مدرنیسم در سینما

ویلیام چارلز سیسکا، ترجمهٔ سیدعلاءالدین طباطبایی

۱. تعریف فیلم هنری در مقام روایتی مدرنیستی

منتقدان و مورخان سینما اغلب بر وجود مقوله‌ای کلی تحت عنوان فیلم هنری صحه گذاشته‌اند که برخی فیلم‌های بلندروایتی در آن گنجانیده می‌شوند.[۱] اما تاکنون مفهوم سینمای هنری و فیلم‌های خاصی که در چارچوب آن قرار می‌گیرند، بیش از آن‌که تکیه‌گاهی برای تحلیل نقادانه تلقی شود، همچون پدیده‌ای تاریخی منظور نظر بوده است. اندرو تیودُر در کتاب *نظریه‌های فیلم* می‌نویسد: «ژانر مفهومی است که در فرهنگ هر گروه یا جامعهٔ خاصی یافت می‌شود؛ این مفهوم، طریقی نیست که منتقد به خاطر اهداف روش‌شناختی، فیلم‌ها را در چارچوب آن طبقه‌بندی کند، بلکه طریقی بسیار ناپایدارتر است که تماشاگران در چارچوب آن به طبقه‌بندی فیلم‌ها دست می‌زنند.» تیودر ضمن آن‌که با این توصیف بر وجود ژانری به نام فیلم هنری صحه می‌گذارد، در ادامه اظهار می‌دارد: «در دوره‌ای مشخص و به طریقی پیچیده، سنت‌هایی متداول شدند که عمدتاً برای سینمای هنری مناسب می‌نمودند تا دیگر ژانرها.»[۲] تیودر در این‌جا مفهوم ژانر را همچون اصطلاحی جامعه شناختی به کار می‌گیرد و اعتقاد دارد که تاریخ

سینمای هنری را باید از رهگذر «پژوهشی دقیق در پیرامون انتظارات متغیر مخاطبان سینمای هنری» تجزیه و تحلیل کرد.[۳]

اما دیگر منتقدان به‌ویژه جیم کیتسز در *افق‌های غرب*، کالین مک آرتور در *امریکای تبهکاران* و استیوارت کامینسکی در *ژانرهای سینمای امریکا*، با تکیه بر بررسی متون فیلم‌های گوناگون تعاریفی به دست داده‌اند که برای تحلیل نقادانهٔ ژانرهای متفاوت فیلم به کار می‌آیند. هرگاه بتوانیم خصوصیات مشترک فیلم‌های هنری را تعیین و توصیف کنیم، پایه و اساسی برای تحلیل نقادانهٔ آن‌ها به مثابه اعضای یک ژانر، به دست خواهیم آورد. هدف این بررسی شناخت همان خصوصیات مشترک و فراهم آوردن چارچوبی است که براساس آن بتوان چنان تحلیلی را رشد و تکامل بخشید.

جرالد مست در *تاریخ مختصر سینما* می‌نویسد: «سینمای بعد از جنگ اروپا، عملاً فیلم را به جریان اصلی مدرنیسم وارد ساخت. مدرنیسم، جنبش مهم قرن بیستم است که در پرتو آن، نقاشی غیر بازنمایانه، موسیقی غیرآهنگین، درام پوچی‌گرا و رمان جریان سیال ذهن، بالیدن گرفت و دو اصل بنیادین آن عبارت‌اند از: مورد سؤال قرار دادن خودآگاهانهٔ تمامی ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی، و ساختن و پرداختن خودآگاهانهٔ قراردادهای هنری».[۴] هرچند سخنان مست به دلیل القای این مطلب که فیلم هنری به منزلهٔ روایتی مدرنیستی در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ سر برآورد، گمراه کننده است؛ در عین‌حال نقطهٔ عزیمتی برای تشخیص فیلم هنری به منزلهٔ نمودی از مدرنیسم فراهم می‌آورد. درحقیقت آن نوع روایت مدرنیستی که بی‌تردید در ژانر فیلم هنری جای می‌گیرد، به‌ظاهر حدود دوازده سال بعد از پایان جنگ جهانی دوم، یعنی در اواخر دههٔ پنجاه پا به عرصهٔ وجود نهاد. تیودر به‌ویژه از پنج فیلم به عنوان نمونه‌های اصلی «ژانر درحال بالیدن فیلم هنری» نام برده است: *مهر هفتم* (۱۹۵۶) و *توت‌فرنگی‌های وحشی* (۱۹۵۷) ساختهٔ اینگمار برگمن؛ *ماجرا* (۱۹۵۹) میکل آنجلو آنتونیونی، *زندگی شیرین* (۱۹۵۹) ساختهٔ فدریکو فلینی، و *هیروشیما عشق من* (۱۹۵۹) ساختهٔ آلن رنه.[۵]

به کار بستن مفاهیم کلیدی بینش مدرنیستی (ذهنیت، دیدگاه، بازتاب و بافت باز و ناتمام) و متفرعات صوری این مفاهیم (محدودیت روایی، غرابت و بیگانگی، چند پارگی، چند داستانی بودن، در هم پیچیدگی متن و وجود شکاف و فاصلهٔ روایی) درخصوص فیلم‌هایی که از ویژگی‌های خاص فیلم‌های هنری برخوردار هستند، چارچوبی برای درک فیلم هنری به مثابه یک ژانر فراهم می‌آورد. در بخش دوم این تحقیق، این مفاهیم مدرنیستی توصیف و ارتباط آن‌ها با فیلم هنری بررسی خواهد شد. در ضمن از آن‌جاکه مدرنیسم پدیده‌ای است فرهنگی که وجود خویش را در نوعی گسیختگی از شیوه‌های سنتی ادراک، متجلی ساخته، لذا ضروری است تفاوت میان این دو بینش مشخص شود؛ در بخش دوم، روایت سنتی یا کلاسیک را به منزلهٔ روایتی که به لحاظ ساختار ارسطویی است و با فیلم هنری از این نظر تفاوت دارد، مورد بحث قرار خواهیم داد. استفاده از این طبقه‌بندی این نکته را آشکار می‌سازد که میان مفهوم فیلم هنری به مثابه نوعی ابزار نقادی، و فیلم هنری به منزلهٔ پدیده‌ای تاریخی، تناقضاتی وجود دارد. برای مثال *دزدان دوچرخه* (۱۹۴۹) ساختهٔ ویتوریو دسیکا، گو این‌که به لحاظ تاریخی فیلمی هنری به‌شمار می‌آید؛ از نظر ساختار روایی، کلاسیک محسوب می‌شود. اما چون غالب فیلم‌هایی که تحت عنوان فیلم هنری قبول عام یافته‌اند، از نظر ساختار، مدرنیستی هستند، نگارنده برای گنجاندن آن‌ها در گروهی واحد، اصطلاح «فیلم هنری» را اختیار کرده است.

به کارگیری اصطلاح ژانر برای توصیف روایت مدرنیستی نیز مشکل‌آفرین است. تحلیل فیلم هنری، شمایل‌ها، درونمایه‌ها و نقشمایه‌های دقیقی را که در گونه‌های وسترن و گنگستری مشهود است، تسلیم نمی‌کند، بلکه قراردادهای آن را باید نمودی از احکام ادراک مدرنیستی به‌شمار آورد. تیودر می‌نویسد: «اگر الگویی کلی برای کارکردهای زبان سینما در نظر مجسم سازیم، ژانر توجه ما را به نوعی زبان فرعی در چارچوب آن الگوی کلی معطوف می‌سازد[۶].» قراردادهای مدرنیسم، درواقع زبان‌های فرعی سینمای هنری هستند و از این دیدگاه است که می‌توان فیلم هنری را نوعی ژانر به‌شمار آورد.

از آن‌جا که مدرنیسم را می‌توان، هم رویکردی نقادانه و

هم پدیده‌ای فرهنگی محسوب داشت، به کارگیری آن در مورد تمامی آثار هنری و کشف خصوصیات مدرنیستی در آن‌ها امکان‌پذیر است، درست همان‌گونه که فرویدیسم را، هم می‌توان جنبشی در روان‌کاوی توصیف کرد و هم دیدگاهی در تعبیر و تفسیر که می‌تواند در مورد رسانه‌های متعلق به دورهٔ پیش ـ فرویدی مانند درام‌های یونانی و اسطوره‌های اسکاندیناویایی، به کار بسته شود. با توجه به این حقیقت که مدرنیسم در سال‌های پایانی قرن نوزدهم یعنی تقریباً همزمان با تولد سینما ظهور کرد و تاریخ این دو تقریباً بر هم منطبق است؛ میان سینما و مدرنیسم، ارتباطی پیچیده برقرار است. از دیدگاه تاریخی می‌توان ادعا کرد که سینما در کلیت خود، پدیده‌ای مدرنیستی است.

با توجه به هدف این تحقیق، برای تمایز میان فیلم‌های بلند سنتی و روایت‌های مدرنیستی از الگوهایی مشابه با الگویی سود خواهیم جست که برای درک تفاوت‌های فیلم‌های مستند، روایی و تجربی به کار می‌رود. مطالعهٔ دقیق خصوصیات این سه نوع فیلم معلوم می‌دارد که هیچ مرز قاطعی میان آن‌ها نمی‌توان ترسیم کرد، بلکه این سه نوع در پیوستاری از سنت‌های فرهنگی قرار دارند که براساس آن‌ها می‌توان فیلم‌ها را در این یا آن نوع، طبقه‌بندی کرد. کارهای پژوهشی و درس‌های دانشگاهی متعددی که به انواع مستند، تجربی و روایتی اختصاص یافته‌اند، خود گواهی بر توان این سنت‌ها به مثابه ابزارهای نقادی است. به همین ترتیب، هرگاه ما تمامی فیلم‌های بلند روایتی را پیوستاری واحد در نظر بگیریم که ارسطویی‌ترین آن‌ها در یک سو، و مدرنیستی‌ترین آن‌ها در سوی دیگر قرار داشته باشند؛ در این‌جا نیز حدفاصل، خطی مشخص نیست بلکه ناحیه‌ای است نسبتاً گسترده و خاکستری رنگ.

قرارداد فیلم هنری که ما برای جدا ساختن روایت مدرنیستی از دیگر اشکال روایت، از آن بهره می‌جوییم، برجسته ساختن مسایل ذهنی «به شکل مسایلی خاص» در گفت‌وگوست که از طریق جلب توجه تماشاگر به تصویر عملی می‌شود.[۷] برای مثال در شب (۱۹۶۰) ساختهٔ آنتونیونی، نمای دوری از والنتین که در آن سوی سالن بازی تنها ایستاده است، با گفت‌وگوی او با جیووانی («نمی‌توانی کسی را پیدا کنی که با من بازی کند؟») آمیخته می‌شود و نه فقط تنهایی او را منعکس می‌سازد، بلکه ماهیت تنهایی را هم به منزلهٔ مشکلی ذهنی به نمایش می‌گذارد. در این‌جا از تصویر برای برجسته ساختن مشکل استفاده شده است و به کارگیری مکرر آن در تمام طول فیلم، ما را بر آن می‌دارد که شب را روایتی مدرنیستی محسوب داریم. با در نظر گرفتن این نشانه، فیلم‌برداری حرکت آهسته، که سام پکین‌پا در *این گروه خشن* (۱۹۶۹) برای نمایش خشونت از آن بهره جست نیز، از آن‌جا که توجه ما را به تصویر معطوف می‌کند، از سنت‌های مدرنیستی محسوب می‌شود. اما باید در نظر داشت که در این‌جا هرچند می‌توان در پیرامون چگونگی استفاده از خشونت در *این گروه خشن* سخن گفت؛ خشونت به منزلهٔ موضوعی ذهنی دراین روایت مطرح نیست.

۲. چگونگی شناخت روایت مدرنیستی؛ شاهد مثال: *گشت شبانه*

یکی از اهداف این تحقیق، زدودن سوء تفاهماتی است که در حول‌وحوش فیلم هنری پدید آمده‌اند. هرگاه به تماشای فیلمی ساختهٔ ژان ـ لوک گدار یا میکلوش یانچو بنشینیم و از آن در زمینهٔ تأثیر دراماتیک و احساس یگانگی تماشاگر با شخصیت، همان انتظاری را داشته باشیم که از فیلم‌های گونهٔ عامه‌پسند داریم، احتمالاً مأیوس خواهیم شد. بر همین سیاق، روشنفکری که با توجه به اعتبار هنری هیچکاک یا جان فورد در میان منتقدان، به تماشای فیلمی از این دو می‌نشیند، هنگامی که درمی‌یابد این دو، درونمایهٔ فیلم را در چارچوب روشنفکرانهٔ کارگردانان فیلم‌های هنری مانند برگمان و آنتونیونی نمی‌نگرند، چه بسا متحیر و ناامید شود. علت آن است که کارگردانان مزبور در شرایط اجتماعی متفاوتی عمل می‌کنند: هیچکاک و فورد در چارچوب اوضاع و احوال فرهنگ عامیانه و کارگردانان فیلم‌های هنری براساس شیوه‌های مدرنیستی بینش روشنفکرانه. برای آنکه فیلم هنری را در چارچوب اوضاع و احوال فرهنگی خاص خود بررسی کنیم، باید بکوشیم تفاوت میان فرهنگ عامیانه و روشنفکرانه را به ضابطه درآوریم، امری که بعد به آن خواهیم پرداخت.

علاوه بر مسألهٔ تمایز میان هنر عامیانه و هنر متعالی، ضرورت حل مسایل دیگر مربوط به درونمایه، برخورد با شخصیت‌ها و سبک، شوق انجام این تحقیق را در من برانگیخت. ملاک‌هایی که من در توصیف خویش از ژانر فیلم هنری به دست داده‌ام، متعلق به فیلم‌های روایتی بلندی است که در آن‌ها مسایل انتزاعی و ذهنی به عنوان موضوع کار، برجستگی خاصی می‌یابند؛ کیفیتی که در آثار کارگردانانی همچون یانچو و نه فورد، شاهد هستیم. اشارهٔ مستقیم به مسایل ذهنی در گفت‌وگوهای بازیگران، و متمرکز ساختن توجه تماشاگر بر تصویر که در برخی موارد از جنبه‌ای نمادین برخوردار است و به منزلهٔ نشانه به کار می‌رود و در برخی موارد نیز تصویری است طبیعی که به نحوی تمثیلی از آن استفاده می‌شود یا آن‌که حالت ذهنی و درونی شخصیت را منعکس می‌سازد، وجه مشخصهٔ این تلقی به‌شمار می‌آیند. از آن‌جا که فیلم هنری، روایتی است، ناگزیر باید از ساختار مشخصی برخوردار باشد و نمی‌توان نماهای آن را به نحوی خودسرانه کنار هم قرار داد. از این‌رو قراردادهایی که در بالا ذکر شدند ـ یعنی بیان مسایل درونمایه‌ای در گفت‌وگو و هدایت توجه تماشاگر به تصویر ـ عناصری تحمیلی هستند که به درون پیکرهٔ واحد روایت تزریق می‌شوند. هرچند ممکن است این عناصر تحمیلی، قدرت انتقال روایت را در فیلم هنری مخدوش سازند، ولی انسجام اثر از نظر درونمایه ضروری هستند.

