مفاهیم نو در سینما

● جفری نوئل ـ اسمیت
○ محمدرضا لیراوی

همگام با دگرگونیِ سینما، اندیشه‌هایی که سینما بر حسب آنها مورد بحث و نقد قرار می‌گرفت نیز تغییر یافته است. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ انقلابی در نقد و نگرهٔ سینما رخ داد. این انقلاب، که در جهان مجله‌های تخصصی آغاز شد، به راه خود ادامه داده و نوشتار ژورنالیستی و آکادمیک پیرامون سینما را متأثر ساخته و همچنین بسیاری جنبه‌های فیلمسازی را عمیقاً تحت نفوذ خود در آورد. این تأثیرگذاری نه تنها در حواشی که در جریان غالب سینما نیز محسوس بود.

پی آمدهای این انقلاب، همانند هر انقلابی از این دست، صرفاً تا حدی بازگشت‌ناپذیر بود. ژرف‌نگریِ متهورانه‌تر این نوشتار نو در کسب مقبولیت عام ناکام ماند، در حالی که با گسترش مطالعات سینمایی در دانشگاه‌ها و کنش متقابل رو به افول، میان پژوهش‌های آکادمیک و جهان خارج، بسیاری اندیشه‌هایی که در آغاز بنیادین بودند روزمره و آکادمیک شدند.

برای درک معنای این انقلاب شاید راحت‌تر این باشد که آن را به چند مرحله متمایز که در عین حال با یکدیگر تداخل دارند تقسیم کرد. زمانی که هر یک از این مراحل تثبیت شد، این امکان به وجود آمد که یا بر اساس دستاوردهایش به پیشروی ادامه دهیم و یا نارسایی‌های آن را نپذیرفته و مسیری نو را برگزینیم. رخدادها همواره دقیقاً از ترکیبی که در اینجا پیشنهاد می‌شود تبعیت نمی‌کردند و گرایش‌های دیگری نیز در کار بود، اما این تقسیم‌بندی به سه یا چهار مرحله از وجود منطق معینی در رویدادهایی حکایت می‌کند که در زمانهٔ خود مجموعه تحولاتی بسیار گیج‌کننده به نظر می‌رسید.

نخستین مرحله، که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ آغاز شد، شامل محک زدن مجدد ارزش‌های هنریِ جریان غالب سینما و به طور اخص هالیوود بود و بر سهم مؤلفین منفرد تکیه می‌کرد و مرزهای آن چه را که می‌توانست به عنوان هنر سینما تلقی شود به طورچشمگیری گسترش می‌داد. متعاقب این مرحله، در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوائل دههٔ ۱۹۷۰، نقدی متأثر از مارکسیسم پیرامون همان سینما پا به عرصه گذاشت که به نقش هنرمندان منفرد کم بها داده و به سینما به عنوان یک تک‌سنگ آرمان‌شناختیِ ترک خورده می‌نگریست، که شکاف‌های آن، گرچه جالب بودند به هیچ وجه برای به چالش خواندن خصلت آرمان شناختی‌عام سینما در کلیت خود کفایت نمی‌کردند. آن گاه تحلیل عملیات آرمان شناختی سینما به نوبهٔ خود دو تحول تقابلی را به بارآورد. پذیرش نقد آرمان‌شناختی به اندیشه‌های یک «ضد ـ سینما»، و به شیوهٔ عمل‌های ویرانگر در

چارچوب یک جریان غالب، به عنوان راهی برای گریز از تک سنگ یکپارچه و انعطاف‌پذیر «هالیوود ـ مسفیلم»، منجر شد. لیکن، یک مکتب تفکر دیگر، با صراحتی روزافزون به اعلام این امر می‌پرداخت که این شکاف‌ها در هر حال مهم‌تر از تک‌سنگ بوده و مقبولیت فیلم‌ها فرآیندی پیچیده‌تر و نامحدودتر از آن چیزی است که منتقدین آرمان‌طلب تصور می‌کردند.

