

جایگاه تماشاگری در سینما

جودیت ماین
ترجمه ابوالفضل حری

مفهوم سینما به منزله یک نهاد^۱ (Institution) هم در جستارهای تماشاگری نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ و هم در نظریه‌های معاصرتر فیلم محور اصلی بحث و نظر بوده است. برای اینکه بحث تماشاگری را موقعیت‌مند و مبتنی بر زمینه و بافت کنیم، بسیار اهمیت دارد که منظور خود را از سینما به منزله یک «نهاد» و نیز تماشاگر سینما در مقام عضوی از این «نهاد» بیان کنیم.^۲ درباره پرسش از سوژه، بازنمایی^۳ و گفتمان در تبیین سینما به منزله یک نهاد به کار نظریه‌پردازان فیلم می‌آیند، به دو اثر بسیار تأثیرگذار که در دهه ۱۹۷۰ در فرانسه منتشر شدند (و ترجمه انگلیسی آن دو نیز اندکی بعد درآمد) استناد و رجوع می‌شود. نوشتار لویی آلتوسر با نام ایدئولوژی و دستگاه-های ایدئولوژیک دولت (چند نکته تحقیقی) شماری از فرضیه‌های مربوط به ماهیت بازنمایی مبتنی بر ایدئولوژی را مطرح می‌کند که در فیلم نیز کارایی دارند. حال آن که کتاب S/Z اثر بارت که خوانشی مبسوط و دقیق از رمان کوتاه سارازین اثر انوره دوبالزاک به دست می‌دهد، شاید تأثیرگذارترین کتابی است که در نظریه فیلم دهه ۱۹۷۰ حوزه تحلیل متن محور یعنی هم تحلیل ساختار بازنمایی فیلم و هم مسائل و پرسش‌های فراروی این ساختارها را شرح و بسط می‌دهد. نوشتار آلتوسر برداشت سنتی مارکسیسم از ایدئولوژی در مقام آگاهی دروغین یا تحریف ساده واقعیت‌های اقتصادی در یک فرهنگ خاص را به چالش طلبید. آلتوسر تعریف سنتی مارکسیسم از ایدئولوژی و شیوه‌های تعبیر رویاها را پیش از فروید در کنار هم قرار داد: «نتیجه صرفاً خیالی یعنی بی‌ارزش پس مانده‌های روز در نظم و آرایشی دلخواهی ارائه می‌شوند، و در واقع وضعیت ایدئولوژی و فلسفه در ایدئولوژی آلمانی به همین ترتیب است.» (۱۶۰-)

۱۵۹:۱۹۷۰) فروید بر کارکرد پیچیده رویاها تأکید کرد و به همین ترتیب بحث آلتوسر این است که نمی‌توان ایدئولوژی را به سبب تغییر شکل ساده بنیاد اقتصادی از گردونه خارج کرد. در مقابل تأکید آلتوسر بر این است که ایدئولوژی - طبق تعریف مشهور خود آلتوسر - رابطه خیالی افراد با شرایط واقعی زندگی خود است، (۱۶۲). این تعریف به یکی از فرضیه‌های بنیادی کارساز در تمام نظریه‌های فیلم در دهه ۱۹۷۰ بدل شد: در این تعریف تغییر عمده‌ای که رخ می‌دهد دور شدن از ایدئولوژی در مقام آگاهی دروغین و نزدیکی به مفهومی از ایدئولوژی است که نه فقط بر کارکرد تفسیری، بلکه بر کارکرد ضروری ایدئولوژی در تمام فرهنگ‌ها تأکید دو چندان می‌کند. در عین حال آلتوسر تأکید می‌کند که ایدئولوژی «وجودی مادی دارد» (۱۶۵) و بنابراین، نیاز است که آن را بر اساس واژگان عیناً مادی استنباط و تجزیه و تحلیل کرد. به عبارت دیگر، صرف اشاره به این که چگونه ایدئولوژی به عنوان نمونه مذهب، نقش‌های جنسیتی و هنرها «حامی» و «بازتاب» وجه سرمایه‌داری تولید است، کفایت نمی‌کند، بلکه در مقابل آن چه نیاز به تجزیه و تحلیل دارد ساختارهای «بالتسبه مستقل» (به تعبیر خود آلتوسر) این ایدئولوژی‌هاست.

به منظور مطالعه سینما - نظریه آلتوسر در مورد کارکرد ایدئولوژیکی سینما حکم معیار و مبنای دارد - آزمون فیلم‌ها برای تعیین محتوای سیاسی حاصله از رسانه فیلم کفایت نمی‌کند؛ بلکه خود رسانه فیلم - موقعیت تماشای فیلم و ماهیت زبان فیلم - است که نیاز به شرح و توضیح دارد. حتی از همه مهم‌تر در مطالعه سینما اصرار آلتوسر مبنی بر این است که «جز با سوژه و برای سوژه‌ها هیچ ایدئولوژی دیگری وجود ندارد.» (۱۷۵) با این وصف، ایدئولوژی عبارت است از فرآیند تبدیل افراد واقعی به سوژه، اثرات شناخت و همذات‌پنداری و ساختارهای شیوه‌گفتار. آلتوسر برای تعریف این فرآیند که در آن افراد با علم به این که سوژه‌ها ایدئولوژی‌اند، نسبت به ایدئولوژی‌ها واکنش نشان می‌دهند، واژه استیضاح^۴ را به کار می‌گیرد. از این گذشته نمی‌توان اهمیت مفهوم استیضاح ایدئولوژیکی را در مطالعه فیلم خیلی اغراق‌آمیز جلوه داد، چرا که آن چه در تحلیل آلتوسر برجسته شده است فقط درک این نکته است که چگونه و چرا نظام‌های ایدئولوژیک سوژه‌های خود را چنان کارآمد استیضاح می‌کنند. بنابراین، هدف از مطالعه استیضاح یا تأثیر سوژه (subject effect) در فیلم توضیح این نکته است که چگونه سینماورها به صورت سوژه درمی‌آیند و چگونه ابزارآلات و مؤلفه‌های گوناگون سینما در راستای ایجاد سوژه‌های ایدئولوژیک حرکت می‌کنند.

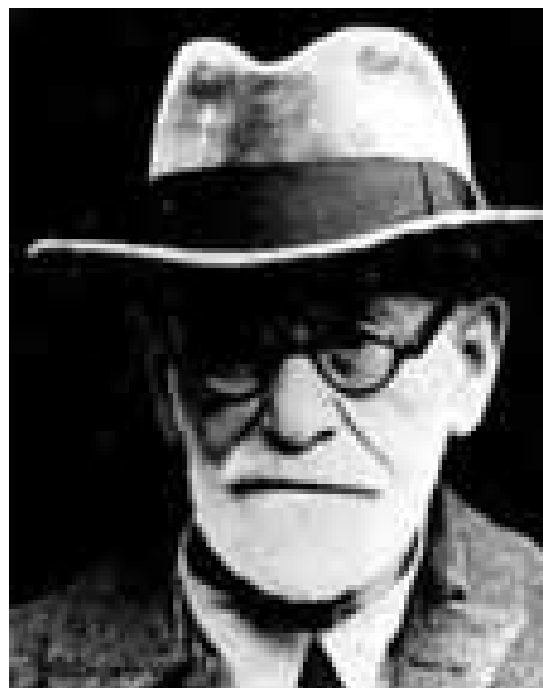
در نوشتار آلتوسر به تمام جزئیات استیضاح سوژه‌ها از طرف نظام‌های گوناگون ایدئولوژیک (جز نگاهی سرسری و گذرا به ایدئولوژی مسیحی) اشاره نشده است. اما در نظر نظریه‌پردازان فیلم، کتاب S/Z بارت به صورت الگویی ادبی برای تحلیل تأثیر سوژه درآمده؛ کتاب S/Z در گسترش تحلیل بافت محور مطالعات فیلم به اثری به غایت حائز اهمیت تبدیل شد. در واقع، بیشتر نام‌هایی که در تحلیل بافت محور فیلم مطرح‌اند، قرابت‌هایی نزدیک با شخص بارت دارند - تری کنت زل و استیون هیث هر دو دانشجویان بارت بودند - نخستین اثر کنت زل که به تحلیل بافت محور می‌پرداخت در شماره‌ای ویژه از **کامینیکاسیون (Communications)** که بارت ویراستار میهمان آن بود، منتشر شد؛ هیث نیز پژوهشی طولانی به زبان فرانسه درباره بارت نگاشت.