محتوای این عناصر اغلب اظهارات آشکاری است که به تصور فیلم‌ساز، از اهمیتی شخصی، اجتماعی یا جهانی برخوردار است. در فیلم هنری بیش از هر ژانر روایتی دیگر، طرح کلی به صورت تابعی از درونمایه در می‌آید، شخصیت‌پردازی فدای مسایلی تحت عنوان «مسایل خاص» می‌شود.[۸] از این‌رو فیلم‌های هنری اغلب به منزلهٔ فیلم‌هایی شخصی یا کارگردان محور شناخته می‌شوند.

عناصر فیلم هنری در بخش اعظم سینمای عامه‌پسند نیز موجودند و این امر، گاهی تشخیص برخی فیلم‌ها را به عنوان فیلمی هنری دشوار می‌کند یا تفسیر آن را از دیدگاه چند ژانر میسر می‌سازد. مثلاً دو فیلم *سرخ و سفید* ساختهٔ یانچو و *خاکستر و الماس* ساختهٔ وایدا را می‌توان تحت عنوان فیلم‌های جنگی طبقه‌بندی کرد؛ اما به اعتقاد من، هرگاه این دو فیلم را یک بار براساس سنت‌ها و قراردادهای ژانر جنگی و بار دیگر از دیدگاه فیلم هنری تحلیل کنیم، از تحلیل مبتنی بر ژانر هنری، به درک کامل‌تری دست خواهیم یافت. هرگاه این دو فیلم را از دیدگاه فیلم‌های هنری بنگریم، تصاویر و فصل‌هایی که در نگاه اول بسیار مبهم و یا به لحاظ ساختاری، نارسا به نظر می‌رسند، اعتبار و معنا پیدا می‌کنند.

تلفیق گونه‌های عامه‌پسند (مثلاً ترکیب فیلم وسترن و گنگستری، فیلم مسابقه‌ای و موزیکال) نادر است؛ اما هرگاه چنین ترکیبی صورت پذیرد، به سهولت قابل شناسایی است. درحالی که تلفیق فیلم هنری و یکی از گونه‌های عامه‌پسند، امری است که بسیار روی می‌دهد و همان‌طور که راجر ابرت منتقد *شیکاگو سان تایمز* در بررسی *گشت شبانه* ساختهٔ آرتور پن نشان داده است، چنین تلفیقی سبب آشفتگی عمیقی می‌شود. او می‌نویسد این فیلم «هنری نیست؛ اما اگر می‌خواهید فیلمی دلهره‌آور، از نوعی بسیار عالی تماشا کنید، امسال زیباتر از این نخواهید یافت.» ابرت که به خاطر نقدهایش دربارهٔ فیلم‌های سنتی و فیلم‌های هنری مشهور به کارگردانی برگمان و فلینی، جایزهٔ پولیتزر دریافت کرد، به‌ظاهر طبقه‌بندی فیلم‌ها را وارونه کرده است. *گشت شبانه* درعین‌حال که به لحاظ ساختار و درونمایه از ویژگی‌های فیلم‌های نُوار دلهره‌آور برخوردار است، فیلمی هنری نیز به‌شمار می‌آید و این حقیقت از نظر عاملان توزیع نیز دور نمانده بود، چرا که آنان سودآوری اقتصادی فیلم را چیزی نزدیک به صفر برآورد کرده بودند. این فیلم در تابستان ۱۹۷۵ تنها یک هفته در شش سینمای نواحی مرکزی شیکاگو به نمایش درآمد؛ اما اگر نمایش آن در سینماهای شمال شهر آغاز می‌شد که عمدتاً به نمایش محصولات هنری اختصاص دارند، چه‌بسا آن‌قدر بر روی پرده دوام می‌آورد که پیش از روانه شدن به سینماهای دورافتاده، اعتبار بیش‌تری کسب کند و مجال موفقیت بیش‌تری به دست آورد.

هری موزبی شخصیت اصلی *گشت شبانه* (که جین هکمن نقش او را ایفا کرده است) توسط آرلن ایورسن که ستارهٔ

پیشین سینما و زنی هرزه است، اجیر می‌شود تا دختر زیبا و نوجوان او، دِلی را که از خانه فرار کرده است، پیدا کند. هری در جستجوی دختر به یک محل فیلم‌برداری می‌رود و در آن‌جا با مارو المان، خلبان بدل و بی‌باک و کوئنتینِ مکانیک، مردی با ظاهری عجیب‌وغریب، آشنا می‌شود؛ هر دو مرد که زمانی عاشق دِلی بوده‌اند، درحال حاضر برای زیگلر ـ هنرپیشهٔ بدل پیشین که اکنون تهیه‌کننده شده است ـ کار می‌کنند. هری با راهنمایی آنان به خانهٔ ناپدری ماجراجوی دلی، تام ایورسن و دوست او که زنی مرموز به نام پائولاست، می‌رود. هری درحین گردش با قایق ایورسن، در یک هواپیمای سقوط کرده، جسدی می‌یابد و پس از گذراندن شبی با پائولا، همراه با دِلی به کالیفرنیا باز می‌گردد. اما هری در این‌جا خود را از ماجراکنار نمی‌کشد. او نیز مانند زیگلر نسبت به دختر، نوعی محبت پدرانه احساس می‌کند و درعین‌حال مثلث‌های روابط جنسی که او پرده از آن‌ها برداشته است، وی را به وحشت می‌افکنند. دلی در یک تصادف ساختگی اتومبیل که به گمان هری، کوئنتین آن را ترتیب داده است، کشته می‌شود. پس از این حادثه هری با این قصد که از عمق ماجرا سر در بیاورد، بار دیگر به فلوریدا می‌رود. هری درضمن به موازات این وظیفهٔ حرفه‌ای، رابطهٔ نامشروع همسر خود اِلن را با هنر دوستی معلول دنبال می‌کند و این مشکل فردی را نیز با همان سرسختی حرفه‌ای پی می‌گیرد.

هرگاه **گشت شبانه** را از دیدگاه فیلم‌های هنری تحلیل کنیم درمی‌یابیم پیچیدگی و ارزشمندی آن همطراز با اثر تمثیلی پیشین او به نام **میکی یک** است. اما نامه‌های بسیاری که از طرف هواخواهان ژانر دلهره‌آور در رد نظر ابرت دربارهٔ این فیلم برای او ارسال شد، نشانهٔ شکست فیلم مزبور به عنوان فیلمی متعلق به این ژانر است. قهرمان فیلم ژانر دلهره‌آور، یا کارآگاهی است حرفه‌ای یا شخصیتی که ضرورت، او را بر آن می‌دارد دربارهٔ اسرار پیرامون زندگی‌خویش به تحقیق بپردازد. دلبستگی یا روابط شخصی او با قربانی، انگیزهٔ قهرمان را برای تلاش، افزایش می‌دهد و هنگامی که تلاش او در جلوگیری از تبعات فاجعه بار حوادث با موفقیت قرین می‌شود ـ که معمولاً حقیقت نیز در نتیجهٔ همین حوادث برملا می‌شود ـ او گره ماجرا را می‌گشاید. (*محلهٔ چینی‌ها* (۱۹۷۴) ساختهٔ رومن پولانسکی یکی از نمونه‌های معاصری است که چنین روندی را در آن شاهد هستیم.)

اما در *گشت شبانه* هری نه تنها از جمع‌بندی و پیوند دادن حوادث به یکدیگر عاجز می‌ماند، بلکه هرچه آگاهی او از ماجرا افزایش می‌یابد، بیش‌تر در چنگال توطئه‌چینی اسیر می‌شود و در همه حال چنین می‌نماید که آگاهی توطئه‌چینان دربارهٔ وقایع، از او فزون‌تر است. هری با این گمان به فلوریدا پرواز می‌کند که ارتباط ایورسن و کوئنتین با یک باند قاچاق، می‌تواند دلیلی قانع‌کننده برای قتل دلی به دست دهد (گو این‌که حتی خود او نیز مطمئن نیست وی به قتل رسیده باشد) و تصور می‌کند تنها روبه‌رو شدن با مجرمان اصلی، حقایق لازم را برای اختتام پرونده در اختیار او قرار خواهد داد. اما با تعجب در می‌یابد که دیر رسیده است. او جسد کوئنتین مکانیک را شناور و با صورتی له شده در استخری می‌یابد که ایورسن در آن خوک آبی پرورش می‌دهد. هری شتابان به طرف اسکله‌ای حرکت می‌کند که قایق به آن مهار شده است. ایورسن و پائولا قبلاً در هواپیمایی که در آب سقوط کرده است، گنجینه‌ای قاچاقی یافته‌اند که به آثار هنری مایایی تعلق دارد؛ درست هنگامی که این دو برای تصاحب گنجینه قصد حرکت به طرف هواپیما را دارند، هری سر می‌رسد. این دو هواپیما را برحسب تصادف کشف نکرده‌اند، چرا که اسناد آن در خانهٔ ایورسن دیده شده بود و جسدی هم که در هواپیما قرار داشت کسی نبود جز خلبان بدل، مارو المان. هری به جمع زدن معادله‌ای که در ذهن دارد آغاز می‌کند؛ اما نمی‌دانند علامت تساوی را در کجا قرار دهد!

در مبارزه‌ای سخت، ایورسن مأیوسانه به هری حمله می‌برد؛ اما هری جا خالی می‌دهد و جمجمهٔ ایورسن در برخورد با ستون اسکله خرد می‌شود. هری قایق را تصاحب می‌کند و به اتفاق پائولا برای یافتن محل هواپیمای مغروق، عازم دریا می‌شوند. پائولا ستیزه‌جویانه می‌گوید: «لابد حالا هواپیما را پیدا می‌کنی و همه چیز حل می‌شود.» هری جواب می‌دهد: «درست است.» پائولا در پاسخ می‌گوید: «امیدوارم بتوانی تا عمق صد فوتی در آب فرو روی.» اما

هری غواصی نمی‌داند. پائولا می‌گوید: «پس شانس آورده‌ای که من همراهت هستم.» او که غواص ماهری است، بی‌هیچ مشکلی هواپیما را پیدا می‌کند و مجسمهٔ مایایی را در یک قایق بادی به سطح آب می‌آورد.

در همین‌اثنا، یک هواپیمای دریایی هری را هدف آتش مسلسل قرار می‌دهد و او را زخمی می‌کند. پائولا بدون توجه به سروصدای هواپیما که در پشت سر او، نزدیک به سطح دریا به طرف قایق حرکت می‌کند، به سطح آب می‌آید و پیروزمندانه برای هری دست تکان می‌دهد. او خیلی دیر متوجه حرکات غیرعادی هری می‌شود و پیش از آن‌که حرکتی کند یکی از شناورهای هواپیما با او برخورد می‌کند؛ مخزن اکسیژن و سرش را می‌شکافد و او به اعماق آب فرو می‌رود. این تصادم باعث می‌شود هواپیما تکان شدیدی بخورد و در نزدیکی قایق با سر در آب فرو رود. هری باسکوتی عاجزانه از قسمت شیشه‌ای هواپیما به درون آن می‌نگرد، چشمش به سرنشین هواپیمای مهاجم، زیگلر ـ کسی که هری او را در این ماجرا دوست خود می‌پنداشت ـ می‌افتد. زیگلر که حالت خفگی به او دست داده است، درحالی که هواپیما اندک‌اندک به قعر آب فرو می‌رود و آخرین حباب‌های هوا از آن خارج می‌شود، می‌کوشد چیزی بگوید. هری که به‌شدت زخمی و روحیه‌اش به واسطهٔ خونریزی و حوادث غیرمنتظره تضعیف شده است، سعی می‌کند به ساحل بازگردد. او موتور قایق را روشن می‌کند و فرمان را کمی می‌چرخاند، اما دیگر کاری از دستش ساخته نیست. در نمای پایانی فیلم که نمایی است دور، دورین از هری که بیهوش افتاده است، فاصله می‌گیرد؛ و به نمای کامل هوایی قایق که بی‌هدف در میان آب به دور خود می‌چرخد می‌رسد و قایق بادی را که گنجینهٔ مایایی در آن قرار دارد، همراه با قطعاتی از هواپیمای متلاشی شده، در معرض دید قرار می‌دهد.

ابرت برای پاسخ به حملات خوانندگان و جواب به پرسش‌های آنان، ستون دیگری را نیز به فیلم **گشت شبانه** اختصاص داد. آیا دلی به قتل رسیده است؟ آیا کوئنتین نقشهٔ مرگ با اتومبیل را به مرحلهٔ اجرا درآورده است؟ آیا مادر دلی از او خواسته بود دخترش را به قتل برساند یا ایورسن؟ کوئنتین در فلوریدا در پی چه بود؟ آیا ایورسن مرده است؟ وقتی که زیگلر از هواپیما، هری را هدف قرارداد، می‌دانست او هری است یا تصور می‌کرد به ایورسن شلیک می‌کند؟ آیا کوئنتین می‌خواست گنجینه را تصاحب کند یا انتقام دلی را بگیرد؟ آیا هری زنده می‌ماند تا بار دیگر نزد همسر خویش بازگردد و با او به تفاهم جدیدی دست یابد، یا آن‌که زندگی‌اش در همان قایق در یأس و حرمان به پایان می‌رسد؟

ابرت در تلاش برای ارایهٔ یک طرح کلی منسجم بنابر هنجارهای فیلم نُوار دلهره‌آور، می‌کوشد توضیحی منطقی دربارهٔ فیلم به دست دهد؛ اما استنباط‌های او بر پایهٔ تفسیر و نظریه‌پردازی بنا شده‌اند.[9] شواهد محکم‌تری که در گفت‌وگوهای فیلم می‌یابیم و در جنبهٔ تصویری فیلم نیز تقویت می‌شوند حکایت از این دارند که بسیاری از پرسش‌های بدون پاسخی که در ارتباط با نتیجهٔ وقایع طرح کلی مطرح می‌شوند، نه به واسطهٔ سهل‌انگاری‌های موجود در فیلم‌نامه، بلکه به ارادهٔ شخص کارگردان پدید آمده‌اند. پائولا و همسر هری، یعنی اِلن بارها به این نکته اشاره کرده‌اند که هری همواره در پی کشف حقایق است و او را جستجوگری تصویر می‌کنند که نمی‌داند به دنبال چیست و تنها شوق مشاهده او را به حرکت در می‌آورد. هری به جای آن‌که همچون جستجوگر سینمای نُوار دلهره‌آور، از شخصیتی برخوردار باشد که با وجود بیزاری از دنیا مطمئن و گستاخ است، دارای شخصیتی است که در برابر معمای وجودی نیاز انسان به وجود معنا در جهانی بی‌معنا و دستخوش هرج‌ومرج، تحلیل می‌رود و همان‌طور که می‌دانیم این شخصیت از نقشمایه‌هایی است که در گونهٔ هنری مطرح می‌شوند.

