روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم

کریستین تامسن، ترجمهٔ محمد گذرآبادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

جنبش فرمالیسم روسی

نئوفرمالیسم، طبق تعریفی که با توجه به مقاصدم در این‌جا از آن ارایه خواهم داد، تا حد زیادی ریشه در فرمالیسم روسی دارد. انتخاب نام جدید، دلایل متعددی دارد. جنبش فرمالیسم روسی چنان که در اصل بوده، اکنون به پایان رسیده است؛ امروز دیگر کسی نمی‌تواند خود را «فرمالیست روسی» معرفی کند. وانگهی، چون فرمالیسم روسی روشی در مطالعات ادبی بوده است، استفاده از آن در هنرهای دیگر، مستلزم تغییراتی چند است. منتقد گاهی باید کاستی‌های روش اصلی و اولیه را برطرف کند. از این‌رو، مطالعهٔ فیلم، نیازمند فرمالیستی «نو» است.

قرن ما شاهد ظهور شماری از نظریه‌های مهم در زمینهٔ زیباشناسی بوده است که بعضی از آن‌ها الگوهایی را برای تحلیل فیلم‌ها فراهم کرده‌اند. نقد نو و ساختارگرایی دو نمونهٔ کاملاً متفاوت از این نظریه‌ها هستند. در ادامه، می‌کوشم با مرتبط ساختن جنبش نه چندان مشهور فرمالیسم روسی با این دو نظریه، زمینه و ریشه‌های آن را روشن کنم و نشان دهم که چگونه می‌توان از آن در مطالعات سینمایی سود جست.

فرمالیسم روسی به لحاظ تاریخی مقدم بر دو نظریهٔ دیگر است. این جنبش در سال ۱۹۱۴ با انتشار *رستاخیز واژه* به قلم ویکتور اشکلوفسکی آغاز شد و حدوداً در سال ۱۹۳۰، آن‌گاه که ناخرسندی مقامات دولتی از گرایش «فرمالیستی» و غیر مارکسیستیِ نهضت اعضای آن را به تغییر دیدگاه‌های‌شان واداشت، به‌تدریج رو به افول نهاد. بنابر آموزهٔ رئالیسم سوسیالیستی که در سال ۱۹۳۴ به طور رسمی اعلام شد، فرمالیسم روسی به همراه بخش اعظم هنر روسیه در دههٔ ۱۹۳۰ کم و بیش غیرقانونی به حساب می‌آمد. علاوه بر اشکلوفسکی، اعضای اصلی گروه‌های مسکو (۱۹۱۵) و پترزبورگ (۱۹۱۴) که جنبش را به وجود آوردند، عبارت بودند از: بوریس آخن بام، یوری تینیانوف، بوریس توماشفسکی، اوسیپ بریک (یکی از ویراستاران Lef و Novyi Lef) و رومن یاکوبسن. گروه روابط نزدیکی با سینما داشت: شکلوفسکی دوست ایزنشتین و منتقد فیلم بود؛ اشکلوفسکی، بریک و تینیانوف، فیلمنامهٔ بسیاری از فیلم‌های مهم این دوره را نوشتند، از جمله *Bed and Sofa* *بال‌های یک سرف* و *خانهٔ میدانِ ترونبوی* (شکلوفسکی)؛ *توفان بر فراز آسیا* (بریک)؛ *شنل*، *SVD* و *گروهبان Kizhe* (تینیانوف). نهضت فرمالیسم روسی تأثیر فراوانی بر مطالعات ادبیِ بعد از خود نهاده است. رومن یاکوبسن، روسیه را ترک گفت و به یکی از چهره‌های اصلی گروه زبان‌شناختی پراگ تبدیل شد که حلقهٔ رابط مهمی میان فرمالیسم و ساختارگراییِ متأخر محسوب می‌شود. به علاوه، در سال ۱۹۶۵بالاخره اولین مجموعه‌ها از مقالات مهم فرمالیست‌های روسی به زبان‌های انگلیسی و فرانسه ترجمه و منتشر شد. از آن پس مفاهیم اولیه نهضت، به درون برخی متون ساختارگرا راه یافته است؛ *مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاری روایت* و *S/Z* به قلم رولان بارت تا حدی وام‌دار فرمالیسم‌اند. اما نفوذ آن‌ها در امریکا تا بدین حد نبوده است. در برخی مطالعات، سعی شده است تا از بعضی مفاهیم در مطالعات ریخت شناسانه و دربارهٔ قصه‌های عامیانهٔ روسی توسط ولادیمیر پراپ که از چهره‌های حاشیه‌ای فرمالیسم روسی است، استفاده شود[1]. با این همه، نظریهٔ عمومی‌تر فرمالیسم، این قابلیت را دارد که به آسانی به اشکال مناسب برای رسانه‌های دیگر تبدیل شود.

مهم‌ترین نظریه‌های انتقادیِ نو

فرمالیسم روسی را غالباً با نقد نو مقایسه کرده‌اند؛ چرا که این دو رویکرد، تداخل تاریخی داشتند و هر دو واکنشی بودند به روش‌های نقد رمانتیک در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم. نقد نو در امریکا شناخته شده‌تر است، زیرا همهٔ طرفداران آن به انگلیسی نوشته‌اند و متون آن‌ها از بدو پیدایش جنبش، در دسترس بوده است[2].

ساختارگرایی نیز شناخته شده‌تر از فرمالیسم روسی است. به رغم تأثیراتی که برشمردم، ساختارگرایی وجوه اشتراک اندکی با فرمالیسم دارد و در واقع از روش‌شناسیِ متفاوتی پیروی می‌کند. چون هدفم در این‌جا، در وهلهٔ اول، ارزیابی فرمالیسم روسی است تا بعداً بتوانم روش مورد نظرم را از آن اخذ کنم، برایم مقدور نیست که بررسی جامعی از نقد نو یا ساختارگرایی ارایه دهم. امیدوارم حداکثر با اشارات کافی بدان‌ها نشان دهم که فرمالیسم روسی، جایی بین دو نظریهٔ دیگر قرار دارد و با هر کدام، اندک وجوه اشتراکی دارد. پیشنهاد می‌کنم اگر به دنبال توضیحی کامل و خواندنی از این دو نهضت هستید، به کتاب مورای گریگرز دربارهٔ نقد نو به نام *حامیان جدید شعر* و *نظریهٔ ساختارگرا* نوشتهٔ جاناتان کولر رجوع کنید.

در این‌جا به منظور مقایسه، به معرفی دیدگاه‌های این سه نظریه دربارهٔ شیء هنری، خواننده (زیرا این‌ها نظریه‌هایی عمدتاً ادبی‌اند) و زمینهٔ تاریخی بسنده می‌کنم.

شیء هنری. منتقدان نو، اثر هنری را به منزلهٔ شیئی زمینه‌مند (contextual) تحلیل می‌کنند؛ یعنی به منزلهٔ دستگاهی قایم به ذات که روابط درونی‌اش تنها روابط در خور توجه خواننده است. ادبیات یک فعالیت انسانی مستقل و منحصر به فرد تلقی می‌شود؛ و منحصر به فرد بودن آن ناشی از تفاوت میان زبان شعری و زبان علمی است. چون زبان، علمی ساخته شده است تا بیانگر حقیقت تجربی و آزمون‌پذیر دربارهٔ جهان باشد؛ زبان شعری باید چیز دیگری را بیان کند. به زعم منتقدان نو، ادبیات، زبانی را به کار می‌گیرد که بیانگر حقیقتی عمیق‌تر در قالب بینش‌های

شهودی و عاطفی است؛ بینش‌هایی که تنها شاعر می‌تواند به خواننده ارزانی کند.
بنابراین، ارزش شعر در این نیست که به عنوان ابزاری ویژه، انتقال دهندهٔ اطلاعات واقعی و مستند باشد؛ بلکه رسانه‌ای را فراهم می‌کند که شاعر در آن مفاهیم شهودی را ـ برای خود یا خواننده ـ شکل می‌دهد؛ مفاهیمی که تنها در قالب زبان شعری می‌توانند وجود داشته باشند. شاعر با نطفهٔ مبهم و بی‌شکل یک تصور یا مفهوم آغاز می‌کند و تنها با قرار دادن این مفهوم در زبان است که می‌تواند آن را بپروراند؛ از این‌رو شعر محمل اندیشه نیست؛ بلکه در آفرینش آن نقش دارد.
نقد نو به مثابه رقیبی برای رویکردهای پیشین یا رمانتیک به شعر، حاکی از تغییر در پیش‌فرض‌ها بود. تا آن زمان، نظریه‌ها تمایز قاطعی را میان فرم و محتوای شعر قایل می‌شدند. از یک سو، عقیده بر این بود که شعر، افکار بالقوه صحیح و مهمی را از ذهن شاعر به خواننده منتقل می‌کند؛ فرم در این‌جا چیزی نیست جز یک ظرف که اهمیتش صرفاً به دلیل کمکی است که به انتقال اندیشه‌ها می‌کند. از سوی دیگر، برخی منتقدان بر این باور بودند که فرم هنری مهم‌تر از هر اندیشه‌ای است که انتقال می‌دهد؛ به عقیدهٔ آنان هدف هنر ایجاد لذت از طریق خلق زیبایی است. این دیدگاه معمولاً به هنر برای هنر معروف است. منتقدان نو با دادن نقشی فعال به زبان در فراشد خلق شعر، از این دو دیدگاه پیشی گرفتند. اگر کار هنرمند بر روی زبان، نه تنها انتقال دهندهٔ اندیشه‌ها بلکه حتی خالق آن‌ها باشد، فرم و محتوا، پیوندی محکم‌تر می‌یابند. پرسش مشهور دبلیو. اچ. اودن «تا آنچه را می‌گویم نبینم، چگونه بدانم منظورم چیست؟» حاکی از تلاشی گسترده برای از میان بردن انشقاق فرم و محتوا بود. این تلاش، تنها تا حدی موفق بود.
در واقع، فرم و محتوا تناسب و هماهنگی یافتند، اما همچنان دو عنصر مجزا باقی می‌ماندند؛ زیرا نقد نو از اتکا بر یک الگوی ارتباطی دست نکشید. گرچه عنصری که باید انتقال می‌یافت، تغییر کرد ـ و به واقعیتی ماهوی ناشی از کشف و شهود شاعر بدل شد ـ ولی خودِ الگو نیز حاکی از این است که رابطهٔ اصلی خواننده با اثر هنری، همچنان رابطه‌ای تفسیری است: شعر می‌خوانیم تا معنایی را دریافت کنیم. اثر هنری، ظاهراً امکان درک تجربی این معنا را فراهم می‌کند؛ اما فعالیت زیباشناختی، همچنان چیزی را از یک ذهن به ذهن دیگر انتقال می‌دهد. چنین دیدی از آفرینش هنری، هنوز تا حدی مرموز و رمزی است؛ شاعر کسی است که دنیا را بهتر می‌شناسد و برای انتقال درک عمیق‌تر خود، رسانه‌ای را در اختیار دارد. به قول کریگر، منتقدان نو «با ابزاری که از رمانتیسم وام گرفته بودند، به جنگ رمانتیسم رفتند.» ولی آن‌ها نتوانستند گسستی تمام عیار را موجب شوند.
فرمالیسم روسی در این‌جا تا حدی با نقد نو همخوانی و اشتراک دارد؛ زیرا حامیان آن، میان زبان شعری و زبان کاربردی تمایز قایل شدند. اما آن‌ها در گسست از تلقی رمانتیک از هنرمند به عنوان بیان کنندهٔ حقیقت، گامی به پیش نهادند. فرمالیست‌ها الگوی ارتباطات را تقریباً به کلی مردود اعلام کردند. به زعم آن‌ها، شاعر درصدد رساندن معنا، چه تجربی و چه شهودی، نیست؛ بلکه می‌خواهد از زبان به شیوه‌ای متفاوت استفاده کند تا خواننده را در برابر تجربهٔ ادراکی جدیدی قرار دهد. بنابراین، خوانندگان اطلاعات یا اندیشه‌ها را به معنای متداول کسب نمی‌کنند؛ آن‌ها در طی فعالیت زیباشناختی، به روشی منحصراً هنری "درک می‌کنند". اگر اثر هنری به نتیجه مطلوب دست یابد، چه بسا این ادراک نامعمول دوام یابد و بر ادراک خواننده از حوادث غیرزیباشناختی تأثیر بگذارد. در ادامهٔ این فصل، خواهیم دید که فرمالیست‌ها ادراک زیباشناختی را ادراکی دشوار و نامأنوس می‌پنداشتند؛ غرابت و ناآشنایی آثار هنری عادت و یکنواختی را از ادراک خواننده می‌زدایند. فرمالیست‌ها با اتکا به چنین برداشتی از اثر هنری، جدایی فرم و محتوا را انکار می‌کردند؛ زیرا هدف اثر انتقال محتوا به خواننده نیست.
فرمالیست‌ها شیء هنری را متنی بسته و خود بسنده نمی‌پنداشتند و از این نظر نیز با منتقدان نو تفاوت داشتند. اثر هنری از دید آن‌ها یک نظام بود؛ در واقع خود واژهٔ «فرم» نیز در این رویکرد به مجموع روابط درونی اثر اطلاق می‌شود. اما آن‌ها منکر اصالت و یگانگی کامل هر اثر بودند. به زعم فرمالیست‌ها، هر اثر متکی بر روابطش با نظام‌های

دیگر است؛ زبان غیر شعری، آثار دیگر و وجوه گوناگون زندگی روزمره. این نظام‌های خارجی را پس‌زمینه‌ها می‌نامیدند. در مقابل، گرچه منتقدان نو قدری کوتاه آمدند و وجود فرم‌های ثابت را ـ قراردادهای زبان روزمره و عادات شعری که کار خلاقه مستلزم غلبه بر آن‌هاست ـ تصدیق کردند؛ اما از نظر آن‌ها، منتقد را کاری با این فرم‌های ثابت نبود. به نظر آن‌ها برجستگی شعر منوط بر کیفیات یگانه و منحصر به فرد آن بود و نه شباهتش به چیزهای دیگر. از این‌رو آن‌هااین فرم‌های ثابت را تنظیم و مطالعه نکردند؛ زیرا هر شعر را مطلقاً مستقل و قایم به ذات می‌خواستند. فرمالیست‌ها در عین حال هم هنجارها وهم هنجارشکنی‌ها را به موضوع مطالعهٔ منتقد بدل کردند. به زودی خواهیم دید که فرمالیست می‌تواند از طریق بررسی پس‌زمینه‌ها به تاریخ بپردازد؛ حال آن‌که منتقد نو از این کار عاجز است.

ساختارگرایی چندان وجه اشتراکی با نقد نو ندارد؛ اما اندکی با فرمالیسم همخوان است. در واقع، در سراسر این گفتار احساس می‌شود که فرمالیسم جایی در بین دو نظریهٔ دیگر ایستاده است و در حالی که در بعضی مفروضات با آن‌ها شریک است؛ تفاوت‌های فراوانی نیز با هر دو دارد. ساختارگرایی و فرمالیسم در انکار این دیدگاه رمانتیک هم‌صدای‌اند که می‌گوید هنرمند بیانگر حقایق برتر یا هرگونه بصیرت ویژه است. بنا به نظر ساختارگرایان، زبان، تلقین کنندهٔ بسیاری معانی غلط یا مبهم است. بنابراین، توجه منتقد از هنرمند به هدایت اثر بر تفسیر خواننده از آن معطوف شد. اما این هنوز نوعی الگوی ارتباطی بسیار ضعیف و ناکارآمد است؛ یعنی معنا همچنان کانون تمرکز منتقد است، در حالی که معانی انتقال یافته توسط اثر هنری ـ چه بسا دیگر صریح، معتبر یا آگاهانه نباشند. جاناتان کولر، ساختارگرایی را چنین توصیف کرده است: «نظریه‌ای ادبی که می‌کوشد شرایط معنا را تعریف کند.»

منتقدان نو با تأکید بر شعر به عنوان رشد مفهوم در مادهٔ زبان، در واقع بر سازوارگی اثر تأکید کردند؛ استعاره‌ای که از دید آن‌ها به یک نظام خود بسنده و مستقل اشاره دارد.برخلاف آن‌ها، فرمالیست‌های روسی از استعاره‌ای کاملاً متفاوت بهره می‌برند. آنان شاعر را نه انتقال دهندهٔ مفاهیم رشد یافته دراثر هنری، بلکه صنعتگری ماهر در رشته‌ای خاص تلقی می‌کردند. شاعر به دلیل آشنایی با مواد شعری ـ زبان و تمهیدات شعری ـ و نیز قراردادهای هنر، می‌تواند آن‌ها را به طرزی جدید با هم ترکیب کند. او تنها از این طریق می‌تواند چیزی بیافریند که از نظر ادراکی برای خواننده برانگیزاننده باشد. از این‌رو، استعاره‌هایی که فرمالیست‌ها به کار می‌برند، نه به چیزهای در حال رشد، بلکه به صنایع، ساختمان‌ها و گاهی ماشین‌ها اشاره دارند؛ فرمالیست‌ها به بافتن، تابیدن، دوختن، پلکان و امثالهم اشاره می‌کنند. اثر هنری از دید آن‌ها، یک نظام طراحی شده است. و بالاخره این‌که ساختارگرایان، اثر هنری را نظامی از نشانه‌ها تلقی می‌کنند که خواننده را از طریق قراردادهای معنا، هدایت می‌کند. استعاره‌های ساختارگرایان، شاید متنوع‌تر واز این‌رو دادن حکم کلی دربارهٔ آن‌ها دشوارتر باشد؛ اما اشاره‌های بارز در تحلیل‌های ساختاری، اشاراتی به دام‌ها، فریب، خشونت، گسست، استتار و غیره است. شاید چنین تفاوتی میان استعارات، نشانهٔ خوبی از اختلافات آشکار میان سه نظریهٔ انتقادی باشد.

ساختارگرایی انواع متعددی دارد، اما همهٔ آن‌ها (در واقع همچون فرمالیسم روسی) تا حدی ریشه در زبان‌شناسی دارند. نظامی که پیوند بسیار نزدیکی با الگوی اصلی زبان‌شناختی دارد، نظامی است که شاید بتوان آن را به درستی ساختارگرایی یاکوبسنی نامید (با اشاره به مبلّغ اصلی آن رومن یاکوبسن). این رویکرد، شاخصی برای روش‌های ساختاری نیست که اخیراً در سینما رواج یافته‌اند. این نوع ساختارگرایی از آن‌جا که شعر را نظامی از روابط ساختاریِ درونی تلقی می‌کند، شباهت دوری به نقد نو دارد. وظیفهٔ منتقد این است که ساختارهای شعر را به دقیق‌ترین شکل ممکن، تحلیل و فهرست کند؛ از جملهٔ این ساختارها می‌توان به تقارن، تکرار و انواع خصایص سنتی شعر نظیر کنایه اشاره کرد. مقالهٔ یاکوبسن و کلود لوی اشتروس به نام «گربه‌های شارل بودلر» نمونهٔ کاملی از ساختارگرایی یاکوبسنی است. مخالفان نظریه یاکوبسن اظهار می‌دارند که این نظریه فاقد ملاک‌هایی است که تعیین کنند آیا یک ساختار کشف شده اهمیتی در بافت کلی اثر دارد یا خیر؛ و

این‌که آیا با روش‌های یاکوبسن می‌توان همان ساختارها را در زبان غیر شعری نیز یافت.

شاید ساختارگرایی متأخر که خصوصاً در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ در فرانسه شهرت یافت رویکرد آشناتری باشد. این رویکرد ساختاری بر تفاوت ـ باز هم وام گرفته شده از زبان‌شناسی ـ میان لانگ (Langue)، نظامی از نشانه‌های قراردادیِ مشترک در جامعه، و پارول (Parole)، سخن‌های جداگانه و شخصی بر مبنای آن نظام، تأکید داشت. ساختارگرایی متأخر بر آن نیست که اشیای زیبا را ارزشیابی غیر زیبا تمیز دهد (تمایزی که از پیش‌فرض‌های اصلی فرمالیسم به حساب می‌آید)؛ بلکه اثر هنری را یک نظام نشانه‌ای، همچون نظام‌های دیگر ـ آگهی‌های تبلیغاتی، بازی‌ها و غیره ـ تلقی می‌کند. برای منتقدی که همچنان به «تعریف شرایط معنا» علاقه‌مند است، جذابیت آثار منفرد (پارول) بیش از این‌که به خاطر خودشان باشد، به دلیل چیزهایی است که دربارهٔ نظام بزرگ‌تر و مرجع (لانگ) آشکار می‌کنند. مطالعهٔ شعر، به منتقد کمک می‌کند تا دربارهٔ قراردادهای شعر در جامعه و دربارهٔ این‌که چگونه یک شعر به مثابه روشی ویژه برای سازماندهی نشانه‌ها، معنا را به خواننده منتقل می‌سازد، احکام کلی صادر کند.

در این‌جا نیز فرمالیست‌های روسی تا حدی با ساختارگرایان متأخر هم‌صدا می‌شوند. منتقد فرمالیست نیز به قراردادهای زیربنایی هر اثر، که چنان که گفتیم در قالب پس‌زمینه‌ها ظاهر می‌شوند، علاقه‌مند است.اما این پس‌زمینه‌ها برای منتقد فرمالیست، صرفاً نظام‌های نشانه‌ای نیستند؛ آن‌ها نظام‌هایی از تمهیدات هنری‌اند که در آثار دیگر به کار رفته‌اند و شاعر از آن‌ها به راه‌های ادراکی تازه بهره می‌گیرد. معنا تنها یکی از تمهیداتی است که در مجموع روابط صوری اثر حضور دارند؛ منتقد فرمالیست، علاوه بر این، می‌خواهد با بررسی آثار منفرد، پس‌زمینه‌ها را آشکار کند. در بررسی *ایوان مخوف* سعی کرده‌ام نه تنها دربارهٔ این فیلم که دربارهٔ تأثیرات فیلم‌ها بر ما ـ به طور کلی ـ نتیجه‌گیری کنم. برای هر دو منتقد فرمالیست و ساختارگرا، هر تحلیل انتقادی باید در بهترین حالت به برخی نتیجه‌گیری‌های نظری نیز منتهی شد.

