی نمی تـواند افـزونی معنایی را که در جریان فیلم به وجود آمده دربـرداشته بـاشـد و نمی تـوانـد تمامی تضادها را حل کند.

جهان بینی بدبینانه

بـه جای خـوش بینی که در متن کـلاسیـك، مثـلاً **زنگهای سنت مری**[۵۰] (لئومك کـری[۵۱]، ۱۹۴۵)، نشـان اختصـاصی نـظر رضـامنـدانـه یـا تجلیـل سنخی از روش امریکایی زندگی است و این را در **مرامرگبار ببوس**[۵۲] (رابرت آلدریـچ[۵۳]، ۱۹۵۵)، **او زنده است**[۵۴] (لاری کوهن[۵۵]، ۱۹۷۴)، **تمامی آنچـه بهشت مجـاز می شمـرد**[۵۶] (داگـلاس سیـرك، ۱۹۵۶) می بینیم؛ جـو کلی این فیلمهـا سرد، رمز آمیز، عیب جو و/ یـا فوق العـاده طعنه آمیز است و انتقال بـدون دشواری ایـدئولـوژی یا ایجـابی بـودن آن را بـرهم می زنـد یـا فـاقـد صـلاحیت می کند. از همین روست کـه سیلویـا هـاروی[۵۷] دربارهٔ سینمـای سیاه می نـویسـد «این سینمـا نجواهـایی را شکار و درشت می کنـد کـه بنیـادهای پنهـان جامعـه را تغییر می دهنـد و... جـانشین سـازی خصلتهـای ویـژه و نـظام نـافـذ ارزشها و باورهـای خود را آغـاز می کند»؛ رابین وود در مـورد سینمـای وحشـت دهـهٔ هفتـاد می نـویسـد «این سینمـا مفهـومی از تمـدن را بـه معرض نمایش می گذارد که در معـرض اعتراض است... نوعی منفی بودن... که قابل ارجاع بـه ایدئولوژی غالب نیست، بلکه تجزیـه و غیرقـابل دفـاع بـودن، این ایـدئـولـوژی را تصـدیق

می کند. و توماس السر[58] روشی را تفسیر می کند که ملودرامهای دههٔ پنجاه از طریق آن «مرگ فرهنگ ایجابی» را نمایش می دهند[59].

مضمونها

مضمونهای سینمایی پیشرو با ارتباط با این جهان بینی، به ویران سازی ارزشهایی می پردازند که توسط توصیفهای سینمای مسلط، به شکلی مثبت برای نقش و سرشت نهادهای اجتماعی مطرح شده است؛ باورهایی مثل منزه بودن و / یا نیکخواهی غایی قانون، و خانواده به عنوان نهاد «رستگاری» جنسی و اجتماعی برای تك تك اعضای یك زوج بویژه زن. همان طور که در سایهٔ یك تردید (هیچکاك، ۱۹۴۳)، نفوذ ملایم شده (مایکل کورتیز، ۱۹۴۵)، خانه از تپه[60] (وینسنت مینلی، ۱۹۶۰)، کشتار اره برقی در تگزاس و زندان جکسون کانتی[61] (مایکل میلر[62]، ۱۹۷۶) می بینیم، قانون و خانواده دو نهادی هستند که پیوسته از طریق یورش اصول تغییر شکل دهنده و واپس زنندهٔ این فیلمها مورد نکوهش قرار می گیرند. در سینمای سیاه، قانون به صورت چیزی تباه شده و / یا بی اثر نمایش داده می شود، و خانواده ـ که به گفتهٔ هاروی غایب است ـ یا به صورت جلوه‌گر شدن بسیار روشن چیزی مبتذل مجسم می شود یا به صورت سترون و هیولاوار. در ملودرام، خاصیتهای تخریب روانی نهادهای اجتماعی، که غالباً بر روی زوجی با جنسیتهای متفاوت متمرکز است، به نمایش متداول جاه‌طلبی منتهی می شود و در مورد عشق رمانتیك به آشفتگیهایی منجر می شود که به صورت تمایل جنسی نابهنجار زنان[63]، ناتوانی، گرایش به خودکشی، وسوسه‌های ذهنی و امثال اینها تجلی می یابند (فیلم نوشته بر باد[64] از سیرك، ۱۹۵۷ نمونهٔ غنی و ویژه‌ای از این نوع پویایی شناسی روانی است). به طور خلاصه، در این فیلمها دیگر هیچ هویت آرام بخشی را در خانواده نمی توان یافت؛ زوج رمانتیك، که در اغلب داستانها محور امید است، یا به نحو بیزارکننده‌ای بی روح و کسالت آور نمایش داده می شود یا آشفته است، یعنی دو تجلی طیفی انگیزه‌ای یکسان برای غیرطبیعی کردن و رد کردن اسطورهٔ سعادت آمیز و بدون دشواری واحد قالبی خانواده.

صورت داستانی

نقد دوگانهٔ فیلمهای پیشرو از صورت کلاسیك / ایدئولوژی کلاسیك، اساساً درعناصر داستانی و سبکی آنها تولید می شود. چند عامل ساختی وجود دارند که برای این نقد لازم هستند.