نفر سوم ریمون بلور بود که از همکاران دانشگاهی و قدیمی بارت محسوب می‌شد، به هر حال، بارت را یک مارکسیست - دست کم بدان گونه که (آلتوسر عضو حزب کمونیست فرانسه بود) به حساب نمی‌آورند، با این حال در تحلیل بارت مبنی بر این که روایت چگونه از طریق مجموعه‌ای از رمزگان، خواننده خود را اغوا می‌کند، ایدئولوژی حرف اول را می‌زند.

دقیق‌تر گفته باشیم، تحلیل بارت از سارازین یعنی تقسیم قصه به ۵۶۱ واحد معنایی با واج (lexia) با ساختار روایت سر و کار دارد؛ با این نکته که چگونه متن روایی معنای خود را سر و سامان می‌دهد و خوانندگان را در روش‌های خاص به پیش می‌برد. دو مورد از تحلیل بارت در سارازین به ویژه با گسترش مطالعات فیلم مناسبت و مدخلیت دارد. در وهله نخست، تمایز میان متن خواندنی (readerly) و متن نوشتنی (writerly) است. در این جا، مفهوم گفتمان یعنی قراردادهای زبان بسیار حیاتی است؛ در حالی که خواننده در متن خواندنی با جهانی روبه‌روست که منسجم، خوش ریخت و تقریباً معنادار است. متن نوشتنی هیچ معنا و انسجامی برای متن متصور نیست و دائماً متن و بالطبع خواننده آن متن را به چالش فراخوانده، فرضیه‌ها و قراردادهای او را درباره ادبیات و درباره قضاوت فرد در مورد واقعیت جهان روزمره دستخوش تغییر و دستکاری می‌کند. تمایز میان متن خواندنی و نوشتنی، تمایز میان نوشته واقع‌گرا و نوشته تجربی است. اما بارت با پیشنهاد آن چه خود «تکثیر محدود شده» متن واقع‌گرا می‌نامد، تکثیری که از راه کارهای خواندن می‌گریزد؛ چنین تقابل ساده‌ای را قبول ندارد. «تکثیر محدود شده» نظم و انسجام واقع‌گرایی را به چالش می‌طلبد و راه را بر امکان معانی چندتایی، متغیر و گاهی تناقض-آمیز هموار می‌سازد.

دیگر آن که بارت برای سر و سامان دادن به قرائت خود از سارازین، پنج رمز پیشنهاد می‌کند. در حالی که می‌توان گفت تعریف‌های ارائه شده از رمزها تا حدودی دلخواهی است، نمونه-ای بی‌بدیل از تجزیه و تحلیلی مرکب از موردهای متعدد ارجاعی-موردهای فرهنگی، روان‌کاوانه و نیز روایی - به حساب می‌آیند. به دیگر سخن، در قرائت بارت هیچ رمزی به عنوان تعیین‌غایی معنا بر دیگری رجحان نیافته است؛ درمقابل، از دل هم کنشی رمزگان مختلف است که ماهیت قرائت رمان بر ما معلوم می‌شود. سه تا از پنج رمز (رمز هرمنوتیکی که در آن پرسشی مطرح شده و پاسخ بدان پرسش به تأخیر می‌افتد، رمز معناشناختی (semic) است که به معرفی و تعریف شخصیت‌ها می‌پردازد و رمز کنش‌های روایی که به تعریف رخدادها به صورت ساخت‌بندی شده نظر دارد) با دنیای روایت سر و کار دارد، به ویژه تا بدان جا که به واقع‌گرایی مربوط می‌شود. دو رمز باقی مانده یعنی رمزگان فرهنگی یا ارجاعی و نمادین (symbolic) به ترتیب بیشتر به شناخت فرهنگی و اندام نظر دارند، بدان گونه که در روان‌کاوی نظریه‌پردازی شده است. البته این دو رمز جزو رمزگان روایی نیز هستند، اما با گرایش دقیق‌تر به سویه‌های

زیگموند فروید



فصلنامه هنر - شماره شصت و پنج

فرهنگی و روان‌کاوانه.

بنابراین و به عبارت بهتر، تحلیل بارت رویکردی را در مطالعه متنیت ارائه می‌دهد که متن را به شیوه «نوشتنی»، «می‌خواند» و هیچ رمزی را از رمز دیگر برتر نمی‌داند، بلکه در مقابل در پی آن است که متنیت چگونه از هم کنشی گفتمان‌های مختلف - گفتمان سیاسی - روایی و روان-کاوانه - نضج می‌گیرد.

در حالی که به نظر می‌آید S/z در مقایسه با نوشتار آلتوسر درباره ایدئولوژی خیلی بیشتر به جزئیات راه‌کارهای بازنمایی می‌پردازد، برای ارزیابی نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ درک هم کنشی میان این رویکردها حائز اهمیت فراوان است. از نظر آلتوسر و بارت، ایدئولوژی - خواه ایدئولوژی مسیحی، خواه ایدئولوژی واقع‌گرایی - مهمتر از همه باید نظامی بازنمودی تلقی شود که روی سخنش با سوژه‌هاست. آن گاه خود فرآیند خوانش نیز به منزله ابزار فهم روش‌های پیچیده‌ای است که سوژه‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهند، برجسته و متمایز می‌شود. در این جا میان دیدگاه‌های بارت و آلتوسر واگرایی قابل توجهی اتفاق می‌افتد. آلتوسر در جایی از «خوانش - نشانه‌ای» (symptomatic reading) سخن به میان می‌آورد یعنی از خوانشی که نه فقط به ساختارهای غالب و ظاهری متن، بلکه به خصوص به آن چه توجه دارد که در متن حذف شده، پس رانده شده و در حاشیه مانده است. خواندن نشانه‌ای خواندن برخلاف میل متن یعنی خوانش نقادانه است. مفهوم تکثر محدود - شده بارت در گفتمان واقع‌گرا نمونه‌ای از این گونه خوانش است.

اما، در حالی که بارت در جهت خلاف میل می‌خواند و درمی‌یابد رمزگان واقع‌گرایی از آنچه آن‌ا به نظر می‌آید، انسجام کمتری دارد، آلتوسر میان شناخت ایدئولوژی و شناخت واقعی کارکرد ایدئولوژی خط تمایز پررنگ می‌کشد:

«تو و من، تقریباً همیشه سوژه‌ایم و به معنای دقیق کلمه دائماً آیین‌های شناخت ایدئولوژیکی را به جا می‌آوریم؛ آیین‌هایی که ضمانت می‌کنند ما در واقع سوژه‌هایی عینی، منفرد، بازشناختنی و (بالتبع) منحصر به فردیم... اما به این دلیل که دریابیم سوژه‌ایم و این که در آیین‌های عملی ابتدایی‌ترین مسائل زندگی روزمره (دست دادن، صدازدن یکدیگر... نقش داریم، این شناخت فقط «آگاهی» از روش همیشگی شناخت ایدئولوژیکی را برای مان به ارمغان می‌آورد و به هیچ رو دانش (عملی) ساز و کار این شناخت را در اختیارمان قرار نمی‌دهد. (صص ۱۷۲-۱۷۳).

آلتوسر مدعی است که به منظور نیل به این دانش علمی بایستی گفتمانی را اختیار کنیم که کاری به ایدئولوژی ندارد تا این که این جسارت را بیابیم که در خصوص ایدئولوژی در مسیر گفتمان علمی (یعنی فاقد سوژه) گام برداریم. در این جا پری‌راه نیست که به خطرات مختلف سر راه تحلیل سوژه و ایدئولوژی اشاره کنم. در اثر بارت که به حالت‌های چندگانه سوژه می‌پردازد، اما هرگز حرفی از گفتمان بودن سوژه به میان نمی‌آورد، گفتمان فاقد سوژه درباره ایدئولوژی عملاً جایی ندارد.

