کارناوالسک فیلم و نظام اجتماعی

پاتریک فیوری • ترجمه ی علی عامری مهابادی

The Carnivalesque :Film and Social Order

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم و سازه‌های نظم اجتماعی

فیلم‌ها مانند سایر فرایندهای روایی، نظام‌هایی اجتماعی را به وجود می‌آورند که با طیف گسترده‌ی منابع از جمله نظام اجتماعی یا دنیای پدیدآمده، زمینه‌های اجتماعی‌تاریخی‌ای که فیلم به آن‌ها می‌پردازد، زمینه‌های انتقادی درک آن و زمینه‌های اجتماعی تماشاگر ساخته شده است. این نظام‌ها همگی در چارچوبی عمل می‌کنند که شاید بتوانیم آن را سازه‌شناسی[1] نظام‌های اجتماعی بنامیم. این سازه‌شناسی‌ها (نظام سیستماتیک دانش و شکل‌گیری بافت‌های معنی) در چارچوب خود عمل می‌کنند تا به رویدادها، مردم، تاریخ‌ها، اخلاقیات و غیره نکات مربوطه را در چارچوب فیلم و خارج از آن دهند. بخشی از این روند شامل ساختن مرزهایی است که چگونگی و چراهای وقایع روایی و اُبژه‌ها را محدود و تثبیت می‌سازد. این مرزها که غالباً به آن‌ها اشاره نمی‌شود (چنان که عمدتاً در سطحی نامرئی در بطن سازه‌ی

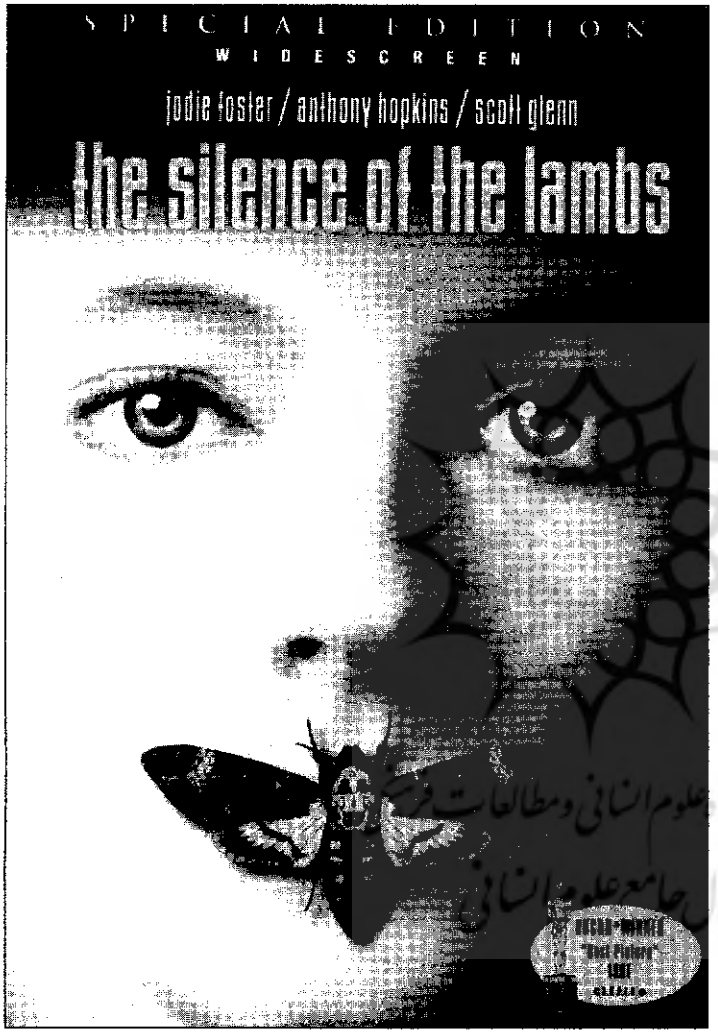
متن و خوانش عمل می‌کنند) غالباً کارکرد محدودکننده ندارند، بلکه حکم لحظاتی را دارند که در آن‌ها تفاوت مطرح می‌شود تا به بخشی از روند تماشا تبدیل گردد. زیرا وقتی فیلمی را تماشا می‌کنیم، همواره میان نظام جهان فیلم، نظام اجتماعی که فیلم از آن برگرفته می‌شود و خودمان سرگردانیم. شاید این مرزها نامحدود باشند یا بخشی از امور غیرقابل‌بازنمایی را شکل بدهند، شاید هم گذرا و مختص فیلم‌اند، امّا برخی از آن‌ها باثبات‌تر و تکراری‌تر از دیگران‌اند و ساختار کلی چنین مرزهایی در تمام فیلم‌ها مشترک است. برخی نمونه‌ها شامل این موارد می‌شود: مرزهایی که درون خود فیلم وجود دارد (نظم اجتماعی بازنمایی‌شده)، مرزهایی که میان نظام جهانی فیلم و محیط گسترده‌تر اجتماعی وجود دارد، و مرزهای میان دو نظام اجتماعی فیلم و تماشاگر. جنبش‌ها و پیوندهای بین این مرزها و این‌که چگونه تماشاگر فیلم به آن‌ها می‌پردازد، چیزهای بیش‌تری در مورد فیلم و ارتباطش با نظام اجتماعی به ما می‌گوید. از این گذشته این‌ها بخشی از وضعیتی‌اند که شاید بتوان تغییر مقطعی در شرایط هستی‌شناسی‌های متفاوت نامید.[۲]

پس این‌ها نیز به‌سرعت قابل ترسیم خواهند شد. بدین ترتیب، می‌توانیم بیش‌تر به بررسی ظرفیت فیلم برای گسست و به‌چالش‌طلبیدن این سازه‌شناسی‌ها بپردازیم.

نخستین مورد از این مرزها در بطن خود فیلم عمل می‌کند. نظام اجتماعی که در داستان فیلم بنا می‌شود غالباً از جهاتی به نظام تاریخی و اجتماعی‌ای شباهت دارد که آن را پدید آورده است. این موضوع تقریباً پرهیزناپذیر است، زیرا حتی در فیلم‌هایی که تلاش دارند نظامی اجتماعی را فراسوی دوره‌ی تاریخی خود بازنمایی کنند، همچنان می‌توانیم بازسازی نظام‌هایی چون روابط میان دو جنس، ساختارهای قدرت، نظام‌های گفتمان، عمل‌کردهای اخلاقی و غیره را ببینیم. به دلیل همین شباهت‌ها، بیننده می‌تواند به‌سرعت این مرز نظام اجتماعی داستانی را تثبیت کند و حتی در ناآشناترین منظره‌ها احساس آشنایی می‌کند. این کارکرد دست‌کم دو جنبه دارد: می‌توان به نظام‌های جهانی آفریده‌شده معنی بخشید، زیرا این کاربرد آشنا است؛ و فیلم‌ها می‌توانند ضمن بازی با چنین روابطی جلوه‌های دراماتیک ایجاد کنند. فیلم‌های ترسناکی که در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ توسط کارگردان‌هایی چون وس کریون و سام ریمی ساخته شدند، محیط اجتماعیِ بسیار آشنایی (محله‌ی حومه‌نشین طبقه‌ی متوسط آمریکا) را نمایش دادند. به‌این ترتیب، حس وحشت بسیار قوی‌تر بود، زیرا این حس به دلیل زمینه‌های تثبیت‌شده و بسیار قابل تشخیص اجتماعی بسیار شدیدتر است. هیچکاک شخصیت‌های خود را در شرایط عادی و روزمره قرار داد تا اختلاف اجتماعی را پیچیده‌تر سازد. یکی از بهترین نمونه‌ها **شمال از شمال غربی** است. درواقع، آشفتگی شدید راجر تورنهیل است که خطر را بسیار شرارت‌بارتر نشان می‌دهد. جای شگفتی نیست که در چنین نمونه‌هایی می‌توانیم تجلی نیرومند نگره‌ی «شرور» (Unheimlich) فروید را ببینیم، زیرا مرموزبودن شامل آشنایی بیش‌ازحد و درعین‌حال پنهان و بیگانه بودن هم هست.

حتی به‌ظاهر سطحی‌ترین نشانه‌ها نیز می‌توانند نظم روایی فیلم را با زمینه‌ی اجتماعی فراسوی خود مرتبط سازند. شاید این موضوع به‌طور خاص در عرصه‌ی اجتماعی رخ دهد (مثلاً ساعت بیگبن یا کاخ سفید دلالت‌های ضمنی فرهنگی و خاصیَ دارند) یا شاید انگیزش بینامتنی داشته باشند. مثلاً در **پرتقال کوکی** (کوبریک، ۱۹۷۱)، اجرای ترانه‌ی **آواز در باران** در بافتی که بسیار دور از بافت اصلی جین کلی است، چنین ریشه‌هایی را نفی نمی‌کند. هر چه نباشد این‌ها دقیقاً به خاطر چنین لحظه‌ی سیاه و شریرانه‌ای تقویت شده‌اند. در سینمای موزیکال دهه‌ی ۱۹۵۰، قتل و تجاوز و شکنجه به نظر ناممکن می‌رسد. به همین علت، چنین صحنه‌ای در **پرتقال کوکی** بهت‌آورتر و آزاردهنده‌تر است. هنگامی که چنین ارجاعی صورت می‌گیرد، شاید بتوانیم دلالت‌های ضمنی بیش‌تری را پی‌گیری کنیم؛ از جمله این فکر که این ترانه از صحنه‌ای می‌آید که شکلی از جنون (ولو جنون ناشی از عشق رمانتیک) را بازسازی می‌کند و این نگاه مراقبِ مرد پلیس و نه احساسات اوست که رقص و آواز کلیَ را متوقف می‌سازد. زیرا به نظر می‌آید که نگاه تمام‌دَید[۳] حاکمیت است که مانع از اَعمال ضداجتماعی آلکس می‌شود. این ارجاعات بینامتنی از حیث ارتباط با دلالت‌های ضمنی میان نسل‌های اجتماعی (چه فیلم به فیلم یا فیلم به زمینه‌های اجتماعی) فرق دارد. ولی معمولاً نکاتی وجود دارد که می‌توانیم ببینیم این دلالت‌ها در آن‌ها عمل می‌کند. علاوه بر این، مسیرهایی که امکان تحقق این رابطه‌ی بینامتنی را می‌دهند، نمی‌توانند صرفاً در چارچوب عرصه‌ی متنی عمل کنند. درواقع، این نظم فرهنگیِ چیزها است که چنین دلالت‌های ضمنی‌ای را تثبیتَ و حفظ می‌کند. به عبارت دیگر، نوع پیوندهایی که میان فیلم‌ها برقرار می‌شود، غالباً در چارچوب مجموعه‌ای از الگوهای فرهنگی و نه صرفاً ارجاعات متنی است که آن‌ها را ایجاد می‌کند.

شاید این نکته مهم باشد، زیرا چنان که اشاره کرده‌ایم گستره و میزان روابط بینامتنی، شیوه‌های مهمی در تولید معناها است. شاید این رده از ارجاعات بینامتنی که تقریباً به‌طورکامل در سطح اجتماعی انجام می‌شوند، شبیه آن‌هایی باشند که از متن می‌آیند؛ امّا تمایز آن‌ها بر این مبنا و تأکید بر انگیزش فرهنگی نهفته است. این که چگونه فرهنگی چنین پیوندهایی را سازمان می‌دهد (مثلاً چگونه خوانش‌های مشروع از فیلم تثبیت می‌شوند)، بخش عمده‌ای از عمل کردهای ایدئولوژیک این فرهنگ را آشکار می‌سازد.



مثلاً فیلم وسترن **شبیخون اولزانا** (آلدیچ، ۱۹۷۳) غالباً در حکم ارجاع بینامتنی ـ برگرفته از فرهنگ ـ به دخالت ایالات متحده در جنگ ویتنام طرح می‌شود. در این جا، بینامتنیت حداقل سه وجه دارد: ژانری (فیلم‌های وسترن و جنگی)، تاریخی (وقایع جنگ ویتنام ـ واقعه در حکم متن) و استعاره‌ای/تمثیلی (نمادگرایی تصاویر و روایت در چارچوب خود فیلم). در چنین شرایطی، به نظر می‌آید که «معنای» **شبیخون اولزانا** حداقل در دو سطح از نظام متنی فیلم گسترش می‌یابد. به‌هرحال، تفسیر کل چنین نشانه‌هایی متکی بر این زمینه‌ی فرهنگی بینامتنی است. این امر زمانی بیش‌تر مورد تأکید قرار می‌گیرد که ایده‌ی تاریخ ژانر ترسیم می‌شود و بدین ترتیب علامت‌گذاری فیلم برای تعیین ژانر با زمینه‌ی اجتماعی روز، دوباره تعریف می‌شود. این بخشی از رابطه‌ی میان نظام اجتماعی پدیدآمده در فیلم و زمینه‌های فرهنگی گسترده‌تر است.

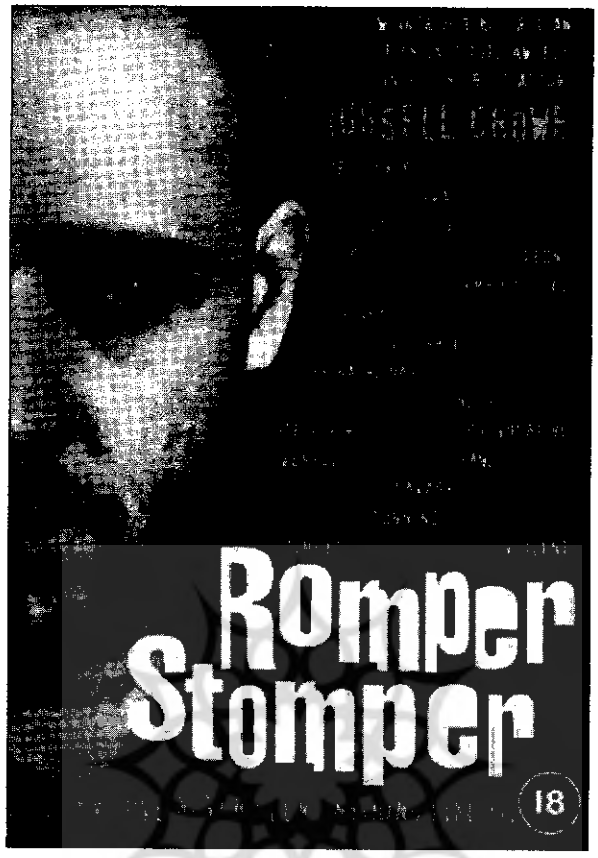
بخشی از کارکرد این نظام اجتماعی آفریده‌شده فراهم‌آوردن زمینه‌های اخلاقی است که روایت فیلم در آن شکل می‌گیرد. در بسیاری از موارد، تصویرپردازی شخصیت (یا مجموعه‌ای از وقایع) خارج از زمینه‌ی اخلاقی‌ای عمل می‌کند که برای تعریف آن در نظر گرفته شده است (یعنی تماشاگر از طریق تقابل‌های نظام اجتماعی، آن را دریافت می‌کند.) این وسیله بسیار متعارف است، نیروهای روایی را نمود می‌دهد و نیز نظم اجتماعی فیلم را می‌سازد. در **سکوت بره‌ها**، شخصیت اجتماع‌ستیز و روان‌پریش هانیبال لکتر این کار را در سطح اجتماعی (که نوعی نمادگرایی داستانی است) انجام می‌دهد. وی این کار با مخالفت با تمام رمزهای اخلاقی و در سطح نظام روان‌شناختی با ورود به خاطرات و احساسات (عمدتاً سرکوفته‌ی) استارلینگ مأمور اف‌بی‌آی انجام می‌دهد.

در هر دو مورد، لکتر نسخه‌ای بسیار افراطی‌تر از چیزی است که به نمایش در می‌آید و نظم اخلاقی و سازمان اجتماعی را نمایش می‌دهد. او در حکم محصول طبیعی این نظم اجتماعی مطرح می‌شود؛ بیش‌تر در حکم نمونه‌ی دیگری از اخلاقیات بازنمایی‌شده و نه ناهنجاری. ظرفیت وی برای عمل به منزله‌ی فردی معقول، حساس و حتی آگاه به وی چنین امکانی را می‌دهد تا «از جنبه‌ی داستانی» به منزله‌ی بازتاب نظامی اجتماعی عمل کند که مخدوش شده است؛ به این صورت که نظام اجتماعی تصویرشده ارتباط نزدیکی با نظام اجتماعی شناخته‌شده (سرمایه‌داری متأخر ایالات متحده با سلسله مراتب نظام و قدرت، مردسالار و غیره) دارد. پس چنین مرزشکنی‌هایی در بطن زمینه‌ی مضاعف گذر از مرزهای نظام اجتماعی و گذر از مرزهای فرهنگ عمل می‌کند که فیلم را پدید آورده است (و بخش عمده‌ای از مخاطبان را هم در برمی‌گیرد). به شکلی جالب، مأمور استارلینگ هم به نحوی مرزشکنانه عمل می‌کند، زیرا جنسیت او برای زیرسؤال‌بردن برخی از ساختارهای سلسله مراتبی قدرت به کار می‌رود.

