پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادوارد باسکامب[1] / فؤاد نجف زاده

مفهوم گونه در سینمای امریکا

یکی از رایجترین تعابیر در نقد فیلم، گونه سینمایی است، با این حال در این مورد که این تعبیر دقیقاً به چه معنایی است یا اینکه اصولاً فایده‌ای در بردارد یا نه، توافق اندکی وجود دارد. دراین مورد سه نوع پرسش را می توان طرح کرد: آیا گونه‌ها واقعاً در سینما وجود دارند و در صورتی که وجود داشته باشند آیا تشخیص آنها ممکن است؟ گونه‌ها چه نقشهای ویژه‌ای را ایفا می کنند؟ گونه‌های خاص چگونه به وجود می آیند یا چه چیزی باعث به وجود آمدن آنها می شود؟

از آنجا که برخی مسائل نخست در زمینهٔ ادبیات مطرح شده‌اند، ظاهراً معقول این است که بحث را با بررسی کوتاه تاریخِ نقدِ گونه‌ها در ادبیات شروع کنیم. این تصور که انواع متفاوت ادبیات با فنون و موضوعهای متفاوت وجود دارند، نخستین بار توسط ارسطو مطرح شد؛ ارسطو در **فن شعر**[2] سعی کرده است آنچه را که او نظم می نامد و ما به سادگی ادبیات می نامیم، به شماری از مقولات نظیر تراژدی، شعر حماسی[3]، شعر غنایی[4] و از این قبیل تفکیک کند. هدف ارسطو این بود که آنچه را که کیفیات ویژهٔ هر نوع متمایزی را تشکیل می دهد و آنچه را می توان انتظار داشت هر یک از انواع انجام دهند یا ندهند تعیین کند. او سپس کوشید تا دربارهٔ اهمیت نسبی هر یک از انواع بحث کند و پس از مباحثهٔ بسیار به این نتیجه رسید که تراژدی عالیترین نوع نظم است.

اندیشه‌های ارسطو در خلال رنسانس جذابیت بسیار یافت و به برپا شدن نظام منسجمی از قواعد منجر شد، بدین نحو که برای هر نوع، برخی سبکها و شکلهای صریح تعیین شد (سه قانون وحدت دراماتیک معروفترین مثال است). این قانون نویسی در دورهٔ کلاسیک قرنهای

هفـدهم و هیجـدهم ادامـه یـافت، دراین دوره ادبیـات بـه مقـولـه‌هـا یـا، آن طـور کـه آنهـا می نامیدنـد، انواع[5] بیشتـر و بیشتری تقسیم شـد که هر یك مایـه[6]، صورت[7] و مضمـون[8] مربـوط به خـود را داشت. یکی از پیامـدهـای این بـرخـورد نسبتاً مکـانیکی ومستبـدانـه، بی اعتبـار شـدن تـدریجی نـظریـهٔ انـواع ادبی بـود. حتی دکتـر جـانسـون[9] کـلاسیـك گـرا، از شـدت خشم و تعجب به اعتراض برخاست: «بنـابر این هـر نوع از نـوشتـه‌هـای نـادر وجـود دارد کـه می تـوانیم بگـوییم ماهیت آن چیست و اجـزای سـازنـدهٔ آن کدامها هستند؛ هر نابغهٔ جدیدی نـوآوری تازه‌ای ارائـه می کند کـه وقتی اختراع شـد و مورد پسند قـرار گرفت قـواعـدی را کـه بـا ممـارست مؤلفین سابق برپا شده است نابود می سازد.»

در اثر انقلاب رمانتیك[10] علیـه تمامی قـواعد و قراردادها، اندیشهٔ انواع ادبی یا گونه‌ها (نامی کـه بعـداً به انـواع ادبی اطلاق شـد) به میـزان زیادی صدمه دید. هنرمند برای نـوشتن با هـر روشی که روحش حکم می کرد آزاد بود. و شـرایط تغییری نکرد مگر تـا پیدایش مکتب فکـری نقد مستقـر در شیکاگو در اواخـر دههٔ ۱۹۳۰ و اوایـل دههٔ ۱۹۴۰ کـه تحت عنوان مکتب «نـو ارسـطویی» شنـاختـه می شد. در این دوره توجـه زیادی بـه مسئلهٔ تأثیـر شکلها و قراردادهـای از قبل مـوجود بـر هنرمنـد، معطوف شد. پیروان مکتب نو ارسطویی در برابـر آنچه که شاید به اشتباه نقد نو نامیده شده بود و هـر نـوع برداشت تـاریخی از ادبیـات را صـریحـاً رد می کـرد، بـه شکـل هشیـارانـه واکنش نشـان می دادنـد. عبارت کـوتاه و مشهـور «یك شعـر، یـك شعر است، یـك شعر»[11] خـلاصهٔ طـرز فکر پیروان نقد نو است که معتقد بودنـد کار ادبی قـائم بـه ذات خویش است و بـا هیچ مـرجعی بـه هیـچ گـونه واقعیت خـارجی موجـود یـا تـاریخی متکی نیست.

پیـروان مکتب نـو ارسـطویی در پی رهـانیـدن ادبیات از چنین انزوایی بـودند کـه ادبیات بـر خود تحمیل کرده بود، و در کوشش برای این کار نظریهٔ گونه‌ها را تا حدی احیا کردند. اما این گروه نیـز در تمـام موارد از آنچـه که غـالباً منبـع اغتشاش بـود پـرهیز نکـردند؛ ارسـطو دربـارهٔ انـواع ادبی از دو جهت صحبت کـرده است: نخست بـه عنـوان شماری از گروههای متفاوت قراردادها کـه از نظر تـاریخی رشد کـرده و با اشکـالی مثل سـاتیـر[12]، غنایی و تراژدی بـه تکامـل رسیده بـودند. دوم بـه عنوان بخش بنیادیتر ادبیات که به خاطر تفـاوتهای اسـاسی در رابـطهٔ میـان هنـرمنـد، مضمـون و مخـاطب بـه درام، حمـاسی و غنـایی تقسیم می شد.

در واقع برای تشخیص ماهیتها و امکـانات این سه وجه ادبیات زمان بیشتـری صرف شـد تا بـرای کاوش در گونه‌های تـاریخی. در نتیجه آن قسمت از کـار کـه بـه سینمـا مـربـوط می شـود قسمت عمده‌ای نیست. زیرا به نظر می آید این سه وجـه که در سینما نیز به طـور همسان حـاضر هستنـد به طور تقریبی با درام، افسانـه[13] و نظم[14] مشـابهند و از طـرف دیگـر وسعت کـاری کـه بـرای تکـامـل گـونه‌هـای خاصی مثـل رمان گـوتیـك یـا ملودرام ویکتوریایی انجام گرفته محدوده‌ای فراتر از ضبط صرف فهرستهای مورد مثال را در بر نمی گیرد.

با این همه از نقدهای ادبی می تـوان تا حـدی سود برد حتی اگر این سود در حـد تنها یـك هشدار بـاشد. بسیـاری خواهـان آننـد کـه از کـل مسئلهٔ «گونه» دوری کنند زیرا بـرداشتشان این است کـه

مسئلهٔ گونه به تسلیم شدن در برابر قواعد و مقرراتی منتهی می شود که آزادی هنرمندان را برای خلق آنچه که دلخواهشان است به نحوی مستبدانه محدود می کند یا از طرف دیگر آزادی منتقدان را برای صحبت دربارهٔ هر چه که می خواهند محدود می سازد. اما اگر نظریهٔ گونه‌ها در ادبیات معمولاً محدود کننده و دستوری بوده است، لزوماً نیازی نیست که در سینما نیز همین طور باشد. ناچار نیستیم آرمانی افلاطونی برپا کنیم تا تمامی مثالهای خاص را با تلاشی عبث به سوی آن ترفیع دهیم یا حتی بگوییم هر فیلمی هر چه به متحد شدن در تمامی عناصر متفاوت تعریف نزدیکتر شود به نحو کاملتری یك وسترن یا فیلمی گنگستری یا موزیکال خواهد بود. هدف آغازین ارسطو تشریحی بوده است نه تجویزی.

ولك[15] و وارن[16] در **نظریهٔ ادبیات**[17] برخی کمکهای عملی را برای بررسی مسئله بدست داده‌اند. آنها معمای موضوع را به نحوی روشن بیان می کنند: «معمای تاریخ گونه‌ها معمای تمام تاریخ است، یعنی برای کشف طرح مسئلهٔ مورد نظر (که در این مورد، گونه است) باید تاریخ را مطالعه کنیم، اما بدون آنکه طرحی از این موضوع در ذهن داشته باشیم نمی توانیم به مطالعهٔ تاریخ بپردازیم».

همان طور که آنان تشخیص داده‌اند، مسئله تنها جنبهٔ دیگری از مسئلهٔ فلسفی و گسترده‌تر کلیات است. بنابر این در سینما اگر بخواهیم بدانیم که یك وسترن چیست باید انواع معینی از فیلمها را تماشا کنیم. اما تا وقتی که نمی دانیم یك وسترن چیست چگونه باید بدانیم که چه فیلمهایی را باید تماشا کنیم؟

برای گروهی از مردم بیهودگی بسیاری از مباحثاتی که از این معما ناشی می شود (مباحثاتی از آن نوع که مثلاً فیلم **شجاعان تنها هستند**[18] (دیوید میلر، ۱۹۶۲) وسترن است یا نه) تا آن حد آشکار است که نومیدانه از ادامهٔ بحث منصرف می شوند. اما با وجود طرح مسئله

شجاعان تنها هستند

بدین شکل غامض، ولك و وارن راه حلی را ارائه می کنند. طبق پیشنهاد آنان، عقل سلیم برای شروع می گوید که می توانیم متناسب با اهداف بحث فهرستی از عناصر قابل دریافت در فیلمهایی که وسترن نامیده می شوند تهیه کرده، فیلمهای وسترن را بر اساس اشتراك در یك یا چند عنصر فهرست مشخص کنیم، حتی اگر از نظر شکل عیناً با مثال دیگر برابر نباشند. ولك و وارن پیشتر نیز می روند: «ما تصور می کنیم، گونه از دیدگاه نظری باید آن نوع گروه‌بندی از کارهای ادبی باشد که بر هر دو پایهٔ صورت بیرونی[19] (ساختار[20] یا میزان خاص[21]) و نیز صورت درونی[22] (نگرش[23]، مایه، هدف[24] و به شکل خام تر، موضوع[25] و مخاطبان) استوار است. پایهٔ آشکار ممکن است یکی از این دو باشد (مثلاً ادبیات چوپانی[26] و «ساتیر» برای صورت درونی؛ شعر دو قافیه‌ای[27] و غزل آزاد[28] برای صورت بیرونی) اما مسئلهٔ حاد بعدی پیدا کردن بُعدی دیگر برای تکمیل این نمودار نگاشت[29] است».

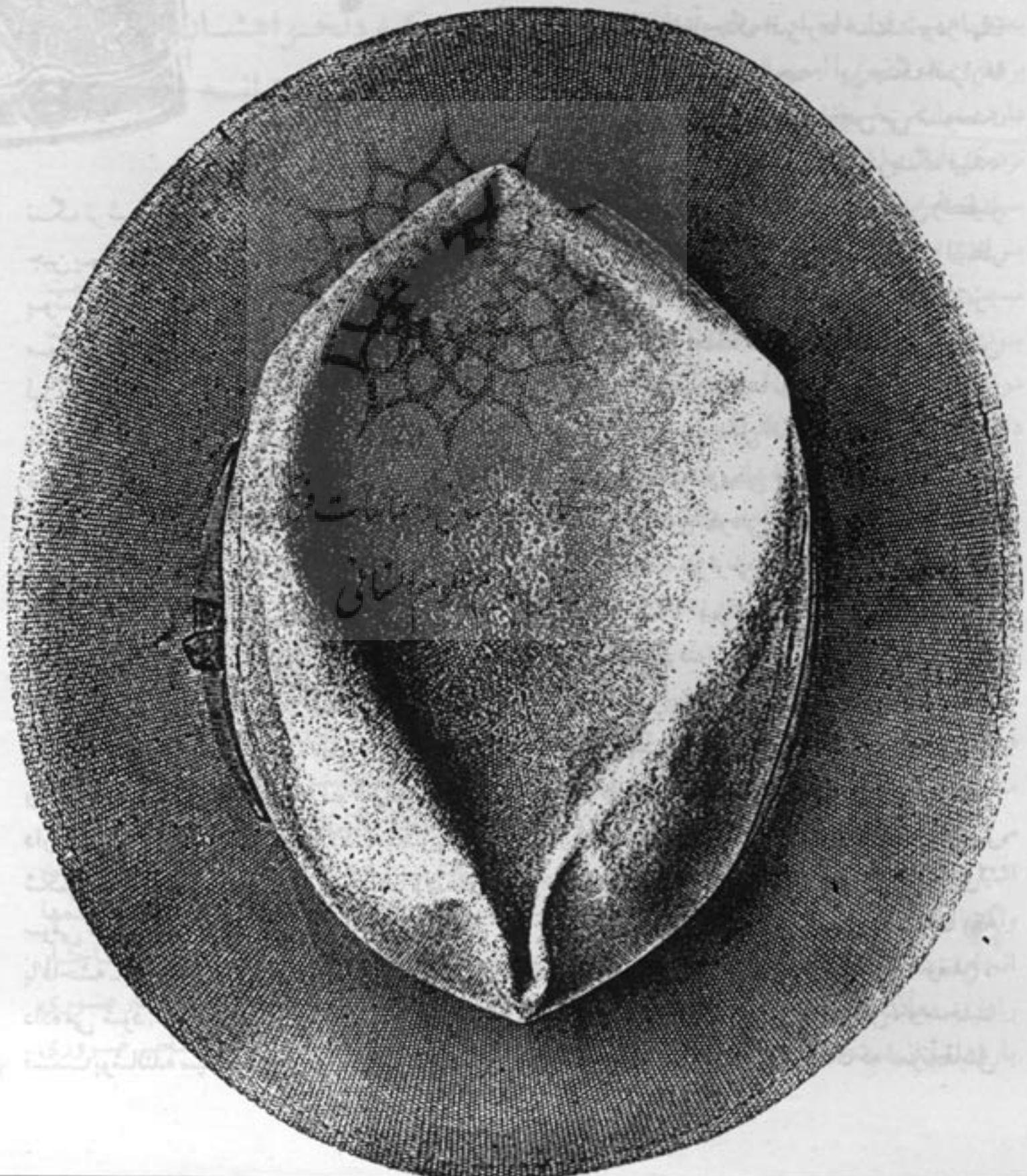
این اندیشهٔ مبتنی بر هر دو صورت درونی و بیرونی اندیشه‌ای اساسی به نظر می آید، چرا که اگر تنها صورت درونی را بر حسب مضمون در نظر بگیریم، ارزش تصور کلی ما بسیار بی پایه خواهد بود، و اگر صرفاً صورت بیرونی را در نظر بگیریم گونه به دلیل آنکه عاری از هر گونه مضمونی است، نهایتاً اصطلاحی بی معنی خواهد بود.

پس معادلهای سینمایی، اولاً در مورد صورت بیرونی، کدامها هستند؟ البته روشن است که منظور معادلهایی سوای ریتم است. محدوده‌ای که بتوان گفت ریتم یك فیلم در آن جای می گیرد به قراردادهای گونه‌ای که فیلم طبق آن ساخته شده وابسته نیست بلکه به خصوصیات شخصی و هنرمندانهٔ کارگردان و تدوینگر فیلم مربوط می شود (شاید بتوان سکانسهای دارای تدوین سریع در بسیاری از فیلمهای گنگستری را از این امر مستثنی کرد). مفهوم ساختار نیز امکانات زیادی را در دسترس قرار نمی دهد. به عنوان مثال، استدلال بر سر وجود داشتن هر گونه تشابه قابل توجهی در طرح کلی[30] وسترنهای متفاوت فوق العاده دشوار به نظر می آید. البته تعدادی ساخت طرح کلی[31] وجود دارند که در فیلمی پس از فیلم دیگر مجدداً ظاهر می شوند. مثلاً در یکی از این طرحها افسر سواره نظام سرسخت و معمولاً منضبطی وجود دارد که تا اندازه‌ای از شروع یك جنگ تمام عیار با سرخپوستان منع شده است. یا در طرحی دیگر ششلول بند اصلاح شده‌ای (یا کلانتر سابقی) وجود دارد که با اکراه ترغیب شده است مسئولیت پاکسازی شهر را بپذیرد. اما پایه قرار دادن چنین ساختارهایی برای تعریف گونه نه تنها به این معنی است که باید کار با گونه‌ای به نام وسترن را تمام شده تلقی کنیم بلکه به این معنی نیز خواهد بود که باید این امر را به شمار نامحدودی از گونه‌های فرعی هم تعمیم دهیم. ممکن است بعضیها استدلال کنند که این بهترین کاری است که می توان انجام داد. در عین حال به نظر می آید که این فیلمها در چیزی بیشتر مشترك باشند، چیزی که دو نوع داستان ذکر شده در بالا را جزئی از گونه‌ای یکسان قرار می دهد. از آنجا که یا رسانه‌ای دیداری سر و کار داریم یقیناً باید معیارهای تعریفمان را در آنچه که به صورت بالفعل بر روی پرده می بینیم جستجو کنیم.

بدیهی است که گستره‌ای کامل از «صورتهای

بیرونی» بر روی پرده در معرض دید ماست. در درجهٔ اول، صحنه وجود دارد که علت شکوه بسیارِ بسیاری از فیلمهاست. صحنه‌ها غالباً خارجی هستند و انواع بسیار خاصی از سرزمینها را در بردارند: صحراها، کوهستانها، دشتها و جنگلها؛ یا داخلی هستند که البته باز هم انواع خاصی از صحنه‌های داخلی را شامل می شوند: سالنها، زندانها، دادگاهها، خانه‌های ییلاقی دامداران، هتلها، قایقهای رودخانه‌ای و فاحشه‌خانه‌ها. همهٔ این مکانها، محلهای رفت و آمد کسانی هستند که زندگی در محوطهٔ بیرونی و / یا نوع شگفت آوری از زندگی را طی می کنند.

سپس لباسها هستند: کلاههای لبه پهن، پیراهنهای یقه باز با دستمال گردن، شلوارهای جین تنگ و چسبان (که با گذر سالیان مداوماً



تنگ تر شده‌اند)، گاهی اوقات بر روی شلوار جین پوشش چرمی شکاف دار وجود دارد و این پوشش تقریباً همیشه با چکمه‌های پاشنه بلند مهمیزدار همراه است. از طرف دیگر، لباسهای متحدالشکل ارتش یا لباسهای بسیار متنوع اما دقیقاً متمایز سرخپوستان را داریم. برای صاحبان پیشه‌های خاص نیز لباسهای معین وجود دارد: کراواتهای نازك برای قماربازان و دستکشهای سیاه برای ششلول بندهای اجیر شده که دچار بیماری روانی هستند؛ مردی که دارای ساعت زنجیردار است غالباً یك قاضی است؛ و کلاهی سیاه می تواند علامت مشخصهٔ یك واعظ باشد؛ یك دائم الخمر؛ یك روزنامه‌فروش و... برای زنان معمولاً تنها دو نوع لباس وجود دارد؛ پیراهن با دامن گشاد و بالاتنهٔ تنگ یا به شکل پسرانه‌تر، شلوار جین و پیراهن (لباس سومی نیز وجود دارد که معمولاً به دختر مکزیکی یا فاحشه ـ که غالباً مترادف هستند ـ اختصاص داده می شود. دراین نوع لباس بالا تنه گشادتر و قسمت پوشانندهٔ سینه به نحوی محسوس کوتاهتر است).

سومین مورد، ابزارهای گوناگون کسب و کار است. که عمدتاً جنگ افزارها هستند و در میان جنگ افزارها عمدتاً تپانچه. این جنگ افزارها معمولاً به نحو خاصی مشخص می شوند: کلت ۴۵، تفنگ وینچستر و اسپرینگ فیلد، تفنگهای دولول برای موقعیتهای خاص (نظیر سرقت از بانك یا رویارویی با دشمنی که از نظر تعداد برتری دارد)، و در وسترنهای دورهٔ قبل تر: تپانچهٔ تك تیر و تفنگ فتیله‌ای سرپُر. چنین دقتی در انتخاب جنگ افزارها نه به خاطر فضل فروشی صرف است و نه به دلیل آنکه صرفاً با ملاحظات مربوط به رخداد تاریخی دیکته شده باشد. چرا که گستره‌ای باور نکردنی و متنوع از جنگ افزارها مورد استفاده قرار می گرفته‌اند. بنابر این انتخاب جنگ افزارهایی که در فیلمها مورد استفاده قرار گرفته‌اند تا حد زیادی به دلایل سبك شناسانه صورت گرفته است؛ به عنوان مثال، تفاوت قابل توجه میان حرکت لازم برای بلند کردن چخماق یك وینچستر و یك لی ـ انفلید ۳۰۳ را در نظر بگیرید. جنگ افزارهای دیگر نیز جای خود را دارند: کاردها که غالباً از نوع بووی[۳۲] هستند و ظاهری کشنده دارند، تازیانه‌ها (که توسط زنان یا قلدرها به کار برده می شوند)، گاهی اوقات توپ برای ارتش، و سخت افزارهای اختصاصی سرخپوستان که نمونهٔ قابل

توجه آن تیر و کمان است. دراین مورد نیز برای کسانی که کارهای ویژه انجام می دهند جنگ افزارهای خاص در نظر گرفته شده است؛ مثلاً مردی که کراواتی نازك دارد در صورتی که تولید کنندهٔ تپانچهٔ کوتاه جیبی[۳۳] باشد باید با دقت زیر نظر گرفته شود.

اسبها، که به طور قراردادی و با روشهای خاصی مورد استفاده قرار می گیرند، در مرتبهٔ بعدی اهمیت قرار دارند. سرخپوستان بر اسب برهنه و بدون زین یا اسبی که تنها روکشی ساده دارد سوار می شوند و این شاید نشانه‌ای از نزدیکی آنان با دنیای حیوانات باشد. اسبهای سیاه و سفید مکرراً نقشی نمادین دارند و اگر زنی بر روی اسبی با زین زنانه سوار نشود یك خانم نیست، اگر چه چنین وضعی همیشه نشانهٔ زن بد بودن نیست. پزشکان و قاضیها سوار نوعی درشکهٔ سبك تك اسبه می شوند مگر آنکه مثل داك هالیدی[۳۴] برای تمرین متوقف شده باشند. ما نیز می دانیم که چه نوع آدمهایی با دلیجانها سفر می کنند. بر حسب سلسله مراتب شایستگی احترام، این افراد را، زنان، قماربازان، فروشندگان سینه‌بند زنانه واهالی شرق آمریکا تشکیل می دهند.

مورد چهارم از گروه وسیعی از اشیاء گوناگون فیزیکی تشکیل می شود که تکرار می شوند و به موجب این تکرار نقشی صوری به عهده می گیرند. قطارها به نحوی نامتغیر از این نوع اشیا هستند؛ با سپر لکوموتیو در جلوی موتور، واگنها و سکوی روبازی در قسمت عقب (که برای انجام نبرد مفید است)، و نیمکتهایی در دو طرف راهرو. معادن، فروشگاههای عمومی و برج و باروها نیز از پدیده‌هایی هستند که بسیار مشاهده

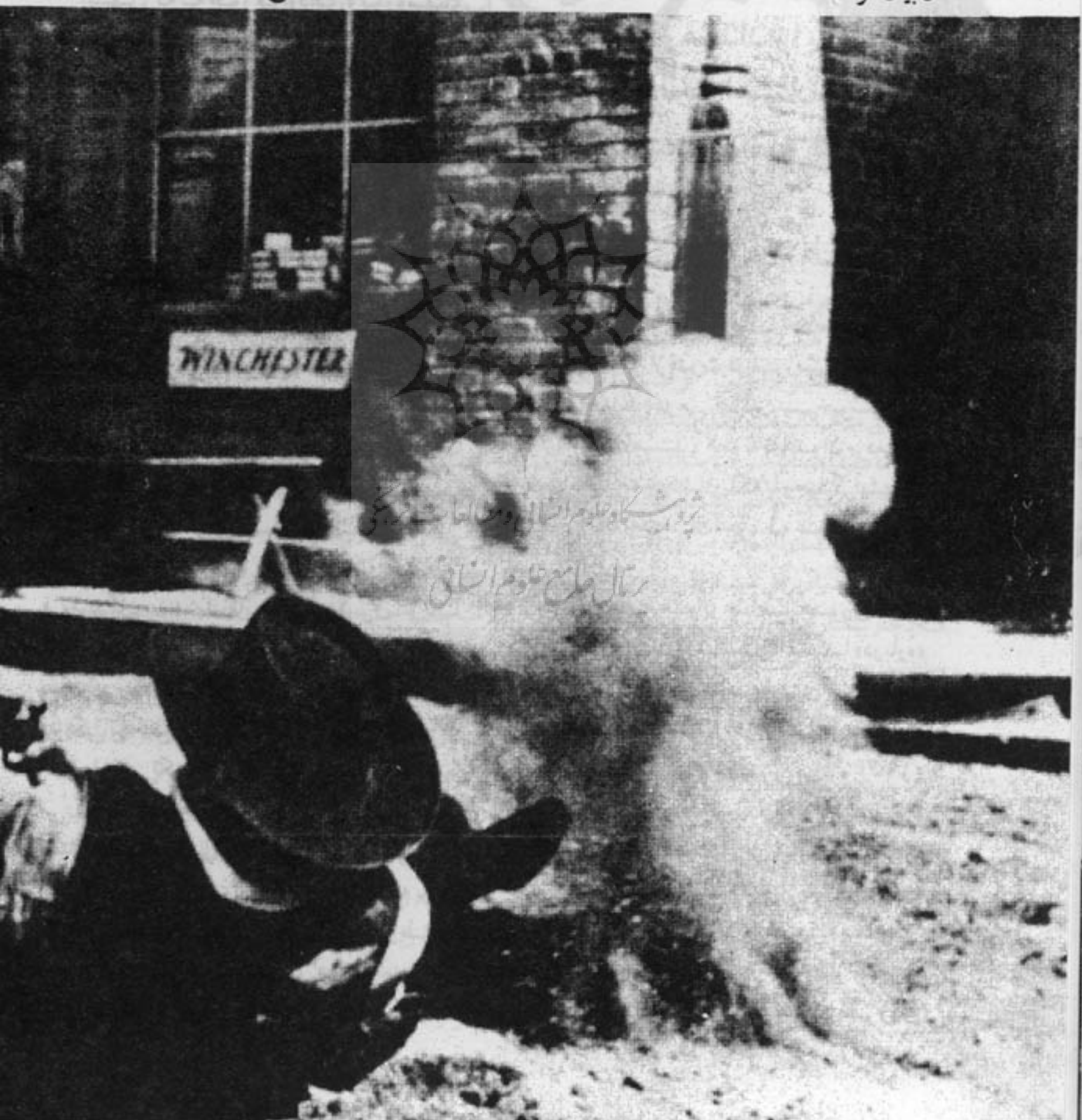
بسیاری خواهان آنند که از کل مسئله «گونه» دوری کنند زیرا برداشتشان این است که مسئله گونه به تسلیم شدن در برابر قواعد و مقرراتی منتهی می شود که آزادی هنرمندان را برای خلق آنچه که دلخواهشان است به نحوی مستبدانه محدود می کند.

می شوند و فسادپذیری پول، خاصیت صنعت امین و واحه‌ای از قدرت در سرزمینی خصومت آمیز را به نمایش در می آورند. سرخپوستان نیز دارای اهمیت هستند، البته نه به عنوان مردمی با حقوق متعلق به خودشان بلکه با وجود گرایشهای آزادیخواهانهٔ چند سال آخر، به عنوان جزئی از صحنه.

همهٔ اینها به عنوان عناصر صوری عمل می کنند. این بدان معناست که فیلمها «دربارهٔ» آنها نیست و نقش این عناصر چیزی بیش از تك تك سطرهای یك غزل[۳۵] را در بر نمی گیرند. به عنوان مثال **وینچستر ۷۳** (آنتونی مان، ۱۹۵۰) فیلمی دربارهٔ این تفنگ نیست بلکه تفنگ صرفاً تمهیدی پیوند دهنده است برای کنار هم گذاشتن اجزای داستان. این فیلم نیز مثل تمامی فیلمها دربارهٔ مردم است. آشکار است که ساختار صوری فیلم بی قاعده‌تر از ساختار صوری غزلهاست؛ چرا که حضور همهٔ عناصر ضروری

نیست. اما اگر بگوییم وسترن فیلمی است که حداقل یکی از این عناصر را شامل می شود (و البته فهرست عناصر به هیچ وجه فهرست جامعی نیست)، نکته‌ای را بیان کرده‌ایم که هم معقول است و هم مفید. قراردادهای دیداری چارچوبی را تأمین می کنند که داستان را می توان در قالب آن بیان کرد.

اما مهم آن است که داستان باید از چه نوعی باشد تا این قراردادها علاوه بر تأمین چارچوب برای بیان داستان بر آن تأثیر نیز بگذارد. دقیقاً به این شکل که طبیعت غزل آن را بیشتر برای نوشتن شعری عاشقانه از نوع بسیار شخصی متناسب می سازد و موفقیت نسبی نوشتن چنین شعری در قالب این نوع غزل بیشتر از هر قالب



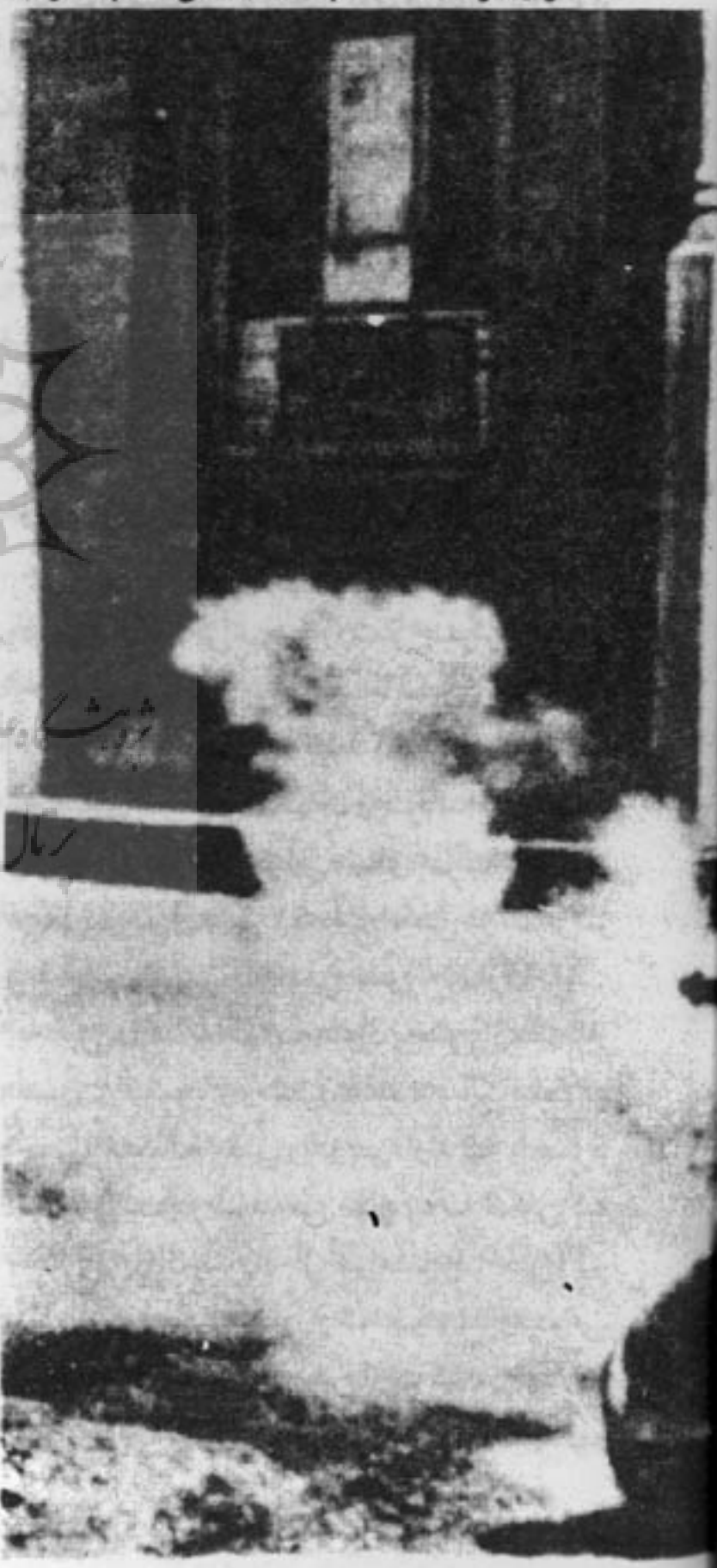
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دیگری است. و بر همین مبنا چون یك گونه با هر دو صورت بیرونی و درونی تکامل می یابد، این نکته نیز که یك وسترن چه نوع فیلمی است تا حد زیادی به وسیلهٔ ماهیت قراردادهای وسترن تعیین می شود. می توان این استدلال را به روش منفی به شکل مؤثرتری مطرح کرد: اگر شکل شعری غزل را انتخاب کنید با این قالب موفق

اگر تاریخ چیزی باشد که فیلمهای وسترن به طور عمده ارائه می کنند، دریافتن اینکه چرا نیمی از جمعیت دنیا باید وقتشان را برای تماشای این فیلمها صرف کنند، دشوار است.

نمی شوید با مضمون تاریخی دارای مقیاس بزرگی مثل جنگ تروپان[۳۶] شعر خوبی بسرایید. همچنین اگر به ساختن یك وسترن می پردازید نیز به این تمایل دارید که مضامین یا موضوعاتی معین را در نظر نگیرید (مگر اینکه به شکل فیلم **ماجرای نیمروز** (فردزینه‌مان، ۱۹۵۲) کار کنید که در آن کارگردان به نحو آگاهانه و با روشی ارادی سعی در وفق دادن صورت با هدف خویش دارد).

کوشش در تصریح بیشتر بر این مسئله به نحوی اجتناب ناپذیر در وضعیتی پر خطر قرارمان می دهد، چرا که بدون آنکه تمامی وسترنهایی را که تا به حال ساخته شده‌اند [یا برای آنکه کاملاً منطقی باشیم، تمامی وسترنهایی را که ممکن است ساخته شوند] دیده باشیم، هیچ قطعیتی برای تعمیمها وجود ندارد. از آنجا که هدف ایجاد انگیزه بحث است و نه پایان دادن به آن، می توان گفت وسترن به خاطر محیط فیزیکی به شکلی موفق به بیان داستانهایی دربارهٔ تضاد میان انسان وطبیعت و تأسیس شهر نشینی می پردازد. آن طور که جیم کیتسز[۳۷] در **افقها-**



ماجرای نیمروز

غرب[۳۸]، خاطر نشان می کند: این گونه تضادها را می توان از دو دیدگاه طبیعت و شهرنشینی دید؛ به عبارت دیگر اگر بخواهید به مفهوم ترس، انزوا و آشوبی که به وسیلهٔ شهرهای بزرگ ایجاد می شوند بپردازید در چارچوب وسترن نخواهید توانست به خوبی از عهدهٔ انجام این کار بر آیید.

این نکته شاید تا حد زیادی آشکار باشد. اما می توان پیشتر رفت. مردان فیلمهای وسترن لباسهایی می پوشند که به شکل پرخاشگرانه‌ای مردانه، و به روشی مردانه شهوت انگیز است (برای تأکید بر این نکته: قمار باز که لباسش پر زرق و برق تر است مرد محبوب زنهاست). این نکته به نوبهٔ خود خصلت قهرمان را تعیین می کند که کم حرف، خشن، بدون پیچیدگی و خود بسنده است. این که مشهورترین قهرمانان وسترن طبق استانداردهای قراردادی خوش قیافه نیستند مطمئناً تصادفی نیست. جان وین، راندلف اسکات، جیمز ستوارت، گاری کوپر و کرك داگلاس هر یك جذابیتهای خاص خود را دارند اما هیچکدام شبیه کاری گرانت در سالن پذیرایی یك خانه نیستند. همچنین لباس زنها، یا زنانگی زیاد آنها را مشخص می کند و یا حالت مردی زیاد در آنها را به نمایش در می آورد. بخش جذاب مسئله، لباس زنانه‌ای است که مَنِشی مردانه را پنهان می کند مثلاً آنجی دیکینسون[۳۹] در ریو براوو (هاوارد هاوکز، ۱۹۵۹) و یا به شکل معکوس یعنی آن طور که در شخصیتهایی مثل کالامیتی جین[۴۰] دیده می شود که معمولاً با وجود آنکه لباس مردانه بر تن می کنند در نهایت به دنبال پایبندی به خانه و فرزند هستند.

اما از طرف دیگر به دلیل آنکه مردها به این شکل پرخاشجویانه حالت مردانگی دارند و زندگیهای توأم با آوارگی و سرگردانی را طی می کنند و زنان ناچارند که یا در خانه بمانند یا همتای مردان باشند، وسترنهای معدودی از جذبهٔ عشقی قوی برخوردارند. عناصر صوری این گونه سینمایی پرداختن به موضوعاتی را که از قبل جذبه وزمان لازم برای عواطف قلبی شخصیتها را در نظر گرفته باشند، دشوار می سازد.

به علاوه به دلیل به نمایش در آمدن زرادخانهٔ جنگ افزارها معقول به نظر می آید که خشونت نقش قاطعی در داستان داشته باشد. این بدان معنا نیست که بگوییم ممکن نیست وسترن صلح جویانه وجود داشته باشد، اگر چه چنین فیلمهایی، عمدتاً کمتر از فیلمهای جنگی صلح جویانه متداولند، زیرا نوع جنگ افزارهای فیلمهای جنگی، ضرورت و خوش آیندی خشونت را کاهش می دهد اما فکر کردن به این که وسترنی وجود داشته باشد که حداقل هیچ گونه تهدیدی به خشونت در آن وجود نداشته باشد دشوار است. بنا بر این دنیای غرب با دنیای رمانی از هنری جیمز، که هیچ دستی در آن هرگز با خشم و غضب بلند نمی شود، تفاوت دارد. به دلیل آن که تفنگها به عنوان بخشی از ساختار صوری فیلمهای وسترن هستند، این فیلمها خصلتاً مسئلهٔ غامضی را در بر دارند که یا صرفاً با خشونت برطرف می شود یا به شکلی که خشونت در آن یك راه حل خواهد بود، حتی اگر راه حلّی غلط باشد. و شخصیتها از نوعی هستند که خاصیتشان بیش از آن که در مهارت فکری یا حساسیت یا تخیل باشد در اشتیاق و

توانایی‌شان برای دفاع از خود و از بعضی جهات در نیرومند بودن است، البته این نیرومند بودن لزوماً به معنی نیرومندی از نظر جسمانی نیست.

می توان به بحث ادامه داد. اما ممکن است هم اکنون این اعتراض وارد شود که این مضمون است که صورت بیرونی را تعیین می کند و نه بر عکس؛ یعنی آنچه که کارگردان می خواهد مطرح کند است که صورت مورد استفادهٔ او را تعیین می کند. در مورد چگونگی مطرح شدن اغلب وسترنها در ذهن کارگردانان و نویسندگان، مطلب چندان زیادی وجود ندارد تا بتوانیم بر مبنای آن بگوییم که آیا فرایند واقعی آفرینش وسترن چنین فرایندی است یا خیر، هر چند می توان در مورد کسی که دچار این بدگمانی است که بدترین روش برای ساختن یك وسترن فکر کردن به یك مضمون و سپس کوشش در تبدیل آن به شکل وسترن است اغماض کرد.

اگر گونه‌ای سینمایی را مرکب از صورتی بیرونی ببینیم که از شمار معینی از قراردادهای دیداری تشکیل شده است (درست به همان روشی که یك تراژدی دارای پنج پرده است)، آنگاه مسائل معینی برای حل کردن وجود دارند. مسئلهٔ اول اینکه به ایجاد هیچگونه پیوند بسیار نزدیك میان گونهٔ وسترن و واقعیت تاریخی محدود نیستیم، البته پیوندهایی وجود دارند. اما بسیاری از بحثهای مربوط به این گونه حول این نکته جریان دارند، زیرا معمولاً فرض بر این است که ارتباط باید ارتباطی مستقیم باشد؛ و از آنجا که در واقع یك غرب وجود داشته است، فیلمهای وسترن ماهیتاً باید با آن سر و کار داشته باشند. به عنوان مثال کیتسز می گوید: «قرارداد اساسی گونه این است که فیلمهایی که ظاهر

در بررسی فیلمها نباید عناصر دیداری را به عنوان تنها عناصر تعیین کننده تلقی کنیم زیرا سینما صرفاً یك هنر دیداری نیست.

وسترن دارند دربارهٔ گذشتهٔ امریکا هستند». این نکته واقعاً در رابطه با بسیاری از فیلمها صدق نمی کند از جمله در مورد بسیاری از فیلمهایی که کیتسز در موردشان گفتگو می کند چرا که از سه کارگردان مورد بحث کیتسز، فکر پکین پا به هیچ عنوان از قبل با مضامین تاریخی اشغال نشده است، بعضی از فیلمهای مان هم شامل چنین عناصری هستند (که البته در این مورد نیز چنین عناصری نقطهٔ مرکزی توجه را تشکیل نمی دهند)؛ و بوتیچر درمورد چنین قراردادهایی کاملاً بی توجه به نظر می آید. برای آنکه منصف باشیم می توان گفت کیستز به عناصر دیگری در این گونه سینمایی التفات دارد. او آنچه را که «جنبه‌های وابسته به هم گونه» می نامد تحت عناوین «تاریخ»، «مضمونها»، «الگوهای ازلی»[۱۱] و «شمایلها»[۱۲] (که معادل آنچه که من قراردادهای دیداری نامیده‌ام هستند) خلاصه می کند. اما او در نمایش اینکه مناسبات مشترك این عناوین حول چه محوری به وجود می آیند در می ماند؛ هم به دلیل آنکه قسمت اول نوشته‌اش نهایتاً چندان ارتباطی با بحث او دربارهٔ کارگردانان خاص پیدا نمی کند، هم به دلیلی که من به آن اشاره کردم، تاریخ، که کیتسز بیشتر توجهش را به آن معطوف می کند، قسمت نسبتاً بی اهمیت

اغلب وسترنهاست.

دلایل مختلفی وجود دارد که ما را وادار می کند در برابر وسوسهٔ گفتگو در مورد فیلمهای وسترن بر حسب تاریخ، مقاومت کنیم. دلیل اول اینکه معمولاً برای استدلال بر مبنای استفاده از تاریخ در سینمای وسترن، سخن را با فورد ختم می کنند که کسی است که به روشنی بیش از همه با تاریخ سر و کار دارد. اما فورد به تنهایی تمامی وسترن نیست. دلیل دوم آنکه اگر تاریخ

چیزیْ باشد که فیلمهای وسترن به طور عمده ارائه می کنند، دریافتن این که چرا نیمی از جمعیت دنیا باید وقتشان را برای تماشای این فیلمها صرف کنند دشوار است. دلیل سوم و مهمترین دلیل نیز آنکه تعریف فیلمهای وسترن به عنوان فیلمهایی دربارهٔ دورهٔ معینی از گذشتهٔ امریکا درست نفهمیدن طبیعت و معنی گونه‌ها و چگونگی کار آنهاست.

قبل از پرداختن به این موضوع، دو نکتهٔ دیگر را باید خاطر نشان کرد. اگر چه گونه وسترن از نظر من مهمترین گونه است که انبوهترین میزان فیلم خوب در آن ساخته شده، اما بدیهی است که گونه‌های دیگری نیز وجود دارند، که در مورد آنها نیز به نحوی مشابه می توان برخورد کرد؛ به این معنی که در گونه‌های دیگر نیز باید صورت بیرونی، قراردادهای دیداری و دیگر قراردادها را مورد بررسی قرار دهیم و ببینیم آیا ارتباط مشابهی میان شکل و محتوا وجود دارد، و آیا امکان اثبات این نکته وجود دارد که مضمون مورد استفاده به وسیلهٔ سلسله‌ای از طرحهای صوری معین تعیین شده است. سینمای گنگستری موضوعی آشکار برای تحقیق در این زمینه است، گر چه این مشکل وجود دارد که سینمای گنگستری در سایهٔ سینمای هیجان و وحشت[۲] قرار می گیرد، به نحوی که در یک طرف طیف مثلاً **التهاب**[۳] (رائول والش، ۱۹۴۹) را داریم و در طرف دیگر هیچکاک را. سینمای موزیکال را نیز می توان مورد توجه قرار داد. در بررسی فیلمها نباید عناصر دیداری را به عنوان تنها عناصر تعیین کننده تلقی کنیم زیرا سینما صرفاً یک هنر دیداری نیست. به عنوان مثال استنباط (یا عادت) درمورد

کمدیهای رمانتیك هالیوودی این است که آدمها در این فیلمها با یکدیگر هم بستر نمی شوند مگر آنکه ازدواج کرده باشند. مسلماً این یك قرارداد است (که در واقع هرگز حقیقت نداشته است). و این قرارداد را صرفاً با رجوع به نظامنامهٔ هنر[۲۵] نمی توان توضیح داد چرا که این کار ممکن است به سادگی آن را به یك محدودیت مبدل کند. این نکته نوع موضوعی را که می توان به آن پرداخت محدود می کند، اما این محدودیت را به روشی مشابه در مورد رمان ویکتوریایی[۲۶] (که می توان مثالهای بسیاری از آن استخراج نمود) نیز به وجود می آورد.

معروفترین صحنهٔ یك شب اتفاق افتاد[۲۷] (فرانك کاپرا، ۱۹۳۴) که در آن کلارك گیبل و کلودت کلبرت مشترکاً از یك اطاق استفاده می کنند این قرارداد را بر اساس طنزش مورد استفاده قرار می دهد. با این حال صفات ویژهٔ تعیین کننده و اساسی گونهٔ سینمایی دیداری هستند: تفنگها، اتومبیلها و لباسها در سینمای گنگستری؛ رقص در سینمای موزیکال (البته سوای موسیقی)؛ قلعه‌ها، تابوتها، و دندانها در سینمای وحشت.

دومین نکته این است که با آن که امکان گفتگو در مورد مضمونها و الگوهای ازلی، به شکلی که کیتسز در کتابش انجام می دهد وجود دارد، این کار در نهایت کمك چندانی نمی کند. او الگوهایی ازلی مثل «سفر و جستجو، تشریفات عشق و ازدواج، خوردن و نوشیدن، ریتم خفتن و برخاستن، زندگی و مرگ» را مطرح می کند. اما نه تنها این الگوها علاوه بر وسترن در گونه‌های دیگر نیز ظاهر می شوند، بلکه در فیلمهای دیگری نیز وجود دارند که به ندرت می توان آنها را در هر نوع گونه سینمایی طبقه‌بندی کرد و گذشته از این، چنین الگوهایی علاوه بر سینما در دیگر شکلهای هنر نیز اتفاق می افتد. آنچه که ما نیاز داریم، روشی برای جستجو در یك گونه است که بتوانیم از طریق آن روشن سازیم چه چیزی در گونه متمایز است، و صورتهای درونی و بیرونی آن چگونه ارتباط پیدا می کنند.

اما گونه چه نقشهای ویژه‌ای را ایفا می کند؟ یا به عبارت دیگر اصولاً چه لزومی برای زحمت گفتگو دربارهٔ گونه وجود دارد؟ آیا نمی توانیم با رضایت دادن به این که برخی فیلمها شبیه فیلمهای دیگر هستند خود را صرفاً با نظریه‌های موجود که بر سوی گیری به نفع کارگردان مبتنی هستند هماهنگ سازیم؟ مشکل، بی حد و مرز بودن نظریه‌های موجود است. این نظریه‌ها فرض را بر این می گذارند که مؤلف (که البته ضرورتی

نیست لزوماً کارگردان باشد) شخصاً در برابر تمامی آنچه که در فیلم ظاهر می شود مسئول است، یا اینکه به هر حال یك نفر مسئول است حتی اگر این یك نفر تهیه کننده‌ای ناآزموده باشد. این شکل برخورد که حالت جبرانی بیش از حد لزوم را دارد واکنشی در برابر ادوار تاریك و بحرانی سینما در امریکاست، دورانی که سینمای امریکا به‌عنوان زبالهٔ تکراری و تولید توده‌وار فیلم بر اساس یك فرمول (فیلمهایی که متأسفانه تمامشان فیلمهای بسیار موفقی بودند) در کارخانه‌های هالیوود رد می شد.* به هر حال واکنش فوق به وضعیتی منتهی شده است که فیلمهای امریکایی جمعاً به عنوان بیان خصلتهای شخصی هنرمندانه و بسیار ابتکاری آفرینندگانشان استنباط می شوند.

مسلماً سوای دگرگونی عقاید عمومی دلایل متعددی برای این تغییر برخورد وجود دارد. این خود نوعی افاده فروشی حاد است با این پندار که: واقعاً نمی توانید به ارزش یك فیلم پی ببرید مگر آن که تمامی دیگر فیلمهای کارگردانش را دیده باشید. این برخورد به شکلهای عجیب و غریب ترکاوش در نظریهٔ مؤلف منتهی می شود. زیرا طبق این برخورد اگر یك فیلم خوب باشد، باید مؤلفی پشت سر خود داشته باشد و اگر این شخص یك مؤلف باشد مسئله تا آنجا پیش می رود که دیگر کارهای این شخص، خوب یا حداقل جالب توجه، خواهند بود. با این حال فیلمهایی وجود دارند که کلاً موفق هستند و قدرتشان بیش از آنکه نتیجهٔ هر گونه سهم متمایز مربوط به کارگردانی باشد از قراردادهای یك گونه ناشی می شود. همان طور که اندرو ساریس در کتاب **سینمای امریکا** تصدیق می کند **کازابلانکا** (مایکل کورتیز، ۱۹۴۲) چنین فیلمی است. این که فیلمهای دیگر کورتیز را دیده باشیم چندان کمکی نمی کند، اما اگر همفری بوگارت و بقیه را در دیگر فیلمهای این دوره دیده باشیم از لذت بزرگتری بهره‌مند می شویم. ممکن است بنابر آنچه گفته شد این اعتراض وارد شود که این مسئله هیچگونه ارتباطی با گونه ندارد زیرا کیفیاتی که بازیگران می توانند به یك فیلم بیفزایند درجهت مخالف گونه‌هاست. با این

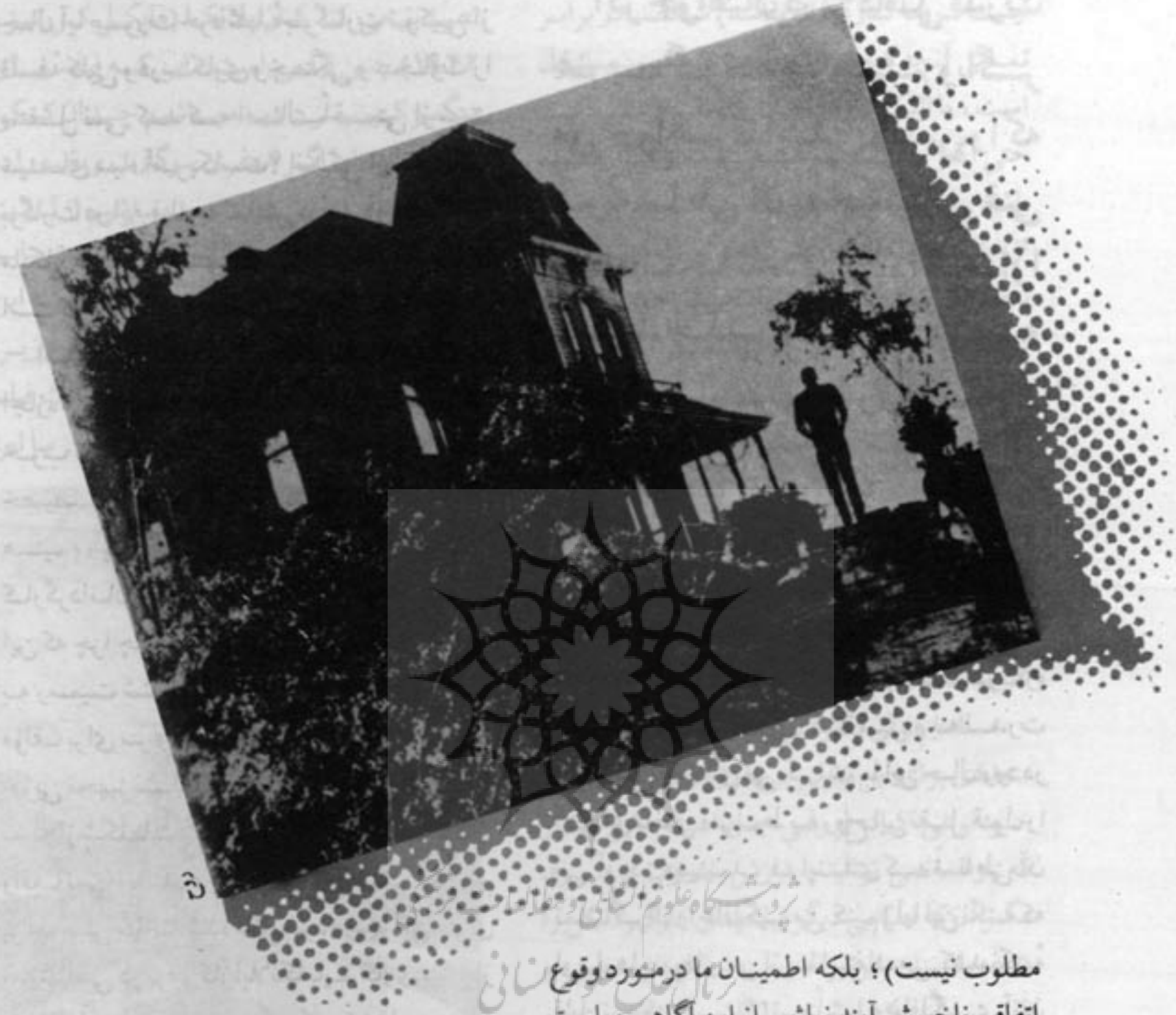
کازابلانکا

حال آیا صورت خرد شدهٔ بوگارت ترکیبی از فلسفهٔ کلبی و درستکاری و خستگی و سخاوت را منتقل نمی کند که اصالتاً قسمتی از سنت سینمای سیاه آمریکاست؟ اندکی از آنچه که بوگارت در این فیلم به نمایش در می آورد مدیون مایکل کورتیز و بیشتر آن مدیون دیگر فیلمهایی است که بوگارت در آنها بازی کرده است.

اما توجیه عمده در مورد گونه این نیست که اجازه می دهد فقط کارگردانان شایسته فیلمهای خوب تولید کنند (هر چند به خاطر این خصیصه نیز به حد کافی سپاسگزار آن هستیم)، بلکه این است که اجازه می دهد کارگردانان خوب، بهتر باشند. و دلیل اصلی این که چرا چنین موضوعی به شکل عمومی تر به رسمیت شناخته نشده این است که نظریهٔ مؤلف برای سر و کار داشتن با هنر عامه پسند به خوبی تجهیز نشده است. این نظریه حتی در آن دسته از شکلهایش که کمتر تعصب آمیز است، واقعاً نمی تواند جایی برای سهم سنتی که فیلم بر اساسش ساخته شده قائل شود. بنابر این برای قدرشناسی در برابر **کازابلانکا** باید کاری بیش از این انجام دهیم که به سادگی کورتیز را به عنوان یك مؤلف قبول کنیم (و این همان چیزی است که هیام[۴۸] و گرین برگ در کتاب **هالیوود در دههٔ چهل** انجامش را از ما می خواهند). غالباً در برخورد با هنرمندان متمایز آنان را جدا از پسزمینهٔ گونه‌ای که بر مبنایش کار می کنند در نظر می گیریم. کتاب رابین وود دربارهٔ هیچکاك نمونهٔ ممتازی از نقد است. اما وود در گفتگو دربارهٔ **روح** (۱۹۶۰) از ارتباط آشکار فیلم با گونهٔ وحشت هیچ نمی گوید. به طور حتم حداقل بخشی از حس ما از وحشت به واکنش درون ساختی ما در برابر

اگر خواهان درك کامل قدرت غریب گونه‌ها هستیم و اگر می خواهیم فرایندی واقعی را که گونه‌ها طی آن به حد کافی غنی شده‌اند تا نعمتهایی را که دارا هستند جذب کنند درك کنیم به کار بسیار بیشتری بر روی تاریخ اولیهٔ این صورتهای گوناگون نیاز داریم.

نمادهای پایه‌ای معینی وابسته است که هیچکاك به خدمت می گیرد. وقتی که هیچکاك دربارهٔ فیلمهایش صحبت می کند مردم به ندرت حرفهایش را جدی می گیرند، با این حال وود در ابتدای بخش مربوط به روح این نقل قول را می آورد: «ببینید، فرایندی که ما طی آن تماشاگران را غافلگیر می کنیم [آیا این نکته که اوبارها به جای من از ما استفاده می کند نکتهٔ قابل توجهی نیست؟] نسبتاً شبیه غافلگیری آنان در خانهٔ ارواح در بازار مکاره است. . . »[۴۹]. خود خانه با القای مبهم معماری گوتیك ویکتوریایی بدون شك از نوع خانه‌های تعداد زیادی از فیلمهای سینمای وحشت است. و وقتی که در انتهای فیلم ورامایلز[۴۹] به زیر زمین می رود ما دچار وحشت می شویم، و وحشتمان فقط به این دلیل نیست که حرفهای نورمن[۵۰] در مورد بردن مادرش به آنجا را شنیده‌ایم (ما هنوز نمی دانیم که مادر نورمن یك جنازه است، هر چند البته مشکوك می شویم که اوضاع به طور کلی



مطلوب نیست)؛ بلکه اطمینان ما درمورد وقوع اتفاقی ناخوش آیند ناشی از این آگاهی ماست که دراین نوع فیلم، اتفاقات نامطلوب در زیر زمینها به وقوع می پیوندند. این به معنی رد کردن نظر وود مبنی بر نسبت دادن اشاره‌های فرویدی به زیر زمین نیست؛ اما مشکل در مورد اشاره‌های فرویدی این است که فرض بر این نیست که تماشاگر ملتفت چنین اشاره‌هایی باشد. احتمال مشهودتر آن است که واکنش آگاهانهٔ ما در برابر صحنه بیشتر ناشی از این باشد که صحنه را در ذهن خویش با سنت گونه هم جنس کرده‌ایم.

اغلب مردم فیلمها را با همین روش می بینند. هیچ کس نخواهد گفت که ما در برابر معیارهای زیبایی شناسانهٔ انسان در خیابان موظف هستیم. با این حال هر کس که به طور کلی با آموزش سر و کار داشته باشد باید به خاطر فاصلهٔ میان بسیاری از نقدهایی که اکنون نوشته می شوند و روش واکنش تماشاگر متوسط در برابر یک فیلم نگران باشد. یک فیلم برای این نوع تماشاگر به معنی یک هاوکز یا فورد یا پکین پای جدید نیست؛ یک وسترن جدید است.

جانبداری از این عقیده به منزلهٔ رد ادعای هنرمند بودن این کارگردانان نیست هنر مردم پسند آفرینندگانش را به نقشی فرعی محکوم نمی کند. بلکه این هنر از یك طرف رابطهٔ میان هنرمند و مواد و مصالح کار و از طرف دیگر رابطهٔ میان مواد و مصالح با تماشاگر را تقویت می کند. هنرمند متعلقات، تکنیکها و استعدادهایش ـ و در گسترده‌ترین معنی، یك سبك ـ را به گونه سینمایی می آورد اما از گونه طرحی صوری دریافت می کند که کار را هدایت نموده، نظم می بخشد. این امر، همان طور که من اشاره کرده‌ام، از جهتی محدودیتهایی را اعمال می کند. برخی مضامین و اشکال (در صورتی که مستثنی نشوند) اگر کاملاً بر ضد سنتهای گونه عمل کنند، احتمال موفقیت کمتری دارند. اما مزایا قابل توجه است. اثر قرار گرفتن دائمی تماشاگران در برابر توالی فیلمهای پیشین، آنان را به تشخیص برخی عناصر صوری هدایت کرده است که همانند رشد پیوستهٔ معنا در ذهن آنان است. من سعی کرده‌ام برخی از این عناصر را مجزا کرده و در بعضی موارد به معنای این عناصر اشاره کنم. بعضی از منتقدان علاقه‌مند هستند که اصطلاح «شمایل» را به این عناصر نسبت دهند.

گر چه در اغلب موارد بحث در همین نقطه متوقف شده است. اما مسئلهٔ اساسی فقط یافتن چگونگی ارتباط شمایلها با کل سینما نیست. بلکه ارتباط آنها به ویژه با گونه‌ها، حائز اهمیت است و یافتن این نکته که در سینمای مردم پسند چگونه ممکن است این عناصر با میل طبیعی ما برای دیدن فیلم به عنوان بیان شخصیت هنرمندانه تطبیق یابند.

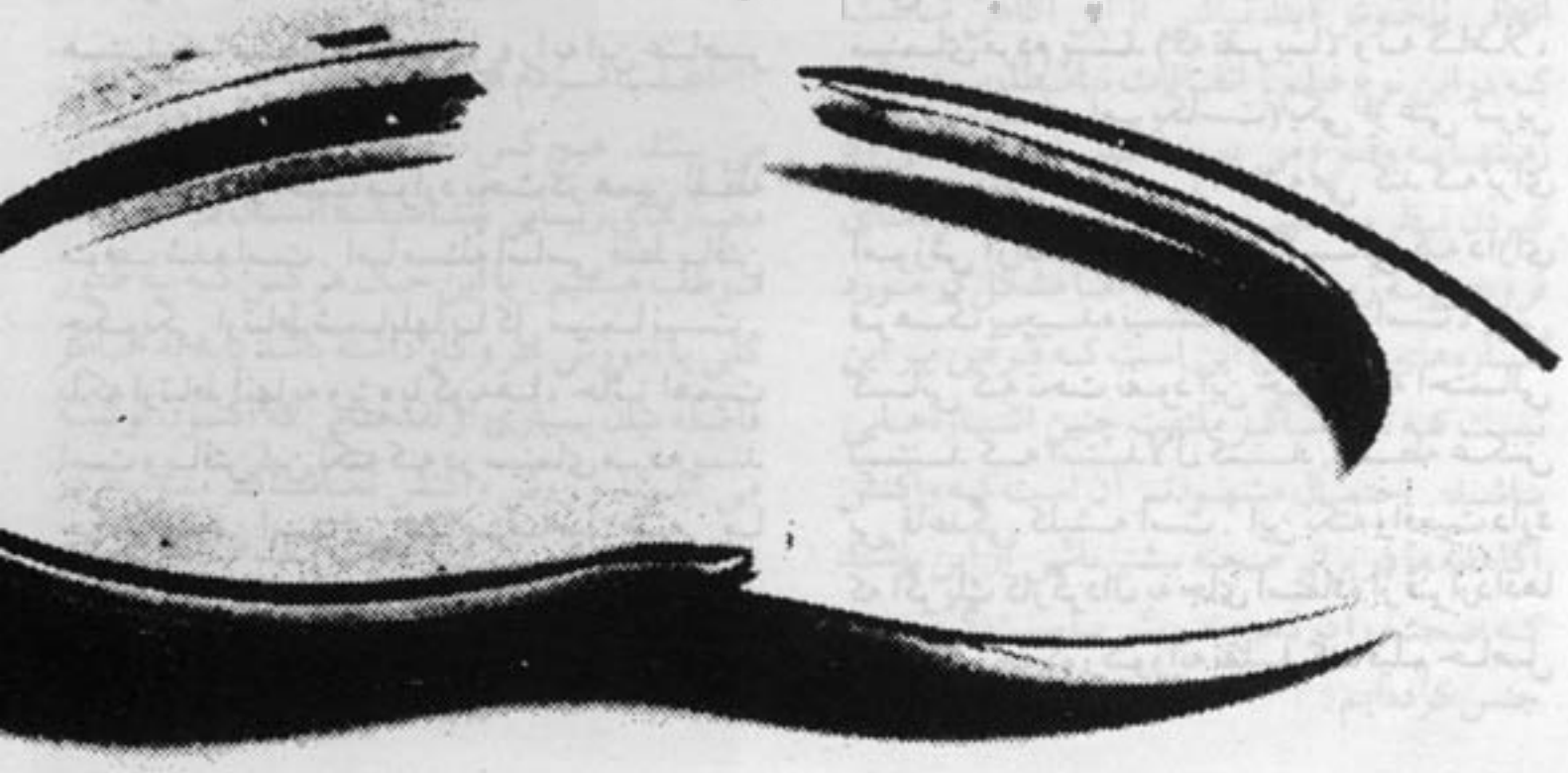
با درك این نکته که یك فیلم گونه‌ای به ترکیبی از تازگی و عناصر مأنوس وابسته است تطبیق مذکور به بهترین شکل عملی می شود. تماشاگر قراردادهای گونه را می شناسد و چنین شناختی فی نفسه یك لذت است. در حقیقت هنر مردم پسند همیشه به همین نکته متکی بوده است. ممکن است این استدلال مطرح شود که تاریخ مفهوم نوین تازگی (یا «اصالت») به‌عنوان کیفیتی اساسی، یا حتی کیفیت اساسی مورد نظر در یك اثر به دورهٔ رمانتیك باز می گردد. و همان طور که ریموند ویلیامز در **فرهنگ و جامعه**[51] مطرح می کند، در خلال این دوره است که هنر از تماس با مخاطبان گسترده‌ای که به طور اجمالی متجانس شده‌اند دور می شود. طلایه‌های دسته‌بندی امروزی میان فرهنگ «توده» و فرهنگ «روشنفکری» را در همان جا داریم. این اصالت با سهولت بسیار به انحطاط بی قاعدگی مبدل شده و برقرار کردن ارتباط، قربانی جذبه‌های بیان خویشتن می گردد. این یکی از شایستگیهای عمدهٔ سینمای امریکاست که با در نظر گرفتن همهٔ جوانب، این انحطاط و تطور هنوز در آن به وقوع نپیوسته است. و به خاطر همین است که سینمای مردم پسند (که تقریباً، و نه کاملاً، مترادف سینمای امریکاست) یکی از غنی ترین منابع مواد و مصالحی را ارائه می کند که برای آموزش آزادانهٔ مطالب به کسانی که دارای فرهنگ پیچیده نیستند مناسب است، یعنی کسانی که تحت نفوذ این خواستهٔ احتمالی نیستند که استدلال کنند. نقطهٔ عکس بی قاعدگی کلیشه است. این نکته واقعیت دارد که اگر یك کارگردان به جای استفاده از قراردادها آنها را به نحو کورکورانه تقلید کند فیلم حاصل

درست همان چیزی است که غالباً در گذشته و حتی هم اکنون تصور می شده است و به نحو انحصاری توسط هالیوود تولید می شود؛ یعنی ردیف تماماً قابل پیش بینی تصاویر و موقعیتهایی که شبیه کالای ذخیره شده در انبار هستند. البته قصد عمدهٔ این مقاله تبلیغ برای هالیوود نیست. این نبرد اگر به پیروزی منتهی نشده باشد، حداقل با افزایش شمار آدمها در جبهه‌هایی که همواره رو به گسترش است ادامه می یابد. بلکه منظور طرح این استدلال است که در بحث دربارهٔ سینمای مردم پسند، پایه قراردادن انحصاری نظریهٔ مؤلف یك اشتباه است.

یکی از بهترین مثالها در مورد روش کار بالفعل گونهٔ فیلم، **تفنگها در بعدازظهر**[۵۲] پکین پاست.

با آگاهی از دوره و محل، در آغاز فیلم توقع داریم که شهر وسترنی و آشنایی را ببینیم. در واقع، اولین دقایق فیلم به نحوی زیرکانه توقعات ما را بر هم می زند. همراه با گردش دوربین در اطراف شهر، پلیسی با یونیفورم، یك اتومبیل، یك شتر و راندلف اسکات را که مثل بوفالوبیل لباس پوشیده است می بینیم. هر یك از این تصاویر نقش ویژه‌ای را ایفا می کند. تصویر مأمور پلیس این نکته را می رساند که قانون رسمیت یافته و روزگار خشونت در مرزها به سر آمده است. نقش اتومبیل همانند نقش آن در فیلم این گروه خشن[۵۳] (پکین پا، ۱۹۶۹) به این مسئله اشاره می کند که غرب دیگر از تکنولوژی جدید و پیامدهای آن جدا نیست. و مسابقهٔ پر معنی شتر با اسب، مجاورتی مضحك را به نمایش در می آورد که در عین حال دردناك است. زیرا یك اسب در یك فیلم وسترن تنها یك حیوان نیست بلکه نماد بزرگی، جذابیت و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



قدرت است. این کیفیتها به خاطر رقابت اسب با یك شتر تحقیر شده‌اند؛ و برای افزودن توهین به آسیب روحی این صحنه، سرانجام شتر مسابقه را می برد.

راندلف اسکات تنها یك بازیگر نیست. کافی است دو یا سه فیلم از فیلمهای او را دیده باشید تا بدانید که او نوعی کمال آرام و توأم با خوشرویی را ارائه می کند. پکین پا، اسکات را وادار می کند که در سراسر فیلم یك بازی مخالف با این ویژگی را ارائه کند. اما تأثیر اولین ضربه‌ای که پس از دیدن اسکات با کلاه گیس و در حال راندن اطاقکی کج بر ما وارد می شود بیش از آشفته شدن توقعات ما در مورد نقش او در فیلم است. این ضربه باعث می شود که در مورد برخورد با قهرمانان افسانهٔ وسترن دچار تردید شویم. اسکات که به شکل بوفالوبیل لباس پوشیده، تصویری است که نه تنها به شخصیت سینمایی او متکی است، بلکه به واکنش ذخیره‌ای تماشاگر در مورد بوفالوبیل نیز اتکا دارد، زیرا او نیز با این جعل هویت عجیب و غریب دچار تنزل مقام شده است. پکین پا می گوید: «این حالت نشان دهندهٔ منتهی شدن همه چیز به شرایطی است که قهرمانان به خاطر پول مورد بهره‌برداری قرار می گیرند».

واضح است که پکین پا قادر به ایستادگی در برابر قراردادها نخواهد بود مگر آنکه با تماشاگر دارای سنت مشترکی باشد. اگر چه او با تمهیدات بسیار در حال ساختن یك ضد وسترن است، اما به وسترن به عنوان صورت بیرونی نیاز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دارد. عامل جذاب، ارتباط میان این صورت و صورت خارجی است. دراینجا ناچار هستم مجدداً باجیم کیتسز وارد بحث شوم. او معتقد است فیلمهای پکین پا اساساً دربارهٔ جستجوی هویت هستند. در عین حال که نمی خواهم اثر پرداختن به پاره‌ای از این نوع بستگیها را در فیلمهای پکین پا رد کنم، اما این اعتراض را می توان وارد کرد که چنین گفته‌ای بیشتر متمایل به این است که آشکارترین واقعیت در مورد این فیلمها یعنی وسترن بودن این فیلمها را نادیده بگیرد. هویت را در همه جا و همه وقت می توان جستجو کرد. اما مضمون اساسی تفنگها در **بعدازظهر** از نوعی است که درعین حال که می توان فیلم را در میان صورتهای دیگر قرارداد، به صورت آرمانی با صورت انتخاب شده متناسب است.

فیلم اوضاع و احوال مردانی را شرح می دهد که بیش از زمانشان زندگی کرده‌اند، این مردان که به دنیایی عادت کرده‌اند که مسائل آن با معیار قدرت به سادگی حل و فصل می شده است، اکنون با شیوه‌ای از زندگی روبرو می گردند که با پیچیدگیها و تحولات خارج از فهم آنان تهدید می شود. از آنجا که این مردان با زندگی جدید هماهنگ نیستند یا نمی توانند با آن هماهنگ شوند تمامی آنچه که برایشان باقی می ماند نوعی قهرمانی تلخ و غم انگیز است.

پکین پا از مجموعهٔ تصاویر و قراردادهایی که ما گونهٔ وسترن می نامیم، برای تعریف و مجسم کردن اوضاع و احوال به طریقی که آگاه شویم غرب چه بوده و به چه تبدیل شده است، استفاده می کند. به این شکل که اولی از طریق تصاویر آشنا و دومی توسط تصاویر ناآشنا به ما منتقل

فیلمهایی وجود دارند که کلاً موفق هستند و قدرتشان بیش از آنکه نتیجهٔ هرگونه سهم متمایز مربوط به کارگردانی باشد از قراردادهای یک «گونه» ناشی می شود.

می شوند، و این دو با هم مضمون او را تصریح کرده‌اند. بسیار آشکار است که به دلیل وسترن بودن فیلم، مضمون بر حسب کنش توأم با خشونت شکل گرفته است. اگر این فیلم، فیلمی موزیکال بود، احتمال داشت که مضمون از جهاتی شبیه همین مضمون باشد، اما به خاطر تفاوت قراردادها، احتمالاً خشونت را در بر نداشت (یا اگر متضمن خشونت باشد، احتمالاً از خشونتی که تا حد زیادی دارای سبك شده و تأثیری کاملاً متفاوت را به دنبال دارد، استفاده می شد) و اگر این فیلم، فیلمی گنگستری بود به نظر نمی آید که تأثیر صحنهٔ پایانی آن همانند تأثیر فیلم فعلی بود. پایان فیلم که پسزمینهٔ مرثیه گونهٔ برگهای پاییزی را به شکلی زیبا در بردارد، مرگ جاد[۵۴] را از جهتی با مرگ طبیعت همانند می کند، طبیعتی که در آغاز فیلم به نظر می آید از تمدن عقب مانده است.

نویسندگان معاصر اغلب مسائلی را که مطرح شد، گاهی اوقات با ابهام بیشتر و با روشهای دیگری بیان کرده‌اند. آنچه که اینك باید انجام داد این است که فهم فزایندهٔ خود را برای دریافتن این نکته به کار گیریم که نشانه‌شناسی تا چه حد برای کاوش در رابطهٔ صریح میان هنرمند و مواد و مصالح وی اهمیت دارد و ضمناً برای توضیح حس ذاتی ما در این مورد که یك گونه صرفاً مجموعه‌ای از تصاویر مرده نیست که برای احیا در انتظار یك کارگردان باشند، بلکه سنتی است با زندگی خاص خود. در اینجا به سومین پرسشی که در ابتدای مقاله مطرح شد باز می گردیم. گونه‌ها از نظر تاریخی قبل از کارگردانان بزرگ مطرح می شوند. زندگی شادِ گونهٔ وسترن قبل از جان فورد نیز با نیروی خاص این گونه جریان

آنچه که ما نیاز داریم، روشی برای جستجو در یك گونه است که بتوانیم از طریق آن روشن سازیم چه چیزی در گونه متمایز است، و صورتهای درونی و بیرونی آن چگونه ارتباط پیدا می کنند.

داشته است، حتی قبل از آنکه جیمز کروز به مقابله با آن بپردازد.

اگر خواهان درك کامل قدرت غریبِ گونه‌ها هستیم واگر می خواهیم فرایندی واقعی را که گونه‌ها طی آن به حد کافی غنی شده‌اند تا نعمتهایی را که دارا هستند جذب کنند درك کنیم به کار بسیار بیشتری بر روی تاریخ اولیهٔ این صورتهای گوناگون نیاز داریم. و سرانجام مسئلهٔ مربوط به رابطهٔ میان وسترن و تاریخ است که ابداً مسئلهٔ ساده‌ای نیست و همیشه حالت مسئله‌ای محوری را ندارد. این مسئله را تنها وقتی با اطمینان می توان پاسخ گفت که بدانیم شکل وسترن چگونه شروع شده است. معمولاً گمان بر این است که وسترن از افسانه‌های عامیانهٔ کم ارزش[۵۵] سرچشمه گرفته و به وسیلهٔ همین نوع افسانه نیز کاملاً تجهیز شده است. درعین حال که وجود جنبه‌های بسیار بصری در این گونه، باور کردن این گمان را دشوار می سازد اما این گمان کاملاً واقعیت دارد. واگر بگوییم وسترن از تاریخ سرچشمه گرفته و واکنشی در برابر آن است، درمورد فیلمهای موزیکال یا سینمای

وحشت وضع چگونه است؟ آیا احتمال دارد که بتوانیم نظریه‌ای به دست آوریم که تمامی این نکات را به نحو مناسب در برگیرد؟

◇

پاورقی

1- Edward Buscombe.

۲ـ Poetics ـ از این کتاب دو ترجمهٔ فارسی یکی متعلق به عبدالحسین زرین کوب و دیگری تحت عنوان **هنر شاعری** به ترجمهٔ فتح الله مجتبایی در دسترس است. م.

3- Epic.

4- Lyric.

5- Species.

6- Tone.

7- Form.

8- Subject matter.

۹ـ Dr. Samuel Johnson (۱۷۸۴ ـ ۱۷۰۹) مؤلف و واژه‌نگار انگلیسی. م.

۱۰ـ Romantic revolt ـ مکتب ادبی و هنری که از اواخر قرن هیجدهم در انگلستان و آلمان و سپس در فرانسه چون واکنشی انقلابی علیه اصول مقرر و قالب رسمی مکتب کلاسیک قیام کرد، و بنایش بر تخیل و رؤیا، سنت شکنی، شور شاعرانه، مضامین عادی در شرح احوال مردم عادی و عشق آتشین به طبیعت و زندگی طبیعی است. (**واژه نامهٔ مصور هنرهای تجسمی** تألیف پرویز مرزبان، حبیب معروف)

11- «a Poem is a Poem, is a Poem».

۱۲ـ Satyr ـ نیم خدای جنگلی با سر سینهٔ آدمی و دو پای سمدار بز و دو شاخ در اساطیر یونان. در ادبیات دراماتیک به ادبیات طنز آمیز اطلاق می شود. م.

13- Fiction.

14- Poetry.

15- Rene Wellek.

16- Austin Warren.

17- Theory of Literature.

18- Lonely Are the Brave.

19- Outer form.

20- Structure.

21- Metre.

22- Inner form.

23- Atlitude.

24- Purpose.

25- Subject.

26- Pastoral.

27- Dipodic verse.

28- Pindaric ode.

29- Diagram.

30- Plot.

31- Plot structure.

۳۲ـ Bowie ـ نوعی کارد شکاری یك لبه که نوك آن تیز است. منسوب به جیمز بووی (۱۸۳۶ـ۱۷۹۰). م.

33- Derringer.

34- Doc Holliday.

35- Sonnet.

36- Trojan War.

37- Jim Kitses.

38- Horizons West.

39- Angie Dickinson.

۴۰ـ Calamity Jane ـ لقب مارتا جین بورك (۱۹۰۳ـ۱۸۲۵) قهرمان سرحدات آمریکاست. م.

41- archetypes.

42- icons.

43- Thriller.

۴۴ـ White eat ـ درجهٔ حرارت بالایی که فلزات در آن به رنگ سفید در می آیند (مجازاً) التهاب و شدت احساسات. م.

۴۵ـ Hays Code ـ منسوب به William Harrison (Will) (۱۹۵۴ـ۱۸۷۹) سیاستمدار و مسئول اجرایی سینما در آمریکا که نظامنامه‌ای برای سانسور تدوین کرده بود. م.

۴۶ـ Victorian novel مربوط به دورهٔ ملکه ویکتوریا در انگلستان (۱۹۰۱ـ۱۸۳۷). م.

47- It Happened One Night.

48- Higham.

49- Vera Miles.

۵۰ـ Norman Bates ـ قهرمان (یا ضد قهرمان) اصلی فیلم روح که آنتونی پرکینز نقشش را بازی می کند. م.

51- Culture and society.

52- Guns in the Afternoon.

53- The Wild Bunch.

54- Judd.

۵۵ـ Pulp fiction ـ افسانه‌های عامیانه‌ای که در نشریات یومیه و مجلات چاپ می شوند. چیزی مثل پاورقی. م.

● باسکامب در اینجا و در سطور بعد به اختلاف شدید برخورد با فیلمهای آمریکایی در دورهٔ قبل و بعد نظریهٔ مؤلف اشاره دارد. این نظریه نخست در فرانسه توسط تروفو مطرح شد و سپس توسط اندرو ساریس منتقد آمریکایی در آمریکا بسط یافت.

البته سینماگر مؤلف به سینماگری اطلاق می شود که فیلمهایش بر اساس اندیشه و برداشت شخصی خودش ساخته می شوند. سینماگر مؤلف سبك و فکر خود را فیلم به فیلم منتقل می سازد و اثر او در پس هر فیلم به وضوح محسوس است. به همین دلیل در این نظریه توجه بیشتر روی کارگردان است و فیلم به عنوان کار گروهی چندان مطرح نیست. برسون، برگمان، رنوار، فلینی، لوزی، ویسکونتی و در سینمای آمریکا فورد، ولز، هیچکاك از جمله فیلمسازان مؤلف شناخته شده‌اند. م. (با استفاده از **فرهنگ فیلمهای سینما**، ژرژ سادول؛ ترجمهٔ هادی غبرایی، عباس خلیلی، سینا مجیرشیبانی). م.

●● هیچکاك اصطلاح The haunted house at the fairground را به کار می برد. منظور نوعی بازی شبیه تونل وحشت در مجتمعهای بازی کودکان (مثلاً شهربازی) است. م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی