تازه‌هایی در بررسی گونه‌های فیلم

توماس شاتز

مترجم: فؤاد نجف‌زاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توجه محققانه به سینمای هالیوود - به ویژه به سینمای گونه‌ای - به عنوان «محصول» نظام تولیدی متداول و سنتی، در سالهای اخیر ناگهان افزایش یافته است. برای این توجه دلایلی چند می‌توان برشمرد: مؤلف گرایی[1] شدید سالهای ۱۹۶۰، نفوذ روش شناسیهای[2] نقادانه نظیر ساختگرایی[3] و نشانه شناسی[4] و تمایل طبیعی ما به کالبد شکافی نظام استودیویی در زمانی که در هالیوود جدید مرگ آن به اثبات رسیده است. این توجه گسترده، گذشته از علت و انگیزه‌اش، نشانگر این است که تأمل دربارهٔ هالیوود فزونی یافته و این سینما هم به عنوان سندی صنعتی و فرهنگی و هم در مقام نوعی مصنوع[5] زیبایی - شناختی مستقل مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

شاید آشکارترین جلوهٔ چنین توجهی به سرشت قراردادی شدهٔ[6] فیلمهای آمریکایی و تولید آنها، در حوزهٔ رو به رشدی از فرهنگ عامه[7] باشد که براساس تصوری ساختگرایانه[8] و در چارچوب این پیشفرض بنیادین بنا شده است که: اعضای یک جامعهٔ مرتبط با رسانه‌های همگانی، از سویی خود در خلق نظامهای پیچیدهٔ باورهای آزمون نشده سهیم می‌شوند و از سوی دیگر در همین نظامها تحول و تکامل می‌یابند. با این چشم‌انداز که تحت تأثیر فرهنگ است و براساس نظریهٔ ساختگرایانهٔ فیلم که مبتنی بر نشانه شناسی یسا روانکاوی[9] است، در پی ترسیم نظامهای دولتی متنوعی‌اند که تمامی فیلمهای هالیوودی را شکل می‌دهد. البته تأثیر این چشم‌انداز اخیراً بر تاریخ و نقد فیلم نیز به همان اندازه بوده است و علاوه بر این، چنین می‌نماید که مرزهای ساختگی و رده‌بندی سنتی بررسی تاریخ، نظریه و نقادی فیلم نیز در این میان محدود یا حداقل روشن شود. در بررسیهای تاریخی نظیر آمریکای ساختهٔ سینما[10] (۱۹۷۶) از رابرت

اسکلار[11] و **آمریکا در فیلمهای سینمایی**[12] (۱۹۷۶) از مایکل‌وود[13] و نیز بررسیهای مربوط به گونه‌ها از جمله **گونه‌های فیلم آمریکایی**[14] (۱۹۷۴) از استوارت کامینسکی[15]، **ششلولها و جامعه**[16] (۱۹۷۵) از ویل رایت[17] و **فراتر از قاعده**[18] (۱۹۷۶) از استنلی سولومون[19]، نویسندگان برای پیشبرد نظر خودتوجه خویش را تا حدی به زمینهٔ فرهنگی و صنعتی سینمای هالیوود معطوف می‌کنند.

بررسیهای وود و اسکلار معرف کوششهای نویسندگانی است که می‌خواهند از طریق سنجش «دنیای» بالقوه‌ای که صاحبان استودیوها طی این قرن بر پردهٔ سینماهای وابسته به خود به نمایش در آورده‌اند دربارهٔ رابطهٔ پیچیدهٔ میان سینمای هالیوود و فرهنگ آمریکایی (یا آنچه یک دهه قبل، ایدئولوژی آمریکایی نامیده می‌شد) به بحث بپردازند. در کتاب اسکلار که عنوان فرعی آن **تاریخ فرهنگی فیلمها**[20]ست با رویکردی نسبتاً سنتی و تاریخی و براساس تقدم و تأخر زمانی به بحث دربارهٔ الگوهای اندیشهٔ آمریکایی، به شکلی که در سینمای ملی آمریکا منعکس شده است، پرداخته می‌شود. اما وود در پی کشف «پاره‌های اسطوره[21]»ای گنجانده شده در فیلمهای هالیوودی سالهای ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، در مقایسه با اسکلار، از نگرشی بسیار التقاطی‌تر سود می‌جوید.

بررسی اسکلار، در مقایسه با مطالعات تاریخی آرتورنایت[22] و جرالد مست[23] پیشرفتی چشمگیر است. هرچند اسکلار نیز سرانجام نظریه‌هایی آزمایشی در این باره که آمریکا چگونه توسط سینما ساخته شده است عرضه می‌کند. به همین دلیل، بررسی وود با وجود رنگمایهٔ محاوره‌ای و گریز از نظم پژوهشی، در این مقاله مورد توجه و علاقهٔ خاص قرار گرفته است. این تصور او که تولید فیلم آمریکایی فرایندی از اسطوره‌سازی است که استودیوهای هالیوودی و تودهٔ تماشاگر هر دو به طور متقابل در آن سهیم هستند، اندیشه‌ای است که بررسی مجدد گونه‌های فیلم هالیوودی را وعده می‌دهد. او دربررسی دوران «کلاسیک» هالیوود (که وی تا حدی به نحوی دلبخواهانه آغاز آن را اوایل سالهای سی و پایان آن را اوایل سالهای شصت می‌داند) تحلیلی مبسوط، دربارهٔ گونهٔ سینمایی به دست می‌دهد. او در این تحلیل، شکلها و قراردادهای سینمایی گوناگون را براساس اسطوره‌ها یا دلنگرانیهای مشخص کنندهٔ این شکلها و قراردادها شناسایی می‌کند. وود هرچند از چشم اندازی که جنبهٔ شخصی دارد و اغلب تا حدودی مبتنی بر تن آسایی است به هالیوود می‌نگرد؛ چنین به نظر می‌رسد که در کار او وجوه مفهومی و روش شناختی خاصی وجود دارد که مستقیماً با پیشرفتهای اخیر در بررسی گونهٔ فیلم هماهنگ و سازگار است.