جایگاه تماشاگری...

تفاوت مورد بحث - تفاوت میان «فرد» و «سوژه» از جمله مهمترین وجوهی است که در نظریه نقادی دهه ۱۹۷۰ به درستی فهم نشده است. یک فرد، یک سوژه نیست. گرچه نسبت به حالت-

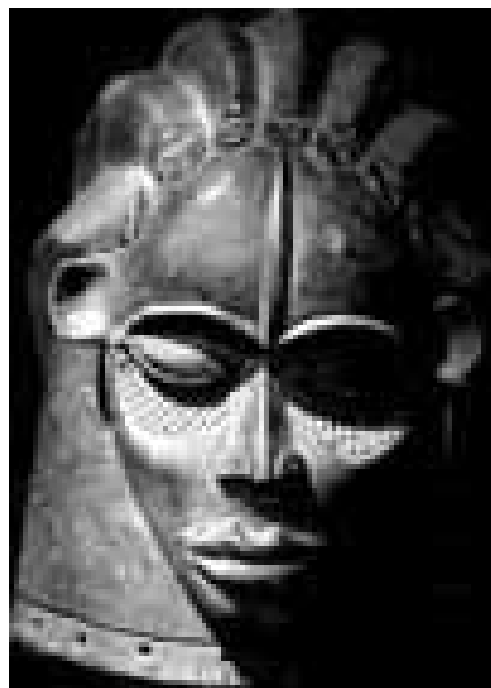
های بی‌شمار سوئزه و اکنش نشان می‌دهد. داعیه نظریه‌پردازان در دهه ۱۹۷۰ مبنی بر این که موقعیت استدلالی است نه یک شخص واقعی بدین معناست که تجربه زندگی و جوامع زنده متشکل از افراد به هیچ رو دغدغه خاطر نظریه‌پردازان به حساب نمی‌آید. مطمئناً نظریه‌پردازان دهه ۱۹۷۰ علاقه چندانی به زندگی مردمان واقعی از خود نشان نمی‌دادند، اما آنچه به بحث کنونی مربوط می‌شود، انتقادی است از طرف فرهنگ‌های غربی طبقه متوسط مبنی بر درک «انسان واقعی» براساس «ماهیت کلی بشر» یعنی در مقام وجودی خارج از تاریخ و خارج از ساختارهای اجتماعی، اما در عین حال در تیررس عقل سلیم یا آگاهی. این موضوع که به سهولت نمی‌توان رابطه‌ای میان حالت‌های سوئزه و مردم واقعی را نادیده گرفت، به تفصیل در نوشتار آلتوسر تبیین شده است که گرچه به تمایز اولیه میان سوئزه‌ها و افراد اشاره کرده است؛ هم چنان مبهم و فهم ناشدنی است.

تصور «گفتمان بدون سوئزه» به تمایز مهم دیگری میان برداشت‌های مختلف آلتوسر و بارت از ایدئولوژی و سوئزه دامن می‌زند. گذار از ساختارگرایی به پساساختارگرایی از جمله مهمترین تغییرات حائز اهمیت در نظریه نقادی معاصر بوده است. اگر فرض ساختارگرایی بر خوانایی غایی گفتمان و امکان تفسیر معانی رمزگان بود، پساساختارگرایی نظر چندان خوشی‌بینانه‌ای درباره شناخت غایت‌مند متنیّت ندارد. بلکه، فرض پساساختارگرایی بر این است - و تحلیل بارت از سارازین در این زمینه الگوست - که ساختارها و رمزگان همیشه جنبه موقتی دارند و خواندن آنچه متکی بر ساختارهای غالب است، در نهایت کارآمدتر و پربارتر است. در حالی که آلتوسر را یک ساختارگرا و بارت را پساساختارگرا در شمار می‌آوردم، نیک می‌دانم که این مرزبندی خیلی دقیق نیست، چرا که اثر آلتوسر پر از عناصر پساساختارگرایانه است. درست همان گونه که ۵۶۱ واج در تحلیل بارت صبغه ساختارگرایی دارد. در واقع، مفهوم خوانش نشانه‌ای آلتوسر مفهومی پساساختارگرایانه است، حال آن که فرض او مبنی بر احتمال گذار به خارج از ایدئولوژی این چنین نیست.

نمونه‌هایی از آثار تأثیرگذار آلتوسر و بارت حاکی از اهمیت تحلیل سوئزه، گفتمان، تحلیل متنی و ایدئولوژیکی است. از نظر روش‌شناسی و به تبعیت از تمایزها و شباهت‌های میان آلتوسر و بارت که پیشتر بدان‌ها اشاره کردم، می‌توان نقش نظریه فیلم را در دهه ۱۹۷۰ از دو محور بررسی کرد.

نخست این که در تعریف چگونگی کارکرد سینما به منزله دستگاهی نهادی، نظم و آرایش متعارف اجزای سازنده، و ماشینی با حجمی از کارکردهای به هم پیوسته، آثار ژان-لویی بودری و کریستین متز در فرانسه و لورا مالوی در انگلستان مهمترین نقش را ایفا کرده‌اند، تا بدان جا که برخی ساختارها عملاً همیشه بخشی از لذت‌های تماشای فیلم بوده است. در آثار این افراد بر نهاد سینمایی تأکید شده است. به گمان این افراد با ابزار روان‌کاوی می‌توان به وجود این لذت‌ها پی برد، بدان گونه

اودیپ



فصلنامه هنر - شماره شصت و پنج

که در مطالعه ایدئولوژی راه‌گشا هستند. نظریه‌پردازان دستگاه نمایش از نظر عملی کیفیتی یکپارچه برای سینما متصورند، یعنی هدف سینما فرهیختگی افراد با ساختارهای فانتزی، میل، رویا و لذتی است که تمام و کمال با ایدئولوژی غالب هماهنگ است.

کیفیت یکپارچه سینما دو روی دارد. عیناً هم به ساختارهای بزرگ تجربه سینمایی - دست کم تا بدان جا که به روند جاری فیلم مربوط می‌شود - و هم به ضرورت بازنگری در آن ساختارها به جهت اطمینان از حضور دائمی آنها در عرصه فیلم اشاره دارد. از نظر بودری، سینما در تماشاگر حالت واپس‌گرایانه - بازگشت به حواس کلی دوران کودکی - ایجاد می‌کند؛ به گمان متز، این حالت واپس‌گرایانه به فعالیت دوباره «دال خیال» (signifier imaginary) - یعنی توده‌ای از آسیب‌های مرتبط با رشد ذهنیت - چشم‌چرانی (voyeurism)، و صحنه آغازین (primal scene) - دامن می‌زند. از دیدگاه مالوی، روند کنونی سینما در راستای سنجش میل مذکر حرکت می‌کند و شگردهای مختلف که در سینمای کلاسیک هالیوود نقش اساسی دارند، جملگی همذات - پنداری تماشاگر مذکر را به همتایش - قهرمان مذکر روی پرده - آسان‌یاب‌تر می‌کنند. به عبارت دیگر، دغدغه نظریه‌پردازان دستگاه نمایش تبیین چگونگی عملکرد ساختارهای سینماست.