نخست آنکه در برابر فرونشانی تضادها و تنشهای ایدئولوژیك که در متن کلاسیك جریان دارد، ساختار کلی داستانی فیلمهای پیشرو در جهت آشکارسازی این تضادها و تنشها تهذیب شده است. برای مثال، ساختار پیشرو می تواند در تضاد دراماتیك به تلفیق تقابلها بپردازد که معمولاً به صورت مجزا کردن خیر (که نظم موجود را تصدیق می کند) از شر (که آن را تهدید می کند) عمل می کند. بنابراین تشابه‌های ساختاری ممکن است به قهرمان و تبهکار ونظامهایی که هر یك از آنها عرضه می کنند منجر شود. این خصلت ویژه برای

ردیف: محیل وحشت خانوادگی است

تفاوتی که رابین وود میان **زندگی شگفت انگیز اثر کاپرا** (۱۹۴۶) و **سایهٔ یك تردید** از هیچکاك[۶۵] قائل می شود و برای بحث او دربارهٔ فیلمهای وحشت دههٔ هفتاد (مثلاً **تپه‌ها چشم دارند**) بسیار مهم است. مفهوم تضادی که به صورت ساختی سوق داده شده در بحث السسر دربارهٔ عنصر متقابل[۶۶] سینمایی در ملودرام، و در تحلیل گلدهیل[۶۷] از ساختارهای دیدگاهی در سینمای سیاه به صورتی برجسته نمایان می شود. همانندیهایی که از طریق پیچیدگی ساختی این فیلمها به وجود آمده ابهامی را ایجاد می کند که هم از انطباق نظامهای «خیر» و «شر» ممانعت می کند، هم از تفکیك آنها.

مهمترین نکته این که صورت داستانی فیلمی که به نحو ایدئولوژیك پیچیدگی یافته، از تقاضاهای مشاهده شدهٔ صورت کلاسیك هالیوودی دست می کشد. اصول این نوع دوم ساختمان (صورت کلاسیك هالیوودی) نیازمند جلوهٔ کلی روشنی و شفافیت است، یعنی کیفیتهایی که از طریق یك زنجیرهٔ علت و معلول به دست می آیند؛ این زنجیره به خوبی روشن شده و به نتیجه‌ای خشنود کننده منتهی می شود. قواعد قراردادی ساختمان به ترفیع ناپیدایی ساز و کارهای دست اندرکار و دفع هر خصیصه‌ای می پردازند که ممکن است [توجه را] از استیلای خط داستانی منحرف کند. گونهٔ فیلم پیشرو به صورت عکس، از نص نظام کلاسیك منحرف می شود و این کار را به دو صورت انجام می دهد: یا بسا توفیق در آن تا رسیدن به آشکارترین اجزای اساسی (چنانکه سینمای استثماری عمل می کند)، به این صورت که علت و معلول وجود دارند اما وجودشان بیش از آنکه نظام یافتهٔ جریان داستانی باشد صرفاً به شکل تصدیق آن نظام از ساختمان است، یا از

طریق به حداکثر رساندن و اغراق آمیز کردن اصول آن (چنانکه در ساختار واژگون سازی در ملودرام عمل می شود یا به شکل جنگل غیرمستقیم علت و معلول در سینمای سیاه) به صورتی که منطق نظام به طریقی مؤکد تعیین می شود که به بسط قابل قبول بودن و روشنی خود بپردازد. در خلال این جهشهای متمایز قواعد داستانی کلاسیک که در فیلمهایی مثل جزیرهٔ **نهایی**[۶۸] (روتمن، ۱۹۷۳)، **تقلید زندگی**[۶۹] (سیرک، ۱۹۵۹) یا **قاب کوچک**[۷۰] (جان برام[۷۱]، ۱۹۴۶) ارائه شده‌اند، داستان به نحوی که نتیجه به خود آن باز می گردد به نمایش در آمده و با مقابله رو به رو شده است.