مهمترین مفهومی که در تاریخ فرهنگی وود دربارهٔ چگونگی بررسی گونه وجود دارد این است که در تحلیل نهایی می‌توان با گونه‌های سینمایی به عنوان پدیده‌هایی متفاوت با قواعد مجزا و منفرد حاکم بر داستان‌پردازی، روبه‌رو شد. در هر یک از بررسیهای گونه‌ای مذکور، ولو به طور حاشیه‌ای، سعی بر این بوده است که مفهوم گونه روشن شود، «گونه بودن» شکلهای مکرر سینمایی اثبات شود و دلایلی در این باره که چرا تنها برخی از شکلها به صورت گونه در می‌آیند، به دست داده شود. کامینسکی و

سولومون، هر دو به بررسی گونه‌های متعددی می‌پردازند که گستره‌ای وسیع از کمدی دیوانه‌وار[۲۴] گرفته تا افسانهٔ علمی[۲۵] را شامل می‌شود. اما این دو در مقدمه‌های الهام‌بخش، ولی خام و ناپروردهٔ خود تنها در این باره تأمل می‌کنند که این اشکال گوناگون بجز آنکه هر کدام گونه‌ای از فیلم نامیده شوند، در چه چیز دیگری مشترک هستند؟ هر دو تحلیل‌گر پس از تفسیرهای مقدماتی دربارهٔ الگوهای فرهنگی و داستانی، با هر گونه به عنوان نظامی قراردادی و یگانه و نیز به عنوان مجموعه‌ای از عناصر مدون شده، که فیلمساز در جریان تولید به آنها جان می‌بخشد، برخورد می‌کنند. با این بررسیها، مقدمهٔ جیم کیتسز بر **افقهای غرب** و بخش آغازین **دنیای زیرزمینی آمریکا**[۲۶] از کولین مک آرتور[۲۷] به یاد می‌آید. این دو در نوشته‌های خود آن دسته از قراردادهای گونه متأثر از سینماگران مؤلف را مورد ستایش قرار می‌دهند. به اعتقاد این دو، فیلمهای این سینماگران گونه‌هایی را که در چارچوب آنها به کار پرداخته‌اند، رشد و تعالی بخشیده است. هریک از این تحلیل گران علی‌رغم اشاره‌های اولیه به نقش فیلمهای گونه‌ای در فرهنگ معاصر، به واسطهٔ تأکید بر ارزش زیبایی‌شناختی به عنوان نقطهٔ مقابل ارزش آیینی، که در فیلمهای گونه‌ای هالیوود به چشم می‌خورد، نوعی تعصب سنت گرایانهٔ آشکار از خود بروز می‌دهند.

این امر تا حدودی طنز آمیز است که ویل رایت کتاب **ششلولها و جامعه** را که بررسی تیزهوشانه و در عین حال محدودی دربارهٔ وسترن است سرانجام به دقیقترین اثری تبدیل می‌کند که در آن، جاذبهٔ وسیع این شکل به عنوان

آشنایی زیاد تماشاگر با محصولات گونه‌ای هالیوود و دخالت فعال اما غیرمستقیم او در آفرینش این نوع محصول، اساس و بنیادی است که تمامی ادعاهای مربوط به فیلم گونه‌ای در مقام شکلی از آیین فرهنگی و نوعی اسطورهٔ معاصر بر آن استوار است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آیینی فرهنگی مطرح می‌شود و از این طریق رابطهٔ آن را با دیگر شکلهای گونه‌ای مورد بحث قرار می‌دهد. او اندیشه‌های کلود لوی اشتراوس[۲۸]، ولادیمیرپراپ[۲۹] و کنت برک را که به ترتیب دربارهٔ شکل اسطوره‌ای، داستانی و نمادین است با هم ترکیب می‌کند. حاصل این ترکیب آن گاه که در گونهٔ وسترن به کار برده می‌شود از برخی جنبه‌ها روشنگر و از جنبه‌های دیگر غیرقابل استفاده از کار در می‌آید. اما نکتهٔ مهمتر این است که با ترکیب مورد بحث چشم‌اندازی مفهومی فراهم می‌آید که از طریق آن می‌توان بنیادیترین جاذبهٔ مردم پسندانه و ارزش فرهنگی شکلهای گوناگون سینمایی را مورد تأمل قرار داد. در مطالعات مربوط به گونه‌های فیلم هالیوودی، کار رایت نوعی نقطه عطف به شمار می‌آید، هر چند که او تنها به گونهٔ وسترن پرداخته است. وقتی که از تحلیل نسبتاً ملال آور رایت دربارهٔ جنبه‌های گوناگون فیلم وسترن فارغ می‌شویم، با خود می‌گوییم ای کاش او به تحقیق خود چنان وسعتی می‌داد که دیگر شکلهای گونه‌ای را نیز در برمی‌گرفت. به ویژه آنکه چنین تحقیقی برای رویکرد روش شناختی او بسیار مناسب به نظر می‌رسد.

همان طور که رایت نشان می‌دهد، پیشرفتهای اخیر در تحقیقات فرهنگی و حوزه‌های گوناگونی چون مردم شناسی ساختاری، علم اساطیر و زبان‌شناسی نمایانگر اهمیت حیاتی قراردادهای فرهنگی و صوری در تمامی محصولات سینمای تجاری است. اهمیت این گونه قراردادها در فیلمهای گونه‌ای یعنی آن دسته از فیلمهای وسترن، موزیکال و گانگستری که در آنها به واسطهٔ رابطهٔ دو جانبهٔ تماشاگر و استودیو میان آنها نوعی میثاق ضمنی برقرار شده، آشکارتر است. این میثاق از دیدگاه تماشاگر، مجموعهٔ متمایزی از طرحهای داستانی، مضمونی و شمایل نگارانه است که از رهگذر نمایش و مأنوس شدن تماشاگر با آنها به نظامهایی از انتظارات معقول تبدیل شده است. آشنایی زیاد تماشاگر با محصولات گونه‌ای هالیوود و دخالت فعال؛ اما غیرمستقیم او در آفرینش این نوع محصول، اساس و بنیادی است که تمامی ادعاهای مربوط به فیلم گونه‌ای در مقام شکلی از آیین فرهنگی و نوعی اسطورهٔ معاصر، بر آن استوار است.

