

چاپ پنجم

نشانه‌ها و معنا در سینما



پیتر وولن
ترجمه عبدالله تربیت
و بهمن طاهری





نشانه‌ها و معنا در سینما

نشانه‌ها و معنا در سینما

پیتر وولن

ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری

سروش

تهران ۱۳۸۹

شماره ترتیب انتشار: ۵ / ۲۱۴

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Signs and Meaning in the Cinema, by Peter Wollen,
The British Film Institute, fourth edition, expanded 1998.

Wollen, Peter

وولن، پیتر

نشانه‌ها و معنا در سینما / پیتر وولن، مترجمان عبدالله تربیت، بهمن طاهری. -
[ویرایش ۲]. - تهران: سروش (انتشارات صداوسیما). ۱۳۶۹.

۳۱۶ ص: مصور، عکس.

بها: ۶۰۰ ریال.

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).

Signs and Meaning in the Cinema.

عنوان اصلی:

این کتاب در سال ۱۳۶۳ با ترجمه ناصر زراعتی، توسط انتشارات تیراژه منتشر شده است.

چاپ پنجم: ۱۳۸۹. ISBN: 978-964-12-0062-8. ۳۵,۰۰۰ ریال.

۱. سینما - زیبایی‌شناسی. الف. تربیت، عبدالله، مترجم. ب. طاهری، بهمن.

۱۳۲۵. مترجم. ج. صداوسیما جمهوری اسلامی ایران. انتشارات سروش.

د. عنوان.

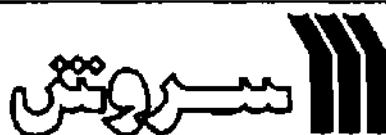
۷۹۱/۴۳۰۱

PIN ۱۹۹۵/۹۵

۱۳۶۹

۷۶۶-۲۷۶۰ م

کتابخانه ملی ایران



انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتح، ساختمان سروش

مرکز پخش: ۸-۸۸۳۴۵۰۶۳ و ۵-۶۶۹۵۴۸۷۰

<http://www.soroushpress.ir>

عنوان: نشانه‌ها و معنا در سینما

نویسنده: پیتر وولن

مترجمان: عبدالله تربیت و بهمن طاهری

چاپ اول: ۱۳۶۳ چاپ پنجم (با تجدید نظر و اضافات): ۱۳۸۹

قیمت: ۳۵,۰۰۰ ریال

این کتاب در دو هزار نسخه در چاپخانه انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

همه حقوق محفوظ است.

شابک: ۸-۰۰۶۲-۱۲-۹۶۴-۹۷۸

چاپ اول تا چهارم: ۱۵,۰۰۰ نسخه

فهرست

مقدمه	۷
۱. زیبایی شناسی ایزنشتاین	۱۹
۲. نگره مؤلف	۷۷
۳. نشانه شناسی سینما	۱۲۱
۴. مؤخره (۱۹۷۲)	۱۵۷
۵. پی گفتار (۱۹۹۷): گفت وگو با پیتروولن	۱۷۹

بخش های مقدمه، زیبایی شناسی ایزنشتاین و مؤخره (۱۹۷۲) ترجمه عبدالله تربیت و بخش های نگره مؤلف، نشانه شناسی سینما و پی گفتار (۱۹۹۷) ترجمه بهمن طاهری است.



پوستر لومییر: ژرژ ملی یس

مقدمه

هدف کلی این کتاب، ارائه دادن راه‌هایی است که شاید بتوان از طریق آن‌ها به مسائل مهم زیبایی‌شناسی فیلم به نحوی ثمربخش نزدیک شد. نظر من این است که بررسی فیلم نباید الزاماً در یک دنیای منحصر به خود صورت گیرد؛ یک جهان بسته و اختصاصیِ گفتار که تمام مفاهیم و روش‌های بیگانه، از آن بیرون رانده شده‌اند. بررسی فیلم باید با تغییرات و پیشرفت‌های حاصله در بررسی وسایل بیانی دیگر، هنرهای دیگر، و روش‌های دیگر ارتباط و بیان، همگامی کند و از آن‌ها تأثیر بپذیرد. زیبایی‌شناسی فیلم و نقد فیلم، برای مدتی بسیار طولانی، حداقل در کشورهای انگلوساکسون، حیطه‌هایی ممتاز تشکیل می‌دادند، حیطه‌هایی خصوصی که اندیشه در آن، برحسب تصادف، و بی‌اعتنا به آنچه که در قلمرو وسیع‌تر عقاید می‌گذرد، در مسیرهای خاص خویش پیش رفته بود. کسانی که دربارهٔ سینما می‌نوشتند، خود را مختار می‌دانستند دربارهٔ زبان فیلم طوری سخن گویند که گویی علم زبان‌شناسی وجود ندارد و نگرهٔ^۱ مونتاژ ایزنشتاین را با جهالتی سرورآمیز نسبت به مفهوم مارکس باورانهٔ^۲ دیالکتیک مورد بحث قرار دهند.

وسعت نظر، بسیار مهم است. زیرا زیبایی‌شناسی فیلم، حقاً جای پراهمیتی در بررسی زیبایی‌شناسی عمومی دارد. در درجهٔ اول، سینما یک هنر کاملاً

جدید است که هنوز به صدسالگی نرسیده است. این یک مبارزه جویی بی سابقه در مقابل زیبایی‌شناسی است؛ مشکل است بتوان دربارهٔ واقعهای به اهمیت ظهور یک هنر جدید فکر کرد؛ یک مبارزه جویی بی سابقه و یک فرصت شگفت‌انگیز. لومی‌یر^۱ و ملی‌یس^۲، تقریباً در دوران ما، به چیزی دست یافتند که اورفه و یوبال^۳ به سبب آن، هزاران سال مورد احترام بوده‌اند؛ بنیان‌گذاران افسانه‌یی هنر موسیقی، کهن، دوردست و هول‌انگیز. ثانیاً، سینما صرفاً یک هنر جدید نیست؛ بلکه در ضمن هنری است که هنرهای دیگر را ترکیب و هماهنگ می‌کند و روی ردیف‌های حسی مختلف، مجراهای مختلف، عمل می‌کند و رمزها و روش‌های مختلف بیان را مورد استفاده قرار می‌دهد. سینما، مسئلهٔ رابطه میان هنرهای مختلف، تشابهات و اختلافات آن‌ها و امکانات تبدیل و انتقال آن‌ها را به شدیدترین شکل مطرح می‌کند: تمام سؤالاتی که توسط مفهوم واگنری^۴ «اثر هنری جامع»^۴ و انتقاد برشتی از واگنر در برابر زیبایی‌شناسی مطرح شده‌اند، سؤالاتی هستند که ما را به نگرهٔ همحسی^۵، به کتاب لائوکوئون^۶ اثر لسینگ^۷ و شعر رابطه‌ها^۸ اثر بودلر^۹ باز می‌گردانند.

با وجود این، تأثیر سینما روی زیبایی‌شناسی تقریباً هیچ بوده است. دانشگاه‌ها هنوز هم شبح فرسوده‌ای از زیبایی‌شناسی را که ضرورتی و تاب و توانی ندارد و در برابر قدرت حریف تازه وارد فرومانده است نمایش می‌دهند. بسیاری از کسانی که دربارهٔ زیبایی‌شناسی قلم‌فرسایی می‌کنند پا را چنان فراتر نهاده‌اند که هیچ ارزشی برای سینما قائل نیستند؛ آنان چشم از آن برگرفته‌اند و به کارهای معمول خود بازگشته‌اند. کوشش‌های گوناگونی برای نوسازی زیبایی‌شناسی انجام گرفته است، ولی این کوشش‌ها بیشتر از تماس با سایر دروس دانشگاهی - آزمون روانشناسانه، جامعه‌شناسی آماری، فلسفهٔ

1. Lumière

2. Méliès

۳. Jubal، در متن اصلی کتاب Tubal-Cain، توبال فائن، آمده است که اشتباه است - م.

۴. gesamtkunstwerk، ترکیب موسیقی، نمایش، شعر، نقاشی و طراحی صحنه، با هدف

ضربه زدن، تحریک کردن و مبارزه جویی. - م.

5. synesthesia

6. Laocoön

7. Lessing

8. Correspondances

9. Baudelaire

زبان‌شناسی - ناشی شده تا از پیشرفت‌هایی که در خود هنرها حاصل شده است. این امر باور نکردنی است که نویسندگان زیبایی‌شناسی، شور و شوقی نسبت به سینما از خود نشان نداده‌اند. شاید گاهگاهی نامی از پودوفکین، ایزنشتاین، یا ولز برده شود، ولی به‌طور کلی، یک بی‌اطلاعی و حتی بی‌توجهی آزاردهنده وجود دارد.

در دهه ۱۹۲۰، روس‌ها - کولشوف، پودوفکین، ایزنشتاین - توانستند توجه دیگران را جلب کنند. البته موقعیتی که آنان داشتند یگانه بود. انقلاب بلشویکی، نظام کهنه آموزشی را نیز مثل تمام چیزهای دیگر نابود کرده بود؛ محافظه‌کاری آکادمیک به یک عقب‌نشینی همه‌جانبه دست زده بود. خبرگان زیبایی‌شناسی تماس نزدیکی با پیشتاز^۱ هنری برقرار کردند؛ این دوران شکوفایی شکل‌نگری^۲ روسی بود: همکاری میان شاعران و داستان‌نویسان از یک طرف و منتقدان ادبی و نگره‌پردازان از طرف دیگر، اکنون به خوبی شناخته شده است. در واقع، بسیاری از منتقدان برجسته، شاعر و داستان‌نویس هم بودند. سینما، به طرزی آشکار، تحت تأثیر این امر بود. بسیاری از شکل‌نگران - مثل تینیانوف^۳ داستان‌نویس و نگره‌پرداز ادبی - به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس در زمینه سینما نیز کار کردند. با فروریختن نظام آکادمیک قدیم، آهنگ پیشرفت روشنفکرانه نه فقط به کندی نگرآید بلکه عملاً بر سرعت آن نیز افزوده شد. این تبلور یک گروه روشنفکر راستین بود تا یک سلسله مراتب آکادمیک: این گروه هم مثل تمام گروه‌های روشنفکر، گرد احیای روزنامه‌نگاری جدی و جدل به‌وجود آمده بود. نگره‌پردازان ادبی، خصوصاً مانند ویکتور اشکلوفسکی^۴ بیانیه‌هایی صادر کردند، مطالب تندی نوشتند و با شور و اشتیاق فراوان با مجله‌هایی مانند لِف^۵ همکاری کردند. البته این فقط یک دوره موقتی بود: به‌زودی، نوع جدیدی از افکار صرفاً نظری^۶ سنگین ظهور کرد.

این امکان هست که ایزنشتاین را به‌عنوان یک شخص خودآموخته طرد کرد و او را به‌دلیل فقدان آموزش‌های رسمی جدی - یا بهتر بگوییم تعلیم دیدن در

1. *avant-garde*

2. Formalism

3. Tynyanov

4. Victor Shklovsky

5. *Lef*

6. academicism

موضوعی نادرست - تحقیر کرد، ولی اکنون کمتر کسی مسئولیت چنین ادعایی را می‌پذیرد. کاملاً روشن است که علی‌رغم عدم قاطعیت او و شرایط دشوار کار، ایزنشتاین نخستین و احتمالاً هنوز هم مهمترین نگره پرداز برجسته سینما است. حالا کار اصلی این است که نوشته‌های انبوه او را در چهارچوبی انتقادی مورد ارزیابی مجدد قرار دهیم و هسته اصلی بحث و دستگاه مفاهیم وی را از انحراف‌ها و هیجان‌های او جدا کنیم. البته، نخستین موج آثار مقبول درباره زیبایی‌شناسی فیلم، تقریباً در همه کشورها، نفوذ بسیار زیادی را که ایزنشتاین اعمال کرده است نشان می‌دهد که آشکارا تا حدودی از اعتبار او به عنوان یک کارگردان سرچشمه گرفته است. فکر مهمی که اذهان را به خود مشغول کرد، مفهوم مونتاژ بود. توضیحات پیش‌پا افتاده فراوانی درباره نظریات ایزنشتاین در این مورد وجود دارند و البته یک ضد جریان در مقابل این روش رسمی عکس‌العمل نشان داده است که به جای نما^۱ روی سکانس و به جای دوربین ثابت روی دوربین متحرک تأکید می‌کند. به نظر من چیزی که اکنون لازم است طرد صریح نگره‌های ایزنشتاین نیست، بلکه بررسی مجدد انتقادی آن‌ها است، شناخت ارزش آن‌ها نیست، بلکه کوششی برای مشاهده آن‌ها از یک زاویه تازه است، نه به عنوان الواح قانون، بلکه آن طور که در یک فعالیت پیچیده اندیشه جای دارند، هم اندیشه خود ایزنشتاین و هم طرز تفکر محیطی فرهنگی که او در آن کار می‌کرد.

در این مرحله، صدور رأی قطعی درباره ایزنشتاین امکان‌پذیر نیست. فقط حالا است که به تدریج اسناد و مدارک حیاتی فراوانی در اتحاد شوروی منتشر می‌شوند. مشکل بتوان گفت که این روش چقدر دوام خواهد داشت. و البته بررسی دقیق همه مدارک و انتشار نتایج حاصله حتی وقت بیشتری خواهد گرفت. به علاوه، دهه ۱۹۲۰ در اتحاد شوروی یک دوره فوق‌العاده پیچیده است نه فقط پیچیده بلکه به طرزی تکان دهنده و شگفت‌انگیز اصیل است. تحولات عظیم سیاسی و اجتماعی آن دوره، موقعیت بی‌سابقه‌ای را در زمینه هنرها، در فرهنگ به طور اعم و در نهضت اندیشه و آرمان^۲ به وجود آورد. در قسمت مربوط به ایزنشتاین در این کتاب، من سعی کرده‌ام زمینه بحث را تغییر دهم و آنچه را که

1. shot

2. ideology

به نظر من جریان اصلی اندیشه ایزنشتاین است به طور اجمال بیان کنم و جای آن را در محیط خود مشخص کنم. تمام این چیزها الزاماً بسیار موقتی است؛ من مشتاقانه در انتظار عصر جدیدی در تاریخ نگاری اتحاد شوروی، هنر در دهه ۱۹۲۰، بخصوص سینما، و بحث و جدل‌هایی هستم که ناچار در پی آن خواهند آمد.



اکتبر (پورژوازی روسی)

اما، مانع اساسی برای زیبایی‌شناسی فیلم، هالیوود بوده است نه ایزنشتاین. همان‌طور که دیده‌ایم ایزنشتاین جزئی از یک جنبش عمومی بود که نه فقط کارگردانان سینما بلکه شاعران، نقاشان و معماران را نیز شامل می‌شد. جای دادن سینمای دهه ۱۹۲۰ روسیه در قالب عادی تاریخ هنر کار نسبتاً آسانی است. هالیوود، از سوی دیگر، یک پدیده کاملاً متفاوت است که مقابله با آن کار بسیار مشکل‌تری است. درباره ایزنشتاین می‌توان همان‌طور حرف زد که درباره شاعری مثل مایاکوفسکی، نقاشی مثل ماله‌ویچ^۱ یا یک کارگردان تئاتر مثل استانیسلافسکی حرف می‌زنیم. ولی در مورد جان فورد یا راثول والش چگونه؟

1. Malevich

همان‌طور که به‌خوبی می‌دانیم، عکس‌العمل اولیه در برابر هالیوود، تفی کامل آن به‌عنوان تهدیدی برای ارزش‌ها و حساسیت‌های متعالی بود. دامنه وحشت را می‌توان در این که چگونه اکثر منتقدان و نگره‌پردازان بورژوا فیلم رزمنانو پوتمکین را بر آثار موزیکال متروگلدوین مایر یا آثار هیجان‌انگیز برادران وارنر ترجیح می‌دهند، مشاهده کرد. آنان عملاً نمایش بورژوازی را در فیلم‌های اعتصاب یا اکتبر که صورتی هول‌انگیز، اغراق‌آمیز، و بیرحمانه دارد به نمایش آن در فیلم‌های وینسنت مینه‌لی یا داگلاس سیرک که برای آنان بسیار ترسناک‌تر است، ترجیح می‌دهند. به‌نظر می‌رسد که این طرز تلقی ریشه‌های بسیار نیرومندی داشته باشد. تعجبی ندارد که ژان دومارش^۱ عنوان «مارکس از مینه‌لی خوشش می‌آمد» را روی نقدی که بر فیلم بریگادون^۲ نوشته بود گذاشت (ممکن است در مورد این که آیا بریگادون مناسب‌ترین انتخاب است تردید پیش آید ولی درک منظور دومارشی مشکل نیست).



فیلم علمی - خیالی ژاپنی: رودان

1. Jean Domarchi

2. Brigadoon

البته عکس‌العمل در برابر هالیوود همیشه حالتی افراطی داشت. دو نکته است که باید از یکدیگر مجزا شوند. اول این که هالیوود به هیچ وجه یک کل متفاوت نیست؛ سینمای آمریکا یک موضوع کاملاً جداگانه نیست. در آغاز باید گفت که همه سینماها تجاری هستند و تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران در هر جای دنیا که باشند انگیزه‌های یکسانی دارند. فرق عمده سینمای آمریکا این است که علاوه بر بازار داخلی، بازارهای خارجی را هم تصرف کرده است. ما فقط آثار برجسته سینمای فرانسه، ایتالیا، یا ژاپن یا مثلاً اروپای شرقی را می‌بینیم، در حالی که بخش بسیار وسیع‌تری از آثار هالیوود در مقابل دید ما است. هنگامی که آثار بیشتری از یک سینمای بیگانه را می‌بینیم، معمولاً به همان ترتیب فیلم‌های آمریکایی آن‌ها را نیز مردود می‌شماریم: فیلم‌های باستانی ایتالیایی یا فیلم‌های علمی-خیالی ژاپنی را می‌توان به‌عنوان مثال ذکر کرد. تعداد زیادی از کارگردانان آمریکایی در آغاز کارشان عملاً در اروپا فعالیت داشتند: هیچکاک واضح‌ترین نمونه است ولی باید سبرک، سیودماک، لانگ و اولمر^۱ را هم در نظر داشته باشیم. تورنور در پاریس، ولز در ایرلند و سیگل در انگلستان تحصیل کرده‌اند. یک مکتب کاملاً «وینی»، در میان کارگردانان هالیوودی وجود دارد. یکی از موارد استثنائی وحدت فرهنگ «وینی»، هماهنگی میان فون اشترنبرگ^۲ و نوترا^۳ بود، همان معماری که خانه فون اشترنبرگ را در سان فرناندو ولی بنا کرد. تمام نبردی که له و علیه تزئین در وین زبانه کشیده بود در آثار این دو تبعیدی اهل وین بیان شده است. در بخش نگره مؤلف این کتاب، کوشیده‌ام اساس نظری یک تحقیق و بررسی انتقادی از سینمای آمریکا را به‌عنوان نمونه‌ای از سینمای تجاری مطرح کنم. خود را به نمونه‌هایی آمریکایی - فورد و هاکس - محدود کرده‌ام ولی در اصل، دلیلی نمی‌بینم که چرا نگره مؤلف نباید در مورد سینمای اروپا نیز صدق کند. مثلاً سینمای بریتانیا نیاز آشکاری به یک بررسی مجدد دارد و می‌توانیم آغاز یک ارزیابی مجدد را در مطالبی که فرانسوی‌ها درباره ترنس فیشر نوشته‌اند و او.او. گرین^۴ در مجله مووی^۵ درباره مایکل پوئل نوشته است مشاهده کنیم. این امر

1. Ulmer

2. Von Sternberg

3. Neutra

4. O.O.Green

5. Movie



مومیایی از ترنس فیشر

در مورد سینمای ایتالیا و فرانسه هم صدق می‌کند. مثلاً خیلی عجیب است که گودار و تروفو هنوز هم با تحسین انتقادی وسیع و حتی مبالغه‌آمیز مواجه می‌شوند، در حالی که امروزه مطالب بسیار کمی درباره‌ی شابرول می‌شنویم - کسی که به نظر می‌رسد به همان طریق سحرآمیز ناپدید شده است که زمانی گمان می‌رفت هیچکاک ولانگ دچار آن شده‌اند. افکار ما در مورد سینمای ژاپن باید به طرز فوق‌العاده‌ای تحریف شده و بدون دقت بوده باشد.

من به هیچ وجه نمی‌خواهم بگویم که مؤلف بودن فقط در سینمای عامه‌پسند امکان‌پذیر است. موضوع فقط این است که کارکردن برای خیل تماشاگران، همان‌طور که موانع خود را دارد، از امتیازاتی نیز برخوردار است، به همان ترتیبی که، با در نظر گرفتن تفاوت‌های ممکن، کار کردن برای یک عده محدود از تماشاگران آگاه و نکته‌سنج نیز چنین ایجاب می‌کند. اروین پانوفسکی^۱ این نکته را بسیار عالی مطرح کرد:

همان‌گونه که هنر تجاری همیشه در خطر تبدیل شدن به یک فاحشه است، هنر غیرتجاری نیز همیشه به همان نسبت در خطر تبدیل شدن به یک پیردختر است. هنر غیرتجاری، تابلوی گراند ژات^۲ اثر سورا^۳ و شعرهای شکسپیر را برای ما به ارمغان آورده است، اما همچنین چیزهای دیگری را هم عرضه کرده است که تا سرحد غیرقابل درک بودن، خواص پسند هستند. برعکس، هنر تجاری بسیاری چیزها به ما داده است که تا سرحد نفرت‌انگیزی عوام‌پسند و متظاهران (دو جنبه‌ی یک چیز) هستند، ولی در ضمن، باسمة‌های دورر^۴ و نمایشنامه‌های شکسپیر را نیز عرضه کرده است. خود من اصطلاحات خواص‌پسند و عوام‌پسند را به عنوان دو مفهوم متضاد مرتبط به کار نمی‌برم ولی جان کلام به اندازه‌ی کافی واضح است. علت تأکید دائمی روی نگره‌ی مؤلف این است که یک تمایل همچنان دائمی و خود به خود برای مبالغه در مورد اهمیت و ارزش فیلم هنری وجود دارد. علی‌رغم همه‌ی آنچه که در مورد علاقه به فیلم‌های ترسناک باب است، این امر هنوز هم بسیار کمتر از

1. Erwin Panofsky

2. Grande Jatte

3. Seurat

4. Dürer

علاقه به فیلم‌های هنری اروپای شرقی تردیدناپذیر است. چیزی که روی داده این است که یک یورش قاطعانه به دژهای ذوق و سلیقه باعث استقرار آثار آمریکایی هیچکاک، هاکس، و شاید هم فولر، باتیکر و نیکلاس‌ری شده است. ولی اصول اساسی نگره مؤلف که برخلاف دست‌آوردهای جداگانه آن است به‌طور یقین در خارج از یک حوزه بسیار محدود مستقر نشده است.

معهدا، برای زیبایی‌شناسی فیلم مسائلی حتی مشکل‌تر از آنچه که سینمای عامه‌پسند، هالیوود و هاکس فراهم کرده‌اند وجود دارد. در بخش‌هایی این کتاب سعی می‌کنم راهنمایی‌هایی برای یک نشانه‌شناسی^۱ سینما ارائه دهم، یعنی بررسی سینما به‌عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌ها. هدف اصلی از این کار این است که بررسی مجددی از آنچه که هنگام صحبت کردن دربارهٔ زبان سینما مورد نظر ما است به‌عمل آید، و این که سینما اصولاً به چه صورتی حکم یک زبان را دارد. قبلاً در این زمینه کارهای زیادی در قارهٔ اروپا، در فرانسه، ایتالیا، لهستان، و اتحاد شوروی انجام گرفته است. کشورهای آنکلو ساکسون در این زمینه هنوز نسبتاً ناآگاه هستند. سعی کرده‌ام شرحی مقدماتی از موضوعات اصلی، و مسائل عمده‌ای را که معلوم شده است پدیدار می‌شوند، با مداخله‌ای نوین در مبحث اروپایی‌ها در هم بیامیزم. مسائلی که نشانه‌شناسان با آن مواجه می‌شوند، می‌توانند به سرعت پیچیده شوند و می‌ترسم گفتن این حرف درست باشد که فوق پیچیده و خشک و بی‌انعطاف می‌شوند. مهم این است که به یاد آوریم خشک و بی‌انعطاف شدن معلومات، محصول فرعی لازم در مرحله‌ای معین از هرگونه پیشرفت علمی است؛ فاضل مآبی وقتی که محافظه‌کارانه است خطرناک می‌شود.

به دو دلیل باید گفت که نشانه‌شناسی، یک زمینه مطالعاتی حیاتی برای زیبایی‌شناسی فیلم است. اولاً، هر نقدی الزاماً به دانستن مفهوم یک متن و توانایی در خواندن آن متکی است. اگر قاعده و روش بیانی را که اجازه می‌دهد تا معنایی در سینما وجود داشته باشد درک نکنیم، به بی‌دقتی و ابهام عمده‌ای در زمینه نقد فیلم محکوم می‌شویم، یک اتکای بی‌اساس روی کشف و شهود و تأثیرات لحظه‌یی. ثانیاً روزبه‌روز آشکارتر می‌شود که هرگونه تعریفی از هنر باید

به عنوان جزئی از یک نگره نشانه‌شناسی ارائه شود. چهل سال قبل منتقدان شکل‌نگر روس تأکید می‌کردند که وظیفه منتقدان ادبی مطالعه ادبیات نیست بلکه مطالعه «ادبی بودن» است. این امر هنوز هم مصداق دارد. تمامی جریان اندیشه جدید درباره هنرها این بوده که آن‌ها را در نگره‌های عمومی ارتباط، چه روانشناسانه و چه جامعه‌شناسانه، غرق کند و آثار هنری را مانند هر متن یا پیام دیگر تلقی کند و هرگونه کیفیت زیبایی‌شناسانه خاصی را که مشخص‌کننده آن‌ها می‌تواند باشد نفی کند، مگر از نوع بسیار مبتذل، مثل رجحان بیانگر^۱ بر وسیله‌یی^۲ یا صرفاً «نهادی کردن»^۳ به عنوان هنر. تحول عمده در نگره ادبی با تأکید یا کوبسن^۴ دایر بر این که شعر سرایی، یک حیطه زبان‌شناسی است و یک کارکرد شعری همراه با یک کارکرد عاطفی، انگیزه‌یی و محاوره‌یی^۵ و غیره وجود دارد، پدیدار شد. همین دید زیبایی‌شناسی به عنوان یک حیطه نشانه‌شناسی، در مکتب پراگ به طور اعم و در آثار یلمسلف^۶ و مکتب کپنهاگ یافت می‌شود. ما باید در این راه قدم برداریم.

دو قرن و نیم پیش، شفتسبری^۷ (۱۶۷۱-۱۷۱۳)، بزرگترین نویسنده انگلیسی در زمینه زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسی هنرهای بصری، در یادداشت‌های مقدماتی خود برای رساله‌ای درباره هنرهای تجسمی نوشت:

در این جا [به عنوان مقدمه] به یاد داشته باشید که خواننده دچار تهوع، استفراغ‌کننده، ظریف، نازک معده و حساس [شبه - یاضد - منتقد]، delicatulus، را پیش‌بینی کنید. «چرا همه این چیزها؟» و «آیا شخص نمی‌تواند بدون این همه هیاهو از یک تصویر لذت ببرد؟» پس، مخالفت و بی‌اعتنایی به تفکر، تحقیق، بحث درباره «چیز تبیین‌ناپذیر»^۸.

Euge tuum et belle: nam belle hoc excute totum, Quid non intus habet?

پس، «من دوست دارم»، «تو دوست داری»، چه کسی می‌تواند خودداری کند؟

1. expressive 2. instrumental 3. institutionalization

4. R.Jakobson, Essais de linguistique générale, paris, 1965.

5. phatic

6. L.Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin. 1963.

7. Shaftesbury 8. je ne sais quoy

چه کسی خودداری می‌کند؟ بنابراین، شکیب‌باش. منتظر قصه باش. بگذار عیان کنم و غیره.

من با اطمینان خاطر امیدوارم که «چیز تبیین‌ناپذیر» امروزه آن گونه عمیقاً ریشه‌دار نباشد که در عصر شفتسبری بود و این که مقاومت کمتر و آگاهی بیشتری در مورد اهمیت تفکر، تحقیق و بحث وجود دارد.

۱. زیبایی‌شناسی ایزنشتاین

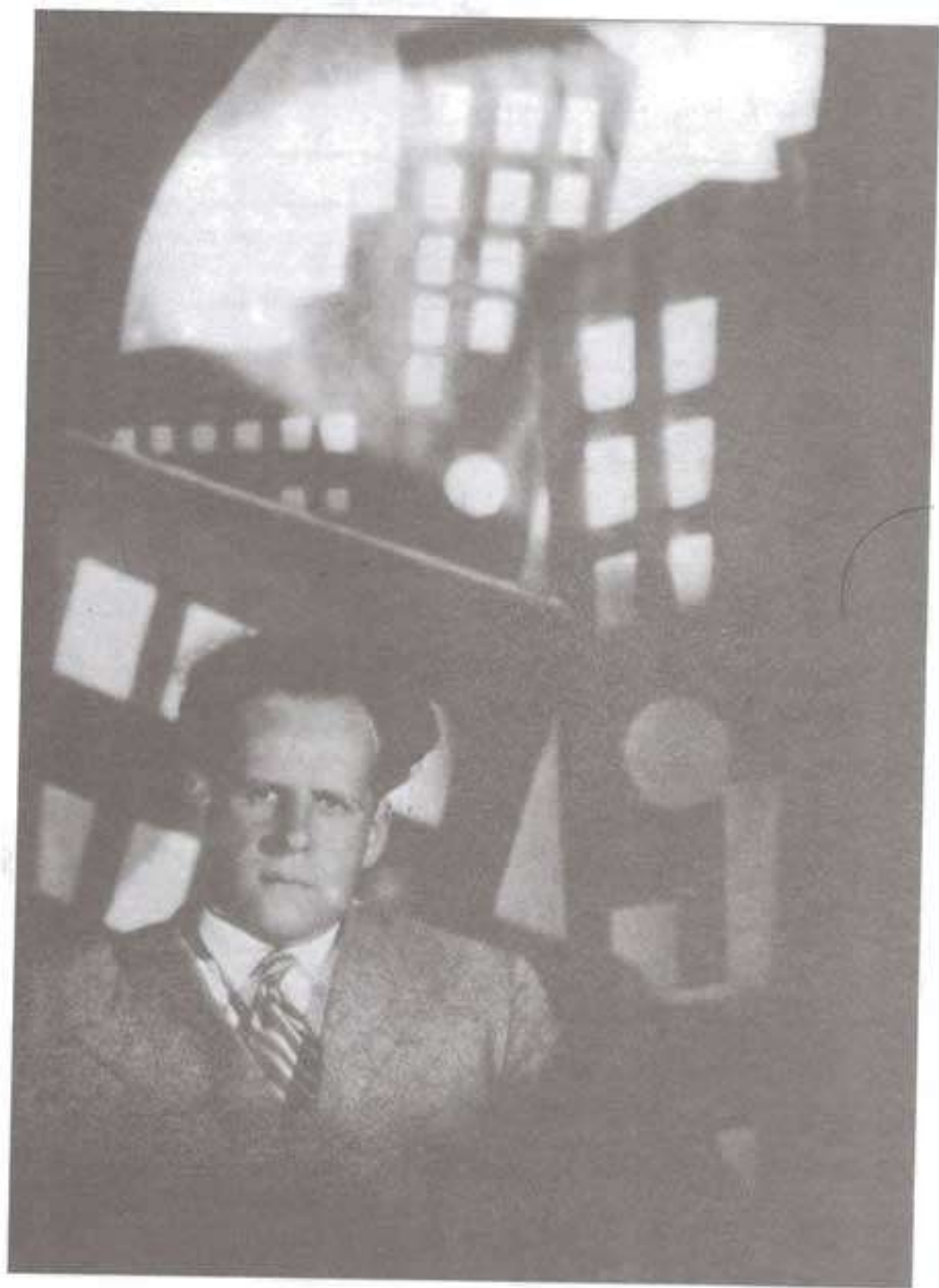
حتی امروزه هم انقلاب بلشویکی در زندگی ما طنین‌انداز است. ایزنشتاین در آن روزهای قهرمانانه در مؤسسه مهندسی پتروگراد دانشجو بود. او نوزده ساله بود، و آمادگی نداشت که با سرنگون شدن نظام موجود جامعه، سقوط فرهنگ و آرمان خود و از هم پاشیدن خانواده‌اش، که با تبعید والدین او پیش آمده بود، مقابله کند. انقلاب او را نابود کرد، برنامه زندگی او را درهم ریخت، اما در ضمن به او فرصت داد تا خود را از نو بسازد. انقلاب منظره تیره و تار شغل مهندسی را، که حرفه پدرش بود، محو کرد و چشم‌اندازهای تازه‌ای در برابر او گشود. همان‌طور که می‌دانیم، ایزنشتاین در طول ده سال، نخست در زمینه تئاتر و سپس در کار سینما، به شهرت جهانی رسید. او برای رسیدن به این موفقیت مجبور بود که به یک روشنفکر تبدیل شود و یک جهان‌بینی نوین، یک مفهوم آرمانی نوین از جامعه و هنر، برای خویش بسازد. او مجبور بود برای کار کردن در سینما دانشجوی زیبایی‌شناسی شود، او نمی‌توانست چشم بسته چیزی را بپذیرد. و البته نمی‌توانیم عقایدی را که او در ذهن خود پرورش داد از بطنی که این عقاید در آن شکل گرفتند جدا کنیم، بطن انقلاب بلشویکی.

آرمان نظام نوین جامعه به صورتی سیاسی، انقلابی و علمی اعلام شده بود و ایزنشتاین می‌خواست هنر خود و زیبایی‌شناسی خود را به همین صورت بسازد. هنگامی که او پس از ملاقاتی اتفاقی با یکی از دوستان دوره کودکی خود، به عنوان نقاش صحنه و طراح دکور در تئاتر پرولت کولت^۱ مسکو مشغول کار شد فوراً دریافت که تئاتر باید محملی برای تبلیغات سیاسی، آزمایشگاهی برای تجربه پیشتاز باشد و به قول مرشد او فسیه والات مایر هولت^۲ بازیگر و گارگردان، ماشین برای نقش آفرینی با گروهی از فن کارها^۳ باشد تا این که معبدی با کاهنانش. البته در این مورد او تنها نبود. او با پیشتاز هنری‌ای که پیدا کرد هماهنگ شد،

1. Proletcult (Proletkult)

2. Vsevolod Meyerhold

3. technicians



ایزنتاین

یک پیشتاز پرتحرک که عقاید آن توسط مایرهولت، مایاکوفسکی شاعر و نمایشنامه‌نویس، کازیمیر ماله‌ویچ^۱ نقاش و ولادیمیر تاتلین^۲ نقاش و دیگران ساخته و پرداخته شده بود. جنبش‌های پیش از انقلاب فوتوریسم^۳ و نمادباوری^۴ تحت رهبری آنان دوباره ارزیابی و دگرگون شدند. هنر باید بخشی از تولید و در خدمت انقلاب می‌بود. به این ترتیب سبک ساختمانی^۵ متولد شد. نخستین کار تئاتری ایزنشتاین در سال ۱۹۲۳ اجرا شد. نمایش، اقتباسی از یک اثر اوستروفسکی^۶، متعلق به قرن نوزدهم بود که از پرده‌ها و صحنه‌ها تشکیل نشده بود بلکه به صورت برنامه‌ای از جاذبه‌ها^۷ بود که در موزیک - هال یا سیرک اجرا می‌شدند. صحنه نمایش به شکل یک ورزشگاه ترتیب یافته بود؛ با یک طناب کشیده مخصوص بندبازی، خرک‌های پرش و میله‌های موازی. کاریکاتورهای لرد کرزن، مارشال ژوفر، فاشیست‌ها و چهره‌های سیاسی دیگر در طرح‌های هجوآمیز مورد تمسخر قرار گرفته بودند. دلقک‌ها و «گروه‌های هیاهو»^۸ به تماشاگران حمله می‌کردند و ترقه‌ها زیر صندلی‌های آنان منفجر می‌شدند. در یک مرحله، یک پرده سینما برپا می‌شد و یک فیلم خاطرات نشان داده می‌شد. همین بازی با اوستروفسکی، که با ناهماهنگی کافی در تالار رقص ویلا مورو سوف سابق اجرا شد، فرصتی برای جلوه نخستین نوشته نظری ایزنشتاین بود که در مجله لف منتشر شد. او در این بیانیه، مفهوم مونتاژ جاذبه‌ها را شرح داده بود. در این مرحله، مایرهولت بزرگترین تأثیر را روی ایزنشتاین اعمال کرده بود. مایرهولت که پیش از انقلاب یک کارگردان موفق تئاتر بود، پس از انقلاب به‌عنوان رهبر پیشتاز جلوه‌گر شد. انگیزه او، تنفر عمیق وی نسبت به روش‌های استانیسلافسکی و «تئاتر هنری مسکو» بود که البته بعداً به‌عنوان اوج هنر استالین‌گرایانه مورد تقدیس قرار گرفتند. نفرت اصلی مایرهولت، از خصومت او نسبت به طبیعت باوری^۹ سرچشمه می‌گرفت، بخشی از میراث او از نماد باوری، که تا هنگام جهش فوتوریست‌هایی مانند مایاکوفسکی به روی صحنه، مهمترین

1. Kazimir Malevich

2. Vladimir Tatlin

3. Futurism

4. Symbolism

5. Constructivism

6. Ostrovsky

7. attractions

8. noise bands

9. Naturalism



اجرای استانیسلافسکی از قطار زره‌پوش





استانیسلافسکی و ماکس راینهارت

ضد جریان وارداتی خارجی، در مقابل تأکید داخلی روی مایه‌های شهری و اجتماعی بود که از تولستوی به بلینسکی^۱ باز می‌گشت. مایرهولت در سال ۱۹۱۰ یک کارگاه تجربی برپا کرده بود که تحت نام مستعار دکتر داپرتوتو^۲ در آن کار می‌کرد و این نامی بود که از قصه‌های هوفمان^۳ گرفته شده بود. هوفمان، و رمانتیسیم آلمان به‌طور اعم، تأثیر شدیدی روی مایرهولت و روی تمام روشنفکران روسیه آن زمان گذاشته بود. (اقتباس‌هایی از قصه‌های هوفمان تقریباً توسط همه کارگردانان سرشناس روس روی صحنه آمده بودند، آن‌ها به‌صورت باله درآمدی بودند، برای انجمن اخوت سراپیون^۴ نام تهیه کردند، در فلوت تیره پست^۵ اثر مایاکوفسکی به آن‌ها اشاره می‌شود، آن‌ها نه فقط در میان آثار محبوب مایرهولت جای داشتند بلکه مورد علاقه فوکین^۶ و البته ایزنشتاین هم بودند). بخصوص مایرهولت از طریق هوفمان (به‌ویژه، شاهزاده خانم برامبیل) علاقه و توجه بیشتری نسبت به کم‌دیا دل‌آرته^۷ پیدا کرد که آن را به‌صورت عنصر اساسی در یک ضد سنت تئاتری می‌دید که چیزهای خیالی، شگفت‌انگیز، عامه‌پسند و مرسوم در میان مردم را شامل می‌شد: یک تئاتر غیر ناطق، ساخته و پرداخته و قراردادی که او می‌توانست آن را به‌عنوان سلاخی علیه طبیعت باوری و روانشناسی‌گرایی^۸ استانیسلافسکی به کار ببرد. ارتباط با پذیرش شیرک توسط فوتوریست‌ها به‌خوبی آشکار است: این دو مسیر، به سوی لال بازی^۹ و به سوی حرکات ماهرانه^{۱۰}، به سرعت به هم پیوستند.

بعد یک عیب دوم، که برای یک پیر و سبک ساختمانی^{۱۱} آشکارتر بود تا برای یک نمادباور^{۱۲}، در استانیسلافسکی پیدا شد: عرفان او. نزدیکترین همکاران استانیسلافسکی، میخائیل چخوف و سولرژیتسکی^{۱۳}، هر دو در سنت عرفان روسی جذب شده بودند. سولرژیتسکی یک «مجاهد خدا» بود که فرقه مذهبی خود را در انتقال آن از قفقاز به کانادا یاری کرد، سپس به روسیه بازگشت

1. Belinsky

2. Dr. Dapertutto

3. Hoffmann

4. Serapion

5. *The Backbone Flute*

6. Fokine

7. *commedia dell'arte*

8. psychologism

9. pantomime

10. acrobatics

11. Constructivist

12. Symbolist

13. Sullerzhitsky

و به عنوان دستیار صحنه، کاری از استانیسلافسکی گرفت. او تأثیر فراوانی روی استانیسلافسکی گذاشت و تخم شیفتگی ساده‌لوحانه نسبت به تولستوی و فلسفه هندو و یوگا را در دل او کاشت. چخوف نیز رگه یوگایی را در نظام استانیسلافسکی پرورش داد، چیزی که آن را «کیفیت الهامی»^۱ آن نظام می‌نامید. یک بازیگر دانشجو توصیف کرده است که چگونه «ما در پرانا»^۲ غرقه می‌شدیم، دست‌های خود را دراز می‌کردیم و از نوک انگشتان ما اشعه ساطع می‌شد. منظور این بود شخصی که انگشتان شما به وی اشاره می‌کند، تشعشع را حس کند». این کارهای عجیب و غریب با عصر ماشین، توده مردم، شهرنشینی و آمریکاکرایی^۳ مناسب نداشتند. مایرهولت به آن‌ها حمله کرد.

او نظام خویش، مکانیک حیاتی^۴، را به صورت ترکیبی از مشق نظامی و مبحث جبر در نظر گرفته بود. بدن انسان تقریباً به صورت یک آدم ماشینی فرض می‌شد که عضلات و پی‌های او مانند پیستون‌ها و میله‌ها بودند. کلید موفقیت یک بازیگر در تربیت بدنی سخت و شدید نهفته بود. این نظام توسط انعکاس‌شناسی پاولوفی^۵ دارای یک پشتیبانی روانشناسانه شده بود: «بازیگر باید بتواند در برابر تحریک‌ها، عکس‌العمل نشان دهد». بازیگر خوب - هر کس که از لحاظ جسمانی مناسب بود می‌توانست یک بازیگر خوب باشد - شخصی با «حداقل زمان عکس‌العمل» بود. عوامل مهم دیگری هم در نظام مایرهولت جای داشتند: تیلوریسم^۶، مطالعه حرکات بدنی کارگران، که برای افزایش تولید در آمریکا ابداع شد و بعد از انقلاب، با تأیید لنین در روسیه رواج یافت (یکی از شعارهای آن دوره چنین بود: «بگذارید طوفان انقلاب در روسیه شوروی را بگیریم، آن را به نبض زندگی آمریکایی پیوند بزنیم و کار خود را مانند یک کرونومتر انجام دهیم!») حرکات بدنی سنجیده و هماهنگ دالکروز^۷، مؤثر روی رقص آرایبی ماسین^۸؛ کمد یا دل آرته؛ داگلاس فربنکس؛ آیین رمانتیک آلمانی عروسک خیمه شب‌بازی (کلايست^۹، هوفمان)؛ تئاتر شرقی (مایرهولت طی

1. Pythian quality

2. Prana

3. Americanism

4. bio-mechanics

5. Pavlovian

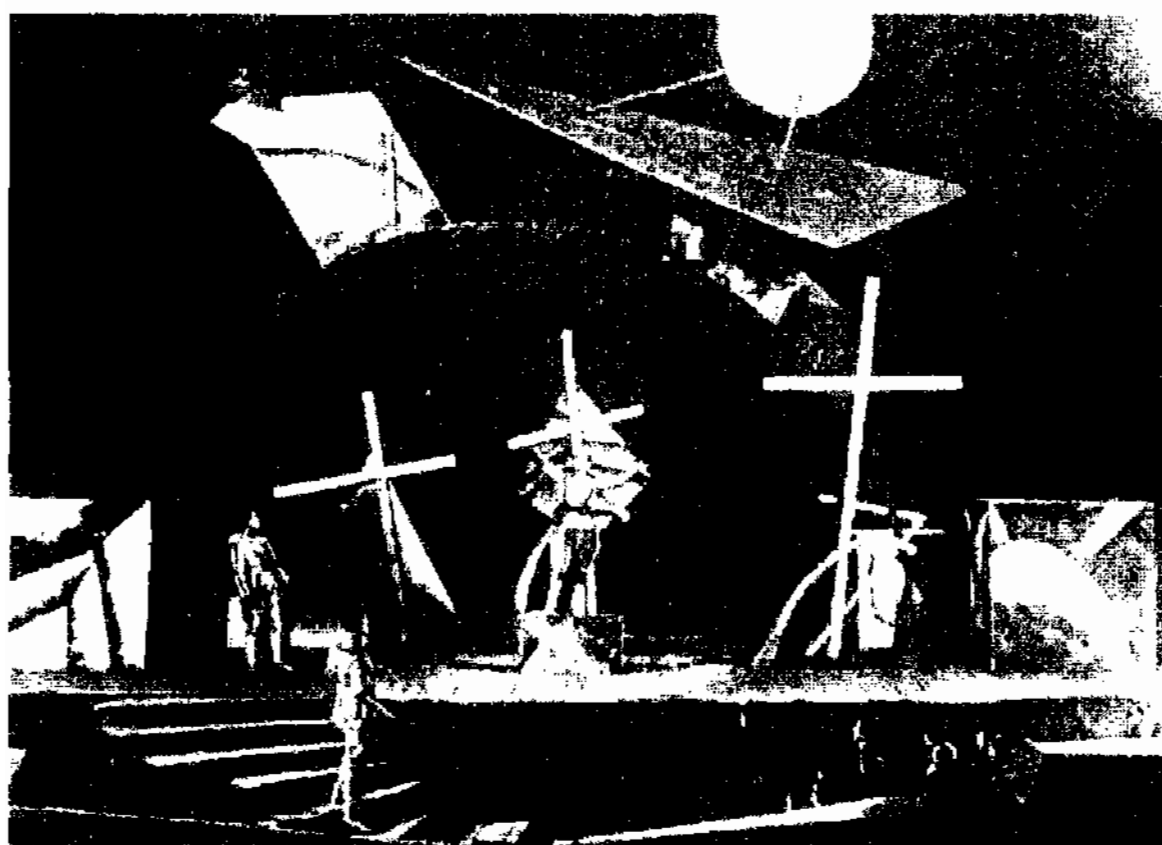
6. Taylorism

7. Dalcroze

8. Massine

9. Kleist

دورهٔ دکتر داپرتوتوی خود، تردستان ژاپنی را به استودیوی خویش دعوت کرده بود). روانشناسی ویلیام جیمز^۱ مهمات بیشتری فراهم آورد؛ اورینوف^۲، یک ضد استانیسلافسکی دیگر، تحت تأثیر مثال‌های جیمز، در مورد این که چگونه وقتی تا ده می‌شمریم خشم فروکش می‌کند و چگونه سوت زدن، شهادت را به دنبال می‌آورد، قرار گرفته بود. ایزنشتاین از قول جیمز می‌گوید «ما به علت غمگین بودن گریه نمی‌کنیم بلکه به علت گریه کردن غمگین هستیم» - و این امر به عنوان اثبات برتری حرکت فیزیولوژیک^۳ بر احساس روانشناسانه تلقی می‌شد.



دکور برای اجرای مایر هولت از سپیده‌دم‌ها

یک روزنامه‌نگار روس کار تئاتر پرولت کولت را در سال ۱۹۲۳، سالی که مرد خردمند^۴ روی صحنه آمد، چنین توصیف کرد:

برنامهٔ آموزشی بزرگی برای پرورش بازیگران پرولتاریایی در دست اقدام است. در درجهٔ اول، این یک تربیت بدنی است که ورزش، مشت‌زنی، عملیات سبک، بازی‌های دسته‌جمعی، شمشیربازی و مکانیک حیاتی

1. William James

2. Evreinov

3. physiological

4. *The Wise Man*

را بر می‌گیرد. سپس تعلیم ویژه صدا پیش می‌آید و بعد از آن، تاریخ چهارزده‌های طبقاتی آموزش داده می‌شود. آموزش از ساعت ده صبح تا نه شب ادامه دارد. ایزنشتاین، ابداع کننده صحنه سیرکی جدید، رئیس کارگاه آموزشی است.

دین ایزنشتاین به مایر هولت، حتی به عطف توجه خاص نسبت به حرکات گربه‌ها و ببرها نیز کشیده شد که به نظر مایر هولت اسرار انعطاف‌پذیری جسمانی را نمایان می‌کردند.

ایزنشتاین علاوه بر کار کردن برای مایر هولت، مدتی هم با فورگر^۱ در کارگاه تئاتر هجوآمیز او همکاری کرده بود، که در آنجا دکورها و لباس‌های متأثر از پیکاسو را طراحی کرد و فکر «گروه هیاهو»، که بیان کننده صداهاى یک عصر مکانیکی و صنعتی بود تا صداهاى یک ارکستر حرفه‌ی منحنی، در ذهن او شکل گرفت و همچنین همراه کارگردان سینما سرگئی یوتکه‌ویچ^۲ به پتروگراد رفت و برای FEKS (کارخانه بازیگر غیرعادی) که توسط کوزینتسف^۳، تراو برگ^۴، و کریجیتسکی^۵ اداره می‌شد صحنه‌هایی طرح کرد. فکر «غیرعادی بودن آمریکایی» می‌تواند، مانند بسیاری چیزهای دیگر، به «بیانیه فوتوریست» برگردد. گروه FEKS شیفته چیزی بود که رادلوف^۶، کارگردان دیگر پتروگراد و شاگرد سابق دکتر داپرتوتو آن را «جنبه تازه‌ای از نگرش خنده‌دار به زندگی می‌نامید، که نبوغ انگلیسی - آمریکایی خلق کرده است»: همه جور کمدی بکوب بکوب، پاسبان‌های خنده‌دار، تعقیب روی پشت بام‌ها، نجات از هواپیما به وسیله طناب، دریچه‌های زیرزمینی و غیره. رادلوف آکروبات‌ها را وارد نمایش‌های خود کرد و جای پانتالون^۷ را در کمدیادل آرته به مورگان، بانکدار وال استریت، سپرد. ایزنشتاین و یوتکه‌ویچ با FEKS روی چیزی که به عنوان «پرجنب و جوش کردن گوگول، موزیک - هال، آمریکاکرایی و گران گی نیول^۸» اعلام شده بود، کار کردند. کوزینتسف معتقد بود که «ضرب انقلاب، ضرب

1. Forregger

2. Sergei Yutkevich

3. Kozintsev

4. Trauberg

5. Krijitsky

6. Radlov

7. Pantaloon

8. Grand Guignol

رسوایی و تبلیغ است». آنان دکورهایی بر مبنای رژه^۱ «شهرنشینانه» برای فورگر ساختند؛ یوتکه‌ویچ کم‌یادل آرته، رقص کان کان فرانسوی، رگتایم^۲، جاز، و میستینگت^۳ را در این زمان، تأثیرهای عمده روی فورگر توصیف کرده است. (جازه‌مان اندازه «شهرنشینانه» تلقی می‌شد که عجیب و غریب منظور می‌شد: این زمانی بود که سیدنی بشه^۴ و تامی لادنیر^۵ در اتحاد شوروی با چنان استقبال پرشوری روبرو شدند که فقط استقبال از داگلاس فربنکس و مری پیکفورد از آن پیشی می‌گرفت).

ایزنشتاین با جسارتی قابل ملاحظه کوشید تا در بیانیه خود در لف به تمامی این تأثیرهای عجیب و غریب که پشت اجرای او از مرد خردمند اثر اوستروفسکی جای داشت، وحدت نظری بدهد. او فکر «مونتاز جاذبه‌ها» را به عنوان شعار خود انتخاب کرد. چند سال بعد چگونگی ابداع این عبارت را شرح داد:

فراموش نکنند این یک مهندس جوان بود که می‌خواست در برابر اسرار و رموز هنر، روشی علمی داشته باشد. دروسی که او مطالعه کرده بود به او یک چیز آموخت: در هر تحقیق علمی باید یک واحد اندازه‌گیری وجود داشته باشد. بنابراین او به جستجوی واحد تأثیر ناشی از هنر برخاست! علم، یون‌ها، الکترون‌ها، و نوترون‌ها را می‌شناسد. بگذارید «جاذبه» در هنر باشد. زبان روزمره، واژه‌ای را که سوار کردن ماشین‌آلات، لوله‌ها، و ابزارهای ماشین را می‌رسانید از صنعت وام گرفت. این واژه گیرا و مؤثر مونتاز^۶ است که سوار کردن معنا می‌دهد و گرچه هنوز رایج نشده است ولی شایستگی رواج یافتن را به طور کامل داراست. بسیار خوب! اجازه بدهید «واحد‌های تأثیر جمع‌شده در یک کل» توسط یک اصطلاح دوگانه نیمه - صنعتی و نیمه - موزیک - هال بیان شود. به این ترتیب بود که اصطلاح «مونتاز جاذبه‌ها» ساخته شد.

1. Parade

2. ragtime

۳. Mistinguette. ستاره فرانسوی موزیک - هال که در فاصله دو جنگ جهانی در پاریس به شهرتی بی‌مانند رسید. - م.

4. S.Bechet

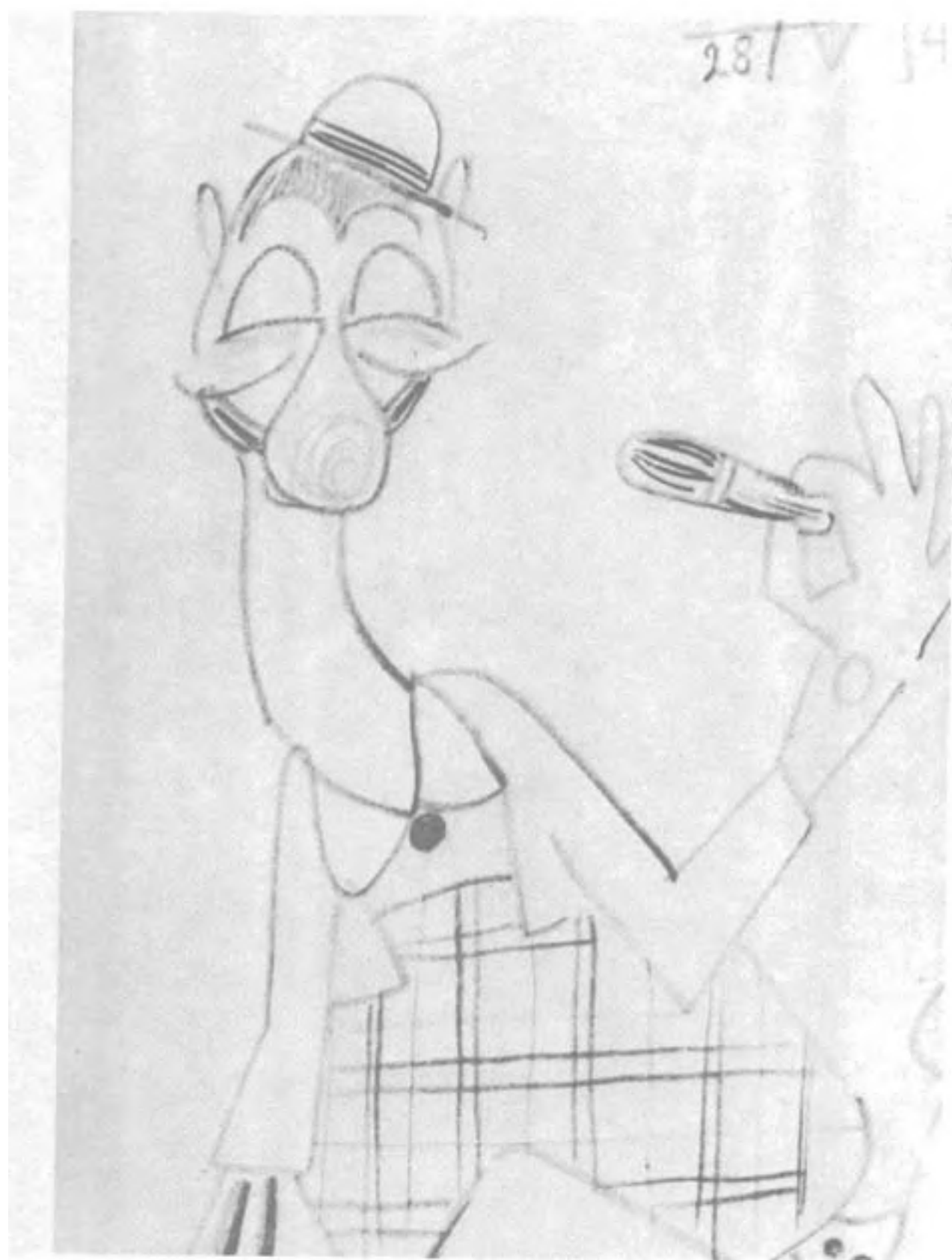
5. T.Ladnier

6. montage



داگلاس فربنکس در دیوانه





دلک ترسیم شده توسط ایزنشتاین



خلسه، طرح از ایزنشتاین. تصویری از زنده‌باد مکزیک!

اطلاعات بیشتری را می‌توان به این شرح افزود: یوتکه‌ویچ اشاره می‌کند که واژه «جاذبه» شاید به وسیله «مسیر تفریحی پرفراز و نشیب»^۱ لونا پارک پتروگراد که این نام را بر خود داشت به ایزنشتاین القا شده باشد. احتمالاً فکر مونتاژ به وسیله «مونتاژهای عکسی»^۲ رودچنکو^۳، یک نفر دیگر از گروه لف، و جورج گروس^۴ و جان هارتفیلد^۵، در برلین القا شده است. ولی این موضوع فقط می‌تواند چیزها را یک قدم به عقب برگرداند: راثول هاسمان^۶ در صحبت راجع به دادائیسزم برلین توضیح داد که «ما این روش را مونتاژ عکسی نامیدیم زیرا طرد ایفای نقش یک هنرمند را توسط ما، مجسم می‌کرد. ما خود را به صورت مهندس و کار خود را به صورت ساختمان می‌دیدیم: ما مثل یک افزارمند کار خود را سوار می‌کردیم.» البته تماس میان برلین و روسیه، میان دادائیسزم و سبک ساختمانی، در آن زمان بسیار نزدیک بود.

نیمه - صنعتی و نیمه - موزیک - هال: این امر اختلاط هنری عجیب آن زمان را به طور کامل بیان می‌کند. ایزنشتاین، همان‌طور که خواهیم دید، به نحوی شدید تحت تأثیر جریان‌های آن دوره بود. این موضوع عجیب نیست: او که هنگام انقلاب بلشویکی فقط نوزده سال داشت به گردابی کشیده شده که برای مقابله با آن آمادگی نداشت، دوره قدرت و تحول خردکننده، بی سابقه و غیرقابل پیش بینی. و تا زمانی که این ماده مذاب به گدازه سخت شده استالین گرایشی تبدیل نشده بود، ایزنشتاین در واقع فرصت و مجال این را نداشت که موقعیت خود را ارزیابی کند. معهذاً، قبلاً بعضی نشانه‌های اصیل به چشم می‌خوردند. به ویژه، او در برابر ساخت عاطفی آثار هنری، روشی تقریباً شخصی و اختصاصی داشت. در نگاه به گذشته، او کارش را در مورد مرد خردمند با این کلمات نمونه‌ی توصیف می‌کند: یک حرکت کوچک به ژیمناستیک گسترش می‌یافت، خشم توسط یک پُشتک، احساس قدرت توسط یک «سالتو مورتاله»^۷، و تغزل روی دکل مرگ^۸ بیان می‌شود. او نوشته است که خواب تئاتری را می‌دید «با چنان

1. roller-coaster 2. photomontage

3. Rodchenko

4. George Grosz

5. John Heartfield

6. Raoul Hausmann

7. salto mortale (پرش مرگبار)

8. "the mast of death"

اشباع عاطفی که خشم یک مرد می‌توانست توسط یک پشتک رو به عقب از روی چوب بندبازی بیان شود». رؤیای اشباع عاطفی در تمام طول زندگی ایزنشتاین همراه او بود، و با فکرِ خلسه^۱، تمام هوش و حواس او را به خود مشغول کرده بود.

ایزنشتاین تحت تأثیر دو معلم نیرومند، ولی از بسیاری لحاظ متفاوت، روانشناسی بود: فروید و پاولوف. در بیانیهٔ لف او، به راحتی می‌توانیم تأثیر فروید را روی نظریات او، در مورد مشکل تعیین «خطی مرزی که در آن جا احساس ترحم مذهبی، طی صحنه‌های شکنجه در نمایش‌های مذهبی^۲، به ارضای آزارگرانه تبدیل می‌شود» مشاهده کنیم. این علاقه به تداخلِ خلسهٔ جنسی و مذهبی در آثار ایزنشتاین جنبه‌ای تکراری دارد. پرا آتاشوا^۳ نقل می‌کند که چگونه ایزنشتاین از دیدن دو کارت پستال در جزیرهٔ مون-سن-میشل که یک مدل را هم به صورت قدیسه ترزدولیزیو^۴ و هم با آرایش غلیظ در کنار یک ملوان نشان می‌داد شاد شده بود. او در مکزیک دربارهٔ «باکرهٔ گوادالوپ»^۵ که با رقص‌های تند و گاوبازی‌های خونین، با آرایش سرِ سرخپوستی بسیار بلند، و روسری‌های اسپانیایی، با رقص‌های طولانی طاقت‌فرسا در آفتاب و گردوغبار، با کیلومترها زانو خیز رفتن برای طلب آمرزش، و باله‌های طلایی دسته‌های گاو باز، پرستش می‌شود» مطلب نوشت. به نظر می‌رسد که این درهم آمیختن خلسهٔ جنسی، مذهبی و آزارگرانه، یکی از مایه‌های فیلم ناتمام زنده باد مکزیک!^۶ بوده باشد.

معهدا، در دههٔ ۱۹۲۰، پاولوف برای ایزنشتاین اهمیت بیشتری پیدا کرد. با تکامل فکر مونتاز در ذهن ایزنشتاین، او تمایل یافت که فکر انگیزه‌ها یا ضربه‌ها^۷ را جانشین فکرِ جاذبه‌ها کند. این موضوع با دو جریان دیگر یکی شد: هجوم افراطی به تماشاگر و ضرورت‌های تحریک سیاسی؛ بعد از مرد خردمند، کار بعدی ایزنشتاین، گوش کن، مسکو!^۸، یک «نمایش ترسناک تحریک‌آمیز»^۹ نامیده شد. ایزنشتاین همیشه به جنبه‌های تحریک‌آمیز آثارش توجه داشت: او هنگام جنگ

1. ecstasy

2. miracle plays

3. Pera Attasheva

4. Ste Thérèse de Lisieux

5. The Virgin of Guadalupe

6. *Que Viva Mexico!*

7. shocks

8. *Listen, Moscow!*

9. agit-guignol



اکتبر: انعکاس‌های مبارزه

داخلی سال ۱۹۲۱ به عنوان هنرمند پوسترساز روی یک قطار تبلیغاتی^۱ کار کرده بود. او کارتونها و کاریکاتورهای سیاسی می‌کشید، پرچم‌ها را تزیین می‌کرد و غیره. این گونه رویارویی با هنر، یکی از راه و رسم‌های مسلط آن زمان بود. مایاکوفسکی ادعا می‌کرد که شعارهای او برای وادار کردن مردم برای خرید از فروشگاه موسلپروم^۲ شعرهایی در سطح عالی بودند و او برای تعداد بی‌شماری از پوسترها و اعلان‌های تبلیغاتی، ابیات یا ترانه‌های کوتاه مؤثری، طراحی کرده و نوشته بود، این موضوع بعداً به اعتقاد مایاکوفسکی دایر بر سلطه اجتماعی منجر شد. مسئله هنر، مسئله تولید اشعار تحریک‌آمیز شد: من می‌خواهم که قلم مانند سلاح باشد و در صنعت با آهن هم‌ردیف شود. و دستور کار پولیت بورو (دفتر سیاسی حزب کمونیست): موضوع اول گزارش استالین درباره «بازده شعر» است. این امر به نحوی عجیب و جالب، بازگشت روشنفکران روس به افکار مدنی قدیمی آنان بود: گرچه البته آنانی که در مسیر خود از فوتوریسم عبور کرده بودند، با کسانی که همراه نویسندگان طبیعت باوری مثل چرنیشفسکی^۳ و دوبرولیوبوف^۴ به زحمت قدم برمی‌داشتند تلاقی نکردند.

ایزنشتاین قبل از اقدام به ساختن نخستین فیلم خود، اعتصاب^۵، یک نمایش دیگر به نام ماسک‌های گاز^۶ را کارگردانی کرد که ترتیاکوف^۷ طراح آن بود. او برای اجرای این نمایش، ویلا موروسوف سابق را که شبه اسپانیایی بود برای رفتن به کارخانه گاز مسکو ترک کرد، محیطی که با عصر جدید مناسبت داشت و با «پل بروکلین» اثر مایاکوفسکی یا یادبودی برای انترناسیونال سوم اثر تاتلین قابل مقایسه بود. (تاتلین نظرش را در مورد این که هنرمند یک کارگر مهندس است به نتیجه منطقی آن رسانید و عملاً در یک کارخانه ذوب فلزات در نزدیکی پتروگراد به کار پرداخت.) اولویت قائل شدن ترتیاکوف برای «واقع‌نگاری»^۸، که به این عنوان معروف شد، و او در لف برای آن تبلیغات کرده بود، نیز در این جا مناسبت داشت. ادبیات به صورت یادداشت‌های روزانه، سفرنامه‌ها، شرح

1. agit-train

2. Mosselprom

3. Chernyshevsky

4. Dobrolyubov

5. Strike

6. Gas masks

7. Tretyakov

8. factography

خاطرات و غیره دیده می‌شد که با مادهٔ خام خود زندگی سروکار داشت. ترتیاکوف به «مصاحبهٔ حیاتی»^۱ شکل داد، تکنیکی مانند تکنیک کتاب فرزندان سانچز (۱۹۶۱-م) از اسکارلوتیس؛ او با خشم نوشت «ما احتیاجی نداریم که منتظر تولستوی‌ها باشیم، زیرا ما حماسه‌های خود را داریم. حماسه‌های ما، روزنامه‌ها هستند». فقط منطقی به نظر می‌رسید که اگر تئاتر قرار بود به صورت یک کارخانه درآید، یک کارخانه هم باید به یک تئاتر تبدیل می‌شد. صحنهٔ تئاتر، اول از طاق جلوی صحنه خارج شد و سپس، پوستهٔ آجر - و - ملاط خود تئاتر را ترکانید. تئاتر قبلاً به صورت نمایش‌های بزرگ توده‌یی به خیابان‌ها راه یافته بود و جشن‌های انقلاب فرانسه را به یاد می‌آورد. آن‌ها سپس باید وارد خود کارخانه می‌شدند. متأسفانه این تجربه، یک موفقیت بزرگ نبود. همان‌طور که خود ایزنشتاین با افسوس می‌گوید، مولدهای توربینی غول‌پیکر، بازیگران را کوچک کردند. معه‌ذا این امر راه را برای گام بعدی آماده کرد: خروج از دنیای نمایش و ورود به سینما.

فیلم اعتصاب در سال ۱۹۲۴ ساخته شد و ایزنشتاین در آن زمان بیست و شش سال داشت. اعتصاب مثل گوش کن، مسکوا! قرار بود یک نمایش ترسناک تحریک‌آمیز باشد. او در نظر داشت زنجیری از ضربه‌ها را به وجود آورد: «حداکثر تشدید انعکاس‌های مهاجمانهٔ اعتراض اجتماعی در اعتصاب دیده می‌شود، در انعکاس‌های افزون شوندهٔ بدون فرصت خلاصی یا ارضا شدن یا، به عبارت دیگر، تمرکز انعکاس‌های مبارزه، و اوج گرفتن بیان بالقوهٔ احساس طبقاتی». به این ترتیب مفهوم مونتاژ حفظ شد، ولی مفهوم جاذبه‌ها فرو افتاد، مگر به معنای کاهش دهندهٔ ضربه‌ها یا تحریکات. فیلم درواقع از طرح‌هایی پوستری مانند و اغلب کاریکاتورگونه ساخته شده بود و هدف این بود که حداکثر تأثیر عاطفی را داشته باشد. سال بعد، ایزنشتاین چنین نوشت:

دانش ضربه‌ها و «مونتاژ» آن‌ها در رابطه با این مفاهیم باید شکل آن‌ها را ارائه دهد. محتوا آن‌طور که من می‌بینم، یک رشته ضربه‌های مرتبط است که به ترتیب معینی مرتب شده‌اند و رو به سوی تماشاگران دارند...

تمام این چیزها باید مطابق اصولی ترتیب و سازمان یابند که به عکس‌العمل دلخواه، در ابعاد صحیح، منتهی شوند. تأثیر قاطع پاولوف آشکار است.



کینو پرودا از ورتوف

ایزنشتاین به منظور انتقال نظام مونتاژ خود از تئاتر به سینما از کشف‌های لی‌یف کولشوف^۱ و دیگاورتوف^۲ استفاده کرد. کولشوف پیش از انقلاب در «کارگاه خائزانکوف» طراح بود، او قبلاً در آنجا شروع به نوشتن مقالاتی نظری کرده بود که روی جنبه‌های بصری فیلم تأکید داشت. او در سال ۱۹۲۰، بعد از گذراندن دوره‌ای در ارتش سرخ، به عنوان معلم در «مدرسه دولتی سینما» به کار پرداخت و در همان جا کارگاه خود را برپا کرد؛ ایزنشتاین در سال ۱۹۲۳ مدت سه ماه در آنجا به مطالعه پرداخت. و در آنجا بود که کولشوف تجربه‌های مشهورش را در زمینه تدوین^۳ انجام داد. اولین تجربه، معرفی جغرافیای خلاقه یا «چشم‌انداز مصنوعی» بود که کاخ سفید را در مسکو قرار می‌داد. دومین تجربه،

یک شکل ترکیبی از یک زن بود که از لب‌های یکی، پاهای دیگری، پشت سومی، چشمان چهارمی و غیره درست شده بود. سومین تجربه نشان می‌داد که چگونه حالتی که روی چهره یک بازیگر مشاهده می‌شود - رنج، شادی و غیره - توسط نماهایی که پیش و پس از آن می‌آیند تعیین می‌شود. این تجربه سوم کولشوف، البته، ضربه‌ای علیه استانیسلافسکی بود؛ هنگامی که او فیلم خود را با عنوان میستروست در سرزمین بلشویک‌ها در سال‌های ۱۹۲۳ - ۱۹۲۴ ساخت تأکید کرد که «مشکلترین کار این بود که نشان دهیم بازیگران جدید، که برای کار سینما تعلیم دیده‌اند، از ستاره‌های روانشناسانه - تاثیری سینما بسیار بهتر هستند». او از طبیعت باوری نفرت داشت و همیشه از بازیگران به عنوان «مدل‌ها» یاد می‌کرد. اهمیت تجربه‌های کولشوف این بود که نشان دادند، حالت ضد طبیعت باورانه، ضدروانشناسانه در تئاتر، چگونه می‌تواند، توسط تدوین، با استفاده از روش‌های علمی، آزمایش شده و اختصاصاً سینمایی، وارد سینما هم بشود. دیگاورتوف مستندساز بزرگ آن دوره، دومین تأثیر مهم را اعمال کرد، او نیز مثل ایزنشتاین یکی از همکاران لف بود و نگره‌های خود را درباره «کینو - پراودا»^۱ و «کینو - چشم»^۲ در آنجا پرورش داده بود. معهذاً، استفاده ورتوف از تدوین شاید مهمتر بود. ایزنشتاین چند سال بعد به هانس ریشر^۳ گفت که اختراع ریتم موزیکال در سینما را، که توسط سرعت سنجیده برش، ضرب فیلم را در اختیار داشت، و در نتیجه پیشرفت قاطع در اصول مونتاژ را باید به ورتوف نسبت داد. به علاوه، ورتوف (یا بهتر بگوییم رود چنکو، که با او همکاری می‌کرد) نخستین کسی بود که به اهمیت میان نوشته‌ها پی برد و آن‌ها را به عنوان یک عنصر ساختمانی، نه دخالت‌های مزاحم، وارد فیلم کرد. در فیلم رزمنه‌ها پوتمکین، بخصوص، میان نوشته‌ها که ترنیاکوف روی آن‌ها کار کرده بود، نقش مهمی ایفا کردند. این نمایی مستند بود که ایزنشتاین به آن خصومت می‌ورزید؛ او دوست داشت تکرار کند: «من به کینو - چشم عقیده ندارم، من به کینو - مشت اعتقاد دارم».

ایزنشتاین طی کارش روی فیلم اعتصاب، نگره «کاربرد نمونه‌ها»^۴ی خود را در مورد انتخاب بازیگران هم پرورش داد. او مثل کولشوف، مثل کل سنت تاثیری‌ای

1. kino-pravda (سینما - حقیقت)

2. kino-eye

3. Hans Richter

4. typage



اعتصاب: جاسوس پلیس به صورت یک جغد



رزمناو پوتمکین: نمایش ترسناک تحریک‌آمیز: فیلمبرداری خوش‌ترکیب



اعتصاب: لومپن پرولترها از بشکه‌های خود بیرون می‌پرند.

که در آن کار کرده بود، بازی کردن معمولی در روی صحنه را طرد کرد. به جای آن ترجیح داد فقط باتوجه به خصوصیت‌های فیزیولوژیک، بخصوص قیافه‌ی، که احساس می‌کرد برای نقش مناسب هستند بازیگران را انتخاب کند. او غالباً برای یافتن یک شخص مناسب ماه‌ها وقت صرف می‌کرد. هنگام فیلمبرداری در بندر سواستوپل، او مردی را در حال جابه‌جا کردن زغال سنگ در هتل دید و وی را برای بازی در نقش جراح فیلم رزمناو پوتمکین انتخاب کرد. فیلمبردار او تیسسه^۱ در مورد فیلم مشی عمومی^۲ می‌گوید:

نقش کولاک توسط چوخمارف بازی شد که یک مسلمان و پیمانکار سابق گوشت برای ارتش بود. پدرماتفسی در لنینگراد پیدا شد؛ او قبل از جنگ در «تئاتر مارینسکی» و یلونسل می‌نواخت، بعد به ارتش احضار شد و سپس به ارتش سرخ پیوست و در نبرد کروئشتات دچار ضربه مغزی شد. همسر غمگین دوست داشتنی

1. Tissé

2. *The General Line*

در صحنه کلبه تقسیم شده، در نفشکوفو، یک دهکده «معتقدان قدیمی»، پیدا شد. قهرمان زن فیلم در یک مزرعه دولتی در کونستانینوفکا پیدا شد. ایزنشتاین گفته است که چگونه فکر «کاربرد نمونه‌ها» را از افکارش در مورد کمد یا دل‌آرته که نمونه‌های^۱ همیشگی آن فوراً توسط تماشاگران شناخته می‌شدند به وجود آورد. او چهره‌هایی را می‌خواست که فوراً تأثیر نقش را می‌رساندند. او سپس به نظام قیافه‌شناسی لاوتر^۲ علاقه‌مند شد و احتمالاً لئونارد وداوینچی هم روی او تأثیر گذاشته بود.

معهدا، فیلم اعتصاب، هنوز هم عناصر مهمی از سابقه ایزنشتاین در تئاتر را حفظ کرده بود. رگه نمایش ترسناک، نقش عمده‌ای بازی می‌کرد، بخصوص در سکانس‌هایی که سرکوب کردن کارگران به موازات کشتار گاوها در یک کشتارگاه نشان داده می‌شود. فیلم مملو از تقلید تمسخرآمیز، پرداخت یک کارتون‌نیت، طنزها، هجویه‌ها و غیره است که به سنت موزیک - هال غیرعادی برمی‌گردد. ویکتور اشکلوفسکی منتقد به شباهت‌هایی که این اثر با کار باستر کیتن دارد اشاره کرد، هم شیفتگی نسبت به ماشین و هم استفاده مؤثر از «غیرعادی بودن دستمایه او و شدت کنتراست‌ها». در اعتصاب نوعی عجایب هوفمانی^۳ مشاهده می‌شود، با جاسوسان پلیس که به صورت حیوانات درمی‌آیند: میمون، سگ، روباه و جغد. اعتصاب شکن‌های لومپن پرولتر^۴ که از بشکه‌های خود بیرون می‌پرند بنا به گفته اشکلوفسکی مانند شیاطینی هستند که در یک نمایش مذهبی از دوزخ بیرون می‌پرند. کوتوله‌های غریبی که ظاهر می‌شوند، یک نگرش تئاتری و تقریباً گوتیک^۵ را نمایان می‌کنند که از آن چیزی که به عنوان «واقع‌گرایی»^۶ تلقی می‌شد بسیار دور است. اما با جذب شدن بیشتر ایزنشتاین در سینما، این باقیمانده گذشته تئاتری شروع به محو شدن کرد. اکتبر^۷ آخرین فیلمی بود که یک چاشنی نیرومند تئاتری داشت، فیلمی که در آن، صحنه‌های هجوم به کاخ زمستانی به وضوح بازتاب‌های نمایش‌های خیابانی عظیمی بودند

1. type

2. Lavater

3. Hoffmannesque

4. lumpenproletarian

5. Gothic

6. Realism

7. October

که در پتروگراد روی داده بودند، آنگاه که ده‌ها هزار نفر به خیابان‌ها و میدان‌ها ریخته بودند و وقایع انقلاب اکتبر را بازآفرینی می‌کردند. *ایوان مهیب*^۱ به طریقی کاملاً متفاوت به تئاتر بر می‌گردد، ولی دیگر نه به تئاتر FEKS یا پرولت کولت. مع الوصف من فکر می‌کنم که این سه فیلم – *اعتصاب*، *اکتبر و ایوان مهیب* – به‌طور یقین بهترین و فوق‌العاده‌ترین آثار ایزنشتاین هستند. او هنگامی که در محدوده سنت تئاتری که یک چنین تأثیری را در دهه ۱۹۲۰ روی او اعمال کرده بود کار می‌کرد، در اوج خود بود: آثار سینمایی خالصتر او فاقد گزندگی و لبه تیز هجوآمیزی است که قدرت او به حساب می‌آمد. در فیلم *رزمناو پوتمکین*، موفق‌ترین سکانس، کشتار معروف روی پلکان اودسا، درواقع، ادامه نمایش ترسناک تحریک‌آمیز است که او در تئاتر پرولت کولت روی آن کار کرده بود، سکانس‌های دیگر فیلم، فیلمبرداری خوش ترکیب، حالت‌های قهرمانانه و غیره به فاجعه هنری فیلم *الکساندر نوسکی*^۲ ناظر هستند.

طی سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۹، هنگامی که ایزنشتاین برای سفر به خارج، روسیه را ترک کرد، شدیدتر از هر زمان دیگری در دوران کارش، به فعالیت پرداخت و همچنین کوشش زیادی برای منظم‌تر کردن نگره‌های زیبایی‌شناسانه خود، بخصوص نگره مونتاز خود، به‌عمل آورد. عموماً اعتقاد دارند که ایزنشتاین مونتاز را به‌عنوان اساس یک زبان فیلم، یک سلسله علائم سینمایی تا کلامی، در نظر گرفته بود که ترکیب دستوری مناسب و حتی لازم خود را داشت. درواقع، ایزنشتاین در این مرحله در مورد زبان فیلم اظهار نظر چندانی نمی‌کرد و معمولاً بسیار مبهم بود. بعداً، همان‌طور که خواهیم دید، او در نگره زبان‌شناسانه به کاوش پرداخت، اما به‌نظر می‌رسد که افکار او درباره زبان و زبان‌شناسی در طول دهه ۱۹۲۰ بسیار سطحی بوده باشد. هرچند که او از طریق لف با عده‌ای از زبان‌شناسان شکل‌نگر در تماس بود. مع‌هذا چیزی که مورد توجه ایزنشتاین قرار گرفت دیالکتیک بود. او همیشه تأکید می‌کند که مونتاز یک اصل دیالکتیکی است. به‌نظر می‌رسد که ایزنشتاین مفهوم دیالکتیک را به‌صورتی بیشتر اتفاقی جذب کرده باشد. دبورین^۳ سردبیر

1. *Ivan the Terrible*2. *Alexander Nevsky*3. *Deborin*



رژمنای پوتمکین: ژیمناستیک

مهمترین مجله فلسفی آن زمان در شوروی، زیر پرچم مارکس باوری، حتماً باید دارای تأثیر غالب بوده باشد. دیورین یک هگل باور^۱ مبارز بود که طی نیمه دوم دهه ۱۹۲۰ با مکتب مکانیست^۲، ماده باوران^۳ مبارزی که رهبران مبارزه لامذهبی علیه مذهب، هسته اصلی آنان را تشکیل می دادند، درگیر بحث و جدل شدیدی بود. آنان که به اثبات باوری^۴ تمایل داشتند، دیالکتیک را چیزی بیهوده و بی معنا تلقی می کردند. دیورین با اشاره به دیالکتیک طبیعت^۵ اثر انگلس و دفترهای فلسفی^۶ لنین که برای نخستین بار در دهه ۱۹۲۰ در روسیه منتشر شدند و دیورین سهمی در انتشار آن‌ها داشت قادر بود با حملات آنان مقابله کند. ایزنشتاین مرتباً از این دو اثر نقل قول می کند و به نظر می رسد که به بخشی از دفترهای فلسفی لنین، «درباره مسئله دیالکتیک»، که برای نخستین بار در سال

1. Hegelian

2. Mechanist

3. materialist

4. Positivism

5. *The Dialectics of Nature*

6. *Philosophical Notebooks*

۱۹۲۵ در بلشویک منتشر شد، علاقه خاصی داشته است. یک جمله تأثیر شدیدی روی او گذاشت: «ما می‌توانیم (و باید) در هر قضیه‌ای، منتشاء تمام عناصر دیالکتیک را همچون در یک «هسته» («سلول») آشکار کنیم». ایزنشتاین قادر بود این موضوع را به مفهومی که از نما به عنوان سلول، یا بعدها، با پیچیده‌تر شدن عقایدش، به عنوان مولکول مونتاز، داشت ارتباط دهد.



«کبریا» تعارض درون کار

روشن است که مشکلاتی هم در موقعیت ایزنشتاین وجود داشت و او با ناراحتی به آن‌ها پی می‌برد. مسئله، آشتی دادن فکر و ذکر «آرمانی» او در مورد دیالکتیک با میراث ماده باورانه‌ای که از تئاتر پروت کولت با خود همراه داشت، بود. تأکید روی ماتئین، روی ژیمناستیک و حرکات موزون بدنی، روی انعکاس‌شناسی پانوفسکی، همین تأکید می‌کرد که دیالکتیک، دانش است: «درخت جاندار دانش بشری حیاتش» بازوی «سینیر» نیرومند. «فادر» مسعال، عیسی و مطلق». ایزنشتاین گفت که در گذشته چگونه سینما با روحیه‌اش جداگانه استفاده از

هدایت انفعالات تهاجمی در یک جهت معین» روبرو بود (یعنی یک وظیفه تحریک‌کنندگی که ریشه‌های آرمانی آن در انعکاس‌شناسی جای داشت)، ولی «سینمای جدید باید فرآیندهای انعکاسی عمیق را دربرگیرد». در آغاز، افکار ایزنشتاین در مورد این موضوع بیشتر انتزاعی و مبهم بودند. او از کولشوف و پودوفکین که واحد نما را مانند یک آجر می‌دیدند و ساختن یک فیلم را مثل کنار هم نهادن آجرها می‌پنداشتند انتقاد کرد. ایزنشتاین نوشت: «پودوفکین به شدت از مفهوم مونتاژ به عنوان پیوند^۱ قطعات دفاع می‌کند. در یک زنجیر. باز هم «آجرها». آجرهایی که برای بیان یک فکر در رشته‌ای مرتب شده‌اند.» او در ادامه می‌گوید: «من با دیدگاهم دربارهٔ مونتاژ به عنوان یک تصادم^۲ با او مقابله کردم. نظری دایر بر این که از تصادم دو عامل معین، یک مفهوم بر می‌خیزد... بنابراین مونتاژ تعارض^۳ است. همان‌گونه که اساس هر هنری، تعارض است (یک تغییر شکل «تصویرگرا»^۴ از اصل دیالکتیکی).

ولی چگونه یک مفهوم از یک تصادم به وجود آمد؟ نه پاولوف و نه دبورین در این مورد کمک زیادی نکردند. مارکس باوری^۵ یک زیبایی‌شناسی رضایت‌بخش نداشت. پرسروصداترین زیبایی‌شناسان آن، خصوصاً نسبت به زمینه‌ای که ایزنشتاین از آن برخاسته بود، فوتوریسم و سبک ساختمانی که هنوز هم به آن وابستگی داشت، خصومت نشان می‌دادند. درواقع، ایزنشتاین نتوانست مسائلی را که با آن‌ها مواجه بود حل و فصل کند و سرانجام بدون سروصدا آن‌ها را رها کرد. در درجهٔ اول، برای او، یک اثر هنری «ساختاری از عاطفه» باقی ماند که تأثیرات عاطفی در تماشاگر ایجاد می‌کرد. مسئله این بود که حداکثر تأثیر حاصل شود. «اگر می‌خواهیم که تماشاگر حداکثر غلیان عاطفی را تجربه کند و به خلسه برسد، باید «دستورالعمل» مناسبی را که باعث ایجاد عواطف دلخواه در او خواهد شد به او عرضه کنیم.» این یک روش فیزیولوژیک ساده بود؛ تعارض، در سطوح و ابعاد مختلف، روی پرده، عواطفی را در تماشاگر به وجود می‌آورد که یا آگاهی سیاسی و اجتماعی او را تقویت می‌کرد یا این که او

1. linkage

2. collision

3. conflict

4. imagist

5. Marxism

را از مفاهیم آرمانی پیش ساخته‌اش خلاص می‌کرد تا نگاهی تازه به دنیا بیفکند. چیزی که ایزنشتاین را گیج کرد این بود که مفاهیم تازه چگونه باید دقیقاً منتقل شوند. او یک نمونه^۱ برپا کرد، اول با چهار و سپس با پنج سطح مونتاژ (طولی، وزنی، لحنی، نهان‌مایه‌یی، اندیشمندانه)^۲ که در آن‌ها، در هر مورد، هر سطحی غیر از سطح آخر، می‌توانست به صورتی «صرفاً فیزیولوژیک» توصیف شود. آخری (مونتاژ اندیشمندانه) باید نه فقط عواطف، بلکه کل فرآیند تفکر را نیز هدایت می‌کرد. ایزنشتاین پذیرفت که روش او می‌توانست «برای بیان نظریه‌های^۳ آرمانی مناسب‌تر باشد»، ولی توضیح داد که این فقط «یک قدم ابتدایی و اولیه» بود. پیش‌روی او، «ترکیب^۴ هنر و علم» قرار داشت و رؤیای تهیه فیلمی از کتاب سرمایه^۵ اوج خواست‌های ایزنشتاین بود.

این جستجو برای ترکیب هنر و علم، ایزنشتاین را به مسیر بحث و جدل‌هایی کشانید که نمی‌توانست نتیجه رضایت‌بخشی داشته باشد. او نسبت به این فکر که گفتار لفظی، نوعی فرآیند ثانوی است و این که سطح تفکر اصلی و اساسی، حسی و تصویرگرایانه است، روزبه‌روز علاقه‌مندتر شد. او تحت تأثیر این فکر که ریشه‌های زبان در استعاره و در رابطه با جادوگری و آیین‌های اسرارآمیز هستند، قرار گرفت. او به این نتیجه رسید که زبان مردم بدوی، تصویری‌تر و استعاری‌تر از زبان‌های ملل پیشرفته است. او خود را در نوشته‌های انسانشناسانی مثل فریزر^۶، لوی-برول^۷، و مالینوفسکی^۸، غرق کرد و اسطوره^۹ را به عنوان کارکرد اصلی اندیشه تلقی کرد؛ اندیشه منطقی، به معنای معمولی ترش، به صورت نوعی اسطوره پژمرده درآمد. و در اسطوره بود که ترکیب هنر و علم می‌توانست مشاهده شود. البته، این فکر در ریشه زنده‌باد مکزیکی! وجود دارد. ایزنشتاین همچنین به مفهوم «منطق عاطفی» علاقه‌مند شد که مبتنی بر این نظر بود که اکثر مردم، در گفتار روزمره، جمله‌های پیچیده و منطقی را کمتر از عبارت‌های گسسته‌ای که شنونده قادر به ربط دادن آن‌هاست، بر زبان می‌آورند.

1. model

2. metric, rhythmic, tonal, overtone, intellectual

3. theses

4. synthesis

5. Capital

6. Frazer

7. Lévy-Bruhl

8. Malinowsky

9. myth

سرانجام، او عمیقاً تحت تأثیر کار جیمز جویس قرار گرفت و این را پذیرفت که گفتار درونی^۱ بیشتر به اندیشه حسی و تصویرگرایانه نزدیک است تا به گفتار لفظی^۲ که صورت خارجی گرفته است. به یک معنا، سینما می‌توانست معادل تک‌گویی درونی^۳ باشد؛ جهت حرکت ابداعات ادبی جویس به سوی نوعی سینمایی کردن زبان بود. البته، حالا به آسانی می‌توان نشان داد که چه تعدادی از استادان او از اعتبار افتاده‌اند، چگونه مفاهیمی که از اسطوره و نحو^۴ گفتار روزمره داشته‌ایم دگرگون شده است، چگونه معلوم شده است که گفتار درونی از گفتار صورت خارجی گرفته، آگاهانه‌تر و پیشرفته‌تر است. اما در زمانی که ایزنشتاین کار می‌کرد، و در شرایط جدا افتاده‌ای که او تحت آن‌ها کار می‌کرد، هیچ چیز غیرعادی در مورد جهت فکری او نبود. معه‌ذا، این امر موجبات اشتباه و سرگردانی او را فراهم کرد.

یک لحظه مهم در تکامل افکار او هنگامی پدیدار شد که گروه کابوکی^۵ ایچی کاواسادانجی^۶ در سال ۱۹۲۸ از روسیه دیدار کرد. ایزنشتاین که از مدت‌ها پیش به ژاپن علاقه‌مند بود بسیار تحت تأثیر قرار گرفت. او احساس کرد که میان سبک بازیگری کابوکی، پندارنگاری^۷ مکتوب ژاپنی و کشف بزرگ مونتاز او، همبستگی اصولی وجود دارد.

چقدر از تقدیر سپاسگزار بودم که مرا وادار به فراگرفتن یک زبان شرقی کرد (هنگام خدمت در ارتش) و آن شیوه عجیب تفکر را در مقابل من گشود و تصویرنگاری^۸ کلمه را به من آموخت. دقیقاً این شیوه «غیر معمولی» تفکر بود که بعدها به من کمک کرد تا بر ماهیت مونتاز مسلط شوم و بعد از آن نیز هنگامی که این شیوه «غیر معمولی» و «عاطفی» تفکر را که با شیوه «منطقی» معمولی ما تفاوت داشت شناختم، این موضوع به من کمک کرد تا مجهول‌ترین روش‌های هنر را درک کنم.

ایزنشتاین تحت تأثیر تئاتر کابوکی، مونتاز را به صورت یک فعالیت تلفیق^۹ یا ترکیب ذهنی می‌دید که جزئیات ویژه، توسط آن، در یک سطح عالی اندیشه

1. inner speech

2. verbal speech

3. interior monologue

4. syntax

5. Kabuki

6. Ichikawa Sadanji

7. ideogram

8. pictography

9. fusion





اکتیر: سکانس اتاق خواب همسر تزار

وحدت می‌یافتند، و نه به صورت یک رشته انفجار شبیه آنچه که در یک موتور احتراقی روی می‌دهد و قبلاً چنین به نظر می‌رسید. ایزنشتاین شیفته استفاده از قراردادهای نمایشی، نقاب‌ها و لباس‌های نمادین در تئاتر شرقی شد. او به عقاید ژاپنی‌ها در مورد ترکیب‌بندی^۱ تصویری علاقه‌مند شد. در اثر طلسم شرق، مونتاژ برای ایزنشتاین سست و بی‌اثر شد. سرانجام، تئاتر ژاپن مفهوم یک «کل وحدت یافته»^۲ را به ایزنشتاین القا کرد که بیش از پیش فکر او را به خود مشغول کرد و به اغراق‌های واگنری در اجرای صحنه‌ی والکیری^۳ منجر شد. او به شدت تحت تأثیر طریقه ارتباط صوت و حرکت در تئاتر کابوکی قرار گرفت و این موضوع بیش از پیش برای او اهمیت پیدا می‌کرد زیرا واضح بود که فیلم ناطق، سینمای آینده را تشکیل خواهد داد. او باردیگر، درست در سنت مایر هولت، در برابر این عقیده که فیلم ناطق باید به معنای تسلط کلام باشد عکس العمل نشان داد و به جستجوی راهی متفاوت برای ترکیب اجزاء سمعی و بصری سینما برخاست. در تئاتر کابوکی، ایزنشتاین احساس کرد که سیر یک حس صرفاً دیگری را همراهی نمی‌کند و این دو کاملاً عناصر تبادل‌پذیر و لاینفک یک کل وحدت یافته هستند.

1. composition

2. monistic ensemble

3. Valkyrie



تئاتر کابوکی

این توجه به رابطه‌های موجود میان حس‌های مختلف، با تمایل روزافزون ایزنشتاین نسبت به استفاده از قیاس‌ها و اصطلاحات مربوط به موسیقی به هم پیوست تا چیزی را که او می‌کوشید در سینما به آن دست یابد، توضیح دهد. به این ترتیب، هنگامی که او دربارهٔ تدوین فیلم مشی عمومی فکر می‌کرد به این نتیجه رسید که مونتاژ او نباید روی عنصر مسلط هر نما متمرکز شود (مونتاژ لحنی) بلکه این تمرکز باید روی نهان مایه‌ها باشد. در همان حال او تأکید بیشتری روی یافتن وزن صحیح می‌کرد. و هنگامی که او دربارهٔ روابط میان حس‌های مختلف و مسیرهای مختلف تکامل بحث می‌کرد، فکر کوئتر پوآن^۱ و سپس چند صدایی^۲ را پیش کشید (گروه‌های هیاهو که با بخش «موسیقی ماشین‌ها» در موسیقی مایزل^۳ به نحوی تا فیلم رزمناو پوتمکین دوام آورده بود اکنون به کلی ناپدید شده بود). این تأکید روی «همزمانی حس‌ها»^۴ و روی قیاس با موسیقی، راه را برای عقب‌نشینی کامل نماد باوری که در دههٔ ۱۹۳۰ فکر ایزنشتاین را کاملاً به خود مشغول کرده بود باز کرد.

دیدار ایزنشتاین از اروپای غربی، ایالات متحده و مکزیک تأثیر قاطعی روی زندگی او گذاشت.

اولاً، فاجعهٔ هولناک زنده‌باد مکزیکی! بود، فیلمی که تمام فکر و ذکر او را به خود مشغول کرده بود و قادر نبود آن را به پایان برساند و تمام کنترل خود را روی آن از دست داد. ثانیاً، او هنگام مراجعت به اتحاد شوروی با فضای سیاسی و فرهنگی کاملاً دگرگون شده‌ای روبرو شد که به ایزنشتاین به دلیل دل‌بستگی او به فرهنگ غربی سوءظن داشت و به سیر افکار او درباره سینما و زیبایی‌شناسی به‌طور اعم خصومت می‌ورزید. ایزنشتاین روسیه را هنگام «سال بحرانی» ۱۹۲۹ ترک کرده بود، هنگامی که برنامهٔ اشتراکی کردن کشاورزی به نقطهٔ حیاتی برگشت‌ناپذیری رسیده بود، و اولین برنامهٔ پنج ساله به لحظهٔ سرنوشت رسیده بود. روسیه دچار هیجان شدید رسیدن به هدف‌های تولیدی، نابود کردن کولاک‌ها و تحمیل اشتراکی کردن شده بود. هنگام خروج ایزنشتاین از روسیه، هنوز امواج

1. counterpoint 2. polyphony 3. Meisel
4. synchronisation of the senses

خروشان با تمام نیروی خود روی سر روشنفکران فرود نیامده بودند. هنگام بازگشت ایزنشتاین، کنترل حزب تحکیم یافته و یک آرمان معین و اجباری عرضه شده بود و بسیاری از ستارگان هنری و علمی سال ۱۹۲۹ طرد شده بودند. ایزنشتاین شغلی در مؤسسه تحقیقات سینماتوگرافیک به عهده گرفت و علاوه بر تدریس و مطالعه وسیع، در عزلت روی یک اثر کبیر در مورد زیبایی‌شناسی فیلم کار می‌کرد. ایزنشتاین حتی در این عزلت‌گزینی نسبی هم دچار دردسرهای مداوم بود، که در واقع تا حدودی از همین امر ناشی می‌شد. او متهم شد که به عالم رؤیا پناه برده است و او برای دفع این اتهام‌ها خود را کسی معرفی کرد که در یک آزمایشگاه، روی مسائلی نظری که بدون حل و فصل آن‌ها، کار عملی، ناپخته و بی‌هدف خواهد بود کار می‌کند. معهذاً، جهت کارهای نظری او، به وضوح، برخلاف خط مشی زیبایی‌شناسی استالین گرایانه بود. مثلاً نظرهای او درباره جویس به خوبی معلوم بود. او با جویس ملاقات کرده بود و جویس یک بار گفته بود که اگر قرار باشد یولیسیز^۱ به صورت فیلم درآید این کار فقط از عهده ایزنشتاین یا روتمان^۲ ساخته است. سپس هنگامی که در سال ۱۹۳۳، فسیه والای ویشنفسکی در مقاله‌ای تحت عنوان «ما باید غرب را بشناسیم» از جویس دفاع کرد، ایزنشتاین را یک هنرمند بزرگ شوروی نامید که ارزش جویس را شناخته است. دفاع ویشنفسکی بحث و جدلی را برانگیخت که تا تشکیل کنگره نویسندگان شوروی در سال ۱۹۳۴ دوام داشت. در آنجا کارل رادک گزارش پرسروصدای خود را ارائه داد که عنوان یک قسمت آن چنین بود: «جیمز جویس یا واقع‌گرایی سوسیالیستی^۳؟» حدس زدن پاسخ، کار مشکلی نبود: تمایل به جویس به عنوان آرزوی فرار از ماگنتوگورسک^۴ نفی شد. مع الوصف ایزنشتاین تسلیم نشد. او ضمن تدریس در مؤسسه چنین اظهار نظر کرد:

هدت دو سال بحث‌هایی درباره ترجمه کردن جویس برای منظوره‌های علمی در میان بود ولی این برنامه بعد از سخنرانی رادک به فراموشی

1. *Ulysses*2. *Ruttman*3. *Socialist Realism*

۴. Magnetogorsk، شهری در اتحاد شوروی که در سال ۱۹۲۹ بنا شد و مرکز بزرگ صنایع ذوب آهن، زغال سنگ و سیمان است...م.

سپرده شد. به این علت توده نویسندگان شوروی زیان فراوانی متحمل خواهد شد. من از سخنرانی رادک خشمگین شدم. وقتی این سخنرانی را تجزیه و تحلیل کردم فهمیدم که یک تعبیر کاملاً قراردادی از جویس است. در خاتمه، ایزنشتاین با امیدواری گفت که جویس «مسیری را که بالزاک آغاز کرد ادامه می‌دهد».

معهدا، حمله اصلی به ایزنشتاین به فیلم‌های او در دهه ۱۹۲۰ و مسئله واقعی‌گرایی مربوط می‌شد. شاید عجیب‌ترین مشخصه حمله استالین‌گرایانه، چگونگی بازتاب آن‌ها در طول سال‌هاست:

هنرمند دهکده را از روابط حقیقی آن و از ارتباطات زنده آن خارج می‌کند. او در رابطه با چیزها فکر می‌کند. او واقعیت را به قطعات گسسته و نامربوط تجزیه می‌کند. این امر، ساختمان ایزنشتاین را که در اصل یک چیز کاملاً واقع‌گرایانه اعلام شده است توهّم‌آمیز می‌کند. این فیلم، که از میل به بیان ضروری‌ترین صفحه واقعیت زنده، سرشار از چیزهای بسیار جالب، برمی‌خیزد، به صورت محصولی در می‌آید که از خود واقعیت فاصله گرفته است.

نفی فیلم مشی عمومی توسط ایوان آنیسیموف^۱ به طرزی عجیب، یک رشته کامل از انتقادهایی را که بعداً از جانب رابرت وارشو^۲ و به شکلی جدی‌تر از سوی چارلز بار^۳ و کریستیان متس^۴ عنوان می‌شدند، پیشگویی می‌کند. آنیسیموف حتی در حمله به ایزنشتاین به دلیل «جمع‌گرایی»^۵ و به دلیل ساختن فیلم‌هایی که شخصیت انفرادی ندارند، به وارشو ملحق می‌شود. عجیب است که می‌بینیم چگونه بی‌ظرافتی رژیم استالینی در دهه ۱۹۳۰ معادل دیررس خود را بعد از گذشت دو دهه در ایالات متحده دوران جنگ سرد پیدا می‌کند. واقع‌گرایی، همراه با ارجحیت دادن به تبلیغات آرامش‌بخش و نه مشوش‌کننده، همیشه پناهگاه محافظه‌کاری در هنر بوده است. به این ترتیب است که بدترین

1. Ivan Anisimov

2. Robert Warshow

3. Charles Barr

4. Christian Metz (تلفظ فرانسوی: مس)

5. collectivism

فیلم ایزنشتاین، الکساندر نوسکی، که در دهه ۱۹۳۰ تحت تأثیر انتقادهای استالین گرایانه ساخته شد، موفقترین فیلم تبلیغاتی او نیز بود. چارلز یار نوشته است که فیلم «نمی‌تواند ماهیت^۱ را نشان دهد، ولی می‌تواند با نشان دادن جوهر^۲، ماهیت را القا کند». صور دگرگون نشده، تجزیه نشده و صرفاً القاکننده «واقعیت» همیشه بهترین تبلیغ برای وضع موجود هستند.

معهدا، ایزنشتاین در عین حال تحقیقات خود را دنبال می‌کرد. رشته اساسی بقیه زندگی او تحقیق و بررسی در «همزمانی حس‌ها» بود، بازگشتی به شیفتگی نماد باوران نسبت به شعر رابطه‌های بودلر که دو دهه قبل از انقلاب موضوع بحث‌های فراوانی در روسیه بود.

مانند پژواک‌های درازی که از دور دست درهم می‌آمیزند

در یک وحدت تیره و ژرف،

پهناور چون شب و چون روشنائی،

عطرها، رنگ‌ها و صداها با هم رابطه برقرار می‌کنند.

این عطرهایی تازه چون تن‌های کودکان است

لطیف چون آوای آب‌آها، سبز چون چمنزارها...^۳

ایزنشتاین با گنجانیدن حس ذائقه، حتی از بودلر هم پا را فراتر گذاشت. او در

بحث خود راجع به تثاتر کابوکی نوشت:

حتی چیزی که در این تثاتر خورده می‌شود اتفاقی نیست! من فرصت

نداشتم بفهمم که آیا این یک غذای آیینی است که خورده می‌شود. آیا آنان

هرچه را که پیش آید می‌خورند یا این که از غذاهای معینی استفاده می‌کنند؟

اگر دومی درست باشد، ما باید حس ذائقه را هم در کل بگنجانیم.

1. essence

2. substance

3. Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies...



رژمن اوپو تمکین: «من احساس می‌کنم»

ایزنشتاین اجازه نداد که هیچ‌گونه ملاحظه علمی سد راه شود، در واقع او با مطالعه دقیق انعکاس‌شناسی پاولوفی می‌توانست به نحوی رضایت‌بخش، افکار خود را از دیدگاه علمی توجیه کند. کتاب لائوکوئون بدون هیچ‌گونه تعارف مردود شد:

و هنوز نمی‌توانیم از ادراکات سمعی و بصری یک مخرج مشترک بگیریم. آن‌ها کمیت‌هایی با ابعاد مختلف هستند. ولی نهان مایه بصری و نهان مایه صوتی، مقادیر یک جوهر اندازه‌گیری شده واحد هستند. زیرا، اگر قالب، یک ادراک بصری و لحن یک ادراک سمعی است، نهان مایه‌های بصری و سمعی، یک احساس کلاً فیزیولوژیک هستند. و در نتیجه از یک نوع هستند... یک قاعده همشکل جدید باید، برای هر دو، وارد دواژگان ما شود: «من احساس می‌کنم».

بعد از این، هر قدر هم که موضوع ناشیانه بیان شده باشد، راه برای هرگونه تداخل و اختلاط مقوله‌ها باز بود.

نوشته‌های ایزنشتاین درباره همحسی، علی‌رغم ماهیت اساساً غیرعلمی آن‌ها، بسیار فاضلانه و تا حدود قابل توجهی جالب هستند. مثلاً او از مراجع متعدد عصر باروک^۱ و عصر رمانتیک نقل قول می‌کند که خیلی زودتر از رمبو^۲ درباره نمادهای رنگی حروف صدا دار فکر کرده بودند. او خود را در سنت واگنر و «اثر هنری جامع» می‌بیند و از نمادباوران فرانسوی قول‌های فراوانی نقل می‌کند. بخصوص، می‌توانیم تأثیر رنه گیل^۳، دوست نزدیک بریوسوف^۴، شاعر و مبلغ نمادباوری روسی، و یک همکار دائمی محترم نشریه Scales بریوسوف را تشخیص دهیم. منبع دیگر افکار ایزنشتاین درباره نمادهای رنگی، کاندینسکی^۵ است. گرچه او علناً خود را از عرفان و معنویت کاندینسکی کنار کشیده است ولی حالت و جهت بررسی‌های او به‌طور وضوح برنامه کاندینسکی را برای Inkhuک (مؤسسه فرهنگ هنری) به یاد می‌آورد. ایزنشتاین با سفت و سخت چسبیدن به لنگر انعکاس‌شناسی، توضیح می‌دهد که محرک رنگی همان‌طور

1. Baroque

2. Rimbaud

3. Rene Ghil

4. V.Y. Bryusov

5. Kandinsky

عمل می‌کند» که در یک انعکاس شرطی که یک مجموعه کلی را که زمانی نقشی در آن ایفا کرده است، به حافظه و حواس فرا می‌خواند. او همچنین در نگره^۱ ارتعاشات اندکی آرامش علمی می‌یابد.



شکوه اپرایی ایوان مهیب

یک پیشگام مهم دیگر که ایزنشتاین از او نام می‌برد، اسکریابین^۲ است که علاوه بر تصنیف صوتی برای شعر آتش^۳ خود، یک تصنیف رنگی هم نوشته بود. اسکریابین همچنین در نظر داشت که یک نمایش مذهبی^۴ عظیم با حرکات، رنگ‌ها، عطرها، و غیره خلق کند. ایزنشتاین اسکریابین را همراه بادیوسی^۵ به کار گرفت تا نگره^۱ مونتاژ نهان مایه‌یی خود را توجیه کند و همچنین خود را به عنوان حامل رؤیای اسکریابین در مورد ترکیب هنرها می‌دید. (او الهیات مرموز و

۱. vibrations یک فضای معمولاً عاطفی مشخص که قابل حس کردن است.

2. Scriabin

3. The poem of Fire

4. Mystery

5. Debussy



ایوان مهیب

اختصاصاً روسی را که اساس این رؤیا را تشکیل می‌داد مورد بحث قرار نمی‌دهد). فکر تئاتر ترکیبی، چیزی بود که در دهه ۱۹۲۰ درباره آن زیاد صحبت می‌شد. ایزنشتاین آن را پذیرفت و در این زمینه چنان جلو رفت که نوشت، تقدیر بر این است که سینما به پیشگویی‌های ادوارد گوردن کریگ^۱ و آدولف آپیا^۲، نگره‌پردازان بزرگ نماد باور و واگنری تئاتر پیش از انقلاب، جامه عمل بپوشاند. البته، امتداد منطقی این موضوع، روی صحنه آوردن والکیری در بلشوی اپرا در سال ۱۹۴۰ بود (در دفاع از ایزنشتاین باید گفت که او منحصرأ تحت سلطه اندیشه نماد باورانه و واگنری نبود؛ او همچنین از والت دیزنی هم به عنوان یک استاد همحسی، ستایش می‌کرد). والکیری طبق گفته ماری سیتن^۳، زندگینامه نویس دقیق و کوشای ایزنشتاین، این هدف را داشت: «آدم‌ها، موسیقی، نور، منظره، رنگ و حرکت که توسط یک عاطفه نافذ تنها، توسط یک مایه و فکر تنها، به یک کل واحد تبدیل شده‌اند». خود او درباره کوشش‌هایش برای رسیدن به «ترکیبی از عناصر موسیقی واگنر و رنگ‌آمیزی روی صحنه» مطالبی نوشته است. این امر مستقیماً به فیلم *ایوان مهبی* منتهی شد.

نتیجه این عقب‌نشینی شدید نمادباوری این بود که کل وحدت یافته به تدریج به چیزی غیر از یک کل به هم پیوسته و هماهنگ^۴ تبدیل نشد و دیالکتیک به روابط متقابل اجزاء کاهش یافت. در همان زمان ایزنشتاین به افکار مربوط به هماهنگی^۵، تناسب ریاضی، و تقسیم طلایی^۶ به عنوان بخشی از یک جستجو برای کلاسیسیسم^۷، علاقه‌مند شد. فیلمبردار او، تیسه، به یاد می‌آورد که از فیلم مشی عمومی به بعد «تصمیم گرفتیم از کلیه حیل‌های فیلمبرداری اجتناب کنیم و روش‌های ساده فیلمبرداری مستقیم را مورد استفاده قرار دهیم و توجه جدی به ترکیب‌بندی هر نما داشته باشیم». (برای سکانس پلکان اودسا در *رزمناو پوتمکین*، ایزنشتاین دوربینی را به یک آکروبات پشتک زن بسته بود). این توجه به هندسه، توجه یک پیر و سبک ساختمانی، مأخوذ از ماشین، نبود بلکه بر نگرش به ماهیت هنر

1. E.G. Craig

2. Adolphe Appia

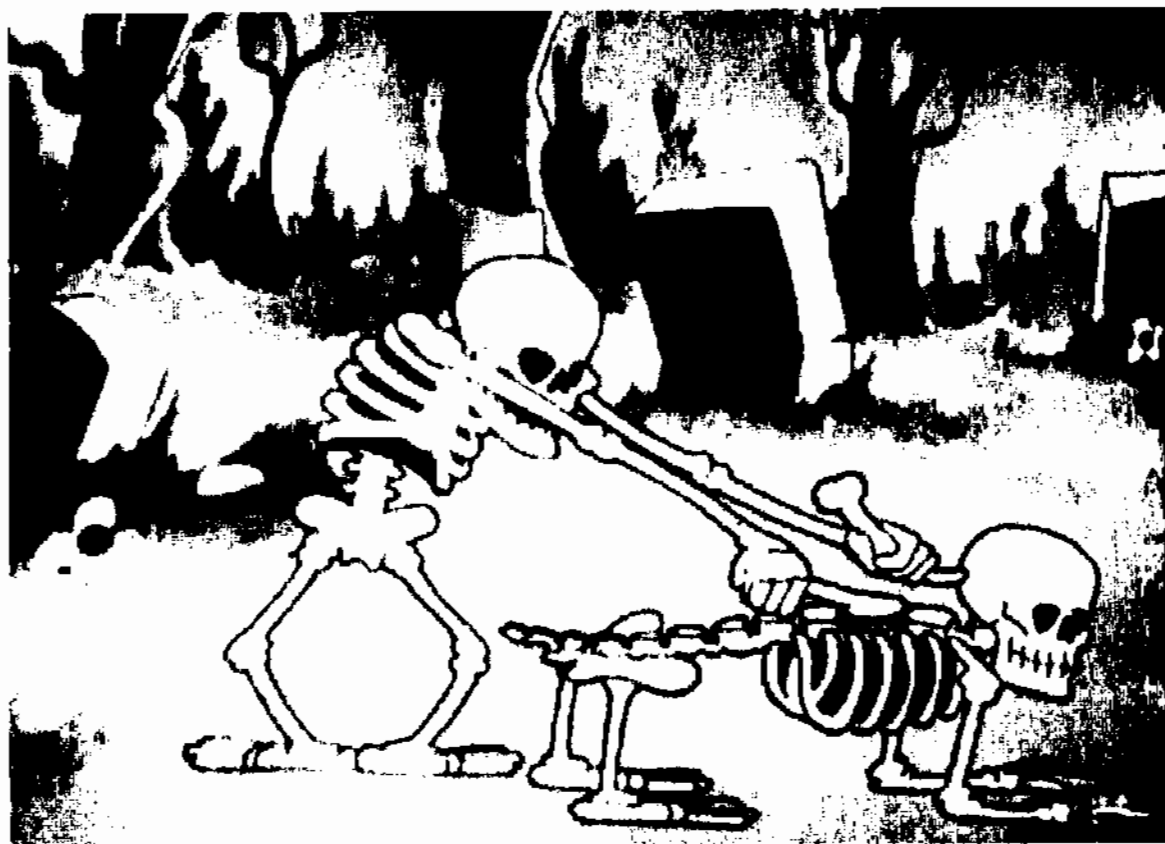
3. Marie Seton

4. organic whole

5. harmony

6. golden section

7. Classicism



نخستین سنفونی احمقانه والت دیزنی

اتکا داشت. ایزنشتاین بخصوص علاقه‌مند بود که هندسه را در آثار لئوناردو داوینچی متذکر شود. گاهی اوقات، این موضوع بخشی از آن وسوسه علمی به نظر می‌رسد که او هیچ وقت نتوانست آن را کنترل کند و تقریباً یادآور رنه گیل است. منتقدی گفته است که «در کوشش او برای آفرینش جدول‌های لگاریتمی هنر، چیزی شبیه کیمیاگری وجود دارد» و تشخیص ندادن این امر که بیشتر نوشته‌های بعدی ایزنشتاین کوششی در جهت تقویت علمی و اندیشمندانه هنری است که به‌طور روزافزون درگیرودار اشباع عاطفی، خلسه، همزمانی حس‌ها، اسطوره و اندیشه بدوی است، مشکل به نظر می‌رسد. (او درباره فیلم زنده باد مکزیک! گفت که «تصویرهای مردمی^۱ با دانش بشری برابری می‌کنند»). در واقع، چیزی اساساً نمادباورانه در دید کلی او نسبت به شباهت نزدیک هنر و فلسفه وجود دارد، گرچه در مورد او فلسفه، آمیزه عجیبی از هگل و پاولوف بود.

1. Folk images



ایزشتاین و دومیه

یک نکته نهایی در زیبایی‌شناسی ایزنشتاین باید مورد توجه قرار گیرد: علاقه همیشگی او به کاریکاتور، هجو، و چیزهای عجیب و غریب. این امر تا حدودی از مایر هولت، هوفمان و کالو^۱ کننده کار فرانسوی قرن هفدهم سرچشمه می‌گیرد. هنرمندانی که ایزنشتاین به آنان احترام می‌گذاشت عبارت بودند از: دومیه^۲، تولوز-لوترک^۳، و شاراکو^۴ (دومیه ژاپنی). او در مکزیک پوسادا^۵ را هم به معبد خدایان خود اضافه کرد: سکانس رقص مرگ که قرار بود فیلم را به پایان برساند، منشاء خود را مدیون پوسادا و همچنین هوفمان و کالو است. او سپس دچار وسوسه‌ال‌گرکو^۶ شد و در نظر داشت کتابی درباره‌ی او بنویسد. این امر هم علاقه به کاریکاتور، یا حداقل مبالغه، و هم شیفتگی نسبت به فضای آزارگرانه - روحانی عجیب تولیدوی^۷ دوران تفتیش عقاید، شبیه چیزی که در مکزیک حس کرد، را منعکس می‌کند. (رشته طرح‌های نیمه - کاریکاتوری او از مراسم مذهبی شکنجه‌آمیز به یاد مصلوب شدن مسیح و تحسین او برای لارنس^۸ نیز از همین جا ناشی می‌شود). ایزنشتاین کار هنری خود را به عنوان یک کاریکاتوریست روی یک قطار تبلیغاتی شروع کرد و با طراحی لباس‌های عجیب و دگرگون شده برای ایوان مهیب که چرکاسف بازیگر را چنان از شکل عادی خارج کرد که به خستگی مفرط و بیحالی او منجر شد، به پایان رسانید. (ایوان مهیب از چند جهت، به شکلی متفاوت، به افکار دهه ۱۹۲۰ برمی‌گردد: حتی مایه مایاکوفسکی وار غول‌آسای نبرد با خدا هم به طرزی عجیب بسط یافته است).

مقایسه کردن ایزنشتاین با برشت مفید است. هر دوی آنان در محیط فرهنگی یکسان و با همان نوع جهت‌گیری، کارشان را آغاز کردند: تأثیر مایر هولت (که توسط پیسکاتور^۹ به برشت رسیده بود)، علاقه به هنر شرق، به موزیک - هال، به ورزش؛ سرسپردگی آنان به مارکس باوری و انقلاب بلشویکی؛ آمریکاجرایی، رفتارگرایی^{۱۰} و نفرت از طبیعت باوری آنان. برشت می‌توانست بازگوکننده کلمات ایزنشتاین باشد:

1. Callot

2. Daumier

3. Toulouse-Lautrec

4. Sharaku

5. Posada

6. El Greco

7. Toledo

8. Lawrence

9. Piscator

10. Behaviourism

«تأثر هنری مسکو» دشمن جانی من است. این دقیقاً ضد تمام چیزهایی است که می‌کوشم انجام دهم. آنان عواطف خود را ردیف می‌کنند تا توهم پیوسته‌ای از واقعیت را ارائه دهند. من عکس‌های واقعیت را می‌گیرم و سپس آن‌ها را طوری پاره‌پاره می‌کنم، که عواطف را ایجاد کنند... من یک واقع‌گرا نیستم، من یک ماده‌باور هستم. من معتقدم که چیزهای مادی، که ماده، مبنای تمام احساس‌های ما است. من با رفتن به سوی واقعیت، از واقع‌گرایی فاصله می‌گیرم.

علائق مشترکی وجود دارند. هر دوی آنان به دنبال یک هدف بودند: وحدت گریزان علم و هنر. ولی در پایان دهه ۱۹۲۰ آنان به راه‌های مختلفی رفتند. برشت علیه عقیده «نهان مایه‌های احساسی»^۱ به ترتیاکوف اعتراض کرد، او خود را وقف حمله به واگنر و تأکید روی این موضوع کرد که حس‌ها، همان‌طور که کتاب لائوکوئون نشان داده بود، باید به وضوح از هم مجزا باشند و این که اجزاء مختلف در یک اثر هنری باید مشخص بوده و به وضوح از هم جدا شوند. برشت کوشید یک شکل هنری برای بحث عقلی پیدا کند، ایزنشتاین مکرراً کوشید مفاهیم را در یک شکل هنری، که قبلاً به نحوی نیمه شهودی (حتی «به نحوی خلسه‌آمیز») پرورانده بود، بگنجاند؛ در پایان، او به این نتیجه رسید که اندیشه و تصویر در اسطوره و گفتار درونی، هماهنگ هستند و بحث عقلی را به خاطر «منطق عاطفی» کنار گذاشت. ولی خیلی آسان خواهد بود که به سادگی برشت را به زبان ایزنشتاین مورد ستایش قرار دهیم. برشت همیشه با کلمات، با گفتار ملفوظ ماند و هرگز مجبور نشد با مسائل کار کردن در یک وسیله بیانی غالباً غیرلفظی، شمایی و نه نمادباورانه، روبرو شود. در واقع مفاهیم علمی فقط می‌توانند در قالب یک رمز (code) نمادباورانه بیان شوند. معهدا، جهت‌گیری کلی ایزنشتاین او را از ادامه جستجو برای یک زبان نمادباورانه بازداشت. تا آنجایی که او به نشانه‌شناسی علاقه داشت، وابستگی او به سوسور^۲ و زبان‌شناسی ساختاری، برخلاف نظر کریستیان متس، به اندازه وابستگی او به چارلز موریس^۳ و نشانه‌شناسی رفتارگرایانه^۴ او نبود. دیری نگذشت که

1. pathetic overtones
3. Charles Morris

2. Ferdinand de Saussure
4. Behaviourist



باسمه از شاراکو



ایوان مهبوب



ایوان مهیب: چرکاسف



ایوان مهبیب: چرکاسف

ایزنشتاین تجربه‌های اولیه خود را با استعاره غیر روایتی^۱، آغاز لازم برای هر حرکتی به سوی ایجاد مجموعه‌های تصریفی^۲، مانند سکانس خدایان در فیلم اکتبر، انکار کرد، گرچه همان‌طور که گودار در فیلم‌های یک زن شوهردار و چینی^۳ (۱۹۶۴ و ۱۹۶۷-م) نشان داده است، این ابداً یک خیابان بن‌بست نبود. او همچنین احتمالاً اهمیت حمایتی را که گفتار ملفوظ می‌تواند و باید در نوار صوتی اعمال

1. non-diegetic

2. paradigmatic sets

3. *La Chinoise*



برتولت برشت

کند دست کم گرفت (عجیب است که او به ارزش میان نوشته‌ها در دوران صامت، خیلی بیشتر واقف بود). تأکید او روی تأثیر عاطفی سینما، همیشه باعث فاصله گرفتن او از نمادباوری می‌شد.

تعجب اینجا است که اعتقاد او به اساس علمی هنر بود که در پایان موجب شد تا او از بیان مفاهیم علمی توسط فیلم کاملاً دست بردارد. اعتقاد او به انعکاس‌شناسی پاولوفی تزلزل‌ناپذیر بود. (هنگامی که او در ایالات متحده بود حتی احساس کرد که مایل است رین - تین - تین^۱ را بی‌مهرانه با سگ‌های تربیت شده در آزمایشگاه پاولوف مورد مقایسه قرار دهد). در یک سطح معرفت‌شناسانه^۲، او هرگز قادر نبود قاطعانه تصمیم بگیرد که از مارکس باوری که نسبت به آن سرسپردگی پرشوری داشت چه انتظاری دارد. این قضیه به دو بخش جداگانه

۱. Rin-Tin-Tin، سگ معروف فیلم‌ها و سریال‌های صامت آمریکایی. - م.

2. epistemological



اجرای برشت از اپرای سه پولی

تقسیم می‌شد و فاقد یک هستهٔ درونی وحدت‌بخش بود. در یک سو، یک ماده باوری «علمی» بود که می‌خواست برای تمام فعالیت انسانی، توجیه‌های فیزیولوژیک بیابد. از سوی دیگر یک مفهوم کاملاً صوری^۱ و انتزاعی از دیالکتیک هگلی وجود داشت که به نحوی مکانیکی به کار برده می‌شد و سرانجام به یک امر کلیشه‌یی^۲ خشک و خالی تنزل یافت.

ایزنشتاین میل داشت خود را با لئوناردو داوینچی مقایسه کند، به عنوان هنرمند بزرگی که هنرش را علمی می‌دانست و سرانجام به نگرهٔ زیبایی‌شناسانه علاقهٔ بیشتری پیدا کرد تا به خود هنر. (او حتی ناکامی خود را در به پایان رسانیدن زنده باد مکزیک! با مصیبت «یادبود اسفورتسا»^۳ مقایسه کرد.) آرزوهای او بزرگتر از دست‌آورد او بودند. با وجود این، او یکی از نویسندگان معدود زیبایی‌شناسی در این قرن بود که نسبت به ارزیابی مجدد و زیرورو کنندهٔ زیبایی‌شناسی که باید صورت می‌گرفت آگاهی نشان داد. او یک متفکر اصیل، سرسخت و جامع بود. این واقعیت که او نتوانست انتظارات عظیمی را که از خویش داشت کاملاً برآورده کند، نباید موجب شود فراموش کنیم که او یک سروگردن از معاصران خود بالاتر است. او هنوز هم بسیاری چیزها دارد که به ما بیاموزد.



رین - تین - تین در صحنه



۲. نگره مؤلف

خط مشی مؤلفین^۱ - یا به اصطلاح آندرو ساریس^۲، نگره مؤلف* - را گروه عاری از وحدت نظر منتقدانی پروراندند که در کایه دو سینما می‌نوشتند و آن را به صورت مجله طراز اول سینمایی دنیا درآوردند. سرچشمه نگره/نظریه مؤلف این اعتقاد بود که سینمای آمریکا درخور بررسی عمیق است و این که شاهکارها را نه تنها گروه کوچک شاخصی از کارگردانان، به مثابه لعاب پر زرق و برق روی شیء بی‌ارزش، بلکه شمار زیادی از انواع مؤلفین، که کارشان تا آن وقت نادیده گرفته شده و به دست فراموشی سپرده شده بود، ساخته‌اند. اوضاع و احوال خاصی در پاریس وجود داشت که بروز این اعتقاد را امکان‌پذیر می‌ساخت. اولاً، در فرانسه نمایش فیلم‌های آمریکایی، در زمان حکومت ویشی و اشغال کشور به دست آلمان، ممنوع شده بود. بدین سبب، هنگامی که بعد از آزادی این فیلم‌ها از نو به نمایش درآمدند، همراه با تأثیری احساسی و نیرویی بودند که به نحوی پرهیزناپذیر در خود کشورهای انگلوساکسون از کف رفته بود. و ثانیاً، جنبش شکوفای باشگاه‌های سینمایی وجود داشت، که تا اندازه‌ای معلول روابط نزدیکی بود که همواره در فرانسه میان سینما و جامعه روشنفکران جریان داشته: ژان کوکتو و آندره مالرو نمونه‌هایی‌اند که بر وجود این رابطه گواهی می‌دهند. «سینماتک» شکوهمند پاریس، که آنری لانگلوآ^۳ - کسی که ژان لوک گودار او را «یک مؤلف بزرگ» می‌نامید - بنیان‌گذار آن بود، با این جنبش ارتباط داشت. خط مشی «سینماتک» نمایش دادن بیشترین شمار فیلم‌ها بود، یعنی دوباره به کار انداختن فرآورده گذشته به منظور پدید آوردن فرهنگی که سینمای آینده بتواند در آن رشد یابد. «سینماتک» شناخت بی‌نظیری از ابعاد تاریخی هالیوود و زندگی هنری تک‌تک کارگردانان را به سینما دوستان فرانسوی عرضه داشت.

1. politique des auteurs

2. Andrew Sarris

* در این فصل، و نیز در پی‌گفتار، واژه مؤلف (با حروف متمایز) معادل کلمه فرانسوی auteur و واژه مؤلف (با حروف عادی) معادل کلمه author (= آفریننده) به کار رفته است. م.

3. Henri Langlois



سرگیجه از هیچکاک

نگره مؤلف کمابیش بدون طرح و قصد قبلی پدید آمد؛ هرگز طی فکر برنامه‌ریزی شده‌ای به صورت بیانیه یا اعلامیه جمعی شرح و بسط داده نشد. در نتیجه، این امکان بود که آن را در سطوح نسبتاً گسترده‌ای تفسیر کرد و به کار گرفت؛ منتقدان گوناگون، درون چارچوب نااستوار طرز تلقی‌های مشترک، شیوه‌هایی تا حدی متفاوت پروراندند. این قوام نیافتگی و پراکندگی نظریه باعث می‌شد بدفهمی‌های فاحشی، خصوصاً از قلم بسیاری از منتقدان انگلیسی و آمریکایی جاری شود. جهالت نسبت به نگره، تحت تأثیر رگه‌ای از خصومت با عقاید منتقدان خارجی و تمایلی برای هجو و مضحکه‌سازی شدت یافته است. با این همه، ثمربخشی طرز تلقی مؤلف‌نگر به آن حد بوده که حتی در نامساعدترین زمینه پیش‌روی می‌کرده است. برای نمونه، در نظرخواهی از منتقدان انگلیسی، که همزمان با برنامهٔ مرور بر آثار دان سیگل در «موزهٔ فیلم بریتانیا»^۱ صورت گرفت، این نتیجه به‌دست آمد که، در میان ستایش شده‌ترین کارگردانان آمریکایی، گروهی مرکب از باد باتیکر، سمیوئل فولر و هاوارد هاوکس بلافاصله پشت سر خورد، هیچکاک و ولز، که در نظرخواهی بالاترین امتیاز را آوردند، و جلوتر از بیلی وایلدر، یوزف فون اشتربنبرگ و پرستن استرجس قرار گرفت.

البته، چند کارگردان به‌طور انفرادی همواره طراز اول شناخته شده‌اند: چالز چاپلین، جان فورد، اورسن ولز. نگرهٔ مؤلف خود را به همین محدود نمی‌کند تا مدعی شود که کارگردان مؤلف (آفریننده) اصلی فیلم است. نگرهٔ مؤلف به‌طور ضمنی اشاره بر عمل رمزگشایی دارد؛ مؤلفین را در جایی برملاء می‌کند که پیشتر هیچ‌کدامشان دیده نشده بودند. سال‌های سال، نمونهٔ یک مؤلف در سینما کارگردان اروپایی بود که آمال هنرمندانه‌اش را پنهان نمی‌کرد و کنترل کاملی بر فیلم‌هایش داشت. این نمونه هنوز پابرجاست و در پس تمایز وجودی میان فیلم‌های هنری و عامه‌پسند نهفته است. کارگردانانی که اعتبارشان را در اروپا به‌دست آوردند بعد از ترک اروپا و اقامت در آمریکا از نظر دور ماندند و به گمنامی تنزل کردند. هیچکاک آمریکایی را با اهمیتی کمتر در مقابل هیچکاک انگلیسی قرار می‌دادند،



نیروی وحشی از جولز داسین

رنوار آمریکایی را در مقابل رنوار فرانسوی و فریتس لانگ آمریکایی را در مقابل فریتس لانگ آلمانی. نگره مؤلف به بازشناخت دوره دوم، یعنی زندگی هنری این‌ها و دیگر کارگردانان اروپایی در هالیوود، منجر شده است؛ بدون آن، شاهکارهایی چون خیابان اسکارلت^۱ یا سرگیجه هرگز شناخته نمی‌شدند. برعکس، نگره مؤلف، به هنگام مطرح شدن کارگردانی آمریکایی که ادامه یافتن فیلمسازی‌اش منوط به مهاجرت به اروپا بوده، دستخوش تردید می‌شده است. اکنون مشکل می‌توان استدلال کرد که جولز داسین بعد از نیروی وحشی^۲ [که در آمریکاساخته] یا جوزف لوزی بعد از مثلاً گشتی^۳، فیلم‌های بهتری ساخته است.

به مرور زمان، به دلیل پراکندگی نگره اولیه، منتقدان مؤلف‌نگر به صورت دو دسته عمده درآمدند: منتقدانی که تأکیدشان روی برهه‌لا کردن هسته مرکزی‌ای از

1. *Scarlet Street* 2. *Brute Force* (1947)

3. *The Prowler* (1951)



گشتی از جوزف لوزی

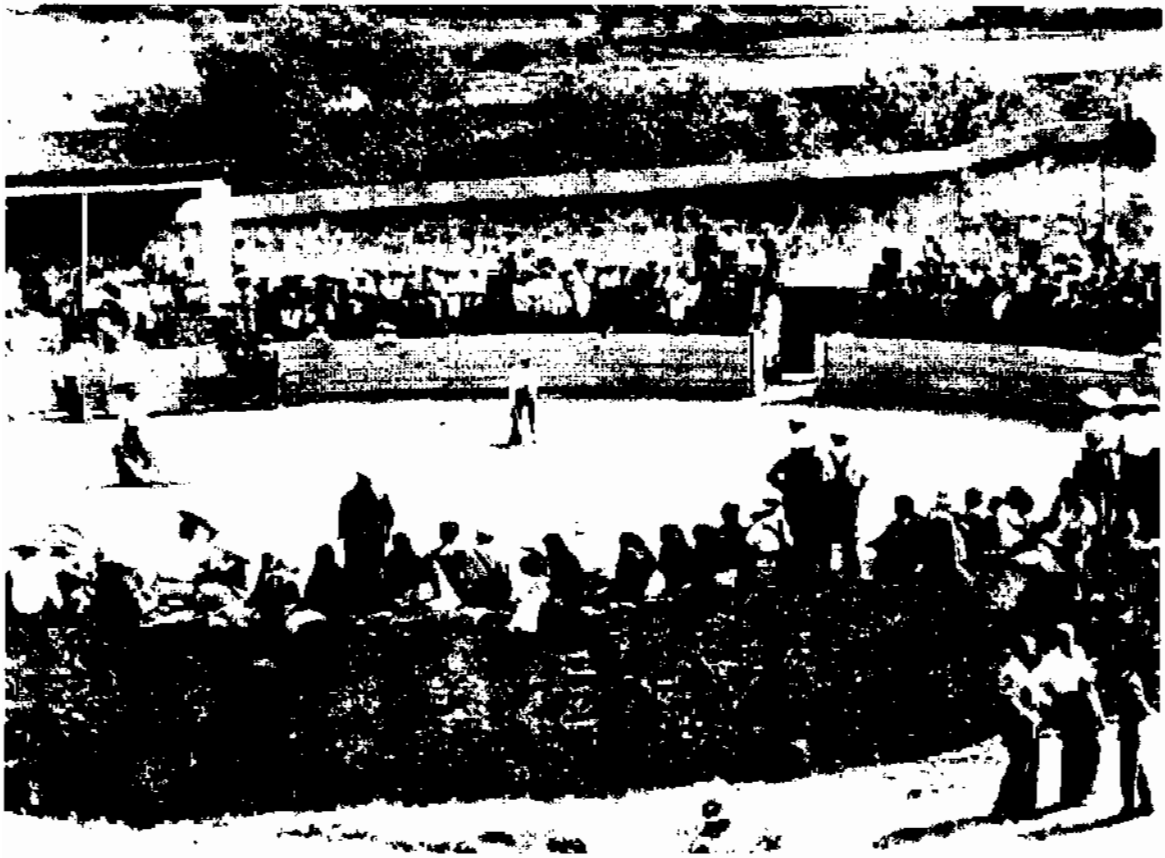
معناها و «نقش‌مایه‌های برآمده از درونمایه فیلم‌ها»^۱ بود، و منتقدانی که سبک و میزانشن را مؤکد می‌ساختند. در اینجا تمایز پراهمیتی وجود دارد که بعد به آن باز خواهیم گشت. کار مؤلف بُعدی معناشناختی دارد و صرفاً صوری نیست؛ کار صحنه‌پرداز^۲ (= کارگردان غیرمؤلف)، از سوی دیگر، از حیطة اجراء، از حیطة تغییر شکل دادن متنی از پیش موجود - فیلمنامه، کتاب یا نمایشنامه - به مجموعه پیچیده و ویژه‌ای از رمزگان‌ها (codes) و شیوه‌های ارتباط سینمایی فراتر نمی‌رود. همچنان که خواهیم دید، معنای فیلم‌های یک مؤلف به وجہی مؤخر بر تجربه^۳ پدید می‌آید؛ معنای فیلم‌های صحنه‌پرداز - از جنبه معناشناسی و نه از جنبه سبک یا نحوه بیان - مقدم بر تجربه^۴ وجود دارد. البته، در موارد مشخص این تفاوت‌گذاری همیشه دقیق نیست. مسئله بحث‌انگیزی است که آیا

1. thematic motifs

2. metteur en scène

3. a posteriori [= پسینی]

4. a priori [= پیشینی]



گاوباز و بانو از باد باتیکر

برخی از کارگردانان را باید مؤلف شناخت یا صحنه‌پرداز. برای نمونه، در مورد دو کارگردان بسیار متفاوت - راثول والش و ویلیام وایلر - هرچند که می‌توان به‌طور شهودی نظرهایی ابراز داشت، تاکنون هیچ‌گونه دلایل به راستی متقاعدکننده‌ای مبنی بر مؤلف بودن آن‌ها ارائه نشده است. در مورد دان سیگل یا جورج کیوکر هم ممکن است عقاید متفاوت باشد. مشکل تمایز برقرار کردن در این مورد‌های مشخص غالباً موجب خلط مبحث شده؛ درواقع، برخی از منتقدان فرانسوی ارزش صحنه‌پرداز را بیشتر از مؤلف می‌دانستند. مک‌ماتونیسم^۱ سر برآورد، با پرستش والش، لانگ، لوزی، و پره‌مینجر، با شیفتگی‌اش به خشونت و آن سخنی که سوء شهرت دارد: «چالتن هستن»^۲ یک اصل مسلم سینماست. «شخصیت

۱. MacMahonism - مک‌ماتون: سینمایی در پاریس که عمدتاً فیلم‌هایی از لوزی، لانگ، پره‌مینجر، والش و... را، که محبوب دسته‌ای از منتقدان افراطی فرانسوی بودند، نمایش می‌داد. م.

۲. Charlton Heston

پرستیِ جمالشناختی» - اصطلاحی که آندره بازن وضع کرد - رفته رفته شکل می گرفت. کارگردانان کم اهمیت پیش از آنکه، به هرگونه مفهوم واقعی، هویت یابند و خصایص اصلی کارشان روشن شود به تحسین گرفته می شدند.

با همه این ها نگره مؤلف پایدار مانده، به رغم همه تعبیر و تفسیرهای بیش از حد افراط آمیز و به دور از واقعیت منتقدان از فیلم ها، که خود نگره پدیدآورنده شان بوده. نگره مؤلف پایدار مانده چون کاملاً ضروری است. جفری نوئل - اسمیت^۱ ماحصل نگره مؤلف را، بدان صورت که معمولاً امروزه عرضه می کنند، چنین بیان کرده:

یکی از نتایج اساسی نگره مؤلف، بدان گونه که پرورده شده، کشف این نکته است که ویژگی های تصریح کننده آثار یک مؤلف لزوماً آن ویژگی هایی نیستند که واضح تر از چیزهای دیگر فراچشم می آیند. بدین ترتیب در این مورد غرض نقد عبارت است از آشکار ساختن هسته مرکزی ای از نقشمایه های اساسی و اغلب پوشیده در پس تعارض های ظاهری موضوع و پرداخت. الگویی که از این نقشمایه ها پدید می آید... همان چیزی است که به کار یک مؤلف ساختار^۲ ویژه اش را می بخشد، هم از درون تشریحش می کند و هم یک مجموعه آثار را از دیگری باز می شناساند.

به کلام نوئل - اسمیت، همین «رویکرد ساختاری» است که برای منتقد ضرورت تام دارد.

برای محک زدن نگره مؤلف فیلم های هاوارد هاوکس نمونه مناسبی است. چرا هاوکس ونه، فی المثل، فرانک بورزاگی^۳ یا کینگ ویدور؟ اولاً، هاوکس کارگردانی است که سال ها درون نظام هالیوود کار کرده است. نخستین فیلمش، راه افتخار، را در ۱۹۲۶ ساخت. اما در سراسر زندگی هنری طولانی اش تنها یکبار به خاطر فیلمی که در زمان جنگ ساخته، گروه بان یورک، با تحسین همگانی منتقدان روبه رو شده است. بررسی دقیق تر روشن می سازد که این فیلم در میان مجموعه اصلی فیلم های هاوکس غریب و فاقد ویژگی های هاوکسی است. ثانیاً،

هاوکس در تقریباً هر ژانری^۱ فیلم ساخته است: وسترن (ریو براوو)، گنگستری (صورت - زخمی)، جنگی (نیروی هوایی)، جنایی (خواب ابدی)، علمی - خیالی (چیزی از دنیای دیگر)، موزیکال (آقایان موطلائی‌ها را ترجیح می‌دهند)، کمدی (بزرگ کردن بیبی)، حتی یک فیلم حماسی تورات گونه (سرزمین فراعنه). باوجود این، همه این فیلم‌ها (به جز شاید سرزمین فراعنه، که خودش از آن راضی نیست) نشان‌دهنده دلمشغولی‌هایی واحد از جنبه درونمایه‌ها، نقشمایه‌ها و حادثه‌های تکرار شونده واحد، و سبک بصری و ضرب واحدی‌اند. به همان شیوه‌ای که رولان بارت یک نوع «انسان راسینی»^۲ بنا کرد، منتقد هم می‌تواند یک «انسان هاوکسی»^۳، که تجلی بخش ارزش‌های هاوکسی در جهان پرمشکل هاوکسی باشد، بنا کند.

هاوکس با فرو کاستن ژانرها به دو دسته اساسی - درام^۴ پرماجرا و کمدی دیوانه‌وار - به این سبک دست یافت. این دو دسته بیانگر دیدهای متضاد در قبال دنیا و قطب‌های مثبت و منفی بینش هاوکسی است. هاوکس، از یک سو، در نقطه مقابل جان فورد و از سوی دیگر، در نقطه مقابل باد باتیکر قرار می‌گیرد. هر سه کارگردان درگیر مسئله کنش‌های قهرمانانه‌اند. برای قهرمان فیلم‌های این کارگردانان، وقتی قهرمان را به مثابه یک فرد در نظر بگیریم، مرگ حد مطلق است که نمی‌توان به مرحله‌ای فراتر از آن دست یافت: مرگ زندگی‌ای را که پیش از آن می‌آید بی‌معنا و بی‌منطق می‌سازد. پس چگونه امکان دارد کنش فردی معناداری در طول زندگی وجود داشته باشد؟ کنش فردی چگونه می‌تواند واجد ارزشی - قهرمانی بودن - باشد، چنانچه به دلیل حد مطلقاً ارزش - کاهنده مرگ نتواند ارزش متعالی داشته باشد؟ جان فورد پاسخ این پرسش را بدین نحو می‌یابد که فرد را درون جامعه و درون تاریخ، به ویژه تاریخ آمریکا، جای می‌دهد و در آنجا موقعیت او را تعیین می‌کند. فورد ارزش‌های متعالی را در مسئولیت تاریخی آمریکا به مثابه یک ملت می‌یابد - آوردن تمدن به سرزمینی وحشی و تبدیل بیابان به کشتزار. در عین حال، فورد همچنین خود این ارزش‌ها را

1. genre

2. homo racinianus

3. homo hawksianus

4. drama

همسئله‌ساز می‌داند، و رفته‌رفته به این اعتقاد می‌رسد که نفس پیش‌روی تاریخ آمریکاجای چون و چرا دارد.

باتیکر، برعکس، بر گونه‌ای شیفتگی ریشه‌ای به فرد تأکید می‌کند. «من علاقه‌ای به ساختن فیلم‌هایی دربارهٔ احساسات تودهٔ مردم ندارم. من دلبستهٔ فردام.» او ارزش‌ها را در مواجهه با نفس مرگ جست‌وجو می‌کند: استعارهٔ زیربنایی در فیلم‌های او همواره استعارهٔ گاوباز در میدان است. قهرمان وارد جمع همراهان می‌شود، اما امکان همبستگی گروهی اصلاً وجود ندارد. قهرمان باتیکر از راه تلاشی تمام گروه‌ها و جماعت‌ها و تقسیم آن‌ها به فردهای پدیدآورنده‌شان دست به عمل می‌زند، سپس با تک‌تک آدم‌ها مقابله می‌کند؛ فیلم‌های او، به کلام اندرو ساریس، به شکل «بازی‌های پرهیجان پوکر، که در آن‌ها هر بازیکنی به نوبهٔ خود روی دستش توپ می‌زند تا اینکه در آخر همهٔ دست‌ها رو می‌شوند» پیش می‌روند. هاوکس، برخلاف باتیکر، ارزش‌های متعالی را در ورای فرد، در همبستگی با دیگران جست‌وجو می‌کند. اما، برخلاف فورد، به قهرمانانش هیچ‌گونه بعد تاریخی، هیچ‌گونه سرنوشتی در بستر زمان، نمی‌بخشد.

از دید هاوکس والاترین عاطفهٔ انسانی رفاقت میان افراد گروه رخنه‌ناپذیر، بی‌نیاز از جهان بیرون و تماماً مردانه است. قهرمانان فیلم‌های هاوکس گاوچران‌ها، صیادان ماهی‌های بزرگ، رانندگان مسابقه‌های اتومبیل‌رانی، خلبانان، و شکارچیان حیوانات وحشی‌اند، که به خطر خو گرفته‌اند و جدا از اجتماع زندگی می‌کنند و عملاً به نحوی مادی جنگل انبوه، دریا، برف یا بیابان رابطه آن‌ها را با اجتماع قطع کرده است. فرودگاه‌شان را مه گرفته؛ بیسیم آن‌ها از کار افتاده؛ دلیجان پست یا قایق پست تنها هفته‌ای یک‌بار از محل راه می‌افتد. این گروه برگزیده رخنه‌ناپذیری‌اش را به شدت حفظ می‌کند. برای پذیرفته شدن در گروه، گذراندن آزمون قدرت و شجاعت ضروری است. یگانه تنش‌های درونی گروه هنگامی پدید می‌آید که عضوی از یاری به دیگران در می‌ماند (دستیار دائم‌الخمر در ریوبراوو، خلبان وحشت زده در فقط فرشته‌ها بال دارند) و باید با گونه‌ای ابراز شجاعت استثنائی عمل خود را جبران کند، یا گاه به گاه هنگامی که «تک‌روی» بیش از حد، گروه متحدشان را در معرض خطرِ ازهم پاشیدن قرار می‌دهد (رقابت رانندگان در خط سرخ ۷۰۰۰، خلبان جنگی در میان خدمهٔ

هواپیمای بمب افکن در نیروی هوایی). ایمنی گروه، نخستین فرمان است: «یک گروه ورزیدهٔ بندبازی در هوا را در نظر بگیرید - اگر یکی از آن‌ها به دردخور نباشد، در آن صورت همه‌شان به دردسر می‌افتند. اگر کسی هنگام شکار حیوانات خود را ببازد، در آن صورت امکان دارد تمامی گروه دچار دردسر شود.» اعضای گروه به یاری مراسم آیینی به هم وابسته‌اند (در هاتاری! خون‌شان را به یکدیگر انتقال می‌دهند) و با آواز خواندن دسته‌جمعی وحدت خود را بیان می‌کنند. نمونهٔ معروفی از این مورد را در ریوبراوو می‌بینیم. در پاسداران سحر رفاقت میان خلبانان حتی تا خطوط دشمن هم کشیده می‌شود: خلبان اسیر شدهٔ آلمانی بلافاصله به گروه فراخوانده می‌شود و در آوازخوانی دسته‌جمعی شرکت می‌کند؛ در هاتاری! شکارچیان با ملیت‌های مختلف و در مکان‌های مختلف با آوازی در بیسیم به یکدیگر می‌پیوندند.

قهرمانان هاوکس به دلیل حرفه‌ای‌گری‌شان به خود می‌بالند. آن‌ها می‌پرسند: «او چقدر به دردخور است؟ وای به حالش اگر به دردخور نباشد.» از اینکه کارشان را خوب انجام داده‌اند، چشم به راه هیچ‌گونه تحسینی نیستند. در واقع هیچ‌گونه تحسینی هم از آن‌ها نمی‌شود به جز: «بچه‌ها کارشان را خوب انجام دادند.» هنگامی که می‌میرند، تنها کم‌ارزش‌ترین مایملک شخصی را از خود باقی می‌گذارند، شاید یک مشیت مدال. خود هاوکس این اندوهبار پنداشتن و بی‌ثمر جلوه دادن زندگی را به طرز چکیده‌ای چنین بیان کرده:

این فقط گونه‌ای پذیرش آرام یک واقعیت است. در فقط فرشته‌ها بال دارند، پس از اینکه جو^۱ می‌میرد، کری گرانت می‌گوید: «آنطور که باید به دردخور نبود.» خوب، این تنها چیزی است که مردم را در حرکت نگاه می‌دارد. فقط کافی است بگویند: «جو آنطور که باید به دردخور نبود. و من از جو بهترم، بنابراین می‌روم جلو و انجامش می‌دهم.» و پی می‌برند که هیچ بهتر از جو نیستند، اما، می‌دانید که، دیگر خیلی دیر شده.

در فیلم‌های فورد، با آیین دفن، دعا خوانی فی‌البداهه و چند بندی از یک سرود نیایش^۲ مرگ را جشن می‌گیرند. مرگ هم مثل عروسی و رقص و رژه،

1. Joe

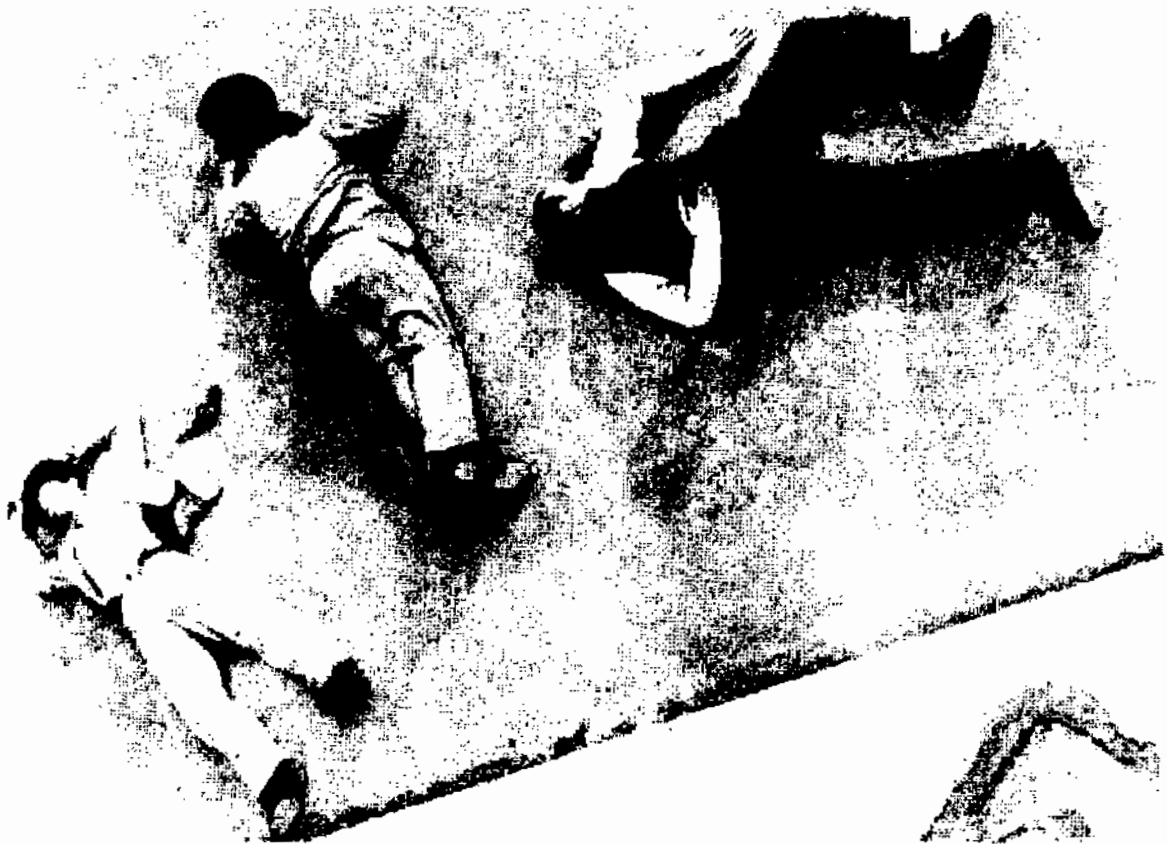
2. "Shall we gather at the river?"



جویندگان اثر جان فورد: مراسم دفن

جزئی از سنتی جاری است که به صورت مراسم آیینی درآمد. اما برای هاوکس همین قدر که امور تکراری و روزمره زندگی گروه ادامه یابد کافی است، اموری که بگانه صفات آرامش بخش شان «خطر» (هاتاری!) و «تفریح» است. خطر به هستی گزندگی می بخشد: «هر وقت دست به یک کنش واقعی می زنید در آن صورت با خطر درگیرید. و سؤال 'آیا زنده اید یا نه؟'، احتمالاً بزرگترین درامی است که داریم.» این هیچ انگاری، که در آن «زنده بودن» چیزی بیشتر از «در معرض خطر مرگ بودن» معنی نمی دهد - خطری که به نحوی کاملاً توجیه ناپذیر سر می رسد - تحت تأثیر برداشت هاوکس از «تفریح» کردن شدت می یابد. واژه «تفریح» مدام در مصاحبه ها و فیلمنامه های هاوکس سر برمی آورد. این واژه نومییدی او را پنهان می دارد.

وقتی کسی، و معمولاً یک زن، از فرد برگزیده هاوکسی سؤال می کند که چرا زندگی اش را به خطر می اندازد، جواب می دهد: «همه دلایلی که به فکر می رسد بی معنی است. گمان می کنم این ها فقط دیوانگیه.» یا در ریوبراوو، فدرز^۱ به



ترقی و سقوط لگز دایموند: مرگ به عنوان امری عجیب و غریب

نحوی تمسخرآمیز به کاله‌رادو^۱ می‌گوید: «تو حتی بهانه‌ای که من دارم نداری، همه‌مان حماقت می‌کنیم.» منظور هاوکس از «دیوانگی»، دیوانگی روانی نیست: هیچ کدام از شخصیت‌هایش شبیه ترکی^۲ در همراهان مرگبار^۳ از پکین پایا بیلی دکید^۴ در تیرانداز چپ‌دست^۵ از آرتر پن نیستند. و نیز آن مفهوم پوچی زندگی که گاه در فیلم‌های باتیکر می‌یابیم وجود ندارد: همچنان که دیده‌ایم مرگ، از دید هاوکس، به سادگی یک رویداد تکراری و روزمره است، نه امری عجیب و غریب، چنان که در هدف بلند^۶ از باتیکر («به همین زودی این چاه مملو از جسد می‌شود») یا در فیلم دیگرش، ترقی و سقوط لگز دایموند^۷، دیده می‌شود. از دید هاوکس «دیوانگی» به معنای ضمنی اختلاف، و گونه‌ای احساس جدایی از دنیای

1. Colorado

2. Turkey

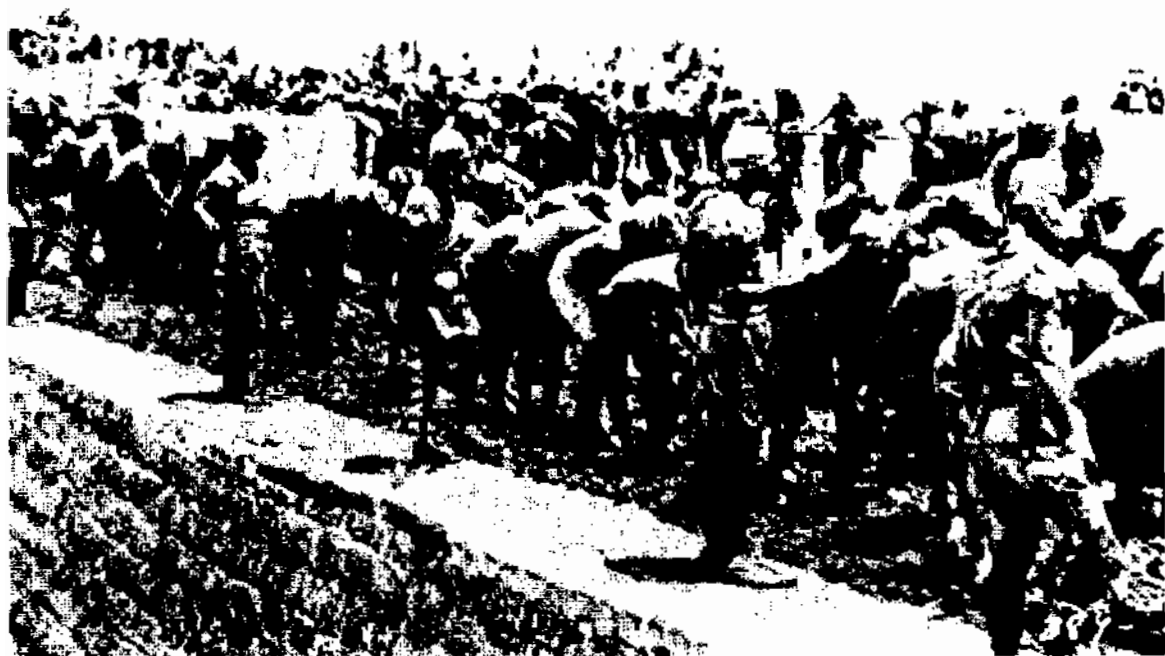
3. *The Deadly Companions*

4. *Billy the Kid*

5. *The Left-Handed Gun*

6. *The Tall T*

7. *The Rise and Fall of Legs Diamond*



سرزمین فراغت: مردمی که عاری از خصایص انسانی شده‌اند.

عادی و روزمره و اجتماعی است. در عین حال هاوکس دنیای عادی را، به دلیل نبود هیچ‌گونه معنا یا ارزشی، به مفهوم بسیار اساسی‌تری «دیوانه‌وار» می‌بیند، «مقصودم واکنش‌های دیوانه‌وار است — گمان نمی‌کنم دیوانه‌وار باشند، گمان می‌کنم طبیعی‌اند — اما برحسب عادت‌های بدی که دچارشان شده‌ایم دیوانه‌وار می‌نمایند.» کدام طبیعی است، کدام غیر طبیعی؟ هاوکس، کمابیش، اذعان دارد که از دید بیشتر تماشاگران قهرمانانش، نه تنها ارزش‌های عقلانی را تجسم نمی‌بخشند، بلکه فقط گروهی از آدم‌های عجیب و غریب‌اند که دارند به تدریج از دور خارج می‌شوند. «مردان ویژه» هاوکسی در دنیا هیچ جایی ندارند.

قهرمانان هاوکس، که دیگران را از گروه برگزیده‌شان طرد می‌کنند، خود از جامعه طرد می‌گردند و به سرزمین‌های وحشی آفریقا یا به مناطق قطبی رانده می‌شوند. گروه هاوکسی غریبه‌ها، یعنی به‌طور کلی همه افراد دیگر، را به‌مثابه جماعتی می‌شناسد که میان افرادش تفاوت قائل نمی‌شود. نقش غریبه‌ها این

است که به کارهای قهرمان‌هایی که در عین حال از آن‌ها متنفرند خیره شوند و چشم بدوزند. در ریوبراوو مردم برای تماشای نبرد آخرین تجمع می‌کنند و در جمعیت می‌غرد برای دیدن اتومبیل‌هایی که از خط مسابقه به بیرون پرتاب می‌شوند. شکاف میان غریبه‌ها - افراد خارج از گروه برگزیده - و قهرمان‌هاست که بیشتر مورد تأکید قرار می‌گیرد تا خصومت‌هایی که درون گروه برگزیده جریان دارد: گواه آن پاسداران سحر یا نلس^۱ در *ال دورادو* است. انبوه مردمی که در سرزمین فراغت برای ساختن اهرام به کار گرفته شده‌اند بیش از همه غریبه‌های فیلم‌های هاوکس عاری از خصلت‌های انسانی شده‌اند. در اصل بنا بود این فیلم درباره کارگران چینی باشد که «فرودگاهی با شکوه» برای ارتش آمریکا می‌سازند، اما پیروزی انقلاب چین هاوکس را واداشت تا طرح‌هایش را تغییر دهد. («آنگاه داستان ساختن اهرام به ذهنم آمد؛ گمان کردم این هم داستانی مشابه همان است.») اما حضور جمعیت و حضور جامعه بیرون، تهدید پنهان و مداومی است برای گروه برگزیده هاوکسی، که با «تفریح» کردن تلافی می‌کند. در کمدهای دیوانه‌وار ساکنان عادی شهر بدل می‌شوند به موضوعی برای شوخی، که هجو شده و عذاب کشیده‌اند: آشکارترین هدف در این مورد، بازاریاب شرکت بیمه در منشی همه کاره او^۲ است. غالب اوقات تلافی هاوکس بیرحمانه و مرگبار است. در گروه‌بان یورک شلیک کردن به آلمانی‌ها «مثل بوقلمون»، «تفریح» است. در نیروی هوایی منفجر کردن گردان هوایی ژاپنی «تفریح» است. در ریوبراوو به مخمسه افتادن آدم‌بدها هنگام انفجار دینامیت «خیلی مضحک بود». اینجاست که گروه برگزیده به مقابله با دنیای بیرون برمی‌خیزد و فرصت می‌یابد تا بیرحم و ویرانکار باشد.

گذشته از فشار پنهانی مردم بیرون، نیرویی علنی هم هست که تهدید می‌کند: زن. مرد «شکار» زن است. زنان به گروه مردانه پذیرفته می‌شوند، اما تنها پس از بقراری‌های بسیار و رفتارهای تشریفاتی برای جلب نظر کردن و گذراندن مراحل چون تعارف کردن و روشن کردن و رد و بدل کردن سیگار، که در خلال این کارها نشان می‌دهند شایسته وروداند. غالباً مختصر شجاعتی نیز نشان

می دهند. حتی در آن صورت هم هرگز اعضای واقعاً رسمی گروه نیستند. یک گفت و گوی نمونه ای موضع آن ها را به طور خلاصه بیان می کند:

زن: دوستش داری، مگر نه؟

مرد (دستپاچه): آره... فکر می کنم دوستش دارم...

زن: چطور می توانم مثل تو دوستش داشته باشم؟

مرد: فقط همین دور و بر بمان.

از دید هاوکس همطراز مردها، دست کم در درون گروه، خود مردها هستند، حال آنکه همسان پنداری روشنی میان زنان و دنیای حیوانات وجود دارد، که صریح تر از همه در بزرگ کردن بیبی، آقایان موطلائی ها را ترجیح می دهند و هاتاری! به چشم می خورد. مرد می باید در تلاش حفظ تسلط خویش باشد. این نکته نیز درخور توجه است که در درام های پرماجرا و حتی در بسیاری از کمدی های هاوکس، هیچ گونه زندگی زناشویی وجود ندارد. به کرات قهرمانان زمانی در گذشته دور با زنی ازدواج کرده یا لاقط روابط نزدیکی داشته اند اما دچار ضربه روانی نامشخصی شده اند و در نتیجه از آن پس به زنان بدگمان بوده اند. طرز تفکر آن ها بر مبنای این مثل است که «مارگزیده از ریسمان سیاه و سفید می ترسد.» این خصوصیت با فیلم های فورد، که تقریباً همیشه حاوی صحنه هایی از زندگی خانوادگی است، تباین دارد. زن تهدیدی برای قهرمانان فورد به حساب نمی آید. او خود را به خدمت منزلت اجتماعی ای که به عنوان همسر و مادر برایش در نظر گرفته شده در می آورد، بچه ها را بزرگ می کند، پخت و پز می کند، خیاطی می کند، سراسر زندگی اش خدمت می گزارد، مشقت می طلبد و فرمان می برد. به تلافی این ها با او به نحوی احساساتی رفتار می شود. باتیکر، از سوی دیگر، به هیچ وجه جایگاه روشنی برای زنان در نظر نمی گیرد؛ آن ها اشباحی اند که کنش بر می انگیزند، بهانه ای اند برای طرز رفتار مردان، لکن به خودی خود هیچ اهمیت راستینی ندارند. «زن، به خودی خود، کمترین اهمیتی ندارد.»

هاوکس اجتماع تماماً مردانه را در حد یک غایت می بیند؛ پیداست که این دید خیلی واپس نگر است. قهرمانان بی پروای هاوکس، درواقع، بیرحمانه از

رشد بازمانده‌اند. هاوکس کارگردان کم‌اهمیت‌تری می‌بود اگر از این امر متأثر نمی‌شد و اگر کل آثارش فقط درام‌های پرماجرا می‌بود. حضور مشترک درام‌ها و تصویر وارونه‌شان، یعنی کمدی‌های دیوانه‌وار، گواه واقعی مؤلف بودن هاوکس است. این کمدی‌ها جلوه عذاب کشیده‌ای از تنش‌های باطنی درام‌های قهرمانی است. دو مایه اصلی، دو قلمرو تنش، وجود دارد. نخستین آن‌ها مایه بازگشت است. مایه بازگشت به دوران کودکی و مایه خوی کودکانه، همچون در دوز و کلک^۱، یا بازگشت به وحشی‌گری: شاهدش آن صحنه تکراری در دوز و کلک و باج برای آزادی رئیس سرخ^۲ است؛ در این صحنه بچه‌هایی که به هم رنگ پاشیده‌اند خیال دارند پوست سر آدم بزرگ را بکنند. رابین وود^۳، با بصیرتی درخشان، نشان داده که چگونه صورت - زخمی را باید در دسته کمدی‌ها جای داد و نه در درام‌ها: کامونته^۴ را شخصیتی وحشی، کودک‌وار، و مادون انسانی تلقی می‌کنیم. دومین مایه اصلی کمدی‌ها، مایه وارونه شدن موقعیت جنسی و وارونه شدن نقش است. من عروس مذکر زمان جنگ بودم گویاترین نمونه است. در بسیاری از کمدی‌های هاوکس زنان تحکم‌کننده و مردان کمرو و انعطاف‌پذیر نقش محوری دارند: مثلاً، بزرگ کردن بیبی و ورزش محبوب مردها؟ غالباً صحنه‌هایی از تحقیر جنسی مرد می‌بینیم، مثل صحنه‌ای در آقایان موطلائی‌ها را ترجیح می‌دهند که شلوار کارآگاه خصوصی بخت برگشته را از پایش درمی‌آورند. در همین فیلم، گروه ورزشکاران بازی‌های المپیک در صحنه خارق‌العاده آوازجین راسل به حد چیزهایی منفعل تنزل می‌کنند؛ شکار حیوانات بزرگ به هجو گرفته می‌شود، مثل ماهیگیری در ورزش محبوب مردها؟ مایه خوی کودکانه بار دیگر نمودار می‌شود: «بچه پخته‌ترین آدم روی عرشه کشتی بود، و به نظر من خیلی تفریح داشت.»

درام‌های پرماجرا نشان‌دهنده چیرگی جنس مذکر بر طبیعت و زن و حیوان و خوی کودکانه است؛ حال آنکه کمدی‌ها نشان‌دهنده تحقیر جنس مذکر و بازگشت او به دوران کودکی است. قهرمانان به صورت قربانی درمی‌آیند؛

1. *Monkey Business*2. *The Ransom of Red Chief*

3. Robin Wood

4. Camonte



صورت - زخمی: کامونته با میمون

جامعه، به عوض اینکه تحقیر و کنار گذاشته شود، با هجوم مسخره‌بازی‌های عجیب و غریب سر می‌رسد. می‌توان ثابت کرد که بینش هاوکس، دنیای دیگری که در سینما می‌سازد، «جهان دیگر» هاوکسی، سرشار از تعقید یا تکلف فکورانه خاصی نیست. این خصیصه نیروی بینش هاوکس را تضعیف نمی‌کند. هاوکس نخست توجه را سوی خود معطوف کرد، چرا که ساده‌اندیشانه کارگردانی حادثه‌پرداز شناخته شد. اما بعدها، منتقدان به آن محتوای برآمده از مایه‌ها که من چکیده آن را بیان کردم توجه پیدا کردند و بدین ترتیب این محتوا عیان شد. در ورای اجزاء تشکیل دهنده سبک، وجود عنصرهای تشکیل دهنده معنا نیز

آشکار می‌گردید؛ فیلم‌های هاوکس در لایه‌ای عینی از معنا، چنان که یلمسلف، زبان‌شناس دانمارکی، می‌توانست به شیوه خاص خویش نامی دیگر^۱ به آن بدهد، به نحو استواری جای داده شدند. بدین ترتیب تحلیل‌ها نشان می‌داد که مبین بودن فیلم‌های هاوکس بر مبنای سبک، تصادف محض نیست بلکه ریشه در معنا دارد.

درباره مبنای نظری آن‌گونه تشریح اجمالی آثار هاوکس که نکات عمده آن را بیان کردم مطالب بیشتری باید گفت. «رویکرد ساختاری» که زیربنای این تشریح است - شرح و بیان هسته مرکزی‌ای از نقشمایه‌های مکرر شده - قرابت‌های آشکاری دارد با شیوه‌هایی که برای بررسی ادبیات عامیانه و اساطیر پرورش یافته است. اولریک^۲ و دیگران در آثار خود توضیح می‌دهند که در قصه‌های عامیانه مختلف نقشمایه‌های واحدی مکرر در مکرر از نو نمودار می‌شوند. امکان پدید آوردن قاموسی از این نقشمایه‌ها فراهم آمد. سرانجام ولادیمیر پروپ^۳ نشان داد که چگونه مجموعه وسیعی از قصه‌های پریان روسی را می‌توان به صورت روایت‌های گوناگون مجموعه خیلی محدودی از نقشمایه‌های اساسی (یا، به قول خودش، حرکت‌ها)^۴ تجزیه کرد. در زیر تک تک قصه‌های مختلف، یک قصه اصلی، که تمام قصه‌ها نموده‌های گوناگون آن به حساب می‌آیند، نهفته است. نکته‌ای پراهمیت درباره این نوع تحلیل ساختاری را باید متذکر شد. همچنان که لوی-استروس اشاره کرده، این خطر هست که اگر صرفاً به شباهت‌ها توجه کنیم و به تشریح آن‌ها بپردازیم، همه متن‌هایی که بررسی می‌شوند (خواه قصه‌های پریان روسی و خواه فیلم‌های آمریکایی) به متنی واحد تقلیل یابند، متنی انتزاعی و تضعیف شده. علاوه بر ترکیب، می‌باید به تجزیه نیز بپردازیم: در غیر این صورت، شیوه به کار رفته فرمالیستی است، نه به راستی ساختارنگر^۵. نقد ساختارنگر نمی‌تواند فقط متکی بر شناخت شباهت‌ها یا مکررات (یا درواقع، حشو‌ها) باشد، بلکه همچنین باید مبتنی بر دریافت نظام اختلاف‌ها و تقابل‌ها باشد. با این شیوه، متن‌ها را می‌توان نه تنها از

1. plerematic stratum

2. Axel Olrik

3. Vladimir Propp

4. moves

5. structuralist

نظر کلیت‌شان (وجه اشتراک آن‌ها) بلکه همچنین از لحاظ خاص بودن‌شان (وجه افتراق آن‌ها) بررسی کرد. این امر البته بدین معناست که محک تحلیل ساختاری، در آن دسته از فیلم‌هایی که بنابر اعتقاد متعارف آثار عمده کارگردان‌اند، جایی که شباهت‌ها گردهم می‌آیند، نهفته نیست، بلکه در فیلم‌هایی نهفته است که در نگاه اول ممکن است دور از سبک و مضمون معمول بنمایند. در فیلم‌های هاوکس یک رشته تقابل‌های نظام‌مند را، در تضاد میان درام‌های پرماجرا و کمدی‌های دیوانه‌وار، می‌توان به روشنی دید. اگر درام‌های پرماجرا را به‌تنهایی در نظر بگیریم چنین می‌نماید که آثار هاوکس ضعیف و فاقد پویایی است؛ تنها هنگام در نظر گرفتن کمدی‌های دیوانه‌وار است که آثارش غنی و هیجان‌آور می‌شود: در کنار هر قهرمان درام‌ها به حضور یک شبیح - از تسلط عاری شده، تحقیر شده، و وارونه گشته - پی می‌بریم. در مورد کارگردانان دیگر، نظام تقابل‌ها بسیار پیچیده‌تر است: به جای فیلم‌هایی در دو گروه پرتنوع، طیف وسیعی از واریاسیون‌های متغیر شونده به چشم می‌خورد. در این موارد، نیاز به تحلیل نقش‌های خود شخصیت‌های اول داریم، نه صرفاً تحلیل دنیاهایی که در آن دست به عمل می‌زنند. شخصیت‌های اول قصه‌های پریان یا اساطیر را، همچنان که لوی - استروس توضیح داده، می‌توان به دسته‌هایی از عنصرهای متمایز، یعنی تقابل‌های دوتایی، تجزیه کرد. بدینسان، تفاوت میان شاهزاده و دختر دهاتی را می‌توان به دو جفت متضاد مبدل کرد: یکی طبیعی، مذکر در مقابل مؤنث، و دیگری فرهنگی، متشخص در مقابل صاف و ساده. می‌توانیم کاری از این گونه را در بررسی فیلم‌ها انجام دهیم هرچند، چنان که خواهیم دید، فیلم‌ها را پیچیده‌تر از قصه‌های پریان می‌یابیم.

نگاهی به مثلاً سه فیلم جان فورد و قیاس قهرمان‌های آن‌ها با یکدیگر روشنگر نکات بسیاری است: و ایات ارب^۱ در عزیزم کلمنتاین، ایتن ادواردز^۲ در جویندگان، و تام دانیفن^۳ در مردی که لیبرتی والانس را کشت. این قهرمان‌ها همگی در دنیای شناختنی فورد، که مجموعه‌ای از تقابل‌ها بر آن حاکم است، دست به عمل می‌زنند، اما جایگاه‌های آن‌ها در این دنیا بسیار متفاوت است.

تقابل‌های دوتایی مرتبط با یکدیگر درهم تداخل می‌کنند؛ در فیلم‌های مختلف تقابل‌های مختلفی اهمیت اساسی می‌یابند. مرتبط‌ترین تقابل‌ها، کشتزار است در مقابل بیابان، خیش در مقابل شمشیر، متوطن در مقابل صحرانشین، اروپایی در مقابل سرخپوست، متمدن در مقابل بدوی، کتاب در مقابل تفنگ، متأهل در مقابل مجرد، و شرق در مقابل غرب. این تقابل‌ها را غالباً می‌توان باز هم تجزیه کرد. شرق را، برای نمونه، می‌توان به صورت بوستون^۱ یا واشینگتن تعریف کرد و در تلاش واپسین^۲، خود بوستون تقسیم می‌شود به دو گروه متضاد هم – مهاجران ایرلندی در مقابل پلیموت کلاب^۳ – که این‌ها خود تقسیم می‌شوند به دسته‌هایی از عنصرهای متمایزی چون سلتی^۴ در مقابل انگلو ساکسون، فقیر در مقابل غنی، کاتولیک در مقابل پروتستان، دموکرات در مقابل جمهوریخواه، و غیره. در نگاه اول، ممکن است چنین به نظر برسد که این تقابل‌ها تا آن حد درهم تداخل می‌کنند که عملاً مترادف می‌شوند، اما مسئله به هیچ‌وجه این نیست. چنان‌که خواهیم دید، پاره‌ای از سیر تحول زندگی هنری فورد نوعی «تغییر موضع» بوده است از همانند گرفتن تقابل‌های متمدن در مقابل بدوی و اروپایی در مقابل سرخپوست، به تفکیک آن‌ها و وارونه کردن موقعیت‌شان در فیلم‌های آخر؛ طوری که در پاییز قبیله شاین^۵، بر خلاف مواضع قبلی، اروپاییان را بدوی و قربانیان را قهرمان می‌بینیم.

تعارض حاکم بر فیلم‌های فورد تعارض میان بیابان و کشتزار است. به‌صورتی که هنری نش اسمیت^۶ در کتاب با نفوذ و پراعتبارش، سرزمین بکر^۶، شرح مفصّلی داده، تعارض میان تصویر آمریکا به‌مثابه بیابان و به‌مثابه کشتزار تعارضی است که بر اندیشه و ادبیات آمریکایی چیره گشته و در میزان بی‌شماری از رمان‌ها، رساله‌ها، خطابه‌های سیاسی، و داستان‌های مجلات بارها جلوه گر شده است. در فیلم‌های فورد این تعارض در شماری از تصویرهای خیره‌کننده تبلور می‌یابد. مردی که لیبرتی والانس را کشت، برای مثال، حاوی

1. Boston (در اصل: باستن)

3. Plymouth Club

5. Henry Nash Smith

2. *The Last Hurrah*

4. Celtic

6. *Virgin Land*

تصویر گل کاکتوس است، تصویری که تعارض میان بیابان و کشتزار را، که بر تمامی فیلم چیره است، در خود گنجانیده است. این را مقایسه کنید با صحنه معروف عزیزم کلمنتاین، بعد از رفتن وایات ارپ نزد آرایشگر (که ژولیده موها را متمدن می‌کند)، جایی که دوبار به عطر پیچک اشاره می‌شود: عطری مصنوعی، که فرهنگی است نه طبیعی. این لحظه نقطه عطفی را نشانه می‌زند در تحول وایات ارپ از وضعیت گاوچران سرگردان، صحرانشین، بدوی، با نیت انتقام شخصی، و مجرد، به وضعیت مرد متأهل و متوطن و تمدن یافته و کلانتری که مجری قانون است.

ارپ در عزیزم کلمنتاین، از لحاظ ساختاری، در میان سه قهرمانی که نام بردم ساده‌ترین شخصیت است: پیشرفت او گذر ساده‌ای است از طبیعت به فرهنگ، از بیابان باقی مانده از گذشته به کشتزار چشم دوخته شده در آینده. ایتن ادواردز، در جویندگان، پیچیده‌تر است. او را نباید برحسب گذشته در مقابل آینده یا بیابان در مقابل کشتزار، که در او ترکیب شده، بلکه باید در ارتباط با دو شخصیت اصلی دیگر – اسکار^۱، رئیس سرخپوست‌ها، و خانواده اسکان یافته – تعریف کرد. ایتن ادواردز، برخلاف ارپ، در سراسر فیلم بیابانگرد باقی می‌ماند. در آغاز، در بیابان اسب می‌راند و وارد خانه چوبی می‌شود؛ در پایان، با تقارن کامل، خانه را مثل همیشه ترک می‌کند که به بیابان باز گردد، به آوارگی. از جنبه‌های بسیار، او مشابه اسکار است: آواره و بدوی و بیرون از شمول قانون؛ او پوست سر دشمنش را در می‌آورد. اما، البته، مانند اسکان یافتگان، فردی اروپایی و دشمن خونی سرخپوست‌هاست. بنابراین ادواردز شخصیتی دوگانه دارد؛ تضادها به شخصیت خود قهرمان هجوم می‌آورند. تقابل‌ها ادواردز را دوپاره می‌کنند؛ او قهرمان یک فاجعه است. اما فرد همراهش، مارتین پاولی^۲، می‌تواند این دوپارگی را از میان بردارد؛ برای او دوران صحرانشینی تنها یک رویداد فرعی است که در حد استقرار مجدد خانواده – پیوند لازمی میان خانه قدیم و خانه جدیدش – واجد معناست. سرگشتگی ایتن ادواردز، همانند سرگشتگی بسیاری از شخصیت‌های اصلی در فیلم‌های دیگر فورد، نوعی جست‌وجو است. شماری از فیلم‌های فورد گرداگرد



عزیزم کلمنتاین: وایات ارپ در آرایشگاه

مایه جست‌وجو برای سرزمین موعود ساخته شده‌اند، مایه بازسازی آمریکایی صحنه‌های «سفر خروج»، سفر از راه بیابان به سرزمین شیر و عسل، اورشلیم‌نو. این مایه براساس ترکیب دو تقابلی که پیشتر نامشان آمد بنا شده: تقابل بیابان در مقابل کشتزار و صحرانشین در مقابل متوطن. تقابل اول از نظر زمانی مقدم بر تقابل دوم است. بدین ترتیب، در کاروانسالار، مورمون‌ها^۱، در جست‌وجوی خانه‌ای برای بعدها، از بیابان می‌گذرند؛ در دره من چه سبز بود و خضرچین، قهرمان‌ها می‌خواهند به هوای رسیدن به خانه‌ای در ایالات متحده از اقیانوس اطلس بگذرند. اما در طول زندگی هنری فورد، موقعیت خانه از نظر زمانی واژگونه می‌شود. در پاییز قبیله شاین سرخپوست‌ها به جست‌وجوی خانه‌ای که زمانی در گذشته داشته‌اند سفر می‌کنند؛ در مرد آرام شان‌تورنتن^۲ آمریکایی به خانه اجدادی‌اش در ایرلند باز می‌گردد. سفر ایتن ادواردز گونه‌ای به هزل کشاندن این مایه است: هدفش سازنده - یعنی ساختن خانه - نیست بلکه مخرب - یافتن اسکار و در آوردن پوست سرش - است. با این‌همه، بار فیلم رو به ماجراهای بعدی دارد: اسکار خانه متوطنین را آتش زده است، اما خانه دیگری جانشین آن می‌شود و ما یقین پیدا می‌کنیم که بانوی خانه، خانم جورجسن^۳، وقتی که می‌گوید «اینجا روزی سرزمین خوبی برای زندگی خواهد شد»، حرف درستی می‌زند. بیابان، سرآخر، بدل به کشتزار خواهد شد.

مردی که لیبرتی والانس را کشت وجوه تشابه زیادی با جویندگان دارد. سه تشابه را می‌توانیم در نظر بگیریم: بیابان بدل به کشتزار می‌شود - این نکته کاملاً آشکار است، چرا که سناتور استودارد^۴ پول لازم برای ساختن سدی که بیابان را مشروب کند و گل سرخهای واقعی، نه گل سرخ‌های کاکتوس، حاصل دهد ازواشینگتن فراهم کرده است؛ تام دانیفن لیبرتی والانس را می‌کشد همچنان که ایتن ادواردز پوست سر اسکار را در می‌آورد؛ خانه چوبی به تمامی آتش زده می‌شود. اما تفاوت‌ها به همین اندازه روشن است: خانه چوبی بعد از مرگ لیبرتی والانس آتش می‌گیرد؛ شخص دانیفن خرابش می‌کند؛ خانه خودش است.

1. Mormons

2. Sean Thornton

3. Jorgensen

۴. در متن انگلیسی کتاب همه جا Stoddart نوشته شده که درست آن Stoddard است. - م.

آتش زدن خانه بدین معنی است که او هرگز به سرزمین موعود نخواهد رسید، که سرزمین موعود برای او هیچ معنایی ندارد، که او تقدیرش را چنین خواسته که آفریده‌ای متعلق به گذشته و بی‌مکان در دنیای آینده باشد. با کشتن لیبرتی والانس، یگانه دنیایی را که خود می‌توانست در آن زندگی کند نابود کرده، دنیای تفنگ و نه دنیای کتاب؛ انگار ایتن ادواردز فهمیده بود که با درآوردن پوست سر اسکار، درواقع اوست که دست به خودکشی می‌زند. این را هم باید متذکر شد که، در مردی که لیبرتی والانس را کشت، زنی که عاشق دانیفن است با سنا‌تور استودارد ازدواج می‌کند. در آن هنگام که دانیفن خانه چوبی‌اش را خراب می‌کند (آخرین حرف‌هایش پیش از خراب کردن «خانه، خانه عزیز!» است) امکان ازدواج را نیز از میان برمی‌دارد.

مایه‌های مردی که لیبرتی والانس را کشت را می‌توان به شیوه دیگری بیان کرد. رَنسم استودارد اقتدار عقلانی - قانونی را نشان می‌دهد، تام دانیفن نمودار اقتدار ذاتی مبتنی بر فره‌مندی (= کاریزما) است. دانیفن از این اقتدار چشم می‌پوشد و، به بهانه‌هایی دروغین، آن را به استودارد تفویض می‌کند. به این شیوه، اقتدار فره‌مندانه و اقتدار عقلانی - قانونی در شخص استودارد ترکیب می‌شوند و بدین سان ثبات تضمین می‌یابد. در جویندگان این انتقال روی نمی‌دهد؛ این دو نوع اقتدار جدا از هم باقی می‌مانند. در عزیزم کلمنتاین به شکلی طبیعی در وجود وایات ارپ به هم می‌آمیزند، بی‌اینکه هیچ انتقالی لازم باشد. در چند فیلم از اواخر زندگی هنری فورد - مرد آرام، پاییز قبیله شاین، داناوانزریف^۱ - بر اقتدار سنتی تأکید می‌شود. جزیره آیلاکووا^۲ در داناوانزریف، که گونه‌ای قصر اساطیری والهالا^۳ برای قهرمانان بی‌خانمان مردی که لیبرتی والانس را کشت به حساب می‌آید، عملاً سرزمینی پادشاهی است اگر چه با دختر بوستونی، کلیسا و میخانه چوبی، که در عزیزم کلمنتاین با آنها آشنا شدیم، کامل شده است. در واقع، شخصیت چیواوا^۴، معشوقه داک هالیدی^۵ در عزیزم کلمنتاین، به دوپاره تقسیم می‌شود: دوشیزه لافلور^۶ و له‌لانی^۷، شاهزاده بومی. یکی معرّف

1. Donovan's Reef [در ایران: بندرگاه خشم]

2. Ailakaowa

3. Valhalla

4. Chihuahua

5. Doc Holliday

6. Lafleur

7. Lelani



مردی که لیبرتی والانس را کشت: نبرد آخر

بازیگر میخانه و دیگری معرّف غیر آمریکایی‌ها در تقابل با بوستونی‌های محترم، املیا سارا ددهام^۱ و کلمنتاین کارتر^۲، است. از دیدگاهی کلی، این بخشی از گرایش عام در آثار فورد است که ایرلندی‌ها، سرخپوست‌ها و پولی‌نزیایی‌ها را به عنوان جوامعی سنتی هم‌پراز می‌پندارد، جوامعی مربوط به زمان‌های گذشته، با موضعی در نقطه مقابل پیش‌روی سوی آمریکای بعد، چنان که صورت واقعیت به خود گرفته، اما جذب‌کننده ارزش‌های آمریکای بعد، بدان صورت که زمانی شکل رؤیا داشته است.

بی‌هیچ تردید امکانش هست که، برحسب همین تعارض‌های دوتایی و شباهت‌ها، زندگی سینمایی فوردرا، با موشکافی و به تفصیل، تحلیل کنیم، هرچند – همچنان که همیشه در مورد نقد فیلم مصداق دارد – عدم امکان نمونه آوردن از فیلم‌ها مانع خطیری است. نظر خود من این است که آثار فورد بسیار غنی‌تر از آثار هاوکس است و این امر با تحلیل ساختاری آشکار می‌شود؛ غنای روابط متغیر شونده میان تضادها در آثار فورد است که او را هنرمند بزرگی ساخته است که از حد صرفاً مؤلف تردیدناپذیر فراتر می‌رود. گذشته از این، به یاری نگره مؤلف می‌توانیم مجموعه گسترده‌ای از معناهای درهم بافته را در فیلم‌هایی نظیر *داناوانزریف آشکار سازیم*، فیلمی که یک فیلم‌شناسی تازه انتشار یافته، به سادگی چنین خلاصه‌اش کرده است: «چند تن از افراد نیروی دریایی که برای دوران بازنشستگی به جزیره‌ای در دریای جنوب رفته‌اند، حالا بیشتر وقتشان را به آشوب کردن می‌گذرانند.» به وجهی مشابه، نگره مؤلف پرتوی به کلی تازه‌ای بر فیلمی چون *نشان عقاب*^۳ می‌افکند، فیلمی که درون‌مایه مرکزی آن، همانند جویندگان، تضاد میان آوارگی و خانه است. با این تفاوت که تازه وقتی هم که قهرمان پس از گشتن به دور دنیا به خانه می‌آید، پایش روی اسباب بازی می‌لغزد، از پلکان به زمین می‌افتد و پاک فلج می‌شود، طوری که ابداً قادر به حرکت نیست، حتی نمی‌تواند انگشتان پایش را حرکت دهد. این، پستی گرفتن مرگبار متوطنین است تا حد پوچی.

1. Amelia Sarah Dedham

2. Clementine Carter

3. *Wings of Eagles*



پولی نزیایی های داناوانزریق؛ سرخپوست های پاییز قبیله شاین

شاید در مورد مؤلفین کوچک‌تر این حرف درست باشد که، بر حسب گفته نوئل اسمیت، می‌توان خصایص اصلی کارشان را بر مبنای هسته مرکزی‌ای از نقشمایه‌های اساسی‌ای که ثابت و بدون دگرگونی باقی می‌مانند توضیح داد. کارگردانان بزرگ را باید بر حسب روابط متغیر شونده، بر حسب خصایص فردی‌شان، همچنان که همگونی‌شان، تشریح کرد. رنوار زمانی اظهار داشت که هر کارگردانی تمامی زندگی‌اش را صرف ساختن فقط یک فیلم می‌کند؛ این فیلم، که کار منتقد است که آن را در ذهن خویش پیوراند، نه تنها تشکیل شده از خصایص نمونه‌ای صور گوناگون آن، که صرفاً حشوهایش به شمار می‌آیند، بلکه همچنین حاوی اصل دگرگونی‌ای است که بر آن غالب است، یعنی ساختار باطنی‌اش، که فقط می‌تواند، به کلام لوی - استروس، «از راه فرآیند تکرار» خود را جلوه‌گر سازد، یا «به سطح نفوذ کند». بدینسان «فیلم» رنوار در واقع «گونه‌ای گروه تبدیل^۱ است، دو نمونه در دو منتهاالیه که در رابطه‌ای متقارن، هرچند معکوس، نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند». در عمل، تقارن کامل نخواهیم یافت، اگرچه همچنان که ملاحظه کردیم، در مورد فورد، بعضی از تضادها به تمامی مقلوب شده‌اند. در عوض، گونه‌ای پیچش درون گروه تبدیل، درون شبکه^۲، وجود دارد، گونه‌ای بررسی امکاناتی معین، که در اثنای آن برخی از تضادها اهمیت می‌یابند، کنار گذاشته می‌شوند، و یا حتی مقلوب می‌گردند، حال آنکه تضادهای دیگر استوار و ثابت باقی می‌مانند. با این همه، نکته مهمی که باید بر آن تأکید شود این است که وقتی منتقد به تک فیلم باز می‌گردد، فقط از راه تحلیل تمامی مجموعه فیلم‌ها است که می‌تواند به لحظه ترکیب برسد.

البته، کارگردان اختیار کامل بر کارش ندارد؛ این نکته توضیح می‌دهد که چرا نگره مؤلف متضمن نوعی رمزگشایی و انکشاف است. خصوصیات بسیار زیادی از فیلم‌های تحلیل شده را به دلیل «اختلال» پدید آمده از جانب تهیه‌کننده، فیلمبردار یا حتی هنر پیشه‌ها، در حد خصوصیات که عامل رمزگشایی را نمی‌توان در موردشان به کار گرفت، به ناچار باید کنار گذاشت. چنین برداشتی از مفهوم «اختلال» تفصیل بیشتری می‌طلبد. غالباً می‌گویند که فیلم حاصل تعدد عامل‌ها و حاصل جمع اشتراک افراد گوناگونی است. اشتراک کارگردان - یا به

1. permutation group

2. matrix

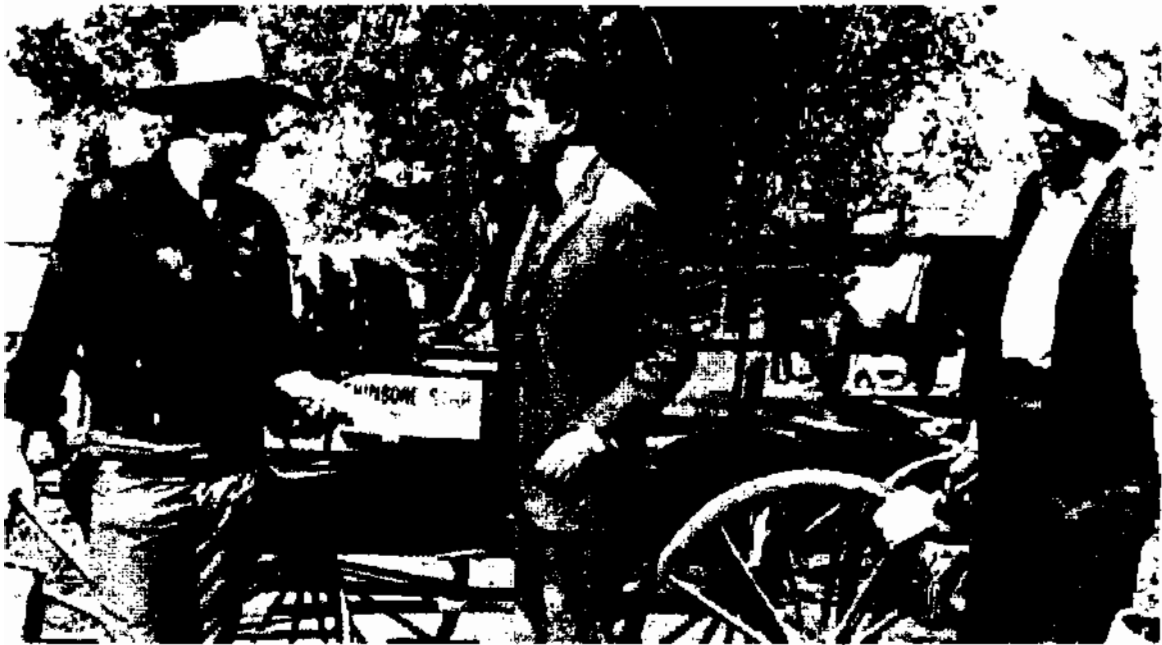
عبارت دیگر، «عامل مربوط به کارگردان» - تنها یکی از این عامل‌هاست، هرچند شاید عاملی است که بیشترین اهمیت را دارد. لازم نیست تأکید کنم که این نظر کاملاً برعکس نگره مؤلف است و اصلاً هیچ وجه مشترکی با آن ندارد. کار نگره مؤلف این است که گروهی از فیلم‌ها - آثار یک کارگردان - را در نظر می‌گیرد و ساختارشان را تحلیل می‌کند. هرآنچه در رابطه با این مسئله بی‌مورد باشد، هرآنچه نامربوط باشد، منطقی موضوعی ثانوی و غیراساسی انگاشته می‌شود و باید به کناری گذاشت. البته، می‌توانیم از راه بررسی خصوصیت دیگری به فیلم‌ها نزدیک شویم؛ می‌توانیم سختگیری منتقدانه‌ای به خرج دهیم و فیلم‌ها را در حد نمایشی انتزاعی از بازی با نورهای رنگی یا در حد ضیافتی از بازی‌ها ببینیم، چنان که اشترنبرگ گاه به گاه از این عقیده دفاع می‌کرد. گاهی اوقات این عامل‌های جدا [از کارگردانی]، یعنی هنرنمایی فیلمبردار یا بازیگران، ممکن است چندان ارجی برای خود قائل شوند که فیلم به مانند لوح رنگ باخته‌ای شود که از بس متن آن دستکاری شده دیگر قابل رمزگشایی نیست. البته این امر بدین معنی نیست که دیگر فیلم وجود ندارد یا ما را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد یا خشنودمان نمی‌سازد یا ما را بر نمی‌انگیزاند؛ به سادگی بدین معناست که فیلم به نقد در نمی‌آید. ما صرفاً می‌توانیم برداشت‌های آنی و ذهنی‌مان را ثبت کنیم.

لوی - استروس نشان داده که اساطیر مستقل از اسلوب نگارش و نثر و نحو جمله‌ها و کیفیات گوناگون آوایی آن‌ها، از قبیل خوش‌آوایی یا بدآوایی، وجود دارند. کارکرد اسطوره [به عنوان زبان] «در سطحی بسیار بالاست، آنجا که معنا عملاً موفق می‌شود از زمینه زبانی‌ای که روی آن جریان دارد جدا شود و فراتر رود». با در نظر گرفتن دگرگونی‌های لازم، همین موضوع در مورد فیلم مؤلف هم مصداق می‌یابد. «هنگامی که یک نمودار اساطیری از جمعیتی به جمعیت دیگر انتقال پیدا می‌کند، و اختلاف‌هایی در زبان، سازمان اجتماعی یا شیوه زندگی وجود دارد، بدان‌سان که ارتباط برقرار کردن با اسطوره را دشوار می‌سازد، اسطوره آغاز می‌کند به از کف دادن خصایص اصلی و درهم ریخته شدن.» مشابه این دو نوع تغییر در کارگاه فیلمسازی، جایی که دشواری‌های ارتباط فراوان است، روی می‌دهد. اما با این وصف معمولاً [کارگردانی] فیلم را می‌توان تشخیص داد.



جویندگان: ایتن ادواردز به بیابان بازمی‌گردد.





مردی که لیبرنی والانس را کشت

حتی اگر خیلی سریع در خلال دو هفته ساخته شده باشد، بی‌هنرپیشه‌ها و کارکنانی که کارگردان ممکن بود تمایل به انتخاب آن‌ها داشته باشد، با وجود تهیه‌کننده‌ای مداخله‌گر و حتی، شاید، یک قیچی ممیزی که صحنه‌های اساسی را حذف کرده باشد. گویی فیلم متن تصنیف شده موسیقایی است و نه یک اجرای موسیقایی. هرچند، درحالی که متن موسیقایی به نحوی مقدم بر تجربه وجود دارد (مثل فیلمنامه)، فیلم مؤلف به نحوی مؤخر بر تجربه ساخته می‌شود. وضعی را مجسم کنید که منتقد ناگزیر باشد یک متن موسیقایی را از شماری نسخه‌های تکه‌تکه و از شکل افتاده‌اش، همگی با قطعه‌های فی‌البداهه یا گم شده، در ذهن خویش بسراید.

تفاوت گذاری میان متن و اجرا در زیبایی‌شناسی اهمیت اساسی دارد. متن دائمی و دیرپای است؛ اجرا گهگاهی و زودگذر است. متن منحصر به فرد است، در حد خود کامل است؛ اجرا نمودی خاص در میان شماری از نمودهای گوناگون است. بخشی از متن، در موسیقی، حاوی پیامی است که باید از مجرای به مجرای دیگر انتقال یابد (از «جریان جوهر» به «جریان هوا») و بخشی دیگر شامل یک رشته دستورالعمل‌هاست. در برخی از متن‌های امروزی،

آثاری از لامانتی یانگ^۱ یا جورج برکت^۲، تنها دستورالعمل‌ها وجود دارند؛ متن‌های دیگر، از کورنیلیس کاردیو^۳، برای مثال، متن‌هایی ادبی‌اند که باید آن‌ها را به صورت رمزا (ی لفظی و موسیقایی)، همچنان که به صورت مجراها، برگرداند. اما اصول کار یکسان باقی می‌ماند. پیام‌ها و دستورالعمل‌ها، هر دو، الزاماً باید به رمزگانی مشترک ارجاع داده شوند، بدان‌گونه که برای اجراکننده فهم‌پذیر باشند. خود اجرا، اما، به رمز در نمی‌آید؛ از اینجا است حالت خاص تعمیم نیافته‌اش. نشانه‌های تمایز دهنده اجرا، همچون نشانه‌های لهجه یا لحن صدای آدم‌ها، نموده‌های گوناگونی‌اند متأثر از قوای ذهنی ویژه هر فرد. متن به رمز درآمده از واحدهای ناپيوسته تشکیل شده؛ اجرا پیوسته است، درجه‌بندی شده است و نه به رمز درآمده؛ بیشتر مشابه کامپیوتر آنالوگ^۴ کار می‌کند تا کامپیوتر دیجیتال؛ مشابه ساعت است و نه تقویم، مشابه خط‌کش محاسبه است و نه چرتکه. فهم‌پذیری اجرایی از یک قطعه موسیقی با فهم‌پذیری یک متن موسیقایی فرق دارد. در اینجا با تفکیکی روبرو می‌شویم که گالوانو دلا وولپه^۵ میان دو حیطه متفاوت قائل شده – حیطه‌ای که در آن انتقاد رسمی (de jure) امکان‌پذیر است و حیطه‌ای که در آن انتقاد فقط به نحو عملی (de facto) می‌تواند وجود داشته باشد، بدان‌گونه که نیکلاس راوت^۶، در بررسی‌اش از نشانه‌شناسی موسیقی، حیطه اخیر را «حیطه بیشتر یا کمتر» [حیطه‌ای با درجات گوناگون] نامیده است. زبان‌شناسان غالباً کوشیده‌اند تا دامنه بررسی‌شان را محدود سازند به جنبه‌های به رمز درآمده متن‌ها و از ویژگی‌های درجه‌بندی شده، نظیر لهجه، غُر غُر، نعره، خنده نخودی، شیون و مانند این‌ها، چشم پوشند. چالز هاکت^۷، برای مثال، چنین می‌نویسد:

قالب بیانی^۸ تثبیت‌کننده پیام‌های زبانی... نشان‌دهنده محدوده‌ای پیوسته، و بدون حد فاصل، از پویایی است که تا اندازه‌ای در هر فرهنگ مورد نظر سازمان یافته است؛ آدم می‌تواند آهسته صحبت کند، یا بلندتر،

1. Lamonte Young

2. George Brecht

3. Cornelius Cardew

4. analog

5. Galvano della Volpe

6. Nicholas Ruwet

7. Charles F. Hockett

8. medium

یا بازهم بلندتر، یا یکی از حالت‌های بین این‌ها – بدون هیچ گونه حد نظری برای دقت در درجه‌بندی. اما... به طور کلی... اگر در حول و حوش آنچه یقین داریم زبان است، تضادهایی مربوط به محدوده پیوسته بیابیم، از زبان (اما نه از فرهنگ) طردشان می‌کنیم.

زبان‌شناسان دیگر بر این سخت‌گیری مبتنی بر معرفت‌شناسی ایراد گرفته‌اند. تامس سیبیاک^۱، برای نمونه، دلایلی در رد نظرهاکت و دیگران ارائه داده و خواستار بازاندیشی بنیادین در رابطه بین خصایص به رمز درآمده و درجه‌بندی شده زبان شده است. کار خود او در زبان‌شناسی جانوران، یعنی نحوه ارتباط‌ها میان حیوانات، او را به این نتیجه رسانده که واحدهای ناپیوسته نمی‌توانند مطلقاً جدا از «قالب تثبیت‌کننده» شان باشند؛ چنانچه زبان‌شناسان پدیده‌های پیوسته را از قلمروی مطالعه‌شان بیرون رانند، در آن صورت نمی‌توانند، برای مثال، دگرگونی در زبان را توجیه کنند. می‌توان با در نظر گرفتن نسبت‌های میان متن و اجرا به نتایج مشابهی دست یافت. بین این دو شکافی نیست که پر نشده باشد.

از این لحاظ در نقاشی به نمونه بسیار جالب توجهی برمی‌خوریم. در زمانی در خلال دوران رنسانس و شیوه‌گری^۲، برنامه‌ریز شمایل نگار^۳، چیره‌دست در اسطوره‌شناسی یا پژوهش در کتاب مقدس، پرده‌های نقاشی زیادی را در ابتدا طرح و ترکیب‌بندی می‌کرد، و سپس نقاش آن‌ها را می‌کشید. پاره‌ای از این فکرهای اولیه برجا مانده است. بدین نحو که، برای نمونه، کاخ شگفتی‌انگیز فارنیه^۴ در کاپرارولا به تمامی مطابق طرحی که سه محقق اومانیست – آنیاله کارو^۵، اونوفریو پانوینیو، و فولویو اورسینی – پرداخته بودند تزیین گردید. این طرح با تفصیل مو به مو توضیح داده شده بود. برای سقف اتاق مطالعه، کارو در نامه‌ای به پانوینیو فکر زیر را اجمالاً شرح داد:

بدین ترتیب، در یکی از تصویرهای بزرگ میانی انزوای مسیحیان را نشان می‌دهم: و در وسط این تصویر، عیسی مسیح را نمایش می‌دهم، و

1. Thomas A. Sebeok

2. Mannerism

3. iconographic programmer

4. Farnese

۵. وولن نام Carracci (کاراتچی) را به اشتباه به صورت Caro ضبط کرده. - م.

سپس در اطرافش نقش‌هایی را به این ترتیب، پولس رسول، قدیس یحیی تعمید دهنده، قدیس جروم، قدیس فرانسیس، و دیگران اگر جای بیشتری باشد، که از نقاط گوناگون بیابان ظاهر می‌شوند، سوی مردم می‌روند، با آنان گفت‌وگو می‌کنند و به موعظه اصول مسیحیت می‌پردازند، به صورتی که بیابان در یک طرف تابلو و مردم در طرف دیگراند. در تصویر مقابل، انزوای مشرکین را، به مثابه نقشی متضاد، نمایش می‌دهم...

و غیره. همچنین نامه‌ای از کارو به تادئو تسوکاروی^۱ نقاش باقی مانده است. پیداست که این‌گونه برنامه‌ریزی شمایل نگارانه، وجوه تشابهی با فیلمنامه دارد. اما، به تدریج نقاش خود را از تأثیر برنامه‌ریز رها کنید. آغاز این رهایی را می‌توانیم، درواقع، حتی در مورد کاخ فارنیه بیابیم؛ کارو، در نامه‌اش به پانوینو، شکایت کرد که یا طرح اولیه برنامه‌ریز «باید منطبق باشد با خوی نقاش، یا باید خوی او با موضوع‌های شما منطبق باشد، و چون روشن است که نقاش از منطبق کردن خویش با شما پرهیز کرده، ما باید، به ناچار، به قصد برکناری از نابسامانی و سردرگمی خود را با او تطبیق دهیم». زمان این ماجرا سال ۱۵۷۵ بود. چهارده سال بعد، در ۱۵۸۹، جووانی دا بولونیای^۲ پیکرساز، حتی سرسختی بیشتری نشان داد: یک پیکره برنز برای حامی‌اش فرستاد و خاطرنشان ساخت که «ممکن است بیانگر ربایش هلن یا شاید پرسفونه^۳، یا حتی یکی از زنان قوم سابین^۴ باشد». بنابر گفته یکی از همعصرانش، او پیکره‌هایی می‌ساخت «تنها به قصد نشان دادن نهایت چیره‌دستی‌اش در هنر و بدون داشتن هیچ موضوعی در ذهن». این امر در زمان خود غیرعادی بود. بیشتر نقاشان تا سال‌های متمادی، پس از آنکه جووانی دا بولونیا خود را از انقیاد فکری رهایی بخشید، به گونه‌ای برنامه‌ریزی شمایل نگارانه تن در دادند. در طول قرن هفدهم، هنوز بسیاری اعتقاد داشتند که زبان ملفوظ و شیوه^۵ «ترکیب نمادها»ی آلچاتی^۵ به یکدیگر تبدیل پذیرند. شافسبری حتی سال‌ها بعد، در ۱۷۱۲، «طرح مقدماتی یا اتود» تمثیلی و پیچیده‌ای از «قضاوت هرکول» را

1. Taddeo Zuccaro

2. Giovanni da Bologna

3. Proserpine

4. Sabines

5. Alciati

برنامه‌ریزی کرد و بنا بود [در ادامه کار] پائولو د ماتائیس^۱ نقاشی‌اش کند، اما به روشنی بسیار معلوم شد که او در این کار باید همکار فرمانبرداری باشد.

شافتسبری آشکارا از جنبه طرح جانبداری می‌کرد و مکرراً اهمیت رنگ‌آمیزی را کاهش می‌داد و می‌پنداشت که رنگ‌آمیزی «چاشنی ساختگی است و بیشتر تحت تسلط چیزی است که بی‌واسطه حس را بر می‌انگیزاند تا تحت تسلط آنچه در نتیجه تأثیر و انعکاس، لذت فکری ببخشد و اندیشه و تعقل را ارضا کند». نقاشی، در این حد، هیچ لذت بیشتری از «پارچه‌های گران‌بها و ابریشم‌های رنگارنگی که بر تن زنان ما بود» نمی‌بخشید. در جای دیگری نوشت که:

نقاش خوب نخست از کار کردن در «درون» آغاز می‌کند. تصویرپردازی در اینجا است! کار تجسمی در اینجا است! نخست فرم‌ها را می‌سازد، شکل می‌دهد، معایب را برطرف می‌کند. وسعت می‌بخشد، موجز می‌کند، یگانگی می‌بخشد، تعدیل می‌کند، جذب می‌کند، اقتباس می‌کند، تطبیق می‌دهد، پرداخت می‌کند، می‌پالاید، و غیره، اندیشه‌هایش را شکل می‌دهد: سپس دستش [را به کار می‌اندازد]: ضربه‌های قلم‌مویش [را فرود می‌آورد].

شافتسبری می‌کوشید تا موجی را که به راه افتاده بود، و به سختی آن را تاب می‌آورد، از حرکت باز دارد. نقاشی تسلیم شد به:

«چیز تبیین‌ناپذیری» که ابلهان و بی‌خبران از هنر همه چیز را به آن حد تنزل می‌دهند. نمی‌توان گفت به نظر من چنین می‌رسد، من خوشم می‌آید و تو خوشم می‌آید. بلکه چرا من خوشم می‌آید؟ و اگر از روی دلیل و حقانیت خوشم نمی‌آید از خوش آمدن می‌پرهیزم، از علاقه‌ام بیزار می‌شوم، فرم آن را محکوم می‌کنم، آن را بررسی می‌کنم، تغییر شکلش را تشخیص می‌دهم و ردش می‌کنم.

سیل بنیان‌کن رومانتیسم گرایش شافتسبری به آرمانی کردن و تمثیل‌پردازی را به کلی از میان برداشت.

با این همه حتی در خلال قرن نوزدهم می‌توانیم همچنان رد طرز تلقی‌های

قدیمی را ببینیم. نقاشان پیر و جنبشی که بر پایه احیای اصول هنری ویژه دوران پیش از رافائل بود با طرح‌های اولیه بسیار جزء به جزء آغاز به کار می‌کردند: حتی کوربه^۱ آنچه را خود یک «تمثیل واقعی» می‌نامید نقاشی می‌کرد. گوگن پیشاپیش از پرده‌هایش طرحی می‌افکند، اما به ترتیبی که در واقع برای همه کس جز خودش مبهم می‌نمود. و، در آغاز قرن بیستم، مارسل دوشان علیه آنچه خود نقاشی «شبکیه‌ای»^۲ و اعتبار بخشیدن به ضربه قلم موی نقاش – «پنجه»^۳ اش – می‌نامید سر به شورش برداشت. [اثر ترکیبی ساخته شده‌ای به نام] شیشه بزرگ^۴ براساس یادداشت‌ها و نمودارهای پیچیده‌ای بود که دوشان بعدتر در جعبه سبز^۵ انتشار داد: «شیشه بزرگ می‌بایست برنامه‌ریزی و طرح‌بندی شود بدان‌سان که یک معمار می‌توانست انجام دهد.» به وجهی مشابه، لاسلو موهوی – نادای^۵ نقاشی‌هایی با تلفن پدید آورد، و درباره کاربرد کاغذ طراحی و رنگ‌های استاندارد شده و مشخص دستورهایی می‌داد. بدین گونه بود که چرخ دور کاملی زد. نقاش، بعد از مبارزه طولانی و موفقیت‌آمیز به قصد رهایی از برنامه‌ریزی، بر ضد حاصل کار واکنش نشان داد و تقلا کرد تا این بار خود در نقش طراح ظاهر شود. یک بُعد از تاریخ نقاشی در این تعامل متغیر شونده میان متن و اجرا نهفته است.

اما تنها در نقاشی نیست که به اجرا درآورنده کوشیده خود را از طراح رهایی بخشد. حتی در موسیقی، که از این جنبه با ثبات‌ترین هنر می‌نماید، در چند دوره متناوب بدیهه‌نوازی به اعلی درجه ارزشمند بوده است. و، البته، جاز از این لحاظ نمونه چشمگیری است. نخست، نوازندگان جاز روی آهنگ‌هایی برگرفته از یک مجموعه قطعه‌های موسیقی – آهنگ‌های مارش و ترانه‌های عامیانه – بدیهه‌نوازی می‌کردند. بعدها به تدریج آهنگ‌های ویژه خودشان را می‌ساختند و آن‌ها را به منزله پایه‌ای برای بدیهه‌نوازی به کار می‌گرفتند. سرانجام رفته‌رفته کوشیدند در وهله اول مصنف و فقط در مقام ثانوی نوازنده باشند. کش مکش

1. Courbet

2. retinal

3. The Large Glass

4. Green Box

5. Laszlo Moholy-Nagy

مشروع بر سر این‌که اورنیت کولمن^۱ را باید در حکم آهنگسازی کلاسیک طبقه‌بندی کرد یا آهنگسازی عامه‌پسند، یادآور کش‌مکش‌های بسیار مشابهی در طول دوران رنسانس است که مبتنی بود بر منزلت مناقشه‌آمیز نقاش، مبنی بر این‌که او هنرمند است یا صنعتگر. برعکس، در موسیقی متعارف تمایل متضادی، که به نوازنده‌ها آزادی خیلی بیشتری برای تفسیر کردن و بدیهه‌نوازی می‌دهد، پدیدار شده است. بدین ترتیب می‌توان گفت که متن یکی از آثار^۲ کورنیلیس کاردیو تنها تا اندازه‌ای و به نحوی پراکنده به یک رمزگان مشترک اشاره دارد؛ این متن میان نت نویسی پیوسته و ناپیوسته، به رمز درآمده و درجه‌بندی شده، نوسان دارد.

تجربه‌ای نزدیک‌تر به سینما تجربهٔ تئاتر بوده است. مجادلۀ بن‌جانسن با اینیگو جونز^۳ می‌تواند مجادلۀ فیلم‌نامه‌نویس با کارگردانی باشد که بیشتر به ارزش‌های بصری می‌پردازد.^۴

با تمامی اتهام سوداگری و ماشین‌وار بودن [در همین شعر بن‌جانسن] بیش از حد مألوف هستیم. گلایۀ بن‌جانسن براساس فرض برتری زبان ملفوظ و نارسایی علائم و تصویرهاست. تئاتر میان این دو شیوۀ ارتباط نوسان داشته

1. Ornette Coleman

2. *Treatise*

3. Inigo Jones

4. ...O Showes! Showes! Mighty Showes!

The Eloquence of Masques! What need of prose

Or Verse, or Sense t'express Immortall you?

You are the Spectacles of State! 'Tis true

Court Hieroglyphicks! and all Artes affoord

In the mere perspective of an Inch board!

You aske noe more then certeyne politique Eyes,

Eyes that can pierce into the Misteryes

Of many Coulors! read them! and reveale

Mythology there painted on slit deale!

Oh, to make Boardes to speake! There is a taske!

Painting and Carpentry are the Soule of Masque!

Pack with your pedling Poetry to the State!

This is the money-gett, Mechanick Age!

است. انگیزه‌ای بسیار مشابه با انگیزه‌ای که نمایش «ماسک»^۱، استوار بر گونه‌ای کم اهمیت پنداشتن متن ادبی، را پدید آورد در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم سخت محسوس بود. این امر تا اندازه‌ای ناشی از نظر و عمل واگنر، که در شهر بایرویت^۲ پا گرفت، بود. ادوارد گوردن کریگ بر ابعاد غیرلفظی تئاتر و سیطره کارگردان پافشاری می‌کرد؛ نظریه‌هایش در آلمان و در روسیه، که برای کار به آنجا دعوت شد، بسیار تأثیرگذار بود. در روسیه، می‌توانیم ربط مستقیم عقاید کریگ را با مایرهولت، و از این طریق با ایزنشتاین، نخست در تئاتر پرولت کولت و سپس در سینما ردیابی کنیم. در آلمان ماکس راینهارت^۳ مشابه مایرهولت بود؛ او گونه‌ای تأثیر همسان بر سینمای اکسپرسیونیست آلمان گذاشت: حتی اشترنبرگ کار راینهارت را تحسین کرده است. مایرهولت دیگر واژه‌ها را تقدیس نمی‌کرد. نمایشنامه‌ها بیرحمانه دگرگون و بازنویسی می‌شدند. شیوه‌های به‌طور اخص تئاتری بیان را اهمیت بخشیدند: لال بازی، کم‌دیادل‌آرته، طراحی صحنه، طراحی لباس، بندبازی و سیرک - هنر اجرا شونده به بهترین صورتش. مایرهولت و راینهارت روی اختیار کامل پافشاری می‌کردند. طنزآمیز است که، حتی وقتی خود راینهارت خواست فیلمی به‌نام رؤیای شب نیمه تابستان در هالیوود بسازد، ناگزیر شد در کارگردانی فیلم با کارگردان تثبیت شده سینما، ویلیام دیترله^۴، سهیم شود. با وجود این، در کار تئاتری او نشانه‌هایی از سینما دیده می‌شد.

باید گفت که حتی در ادبیات نسبت بین متن و اجرا گهگاه دگرگونی می‌یابد. سابقاً بیشتر آثار ادبی را برای گروهی مخاطب می‌خواندند و این کار، حتی در مورد نثر، تا همین اواخر ادامه داشت: بنژامن کنستان^۵ داستان آدولف^۶ [۱۸۱۶] را حتی پیش از چاپ شدنش بارها برای دیگران قرائت کرد؛ دیکنز به قصد داستان‌خوانی بارها به سفر رفت که با توفیق فراوانی همراه بود. در حال حاضر هم شعر خوانی هواخواهان کثیری دارد. البته، سواد و صنعت چاپ اهمیت

1. masque

2. Bayreuth

3. Max Reinhardt

4. William Dieterle

5. Benjamin Constant

6. *Adolphe*

اجتماعی این گونه اجراها را کاهش داده است. از وقتی که قدیس آمبروسیوس^۱ کار خطیر خواندن برای خود را به انجام رساند، اجرای آثار ادبی ناگزیر در درجه دوم اهمیت بوده است. با این حال، در طول قرن نوزدهم، همچنان که سواد افزایش می‌یافت، کاهش قرائت‌های عمومی با معکوسش، یعنی علاقه افزون شونده‌ای به فن چاپ و طراحی حروف چاپی (= تایپوگرافی)، توأم شد. طراح حروف، بالقوه، بدل شد به گونه‌ای مفسر متن، همانند نوازنده. نخستین نمونه‌های تایپوگرافی خلاقانه را می‌توان در داستان بلند تریسترام شندی^۲ [۱۷۶۷-۱۷۵۹] و آثار شاعران باروک، نظیر کوآلز^۳ و هربرت^۴ دید. اما گرایش امروزمین از تقارب دو عامل سرچشمه می‌گیرد؛ یکی علاقه ویلیام ماریس^۵ به طراحی حروف چاپی و طراحی کتاب، که از راه «جنبش هنرها و فنون»^۶ و جنبش «آرنوو»^۷ اشاعه یافت، و دیگری نوآوری‌های مالارمه. در نخستین دهه‌های قرن بیستم جهش بزرگی به سوی علاقه به طراحی حروف پدید آمد - پاوند، آپولینر، مارینه‌تی^۸، ال‌لیسیتسکی^۹، پیکابیا^{۱۰}، [گروه و مجله هلندی] *داستایل*^{۱۱}، مکتب باهوس^{۱۲} - که امروزه همچنان ثمربخش است. در جنبش جهانی «شعر دیداری»^{۱۳} نیز شاعران با طراحان حروف همکاری می‌کنند.

سینما هم مثل همه این هنرهای دیگر، ابعاد متن و اجرا، هر دو، را دارد. از سویی، رمان، داستان نوشته شده برای سینما یا نمایشنامه و نسخه کار فیلمنامه یا فیلمنامه اولیه وجود دارد. هیچکاک و ایزنشتاین از پیش صحنه‌هایی را به گونه داستان مصور طراحی می‌کردند. از سوی دیگر، سطوح گوناگون اجرا - بازیگری و فیلمبرداری و تدوین - وجود دارد. وضعیت کارگردان متغیر شونده و دوپهلوست؛ هم پیوندی میان طرح و اجرا پدید می‌آورد و هم می‌تواند هر دو را تحت اختیار داشته باشد یا در هر دو سهمیم باشد. البته، کارگردانان مختلف، کارگردانی‌های متفاوتی درپیش می‌گیرند. تا اندازه‌ای این مسئله نتیجه پیشینه

1. St Ambrose 2. *Tristram Shandy*

3. Quarles (1592-1644)

4. Herbert

5. Morris

6. Arts and Crafts

7. Art Nouveau

8. Marinetti

9. El Lissitzky

10. Picabia

11. *De Stijl*

12. Bauhaus

13. Concrete Poetry

آن‌هاست: مثلاً منکه‌ویتس و فولر کارشان را به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس آغاز کردند؛ سیرک به‌عنوان طراح صحنه؛ کیوکر به‌عنوان کارگردان تئاتر؛ سیگل به‌عنوان تدوینگر و مدیر تدوین؛ چاپلین به‌عنوان بازیگر؛ ویلیام کلاین^۱ و کوبریک به‌عنوان عکاس. تا اندازه‌ای نیز این مسئله بستگی به همکاران‌شان دارد؛ کیوکر در طراحی رنگی با هوینینگن هوانه^۲ کار می‌کند چرا که نظرش را محترم می‌دارد. و بیشتر کارگردانان، با محدودیت‌هایی، می‌توانند همکاران‌شان را انتخاب کنند.

آنچه نگره مؤلف بیان می‌کند این است که کارگردان، به سادگی، در خدمت اجرایی از یک متن از - پیش - موجود نیست؛ او فقط صحنه‌پرداز نیست، و لزومی هم ندارد که باشد. به تازگی در تلویزیون ازدان سیگل پرسیدند برای فیلمش، آدمکش‌ها، چه چیزهایی را از داستان کوتاه همینگوی برگرفت؛ سیگل جواب داد «تنها چیزی را که از آن داستان برگرفتم این واسط^۳ است که یک نفر مردی را کشته اما در فکر فرار نیست.» نمی‌توان واژه‌ای بهتر از آنچه سیگل انتخاب کرد - «واسط» - یافت. حادثه‌ها و صحنه‌های فیلم‌نامه اقتباس نشده یا داستان می‌توانند به‌مثابه واسط عمل کنند؛ آن‌ها عامل‌هایی اند که به ذهن (آگاه یا ناآگاه) مؤلف رخنه می‌کنند و در آنجا در قبال نقشمایه‌ها و درونمایه‌های ویژه فیلم او واکنش نشان می‌دهند. کارگردان خود را تابع مؤلف (آفریننده) دیگری نمی‌کند. دستمایه اولیه فیلمش فقط یک بهانه محسوب می‌شود، بهانه‌ای که واسط‌ها، یعنی صحنه‌هایی، پدید می‌آورد که با دلمشغولی‌های خودش تلفیق می‌شوند و کاری از بنیاد نو می‌آفرینند. از این روی، فرآیند آشکار اجرا، یعنی نحوه کار با موضوع، آفرینش نهان متنی به تمامی نو - آفرینش توسط کارگردان در جد یک مؤلف - را پوشیده می‌دارد.

البته، این امکان نیز هست که اجراها را فقط درحد اجرا [بدون درنظر گرفتن نسبت‌شان با متن] ارزشیابی کنیم و با آندره بازن همعقیده باشیم که هنری پنجم آلبویه فیلم بزرگی است و برگردان درخشانی از نمایشنامه اصلی شکسپیر به قالب سینما است. صحنه‌پردازان بزرگ را نباید صرفاً بدین دلیل که مؤلف نیستند

1. William Klein

2. Hoyningen-Huene

3. catalyst (= کاتالیزور)

بی‌قدر پنداشت: وینسنت مینه‌لی، احتمالاً، یا استنلی دانن. و فراتر از آن، فرآیندی از آن گونه که در نقاشی روی داد در اینجا هم می‌تواند روی دهد. کارگردان می‌تواند عمداً کارش را یکسره بر ابعاد سبکی و بیانی سینما تمرکز بخشد. او می‌تواند بگوید، همچنان که یوزف فون اشتربنبرگ در مورد مراکش^۱ گفت، تعمداً داستان ابلهانه‌ای انتخاب کرده تا ذهن تماشاگران از بازی سایه‌روشن فیلمبرداری منحرف نشود. برخی از صحنه‌های خارق‌العاده رقص و حرکات موزون که بازی برکلی^۲ کارگردانی کرده به همین اندازه از هرگونه وابستگی به فیلمنامه مبرا هستند: در واقع، مکرراً، جای دادن هنرپیشه‌ها درون طرح داستان و گفت‌وگوها به کارگردان دیگری واگذار می‌شد. گذشته از این، تردیدی نیست که بزرگ‌ترین فیلم‌ها فقط فیلم‌های مؤلف نیستند، بلکه همچنین فیلم‌هایی‌اند که از دید سبک و نحوه بیان حیرت‌انگیزند: لولا مونترز^۳، بانوی همه^۴، شین‌هیکه مونوگاتاری^۵ / قصه‌های جدید قوم تاییرا، سانشوی مباشر^۶، قاعده بازی^۷، کالسکه طلایی^۸.

نگره مؤلف، همچون هر نظریه دیگری، امکان‌ها و پرسش‌هایی برایمان وامی‌گذارد. ما نیاز داریم به پرورش دادن هرچه بیشتر نظریه‌ای مبتنی بر اجرا، بر سبک، بر شیوه‌های درجه‌بندی شده و نه به رمز درآمده ارتباط. نیاز داریم به پژوهیدن و تشریح کردن، به تحلیل انتقادی کار شمار بسیار زیادی از کارگردانانی که تاکنون تنها به شکلی ناقص درک شده‌اند. می‌باید کار قیاس مؤلف با مؤلف را آغاز کنیم. بسیاری مسائل ویژه وجود دارند که به نحو بارزی نمایانند: رابطه دانن با جین کلی^۹ و آرتر فرید^{۱۰}، فیلم‌های باتیکر در بیرون از دوره «راناون»^{۱۱}، رابطه ولز (و – شاید مهمتر – وایلر) باتولند^{۱۲}، فیلم‌های سیرک در بیرون از دوره راس هانتز^{۱۳}، هویت دقیق والش یا ولمن^{۱۴}، رمزگشایی آثار آنتونی مان.

1. *Morocco*2. *Busby Berkeley*3. *Lola Montès*4. *La Signora di Tutti* (Max Ophüls)5. *Shinheike Monogatari*6. *Sansho Dayu*7. *La Règle du jeu*8. *Le Carrosse d'Or*9. *Gene Kelly*10. *Arthur Freed*

۱۱. *Ranown* اشاره به رشته فیلم‌هایی است که هنرپیشه اصلی آن‌ها راندلف اسکات و تهیه‌کننده‌شان هری جو براون است. - م.

12. *Gregg Toland*13. *Ross Hunter*14. *William Wellman*



هنری پنجم از لارنس آلیویه

افزون بر این، هیچ دلیلی در دست نیست که چرا نگرهٔ مؤلف را نباید به سینمای انگلستان شمول بخشید، سینمایی که همچنان مطلقاً نامنتظم و دسته‌بندی نشده و نامکشوف مانده است. ما به شماری بسیار بیشتر از دو یا سه کتاب دربارهٔ هیچکاک و فورد نیاز داریم. همچنین قیاس‌هایی با مؤلف (آفریننده)های هنرهای دیگر ضرورت دارد: مثلاً، فورد با فنیمور کوپر^۱، یا هاوکس با فاکنر. کاری را که منتقدان کایه‌دو سینما آغاز کردند هنوز تا کامل شدن راهی طولانی در پیش دارد.

۳. نشانه‌شناسی سینما

در سال‌های اخیر علاقه فراوانی به نشانه‌شناسی سینما، به این مسئله که آیا امکان دارد نقد سینما و زیبایی‌شناسی سینما را در حوزه خاصی از علم عام نشانه‌ها^۱ مستحیل کنیم پدیدار شده است. به نحو افزون شونده‌ای آشکار گشته که نظریه‌های سنتی زبان سینما و دستور زبان سینما، که خود به خود در طول سال‌ها پرورش یافته‌اند، نیازمند بررسی مجدد و ربط دادن با اصول پا گرفته زبان‌شناسی‌اند. اگر بنا باشد مفهوم «زبان» را به کارگیریم باید آن را با دید علمی به کارگیریم و نه صرفاً به مثابه استعاره‌ای به دور از دقت، هرچند القاکننده. مباحثاتی که در فرانسه و ایتالیا، درباره آثار رولان بارت، کریستیان متس، پیر پائولو پازولینی و اومبرتو اکو^۲، در گرفته در این مسیر پیش می‌رود.

انگیزه اصلی نهفته در پس کار این منتقدان و نشانه‌شناسان از کتاب دوره زبان‌شناسی عمومی^۳ اثر فردینان دو سوسور سرچشمه می‌گیرد. بعد از مرگ سوسور در ۱۹۱۳ شاگردان سابقش در دانشگاه ژنو چکیده درس‌های او و یادداشت‌های خود را گردآوری و تنظیم نمودند و آن‌ها را به صورت مجموعه‌ای سامان یافته تدوین کردند، که در سال ۱۹۱۵ در ژنو انتشار یافت. در این کتاب سوسور علم جدیدی را پیش‌بینی کرد، علم نشانه‌شناسی.

می‌توان علمی را تصور کرد که به بررسی زندگی نشانه‌ها در جامعه می‌پردازد؛ این علم بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه بخشی از روان‌شناسی عمومی خواهد بود؛ من اسمش را می‌گذارم نشانه‌شناسی (semiology از واژه یونانی semeion به معنای «نشانه»). این علم نشان می‌دهد ماهیت نشانه‌ها چیست، و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است و چون هنوز موجودیت ندارد، هیچ کس نمی‌تواند بگوید چه خواهد بود؛ اما حق وجود و مکانی از پیش تعیین شده دارد. زبان‌شناسی فقط بخشی

1. signs

2. Umberto Eco

3. *Course in General Linguistics*

از علم عمومی نشانه‌شناسی است؛ قوانینی را که نشانه‌شناسی کشف خواهد کرد می‌توان به زبان‌شناسی هم شمول بخشید، و بدین ترتیب زبان‌شناسی در مجموعه پدیده‌های انسانی حیطه‌ای با خصایص متمایز مشخص خواهد ساخت.

سوسور، که از آثار امیل دورکم^۱ (۱۸۵۸-۱۹۱۷) در جامعه‌شناسی تأثیر گرفته بود، تأکید می‌کرد که نشانه‌ها را باید از دیدگاهی اجتماعی بررسی کرد، که زبان نهادی اجتماعی است و بیرون از حیطه اراده فرد است. نظام زبانی – آنچه را امروزه می‌توان «رمزگان» نامید – پیش از کنش فردی کلام، یعنی «پیام»، وجود داشته. بنابراین مطالعه این نظام منطقاً اولویت داشته است.

نخستین اصل سوسور تکیه بر ماهیت اختیاری^۲ نشانه بود. دال^۳ (برای مثال، تصویر صوتی «گ-ا-و») هیچ‌گونه ربط طبیعی با مدلول^۴ (مفهوم «گاو») ندارد. برحسب اصطلاح سوسور، نشانه «بلا سبب»^۵ است. سوسور به همه نتایج ضمنی اصل اختیاری بودن نشانه، که بر نشانه‌شناسی مترتب خواهند شد، واقف نبود.

وقتی نشانه‌شناسی در حد یک علم سازمان یابد، این سؤال مطرح می‌شود که آیا این علم واقعاً شیوه‌های بیانی‌ای را که براساس نشانه‌های کاملاً طبیعی بنیان یافته، مثل لال بازی، دربر می‌گیرد یا نه. با فرض این که این علم جدید چنین شیوه‌هایی را بپذیرد، توجه اصلی‌اش همچنان بر تمامی گروه نظام‌هایی خواهد بود که بر مبنای اختیاری بودن نشانه پا گرفته‌اند. درواقع، همه وسیله‌های بیانی به کار گرفته شده در جامعه اصولاً بر پایه رفتار جمعی یا، به عبارت دیگر، بر پایه قرارداد بنا شده‌اند. مثلاً، شیوه‌های ادای ادب و احترام، هرچند غالباً سرشاراند از نوعی گویایی طبیعی (همچون در مورد یک چینی که با نه بار تعظیم کردن تا نزدیک زمین به امپراطورش ادای احترام می‌کند)، با این وصف براساس قواعدی تثبیت شده‌اند. همین قواعد است که آدم را ملزم می‌کند به کارشان گیرد و نه ارزش ذاتی حرکات. نشانه‌هایی که به تمامی

1. Emile Durkheim

2. arbitrary

3. signifier

4. signified

5. unmotivated (= ناانگیزه)

اختیاری‌اند بهتر از دیگر نشانه‌ها فرآیند نشانه‌شناختی را به‌نحو آرمانی تجسم می‌بخشند؛ بدین دلیل است که زبان، پیچیده‌ترین و عام‌ترین نظام بیانی، همچنین شاخص‌ترین آن‌ها است. از این لحاظ زبان‌شناسی می‌تواند الگویی جامع برای همه شاخه‌های نشانه‌شناسی باشد، هرچند زبان فقط یکی از نظام‌های نشانه‌شناختی است.

بعدها زبان‌شناسی بدل شد به حوزه خاصی از نشانه‌شناسی و همچنین، درعین حال، بدل شد به الگوی جامع برای حوزه‌های گوناگون دیگر. اما موضوع همه این حوزه‌ها - یا، دست کم، حوزه‌های اصلی - نظام‌هایی «بر مبنای اختیاری بودن نشانه» بود. یافتن این نظام‌ها، در عمل، دشوار از آب درآمد. آدم‌هایی که بعدها زبان‌شناس نامیده شدند، در قبال زبان‌های خردی چون زبان نشانه‌های راهنمایی و رانندگی، زبان بادبزن‌های دستی، نظام‌های علامت‌دهنده کشتی‌ها، زبان اشارت در میان راهبان اهل سکوت، انواع گوناگون پیام‌رسانی به وسیله دو پرچم، و غیره خود را محدود یافتند. این زبان‌های خرد مورد‌های بی‌اندازه محدودی از کار درآمدند، که تنها می‌توانستند گستره معنایی بسیار کوچکی را القا کنند. بسیاری از آن‌ها طفیلی زبان ملفوظ، به معنای اخص کلمه، بودند. رولان بارت، طی پژوهش‌هایش در زبان پوشاک، به این نتیجه رسید که گریز از حضور مسلط زبان ملفوظ ناممکن است. واژه‌ها به نظامی ارتباطی یا بیانی که سامان دیگری، متفاوت با سامان زبانی خود واژه‌ها، دارد وارد می‌شوند و غرض این است که یا توجه را به معنای ایهام‌آمیزی معطوف سازند، نظیر یک برچسب یا عنوان، و یا معنایی را که بدون به کار گرفتن واژه‌ها نمی‌توان منتقل کرد تقویت کنند، همانند واژه‌های توضیح‌دهنده یک داستان مصور. واژه‌ها، معنا را یا تثبیت می‌کنند یا منتقل می‌سازند.

تنها در موارد خیلی نادر است که نظام‌های غیرکلامی می‌توانند بدون پشتوانه یاری بخش رمزگان کلامی وجود داشته باشند. حتی نظام‌های سخت رشد یافته و عقلی شده نظیر نقاشی و موسیقی پیوسته به واژه‌ها توسل می‌جویند، بخصوص در سطحی عامه‌پسند: ترانه‌ها، داستان‌های مصور، و پوسترها. در واقع، حتی می‌توان تاریخی برای نقاشی نوشت که بر مبنای نسبت متغیر شونده میان واژه‌ها و تصویرها باشد.



صنعت و بیکاری از هوگارت: واژه‌ها در هنرهای بصری

یکی از دستاوردهای اصلی دوران رنسانس طرد کردن واژه‌ها از فضای تصویر بود. با این حال واژه‌ها مکرراً عرض وجود می‌کردند؛ برای مثال، در پرده‌های نقاشی ال گرکو، دورر، و هوگارت^۱ از نو پدیدار شدند: می‌توان مثال‌های بی‌شماری ارائه داد. در قرن بیستم واژه‌ها به طرزی بی‌سابقه بازگشته‌اند. در موسیقی تا آغاز قرن هفدهم واژه‌ها طرد نشدند؛ در اپرا، در اورتوریو^۲، و در [موسیقی آلمانی] «لید» خودنمایی کرده‌اند. سینما نمونه روشن دیگری از این امر است. شمار فیلم‌های صامتی که بدون میان - نوشته‌ها ساخته می‌شد خیلی کم بود. اروین پانوفسکی خاطراتش را از روزهایی که در برلین در حدود سال ۱۹۱۰ به سینما می‌رفت چنین به یاد می‌آورد:

تهیه‌کنندگان وسیله‌هایی برای واضح کردن، مشابه وسیله‌هایی که در هنر قرون وسطی می‌یابیم، به کار می‌بردند. این وسیله‌ها عنوان‌ها یا نوشته‌های

1. Hogarth

2. oratorio

چاپی بود، معادل‌های چشمگیر «نوشته‌های خطی»^۱ و طومارهای قرون وسطی (در زمانی دورتر، حتی توضیح دهنده‌هایی بودند که، به‌طور شفاهی، می‌گفتند، «حالا او فکر می‌کند زنش مرده اما نمرده» یا «من نمی‌خواهم خانم‌هایی را که اینجا نشسته‌اند برنجانم اما فکر نمی‌کنم هیچ کدامشان چنین کاری در مورد بچه‌شان انجام می‌دادند»).

در ژاپن این‌گونه «توضیح دهنده‌ها» برای خودشان صنفی تشکیل دادند و تأثیرشان به حدی بود که ظهور سینمای ناطق را به تأخیر انداختند.

سرانجام بارت به این نتیجه رسید که نشانه‌شناسی را می‌توان به شکل بهتری به‌مثابه شاخه‌ای از زیان‌شناسی دید، و نه برعکس آن. این نتیجه‌ای دلسردکننده می‌نماید. نظامی به نام «زبان» چنان به‌صورت «پیچیده‌ترین و عام‌ترین» نظام بیانی در می‌آید که همه چیز را در خود فرا می‌گیرد. با این همه تجربه ما از سینما نشان می‌دهد که پیچیدگی شگرف معنا را می‌توان از راه تصویر بیان کرد. بدین‌سان، به‌عنوان مثالی واضح، بی‌اهمیت‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین کتاب را می‌توان به‌صورت فیلمی بی‌اندازه گیرا و، از جنبه ظاهری، پراهمیت درآورد؛ خواندن فیلم‌نامه معمولاً کار عبث و ناخوشایندی است، چه از جنبه عقلی و چه از جنبه احساسی. این نکته به این اشاره دارد که غیر از نظام‌هایی که منحصرأ «بر پایه اختیاری بودن نشانه» اند، نظام‌های دیگری نیز هستند که معنی دار و بیانگراند. نمی‌توان چندان به سادگی، چنان که سوسور می‌انگاشت، از «نشانه‌های طبیعی» چشم‌پوشید. همین نیاز به ادغام دوباره نشانه طبیعی در نشانه‌شناسی است که کریستیان متس، از مریدان بارت، را واداشت تا اعلام کند که سینما در واقع یک زبان است، اما زبانی بدون رمزگان (به اصطلاح سوسور، بدون *langue*). سینما یک زبان است چرا که واجد متن‌هایی است؛ گفتمان معنامندی وجود دارد. اما، برخلاف زبان ملفوظ، نمی‌توان رجوعش داد به یک رمزگان از پیش موجود. موضع متس او را درگیر مسئله‌های فراوانی می‌کند که هرگز به نحو رضایت‌بخشی بر آن‌ها

1. *uiuli*

۲. سوسور فائل به‌وجود تمایز دوگانه اساسی در زبان است. *langue* نظام یک زبان است، آن جنبه از زبان به‌مثابه نظامی از شکل‌ها و صورت‌ها (*forms*)، درحالی که جنبه مقابل آن، *parole* به کلام عملی، به کلام فردی و شخصی، اطلاق می‌شود. - م.

فائق نمی‌آید؛ او به ناچار با مفهوم «منطق نتیجه‌ضمنی»^۱ مواجه می‌شود که به وسیله آن تصویر بدل به زبان می‌گردد؛ متس استدلال بلالاز^۲ را بازگو می‌کند، و آن را می‌پذیرد، که از طریق «جریانی از استقرا» است که در فیلم معنایی می‌یابیم. روشن نشده که آیا این منطق را باید فراگرفت یا این که منطقی طبیعی است. و مشکل می‌توان دریافت چگونه مفاهیمی مثل «منطق نتیجه‌ضمنی» و «جریانی از استقرا» را می‌توان در نظریه نشانه‌شناسی ادغام نمود.

ضروری است به وجهی دقیق‌تر به این بحث پردازیم که منظور ما از «نشانه طبیعی» و رشته واژه‌هایی چون «قیاسی»^۳، «پیوسته»^۴، و «انگیخته»^۵ چیست، واژه‌هایی که بارت، متس و دیگران برای توصیف چنین نشانه‌هایی به کار می‌گیرند. خوشبختانه پایه‌ریزی ضرور برای دقت بیشتر را پیشاپیش چالز ساندرز پیرس^۶، منطق‌دان آمریکایی، انجام داده است. پیرس از هم‌عصران سوسور بود؛ همانند سوسور نوشتارهایش بعد از مرگ او گردآوری و منتشر شدند، میان ۱۹۳۱ و ۱۹۳۵، بیست سال پس از مرگش در ۱۹۱۴. پیرس نومایه‌ترین اندیشمندی است که تاکنون آمریکا به خود دیده، تا به آن حد نومایه که، بنابر اشاره رومن یاکوبسن، در قسمت اعظم سال‌هایی از زندگی‌اش که پژوهش می‌کرد نتوانست مقامی دانشگاهی کسب کند. اعتبار کنونی او اساساً متکی بر آثار دست یافتنی‌ترش است، که بخش عمده شان آموزه‌هایش درباره پراگماتیسم^۷ است. کار او در نشانه‌شناسی (یا به کلام خودش، semiotic) به طرز اسفباری نادیده انگاشته شده است. متأسفانه بانفوذترین مریدش، چالز ماریس، از راه آمیختن عقاید پیرس با نوعی رفتارگرایی افراطی، تصویر کاریکاتورگونه مخدوشی از مواضع پیرس ارائه داد. انتقادهای جدی از رفتارگرایی، از منظر زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی، توسط نویسندگانی چون ارنست گامبریچ^۸ و نعام چامسکی، طبعاً در این جهت بوده که به اعتبار پیرس از طریق ارتباط دادن او با ماریس لطمه وارد سازند. مع‌هذا، در سال‌های اخیر، رومن یاکوبسن تلاش زیادی به عمل آورده تا توجه به نشانه‌شناسی پیرس را از نو زنده کند - احیای ستایشی که مدت‌ها معوق مانده بود.

1. logic of implication

2. Béla Balázs

3. analogous

4. continuous

5. motivated

6. Charles Sanders Peirce

7. Pragmatism

8. Ernst Gombrich

متون اصلی‌ای که در اینجا برای ما حائز اهمیت هستند عبارتند از: دستور زبان نظری^۱، نامه‌های او به لیدی ولبی^۲ و نمودارهای وجودی^۳ (با عنوان فرعی «شاهکار من» از جانب پیرس). این کتاب‌ها متضمن طبقه‌بندی انواع مختلف نشانه‌هاست، که پیرس آن را از دید نشانه‌شناسی پایه‌گذاری اساسی برای منطق و «نظریه بیان»^۴ی، که متعاقب آن می‌آیند، می‌انگاشت. طبقه‌بندی‌ای که در بحث حاضر واجد اهمیت است، از زبان پیرس «دومین تقسیم سه‌جزئی نشانه‌ها» نام گرفته؛ تقسیم آن‌ها به شمایل‌ها^۵، نمایه‌ها و نمادها. «هر نشانه‌ای یا شمایل است، یا نمایه و یا نماد».

به گفته پیرس، شمایل نشانه‌ای است که موضوع^۶ (= مورد ادراک یا مفهوم) خود را براساس مشابهت تصویر می‌کند؛ نسبت میان دال و مدلول اختیاری نیست بلکه نسبتی است مبتنی بر شباهت. از این روی، برای مثال، تک‌چهره یک مرد به خودش شباهت دارد. اما، شمایل‌ها را می‌توان به دو نوع جزئی‌تر تقسیم کرد: تصویرها و نمودارها^۷. در مورد تصویرها «خصایص ساده»، و در مورد نمودارها «رابطه‌های میان اجزاء» مشابه است. البته، نمودارهای بسیاری متضمن خصایص نمادوارند؛ پیرس، به راحتی، این مسئله را پذیرفت چرا که جنبه یا بعد اصلی نشانه بود که برای او اهمیت داشت.

نمایه^۸ نشانه‌ای است بر مبنای پیوستگی وجودی^۹ با موضوع خود. پیرس نمونه‌های متعددی ارائه می‌دهد.

مردی را می‌بینیم که تلوتلو خوران راه می‌رود. این امر احتمالاً اشاره‌ای بر ملوان بودنش است. مردی را می‌بینیم با پا‌های کمانی و زانوهای خم شده به جلو و ملبس به شلوار مخمل کبریتی و ساق‌بند و نیم‌تنه. این‌ها اشاره‌هایی احتمالی است به این‌که مرد یک سوارکار است یا چیزی نظیر آن. ساعت آفتابی یا ساعت دیواری وقت را نشان می‌دهد.

نمونه‌های دیگری که پیرس نام می‌برد عبارتند از: بادنما، نشانه‌ای از جهت بادی

1. *Speculative Grammar*

2. Lady Welby

3. *Existential Graphs*

4. rhetoric [= ربط‌وریکا]

5. icons

6. object

7. diagrams

8. index

9. existential

که به‌طور طبیعی حرکتش می‌دهد، فشارسنج، و تراز. رومن یا کوبسن رد پای وردست رابینسن کروزو روی ماسه و علائم طبی، نظیر ضربان نبض، جوش و غیره را مثال می‌زند. شناخت علائم بیماری شاخه‌ای از مطالعه نشانه‌نمایه‌ای است. سومین نوع نشانه، یعنی نماد، معادل با نشانه اختیاری سوسور است. همانند سوسور، پیرس از «قرارداد»^۱ سخن می‌گوید که به اتکای آن، نماد نوعی نشانه به‌شمار می‌آید. نشانه نمادین از چنگ اراده فردی می‌گریزد. «می‌توانید واژه «ستاره» را روی کاغذ آورید، اما این عمل شما را خالق واژه نمی‌سازد، همچنان که اگر پاکش کنید، معدومش نکرده‌اید. واژه در ذهن به کارگیرنده‌هایش باقی می‌ماند.» نشانه نمادین نه نیاز به شباهت با موضوعش دارد و نه نیاز به هیچ‌گونه پیوند وجودی با آن. قراردادی است واجد نیروی قانون. توجه پیرس به این نکته معطوف بود که این گونه نشانه اقتضاء آن را دارد که «نماد» نامیده شود، امکانی که سوسور هم به آن نظر داشت اما به دلیل خطر آشفتگی از آن روی گرداند. اما مسلم می‌نماید که سوسور مفهوم نشانه را از راه منحصر کردنش به «نشانه نمادین» پیرس بیش از حد محدود کرده؛ گذشته از این، طبقه‌بندی پیرس استادانه و جامع است. مسئله اساسی باقی مانده، یعنی دسته‌بندی کردن به اصطلاح «نمادها»^۲ بی‌از قبیل ترازوی عدالت یا صلیب مسیحیت، مسئله‌ای است که در نظام پیرس حل شدنی است، چنان که بعد نشان خواهم داد.

دسته‌بندی‌های پیرس اصل و اساس هرگونه پیش‌روی در نشانه‌شناسی است. اما این نکته حائز اهمیت است که پیرس آن‌ها را مانعة‌الجمع نمی‌انگاشت؛ بلکه برعکس، به نظر او هر سه جنبه غالباً – یا، چنان‌که گاهی نشان می‌داد، همیشه – باهم تداخل می‌کنند و حضور مشترک دارند. به اتکای همین آگاهی از تداخل بود که پیرس توانست نکات بسیار جالبی درباره جنبه نشانه‌شناختی عکاسی مطرح سازد.

عکس‌ها، بخصوص عکس‌های آنی، اطلاعات فراوانی به ما می‌دهند. چون می‌دانیم که از جهاتی دقیقاً مشابه موضوعی‌اند که تصویر می‌کنند. اما این مشابهت در مورد عکس‌هایی است که در چنان شرایطی گرفته شده‌اند که الزاماً نکته به نکته با موضوع خود تطبیق پیدا کرده‌اند.

بنابراین از این دیدگاه، عکس‌ها به دومین دسته نشانه‌ها تعلق دارند، نشانه‌هایی برخوردار از ربط فیزیکی [با موضوع خود].
یعنی، به دسته نمایه‌ای. در جای دیگری تصویر چاپی عکاسی را به مثابه «شبه محمول»^۱ توصیف می‌کند که اشعه نور «شبه موضوع» آن است.
در میان جماعتی از نویسندگان اروپایی که درباره نشانه‌شناسی نوشته‌اند رولان بارت به نتایجی دست می‌یابد که تا اندازه‌ای مشابه عقاید پیرس است، هرچند که نوع «نمایه‌ای» را به کار نمی‌گیرد، بلکه تصویر چاپی عکاسی را به سادگی در حد «شمایلی» می‌انگارد. اما توضیح می‌دهد که چگونه شمایل عکسی «گونه‌ای حضور طبیعی موضوع» را تجسم می‌بخشد. هیچ‌گونه مداخله انسانی، هیچ‌گونه تغییر شکل، و هیچ‌گونه رمزگانی، میان مورد ادراک و نشانه وجود ندارد؛ از اینجا است گفته متناقض نمایی که عکس، پیامی بدون رمزگان است. کریستیان متس بحث را، از عکسبرداری، به حیطه سینما منتقل می‌کند. در واقع متس از طریق نوشتارهای آندره مارتینه^۲ نزدیک می‌شود به استفاده از مفاهیم پیرس.
نمایی نزدیک از یک تپانچه دال بر «تپانچه» (یک واحد واژگانی صرفاً ذهنی) نیست – بلکه حداقل، دلالت‌های ضمنی‌اش به کنار، دال بر «یک تپانچه اینجا است» می‌باشد. این نما یک واحد عینیت یافته است، نوعی مفهوم «این است» در خود دارد ("Voici": اصل کلمه‌ای که آندره مارتینه نمایه‌ای محض از عینیت بخشی می‌انگاردش).

عجیب است که متس، در نوشتارهای پر حجم‌اش، تکیه خیلی بیشتری روی تحلیل این جنبه از سینما نمی‌کند، چون به حد افراط دشمن هرگونه تلاشی است که سینما را در حد فرایند نمادینی ببیند که به یک رمزگان ارجاع داده می‌شود. در واقع، در پس تحلیل نشانه‌شناختی متس تعصب بسیار مشخص و غالباً آشکار زیبایی شناختی مستتر است. چون از دید او، همچنان که از دید بارت و سوسور، در نشانه فقط دو وجه طبیعی و فرهنگی موجودیت دارند. از این گذشته، او تمایل دارد که این دو وجه را مجزا از هم بیانگارد، بدان‌گونه که هرزبانی باید یا طبیعی باشد یا فرهنگی، به رمز درنیامده یا به رمز درآمده، و نمی‌تواند هر دوی آن‌ها باشد. از اینجا است دید متس از سینما به منزله تصویر

1. quasi-predicate

2. André Martinet

وارونه‌گریی از نگرش نعام چامسکی به زبان ملفوظ؛ درحالی که چامسکی آنچه را غیر دستوری است به تاریکی دوردستی می‌راند، متس این کار را در مورد آنچه دستوری است انجام می‌دهد. نوشتارهای رومن یا کوبسن، که از عقاید پیرس تأثیر گرفته، به شرحی که می‌آید، برطرف‌کننده نقابص این دو بینش است. سینما هر سه نوع نشانه - نمایه‌ای، شمایل‌ی و نمادین - را دربر دارد. تاکنون همواره نظریه پردازان سینما روی یکی از این ابعاد انگشت می‌گذاشته و آن را به مثابه زمینه یک فرمان زیبایی شناختی به کار می‌گرفته‌اند. متس هم از این امر مستثنی نیست.

کاملاً روشن است که متس، از لحاظ تمایلات زیبایی شناختی، مدیون آندره بازن، قوی‌ترین و هوشمندترین مدافع «واقع‌گرایی» در سینما، است. بازن یکی از پایه‌گذاران کایه دوسینما بود و مقاله‌های زیادی در اسپری^۱ نوشت، مجله‌ای که پایه‌گذارش امانوئل مونی،^۲ فیلسوف کاتولیک، واضع مکتب شخص‌گرایی^۳ و مهمترین تأثیرگذار فکری بر بازن، بود. درباره شیوه تأثیرگذاری اسلوب نویسندگی مونی بر اسلوب بازن - که تا حدی پیچیده بود و پروای غرقه شدن در مسائل و اصطلاحات فلسفه در آن به چشم نمی‌خورد - بسیاری کسان اظهار نظر کرده‌اند. بازن در طول خدمت نظامش در بور دو^۴ (۱۹۳۹) به سینما علاقه‌مند گردید. بعد از بازگشت به پاریس با همکاری دوستانش در مجله اسپری مخفیانه برنامه‌های نمایش فیلم ترتیب داد؛ در خلال اشغال فرانسه توسط آلمان، فیلم‌هایی نظیر متروپولیس فريتس لانگ و آثار ممنوع چاپلین را به نمایش درآورد. سپس، بعد از آزاد شدن فرانسه، بدل شد به یکی از شخصیت‌های با نفوذ در تجلی‌بخشیدن شکوفایی خارق‌العاده فرهنگ سینما، فرهنگی رشد یافته در باشگاه‌های سینمایی، در «سینماتک» شکوهمند آنری لانگلو و در سینمای تجاری، جایی که فیلم‌های آمریکایی بار دیگر از نو پدیدار می‌شد. در طول این مدت، احتمالاً مهم‌ترین موضوع این بود که بازن زیبایی‌شناسی سینمایی‌اش را تکامل بخشید، زیبایی‌شناسی‌ای در نقطه مقابل «سینمای ناب» دلوک^۵ و نظریه «مونتاز» مطرح

1. *Esprit*

2. Emmanuel Mounier

3. Personalism

4. Bordeaux

5. Louis Delluc

شده در مقاله معروف مالرو در ورو^۱. مشی تازه‌ای اتخاذ شده بود. آغازگاه بازن هستی‌شناسی تصویر عکاسانه است. نتایجی که بدان‌ها دست یافت به‌نحو بارزی به نتایج پیرس نزدیک‌اند. مکرر در مکرر بازن از عکاسی* بر حسب قالبی از صورت مرده، یک جور قالب، دستمال ورونیکا^۲، کفن مقدس تورین، یادگار، و نقش سخن می‌گوید. بدین ترتیب بازن از «فنون کمتر تجسمی سخن می‌گوید، از قالب گرفتن از صورت مرده مثلاً، که به نحوی مشابه متضمن گونه‌ای فرآیند خودکار است. آدم می‌تواند عکاسی را به این مفهوم نوعی قالب‌گیری یا ضبط یک حالت، به یاری کاربرد چیره‌دستانه نور، تلقی کند.» از این روی بازن مکرراً بر پیوند وجودی میان نشانه و موضوع تأکید می‌کرد که، از نظر پیرس، ویژگی تعیین‌کننده نشانه نمایه‌ای بود. اما در حالی که پیرس به قصد بنیاد نهادن نوعی منطق این نظر را ابراز داشت، امید بازن به تکوین یک زیبایی‌شناسی بود. «عکاسی* همانند پدیداری در طبیعت بر ما تأثیر می‌گذارد، همانند یک گل یا دانه برف که ریشه‌های گیاهی یا زمینی‌شان پاره‌ای جدایی‌ناپذیر از زیبایی آن‌هاست.» زیبایی‌شناسی بازن تفوق شیء و موضوع را بر تصویر، و تفوق دنیای طبیعی را بر دنیای نشانه‌ها بیان می‌داشت. شعار بازن این بود که، «طبیعت همواره خوش‌عکس است».

بازن از دیدگاهی دوقطبی به سینما می‌نگریست. از یک سو واقع‌گرایی بود («خوب، راستین، درست»، چنان‌که گودار بعدها درباره آثار روسلینی گفت)؛ و از سوی دیگر اکسپرسیونیسم، مداخله تحریف‌کننده عامل انسانی. وفاداری به طبیعت معیار ضرور قضاوت به شمار می‌آمد. بازن فیلم‌هایی را که از این معیار تخطی کرده بودند تقبیح می‌کرد: نیبلونگ‌ها^۳ اثر فریتس لانگ و اتاق کار دکتر کالیگاری. او بلندپروازی‌های واگنر^۴ ایوان مخوف اثر ایزنشتاین را باز شناخت و نوشت: «می‌توانیم از اپرا متنفر باشیم و ادعا کنیم که یک ژانر موسیقایی محکوم

1. Verve

* در متن اصلی این دو جمله - که خود ترجمه از متن فرانسوی بازن است - کلمه Photography (= عکاسی) آمده؛ اما از سیاق کلام چنین به نظر می‌رسد که واژه مناسب در اینجا، «عکس» است. - م.

2. Veronica

3. Die Nibelungen

به فناست، در حالی که همچنان ارزش موسیقی واگنر را باز شناسیم». به همان نحو، می‌توانیم ایزنشتاین را تحسین کنیم، درحالی که همچنان پروژه‌اش را به منزله «بازگشت تهاجمی یک زیبایی پرستی خطرناک» محکوم کنیم. بازن از این که مرد سوم [گرل رید] سراسر دروغ و تحریف جهان واقع است به خشم آمد. در مقاله‌ای درخشان هالیوود را با کاخ ورسای مقایسه کرد و پرسید فدر^۱ آن کجاست؟ پاسخ را، به درستی، در گیلدا^۲ اثر چالز ویدور یافت. اما حتی این شاهکار عاری از هرگونه «اتفاق طبیعی» بود؛ اصول یک زیبایی‌شناسی را نمی‌توان بر پایه «خلأ و جودی» بنیان نهاد.

در نقطه مقابل این واپس‌روی‌های مکرر به اکسپرسیونیسم، بازن یک سنت پیروزمند واقع‌گرایی را اصل موضوع می‌انگاشت. این سنت، خود به خود و به نحوی خام، با فیلم‌های فویاد^۳ [در دهه ۱۹۱۰] و سپس در دهه ۱۹۲۰ در فیلم‌های فلاهرتی، اشتروهایم و مورنا^۴، که بازن آن‌ها را متعارض با ایزنشتاین و کولشوف و گانس^۵ می‌دانست، تکامل یافت. در دهه ۱۹۳۰ این سنت را عمدتاً رنوار پابرجا نگاه می‌داشت. از دید بازن آثار رنوار ریشه در سنت پدرش، یعنی سنت امپرسیونیسم فرانسه، دارد. به همان شیوه‌ای که امپرسیونیست‌های فرانسوی – مانه^۶، دگا^۷، بونار^۸ – تحت تأثیر عکس آنی موقع قاب تصویر را در ترکیب‌بندی تابلو از نو تعیین و تنظیم کرده بودند، رنوار (پسر) هم جایگاه قاب را در ترکیب‌بندی سینمایی از نو تعیین کرد. در برابر اصل مونتاژ ایزنشتاین، بر این اساس که نمای نزدیک حرمت دارد و تصویر پراهمیت در مرکز قاب جای می‌گیرد، رنوار چیزی پرورانده بود که بازن «قاب‌بندی مجدد»^۹ می‌نامید: حرکات افقی دوربین، واقعیت ناگسسته را رها می‌کند و از نو به چنگش می‌آورد. سیاهی محیط بر پرده سینما به جای آنکه تصویر را در قاب جای دهد، همچون نقاب دنیا را می‌پوشاند. در دهه ۱۹۳۰ تنها ژان رنوار بود که:

1. *Phédre*2. *Gilda* (Charles Vidor)3. *Feuillade*4. *Murnau*5. *Gance*6. *Manet*7. *Degas*8. *Bonnard*9. *re-cadrage* (re-framing)



قاعده بازی از رنوار



وضوح ژرف: خانم مینیور از وایلر

خود را بر آن داشت تا نگاهی به گذشته و فراسوی امکاناتی که تدوین پدید آورده بیندازد و بدینسان راز آن گونه فرم سینمایی را افشا سازد که بدون تقسیم دنیا به پاره‌های کوچک، به همه چیز امکان می‌دهد به بیان درآید و معنای پنهان نهفته در آدم‌ها و چیزها را بدون برهم زدن وحدتی که در طبیعت آن‌هاست برملا کند.

طی دهه ۱۹۴۰ سنت واقع‌گرا دوباره خود را تثبیت کرد، هرچند که به دو جریان متفاوت تقسیم شد. نخستین جریان را شهروند کین آغاز کرد و در فیلم‌های بعدی ولز و وایلر ادامه یافت. خصلت ویژه‌اش کاربرد وضوح ژرف^۱ بود. با این تدبیر، امکانش بود که به وحدت مکانی صحنه‌ها دست یافت و فصل‌ها را در تمامیت مادی‌شان نشان داد. دومین جریان، نواواقع‌گرایی^۲ ایتالیا بود که بازن با شور و شوق خاصی از آرمانش حمایت می‌کرد. بالاتر از همه، بازن

1. deep focus

2. Neo-realism

ستایشگر روسلینی بود. بازن، در نوواقع‌گرایی، وفاداری به طبیعت را بازشناخت، به چیزها همان‌طور که هستند، دور شدن از واقعیت به حداقل رسید. بازیگری، محل فیلمبرداری، و حادثه: همه به طبیعی‌ترین شکل ممکن بودند. حسب نظر بازن، «دزدان دوچرخه نخستین نمونه سینمای ناب است. دیگر هنرپیشه‌ای نیست، داستانی نیست، میزانشنی نیست: توهم زیبایی شناختی واقعیت به حد کمال. درواقع، دیگر "سینما"یی در کار نیست.» بدین نحو بود که این فیلم تنها از طریق نابودی خویش توانست به خلوص اصولی دست یابد. البته، لحن عرفانی این گونه استدلال بازتابنده آمیزه غریب کاتولیسیسم و اگزیستانسیالیسمی است که بینش بازن را شکل داده بود. با این همه، این استدلال همچنین از نظر منطقی بر مبنای زیبایی‌شناسی‌ای پرورانده می‌شود که بر منفعل بودن دنیای طبیعی تأکید دارد و نه عاملیت ذهن انسانی.

بازن امیدوار بود که این دو جریان سنت واقع‌گرا - ولز و روسلینی - روزی دیگر بار به هم پیوندند. او چنین می‌پنداشت که جدایی‌شان تنها به دلیل محدودیت‌های فنی است: وضوح ژرف نیاز داشت به نورپردازی‌ای شدیدتر از آن حدی که در محیط‌های طبیعی به کار گرفته می‌شد. اما هنگامی که زمین می‌لرزد و یسکونت‌ی به نمایش درآمد، فیلمی که سبکش برای نخستین بار همان «فضای بیرون و درون، هر دو» و ولزی‌ترین فیلم نوواقع‌گرا بود، باز هم بازن دلسرد شد. همنهاد^۱ مطلوب، اگرچه فراچنگ آمد، فاقد جاذبه و «فصاحت مؤثر» بود. احتمالاً و یسکونت‌ی بس که به اپرا و اکسپرسیونیسم نزدیک بود نتوانست خاطر بازن را خرسند کند. اما در آخرهای دهه ۱۹۴۰ و در دهه ۱۹۵۰، تصور او از واقع‌گرایی در جریان نشو و نمای خود، گامی دیگر برداشت، گامی به سوی آنچه، در نقدی بر جاده [از فلینی]، «واقع‌گرایی شخص» نامید. انعکاس عقاید مونیخ در نوشتارهای بازن تصادفی نبود. او عمیقاً متأثر از تأکید مونیخ بود بر این که درونی و بیرونی، روحی و جسمی، ذهنی و مادی، به نحوی جدایی‌ناپذیر وابسته به یکدیگرند. بازن اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی - سیاسی مونیخ را از نو نظام بخشید و سینما را در دامنه شمول آن‌ها قرارداد. زمانی که بیان

داشت «ویسکونتی در زمین می‌لرزد با فراخواندن شورش اجتماعی و روسلینی در فرانچسکو،...^۱، که یک واقعیت روحی محض را به تصویر در می‌آورد، نوواقع‌گراست»... از بسیاری از چهره‌های برجسته نوواقع‌گرایی روی برتافت. بازن در فیلم‌های برسون «آشکارشدن بیرونی سرنوشتی درونی» را دید، و دریافت که در فیلم‌های روسلینی «حضور امر روحی» با «وضوحی نفس‌گیر» به تصویر در می‌آید. امر بیرونی، از طریق شفافیت تصویرهای عاری از هرآنچه غیراساسی است، امر درونی را برملا می‌سازد. بازن بر اهمیت خصایص چهره تأکید می‌ورزید، عاملی که به مدد آن - همچنان که در فیلم‌های درایر - زندگی روحی درونی نقش می‌بندد و ثبوت می‌یابد.

بازن برای این عقیده بود که فیلم‌ها را نباید برحسب روش یا طرح مقدم بر تجربه^۲ ساخت؛ بلکه به اعتقاد او، ساختن فیلم‌ها، همچنان که در مورد فیلم‌های روسلینی مصداق دارد، باید بر مبنای آن گونه از «پاره‌های واقعیت خام باشد که فی‌نفسه چندگانه و ابهام‌آمیزند، و معنایشان فقط به وجهی مؤخر بر تجربه به مدد واقعیات دیگر نمودار می‌تواند شد، واقعیاتی که ذهن می‌تواند میان آن‌ها رابطه‌هایی دریابد.» واقع‌گرایی کار سینما بود، نه به قصد دلالت کردن بلکه برای مکشوف ساختن. واقع‌گرایی، از دید بازن، ارتباط ناچیزی با تقلید^۳ دارد. او چنین می‌پنداشت که سینما به هنر مصریان که، به کلام پانوفسکی، «در قلمرو واقعیت جادویی» جای داشت، بیشتر نزدیک است تا به هنر یونانیان که «در قلمرو آرمانیت^۴ زیبایی‌شناختی» جریان داشت. پیوند وجودی میان عین واقع و تصویر، دنیا و فیلم، است که در زیبایی‌شناسی بازن بیشترین اهمیت را دارد، و نه هیچ‌گونه کیفیت واقعیت‌نمایی یا تشابه. از اینجاست امکان - حتی ضرورت - هنری که بتواند احوال روحی را مکشوف سازد. به عقیده بازن متجلی ساختن تأثرات در دو مرحله شکل دادن و نقش کردن صورت می‌گیرد: نخست، عذاب روحی درونی روی حالت‌های ظاهری چهره شکل می‌گیرد؛ سپس این حالت‌ها بر فیلم حساس نقش می‌بندد و چاپ می‌شود.

1. Francesco, *Giullare di Dio*

2. a priori

3. mimesis [= محاکات]

4. ideality



واقع‌گرایی بعد از جنگ: زنده‌باد ایتالیا از روسلینی؛ دزدان دوچرخه از دسیکا



فرانچسکو... اثر روسلینی

سخن گفتن دربارهٔ تأثیر زیبایی‌شناسی بازن را مشکل بتوان گزافه‌گویی پنداشت. تأثیر او در نوشتارهای انتقادی اندرو ساریس در ایالات متحده، در نظریه‌های پیرپائولو پازولینی در ایتالیا، در مقالهٔ درخشان چالز بار دربارهٔ «سینما سکوپ» (چاپ شده در فیلم کوارترلی^۱، تابستان ۱۹۶۳، اما نوشته شده در انگلستان)، و در مقاله‌های کریستیان متس در کمونیکاسیون^۲ و گایه دوسینما به چشم می‌خورد. به عبارتی دیگر، همهٔ مهم‌ترین نوشته‌های سینمایی ده بیست سال اخیر، بر روی هم، در مسیری پیش رفته‌اند که نخست بازن آن را پیمود. از دید همهٔ این نویسندگان روسلینی به منزله‌ی مرکزی در تاریخ سینما دست می‌یابد. «چیزها، همین است که هست. چرا در آن‌ها دخل و تصرف کنیم؟» برای متس این پرسش روسلینی به‌مثابه نوعی شعار عمل می‌کند؛ روسلینی، از طریق تجربه‌اش در مقام فیلمساز، به همان حقیقتی دست یافته بود که متس به یاری

دانش‌پژوهی به چنگ آورد. متس و بار، هر دو، روسلینی را رودرروی ایزنشتاین قرار می‌دهند، که در این ماجرا ایزنشتاین شخصیت خبیث است. آن‌ها حتی استعاره‌های واحدی به کار می‌گیرند. از این روی بار، در بحث از پودوفکین [در مقاله یادشده]، که نامش را با ایزنشتاین می‌توان عوض کرد، توصیف می‌کند که:

چگونه طرز کار او یادآور نانوآهایی است که نخست قسمت‌های مقوی آرد را جدا می‌کنند، عملش می‌آورند، و بعداً قدری از آن را به عنوان «قوت اضافی» به آرد می‌زنند: نانی که به دست می‌آید شاید خوردنی باشد، اما این کار تنها طریق درست کردن نان نیست، و می‌توان به دلیل ضروری نبودن و «مصنوع» بودن از آن خرده گرفت. درواقع می‌توان این قیاس غذایی را گسترش داد و گفت احساسی که زیبایی‌شناسی سنتی القاء کرده، در اساس احساسی است ساده شده و سهل‌الوصول.

و به عقیده متس: «پای مصنوعی در مقابل پای طبیعی است همچنان که پیام سیبرنتیک^۱ در مقابل کلام انسانی است. و چرا از شیر خشک و نسکافه [در مقابل شیر طبیعی] و همه انواع گوناگون آدم‌های ماشینی هم – برای مطرح کردن یک نکته ساده‌تر و عوض کردن موضوع مکانو^۲ – اسم نبریم؟» از این روی، روسلینی بدل می‌شود به کارگردانی که همانند غذایی طبیعی، تغییر نیافته و در شکل اصلی خود است، حال آن‌که ایزنشتاین کارگردانی است همانند غذایی بدلی، مصنوعی، و سهل‌الهضم. در ورای این قضاوت‌ها تمامی نیروی زیبایی‌شناسی رومانتیک جای می‌گیرد: طبیعی در مقابل مصنوعی، اندام‌وار در مقابل مکانیکی، تخیل در مقابل خیالبافی.

اما تضاد روسلینی در مقابل ایزنشتاین بدان صورت هم که ممکن است به نظر آید چندان مشخص نیست. نخست باید به یاد آوریم که برای بازن اکسپرسیونیسم بود که دشمن مهلک به شمار می‌آمد: اتاق کار دکتر کالیگاری و نه

۱. cybernetics

۲. Meccano نام تجاری یک نوع پازل است که متس، در متن اصلی نوشته‌اش، *Film Language: A Semiotics of the Cinema* در چند سطر پیش از این قسمت، درباره‌اش بحث می‌کند. - م.

رزمناو پوتمکین یا اکتر. و ثانیاً چه می‌توان گفت در مورد کارگردانی نظیر اشترنبرگ، که به وضوح در سنت اکسپرسیونیست کار می‌کند؟ «این نکته درخور توجه است که اشترنبرگ خیلی دیر، یعنی در فیلم‌های ناطقش، سرانجام توانست بازی‌ها را سبک بخشد.» این نظر اندروساریس بلافاصله این نکته را به ذهن متبادر می‌سازد که اشترنبرگ را باید در نقطهٔ مقابل روسلینی نهاد. با این‌همه، در همان قسمت، ساریس دربارهٔ پرهیز اشترنبرگ از «برش نابجا درون صحنه‌ها» و دستاوردهایش در مقام «کارگردان بی‌تدوین» نظر می‌دهد. این همان‌گونه مشکلی است که بازن در مورد درایر با آن مواجه شد، کارگردانی که کارش را بسیار تحسین می‌کرد، از جمله صحنه‌هایی را که در کارگاه گرفته بود. به اعتقاد بازن «مورد شور ژن‌دارک درایر از اندکی ظرافت بیشتر برخوردار است چون در نگاه نخست طبیعت نقشی ناموجود بازی می‌کند.» برای این مشکل، بازن باتوجه به فقدان چهره‌آرایی راه‌حلی یافت. «شور ژن‌دارک فیلم مستندی از چهره‌هاست... تمامی طبیعت در زیر هر منفذ به تندی می‌تپد.» اما این دیدگاه مبتنی بر دوگانه‌سازی او سخت متزلزل شده بود.

در واقع باید گفت از پی تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ نشانه‌ها توسط پیرس، یک مدل سه‌گانه ضروری است. بازن، همچنان که گفته شد، زیبایی‌شناسی‌ای پروراند که براساس ویژگی نمایه‌ای تصویر عکاسی است. متس، در نقطهٔ مقابل این عقیده، زیبایی‌شناسی‌ای ارائه می‌دهد که برحسب آن سینما، به قصد معنادار بودن، باید به یک رمزگان، به یک نوع دستور زبان رجوع کند، و این که زبان سینما باید در اساس نمادین باشد. اما شق سومی هم وجود دارد. اشترنبرگ با دیدی پر از نفرت مخالف هرگونه واقع‌گرایی بود. او در پی آن بود که، تا حد امکان، پیوند وجودی میان دنیای طبیعی و تصویر سینمایی را نفی کند و از میان بردارد. اما این به معنای گرایش به نشانهٔ نمادین نبود، بلکه تأکیدی بر خصیصهٔ تصویری سینما بود؛ اشترنبرگ سینما را نه در پرتو دنیای طبیعی یا زبان ملفوظ، بلکه در پرتو نقاشی می‌دید. «پردهٔ سفیدی که تصویرها روی آن نقش می‌بندند سطح تخت دوبعدی است که نو بودنش جنبهٔ تکان‌دهنده‌ای ندارد، نقاش قرن‌هاست که به کارش می‌گیرد.» کارگردان فیلم باید تصویرهای خودش را بیافریند، نه با پیروی برده‌مآبانه از طبیعت



فالکونه تی در شور ژن دارک از درایر

یا سرفروود آوردن در برابر «عشق به اصالت»، بلکه با اِعمال سبک خویش و تعبیر خویش. «قدرت نقاش بر موضوعش نامحدود و اختیاراش بر اندام و چهره آدمی مستبدانه است.» اما «کارگردان اسیر دوربینش است»؛ دوراهی سربرآورده در برابر کارگردان فیلم در آنجاست، در وسیله غریب ماشینی‌ای که ناچار است به کارش گیرد. اگر نتواند آن را مهار کند، از کار کناره می‌گیرد. چون «راست نمایی، با همه فضیلت‌هایش، در تضاد با هرگونه طرز تلقی از هنر است». اشترنبرگ حیطه‌ای یکسره مصنوع می‌آفرید که طبیعت با سختگیری از آن جدا شده بود (او زمانی گفت، نقض عمده سرگذشت *آناتاهان*^۱ این است که نماهایی از دریای واقعی دارد، حال آنکه تمام چیزهای دیگر ساختگی است) اما این حیطه به هیچ رمزگان مشترکی وابسته نبود، بلکه به تخیل فردی هنرمند بستگی داشت. جنبه شمایل‌ی نشانه، جدا شده از جنبه نمایه‌ای، بود که اشترنبرگ بر آن تأکید می‌کرد، به هوای

1. *The Saga of Anatahan*

القاء کردن جهانی قابل درک به اثکاء شباهت‌هایی با جهان طبیعی، اما غیر از آن، گونه‌ای جهان رؤیاوار، جهانی دیگر.

تضاد او با روسلینی چشمگیر است. روسلینی ترجیح می‌داد که در محل واقعی فیلم بگیرد؛ اشترنبرگ همیشه زمینه‌های مصنوع به کار می‌گرفت. روسلینی اذعان دارد که هرگز یک نسخه کار فیلمنامه به کار نمی‌برد و هنگامی که فیلمی را آغاز می‌کند، هرگز نمی‌داند چگونه به پایان می‌رسد؛ اشترنبرگ همه صحنه‌ها را در ذهن‌اش پیش از فیلمبرداری برش می‌داد و هنگام تدوین هیچ تردیدی به خود راه نمی‌داد. فیلم‌های روسلینی ظاهری عادی، بی‌پیرایه، و طرح‌وار دارند؛ اشترنبرگ آشکارا وسواس باریک‌بینانه‌ای برای هر جزء، مبذول می‌داشت. روسلینی بازیگرانی غیرحرفه‌ای را بدون چهره‌آرایی به کار می‌گیرد؛ اشترنبرگ نظام ستاره‌سازی را با مارلنه دیتریش به حد غیایی‌اش رساند و از نقاب‌ها و لباس‌های آیینی لذت فراوان می‌برد. روسلینی از این سخن می‌گوید که کارگردان صبور باشد، فروتنانه انتظار بکشد و بازیگران را دنبال کند تا آن‌که خویشتن را برملا سازند؛ اشترنبرگ، به جای این‌که فروتنانه به امید برملا شدن ذات بازیگران بماند، در پی اعمال تسلط مطلق بود؛ او صحنه را با تورهای گوناگون، تورهای صورت، برگ‌واره‌ها، پیچک‌ها، شبکه‌ها، باریکه‌های کاغذی، و پارچه توری می‌آراست، بدین قصد که به گفته خودش «بازیگران را پنهان کند»، که اصل وجودشان را مستور سازد.

با این‌همه حتی فیلم‌های اشترنبرگ برجسته‌ترین نمونه‌های مخالفت با واقع‌گرایی نیست؛ چنین نمونه‌هایی در فیلم‌های انیمیشن نهفته است که معمولاً نظریه پردازان سینما آن‌ها را کنار می‌گذارند. اما این جدایی دقیقاً مشخص نیست. اشترنبرگ نقل می‌کند که چگونه هواپیمای سرگذشت آنا‌تاهان را با قلم و جوهر کشیدند. او روی درخت‌ها و زمینه‌های صحنه هم رنگ آلومینیومی پاشید – نوعی بسط چهره‌آرایی که تمامی طبیعت را دربر گیرد، و نه فقط صورت آدم‌ها را. به همین شیوه، ماکس اوفولس در شاهکارش، لولا مونتز، درخت‌ها را رنگ طلایی و جاده را رنگ قرمز زد. آلن ژسوا^۱، که با اوفولس کار کرده، توضیح می‌دهد که



سرگذشت آنا تاهان: برگ‌واره‌ها و پیچک‌ها

چگونه گام منطقی بعدی را به جلو برداشت، و در بازی قتل عام^۱ به فیلم رنگ زد. جان هیوستن تجربه‌های مشابهی داشته است. و ژسوا همچنین داستان مصور را وارد سینما کرد. برای این مسئله که تصویر فیلمبرداری شده را با تصویر ساخته شده، رنگ شده یا کشیده شده نباید ترکیب کرد، اصلاً دلیلی وجود ندارد. این عمل ترکیب در بیرون از حیطه سینما، در تبلیغات و در آثار هنرمندانی چون ال‌لیسی‌تسکی، گئورگه (جورج) گروس و رابرت راشنبرگ^۲، کار متداولی است. عجیب است که نشانه‌شناسان مبحث نشانه‌های شمایی را به سکوت برگزار کرده‌اند. آن‌ها دستخوش دو تعصب شده‌اند: یکی جانبداری از نشانه اختیاری و نمادین، و دیگر جانبداری از نشانه ملفوظ و سمعی. این هر دو تعصب را در کار سوسور می‌توان یافت، که از نظر او زبان نظام نمادینی است که در حیطه حسی ممتازی عمل می‌کند. زیان‌شناسانی که در الفبا و در حروف خطی فقط «نشانه

1. *Jeu de Massacre*

2. Robert Rauschenberg

یک نشانه» و یک زیر - نظام غیر اساسی، تصنعی، و ظاهری را دیده‌اند، حتی نوشتار را همواره در مرتبه پست‌تری قرار می‌دهند. این تعصب‌ها را باید از میان برد. آنچه لازم داریم گونه‌ای احیای علم حروف و علائم است که در قرن هفدهم رواج داشت - مرکب از بررسی تمامی گستره ارتباط درون حیطه حسی بصری، از نوشتار، اعداد و جبر گرفته تا عکس و تصویرهای سینمایی. این‌طور که پیداست در این حیطه، نشانه‌ها درون گستره‌ای جای گرفته‌اند که دامنه شمول آن از نشانه‌هایی که در آن‌ها وجه نمادین به وضوح غالب است، نظیر حروف و اعداد، که اختیاری و ناپیوسته‌اند، تا نشانه‌هایی که در آن‌ها جنبه نمایه‌ای چیرگی دارد، نظیر عکس مستند، امتداد دارد. بین این دو حد کاملاً متباین، در مرکز گستره، میزان معتناهی همپوشی و همجواری جنبه‌های گوناگون وجود دارد بدون اینکه هیچ یک از آن‌ها به تنهایی غلبه نافذ و آشکاری داشته باشد.

کاملاً پیداست که در سینما جنبه‌های نمایه‌ای و شمایی به نحو بارزی مهم‌ترین جنبه‌ها به شمار می‌آیند. جنبه نمادین محدود و در درجه دوم اهمیت است. اما از روزهای اولیه پیدایش سینما گرایش مصرانه، اما معقولی، در جهت بیش از حد اهمیت قائل شدن برای قیاس‌هایی با زبان ملفوظ وجود داشته است. کمابیش با اطمینان می‌توان گفت که دلیل اصلی این گرایش تمایلی به اعتبار بخشیدن به سینما در مقام یک هنر بوده است.

آشکارا، میزان بسیار زیادی از تأثیرگذاری بازن بر این مبتنی بوده که جنبه نمایه‌ای سینما را به منزله جوهر سینما می‌انگاشت - به همان شیوه کسانی که از آن سلب اعتبار می‌کردند - و با این همه در عین حال از موقعیت هنری‌اش ستایش می‌کرد. درواقع، بازن هیچ‌گاه بحثی از تمایز میان هنر و غیرهنر در سینما به میان نمی‌آورد؛ تمایل او این بود که بتواند همه چیز را در حد هنر بپذیرد؛ به همین دلیل است که برای مثال از فیلم‌های مستندی چون کن-تیکی^۱ و آناپورنا^۲ که به شدت او را تحت تأثیر قرار دادند، ستایش می‌کرد. کریستیان متس کوشیده این شکاف در استدلال بازن را پر کند، اما به هیچ روی موفقیت چشمگیری

نداشته است. «در تحلیل نهایی، به لطف غنای معناهای ضمنی^۱ است که می‌توان رمانی از پروست را از کتاب آشپزی، یا فیلمی از ویسکونتی را از فیلم مستند پزشکی باز شناخت.» اما معناهای ضمنی، به رمز درآمده و دقیق و روشن نیستند: به زعم او، این‌ها را نمی‌توان به صورت بخشی از مؤلفه‌های یک نظریه^۲ بیان^۳ درآورد. دست آخر مشکل هنر، مشکل سبک، مشکل مؤلف، و مشکل یک زبان شخصی است. از دید متس ارزش زیبایی‌شناختی صرفاً بستگی دارد به «نحوه بیان» و هیچ ربطی به اندیشه مبتنی بر مفهوم ندارد. در اینجا بار دیگر متس رومانتیسم بنیادی بینش خویش را برملا می‌کند.

درواقع، غنای زیبایی‌شناختی سینما از این امر ریشه می‌گیرد که در سینما هر سه بعد نشانه - نمایه‌ای، شمایل‌ی، و نمادین - متمکن است. ضعف بزرگ تقریباً همه کسانی که درباره سینما نوشته‌اند این است که یکی از این بعدها را در نظر گرفته و آن را زمینه زیبایی‌شناسی شان و بعد «ذاتی» نشانه سینمایی انگاشته و بقیه را از نظر دور داشته‌اند. این کار به معنای تضعیف سینماست. گذشته از این، هیچ‌یک از این ابعاد را نمی‌توان بیکدر جلوه داد: این‌ها حضور مشترک دارند. وجه ارزشمند و پراج کار پیرس در مورد تحلیل نشانه‌ها این است که ابعاد مختلف را مجزا از هم نمی‌انگاشت. برخلاف سوسور، پیرس هیچ‌گونه تعصب خاصی در جانبداری از این یا آن جنبه نشان نمی‌داد. درواقع، او خواستار گونه‌ای منطق و «نظریه بیان» بود که براساس هر سه جنبه باشد. تنها از راه در نظر گرفتن کنش متقابل میان این سه بُعد متفاوت سینماست که می‌توانیم تأثیر زیبایی‌شناختی‌اش را درک کنیم.

دقیقاً همین موضوع در مورد زبان ملفوظ، که البته به نحو بارزی نظامی نمادین است، مصداق دارد. بعد نمادین را سوسور به نحو بسیار درخشانی تشریح کرد، اما این کار او منجر به کنار گذاشتن ابعاد دیگر شد. برای نمونه، سوسور اهمیت چندانی برای کلماتی که بر مبنای تقلید از اصوات طبیعی ساخته شده‌اند [= نام - آواها]^۳ قائل نبود. «وجود نام - آواها ثابت می‌کند که گزینش دال همیشه اختیاری نیست. اما نام - آواها هرگز عنصرهای ذاتی نظام زبانی نیستند. به علاوه، شمارشان بسیار کمتر است از آنچه عموماً تصور می‌شود.»

در سال‌های اخیر، با تلاش‌های مداومی که یاکوبسن به عمل آورده تا بار دیگر آثار پیرس را در کانون توجه قرار دهد، نظر افراطی سوسور تا حدی تعدیل شده است. بنابر توضیح یاکوبسن، در موقعیتی که سوسور می‌پنداشت «نشانه‌هایی که به تمامی اختیاری‌اند، آرمان فرایند نشانه‌شناختی را بهتر از سایر نشانه‌ها تجسم می‌بخشند»، پیرس بر این اعتقاد بود که در کامل‌ترین نشانه‌ها، آمیزه‌ای از جنبه شمایی و نمایه‌ای و نمادین به نسبتی تا حد امکان مساوی یکدیگر وجود دارد. یاکوبسن خود چندین مقاله درباره جنبه‌های شمایی و نمایه‌ای زبان ملفوظ نوشته است. برای مثال، به اعتقاد او، جنبه شمایی نه تنها در نام - آواها بلکه در ساختار نحوی زبان هم پیدا است. بدین‌گونه است که در جمله‌ای نظیر «آدم، دیدم، فتح کردم»^۱ توالی زمانی بازتاب توالی رویدادهایی است که جمله توصیف می‌کند. میان نظم نحوی این جمله و نظم تاریخی دنیا شباهتی هست. یاکوبسن این نکته را هم توضیح می‌دهد که هیچ زبان شناخته شده‌ای وجود ندارد که در آن صیغه جمع از راه کاهش یک تکواژ^۲ ساخته شود، بلکه غالباً یک تکواژ افزوده می‌گردد. او همچنین نقش تجربه جابه‌جایی حسی^۳ در زبان را بررسی کرده و در مقاله‌ای^۴ درخشان، ابعاد نمایه‌ای زبان را مورد بحث قرار داده است. یاکوبسن توجه ویژه‌ای به ضمائر، که معنایشان - در یک سطح - از پیامی به پیام دیگر تغییر می‌یابد، معطوف می‌کند. دلیلش این است که این معنا را زمینه وجودی ویژه‌ای مشخص می‌کند. بدین‌قرار وقتی می‌گوییم «من»، نوعی وابستگی وجودی میان این لفظ و خودم هست، که شنونده به‌منظور دریافت مفهوم آنچه گفته می‌شود، باید از آن آگاه باشد. ضمائر همچنین جنبه نمادین دارند - به‌طور کلی، دلالت می‌کنند بر «مرجع» یک پاره گفتار - که آن‌ها را، حداقل در یک سطح، قابل درک می‌سازد، حتی وقتی که هویت واقعی مرجع ناشناخته است. جنبه نمایه‌ای همچنین در کلماتی چون «اینجا»، «آنجا»، «این»، «آن» و غیره نمودار می‌شود. زمان‌های دستوری هم جنبه نمادین دارند؛ برای این که کاملاً قابل فهم باشند باید نقطه‌ای از زمان که در آن پیامی داده شده مشخص باشد.

1. "Veni, vidi, vici."

2. morpheme

3. synesthesia

4. "Shifters, verbal categories, and the Russian verb"



گاوچران‌های خوب و بد: راندلف اسکات و جک لارو در تا آخرین نفر از هنری هاتاوی

یا کوبسن همچنین توضیح داده که چگونه این ابعاد مکنون زبان، در ادبیات و شعر اهمیت فراوانی می‌یابند. او حکم الیگزاندرا پوپ^۱ به شاعران را در مورد صنعت بدیعی «تکرار صامت‌ها (= همخوان‌ها)ی آغازین چند کلمهٔ متوالی»^۲ مبنی بر این‌که «آوا باید انعکاسی از معنا بنماید» با تأیید خودش نقل می‌کند و مؤکد می‌سازد که شعر «حیطه‌ای است که در آن پیوند درونی میان آوا و معنا از حالت پنهان به عیان تغییر می‌یابد و خود را به شدیدترین و آشکارترین وجهی متجلی می‌سازد». همین موضوع را، با دگرگونی‌های بایسته، مطمئناً در مورد سینما می‌توان گفت. سینما، چنان‌که گفته شد، برخلاف زبان ملفوظ که اساساً نمادین است، در اساس نمایه‌ای و شمایی است. جنبهٔ نمادین سینماست که بُعد مکنون‌اش است. بنابراین انتظار داریم که در «شعر» سینما این جنبه با وضوح بیشتر تجلی یابد.

1. Alexander Pope

2. alliteration

از این نظر، شمایل‌نگاری^۱ سینما (که از نظر پیرس، معادل جنبه شمایلی نیست) بسیار جالب توجه است. متس اهمیت شمایل‌نگاری را به حداقل رسانده است. او فقط به این نیت که از اهمیت جنبه نمادین، به مثابه عاملی بی‌ثبات و زوال‌پذیر، بکاهد بحث دوره‌ای را به میان می‌آورد که گاوچران‌های خوب، پیراهن سفید و گاوچران‌های بد پیراهن سیاه بر تن می‌کردند. پانوفسکی هم در اهمیت شمایل‌نگاری در سینما تردید می‌کند.

شخصیت‌هایی پدید آمدند نظیر انواع «زن مردافکن»^۲ و «دختر بی‌ریا» (احتمالاً قابل قبول‌ترین همتا‌های امروزی «گناه» و «تقوا»ی قرون وسطی که به شکل شخصیت‌های انسانی تجسم بخشیده می‌شدند)، «مرد خانواده» و «شخصیت خبیث»، مشخص شده با سبیل سیاه و چوبدستی، که به راحتی می‌شد آن‌ها را به خاطر آورد، و از طریق ظاهر، رفتار، و خصایص قراردادی و از پیش معین قابل تشخیص بودند. صحنه‌هایی که در شب می‌گذشت، روی فیلم آبی یا سبز چاپ می‌شد. رومیزی شطرنجی حتماً به معنای محیط «فقرانه اما شریف» بود. ازدواج موفق که اندکی بعد در معرض خطر سایه‌هایی از گذشته قرار می‌گرفت، به این شکل مشخص می‌شد که زن جوان، سر صبحانه، برای شوهرش قهوه می‌ریخت. [...]

اما همچنان که تماشاگران فهیم‌تر می‌شدند، و بخصوص بعد از ابداع سینمای ناطق، این تمهیدات «آرام‌آرام کمتر ضرورت می‌یافت». مع‌هذا، برای پانوفسکی این نکته مایه دلخوشی است که بگوید: «نماد باوری بدوی هنوز هم پایدار است – به شکل جزئیات مفرحی مثل صحنه آخر کازابلانکا که رئیس پلیس درستکار و به طرز دلنشینی دغل، بطری خالی آب معدنی ویشی را در سبد آشغال می‌اندازد».

در واقع به گمان من متس و پانوفسکی، هر دو، دامنه کاربرد «نماد باوری بدوی» را (اگر در واقع اصلاً اصطلاح درستی به کار گرفته باشیم) خیلی محدودتر از میزان واقعی‌اش پنداشته‌اند، چرا که به سختی می‌توان آن را محکوم به نابودی دانست. در تضاد با ارزش‌گذاری افراطی‌ای که از جانب نظریه پردازان قدیمی بعد

از ایزنشتاین در مورد جنبه نمادین صورت گرفته، تعصبی به همان اندازه شدید «علیه» نمادها پا گرفته است. برای نمونه، بارت درباره «حوزه پیرامونی»^۱ ای که نوعی نظریه بیان در مرکز آن پابرجاست نظرهایی داده است. مثلاً، از ورق خوردن برگ‌های تقویم اسم می‌برد که گذشت زمان را می‌رساند. اما، به زعم او، توسل به نظریه بیان به معنای پذیرا شدن میان‌مایگی است. می‌توان «پیگال بودن»^۲ یا «پاریس بودن» را با نماهایی از نئون، دخترهای سیگار به دست و نظایر آن، یا با کافه‌های کنار بولوار و برج ایفل القا کرد. اما این گونه اسلوب مؤکدانه بیانی، از دید ما فاقد اعتبار است. شاید هنوز در تئاتر چین، که مثلاً برای نمایش دادن گریه از مجموعه علائمی پیچیده استفاده می‌شود، این روش واجد اعتبار باشد، اما در اروپا «برای نشان دادن این که کسی دارد گریه می‌کند، باید گریه کند». و، البته، «روی برتافتن از قرارداد سبب حرمت روداشتن راسخانه به طبیعت می‌گردد». باز می‌گردیم به حیطه مألوف: سینما شبه طبیعت است، نه صنعت.^۳

از اینجاست که رولان بارت موزیکال آمریکایی، همیشه هوای خوشی است^۴ و تفریح در شهر^۵، را به دلیل توسل جستن به نظریه بیان برای القاء «نیویورک بودن» تخطئه می‌کند و میان‌مایه می‌داند. و اما در مورد هیچکاک، پرندگان یا سرگیجه، چه باید گفت؟ ساختار نمادین بالا رفتن و فرو آمدن در لولا مونتز یا چرخ و فلک^۶؟ ولز؟ کوسه‌ها، صندلی چرخدار، تالار آینه‌ها در خانمی از شانگهای؟ بونوئل؟ مردی که لیبرتی والانس را کشت؟ صحنه‌های خارق‌العاده نمادین در فیلم‌های داگلاس سیرک، تقلید زندگی^۷ یا نوشته بر باد^۸؟ طاووس ایزنشتاین [در اکبر] به هیچ وجه تمامی نماد باوری در سینما نیست. نمی‌توان این حوزه کامل و غنی از نظر معنا را نادیده گرفت. سرانجام، روسلینی: در مورد عشاق آتشفشان وزو در سفر به ایتالیا^۹، صدای هیتلر در میان خرابه‌ها در آلمان سال صفر^{۱۰}، و ببر آدمخوار در هند^{۱۱} چه باید گفت؟

1. peripheral zone

4. *It's Always Fair Weather*

7. *Imitation of Life*

9. *Voyage to Italy*

11. *India*

2. Pigalle-ness

5. *On the Town*

8. *Written on the Wind*

10. *Germany Year Zero*

3. *techné*

6. *La Ronde*

در این مرحله، اما، باید با احتیاط پیش رویم. واژه‌هایی چون «نماد» خطر آشفته‌گی ذهنی را پدید می‌آورند. این را دریافته‌ایم که چگونه کاربرد سوسوربا کاربرد پیرس مطابقت نمی‌کند. نزد پیرس نشانهٔ زبانی یک نماد، به معنای محدود و علمی، است. از دید سوسور، نشانهٔ زبانی اختیاری است، حال آنکه [به اعتقاد پیرس]

یکی از خصایص نماد این است که هرگز کاملاً اختیاری نیست؛ نماد توجیه‌پذیر است، چون مبنای یک پیوند طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد. به جای نماد عدالت، یعنی ترازو، نمی‌توان از هیچ نماد دیگری، نظیر ارابه، استفاده کرد.

یلمسلف و مکتب کپنهاگ نیز به این آشفته‌گی دامن زده‌اند.

از نظرگاه زبان‌شناسی تردیدهایی در مورد کاربرد اصطلاح «نماد» برای چیزهایی که با تعبیرشان نسبتی صرفاً اختیاری دارند، وجود داشته است. از این دیدگاه، «نماد» را تنها باید در مورد چیزهایی که با تعبیرشان همسان‌اند به کار برد، چیزهایی که به صورت نقش یا مظهراند، نظیر پیکرهٔ مسیح اثر توروالسن^۱ به مثابه نماد شفقت، داس و چکش به مثابه نماد کمونیسیم، ترازو به مثابه نماد عدالت، و (در حیطهٔ زبان) نام - آواها. اما یلمسلف بر آن شد تا دامنهٔ شمول این اصطلاح را وسیع تر کند؛ به گفتهٔ او، بازی‌هایی چون شطرنج، و احتمالاً موسیقی و ریاضیات، در تضاد با نشانه‌شناسی، نظام‌هایی نمادین‌اند. به زعم او میان نمادهای همسان مثل داس و چکش، و مهره‌های یک بازی - پیاده یا فیل شطرنج - پیوند نزدیکی وجود دارد. بارت با تأکید بر این که نمادها هیچ‌گونه معنای رسا یا دقیقی ندارند موضوع را حتی پیچیده‌تر کرد: «[مفهوم] مسیحیت از [نماد] صلیب فراتر می‌رود».

در مورد داس و چکش، صلیب مسیحیت، و ترازوی عدالت چه باید گفت؟ نخست، برخلاف نظر یلمسلف، می‌باید میان نقش [علامت تصویری] یا، چنان‌که پیرس می‌توانست بگوید، تصویر، و مظهر [شیء و یا شکل آن، به مثابه نمودی از یک مفهوم] به وضوح تفاوتی قائل شویم. در تصویر، وجه شمایی

غالب است. اما مظهر نشانه‌ای است واجد دوگانگی، تا حدی شمایل‌ی است و تا حدی نمادین. به علاوه، از ویژگی دوگانه نشانه مبتنی بر مظهر یا تمثیل می‌توان بهره‌برداری آشکاری کرد: پانوفسکی مثال می‌آورد از تک‌چهره‌ای اثر دورر از لوکاس پاؤمگارتنر^۱ به عنوان قدیس جورج، تک‌چهره‌ای اثر تیسین^۲ از آندره آ دوریا^۳ به عنوان «خدای دریا»^۴، تک‌چهره‌ای اثر رنلدز^۵ از لیدی استنپ^۶ به عنوان «مظهر تفکر». مظهرها بی‌ثبات و ناپایدارند: ممکن است به صورت نشانه‌های عمدتاً نمادین تحول یابند یا به حد شمایل‌ی تقلیل یابند. گوتهولت لسینگ در کتابش، لائوکوئون [۱۷۶۶]، به وضوح فراوان این مسئله را دریافت. به عقیده او نشانه‌های نمادین یا تمثیلی برای نقاشان ضروری اما برای شاعران بیفایده‌اند، چون زبان ملفوظ، که اولویت دارد، فی‌نفسه نمادین است.

اورانیا^۷ نزد شاعران «الهة نجوم» است؛ با نامش و کارهایش او را باز می‌شناسیم. هنرمند به‌منظور این که این نکته را تشخیص‌پذیر سازد، باید او را توأم با چوب اشاره و کره آسمان‌نمایش دهد. چنین نحوه نگرشی به اورانیا، الفبای هنرمند را به‌وجود می‌آورد که ما به یاری آن، اسم اورانیا را در ذهنمان می‌سازیم. اما وقتی شاعر بخواهد بگوید که اورانیا از مدت‌ها قبل مرگ او را وسیله ستاره‌ها پیش‌بینی کرده چرا، با در مدنظر داشتن نقاش، چوب اشاره را در دست اورانیا و کره آسمان‌نما را در جلوی او اضافه کند؟ آیا چنین کاری به این نمی‌ماند که کسی که می‌تواند با صدای بلند صحبت کند در همان حال نشانه‌هایی به کار برد که آدم‌های لال حرمسراهای ترکی به دلیل ناتوانی در تکلم از خود در می‌آوردند؟

لسینگ درباره طیفی از انواع بازنمایی‌ها، در محدوده مابین نشانه شمایل‌ی محض و نشانه نمادین محض، شرحی نوشته است. افسار در دست «مظهر میانه‌روی» و ستونی که «مظهر ثابت قدمی» بر آن تکیه دارد به وضوح تمثیلی‌اند.

1. Lucas Paumgartner

2. Titian

3. Andrea Doria

4. Neptune

5. Reynolds

6. Lady Stanhope

7. Urania

ترازو در دست «مظهر عدالت» یقیناً به میزان کمتری تمثیلی محض است، چون کاربرد درست ترازو در واقع بخشی از عدالت است. اما چنگ یا نی در دست «الهیة موسیقی»، نیزه در دست «مارس» [خدای جنگ]، پتک و انبر در دست «وولکان» [خدای آتش] اصلاً نماد نیستند، بلکه صرفاً ابزارند. نقاشان باید استفاده از نشانه‌نمادین را به کمترین حد برسانند - «نوشته‌های توضیح‌دهنده‌ای که از دهان آدم‌های تابلوهای قدیمی گوتیک بیرون می‌آیند» نمونه افراطی کاربرد این نشانه است که لسینگ یکسره با آن مخالف بود. او چشم به راه هنری بود که به‌نحو ناب‌تری شمایی باشد: آثار کوربه، نقاشان «هوای آزاد»^۱ و امپرسیونیست‌ها، که بسیار بیش از آن حدی که پیش‌بینی کرده بود شمایی بودند. در واقع، ماجرا از این قرار بود که، با کنار گذاشته شدن نشانه‌نمادین، نشانه‌نمایه‌ای کم‌کم پدیدار می‌شد و نقاشان رفته‌رفته علاقه‌مند می‌شدند به نورشناسی و روانشناسی ادراک. در واقع، عقاید کوربه به‌نحو غربی مشابه عقاید بازن می‌نماید:

به‌علاوه، به اعتقاد من، نقاشی هنری است اساساً انضمامی^۲ [و غیر انتزاعی] و تنها می‌تواند متضمن نمایش چیزهای واقعی و موجود باشد؛ زبانی به کلی مادی است، که واژه‌هایش متشکل از همه اشیاء رؤیت‌پذیر است؛ شیئی که انتزاعی، رؤیت‌ناپذیر و ناموجود باشد، به قلمروی نقاشی تعلق ندارد... جلوه‌گاه امر زیبا طبیعت است و می‌توان در قلب واقعیت در صور گوناگون با آن مواجه شد. به محض آنکه زیبایی را در آنجا بیابیم، به هنر تعلق می‌یابد، یا به بیان بهتر، به هنرمندی که می‌داند چگونه در آنجا ببیندش. همین‌که زیبایی، واقعی و مرئی شود، به لطف همین کیفیات به نحو هنرمندانه‌ای به بیان در می‌آید. از راه شیوه‌های متکی بر دخل و تصرف حق نداریم این بیان را تشدید کنیم؛ با مداخله در آن، فقط خود را در معرض خطر تحریف، و در نتیجه تضعیف، آن قرار می‌دهیم. جمالی که طبیعت عرضه می‌دارد والاتر از تمام راه و رسم‌های هنرمند است.

یکی از جریان‌های تاریخ هنر عبارت بوده است از کنار نهادن قاموس مظهرها و رجوع به نفس طبیعت، به همجواری وجودی نقاش با موضوع، که کوربه متوقع بود. این راه با عکاسی به پایان رسید که تحت تأثیر آن، دیدگاه‌های متعارضی نسبت به ماهیت نقاشی پدید آمد.

نشانه‌شمایلی ناپایدارترین نشانه‌هاست؛ نه ملاک‌های [وضع] قرارداد را می‌پذیرد و نه قانون‌های مادی‌ای را که بر نمایه چیره‌اند، نه «وضع‌ی بودن»^۱، نه «قانون»^۲. به نمایش درآوردن تصویری، سوی قطب‌های متضاد عکسبرداری و مظهرنگاری^۳ کشیده می‌شود. این دو گرایش متعارض در نشانه‌شمایلی حضور مشترک دارند؛ نمی‌توان یکسره مانع تجلی هیچ کدامشان شد. برخلاف نظر بارت، این سخن هم درست نیست که بُعد نمادین نشانه‌شمایلی نابسند و از جنبه مفهوم نااستوار است. گفتن این‌که «مسیحیت» از صلیب «فراتر می‌رود» از نظر قواعد زبانی هیچ تفاوتی ندارد با گفتن این‌که مسیحیت از واژه مسیحیت یا الوهیت از نام صرف «خدا» فراتر می‌رود. دریافت معانی متعالی کار عارف است، نه دانشمند. نظر رولان بارت به نحو خطرناکی نزدیک است به نظر کارل بارت^۴ در مورد عیسی مسیح به منزله «ناشناخته نفوذناپذیر». بی‌گمان می‌توان صلیب را به مثابه علامتی که بیشتر فضایی از همدلی عام پدید می‌آورد تا انتقال معنایی خاص و به مثابه نمایه‌ای به زوال رسیده، که انگیزه مراقبه^۵ ای عمیق و پرهیزکارانه می‌گردد، به کار گرفت، اما این را باید اساساً از محتوای مفهوم می‌ای که نشانه‌نمادین بیان می‌کند، بازشناخت.

این نکته کمال اهمیت دارد که وجود بُعد نمادین – و در نتیجه بُعد مفهوم – سینما را بپذیریم چون شرط لازم و کافی برای رسیدن به نقد عینی است. نشانه‌شمایلی ناپایدار و سخت‌یاب است؛ منتقد از به چنگ آوردنش عاجز می‌ماند. با یک مثال مشخص، این قضیه به خوبی روشن می‌شود: تعبیر کریستیان متس از نمای معروفی در زنده باد مکزیک! اثر ایزنشتاین. در این نما سر سه رعیت را می‌بینیم که پیکر آن‌ها را تا سینه در شن فرو برده‌اند؛ چهره‌های آن‌ها،

1. *thesis* (واژه لائین)

2. *nomos*

3. *emblematics*

4. Karl Barth

5. *meditation*

بعد از آنکه توسط سم اسب‌های اربابان ستمگر فرو کوفته شده، زجر دیده اما آرام است. به عقیده متس در سطح دلالت صریح^۱، تصویر بدین معناست که رعایا عذاب کشیده‌اند و مرده‌اند. اما یک سطح دلالت ضمنی هم وجود دارد: شکوه چشم‌انداز و ترکیب‌بندی زیبا و مثلی - شکل‌نما که به‌نحو نمونه‌ای ایزنشتاینی است. در این سطح ثانوی، این تصویر نشان‌دهنده «شرافت مردم مکزیک و اطمینان از پیروزی نهایی و گونه‌ای عشق پرشور که شمالی‌ها در قبال شکوه‌مندی آفتاب دیده چشم‌انداز احساس می‌کنند» می‌باشد. بنابر استدلال نویسنده زیبایی‌شناس ایتالیایی، گالوانو دلاوولپه، این نوع تعبیر هیچ‌گونه اعتبار عینی ندارد و هرگز نمی‌توان آن را، همانند معنای توضیح‌دانی متن کلامی، ثابت کرد و قاطعانه پذیرفت. هیچ‌گونه رمزگان عینی [در اینجا] وجود ندارد؛ بنابراین تنها برداشت‌های ذهنی می‌تواند وجود داشته باشد. دلاوولپه نتیجه می‌گیرد که نقد سینما فقط می‌تواند به نحو عملی (de facto) وجود داشته باشد، نه به نحو رسمی (de jure).

هیچ روشی نداریم که بر مبنای آن بگوییم فلان تصویر بر چه چیز «دلالت ضمنی» دارد، به وجهی که متس این واژه را به کار می‌برد، و حتی باید گفت که مفهوم واژه مذکور در اینجا دقت کمتری دارد تا در آنچه پیرس «اصطلاحات ایرادپذیر جان استیوارت میل^۲» می‌نامد. دلاوولپه در این مورد درست می‌گوید. اما، مانند متس، او نیز امکان وجود یک بُعد نمادین در پیام سینمایی، امکان، اگر نه دست‌یابی به نقدی رسمی، لااقل نزدیک شدن به آن، به حداکثر رساندن وضوح و به حداقل رساندن ابهام، را ناچیز می‌انگارد. چون نشانه سینمایی، یا به عبارت دیگر زبان یا نشانه‌شناسی سینما، همانند زبان ملفوظ، نه تنها از نشانه نمایه‌ای و شمایل‌ی، بلکه همچنین از نشانه نمادین تشکیل می‌یابد. درواقع، با در نظر گرفتن ریشه‌های سینما که به نحوی بارز چند جنبه‌ای و ناخالص است، اگر غیر از این باشد حیرت‌آور خواهد بود. سینما نه فقط از جنبه فنی با فانوس خیال^۳، داگرتوتیپ^۴،

1. denotation

2. J.S.Mill

3. magic lantern

4. Daguerreotype



ژان - لوک گودار: چینی

فناکیستوسکوپ^۱ و ابزارهای مشابه - یعنی تاریخ واقع‌گرایی‌اش - بلکه همچنین از طریق داستان‌های مصور، نمایشات «غرب وحشی»، «دستگاه‌های خودکار»^۲، داستان‌های بازاری مردم‌پسند، نمایش‌های احساساتی گروه‌های سیار، و جادو - تاریخ روایتگری و شگفتی‌هایش - در راه تکامل پیش رفت. لومی‌یر و ملی‌یس همانند قابیل و هابیل نیستند؛ ضرورتی نیست که یکی از آن‌ها دیگری را از میان بردارد. اعتبار بخشیدن به یک بُعد سینما به طرزی یک‌جانبه به بهای دیگر بُعدها، پاک گمراه‌کننده است. سینمایی ناب و ریشه‌دار در ذاتی واحد، به صورتی که هیچ عامل بیرونی به خلوص آن خدشه‌ای وارد نسازد، ابداً وجود ندارد.

1. phenakistoscope

۲. automaton: فرآورده‌ای حاصل از ترکیب خلاقیت هنرمند و استادی صنعتگر که در آن مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی، طراحی لباس و مکانیک هم نقشی دارند. کار سازندگان دستگاه‌های خودکار از نیمه قرن نوزدهم در پاریس آغاز شد و بعد از جنگ جهانی اول این جنبش به رکود گرایید. - م.

این امر ارزش کارگردانی چون ژان - لوک گودار را توضیح می‌دهد، کارگردانی بی‌واهمه از این‌که هالیوود را با کانت و هگل، مونتاژ ریشه گرفته از ایزنشتاین را با واقع‌گرایی روسلینی وار، واژه‌ها را با تصویرها، بازیگران حرفه‌ای را با آدم‌های عادی، لوممی‌یر را با ملی‌یس، و مستند را با شمایل‌نگارانه، بیامیزد. گودار بیش از هر آدم دیگری امکانات خارق‌العاده سینما به مثابه گونه‌ای وسیله ارتباط و بیان را تحقق بخشیده است. در دست‌های او، همچنان که در نشانه کامل پیرس، سینما بدل شده به ملغمه‌ای از نشانه نمادین و شمایلی و نمایه‌ای، با نسبت‌های کمابیش برابر. فیلم‌هایش حاوی معنای مفهومی و زیبایی تصویری و حقیقت مستند است. در شگفت نباید بود از این‌که تأثیرش در میان کارگردانان سراسر جهان رو به فزونی است. فیلمساز از این موهبت برخوردار است که در قالب بیانی‌ای کار می‌کند که از نظرگاه نشانه‌شناسی، پیچیده‌ترین و از دید زیبایی‌شناسی، غنی‌ترین قالب بیانی است. امروزه می‌توانیم گفته چهار دهه قبل^۱ ابل گانس را تکرار کنیم: «زمان تصویر فرا رسیده است.»

۱. البته اکنون باید گفت، هفت دهه قبل. - م.

اکنون که حتی پس از گذشت مدتی کوتاه، نگاهی دیگر به این کتاب می‌افکنم، احساس می‌کنم که کتاب در آغاز یک دوره انتقالی که هنوز به پایان نرسیده است نوشته شده بود. به گمان من، چیزی که این دوره را مشخص می‌کند مواجهه به تأخیر افتاده سینما با «جنبش نوین» در سایر هنرهاست. تحولات بزرگ در ادبیات، نقاشی و موسیقی، ضربه‌های محکمی که زیبایی‌شناسی سنتی را متلاشی کردند (یا باید متلاشی می‌کردند) در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول به وقوع پیوستند، در زمانی که سینما دوران کودکی خود را می‌گذرانید، یک چیز تازه در دنیای وودویل،^۱ شهر فرنگ‌ها^۲ و نیکل اودیون‌ها^۳. این دوره نخستین نقاشی‌های انتزاعی، نخستین شعرهای صوتی و نخستین گروه‌های هیاهو بود. و همچنین دوره‌ای بود که فکر نشانه‌شناسی به وسیله سوسور در درس‌های دانشگاه ژنو او ظهور کرد و فروید به مهمترین کشف‌های خود نایل می‌شد. دقیقاً به علت این که سینما یک هنر جدید بود، مدتی وقت صرف شد تا هر کدام از این عوامل روی آن اثر بگذارد.

نخستین تأثیر «جنبش نوین» روی سینما در دهه ۱۹۲۰ روی داد. واضحترین مثال در این مورد، البته، ایزنشتاین است. در همان زمان، آثار پیشتازان پاریسی – لژه، مان‌ری، بونوئل – و فیلمسازان انتزاعی مانند اگلینگ^۴ و ریشتر ظاهر شدند. در آلمان، اکسپرسیونیسم، بیشتر تحت حمایت اریش پومر، به صورت کالیگاری گونه^۵ در سینما رسوخ کرد. ولی در نگاهی دوباره به آن، می‌توانیم ببینیم که این نخستین تماس چقدر سطحی بود و چگونه طی دهه ۱۹۳۰ به کلی فراموش شد. در روسیه، واقع‌گرایی سوسیالیستی ظهور کرد و سینمای پیشتاز دهه ۱۹۲۰ متوقف شد. در آلمان، پومر پس از زیان مالی هنگفت فیلم متروپولیس، کنترل UFA را از دست داد و به هر حال، به‌زودی رژیم نازی به قدرت رسید. تجربه‌های

1. vaudeville

2. peepshows

3. nickelodeons

4. Eggeling

5. Caligari

اولیه لژه و ریشتر تدریجاً به خاموشی گرایید. بونوئل به راه خویش رفت. فیشینگر^۱ در دهه ۱۹۳۰ برای دیزنی و موهوی - نادی برای گردا^۲ کار می‌کردند. اگر هر گونه پیشتازی هم در این دوره وجود داشت باید در جنبش مستند پیدا می‌شد که به‌طور یقین، محافظه‌کارترین پیشتازی بود که در تصور می‌گنجید.

اوج گرفتن سینمای ناطق و گسترش سریع قدرت اقتصادی و سیاسی آمریکا بعد از جنگ، به تسلط هالیوود بر بیشتر نقاط دنیا منتهی شد. در این زمینه است که کارگردانی مانند اورسن ولز به‌عنوان یک مبتکر، یک تجربه‌گرای خطرناک، روسلینی به‌عنوان یک انقلابی و هامفری جنینگز^۳ به‌عنوان یک شاعر می‌توانستند جلوه‌گر شوند. امروزه این ارزیابی‌ها بیهوده به‌نظر می‌رسند. یک دگرگونی کامل، یک ارزیابی دوباره، و یک تغییر جهت وجود داشت که تاریخ سینما را به چیزی متفاوت تبدیل کرده بود. ایزنشتاین یا ورتوف به جای کهنه بودن معاصر به‌نظر می‌رسند. ولز یا جنینگز، بدون چاره کهنه و قدیمی به‌نظر می‌آیند. معه‌ذا این تغییر اخیراً صورت گرفته است و تأثیرات کامل آن در آینده محسوس خواهد بود. تمام شاخص‌های قدیمی در حال محو شدن در مه زمان هستند.

چه اتفاقی افتاده است؟ در واقع، دو چیز. اول، ظهور سینمای زیرزمینی، بخصوص در آمریکا. این محصول سه عامل بود: شاعران و نقاشانی که به فیلمسازی روی آوردند، ورود هنرمندان پیشتاز اروپایی مانند ریشتر به‌عنوان پناهنده، و طرد تکررها از هالیوود. در ضمن، یک شرط اولیه اقتصادی مهم نیز وجود داشت: در دسترس بودن وسایل و تجهیزات و پول خریدن آن‌ها. در زمینه سینمای زیرزمینی، فیلمسازی به‌عنوان گسترش دیگر هنرها تلقی می‌شد. کوششی به کار نمی‌رفت که با ساختن فیلم‌های بلند، با هالیوود رقابت شود، (غیر از مثلاً کرتیس هرینگتن^۴ که یک کارگردان هالیوودی شد). راه‌یافتن فیلم‌های زیرزمینی به سینماها مدتی طول کشید، در واقع فقط در سالهای اخیر بود که با ورود فیلم‌های وار هول^۵ به میدان آثار شهوانی این امر صورت تحقق به خود گرفت. اما بیش از پیش آشکار بود که این وضع پایدار خواهد ماند.

1. Fischinger

2. Korda

3. Humphrey Jennings

4. Curtis Harrington

5. Warhol

دومین پیشرفت عمده، طریقه شکل گرفتن «موج نوی فرانسه» بود که مرزهای قراردادی سینمای «هنری» را به عقب می‌راند. گودار تأثیر بی‌اندازه‌ای داشته است و حق این بود که کتاب به ستایشی از فیلم‌های او و انتظار مشتاقانه برای آنچه که در راه بود منتهی شود. هنگامی که این کتاب را می‌نوشتیم تعطیلی آخر هفته (۱۹۶۷ - م)، آخرین فیلم گودار بود که دیده بودم. حالا تأثیر وقایع ماه مه سال ۱۹۶۸ را روی گودار بسیار واضحتر می‌توان دید. باید گفت که فیلم‌های او بیش از پیش سیاسی و نشانه‌شناسانه شده بودند. مشکل است که درباره کارگردان‌هایی مانند ماکاویف^۱، اسکولیموفسکی^۲، برتولوچی، کلوگه، گلوبور روشا و غیره، صرفاً به عنوان کارگردان‌های بعد از گودار فکر نکرد. با وجود این هیچ کدام از آنان تمام راه را با او نرفته‌اند و بعضی هم به عقب‌نشینی از ماجراجویانه بودن نخستین آثار «گوداری» خود متمایل شده‌اند.

حالا چنین به نظر می‌رسد که در مورد انتظاری که از گودار داشتیم اشتباه کرده بودم. «گودار بیش از هر کس دیگر، امکانات شگفت‌انگیز سینما را به عنوان یک وسیله ارتباطی و بیانی درک کرده است. سینما در دست‌های او، همچون در نشانه کامل پیرس، آمیزه‌ای تقریباً مساوی از نمادین، شمایی، و نمایه‌ی شده است. فیلم‌های او معنای مبتنی بر مفهوم، زیبایی تصویری و حقیقت مستند را دارا هستند.» به یک معنا، برنامه‌ای که ترسیم می‌کردم جامعه عمل پوشیده است، ولی بیشتر توسط دیگران تا گودار. فیلمی مانند و.ر. - اسرار ارگانیزم^۳ (دوشان ماکاویف، ۱۹۷۱ - م) همه امکانات نشانه‌شناسانه فیلم را در آمیزه‌ای از مستند، حقیقت، بریده‌های منتخب، هالیوود، مونتاز، و غیره مورد بهره برداری قرار می‌دهد. ولی اگر دوباره به آن فکر کنیم، این اعتبار بیشتر به فیلم برخاستن عقرب^۴ (۱۹۶۴ - م) اثر کنت انگر^۵ بر می‌گردد تا به گودار. انگر نخستین جادوگر فیلم به این معنا بود، (با نشان دادن کرولی^۶ به جای ویلهلم رایش و عیسی مسیح به جای استالین تقریباً می‌توان «و.ر.» را از برخاستن عقرب دریافت کرد). اکنون آشکار است که گودار

1. Makavejev

2. Skolimowski

3. *WR-Mysteries of the Organism*4. *Scorpio Rising*

5. Kenneth Anger

6. Crowley

در پی پرسش از سینما بود و نه دنبال بهره‌گیری از نیروی بالقوه آن. در اینجا لازم است از بحث خارج شویم و زمینه‌ای را که گودار در مقابل آن مشغول کار است و «جنبش نوین» در دیگر هنرها نیز در مقابل آن ظهور کرد، طرح کنیم. قرن بیستم، شاهد یورش به هنر و زیبایی‌شناسی سنتی بود که پایه‌های یک هنر انقلابی را که هنوز استحکام نیافته است پی‌ریزی کرد. امکان دارد که این استحکام نتواند به‌طور مستقل و جدا از حرکت جامعه و سیاست صورت گیرد. نخستین مرحله قهرمانانه پیش‌تاز در هنرها، گذشته از هر چیز، با مرحله‌ای سیاسی که از سال ۱۹۰۵ تا انقلاب اکتبر طول کشید مصادف شد؛ فیلم‌های گودار، به‌طور آشکار با تحولات سیاسی که در ماه مه سال ۱۹۶۸ در اروپا به اوج خود رسید پیوند دارند. ولی در عین حال امکان دارد، در یک سطح نظری، بکوشیم و توضیح دهیم که این گسستن بالقوه از گذشته، چگونه بود و اگر قرار بود ادامه یابد، چگونه می‌توانست باشد. این موضوع مسائلی را درباره ماهیت هنر، مکان آن در تولید اندیشمندانه، آرمان و فلسفه‌ای که آن را استوار می‌کند، مطرح می‌کند.

نشانه‌ها و معنا: اندیشه غربی معاصر، مانند اسلاف خود، مسئله را بیشتر یک‌طرفه می‌بیند. نشانه‌ها برای انتقال معانی میان افراد به کار می‌روند. یک فرد پیامی را در ذهن خود می‌سازد، مجتمعی از معنا، یک فکر یا فرآیند اندیشه، که می‌خواهد آن را به شخصی دیگر منتقل کند. هر دوی آنان یک دستور زبان یا رمز مشترک دارند که آن را فرا گرفته‌اند. نفر اول، منبع، توسط این رمز پیام خود را، مثلاً، به صورت لفظی آن، یک جمله، تبدیل می‌کند. او سپس این جمله را به یک علامت^۱، یک رشته اصوات که به آن یک شکل محسوس می‌دهد، تبدیل می‌کند و این علامت را توسط یک مجرا منتقل می‌کند. نفر دوم، گیرنده، آن را دریافت می‌کند، سپس علامت را کشف رمز می‌کند و آنگاه پیام اصلی را در می‌یابد. یک فکر از یک ذهن به ذهن دیگر انتقال یافته است. در مورد این‌که آیا پیام اصلی به صورت کلمات بیان می‌شود یا در نوعی فرآیند فکری غیر ملفوظ (مسئله معنانشناسی^۲) می‌آید میان صاحب‌نظران اختلاف عقیده وجود دارد ولی، با قید این احتیاط، نمونه مطرح شده در بالا در مورد بیشتر مباحث زبان‌شناسی و

نشانه‌شناسی معاصر صدق می‌کند: وی و^۱ و شانون^۲، یا کوبسن، چامسکی، پریتو^۳ و پیروان آنان.

فرض مشترک تمام این نظریات گوناگون این است که زبان، یا هر نظام دیگر علائم منتقل شده، یک وسیله، یک ابزار است. این طرز تلقی، مثلاً، در یا کوبسن کاملاً صریح است: «این کوشش‌ها (مربوط به مکتب پراگ) از یک نظر کاملاً شناخته شده زبان به عنوان یک ابزار ارتباط، سرچشمه می‌گیرد»؛ یا زبان‌شناس بریتانیایی، هالیدی^۴: «زبان در خدمت بیان «محتوا» است: یعنی، گوینده دنیای واقعی را که دنیای درونی آگاهی خود او نیز جزو آن است، بیان می‌کند. شاید بتوانیم این را یک کارکرد پندارسازانه^۵ بخوانیم...» و پریتو: «وسایلی که علائم نامیده می‌شوند و وظیفه آن‌ها انتقال پیام‌ها است... این وسایل به انسان اجازه می‌دهد تا بر پیرامون خود تأثیر بگذارد: در این مورد، این امر به انتقال پیام‌ها به اعضای دیگر گروه اجتماعی مربوط می‌شود.» یا از یک جهت دیگر، استالین: «زبان یک واسطه است، وسیله‌ای که مردم با کمک آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند، تبادل افکار می‌کنند و یکدیگر را درک می‌کنند. زبان که مستقیماً به اندیشه مربوط است، نتایج اندیشه و موفقیت‌های انسان را در تلاش برای کسب دانش، در کلمات ثبت و ثابت می‌کند، کلماتی که جمله‌ها را تشکیل می‌دهند، و به این ترتیب تبادل افکار را در جامعه انسانی امکان‌پذیر می‌کند.» هم یا کوبسن و هم هالیدی وظایف اضافی دیگری هم برای زبان قائل هستند، ولی هر دو نفر خود را در درجه اول، از لحاظ رویکرد، «کارکردگرا»^۶ تلقی می‌کنند. پریتو اصطلاح «فایده‌گرا»^۷ را بر «کارکردی»^۸ ترجیح می‌دهد ولی جهت حرکت همان است.

روشن است که این نمونه زبان، بر مفهوم ذهن اندیشمند یا «آگاهی»^۹ که دنیای مادی را کنترل می‌کند، استوار است. ماده به قلمرو ابزاری بودن^{۱۰} تعلق دارد؛ پس آگاهی، از علامت مادی به عنوان یک ابزار استفاده می‌کند. پشت هر علامت مادی یک پیام ذهنی^{۱۱} هست، نوعی علامت نخستین^{۱۲}. در اصل، این

1. Weaver

2. Shannon

3. Prieto

4. Halliday

5. ideational function

6. functionalist

7. utilitarian

8. functional

9. consciousness

10. instrumentality

11. ideal message

12. archi-signal

نظر، صورت انسانی شده عقیده خداشناسانه قدیم است دایر بر این‌که دنیای مادی، در کل، متشکل از علامتی است که اگر کشف رمز شود پیام کلام^۱ الهی را آشکار خواهد کرد. دنیای مادی، مثل زبان لفظی، برای بیان کلام الهی، کافی نبود (این موضوع وصف‌ناپذیر باقی ماند) ولی می‌توانست مفهومی جزئی از الوهیت را که، می‌توان گفت، پیام خالص بود ارائه دهد. در عصر روشنگری^۲ خداوند دیگر به‌عنوان مؤلف کتاب بزرگ دنیا تلقی نمی‌شد، ولی همان نمونه نشانه‌شناسانه به ارتباط انسانی انتقال یافت. بخصوص هنرمندان به‌عنوان مؤلف‌های شبه خدایی تلقی می‌شدند که در تخیل خود دنیایی را خلق می‌کردند و سپس صورتی بیرونی به آن می‌دادند. در یک زیبایی‌شناسی رمانتیک، علائم به‌عنوان نمادهایی دریافت می‌شدند که باید نه با استفاده از یک رمز عام بلکه به وسیله کشف و شهود و تشریک احساس^۳، انتساب^۴ به دنیای درونی هنرمند، کشف رمز می‌شدند. و نظر پورفیری^۵ یعنی «خداشناسی خردمندانه‌ای که انسان «خدا» و «نیروهای الهی» را توسط تصویرهایی^۶ مقرون به احساس در آن نمایان کرد و چیزهای نامرئی را در شکل‌هایی مرئی طرح کرد»، در توصیف کولریج^۷ از نمادی که «گذشته از هر چیز، توسط وضوح آنچه که ابدی^۸ است به واسطه، و در، آنچه که فانی^۹ است» مشخص می‌شود، بازتاب شد. در زیبایی‌شناسی کلاسیک، علائم متشکل از شماره‌ها^{۱۰} یا مهرهای قراردادی، که رمانتیک‌ها آن‌ها را به تحقیر چنین نامیدند، باقی ماندند.

در زمینه نقد، نظر کلاسیک بود که غلبه داشت و این امر تعجبی برنمی‌انگیخت، زیرا رمانتیسم، منتقدان را لازم نمی‌دانست. وظیفه نقد، روشن کردن کشف رمز علائم بود تا پیام اصلی را، تا سر حد امکان به‌طور کامل، بازسازی کند. این لازم بود زیرا پیام‌های هنری معمولاً بسیار پیچیده بودند، علائم اغلب مبهم بودند و اطلاع داشتن از موقعیت منبع، از لحاظ فرهنگی و اجتماعی، در جهت انتخاب رضایت‌بخش‌ترین کشف رمز، می‌توانست مفید

1. Logos

2. Enlightenment

3. empathy

4. projection

5. Porphyry

6. images

7. Coleridge

8. eternal

9. temporal

10. counters

باشد. به این ترتیب، کار نقد تعیین «محتوای» آثار هنری است که از نگاهی سریع به خود اثر هنری فوراً آشکار نمی‌شود. یک خواننده عادی و غیر تیزبین ممکن است بسیاری چیزها را از دست بدهد که منتقد قادر است به آن‌ها اشاره کند. اساساً، فقط یک کشف رمز صحیح وجود داشت، گویی که اثر هنری «کلید کشف رمز»^۱ بود. از سوی دیگر، در زیبایی‌شناسی رمانتیک یا نمادباور که کشف رمز از طریق کشف و شهود انجام می‌گرفت، «پاسخ درست» نمی‌توانست در کار باشد؛ و این امر فقط به حساسیت و هماهنگی روحی مربوط می‌شد، طوری که نقد به بازآفرینی‌های حالتی^۲ والتر پتر^۳ منتهی شد. در نمونه کلاسیک، با قدرت گرفتن اثبات باوری، «محتوای» اثر به عنوان مجموعه‌ای از افکار و تجربه‌ها تعبیر نمی‌شد، بلکه آن‌را بیان موقعیت نژادی، یا جغرافیایی، یا اجتماعی هنرمند می‌دانستند. مفهوم «محیط» در نوشته‌های تن^۴ یا «زمینه طبقاتی» مارکس باورهای اثبات باور از این قرار بودند. یک سنت دیگر، محتوا را به صورت موقعیت اخلاقی می‌دید. البته تعدادی از منتقدان همیشه موقعیت‌های مختلف را درهم و برهم کرده‌اند و بنا به اختیار، از مهارت فنی به کشف و شهود عارفانه تغییر جهت داده‌اند.

یکی از تأثیرات عمده «جنبش نوین»، بی‌اعتبار کردن مفاهیم «منظور» و «محتوا» بود. مثلاً هنرمندی مانند دوشان روی شخصی نبودن اثر، نقش تصادف و تقلید تمسخرآمیز^۵ تأکید می‌کرد و حتی عمداً آثاری را ناتمام گذاشت. فراواقع‌گرایان^۶ نوشتن خودکار را به وجود آوردند؛ و تعداد زیادی از هنرمندان نوگرا روی اهمیت «شکل» تأکید کردند. معهذا، دگرگونی واقعاً مهم با طرد این عقیده سنتی پدیدار شد که یک اثر در درجه اول، نمایشی از یک چیز دیگر، چه یک فکر، چه دنیای واقعی است و تمرکز توجه روی متن خود اثر و روی نشانه‌هایی که اثر از آن‌ها تشکیل شده بود. این دقیقاً چیزی شبیه «انتزاع» یا «شکل‌نگری» نبود هر چند که به آسانی با آن‌ها اشتباه می‌شد. مثلاً یک هنرمند «انتزاعی» مانند کاندینسکی خود را بیان‌کننده واقعیت‌های معنوی می‌دید که فقط توسط شکل خالص می‌شد آن‌ها را دریافت کرد. کاندینسکی در واقع،

1. Rosetta Stone

2. mood-recreations

3. Walter Pater

4. Taine

5. parody

6. surrealists

محصول نهایی نمادباوری بود. همین نوع زیبایی‌شناسی، توسط هیوم^۱ در انگلستان شکل گرفت که هنر انتزاعی را نمایشگر ارزش‌های بی‌زمان و فوق تاریخی^۲ می‌دید که با هنر فیگوراتیو^۳ محدود در تاریخ و متمرکز روی انسان رنسانس و رمانتیسم تفاوت داشت.

«جنبش نوین» به هنرمند امکان داد تا برای نخستین بار با اثر خویش مواجه شود. آن را به صورتی مسئله‌گونه ببیند و مشخصه‌مادی اثر را پیش بکشد. بار دیگر، این می‌توانست به آسانی به نوعی طبیعت باوری عارفانه تبدیل شود که در آن، یک اثر هنری با یک شیء طبیعی مانند یک درخت برابر نهاده می‌شد و به این ترتیب موقعیت آن به عنوان یک نشانه به کلی ریشه کن می‌شد. یا از سوی دیگر، این می‌توانست به سوی فن-کارها متوجه شود و با تمرکز روی جنبه‌های مادی هنر، صرفاً بخواهد که اثر را به عنوان یک ابزار تکمیل کند. به یک معنا، هنر نوین در جستجوی یک نشانه‌شناسی بود که می‌توانست آن را به قطع رابطه با سنت رنسانس قادر کند، ولی این چیزی بود که هنوز ساخته و پرداخته نشده بود و شاید هم تا زمانی که نیاز به آن احساس نشده بود نمی‌توانست ساخته و پرداخته شود. زمینه زیبایی‌شناسانه و فلسفی بیشتر آثار پیشتاز، آمیزه کسل‌کننده‌ای از عرفان^۴، وارینگر^۵، فریزر، تکه‌هایی از برگسون^۶، حتی برادلی^۷ و غیره بود. تنها مورد استثنایی باید در همکاری اولیه زیان‌شناسان روس و شاعران فوتوریست یافت شود. البته بعداً فراواقع‌گرایان کوششی کردند تا فروید را بفهمند.

چیزی که ضرورت داشت (و هنوز هم دارد) یک نشانه‌شناسی بود که اصطلاحات معمولی مسئله آن را معکوس و دگرگون می‌کرد و علامت، متن، را دیگر به عنوان یک وسیله، یک واسطه موجود میان انسان‌ها و حقیقت یا معنا، خواه حقیقت متعالی^۸ آرمانی رمانتیک‌ها، خواه معنای آگاهانه ذاتی^۹ زیبایی‌شناسی کلاسیک، تلقی نمی‌کرد. بنابراین، یک متن یک شیء مادی است که مشخصه آن نه توسط یک رمز خارج از آن، به طور مکانیکی، و نه به نحوی

1. Hulme

2. supra-historical

3. figurative

4. theosophy

5. Worringer

6. Bergson

7. Bradley

8. transcendent

9. immanent

ارگانیك به صورت يك كل نمادين، بلکه توسط مواجهه خود آن با رمز خویش تعیین می‌شود. فقط توسط يك چنین مواجهه، و توسط يك چنین مکالمه درونی میان علامت و رمز است که يك متن می‌تواند فضاهایی درون معنا، درون محدودیت، در غیر این صورت بی‌انعطاف، پیام به وجود آورد، معنایی از يك نوع جدید به وجود آورد که درون خود متن تولید شده است. برای ذکر يك معادل: مثل این است که مکالمه روانکاوی فرویدی، که میان فضای علامت (شخص تحت روانکاوی) و فضای رمز (روانکاو) مجزا شده است، درون يك فضای تنها، فضای متن، فشرده شود.

تأثیرهای آرمانی چنین دوباره‌سازی بنیادهای نشانه‌شناسانه هنر، بسیار پر اهمیت خواهند بود. این امر آگاهی خواننده یا تماشاگر را به عنوان گیرنده، مصرف‌کننده و داور، دیگر خارج از اثر قرار نخواهد داد بلکه او را مجبور می‌کند تا آگاهی خود را درون خود متن به مخاطره اندازد، به نحوی که او مجبور است، طی خواندن، با رمزهای خود، روش تعبیر خود، مواجه شود و به این ترتیب، ترک‌ها و شکاف‌هایی در فضای آگاهی خود ایجاد کند (ترک‌ها و شکاف‌هایی که در واقعیت وجود دارند ولی توسط يك آرمان، واپس رانده شده‌اند، که مشخصه جامعه بورژوازی است و روی «کلیت» و تشکل هر آگاهی فردی اصرار می‌ورزد). همه زیبایی‌شناسی‌های قبلی، عمومیت^۱ هنر را که در عمومیت «حقیقت» یا «واقعیت» یا «خدا» پی ریزی شده است پذیرفته‌اند. جنبش نوین برای نخستین بار این عمومیت را در هم شکست و روی یکتایی هر يك از اعمال خواندن يك متن تأکید کرد، فرآیندی از کشف رمزهای چندگانه، که در آن يك تغییر رمز به معنای رجعت به علائمی بود که قبلاً «مکشوف» شده بودند و بالعکس، به نحوی که هر خواندن، يك فرآیند باز بود که در يك فضای توپولوژیک^۲ وجود داشت و نه در يك فضای مسطح و، با وجود تحت کنترل بودن، قطعیت نداشت. زیبایی‌شناسی کلاسیک همیشه يك وحدت و همبستگی اصلی برای هر اثر قائل می‌شد که کشف رمز همسان و همه جانبه را مجاز می‌کرد. نوگرایی^۳ این وحدت را گسسته می‌کند؛ و اثر را هم از درون و هم از بیرون رو به خارج

می‌گشاید. به این ترتیب، دیگر آثاری جداگانه، واحدها^۱، وجود ندارند که هر یک در فردیت خود، یک حجم کامل، یک کل، محدود شده باشند. این، آثاری به وجود می‌آورد که دیگر نیروی متمایل به مرکز ندارند و توسط مراکز خود به هم پیوسته نیستند، بلکه نیروی گریز از مرکز دارند و خواننده را از یک اثر به آثار دیگر پرتاب می‌کنند.

به این ترتیب، در گذشته، مشکل خواندن، صرفاً یافتن رمز صحیح و روشن کردن ابهام‌ها یا قسمت‌های مجهول بود. همین‌که رمز معلوم می‌شد، خواندن به صورت خودکار در می‌آمد، راه یافتن همزمان علامت و «محتوا» به ذهن؛ آن فرآیند سحرآمیزی که طی آن، افکار از میان نشانه‌های روی کاغذ می‌تابند تا از میان پنجره‌های چشمان به کاسه سر داخل شوند. ولی نوگرایی، خواندن را به صورتی دیگر مشکل می‌کند، مقصود، یافتن رمز یا دریافتن افکار، «محتوا»، نیست، بلکه خود فرآیند کشف رمز مشکل می‌شود، به نحوی که خواندن به معنای کارکردن است. خواندن مسئله‌گونه می‌شود؛ «محتوا» با هیچ‌بندی به علامت متصل نیست (چنان متصل که جدا شدن از آن غیرممکن باشد)؛ و باید گفت که آگاهانه، مجزا و در حال تعلیق است، به نحوی که خواننده مجبور است نقش خویش را در تولید آن ایفا کند. و در همان حال، متن، با تحمیل این عمل خواندن، افسانه آگاهی دریافت‌کننده خود خواننده را گسیخته می‌کند. ذهن که دیگر یک خزانه خالی منتظر دریافت گنجینه‌اش نیست، تولیدکننده می‌شود. کار می‌کند. همان‌گونه که مؤلف دیگر کلمات را «نمی‌یابد»، بلکه باید یک متن را «تولید» کند، خواننده نیز باید درون متن کار کند. تصویر قدیمی خواننده به عنوان مصرف‌کننده، شکسته شده است.

به این ترتیب متن، دیگر یک واسطه شفاف نیست، یک شیء مادی است که شرایط را برای تولید معنا، در محدوده‌ای که خود تعیین کرده است، فراهم می‌کند. این باز است تا بسته؛ چندگانه است تا یگانه؛ تولیدکننده است تا فراگیر. گرچه، این توسط یک فرد، مؤلف، تولید شده است ولی صرفاً نشان دهنده یا بیان‌کننده افکار مؤلف نیست، بلکه رأساً وجود دارد. این یک ابزار ارتباط

نیست، بلکه رازِ امکانِ وجود ارتباط را به مبارزه می‌خواند. زیرا فکرِ تولید دسته‌جمعی^۱ را جانشین ارتباط میان اشخاص می‌کند؛ نویسنده و خواننده، با بی‌تفاوتی، منتقدان متن هستند و توسط همکاری آنان است که معناها به‌طور دسته‌جمعی تولید می‌شوند. در همان حال، این «معناها» تأثیر می‌گذارند؛ درست همان‌طور که متن، با وارد کردن روش‌های کشف رمز خود، با خود مواجه می‌شود، بنابراین خواننده نیز باید با خود مواجه شود، حبابِ آگاهی خود را بترکاند و شکاف‌ها، تضادها و مسائلی را که مسئله‌گونه متن هستند وارد آن کند. پس متن است که مکان اندیشه می‌شود و نه ذهن. متن، کارخانه‌ای است که اندیشه در آن مشغول کار است، و نه نظام حمل و نقلی که محصول تمام شده را منتقل می‌کند. خطر افسانه‌های وضوح و شفافیت و ذهن دریافت‌کننده در اینجا است؛ این‌ها، اندیشه را، از دیدگاه مصرف‌کننده، یک چیز از پیش بسته‌بندی‌شده، در دسترس، و آماده معرفی می‌کنند. در حالی که تولیدکننده اندیشه، آنگاه به‌عنوان فیلسوف سنتی تلقی می‌شود که اندیشه او کارکرد یک آگاهی خالص، فعالیت ذهنی خالص است که فقط پس از کامل شدن، صورت خارجی برای دیگران می‌گیرد. برای حفظ این افسانه است که یادداشت‌ها و پیش‌نویس‌ها، چنین بدون انعطاف از نسخه‌های نهایی جدا شده‌اند، طوری که فرآیند اندیشه به‌عنوان یک دیالکتیکِ نوشتن و خواندن (در مورد حتی اندیشه «انفرادی»، مثل گفتگو با خویشتن) پوشیده می‌شود و به‌عنوان یک موضوع درونی که فقط پس از خاتمه یافتن علنی شده است، عرضه می‌شود. به‌علاوه، پیش‌نویس‌ها و یادداشت‌ها، هنگامی که علنی می‌شوند، به‌عنوان ماده خامی تلقی می‌شوند که هنوز تا حدودی، مقدماتی و غیر یکدست است و نسخه یکدست نهایی از آن حاصل می‌شود. پس عناصر ناهماهنگ باید هماهنگ شوند، و این هماهنگی و نتیجه بخش بودن عمومی است که اتمام یک اثر را مشخص می‌کند. معهذاً، در یک نگاه نوگرایانه، هر اثر هنری، کار در جریان پیشرفت است و دایره هرگز بسته نمی‌شود. عناصر ناهماهنگ در یک متن نباید حذف شوند بلکه باید با آن‌ها مقابله کرد.

این زمینه‌ای است که فیلم‌های گودار را باید در آن دید. آثار گودار نشان دهنده بررسی و دوباره بررسی دائمی اصول فیلمسازی است که توسط فیلمساز و تماشاگر پذیرفته شده‌اند. این صرفاً مسئله کنار هم نهادن سبک‌های مختلف یا «دیدگاه‌ها»ی مختلف نیست بلکه مسئله مقابله منظم و حساب شده با طرز فکرهایی است که پذیرش یک سبک یا یک دیدگاه بر آن متکی است. در فیلم‌های اولیه گودار، ساختار روایتی و دراماتیک، پذیرفته به حساب می‌آید ولی شخصیت‌های فیلم در مورد رمزهایی که به کار می‌برند، درباره سرچشمه‌های سوء تفاهم و عدم ادراک، از همدیگر سؤال می‌کنند. سپس او، با ادامه کارش، بیش از پیش ارتباطی را که توسط خود فیلم عرضه می‌شود مورد سؤال قرار داد، نه ارتباط بین شخصیت‌ها را. سرانجام او به فکر ساختن فیلمی افتاد که ابداً به عنوان ایجاد ارتباط نبود، بلکه به عنوان تولید یک متن بود که خود مسائل فیلمسازی در آن مطرح می‌شدند. این همان اندازه یک جنبه سیاسی سینمای گودار است که بحث و نقل قول آشکار سیاسی که همچنین در آن روی می‌دهد. زیرا گودار دقیقاً با «مشکل» کردن چیزها برای تماشاگر به این طریق، با شکستن تداوم فیلم‌های خود، تماشاگر را مجبور می‌کند تا از خودش بپرسد که چگونه به فیلم‌ها نگاه می‌کند. آیا نقش یک مصرف‌کننده و داور غیر فعال بیرون از اثر را دارد که رمز انتخابی کارگردان را می‌پذیرد یا این که به عنوان یک شرکت‌کننده در گفتگو، در درون اثر جای دارد.

آثار گودار اهمیت خاصی برای سینما دارند، زیرا در فیلم‌های او، شاید بیشتر از هر شکل هنری دیگر، رازپردازی^۱ نشانه‌شناسانه امکان‌پذیر است. این به دلیل مشخصه نمایه‌یی - شمایی غلبه‌کننده اکثر فیلم‌ها و «توهم واقعیت» است که سینما فراهم می‌کند. به نظر می‌رسد که سینما، رؤیای قدیمی ایجاد وسیله‌ای ارتباطی را که در آن خود علائم به کار رفته، با دنیایی که موضوع اندیشه است، یکسان یا تقریباً یکسان هستند، برآورده می‌کند. چنین باید گفت که واقعیت در ذهن تصفیه و انتزاعی شده و به صورت مفهوم در می‌آید، و سپس این مفهومی شدن واقعیت، به علائمی تبدیل می‌شود که خود واقعیت اصلی را منعکس

می‌کنند، به طریقی که کلمات، مثلاً، هرگز نمی‌توانند با آن برابری کنند. بنابراین به نظر می‌رسد که سینما، جهان‌بینی را به معنای دقیق اصطلاح، ارائه می‌دهد، مفاهیم دنیایی که دقیقاً تصویرهای دنیایی هستند. زوایدی که در فرآیند انتزاع و اندیشه از دنیای حسی رانده شده‌اند، در فرآیند ارتباط به جای خود باز می‌گردند. جاذبه عظیم زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه برای نگره‌پردازان سینما، از همین جا ناشی می‌شود.

برای زیبایی‌شناسی واقع‌گرا، سینما شکل ممتازی است که قادر است هم ظاهر و هم باطن، هم منظرِ نمایان دنیای واقعی و هم حقیقت آن را ارائه دهد. دنیای واقعی پس از عبور از ذهن هنرمند، شخص خیال‌پردازی که هم می‌بیند و هم نشان می‌دهد، به صورتی تصفیه شده به تماشاگر برمی‌گردد. زیبایی‌شناسی‌های غیر واقع‌گرا، همان‌طور که در جای دیگر این کتاب به آن اشاره شد، متهم هستند که غنای واقعیت را تقلیل داده یا خشک می‌کنند؛ با کوشش برای تبدیل سینما به یک وسیلهٔ بیانی قراردادی، آن را از نیروی بالقوه‌اش به عنوان یک دنیای دیگر، بهتر، خالص‌تر، حقیقی‌تر و غیره محروم می‌کنند. در واقع، این زیبایی‌شناسی بر مبنای یک اشتباه بزرگ قرار دارد: این عقیده که حقیقت در دنیای واقعی جای دارد و می‌تواند توسط یک دوربین گرفته شود. آشکار است که اگر چنین بود، هر کسی می‌توانست به حقیقت دسترسی داشته باشد، زیرا همهٔ اشخاص تمام عمر خود را در دنیای واقعی سپری می‌کنند. ادعای واقع‌گرایی، بر مبنای تردستی قرار دارد: یکی دانستن تجربهٔ درست و راستین با حقیقت. حقیقت معنایی ندارد مگر این‌که نیروی توضیح دهنده داشته باشد، مگر این‌که دانش باشد، یک محصول اندیشه. اشخاص مختلف ممکن است واقعیت فقر را تجربه کنند، ولی می‌توانند آن را به انواع علل مختلف منسوب کنند: خواست خداوند، بخت نامساعد، کمبود طبیعی، سرمایه‌داری. همهٔ آنان تجربهٔ درستی از فقر دارند، ولی چیزی که دربارهٔ آن می‌دانند کاملاً متفاوت است. در مورد آفتاب هم چنین است: هر کسی آن را تجربه کرده است ولی عدهٔ کمی دربارهٔ آن اطلاعات علمی دارند. واقع‌گرایی در حقیقت، همان‌طور که از لحاظ تاریخی بود، زائیدهٔ رمانتیسم است، و در عدم اعتماد یا فقدان علاقه نسبت به دانش علمی، ویژگی رمانتیک دارد.

علاوه بر واقع‌گرایی، جریان عمده دیگر در نگره فیلم، تلاش برای وارد کردن مفهوم رمانتیک سنتی هنرمند، فردی ممتاز با قوه تخیل^۱، به سینما بوده است. اساساً، مفهوم تخیل، راه میان‌بری بود که نویسندگان رمانتیک زیبایی‌شناسی، توسط آن، ثنویت کلاسیک اندیشه به اضافه نحوه بیان، تعقل به اضافه فن بیان، را در یک حامل پرحجم جای دادند. تخیل، مفاهیم به اضافه تشبیهات را تولید نمی‌کرد بلکه استعاره‌هایی به وجود می‌آورد که مفهوم و تشبیه را ادغام کرده و به یک کل تبدیل می‌کرد. به این ترتیب، هنرمند در سینما قادر است استعاره‌های بصری تولید کند که در آن، عمل تفکر و عمل فیلمبرداری، همزمان و جدایی‌ناپذیر هستند. فکر هنرمند خلاق این امکان را فراهم می‌کند که از فرقی که از قدیم میان فیلمنامه‌نویس و کارگردان بود و متن^۲ را از اجرا^۳ مجزا می‌کرد فراتر برویم. یکی از مسائلی که همیشه در برابر زیبایی‌شناسی فیلم قرار داشت این بود که چگونه از این تقسیم ناجور که امکان نمی‌داد تا فیلم را به عنوان آفرینش یک ذهنیت واحد ببینیم کناره‌گیری کنیم. به تدریج، اول از همه در سینمای شناخته شده «هنری»، این شکاف پر شد و کارگردان را به عنوان هنرمند خلاق پذیرفتند. پاره‌ای از منتقدان، که به فکر برتری فیلمنامه‌نویس و متن بر اجرا وابسته بودند، با این روش مخالفت کرده‌اند ولی موفقیت چندانی نصیب آنان نشده است. در حالی که امکان دارد بگوییم که مصنف یک قطعه موسیقی، هر نت آن را به طور سمعی مجسم می‌کند یا این که نویسنده یک نمایشنامه، تصویری از چگونگی اجرای آن دارد که در متن نهفته است، به دلیل رجحان کلمات در تئاتر بورژوا، مشکل است بتوانیم در مورد فیلمنامه‌نویس هم به همین ترتیب استدلال کنیم. در اینجا، لازم است چیزی درباره نگره مؤلف گفته شود، زیرا این امر غالباً به عنوان راهی برای وارد کردن نظریه شخصیت خلاق به سینمای هالیوود تلقی می‌شود. در واقع، درست است که بسیاری از معتقدان نگره مؤلف به این طریق استدلال می‌کنند، معهذا، من چنین نظری ندارم و فکر می‌کنم که جدا کردن نگره مؤلف از هرگونه سوءظن، که این امر، صرفاً نشان‌دهنده «شخصیت پرستی»، یا خداوندگاری کارگردان است، اهمیت دارد. به گمان من، نگره مؤلف در واقع

نشان‌دهنده یک قطع رابطه اساسی با عقیده یک سینمای «هنری» است، نه انتقال عقاید سنتی درباره «هنر» به هالیوود. سینمای «هنری» در عقیده اخلاقی و فیلم به عنوان بیان یک دید شخصی ریشه دارد. چیزی که نگره مؤلف پیش می‌کشد این است که هر فیلم، بخصوص یک فیلم هالیوودی، شبکه‌ای از بیان‌های مختلف است که با یکدیگر در تلاقی و تضاد هستند و در یک نسخه نهایی «یکدست» شکل گرفته‌اند. مانند یک رؤیا، باید گفت فیلمی که تماشاگر می‌بیند «نمای ظاهری فیلم» است، محصول نهایی یک «تجدید نظر ثانوی» که فرآیندی را که در «ناخودآگاه» فیلم نهفته می‌ماند، پوشیده و مخفی می‌کند. گاهی اوقات این «نمای ظاهری» چنان دستکاری شده، چنان صیقل یافته، یا چنان پوشیده از عناصر ناجور و بی‌ربط است که امکان ندارد ماورای آن را ببینیم، یا بهتر بگوییم، چیزی غیر از شخصیت‌ها، گفتگو، طرح داستانی و غیره را در آن ببینیم. ولی در موارد دیگر، توسط یک فرآیند مقایسه با فیلم‌های دیگر، امکان دارد که نه یک پیام یا جهان‌بینی یکدست، بلکه ساختاری را که زیر بنای فیلم است و به آن شکل می‌بخشد و طرح معینی از نیروی ذهنی و عاطفی را به آن می‌دهد کشف کنیم. همین ساختار است که تجزیه و تحلیل مؤلف، آن را از فیلم جدا می‌کند. ساختار به یک کارگردان تنها، یک فرد، مربوط است نه به دلیل این که اونقش هنرمند را بازی کرده است که خود را یا دید خود را در فیلم بیان می‌کند بلکه به دلیل این که توسط نیروی مشغله‌های ذهنی اوست که یک معنای ناخودآگاه و ناخواسته می‌تواند در فیلم کشف شود و معمولاً باعث حیرت فرد مذکور شود. فیلم یک ارتباط نیست بلکه یک چیز مصنوع است که ناخودآگاهانه به طریقی معین ساخته شده است. تجزیه و تحلیل مؤلف، عبارت از پی‌گیری یک فیلم تا اصل و منشاء آن، تا منبع خلاق آن نیست. این عبارت از پی‌گیری یک ساختار (نه یک پیام) در درون اثر است که بعداً می‌تواند، روی مبانی تجربی، به یک فرد، کارگردان، منسوب شود. درست نیست که به نام نفی عقیده سنتی ذهنیت خلاقه، هر گونه مقام فردی را به طور کلی نفی کنیم. ولی فولر یا هاکس یا هیچکاک، به عنوان کارگردان، از «فولر» یا «هاکس»، یا «هیچکاک»، ساختارهایی که به نام آنان خوانده شده‌اند، کاملاً جدا هستند و نباید به طریق روش‌شناسانه با

هم اشتباه شوند. شکی نیست که حضور یک ساختار در متن اغلب می‌تواند با حضور کارگردان در صحنه مرتبط باشد، ولی موقعیت در سینما، که وظیفه اصلی کارگردان، غالباً هماهنگ کردن و معقول کردن است، با آن چیزی که در دیگر هنرهاست بسیار فرق دارد، زیرا در آنجا، رابطه بسیار مستقیم‌تری میان هنرمند و اثرش وجود دارد. به این صورت است که می‌توان درباره مؤلف فیلم به عنوان یک معین عمل^۱ ناخودآگاه، حرف زد.

معهدا، ساختارهایی که در متن تشخیص داده می‌شوند، اغلب به طریقی دیگر مورد حمله قرار می‌گیرند. مثلاً رابین وود گفته است که فیلم «مؤلف» چیزی مانند یک «مثال افلاطونی»^۲ است. این، یک فیلم «حقیقی» را تعیین می‌کند که فیلم فعلی فقط نسخه ناقصی از آن است و خود فیلم اصلی^۳ فقط در ذهن منتقد وجود دارد. این حمله، ناشی از یک سوء تفاهم است. نکته عمده درباره «مثال افلاطونی» این است که به عنوان یک نمونه اصلی^۴ نسبت به واقعیت تجربی، تقدم دارد. اما فیلم (یا ساختار) «مؤلف»، به هیچ وجه، یک فیلم اصلی به این معنا نیست. این یک وسیله توضیحی است که چگونگی عمل هر فیلم را تا اندازه‌ای مشخص می‌کند. این درباره بعضی فیلم‌ها هیچ چیز یا تقریباً هیچ چیز نمی‌تواند بگوید. نگره مؤلف، نمی‌تواند صرفاً بدون تشخیص به کار برده شود. و یک تجزیه و تحلیل مؤلف، تمام چیزهایی را که می‌توان درباره یک فیلم گفت مطرح نمی‌کند. نگره مؤلف با مشخص کردن مکانیک یک فیلم در یک سطح، کاری بیشتر از فراهم کردن یک راه کشف رمز آن انجام نمی‌دهد. انواع دیگری از رمزها هستند که می‌توانستند ارائه شوند، و این که آیا دارای ارزشی هم هستند یا نه باید با مراجعه به متن، به فیلم‌های مورد نظر، معلوم شود.

معهدا در حمایت از بحث ضد افلاطونی، غالباً خصومتی نسبت به هرگونه توضیحی که از «تجربه عملی» تماشای خود فیلم فاصله‌ای می‌گیرد، وجود دارد. مع الوصف آشکار است که هرگونه کار انتقادی جدی – می‌خواهم بگویم علمی، هر چند که می‌دانم این امر عده‌ای را دچار خشم خواهد کرد – باید متضمن یک

فاصله، یک شکاف میان فیلم و نقد، میان متن و ماوراء - متن^۱، باشد. مثل این است که هواشناسان به دلیل دوری کردن از «تجربه عملی» قدم زدن زیر باران یا استفاده از آفتاب نکوهش شده باشند. یک بار دیگر، به افسانه وضوح برمی گردیم، با این عقیده که فیلم خوب فیلمی است که یک معنای غنی، یک حقیقت مهم را به طریقی منتقل کند که بلافاصله قابل درک باشد. در این صورت، پس آشکار است که منتقد فقط باید تجربه تماشای فیلم، دریافت یک علامت، را چنان توصیف کند که هر گونه اشتباهات یا معماهای کوچکی که هنوز باقی مانده اند کاملاً روشن شوند. بیشترین کاری که منتقد می تواند انجام دهد این است که تماشاگر را روی طول موج درست قرار دهد تا خود او بتواند به همان خوبی منتقد، که قبلاً آشنا شده است، ببیند.

نگره مؤلف، آن طور که من در نظر می گیرم، تأکید دارد که تماشاگر باید روی خواندن متن کار کند. در مورد بعضی فیلم ها این کار بیهوده و بی حاصل است. ولی در مورد فیلم های دیگر چنین نیست. در این موارد، به یک معنای معین، فیلم تغییر می کند و تا آنجایی که تجربه آن مورد نظر است، به یک فیلم دیگر تبدیل می شود. دیگر امکان ندارد که «با همان چشم ها» به آن نگاه کنیم. تجربه درست و کاملی وجود ندارد که منتقد از آن لذت ببرد و بکوشد تا دیگران را به سوی آن هدایت کند. گذشته از همه، تجربه منتقد اصولاً در ماهیت خود فیلم جای ندارد یا توسط آن تضمین نشده است. منتقد در قلب موضوع نیست. منتقد کسی است که روی یادگرفتن دیدن یک فیلم به طرزی متفاوت، اصرار دارد و قادر است مکانیسم هایی را که این امر را ممکن می کنند مشخص کند. موضوع این نیست که منتقد، علائق خود را در فیلم «می خواند» یا روی آن منعکس می کند؛ هر خواندن یک فیلم باید توسط این توضیح توجیه شود که خود فیلم چگونه عمل می کند تا این خواندن امکان پذیر شود. این یک خواندن تنها هم نیست، خواندنی که معنای حقیقی فیلم را به ما می دهد، این صرفاً یک خواندن است که معنای بیشتری را تولید می کند.

دوباره، لازم است تأکید کنیم که چون هیچ معنای حقیقی و اصلی وجود

ندارد، پس بنابراین، هیچ نقد کاملی هم نمی‌تواند باشد که تفسیر یک فیلم را یک‌بار و برای همیشه معلوم کند. به علاوه، چون معنا در هیچ فیلمی به‌طور کامل وجود ندارد، هیچ کشف رمزی نخواهد توانست روی تمام سطح آن عمل کند. نقد سنتی، همیشه در جستجوی رمز همه جانبه‌ای است که تفسیر کامل را ارائه دهد و تمام جزئیات را بپوشاند. در سینما که، گذشته از هر چیز، یک شکل دسته جمعی دارد، این کار بی‌فایده است. هم زیبایی‌شناسی کلاسیک و هم زیبایی‌شناسی رمانتیک معتقدند که هر جزء باید یک معنا داشته باشد – زیبایی‌شناسی کلاسیک به دلیل اعتقادش به یک رمز مشترک و عمومی؛ زیبایی‌شناسی رمانتیک به دلیل اعتقادش به یک وحدت یکپارچه که در آن، هر جزء، ماهیت کل را منعکس می‌کند. نگره مؤلف می‌گوید هر کشف رمزی باید، بخصوص در سینما، با صدای علائمی که به صورتی دیگر رمزی شده‌اند، رقابت کند. گذشته از آن، اندیشیدن به هر اثر هنری به عنوان چیزی به خودی خود کامل، به عنوان یک وحدت جداگانه که رابطه‌اش با دیگر فیلم‌ها، دیگر متن‌ها، به دقت تحت کنترل است تا از آلودگی مصون بماند، یک توهم است. رمزهای مختلف ممکن است آزادانه از رمزهای متن‌ها بگذرند و در داخل آن‌ها تلاقی و مقابله داشته باشند. خود زبان چنین ساختار یافته است، و شکست زبان‌شناسی، برای مثال، در مقابله با مسئله معناشناسی در این نظر نمایان است که در برابر رمز واحدی دستور زبان^۱ (عنصر ترکیبی زبان) یک رمز معناشناسانه واحدی متقابل باید باشد، که از هر جمله یک تعبیر معناشناسانه صحیح ارائه دهد. به این ترتیب، نظریه «دستور زبانی بودن»^۲ به خطا گسترش یافته است تا یک مفهوم کاملاً نادرست «معناشناسانه بودن»^۳ را در برگیرد. در واقع، در معناشناسی هیچ پیشرفتی حاصل نخواهد شد مگر این که این افسانه از میان برود.

نگره مؤلف برای مسئله ارزیابی، اشارات مهمی دارد. زیبایی‌شناسی رسمی، مسئله را به صورتی قابل پیش‌بینی می‌بیند. اثر «خوب» اثری است که هم یک معنای غنی و هم یک شکل پیچیده مطابق آن دارد که با هم مزدوج شده و

وحدت یافته‌اند (رمانتیک) یا با یکدیگر هم‌شکل^۱ هستند (کلاسیک). بنابراین منتقد، برای نشان دادن ارزش یک اثر، باید بتواند «محتوا» را تشخیص دهد، حقیقت، عمق و موارد دیگر آن را تعیین کند، و سپس نشان دهد که این امر چگونه با حداقل زیان یا کمبود در علائم خود متن، که طرح آن به نحوی است که به اثر به‌عنوان یک کل استحکام می‌بخشد، بیان شده است. «حقیقت» محتوا به‌عنوان چیزی شبیه حقیقت علمی در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه بیشتر مانند حقیقت «انسانی» تصور می‌شود، عصارهٔ دنیای تجربهٔ انسانی، بخصوص تجربهٔ حاصل از تقابل آدم‌ها. خود دنیا یک مکان آشفته و آکنده از چیزهای نامرتب است، اما اثر هنری می‌تواند تمام این چیزهای نامرتب را به هم پیوند دهد و به این ترتیب یک حقیقت معنادار، یک نگرش عمقی، را به ما منتقل کند که ما را قادر می‌کند با یک تجربهٔ دوباره تنظیم شده و دوباره ترتیب یافته، به دنیای واقعی بازگردیم و این ما را قادر می‌کند تا با مسائل و مشکلات بهتر مقابله کنیم، کاملتر زندگی کنیم و غیره. به این طریق، یک کارکرد انسان‌گرایانه^۲ به هنر داده می‌شود که ارزش آن را تضمین می‌کند.

وقتی که شروع به دیدن چیزهای نامرتب در آثار هنری می‌کنیم و وحدت یکپارچه یا محتوای کامل را نمی‌پذیریم، تمام این چیزها دور ریخته می‌شود. به‌علاوه، مجبوریم کل تصور خود را از معیارها و از قضاوت، مورد تجدیدنظر قرار دهیم. مفهومی که پشت معیارها جای دارد، این است که آن‌ها بی‌زمان و عمومی هستند. پس، این معیارها در مورد یک اثر خاص به کار می‌روند و اثر، طبق آن‌ها مورد قضاوت قرار می‌گیرد. این نظر بی‌انعطاف تا آن حد تغییر می‌کند که معیارهای مختلف ممکن است به انواع مختلف آثار اطلاق شوند یا این‌که معیارهای اندکی مختلف، ممکن است دیدگاه‌های مختلف یا انواع مختلف تجربه را منعکس کنند، هر چند که همه در یک انسانیت مشترک ریشه دارند. ولی تقریباً تمام نگره‌های کنونی ارزیابی، متکی به این است که اول، اثر را شناسایی کنند و سپس با معیارها به مقابله آن بروند. سپس اثر، به دلیل نقصان آن از یک جهت یا جهت دیگر، مورد انتقاد قرار می‌گیرد. این از جهتی مخدوش

است. آشکار است که اگر فکر یک تفسیر کامل و همه جانبه را مردود بدانیم، باید این نوع ارزیابی را رد کنیم. در عوض، باید روی تولیدی بودن^۱ اثر تمرکز کنیم. «جنبش نوین» درباره همین است. متن، به قول اکتاوئوپاز^۲ چیزی شبیه ماشین تولید معنا است. به علاوه، معنای آن خنثی نیست، چیزی که توسط مصرف‌کننده، صرفاً جذب شود.

معنای متن‌ها می‌تواند نابودکننده رمزهای به کاررفته در متن‌های دیگر باشد، که ممکن است رمزهای مورد استفاده تماشاگر یا خواننده باشند، کسی که آنگاه رمزهای معمول شخص خود را در معرض تهدید می‌بیند، نبرد در خواندن خود او آغاز می‌شود. به یک معنا، هرکسی این را می‌داند. ما می‌دانیم که دون کیشوت نابودکننده داستان دلاورانه بود. ما می‌دانیم که یولیسز یا فینه‌گانزویک^۳ نابودکننده داستان بلند قرن نوزدهم هستند. ولی هنگامی که پای قضاوت‌ها به میان می‌آید، راه دادن این نابودکنندگی به محکمه، مشکل به نظر می‌رسد. ما باید این کار را بکنیم. رفتن به سینما، خواندن کتاب‌ها یا گوش دادن به موسیقی، طرفدار بودن است. ارزیابی نمی‌تواند بی‌طرفانه باشد. ما نمی‌توانیم مسئله رمزها را از مسئله معیارها جدا کنیم. ما نمی‌توانیم مصرف‌کنندگان غیرفعال فیلم‌ها باشیم که سپس کنار می‌ایستند و خارج از گود قضاوت می‌کنند. قضاوت‌ها در جریان نگاه کردن یا خواندن صورت می‌گیرند. به یک معنا، رد کردن یک چیز به عنوان غیر قابل فهم، یک قضاوت است. این نفی کردن استفاده از یک رمز است. این می‌تواند درست یا غلط باشد، اما همانند کشف رمز یک اثر، پیش از به کار بردن معیارها، نیست. یک اثر با ارزش، حداقل یک اثر نیرومند، اثری است که به مقابله رمزها می‌رود، روش‌های استقرار یافته خواندن یا نگاه کردن را سرنگون می‌کند، نه صرفاً برای این که روش‌های تازه‌ای مستقر کند، بلکه به این دلیل که یک گفتگوی بی‌پایان را، نه بر حسب اتفاق، بلکه به نحوی ثمربخش، به وجود آورد.

این ما را به گودار باز می‌گرداند. خصومتی که نسبت به گودار احساس می‌شود، دقیقاً بیان‌کننده یک اکراه در برابر آغاز این گفتگو است، رضایت از

1. productivity

2. Octavio Paz

3. *Finnegans Wake*

سینما به همان صورتی که هست. هنگامی که گودار در باد شرق^۱ (۱۹۶۹-م) نه فقط کار فیلمسازان دیگر، بلکه کار خویش را در قسمت اول همان فیلم، مورد انتقاد قرار می‌دهد، در همان حال از ما می‌خواهد که کار تماشای فیلم او را مورد انتقاد قرار دهیم. در همان حال که او از خویش سؤال می‌کند، ما هم داریم از خود سؤال می‌کنیم. مکان سؤال کردن او فیلم، متن، است. این صرفاً مسئله خودآگاهی نیست. این، در درجه اول، آگاهی یک متن است و تأثیر این متن مانند تأثیر یک دخالت‌کننده فعال است. این دخالت، تعارض‌هایی را بر پا می‌کند که نمی‌تواند توسط یک قسمت (عقلی) آگاهی که قسمت دیگر گذشته خود را بررسی کرده و سپس آن را به مسیر باز می‌گرداند، فیصله یابد. طبیعی است که مردم باید بخواهند دخالت‌کننده را بیرون برانند، گرچه مشکل است ببینیم که چگونه یک منتقد می‌تواند این را توجیه کند.

گودار نماینده موج دوم تأثیر «جنبش نوین» بر سینما است - جنبشی که دوشان، جویس و غیره در زمینه‌های دیگر نشان دهنده آن بودند. در طول دهه ۱۹۲۰، فیلمسازان روس مانند ایزنشتاین و ورتوف موج اول را به وجود می‌آوردند. باید منتظر ماند و دید که آیا گودار در مقایسه با آنان تأثیر کوتاه مدت بزرگتری خواهد داشت یا نه. اما لازم است در این مورد، موضعی اتخاذ کنیم و کارگردانی مثل خود گودار، ماکاویف، استروب، مارکر، روشا، و بعضی از کارگردانان زیرزمینی را بسیار جدی بگیریم. همان‌طور که گفته‌ام، آنان کار یکسانی انجام نمی‌دهند، و ممکن است که کارگردانی مانند ماکاویف به هیچ وجه واقعاً در قرارگاه گودار نباشد. این را باید دید. به این دلیل، من معتقد نیستم که تکامل تجزیه و تحلیل‌های مؤلف از فیلم‌های هالیوودی باز هم در درجه اول اعتبار باشد. این سخن به این معنا نیست که نباید از پیشرفت‌های واقعی نقد مؤلف دفاع و حمایت کرد. و به این معنا هم نیست که هالیوود باید سهل و ساده به عنوان «غیر قابل دیدن» طرد شود. هر نگره سینما، هر گونه فیلمسازی، باید هالیوود را به حساب بیاورد. هالیوود، رمزهای مسلطی را فراهم می‌کند که فیلم‌ها توسط آن خوانده می‌شوند و این امر تا آینده قابل پیش‌بینی ادامه خواهد

یافت. هیچ نگره‌پردازی، هیچ کارگردان پیشتازی، نمی‌تواند به سادگی به هالیوود پشت کند. فقط در مقابله با هالیوود است که هر چیز تازه‌ای می‌تواند تهیه شود. به علاوه، در همان حال که هالیوود یک دشمن آشتی‌ناپذیر است، یکپارچه نیست. در درون آن تضادها، انواع مختلف ستیزه‌ها و شکاف‌ها، وجود دارد. هالیوود نمی‌تواند از لحاظ نشانه‌شناسی، یک روزه متلاشی شود، و این بر متلاشی شدن اقتصادی آن فزونی ندارد. به این معنا، ممکن است جنبه‌ای از «ماجراجویی» یا آرمانشهر خواهی^۱ در گودار باشد. و مسلماً در تعدادی از فیلمسازان زیرزمینی وجود دارد.

بنابراین، در نگرش دوباره به این کتاب، احساس می‌کنم که با ارزشترین قسمت‌های آن درباره‌ی ایزنشتاین و نشانه‌شناسی است، حتی اگر در حال حاضر نظره‌ایم را در مورد دومی تغییر داده باشم. دیگر فکر نمی‌کنم که آینده سینما صرفاً در استفاده کامل از تمام رمزهای موجود نهفته است. فکر می‌کنم که رمزها باید با یکدیگر مواجه شوند، و فیلم‌ها، متن‌هایی هستند که باید در اطراف تضادهای رمزها ساختار یابند. منشأ سینما در سرگرمی مقبول عامه بود و این نیروی بزرگی به آن بخشید. سینما قادر بود در برابر تملق‌های «هنر» سنتی – رمان، نمایشنامه، نقاشی و غیره – مقاومت کند. با وجود این، دوره صعود هالیوود از بسیاری لحاظ با حرکتی که در هالیوود به سوی احترام هنری به وجود آمد، و به طور مثال در شخص ابروینگ تالبرگ تجسم یافت، مصادف شد. این جنبش هرگز واقعاً از آثار متظاهرانه و بی‌ارزش فراتر نرفت – و لزم، که باید نقطه اوج آن به حساب می‌آمد، برای آن زیاده از حد بود. در همان حال، جنبه مردم‌پسند هالیوود، هرگز به طور کامل توسط آیین اسکار و همچنین فیلمسازی ماهرانه خفه نشد. اکنون، برای دومین بار – موج اول زودرس از کار درآمد – پیشتاز، خود را در سینما محسوس کرده است. شاید این واقعیت که پیشتاز، بیشتر علیه هالیوود می‌جنگد تا علیه «هنر» سنتی، باعث امتیاز آن نسبت به پیشتاز در دیگر هنرها شود. امکان دارد دوره‌ای انتقالی که اکنون وارد آن شده‌ایم بتواند با پیروزی‌هایی برای پیشتاز، که به ظهور رسیده است، پایان یابد.

۵. پی‌گفتار (۱۹۹۷): گفت‌وگو با پیتر وولن

پیتر وولن در دهه ۱۹۶۰ (۱۹۶۴-۶۷) مقاله‌هایی انتقادی با نگاهی مؤلف‌گرایانه درباره شماری از کارگردانان معروف با نام مستعار لی راسل در مجله رادیکال نیولفت ریویو نوشته است. اینک در پیوست چاپ جدید کتاب وی (ویراست چهارم، ۱۹۹۸) و به‌عنوان پی‌گفتار، گفت‌وگوی مفصل و نغز و خواندنی لی راسل با پیتر وولن افزوده شده که درباره تحولات فکری نویسنده کتاب و مراحل شکل‌گیری اندیشه‌هایی است که در کتاب، مورد بحث قرار گرفته و نیز نظری افکنده شده به تحولاتی که در زمینه نظریه فیلم و فیلم‌سازی پس از انتشار کتاب رخ داده است.

چه وقت این کتاب را نوشتید؟

خیلی وقت پیش! در واقع عجیب است که بر حسب تصادف نشانه‌ها و معنا را در ماه مه ۱۹۶۸ نوشتم. از بازی روزگار، این تاریخ بدل به تاریخی نمادین شده است. مه ۱۹۶۸ – به آغاز دوران تازه‌ای می‌مانست. نشانه‌ها و معنا در سینما آکنده از همان احساس یک «آغاز» است – طرز تلقی تازه‌ای از مطالعات سینمایی، جدی گرفتن سینما به مثابه مقوله‌ای فکری و به نحوی نو، تحولات نظری نو، نوید سینمایی نو، حتی بنیان نهادن یک رشته آکادمیک نو.

در «مؤسسه فیلم بریتانیا» مشغول به کار بودید؟

بله. در بخش آموزش مؤسسه و زیر نظر پدی وانل کار می‌کردم. ما فعالانی روشن‌فکر بودیم. یک رشته سمینار برگزار کردیم و تابستان هر سال درس سینما می‌دادیم. رشته کتاب‌های *Cinema One* و دوره جدید مجله *اسکرین*، به‌عنوان نشریه ویژه مباحث نظری سینما، راهم ما در می‌آوردیم. در نگاه به گذشته، همه این کارها از لحاظ دید خوش بینانه‌شان واقعاً جسارت‌آمیز به نظر می‌آید. با این حال، از برخی جهات، بعدها معلوم شد که این خوش‌بینی کاملاً موجه بوده است. مطالعات سینمایی رشته آکادمیک به رسمیت شناخته شده‌ای قلمداد

می‌شود و در حد یک رشته، اسلوب و سنت ویژه خود و بنیان نظری خود را پرورده است. از جهات دیگر، این خوش‌بینی صرفاً به روند نمونه‌وار آکادمیک شدن مطالعات منجر شده است.

در زمان نوشتن کتاب، بر خلاف حالا، کار دانشگاهی نداشتم. خودم را بیش‌تر روشنفکر می‌دانستم تا پژوهنده دانشگاهی و عزم نوشتن برای مخاطبان دانشگاهی نداشتم. اگر چه تنها به این دلیل که چنین مخاطبی وجود نداشت. خوانندگانی را مدنظر داشتم که اشتغال ذهنی‌شان همان گرایش‌های هنری و فکری‌ای بود که ذهن مرا عمیقاً مجذوب خود ساخته بود - خوانندگانی که از فیلم‌های گودار، کشف مجدد وجوه پنهان هالیوود، ساختارنگری کلود لوی - استروس، راه و رسم پرخطر جدیداً مطرح شده نشانه‌شناسی و سیاست «چپ نو»، یا شاید بهتر است بگویم «چپ نو نو»، به هیجان آمده بودند.

«چپ نو نو»؟ شاید بهتر باشد این عبارت را توضیح دهید. آن‌طور که من به یاد می‌آورم، عنوان «چپ نو» بعدها به گروهی اطلاق شد که مجله نیولفت ریویو^۱ را در پایان دهه ۱۹۵۰ انتشار می‌داد: کمونیست‌های سابق، امثال ادوارد تامپسن^۲ و ری‌مند ویلیامز^۳، که در سال ۱۹۵۶، پس از ماجرای مجارستان، از حزب بیرون آمدند و در جست‌وجوی خط مشی تازه‌ای بودند.

این جنبش در سال ۱۹۵۹ پایه عرصه گذاشت. ترکیبی بود از کمونیست‌های سابق مجله نیوریزنر^۴ با مجله یونیورسیتی اند لفت ریویو^۵ به سردبیری استیوارت هال^۶. اما در سال ۱۹۶۲، متعاقب یک کودتای داخلی، شورای نویسندگان تازه‌ای وارد مجله نیولفت ریویو شد، و در این ماجرا پری اندرسن^۷ جای استیوارت هال را در مقام سردبیری گرفت و ادوارد تامپسن (که رئیس شورای نویسندگان بود) اخراج گردید.

و خط مشی تازه همان چیزی بود که شما اسمش را می‌گذارید «چپ نو نو»؟
بله، همین‌طور است. گروه جدید می‌خواست مجله را به شیوه خیلی متفاوتی منتشر کند و چندان به طور مستقیم به فرهنگ انگلیسی - یا بریتانیایی

1. *New Left Review*

2. Edward Thompson

3. Raymond Williams

4. *New Reasoner*

5. *University and Left Review*

6. Stuart Hall

7. Perry Anderson

— نمی‌پرداخت. این گروه تصور می‌کرد بریتانیا بیش از حد راه انزوا در پیش گرفته و به همین دلیل می‌خواست عقاید تازه‌ای از اروپای غربی، خصوصاً از فرانسه و ایتالیا، اخذ کند — عقاید کسانی مانند سارتر، لوی — استروس، گرامشی و غیره. بعدها در مرحله دیگری از سیاست خود اندیشه‌های لوئی التوسر و ژاک لاکان را هم در انگلستان معرفی و مطرح کردند. به روان‌کاوی دلبستگی داشتند — و سیاست فرهنگی بسیار متفاوتی اتخاذ کردند.

گویا آنان هم، مثل شما، از آکسفورد آمده بودند. عمدتاً بله — اما نه فقط از آکسفورد! منصفانه‌تر این است که بگوییم انگیزه‌های فکری آنان در آکسفورد شکل گرفت.

به نظر شما چه دلایل اصولی باعث اتخاذ خط مشی جدید آنان شد؟
خب، برداشت من این است که آنان قصد داشتند هسته مرکزی‌ای ایجاد کنند که از دل آن روشنفکران انتقادی جدیدی پرورش یابند، از طریق تلفیق «مارکسیسم غربی» با رادیکالیسم گسترده‌تر فرهنگی و هنری و سرسپردگی حادی به اصول نظری. این مجله هیچ‌گاه کیفیتی آکادمیک نداشت. در واقع، در سال ۱۹۶۸ دو تن از سردبیران مجله مقام آموزشی خود را — در «دانشکده هنر هورنزی» و «دانشکده اقتصاد لندن» — به دلیل نقشی که در شورش‌های دانشجویی داشتند از دست دادند.

همین الان گفتید که مطالعات سینمایی دستخوش «گونه‌ای روند نمونه‌وار آکادمیک شدن» شده است. منظور شما چه بود؟ ممکن است توضیح بیشتری بدهید؟
مگر این روند، روندی طبیعی نیست؟ نسل اول پژوهشگران، روشنفکران آزادکاری بودند که به شالوده‌سازی مطالعات سینمایی دلبستگی داشتند، به مباحث گسترده نظری زیبایی‌شناسی فیلم، نشانه‌شناسی فیلم و تاریخ‌نگاری فیلم که سالها بعد به مطالعات سینمایی اعتبار و قالب معینی بخشیدند، و همین موجب شد تا مطالعات سینمایی قائم به خود باشد و صرفاً فرع بر ادبیات یا هنر یا ارتباطات قلمداد نگردد. همین که این حوزه به مثابه رشته‌ای قائم به خود شناخته شد، ناگزیر از کانون توجه دور شد و زمینه‌های پژوهشی گوناگون هرچه بیشتر در دستور کار قرار می‌گرفت. شاید این روند متضمن دور باشد. به اعتقاد من توجه به «نظریه والا»، به معنای قدیمی عصر روشنگری، در تلاشی برای

تعریف دوبارهٔ این رشته، در آینده بار دیگر باب خواهد شد.

اما مگر نه این است که نظریه (=نگره) همیشه استمرار داشته و حتی بر این رشته حاکم بوده؟ در واقع، می‌توان به راحتی استدلال کرد که علوم انسانی به طور اعم کاملاً زیر سلطه نظریه بوده‌اند. حتی می‌گوییم بیش از حد زیر سلطه بوده‌اند. باید قبول کنم که مجذوب عنصری شدم که به آن می‌گویند عشق به سینما و همین دقیقاً چیزی است که بر اثر گسترش بی‌امان نظریه در فضای دانشگاهی از کف رفت. نظریه مؤلف را شاید یک نظریه نامیده باشند، اما واقع امر را بخواهید فقط جلوه‌ای از عشق متعصبانه به سینما بود.

حرف درستی است؛ نظریهٔ فیلم همه جا گسترش یافته، اما دیگر نمی‌توان آن را نظریهٔ فیلم به معنای اخص دانست. بارت یا فوکو یا دریدا را از بیرون حیطهٔ سینما به حوزهٔ مطالعات سینمایی وارد کردند.

حرف من هم دقیقاً همین است. علت جاری ساختن عقاید این اندیشمندان در حیطهٔ سینما این نبود که فیلم‌ها را بهتر تحلیل کنند، بلکه این بود که دانشگاهیان مجذوب نظریه، در خود و برای خود، شدند. نظریه برای نظریه.

اما اگر این طور باشد آدمی مانند ژیل دلوز را هم داریم که مشخصاً در باب فیلم می‌نویسد. یک عاشق سینما کنار دست دلوز نشسته.

اما هنوز نظر من این است که بررسی‌های او دربارهٔ سینما اساساً فرآوردهٔ جانبی نوعی پروژهٔ بسیار وسیع‌ترِ نظریه پردازانه‌ای است.

خیال ندارم راجع به بینش دلوز از زمان یا این جور چیزها بحث کنم! هیچ وقت عقاید دلوز را به دقت دنبال نکرده‌ام. در واقع هرگز کار نظری‌ای از آن قبیل انجام نداده‌ام. همیشه دلبستهٔ هستی‌شناسی فیلم (به عنوان فیلم) بوده‌ام، همچنان که فرمالیست‌های روس از ادبیات در حد ادبیات سخن می‌گفتند. نظریه‌هایی از این دست منسوخ شده، اما دوباره باز خواهد گشت. این حرف من یادتان باشد! چرا در کتاب، اولویت با زیبایی‌شناسی است و نه نشانه‌شناسی؟

می‌خواستم، مهمتر از هر چیز، ثابت کنم که فیلم، هنر است و بنابراین باید آن را به خاطر خود آن بررسی کرد، به همان نحو که در مورد سایر هنرها – ادبیات، نقاشی، موسیقی و غیره – عمل می‌شود. در آن زمان، فیلم را عمدتاً در حکم یک جور رسانه توده گیر بررسی می‌کردند، و همین امر منجر شد به

رویکردی از منظر ارتباطات یا رویکرد جامعه‌شناختی، و نه رویکرد جمال‌شناختی. البته تلقی کردن رسانه‌های توده‌گیر به مثابه هنر محل بحث و جدل بود.

آیا گمان می‌کنید در این مبارزه خاص، پیروزی حاصل شد؟

بله و نه. برای مثال مورد آلفرد هیچکاک را در نظر بگیرید. من هیچکاک را یکی از بزرگترین هنرمندان قرن بیستم و حقیقتاً برابر با استراوینسکی یا کافکا می‌دانم. گمان نمی‌کنم حتی حالا این امر به طور عام پذیرفته شده باشد. مسئله کتاب که پیش آمد، تصمیم گرفتم راجع به ایزنشتاین بنویسم و نه هیچکاک. تا حدی به این دلیل که ایزنشتاین را در همان زمان هنرمند بزرگی می‌انگاشتند، حتی اگر چه او با بودجه هنگفتی در محیطی صنعتی کار کرده بود. او نوعی ابزار کمکی بود که توانستم از آن برای زدودن پوسته تعصب و بی‌فرهنگی استفاده کنم و با امیدواری راه را برای دیگران، مانند هیچکاک، هموار کنم. و به علاوه از طریق او بود که با شیوه ربط سینما با نظریه و نشانه‌شناسی، از رهگذر دغدغه خودش درباره ماهیت «زبان فیلم» آشنا شدم. اما در فصل مربوط به نگره مؤلف به جای هیچکاک، هاوکس را انتخاب کردم که انتخاب بحث‌انگیزتری بود. به هر حال اگر همه تلاش‌مان را به خرج نمی‌دادیم معلوم نبود که به اهداف‌مان برسیم. حالا مشکل می‌توان تصور مبارزه‌هایی را کرد که در آن سال‌های نه چندان دور به آن‌ها روی آوردیم، نه صرفاً به خاطر مؤلف‌گرایی یا نشانه‌شناسی، بلکه به خاطر نفس سینما. به مثابه یک فرم هنری؟

بله، سینما همچون هنر. در واقع، به مثابه فرم هنری قرن بیستم. بخشی از مشکلی که در مواجهه با سینما، از دیدگاه جمال‌شناختی، با آن رو به رو بودیم، عبارت بود از چیرگی تمام عیار مدرنیسم در دیگر هنرها. در ادبیات یا نقاشی یا موسیقی، مدرنیسم به اصطلاح تضمین‌کننده «هنری بودن» شده بود — همان‌گونه که بارت ممکن بود گفته باشد، مدرنیسم بر «هنری بودن» دلالت ضمنی داشت. اما مدرنیسم پیش‌روی بسیار اندکی در هالیوود داشت. از سوی دیگر ایزنشتاین، همچنان که شرح دادم، به وضوح مدرنیست بود، و تا حدی به همین دلیل روی او تأکید کردم. از آن پس، همچنین دلبسته نسبت هاوکس با مدرنیسم، به دو معنی نسبتاً متفاوت، شده‌ام — هم به این تلقی او که فیلم باید

همچون نمونه‌ای از طرح‌ریزی دقیق عمل کند و هم به این معنا که همکاری طولانی‌ای با فاکنر داشته است. هیچکاک نیز ارتباط‌هایی ضمنی و صریح با مدرنیسم داشت و دلمشغولی‌های هیچکاک با نگاه یا «خیره شدن» (gaze) – همان چیزی که ویلیام راتمن اسمش را گذاشته «منِ دوربین» – را می‌توان خیلی خوب همراه با دغدغه‌های سارتر بررسی کرد. تحلیل سارتر از «نگاه» در کتاب هستی و نیستی را می‌توان تفسیر انتقادی بر هیچکاک خواند.

در مورد فیلم تجربی و پیشتاز^۱ چه می‌گویید؟ این فیلم‌ها تا مدت‌ها بعد به نحو چندان چشمگیری پدیدار نشدند. چه طور به این صرافت افتادید که از هالیوود به پیشتاز خیز بردارید؟

خب، کتاب با استناد به گودار به پایان می‌رسید. سال ۱۹۶۸ سالی بود که گودار خود را به طور قطعی از جریان مسلط سینما کنار کشید و تک و تنها در وادی شخصی خود طی طریق طولانی‌اش را آغاز کرد. در زمان نوشتن کتاب هنوز با فیلم پیشتاز آشنایی زیادی نداشتم، هر چند که به آثار استیو داوسکین^۲ علاقه‌مند بودم (و هنوز هم آن‌ها را بسیار دوست دارم) و پی‌رو هلیکزر^۳ را، که متعلق به حلقه وار هول بود، می‌شناختم. تنها بعد از اتمام کتاب بود که با دیدن آثاری از جنبش «فیلم ساختاری»^۴ آمریکای شمالی پیشتاز را واقعاً کشف کردم. فیلم طول موج (مایکل اسنو) در سال ۱۹۶۷ ساخته شد. تام، تام پسر نی زن^۵ (کن جی کبز) در سال ۱۹۶۹ و *Zorns Lemma* (هالیس فرامپتن)^۶ در سال ۱۹۷۰ ساخته شد. سپس نا پیش از تأثیرگذاری این فیلم‌ها در آمریکا و اروپا و ظهور پیشتاز جدید بریتانیا، قدری فاصله افتاد – *Berlin Horse* (ملکم له گرابس)^۷ در ۱۹۷۰، *Wind Vane* (کریس ولزبای)^۸ در ۱۹۷۲، *Room Film* (پیتر گیدال)^۹ در ۱۹۷۳ ساخته شد. در مورد کار خودم نیز همین فاصله زمانی وجود داشت. در مورد کار فیلمسازی شما یا کار نظری‌تان؟

1. avant - garde 2. Steve Dwoskin

3. Piero Heliczer

4. "Structural Film"

5. *Tom, Tom the Piper's Son* (Ken Jacobs)

6. Hollis Frampton

7. Malcolm Le Grice

8. Chris Welsby

9. Peter Gidal

هر دو، اما در واقع داشتم به نظریه می‌اندیشیدم. «فیلم ساختاری» علاقه‌ای به نظریه می‌طلبید، که «فیلم زیرزمینی» پیش از آن چنین علاقه‌ای نمی‌خواست و دانش شاد اثر گودار خود فیلمی درباره نظریه سینما بود. فیلمی درباره سرشت فیلم ساختن.

شاید همین فاصله زمانی همچنین توجیه‌کننده افزودن «مؤخره» جدیدی بر ویراست ۱۹۷۳ کتاب باشد؟

دقیقاً، «مؤخره» جدید نشانه‌ها و معنا در سینما بازتاب تأثیر گودار پس از ۱۹۶۸ و «فیلم ساختاری» بود. این مؤخره طلیعه فیلم‌هایی بود که چندی پس از آن به اتفاق لورا مالوی ساختم – پنته‌سیلیا^۱ (۱۹۷۴) و معماهای ابولهل^۲ (۱۹۷۷).

که (اگر بتوانم از اصطلاحات ویژه اهل فن در آن دوره استفاده کنم) همچنین متضمن ایضاح دوباره نظریه شما راجع به متن فیلمی (= فیلم همچون متن) بود؟ بله، باب این بحث را گشوده بودم که فیلم‌ها ناروشن‌اند و معنای نهایی آن‌ها را بیننده، تحت شرایطی، می‌آفریند نه این که این معنا ذاتی فیلم‌ها باشد. تحت تأثیر آمیزه‌ای تا حدی عجیب از عقاید بوم – برداشت فرویدی از معنای ناخودآگاه، اومبرتو اکو و «متن باز»، حتی ایده «انتشار»^۳ دریدا.

از فیلم‌های گودار در حد مدل‌های نظریه خود نمونه آوردید.

به فیلم‌های پس از ۱۹۶۸ او همچون دستگاه‌های نشانه‌شناختی‌ای نظر کردم که بیننده‌ها را وادار می‌کند به اندیشیدن فعالانه درباره دنیا به طرزی تازه، و نه همچون محمل‌هایی برای انتقال عقاید از پیش موجود شخص فیلمساز به مخاطبان پذیرا و منفعل.

با این حال به رغم ستایش‌تان از گودار جدید، همچنان از ایده مؤلف‌گرایی دفاع می‌کردید، این طور نبود؟ آیا امروزه هم به مؤلف‌گرایی همین نگاه را دارید، یا این که حالا برای سینمای پیش‌تاز اولویت بیشتری قائل هستید؟ همچنان مؤلف‌گرا هستم. هنوز هم برای پیش‌تاز اولویت قائل‌ام. از این حرف‌ها واقعاً چه منظوری دارید؟ یک مؤلف‌گرای کایه دو سینمایی کهنه پرست‌اید؟ موضوع مؤلف‌گرایی را امروزه چگونه بیان می‌کنید؟

در واقع موضوعی است درباره «بچه - کارگردان‌ها».

منظور شما از این حرف چیست؟ آن چیزی نیست که انتظار داشتم!

خب، معبد استوار بر مؤلف‌ها اساساً شیوه‌ای برای رده‌بندی کارگردانان هالیوود بود و در طی سال‌های پایانی نظام استودیویی کلاسیک شکل گرفت. اما کمابیش به محض شکل گرفتن شروع کرد به دگرگون شدن. این موضوع تقریباً زمانی بود که از هم گسیختگی نظام استودیویی هم شروع شد. تأکیدها از هاوکس و هیچکاک متوجه فولر و نیکلاس ری گردید، که هر دو فیلمسازان مستقلی شده بودند.

مؤلف‌گرایی کایه دو سینما ارتباط تنگاتنگی با افت و خیز نظام استودیویی کهنه داشت. از این رو وقتی «هالیوود نو» عرض اندام کرد...

مؤلف‌گرایی کایه دستخوش بحران شد. درست است. در طول دهه ۱۹۶۰، هالیوود به تدریج تقسیم شد به «گارد کهنه» و «گارد نو»، تا این که نسل کاپولا - لوکاس - اسپیلبرگ از «بچه - کارگردان‌ها» نشان داد که هالیوود چگونه می‌تواند با شالوده تازه‌ای از نو پا بگیرد. در نگاه به گذشته شاید بتوانیم به این مسئله به صورت بحران فوردگرایی کلاسیک و جانشین شدن آن با یک صنعت جدید بعد از فوردگرایی نظر کنیم. یا به عبارت دیگر، نوعی سازمان‌یابی دوباره نهاد و روند تولیدی‌اش. بار دیگر، چه خوب است که به گذشته نگاهی بیفکنیم، به زمانی که هالیوود نو، حدود سال ۱۹۶۷، به صحنه آمد. آن سال، سال نمایش بانی و کلاید و طول موج بود، و نیز خاطرات دیوید هولتس من^۱ (جیم مک براید) که در حد میانی دو فیلم اول قرار داشت. این‌ها همه نشانه‌های یک تحول قریب‌الوقوع بود.

خواهش می‌کنم موضوع را قدری روشن‌تر بیان کنید. گفتید که دو گرایش به موازات هم جریان داشت - پشتتازگرایی ضد هالیوود و احیای خود هالیوود.

دقیقاً... ببینید، ۱۹۶۸ نه تنها دانش شاد و یک به علاوه یک گودار را برای مان به ارمغان آورد بلکه همچنین *Greetings* اثر برایان دپالما و ۲۰۰۱. اودیسه‌ای فضایی را. در سال ۱۹۶۹ آواهای بریتانیایی (گودار)، تام، تام پسر نی زن و یخ^۲ (رابرت کریمر)، این گروه خشن (پکین پا) و کیه داره در میزنه؟ (زوج اسکورسی‌زی - وادلی) و وود استاک (مایکل وادلی) ساخته شد. حماسه تجربی

1. *David Holzman's Diary* (Jim MacBride)

2. *Ice* (Robert Kramer)

اسنو، منطقه مرکزی، و نوستالژی^۱ (هالیس فرامپتن) در ۱۹۷۱ به نمایش درآمد. در همین سال بود که دوئل (اسپیلبرگ) و THX1138 (لوکاس) نیز ساخته شد. بنابراین «بچه‌های هالیوود» (اسپیلبرگ، لوکاس، دپالما، اسکورسیزی و...) در همان زمانی بدل به چهره‌های شاخص شدند که «فیلم ساختاری» (اسنو، فرامپتن، جی کبیز) هم سر برآورد.

و چرخش گودار به سوی پیشتاز در همان زمان رخ داد. پس دارید ادعا می‌کنید که ارتباطی میان هالیوود و پیشتاز وجود داشت؟ یا می‌خواهید بگویید این‌ها تصادف محض بود؟

تصور می‌کنم همه این فیلم‌ها حکایت از تلاشی جمعی برای ابداع دوباره سینما داشت، در هر ژانری که بودند، چه درون صنعت سینما ساخته شده بودند و چه بیرون آن. به وجهی مشابه گمان می‌کنم نشانه‌ها و معنا در سینما را می‌توان بخشی از همین تلاش دانست، به دلیل شیوه‌ای که با آن، هم از گودار تجلیل می‌کند و هم از فورد، یعنی همان کاری که «بچه - کارگردان‌ها» کردند.

خب، این‌ها همه درست، اما آیا واقعاً این گرایش‌ها کاملاً متناقض نبود؟ این واقعیت که موارد مذکور در زمان واحدی رخ داده دلیل بر سازگاری بیشتر آن‌ها با یکدیگر نمی‌شود. به هر حال دیر یا زود می‌بایست دست به انتخاب می‌زدید، این طور نیست؟

البته در زمان خودش این طور به نظر نمی‌رسید. آیا کسی حدس می‌زد که چه شکاف عمیقی میان گودار یا اسنو، از یک طرف، و اسپیلبرگ یا لوکاس از طرف دیگر، به وجود خواهد آمد؟ به نظر من این مانند شکاف میان مدرنیسم انقلابی و ارتجاعی است.

یا، در این مورد، پست مدرنیسم؟

پست مدرنیسم نیز حول و حوش همان زمان پدیدار شد. شاید هم ارتباطی بوده، نبوده؟ اما برجستگی است که باید با احتیاط به آن اندیشید.

شما هنوز به سؤال اصلی من جواب کامل نداده‌اید - مؤلف گرایی یا پیشتاز گرایی؟ در مورد پنته سیلیا و معماهای ابوالهول چه می‌گویید، دو فیلمی که با

همکاری مالوی درست در آن دوره حساس ساختید؟ چه‌طور به جنگ‌های ستاره‌ای مرتبط بودند؟

خب، داشتم شرح می‌دادم که با نوع غریبی از دوران گذار مواجه بودیم، که در اوایل سال ۱۹۶۶ شروع شد (دختران چلسی، مذکر مونث، حالا پسر بزرگی هستی، آگراندیسمان) و جایی در نیمه دهه ۱۹۷۰ به پایان رسید، زمانی که زندگی بازیگران^۱ (ایوون ری‌نر) مقارن شد با پدرخوانده، مستقیماً صحبت کردن^۲ (جان یوست) مقارن شد با آرواره‌ها و، بله معماهای ابوالهول مقارن شد با جنگ‌های ستاره‌ای! اما، البته، در حالی که کاپولا و اسپیلبرگ و لوکاس را بی‌چون و چرا مؤلف می‌دانم، خیلی بیشتر شیفته آدمی‌ام مثل دیوید کراننبرگ که ریشه در جنبش تجربه‌گرایی دهه ۱۹۶۰ دارد.

همچنان فکر می‌کنم دارید طفره می‌روید. بالاخره کدام یک را انتخاب می‌کنید — مؤلف‌گرایی یا پیش‌تازگرایی؟ خب، قبول، شأن کراننبرگ و THX 1138 را هم می‌توان در حد و اندازه فیلم تجربی انگاشت. من آخرین فیلم (دنیس هاپر) را هم اسم می‌برم. اما جهت کلی‌گرایشی که لوکاس و گروه او باب کردند به سوی فیلم پرفروش سراسر اکشن و تعقیب‌و‌گریز و جوان‌پسند و با فن‌آوری سطح بالا است که در حال حاضر بر صنعت سینما حاکم است. آیا این قدر مشتاق خلاص شدن از آوای موسیقی بودید که کمابیش از هر نشانه‌ای مبنی بر دگرگونی استقبال می‌کردید یا ادعا می‌کنید که واقعاً تغییری در جهت بهتر، نه صرفاً بزرگتر و گستاخانه‌تر، شدن وجود داشت؟

به عقیده من تغییر بالقوه‌ای در جهت بهتر شدن وجود داشت — هاپر، بله، والتر مرچ^۳، شاید، اما لوکاس و اسپیلبرگ، نه. شما درست می‌گویید. به طور خیلی خلاصه، جنگ‌های ستاره‌ای باز اساساً حکم آوای موسیقی را داشت. اما می‌خواهم اگر بتوانم نکته مورد نظرم را به صورت دیگری بیان کنم. در این دوره کلیدی، از نیمه دهه ۱۹۶۰ تا نیمه دهه ۷۰، هم سینمای پیش‌تاز و هم هالیوود به‌راستی جان تازه‌ای گرفت. در جنبش پیش‌تاز، انگیزه کار سرانجام تحلیل رفت، هر چند باز هم فیلم‌های مهمی ساخته شد، و فکر می‌کنم حاصل آن در طی دوره‌ای

1. *Lives of Performers* (Yvonne Rainer)

2. *Speaking Directly* (Jon Jost)

3. Walter Murch

طولانی، جریان پیدا کردن اصول عملی سینمای پیشتاز در دنیای هنر به توسط فن ویدیو بود. در هالیوود حاصل دراز مدت آن تثبیت دوباره صنعت فیلمسازی بود که اسپیلبرگ و لوکاس، در مقام بازیگران اصلی و اسکورسیزی در مقام «استاد بزرگ»ی که هرگز به جایزه اسکار دست نیافت وارد صحنه شدند. به مدتی کوتاه و هیجان‌آور، مؤلف‌گرایی و پیشتازگرایی با هم تلاقی کردند - نگاه کنید به نقش بازی کردن^۱ (۱۹۷۰، داندل‌کمل / نیکلاس روگ) و استریو^۲ (۱۹۶۹، کرانبرگ) - و سپس، البته، باز از هم جدا شدند. اجتناب‌ناپذیر، اما مصیبت بار، بود.

به نظر من، اگر به آن اعتقاد داشتید، فقط مصیبت بار بود.

خب، با خوش باوری اعتقاد دارم که بار دیگر به هم رسیدن این دو عامل نوعی سینمای به‌گزین را به ارمغان می‌آورد.

بگذارید بازگردیم به نگره فیلم، که همیشه پناهگاه امنی است.

بسیار کمتر مناقشه برانگیز است!

سؤالی درباره نگره مؤلف دارم. روایت شما از این نگره بی‌هیچ تردیدی استوار بر مشرب ساختار نگری بود. «خط مشی مؤلفان» را [از کایه دو سینما] برگرفتید و بازسازی کردید و به اصطلاح صبغه ساختار نگرا نه به آن بخشیدید. آیا اینک همان حرمت را برای لوی - استروس قائل هستید؟

عرض کنم، اکنون دیگر من پیرو ساختار نگری نیستم، اما پسا ساختار نگر هم نیستم.

پس بفرمایید پیرو چه مشربی هستید؟

نخست باز گردیم به همان ساختار نگری. بخش مربوط به نگره مؤلف و ساختار نگری در کتاب من مستقیماً از مقاله‌های انتقادی کوتاهی مایه می‌گیرد که شما برای نیولفت ریویو می‌نوشتید. اما مشکلی که در آن مقاله‌ها به چشم می‌خورد، و در ۱۹۶۸ به آن پی بردم، این بود که چارچوب نظری آن‌ها متکی به آرا و اقوال لوسین گلدمن و برداشت او از مفهوم «جهان‌بینی» بود. بعدها طولی نکشید که ساختار نگری و نشانه‌شناسی - با آثار کلود لوی - استروس و رولان بارت - بریتانیا را به لرزه درآورد. کتاب بارت به نام عناصرهای نشانه‌شناسی^۳

سخت مرا بر سر شوق آورد، نخست هنگامی که متن فرانسه آن را در مجله کمونیکاسیون خواندم و بعد هنگامی که ترجمه‌اش در رشته کتابهای جیبی انتشارات «جانا تان کیپ» منتشر شد. بارت در آن دوره هنوز طرفدار سرسخت ساختارنگری بود و بنابراین طبعاً تمایل پیدا کردم که کتاب‌های لوی - استروس را از نو بخوانم. آخرین بار که نوشتارهای او را خوانده بودم زمانی بود که گزارش مبسوطی در زمینه قوم‌نگاری به نام *جهان رو به زوال*^۱ چاپ کرده بود. در بازخوانی لوی - استروس این نکته را دریافتم که چگونه می‌توان نوشتارهای شما را با استفاده از لوی - استروس به جای گلدمن، از نو پیکربندی کرد.

می‌پذیرم که ساختارنگری در زمان خود بیش‌پرباری بود. اما امروزه در این باره چه نظری دارید؟

خب، در نیمه دهه ۱۹۷۰، در گروه زبان‌شناسی دانشگاه اسکس مشغول کار شدم. تجربه غریبی بود. اعضای هیات علمی همگی زبان خودشان را داشتند که در آن زبان متخصص بودند و مرا کارشناس زبانی موسوم به «فیلم» می‌خواندند. هر چند که در آن‌جا به نشانه‌شناسی هم تا حدی اهمیت می‌دادند اما مشغله ذهنی اصلی پژوهشگران، دستور زبان گشتاوری چامسکی و بحث و جدل حاد بر سر نقد تجدید نظر طلبانه‌ای بود که چامسکی عرضه کرده بود.

این جدل‌ها بر سر چه مباحثی بود؟

منطق مانتاگ یو^۲، معناشناسی زایشی و چیزهایی از این قبیل. به هر حال در آنجا دوره پایه واقعاً کاملی در زبان‌شناسی چامسکی و بحث‌های فنی له و علیه آن گذراندم.

به این ترتیب همه این‌هایی که گفتید چه ربطی به مطالعات سینمایی داشت؟ همین را می‌خواستم توضیح بدهم. همه اتفاق نظر داشتند که مطالعات سینمایی به هیچ روی با ساختارنگری سر و کار ندارد. سوسور انگار صدها سال است که مرده. یا کوبسن پیشگام محترمی تلقی می‌شد که دیگر از دور خارج

۱. *World on the Wane* ترجمه متن فرانسه گرمسیریان اندوهگین که فاقد چهار فصل اصلی کتاب است. - م.

۲. Richard Montague (۱۹۷۰-۱۹۳۰) منطق‌دان آمریکایی. - م.

شده است. از میان زبان‌شناسان فرانسوی عقاید هیچ کدام را درخور بحث نمی‌دیدند و مارتینه، ساختارنگر طراز اول فرانسوی، از همه کمتر محل بحث بود. در واقع ارباب نظر همگی، استدلال‌های چامسکی در مخالفت با ساختارنگری را بدیهی می‌پنداشتند، هر قدر که ممکن بود بر سر خود چامسکی با هم اختلاف رأی داشته باشند. از این که می‌دیدم سوسور را، که کار او نقطه آغاز اساسی برای لوی - استروس، بارت، لاکان و حتی دریدا بوده، گستاخانه طرد می‌کنند حیرت زده شدم. ناگهان دریافتم که برای سوسور کمترین وجهه‌ای قائل نیستند. انقلاب چامسکی وجوه تازه‌ای به منزله خصایص اصلی تمامی حیطه زبان‌شناسی معرفی کرده بود. نوشتارهای چامسکی همه درباره نحو و درباره جمله‌ها بود، درباره قواعدی که معنا را از طریق ترتیب واژه‌ها و از طریق صورت‌های صرفی واژه‌های تشکیل دهنده، از دل جمله‌ها بیرون می‌آورد. سوسور در کتاب خود خیلی به ندرت به نحو اشاره دارد. بارت یا یاکوبسن هم همچنین. به اعتقاد این‌ها محتوای معنایی به شیوه‌ای نسبتاً غیر دشوار مستقیماً به ساخت نحوی پیوند می‌خورد. مردود شمردن ساختارنگری از سوی چامسکی در مثال معروف او از تفاوت اجتناب‌ناپذیر میان دو جمله خلاصه شده است - جمله *John is easy to please* (که در آن *John* مفعول *please* است) و جمله *John is eager to please* (که در آن *John* فاعل *please* است). ظاهر رو ساختی این دو جمله همسان است اما دو الگوی معنایی کاملاً مخالف دارند، که در یکی «جان» خوشحال می‌شود و در دیگری «جان» خوشحال می‌کند. دو جمله شاید یکسان به نظر برسند اما در واقع همین ساختارهای اساسی بسیار متفاوت را دارند. هیچگونه ربط مستقیمی میان دال و مدلول وجود ندارد. نحوه ارتباط ژرف ساخت با روساخت آن مکانیکی نیست. در عوض با نظام پیچیده‌ای از قواعد نحوی مواجهیم که درون - داد معنایی را تبدیل به برون - داد روساختی می‌کند. سوسور ابداً به این مسائل نمی‌پرداخت. و بعد از این مباحث این سؤال پیش آمد که «قواعد نحوی به چه می‌مانند؟» اما این سؤال اساساً به ذهن ساختارنگرها خطور نکرد.

درست است، اما هیچ‌کس نتوانسته به نگرهٔ موفقی در این باب که نحو^۱ سینما به چه چیز شباهت دارد دست یابد، توانسته؟ در واقع، تا آنجا که من به یاد می‌آورم مدتی این فکر در ذهن شما بود که به یاری ایدهٔ ولادیمیر پروپ دربارهٔ ریخت‌شناسیِ روایت، مبنایی برای نوعی دستور زبان فیلم بیابید، اما هرگز واقعاً توضیح ندادید که چگونه روایت می‌تواند تبدیل به زبان فیلم بشود.

تلویحاً به این نکته اشاره می‌کنید که مدل استوار بر زبان‌شناسی از ابتدا محکوم به شکست بود و به جایی نرسید و وارد کردن عقاید پروپ به این مقوله هم نتوانست توفیقی به بار آورد. می‌فهمم که چرا به این نتیجه رسیده‌اید، اما قطعاً نتیجه‌ای نیست که من به آن رسیدم. بله، سرانجام ناگزیر شدم مدل سوسور و مدل چامسکی، هر دو، را طرد کنم اما همچنان بر این باورم که فیلم، دستور زبان دارد. [...]

چگونه این مطالبی که گفتید به چالز ساندروز پیرس ربط پیدا می‌کند؟ وقتی پیرس را به جای سوسور به عنوان نشانه‌شناس مرجع خود انتخاب کردید، آیا با این کار مدل زبانی را کم اهمیت جلوه دادید؟

درست است، زیرا حتی در آن وقت متقاعد نشده بودم که مدل استوار بر عقاید سوسور با فیلم مناسبت دارد. پیرس زبان را تنها یکی از چندین نظام نشانه‌ای می‌داند، نظام‌هایی که هر یک بر طبق انواع گوناگونی از قواعد عمل می‌کند. به عقیده من این موضوع به وضوح در مورد سینما صادق است. سینما از وجه مستند و وجه تصویری و نیز وجه نمادین یا زبان گونه برخوردار است. دلبسته طرز فکری شدم که بر حسب آن به نظر می‌آید سه گرایش اصلی در زیبایی‌شناسی فیلم مشابه سه نوع نشانه‌ای که پیرس متمایز کرده عمل می‌کنند که این نشانه‌ها عبارت است از نمایه، که از لحاظ وجودی با موضوع خود پیوند دارد، مانند درجه‌بندی دماسنج؛ شمایل، که از رهگذر شباهت با موضوع خود بر امری دلالت دارد، مانند یک تصویر؛ و نوع سوم همان نماد است که نسبتی اختیاری با موضوع خود دارد، نظیر یک واژه. زیبایی‌شناسی واقع‌گرا جلوه‌گاه نشانه‌های نمایه‌ای، زیبایی‌شناسی تصویرگرا جلوه‌گاه نشانه‌های شمایلی، و

آنچه که می‌توانیم زیبایی‌شناسی «استدلالی» بنامیم، با تأکید بر معنای مفهومی، جلوه‌گاه نشانه‌های نمادین است.

حرف‌تان را قبول می‌کنم که زیبایی‌شناسی جامع سینما یقیناً ناگزیر است با هر سه نوع نشانه و انواع پیچیده رابطه‌ای که می‌تواند میان آن‌ها به وجود آید سروکار داشته باشد. اما این سؤال برایم پیش می‌آید که در این بحث آیا مبنایی برای گونه‌ای نگره مربوط به ژانر، که فیلم مستند و درام و مقاله‌ای را از هم متمایز کند، وجود ندارد؟

خب، من از ترکیب هر سه ژانر - یعنی مستند و درام و مقاله‌ای - برای استفاده از تمامی توان بالقوه سینما دفاع می‌کنم. معماهای ابوالهول به این نیت ساخته شد که نمونه‌ای شاخص باشد از همان ژانر تجربی‌ای که در برگیرنده همه نشانه‌هاست.

پس جنبه‌های نظری کتاب شما مستقیماً به مشغله فیلم پژوهی و نیز فیلمسازی شما ارتباط دارد؟

کاملاً همین‌طور است. هنگام نوشتن کتاب هنوز فیلمی نساخته بودم اما داشتم فیلمنامه می‌نوشتm و قطعاً فیلمسازی هم در دستور کار بود. و بعد که فیلم‌های دوره جدید گودار به نمایش درآمد و جنبش «فیلم ساختاری» و روایت تجربی، نظیر زندگی بازیگران یا من تو او^۱ (شانتال آکرمان)، پا به عرصه گذارد این‌ها همه مرا بر آن داشت تا درباره ساختن فیلم بر طبق اصول جنبش پیشتان، و نه اصول متعارف در صنعت فیلمسازی، اندیشه کنم.

به یاد می‌آورم که در صنعت فیلمسازی مشغول به کار شده بودید.

بله. در سال ۱۹۶۸ به اتفاق همکارم، مارک پپلو، همچنان به نوشتن فیلمنامه اشتغال داشتم و چندی بعد فیلمنامه مسافر را برای آنتونیونی نوشتیم. پس از آماده شدن فیلم این فکر برای من پیش آمد که تا آنجا که به صنعت فیلمسازی مربوط می‌شود به هر هدفی که داشته‌ام رسیده‌ام آنتونیونی، متروگلدوین مه‌یر، جک نیکلسن! پس مصمم شدم خودم به فیلم ساختن پردازم اما در مقام فیلمساز تجربی و با همراهی لورا مالوی. ما کار فیلمسازی خودمان را بسیار مرتبط با

فعالیت‌مان در مقام نظریه‌پرداز تلقی می‌کردیم. البته در این امر ایزنشتاین را سرمشق دوردست خود قرار دادیم، اگر چه وی سرانجام با ناکامی روبه‌رو شد. آیا تصور نمی‌کنید در کلّ اندیشه سرسپردگی به سینمای تجربی گونه‌ای سرخوردگی به چشم می‌خورد؟

وسوسه‌ام می‌کنید که به شما پاسخ بدهم «گیریم که این طور باشد!» مگر تمسک به سینمای تجربی چه ایرادی دارد؟ از دید من جذاب‌ترین کارگردانان هالیوود همیشه رگه‌ای تجربی داشته‌اند. فیلم‌های بزرگ هالیوود را در نظر آورید - تعصب، شرلاک جونی‌یر، طلوع، مراکش، عصر جدید، شهروند کین، طناب، کریدور شوک، ۲۰۰۱. اودیسه‌ای فضایی، بلید رانر. این فیلم‌ها جملگی وجه تجربی دارند. ستایشگر پرشور معذود فیلم‌سازی‌ام که موفق شده‌اند میان دو حیطه زندگی حرفه‌ای در صنعت و پای بندی به تجربه، توازن برقرار سازند. مثل هر کس دیگری، نسبت به فیلم‌های پیتز گرین‌اوی کمی تردید دارم. اما مسلماً در این نکته هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دهم که جسارت گرین اوی به حدی است که نمونه‌ای برای پیروی دیگران به دست داده است.

آیا سخن گفتن از ایزنشتاین - در مقام یک نمونه - هنوز معنی دارد؟ او طی دوران کم‌بار دهه ۱۹۳۰ در مدرسه سینما درس می‌داد، این طور نیست؟ به نظر شما نظریه و عمل را در مدرسه سینما نیز می‌توان با هم ترکیب کرد؟

ایزنشتاین کارگردانی را به شیوه‌ای یاد می‌داد که شامل نگره آموزشی هم می‌شد. اما این امر بسیار نادر است. تجربه من نشان می‌دهد که حتی بهترین مدارس سینما این دو موضوع را از هم جدا می‌کنند. شاید استدلال کنند که فیلم‌سازی به سادگی وقت کافی برای مطالعه نگره فیلم باقی نمی‌گذارد، اما به گمان من این حرف فقط یک جور از زیر کار در رفتن است. در یک عرصه آرمانی، دانشجویان رشته تولید، معلومات پایه‌ای قابل اتکایی در تاریخ و مقوله‌های نظری دارند، همچنان که دانشجویان رشته‌های نظری باید معلومات پایه‌ای در فن تولید داشته باشند. اما در عمل این طور نیست. تفکیک میان این دو برنامه آموزشی سال به سال دارد وسیع‌تر و اساسی‌تر می‌شود.

اهمیتی دارد؟

البته که دارد. واقعاً این موضوع رنجم می‌دهد که می‌بینم بیشتر دانشجویانی

که در رشته‌های نظری درس می‌خوانند هرگز فرصت جدی فیلمسازی پیدا نمی‌کنند و برعکس، دانشجویان رشته تولید مجال یا حوصله آن را ندارند که به طور جدی درباره نگره فیلم بیندیشند.

صحبت شما بر سر چیست، جدایی طلبی؟ نافرهیختگی؟

قضیه به سادگی این است که نظام موجود، آن‌طور که باید کار نمی‌کند. به همین دلیل است که خواندن درس‌های کلاسی ایزنشتاین کار این قدر حیرت‌آوری به نظر می‌رسد. وی برای درس‌های مربوط به کارگردانی فقط به تجربه عملی‌اش اکتفا نمی‌کرد، بلکه این کلاس‌ها سرشار از مباحث نظری – نشانه‌شناسی، زیبایی‌شناسی، تاریخ هنر – هم بود.

این علاقه او به مباحث نظری از کجا آب می‌خورد؟

از کنجکاوی بی‌امان و از پس‌زمینه او در تئاتر تجربی. و به علاوه قاعدتاً باید از شیوه پافشاری مارکسیسم بر نیاز به نگره، به مثابه راهنمای «عمل» تأثیر گرفته باشد.

اما ایزنشتاین حتی در میان کارگردانان شوروی یگانه است.

بله، اما اگر به دقت بنگرید، در می‌یابید که شیوه برخورد بسیاری از کارگردانان با فیلم‌شان، چه در هالیوود و چه در اروپا، بُعدی نظری هم دارد. شیوه عمل ایزنشتاین بسیار نظام‌مندتر از اکثر کارگردانان بود، اما بارقه‌های جذابی از درک عمیق [مسائل هنری] در نوشته‌های گهگاهی اشترنبرگ یا هیچکاک مثلاً، به چشم می‌آید. نظریه‌پردازان آکادمیک تقریباً هیچ توجهی به ایزنشتاین معطوف نمی‌دارند، چه رسد به آرای سایر فیلمسازان. اما کار این فیلمسازان در خور مطالعه جدی است.

خیال ندارید حالا پس از گذشت چندین سال نگاهی بیندازید به شرحی که بر

دوره کار هنری ایزنشتاین نوشته‌اید و در باره آن باز اندیشی کنید؟

عرض کنم، اکنون نوشتارهای خیلی بیشتری به قلم او در دسترس است. اما مطمئن نیستم که بخواهم در آرای اصلی‌ای که در نشانه‌ها و معنا در سینما عرضه کرده‌ام بازنگری کنم. شرحی را که نوشته‌ام هنوز از دید من درست به نظر می‌رسد و به طور کلی، تمام نوشتارهای جدیدی هم که منتشر شده این را تأیید می‌کند تنها ممکن است بازنگری من تغییر «محل تأکید» باشد و نه تغییر موضع در اصل

مطلب. اما ضربه عمده ناشی از پژوهش‌های جدید در آینده فرود خواهد آمد. به تصور من این ضربه در حیطه تاریخ سیاسی و تأثیر آن بر ایزنشتاین خواهد بود. باید انبوهی از مواد خاک گرفته در بایگانی‌های شوروی سابق موجود باشد که پرتوی تازه‌ای بر زندگی هنری ایزنشتاین خواهد افکند. ما بالاخره باید بتوانیم به تمامی تحولات زیر زمینی سیاستی که اتحاد شوروی نسبت به هنرها و سینما اتخاذ کرده بود دست یابیم. تاریخ علنی این همه را می‌دانیم، اما حتماً تاریخ مخفیانه‌ای هم هست که آرام آرام، وقتی بایگانی‌ها سرانجام در معرض دید عموم قرار گیرد، آشکار خواهد شد.

شما خط فاصل روشنی می‌کشید میان زندگانی هنری ایزنشتاین در دهه ۱۹۲۰ و زندگی او بعد از تحکیم فرمانروایی استالین، زمانی که ناگزیر شد - نه فقط برای تداوم کار خود بلکه احتمالاً حتی برای زنده ماندن - تن به سازش‌های دردناکی بدهد.

بله، حیرت می‌کنم از این‌که پس از به روی صحنه بردن اپرای واگنر در تئاتر بولشوی در سال بعد از انعقاد پیمان استالین - هیتلر، توانست به کارگردانی ایوان مخوف بپردازد. سپس می‌رسیم به طراحی‌های «هرزه نگارانه» او (سالومه، سباستیانوس قدیس، تصلیب مسیح). این طرح‌ها با فیلم‌های او یا همجنس‌خواهی او چه ارتباطی دارد؟ اعتقادات شخصی در این میان چه نقشی دارد؟ زندگی خصوصی ایزنشتاین کماکان نقاط ابهام فراوان دارد و هنوز در دسترس عموم قرار نگرفته. هر چه هست حکایت بافی و گمانه‌زنی است.

کاری را که در مکزیک انجام داد می‌توان حائز اهمیت فراوان دانست چرا که کمتر جنبه تحمیلی داشت - شاید بتوان این‌گونه تعبیر کرد که پارا از حد فراتر گذارده بود.

دقیقاً همین‌طور است. دوره جذابی در طول زندگی هنری اوست. کتاب مکزیک از چشم روسی، اثر ویلیام هریسن ریچمند، آکنده از مطالب تفکر برانگیز است. میل دارم نکات خیلی بیشتری درباره گفت‌وگوهای ایزنشتاین با سیکه ایروس^۱ (که هارت کرین^۲ هم در آن‌ها شرکت داشت) و این‌که چطور همدیگر را

۱. Siqueiros (۱۸۹۶-۱۹۷۴): نقاش مکزیکی. - م.

۲. Hart Crane (۱۸۹۹-۱۹۳۲): شاعر آمریکایی. - م.

تحت تأثیر قرار دادند بدانم. این گفت‌وگوها در شهر تاسکو در سال ۱۹۳۲ صورت گرفت و ظاهراً درباره زیبایی‌شناسی، نقش هنر در سیاست و نقش هنر مردمی بحث می‌کرده‌اند. دیدار ایزنشتاین از شهر توانته‌پک^۱، برای فیلمبرداری صحنه‌هایی از زنده باد مکزیک^۲، برای من موضوع بسیار جالبی است.

توانته‌پک؟

تصویر زنان اهل توانته‌پک در جنوب مکزیک اشتغال ذهنی همیشگی هنرمندان دوران رنسانس مکزیک بود. واسکونسلوس، وزیر فرهنگ انقلابی مکزیک، دیه‌گو ریورا را پس از بازگشت از پاریس، به توانته‌پک فرستاد تا خود را از نو جذب زندگی مکزیکی سازد. زنان توانته‌پک به نحو برجسته‌ای در دیوارنگاره‌های بزرگ او در مکزیکو سیتی به چشم می‌خورند. فریدا کالو^۳ لباس زنان توانته‌پک را برای تصویر خود در نگاره‌های متعددی که از چهره خود می‌کشید اقتباس می‌کرد. تینا مودوتی^۴ به توانته‌پک سفر کرد تا از زنان آنجا عکس بگیرد. حتی سرایدار خانه ایزنشتاین، زمانی که برای فیلمبرداری در مکزیک به سر می‌برد، یک تابلوی گواش از زنان توانته‌پک کشید. شاید دلبستگی من اندکی اغراق‌آمیز باشد (در برگزاری نمایشگاهی از آثار کالو و مودوتی از مسئولان برنامه بودم علاوه بر آن که درباره ایزنشتاین هم مطلبی نوشتم). اما چند سال پیش، این سعادت را داشتم که از نمایشگاه بزرگی در مکزیکو سیتی دیدار کنم و کل تاریخ به تصویر در آوردن زنان توانته‌پک در هنر مکزیک را ردیابی کنم و همین امر به تدریج برای من روشن ساخت که این جنبه از هنر مکزیک چه اهمیت شگرفی نزد ایزنشتاین داشته است. وی به طیف وسیعی از نظریه‌هایی در باب «مادر سالاری ابتدایی» (با خوفن، انگلس، لوی برول و دیگران) آشنایی داشت و این‌ها پیوند می‌یافت به نشانه‌شناسی او و علایق فرهنگی‌اش. به عقیده من با علاقه وی به اولیس جیمز جویس نیز ارتباط دارد. آیا به اعتقاد شما نظریه‌های ایزنشتاین خود نوعی اسطوره که وی لازمه کار

1. Tehuantepec

۲. Frida Kahlo (۱۹۵۴-۱۹۰۷): نقاش مکزیکی، همسر ریورا و از فعالان سیاسی مکزیک.

۳. Tina Modotti (۱۹۴۲-۱۸۹۶): عکاس، متولد ایتالیا و از فعالان سیاسی در مکزیک و

اسپانیا. م.

هنری‌اش بداند، محسوب نمی‌شد؟

گمان نمی‌کنم «اسطوره» واژه مناسبی باشد. به نظر من می‌توان آن‌ها را زیر عنوان نظریپردازی‌ها^۱ یا فرضیه‌ها آورد. اما در آن صورت همین را در مورد بارت یا اکو هم می‌توان گفت. نشانه‌شناسی هنوز حوزه پژوهشی جدیدی است و در نتیجه ناگزیر است بیشتر با فرضیه‌ها سر و کار داشته باشد تا با حقایق تثبیت شده. هر رشته جدیدی، در مقایسه با سایر حوزه‌های تثبیت شده‌تر، خواه ناخواه بیش از حد متکی بر حدس و گمان است. اما این امر نقیصه به حساب نمی‌آید. گونه‌ای ضرورت است و ذهن را به شغف می‌افکند.

آیا استناد شما به عقاید پیرس در مباحث سینمایی را هم باید نظریپردازی شمرد؟ توجه داشته باشید که اصلاً عنوان یکی از کتاب‌های پیرس دستور زبان نظری^۲ است. استفاده از مقوله‌های نظری را هیچ ضعفی تلقی نمی‌کنم. مؤلفه‌های کاملاً ضروری هر اندیشه جدی‌ای است. نگاه کنید به فروید و لاکان! بیش از این‌ها نمی‌شود نظری‌پرداز بود! نظری‌پردازی برانگیزاننده بحث انتقادی و دلیل نقضی^۳ و صورت‌بندی مجدد است که جملگی بخشی از فرآیند نظریه‌سازی است. پیرس در نوشتارهای خود درباره «قیاس محتمل»^۴ این موضوع را به روشنی بسیار بیان می‌دارد. وی «قیاس محتمل» را بخش ضروری نظریه‌سازی و هم‌سنگ استقرا و استنتاج می‌داند. «قیاس محتمل» اصطلاح او برای فرآیند تشکیل فرضیات و حدسیات است و متضمن عنصری از عمل حدس است، عملی که به نحوی سامان داده شده تا واقعیتی را توضیح دهد که در غیر این صورت تعجب‌آور می‌بود. پیرس اعتقاد راسخ داشت که حدس زدن جزء ذاتی علم و به همان اهمیت مشاهده یا استدلال است. بهتر است نگاهی بیندازید به کتابی به نام نشانه سه با عنوان فرعی «دوپن، هومز، پیرس»^۵ نوشته اومبرتو اکو و تامس سیبیاک. این همان «دوپن»ی است که در نامه ربوده شده^۶ به آن بر می‌خوریم.

پو یا لاکان؟ این «هومز» همان شرلاک هومز است؟

1. speculations

2. *Speculative Grammar*

3. counter-argument

4. abduction

5. *The Sign of Three, "Dupin, Holmes, Peirce"*

۶. داستان کوتاهی از ادگار آلن پو که لاکان تحلیلی بر آن نوشته است. کارآگاه دوپن شخصیت اصلی داستان است. - م.

بله، همین‌طور است. واتسن^۱ عزیز من.

پس به اعتقاد شما نظریه از طریق طرح پرسش‌ها، حدس زدن، ساختن فرضیات با قیاس محتمل، آزمودن آن‌ها به شیوه استقرایی با طرح پرسش دیگر، و غیره پرورده می‌شود؟

بله. به گفته هینتیکا^۲ در نشانه سه، به «نظریه روشنی درباره رابطه پرسش - پاسخ» نیاز داریم. وی صحنه‌های پرسش و پاسخ را «بازی‌هایی که در برابر طبیعت اجرا می‌شود» می‌داند. طبیعت دشمن ماست، در آن حال که تلاش می‌کنیم پاره‌های تازه اطلاعات را استخراج کنیم، که می‌توانیم برای صورت‌بندی حدسیات بعدی از آن‌ها استفاده کنیم و همین امر منتهی می‌شود به پرسش‌های بیشتر در زنجیره‌ای از استفهام. به این تأکید بر پرسیدن و نه پاسخ دادن، تعلق خاطر وافر دارم. بله، باید هم داشته باشید. بالاخره هر چه باشد معماهای ابوالهول را شما ساخته‌اید.

کاملاً درست است. این فیلم یک‌سره حول یک رشته پرسش ساختار یافته، پرسش‌هایی که به منظور به چالش کشیدن فرضیه لاکان، مبتنی بر این‌که زبان عمدتاً محملی برای قانون پدرسالاری است و نه معمای مادرسالاری، طرح می‌کند. در باره این است که چگونه نوشتارهای لاکان خود نیاز به پرسیده شدن دارند و نه عرضه شدن به منزله «قانون» - اما مثل این‌که از نشانه‌ها و معنا در سینما خیلی دور افتادیم، کتابی که باید درباره آن نیز پرسش کرد! و این دیگر کار شماست! پیشتر گفتید که نشانه‌ها و معنا... را باید همراه با تماشای فیلم‌های شما خواند. همین‌طور است؟

حرف بسیار درستی است. اما کتاب نوشتن و فیلم ساختن انواع بسیار متفاوت گفتمان است و هر یک نوع ویژه پرسش کردن خود را دارد. شاید ارتباط متقابلی وجود داشته باشد. نشانه‌ها و معنا... می‌پرسد: «چه نوع فیلمی باید بسازیم؟» که معماهای ابوالهول پاسخ می‌دهد. بعد معماها... می‌پرسد: «چه نوع نظریه‌ای باید وضع کنیم؟»

به عقیده شما نظریه فیلم اکنون چه نوع سؤال‌هایی باید از ما بپرسد؟

۱. Watson، دستیار شرلاک هومز

سؤال‌هایی دربارهٔ پیشتاز و سؤال‌هایی که داشتیم درباره‌شان صحبت می‌کردیم - کاربردشناسی^۱ فیلم و زبان فیلم، شیوه‌ای که فیلم با بهره جستن از آن واجد دستور زبان شد.

منظور شما از «کاربردشناسی فیلم» چیست؟

شیوه‌ای که به یاری آن زبان فیلم در واکنش به نیازها و مشکلات عملی تحول یافت. اگر به سیر تکاملی زبان فیلم در سال‌های اولیهٔ سینما نظری بیفکنیم، می‌بینیم که به نیازهای عملی روایت واکنش نشان می‌دهد.

چيست که تکامل عملی (پراگماتیک) زبان فیلم را باعث می‌شود؟ ممکن است خواهش کنم نمونه مشخصی از فیلم خاصی را ذکر کنید؟

سعی‌ام را می‌کنم. نمونهٔ کمابیش معروف و پذیرفته شده‌ای از سال‌های آغازین سینما انتخاب می‌کنم. بگذارید نگاهی بیفکنیم به مقاله آندره گودرو^۲ دربارهٔ «تکامل تدوین موازی» در جنگی به نام سینمای اولیه که تامس السسر^۳ فراهم آورده است. گودرو به بحث درباره فیلم معروف ادوین پورتر، زندگی یک آتش نشان آمریکایی، می‌پردازد. دو نسخه از این فیلم در دست است که یکی نه نما دارد و در سال ۱۹۰۳ ساخته شده و به نسخه «کپی رایت» شهرت دارد و دیگری بیست نما دارد و به نسخه «موزه هنر مدرن» معروف است. این دو نسخه تا دو نمای آخر نسخه «کپی رایت» با هم یکسان‌اند. در نسخه «موزه» این دو نما به سیزده قطعه جدا با تدوین موازی خرد شده است.

شرح مشخص‌تر به این صورت است که در نسخه «کپی رایت» نمای ماقبل آخر (نمای ۸) یک رشته رویدادهای بسیار کوچک متوالی را نشان می‌دهد که داخل یک اتاق طبقه بالا در خانه‌ای شعله‌ور در جریان است: الف) زنی بیدار می‌شود و می‌بیند اتاقش پر از دود است. ب) به طرف پنجره می‌رود. ج) به سمت عقب گنج می‌خورد و می‌افتد روی تخت. د) یک آتش نشان از در وارد می‌شود و پنجره را می‌شکند. ه) زن را از جا بلند می‌کند و از پنجره می‌برد بیرون. ز) دو آتش نشان دیگر با شلنگ آب از همان پنجره داخل می‌شوند و آتش را خاموش می‌کنند.

1. pragmatics 2. André Gaudreault
3. Thomas Elsaesser

سپس در نمای ۹، یعنی نمای آخر، همان صحنه نجات را از بیرون خانه می‌بینیم: الف) زن پشت پنجره ظاهر می‌شود. ب) یک آتش نشان وارد خانه می‌شود. ج) آتش نشان نردبانی را به دیوار خانه تکیه می‌دهد. د) آتش نشان زن را از نردبان پایین می‌آورد. ه) آتش نشان دوباره از نردبان بالا می‌رود و زن ناامید شده. و) دوباره آتش نشان را با بچه می‌بینیم و حالا مادر با خوشحالی او را در آغوش می‌گیرد.

اما در نسخه «موزه» همان صحنه نجات که در این دو تک نما نشان داده می‌شود (از دید درون و بیرون خانه) به سیزده نمای متناوب خُرد می‌شود (هفت نما از نمای ۸ که با شش نما از نمای ۹ تدوین موازی شده). این نسخه «متناوب» را عموماً نسخه متأخر بهتری به نسبت نسخه «کپی رایت» می‌شمارند و دربرگیرنده ابداعات تازه‌ای در تدوین موازی بود که نام‌گرفیت را برای ما تداعی می‌کند. گودرو این فیلم را صرفاً از لحاظ زمانی مورد بحث قرار می‌دهد. از دید او مفاهیم کلیدی عبارت است از «همزمانی» و «توالی». بحث او این است که دو فقره «خط داستانی» به‌طور همزمان در این نماها وجود دارد و می‌افزاید که تدوین موازی در این جا معنای درست خود را دارد چون تمهیدی است «برای نشان دادن همزمانی توسط متوالی بودن». اما در واقع، هر چند که جنبه‌های متفاوتی از این حادثه ممکن است همزمان باشند، خط‌های داستانی واقعاً جداگانه‌ای نیستند. خطر و نجات ممکن است همزمان باشند، اما خطر است که نجات را سبب می‌شود و هر چه خطر فوری‌تر باشد، نجات نیز فوری‌تر می‌گردد. رابطه‌ای منطقی میان خطر و نجات هست. تدوین موازی نمایش دهنده ساختار منطقی پیچیده‌ای است که لازمه مرحله نجات است، ساختاری که متضمن توالی رویدادهای فرعی، تعدد آدم‌های درگیر و جدایی مکان‌هاست. منطق زمانی رویداد از انتظامی استوار بر توالی [و پیوستگی] پیروی می‌کند اما مکان‌هایی که رویداد در آن‌جا جریان دارد ناپیوسته [و غیر ثابت] است، تا این که می‌رسیم به پایان خوش فیلم و کار نجات پایان می‌یابد.

می‌خواهید بگویید زمان و مکان ویژگی‌های معنایی روایت‌اند، که نباید آن‌ها را مستقل از روایت انگاشت؟

کاملاً همین‌طور است. تدوین موازی تمهیدی «زبان شناختی» است که به

سنخ ویژه‌ای از کنش روایی، کیفیات دستور زبانی می‌بخشد و اولویت را به ریخت‌شناسی درونی و توسعه کنش می‌دهد – در این مورد کنش «نجات»، که خود از پیش مستلزم چند عامل است. نخست خطر، بعد ارتباط، و بعد حرکت فیزیکی میان دو مکان و دو نقش (نجات دهنده و نجات یافته). جدایی مکان‌ها و توالی منطقی کنش‌های فرعی هر دو ناشی می‌شود از ویژگی‌های معنایی اساسی نجات از وضعیت خطر. در واقع همچنان که تدوین موازی تکامل می‌یافت، عامل همزمانی را کم‌رنگ می‌کرد. قطعه‌های کوتاه کنش منطقاً مرتبط، به طور متناوب از پی هم می‌آیند بدون این‌که اصلاً همپوشی داشته باشند. [...] به نظر شما تکامل زبان فیلم را می‌توان به مثابه نوعی فرآیند حل مسئله انگاشت – چگونگی روشن ساختن ساختار معنایی و منطقی هر یک از رویدادها در چارچوب روایت، به موجزترین روش ممکن.

بله درست است. اگر هنر فیلم به نحو دیگری تکامل یافته بود – آن گونه که در مورد ژانرهای متعدد «فیلم تجربی» رخ داد – در آن صورت زبان آن هم به نحو متفاوتی پرورش می‌یافت. به همین دلیل فهم کردن فیلم‌های تجربی برای مردم دشوار است. روایی نبودن آن‌ها بدان معنی است که سنخ متفاوتی از زبان فیلم را به کار می‌گیرند، یا به آن اشاره دارند. باید این زبان را فراگرفت. فیلم‌های تجربی غالباً از حیث زمان و مکان به نحوی انتزاعی تحلیلی‌اند و لزوماً استوار بر مشخصه‌های داستان نیستند.

چگونه این مطلب به گفته‌های شما در باب زیبایی‌شناسی فیلم ارتباط پیدا می‌کند؟ با رجوع به معماهای ابوالهول، به نظر می‌رسد می‌خواستید فیلمی بسازید که هم استوار بر داستان باشد و هم در عین حال واکنشی باشد در قبال نحوه^۱ روایی. آیا این امر نوعی قضیه متناقض نما نیست؟

بله، این فیلم یک داستان می‌گوید – یا بیش از یک داستان – اما «زبان فیلم» متعارف را به کار نمی‌گیرد.

از یک رشته حرکات افقی ۳۶۰ درجه‌ای استفاده می‌کند، که هر یک نشان دهنده یک تک صحنه خرد نشده حاوی یک کنش اصلی است.

می‌توان گفت به نوعی، همچنان که ایزنشتاین در مورد زنده باد مکزیک! گفت، «همانند یک گردن بند ساخته شده». در واقع این فیلم از ایزنشتاین هم فراتر رفت چرا که ما [دو کارگردان فیلم] برای کنش، شأن نازل‌تری نسبت به قاب‌بندی و ترکیب بندی قائل شدیم. آن را از این هم بیشتر عاری از خصایص دراماتیک کردیم. داستان نمایشی را صرفاً در حد حکایتی اساسی دیدیم که انعکاس داستان اودیپ از دید ژاک لاکان و مو مانونی^۱ بود. تصور می‌کنم می‌خواستیم مفهوم مونتاژ ذهنی ایزنشتاین را به بُعد دیگری ببریم، به یک نوع شالوده شکنی حتی رادیکال‌تر «زبان فیلم» غالب.

چرا؟ این موضوع را چه‌گونه به مؤلف گرایسی‌تان و تحسین مخلصانه‌تان از سینمای هالیوود - یا دست کم به تمجیدتان از کارگردانان «معبد نشین» (پانتئون) هالیوود - ربط می‌دهید؟

به این پرسش می‌توان به دو روش پاسخ داد: نخستین روش این است که بگوییم من در مرحله گسستن گودار از حوزه نفوذ هالیوود پس از شکل گرفتن از طریق آن، دنباله رو او شدم. دومین پاسخ این است که بگوییم گودار نمونه‌ای بود که خیلی تحت تأثیر او بودم، اما همچنین وقتی شروع کرد به کنار گذاشتن داستان‌گویی، یا به حداقل رساندن آن، به طور روزافزونی نسبت به او موضع انتقادی اتخاذ کردم. پنته سیلیا - نخستین فیلمی که با لورا مالوی ساختم - داستان واحدی را، مکرر در مکرر، هر بار به شیوه یا سبک و سیاقی متفاوت، بازگو می‌کرد. در کنار هم گذاری و نه تداوم.

پس می‌توان گفت که شما هالیوود را طرد کردید، اما توانستید همچنان دلبستگی خویش را به داستان‌گویی و روایت حفظ کنید؟

گمان می‌کنم انگار دارید به طریقی مرا به اعتراف کردن وا می‌دارید. عشق من به سینما، عشق دیوانه‌وار من به فیلم‌های قدیمی برجسته هالیوود، هرگز مرا رها نکرده است. نمی‌توانستم خودم را از بند آن برهانم، حتی اگر می‌خواستم. و سرانجام جایگاه خود را در ذهن من تثبیت کرد. از یک لحاظ می‌توان گفت که عشق به سینما کاملاً از سیاست هنر یا زیبایی‌شناسی پیش‌تاز فراتر رفت. بالاخره

هر چه باشد همین عشق به سینما بود که در واقع مبنای این اعتقاد قرار گرفت که سینما را هنر بشمارم، و زیبایی‌شناسی را مهم‌تر از ایدئولوژی بدانم. بنا به همین دلایل است که هرگز به مقوله فرهنگ یا «مطالعات فرهنگی» علاقه نداشته‌ام. همیشه در پی هنر و زیبایی‌شناسی بوده‌ام.

ممکن است در این باره قدری بیشتر صحبت بفرمایید؟ به نظر شما تفاوت میان هنر و فرهنگ در چیست؟ چه عنصری در «هنر» بود که باعث شد شما برای آن اولویت قائل باشید و چه بود که سبب شد نسبت به مفهوم «فرهنگ» بی‌اعتماد شوید؟

می‌دانید که من هیچ‌گاه درباره این موضوع چندان به صراحت چیزی نگفته‌ام، اما در هر آن‌چه درباره سینما نوشته‌ام این نکته تلویحاً به چشم می‌خورد. به هنر تعلق خاطر دارم و دلبسته مفهوم‌ها (ایده‌ها) هستم اما هرگز جاذبه «فرهنگ» را درک نکرده‌ام. تلاش خواهم کرد تا بتوانم آن را برای شما تحلیل کنم، اما یقین ندارم که تا چه حد در این کار موفق شوم. سلیقه شخصی با تاریخ اندیشه درهم می‌آمیزد! همان‌طور که لابد می‌دانید، ایده «مطالعات فرهنگی» از انگلستان سرچشمه می‌گیرد، و در عنوان «مرکز مطالعات فرهنگی معاصر بیرمنگام»، که ریچارد هوگارت در ۱۹۶۱ تأسیس کرد، جلوه یافت. هوگارت بعد از استعفا از سردبیری نیولفت ریویو، توسط استیوارت هال به این مرکز پیوست، مرکزی که به رهیافت پرورده در کتاب خود هوگارت به نام کاربردهای سواد (۱۹۵۷)، و البته در اثر بسیار معتبر و گرانقدر ری‌مند ویلیامز، فرهنگ و جامعه (۱۹۵۸)، شکل نهاده‌ای بخشید.

بر حسب تحلیل این دو کتاب مفهوم «فرهنگ» توصیف راه و رسم زندگی یک جامعه شمرده می‌شود. در مورد هر دو کتاب، نویسندگان – هوگارت صراحتاً و ویلیامز تلویحاً و در رمان‌هایش با صراحت بیشتر – از تجربه دوران کودکی خود و بزرگ شدن در میان طبقه کارگر مایه گرفتند. تصور می‌کنم [تکوین] این مفهوم متأثر از عقاید الیوت و اف.آر.لی‌وس^۱ باشد که نفر اول محافظه‌کاری رادیکال و دومی رادیکالی محافظه‌کار بود. به زعم اینان فرهنگ

گونه‌ای راه و رسم زندگی بود و عنصری بود که به زندگانی اجتماعی بافت و معنا می‌بخشید. هر دوی این نویسندگان نسبت به فرهنگ توده گیر تجاری شده قرن بیستم فوق‌العاده بدگمان بودند و دست کم نزد لی‌وس، همچنین نوعی تنفر ریشه دار از امتیاز طبقاتی و مفهوم فرهنگ به مثابه مایملک یک گروه نخبه و نه کل مردم به چشم می‌آمد.

کتاب هوگارت بیان‌کننده وابستگی او به فرهنگ طبقه کارگر بود، فرهنگی که از دل آن پرورش یافته بود. در زمانی که بر اثر فرآیند دموکراتیزه شدن دانشگاه‌ها، که مدت‌ها بود انتظارش را می‌کشید، خود را عضو نخبگان بهره‌مند از حق ویژه یافت، دچار آشفتگی ذهنی شد و بازتاب این امر نیز در کتاب به خوبی هویدا است. کتاب ویلیامز، از سوی دیگر، به توصیف شیوه‌هایی پرداخت که توسط آن‌ها منازعه بر سر مفهوم «فرهنگ» بر تاریخ اندیشه انگلستان تأثیر مهمی نهاد و پایان آن حمله‌ای بود به رسانه‌های توده گیر و فراخوان مجددی برای احیای یک فرهنگ مشترک - «فرهنگ زنده» - که هم براساس رشد طبیعی و هم بر پایه موضع‌گیری سنجیده باشد.

واکنش شما چگونه بود؟ واکنش منفی نشان دادید؟

متأسفانه باید بگویم که هم زیبایی پرستی و هم رسانه‌های توده گیر را سخت به باد انتقاد گرفتم. بگذارید نخست درباره رسانه‌های توده گیر صحبت کنم - و مشخصاً سینمای آمریکا. کل این گرایش فکری - یعنی اورول و هوگارت و ویلیامز - هم به صراحت و هم به طور ضمنی ضد آمریکایی بود. جامعه فرهنگی موضوع بحث این نویسندگان جامعه‌ای بود سنتی و انگلیسی یا شاید بهتر باشد بگوییم بریتانیایی، بدون تلاش برای شکافتن وجوه تمایز میان آن‌ها. آنان به این اعتقاد رسیده بودند که بریتانیا کشوری است که در آن فرآیند پرولتاریایی شدن بیش از هر کشور دیگری به طول انجامیده و در نتیجه طبقه کارگری به وجود آمده که از فرصت و زمان لازم برای ساختن و پرداختن یک «شیوه زندگی» طبیعی و پروراندن فرهنگ غنی خاص خود بهره‌مند بوده است. اما زمانی فرارسید که این فرهنگ در معرض خطر موج تازه‌ای از تجاری شدن قرار گرفت؛ موجی که نه از درون، مثلاً با ظهور مطبوعات پرتیراژ، بلکه از بیرون و با تهاجم سینمای هالیوود، برخاست.

ویلیامز به هیچ روی از موضع ضد هالیوودی اش دست نکشید. او سینما را از این حیث که سینماست محکوم نکرد. در واقع از لحاظ گشودن باب بحث و گفت‌وگو دربارهٔ فیلم در محیط دانشگاه – در دانشگاه کمبریج، جایی که تدریس می‌کرد – پیشگام بود و حتی با همکاری مایکل اورم، از دوستان وابسته به جنبش سینمای مستند بریتانیا، کتابی به نام *درآمدی بر فیلم نوشت*. اما هالیوود را قابل اعتنا نمی‌دانست – جز به گمانم گریفیت را. و در مراتب بعدی به ایزنشتاین و پودوفکین و سینمای صامت آلمان نظر داشت و بعد به برگمان و سرانجام به گودار می‌رسید. دیدگاه من نسبت به هالیوود یکسره متفاوت بود. واقعش را بخواهید، احساس می‌کردم فرهنگ بریتانیایی، سر تا پا و نزد همه طبقات، خفقان‌آور شده و به این نتیجه رسیدم که به هوای تازه‌ای از بیرون سرزمین خود نیاز دارد تا رنگ و بوی شدیداً محلی‌اش را محو کند و آن را از انزوا خارج سازد. از این جاست که می‌توانم بگویم دلبستگی‌ام به سینمای هالیوود و نظریهٔ فرانسوی انگیزه واحدی داشت. نوعی حملهٔ گازانبری به شمار می‌آمد – هنر فرومایه از آن سوی اقیانوس و نظریهٔ والا از آن سوی دریا.

نکته اصلی این تمایزی که میان «هنر» و «فرهنگ» قائل می‌شوید چیست؟ آیا تمایز روشنی برقرار است یا در مواردی این دو مفهوم مختصات مشترکی دارند؟ خب، اگر تعریف ویلیامز از فرهنگ را بپذیریم، در آن صورت هنر آشکارا متمایز است. هنر یعنی مجموعه‌ای از متون و نه گونه‌ای راه و رسم زندگی. در واقع در باب هنر اختلاف نظر چندان فاحشی با ویلیامز ندارم – ویلیامز آثار هنری را به مثابه متون قلمداد می‌کرد و تأکید داشت که فرم بیشترین اهمیت را دارد. شاید از معنای مورد نظر خود از اصطلاحات «متن» یا «فرم» برداشت متفاوتی در ذهن داشت، اما باز شناختن هنر از فرهنگ به آن شیوه قطعاً ضروری بود. همچنین ویلیامز دیدگاه‌های متعارف و رسمی درباره سلیقه و کیفیت را رد می‌کرد. یکی از نکاتی که برای مثال درباره کار آی.ای. ریچاردز مورد علاقه خاص او بود این است که ریچاردز به دانشجویان خود متونی برای خواندن می‌داد اما نام نویسنده را به آنان نمی‌گفت. بدین گونه بود که فهمید واکنش دانشجویان در برابر عناصر زیبایی شناختی متن، وقتی بدون نام بردن از نویسنده جایگاه متعارف یک اثر روشن نیست، صورت کاملاً متفاوتی دارد. به زعم

ویلیامز، هنر نقشی در فرهنگ به عهده داشت اما آشکارا با فرهنگ یکی نبود. بد نیست این نکته را هم اضافه کنم که از نگاه ویلیامز، فیلم دنباله‌دار را گرفت، به طوری که برگمان راه استریندبرگ را دنبال کرد. فیلم، هنری دراماتیک بود.

نه هنری بصری؟ نظر شما چیست؟

به اعتقاد من فیلم به وضوح هنری چند ریخت است. فیلم در معنای محدود کلمه، هنری تصویری است. اما همچنین هنری روایی، هنری نمایشی، هنری جنبشی، هنری شنیداری و هنری است که فعالیت پدید آورنده یکی از خصایص اصلی آن را تشکیل می‌دهد. هنری است که بر رگه‌های حسی متعدد تماشاگر – دیداری، شنیداری، حتی بساوشی – تأثیر می‌گذارد و با نظام‌های نشانه‌ای متعدد سروکار دارد. و نقطه قوت بزرگ آن به نام یک فرم هنری از همین جاست.

که در جهات متعدد [از قالب تصویری بودن محض] منحرف شده است.

اگر دوست دارید این طور بگویید. اما نکته‌ای که متذکر شدم این است که تعریف هنر ناظر بر خصایص صوری آن و شیوه ساختار یافتن یک متن است. فیلم به لحاظ صوری حسابش از حساب تئاتر جداست، هر چند که با آن مرتبط است. در محدوده هنر سینما، ژانرها به لحاظ صوری متمایزند، و جنبش‌هایی مانند اکسپرسیونیسم یا واقع‌گرایی شاعرانه یا فیلم ساختاری نیز به همچنین. در عین حال هنر، به گفته ویلیامز، جایگاه گونه‌ای حقیقت – «حقیقتی خیالی» – است. اثر هنری ابزاری است برای نوعی شیوه نگاه به جهان، شیوه‌ای برای قاب‌بندی آن به‌طور موضوعی – تعیین مجدد موقعیت آن به روشی یگانه، به صورت «جهانی دیگر». یعنی همان تعبیری که در فصل مربوط به نگره مؤلف در نشانه‌ها و معنا در سینما به کار بردم. بدین گونه است که می‌توانیم نگاهی بیندازیم به مثلاً هاوکس و خصایص سبکی تکرار شونده را در فیلم‌هایش بیابیم که این‌ها، همراه با دلمشغولی‌های تکرار شونده برآمده از درونمایه فیلم‌ها، به آثار او، به معنای ویلیامزی کلمه، «فرم» آن را می‌دهد.

ویلیامز کتاب خود درباره درام را با سخن گفتن از برشت تمام می‌کند. او برشت را آفریننده فرم نمایشی تازه و نومایه‌ای می‌داند. باز هم در این جا نوعی همگرایی وجود دارد. به گفته ویلیامز، نوآوری برشت عبارت بود از دگرگون کردن ناتورالیسم از طریق جانشین کردن «وجه اخباری» با «وجه شرطی» – در

واقع، بر این مبنا وی سرانجام گونه‌ای سینما (یا تلویزیون) برشتی را فراخواند، که به زبان او «ترکیبی خواهد بود از سه گرایش – فرم‌های متحرک‌تر نمایشی دوربین، ارتباط مستقیم با گروه وسیع‌تری از مخاطبان عام، گسترش کنش‌های شرطی». این عقیده چندان متفاوت با دیدگاه من نیست، به جز در این نکته که اگر می‌خواستم نظرم را بگویم یک یک این موارد را به روش خیلی متفاوتی تعبیر می‌کردم.

آیا شما نیز نوعی سینمای برشتی را فراخواندید؟ زمانی که برای مجله اسکرین مقاله می‌نوشتید این حرف جزو شعارهای شما نبود؟

بله، اما عقیده ویلیامز این بود که تحرک دوربین می‌تواند همان آزادی رمان را به فیلم ببخشد و باعث شود تا فیلم بتواند در میان فضاهاى باز به حرکت دربیاید و در عین حال فرم نمایشی‌اش را حفظ کند. اما در معماهای ابوالهول هدف ما استفاده از تحرک دوربین برای تصویر کردن نگاه غریبی به دنیا بود؛ استفاده‌ای که امکان همدلی را از میان برداشت. شیوه‌ای بود البته برشتی، اما بسیار متفاوت با تلقی ویلیامز. فکر اصلی ما کاربرد یک فرم عامه پسند – داستان‌گویی به مدد فیلم – بود که نظر آن معطوف به خرده فرهنگ‌های خاص هنری، سیاسی و روشنفکرانه باشد.

بهتر است باز گردیم به هالیوود، به سینمای توده گیر. چطور برشت با هالیوود جور در می‌آید؟

در عمل خیلی به سختی با هالیوود جور در می‌آید، اما از لحاظ فکری به آن نزدیک بوده است. برشت بسیار شیفته فرهنگ عامه پسند سطحی بود. از دید من سم فولر را باید برشت هالیوود به حساب آورد. برشت هیچ گونه تأثیر مستقیمی بر هالیوود نگذاشته، اما فولر و برشت سلیقه‌های مشترکی داشتند – فرهنگ عامه پسند سطحی، داستان‌های کم مایه مردم پسند، روزنامه‌های جنجالی سبک – که فولر می‌خواست، همانند برشت، از آن‌ها به مثابه ابزاری برای طرح مباحث حساس و مرتبط با مسائل روز در زمینه اخلاق و سیاست استفاده کند و بدین گونه، اگر واژه مناسبی انتخاب کرده باشم، حیثیت از دست رفته آن‌ها را باز گرداند. فولر مستقیم به سراغ اهدافی رفت که موضوع فشار سیاسی بودند. فیلم‌های او مثل قصه‌های زمانه ما به شمار می‌آیند و

فیلم‌هایی‌اند که به طرح سؤال می‌پردازند. برد تیر (۱۹۵۷) در واقع با «طرح داستانی» تمام نشده‌ای به پایان می‌رسد و جمله‌ای را که در آخرین نمای فیلم روی پرده می‌بینیم مستقیماً تماشاگر را مخاطب قرار می‌دهد – «پایان این داستان را شما رقم خواهید زد».

در مورد فولر درست می‌فرمایید. می‌دانم که درباره‌ی برشتی شمردن آثار داگلاس سیرک هم بحث‌هایی جریان داشته است. و خود برشت کار ولز در تئاتر را تحسین کرده است. اما در مورد اشترنبرگ یا هیچکاک چه نظری دارید؟

اشترنبرگ بیشتر متمایل به برتون است تا برشت. اقدام خانم شانگهای^۱ (۱۹۴۱) – عشق دیوانه‌وار، رویا در حالت بیداری. سوی دیگر سلیقه منتقدان کایه – که شیفته فیلم‌های رده‌ب و داستان‌های کم مایه‌ی مردم پسند نیز بودند – علاقه به عناصر هذیان آلود بود. من همیشه دلبسته فیلم‌هایی مثل اقدام خانم شانگهای یا پاندورا و هلندی سرگردان (آلبرت لوئین، ۱۹۵۱) بوده‌ام. شاید بتوان گفت چالز لاتن در فیلم شب شکارچی به نحوی این دو عنصر را درهم می‌تند. واقعاً فیلم محشری است. لاتن باید چیزهایی از برشت آموخته باشد.

و هیچکاک؟

قطعاً هیچکاک نگرشی سوررئالیستی هم دارد – مثلاً در فیلم‌هایی مانند سرگیجه و مازنی و پرندگان. درباره‌ی سوررئالیسم زیاد می‌دانست و راجع به آن صحبت می‌کرد.

و از سالوادور دالی خواست تا در ساختن طلسم شده با او همکاری کند. هیچکاک استاد امور رازآمیز و وهمناک و، مثل ولز، مجذوب جادوگران بود. حالا که صحبت ما درباره‌ی هیچکاک است، بد نیست باز گردیم به بحث شیرین فیلم‌های هالیوود و نگره‌ی فرانسوی‌ها. به نظر شما این دو موضوع چگونه چنین ارتباط خاصی با هم پیدا کردند؟

عرض کنم، پیداست که حلقه‌ی ارتباط مجله کایه دو سینما بود و پیش از آن، تمامی شیفتگی منتقدان فرانسوی در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم به «فیلم نوآر». و این مسئله ما را مستقیم به دهه ۱۹۲۰ باز می‌گرداند، به دلبستگی آنان به

جاز و آسمان خراش‌ها و داستان‌های مصور. در نوشته‌های سارتر نیز حقیقتاً شیفتگی‌اش نسبت به لایه زیرین فرهنگ آمریکایی به چشم می‌خورد. و سارتر برای من شخصیتی اصلی به شمار می‌آمد، چرا که علاقه‌ام به نگره فرانسوی‌ها خود، از سارتر و اگزستانسیالیسم نشأت می‌گیرد. در انگلستان لنگ^۱ و کوپر^۲ بسیار مفتون عقاید سارتر در مقام نگره پرداز شدند و دل‌بستگی نسبت به آمریکا به طور همزمان در هنر پاپ و موسیقی عامه‌پسند پدیدار شد.

در بحث از فرهنگ عامه‌پسند آمریکایی، نکته دیگری هست که باید بر آن تأکید کنم. در انگلستان عشق به سینما همزمان شد با کشف موسیقی آمریکایی – یعنی چاک بری، لیتل ریچارد، مادی واترز، جان لی هوکر، هولینگ وولف. کشف برد تیر و آمریکای تبهکاران (فولر، ۱۹۶۱) تجربه مشابهی بود. در عالم موسیقی «رولینگ استونز» و «بیتلز» و امثال آن‌ها پدیدار شدند. در عالم هنر، زمانه هنر پاپ انگلیسی بود – ریچارد همیلتن [نقاش] اشاره‌های آگاهانه‌ای به هالیوود داشت. اتفاقی که شاید تصورش نمی‌رفت این بود که این آمریکادوستی بعد از آن که هنر پاپ را درنوردید، «چپ نو» را متأثر کرد. چنان که می‌دانید در نیولفت ریویو درباره سم فولر بحث می‌شد. اما در عین حال راجع به جان لی هوکر و رولینگ استونز و حتی ویلیام باروز هم مطالبی به چاپ می‌رسید.

درست می‌گویید. در این ماجرا خودم تا حدی مسئول بودم. به گمان من نکته قابل ذکر در مورد رولینگ استونز این بود که آنان آنچه را از خوانندگان سیاه پوست بلوز، مثل جان لی هوکر یا هولینگ وولف یا مادی واترز، گرفته بودند به انگلستان آوردند و سپس در قالب تازه و دگرگون شده‌ای به آمریکا باز گرداندند. در مورد سینما هرگز چنین اتفاقی رخ نداد. سینما بیش از حد به ایده یک «سینمای ملی» آلوده شده بود، حال آن‌که موسیقی عامه‌پسند این چنین نبود. هر چند که تصور من این است که اگر شما به دوران پرشکوه سینمای انگلیس – به کرل رید و مایکل پاؤل – بنگرید به این نتیجه می‌رسید که این کارگردانان داشتند هالیوود را «تغییر شکل» می‌دادند و در هیأتی مبدل، به مبدأ اصلی باز می‌گرداندند.

به هر حال برداشتی از سینمای ملی که «چپ نو» قدیم حامی‌اش بود

۱. R.D.Laing (۱۹۸۹-۱۹۲۷): روان‌پزشک اسکاتلندی..م.

۲. G.S.Cooper (۱۹۶۶-۱۹۱۸)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی..م.

کارگردانانی نظیر مایکل پاؤل را نفی می‌کرد. با نگاه به مستندهایی که کارل رایتس و لینزی اندرسن در دهه ۱۹۵۰ ساختند در می‌یابید که آنان بی‌اندازه مخالف فرهنگ عامیانه «مبتذل» و خصوصاً مخالف هالیوود بودند.

لینزی اندرسن، جان فورد را به خاطر ملی‌گرایی احساساتی‌اش و به خاطر احساساتی‌گری مردانه‌اش دوست داشت.

بله، همین طور است. تازه پس از تغییر صف‌بندی در ۱۹۶۲ بود که جهت‌گیری عوض شد، یعنی زمانی که ادوارد تامپسن و ری‌مند ویلیامز و نسل کهنه‌کما بیش از صحنه محو شدند. نیولفت ریویو در آن روزهای فرخنده رگه‌ای «هیچ انگار - ملی‌گرا» داشت و تمایل فوق‌العاده‌ای نسبت به طرد هر آنچه که انگلیسی بود نشان می‌داد.

در انتهای ویراست نخست نشانه‌ها و معنا در سینما ده کارگردان بزرگ هالیوود را در مقام کارگردانان معبدنشین انتخاب کردید که عبارت بودند از چاپلین، فورد، فولر، هاوکس، هیچکاک، لانگ، لوییچ، اوفولس، اشترنبرگ، و ولز. اما چرا در ویراست دوم کتاب اثری از این فهرست نبود؟ تغییر عقیده داده بودید؟

یعنی می‌خواهید بگویید همان بحث مرگ مؤلف (نویسنده) بود؟ شاید بتوان گفت به نوعی این‌طور بوده. اساساً به این اعتقاد رسیدم که آرای معروف بارت و فوکو در باب این موضوع، از شما چه پنهان، اراجیف است. این اصطلاحات بار مجازی افراطی‌ای داشت که مأخوذ از نگره‌های آنان درباره متن و گفتمان بود. با این حال باز هم تصور می‌کردم باید در فصل مربوط به نگره مؤلف تجدید نظر کنم و ظاهر پس‌اساختارنگرانه‌ای به آن بدهم و به توضیح تفاوت میان به اصطلاح مؤلف «آشکار» و مؤلف «پنهان» پردازم.

حالا پس از نزدیک به سی سال، اگر بخواهید کارگردانان معبدنشین را انتخاب کنید چه فهرستی می‌دهید؟

فهرست قبلی بیش از حد متعارف بود، نه؟ حالا بیایید فهرست کاملاً متفاوت دیگری تهیه کنیم. سیرک، سیودماک، لوپینو، تشلین، کوبریک، پولانسکی، کراننبرگ، (جاناتان) دمی، دپالما، هاپر. و به نظر می‌رسد که اسکورسی‌زی و جان وو را از قلم انداخته‌ام. می‌توانم ماه‌ها با خودم سر این فهرست کلنجار بروم. با این حال همچنان اعتقاد دارم معبدها [ی] در برگیرنده

کارگردانان] واقعاً اهمیت دارند. من طرفدار مفهوم «اصول» هستم، اگرچه طبعاً اصول تجدید نظر طلبانه و دگراندیشانه را ترجیح می‌دهم. اصول سوررئالیست‌ها، در ایامی که در مدرسه شبانه‌روزی درس می‌خواندم، تأثیر بسیاری بر من گذاشت - از سوئیفت، ساد، پو، دبورد - و المور^۱ گرفته تا ژری^۲، واشه^۳، و روسل^۴.

چرا به مفهوم اصول علاقه‌مندید؟

گونه‌ای چکیده‌گویی برای سلیقه‌ای روشمند و منضبط است. به نظر من نامعقول است که مانع پرسش درباره خوب بودن و بد بودن آثار هنری بشویم. وقتی فیلمی می‌سازید، از خود سؤال می‌کنید آیا وجود قطع در فلان صحنه خوب است یا بد، طرز ادای یک جمله خوب است یا بد، حرکت دوربین خوب است یا بد. تولید عمدتاً شامل داوری‌های متعدد درباره ارزش و کیفیت است. منتقدان و نگره‌پردازان نباید تلاش کنند تا خود را از مقوله‌ای که به میزان زیادی ذاتی جنبه عملی هنرهاست دور نگه دارند. بالاتر از هر چیز، واکنش طبیعی ما پس از دیدن فیلم در سالن سینما این است که بر سر خوب یا بد بودن آن صحبت می‌کنیم. از سوی دیگر، اصول باید انعطاف و نیز ظرفیت تحول داشته باشد. باید همواره با شور و حرارت و همراه با آگاهی و استدلال درباره آن‌ها به مباحثه بپردازیم. اما این، موضوع دیگری است. اعتقاد راسخ دارم که باید بر مبنای سلیقه داوری کنیم و آنگاه با مباحثه‌های منطقی به دفاع از این داوری‌ها برخیزیم، همچنان که شافتمبری بیش از دو قرن پیش توصیه کرده بود. شاید این به معنای زیبایی‌شناسی تازه‌ای باشد.

آیا این بحث اصول در واقع درباره سیاست هویت نیست؟

خب، آنچه «از تاریخ پنهان شده» موضوع آن است. تمام حرف من این است که وقتی دست به کار بازنگری در اصول می‌شویم باید قادر باشیم بر سر موضع خود با دلایل استوار بر زیبایی‌شناسی استدلال کنیم. البته داره‌تی آرزنر و آیدا

۱. Desbordes-Valmore (۱۷۸۶-۱۸۵۹): شاعره فرانسوی. م.

۲. Alfred Jarry (۱۸۷۳-۱۹۰۷): نمایشنامه‌نویس فرانسوی. م.

۳. Jacques Vaché (۱۸۹۵-۱۹۱۹): دادائیس‌ت فرانسوی. م.

۴. Raymond Roussel (۱۸۷۷-۱۹۳۳): نویسنده فرانسوی. م.

لوپینو را باید به جایگاه قبلی باز گردانیم. باید نگاه دوباره‌ای بیفکنیم به فیلمسازانی مثل بیل گان، که در سال ۱۹۷۰ گانجا و هس را ساخت. و باید به عرصه‌های «پنهان» سینمای جهان نیز نگاهی جدی بیفکنیم - بمبئی و مکزیکوسیتی و قاهره. فیلم پاکیزه (۱۹۷۲) اثر کمال امروهی شاهکاری تمام عیار است که قطعاً از لولامونتز ماکس اوفولس چیزی کم ندارد. به نظر من *Latino Bar* اثر پل لدوک، محصول ونزوئلا، فیلم بزرگ دهه گذشته است. و بعد می‌رسیم به عثمان سمبنه، لینو بروکا، گلوبو روша - دیگر چه می‌ماند؟ و آیا فهرست‌های ده فیلم برگزیده نوعی چکیده‌گویی برای چکیده‌گویی است؟

بله، درست می‌فرمایید. این فهرست‌ها گونه‌ای تلخیص مجادله برانگیز اصولی است که خود تلخیص یک زیبایی‌شناسی کامل شمرده می‌شود - البته به همراه گرایشی شخصی. در واقع باید بگویم که فهرست محبوب من، فهرستی بود که یک مجله سینمایی فنلاندی برای انتخاب فیلم‌های ورزشی از من درخواست کرد. با فیلم حیرت‌انگیزی درباره فوتبال از هلموت کوستارد شروع کردم. در این فیلم دوربین در کل یک مسابقه روی تصویر جورج بست می‌ماند. او فقط چند بار توپ را می‌گیرد اما در یکی از این دفعات گل می‌زند. وارد شدن توپ به دروازه را نمی‌بینیم اما زمانی که یارانش همه خود را روی او می‌اندازند تازه می‌فهمیم که چه اتفاقی افتاده است.

سایر فیلم‌های این فهرست کدام بود؟

فیلم ساتیاجیت ری درباره شطرنج. فرار از مهلکه اثر گودار که حاوی صحنه‌هایی از یک ورزش سوییسی عجیب است. غرق شدن از روی شماره از گرین اِوی...

دست نگهدارید! بگذارید کمی کلاسیک‌تر باشم! هیچکاک: بیگانگان در قطار. و هاوکس: جمعیت می‌غرد. حالابیا باید واقعاً موضوع بحث را عوض کنیم: رسانه‌های جدید. نظرهای پایان بخشی برای این بحث ندارید؟

به اعتقاد من همان شور و هیجانی که بر سر فیلم تجربی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پدید آمد حالا هم درباره امکانات جدید وجود دارد. بحث من البته درباره امکانات رسانه‌های جدید برای خلق صور هنری تازه است. به فضای مجازی

علاقه‌ای ندارم، مگر از این لحاظ که وجهی از متنیّت است. ساختار نشانه‌شناختی‌اش چیست؟ صورگفتمان‌اش کدام‌هاست؟

نشانه‌ها و معنا در عصر دیجیتال؟

پی آمد غایی ۱۹۶۸ – شاید، از هم پاشیدگی نهایی «گستره همگانی»^۱. پیروزی «جامعه نمایش»^۲. حق به جانب «موقعیت گرایان» بود! خب، به نحوی منفی حق با آن‌ها بود. ۱۹۶۸ سال نمادینی بود که نفس مفهوم دگرگونی را به صورت نمایشی در آورد. اما، مثل همیشه، تاریخ فراز و نشیب‌های عجیبی دارد و تغییری که پیش آمد تغییری نبود که انتظار می‌رفت. زمان، زمان پایان فوردگرایی بود، پایان کینزگرایی، پایان دموکراسی اجتماعی کلاسیک، آغاز یک نظم نوین جهانی، نظامی برقرار شده حول زنجیره‌ای از شهرهای جهان که از طریق شبکه‌ای از ارتباطات الکترونیک به هم پیوسته‌اند و این ارتباطات، آرایش مجدد سرمایه جهانی در سطحی گسترده را تسهیل کرده است.

آیا حق با مارکس بود؟ و تمام نظریه‌های بی‌اعتبار شمرده شده او درباره سرشت ارگانیک سرمایه و فقیر شدن پرولتاریا درست از کار درآمد؟ این جور به نظر می‌رسد، این‌طور نیست؟

و حلقه‌های ارتباط میان زیبایی‌شناسی و پیشتازان سیاسی؟

شاید لازم باشد سؤال کنیم آیا اصلاً جنبش‌های پیشتازی وجود دارد؟ لااقل در ذهن عامه. مگر آن که بخواهیم بگوییم پیشتاز تبدیل به MTV و تبلیغات بازرگانی بدیع شده است.

یعنی می‌شود گفت برداشت‌های ناهمگونی درباره گرایش‌های جاری در هنر دارید؟ در مورد گرایش‌های جاری در دانشگاه‌ها چه نظری دارید؟

خیلی زیاد دلبسته تاریخ و نوشتن درباره تاریخ شده‌ام. از مطالعه آثار شافتمبری و لسینگ و شیلر لذت می‌برم. نوشته‌های ایزنشتاین و کراکاتر و آرنه‌ایم را از نو می‌خوانم. به اعتقاد من این نوشته‌ها در خور اعتنا و بررسی است. وقتی آینده ناروشن می‌نماید خوب است که به گذشته بازگردیم و در آن غور کنیم و ببینیم چه چیز تازه‌ای از میان آثار به جای مانده به چشم می‌خورد،

1. "Public Sphere"

2. "Society of the Spectacle"

چه چیز را می‌توان به روشی نامنتظره در امان نگه داشت، و چه چیز به دریافت ما از زمان حال رنگ و بوی تازه‌ای می‌بخشد. نشانه‌ها و معنا... به بحث دربارهٔ لسینگ و کتاب‌های زمینه ساز می‌پردازد. اندیشیدن به شیوه نظری را نمی‌توان از اندیشیدن به شیوه تاریخی جدا کرد.

شافتسبری کی بود؟ ممکن است به طور دقیق بفرمایید چه می‌توان از او آموخت؟ عرض شود، شافتسبری یک هنرشناس انگلیسی بود که در سال ۱۷۱۳ در ناپل درگذشت. او نزد جان لاک فیلسوف آموزش می‌دید. لاک مشاور سیاسی و نویسندهٔ سخنرانی‌های پدر شافتسبری بود. شافتسبری همیشه ضرورت نظریهٔ دقیقی مبتنی بر سلیقه را مؤکد می‌کرد و علیه اصل «نمی‌دانم چه» [تعبیر اثر هنری به چیزی تبیین‌ناپذیر] که زیبایی‌شناسی دربارهٔ فرانسه را برای او تداعی می‌کرد، واکنش نشان می‌داد. وی، همچنان که در نوشته‌های خود آورده بود، می‌خواست این اصل را تحلیل کند و در کتابی^۱ که در واپسین روزهای حیات مشغول نگارش آن بود، برای لسینگ، به خاطر بازشناختن نظام‌های نشانه‌شناختی روایت از نمایش بصری، حق تقدم قائل شد. خط مشخصی از شافتسبری تا لسینگ و در ادامه تا لائوکوئون نو اثر آرنه‌ایم، به چشم می‌خورد که تلاش می‌کند تا رابطهٔ میان صدا و تصویر در سینما را به قالب نظریه در آورد. و سرانجام اینکه شافتسبری مدام بر وجود حلقه‌های ارتباط میان زیبایی‌شناسی و اخلاق و سیاست دموکراتیک تأکید می‌کرد.

آیا فیلم‌های قدیمی به اهمیت نظریه‌های قدیمی است؟

بله. به نظر شما چرا ما ناگهان اینقدر به سینمای اولیه علاقه‌مند شده‌ایم؟ این امر، موضوعی فراتر از باستان‌شناسی است. برای این است که گونه‌ای حس سینما را به صورتی که بالقوه مکنون است و هنوز در عالم نمایش به حالت جمود درنیامده، به چنگ آوریم. برای این است که یک انسان رنسانس را مجسم کنیم. اما آیا سینما اصلاً می‌تواند واجد همان موقعیت عمده‌ای باشد که به نظر می‌آمد در دهه ۱۹۶۰ داشت؟ مباحثاتی که حول مقولهٔ سینما درگرفته به نظر نمی‌رسد اهمیت سابق را داشته باشد. آیا رسانه‌های دیجیتال در شرف دگرگون

کردن همه چیز نیستند؟

زمان درازی از آن هنگام نمی‌گذرد که در اندیشه ظهور تلویزیون چند کانالی و رسانه‌های جدید بودم و در مطلبی نوشتم که سینمای هالیوود ممکن است تبدیل گردد به هنر منسوخ‌ی مثل شیشه رنگی منقوش [در کلیسا] یا دیوار نگاری یا فرشینه [پرده قالیچه نما]، فنون و هنرهایی که روزگاری در عصر خود رواج گسترده‌ای داشتند. گمان می‌کنم زیادی لفاظی کرده بودم. تکنولوژی دیجیتال دارد جذب سینما می‌شود. لااقل عجالتاً جان تازه‌ای به هالیوود بخشیده و باعث شده هرچه بیشتر فیلم‌های نظرگیر پرزرق و برق و غلوآمیز و سرشار از اکشن تولید شود. شاید بشود گفت این تکنولوژی، سینما را از سبک و سیاق نمایه‌ای دور کرده و به سیاق شمایی سوق داده است.

این گفته شما درست به نظر می‌آید. طفره رفتن از واقع گرایی و روی آوردن به نمایش نظرگیر. در عین حال حفظ روایت به مثابه ژرف ساخت آن.

حفظ آن اما سرعت بخشیدن به آن. فشردن زمان. در نقطه مقابل این، و به گونه‌ای وارونه گویی دیالکتیکی، انتظار دارم تجربه‌های نو، مفاهیم نو، فرم‌های هنری سینمایی نو، بدیل‌های نو در مقابل هالیوود و، همراه با این‌ها، وجوه تازه‌ای از نظریه ببینم. به طور خلاصه، نشانه‌های نو و معنای نو در سینمای نو.

Signs and Meaning in the Cinema

Peter Wollen

Translated into Persian by
A.Tarbyiat and B.Tāheri

ISBN:978-964-12-0062- 8

Soroush Press -Tehran 2011



انتشارات سروش و سهامی جمهوری اسلامی ایران



۳۵,۰۰۰ ریال