در **گشت شبانه** هر نوع امیدی به یافتن پاسخ برای سؤالات خوانندگانِ به ستوه آمدهٔ ابرت که فیلم را تنها به عنوان یک فیلم نُوار دلهره‌آور ارزیابی می‌کردند، به‌عمد نقش بر آب شده است. البته موضع دیگری نیز می‌توان اختیار کرد، این دیدگاه جدید با موضع قبلی در تناقض نیست بلکه تنها این نکته را مشخص‌تر می‌سازد که هدف فیلم آن نیست که تماشاگر، راز فیلم را کشف کند. هدف، القای نکته‌ای متضاد با آن است: آدمی هرچه برای یافتن پاسخ، بیش‌تر

تقلا کند یا به عبارت دیگر هرچه اطلاعات بیش‌تری به دست آورد، آشفتگی خیال او وسیع‌تر و عمیق‌تر می‌گردد. در فصل پایانی که نقطهٔ اوج فیلم است، تصویر اغلب به واسطهٔ درخشش خورشید صبحگاهی محو و نامشخص می‌شود. محدود بودن قدرت دید هری در صحنه‌های شبانه امری منطقی است، اما حتی در روشنایی روز هم او هواپیمای مهاجم را تا زمانی که در بالای سر او قرار نگرفته است، نمی‌تواند ببیند. هشدار هری به پائولا نیز، به دلیل اصابت امواج به ماسک غواصی او و تضعیف بینایی‌اش، بی‌نتیجه می‌ماند. در پایان میان هری و زیگلر، دیواری از شیشه و آب دریا پدید می‌آید و بدین‌ترتیب او از شنیدن آخرین فریادهای رنج‌آلود زیگلر یا واپسین کلماتی که بر زبان او جاری می‌شود و چه بسا حاوی اطلاعات موردنیاز اوست، محروم می‌ماند. فیلم نه تنها شکست تحقیقات هری را به نمایش می‌گذارد ـ چرا که پاسخ سؤالات آزار دهنده، با فرو رفتن اجساد در قعر آب، ناممکن شده است ـ بلکه نمایشگر مانعی است درونی که نفس هری را از فهم جهان پیرامون خویش، دور می‌دارد. اشتباه هری در این است که می‌پندارد در تحلیل نهایی، حقیقت برابر است با مجموعه‌ای از اطلاعات صحیح. عنوان فیلم یعنی *گشت شبانه*، از سویی با فیلم نُوار و کثرت حوادث مهمی که در طول شب به وقوع می‌پیوندد، هماهنگ و سازگار است و از سوی دیگر به ظلمتی تمثیلی اشاره دارد که هری در آن به اتخاذ تصمیم می‌پردازد. اقدامات هری به لحاظ ذهنی در چنان فضای تیره و تاری صورت می‌پذیرند که هم اهداف و هم راه‌های رسیدن به آن‌ها مبهم و نامشخص می‌نماید؛ برخلاف بازی‌های مورد علاقهٔ هری، یعنی فوتبال و شطرنج که قوانین کاملاً مشخص دارند و هرگاه حرکتی درست صورت پذیرد، بدون هیچ تردیدی پیروزی در پیش است.

رابین وود در مورد آثار هنری چنین می‌نویسد:

> هر اثری که بد و ضعیف می‌نماید، به دلیل وجود نقایص، مثلاً خلأ و فاصله و جابه‌جایی عناصر آن است. مثلاً می‌توان گفت داستان مرموز ناشیانه‌ای که چگونگی گشایش گره آن، از همان آغاز ندانسته آشکار باشد و ساختاری درهم ریخته دارد، قادر به ایجاد ارتباط با خواننده نیست و او را قادر می‌سازد در ساختار ایدئولوژیک داستان به کاوش بپردازد و.... وجود فواصل و جابه‌جایی عناصر، تنها زمانی می‌تواند به عاملی مثبت در جلب توجه تبدیل شود که خواننده احساس کند وجود آن‌ها دارای مفهومی ساختی است و سرانجام از اهمیت خاصی برخوردار خواهند شد و هرگاه چنین باشد، فواصل و جابه‌جایی‌ها به جنبه‌ای از ساختار منسجم فیلم تبدیل می‌شوند.

بر همین سیاق نیز می‌توان نتیجه گرفت داستان مرموزی که گره آن به طور مشخص گشوده نشود، داستانی ضعیف و بی‌معنا خواهد بود. اما باید توجه داشت که واژهٔ کلیدی در سخن وود «ندانسته» است و اهمیت تعریف‌های ساختاریِ مبتنی بر گونه در این است که دیدگاه‌های متعددی را برای قضاوت نقادانه میسر می‌سازند. در *گشت شبانه*، فاصله که به واسطهٔ گره‌افکنی در طرح کلی و پرهیز از گره‌گشایی در آن، پدید آمده است با وحدت درونی فیلم هماهنگ و سازگار است. بدین‌ترتیب اثر پن درحالی که ممکن است به عنوان فیلمی دلهره‌آور دارای نقایصی باشد، به عنوان فیلمی هنری محصولی موفق است.

نکتهٔ جالب توجه این‌که منتقدان نشریات نیمه روشنفکرانهٔ امریکا، جملگی درارزیابی‌های خود، *گشت شبانه* را در زمرهٔ فیلم‌های دلهره‌آور طبقه‌بندی کردند. استنلی کافمن (از نشریهٔ *نیو ریپابلیک*) آن را به دلیل وجود طرح کلی عاری از هیجان، ناموفق توصیف کرد و اشارات روشنفکرانهٔ آن را به منزلهٔ نمونه‌ای از جدیت بی‌جا و نامناسب آثار پن، شایستهٔ رد و انکار دانست. ریچارد شیکل (از نشریهٔ *تایم*) نیز عمدتاً به همین دلیل آن را فیلم دلهره‌آوری توصیف کرد که «بهتر از آنچه حقش بود، از آب درآمده است.»[۱۰] ناتوانی منتقدان را در ارزیابی فیلم مزبور از دیدگاه‌هایی دیگر، شاید بتوان ناشی از این دانست که پن همواره به اشکال هنری عامه‌پسند و به‌طورکلی ماهیت فیلم‌های هالیوودی اشتیاق و دلبستگی نشان داده است. نکتهٔ جالب توجه این‌که هیچ‌یک از منتقدان در این‌باره کمترین شکی نداشت که فیلم را پن تألیف کرده است. درضمن باید توجه داشت که حتی در آن دسته از فیلم‌های پن که به‌حق در طبقهٔ ژانرهای عامه‌پسند قرار

می‌گیرند (مانند *تعقیب*، *بانی و کلاید*، *بزرگمرد کوچک*)، نیز اغلب همان چارچوب گونهٔ عامه‌پسند به گونه‌ای انطباق یافته است که برای خلق فیلمی هنری به کار آید (مانند *تیرانداز چپ دست*، *میکی یک*، *گشت شبانه*.) همان‌طور که می‌دانیم در ایالات متحده بیش‌ترین قدرت از آن ژانرهای عامه‌پسند است و سینمای هالیوود نیز متکی بر آن‌هاست. از این‌رو سنت‌های حاکم بر فیلم‌های خوش ساختِ ژانر هالیوودی، انتظارات منتقدان و همین‌طور تماشاگران را چنان شکل داده است که نظاره کردن فیلم از دیدگاهی متفاوت برایشان بسیار دشوار می‌نماید.

اما هرگاه بخواهیم براساس رویکرد ژانری چشم‌انداز کاملی از سینمای روایی ترسیم کنیم، ناگزیر باید فیلم‌ها را از نظرگاه‌های متفاوت بنگریم. هدف من این است که برای درک و تحلیل مجموعهٔ بزرگی از آثار بین‌المللی که از نظر ساختار دقیقاً در مقولهٔ گونه‌های روایتیِ عامه‌پسند قرار نمی‌گیرند، چارچوبی عمومی فراهم آورم. هدف آغازین، بنا نهادن چارچوبی برای تشخیص تفاوت‌های فرهنگ عامه و فرهنگ روشنفکرانه است که تعریف ساختاری فیلم هنری بر مبنای آن‌ها عملی خواهد شد. سینما رسانه‌ای است همگانی و از این‌رو، ذاتاً با فرهنگ همگانی که ما آن را فرهنگ عامه می‌نامیم، در ارتباط است. تنش میان جنبهٔ روشنفکرانهٔ مبتنی بر تعبیر و تفسیر که به سینمای هنری تعلق دارد و ماهیت سینما به مثابه رسانه‌ای همگانی منشأ بحث و جدل فراوان بوده است.

۳. دربارهٔ این مقالات

جیم کیتسز در *افق‌های غرب*، در بررسی فیلم‌های وسترن ساختهٔ آنتونی‌مان، باد بوتیچر و سام پکین‌پا نشان داد که چگونه می‌توان عناصر خاص متعلق به یک مؤلف واحد را در محدودهٔ یک گونهٔ کاملاً مشخص، ثابت کرد. استیوارت کامینسکی در رسالهٔ دکترای خویش که به بررسی فیلم‌های دان سیگل اختصاص یافته است، جنبه‌های گوناگون تألیف را در فیلم‌های مختلف یک کارگردان که در ژانرهای متفاوت به فیلم‌سازی پرداخته‌اند، بررسی کرده است. ساختارهای ژانری در هر دو تحقیق، دارای محتوایی مشخص، شناخته شده و قطعی بودند. هدف تحلیل‌های مزبور این بود که محتوای تألیف یا به عبارت دیگر، تأثیر و نقش فیلم‌ساز را در فیلم‌هایی که خلق کرده بود، نشان دهند.

اما در فیلم هنری و به تبع آن، در بررسی نگارنده در پیرامون فیلم هنری به منزلهٔ یک ژانر، فرایند مذکور تا حدی معکوس شده است. در این‌جا تألیف یا به عبارت دیگر نقش کارگردان در آفرینش اثر، امری است که مسلم به حساب می‌آید. یکی از اهداف نگارنده این است که در میان فیلم‌های کارگردانان سینمای هنری، زمینهٔ مشترکی برپا کند. در ژانرهای قویاً عامه‌پسند، مانند وسترن، دلهره‌آور یا علمی - تخیلی، می‌توان مجموعه‌ای از قراردادهای گوناگون را تشخیص داد که در زمینهٔ چگونگی روایت و درونمایه، راه‌حل‌هایی را که فراروی کارگردانان قرار دارند، تعیین می‌کنند. در این ژانرها، ویژگی‌های فردی تألیف، مسلم نیست، بلکه باید تعیین و اثبات شوند. از طرف دیگر، در فیلم هنری به طور سنتی نقش و تأثیر فردی فیلم‌ساز، امری مسلم پنداشته می‌شود. منتقدان و معلمان سینما درعین‌حال که برخی فیلم‌های جان فورد و هوارد هاوکز را در ژانر وسترن مقوله‌بندی می‌کنند، این آثار را تجلی ذوق هنری شخصی آن‌ها نیز تلقی می‌کنند. این امر از آن‌جا میسر است که اینان معمولاً ساخته‌های کارگردانان فیلم‌های هنری را آثاری منفرد به‌شمار می‌آورند و آن‌ها را تنها با سینمای ملی کشوری که کارگردان در آن پرورش یافته است یا با زمینه و بافت دیگر فیلم‌های او، مربوط می‌دانند. اما به راستی قرابت میان آثار کارگردانانی همچون آلن رنه و گدار یا آنتونیونی و فلینی را باید در چه عاملی جستجو کرد؟ در ملیت‌های آن‌ها؟ اعتقادات سیاسی‌شان؟ یا تنها در این واقعیت که آن‌ها در قلمرو رسانه‌ای واحد به فعالیت پرداخته‌اند؟ نخستین هدف من آن است که در چارچوب مدرنیسم برای آثار کارگردانانی از این دست، زمینه‌ای مشترک بنا نهم. البته این بررسی نخستین گام در این موضوع به‌شمار می‌آید و نباید آن را تحقیق نهایی قلمداد کرد. هدف دیگر، ارایهٔ نظریه‌ای است برای تشخیص مدرنیسم در فیلم‌های بلند روایتی و فراهم آوردن نظرگاهی جهت تحلیل فیلم، براساس ژانری که در چارچوب آن ظاهر می‌شود.

شرایط ظهور و تکوین فیلم هنری

۱. ماهیت ارسطویی روایت عامه‌پسند

تصویر متحرک، نخست در هیئت نوعی اختراع پا به عرصهٔ وجود نهاد؛ و طبیعتاً همچون دیگر اختراعاتی که امر ارتباط را دگرگون ساختند، بیش از هرکس به صنعتکاران و فناوران تعلق داشت. اما مخترعان تصویر متحرک، برخلاف گوتنبرگ که با تکمیل دستگاه چاپ به نشر و ترویج کلام مقدس، *انجیل*، همت گمارد، ابتکار خویش را به بازار عرضه داشتند. ادیسن، مایبریج، ملی‌یس و برادران لومیر، جملگی از تصویر متحرک به عنوان نمایشی کوتاه در کنار نمایش اصلی، وسیله‌ای خیال‌برانگیز و تکمیلی برای صحنهٔ تآتر، شیوه‌ای جهت ضبط خاطرات خانوادگی و ابزاری برای برنده شدن در شرط بندی‌ها سود می‌جستند. همان‌طور که دستگاه چاپ، بعدها پیدایش و رشد و بالیدنِ رمان، روزنامه و مجلات پرفروش را سبب شد، تصویر متحرک نیز، فیلم سینمایی را حیات بخشید. ادوین اس. پورتر که برای ادیسن کار می‌کرد، یکی از گونه‌های ادبی یعنی داستان‌های وسترن را که در امریکا مقبول عام بود، به صورت فیلم درآورد. از این رهگذر بود که سینما اولین بار در خدمت فرهنگ عام قرار گرفت.