من این حقیقت را، تا حدودی با اکراه، می‌پذیرم که جهت گیریهای نخبه گرایانه در غالب بررسیهای متداول فیلم، کمک بسیاری به افزایش علاقهٔ تودهٔ مردم و نیز پژوهشگران به سینمای هالیوود بوده است؛ اما تا زمانی که فیلم گونه‌ای بر مبنای ظرفیت آیینی آن بررسی نشود نمی‌توان ارزش فرهنگی و زیبایی شناختی آن را ارزیابی کرد. در اینجا اظهار نظری از آندره بازن، که به حساسیتهای فرهنگی او بهای اندکی داده شده است، شایان ذکر است: «وجود سینما بر ماهیت آن مقدم است»[(۱)] نه بازن و نه من بر آن نیستیم منزلت سینمای تجاری را به عنوان شکلی از هنر معاصر ناچیز جلوه دهیم. ویژگیهای سینمای تجاری یعنی مردم پسند بودن، بازاری بودن و نظام تولید آن که از نقایص این سینما به شمار آمده است، باید از چشم انداز فرهنگی گسترده‌تری بازبینی شود. با این چشم انداز، رویکردهای جدیدی در بررسی سینمای آمریکا پدید خواهد آمد و با این رویکردها حداقل بخشی از کارمایه‌های نقادانه و نظری ما در

هنگامی که قراردادهای گونه‌ای تثبیت شوند، فیلمسازان با انگیزه‌های اقتصادی یا زیبایی شناختی، با استفاده از شکلهای بنیادینی که در متن توقعات و آگاهیهای تماشاگر به سهولت قابل درک است، آزادیهای قابل ملاحظه‌ای به دست می‌آورند.

مسیری هدایت می‌شود که متفاوت با مسیر زیبایی شناسان سنت‌گراست که تحقیق در برخی از زمینه‌های سینما را منع کرده‌اند. همان طور که پیشتر اشاره شد، هر چند شماری از تحلیل گران گونه، خصلت آیینی و کارکرد اجتماعی آن را در نظر گرفته‌اند؛ تنها تعداد اندکی از آنان این خصلت را به گونه‌ای عمیق و بنیادین بررسی کرده‌اند. توماس سابچک[۳۰] در مقالهٔ کوتاه اما روشنگر خود در مورد گونه فیلم، این فرایند را به زبان کلاسیک شرح می‌دهد. او می‌گوید: «امکانات پالایندهٔ فیلم گونه‌ای را می‌توان از این چشم انداز دید که تنشهای فرهنگی و تناقضهای اجتماعی جدایی ناپذیر از تجربهٔ بشری، از طریق آن قابل حل است.»[۲] جان جی. کاولتی[۳۱] در تحلیل خود از سینمای وسترن تحت عنوان **معمای ششلول**[۳۲] رویکردی مستقیمتر اختیار می‌کند. کاولتی معتقد است بعد مهمی از گونهٔ وسترن «آیین فرهنگی و اجتماعی است».[۳] او بعداً آیین را «وسیله‌ای برای اثبات برخی ارزشهای بنیادین فرهنگی که برطرف کردن تنشها و کشمکشها و پیوند حال و گذشته با آن میسر است»[۴] تعریف می‌کند.

با تلقی فیلم گونه‌ای به عنوان نوعی افسانهٔ قومی معاصر[۳۳]، ما به حوزه‌ای از پژوهش هدایت می‌شویم که تحلیل گران گونه پیوسته آن را مهم دانسته، اما هرگز به نحوی مفید و ثمربخش مطرح نکرده‌اند. در این حوزه، رابطهٔ میان فیلم گونه‌ای و اسطوره مطالعه می‌شود. کامینسکی در معرفی **گونه‌های فیلم آمریکایی** هر چند روشن بینی خاصی از خود نشان می‌دهد؛ متأسفانه آن را تا به آخر پی نمی‌گیرد. او می‌گوید: «از یک نظر می‌توان چنین استدلال کرد که فیلمهای گونه‌ای، تلویزیون و ادبیات تا حد زیادی به جای

نسخه‌های رسمی‌تر واکنش اسطوره‌ای در مقابل هستی، یعنی دین و افسانه‌های قومی قرار داده شده است.»[۵] جان فل[۳۴] نیز هنگامی که می‌گوید: «پیوند میان اصطلاحات، «فرهنگ عامه» و «اسطوره»، مسئلهٔ محوری بررسی گونه است»[۶] همین شیوهٔ استدلال را دنبال می‌کند. فل به این مسئلهٔ محوری تنها در یک بند می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که فیلم گونه‌ای «شکل تحریف شده‌ای» از اسطوره است. تصوری که آشکارا از نورتروپ فرای[۳۵] به وام گرفته شده است.