این موضوع با نوع دوم گسست کارناوالسک[۴] نظام اجتماعی ارتباط می‌یابد که شامل موارد بین نظامِ اجتماعی فیلم و محیط اجتماعی گسترده‌تر است. [...] ساده‌ترین سطح آن زمانی است که فیلم امور نمادین را به چالش می‌طلبد. شاید روشن‌ترین مورد آن از جنبه‌ی اخلاقیات نمود یابد. این موضوع همواره جای بحث داشته که چه چیز را می‌توان بازنمایی کرد و چگونه چیزها بازنمایی می‌شوند. پستی و **خشونت در سالو** اثر پی‌یر پائولو پازولینی، سیاست‌های جنسی در **آخرین تانگو در پاریس** (۱۹۷۳) ساخته‌ی برتولوچی، بازتابندگی جسمانیت و مرگ در **تام نظرباز**، مسائل نظر به کودکان در **لولیتا** (کوبریک، ۱۹۶۲) و فاشیسم هولناک در **پیروزی اراده** (ریفنشتال، ۱۹۳۵) همگی، هر چند به شیوه‌های گوناگون، چالشی را بازنمایی می‌کنند که فیلم می‌تواند نظام اجتماعی تثبیت‌شده را درگیر آن کند. جا دارد بپرسیم که این وضعیت چگونه می‌تواند متفاوت (یا مشابه) با نمونه‌ی مرزهایی باشد که در بالا به آن اشاره کردیم. این تفاوتی متکی بر گسست نظام اجتماعی درون فیلم و گسست آن در خارج از فیلم است. به معنایی، می‌توان استدلال کرد که این بخشی از کارکرد فیلم در چارچوب زمینه‌ی اجتماعی آن است. فیلم اغلب نشان می‌دهد که وقتی نظام اجتماعیِ به چالش طلبیده شده قطع یا واژگون می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد. مشاهده‌ی این موضوع خود بخشی از لذت است، زیرا می‌دانیم چیزی که اجرا می‌شود واقعیتی مشخص دارد ولی متکی بر متن است. با وجود این، حتی سرسخت‌ترین پشتیبان‌های تبلیغات (با ذکر نمونه‌ای خاص) درمی‌یابند که ظرفیت متن محدودیت‌های مشخصی برای تغییر نگرش مردم نسبت به نظام‌های اجتماعی مانند کنش‌های اخلاقی دارد، که البته کاملاً متفاوت با تغییر خود نظام‌ها است.

خارج از این، روند دیگری هم وجود دارد که می‌تواند عملکردهای اخلال‌گرانه‌ی متن را به منزله‌ی بخشی ضروری از تکامل نظام جهانی اجتماعی ببیند. فیلم با نمایش چیزی که مرزشکنانه است، عملکرد ایدئولوژیک رمزگان‌های اخلاقی و بازنمایی‌های جنس و نژاد را هم آشکار می‌سازد. به‌طور خلاصه، تعامل میان نظام اجتماعی و فیلم به منزله‌ی بخشی از امر فرا. کارناوالسک[۵] انجام می‌شود که سعی دارد اطلاعاتی درباره‌ی این نظام و چگونگی کارکردهایش فراهم آورد. چنین تفسیری میان ایده‌ی بازنمایی متون یا بازتاب نظام اجتماعی (تقریباً به معنای مارکسیستی کلاسیک) قرار دارد و این که گویی توان دخالت فعال را دارد (مثلاً در نگره‌های برشت).

سومین نوع این مرزها، مرزهای میان نظام سینمایی و نظام تماشاگر، موردی است که آن را در بسیاری از زمینه‌های متفاوت فردی می‌بینیم؛ زیرا در مرز میان فیلم و فرهنگ تمایزی آشکار بین نظام‌های جهانی متنی و سایر نمونه‌ها (مثلاً نمونه‌های اجتماعی) وجود دارد که در آن می‌توان دلالت‌های ضمنی را ارائه

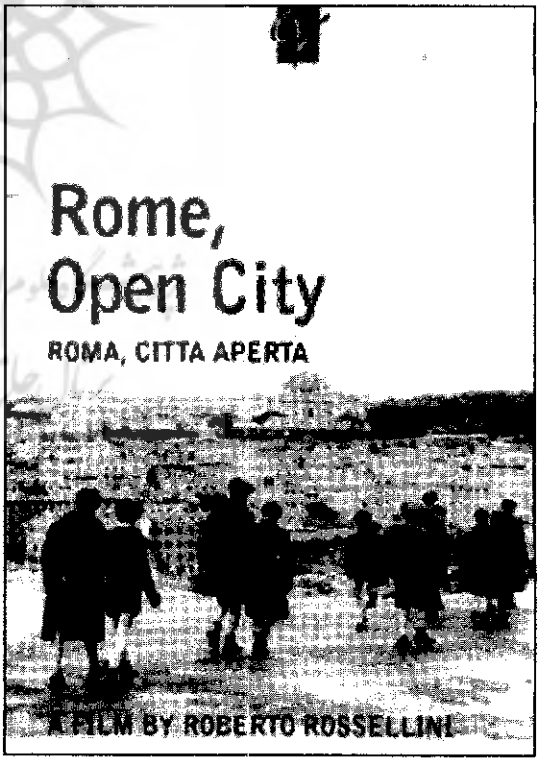


داد یا مشاهده کرد. در مرزهای درون خود فیلم هم نقطه‌ی مشترکی از وجود هستی‌شناختی دیده می‌شود. بدین‌ترتیب حتی اگر مرزها شکسته شوند، این کنش تبدیل به بخشی از نظام فیلم می‌شود. به‌هرحال تماشاگر و فیلم همواره در سطحی یگانه و فردی حتی بر این زمینه‌های گسترده‌تر عمل می‌کنند، زیرا تماشاگر نظام جهانی متنی فیلم (و تمام مختصات آن) را تأیید و در بطن حداقل یکی از نظام‌های فرهنگی عمل می‌کند. این مورد شامل نظام اجتماعی تولید فیلم (لحظه‌ی تاریخی و ایدئولوژیک پیدایش فیلم) یا نظام فرهنگی درک فیلم (فیلمی که در بطن زمینه‌ی درک فرهنگی خود دیده می‌شود) یا نظام فرهنگی تحلیل انتقادی فیلم (این‌که چگونه فیلم از جنبه‌ی انتقادی مثلاً هنری، عامه‌پسند، شنیع، متعالی قلمداد می‌گردد) یا نظم فرهنگی تفسیر آن (این‌که فیلم‌ها در زمینه‌های مختلف معناهای خاصی دارند) می‌شود.

فراسوی تمام این‌ها هم چیزی وجود دارد که همان موضع‌گیری‌های تماشاگر در بافت‌های متفاوت ولی در نهایت فرهنگی است، زیرا اهمیتی ندارد که این بافت‌ها تا چه حد نیرومندند و قدرتی عظیم دارند، چون باز هم موضع‌گیری‌هایی در دنیاهای کوچک تماشاگر وجود دارد که برخی از آن‌ها چنین بافت‌هایی برمی‌آیند و برخی دیگر محصولات تاریخ‌های فردی و موارد روان‌شناختی‌اند. شاید کله‌پوستی‌های نژادسفید که به تماشای **رامپر استامپر**[۶] (رایت، ۱۹۹۲) می‌پردازند، به‌خوبی تمام این زمینه‌های اجتماعی را ملاحظه کنند؛ امّا واکنش‌های آنان کاملاً متفاوت از سایر مخاطبانی است که چنین دیدگاه‌های سیاسی‌ای ندارند. شاید تماشاگر در شخصیت هاندو به منزله‌ی قهرمانی تراژیک

هیچ کنایه‌ای نبیند، در حالی که دیگران در این شخصیت هیچ چیز جز فاشیسم شرارت‌بار نمی‌بینند. چنین تفسیرهایی به شدت متأثر از سایر زمینه‌های اجتماعی و متنی است، امّا باید نقطه‌ای هم وجود داشته باشد که هر چه تماشاگر در آن می‌بیند و چگونگی واکنش او نسبت به آن برگرفته از ذهنیت یگانه‌ی آن‌ها باشد. این نوع تعامل میان روایت‌های کلان لیوتاری از زمینه‌های فرهنگی و انفجار خرده‌روایت‌ها فراوان است. برخی از آن‌ها پابرجا می‌مانند، در حالی که بقیه به سرعت محو می‌شوند. این روایت‌های کوچک عمدتاً امکان انحراف و تفاوت را فراهم می‌آورند، نه آن حس هویتی که در روایت‌های کلان دیده می‌شود. فراروایت‌ها با خلق دیدگاه‌های چندگانه تمام دیدگاه‌های روایی پیشین را به چالش می‌طلبند.

گفتن این موضوع ساده نیست که فیلم‌هایی خاص با سلیقه‌ی تماشاگرانی خاص و بدین‌ترتیب زمینه‌های متفاوت متنی، فرهنگی و فردی سازگار



خواهند بود. ایدئولوژی‌ها به شکل کامل‌تری ساخته خواهند شد و لذت‌بخش خواهند بود. حداقل این معادله در سطح لذت مسئله‌ساز است، زیرا آن‌چه لذت بخش است، ممکن است دقیقاً برگرفته از دیدگاه ضدقهرمانانه یا متفاوت باشد. یکی از چیزهایی که این ایده‌ی دیدگاه‌های متنی و تماشاگر را آشکار می‌سازد، میزان پویایی کنش تماشا است و این‌که چرا هر نوع شباهتی با این روند ناممکن است. می‌توان بخشی از این موضوع را از جنبه‌ی مفهوم پدیدارشناختی شبه داوری‌ها برداشت کرد. این‌ها با تمایزاتی ارتباط دارند که بین این کنش‌ها و وقایع درون متن، از جمله فیلم، و نیز آن‌هایی ایجاد می‌شود که در دنیای واقعی خارج شکل می‌گیرد. وقتی نُورمن بیتس در صحنه‌ی دوش فیلم **روانی** هیچکاک به ماریون چاقو می‌زند، ما با شتاب از سالن خارج نمی‌شویم تا پلیس را صدا کنیم. با وجود این، واکنش‌های احساسی ما نسبت به صحنه‌ی هولناک نشان می‌دهد که چنین رویدادهایی حداقل در یک سطح، معنای خاصی دارند. کیفیت داستانی این داوری‌ها به آن‌ها موقعیتی شبه‌واقعی می‌دهد، امّا بدین‌ترتیب مانع از نوعی دوگانگی میان حقیقت و داستان می‌شود. سپس این پرسش مطرح می‌گردد که رابطه‌ی میان نظم جهانی و متنی این شبه داوری‌ها و رخدادهای اجتماعی‌تاریخی چگونه است. مسلماً این امر تا حد زیادی واسطه‌ی روند خوانش/ تماشا می‌شود.

البته این سه نوع مرز (فراموش نکنید که همواره مرزهای دیگری هم وجود دارد) در حکم بخشی از شبکه‌ی بزرگ‌تری عمل می‌کنند که زمینه‌های روابط و خوانش نظام‌های اجتماعی را از آن‌ها برمی‌گیریم. همچنین مهم است یادآور شویم که تمام این‌ها با قدرت و طی فرایندهایی عمل می‌کنند. پایداری چنین نظام‌هایی (و عملکردشان) به این معنی است که تماشاگر انتظار آن‌ها را (حتی در سطحی پنهان) دارد و هرگز نمی‌توان آن‌ها را دقیقاً سیستم‌ها یا مختصات تعریف شده دانست. منظور این‌که تعامل با تمام

نسل‌های اجتماعی (از نظام دنیای خلق‌شده‌ی فیلم‌ها تا نظام دنیای زنده‌ی تماشاگر که نشانه‌های فیلم را دوباره می‌یابد)، نه ثابت و قطعی بلکه همواره متغیر است. نمونه‌ای خاص به ما کمک می‌کند تا نشان دهیم که چگونه می‌توانیم هر سه مرز، جایگاه‌های آن‌ها و این کیفیت نظام اجتماعی را در فرایند ملاحظه کنیم.

فیلم **روم، شهر بی دفاع** (۱۹۴۵) ساخته‌ی روبرتو روسولینی نمونه‌ای است که اغلب برای تصویرکردن «پیوند» سینمایی با رخدادها و تاریخ‌های خارجی ذکر شده است. می‌توانیم به‌راحتی این نوع ارتباط‌ها را در فیلم ترسیم کنیم: فوریت وقایع بازنمایی‌شده در رُم تحت اشغال نازی‌ها (و تأیید صحت چنین وقایعی)، فیلم‌بردَاری از سکانس‌ها در مکان‌های واقعی (در تضاد با حالت تصنعی استودیوها)، کیفیت دانه‌دار [گرینی] فیلم‌برداری و سبک مستند دست‌مایه‌ی فیلَم و یادآوری دائم مکان‌ها، رخدادهای واقعی و به معنای ناشناس، مردم و غیره. سکانس‌های روایی نیز در این مجموعه تنیده‌اند ـ کودکان، رومنس، ترفندهای مقاومت در برابر سرکوب و هماهنگی نسبتاً بی‌نقص این دو نظام که قدرت بسیارفراوانی به **رُم، شهر بی دفاع** می‌دهد. اگر بخواهیم طیفی از دل مشغولی‌های فیلم را نسبت به مرزهای میان نظام اجتماعی خود (رخدادها و روایت فیلم) و نظام اجتماعی جهان خارج (ایتالیا در سال‌های آخر جنگ جهانی دوم، یا روم به‌صورتی که روسلینی آن را تفسیر می‌کند) نشان دهیم، سکانس‌های مشخصی را در فیلم می‌یابیم که هر دوی این‌ها را با دقت نشان می‌دهند و به بحث می‌گذارند. نمی‌خواهیم بگوییم که این اتفاقات کم‌وبیش رخ می‌دهد یا نه، ولی نقاطی وجود دارد که در آن‌ها موضوعات متنوع نسل‌های اجتماعی در معرض توجه قرار می‌گیرد. در این صحنه‌ها، سازه‌های نشانه‌های فیلمیک، خارج از نظام‌های هستی‌شناختی بر زمینه‌ی تاریخی‌اجتماعی و نظام جهانی پدیدآمده به وسیله‌ی فیلم قرار می‌گیرد. یکی از نمونه‌ها تیراندازی به پینا است.[۷] مسئله صرفاً به بار عاطفی این عمل (قتل بی‌رحمانه‌ی زنی باردار، مرگ شخصیتی که عشق رمانتیک را بازنمایی می‌کند، کشتن مادر) محدود نمی‌شود یا این فکر که چنین چیزهایی به جنگ یا کیفیت مستندگونه‌ی (خبری) صحنه برمی‌گردد که باعث می‌شود این سکانس مرزهای مختلف نسل‌های اجتماعی را به هم پیوند دهد. این سبک تا حدی به شیوه‌ی فیلم‌برداری مربوط می‌شود ـ رویداد در اغلب صحنه‌های فیلم سریع‌تر از دوربین پیش می‌رود. پینا با حالتی ناراحت‌کننده می‌دود و کشیش در حرکتی بسیار سریع او را دربر می‌گیرد. این مجموعه‌ی سازه‌ها که از نظر بصری متمایزند، کل رخداد را به صورت تنظیم دقیق سرعت فیلم و واقعی‌گرایی عامدانه‌ی زمینه‌ی اجتماعی تعیین نمی‌کند، بلکه حسی از اختلال در هر دو نظام اجتماعی (در فیلم و در نظام اجتماعی تاریخی) را ارائه می‌دهد. همچنین نظام اجتماعی تماشاگر را مختل می‌سازد، در حالی که وی باید این صحنه را به منزله‌ی چیزی فراسوی روایت فیلم و نظام‌های تاریخی بازبینی کند. از نظر تماشاگر، چنین کنش‌هایی، مرزهای درحال‌پردازش نسل‌های اجتماعی را تأیید می‌کند، زیرا تفاوت نظام‌های هستی‌شناختی و جایگاه یگانه‌ای را نشان می‌دهد که فیلم هنگام بازنمایی و خلق آن‌ها دارد.

گفت‌وگومندی[۸] و واژگونی اجتماعی

کنش تماشای فیلم به‌خودی‌خود حضور در نوعی کارناوالسک است ـ لحظه‌ای که محدودیت‌های اجتماعی و نظام‌های ساخته‌شده، قوانین تثبیت‌شده و سلسله‌مراتب اجتماعی برگشته و امکان بالقوه‌ای برای واژگونی فراهم آمده است. این کارناوالسک سینمایی از جهاتی شبیه بیش‌تر شکل‌های دیگر این محصول اجتماعی عمل می‌کند. پس می‌توان آن را به منزله‌ی نوعی کنترل سلطه‌آمیز در نظر گرفت، زیرا گرچه شاید بتوان نظم اجتماعی را هنگام تماشای فیلم به چالش طلبید، امّا آن‌چه بازنمایی و تجربه می‌شود، هنوز محدود به زمینه‌ی گسترده‌تر نمادین و قانونی آن

و همچنین وفاداری به قالب‌های خاصی از سینما است. پس گرچه هنگام تماشای فیلم، شاهد انواع مختلف اختلال اجتماعی (قتل، جنسیت گرایی نامحدود، اعمال غیراخلاقی، دخالت‌های کمیک در زندگی و ترانه و رقص) هستیم، نوع مرزهایی که درباره‌ی آن‌ها صحبت کردیم، باید بررسی و حفظ شود. این نکته مهم است که تشخیص دهیم کارناوالسک می‌تواند در شکل یا محتوای متن قرار گیرد یا شاید عمدتاً هر دو مورد صحیح است. بررسی این موضوع که چگونه نمونه‌های مختلف هر سه مورد در فیلم تبیین می‌شود، به ما کمک می‌کند تا به سمت درک جنبه‌ای دیگر از رابطه‌ی سینما با نظام اجتماعی برویم.

همچنین برای فهم تفکر سینمایی کارناوالسک لازم است به ایده‌ی گفت‌وگومندی باختین، به‌ویژه با خوانش کریستوایی بپردازیم. گرایش به تفسیر کریستوا مهم است، زیرا نسبت به دیدگاه‌های زبان‌شناسانه‌ی اصلی صورت‌گرایان روس و (هرچند تا حدی کم‌تر) خود باختین، دیدگاه وسیع‌تری دارد. کریستوا به ابعاد اجتماعی و روان‌کاوانه‌ی گفت‌وگویی و درعین‌حال متنی علاقه‌مند است. وقتی او گفتمان و عملکرد اجتماعی باختین و بنونیست را به هم مرتبط می‌سازد، ابعاد گفت‌وگومندی را می‌گستراند تا «هم ذهنیت و هم ارتباط را» شامل شود. (کریستوا، ۱۹۸۴، ص ۶۸) تأکید از توجهی کاملاً متنی به موردی جذب می‌شود که لزوماً سوژه را با زمینه‌های اجتماعی‌اش دربر می‌گیرد. پس در یک سطح، گفت‌وگومندی به معنای عملکردی استدلالی است که با موضع‌گیری‌های سوژه در عملکردهای خاص اجتماعی پیوند دارد. در سطحی دیگر، چندگانگی زبان‌ها در تضاد با تک‌گویی[9] و مقاومت در برابر قطعیت قرار می‌گیرد و نظام‌های جایگزینی از معنی و دانش ارائه می‌دهد. کریستوا بخشی از این عملکرد را چندآوایی[10] توصیف می‌کند. تأکید او باز هم بر وجه ادبی است، ولی باروری این افکار باعث می‌شود تا برای مطالعات فیلم جالب باشد. چنان که خود اصطلاح نشان می‌دهد، چندآوایی همان چندگانگی است؛ چیزی که به گفته‌ی کریستوا ساختارهای کارناوالسک را به کار می‌گیرد (کریستوا، ۱۹۸۴، ص ۷۱).

در این جا، لازم است بپرسیم که آیا اصطلاحات «گفت‌وگومندی» و «چندآوایی» برای فیلم مناسب است یا نه. زیرا هر چه نباشد اصل و هدف نظری آن‌ها به‌شدت ریشه در ادبیات دارد. برای پاسخ این پرسش، لازم است تا تشخیص دهیم که فیلم شاید حتی بیش از همتاهای ادبی خود در گفتمان و جنبه‌های بصری‌اش دارای گفت‌وگومندی و چندآوایی است. این‌ها به اتفاق هم ساختار فیلمیک کارناوالسک را بازنمایی می‌کنند. اگر چنان که کریستوا می‌گوید:

«گفت‌وگومندی به معنای «آزادی برای بیان هر چیز نیست. "شوخی" **دراماتیک** است... الزام **دیگری** غیر از صفر» (کریستوا، ۱۹۸۴، ص ۷۱). پس فیلم بالقوه جریانی مداوم از این شوخی را در تمام سطوح روایت ـ بازنمایی‌های ساختاری، اجتماعی، دیداری و غیره ـ دارد. این نوع فیلم‌ها که در این توصیف جای می‌گیرند، مواردی‌اند که هنگام ارائه‌ی تصاویر، گفت‌وگو، روایت و بازنمایی‌ها نمود می‌یابند و با وجود این در برابر یکدیگر مقاومت می‌کنند. به عبارت دیگر، فیلم این توانایی بالقوه را دارد که روندهای گفت‌وگومندی و چندآوایی را در شاخه‌های فردی (همچون در تصاویر) یا شاخه‌های فراگیر (مثلاً تصویر در برابر صدا، بافت اجتماعی در برابر گفت‌وگو) ایجاد کند. برخی از مثال‌های خاص به تصویرکردن این موضوع کمک می‌کند.

کارناوالسک در برابر تعریف مقاومت می‌کند ـ مقاومتی که حداقل تا حدی به تغییرپذیری شکل مربوط می‌شود. به هر حال، غالباً صفات خاصی وجود دارد که نشانه‌ی کارناوالسک در فیلم است یا سبک‌ها یا مضمون‌هایی وجود دارد که آن‌ها را بخشی از این نظام متفاوت می‌دانیم. به همین نحو، هنگامی که اصطلاح کارناوالسک به کار می‌رود، کارگردان‌های خاصی به یادمان می‌آیند: فلینی، ریوت در دوران اولیه‌اش، بونوئل، ژونه و کارو، پولانسکی، پازولینی، کاوانی و مسلماً گدار، گرین اوی، کرانبرگ، ورتمولر و گیلیام نمونه‌ی کارگردان‌هایی‌اند که می‌بینیم نسبت به مضمون‌هایی یا سبک‌های کارناوالسک و غالباً هر دو دل‌مشغولی دائم دارند. چنین فهرستی برای نشان‌دادن همگنی در خود این فیلم‌ها یا میان کارگردان‌ها ارائه نشده، زیرا چنین فکری به‌خودی‌خود به سمت نوعی آرمان ژانری می‌رود که دفاع از آن مشکل است. پس می‌توان به برخی از این نکته‌های مکرر اشاره کرد که بیش‌تر بر تفاوت و نه شباهت صحه می‌گذارد. دیگر نکته‌ی مهم آن‌که شاید بخواهیم از انواع متفاوت کارناوالسک سخن بگوییم که ویژگی‌های مشابهی دارند، ولی با بقیه متفاوت‌اند. برای این‌که تصویری از انواع ویژگی‌هایی ارائه دهیم که به کارناوالسک شکل می‌دهند، فهرست زیر ره‌گشاست؛ ولی به هیچ‌وجه جامع نیست. به همین نحو، چنین مؤلفه‌هایی در شکل‌گیری کارناوالسک متعارف‌اند امّا منحصر به آن نیستند و کارکردشان بنابر زمینه‌های فیلمیک از جهات مختلف تفاوت خواهد داشت. چنین فهرستی شامل موارد زیر خواهد بود:

الف) بازنمایی‌های افراطی

این مورد اغلب مربوط به جسم و فعالیت مخدوش آن در جهان است، از جمله خوردن، نوشیدن و... به‌این ترتیب، کارناوالسک برای بازی با چیزهایی به کار می‌رود که فعالیت‌های هنجار و سالمی قلمداد می‌شود و آن‌ها را به افراط می‌کشاند. فیلم **پرخوری بزرگ** ساخته‌ی مارکو فرری روایتی خاص است که نشان می‌دهد چگونه سه مرد تا دم مرگ شروع به خوردن می‌کنند ولی این اعمال با نوعی تعمد آرام صورت می‌گیرد. همین آرامش در افراط است که کل روند را حتی بیش از خوردن واقعی کارناوالسک می‌کند. این را با کارناوالسک تقریباً هیستریک فیلم **ویتنل و آی** (۱۹۸۷) ساخته‌ی رابینسن مقایسه کنید که جریانی مداوم از افراطکاری‌ها را خصوصاً در نوشیدن و نگرش نسبت به تفاوت جنسی ارائه می‌دهد؛ مثلاً در صحنه‌ی افتتاحیه که طی آن "آی" (یکی از شخصیت‌های فیلم) در کافی‌شاپ نکبت‌باری نشسته، مشغول تماشا است و راجع به دگرجنسیت گرایی می‌خواند. البته در سراسر فیلم **دائم تصاویری** از این نوع نشان داده می‌شود. در **آخرین تانگو در پاریس**، جنسیت گرایی صرفاً افراطی نیست (گرچه هنگام نمایش، خود بسیاری از قواعد فیلمیک و اجتماعی سینمای تجاری و هنری را به چالش طلبید) بلکه نحوه‌ی توجه به جنسیت گرایی و زمینه‌های نمود آن (مردی مسن و زنی جوان، بی‌نام‌ونشان‌بودن کامل شخصیت‌ها، نیروی بی‌رحمانه‌ی جسم در تضاد با

عشق رمانتیک و معصومانه‌ی زوج جوان، تصاویر درهم تنیده‌ی جنسیت و مرگ) فیلمی به معنای کارناوالسک را می سازد. یکی از ویژگی های تعیین کننده چنین افراط هایی بر زمینه‌ی کارناوالسک، نگرش شخصیت ها است. در تمام این موارد، خوردن، نوشیدن و اعمال جنسی، رفتار متمایزی وجود دارد که تقریباً بیش تر شخصیت های اصلی فیلم بروز می دهند. در کارناوالسک، افراط به این صورت دیده نمی شود زیرا بخشی از نظام طبیعی پدیده ها در این نظم اجتماعی واژگون شده است.

ب) ویژگی های رؤیاگونه‌ی سکانس ها و مکان های روایی

این ویژگی بیش از آن که مضمونی باشد (گرچه البته می تواند مضمونی هم باشد) اغلب در سبک فیلم اجرا می شود. سینمای کارناوالسک غالباً سکانس های رؤیاگونه را از زندگی روزانه باز نمی شناسد یا پیش از آفرینش این سرزمین متفاوت و خیالی، شاید مفهومی سطحی را از دنیای خارج ارائه می دهد. فیلم **چه؟** (۱۹۷۳) ساخته‌ی پولانسکی پیش از ورود زن آلیس گونه‌ی فیلم به خانه‌ای پر از جنون و هنر، فقط سکانس افتتاحیه‌ی کوتاهی دارد. این وسیله که چارچوب داستان را تعیین می کند، در روایت، موقعیتی تقریباً مکانیکی دارد. به همین نحو، صحنه های مختلف خانه در **سلین و ژولی قایق سواری می کنند** (۱۹۷۳) ساخته‌ی ریوت ترکیبی از هنر، داستان، عناصر سینمایی و رؤیا را ارائه می دهد که هیچ یک در نظام جهانی متمایز نمی شود. در این جا، چنین چارچوبی که سازه‌ی مشترک اغلب فیلم های ریوت است، کنار گذاشته می شود. چنین نظام هایی چیزی را بازتاب می دهند که کریستوا به منزله‌ی بخشی از ویژگی مرزشکن کارناوالسک می داند، «چون قانون دیگری را می پذیرد» (کریستوا، ۱۹۸۴، ص ۷۱). این صحنه ها منطق و قوانین درونی خاص خود را دارند که شاید نوعی قانون بورخسی برای شکستن تمام قوانین باشد!

پ) مضمون های اختلال اجتماعی

چنین موردی یکی از دشواری های تلاش برای تبیین کارناوالسک را برجسته می سازد. در یک سطح، تقریباً می توان گفت که کل سینما به مضمون های اخلال گر اجتماعی می پردازد (و به همین ترتیب می توان گفت که بخش عمده‌ای از سینما، افراطی، رؤیاگونه و غیره است). پس این موضوع کل سینما را کارناوالسک می سازد و اگر چنین است، آیا این موضوع چنین وجه خاصی را در حکم ابزاری انتقادی کنار می زند؟ یا شاید ما طبقه بندی خود را فقط به فیلم هایی محدود می کنیم که در چارچوب کارناوالسک، کاربردی خاص از چنین مضمونی را نشان می دهند. علاوه بر این، آیا ما اصولاً دغدغه‌ی بازنمایی نظام اجتماعی یا ظرفیت سینما برای ایجاد اختلال در محیط اجتماعی تماشاگر را داریم؟ پاسخ چنین پرسش هایی کوتاه نیست (از برخی جهات این ها پرسش هایی اند که کل بحث به آن ها مربوط می شود)، امّا بخشی از بحث در مورد آن ها باید شامل این فکر باشد که آیا فیلم هایی خاص، از جنبه‌ی مضمون، سبک یا هر دو توجه بیش تری به این ویژگی اخلال گرانه دارند یا نه. بازنمایی رویدادهای اخلال گر اجتماعی (همچون جنگ ها و بی ثباتی سیاسی) به خودی خود کارناوالسک نیست، گرچه فیلم های خاصی وجود دارند که شاید آن ها را چنین بینگاریم. فیلم زی (۱۹۶۹) ساخته‌ی کوستا. گاوراس، سینما وریته و سبک روایی مبتکرانه و شرایط خاص سیاسی را درهم می آمیزد و نمونه‌ی خوب فیلمی است که رهیافت تک گویانه را برای ارائه‌ی تفسیر سیاسی و تریلر به چالش می طلبد. این فکر که فیلم می تواند در سطح سیاسی اخلال گر (حداقل تا حدی برگرفته از تئوری های برشت) باشد، نیرویی است که بخش عمده‌ای از آثار گدار را پیش می برد.

روش دیگر برای رهیافت به این فکر بررسی اخلال گری فیلم در عملکردهای اجتماعی از طریق وسایل و ساختارهای مختلف کارناوالسک است. عملکردهای تثبیت شده‌ی اجتماعی شامل جنسیت گرایی، نقش های جنسیت، موضع فرد

بزرگ سال یا جوان اغلب در سینما از طریق افراط، خیال‌پردازی، امر گروتسک و غیره به چالش طلبیده می‌شود. چیزی که این امر بالقوه به دست می‌آورد، چندآوایی، روش‌هایی از تفکر درباره‌ی عملکردهای اجتماعی است و این‌که فیلم بالقوه با متفاوت‌نمودن اجتماع نسبت به چیزی که معمولاً دیده می‌شود، می‌تواند اجتماع را دوباره تصویر کند. فیلم **برزیل** (۱۹۸۵) ساخته‌ی تری گیلیام هر دو سطح دنیای آشفته از نظر اجتماع را بازنمایی می‌کند، دنیایی که به انحاء مختلف مختلف شده است. همچنین نوعی شباهت منحرف‌کننده میان دنیای دیوان‌سالارانه‌ی سرمایه‌داری متأخر را نشان می‌دهد. بدین ترتیب می‌توان با برداشت خود تماشاگر از موقعیتش در شبکه‌ی دیوان‌سالاری به چالش برخیزد.

پ) طنز کمدی سیاه

معمولاً کارناوالسک پر از طنزی است که برگرفته از اجبار و انزجار است. **ویتنل و من** با طنز رابله‌ای[11] خود به‌خوبی کارناوالسک را نشان می‌دهد. فیلم در پی هر لحظه‌ی کمیک، لحظه‌ی دیگری را می‌آورد تا نوعی ناامیدی را نشان دهد که اصولاً سطحی است ولی تمام شخصیت‌های اصلی خصوصاً ویتنل را دربر می‌گیرد که یکی از بهترین نمونه‌های ظهور مجدد شخصیتی رابله‌ای در سینمای معاصر است. در این فیلم، شاهد عملکرد تأثیر دوچندانیم. نه آن که لحظه‌ای کارناوالسک در تضاد با دنیایی معقول، تک‌گفتاری وجود داشته باشد، بلکه این تخلیه‌ای چندآوایی است؛ چنان که تصاویر رخدادها یکدیگر را در کارناوالسک به چالش می‌طلبند.[12] بازنمایی هولناک عمو مانتی در این شرایط انسان‌هراسانه[13] با تأسف‌های ویتنل در انتهای فیلم تعدیل می‌شود. شوروحال ویتنل معمولاً در تضاد با خشونت مردانه قرار می‌گیرد. (مثلاً در می‌فروشی با حضور دنی فروشنده‌ی مواد مخدر، شکارچی غیرمجاز) این خشونت لحنی کمیک می‌یابد. روایت فیلم برگرفته و برانگیخته با چندآوایی اجبارها و انزجارهای کمیک است. به نحوی مشابه، فیلم‌های ورتمولر نسخه‌ی ناقصی از کلیشه‌های قابل‌شناسایی ارائه می‌دهد، چنان که کمدی کارناوالسک فقط اندکی روابط معمول را تغییر می‌دهد (**فریب‌خورده**، ورتمولر، ۱۹۷۵ نمونه‌ای از این شرایط نقش‌های جنسیتی است). شخصیت‌های آلمودوار مانند آدم‌ربا و دختر بازیگر در **مرا ببند!** (۱۹۹۰)، **مادر و دختر در پاشنه‌های بلند** (۱۹۹۱) و آندریا اسکارفیس، مجری تلویزیون در **کیکا** (۱۹۹۳) به همین نحو در سطح کارناوالسک کار می‌کنند؛ زیرا جنبه‌های خاص و افراطی برخی از فرهنگ‌ها و تیپ‌های جنسیتی را ارائه می‌دهند.

روش دیگر برای رهیافت به این صفت کارناوالسک بررسی این موضوع است که چگونه برخی از تلفیق‌های مشخص عناصر عملاً کیفیت اساسی روابط، اعمال یا نظام‌های اجتماعی را دگرگون می‌سازد. این طنز سیاه کارناوالسک می‌تواند خشونت را مثلاً به صورت نظم افراطی دگرگون سازد. **قفل گلنگدن، قنداق و دو لوله‌ی دودآلود** (ریچی، ۱۹۹۸) کنش‌های خشن (اعمال واقعی و ضمنی کشتار و شکنجه) را به حدی پیش می‌برد که بیش‌تر به افراط مربوط می‌شود تا خون‌ریزی. بدین ترتیب، سیاهی طنز به منزله‌ی شکلی از آسودگی از خشونت برای تماشاگر (اغلب در تریلرها و فیلم‌های ترسناک) در نمی‌آید، بلکه عمدتاً دال‌ها را در لحظات افراطکاری تغییر می‌دهد.

ت) مقاومت در برابر قوانین

بخشی از نیروی محرک کارناوالسک علت وجودی آن، یعنی دگرگون‌سازی نظام اجتماعی است. چنان که کریستوا خاطرنشان می‌کند: «کارناوالسک [...] سیطره و قانون اجتماعی را به چالش می‌طلبد و تا جایی که گفت‌وگویی است، یاغیانه نیز هست» (کریستوا، ۱۹۸۴، ص ۷۹). اغلب این کار به صورتی انجام می‌شود که بسیار پوچ‌باورانه و تأثیرگذار است، چنان که گفتمان پدیدآمده مقاومتی در برابر سانسور است. این شکل با ارائه‌ی افکار ضداجتماعی (به معنای رایج) خود را ظاهراً بی‌اعتبار جلوه می‌دهد. این کار در روندی کمیک، هجوآمیز و افراطی انجام می‌شود. به هرحال،

در این روند، کارناوالسک به خود ظرفیت مقاومت در برابر قوانین (اخلاقی و قانونی) را می‌دهد که هم در چارچوب نظام جهانی پدید آمده است و هم خارج از نظام اجتماعی بیننده عمل می‌کند. بار دیگر این موضوع مهم است که تشخیص دهیم یکی از مؤلفه‌های قابل تمایز آن ایجاد نظامی جایگزین از قوانین است، زیرا کارناولسک اغلب بدون ارائه‌ی جایگزین‌های دیگری جز جایگزین‌های کمیک و افراطکارانه به رمزهای موجود اجتماعی حمله می‌کند. البته نمونه‌های دیگری هم از آن وجود دارد، ولی اگر بخواهیم کلی بگوییم، مثلاً آنارشی برادران مارکس در **سوپ اردک** (مک‌کر، ۱۹۳۳) از این جنبه کارناوالسک‌تر از **بیمارستان سیار ارتش** (۱۹۷۰) رابرت آلتمن است؛ زیرا اگرچه هر دو فیلم مفهومی از طنز سیاسی دارند، **سوپ اردک** بیش‌تر از آن که چیزی شبیه به احساسات ضدجنگ در فیلم آلتمن را نشان دهد، به سمت سایر فیلم‌های ضدجنگ متمایل می‌شود.

همچنین فکر مقاومت در برابر قوانین در سطح فرم نیز قابل تصور است، چنان که برخی از متون کارناوالسک کوششی متمرکز بر فروپاشی ساختارهای تثبیت‌شده را نمود می‌دهند. یکی از روش‌های تفسیر این موضوع، پرداختن به افکار کریستوا درباره‌ی گفت‌وگو است. وی می‌گوید: «گفت‌وگو به آشکارترین شکل در ساختار زبان کارناوالسک ظاهر می‌شود، جایی که روابط نمادین و قیاس، بر روابط مادهٔ علیت پیشی می‌گیرد» (کریستوا، ۱۹۸۴، ص۷۲). هر بار که فیلم‌ها روابط ماده - علیت را - که جزء بنیاد سکانس‌های روایی است - نمود می‌دهند، چالشی مستقیم با قوانین روایت پیش می‌آید. **سال گذشته در مارین‌باد** این قوانین را تا حد نهایی پیش می‌برد. بدین ترتیب، تمام سازه‌های معمول روایت (گذشته، حال، آینده؛ علت و معلول؛ زمان به منزله‌ی ساختار قابل اندازه‌گیری و ثابت، خاطره‌ی جایگاه روایی به منزله‌ی عنصری قابل اتکا، روابط میان شخصیت‌ها ثابت است، مگر آن که تغییراتی مشخص شود و غیره) زمینه‌ساز افکار نمادین درباره‌ی روایت و قیاس‌های علت‌ومعلولی می‌گردد. شاید به نحو محتاطانه‌تری استدلال کنیم که کاربرد اولیه‌ی قطع جهشی [جامپ کات] حکم گسستی کارناوالسک از قوانین روایت و تدوین را دارد. چنین تفسیری نشان می‌دهد که کارناوالسک را می‌توان در عناصر کوچک فیلم یافت و همواره در تمام جنبه‌های فیلم گسترش نمی‌یابد. بدین معنی شاید قطع جهشی در **ازنفس افتاده** را کارناوالسک خوانش کنیم ولی این فکر را نپذیریم که کل فیلم را نمی‌توان چنین در نظر گرفت. درواقع، به منزله‌ی کارناوالسک عمل می‌کند؛ زیرا عمدتاً به دور از هر نوع وابستگی روایی است. وقتی قطعی جهشی انجام می‌شود، لزوماً رابطه‌ای منطبق با تحولات رویدادها بر پرده یا با عواطف شخصیت‌ها ندارد. می‌توان استدلال کرد که قطع جهشی (حداقل در دستان ژان‌لوک گدار) همین است ولی اگر آن را کارناوالسک تلقی کنیم، مانند این است که آن را مخالف قانون مونتاژ بدانیم.

ث) شکل‌های گروتسک

گروتسک بخشی از سنت تاریخی کارناوالسک است. البته میان آن‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد (یکی همواره دیگری نیست). همچنین نمی‌توان آن‌ها را صرفاً به منزله زیررده‌های دیگری دید. به‌هرحال، معمولاً ارتباط‌هایی وجود دارد که تاحدزیادی با تاریخ‌های مشترک در ارجاعات متنی خاص و عملکردهای خوانش تشدید می‌شود. به نظر می‌آید فیلم‌های دیوید لینچ به شکل‌های گروتسک توجه خاصی دارد. فیلم‌هایی چون **کله‌پاک کن** (۱۹۷۸) و **مخمل آبی** و **وحشی در قلب** (۱۹۹۰) به روش‌های مختلف ارتباط میان عناصر گروتسک و کارناوالسک را نشان می‌دهد. **مرد فیل‌نما** (۱۹۸۰) کم‌تر چنین حالتی دارد، گرچه مضمون آن در عمل درباره‌ی شخصیتی کارناوالسک است؛ زیرا تفاوت‌های درون فیلم را ایجاد می‌کند. از سوی دیگر، سه فیلمی که قبلاً نام بردم، نظام جهانی

را نشان می‌دهند که به‌طورمشخص با کارناوالسک ابداع شده است. **بزرگراه گم‌شده** (۱۹۹۷) به شخصیت‌هایی برمی‌گردد که در **مخمل آبی** دیده‌ایم (مرد جوان سرگردان، زن مرموز و وسوسه‌گر، مرد مسن تهدیدگر با خصوصیات گنگستری)، امّا شخصیت‌های گروتسک را در سناریویی کم‌تر سیاه‌وسفید قرار می‌دهد. این تیپ‌ها چیزی شبیه به تجلی سائق‌های هولناک‌تری هستند؛ نسخه‌ای هالیوودی از سائق‌های فرویدی جنسیت و مرگ. به روشی متفاوت، فیلم‌های کرانبرگ تصویری مکرر از گروتسک را ارائه می‌دهند که اغلب متکی بر عناصر غریب جسمانی است. این فیلم‌ها برای ایجاد کارناوالسک جسمانی، عناصر گروتسک تکنولوژیک را با هم تلفیق می‌کنند. دیدگاه‌های کرانبرگ نسبت به بدن در قالب ماشینی نمود می‌یابد که آسایش خدشه‌ناپذیر ناشی از ترکیبات در برخی فیلم‌های علمی‌تخیلی را برهم می‌زند و در عوض به گروتسک می‌پردازد. یکی از بهترین نمونه‌ها **سانحه** است، گرچه **عرصه‌ی تلویزیون** (۱۹۸۳) و **هستی**[۱۴] (۱۹۹۹) افکار و

صفات مشابهی را نشان می‌دهند. این‌ها را مثلاً با **نابودگر** (کامرون، ۱۹۸۴) مقایسه کنید که بدن/ماشین را ترکیب کرده و گرچه هولناک است، هرگز نظام گروتسک ندارد و چیزی که این تجلیات گروتسک را در این صحنه‌های کارناوالسک متفاوت می‌سازد، مانند بازنمایی افراط به وسیله‌ی سوژه‌های فیلم‌ها دیده نمی‌شود. این علاقه و شاید هم اخلال است، امّا همان ترس یا مقاومتی نیست که در ژانر وحشت یا تریلر وجود دارد.

ج) فضاهای آستانه‌ای

در بالا، اشاره کردیم که چگونه فیلم‌های خاص، صحنه‌های رؤیاگونه‌ای ایجاد می‌کنند که در آن‌ها از عناصر کارناوالسک استفاده می‌شود. همچنین در مناطق آستانه‌ای[۱۵]، بین فضاها تقسیم‌بندی وجود دارد، جایی که دگرگونی اجتماعی در چارچوب نظام جهانی انجام می‌شود. باز هم یکی از مؤلفه‌های تمایزبخش این است که چنین فضاهایی همواره در محدوده‌ی خود متفاوت مرزبندی نمی‌شوند. به همین علت، در فیلمی چون **شهر تاریک** (۱۹۹۸) ساخته‌ی الکس پروپاس، جایی که توضیحاتی برای دگرگونی‌های اجتماعی شهر ارائه می‌شود، نسبت به مفهوم عقب‌نشینی تاریکی در شهرها در فیلم‌هایی چون **شهر کودکان گم‌شده** (ژونه و کارو، ۱۹۹۵) یا **آشپز، دزد، زنش و معشوق زن** و **یک زد و دو صفر** (گرین اوی، ۱۹۸۵) مفهوم کارناوالسک متفاوتی دارد، جایی که محیط ناهنجار اجتماعی، هنجار است. این نوع فیلم‌ها به انحا مختلف بر بیننده‌ای تکیه دارند که خصوصیت امر پدیدآمده، آسمان‌خراش‌ها و محیط‌های شهری را تشخیص می‌دهند، و همزمان اعوجاج و دگرگونی خود را نیز می‌بینند. در چنین شرایطی، شهر به طور خاص نقش‌مایه‌ی مهمی است. درعین‌حال مناطق روستایی مشابهی نیز وجود دارد. صحنه‌ی سم‌پاشی در **شمال از شمال‌غربی** حس کارناوالسک مشخصی دارد. یکی از شخصیت‌ها به بیگانگی حالت سم‌پاشی اشاره می‌کند، در جایی که خرمنی وجود ندارد. **شهر زنان** (۱۹۸۱) ساخته‌ی فلینی

هر دو فضای روستایی و شهری را دست‌مایه قرار می‌دهد تا نسخه‌ای مردانه[16] از کارناوالسک زنانه ارائه دهد. این همان ویژگی آشنا و غریبی است که این عرصه‌ها را آستانه‌ای می‌سازد، زیرا اشغال مکانی که مرزهای دو نظام اجتماعی فیلم و تماشاگر را در می‌نوردد، باید کانون شناسایی و گسستگی باشد.

چ) دوره‌های زمانی قابل تشخیص ولی مغشوش از نظر تاریخی

با ابداع فضاهای آشفته و غریبی که قلمروهای خارج از فیلم را با هم مرتبط یا از هم جدا می‌سازد، کارناوالسک نیز با زمان می‌کند؛ کاری که به شیوه‌های مختلفی انجام می‌شود (**سال گذشته در مارین باد** را چنان که اشاره شد، می‌توان در حکم فعالیت‌های کارناوالسک در زمان قلمداد کرد). علاوه بر به‌هم‌ریختگی‌های آشکار زمانی، روش دیگری که سینما با آن کارناوالسک را می‌سازد، خلق زمان‌ها و صحنه‌هایی است که جریان تاریخی قابل تشخیصی (شاید حتی متفاوتی در چهارچوب نظام اجتماعی) دارند و سپس این مفهوم زمانی را دگرگونی یا مختل می‌سازند. در **نگهبان شب**، کاوانی عناصر اروپایی نازی را بازسازی می‌کند و این کار را با قراردادن عظمت تراژدی در رابطه‌ای دونفره انجام می‌دهد. در چارچوب همین رابطه، عناصر کارناوالسک به صورت‌های دگرآزارانه [سادیسمی] و آزارطلبانه [مازوخیستی] دستمایه قرار می‌گیرند. به همین نحو، **فراسوی خیر و شر** (۱۹۷۷) او شخصیت‌های تاریخی (همچون نیچه و لو. آندرس سالومه) را در جوار سکانس‌های رقص کارناوالسک قرار می‌دهد؛ همان که در بازی شخصیت زن **نگهبان شب** هم دیده می‌شود. سایر مثال‌های این آشفتگی در دوره‌های زمانی شامل قرون‌وسطای پازولینی در **دکامرون** (۱۹۷۱) و انگلستان چوسر در **حکایت‌های کنتربری** می‌شود. **کاراواجو** (۱۹۸۶) ساخته‌ی جارمن تأثیر متضاد ناشی از گنجاندن مصنوعات مدرن (از جمله یک ساعت مچی) را ایجاد می‌کند.

تمام این وسایل در سطوح متفاوتی از متن فیلم عمل می‌کنند. بدین ترتیب، سینمای کارناوالسک در هر دو جنبه‌ی شکل و محتوا جایگزینی برای «زبان» سینمایی دارد. درواقع، به صورت بدلی در می‌آید که در حکم گفتمان سینمایی قلمداد می‌شود. این تأثیر مضاعف مهم است، زیرا از جنبه‌ی متنی میان فرآیندهای گفت‌وگویی و چندآوا در الگوی سینمایی تمایز قائل می‌شود و آن‌ها را مرتبط (اغلب توسط نوعی بینامتنیت) می‌سازد، نه آن‌که تفاوت آن‌ها را مطرح کند. به عبارت دیگر، چنین فرآیندهایی روشی را برای ملاحظه‌ی سینما به صورت نیروی اخلال‌گر از نظر اجتماعی فراهم می‌آورد. برای این‌که بفهمیم این وضعیت چطور پیش می‌آید، می‌توانیم اکنون به وجه دیگری از اختلال بپردازیم.

جلوه‌ی واقعیت

ارتباطات فیلم با واقعیت، سنتی طولانی از افکاری را پدید آورده که این روابط بر مبنای آن‌ها شکل می‌گیرد؛ این‌که چگونه با سایر شکل‌های متنی تفاوت می‌یابد و چگونه روندهای آپاراتوس [دستگاه] سینمایی و غیره را شکل می‌دهد. البته بخشی از این موضوع با «واقع‌گرایی» [رئالیسم] ارتباط می‌یابد، ولی معانی تلویحی آن در کل سینما هم طنین می‌اندازد. ما با ملاحظه‌ی این متن ارتباط‌دهنده‌ی واقعیت و واقع‌گرایی می‌توانیم بیش‌تر به برخی از روابط میان فیلم و نظام‌های اجتماعی آن بپردازیم، زیرا در این پیوندها و متن‌ها، عملکردهای متنی فرموله‌شده‌ای (مفاهیم واقع و واقع‌گرایی) در کنار نگرش‌های فرهنگی و خوانش‌ها وجود دارد.