پیش از انقلاب

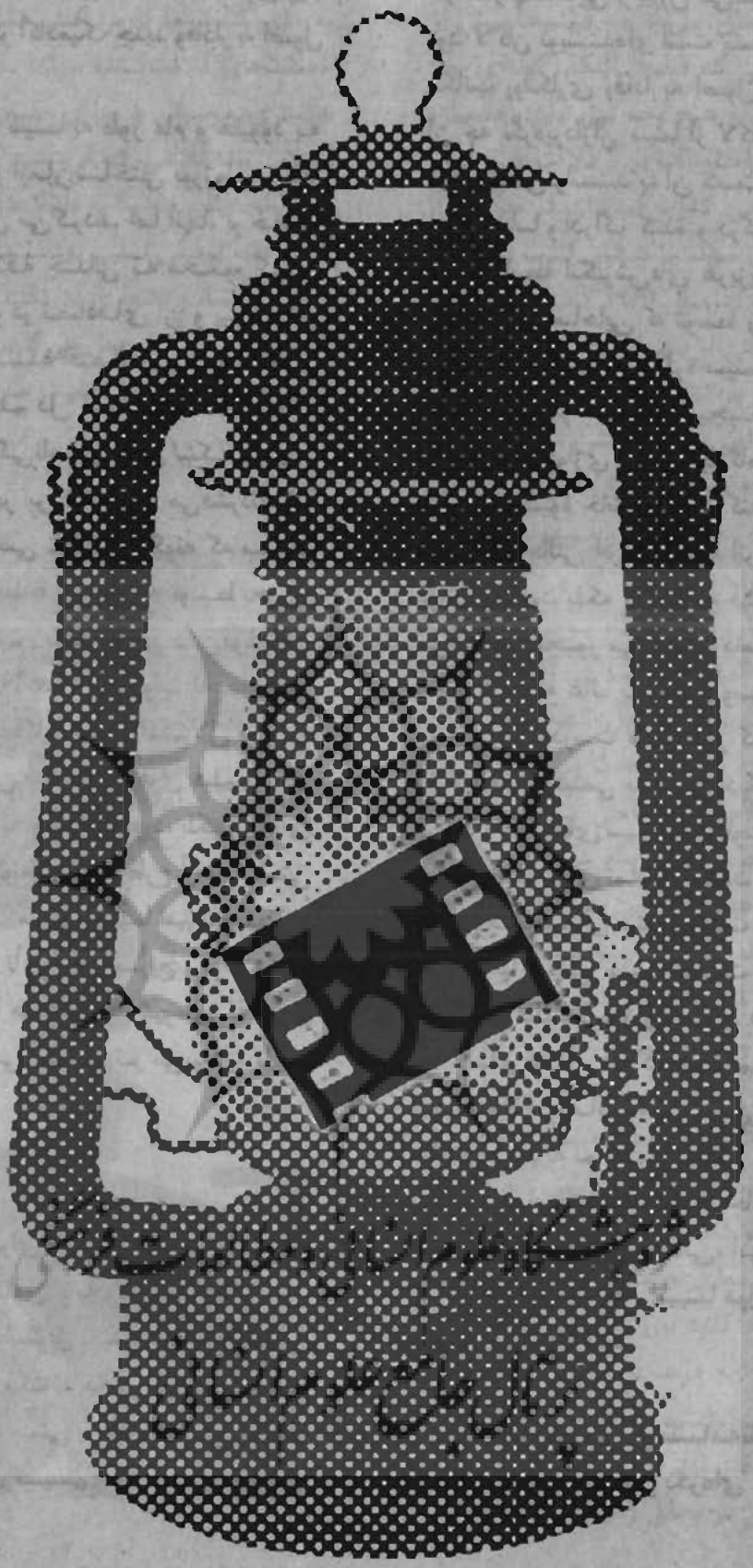
بخش اعظم آن چه در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ به عنوان نگرهٔ سینما پذیرفته شده بود، شامل فرضیاتی دربارهٔ «هنر سینما» می‌شد که از زیبایی‌شناسیِ دورهٔ صامت به جای مانده بود ـ فرضیاتی که به ندرت مورد بازبینی قرار می‌گرفتند ـ . هستهٔ مرکزیِ نگرهٔ مزبور این تصور بود که ویژگیِ خاص سینما در تصویر، خواه تک تک و خواه در کنار یکدیگر به واسطهٔ تدوین، نهفته است. اختلاف عقیدهٔ عمده بر سر منزلتی بود که به تصویر فیلمبرداری‌شده تخصیص می‌یافت. برخی نویسندگان ـ و فیلمسازان ـ این تصویر را ذاتاً قابل دستکاری می‌دانستند، طوری که هنر سینما در این مؤلفه خلاصه می‌شد که این تصویر تا چه میزان می‌تواند تغییر شکل یابد تا معانی و تأثیرات نو خلق کند، در حالی که دیگران تفاوت خاص سینما را در فرمان‌برداریِ آن از مطالبات واقعیت، آن گونه که توسط دوربین به تسخیر در می‌آید جست‌وجو می‌کردند. صدا به عنوان عنصری در نظر گرفته می‌شد که امکاناتی اضافی را در کنار ارزش‌های تصویری اصلی فراهم می‌آورد. اما صدا از دیدگاهی دیگر، همچنین مؤلفه‌ای تلقی می‌شد که به سینما یاری می‌دهد تا به گرایش ذاتیِ خود به واقع‌گرایی جامهٔ عمل بپوشاند. نگرهٔ سینما در عین حال تا حد زیادی به سوی عمل هنری، و به سوی اندیشه ساختن سینمایی که به شیوه‌ای مبهم، هنری‌تر باشد جهت‌گیری کرده بود؛ بیش‌تر بر تأثیراتی که فیلم ساز مد نظر داشت تأکید می‌شد تا بر قرائت تماشاگر از این تأثیرات.

ارزشیابی دوباره جریان غالب

نگرهٔ سینما آن گونه که در دههٔ ۱۹۵۰ وجود داشت، فیلم‌هایی را که یا به نحوی خودآگاهانه هنری بودند یا واقع‌گرایی فرضی تصویر فیلمبرداری‌شده را به خدمت می‌گرفتند به تأثیرات روان‌شناختی یا اجتماعی ترجیح می‌داد. این نگره حرف چندانی برای گفتن پیرامون اکثریت پرشمار فیلم‌های جریان غالب نداشت ـ فیلم‌هایی که نه آشکارا هنری قالب بودند و نه به شیوهٔ نظام‌مندی واقع‌گرایانه. منتقدین ولز و فورد را تحسین می‌کردند، اما هاکس یا پرمینجر را نه. از آنجا که فردیت بسیار پرارزش قلمداد می‌شد، و چنین تصور می‌رفت که نظام استودیویی به تکرار و فرمول بیش از اصالت بها می‌داد، کیفیت‌های فیلم‌های ژانری غالباً نادیده گرفته می‌شد. بنابراین، مرحلهٔ اول انقلاب در نقد و نگره به تأیید فیلم‌های ژانری به طور عام و تأییدکارگردانانی منحصر می‌شد که در چارچوب یک ژانر کار می‌کردند که به خلاقیت فردیِ آنها نظم بخشیده و به آن جهت می‌داد. در کنار این امر از یک سو غنای درونمایه‌ایِ سینمای هالیوود به طور عام و از سوی دیگر ارزش‌های ظریف‌تر میزانسن در آثار پاره‌ای از کارگردانان استودیویی که هیچ گونه تظاهر هنری آشکاری نداشتند، به رسمیت شناخته شد. اما دیری نپایید که تشخیص داده شد که به هر حال، در چارچوب این نظام حد و مرزهایی برای خلاقیت فردی، و نیز برای گسترهٔ اندیشه‌هایی که می‌توانست بیان شود وجود دارد. ارزش‌گذاری‌ها و تأویل‌های مبالغه‌آمیز و هذیان گونه‌ای که در «کایه دو سینما»، «موویز»، و سایر مجلات یافت می‌شد، جای خود را به ارزیابی‌های معقول‌تر از آن چه کارگردان‌ها می‌توانستند یا نمی‌توانستند بدان دست یابند سپرد.

مارکسیسم

تامس السیسر، در مقاله‌ای که بر تحولات بعدی تأثیری عمیق به جا گذاشت، «قصه‌های خشم و هیاهو»، که در ۱۹۷۲ در مجلهٔ انگلیسی «مونوگرام» به چاپ رسید، کوشید یافته‌های نقد نو را در چارچوب فکریِ گسترده‌تری ادغام کرده و نشان دهد چگونه ملودرام هالیوودیِ دههٔ ۱۹۵۰ به واسطهٔ فرضیات آرمان‌شناختیِ حاکم، از جمله جذب و همگون‌سازیِ اندیشه‌های فروید، شکل گرفت. لیکن، «کایه دو سینما» خود در این زمان به پیشروی ادامه داده و تحت تأثیر تفکر روانکاوانه و ساختارگرای مارکسیستی قرار گرفت، حال آن که از نظر سیاسی به واسطهٔ تب و تاب رخدادهای ماه مه ۱۹۶۸ مواضعی بنیادین اتخاذ کرده بود. این تأثیرات نوین در انگلستان در



از ۱۹۷۴ به بعد تجلی یافت و از آنجا به ایالات متحده تسری پیدا کرده و برای مدتی به صورت تفکر آکادمیک جدید وفادار به اصول متبلور شد.