در بررسیهای مفصلتر و عمیقتر دربارهٔ گونه، به ویژه در بررسیهای کاولتی و کیتسز، اهمیت آیین و اسطوره در هنرهای مردم پسند به طور عام و در فیلم گونه‌ای هالیوودی به طور خاص مورد توجه قرار گرفته است. اما این دو نیز به واسطهٔ پذیرش دیدگاه فرای، تحلیل‌گر گونه‌های ادبی، نوعی سمت‌گیری زیبایی شناختی را در مورد اسطوره می‌پذیرند. کیتسز در تحلیل خود به این نتیجه می‌رسد که اگر مفهوم اسطوره «هنگام بحث دربارهٔ شکل (وسترن) به طور جدی مدنظر قرار نگیرد، مسئله پیچیده و نامشخص می‌شود.»[۷] موضع کاولتی نیز موضعی مشابه است. تنها با این تفاوت که او برای پرهیز از مسئلهٔ اسطوره به جای «گونه»، اصطلاح «قاعده» را به کار می‌گیرد. کاولتی می‌گوید: «از نظر فرای اسطوره‌ها الگوهای جهانی عمل آگاهانه هستند» و استدلال می‌کند که اسطوره‌ها را نمی‌توان در رسانه‌ای که از نظر فرهنگی در ذات و جوهر خود براساس معیارهای نگارگری[۳۶] و ایدئولوژی بنا شده، یافت.[۸]

این استدلالها از تعریفی از اسطوره سرچشمه گرفته که هم در نظر این تحلیل گران و هم در نظر فرای به مفهوم کلاسیک اسطوره - به عنوان ناقل صوری مضمون داستانی لاهوتی[۳۷] یا مبتنی بر آیین وحدت وجود[۳۸]- وابسته است. برای مثال، موضع کیتسز از دیدگاهی حکایت دارد که اکثریت نظریه پردازان گونه هنگام برخورد با مسئلهٔ اسطوره و آیین پذیرفته‌اند. به عقیدهٔ کیتسز «برحسب تعریف دقیق کلاسیک، اسطوره به فعالیت خدایان مربوط می‌شود و بر این اساس وسترن هیچ اسطوره‌ای ندارد.»[۹] نکته جالب توجه این است که تحلیل کیتسز از ساختار وسترن او را به برخی از اندیشه‌هایی که اخیراً در ساختار اسطوره‌ای مطرح شده است، بسیار نزدیک می‌کند؛ اما وفاداری به موضع کلاسیک فرای او را از برقراری پیوند با آنها باز می‌دارد. او از یک طرف برای وسترن ساختاری کارکردی یا ثنوی[۳۹] -و یا به گفتهٔ خودش «دیالکتیکی[۴۰]»- قایل می‌شود و از طرف دیگر به هنگام رویارویی با مفهوم اسطوره از نظر گونه‌ای، آن را بیشتر برحسب مضمون داستان تعریف می‌کند تا ساختار یا کارکرد.

چنانکه بسیاری از اسطوره شناسان و مردم‌شناسان ساختاری و فرهنگی اخیراً نظر داده‌اند یک شکل آیینی شده، خواه دینی و خواه دنیوی، یک اسطوره *ندارد*، بلکه خود یک اسطوره *است* -یا به عبارت دقیقتر، کارکردی اسطوره‌ای دارد. اسطوره نه براساس تکرار یک مضمون کلاسیک یا داستانی جهانی بلکه براساس کارکرد آن به عنوان نظامی ذهنی و یگانه تعریف می‌شود که مظهر عناصر خاص فرهنگی است که آن را تحقق می‌بخشد. برونیسلاو مالینوفسکی[۴۱] از پدران مردم شناسی نوین می‌گوید: «در اسطوره که کارکردی ضروری دارد؛ باور را بیان کرده، ارزشش را افزوده و آن را مدون می‌کنند؛ با حفظ اخلاق به

آن ضمانت اجرا می‌بخشند؛ کارایی را تضمین می‌کنند و برای راهنمایی بشر قواعدی عملی به دست می‌دهند.»[۱۰]

دیوید بیدنی[۴۲] مردم شناس، در تشریح اندیشه‌های ارنست کاسیرر[۴۳] دربارهٔ اسطوره می‌گوید: «از نظر کاسیرر، تفکر اسطوره‌ای، شکل وحدت گرایانه‌ای از خودآگاهی با ویژگیهای خاص و متمایز است. در اسطوره وحدت موضوع ابداً موجود نیست بلکه تنها وحدت کارکرد وجود دارد که در قالب حالت یگانه‌ای از تجربه بیان می‌شود.»[۱۱] کاسیرر در **اسطورهٔ دولت**[۴۴] ادعا می‌کند کارکرد اسطوره همانند کارکرد تبیین نیست؛ بلکه به جای آن، از نظر عملی و اجتماعی احساس یگانگی و هماهنگی میان اعضای یک جامعه و همچنین یگانگی با کل طبیعت و زندگی ترویج می‌شود.»[۱۲]

این نظر دربارهٔ اسطوره، مفروضات پیشین سابچک را دایر بر اینکه با فیلمهای گونه‌ای «تنشهای فرهنگی و تناقضهای اجتماعی» برطرف می‌شود و همچنین نظر کاولتی را در مورد فیلم وسترن در مقام «آیینی اجتماعی و فرهنگی» به یاد می‌آورد. در فیلم گونه‌ای با تبدیل آرمانهای جمعی به آیین، رابطهٔ فرد و جامعه را بهبود می‌بخشند و بدین وسیله ارزش آن جامعه را در دنیایی طبیعی که فرد به صورت حسی و عاطفی جزئی از آن است مورد تأمل قرار می‌دهند. سابچک این تضادها یعنی «تضاد میان فرد و گروه یا تضاد میان تحقق خویش[۴۵] و سازگاری با جامعه» را از ویژگیهای ذاتی فیلم گونه‌ای می‌داند. او همچنین معتقد است «تضاد میان این دو قطب همواره به نفع جامعه حل خواهد شد.»[۱۳]