بخش عمده‌ی نگره‌پردازی در مورد فیلم و ایدئولوژی بر اساس تصور ارتباط میان سینما و واقعیت بنا شده است.[17] یکی از دلایل مهم این نیست که شیوه‌ی واقع‌گرا چیز خاص بیش‌تری درباره‌ی فرآیندهای فرهنگی ایدئولوژی دارد، بلکه به نظر می‌آید می‌تواند از آن برخوردار باشد. حالت واقعی به

نظر واقعی‌تر می‌رسد، انگیزش بیش‌تری (به تعبیری نشانه‌شناختی) دارد و مرتبط با «واقعیت» است. همچنین رابطه‌ای خاص با ایدئولوژی دارد. بخشی از علت این است که ایدئولوژی به صورت بخشی از نظام طبیعی عمل می‌کند و بدین‌ترتیب عملکرد فرهنگی را طبیعی می‌نمایاند. در این جا، برداشت خاصی از رابطه‌ی فیلم با مادیت آن را می‌بینیم. تمام فیلم‌ها در جست‌وجوی این معنی از «واقعیت»اند. حتی خیال‌پردازانه‌ترین فیلم‌ها چون **سگ اندلسی**، **دوازده میمون** یا **شهر کودکان گم‌شده** در نظام متنی خود معنایی از واقعیت را پدید می‌آورند. به‌هرحال، این معنای واقعیت و چگونگی عملکرد آن، تأثیری که می‌گذارد و انگیزه‌ی متن که آن را پیش می‌برد و امکان می‌دهد وجود داشته باشد، به نحو چشم‌گیری در فیلم‌ها، شکل‌های فیلم و ژانرها فرق می‌کند. اگر چنین باشد، حداقل لازم است تا سعی کنیم به رابطه‌ی میان واقعیت، واقع‌گرایی و امر واقع و تمام جلوه‌های آن‌ها معنی دهیم، حتی اگر صرفاً معانی تلویحی اجتماعی و نظام‌های متنی باشد.

یکی از شیوه‌های رهیافت به موضوع سازه‌ی واقعیت در متن بررسی کارکرد در برابر شکل آن است. مثل این است که استدلال کنیم واقعیت به منزله‌ی کارکردی مشخص در متن، مستقل از هر مفهوم واقعیت خارجی عمل می‌کند.

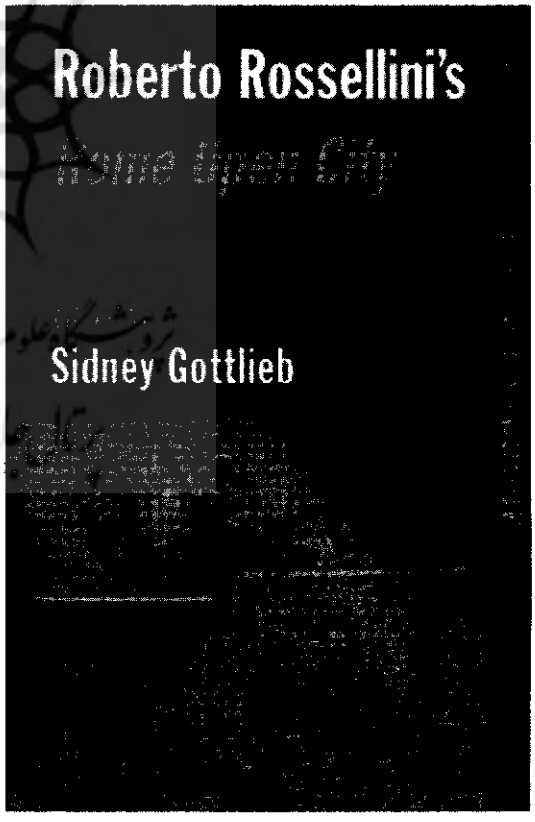
چیزی صفت واقع‌گرایی به خود می‌گیرد که دارای این کارکرد باشد، نه این که لزوماً واقع‌گرا باشد. به‌این ترتیب، مثلاً در **دوازده میمون**، سفر در زمان تا حدی واقع‌گرایی دارد، حتی اگر آن را خارج از پارامترهای فیلم نپذیریم. بارت ضمن بحث درباره‌ی آن‌چه تأثیر واقعیت می‌نامد، این پرسش را مطرح می‌سازد: آیا همه چیز در روایت معنی‌دار، دلالت‌گر است و اگر چنین نیست و اگر عناصر بی‌دلالتی وجود دارد، دلالت غایی این بی‌دلالتی چیست؟» (بارت، ۱۹۸۲:۱۲) پاسخ وی این است که جلوه‌ی واقعیت و این افزوده‌ها حسی از واقعیت را به روایت کلی می‌بخشند. در مورد **دوازده میمون**، ماشین‌های پیچیده و دانشمندان انسانیت زدایی شده، جلوه‌های ویژه‌ی همین دلالت بی‌دلالتی را دارند تا به سفر در زمان، مفهومی از واقعیت را بدهند. این دلالت‌گرها به نوبه‌ی خود در روایت کلی فیلم بی‌معنی و فاقد دلالت‌اند، امّا در بی‌دلالتی خود واقعیت را می‌سازند.

ایده‌ی بارت در مورد تأثیر واقعیت بر اساس فرمول کلی و نوین واقع‌نمایی[۱۸] شکل گرفته است. وی استدلال می‌کند که این مفهوم نمایانگر جدایی کامل نظام‌های سنتی واقع‌گرایی در متن است. ما در فیلم با پیشرفت خاص این جلوه از واقعیت مواجه می‌شویم. اساس این جلوه نیت نظام نوین برای «تغییر ماهیت سه‌بخشی نشانه است. بدین ترتیب، توصیف این مفهوم تبدیل به برخوردی ناب میان شیء و بیان آن می‌انجامد» (بارت، ۱۹۸۲:۱۶). یا اگر بخواهیم زبان نشانه‌شناختی بارت را توضیح دهیم، جلوه‌ی واقعیت که در سینما با آن روبه‌رو می‌شویم، نظام متنیِ قدیمی در رابطه‌ی میان نشانه و مصداق را به چالش می‌طلبد. پس ناچاریم راهبردهای نوینی را برای درک و تحلیل سازه‌ی متنی واقع‌گرایی بیابیم. به روشی متفاوت، این همان چیزی است که لیوتار در تحلیل خود از پسامدرنیسم استدلال می‌کند. وی اختصاصاً به سینما می‌پردازد تا از طریق جلوه‌های واقعیت یا اگر ترجیح می‌دهید، «خیالات واقعیت»، به پژوهش بپردازد (لیوتار ۱۹۸۴:۷۳). این معادل (اصطلاحی خطرناک در این جا) که لیوتار برای ایده‌ی بارت درباره‌ی زمینه‌ی ارتباطی کاملاً نوین نشانه به واقع‌گرایی می‌دهد، در پسامدرنیسم و «جدایی از امر واقع یافت می‌شود» و «نه در گردآوری واقعیت، بلکه در ابداع توهمات» مشارکت می‌جوید (لیوتار ۱۹۸۴:۱۲۳). این تعریفی مناسب‌تر از رابطه‌ی سینما با واقع‌گرایی و واقعیت است.

وقتی فیلمی را می‌بینیم، شماری از نظام‌های متفاوت واقعیت وارد عمل می‌شوند. این همان واقعیت درختان، صندلی‌ها و میزها است یا همان چیزی که پدیدارشناسی، عالمِ زندگی[۱۹] می‌نامد و بخشی ازنگرش طبیعی را شکل می‌دهد. این همان واقعیتی است که آن را با این اصطلاح پیوند می‌دهیم. واقعیت وجود روزمره‌ی ما به علاوه‌ی چیزی وجود دارد که شاید بتوان آن را «واقعیت اجتماعی» نامید یا واقعیتی که از طریق نظام اجتماعی فرمول‌بندی می‌شود. این واقعیت متکی بر ایدئولوژی است که دائم اظهار می‌شود؛ انگار بخشی از نظام اولیه‌ی اشیا در زندگی روزمره است. اگر «واقعیت» ایدئولوژیک می‌خواهد از بررسی دقیق بگریزد، باید چنین عمل کند. این کار به نظام‌های ایدئولوژیک امکان می‌دهد تا در چارچوب زندگی روزمره عمل کنند. نظام سومی هم از آن ایجاد می‌گردد که آن را «واقعیت شناختی» یا واقعیتی می‌نامیم که به وسیله‌ی نظام‌های دانش تولید می‌شود. این ساختن واقعیت به گونه‌ای است که انگار روندی متکی بر دانش و حقیقت دارد. این نسخه از واقعیت همچون واقعیت اجتماعی تفسیرهایی را پدید می‌آورد که لزوماً متکی بر واقعیت عملی نیست. وقتی نیچه گفت که حقیقت صرفاً استعاره‌ای است که جایگاه خود را فراموش کرده است، به همین موضوع اشاره دارد: «حقایق، توهماتی هستند که انسان فراموش کرده که توهم‌اند» (نیچه ۱۹۶۴:۱۷۲). چهارمین نسخه‌ی واقعیت «واقعیت روانی» است که به آن چه لاکان امر واقعی نامیده نزدیک است. این همان واقعیتی است

که بر اساس تأثیر متقابل و تفاوت میان ذهن ناخودآگاه و خودآگاه تدوین شده است. ناخودآگاه که با اشتیاق و سائق ها پیش می رود، واقعیتی متفاوت با ذهن خودآگاه اجتماع مدار دارد و با کنش های اَبَر-خود[20] و خود آرمَانی[21] متعادل می شود.[22] همچنین واقعیت سوژه ی تقسیم شده نیز هست، چنان که وی به تأثیر موقعیت ذهنیت در نظام نمادین می پردازد. لاکان می گوید: «آن چه در نظام نمادین طرد می شود، دوباره به صورت امر واقع ظاهر می گردد» (لاکان ۱۳:۱۹۹۳) که به وی امکان می دهد تا به صورتی به امر واقع **بچسبد** که خارج از واقعیت ساخته شده در نظام فرهنگی است. چنین سازه‌ای بَرای بررسی سازه های سینمایی و عملکردهای امر واقعی مناسب است.

آن چه الگوی مذکور اَرائه می دهد، این است که تمام شکل های واقعیت فهرست شده تاکنون شامل



مجموعه‌ای ساخته شده از تفسیرهایی است که نه صرفاً با عناصر ساختمانی مثلاً درختان و صندلی ها بلکه با میل ذهنیت ها و نحوه ی عملکردشان پیش می رود. این موضوع سطح پنجمی از واقعیت را شکل می دهد که واقعیت سوژه است. این امر برگرفته از موقعیت سوژه در تمام نظام های دیگر واقعیت و انواع تأثیرهایی است که بر چگونگی ساختن، پذیرش (نفی) و شراکت در سایر نظام ها می گذارد. جنس، نژاد، طبقه و جنسیت بر این موضوع تأثیر می گذارند که چگونه واقعیت مذکور فرمول بندی و وارد عمل شود. آخرین نسخه ی واقعیت که در این جا به آن می پردازیم، واقعیت فیلمیک است که با حداقل دو نظام بسیار عظیم ساخته می شود. اولی واقعیت های فیلم برگرفته از روایت، سبک، تاریخ موقعیت در صنعت فیلم و غیره است. این واقعیت همان نظام جهانی نیست که در فیلم ایجاد می شود و این که چگونه نظام مذکور به نوبه ی خود با بسیاری از فیلم های دیگر رابطه ی بینامتنی پیدا می کند. واقعیت فیلم با اوج گیری عناصر این واقعیت های دیگر است.

تداخل این قلمروهای متفاوت نشان می دهد که واقعیت فیلم صرفاً برگرفته از نظام متنی آن نیست، بلکه تأثیر متقابل و پیچیده ی سلسله عواملی گسترده و ظریف است؛ از جمله عوامل اجتماعی، ذهنی، معرفت شناسی و فیزیکی. نقطه ی تلاقی تمام این ها موقعیت تماشاگر است، جایی که فیلم از طریق سطوح واقعیت تماشاگر شناخته، درک و در آن ادغام می شود. درعین حَال، منظور این است که رابطه ی فیلم با «واقعیت» بسیار پیچیده تر از چیزی است که شاید می تواند مطرح باشد. برای ترسیم این موضوع می توانم مثالی خاص بزنم: موردی که گویا رابطه‌ای خاص با واقع گرایی (در حکم نظام متنی) و واقعیت دارد: فیلم **رم، شهر بی دفاع**.

سکانسی که به آن توجه خواهیم کرد، همان است که قبلاً به آن پرداخته‌ایم و در اواسط فیلم به نمایش درمی آید. نازی ها برای یافتن دو نفر از اعضای

نیروی مقاومت به واحدهای آپارتمانی یورش برده‌اند. بچه‌های محله‌ی دُن پی‌یترو کشیش را به صحنه فراخوانده‌اند و او به بهانه‌ی دیدار با پیرمردی بیمار، پیش از ورود نازی‌ها به ساختمان، وارد آن جا می‌شود. در می‌یابد که یکی از بچه‌ها اسلحه و بمب دارد و تهدید می‌کند که آن‌ها را علیه سربازان نازی به کار می‌گیرد. دُن پی‌یترو سلاح‌ها را در رختخواب پیرمرد پنهان می‌سازد (البته پس از آن که وی را با ضربه‌ی ماهی‌تابه بی‌هوش می‌کند) و سربازان را فریب می‌دهد. پس از این صحنه، دوربین دوباره به طرف جمعیت در خیابان باز می‌گردد. فرانچسکو و پینا که نازی‌ها جدایشان کرده‌اند، یکدیگر را می‌یابند و صدا می‌زنند. فرانچسکو را به زور همراه سایر زندانیان سوار کامیون می‌کنند و پینا که از شدت اندوه دچار هیستری شده، در خیابان به دنبال کامیون می‌دود و سربازان نازی او را با تیر می‌زنند. دُن پی‌یترو جسد او را از روی قلوه‌سنگ‌ها برمی‌دارد. پیش از آن، صحنه به نمای کاروان کامیون‌ها و زندانی‌ها قطع شده است.

یکی از نکات جالب این سکانس این است که چگونه عناصر متضاد و گوناگون در هم تنیده شده‌اند. اولین مجموعه‌ی نماها (کشیش و پیرمرد) به سبک تقریباً کلاسیک هالیوودی ارائه می‌شود. نماهایی از کشیش و پسربچه در حال پایین رفتن به سرعت با نماهایی از نازی‌ها در حال بالا رفتن قطع می‌شود. زوایه‌های عجیبی را می‌بینیم و نرده‌های طبقات برای تقویت احساس تنش و مفهوم استعاری به دام افتادن و خطر به کار می‌رود. صداهای فراداستانی هم وجود دارد که بعداً در بخشی از روایت آشکار می‌شود (چگونه کشیش پیرمرد را آرام ساخت؟ صدای عجیب فلز در نمایی که افسر نازی به آستانه‌ی در می‌نگرد، چگونه صحنه را دشوار می‌کند؟ این نوع پرسش‌ها صرفاً زمانی پاسخ داده می‌شود که پسربچه ماهی‌تابه را در دست می‌گیرد و نشان می‌دهد که چگونه کشیش با آن به سر پیرمرد کوبیده است). تمام این عناصر تأثیرهای روایی و کمیک نیرومندی را پدید می‌آورند و به شدت به کمدی فارس می‌مانند. از این گذشته، معنایی از پیروزی هم وجود دارد؛ زیرا کشیش بر نازی‌ها غلبه می‌کند، پسربچه‌ها را نجات می‌دهد و شاید به دو عضو جنبش مقاومت کمک می‌کند تا بگریزند. نماهای بعدی در خیابان عملاً نشان می‌دهد که آن‌ها چنین نکرده‌اند و این تضاد قابل توجه است، زیرا لحن فیلم از کمدی (سیلی پینا بر صورت نگهبان نازی) به تراژدی (مرگ او در خیابان) می‌رسد. فیلم‌برداری این سکانس دوم شبیه به فیلم‌های خبری می‌شود، خصوصاً زمانی که کشیش جسد پینا را برمی‌دارد. در این جا نورپردازی، ضرب آهنگ و حرکت دوربین به تمامی در ایجاد سبکی نقش دارد که نورئالیسم ایتالیا را در تضاد (یا حداقل متفاوت) با سنت کلاسیک هالیوود نشان می‌دهد.