دیری نپایید که سینما قدر و منزلتی بیش‌تر یافت و دیگر تنها برای نمایش‌های جنبی، یا همچون ابزاری منفعل جهت ضبط وقایع، به کار نمی‌رفت. در دو دههٔ اول قرن بیستم، داستان‌های حماسیِ کلاسیک، اپراها و درام‌ها، موضوعات اصلی سینمای هنریِ فرانسه به‌شمار می‌آمدند؛ اما چندی نگذشت که سینما به رسانه‌ای بدل شد که از بیانِ هنریِ خاص خود برخوردار بود. دیوید وارک گریفیث، اریک فن اشتروهایم و ابل گانس، این صنعت قصه‌گویی را چنان پروردند و پالودند که بیان ظرایف بی‌شمارِ درونمایه‌ای و پیچیدگی روایی، از طریق آن میسر شد. به دست اینان بود که فیلم بلند داستانی و عامه‌پسند به عالم سینما عرضه شد. پس از انقلاب بلشویکی در سال ۱۹۱۷، فیلم‌سازان روسی، ایزنشتین و پودفکین، با توسل به مونتاژ، روایت را به ابزاری آشکارا سیاسی تبدیل ساختند. در بریتانیا، در اوایل دههٔ بیست، دو فیلم‌ساز جوان به نام‌های ایور مونتاگ و آلفرد هیچکاک، همراه با کسانی دیگر، انجمن فیلم را بنیاد نهادند؛ انجمنی که رشد و اعتلای سینما را به مثابه یکی از شکل‌های هنری، وجههٔ همت خود ساخته بود. اینان از میان فیلم‌های امریکایی، آثار سیاسی روسی و ساخته‌های اکسپرسیونیست‌های آلمانی، هر آنچه را در نظرشان پیشرفته‌تر می‌نمود، به انگلستان وارد می‌کردند. در این زمان فیلم بلند داستانی که هنوز حتی به سی‌سالگی هم پای ننهاده بود، برای توده‌ها آشکارا هنر به‌شمار می‌آمد نه یک وسیلهٔ صرف سرگرمی بی‌بو و خاصیت.

هرچند این خلاصهٔ بسیار موجز ممکن است بوی اعتقاد به برجسته دانستن نقش شخصیت در تاریخ سینما را بدهد؛ اما باید به خاطر داشت که تکامل فیلم‌های تک حلقه‌ای ویژهٔ سینماهای نیکل ادئون، به فیلم‌های بلند روایتی، بیش از آن‌که حاصل تلاش افرادی آگاه و روشن‌ضمیر باشد، مولود شرایط فرهنگی آن دوران بود. مدت فیلم‌ها به‌تدریج طولانی‌تر می‌شد ـ در آغاز تصاویر ساده‌ای بودند به مدت سی ثانیه تا سه دقیقه که بعدها به یک یا دو ساعت و حتی بیش‌تر از آن بالغ شد ـ زیرا مردم برای نشستن در سالن تاریک سینما و نظارهٔ تصاویر لرزان آن، عطشی سیری‌ناپذیر پیدا کرده و خواهان داستان‌های پیچیده‌تری بودند که آن‌ها را بیش‌تر در خود غرق کند. از آن‌جا که سینما از بازاری پررونق برخوردار بود، کیفیت فیلم‌ها همواره بهبود می‌یافت. رقیبان هنگامی که روشی موفقیت‌آمیز راکشف می‌کردند، آن‌قدر آن را به کار می‌بستند که رفته‌رفته عادی و پیش پا افتاده می‌نمود؛ و از آن پس ناچار بودند برای حفظ مشتریان خویش؛ از روشی بهتر و تازه‌تر سود جویند. در این‌جا تناقضی پدید می‌آمد، بدین‌معنا که شرکت‌های فیلم‌سازی از یک سو تا جایی که نظر موافق تماشاگران خود را داشتند محافظه‌کار بودند و از دیگر سو ناچار از دست زدن به تغییر و نوآوری. اگر فیلم‌سازانی که فیلم بلند داستانی را به یکی از شکل‌های توانمند هنری تبدیل ساخته‌اند، مردانی بزرگ به‌شمار می‌آیند، تنها از آن‌جاست که شرایط فرهنگی‌ای موجود بود که به آنان امکان می‌داد استعدادهای خویش را متجلی سازند.[۱۱]

ایروینگ تالبرگ یکی از نوابغ سینما که در دههٔ بیست و

اوایل دههٔ سی ابتدا در استودیوهای یونیورسال و سپس در متروگلدوین مه‌یر، سالانه بر تولید بیش از پنجاه فیلم نظارت داشت، به سال ۱۹۲۹ طی سخنرانی‌ای در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی دیدگاه دست‌اندرکاران سینما را دربارهٔ تولیدات خویش این‌گونه جمع‌بندی کرد:

قبل از هر چیز باید معنای کلمه سرگرمی را درک کنیم، چرا که قصد و هدف نمایش سینمایی، سرگرمی است.... سرگرمی چیزی است که نظر موافق همگان را به سینما جلب می‌کند.... سایر هنرها عموماً نظر گروه خاصی را به خود جلب می‌کنند، اما هنر تصویر متحرک، که در هنر بودن آن تردیدی نیست، باید نظر همگان را جلب کند. این مسأله بسیار حیاتی است، چرا که صنعت سینما به این امید به سرمایه‌گذاری صدها میلیون دلاری دست می‌زند که بتواند نظر مردم یک کشور و حتی نظر عموم جهانیان را به خود جلب کند؛ و اگر سینما از چنین جاذبه‌ای برخوردار نبود، هرگز نمی‌توانست به چنین مرحله‌ای از پیشرفت و ترقی نایل آید....

موضوع فیلم‌های من.... باید امروزی باشد. یکی از وظایف اصلی من در ایفای نقش نظاره‌گر این است که خلق‌وخو و حالات روحی مردم را درک و احساس کنم.[۱۲]

تالبرگ اعتقاد داشت که به واسطهٔ این امروزی بودن و نیاز به هماهنگ ساختن خود با «اندیشه‌های روز»، «سینما نمی‌تواند برای همیشه تولیدی هنری باقی بماند.» اما درعین‌حال می‌افزاید که «البته استثناهایی وجود دارند؛ داستان‌های بزرگ و کارهای اصیل و بی‌همتا بر همهٔ مشکلات غلبه خواهند کرد.»[۱۳] تالبرگ نتیجه می‌گرفت که سینما «هنر هنرهاست، چرا که هیچ رسانهٔ دیگری قادر نیست چنین تعداد کثیری از مردم را به خود جلب کند.»[۱۴]

این سخن تالبرگ نمونه‌ای از ستایشی است که از هنر عامه‌پسند می‌شود. تحت هدایت تالبرگ و افرادی همانند او بود که بسیاری از نویسندگان و بازیگران برجسته از شرق به هالیوود سرازیر شدند و دیری نپایید که سینمای امریکا به شکل استانده و کلاسیک خویش دست یافت. تالبرگ درعین‌حال که می‌دانست منافع مادی او در جذابیت فراگیر فیلم‌هایش نهفته است، برای ارتقای ارزش‌های تولیدی و رشد و تعالی ساخته‌های خویش نیز از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کرد. استودیوهای هالیوود ذوق و سلیقهٔ مردم را هرگز به کم نمی‌گرفتند؛ و فیلم‌های آنان نمونهٔ خوبی از هنر ارسطویی به‌شمار می‌رفت. ارسطو، همانند تالبرگ، معتقد بود هدف هنرها، لذت بخشیدن و سرگرم کردن است. از همین‌رو، رابطهٔ میان *بوطیقای* ارسطو و ساختار سینمای هالیوود بسیار ژرف و عمیق است.

در نظر ارسطو علت بنیادین تمامی هنرها را باید در نیاز آدمی به تقلید جستجو کرد و، «لذت از تقلید» امری است جهانی.[۱۵] «آنچه مورد تقلید واقع می‌شود، عبارت است از انسان‌های درحین عمل یا پراکسیس.»[۱۶] تقلید پراکسیس همان پیرنگ است که ارسطو آن را نخستین اصل تراژدی و، شخصیت را ـ یعنی عاملی فردی که عمل را به انجام می‌رساند ـ دومین اصل آن به‌شمار می‌آورد.[۱۷] پیرنگ برای وافی به مقصود بودن، باید کلیتی باشد شامل آغاز، میانه و پایانی مأنوس و آشنا.[۱۸] در پیرنگ موفق، هم اعمال و هم تقلیدهایی که انتقال از این حادثه را به حادثه‌ای دیگر سبب می‌شوند، باید به سهولت برای مخاطبان قابل تشخیص باشند. میان این سخن و این گفتهٔ تالبرگ که فیلم باید از جذابیتی بی‌واسطه برخوردار باشد، رابطه‌ای مستقیم برقرار است. اگر پیرنگ «روح تراژدی» به‌شمار می‌آید، همین نکته در مورد فیلم هالیوودی در شکل کلاسیک خود نیز صادق است.[۱۹]

علاوه بر تصویب داستان‌هایی که می‌بایست ابتدا به صورت فیلم‌نامه و سپس در قالب فیلم درآیند، یکی از وظایف مهم تالبرگ این بود که در سِمَت سرپرست تولید، فیلم تمام شده را به صورت کالایی تجاری درآورد که «برای مردم یک کشور و حتی مردم تمام جهان جالب توجه باشد.»[۲۰] برای دست یافتن به چنین هدفی، تالبرگ بخش عمده‌ای از شانزده ساعت کار روزانه‌اش را به نظارت بر تدوین فیلم‌های استودیو اختصاص می‌داد؛ ازجمله دستور حذف، فیلم‌برداری مجدد و اضافه کردن برخی صحنه‌ها. بدین طریق فیلم در پایان «از چنان وحدت و ساختاری برخوردار

مـی‌شد کـه در صـورت حـذف یـا جابه‌جایی هـریک از اجزایش، کل آن درهم ریخته و تباه می‌شد.» این ویژگی نیز هماهنگ و همخوان با این سخن ارسطو بود که «چیزی که حـضور یـا عـدم حـضورش تـفاوتی مـحسوس را سـبب نمی‌شود، از اجزای انداموار آن کل به‌شمار نمی‌آید.»[۲۱]

در نظر تالبرگ نیز همچون ارسطو، پیرنگ‌های چندداستانه از آن‌جا که «چند نمایش را بی‌آن‌که پیوستگی احتمالی یـا ضروری میان آن‌ها موجود باشد به صورت متوالی نشـان می‌دهند» «بدترین» نوع پیرنگ بـه‌شمار مـی‌آیند. بـه نـظر ارسـطو، چـنین پـیرنگ‌هایی سـاختهٔ «شـاعرانـی نـاآزموده هستند.... که ضعف‌شان از ضعف شاعر مایه می‌گیرد، [یـا] ساختهٔ شاعرانی خوب و آزمـوده [کـه] در هـنگام نـوشتن قطعات نمایشی برای رقابت، پیرنگ را فراتر از ظـرفیت آن گسترش می‌دهند.»[۲۲] در هالیوود زمان تالبرگ، هیچ فیلمی، خواه ساختهٔ کـارگردانـی نـاتوان و خـواه سـاختهٔ نـابغه‌ای همچون اریک فن اشتروهایم، نمی‌توانست بـه سـالن‌های نمایش راه یابد بی‌آن‌که مورد تأیید داورانی قرار گیرد کـه از ذوق و سلیقهٔ عموم مردم آگاه بودند.

اما، در دههٔ پنجاه نوع جدیدی از فیلم بلند روایـتی پـا بـه عرصهٔ وجود نهاد که انگارهٔ ارسـطویی سـینمای کـلاسیک هالیوود را به چالش فـرا مـی‌خوانـد. بـرای تـوضیح عـلت موفقیت این نوع فیلم، نظریه‌های زیادی مطرح شده‌اند کـه هریک بخشی از حقیقت را در خود دارند.[۲۳] شاید بتوان گفت که از طرفی مخاطبان بالقوهٔ سینما چنان کثرتی یافته بودند که امکـان سـاختن فـیلم‌هایی نـیز پـدید آمـده بـود کـه از سـنت‌های استانداردهٔ نـاظر بـر جـلب نـظر تـوده‌ها تـخطی می‌کردند، چراکه این‌گونه فیلم‌ها نیز در میان کل سینماروها مـخاطبان خـاص خـود را مـی‌یافتند و حـمایت درصـد کوچک‌تری از آن‌ها را به خـود جـلب مـی‌کردند. از طـرف دیگر، از آن‌جاکه تلویزیون بخش مهمی از تماشاگران سینما را ربـوده بـود، اسـتودیوها لازم مـی‌دیدند یک بـار دیگـر روش‌های نو و متفاوت را برای ترغیب تماشاگران به ترک مبل‌های راحت خانه‌شان و بازگرداندن آن‌ها به صندلی‌های نـه چـندان راحت سـالن‌های سـینما، بـیازمایند. از نـظر روان‌شناختی نیز، به دلیل زخم‌های شـدیدی کـه درنـتیجهٔ نسـل‌کشی و قـتل‌عام‌های جـنگ دوم جـهانی و رعب و وحشتی که از سلاح‌های هسته‌ای بر وجدان اجتماعی وارد آمده بود، ظهور سینمایی امروزی‌تر ممکن و ضروری شده بود. سرانجام از دیگر عللی که ظهور فیلم هنری را به لحاظ اقتصادی ممکن ساخت، شاید افزایش مـداوم تـعداد افـراد تحصیلکرده بود که به فرهنگ بصری علاقه‌مند بودند؛ اما به واسطهٔ جدیت روشنفکرانه، آن نوع سرگرمی‌هایی که سینما و تلویزیون عـرضه مـی‌داشـتند، ارضـای‌شان نـمی‌کرد. در هرحال سینمایی جدید در ابعادی جـهانی سـر بـرآورد کـه تحت عنوان فیلم هنری در اواخر دههٔ پنجاه و اوایـل دههٔ شصت سخت مورد توجه قرار گرفت. ایـنگمار بـرگمان در سوئد، آلن رنه، ژان‌لوک گدار، آینس واردا و دیگر کارگردانان موج نو در فرانسه، میکل آنجلو آنتونیونی و فدریکو فلینی در ایتالیا، لوییس بونوئل در مکزیک، لیندزی انـدرسن در بریتانیا، جان کاساویتس و آرتور پن در امـریکا، هـمراه بـا دیگران، خویش را مورد توجه روشنفکرانه یافتند.

حال دیگر مانند دو دههٔ بیست‌وسی، سینمای روشنفکرانه محدود به هنرمندان و تجربه‌گرایان نبود. این سینما، اینک تجلی خویش را به صورت فیلم بلند روایتی، در فیلم هنری یافته بود. سینمای هنری که از سینمای سرگرم‌کنندهٔ هالیوود تخطی جسته بود، طبیعتاً از سـنت‌های حـاکـم بـر انگـارهٔ روشنفکرانهٔ مدرنیستی پیروی می‌کرد که ریشه‌های آن را در هنرهای سنتی، فلسفه و حتی قانون می‌توان یافت. سینمای هنری را از نظر ساختار می‌توان به بهترین وجه در چارچوب و متن فرهنگی که مدرنیسم نام دارد، شناخت و تـوصیف کرد.