نویسندگان «کایه / اسکرین» سینما به طور عام و هالیوود به طور اخص را ضرورتاً نمونه‌ای از آرمان‌شناختیِ بورژوایی - هم درمحتوا و هم در شکل - تلقی می‌کردند. اما آنها، بر خلاف مارکسیست‌های پیش از خود، علاقهٔ چندانی به محکوم کردن آن نداشته بلکه بیشتر به کندوکاو در تضادهای آن و پیوندهای پیچیده میان مؤلفه‌های تعیین‌کنندهٔ اقتصادی و شیوهٔ عملی شکل‌دادن به معنا در چارچوب فیلم دل بسته بودند. سردبیران «کایه» در تحلیل‌شان از فیلم زندگی‌نامه‌ای *آقای لینکلن جوان* ساختهٔ جان فورد به سال ۱۹۳۹، بر این نکته پای می‌فشردند که فیلم به عنوان بیان ناب آرمان‌شناسی - خواه آن گونه که مدنظر استودیو بوده و خواه بر طبق شرایط عام‌تری که توسط بحران سرمایه‌داری طی دوران رکود و تلاش برای سامان دادن‌دوبارهٔ آن بر طبق قانون جدید (The New Deal) روزولت تحمیل شده باشد - فاقد انسجام و وحدت است. «کایه» چنین‌استدلال می‌کرد که برعکس، نه تنها تضادهای میان سیاست ظاهریِ فیلم و سهم خود فورد به عنوان یک کارگردان به چشم‌می‌خورد، بلکه شیوه‌ای که فیلم به معنا شکل می‌دهد، هر گونه برگردان طرح آرمان‌شناختی به زبان سینمایی را ناممکن‌می‌کند. معنا در سینما هم پیچیده‌تر و هم متزلزل‌تر از آن چیزی است که تأویل‌های صریح و پوست‌کندهٔ مارکسیستی ادعا می‌کنند. این معنا همچنین به شیوه‌ای که فیلم تماشاگر را به عنوان سوژه درگیر می‌کند بیش‌تر می‌پردازد تا به محتوایی این‌چنین.

روانکاوی

نویسندگان «کایه / اسکرین» برای تبیین شیوه‌ای که فیلم‌ها تماشاگر را درگیر می‌کنند به روانکاوی و به ویژه به آن قرائتی ازفروید که ژاک لاکان - نویسندهٔ فرانسوی - پیش می‌کشد متوسل می‌شدند. اما در حالی که گزینش مکتب خاصی از مارکسیسم -مکتب لویی آلتوسر - عمدتاً تأثیرات مثبتی بر نقد به جا می‌گذاشت چرا که آلتوسر به ویژه خودکفاییِ مارکسیسم را رد کرده و درعوض خواستار نهاده‌هایی از بیرون می‌شد، انتخاب لاکان مشاجره برانگیزتر بود. لاکان نویسنده‌ای است بسیار دشوار وسرشت تفاوت او با مکاتب روانکاریِ وفادار به اصول غالباً در پرده ابهام است. اما سأ آن چه نگره‌پردازان سینما از لاکان کسب‌می‌کنند، و از هیچ جای دیگری نمی‌توانستند به آن دست یابند، درکی از کیفیت گریزپای سوژه شناسا و ادراک کننده و درکی ازشیوه‌ای بود که سوژه از یک سو به واسطهٔ انگیزش‌های غریزیش و از سوی دیگر به واسطهٔ رابطه‌اش با معناهایی که توسط زبان و ساختار بینش به او عرضه می‌شود، شکل می‌گیرد نگرهٔ سینما بر این مبنا اندیشهٔ سوژهٔ تماشاگر را بنا نهاد که در کنارساختار پیچیده و مکانیسم‌های خاص سینمایی از قبیل قطع موازی و نمای دیدگاه نشانده شده و لذا مجبور می‌شود فیلم را به شیوهٔ خاصی قرائت کند و شرایط آن را بپذیرد. بدین ترتیب (در حالتی افراطی) خود این فیلم نه تنها «آرمان‌شناسی بورژوایی» بود، بلکه روشی که فیلم خود را در برابر تماشاگر قرار می‌داد او را مجبور می‌کرد که دامنهٔ محدودکننده‌ای از مواضع را اتخاذ کند - که غالباً به وضوح وسواس‌گونه یا از سرِ لجاجت بودند - اما در عمل، درست همان طور که آرمان‌شناسی ترک خورده و پر تضاد بود و از فیلمی به فیلمی دیگر به طور متفاوتی بیان می‌شد، فیلم‌ها و سبک‌های سینماییِ متفاوت در را به روی دامنهٔ گسترده‌ای از مواضع ممکن برای تماشاگر گشود. برای مثال، در حالی که فیلم‌های اشترنبرگ تجربه‌ای مبتنی بر لذت جنسی پیرامون بدن‌جنس مؤنث را بر تماشاگر قطع نظر از جنسیت او تحمیل می‌کردند، این امر در مورد سایر فیلم‌ها مصداق کمتری داشت؛ و درحالی که کاربرد قطع نما / نمای عکس در اکثریت فیلم‌ها تماشاگر را به همذات‌پنداری ناخواسته با قهرمانان اصلی وامی‌داشت، فیلم‌های برسون که ساختاری بر پایه نما / نمای عکس را به خدمت نمی‌گیرند، استقلال بیش‌تری برای اتخاذ مواضع از جانب سوژه را امکان‌پذیر می‌کرد. بنابراین از موضعی لاکانی، این امکان وجود داشت که هم کارکردهای آرمان‌شناختیِ سینما مورد نقد قرار گیرد و هم بدیل‌هایی برای آن پیشنهاد شود.