با توصیف این دو صحنه (و جالب است که آن‌ها در فیلم کنار یکدیگر قرار دارند، زیرا بسیاری از جلوه‌هایشان برگرفته از جایگاه آن‌ها و نیروی تضاد است)، همچنین مهم است که دریابیم چنین جلوه‌هایی (روایی و سبکی، جلوه‌های واقع‌گرایی و هالیوودگرایی، کمدی و تراژدی) همه برگرفته از تأثیر متقابل نسخه‌هایی از واقعیت است که در بالا به آن‌ها پرداختیم. به عبارت دیگر، لازم است تا توضیح دهیم که چگونه این صحنه‌ها در عمل مشاهده‌ی فیلم، از طریق واقعیت‌های متفاوتی ایجاد می‌شوند که تماشاگر به آن‌ها پرداخته است. نخستین مورد از این‌ها ـ واقعیت اُبژه‌ها ـ بر اساس **رم، شهر بی‌دفاع** در حکم «ثبت» رویدادها و فضاها در انتهای جنگ جهانی دوم است. نکته‌ی مهم این واقعیت است که فیلم در خیابان‌ها و ساختمان‌های رم و در مقطعی زمانی (که از جنبه‌ی تاریخی تثبیت و تعریف شده است) می‌گذرد. این موضوع رابطه‌ای خاص میان فیلم و نخستین نظام واقعیت ابژه‌ها ایجاد می‌کند، زیرا نشان می‌دهد که این اُبژه‌ها واقعی‌تر از اُبژه‌های ساختگی در فیلم‌های دیگرند. این رابطه تلویحاً با نظام رمزگان «مستند» و حتی «مستند ـ داستانی» بیان می‌شود. به هر حال، زمانی

که واقعیت اجتماعی (نورئالیست های ایتالیا و نسل های تماشاگران) و واقعیت معرفت شناسی را در نظر می گیریم، این رابطه از واقعیت به واقع گرایی می رسد. منظور، این واقعیت های نسل ها و سیستم های اجتماعی دانش هستند که روابط واقعیت را در قالب شکلی با عنوان واقع گرایی می سازند. در این جا به افکار بودریار در مورد وانموده ها[۲۳] می رسیم، موضوعی که بار دیگر به آن خواهیم پرداخت.

این نظام های واقعیت و شکل گیری های واقعیت، در واقعیت سوژه عمل می کنند (که تا حدی برگرفته از واقعیت های روانی و تا حدی نیز برگرفته از بافت های اجتماعی و فرهنگی خواننده و تا حدی برگرفته از توانش کارایی خوانش اند). به همین صورت است که ما تماشاگران فیلم به بررسی چنین سکانس هایی در **رم، شهر بی دفاع** می پردازیم. شاید همین ایجاد تفاوت در سکانس ها باشد که کمدی و تراژدی، سبک روایی هالیوود و سبک مستند فیلم های خبری را می سازد. به هرحال، کافی نیستَ که این تفسیرها را صرفاً ناشی از خود فیلم بدانیم. درواقع، آن ها ناشی از ترکیب و **تلاقی** واقعیت هایی است که این تفاوت های فیلمیک و تأثیرهای احساسی را پدید می آورند. این امر در شرایط ساختن فیلم به وسیله ی تماشاگر اتفاق می افتد که لزوماً چنین واقعیت هایی را دربر می گیرد. جایی که تفاوت ها شکل می گیرد، این موضوع اهمیت دارد؛ زیرا در هر مورد از واقعیت تناقض ها و ناهمخوانی های فراوانی وجود دارد. هیچ قلمرویی از واقعیت، نه از حیث مواد (آن چه شامل «امر واقع» می شود) اشارات تفسیری (این که عنصر «واقعی» به چه معنایی است و چطور می فهمیم که چه جایگاهی دارد) و نه موقعیت دلالت گری یکپارچه نیست.

موقعیت پرسش گرانه و پرسش برانگیز چنین نسخه ها و ساختارهایی از واقعیت این موضوع را مطرح می سازد که چگونه عواملی (چون اُبژه ها، مردم و رویدادها) موقعیت امر واقع و واقع گرایی را حفظ می کنند. البته اغلب چنین نیست و دقیقاً به همین صورت است که فرهنگ ها میان قتل در فیلم و قتلی که در زندگی واقعی روی می دهد، تمایز قائل می شوند. در یک سطح، این موقعیت داورانه آشکار است و مرزبندی ها به رغم خطاهای کوچک در اغلب موارد قابل تشخیص اند. این موضوع تا حدی نشان می دهد که چگونه تماشاگر موقعیت های خاص مشاهده را در نظر می گیرد یا حداقل تظاهر می کند که چنین است. به هرحال، بخشی از این روند شامل تأمل در زمینه های ارتباطی بین واقعیت (جلوه ها و الگوهای آن و وانموده ها) می شود. یکی از نگره پردازان مهم معاصر در این زمینه بودریار است که جا دارد برخی از دیدگاه های وی را در این مورد مطرح کنیم.[۲۴] از نظر بودریار، ایجاد نشانه ها در پسامدرنیته (سینما شکلی هنری است که در دوران پسامدرن زاده شده است) شامل نشانه هایی است که واقعی تر از واقعی اند. این ها بیش واقعی[۲۵] هستند، با «توهم زیبایی شناختی واقعیت» پدید می آیند یا آن را پدید می آورند (بودریار ۱۴۲:۱۹۸۳). او مانند لیوتار استدلال می کند که ایجاد نشانه هایی واقعی تر از امر واقع، بخشی مهم از پیدایش و تحلیل پسامدرنیسم است. به این ترتیب، آن ها رابطه ی میان نشانه ها و چیزی را که به آن ارجاع می دهد زیر سؤال می برند (مانند مفهوم بارت از جلوه ی واقعیت که در بالا به آن پرداختیم). این امر مرتبط با تأثیر متقابل و پیچیده ی واقعیت، وانمودگی و بازنمایی است: «بیش واقعی صرفاً به این علت از بازنمایی فراتر می رود که کلاً در وانمودگی قرار دارد» (بودریار، ۱۴۲:۱۹۸۳). این دقیقاً همان است که در رابطه ی سینما با واقعیت و ایجاد جلوه های واقع گرایی می یابیم. نشانه ی سینمایی واقعی تر از هر چیزی است که در دنیا می بینیم و با این کیفیت تغییری در رابطه ی بنیادین نشانه ها با آن چه بازنمایی می کنند، می یابیم.[۲۶]

امور منفی اخلال گرانه

قبلاً با واژه ی «منفی[۲۷]» مواجه شده ایم، ولی در این جا عملکرد آن قدری فرق می کند. ظرفیت فیلم برای

اخلال در نظام‌های اجتماعی بر اساس موقعیت آن در چارچوب نظام‌های اجتماعی قرار دارد. به عبارت دیگر، فیلم به دلیل حضور در حکم بخشی از نظام اجتماعی آفرینش و درک آن، توامم با ظرفیتش در تأثیرگذاری بر شکل‌گیری سوژه‌ی تماشاگر، اخلال‌گر است. جایی است که این عناصر نظام‌های اجتماعی متفاوت، شکل‌گیری سوژه و شکل‌گیری سوژه‌ی تماشاگر با هم روبه‌رو می‌شوند که جنبه‌ی منفی را به وجود می‌آورد. این امر به نوبه‌ی خود قدرت اخلال را فراهم می‌آورد. قبلاً به سه وجه مهم آن (وجه بنیادین فیلم به عنوان روند اجتماعی، ظرفیت سینما برای اخلال از طریق شکل‌هایی چون کارناوالسک، رابطه‌ی فیلم با ساختارهای مختلف واقعیت) توجه کردیم. حال سعی نداریم که این عناصر را کنار هم قرار دهیم، بلکه به برخی از قابلیت‌های تعاملی آن‌ها اشاره و به این ترتیب پایانِ باز چنین عملکردهایی را تأیید می‌کنیم.

لیوتار در استفاده از «منفی» بر جنبه‌هایی «مثبت»[۲۸] از آن تأکید می‌کند که شامل مایه‌گذاری روانی[۲۹] در روندهایی است که به مثبت‌بودن می‌انجامد. بدین ترتیب، شاهد نوعی شباهت (البته شاید همجواری درست‌تر باشد) خواهیم شد، به شیوه‌ای که کریستوا عملکردهای کارناوالسک و اخلال آن را در جزم‌اندیشی به منزله‌ی تجربه‌ای خلاق و غنی مطرح می‌سازد؛ جایی که چنین مقایسه‌ای به مسائلی می‌انجامد. نکته این است که بخش عمده‌ی کارناوالسک از نظر اجتماعی نگران‌کننده است و این کیفیت به خودی خود مثبت نیست. (مهم نیست که چنین توصیفی به معنای «منفی» تا چه حد گسترده است. این موضوع نشان می‌دهد که لازم است بر لحظات فیلمیکی بنگریم که اخلال اجتماعی در آن دارای جنبه‌ی مثبت است و بدین ترتیب امور «منفی» اخلال‌گرانه را خواهیم شناخت. یکی از روش‌های انجام چنین کاری جست‌وجوی برخی از نکاتی است که کریستوا باتوجه به گفتمان منیپوسی مطرح می‌کند،[۳۰] با توجه به این‌که چگونه گفتمان مذکور ممکن است در مورد سینما به کار رود.

گفتمان منیپوسی برای خلاصه‌کردن تفسیر کریستوا دارای ویژگی‌های زیر است:

۱) هم کمدی و هم تراژدی، جدی و کارناوالسک است؛

۲) از جنبه‌ی سیاسی و اجتماعی نگران‌کننده و اخلال‌گر است؛

۳) از جنبه‌ی سازه‌های فلسفی و ذهنی بسیار مبتکرانه می‌نماید؛

۴) در استفاده از زبان آزادی دارد، تا حدی به این علت که خارج از ساختارهای زبانی رایج عمل می‌کند؛

۵) عناصر خیالی اغلب با «طبیعت‌نگاری هولناک» تلفیق می‌شوند؛

۶) ماجراهایی در عشرتکده‌ها، مخفیگاه‌های دزدان؛ می‌فروشی‌ها، بازارهای مکاره و زندان‌ها و در مهمانی‌های شهوت‌آمیز و هنگام نیایش مقدس رخ می‌دهد؛

۷) عدم تمایز میان فضایل و شرارت‌ها؛

۸) استفاده از جنون، رؤیاها، اشباح بدل[۳۱]؛

۹) جنبه‌های عجیب و غریب زبان؛

۱۰) استفاده‌ی بسیار مؤثر از تضادها، تغییرات ناگهانی و گذارها؛

۱۱) علاقه به بدل؛

۱۲) نمود «کشمکش‌های سیاسی و ایدئولوژیک زمان»؛

۱۳) بر نمایش تأکید می‌کند؛ و

۱۴) در برابر توالی‌ها و ساختارهای منطقی می‌ایستد.

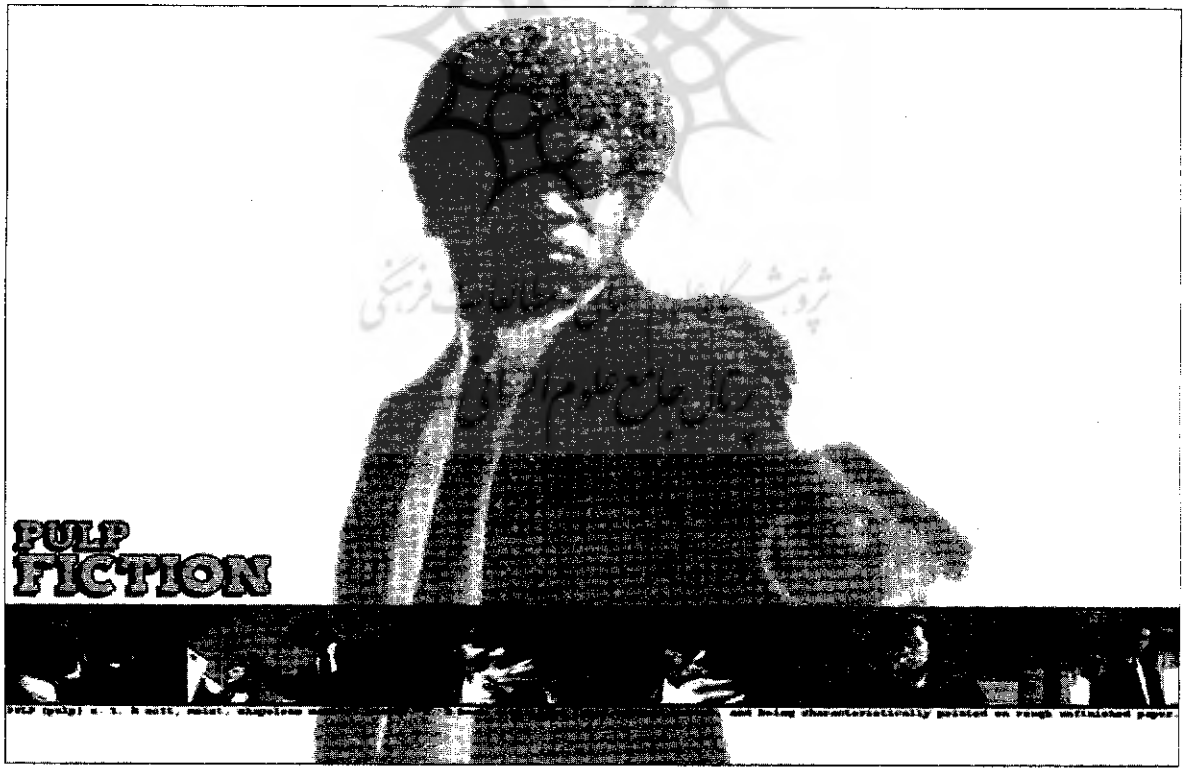
(رک: کریستوا، ۱۹۸۴: ۸۲۸۵)

غیرممکن است که بتوانیم متنی بیابیم که تمام این عناصر را در خود داشته باشد (گرچه شاید هر متنی ویژگی‌های داشته باشد که بتوان آن را منیپوسی دانست). به همین نحو، سیال‌بودن برخی از این عناصر

باعث می‌شود تا نتوانند نقاط ارجاع دقیقی باشند. به هرحال، ایده‌ی سینمای منیپوسی ارزش پی‌گیری دارد، زیرا چنین شکلی متکی بر امور «منفی» اخلال‌گرانه است. تفسیرهای مختصر و ارجاعات فیلم زیر نمایان‌گر غنای این شکل فیلمیک است و نشان می‌دهد که چگونه آثار کارگردان‌های خاصی در چنین عرصه‌ای تکرار می‌شود.[۳۲] (برخی از نکات زیر بیش‌تر برای ایجاز و نه اظهار شباهت آن‌ها ادغام شده است.)

۱. کمیک و تراژیک

برای ایجاد چنین تفاوتی از نمونه‌های دیگر این تلفیق، مثلاً تراژدی‌کمدی، لازم است اشاره کنیم که در سینمای منیپوسی دو محور، تقابل را تحمل نمی‌کنند و در هم ادغام می‌شوند؛ چنان که نمی‌توان یکی را از دیگری تشخیص داد. منظور آن‌که در سینمای منیپوسی عناصر تراژدی و کمدی بیش از آن‌که به وسیله‌ی خطی باریک از هم جدا شوند یا مقابل یکدیگر بایستند، هر یک می‌توانند عملاً کارکردهای دیگری را اعمال کنند. فیلم‌هایی چون **قفل**، **گلنگدن** و **دو لوله تفنگ دودآلود**، **سگ‌های سگدانی** و **داستان عامه‌پسند** این کار را با خلق نظری جهانی انجام می‌دهند که استفاده از خشونت گرافیکی در آن، تماشاگر را به موقعیت دشواری می‌کشاند: همزمان از خشونت ناراحت می‌شود و به افراط در خشنود می‌خندد. می‌توان استدلال کرد که خنده در چنین صحنه‌هایی یا بعد از آن‌ها، مثلاً مرگ تصادفی مردی در صندلی عقب اتومبیل در **داستان عامه‌پسند** و شکنجه‌ی مرد پلیس در **سگ‌های سگدانی** یا شکار آبی به وسیله‌ی کارآگاه خصوصی در صحنه‌های پایانی **تشنه‌ی خون** مواردی از تخلیه‌ی عاطفی است که در اثر تنش صحنه ایجاد می‌شود. آن‌چه باعث می‌شود در برابر چنین خوانشی به منزله‌ی علت اصلی خنده مقاومت کنیم (زیرا تقریباً مشخص است که بخشی از علت



را شکل می‌دهد) نخست این است که هر یک از صحنه‌ها با صحنه‌های خشن و کمدی دیگری بازتاب می‌یابند. پس بخشی از نظام عظیم‌تر سازمان‌دهی داستانی‌اند. این موضوع به نوبه‌ی خود به سکانس‌ها نه ارزش شوک‌آمیز (مثلاً در صحنه‌ی دوش فیلم روانی) بلکه حسی از تداوم چنین رویدادهایی را می‌بخشد. این تداوم (بسط مداوم تلفیق عناصر کمدی و تراژدی خصوصاً در **داستان عامه‌پسند** که روایت را به شکل تأثیری چرخه‌وار نشان می‌دهد) مرتبط با نکته‌ی دوم است: این‌که تصاویر به‌خودی‌خود هیچ معنایی ندارند. پس آن‌ها شواهد ماهیت علت‌ومعلولی خشونت را در چنین دنیاهایی ارائه می‌دهند که تراژدی را از خشونت جدا می‌سازد. روش حضور مجدد آن از طریق دال‌های معصومیت قربانیان است. شدت خشونت باعث می‌گردد تا این قربانیان حالت فارماکوس را در یونان قدیم بیابند که مجازاتشان بیش از هر نوع جرم محتملی است.[۳۳]

ولی حتی این موضوع نیز به دلیل عدم احساس پشیمانی تضعیف می‌شود. تفاوت در صحنه‌های پایانی **تشنه‌ی خون** و **بلید رانر** نمونه‌هایی از این امر است. هر دوی آن‌ها از جنبه‌ی سبکی بسیار شبیه به هم‌اند: سیاهی پرده را فرا می‌گیرد که نوعی ادای دین به تکنیک‌های نوآر [سیاه] است و تعقیب به صورت افراطی درمی‌آید. تفاوت اصلی در پرداخت فیلم‌ها از مرگ است. کلانتر در حال مرگ به مسئله‌ی هویت اشتباهی می‌خندد، امّا روی بتی در بلید رانر درباره‌ی همین مسائل هویت و گم‌گشتگی، جملات فیلسوفانه‌ای می‌گوید.