خواننده. یکی از مسایل مهمی که از تلقی شدیداً زمینه‌مند منتقدان نو از اثر هنری، ناشی می‌شود این پرسش است که خوانندگان چگونه آنچه را می‌خوانند، درک می‌کنند. اگر اثر هنری خالق نظامی مستقل و منحصر به فرد، بریده از واقعیت و دیگر آثار هنری، باشد آیا خوانندگان می‌توانند آن را درک کنند؟ این اثر هنریِ تازه باید قاعدتاً چیزی مثل یک زبان ناآشنا و بیگانه یا بی‌معنا باشد؛ اما ناگفته پیداست که چنین نیست. و اگر نظریه‌پرداز می‌پذیرد که شعر از واقعیت و از قراردادهای شعری مایه می‌گیرد؛ چگونه شعر می‌تواند تکامل سازوار مفهومی باشد که تنها در متن یک اثر خاص متجلی می‌شود؟ منتقدان نو با پرهیز از انکار کامل دوگانگی فرم و محتوا و اصرار بر مسأله انتقال مفاهیم، خواننده را به معضلی لاینحل بدل کردند.

منتقدان نو بر این نکته پافشاری می‌کردند که مفاهیم شاعرانه قابل تعبیر و تفسیر نیستند؛ بلکه خواننده، حقیقت شهودی شعر را تنها در فراشد خواندن آن تجربه می‌کند. مفهوم در آن‌جاست؛ اما شعر نظامی چنان بسته و خود بسنده است که تفسیر معنا را ویران می‌کند. منتقد، مفسر نیست؛ بلکه تنها می‌تواند راهنمای خواننده در ساختارهای تو در توی اثر باشد. به علاوه، چون اثر هنری خود بسنده وکامل است، ظاهراً منتقدان نو بر این باورند که خواننده برای درک اثر به عوامل کمکی (نظیر شناخت آثار دیگر، درک خاصی از حوادث جهان و غیره) نیاز ندارد. در این صورت باید پرسید که چگونه برخی افراد در خواندن شعر از دیگران ماهرترند؛ و چرا برخی به چنان مهارتی می‌رسند که می‌توانند در نقش منتقد ظاهر شوند؟ منتقد در بررسی خواننده از دیدگاه نقدنو،با مسایلی مواجه می‌شود که در آغاز، در تلقی به نسبت جذاب این نظریه از شعر به منزله نظامی زمینه‌مند، آشکار نیست.

فرمالیسم روسی به برخی از این پرسش‌ها پاسخ می‌گوید. از دید منتقدان فرمالیست، اثر هنری یک نظام است، اما نظامی باز. شعر متأثر از آثار دیگر، زبان کاربردی و واقعیت روزمره است؛ و این پس‌زمینه‌ها به ادراک خواننده از شعر نیز شکل می‌دهند. خواننده، شعر را با آگاهی از آثار دیگر، درکی عمیق از کارکردهای زبان در زمینه‌های غیر شعری، و شناختی

نسبی از واقعیت، می‌خواند. این آگاهی‌ها باعث می‌شوند که خواننده، وجوه آشنای اثر را ـ که برای شروع، از برخی هنجارها استفاده می‌کنند ـ تشخیص دهد. از این گذشته، خواننده می‌تواند هرگونه انحرافی را از این هنجارها که در واقع جاذبهٔ اصلی هر اثر ـ یا به عبارتی اصالت و پیچیدگی آن ـ است، شناسایی کند. منتقد فرمالیست، خواننده را نه شخصی حقیقی، بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌های ادراکیِ درون اثر تلقی می‌کند که در روابطش با پس‌زمینه، حضوری ضمنی دارد. چنین منتقدی، اثر را با پس‌زمینه‌های پنهانی‌ای مقایسه می‌کند که از آن‌ها بهره می‌گیرد و آن‌گاه بر مبنای این روابط، به یک رشته پاسخ‌های پذیرفتنی می‌رسد. بنابراین، برخی خوانندگان، ممکن است از بقیه ماهرتر باشند؛ چراکه با قراردادهای زبان، هنجارهای آثار دیگر و رویدادهای جهان آشنایی بیشتری دارند. در ادامه خواهیم دید که نقش منتقد، تا حدودی، آموزش این پس‌زمینه‌ها به خواننده است تا شاید تجربهٔ وی از اثر، غنای بیشتری یابد. از دید منتقد فرمالیست، خواننده، در واقع، مفهومی است ساختهٔ خود اثر.

ساختارگرایی نیز خواننده را مفهومی متعلق به خودِ متن تلقی می‌کند. تمایز ساختارگرایانه میان لانگ و پارول ابزاری انتقادی به وجود می‌آورد که یادآور پس‌زمینه‌های فرمالیست‌هاست؛ هر دو روش از این ابزارها استفاده می‌کنند تا حضور ضمنی خواننده را در اثر و متن آن آشکار سازند. تفاوت آن‌ها بدین دلیل است که ساختارگرایان، به خلاف فرمالیست‌ها که به ادراک علاقه دارند، توجه خود را به معنا معطوف کرده‌اند.

از دید ساختارگرایان متأخر، رهنمودهای تفسیر، آشکارا در خارج از اثر هنری، در جامعه و در قراردادهای پیچیدهٔ خواندن به منزلهٔ یک نهاد، نهفته‌اند؛ زیرا اثر، موردی ویژه (پارول) از یک نظام بزرگ‌تر (لانگ) تلقی می‌شود؛ نظامی که خواننده، قوهٔ فاهمهٔ خود را برای مواجهه با آثار منفرد، مدیون آن است. بدین سان، اثر نه محملی برای معانی ثابت و اندیشیده شده که مکانی است برای تولید معانی چندگانه. دانشی که از اثر کسب می‌شود، اهمیت چندانی ندارد؛ موضوع، مطالعه شعر است به منزلهٔ تولیدکنندهٔ معانی بی‌پایان خود.

زمینهٔ تاریخی. فرمالیسم روسی خیلی زود به غیر تاریخی بودن شهرت یافت. خط مشی نهضت در روسیهٔ پس از انقلاب، آشکارا با دیدگاه تاریخی مارکسیسم ـ که بسیاری از کمونیست‌ها را خوش می‌آمد ـ سازگار نبود. اتهام «فرمالیست» بودن نهضت که از سوی تروتسکی و دیگران مطرح شد، به قوت خود باقی است. حتی امروزه هم فرمالیسم روسی، نظامی بسته و زمینه‌گرا، شبیه به نقد نو، تلقی می‌شود که فاقد ساز و کار لازم برای پذیرش تاریخ است. با این همه، نشان خواهم داد که این برداشت به شدت گمراه کننده است. از میان سه روش انتقادی که در این‌جا مطرح است، فرمالیسم روسی، در بررسی اثر هنری، تاریخ را به بنیادی‌ترین شکل و در همهٔ سطوح، لحاظ می‌کند.

نقد نو با تأکید به یگانگی و استقلال هر اثر، مطالعهٔ تاریخ به منزلهٔ یک زمینهٔ مرتبط با بحث را آشکارا رد می‌کند. طبق این نظریه، اثر هنری، نوعی بازنگری در هنجارهای ثابت است؛ اما این هنجارها به منزلهٔ ابزارهای تبیینی مورد توجه منتقد قرار نمی‌گیرند؛ و چون شعر همهٔ عناصر لازم برای درک خود را به خواننده می‌دهد، زمینهٔ تاریخی خواننده نیز بی‌ربط و بی‌اهمیت است. بدین سان می‌توان دید که مسایل اصلی منتقدان نو به حذف تاریخ از گسترهٔ نقد برمی‌گردد. به عبارت دیگر، ناتوانی منتقدان نو در تبیین درک خواننده از اثر ـ اثری که کاملاً قایم به ذات است ـ ناشی از جدا کردن خواننده از جهان، و به همین ترتیب، ناتوانی آن‌ها از پرداختن به مرجعیت شعر ناشی از دور کردن *آن* از جهان است.

اهمیت اصلی پس‌زمینه برای فرمالیست‌های روسی در این‌جاست. منتقد فرمالیست با تبیین هنجارهایی که هر اثر هنری در متن آن‌ها درک می‌شود، می‌تواند توانایی خواننده در درک اثر را توضیح دهد. از این گذشته، اثر، تجربه یا شهودی نیست که برای همیشه به تسخیر درآمده باشد؛ بلکه منتقد می‌تواند تغییراتِ حاصله در تأثیر اثر را در دوره‌های مختلف تاریخی نشان دهد. منتقد همچنین می‌تواند بی‌آن‌که یک قالب سادهٔ تقلیدی را به شعر تحمیل کند، به کیفیات ارجاعی اثر بپردازد؛ در نتیجه، پس‌زمینه‌ها بخشی از موادی

می‌شوند که هنرمند می‌کوشد ـ به قول فرمالیست‌ها ـ به روش‌های برانگیزانندهٔ ادراک شکل‌زدایی (deform) کند.
اما دربارهٔ ساختارگرایان که بسیاری از آن‌ها بر اهمیت رویکرد انتقادی به تاریخ تأکید دارند، چه می‌توان گفت؟ ساختارگرایان مطالعه زبان را به دو نوع تقسیم می‌کنند: همزمان که در آن یک نظام کامل در لحظهٔ خاصی از تاریخ مطالعه می‌شود؛ و در زمان که در آن نظام حین تکاملش در طی زمان مطالعه می‌شود.
به طور کلی، نظام‌های همزمانِ زبان یا نشانه‌های دیگر، نحوهٔ درک شدن اثر توسط خواننده را تعیین می‌کنند؛ این‌ها نظام‌هایی تجربی و درونی‌اند که پاسخ را هدایت می‌کنند. نظام‌های در زمان تجریدی‌ترند و از این‌رو، ارتباط چندان مستقیمی با تأویل خواننده از آثار منفرد ندارند. درنتیجه، در مطالعات ساختارگرا، اغلب بر نظام‌های همزمان تأکید می‌شود. به عنوان مثال، بارت در مطالعهٔ خود تحت عنوان نظام مُد، برای تعیین عوامل سازندهٔ نظام نشانه‌ایِ آخرین مُد، به بررسی مجلات مُد طی یک سال پرداخت. منظور او این نبود که نحوهٔ تغییر مفاهیم مُد را بشناسد؛ بلکه می‌خواست بداند چه عواملی باعث می‌شوند که ما چیزی را «مُد روز» تصور کنیم. در مقابل، مطالعهٔ در زمان به تغییر قراردادها و نهادها در طی زمان می‌پردازد؛ و از این‌رو، امر تاریخی را در برمی‌گیرد. اما مطالعهٔ در زمان نمی‌تواند مستقل از مطالعهٔ همزمان، قرائت‌های مختلفی را از هر متن به وجود آورد. این رویکرد، تاریخ و نقد را به دو نظام مجزا تقسیم می‌کند که در آن‌ها تأویل، ارتباطی با زمینهٔ تاریخی اثر ندارد.
فرمالیسم روسی با استفاده از پس‌زمینه‌ها، به نوعی می‌کوشد که اثر را در فصل مشترک نظام همزمان آن با نظام‌های بزرگ‌تر و در زمان بررسی کند. برای مثال، بسیاری از مطالعات فرمالیستی به آثار منفرد بر زمینهٔ نوع (ژانر) آن ـ و دقیق‌تر ـ بر زمینهٔ جایگاه آن در تکامل تاریخی آن نوع، توجه می‌کنند. ساختارگرایی مخالف ادغام مطالعات همزمان و در زمان است. به نظر می‌رسد مطالعهٔ در زمان، مطالعهٔ نظام‌های همزمان را آشفته و مغشوش می‌کند؛ زیرا نوع اخیر باید برای مطالعه، در زمان متوقف شود. این مسأله منطقی به نظر می‌رسد؛ اما این را هم می‌توان گفت که نظام‌ها در سیلان دایم‌اند و اهمیت آن‌ها تا حد زیادی ناشی از تفاوتشان با نظام‌های قبلی است.
تمرکز ساختارگرایان بر نظام همزمان موجب می‌شود که آن‌ها بر شباهت بین هر اثر و نظام کلی نشانه‌ها ـ که اثر از آن بهره می‌گیرد ـ، تأکید کنند. اثر در واقع نشانه‌ای از این نظام و راهی برای یافتن آن است. برای منتقد فرمالیست، تفاوت، دست کم همان‌قدر اهمیت دارد که شباهت. هنرمند به یک نظام نشانه‌ای موجود رجوع می‌کند تا عناصرش را تغییر دهد؛ و در نتیجه، خودِ نظام با هر اثر جدید اندکی تکامل می‌یابد. از این‌رو، فرمالیست به ناچار مسؤولیت تاریخی دارد. اثر ـ در عین حال ـ هم نشانه‌ای است از پس‌زمینه‌های بزرگتر و هم به عنوان مرحله‌ای از تکامل تاریخی آن پس‌زمینه‌ها، به خودی خود اهمیت دارد. علاوه بر این، خوانندگان برای برقراری ارتباط با اثر، آن را براساس هنجارهایی درک می‌کنند که از پس‌زمینه‌ها گرفته‌اند. به عبارت دیگر، کار آن‌ها یافتن یک «محتوای» جاوید نیست. منتقد فرمالیست باید برای تحلیل اثر و نیز پاسخ خواننده، زمینهٔ تاریخی را همواره مدنظر قرار دهد.

نقد فیلم

هر منتقدی ـ چه آشکارا بپذیرد و چه نپذیرد ـ در کار خود از نوعی روش پیروی می‌کند. این روش ممکن است صرفاً یک رشته پیش‌فرض‌های ناخودآگاه و کاربردی باشد؛ اما به هر حال، هیچ کس بدون نوعی موضع‌گیری بنیادین به فیلمی نمی‌پردازد. پیش‌فرض‌های استفاده شده در بسیاری از مطالعات انتقادی فیلم، ریشه در سنت‌هایی دارند که قدیم‌تر از سنت‌های مطرح شده در این‌جای‌اند. نظریهٔ انتقادی رمانتیک، مبنای یکی از رویکردهای رایج است. منتقد فرض می‌کند که فیلم‌ساز (معمولاً کارگردان) در اصل فیلسوفی است که حرف‌های مهمی برای گفتن دارد و فراشد نقد عبارت است از تفسیر فیلم به منظور برملا ساختن این حرف‌ها.
اما منتقدانی که می‌کوشند با تلقی سینما به منزلهٔ چیزی بیش از محملی برای مفاهیم از پیش شکل گرفته، حق این

رسانه را ادا کنند، شاید رویکرد دیگری را برگزینند. آن‌ها می‌توانند از میان روش‌هایی که عمدتاً از سه گونه اصلی نقد مشتق شده‌اند، دست به انتخاب بزنند: زمینه‌گرایی، فرمالیسم و ساختارگرایی. در حال حاضر، در فرانسه، انگلستان و نقاط دیگر، از ساختارگرایی به طور گسترده‌ای در مطالعات سینمایی استفاده می‌شود. در امریکا نیز این نوع نقد به طور محدود جذب شده است و یکی از رویکردهای مهم معاصر به شمار می‌آید.

همپای رویکرد ساختارگرا، مطالعهٔ فیلم به روش‌های سنتی‌تر نیز به حیات خود، به ویژه در امریکا، ادامه می‌دهد. صرف نظر از روش‌های تأویلی برخاسته از رویکرد رمانتیک، رویکردهای عمومی نقد نو مبنای اصلیِ روش‌شناسی انتقادی قرار گرفته است. یعنی، منتقد زمینه‌ای را برای تحلیل و تفسیر معرفی می‌کند. این زمینه لزوماً به یک اثر خاص محدود نمی‌شود. نگرهٔ مؤلف ترکیبی است از رویکرد رمانتیک (تقدم بخشیدن به بینش و نیت مؤلف) و تصوری از یک نظام بسته به عنوان عرصه‌ای برای تفسیر. در مورد نگرهٔ مؤلف، مجموعه آثار کارگردان به منزلهٔ یک زمینهٔ بسته عمل می‌کند؛ این مجموعه، در تحلیل اساساً به عنوان یک اثر هنریِ بزرگ ظاهر می‌شود و منتقد می‌کوشد یگانگی‌های درونی (سازوارگی) این کل واحد را آشکار کند. در نزد مؤلف‌گرای تمام عیار، نظامِ بستهٔ اشیای مشابه، یگانه زمینهٔ موجود است.

نقد نو در اصل تأکید زیادی بر سبک داشت. این نوع نقد صرفاً ابزاری تأویلی برای استخراج معنا نبود. این کار در ادبیات بدین دلیل ممکن شد که طی قرن‌ها مجموعه‌ای از اصطلاحات و مفاهیم برای تعیین سبک ادبی (خصوصاً در شعر) به وجود آمده بود؛ اما به کارگیری مستقیم نظام‌های برخاسته از نقد نو در سینما، غالباً با موفقیت چندانی همراه نبوده است. زیرا منتقدان سینما دانش نظریِ لازم را از رسانهٔ فیلم نداشتند؛ آن‌ها تنها در صورتی می‌توانستند مفاهیم نقد نو را در مورد فیلم‌ها به کار گیرند که آن‌ها را آثار ادبی قلمداد کنند. از این‌رو، با توجه به درک سادهٔ آن‌ها از عناصر سبک فیلم‌ها که در وهلهٔ اول در پی تعیین معنای هر تکنیک بود، نتیجهٔ اصلی «مطالعات» آن‌ها چیزی جز تأویل و تفسیر نمی‌توانست باشد. شاید نقدهای اولیهٔ رابین وود، به‌ویژه کتابش دربارهٔ هیچکاک، موفق‌ترین تلاش برای استوار ساختن مطالعات مضمونی بر مبنای تحلیل‌های دقیق از سبک فیلم‌ها باشد. اما وقتی نوبت به منتقدان نه چندان زبده می‌رسد، مشکلات موجود دربارهٔ روش، بیش از پیش خودنمایی می‌کنند. وقتی تحلیل‌گر معانی تماتیک را از حاملان آن‌ها یعنی تک تک تمهیدات سینمایی اثر جدا می‌کند، دوگانگی فرم و محتوا، خود را به رخ می‌کشد. از آن‌جا که این رویکرد تأکید زیادی بر بیان معانی سینمایی در قالب کلمات دارد؛ ساده سازی یا فروکاستن امری است ناگزیر.

منتقد زمینه‌گرای فیلم (که از غنای نقد نوی حقیقی بهره‌ای نبرده است) غالباً با استفاده از توصیف‌های استعاری از فنون سینمایی به «ادبی کردن» فیلم‌ها متوسل می‌شود؛ مثلاً یک اشتباه ساده اما مکرر این است که زاویهٔ سربالا نشانهٔ بی‌چون و چرای «قدرت» انگاشته می‌شود؛ چرا که منتقد، ابزار نظری لازم را در اختیار ندارد تا فنون سینمایی را به عنوان بخشی از یک نظام منحصراً سینمایی بررسی کند.