۲. اسطوره در فرهنگ عامه و فرهنگ روشنفکرانه

پروفسور جان کاولتی، میان فرهنگ عامه که دنیای وسترن، فیلم‌های گنگستری و کمدی‌های اسلپ‌استیک، نمودهایی از آن به‌شمار می‌آیند ـ و فـرهنگ روشـنفکرانـه کـه بـه‌ظاهر ویژگی‌های خاص خـود را داراست و بـا فـرهنگ عـامه در تباین قرار می‌گیرد، تمایز قایل است. کاولتی به اسطوره‌های روایتِ عامه‌پسند علاقه‌مند است و اعتقاد دارد که با تجزیه و تحلیل جهان داستان و نمودهای قهرمانی، در داستان‌هایی

که توده‌های یک جامعه را به خود جلب می‌کنند، می‌توان حساس آن جامعه را دربارهٔ خویش، انتظارات، آنچه را ممکن می‌پندارد و امید و آرزوهایش را مشخص کرد. وی در تألیف طولانی خویش، *راز ششلول* از تصاویر قهرمانان فیلم‌های وسترن و گنگستری برای تشریح اسطوره‌هایی سود می‌جوید که مردم آگاهانه یا ناخودآگاه در ارتباط با نقش خود در جامعهٔ امریکا، به آن‌ها اعتقاد دارند. به اعتقاد من، این روش مفید و ثمربخش است؛ اما نمی‌توان صرفاً از رهگذر بررسی فیلم‌های عامه‌پسند، تصویری کامل از یک جامعه به دست داد. برای درک این نکته تنها کافی است منتقدان و سینماروهایی را در نظر آوریم که فیلم‌های عامه‌پسند را صرفاً براساس کیفیت هیجان‌انگیز دراماتیک آن یا میزان همدلی و صمیمیتی که در هنگام تماشای آن‌ها با قهرمان فیلم احساس می‌کنند، مورد قضاوت قرار می‌دهند؛ حال آنکه اینان دربارهٔ فیلم‌هایی که در نظرشان «جدی» تلقی می‌شود، براساس توانایی فیلم‌ساز در طرح و بررسی تنگناهایی که به عقیدهٔ آن‌ها فراروی جهان معاصر قرار دارد، به ارزیابی دست می‌زنند.

کاولتی اعتقاد دارد که می‌توان فیلم‌هایی را که فرهنگ عامه خلق کرده است، به مثابه نمود ارزش‌های جامعه قبول کرد. شاید بتوان برخی گونه‌های مشخص عامه‌پسند را که بارها تکرار شده و مورد تأیید مداوم تودهٔ مردم بوده‌اند، نمودی از شعور جمعی جامعه به حساب آورد؛ اما همان‌طور که تاریخ اجتماعی و سیاسی امریکا در سال‌های اخیر به وضوح تمام نشان داده است، فرهنگ آن کلیتی متجانس و همگن ندارد، بلکه برعکس آمیزه‌ای است متشکل از خرده‌فرهنگ‌های متعدد و گروه‌های همسود که هرکدام ویژگی‌های خاص خود را داراست. بی‌تردید همهٔ شهروندان تجلی صفات و ویژگی‌های خود را در قهرمانان فیلم‌های گنگستری، کابویی یا ملودرام نمی‌یابند. فرهنگ عامه بدون‌شک اسطوره‌های

متعددی را در بر می‌گیرد.

کلینت ایستوود در فیلم **هری خبیث**، یکی از اساطیر فرهنگ امریکایی را تجسم می‌بخشد. این شخصیت، مردی است که قوانین جامعه‌اش (که در نظر او بی‌تأثیر و ضعیف می‌نمایند) وی را از توانایی‌های خویش محروم ساخته است؛ و او تنها با توسل به خشونتِ فردی قادر است توانایی خویش را بازیابد. والری هارپر در نقش *رودا* تجلی اسطورهٔ دیگری است؛ براساس این اسطوره، یک زن تنها زمانی می‌تواند هم در زندگی زناشویی خوشبخت باشد و هم از هویت اجتماعی برخوردار شود که همواره خوش‌خلقی خویش را حفظ کند و تسلیم شرایط نشود. (درحقیقت به نظر می‌رسد که اسطورهٔ «اگر تسلیم شوی، کسی نیستی» اسطوره‌ای است که در تمامی گونه‌های سینمایی که در امریکا قبول عام یافته‌اند، رواج کامل دارد.) فرهنگ عامه نه تنها از اسطوره‌های متفاوتی تشکیل شده است، بلکه درس‌های حاصل از این اسطوره‌ها نیز اغلب با هم در تناقض است. این اسطوره که می‌توان با تلاش بی‌امان، خواه در زمینهٔ تجارت، سیاست و خواه در بازی و سرگرمی، به موفقیت و محبوبیت دست یافت (برای نمونه فیلم‌های *حوزهٔ اجرایی*، *ایب لینکلن درایلی نویز*، *یانکی دودل دندی*، را شاهد مثال می‌گیریم) اسطوره‌ای است که با تصویری که فیلم‌های وسترن و گنگستری از مردان کار و سیاست به دست می‌دهند، هماهنگ و سازگار است. فیلم‌های **پدرخوانده** (محصول سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴) نیز مانند فیلم ***برادری*** که پیش از آن‌ها در سال ۱۹۶۸ تولید شد، با تبدیل گنگسترها به مردان کار و تجارت، این سبک‌های متناقض زندگی را با هم وحدت می‌بخشند. می‌دانیم که اغلب به شخصیت ضد اسطوره که فیلم با دیدی منفی به آن می‌نگرد، در گونهٔ گنگستری نقشی کم‌اهمیت‌تر واگذار می‌شود؛ اما در **پدرخوانده** وضع معکوس است، زیرا ضد اسطوره را به درونمایهٔ اصلی تبدیل می‌سازد، به جای آن‌که کشمکش میان ارزش‌های اخلاقی درست و نادرست را محور کار قرار دهد.

حال باید دید دربارهٔ فرد یا خرده ـ فرهنگی که این اسطوره‌پردازی‌های عامه‌پسندانه را از آن‌جا که حقیقت نیستند به عنوان اسطوره شناسایی و ارزیابی می‌کند، چه می‌توان گفت؟ این زیر فرهنگ همان است که کاولتی به‌ظاهر در بحث در پیرامون فرهنگ روشنفکرانه بدان اشاره می‌کند. در این کتاب، اصطلاح روشنفکر تنها برای اشاره به فرهیختگان و دانشگاهیان به کار نمی‌رود، بلکه منظور، آن بخش از وجود همگی ماست که بنا به سرشت و ماهیت خود، متفکر است؛ آن بخش که اساساً به تفکر، تأمل و یافتن پاسخ برای مسایل و مشکلات می‌پردازد. فرهنگ روشنفکرانه، اسطوره‌های نهفته در وجدان جمعیِ ناخودآگاه را زیر سؤال می‌برد؛ متناسب با میزان رد و انکار آن‌ها، به خلق نوعی اسطوره‌شناسی جدید دست می‌زند و از رهگذر آن، به حیات خویش ادامه می‌دهد. از اسطوره‌شناسی جدید، برخلاف اسطورهٔ پیشین، نه مفهوم غیرحقیقی، بلکه مفهوم حقیقت مطلق و واقعاً حقیقی استنباط خواهد شد. کارل گوستاویونگ در کتاب ***انسان جدید در جستجوی روح*** از نیاز به این نوع ذهنیت در هر عصری سخن می‌گوید. بنا به توصیف وی از انسان امروزین، هر فردی که در یک دورهٔ مشخص، زندگی می‌کند، انسان امروزین عصر خویش به‌شمار نمی‌آید، بلکه انسان‌های امروزین آنانی هستند که در خط مقدم تجارب امروزین عصر خویش باشند.[۲۴] به همین منوال، جان اس. دان در کتاب ***شهر خدایان***، انسان امروزین را چنین توصیف می‌کند: «هر عصری، انسان امروزین خاص خود را داراست.... زیرا خط مقدم تجارب امروزین همانند امواج، درحال تغییر مداوم است.»[۲۵]

حال باید دید چگونه می‌توان اسطورهٔ امروزین را تشخیص داد؟ در ابتدا فرض را بر این می‌گذاریم که آن‌ها افرادی هستند که «شیوه‌های زندگی سازگار با وجدان جمعی نسل‌های پیشین، در نظر آن‌ها جذابیت خویش را از دست داده است.»[۲۶] شعور و وجدان انسان نوین تا آن‌جا تعالی می‌یابد که حقایق دوران پیشین در نظرش همچون اسطوره می‌نمایند. در اصطلاح‌شناسی رایج در قرن نوزدهم، همان‌طور که میرچا الیاده در کتاب ***اسطوره، رؤیا و راز*** مطرح می‌سازد، اسطوره عبارت بود از «هر آنچه در مقابل واقعیت قرار می‌گیرد؛ خواه آفرینش آدم باشد یا مرد نامریی.... یا سرگذشت خدایان که هزیود شاعر یونانی بیان کرده است.»[۲۷]

در نظر بنیادگرایان مسیحی، احکام هستی شناختی که با *انجیل* ناسازگار باشند، اسطوره به حساب می‌آیند. بر همین سیاق، در نظر اثبات‌گرایان استدلالی نیز هر آنچه با قوانین علمی در تباین قرار داشته باشد، اسطوره به‌شمار می‌آید؛ حال آنکه اینان احکام علمی را نه در شمار اسطوره‌ها، که در زمرهٔ حقایق جای می‌دهند. در عصر پساعلمی، این احکام نیز به نوبهٔ خود در پرتو اسطورهٔ رایج زمان، اسطوره‌هایی بیش نیستند. برای آنکه مفهوم انسان امروزین را در چشم‌اندازی گسترده دریابیم، باید اسطوره را هم به منزلهٔ حقایق غیرواقعی اعصار پیشین و هم حقایق عصر حاضر، فهم و درک کرد. جان دان در این زمینه چنین می‌گوید:

> آنچه را در عصر حاضر اسطوره می‌نامیم، معمولاً بیان تجارب زمان‌های پیشین است و آنچه را اسطوره‌های رایج زمان خود می‌شناسیم، بخش اعظم آن، بازماندهٔ اسطوره‌های پیشین یا احیای مجدد آن‌هاست. هرچند عناصری که ما از فرهنگ خویش بر این اسطوره‌ها افزوده‌ایم، در آینده اسطوره به‌شمار نخواهند آمد؛ مهم‌ترین عناصر فرهنگ ما یعنی ملاک و معیارهایی که ما براساس آن‌ها اسطوره بودنِ اسطوره‌های پیشین را باز می‌شناسیم، اندیشه‌هایی که در نظرمان جدی‌ترین به حساب می‌آیند، دیدگاهی که روشن‌نگری و آزادگی ما از آن پدید می‌آید، جملگی در اعصار آتی، اسطورهٔ عصر ما تلقی خواهند شد.[۲۸]

ابراهیم، انسان نمونهٔ کتاب **عهد عتیق**، در جامعه‌ای پدرسالار زندگی می‌کرد. براساس باورهای این جامعه، انسان از طریق وابستگی خونی با پسران خویش به جاودانگی دست می‌یافت. همین امر به تقاضای یهوه از ابراهیم برای قربانی کردن تنها پسر خویش، چنین اهمیتی می‌داد، چراکه ابراهیم با این عمل امکان غلبه بر مرگ را از دست می‌داد و زندگی او هدف و معنایی نداشت. اما در نظر مارکوس آرلیوس که در روم باستان می‌زیست، انگارهٔ پدرسالارانهٔ فوق، اسطوره‌ای بیش نبود. در باور او، انسان، تنها از رهگذر انباشت تجارب گوناگون، به مفهوم نهایی زندگی دست می‌یافت. اگر انسان هر کار ممکنی را انجام دهد، تمامی تجارب زندگی را نمونه‌وار آزموده است (که به عقیدهٔ او چهل سال برای این کار کفایت می‌کرد) و مرگ او را از چیزی محروم نخواهد ساخت. در جامعهٔ طبقاتی قرون وسطی، زندگی انسان در صورتی معنا و مفهوم می‌یافت که از جایگاه اجتماعی‌ای که در آن به دنیا آمده است ـ خواه این جایگاه، مقام پادشاهی باشد و خواه نیمه بردگی ـ راضی و خشنود باشد. طبیعتاً در چنین جامعه‌ای تلاش برای آزمودن کلیهٔ تجارب، اسطوره‌ای بیش نبود. جان دان در خاتمه نتیجه می‌گیرد که اسطورهٔ عصرجدید ـ که در نظر ما حقیقت جلوه می‌کند ـ اسطورهٔ تحقق خویش است. پدر بودن کافی نیست؛ از میان تجارب ممکن تا آنجا که می‌توانیم به گزینش دست می‌زنیم؛ به سلسله مراتب از پیش تعیین شده‌ای نیز گردن نمی‌نهیم. در زندگی انسان عصرجدید، اسطوره‌های فوق همگی از مفهومی نسبی برخوردار هستند، حال آنکه انسانِ مطلقاً فردیت یافته، یعنی انسانی که بیش از هر چیز از خودبودگی خویش آگاه است، به گفتهٔ یونگ به بالاترین مفهوم زندگی دست می‌یابد.

فرهنگ روشنفکرانه که، بنا به تعریف، اسطورهٔ عصرجدید در آن نهفته است، می‌کوشد اولاً از اسطوره‌های مربوط به ضمیر ناخودآگاه جمعی، و ثانیاً از اسطوره‌های فرعی که فرهنگ عامه محل ظهور و تجلی آن‌هاست، فراتر رود و بر آن‌ها تفوق یابد؛ و از همین‌رو اسطوره‌های دستهٔ اول را به ضمیر خودآگاه وارد می‌سازد و اسطوره‌های دستهٔ دوم را علی‌رغم اذعان بر مفید بودن آن‌ها، بیانی ناقص از شرایط انسانی ارزیابی می‌کند. بنابر آنچه تاکنون ذکر شد، اسطوره را به سه طریق می‌توان درک کرد: نخست به عنوان داستان‌ها و شخصیت‌هایی که برای مشکلات و تنگناهای مادی و دنیوی راه‌حل‌هایی ارایه می‌دهند، مانند هری خبیث و رودا؛ دوم به منزلهٔ راه‌حل‌هایی غیرواقعی برای مسایل هستی شناختی که در زمان‌های قبل راه‌حل‌هایی حقیقی به‌شمار می‌آمده‌اند؛ و سرانجام به عنوان پاسخی حقیقی به مسألهٔ زندگیِ معنادار در عصرجدید.

در هر سه معنای فوق، اسطوره پاسخی است به مشکلی که راه‌حلش در چارچوبی بیرون از اسطوره قرار ندارد. لازم نیست اسطوره‌ها چندان با تجارب ما «آنگونه که واقعاً رخ می‌دهند» سازگار باشند، بلکه عمدتاً باید بیانگر طریقی

باشند که ما برای سامان بخشیدن و برخورد با تجارب موردنظر بدان نیازمندیم. زنان امریکایی و طبیعتاً مردان و کودکانی که با آن‌ها زندگی می‌کنند، برای دست یافتن به امنیت از یک سو و هویت مستقل از دیگر سو، با مشکلی دست به گریبان‌اند که راه‌حل آن را در شخصیت رودا شاهد هستیم. به همین منوال فرهنگ مردانه که احساس می‌کند قدرت مردانگی‌اش از جانب هنجارهای اجتماعی که مردان را از حمایت خانه و خانوادهٔ خویش بساز می‌دارد، مورد تهدید قرار گرفته است، در شخصیت هری خبیث انعکاس می‌یابد.

هرچند این دو شخصیت در نگاه اول متفاوت و غیرقابل قیاس به نظر می‌رسند، نقاط مشترکی نیز دارند؛ چراکه هردو از تسلیم در مقابل نظام اجتماعی پوچ و سرکوبگر سر باز می‌زنند و می‌کوشند جامعه را به ثبات و عدالت بازگردانند. چگونگی رهایی جستن این شخصیت‌ها از تنگنا و اعمالی که باعث حل مشکل می‌شود، اسطوره یا داستان این شخصیت‌هاست. داستان رودا ـ زنی که پیوند میان مادر و فرزند را می‌بُرَد و از آن خارج می‌شود، بدین‌معنا که هم ازدواج می‌کند و هم به کار خود ادامه می‌دهد ـ اسطوره یا چگونگی رهایی جستن از یکی از تنگناهای مبتلا به این عصر است. به گمان من محبوبیت رودا در نزد عامهٔ مردم، از آن‌جا نیست که وی نمونهٔ زن امریکایی در موقعیتی مشابه است، بلکه دقیقاً از آن‌جاست که او نمونهٔ زن امریکایی به‌شمار نمی‌آید. رودا به گونه‌ای عمل می‌کند که مشکل فرا راه زنان امریکایی را حل می‌کند. اسطوره، انعکاس جهان نیست آن‌گونه که در واقعیت هست، بلکه انعکاسی از جهان به آن‌گونه‌ای است که ما اعتقاد داریم می‌تواند باشد.

تمایزاتی که در این‌جا میان فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عامیانه قایل شده‌ایم، جنبهٔ ارزشی ندارد (هرچند که بی‌تردید می‌توان دربارهٔ آن‌ها به قضاوتی ارزشی نیز دست زد.) به اعتقاد من، تقریباً همهٔ ما، گاهی به انسان امروزین تبدیل می‌شویم و گاهی نیز به صورت «فردی عادی در میان توده‌ها» یعنی مخلوق ضمیر ناخودآگاه جمعی، در می‌آییم. به گمان من توصیفی که در این‌جا به دست داده شد، حاصل قرار دادن ساختاری ذهنی براساس پدیده‌های عینی است.

فرهنگ عامه، همان‌طور که از تعریف آن برمی‌آید، توده‌ها را به خود جلب می‌کند و از این‌رو، اسطوره‌ها و شخصیت‌هایی را پرورش می‌دهد که برای بخش اعظم جامعه به سهولت قابل فهم باشند. فرهنگ عامه‌ای که از هالیوود سرچشمه می‌گیرد از طریق فیلم‌ها و تلویزیون، برای آن‌که فرهنگ عامه باقی بماند، به ناگزیر باید از خلق اسطوره‌ها و شخصیت‌هایی که دراساس و بنیاد نو هستند، احتراز جوید (و از همین‌روست که هالیوود، از دیدگاهی روشنفکرانه، همواره عقب‌تر از زمان به نظر می‌رسد.) سینما و تلویزیون به عنوان پدیده‌هایی که موفقیت آن‌ها به محبوبیت در نزد توده‌ها بستگی دارد، به‌ناچار می‌کوشند به تماشاگران خویش همان چیزهایی را عرضه بدارند که آن‌ها طالب هستند. اگر ما (روشنفکران) را، اندیشه‌ها و اعمال شمار اندکی از اسطوره‌سازان و مردان کار و تجارت که بر روی قطعه زمینی در مجاورت اقیانوس زندگی می‌کنند، اسیر خود ساخته است، دست‌اندرکاران هالیوودی، خود را، به نحوی حتی‌سخت‌تر از ما، اسیر نیازها و توقعات فرهنگ غیر روشنفکرانه احساس می‌کنند، زیرا حیات‌شان به این فرهنگ، بستگی تام دارد.[۲۹]

اگر اسطوره‌های فرهنگ عامه باید برای کل جامعه ملموس و قابل فهم باشند، اسطوره‌های فرهنگ عامه باید برای کل جامعه ملموس و قابل فهم باشند، اسطوره‌های فرهنگ روشنفکرانه تنها باید بخش کوچک‌تری از جامعه را به خود جلب کنند، منظور بخشی از جامعه که به قول یونگ به انسان امروزین تعلق دارد، انسانی که در نظرش راه‌حل‌هایی برای تنگناهای موجود از طرف فرهنگ عامهٔ عصر خود او و فرهنگ گذشتگان ارایه شده است و اسطوره‌هایی بیش نیستند؛ اما راه‌حل‌های خویش را حقیقت تصور می‌کند. چنانچه مطالعهٔ فرهنگ عامه، در شناسایی و درک شیوهٔ نگرش جامعه به خویش، ما را یاری رساند، می‌توان انتظار داشت که مطالعهٔ اسطوره‌های فرهنگ روشنفکرانه در ارتباط با آن بخش از فرهنگ که به انسان امروزین تعلق دارد نیز، همین نتیجه را در پی داشته باشد. آن نوع فیلم بلند روایتی که به لحاظ گونه شناختی به سینمای هنری متعلق است، در چارچوب فرهنگ روشنفکرانه قرار می‌گیرد.

۳. فیلم هنری و ادراک مدرنیستی

مدرنیسم دارای شکل و محتوای خاصی است. محتوای آن، همان اسطورهٔ امروزین است؛ اما از آن‌جا که آن را نه اسطوره، بلکه حقیقت به‌شمار می‌آورند، درونمایه‌های سینمای هنری، مخاطبان آن و واکنش‌های انتقادی نسبت به آن، بسیار جدی هستند. یکی از ادعاهای سینمای هنری این است که با امور، همان‌گونه برخورد می‌کند که در *واقعیت* وجود دارند. ریشه‌های ادراک مدرنیستی را باید به طور مشخص در چند واژه جست و با همین واژه‌های کلیدی می‌توان تصویری کلی از آن به دست داد: دیدگاه، نسبیت، ذهنیت، بازتاب‌گرایی و، بافت باز و نامحدود.[۳۰] منظور از بازتاب‌گرایی «گرایش به آگاهی‌ای است که به خود باز می‌گردد.» این انگاره در هنر، ادبیات و فلسفه از طریق آثاری تجلی یافت که موضوع آن‌ها یا ساختار و مواد و مصالح محصولات بود یا خالق آن محصول به عنوان انسانی که به عمل آفرینش مشغول است (یا هردو.) دو انگارهٔ دیدگاه و ذهنیت باعث شدند مطلق بودن حقیقت انکار شود؛ و حقیقت، امری نسبی و در ارتباط با دیدگاه گوینده قلمداد شود. از طریق سوژه یا منی که سخن می‌گوید، حدود و ثغور دانسته‌ها(ی آن سخنگو) مشخص می‌شود. بافتِ باز، نتیجهٔ طبیعی بی‌اعتقادی به مطلق بودنِ نظام‌های اجتماعی، اخلاقی و زیباشناختی به‌شمار می‌آید. بافت باز به آن گرایش مدرنیستی اطلاق شد که در چارچوب یک اثر واحد، شکل‌هایی را می‌گنجاند که در گذشته نامربوط و نامتجانس به حساب می‌آمدند؛ در یک اثر واحد، وجود عناصر گوناگونی مانند مقاله و شعر غنایی (سخنرانی و شعر) و همین‌طور وجود چند داستان، مقبول و امکان‌پذیر است. این شیوهٔ جدید ادراک، تجلی خویش را در هنرهای سنتی و دیگر عرصه‌های دانش و معرفت، از دههٔ ۱۸۹۰ به بعد آغاز کرد.

در نقاشی، مدرنیسم در توجه کمتر به بازنمایی اشیا بر روی بوم و، تمرکز بیش‌تر بر سطح بوم و عنوان جایگاهی که اشکال و رنگ‌ها بر روی آن نظم و قوام می‌یافتند، متظاهر شد. نقاشان کوبیست ازجمله براک و پیکاسو می‌کوشیدند اشیا را نه به آن صورتی که با چشم غیرمسلح می‌بینیم، بلکه همزمان از ابعاد گوناگون و از دیدگاه‌های متفاوت به تصویر آورند. شاعرانی مانند پل والری و بعداً والانس استیونس دربارهٔ ماهیت شعر و گرایش‌های خویش به عنوان شاعر، اشعاری سرودند. ای.ای.کامینگزِ شاعر، توجه خویش را به معنای اشکال و اصواتِ کلمات در فراسوی معنایی که بر آن دلالت می‌کردند، معطوف ساخت.

رمان‌پردازانی مانند هنری جیمز و جیمز جویس، ماهیت حقیقت را امری مربوط به گوینده و شعور و وجدان او، ترسیم می‌کردند ـ که نمونه‌ای از آن را در *بال‌های فاخته* اثر هنری جیمز شاهد هستیم. (این اثر پنجاه سال قبل از خلق *راشومون*، تأثیری راشومون‌وار پدید آورد.) در تآتر، برتولت برشت از طریق آشکار ساختن چراغ‌های صحنه، روشن نگه‌داشتن آن‌ها به هنگام تغییر صحنه در میان پرده‌های نمایش و، وادار کردن بازیگران به بیرون آمدن از نقش‌های خود و مخاطب ساختن تماشاگر به‌طور مستقیم، می‌کوشید عناصر درام را به منزلهٔ یک نمایش، به عناصری تبدیل سازد که ذاتیِ متن باشند. همان‌طور که فرانسیس فرگوسن در مقدمهٔ خود بر *بوطیقای* ارسطو اشاره کرده است، برشت اعتقاد داشت که «تمامی نمایش‌های پیش از او براساس اصول ارسطویی بنیادگرفته است و تآتر حماسی او، اولین شکل غیر ارسطویی نمایش است.»[۳۱]

کوتاه سخن آن‌که، هنرهای زیبا رفته‌رفته شفافیت خود را از دست دادند. هنرمندان دیگر خود را به تقلید اعمال و یا پیرنگ‌های واحد و دارای کلیت انداموار، مقید نمی‌دانستند. نقاشی، رمان و نمایش، اکنون دیگر شکل‌های هنریِ شفافی نبودند که تماشاگران بتوانند همچون پنجره‌هایی شیشه‌ای از فراسوی آن‌ها، تقلید از واقعیت را به نظاره بنشینند و با شخصیت‌های نمایش پیوند عاطفی برقرار کنند. هنگامی که اثر هنری شفافیت خود را از دست می‌دهد و مخاطب از وجود آن به منزلهٔ پدیده‌ای مستقل آگاه می‌شود، نویسنده یا خالق اثر قادر است در پیرامون ماهیت رسالهٔ هنری و دیدگاه‌های فردی خویش، با مخاطبان خود مستقیم و بی‌واسطه سخن بگوید. در عصر خودآگاهی، هنرمند مجبور نیست جهان‌بینی خویش را از طریق اعمال شخصیت‌هایش منتقل کند؛ اینک هنرمند قادر است بی‌واسطه به ایراد

مواعظ خوب یا بد بپردازد.
هنری که از شعور خودآگاه هنرمند سرچشمه می‌گیرد، همواره پاسخی است به تجربهٔ او که در شکلی خاص گنجانده شده است؛ و از همین‌روست که این هنر ماهیتاً، تأمل بنیاد یا بازتاب افکار آفرینندهٔ خود است. سینمای هنری را نیز که ترجمان دیگری از ادراک روشنفکرانه است، می‌توان سینمای *تأمل بنیاد* نامید، چرا که از ویژگی‌های تأمل و تفکر برخوردار است. تأمل، کناره‌جویی از خویشتن و نظاره کردن جهان و جایگاه خود در آن است. تأمل دارای دو بعد است که هر دو بعد را در هنر و فلسفه شاهد هستیم. بعد اول، تفکر دربارهٔ معنای زندگی است. ژان رنوار از این مفهوم، توصیفی گویا به دست می‌دهد: «زندگی یک فرد عبارت است از آنچه برایش اتفاق می‌افتد و آنچه راجع‌به آن می‌اندیشد.» برونو فورستیر، قهرمان اول فیلم *سرباز کوچک* ساختهٔ گدار نیز هنگامی که در آغاز فیلم هدف خویش را بیان می‌کند، همین معنا را در نظر دارد: «زمانِ عمل گذشته و اینک زمان تفکر فرا رسیده است.» دومین بعد تأمل، تفکر دربارهٔ شیوه بیان است که در این تحقیق، آن را خودآگاهی فیلم به عنوان فیلم می‌نامیم.
به یک مفهوم، هنر تا آن‌جا که پاسخی به تجربهٔ انسان است و از دستمایه‌هایی که سود می‌جوید، آگاه است و تماماً محصول تأمل و تفکر به‌شمار می‌آید. اما هنگامی که یکی از جنبه‌های متفکرانهٔ هنر ـ یعنی تفکر راجع به تجربه یا تفکر دربارهٔ رسانهٔ بیانی ـ در ساختار هنری آشکار می‌شود، با هنر تأمل بنیاد روبه‌رو هستیم. فیلم‌های روایتی که این ویژگی‌های مدرنیستی را از خود بروز می‌دهند، فیلم‌های هنری نامیده می‌شوند.
سینمای هنری، یا سینمای مدرنیستی روایتی، گونه‌ای است که آشکارا مسایل انتزاعی و ذهنی را موضوع کار خویش تلقی می‌کند. ویژگی مشخص این تلقی آن است که در گفت‌وگوها [ی فیلم] به مسایل فوق به طور مستقیم اشاره می‌شود و توجه تماشاگر را به خودِ تصویر معطوف می‌دارد؛ و تصویر نیز اغلب نمادی است که به عنوان نشانه به‌کار می‌رود. در این سینما، از آن‌جا که مسایل درونمایه‌ای، انتزاعی و ذهنی هستند، از تمثیل، فراوان استفاده می‌شود و ذهنیت مورد تأکید بیش‌تری قرار می‌گیرد.
این دو سنت سینمای هنری ـ یعنی اشارهٔ آشکار به درونمایه‌های انتزاعی در گفت‌وگوها و جلب توجه تماشاگر به تصویر ـ از آن‌جا که وحدت پیرنگ را مخدوش می‌سازند، انحرافی است غیر ارسطویی از شکل مرسوم روایت. در تک‌گویی‌های *هملت* اثر شکسپیر که در واقع نمایش‌نامه‌ای هنری به شمار می‌آید، اولین نمونهٔ طرح مستقیم درونمایه‌های ذهنی را شاهدیم. اگر تک‌گویی‌های پنجگانهٔ هملت را از آن حذف کنیم، آنچه بر جای می‌ماند چیزی جز نوعی تراژدی سنتی انتقام نخواهد بود. سنت دوم سینمای هنری به نمادشناسی نقاشی در قرون وسطی باز می‌گردد.
پیتر وولن، در مقاله‌ای راجع‌به فیلم *باد شرق* ساختهٔ گدار، تفاوت‌های میان سینمای سنتی هالیوود، که به نظر او خارج از نوع زیباشناختی «کلاسیسم آزاد شده» عمل می‌کند، و «ضد سینمای» رادیکال گدار را به صورت زیر طبقه‌بندی می‌کند[۳۲].

سینمای هالیوود	«ضد سینما»ی گدار
ارتباط آشکار میان اجزای روایت	عدم وجود ارتباط آشکار میان اجزای روایت
احساس یگانگی تماشاگر با شخصیت‌های فیلم	عدم احساس یگانگی تماشاگر با شخصیت‌های فیلم
شفافیت	برجسته‌سازی
یک داستانی	چند داستانی
دارای پایان مشخص	پایان نیافتگی
لذت‌بخشی	عدم لذت‌بخشی
تکیه بر تخیل	تکیه بر واقعیت

وولن مقوله‌های سمت راست، یعنی ارزش‌های سینمای هالیوود (یا به قول گدار Hollywood - Mosfilm) را «هفت گناه کبیرهٔ سینما» به‌شمار می‌آورد و آن‌ها را در مقابل هفت فضیلتِ ضد سینمای گدار باز می‌شناسد.[۳۳]
درحالی که وولن هیچ اشاره‌ای به ارسطو ندارد و گدار جنبهٔ رادیکال سینمای هنری را نمایندگی می‌کند، قرابت میان

مقولاتی که وولن برای سینمای هالیوود برشمرده است و اصول مورد قبول این سینمای ارسطوگرا از یک سو و، تفاوت‌های این سینما با ادراک مدرنیستی از دیگر سو، کاملاً آشکار است.

در سمت چپ جدول فوق، پنج اصطلاح اول، درحقیقت تجلی صوری همان مفاهیم مدرنیستی هستند که پیش از این ذکر شدند: بازتاب‌گرایی، دیدگاه، نسبیت و بافتِ باز. دو مقولهٔ «عدم لذت بخشی» و «تکیه بر واقعیت» ما را در فهم محتوای اسطورهٔ عصر جدید یاری می‌کنند.

مقولهٔ «وجود ارتباط میان اجزای روایت» بر انسجام و کلیت پیرنگ دلالت دارد و به واسطهٔ آن، هر عملی براساس زنجیرهٔ علیت به دنبال عمل دیگری قرار می‌گیرد.[۳۴] اما در سینمای گدار به دلیل استفاده از شگردهایی مانند قطعه‌قطعه کردنِ روایت به وسیلهٔ عنوان‌بندی‌هایی که در آغاز هر فصل بر پرده ظاهر می‌گردد، خطاب مستقیم کارگردان به بازیگران و نیز خطاب بازیگران به تماشاگر و، نقل‌قول از فیلم‌های دیگر، کلیت و یکپارچگی داستان مخدوش می‌شود. در فیلم‌های آنتونیونی و برگمان نیز به واسطهٔ ارایهٔ گفت‌وگوهایی دربارهٔ درونمایهٔ فیلم و میان‌گذاری تصاویری دلالت‌گر در جای‌جای فیلم، ارتباط آشکار میان اجزای روایت از میان می‌رود. شگردهای فوق و شگردهایی مانند آنچه در *مصایب آنا* ساختهٔ برگمان شاهد هستیم ـ آن‌جا که بازیگران رفتار شخصیت‌هایی را که خود ایفای نقش‌شان را برعهده دارند، تعبیر و تفسیر می‌کنند ـ تماشاگر را نسبت به شخصیت‌های داستان بیگانه می‌سازد؛ و احساس یگانگی او را با شخصیت‌ها که در داستان‌پردازی و سینمای کلاسیک از اهمیتی اساسی برخوردار بود، از بین برده یا دست‌کم تضعیف می‌کند. گدار تدبیر بیگانه‌سازی تماشاگر با شخصیت‌ها را عمدتاً به تکنیک از خود بیگانگی برشت مدیون است و، معمولاً در ساخته‌های گدار بیگانگی شخصیت‌ها با تماشاگر و عدم احساس یگانگی تماشاگر با آنان، در مقام مقایسه با دیگر آثار سینمای هنری، شدیدتر است. البته در اغلب فیلم‌های هنری، ما با قهرمان داستان احساس یگانگی می‌کنیم؛ اما این احساس یگانگی نه در عرصهٔ عمل، بلکه در قلمروِ تفکر و اندیشه است.

در سینمای سنتی برای آنکه تماشاگران خود را در متن پیرنگ ـ که جز تقلیدی از اشخاص درحین عمل چیزی نیست ـ احساس کنند، شفافیت رسانه امری لازم و ضروری است.[۳۵] اما از سوی دیگر، برجسته‌سازی که شگرد سینمای هنری است، به معنای «مریی و آشکار ساختن شگردها و جزییات فنی متن / فیلم» است و ریشه در خودآگاهی ادراک مدرنیستی نسبت به شکل هنری دارد.[۳۶] هنگامی که نماهایی از دوربین‌های فیلم‌برداری، چراغ‌ها و دکورهای صحنه، کلاکت، تکنیسین‌ها، فیلم‌نامه و علامت‌هایی که بر روی نوار فیلم زده شده‌اند، در معرض دید تماشاگر قرار می‌گیرد، فیلم شفافیت خود را از دست می‌دهد. روش سنتی‌تری که سینمای مدرنیستی برای برجسته‌سازی از آن سود می‌جوید، استفاده از تصاویر دلالت‌گر است. این تصاویر ـ که صلیب و تاجی از خار در فیلم *ویریدیانا* اثر بونوئل که ویریدیانا در مقابل آن‌ها به خاک می‌افتد و، اسب سفید در فیلم *خاکستر و الماس* اثر وایدا، نمونه‌هایی از آن هستند ـ در درون فیلم گنجانده می‌شوند، این تصاویر از محتوایی ذهنی برخوردارند و برعهدهٔ تماشاگر است که براساس دانش خویش، به آن‌ها معنا و مفهومی خاص ببخشد. در فیلم هنری، اغلب، کارگردان است که در مقام خالق اثر یا گویندهٔ پیام، برجستگی می‌یابد. تدبیر خطابِ مستقیم به تماشاگر توسط فیلم‌ساز از رهگذر کلام و تصویر و نیز از طریق پیرنگ و شخصیت‌های داستان باعث می‌شود تفسیر فیلم هنری خواه به عنوان نوعی روایت و خواه به عنوان شکل خاصی از مقاله، الزامی شود.

دو مقولهٔ تک داستانی و پایان یافتگی، با وحدت و انسجام فیلم سنتی در ارتباط اند. در فیلم سنتی هر چیز نامربوطی باید به کنار نهاده شود؛ و اجزای باقیمانده نیز می‌باید براساس قوانین خشک علت و معلول در کنار هم قرار گیرند. آنچه را وولن چند داستانی و پایان نیافتگی می‌نامد، در حقیقت همان نسبیت و بافت باز است که مقبول مدرنیست‌هاست. ادراک مدرنیستی به جای آنکه جهانی متجانس و همگن را (ساختی که مقبول ذهن کلاسیک است) پذیرا شود، به جهانی ناهمگن اعتقاد دارد که در آن، حقیقت نسبی است و به گوینده بستگی دارد. درضمن به

تعداد شخصیت‌های داستان نیز ممکن است پیرنگ وجود داشته باشد. وولن برای پایان نیافتگی یا بافت باز این ویژگی‌ها را برمی‌شمارد: «ناتمامی، سیالیت، ارتباط درون متنی ـ تلمیح، نقل‌قول و نقیضه.»[۳۷] وولن اعتقاد دارد که خودآگاهی هالیوود نو ـ که در فیلم‌های متعلق به دورهٔ بعد از فیلم *عصر معصومیت* تظاهر می‌یابد ـ بیش از آنکه با پایان نیافتگی سازگار باشد، با وجود پایانی مشخص سازگار است؛ چراکه هرچند در این سینما نیز برای القای معانیِ اضافی از تلمیح و نقل‌قول استفاده می‌شود. این امر که تماشاگر از عهدهٔ تشخیص این معانی اضافی بر می‌آید یا خیر «بر درک او از نتیجه نهایی فیلم تأثیری نخواهد داشت.»[۳۸] حال آنکه بافت باز هنگامی پدید می‌آید که نقل‌قول‌ها و تلمیحات «در چارچوب فیلم از ویژگی‌هایی ساختاری و مهم برخوردار باشند.»[۳۹] استفادهٔ تمام عیار گدار از فلسفه و تاریخ ـ نشان دادن ماهی سفید مرده در پایان *زندگی شیرین*[۴۰] (۱۹۵۹) ساختهٔ فلینی، اشارهٔ یونوئل به [فرانسیسکو] گویا در *شبح آزادی* (۱۹۷۴) و کلِ ساختار فیلم *مزمور سرخ* (۱۹۶۹) اثر یانچو که به مراسم عشای ربانی در کلیسای روم اشاره دارد، همگی نمونه‌هایی از بافت در فیلم هنری به‌شمار می‌آیند.

پیش از این دیدیم که ساختارِ ارسطویی فیلم کلاسیک چگونه در خدمت نیازهای سینمای هالیوود قرار گرفت و آن را در نیل به هدف هنری خویش، یعنی لذت‌بخشی به تماشاگران و جلب رضایت آنان یاری رساند. در نقطهٔ مقابل سینمای هالیوود، گدار، فیلم‌سازِ رادیکال سینمای هنری قرار دارد که هنر خود را وقف تغییر سیاسی کرده است. او در طیف فیلم‌سازان، در جناحی قرار می‌گیرد که ایجاد احساس نارضایتی را هدف خویش ساخته است؛ از نظر او هدف سینما نه سرگرمی که برانگیختن و ناخشنود ساختن تماشاگر است و در این راستا، به تغییر رفتار تماشاگر چشم امید دوخته است. هرچند غالب کارگردانان سینمای هنری با این سخن گدار موافق نیستند که تماشاگر را تنها باید از طریق محروم داشتن او از لذت ترغیب کرد تا خود را به زیر سؤال کشد؛ جانبداری آن‌ها از هنجارهای ادراک مدرنیستی باعث می‌شود از اصول ارسطویی تخطی جویند؛ و از همین‌رو، فیلم‌های هنری در مجموع کمتر از سینمای عامه‌پسند، خود را وقف ایجاد لذت به مفهوم ارسطویی آن کرده است. فیلم‌سازان هالیوود از آن‌جا به اخذ روش *بوطیقای* ارسطو همت گماردند که برایشان مفید فایده بود. همهٔ ما از شکل انسجام‌یافتهٔ داستان‌پردازی که براساس اصول ارسطوییِ تقلید، هماهنگی و ضرباهنگ بنا شده‌اند، لذت می‌بریم؛ زیرا در مقام مقایسه، دنبال کردن داستانی که از پیرنگ مناسب برخوردار است و به شیوه‌ای درست و به‌جا نقل می‌شود، سهل‌تر از فهم داستانی است قطعه‌قطعه، پایان نیافته و مملو از قطعاتِ ذهنیِ میان‌گذاری شده است.

اینک باید پرسید کارگردانان سینمای هنری چگونه تمایل آشکار خویش را به خلق نارضایتی توجیه می‌کنند؟ اگر اینان را نمایندگان اسطورهٔ امروزینی در نظر بگیریم که به جهان با عینکی مدرنیستی می‌نگرند، می‌توان دریافت چرا اینان از قالب ارسطویی سینمای سنتی روی برگردانده‌اند؛ آثار اینان بیان واقعیت امروزین یا اسطورهٔ جدیدی است که آن را حقیقت می‌پندارند و شناخت آن را، هدف اساسی خویش قرار داده‌اند. شکافی که به عقیدهٔ وولن میان تخیل و واقعیت وجود دارد و او نمود آن‌ها را در سینمای سنتی هالیوود و ضد سینمای گدار می‌یابد، صرفاً از آن‌جا نیست که اولی به داستان‌پردازی دست زده و دومی نمایش رویدادهای واقعی یا بحث دربارهٔ مشکلات حقیقی را وجههٔ همت ساخته است. در نظر مدرنیست‌ها، سینمای سنتی براساس اسطوره‌ای بنا شده است که به فرد اجازهٔ این تصور را می‌دهد که واقعیت را می‌توان در چارچوب پیرنگی منسجم، بدون هیچ گریز، گسستگی، نقل‌قول و تلمیحی سازمان داد.

۴. رهنمودهایی برای تحلیل روایت مدرنیستی

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ ادراک مدرنیستی، اعتقاد به نسبی بودن نظرگاه‌هاست. دو انگارهٔ نظرگاه (stand point) و دیدگاه (point of view)، از نظر معنا با هم مترادف هستند. اثر هنری، در نظر ما از هر معنایی که برخوردار باشد، ما در مقام ادراک کنندهٔ آن، به‌ناگزیر باید دیدگاهی متناسب با ساختار آن اختیار کنیم. از همین‌رو، در مورد یک اثر واحد،

ممکن است چندین دیدگاه و در نتیجه، چندین تفسیر وجود داشته باشد. هرگاه فیلمی را از دیدگاهی مشخص تحلیل کنیم، به درکی از آن دست خواهیم یافت کاملاً متفاوت با زمانی که آن را از دیدگاه دیگری تحلیل می‌کردیم. از این‌رو، انتخاب دیدگاهی مناسب حایز اهمیت بسیار است. در مقالهٔ پیش برای تحلیل *حرکات شبانه* از چنین فرایندی سود جستیم؛ بدین‌معنا که نخست آن را موافق با نظر غالب منتقدان، به عنوان فیلمی از سینمای سیاهِ دلهره‌آور، لحاظ کردیم و سپس کوشیدیم آن را به منزلهٔ روایتی مدرنیستی به تجزیه و تحلیل کشیم.

براساس ادراک مدرنیستی، برای حصول دانشی ترکیبی، نباید دیدگاهی اختیار کنیم که تمامی دیدگاه‌های دیگر را در بر گیرد و گمان بریم که بدین‌طریق حقیقت نهایی اثر هنری آشکار خواهد شد؛ بلکه برعکس، چون حقیقت خود نسبی است و بسته به دیدگاهِ ناظر متفاوت خواهد بود، شرط انصاف آن است که بینندهٔ اثر، دیدگاه خویش را مشخص کند. هنگامی که فردی راجع به ارزش نسبی یک فیلم یا کارگردان به داوری می‌نشیند، جوهر این ارزیابی در دیدگاهی است که اختیار می‌کند، نه در ارزش مطلق آن فیلم یا فیلم‌ساز.

منتقد ساختگرا، تحلیل خویش را با فیلم متن آغاز می‌کند. نمودهایی که در درون متن می‌یابد در حکم سرنخ‌هایی هستند که او را در انتخاب دیدگاهی مشخص برای تفسیر متن یاری خواهند رساند. تفسیر عناصر یک متن را براساس دیدگاهی مشخص می‌توان رمزگردانی نامید.

روشی که برای رمزگردانی یک فیلم اختیار می‌شود، در گرو اشارات و سرنخ‌هایی است که از خود فیلم به دست می‌آید. رمزگان روایت عامه‌پسند، از هنجارهای زیباشناختی کلاسیک متابعت می‌کند؛ و از آن‌جا که روایت عامه‌پسند بر شیوهٔ ادراک سنتی متکی است، لذا رمزگردانی آن فرایندی است که بیننده همزمان با مشاهدهٔ فیلم، به انجام می‌رساند. کالین‌مک آرتور، بر اساس همین فرایند، قراردادها و تمثال‌ها ـ یا به عبارت دیگر رمزگان ـ متعلق به ژانر جنایی را در کتاب *امریکای تبهکاران* تعریف و توصیف می‌کند؛ استیوارت کامینسکی نیز در کتاب *ژانرهای سینمایی امریکا*، همین کار را دربارهٔ بسیاری از ژانرهای عامه‌پسند دیگر، به انجام می‌رساند. در تحلیل ساختاری سینمای هنری نیز باید روشی متناظر با روش دو پژوهشگر فوق در پیش گرفت و در جهت کشف قراردادها و تمثال‌های این سینما برآمد. اما از آن‌جا که میان ادراک مدرنیستی و اصول زیباشناسی کلاسیک، نوعی شکاف و جدایی وجود دارد و از همین‌رو ادراک مدرنیستی، غیر سنتی محسوب می‌شود، لذا رمزگردانیِ روایت مدرنیستی، اغلب همزمان با مشاهدهٔ فیلم صورت نمی‌پذیرد و این کار، به نوعی کار ذهنی جداگانه تبدیل می‌شود. به موازات گرایش هنر مدرنیستی به بازتاب (یعنی این‌که اندیشه یا ادراک با عملی جداگانه بر روی خود انعکاس یابد)، قراردادهای فیلم هنری، خود به مفاهیم کلیدی ادراک مدرنیستی (یعنی بازتاب‌گرایی، بافت باز و غیره) تبدیل یافته‌اند؛ و تمثال‌های فیلم هنری نیز به تصاویری خودآگاهانه مبدل شده‌اند. به این ترتیب اساس و بنیاد دیدگاهی که ما برای مطالعهٔ فیلم هنری اختیار می‌کنیم در تفکر مدرنیستی و نیز در توصیفی است که ما از فیلم مدرنیستی، به مثابه روایتی که مسایل انتزاعی را از طریق گفت‌وگو و تصاویر دلالت‌گر برجسته می‌سازد، به دست می‌دهیم. میکی یک ساختهٔ آرتورپن، اسطورهٔ امروزین را در هیأت نوعی تمثیل به نمایش می‌گذارد؛ *هشت و نیم* اثر فدریکو فلینی، نمونه‌ای از بازتاب هنرمند را بر روی خود، به عنوان خالق اثر یا فردی عادی، در اختیار ما قرار می‌دهد. *آخرین فیلم* ساختهٔ دنیس هاپر نیز نمونه‌ای از بازتاب فیلم را بر روی خود فیلم به منزلهٔ نوعی شکل هنری، عرضه می‌دارد؛ و سرانجام *پی‌یروخله* اثر گدار نمونه‌ای از بافت باز (نگرش میان متنی، پایان نیافتگی، نقل‌قول) را به تماشا می‌گذارد.* ❑

پی‌نوشت‌ها:

* این مقاله قبلاً در شماره‌های ۱۸ و ۱۹ فصلنامه چاپ شده است، از آن‌جا که در چند شمارهٔ گذشتهٔ فصلنامه به مبحث مدرنیسم پرداخته شده، بی‌مناسبت ندیدیم که این مقاله را مجدداً چاپ کنیم.

1. Tudor, Andrew, *Theories of Film* (New York: Viking Press, 1974), pp. 145 - 148; GeraldMast, A *Short History of the Movies* (Indianapolis: The Bobbs -

Merrill Company, Inc., 1976), pp. 341 - 343; and Leslie Halliwell, *The Filmgoer's Companion* (New York: Avon Books, 1974), p. 34.

2. Tudor, p. 147.

3. Tudor, p. 147.

4. Mast, p. 343.

5. Tudor, p. 146.

6. Tudor, p. 145.

۷ ـ نگریستن به مسایل ذهنی «به شکل مسایلی خاص»، انگاره‌ای است که پدیدارشناسان به تفصیل شرح داده‌اند. بنیادی‌ترین نوشته در باب پدیدارشناسی به ادموند هوسرل تعلق دارد، نگاه کنید به:

Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology, tr. by W.R.Boyce Gibson (London: Collier - Macmillan Ltd., 1962).

نقل‌قول از اثر هوسرل، بی‌آنکه واژگان مورد استفادهٔ او یک‌به‌یک ترضیح داده شوند، چندان مفید فایده نیست، از این‌رو خواننده را به مطالعهٔ فصل چهارم کتاب فوق "خودآگاهی و واقعیت طبیعی" و بخش ۳۵ "تفکر به منزلهٔ عمل، شکل مدل‌وار واقعیت حاشیه‌ای" (ص ۱۰۵) فرا می‌خوانیم. نکتهٔ جالب توجه این‌که، هوسرل نیاز به انگارهٔ برجسته‌سازی (Vordergrund) اشاره می‌کند. دیگر منابع مربوط به پدیدارشناسی عبارت‌اند از:

Luijpen, William A., *Existential Phenomenology* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1960).

فصل دوم، "پدیدارشناسی شناخت"، آن‌جا که وی دربارهٔ «شعور ماقبل اندیشه» و «تجرید و همگانی ساختن ماهیت درک» بحث می‌کند، صص ۷۴ ـ ۸۴؛ و

Kwant, Remy C., *Phenomenology of Language* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1965)

کوانت برای تمایز میان نمایش در شکل‌های روایتی که به مسایلی عینی یا مسایل «مادیت یافته» می‌پردازند و شکل‌های روایتی که مسایل ذهنی یا مسایل «تعالی یافته» را دستمایه قرار می‌دهند، بنیادی محکم عرضه می‌کند (نگاه کنید به فصول شش و هفت کتاب فرق، "شخص سخنگو" و "اندیشه و گفتار" به‌ویژه صفحهٔ ۱۶۲). در روایت سنتی، شخصیت‌ها با مسایل «مادیت یافته» دست‌وپنجه نرم می‌کنند، حال آنکه در روایت نوگرا،نگاه اصلی به مسایل «تعالی یافته» معطوف است.

۸. بدین‌ترتیب می‌توان میان فیلم هنری و فیلم *پیام‌دار* مانند ***آتش متقابل*** (۱۹۴۷)، ***پینکی*** (۱۹۴۹) و ***حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید؟*** (۱۹۶۷) تمایز قایل شد. در فیلم‌های پیام‌دار، تنگناها در هیأت مسایلی ذهنی برجستگی نمی‌یابند، بلکه همچون مسایلی «مادیت یافته» مطرح می‌شوند. از طرف دیگر، در فیلم هنری، تنگناها به واسطهٔ استفاده از گفت‌وگو و تصاویر دلالت‌گر به عنوان مسایلی تعالی یافته از کیفیتی انتزاعی برخوردار می‌شوند. برای مثال در هر دو فیلم ***آتش متقابل*** و ***پینکی***، داستان نه حول محور پرسش «عدالت چیست؟»، بلکه حول محور پرسش «آیا عدالت اجرا خواهد شد؟» دور می‌زند؛ اما در فیلم هنری مانند ***میکی یک*** (۱۹۶۴) برخلاف این دو فیلم، وضعیت درست معکوس است.

8. Ebert, Roger, " Night Moves," *The Chicago Sun-Times,* August 6, 1975.

9. Ebert, *Chicago Sun - Times,* August 14, 1975.

ابرت در این مقاله فرض را بر این می‌گذارد که کوئنتین تصادف اتومبیل را ترتیب داده است؛ اما او را نه تام ایورسن، بلکه مادر دلی به این کار واداشته است؛ زیرا وی در صورت مرگ دلی می‌توانست پولی راکه به نام او در شرکت سرمایه‌گذاری به ودیعه گذارده شده بود، از آن خود سازد. اما زیگلر اعتقاد داشت ایورسن نقشهٔ قتل را طراحی کرده است، چراکه دلی می‌خواست نقش او را در قاچاق اشیای عتیقه برملا سازد. زیگلر به فلوریدا می‌رود تا از ایورسن انتقام بگیرد؛ اما اشتباهاً به گمان این‌که ایورسن در قایق نشسته است، به هری حمله می‌کند.

10. Wood, Robin, " In Defense of Art," *Film Comment,* july / August 1975, p. 49.

11. Kaufman Stanley, " Night Moves," *The New Republic,* June 16, 1975, p. 19, and Richard Shickel, " Night Moves," *Time,* June 23, 1975, p. 62.

۱۲ ـ شاهد دیگر دال بر صحت این نظر ـ که هنرمندان هنگامی به خلق آثاری بزرگ نایل می‌آیند که شرایط موجود، آنان را پیش از رسیدن به بلوغ هنری تشویق و حمایت کند ـ در موسیقی عامه پسند سال ۱۹۶۰ یافت می‌شود. هنگامی که به موسیقی بیتل‌ها در مراحل اولیه گوش می‌کنیم، از ناپروردگی و لغزش‌های فنی آن‌ها، چه در ترکیب‌بندی و چه در اجرا، دچار حیرت می‌شویم؛ و این حیرت، زمانی زیاد می‌شود که آثار اولیهٔ آنان را مقایسه کنیم با پروردگی و ظرافتی که در مراحل بعدی بدان نایل آمدند. این امر در مورد موسیقی گروه رولینگ استونز، هو و باب دیلان نیز صادق است. (م)

13. Thomas, Bob, *Thalberg: Life and Legend* (New York: Doubleday and Company, 1969), pp. 112 - 113.

14. *Ibid*, p. 114.

15. *Ibid*, p. 116.

16. Fergusson, Francis, *Aristotle's " Poetics "*, tr. by S.H.Butcher (New York: Hill and Wang, 1961), Ch. IV. p. 55.

17. *Ibid*, Ch. II, p. 52.

18. *Ibid*, Ch. VI, pp. 62 - 63.

19. *Ibid*, Ch. VII, p. 65.

20. *Ibid*, Ch. VI, p. 63.

21. Thomas, p. 113.

22. Fergusson, Ch. VIII, p. 67.

23. Fergusson, Ch. IX, p. 69.

۲۴ ـ برای آشنایی بیش‌تر با این نظریه‌ها، نگاه کنید به کتاب‌های معتبر تاریخ سینما (از نویسندگانی مانند نایت، اسکلار، مست، رابینسن).

25. Jung, C.G.,, *Modern Man in Search of a Soul* (New York: Harcourt, Brace, and World, 1933), pp. 196 f.

26. Dunne, John S., *The City of the Gods: A Study in Myth and Mortality* (New York, the Macmillan Company, 1965) p. v.

27. Jung, p. 197.

28. Mircea Eliade, *Myths, Dreams, and Mysteries* (New York: Harper and Row, Publishers, 1960), p. 23.

29. Dunne, p.v.

۳۰ ـ به نظر من تلویزیون برای شناسایی اسطوره‌های فرهنگ عامه، حتی از سینما نیز مناسب‌تر است. این امر تا حدی ناشی از این واقعیت است که با ظهور تلویزیون، سینما در بسیاری موارد به‌ناچار مجبور شد به هنگام تهیهٔ فیلم، جلب توجه بخش‌های کوچک‌تری از عموم تماشاگران را منظور نظر قرار دهد؛ ظهور فیلم‌های مستهجن یکی از نمونه‌های چنین گرایشی است. از طرف دیگر باید این نکته را در نظر داشت که در تلویزیون، هرگاه نتوان نمایشی را در شهر نسبتاً کوچکی مانند پی آریا پخش کرد، بی‌تردید در هیچ جای دیگر نیز نمی‌توان چنین کرد؛ و به احتمال بسیار، چنین نمایشی هرگز تولید نخواهد شد. من به‌ویژه به دانستن این نکته بسیار علاقه‌مندم که تلویزیون در دویستمین سالگرد انقلاب امریکا، چگونه تصویری از آن به دست می‌دهد؟ آرتور رونی، نویسندهٔ برنامه‌های تلویزیونی عقیده دارد یکی از مشکلات احتمالی، مسألهٔ قهرمانان انقلاب امریکاست. به اعتقاد رونی، بنابر اسناد و مدارک، در میان قهرمانان انقلاب امریکا نام هیچ زنی به چشم نمی‌خورد.

(Rooney Arthur, "If It Had Been a Term Paper, I'd Have Failed," *TV Guide*, June 28, 1975, pp. 32 - 34)

اما اگر فرهنگ جامعه به وجود قهرمانان زن در عرصهٔ انقلاب نیازمند است، تلویزیون باید آنان را کشف کند و نقش‌شان را برجسته‌تر از آنچه بوده، جلوه دهد. به سخن دیگر، تاریخ عامیانه امریکا را باید بار دیگر به گونه‌ای نوشت که با نیازها و خواست‌های این جامعه در دویست سال پس از پیدایش آن، هماهنگ و سازگار باشد. البته در این مطلب تردیدی نیست که زنانی وجود داشته‌اند که در بنیاد نهادن امریکا نقشی ایفا کرده‌اند؛ اما برداشتی که رونی از ذهنیت جامعه دارد، به او می‌گوید این زنان در نزد جامعه، شناخته نیستند و از این‌رو اگر اعمال آنان بزرگ داشته شود، چه‌بسا، مورد پذیرش عموم قرار نگیرد. نکتهٔ جالب توجه دیگر این است که ببینیم طرفداران حقوق زن، از چنین تغییری در تاریخ که راه برج عاج قهرمانان انقلاب را به روی زنان می‌گشاید، تا چه حد حمایت خواهند کرد؟

این موقعیت، تصویر روشنی از کارکرد اسطوره در جامعه به دست می‌دهد. چرا که لازم نیست نتیجه‌ای که از یک اسطوره به دست می‌آید از طریق شواهد و مدارک عینی تأیید شود. اسطوره، خواه داستان آدم‌وحوا باشد و خواه داستان سوارکاری پل ریور، از آن‌جا پدید می‌آید که برای یک فرهنگ مشخص، هویتی سالم و مثبت فراهم آورد.

31. Rogan Yosal, " Notes on Modernism " (Unpublished, 1969).

32. Fergusson, p. 2.

33. Wollen, Peter, " Counter - Cinema: Vent d'est," *Afterimage # 4*, August 1972, p. 11 & p. 7.

34. Wollen, p. 7.

35. Wollen, p. 7.

36. Fergusson, Ch. II, p. 52.

37. Wollen, p. 9.

38. Wollen, p. 12.

39. Wollen, p. 12.

40. Wollen, p. 12.

از:

Siska, William Charles, *Modernism in the Narrative Cinema: The Art Filmes as a Genre*, Anopress. A New York Times Co. New York, 1980.