۲. آزاددهنده از جنبه‌ی سیاسی و اجتماعی؛ نمایاندن کشمکش‌های سیاسی و ایدئولوژیک دوران

این فکر که چنین فیلم‌هایی ظرفیت برهم‌زدن نظام‌های اجتماعی و یا سیاسی را دارند، در درک مردم آن‌ها تجلی می‌یابد. این موضوع صرفاً به جست‌وجوی فیلم‌هایی مربوط نمی‌شود که شورش‌هایی را برانگیختند یا باعث تحولات اجتماعی شده‌اند. فکر برهم‌زدن در این زمان ظریف‌تر و عمدتاً غیرقابل‌درک است. درواقع، می‌تواند عواقب اجتماعی گسترده‌تری داشته باشد (مثلاً **سالو**) یا می‌تواند تأثیری بر گروهی کوچک یا حتی یک نفر تماشاگر داشته باشد. به هر حال، آن‌چه باعث تمایز میان سینمای منیپوسی/کارناوالسک با فیلم‌های دارای دستور کار اجتماعی می‌شود، فقدان مسئولیت اجتماعی است. نمونه‌های نوع اول، جایی که فیلم‌ها به بررسی موضوعات خاص اجتماعی و سیاسی می‌پردازند، شامل **رزمناو پوتمکین** (۱۹۲۵) می‌شود که دستورالعمل‌های خاص حکومتی دارد؛ برهنه که از سیاست‌های تاچری و ازخودبیگانگی انتقاد می‌کند؛ **لباس شویی زیبایی من** که به بررسی روابط میان‌نژادی و همجنس‌گرایی می‌پردازد و **ماهی بگیر** (۱۹۹۴) ساخته‌ی تروچه که همجنس‌گرایی زنانه و زمینه‌های اجتماعی آن را بررسی می‌کند. این دستورکارها باعث جدایی فیلم‌های مذکور از روال منیپوسی می‌شود؛ گرچه شاید برخی از این علایق و اخلال‌ها وجود داشته باشد ولی همواره موقعیتی واحد یا آشکارا ترسیم‌شده نداشته باشد. نمی‌توان **بل دو ژور** را در حکم فیلمی درباره‌ی سرکوب جنسی و بحران کودکی (به فرویدی‌ترین معنای ممکن) خوانش کرد، زیرا در این صورت دیدگاه فیلم نسبت به این

موضوعات تضعیف می‌شود. سورین بِل قدرت جنسیت را بدون رسیدن به راه‌حل بررسی می‌کند (چنان که صحنه‌های آغاز و پایان فیلم نشان می‌دهد). چنان که کریستوا می‌گوید: «تجربه‌ی منیپوسی تزکیه‌بخش نیست، درواقع جشنواره‌ای از بی‌رحمی و درعین‌حال کنشی سیاسی است» (کریستوا ۱۹۸۴:۸۴). به همین نحو، فیلم **جذابیت پنهان بورژوازی** (۱۹۷۲) ساخته‌ی بونوئل اغلب لحن کنایی خود را تغییر می‌دهد تا صرفاً فیلمی در مورد افراطگری‌ها و بی‌اخلاقی‌های طبقه‌ی متوسط باشد.

۳. ابتکار فراوان در سازه‌های فلسفی و تخیلی

بسیاری از فیلم‌هایی که به آن‌ها اشاره کردیم، چنین ویژگی‌هایی را نشان می‌دهند و ایده‌ها و نظام‌های مختلف فکری را به ساختار روایی و مضمون‌های خود می‌آورند. از این گذشته، این موضوع را زمانی می‌توان ملاحظه کرد که فیلم به بررسی صفات خود می‌پردازد. **همشهری کین** همان قدر (اگر نه بیش‌تر) به بررسی فلسفه و تخیل سینما می‌پردازد که داستان صاحب یک رونامه را روایت می‌کند. ظرفیت سینما برای آشفته‌سازی همان کیفیتی است که به آن امکان نوآوری در چنین شرایطی را می‌دهد. نوآوری در نما یا ترکیب‌بندی که شاید باعث «بی‌معنی شدن» آن‌ها شود، می‌تواند معنی ایجاد کند و به نوبه‌ی خود بخشی از فلسفه‌ی سینمایی شود. در **بزرگ کردن آریزونا** (برادران کوئن، ۱۹۸۷) تصویر سرهای دو زندانی که در زمین باران‌خورده فریاد می‌زنند، چندان معنایی ندارد (معنای فرار آن‌ها منتقل خواهد شد). با وجود این نشان می‌دهد که سینما چگونه می‌تواند در روندهای روایی خود اخلال ایجاد کند.

۴. آزادی در استفاده از زبان تا حدی به دلیل آن‌که خارج از ساختارهای زبانی رایج عمل می‌کند

لازم است این موضوع را از جنبه‌ی زبان فیلم تفسیر کنیم (متمایز با مفهوم کریستوا که عمدتاً متوجه پارول [گفتار] است). چنین مثالی می‌تواند زبان فیلم زمان‌مندی باشد. **داستان عامه‌پسند** که به سازمان‌دهی زمانی معمول در سینمای هالیوود بی‌اعتنا است، چنین آزادی‌ای را نشان می‌دهد. نمونه‌ی دیگر که در استفاده از ساختار زمانی پیچیدگی کم‌تری دارد **جنجال‌ساز** (هکفورد، ۱۹۹۷) است. تقریباً کل فیلم خارج از نظام زمانی روایی عمل می‌کند، جایی که کوین لومکس وکیل در آینه می‌نگرد ولی این موضوع تا صحنه‌های نهایی آشکار نمی‌شود. اشاره‌ای به لرزش او می‌شود، ولی بار نخست توضیحی در کار نیست. یک لحظه لرزش، کل سفر به نیویورک را به جنون و مرگ می‌کشاند و در همین لحظه است که جشنواره‌ی بی‌رحمی برگزار می‌شود. در این جا، زمان برای ساختاردهی مجدد فیلم و ایده‌ی وسوسه، فرصت‌های دوم و ضعف‌های انسانی به کار می‌رود.

۵. عناصر خیالی اغلب در ترکیب با «طبیعت‌نگاری هولناک»

چنین ویژگی‌هایی بلافاصله شکل‌های سینمایی خاصی را از جمله سوررئالیسم (مثلاً **خون شاعر** ساخته‌ی کوکتو در ۱۹۳۰ و تمام آثار بونوئل) و اکسپرسیونیسم (**دفتر دکتر کالیگاری** یا بعدها **اشک‌های تلخ پترا فون کانت**، ۱۹۷۲، ساخته‌ی فاسبیندر و حتی **کوتوله‌ها هم کوچک بوده‌اند**، ۱۹۷۰، اثر هرتسوگ) را به ذهن ما متبادر می‌سازند. به همین نحو، برخی از کارگردان‌ها سبکی دارند که در آن از عناصر خیالی استفاده می‌شود و این طبیعت‌نگاری هولناک غالباً تفسیرهایی اجتماعی و سیاسی ارائه می‌دهد. فیلم‌های پدرو آلمودوار و بیگاس لوناس این عناصر را در چارچوب افراط در جنسیت و جسمانیت نمود می‌دهند. شخصیت‌های این آثار وسوسه‌ی جسم و کارکردهای جسمانی دارند، اغلب تا جایی که ضداجتماعی می‌شوند. (و به این ترتیب ویژگی برهم‌زدن اجتماع را اقناع می‌کند.) آن‌ها چندان یا اصلاً

علاقه‌ای به قواعد فرهنگی ندارند. فیلم‌های **مرا ببند!** و **گوشت زنده** (۱۹۹۸) ساخته‌ی آلمودوار در اثر خشونت عشق، ویژگی‌های هولناکی ایجاد می‌کنند. **پرنده و ماه** (۱۹۹۴) و **توپ‌های طلایی** (۱۹۹۳) ساخته‌ی لوناس از سرگشتگی‌های خیالی قهرمان مرد برای بررسی وسوسه‌ها و افراط در علایق مردانه، خصوصاً از نظر جسمانی استفاده می‌کنند.

۶. ماجراهایی در عشرتکده‌ها، مخفیگاه‌های دزدان، می‌فروشی‌ها، بازارهای مکاره و زندان‌ها و در مهمانی‌های شهوت‌آمیز و هنگام نیایش

این صحنه‌ها در ادبیات اصیل منیپوسی برای نشان دادن مرزهای جامعه‌ی «هنجار» به کار می‌رود. این‌ها مناطقی آستانه‌ای‌اند که نمود امور منظم و هماهنگ را در فرهنگ تضعیف می‌کنند. چنان که در بالا گفتیم، فضاهای آستانه‌ای اغلب برای هجو عملکردهای اجتماعی و آشفتن ساختارهای اخلاقی مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ بدین ترتیب هنوز قابل تشخیص و درعین حال بیگانه‌اند. متعاقباً بسیاری از این فضاها تبدیل به شکلی از علامت اختصار برای این ویژگی‌ها شدند و فیلم از معانی ضمنی مکان برای گسست نظام اجتماعی هنجار استفاده کرد. تعدی چنین مکان‌هایی به نظام اجتماعی است که جنبه‌ی کارناوالسک‌تری دارد، نه آن‌که صرفاً قهرمانان فیلم پا به این مکان‌ها بگذارند. بسیاری از فیلم‌های ژاک تورنور ویژگی دخالت در کارناوالسک را دارند که اغلب به نحو استعاری بخشی از مابعدالطبیعه است، از جمله **آدم‌های گربه‌ای** و **با یک زامبی قدم زدم** (۱۹۴۳) که عناصر هولناک را در زندگی روزمره قرار می‌دهند. به شیوه‌ای متفاوت، فیلم **از دل گذشته‌ها** (۱۹۴۷) حضور کارناوالسک (زندان‌ها و جنایت) را نشان می‌دهد، به صورتی که از گذشته‌ای سرکوفته سر برمی‌آورد. فیلمی که با ساختار کلی زدودن تقسیمات بین امر واقعی و خیالی بازی می‌کند، **سلین و ژولین قایق سواری می‌کنند** ساخته‌ی ژاک ریوت است. دو زن به نوبه‌ی خود از خانه‌ای قدیمی دیدار می‌کنند و روایت این نظام جهانی را درمی‌یابند. سپس دختر کوچکی را که اسیر شده آزاد می‌کنند و در انجام این کار به دنیایی خیالی امکان می‌دهند تا به زندگی روزمره‌شان در پاریس وارد شود، زیرا شخصیت‌ها آن‌ها را تعقیب می‌کنند. مثال‌های دیگری هم وجود دارد که این نوع قلمروهای اجتماعی آستانه‌ای را ترسیم می‌کند، جایی که خشونت، جنون و جنسیت گرایی نامحدود بخشی از نظام محسوب می‌شود: **شیاطین** (۱۹۷۱) ساخته‌ی کن راسل با مضمون جنون مذهبی نمونه‌ای از تلفیق نیایش تواءم با عشرت و تقدس است. **بل دو ژور** صحنه‌های عشرتکده را با ناخودآگاه بل تلفیق می‌کند که بدین ترتیب آن‌ها تبدیل به موقعیت‌های همزمان می‌شوند. **دفتر دکتر کالیگاری** فضای بازار مکاره را دستمایه قرار می‌دهد تا جنون را با کارناوال درهم بیامیزد. زنان در زندان (مثلاً در **انتهاب محبوس**، دمی، ۱۹۷۴) از تأثیر متقابل جایگاه‌های اجتماعی قانون منحط برای بازنمایی عدول از مرز خشونت و جنسیت استفاده می‌کنند.

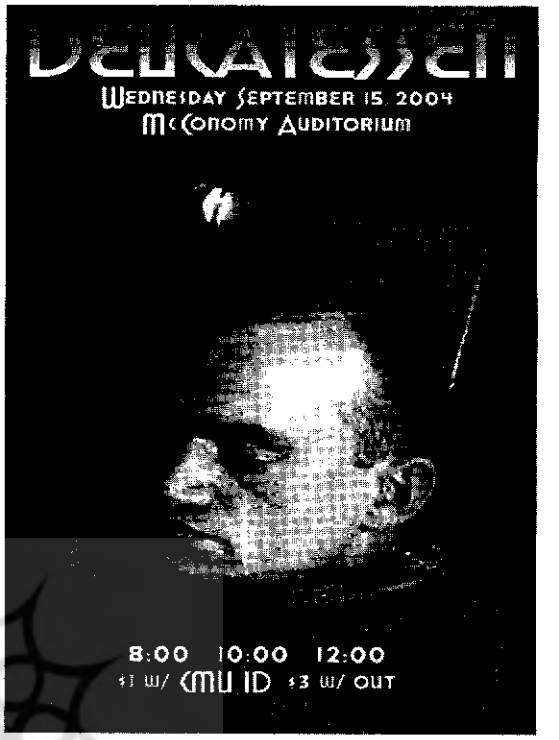
۷. عدم‌تمایز بین فضایل و شرارت‌ها

یکی از کارکردهای مهم منیپوسی مسئله سازکردن اخلاقیات است، زیرا معمولاً راه‌حل‌های بسیار اندکی برای این معضلات ارائه می‌دهد (البته اگر اصلاً راه‌حلی مطرح سازد) و در عوض، خود مسائل تازه‌ای پیش می‌کشد. بخشی از چنین کاربردی در سینما بر اساس مخدوش ساختن فضیلت و شرارت شکل می‌گیرد. گاهی این موضوع آشکارا با قواعد اجتماعی اظهار می‌شود، مانند فیلم **فضایل اجتماعی، شرارت‌های خصوصی** (۱۹۷۶) ساخته‌ی میکلوش یانچو، امّا در چنین مثالی کمبود عملاً ناشی از وارونه‌نمایی[۳۴] یا تزویر فرهنگی نیست، بلکه از فقدان تمایزهای اجتماعی می‌آید. سینمای پازولینی اغلب این ویژگی را با دقت مورد بررسی قرار می‌دهد و از دیدگاه اخلاقی می‌پرهیزد و به تصاویر امکان می‌دهد تا تفاوت

های تثبیت شده‌ی فرهنگی میان چیزهای قابل قبول و ممنوع را مسئله ساز کند. یکی از بهترین نمونه های این آثار **تئورما** (۱۹۶۸) است. از میل جنسی به منزله‌ی استعاره‌ای برای ساختار طبقاتی اخلاقیات استفاده می کند. این بخشی از قدرت این شکل سینمایی است، زیرا بیش از آن که اخلاقی گرایی کند، موقعیتی ایدئولوژیک را ارائه می دهد که دائماً روندهای اخلاقی نگریستن را زیر سؤال می برد. این موضوع کلی از جنبه‌ی افکار لاکان از رابطه‌ی میان امر واقع و اخلاقیات نیز اهمیت دارد.

۸. نمایش جنون، رؤیاها، اشباح بدل؛ علاقه به بدل

بسیاری از فیلم هایی که تاکنون برشمرده‌ایم، دارای صفاتی چون جنون و رؤیا هستند. گاهی این ها در پیش زمینه قرار می گیرند (مثلاً **دفتر دکتر کالیگاری** بر جنون و ویژگی های رؤیاگونه به سیاق **آدم‌های گربه‌ای** تورنور و **دوازده میمون** تأکید می کنند). به این ترتیب، خود جایگاه در حکم اصل سازمان دهنده‌ی روایت فیلم به کار می رود. در سایر موارد، این جنبه ها بدون وساطت یا توضیح ارائه می شوند. شهر **کودکان گم شده** و **Delicatessen**(ژونه و کارو ۱۹۹۱) با توضیح غرابت دنیاهایی که می بینیم، هیچ چیز ارائه نمی دهند. استفاده از اشباح بدلی همچون بسیاری دیگری از این وسایل از جنبه‌ی کارناوالسک تفاوت می کند. **زندگی مضاعف ورونیک** (کیشلوفسکی، ۱۹۹۱) از نظر حضور شخصیت بدل مانند **توپی دامیت** ساخته‌ی فلینی (در **تواریخ عجیب و غریب**، ۱۹۶۷) کم تر جنبه‌ی منیپوسی دارد زیرا در حالی که موارد



نخست، بدل بی‌حال و تقریباً تصادفی ارائه می‌دهند، قهرمان **توبی دامیت** شکنجه می‌گردد و در نهایت توسط بَدل خود به جنون و مرگ سوق داده می‌شود. بدل ورونیک به مفهوم امکان زندگی‌های جایگزین وجود می‌یابد (شبیه به هلن کیلی در **درهای کشویی** (هویت، ۱۹۹۸) امّا توبی دامیت امکان فرار نمی‌یابد.