ساختارگرایی و نشانه‌شناسی

اگر روانکاویِ لاکانی نگره‌ای پیرامون چگونگیِ عملکرد معنا

بر تماشاگر پیش می‌کشد، باید نشان می‌داد که فیلم‌ها پیش از هرچیز محمل معنا هستند. در حالی که فیلم‌ها آشکارا گونه‌ای معنا را به تماشاگرانشان القاء می‌کنند، به هیچ وجه نمی‌توان بااطمینان گفت که آنها همچون مجموعهٔ ساختاریافته‌ای از دلالت‌هایی عمل می‌کنند که می‌توانند با همان دقتی که زبان‌شناسان در مورد زبان گفتاری به کار می‌گیرند تحلیل شود با انتشار کتاب «عناصر نشانه‌شناسی» ـ نوشتهٔ رولان بارت ـ در سال ۱۹۶۴ گامی تعیین‌کننده در راستای درکی نیمه ـ زبان‌شناختی از سینما برداشته شد. بارت، با پی گرفتن یک خط فکری که اول بار توسط «فردینان دوسوسور» ـ زبان‌شناس سوئیسی ـ بیان شد، این نکته را پیش نهاد که زبان گفتاری صرفاً موردی خاص (گرچه موردی ممتاز) از رمزگان‌های دلالت‌کننده هستند که برای القای معنا به کار می‌روند. اندیشهٔ تلقی سینما به عنوان یک زبان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ مطرح شده بود، اما در رویارویی با دشواری ـ و گه‌گاه پوچی ـ انتساب ارزش‌های دستورزبانی خاص به تمهیدات سینمایی (قطع همانند ویرگول است یا محو تدریجی تصویر به ویرگول نقطه شباهت دارد و غیره) ناکام مانده بود. نکته‌ای که بارت به بحث می‌کشید آن بود که شباهت میان زبان و سایر نظام‌های ارتباطی یا دلالت‌کننده عمدتاً در سطح شمار اندکی از خصلت‌های عام عمل می‌کنند که برای ارتباط ساختاریافته ضروری هستند. در این سطح فقط ضروری بود که ثبت رمزی شده‌ای از مؤلفه‌هایی که بتوانند در موقعیت معینی در یک ارتباط جای داشته شوند، و یک نظم یا نحو، که آنها بتوانند بر طبق آن سامان یابند، وجود داشته باشد. این که معنا چگونه منتقل می‌شود ـ به عنوان مثال به واسطهٔ معنی لفظی (دلالت معنایی) یا معنی اصطلاحی (دلالت ضمنی)، از طریق نمادهای قراردادی یا به وسیلهٔ شباهت‌های شمایلی ـ به خواص ویژه نظام مورد بحث بستگی خواهد داشت.

نشانه‌شناسی بارت را می‌توان به عنوان بخشی از عمل ساختارگرای گسترده‌تر، که با نام کلود لوی استروس مردم‌شناس تداعی می‌شود، در نظر گرفت که به فرهنگ بشری به مثابهٔ یک کل ـ از اسطوره تا شعر، تا مد ـ بر حسب ساختارهای بنیادی معنا می‌پردازد. این نگاه ساختارگرا مقدر بود که در دههٔ ۱۹۶۰ بر نگرهٔ سینما تأثیر عمیقی، به طور اخص در تحلیل ژانرهایی مانند وسترن، به جای گذارد. اما کاربرد اصلی نشانه‌شناسی، تلاش برای بازنمایی خصلت‌های دلالت‌کنندهٔ سینما ـ استفاده از تصاویر، واژه گفتاری و نوشتاری، موسیقی و صدای طبیعی ـ به روشی تا حد امکان جامع و علمی بود؛ تلاشی که کریستین متز به آن دست یازید. این عمل متهورانه، چنان چه بنا به ملاک‌های زبان‌شناسی مورد داوری قرار گیرد، فقط توفیقی نسبی به‌دست آورد. خصلت سیال و چند شکلی «زبان» سینما، و دشواری به دقت تعریف کردن واحدهایی اصلی که این زبان با آنها عمل می‌کند، بدان مفهوم بود که نتایج به جنگ آمده در بهترین وضعیت صرفاً زودگذر بودند. بنابراین بسیاری

حرفه‌ای‌های بعد از این از پیگیریِ نظام‌مند یک نشانه‌شناسی شبیه به زبان‌شناسی به انضباطی جایگزین آن معروف به فایده‌گرایی پا پس گذاشته‌اند. انضباطی که با آن شکل‌های ارتباطی سروکار دارد که کمتر ساختار یافته بوده و بیشتر به واسطه زمینه تعیین می‌شوند ..

اما نشانه‌شناسی، به رغم این ناکامی‌ها، تأثیر واقعیِ پرتوانی بر نوشتن دربارهٔ سینما، نه فقط بر نگرهٔ سینما که همچنین برسخن منظم نقد، بر جای نهاده است. یکی از این تأثیرات معطوف کردن توجه به پتانسیل برای معنای نهفته درریزه‌کاری‌های عبارت و ایما و اشاره است. و نشانه‌شناسی از آنجا که بنا بر تحلیل چنین می‌کند، از دیدگاه تماشاگری که فیلم را قرائت می‌کند و نه از منظر سازندگان فیلم، نشان داده است که به طور اخص می‌تواند در مورد رمزشکنیِ ارتباطات روزمره شدهٔ رایج درتلویزیون به کار رود. در این میان همین ناکامیِ نشانه‌شناسی در تثبیت واحدهای حداقلیِ گریزپای زبان سینما باعث شد که‌واحدهای بزرگتر ساختمان سینمایی - به ویژه تحلیل روایت - در کانون توجه قرار گیرند. اندیشه‌های بنیادین ساختارگرا ونشانه‌شناختی (که در این مورد نه از زبان‌شناسیِ سوسور که از شکل‌گراییِ روسی دههٔ ۱۹۲۰ برگرفته شده) پیرامون این که‌معنا چگونه توسط روایت بیان می‌شود، نشان داده‌اند که به خصوص برای توضیح ساختارهای عمیقی - غالباً به غایت اودیپی - که در زیربنای بسیاری شکل‌های روایت عامه‌پسند، از *جامبی* گرفته تا *شمال از شمال غربی* تا *جنگ ستارگان*، قرار دارندمفید هستند.

ضد - سینما

این اندیشه که اکثریت عظیم فیلم‌ها به شیوه‌ای بسیار همسان عمل کرده و تماشاگر را به پذیرش مجموعهٔ خاصی از معناها که‌به واسطهٔ آرمان‌شناسی تعیین می‌شوند وامی‌دارند تکاپو برای یافتن شرایط یک ضد - سینما را شتاب بخشید که می‌توانست معانی متفاوت را القاء کرده و گسترهٔ وسیع‌تری از مواضع را در اختیار تماشاگر قرار دهد تا او بتواند فیلم‌ها را بر اساس آنها ارزیابی کند. تأثیر اساسی در اینجا از سوی تئاتر حماسیِ برتولت برشت اعمال می‌شد، که بر آن بود که تماشاگر را با وسایلی که از هر شکل همذات‌پنداری با کنش یا شخصیت‌ها دوری می‌جست جذب کند.

مؤلفهٔ ضروری شیوهٔ عمل برشت این اندیشه بودکه تماشاگر نباید هرگز حس حضور داشتن در یک نمایش، حس تماشاکردن و گوش دادن به بازیگران که در فضایی تئاتری به‌ایفای نقش مشغولند را از دست بدهد. درست همان طور که برشت به جانبداری از «فاصله‌گذاری» (Verfremdung / واژهٔ‌آلمانی، به معنای تحت‌اللفظی بیگانه کردن، م.) میان بازیگر و مخاطب به استدلال می‌پرداخت، شکل‌گرایان روسی در دهه ۱۹۲۰ شکل مشابهی از «بیگانه کردن» (به زبان روسی، ostranenie) در هنر و ادبیات را شناسایی کرده و گاه آن را همچون خصلت متمایزکنندهٔ هنر به طور عام و پاره‌ای از وقات به عنوان تأثیری که باید بدان دست یافت در نظر می‌گرفتند.