برخی از منتقدان فرمالیست ـ و در این‌جا از فرمالیسم روسی سخنی نمی‌گویم ـ تلاش کرده‌اند که نظریه‌ای را دربارهٔ رسانهٔ فیلم به وجود آورند که این مشکل را برطرف می‌کند. موفق‌ترین آن‌ها آثار سرگئی ایزنشتین و کتاب *نظریهٔ کارکرد فیلم* نوشتهٔ نوئل بورتی بوده است. هر دوی آن‌ها حاوی پیشنهادهای باارزش برای یک روش فرمالیستی‌اند؛ اما هیچ کدام کامل نیستند. این دو نیز گرایش به حذف تاریخ دارند؛ و از این‌رو زمینهٔ لازم را از هنجارهای مشخصی که اثر باید در مقایسه با آن‌ها درک شود، فراهم نمی‌کنند. همچنین، هیچ کدام روش درخوری را برای تحلیل کامل روایت به دست نمی‌دهند؛ تحلیل‌گر با چنین روشی تنها می‌تواند کارکرد تکنیک‌ها و ساختارهای مجزا را در زمینهٔ اثر بحث کند. در نتیجه، برای تحلیل فرمالیستی *ایوان مخوف* بر آن شدم تا روشم را از یک نظام عمومی موفق‌تر ـ یعنی فرمالیسم روسی ـ استخراج کنم. روشی که به دست آوردم، یعنی نئوفرمالیسم، همتای خوبی است برای روش‌های زمینه‌مند و ساختارگرا، به شکلی که تاکنون در سینما به کار

رفته‌اند.
نئوفرمالیسم بر آن نیست که مؤلف، ژانر یا هر نوع دیگری از مطالعهٔ فیلم را کنار بگذارد؛ بلکه می‌خواهد با شکستن محدودهٔ تنگ مطالعات زمینه‌گرا، تأکید سنتی بر این گونه رویکردها را تغییر دهد. مفهوم پس‌زمینه، مستلزم این است که هر مطالعه حداقل دو زمینه را کنار هم قرار دهد تا به یک زمینه‌گرایی حقیقی دست یابد؛ زیرا «زمینه» تلویحاً به معنای مقایسهٔ شیء با یک نظام بزرگ‌تر است که به واسطهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌ها، خصایص خود را قابل فهم می‌سازد. اخیراً ساختارگرایی همتای دیگری برای مطالعات زمینه‌گرا ـ به شکلی که تاکنون در سینما به کار رفته ـ ارایه کرده است. منتقدی که از روش‌های ساختارگرا استفاده می‌کند، می‌کوشد تأویل را به طور عینی و مشخص بر پایهٔ متن استوار سازد؛ اما علاقه‌ای ندارد که معانی را به منزلهٔ خصایص واقعیِ متن سینمایی جستجو کند. در عوض، منتقد می‌خواهد بداند که فیلم چگونه خواندن خود را تعیین می‌کند. هر دو دورهٔ ساختارگرایی در این زمینهٔ مؤثر بوده‌اند. مقالات اولیه و ماقبل روانکاوانهٔ ریموند بلور یادآور مقالات ادبی یاکوبسن است؛ زیرا بلور به توصیف دقیق کیفیات ساختاری متن می‌پردازد. وی با این فرض که اثبات وجود هرگونه الگوی شباهت یا تقابل ارتباط مستقیم با خواندن یک اثر دارد، از مسألهٔ معنا پرهیز می‌کند.
مقالهٔ او تحت عنوان "Les Oiseaux: Analyse d'une sequence" (پرندگان هیچکاک، به صحنهٔ رفت و برگشت ملانی با قایق به خانهٔ برنرها می‌پردازد؛ هدف او به گفتهٔ خودش «استفاده از بخشی کوچک برای سازماندهی بیشترین تعداد ممکن از عناصرِ سازندهٔ «متن» سینمایی» است. وی شباهت‌های بین عناصر درون متن را (که آن‌ها را «قافیه‌ها» می‌نامد) نسبتاً به تفصیل برمی‌شمارد. تفسیر نهایی بلور، ارتباط چندانی با تحلیل اولیه و طولانی وی ندارد، و این سکانس را نیز در متن فیلم به طور کلی، قرار نمی‌دهد. مسایلی که به اختصار دربارهٔ روش شناسی یاکوبسن مطرح کردم، دربارهٔ این رویکرد نیز صادق است.
در تحلیل‌های بی‌شمار از فیلم‌ها و سکانس‌ها، از رویکرد ساختارگرایی متأخر استفاده شده است. این منتقدان غالباً از مقولاتی بهره می‌گیرند که توسط کریستین متز، چهرهٔ برجستهٔ این نوع مطالعات، صورت‌بندی شده‌اند. دیگران می‌کوشند یافته‌های متز را تعدیل کنند یا به تفحص در پرسش‌های مشابه بپردازند؛ «متن روایی *دالان شوک*» نوشتهٔ کری هنت نمونهٔ خوبی است. هنت نیز تنها یک سکانس، سکانس آبشار، را بررسی می‌کند؛ اما به جای این‌که ساختارهای آن را به دقت تحلیل کند، صحنه را لحظه‌ای استثنایی و فوق‌العاده در سراسر فیلم قلمداد می‌کند. از این‌رو، منتقد از طریق یک «گسست» به راهبردهای روایت برای خلق معنا، دست می‌یابد. نیک براون در مقالهٔ خود «تماشاگر در متن: روش بیانِ *دلیجان*» از روش‌های ساختاری استفاده کرده است؛ و او نیز توجه خود را بر یک سکانس منفرد متمرکز می‌کند. براون به دنبال سکانسی است که نمونهٔ کاملی از فیلم‌های روایی کلاسیک باشد تا دربارهٔ روش‌های این فیلم‌ها برای خلق ارتباط بیننده با کنش، بر نتایجی دست یابد. هر دو مقاله بر روایی [بودن] (narrative)، یا دقیق‌تر، بر روایت (narration)، یعنی فراشد ارائهٔ روایی [بودن] توسط متن، تمرکز دارند. هر دوی آن‌ها به روایت به منزلهٔ نوعی سخن (گفتمان) می‌پردازند. هدف هنت ـ به گفتهٔ خودش ـ این است که سکانس آبشار را از نظر «کارکرد و جایگاهش در سخن روایی» بررسی کند.
در نظر براون، ویژگی‌های صوریِ سکانسی که انتخاب کرده است «پاسخ نمونه‌واری است به مسألهٔ داستان‌گویی یا نشان دادن یک کنش به تماشاگر در نظریهٔ بیان.» بنابراین، در نزد منتقدان ساختارگرا، اثر به عنوان یک شیء زیباشناختی اهمیتی ندارد؛ آن‌ها فراشدی را مطالعه می‌کنند که طی آن، فیلم نوعی از خواندن معنای خود را خلق می‌کند. و به سبک نیز، از آن‌جا توجه می‌شود که بخشی است از نظام نشانه‌های اثر.
البته منظور این نیست که سبک، صرفاً پوششی است برای جذاب کردن مضمون فیلم در نظر بیننده. منتقد ساختارگرا خواهد گفت که لذت تماشاگر از اثر هنری نه فقط به دلیل جذابیت سبک که همچنین به دلیل خود عمل تأویل است. برای خواننده، خواندن و فهمیدن به خودیِ خود هدف‌های مطلوبی‌اند. منتقد روشی منظم برای بررسی این فرایندها و

نحوهٔ نظارت اثر بر آن‌ها فراهم می‌کند.
بازگشت به یک الگوی ارتباطی که اثر هنری را بیان‌گر حقیقتی دربارهٔ جهان نمی‌داند، چه پیامدهایی دارد؟ فیلم‌ها معانی و خواندنی‌هایی را به وجود می‌آورند که فرض می‌شود برای بیننده جذابیت دارند؛ اما این فیلم‌ها کارکرد خاص دیگری ندارند؛ از این‌رو، به اشیایی کم و بیش فریبکارانه بدل می‌شوند که به راه‌هایی که شاید از درکشان عاجز باشیم، ما را هدایت می‌کنند. وظیفهٔ منتقد این است که نحوهٔ تأثیرگذاری فیلم را بر ما نشان دهد؛ نه این‌که خواندن یا لذت بردن را (به‌جز در بعضی موارد) زایل کند؛بلکه آن را عینی سازد.
نظام نئوفرمالیسم که در ادامه ارایه خواهم داد، الگوی ارتباطات را کنار می‌گذارد. با این همه، این نظام با توجه به ادعاهایش در زمینه ادراک، بر این نکته تأکید دارد که فیلم‌ها در عرصه‌های غیرزیباشناختی زندگی نیز نقشی را بر عهده دارند. مطالعات ساختارگرایانهٔ سینما،وجوه اشتراک فراوانی با نئوفرمالیسم دارد؛ زیرا هر دو می‌کوشند رسانه را به طور کامل مطالعه کنند. غالباً می‌توان تحلیل‌های ساختارگرایانه را با کمی تغییر به زبان نئوفرمالیستی برگرداند و بالعکس. اما تأکید ساختارگرایی بر معنا، در تقابل با تمرکز نئوفرمالیسم بر ادراک، ثابت می‌کند که راه آن‌ها در جایی از هم جدا می‌شود. در ادامه، به طرح منظم نظام نئوفرمالیسم خواهم پرداخت و مناسبت آن را برای هدف اصلی این مطالعه روشن خواهم کرد.

پیش‌فرض‌های روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم

ماهیت نقد فیلم: تنگ کردن عرصه

بنیادی‌ترین اصل در فرمالیسم روسی این است که شیء زیبا با دیگر اشیای این جهان تفاوت دارد. ما در اغلب فعالیت‌هایمان ادراک خود را به صرفه‌جویانه‌ترین شکل به کار می‌گیریم تا شناخت ضروری را از آنچه با آن برخورد می‌کنیم، به دست آوریم؛ چنین ادراکی، ادراک کاربردی است، وسیله‌ای در خدمت هدفی. اما طبق نظر فرمالیست‌ها، هنر سوای این وجود کاربردی است؛ در این‌جا ادراک، به دلایلی که پس از بررسی دیگر پیش‌فرض‌های فرمالیستی روشن خواهد شد، به خودی خود هدف می‌شود. بوریس آخن بام توضیح می‌دهد که چگونه فرمالیسم «موجب پیشرفت اصل آشکارگی فرم به منزلهٔ معیاری ویژه برای ادراک در هنر شد.» از آن‌جا که اشیای هنری در طبقهٔ خاصی جای می‌گیرند، برخورد با آن‌ها نیز مستلزم رویکرد خاصی است.
در نتیجه، فرمالیست‌ها کار خود را با تنگ کردن عرصهٔ مطالعهٔ منتقد ادبی آغاز می‌کنند. زمانی که آن‌ها مشغول به کار بودند، فکر استفاده از اصول ادبی به مثابه مبنایی برای یک رویکرد به ادبیات، فکری نسبتاً جدید به حساب می‌آمد؛ در آن زمان، تحلیل آثار ادبی زیر سلطهٔ روش‌های زندگینامه‌ای، جامعه‌شناختی و فلسفی بود. اما این روش‌ها ادبیات را به یک موضوع دست دوم فرو کاستند و از آن صرفاً به عنوان شاهدی برای استدلال‌های غیرادبی استفاده کردند. به نوشتهٔ آخن بام «ادبیات، همچون هر نظم خاص دیگری از چیزها، از واقعیاتِ متعلق به نظم‌های دیگر ساخته نشده است و بنابراین نمی‌توان آن را به چنین واقعیاتی تقلیل داد.» فرمالیست‌ها عنوان کردند که عناصر غیرقابل تقلیل ادبیات، کیفیتی را می‌سازند و آن را ادبیّت نامیدند یعنی آنچه که خاص ادبیات است. به گفتهٔ آن‌ها، این ادبیّت، گسترهٔ مناسب برای مطالعهٔ نظریه‌پرداز، منتقد و تاریخدان است. منظور این نیست که این محققان هرگز نمی‌توانند موادی را از زمینه‌های دیگر وام بگیرند. فرمالیسم یک نظام زمینه‌گرای خشک نیست؛ اما محققان باید بدانند که به هنگام استفاده از این گونه مواد و مصالح غیر ادبی، همهٔ عناصر، پس از ورود به یک اثر ادبی، طبق قوانین ادبیّت عمل می‌کنند. به قول ویکتور اشکلوفسکی «برای هنرمند، جهان خارج محتوای یک تصویر نیست، بلکه مادهٔ خامی است برای تصویر.» وقتی محقق پا را از دنیای اثر بیرون می‌گذارد، باید واقعیات خارجی را با توجه به نقشی بسنجد که پس از انتقال به متن اثر ایفا می‌کنند. با استقرار ادبیّت به عنوان یک حوزهٔ مستقل تحقیق، وظیفهٔ منتقد ادبی، فراهم کردن رویکردی شد که بتواند اصول ویژهٔ ادبیات را موضوع بحث قرار دهد.
نتیجهٔ منطقی این است که سینما نیز گسترهٔ ویژهٔ خود را

دارد. فرض اولیهٔ ما این است که می‌توان رویکردی را به فیلم اتخاذ کرد که برای ایجاد اصول تحلیل، از خصایص منحصراً سینمایی بهره می‌برد؛ هدف نظریه‌پرداز، منتقد و تاریخدان سینما سینمایی بودن، یا چیزی ویژهٔ سینماست.

فیلم به عنوان اثر هنری: سینمایی بودن

وقتی یک حوزهٔ مستقل بـه وجـود مـی‌آید، نـظریه‌پرداز / منتقد باید ماهیت موضوعات آن حـوزه را مشـخص کـند. فرمالیست‌ها باید کاربرد ادبی را نه تنها از هـنرهای دیگـر، بلکه از کاربردهای دیگر زبان ـ یعنی مادهٔ اصـلی ادبـیات ـ تمیز می‌دادند. چون فرمالیست‌ها بر این فرض بودند که هنر ـ بـه واسـطهٔ مـاهیت غـیر عـملی خـود ـ از انـواع دیگـر موضوعات متمایز می‌شود؛ و آن‌ها این تفاوت را عمدتاً در تمایز میان استفاده‌های کاربردی و غیر کاربردی زبان یافتند. زبان غیرکاربردی زمانی خلق می‌شود که زبان برای زبان ـ به شکلی شاعرانه ـ به کار می‌رود. بوریس تـوماشفسـکی ایـن تفاوت را چنین بیان می‌کند:

> تقابل نـثر و شـعر، تـقابل زبـان عـملی و کـاربردی بـا زبان‌های دیگری است که قوانین خاص خود را دارند و خـصیصه اصـلی آن‌هـا نـه ارائـهٔ یک گـزاره بـه عـنوان واسطه‌ای ساده یا بازیِ یک ساز و کار خودکار، بلکه به عنوان عنصری است که نوعی ارزش زیباشناختی اصیل یافته و به خودی خود یک هدف زبان‌شناختی است.
>
> این تمایز مـنجر بـه اصـلی مـی‌شود بـرای تـفحص در تمهیدات ویژه‌ای که زبان شعری به وسیله آن‌ها توجه را به خود جلب می‌کند و یک ادراک زیباشناختی منحصر به فرد می‌آفریند.

فرمالیست‌ها آثار ادبی را متونی تلقی می‌کنند که از زبان به روشی زیباشناختی و غیرکاربردی بهره می‌برند. البته ادبیّت، ذاتیِ تک تک کلمات نیست؛ بلکه کاربرد آن‌ها در متنِ آثار نهفته است. فرمالیست‌ها اصرار داشتند که نظریه‌شان بـاید تجربی و مبتنی بر اطلاعاتی دربارهٔ نحوهٔ استفاده از زبان در آثار هنری باشد. به عبارت دیگر، تشخیص نـهایی دربـارهٔ موقعیت زیباشناختی یا غیرزیباشناختی هر اثر، باید متکی بر کارکرد زبان باشد. به عنوان مثال، متنی کـاملاً پـیش پـا افتاده و کاربردی را در نظر بگیرید. یک هنرمند، همین متن را برای مثلاً هجو آن در رُمان خود جای می‌دهد. مـتن اولیـه ممکن است در این زمینهٔ جدید، ناگهان عجیب و بنابراین خنده‌دار جلوه کند؛ زبان آن به هیچ وجه تغییر نکرده، اما در یک اثر هنری کارکرد زیباشناختی یافته است.

گاهی کاربردهای زیباشناختی زبان در متون غیرزیباشناختی ظاهر می‌شود. در یک سخنرانی سیاسی یا موعظهٔ دینی که هدف بلاغیِ مشخصی را دنبال مـی‌کند، غـالباً از تـصاویر جذاب و زبـان پـیچیده اسـتفاده مـی‌شود. در ایـن مـوارد، فرمالیست کارکرد را براساس ساختار مسلط بر کل اثر تعیین می‌کند. ساختار اصلی یک سخنرانی سیاسی یـا مـوعظه احتمالاً استدلالی است و زبان شعری در آن نقش حاشیه‌ای دارد. یا به عبارتی کیفیات زیباشناختی آن در خدمت یک کارکرد بلاغی است.

در هـمین‌جا بـه تـفاوتی مـهم مـیان ادبـیات و سـینما بـر می‌خوریم که مانع از به کارگیری پیش‌فرض‌های فرمالیستی در تحلیل فیلم‌ها می‌شود. پر واضح است که در این مـورد تمایزی میان استفادهٔ هر روزه از تصاویر متحرک و کـاربرد هنری آن‌ها نیست؛ فیلم‌ها ـ به خـلاف کـلمات ـ جایی در سخن روزمره ندارند. گرچه از بـرخی فـیلم‌ها اسـتفاده‌های کاربردی می‌شود، اما نمی‌توان نتیجه گرفت که آن‌ها فـیلم نیستند (به همان معنا که یک مطالعه اثر ادبی نـیست). بـا وجـود ایـن، مـی‌توان بـا بـررسی خـصایص خـود رسانه کاربردهای عملی و زیباشناختی فیلم را از یکدیگر تمیز داد. فیلم هرگز زبان به معنای دقیق کـلمه نـیست؛ زیـرا عـناصر مادی سینما به خلاف کـلمات، فـاقد دلالت‌هـای مـعنایی مشخص و ثابت‌اند. با این حال، می‌توانـیم عـناصر مـادیِ سینما را همان اجزایی فـرض کـنیم کـه مـعادل کـلمات در ادبیات‌اند؛ یعنی می‌توان آن‌ها را برای مقاصد کـاربردی یـا غیرکاربردی تـرکیب کـرد. مـبنای مـادی فـیلم از عـناصری تشکیل می‌یابد که به پنج نوع اصلی تـقسیم مـی‌شوند. در فهرست زیر، برخی از وجوه بالقوهٔ این عناصر را برشمرده‌ام (مـقولات تکـنیکی و کـاربردی تـا حـدودی دسـته‌بندی شده‌اند):

میزانسن. نور؛ دکـور؛ لبـاس‌ها؛ مـوقعیت و حـرکت افـراد؛

گرافیک: ترکیب‌بندی، رنگ، حرکت.
صدا. موسیقی؛ افکت؛ صدای انسان: دقت، دانگ، بلند، ترکیب صداها (چند نوار صوتی)، طنین. همگاه / ناهمگاه، diegetic / nondiegetic همزمان / ناهمزمان، درون پرده / خارج پرده.
دوربین / قاب. حرکت؛ فاصله؛ زاویه؛ ارتفاع؛ عدسی؛ نوردهی؛ فیلم خام؛ سرعت.
تدوین. زمانی؛ فضایی؛ گرافیکی؛ تداوم / عدم تداوم.
جلوه‌های اپتیکی. انتقال‌ها، میکساژها؛ رنگ؛ واپیچیدگی.

چون این تکنیک‌ها در همهٔ فیلم‌ها در ترکیب با هم استفاده می‌شوند، برای تعریف «سینمایی بودن» کافی نیستند. کیفیات زیباشناختی آن‌ها در نهایت، به نحوهٔ ترکیبشان برای نوعی دشوارسازی ادراک بستگی دارد. به عنوان یک مثال ملموس، فیلم‌های بسیاری ممکن است مثلاً از کتابخانه به عنوان موضوع اصلی خود استفاده کنند، با این حال، همهٔ آن‌ها لزوماً آثار زیباشناختی نیستند. فیلم‌های عادی اطلاع‌رسانی از نوع «کتابخانه دوست شماست» ممکن است از میزانسن استفاده کنند: نورهای سینمایی اضافه می‌شوند تا قفسه‌های تاریک را برای فیلم‌برداری روشن کنند؛ کتاب‌ها به نحوی روی میز چیده می‌شوند که جلو آن‌ها دیده شود و صحنه‌هایی آراسته می‌شوند که در آن‌ها کتابدارها مشغول تایپ کتاب‌ها هستند. کارکرد تکنیک‌های دیگر ـ نظیر گفتار روی فیلم، قاب‌بندی و تدوین ـ نیز، انتقال اطلاعات به مفیدترین شکل ممکن خواهد بود.

در عوض، ممکن است فیلمی مستند دربارهٔ کتابخانه‌ها از عناصر غیرکاربردی استفاده کند. *همهٔ حافظهٔ دنیا* ساختهٔ آلن رنه چنین فیلمی است. این فیلم حاوی اطلاعات زیادی دربارهٔ کتابخانه ملی فرانسه است؛ اما رنه برای بی‌اعتبار کردن تلقی معمول ما از یک نهاد آشنا، پا را از این مقدمه فراتر می‌نهد. وی فیلم خود را با اشاره به استعاره‌های رایج از کتابخانه به عنوان زندان دانش یا مغزی غول‌پیکر آغاز می‌کند. در این‌جا تکنیک‌های سینمایی بی‌تأثیر نیستند. قاب‌بندی و عدسی‌های زاویه باز مسؤولان قفسه‌های کتاب را همچون نگهبانان زندان و راهروها را همچون دالان‌های میله‌دار زندان نشان می‌دهند. رنه برای نمایش مراحل فهرست کردن کتاب‌ها تصمیم می‌گیرد یک کتاب را که عکس زنی را بر روی جلد خود دارد، دنبال کند. این دستکاری در میزانسن به او امکان می‌دهد تا در ادامهٔ نمایش استعارهٔ زندان، کتاب را هنگام شماره خوردن و قرار گرفتن در چندین قفسهٔ قفس مانند نشان دهد. فیلم رنه با نگاه تیره و تار و تأمل برانگیزش بیشتر به یک بیانیه شبیه است تا گزارش مستند.

و سرانجام، می‌توان فیلمی داستانی را تصور کرد که از کتابخانه برای مقاصدی استفاده می‌کند که هیچ ربطی به آموزش تماشاگر در زمینهٔ کتابخانه‌ها ندارد. دزیکی ممکن است قتلی اتفاق بیفتد و قاتل کتابداری بی‌رحم باشد. شاید کارآگاه مجبور شود هنگام بررسی سرنخ‌هایی که در کتاب‌ها یا برگه‌ها وجود دارد، اطلاعات زیادی را دربارهٔ کتابخانه‌ها به بیننده انتقال دهد؛ اما این اطلاعات فقط تا آن‌جا جالب‌اند که به حل معمای فیلم کمک کنند. در این‌جا قاب‌بندی و نورپردازی ممکن است فضایی اسرارآمیز را القا کنند. صدا نیز ممکن است بیننده را بترساند یا نزدیک شدن خطر را اعلام کند. استفادهٔ زیباشناسانه از رسانه، نگرش‌های عادی ما را دربارهٔ مکانی آشنا نظیر کتابخانه بی‌اعتبار می‌سازد. درواقع، در بخش‌هایی از فیلم‌هایی نظیر *سایهٔ یک شک* و *جاسوسی که از سردسیر آمد* از کتابخانه به همین شیوهٔ زیباشناسانه استفاده شده است.

لازم به گفتن نیست که واکنش ما به این سه نوع فیلم مختلف، کاملاً متفاوت است. درک تفاوت‌های موجود میان فیلم‌های کاربردی و زیباشناختی، به مفهوم ادراک بستگی دارد. اما گرچه ادراک زیباشناختی در روش فرمالیست‌ها نقش محوری دارد، آن‌ها تقریباً اشاره‌ای به تعریف این واژه نکردند و نظر آن‌ها نسبت به ادراک، هرگز به طور کامل ارایه نشد. شاید در این زمینه سخن کوتاه اشکلوفسکی بهترین باشد: «ادراک 'هنری' ادراکی است که در آن فرم احساس می‌شود.» منظور او در این‌جا صِرف احساس است در حالی که ادراک کننده هیچ گونه دلیل عملی برای توجه به فرم ندارد.

در آثار فرمالیست‌ها چند پیش‌فرض ضمنی دربارهٔ ادراک وجود دارد. از دید آن‌ها، ادراک، فراشدی فعال است. آن‌ها

فرض می‌کنند که یک ادراک‌کننده و یک شیء ادراک شونده وجود دارند؛ فرم، مستلزم وجود رابطه میان این دو است و نه صرف وجود یک نظام در اثر. آبشخور چنین دیدگاهی نسبت به ادراک، بیشتر یک سنت فلسفی است تا یک سنت مشخصاً روان‌شناختی. در واقع، می‌توان تأثیر هوسرل و پدیدارشناسی را بر روش فرمالیست‌ها دید. ویکتور ارلیش در مطالعهٔ خود دربارهٔ فرمالیسم روسی به تأثیر کار هوسرل در مسکو اشاره می‌کند؛ دانشجویان زبان شناسی از طریق کتاب‌ها و درس‌های پیروان روسی هوسرل با پژوهش‌های منطقی آشنا شده بودند. بعضی از این افراد در زمرهٔ بنیانگذاران گروه زبان‌شناسی مسکو ـ یکی از دو گروه فرمالیست ـ بودند. بعداً به اختصار خواهیم گفت که فرمالیست‌ها در عادت زدایی از ادراکات با هوسرل هم سخن بودند. اما هدف هوسرل کنار زدن لایه‌های مفهوم پردازی و پیچیدگی‌ها بود تا به ادراک تازه‌ای از خودِ شیء باز گردد. فرمالیست‌ها عکس این مسیر را برگزیدند؛ آن‌ها نه به فراشد کنار زنی، بلکه به خلق ادراکات دشوارتر اعتقاد داشتند. آنان هنر را راهی برای بازآفرینیِ ادراک یا تجربهٔ نخستین ـ که کاری است محال ـ تلقی نمی‌کردند. به نظر فرمالیست‌ها، هنر ادراکی یکسره تازه می‌آفریند که قابل مقایسه با احساس آغازین یا عادت زده از شیء نیست. آن‌ها هنر را ابزاری ساده نمی‌پنداشتند که امکان بازگشت به تجربهٔ غیرزیباشناختی و اولیه را از یک شیء فراهم می‌کند؛ بلکه از دید آن‌ها، ادراکات زیباشناختی با تجربیات ما از جهان در ارتباط‌اند؛ اما به نوعی تعلق دارند که ویژهٔ اشیای زیباشناختی است.

گرچه تصاویر سینمایی غالباً به طور مستقیم با فیلم‌برداری از اشیا تولید می‌شوند، فرایند زیباسازی از ابتدا در خودِ عملِ قاب بندی ـ که تصاویر را در زمینه‌ای جدید محبوس می‌کند ـ نهفته است. از این‌رو، در فیلم‌های کاربردی، قاب‌بندی چیزی است که باید بر آن فایق آمد؛ در این فیلم‌ها وقتی شیء از زمینهٔ اصلی خود جدا می‌شود باید با استفاده از تمهیدات دیگر اطمینان حاصل کرد که بیننده همچنان از غایت عملیِ شیء آگاه است (در این مواقع غالباً برای هدایت ادراک بیننده از گفتار روی فیلم استفاده می‌شود.) در نتیجه، فیلم کاربردی، تکنیک‌های خود را جایگزین حضور بیننده می‌سازد و قاب، حدود این حضور را تعریف می‌کند. قاب، مظهر تمایز میان «زیبا» و «نازیبا» است. حدود قاب به منزلهٔ پایان عمل نمایش در فیلم کاربردی است؛ فیلم زیباشناختی با عمل قاب‌بندی ـ خارج کرده از زمینه ـ آغاز می‌شود، و ساختارهای زیباشناختی خود را بر این مبنا می‌آفریند. هر تکنیک سینمایی این توان بالقوه را دارد که فضا و زمان فیلم‌برداری شده را به طریقی تغییر دهد. فیلم کاربردی باید بر این توانایی به عنوان یک مشکل غلبه کند؛ این فیلم از تکنیک‌ها به خنثی‌ترین شکل ممکن استفاده می‌کند؛ به شکلی آن چنان قرار دادی که کاملاً مخفی باقی بماند. فیلم زیباشناختی از تکنیک‌ها استفاده می‌کند تا از رویداد سینمایی ـ رویداد اصلی که با دوربین فیلم‌برداری شده است ـ فراتر رود و به هدف خود، یعنی بازی ادراکی دست یابد. (به یاد آورید چگونه آندره بازن در زیباشناسی واقع‌گرای خود بر مضرات تکنیک سینمایی هنگام استفاده از قاب به منزلهٔ پنجره تأکید داشت.) ترکیبات ممکن از این تکنیک‌ها به روش‌های زیباشناسانه، مونتاژ را به وجود می‌آورد؛ نوشته‌های ایزنشتین بعضی از انواع ترکیباتی را که مورد توجه منتقد است، نشان می‌دهد.

ابتدا اجازه دهید نگاهی به زمینه‌هایی بیفکنیم که استفادهٔ کاربردی از رسانهٔ فیلم را ممکن می‌سازند. ما به طور کلی، فیلم‌هایی را که از چنین زمینه‌هایی بهره می‌برند «فیلم‌های اطلاع‌رسانی» می‌نامیم. این گونه فیلم‌ها مواد و مصالح خود را به روشی اقتصادی و کاربردی سازمان می‌دهند که تا حدی قابل مقایسه با زبان روزمره است گرچه تکنیک‌های فیلم اطلاع‌رسانی، جایگزینی است برای حضور بیننده، با این حال اطلاعات بصری آن‌ها بستگی به این دارد که بیننده در موقعیت فردی قرار گیرد که حقیقتاً به صحنهٔ فیلم‌برداری شده نگاه می‌کند. (اصلاً بعید نیست که دانشجویان پزشکی، به دلیل مسایلی نظیر اندازهٔ کلاس، ضدعفونی محیط و غیره، از یک فیلم مستند دربارهٔ جراحی حتی بیش از زمانی بیاموزند که واقعاً در اتاق عمل حضور دارند.) در مثال ما دربارهٔ کتابخانهٔ فرضی، یک سازماندهیِ قراردادی می‌تواند بازدیدی از امکانات کتابخانه باشد، در این صورت مرحله امانت‌گیریِ کتاب در اواخر فیلم می‌آید و نه ابتدای آن.

الگوی ما در این‌جا بازدید فردی است که به یک کتابخانهٔ واقعی رجوع می‌کند.
فیلم‌های اطلاع‌رسانی، ضمن استفاده از تکنیک‌ها، سبک را آن چنان بی‌اهمیت می‌سازند که چه بسا اصلاً احساس نشود. منظورم از سبک در این‌جا، راهی است برای سازماندهی منظم تکنیک‌ها. فیلم‌های اطلاع‌رسانی نیز ممکن است از تکنیک‌هایی استفاده کنند که از صِرف انتقال داده‌ها فراتر می‌روند؛ اما این کار را به شکلی پراکنده و اتفاقی انجام می‌دهند. این نوع استفاده از تکنیک، به یک ساختار مسلط منتهی نمی‌شود؛ و در واقع تابع هدف اصلیِ ارتباط باقی می‌ماند؛ درست همان طور که در یک موعظه، زبان زیباشناختی تابع کارکرد بلاغی است. منظور این نیست که این‌ها فیلم‌های نامرغوبی‌اند؛ در واقع، با توجه به هدف این نوع فیلم‌ها، سبک برایشان زیان‌بخش است.
همان‌طور که اشاره شد، بعضی مستندها از تکنیک سینمایی برای خلق ساختاری استفاده می‌کنند که تا حدی مانع از ارائهٔ اطلاعات می‌شود؛ آن‌ها از این نظر به گسترهٔ فیلم‌های زیباشناختی قدم می‌گذارند. در واقع، فیلم‌هایی نظیر همهٔ حافظهٔ دنیا یا *المپیک* خاصیت اطلاع‌رسانی خود را تضعیف می‌کنند. قدر مسلم، راه‌های ساده‌تری برای نمایش کتابخانهٔ ملی یا المپیک ۱۹۳۶ مونیخ به بیننده وجود دارد؛ اما تمهیداتی که رنه و ریفنشتال به کار می‌گیرند، ادراک ما را از حوادث و اشیایی که در فیلم‌هایشان به نمایش می‌گذارند، تغییر می‌دهد.
درواقع، وجوه اطلاع‌رسانی فیلم‌ها به پس‌زمینه رانده می‌شود و ملاحظات دیگر جای آن‌ها را می‌گیرد. تردیدی نیست که این فیلم‌ها (و در واقع بسیاری از فیلم‌های داستانی) اطلاعاتی را انتقال می‌دهند؛ اما هدفشان از این کار، ایجاد نوعی بازی ادراکی است که تا حدودی برپایه این اطلاعات استوار است. این نشان می‌دهد که چرا ما دوست داریم فیلم‌های «اطلاع رسانی» را ـ که به‌ندرت محققان سینما می‌بینند ـ از «مستندها» ـ که به اندازهٔ انواع دیگر فیلم تحسین و مطالعه می‌شوند ـ جدا کنیم. این واقعیت که فیلم‌های موجود انواع متفاوتی دارند، نشان می‌دهد که ما موقتاً می‌توانیم میان استفادهٔ کاربردی و غیرکاربردی از فیلم، تمایز قایل شویم.
در این صورت باید به خاطر داشته باشیم که تلقی ما از یک فیلم، به عنوان زیباشناختی یا کاربردی، تا حد زیادی منوط به زمینهٔ آن است. فیلم‌های اطلاع‌رسانی تقریباً همیشه در کلاس‌ها یا سخنرانی‌ها به نمایش درمی‌آیند. معلم ما را آماده می‌کند که فیلم‌ها را به عنوان واقعیات معتبر تماشا کنیم؛ این مسأله در مورد مثال ما ـ یعنی «کتابخانه دوست شماست» ـ صادق است. در عوض، فیلم‌های زیباشناختی در سینماها، موزه‌ها، دانشکده‌های سینمایی و ساعات خاصی از تلویزیون به نمایش درمی‌آیند. در گذشته، سینماهای عادی نقش اطلاع‌رسانی داشتند و بخشی از برنامهٔ خود را به نمایش فیلم‌های کوتاه خبری یا سفرنامه‌ای اختصاص می‌دادند. در حال حاضر، این وظیفه به عهده تلویزیون گذاشته شده است. امروزه، فیلم‌های اطلاع‌رسانی و زیباشناختی جایگاه مجزا و مشخصی در زندگی اجتماعی ما یافته‌اند؛ ولی سینمای مستند، جایی را در بین این دو کاربرد اجتماعی اشغال می‌کند. ممکن است در یک کلاس زبان فرانسه از فیلم *همهٔ حافظهٔ دنیا* برای آشنایی با کتابخانهٔ ملی استفاده شود، ولی در کلاس‌های سینمایی، شاید سبک رنه در این فیلم مورد نظر باشد. کاربردهای اجتماعی فیلم در هر زمینه، تعیین می‌کنند که آیا بیننده آن را به روشی کاربردی تماشا می‌کند یا زیباشناختی.
البته آزادیم که نشانه‌های درون اثر و زمینهٔ آن را نادیده بگیریم و یک فیلم اطلاع‌رسانی را آگاهانه به منزلهٔ اثری زیباشناختی تماشا کنیم. در واقع، می‌توان به هر آنچه در جهان هست «نگرش زیباشناختی» داشت. این توانایی، در واقع مؤید دیدگاه فرمالیست‌ها دربارهٔ ادراک زیباشناختی است. به اعتقاد آن‌ها وقتی می‌آموزیم که چگونه آثار هنری را به طرز خاصی درک کنیم، ادراک عمومی خود را نیز تغییر می‌دهیم. سخن مشهور اسکاروایلد که زندگی از هنر تقلید می‌کند، در این‌جا مصداق دارد. گهگاه به نظر می‌رسد که رخدادها از آثار هنری تقلید می‌کنند؛ اما اغلب ادراکات ما، که در اثر تماس با آثار هنری تغییر یافته‌اند، توجه ما را به اشیا و حوادث جلب می‌کنند، خصوصاً به این دلیل که یادآور آثار دیگری‌اند که تجربه کرده‌ایم. به علاوه، برخی

مقایسه‌ها، میان اشیای واقعی و آثار هنری، آن‌قدر تکرار می‌شوند که نشان می‌دهند فیلم ما از بعضی تجربیات ادراکی عمدتاً به واسطهٔ عادت زیباشناختی است. چیزهای زیبا، غالباً «به قشنگی یک تابلویند»؛ صدای پرندگان به آواز می‌ماند؛ و یک رشته حوادث متوالی، به داستانی کامل شباهت می‌یابد. اما تحمیل ادراک زیباشناختی، هر شیئی را زیباشناسانه نمی‌کند؛ زیرا کاربرد زیباشناختی نوعی کارکرد ساختاری است که در شیء و زمینهٔ آن قابل اثبات است. از این‌رو، یکی دیگر از پیش‌فرض‌های تئوفرمالیسم این است که نظریه‌پرداز منتقد می‌تواند میان کاربردهای زیباشناختی و غیر زیباشناختیِ تکنیک‌های سینمایی فرق بگذارد؛ که تنها اولی موجد سینمایی بوده است و تنها فیلم‌هایی که از چنین کاربردی بهره می‌برند، موضوع نقد تئوفرمالیستی‌اند.

فرمالیست‌ها ـ به رغم تلاش‌های بسیار ـ نظامی را که نتیجهٔ منطقی نظریهٔ ادبی‌شان باشد، برای تحلیل فیلم‌ها ایجاد نکردند. آخن بام و تینیانوف، هر دو کوشیدند تا معادل زبان شعری را در سینما نیز بیابند و از این رهگذر «سینمایی بودن» را تعریف کنند. نتیجهٔ تلاش آن‌ها این بود که سینما شاعرانه است؛ اما عکاسی کاربردی! بی‌شک این نتیجه‌گیری اشتباه است؛ زیرا عکاسی نیز هر دو کارکرد عملی و شاعرانه را دارد؛ به دشواری می‌توان عکس‌های من ری یا هانس ریختر را از دایرهٔ هنر بیرون نهاد.

بنابراین، بخش اعظم نوشته‌های فرمالیست‌ها دربارهٔ سینما، به امکان مقایسه میان سینما و زبان اختصاص دارد. تینیانوف توجه خود را به وجوه «معنایی» فیلم معطوف کرده بود؛ در حالی که آخن بام فیلم را به مثابه «گفتار درونی» به بحث کشاند و کوشید تا «واحد بنیادیِ گفتار فیلم» را بیابد. با وجود این، تشبیه سینما به زبان هرگز توجیه نظری نیافت؛ کاملاً مشهود است که فرمالیست‌ها درصدد شناخت هنری بودند که به اندازهٔ ادبیات با آن آشنا نبودند. (این واقعیت که بسیاری از فرمالیست‌ها فیلمنامه‌نویسان برجسته‌ای بودند نافی این فرض نیست؛ چون هیچ کدام آن‌ها قدم به عرصهٔ کارگردانی فیلم نگذاردند.) در مطالعهٔ حاضر هیچ فرضی در این باره که سینما نوعی زبان است، وجود ندارد. از این‌رو روی هم رفته نوشته‌های فرمالیست‌ها دربارهٔ سینما استفاده‌ای در این تحلیل ندارند.

کارکرد اثر هنری

اگر اثر هنری کاربردی نیست پس چه کارکردی دارد؟ منتقدان فرمالیست منکر این بودند که وظیفهٔ هنر انتقال بینش هنرمند (مضامین بزرگ) یا بازتاباندن جامعه به شیوه‌ای مستقیم است. منتقدانی که فکر می‌کنند وظیفه هنر انتقال جهان بینی هنرمند است، معمولاً دچار نوعی دوگانگی میان فرم و محتوا می‌شوند، و تلویحاً فرض می‌کنند که فرم ظرفی است که پیام / محتوا / مضمون را از هنرمند به مخاطب منتقل می‌کند. اما چنین فرضی با قرار دادن تأکید اصلیِ اثر هنری در بیرون از خود ادبیات، نقض آشکار دیدگاه فرمالیست‌ها دربارهٔ یگانگی و استقلال ادبی است. در این دیدگاه، مفهومی که در «پشت» اثر است، صرفاً به زبان ادبی برگردانده می‌شود و منتقد می‌تواند آن را مجدداً به یک پیام ترجمه کند.

فرمالیست‌ها با جداکردن نظام ادبی از جهان، بی‌آن‌که منکر شوند نظام ادبی درون آن جهان عمل می‌کند، از دوگانگی فرم و محتوا پرهیز کردند. آنان این کار را به کمک پیش‌فرض‌هایشان دربارهٔ ادراک انجام دادند. کارکرد اصلی اثر هنری، نو کردن ادراک از طریق فراشدی است که آشنایی‌زدایی خوانده می‌شود. ویکتور اشکلوفسکی فراشدی را تشریح می‌کند که طی آن ادراک روزمرهٔ ما عادت زده و ضعیف می‌شود:

> اگر قوانین کلی ادراک را بررسی کنیم خواهیم دید که وقتی ادراک ما دچار عادت شود، خودکار می‌شود.
> ... عادت‌زدگی توضیح می‌دهد که چرا ما در گفت‌وگوهای عادی خود عبارات و کلمات را ناتمام می‌کنیم. ... شیئی که از طریق ادراک منثور دریافت می‌شود، محو می‌شود و حتی یک تأثیر اولیه نیز برجای نمی‌گذارد؛ و در نهایت، حتی ماهیت آن نیز به فراموشی سپرده می‌شود.

اشکلوفسکی آنگاه در قطعه‌ای کلیدی، فرایندی را توضیح می‌دهد که طی آن هنر به تغییر ادراک کمک می‌کند:

> عادت‌زدگی کار، لباس‌ها، اثاثیهٔ خانه، همسر و ترس از

جنگ را در کام خود فرو می‌برد.

... و به یُمن هنر است که می‌توان زندگی را یک بار دیگر احساس کرد؛ هنر برای این است که چیزها را احساس کنیم؛ برای این که سنگ، سنگ شود. هدف هنر این است که احساس چیزها را آن چنان که از طریق حواس ادراک می‌شوند منتقل کند نه آن چنان که فهمیده می‌شوند. تکنیک در هنر برای «ناآشنا» کردن اشیا، دشوار کردن فرم‌ها و افزودن بر دشواری و مدت ادراک است زیرا فرایند ادراک ـ به خودی خود ـ یک هدف زیباشناختی است و باید امتداد یابد. هنر راهی است *برای تجربهٔ کمال صوری یک شیء؛ خود شیء اهمیتی ندارد.*

جملهٔ آخر بیانگر این اعتقاد فرمالیستی است که مضمون، به خودی خود هدف نیست؛ بلکه عنصری است از فرم اثر هنری. صرف گنجاندن یک پرسش وزین فلسفی در اثر، امتیازی برای آن نیست؛ اندیشه باید در خدمت نوعی بازی ادراکی باشد که هدف اصلیِ اثر است.

نمی‌توان فرمالیست‌ها را به این دلیل که مضمون یا معنا را محصول نهایی تحلیل منتقد نمی‌دانند، متهم کرد که خود به نوعی دوگانگی فرم و محتوا معتقدند. گرچه اصطلاح «فرمالیست» اول بار توسط دیگران و به عنوان توهین به گروه اطلاق شد،اما همان طور که پیش از این اشاره شد، دیدگاه آن‌ها هیچ شباهتی به رویکرد عقیم هنر برای هنر ندارد. آنان آثار هنری را مجموعه‌ای از تمهیدات تلقی می‌کردند که برای خلق یک نظام صوری در کنش و واکنش‌اند؛ این تمهیدات عبارت‌اند از مضامین، معنا، شخصیت‌ها و همچنین عناصر سبک به قول اشکلوفسکی «درست است که بیان مفاهیم جزیی از یک اثر ادبی است، اما منظور این نیست که مفاهیم به قالب هنر درآمده‌اند؛ بلکه قالب هنری از مفاهیم به عنوان مواد و مصالح خود سود برده است.» محصول نهایی، معنا یا مضمون نیست؛ اما سهم آن‌ها در خلق تمامیت فیلم محفوظ است. در واقع، مفهوم «محتوا» جایی در نقد فرمالیستی ندارد.

این عقیده که معانی دارای کارکرد ساختاری دراثر هنری‌اند، نشان می‌دهد که تأکید فرمالیست‌ها بر ادراک به معنای رد شناخت نیست. گرچه آن‌ها وقت کمی را صرف نقش شناخت کردند؛ اما به نظر می‌رسد که معتقد بودند بخشی از بازی ادراکی در کل اثر بازی با شناخت است. شکلوفسکی میان شناخت در زمینهٔ فعالیت‌های زیباشناختی و غیر زیباشناختی تمایز قایل شد: «تفکر کاربردی به سمت تعمیم حرکت می‌کند؛ به سمت ارائهٔ وسیع‌ترین و فراگیرترین صورت‌بندی.» اما بی‌شک امتداد دادن ادراک، علاوه بر این‌که به خودی خود یک هدف است، مبنای شناخت زیباشناسانه نیز است؛ از این‌رو بیشترین توجه فرمالیست‌ها را به خود جلب می‌کند.

این دیدگاه را نیز که کارکرد اثر هنری نو کردن ادراک از طریق آشنایی‌زدایی است، می‌توان در سینما به کار بست؛ زیرا شامل همهٔ آثار هنری می‌شود.