گذشته از این، مسئلهٔ خاتمهٔ داستان مسئله ای مهم است. فیلم پیشرو باید از نیروهای مصالحه‌آمیز که از اجزای لاینفک آیین کار قراردادی خاتمهٔ داستان هستند دوری جوید. خاتمهٔ داستان نیز معمولاً به بی نیازی نهایی به پایه‌هایی که در داستان آشکار شده اشاره می کند ـ شبکهٔ علت ومعلول تحلیل می رود و داستان به حالت غایی موازنه اعاده می شود. فیلمهای پیشرو به صورتی خاتمه می یابند که گویی از خاتمه امتناع می کنند. منتقدان فیلم پیشرو ادعا می کنند که چنین پایانی نمی تواند افزونی معنایی را که در جریان فیلم به وجود آمده دربرداشته باشد و نمی تواند تمامی تضادها را حل کند. هاروی در مورد سینمای سیاه می گوید «کیفیتهای راسخ داستان نمی توانند خسارت ناشی از مفاد براندازندهٔ آن را جبران کند[۷۲]». وود به شکلی مشابه تأیید می کند که فیلمهای سینمای وحشت دههٔ هفتاد در برابر «نقادی اجتماعی آگاهانه» در بخش آخر، عاری از رهایی بخشی باقی می مانند. خاصیت ویران سازی و شدت عملی که در نهادهای اجتماعی متمرکز شده به قدر کافی و صرفاً از طریق نمایش قراردادی تمهید خاتمه حل نمی شوند. تدابیر این فرایند برای کاربرد راهبردهای خاص، مبتنی بر متن هستند. برای مثال، در ملودرام با پایان خوش آن (بویژه وقتی که قویترین قراردادهای هالیوود توسط داگلاس سیرک به کار برده می شوند) روکشی از خوش بینی وجود دارد که نه تنها متقاعد کننده نیست بلکه در جهت مخالف نظام سبک دار و معنایی قرار دارد و نتیجه را با استهزایی بارز اشباع می کند، نظایر این مسئله را در **نوشته بر باد یا وسوسهٔ ذهنی باشکوه**[۷۳] (سیرک، ۱۹۴۵) می بینیم[۷۴]. ترکیبی از مسائل داستانی «افراط آمیز» در خلال فیلم با هم مصادف می شوند و روشی که عناصر میزانسن از طریق آن باعث تخفیف پایان ایجابی می شوند برای فراهم کردن اسباب آشفتگی گرایشهای هماهنگ در خاتمه به کار گرفته می شود. مفهوم قوی استهزا یا ویران سازی که به صورت نشان اختصاصی و مکرر این پایانهای گونه‌ای مورد استفاده قرار می گیرد حصول خاتمه‌ای «فراگیر» را با تردید مواجه می سازد و پیروزی نسبتاً سستی را نصیب این قرارداد می کند. در نتیجه، «افراط» و «استهزا» اجزایی اصلی برای مسئلهٔ خاتمه هستند، زیرا این اجزا مفاد صورت قراردادی را به سوی حل یک جانبهٔ تضاد می پیچانند.

سبک بصری[۷۵]

این فیلمها اساساً دارای نشان ویژهٔ خودآگاهی

سبک داری هستند که به صورت درجات گوناگونی از تصریح، تقویت یا تکمیل بخشی اساسی از شرح براندازندهٔ آنها نمایان می شود. این خصوصیت در برابر فیلمهایی قرار دارد که فهرست بصری خود را به نحو مؤثر برای ایجاد معنا به کار نمی برند ـ السر این گونه فیلمها را «فیلمهای آزادیخواه سفسطه» می نامد و در این مورد به فیلمهای فردزینه‌مان اشاره می کند که در آنها «برای جبران صراحت کلامی، کاری به صورت ساخت استادانهٔ بصری انجام نشده است»[۷۶]. در فیلم پیشرو پیشزمینه‌ای از سبک بصری وجود دارد که با تجلی مؤثر با استیلای خط داستان به رقابت می پردازد: بصری در فیلمهای B و استثماری، از طریق توجه محض به تقلا و کوشش طبقهٔ پایین توجه را به خود جلب می کند؛ در سینمای سیاه سایه روشنهای بیانگر و زوایای دوربین این کار را انجام می دهند؛ و در ملودرام پیشزمینه‌سازی «باروکی» مشابهی از منظرهای صوری میزانسن و دوربین وجود دارد و تمامی اینها به صورت [عوامل] تشدید کنندهٔ ساختار درونی فاصله‌گذاری متن به نظر می آیند.

شخصیت

به جای شخصیتهایی با ابعاد انسانی که در فیلمهای «خوش طعم[۷۷]» حضور دارند، کلیشه‌سازی جنسی و افراط آمیز فیلمهای گونه‌ای ترجیح داده می شود و این کلیشه‌سازی نیز برتری سازنده‌ای دارد، کلیشه بیش از آنکه برای استتار پایه‌ای نمایشی به کار رود که رموز «مردانگی» و «زنانگی» از طریق آن در سینما ساخته می شوند برای آشکارسازی آن در نظر گرفته می شود (به کمینگاه رابرت میچام در **خانه از تپه توجه کنید**). آنچه در پویایی شناسی نمایش امور جنسی آشکار است تمرکزی جدی بر روی هر دو وجه تهدید و معمای جنسیت زنانه با تمامی پیچیدگی روانکاوانهٔ آن است. شواهد این موضوع را در **روح**، **نوشته برباد**، **دیوانهٔ تیرانداز**[۷۸] (ژوزف اچ. لوییس[۷۹]، ۱۹۴۹) و **گرمای زندانی شده**[۸۰] (جاناتان دم[۸۱]، ۱۹۷۴) می بینیم.