دیگر آن که، آثار ریمون بلور، استیون هیث و تیری کنت زل گرچه اغلب در نظریه دستگاه نمایش بدان‌ها اشاره می‌شود، به طور اختصاصی‌تر حول این محور می‌چرخد که کارکرد نهاد سینمایی از نظر متنی به چه شکل است. بنابراین، به لحاظ روش‌شناسی، این بدان معناست که این آثار تا بدان جا که با نهاد سینمایی سر و کار دارند تحلیل مو به موی تک تک فیلم‌ها را در دستور کار خود دارند. اگر نظریه‌پردازانی مثل بودری، متز و مالوی با بررسی کلی سینمای کلاسیک به ویژگی‌های نهادی تماشاگری نظر دارند، نظریه‌پردازان متن محور ریز - ساختارهای متن فیلم را نقطه عزیمت کار خود قرار می‌دهند. تمام این نظریه‌پردازان - چه آنهایی که با دستگاه نمایش سر و کار دارند و چه آنهایی که به متن فیلم‌ها می‌پردازند، خط پایان مشترک دارند. تحلیل سینما به منزله یک نهاد، اما آن دو برای نیل به چنین هدفی از مسیرهای مختلف می‌آیند. برای نظریه - پردازان متن محور، ابتدایی‌ترین ابزار سینمایی میز تدوین اشتین بک یا پروژکتور تجزیه‌کننده بود؛ در این پروژکتور برای بررسی ساختارهای اصلی فیلم کلاسیک، فیلم به کوچک‌ترین اجزای خود تقسیم می‌شد.

تک تک نماها اندازه‌گیری می‌شد، دیالوگ‌ها آوانگاری و براساس رابطه با روابط تصویر / صدا اندازه‌گیری می‌شد، الگوهای تدوین ثابت و نظام‌های تشابه و تفاوت حاکم بر روایت و معانی ایدئولوژیکی ساختاربندی می‌شد. برای نظریه‌پردازانی که با دستگاه نمایش سر و کار داشتند، ابزار اولیه مشاهده و تحلیل سینما براساس موقعیت - یعنی ماهیت تماشای فیلم و مشخصات مشترک میان اکثر فیلم‌ها - بود.

البته در اینجا تأکید می‌کنم که تقسیم‌بندی نظریه‌پردازان تأثیرگذار فیلم در دهه ۱۹۷۰ به نظریه - پردازان دستگاه نمایش و متن محور جنبه موقتی دارد. نظریه‌پردازان دستگاه سینما و متن محور بیش‌تر از آلتوسر و بارت بر روان‌کاوی تأکید می‌کردند و عمده جستارهای مطرح شده در مطالعات فیلم دقیقاً به همین موضوع نظر دارد. در واقع، در بریتانیا تأکید بر روان‌کاری در مجله اسکریین - بدون تردید از جمله مجلات تأثیرگذار بر مطالعات فیلم - منجر به کشمکش میان

هیئت تحریریه و در پی آن کناره‌گیری تنی چند از آنها از شورای تحریریه شد. در آمریکا، نشریاتی چون فیلم کواترلی (مجله‌ای که ترجمه انگلیسی نوشتار بودری را چاپ کرده بود) و جامپ کات با استفاده غیرنقدانه از روان کاوی به ویژه تا بدانجا که به پرسش‌های جنسیت و فمینیست مربوط می‌شد، به مجله اسکرین به‌خصوص و نظریه‌پردازان بازنمایی فرانسوی تاختند. نظریه پردازان متن محور روان‌کاوی را به سبب تبیین این نکته به خدمت گرفتند که چگونه اختصاصی‌ترین ابزارآلات سینمای کلاسیک هالیوود - کاربرد کلوزآپ، رابطه میان صدا و تصویر، کاربرد نمای معکوس - تماشاگر را در چنان موقعیتی قرار می‌داد که به صورت ابژه میل در روان کاوی در می‌آمد. نظریه‌پردازان دستگاه نمایش توازی‌های میان تماشای فیلم - نشستن در سالن تاریک سینما و روبه روی پرده - و موقعیت‌های اصلی در درک روان‌کاوانه سوژه به - ویژه رویاها و سرکوب - را مورد مطالعه قرار دادند. در واقع، اگر بتوان قدر مشترکی میان تمام این نظریه‌پردازان پیدا کرد، تمایل و گرایش به روان‌کاوی به منزله حوزه‌ای برتر برای درک چگونگی عملکرد سینما به مثابه رسانه ایدئولوژیکی است. اما آن چه در اینجا در معرض خطر قرار دارد، فقط اولویت روان‌کاوی نیست؛ بلکه از همه مهم تر روان کاوی همراه با تحلیل ایدئولوژیکی است، به عبارت دیگر امتزاج روان‌کاوی و ایدئولوژی عملاً به نحوی به تمام ویژگی‌های نهاد سینمایی بدان گونه که در نظریه فیلم دهه ۱۹۷۰ - تعریف شده، شکل بخشیده است. بنابراین، اجازه بدهید مهم‌ترین وجوه نهاد سینمایی و تماشاگری در نظریه فیلم دهه ۱۹۷۰ - چه با تأکید بر دستگاه نمایش، چه تحلیل متن محور - را به شرح زیر مرور کنم.

کیفیت نمادین سینما

هر گفتمان، هر شکلی از موقعیت‌سازی سوژه^۵ (subject positioning) جالب توجه است؛ حال این پرسش پیش می‌آید که چه چیز سینما را شایسته توجه کرده است؟ اصرار آلتوسر بر این که ایدئولوژی‌های گوناگون کارکرد نسبتاً مستقلی دارند سنگ بنای نظری این بحث قرار گرفت که تک تک نظام‌های بازنمایی را باید بر اساس ضوابط خود آنها درک کرد، از این رو در مفهوم مادی‌گرایی تجدید نظر شد؛ هم اکنون این واژه نه فقط در اشاره دائم به نظام تولید در فرهنگی خاص (برداشت کلاسیک مارکسیسم از مادی‌گرایی) بلکه به معنای «ماده» در حقیقی‌ترین معنای کلمه یعنی در مورد سینما و انتظام تصاویر و صداها نیز به کار می‌رود. البته ضرورت استقلال در درک نظام‌های نشانه‌ای در هر یک از اشکال ایدئولوژی مصداق دارد. نظریه پردازان سینما - با تأکید بر کیفیت نمادین سینما - در تبیین علت علاقه به سینما گامی به جلو برداشتند. گفته می‌شود سینما نظام به هم فشرده‌ای از معناست، نظامی که ممزوجی از گفتمان‌های مختلف متعدد - مد، روایت، سیاست، تبلیغات و غیره - است و برای درک ایدئولوژی امکانات بالقوه‌ای در اختیار دارد. حتی بحث از این هم عمیق‌تر است، سینما فقط شکلی از سرگرمی نیست، بلکه متشکل از اسطوره‌های کهن و ایدئولوژی‌هایی است که در عملکرد کشورهای مدرن و صنعتی غرب نقش حیاتی دارد. از همین رو، بحث بیشتر نظریه‌پردازان فیلم در دهه ۱۹۷۰ این بود که سینما فقط محصول یک فرهنگ خاص نیست، بلکه بازتاب نیازهای اساسی، امیال و عقاید آن فرهنگ نیز به شمار می‌رود. این نیازها و امیال عبارت‌اند از مفهومی از روایت در راستای معیار

نیازهای اجتماعی یعنی ورود رمان رالیستی سده نوزده به حوزه صدا و تصویر؛ دغدغه پرداختن به تصویر و به چشم به منزله مرکز شناخت، و امتیاز ویژه مشاهده‌گری، یعنی به تماشاگر بودن به منزله عامل اصلی درک معنا.

در اینجا دو نکته قابل ذکر است. نخست اینکه منظور او از نماد سینمایی مورد بحث، سینمای کلاسیک یا جریان اصلی سینماست، دوم اینکه، این نوع سینمای کلاسیک نماد فرهنگ‌های مدرن اروپا و آمریکای شمالی است؛ فرهنگ‌هایی که غالباً مبتنی بر تیره سفیدپوستان، صنعتی‌زده و اروپایی شده است و به سمت خصایص مصرف‌گرایی به پیش می‌رود. آن گاه در این فرهنگ-ها میان حوزه‌های خصوصی و عمومی، طبقات اجتماعی-اقتصادی، نژادها، زنان و مردان، کار و خانواده، میان هویت‌های معمولی و هویت‌های جنسیتی در حاشیه مانده تقسیم‌بندی‌هایی وجود دارد. در حالت برابری میان نماد سینمایی و سینمای کلاسیک با یکی از جامع‌ترین تضادهای مفهومی در مطالعات فیلم-تضاد میان سینمای کلاسیک و «بدیل‌های» مفروض آن-رویه‌رویییم. به گمان نظریه‌پردازان فیلم در دهه ۱۹۷۰، فقط با درک چگونگی کارکرد سینما این امکان بود که ضد سینمایی فطرتاً تضاددار شکل بگیرد. با این حال سینمای کلاسیک مورد بحث چندین و چند معنا دارد. سینمای کلاسیک از نظر فرم یعنی روایت استاندارد واقع‌گرا و رمزگان (رمزگان شخصیت، ژانر، غیره) از نظر تاریخی، سینمای کلاسیک یعنی سینمای هالیوود و از ابداع صدا در اواخر دهه بیست تا افول سیستم استودیویی در دهه ۱۹۵۰. با این حال، گرچه تاریخ سیستم استودیویی هالیوود پارادایم سینمای کلاسیک: (ر.ک: برودل، استایگر و تامپسن، ۱۹۸۵) محسوب می‌شود، واژه سینمای کلاسیک همچنان بیشتر برای ارجاع به الگویی برای فیلم‌سازی به کار می‌رود تا برای ارجاع به دوره خاص تاریخی.

کیفیت نمادین سینما که زمانی به فرهنگ‌های جدید غربی و سینمای کلاسیک و جریان غالب محدود شده بود، از دو زاویه دیگر معنای عمیق‌تری یافت. نخست آنکه تصور بر این است که سینما دارای کیفیت استعاری منحصر به فرد است. رفتن به سینما و طلب لذت از جمله فعالیت‌هایی است که در گفتمان غربی بازتاب تصورات فرو نهفته درباره معنای سوژه است. البته فکر می‌کنم از جمله خصوصیات نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ این بود که استعاره‌ها را بسیار جدی می‌گرفتند؛ این امر هم به معنای کیفیت‌های نمادین سینما رفتن است و هم بدین معنا که این کیفیت-ها را به قدری تحت‌اللفظی و کلمه به کلمه در نظر می‌گرفتند که کیفیت استعاری آن از بین می‌رفت و در مقابل به پرسشی مکانیکی و بی‌روح بدل می‌شد.

دوم این که، از جمله عبارتهایی که اغلب در نظریه فیلم به کار می‌رفت. عبارت‌های «اتفاقی نبودن» (no Accident) و «حادثه‌ای نبودن» (no coincidence) بود. از سر «اتفاق» نبود که سینما در یکصد سال رشد و نمو یافت و به شکل تجسم اسطوره‌ها و عقاید فرهنگی در آمد که آکنده از تصاویر خود و تأثیر کامل واقعیت بود. از روی «حادثه» نبود که سینما هم زمان با تبلیغات جدید پا به عرصه وجود گذاشت؛ سینما و تبلیغات - هر دو - تلاش خود را به کار بستند تا مؤلفه‌های جامعه غرق در تولید و مصرف کالاها را به صورت امری طبیعی جلوه دهند. از اینها گذشته، از روی «حادثه» نبود که سینما هم زمان با روان‌کاوی فروید رشد و نمو یافت. اینک با در دست داشتن ابزار روان‌کاوانه به درون حادثه‌ای چه بسا متفاوت پا می‌گذاریم، چرا که در اینجا با فرض

اینکه روان‌کاوی ابزارآلات منحصر به فرد برای تحلیل فیلم یعنی تحلیل تأثیر سوژه به شمار می‌آید، بیشتر از این جنبه واسطه و رابطه پیدا کرده است. ایده اصلی در این تعامل این است که سینما با امیال سر و کار دارد و امیال در روان‌کاوی حرف اول را می‌زند. همان‌گونه که ژاکلین رُز می‌گوید: «قدرت فیلم به منزله «دستگاه ایدئولوژیکی به ساز و کارهای همذات‌پنداری و فانتزی جنسیتی برمی‌گردد؛ ساز و کارهایی که جملگی در آن مشارکت داریم، اما این ساز و کارها در بیرون از سینما فقط جنبه صوری پیدا می‌کنند.»

همچنین می‌توان گفت از سر اتفاق نیست که در حیطه نظریه فیلم معاصر بیشترین توجه به رابطه میان فیلم و روان‌کاوی معطوف شده است. در واقع یکی از خصوصیات بارز نظریه جدید فیلم رابطه بسیار قوی با روش‌شناسی و زبان روان‌کاوانه است. در حالی که واقع امر این است که دیگر اشکال نظریه انتقادی معاصر از روان‌کاوی تأثیر پذیرفته‌اند، نظریه‌های فیلم خواسته‌های خود را در روان‌کاوی تحقق یافته می‌داند.

میل در سینما

رابطه قوی میان دلمشغولی‌های سینما و روان‌کاوی بیشتر از هر چیز دیگر مرهون واژه «میل» است؛ یعنی این که افراد چه تصویری از خویش‌شان دارند، تعریف روابط میان خود و دیگری به چه نحوست و لذت چگونه جست‌وجو و ارضا می‌شود. در حالی که روان‌کاوی فرویدی موردهای بسیاری را در اختیار سینما قرار می‌دهد تا بدان جا که امیالی مثل چشم‌چرانی و رویای روزانه که ظاهراً ذاتی سینمایند، مربوط می‌شود به رابطه سینما با روان‌کاوی لاکانی که تأثیرگذارتر بوده است. در واقع، از نظر بسیاری نظریه‌پردازان، فیلم، ژاک لاکان - تأثیرگذارترین روان‌کاو در فرانسه معاصر - چیزی را پیشنهاد کرد که به نظریه میل معروف است. در بازنگری لاکان از نگاه‌های فروید، نگاه و نگاه کردن با تأکید ویژه بر خیره شدن (gaze) به منزله ساختار اصلی هویت و کاستی‌های آن، حرف اول را می‌زند، تأکید دو چندان بر هویت و کاستی‌هایش در درک اندیشه‌های لکان در مورد فیلم بسیار حائز اهمیت است. چرا که از نظر لاکان مفهوم میل، فرآیند مستمری است که در آن امیال ارضا نمی‌شوند، از این رو مقصد بودن میل نمود بیشتری می‌یابد و این امر در مقابل بر تمنای بازگشت دوباره و دوباره به سینما تأکید می‌کند.

دقیق‌تر بگوییم، روان‌کاوی لاکانی به این سبب به حوزه نظریه فیلم وارد شده است که دقیقاً مشخص کند ارجاع سینمایی به سوژه شامل چه موردهایی می‌شود؛ این حوزه هم زمان با تأثیر موازی اندیشه‌های لاکان بر دیگر حوزه‌ها پیش آمده است. آن نقطه مشترکی که لاکان و فروید بیشترین تأثیر را بر نظریه فیلم بر جای گذاشته‌اند، وضعیت تماشاگر هنگام تماشای فیلم بوده است. لورا مالوی نظریه‌های فروید را درباره غرایز و هویت خود به کاربرد تا دریابد چگونه سینمای کلاسیک بر قانون‌گذاری آسیب‌فیزیکی با اطمینان مجدد بر این که تهدید - معمولاً زن و / یا اختگی - از میان رفته است، تأکید دو چندان می‌کند. تأکید مالوی بر این است که چگونه تماشاگر به احساس همذات‌پنداری با مرد قهرمان سینمای کلاسیک و بالطبع با راه‌کارهای روایی و تماشاگری سینما ترغیب و تشویق می‌شود. در حالی که حرف میل ادیبی در سرتاسر نظریه روان‌کاوانه سینما به گوش می‌رسد، کاربرد آن در آثار بلور بر جستگی بیشتری پیدا کرده

است. بررسی سینمای کلاسیک از دیدگاه میل ادیبی به چه معناست و در نظریه فروید عقده ادیبی عبارت است از فرآیند بلوغ کودک، همذات‌پداری با پدر و عینی‌سازی هم‌زمان با مادر در مقام ابژه عشق. به عبارت دیگر، میل ادیبی یعنی میل به یافتن شباهت با پدر بدان جهت که در فرهنگ غیر همجنسی و خانوادگی و نیز صنعتی زده غرب جایگاه او را تصاحب کند.

بنیان فکری نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ بر این بود که مشخصات منحصر به فرد سینمای کلاسیک - به واسطه ساختارهای تماشاگری که زن ابژه نگاه و مرد سوئزه آن است و نیز به واسطه قراردادهای حاکم بر مان و شخصیت‌پردازی - میدان را برای یکه تازی عقده ادیبی خالی کرد. به قدر مناسب - به ویژه از جانب بلور - گفته شده است که پرداختن به زوج غیر همجنس فقط یک گره‌گشایی پیش‌افتاده مربوط به طرح (پلات) نیست، بلکه و از مهمتر گره‌گشایی آمیخته با عقده ادیب است تا گره‌گشایی مربوط به سینما. به عبارت دیگر، میل ادیبی نشان می‌دهد که سوئزه سینمای کلاسیک مذکر است. پیامدهای این بنیان فکری در مطالعات فیلم بسیار به کار تحلیل‌های مبتنی بر زن‌مداری و تمایز جنسیتی آمده است. بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم دهه ۱۹۷۰ به خاطر بی‌تفاوتی نسبت به تمایز جنسیتی مورد انتقاد قرار گرفتند، اما می‌توان گفت آنچه آن نظریه‌پردازان گفتند همان بود که بود و نه همان که ممکن بود، حادث شود.

شاید تحلیل ساختارهای ادیبی میل هیچ جایی را برای پرداختن به تماشاگر مؤنث باقی نگذارد. اما شاید هدف نیز دقیقاً همین است - که سینمای کلاسیک با انکار تمایز جنسیتی به «استیضاح» [سوئزه‌ها] بپردازد. جنسیت واقعی مخاطب هر چه می‌خواهد باشد، نظریه‌های نهاد سینمایی نشان می‌دهند که چگونه میل ادیبی طبیعی، تسهیل و به عبارتی بهنجار می‌شود.

رولان بارت در «لذت متن» می‌گوید میان اسطوره ادیب و داستان‌گویی رابطه علی - معلولی حاکم است. مرگ پدر ادبیات را از لذت‌های بی‌شماری محروم خواهد کرد. اگر پدر نباشد، پس داستان‌سرایی چه لطفی خواهد داشت؟ آیا هر روایتی به داستان ادیب منجر خواهد شد؟ آیا داستان‌گویی همیشه راهی برای جست‌وجوی هویت، برقراری رابطه با قانون و ایجاد تضاد میان عشق و نفرت نبوده است. بارت قدرت مشترک میان داستان ادیب و روایت را میل به جست‌وجوی خود و احتمالاً جست‌وجوی خود مردانه می‌داند. در نسخه روان‌کاوی که مورد استفاده نظریه فیلم دهه ۱۹۷۰ قرار گرفت. ترکیب روایت و میل ادیبی به حد تمام و کمال می‌رسد؛ سناریوهای اضطراب از اختگی و گم‌گشتگی بنیان سینمای کلاسیک را شکل می‌دهد. در نظریه معاصرتر فیلم، پژوهشگران رابطه میان سوئزه و ابژه را از زاویه دیگر نگریند؛ آنها نه به دنبال گریزناپذیری میل ادیبی که به جست‌وجوی تعدد موقعیت‌های میل در سینمای کلاسیک برآمده‌اند.

روایت در سینما

اگر سینمای کلاسیک را نهادی روایی در نظر بگیریم این بدان معناست که این سینما با تاریخچه روایت در فرهنگ غرب قرابتی آشکار دارد. اینکه روان‌کاوی رابطه‌ای نزدیک با روایت و با شگردهای داستان‌گویی دارد، در تاریخچه روان‌کاوی جایگاهی بس رفیع دارد؛ برای نمونه، فروید همیشه بر خصیصه رمان‌گونه شرح حال‌های منتشر شده خود تأکید می‌کرد. (این نکته هم -

چنان مرا متعجب می‌سازد که شرح حال‌هایی که من می‌نویسم باید چونان داستان‌های کوتاه قرائت شوند.) تعامل مشترک میان روایت و روان‌کاوی گواه این است که عمل داستان‌گویی را بایستی از جمله اساسی‌ترین روش‌هایی دانست که فرد با استناد بدان از نظر فرهنگی و فردی دست به هویت‌سازی می‌زند. در واقع، همان‌گونه که دیده‌ایم، رابطه روان‌کاوانه از جمله محکم‌ترین روابط در نظریه‌پردازی نهاد سینمایی است. اگر بتوان از «روایت ادیبی» حرف به میان آورد، آن‌گاه این روایت مجموعه‌ای از ساختارها را دربر خواهد گرفت که به استناد آنها بحران‌های کودکی (مذکر) مثل فردیت، جدایی و استقلال برای تعدیل و طبیعی شدن دوباره برانگیخته می‌شوند. دوباره سرباز می‌کنند.

ابعاد روایی سینما به منزله نهاد، پیامدهای تاریخی مهم دیگری نیز دربرداشته است. بلور و هیث شرح داده‌اند که چگونه سینما در غرب سنت روایت واقع‌گرای مرتبط با رمان سده نوزدهم را پیش برده است. در واقع، به گمان برخی نظریه‌پردازان، آن چه خاص سینما بود، توانمندی سینما نه فقط برای پیشبرد سنت واقع‌گرایی، بلکه به جهت تکامل بخشی آن بود؛ در واقع، سینما و نه رمان توانست چنان توهم کاملی از واقعیت ایجاد کند که در نیمه اول سده بیستم به صورت شکل روایی غالب درآمد. تمایز میان متن خواندنی و نوشتنی مورد نظر بارت در مورد رابطه سینما با سنت روایی نقش ویژه‌ای ایفا کرد. ریمون بلور بر این باور است، در حالی که بارت توانست «تکثرگرایی محدود شده» را در برخی متن‌های واقع‌گرا ردیابی و جست‌وجو کند، سینمای کلاسیک هالیوود ماشینی با همگونی بسیار زیاد است؛ یعنی نهادی خواندنی است که تمام ردیاهای متن نوشتنی از آن پاک شده است. در جستارهای مطرح شده از دهه ۱۹۷۰ به بعد، این همگونی مفروض از جمله مسأله‌سازترین وجوه سینمای کلاسیک بوده است.

در فیلم روایی کلاسیک، الگوی غالب، بحران و گره‌گشایی بوده است یعنی مجموعه‌ای از رخدادها که مبین بی‌نظمی‌اند و ارائه مجموعه راه‌حل‌های احتمالی پیش از آنکه نوبت به راه‌حل و گره‌گشایی پایانی برسد. یکی از بنیان‌های اصلی تحلیل ساختاری این بود که معنا در متن به صورت تقابل‌های دوتایی وجود دارد، و این که روایت در مقیاسی بزرگ‌تر چنین عملکردی را - ایجاد بحران و ارائه راه‌حل - به نمایش می‌گذارد. بنابراین، نظام تقابل‌های مؤثر در فیلم کلاسیک، نقطه عزیمت بخش زیادی از تحلیل متنی سینمای کلاسیک محسوب می‌شود. برخی از این تقابل‌ها که رایج‌ترند، عبارت‌اند از تقابل مذکر/مؤنث و به ویژه والدین/کودک که البته بر کیفیت ادیبی روایی - دست کم در معنای وسیع کلمه - تأکید دو چندان می‌کند.

اهمیت سوژه در روایت بدین است که تمام تقابل‌های معنادار، بحران‌ها و راه‌حل‌ها خطاب به سوژه یعنی موقعیت‌های ثبات و انسجام در بطن روایت است. به دیگر سخن، ساختارهای روایی بی‌معنا خواهند بود جز اینکه تماشاگر برخی موقعیت‌ها را تمجید و ستایش کند، از این رو رمزگان مختلف روایی فیلم دقیقاً در همین راستا - فراهم کردن دیدگاه مناسب برای تماشاگر جهت درک، ارزش‌گذاری و فهم رخدادهای روی پرده - حرکت می‌کنند. همان‌گونه که ماری آن دوآن گفته است: «فیلم عملکردی جالب دارد که به واسطه آن گفتمان «من» و «تو» در قالب تماشاگر ذوب می‌شود.» اگر سینمای کلاسیک اولین و مهمترین سینمای روایی است، آن‌گاه سوژه به صورت تأثیری روایی درمی‌آید که به واسطه نیروی رخدادهای روی پرده انتقال می‌-

یابد. مهمتر اینکه، سوبژه روایت را قراردادهایی تعیین می‌کنند که تاریخچه‌ای طولانی دارند، قراردادهایی که به تماشاگران می‌قبولاند برخی رمزها را به منزلهٔ رمزهای «واقع‌گرا» و برخی دیگر را «فانتاستیک» و الخ بپذیرد.

همذات‌پنداری در سینما

یکی از پردر دست‌ترین و مسأله‌سازترین پرسش‌هایی که نظریه‌های نهادی سینما طرح کرده است، پرسش از همذات‌پنداری است. با توجه به روابط نزدیک میان سینما و هنرهای واقع-گرایی، پر پی‌راه نخواهد بود که بحثی مقطعی را دربارهٔ ماهیت همذات‌پنداری در سینما پیش بکشیم و بنا را هم بر این بگذاریم که شکل اولیهٔ همذات‌پنداری، همذات‌پنداری با اشخاص و بازیگران روی پرده خواهد بود. نظریهٔ روان‌کاوانه همیشه هم با این فرضیه از در چالش در نمی‌آید؛ برای نمونه، نظریهٔ لورا مالوی دربارهٔ «الذت بصری» مبتنی بر این فرض است که قهرمان مذکر فیلم بستر و وسیله‌ای برای همذات‌پنداری از جانب تماشاگر مذکر فراهم می‌آورد. در این جای پای دو فرضیهٔ دیگر نیز به میان می‌آید. اول اینکه، همذات‌پنداری در سینما به رابطهٔ مخاطبان و اشخاص روی پرده نظر دارد؛ دوم اینکه، همذات‌پنداری دست کم براساس قراردادهای فرهنگی رایج، حقیقی و عینی است به طوری که مردان با اشخاص مذکر و زنان با اشخاص مؤنث و سایر... احساس همذات‌پنداری می‌کنند.

دیگر نظریه‌پردازان تلاش کردند که در فرآیند همذات‌پنداری تجدید نظر کنند، به ویژه کریستین متز در صدد برآمد میان همذات‌پنداری اولیه و ثانویهٔ سینمایی تمایز قایل شود. همذات‌پنداری با خود موقعیت نمایش، با «خود من در حال نگاه کردن» مقدم بر همذات‌پنداری با اشخاص (همذات‌پنداری ثانویه) می‌آید. به همین ترتیب، نظریهٔ ژان لویی بودری دربارهٔ دستگاه سینمایی معطوف است به اینکه عملکرد موقعیت نمایش به چه نحوست، چگونه خود شرایط بازنمایی در سینما این امکان را فراهم می‌آورد که برای نمونه از چیزی به اسم همذات‌پنداری با اشخاص روی پرده صحبت به میان آوریم. از نظر بودری و نیز متز، همذات‌پنداری در سینما را باید با توجه به چیزهایی پیچیده‌تر از اشخاص درک کرد، چرا که موقعیت نمایش جایگاهی را برای سوبژه متصور می‌شود که اسطوره‌های سوبژهٔ استعلایی یعنی شاهد یکپارچه، منطقی، منسجم و نیز فرد سرکوب شده با استناد بدان دوباره فعال شده و به کار می‌افتد.

در بازنگری همذات‌پنداری سینمایی، مفهوم موقعیت سوبژه بسیار حائز اهمیت است؛ یعنی این کار زمانی که وارد سالن سینما می‌شوم و روی صندلی می‌نشینم، از جنبه‌های متعدد (آگاهانه و نیز ناآگاهانه) درگیر فرآیند همذات‌پنداری می‌شوم. در بطن دستگاه سینمایی جایگاهی را برای خود متصور شده‌ام و مکنونات آن را چه خودآگاهانه و چه غیر خودآگاهانه - پذیرفته‌ام. نهاد سینمایی مدت‌ها پیش از آنکه با بازیگر یا شخصیت مورد علاقه‌ام احساس همذات‌پنداری کنم، جایگاهی برای من معین کرده است. بنابراین، در تعریف دوبارهٔ همذات‌پنداری که در نظریهٔ فیلم در دههٔ ۱۹۷۰ به وقوع پیوست، اهمیت فرآیندهای ناخودآگاه نقش اساسی دارند و مخاطب نیاز دارد که فرآیندهای آشکار در خدمت همذات‌پنداری سینمایی مثل همذات‌پنداری با اشخاص را با دید انتقادی بنگرد. هم چنین درک این نکته مهم است که مفهوم فرآیندهای ناخودآگاه اغلب به

طور استعاری به کار می‌رفتند. در حالی که متز با لحنی تا حدودی فرویدی و لکانی درباره کارکرد سینما در مقابل مرحله آینه (لکان) یا صحنه اولیه (فروید) صحبت می‌کند، ژان لویی بودری درباره فانتزی‌های سرکوب شده که نه فقط با مفاهیم روان‌کاوانه که با مفاهیم فلسفی و ایدئولوژیکی درباره خود استعلایی نیز سر و کار دارد، به صورت کلی‌تر صحبت می‌کند. پیامد دیگر بازنگری در مفهوم همذات‌پنداری در سینما از مفهوم موقعیت (position) ناشی می‌شود. این موضوع که مفهوم همذات‌پنداری که من در مقام یک زن یا شهروند آمریکایی یا یک دانشگاهی طبقه متوسط به استناد بدان به ناگزیر و احتمالاً بدون دردسر با هر آنچه روی پرده می‌بینم و با هویت من بیشترین قرابت را دارم، احساس همذات‌پنداری برقرار می‌کنم، دیگر خیلی آشکار و نخ‌نماست. برای تصور این گونه همذات‌پنداری باید به مفهوم ثابت هویت توجه کرد، و این در حالی است که نظریه‌های دم دست نظریه‌پردازان فیلم در دهه ۱۹۷۰ و به ویژه آثار لکان، هر نوع ثباتی را مورد پرسش قرار می‌دهد. در نتیجه، فرض همذات‌پنداری به معنای موقعیت و دقیق‌تر به معنای مجموعه‌ای از موقعیت‌های متغیر بر آن است که همذات‌پنداری سینمایی همان قدر شکستنی و متزلزل است که خود هویت.

کیفیت‌های اجتماعی ساز نهاد سینمایی

از نظر نظریه‌پردازان فیلم در دهه ۱۹۷۰، موقعیت‌های متغیر و چندگانه و موقعیت‌های در دسترس «همذات‌پنداری» حد و حصری داشت. در واقع، خود مفهوم سینما به منزله یک نهاد مبین نوعی محدودیت است و اینکه لذت‌ها و در خوشی‌های سینما را کارکردهای فرهنگی و اجتماعی خود سینما تعیین می‌کند، و به گمان شماری از نظریه‌پردازان فیلم در دهه ۱۹۷۰، سینما واجد کیفیتی نهادین است؛ یعنی آنچه که در فرهنگ صنعتی زده غرب از آن دقیقاً به سوژه تعبیر شود. کنش تماشای فیلم بدین معناست که شخص خودش را در معرض قدرت بینایی دیگر قرار می‌دهد، که فرد موقعیت‌های خاص دیدن و شنیدن را که پیامدهای فرهنگی قوی دارند، بر خود روا می‌داند. اگر - همان گونه که گای دی‌بورد در مطالعه تأثیرگذار خود درباره قدرت تصویر در کشورهای سرمایه‌داری غربی بحث کرده است - در جامعه تماشای زندگی می‌کنیم، آن‌گاه سینما - به معنای واقعی کلمه - بستر آموزشی برای خو گرفتن به شکل تماشای محسوب می‌شود.

شاید بیشترین همیاری نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ ارائه این شناخت و اصرار متعاقب بر این نکته بود که تماشای را ساختارهای عمیق و دور از دسترس ایجاد می‌کنند که هم زمان هم اجتماعی‌اند و هم فیزیکی و فقط با توسل به تحلیل نظام‌مند عیناً عمیق و دور از دسترس می‌توان به درک آنها نائل آمد. نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ مانند بسیاری از نظریه‌های انتقادی این دوره، پیوستن به مارکس و فروید به درک فرآیندهای سیاسی و فرهنگی در رابطه با فرآیندهای ناخودآگاه و بنابراین به گفته بارت، «به تغییر نظام اقتصادی روابط تولید و تغییر نظام اقتصادی سوژه» تمایل داشت. با این حال، شناخت تأثیر نهاد سینمایی و به معنای وسیع کلمه تمام نهادها و مکتب‌ها بدین معنا بود که خود ماهیت «تغییر» که بارت از آن دم می‌زند به قدری سوداگرانه بود که در خیال نمی‌آمد. در واقع، یکی از انتقادهایی که اغلب متوجه نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ و

به خصوص اثر آلتوسر می‌کنند، اهمیت ندادن به مقاومت و کارگزاری به عنوان مقوله‌های معنا-دار است. اگر اعضای یک فرهنگ خاص فقط قادر باشند که با عنایت به موقعیت‌های سوژه در دسترس خود صحبت کرده و رابطه برقرار کنند، و اگر این موقعیت‌ها تمام با تعیین‌های ایدئولوژیکی لعاب داده شوند، پس چگونه می‌شود به دیگر موقعیت‌های جایگزین حتی فکر کرد؟

تناقض نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ دقیقاً در همین جاست. چرا که وقتی بر ضرورت خواندن و درک اشکال پیچیده استیضاح در سینما تأکید می‌شود. نتیجه این می‌شود که ایدئولوژی غالب یک ساختار خواهد بود و همین که قالب یک ساختار را پیدا کند، در معرض تغییر قرار می‌گیرد. آن روی این فرآیند این است که شناخت پیچیدگی و دور از دسترس بودن اشکال استیضاح روند تغییر را با دشواری رو در رو می‌کند. در این جا به ویژه تا بدان جا که به مشروعیت نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ مربوط می‌شود، دو مشکل بروز می‌کند. اول، زبان نظریه فیلم آمیخته با تصویر غالب شدگی و کنترل (دستگاه، موقعیت‌های منسوب، نهاد) است، خود مفهوم سوژه همان قدر به معنای در معرض بودن است که به معنای در معرض نبودن. با اینکه این همه تأکید می‌شود که چگونه تماشاگری نظم غالب را تأیید می‌کند، مشکل بتوان گفت که تماشاگری چیزی جز همین تأیید و تصدیق نظم غالب باشد. دوم، نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ به راه کارهای بازنمایی فیلم تأکید دو چندان کرد و این امر به نوعی ایده آلیسم متنی یا آن چه باربارا کلینگر «ملاحظه بافت محور رابطه سینما/ایدئولوژی» می‌نامد، منجر شد. در حالی که نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ نهاد سینمایی را نهادی پیچیده می‌دانست. تمایل به این بود که بر آن چه در داخل سالن سینما میان تماشاگر و پرده رخ می‌دهد، تأکید شود و (به ویژه در تحلیل متنی) مؤلفه‌های دلالت سینمایی تجزیه و تحلیل شوند. یک نکته، تمرکز بر وجوه خاص نهاد سینمایی و نکته دیگر جدا کردن و در نهایت بت‌سازی برخی وجوه است که نسبت به وجوه دیگر نشانه‌ای تر و مهم‌ترند؛ بنابراین، مشخصات مهم نهاد سینمایی چون تبلیغات یا رابطه میان فیلم و دیگر شکل‌های بازنمایی به حاشیه رانده شد. به همین ترتیب یک طرف طلب روش نوین و ابداعی سینمایی است و طرف دیگر اظهار این نکته است که چنین روشی به خودی خود سوژه جدیدی ایجاد خواهد کرد.

از برخی جنبه‌ها کوشیدم که برای روشن شدن مسائل و جستارهای مطرح در رشد و نمو نظریه فیلم در دهه ۱۹۷۰ نظرگاه‌های آلتوسر و بارت را در مقام دو دیدگاه ظاهراً مخالف هم مورد توجه قرار دهم. تأکید بارت بر خواننده و آلتوسر بر سوژه - هر دو - اهمیت گفتمان شیوه گفتار و ایدئولوژی را در رشد و نمو تماشاگری در مطالعات فیلم برجسته و ممتاز کردند.

با این حال، ارجاع من با این دو چهره این نکته را نیز یادآوری می‌کند که در ایجاد چارچوب ارجاع برای نظریه نقادی معاصر مجموعه‌ای از دوگانگی‌های نه چندان پیچیده دخالت دارند. برای نمونه، در نظریه فمینیستی فیلم، تمایز میان رویکرد «تصاویر زنان» (رویکرد اجتماعی - منطقی که جست‌وجوی «نقش مثبت الگوها» می‌گردد) در تضاد با آنچه قرار دارد که به شکلی مناسب «نظریه فمینیستی فیلم» نام گرفته است. رویکرد تصاویر زنان به فیلم ارزشگذاری دقیق محسوب می‌شود؛ اصرار بر تقابل دوتایی نوعی دوگانگی ساده‌انگارانه به وجود می‌آورد که با پیچیدگی تاریخی این عصر همخوانی ندارد. لورا مالوی که آثارش در تعیین دامنه رویکردهای

جایگاه تماشاگری...

نهادی به تماشاگری بسیار تأثیرگذار بوده است، مشکلات دخیل در سنجش خطوط این نوع رویکردها را به طور عالمانه ارزشیابی کرده است. با توجه به جایگاه نوشتار لذت بصری و سینمای روایی (۱۹۷۵) مالوی در «سنت نظری فیلم» او یادآوری می‌کند که نوشتار در دوره و زمانه‌ای به نگارش درآمد، که به شکلی مناسب در روزهای اول یک جریان و جنبش از آن می‌توان سراغ گرفت. مالوی در این نوشتار از نگاه خیره مذکر در مقابل ابژه مؤنث نگاه خیره صحبت به میان می‌آورد. عمده بحث مالوی این است که در رابطه میان نظریه فیلم و روش فیلم باید پارازیت‌های تقابلی (مردانگی/زنانگی/فعال بودن/غیرفعال بودن) فراتر گذاشت.

پی‌نوشت‌ها:

۱. سوپژه / سوژه: فعالیت روانی و بنیادی انسان در تعامل با چیزهای جهان از طریق در تقابل قرار دادن آنها با ذهنیت خود.
۲. ساختارهای تنظیم‌کننده و سامان‌دهنده جوامع که افراد و فردیت را کنترل کرده و بدان‌ها شکل می‌بخشد.
۳. Representation: فرآیند اجتماعی معنایافتگی در بطن تمام نظام‌های دلالت‌ساز در دسترس: سخن، نوشتار، چاپ، نقاشی، فیلم، ویدئو و غیره. بازنمایی هم به فرآیند و هم به محصول نشانه‌سازی معنادار به کار می‌رود.
۴. Interploation: فرآیند تمجید یا بازخواست انسان.
۵. موقعیت‌سازی سوژه: مطالعه موقعیت سوژه با موقعیت‌سازی سوژه در سینما این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه راه‌کارهای غالب سینمایی جایگاه مخاطب یا تماشاگر را در مقام سوژه تعیین می‌کند و راه‌های مقابله با این موقعیت‌سازی کدام‌اند.