۹. استفاده‌ی بسیار مؤثر از تضادها، تغییرات ناگهانی و گذارها

این موارد در هر دو سطح محتوا/سبک و مضمون رخ می‌دهند و یافتن همزمان آن‌ها در یک فیلم نامعمول نیست. مهم است به یاد داشته باشیم که بخشی از شکل منیپوسی و بدین ترتیب عملکرد کارناوالسک مقاومت در برابر تمایزهای دقیق است (مثلاً کنش‌های اخلاقی). پس تضادهای دقیقی که معمولاً ایجاد می‌شود، در قالب نظام جهانی عمل می‌کند. از این گذشته، می‌توان استدلال کرد که ایتن در **جویندگان** (فورد، ۱۹۵۶) این ویژگی‌ها را نمود می‌دهد، ولی نمی‌خواهم این‌ها را کارناوالسک بنامیم؛ مگر در بطن مفهوم ژانری و دقیق اخلال در رمزهای غربی، برای آن‌که ویژگی مذکور در محدوده‌ی ظرفیت کارناوالسک عمل می‌کند. تضادها و گذارها باید به شکلی عمل کنند که در برابر بسیاری از ویژگی‌هایی که از فیلم انتظار می‌رود، مقاومت کنند. **سگ اندلسی** چنین حالتی دارد که میل سوررئالیسم به ایجاد شوک و بی‌ثباتی را به کار می‌گیرد. یکی دیگر از فیلم‌های بونوئل که این موضوع را نشان می‌دهد، **سیمون صحرا**است که بلافاصله به تصاویر مدرنیته در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ می‌رسد. نمونه‌ی ظریف‌تر **پرهوت** است که شاید در نگاه اول بسیار دور از کارناوالسک بنماید؛ با وجود این یکی از روش‌های استفاده‌ی فیلم از تضاد میان راوی مقدس و رویدادهایی است که بر پرده دیده می‌شود. توضیحات واقعی در مورد چرایی و چگونگی روی‌دادن برخی وقایع اغلب به‌تمامی با اعمال کیت تضعیف می‌شود. این راوی بسیار بیش از آن‌که غیرقابل اعتماد باشد، بر پس‌زمینه‌ی تصویر «و برعکس» عمل می‌کند و بنابراین آن‌چه دیده می‌شود، شماری از روایت‌های مختلف است که هر یک مانند دیگری محتمل است و در حالی مطرح می‌شوند که داستان از رویداد به سمت چیزی می‌رود که رخ داده و یا ممکن است رخ دهد.

۱۰. تاکید بر نمایش

سینما ماهیتاً تماشایی است، ولی ماهیت جلوه و ترکیب‌بندی بصری آن چندان همگن نیست. پس برای اشاره به آن‌چه شاید در کارناوالسک بنماید، باید بین معانی مختلف امور تماشایی تمایز قائل شویم؛ مثلاً تفاوت‌هایی از حیث عظمت و افراط در آثار سیسیل ب. دومیل، نمایش و جلوه‌های ویژه‌ی **آرماگدون** (بی، ۱۹۹۸) و جزئیات باروک **آشپز، دزد، زنش و معشوق زن** یا تصویرپردازی سایه‌روشن در **کتاب‌های پروسپر** (۱۹۹۱) وجود دارد. در بین این‌ها، مثال‌های آخر که فیلم‌های گرین اوِی است، به بهترین نحو کاربرد

کارناوالسک را بازنمایی می‌کنند، گرچه می‌توان استدلال کرد که **ده فرمان** (دمیل، ۱۹۲۳-۱۹۵۶) از حیث افراط، وجهی کارناوالسک دارد و **آرماگدون** (مانند فیلم‌های دیگری که بر اساس جلوه‌های بصری نیرومند ساخته شده‌اند) استفاده‌ی کلی از جلوه‌های ویژه را مستقل از آن‌ها به افراط مورد استفاده قرار می‌دهد. به‌هرحال، در فیلم‌های گرین‌اوی (اغلب و نه همه‌ی آن‌ها) به روش دیگری بر امور تماشایی تأکید می‌شود که به این ترتیب در برابر فرایندهای روایی قرار می‌گیرد (چنان که تصاویر هیچ ارتباطی با آن‌چه در روایت رخ می‌دهد نمی‌یابند). از این گذشته، تصاویر می‌توانند روایت را مصرف کنند و چنین بنمایانند که آن‌چه دیده می‌شود، بسیار مهم‌تر از چیزی است که درک می‌شود. در آثار گرین‌اوی، تصاویر اغلب چنین‌اند و هر معنایی از ژرفای روایی در حالی که به‌سرعت از برابر دیدگان می‌گذرد، با مقاومت روبه‌رو می‌شود. همین ویژگی تأکید و نه تماشایی‌بودن است که می‌تواند به تصاویر ویژگی کارناوالسک بدهد.

۱۱. مقاومت در برابر توالی‌ها و ساختارهای منطقی

این جنبه برگرفته از فکر امور تماشایی است، زیرا یکی از روش‌هایی که سینما از طریق آن در برابر ساختارهای منطقی می‌ایستد، تصویر است. سازه‌های مونتاژ و میزان‌سن برای گسترش توالی‌های منطقی و ساختاردهی تصاویر به کار می‌روند. به‌هرحال، دقیقاً همین صفت است که آن‌ها را از نظر مقاومت در برابر چنین روال‌های تأثیرگذار می‌سازد. این موضوع به خوبی در فیلمی چون **سگ اندلسی** نمود می‌یابد؛ امّا در مونتاژ دقیق و منسجم صحنه‌ی دوش در **روانی** هم چیزی همان‌قدر کارناوالسک وجود دارد. این صحنه مانند افراط‌های بصری (و تماشایی) نمایان‌گر مقاومت در برابر سکانس‌های منطقی است، حتی گرچه این سکانس به خودی خود به شدت ساخت‌مند است. علت امر فشرده‌بودن ساختار است. به‌طورخلاصه، هیچکاک با کاربرد فراتر از حد معمول از مونتاژ، از تأثیر مونتاژ ساختارشکنی می‌کند. شاید در سایر مثال‌هایی از این نوع بخواهیم ویژگی کارناوالسک را در لحظاتی ترسیم کنیم که مقاومت به کار می‌رود ولی توضیح داده نمی‌شود (مثلاً در مورد نماهای بازگشت به گذشته یا تجلی کوین در آینه که در آغاز فیلم **جنجال‌ساز** اتفاق می‌افتد).

نمونه‌ی دیگر این ایده‌ی مقاومت **بزرگراه گم‌شده** و **وحشی در دل** ساخته‌ی لینچ است. هر دو فیلم بسیاری از ویژگی‌های ذکرشده‌ی کارناوالسک را دارند و می‌توانیم ببینیم که چگونه در برابر توالی‌های منطقی خصوصاً در **بزرگراه گم‌شده**) می‌ایستند. به‌هرحال، روش دیگر ملاحظه این موضوع ارتباطی ژانری است که هر دو فیلم ایجاد و سپس آن را می‌گسلند. فیلم‌های جاده‌ای هالیوود در دهه‌ی ۱۹۷۰ ساختارهای روایی خود را عملاً با جاده مرتبط ساخته‌اند. سفر قهرمان که تا پیش از **تلما و لوئیز** (اسکات، ۱۹۹۱) تقریباً به ناچار مرد بود، در قالب استعاره‌ای خطی از شهر شروع می‌شود و جایی در جاده به پایان می‌رسد. معمولاً قهرمان در دستان مقامات (مثلاً در **نقطه‌ی گریز**، سارافیان، ۱۹۷۱) یا مقابل ایدئولوژی‌های متضاد (مثلاً در **ایزی رایدر**) قرار می‌گیرد. حتی سه گانه‌ی **مکس دیوانه** که قسمت اولش از پایان طفره می‌رود، در جاده به پایان می‌رسد. این شکل فیلم توالی منطقی و نیرومندی در شکل کلی روایت دارد و فیلم ضدجاده‌ای **بزرگراه گم‌شده** در برابر آن مقاومت می‌کند.

به‌این معنی، فیلم می‌تواند گفتمان‌های خود را ایجاد و تضعیف کند و این کار گاهی همزمان انجام می‌شود، ما به سوی بررسی ساختارهای معنی و سینما پیش می‌رویم. این امر به نحوی گریزناپذیر مشتمل بر تقسیم‌بندی مشابهی است: ساختن وسایلی که سعی دارند معانی را پدید آورند و کم‌رنگ‌ساختن آن‌ها با سایر روندها و ابداعات سینمایی. ما باید توجه خود را معطوف به همین نکات کنیم.

یادداشت‌ها

* برگرفته از منبع زیر:

Patrick Fuery, "The Carnivalesque: Film and Social Order", in Patrick Fuery, ***New Developments in Film Theory*** (London: Macmillan Press, 2000), pp. 109-136.

1.architectonics

۲. در این‌جا، اصطلاحات «هستی‌شناسی» (ontology) و «نظام‌های هستی‌شناسی» به معنای پدیدارشناسی به کار می‌روند: شکل‌گیری «واقعیت‌ها» همچون هستی‌شناسی متن، جایی که رخدادها، هویت‌ها، موقعیت‌های سوژه، تاریخ‌ها و غیره رواج و مشروعیت خاصی در آن نظم دارند، امّا (بالقوه) در هستی‌شناسی دیگری (مثلاً در نظم اجتماعی گسترده‌تر) فاقد آن‌اند.

۳. carnivalesque: مفهوم کارناوالسک (کارناوال‌گونه) به کارناوال اشاره دارد که باختین آن را بارزترین تجلی فرهنگ مردمی می‌دانست. مهم‌ترین دستاورد این نمایش خنده بود و جالب‌ترین ویژگی‌اش آن‌که افراد حاضر در کارناوال هم سوژه (بازیگر=فاعل) و هم اُبژه (تماشاگر=منفعل) بودند. این نمایش بدون آن‌که شکل هنری مشخصی داشته باشد، در خیابان و نه روی صحنه اجرا می‌شد و بی‌پروا و جسور می‌نمود: درکارناوال مناسبات حاکم اجتماعی از بین می‌رفت و طبعاً بسیاری از امتیازات، قواعد و ممنوعیت‌های اجتماعی هم زیر پا گذارده و حتی به تمسخر گرفته می‌شد. بدین‌ترتیب، کارناوال در قالبِ هنری مردمی، حاکمیت را، ولو به‌طور موقت و محدود، نفی می‌کرد.

4. panoptic

5. meta-carnivalesque

6. ***Romper Stomper***

۷. در این مقاله، بار دیگر به این صحنه خواهیم پرداخت.

۸. **(بینا ب)**: dialogism در منابع فارسی از اصطلاح‌های «منطق گفت‌وگویی»، «منطق محاوره» یا «منطق مکالمه» در برابر این واژه استفاده شده است. اما به نظر می‌رسد به‌کاربردن لفظ «منطق» یا واژه‌های «محاوره» و «مکالمه» برای این تعبیر نامناسب باشد. از این‌رو، از واژه‌ی «گفت‌وگومندی» استفاده شد.

9. monologism

10. polyphonic

۱۱. (مترجم): فرانسوا رابله (۱۵۵۳-۱۴۹۴): نویسنده فرانسوی که طنز پرشور او توأم با تأکید بر آزادی فردی، علاقه به دانش و زندگی بیانگر اومانیسم رنسانس است.

۱۲. خوب است در این زمینه دیدگاه کریستوا را هم یادآور شویم که می‌گوید هجویه جزئی از کارناوالسک نیست. او می‌نویسد: «واژه‌ی کارناوالسک تبدیل به ابهامی می‌شود که باید از آن پرهیز کرد و معمولاً در جامعه‌ی معاصر به طور ضمنی بر هجویه و تقویت قانون دلالت دارد. تمایل بر این است که جنبه‌های دراماتیک کارناوال (مرگ‌بار، بدبینانه و انقلابی به مفهوم دیالکتیکی) را کم‌رنگ سازند» (کریستوا، ۱۹۸۴، ص ۸۰). مسلماً این موضوع در مورد سینمای کارناوالسک هم صدق می‌کند.

13. homophobic

14. ***Existenz***

15. liminal

16. phallocentric

۱۷. برای مطالعه بیش‌تر، رک مقالات هیث (Heath) در:

Rosen (ed), ***Narrative, Apparatus, Ideology*** (1986).

18. vraisemblance

19. lebenswelt

20. super-ego

21. ego-ideal

۲۲. همچون در مورد سایر نظام‌های واقعیت این هم موضوع پیچیده‌ای است. برای آن‌که ببینید چگونه فروید به این مفهوم پرداخته است، شما را به این مقاله‌ی او ارجاع می‌دهم:

"The Loss of Reality in Neurosis and Psychosis" (1984).

23. simulacra

۲۴. البته کل تاریخ نگره‌های وانموده حداقل به دوران نگره‌ی غار افلاطون برمی‌گردد و بودریار هم بخشی از آن است. به نحوی متفاوت بودری (۱۹۸۶) هم از این تاریخ برای تحلیل رابطه‌ی سینما با دنیای خارج استفاده می‌کند.

25. hyper-real

۲۶. در روند همین بحث‌ها است که لیوتار می‌تواند اظهار کند که «همه‌چیز نشانه یا علامت است ولی هیچ‌چیز علامت‌دار یا دلالت‌گر نیست. بدین معنی، نشانه‌ها، نشانه‌ی هیچ‌چیز نیستند؛ نه بدین‌معنی که به صفری اشاره می‌کنند که آن‌ها را به دلالت می‌آورد» (لیوتار ۱۹۹۳:۶۹). لیوتار استدلال می‌کند که هر نشانه‌ای برای نشانه‌های دیگر شبکه‌ای پیچیده از مرجع‌ها را فراهم می‌آورد؛ پس موضوع این نیست

که چیزی وجود ندارد، بلکه نشانه جنبه‌ی مجرد ندارد و با وجود این رابطه‌ی نشانه با واقعیت رابطه‌ای متکثر است.

۲۷. (بیناب): dispositif در برابر این اصطلاح، منابع فارسی از واژه‌ی «گرایش» استفاده کرده‌اند که چندان مناسب نمی‌نماید؛ به‌ویژه آن‌که نویسنده این نقطه را در برابر متضاد آن، یعنی positif به معنای «مثبت» به کار می‌برد. از این گذشته، در زبان فرانسوی نیز این واژه مفهومی منفی دارد. از این‌رو، در برابر آن، از واژه‌ی منفی استفاده شد.

28. positif

29. cathexis

۳۰. کریستوا این گفتمان را ناشی از متونی می‌داند که به منیپوس، فیلسوف و طنزپرداز قرن سوم پیش از میلاد، برمی‌گردد. البته از نظر تاریخی قدیمی‌تر است. برای مطالعه بیش‌تر، رک: کریستوا، ۱۹۸۴a:۸۲.

31. doppelgangers

۳۲. بسیاری از مثال‌های سینمایی‌ام، صفاتی را دربرمی‌گیرند. به‌هرحال، نمی‌خواهم مثال‌ها را محدود کنم ولی موارد ذکرشده ویژگی‌های منیپوسی را در عرصه‌ای گسترده نشان می‌دهند.

۳۳. خصوصاً رک: *اخلاق روان‌کاوی* (۱۹۹۲) که شامل تعدادی از مهم‌ترین نوشته‌های لاکان درباره‌ی به این موضوع است.

34. irony

کتابنامه

Barthes, Roland, "The Reality Effect", in T. Todorov (ed.), ***French Literary Theory*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

Baudrillard, Jean, ***In the Shadow of the Silent Majorities*** (New York: Semiotexte, 1982)

Baudry, Yean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", and "the Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", in P. Rosen (ed.), ***Narrative, Apparatus, Ideology*** (New York: Columbia University Press, 1986).

Freud, Sigmund, ***On Psychopathology***, trans. J. Strachey (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1984).

Kristeva, Julia, ***Desire in Language***, trans. M. Walter (New York: Columbia University Press, 1984).

Lacan, Jacques, ***The Ethics of Psychoanalysis***, trans. D. Porter, ed. J.-A. Miller (London: Routledge, 1992).

Lacan, Jacques, ***The Psychoses***, trans. R. Grigg, ed. J.-A. Miller (London: Routledge, 1993).

Lyotard, Jean-François, ***The Postmodern Condtion: A Report on Knowledge***, trans. G. Bennington & B. Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).

Lyotard, Jean-François, ***Libidinal Economy***, trans. I. Hamilton Grant (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

Nietzsche, Friedrich, ***Complete Works***, ed. Oscar Levy (New York: Vintage, 1964).