شماری از فیلم‌سازان و نگره‌پردازان سینما در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، با پی گرفتن این متقدمین، کوشیدند به مجموعه‌ای از روش‌عمل‌هایی بپردازند که سینما را قادر می‌کرد تماشاگر را به شیوه‌ای، مخاطب قرار دهد که باعث سدرگمیِ او نشود. فیلم‌سازی ازقبیل گدار و اشتراب پرچمدار بودند اما دلالت‌های ضمنیِ آن چه آنها انجام می‌دادند در آثاری مانند «ضد - سینما: *باد شرقی*» (۱۹۷۲) نوشتهٔ پیتروالن به طور مشروح توضیح داده شد. این کتاب یکی از چالشگرترین فیلم‌های گدار را برگزیده و هم شیوهٔ عمل‌هایی را که این فیلم به خدمت گرفته برمی‌شمرد و هم نقدی کلی از قابلیت کاربردیِ آن شیوه‌ها به عمل می‌آورد. والن درحالی که موفق می‌شود به بخش اعظم آن چه در فیلم باد شرقی سرمشق بود، و به نحوی چشمگیر امتناع مصرانهٔ آن از واداشتن تماشاگر به این تظاهر که نمایش مورد تماشاواقعی بوده و بنابراین باید به عنوان بیان حقیقت تلقی شود، دست یابد در قبال پرخاشگریِ گدار نسبت به تماشاگر و سرباز زدن او از ارائهٔ لذاتی که باید جایگزین لذات همذات‌پنداری شوند هشدار داد. متأسفانه برخی از منتقدین و فیلمسازان نسل بعد، به این هشدارها و اخطارهای مشابه آن وقعی ننهادند. دلمشغولیِ آنها به‌مقاومت در برابر وسوسه‌های سینمای قراردادی، آنها را به سوی ساختن فیلم‌هایی سوق داد که هر شکل درگیری لذت‌بخش ازجانب مخاطب را نفی می‌کردند .. در دههٔ ۱۹۷۰ برای مدت زمانی هم سینمایی که قرار بود سیاسی باشد و هم سینمای هنری‌پیشرو، از رشد مفرط نگره‌ای که باعث عدم

محبوبیت همگانیِ آنها شده بود آسیب دیدند.

مؤنث‌گرایی

احتمالاً بارورترین کاربردهای این نگرهٔ تازه، آنهایی است که توسط مؤنث‌گرایی صورت گرفت. نقد جریان غالب سینما توسط مؤنث‌گرایان - همراه با نقد مشابه از سوی اقلیت‌های قومی و جنسی - برای مدتی بر امور آشکاری مانند باسمه‌ای کردن منفیِ شخصیت‌های زنان و تصاویر آنها به عنوان موطلایی‌های کودن، دختران بی‌بندوبار و پر جار و جنجال، پیر زنان ترشرو - که‌همگی راه‌هایی برای جای دادن زنان در مکان خودشان در جامعهٔ پدرسالار تلقی می‌شدند - تأکید می‌کرد. اما دیری نپایید که‌ادعا شد چیزهایی بیش از موقعیت پست‌تر زنان در جامعه و شیوه‌ای که این امر به اشکال گوناگون در فیلم‌هایی خاص بازتاب‌یافته و تقویت می‌شود در معرض خطر است. مؤنث‌گرایانی چون کلر جانستون، پم کوک، و لورا مالوی چنین استدلال می‌کردندکه سینما در کلیت خود با نابرابریِ بسیار عمیق‌تری به بازنماییِ زنان و مناسبات جنسی می‌پردازد. مسأله صرفاً در این خلاصه نمی‌شد که اکثریت فیلم‌ها شکل قصهٔ عاشقانهٔ مبتنی بر جنس‌های مخالف به خود می‌گرفتند که با یک پایان قطعی روایی که‌زن را در جایگاهش در رابطه با مرد می‌نشاندند - به هر حال، این در مورد بخش اعظم ادبیات کلاسیک صدق می‌کند - . بلکه‌وسایل بازنماییِ یک الگوی همذات‌پنداری خلق می‌کرد که در آن موقعیت مذکر سلطه می‌یافت. کنش با مردانگی همسان‌پنداشته می‌شد، و بدن زنان به عنوان موضوع نگاه خیرهٔ مردانه و میل مذکر به معرض نمایش در می‌آمد - روندی آن چنان شایع و سمج که هرگونه جبران مافات پیشنهادی از طریق آفرینش شخصیت‌های مؤنث یا راه حل‌های قطعی روایی که در آنها زن سرانجام بدون شکست به موفقیت دست می‌یابد - را یکسره منتفی می‌کرد.

این موقعیت نه تنها برای قرائت سینمای جریان غالب که برای فیلمسازی مؤنث‌گرا و اندیشهٔ یک ضد - سینمای مؤنث‌گرا نیزدلالت‌های ضمنی به همراه داشت. پی بردن به این نکته که طفره رفتن از داستان به نفع واقعیت - و خطرات ملازم آن که در به‌نمایش گذاشتن به شیوه‌ای غیرمعمول و تأثیرگذار نهفته است.

کفایت نمی‌کند، مسئله را در اینجا بغرنج‌تر می‌کرد. تصویرمستند و مبتنی بر واقعیت، تحت تأثیر لایه‌ای از قراردادهایی که دسیسه می‌چیدند تا زنان را در سراسر تاریخ نامریی کنند، به‌شیوهٔ خاص خود به اندازهٔ داستان آلوده شده بود. از هم گسیختن شیرازهٔ بازنمایی تاریخی برای فیلم‌سازان به اندازهٔ مقاومت دربرابر جاذبه‌های فریبند داستان اهمیت یافت. به هر حال، زنان فیلمساز تمایل داشتند که بیش از همتاهای مذکر خود با مخاطبانشان همدلی نشان دهند و نیاز سیاسی به یافتن متحدانی عموماً بر هر گونه انگیزشی برای واداشتن تماشاگران به‌پذیرش اندیشه‌های هنرمند پیرامون اجزایی که یک اثر ساختارشکن مناسب را تشکیل می‌دهد فائق می‌آمد.

در دههٔ ۱۹۸۰ نگرهٔ سینماییِ مؤنث‌گرا به پیشرویِ خود ادامه داد. کیفیت دو پهلو و پیچیده تماشای فیلم‌ها از جانب زنان ولذاتی که آنها از سینما می‌بردند در کانون توجه قرار گرفت. این بـ پرداخت ملودرام و تصویر زن، توأم با همدلیِ بیشتر منجر شدو این تشخیص را در پی داشت که تظاهر به احساس زن بودن که د سینما رواج دارد پدیده‌ای یکسره منفی نیست. در نگرهٔ سینمایی مؤنث‌گرا، مانند هرجای دیگری، مفاهیمی که به صراحت بیان نشده و تماشاگر آنها را جست‌وجو یا کشف می‌کند یا مغایر ب سرشت فیلم است، بیشتر مورد تأکید قرار می‌گیرند و بر آن ساختا آرمان‌شناختی که زنان و احساس مؤنث بودن را به‌تبعیت ظاهر اجتناب‌ناپذیر نسبت می‌دهد کمتر تکیه می‌شود.

غرابت و زیر پا گذاشتن هنجارها

این اندیشه که سینما مکانیسمی است که میل جنسی را بـ جولان واداشته و در عین حال آن را مهار می‌کند، برای نگره‌های نو اهمیتی بنیادین داشته است. این فی‌نفسه کشف تازه‌ای نیست و کاربردهایش نیز فقط به سینما محدود نمی‌شود. جاری شدن کف نفس، ناکامی و ارضاء، مؤلفه‌های شکل موسیقیایی هستند، نگرهٔ روایی مدتها پیش اعلام داشته که روایت به تمامی باحرکتی از نظم به بی‌نظمی و آن گاه به نظم تازه‌ای که در حال استقرا است به پیش می‌رود. محتوای روایت همچنین به طورسنتی ب عنوان محتوایی که میل را با تشکیل زوج، ازدواج، و تولید مثل ب عنوان هدف صریح یا ضمنیِ داستان‌ها در سراسرجهان، و زنا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

همجنس‌بازی به مثابهٔ تهدیدهایی که باید مهار یا دفع شوند، در راستای انسجام اجتماعی سوق داده و به آن‌شکل می‌بخشد.

در هیچ جا قصهٔ عشق مبتنی بر گرایش به جنس مخالف به اندازهٔ سینما ملاک‌ها و قواعد هنجاری ترسیم نکرده، یا وسوسهٔ فراتر رفتن از محدوده‌ها چین پرداخته نبوده است. سینما هنری شهوت‌انگیز است که در بخش اعظم حیات خود به نحوی آزاردهنده در قید و بند گذاشته شده تا با نیاز خانوادگی به سرگرمی سازگاری پیدا کند. تشکیلات عریض و طویل ممیزی و بازبینی سینما، تنظیم

تصاویر بدن انسان در حرکت یا ثابت در وضعیت‌های مختلف، را هدف خود قرار داده؛ تصاویری که همواره بالقوه تحریک‌کنندهٔ بی‌نظمیِ جنسی هستند.

لیکن، کیفیت مبتنی بر هنجار سینما به هیچ وجه طبیعی نبوده، و نیز به آسانی و بدون دردسر به دست نمی‌آید. منتقدین همجنس‌گرا کند ذهن نبوده و متوجه شدند که لایهٔ ظاهریِ سینما هر قدر که مقید به هنجار باشد، میل به همجنس خنثی نشده بلکه غالباً به صورت یک گرایش نهانیِ اخلالگر در آثار کارگردانانی به گونه‌گونیِ آیزنشتاین، ویسکونتی، یا هاکس به حضور خود ادامه می‌دهد. این نکته نشان داد که رشته پرس‌وجوی به ویژه باروری است، چرا که پیش از آن نقد همجنس‌گرا با سئوالاتی(که پاسخ دادن به آنها به نحوی شگفت‌انگیز دشوار بود) پیرامون اینکه چگونه همجنس‌گرایان و فعالیت همجنس‌گرا به طورقراردادی در سینما بازنمایی می‌شدند، از مسیر اصلی بحث خارج شده بود. پیدایش مفهوم تازه و گستردهٔ «سینمای غریب» دراواخر دههٔ ۱۹۸۰ منتقدین را قادر کرد شمار زیادی از مظاهر همجنس‌گرایی در سینما را، از صریح گرفته تا ضمنی، و از وقاحت‌نگاری تا جریان غالب مورد احترام ـ که همگی توانستند به نحوی در حال چالش با هنجار گرایش به جنس مخالف تلقی شوند. در یک حوزهٔ واحد گرد هم آوردند.

یک شرط ضروری برای ظهور سینمای غریب رها شدن سینما از قید و بندهای اخلاقی و سیاسی که در آمریکا، اروپا و ژاپن ازاواخر دههٔ ۱۹۶۰ به این سو صورت گرفت و نیز شکل‌گیری جنبش‌های سیاسی مثبتی بود که به طور همزمان شکوفا شدند.سینمایی نو، پا به عرصهٔ وجود گذاشت، که گستره‌ای از فیلم‌های عملیات نظامی تا قصه‌های عاشقانه بر اساس همجنس‌گراییِ مردانه یا زنانه تا فیلم‌های جریان غالب را در بر می‌گرفت. این فیلم‌ها ویژگی‌های جنسیِ تخطی‌کننده ازهنجارها را در مضامین خود می‌گنجاندند. مؤلفه‌های محتوای مبتنی بر همجنس‌گرایی بتدریج در آثار کارگردان‌های تثبیت‌شدهٔ اروپایی چون ویسکونتی (به طور بارزی، *لودویگ*، ۱۹۷۲) پازولینی (*هزار و یک شب*، ۱۹۷۴)، و فاسبیندر (*فوکس ودوستانش*، ۱۹۷۴) به نحو بی‌پرواتری جلوه یافت، حال آن که در میان نسل جوان‌تر پدروآلمو دووار (*قانون میل*، ۱۹۸۷) فعالیت‌حرفه‌ای خود را به گرد دهن کجی عامدانه به قراردادهای جنسی استقرار بخشید. هالیوود تا مدت‌های مدید، نسبتاً گوشه‌گیرباقی ماند (فیلم *کابارِه* ساخته باب فاس به سال ۱۹۷۲ یک استثنای جسارت‌آمیز زودهنگام است) و حتی در فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰ مانند *آبادهوی خصوصی من* (۱۹۹۱) ساختهٔ گاس ون سانت تنها حضوری حاشیه‌ای دارد، در حالی که جریان غالب‌فیلادلفیای محتاط و غیر شهوانی را پیش‌کش می‌کند.