ارزیابی تفاوت «ضد کلاسیک»

تعیین هویت فیلم گونه‌ای پیشرو تا حد زیادی به اهرم نقادانه‌ای مربوط می شود که مصروف به خصلتهای ویژهٔ ابداعی و ذاتی مذکور بوده، در خدمت متمایز ساختن این فیلمها از سینمای کلاسیک مسلط است و غالباً این فیلمها را در مقوله‌های گونه‌ای مربوط به خود نیز مشخص می سازد. بنابراین سینمای سیاه «با دیگر فیلمها متفاوت است»؛ این گونه به خاطر انعطافهای خاص طرح کلی و شخصیت که به نحو بسیار خوبی پیش کشیده شده‌اند، سبک بصری که به هزینهٔ سامانمندی داستان حکمفرما شده و راه‌حل فهم پذیر جنایت (که هدف همیشگی سینمای حادثه‌ای[۸۲] است) مرحلهٔ برجسته‌ای از تکامل سینمای گنگستری / حادثه‌ای را به خود اختصاص می دهد[۸۳]. » محور اصلی مباحثهٔ پیشرو، ارزیابی عوامل آگاهی دهندهٔ ابداعی است که طی آن «تفاوت» با قابلیتهای ویران کننده و فعالیتهای براندازنده مقایسه می شود. علاوه براین، ارزیابی «رویه‌شناسی متن»[۸۴] که بر

صفتهای سیستمی / متنی استوار است منحصراً و به نحوی نامتناقض محصول تخمینهای نقادانه‌ای که از یك موضع تفسیر خاص مشتق شده‌اند نیست، بلکه می خواهد خصایص پیشرو را خواص سودمند و ذاتی خود متون به حساب آورد. از اینرو، بنابر عدم قبول یا اشتراك درونی متون با نمونهٔ عالی کلاسیك و ایدئولوژی منسوب به آن می توان بر آنها برچسب پیشرو یا ارتجاعی زد. جلوه‌های ایدئولوژیك متن از طریق تفسیر نقادانه و حمایت، تعیین و تصدیق می شوند.

در منطق و اصول مسلم مباحثهٔ متن پیشرو نشان داده شده است که تحقیق در مورد ایدئولوژی / سینما به شکلی مؤکد در حوزهٔ تفسیر متن قرار می گیرد و خصایص خاص متن این پیوند را مجسم می کنند. این تأکید حتی در آن دسته از مطالعات گونه‌ای نیز که محیطهای ایدئولوژیك / اجتماعی خارجی را مورد توجه قرار می دهند حقیقت دارد و تولید دورهٔ معینی از فیلمها را دربرمی گیرد. در توصیفهایی که اوضاع و احوال تاریخی سینمای سیاه و ملودرام را محدود و مشخص می کنند، فشار تحلیل نسبی می خواهد فعالیت ویژگیهای متن رابه همان شکلی که به این اوضاع و احوال واکنش نشان می دهند روشن سازد. این امر می تواند فرض تلازم یك به یك را میان صورت بندی اجتماعی و نمایش به وجود آورد که مجذوبیتهای روانی و اقتصادی بعد از جنگ جهانی یا امریکای متحد سرمایه‌دار در این تلازم در میزانسن سینمای سیاه یا ملودرام تبلور می یابند و به وسیلهٔ همین میزانسن آشفته می شوند.

از آنجا که تفسیرهای نقادانهٔ سینمای هالیوود، که در چارچوب نظریهٔ سینمایی زن ـ آزاد ـ خواه و مارکسیستی بروز کرده و تکامل یافته‌اند، چشم اندازهای انتقادی و ابزارهای ارزشمندی را به وجود آورده‌اند که توسط آنها می توان تبیینهای ایدئولوژیك از متن را متمایز ساخت*، انگیزه‌ای نیرومند برای برآورد بسیار زیاد تأثیر دالهای[85] متن در تعیین رابطهٔ ایدئولوژی / متن وجود دارد. نکتهٔ اصلی در اینجا مشاجره با آن نوع نقادیی نیست که برای تعریف دگرگونی به عنوان تولید یك بیمارشناسی فرهنگی[86] سازگار شده، بلکه مشاجره با تجویز ارزشی سیاسی برای تفاوتهای درون یك نظام نمایش همراه است. این تجویز بر ملاحظهٔ متن ـ محور رابطهٔ ایدئولوژی / سینما استوار است. درگذر از شرح معرفت شناختی و زیبایی شناسانه[87] ازصورت بندی موازی در بررسی آلتوسر از فیلم، تمایلی قابل ملاحظه نسبت به نوعی «انزواطلبی متنی» و قالب ریزی باطنی تحقیق در مورد ایدئولوژی / سینما وجود دارد. این امر در نقادی متن پیشرو و گونه به ارزشگذاری بیش از حد و اغراق آمیز عناصر ابداعی و «واکنشی» متن (پدیده‌ای که شرحی دیگر و بیشتر را می طلبد) منتهی می شود.