تصور فیلم گونه‌ای به عنوان ساختاری کارکردی و یگانه دقیقاً به کار کلودلوی اشتراوس در تحلیل ساختگرایانهٔ او از اسطوره شبیه است. لوی اشتراوس اندیشهٔ اسطوره‌ای را چنین تعریف می‌کند: «نظام جامعی از مراجع که از طریق تضادهای دوگانهٔ فرهنگی اجرا می‌شود، یعنی تضاد میان عام و خاص از یک سو و تضاد میان طبیعت و فرهنگ از سوی دیگر.»[۱۴] لوی اشتراوس همانند رومن یاکوبسون[۴۶] که زبان‌شناس است می‌گوید: اسطوره به عنوان ساختاری کارکردی همانند زبان است که آن را نه براساس مضمون جمله‌ها، بلکه براساس نحو یا قواعدی که بر ساختمان جمله‌ها حاکم است تعریف می‌کنیم. چنانکه لوی اشتراوس می‌گوید: «معنی اسطوره نه در عناصر مجزای موجود در ترکیب آن، که تنها در شیوهٔ ترکیب عناصر است.»[۱۵] این نظریه مرهون بینش فردینان دوسوسور[۴۷] است که در زبان کلامی، میان زبان[۴۸] و گفتار[۴۹] تمایز قایل می‌شود. سوسور معتقد است گویندگان و شنوندگان در قواعد دستوری نظام زبان (*زبان*) مشترک‌اند و بدین شکل قادرند گستره‌ای نامحدود از اظهارات فردی (*گفتار*) را که گاه حتی از نظر دستوری نادرست است، پدید بیاورند و درک کنند.[۱۶]

در گونهٔ فیلم همانند زبان و اسطوره به عنوان نظامی متنی، مجموعه‌ای از قواعد ترکیبی برای استفاده در یک کارکرد ارتباطی خاص ارائه می‌شد. لوی اشتراوس می‌توانسته، درست به همان سهولتی که در استعارهٔ خود گونه‌های مختلف افسانه‌های قومی را اجزای سازندهٔ یک اسطوره توصیف کرده است، فیلمهای مختلف را نیز در محدودهٔ یک گونه توصیف کند:

بنابراین، در یک اسطوره، ساختاری به نمایش در

تا زمانی که فیلم گونه‌ای
برمبنای ظرفیت آیینی آن
پررنگ نشود نمی‌توان ارزش
فرهنگی آن را
و زیبایی شناختی آن را
ارزیابی
کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌آید که در لایه‌هایی پوشیده شده و در خلال روند تکرار، به سوی سطح تراوش می‌کند. لایه‌ها نیز کاملاً همانند یکدیگر نیستند. غایت اسطوره پدید آوردن الگویی منطقی است که با آن بتوان یک تناقض را از میان برداشت... ولی از جنبهٔ نظری، شمار نامحدودی از لایه‌ها تولید خواهد شد و هر لایه، اندکی با دیگر لایه‌ها متفاوت است.[۱۷]

مفهوم گونه در مقام نظامی سینمایی باید، همانند مفهوم اسطوره، براساس کارکرد خود توصیف شود؛ ارزش گونه بنابر آنچه انجام می‌دهد تعیین می‌شود نه آنچه هست. در یک گونهٔ فیلم با ظرفیت آیینی خاص آن، برخی تناقضها و کشاکشهای بنیادی فرهنگی به ساختار ذهنی یگانه‌ای تبدیل می‌شود که برای تودهٔ تماشاگر آشنا و قابل درک است. مسئلهٔ ویژگی فرهنگی، یعنی خصلت سینمایی ویژه‌ای که کاولتی در دوری جستن از مفاهیم گونه و اسطوره به هنگام پرداختن به وسترن با آن برانگیخته می‌شود، برای هر نوع ساختار اسطوره‌ای حیاتی است. ادموند لیچ[۵۰] در بررسی آثار لوی‌اشتراوس بر این باور است که «اسطوره بیان واقعیتهای غیرقابل مشاهده براساس پدیده‌های قابل مشاهده است»[۱۸]. لوی اشتراوس خاطر نشان می‌سازد که در فرهنگهای متفاوت «با سازمان دادن نوعی نظام دیالکتیکی مرکب از تضادها و همبستگیها در چارچوب یک دنیای ذهنی مشترک، اصالتهای متفاوت آنها به نمایش در می‌آید.»[۱۹]

بنابراین، هر ساختار اسطوره‌ای باید در متن یک فرهنگ خاص مستحیل شود، چراکه در غیر این صورت برای اعضای فرهنگی که تجربه‌اش می‌کنند غیرقابل تصدیق یا فاقد معنی خواهد بود. کاولتی با این استدلال که قواعد سینمایی

می‌توان محصولات هالیوودی را به طور کلی جلوه‌ای از تمایل انسان معاصر به اسطوره در نظر گرفت.

«بیش از آنکه به طبیعت یگانهٔ بشر مربوط باشد با فرهنگ ارتباط دارد» به دو روی همان سکهٔ اسطوره‌ای اشاره می‌کند.[۲۰] در مورد تفسیر لوی اشتراوس می‌توان گفت آیین اسطوره‌ای افسانهٔ قومی، گفتگوی جمعی یک جامعه با خود و مواجهه با مسائل مهم انسانی در متنی آشناست. «طبیعت یگانهٔ بشر» که کاولتی بدان اشاره می‌کند دقیقاً همان توانایی اسطوره سازی است که افراد از طریق آن با مقوله‌های فرهنگی خاصی ارتباط برقرار می‌کنند و پاره‌ای از حقایق مربوط به وضعیت انسانی را که تفکر دربارهٔ آنها را دشوار یافته‌اند، خوشایند می‌سازند.[۲۱]

با قبول این نظر که کارکرد فیلم گونه‌ای همانند کارکرد نوعی آیین اسطوره‌ای معاصر است، بنیادی بنا می‌کنیم که براساس آن می‌توان گونه‌ها را نه تنها به عنوان شکلهایی مجزا، بلکه به عنوان نظامهایی مرتبط که اساساً خصلتهای مشابهی را به نمایش در می‌آورند، مورد بررسی قرار داد. در اینجا می‌توان دو پرسش مهم دربارهٔ بررسی گونهٔ فیلم را که تا کنون بی‌پاسخ مانده، مطرح کرد؛ نخست اینکه، چرا در سینمای آمریکا تنها پاره‌ای از ساختارهای مضمونی - داستانی در قالب گونه تکامل یافته است؛ دوم اینکه، با کدام جاذبهٔ فرهنگی و بنیاد ذهنی، یکسان بودن گونه‌ها با حفظ «گونه بودن»[۵۱] به شکل موجود مطرح شده است؟