به هر حال، سینمای غریب حیطه‌ای بسیار وسیع‌تر از فیلم‌هایی پیرامون همجنس‌گرایان و همجنس‌گرایی را در بر می‌گیرد.این سینما متن‌های فرعیِ همجنس‌گرا ـ شهوت‌انگیز در فیلم‌هایی که آشکارا صریح‌اللهجه بوده و پدیدهٔ مهم قرائت «اردوگاهی» و دیگر قرائت‌های مغایر با سرشت فیلم از بسیاری انواع متفاوت فیلم‌ها را شامل می‌شود. لذا سینمای یادشده هم‌به خواص متنی فیلم‌ها به شیوه‌ای اشاره می‌کند که کیفیت به هنجار گرایش به جنس مخالف در هر جای غیر منتظره‌ای‌متزلزل و واژگون شود و هم به مسائلی که بیشتر با مقبولیت مخاطب و با قرائتی که گروه‌های مخاطبین مختلف واحد به عمل‌می‌آورند سروکار دارند. سینمای غریب از این جنبهٔ دوم صرفاً یکی از گرایش‌های متعددی است که این اندیشه را به چالش‌می‌خوانند که معنا چیزی است که بدون هیچ ابهامی در متن فیلم حضور دارد. زیرا گرچه فیلم‌های پرشماری تن به قرائت‌های‌اردوگاهی می‌دهند، تصمیم به قرائت آنها به آن شیوه ـ و ازاین رو تصمیم به کسب لذت مشخص و غیر منتظره از آنها ـ تصمیمی است که توسط مخاطب، غالباً مغایر با سرشت معنای مورد نظر فیلم، اتخاذ می‌شود.

مقبولیت

پایه‌گذاران سینمای غریب در تأکید بر اهمیت مخاطبین در تعیین معنای فیلم برای خود تنها نیستند. منتقدین مؤنث‌گرا پیش‌از آن استدلال کرده بودند که تعیین جایگاه تماشاگر مؤنث به هیچ وجه به آن میزان که برخی نویسندگان ساختارگرا ادعا می‌کردند قطعی و تثبیت‌شده نیست، در عین حال که تلاش‌ها برای محکوم کردن کیفیت باسمه‌ای کردن واپس گرایانه ونژادپرستانهٔ فیلم‌های هالیوودی از قبیل رشته فیلم‌های رمبو با بازیگریِ سیلوستر استالونه

غالباً با این واقعیت روبه‌رو می‌شوند که بخش‌هایی از مخاطبین که به نظر می‌رسد با دیدگاهی منفی باسمه‌ای شده‌اند، با این وجود شیوهٔ خاص خود برای نادیده‌گرفتن این باسمه‌پردازی و لذت بردن از فیلم را تحول می‌بخشند. این توانایی مخاطبین برای تعیین قرائت خاص خود ازفیلم‌ها موضوع اصلی مورد توجه در دههٔ ۱۹۸۰ شد و از سوی نگره‌های انعطاف‌پذیرتر پیرامون معنا که با متفکرین «پسامدرن» مانند ژاک دریدا و ژان بودریار تداعی می‌شد و نیز از جانب پژوهش‌های متکی به تجربهٔ پیرامون مخاطب که‌تفاوت‌های گسترده‌ای در درک را میان اجزای متشکله متفاوت توده مخاطب نشان می‌داد مورد حمایت قرار می‌گرفت.مخاطبین خود در این میان، به طور فزاینده‌ای قطعه قطعه شده‌اند و، بسیار بیش از دورهٔ کلاسیک، فیلم‌هایی که تمنای‌جاذبهٔ توده‌ای را دارند مجبورند همه گونه قرائت متفاوت توسط تماشاگران را در محاسبات خود منظور کنند. سینما از این جنبه‌پسامدرن شده است زیرا مخاطبین آن را، با فیلم‌هایی مانند *آخرین تهرمان خیالی* (۱۹۹۳) که عامدانه آمادگی مخاطبین به‌تغییر جهت سریع از یک شیوهٔ پذیرش به شیوه‌ای دیگر را به بازی می‌گیرد، چنین کرده‌اند

پژوهش‌های سینمایی وملاک‌های‌عام‌پذیرفته‌شده

با گسترش تحصیلات عالیه و استقرار انضباط تازهٔ مطالعات سینمایی، کانون نوشتار جدی و محققانه به این گرایش داشته که از جهان غیر رسمی شیفتگان سینما به فضای ساختار یافته‌تر دانشگاه‌ها تغییر مکان دهد. این آمیزه‌ای از مزایا و نقاط ضعف‌در بر داشته است. در سویهٔ مثبت، نوشتار پیرامون تاریخ سینما هم فرهیخته‌تر شده و هم به منابع غنی‌تری دست یافت. نه‌تنها مورخین سینمایی از فرصت‌های بیشتری برای پرداختن به حرفهٔ خود بهره‌مند شده‌اند که توانسته‌اند تحولات فکری در حیطه‌های مرتبط از قبیل تاریخ اقتصادی و تاریخ فرهنگی را نیز به خدمت بگیرند. چشم‌اندازهای گسترده، به پشت‌گرمی کندوکاو مفصل در منابع بسیار متنوع، بدان معناست که منزلت سینما در فرهنگ قرن بیستم و در اقتصاد سرمایه‌داری جهانی‌بسیار بهتر از بیست یا سی سال پیش درک می‌شود.

اما در جبههٔ نقد وضعیت سردرگم است. شمار زیادی از انقلابیون سینمایی ـ نگره‌ای دههٔ ۱۹۷۰ فعالانه با اندیشهٔ نقدسینمایی به عنوان شکلی از واکنش متکی به دانش، اما ذهنی در قبال فیلم‌ها به خصومت پرداختند. هدف آنها جایگزین کردن‌این شکل با شکل‌های تحلیلی پالوده‌تر و موشکافانه‌تر بود. عمل نقد فیلم، همان گونه که سیر تحولات امور نشان داد، وقعاً درحال افول کلی هست، اما بیش‌تر به دلیل عدم تمایل سردبیران ادبی مجلات به اختصاص فضا برای پرداختن مبسوط‌تر به‌فیلم‌های مطرح روز، تا به دلیل کیفیت متقاعدکنندهٔ حملات به آن. در این اثنا نوشتار آکادمیک پیرامون سینما تا حدی پیله به‌دور خود تنیده و دل مشغول مسائلی شده که ـ به رغم ادعاهای سیاسی بوشان ـ تاثیر چندانی بر جهان خارج از فرهنگستان‌نداشته است. این تا حدی به خاطر دگرگونی‌ها در خودِ سینماست. فیلم‌های نسبتاً اندکی، در مقایسه با مثلا دههٔ ۱۹۶۰، درحال ساخته شدن هستند ـ یا پخش شده‌اند ـ که به آن تحلیل زیبایی‌شناختیِ دقیقی که در دوران بالندگیِ خود به هالیوودکلاسیک یا سینمای هنری اروپا، ژاپن یا هند می‌پرداخت نیاز داشته باشد. اگر مکانیسم‌هایی که به واسطهٔ آنها فیلم‌ها به‌ادراک شکل می‌دهند جذابیت خود را از دست داده‌اند و فیلم‌هایی که به ادراک شکل می‌دهند کمیاب شده‌اند، جای شگفتی‌نیست اگر نقد فیلم جای خود را به ژورنالیسم نفس‌گیر از یک سو و خرده‌گیریِ آکادمیک از سوی دیگر داده باشد.