نظریهٔ گونه: «تفاوت» در متن

طرح پیشرو بودن متن و گونه‌ها که نیازمند ارزشگذاری ریشه‌ای کیفیتهای ابداعی است به پیدایش دو مسئلهٔ نظری منتهی می شود که مستقیماً از دیگر نظریه‌های نظام یافته و به هنگام اقامهٔ دلیل موجه برای پدیدهٔ تفاوت توسط این نظریه‌ها بروز می کنند. ارزشگذاری ابداع در

نقـادی متن پیشـرو آشـوبی را در نـظام میسـر می سـازد که قـرار است صرفـاً از طریق مـداخلهٔ ابـداع حس شـود، بی آنکـه چگـونگی نمـایـان شدن عناصر تفاوت در پویایی شناسی کلی تاریـخ نمایش یا نظام خود داستان بررسی شـود. در واقع داستان کلاسیك غالبـاً چیزی بیش از پسـزمینه‌ای که ابداعها و حرکتهای متن پیشرو در برابر آن پیش رفتـه و تـأثیـر دارنـد نیست. افـراطهـایی کـه این فیلمهای گونـه‌ای را از جهت استثنایی بـودن نظام آنهـا مشخص می کند بـه شکل نـظریه در آمـده و خود نقاط اتکای نظام مـادر را توصیف می کننـد. بنـابراین، ارزشگـذاری بیش از حد بـرای ابـداع دراین مبـاحثـات نقش هـرگـونـه مفهـومی از متن سیستمی را بـرای این کارهـا با احتمـال تـوصیف ادعای پیشرو بودن تنزل می دهد. بویـژه وقتی که به بررسی همپایه‌هـای گونـهٔ برانـدازنده / پیشـرو می پـردازیم، این کـامـلاً ضـروری است کـه صفتهای نظامهای ناهمزمانی را کـه این گونـه‌ها و همپایه‌هـایش، به عنـوان نظامهـای کوچـك، در داخـل آنها سکنـا گزیـده‌اند درنـظر بگیریم. این تأکید، تکامل سیستمی / گونه‌ای و رابطهٔ گونـه با داستان کلاسیك را مطرح می کند.

نـظریـه‌هـای نـاشـی از قـضـاوتـهـای صورت گرایانه و نشانه‌شناسانهٔ[۸۸] روسی در مورد تکـامـل ادبی در تعیین جـایگـاه گـونـه در تـاریـخ سیستمی آن، به نحو ویژه‌ای قابل توجـه هستند. ماریاکورتی[۸۹] نشانه‌شناس، با مساعدت و پشتوانهٔ نـظریه‌هـای صورت گـرای تکامـل ادبی به مسئلهٔ نـوآوری در نظام گـونه‌ای می پـردازد. او نـوشتـه است: «فرایند دگرگون سازی در داخل یك گونهٔ

خانه ازنه: کلیشگاه رایت سیجام

ادبی . . . دارای قدرت تنظیم کننده است . برنامهٔ گونهٔ ادبی ، هنگامی که به قانون اصلی کار مبدل می شود، در هر اثر فوق العاده‌ای از فردیت نیرومند به حد کمال می رسد و اصلاح می شود . . . از لحظه‌ای که چنین فرایندی روی می دهد، دگرگون سازی که رویدادی منفرد است به حلقه‌ای دیگر در زنجیری که مسیر گونهٔ ادبی است مبدل می شود[۹۰]» این نظریهٔ نظام ادبی به تکامل دستوری تخلف در تکامل ادبی شباهت دارد که پیش از این توسط صورت گرایانی چون یوریژ تینجانف[۹۱] و رومن ژاکوبسون[۹۲] مطرح شده بود. اصطلاحات «انحراف[۹۳]»، «تحریف» و «نامأنوس سازی[۹۴]» که در برخی نقادیهای ایدئولوژیك با تضمینهای براندازنده پشتیبانی شده‌اند، در صورت گرایی برای تصریح پویایی شناسی دستوری[۹۵] تکامل ادبی به کار می روند[۹۶]. نوآوریها به صورت ناگهانی در نظام به وقوع نمی پیوندند و باعث نوسازیهایی کامل نمی شوند، بلکه جهشهایی هستند که اصلاحات ضروری برای نگهداری و استقامت نظام را به شکل تکوینی می سازند. برای مثال، طرحهای نورپردازی سایه روشن در سینمای سیاه، که از دیدگاه نقد به عدم توازن و آشوبهای براندازندهٔ هنجار اشاره دارند، دارای رابطهٔ توارث با تاکتیکهای نورپردازی بیانگرای آلمان هستند واز نظر گونه‌ای آن نوع رموز نورپردازی را بسط می دهند که در فیلمهای جنایی دههٔ سی، صفت ممیز رسانندهٔ معنا در محیطهای جنایی هستند. به طور خلاصه، گونه‌های سینمایی جزیره نیستند. کار فردی، صفتهای ممیز ناهمزمان نظام را منعکس نموده و اصلاح می کند ؛چنان که رومن ژاکوبسون گفته است «این عرضهٔ همزمان سنت و گسستن از آن . . . جوهر هر کار تازهٔ هنری را شکل می دهد[۹۷]». در اینجا مفهوم تفاوت، حتی تفاوتی که بدعت طلبانه باشد، به شکلی وفادارانه در سنگر تحولات، نظام یافته است.

رابطهٔ گونه با نظام داستانی به صورت موازی به کوچك شماری استقلال داخلی تفاوت منتهی می شود. رابطهٔ صریح گونه با نظام ادبی، که کورتی آن را به صورت فرضیه مطرح کرده، گونه را به شکل نوعی فرایند ادبی تعریف می کند که «مثل جهانی کوچك[۹۸] درحال بازسازی آن دسته از تغییرهای کارکردی است که خود حرکت ادبیات را تولید می کنند[۹۹]». به همین نحو به جای آنکه برای گونه‌های ابداعی این امتیاز را قائل شویم که آنها را «فراریهای[۱۰۰]» گریخته از مقررات نظام داستانی کلاسیك درنظر بگیریم، می توانیم نمونه‌هایی از شرط لازم عملکرد نظام به حسابشان بیاوریم. «بر نهادهٔ گسستگی[۱۰۱]» به آن شکل که در اینجا درنظر گرفته شده (به شکلی که در شاخهٔ نقد ایدئولوژیك به تکامل رسیده باشد) به صورت بندی بسیار محدود شده‌ای از داستان کلاسیك متکی است که انحرافی از اصول مشخص را مقدور می سازد تا به آسانی اعتراضی به کل بنیاد نظام ملاحظه شود.

در میان نظریه‌های مربوط به داستان هالیوودی کلاسیك، کار استفن هیث[۱۰۲] بر فرمولی برای متن کلاسیك تأکید کرده است که کمتر از دیگر فرمولها متحجر شده و از طریق تأملی بر روی اصول ساختمانی و فرایندی متن کلاسیك شکل گرفته است[۱۰۳]. تك نگاری استفن نیل[۱۰۴] دربارهٔ گونه برمبنای تفکر هیث در مورد عملکردهای داستان کلاسیك به موشکافی گونه می پردازد.

اسطورهٔ شخصیت ستاره‌ای (بت دیویس، کاترین هپبورن و غیره) در فیلمهای دارای کیفیت برتر هیچ کاری بجز استتار نقش ویژهٔ قانونی و منزلت، رسمیت یافتهٔ واقعی شخصیت زن مورد بحث انجام نمی دهد.

از دید او، گونه، نمونه‌ای از برتری نظام کلاسیك هالیوود است: گونه‌ها «وجوه این نظام داستانی هستند و احکام تنظیم شدهٔ توانایی آن[۱۰۵]». این نظریهٔ داستان کلاسیك، دشواری تعریف با «متن کلاسیك» را برجسته می سازد و درعوض نظام متنی کلاسیکی را مطرح می کند که در ترکیب دائماً متغیری از عدم توازن (افراط، تفاوت) و توازن (شمول، تکرار) به وجودآمده است. نیل همچون کورتی، عدم توازن / تفاوت را یك جزء حامی متن براندازنده به حساب نمی آورد بلکه آن را یك عنصر دارای کارکرد اساسی نظام کلی ـ در اینجا متنی کلاسیك ـ می داند. گونه‌ها در نمایش و پشتیبانی از اصول این نظام نقشی اساسی ایفا می کنند که «صورتهای (میزان شدهٔ) افراط و صورتهای (میزان شدهٔ) نمایش،

دیوانهٔ تیر انداز: تهدید و معمای جنسیت زنانه

فرایند آن را مجاز می سازد: بخشی از کارکرد گونه‌ها به نمایش در آوردن گسترهٔ گوناگونی از امکانات فرایندهای نشانه شناسانهٔ روند اصلی سینمای داستانی است، در عین حال که به طور همزمان این امکانات را به عنوان گونه دربردارند. از اینرو با درنظر گرفتن گونهٔ موزیکال با آزادی نظام یافتهٔ فضا . . . ، و توازن متغیرش در مورد داستان و چشم انداز؛ یا با در نظر گرفتن سینمای سیاه با نمایش امکانات آن در نورپردازی سایه روشن، که غالباً بدون محرک است[۱۰۶] . . . »، گونه، تبدیل ضروری این نظام است که در یك بازی تنوع و تعدیل به کامیابی می رسد. گونه‌ها آنچه را نیل «تنوع منظم شده» می نامد تأمین می کنند وبنابر این مستقیماً با اقتصاد متن در نظامی مرتبط هستند که «رژیم تفاوت و تکرارش را منظم کرده» و «بیش از گسستگی، اقتصاد تنوع را[۱۰۷]» مهیا می سازند.

آنچه این چشم اندازها، با تصویر کردن پویایی شناسی تفاوت / ابداع به عنوان نظام توصیفی به جای نظام براندازنده، تأمین می کنند تفسیری از برخورد لحظات تفاوت متنی است که التهاب آوری تقلیل یافته‌ای دارد. سرشت و فرایندهای تکامل تاریخی ـ سیستمی و روایتگری کلاسیك[۱۰۸]، هر دو، نتایج متقاعد کنندهٔ تحلیلهای ایدئولوژیك مبتنی بر متن را تحت الشعاع قرار نمی دهند بلکه مجادله‌های مربوط به فعالیت ایدئولوژیك متنهایی را که «متمایل به گسستگی» فرض شده‌اند توصیف می کند. درمورد نقادی متن پیشرو، «انزواطلبی متنی»، ارزیابی رویه شناسی متن را براساس مفهومی نسبتاً جدی از آنچه هم نظام را

حاصل سرمایه‌گذاری نقادانه و محکم برای معرفی و توضیح «ضد سینما» یا سینمای پیشرو، تأمین مفهومی بی شائبه از مجموعهٔ متنهای کلاسیك است که جریان پیشرو در برابر آن به خود تعریف این مفهوم استناد می کند.

«می سازد» و «هم آن را درهم می شکند»، طلب می کند. این موضع نقادانه که کارایی را ارتقا می دهد بویژه برای ابقای منطقی در سیمای پدیدهٔ کلی متن بودن گونه‌ای[۱۰۹] دشوار به نظر می آید. علت آن نیز نیروهای «جمع کننده» عواملی هستند که در زمانی[۱۱۰] و همزمان[۱۱۱] هستند و با طرحهای درونی و دریافت / مصرف فیلم گونه‌ای برخورد می کنند. مفروضات نقادانه‌ای که اندازهٔ براندازندگی یك گونه را براساس صفات صوری ضد کلاسیك آن تعیین می کنند، ظرفیت ریشه‌ای دالهای ابداعی را اغراق آمیز کرده و به ناچیز شماری وسایلی می پردازند که نظامهای نظارت کننده[۱۱۲] از طریق آنها نقش ویژه دستوری[۱۱۳] را حتی برای افراط آمیزترین تمایلات متنی برجسته شدهٔ ضد دستوری[۱۱۴] انتقال می دهند.

* این پیشرفت از نظر تاریخی کاملاً ضروری بود تا نظریه‌های رقیب و تقلیل دهندهٔ سینمای هالیوود را دفع کند. منتقدان به یکپارچگی[۱۱۵] (نظیر نویسندگان **سینه تک** سیرکا[۱۱۶]، ۱۹۶۹)، که از ایدئولوژی یکپارچهٔ تمامی فیلمهای هالیوود دفاع می کردند این نظریه را به پیش می بردند. مؤلف.

پاورقیها:

* پاورقیهایی که با (م) مشخص شده‌اند، از مؤلف می باشد.

1- «Cinema / Ideology / Criticism» Revisited: The Progressive Genre

2- Jean-Louis Comolli

3- Jean Narboni

4- Marxist

5- feminist

6- formalism

7- Structuralism

8- Semioties

9- Countercinema

10- Subversive

11- The woman's film

12- The exploitation film

۱۳- در میان کتبی که دربردارندهٔ تولیدات اصلی هستند، این آثار را می توان برشمرد:

«کلوت: سینمای سیاه و نقد زن- آزاد- خواهی»، اثر کریستین گلدهیل و «جایگاه زن: خانوادهٔ غایب سینمای سیاه» «Woman's place: The Absent Family of Film Noir در زنان در سینمای سیاه» اثر سیلویا هاروی، گرد آورنده ای. آن کاپلان (لندن: مؤسسهٔ فیلم بریتانیا، ۱۹۷۸) صص ۶-۲۱ و ۲۲-۳۳؛ «سینمای زنان به عنوان ضد سینما» در تمهیدات جنسی نوشتهٔ کلایر جانسون، گردآوری پاتریسیا ارنس (نیویورک، هورایزن پرس، ۱۹۷۹) صص ۱۳۳-۱۴۳؛ گردآوری از کلایر جانسون، *اثر دوروتی آرزنر: به سمت سینمای زن- آزاد- خواهی* (لندن: مؤسسهٔ فیلم بریتانیا، ۱۹۷۵)؛ «افسانه‌های ساند وفری: ملاحظاتی دربارهٔ ملودرامهای خانوادگی «از توماس السر»، مونوگرام، ش ۴ (۱۹۷۳): صص ۲-۱۵ (تجدید چاپ در این مجلد)؛ «ایدئولوژی، گونه، مؤلف» از رابین وود، **فیلم کامنت** ۱۳، ش ۱ (ژانویه- فوریه ۱۹۷۷): صص ۴۶-۵۱ (تجدید چاپ در این مجلد)؛ **کابوس امریکایی**، گرد آورندگان رابین وود و ریچارد لیپ (تورنتو: جشنوارهٔ جشنواره‌ها، ۱۹۷۹)؛ و «سینمای استثمار و زن- آزاد- خواهی» از پم کوک، اسکرین ۱۷، ش ۲ (۱۹۷۶): صص ۱۲۲-۱۲۷. (م)

14- Marxist Aesthetic Theory

15- Louis Althusser

16- André Daspre

۱۷- «Cremonini, Painter of the Abstract»، لویی آلتوسر، **لنین و فلسفه و دیگر مقالات**، ترجمهٔ بن بروستر (نیویورک: نشریهٔ ماهانهٔ پرس ریویو، ۱۹۷۱)، صص ۲۲۱-۲۲۷ و ۲۲۸-۲۴۲. (م)

18- epistemology

۱۹- همان منبع پاورقی ۱۷، ص ۲۲۲. (م)

۲۰- همان منبع پاورقی ۱۷، ص ۲۴۱. (م)

۲۱- همان منبع پاورقی ۱۷. (م)

22- deformation

23- auto-critique

24- Film theory / Criticism

۲۵- ژان لویی کاموللی و ژان ناربونی، «سینما / ایدئولوژی / نقد»، اسکرین ۱۲، ش ۱ (بهار ۱۹۷۱): صص ۲۷-۳۶. (م)

۲۶- کاپلان، «مقدمه»، **در زنان در سینمای سیاه**، ص ۲. (م)

27- Pam Cook

28- Student Nurses

29- Stephanie Rothman

30- An Unmarried Woman

31- Paul Mazursky

۳۲- رابین وود، «مقدمه»، **در کابوس امریکایی**، ص ۱۳. (م)

33- Psycho

34- The Texas Chainsaw Massacre

35- Tobe Hooper

36- The Hills Have Eyes

37- Wes Craven

38- Night of the Living Dead

39- George Romero

40- Tod Browning

41- King Kong

42- Merian C. Cooper

43- Ernest B. Schoedsack

44- Sirk

45- Minnelli

46- Curtiz

47- Mankiewicz

48- David Cronenberg

49- Dorothy Arzner

50- The Bells of St. Mary's

51- Leo Mc Carey

52- Kiss Me Deadly

53- Robert Aldrich

54- It's Alive

55- Larry Cohen

56- All That Heaven Allows

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعیین هویت فیلم گونه‌ای پیشرو تا حد زیادی به اهرم نقادانه‌ای مربوط می شود که مصروف به خصلتهای ویژهٔ ابداعی و ذاتی بوده، در خدمت متمایز ساختن این فیلمها از سینمای کلاسیک مسلط است.

57- Sylvia Harvey

58- Thomas Elsaesser

۵۹ـ هاروی، «جایگاه زن»، در زنان در سینمای سیاه، ص ۲۲ ؛ وود، کابوس امریکایی، ص ۲۲ ؛ السر، «افسانه‌های ساند و فری»، ص ۱۵ (م)

60- Home from the Hill

61- Jackson County Jail

62- Michael Miller

63- nymphomania

64- written on the Wind

۶۵ـ به «ایدئولوژی، گونه، مؤلف»، وود، مراجعه شود. (م)

66- Counterpoint

67- Gledhill

68- Terminal Island

69- Imitation of Life

70- The Locket

71- John Brahm

۷۲ـ هاروی، «جایگاه زن»، ص ۳۳. (م)

73- Magnificent Obsession

۷۴ـ السر، «افسانه‌های ساند و فری»، ص ۶. (م)

75- Visual style

۷۶ـ همان منبع پاورقی ۷۴، ص ۸. (م)

77- good taste

78- Gun Crazy

79- Joseph H. Lewis

80- Caged Heat

81- Jonathan Demme

82- Thriller

۸۳ـ زنان در فیلم سیاه، صص ۲ و ۱۳-۱۴. (م)

84- textual politics

85- signifiers

86- Cultural symptomatology

87- Aesthetic epistemology

88- semiotic

89- Maria Corti

۹۰ـ ماریا کورتی، مقدمه‌ای به نشانه‌شناسی ادبی، ترجمهٔ مارگریتا برگات و آلن ماندلبوم (بلومینگتون: انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۷۸)، ص ۱۶. (م)

91- Jurij Tynjanov

92- Roman Jakobson

93- deviation

94- defamiliarization

95- normative dynamics

۹۶ـ توضیحات بیشتر را در این زمینه می توانید در فرمالیسم [شکل گرایی] و مارکسیسم (لندن: متوئن، ۱۹۷۹)، تونی بنت، بخوانید. (م)

۹۷ـ رومان جاکوبسون، «مسلط The Dominant»، در متون شعر روسی، ویراستار، دل. ماتجکا و دلك. پومورسکا (کمبریج: ام. آی. تی پرس، ۱۹۷۱)، صص ۷۶-۷۷. (م)

98- microcosm

۹۹ـ کورتی، نشانه‌شناسی ادبی، ص ۱۳۴. (م)

100- escapees

101- rupture thesis

102- stephen Heath

۱۰۳ـ استفن هیث، «فیلم و نظام»، اسکرین ۱۶، ش ۱ (بهار ۱۹۷۵): ۷-۷۷ ؛ وش ۲ (تابستان ۱۹۷۵): ۹۱-۱۱۳. (م)

104- Stephen Neal

۱۰۵ـ استفن نیل، گونه (لندن: مؤسسهٔ فیلم بریتانیا، ۱۹۸۰)، ص ۲۰. (م)

۱۰۶ـ همان منبع، ص ۳۱. (م)

۱۰۷ـ همان منبع. (م)

108- Classical Narrativity

109- generic textuality

110- diachronic

111- Synchronic

112- Supervising systems

113- normative function

114- deformative

115- monolith - mongers

116- Cinéthique Circa