با در نظر گرفتن فیلم گونه‌ای به عنوان نوعی افسانهٔ قومی عامه پسند، به آن کارکردی اسطوره‌ای می‌بخشند و با همین کارکرد، ساختار یگانهٔ آن را پدید می‌آورند. کارکرد اسطوره عبارت است از تبدیل آرمانهای جمعی به آیین، گرامی داشتن آن دسته از کشاکشهای فرهنگی و اجتماعی که موقتاً حل شده است و پنهان سازی کشاکشهای فرهنگی در پشت لفافهٔ تفنن؛ و این همان چیزی است که مایکل وود «نقاب نیمه شفاف تضاد» می‌نامد.[۲۲] با پذیرفتن این جنبهٔ اسطوره‌ای در تحلیل فیلم گونه‌ای، باید مشارکت جمعی تماشاگران را در نظام استودیویی تولید مورد بررسی قرار داد. چرا که این نظام تولید در روند اسطوره‌سازی معاصر نقشی بسیار اساسی دارد. تحلیل گران بسیاری به این نقش اشاره کرده‌اند: اما در این اشاره‌ها تأثیر متقابل نظام استودیویی و تماشاگر بر هم و مشارکت جمعی تماشاگران در تولید و تکامل گونه‌های فیلم از نظر دور مانده است.[۲۳] دررابطهٔ دوجانبهٔ استودیو - تماشاگر، زمینهٔ فرهنگی تولید فیلم گونه‌ای با خصلت آیینی متمایزی مهیا می‌شود و در هر رویکرد نظری که فیلم گونه‌ای براساس کارکرد اسطوره‌ای آن مورد بحث قرار می‌گیرد بنیادی مستحکم پدید می‌آید.

در بحث از فیلم گونه‌ای هالیوودی به عنوان بیانی اسطوره‌ای که در یک شکل هنری مردم‌پسند عرضه می‌شود، نباید به ورطهٔ تأمل دربارهٔ تغییراتی افتاد که با سرشت سینمای تجاری بر آن تحمیل شده و بر ترکیب داستانی و مضمونی این بیان تأثیر داشته است. این بدان معناست که در نظام تولید هالیوودی با شماری قوانین کلی سینمایی سر و کار داریم که در تمام تولیدات آن، از جمله فیلمهای گونه‌ای، نفوذ می‌یابد (و سرانجام به نشان اختصاصی این تولیدات مبدل می‌شود). علاوه بر مطالعهٔ ترکیب دیداری - شنیداری[۵۲] بیان اسطوره‌ای در سینما که در نقطهٔ مقابل بیان شفاهی یا نوشتاری قرار دارد، باید تمایل هالیوود به فیلم داستانی به عنوان نقطهٔ مقابل فیلمهای مستند یا انتزاعی، نظام اقتصادی

«بستهٔ» آن که تولید فیلم بلند مستقل را تا سالهای ۱۹۶۰ در آمریکا غیرممکن می‌ساخت، نظام ستاره‌سازی و دیگر جنبه‌های مربوط به تولید نیز مدنظر قرار گیرد. با این ملاحظات، به هیچ وجه این مفهوم که فیلمهای گونه‌ای به نحوی آیینی، تصویری آرمانی از خویشتن فرهنگی است، بی‌اعتبار نمی‌شود -از قضا، بخشیدن جایگاهی همچون خدایان به ستارگانی مانند جان وین و فرد آستر این مفهوم را مؤکد نیز می‌سازد- ولی این ملاحظات بی‌تردید گواهی بر این واقعیت است که در روش تولید سینمای هالیوود زمینهٔ بی‌نظیری برای بیان اسطوره‌ای فراهم آمده است.

شاید خصلت ویژهٔ سینمای تجاری، که تفاوت اساسی آن با صور سنتی آیین است، تمایل در این سینما و حتی در نظام محافظه‌کارانهٔ هالیوود به خلق و تکامل سریع جنبه‌های معینی از اشکال داستانی عامه پسند باشد. در فیلمهای یک گونه، صور متغیری از یک مضمون عرضه می‌شود؛ به بیان دیگر، مضمون در نفس خود مظهری از شیفتگیهای بنیادی فرهنگی است که می‌تواند از نظر ماهوی ثابت باشد؛ اما اگر از نظر شکل نیز بدون تغییر باقی بماند به رکود و جمود خواهد رسید. نمایش گستردهٔ فیلمهای گونه‌ای و نیاز به حفظ شیفتگی تماشاگران به شکلهای عامه پسند، باعث می‌شود که فیلمسازان در یک گونهٔ مشخص، برای حفظ توان و اهمیت فرهنگی آن، همواره قراردادهای گونه‌ای را در پرداختی جدید عرضه کنند. همان طور که رابرت وارشو در بررسی وسترن می‌گوید: «ما نمی‌خواهیم فیلم یکسانی را چندین بار ببینیم. بلکه خواهان دیدن شکل یکسانی هستیم.»(۲۴)

برای مثال، عمر گونهٔ وسترن، تقریباً برابر با عمر سینمای تجاری آمریکاست و در طول این سالیان، تقابلهای اساسی میان نظم اجتماعی و هرج و مرج[۵۳] را به شکلی که در تقابلهای گوناگون متجلی می‌شد (مثلاً شرق در برابر غرب، شهر در برابر بیابان، باغ در برابر صحرا، گروه در برابر فرد و...) به تصویر کشیده است. در گونهٔ وسترن در عین تمرکز مداوم بر این تقابلها، هم در زمینهٔ به تصویر کشیدن محیط طبیعی غرب آمریکا از چشم‌اندازی تاریخی و هم در زمینهٔ خلق قهرمان وسترن، پیشرفتهای قابل توجهی به دست آمد. باید توجه داشت که این قهرمان وسترنهای متأخرتر بیش از آنکه با نیروهای نظم اجتماعی همراه و همدل باشد به نیروهای هرج و مرج طلب تمایل داشت.

ویل رایت در مقام یک جامعه شناس در بررسی ساختاری خود دربارهٔ وسترن، به این حرکت تکاملی از چشم انداز تغییرات اقتصادی و اجتماعی فراسینمایی[۵۴] می‌نگرد. رایت معتقد است «ساختار داستان در انطباق با افعال و نهادهای متغیر اجتماعی تغییر می‌کند. نیروهای مخالف نیز تصاویری از سنخهای اجتماعی می‌آفرینند که برای آگاهی اجتماعی بسیار اساسی است.»(۲۵) رایت که از چشم اندازی جامعه شناسانه به مسئله می‌نگرد، اغلب ارزش درونداد[۵۵] خلاقانهٔ نظام تولید هالیوود را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. من موضع رایت را با این اظهار نظر تکمیل می‌کنم: هنگامی که قراردادهای گونه‌ای تثبیت شوند (که ممکن است مانند قراردادهای گونهٔ وسترن چندین دهه یا مانند قراردادهای گونهٔ گانگستری تنها چند سال دوام داشته باشد) فیلمسازان با انگیزه‌های اقتصادی یا زیبایی شناختی، با استفاده از شکلهای بنیادینی

که در متن توقعات و آگاهیهای تماشاگر به سهولت قابل درک است، آزادیهای قابل ملاحظه‌ای به دست می‌آورند، بنابراین، وسترنهای «روانی»[۵۶] اوایل سالهای ۱۹۵۰ یا تجلیل از قهرمان متمرد وسترن در فیلمهای متأخرتر باید در نظر تودهٔ تماشاگر مصداق معقولانهٔ این معنا باشد که نیروهای طرفدار نظم اجتماعی، پیشرفت و آزادی فردی، از طریق قراردادهای حاکم بر گونهٔ وسترن تظاهری آیینی یافته است.

با توجه به آنچه گفته شد، فیلم گونه‌ای کیفیتی دوگانه دارد، بدین معنی که از یک سو محصول شکل هنری عامه پسند تجاری و قراردادی است و در آن از الزامات معینی که از جانب تماشاگر و نیز نظام سینمایی بر آن تحمیل می‌شود تبعیت می‌کنند و از سوی دیگر نمایانگر جلوهٔ متمایزی از انگیزهٔ اسطوره‌ای و بنیادی جامعهٔ معاصر و شوق آن به رویارویی با تضادهای ذاتی فرهنگ نوین است و در عین حال در نمایش تصویری آرمانی از خویشتن جمعی نیز مشارکت دارد. پیش از این بر ارزش چنین نگرشی تأکید کردم. اینک مطلب را با توضیح کوتاهی دربارهٔ خطرهای ذاتی این نگرش به اتمام می‌رسانم. چنانکه تحقیق فرهنگی وود در مورد سینمای هالیوود نشان می‌دهد، می‌توان این تحقیق روش‌شناختی را باز هم تا سطح بالاتری بسط داد و محصولات هالیوودی را به طور کلی جلوه‌ای از تمایل انسان معاصر به اسطوره در نظر گرفت. اما از آنجاکه هر محصول فرهنگی عامه پسندی را تا حدی می‌توان از این چشم انداز نگریست، چنین می‌نماید که اینجا همان نقطه‌ای است که ما را از هدف اولیهٔ تحقیق‌مان دور و منحرف می‌سازد.

مفهوم گونه در مقام نظامی سینمایی باید همانند مفهوم اسطوره، بر اساس کارکرد خود توصیف شود؛ ارزش گونه بنابر آنچه انجام می‌دهد تعیین می‌شود نه آنچه هست.

نشان حاکی از این نوع نزدیک بینی محققانه -که شاید تحقیق وود مثال بارز آن باشد- این تمایل است که دربارهٔ فرهنگ عامه به چنان تعمیمهای کلی دست بزنیم که کارمان یکسره بی‌معنا شود، یا به ورطهٔ یادآوری خاطرات تأثرگرایانه و بسیار شخصی از غروبهای شنبهٔ سالهای قبل از بلوغ -که با دوک[57]، گاربو[58] و گودزیلا[59] سپری می‌شد- فرو افتیم. ارزش نهایی این نوع تحلیل که در اینجا به اختصار ارائه شد - البته اگر از گسترش دادن بیش از حد آن پرهیز کنیم- این است که دانشجویان فیلم گونه‌ای هالیوودی را قادر می‌سازد بی‌آنکه انسجام و یکپارچگی فیلمهای مختلف یا گونه‌های فیلم را نادیده بگیرند به چشم انداز تحلیلی خود وسعت بخشند. در نتیجه، می‌توان دربارهٔ فیلم گونه‌ای و گونهٔ فیلم در متن تحلیلی واحدی به مطالعه پرداخت و وسترنها، موزیکالها، کمدیهای دیوانه وار و فیلمهای جنگی را از چنان چشم انداز فرهنگیی بررسی کرد که بتوان هم خصوصیات مشترک و هم خصوصیات متمایز آنها را باز شناخت.

منابع مورد اشارهٔ مؤلف

(۱)- «در دفاع از سینمای آمیخته»، **سینما چیست؟**، آندره بازن با ویرایش و ترجمهٔ هیوگری (برکلی: انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۷۱)، ۷۱:۱.

(۲)- مقالهٔ «فیلم گونه‌ای: تجربه‌ای کلاسیک» اثر توماس سابچک، که نخستین بار در شمارهٔ ۳ **فصلنامهٔ ادبیات / فیلم ۳** (تابستان ۱۹۷۵) ص ۲۰۱ چاپ شده است.