این معضل به واسطهٔ فقدان درکی از ارزش‌های ملاک‌های عام پذیرفته شده وخیم‌تر می‌شود. تا سال ۱۹۶۰ بر سرِ این که چه‌ارزش‌هایی مهم هستند و کدام فیلم‌ها و فیلمسازان به بهترین وجه آنها را بیان می‌کنند توافقی حاصل شده بود. منتقدین‌مؤلف‌گرای اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوائل دههٔ ۱۹۶۰ کوشیدند ملاک‌های عام ارزش‌های پذیرفته‌شده را دگرگون کنند ـ با جای‌دادن هاکس بر فراز فورد، روسلینی مقدم بر دسیکا، میزوگوچی برتر از کوروساوا و غیره ـ از الغای کامل آن ارزش‌ها حرفی به‌میان نمی‌آوریم. نویسندگان بعدی به تمامیِ اشکال ملاک‌های عام سینمایی با سوءظن می‌نگریستند، گه گاهی به این دلیل‌که سلائق شخصیت‌شان آنها را به حیطه‌های عجیب و غریب و مسلماً عاری از ملاک‌های عام می‌کشاند، و در پاره‌ای موارد به‌این خاطر که استدلالی می‌کردند اندیشهٔ ملاک‌های عام بنا به تعریف به طرز خطرناکی برگزیده‌است.

این نکته مشکلات حادی را در برابر درک درست سینما ایجاد می‌کند. اول آن که، ملاک‌های پذیرفته‌شدهٔ عام به هستیِ خود ادامه می‌دهند ـ اما به واسطهٔ غیاب شق دیگر و بیشتر به واسطهٔ بوالهوسی‌های مد و قابلیت دسترسی تعیین می‌شود تا به‌وسیلهٔ هر شکلی از استدلال معقول. در وهلهٔ دوم، در غیاب چنین استدلالی اندیشهٔ اهمیت خودِ سینما بتدریج تضعیف‌می‌شود اگر هر فیلمی بتواند به اهمیت هر فیلم دیگر باشد، و اگر داوری‌های به ظاهر تاریخی یا مختص به فرد جای استدلال‌زیبایی‌شناختی را بگیرد. هر کس این اختیار را خواهد داشت که هدف جدی گرفتن سینما مقدم بر هر چیز را به چالش بخواند.باید این درک وجود داشته باشد که سینما طی صد سال گذشته به چه چیز دست یافته است، و کجا باید به دنبال دلایل‌کامیابیش کندوکاو کرد. این موفقیت شکل آثاری را به خود می‌گیرند که می‌توانند ماندگار شوند؛ آثاری که پس از صحبت کردن‌با مخاطبین به شیوه‌ای خاص در زمانه‌ای معین، می‌توانند اکنون و در آینده چالش‌های تازه‌ای فراروی داوری قرار دهند.

با این وجود، هیچ ملاک پذیرفته شده‌ای نمی‌تواند برای همیشه ثابت بماند، و نیز بر خلاف آن چه ملاک عام ادبی تمایل به‌انجام آن داشته، نباید به یک ملاک عام سینمایی اجازه داد تا مرز سیاهه‌ای از مؤلفین ـ عموماً مرده، سفیدپوست و مذکر ـ که‌آثارشان ورای چالش فرض می‌شود به انحطاط کشیده شود. خوشبختانه وقوع این امر در مورد سینما نامحتمل است. مطالعات‌سینمایی به عنوان اولین نکته، این استدلال را به نحوی متقاعدکننده استقرار بخشیده که دستاورد سینما به مؤلفین ختم‌نمی‌شود ـ و یا صرفاً چنین نیست ـ و اینکه بسیاری آثار کلیدی، به ویژه در سینمای کلاسیک هالیوود به همان میزان محصول‌این نظام هستند که محصول هر فردی (*بر باد رفته* و *جادوگر شهر زمرد* هر دو در میانهٔ راه ساخته شدن با تغییر کارگردان مواجه‌شدند). ثانیاً مجموعهٔ ساختار پیچیدهٔ نقد سینما همواره بین‌الملل‌گرا بوده است، و منتقدین همیشه تقلا کرده‌اند ـ و امیدوارم درآینده نیز پیوسته تقلا کنند ـ که ارزش‌های شق دیگر در برابر جریان غالب و جهان سوم را در مقابل سلطهٔ صنعتی و فرهنگیِ جهان اول ارتقاء بخشند.

مسألهٔ سینمای زنان معضل‌آفرین‌تر است. قدرت زنان در سینما همواره بیش‌تر به عنوان مصرف‌کننده بوده تا تولیدکننده وتثبیت این نکته که زنان فیلمساز نقشی پراهمیت، ولو فراموش شده، در آفرینش سینما می‌توانند بازی کنند تا حد معینی‌مخالف با ملاک عام (یا ضد ملاک عام) بوده است. اما استدلالی که در اینجا به دفاع از ملاک‌های عام پیش کشیده می‌شود،استدلالی به نفع صف‌آرایی و اتحاد به گرد وضع موجود نیست. بر عکس، این استدلالی است در حمایت‌از استدلال، در خدمت‌بیان دلائل گزینش‌های زیبایی‌شناختی و دیگر گزینش‌ها و دفاع از این دلائل.■

کتاب‌شناسی

آندرو جی. دادلی (۱۹۷۶) / نگره‌های اصلی سینما.

بارت، رولان (۱۹۶۷) / عناصر نشانه‌شناسی.

کوک، پم و جانستون، کلر (۱۹۷۴) / جایگاه زنان در فیلم‌های رائول والش.

الیسر، تامس (۱۹۷۲) / قصه‌های خشم و هیاهو.

متز، کریستین (۱۹۷۱) / زبان و سینما.

ملوی، لورا (۱۹۷۵) / لذت بصری و سینمای روایی.

ولن، پیتر (۱۹۷۲) / ضد ـ سینما: *باد شرقی*

ولن، پیتر (۱۹۷۲) / نشانه‌ها و معنا در سینما.

پی‌نوشت‌ها

• Mosfilm : استودیو فیلمسازی دولتی در نوروی سابق (م)