ساختار درونی اثر

چون فرمالیست‌ها کارکرد اثر هنری را نوعی بازی با ادراک می‌پنداشتند، ساختار درونی اثر از دید آن‌ها مجموعه‌ای از تمهیدات صوری بود که درگیری مخاطب با اثر را طولانی و پیچیده می‌کرد. اما آنان معتقد نبودند که تمام ساختارهایی که منتقد در اثر هنری تشخیص می‌دهد، اهمیت برابر دارند؛ بلکه رهنمودهایی را برای تعیین میزان اهمیت ساختارها صورت‌بندی کردند. این اصول کلی در سینما نیز قابل استفاده‌اند.

شاید بنیادی‌ترین پیش‌فرض فرمالیست‌ها دربارهٔ فرم این باشد که هر اثر یک اصل ساختاری مسلط دارد که ساختارهای دیگر اثر به دور آن جمع می‌شوند. یوری تینیانوف آن را به وضوح جمع‌بندی کرده است: «نظام‌های ادبی نه محصول تعامل مسالمت‌آمیز همهٔ عوامل، بلکه نتیجهٔ غلبه یا تسلط یک (یا گروهی از) عوامل‌اند که از حیث کارکرد، بقیه را به انقیاد و رنگ خود درمی‌آورند.» در مورد آثار هنریِ کاملاً یکنواخت و یکسان، نظیر وسترن‌های هالیوودی ردهٔ ب، اصل مسلط ممکن است مجموعه‌ای از قراردادهای مشترک در فیلم‌های متعدد باشد؛ اما در اثری با هر درجه از اصالت و نوآوری می‌توان ساختار مسلط و ویژهٔ آن اثر را یافت.

از این‌رو نوئل بورچ فیلم *Une simple histore* ساختهٔ هانون را به کمک مهم‌ترین تمهید آن یعنی بازی با روابط ناهمزمان صدا و تصویر، تحلیل کرده است. من نیز بر همین منوال فیلم ***تعطیلات آقای اولو*** را براساس یک ساختار مسلط متشکل از عناصر صوری متداخل تحلیل کرده‌ام.

از آن‌جا که ادراک زیباشناختی ادراک بسط یافته است، فرمالیست‌ها دیدگاه خاصی نیز دربارهٔ ساختارهای مختلفی دارند که موجب بروز تأخیر در اثر هنری می‌شوند. این ساختارها زیر عنوان کلی ساخت پلکانی قرار می‌گیرند. چون آثار هنری غیرکاربردی‌اند، قاعدتاً می‌توانند به لحاظ موضوع، هر مدت یا اندازه‌ای داشته باشند؛ و برای این‌که از پایان شتابزده و خام آن‌ها جلوگیری شود، باید به تأخیر انداخته شوند. تمهیداتی که به این منظور استفاده می‌شوند، معمولاً کنش از مسیر مستقیم منحرف می‌کنند. درنگ ـ فرم ناتمام و تکرار ـ از جمله تمهیداتی هستند که موجب انحراف و گره خوردن ساختار اثر می‌شوند.

فرمالیست‌ها فرض کردند که هر آنچه در اثر هنری گنجانده می‌شود کارکردی دارد؛ اما چون لازم نیست که اثر حتماً کاربردی یا صرفه‌جویانه باشد، می‌توان عناصری را در آن گنجاند که ضرورتی برای حرکت اصلی نداشته باشند یا حتی علیه آن عمل کنند. فرمالیست‌ها توجیه لازم برای حضور یک تمهید را انگیزهٔ آن می‌نامیدند. انگیزهٔ هر تمهیدی در یکی از این سه مقولهٔ کلی جای می‌گیرد: واقع‌گرایانه، تألیفی و هنری. یک تمهید در صورتی انگیزهٔ واقع‌گرایانه دارد که گنجاندن آن نوعی توسل تلویحی به شناخت [مخاطب] از روندهای دنیای واقعی باشد؛ این انگیزه را هنگام بررسی پیش‌فرض‌های فرمالیستی در زمینهٔ نسبت اثر با واقعیت، دقیق‌تر مطالعه خواهیم کرد. یک تمهید در صورتی انگیزهٔ تألیفی دارد که برای حرکت صعودی ساختار روایی اثر ضروری باشد. مثالی از شکلوفسکی موضوع را روشن خواهد کرد:

> در پاسخ به این پرسش تولستوی که: «چرا لیر، کنت را به جا نمی‌آورد و کنت ادگار را؟» می‌توان گفت: زیرا این برای خلق درام ضروری است، و [ادعای] غیرواقعی بودن، همان قدر شکسپیر را ناراحت کرد که سؤال «چرا اسب نمی‌تواند مستقیم حرکت کند؟» شطرنج باز را.

انگیزهٔ تألیفی همچنین وحدت عناصر اثر را تضمین می‌کند. اگر قرار است اسلحه‌ای در پایان فیلم شلیک شود، یک نفر قبلاً آن را معرفی می‌کند تا زمینه را برای استفاده از آن آماده کند. یک مثال سادهٔ دیگر تأکیدی است که در اوایل فیلم ***نشانی از شر*** بر روی عصای کوینلان می‌شود؛ این تأکید زمینه ـ انگیزه ـ را برای صحنهٔ بعد آماده می‌کند که در آن عصا تبدیل به مدرک جرم می‌شود. و بالاخره، تمهیدی که صرفاً به خاطر خودش در فیلم گنجانده شود، دارای انگیزهٔ هنری است. یک نمونه از آن، انطباق‌های گرافیکی در آثار اُزوست.

گاهی اثر حاوی تمهیداتی است که علاوه بر این‌که انگیزهٔ هنری دارد، توجه را فعالانه به فقدان انگیزه‌های دیگر جلب می‌کند. این کار برهنگی تمهید خوانده می‌شود. و از آن‌جا که به عنوان یک روش ساختاری فرم خودِ اثر را آشنایی زدایی می‌کند، مفهوم مهمی است. این کار مانع از لغزیدن تماشاگر به یک نگرش ادراکی کاملاً راحت و بی‌دغدغه می‌شود.

فرمالیست‌ها خود آن چنان در تعریف این مفهوم مشکل داشتند که معمولاً برای تعریفش به مثال متوسل می‌شوند. اشکلوفسکی در مقالهٔ «تریسترام شاندی» در زمینهٔ نوع انگیزهٔ لازم برای برهنه کردن تمهید، به تناقض گویی دچار می‌شود:

> استرن [نویسنده‌ای] به غایت انقلابی بود، و«برهنه کردن» تکنیکش، از ویژگی‌های او به شمار می‌آمد. فرم هنری چنین چیزی است، عاری از هر نوع انگیزه.

اما استرن صرفاً تکنیک را برهنه می‌کند.

> همان طور که قبلاً گفتم، استرن این گونه انگیزه [ی هنری] را به خودی خود هدف می‌دانست.

چنین تناقضی در این نکته، معمولاً در آثار فرمالیست‌ها دیده می‌شود (هر چند که این یکی از معدود مفاهیمی است که آن‌ها حقیقتاً در موردش دچار تناقض گویی شدند.) آیا برهنه کردن تمهید، به معنای عدم انگیزه است؛ یا فقط انگیزهٔ هنری، یا حتی نوع خاصی از انگیزهٔ هنری؟ از آن‌جا که نظام فرمالیستی تعریف دقیقی از این مفهوم ارایه نمی‌دهد، باید مجدداً تعریف شود.

نخست آن‌که، تعریف فرمالیست‌ها از انگیزه، به طور منطقی فراگیر و جامع است. آن‌ها هر انگیزه‌ای را که واقع‌گرایانه یا تألیفی نبود، انگیزهٔ «هنری» می‌نامیدند. آنان با این دسته‌بندیِ کلی و «متنوع» تصریح کردند که هیچ چیزی در اثر هنری بی‌انگیزه نیست؛ حتی اگر صرفاً برای جلب توجه به وجود آمده باشد.

دیگر آن‌که، باید این نتیجه را هم بگیریم که هر تمهیدی که انگیزهٔ هنری دارد، برهنه نیست. در سینما عناصر پسزمینهٔ یک نما ممکن است انگیزهٔ هنری داشته باشند؛ اما آن‌قدر مهم نیستند که توجه را قطعاً به خود جلب کنند. به عنوان مثال در *گل بهاری* ساختهٔ ازو، نماهای متعددی از یک راهرو دیده می‌شود با یک کتریِ قرمز در پیش‌زمینه و یک گلدان کوچک سفید بر روی تاقچه‌ای در کنار تصویری در اتاق پشتی. رنگ قرمز کتری بخشی از یک نقش‌مایهٔ قرمز است که در فیلم اهمیت دارد. اما رنگ سفیدگلدان، ظاهراً کارکرد خاصی ندارد و می‌توانست زرد، آبی روشن یا هر رنگ ملایم دیگری باشد. این نمونه‌ای از انگیزهٔ هنری است؛ اما به دشواری می‌توان گفت که تمهید، برهنه شده است.

بنابراین برهنگیِ تمهید نوع خاصی از انگیزهٔ هنری است که به ساختار هنری که تمهید به آن تعلق دارد، غلبه می‌کند. به بیان دیگر عنصری که از لحاظ هنری و تألیفی غیر ضروری می‌نماید ـ لااقل موقتاً ـ مهم‌ترین عنصر موجود می‌شود. به علاوه ـ در لحظهٔ غلبه ـ توجه به عناصر وابسته جلب می‌شود که در بخش‌های دیگر فیلم، یک ساختار را به وجود می‌آورند. چند مثال می‌تواند به روشن شدن این مدعا کمک کند. در جای دیگر نشان داده‌ام که در سکانس عنوان‌بندی فیلم *ترس از صحنه* ساختهٔ آلفرد هیچکاک، یک تمهید کلیدی برهنه می‌شود: بالا رفتن پردهٔ ایمنی تآتر و دیده شدن منظرهٔ واقعی شهر لندن، نوعی کنار هم گذاردن نظام‌دار دنیای تآتر و «زندگی واقعی» است که چیزهای زیادی دربارهٔ داستان فیلم می‌گوید. یک نمونهٔ جالب‌تر در فیلم *لورا* ساختهٔ اتو پره‌مینجر دیده می‌شود که متکی است بر ابهامی تمام عیار در این باره که آیا نیمهٔ دوم داستان، رؤیای کاراگاه است یا خیر. تصاویر رؤیاگونه بر تمام فیلم تسلط دارند؛ اما در لحظه‌ای برهنه می‌شوند که کاراگاه از یک مظنون بازجویی می‌کند؛ وی مدعی است که در زمان مرگ لورا خواب بوده است. آن‌گاه قاتل واقعی با تحقیر می‌گوید «حالا از خواب‌هایش شواهد تصویری خواهد ساخت.»

دیوید بردول خاطر نشان کرده است که حتی فیلمی نظیر *منشی همه‌کاره* نیز که ساختاری کلاسیک دارد، تمهید اصلی خود ـ گفت‌وگو با سرعتی فوق‌العاده ـ را برهنه می‌سازد. طی بازدید هیلدی از دفتر والتر در اوایل فیلم، والتر سعی می‌کند او را قانع کند که به کار در روزنامه ادامه دهد. در حینی که والتر حرف می‌زند، هیلدی برای هجو کردن کلام سریع وی شروع می‌کند به لفاظی به شیوهٔ دلال‌های حراج. این مثال نشان می‌دهد که برهنگی تمهید غالباً توجه را به اصیل‌ترین جنبه‌های اثر جلب می‌کند. از این‌رو شاید یک اثر کاملاً قراردادی (مثلاً یک وسترن ردهٔ ب) اصلاً نیازی به برهنه کردن تمهید نداشته باشد؛ زیرا تماشاگران با دیدن آثار دیگر، از پیش با تمهیدات آشنا شده‌اند. (وقتی یک ژانر یا قرارداد بیش از حد آشنا می‌شود، رویکرد جدیدی ـ هزل ـ وارد بازی می‌شود که تقریباً به طور کامل متکی بر برهنه کردن تمهید است.) خواهیم دید که *ایوان مخوف* نیز دارای لحظاتی است که برخی از تمهیدات آن را برهنه کند.

یک اصل ساختاریِ دیگر از فرمالیست‌ها تنها در سینمای داستانی کاربرد دارد: تمایز داستان و طرح. تینیانوف در توصیف این تمایز می‌گوید که طرح:

> پویایی عام چیزی است که از کنش و واکنش میان حرکت خطّ داستان و حرکت، یا اوج و فرودِ، عناصر سبک به وجود می‌آید. خط داستان از پیش معلوم نیست و تنها می‌توان آن را حدس زد. تماشاگر تنها می‌تواند براساس گشایش طرح، آن را حدس بزند؛ و این معما حتی از آن خط داستان که در برابر چشمان تماشاگر گشوده می‌شود نیز انگیزش قوی‌تری برای طرح است.

پس داستان چیزی است که در ذهن تماشاگر ساخته می‌شود؛ بیننده هنگام تماشای فیلم، در ذهن خود به حوادث ارایه شده یک نظم زمانی، مطابق با توالی وقوع‌شان در «واقعیت» می‌دهد؛ این نظم، بنابر اصل توسل به منطق علیّت به وجود می‌آید. در مقابل، طرح عبارت است از ارائهٔ مادی و عینیِ حوادث در خود فیلم. به بیان دیگر، طرح نمود

صوری حوادث است. بازی ادراکیِ فیلم ممکن است تا حد زیادی ناشی از نحوهٔ ارائهٔ داستان در طرح باشد (نظیر فیلم‌های *همشهری کین* ساختهٔ ارسن ولز و *Nicht Versöhnt* ساختهٔ استروب واویه).

در نگاه نخست شاید این طور به نظر برسد که مطالعهٔ «سینمایی بودن» شامل روایت نمی‌شود؛ چون داستان‌ها را عموماً بینارسانه‌ای می‌پندارند. اما تمایز فرمالیستی میان داستان و طرح، نشان می‌دهد که این موضوع کاملاً صحیح نیست. هر روایت، از یک داستان ـ بخشی که بینارسانه‌ای است ـ و یک طرح تشکیل می‌شود. طرح عبارت است از تمهیدات سینمایی گشایش داستان. آخن بام در بحث از سینما می‌گوید: «قوانین مونتاژ فیلم و ماهیت فیلم‌برداری به حدی ویژه و خاص است که کوچک‌ترین تابعیت و وابستگی به خوبی احساس می‌شود. گرچه ممکن است خط داستان عاریتی باشد اما طرح در فیلم شکلی منحصر به فرد می‌یابد زیرا خودِ عناصر، اصیل و دست اول‌اند.» اشکلوفسکی نیز بر این نکته پا می‌فشارد که اقتباس از یک فرم هنری برای دیگری، هرگز منجر به ساختارهای یکسان نمی‌شود. اشکلوفسکی در مطلبی دربارهٔ سینما، به شیوهٔ خاص خود دیدگاه‌هایش را در مورد ویژگی‌های منحصر به فرد هر یک از هنرها این گونه بیان کرد: «مسلماً می‌توان ترومبونی را به دست کسی داد و به او گفت برایم کاتدرال کازان را بنواز! اما این حرف یا از سر مزاح است و یا از سر نادانی.» بنابراین سینمایی بودن قطعاً شامل روایت به شیوهٔ خاص فیلم نیز می‌شود.

فرمالیست‌ها شخصیت را تمهید مهمی در سازماندهی روایت تلقی می‌کردند. آنان شخصیت‌ها را نه آدم‌های واقعی بلکه مجموعه‌هایی از خصایص در نظر می‌گرفتند. توماشفسکی این مفهوم را به شکل زیر خلاصه می‌کند:

> شخصیت مضمونی است که امکان درک آمیزه‌ای از نقش‌مایه‌ها و طبقه‌بندی یا تنظیم آن‌ها را فراهم می‌کند. ... شخصیت به واسطهٔ خصایصش شناخته می‌شود. منظورمان از خصایص، نظامی از نقش‌مایه‌هاست که پیوند تنگاتنگی با آدمی فرضی دارد... ساده‌ترین خصیصهٔ فرد، نام اوست.

توماشفسکی واژهٔ «خصیصه» را به شیوهٔ خاص ادبیات یا هنر تعریف نمی‌کند. از این‌رو، باید بسیار خوشحال بود که رولان بارت این دیدگاه فرمالیستی را بسط داده و واژهٔ خاصی برای «خصیصه» ابداع کرده است؛ یعنی واژهٔ Seme یا ویژگی فردی. به زعم بارت، شخصیت چیزی نیست جز «مجموعه‌ای از ویژگی‌هایی که در یک نام متعارف گرد آمده‌اند.» فرمالیست‌ها نیز از تبادل «نقش‌مایه‌ها» در بین شخصیت‌ها سخن می‌گویند، در حالی که بارت مدعی است که چه بسا ویژگی‌ها در چندین شخصیت مشترک باشند.

اما در سینما، شخصیت چیزی بیش از مجموعه‌ای از ویژگی‌هاست که در یک نام گردآمده‌اند؛ زیرا شخصیت، در غالب مواقع حضور فیزیکی دارد. ویژگی‌هایی که در یک فیلم شخصیتی را می‌سازند ممکن است به راه‌های مختلفی تجسم یابند. در بررسی *ایوان مخوف* خواهیم دید که ویژگی‌های شخصیت ممکن است در صحنه‌آرایی‌ها، نورپردازی و مایه‌های موسیقی ظاهر شوند. بنابراین در سینما، شخصیت مجموعه‌ای است از ویژگی‌هایی که در یک جسم گرد آمده‌اند و نه یک نام.

واژهٔ قهرمان (Protagonist) را نیز باید تعریف کرد. قهرمان شخصیتی است که بیشترین اهمیت را برای سازماندهی کل اثر دارد. در این صورت قهرمان فیلم *منشی همه کاره* کسی نیست جز هیلدی؛ زیرا بازگشتش کنش را به حرکت درمی‌آورد و تصمیمش برای ماندن در روزنامه و نزد والتر آن را به پایان می‌برد. بدون داشتن تعریفی دقیق از این واژه، ممکن است مناقشات زیادی دربارهٔ قهرمان فیلم *مردی که لیبرتی والانس را کشت* در بگیرد. اما در نظام فعلی، رانسوم استودارد قلب ساختارهای کلیدی فیلم، نظیر تضاد غربی / شرقی و بیابان / مزرعه، است؛ و ورودش (هم به قاب و هم به بخش‌هایی که در گذشته می‌گذرد) طرح را به حرکت درمی‌آورد. بنابراین، بالاترین درجهٔ اهمیت ساختاری مشخصهٔ قهرمان است. این کارکرد نیز، همچون ویژگی‌های فردی، ممکن است در شخصیت‌ها مشترک باشد.

سیر حوادث هیچ اثری اتفاقی نیست؛ آغاز و پایان، به ویژه موقعیت ممتازی دارند. اشکلوفسکی به این پرسش می‌پردازد که «چه چیزی لازم است تا یک داستان کوتاه را

تمام شده تلقی کنیم؟» وی فرض کرد که آغاز و پایان نوعی «ساختمان حلقوی، یا بهتر، قلاب» را به وجود می‌آورند. این حالت دایره‌ای، ممکن است فرم‌های مختلفی به خود بگیرد. ممکن است بازگشت به وضع اول باشد؛ آن را معکوس کند؛ به حال موازی درآید و جز آن. این فکر با دیدگاه فرمالیست‌ها دربارهٔ روایت که آن را ساختاری بسته تلقی می‌کنند که به طریقی به خود باز می‌گردد، هماهنگ است؛ نحوهٔ این بازگشت را ساختار مسلط تعیین می‌کند.

چنان‌که اشاره شد، تلقی فرمالیست‌ها از ساختار روایی قدری ناقص بود. به رغم عقایدشان دربارهٔ ساختمان پلکانی و الگوهای آغاز / پایان، آن‌ها ظاهراً هرگز اصولی را که روایت را حقیقتاً به پیش می‌راند، صورت‌بندی نکردند. به سخن دیگر، آن‌ها فهمیدند که آنچه روی می‌دهد دشوارسازی فرم است و کارکرد آن را نیز بررسی کردند (که طولانی کردن ادراک است)؛ اما هدف و مقصود ویژهٔ آن را در اثر توضیح ندادند. همان طور که شاهد بودیم، بارت شماری از اندیشه‌های فرمالیستی را بسط داده و در این‌جا نیز، به حذف این کاستی در نظریهٔ آن‌ها کمک کرده است. کمک اصلی او تقسیم حرکت رو به جلوی روایت به دو نیروی درهم تنیده بود؛ رمزگان Proairetic و هرمنوتیک. وی این عناصر پیچیده را در مقالهٔ تحلیلی خود به نام "S/Z" به تفصیل توضیح می‌دهد. به طور خلاصه، رمزگان Proairetic، توالی پیوندهای منطقی از یک کنش به کنش بعدی است. یک مجموعهٔ واحد و متحد از کنش‌ها، یک زنجیره یا رشتهٔ Proairetic را به وجود می‌آورد. اما روایت همزمان معمایی را نیز طرح می‌کند که معمولاً در پایان حل می‌شود[۳]. رمزگان هرمنوتیک یک رشته از انتظارات و حدس‌ها را در مخاطب ایجاد می‌کند که بخشی از فراشد خواندن (یا دیدن) است. این دو نیرو، Proairetic به علاوهٔ هرمنوتیک، منطق به علاوهٔ معما، با هم ترکیب می‌شوند تا روایت را به پیش ببرند.

وقتی روایت شروع به پاسخ‌گویی به معما می‌کند، خطوط کنش به حرکت درمی‌آیند؛ و وقتی حقیقت آشکار می‌شود، روایت به پایان می‌رسد؛ یا به عبارتی به بستار (Closure) دست می‌یابد. به عقیده بارت، در متون کلاسیک «انتظار شرط بنیادین حقیقت است؛ حقیقت، آن طور که از این روایت‌ها درمی‌یابیم، چیزی است که در پایان انتظار حاصل می‌شود... و بازگشت به نظم را نوید[۴] می‌دهد؛ زیرا انتظار نوعی بی نظمی است.» این حقیقت نهایی بدین دلیل بستار نامیده می‌شود که انتظارها و خطوط روایت را که در طی روایت، ناتمام ـ یا «باز» ـ مانده‌اند می‌بندد، بارت وجه تمیز متن مدرن را خصوصاً در نداشتن بستار می‌بیند. بعداً خواهیم دید که *ایوان مخوف* ساختار روایی کم و بیش بسته‌ای دارد.

بارت به پیروی از فرمالیست‌ها اهمیت زیادی برای تأخیر قایل است. چون اثر هنری یک ساخت غیرکاربردی است، میزان درنگ در افشای حقیقت، امری کاملاً دلبخواهی است؛ یعنی روایت را می‌توان به طور نامحدود کش داد. هم فرمالیست‌ها و هم بارت بدین نکته پی بردند و میان حوادثی در روایت که برای زنجیرهٔ علت و معلولی داستان ضرورت دارند و حوادثی که به منزلهٔ عوامل تأخیری بدان اضافه می‌شوند، تمایز قایل شدند. این تمایز، ما را به تصویر پلکان می‌رساند که نشان می‌دهد کنش در برخی نقاط به سوی افشای حقیقت و به سوی بستار حرکت می‌کند و در نقاط دیگر، سمت دیگری را در پیش می‌گیرد. فیلم‌های روایی دقیقاً همسان با آثار ادبی عمل نمی‌کنند. در حالی که رُمان حوادث را یکی بعد از دیگری نقل می‌کند؛ فیلم ممکن است در آن واحد چندین کنش همزمان را به نمایش بگذارد. در نتیجه، فیلم توانایی مضاعفی برای دشوار سازی فرم دارد: کنش را می‌توان نه تنها در راستای حرکت زمانی فیلم به طور افقی بسط داد؛ بلکه می‌توان آن را به طور عمودی نیز تکثیر کرد. بنابراین، فیلم‌ساز قادر است در قابی واحد، میان چندین کنش برخورد ایجاد کند. فیلم *زنگ تفریح* ساختهٔ ژاک تاتی نمونهٔ خوبی است. در سکانس رستوران، کنش در لایه‌های متعدد به طور همزمان به وقوع می‌پیوندد؛ تا جایی که بیننده نمی‌تواند با یک بار دیدن فیلم به همهٔ شوخی‌ها پی ببرد.

نوئل بورچ خاطر نشان کرده است که هر نما از درجهٔ خوانایی (Legibility) متفاوتی برخوردار است. منظور او از این اصطلاح، میزان نسبی مواد بصری است که در مدت

معینی از زمان فیلم ارایه می‌شوند. هر چه الگوی نما پیچیده‌تر باشد، بیننده به زمان بیشتری نیاز دارد تا حضور هر یک از عناصر را درک کند. از این‌رو، ممکن است میزان خوانایی نمای پیچیده‌ای که مدت طولانی بر پرده می‌ماند، در واقع کمتر از نمای ساده‌ای باشد که زمانی کوتاه دارد. در فیلم زنگ تفریح موارد بسیاری نیز از این خوانایی نسبی دیده می‌شوند. مسألهٔ خوانایی، نتایج مهمی برای روش نئوفرمالیستی در تحلیل فیلم دارد. فیلم می‌تواند با افزودن عناصر متفاوت به حوادث اصلی داستان، آشنایی‌زدایی را به روش‌های گوناگونی انجام دهد. این روش‌ها شامل الگوهای تأخیر زمانی، و نیز بازی با خوانایی تصاویر جداگانه به منظور مانع تراشی برای ادراک بیننده است. صدا نیز می‌تواند موجب پیچیدگی عمودی شود.

اما اگر نحوهٔ عمل ساختار روایی به روشی است که پیش از این توضیح دادم ـ یعنی در قالب نوعی تعامل میان خطوط Proairetic و هرمنوتیک که پس از یک رشته تأخیرها به نوعی پاسخ / راه حل می‌رسد ـ، چه چیزی موجب حرکت آغازین روایت می‌شود و چه چیزی امکانات آن را محدود می‌کند؟

استفن هیث دربارهٔ نیروی لازم برای به حرکت درآوردن روایت و حفظ این حرکت ایدهٔ جالبی دارد که آن را به سادگی خشونت (Violence) می‌خواند. چون اثر معمول؛ (ولو برای لحظه‌ای) با سکون آغاز می‌شود؛ پس چیزی با قدرت کافی باید در این سکون دخالت کند تا عناصر متعدد را علیه یکدیگر به حرکت وادارد. این اصل بنیادین همان مفهوم سنتی کشمکش است. توماشفسکی گسترش روایت را به روشی نسبتاً قراردادی توضیح می‌دهد:

> وجه مشخصهٔ هر موقعیت نوعی تضاد منافع، یا به عبارتی نزاع و کشمکش میان شخصیت‌هاست.... نحوهٔ هدایت این کشمکش... طرح و توطئه (intrigue) خوانده می‌شود... پیشرفت طرح و توطئه... یا به حذف کشمکش‌ها می‌انجامد و یا به ظهور کشمکش‌های تازه. معمولاً در پایان قصه همهٔ کشمکش‌ها برطرف می‌شوند و منافع مشترک به وجود می‌آیند... به همین دلیل است که در پایان اثر، موقعیت این چنین ایستاست. این موقعیت ایستا پایان خوانده می‌شود.

لازم به گفتن نیست که این مفاهیم را اولین بار فرمالیست‌ها به وجود نیاوردند. اما هیث با اثبات این نکته که کشمکش نه تنها برخوردی میان شخصیت‌ها و نیروهای روایی ـ که علاوه بر آن ـ خشونتی است که خودِ اثر می‌آفریند، به فرای این مفهوم کهنه می‌رود. هیث با استفاده از حرف "S" برای موقعیت اولیهٔ اثر، می‌گوید:

> بنابراین، آغاز همیشه نوعی خشونت است؛ نوعی «تخطی از» یا «تجاوز به»تجانس S (تجانس ـ خودِ S ـ به واسطهٔ خشونت شناخته می‌شود)... تحول داستانی همان رفع خشونت، مهار آن ـ یا جایگزین کردن آن با نوعی تجانس جدید است.

این کشمکش روایی غالباً خشونتی واقعی است؛ نکته‌ای که هیث در همین قطعه در ارتباط با انفجاری که پایان بخش اولین نمای فیلم *نشانی از شر* است، بدان اشاره می‌کند[۴]. استدلال هیث این است که روایت خشونت خود را به وجود می‌آورد؛ بدین دلیل که برای شروع، به این نیروی شدید نیاز دارد. روایت بعد از آغاز به حرکت نیز باید لااقل هر از گاهی در جهت خشونت خود حرکت کند؛ در غیر این صورت به سکونی زود هنگام در حالت جدیدی از تجانس دچار خواهد شد و از این طریق، خود را ویران خواهد کرد. اما گرچه خشونت امری ضروری است، این تهدید نیز پیوسته وجود دارد که ساختارهای روایت را به بی‌نظمی بکشاند و آن‌ها را ویران کند. از این‌رو، روایت باید پیوسته برای حفظ توازن میان نیروهایش بکوشد؛ به عبارت دیگر، باید تا پیش از رسیدن به لحظهٔ مناسب برای پایان، در حالت عدم تجانس باقی بماند. برای حفظ این توازن، به گفتهٔ هیث، روایت خشونت خود را «مهار می‌کند همان طور که دشمن را مهار می‌کنیم؛ یعنی آن را در جای خود اما در حالت دفاعی نگه می‌داریم.» با این فرض، اکنون می‌توانیم درک کنیم که ساختارهای Proairetic و هرمنوتیک بارت، تا حدی، ابزارهایی‌اند که روایت برای نگه داشتن خود در مسیر صحیح، از آن‌ها استفاده می‌کند. این ساختارها منطقی را به روایت می‌دهند که حرکت زمانی، فضایی و عِلّی را جهت می‌دهد.

از آن‌جا که روایت سینمایی توازنی چنین شکننده دارد، لحظاتی پیش می‌آید که منتقد می‌تواند لغزش‌های کوتاهی را تشخیص دهد که حاکی از فقدان تسلط است. هیث این بخش‌های متن را علایم ضعف می‌خواند. اما آیا تاکنون فیلم‌هایی بوده‌اند که توازن میان خشونت و سکون را به حدی از دست داده باشند که قادر به ادامهٔ مسیر نباشند؟ گاهی اوقات، منظورم این نیست که فیلم حقیقتاً در آن لحظه توقف کوتاهی می‌کند؛ بلکه روایت اصلی به پایان می‌رسد و یا آن چنان منحرف می‌شود که به کلی تغییر می‌کند.

زین‌های شعله‌ور ساختهٔ مل بروکس از آن فیلم‌هایی است که روایت خود را با خشونت بیش از حد نامتوازن می‌کند. فیلم با انباشتن داستان خود ـ که در غرب وحشی می‌گذرد ـ از عناصر ناهمخوان، قاصر از رسیدن به بستار است؛ و به جای این‌که با رسیدن به پایان، روایت خود را جمع کند، به افزودن ناهمخوانی‌های بیشتر و امکانات تازه ادامه می‌دهد. ناگهان قصهٔ غرب وحشی ناپدید می‌شود و جای آن را سکانسی می‌گیرد که ظاهراً *زین‌های شعله‌ور* در آن ساخته می‌شود. این سکانس نیز جنونی فزاینده دارد تا این‌که فیلم در هرج و مرج به پایان می‌رسد.

اگر فیلم بروکس در پایان به هرج و مرج کشیده می‌شود، در مورد فیلم *کوه مقدس* ساختهٔ الکساندر ویودوروفسکی می‌توان گفت که پایان ضعیفی دارد. داستان، دربارهٔ ماجراهای پیکارسک و شدیداً پراکندهٔ گروهی زائر است که به قلهٔ کوه مقدس سفر می‌کنند. هدف آن‌ها این است که نزول یک راز عرفانی را بشنوند. گرچه ماجراها به خودی خود، عاری از جذابیت نیستند؛ اما عمدتاً تأخیرهایی‌اند در راه رسیدن به هدف. وقتی زائران به قلهٔ کوه می‌رسند، رهبرشان (که نقشش را خود یودوروفسکی بازی می‌کند) می‌گوید که نزول وحی موعود ممکن نیست. دوربین عقب می‌کشد تا افراد پشت صحنه را نیز در قاب گیرد و در حالی که بازیگران برای ما دست تکان می‌دهند فیلم به پایان می‌رسد. داستان نتوانسته است نیروی هرمنوتیک اصلی خود را تا پایان حفظ کند و بی‌آن‌که به بستار دست یابد، صرفاً متوقف می‌شود.

شاید در نگاه نخست، مقایسهٔ این دو فیلم عجیب بنماید؛ اما هر دوی آن‌ها می‌کوشند به شیوهٔ خاص خود، یک رشته تأثیرات «تکان دهنده» بیافرینند که مبنای چندانی در قصهٔ ضعیف آن‌ها ندارند. در هر دو مورد، فقدان تسلط، منجر به خود ویرانگریِ روایت می‌شود. جالب این که هر دو فیلم روش‌های مشابهی نیز برای رهایی از مشکل انتخاب می‌کنند: وارد کردن فرایند فیلم‌سازی در اثر. در هیچ یک از این دو، معرفی صحنهٔ فیلم‌سازی علت و انگیزه‌ای در صحنه‌های قبلی ندارد. تمهید نهاییِ صحنهٔ فیلم‌سازی (هر چند به اشتباه) درصدد ایجاد نوعی احساس وحدت است. روایت نمی‌تواند ادامه یابد، اما فیلم باید به پایان برسد. از این‌رو، فیلم‌سازان بر فیلم بودن فیلم تأکید می‌کنند؛ آنان به این امید که توجه مخاطب را از ضعف‌های داستان منحرف کنند، پایان صِرف را به جای بستار می‌نشانند. در هر دو مورد، پایان، نشانهٔ فاحشی است از ضعف.

در فیلم‌های هوشمندانه‌تر به خلاف دو مثال قبلی، لزومی ندارد که ضعف همواره مربوط به نقص‌های داستان باشد. نشانهٔ ضعف برای منتقد مفید است؛ زیرا می‌تواند نقاطی را که در آن‌ها روایت با بیشترین خطر از دست دادن قدرت وحدت آفرین زنجیرهٔ Proairetic مواجه است، آشکار سازد؛ و این لحظات نیز به نوبهٔ خود می‌توانند معرف حدود نهایی قدرت متن برای توجیه تمهیدات خود باشند. گرچه *ایوان مخوف* هرگز به اندازهٔ *زین‌های شعله‌ور* و *کوه مقدس* تسلطش را بر روایت از دست نمی‌دهد؛ با این همه، در این فیلم نیز نشانه‌های معدودی از ضعف وجود دارد که حاکی از نزدیک شدن موقت روایت به پذیرش غلبهٔ خشونت است.

برداشت هیث از خشونتِ روایت، در تضاد با دیدگاه سنتی است که هنر را چیزی کاملاً یکپارچه و صرفه‌جویانه تلقی می‌کند. چون هنر ارتباط نیست، پس نیازی به این کیفیات ندارد. اما درست به این دلیل که هنر غیرکاربردی است، باید دلیل بودنش را، نقشش را، خود بیافریند. فرمالیست‌ها به اندازهٔ هیث پیش نرفتند، اما آن‌ها نیاز به بی‌نظمی در هنر را تشخیص دادند. اشکلوفسکی در *هنر به مثابه فن* از ضرباهنگ در هنر سخن می‌گوید: «در نثر عنصرِ خودکار گردانی مهمی است؛ اما ضرباهنگ در شعرنه. در هنر «نظم» وجود دارد؛ اما هیچ یک از ستون‌های معابد یونانی دقیقاً در جای صحیح

خود قرار نگرفته‌اند؛ ضرباهنگ شعری نیز بر همین سیاق ضرباهنگی است بی‌نظم.» چند سال قبل از این، اشکلوفسکی در نخستین مقالهٔ مهم فرمالیستی، پا را فراتر نهاده و گفته بود: «تاریخ هنر به ما نشان می‌دهد که (دست‌کم در قریب به اتفاقِ مواقع) زبان شعر زبانی نه فهمیدنی که نیمه فهمیدنی است.» در بررسی سینما نیز باید منتظر این گونه دشواری‌ها بود؛ ساختارهای غامض اثر، نه نقص که کیفیات لازم برای آشنایی‌زدایی‌اند. باری، اگر بتوانیم اثری را توضیح دهیم، از قدرت آن برای درگیر کردن ادراک ما کاسته می‌شود؛ بعداً خواهیم دید که هدف منتقد فرمالیست، توضیح یا تبیین نیست.

از این گذشته، هدف اصلی اثر هنری نه برقراری ارتباط که حفظ سازمان و نظام نیروها و هدر ندادن توان خویش است. هر اثری هم روش منحصر به فردی برای مختل کردن سکون اولیه از طریق خشونت دارد وهم فراشد ویژه‌ای برای سازماندهی صوری از آن نقطه به بعد. روایت در آغاز در بارزترین شکل خود است؛ زیرا در این لحظه، تقریباً هر اتفاقی ممکن است روی دهد. معمولاً تنها عنوان داستان است که انتظارات بیننده را محدود می‌کند. بعداً خواهیم دید که در *ایوان مخوف*، گفت‌وگوها و عنوان‌بندی روابط را به سرعت تعریف می‌کنند. خشونت فیلم که در صحنهٔ اول رخ می‌دهد، زنجیره‌های هرمنوتیک و Proairetic را به حرکت درمی‌آورد و امکانات را به سرعت محدود می‌کند. طبق این الگو، روایت را می‌توان به شکلی مخروط مانند تشبیه کرد که روی پهلوی خود خوابیده است. طرف گشاد و باز آن ابتدای روایت است؛ رفته رفته می‌بینیم که برخی از خطوط کنش ناممکن می‌شود (*ایوان مخوف* داستان به قدرت رسیدن ایوان نخواهد بود؛ زیرا وی در صحنهٔ نخست تاجگذاری می‌کند؛ افروسینیا از او حمایت نخواهد کرد؛ زیرا وی پسری دارد که مدعیِ تاج و تخت است؛ و الی‌آخر). امکانات بیشتر و بیشتر محدود می‌شد تا این که تنها یک راه باقی می‌ماند: پایان فرا می‌رسد؛ اینک به رأس مخروط رسیده‌ایم. در عوض، در یک روایت «باز» امکانات هرگز آن‌قدر محدود نمی‌شوند که تنها یک راه محتوم باقی بماند. به بیان دیگر مخروط باز می‌ماند. از این‌رو، ابتدای روایت را به دلیل غنای رمزهای آن، نقطه‌های ممتازی در ساختار روایت تلقی خواهیم کرد؛ در این نقطه می‌توان شاهد تثبیت ماهیت بسیاری از خطوط کنش و روابط بود که نقش مهم خود را در سراسر فیلم حفظ خواهند کرد.

یک فرمالیست روسی دیگر ولادیمیر پراپ، ابزار دیگری را

برای بیشتر محدود کردن جریان کنش پیشنهاد می‌کند. وی ساختار روایت را به حرکت‌ها (moves) تقسیم می‌کند. هر حرکت از یک خط کنش (یک زنجیرهٔ Proairetic) تشکیل می‌شود که راه حل جداگانهٔ خود را در روایت می‌طلبد. هر حرکت یا دنباله‌رو حرکتی دیگر است و یا آن را سد می‌کند؛ روایت چند قسمتی (episodic) حرکت‌ها را به یکدیگر متصل می‌کند. به عنوان مثال، *ایوان مخوف* چهار حرکت بنیادین دارد: تلاش ایوان برای متحد کردن روسیه (که غالباً با مانع روبه‌رو می‌شود؛ و فقط در پایان فیلم ـ یعنی حرکت «قلاب» ـ به انتها می‌رسد)؛ جنگ ایوان با بوئرها (مهم‌ترین حرکت که در آخر بخش سوم به پایان می‌رسد)؛ تغییر رابطهٔ ایوان با مردم (که به تناوب در سراسر فیلم ظاهر می‌شود و تقریباً در اواسط بخش سوم حل می‌شود)؛ و جنگ با کازان (که فقط در دو سکانس روی می‌دهد و در بخش اول حل می‌شود). مفهوم «حرکت» کمک می‌کند تا کارکرد تمهیدات مختلف در روایت اثر معلوم شود؛ به علاوه، نقطهٔ شروعی است برای مطالعهٔ رابطهٔ طرح و داستان.

در تحلیل نئوفرمالیستی فیلم‌ها می‌توان این مفاهیم را ـ همراه با احکام موقتی که من افزوده‌ام ـ مستقیماً در مورد روایت به کار گرفت. در اصل می‌توان فیلم را توالی زمانیِ تمهیداتی تلقی کرد که هر یک برای حضور خود انگیزهٔ خاصی دارند و یک ساختار مسلط به مجموع آن‌ها شکل می‌دهد. زنجیرهٔ Proairetic را به وجود می‌آورد و زنجیرهٔ هرمنوتیک به فراهم شدن نیروی محرکهٔ آن کمک می‌کند؛ و تأخیرهایی که در حل معما ایجاد می‌شوند، زنجیرهٔ Proairetic را به یک ساختمان پلکانی شبیه می‌کنند. از جمله مهم‌ترین عوامل در رمزگان Proairetic شخصیت‌هایند که از ویژگی‌های فردی به همراه نام و / یا جسمی خاص تشکیل می‌شوند. روایت آن چنان‌که در فیلم دیده می‌شود، طرح است و نظم زمانی و علت و معلولیِ رخدادها در ذهن بیننده، داستان را به وجود می‌آورد. و بالاخره این‌که به منظور مانع تراشی برای ادراک و جلب توجه به فرم، می‌توان از عناصری استفاده کرد که کارکردشان منحصراً برهنه کردن تمهید است.

اثر هنری در جهان: ادراک و هنجارها

تاکنون دانسته‌ایم که یکی از بنیادی‌ترین پیش‌فرض‌های فرمالیست‌ها این است که هنر به روشی خاص و ویژهٔ خود ادراک می‌شود. توانایی درک کیفیات زیباشناختی اثر خود به خود در فرد به وجود نمی‌آید؛ باید آن را آموخت. توماشفسکی از نوعی «خواندن مصنوعی» برای ارزیابی وزن شعر سخن می‌گوید: «تنها در اولین پله از ادراک شعر، به این نوع خواندن با صدای بلند نیاز است. برای خواننده‌ای که گوش خود را برای شنیدن شعر آموزش داده است این خواندن به عملی خودکار، ناخودآگاه و غیر ارادی تبدیل می‌شود؛ درست مثل توانایی نوشتن در یک فرد باسواد.» مفهوم توانایی فراگیری مهارت‌های خواندن،به طور منطقی از تلاش فرمالیست‌ها برای استوار ساختن مطالعهٔ ادبیات بر خودِ زبان، نشأت می‌گیرد؛ این رویکرد عینی مانع از طرح مفهوم ذوق می‌شود که تلویحاً می‌گوید برخی خوانندگان ذاتاً با استعدادتر از دیگران‌اند.

این مفهوم در سینما نیز مصداق دارد؛ بدین معنی که توانایی پی بردن به تأثیرات برش، حرکت دوربین و بسیاری دیگر از ویژگی‌های سبکیِ فیلم، نوعی توانایی است که بیننده باید یاد بگیرد[5]. این استدلال، پیش‌فرض دیگری را نیز رد می‌کند که در نگرش‌های گوناگون به نقد فیلم ظاهر می‌شود؛ این اعتقاد که منتقد وظیفه دارد تعیین کند بیننده به احتمال قوی فیلم را چگونه درک خواهد کرد. اما آیا تجربهٔ ادراکیِ بینندهٔ نه چندان ماهر، باارزش‌ترین موضوع برای منتقد کاملاً آموزش دیده است؟ اگر می‌توان مهارت‌های دیدن را فراگرفت، در این صورت نقد احتمالاً می‌تواند با برجسته کردن عناصر و جلب توجه بیننده بدان‌ها به فراشد یادگیری کمک کند. پس از بررسی جایگاه هنرها در ارتباط با اشیای دیگر در جهان، حرف‌های بیشتری دربارهٔ کارکرد ویژهٔ نقد خواهم داشت.

چون فرمالیست‌ها کارکرد ادبیات را آشنایی‌زدایی می‌پنداشتند؛ باید مفهومی از امر آشنا که اثر هنری آن را نوسازی می‌کند، ارایه می‌کردند. آن‌ها فرض کردند که آثار هنری همواره در نوعی «زمینه» درک می‌شوند که همچون معیاری، موجب آشکار شدن تمایز و ویژگی هر اثر می‌شود.

آن‌ها این معیار را پس‌زمینه نامیدند؛ اگر پس‌زمینه تغییر کند چه بسا اثر به شکل متفاوتی درک شود.

در واقع، دیدگاه فرمالیست‌ها دربارهٔ تاریخ و تغییر ادبی عمدتاً ادبی عمدتاً مبتنی بر این ایده بود که با ظهور پس‌زمینه‌های جدید ممکن است آثار قدیمی به راه‌های جدیدی درک شوند. این پس‌زمینه‌ها متنوع‌اند؛ اما همگی در سه مقولهٔ اصلی جای می‌گیرند: هنجارهای کاربرد زیباشناختی به طور کلی (آثار هنری دیگر)؛ هنجارهای زبان روزمره و هنجارهایی که به طریقی توسط «زندگی» یا «واقعیت» تعیین می‌شوند[۶]. دو دستهٔ اول نسبتاً روشن‌اند. اثر هنری ممکن است به این اعتبار متفاوت تلقی شود که از قراردادهای زیباشناختی دوران خود به راه‌های جدیدی استفاده و یا آن‌ها را واژگون می‌کند. (از این‌رو، تاریخ ادبیات یک رشته واکنش‌های پی در پی علیه هنجارهای قبلی تلقی می‌شود و نه مجموعه‌ای از هنرمندان قدیمی‌تر که بر جوان‌ترها «تأثیر می‌گذارند».) علاوه بر این، زبان زیباشناختی، در برابر یک پس‌زمینه درک می‌شود که عبارت است از نحوهٔ کاربرد زبان در کلام روزمره. از این دو پس‌زمینه می‌توان تا حدودی در تحلیل فیلم‌ها سود جست. شاید منتقد بر آن شود که به منظور آشکار ساختن منش یکهٔ اثر، آن را با یک فیلم یا فیلم‌ها و آثار هنری دیگر مقایسه کند.از این‌رو، مقایسهٔ وسترن جان فورد با فیلم‌های دیگر این ژانر، وجوهی از کارفورد را برملا خواهد ساخت که در خارج از چنین زمینه‌ای آشکار نخواهد شد؛ و مقایسه همین وسترن با دیگر فیلم‌های هالیوودی آن دوران، وجوه بارز دیگری از کارکرد آن را نشان خواهد داد. به همین ترتیب، می‌توان برای آشکار کردن جنبه‌هایی نظیر عناصر سازندهٔ فیلم‌های دههٔ بیست شوروی آن‌ها را با بقیهٔ هنرهای آن دوره مقایسه کرد. این روش نه جایگزینی برای تحلیل صوری که در واقع کمکی است به آن. به علاوه، منتقد لزوماً نمی‌کوشد تا شرایطی را که فیلم نخستین بار در آن دیده شده است، بازسازی کند (هر چند که این خود یک رویکرد است). با این همه، انتخاب پس‌زمینه امری تصادفی نیست؛ منتقد باید برای توجیه انتخاب خود نشان دهد که این پس‌زمینه چگونه از طریق ساختار اصلی اثر با آن ارتباط می‌یابد.

مشاهده کردیم که در سینما معادلی برای «زبان روزمره» وجود ندارد. اما امکان استفاده کاربردی فیلم که سبک را بی‌اهمیت جلوه می‌دهد، وجود دارد. استفادهٔ زیباشناختی از فیلم، که در آن فرم برجسته می‌شود،تلویحاً به این امکان متقابل اشاره دارد. کارآیی نداشتن فنون زیباشناختی فیلم در زمینه‌های کاربردی و ارتباطی، باعث جلب توجه به آن‌ها می‌شود. منظور این نیست که منتقد باید برای تحلیل فیلم‌های زیباشناسانه، آن‌ها را با فیلم‌های اطلاع‌رسان مقایسه کند؛ بلکه باید متوجه باشد که یک چنین پس‌زمینهٔ پنهانی وجود دارد.

تعریف رابطهٔ اثر با زندگی روزمره، مسألهٔ بزرگی است. در این زمینه فرمالیست‌ها کمک چندانی نمی‌کنند؛ زیرا توجه آن‌ها در وهلهٔ نخست معطوف به مبارزه با این دیدگاه ساده و حاکم بر نقد زمانشان بود که هنر را بازتابی از زندگی تلقی می‌کرد؛ دیدگاهی که حتی امروز هم به کلی از میان نرفته است. با وجود این، فرمالیست‌ها بر یک نکته اصرار داشتند: وقتی واقعیت به عنوان موضوع به اثر هنری راه می‌یابد یکسره تغییر شکل می‌دهد. تینیانوف دیدگاه فرمالیستی را این گونه بیان می‌کند:

> «پیوند ادبیات و زندگی» مورد اعتراض من نیست؛ بلکه صرفاً تردید دارم که سؤال به درستی مطرح شده باشد. آیا در حالی که هنر زندگی نیز است، می‌توان از «زندگی و هنر» سخن گفت؟ ماهیت یگانه و منطق درونی هنر در مقایسه با وجود روزمره، علم،... که خود مسألهٔ دیگری است... هرگاه زندگی روزمره به ادبیات راه یابد، خود به ادبیات تبدیل می‌شود و باید به منزلهٔ یک واقعیت ادبی ارزیابی شود.

بنابراین، فرمالیست‌ها منکر پیوند میان هنر و زندگی نبودند (شاید به استثنای اولین سال‌های واکنش تند و جدلی به مکاتب موجود نقد)؛ تصور آن‌ها از زندگی به عنوان پس‌زمینه‌ای برای اثر، هر چند به روشنی صورت‌بندی نشد، پیچیده‌تر از تصور هنر به عنوان بازتابندهٔ صِرف واقعیت بود.

در این صورت چگونه می‌توان نقشی را که واقعیت به عنوان پس‌زمینهٔ اثر هنری ایفا می‌کند، تعریف کرد؟ لازم به گفتن

نیست که با مسألهٔ دشواری روبه‌روییم؛ نتیجهٔ این بحث ممکن است تنها یک رشته پیش‌فرض‌های آزمایشی و موقت باشد. نخست این‌که، فیلم در مقایسه با واقعیت، به طور کلی، دیده نمی‌شود؛ وجوهی از واقعیت که باید پس‌زمینهٔ فیلم تلقی شوند، در خود فیلم شکل می‌گیرند.

پس، هر فیلم پس‌زمینهٔ خاص خود را دارد که از واقعیت مشتق می‌شود. این پس‌زمینه نه در خودِ اثر وجود دارد و نه در واقعیت؛ بلکه به طور ضمنی در ساختارهای اثر نهفته است و از این‌رو باید محصول ادراک فیلم، یا به عبارتی، مفهومی ذهنی باشد که بیننده تولید می‌کند.

ما عجالتاً پس‌زمینه‌ای را که بیننده تولید می‌کند پس‌زمینه می‌نامیم؛ یعنی جنبه‌های ساخته شدهٔ جهان که به طور ضمنی در اثر وجود دارد. این پس‌زمینه جزو «محتوای» اثر نیست؛ زیرا سوای کارکرد ساختاریش در اثر، هیچ اعتبار دیگری ندارد. وقتی این جنبه‌ها از اثر جدا شوند، به بخشی از واقعیت بی‌شکل و آشفته بدل خواهند شد. تینیانوف دربارهٔ نحوهٔ خلق شدن معنا در آثار هنری می‌گوید: «زبان صرفاً مَرکَبِ مفاهیم نیست؛ بلکه وسیلهٔ ساخت آن‌ها نیز است. به همین دلیل است که مثلاً ما به طور معمول افکار دیگران را خیلی بهتر از عقاید خودمان توضیح می‌دهیم.» از این‌رو، مفهوم پس‌زمینه، شامل «ماهیت یگانه و متعلق درونی» است که جنبه‌های بیانگری اثر هنری را از عناصر بیان شده ـ آن طور که احتمالاً در واقعیت فرض می‌شوند ـ متمایز می‌کند. گسست اثر از قوانین طبیعی و اجتماعی در سطح ساختار آن صورت می‌گیرد. بنابراین، ممکن است یک فیلم وسترن «غرب وحشی» را نه آن طور که در واقعیت بوده؛ بلکه آن طور که در اثر خلق شده است نشان دهد. فیلم‌های دیگر نظیر فیلم‌های علمی ـ تخیلی یا ترسناک ممکن است مجموعه‌ای از قوانین طبیعی را برای خود بیافرینند که همان قوانین دنیای واقعی نیستند، اما متکی بر آگاهی ما از تفاوتشان با واقعیت‌اند.

مفهوم پس‌زمینه، جایی است که احتمالاً تحلیل ایدئولوژیک وارد فراشد نقد می‌شود. منتقدان باید صرفاً مفاهیم درون اثر را مستقیماً با جهان واقعی مقایسه کنند؛ بلکه باید موقعیت آن‌ها را به منزلهٔ عناصر صوری مطالعه کنند؛ تنها پس از شناخت این موقعیت است که آن‌ها می‌توانند نتایج ضمنی این مفاهیم را در ارتباط با واقعیت درک کنند. به عنوان مثال، منتقدان ظاهربین ممکن است فیلم *برکنار شده* ساختهٔ لینا ورتمولر را فیلمی دربارهٔ کشمکش سیاسی میان یک پیشخدمت مارکسیست و زنی از طبقات بالا تلقی کنند. اما منتقد نئوفرمالیست نشان خواهد داد که موضوع مارکسیستی فیلم در پایان به داستانی دربارهٔ عشق رمانتیک بدل می‌شود. در آن لحظه، بیننده از نظر عاطفی درگیر این خط هرمنوتیک می‌شود که آیا قهرمان زن از موقعیت ممتاز طبقاتی خود چشم خواهد پوشید و باز هم در جزیره به معشوقش خواهد پیوست یا خیر. موقعیت رمانتیک، تقریباً این واقعیت را از نظر پنهان می‌کند که جزیرهٔ محل زندگی آن‌ها جامعه‌ای آرمانی و بی‌طبقه نیست؛ بلکه جامعه‌ای است که در آن موقعیت‌های طبقاتی صرفاً معکوس شده‌اند؛ جایی که پیشخدمت به دلیل قدرت جسمی و جنسی‌اش در موقعیت برتر قرار گرفته است. در پایان فیلم از این‌که زن نمی‌تواند موقعیت جدید خود را بپذیرد، مأیوس می‌شویم؛ زیرا همان طور که موقعیت پیشخدمت در ابتدای فیلم برای او ناپذیرفتنی بود، زن نیز از نظر اعتقادی نمی‌تواند موقعیت جدید را بپذیرد. بنابراین، گرچه مفاهیم مارکسیستی بی‌تردید وجود دارند، اما تا حد یک عامل فرعی سقوط کرده‌اند و نقد آن‌ها باید با توجه به این واقعیت انجام گیرد.

مفهوم پس‌زمینه به فیلم‌ساز آزادی زیادی می‌دهد تا انتظارات و درک بیننده را به مبارزه بطلبد. در شکل ساده، آگاهی ما از وجود نوعی رخداد فرضی سینمایی باعث می‌شود که بدانیم وقتی قاب، تنها بخشی از بدن شخصیت را نشان می‌دهد، جسم آن فرد بریده نشده است؛ بلکه به یک معنا «در فرای قاب» امتداد دارد. شاید این نکته را بدیهی بپندارید؛ اما یکی از افسانه‌های ماندگار اوایل تاریخ سینما این است که تهیه‌کنندگان با نماهای درشت مخالف بودند زیرا فکر می‌کردند اگر فرد به طور کامل دیده نشود بیننده از کنش سر درنمی‌آورد. واضح است که ما از طریق فراشدی ذهنی که برخی از وجوه رابطهٔ اثر با واقعیت را مسلم فرض می‌کند، از آن سر در می‌آوریم؛ هر چند که می‌دانیم آن رابطه،

خود یک ساختار است. این فراشد ذهنی موجب ظهور امکانات صوری فراوانی نظیر امکانات فضای بیرون پرده می‌شود.
صرف‌نظر از فرم پس‌زمینه یکی از چیزهایی که مفهوم آن را از واقعیت متمایز می‌کند، تعدد معانی آن است. همان‌طور که بارت در S/Z نشان داده است، آثار هنری دلالت‌های معنایی متعددی دارند. در زندگی، مبهم بودن ارتباط، نامطلوب و فاقد کارآیی است. هنر با استفاده از زندگی، به روش‌های مبهم و غیر کاربردی، آن را بر واقعیات ادبی یا سینمایی تبدیل می‌کند.
یکی از روابط موجود میان مفهوم پس‌زمینه و اثر این است که اولی برای تمهیدات اثر انگیزه‌ها و توجیه‌های

سنت‌ها و قراردادهای کاملاً تعریف شدهٔ هنر است. (گفتهٔ تینیانوف را به یاد آورید «آیا در حالی که هنر زندگی هم است می‌توان گفت زندگی و هنر؟). بنابراین، هنرمند قراردادها و واقعیت را به منزلهٔ مواد خام برای خلق اثر به‌کار می‌گیرد؛ حرکت اصلی درست خلاف تقلید از واقعیت است؛ زیرا در این‌جا از واقعیت دور می‌شویم.

نقش منتقد

فرمالیست‌ها دربارهٔ نقش منتقد، یک رشته پیش‌فرض‌های ساده و روشن داشتند. چون قراردادهای خواندن (یا در مورد سینما، دیدن) را می‌توان فراگرفت؛ منتقد می‌تواند با آشکار کردن ساختارهای اثر هنری و روابط بین این ساختارها،

شد؛ و آن‌گاه منتقد می‌تواند کارکرد این عناصر را با توجه به گسست آنها از هنجارها بررسی کند. یک راه این است که سعی کنیم بفهمیم فیلم به دلیل اخذ ساختارهای خود از موقعیت تاریخی آن دوره، چه معانی‌ای برای بینندهٔ روسی معاصر خود داشته است. چنین مطالعه‌ای با آشکار کردن یک بازی صوری دیگر که بدون این پس‌زمینه قابل تشخیص نبود، بر غنای فیلم می‌افزاید. در این صورت منتقد باید به روسیهٔ استالینیستی دهه‌های سی و چهل بپردازد و دیدگاه بینندگان آن دوره را نسبت به ایوان چهارم، رابطهٔ احتمالیِ شخصیت ایوان با استالین، رابطهٔ فیلم با تبلیغات میهن‌پرستانه در دوران جنگ و جز آن را بررسی کند. فیلم‌های دیگری که احتمالاً پس‌زمینهٔ تاریخی مناسبی‌اند، عبارت‌اند از آن‌هایی که طی نهضتی رئالیسم سوسیالیستی دهه‌های سی و چهل ساخته شده‌اند. در حالی که احتمالاً بینندگان غیرروسی تمایل دارند تا جایگاه *ایوان مخوف* را در ژانرهای زمان خود نادیده بگیرند؛ و آن را به عنوان پدیده‌ای نسبتاً جدا افتاده و منفرد تماشا کنند، منتقد می‌تواند با مقایسهٔ این فیلم با فیلم‌های حماسیِ تاریخی دربارهٔ شخصیت‌های مشهور قبل از انقلاب، جنبه‌های تازه‌ای از آن

آن‌ها قسمت اول، آشکارا تفاوت چندانی با فیلم‌های تزاری قبلی، نظیر پتر *اول* (پتروف، ۳۸-۱۹۳۷) نداشت. اما گسست کامل قسمت دوم از ژانرها و سبک‌های آشنا موجب شد که مقامات ناگهان تغییر موضع دهند.
به گفتهٔ تینیانوف، اگر اثر در پس‌زمینهٔ متفاوتی دیده شود، از تغییر مصون نخواهد بود:

> اثری که از زمینهٔ یک نظام ادبی خاص کنده می‌شود و به زمینهٔ دیگر انتقال می‌یابد، رنگ و روی خود را تغییر می‌دهد؛ منش تازه‌ای می‌یابد؛ و با از دست دادن ژانر خود، در ژانر دیگری قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، کارکرد آن عوض می‌شود. در نتیجهٔ این فراشد کارکردهای درون اثر نیز تغییر می‌کنند و آنچه سابق بر این عاملی فرعی بود، اکنون به یک عمل مسلط بدل می‌شود.

تصور می‌کنم آنچه بعد از اولین اکران *ایوان مخوف* در روسیه بر این فیلم گذشته است، اهمیت زیادی برای بینندگان امروزی، به ویژه غربی‌ها، دارد. *ایوان مخوف* از یک فیلم معتبر رئالیسم سوسیالیستی به یک اثر کلاسیک، هر چند از نوع نامتعارف آن، تبدیل شده است.

می‌شد؛ و مدرن بودن آن را ثابت می‌کند. پس از مطالعهٔ وی، این رُمان ارزش و اعتبار زیادی یافت. برعکس، منتقد ممکن است اثری خودکار شده را انتخاب کند و آن را در نوری ناآشنا قرار دهد. این کار را می‌توان از طریق بحث تاریخی دربارهٔ پس‌زمینه‌های اولیه و اصلی انجام داد که طی سال‌ها فراموش شده‌اند و شاید اکنون بار دیگر ناآشنا جلوه کنند؛ و یا با یافتن پس‌زمینه‌ای جدید که وجوه تازه و تا آن زمان نامکشوف اثر را آشکار می‌کند. فرمالیست‌ها مطالب زیادی دربارهٔ تغییر دیدگاه‌ها نسبت به آثار ادبی در طی زمان نوشته‌اند. آنان این فرایند را نه آسیبی برای اثر، بلکه واقعیتی در تاریخ ادبیات تلقی می‌کنند.

از آن‌جاکه فرمالیست‌ها تأکید زیادی بر ادراک حسی داشتند، سؤالی که مطرح می‌شود، مربوط به ماهیت واقعی موضوع مطالعه است. آیا منتقدان می‌کوشند تجربه بینندهٔ ناآزموده از اثر را تحلیل کنند؟ مسلماً خیر؛ زیرا آن‌ها با کمک به درک ساختارهای آشنایی زدای اثر، آن تجربه را تعریف نمی‌کنند، بلکه بسط می‌دهند. بدین منظور، منتقدان شرایط ادراک را تحلیل می‌کنند و در طی این فرایند، ادراک را نوسازی می‌کنند. این شرایط همگی در اثر حضور ندارند؛ آن‌هایی که در بیرون قرار دارند در پس‌زمینه‌های منسجم و قابل درک سازماندهی شده‌اند. اما تحلیل لاجرم به درون اثر باز می‌گردد زیرا ساختارهای عینی و ملموس آن همواره بر شرایط ادراک ما نظارت دارند.

نحوهٔ برخورد با *ایوان مخوف*

تصور می‌کنم اشارات بالا در زمینهٔ پیش‌فرض‌های منتقد نئوفرمالیست، مبانی لازم را برای تحلیل یک فیلم خاص فراهم کرده باشد. پیش از این بر مسؤولیت منتقد نئوفرمالیست در سازگار کردن پیش‌فرض‌های کلیِ فرمالیسم روسی با نیازهای یک نظام سینمایی مجزا و مستقل تأکید کردم. حال خواهیم دید که این مطالعهٔ خاص از چه روندی پیروی می‌کند.

یکی از کارهای اصلیِ منتقد، مشخص کردن پس‌زمینه‌ای است که از آن به عنوان مبنا و معیاری برای مقایسه استفاده می‌کند. این زمینه به او کمک می‌کند تا برخی از جنبه‌های اثر را برجسته و متمایز کند. یکی از هدف‌های اصلی من در تحلیل *ایوان مخوف* اثبات اهمیت عدم تداوم‌ها در تدوین آن است. مفیدترین پس‌زمینه برای بررسی این دو مسأله، فیلم‌هایی‌اند که بر تداوم سبک و پیشرفت صرفه‌جویانه و «فشردهٔ» روایت تأکید دارند. در واقع، این رویکرد از نظر تاریخی در فیلم‌های هالیوود و سینمای تجاریِ بسیاری از کشورها که از الگوی امریکا پیروی کرده‌اند، عمومیت دارد؛ از این پس، این دسته از فیلم‌ها را سینمای روایی کلاسیک[8] خواهم خواند.

بارزترین خصیصهٔ سینمای روایی کلاسیک، سرکوب انگیزهٔ هنری به نفع یک ساختار روایی روشن و مستقیم است. یعنی جنبه‌های سبکی فیلم در خدمت ارائهٔ حوادث داستان‌اند و در عین حال، می‌کوشند خود را پنهان کنند؛ به نحوی که روایت تقریباً همیشه بر ساختار اصلی اثر حاکم است. بسیاری از منتقدان سعی کرده‌اند این رویکرد را وجه مشخصهٔ سینما قلمداد کنند. بازن آن را «نادیدنی» خواند و بورچ «نقطهٔ صفر سبک سینمایی» توصیفش کرد. اما این تصور که روایت، همواره سبک را پنهان می‌کند، لزوماً تصور صحیحی نیست. به عنوان مثال، سبک فیلم‌های کلاسیک تنها به این دلیل نامحسوس است که با آن در بسیاری از فیلم‌های دیگر آشنا شده‌ایم. به قول یان موکاروفسکی: «در تاریخ هنر، دوره‌هایی وجود دارند که پای‌بندی به هنجارها، آشکارا بر گسست از آن‌ها غلبه دارد.» سینمای کلاسیک دقیقاً چنین دوره‌ای است؛ یعنی زمانی که یک هنجار تسلط می‌یابد و میزان گسست از آن، در آثار آن دوره به حداقل می‌رسد. سینمای کلاسیک به رغم تغییرات متعدد و کوچک آن در طی سال‌ها به یک رویکرد بنیادین ثابت وفادار مانده است.

سینمای کلاسیک از لحاظ سبک به چارچوبی دست یافته است که عموماً نظام تداومی خوانده می‌شود. این نظام شامل «قواعد» آشنا برای پیوند نماها و رسیدن به یک تداوم روایی نرم و روان است: خط فرضی، جهت پرده، تطابق راستای دید و غیره. به همین ترتیب، محل قرار گرفتن دوربین، بهترین قاب را، هم از نظر فاصله و هم از نظر زاویه، برای کنش فراهم می‌کند؛ حرکت دوربین یا برای تعقیب

کنش است و یا در پایان، عنصر مهمی از روایت را آشکار می‌کند. به قول دیوید بردول، در قاب‌بندی کلاسیک، موضوع نوعاً در مرکز بخش بالای قاب قرار می‌گیرد و اگر موضوع در مرکز قاب نباشد، عناصر عموماً در حالت توازن‌اند. نتیجهٔ این روش بی‌اهمیت شدن قاب است؛ توهم عمق و فضای «واقعی» درون قاب بر کیفیات گرافیکیِ ترکیب‌بندی بر سطح دو بعدیِ پرده پیشی می‌گیرد.[9]

قوانین چندی نیز به طور آشکار یا پنهان، بر نحوهٔ تنظیم میزانسن حاکم‌اند. فیلم‌های روایی کلاسیک، نوعاً عناصری را که جایی در روایت ندارند، حذف می‌کنند؛ کنش شخصیت‌ها تماماً در خدمت زنجیرهٔ علت و معلولی، و اشیا در خدمت معرفیِ صاحبان آن است. چون این فیلم‌ها نمی‌خواهند توجه را به شگردهای خود جلب کنند، حضور بسیاری از عناصر میزانسن توجیه واقع‌گرایانه دارد. اگر شیء خاصی، ضروری باشد به یکی از شخصیت‌ها خصایصی داده می‌شود که داشتن آن شیء را برای او طبیعی جلوه دهد. به همین ترتیب، روایت دلایلی را مطرح می‌کند که ظاهراً «به شکلی طبیعی» شخصیت‌ها را به اعمالی خاص سوق می‌دهند. اعمال آن‌ها به این دلیل «واقع‌گرایانه» است که برخی نتایج، به ضرورت از برخی علل ناشی می‌شوند؛ آنچه روایت پنهان می‌کند، این است که علت‌های آن در واقع ساختگی و دلبخواهی‌اند.

کارکرد صدا نیز کمک به روایت است بی‌آن‌که توجه را به خود به عنوان یک تکنیک جلب کند. مری آن دون نشان داده است که چگونه صداهای هالیوودی مادیت خود را پنهان می‌کنند و به تکنیکی «نامرئی» همچون تدوین تداومی تبدیل می‌شوند. هدف سینمای کلاسیک، خلق صدا و تصویری منطبق و هماهنگ است؛ کلیتی که اختلاف و تمایز این دو را پنهان می‌کند. دون قواعد مختلفی را، شبیه به قوانین مورد استفادهٔ تدوین‌گران تصویر، برای خلق یک نوار صدای نامرئی و نامحسوس ارایه می‌دهد.

به نظر دون، تدوین‌گران صدا برای حذف صدای تقه‌ای که در محل برش صدا به وجود می‌آید از روش حذف بلوپ (blooping) استفاده می‌کنند؛ تکنیکی که برای پوشاندن محل اتصال و از بین بردن صدای آن به کار می‌رود. از پیوند صداهای کاملاً متفاوت نیز پرهیز می‌شود؛ و فیدها یا دیزالوهای نوار صدا موجب انتقال‌های نرم و روان می‌شوند. فیلم‌های هالیوودی از صداهای تکراری ـ که تصور می‌شود برای شنونده آزاردهنده است ـ اجتناب می‌کنند. در یک فیلم هالیوودی، به‌ندرت سکوت مطلق وجود دارد؛ و وقتی صدایی نیست، از پژواک ضعیف صدای محیط استفاده می‌شود. به‌ندرت برش صدا همزمان با برش تصویر انجام می‌شود زیرا وقتی صدا بر روی برش ادامه می‌یابد تغییر را نامحسوس‌تر می‌کند. علاوه بر این، گفت‌وگو در درجهٔ اول اهمیت است؛ و میزان بلندی آن، تعیین کنندهٔ بلندیِ صداهای دیگر است. وضوح و قابل فهم بودن گفت‌وگوها همواره مقدم بر همهٔ معیارها و قوانین واقع‌گرایی است: بلندی صدا نه براساس شرایط صحنه، بلکه بر مبنای نیاز تماشاگر به شنیدن تنظیم می‌شود.

علاوه بر نکاتی که دون برمی‌شمارد، صدا در فیلم‌های هالیوودی خصایص متعدد دیگری نیز دارد. فیلم‌های روایی کلاسیک، معمولاً منابع صداهای داستانی (diegetic)، خاصه گفت‌وگو را معرفی می‌کنند[10]. (در مقابل می‌توان به فیلمی نظیر *همه چیز روبه‌راه است* ساختهٔ گدار اشاره کرد که در آن همیشه نمی‌توان گوینده را شناخت؛ زیرا شخصیت‌ها همدیگر را می‌پوشانند و یا به دوربین پشت می‌کنند.) دوربین یا بر روی منبع صدا می‌ماند و یا واکنش مهمی را به آن در قاب می‌گیرد. اگر از صدای داستانی جابه‌جا شده استفاده شود، رابطهٔ زمانی میان صدا و تصویر تا حد زیادی روشن خواهد بود. تشخیص صداهای داستانی از غیر داستانی، به نسبت آسان است و به‌ندرت با انواع صداهای داستانی و غیرداستانی بازی می‌شود. (یک مورد از آن در ابتدای فیلم *آمبرسون‌های باشکوه* ساختهٔ اُرسن ولز روی می‌دهد، زمانی که یکی از شخصیت‌ها ظاهراً به سخنان روایی غیرداستانی پاسخ می‌دهد.) جلوه‌های صوتی معمولاً به منابع خود وفادارند؛ سرپیچی از این وفاداری در فیلم‌هایی نظیر *میلیون* (رنه کلر) و *تعطیلات آقای اولو* (ژاک تاتی) از موارد نادر در سینمای روایی کلاسیک است.

سینمای کلاسیک، بر انتقال‌های نرم میان فضاها و زمان‌های مختلف نیز تأکید دارد. تمهیداتی نظیر فید و دیزالو، تقریباً

فقط برای ایجاد حرکتی نرم میان صحنه‌ها استفاده می‌شوند؛ حتی وقفه‌های کوتاه بین صحنه‌ها نیز معمولاً با دیزالو «پوشانده» می‌شود. هالیوود برای پوشاندن شکاف‌های بزرگتر زمانی، فضایی و یا علّی، سکانس‌های مونتاژی را ابداع کرده است (عنوانی کنایی برای ترفندی که یکسره در تقابل با نظر ایزنشتین دربارهٔ خلق تضاد از طریق پیوندهای غیرمنتظره و غیر تداومی است.) ساده‌ترین و کلیشه‌ای‌ترین موارد از این‌گونه صحنه‌های مونتاژی، کارکرد آن‌ها را در برطرف کردن ناهمواری‌های طرح نشان می‌دهد: ورق خوردن تقویم به معنای گذشت زمان طولانی؛ حرکت چرخ‌های قطار به معنای تغییر مکان و عناوین روزنامه‌ها برای ارائهٔ اطلاعات مهم روایی. سکانس‌های مونتاژی پیچیده‌تر و خلاقانه‌تری نیز وجود دارند؛ اما کارکردشان غالباً از این موارد تجاوز نمی‌کند.

تمهید دیگر هالیوود برای خلق یک حرکت روایی نرم و هموار قلاب گفت‌وگو است. در این تمهید، آخرین سطر گفت‌وگو دریک صحنه معرفی کنشی است که در صحنهٔ بعد روی خواهد داد. اگر شخصیتی از رفتن به مثلاً یک کافه سخن بگوید، به احتمال خیلی قوی، بعد از دیزالو، تابلوی آن کافه را خواهیم دید و شخصیت‌ها وارد آن می‌شوند. در این حالت شکاف میان دو سکانس به حداقل کاهش می‌یابد.

از این مختصر می‌توان فهمید که ویژگی‌های این رویکرد به سینما، نظامی پیوسته و منسجم را با هدفی کلی به وجود می‌آورد: روایت به روشی روشن و شفاف. هر تغییری در این روش‌ها به معنای تغییر کلی در هدف‌هاست؛ تغییری در امکانات ساختار اصلی. الگوی مشابهی را نیز می‌توان در رُمان قرن نوزدهم یافت. به نظر توماشفسکی، قرن نوزدهم دورانی بود که وجه تمایزش را باید در تلاش برای پنهان کردن تمهید یافت. در این دوره همهٔ نظام‌های توجیهی برای نامحسوس ساختن تمهیدات ادبی طراحی شده‌اند؛ برای این‌که آن‌ها را تا حد ممکن طبیعی جلوه دهند؛ یعنی پرورش مواد ادبی به نحوی که این پرورش نامحسوس باشد.

پر واضح است که نظام روایی کلاسیک از تمهیدات زیادی بهره می‌برد که به دلیل استفادهٔ دایم و فراگیر خودکار شده‌اند.این تمهیدات کم و بیش نامحسوس‌اند و سینمای سنتی از این واقعیت به نفع روایت بهره‌برداری می‌کند.

سینمای روایی کلاسیک پس‌زمینهٔ مفیدی را فراهم می‌کند که بسیاری از نظام‌های بدیل را می‌توان در مقایسه با آن نگریست، ماهیت خودکار آن‌که محصول یکنواختی است، منجر به تلاش‌هایی برای یافتن تمهیدات جدید و آشنایی‌زدا می‌شود. خواهیم دید که ***ایوان مخوف*** از بسیاری جهات از آن دور می‌شود؛ اما نه به آن شدتی که در فیلم‌های خیلی جدیدتر شاهدیم.

برای سهولت در روش کار، از دو فیلم ***گروهبان یورک*** (هاوارد هاکس، ۱۹۴۰، برادران وانر) و ***مریِ اسکاتلندی*** (جان فورد، ۱۹۳۶، آر.ک. ئو) به عنوان پس‌زمینهٔ ویژه برای ***ایوان مخوف*** استفاده خواهیم کرد.

این دو فیلم برای مقایسه استفاده می‌شوند؛ زیرا از چندین نظر به ***ایوان مخوف*** شباهت دارند. هر دوی آن‌ها به ژانر زندگینامهٔ تاریخی تعلق دارند و در دوره‌ای واحد ساخته شده‌اند. ***گروهبان یورک*** از نظر پرداختن به یک قهرمان سابق ملی که به عنوان الگوی میهن پرستی برای تبلیغات جنگ جهانی دوم استفاده شده است؛ شباهت خاصی به ***ایوان مخوف*** دارد. این دو فیلم امریکایی در ردهٔ تولیدات «کیفی» دوران خود بودند، ***ایوان مخوف*** نیز در صنعت سینمای شوروی یک فیلم «الف» به حساب می‌آمد. این دو فیلم، در واقع، معرف یک روش سینمایی خاص و استاندارد شده‌اند. اما آیا این پس‌زمینه می‌تواند به ما دربارهٔ برداشت‌های فعلی‌مان از ***ایوان مخوف*** چیزی بگوید؟ نشان خواهم داد که این پس‌زمینه، امروز هم با ماست؛ زیرا نظام کلاسیک هالیوود در طی این سال‌ها تغییر چندانی نکرده است. عدم تداوم‌ها و ساختمان پلکانی ***ایوان مخوف*** در مقایسه با این نظام، همچنان عجیب و غیرعادی است. هنوز هم به نظر می‌رسد که ***مری اسکاتلندی*** و ***گروهبان یورک*** به قراردادهای فعلی ما نزدیک‌ترند تا ***ایوان مخوف***. این دو فیلم امریکایی می‌توانند منحصر به فرد بودن ***ایوان مخوف*** را، هم در دورهٔ خودش و هم امروز، به ما نشان دهند.

این البته تنها راه مطالعهٔ ***ایوان مخوف*** نیست. استفاده از پس‌زمینه‌های دیگر، موجب برجستگیِ عناصر دیگر خواهد

شد؛ و آنگاه منتقد می‌تواند کارکرد این عناصر را با توجه به گسست آنها از هنجارها بررسی کند. یک راه این است که سعی کنیم بفهمیم فیلم به دلیل اخذ ساختارهای خود از موقعیت تاریخی آن دوره، چه معانی‌ای برای بینندهٔ روسی معاصر خود داشته است. چنین مطالعه‌ای با آشکار کردن یک بازی صوری دیگر که بدون این پس‌زمینه قابل تشخیص نبود، بر غنای فیلم می‌افزاید. در این صورت منتقد باید به روسیهٔ استالینیستی دهه‌های سی و چهل بپردازد و دیدگاه بینندگان آن دوره را نسبت به ایوان چهارم، رابطهٔ احتمالیِ شخصیت ایوان با استالین، رابطهٔ فیلم با تبلیغات میهن‌پرستانه در دوران جنگ و جز آن را بررسی کند. فیلم‌های دیگری که احتمالاً پس‌زمینهٔ تاریخی مناسبی‌اند، عبارت‌اند از آن‌هایی که طی نهضتی رئالیسم سوسیالیستیِ دهه‌های سی و چهل ساخته شده‌اند. در حالی که احتمالاً بینندگان غیرروسی تمایل دارند تا جایگاه *ایوان مخوف* را در ژانرهای زمان خود نادیده بگیرند؛ و آن را به عنوان پدیده‌ای نسبتاً جدا افتاده و منفرد تماشا کنند، منتقد می‌تواند با مقایسهٔ این فیلم با فیلم‌های حماسیِ تاریخی دربارهٔ شخصیت‌های مشهور قبل از انقلاب، جنبه‌های تازه‌ای از آن را آشکار سازد. این دسته فیلم‌های حماسی و دیگر آثار رئالیسم سوسیالیستی می‌توانند نکات دیگری را دربارهٔ هنجارهای آن دوره روشن کنند که *ایوان مخوف* از پاره‌ای جهات در برابرشان قرار می‌گیرد.

پس چرا باید مقوله‌ای کلی نظیر سینمای روایی کلاسیک را انتخاب کنیم؟ چرا برای بازسازیِ پس‌زمینهٔ اولیهٔ *ایوان مخوف* برای بینندگان روسیِ سال ۱۹۴۴ از یک رشته فیلم‌های کاملاً روسی استفاده نکنیم؟ عمدتاً به این دلیل که فکر می‌کنم پس‌زمینهٔ وسیع‌تر، نکات بیشتری را دربارهٔ فیلم روشن خواهد کرد. بینندگان اولیهٔ *ایوان مخوف* آن را نمونهٔ بسیار خوبی از رئالیسم سوسیالیستیِ میهن پرستانه تلقی کردند. قسمت اول فیلم تعداد زیادی از «جوایز لنین» را برای فیلم‌ساز به ارمغان آورد؛ اما قسمت دوم آن به قدری غیرقابل قبول بود که از نمایش آن جلوگیری شد. تجربهٔ بینندگان روسی از فیلم‌های آن دورهٔ شوروی باعث شد که آن‌ها تا حد زیادی با جنبه‌های عجیب و غریب فیلم کنار بیایند. از دید آن‌ها قسمت اول، آشکارا تفاوت چندانی با فیلم‌های تزاری قسبلی، نظیر *پتر اول* (پتروف، ۳۸-۱۹۳۷) نداشت. اما گسست کامل قسمت دوم از ژانرها و سبک‌های آشنا موجب شد که مقامات ناگهان تغییر موضع دهند.

به گفتهٔ تینیانوف، اگر اثر در پس‌زمینهٔ متفاوتی دیده شود، از تغییر مصون نخواهد بود:

> اثری که از زمینهٔ یک نظام ادبی خاص کنده می‌شود و به زمینهٔ دیگر انتقال می‌یابد، رنگ و روی خود را تغییر می‌دهد؛ منش تازه‌ای می‌یابد؛ و با از دست دادن ژانر خود، در ژانر دیگری قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، کارکرد آن عوض می‌شود. در نتیجهٔ این فرائد کارکردهای درون اثر نیز تغییر می‌کنند و آنچه سابق بر این عاملی فرعی بود، اکنون به یک عمل مسلط بدل می‌شود.

تصور می‌کنم آنچه بعد از اولین اکران *ایوان مخوف* در روسیه بر این فیلم گذشته است، اهمیت زیادی برای بینندگان امروزی، به ویژه غربی‌ها، دارد. *ایوان مخوف* از یک فیلم معتبر رئالیسم سوسیالیستی به یک اثر کلاسیک، هر چند از نوع نامتعارف آن، تبدیل شده است.

به نظر من، از ۱۹۴۴ به این سو، اغلب تماشاگران راه و رسم تماشای فیلم را از هالیوود یا فیلم‌های ساخته شده به سبک هالیوود آموخته‌اند.

آنچه در این‌جا به عنوان روش‌شناسی نئوفرمالیستی ارایه کرده‌ام، ابزاری را در اختیار منتقد قرار می‌دهد تا به مجموعهٔ خاصی از پرسش‌ها پاسخ گوید. این نظام با تأکید بر آشنایی‌زدایی، آشکارا در پی جنبه‌های پیچیده و نوآورانهٔ فیلم است. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱- تحلیل‌های پراپی که می‌کوشد از یافته‌های پراپ مستقیماً در تحلیل روایت فیلم‌ها استفاده کند، محکوم به شکست است. پراپ خاطر نشان کرد که کارش تلاشی بوده است برای این‌که قصه‌های عامیانهٔ روسی را یک فرم ادبی ویژه توصیف کند. منتقدان، با استفاده از مقولات پراپ در زمینهٔ بیس‌بال، ژانرهای سینمایی، بازی‌ها و هر موضوع دیگری، در واقع پیش‌فرض‌های وی را نقض می‌کنند. صرف نظر از صحت و سقم نظر پراپ دربارهٔ ماهیت روشن (که البته در

صورت نادرست بودن بر اعتبار کلی روش خدشه وارد می‌کند)، هر نقاشی برای استفاده از آن در زمینه‌ای غیر از قصه‌های عامیانهٔ روسی نادرست است.

۲ـ روش نقد نو را غالباً زمینه‌گرایی (contextualism) می‌نامند.

۳ـ همهٔ این مفهوم نیز در نوشته‌های فرمالیست‌ها یافتنی است. تینیانوف در نقل‌قولی که از وی دربارهٔ مناسبات داستان - طرح شد، داستان را «معمایی» تلقی می‌کند که بیننده با برملا شدن طرح، آن را حل می‌کند. نگاه کنید به تینیانوف، ***طرح و خط داستان در سینما***، ص ۲۰.

۴ـ نمونه‌های مشابهی از این اصل در فیلم‌های سینمای ژانر یافتنی است؛ از جمله در ابتدای فیلم‌های ***صورت زخمی*** و ***جانی گیتار***.

۵ـ مؤید این طرز تلقی ظاهراً این واقعیت است که بسیاری از افراد باهوش و تحصیلکرده که به رشته‌های دیگر تعلق دارند؛ تقریباً بدون استثنا طوری به سینما نگاه می‌کنند که انگار ادبیات یا نقاشی متحرک است. محققان ادبی تمایل دارند که توانایی‌های اکتسابی خود در زمینهٔ خواندن را در تماشای فیلم نیز به کار گیرند.

۶ـ ویکتور ارلیش این سه حوزه را در فرمالیسم روسی صورت‌بندی کرده است: ***تاریخ ـ آموزه*** (ص ۲۵۲). وی در آنجا پس‌زمینهٔ سوم را خود واقعیت. یا به عبارتی دنیای واقعی زندگی روزمره قلمداد می‌کند. گرچه من تقسیم پس‌زمینه‌ها به سه حوزه را از ارلیش وام گرفته‌ام، اما دیدگاه متفاوتی را دربارهٔ پس‌زمینهٔ سوم ارایه خواهم کرد.

۷ـ بارت در S/Z از این وجوه اثر در قالب «رمزگان فرهنگی» سخن می‌گوید.

۸ـ در این‌جا لازم است تأکید کنم که عبارت سینمای روایی کلاسیک یا سینمای کلاسیک هالیوود یک مفهوم انتقادی است. در تاریخ سینما هیچ فیلمی دقیقاً از این الگو پیروی نمی‌کند. نظامی که درصدد تعریف آن هستم، شامل خصایص نوعی در مجموعهٔ بزرگی از فیلم‌هاست؛ یک تک فیلم‌ها ممکن است به طریقی از الگوی اصلی منحرف شوند.

۹ـ شاید فیلم‌های بازبی‌برکلی که حاوی رقص‌های هندسی مشهور بودند، بزرگترین گسست از این هنجار در درون صنعت هالیوود باشند.

۱۰ـ صداهای داستانی صداهایی‌اند که از فضای روایت نشأت می‌گیرند. در عوض، صداهای غیرداستانی از خارج فضای داستان می‌آیند. آشناترین مثال‌ها عبارت‌اند از گفتار روی فیلم و موسیقی فضا ساز [یا افزوده]. جا به جایی صدای داستانی حاکی از اختلاف زمانی میان یک صدای داستانی و تصویر همراه آن است.