(۳)- **معمای ششلول**، جان جی. کاولتی (چاپ بولینگ گرین، اوهایو، انتشارات دانشگاه بولینگ گرین، [۱۹۷۰] ص ۳۲.

(۴)- همان منبع، ص ۷۳.

(۵)- **گونه‌های فیلم آمریکایی: رویکردهایی به نظریه تقادانهٔ فیلم عامه پسند**، استوارت ام. کامینسکی (شیکاگو؛ فلوم، ۱۹۷۴) ص ۳.

(۶)- جان‌سی. فل **مقدمه‌ای بر: فیلم** (نیویورک: پریجر، ۱۹۷۵) ص ۱۱۶.

(۷)- جیم کیتسز، **افقهای غرب** (بلومینگتن: انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۶۹) ص ۱۳.

(۸)- **معمای ششلول**، کاولتی، ص ۳۰. موضوع «خاص بودن فرهنگی»، مبنای تازه‌ترین بحثی است که در آن به توانایی ادامهٔ حیات اسطوره در فرهنگهای گوناگون پرداخته می‌شود. همان طور که من در این مقاله کوشیده‌ام نشان دهم انکار کاولتی، کیتسز و فرای در این مورد که یک شکل داستانی که از نظر فرهنگی خاص است می‌تواند اسطوره‌ای باشد، در تقابل با بررسیهای اخیر اسطوره شناسی و مردم شناسی ساختاری است.

(۹)- کیتسز، **افقهای غرب**، ص ۱۳.

(۱۰)- برونیسلاو مالینوفسکی، **اسطوره در روان شناسی اولیه** (نیویورک. W.W نورتون، ۱۹۲۶) ص ۱۳.

(۱۱)- دیوید بیدنی، «اسطوره، نمادگرایی و حقیقت»، **مجلهٔ فرهنگ عامهٔ آمریکایی ۶۸**، ش ۲۷۰ (اکتبر، دسامبر ۱۹۵۵)، ص ۳۸۱.

(۱۲)- همان منبع، ص ۳۸۴.

(۱۳)- «فیلم گونه‌ای»، سابچک، ص ۲۰۱.

(۱۴)- کلود لوی اشتراوس، **ذهن وحشی** (شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۶۶)، ص ۱۳۵.

(۱۵)- کلود لوی اشتراوس، «بررسی ساختاری اسطوره» در **ساختگرایان**، ویراستهٔ ریچارد تی. دجرج و فرناند ام. دجرج (گاردن سیتی، دابل دی، ۱۹۷۲) ص ۱۰۵.

(۱۶)- فردینان دوسوسور، **دروس زبان شناسی عمومی** (پاریس: بالی وسه چه هی. ۱۹۷۲) ص ۱۶.

(۱۷)- لوی اشتراوس، «بررسی ساختاری اسطوره»، ص ۱۰۹.

(۱۸)- ادموند لیچ، کلود لوی اشتراوس (نیویورک: وایکینگ، ۱۹۷۰) ص ۵۸ (این کتاب به ترجمهٔ دکتر حمید عنایت در سال ۱۳۵۰ توسط انتشارات خوارزمی به چاپ رسیده است).

(۱۹)- کلود لوی اشتراوس، **خام و پخته: مقدمه‌ای بر علم اسطوره‌شناسی** (اوانستون III: هارپر و رو، ۱۹۶۹) ص ۸.

(۲۰)- **معمای ششلول**، کاولتی، ص ۳۱.

(۲۱)- رابرت اسکولز، **مقدمه‌ای بر ساختگرایی در ادبیات** (نیوهاون: انتشارات دانشگاه ییل، ۱۹۷۴) ص ۶۸.

(۲۲)- مایکل وود، **آمریکا در سینما** (نیویورک: کتابهای پایه، ۱۹۷۵) ص ۸۰.

(۲۳)- برای مثال نگاه کنید به **ششلولها و جامعه: بررسی ساختاری وسترن** اثر ویل رایت (برکلی، انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۷۵)؛ کتابی که به طور کامل به گونهٔ فیلم وسترن اختصاص یافته، بی آنکه یک بار در مورد نظام استودیویی یا تأثیر تماشاگر در تولید و تکامل این شکل توضیح داده شود.

(۲۴) - «وسترن»، رابرت وارشو در **تجربهٔ بی‌واسطه** (گاردن سیتی: دابل دی، ۱۹۶۲)، ص ۱۴۷.

(۲۵)- **ششلولها و جامعه**، رایت، ص ۲۷.

پاورقیهای مترجم

1- auteurism
2- methodology
3- structuralism
4- semiotics
5- artifact
6- conventionalized nature
7- popular culture
8- A structuralist concept
9- psychoanalytic
10- Movie - Made America
11- Robert Sklar
12- America in the Movies
13- Michael Wood
14- American Film Genres
15- Stuart Kaminsky
16- sixguns and Society
17- Will Wright
18- Beyond Formula
19- Stanley Solomon
20- A Cultural History of the Movies
21- "fragments of myth"
22- Arthur Knight
23- Gerald Mast
24- screwball comedy
25- science fiction
26- Underworld USA
27- Colin McArthur
28- Claude Lévi - Strauss
29- Vladimir Propp
30- Thomas Sobchack
31- John G. Cawelti
32- The Six - Gun Mystique
33- contemporary folktale
34- John Fell
35- Northrop Frye
36- imagery
37- sacred
38- Pantheistic
39- dualistic
40- dialectical
41- Bronislav Malinowski
42- David Bidney
43- Ernst Cassirer
44- The Myth of the State
45- self - realization
46- Roman Jakobson
47- Ferdinand de Saussure
48- langue
49- Parole
50- Edmund Leach
51- genre - ness
52- audiovisual
53- anarchy
54- extracinematic
55- input
56- «psychological»
57- Duke
58- Garbo
59- Godzilla

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی