هرمس

گردآورنده: بیل نیکولز

ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما

به انضمام «صورت و معنا در سینمای نوین ایران»

مقالاتی از:
اومبرتو اکو
پیر پائولو پازولینی
رونالد ابرامسون
کریستین متز
پیتر ولن
ایو دولارو
سام ردی
بیل نیکولز
و نویسندگان
کایه دو سینما

ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی

بسم الله الرحمن الرحیم

انتشار «مجموعهٔ ادب فکر» مرهون آقای دکتر محمدجواد فریدزاده است که آثاری را برای ترجمه و انتشار پیشنهاد کرده‌اند و با حمایت بی‌دریغ فکری و معنوی خود ما را یاری داده‌اند. کتابهای دیگر این مجموعه نیز با تأیید و تشویق ایشان انتشار می‌یابد.

امید است به یاری خداوند، ناشر بتواند انتشار کتابهای این مجموعه را ادامه دهد.

ساختگرایی، نشانه‌شناسی، سینما

گردآورنده: بیل نیکولز

مترجم: علاءالدین طباطبایی

انتشارات هرمس

انتشارات هرمس (وابسته به مؤسّسهٔ شهر کتاب)
تهران، خیابان ولی‌عصر، بالاتر از میدان ونک، شمارهٔ ۱۳۳۷ ـ تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعهٔ ادبِ فکر ـ هنر ۲

ساختگرایی، نشانه‌شناسی، سینما

گردآورنده: بیل نیکولز
ترجمه: علاءالدین طباطبایی
چاپ دوم: ۱۳۸۵
تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه
چاپ و صحافی: معراج
همهٔ حقوق محفوظ است.

نیکلز، بیل Nichols, Bill
ساختگرایی، نشانه‌شناسی، سینما / بیل نیکولز؛ ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. ــ تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
یازده + ۳۳۹ ص. ــ (مجموعهٔ ادبِ فکر ـ هنر؛ ۲)
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).

چاپ دوم.
کتابنامه به صورت زیرنویس:
۱. سینما ــ نشانه‌شناسی. الف. طباطبایی، علاءالدین، ۱۳۳۶ ـ ، مترجم.
ب. عنوان.

PN۱۹۹۵ / ۵ن۹ن ۷۹۱/۴۳۰۱
۱۳۷۸
۷۸ـ۲۹۵م

شابک ۵ـ۵۵ـ۶۶۴۱ـ۹۶۴ ISBN 964-6641-55-5

تقدیم به دکتر علی‌محمد حق‌شناس که در
محضرشان با نشانه‌شناسی آشنا شدم.
ع. طباطبایی

فهرست مطالب

مقدمهٔ مترجم ..... نُه

دیباچه (بیل نیکولز) ۱

نظریهٔ مؤلف (پیتر ولن) ۱۱

سینمای شعر (پیر پائولو پازولینی) ۳۵

ساختار و معنا در سینما (رونالد ابرامسون) ۶۳

دربارهٔ مفهوم زبان سینما (کریستین متز) ۸۱

بررسی نظرات ژان میتری دربارهٔ استعاره و نماد و زبان در سینما
(کریستین متز) ۹۵

سینما و نشانه‌شناسی (پیتر ولن) ۱۱۳

از کلام تا دوربین (ایو دو لارو) ۱۳۵

توتم و سینما (سام رُدی) ۱۴۱

جان فورد و «لینکلن جوان» (نویسندگان «کایه دو سینما») ۱۶۵

سطوح تجزیهٔ رمزگان سینما (اومبرتو اِکو) ۲۲۷

سبک، دستور، سینما (بیل نیکولز) ۲۵۷

صورت و معنا در سینمای نوین ایران (بیل نیکولز) ۲۹۵

واژه‌نامه ۳۲۱

فهرست نام اشخاص و فیلمها ۳۲۵

واژه‌نامه توصیفی ۳۳۱

مقدمهٔ مترجم

بیل نیکولز در کتاب فیلمها و روشها[1] گلچینی از مباحث نظری سینما فراهم آورده است. او فصل پایانیِ کتاب خود را «ساختگرایی و نشانه‌شناسی» نامیده و یازده مقاله به قلم نظریه‌پردازان برجستهٔ عالم سینما را در آن گنجانده است. کتابی که اینک در دست دارید ترجمهٔ کامل این یازده مقاله است، به اضافهٔ یک مقالهٔ دیگر که بعداً دربارهٔ آن توضیح خواهیم داد. برخی از این مقاله‌ها به کُل رسانهٔ سینما می‌پردازند و می‌کوشند زبان سینما را توصیف و تبیین کنند، و برخی دیگر به تحلیل و بررسی این یا آن فیلم بسنده می‌کنند. آنچه این مقاله‌ها را به هم پیوند می‌دهد این است که تقریباً همهٔ آنها از منظر ساختگرایی و نشانه‌شناسی به موضوعِ مطالعهٔ خود می‌نگرند. بیل نیکولز در مقدمه‌ای که بر این مجموعه نوشته است، مقاله‌ها را یک به یک معرفی می‌کند و در آغاز هر مقاله نیز برای آن شرحی عالمانه می‌آورد. مفصلترین و شاید مهمترین مقالهٔ این مجموعه، «جان فورد و لینکلن جوان» نام دارد که نویسندگان کایه دو سینما آن را تحریر کرده‌اند، و تا آنجا که بر این نگارنده معلوم است برای نخستین بار در ایران منتشر می‌شود. نویسندگان کایه از منظر ساختگرایی و نشانه‌شناسی و با بهره‌جویی از آرای فروید و مارکس فیلم لینکلن جوان را نقد می‌کنند و می‌کوشند لایه‌های معناییِ ناپیدای آن را بر ما آشکار سازند. شاید تاکنون در عالم سینما هیچ نقدی به اندازهٔ نقد این نویسندگان در معرض نقد قرار نگرفته است! آخرین مقاله‌ای که بیل نیکولز در

---

1. *Movies and Methods*, Volume 1. Edited by Bill Nichors, University of California Press.

گلچین خود آورده به قلم خود اوست و «سبک، دستور، سینما» نام دارد؛ و در حقیقت جمع‌بندی و نتیجه‌گیری او از مقاله‌های پیشین است.

اما آخرین مقاله‌ای که با نام «صورت و معنا در سینمای نوین ایران» به خوانندگان عزیز تقدیم می‌شود، به گلچین بیل نیکولز تعلق ندارد، هرچند که به قلم خود اوست. این مقاله در نشریهٔ فیلم کوارترلی، تابستان ۱۹۹۴، به طبع رسید، و راقم این سطور ترجمهٔ آن را در نشریهٔ نامهٔ فرهنگ، تابستان و پاییز ۱۳۷۳، به چاپ رساند؛ اما چون بسیاری از صاحب‌نظران و دوستداران سینما از وجود این مقاله بی‌خبر مانده بودند و در ضمن موضوع آن با مقاله‌های دیگر هماهنگ می‌نمود، بی‌مناسبت ندیدیم که آن را در این مجموعه بگنجانیم.

در این کتاب صورت لاتین هیچ یک از اصطلاحات و نامهای اشخاص و فیلمها را در پانوشت نیاورده‌ایم، به این امید که خواندن متن را بر خواننده سهلتر گردانیم. اما برای خوانندهٔ علاقه‌مند، معادل لاتین اصطلاحات را در «واژه‌نامه» و نام لاتین فیلمها و اشخاص را در «نمایه» آورده‌ایم.

بیل نیکولز در پایان کتاب واژه‌نامه‌ای فراهم آورده است و برخی اصطلاحات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی را با ایجاز تمام طرح و شرح کرده است. مترجم به خود اجازه داد در این واژه‌نامه دخل و تصرفهایی صورت دهد، که شرح آن را در آغاز «واژه‌نامهٔ توصیفی» آورده است. امید است اگر در این دخل و تصرفها و نیز در ترجمهٔ مقاله‌ها کوتاهی و اشتباهی راه یافته باشد، صاحب‌نظران لغزشهای مترجم را به دیدهٔ اغماض بنگرند و البته از انتقاد هم کوتاهی نورزند. به خوانندگانی که با این‌گونه مباحث چندان آشنا نیستند توصیه می‌شود مقاله‌ها را نخست به همان ترتیبی که در کتاب آمده است بخوانند و اگر نکاتی برایشان مبهم می‌نماید از خواندن دست نکشند؛ بسیاری از نکات مبهم در مقاله‌های بعد روشن می‌شود. (امید است «واژه‌نامهٔ توصیفی» هم در این امر مفید فایده باشد.) و البته در خوانش دوم است که درمی‌یابیم رویکرد نشانه‌شناختی چگونه ما را قادر می‌سازد که در یک فیلم به لایه‌های نهفتهٔ معنا راه ببریم و آنچه را در متن فیلم غایب است بخوانیم. (مقالهٔ «جان فورد و لینکلن جوان» بهترین راهنمای ما در این مسیر است.) در ضمن، خواندن کتاب از نشانه‌های تصویری تا متن[۲] بی‌تردید کمک بزرگی

---

۲. بابک احمدی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۱.

است در آشنا ساختن خوانندگان با این‌گونه مباحث.

در پایان لازم به ذکر است که شماری از مقاله‌های این مجموعه در سالهای گذشته به قلم همین مترجم در فصلنامهٔ سینمایی فارابی به طبع رسیده‌اند، که اینک پس از بازبینی کامل در این مجموعه آمده‌اند. در ضمن شماری از این مقاله‌ها را نیز مترجمان دیگری به فارسی برگردانده‌اند و راقم این سطور برای اینکه نثر کتاب یکدست باقی بماند همهٔ آنها را بار دگر ترجمه کرد.

دیباچه

ساختگرایی و نشانه‌شناسی

روش‌شناسیها چیزی نیستند جز ابزارهایی که به دست کسانی ساخته و پرداخته شده‌اند که آنها را به کار می‌برند؛ و از این رو خلوص روش‌شناختی مفهومی سترون و خیالپردازانه است و در قیاس با انسجام و تناسبِ روش‌شناختی هیچ اهمیتی ندارد. در بسیاری از مقاله‌هایی که در این مجموعه گرد آورده‌ام، نویسندگان بیش از یک روش را به کار بسته‌اند، و لاجرم در طبقه‌بندی آنها صِبغِه‌ای از دلبخواهی‌گری راه یافته است. در بیشتر مقاله‌ها حرکت به سوی الگوهایِ مفهومیِ جدید آشکار است، و در همان حال تعامل و گاه تقابل با دیگر نوشته‌ها نیز فراوان به چشم می‌خورد. دست یافتن به درکی فزونتر و عمیقتر هیچ‌گاه محصول کار اندیشمندانِ منفرد نبوده است، و بیشتر نویسندگان این مقاله‌ها نیز به این پندارهٔ رمانتیک که همه چیز را، خواه در مورد منتقد و خواه در مورد هنرمند، به نبوغ فردی احاله می‌کند، علاقه‌ای ندارند. این نویسندگان می‌کوشند در بررسی نقادانهٔ آثار نه بر شخص هنرمند یا مؤلف و یا خاستگاه اثر، که بر فرآیندها و نظامهایی انگشت بگذارند که به نحوی از انحاء «موضوع را به سخن گفتن وا می‌دارند.» و این رویکردی است که ساختگرایی و نشانه‌شناسی به یکسان از آن بهره می‌برند.

ساختگرایی و نشانه‌شناسی هر دو مدتی در چارچوب زبان‌شناسی ساختگرا مطرح بوده‌اند و از همین رو دارای زمینه‌ای مشترکند. البته این هر دو روش از نظر تاریخ پیدایش بر زبان‌شناسی ساختگرا تقدم دارند. نشانه‌شناسی، در مقام بررسی نظامهای متشکل از نشانه*ها، از دو منبع سرچشمه می‌گیرد: دورهٔ زبان‌شناسی

---

* اصطلاحات ستاره‌دار در واژه‌نامهٔ توصیفیِ پایان کتاب تعریف شده‌اند.

عمومی، اثر فردینان دو سوسور (که در سال ۱۹۱۶ انتشار یافت)؛ و نوشته‌های چارلز پیرس، که در سال ۱۹۱۴ درگذشت، اما آثارش تا حدود سالهای ۱۹۳۵ـ۱۹۳۰ چندان مورد توجه قرار نگرفت. ساختگرایی در مقام روشی که هدفش تدوین قوانین یا ساختن الگوهای مفهومیی است که بر اساس آنها نمودها یا پدیده‌ها شکل و سازمان می‌یابند، از پژوهشهای کارل مارکس و زیگموند فروید منشأ می‌گیرد. مارکس و فروید هر دو به نوعی «ژرف‌ساخت» اشاره می‌کردند که شکل نهایی «روساخت» را تعیین می‌کند ــ مارکس این ژرف‌ساخت را «اقتصاد» و فروید «ناخودآگاه» می‌نامید. می‌توان گفت که سازمان یافتن نشانه‌ها در چارچوب یک زبان یا هر شکلی از بیانِ نمادین نیز از «ژرف‌ساخت» یا به گفتهٔ سوسور «نظام زبان»* تأثیر می‌پذیرد؛ و بر همین سیاق، اشکال گوناگون ارتباط را شامل می‌شوند. بنابراین، همگراییِ نشانه‌شناسی و ساختگرایی تصادفی نیست. و بر اساس همین زمینهٔ مشترک است که لوی ـ اشتراوس الگوهای ساختاریی طرح کرده است که در چارچوب آنها نظامهای خویشاوندی و نیز اسطوره‌ها نظامهایی مرکب از نشانه‌ها به شمار می‌آیند که اصول ناظر بر «ژرف‌ساخت» بر آنها حاکم است ــ و پرواضح است که لوی ـ اشتراوس این همه را از زبان‌شناسان ساختگرا، به وام گرفته است.

البته اصول حاکم بر زبان‌شناسی ساختگرا اول بار برای توصیف زبانهای کلامی ــ که در واقع یکی از نظامهای نشانه‌ایی هستند که در قلمرو نشانه‌شناسی قرار دارند ــ ابداع شد. برخی اعتقاد دارند که ژرف‌ساختِ زبان‌شناختی (بویژه فرا یافتِ «تقابل دوگانه») الگویی ممتاز برای همهٔ نظامهای ارتباطی است. اما برخی نیز بر آن‌اند که نظامهای نشانه‌ایی که بر «نشانه*های دلبخواهی» متکی نیستند (برخلاف زبان که مبتنی بر نشانه‌های دلبخواهی است) بر اساس الگویی متفاوت عمل می‌کنند، الگویی که نه بر تقابل بلکه بر تفاوت متکی است. (از جملهٔ این افراد گریگوری بیتسون است که اعتقاد دارد ارائهٔ اطلاعات مبتنی بر تفاوت است.) اما در بررسی فیلم ساختاری‌ترین و نشانه‌شناختی‌ترین بررسیها از همان الگوی ممتاز زبان‌شناسیِ ساختگرا منشأ می‌گیرد. این مسئله حتی در مواردی که پژوهشگران می‌پذیرند که در سینما نظام زبان* (به مفهومی که در بررسی زبان کلامی از آن سخن می‌رود) وجود ندارد نیز صادق است. تنها پی‌یر پائولو پازولینی است که مسیری کاملاً متفاوت در پیش گرفته، اما آرای او پراکنده و ناپرورده است. با وجود این،

الگوهایی که نظریه‌پردازان سیستمها ساخته و پرداخته‌اند، تلاشهای پازولینی را تا حدی تکمیل می‌کند ــ هرچند که تحلیلگران فیلم از نظریه‌های اینان بسیار کم بهره برده‌اند.

مقاله‌ای که نویسندگان کایه دو سینما دربارهٔ فیلم لینکلن جوان نوشته‌اند، بررسی پیچیده‌ای است که در آن از اندیشه‌های ساختگرایانه و نشانه‌شناختی فراوان بهره برده‌اند. اینکه می‌بینیم تحلیلگران کایه مصرانه می‌کوشند نوشتهٔ خویش را توصیف و تشریح کنند ــ از طریق تشریح ابزارهای روش‌شناختی و اعلام اینکه تحلیل آنان چه ویژگیهایی را فاقد است ــ بازتاب جوّ سیاسی بعد از وقایع سال ۱۹۶۸ در فرانسه است، و اشارات آنان به «عناصر ساختاریِ غایب»، که عمدتاً سرکوب سیاست به نفع اخلاق را شامل می‌شود، نشان‌دهندهٔ دِین آنان به مارکسیست ساختگرای فرانسوی، لوئی آلتوسر، است. افزون بر این، اشارات این تحلیلگران به خودبزرگ‌بینی و روابط اخته‌کننده/اخته‌شونده و معرفی لینکلن به عنوان «عین ذَکَریّت» همگی مبین تأثیر پذیرفتن آنان از ژاک لاکان، روانکاو فرانسوی، است که با الهام از زبان‌شناسی ساختگرا، در نظریهٔ فروید تجدید نظر کرده است. و اشارات اینان به تقابلها و روابط میان «قرض ـ مبادله» و «طبیعت ـ قانون ـ زن» بیانگر دِینشان به روش ساختگرایانهٔ لوی ـ اشتراوس است. به عقیدهٔ لوی ـ اشتراوس برای بررسی یک اسطوره نخست باید آن را از نظر «همزمانی»* به عناصر سازنده‌اش تجزیه کنیم ــ گویی که حلقه‌های یک زنجیرهٔ روایی را از هم می‌گسلیم ــ و سپس آن حلقه‌ها را بر اساس آرایشی جدید به صورت مجموعه‌هایی که دارای روابطی مشابه هستند سازمان دهیم.[1]

لوی ـ اشتراوس تقابلهای دوگانه (حالات متضادی که او ادعا می‌کند مجموعه‌هایش از آنها تشکیل شده‌اند) را اصل ساختاردهنده‌ای می‌داند که بر همهٔ ابعاد تفکر اسطوره‌ای حاکم است و تحلیلگر می‌تواند از طریق بررسیِ همزمانی

---

۱. لوی ـ اشتراوس در مقالهٔ «بررسی ساختاری اسطوره» (که در مجموعهٔ ساختگرایان، از مارکس تا لوی ـ اشتراوس، به ویراستاری ریشار و فردینان دوژرژ، در سال ۱۹۷۲ به چاپ رسید)، به اختصار و با ارائهٔ مثالی روش خویش را توضیح می‌دهد. او بعدها در روش خود تجدید نظر کرد تا بتواند از شواهدی که در خارج از اسطوره قرار دارند نیز در تحلیل آن سود جوید. باید به این نکته توجه داشته باشیم که به نظر لوی ـ اشتراوس، اسطوره‌ها فاقد مؤلف و منشأ و مرکزند و با جامعه‌ای که آنها را پدید آورده است نیز پیوندهای علّیِ مشخصی ندارند. به این ترتیب، هنگامی که می‌خواهیم آرای او را در چارچوب ساختگرایی و در ارتباط با نظریهٔ مؤلف به کار گیریم، بی‌تردید با مشکلاتی رو به رو می‌شویم.

(یعنی مطالعهٔ اسطوره نه به صورت مرحله به مرحله و درگذر زمان، بلکه به صورت کلی واحد و در یک زمان معین) به آن راه یابد. او اعتقاد دارد که دلالت یا معنای اسطوره در خارج از زمینهٔ آن قرار ندارد (به عبارت دیگر، او برای اسطوره هیچ معنای نهادینه و ابدی قائل نیست) و از همین رو، از مفهوم نشانه‌شناختیِ «نشانه» بسیار بهره می‌جوید. تحلیلگران کایه کوشیده‌اند از همهٔ این اندیشه‌ها در جهت استفاده از ساختگرایی برای تحلیل فیلم سود جویند. تأکید لوی ـ اشتراوس بر ساختار بی‌زمان و غیر تاریخیِ اندیشه با مخالفت بسیار رو به رو شده است ــ بویژه از جانب مارکسیست‌ها. تلاش نویسندگان کایه برای تلفیق ساختگراییِ مارکسیستیِ آلتوسر با ساختگراییِ غیر تاریخیِ لوی ـ اشتراوس به تحلیلی در زمانی* و صحنه به صحنه انجامیده است. آنان این تحلیل را نه بر اساس تفسیر معنای هر صحنه و در ارتباط با کلیتی از پیش تعیین شده، بلکه بر اساس کشف کارکردهای روایت در زمینهٔ سرکوب و تعین، آنگاه که به ظهور می‌رسد، بنا کرده‌اند.

این نویسندگان با حرکت از یک صحنه به صحنهٔ دیگر و از کل فیلم به مقولاتی بزرگتر، در حقیقت از **خواندن** تجربه‌گرایانهٔ فیلم روی برمی‌گردانند و یکی دیگر از مفاهیمی را که در زمینهٔ روش‌شناسی از آن تأثیر پذیرفته‌اند آشکار می‌سازند ــ و آن مفهوم **نگارش** است که ژاک دریدا آن را مطرح ساخته. دریدا مدعی است که آنچه سوسور از نشانه منظور نظر داشته پندارگرایانه است. او می‌گوید نشانه چیزی نیست جز علامت یا نگارشی که خواننده به آن دلالت می‌بخشد.

روش‌شناسی دیگری که نویسندگان این مقالهٔ بسیار بحث‌برانگیز به کار گرفته‌اند، به ولادیمیر پروپ تعلق دارد، که کوشیده است از کارکردهای روایی، تحلیلی ساختاری و در زمانی به دست دهد. افزون بر همهٔ اینها، تحلیلگران کایه از آرای گرماس، که سعی کرده است «ژرف‌ساخت» روایی را در چارچوب یک نظریه طرح و شرح کند، نیز بهره برده‌اند. انحراف نویسندگان کایه از روش لوی ـ اشتراوس نتیجهٔ این سؤال است که چگونه دلالت* تابعی از تعیین موقعیت در کل روایت است و اینکه قواعد ساختاریِ حاکم بر روایتِ زایا چگونه بر دلالت تأثیر می‌گذارند؟ رویکرد کلی این نویسندگان بیش از آنکه در جزئیات کارشان نمایان باشد در هدف کلیشان هویداست؛ به این معنی که آنها کل فیلم را همچون زنجیره‌ای روایی در نظر می‌گیرند که در چارچوب آن می‌توان پیامدهای هر صحنه را برای صحنهٔ بعد به نحوی نظام‌مند توضیح داد.

از آنجا که تحلیلگران کایه رویکردهای متفاوتی را به کار گرفته‌اند، متنی پیچیده و در عین حال بسیار جالب توجه و بحث‌برانگیز پدید آورده‌اند. مقالهٔ آنان در زمینهٔ تاریخ امریکا ضعیف است و گروه‌بندیی که آنها تحت عنوان «طبیعت ـ زن ـ قانون» به آن تمسک جسته‌اند ممکن است نادرست باشد. اما آراء و اندیشه‌هایی که دربارهٔ جان فورد به دست می‌دهند، همراه با تلاش آنان برای درهم آمیختن چندین نحله تفکرِ ساختگرا، حاصل کارشان را به اثری بسیار ارزشمند برای تجزیه و تحلیل دقیق تبدیل می‌کند. بر همهٔ اینها باید این را نیز افزود که آنان پیشنهادی را که خود در مقالهٔ «سینما، ایدئولوژی، نقد» برای بنیاد نهادن نوعی نقد مارکسیستیِ فیلم ارائه کرده بودند، در این مقاله متحقق ساخته‌اند.

نشانه‌شناسی عمدتاً به رمزگانها* توجه دارد، نه به نظامهای ناظر بر سازمان‌بندی متن؛ از همین رو نظریهٔ فیلم در قلمروی گسترش می‌یابد که از آنچه آیزنشتاین و بازَن مد نظر داشته‌اند فراتر می‌رود. نشانه‌شناسی عمدتاً نه نوعی روش نقادی، که شکلی از پژوهش نظری است و به طور کلی در سطحی انتزاعی‌تر از ساختگرایی عمل می‌کند. زیرا در تحلیل نشانه‌شناختی علایمِ موجود در یک رمزگان*، مثلاً در یک فیلم، یا در آثار یک کارگردان یا حتی در یک گونهٔ سینماییِ مشخص (مانند «زنجیرهٔ بزرگ همنشینی» متز در مقام نوعی رمزگان روایی که میان همهٔ فیلمهای داستانی کلاسیک مشترک است) بررسی نمی‌شوند، بلکه رمزگانهایی مد نظر قرار می‌گیرند که در میان گروههایی از فیلمها مشترک هستند. با وجود این، نشانه‌شناسی ابزاری بسیار ارزشمند برای تحلیل نقادانه فراهم می‌آورد ــ که نمونه‌ای از آن را در مقالهٔ «لینکلن جوان»، اثر نویسندگان کایه دو سینما شاهد هستیم. اما کاربرد مستقیم‌تر نشانه‌شناسی در زمینهٔ درک ماهیت سینماست ــ رابطهٔ سینما با زبان کلامی، خواه آنکه معتقد باشیم سینما دارای دستور است، و خواه آنکه مانند پازولینی بر آن باشیم که سینما پیش از آنکه «دستوری» باشد «سبک‌شناختی» است. به عبارت دیگر، از نشانه‌شناسی می‌توان برای پاسخ به چنین پرسشهایی سود جست: رابطهٔ تصویر در مقام «نشانه» با تصویر در مقام «بازنماییِ قیاسیِ واقعیت» چیست؛ در فیلم چه رمزگانهایی وجود دارد و کدام یک از این رمزگانها صرفاً به فیلم تعلق دارند؟ استفاده از نشانه‌شناسی برای پاسخ به این‌گونه پرسشها چه بسا به دستاوردهای نظری مهمی منجر شود، دستاوردهایی که به ما امکان دهد در بحث راجع‌به تجربهٔ سینمایی و مربوط ساختن این تجربه با مقولات بزرگتری مانند ارتباطات یا نظریهٔ سیستمها و

یا ایدئولوژی، به دقت بیشتری دست یابیم. عقیدهٔ شخصی من این است که سینما زبانی قابل قیاس با زبان کلامی نیست (به این معنی که فاقد «نظام زبان» است) و هرگز نمی‌توان آن را بر اساس الگوهایی که بر زبان کلامی مبتنی هستند تبیین کرد. از سوی دیگر، سینما بی‌تردید نوعی زبان است، اما زبان به آن معنایی که همهٔ نظامهای نشانه‌ای که در چارچوب نشانه‌شناسی می‌گنجند زبان محسوب می‌شوند ــ البته به نظر من اگر در مورد سینما به جای «زبان» از اصطلاح «نظام ارتباطی» بهره بگیریم کمتر باعث اشتباه می‌شود. (من ارتباط را به مفهوم عام این طور توصیف می‌کنم: هر نوع رفتاری، حتی سکوت، ارتباط است. سینما چنان نظام غنی و پیچیده‌ای است که تنها می‌توان آن را بر اساس الگوهایی توصیف کرد که زبانهای کلامی را نیز در برگیرند ــ یعنی الگوهای مبادلهٔ اطلاعات در نظامهای باز، مانند سیبرنتیک و بوم‌شناسی.)

پیتر وُلن در مقالهٔ «نکاتی دربارهٔ سینما و نشانه‌شناسی» پیدایش و تکامل نشانه‌شناسی را بررسی می‌کند و دربارهٔ کاربرد آن در بررسی فیلم به بحث می‌پردازد. او در هنگام بحث دربارهٔ نظرات کریستین متز فرصت می‌یابد به آرای آیزنشتاین و بازَن نیز بپردازد و آنها را از دیدگاه جدیدی بنگرد. ولن در بحثهای خود در زمینه‌هایی به نتیجه‌گیری دست می‌زند که هنوز دربارهٔ آنها بررسی چندانی صورت نگرفته است ــ البته به استثنای تحلیل روایت از دیدگاه پروپ که متز در یکی از آثار خود مستقیماً به آن پرداخته است. (این اثر متز در اسکرین، دورهٔ چهاردهم، شماره‌های ۱ و ۲، نقد و بررسی شده است. در آنجا استفن هیث زنجیرهٔ بزرگ ترکیبی متز و رمزگان روایی و شکلهای مختلف نگارش سینمایی را، که بدیل سینمای کلاسیک معرفی شده‌اند، و بویژه شیوه‌های روایتگری گودار را تحلیل می‌کند.) اما ولن از پروپ روی برمی‌گرداند و به ساختگرایی و آرای لوی ـ اشتراوس و **نظریهٔ مؤلف** روی می‌آورد و در همین مسیر است که به نگارش مقاله‌ای دربارهٔ **نظریهٔ مؤلف** دست می‌زند، که رونالد ابرامسون در مقاله‌ای آن را نقد کرده است ــ این هر دو مقاله در همین مجموعه به نظر خوانندگان می‌رسند.

مقالهٔ «نظریهٔ مؤلف» بخشی از کتاب پیتر ولن است با عنوان نشانه و معنا در سینما. ولن در این مقاله خاستگاههای نظریهٔ مؤلف را بررسی می‌کند، ویژگیهای شخصیتی هوارد هاوکس و جان فورد را در زمینهٔ کارگردانی مقایسه می‌کند و با اشاره به قرابتهای آشکار میان روشهای لوی ـ اشتراوس در انسان‌شناسی و تحلیل

ساختگرایانه، دربارهٔ نقاط قوت این نوع تحلیل به بحث می‌پردازد. این کتاب ولن که در ۱۹۶۹ انتشار یافت اولین پیش درآمد مفصلی بود که بر نظریهٔ نشانه‌شناسی و ساختگرایی به زبان انگلیسی نگاشته شده بود. اما از آن زمان تاکنون نظرات او و نیز چگونگی بهره‌جویی او از روشهای ساختگرایانه بحث و جدلهای فراوانی برانگیخته است. سام رُدی در مقالهٔ «توتم و سینما» بسیاری از این بحثها را به نحوی جالب توجه فرمول‌بندی کرده است. مقالهٔ رونالد ابرامسون به نام «ساختار و معنا در سینما» اثری است که مستقیماً بنیادی‌ترین نظریات ولن را نقد می‌کند. افزون بر این مقاله، برایان هندرسون در مقالهٔ «نقد ساختگرایی در سینما، قسمت اول» (نشریهٔ فیلم کوارترلی، سال ۲۷، شمارهٔ ۱) و چارلز اِکِرت در مقالهٔ «ساختگرایان انگلیسی سینما» (فیلم کامنت، سال ۹، شمارهٔ ۳) مباحثی را مطرح می‌سازند که هرچند کمتر از مباحث ابرامسون بنیادی هستند، اما مسائل بسیار مهمی را دربارهٔ سازگاری نظریهٔ مؤلف و ساختگرایی طرح می‌کنند.

از آنجا که ابرامسون اعتقاد دارد ولن و در نتیجه متز بررسیهای خود را در چارچوب الگویی زبان‌شناختی انجام می‌دهند و این الگو با ماهیت سینما ناسازگار است، در کنار پازولینی قرار می‌گیرد. او با توسل به استدلال پازولینی در «سینمای شعر» مبنی بر اینکه فیلم پیش از آنکه «دستوری» باشد «سبک‌شناختی» است، نظر ولن را رد می‌کند. ولن با وام گرفتن از واژگان موسیقی مفهوم پارتیتور (متن نوشته شدهٔ یک آهنگ) را مطرح می‌کند. او اعتقاد دارد کارِ «کارگردانِ مؤلف» در هنگام فیلمسازی مانند تصنیف یک پارتیتور است، ولی این پارتیتور از معنای بیانی و سبک‌شناختی فیلم متمایز است.[۲] اما ابرامسون با بررسی دقیق بحثِ ولن اثبات می‌کند که او تلویحاً برای فیلم نوعی الگوی زبان‌شناختی و دستوری قائل است. ابرامسون در مقابل این نگرش به ارائهٔ دیدگاهی می‌پردازد که در آن بر رابطه میان سبک و معنی، و بر نبودِ مبنایی ابزاری یا رمزگانی دستوری در بیان سینمایی، و نیز بر تناظر میان فیلم با رؤیا و فرآیند اولیهٔ فروید (ارتباط قیاسی* و ضمیر ناخودآگاه) تأکید می‌کند. با دنبال کردن نظریات ابرامسون چه بسا بتوانیم به نوعی نظریهٔ واقعی

---

۲. ولن میان سه نوع معنا تمایز قائل می‌شود: معناشناختی، سبکی، بیانی. معنای معناشناختی همان معنای صریح است که به سطح ساختاری معنا تعلق دارد؛ دو معنای دیگر تلویحی و مدرج‌اند (نه رمزگانی شده) و نمی‌توان آنها را بر اساسِ ساختگراییِ مبتنی بر تقابلهای دوگانه تحلیل کرد.

مؤلف دست یابیم (برای طرح چنین نظریه‌ای باید کار را با مفهوم شعر و خرده‌ـ فیلم، آن‌گونه که پازولینی مطرح کرده است، آغاز کنیم). این نظریهٔ مؤلف با آنچه مد نظر ساریس است متفاوت خواهد بود. افزون بر این، می‌توانیم با استفاده از آرای ابرامسون سینما را رسانه‌ای متکی بر «ارتباط رقمی»* در نظر بگیریم و از این رهگذر به بررسی دقیق و همه‌جانبهٔ آن بپردازیم. چنین بررسیی ما را در مسیر مطالعات بسیار مهم گریگوری بیتسون، آنتونی ویلدن، ژاک لاکان، فروید، لینگ و برخی از ابعاد پژوهشهای ویلهلم رایش قرار می‌دهد.

اولین مقاله‌ای که از آثار کریستین متز برگزیده‌ایم «دربارهٔ مفهوم زبان سینما» نام دارد. متز در این جستار نظرش را دربارهٔ زبان سینما شرح می‌دهد و شماری از تمایزات مهم میان زبان کلامی و زبان سینمایی، و نیز تمایزات میان نظامها یا رمزگانهای فیلمی و سینمایی را برمی‌شمرد. علاوه بر این، او از میان عناصر زنجیرهٔ بزرگ همنشینی، یکی از انواع مونتاژ (مونتاژ دیرنده) را نسبتاً به تفصیل شرح می‌دهد.

دومین مقاله‌ای که از آثار متز انتخاب کرده‌ایم، بخش پایانی نقد و بررسیِ چهل صفحه‌ای وی بر جلد دوم کتاب زیباشناسی و روان‌شناسی سینما، اثر ژان میتری، است. متز در این مقاله مفاهیم بسیار مهم استعاره و نماد* را بررسی می‌کند و دربارهٔ رابطه میان فیلم و زبان به اظهار نظر می‌پردازد. متز اکنون در برخی از نتیجه‌گیریهایش تجدید نظر کرده است. اما مقالهٔ او نمونه‌ای است که به وضوح نشان می‌دهد چگونه می‌توان «استعاره‌های سینمایی» را در چارچوبی زبان‌شناختی ـ روایی بررسی کرد.

گزیدهٔ کوتاهی که از ایو دولارو، با عنوان «از کلام تا دوربین» آورده‌ایم حاوی رویکردی متفاوت به استعاره‌های سینمایی است. علی‌رغم اینکه نویسندهٔ این مقاله از واژگان اگزیستانسیالیست‌ها بهره گرفته است، اما همانندیهای نگرش او با پازولینی و ابرامسون آشکار است.

اومبرتو اِکو، نشانه‌شناس ایتالیایی، آثار متز و پازولینی را سکویی به شمار می‌آورد که می‌توانیم با تکیه بر آن به نشانه‌شناسی خاص سینما راه ببریم. اکو برخلاف متز، که در پی کشف واحدهایی روایی است، تصویر و رمزگان ویژهٔ آن را مد نظر دارد. از همین رو، او نظرات متز را در زمینهٔ رابطهٔ قیاسی تصویر با واقعیت رد می‌کند. به عقیدهٔ متز تصویر «مبنایی ابزاری» پدید می‌آورد که بر اساس آن رمزگان خاص روایت و بیان سینمایی بنیاد می‌گیرد. اکو به جای تصویر، مجموعه‌ای از علایم را قرار می‌دهد، علایمی که تصویر را (در مقام نشانه‌ای دیداری) به

مجموعه‌ای از گزینه‌های دو دویی تقلیل می‌دهند. البته این نظر اکو که کل ارتباط ماهیتی رقمی* دارد محل تردید فراوان است. اما تلاش او برای بسط برداشت پازولینی از زبان سینما (که بر اساس آن زبان سینما زبان واقعیت و رؤیا و خاطره است و برخلاف زبان کلامی محدود به دو سطح تجزیه نیست) موجب می‌شود که او برای سینما نظامی بی‌همتا و مبتنی بر سه سطح تجزیه پیشنهاد کند. به این ترتیب، اکو به قلمروهایی نزدیک می‌شود که ابرامسون در مقالهٔ خود خواهان تحقیق دربارهٔ آنهاست. افزون بر این، اکو می‌کوشد در تحلیل خود دربارهٔ فرآیندهای فرهنگیی که رمزپردازی در قلمرو واحدهای بنیادین ادراک و شناخت از آنها تأثیر می‌پذیرد به توجیه وجود ایدئولوژی بپردازد. هرچند پرداختن به مسئلهٔ ایدئولوژی انگیزهٔ اصلی پژوهش اکو نیست، اما تلاش او بار دیگر نشان می‌دهد که نشانه‌شناسی و ساختگرایی بالقوه از کیفیتی برخوردارند که می‌توان از آنها در بررسی اندیشه‌های مارکس و فروید بهره جست.

در مقالهٔ پایانی که «سبک، دستور، سینما» نام دارد، نگارندهٔ این سطور تفاوتهای میان نظرات متز، اکو، ولن و پازولینی را به نحوی مشروح‌تر بررسی می‌کند و استفاده از الگوی زبانِ کلامی برای فیلم را سخت به مبارزه می‌طلبد و در مقابل آن الگویی پیشنهاد می‌کند که بر الگوهایی که گریگوری بیتسون و آنتونی ویلدن در زمینهٔ نظامهای ارتباطی پی ریخته‌اند بنیاد گرفته است. نگارنده در این مقاله دو فیلم لینکلن جوان و کلمتین محبوب من را از منظر چنین الگویی تحلیل می‌کند و تفاوتهای میان چنین تحلیلی را با تحلیلهای ساختاری و نشانه‌شناختیی که دیگران از همین دو فیلم به دست داده‌اند برمی‌شمرد.

بیل نیکولز

نظریهٔ مؤلف

پیتر وُلن

پیتر ولن یک فصل از سه فصلِ کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما را به نظریهٔ مؤلف اختصاص داده است. او در این فصل با توجه به آثار جان فورد و هوارد هاوکس دربارهٔ کارکرد روش‌شناختی این نظریه بحث می‌کند. نظرات ولن در این زمینه، هم در این مجموعه و هم در آثار دیگر، مورد نقد و بررسی موشکافانه قرار گرفته است.[1] رویکردی که ولن اختیار کرده است با رویکرد ساریس بسیار متفاوت است و این تفاوت در دو زمینه تجلی یافته است: یکی در گرایش او به روشی عالمانه‌تر و صوری‌تر؛ و دیگری، که مهمتر هم هست، در اعتقاد او به اینکه برای درک شخصیت یک کارگردان نباید سبک و میزانسن آثار او را بررسی کرد، بلکه باید در هستهٔ معانی و نقشمایه‌های درونمایه‌ای آثار او به جست و جو پرداخت. ولن به چنین مکتب ساختگرایانه‌ای از نقد مؤلف اعتقاد دارد و می‌کوشد آن را از رهگذر مقایسه میان فورد و هاوکس تشریح کند. رویکرد او با نقد مؤلفِ اصیل فرانسوی و نظرات آندرو ساریس و آرای پیروان بریتانیایی نظریهٔ مؤلف که مجلهٔ مووی تریبون آنهاست شباهت بسیار اندکی دارد. رویکرد او عمدتاً از دو منبع سرچشمه می‌گیرد: یکی انسان‌شناسی ساختگرا، آن طور که لوی ـ اشتراوس ابداع کرده است؛ و

---

۱. از میان این نقدها، مقاله‌های ابرامسون و نیکولز، که بویژه به نظریهٔ مؤلف‌گراییِ ساختاری می‌پردازند، در همین مجموعه به چاپ رسیده‌اند.

دیگری نشانه‌شناسی پیرس و سوسور. این رویکرد از همان سال ۱۹۶۹ که در فصل دوم کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما طرح و شرح شد، بحث و جدلهای بسیاری برانگیخته است.

❁

خط مشی مؤلفان یا به قول آندرو ساریس، **نظریهٔ مؤلف**، به همت گروهی از نویسندگان و منتقدان کایه دو سینما قوام گرفت و گسترش یافت. این گروهِ نه چندان منسجم کایه را به مهمترین مجلهٔ سینمایی در سراسر جهان تبدیل کردند. نظریهٔ مؤلف از دو اعتقاد نشئت می‌گرفت: نخست اینکه سینمای امریکا شایستهٔ بررسی عمیق و همه جانبه است و دیگر اینکه شاهکارهای سینما را تنها جماعت کوچکی از کارگردانان طراز اول، که از نامشان برای حیثیت بخشیدن به محصولات بی‌ارزش استفاده می‌شود، خلق نمی‌کنند. بلکه چنین فیلمهایی ثمرهٔ تلاش مؤلفانی است از سنخهای مختلف که تاکنون آثارشان با بی‌مهری روبه‌رو گردیده و یکسره به دست فراموشی سپرده شده است. البته بر پاریس آن زمان شرایطی حاکم بود که به چنین نظراتی میدان می‌داد. نخست اینکه در زمان حکومت ویشی[۲]، در فرانسهٔ تحت اشغال آلمان، نمایش فیلمهای امریکایی ممنوع بود. در نتیجه، پس از آزادی فرانسه هنگامی که فیلمهای امریکایی بار دیگر بر پردهٔ سینماها ظاهر شدند، از حمایت عاطفی مردم برخوردار گردیدند ــ حمایتی که بی‌تردید در کشورهای انگلوساکسون محلی از اِعراب نداشت. دوم اینکه جنبش باشگاههای سینما رو به گسترش بود و این امر تا حدی به این دلیل بود که در فرانسه همواره میان روشنفکران و سینما رابطهٔ نزدیکی برقرار بود ــ که ژان کوکتو و آندره مالرو شاهدی بر این مدعایند. **فیلمخانهٔ پاریس** که به همت هانری لانگلو، همان کسی که ژان لوک گودار او را مؤلفی بزرگ خوانده بود، بنیاد نهاده شده بود نیز با جنبش باشگاههای سینمایی در ارتباط بود. سیاست **فیلمخانه** این بود که بیشترین تعداد فیلم را به نمایش بگذارد و با تکیه بر محصولات گذشته، فرهنگی پدید آورد که سینمایِ آینده بتواند در آن بالیدن بگیرد. این سیاست موجب شد سینما دوستان فرانسه دربارهٔ ابعاد تاریخی سینمای هالیوود و زندگی یکایک

---

۲. نام شهری در فرانسه که در دوران اشغال فرانسه به دست آلمان، مرکز حکومت آن بود.

کارگردانان آن به شناختی بی‌نظیر دست یابند.

رشد و گسترش **نظریهٔ مؤلف** تا حدی بدون برنامه بود. از همین رو هیچ‌گاه حرکت آن بر اساس طرحی دقیق نبود و دربارهٔ آن هرگز بیانیه‌ای منتشر نشد و اصول آن تشریح نگردید. در نتیجه می‌شد آن را به شیوه‌هایی متفاوت تفسیر کرد و به کار بست. منتقدان پیرو نظریهٔ مؤلف هرچند در مجموع آراء و عقاید مشترکی داشتند، اما عقایدشان چارچوب مستحکمی نداشت و هر یک از منتقدان روش خاص خود را دنبال می‌کرد. همین نااستواری و تشتت نظری بود که باعث شد برداشتهای نادرستی، بویژه در انگلستان و امریکا، رواج یابد. ناآگاهی با رگه‌هایی از خصومت در مقابل اندیشه‌های بیگانه و تمایل به هجو و تمسخر در هم آمیخت. اما نظریهٔ مؤلف چنان ثمربخش بوده که حتی در نامساعدترین شرایط نیز به رشد و بالیدن ادامه داده است. برای مثال اخیراً در خانهٔ فیلم بریتانیا همراه با مروری بر آثار دان سیگل، از منتقدان دربارهٔ محبوبترین کارگردانان نظرخواهی شد، و معلوم گردید که از میان کارگردانان امریکایی سه گروه به ترتیب زیر از محبوبیت بیشتری برخوردارند؛ گروه اول: جان فورد، آلفرد هیچکاک، اُرسون ولز؛ گروه دوم: باذ بوتیچر، ساموئل فولر، هوارد هاوکس؛ گروه سوم: بیلی وایلدر، ژوزف فن اشترنبرگ، پرستون استرجس. البته جان فورد و چارلی چاپلین و اُرسون ولز همواره در زمرهٔ برترینها بوده‌اند.

نظریهٔ مؤلف هیچ‌گاه خود را به این ادعا که کارگردان مؤلف اصلی فیلم است محدود نکرده است. این نظریه تلویحاً مبتنی بر نوعی کشف رمز است و در زمینه‌هایی به ارزیابی مؤلفان می‌پردازد که پیش از این سابقه نداشته است. سالهای سال نمونهٔ بارز کارگردان مؤلف، فیلمسازی اروپایی بود که هم آثاری هنرمندانه بیافریند و هم بر فیلمهایش نظارت همه جانبه داشته باشد. این نمونه همچنان پابرجاست و تمایز وجودی میان فیلمهای هنری و عامه‌پسند از همین نمونه منشأ می‌گیرد. کارگردانانی که در اروپا صاحب اعتبار بودند، پس از مهاجرت به امریکا در اروپا حیثیت خود را از دست دادند و برخی یکسره فراموش شدند. ساخته‌های برخی از آنان در امریکا چنان با ساخته‌های اروپاییشان متفاوت بود که می‌توان شخصیت اروپایی و امریکایی آنها را در تقابل با هم دانست: رنوار امریکایی و رنوار فرانسوی؛ فریتس لانگ امریکایی و فریتس لانگ آلمانی، هیچکاک امریکایی و

هیچکاک انگلیسی. نظریهٔ مؤلف باعث شده است که آثار هالیوودی این کارگردانان، و نیز سایر کارگردانان اروپایی، بار دیگر در محک سنجش و آزمون قرار گیرد. و اگر این نظریه پدید نمی‌آمد، بسیار بعید بود شاهکارهایی مانند خیابان سرخ و سرگیجه شناخته شوند. اما از سوی دیگر، نظریهٔ مؤلف هنگامی که یک فیلمساز امریکایی نجات خود را در مهاجرت به اروپا جست و جو می‌کرد، به او به دیدهٔ تردید می‌نگریست. اکنون بسیار دشوار است که دیگران را قانع کنیم داسین فیلم نیروی وحشی را ستایش کرده است یا آخرین فیلمی که جوزف لوزی در انگلستان ساخته است از فیلمهای امریکایی او، مثلاً از گشتی، برتر است.

در طول زمان، به یُمن نظریهٔ آغازین مؤلف، دو مکتب نقادی مؤلف بالیدن گرفت. یکی از این دو مکتب به کسانی تعلق داشت که بیش از هر چیز می‌کوشیدند به هستهٔ معانی و نقشمایه‌های درونمایه‌ایِ فیلمها راه یابند؛ و مکتب دیگر را منتقدانی پایه گذاشتند که بر سبک و میزانسن تأکید می‌کردند. میان این دو مکتب تفاوت بزرگی وجود دارد که بعداً به آن خواهم پرداخت. اثر هر مؤلفی بُعدی معنایی نیز دارد و هیچ‌گاه صوریِ محض نیست؛ و از سوی دیگر کار هر کارگردانی از عرصهٔ اجرا فراتر نمی‌رود. به بیان دیگر، کار او در چارچوب مجموعهٔ خاصی از رمزگانها* و رسانه‌های یک متنِ «از پیش موجود» یعنی فیلمنامه یا کتاب و یا نمایشنامه، قرار می‌گیرد. چنانکه خواهیم دید معنایِ فیلمهای یک کارگردانِ مؤلف «پسینی» است؛ ولی معنای فیلمهای کارگردانان غیر مؤلف ــ در سطح معناییِ محض، نه در سطح عاطفی و بیانی ــ«پیشینی» است. البته این تمایز آنگاه که دربارهٔ فیلمهای معینی به کار گرفته شود، همواره مشخص نیست. از همین رو گاه در این باره که فلان کارگردان مؤلف است یا غیر مؤلف بحث و جدلهای بسیار صورت می‌گیرد. گاه حتی اگر دو کارگردان بسیار متفاوت، مثلاً رائول والش و ویلیام وایلر، را در نظر بگیریم باز هم نمی‌توانیم با قاطعیت بگوییم کدام یک مؤلف است و کدام یک نیست، هرچند می‌توانیم شخصاً حدسهایی بزنیم. نظر افراد مختلف دربارهٔ دان سیگل و جُرج کیوکر نیز ممکن است بسیار متفاوت باشد. به دلیل همین دشواری و ابهامی که در تعیین دقیق ویژگیهای کارگردانان مؤلف وجود دارد، برخی منتقدان فرانسوی کارگردانان غیر مؤلف را بر کارگردانان مؤلف ترجیح دادند و مکتب مک موهانیسم پا به عرصهٔ

وجود گذاشت. پیروان این مکتب والش و لانگ و لوزی و پره‌مینگر را دیوانه‌وار ستایش می‌کردند و خشونت را ارج می‌نهادند. این سخن مشهور از آنهاست: «چارلتون هستون از استوانه‌های سینماست.» و در همین مسیر بود که آنچه را بازَن «شخصیت‌پرستی هنری» می‌نامید شکل گرفت. کارگردانانِ کم‌اهمیت پیش از اینکه واقعاً شناخته شوند و ویژگیهای آثارشان توصیف گردد مورد تحسین و ستایش قرار می‌گرفتند.

اما نظریهٔ مؤلف، علی‌رغم اینکه همهٔ این افراط‌کاریهای هذیان‌آلود در عرصهٔ نقد از آن نشئت گرفته است، همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. و دلیلش این است که وجود این نظریه ضروری است.

جفری نُوِل ـ اسمیت نظریهٔ مؤلف را، به صورتی که امروز عرضه می‌شود، چنین توصیف می‌کند:

> از جمله دستاوردهای مهمی که این نظریه در مسیر تکامل خود به آن نائل آمد کشف این نکته بود که ویژگیهای ممیّز آثار یک کارگردان ضرورتاً آن ویژگیهایی نیستند که به سهل‌ترین و آشکارترین صورت در دسترس ما قرار می‌گیرند. بنابراین، هدف نقد باید این باشد که در پس تفاوتهای ظاهری میان موضوع و نحوهٔ پرداخت آثار یک مؤلف، هستهٔ مستحکمی را بازشناسد که نقشمایه‌های بنیادین و اغلب مرموز و پوشیدهٔ آنها را تشکیل می‌دهد. الگویی که بر اساس این نقشمایه‌ها شکل می‌گیرد ... همان چیزی است که به آثار یک مؤلف ساختاری بی‌همتا می‌بخشد و بر مبنای آن نه تنها ویژگیهای درونی آثار او مشخص می‌شوند، بلکه می‌توان یک مجموعه آثار را از مجموعه‌ای دیگر بازشناخت.

همین رویکرد که نوول ـ اسمیت آن را «رویکرد ساختاری» می‌نامد برای منتقد اهمیتی بنیادین دارد.

آثار هاوکس چنان‌اند که می‌توان نظریهٔ مؤلف را با آنها محک زد. اما چرا می‌گویم هوارد هاوکس و مثلاً نمی‌گویم فرانک بودزاگ یا کینگ ویدور؟ یک دلیلش این است که هاوکس کارگردانی است که سالها در نظام سینمایی هالیوود به کار پرداخته

است. نخستین فیلم او، راه افتخار، در سال ۱۹۲۶ ساخته شد. اما در سالیان درازی که او به فیلمسازی مشغول بود فقط یک بار ستایش منتقدان را برانگیخت و آن هم به خاطر فیلم گروهبان یورک بود. این فیلم را اگر با توجه به دیگر ساخته‌های هاوکس مقایسه کنیم به روشنی درمی‌یابیم که با همهٔ آنها متفاوت است و به نوعی دیگر تعلق دارد. دلیل دوم این است که هاوکس در همهٔ گونه‌های سینمایی فیلم ساخته است: وسترن (ریو براوو)، گانگستری (صورت زخمی)، جنگی (نیروی هوایی)، دلهره‌آور (خواب طولانی)، علمی تخیلی (چیزی از جهان دیگر)، موزیکال (آقایان موبورها را ترجیح می‌دهند)، کمدی (بزرگ کردن بچه)، و حتی مذهبی ـ حماسی (سرزمین فراعنه). اما در همه این فیلمها (شاید بجز در سرزمین فراعنه که خودش هم از آن راضی نبود) دلمشغولیها و حوادث و نقشمایه‌ها و سبک بصری و ضرباهنگ همانندی را شاهد هستیم. همان طور که رولان بارت مفهوم «انسان راسینی» را ابداع کرد، ما نیز می‌توانیم اصطلاح «انسان هاوکسی» را ابداع کنیم و او را شخصیتی در نظر بگیریم که در جهان پردردسر هاوکس به ارزشهای او پایبند است.

هاوکس به این مهم از آنجا دست یافت که همهٔ گونه‌های سینمایی را به دو گونهٔ بنیادین فروکاست: درام ماجراجویانه و کمدی دیوانه‌وار. این دو نوع دیدگاههای متفاوتی نسبت به جهان را به نمایش می‌گذارند که همان قطبهای مثبت و منفی جهان‌بینی هاوکس‌اند. هاوکس از یک سو با جان فورد و از سوی دیگر با باد بوتیچر در تقابل قرار دارد. این هر سه کارگردان به مسئلهٔ قهرمانگری دلمشغول بوده‌اند. برای قهرمان، در مقام یک فرد، مرگ محدوده‌ای بود که نمی‌توانست از آن بگذرد. مرگ زندگیی را که پیش از آن وجود دارد یکسره پوچ و بی‌معنی می‌سازد. به این ترتیب چگونه می‌توان از اَعمال معنی‌دار افراد سخن گفت؟ اعمال یک فرد چگونه ممکن است ارزشمند، یعنی قهرمانانه، باشد اگر به واسطهٔ اینکه مرگ ارزش همه چیز را می‌زداید، هیچ ارزش متعالیی وجود ندارد؟ جان فورد برای پاسخ به این پرسش فرد را در بطن جامعه و تاریخ، و بویژه تاریخ امریکا، قرار می‌دهد. فورد ارزشهای متعالی را در پاسخ به ندای امریکا، در مقام یک ملت، می‌جوید؛ ندایی که می‌خواهد تمدن را به سرزمینهای بکر و وحشی ببرد و برهوت را به باغ تبدیل کند. فورد، در عین حال، همین ارزش را نیز مشکل‌آفرین می‌داند و از همین رو حرکت جامعهٔ امریکا را در

بستر تاریخ به زیر سؤال می‌کشد. اما بوتیچر، برخلاف فورد، بر فردگرایی افراطی تأکید می‌کند: «من نمی‌خواهم فیلمهایی دربارهٔ احساسات توده‌ها بسازم. من دربارهٔ افراد فیلم می‌سازم.» او در رویارویی با مرگ است که به جست و جوی ارزشها می‌پردازد: استعارهٔ زیرین همهٔ فیلمها، استعارهٔ گاوباز در میدان گاوبازی است. قهرمان به درون گروهی از رفقای همدل راه می‌یابد، اما در این گروه هم از وحدت اثری نیست. قهرمان بوتیچر با تجزیهٔ گروهها و تجمعها به افراد سازنده‌شان دست به عمل می‌زند، به طوری که با هر فردی به تنهایی و رو در رو مواجه می‌شود. فیلمهای او، چنانکه آندرو ساریس می‌گوید، به بازی پوکر می‌مانند: «هر شخصیتی می‌تواند در هر نوبت دربارهٔ ورقهایش لاف بزند، اما در نهایت ناگزیر می‌شود دست خود را رو کند.» هاوکس برخلاف بوتیچر، در فراسوی فرد و در وحدت با دیگران است که در پی ارزشهای متعالی برمی‌آید. اما او، برخلاف فورد، به قهرمانانش بُعدی تاریخی و تقدیری زمانمند نمی‌بخشد.

در نظر هاوکس احساس رفاقتی که میان گروههای خودکفا و جدا افتاده‌ای که همهٔ اعضایشان را مردان تشکیل می‌دهند به وجود می‌آید برترین لذت را به انسان می‌بخشد. قهرمانان هاوکس را باید در میان گروههای زیر جست: گله‌داران، ماهیگیرانی که در دل اقیانوس به کار می‌پردازند، اتومبیل‌رانان، خلبانان و شکارچیان؛ یعنی کسانی که به خطر خو گرفته‌اند و موانع مادی مانند جنگلهای انبوه و دریا و برف و بیابان آنها را از جامعه جدا می‌کند؛ و نیز خطراتی بزرگ در کمینشان است، مثلاً فرودگاهشان را مه غلیظی فرو پوشیده است؛ بی‌سیمهایشان داغان شده است و درشکه یا قایق پُست تا یک هفتهٔ دیگر برنمی‌گردد. این گروه برگزیده تفّرد خود را سخت پاس می‌دارد. برای اینکه فردی به درون گروه راه یابد ناگزیر است توانایی و شجاعت خود را نشان دهد. در درون گروه تنها زمانی تنش ایجاد می‌شود که یکی از اعضا، گروه را در معرض خطر قرار می‌دهد (مثلاً معاونِ مست در ریو براوو و خلبان وحشت زده در فقط فرشته‌ها بال دارند). در چنین حالتی، این عضو خطاکار برای شستن گناه خود باید شجاعتی خارق‌العاده از خود بروز دهد. گاهی نیز فردگرایی و رقابتِ شدید، گروه را در معرض از هم پاشیدن قرار می‌دهد (مانند رقابت رانندگان در خط سرخ ۷۰۰۰ و نیز رقابت سرنشینان هواپیمای بمب‌افکن در نیروی هوایی).

بزرگترین تعهد هر فرد حفظ امنیت گروه است: «در یک گروهِ بدل‌کار که به عملیات اکروباتیک می‌پردازند، اگر فقط یک نفر رفتار نادرستی از خود بروز دهد، همهٔ گروه به خطر می‌افتد.» اعضای گروه با مراسمی آیینی پیوندشان را مستحکم می‌کنند (مثلاً در هاتاری!) با انتقال خونشان به یکدیگر) و برای نشان دادن وحدت دسته‌جمعی آواز می‌خوانند ــ در ریو براوو نمونه‌ای مثال زدنی از چنین مراسمی را شاهد هستیم. در پاسداران سحر رفاقت میان خلبانان حتی به خلبانان دشمن نیز تسری می‌یابد: یکی از خلبانان آلمانی که اسیر شده است بی‌درنگ به میان جمع پذیرفته می‌شود و در آواز دسته‌جمعی آنها شرکت می‌کند. در هاتاری! شکارچیان، که به ملیتها و کشورهای مختلف تعلق دارند، با هم آواز می‌خوانند.

قهرمانان هاوکس به حرفه‌ای بودن خود می‌بالند. آنها وقتی می‌پرسند «او کارش چطور است؟» پاسخ می‌شنوند «باید خوب باشد.» اینان هیچ‌وقت به خاطر اینکه کارشان را درست انجام می‌دهند انتظار تحسین و ستایش ندارند. در حقیقت به آنها هیچ پاداشی داده نمی‌شود، بجز این عبارت: «بچه‌ها همگی خوب کار کردید.» و وقتی می‌میرند، تقریباً هیچ چیز از خود به جا نمی‌گذارند، شاید فقط چند مدال. هاوکس خود این نوع نگرش حزن‌آور و پوچ را به زندگی با وضوح تمام توصیف می‌کند:

> مرگ همچون واقعیتی مسلم پذیرفته می‌شود. در فیلم فقط فرشتگان بال دارند پس از اینکه جو می‌میرد، کری گرانت می‌گوید: «او کارش چندان خوب نبود.» خب این تنها چیزی است که به این آدمها قوت قلب می‌دهد. آنها مجبورند بگویند فلانی کارش خوب نبود، من از او بهترم، پس می‌توانم کار را به آخر برسانم. ولی آنها نیز بالأخره می‌فهمند که از دوستشان بهتر نیستند، اما دیگر خیلی دیر شده است.

در فیلمهای فورد مرگ با اجرای مراسم خاکسپاری و دعای فی‌البداهه و چند قطعه شعر گرامی داشته می‌شود. به بیان دیگر، مرگ همچون عروسی و مرگ و رژه با سنتهای آیینی همراه است. اما برای هاوکس تنها چیزی که اهمیت دارد این است که زندگیِ گروه ادامه یابد، زندگیی معمولی که تنها ویژگیهای برجسته‌اش «خطر» (مثلاً در هاتاری!) و «سرگرمی» است. خطر به هستی انسان گزندگی می‌دهد: «هر جا که

بخواهید به اقدامی واقعی دست بزنید، خطر در کمین شماست. و این سؤال که آیا زنده‌اید یا مرده، شاید بزرگترین درام زندگی ما باشد.» این «نیست انگاری» که موجب می‌شود زندگی چیزی نباشد جز در خطر مرگ بودن ــ خطری که هیچ پاداشی برای آن متصور نیست ــ به خاطر برداشتی که هاوکس از «سرگرمی» دارد شدت نیز می‌یابد. سرگرمی واژه‌ای است که همواره در مصاحبه‌ها و فیلمنامه‌های هاوکس با آن روبه‌رو می‌شویم. این کلمه همچون نقابی است که یأس مطلق او را می‌پوشاند.

وقتی کسی (معمولاً یک زن) از قهرمان هاوکس می‌پرسد چرا زندگیش را به خطر می‌اندازد، او جواب می‌دهد: «هیچ دلیلی ندارد. ماها دیوانه‌ایم.» در ریو براوو فدرز با لحنی نیشدار به کلرادو می‌گوید: «تو حتی بهانهٔ مرا هم نداری، واقعاً که همهٔ ما احمقیم.» منظور هاوکس از «دیوانگی»، بیماریِ روانی نیست: هیچ کدام از شخصیتهای او به تُرکی در فیلم همراهان مرگ‌آفرین ساختهٔ پکین پا یا به بیلی بچه در تیرانداز چپ دست، ساختهٔ پن، شبیه نیست. در عین حال، در آثار او از بیهودگی زندگی، چنانکه در بعضی فیلمهای بوتیچر شاهد هستیم نیز اثری نیست. در نظر هاوکس مرگ رویدادی عادی است، نه خارق‌العاده ــ برخلاف آنچه در فیلمهای هدف بلند و فراز و فرود لگز دایموند شاهد هستیم. منظور هاوکس از «دیوانگی» نوعی تفاوت است، به بیان دیگر نوعی جدایی از زندگیِ روزمره و عادی. از سوی دیگر، هاوکس زندگی عادی را به مفهومی بسیار عمیقتر «دیوانه‌وار» می‌داند، زیرا اعتقاد دارد که این نوع زندگی از هر نوع ارزش تهی است. او در این باره می‌گوید: «من نمی‌گویم آن شخصیتها خودشان دیوانه‌اند، آنها واکنشهایشان دیوانه‌وار است. آنها در حقیقت کاملاً طبیعی هستند، ولی ما چون در دام عادات بد گرفتار شده‌ایم، آنها را دیوانه می‌پنداریم.» اما عادی چیست و غیر عادی چیست؟ هاوکس تلویحاً می‌پذیرد که قهرمانان او در نظر غالب مردم تجسم ارزشهای معقول نیستند؛ مردم آنها را شیفتگان کارهای عجیب می‌پندارند و اعتقاد دارند نسلشان رو به نابودی است. به سخن دیگر، قهرمانان هاوکس در این جهان جایی ندارند.

قهرمانان هاوکس که مردم عادی را از گروه خود می‌رانند، خودشان نیز از اجتماع رانده شده‌اند و مثلاً به عمق جنگلهای افریقا یا به قطب شمال تبعید گردیده‌اند. در نظر اینان غریبه‌ها، یعنی همهٔ مردم عادی، جمعیتی یک دست جلوه می‌کنند که

نقششان این است که در عین حال که از آنان نفرت دارند با شگفتی به اعمالشان خیره شوند. برای مثال، در ریو براوو مردم برای تماشای مبارزهٔ نهایی جمع می‌شوند، و در جمعیت می‌غرد برای تماشای اتومبیلهایی که از پیست مسابقه خارج می‌شوند. شکاف میان قهرمانان و مردم عادی چنان است که آنها با دشمنان برگزیده‌شان بیشتر احساس نزدیکی می‌کنند تا با مردم عادی ــ که نمونه‌هایی از آن را در پاسداران سحر و الدورادو شاهد هستیم. مردمی که در فیلم سرزمین فراعنه برای ساختن اهرام به کار گمارده شده‌اند، چنان از ماهیت انسانی تهی گردیده‌اند که در فیلمهای دیگر هاوکس نیز بی‌نظیر است. هاوکس در آغاز قرار بود فیلمی بسازد دربارهٔ کارگرانی که در چین به ساختن یک فرودگاه عظیم نظامی گمارده شده بودند. اما پیروزی انقلاب چین هاوکس را بر آن داشت که برنامه‌های خود را تغییر دهد. او خود در این باره می‌گوید: «بعداً فکرم را ساختن اهرام مصر به خود مشغول کرد؛ دیدم می‌توانم این موضوع را دستمایهٔ داستانی از همان نوع قرار دهم.» اما به طور کلی حضور مردم عادی، که نسبت به گروه برگزیدهٔ هاوکس خارجی به حساب می‌آیند، همواره برای آن گروه خطری پنهان محسوب می‌شود، و آنها برای سرگرمی به آزار و اذیت مردم می‌پردازند. در کمدیهای دیوانه‌وارِ هاوکس، شهروندان عادی مضحکهٔ دست قرار می‌گیرند و هجو می‌شوند و هر اذیت و آزاری را تحمل می‌کنند: آشکارترین نمونه در این زمینه، مأمور بیمه در فیلم منشی با وفای او است. سرگرمی قهرمانان هاوکس اغلب کیفیتی سیاه و خوفناک به خود می‌گیرد: در گروهبان یورک شلیک کردن به آلمانی‌ها، که در نظر برگزیدگان هاوکس مثل بوقلمون هستند، مایهٔ سرگرمی می‌شود، و در ریو براوو و نابود کردن مردانِ بد نهاد «بسیار سرگرم‌کننده» به نظر می‌رسد. در چنین لحظه‌هایی است که برگزیدگان بر دنیای بیرون خود می‌شورند و فرصت می‌یابند بی‌رحمی و نیروی ویرانگر خود را به نمایش بگذارند.

علاوه بر فشار پنهانِ جهانِ بیرون، نیروی آشکار دیگری نیز وجود دارد که گروه را تهدید می‌کند: زنان. مرد «شکار» زن است. زنان تنها زمانی در گروه مردان پذیرفته می‌شوند که دوره‌ای طولانی از نگرانی و تشویش را از سر گذرانده باشند و ارزش خود را ثابت کرده باشند. پذیرش آنها همراه با مراسمی آیینی، مانند سیگار تعارف کردن و سیگار روشن کردن و جز اینهاست. و اغلب نیز جایگاه چندان والایی نصیب

زنان نمی‌شود. گفت وگوی زیر نمونه‌ای است که موقعیت آنان را به روشنی تصویر می‌کند:

زن: تو او را دوست داری، نه؟
مرد (با دستپاچگی): بله ... فکر می‌کنم دوستش دارم ...
زن: چطور می‌توانم من هم مثل تو او را دوست داشته باشم؟
مرد: همیشه دم دست باش.

همجنس دوستیِ پنهانی که در فیلمهای هاوکس وجود دارد، هیچ‌گاه آشکارا تبلور نمی‌یابد، هرچند که مثلاً در آسمان بزرگ بسیار به سطح نزدیک می‌شود. هاوکس شخصاً دختری در هر بندر را داستان «عشق میان دو مرد» توصیف می‌کند. در نظر هاوکس مردان همه برابرند ــ دست‌کم در قلمرو گروه برگزیده ــ ولی میان دنیای زنان و دنیای حیوانات آشکارا همانندی وجود دارد (بویژه در فیلمهای آقایان موبورها را ترجیح می‌دهند و بزرگ کردن بچه و هاتاری!). مردان همواره باید بکوشند تسلط خود را حفظ کنند. این نکته نیز شایان توجه است که در درامهای ماجراجویانهٔ هاوکس، و حتی در بسیاری از کمدیهای او، از خانواده اثری در میان نیست. اغلب مردانی که ازدواج کرده‌اند یا دست‌کم در زمانی دور به زنی تعلق خاطر داشته‌اند، به نحوی صدمه دیده‌اند و از آن زمان به زنان با ظنّ و تردید می‌نگرند: «مار گزیده از ریسمان سیاه و سفید می‌ترسد.» این حالت با آنچه در فیلمهای فورد می‌بینیم یکسره در تعارض است. فورد تقریباً در همهٔ فیلمهایش صحنه‌هایی از زندگی خانوادگی را می‌گنجاند. زنان برای قهرمانان فورد تهدیدی به شمار نمی‌آیند. زن، در مقام همسر یا مادر، به تربیت فرزندان و آشپزی و دوخت و دوز و هر کار مشقت‌بار دیگری می‌پردازد. او موجودی است زیردست و خدمتگزار و خودش هم همین جایگاه اجتماعی را پذیرفته است، و در مقابل همهٔ این خدمتها مورد محبت و علاقهٔ بسیار قرار می‌گیرد. اما وضعیت در فیلمهای بوتیچر به گونهٔ دیگری است: زنان در آثار او هیچ جایگاه مشخصی ندارند؛ آنها همچون اشباحی هستند که مردان را به عمل وا می‌دارند و بهانه‌ای هستند برای شیوه‌های رفتاری مردان، اما به‌خودی‌خود اعتباری ندارند: «زن خودش کمترین اهمیتی ندارد.»

هاوکس گروه مردانه را هدف غایی می‌داند، که البته نگرشی بسیار قهقرایی است. قهرمانان او، که به قهرمانان اسپارت در یونان باستان می‌مانند، بجز کارهای سخت و نمایشی کاری از عهده‌شان ساخته نیست. اگر قهرمانان هاوکس چنین نبودند، و در عین حال اگر او بجز درامهای پرماجرا فیلم دیگری نمی‌ساخت، بی‌تردید در عرصهٔ کارگردانی به مرتبه‌ای نازلتر دست می‌یافت. داعیهٔ او، در مقام کارگردانی مؤلف، علاوه بر این درامها به کمدیهای دیوانه‌وارش باز می‌گردد. این کمدیها به یک معنی تظاهر دردمندانهٔ همان تنشهایی هستند که در درامهای قهرمانانه پنهان‌اند. در آثار او به طور کلی دو درونمایهٔ اصلی یا دو حوزهٔ تنش وجود دارد. نخستین آنها ناظر بر بازگشت است؛ بازگشت به دوران کودکی، چنانکه در فیلم مسخره‌بازی شاهد هستیم، و نیز بازگشت به بدویت (توجه کنید به آن صحنهٔ تکراری در فیلمهای مسخره‌بازی و فدیهٔ رئیس سرخ، که آدم بزرگسال چیزی نمانده است که پوست سرش به دست بچه‌هایی که به هم رنگ پاشیده‌اند کنده شود). رابین وود با هوشمندی بسیار نشان داده است که صورت زخمی را باید در طبقهٔ کمدیها قرار داد نه درامها: کامونت در حقیقت فردی وحشی و مادون انسان و کودک مانند است. دومین درونمایهٔ کمدیها ناظر بر معکوس کردن جنسیت و نقش است، که در این زمینه فیلم من عروس مذکر زمان جنگ بودم شاخص‌ترین نمونه است. بسیاری از کمدیهای هاوکس دربارهٔ زنان سلطه‌جو و مردان نرمخو هستند، از جمله بزرگ کردن بچه و ورزش محبوب مردان. در این فیلمها اغلب صحنه‌هایی را شاهد هستیم که مردان از نظر جنسی تحقیر می‌شوند، مثلاً در آقایان موبورها را ترجیح می‌دهند شلوار کارآگاه خصوصی از پایش درمی‌آید. در همین فیلم، ورزشکاران تیم المپیک در یکی از آوازهای خارق‌العادهٔ جین راسل به موجوداتی منفعل تنزل می‌یابند. گاهی نیز شکار حیوانات بزرگ هجو می‌شود، مانند صحنهٔ ماهیگیری در ورزش محبوب مردان؛ در همین فیلم درونمایهٔ کودک‌گرایی در این گفته متجلی می‌شود: «آن بچه بالغ‌ترین آدم توی کشتی بود؛ به نظر من که خیلی با مزه بود.»

در حالی که در درامهای هاوکس تسلط مردان بر طبیعت و زنان و کودکان نشان داده می‌شود، کمدیهای او حقارت و عقب‌ماندگی مردان را به نمایش می‌گذارد. در اینجا قهرمانان به قربانی تبدیل می‌شوند. جامعه، به جای اینکه تحقیر شود و گروه

برگزیده از آن دوری جوید، با ابعادی غول‌آسا به هجو و تمسخر روی می‌آورد. می‌توان به روشنی نشان داد که نگرش هاوکس، یعنی جهانی که او در سینما می‌سازد و در تقابل با جهان خارج است، جهانی نیست که در آن ظرافت و پیچیدگی اندیشمندانه‌ای نهفته باشد. اما این واقعیت از نیروی جهان او نمی‌کاهد. هاوکس اول بار از آنجا طرف توجه قرار گرفت که او را خام‌اندیشانه سازندهٔ فیلمهای حادثه‌ای به شمار می‌آوردند، و بعدها بود که محتوای درونمایه‌ایی که در بالا شرح آن را آوردم آشکار گردید، و معلوم شد که در پس مشخصه‌های سبکیِ او مشخصه‌های معناییِ خاصی وجود دارد؛ و این زمانی اتفاق افتاد که منتقدان دریافتند که فیلمها بر یک لایهٔ عینیِ معنا، یا به قول یلمزلف زبان‌شناس دانمارکی، بر لایه‌ای از مشخصه‌های معنایی بنیاد می‌گیرند. به این ترتیب معلوم شد که قدرت بیانیِ سبْک در آثار هاوکس امری تصادفی نیست، بلکه از قدرت دلالتی آنها سرچشمه می‌گیرد.

در اینجا لازم می‌دانم دربارهٔ بنیاد نظریِ تحلیلی که من از آثار هاوکس به دست داده‌ام توضیح بیشتری بدهم. رویکرد ساختاریی که تحلیل من بر آن بنا شده است (یعنی اینکه کوشیده‌ام به هستهٔ نقشمایه‌های تکراریِ آثار هاوکس دست یابم و آن را توصیف کنم) با روشهایی که برای مطالعهٔ فرهنگ عامه و اسطوره‌ها ساخته و پرداخته شده‌اند قرابت بسیار دارد. اولریک و دیگران در پژوهشهای خود این نکته را دریافتند که در قصه‌های عامیانه نقشمایه‌های واحدی بارها تکرار می‌شوند، چنانکه می‌توان واژگانی از این نقشمایه‌ها فراهم آورد. سرانجام پروپ نشان داد که چگونه می‌توان مجموعهٔ بزرگی از قصه‌های عامیانه را به تعداد بسیار اندکی از نقشمایه‌های بنیادین تجزیه کرد. به این معنا که در سطح زیرین قصه‌های مختلف، یک «سرقصه» وجود دارد، که دیگر قصه‌ها گونه‌های مختلف آن هستند. اما در این نوع تحلیل باید به یک مسئلهٔ بسیار مهم توجه داشت. چنانکه لوی ـ اشتراوس نیز اشاره کرده است ممکن است ما در تشخیص و بررسی شباهتهای متونی که در دست مطالعه داریم (خواه این متون قصه‌های عامیانهٔ روسی باشند و خواه فیلمهای امریکایی) چنان عمل کنیم که همهٔ آنها را به متنی انتزاعی و ناتوان فروکاهیم. باید به خاطر داشته باشیم که نباید فقط به تجزیه دست بزنیم، ترکیب نیز ضروری است؛ در غیر این صورت تحلیلمان به جای اینکه ساختگرایانه باشد صورتگرایانه خواهد بود. نقد ساختگرایانه نباید

صرفاً به شناخت تشابهات یا تکرارها (و در حقیقت حشوها) تکیه کند، بلکه باید بکوشد به نظام تفاوتها و تقابلها نیز دست یابد. به این ترتیب متون نه تنها بر اساس کلیتشان (یعنی مشترکاتشان) مطالعه می‌شوند، بلکه تفرّد آنها (یعنی آنچه آنها را از دیگر متون متمایز می‌کند) نیز مد نظر قرار می‌گیرند. این نکته البته به این معناست که در تحلیل ساختاری نباید صرفاً بر آثار شبیه به هم یک فیلمساز، یعنی آثاری که در آنها انبوهی از شباهتها به چشم می‌خورد، متکی باشیم، بلکه باید آن فیلمها را که در وهلهٔ نخست بسیار نامتعارف می‌نمایند نیز مد نظر قرار دهیم.

در مقایسه میان فیلمهای پرماجرا و کمدیهای دیوانه‌وارِ هاوکس، به مجموعه‌ای نظام‌مند از تقابلهای کم و بیش آشکار راه می‌بریم. اگر فیلمهای پرماجرا را به تنهایی در نظر بگیریم چنین می‌نماید که کار هاوکس سست‌بنیاد و فاقد پویایی است. تنها هنگامی که کمدیهای او را مد نظر قرار می‌دهیم غنا و شور موجود در کار او آشکار می‌شود، به این معنا که درمی‌یابیم در کنار هر قهرمان شبحی تحقیر شده و عاری از هرگونه سلطه‌جویی قرار دارد. نظام تقابلها در مورد سایر کارگردانان بسیار پیچیده‌تر است. در آثار آنان به جای دو لایهٔ گسترده، با مجموعه‌ای از نمودهای متغیر سر و کار داریم. در چنین مواردی باید نقشهای خودِ شخصیتها را تحلیل کنیم، نه دنیایی را که در آن دست به عمل می‌زنند. همان طور که لوی ـ اشتراوس نشان داده است شخصیتهای اولِ افسانه‌های قومی یا اساطیر را می‌توان به مجموعه‌هایی از عناصر متمایز یا تقابلهای دوگانه تجزیه کرد. بدین ترتیب تفاوت میان شاهزاده و دختر غازچران را می‌توان به دو زوج متضاد تقلیل داد: یکی طبیعی و مذکر در مقابل مؤنث؛ دیگری فرهنگی و متعالی در مقابل پست. چنین روشی را می‌توان در تحلیل فیلم نیز به کار بست ــ البته چنانکه خواهیم دید فیلمها در مقایسه با افسانه‌های قومی پیچیده‌ترند.

در این زمینه، برای مثال سه فیلم از جان فورد را برمی‌گزینیم و قهرمانانش را با هم مقایسه می‌کنیم: ویات اِرپ در کلمنتین محبوب من، اتان ادواردز در جویندگان، تام دانیفون در مردی که لیبرتی والانس را کشت. این شخصیتها همگی در همان چارچوب دنیای فورد که مجموعه‌ای از تقابلها بر آن حاکم است عمل می‌کنند. اما جایگاهی که هر یک در دنیای فورد دارد با یکدیگر بسیار متفاوت است. تقابلهای معتبر با یکدیگر

همپوشی دارند و تقابلهایی که مختص هر یک از فیلمها هستند برجستگی بیشتری می‌یابند. معتبرترین تقابلها عبارت‌اند از: کشتزار در مقابل دشت؛ خیش در مقابل شمشیر؛ یکجانشین در مقابل چادرنشین؛ اروپایی در مقابل سرخ‌پوست؛ متمدن در مقابل بدوی؛ کتاب در مقابل اسلحه؛ متأهل در مقابل مجرد؛ شرق امریکا در مقابل غرب امریکا. این تقابلها را اغلب می‌توان باز هم تجزیه کرد. برای مثال شرق را می‌توان بوستون یا واشینگتن در نظر گرفت، اما در فیلم آخرین زنده باد، بوستون خود به دو قطب متضاد تقسیم می‌شود: مهاجران ایرلندی در مقابل باشگاه پلیموث؛ و این دو قطب نیز هر دو به عناصر دیگری مانند سلتی‌ها در مقابل انگلوساکسون‌ها؛ فقرا در مقابل اغنیا؛ کاتولیک‌ها در مقابل پروتستان‌ها؛ دموکراتها در مقابل جمهوریخواهان؛ و جز اینها تقسیم می‌شوند. در نگاه اول چنین می‌نماید که تقابلهای بالا چنان با یکدیگر همپوشی دارند که عملاً با هم مترادف می‌شوند. اما به‌هیچ‌وجه چنین نیست. چنانکه خواهیم دید بخشی از تکامل هنریِ فورد بر تغییر در دیدگاه او ناظر بوده است، به این معنی که در آغاز تقابلهای میان متمدن/بدوی و اروپایی/سرخ‌پوست بر یکدیگر منطبق بودند، اما سرانجام این انطباق وارونه گردید و در پاییز قبیلهٔ شایان اروپایی‌ها به بدوی تبدیل شدند و قربانیان به صورت قهرمان درآمدند.

تقابل اصلی در فیلمهای فورد میان دشت و کشتزار است. چنانکه هنری ناش اسمیت در کتاب سرزمین بکر نشان داده است تعارض میان تصویر امریکا به منزلهٔ دشت و صحرا و امریکا به منزلهٔ کشتزار و باغ تصویری است که بر اندیشه و ادبیات امریکا حاکم گشته است و در تعداد بی‌شماری رمان و رساله و سخنرانیهای سیاسی و داستانهای مجلات مطرح شده است. در فیلمهای فورد این تقابل در تصاویری خیره‌کننده تبلور می‌یابد. برای مثال در مردی که لیبرتی والانس را کشت تصویر گل کاکتوس عنصری است که تضاد میان دشت و کشتزار را، که بر تمام فیلم سایه افکنده است، به نمایش می‌گذارد. این صحنه را با یکی از صحنه‌های معروف کلمنتین محبوب من مقایسه کنید ــ آنجا که ویات اِرپ به سلمانی می‌رود (محل اصلاح موهای ژولیده، نشانه‌ای از تمدن و فرهنگ) و دو بار به عطر گل پیچک (عطرِ دست‌ساز بشر که به فرهنگ مربوط است نه طبیعت) اشاره می‌شود. این لحظه نقطهٔ عطفی است در انتقال ویات اِرپ از گاوچرانی سرگران و چادرنشین و وحشی و

مجرد، که انتقامجوییِ شخصی انگیزهٔ حرکتش بوده است، به فردی متأهل و یکجانشین و متمدن که در مقام کلانتر اجرای قانون به حرکت وادارش می‌کند.

شخصیت ویات اِرپ در کلمنتین محبوب من از نظر ساختار، در میان سه شخصیتی که در بالا آوردم، ساده‌ترین آنهاست. تحول او انتقالی است ساده از طبیعت به فرهنگ و از بیابان به جا مانده از گذشته به کشتزار آینده. اما در جویندگان اتان ادواردز در مقایسه با اِرپ شخصیتی پیچیده‌تر است. او را نباید براساس تقابل میان گذشته و آینده یا دشت و کشتزار تعریف کرد، بلکه باید او را با توجه به دو عنصر دیگر، یعنی اسکار رئیس سرخ‌پوستان و ساکنان خانه بازشناخت. اتان، برخلاف اِرپ، در تمام فیلم بیابانگرد باقی می‌ماند. در آغاز او را می‌بینیم که در بیابان اسب می‌راند و وارد یک خانهٔ چوبی می‌شود؛ در پایان، با تقارن کامل، خانه را ترک می‌کند تا به بیابان بازگردد و خانه به دوشی را از سر بگیرد. او از بسیاری جهات مانند اسکار است: آواره و بدوی است، پوست سر دشمنانش را می‌کند، خارج از قلمرو قانون است. اما از سوی دیگر مانند ساکنان خانه، اروپایی است و با سرخ‌پوستان سخت دشمنی می‌ورزد. بنابراین اتان ادواردز شخصیتی دوگانه دارد. به بیان دیگر، در درون شخصیت خود او نیز تضاد وجود دارد، این تقابلهای درونی او را به دو پاره تقسیم می‌کنند، و از همین رو او قهرمانی تراژیک است. اما همراه او، مارتین پاولی، بر دوگانگی خود فائق می‌آید. در نظر او دورهٔ بیابانگردی در زندگی او رویدادی حاشیه‌ای است و تنها آنگاه که در خدمت استقرار مجدد خانواده قرار می‌گیرد و به صورت حلقه‌ای ضروری در میان خانهٔ قدیم و خانهٔ جدید او درمی‌آید معنا پیدا می‌کند.

خانه به دوشیِ اتان نیز مانند خانه به دوشی بسیاری دیگر از شخصیتهای اصلی فورد نوعی جست و جوست. برخی از فیلمهای فورد درونمایهٔ جست و جو برای سرزمین موعود را محور کار قرار داده‌اند. این درونمایه نمایش تازه‌ای است از سفرِ خروج ــ سفر از میان دشت و بیابان به سوی سرزمین شیر و عسل، اورشلیم جدید. این دورنمایه بر تلفیق دو زوج تقابل بنیاد می‌گیرد: بیابان در مقابل کشتزار و بیابانگرد در مقابل مقیم. تقابل اول از نظر زمانی بر تقابل دوم تقدم دارد. از همین رو در کاروان سالاز مورمون‌ها در جست و جوی خانهٔ آینده‌شان از بیابان می‌گذرند و در چه سرسبز

بود درهٔ من و خبرچین شخصیتهای اصلی به قصد رسیدن به خانهٔ آینده خویش در ایالات متحده از اقیانوس عبور می‌کنند. اما موقعیت خانه، در طول زندگی حرفه‌ای فورد معکوس می‌شود. در پاییز قبیلهٔ شایان سرخ‌پوستان در جست و جوی خانهٔ گذشتهٔ خویش به سفر می‌پردازند و در مرد آرام سین تورنتوی امریکایی به سرزمین اجدادی خود، ایرلند، باز می‌گردد. سفر اتان ادواردز به یک معنی نقیضهٔ این درونمایه است: هدف او سازنده نیست و نمی‌خواهد خانه‌ای بنا کند، بلکه هدفش نابودی است؛ قصد دارد اسکار را بیابد و پوست سرش را بکند. با وجود این، فیلم اساساً رو به آینده دارد: اسکار خانه را آتش می‌زند، اما خانهٔ دیگری جایگزین آن می‌شود و ما یقین داریم که حق با خانم یورگنسِن است که می‌گوید: «روزی این کشور سرزمین خوبی برای زندگی خواهد شد.» به سخن دیگر، سرانجام دشت به کشتزار تبدیل می‌شود.

مردی که لیبرتی والانس را کشت شباهتهای زیادی به جویندگان دارد. در اینجا به سه شباهت اشاره می‌کنیم: بیابان به کشتزار تبدیل می‌شود (این تحول آشکار است، زیرا سناتور استودارت سرمایهٔ لازم را برای ساختن سد از واشینگتن آورده است و با ساخته شدن سد دشتها آبیاری می‌شوند و به جای کاکتوس گلهای واقعی می‌روید)؛ تام دانیفن لیبرتی والانس را می‌کشد، همان‌طور که اتان ادواردز پوست سر اسکار را می‌کند؛ یک خانهٔ چوبی می‌سوزد و خاکستر می‌شود. اما تفاوتهای این دو فیلم نیز آشکارند: خانهٔ چوبی پس از مرگ لیبرتی والانس و به دست شخص دانیفن به آتش کشیده می‌شود، و این کلبه به خود دانیفن تعلق دارد. سوزاندن خانه دال بر این است که او هرگز به سرزمین موعود نخواهد رسید. سرزمین موعود برای او هیچ معنایی ندارد و او خود را به این سرنوشت محکوم ساخته است که مخلوقی متعلق به گذشته باشد و در جهان آینده جایی نداشته باشد. او با کشتن لیبرتی والانس تنها جهانی را که خود می‌توانست در آن زندگی کند، یعنی جهان اسلحه و نه جهان کتاب را، نابود کرد. گویی اتان ادواردز به این دریافت رسیده بود که با کندن پوست سر اسکار در واقع خود را کشته است. به این نکته نیز باید اشاره کنم که در مردی که لیبرتی والانس را کشت زنی که به دانیفن عشق می‌ورزید با سناتور استودارت ازدواج می‌کند. دانیفن در حقیقت هنگامی که خانهٔ چوبی خود را ویران می‌کند، امکان ازدواج خود را نیز از بین

می‌برد (به آخرین کلمه‌هایی که او قبل از خراب کردن خانه بر زبان می‌آورد توجه کنید: «خانه، ای کاشانهٔ محبوب من.»[۱۱]

در بیان درونمایه‌های مردی که لیبرتی والانس را کشت طریق دیگری نیز می‌توانیم اختیار کنیم. برای مثال می‌توانیم بگوییم استودارت اقتدار عقلانی ـ قانونی را به نمایش می‌گذارد، و تام دانیفن نمایندهٔ اقتدار فرهمندانه است. اما دانیفن اقتدار خود را از دست می‌دهد و این جاذبهٔ او به بهانه‌هایی کاذب به استودارت انتقال می‌یابد. بدین ترتیب اقتدار فرهمندانه و عقلانی ـ قانونی هر دو در وجود استودارت تلفیق می‌شوند و بدین‌سان ثبات و استحکام پدید می‌آید. در جویندگان این انتقال صورت نمی‌گیرد و این دو نوع شخصیت همچنان از یکدیگر مجزا باقی می‌مانند. در کلمنتین محبوب من این دو نوع شخصیت به طور طبیعی در ویات اِرپ تلفیق شده‌اند، بی‌آنکه به انتقال نیاز باشد. در بسیاری از فیلمهای اواخر زندگی حرفه‌ای فورد، مانند مرد آرام و پاییز قبیلهٔ شایان و صخرهٔ دانووان، بر اقتدار سنتی تأکید می‌شود. جزیرهٔ آیلاکوکووا، که برای قهرمانان بی‌خانمان فیلم مردی که ... همچون قصر والهالا[۳] جلوه می‌کند، در صخرهٔ دانووان عملاً کشوری پادشاهی است که دختر بوستونی و کلیسای چوبی و میکده، که در کلمنتین محبوب من با آنها آشنا شده‌ایم، تکمیلش می‌کنند. در کلمنتین محبوب من شخصیت چی‌هواهوا، دوست دختر داک هالیدی، در حقیقت به دو پاره تجزیه می‌شود: دوشیزه لافلور و شاهدخت لیلانی. اولی نمایندهٔ هنرمندان میکده است، و دیگری نمایندهٔ غیرامریکاییانی است که با بوستونی‌های محترم، یعنی آملیا سارا دِدهام و کلمنتین کارتر در تقابل قرار دارد. این مسئله را اگر تعمیم دهیم بخشی از موضع‌گیری کلی آثار فورد آشکار می‌شود؛ بر اساس این موضع‌گیری ایرلندی‌ها و سرخ‌پوستان و پولینزیایی‌ها، در مقام جوامعی سنتی، همتراز یکدیگر قلمداد می‌شوند، جوامعی که در گذشته ریشه دارند و اگر در قیاس با آنچه در واقعیت به وقوع پیوسته است به آنها بنگریم در نقطهٔ مقابل حرکت امریکا به سوی آینده قرار می‌گیرند، اما اگر با توجه به ارزشهایی که مردمان آرزو داشتند در امریکا حاکمیت پیدا کند به آنها بنگریم، درمی‌یابیم که همان ارزشها را در وجودشان متبلور ساخته‌اند.

---

۳. Valhalla، در اساطیر اسکاندیناویایی والهالا کاخی عظیم است که در آن روح جنگاورانی که در نبردی قهرمانانه کشته شده‌اند زندگی ابدی می‌یابد.

بی‌تردید می‌توان بر اساس همین زوجهای متضاد و مشابه، ساخته‌های فورد را موشکافانه تحلیل کرد، هرچند که عدم امکان نقل‌قول از فیلمها نقص عمده‌ای به شمار می‌آید ــ نقصی که به ناگزیر در نقد سینمایی همواره وجود دارد. نظر شخصی من این است که کار فورد به مراتب از کار هاوکس غنی‌تر است، و این نکته را می‌توان با تحلیل ساختاری ثابت کرد. فورد علاوه بر اینکه بی‌تردید کارگردانی **مؤلف** است، غنای روابط میان عناصر متضادِ آثارش او را به هنرمندی بزرگ تبدیل کرده است. افزون بر این، نظریهٔ مؤلف ما را قادر می‌سازد که یک مجموعهٔ کامل معنایی را، مانند آنچه در صخرهٔ دانووان وجود دارد، کشف کنیم (در حالی که همین فیلم را یکی از فیلم‌شناسیها چنین خلاصه کرده است: «دو تن از افراد نیروی دریایی که برای گذراندن دورهٔ بازنشستگی خود به یکی از جزایر دریای جنوب رفته‌اند؛ با بر پا کردن جنجال وقت‌گذرانی می‌کنند.»). به همین منوال، نظریهٔ مؤلف بر فیلمی مانند بال عقابها پرتوی تازه می‌افکند. این فیلم نیز مانند جویندگان تقابل میان «آوارگی و خانه و کاشانه» را محور کار قرار می‌دهد، با این تفاوت که وقتی قهرمان پس از پرواز به گرداگرد جهان به خانه باز می‌آید پایش را غفلتاً بر روی یک اسباب‌بازی می‌گذارد، می‌لغزد و از بالای پله‌ها چنان فرو می‌افتد که به کلی فلج می‌شود، چنانکه حتی انگشت پایش را هم نمی‌توانند حرکت دهد ــ که در حقیقت برهانِ خلفِ اسکان‌یافتگی در وحشتناکترین صورت آن است.

شاید بتوانیم بگوییم که تنها آثار مؤلفانِ نه چندان برجسته را می‌توانیم به قول نوول ـ اسمیت با توسل به هستهٔ مرکزی نقشمایه‌هایی که بدون تغییر باقی می‌مانند توصیف کنیم. کارگردانان بزرگ را باید بر مبنای روابط متغیر و ویژگیهای منحصر به فرد و انسجام آثارشان توصیف کنیم. رنوار یک بار گفته بود: هر کارگردانی در تمام عمرش به ساختن یک فیلم مشغول است، و کار منتقد درک همان فیلم است. این فیلم علاوه بر اینکه ویژگیهایی دارد که در یکایک نمودهایش به چشم می‌خورد و در حقیقت ویژگیهای حشو آن را تشکیل می‌دهد، نوعی اصل دگرگونی نیز بر آن حاکم است که در حقیقت ساختار منحصر به فرد آن را پدید می‌آورد و این ساختار به قول لوی ـ اشتراوس تنها از طریق «فرآیند تکرار» می‌تواند خود را جلوه‌گر سازد یا به سطح راه یابد. بنابراین، فیلمی که رنوار به آن اشاره می‌کند، در واقع نوعی زنجیرهٔ

تبدیلی است که در دو سر آن دو نمونه از تجلیهایش در رابطه‌ای متقارن و در عین حال معکوس نسبت به یکدیگر قرار دارند. در عمل در هیچ کجا تقارن کامل نخواهیم یافت، هرچند همان طور که قبلاً در مورد فورد دیدیم برخی از تضادها کاملاً معکوس می‌شوند، حال آنکه برخی دیگر همواره ثابت ولایتغیر باقی می‌مانند. اما نکتهٔ مهم این است که وقتی منتقد می‌خواهد به تحلیل یک فیلم بپردازد تنها با بررسی مجموعهٔ کامل فیلمهاست که می‌تواند مرحلهٔ ترکیب را آغاز کند.

البته هیچ کارگردانی بر کار خویش نظارت مطلق ندارد، و از همین روست که نظریهٔ مؤلف مستلزم نوعی کشف و رمزگشایی است. بسیاری از خصوصیات فیلمهای موردِ مطالعه به دلیل «اختلال»هایی که در نتیجهٔ دخالت تهیه‌کننده و فیلمبردار و حتی هنرپیشه‌ها پدید می‌آید، به عنوان خصوصیاتی که رمزگشاییشان ناممکن است کنار گذاشته می‌شوند. البته مفهوم «اختلال» به توضیح بیشتری نیاز دارد. اغلب می‌گویند فیلم حاصل چندین عامل و سر جمع تلاشهای افراد مختلف است. در این میان نقش کارگردان، یا عامل کارگردانی، تنها یک از این عوامل است ــ البته عاملی که شاید از همه مهمتر باشد. روشن است که این دیدگاه در نقطهٔ مقابل نظریهٔ مؤلف قرار دارد و فاقد هرگونه وجه اشتراکی با آن است. نظریهٔ مؤلف بر آن است که مجموعه‌ای از فیلمهای ساختهٔ یک کارگردان را برگزیند و ساختارشان را تحلیل کند. هر آنچه با کارگردان نامربوط باشد طبیعتاً عاملی فرعی و تصادفی به شمار می‌آید و به کنار نهاده می‌شود. البته می‌توان برای تحلیل فیلم ویژگیهای دیگری نیز در نظر گرفت. مثلاً همان طور که فن اشترنبرگ گاهی مصرانه می‌گفت می‌توانیم فیلمها را نمایشی انتزاعی از رنوار یا نوعی جشن تلقی کنیم. گاهی عوامل نامربوط ــ مانند کار فیلمبردار یا بازیگران ــ چنان برجسته می‌شود که فیلم به لوحی که چند بار بر آن نوشته‌اند شبیه می‌شود و رمزگشاییِ آن ناممکن می‌گردد. البته این بدان معنا نیست که چنین فیلمی اصولاً فیلم نیست یا آنکه بر ما تأثیر نمی‌گذارد یا ما از آن لذت نمی‌بریم و یا توجه ما را به خود جلب نمی‌کند، بلکه تنها به این معناست که چنین فیلمی قابل نقد نیست و ما تنها می‌توانیم برداشتهای لحظه‌ای و ذهنی خود را از آن عرضه کنیم.

لوی ـ اشتراوس نشان داده است که اساطیر وجودشان از سبک و نحو* جملات و

موسیقی کلام و خوشایندی و ناخوشایندی صوتی مستقل است. او می‌گوید: «اسطوره در چنان سطح متعالیی عمل می‌کند که معنی آن از زمینهٔ زبانیش منفک می‌شود.» همین نکته دربارهٔ فیلم مؤلف نیز صادق است ــ البته صرف‌نظر از برخی تفاوتها. «وقتی یک طرحوارهٔ اساطیری از یک جمعیت به جمعیت دیگر انتقال می‌یابد و تفاوتهایی که در عرصهٔ زبان و روابط اجتماعی و روش زندگیِ دو جمعیت وجود دارد چنان است که جمعیت دوم نمی‌تواند به سهولت با آن اسطوره ارتباط برقرار کند، اسطوره توان خود را از دست می‌دهد و معنایی درهم و برهم پیدا می‌کند.» فیلم نیز در استودیوی فیلمسازی در معرض چنین تغییرهایی قرار دارد، زیرا در این عرصه نیز ایجاد ارتباط با دشواریهای زیادی روبه‌روست. با وجود این معمولاً می‌توان تشخیص داد چه کسی کارگردانی فیلم را بر عهده داشته است، حتی زمانی که فیلم تنها ظرف دو هفته ساخته شده باشد و بازیگران و دیگر افراد مورد تأیید کارگردان نباشند و تهیه‌کننده در کار کارگردان دخالت کرده باشد و حتی قیچی سانسور برخی از فصلهای مهم فیلم را حذف کرده باشد. چنین می‌نماید که فیلم بیشتر به تصنیف یک آهنگ شباهت دارد تا اجرای آن، هرچند که تصنیف آهنگ (مانند نوشتن فیلمنامه) کاری پیشینی است، حال آنکه ساختن یک فیلم مؤلف کاری پسینی است. وضعیتی را تصور کنید که منتقد ناگزیر باشد بر اساس نسخه‌های پراکنده و تحریف شدهٔ یک آهنگ که همگی نیز فی‌البداهه و ناقص بوده‌اند، صورت نهایی یک آهنگ را دریابد ... . [حذف از بیل نیکولز است. ــ م.]

سینما نیز مانند سایر هنرها از دو جنبه برخوردار است: یکی جنبهٔ تصنیفی یا نگارشی، و دیگری جنبهٔ اجرایی. در یک سو داستان یا رمان یا نمایشنامه و نیز فیلمنامه وجود دارد (هیچکاک و آیزنشتاین با نوعی فیلمنامهٔ مصور فصلهای مختلف فیلم را به تصویر می‌کشیدند)؛ و در سوی دیگر با سطوح مختلف اجرا روبه‌رو هستیم: بازیگری، فیلمبرداری، تدوین. در این میان جایگاه کارگردان متغیر و نامعلوم است. او هم میان طرح و اجرا پیوند ایجاد می‌کند و هم می‌تواند در هر دو سهیم باشد یا بر هر دو نظارت کند. البته هر کارگردانی جهت‌گیری خاص خود را دارد، و این جهت‌گیری متأثر از زمینهٔ قبلی کار اوست. برای مثال منکیه‌ویچ و فولر کار خود را با فیلمنامه‌نویسی آغاز کردند؛ سیرک ابتدا طراح صحنه بود، حال آنکه کیوکر کارگردان

تئاتر، سیگل تدوینگر و مدیر تدوین، چاپلین بازیگر، و کلاین و کوبریک فیلمبردار بودند. جهت‌گیری کارگردان افزون بر سابقهٔ کار، به همکاران او نیز بستگی دارد. برای مثال کیوکر در طراحی رنگ با هوین اینگن ـ هیوئن کار می‌کند و همواره نظرش را محترم می‌دارد. غالب کارگردانان می‌توانند همکاران خویش را خود انتخاب کنند ــ البته با محدودیتهایی.

نظریهٔ مؤلف ثابت می‌کند که کارگردان صرفاً در خدمت به اجرا درآمدن یک متن «از پیش موجود» نیست. به بیان دیگر، او لزوماً تنها صحنه‌پرداز نیست. اخیراً در یک برنامهٔ تلویزیونی از دان سیگل پرسیدند در ساختن فیلم قاتلین، داستان کوتاه همینگوی چه کمکی به او کرده است و او جواب داد: «چیزی که من از داستان همینگوی برگرفتم حکم یک معین عمل (کاتالیزور) را دارد ــ مردی که به قتل رسیده بود، قبل از مرگ در مقابل قاتلان خود هیچ مقاومتی نکرده بود.» واژهٔ «معین عمل» که دان سیگل برای توصیف نقشِ داستان همینگوی به کار می‌برد، در اینجا بسیار مناسب می‌نماید. حوادث و رویدادهایی که در فیلمنامهٔ اولیه یا رمان وجود دارند، نقش «معین عمل» را ایفا می‌کنند. به بیان دیگر، آنها عواملی هستند که خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه به ذهن مؤلف راه می‌یابند و در آنجا با نقشمایه‌ها و درونمایه‌های خاص او در تقابل قرار می‌گیرند. کارگردان خود را تابع مؤلف دیگری قرار نمی‌دهد، و منبعی که او از آن بهره می‌گیرد صرفاً متنی است که چند معین عمل در اختیار او می‌گذارد. این معین عملها با علائق و اندیشه‌های خود او درهم می‌آمیزند و اثری پدید می‌آورند که از اساس تازه و بدیع است. بنابراین، فرآیند آشکارِ اجرا و پرداخت موضوع، فرآیندی است که خلق متنی کاملاً جدید، که حاصل کار فیلمساز در مقام مؤلف است، بر بنیاد آن شکل می‌گیرد.

البته می‌توانیم اجرای صِرف یک اثر را نیز در ترازوی سنجش قرار دهیم و همزبان با آندره بازَن، مثلاً هنری پنجم ساختهٔ اولیویه را برگردانی باشکوه از نمایشنامهٔ شکسپیر به شمار آوریم. هرگز نباید صحنه‌پردازان بزرگی مانند وینسنت مینه‌لی و شاید هم استانلی دانن را صرفاً به این دلیل که مؤلف نیستند به دیدهٔ تحقیر بنگریم. افزون بر این، ممکن است همان فرآیندی که در نقاشی روی می‌دهد در فیلم نیز اتفاق بیفتد: کارگردان می‌تواند به عمد همهٔ توجه خود را به سبک و ابعاد بیانی سینما

معطوف کند. او می‌تواند، همان طور که فن اشترنبرگ دربارهٔ مراکش گفته است، بگوید من به عمد داستان بسیار پیش پاافتاده‌ای را انتخاب کرده‌ام تا توجه تماشاگر از ظرافتها و بازی سایه روشن در فیلمبرداری منحرف نشود. برخی از فصلهای خارق‌العادهٔ فیلمهای بازبی برکلی نیز به همین اندازه از فیلمنامه مستقل‌اند: در واقع اغلب برای اینکه بازیگران را در متن پیرنگ و گفت وگوها قرار دهند از کارگردان دیگری استفاده می‌شد. افزون بر این، بی‌تردید بزرگترین فیلمها، فیلمهایی نیستند که صرفاً مؤلف باشند، بلکه فیلمهایی در شمار بزرگترین آثار سینمایی قرار می‌گیرند که از نظر شیوهٔ بیان و سبک نیز خارق‌العاده باشند، فیلمهایی مانند لولامونتز، شینهایک مونوگاتاری، قاعدهٔ بازی، بانوی همه، سانشو دایو و کالسکهٔ طلایی.

نظریهٔ مؤلف مانند هر نظریهٔ دیگری ما را با امکانات و نیز پرسشهایی روبه‌رو می‌سازد. ما باید بکوشیم در زمینهٔ اجرا و سبک و شیوه‌های ارتباط مدرج (نه رمزگانی شده*) نظریه‌ای هرچه کاملتر ابداع کنیم. باید به توصیف و نقد و بررسی انبوهی از آثار کارگردانان که هنوز به درکی همه جانبه از آنها دست نیافته‌ایم بپردازیم. و باید مقایسهٔ مؤلف با مؤلف را آغاز کنیم. مسائل خاصی وجود دارد که قبل از همه به چشم می‌آیند: رابطهٔ دانن باکلی و آرتور فرید؛ رابطهٔ ولز با تولاند و شاید مهمتر از آن، رابطهٔ ولز با وایلر؛ آن دسته از فیلمهای بوتیچر که به مجموعهٔ راناون تعلق ندارند؛ آن دسته از فیلمهای سیرک که در خارج از مجموعهٔ راس هانتر قرار می‌گیرند؛ کشف ویژگیهای کار آنتونی‌مان؛ شناسایی دقیق والش یا ولمن. افزون بر این، هیچ دلیلی وجود ندارد که نظریهٔ مؤلف را در مورد سینمای انگلستان به کار نبندیم، سینمایی که هنوز ویژگیهای صوری آن را تشخیص نداده‌ایم و آن را طبقه‌بندی نکرده‌ایم و به درکی همه جانبه از آن دست نیافته‌ایم. ما به تعدادی بسیار بیشتر از دو یا سه کتاب دربارهٔ فورد و هیچکاک نیاز داریم. افزون بر همهٔ اینها باید میان مؤلفان سینما و خالقان حوزه‌های هنری دیگر به مقایسه دست بزنیم. برای مثال می‌توانیم فورد را با فنیمور کوپر، یا هاوکس را با فاکنر مقایسه کنیم. برای به انجام رساندن کاری که منتقدان کایه دو سینما آغاز کردند راه بسیار درازی در پیش است.

سینمای شعر

پیر پائولو پازولینی

پازولینی در این مقاله[1] در مسیری گام برمی‌دارد که با مسیر متز در نخستین نوشته‌هایش بسیار متفاوت است. توجه پازولینی بیش از اینکه به زنجیرهٔ بزرگِ همنشینی در دستور روایت معطوف باشد، به روش‌شناسیی معطوف است که بتوان با آن راهبردهای سبک‌شناختی سینمای شعر را کشف کرد. استفن هیث در نشریهٔ اسکرین در بحثی دربارهٔ نشانه‌شناسی و آثار کریستین متز، راهبرد پازولینی را سخت به باد انتقاد می‌گیرد.[2]

هیث بویژه از برداشت پازولینی از «بیانگری» برآشفته است، زیرا بر اساس این مفهوم تمایز میان فیلم و واقعیت ظاهراً از میان می‌رود. پازولینی خود چنین می‌گوید: «سینما نظامی از نشانه‌هاست که نشانه‌شناسیِ آن با نشانه‌شناسیِ نشانه‌های واقعیت متناظر است.»[3] ولی میان یکی کردن فیلم و واقعیت (مثلاً از طریق نسخه‌برداری ماشینی) از

---

۱. این مقاله را پیر پائولو پازولینی در ژوئن ۱۹۶۵ در نخستین جشنوارهٔ پزارو قرائت کرد و نشریهٔ کایه دو سینما آن را در اکتبر ۱۹۶۵ در شمارهٔ ۱۷۱ خود به چاپ رساند.

۲. نگاه کنید به مقالهٔ «فیلم / متن سینمایی / متن»، اسکرین، جلد ۱۴، شمارهٔ ۱ و ۲ (بهار و تابستان ۱۹۷۳). هیث همین مطلب را در مقالهٔ دیگری به نام «کارنامهٔ کریستین متز»، اسکرین، جلد ۱۴، شمارهٔ ۳ (پاییز ۱۹۷۳)، دنبال کرد.

3. *Pasolini On Pasolini*, Oswald Stack, ed., Bloomington and London Indiana Unive. Press, 1969.

یک سو، و هماهنگ ساختن نظامهای نشانه‌ای آنها از سوی دیگر، تفاوت بزرگی وجود دارد. پازولینی با تشبیه سینما به رؤیا و خاطرات نشان می‌دهد که منظور او از «واقعیت» تا چه حد گسترده است. به بیان دیگر، او ظاهراً اعتقاد دارد که شیوهٔ ارتباطی سینما با فرآیند نخستین ضمیر ناخودآگاه ونیز با «واحد ذهن» یا قواعد حاکم بر روابط در درون اکوسیستم خصوصیات مشترکی دارد.[۴] این نوع تشابه در میان دستگاههای ارتباطی را نباید به معنای یگانگی اشیاء دانست.

پازولینی نشانه‌شناسی را به نوع جدیدی از فرا یافتی که آندره بازن «احترام به واقعیت» می‌نامد و بر اساس آن نشانه با مصداق آن یکی پنداشته می‌شود فرو نمی‌کاهد، بلکه می‌گوید الگوی ارتباطیی که برای سینما در نظر می‌گیریم نباید بر نشانه‌شناسیی بنیاد گرفته باشد که از زبان‌شناسی ساختگرا اخذ شده است؛ چراکه این زبان‌شناسی مبتنی بر مشخصه‌های دلالی و رقمی زبان است و پازولینی اعتقاد دارد نشانه‌شناسی سینما باید از نوعی فراگیرتر باشد، چنانکه بتوان آن را با نظریه‌ای قیاس کرد که هم ارتباطِ قیاسی* و هم ارتباط رقمی* را در چارچوب یک نظام بازِ ارتباطی توصیف می‌کند.

*

به گمان من دیگر نمی‌توانیم دربارهٔ سینما در مقام نوعی زبان سخن بگوییم، بی‌آنکه دست‌کم اصطلاحات نشانه‌شناسی را مدنظر قرار دهیم. اگر بخواهیم مسئله را به اختصار بیان کنیم باید چنین بگوییم: زبانهای ادبی ابداعات شاعرانهٔ خود را بر پایه‌های نمادین شدهٔ زبانی ابزاری که مشترک میان همهٔ سخنگویان آن زبان است استوار می‌کنند، حال آنکه زبانهای سینمایی به نظر نمی‌رسد چنین بنیادی در اختیار داشته باشند. سینما فاقد زبانی است که هدف نخستین آن ایجاد ارتباط باشد. زبانهای ادبی همین که به کار گرفته می‌شوند تفاوتشان با زبانی که چیزی جز ابزاری برای

---

۴. برای شرحی مبسوط دربارهٔ اینکه استعاره‌های مذهبی پازولینی در چارچوب نظریهٔ سیستمها چه جایگاهی پیدا می‌کنند، نک. گریگوری بیتسون، گامی به سوی بوم‌شناسی ذهن (انتشارات بالانتاین، نیویورک، ۱۹۷۲)، بویژه فصل «صورت، جوهر، تمایز».

ارتباط نیست آشکار می‌گردد؛ حال آنکه ارتباط از طریق سینما به دلیل فقدان بنیادی ابزاری، کاری دلخواسته و نامعمول است.

انسانها با کلمات با هم ارتباط برقرار می‌کنند، نه با تصاویر؛ از همین رو، زبانِ خاصِ تصاویر انتزاعی و تصنعی می‌نماید. اگر این استدلال درست باشد، که ظاهراً درست است، در این صورت سینما وجودی مادی ندارد، یا دست‌کم موجودی ناقص‌الخلقه است، همچون زنجیره‌ای از نشانه‌های بی‌معنی. در نشانه‌شناسی همهٔ نظامهای نشانه‌ای به یکسان نگریسته می‌شوند، مثلاً از «نظام نشانه‌های زبانی» از آنجا سخن به میان می‌آید که چنین نظامی واقعاً وجود دارد؛ در عین حال هیچ‌گاه به لحاظ نظری امکان وجود دیگر نظامهای نشانه‌ای نفی نمی‌شود، مثلاً نظام ایماها که کم و بیش مکمل زبان کلامی است. یک واژه (که نشانه‌ای زبانی است) هنگامی که ادا می‌شود بسته به اینکه چهرهٔ گوینده چه حالتی داشته باشد ممکن است معنایش کاملاً فرق کند، و حتی معنایی متضاد به خود بگیرد. (بویژه اگر گوینده اهل ناپل باشد!) واژه‌ای که با این ایما و اشاره‌ها همراه شود یک معنی دارد، و اگر با ایما و اشاره‌های دیگری همراه باشد معنای دیگری خواهد داشت.

این نظامِ نشانه‌های ایمایی را، که در عمل با نشانه‌های زبانی همراه است و آن را تکمیل می‌کند، می‌توانیم همچون نظامی مستقل در نظر بگیریم و به مطالعهٔ آن بپردازیم.

حتی می‌توانیم از رهگذر انتزاع فرض کنیم نظام «یگانه»ای متشکل از نشانه‌های ایمایی وجود دارد که انسانها از آن همچون ابزاری ارتباطی سود می‌جویند. (مثلاً زبان کر و لالها). بنیاد وجودی زبان چنین نظام نشانه‌ایی است و همین نظام است که پیدایش کهن ـ الگوهای ارتباطی طبیعی را امکان‌پذیر می‌کند. البته چنین نظامی به تنهایی چندان کارآمد نیست. ولی باید بی‌درنگ این نکته را نیز بیفزاییم که تماشاگر سینما به «خواندنِ» بصری واقعیت خو گرفته است؛ به بیان دیگر، او با واقعیتی که احاطه‌اش کرده است گفت و گو می‌کند، واقعیتی که همچون کلیتی است که می‌توانیم حتی آن گاه که در هیئت اعمال و عادات محض متجلی می‌شود احساسش کنیم.

هنگامی که در خیابان قدم می‌زنیم، حتی اگر گوشهایمان هم نشنود، باز هم میان ما و محیط پیرامونمان گفت و گویی برقرار است که از طریق تصاویری که آن را

تشکیل می‌دهند بیان می‌شود: سیمای رهگذران، ایما و اشاره‌ها و نشانه‌هایی که از خود نشان می‌دهند، اعمال و رفتار و سکوتهایشان، واکنشهای جمعیشان (مثلاً واکنشهای مردمی که پشت چراغ قرمز ایستاده‌اند، یا جمعیتی که در محل تصادف گرد آمده‌اند، یا افرادی که به تماشای یک ساختمان ایستاده‌اند)؛ و نیز علایم و چراغهای راهنمایی و رانندگی و میدانها و چهارراهها، همهٔ اینها در یک کلام اشیائی هستند سرشار از معنا که صرف وجودشان «گفتار»* ی بدوی پدید می‌آورد.

ولی مسئله از این هم فراتر می‌رود: در درون آدمی جهانی در تمامیت خود از طریق تصاویر معنی‌دار بیان می‌شود؛ به این ترتیب آیا می‌توانیم با توسل به قیاس اصطلاح تصویر ــ نشانه را ابداع کنیم؟ **جهان تصویر ـ نشانه‌ها جهان رؤیاها و خاطرات است.**

هر تلاشی برای یادآوری خاطرات زنجیره‌ای از تصویر ـ نشانه‌ها را شامل می‌شود، که بیش از هر چیز شبیه یک فصل (سکانس) سینمایی است. (تلاش ما برای یادآوری یک خاطره چنین است: «من این مرد را کجا دیده‌ام؟ یادم آمد ... گمان می‌کنم او را در زاگورا دیده‌ام.» در این لحظه تصویر زاگورا با نخلهای سرسبزش در زمینه‌ای از خاک صورتی رنگ در خاطرمان زنده می‌شود ... و سپس تصویر عبدالقادر و نیز تصویر مرد مورد نظر که در آن سوی قرارگاه فرانسویان قدم برمی‌دارد ــ و تصاویری از این قبیل). همین‌طور، همهٔ رؤیاها نیز زنجیره‌ای از تصویر ـ نشانه‌ها هستند که همگی از ویژگیهای فصل سینمایی برخوردارند، یعنی مرکب از نماهای نزدیک و نماهای دور و جز اینها هستند.

خلاصهٔ کلام اینکه جهان بسیار پیچیده‌ای از تصاویر معنی‌دار وجود دارد که هم از انواع ایما و اشاره‌هایی که از محیط منشأ می‌گیرند تشکیل شده است، و هم از خاطرات و رؤیاها. و همین جهان است که به اعتقاد من بنیاد «ابزاری» ارتباط سینمایی را پدید می‌آورد.

در اینجا باید بی‌درنگ نکته‌ای حاشیه‌ای را توضیح دهیم: ابزارهای ارتباط شاعرانه یا فلسفی که اینک در اختیار شاعران و فیلسوفان قرار دارد تا حد کمال رشد کرده‌اند و نظامهای پیچیده‌ای هستند که در گذر زمان به اوج بلوغ رسیده‌اند، حال آنکه ابزارهای ارتباط بصری، که زبان سینمایی بر آنها قوام می‌گیرد، در مجموع هنوز

بدوی و غریزی هستند. در حقیقت، ایما و اشاره‌ها و واقعیتهای بصریی که ما را احاطه کرده‌اند، به اندازهٔ رؤیاها و ساز و کارهای حافظه در مرتبه‌ای مادون انسانی و یا حداکثر در آستانهٔ انسانیت قرار دارند؛ به بیان دیگر، آنها در هر حال ماقبل دستوری و حتی ماقبل ریخت‌شناختی هستند. (رؤیاها پدیده‌هایی ناخودآگاهانه‌اند، چنانکه ساز و کارهایی که یادآوری خاطرات را سبب می‌شوند چنین‌اند؛ ایما و اشاره‌ها نیز در مجموع نشانه‌های ابتدایی هستند.)

بنابراین، ابزار زبانیی که سینما بر آن قوام می‌گیرد از نوعی غیر عقلانی است. این مسئله در عین حال که سرشت عمیقاً رؤیایی سینما را تبیین می‌کند، سرشتِ ضرورتاً و مطلقاً ملموس و به بیان دیگر، بنیان عینی آن را نیز توضیح می‌دهد. هر زبانی در نوعی فرهنگ لغتِ ناتمام اما بدون نقص ضبط شده است؛ این فرهنگ نظام نشانه‌ایِ محیط و سرزمین آن را در خود دارد. واژه‌های این فرهنگ در مقام تشبیه به اشیاءِ درون یک کشو می‌مانند که با آرایش خاصی مرتب شده‌اند، و کار نویسنده این است که از این فرهنگ واژه‌هایی برگیرد و به روش خاصی به کار برد ــ خاص بودن کاربردِ واژه‌ها از سویی تابع موقعیت تاریخی نویسنده است، و از سوی دیگر تابع تاریخ آن واژه‌ها. نتیجهٔ این کار این است که بر تاریخ آن واژه‌ها افزوده می‌شود و به بیان دیگر، معنای آنها گسترش می‌یابد. اگر آن نویسنده آثارش به نسلهای بعد نیز برسد، «استفادهٔ خاصی» که از آن واژه‌ها به عمل آورده است، در فرهنگهای آینده ثبت می‌شود و بر کاربردهای آن واژه‌ها می‌افزاید.

بنابراین، ابتکار نویسنده بر تاریخیت زبان و به بیان دیگر، بر واقعیت زبان می‌افزاید: نویسنده زبان را، هم در مقام یک نظام نشانه‌ای و هم در مقام یک سنت فرهنگی، به خدمت می‌گیرد و نیز به آن خدمت می‌کند. اما عمل نویسنده از دیدگاه «جایْ نام‌شناسی» تنها یک عمل است، به این معنی که او معنای یک نشانه را، که در فرهنگ زبان در طبقهٔ خاصی گنجانده شده است و برای استفاده از قبل حاضر و آماده است به روشی خاص به کار می‌برد.

از سوی دیگر، کار فیلمساز، هرچند اساساً به کار نویسنده می‌ماند، اما بسیار پیچیده‌تر است. فرهنگ تصاویر اصولاً وجود ندارد که در اختیار او قرار گیرد، و تصاویر برای استفاده طبقه‌بندی نشده‌اند، اگر ما بر حسب تصادف بخواهیم نوعی

فرهنگ تصاویر را در ذهنمان مجسم کنیم، ناچاریم فرهنگی بی‌پایان را تصور کنیم، درست مانند فرهنگ واژه‌های ممکن که پایانی برای آن متصور نیست.

مؤلف سینما فاقد فرهنگ لغات است، اما در عوض امکاناتی بی‌پایان در اختیار دارد. او نشانه‌ها یا تصویر ـ نشانه‌های خود را از درون فرهنگی مشخص برنمی‌گزیند، بلکه آنها را از میان مادهٔ بی‌شکل (هیولا) برمی‌گیرد، یعنی از جایی که ارتباط خودبه‌خودی یا رؤیاگونه به هر صورتی ممکن است، البته نه با اشیای واقعی بلکه با سایهٔ آنها. بنابراین، کار فیلمساز از نظر جایْ نام‌شناختی کاری دوگانه است: او نخست تصویر نشانه را از میان هیولا برمی‌گیرد و سپس آن را چنان در نظر می‌آورد که گویی در یک فرهنگ لغتِ متشکل از تصویر ـ نشانه‌ها (اشاره‌ها و ایماها، محیطها و موقعیتها، رؤیاها، خاطرات) جایگاه خاصی به آنها اختصاص یافته است. او آنگاه باید همان کاری را بکند که نویسنده می‌کند، یعنی باید این تصویر ـ نشانهٔ صرفاً واژگانی را با بیان شخصی خود غنا ببخشد. فرق کار نویسنده و فیلمساز در این است که نویسنده در همان آغاز به ابداع هنری دست می‌زند، اما فیلمساز نخست باید به ابداع زبانی دست بزند و سپس به ابداع هنری.

درست است که با گذشت بیش از پنجاه سال از عمر سینما، نوعی فرهنگ سینمایی یا مجموعه‌ای از قراردادهای سینمایی پدید آمده است که بسیار شگفتی‌آفرین است، اما این فرهنگ و مجموعهٔ قراردادها بیش از اینکه دستوری باشند، سبک‌شناختی هستند.

بیایید چرخهای قطاری را تصور کنیم که در میان بخار آب در حرکت‌اند این تصویر، یک واحد از یک زنجیرهٔ معنایی نیست (برخلاف یک واژه که چنین واحدی است)، بلکه یک واحد سبک‌شناختی است. این نکته به ما امکان می‌دهد تا بر پایهٔ شواهد نتیجه بگیریم که سینما هرگز به دستور زبانی واقعی که خاص آن باشد، دست نخواهد یافت؛ دستور سینما دستوری سبک‌شناختی است. هر کارگردانی که فیلم می‌سازد، ناچار است همان عمل دوگانه را، که قبلاً از آن سخن گفتیم، تکرار کند و به این بسنده کند که از میان عناصر بی‌شمار بیان که در مقام واحدهای سبک زاده شده‌اند تعداد معینی به واحدهای زنجیری معنی‌دار تبدیل شوند.

در عوض فیلمساز مجبور نیست با سنت سبک‌شناختیی دست و پنجه نرم کند که

چندین قرن قدمت دارد، از قدمت سنت سینمایی بیش از چند دهه نمی‌گذرد؛ ازاین رو فیلمساز عملاً با قراردادهایی روبه‌رو نیست که شکستن آنها برایش رسوایی به بار آورد. البته فیلمساز از تصویر ـ نشانه‌ها استفادهٔ خاصی می‌برد و بنابراین در ساختن تاریخ آنها نقش دارد، اما عمر هر تصویر ـ نشانه چندان نمی‌پاید.

به این ترتیب شاید به این نتیجه برسیم که بنیاد سینما سست و شکننده است: نشانه‌های دستوریِ آن، بخشی از جهانی هستند که گذر زمان به سهولت آن را می‌فرساید. لباسهای دههٔ سی و اتومبیلهای دههٔ چهل و مانند اینها، همگی اشیائی هستند بدون ریشه‌شناسی، یا دست‌کم ریشه‌شناسیشان تنها در چارچوب نظامی متناظر با نظام واژه‌هاست. معنای واژه‌ها با روندهای تحول، مثلاً روند تحول مدلهای لباس و اتومبیل، هماهنگ است. اما اشیاء نمی‌توانند به درون این روند نفوذ کنند. به بیان دیگر، اشیاء هیچ تغییر و تعدیلی را مجاز نمی‌دارند و به ذات خود تنها همان چیزی را بیان می‌کنند که هستند. فرهنگ لغات خیالیی که فیلمساز بر مبنای آن اشیاء را در مرحلهٔ آغازین کار خود طبقه‌بندی می‌کند نمی‌توانند به آن اشیاء زمینه‌ای تاریخی ببخشد و آنها را معنی‌دار سازد. بنابراین، در شیئی که به تصویری سینمایی تبدیل می‌شود نوعی جبر به چشم می‌خورد. چنین حالتی طبیعی است، زیرا واژه در مقام نشانه‌ای زبانی که نویسنده آن را به کار می‌برد به دلیل برخورداری از قدمت فرهنگی و دستوری و تداول در نزد مردم غنای بسیار دارد، حال آنکه فیلمساز در هنگام استفاده از یک تصویر ـ نشانه تنها در همان لحظه آن را از هیولای خاموش اشیاء جدا می‌سازد ــ که آن هم با ارجاع به فرهنگ لغتی فرضی و متعلق به جامعه‌ای که با تصاویر ارتباط برقرار می‌کند، ممکن می‌شود.

به بیان دقیقتر، هرچند تصاویر یا تصویر ـ نشانه‌ها در هیچ فرهنگ لغتی طبقه‌بندی نشده‌اند و نیز دستوری وجود ندارد که به آنها سازمان ببخشد، اما همهٔ آنها میراث مشترکی دارند. همهٔ ما با چشم خود لکوموتیوی را که از آن سخن گفتیم دیده‌ایم. این لکوموتیو به حافظهٔ بصری و رؤیاهای ما تعلق دارد. اگر ما آن را در جهان واقع ببینیم، به ما چیزی می‌گوید. اگر آن را در سرزمین بیابانی ببینیم، مثلاً به ما می‌گوید که کار انسان چه اثر شگفت‌انگیزی دارد و جوامع صنعتی ــ و به تبع آن نظام سرمایه‌داری ــ برای انضمام سرزمینهای قابل استثمار چه قدرتی در اختیار دارند؛ و

در همان حال، به برخی از ما می‌گوید که سازندهٔ این لکوموتیو فردی است که از او بهره‌کشی می‌شود، اما او علی‌رغم همهٔ ناملایمات کارش را با شرافت و در خدمت منافع جامعه انجام می‌دهد، جامعه با همه خوب و بدش، و حتی با کسانی که از آنها نهایت بهره را می‌برند و خودشان را با آن یکی می‌پندارند. لکوموتیو در مقام یک شیء و در مقام یک نماد سینمایی می‌تواند از رهگذر ارتباط مستقیم و غیرمستقیم با ما همهٔ این چیزها را بگوید؛ و این همه به خاطر میراث بصری مشترکی که ما با دیگران داریم مسیر می‌شود.

بنابراین، در جهان واقعی «شیء بدوی» وجود ندارد. همهٔ اشیاء به ذات خود آن‌قدر معنی‌دار هستند که به نشانه‌های نمادین تبدیل شوند. به همین دلیل است که کار فیلمساز در مرحلهٔ آغازین موجه است. فیلمساز مجموعه‌ای از اشیاء و چیزها و مناظر و اشخاص را به عنوان واحدهای زنجیره‌ای معنادار (نشانه‌های نوعی زبان نمادین) برمی‌گزیند؛ **این واحدها هرچند قدمت دستوریشان درست به همان لحظهٔ انتخابشان می‌رسد**، یعنی به زمانی که در مقام نوعی رویداد از طریق تدوین سازمان می‌یابند، **اما قدمت ماقبل دستوریشان دیرپاست و از این نظر توان بسیار دارند.**

باری، همان طور که در سبکِ شاعر، قلمرو آزادی به آنچه در زبان کلامیِ ماقبل دستوری است تعلق دارد، فیلمساز نیز قلمرو آزادیش در سبک به آنچه در اشیاءِ ماقبل دستوری است محدود می‌شود. این سخن آخر، طریق دیگری است برای بیان چیزی که قبلاً گفتیم: سینما به خاطر ابتدایی بودن الگوهای نخستین آن (یعنی مشاهدهٔ بنا به عادت و در نتیجه ناخودآگاهانهٔ محیط پیرامون و ایما و اشاره‌ها و خاطرات و رؤیاها) و نیز به خاطر تفوق ماهیت ماقبل دستوری اشیاء در مقام نمادهای زبان بصری، اساساً رؤیاگونه است. این نکته را نیز باید بیفزاییم که فیلمساز در مرحله آغازین کار خود، که همان ساختن فرهنگ لغت تصویری است، هرگز نمی‌تواند مفاهیم انتزاعی را گرد بیاورد. این مسئله شاید مهمترین تفاوت میان کار ادبی و کار سینمایی باشد. قلمرو زبانی و دستوری فیلمساز از تصاویر تشکیل می‌شود، و تصاویر همیشه عینی هستند (تنها اگر هزار سال از عمر تصویر ـ نشانه‌ها بگذرد می‌توانیم تصور کنیم که همان اتفاقی که برای واژه‌ها افتاده است برای آنها نیز می‌افتد، به این معنی که آنها نیز علی‌رغم عینی بودن، در اثر کاربرد به نشانه‌هایی

انتزاعی تبدیل شوند). به همین دلیل است که سینما هم اکنون زبانی هنری است نه فلسفی. با سینما می‌توان داستان گفت، اما هرگز نمی‌توان مستقیماً مفهومی انتزاعی را بیان کرد.

آنچه در بالا آوردیم، سومین طریق اثبات کردن طبیعتِ عمیقاً هنری سینما و توان بیانگری آن و قدرتش در تجسم رؤیاها بود؛ و همین ویژگیهاست که ماهیت اساساً استعاری سینما را رقم می‌زند.

همهٔ این نکات حکایت از این دارند که سینما اساساً نوعی «زبان شعر» است. اما گذشته از چندین تلاش نافرجام، از زمان پیدایش سینما تاکنون، آنچه عملاً در عرصهٔ سینما به وقوع پیوسته و سنت سینمایی را شکل داده، در جهتی خلاف بوده است؛ به این معنی که سینما همواره به «زبان نثر» و دست‌کم به «زبان نثر روایی» سخن گفته است. اما این نثر، چنانکه خواهیم دید، در مجموع نثری عجیب و پر ابهام است، زیرا جزءِ غیر عقلانی سینما هیچ‌گاه از بین نمی‌رود. در حقیقت سینما در همان لحظه‌ای که در مقام نوعی «فن» یا وسیلهٔ «بیان» تثبیت شد، به صورت فن یا گونهٔ جدیدی برای سرگرمی نیز مطرح شد؛ سرگرمیی که از مصرف‌کنندگانی بهره می‌برد که برخی از آنها برای رسانه‌های دیگر قابل تصور هم نیستند. به سخن دیگر، سینما انحرافی را تحمل کرده است که هم قابل پیش‌بینی بود و هم اجتناب‌ناپذیر: در این رسانه هر چیزی که غیر عقلانی و رؤیایی و ابتدایی و بدوی است در بُعد خودآگاه ذهن نگه داشته می‌شود و از آن همچون عامل ناخودآگاهانهٔ بهت و جذبه بهره گرفته می‌شود و بر اساس همین غرابت هیپنوتیزم‌کننده، که ویژگی همیشگی سینماست، روایتگریی پدید آمده است که مقایسهٔ نقادانهٔ این رسانه را با تئاتر و رُمان روا می‌داند، مقایسه‌ای که بی‌فایده و سفسطه‌آمیز است. تردیدی نیست که این سنت روایتگری، در مقام مقایسه، با ارتباط از طریقِ زبان نوشتاریِ منثور بی‌شباهت نیست، اما وجه مشترک آن با این زبان تنها در ظاهر است، یعنی در بُعد روشهای توضیحی و منطقی ــ این سنت روایتگری یکی از عناصر بنیادین «زبان منثور» را ندارد، و آن بُعد عقلانی آن است. این سنت روایی متکی بر نوعی فیلم جنینی یا «فیلم فرعی» است که بنا به طبیعت سینما در پس هر فیلم تجاری قرار دارد، حتی اگر آن فیلم خوش ساخت و به قاعده باشد و حتی اگر از نظر اجتماعی و زیباشناختی بالغ و کمال یافته باشد.

اما چنانکه خواهیم دید، فیلمهای هنری نیز همین «زبان نثر» را زبان ویژهٔ خود قرار داده‌اند، این سنت روایتگری، آنگاه که از صبغهٔ بیانگری خود تهی شده باشد، نه امپرسیونیستی است و نه بیانگرایانه. ولی می‌توان ادعا کرد که سنت زبان سینمایی، که چند دهه از عمر آن می‌گذرد، به طبیعت‌گرایی و عینیت گرایش دارد. در اینجا تناقضی وجود دارد، تناقضی چنان نامعمول که دلایل و معانی ضمنی عمیق آن شایستهٔ بررسی دقیق است.

اجازه دهید فرض کنیم الگوهای نخستینِ تصویر ـ نشانه‌ها، تصاویر خاطره‌ها و رؤیاها هستند، یعنی تصاویری که از رهگذر آنها انسان با خود ارتباط برقرار می‌کند (و تنها ارتباطی که انسان با کمک این تصاویر می‌تواند با دیگران برقرار کند ارتباط غیرمستقیم است: تصویری که شخص دیگری از شیئی که من درباره‌اش سخن می‌گویم در ذهن دارد، میان من و او مرجع مشترکی پدید می‌آورد). در نتیجه، این الگوهای نخستین به تصویر ـ نشانه‌ها بنیادی «ذهنیت‌گرایانه» می‌بخشند که از تعلق کامل آنها به زبان «شاعرانه» حکایت دارد. بنابراین زبان سینما باید آشکارا بیانی ذهنی و پر از شور و عاطفه داشته باشد. اما تصویر ـ نشانه‌ها، چنانکه می‌دانیم، الگوهای نخستین دیگری نیز دارند که از ادغام ایما و اشاره‌ها با زبان کلامی و نیز تبدیل آنها به نشانه‌های زبان، که تنها ارزش علایم را دارند، حاصل می‌آیند. چنین الگوهای نخستینی با خاطره و رؤیا از اساس و بنیاد متفاوت‌اند، به این معنی که آنها به نحوی بدوی عینی هستند و به نوعی «ارتباط با دیگران» تعلق دارند که مشترک میان همهٔ انسانهاست و کاملاً کارکردی است، به طوری که گرایشی که آنها بر زبانِ تصویر ـ نشانه‌ها نقش می‌کنند، یکسره در حوزهٔ اطلاعات قرار دارد، نه عواطف. وانگهی باید توجه داشت که کار آغازین فیلمساز، یعنی انتخاب تصویر ـ نشانه‌هایی واقعاً عمومی که نقش کلمات را برای او ایفا کنند، در همین حوزه قرار می‌گیرد. بنابراین، ذهنیت تنها تا آنجا به درون این مرحلهٔ آغازین راه می‌یابد که انتخاب تصاویرِ ممکن ذهنی باشد.

اما این مسئله نیز مستلزم تناقض است. تاریخ کوتاه سینما، به خاطر محدودیتهایی که شمار بسیار کثیر مخاطبان بر شیوهٔ بیان فیلمها تحمیل می‌کردند چنان شکل گرفته است که نظامهایی که از همان آغاز به واحدهای معنی‌رسان سینما

تبدیل شدند (و در نتیجه جزئی از نهاد زبان سینما را شکل می‌دهند) بسیار معدود و اساساً بدوی‌اند (همان مثالِ چرخهای لکوموتیو را به خاطر بیاورید: زنجیرهٔ بی‌پایان نماهای نزدیک و ...). همهٔ اینها از ماهیت ابتدایی و عینی و در عین حال قراردادی زبان تصویر ـ نشانه‌ها حکایت دارند.

خلاصهٔ کلام اینکه سینما یا زبان تصویر ـ نشانه‌ها طبیعتی دوگانه دارد. این زبان هم بسیار ذهنی است و هم بی‌نهایت عینی (عینیتی که در تحلیل نهایی نوعی طبیعت‌گرایی زایل نشدنی است.) این دو جنبهٔ بنیادین به یکدیگر عمیقاً وابسته‌اند، چنانکه نمی‌توان آنها را، حتی برای تجزیه و تحلیل، از هم جدا کرد. کارکرد ادبی نیز طبیعتی دوگانه دارد، اما دو وجه آن از یکدیگر قابل تشخیص‌اند: یک «زبان شعر» وجود دارد و یک «زبان نثر»، که چنان با هم متفاوت‌اند که دو تاریخ متمایز دارند.

من با واژه‌ها به دو صورت می‌توانم کار کنم و حاصل کارم یا «شعر» است یا «نثر». اما با تصاویر، دست‌کم در حال حاضر، تنها می‌توانم به خلق سینما بپردازم (یعنی رسانه‌ای که شعر و نثر آن ماهیتاً تفاوتهای جزئی دارند. این مسئله به عرصهٔ نظری مربوط است. اما در عرصهٔ عمل، چنانکه گفتیم، با سرعت بسیار نوعی سنت شکل گرفت که مبتنی بر «زبان نثر سینمای روایی» بود).

البته نمونه‌هایی نیز وجود دارد که در آنها ماهیت شاعرانهٔ سینما برجستگی خاصی یافته است. برای مثال، سگ اندولسی آشکارا در پی بیان محض است، اما بونوئل برای دست یافتن به چنین بیانی ناگزیر شده است از فراواقعگرایی (سوررئالیسم) در حد کمال سود جوید، به طوری که می‌توانیم بگوییم این فیلم در مقام اثری فراواقعگرایانه در ردهٔ نخست قرار می‌گیرد؛ شمار اندکی از آثار ادبی یا نقاشیِ متعلق به این مکتب را می‌توان با سگ اندولسی مقایسه کرد، زیرا در غالب این آثار کیفیت شاعرانه سخت آسیب دیده است، و دلیل آن رشد بیش از اندازهٔ محتوایی بوده است که البته با شعرشناسیِ فراواقعگرایی متناسب است، اما زیادت آن بر خلوص بیانی واژه‌ها و رنگها لطمه وارد آورده است. اما در سینما، برخلاف سایر هنرها، خلوص تصاویر را محتوای فراواقعگرا نه تنها از بین نمی‌برد، بلکه آن را تعالی می‌بخشد. سینما، چنانکه پیش از این نیز گفتیم، به دلیل اینکه فاقد مجموعهٔ واژگانی از مفاهیم است، کاملاً استعاری است. اما در این رسانه، هر استعاره‌ای به

ناگزیر عنصری از ناپروردگی و معمولی بودن را در خود دارد. برای نمونه این استعاره را در نظر بگیرید: پرواز هیجان‌زده یا آرام کبوتران برای نشان دادن رنج یا شادی شخصیت.

خلاصهٔ کلام اینکه در استعارهٔ ادبی، ظرایفی وجود دارد که چندان آشکار نیستند، اما همین ظرایف است که لطافت شاعرانه را موجب می‌شود و میان زبان «آسیلویا»یِ لئوپاردی[۵] و زبان ایتالیایی کلاسیک که پترارک[۶] به آن سخن می‌گفت تمایز به وجود می‌آورد ــ اما در سینما خلق چنین ظرایفی ممکن نیست. شاعرانه‌ترین استعارهٔ سینمایی همواره به بُعد دیگر سینما سخت وابسته است، بُعدی که ارتباطیِ محض است و نثر بر آن غلبهٔ مطلق دارد؛ و همین بُعد است که در عمر کوتاه سینما همواره بر آن حاکم بوده است و فیلمهای هنری را با فیلمهای مبتنی بر تعقیب و گریز، و شاهکارهای عالم سینما را با فیلمهای حادثه‌ای از رهگذر نوعی سنت زبانی واحد به هم پیوند داده است.

اما تازه‌ترین گرایش سینما، که در گسترهٔ وسیعی شاهد آن هستیم ــ از آثار رُسلینی (که در عرصهٔ سینما با سقراط قابل قیاس است) گرفته تا «موج نو» و فیلمهای چند سال و حتی چند ماه اخیر (که به گمان من بیشتر فیلمهای نمایش داده شده در جشنوارهٔ پزارو را نیز شامل می‌شود)[۷] ــ در مسیر «سینمای شعر» قرار دارد. بنابراین، پرسشی که اکنون مطرح می‌شود این است: «زبان شعر» را در سینما چگونه می‌توان در عرصهٔ نظر تبیین کرد و در عرصهٔ عمل به تحقق درآورد؟ من ترجیح می‌دهم این پرسش را با فرارفتن از عرصهٔ سینما و با گسترش دادن مسئله و با سود جستن از

---

۵. Leopardi، شاعر ایتالیایی (۱۸۳۷ـ۱۷۹۸). «آسیلویا» از مشهورترین شعرهای اوست.

۶. Petrarch، شاعر انسانگرای ایتالیایی (۱۳۷۴ـ۱۳۰۴).

۷. از جمله فیلمهای بلند حاضر در جشنوارهٔ «سینمای جدید» پزارو (۱۹۶۵) که منحصراً به نخستین آثار فیلمسازان اختصاص داشت می‌توان از فیلمهای زیر نام برد: *Sodrasban*، ساختهٔ ایستان‌گال (مجارستان، برندهٔ جایزهٔ اول منتقدان)؛ *Rysopis*، اثر یرزی اِسکولیموسکی (لهستان)؛ خشت و آینه، ساختهٔ ابراهیم گلستان (ایران)؛ *Sao Paulo S. A.*، اثر پرسون (برزیل)؛ *La Tia Tula*، اثر میگوئل پیسکازو (اسپانیا)؛ فیلم ۱۶ میلیمتری *Paris Vu Par*، ساختهٔ روش، شابرول، رومر و گودار (این فیلم در مسابقه شرکت نکرد). از میان فیلمهای کوتاه می‌توان از *Some Sort of Cage*، ساختهٔ بالدوین (امریکا) نام برد که جایزهٔ اول منتقدان به فیلمهای کوتاه را از آن خود ساخت.

آزادی عملی که به خاطر جایگاه خاصی که در میان ادبیات و سینما اختیار کرده‌ام از آن برخوردار شده‌ام، پاسخ گویم. از همین رو این سؤال را که «آیا می‌توان در سینما زبان شعر را محقق ساخت؟» به صورت سؤال زیر مطرح می‌کنم: «آیا روش گفتار غیرمستقیم و آزاد در سینما ممکن است؟». در واقع خواهیم دید که تولد نوعی سنت فنی ناظر بر «زبان شعر» در سینما با صورت خاصی از «گفتار غیرمستقیم آزاد» پیوند دارد. اما نخست باید منظور خود را از «گفتار غیرمستقیم آزاد» روشن سازم.

معنای آن به زبان ساده چنین است: مؤلف به درون جان و روح شخصیتِ خود نفوذ می‌کند و نه تنها روان‌شناسی او، بلکه زبان او را نیز اختیار می‌کند. برای «گفتار غیرمستقیم آزاد» از ادبیات نمونه‌های بسیاری می‌توان شاهد مثال آورد. مثلاً دانته هنگامی که به تقلید از شخصیتهایش از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که در محیط اجتماعی آنان تداول داشته است و بعید است خود او با آنها مأنوس بوده باشد، از گفتار غیرمستقیم آزاد سود می‌جوید؛ مثلاً اصطلاحاتی که او از زبان دربار و نیز داستانهای عاشقانهٔ عصر پائولو و فرانچسکا و نیز واژه‌های بی‌ادبانه‌ای که از زبان ولگردهای شهر در آثارش آورده است. طبیعتاً استفاده از گفتار غیرمستقیم آزاد اول بار در مکتب طبیعت‌گرایی به اوج خود رسید، یعنی در آثاری مانند نوشته‌های شاعرانه و کهنگرایانهٔ وِرگا؛ و سپس در ادبیات درون‌نگر[۸] و نیز ادبیات رمزآلود، یعنی ادبیات قرن نوزدهم که عمدتاً از گفتارهای بازآفریده تشکیل می‌شد. ویژگی مشخص همهٔ گفتارهای بازآفریده این است که نویسنده نمی‌تواند آگاهی جامعه‌شناسی خاصی را از وضعیتی که تحت آن به بازآفرینی می‌پردازد از آنها انتزاع کند، به این معنی که وضعیت اجتماعی شخصیت اوست که زبان او، یعنی زبان تخصصی و لهجه و زبان حرفه‌ای و گویش او را تعیین می‌کند.

البته باید میان تک‌گفتار درونی و «بیان غیرمستقیم آزاد» تمایز قائل شویم: تک‌گفتار درونی گفتاری است که نویسنده از طریق شخصیتی که به همان طبقه و نسل تعلق دارد آن را بازآفرینی می‌کند. در نتیجه، زبانی که به کار می‌رود ممکن است برای شخصیت و نویسنده یکسان باشد: در این مورد شخصیت‌پردازی روان‌شناختی

---

۸. intimist literature: گرایشی در ادبیات که عمدتاً به بیان تجربه‌های شخصی و درونی می‌پردازد.

و عینی مسئله‌ای است که به سبک مربوط است نه به زبان، اما گفتار غیر مستقیم آزاد با طبیعت‌گرایی ملائمت بیشتری دارد، زیرا این گفتار در حقیقت نقل‌قولی مستقیم است که در میان علایم نقل‌قول قرار نمی‌گیرد، و از همین روست که استفاده از زبانِ شخصیت در آن الزامی است. در ادبیات بورژوایی بدون آگاهی طبقاتی (یعنی ادبیاتی که خود را به کل بشریت متعلق می‌داند)، گفتار غیر مستقیم آزاد بیشترین کاربرد را دارد. نویسنده شخصیتی را تصویر می‌کند که به او امکان می‌دهد تفسیر شخصی او را از جهان بیان کند، این شخصیت اگر لازم باشد به زبانی که نویسنده جعل کرده است سخن می‌گوید. در این گفتار غیر مستقیم آزاد که چه خوب و چه بد دستاویزی بیش نیست، می‌توانیم روایتی را بیابیم که عناصر فراوانی را از «زبان شعر» به وام گرفته است.

در سینما گفتار مستقیم با نمای ذهنی تناظر دارد. در این نوع گفتار نویسنده خود را کنار می‌گذارد و به شخصیت اجازه می‌دهد خودش سخن بگوید. در این حالت سخنانِ نویسنده در میان علایم نقل‌قول گذاشته می‌شود، چنانکه در قطعهٔ زیر می‌بینیم:

> و می‌گوید: اینجا که بیایی و در ساحل رودخانه، در زیر تابش آفتاب بایستی خورشید را در وسط آسمان می‌بینی. اما در مراکش، اکنون شب سایهٔ خود را بر همه جا گسترده است.

دانته با توسل به گفتار مستقیم، سخنان قهرمان خود را، همان طور که او بر زبان آورده است، باز می‌گوید. وقتی در یک فیلمنامه چنین جمله‌هایی را می‌بینیم: «از دیدگاه آکاتونه: استلا به درون ساختمان می‌دود» یا «نمای درشت کابیریا، که به اطراف نگاه می‌کند؛ او در دوردست از میان شاخه‌های درختان اقاقیا چند پسربچه را می‌بیند که می‌زنند و می‌رقصند»، در حقیقت فیلمنامه‌نویس چیزی را توصیف می‌کند که در فیلمبرداری یا در تدوین به «نماهای ذهنی» تبدیل می‌شود.

نمونه‌های مشهورِ نماهای ذهنی تعدادشان کم نیست، از جملهٔ آنها، که در آن راه افراط پیموده شده است، نمایی است از فیلم خون‌آشام ساختهٔ درایر. در این نما جهان از دیدگاه جنازهٔ درون تابوت به نمایش در می‌آید؛ به بیان دیگر، ما جهان را

چنان می‌بینیم که گویی در تابوت دراز کشیده‌ایم، یعنی در حال حرکت و با نگاهی از پایین به بالا.

درست همان طور که نویسندگان از آنچه انجام می‌دهند، مثلاً استفاده از گفتار غیرمستقیم آزاد، همواره آگاهی فنی دقیقی ندارند، کارگردانان نیز ناخودآگاه یا با آگاهی بسیار اندک، در عرصهٔ سبک روشهایی ابداع کرده‌اند که با فنون نویسندگان قابل قیاس‌اند.

اما بدیهی است که استفاده از گفتار غیرمستقیم آزاد در سینما نیز امکان‌پذیر است. اجازه دهید این عملکرد را (که در مقایسه با نمونهٔ ادبی آن پیچیدگی و انعطاف‌پذیری کمتری دارد) «ذهنیت غیرمستقیم آزاد» بنامیم. و از آنجا که ما میان «گفتار غیرمستقیم آزاد» و «تک‌گفتار درونی» تمایز قائل شده‌ایم، باید ببینیم «گفتار غیرمستقیم آزاد» به کدام یک از این دو روش نزدیکتر است؟

از آنجا که در سینما درونی کردن و انتزاع در آن حدی که در زبان میسر است امکان‌پذیر نیست، «تک‌گفتار درونی» به معنای واقعی کلمه نیز میسر نیست. تنها چیزی که میسر است «تک‌گفتار درونی» در عرصهٔ تصاویر است. بنابراین، تک‌گفتار درونی سینما فاقد بُعد انتزاعی و نظری است، حال آنکه وجود چنین بعدی ضروری است، زیرا این نوع تک‌گفتار، عملی شناختی و مبتنی بر یادآوری است. فقدان این عنصر موجب می‌شود که «نمای ذهنی غیرمستقیم آزادِ» سینمایی با «تک‌گفتار غیرمستقیم آزادِ» ادبی در تناظر کامل قرار نگیرد. تا آنجا که من می‌دانم در سینما، از آغاز پیدایش تاکنون، در هیچ فیلمی خالق اثر کاملاً در قالب یکی از شخصیتهایش فرو نرفته است؛ به بیان دیگر، گمان نکنم بتوان حتی یک فیلم نام برد که یکسره مبتنی بر «ذهنیت غیرمستقیم آزاد» باشد، یعنی داستان از زبان یک شخصیت بیان شود و نظام اشاره‌ها و کنایه‌ها که به مؤلف تعلق دارد، در درون آن شخصیت مستحیل گردیده باشد.

اگر نمای «ذهنی غیرمستقیم آزاد» در مجموع با «تک‌گفتار درونی» متناظر نیست، تناظر آن با «گفتار غیرمستقیم آزاد» از این هم کمتر است.

وقتی نویسنده‌ای گفتار یکی از شخصیتهایی را بازآفرینی می‌کند، در حقیقت نه تنها روان‌شناسی او، بلکه زبان او را هم بازآفرینی می‌کند: بنابراین، «گفتار غیرمستقیم

آزاد» همواره از نظر زبانی با زبان نویسنده متفاوت است.

اینکه نویسنده می‌تواند زبانهای طبقات مختلف اجتماعی را باز آفرینیِ کند دلیلش این است که این زبانها واقعاً وجود دارند. هر واقعیت زبان‌شناختی، کلیتی است که عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن زبانهای متمایزی هستند که موجب تمایزات اجتماعی می‌شوند، و نویسنده‌ای که از گفتار غیر مستقیم آزاد بهره می‌گیرد باید قبل از هر چیز از این نکته آگاه باشد، آگاهی از این نکته یکی از ابعاد آگاهی طبقاتی است.

اما چنانکه پیش از این دیدیم، «زبان نمادین سینما» وجودی صرفاً فرضی دارد، و اگر هم واقعاً وجود داشته باشد وجودش نامتعین است، به این معنی که مؤلف همواره باید واژگان خاص خود را بیافریند. اما حتی همین واژگان خاص نیز سرانجام به زبانی جهانی منتهی می‌شود، زیرا همهٔ انسانها چشم دارند. برای سینما نمی‌توان مقوله‌هایی مانند زبانهای تخصصی و خُرده زبانها و زبانهای حرفه‌ای و تفاوتهای اجتماعی در نظر گرفت، زیرا این مقولات اگر هم در سینما وجود داشته باشند به کلی غیر قابل طبقه‌بندی و بلااستفاده‌اند.

البته بدیهی است که «نگاه» یک کشاورز، بویژه اگر اهل ناحیه‌ای توسعه‌نیافته باشد، با «نگاه» یک بورژوایِ فرهیخته متفاوت است. این دو اگر به یک شیءِ واحد نگاه کنند، دو واقعیت متفاوت را می‌بینند. آنها نه تنها دو شیءِ متفاوت را ادراک می‌کنند، بلکه یک شیءِ واحد دو «صورت» متفاوت را به این دو نگاه عرضه می‌کند. اما این مسئله نیز صرفاً انگیزشی است و از هر نوع رمزگانی‌شدن بر کنار می‌ماند.

هرچند تفاوت «نگاهها» در زبانِ صاحبان آنها نیز انعکاس می‌یابد، اما تفاوتی که کارگردان در عمل میان خود و شخصیتهایش احساس می‌کند تفاوتی روان‌شناختی و اجتماعی است، نه زبان‌شناختی. بنابراین، فیلمساز هیچ‌گاه نمی‌تواند زبان شخصیت خود، یعنی نگاه فرضی او را به واقعیت، به نحوی طبیعی تقلید کند.

اگر فیلمساز خود را با شخصیتی که ساخته و پرداخته است همانند کند و از دیدگاه او به نقل داستان بپردازد، باز هم نمی‌تواند در این مسیر از آن ابزار مهیب تمایز، که زبان نام دارد، بهره بگیرد. کار او در هر حال سبک‌شناختی است، نه زبان شناختی.

وانگهی، حتی نویسنده‌ای که گفتار شخصیتی را که از نظر اجتماعی با او یگانه است

بازآفرینی می‌کند، باز هم به خاطر زبان او، که خاص خودش است نمی‌تواند روان‌شناسی او را بازبیافریند و هر دستاوردی که در این عرصه تحصیل می‌کند به خاطر ظرافتهایی است که به «زبان شعر» تعلق دارند.

بنابراین، مشخصهٔ بنیادین بیان «ذهنی غیرمستقیم آزاد» بنا به سرشت خود زبان‌شناختی نیست، بلکه سبک‌شناختی است. این بیان را می‌توان تک‌گفتار درونیی توصیف کرد که عنصر مفهومی و فلسفی آن، که عنصری انتزاعی است، حذف شده است.

این نکته، دست‌کم به لحاظ نظری، به معنای این است که بیان «ذهنی غیرمستقیم آزاد» در سینما از ظرفیت سبک‌شناختیِ بسیار انعطاف‌پذیری برخوردار است و افزون بر این، این بیان به امکانات بیانیی که قراردادهای روایتگری سنتی بی‌استفاده به حال خود رها کرده‌اند جانی تازه می‌بخشد، و این کار را از رهگذر بازگشت به بنیادهای این امکانات به انجام می‌رساند، چنانکه حتی در ابزارهای فنی سینما نیز ویژگیهای رؤیایی و بدوی و بی‌قاعده و تخیلی را بازمی‌شناسد. همین بیانِ «ذهنی غیرمستقیم آزاد» است که بنیاد گرفتن نوعی سنت مبتنی بر «زبان فنی شعر» را در سینما امکان‌پذیر می‌کند.

برای اینکه از آنچه در بالا طرح و شرح شد نمونه‌های مشخصی شاهد مثال بیاوریم به آثاری از آنتونیونی و برتولوچی و گودار نگاهی می‌افکنیم. (البته می‌توانستم از فیلمسازان دیگری نیز نام ببرم، مثلاً فیلمسازانی از برزیل، مانند گلوبر روشا، و از چکسلواکی و نیز از بسیاری از کارگردانانی که در همین جشنواره حضور دارند.»

در تحلیل فیلم صحرای سرخ، اثر آنتونیونی، نمی‌خواهم بر مواردی انگشت بگذارم که همگان آنها را شاعرانه می‌دانند، و تعدادشان هم در این فیلم بسیار است. در این زمینه تنها به دو سه مورد اشاره می‌کنم: یکی آن دو سه گل بنفشی که به صورت محو در پیشزمینهٔ تصویر قرار دارند ــ در نمایی که دو شخصیت فیلم را نشان می‌دهد که به خانهٔ کارگر روان‌رنجور می‌روند ــ و کمی بعد در هنگام خروج کارگران از خانه، آن گلهای بنفش در پسزمینهٔ تصویر، نه با حالت محو بلکه با وضوح کامل، ظاهر می‌شوند؛ دیگری فصل رؤیا که پس از بازی فراوان با رنگها سرانجام با

طبیعی‌ترین رنگهای تکنی کالر فیلمبرداری می‌شود (این فصل می‌خواهد تصوری را که یک داستان فکاهی از سواحل گرمسیری در ذهن یک کودک پدید آورده است تقلید کند یا به عبارت دقیقتر آن را از طریق «بیان ذهنی غیرمستقیم آزاد» بازآفرینی کند)؛ و مورد سوم صحنهٔ آماده شدن برای سفر به پاتاگونیا است، که در آن کارگران را در حال گوش کردن می‌بینیم و نیز نمایی از یک کارگر امیلیایی را مشاهده می‌کنیم که بسیار شگفت‌انگیز و واقعی می‌نماید و با چرخش عمودی دوربین بر روی تابلو آبی رنگی که بر دیوار سفید انبار نصب شده است دنبال می‌شود. همهٔ این نمونه‌ها از عمق نگاه و رازآمیزی و در برخی موارد از شور خارق‌العاده‌ای حکایت دارند که به تخیل آنتونیونی، که بر نگرشی صوری مبتنی است، درخشش خاصی می‌بخشد.

اما برای اینکه نشان دهم این فیلم بر نوعی صورتگرایی بنیاد گرفته است می‌خواهم توجه شما را به دو جنبه از یک عملکرد سبک‌شناختی مشخص (یعنی همان عملکردی که در آثار برتولوچی و گودار نیز به تحلیل آن خواهیم پرداخت) جلب کنم. دو جنبهٔ این عملکردِ بسیار مهم عبارت‌اند از: ۱) به دنبال هم آمدن دو نما از یک شیء، از دو زاویه با تفاوت بسیار اندک؛ به بیان دیگر، توالی دو نما که بخش واحدی از واقعیت را در قاب می‌گیرند: نخست از نزدیک و سپس از فاصله‌ای کمی دورتر یا نخست در یک نمای تراز و سپس در یک نمای کمی اُریب؛ و یا به زبان بسیار ساده، از یک فاصله اما با دو عدسی متفاوت. در این روش بر اسطورهٔ زیباییِ قائم به ذات و نابِ اشیاء چنان تأکید می‌شود که وسواس‌آمیز به نظر می‌رسد. ۲) ورود شخصیتها به قاب و خروجشان از آن به طریقی صورت می‌گیرد که گاه تدوین به فرآیند خلق زنجیره‌هایی از تصاویر که شخصیتها به درون آنها وارد می‌شوند تبدیل می‌گردد؛ به طوری که جهان چنان می‌نماید که گویی اسطورهٔ زیباییِ نابِ تصویری به آن انتظام بخشیده است، زیباییی که شخصیتها در عین حال که بر آن هجوم می‌برند نه تنها با حضور خود حرمت آن را فرو نمی‌شکنند، بلکه به قانون آن نیز سر می‌سپارند.

قانون درونی فیلم، که همان قانون «قاب‌بندی وسواس‌آمیز» است، اهمیت فراوان صورتگرایی را به روشنی نشان می‌دهد، و این صورتگرایی در مقام نوعی اسطوره در تحلیل نهایی آزاد و در نتیجه شاعرانه است (اینکه من اصطلاح صورتگرایی را به کار

می‌برم دال بر قضاوت ارزشی نیست، من کاملاً آگاهم که نوعی الهام صورتگرایانهٔ اصیل وجود دارد که همان «شعر زبان» است).

اما آنتونیونی چگونه به این آزادی دست یافته است؟ او آن را مدیون «وضعیت سبک‌شناختی»یی است که از رهگذر «بیان ذهنی غیرمستقیم آزاد» که در کل فیلم تنیده شده است خلق می‌گردد.

آنتونیونی در صحرای سرخ دیگر نمی‌کوشد مانند فیلمهای قبلی خود خام‌دستانه تعبیر صورتگرایانهٔ خود را از جهان به محتوای متعهدانهٔ آثار خود، یعنی مسئلهٔ از خودبیگانگی، سرایت دهد. اما او به جهان از چشم قهرمان زنِ فیلم، که شخصیتی است روان‌رنجور، می‌نگرد. به سخن دیگر، او جهان را از دیدگاه این زن بازآفرینی می‌کند و زن این بار نه در مرحلهٔ بالینی، که در مرحلهٔ پس از آن قرار دارد، چرا که قبلاً دست به خودکشی زده است. آنتونیونی در این فیلم با توسل به این ساز و کار سبک‌شناختی اصیل‌ترین اثر خود را به ما عرضه کرده‌است. او سرانجام موفق شده است جهان را از نگاه خویش بازنمایی کند، **زیرا او جهان‌بینی زن بیمار را یکسره جایگزین جهان‌بینی خود کرده است و در نتیجه جهان‌بینیی پدید آورده است که در آن هذیان و هنر در هم آمیخته‌اند**؛ و این جایگزینی از آنجا موجه است که این دو جهان‌بینی را می‌توان با هم قیاس کرد. اما حتی اگر در این جایگزینی اندکی دلبخواهی‌گری نیز راه یافته باشد، باز هم می‌توان آن را پذیرفت. روشن است که «بیان ذهنی غیرمستقیم آزاد» دستاویزی است که آنتونیونی، چه بسا به دلخواه خود، از آن سود جسته است تا به بالاترین حد آزادی شاعرانه دست یابد ــ آزادیی که با دلبخواهی‌گری پهلو به پهلو در حرکت است (و به همین دلیل هم سکرآور است).

وجود نماهای ثابت از جمله ویژگیهایی است که به فیلم پیش از انقلاب، ساختهٔ برتولوچی، نیز تمایز می‌بخشد. اما این نماها برای آنتونیونی معنای دیگری دارند. قطعه‌ای از جهان که قابِ تصویر آن را زندانی کرده باشد و از این رهگذر به قطعه‌ای از زیباییِ قائم به ذات که مبنای سنجشی جز خود ندارد تبدیل شود، آن‌قدر که برای آنتونیونی جالب توجه است برای برتولوچی نیست. صورتگراییِ برتولوچی بسیار کمتر تصویری است: قاب تصویر او صرفاً برای خلق استعاره در واقعیت مداخله نمی‌کند، به بیان دیگر، او واقعیت را به چندین قطعه که به نحوی اسرارآمیز قائم به

ذات هستند تقسیم نمی‌کند. قابِ برتولوچی از واقعیت پیروی می‌کند و این پیروی بر حسب اصلی صورت می‌گیرد که ناظر بر گونهٔ خاصی از واقعگرایی است؛ و به بیان دیگر، بر اساس یکی از فنون زبان شاعرانه است که در آثار کلاسیک سینما، از آثار چاپلین گرفته تا آثار برگمن، به کار رفته است. و آن عبارت است از سکون تصویر بر روی بخشی از واقعیت (مثلاً بر روی یک رودخانه یا شهر پارما یا خیابانهای پارما و جز اینها) که زیباییِ عشقی عمیق و آشفته را آشکار می‌سازد که دقیقاً به آن بخش از واقعیت معطوف است.

سبک فیلم پیش از انقلاب در تمامیت خود نوعی بیان غیرمستقیم آزاد طولانی است که بر حالتهای روحی شخصیت اول، یعنی عمهٔ جوان و روانْرنجور، بنیاد گرفته است. در صحرای سرخ، اثر آنتونیونی، جهان‌بینی زنِ بیمار یکسره بر جهان‌بینی کارگردان، که بر نوعی صورتگراییِ بی‌قرار و تب‌آلود استوار است، نشسته است، اما در فیلم برتولوچی چنین جایگزینیی صورت نمی‌گیرد. آنچه در این فیلم روی می‌دهد ادغام دو نوع بینش است: جهان‌بینیِ زن روانْرنجور و جهان‌بینیِ مؤلف، که درهم تنیده‌اند و سبکی یگانه دارند.

لحظاتی که در فیلم برتولوچی بیانی عمیقاً تأثیرگذار را شاهد هستیم دقیقاً همان لحظاتی هستند که بر قاب‌بندی و ضرباهنگهای تدوین تأکید می‌شود، یعنی بر عواملی که در مدت نامعمول یک نما یا یک ضرباهنگِ تدوین از واقعگراییِ ساختاری سرشار می‌شوند، و این وضعیت آن‌قدر ادامه می‌یابد که به نوعی رسواییِ فنی می‌انجامد. (مسائلی که در بالا از آنها سخن رفت از نو ـ واقعگرایی رُسلینی و واقعگرایی اسطوره‌ای منشأ می‌گیرند.) چنین تأکیدی بر جزئیات، بویژه تأکید بر جزئیاتی که در گریز (استطراد)ها شاهد هستیم، در حقیقت نوعی انحراف در نظام فیلم است؛ به بیان دیگر، وسوسهٔ ساختن فیلمی دیگر است که این تأکید را پدید می‌آورد. خلاصهٔ کلام اینکه چنین تأکیدی از وجود مؤلفی حکایت دارد که با آزادی بی‌حد و مرز از فیلم فراتر می‌رود و خود را همواره مجاز می‌داند که به خاطر الهامی پیش‌بینی نشده روند عادی فیلم را قطع کند و به آن الهام بپردازد، الهامی که از عشق پنهان مؤلف به جهان شاعرانهٔ تجربه‌های زندگیش حکایت دارد. در چنین وضعیتی، در این فیلم نیز مانند فیلم آنتونیونی، لحظاتی از ذهنیت خام و عریان و کاملاً طبیعی

را شاهد هستیم؛ و در همین لحظات است که ذهنیت را روش مبتنی بر عینیت‌گراییِ کاذب در هاله‌ای از ابهام فرو می‌پیچد؛ این عینیت‌گراییِ کاذب، نتیجهٔ بیان ذهنی غیرمستقیم آزادی است که صرفاً نقش دستاویز را ایفا می‌کند.

در سطح زیرین این سبک، که ذهن آشفته و سردرگم و اسیر جزئیاتِ قهرمان فیلم آن را خلق می‌کند، سطحی از جهان وجود دارد که مؤلف آن را می‌بیند، اما مؤلف نیز کمتر از قهرمان فیلم روان‌رنجور نیست؛ بر او نیز روحی اندوهگین و خوش ذوق غلبه دارد، اما اندوه و قریحهٔ او به هیچ وجه از نوع «کلاسیک» نیستند.

اما جهان‌بینی گودار یکسره به گونه‌ای دیگر است و در آن نوعی خامی و شاید اندکی عوام‌زدگی وجود دارد. برای او اندوه و مرثیه حتی قابل تصور هم نیست. شاید چون او در پاریس زندگی می‌کند هرگز نمی‌تواند شعور و عواطف روستایی را درک کند، و نیز به همین دلیل صورتگراییِ کلاسیک آنتونیونی در نظرش بیگانه می‌نماید. او به مکتب پسا ـ امپرسیونیسم تعلق دارد و از همین رو فاقد حساسیتهای کهنی است که شوره‌زارها را به بار می‌نشاند و حتی زمانی که بسیار اروپایی شده است، چنانکه در مورد آنتونیونی صادق است، باز هم پادوآیی ـ رُمی می‌نماید. او خود را به هیچ دستور اخلاقی مقید نمی‌داند: او نه به تعهد مارکسیستی احساس نیاز می‌کند (زیرا معتقد است این نوع تعهدها به دوران باستان تعلق دارند) و نه به تعهد علمی (که آن را برای شهرستانها مناسب می‌داند). شور و نشاط او نه محدودیت می‌شناسد، نه میانه‌روی، نه وسواس اخلاقی. شور و نشاط او نیرویی است که جهان را بر حسب معیارهای خود بازسازی می‌کند و در عین حال به خود بدبین است. شعر گودار هستی‌شناختی است و نام آن سینماست. از همین رو، صورتگراییِ او از سویی ماهیتی فنی دارد و از سویی سرشتی شاعرانه. هر چیزی که حرکت می‌کند و سینما آن را ثبت می‌کند زیباست. بنابراین، سینما عبارت است از بازآفرینیِ فنی و نیز شاعرانهٔ واقعیت. گودار نیز طبیعتاً همان نقش رایج را بازی می‌کند: او نیز برای اینکه آزادی فنی خود را برقرار کند به شخصیتی نیازمند است که حالت ذهنی مسلط او را مبنای کار قرار دهد، شخصیتی روان‌رنجور که در ایجاد رابطه با واقعیات با مشکلات فراوان مواجه باشد. از همین رو، قهرمانان فیلمهای او، یعنی گلهای زیبای طبقهٔ سرمایه‌دار، نیز بیمارند اما در حال مداوا نیستند. بیماری آنها سخت است، ولی در عین حال

سرشار از حیات‌اند. این بُعد آسیب‌شناسیِ آنها در حقیقت هنجار حاکم بر گونهٔ انسانی جدیدی را تجسم می‌بخشد. حتی وسواس آنها نیز از نوع رابطه‌شان با جهان حکایت دارد: وابستگی وسواس‌گونه به یک مسئله یا حرکت یا رفتار جزئی (و در همین جاست که فن سینما وارد عمل می‌شود، زیرا حتی از فن ادبیات هم بهتر می‌تواند چنین موقعیتهایی را به تصویر درآورد). اما تأکید بر یک شیءِ واحد چندان نمی‌پاید، زیرا گودار به هیچ چیزی، خواه آن چیز صورت باشد (چنانکه در فیلم آنتونیونی شاهد هستیم) و خواه نمادی از جهان گمشده (چنانکه در فیلم برتولوچی می‌بینیم)، تمایل خاصی نشان نمی‌دهد: هیچ چیز اشتیاق وافر گودار را برنمی‌انگیزد و او همه چیز را به یک چشم می‌نگرد. «گفتار غیرمستقیم آزادِ» او عبارت است از چیدن هزاران جزءِ جهان در کنار هم، به صورت متوالی و بدون تمایز و بدون پیوندهایی که به آنها تداوم ببخشد. شخصیتهای او با سردی و در عین حال با رضایتمندی (ویژگی نمونه‌وار شخصیتهای فاقد اصول اخلاقی گودار) همراه با اجزای دیگر جهان زنجیره‌ای را تشکیل می‌دهند که در قالب زبانی بدون سطوح تجزیه وحدت می‌یابد. گودار با کلاسیسم به کلی بیگانه است و شاید بتوان او را نئو-کوبیست نامید، ولی صفت نئو-کوبیستِ آتونال بی‌تردید کاملاً برازندهٔ اوست. در پس روایت فیلمهای او، یعنی در پس «بیانات ذهنی غیرمستقیم آزاد»، که تقلیدی از حالات ذهنی شخصیتهای او هستند، همواره فیلمی مکانیکی و نامتقارن وجود دارد که برای لذت محض از احیای واقعیت ساخته و پرداخته شده است، واقعیتی که تکنیک آن را فرومی‌شکند و نقاشی عامیانهٔ براک آن را بازسازی می‌کند.

«سینمای شعر»، چنانکه چندین سال پس از تولد آن به نظر می‌رسد، ویژگی بارزش این است که فیلمهایی با سرشتی دوگانه خلق می‌کند. فیلمهای این سینما آنگاه که تماشاگر آنها را در وضعیت عادی می‌بیند و درک می‌کند، نوعی «بیان ذهنی غیرمستقیم آزاد» هستند که گاه خلاف قاعده و در تحلیل نهایی بسیار آزادند. این کیفیت ناشی از این است که خالق فیلم به یک «حالت ذهنی مسلط»، که به شخصیتی بیمار تعلق دارد، توسل می‌جوید تا به طور مستمر از آن تقلید کند، و همین است که به او در عرصهٔ سبک آزادی بسیار می‌بخشد، آزادیی که نامعمول و احساس‌برانگیز است. در پس چنین فیلمی فیلم دیگری وجود دارد، فیلمی که مؤلف بی‌آنکه به تقلید

از شخصیت اصلی متوسل شود می‌سازد، فیلمی که مطلقاً و به دور از هر قید و بندی بیانی و حتی بیانگرایانه است.

قاب‌بندیها و ضرباهنگهای تدوین، که با وسواس بسیار بر آنها تأکید می‌شود، دال بر وجود این فیلم پنهان و نامتحقق‌اند. چنین تأکید وسواس‌آمیزی نه تنها با قواعد زبان رایج سینما در تعارض است، بلکه با پیروی از الهامی متفاوت و شاید اصیلتر خود را از قید کارکرد آن زبان رهایی می‌بخشد و در نتیجه خودش در هیئت نوعی زبان یا سبک پدیدار می‌شود.

بنابراین، سینمای شعر در عالم واقع عمدتاً بر سبک بنیاد می‌گیرد و آن را منبع الهام خود قرار می‌دهد، الهامی که در غالب موارد به معنای واقعی کلمه شاعرانه است. این مسئله شبههٔ هر نوع رازپردازی را در توسل به «بیان ذهنی غیرمستقیم آزاد» می‌زداید.

ولی آنچه در بخشی از جهان سینما روی می‌دهد واقعاً چه معنایی دارد؟ معنای آن این است که نوعی سنت فنی ـ سبکی متداول، یا به بیان دیگر نوعی زبان سینماییِ شاعرانه در حال شکل گرفتن است. چنین می‌نماید که از این پس نسبت این زبان با زبان روایی سینما نسبتی در ـ زمانی باشد، به این معنی که در گذر زمان تفاوت میان آنها افزایش یابد، یعنی همان چیزی که در نظامهای ادبی روی می‌دهد.

این سنت در حال پیدایش بر مبنای واحدهای سبک‌شناختیِ سینمایی بنیاد می‌گیرد، واحدهایی که تقریباً به طور طبیعی از کارکرد ویژگیهای روان‌شناختیِ شخصیتهایی که برای مؤلف حُکم دستاویز را دارند حاصل می‌آیند؛ یا به بیان دقیقتر، واحدهایی که از کارکرد جهان‌بینیِ اساساً صورتگرایانهٔ مؤلف فیلم منشأ می‌گیرند. (این جهان‌بینی در نزد آنتونیونی بیمارگونه و در نزد برتولوچی مرثیه‌ای و در نزد گودار فنی است.) بیان چنین دیدگاه درونیی به زبان خاصی نیازمند است، زبانی با قواعد فنی و سبک‌شناختی خاص خود که به فیلمساز الهام ببخشند، زبانی که به دلیل صورتگرایانه بودن، ابزارها و اهداف خود را در عرصهٔ فن و سبک می‌یابد. «واحدهای سبک‌شناختیِ سینمایی» که این چنین پدید می‌آیند و هنوز برای ارزیابی آنها معیارهای تداول یافته‌ای وجود ندارد (مگر معیارهای شهودی و کاربردشناختی)، همگی با روشهای متداول بیان سینمایی سازگارند. این واحدها حقایقی زبانی‌اند و

بنابراین به بیان زبان‌شناختی خاصی نیازمندند.

بر شمردن این واحدها به ترسیم طرحی کلی از علم عروض سینمایی می‌انجامد، عروضی که هنوز رمزگانی نشده است و در مرحلهٔ جنینی قرار دارد، اما قواعد آن بالقوه وجود دارند و کاربردشان را در فیلمهایی که در گوشه و کنار عالم، از پاریس گرفته تا رم و از پراگ گرفته تا برزیل، ساخته می‌شوند شاهد هستیم.

ویژگی آغازین نشانه‌هایی که از وجود نوعی سنت سینمای شعر خبر می‌دهند همان پدیده‌ای است که فن‌آوران عالم سینما آن را به زبان غیر فنی «محسوس کردن دوربین» می‌نامند. اکنون نظرها دربارهٔ این پدیده تغییر کرده است. خلاصهٔ کلام اینکه شعار «هرگز اجازه ندهید وجود دوربین احساس شود» که تا دههٔ ۱۹۶۰ سرلوحهٔ کار همهٔ فیلمسازان عاقل بود، اینک جای خود را به شعاری عکسِ آن داده است.

این دو شعار متعارض با ایجاز تمام و از دیدگاهی معرفت شناختی دو روش متفاوت فیلمسازی و به بیان دیگر دو زبان متفاوت سینمایی را توصیف می‌کنند ... .

اما این نکته را نیز باید در نظر داشته باشیم که شعرهای بزرگ سینما، که به دست کسانی چون چاپلین و میزوگوچی و برگمن خلق شده‌اند، ویژگی مشترکشان این است که «ما وجود دوربین را در آنها احساس نمی‌کنیم» و بنابراین بر اساس قواعد زبان سینمای شعر ساخته نشده‌اند.

کیفیت شاعرانهٔ این آثار در جایی سوای فن زبانی آنها قرار دارد. اینکه ما در این فیلمها وجود دوربین را احساس نمی‌کنیم دال بر این است که زبان یکسره در خدمت معناست و از آن پیروی می‌کند. به سخن دیگر، زبان در این فیلمها در حد کمال شفاف است و خود را بر حقایق تحمیل نمی‌کند و با تحریف معانی حقایق را مخدوش نمی‌سازد ــ تحریف معنا محصول زبانی است که به خاطر خودآگاهیِ فنی ـ سبک‌شناختی وجودش احساس می‌شود.

اجازه دهید دو صحنه از دو فیلم روشناییهای شهر، ساختهٔ چارلی چاپلین، و چشم شیطان، اثر برگمن، را شاهد مثال بیاوریم. در فیلم روشناییهای شهر صحنه‌ای وجود دارد که در آن مسابقهٔ مشتزنی میان چارلی و حریفش، که طبق معمول از او بسیار قویتر است، به تصویر درمی‌آید. رقص پای چارلی که با گامهایی کوتاه کمی در این سو و کمی در آن سوی رینگ با توازن کامل اما بیهوده به اجرا درمی‌آید، کمدی

شگفت‌انگیزی را به نمایش می‌گذارد که هیچ کس را یارای مقاومت در مقابل آن نیست. اما در تمام این مدت دوربین ساکن است و مسابقه با نماهای دور به نمایش درمی‌آید، و در نتیجه وجود دوربین اصلاً احساس نمی‌شود. در چشم شیطان، در صحنه‌ای که دون خوآن و پابلو پس از سه قرن جهنم را ترک می‌کنند و به زمین بازمی‌گردند، پدیدار شدن زمین، که طبیعتاً پدیده‌ای بسیار خارق‌العاده است، با سادگی تمام به نمایش درمی‌آید: در یک نما دو قهرمان را بر پسزمینه‌ای از یک چشم‌انداز بهاری می‌بینیم، سپس یکی دو نمای نزدیک معمولی را شاهد هستیم و آنگاه در یک نمای دور چشم‌اندازی از سوئد را مشاهده می‌کنیم. زیباییِ بی‌حد و مرز این صحنه به خاطر سادگیِ چشمگیر و فروتنانهٔ آن است. دوربین بی‌حرکت است و فیلمبرداری به روشی کاملاً معمولی صورت می‌گیرد؛ در نتیجه، وجود دوربین اصلاً احساس نمی‌شود.

بنابراین، ماهیت شاعرانهٔ فیلمهای کلاسیک از زبان شاعرانهٔ آنها منشأ نمی‌گیرد.

این سخن به این معناست که فیلمهای مزبور شعر نیستند، بلکه روایت‌اند. سینمای کلاسیک همواره روایی بوده است و زبانِ آن، زبان نثر است. شعر سینمای کلاسیک شعری درونی است، چنانکه در داستانهای چخوف و ملویل نیز چنین است.

اگر در فیلمی وجود دوربین احساس می‌شود، دلایلی کاملاً مشخص دارد، که به برخی از آنها اشاره می‌کنیم: استفاده از عدسیهای مختلف، مثلاً یک عدسی ۲۵ میلیمتری و یک عدسی ۳۰۰ میلیمتری بر روی یک چهره؛ استفادهٔ نابجا از عدسی زوم با فاصله‌های کانونی بلند، که اشیاء را مانند خمیر ور آمده جلوه می‌دهد؛ چرخش عدسی؛ لرزش تصویر به خاطر حرکت دوربینِ روی دست؛ نماهای تعقیبی؛ گسستن تداوم برای مقاصد بیانی؛ برشهای آزاردهنده؛ نماهای بی‌شمار از یک شیء و جز اینها. همهٔ این تدابیر از ناشکیبایی در مقابل قواعد لایتغیر و نیاز به آزادی نامعمول و الهام‌بخش، و علاقه‌ای خوشایند و اصیل به بی‌نظمی حکایت دارند. اما دیری نپایید که همهٔ اینها نیز به قانون تبدیل شدند، یعنی به میراث زبانی و عروضی سینما، میراثی که همهٔ سینماها در اقصی نقاط عالم را به خود مشغول کرده است.

حال ممکن است این سؤال پیش آید که شناساییِ سنت فنی ـ سبک‌شناختیی که آن را «سینمای شعر» می‌نامیم چه فایده‌ای دربر دارد و چرا باید آن را غسل تعمید دهیم؟ بی‌تردید اگر آن را صرفاً اصطلاحی در کنار دیگر اصطلاحات به شمار آوریم چندان نصیبی از آن نخواهیم برد. کار ما تنها زمانی معنی‌دار می‌شود که این پدیده را به صورت مقایسه‌ای و در ارتباط با زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی بررسی کنیم.

سینما احتمالاً از سال ۱۹۳۶، یعنی از سال نمایش فیلم عصر جدید، همواره از ادبیات جلوتر بوده است یا دست‌کم آن وضعیت پیچیدهٔ سیاسی ـ اجتماعیی که بر سینما اثر گذاشت و آن را متحول کرد و ویژگیهای خاصی به آن بخشید، بر ادبیات دیرتر تأثیر گذاشت.

نو ـ واقعگراییِ سینمایی، که با فیلم رُم شهر بی‌دفاع آغاز شد، در سالهای پس از جنگ و حتی در بخشی از دههٔ ۱۹۵۰ نو ـ واقعگرایی در ادبیات ایتالیا را عمیقاً متأثر ساخت. فیلمهای انحطاط‌گرایانه و نو ـ صورتگرایانهٔ فلینی و آنتونیونی احیای مکتب نو ـ آوانگارد و انقراض مکتب نو ـ واقعگرایی را رقم زد. «موج نو» با همه‌گیر ساختن اولین نشانه‌های خود در حقیقت به پیش درآمد «مکتب نگاه» تبدیل شد. در سینمای نوینِ برخی جمهوریهای سوسیالیستی بار دیگر ظهور نوعی صورتگرایی را شاهد هستیم. این صورتگرایی که خاستگاه آن غرب است، همچون نقشمایهٔ گسستهٔ قرن بیستم به نظر می‌رسد. اگر این تکوین سنتِ «زبان شعر در سینما» را در کل نظام اجتماعی بنگریم همچون امیدی برای احیای همه جانبه و قدرتمندانهٔ صورتگرایی به نظر می‌رسد، و این صورتگرایی چیزی نیست جز یکی از محصولات فرهنگی متوسطی که سرمایه‌داری نوین تولید کرده است. (من به دلیل گرایش به اخلاقیات مارکسیستی، طبیعتاً بدیل دیگری را ممکن می‌دانم، و آن اقتدار یافتن مؤلف است، که اکنون از دست رفته به نظر می‌رسد.)

اجازه بدهید بحث را با نتیجه‌گیریهای زیر به پایان ببریم:

۱. سنت فنی ـ سبک‌شناختیِ سینمای شعر از پژوهشهای نو ـ صورتگرایانه سرچشمه می‌گیرد و با نوآوریهای سبک‌شناختی و زبان‌شناختیی که در عرصهٔ خلقت ادبی صورت بسته است تناظر دارد.

۲. استفاده از «بیان ذهنی غیر مستقیم آزاد» در سینمای شعر صرفاً دستاویزی است که به مؤلف امکان می‌دهد غیر مستقیم و از طریق نوعی دستاویز روایی، به زبان اول شخص سخن بگوید. بنابراین، زبانی که برای بیان تک‌گفتارهای درونی به کار می‌رود زبان اول شخصی است که جهان را از منظر الهامهای غیر عقلانی می‌بیند و در نتیجه برای بیان آنچه در ذهن دارد ناگزیر است به عالیترین ابزارهای بیان در «زبان شعر» توسل جوید.

۳. مؤلف شخصیتهای خود را تنها می‌تواند از محیط فرهنگی خود انتخاب کند. ازهمین رو آنها، یعنی گلهای طبقهٔ بورژوا، از نظر فرهنگ و زبان و روان‌شناسی همانند او هستند. اگر شخصیتها بر حسب تصادف به محیط اجتماعی دیگری تعلق داشته باشند، مؤلف به مقوله‌هایی مانند نابهنجاری و روان‌پریشی و حساسیت زیاد توسل می‌جوید و آنها را در چنین مقوله‌هایی می‌گنجاند. خلاصهٔ کلام اینکه طبقهٔ بورژوا حتی در سینما نیز خودش را با همهٔ انسانیت یکی می‌پندارد و به نوعی فراطبقه‌گراییِ غیرمنطقی متوسل می‌شود.

همهٔ این تلاشهای فرهنگی به جنبش فراگیری تعلق دارد که فرهنگ بورژوایی به راه انداخته است تا سرزمینهایی را که در عرصهٔ فرهنگ در نبرد با مارکسیسم از دست داده است باز پس گیرد. و این همان جنبه از تکامل سرمایه‌داری است که می‌توانیم آن را تکامل انسان‌شناختیِ آن بنامیم. این تکامل در امتداد «انقلاب درونی سرمایه‌داری» و پیدایش نو-سرمایه‌داری قرار دارد و از رهگذر همین انقلاب است که سرمایه‌داری دربارهٔ ساختارهای خود پرسشهای جدیدی را مطرح می‌کند و به اصلاح آنها می‌پردازد. این فرآیند در زمینهٔ مورد بحث ما عبارت از این است که به شاعران، در مقام اسطوره‌سازان و کسانی که دربارهٔ ابعاد صوری آثار هنری از آگاهی برخوردارند، بار دیگر نقشی ظاهراً انسانگرایانه محول می‌شود.

ساختار و معنا در سینما

رونالد ابرامسون

ابرامسون در این جستار با نگاهی موشکافانه استدلالهای پیتر وُلن را در مقالهٔ «نشانه و معنا در سینما» نکته به نکته می‌سنجد. او با تأکید بر تناقضهایی که در آرای ولن یافته است و با مقایسهٔ نظرات او با بدیلهایی که پازولینی در مقالهٔ «سینمای شعر» طرح و شرح کرده است، به این نکته راه می‌برد که در بررسیِ سینما از دیدگاهی ساختاری ـ نشانه‌شناختی نباید وجود نوعی رمزگان حاکم یا نوعی نظام زبان و یا دستگاه نحوی را بدیهی فرض کنیم و آن را بنیادِ ابزاریِ ارتباط از طریق فیلم به شمار آوریم. ابرامسون به روشنی نشان می‌دهد که چگونه تلاش برای قرار دادن چنین بنیادی ولن را به نوعی «زبانگرایی» یا «روایتگرایی» سوق داده است و موجب شده که او بیش از هر چیز بر رمزگانهای کلامی که در زبان‌شناسی ساختگرا در مقام الگوی ارتباطات انسانی مطرح‌اند تأکید کند. از همین رو او سبک را از درونمایه جدا می‌کند و آثار یک مؤلف را نه بر اساس توانائیش در خلق معنا از رهگذر سبک و میزانسن، بلکه بر پایهٔ توان او در ساختن فیلم بر اساس یک اسطوره می‌سنجد.

ابرامسون در این مقاله نمونه‌ای بسیار مستدل و روشن از درهم آمیختن تحلیل سبک‌شناختی و درونمایه‌ای یا ساختاری به دست می‌دهد و به اختصار آرای پازولینی و وُلن (و در نتیجه آرای متز) را طرح و شرح می‌کند و سپس به مقایسهٔ آنها می‌پردازد. او در این زمینه از رویکردی جانبداری می‌کند که مبتنی بر مفاهیمی است که پازولینی در

مقالهٔ «سینمای شعر» مطرح کرده است. اگر استدلالهای او را با انتقادهایی که متز در مقالهٔ «سینمای مدرن و روایتگری»[1] از این مفاهیم به عمل می‌آورد بسنجیم به تمایز آنها به وضوح پی می‌بریم.

*

هر بحثی دربارهٔ «نشانه‌شناسیِ سینما» باید با تبیین ماهیت نشانهٔ سینمایی آغاز شود. در زبان‌شناسی در این نکته اتفاق نظر وجود دارد که نشانه‌های زبان ماهیتی دلبخواهانه دارند. به این معنی که «میان دال (مثلاً صورت آواییِ کلمهٔ درخت) و مدلول آن (مفهوم درخت) رابطه‌ای طبیعی وجود ندارد.»[2] به گفتهٔ ولن چنین می‌نماید که پیشتازان نشانه‌شناسی بر این عقیده بودند که فقط نظامهایی که بر دلبخواهی بودن نشانه متکی هستند، یعنی فقط نظامهایی که نشانه‌هایشان «ناانگیخته»* است، می‌توانند بیانی و معنی‌دار باشند. اما سینما به نظام «نشانه‌های طبیعی» تعلق دارد، یعنی نظامی که با نظام «نشانه‌های دلبخواهی» در تقابل است، و علی‌رغم این، هم بیانی است و هم معنی‌دار. آیا این نکته به این معنی است که فیلم به معنای واقعی کلمه زبان نیست و نشانه‌شناسی سینما ناممکن است؟

ولن براساس پژوهشهای کریستین متز چنین نتیجه می‌گیرد: «سینما واقعاً یک زبان است، اما زبانی است فاقد رمزگان* (یا بنا بر اصطلاحات سوسوری زبانی است فاقد نظام زبان*). سینما زبان است، چون متن دارد و گفتمانهای آن معنی دارند، اما از سوی دیگر آن را برخلاف زبان کلامی نمی‌توانیم از یک رمزگان از پیش موجود منبعث بدانیم.»[3] (باید توجه داشته باشیم منظور ولن از «رمزگان» نظامی از نشانه‌هاست که از پیش موجود باشد، به این معنی که وجودش مقدم بر پیامی باشد که از طریق آن انتقال می‌یابد، پیامی که یکی از تظاهرهای عینی آن نظام است. همان طور که در زبان کلامی «گفته»*ها تظاهر عینی نظام زبان هستند). به خاطر وجود همین «رمزگان از پیش موجود» است که مشکلاتی بنیادین پدید می‌آید و موجب

---

1. "Modern Cinema and Narrativity" in *Film Language* (Oxford University Press 1974).
2. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (London: Secker and Warburg, 1969), p. 117.

۳. همان، ص ۱۲۰.

می‌شود ولن مفاهیم «نمونهٔ نخستین» و «ساختار» را به نادرست در مورد سینما به کار بندد. (بعداً به این نکته باز خواهیم گشت).

پازولینی نیز به همین مسئله می‌پردازد و به نتایج بسیار جالب توجهی می‌رسد. او خود این مشکل را چنین شرح می‌کند:

> در حالی که زبانهای ادبی خلاقیتهای شاعرانهٔ خود را بر پایهٔ یک زبان ابزاری، یعنی زبانی که همهٔ مردم به آن سخن می‌گویند، بنیاد می‌نهد، زبانهای سینمایی ظاهراً بر اساس چنین چیزی قوام نمی‌گیرند. بنیاد واقعی آنها زبانی نیست که هدف اصلی و آغازینش ایجاد ارتباط باشد. از همین رو زبان به محض اینکه صورت ادبی به خود می‌گیرد، از زبان ابزاری که صرفاً در خدمت ایجاد ارتباط است متمایز می‌گردد. اما ارتباط از طریق سینما کاری دلبخواهی و فریب‌آمیز می‌نماید، زیرا بر مبنای ابزاری که تداول عام داشته باشد، استوار نیست.
>
> انسانها با کلمات با هم ارتباط برقرار می‌کنند، نه با تصاویر؛ از همین روست که زبان خاصِ تصاویر نوعی انتزاع محض و کاملاً تصنعی جلوه می‌کند.
>
> اگر این استدلال، چنانکه از ظاهر آن برمی‌آید، درست باشد، وجود سینما به لحاظ مادی ناممکن است؛ یا دست‌کم سینما عبارت خواهد بود از موجودی ناقص‌الخلقه، یعنی زنجیره‌ای از نشانه‌های بی‌معنا.[۴]

اما چنانکه می‌دانیم سینما در مقام یکی از صورتهای معنی‌دار ارتباط واقعاً وجود دارد. بنابراین باید بنیادی ابزاری برای زبان سینما نیز وجود داشته باشد؛ اگر جز این بود تصاویر سینما جز نشانه‌هایی بی‌معنی چیزی نبودند. بنیاد ابزاریِ سینما همان زبانی است که ما برای ایجاد ارتباط با محیط پیرامونمان به کار می‌گیریم. هر یک از ما، در مقام مخاطبی برای محصولات سینما، خو گرفته‌ایم که واقعیت پیرامون خودمان را چنان درک کنیم که گویی همواره در حال ایجاد ارتباط با آن هستیم؛ به سخن دیگر، گویی ما بی‌وقفه با محیط خودمان گفت و گو می‌کنیم: «محیطی که از طریق تصاویری

---

4. Pier Paolo Pazolini, "The Cinema of Poetry", *Cahiers du Cinema in English*, December 1966, p. 35.

که آن را تشکیل می‌دهند خود را بیان می‌کنند.[۵] اشیاء (حالات چهره و حرکات و اشارات رهگذران، و نیز نشانه‌های مشخص و رفتارها و بیانات و سکوتهای آنان؛ و تابلوهای راهنمایی و ساعتها و ویترین مغازه‌ها و جز اینها) سرشار از معنی هستند، و به صِرف حضورشان صورتی از «گفتار»* مادون انسانی پدید می‌آورند.[۶] اما این گفتار از نظامهای نشانه‌ای که بنیادی ابزاری برای سینما فراهم می‌آورند، استفاده نمی‌کند. «البته مسئله از این هم پیچیده‌تر است؛ در انسان جهانی کامل از طریق تصاویر معنی‌دار بیان می‌شود؛ و ما از همین رو با استفاده از قیاس برای آن اصطلاح **تصویر ـ نشانه** را پیشنهاد می‌کنیم. جهانی که در درون انسان وجود دارد و از رهگذر تصویر ـ نشانه‌ها بیان می‌شود، جهان خاطرات و رؤیاهاست.»[۷] پازولینی در ادامه می‌کوشد ثابت کند که همهٔ رؤیاها زنجیره‌ای از تصویر ـ نشانه‌هایی هستند که همهٔ ویژگیهای فصل سینمایی را دارند، یعنی شامل نمای نزدیک و نمای دور و جز اینها هستند. او سپس برای پاسخ به سؤال اولیه نتیجه می‌گیرد که زبان تصاویر انتزاع محض و تصنعی نیست، زیرا بنیادی ابزاری دارد. «خلاصهٔ کلام اینکه جهان پیچیده‌ای از تصاویر معنی‌دار وجود دارد که به صورت ایماها و اشاره‌ها و نشانه‌های مختلف از محیط پیرامون ما و نیز از حافظه و رؤیاهای ما اخذ می‌شود؛ و همین جهان پیچیده است که بنیاد ابزاری ارتباط سینمایی را پدید می‌آورد و شکل آن را از پیش تعیین می‌کند.»[۸]

بر شمردن بعضی ویژگیهای زبان فیلم که بر اساس چنین بنیاد ابزاریی استوار شده است خالی از فایده نیست. پازولینی می‌گوید این زبان انتزاعی نیست و وجودی کاملاً عینی دارد. مقصود او در حقیقت این است که تصاویر عام نیستند، به این معنی که تصویر یک گورخر به یک گورخرِ مشخص اشاره می‌کند. (ظاهراً اگر ما استفاده از «نمادها» را در سینما در نظر بگیریم، مدعای پازولینی بحث‌برانگیز خواهد بود ــ البته باید به خاطر داشته باشیم که نمادها در دسته‌بندی سه‌گانه‌ای که وُلن از نشانه‌ها به دست داده است، کم‌اهمیت‌ترین آنها هستند. ولی من یقین دارم که پازولینی هم با مقاله‌ها و هم با فیلمهای آیزنشتاین کاملاً آشناست. نکتهٔ مهم در سخن پازولینی این

---

۵. همان، ص ۳۶. ۶. همان جا. ۷. همان جا. ۸. همان جا.

است که «تصویر یک طاووس در هر حال یک طاووس مشخص است؛ تصویر همواره باید خاص و عینی باشد». به گمان من پازولینی این نکته را به خوبی دریافته است.)

مؤلف فیلم برای نگارش فیلم خود فرهنگ لغتی در اختیار ندارد تا تصویر ـ نشانه‌های مورد نیازش را انتخاب کند؛ اما او امکاناتی بی‌شمار در اختیار دارد، درست همان طور که کلمات «ممکن» بی‌شمار هستند. فیلمساز تصویر ـ نشانه‌های خود را از میان ماده‌ای بی‌شکل برمی‌گیرد؛ تصویر نشانه‌ها در آن مادهٔ بی‌شکل جز سایه روشن و امکانات چیزی نیستند. فیلمساز سپس تصویر ـ نشانه‌ها را چنان در نظر می‌گیرد که گویی در یک فرهنگ لغت دسته‌بندی شده‌اند، فرهنگی که او خود در حال نگارش آن است؛ و آنگاه به آنها بیان و معنایی می‌دهد که مد نظر خودش است. کار نویسنده ابداع هنری است، اما کار فیلمساز نخست ابداع زبان و سپس ابداع هنری است. درست است که در طول تاریخ سینما نوعی فرهنگ لغت سینمایی پدید آمده است، اما این فرهنگ بیش از آنکه «دستوری» باشد، «سبک‌شناختی» است.[۹] به این ترتیب پازولینی دومین ویژگی بنیادین زبان سینما را برمی‌شمرد: زبان سینما پیش از آنکه «نحو» داشته باشد، «سبک» دارد. به سخن دیگر، ابزار زبانیی که سینما بر آن بنیاد شده است ساختاری منطقی یا ساختاری پیشینی ندارد؛ این زبان غیر منطقی است.

حال توجه خود را به نظرات ولن معطوف می‌کنیم. او اعتقاد دارد که برای سینما نمی‌توانیم رمزگانی از پیش موجود قائل شویم ــ دست‌کم رمزگان به معنی نمادی آن، که با کمپوزیسیون یک آهنگ در موسیقی قابل قیاس است. من با این سخن ولن موافقم؛ زیرا اگر سینما واقعاً هم نوعی رمزگان داشته باشد، آن رمزگان در حالت «ماقبل پیامیِ» خود غیر دستوری است، به این معنی که فاقد قواعد نحویِ از پیش وجود است. ما در اینجا تنها با مسئلهٔ انتقال رمزگان به یک کانال دیگر سر و کار نداریم، بلکه با دو رمزگان متفاوت، یعنی دو نظام نشانه‌ای متفاوت، سر و کار داریم. در حالی که پازولینی می‌کوشد تفاوتهای این دو رمزگان را ترسیم کند، ولن سعی دارد رابطهٔ میان نشانهٔ سینمایی و واقعیت را توصیف کند. او در انجام این کار

---

۹. همان جا.

در بحثی نه چندان روشن دربارهٔ «تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ نشانه‌ها» گرفتار می‌شود. این بحث ولن با نقدهایی که او بر این یا آن فیلم و نیز بر فیلمسازان مختلف نوشته و نیز با انتقادهایی که بر این یا آن فیلمساز وارد دانسته است، هیچ ارتباطی ندارد ــ نقدهایی که در آنها سرانجام نتیجه می‌گیرد بهترین فیلمساز کسی است که از همهٔ امکانات سینمایی، یعنی از هر سه نوع نشانهٔ سینمایی، بهره بگیرد ــ که به اعتقاد او گودار چنین می‌کند. ولن در توصیفی که از انواع نشانه‌های سینمایی به دست می‌دهد، هیچ‌گاه تفاوتهای میان آنها را تشریح نمی‌کند. این بحث ظاهراً به بن‌بست می‌رسد، زیرا ولن هیچ‌گاه از آن همچون بنیادی نظری برای زیباشناسی خود بهره نمی‌گیرد. ولن در حالی که در عالم نظر می‌پذیرد که سینما نوعی نظام نشانه‌ای طبیعی است، اما در عمل چنان رفتار می‌کند که گویی سینما بر بنیادی منطقی قوام گرفته است. وی به هیچ وجه حاضر نیست عناصر «غیرمنطقی» را بنیاد بیان سینمایی در نظر بگیرد، و من نمی‌دانم این گرایش او به خاطر تعصب ادبی است یا چیز دیگر (شاید هم او عناصر غیرمنطقی را نظم ستیز تصور می‌کند). اما تلاش برای یافتن بنیادی منطقی و مفهومی برای زبان سینمایی مبنای بحث او دربارهٔ نظریهٔ مؤلف و «برنامه و اجرا» است.

مشکلی که ولن با آن روبه‌روست این است: او اعتقاد دارد که فیلم زبانی است بدون رمزگان، و به قول خودش مدرج است نه رمزگانی شده. اما اگر «رمزگان طبیعی» که بنیاد زبان سینمایی است نادیده گرفته شود و تجزیه و تحلیل نگردد، در این صورت ولن سرانجام ندانسته در دامی خواهد افتاد که پازولینی به روشنی آن را پیش‌بینی کرده بود. اگر بخواهیم با اصطلاحات پازولینی سخن بگوییم، سینما در نظر ولن به چیزی نفرت‌انگیز یا به زنجیره‌ای از نشانه‌های بی‌معنی تبدیل می‌شود. ولن برای اینکه از فرو افتادن در چنین دامی حذر کند ناچار است به ساختاری معتقد باشد که زبان سینمایی بتواند بر بنیاد آن قوام بگیرد. اگر، چنانکه وی اعتقاد دارد، فیلم رمزگانی باشد که بتوانیم از آن معنا را استنباط کنیم؛ و نیز فاقد نظامی نحوی باشد که بتوانیم از آن نوعی ساختار اخذ کنیم، در این صورت معنا و ساختار در کجا قرار دارند؟ بدیهی است که ولن باید برای معنا و ساختار جای دیگری در نظر بگیرد.

پیروان نظریهٔ مؤلف این نکته را به روشنی دریافته بودند که معنای یک فیلم،

بویژه فیلمهای امریکایی، در داستان یا فیلمنامه و یا هر دو آنها یافت نمی‌شود. آنها محتوای درونمایه‌ای فیلم را با تحلیل میزانسن فیلم، که در بخشیدن معنا و ساختار به فیلم نقش اول را داشت، کشف می‌کردند. هنگامی که معلوم می‌شد سبک یک کارگردان در تمامی آثارش از نوعی ثبات برخوردار است و آن سبک بر نوعی دلالت بنیاد گرفته است، یعنی از دیدگاه شخصی و جهان‌بینی یک فرد حکایت می‌کند، در این صورت کارگردان فیلم از مقام «مؤلف» برخوردار می‌شد. نکتهٔ بسیار مهمی که در این زمینه باید در نظر بگیریم این است که منتقدان مؤلف هرگز اعتقاد نداشتند که وجود معنا بر سبک بصری یا میزانسن فیلم مقدم است؛ به بیان دیگر، به اعتقاد آنها وجود معنا و ساختار مقدم بر بیان عینی و منحصر به فرد نبود. این منتقدان بر این نکته تأکید داشتند که چنین متنی از پیش موجود نیست. (آنها بی‌آنکه خود بدانند به این نیز اعتقاد داشتند که زبان سینما پیش از آنکه دستوری باشد، سبک‌شناختی است). ولن تنها تا حدی پیامدهای نظری این جنبه از نظریهٔ مؤلف را در می‌یابد. به این سخن او توجه کنید:

> اثر هر مؤلفی بُعدی معنایی نیز دارد و هیچ‌گاه صوریِ محض نیست؛ و از سوی دیگر کار هر کارگردانی از عرصهٔ اجرا فراتر نمی‌رود. به بیان دیگر، کار او در چارچوب مجموعهٔ خاصی از رمزگانها* و رسانه‌های یک متن «از پیش موجود»، یعنی فیلمنامه یا کتاب و یا نمایشنامه قرار می‌گیرد. چنانکه خواهیم دید معنای فیلمهای یک کارگردانِ مؤلف «پسینی» است؛ ولی معنای فیلمهای کارگردانان غیر مؤلف ــ در سطح معناییِ محض، نه در سطح عاطفی و بیانی ــ «پیشینی» است.[۱۰]

آنچه در بالا آمد طریقی را به ما نشان می‌دهد که می‌توانیم از رهگذر آن تفاوت میان کارگرانِ مؤلف و کارگردانِ صحنه‌پرداز را بر اساس نقدِ مبتنی بر نظریهٔ مؤلف توصیف کنیم. این روش بر این نکته تأکید دارد که معنای فیلمِ مؤلف را نباید در فیلمنامه جست و جو کرد. افزون بر این، ولن در حقیقت می‌گوید سبک یک کارگردان

---

۱۰. ولن، همان، ص ۷۸.

مسئله‌ای نیست که صرفاً بر صورت یا بر شیوهٔ بیان ناظر باشد؛ سبک از دلالت منشأ می‌گیرد و از بُعدی معنایی برخوردار است. (ولن در حقیقت به تلویح می‌گوید اثر یک کارگردان صحنه‌پرداز ممکن است صرفاً صوری باشد. من بعداً نشان خواهم داد که چنین چیزی ممکن نیست.) ولی آخرین جملهٔ نقل‌قول بالا اندکی تناقض‌آمیز است؛ زیرا می‌گوید معنای فیلمهای کارگردانان صحنه‌پرداز از پیش موجود است، ظاهراً در فیلمنامه. افزون بر این، ولن میان اصطلاحات «معنایی» و «سبکی» و «بیانی» تمایز قائل می‌شود. اما در کاربرد اصطلاح «معنایی» اندکی تغییر داده شده است، و این تفاوت بسیار اهمیت دارد. «معنایی» هنگامی که از «سبکی» یا «بیانی» متمایز می‌شود، از یک سو به معنای دلالتی است، و از سوی دیگر به معنای کلامی (یا دست‌کم مفهومی) است. به سخن دیگر، معنایی با کلامی یکی انگاشته می‌شود. از قضا همین یکی پنداشتن معنا با کلام است که موجب می‌شود ولن نتواند عناصر صوری رسانهٔ فیلم را به درستی تبیین کند.[۱۱] (باید این نکته را در نظر داشته باشیم که از آخرین جملهٔ نقل‌قول بالا چنین برمی‌آید که معنای فیلمهای کارگردانان مؤلف با سبک و شیوهٔ بیان آنها پیوندی ناگسستنی دارد، و این موضعی است که ولن، چنانکه خواهیم دید، تا آخر به آن وفادار نمی‌ماند).

در سطور پیش از نقل‌قولی که در بالا آوردیم، ولن چنین نوشته است: «در طول زمان، به یمن نظریهٔ آغازین مؤلف، دو مکتب نقادیِ مؤلف بالیدن گرفت. یکی از این دو مکتب به کسانی تعلق داشت که بیش از هر چیزی می‌کوشیدند به هستهٔ معانی و نقشمایه‌های درونمایه‌ایِ فیلمها راه یابند؛ و مکتب دیگر را منتقدانی پایه گذاشتند که بر سبک و میزانسن تأکید می‌کردند.»[۱۲] هرچند من دقیقاً نمی‌دانم منظور ولن از دو مکتب کدام مکتبهاست، ولی مفهوم تلویحی این جمله این است که «هستهٔ معانی و هستهٔ نقشمایه‌های درونمایه‌ای» را می‌توانیم در فیلمهای برخی فیلمسازان مؤلف

---

۱۱. سام رُدی نیز در نقد جالب توجه و هوشمندانه‌ای که بر کتاب ولن نوشته است نکتهٔ مشابهی را مطرح می‌کند. او می‌نویسد: «فورد ممکن است کارگردانی هنرمند و مؤلف باشد، اما این ادعا را نمی‌توان بر اساس مجموعه تقابلهایی که در محتوای مبتذل آثار او به چشم می‌خورد اثبات کرد. در استدلال ولن هیچ نکتهٔ خاصی دربارهٔ رسانهٔ این فیلمها وجود ندارد...» (سام ردی، «بررسی نشانه‌ها و معنا در سینما»، نیولفت ریویو، مه و ژوئن ۱۹۶۹، ص ۶ و ۶۸.)

۱۲. ولن، همان، ص ۷۸.

بیاییم، بی‌آنکه بر سبک و میزانسن آنها تأکید کنیم. این سخن بی‌تردید نادرست است. سبک بصری و میزانسن چیزهایی هستند که گمان می‌رود نظریهٔ مؤلف بیش از همه به آنها بپردازد. اگر «هستهٔ معانی و نقشمایه‌های درونمایه‌ای» از سبک و میزانسن منشأ نمی‌گیرند، پس از کجا منشأ می‌گیرند؟

ولن برای پاسخ به این سؤال به سراغ چیزی می‌رود که خودش آن را بُعد معناییِ فیلم می‌خواند و می‌کوشد کار فیلمساز را با «رویکردی ساختاری» بنگرد. او اظهارنظر جفری نوول ـ اسمیت را دربارهٔ نظریهٔ مؤلف نقل می‌کند:

> از جمله دستاوردهای مهمی که این نظریه در مسیر تکاملِ خود به آن نائل آمد کشف این نکته بود که ویژگیهای ممیّز آثار یک کارگردان ضرورتاً آن ویژگیهایی نیستند که به سهلترین و آشکارترین صورت در دسترس ما قرار می‌گیرند. بنابراین، هدف نقد باید این باشد که در پس تفاوتهای ظاهریی که میان موضوع و نحوهٔ پرداخت آثار یک مؤلف وجود دارد، هستهٔ مستحکمی را بازشناسد که نقشمایه‌های بنیادین و اغلب مرموز و پوشیدهٔ آنها را تشکیل می‌دهد. الگویی که بر اساس این نقشمایه‌ها شکل می‌گیرد ... همان چیزی است که به آثار یک مؤلف ساختاری بی‌همتا می‌بخشد و بر مبنای آن نه تنها ویژگیهای درونی آثار او مشخص می‌شوند، بلکه می‌توان یک مجموعه آثار را از مجموعه‌ای دیگر بازشناخت.[۱۳]

ولن می‌افزاید: همین رویکرد، که نوول ـ اسمیت آن را «رویکرد ساختاری» می‌نامد، برای منتقد اهمیت حیاتی دارد.[۱۴] در نظر ولن طرح نقشمایه‌هاست که به یک اثر ساختار خاص آن را می‌بخشد. یادآوری این نکته مهم است که این نقشمایه‌ها «نقشمایه‌های درونمایه‌ای» هستند که بُعد معناییِ اثر را تشکیل می‌دهند. افزون بر این، ما پیش از این دیدیم که ولن از سویی «بُعد معنایی» را با عناصر کلامی ـ روایتی یکسان فرض می‌کند، و از سوی دیگر میان آن و سبک و شیوهٔ بیان تفاوت قائل

---

۱۳. همان، ص ۸۰. ۱۴. همان جا.

می‌شود. به این ترتیب او درونمایه را قاطعانه از سبک متمایز می‌داند.

هنگامی که ولن ثابت کند که «طرح برآمده از این نقشمایه‌ها»ست که به یک اثر «ساختاری خاص» می‌بخشد، آنگاه باید بکوشد محل این نقشمایه‌ها را پیدا کند. با توجه به موضع ولن، این نقشمایه‌ها باید وجودشان مقدم بر سبک بصری باشد. از آنجا که این نقشمایه‌ها بنیاد بُعد معنایی فیلم هستند، به یک معنی باید «رمزگانی» شده باشند (یعنی پیش از اینکه در یک نظام ارتباطی مورد استفاده قرار گیرند، معنی داشته باشند). و از آنجا که نقشمایه‌ها همچون سکویی عمل می‌کنند که «سبک» و «شیوهٔ بیان» بر آنها قوام می‌گیرند، در نتیجه نقشمایه‌ها خودشان باید ساختاری از پیش موجود، و به بیان دیگر نوعی نحو، داشته باشند. بنابراین، ولن باید جدای از نیازهای صوریی که رسانهٔ فیلم به «سبک» و «شیوهٔ بیان» دارد در پی یافتن این نقشمایه‌ها باشد.

ولن باید بنیادی منطقی و به بیان دیگر ابزاری زبانی بیابد که زبان سینمایی بر آن قوام باید و بر بنیاد ساختاری آن نوعی سبک قرار بگیرد. وی در حقیقت به دنبال زبانی است با فرهنگ لغت و دستور و نمی‌تواند زبانی را تصور کند که پیش از دستوری بودن سبک‌شناختی باشد. در نظر ولن «سبک» و «شیوهٔ بیان» باید بر چیزی متکی باشند که از قبل معنا داشته باشد؛ و بُعد سبک‌شناختی و سبکی پس از آن پدید می‌آید.

پیش از اینکه ببینیم این کاوش ولن را به کجا می‌برد، شاید بهتر باشد که ببینیم نگرش او از چه نظر با نگرش پازولینی در تباین است. در نظر پازولینی طرحِ نقشمایه‌های انتزاعی نیست که به یک اثر ساختار خاص آن را می‌بخشد، بلکه سبکِ بصری است که طرح نقشمایه‌ها را می‌آفریند، یا به بیان دقیقتر، از سبک بصری است که طرح نقشمایه‌ها انتزاع می‌شود. در فیلمهای مؤلف، روابط ساختاری و نیز روابط صوری از سبک بصری منشأ می‌گیرند. ساختار فیلم است که به آن معنای خاصِ آن را می‌بخشد، و سبک است که به فیلم ساختار می‌دهد. از این روست که پازولینی می‌گوید فیلم پیش از اینکه دستوری باشد، سبکی است. در فیلم هیچ ساختار «از پیش موجود»ی وجود ندارد. وظیفهٔ فیلمساز در وهلهٔ نخست ابداع زبان است، و پس از آن ابداع در عرصهٔ زیباشناسی. بنابراین، فیلمساز برای بیان هنری خاص خود به خلق بنیادی منطقی دست می‌زند؛ اما از آنجا که این مبنای منطقی تنها از رهگذر

همین خلق کردن پدید می‌آید، بیان او به عرصهٔ سبک‌شناختی تعلق دارد.

اگر از این دیدگاه به مسئله بنگریم، درمی‌یابیم که برخلاف نظر ولن، اثر یک فیلمساز، حتی اگر فیلمسازی به اصطلاح «صحنه‌پرداز» باشد، هرگز ممکن نیست صرفاً صوری باشد. کار هر فیلمسازی همواره بُعدی معنایی دارد، زیرا فیلمساز به یک معنی در هنگام ساختن فیلم فرهنگ لغت خود را می‌نویسد. و برای ساختن فیلم، حتی اگر آن را کارگردانی صحنه‌پرداز بسازد، قواعد پیشینی وجود ندارد. و حتی سبک کارگردان است که به اثرش ساختار و معنا می‌دهد. (این سخن به این معنا نیست که می‌توان از هر سبکی، خواه شخصی و خواه غیر شخصی، خواه خودآگاهانه و خواه ناخودآگاهانه، نوعی جهان‌بینی انتزاع کرد. برای مثال در ادبیات چارچوبی مفهومی وجود دارد که خودبه‌خود معنی‌دار است و تمهیدات صوری، خواه سبکی و خواه بیانی، بر روی آن استوار می‌گردند. در اینجا ممکن است سبک نقشی نداشته باشد، زیرا زبان معنی‌داری وجود دارد که اثر بر مبنای آن قوام می‌یابد، و این زبان و هر بیانی که از آن سرچشمه می‌گیرد از پیش موجود است. این مسئله، چنانکه پازولینی استدلال می‌کند، دربارهٔ فیلم صادق نیست).

سبک بصری، بویژه سبک بصریِ فیلمسازان مؤلف، ممکن است طرح خاصی از نقشمایه‌ها پدید آورد، اما این نقشمایه‌ها به‌هیچ‌وجه وجودشان مقدم بر سبک بصری نیست. اگر طرح نقشمایه‌هاست که به هر فیلمی ساختار خاص آن را می‌بخشد (به جای اینکه نقشمایه‌ها از ساختار منتزع شوند)، در این صورت نقشمایه‌ها از پیش باید در جایی خارج از فیلم موجود باشند. و در نتیجه باید معنای فیلم از قبل به آن داده شده باشد، اما اگر ساختار و معنا وجودشان بر سبک بصری مقدم است، در کجا پدید می‌آیند؟

ظاهراً می‌توان پاسخ داد: «در فیلمنامه». اما ولن این پاسخ را نمی‌پذیرد. او می‌نویسد: «فیلم شبیه تصنیف موسیقی است نه اجرای موسیقی؛ هرچند که تصنیف موسیقایی وجودش پیشینی است (مانند فیلمنامه)، اما فیلم مؤلف وجودش پسینی است».[۱۵] ولن این مسئله را نمی‌پذیرد که می‌توان فیلمنامه را بنیادی پیشینی برای بیان

---

۱۵. همان، ص ۱۰۵.

سینمایی دانست، زیرا اعتقاد دارد شکل‌گیریِ «ترکیب‌بندی» در همه حال مؤخر بر فیلم است.[۱۶] تلاش ولن برای کشف نوعی نظام دلبخواهیِ نشانه‌ای، که انتزاعی و منطقی و محدود باشد و زبان فیلم بر آن بنیاد بگیرد، او را به سوی لوی-اشتراوس و مفاهیم «نمونه‌های آغازین» و «سرقصه‌ها» سوق می‌دهد. ولن خود چنین می‌نویسد:

> اولریک و دیگران در پژوهشهای خود این نکته را دریافتند که در قصه‌های عامیانه نقشمایه‌های واحدی بارها تکرار می‌شوند. چنانکه می‌توان واژگانی از این نقشمایه‌ها فراهم آورد. سرانجام پروپ نشان داد که چگونه می‌توان

---

۱۶. بن بروستر در پاسخ به نقدی که سام ردی بر کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما نوشته است (نک. شمارهٔ ۱۱)، این نکته را چنین تعبیر می‌کند که ترکیب‌بندی مؤخر بر مؤلف است، به شرطی که مؤلف را نه فردی دارای واقعیت روان‌شناختی، یعنی کارگردان، یا جهان‌بینی او، بلکه به قول ولن مؤلف را همچون پارتیتور یک آهنگ در نظر بگیریم. [پارتیتور نت‌نویسی است که نت تمام بخشهای سازی و آوازی یک ارکستر بزرگ بر روی آن ثبت شده باشد.] تحلیل مقایسه‌ایِ یک مؤلف به منتقد امکان می‌دهد الگویی پدید آورد که هر یک از فیلمهای او تجلی کم و بیش کاملی از آن الگو باشد. اما این پرسش اساسی هنوز باقی است که این پارتیتور چگونه از فیلمهای مورد نظر منتزع می‌شود؟ به اعتقاد من تنها طریقی که می‌توان از رهگذر آن به چنین پارتیتوری دست یافت این است که میزانسن و زبان آن فیلم و زبان خاصِ رسانهٔ سینما را تحلیل کنیم.

نگرشی که موجب می‌شود بروستر به مفهوم «پارتیتور» توسل جوید این است که او در تحلیل فیلم مضمون را از سبک و شیوهٔ بیان جدا می‌کند ــ و من کوشیده‌ام نشان دهم که این نگرش بر اساس فرضیه‌های نادرستی دربارهٔ زبان سینما بنیاد گرفته است. برای مثال بروستر می‌نویسد: «هرچند نمونه‌هایی که پیتر ولن شاهد مثال می‌آورد به مضمون مربوط می‌شوند و بنابراین از نظر محتوا با نگرش سنتی ادبی سازگارند، اما بی‌تردید می‌توان برای فردی مانند ژوزف فن اشترنبرگ بر اساس نظریهٔ مؤلف الگویی ترسیم کرد که بر جنبه‌های ناب سینمایی فیلمهای او تأکید کند ــ همان جنبه‌هایی که به اعتقاد سام ردی، پیتر ولن از تحلیل آنها به کلی عاجز است.»

از آنچه در بالا آمد می‌توان به رویکردی روش‌شناختی پی برد که بر اساس جدایی «سبک و روش بیان» از «درونمایه» بنیاد گرفته است. این رویکرد دو جنبه دارد: نخست اینکه خود را به نوعی «صورتگرایی» محض فرو می‌کاهد ــ و در نتیجه اگر بخواهد به قضاوتی ارزشی بپردازد ناگزیر است به ذهنیت‌گرایی محض روی آورد، زیرا بجز ذوق شخصی هیچ معیار دیگری در اختیار ندارد؛ دوم اینکه خود را در زمینهٔ دورنمایه به نوعی «اخلاقگرایی» مبهم تنزل می‌دهد ــ البته این اخلاقگرایی آشکار نیست، زیرا ساختگرایان مدعی هستند که بحثهایشان دربارهٔ درونمایه صرفاً توصیفی است.

مجموعهٔ بزرگی از قصه‌های عامیانه را به تعداد بسیار اندکی از نقشمایه‌های بنیادین تجزیه کرد. به این معنا که در سطح زیرین قصه‌های مختلف، یک «سرقصه» وجود دارد، که دیگر قصه‌ها گونه‌های مختلف آن هستند. اما در این نوع تحلیل باید به یک مسئلهٔ بسیار مهم توجه داشت. چنانکه لوی ـ اشتراوس نیز اشاره کرده است ممکن است ما در تشخیص و بررسی شباهتهای متونی که در دست مطالعه داریم (خواه این متون قصه‌های عامیانهٔ روسی باشد و خواه فیلمهای امریکایی) چنان عمل کنیم که همهٔ آنها را به متنی انتزاعی و ناتوان فروکاهیم. باید به خاطر داشته باشیم که نباید فقط به تجزیه‌دست بزنیم، ترکیب نیز ضروری است؛ در غیر این صورت تحلیلمان به جای آنکه ساختگرایانه باشد صورتگرایانه خواهد بود.[۱۷]

بنابراین، به نظر ولن در تحلیل نهایی زبان سینما بر نوعی نظام نشانه‌ای دلبخواهی بنیاد گرفته است، یعنی بر سرقصه‌هایی که در اساطیر و افسانه‌های عامیانه یافت می‌شوند. اما این سرقصه‌ها به زبانی که انتزاعی است بیان می‌شوند؛ سرقصه‌ها در حقیقت نوعی مفهوم‌سازی هستند. نمونه‌های نخستینِ قصه‌ها تنها در چارچوب زبانی می‌توانند به تعیین ساختار بپردازند که آن زبان بتواند این مفاهیم انتزاعی را بیان کند. اما زبان سینما «مطلقاً و به ناگزیر» عینی است و رمزگان خود را باید در جای دیگری بجوید. ولن ناچار است بر آن عنصری از فیلم که قالب مفهومی او را حمل می‌کند تأکید کند، یعنی بر زبان کلامی (خواه در شکل گفتار و خواه نوشتار). این عنصر تنها عنصرِ زبان سینمایی است که در آن سرقصه‌ها بر ساختار تأثیری مستقیم دارند، زیرا سرقصه‌ها تنها در زبانی که می‌تواند این مفاهیم انتزاعی را بیان کند از عهدهٔ تعیین ساختار برمی‌آیند.

به این ترتیب، بنا بر تحلیل ولن معنای فیلمهای کارگردانان صحنه‌پرداز و نیز کارگردانان مؤلف از پیش وجود دارد، با این تفاوت که در آثار کارگردانان مؤلف، معنا ضرورتاً در فیلمنامه بنیاد نمی‌گیرد. ولی معنای فیلم در هر حال بیشتر زبان‌شناختی است تا سبک‌شناختی. ولن با وام گرفتن مفهوم ساختار از ادبیات و انسان‌شناسی، به

---

۱۷. ولن، همان، ص ۹۳.

این اعتقاد رسیده است که معانی جدای از سبک وجود دارند، که موضعی است در تعارض با نظریهٔ مؤلف. او می‌گوید: «اسطوره‌ها، چنانکه لوی ـ اشتراوس اشاره کرده است، وجودشان از سبک و ... مستقل است. کارکرد اسطوره در سطحی صورت می‌گیرد که معنای آن از زمینهٔ زبانی آن منفک می‌شود.»[۱۸] اما آن زمینهٔ زبانیی که برای زبان اسطوره‌ها وجود دارد، برای زبان فیلم وجود ندارد. از همین رو روش ولن ساختار فیلم را به قول خود وی به نوعی «طرحوارهٔ اسطوره‌ای» فرو می‌کاهد. معنای یک فیلم به ساختار یک اسطوره فروکاسته می‌شود.

این رویکردِ روش‌شناختی حتی اگر «ترکیب و تحلیل» هر دو را شامل شود، باز هم «واقعاً ساختگرایانه» نخواهد بود؛ و حتی صورتگرایانه هم نخواهد بود، زیرا تحلیل ولن تحلیل عناصر صوری فیلم نیست. ولن برای یافتن معنا در میزانسن به جست و جو نمی‌پردازد. آنچه را او «ساختار» می‌نامد، ساختار فیلم نیست، ساختار زبان کلامی است. اگر او به «عناصر ساختاری» فیلم توجهی می‌کند، توجهش بر عناصر روایی متمرکز است نه بر عناصر صوری. به همین دلیل است که من روش ولن را «زبانگرایی» یا «روایتگرایی» می‌نامم، نه ساختگرایی.

رویکردِ «واقعاً ساختگرایانه» نسبت به سینما از رهگذر بررسی موشکافانهٔ میزانسن، یعنی با تحلیل ساختارهای روایی و صوری و نیز روابط آنها با یکدیگر، هستهٔ مرکزی نقشمایه‌های درونمایه‌ای را کشف می‌کند. به سخن دیگر، در روش ولن هیچ چیزی که خاص رسانهٔ فیلم باشد وجود ندارد.[۱۹] اگر روشی را که من پیشنهاد می‌کنم، میان ساختارهای فیلم ــ هم ساختارهای روایی (که عمدتاً زبانی هستند) و هم ساختارهای صوری (که عمدتاً بصری هستند) ــ و نوعی جهان‌بینی یا

---

۱۸. همان، ص ۱۰۵.

۱۹. چنانکه پیش از این نیز گفتیم سام ردی در نقدی که بر کتاب ولن نوشته است نکتهٔ مشابهی را مطرح می‌کند. متأسفانه چنین می‌نماید که سام ردی نیز همان تمایزی را که ولن میان مضمون و سبک قائل شده است می‌پذیرد. مثلاً او می‌نویسد: «نورپردازی و رنگ و تدوین در آثار رای چه بسا در مقایسه با درونمایه‌های مورد استفاده‌اش تمایز و برجستگی بیشتری داشته باشند.» البته عناصر سینمایی در مقایسه با درونمایه‌های «ادبی» با رسانهٔ سینما ارتباط نزدیکتری دارند. (باید بگویم که من نمی‌دانم چرا ردی اصولاً چنین نکتهٔ آشکاری را مطرح می‌کند؟) اما آنچه سام ردی در بیانش قصور می‌ورزد این است که درونمایه در سبک و میزانسن تجسم می‌یابد؛ و رایِ متفکر را نمی‌توان از رایِ فیلمساز جدا کرد.

دیدگاه فردی ارتباط برقرار نمی‌کرد، در این صورت این روش صرفاً صورتگرایانه بود.

در اواخر فصلی که ولن به نظریهٔ مؤلف اختصاص داده است، اظهار نظر شگفت‌آوری به چشم می‌خورد که در اینجا عین آن را نقل می‌کنم: «افزون بر این، بی‌تردید بزرگترین فیلمها، فیلمهایی نیستند که صرفاً مؤلف باشند، بلکه فیلمهایی در شمار بزرگترین آثار سینما قرار می‌گیرند که از نظر شیوهٔ بیان و سبک نیز خارق‌العاده باشند؛ فیلمهایی مانند لولامونتز، شینهایک مونوگاتاری، قاعدهٔ بازی، بانوی همه، سانشو دایو، کالسکهٔ طلایی.»[۲۰]

نخستین بار که من این سخن ولن را خواندم گیج شدم. آیا ممکن است منظور ولن این باشد که فیلمهای مؤلف از نظر شیوهٔ بیان و سبک خارق‌العاده نیستند؟ قید «صرفاً» که قبل از واژهٔ «مؤلف» آمده است چه مفهومی را می‌رساند؟ آیا افولس و رنوار و میزوگوچی مؤلف نیستند؟ و آیا شأن آنها در مقام فیلمسازی مؤلف با ویژگیهای سبک‌شناختی و بیانیِ فیلمهایشان ارتباط ندارد؟ ولن البته به این پرسش آخر جواب منفی می‌دهد؛ زیرا می‌توان یک مدلوارهٔ ساختاری را برای چندین کارگردان در نظر گرفت، کارگردانانی که برخی آثارشان به‌هیچ‌وجه «خارق‌العاده» نیستند. (البته در دیگر نظریه‌های زیباشناختی «خارق‌العاده بودن» ممکن است تابعی از تناسب، انسجام و وحدت، و سبک و محتوا باشد. ولن چگونه می‌تواند معیاری وضع کند که بر اساس آن تشخیص دهد آیا سبک فلان کارگردان از سبک کارگردانان دیگر «خارق‌العاده‌تر» است، در حالی که خود سبک و معنا را یکسره از هم جدا می‌داند. به این ترتیب او در ورطهٔ نوعی ذهنیت‌گرایی مطلق فروافتاده است، و از همین روست که «مقام» کارگردانان او این چنین وابسته به ارادهٔ اوست.) سخنی که از ولن نقل کردیم، تنها در صورتی منطقی جلوه خواهد کرد که بپذیریم در روش وی «درونمایه» (کلام ـ روایت) از یک سو، و «سبک و شیوهٔ بیان بصری و صوری» از سوی دیگر، اساساً از هم جدا هستند. به عقیدهٔ ولن بُعد کلامی ـ روایی است که در نهایت فیلم را ساختمند می‌کند، و بُعد بصری ـ صوری (صرفاً) کیفیتهای سبکی و

---

۲۰. ولن، همان، ص ۱۱۳.

بیانی به آن می‌بخشد. ولن علی‌رغم اینکه می‌گوید از نظر متز «ارزش زیباشناختی صرفاً به شیوهٔ بیان مربوط است و با دریافت مبتنی بر مفاهیم سر و کار ندارد»[۲۱]، و این عقیده را نادرست می‌شمرد و نقد می‌کند، اما سرانجام خود نیز دقیقاً همان موضع را اختیار می‌کند.

امیدوارم پس از این تحلیل آشکار شده باشد که این «جدایی بنیادین» چرا و چگونه در اندیشهٔ ولن پدید آمده است. این جدایی در درون روش او تنیده شده است و پیامد تصوری است که او از زبان سینمایی در ذهن دارد. اگر کسی در عرصهٔ سینما به رویکردی «واقعاً ساختگرایانه» علاقه‌مند باشد، آنگاه به اندازهٔ کسی که به مدلواره‌های سبکی علاقه دارد به نمونه‌های آغازین داستانها (سرقصه‌ها) یا عناصر روایی علاقه نخواهد داشت؛ اهمیت این نکته زمانی آشکارتر می‌شود که توجه داشته باشیم سبک و عناصر سبکی را نمی‌توانیم از «درونمایه» جدا کنیم و درونمایه چیزی نیست که تنها به شیوهٔ بیان افزوده شود، بلکه بر هر نوع دستوری که از رهگذر روشهای قراردادی در گفتمان* سینمایی جریان می‌یابد تقدم و برتری دارد.

کفایت الگوی زبانی برای تبیین گفتمان سینمایی، مسئلهٔ بنیادینی است که محل ظنّ و تردید بسیار است. توسل ولن به الگوهای زبانی، که او غیرمستقیم و از طریق لوی ـ اشتراوس از سوسور به وام گرفته است، و تأویل تأییدآمیز نظرات رولان بارت دربارهٔ جامعیت زبان کلامی و برکشیدن زبان به جایگاه «الگوی اعلا» حکایت از این دارد که تمایلات ادبی در نقد سینمایی نفوذی همه جانبه یافته است. مسئله این نیست که ما این نظر را بپذیریم یا نپذیریم که فیلمها واقعاً اسطوره‌اند (چنانکه اِکِرت گفته است)[۲۲] و یا نشان دهیم تحلیل ساختاری با نظریهٔ مؤلف همخوان نیست (چنانکه هندرسون عقیده دارد)[۲۳]، بلکه مسئله این است که دریابیم این سخن که سینما صورتی از ارتباط است، بی‌آنکه رمزگان داشته باشد، واقعاً چه معنایی دارد. در حالی که ولن و متز و دیگران در حرف به این نظر پایبندی نشان می‌دهند، در عمل تا

---

۲۱. همان، ص ۱۴۱.

22. Charles Eckert, "The English Cine-Structuralists", *Film Comment*, Vol. 9, no. 3.

23. Brian Henderson, "Critique of Cine-Structuralism, Part I", *Film Quarterly*, Vol. 27, no. 1.

آنجا پیش می‌روند که گویی اعتقاد دارند الگوهای برگرفته از زبان‌شناسیِ ساختگرا برای سینما کاملاً کفایت می‌کنند.

تحلیل پازولینی از ارتباط سینمایی، هرچند با اصطلاحات زبان‌شناسی ساختگرا بیان نشده است، اما بنیادی برای این نتیجه‌گیری فراهم می‌آورد که سینما زبانی فاقد رمزگان است؛ و نیز به ما نشان می‌دهد که تحلیهای مبتنی بر این واقعیت چه جهتی را در پیش خواهند گرفت.

دربارهٔ مفهوم زبان سینما

کریستین متز

مقاله‌ای که پیش روی شماست اول بار در ژانویهٔ ۱۹۷۱ به صورت سخنرانی در پاریس ایراد شده است. متز در این مقاله می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که «آیا فیلم نوعی زبان است؟» و در این مسیر زبان و فیلم را مقایسه می‌کند و تفاوتهای آنها را برمی‌شمرد. او نخست توجه خود را به تفاوتی معطوف می‌کند که سوسور میان **نظام زبان*** و **گفتار*** قائل شده است. نظام زبان نوعی رمزگان یا نظامی از نشانه‌هاست که برای ارتباط متقابل به کار می‌رود و همین رمزگان است که خلق پیامهای گفتار را امکان‌پذیر می‌کند، اما باید توجه داشته باشیم که زبان آدمی فقط از همین نظام نقشمند سود نمی‌جوید، بلکه نظامهای دیگری را نیز به خدمت می‌گیرد. به اعتقاد متز فیلم اگر هم نوعی زبان باشد، زبانی است که فاقد «نظام زبان» است. متز می‌کوشد ثابت کند که فیلم ویژگیهای زیرا را دارد: نخست اینکه سینما مبتنی بر بیان و دلالت است نه ارتباط (که با توجه به نظریهٔ سیستمها ادعایی قابل بحث است)؛ دوم اینکه سینما نظامی ناقص است؛ و سوم اینکه سینما فاقد نظامی از نشانه‌هاست (تصاویر مبتنی بر قیاس یا شباهت انگیخته*اند، حال آنکه نشانه‌ها، به مفهومی که سوسور مد نظر دارد، با مصداق خود رابطه‌ای ناانگیخته* یا دلبخواهانه دارند).

این بحث متز را ترغیب می‌کند که ویژگیهای زبان سینمایی را در سطحی فراتر از تصویر بجوید، یعنی در سطح فصل (سکانس) و

روایت. به اعتقاد او از رهگذر مونتاژ ــ در وسیعترین معنای آن ــ تصاویر با هم ترکیب می‌شوند و فصلها پدید می‌آیند، و روایت نیز از مونتاژ حاصل می‌آید. متز از میان انواع مونتاژها یکی را که خود آن را «مونتاژ دیرنده» می‌خواند برمی‌گزیند و دربارهٔ دالهایی که آن را تشکیل می‌دهند و نیز مدلولهایی که آن دالها را همراهی می‌کنند به بحث می‌پردازد. او در این مسیر به تمایزی بسیار مهم راه می‌برد، و آن تفاوت میان بررسی رمزگانها و بررسی متونی است که از رمزگانها حاصل می‌آیند. این تمایز چه بسا بتواند سرانجام مبنایی فراهم آورد که از رهگذر آن بتوان دانست چرا دلالتهای خاص سینمایی در تحلیل نشانه‌شناختی سینمایی لحاظ نمی‌شوند ــ با توجه به اینکه پرسش اصلی نشانه‌شناسی سینما این است که فیلم در مقام نوعی زبانِ متشکل از چند رمزگان چگونه به ایجاد ارتباط یا انتقال معنا می‌پردازد؟

به عقیدهٔ متز می‌توان از برخی اصطلاحاتی که در عالم زبان‌شناسی طرح و شرح شده‌اند، مانند دال* و مدلول* و محور همنشینی* و جانشینی*، در بررسی زبان سینما بهره گرفت، زیرا این اصطلاحات به ویژگیهایی مربوط‌اند که مشترک میان نظام زبان و دیگر رمزگانهاست. زبان‌شناسی ممکن است شاخه‌ای از نشانه‌شناسی باشد، ولی آگاهی از روشها و ابزارهای آن برای پژوهش در عرصهٔ نشانه‌شناسی بسیار ارزشمند است.

*

شگفتی نقطهٔ آغاز تأملاتی بود که امروز نتیجهٔ گذرای آنها را به شما عرضه می‌کنم. منظور من شگفتیی است که در رویارویی با فرا یافت «زبان سینما» به ما دست می‌دهد. این مفهوم در نوشته‌های مفسران و منتقدان فیلم بسیار به چشم می‌خورد و از سنتی دیرین که از نخستین نظریه‌پردازان سینما به میراث مانده است حکایت دارد.

این استعاره، که می‌توان از آن همچون نامی قراردادی بهره گرفت و یا آن را عاملی دانست که شوق پژوهش را در ما برمی‌انگیزد، اغلب به همان مفهومی به کار می‌رود که زبان در تداول عام. و به گمان من تناقضی که در کاربرد این استعاره پدید

می‌آید از همین مسئله منشأ می‌گیرد. نظریه‌پردازان از «سینما در مقام نوعی زبان» سخن می‌گویند، بی‌آنکه از تعالیم زبان‌شناسان بهره جویند.

ما در اینجا با گام نهادن در مسیری نادرست رو به رو هستیم و به همین دلیل در تناقضی آشکار گرفتار آمده‌ایم. آیا می‌توانیم این واقعیت را نادیده بگیریم که صِرف استفاده از اصطلاح «زبان سینما» ما را ملزم می‌کند، چه در مقام خواننده و چه در مقام شنونده، مجموعه‌ای از روابط ناپیدا و تشابهات پیچیده را که میان زبان سینما و زبان کلامی وجود دارد در نظر آوریم؟ و چگونه می‌توانیم از مسئولیت مفهومی که خود خلق کرده‌ایم شانه خالی کنیم؟ ما یا باید دربارهٔ مفهوم این استعاره به توافق برسیم و یا آن را یکسره کنار بگذاریم.

اگر سینما واقعاً یک زبان است، باید بروشنی تفاوتها و تشابهات آن را با زبان کلامی، که موضوعِ کارِ زبان‌شناسان است، تشریح و تبیین کنیم.

به گمان من بزرگترین تفاوت میان زبان سینمایی و زبان کلامی را باید در مفهوم **نظام زبان** جست و جو کنیم. در زبان کلامی در عمق هر سخن، در کنار دیگر پیکربندیها ــ مثلاً پیکربندیهای ناظر بر دلالت ــ با رمزگانی رو به رو هستیم که به نظام زبان تعلق دارد.

اما در سینما از رمزگانی که با رمزگان زبان کلامی قابل قیاس باشد اثری در میان نیست ــ البته بجز در عنصر کلامی فیلمهای ناطق، که در آنجا نیز با رمزگان خاص سینما سر و کار نداریم، بلکه مستقیماً با نظام زبان کلامی رو به رو هستیم.

در هیچ یک از ابعاد سینما پدیده‌ای شبیه نظام زبان وجود ندارد. به بیان دیگر سینما فاقد ویژگیهای نظام زبان و سازمان درونی آن است. در سینما به جای چنین نظامی، با نظامی سر و کار داریم که اگر آن را در ارتباط با مفهوم درونی فیلم مد نظر قرار دهیم از برخی جنبه‌ها همان نقشی را دارد که ما برای نظام زبانِ در ارتباط با زبان کلامی قائل هستیم. و همین نظام است که اولین سطح ادراک فیلم و یا به سخن دیگر، معنای ظاهری فیلم را پدید می‌آورد. بنابراین در سینما نظامی همتراز با نظام زبان وجود دارد، ولی میان این دو نظام اختلافی بزرگ در میان است. نظام بیان سینمایی از اصل تشابه ادراکی (تشابه دیداری و شنیداری) سرچشمه می‌گیرد و همین تشابه

است که به تماشاگر امکان می‌دهد پدیده‌هایی را که بر پرده به نمایش درمی‌آیند بازشناسد و ادراک کند.

نقشی که نظام زبان در گفتار ایفا می‌کند تا حدی به نظام بیان سینمایی شبیه است، اما چنانکه می‌دانیم زیرساختِ درونیِ زبانِ کلامی تشابه ادراکی نیست، بلکه به عکس، همان طور که سوسور گفته است، در زبان کلامی با مجموعه‌ای از روابط کاملاً قراردادی و دلبخواهی سر و کار داریم.

البته نظام زبان و نظام مبتنی بر تشابه، آن طور که نظامهای طبیعی و نظامهای قراردادی با یکدیگر در تقابل‌اند، با هم متباین و ناسازگار نیستند؛ بی‌تردید این دو نظام با هم متفاوت‌اند، اما تفاوت آنها در جای دیگری است، که بعداً به آن خواهیم پرداخت. (آنچه را ما «تشابه» و چارلز پیرس «همانندی» و دیگر نشانه‌شناسان امریکایی «تشابه تصویری» می‌نامند، در قالب مجموعه‌ای از سازمان‌بندیهای اجتماعی و ذهنی بسیار پیچیده قرار می‌گیرد، که با ساز و کارهای روان‌ـتن کردشناختیِ ناظر بر نفسِ ادراک که به خودی خود بسیار پیچیده‌اند آغاز می‌شود). البته ادراکِ تشابه مستلزم تعبیر و برداشتی است که کیفیت آن در طول تاریخ تغییر می‌کند و در هر جامعه‌ای به گونه‌ای دیگر است و اگر تشابه را به این مفهوم در نظر بگیریم، می‌توانیم آن را هم قراردادی به شمار آوریم.

کوتاه سخن اینکه رمزگانهای مبتنی بر تشابه علی‌رغم تشابه اندکی که با نظام زبان دارند، از سرشت دیگری برخوردارند.

بنابراین برخلاف ادعای برخی نظریه‌پردازان سینما، **نظام زبانِ سینمایی** اصولاً وجود ندارد. و این هرچند سخنی منفی است، اما خالی از فایده نیست. زیرا با شناختن تفاوتها و تشابهاتِ میان نظام زبان و فیلم می‌توانیم به ویژگیهای ذاتی بیان سینمایی پی ببریم.

حال به بررسی تفاوتهای این دو می‌پردازیم. نخست اینکه سینما، برخلاف نظام زبان، شیوه‌ای برای ارتباط نیست، بدین معنی که در سینما تبادل دو سویهٔ اطلاعات میان فرستنده و گیرندهٔ پیام به طور مستقیم ممکن نیست: فرد واکنش خود را در مقابل

یک فیلم در قالب یک فیلم دیگر نشان نمی‌دهد. معنی‌رسانی را نباید با ارتباط یکی دانست، معنی‌رسانی قلمروی محدودتر را شامل می‌شود. سینما بی‌تردید به انتقال معنا می‌پردازد، اما این عمل را نه همچون رسانه‌ای ارتباطی، بلکه در مقام ابزاری بیانی به انجام می‌رساند.

البته می‌توان در برخی از تجلیهای زبان کلامی، مثلاً قرائت شعر، نقشی همانند نقش فیلم یافت، اما این مسئله به نظام زبان مربوط نیست، زیرا نظام زبان را نباید با تظاهر کاربردی آن یکی پنداشت.

نکتهٔ دوم همان است که قبلاً به آن اشاره کردیم: مفهوم ظاهری فیلم را تا حد زیادی می‌توان از طریق رمزگردانیِ مبتنی بر شباهت دریافت، حال آنکه مفهوم گفتار زبانی تقریباً یکسره از طریق رمزگردانی مبتنی بر قرارداد قابل درک است.

سوم اینکه میان سینما و نظامِ زبان از نظر واحدهای سازندهٔ آنها اختلافی بسیار عمیق وجود دارد ــ واحدهای تشکیل‌دهندهٔ زبان، مثلاً واجها* و تکواژها* و واژه‌ها، مشخص و از یکدیگر متمایزند، حال آنکه در سینما چنین نیست. البته در سینما نیز چنین واحدهایی وجود دارد (برای مثال نوع تثبیت شدهٔ فصل را می‌توان شاهد آورد ــ که دربارهٔ آن بعداً به اختصار بحث خواهیم کرد)، اما این واحدها اولاً با واحدهای نظام زبان یکسان نیستند و ثانیاً ماهیتشان چندان بر ما معلوم نیست. دلیل آن هم این است که پژوهش دربارهٔ سینما هنوز دوران طفولیت خود را می‌گذراند. از همین روست که گاه تصور می‌کنیم واحدهای تشکیل‌دهندهٔ فیلم در شیءِ به نمایش درآمده گم شده‌اند ــ که بی‌تردید تصوری است نادرست اما موجه.

نکتهٔ آخر، و از همه مهمتر، این است که واحدهای تشکیل‌دهندهٔ فیلم صورت ظاهرشان چنان نیست که ماهیتشان را بر ما آشکار سازد. معنی‌رسانیِ سینمایی نیز مانند دیگر انواعِ دلالت تصویری، در وهلهٔ نخست از وجود استمرار حکایت دارد، نه عناصر مجزا. و همین نمودِ آن بخشی از واقعیت آن است. حقیقت این است که معنای فیلم، مادام که تماشاگر عادی آن را مداوم احساس می‌کند، مداوم و تجزیه‌ناپذیر است. بنابراین شایسته است که پدیدارشناسی معنا را بررسی کنیم ــ موضوعی که من در برخی نوشته‌های خودم به آن پرداخته‌ام. من در این آثار به عمد خودم را در مقام تماشاگرِ عادیِ سینما قرار داده‌ام و کوشیده‌ام تجربهٔ او را

توصیف کنم. معنی‌دار بودن برجسته‌ترین ویژگی فیلم است. اگر فیلمها قبل از هر چیز و در تمامیت خود معنی‌دار نبودند، کار من فاقد موضوع بود. حتی وقتی می‌خواهیم تأثیر طبیعی بودن فیلم را نقد کنیم، و سازوکارهایی را که چنین تأثیری پدید می‌آورند توضیح دهیم، در نظر گرفتن واقعیتِ معنا اجتناب‌ناپذیر است. فیلم رونوشت دقیق واقعیت نیست، بلکه شبیه گفتاری چند بعدی است. اما چگونه می‌توانیم توهم واقعیت را نقد کنیم، بی‌آنکه واقعیت این توهم را باور کنیم؟

هدفِ نوعِ خاصی از تحلیل فیلم، کشف رمزگانی است که در فراسوی ظاهر فیلم نهفته است. اما باید بدانیم که این رمزگان و رمزگانِ نظام زبان با یکدیگر بسیار متفاوت‌اند.

سینما به هیچ وجه از کیفیتی که بتوان آن را با **تجزیهٔ دوگانه*** در زبان کلامی همانند دانست برخوردار نیست. البته برخی در پاسخ به چنین ادعایی کوشیده‌اند عکس آن را ثابت کنند، ولی به گمان من آنها هم ویژگیهای سینما و هم ویژگیهای زبان را نادیده می‌گیرند. وانگهی، چنین می‌نماید که آنها «زبان‌شناسی» و «نظام زبان» را با هم خلط کرده‌اند. بی‌تردید می‌توانیم برای بررسی فیلم از برخی روشها و ابزارهای زبان‌شناسی بهره بگیریم، اما ویژگیهای خودِ زبان، در مقام پدیده‌ای عینی، نمی‌تواند منبع الهام ما قرار گیرد. به دیگر سخن، یک پدیدهٔ عینی نمی‌تواند راهنمایِ عمل ما واقع شود.

زبان سینما فاقد واحدهایی است که بتوان آنها را با واحدهای تجزیهٔ اول در زبان کلامی (یعنی تکواژها و حتی واژه‌ها) قابل قیاس دانست، و از واحدهایی شبیه به واحدهای تجزیهٔ دوم، یعنی واجها، نیز بی‌بهره است.

در نوشته‌های سنتی که به سینما پرداخته‌اند نکته‌ای وجود دارد که شگفتی مرا برمی‌انگیزد، و آن قیاس تصویر با کلمه است، و به اعتبار آن قیاس فصل با عبارت. و کسانی بر این قیاس صحه گذاشتند، که از زبان‌شناسی بهره‌ای نبرده بودند.

البته سینما نیز سطوح تجزیهٔ خاص خود را دارد، اما این سطوح در جای دیگری قرار دارند. در سینما نخستین تمایزی که به چشم می‌خورد میان زبان سینمایی (که دقیقاً با کلام بیان می‌شود) و متن سینمایی است ــ در اینجا از «متن» همان

مفهومی را در نظر دارم که لوئی یلمزلف مطرح کرده است.

در یک متن آوایی، مثلاً در یک گفت و گو، زبان تنها رمزگانی نیست که نقشی ایفا می‌کند، بلکه نظامهای دیگری، مانند آهنگ گفتار (که از قدرت القایی و عاطفی بسیار برخوردار است) و مفاهیم تلویحی گوناگون، در هم می‌آمیزند و متن آوایی را تحت تأثیر قرار می‌دهند. این نظامها هر کدام سطوح تجزیهٔ خاص خود را دارد.

به این ترتیب میان یک متن (بویژه متن ادبی یا متن چندی بعدی یک فیلم) و یک رمزگان مشخص تفاوت بسیار عمیقی وجود دارد. نخست به این دلیل که متن خود به تنهایی از چند رمزگان تشکیل شده است؛ و دوم اینکه بررسی چنین متنی را نباید با بررسی این یا آن رمزگانی که در آن متن تظاهر یافته است اشتباه گرفت. برعکس، باید با بهره‌جویی از اصل تمرکز در زمینه‌ای که با پژوهش ما ارتباط بیشتری دارد، توجه خود را به کل اثر معطوف کنیم، زیرا کل اثر است که بر تلفیق رمزگانهای مختلف حاکم است و در یک کلام، متن را می‌سازد.

بنابراین به گمان من تحلیل متن با تحلیل رمزگانها متفاوت است ــ هرچند که این دو تحلیل در بسیاری زمینه‌ها با هم پیوند دارند. آنچه تاکنون گفته‌ام عمدتاً به رمزگان مربوط بوده است، و از همین رو موضع خودم را در همین زمینه روشن خواهم ساخت.

در آغاز می‌کوشم به اختصار تمام متن سینمایی را توصیف کنم. متن سینمایی همان گفتمان فیلم است؛ به سخن دیگر، متن سینمایی واحد تظاهر فیلم و یا حتی آن واحدی است که در آغاز می‌توان کل فیلم را به آن نسبت داد، و نسخه‌های مختلف یک فیلم (اگر کیفیت مناسبی داشته باشند) آن را به صورتی یگانه در خود نگه می‌دارند.

در متن سینمایی نظامهای متفاوتی وجود دارد که با تحلیل آنها می‌توان دریافت که آیا همگی در یک نظام کلیِ یگانه سازمان یافته‌اند یا در چندین نظام. برخی نظامها در بستری عمدتاً اجتماعی ـ فرهنگی روییده‌اند، و از همین رو هرچند که در فیلمهای متعددی تظاهر می‌یابند، اما تنها در یک زمان خاص و در یک حوزهٔ تمدنیِ مشخص به کار می‌آیند. چنین نظامهایی از آنجا در فیلم تظاهر می‌یابند، که فیلم متنی است جهانی، اما این نظامها به سینما، در مقام نوعی ابزار بیانیِ بی‌همتا، تعلق ندارند.

اما برخی از نظامها خاص رسانهٔ سینما هستند. همان طور که در زبان کلامی برخی از ویژگیهای رمزگان آن با جنبهٔ مادی «گفته»*، و به بیان دیگر با برخی مشخصات بیان صوتی پیوند دارند، این نظامها نیز در حقیقت با سرشت مادی سینما پیوند دارند ــ فراموش نکنیم که سینما نوعی ابزار فن‌آورانهٔ تولید نیز هست.

اگر زبانهای مختلف را نمونهٔ مادی دالهایشان (همان چیزی که یلمزلف مادهٔ بیان می‌نامد) از یکدیگر متمایز نمی‌کرد، هرگز نمی‌توانستیم دریابیم چرا تنها برخی رمزگانها ــ و نه همهٔ آنها ــ خاص این یا آن زبان‌اند.

سینمای کنونی که از صدا و کلام نیز بهره می‌گیرد، ویژگی بارزش این است که در آن تلفیقی بی‌نظیر از چند نمونهٔ مادی دال به ثمر رسیده است: ۱) **تصویر** (البته نه هر تصویری، زیرا انعکاس اشیاء در آینه و نقاشی نیز تصویرند؛ منظور تصاویر فیلمبرداری شده و متحرک است که زنجیره‌ای به هم پیوسته را تشکیل می‌دهند)؛ ۲) **کلام ضبط شده بر روی فیلم** (که گفت و گوها و گفتارهای فیلم را تشکیل می‌دهد)؛ ۳) **موسیقی ضبط شده بر روی فیلم**؛ ۴) **سر و صدای ضبط شده** (که در استودیوها برای تمییز آن از صدای موسیقایی، صدای واقعی می‌نامندش)؛ ۵) **مواد نوشتاری** (مانند عنوان‌بندیها و نوشتارها و دیگر نوشته‌هایی که در لابه‌لای تصاویر به نمایش درمی‌آیند).

بدین ترتیب چنانکه دیدیم در فیلم پنج مادهٔ متفاوت وجود دارد ــ که البته صِرف بر شمردن آنها آگاهی ما را دربارهٔ ساختارهای فیلم افزایش نمی‌دهد. وقتی به بررسی ساختارهای فیلم می‌پردازیم باید در طبقه‌بندی آنها این نکته را در نظر داشته باشیم که این ساختارها بخشی از زبان سینما هستند، که وجودش با این یا آن یک از مواد پنج‌گانهٔ بالا و یا تلفیقی از آنها پیوند دارد. برای مثال کلام مختص سینما نیست، اما همین کلام آنگاه که بر روی نوار فیلم ضبط می‌شود (و در نتیجه همتراز با تصویر قرار می‌گیرد) امکان نمایش تصاویر جدیدی را پدید می‌آورد که خاص سینما هستند.

من برخلاف آنچه در آغاز تحقیقهایم فرض کرده بودم، اینک روز به روز در این اعتقاد راسختر می‌شوم که زبان سینما، حتی در همین مفهوم محدودی که آوردم، نه

یک نظام بلکه چندین نظام را دربر می‌گیرد. البته در این مرحله از پژوهش نمی‌توانیم فهرست دقیقی از این نظامها به دست دهیم. از سوی دیگر، هرچند نمی‌توانیم نظامهای مزبور را برشمریم، دست‌کم می‌توانیم دربارهٔ جایگاه آنها و شیوهٔ عملکردشان به فرضیه‌هایی راه ببریم. خلاصهٔ کلام اینکه من پژوهش خود را به یکی از این نظامها و یکی از صنایعی که در چارچوب این نظام خلق می‌شود محدود کرده‌ام.

در هنگام بررسی فیلمهای داستانی (یعنی فیلمهای پیرنگ‌دار)، که به یک دورهٔ مشخص تعلق دارند (مثلاً به دورهٔ «کلاسیک» که از ۱۹۳۳ تا ۱۹۵۵ طول کشیده است) با انواع مختلف مونتاژ، که تعدادشان نامحدود نیست، روبه‌رو می‌شویم. نظامی که این انواع مونتاژ پدید می‌آورند (و نام مونتاژ کلاسیک بر مجموع آنها نهاده شده است) با اشیاء یا رویدادهای فیلمبرداری شده سر و کار ندارد، بلکه در آن روابط فضایی ـ زمانیِ میان اشیاء و رویدادها مد نظر است. هر نوع مونتاژ با روش خاصی از تحلیل تجربه‌ها و با یک اصل منطقی معین در سازمان‌بندی و فضای سینمایی تناظر دارد (و این با آنچه در ادراک واقعی و نیز آنچه در نظام زبان وجود دارد متفاوت است). به بیان دیگر، هر نوع مونتاژی با قواعد همنشینیِ* خاصی که بر زنجیرهٔ تصاویر متوالی در یک فصل واحد حاکم است، تناظر دارد.

صنایع بیانیِ حاصل آمده از مونتاژ، تا حد زیادی در نتیجهٔ ارتباط با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند، و از همین روست که بررسی الگوهای زنجیرهٔ همنشینی ضرورت می‌یابد. تنها از طریق شیوهٔ مبتنی بر جابه‌جایی می‌توان این الگوها را بازشناخت و فهرست‌بندی کرد. از مونتاژ موازی بسیار سخن می‌گویند، اما اگر در فیلمهای دوره‌ای که ذکر آن رفت، انواع دیگر مونتاژ وجود نمی‌داشت، چگونه به وجود مونتاژ موازی پی می‌بردیم؟ به سخن دیگر، چگونه می‌توانستیم دریابیم که این نوع مونتاژ عنصری مجزا و یکی از سطوح تجزیهٔ زبان سینمایی است؟

از میان دیگر انواع مونتاژ من نمونه‌ای را برمی‌گزینم که نام «مونتاژ دیرنده» را برای آن پیشنهاد می‌کنم. در یک فیلم دو مرد را می‌بینیم که با رنج فراوان در بیابانی قدم برمی‌دارند. نماهایی بُسته از جورابهایشان که پاره‌پاره می‌شوند و نماهای درشتی از چهرهٔ آنها به تناوب بر پرده ظاهر می‌شود. در همین حال می‌بینیم که ریش آنها

رفته‌رفته بلندتر می‌شود. در چند نمای متوسط آن دو را در حالی مشاهده می‌کنیم که خواب‌آلود به راه خود ادامه می‌دهند. همین نماها وسعت بیابانی را که آن دو باید از آن عبور کنند بر ما آشکار می‌سازند. این تصاویر متوالی از طریق همگدازی و نیز یک نقشمایهٔ موسیقاییِ واحد به یکدیگر پیوند می‌خورند. همگدازی و موسیقی هنگامی که مثلاً دو مرد به چشمهٔ آبی می‌رسند و در زیر سایهٔ درختی استراحت می‌کنند و چند کلمه‌ای با هم حرف می‌زنند، پایان می‌یابد. این بدین معناست که فصل جدیدی آغاز شده است، و بر این فصل اصل مونتاژی دیگری حاکم است که با شروع فصل جدید آغاز می‌گردد.

فصلی که در بالا آوردیم در زمینهٔ دال سه ویژگی اساسی دارد: ۱) تلفیق چند نقشمایهٔ متفاوت که از فضایی واحد برگرفته شده‌اند (به شیوه‌ای چرخشی)؛ ۲) بهره‌گیری منظم تنها از یک جلوهٔ بصری (همگدازی)؛ ۳) انطباق زمانی میان نقشمایهٔ موسیقایی (تنها یک نقشمایه) و زنجیرهٔ تصویری.

چرا این ویژگیها را اساسی به حساب می‌آوریم؟ یک دلیلش این است که این ویژگیها یا تلفیق آنها، در دیگر انواع مونتاژ که در دورهٔ کلاسیک تداول داشت، به چشم نمی‌خورند. دلیل دیگرش این است که این ویژگیها علی‌رغم تنوع اشیاء و رویدادهای فیلمبرداری شده (که در اینجا مد نظر ما نیستند) در همهٔ مونتاژهای دیرندهٔ این دوره مشاهده می‌شوند. بنابراین، تصاویر بالا با یک رویداد واحد در ارتباط نیستند، بلکه به طبقه‌ای از رویدادها مربوط‌اند و به همین دلیل عنصری از یک رمزگان به شمار می‌آیند (که در این مورد، رمزگانِ مونتاژ کلاسیک است).

در سطح مدلول نیز سه ویژگی مربوط به هم را شاهد هستیم (باید توجه داشته باشیم که این سه ویژگی دارای رابطهٔ متقابل و متناظر با ویژگیهای دال نیستند و بر حسب تصادف است که هر دو سه ویژگی دارند):

۱. ویژگی همزمانی در قلمرو معنا: در همان حال که ریش دو مرد بلند و بلندتر و جورابهایشان پاره‌پاره می‌شود، بیابان نیز رفته‌رفته طی می‌گردد.

۲. ویژگی دیرندگی معنایی: در دیگر فصول سینمای کلاسیک، گذرا بودن اهمیت بسیار دارد، به این معنی که رویدادها زنجیروار رخ می‌دهند و به یکدیگر می‌پیوندند. اما در اینجا زمان در نوعی همگاهی بی‌تغییر سازمان یافته است. رویداد، که همان

حرکت رنج‌آلود است، بسیار طولانی به نظر می‌رسد و هیچ تغییر و پیشرفتی در آن پدید نمی‌آید. به بیان دیگر، شخصیتها هستند که حرکت می‌کنند، نه پیرنگ.

۳. **ویژگی معنایی**، که با کیفیت بیان در ارتباط است. اطلاعاتی که فیلم در شرایط عادی در اختیار ما می‌گذارد کاملاً مشخص هستند، به این معنی که در ما این احساس را پدید می‌آورند که حوادث به کوچکترین اجزایشان تجزیه شده‌اند و دقیقاً همان طور که رخ داده‌اند بر پرده ظاهر شده‌اند. اما در اینجا کیفیت بیان چنان است که می‌توانیم آن را نامطمئن بنامیم، زیرا در این فصل وانمود نمی‌شود که راهپیماییِ طولانی این دو مرد با تمام رویدادهای کوچک و بزرگ آن به نمایش درآمده است، بلکه تنها وانمود می‌شود که تصویری منطقی از آن به ما عرضه شده است و ما از رهگذر این تصویر به تصوری قانع‌کننده دربارهٔ آن راه خواهیم برد. به بیان دیگر، در اینجا به ما اطمینان داده نمی‌شود که «واقعهٔ مزبور چنین بود»، بلکه ما خود در می‌یابیم که «واقعه باید چنین بوده باشد».

با توجه به این مثال، طرح چند نکته ضروری می‌نماید که به دلیل کمبود وقت تنها با اشاره‌ای به آنها بسنده می‌کنیم:

ــ این نوع مونتاژ نه بر قیاس ادراکی متکی است و نه بر روابط دلبخواهی، بلکه بر نظامی نمادین بنیاد گرفته است.

ــ این نوع مونتاژ در عین حال که در زمینهٔ هنر بیان (یعنی در زمینهٔ مفاهیم تلویحیی که از واحدهای بزرگ اخذ می‌شوند) عمل می‌کند، در عرصهٔ معانی صریح نیز نقشی بر عهده دارد. چنین نقش درهم آمیخته‌ای خاص سینماست.

ــ این نوع مونتاژ با دستگاههای فنی سینما می‌تواند خلق شود و از این رو در هیچ رسانهٔ دیگری همتایی برای آن نمی‌توان یافت.

ــ برخی عناصر این فصل نه تنها از نقشی تمایزدهنده برخوردار نیستند، بلکه حشو* به نظر می‌رسند ــ که نقشمایهٔ موسیقایی نمونه‌ای از این عناصر است. این نقشمایه را می‌توان حذف کرد، ولی فقدان آن، در این مورد خاص، بر تمام فصل تأثیر خواهد گذاشت.

ــ برخی عناصری را که در طبقهٔ دال گنجانده‌ام می‌توان در طبقهٔ مدلول نیز جای

داد. اما باید توجه داشت که این عناصر در چارچوب نظامهای دیگر، یعنی نظامهای ناظر بر قیاس ادراکی، مدلول به شمار می‌آیند، اما در ارتباط با مونتاژ همچون دال عمل می‌کنند. بنابراین، این نوع مونتاژ هرچند خودش، در مقام نوعی قالب، قیاسی نیست، اما بر وجود قیاس دلالت دارد.

اکنون می‌خواهم برای نتیجه‌گیری به منبع الهام خودم، زبان‌شناسی، بازگردم. به اعتقاد من اگر از زبان‌شناسی به روشی مکانیکی استفاده نکنیم، می‌تواند در تحلیل فیلم به ما یاری بسیار برساند. در آغاز این جستار گفتم که مفاهیم زبان‌شناختی مانند «واج» و «تکواژ» و «واژه» در گفتمان سینمایی هیچ ما به ازایی ندارند، ولی من خود در همین بررسی بارها از دیگر مفاهیم زبان‌شناختی، مانند دال، مدلول، عناصر همنشینی و جانشینی، مادهٔ بیان، جابه‌جایی و غیره، سود جسته‌ام. بدین ترتیب آیا می‌توانیم نتیجه بگیریم که میراث زبان‌شناسی دوگانه است، و این دوگانگی زمانی آشکار می‌شود که به بررسی دلالتهای غیر زبانی می‌پردازیم؟

من شخصاً این نکته را قبول دارم و افزون بر این، معتقدم که این دوگانگی کاملاً مشخص است. برخی مفاهیم و روشهای خاص زبان‌شناسی با ویژگیهایی از زبان پیوند دارند که در هر زبانی شکلی دیگر به خود می‌گیرند، و طبیعی است که بهره‌گیری از این مفاهیم و روشها فایده‌ای دربر نخواهد داشت. اما شماری دیگر از مفاهیم و روشها از کاربردی عامتر برخوردارند. به سخن دیگر، این مفاهیم و روشها به ویژگیهایی مربوط‌اند که هم در نظامهای زبانی متظاهر می‌شوند و هم در دیگر رمزگانها (مانند روابط همنشینی و جانشینی). مفاهیمی از این دست را هرچند زبان‌شناسان طرح و شرح کرده‌اند، اما عمدتاً از خاستگاهی برآمده‌اند که در قلمرو نشانه‌شناسی می‌گنجد؛ و از همین روست که در بررسی نظامهای دلالتیِ غیر زبانی نیز کمک بزرگی به شمار می‌آیند.

در پایان باید تصریح کنم که دستاوردهای زبان‌شناختی به تنهایی به ما امکان نمی‌دهند که پدیدهٔ سینما را در تمامیت خود درک کنیم. از این رو من در برخی از آثار خود این دستاوردها را با مطالب دیگری در هم آمیخته‌ام. کوتاه سخن اینکه یافته‌های زبان‌شناسی را تنها باید نوعی کمک در نظر گرفت. بی‌تردید برای بررسی سینما

موضوعات دیگری نیز باید محل توجه قرار گیرند که نگارندهٔ این سطور خود دربارهٔ برخی از آنها تحقیقاتی کرده است. در زیرشماری از این موضوعات را برمی‌شمرم: زیباشناسی عمومی، اقتصاد (به دلیل اینکه سینما نوعی صنعت است)، جامعه‌شناسی تماشاگران، ایدئولوژی‌شناسی (به دلیل اینکه تأثیر ایدئولوژی در فیلم بسیار عظیم است)، بررسی ادراک از دیدگاه روان ـ تن کردشناسی*، و روانکاوی (به این دلیل که سیلانِ خاص فیلم با «فرآیندهای اولیه»ای که فروید مطرح کرده است و شناخت ما از آنها بسیار اندک است، شباهت خاصی دارد ــ از جمله اینکه با «تجسم‌پذیری» که به اعتقاد فروید برای تعبیر و توضیح رؤیا مناسب است مشابهت دارد).

و از این نظر است که من، برخلاف همه، اعتقاد دارم فرایافت **نظام زبان سینمایی** مفید فایده است. زیرا روشهایی که من تاکنون بیشترین بهره را از آنها برده‌ام بررسی سینما را در کلیت آن امکان‌پذیر نمی‌کنند. و آن جنبه‌ای از این کلیت که با این روشها قابل تبیین نیست، همان جنبه‌ای است که از سازمان‌بندیهای منحصر به فرد برای خلق و انتقال معنا سود می‌جوید و دقیقاً ناظر بر همان فرایافتی است که «زبان سینما» نامیده می‌شود.

هنوز کسی «زبان سینما» را نمی‌شناسد، و من هم از ماهیت آن بی‌خبرم، اما گمان می‌کنم اکنون در مقایسه با هشت سال قبل از ابهام آن اندکی کاسته شده است.

بررسی نظرات ژان میتری دربارهٔ استعاره و نماد و زبان در سینما

کریستین متز

متز در مقاله‌ای چهل صفحه‌ای که اول بار در دو شماره از مجلهٔ اسکرین (جلد ۱۴، شماره‌های ۱ و ۲) به زبان انگلیسی انتشار یافت، بـه نـقد و بررسی جلد دوم کتاب زیباشناسی و روان‌شناسی سینما، اثـر ژان مـیتری، پرداخت. در آن زمان سردبیر مجلهٔ اسکرین اظهار امیدواری کرده بود که نویسندگان عالم سینما شتاب‌آلوده از آرای مـیتری تـقلید نکـنند «زیـرا فلسفهٔ فیلم میتری نقطهٔ پایانی است بر دورهٔ ماقبل تاریخ نظریهٔ فیلم.» مرحلهٔ بعد که ظاهراً کریستین متز پرچمدار آن بود، سرآغاز نشانه‌شناسی فیلم بود و هدفش این بود که از چگونگی بیان مـعنا بـه وسـیلهٔ فـیلم تحلیلی علمی به دست دهد (علمی به مفهومی که مد نظر آلتوسر بود). جولیا کریستوا نشانه‌شناسی را چـنین تـعریف مـی‌کند: «نشـانه‌شناسی نظریه‌ای است دربارهٔ فرآیند دلالت؛ به سخن دیگر نوعی نظریهٔ شناخت است که بسته به اینکه به پرسشهایی که در زمینهٔ رابطهٔ میان ماده و معنا مطرح‌اند چه پاسخهایی می‌دهد، و نیز بسته به اینکه برای «زبان مرتبهٔ اول»* چه جایگاهی قائل است، ممکن است پندارگرایانه یا ماده‌گرایانه باشد. متز همین توصیف را محدود می‌کند و برای تـوصیف فـیلم بـه خدمت می‌گیرد: «تنها اصل معتبری کـه اکـنون مـی‌توانـیم از آن بـرای توصیف نشانه‌شناسی فیلم بهره بگیریم ... این است که فیلم را نوعی متن

یا واحدهایی از گفتمان در نظر بگیریم.» به این ترتیب است که می‌توان به «توصیفی دقیق از هدف نشانه‌شناسی دست یافت. افزون بر این از زمان کانت این نکته مسلم گردیده که هدف هر یک از شاخه‌های علم از پیش تعیین نشده است، بلکه باید به خلق آن همت گماشت.»[1] و آنگاه که برای نشانه‌شناسی فیلم هدفی تعیین شود می‌توان گفت تاریخ نظریهٔ فیلم آغاز شده است.

این سخنان ادعاهایی بلندپروازانه‌اند که وجود گسستی بنیادین در نظریهٔ فیلم را مسلم فرض می‌کنند ــ گسستی که با گسست میان عالمان قبل از تاریخ علم و دانشمندان عصر مدرن قابل قیاس است. البته همه بر واقعیت چنین تحولی در عرصهٔ معرفت‌شناسی اذعان ندارند و من خود نیز تا آنجا که به پژوهشهای متز مربوط می‌شود دربارهٔ آن تردید دارم. البته این بدان معنا نیست که باید اثر متز را نادیده بگیریم و کنار بگذاریم، بلکه به این معناست که متز از آنجا که می‌کوشد مدعای خود را مبنی بر پدید آمدن تحولی بزرگ، در هنگامی ثابت کند که این تحولِ احتمالی مراحل بسیار اولیهٔ خود را می‌گذراند، معلول را به جای علت قرار داده است.

متز در بخش پایانی بررسی خود ــ همین بخشی که اینک پیش روی شماست ــ دربارهٔ مقولات مهم دیگری که در کتاب میتری آمده است نیز بحث می‌کند، مقولاتی مانند منطق استقراء، انواع تصویرهای ذهنی، استفاده از کلام و موسیقی و رنگ در فیلم، رابطه میان فیلم و تئاتر و رمان. متز تجلی انواع مختلف استعاره و نماد را در فیلم بررسی می‌کند و در این مسیر به شیوه‌ای نسبتاً دقیق از توصیفهای زبان‌شناختی سود می‌جوید. باید به یاد داشته باشیم که این مقاله از آثار اولیهٔ متز است، از همین رو می‌بینیم او از یک سو به الگویی توسل جسته است که بازن از فیلم به دست می‌دهد و آن را قطعاتی از جهان واقعی به شمار می‌آورد که از طریق فیلمبرداری رونوشت مکانیکی آن به تماشاگر انتقال می‌یابد، و از سوی دیگر به الگوی زبان‌شناختی سخت پایبند است. اما او در

---

۱. سرمقاله، مجلهٔ اسکرین، جلد ۱۴، شمارهٔ ۱ و ۲.

نوشته‌های بعدی خود در هر دو این موارد جانب اعتدال را می‌گیرد ــ به خاطر تأثیری که از نظرات اومبرتو اکو پذیرفته است. در ضمن، شش نوع تلفیق بنیادینی که به اعتقاد او در دسترس فیلمساز است، در حقیقت همان مقوله‌ای را تشکیل می‌دهند که او بعدها زنجیرهٔ بزرگ همنشینی* می‌نامد. (او به این شش نوع تلفیق، که بعدها آن را تا هشت نوع افزایش می‌دهد، در سومین مرحله‌ای که به جمع‌بندی اختلافات میان خود و میتری می‌پردازد اشاره می‌کند.)

در پایان برای روشنتر شدن مطلب دو اصطلاح را تعریف می‌کنیم:

۱. **جهان داستان:** جهانی کامل که تک‌تک عناصر آن، یعنی اشخاص و رویدادها و محلهای وقوع رویداد و زمان و اشیاء، همگی در یک سطح از واقعیت قرار دارند (که در مورد سینما منظور از واقعیت همان واقعیت سینمایی است).

۲. **فیلم شده / فیلمی؛ برون سینمایی / سینمایی:** همهٔ دلالتهایی که در یک فیلم متظاهر می‌شوند «فیلم شده» هستند. از میان این دلالتها آنها که از رهگذر رمزگانهای خاص فیلم (مثلاً تدوین) خلق شده‌اند، فیلمی نامیده می‌شوند. متز بعداً این اصطلاحات را تغییر می‌دهد، به این معنی که «فیلم شده» را کنار می‌گذارد، چون بسیار مبهم است. او تنها از این اصطلاحات سود می‌جوید: «برون سینمایی» یا «فیلمی» و «سینمایی»؛ و می‌گوید: «سینمایی همیشه فیلمی است، اما فیلمی همیشه سینمایی نیست.» (برای مثال، رمزگانهای لباس پوشیدن فیلمی هستند، اما سینمایی نیستند.)

*

استعاره، نماد، زبان

ژان میتری دربارهٔ «استعاره» و «نماد» سینمایی سه بار بحث می‌کند (در صفحات ۲۴ تا ۲۶، ۳۸۱ تا ۳۸۳، ۴۴۶ تا ۴۴۸) و آنها را با مقوله‌ای فراگیرتر، یعنی با زبان سینما، مربوط می‌سازد (در صفحات ۳۸۱ تا ۳۹۰ و ۴۳۶ تا ۴۴۶). به نظر او استعارهٔ فیلمی اصولاً سزاوار چنین نامی نیست، زیرا فاقد دو ویژگی بنیادین است (ص ۲۴): در

استعاره تشابه میان دو خصوصیت، یعنی عنصر مشترک یا مستعار که در مرکز استعاره قرار دارد، هیچ‌گاه به صراحت بیان نمی‌شود. از همین رو، مثلاً «کوهی از مشکلات» را استعاره می‌نامیم، ولی «مشکلاتی به عظمت کوه» را استعاره نمی‌دانیم. از سوی دیگر، در تصاویری که به ادعای برخی «استعارهٔ فیلمی» به حساب می‌آیند، همواره دو عنصر از عناصر تشبیه حضور دارند و در نتیجه تشبیه را آشکار می‌کنند (تصویر بر موضوع مورد نظر به لحاظ بصری تأکید می‌کند و از این رو تشبیه دیگر کیفیتی تلویحی ندارد). برای مثال استعارهٔ مشهوری را که فیلم عصر جدید، ساختهٔ چارلی چاپلین، با آن آغاز می‌شود شاهد می‌آوریم. در اینجا نمایی از یک گله گوسفند بر پرده ظاهر می‌گردد و پس از آن جمعیتی را می‌بینیم که به یک ایستگاه زیرزمینی وارد می‌شوند ــ در این نما عنصر مشترک (تصور حرکت گروهی و القای رفتار گوسفندوار) اگر نگوییم دقیقاً مشخص شده، دست‌کم تا حدی آشکارا به نمایش درآمده است. اما در مثالی که قبلاً شاهد آوردیم تصور «عظمت» از کوه به «مشکلات» انتقال می‌یابد و این کار چنان صورت می‌گیرد که وقتی «عظمت» به «مشکلات» انتقال یافت، عنصر اول دیگر حضور ندارد؛ به این معنی که وقتی می‌گوییم کوهی از «مشکلات» به یک معنی کوه اصلاً وجود ندارد. توجه به این نکته ضروری است که استعاره تا حدی عبارت است از عمل جانشین‌سازی، و در جریان این عمل «مشبه» (مشکلات) جای «مشبهٌ‌به» (کوه) را می‌گیرد. اما در استعاره‌های سینمایی هر دو شیء در مجاورت هم به نمایش درمی‌آیند (جمعیت مردم و گلهٔ گوسفندان) و پدیدهٔ انتقال معنایی بسیار نامشخص‌تر است. زیرا جمعیت همان جمعیت باقی می‌ماند و گوسفندان نیز همان گوسفندان؛ و رابطهٔ این دو، تنها احساسی که پدید می‌آورد احساسِ نوعی «جهش نمادین» است که صرفاً در قلمرو معنا از یک عنصر به عنصر دیگر صورت پذیرفته است، و این جهش می‌تواند از نوعی ارزش مقایسه‌ای برخوردار شود (به این معنی که تماشاگر تصور گوسفند بودن را با جمعیت مردم پیوند می‌دهد)؛ این جهش حتی ممکن است گاهی ارزش استعاری کسب کند (و آن هنگامی است که برای مثال تماشاگر با دیدن جمعیت واکنشی از خود بروز دهد که گویی آنها گله‌ای از گوسفندان هستند). میتری حالت اول را رابطهٔ «مقایسه‌ای» یا «قیاسی» می‌خواند و حالت دوم را «رابطهٔ ضمنی و پوشیده» (صفحات ۳۸۱ تا ۳۸۳).

اما هیچ یک از این دو مورد استعاره نیست، بلکه هر دو نوعی کنار همگذاریِ نمادین‌اند، حال آنکه نظریه‌پردازانی که از استعاره سخن به میان آورده‌اند، منظورشان استعاره به معنای دقیق آن است (ص ۲۵).

به همین ترتیب تشبیه به معنای دقیق کلمه یا به عبارت دیگر، تشبیه در مقام نوعی روال صوری (که نباید آن را با تأثیر صرفاً معناییِ تشبیه اشتباه گرفت) نیز در سینما ناممکن است (ص ۲۴)[۲]. فیلم فاقد ادات تشبیه (کلماتی از قبیل مانند و همچون) است. کلمهٔ «مانند» و دیگر معادلهای آن موجب می‌شوند در زنجیرهٔ گفتمان عمل مضاعف‌سازی امکان‌پذیر شود؛ و بدین ترتیب باعث می‌شوند که بتوان عناصر مورد استفاده را در سطوحی متفاوت قرار داد. برای مثال وقتی در یک متن می‌خوانیم «برف همچون شنلی سفید» بود، واژهٔ «همچون» نشانه‌ای است که به خواننده هشدار می‌دهد برف و شنل به دو سطح متفاوت تعلق دارند و جهان داستان حاوی برف است نه شنل. به این ترتیب یکی از اشیاء آشکارا نشان غیر داستانی بودن را بر پیشانی دارد، حال آنکه شیءِ دیگر از حوزهٔ تأثیر «همچون» خارج است و عنصری داستانی باقی می‌ماند. اما در سینما تمامی تصاویر در یک سطح قرار دارند. ژان میتری در ادامه می‌گوید: تنها شگردهایی مانند پردهٔ سه‌گانه می‌توانند امکان تشبیهات واقعی فیلمی را فراهم آورند. برای مثال می‌توان چنین قرار گذاشت که پردهٔ میانی برای بیان حقایق داستانی و دو پردهٔ طرفین برای قیاسها و تشبیه‌ها به کار گرفته شوند؛ این شیوه طریقی تازه برای مضاعف‌سازی گفتمان سینمایی است. اما بی‌تردید در سینماهای معمولی چنین کاری مطلقاً ناممکن است. (در حقیقت تشبیهی را که از فیلم عصر جدید شاهد آوردیم تنها در پرتو منطق پیرنگ قابل درک است، بدین معنی که پیرنگ باعث می‌شود تماشاگر گوسفندان را صرفاً عنصری تشبیهی به شمار آورد، زیرا در بقیهٔ فیلم هیچ نشانی از آنها به چشم نمی‌خورد، در حالی که در سراسر فیلم تصاویر بسیاری از زندگی معاصر به نمایش درمی‌آید.[۳] نتیجهٔ این همه آن می‌شود که موارد استفاده از تشبیه فیلمی چندان گسترش نیابد و به ناچار بهره‌جویی از آن صورتی

---

۲. همچنین نگاه کنید به جلد اول، ص ۳۱۷.

۳. به این معنی که زندگی جدید «بخشی از جهان داستان» است، حال آنکه گلهٔ گوسفند چنین نیست.

ساده و خام‌دستانه به خود بگیرد، زیرا این نوع تشبیه همواره آشکار خواهد بود. این مسئله چنانکه مشهور است یأس و تأسف آیزنشتاین را برانگیخته بود ــ بویژه در فیلم اکتبر که تشبیهات آن به هیچ وجه ساده و خام‌دستانه نبودند.)

حال بار دیگر به کتاب میتری باز می‌گردیم ــ توضیحات او، از آنجا که اصطلاحات به کار رفته در نوشته‌های سینمایی اغلب چندان دقیق نیستند، بسیار مفید است. نویسندگانِ عرصهٔ سینما اغلب واژهٔ «استعاره» را برای اشاره به مجموعه‌ای از تصاویر نمادین که در مجاورت هم قرار گرفته‌اند و مفهومی تشبیهی یا استعاره‌ای دارند به کار می‌برند. همهٔ استعاره‌ها را اغلب در دو مقوله می‌گنجانند و هر یک از این دو مقوله نیز تحت عناوین متفاوتی به گروههای کوچکتر تقسیم می‌شود. یکی از گروهها استعاره‌هایی را دربر می‌گیرد که در آنها «مشبه» و «مشبهٌ‌به» هر دو به رویداد تعلق داشته باشند (یعنی تشابه میان دو عنصر از درام)؛ گروه دیگر استعاره‌هایی را شامل می‌شود که تنها «مشبه» آنها به رویداد تعلق دارد و «مشبهٌ‌به» صرفاً برای تشبیه به کار می‌رود، مانند گلهٔ گوسفند در عصر جدید. اصطلاح «استعارهٔ داستانی» گاهی برای استعاره‌های گروه اول و «استعارهٔ غیر داستانی» یا «فرا داستانی» برای استعاره‌های گروه دوم به کار می‌رود.

بنا بر تحلیل ژان میتری هیچ یک از این دو فرآیند به معنای واقعی کلمه استعاره نیستند (زیرا در هر دو مورد مشبه و مشبهٌ‌به در زنجیرهٔ فیلم حضوری آشکار دارند) و نیز هیچ یک از این دو تشبیه نیز به شمار نمی‌آید (زیرا در هیچ کدام تشابه ضمنی با نوعی نشانهٔ صوری تناظر ندارد). این هر دو فرآیند در حقیقت **کنار همگذاریهایی بر روی محورِ همنشینی* هستند که نوعی تأثیر معنایی پدید می‌آورند و وجود نوعی تشابه را القا می‌کنند.** به گمان من مناسبترین نامی که می‌توان بر این دو فرآیند نهاد یکی «کنار همگذاری با ارزش قیاسی» و دیگری «کنار همگذاری با ارزش استعاری» است ــ بسته به اینکه آیا در سطح معنی‌شناختی تشابه ارائه شده بیشتر به تشبیه شباهت دارد یا به استعاره. (برای مثال آیا معنایی که القاء می‌شود به این جمله شباهت دارد: «جمعیت مردم مثل گلهٔ گوسفندان است» یا به این جمله: «جمعیت مردم گله‌ای گوسفند است»؟) برای اختصار می‌توان این دو فرآیند را «کنار همگذاری تشبیهی» و «کنار همگذاری استعاری» نامید (و یا «مقایسهٔ تشبیهی» و «مقایسهٔ استعاری»). علاوه

بر این، می‌توان بسته به اینکه «مشبّه‌به» داستانی است یا غیر داستانی، میان کنار همگذاری داستانی و کنار همگذاری غیر داستانی تمایز قائل شد، زیرا مشبه در هر حال داستانی است. به بیان دیگر در اینجا نظامی دو مدخلی وجود دارد که به روی چهار حالت گشوده می‌شود: «کنار همگذاری داستانی تشبیهی»، «کنار همگذاری داستانی استعاری»، «کنار همگذاری غیر داستانی تشبیهی»، «کنار همگذاری غیر داستانی استعاری.» این طرح بنیادین را می‌توان چنان گسترش داد که در صورت لزوم همهٔ عوامل تکمیلی را در بر گیرد (برای مثال با توجه به اینکه آیا دو عنصر تشبیه در یک تصویر واحد قرار دارند یا در دو تصویر متفاوت، می‌توان برای نظام دو مدخلی بالا سطح جدیدی قائل شد، که در نتیجه با نظامی رو به رو خواهیم بود که هشت حالت را شامل می‌شود). و سرانجام برای اینکه همهٔ انواع تشبیه را که بر تشابه دلالت دارند تحت یک عنوان نامگذاری کنیم و آنها را از دیگر مقایسه‌هایی که یا بر تفاوتها و تقابلها تأکید می‌کنند و یا بر گاهشماریهای داستانی دلالت دارند متمایز کنیم، می‌توانیم از اصطلاح «کنار همگذاری مشاکله‌ای» سود جوییم.[۴]

در نظر ژان میتری آنچه دربارهٔ «استعاره‌های سینمایی» صادق است دربارهٔ مجموعه مفاهیم تلویحی ــ یعنی لایهٔ دوم دلالت که بر معنای صریح* پیرنگ فیلم سوار می‌شود ــ نیز صادق است. همهٔ مفاهیم تلویحی فیلمی از رابطهٔ تناسبی مایه می‌گیرند که میان عناصر گوناگون فیلم وجود دارد (صفحات ۲۱، ۲۳، ۳۹۹)، خواه

---

۴. من در این پیشنهادها به هیچ وجه داعیهٔ نوآوری ندارم، زیرا اینها نتیجهٔ مستقیم مطالعهٔ تحلیلهای ژان میتری و نیز آگاهی از اصطلاحات متداول سینما در زمان حاضر است. ولی من از سویی به تمایزهای ژان میتری اندکی نظم بخشیده‌ام (شاید بیش از آنچه خود او می‌خواست) و از سوی دیگر اصطلاحات او را هم بسط داده‌ام و هم اندکی تغییر. بسط داده‌ام به این دلیل که او در هیچ جا میان شبه استعاره‌ها و شبه تشبیهات و دیگر انواع کنار همگذاریهای سینمایی (یعنی آنهایی که معنایی بجز تشابه القاء می‌کنند) به طور مشخص تمایز قائل نمی‌شود. اصطلاحات میتری را تغییر نیز داده‌ام، زیرا به گمان من اصطلاحات «رابطه» (که من به جای آن از «کنار همگذاری» استفاده کرده‌ام) و «ضمنی» (که من «استعاری» را به جای آن گذاشته‌ام) و «قیاسی» (که من «تشبیهی» را به جای آن نشانده‌ام، و این واژه‌ای است که میتری نیز گاهی آن را به کار برده است) در مقایسه با اصطلاحات پیشنهادی من کمتر برای عموم قابل فهم‌اند: «رابطه» مبهمتر و عامتر از «کنار همگذاری» است؛ «ضمنی» به پدیده‌های سینمایی بسیاری اطلاق می‌شود؛ «قیاسی» بیش از اینکه بر معنایی استعاری دلالت داشته باشد به معنایی تشبیهی اشاره دارد، اما در عین حال معنای اول را هم نفی نمی‌کند.

این عناصر در تصاویر متفاوت وجود داشته باشند (و از طریق مونتاژ در کنار هم قرار گیرند) و خواه در یک نمای واحد اما به صورت پی‌درپی به نمایش درآیند (از طریق حرکت دوربین) و یا اینکه در یک نمای واحد به صورت همزمان به تماشا گذاشته شوند (با استفاده از تدبیری که برخی آن را «تدوین در درون دوربین» می‌خوانند). در نظر ژان میتری، که در این زمینه به نظر می‌رسد از آیزنشتاین سخت تأثیر پذیرفته است، سینما هرچند ممکن است همان هنر مونتاژ نباشد، دست‌کم هنری است یکسره مبتنی بر همنشینی عناصر زنجیری (صفحات ۳۹۹، ۴۴۷). آنچه مفهوم نمادین و نیز مفهوم صریح فیلم را پدید می‌آورد مجموعه‌ای است متشکل از عناصر کنار هم گذاشته شده. (بدین ترتیب میتری به همان اندیشهٔ اصلی خود دربارهٔ «منطق مفاهیم تلویحی» که در جلد اول به طرح و شرح آن پرداخته است باز می‌گردد). دو عنصری که در کنار هم گذاشته می‌شوند ممکن است هر دو متعلق به نوار تصویر باشند، ولی مفاهیم تلویحی گاهی میان عنصری از تصویر (یا کل تصویر) و گفت و گو و یا موسیقی به نحوی ارتباط برقرار می‌کنند، و گاهی نیز چنین ارتباطی میان یک عنصر موسیقایی و گفت و گو، یا میان سر و صداهای داستانی و تصویر، و یا میان عناصر خاصی از فیلم و یک فصل کامل و حتی کل فیلم پدید می‌آید (ص ۲۶). از حالات بالا تلفیقهای گوناگونی می‌توان پدید آورد، و آنچه مشترک میان همهٔ آنهاست داشتن مشخصهٔ مجاورت به مفهومی است که یاکوبسن مد نظر دارد[5] (ص ۴۴۷)،

---

۵. رومن یاکوبسن در کتاب مقالاتی دربارهٔ زبان‌شناسی عمومی (پاریس ۱۹۶۳) دو نوع مجاورت را از یکدیگر متمایز می‌کند: مجاورتِ جایگاهی (یعنی مجاورت در گفتمان و مجاورت زنجیره‌ای) و مجاورت معنایی (یعنی مجاورت در واقعیت). مجاورتهایی که کنایه را پدید می‌آورند از نوع مجاورتهای معنایی هستند (مثلاً به کار بردن «بادبان» برای اشاره به قایق). ژان میتری در صفحهٔ ۴۴۷ کتاب خود دو نکته را مطرح می‌کند که به نظر من هر دو صحیح‌اند، اما بوضوح از یکدیگر متمایز نشده‌اند: ۱) از یک سو مجاورتِ جایگاهی (یعنی تأثیری که مونتاژ، در وسیعترینِ مفهومش، پدید می‌آورد) در زبان سینمایی نقشی بنیادین ایفا می‌کند، و از همین روست که کنار همگذاری و همهٔ انواع تلفیق و مواردی از این دست بسیار مهم‌اند. این نوع مجاورت در رسانهٔ سینما، در مقام «هنری زنجیره‌ای»، اهمیت بسیار دارد. ۲) از سوی دیگر، بسیاری از «صنایع» بیان سینمایی بر اساس مجاورت معنایی نقشمایه‌های سینمایی عمل می‌کنند و در نتیجه به نوعی کنایه تبدیل می‌شوند. آیزنشتاین این نکته را دریافته بود که «نمای نزدیک» نوعی «مجاز مرسل» است (به این معنی که در آن از جزء کل را اراده می‌کنیم). ←

زیرا همواره دو عنصر تشبیه در فیلم حضور دارند.

من با نظر ژان میتری دربارهٔ غنا و پرباری روابط همنشینی* که در فیلم امکان‌پذیر است از یک سو، و فقر و قلت روابط جانشینی* از سوی دیگر، موافق هستم.[۶] البته ژان میتری از این نیز فراتر می‌رود، زیرا به اعتقاد او فیلم اصولاً فاقد روابط جانشینی است (که بعداً به این نکته خواهیم پرداخت).

مفاهیم فیلمی در سطح معانی تلویحی همواره ماهیتی کم و بیش نمادین دارند (صفحات ۲۴ تا ۲۶، ۴۴۳، ۴۴۴). منظور من این است که عنصر داستانی آنگاه که معنای صریح خود را حفظ کند، به خاطر ارزشهای دیگری که خود به تنهایی فاقد آنهاست اما از رهگذر رابطهٔ متقابل با بافت به دست می‌آورد غنای بیشتری می‌یابد. میتری برای اشاره به «گسترش معنایی» از واژهٔ نماد استفاده می‌کند. گسترش معنایی باعث می‌شود مفهوم عناصر داستانی از سطح معانی صریح فراتر رود، بی‌آنکه معانی صریح از بین بروند و یا معانیی متضاد با آنها پدید آید (صفحات ۲۶، ۳۸۰، ۳۸۱). در فیلم ام ساختهٔ فریتس لانگ پس از حمله به دختر خردسال، بادکنکی را می‌بینیم که از دخترک بر جای مانده و در سیمهای تلگراف گیر کرده است. بادکنک در اینجا قتل وحشیانهٔ دختر را به صورتی نمادین به تصویر درمی‌آورد. اما این معنای اضافی دلبخواهی و قراردادی نیست، زیرا دقیقاً همان بادکنکی که دخترک با آن بازی می‌کرد ــ و نه شیءِ دیگری که هیچ رابطهٔ «طبیعی» با دخترک ندارد ــ برای به تصویر کشیدن

← شایان توجه است که مجاز مرسل یکی از صورتهای اصلی کنایه است. ژان میتری در صفحهٔ ۴۴۷ می‌گوید: بسیاری از به اصطلاح «استعاره‌های سینمایی» به کنایه بسیار نزدیکترند (زیرا عنصری از داستان که از طریق فرآیند خاصی از نظر بصری بر آن تأکید می‌شود به صورتی نمادین جنبه‌ای کلی از درام را، که خود در بطن آن قرار گرفته است، به نمایش می‌گذارد). این دوخصوصیت زبان سینمایی هرچند اهمیتی یکسان دارند، اما با یکدیگر متفاوت‌اند: کنایهٔ سینمایی به تنهایی پایه‌ای نیست که بتوان بر اساس آن سینما را هنری زنجیره‌ای نامید، زیرا این کنایه بر اساس مجاورت در عالم واقع عمل می‌کند. اما از سوی دیگر، اهمیت کنار همگذاریهای گوناگون نیز چنان نیست که بتوان بر اساس آن سینما را هنری کنایی خواند (زیرا کنار همگذاریها در چارچوب زنجیرهٔ فیلم قرار دارند). به همین دلیل سینما می‌تواند بارها و بارها هر دو شکل مجاورت را در چارچوب «صنعتی» واحد به کار گیرد.

6. Christian Metz, *Le Cinema, Langue ou Langage?* (Translated in *Film Language*, Oxsford University Press 1974).

مصیبتی که بر او رفته انتخاب شده است. بنابراین در فیلم تنها دلالت نیست که «انگیخته»* است (انگیزش در این سطح از طریق قیاس تصویری و یا شنیداری پدید می‌آید)، بلکه دلالت تلویحی نیز انگیخته است (ص ۴۴۵). تنها تمایز میان دلالت صریح و تلویحی این است که در دلالت صریح انگیزش درونی است (میتری این نوع انگیزش را به پیروی از اریک بویسنس ذاتی می‌خواند)، زیرا به واسطهٔ شباهت طبیعی میان دال و مدلول پدید می‌آید، بی‌آنکه از چارچوب نقشمایهٔ دیداری (یا شنیداری) خارج شود. اما انگیزش در سطح مفاهیم تلویحی به یک معنا خارجی است (که میتری آن را عَرَضی می‌خواند و بر آن تأکید می‌کند)، زیرا در حالی که این نوع انگیزش نیز حاصل منطق طبیعی است، اما برای ایجاد آن تداعی یک یا چند عنصر متمایز فیلمی ضروری است، و از همین رو باید از چارچوب عنصر نمادین خارج شود تا انگیزش نماد مشخص گردد. در همان مثالی که از فیلم *۱م شاهد* آوردیم، ارزش نمادین تصویر بادکنک برای فردی که بخش آغازین فیلم را ندیده است یکسره نامفهوم خواهد بود.

به نظر می‌رسد که اصطلاح «نماد» گو اینکه در مفهومی بسیار وسیع به کار رفته است، اما ژان میتری آن را بوضوح شرح داده و برای اشاره به بسیاری از مفاهیم تلویحی سینمایی به کار برده است. در این مورد که در فرایافت «نماد» تصوری وجود دارد که دقیقاً در مفاهیم تلویحی سینمایی تحقق می‌یابد اتفاق نظر وجود دارد: اصطلاح نماد را زمانی به کار می‌برند که مدلول در عین حال که انگیزش دال را سبب می‌شود، از آن فراتر نیز برود. برای مثال صلیب نماد مسیحیت است، زیرا عیسی بر روی آن به شهادت رسید (که این همان انگیزش است)، اما مسیحیت در مقایسه با صلیب مفهوم بیشتری در خود دارد (به بیان دیگر، مسیحیت از صلیب فراتر است). **فراروندگی انگیخته** در حقیقت همان است که عمدتاً مفاهیم ثانویهٔ فیلم را پدید می‌آورد، و به معنای واقعی کلمه نمادین است. افزون بر این، اصطلاح «نشانه»* (که بویژه در تقابل با نماد به کار می‌رود) معمولاً برای اشاره به دلالت دلبخواهی (ناانگیخته) استفاده می‌شود. اما در سینما نیز مانند دیگر رسانه‌ها گاهی نماد نقش نشانه را بر عهده می‌گیرد (نک. میتری، ص ۴۴۳)، زیرا همان‌طور که در مثال قبل دیدیم بادکنکی که در میان سیمهای تلگراف گیر کرده است ما را از حمله‌ای آگاه

می‌کند که به قربانی صورت گرفته (درست همان طور که با دیدن صلیب درمی‌یابیم که به یک کلیسا نزدیک می‌شویم). و آشکار است که در اینجا بادکنک نشانه‌ای دلبخواهی و قراردادی نیست. این مسئله از آنجا پدید می‌آید که دال هنگامی که تا حدی انگیخته شود، همواره جزئی از واقعیت تجربه شده و انعکاس انسانی مدلول را همراه خواهد داشت. در حالی که صورت ظاهر کلمه‌های «تجاوز» و «قربانی خردسال» به هیچ وجه با عمل تجاوز و واقعیت بیرونی «قربانی» کوچکترین شباهتی ندارد، بادکنک فیلم ۱م با دخترک قربانی شده بی‌شباهت نیست: هر دو ظریف و آسیب‌پذیرند، هر دو در موقعیت خاصی گرفتار شده‌اند، هر دو رقت‌انگیزند و سرنوشتی مشابه دارند. بدین ترتیب می‌بینیم که سینما نه تنها رسانه‌ای است معنی‌رسان، بلکه قدرت معنی‌رسانی آن مضاعف است، زیرا از یک سو در مقام هنری که واقعیت را تجلی می‌بخشد به دلالت صریح می‌پردازد، و از سوی دیگر در مقام هنر محض به دلالت تلویحی.[۷]

البته اصطلاح «نماد» معانی متداول دیگری نیز دارد. بسیاری از نمادهای ریاضی قراردادی هستند ــ چنانکه بخش اعظم علائمی که در هنرهای ترسیمی به کار می‌روند نیز چنین‌اند. بی‌تردید هنوز راه درازی در پیش است که اصطلاحات نشانه‌شناسی از وحدتی جهانی برخوردار شوند، اما به گمان من میتری در انتخاب واژهٔ «نماد» هوشمندانه عمل کرده است، زیرا در پژوهشهای مربوط به «زبان هنر»، که پژوهشهای سینمایی نیز در قلمرو آن قرار می‌گیرند، واژهٔ «نماد» در مفهومی شبیه به آنچه میتری مد نظر دارد، مقبولترین مفهوم به شمار می‌آید. در عین حال به کار بردن «نماد» در چنین مفهومی با کاربرد آن در پژوهشهای نشانه‌شناسی عمومی نیز در تعارض نیست.

ژان میتری این نکته را نیز روشن می‌کند که **نمادپردازی** در سینما به معنای پیروی از نوعی نظام نمادین نیست (صفحات ۲۵، ۴۴۴). نمادهای گوناگون سینمایی را در فیلمهای مختلف شاهد هستیم، اما این نمادها تبلور عناصر نمادین از پیش موجود و تثبیت شده نیستند. نظام نمادین مجموعه‌ای است رمزگانی شده*، در حالی که نمادهای سینمایی از سویی کاملاً آزادند، و از سوی دیگر ساختهٔ دست فیلمسازند

---

۷. همان.

(در نظر میتری، که من با او در این زمینه توافق کامل ندارم، خلاقیت هیچ‌گاه از آزادی بی‌قید و شرط جدا نیست). به گفتهٔ میتری نماد از آنجا که حاصل تلفیق عناصر ترکیبی فیلم است، در متن فیلم تنیده شده است و خود را از خارج تحمیل نمی‌کند (ص ۱۳۴). البته بسیاری از فیلمها شامل نمادهایی هستند که از خارج به وام گرفته شده‌اند (مانند نمادهای اجتماعی و روانکاوانه و جز اینها) و با درجات متفاوتی در درون زنجیرهٔ داستانی حل شده‌اند، اما بدیهی است که این عناصر نمادهایی «سینمایی شده» هستند، نه نمادهایی سینمایی (ص ۲۵)؛ و در نتیجه فاقد آن سرشتی هستند که نمادپردازی سینمایی بر آن استوار است. ممکن است در اینجا برخی به خاطر آورند که آرنهایم از تحلیلی شبیه به تحلیل ژان میتری نتیجه گرفت که نماد سینمایی نامی است بی‌مسمّی.[8] اما آرنهایم در تحلیل خویش اصطلاح نماد را به مفهوم بسیار محدودِ نمادهایِ تثبیت شده به کار می‌بُرد؛ و از همین رو اختلاف میان دیدگاههای این دو تن صرفاً اصطلاح شناختی است.

ژان میتری پس از این، دربارهٔ برخی نظراتی که در جلد اول کتاب خود (صفحات ۴۷ تا ۱۳۷) دربارهٔ «زبان سینمایی» مطرح کرده است، دیدگاهی متفاوت اختیار می‌کند و می‌کوشد به یکی از انتقادهایی که بویژه دینا دریفوس بر نظریه‌اش وارد دانسته است پاسخ گوید.[9] دریفوس می‌گوید زبان کلامی از آنجا سزاوار نام زبان است که بر اساس نشانه‌های محض عمل می‌کند. در این رسانه اشیاء جز نشانه‌های محض چیزی نیستند و موجودات همین که به نشانه تبدیل شوند از موجودیت قبلی خود ساقط می‌گردند. صداهای زبان (یا حروف نوشتاری) در مقابل معنا کاملاً شفاف هستند، بدین معنی که شنونده (یا خواننده) بی‌آنکه به ماهیت شنیداری (یا دیداری) آنها کمترین توجهی داشته باشد، مستقیماً به معنایی که خلق می‌کنند راه می‌یابد. اما تصاویر فیلم از این نظر با نشانه‌های زبانی کاملاً متفاوت‌اند و هیچ‌گاه نمی‌توانیم ماهیت آنها را نادیده بگیریم. معنایی که تصاویر القاء می‌کنند (یا آنچه را نمایندگی می‌کنند) هرگز جای خود را به معنای دیگری در مقام ارزشی برای تبادل یا ارتباط نمی‌دهد. دریفوس از نظر خود چنان دفاع می‌کند که در آغاز بی‌پایه به نظر نمی‌رسد:

---

8. *Film als Kunst*, pp 219, 220. (Berlin, Rowohlt Verlag, 1932).

9. *Mercure de France*, June 1962, and *Diogene*, July-September 1961 (Cinema et Langage).

آواهای زبان کاملاً «غیربیانی» هستند، به این معنی که به ذات خود هیچ معنایی ندارند، اما تصاویر «بیانی» هستند، به این معنی که به ذات خود و مقدم بر هر کنش زبانی دارای دلالتی مشروح هستند که در لابه‌لای همهٔ مفاهیم دیگری که از رهگذر «گفتمان سینمایی» بر آن سوار می‌شود، هرگز گم و ناپدید نمی‌گردد. و از همین روست که تصویر سینمایی حتی آنگاه که از معنای ثانویه‌ای نیز برخوردار باشد، همواره نوعی نماد به شمار می‌آید، نه نوعی نشانه. به یک معنی می‌توان گفت که دریفوس و میتری هر دو آشکارا نظر واحدی را بیان می‌کنند. اختلاف عقیدهٔ چشمگیر آنها از این حقیقت ناشی می‌شود که دریفوس به دلایلی که در بالا آوردیم سینما را یک زبان نمی‌شناسد، حال آنکه میتری با توسل به همان دلایل نتیجه می‌گیرد که سینما نوعی زبان است. این زبان البته با زبان کلامی کاملاً متفاوت است (ص ۴۴۶)، اما در هر حال زبان است، زیرا در یک خاصیت بنیادین با زبان کلامی شریک است، و آن توان معنا رسانی است. ژان میتری به حق می‌گوید: بسیار سهل است که استدلال کنیم همهٔ زبانها باید به زبان کلامی شبیه باشند و به این نتیجه برسیم که چون زبان سینمایی با زبان کلامی متفاوت است، اصولاً زبان نیست (ص ۴۴۳). درست است که در سینما با نماد سروکار داریم نه با نشانه، ولی از ویژگیهای نشانه‌شناسی سینما یکی این است که برای نمادهای سینمایی این امکان را فراهم می‌آورد که همچون نشانه عمل کنند (صفحه ۴۴۳).

بدیهی است که می‌توان نتیجه گرفت میتری و دریفوس بر سر کلمات اختلاف دارند: دریفوس از اطلاق واژهٔ زبان بر نظامهای دلالتی بجز زبان کلامی ابا دارد، حال آنکه در نظر ژان میتری این کار خالی از اشکال است. و برای آشتی میان این دو تن کافی است از آنها بخواهیم یکدیگر را از وجود نوعی نشانه‌شناسی خاص سینما (خواه آن را زبان بخوانند یا چیز دیگر) مطمئن سازند. در تحلیل زیباشناختی، استفاده از واژهٔ «زبان» باعث سوءتفاهم نمی‌شود، ولی به عقیدهٔ پژوهشگرانی که به تحلیلهای «شبه‌زبان‌شناختی» علاقه‌مندترند، بهتر است که اصطلاح زبان را برای اشاره به زبان کلامی اختصاص دهیم،[۱۰] زیرا از اصطلاحات دیگری مانند «نظام

10. CF Christian Metz, Les Semiotiques ou Semies, in *Communications*, no 7, 1966, pp 146-157, Particularly, pp 154-156.

دلالت» و «نظام نشانه‌ای» نیز می‌توان برای تقسیم‌بندیهای نشانه‌شناسی فنی سود جست ــ و این نوع نشانه‌شناسی مجبور نیست همواره و در هر مرحله‌ای نگران گفتمان زیبایی‌شناسان باشد. البته این نیز درست است که غالب بحث و جدلهایی که بر سر کلمات در می‌گیرد در بطن خود به نکات مهمتری مربوط‌اند. آنچه در این زمینه برای من مهم می‌نماید این نیست که ژان میتری به جان می‌کوشد کلمهٔ «زبان» را برای سینما حفظ کند، بلکه از اصرار او می‌توان به این نکته راه برد که در نظر او در مطالعهٔ سینما باید مسئلهٔ نشانه‌شناسی فیلم را مد نظر داشت و ساز و کار دلالت را در سینما به تفصیل بررسی کرد. اگر از این منظر به مسئله بنگریم در نگرش ژان میتری نکتهٔ بسیار مثبتی به چشم می‌خورد.

ژان میتری می‌گوید در سینما مفاهیم تلویحی نوع دیگری از مفاهیم صریح هستند (ص ۳۸۱): نمادهای سینمایی ضرورتاً باید «طبیعی» به نظر برسند، این نمادها باید چنان باشند که در تماشاگر این احساس پدید آید که آنها در بافت داستان تنیده شده‌اند، نه اینکه احساس شود به صورت مصنوعی و به ارادهٔ مستقیم فیلمساز بر جهان داستان تحمیل گردیده‌اند. اینکه مفاهیم تلویحی را شکل دیگری از مفاهیم صریح در نظر بگیریم از دیدگاه نشانه‌شناسی فنی نیز حائز اهمیت بسیار است. لوئی یلمزلف این نکته را روشن ساخته است[۱۱] که زبانِ مفاهیم تلویحی زبانی است که در آن دال از کلیت ماده‌ای که در مفاهیم صریح به کار می‌رود، یعنی هم دال و هم مدلول، تشکیل می‌شود. به بیان دیگر می‌توان گفت هنگامی که یک واقعهٔ سینمایی متعلق به جهان داستان (یعنی مدلول مفهوم صریح) به تماشاگر عرضه می‌شود و این واقعه به شیوه‌های نمایشی خاصی (یعنی دال مفهوم صریح) ارائه می‌گردد، هر دو عنصری که با هم دال مفهوم تلویحی را تشکیل می‌دهند در اختیار تماشاگر قرار می‌گیرند؛ و این دال نیز معنای «نمادین» قطعهٔ مورد نظر را در مقام مدلول خود (یا ارزش بیانی خاص خود) حمل می‌کند.[۱۲] مثلاً فیلمسازی می‌خواهد دو واقعه را که در جهان داستان

---

۱۱. نگاه کنید به تمام بخش آخر کتاب زیر:
Prologomena to a Theory of Language, 1963, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics. (متن اصلی این کتاب به زبان دانمارکی است).

۱۲. در اینجا من تمایزی را مد نظر دارم که مایکل دوفرن در کتاب زیر میان «نمایش داده شده» ←

همزمان روی داده‌اند به تصویر درآورد (در اینجا مدلولِ مفهوم صریح علاوه بر مسائل دیگر، همزمانی را نیز در خود دارد)؛ این کارگردان دو راه حل در اختیار دارد که هر کدام دال مفهوم صریح این دو واقعه به شمار می‌آیند. راه حل اول استفاده از تدوین موازی است (به این معنی که دو واقعه را به ترتیب زیر به تصویرِ درآورد: واقعهٔ الف ــ واقعهٔ ب ــ واقعهٔ الف ــ واقعهٔ ب و الی آخر)؛ راه حل دوم استفاده از شکل عادی‌تر تدوین است، به این معنی که دو واقعه را یکی پس از دیگری به نمایش درآورد، بی‌آنکه به تناوب جایگزین هم شوند (در این روش برای اینکه مشخص شود واقعهٔ دوم همزمان با واقعهٔ اول روی داده است از تدابیری چند می‌توان سود جست، از جمله استفاده از میان ـ نوشتاری که معمولاً چنین آغاز می‌شود: «در همین حال ...»؛ یا اینکه شخصیتها در گفت و گوهایشان به این مسئله اشاره می‌کنند؛ یا تصاویر خود چنین مفهومی را القاء کنند؛ و جز اینها). بی‌تردید هر یک از این دو روش تأثیر متفاوتی بر تماشاگر می‌گذارد. در صورت استفاده از تدوین موازی مفهوم همزمانی دو رویداد به نحوی عینی‌تر القاء می‌شود. اما در هر دو مورد مدلول مفهوم صریح (یا مدلول نمایش)، که در اینجا همزمانیِ دو رویداد در گاهشمار داستان است، بروشنی انتقال می‌یابد. اما از آنجا که روش انتقال این مفهوم صریح در هر یک از دو مورد متفاوت است، مفهوم تلویحی آن نیز متفاوت خواهد بود. سینما به طور کلی قادر است بی‌نیاز از عوامل خاص رسانندهٔ مفاهیم تلویحی، به انتقال این‌گونه مفاهیم بپردازد، و این توانایی سینما از آنجا ناشی می‌شود که این رسانه همواره اساسیترین عوامل ایجاد مفاهیم تلویحی را در اختیار دارد ــ یعنی امکان انتخاب میان طرق مختلف خلق مفاهیم صریح را. اگر از چشم‌انداز دیگری به مسئله بنگریم می‌توانیم بگوییم که این توانایی سینما از آنجا پدید می‌آید که از طرفی معنارسانیِ صریح در سینما از ساختاری خاص خود برخوردار است (که عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن مونتاژ و قاب‌بندی، و انتخاب و آرایش نقشمایه‌های گوناگون است)، و از طرف دیگر معنارسانی صریح را هرگز نمی‌توان به نقش خودبه‌خودی قیاس تصویری فروکاست؛ و افزون بر این دو، سینما مانند عکاسی نیست، زیرا قادر

← و «بیان شده» قائل گردیده است:

Phenomenologie de L'Experience esthetique (Paris, PUF, 1953).

است بدون توسل دائم به دالهای مجزا برای رساندن مفاهیم تلویحی، خود به انتقال چنان مفاهیمی بپردازد.[۱۳]

از سوی دیگر یکی از مواردی که من با نظرات ژان میتری (صفحات ۴۶، ۴۴۵) توافق کامل ندارم، تردیدهایی است که دربارهٔ برخی نظرات من ابراز می‌کند (ص ۴۵۰). او اعتقاد دارد خلاقیت سینمایی ضرورتاً از آزادی مطلق برخوردار است؛ و در سینما هیچ چیز «رمزگانی شده»* نیست، مگر برخی عناصر پیش پاافتاده و کلیشه‌ای که در چارچوب آنها دیگر امکان خلاقیت وجود ندارد؛ و سرانجام اینکه تلفیقهایی که در فیلم بر روی زنجیرهٔ همنشینی* پدید می‌آید، از پشتوانهٔ عناصر جانشینی برخوردار نیستند و از همین رو فیلم فاقد نحو* است. نظر من در این باره در قطب مخالف آرای ژان میتری قرار دارد؛ به دلایل زیر:

۱. اگرچه ممکن است فیلم فاقد نحو باشد، اما دست‌کم نوعی «زنجیرهٔ بزرگ همنشینی» در فیلم روایی وجود دارد. این زنجیره از چند نوع تلفیق که تا حدی «رمزگانی شده» هستند، اما به هیچ وجه دلبخواهی نیستند تشکیل می‌شود (زیرا تمایز میان دلبخواهی /رمزگانی شده همواره با تمایز رمزگانی شده و آزاد متناظر نیست).

۲. علی‌رغم تنوعاتی که در تجلیهای عینی فیلمهای مختلف به چشم می‌خورد برخی ساختهای تصویری همواره از نوعی ثبات ساختاری و کیفیت نشانه‌شناختی خاص برخوردارند (برای مثال سلسله‌ای از تصاویر که از طریق همگدازی، برهم نمایی، ظهور و محو تدریجی و پن‌های سریع با هم پیوند می‌یابند دالِ زنجیرهٔ استمراری به شمار می‌آیند[۱۴] ــ و مدلول این زنجیره ماهیت یکدست و تکرارشوندهٔ کنشهاست.)

۳. فیلمساز در هر نقطه‌ای از فیلم تنها از میان تعداد محدودی تلفیق بنیادین امکان انتخاب دارد: تعداد این تلفیقها در مجموع از شش عدد بیشتر نیست: زنجیرهٔ تناوبی، زنجیرهٔ اپیزودی، زنجیرهٔ توصیفی، و «تک‌نما»، و «فصل» و «صحنه» به مفهوم دقیقشان. این شش امکان تلفیق خود می‌توانند در طی زنجیرهٔ فیلم با هم ترکیب

---

۱۳. برای بررسی مجدد مسائل مربوط به معنا رسانی تلویحی، نک:
"La Connotation de nouveau" in *Essais*, Vol 11, pp 163-172.

۱۴. نک: مجلهٔ اسکرین، جلد ۱۴، شماره ۱ و ۲، ص ۶۳.

شوند و تعداد بسیار بیشتری از تجلیات عینی را در یک قطعه فیلم پدید آورند.

۴. این نظام همنشینی نظام جانشینی را از میدان بدر نمی‌کند، بلکه در حقیقت خود نوعی نظام جانشینی پدید می‌آورد، زیرا آنچه فیلمساز از میان آن به انتخاب دست می‌زند دقیقاً مجموعه‌ای از انواع مختلف تلفیق است (درست همان طور که در برخی زبانها وجود تعداد معدودی از بندها ــ مثلاً بندپایانی، بند تصریقی، بند تکمیلی و جز اینها ــ مجموعه‌ای از زنجیره‌های مختلف را پدید می‌آورد).

۵. این تلفیقهای نسبتاً رمزگانی شده نه پیش پاافتاده هستند نه کلیشه‌ای، زیرا ابتذال تنها تابع پیام است، و این زنجیره‌ها تنها عناصری از یک رمزگان ناقص هستند (بنابراین استفادهٔ یک نویسنده از یک نوع جملهٔ مشخص، در مقام واحدی از رمزگان، ضمن اینکه مبتکرانه نیست مبتذل هم نیست، زیرا خلاقیت و سبک بیان دو مقولهٔ متفاوت‌اند).

۶. سرانجام اینکه خلاقیت فیلمساز هیچ‌گاه به آزادی همه جانبه و مطلق بستگی ندارد، بلکه آزادی نسبی است و برای آن دسته از شگردها و تدابیری قابل طرح است که با ساختارهای نیمه رمزگانی شده ارتباط دارند. این ساختارها خود در حال تغییرند و سیر تحول خاص خود را دارند؛ و نوآوریهای فیلمسازان خلّاق بر همین سیر تحول تأثیر می‌گذارد (در این زمینه با یکی از تفاوتهای عمده میان زبان کلامی و زبان سینمایی مواجه هستیم). در نتیجه، این ساختارها هیچ‌گاه فیلمساز را در موقعیتی قرار نمی‌دهند که ناگزیر باشد برای خلق آنچه مد نظر اوست میان نادیده گرفتن علائم رمزگانی شده از یک سو، و گرفتار شدن در چارچوب آنها، یکی را انتخاب کند. برعکس، این ساختارها فرصتهای بسیاری برای فیلمساز فراهم می‌آورند تا هم بتواند به شیوه‌ای که هرگز اسارت‌آور نیست در چارچوب آنها عمل کند و هم به نوآوریهایی دست بزند که البته مطلق نیستند. فیلمساز بدین ترتیب می‌تواند مسیری را طی کند که چه بسا طبیعی‌ترین و دائمی‌ترین مسیر برای راه بردن به «خلاقیت سینمایی» باشد.

نتیجه

من در نقدی که بر جلد نخست کتاب زیباشناسی و روان‌شناسی سینما نوشتم بحث خود

را با این سخن به پایان بردم که این کتاب اثری است که بعد از تحلیلهای بسیار محدودتر بلا بالاش و رودلف آرنهایم دربارهٔ هنر سینما نگاشته شده است و به دلیل گستردگی و اهمیتش، در قلمرو تأمل و تفکر دربارهٔ سینما گامی مهم به حساب می‌آید. من در آنجا اظهار امیدواری کرده بودم که پژوهشهایی از این دست دربارهٔ مسائل خاصی از نظریهٔ فیلم و بر بنیاد اصولی که ژان میتری در جلد اول کتاب خود طرح کرده است انجام بگیرد. (این نکته را باید در نظر داشت که آنچه «نظریهٔ سینما» نامیده می‌شود با نقد و تاریخ سینما در تعارض نیست، به این معنی که نظریه به مسائل کلی نمی‌پردازد و نقد و تاریخ به مسائل جزئی، بلکه درست همان طور که منتقد و تاریخدان مسائل کلی خاص خود را دارند، نظریه‌پرداز هم با مسائل جزئیِ خاص خود سر و کار دارد، مثلاً تصاویر ذهنی، صدای خارج از تصویر، استعاره و جز اینها.)

ولی من در آن زمان پیش‌بینی نمی‌کردم که اولین پژوهشها دربارهٔ مسائل جزئی نیز به دست ژان میتری انجام خواهد پذیرفت ــ زیرا نمی‌دانستم او در جلد دوم کتاب خود به چه مباحثی خواهد پرداخت.

تمام کسانی که به نظریهٔ فیلم دلبستگی دارند، و نیز کسانی که زیباشناسی عمومی و زبان هنر و مسائلی از این دست طرف علاقه‌شان است باید هر دو جلد کتاب ژان میتری را بخوانند و معدود نواقصی که در آغاز این مقاله به آنها اشاره کردم مأیوسشان نسازد. زیرا اگر بخواهند چشم به راه اثری بمانند که هم مانند اثر ژان میتری غنی باشد و هم از ساخت بهتری برخوردار باشد، چه‌بسا ناگزیر شوند مدتها در انتظار بمانند.

سینما و نشانه‌شناسی

پیتر ولن

ولن در مقالهٔ زیر تنها به طرح چند نکته دربارهٔ رابطه میان فیلم و نشانه‌شناسی می‌پردازد. در همین نکات معدود مسائلی مطرح می‌شود که بسیار وسیعتر از آن است که تاکنون شخص او و نیز دیگر پژوهشگران طرح و شرح کرده‌اند ــ که خود بروشنی نشان می‌دهد که بحث و پژوهش در این زمینه تا چه حد اندک بوده است. افزون بر این، ولن نظریه‌های بازن و آیزنشتاین را، برخلاف هندرسون در دو نوع نظریهٔ فیلم، نه از چشم‌اندازی صوری و نظری، که از دیدگاهی تاریخی و زیباشناختی بررسی می‌کند. به عقیدهٔ ولن، کریستین متز که از نشانه‌شناسان برجستهٔ سینما در فرانسه است، در حمله به کیفیت تصنعی و طبیعت‌زدایی شدهٔ نظریه‌های سینماییِ آیزنشتاین نگرشی نو ـ بازنی و رمانتیک اختیار کرده است. به گفتهٔ ولن «رسلینی در نظر بار و متز[1] کارگردانی تمام عیار است، حال آنکه آیزنشتاین به نانی تشبیه می‌شود که با مواد مصنوعی سفید شده است.» به نظر ولن اتخاذ چنین موضعی موجب می‌شود نشانه‌شناسیِ سینما در قلمروی محدود و عمدتاً در زمینه‌های مربوط به شمایل‌نگاری* (موضوعی که متز به آن علاقه‌ای نشان نمی‌دهد) و فن

---

۱. ولن در اینجا به مقالهٔ چارلز بار با عنوان «قبل و بعد از سینما سکوپ»، که در نشریهٔ فیلم **کوآرترلی**، جلد ۱۶، شمارهٔ ۴، به چاپ رسیده است اشاره می‌کند. این نکته را نیز باید در نظر داشت که ولن بر اساس نوشته‌های اولیهٔ متز به ارزیابی آرای او پرداخته است. متز بعداً در **زبان و سینما** از رمانتیسمی که وُلن به آن حمله می‌کند تا حدی انحراف می‌جوید.

روایت (که متز «زنجیرهٔ بزرگ همنشینی» خود را بر آن بنیاد می‌نهد)[۲] به کار آید. ولن برای اینکه بحث را در مسیری درست قرار دهد، برای ورود به بحث «نشانه‌شناسی» به طرح سه نکته می‌پردازد. طرح همین نکات او را به تأمل دربارهٔ نتایج و مفاهیم این پیشنهادها برای نقد مبتنی بر نظریهٔ مؤلف رهنمون می‌شود. یکی از ثمره‌های این تأملات را می‌توان در تحلیل ساختاریی مشاهده کرد که خود وی از نظریهٔ مؤلف به دست می‌دهد ــ این تحلیل نیز در همین مجموعه به چاپ رسیده است. این نکته را نیز باید در نظر داشت که روی‌گرداندن کامل ولن از نشانه‌شناسیِ انگلوساکسونی بعدها چنان تعدیل می‌شود که در کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما به مطالعات چارلز پیرس توجه بسیار نشان می‌دهد.

❁

آیا می‌توان با توجه به میزانی که بررسی نظری فیلم و زیباشناسی آن تکامل یافته‌اند این دو را با نظریهٔ عمومی نشانه‌شناسی ارتباط داد؟ ما از آنجا ناگزیر از طرح این سؤال هستیم که ثابت شده است زیباشناسی سنتی قادر نیست با هنر قرن بیستم سازگار و همراه شود. به سخن دیگر، این نوع زیباشناسی هنوز به عصر جدید قدم نگذاشته است.

۱. فردینان دوسوسور نخستین کسی بود که علم نشانه‌شناسی را مطرح کرد و در سلسله درسهای خود در دانشگاه ژنو از آن سخن به میان آورد. سوسور اعتقاد داشت زبان‌شناسی، که تا آن زمان گامهایی بلند به جلو برداشته بود، در تحلیل نهایی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است و نشانه‌شناسی علم کلی نشانه‌هاست. بعداً در امریکا موریس در پرتو منطق کارناپ و روان‌شناسی رفتارگرا به مطالعات نشانه‌شناختی پرداخت و آن را از مسیر اصلی منحرف ساخت. در این جستار، نوعِ انگلوساکسونی

---

۲. متز در فیلمهای کلاسیکِ داستانی، که به سبک هالیوود به روایتگری می‌پردازند، فصول را به هشت طبقه تقسیم می‌کند، و همین هشت طبقه هستند که زنجیرهٔ همنشینی او را تشکیل می‌دهند. نگاه کنید به مقالهٔ استفان هیث با عنوان «فیلم / بافت / متن»، نشریهٔ اسکرین، سال ۱۴، شماره ۱ و ۲؛ علاوه بر این برایان هندرسون در مقالهٔ "Metz: Essais I and Film Theoty"، فیلم کوآرترلی، جلد ۲۸، شمارهٔ ۳ (بهار ۱۹۷۵)، توصیف دیگری از آرای متز همراه با نقد آنها به دست می‌دهد. این توصیف جامع است و از دیدگاهی روش‌شناختی صورت گرفته.

نشانه‌شناسی مد نظر ما نیست.

غالب تلاشهایی که برای تکامل نظرات سوسور در عرصهٔ نشانه‌شناسی صورت پذیرفته است، عمدتاً به بررسی خُرده زبانها می‌پردازند، خرده زبانهایی مانند علائم راهنمایی و علائم و انتقال پیام میان کشتیها و علائم قراردادیی که در میان دوستداران برخی فعالیتها رواج دارد. اما این نظامهای نشانه‌شناختی بسیار محدودند و عمدتاً زبان کلامی آنها را تغذیه می‌کند. رولان بارت در پی تحقیقاتی که دربارهٔ زبان مُد انجام داد به این نتیجه رسید که تنها در موارد بسیار نادری زبانهای غیرکلامی قادرند بدون کمکِ واژه‌های زبان کلامی به وجود آیند. دیگر بررسیهای اجمالیی که در این باره انجام گرفته است نیز گویای همین مطلب است. حتی رسانه‌هایی مانند موسیقی و نقاشی که نظامهای عقلانی بسیار پیشرفته‌ای برای خود پدید آورده‌اند نیز همواره نیازمند استفاده از کلمات هستند، بویژه آن گونه‌هایی که قبول عام یافته‌اند؛ و سینما نیز شاهد دیگری دال بر این مدعاست.

علی‌رغم این حقیقت که بسیاری برای سینما نوعی زبان، یا دست‌کم نوعی دستور زبانِ خاص خود، قائل شده‌اند، تا همین اواخر به رابطه میان نشانه‌شناسی و بررسی فیلم کمترین توجهی نشده بود. اغلب کسانی که برای سینما نوعی زبان قائل هستند اعتقاد دارند که نما (یا برداشت، هرچند که یکسان پنداشتن نما و برداشت مشکلاتی پدید می‌آورد) واژه‌گونه است، بدین معنی که با کلمه در زبان قابل قیاس است. و نیز معتقدند که ایجاد پیوند میان نماها از طریق تدوین نوعی نحو* است. این تصور بویژه در کتابهای مربوط به نظریهٔ فیلم و در محافل آموزشی رواج بسیار دارد ــ شاید به دلیل سادگی بیش از حدش که از نظر آموزشی جذابیت بسیار پدید می‌آورد.

۲. برجسته‌ترین نظریه‌پردازی که سینما را دارای نوعی زبان می‌دانست آیزنشتاین بود. بی‌تردید از آنجا که او خود کارگردانی بزرگ و نام‌آور بود نظراتش وزن و اهمیت خاصی می‌یافت. اما در طول سالیان چرخشی پدید آمده است آشکارا در خلاف جهت گذشته. برجسته‌ترین نظریه‌پردازی که با آرای آیزنشتاین به مخالفت برخاست آندره بازن بود که نظراتش به واسطه تأثیر عمیقی که بر نشریهٔ کایه دو سینما داشت شهرت بسیار یافته است. به طور کلی می‌توان گفت در نظر بازن، رنوار و ولز و

مورنائو و رسلینی قهرمانان میدان سینما بودند. او با شور و حرارت بسیار استفادهٔ آنان را از برداشت طولانی و نمای دوربین متحرک (تراولینگ) و حالت کانونی عمیق و نورپردازی و صحنه‌های طبیعی می‌ستود. استدلال اساسی او این بود که سینما باید تداوم و همگنی جهان واقعی را منعکس کند؛ حال آنکه مونتاژ دخالت آگاهانه و مخرب کارگردان در این فرآیند است. بی‌اعتمادی بازن به کارگردان او را به سمت نوعی از سینما سوق می‌دارد که با خط‌مشی اصلی نشریهٔ کایه دو سینما، یعنی پیروی از نظریهٔ مؤلف، در تعارض بود ــ و این نکته‌ای است که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

در سالیان اخیر، دو نظریه‌پرداز برجسته، چارلز بار و کریستین متز، بار دیگر اندیشه‌های بازن را مطرح ساخته‌اند و در تکامل و گسترش آنها کوشیده‌اند: بار در مقاله‌ای با عنوان «سینما سکوپ» در نشریهٔ فیلم کوآرترلی، تابستان ۱۹۶۳؛ متز در مقالهٔ «سینما؛ نظام زبان یا زبان؟» در نشریهٔ کامینیکاسیون، شمارهٔ ۴، سال ۱۹۶۴. بار در مقالهٔ خود چندان توجهی به زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی نشان نمی‌دهد، از همین رو ما هم در این مقاله توجه خود را عمدتاً به مقالهٔ متز معطوف کرده‌ایم، هرچند به برخی نظرات بار، بویژه به انتقاد آزاداندیشانهٔ او از نظریهٔ «مشارکت» آیزنشتاین و نیز به نظرات او دربارهٔ رابطهٔ میان بود و نمود اشاره‌هایی خواهیم کرد.

مقالهٔ متز توجه خاصی را می‌طلبد، زیرا او خود تربیت‌یافتهٔ محافل زبان‌شناسی است و ظاهراً شاگرد بارت بوده است. او از نظریه‌ها و تحولات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی به خوبی آگاه است، اما علی‌رغم چنین زمینه‌ای در هیئت قهرمانی ظاهر می‌شود که با پیروی از بازن از واقعگرایی جانبداری می‌کند و بر علیه زبان انگاری فیلم به پا می‌خیزد. او در بسیاری زمینه‌ها از بازن هم فراتر می‌رود، چنانکه در پسِ استفادهٔ فراوان او از زبان‌شناسی می‌توان نوعی زیباشناسی رمانتیکِ قویاً سنتی را در اندیشه‌اش باز شناخت. این گرایش او را تا بدانجا پیش می‌برد که به نظر می‌رسد از موضعی رمانتیک تلویحاً به نقد زبان‌شناسی ساختگرا می‌پردازد.

۳. با توجه به نظرات متز می‌توانیم برای سؤالات زیر به پاسخهایی روشن دست یابیم: قائل شدنِ رابطه میان زبان و نمادگرایی و شمایل‌نگاری و غیره با سینما، تا چه حد ذاتاً با سینما در تضاد است؟ فیلم تا چه حد قادر است، به قول بازن، از طریق بازآفرینی واقعیت و نیز بازآفرینی بیانگریِ طبیعی که در پدیده‌های جهان خارج

وجود دارد به انتقال معنا بپردازد؟ و آیا آنچه از واقعیت بر فیلم نقش می‌بندد مانند ماسکی است که از چهرهٔ مرده بر می‌دارند یا مانند تصویری است از ورونیکا[۳]؟ با توجه به اینکه فیلم واقعیت را در چارچوب نظامی کم و بیش دلبخواهی و غیر قیاسی قرار می‌دهد و بدین ترتیب آن را نه تنها به نحوی خیالپردازانه، که به یک معنی/به صورتی نمادین بازآفرینی می‌کند، تا چه حد واقعیت را و نیز بیانگری طبیعی را تغییر می‌دهد و با دخالت در آنها تباهشان می‌سازد؟

پاسخ تلویحی متز این است که سینما می‌تواند بیانگریِ طبیعی را افزایش دهد و نیز می‌تواند (و در حقیقت باید) آن را در چارچوب داستانی تخیلی قرار دهد ــ که در این صورت بیان طبیعی از سبک و کیفیت تازه‌ای برخوردار می‌شود. نظر متز را در این زمینه می‌توان در جدول زیر به نمایش درآورد:

	طبیعی	فرهنگی
سینما	تصاویر دارای دلالت صریح که سطح اولیهٔ بیانگری را از طبیعت می‌گیرند.	ترکیب‌بندی دارای دلالت تلویحی که تصاویری با سطح ثانویهٔ بیانگری ارائه می‌دهد (مانند ترکیب‌بندی مثلثی شکل سرها در زنده باد مکزیک) و می‌تواند به دلالت صریح و غیربیانی تبدیل شود (مانند برشهای موازی گریفیث، که در اصل بیانی هستند، اما بعداً به بخشی از رمزگانی قراردادی تبدیل شدند)
ادبیات		کلمات دارای دلالت صریح و «زبان غیربیانیِ قبایل» که از طریق ترکیب‌بندی تلویحی از قدرت بیانگری برخوردار می‌شوند.

در جدول بالا می‌توان برخی از ویژگیهای جالب توجه و غیرمنتظرهٔ رویکرد متز را بروشنی مشاهده کرد. نخست اینکه او برای مفاهیم «دلالت تلویحی» و «دلالت صریح» اهمیت خاصی قائل است. دربارهٔ این دو مفهوم، که به گمان من متز از طریق یلمزلف و بارت با آنها آشنا شده است، اول بار جی. اس. میل به بحث پرداخته است. البته در نظر میل، این دو مفهوم محصول نهاییِ رشد و تکامل طولانیی است که در

---

۳. اشاره به سن ورونیکا که به اعتقاد مسیحیان تصویر واقعی چهرهٔ مسیح بر دستمالش نقش بسته بود. ــ م.

زیباشناسی رمانتیک به وقوع پیوسته است؛ و در پس آنها می‌توان تمایزی که کالریج میان «تصور» و «خیال» قائل بود و نیز نگرش کلی رمانتیسم آلمان در قرن هجدهم را بوضوح مشاهده کرد. (البته ما نقطهٔ آغاز را جی. اس. میل فرض می‌کنیم؛ پس از او به ریچاردز می‌رسیم و سپس به چارلز بار). نکتهٔ دیگری که از جدول بالا درمی‌یابیم این است که متز می‌کوشد نظریه‌های بیانی و تقلیدی هنر را، که در نگرش سنتی متضاد با هم تلقی می‌شوند، با یکدیگر ترکیب کند، و بر آن است که این مهم را از رهگذر تلفیق خلاقیت کارگردان در عرصهٔ ترکیب‌بندیِ بیانی و بیانگریِ طبیعی به انجام رساند. (بار در ضدیت با نظریهٔ هنریی که خلق اثر هنری را فرآیندی عملی و ارادی و خطابه‌ای فرض می‌کند، آشکارا از میل تبعیت می‌کند. بنا به عقیدهٔ میل هنگامی که بیان شخصی «با هدفی خاص و با قصد تأثیر گذاشتن بر دیگران در هم بیامیزد، دیگر شعر نخواهد بود، بلکه به خطابه تبدیل می‌شود.» ضدیت بار با آیزنشتاین نیز از همین موضع صورت می‌گرفت، چرا که او آیزنشتاین را مبلّغ سیاسی به شمار می‌آورد. بار تا آنجا پیش می‌رود که استفادهٔ آیزنشتاین را از مونتاژ با فیلمهای تبلیغاتی مقایسه می‌کند و نتیجه می‌گیرد که وی از رهگذر همین نگرش نظریهٔ زبان را مستقیماً با نظریهٔ هنر پیوند می‌دهد).

نکتهٔ دیگری که در نگرش متز حائز اهمیت است این است که او باور ندارد در سینما میان «شعر» و «نثر» تمایزی وجود داشته باشد. به عبارت دیگر، او تمایز میان شعر و نثر سینمایی را یکسره انکار می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید «میان فیلمی ساختهٔ فللینی و فیلمی که نیروی دریاییِ امریکا برای آموزش انواع گرهها به ملوانان تازه وارد ساخته است، از آنجا تمایز وجود دارد که این دو فیلم به دست کارگردانانی با اهداف و استعدادهایی متفاوت ساخته شده‌اند، نه اینکه این دو فیلم از نظر نظام نشانه‌شناختیِ ذاتی خود با هم متفاوت باشند.» متز با چنین نگرشی در تضاد آشکار با پازولینی، کارگردان ایتالیایی، است، زیرا پازولینی مبدع نظریه‌ای است با عنوان «شعرشناسی سینما» که عمیقاً از زبان‌شناسی ساختگرا تأثیر پذیرفته است. نگرش متز نتیجهٔ گریزناپذیر اعتقادش به این است که تمامی تصاویر بصری، حتی گره یک طناب، دارای قدرت بیانگری هستند (هرچند او نگفته است که همهٔ آنها قدرت بیانگریِ یکسانی دارند)، حال آنکه واژه‌ها فاقد چنین توانی هستند، مگر

اینکه به روش خاصی به کار گرفته شوند. البته او در یکی از پاورقیهای خود بر وجود مشکلات و نقایصی در نگرش خود اذعان می‌کند، و آن هنگامی است که تحلیلهای بالی را دربارهٔ بیانگری خود انگیخته در زبان عامهٔ مردم نقل می‌کند (که در حقیقت مبنای نظریهٔ ماکاروفسکی در باب زیباشناسی است). متز در آن پاورقی تفاوتِ میان بیانگری و غیربیانگری را که قبلاً مبنای تفاوت میان شعر و نثر می‌دانست، به تفاوت میان رمزگان و پیام نسبت داده است.

متز در ادامهٔ بحث می‌گوید از آنجا که سینما به واسطهٔ ویژگیهای خاصی که دارد «به نحوی همگن از وجهی تلویحی برخوردار است»، یعنی همواره دلالتهای تلویحی پدید می‌آورد، به ذات خود هنر است و اگر هم زبان و رمزگان داشته باشد، از ویژگیهای ثانویهٔ آن است. البته ما در اینجا حق داریم که توجه خود را به دورهٔ آغازین رمانتیسم در قرن هجدهم معطوف کنیم، که با روسو و ویکو آغاز می‌شود و اینان، به گفتهٔ ونتوری، هنر را طلیعهٔ دانش می‌دانستند. متفکران آلمانی نیز همین نظر را ترویج و تبلیغ می‌کردند. هامان، فیلسوف آلمانی که پیرو ایدئولوژی «طوفان و اضطراب» بود، اعتقاد داشت نسبت شعر به نثر مانند نسبت معاملهٔ پایاپای به بازرگانی است. به همین منوال، متز نیز در توصیفی که از هنر سینما در مراحل آغازین آن به دست می‌دهد به نظریه‌های رمانتیستهای قرن هجدهم که اعتقاد داشتند در جوامع ابتدایی زبان از بطن هنر پدید آمده است اشاره می‌کند. او بر اساس همین دیدگاه برش موازی را چنین توضیح می‌دهد: این تدبیر که اینک تنها برای نشان دادن وقوع همزمان دو رویداد در دو مکان متفاوت به کار می‌رود، در آغاز تدبیری بود با دلالت تلویحی و هدف آن، مانند تدبیر «نجات در آخرین لحظهٔ گریفیث»، ایجاد هیجان بود. از این رو تعجب‌آور نیست که متز علی‌رغم تعلق خاطر به واقعیت طبیعی، فیلمهای مستند را سخت مورد انتقاد قرار می‌دهد، زیرا اعتقاد دارد این فیلمها به جای اینکه جهان خارج را در بافتی داستانی مورد استفاده قرار دهند و از آن برای برانگیختن عواطف سود جویند، تنها به عملی پیش پاافتاده بسنده می‌کنند و به توصیف صریح جهان خارج می‌پردازند. در حقیقت، چنانکه خواهیم دید، متز هسته‌های اولیهٔ دستور زبان سینما را تنها در شیوه‌های مختلف روایتگری می‌بیند.

با توجه به آنچه در بالا آوردیم، بی‌تردید متز با آیزنشتاین خصومت می‌ورزد،

زیرا آیزنشتاین با افتخار اعلام می‌کرد روشنفکری است که آرزویش این است که سرمایهٔ مارکس را به صورت فیلم درآورد؛ و همواره عواطف را با تکانه و شوک ارتباط می‌داد و به تأثر و شور و شعف باور نداشت، مگر اینکه آنها را به صورت حرکاتی آشکار در چهره و اندام افراد مشاهده می‌کرد؛ و از همین رو بود که در نمایشهای تئاتریِ خود «خشم را با پشتک وارو، شادی را با پرتاب کردن یکدیگر و شور و شوق را با عملیات آکروباتیک» درهم می‌آمیخت. آیزنشتاین به پیروی از مایرهولد اعتقاد داشت که واقعیت عادی از ایجاد تکانه و وارد آوردن ضربات روانی عاجز است و نمی‌تواند تماشاگرانی را که در یأس و ایدئولوژی خاص خود غرق گردیده‌اند تغییر دهد. به نظر او برای اینکه هنر نقش متحول‌کنندهٔ خود را ایفا کند باید به اغراق و سبک‌پردازی روی آورد. نکتهٔ جالب توجه این است که در اینجا نیز با میراثی از رمانتیسم روبه‌رو هستیم، لیکن میراثی متفاوت با آنچه مد نظر متز است. در این رمانتیسم با تلفیقی از سبک گروتسک و کمدیادلارته و کاریکاتور سر و کار داریم. البته در اینجا سبک گروتسک با سبک پر عظمت لانجینسیِ[۴] شکسپیر و سبک گاریک، که به سبک شکسپیرِ دورهٔ رمانتیسم شهرت دارد، در تقابل قرار می‌گیرد.

لیکن متز بیش از هر چیز با روش عقلانی ساختن و سبک‌پردازی آیزنشتاین مخالف است. او روش آیزنشتاین را روشی ماشینی می‌داند: نخست واقعیت را به واحدهای «هم ـ نقش» تجزیه می‌کند، سپس این واحدها را در قالب کلیتی جدید، که حیات و روح از آن زدوده شده است، سازمان می‌دهد. محصول جدید نه از فرآیندی خلاقانه، که از فرآیندی مکانیکی نشئت می‌گیرد. متز و بار هر دو برای توصیف این فرآیند از اصطلاح «تصویر بدلی» سود می‌جویند. بار می‌گوید: «پودوفکین (بار چندان تلاشی برای تمایز میان آیزنشتاین و پودوفکین به خرج نمی‌دهد) مانند نانوایی است که ابتدا مواد مغذی آرد را از آن بیرون می‌کشد، سپس آن را عمل می‌آورد و سرانجام بخشی از مواد مغذی را که از آرد گرفته است، تحت عنوان مواد اضافی، برای بهبود کیفیت به خمیر اضافه می‌کند. البته محصول نهایی ممکن است قابل خوردن باشد، اما هرگز نمی‌توانیم آن را تنها روش پخت نان بدانیم، و بی‌تردید

---

۴. منسوب به لانجینس، منتقد برجستهٔ یونانی در قرن اول میلادی. ــ م.

می‌توانیم از آن به دلیل اینکه مراحلی اضافی را شامل می‌شود و محصولی "مصنوعی" تولید می‌کند انتقاد کنیم. با تعمیم همین مثال می‌توانیم بگوییم تجربه‌ای که مقبول زیباشناسی سنتی قرار می‌گیرد تجربه‌ای از اساس آبکی و مصنوعی است. دو صفت مصنوعی و آبکی، علاوه بر معنای خود که در کاربرد معمولی از آنها استفاده می‌شود، در معنای استعاری برای تحقیر و توهین به کار می‌روند. و این دو واژه هرگاه برای توصیف آثار هنری به کار روند بی‌تردید معنای مجازی آنها مد نظر است، هرچند که رابطهٔ میان آن دو همچنان ثابت می‌ماند.» متز تصنعی بودن کار آیزنشتاین را با مثالهای زیر نشان می‌دهد: «رابطهٔ میان پای مصنوعی با پای طبیعی، که مانند رابطهٔ پیام سیبرنتیکی با بیان انسانی است، و نیز با الهام از مکانو می‌توان اشیائی را با هم مقایسه کرد که تفاوتشان چندان زیاد نباشد ــ مثلاً شیرخشک با نسکافه یا انواع مختلف رباتها با یکدیگر.»

از همین رو، رسلینی در نظر بار و متز کارگردانی تمام عیار جلوه می‌کند، حال آنکه آیزنشتاین به نانی تشبیه می‌شود که با مواد مصنوعی سفید شده است. متز در تقبیح آیزنشتاین تا آنجا پیش می‌رود که از قلمرو سینما خارج می‌شود و استادان بزرگ ساختگرایی، بویژه کلود لوی ـ اشتراوس را نیز با این ادعا که تحت عَلَم حیاتگرایی الگوی ذهنی را بر واقعیت مرجح می‌دارند، مورد عتاب قرار می‌دهد. متز در حقیقت نمک می‌خورد و نمکدان می‌شکند. او «انسانِ ساختاری» بارت را آدمکی با اعضای مصنوعی فرض می‌کند که سخنانش مانند پیامهای کامپیوتری بر اساس نظام دودویی است. این موجود که در حقیقت هیولایی مجسم است، آنگاه که به ساختن فیلم روی می‌آورد. آثاری مانند اعتصاب و اکتبر می‌سازد!

متز که از بار محتاطانه‌تر سخن می‌گوید ــ چرا که در فرانسه قلم می‌زند نه در کالیفرنیا ــ تقبیح «ذهن کنترل‌کنندهٔ» آیزنشتاین را مستقیماً با تقبیح دیدگاه سیاسی او ارتباط نمی‌دهد. (بار که به ایدئولوژی مبتنی بر انتخاب و قضاوت آزادانه اعتقاد دارد و طبیعتاً توجه خود را از نمود به بود معطوف می‌کند، از استفادهٔ پره‌مینگر از سینماسکوپ چنان سخن می‌گوید که یادآور اظهار نظر دو پهلوی بازن دربارهٔ حالت کانونی عمیقِ وایلر است: «حالت کانونی عمیق وایلر در پی این است که همچون وجدان تماشاگر امریکایی و قهرمانان فیلم، آزاداندیش و خالی از تعصب باشد.»

جالب توجه اینکه نورمن فروچتر در مقاله‌ای از نظرات بار حمایت می‌کند که هدفش این است به نوجوانان کم تجربه‌ای که به قول او دقت بصریشان هنوز در اثر آشنایی با اندیشه‌ها و مفاهیم نحیف و ناتوان نشده است سنجش و ارزیابی فیلم را بیاموزد!) متز با تمام توان خود ــ و ما تاکنون میزان تعهد او را به حیاتگرایی و رمانتیسم شاهد بوده‌ایم ــ می‌کوشد چنان بحث کند که گویی استدلالهایش بخشی از مباحث دانشگاهی دربارهٔ مباحث پیچیدهٔ نشانه‌شناسی هستند. او آیزنشتاین را به واسطهٔ اینکه از حالت طبیعی اشیاء (که مانند لبخند شادی بر چهرهٔ کودک، مداوم و جهانی و بدون دلالتی خاص است) ناخشنود است و در تصاویر دلالتها و مفاهیم خاصی را می‌جوید و از همین رو در دام زبان‌انگاری فیلم فرو غلتیده است، سزاوار نکوهش بسیار می‌داند.

متز در حقیقت به همان ساده‌سازیی دست می‌زند که دیگران را، از جمله آیزنشتاین را، به خاطر آن به باد انتقاد گرفته است. او جسته و گریخته به فضای فکری و روشنفکرانه‌ای اشاره می‌کند که آیزنشتاین در آن نشو و نما یافته است؛ و از همین رو توجه خود را به تحصیلات آیزنشتاین در رشتهٔ مهندسی و پیوندهایش با مکتب سازه‌گرایی* معطوف می‌کند، اما این نهایت کاری است که متز در انجام آن می‌کوشد. البته قصور متز تا حدی قابل درک است، چرا که اکنون بسیار دشوار است فضای فکری روسیه را در دههٔ ۱۹۲۰ بازسازی کرد. برای چنین کاری باید دربارهٔ آثار و اندیشه‌های مایرهولد و فورگر و تریتیاکوف و دیگران دربارهٔ تئاتر، و نیز دربارهٔ نظرات صورت‌گرایان روسی در زمینهٔ سینما بسیار بیشتر بدانیم. آگاهی از مسائل بالا از این نظر مهم است که می‌توانیم از رهگذر آنها ارتباط میان بررسی زبان و بررسی سینما را، که در آثار نظری آیزنشتاین کاملاً هویداست، درک کنیم. اکنون می‌دانیم که از شکلوفسکی یک کتاب و دستنوشته‌هایی دربارهٔ ادبیات و سینما باقی مانده است؛ آیخن بام دربارهٔ شعرشناسی سینما گلچینی فراهم آورده بود؛ تینیانوف برای فِکس چندین فیلمنامه تدوین کرده بود؛ فیلمنامهٔ توفان بر فراز آسیا، ساختهٔ پودوفکین، به قلم بریک تحریر شده بود و هم او در مقالاتی به لحاظ نظری از سینما ـ چشمِ ورتوف دفاع کرده بود ــ که متأسفانه بخش اندکی از نوشته‌های او به زبان انگلیسی برگردانده شده‌اند. اما دربارهٔ آیزنشتاین و رابطهٔ او با محیط اجتماعی و فرهنگی خویش و نیز

رابطه‌اش با انقلاب بلشویکی بسیار بیش از آنچه متز گفته است می‌توان سخن گفت.

نکتهٔ مهمی که در دفاع از آیزنشتاین می‌توانیم مطرح کنیم این است که تصور او از جهان و هنر با تصورات بار و متز یکسره متفاوت بود. او اعتقاد نداشت که جهانِ نمودها خودبه‌خود معنایش را به تماشاگر عادی عرضه می‌کند، چرا که به اعتقاد او نمودهای جهان خارج تنها پیشداوریها و ایدئولوژی تماشاگر را تغذیه می‌کنند، به این معنی که به قول آلتوسر «وقتی ما از ایدئولوژی سخن می‌گوییم باید بدانیم که ایدئولوژی در تمامی فعالیتهای آدمی رسوخ می‌یابد و با تجربه زندهٔ هستی انسانی یگانه است.» آیزنشتاین اعتقاد داشت تماشاگر را باید از نظر عاطفی برانگیخت تا در به تصویر آوردن جهان به شکلی جدید شرکت جوید؛ باید از تماشاگر خواست از رهگذر فرآیندی شبیه به روش سقراط به ادراک فیلم دست یابد و جهان را به طریقی جدیدمعنا کند، معنایی که ذاتیِ نمودهای جهان است اما از آنها فراتر می‌رود، معنایی خاص و منحصر به فرد. این عمل هرچند نوعی شکل‌پردازی است، اما چنان است که می‌توان تجربه و افکار آینده را در آن گنجانید. نگرش آیزنشتاین از بسیاری جنبه‌ها با نگرش برشت شباهت دارد. افزون بر این، آیزنشتاین از این نظر که از رهگذر اندیشه‌های مارکس و فروید به چنین نگرشی رسیده بود، به لوی ـ اشتراوس شبیه است؛ و برای متز نیز روش درست آن بود که پیوند میان نگرش آیزنشتاین و اندیشه‌های مارکس و فروید را دریابد. پر واضح است که تفاوت میان نگرشهای آیزنشتاین و متز مسئله‌ای نیست که صرفاً به اشتباهی نشانه‌شناختی مربوط باشد، بلکه این تفاوت از اختلافی عمیق در جهان‌بینیها حکایت دارد. البته اگر آثار آیزنشتاین را گرامی بداریم به این معنا نیست که مثلاً فیلمهای رسلینی فاقد ارزش است، بلکه باید به آثار این دو تن از دیدگاههای متفاوتی نگریست. آثار این دو فیلمساز از برجسته‌ترین آثار سینمایی محسوب می‌شوند، اما باید آنها را از منظر سبک‌شناسی و ایدئولوژی مد نظر قرار داد، چرا که نمی‌توان اعتبار آنها را صرفاً بر اساس قوانین علم نشانه‌شناسی باز شناخت. همین نکته، به طریق اولی، دربارهٔ آثار پره‌مینگر نیز صدق می‌کند.

از سوی دیگر، متز در انتقاد از آیزنشتاین به خاطر زبان‌انگاری فیلم کاملاً محق است، زیرا در زمینهٔ زبان سینما باید بکوشیم به نگرشی بسیار انعطاف‌پذیرتر از آنچه

آیزنشتاین در شکل فیلم و مفهوم فیلم مطرح ساخته است دست یابیم. اما همان طور که متز نیز اذعان دارد، در این دو کتاب نکته‌های بسیاری است که باید در هر نظریه‌ای که در آینده ابداع می‌گردد گنجانیده شوند. برای مثال بخش «رنگ و معنا» برای فردی که به تکامل نشانه‌شناسی علاقه‌مند است اهمیت بسیار دارد. در این بخش آیزنشتاین چنین نتیجه می‌گیرد: «در هنر روابطِ مطلق عامل تعیین‌کننده نیستند، بلکه عامل تعیین‌کننده روابط دلبخواهی و قراردادی هستند، روابطی که این یا آن اثر هنری در چارچوب نوعی نظام تصویری خاص تحمیل می‌کند. بنابراین هیچ‌گاه نمی‌توان دربارهٔ مفاهیم نمادین رنگها دستورالعمل ثابتی ارائه داد، زیرا تأثیر عاطفی و نقش رنگها از نظام طبیعیی نشئت می‌گیرد که نمایش تصویریِ یک اثر هنریِ مشخص ایجاد می‌کند.» این سخن هم با نظر سوسور دربارهٔ ماهیت دلبخواهی (غیر قیاسیِ) نشانه هماهنگی دارد، هم با پیشرفتهای اخیر در نقد فیلم ــ که عمدتاً در نشریهٔ موی طرح و شرح شده‌اند و با توجه به شیوهٔ استفاده کارگردانانی همچون سیرک و مینلی و رای و گودار از رنگ حاصل شده‌اند.

نکتهٔ آخر اینکه، چون یکی از ارکان نشانه‌شناسی بررسی مفهوم صریح و انتزاعی است، و نه بازآفرینی صِرفِ مفهوم طبیعی اشیاء، متز اعتقاد دارد مطالعات نشانه‌شناختی در سینما تنها در دو زمینه امکان‌پذیر است. یکی از این دو زمینه شمایل‌نگاری* است، که متز در مورد آن از سخنان ریوپِیْروت دربارهٔ تمایز میان کابوهای خوب و بد نقل‌قول می‌کند. به گفته ریوپِیْروت این قرارداد که کابوهای خوب پیراهن سفید و کابوهای بد پیراهن سیاه دارند، نوعی شمایل‌نگاری بسیار محدود و موقتی است. از قضا اروین پانوفسکی، برجسته‌ترین دانشمند در این رشته، نیز می‌گوید نمونه‌هایی مانند استفاده از سبیل سیاه و عصا برای تبهکاران؛ استفاده از رومیزی شطرنجی برای نشان دادن محیطی فقیرانه و در عین حال سرشار از صدق و صفا؛ و استفاده از قهوهٔ صبحانه برای القای اینکه زوج مورد نظر تازه ازدواج کرده‌اند، همگی با پیدایش سینمای ناطق محکوم به نابودی هستند. هرچند سوگواری پانوفسکی برای این قبیل نشانه‌ها زود هنگام بود ــ زیرا این نشانه‌ها، دست‌کم در برخی گونه‌های سینمایی، تا مدتها دوام آوردند ــ اما آشکار است که برنامه‌ریزی برای شمایل‌نگاری در هیچ عنصری آنچنان که در نقاشیهای دورهٔ رنسانس شاهد

هستیم برجسته و دارای منزلت نبوده است.

افزون بر این، متز انواع مختلف برشهای قراردادی، مانند رجوع به گذشته و نما ـ نمای عکسِ جهت را بررسی می‌کند و مدعی است که این‌گونه برشها تاکنون از نوعی ارزش ساختی و هنجاری برخوردار گردیده‌اند. او بحق بر این نکته تأکید/دارد که تدابیر بالا کلیشه نیستند، بلکه از ویژگیهای نحوی (یا زنجیره‌ای) برخوردارند، همان طور که استفادهٔ فلوبر از «زمان ناقص دستوری» به کار بستن نوعی کلیشه نیست، بلکه بهره گرفتن از یک ویژگی قراردادی زبان است (ویژگیی که دائمی است و برای مقاصد گوناگون کاربرد دارد). متز همچنین با اشاره به فیلم طناب، ساختهٔ هیچکاک، می‌گوید ویژگیهای نحوی سینما [برخلاف زبان] ضروری و اجتناب‌ناپذیر نیستند. (به گمان من در این زمینه خواب اثر وارهُل مثال مناسبتری است.) اما اینکه متز برای فیلم ویژگیهایی نحوی قائل است، هرچند آنها را نه بنیادین و جهانی بلکه ثانویه و محدود می‌داند، برایش مشکلاتی به بار می‌آورد؛ زیرا دیدگاهش به زبان فیلم تا حدی به دیدگاه سنتی آیزنشتاین نزدیک می‌شود. از همین رو او ناچار است بپذیرد که آلن رنه بیش از آنکه در مسیر تحول تدریجی گام بردارد در مسیر تغییر فنون و شگردهای سینمایی گام برمی‌دارد، و نیز ناچار است مونتاژِ نوـآیزنشتاینی گودار را تحت عنوان نه چندان روشنِ «استعارهٔ غیر داستانی» نوعی ویژگی نحوی به شمار آورد. متز به دنبال تغییرات عملیی که سرشت سینما را تغییر داده‌اند ــ و وی اذعان دارد که نادیده گرفتن فیلمسازانی مانند گودار و رنه به معنای کنار گذاشتن کل سینمای مدرن است ــ ناگزیر می‌شود از مطلقگرایی دست بشوید و بر پیشرفت سینما در دو مسیر متفاوت صحه بگذارد. از سوی دیگر او با شادی اعلام می‌کند که گرایش به لومیر، گرایش به مِلی‌یِس را یکسره از صحنه بیرون رانده و آن را تنها به برخی گونه‌های فرعی سینما محدود کرده است. اما حتی این ادعای او نیز بسیار جسورانه به نظر می‌رسد. زیرا حتی اگر اکنون نگرش مِلی یِس را تنها در آثار معدودی مانند ساخته‌های هامر و فیلمهای علمی ـ تخیلی شاهد باشیم، باز هم نمی‌توان سنتی را که فیلمهای موزیکال آرتور فرید و بویژه پرفروش‌ترین فیلمهای این تهیه‌کننده، یعنی ساخته‌های جین کلی و استانلی دانن را نیز شامل می‌شود، یکسره به کنار نهاد.

متز از آنجا که ویژگیهای زبانی را بجز در فن روایت تقریباً در هیچ جای دیگری

جست و جو نمی‌کند، دامنهٔ کار خود را بسیار محدود کرده است. اگر او در زمینهٔ روایت فنون مورد نظر پروپ را ــ که خود آنها را نام می‌برد و ما نیز دربارهٔ آنها به بحث خواهیم پرداخت ــ می‌آزمود و می‌پروراند و آنها را به شیوه‌ای بسیار دقیقتر، از عناصری اصلی به عناصری فرعی در سطح عبارت یا فصل (سکانس) تنزل می‌داد، بی‌تردید کاری ثمربخش‌تر به انجام رسانده بود. اما پیش از بحث بیشتر در این باره بهتر است برای ورود به بحث نشانه‌شناسی سه نکته را که متز از آنها غافل مانده است مطرح کنیم. این سه نکته با یکدیگر تفاوت بسیار دارند و من نیز در این مرحله قصد ندارم رابطهٔ میان آنها را کشف کنم. نکات مزبور ممکن است التقاطی به نظر برسند، زیرا از منابع مختلف بر گرفته شده‌اند: دربارهٔ چشم‌اندازهای جمله کارکردیِ ویلم ماتیسیوس؛ جامعه‌شناسی زبانِ بازیل برنشتاین؛ و مطالعات یرژی ولتروسکی دربارهٔ تئاتر.

۴. ماتیسیوس، زبان‌شناس چک، ابتدا دانشجوی زبان انگلیسی بود، اما پس از اینکه در ایام جوانی بینایی خود را از دست داد توجه خویش را به زبان چک معطوف کرد و به مقایسهٔ زبان انگلیسی با زبان چک پرداخت. یکی از ابداعات او این بود که هر جمله را به لحاظ کارکرد به دو جزء تقسیم کرد: صدر و خبر. صدر به آن بخش از جمله اطلاق می‌شود که اطلاعاتی را که قبلاً می‌دانیم انتقال می‌دهد؛ و خبر آن جزئی است که اطلاعات تازه را منتقل می‌سازد. ماتیسیوس بر آن بود تا شیوه‌های مختلفی را نشان دهد که ساخت نحوی جملات این دو زبان با ساخت صدر و خبر آنها منطبق می‌شود. آشکار است که اگر برای تحلیل فصلهای فیلم و بررسی مسائلی مانند نمای معرف و تعلیق و غافلگیری و غیره مطالعات این زبان‌شناس را به کار بندیم بسیار ثمربخش خواهد بود. برای مثال، با توجه به نظرات ماتیسیوس در آثار هیچکاک تناقض جالب توجهی به چشم می‌خورد: هیچکاک از یک سو همواره تأکید دارد که مکان وقوع رویداد باید به درون رویداد راه یابد. بدین ترتیب اگر به زبان ماتیسیوس سخن بگوییم، خبر و صدر در هم می‌آمیزند، زیرا در غیر این صورت خبر بی‌آنکه نقشی در ارائهٔ اطلاعات ایفا کند نادیده گرفته خواهد شد. از سوی دیگر، بر اساس نظریه‌ای که هیچکاک از آن پیروی می‌کند و به نظریهٔ مک گافین موسوم است، پیرنگ حول خبری که به عمد هیچ‌گاه با خبر درهم نمی‌آمیزد شکل

می‌گیرد ــ مسئله‌ای که یادآور مفهوم مانا از دیدگاه لوی ـ اشتراوس است.

برنشتاین مسئلهٔ کاملاً متفاوتی را مطرح می‌کند. او که جامعه‌شناسی انگلیسی است توجه خویش را به انتقال فرهنگ از طریق زبان معطوف ساخته است. هم اوست که مفاهیم رمزگان «محدود» و رمزگان «گسترده» را ابداع کرده است.[۵] هنگامی که از رمزگان محدود استفاده می‌شود ساختهای نحوی تا حد زیادی قابل پیش‌بینی هستند و گوینده مقصود خود را از طریق علائم غیر زبانی بیان می‌کند. اما در هنگام استفاده از رمزگان گسترده پیش‌بینی‌پذیری نحوی کاهش می‌یابد و فرد مقصود خویش را از طریق خودِ زبان بیان می‌کند. برنشتاین می‌کوشد مشکلاتی را که فرزندان طبقات زحمتکش در تحصیل با آن دست به گریبان‌اند و در پرتو همین دو مفهوم توضیح دهد (کودکان این اقشار که رمزگانی «محدود» را آموخته‌اند به مدارسی وارد می‌شوند که از رمزگانی گسترده استفاده می‌کنند). چنین می‌نماید که نظرات برنشتاین را می‌توان برای ایجاد تمایز میان فیلم مؤلف و فیلم گونه‌ای (خواه گونه‌های گانگستری و وسترن امریکایی، خواه گونهٔ هنری اروپایی) نیز به کار بست.

نکتهٔ سوم از نظرات وِلتروسکی، یکی دیگر از اعضای مکتب پراگ دربارهٔ انسان و شیء در تئاتر اخذ شده است. وِلتروسکی محوری را توصیف می‌کند که در یک سوی آن دلالت و در دیگر سوی آن کنش قرار گرفته است و بازیگر تئاتر می‌تواند در میان این دو حد ایفای نقش کند. نهایت کار بازیگر این است که حامل کنش باشد؛ و از این حد تا حد دیگرِ محور درجات گوناگونی از کنش را شاهد هستیم: از نقشهایی مانند خدمتکاران گرفته تا نگهبانان و دربانان؛ و هرچه به انتهایِ دیگر محور نزدیک می‌شویم از میزان کنش کاسته می‌شود تا سرانجام به جایی می‌رسیم که بازیگر همچون جزئی از دکور صحنه است. اشیاء نیز بر روی همین محور، اما در جهت معکوس، حرکت می‌کنند. بدین معنی که می‌توانند جزئی از دکور باشند یا نقشی کوچک در کنش ایفا کنند و یا خود به عامل اصلی کنش تبدیل شوند ــ برای نمونه می‌توان پلیکان، ساختهٔ استرینبرگ، را شاهد مثال گرفت؛ در این نمایش طوفان در

---

۵. منظور برنشتاین از رمزگان محدود، زبان طبقات پایین جامعه است که از ویژگیهای بنیادین آن وجود واژگان محدود است؛ و رمزگان گسترده، زبان قشرهای بالا و فرهیختهٔ جامعه است که واژگانی وسیع و پیچیده دارد. ــ م.

درون خانه می‌پیچد، درها را به هم می‌زند و چراغها را خاموش می‌کند. در تئاتر مشرق‌زمین این نوع شخصیت بخشی به اشیای طبیعی بسیار به چشم می‌خورد. این نگرش را دربارهٔ سینما نیز می‌توان به کار بست و شاید بتوان با بررسی حرکات و اشارات و انتقال پیام از طریق رقص در تکامل آن اهتمام ورزید. و شاید حتی بتوان رؤیای بالاش را محقق ساخت و با گسترش مطالعاتِ بردویستل دربارهٔ ایماشناسی و ضبط حرکات چشم و دهان و چهره به تدوین فرهنگ حالات چهره نائل آمد. در اینجا ما بار دیگر به سنت چهره‌شناسی لاواتر و لنتس، که آن همه نظر آیزنشتاین را به خود جلب کرده بود، سر و کار داریم.

۵. اینک باید به مسائل مربوط به تحلیل روایت و پیرنگ و نیز ساختار زنجیره‌ای و عناصر اصلی سازندهٔ آن بازگردیم. این مسائل ما را با مسئلهٔ رابطه میان سینما و اسطوره و نیز رابطه میان مردم و هنر توده‌ای مواجه می‌سازند. کارهای مقدماتی و بنیادین در زمینهٔ تحلیل پیرنگ به همت دانش‌پژوهانی صورت بسته است که دربارهٔ افسانه‌های قومی به بررسی پرداخته‌اند ــ مطالعات اُلریکِ دانمارکی و پروپِ روسی دو گام اساسی در این جهت به شمار می‌آیند. پروپ، که نظراتش برای مقصود ما بسیار جالب توجه می‌نماید، پیرنگ را به زنجیره‌هایی از حرکات و کارکردها تجزیه می‌کرد و اعتقاد داشت این زنجیره‌ها ترتیب منطقی ساخت پیرنگ را بازنمایی می‌کنند. او در مطالعات خویش به این نتیجه شگفت‌انگیز رسید که تمامی قصه‌هایی که او بررسی کرده بود، علی‌رغم غنا و تنوع بسیار، ساختار پیرنگِ تمامی آنها یکسان است. هرچند نتیجه‌گیری او را می‌توان مورد سؤال قرار داد، اما در سودمندی روشِ کارِ او تردید نمی‌توان داشت.

تا آنجا که من می‌دانم آثار سه تن که کوشیده‌اند کار پروپ را توسعه و تکامل بخشند اکنون به زبان انگلیسی در دسترس هستند: مطالعات داندی دربارهٔ افسانه‌های سرخپوستان؛ تحلیلهای اومبرتو اِکو دربارهٔ رمانهای باند در کتاب مسئلهٔ باند؛ بررسیهای لوی ـ اشتراوس دربارهٔ اسطوره.

هر یک از این سه تن در آراء و اندیشه‌های پروپ اندکی تجدید نظر کرده‌اند: داندی با پیروی از پایک مفهوم **کارکردها** را بر حسب نقشمایه و نقشمایه‌گونه مجدداً تنظیم می‌کند؛ به عقیدهٔ اکو پیرنگهای جیمز باند به بازیی شبیهند که در آن رمزگان

خاصی وجود دارد، و اکو این رمزگان را با مجموعه‌های دودویی متشکل از تقابلها پیوند می‌دهد (مثلاً باند در مقابل تبهکار؛ باند در مقابل زن؛ جهان آزاد در مقابل شوروی؛ رفاه در مقابل تنگدستی). اکو بدین ترتیب نظرات پروپ را به بدنهٔ اصلی زبان‌شناسی ساختگرا بسیار نزدیکتر می‌سازد. لوی ـ اشتراوس تحلیلی به دست می‌دهد که تکرار و حشو بودن برخی اجزای اسطوره‌ها را بروشنی توجیه می‌کند. او در تحلیل خود در زمینه‌های متفاوتی به مقایسه دست می‌زند، مثلاً پارتیتور ارکستر و فالگیری را با ورق بازی مقایسه می‌کند. افزون بر این، لوی ـ اشتراوس در مطالعات خود دو جنبهٔ همزمانی* و درزمانی* را نیز مدنظر قرار می‌دهد.

می‌توانیم براساس آرای پروپ دربارهٔ مسائلی که در این قسمت مطرح کردیم تحلیلی عینی به دست دهیم. اما ترجیح می‌دهم توجه خود را عمدتاً به مسائل زیر معطوف کنیم. نخست نگاهی به رابطهٔ عامهٔ مردم و هنر توده‌ای می‌اندازیم. همان طور که یاکوبسن در بزرگداشت آفا ناسیف، گردآورندهٔ شهیر افسانه‌های قومی مردم روس، گفته است «ورود قصه به جنبهٔ رفتاری فرهنگ عامه یکسره بسته به این است که جامعه آن قصه را بپذیرد. تنها اثری که رضایت کل جامعه را جلب می‌کند، و از این اثر نیز تنها آن بخشی که از صافی سانسور جمعی می‌گذرد، به واقعیتی از فرهنگ عامه تبدیل می‌شود. یک نویسنده می‌تواند اثری در مخالفت با محیط خویش خلق کند، اما در فرهنگ عامه چنین کاری مقبول نیست ... بخشهای اجتماعی شدهٔ فرهنگ، مانند زبان یا افسانه‌های قومی، در مقایسه با زمینه‌هایی که در آنها خلاقیت فردی عامل مهمی به شمار می‌آید، تابع قوانینی بسیار هماهنگ‌تر و انعطاف‌ناپذیرترند.» این سخن یاکوبسن دربارهٔ هنر توده‌ای و هنر عامه هر دو صادق است. البته نباید از نظر دور داشت که هنر توده‌ای به‌هیچ‌وجه با هنر عامه یکی نیست. در این زمینه به نظریه‌ای نیاز داریم که رابطهٔ میان این دو را تبیین کند. ازهمین رو پروراندن نظرات هال و وانل دربارهٔ نقش واسطه‌ایِ نمایشهای واریته و درامهای کوچک میان هنر عامه و سینما، و نیز بررسی بیشتر دربارهٔ خاستگاه سینما، یعنی شهر فرنگ و نمایش با مجسمه‌های مومی و نمایشهای مربوط به غرب وحشی، می‌تواند ثمربخش باشد. در این زمینه هِنری ناش اسمیت نیز در سرزمین بکر مبنای مستحکمی برای شروع کار فراهم آورده است. البته رابطهٔ سینما و اسطوره رابطهٔ پیچیده‌تری است: منتقدان

سینمایی و دیگر دانشمندان همواره تمایل بسیار داشته‌اند که میان غرب و یونان باستان به مقایسه دست بزنند، بی‌آنکه بکوشند در این زمینه توصیفی دقیق به دست دهند. بی‌تردید میان این دو تمدن از نظر فضای فکری و ذهنی تشابهاتی وجود دارد، اما وقوف بر این نکته چندان فایده‌ای در بر نخواهد داشت. شاید این مسئله تا زمانی که ماهیت اسطوره روشن نشود قابل حل نباشد. در این زمینه مطالعات لوی‌ـ اشتراوس حائز اهمیت بسیارند؛ و این نکته را نیز باید در نظر داشت که او خود بر ظرفیت سینما برای بیان و انتقال اسطوره‌های تمدن ما اذعان داشته است.

۶. مسئلهٔ دیگری که در چارچوب نگرش پروپ مطرح می‌شود، مسئلهٔ خلاقیت فردی است. آنچه پیش از این از یاکوبسن نقل کردیم مسئله را تا حد زیادی روشن می‌کند. در اینجا ما بار دیگر به همان زمینهٔ آشنایی قدم می‌گذاریم که به بحث دربارهٔ خط‌مشی کایه دو سینما و نظریهٔ مؤلف مربوط می‌شود. (هرچند که همین مسئله دربارهٔ تحلیلهای اکو دربارهٔ رمانهای فلمینگ نیز صادق است. اما اکو به آن هیچ اشاره‌ای نمی‌کند). مسئله این است که ما با دو سطح سر و کار داریم: یکی سطح همزمانی ــ گونه ــ که آشکارا جنبهٔ اجتماعی دارد؛ دیگری سطح در زمانی ــ مؤلف ــ که بوضوح جنبهٔ فردی دارد و در عین حال می‌توان آن را از دیدگاهی همزمانی نیز مد نظر قرار داد. من شخصاً عقیده دارم که دو سطح حشو در کار است: یکی سطحِ گونه، که به روی اسطوره گشوده می‌شود؛ و یکی سطحِ مؤلف، که به روی هنر گشوده می‌شود. سطح اول موضوعی است برای مطالعهٔ اسطوره و قوم‌شناسی جهان امروز؛ سطح دوم به معنای دقیق کلمه مطالعهٔ زیباشناسی است، که نه به رمزگان بلکه به پیام مربوط می‌شود (البته هیچ پیامی بدون وجود رمزگان خاص خود نه قابل بیان است نه قابل فهم). افزون بر این من نیز با شکلوفسکی در این نکته اتفاق نظر دارم که آثار بزرگ هنری همواره مرزهای گونهٔ خویش را در می‌نوردند و عناصر بسیاری را از گونه‌های دیگر، که هم به گونه‌های عامیانه و هم به گونه‌های عجیب و نامأنوس تعلق دارند، در خود جذب و هضم می‌کنند. از همین روست که اگر، برای مثال، تابلویِ نگهبان شب را تنها در چارچوب نقاشیهای هلندی، یا رمان جنایت و مکافات را در چارچوب داستانهای پلیسی ـ جنایی بسنجیم، به درک درستی از آنها دست نخواهیم یافت. و در قلمرو سینما نیز فیلم لولامونتز فراتر از اثری دربارهٔ

نمایشهای سیرک و سرگیجه فراتر از فیلمی دلهره‌آور است.

لازم است در ارتباط با نظریهٔ مؤلف به یک نکتهٔ دیگر نیز اشاره کنیم. در یک تحلیل ساختاریِ واقعی تنها به بررسی تشابهات یا تکرارها (حشوها) بسنده نمی‌شود، بلکه نظام تفاوتها نیز محل توجه قرار می‌گیرد. مسئلهٔ اصلیی که در بلند مدت باید به آن توجه کنیم این است که نباید خود را صرفاً به آثار اصلی مؤلفان محدود سازیم، بلکه باید به آثار فرعی آنان نیز توجه نشان دهیم و از این رهگذر برداشت خود را از آنان ترمیم و بازسازی کنیم. بدین ترتیب هرچند ممکن است در وهلهٔ اول مجموعهٔ سه‌گانهٔ زنی با روبان زرد برای درکِ جان فورد در درجهٔ اول اهمیت به نظر برسد، اما چه‌بسا در آینده دریابیم که بال عقابها در این زمینه نقش تعیین‌کننده‌تری دارد. یا در بررسی سطوح ظاهری آثار هاوکس ممکن است، به واسطهٔ وجود تباین آشکار میان کمدیها و درامهایش، نظامی از تفاوتها را تشخیص بدهیم و در تحلیل نهایی نیز دریابیم که تبیین همین نظام تفاوتها و تقابلها به برداشت ما از هاوکس دقت و وضوح خواهد بخشید. رنوار یک بار گفته بود هر کارگردانی در همهٔ عمر خود تنها یک فیلم می‌سازد و وظیفهٔ منتقد این است که همین فیلم را کشف کند و دربارهٔ آن توضیح دهد. اما این فیلم از ویژگیهای برجستهٔ صورتهای گوناگونش که تنها تکرارهای آن هستند تشکیل نمی‌شود، بلکه از اصلِ دگرگونیِ حاکم بر آن، یعنی از ساختار منحصر به فردش که به قول لوی ـ اشتراوس خود را تنها «از رهگذر فرآیند تکرار» متظاهر می‌سازد و به سطح می‌آورد تشکیل می‌گردد. بنابراین، فیلم مورد نظر رنوار در جهان خارج نوعی مجموعهٔ متحول است که در دو سوی آن، دو صورت متفاوتش با حالتی متقارن اما با رابطه‌ای معکوس نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند. بدین ترتیب برخی از فیلمهای یک کارگردان ممکن است به واسطهٔ اخلالهای تهیه‌کننده یا حتی بازیگران قابل رمزگشایی نباشد، که به ناچار باید کنار گذاشته شوند. برخی از کارگردانان نیز باید همچون دو شخصیت نگریسته شوند، نکته‌ای که دربارهٔ هیچکاک صادق است: هیچکاکِ انگلیسی و هیچکاکِ امریکایی. اما در هر حال اصل روش‌شناختی ما همان است که بود.

۷. سرانجام شایسته است درباره «جهان‌بینی» چند نکته را توضیح دهیم. (جهان‌بینی اصطلاحی است که دیلتای به کار می‌برد و همان است که کاسیرر و

پانوفسکی با عنوان «مفاهیم نمادین دربارهٔ جهان» از آن یاد می‌کنند.) نخست باید این نکته را تکرار کنم که تنها از طریق آنچه یک مؤلف ناخودآگاهانه آشکار می‌سازد می‌توان به جهان‌بینی او پی برد، نه از رهگذر آنچه آگاهانه به نمایش در می‌آورد. اما چگونگی رابطه میان تحلیل جهان‌بینیها و تحلیل سبک‌شناختی، یا تحلیل به روش پروپ و نشانه‌شناسی به طور عام، مسئله‌ای بسیار مهم است که ما در صدد حل آن نیستیم.

تقریباً همهٔ مطالعاتی که دربارهٔ جهان‌بینی انجام شده، در آلمان و در اواخر قرن نوزدهم، به همت پژوهشگرانی چون: دیلتای، زیمل، ولفلین، ریگل، پیروان مکتب نو ـ کانت‌گرایی و ... صورت گرفته است؛ اما جریان نیرومند پندارگرایی مانع از ادامهٔ تحقیق در این زمینه شد. من شخصاً اذعان دارم که اینک قادر به تشخیص مسیر نیستم. من در نقد به اصولی اعتقاد دارم که از تحقیقات لوسین گولدمن، بویژه تحقیقات او دربارهٔ مالرو، و نیز از تعریف تازه‌ای که آندروساریس از نظریهٔ مؤلف به دست داده است، منشأ می‌گیرند و بدیهی است که در نقد من نوعی دو گانگی گریزناپذیر به چشم می‌خورد. البته من اکنون دیگر همهٔ نظرات گولدمن را قبول ندارم، بویژه نظر او را دربارهٔ «تجانس ساختارها» که چنان قیاسی و تاریخگرایانه است که ناهنجاریها و بی‌قاعدگیها را نادیده می‌گیرد. گولدمن که از طریق تهی ساختن اندیشه‌های لوکاچ از واقعگراییِ اجتماعی و لبریز ساختن آنها از رمان نو، به زعم خود به نجات آنها برخاسته است، در حقیقت جز اینکه یک ضرورت را با ضرورت دیگری جایگزین ساخته کاری صورت نداده است. از سوی دیگر، مطالعات ساریس همواره در میان دو گرایش در نوسان بوده است: در یک سو سبک‌شناسی، و در سوی دیگر هر آنچه علاقهٔ کارگردانان را در زمینهٔ درونمایه به خود جلب می‌کند. شاید حقیقت همان باشد که رنی بالیبار اخیراً با صراحت بر زبان آورده است: شکل و محتوا در حقیقت علی‌رغم اینکه سنتگرایان به یقین اظهار می‌کنند جدایی‌ناپذیر نیستند، بلکه با هم در تعارض‌اند، و تاریخ برای تأثیرگذاردن بر اثر هنری، از سبک و ایدئولوژی در جهتهای متضاد سود می‌جوید. (شکلوفسکی نیز در بخشی از مباحثش با تروتسکی همین دیدگاه را مطرح می‌سازد؛ و به طور کلی همهٔ بحثهایی که صورت‌گرایان، تحت تأثیر انقلاب بلشویکی در این زمینه انجام داده‌اند، شایستهٔ

بررسی بیشتر است).

۸. در تحلیل نهایی باید بگوییم که مسائل بالا از اهمیت بنیادین برخوردارند و مادام که برایشان راه حلی نیافته‌ایم (اگر اصولاً راه حلی داشته باشند) در همهٔ بحثهای دیگرمان نیز ایجاد اشکال می‌کنند. من در تعارض میان آیزنشتاین و متز، در زمینهٔ زبان‌انگاری فیلم، جانب متز را می‌گیرم، اما در زمینهٔ زیباشناسی آیزنشتاین را محق می‌دانم. شاید اصولاً کل مسئله نادرست مطرح شده است و ما ناگزیریم کار را با هیچکاک آغاز کنیم. هیچکاک ضمن اینکه به‌هیچ‌وجه اسیر توهمات زبان‌انگارانه نیست، در دیگر زمینه‌ها به آیزنشتاین شبیه است: برنامه‌ریزی دقیق و سنجیده برای تأثیر خاصی که هر فیلم باید پدید بیاورد؛ اشتیاق وافر به ایجاد تکانه‌های عاطفی؛ ایجاد نظامی خاص برای «شرکت دادن» تماشاگر در رویداد؛ مخالفت با اندیشه‌های مبتنی بر پندار عامه دربارهٔ واقعیت؛ و ... . تنها با گسترش تحقیق در چنین مسیری و با بحثهای طولانی است که سرانجام می‌توانیم نخست از روش کارمان و سپس از موضوع مورد نظرمان توصیفی روشن به دست دهیم.

از کلام تا دوربین

ایو دو لارو

مقاله‌ای که اینک در اختیار دارید گزیده‌ای است از مصاحبه‌ای که با ایو دو لارو و نویسندگان نشریهٔ سینما۱۱۴۱۲ انگاژه انجام گرفته و نخستین بار در سال ۱۹۷۰ در سینه ۱ست به چاپ رسیده است. دو لارو در این مقاله توصیفی از استعارهٔ سینمایی به دست می‌دهد که با طبقه‌بندی متز / میتری که از الگوی زبان کلامی برگرفته شده است تفاوت دارد. دو لارو میان استعاره و نماد تمایز قائل می‌شود و اعتقاد دارد که ما با توسل به استعاره می‌توانیم به طریقی غیر آمرانه نگرش خود را بیان کنیم، و این طریقی است که به تماشاگر نیز امکان می‌دهد در خلق استعاره نقشی بر عهده گیرد.

انجماد، که در این مقاله به آن اشاره شده است، نام فیلمی است به کارگردانی رابرت کرامر، یکی از بنیانگذاران «نیویورک نیوزریل». منتقدان سینما و چپگرایان از این فیلم با سردی استقبال کردند، و پس از اینکه نیوزریل از پخش آن خودداری کرد به صورت زیرزمینی و در سطحی محدود پخش شد. اصطلاح «تصور پیشین» که در این مقاله مطرح می‌شود در آغاز مصاحبه چنین تعریف شده است: «این اصطلاح برای اشاره به وضعیت انسان جدید به کار رفته است، انسانی که در وضعیت مشخص زندگی خود چنان ظاهر می‌شود که گویی "شدنِ او" امری است که پیش از این صورت بسته است، و در نتیجه، این وضعیت در نظر تماشاگر همچون دعوت به شدن یا مبارزه برای آن جلوه‌گر می‌شود.»

*

«تصور پیشین» استعاره‌ای می‌آفریند که از نوعی متفاوت است. استعاره بنا به سنت چنین توصیف می‌شود: پیوند میان دو پدیده یا دو شیء که از نظر ماهیت با هم شبیه‌اند، هرچند در صورت با هم متفاوت‌اند. ولی ما از استعاره تعبیر دیگری داریم. در تعبیر ما دو پدیده فقط در ماهیت شبیه به هم نیستند، بلکه حتی یکی از آنها ماهیت خود را از طریق دیگری متحقق می‌سازد. به سخن دیگر، ما از رهگذر تصور پیشین ماهیت را در نمود و نهفته را در واقعی ادراک می‌کنیم.

برای روشن شدن مسئله بی‌مناسبت نیست مثالی شاهد بیاوریم. صحنه‌ای را در نظر آورید که عملیاتی مخفیانه را به تصویر می‌کشد. صحنه به روی چیزهایی باز می‌شود که به نظر می‌رسد دینامیت باشند، دینامیتهایی که معمولاً چریکهای شهری به کار می‌برند. دوربین دینامیتها را تعقیب می‌کند و نمادهای درشتی از آنها بر پرده ظاهر می‌شود. هیچ چهره‌ای در معرض دید شما قرار ندارد، اما دستهایی را می‌بینید که دارند دینامیتها را از یک کارتون در می‌آورند و در میان چریکها، که صف کشیده‌اند، تقسیم می‌کنند. در یک سرِ صف خرج و فیوز و دیگر عناصر دینامیتها کار گذاشته می‌شود و در سر دیگر مردی به ناگهان با یک چوب کبریت یکی از دینامیتها را روشن می‌کند. البته ما از این عمل جا می‌خوریم و انفجار شدیدی را انتظار می‌کشیم؛ اما کمی بعد مشخص می‌شود که مرد نه یک دنیامیت، که یک شمع را روشن کرده است، یکی از چندین شمعی که در هنگام بارگیری برای استتار دینامیتها از آنها استفاده شده بود. این صحنه هرچند ممکن است در آغاز نمادین به نظر برسد، اما بدیهی است که در واقعیت هم ریشه دارد. سپس مردی که شمع را روشن کرده است، یعنی شخصیت اصلی این صحنه، شمع را در یک جا شمعی چوبی قرار می‌دهد و آن را روی سرش می‌گذارد. چهرهٔ او تار می‌شود؛ اینک او به تابوتی می‌ماند که در حالت عمودی قرارش داده‌اند. این نما در حقیقت به استقبال چیزی می‌رود که قرار است افشا شود: شمع به یاد رفقای او، که به خاطر بینش اشتباه سیاسیشان و نیز به خاطر بی‌انضباطی در کار با دینامیت کشته شده‌اند، روشن می‌گردد. هیچ یک از این معانی از طریق کلام بیان نمی‌شود. مسئله از این قرار است که یکی از چریکها هنگامی که دینامیتها را از درون کارتون بیرون می‌آورد ناگهان به این فکر می‌افتد که به یاد رفقای

از دست رفته‌اش شمعی روشن کند. سپس دیگران نیز به پیروی از او هر کدام شمعی برمی‌دارند و روشن می‌کنند و بر سر می‌گذارند و به این ترتیب چندین تابوت عمودی پدیدار می‌شود؛ در همین حال همگی نام رفقای مرده‌شان را بر زبان می‌آورند.

بنابراین، دینامیتهای تروریستها وقتی در پرتو فجایع گذشته نگریسته شوند معنای تازه‌ای پیدا می‌کنند؛ و در واقع شمعهایی که به یاد رفقای مرده روشن می‌شوند این معنای تازه را خلق می‌کنند. هنگامی که دینامیتها به شمع تبدیل می‌شوند ماهیتشان آشکار می‌گردد: دینامیت آنگاه که در اختیار تروریستهای بی‌احتیاط قرار گیرد بیش از آنکه ابزاری باشد برای تهدید دشمنان، عاملی است برای ایجاد غم و اندوه در میان دوستان، و یا در بهترین حالت عاملی است که در میان توده‌ها سردرگمی سیاسی ایجاد می‌کند. بنابراین، دینامیت از طریق شمعها ماهیت دیالکتیکی خود را متحقق می‌سازد. به بیان دیگر، دینامیتها ماهیتاً همان شمعها هستند!

اما اگر دینامیتها به شمعهایی تبدیل می‌شدند که صرفاً برای استتار به کار رفته بودند، دیگر با استعاره سر و کار نداشتیم، بلکه با نوعی استحالهٔ ساده روبه‌رو بودیم، که از طریق یک حقهٔ سینمایی به نمایش درمی‌آمد. بدون وجود بُعدی که از واقعیت عینی فراتر رود ماهیتی وجود نخواهد داشت که نمود به سوی آن بگراید. بنابراین، استفاده از شمعها کاری لغو و بیهوده نبوده است ــ آنها حقیقتی را دربارهٔ استفادهٔ درست و نادرست از دینامیت آشکار می‌کنند.

وُکس: و البته هشدار هم می‌دهند.

سینما انگاژه: بله، البته. و این هشداری است که اگر تروریستهای چپگرا از هوش سیاسی برخوردار باشند به آن توجه می‌کنند. در حقیقت هدف این صحنه این است که عناصرِ ماجراجو و خیالپردازِ جنبش چپ را بیدار کند و تصورات نادرستی را که از مبارزهٔ مخفیانهٔ انقلابی در امریکا شایع است تصحیح کند؛ تصوراتی که خود محصول عملیات تروریستی است و فیلمها و نشریه‌های غیر مسئول و بیهوده گو، که برخی هم به جناح چپ تعلق دارند، به آنها دامن می‌زنند.

انجماد یکی از چنین فیلمهایی است و به مقولهٔ «فیلمهای خبری» تعلق دارد. این فیلم تقلید مضحکی است از ایدئولوژی و راهبردها و تدابیر انقلابی ــ اینکه می‌گوییم

مضحک به این دلیل است که در این فیلم، علی‌رغم ادعایش، اثری از تفکر یا عمل جدی سیاسی و نظامی به چشم نمی‌خورد. چگونه می‌توان تصور کرد چریکهای شهری با موهای بلند و لباسهای آخرین مد، در حالی که هاله‌ای از دود ماری‌جوانا اطرافشان را فراگرفته است، به این سو و آن سو بروند؟ حتی جنایتکاران امریکایی هم چنین وضعی ندارند ــ اما جنایتکاران شرقی شاید این طور باشند! این فیلم مبتنی بر «تصور پیشین» نیز نیست، زیرا نه آیندهٔ سیاسی را ترسیم می‌کند و نه از واقعیت الهام گرفته است ــ البته ادعای آن غیر از این است. گناه این فیلم این است که بسیار غیرهنرمندانه ساخته شده است؛ گناه دیگرش این است که به آرمان جنبش چپ آسیب می‌رساند، زیرا با سطحی نگری صرفاً گرایشهای سیاسی و تدابیر و عملیات نظامی را به تصویر می‌کشد بی‌آنکه مخاطبان را از حقایق نظری و راهبردشناختیی که در پس این گرایشها نهفته است آگاه سازد؛ گناه دوستداران این فیلم نیز همین است. این فیلم تماشاگران را گمراه می‌کند و بر سردرگمی و یأس چپگرایان می‌افزاید و در میان راستگرایان ترس از اندیشهٔ چپ، و البته تمایل به سرکوب آن را، افزایش می‌دهد.

ما این فیلم را با فصلی که پیش از این توصیف کردیم و می‌توانیم آن را فصل «بیداری» بنامیم یکسره در تعارض می‌دانیم. آن فصل، برخلاف این فیلم، انقلابی و آگاهی بخش بود، زیرا هوشیارانه نشان می‌داد که نیروی پیشتاز و انقلابی چگونه می‌تواند و باید باشد؛ و از همین رو، برخلاف فیلم انجماد که سرشار از خیالپردازیهای مخرب است، در مجموع در مسیر اصلاحگری قرار داشت، و این مسیری است که اکنون بسیار به آن نیازمندیم.

حال اجازه دهید برگردیم به بحث دربارهٔ تدابیر انقلابیی که از نوعی دیگرند ... در آن مثالی که دربارهٔ استعارهٔ انقلابی شاهد آوردیم باید دقت کنیم تا تفاوت آن را با استعارهٔ کلاسیک ادبی بازشناسیم. تفاوت این نوع استعاره را با دیگر فنون بیان سینمایی نیز باید روشن سازیم تا با آنها اشتباه نشود. یکی از صنایع بیانی سینما «نمادپردازی» است. برای مثال جملهٔ خبری زیر را در نظر می‌گیریم: «در امریکا تنها معابد واقعی بانکها هستند.» برای بیان این معنا به زبان سینما کارگردانی مثل بونوئل به نمادپردازی دست می‌زند، مثلاً بانکی را نشان می‌دهد که بر در و دیوارش صلیبهایی

نصب شده است، کارمندان رفتارشان به کشیشها می‌ماند، موسیقی مذهبی پخش می‌شود و جز اینها. خلاصهٔ کلام اینکه او چیزهایی در بانک قرار می‌دهد که در حالت عادی به آن تعلق ندارند. به بیان دیگر، او چیزهایی را بر بانک می‌افزاید و نمادها را مانند مدالهایی بر سینهٔ واقعیت می‌چسباند.

اما استعاره به کلی چیز دیگری است. استعاره عبارت است از دیدنِ بانک به صورت معبد. و این کیفیت با چنین تدابیری حاصل می‌آید: فیلمبرداری از زوایای خاص، نشان دادن پاهایی که بی‌صدا قدم برمی‌دارند، تابش نور از پنجره به طریقی خاص، فیلمبرداری از صندوقدار به روشی متفاوت، و تدابیری از این قبیل ــ که همگی به عواملی مانند قاب‌بندی و ترکیب‌بندی و سرعت و ضرباهنگ و صدا و رنگمایه مربوط هستند. حاصل کار این است که ما از طریق «دیدنیها» به «نادیدنیها» پی می‌بریم: در کشورهای سرمایه‌داری ماهیت واقعی بانک همان معبد است. نادیدنی نوعی فیضان است، درونمایهٔ حقیقتی است که در فراسوی ظاهر دروغین قرار دارد. بانک در ظاهر بانک است، اما حقیقتِ آن معبد است. و این همه بدون اینکه به صراحت بیان شود القا می‌گردد، بی‌آنکه بر اندیشهٔ تماشاگر چیزی تحمیل شود. از این رهگذر است که معجزه‌ای صورت می‌گیرد و «تماشاگرِ آرزومند» واقعیت می‌یابد. او خود در آفرینش استعاره شرکت دارد. هیچ کس به او نمی‌گوید «فلان چیز شبیه بهمان چیز است»، او خود به این نتیجه می‌رسد.

سینه است: و این تمایز بسیار جالبی است ...

سینما انگاژه: و البته بی‌نهایت هم مهم است، زیرا ما باید بفهمیم که چگونه می‌توانیم حقایق را غیرمستقیم بیان کنیم، چنانکه بیانمان تحمیلی و آمرانه به نظر نرسد. این نکته برای فیلمسازان ویتنامی و دیگر فیلمسازان انقلابی بی‌نهایت مهم است. شما می‌دانید که بر حق هستید، ولی نمی‌خواهید «حق به جانب» جلوه کنید. شما می‌خواهید حقایق سیاسی را بیان کنید، اما نمی‌خواهید به زبان سیاست سخن بگویید. اما چگونه می‌توانید از سخن‌پردازیهای سیاسی پرهیز کنید؟ چگونه می‌توانید از زبان سیاست بر کنار بمانید؟ می‌دانیم که نباید در تماشاگر این احساس را پدید بیاوریم که داریم اندیشه‌اش را شکل می‌دهیم؛ او نباید احساس کند که با پیامی حاضر و آماده رو به روست؛ نباید احساس کند که فیلم صرفاً دستاویزی است که پیام

سیاسی بر آن حمل می‌شود. اما چگونه می‌توانیم به این مهم دست یابیم؟ راه حلی که ما یافتیم این بود که حقیقت را بتدریج و در مراحل مختلف عرضه کنیم، چنانکه در نظر او همچون نوعی رازگشایی جلوه کند. حقیقت باید، با همهٔ ابعاد متناقض نمای آن بر تماشاگر عرضه شود. به این ترتیب مخاطبان خود باید حلقه‌های ارتباطی را کشف کنند و به ناگزیر خودشان به نتیجه‌گیری دست بزنند. در چنین وضعیتی مطمئن خواهیم شد که پیام همچون حُکمی تحمیلی و تعصب‌آلود به نظر نمی‌رسد.

خاستگاه استعاره

برای اینکه سخن خود را دربارهٔ استعاره به پایان ببریم باید به خاستگاههای آن توجه کنیم. به بیان دیگر باید ببینیم استعاره از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ خاستگاه بُعد دیگر، یعنی بُعد «نادیدنی» چیست؟ ما پیش از این گفتیم که اصول اخلاقی و فلسفی به درون فیلم راه می‌یابند، اما روشن است که این اصول تصاویر منحصر به فرد هر فیلم را نمی‌آفرینند: تصویر تجسم اندیشه است، اما فرزند آن نیست. هر استعاره‌ای از بطن نگاه عمیق و صادقانهٔ فردی که آن را ابداع می‌کند زاده می‌شود. اما این فرد را نه در مقام سازندهٔ فیلم، بلکه در مقام انسانی که بینش خود را بر جهان نقش می‌کند باید در نظر بگیریم. او به خلق استعاره می‌پردازد، زیرا ضرورتی درونی او را به این کار وامی‌دارد؛ او برای افکندن نگرش اخلاقی خود بر روی واقعیتی که وجدانش او را از وجود آن آگاه ساخته است، چاره‌ای جز این ندارد. به بیان دیگر، استعارهٔ انقلابی ثمرهٔ وجدانی است که بر اساس دانشی عمل می‌کند که خود محصولِ «با وجدانیِ» اوست. نکتهٔ مهمی که باید در نظر داشته باشیم این است که این نگرش باید پیش از خلق اثر وجود داشته باشد: در حقیقت اگر این بینش وجود نداشته باشد، آفرینش، به معنای واقعی و انقلابی آن، نیز صورت نخواهد بست. زیرا اثر هنری عبارت است از افکندن انسان به فراسوی واقعیات؛ اثر هنری محصول اجتناب‌ناپذیری است که از نیازهای اخلاقی سرچشمه می‌گیرد.

توتم و سینما

سام رُدی

مقاله‌ای که در پیش رو دارید در آغاز سال ۱۹۶۹ به قلم سام رُدی نگارش یافته است. ردی در این مقاله دستاوردهای ساختگرایی در زمینهٔ انسان‌شناسی و امکان بهره‌جویی از ساختگرایی را در تحلیل فیلم بررسی می‌کند و پس از آنکه برای کاربرد آن نمونه‌ای شاهد مثال می‌آورد با دیدگاهی شکاکانه، که در بخش اعظم بحثهای قبلی او نیز به چشم می‌خورد، به نتیجه‌گیری دست می‌زند. بنا بر استدلال او ساختگرایی از عهدهٔ تبیین این مسئله که «چرا فلان فیلم خوب است؟» برنمی‌آید، زیرا فیلم را به مجموعه‌ای از «اصطلاحات ادبی ضد سینمایی» فرو می‌کاهد و در نتیجه تحلیل فیلم را بر بنیادی سست قرار می‌دهد. رُدی به نکتهٔ مهمی پی برده است، اما ضعف کار او شاید این باشد که به امکان استفاده از ساختگرایی در کشف چگونگی انتقال معنا ــ و نه چیستی معنا یا چگونگی ارزیابی زیباشناختی آن ــ بهای کافی نمی‌دهد. نکتهٔ ارزشمند دیگری که رُدی به آن اشاره‌ای گذرا دارد پاسخ به این پرسش است که چرا در دو دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در بررسی فیلم نگرش ساختگرایانه غلبه یافت. به عقیدهٔ او در مطالعات سینمایی رابطه میان برتری این یا آن نوع روش‌شناسی و چارچوب تاریخیی که آن روش‌شناسی در آن بالیدن گرفته است حتی از رابطه میان فیلمها و زمان ساخته شدن آنها کمتر محل توجه و دقت نظر قرار گرفته است.

نکتهٔ جالب توجه اینکه رُدی هیچ‌گاه بروشنی در این باره بحث

نمی‌کند که چرا مجلهٔ اسکرین، به سردبیری خود او، واقعگرایی را در سینما تشویق می‌کرد و ساختگرایی و نشانه‌شناسی را ابزارهای اصلی شناخت فیلم برمی‌شمرد؟ از آن زمان تاکنون، علی‌رغم سالها تلاش، هنوز آن بدبینیی که ردی به آن اشاره می‌کند برطرف نشده و علت تداول یافتن روشهای نشانه‌شناختی و ساختگرایانه نیز کمتر بررسی شده است.

*

یکی از دلایلی که غالب فیلمها از استحکام و ظرافت کافی برخوردار نیستند این است که در صنعت سینما تعداد کسانی که دربارهٔ خیال‌آفرینی چیزی می‌دانند بسیار اندک است.

آلفرد هیچکاک

این مقاله که از علاقهٔ بسیار من به مسئلهٔ توتم و سینما حکایت دارد شامل دو بخش است: نظری و عملی. ترتیب دو بخش دلبخواهانه است و هیچ یک از آن دو پیش نیاز دیگری نیست.

بخش نظری

چرا لوی ـ اشتراوس؟

انسان‌شناسی ساختگرا اسطوره و بویژه اسطورهٔ توتمی را مرکز توجه قرار داده است. اسطورهٔ توتمی عبارت از نظامهایی است که جهان را بر حسب همان پدیده‌هایی که طبقه‌بندیشان مد نظر است طبقه‌بندی می‌کنند. از این دیدگاه پدیده‌های طبیعی همچون مقولاتی مفهومی در نظر گرفته می‌شوند که از طریق تفکر محض پدید آمده‌اند. درک آن پدیده‌ها نیز در چارچوبی تحلیلی و ادراکی، که در واقع ترکیب طبیعت و تجربهٔ فرهنگی است، صورت می‌گیرد.

مثلاً برای بیان روابط خویشاوندی در یک قبیله یا رابطه میان گروههای شکارچی و گروههایی که از دسترنج دیگران استفاده می‌کنند، می‌توان از رابطهٔ میان عقاب و

کلاغ سود جست. نیز می‌توان از این رابطه برای اشاره به روابط دوستانه و خصمانه استفاده کرد. عقاب و کلاغ پدیده‌هایی طبیعی هستند که از ارزشهای اجتماعی و فرهنگی خاصی حکایت دارند و همچون چارچوبی عمل می‌کنند که به تمام قلمرو طبیعت، که خود نیز جزئی از آن هستند، نظم می‌بخشند. این مسئله دال بر تصوری باز هم انتزاعی‌تر از وحدت طبیعت و فرهنگ است. در اینجا افسانه‌ای را که به استرالیای غربی تعلق دارد شاهد مثال می‌آوریم:

> عقاب دایی کلاغ است. از سوی دیگر، چون کلاغ با دختردایی خود ازدواج کرده است، عقاب پدرزن او نیز هست. پدرزن حق دارد از داماد خود تقاضا کند برایش غذا بیاورد؛ عقاب بنا بر همین سنت از کلاغ می‌خواهد برای او یک کانگورو بیاورد. اما کلاغ پس از شکار به وسوسه می‌افتد و کانگورو را می‌خورد و وانمود می‌کند که دست خالی برگشته است. اما دایی کلاغ حرف او را باور نمی‌کند و از او می‌پرسد چرا شکمش چنین برآمده است؟ کلاغ می‌گوید از فرط گرسنگی شکم خود را با اقاقیا پر کرده است. دایی که به کلاغ مشکوک است او را قلقلک می‌دهد و کلاغ گوشت را بالا می‌آورد. عقاب کلاغ را برای مجازات به آتش می‌افکند و او را آن‌قدر در آنجا نگه می‌دارد که چشمهایش سرخ و پرهایش چون شب سیاه می‌شود. کلاغ از فرط درد فریادی جگر خراش برمی‌آورد و همین فریاد به آوایی تبدیل می‌شود که از آن پس وجه مشخص کلاغ است. عقاب می‌گوید از این پس کلاغ پرنده‌ای شکاری نخواهد بود، بلکه به دزدی حقیر تنزل خواهد یافت. بدین ترتیب کلاغ این شد که هست.

تحلیل ساختاریِ توتمگرایی ممکن است همچون چارچوبی برای تحلیل فیلم مفید واقع شود ــ زیرا فیلم رسانه‌ای است که با استفاده از اشیای طبیعی تصاویر خود را می‌آفریند و در آن رمزگان (که از تصاویر اشیای واقعی تشکیل می‌شود) و به رمز درآمدگان (خودِ اشیاء) هرچند از یکدیگر قابل تشخیص‌اند، کاملاً متمایز نیستند؛ و با وجود این، تصاویر عینیِ آن از طریق توان ارجاعیشان مفاهیم را پدید می‌آورند. برای مثال در فیلم آقای دیدز به شهر می‌رود، ساختهٔ فرانک کاپرا، شیپور هرچند شیپوری

واقعی است، در عین حال بخشی از زنجیرهٔ تداعی‌کننده‌ای است که آن را با مفاهیم انتزاعیِ خیر و تقدس و وحدت پیوند می‌دهد. شیپور در واقع عنصری از یک رمزگان است و نیز شیئی است که به رمز درآمده است. شیپور در قالب تصاویر سینمایی، و در مقام یک شیء طبیعیِ توتمی، طبیعت (شیپورِ موجود در جهان خارج) را با فرهنگ (خیر) و جامعه (روستا) پیوند می‌دهد و مادام که در چارچوبی سینمایی قرار دارد تنها توهمی از طبیعت است و برای بیان انتزاعی‌تر یا هنریِ وحدت طبیعت و فرهنگ به کار می‌آید. (نگاه کنید به بخش دوم این مقاله: بخش عملی).

انسان‌شناسی ساختگرا تنها روشی است که از زبان‌شناسی ساختگرا در خارج از حوزهٔ زبان و در ارتباط با پدیده‌هایی که با فیلم قابل قیاس هستند به صورت همه جانبه سود می‌جوید. این مقاله تلاشی است در جهت گسترش مقایسه میان فیلم و دیگر پدیده‌ها، که لی راسل آن را در ۱۹۶۸ طرح و شرح کرده است.

اندیشهٔ نمادین

لی راسل چنین می‌نویسد:

> ... غنای هنری سینما از این واقعیت منشأ می‌گیرد که این هنر هر سه بُعد نشانه را شامل می‌شود: بُعد شاخص، بُعد شمایلی، بُعد نمادین. ضعف عمدهٔ تقریباً همهٔ کسانی که دربارهٔ سینما به بحث پرداخته‌اند این است که تنها یکی از این ابعاد را مدنظر قرار داده‌اند و آن را مبنای بررسی زیباشناختی خود و بُعد «بنیادین» نشانهٔ سینمایی فرض کرده‌اند و از ابعاد دیگر غفلت ورزیده‌اند. این عمل جز ناتوان جلوه دادن سینما حاصلی نداشته است.
>
> چنین نگرشی در واقع به معنای ناتوان جلوه دادن همهٔ هنرهاست. غالب زبانهای نمادین، از جمله نقاشی و اسطوره و فیلم و حتی خود زبان، از مجموعهٔ پیچیده‌ای از روابط میان واقعیت و نشانه منشأ می‌گیرند و پیامهای خود را در سطوح گوناگون و اغلب با رمزگانهایی مختلف انتقال می‌دهند؛ کوتاه سخن اینکه «چند علتی» هستند.
>
> نشانه‌ها به هیچ وجه بسیط نیستند، بلکه تلفیقی از ماده و صورت، ساختارها و اجزای ساختارها، و پدیده‌های عینی و مفاهیم انتزاعی‌اند. نشانه‌ها و تصاویر

اشیاء را یکپارچه و متراکم می‌کنند و در کنار هم گرد می‌آورند. هرچند قوم‌نگاران ممکن است بتوانند نشانه‌ها را تجزیه کنند یا سطوح مختلف آنها را تشخیص دهند، «برای فرد بومی تجزیهٔ این سطوح ممکن نیست» (لوی‌ـ اشتراوس، ۱۹۶۷). ذهن فرد بومی که منطق خاصی دارد و ویژگیهای معینی را از هم تمییز می‌دهد، نشانه‌ها را در چارچوب رمزگانی صوری از یکدیگر متمایز می‌کند. این رمزگان قادر است هر نوع معنا و محتوایی را جذب کند و رویداد و ساختار، طبیعت و فرهنگ، امر زیباشناختی و منطقی، و همزمانی و در زمانی بودن را در قالبی واحد بگنجاند. لوی‌ـاشتراوس در ۱۹۶۶ میان تمدن و بدویت از یک سو، و علم و جادو از سوی دیگر، این‌گونه تمایز قائل می‌شود: «... جادو نوعی جبرگرایی فراگیر را مسلم فرض می‌کند. از سوی دیگر، علم بر تمایز میان سطوح مختلف بنیاد گرفته است؛ و تنها برخی از این سطوح اَشکالی از جبرگرایی را پذیرا می‌شوند؛ برای دیگر سطوح همان اَشکال جبرگرایی فاقد اعتبارند.»

اینکه سوسور هرگونه رابطهٔ ساده میان «نشانه» و «مدلول» را به صراحت رد می‌کند مبین نظری است که در شیوهٔ تفکر بدوی نیز نهفته است. در این شیوهٔ تفکر آنچه را ما سطوح مختلف واقعیت می‌پنداریم در سطحی واحد شکل می‌گیرد. فرث در ۱۹۶۶ در همین زمینه دربارهٔ قبایل سودانی چنین می‌گوید: «... برخی مردان نه تنها خود را به شکل و شمایل شیر درمی‌آورند، بلکه شیرانی هستند در ظاهری انسانی ... این مسئله نه تشبیه است و نه استعاره و نه از پریشانی فکر حکایت دارد، بلکه حالتی است که در میان آنچه ما حقیقت و مجاز می‌دانیم قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، مردمان این قبیله می‌توانند مخلوقی را تصور کنند که در یک زمان چند حالت داشته باشد.»

روانکاوی و تحلیل ضمیر ناخودآگاه روشن ساخته است که هنر و شیوهٔ تفکر ما نیز به دلیل وجود معانی چندعلتی و فشرده و به هم پیوسته، و نیز به دلیل نوع رابطه‌اش با تصورات عینی، به نحوهٔ تفکر مردمان بدوی بی‌شباهت نیست: هنر و اندیشهٔ ما گاهی غیرعقلانی است، اما غیرمنطقی نیست. ساختار زنجیره‌ای اسطوره در حوزه‌هایی با سطوح مختلف و بر اساس طرحواره‌های ذهنیی که بر روی هم قرار

گرفته‌اند سازمان می‌یابد. آنچه از نظر عقل نامربوط و حتی بی‌معنی جلوه می‌کند، از دیدگاه تفکر اسطوره‌ای مربوط و معنی‌دار می‌نماید. لوی ـ اشتراوس در ۱۹۶۶ کوشید منطق حاکم بر این نوع عدم عقلانیت را از رهگذر مقایسهٔ بازیها و شعائر بیان کند. بازیها با تقارنی که ساختارشان بر آنها تحمیل می‌کند آغاز می‌شوند و با عدم تقارن یا نوعی گسستگی پایان می‌یابند؛ زیرا به خاطر وقوع رویدادهای جدید ساختار تازه‌ای پدید آمده است: یک طرف بازنده و طرف دیگر برنده شده است. اما در شعائر پدیده‌هایی که از اصل نامتقارن هستند ــ امر مقدس در مقابل کفرآمیز، مؤمن واقعی در مقابل مؤمن ظاهری ــ با یکدیگر پیوند می‌یابند و از رهگذر افتراق‌زدایی در ساختاری واحد و «انداموار» جای می‌گیرند. اگر به تفکر اسطوره‌ای، و شاید هم هنر، از این منظر بنگریم آزادمنشانه به نظر می‌رسند، «زیرا این نظر را که ممکن است چیزی بی‌معنا باشد نفی می‌کنند. اما علم از همان آغاز از سازش می‌پرهیزد» (لوی ـ اشتراوس، ۱۹۶۶).

رابطهٔ میان رؤیا و هنر و لطیفه را، که اینک برای همهٔ ما بدیهی به نظر می‌رسد، اول بار فروید مطرح ساخت. این هر سه مقوله که ویژگی مشخصشان زدودن نظم عقلانی است مادام که منطق سرکوبگرانهٔ این نظم را در هم می‌ریزند رهایی‌بخش هستند. تحلیلهای اگزیستانسیالیستی که به توصیف اندیشهٔ بدوی می‌پردازند رابطهٔ میان این سه مقوله را بار دیگر مطرح ساخته‌اند. لینگ در این زمینه چنین می‌گوید:

> اینکه برخی افراد در «فهم» یا «احساسِ» این نکته که سخنان ما به چه زبان یا شیوهٔ ارتباطیی بیان می‌شود با دشواری روبه‌رو می‌گردند، چه‌بسا ناشی از این باشد که آنها در سلسله روابطی پرورش یافته‌اند که در آن سیاه گاهی سیاه، گاهی سفید و گاهی سیاه و سفید «معنی می‌داده است» ... برخی افراد در حقیقت چند زبان را به یک زبان آموخته‌اند (لینگ، ۱۹۶۳).

ذهن بَدَوی در چارچوب نظام صوری یا رمزگانی عمل می‌کند که «وظیفه‌اش تضمین تبدیل‌پذیری آراء و اندیشه‌ها در بین سطوح مختلف واقعیت اجتماعی است» (لوی ـ اشتراوس، ۱۹۶۶). وظیفهٔ انسان‌شناس و روانکاو این است که با توجه به روابط میان این سطوح و نیز روابط میان عناصر هر سطح، کلیت این واقعیت اجتماعی و موقعیت

فرد را در این قلمرو و تلاش او را برای معنی‌دار کردن تجربهٔ خویش درک کند. از نظر انسان‌شناسیِ ساختگرا انجام این وظیفه در صورتی میسر است که شبکهٔ روابط صوری یا رمزگانی که به فرد امکان می‌دهد به تجربهٔ اجتماعی خود کلیت ببخشد مشخص شود.

سینما

درک ساختار واقعیت سینمایی مسئله‌ای است که ساختگرایی با آن روبه‌روست، و این مسئله مادام که این واقعیت همهٔ تمایزهای ذهنیِ ساختاری را می‌زداید وجود خواهد داشت. جفری نوول ـ اسمیت این نکته را این‌گونه تشریح می‌کند:

> در آنچه بر پرده می‌گذرد، در حوزهٔ ادراک بلافصل، اثری از مثبت و منفی در میان نیست. آنچه هست تنها واقعی و غیر واقعی است. برای مثال در فیلم رُگو و برادرانش معنای واقعی رفتار مستبدانهٔ مادر (پاکسینو) را باید بر اساس مجموعه‌ای از نشانه‌های بدون انسجام که در سراسر فیلم پراکنده‌اند دریابیم. در واقعیتِ وجود مادر تردیدی نیست، اما تنها شمّ (یا پیشداوری) نیست که به فرد امکان می‌دهد از طریق نمایش آنچه را مادر انجام می‌دهد درک کند (نوول ـ اسمیت، ۱۹۶۷).

همین نکته را هیچکاک در اظهارنظر دربارهٔ فیلم روح با قدرت و دقت بیشتری بیان می‌کند (به نقل از تروفو، ۱۹۶۷):

> بزرگترین آرزوی من این است که فیلم بر تماشاگران تأثیر بگذارد. به نظر من این نکته بسیار مهم است. من به موضوع فیلم چندان اهمیتی نمی‌دهم، به بازیگری هم همین‌طور؛ اما فیلمبرداری و صداگذاری و همهٔ عناصر فنی و آن قطعاتی از فیلم که باعث می‌شوند تماشاگر از ترس یا هیجان فریاد بکشد برایم بسیار مهم‌اند. به گمان من نهایت شادی و رضایت قلبی ما زمانی است که بتوانیم از هنر سینما طوری استفاده کنیم که هیجانی توده‌ای ایجاد کند. در فیلم روح قطعاً به این کیفیت دست یافتیم. این پیام فیلم نبود که تماشاگران را به

هیجان می‌آورد، نحوهٔ اجرا و لذت از رمان نیز در این مسئله دخیل نبود. فیلم و تنها فیلم بود که تماشاگر را برمی‌انگیخت.

در اینجا بد نیست به مقایسهٔ فیلم و شعائر بپردازیم ــ مراد از شعائر بازی با ساختاری است که نقش آن، در هر حال، درهم ریختن تقابلهای ساختاری و مقولات ریشه‌دار و دیرپاست. هم در شعائر و هم در فیلم، ساختار انتخاب را محدود می‌کند. در فیلم، کنش نیز به اندازهٔ انتخاب در محدودهٔ معینی از امکانات، معنی‌آفرین است. اما کنش نه بسیط است و نه نیاز اولیهٔ اندیشیدن. کنش سطوح متفاوتی از واقعیت و مفاهیم انتزاعی موجود در رمزگان و همهٔ معانیی را که از نظر نقش به یکدیگر مربوط‌اند به کار می‌گیرد. کنش دو عمل انجام می‌دهد: از یک سو، «ساختار پوشیدهٔ» فیلم را آشکار می‌سازد ــ ساختاری که تأثیر آنیِ آن اغلب همچون تجربه‌ای واقعی نتیجهٔ تجزیهٔ مقولات ساختاری است و تأییدی بر این گفتهٔ آندره بازن است که: همهٔ واقعیت در چارچوب نما پدیدار می‌شود ــ و از سوی دیگر، دربارهٔ این ساختار تردید به وجود می‌آورد. فیلمها پدیده‌هایی دو وجهی نیستند که با نقاب فرهنگ توده‌ای، فرهنگ اقلیت را بپوشانند، بلکه پدیده‌هایی چند وجهی‌اند که سطوح گوناگون آنها در سطحی واحد ــ اساساً در سطح تصاویر بصری مشخص ــ انعکاس می‌یابد.

طبیعت / فرهنگ

متخصصان رایانه ندانسته فرهنگ را «طبیعت‌زده» کرده‌اند و از این رهگذر یکی از موضوعات فلسفی جهان غرب را در زمینهٔ تمایز دوگانهٔ طبیعت /فرهنگ بار دیگر رایج ساخته‌اند. «رسانه را با پیام یکی پنداشتن» موجب شده است که گذار از طبیعت به اطلاعات و گذار از اطلاعات به طبیعت معتبر شمرده شود، و کوتاه سخن اینکه علم و اطلاعات از ساختاری مادی برخوردار گردد. به کار گرفتن نظریهٔ اطلاعات در مورد تفکر بدوی را اصولِ حاصل آمده از آن اندیشه‌ای تحمیل کرده است که «به ویژگیهای محسوس سلسله‌های جانوران و گیاهان طوری می‌نگرد که گویی عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک پیام‌اند و نشانه‌هایی برای تشخیص "امضا"ی فرستندهٔ پیام هستند.» (لوی ـ اشتراوس، ۱۹۶۶).

شناخت تفکر بَدَوی از آنجا ما را در شناخت سینما یاری می‌کند که رمزگان

سینمایی بر اساس امور واقعی قوام می‌گیرد و تصاویر سینمایی و روابط میان تصاویر از کیفیتی فیزیکی برخوردارند. برای مثال در شخصیت جان وین که با مهاجران تازه بیش از چادرنشینان سرخپوست مخالف است، می‌توان تضاد میان سرخ و سفید را مشاهده کرد. او در عین حال که فردی است واقعی و نیز شخصیتی است که می‌توانیم با او همذات‌پنداری کنیم، آمیزه‌ای است از واقعیت و توهم، و مدلول و نشانه.

هیچکاک از این ــ به قولِ آیزنشتاین ــ «منطق سست اشیاء» یا تغییرناپذیری چیزها و واقعیتها آگاه است؛ ازهمین رو چیزها را به نشانه تبدیل می‌کند و به آنها نوعی واقعیت مادی سینمایی می‌بخشد. «افکندن تصاویر بر پردهٔ سینما بر اساس آنچه قصد بیانش را دارید هرگز نباید به شیوه‌ای واقعگرایانه صورت پذیرد. هرگز! شما می‌توانید با استفادهٔ بجا از فنون و تدابیر سینمایی هر آنچه را می‌خواهید بیان کنید ... هیچ دلیلی وجود ندارد که از تصویری که می‌خواسته‌اید خلق کنید دست بکشید و به تصویری کم‌مایه‌تر از آن قناعت کنید.» (تروفو، ۱۹۶۷).

مجموعه‌های دوتایی

لوی ـ اشتراوس در قلمرو تفکر نمادین مجموعه‌ای تقریباً جهانی از ساختارهای دارای تقابل دوگانه را بازشناخته است. این مجموعه که تغییرپذیریش به آن توان بسیار می‌بخشد می‌تواند از عهدهٔ تبیین تحولات به هم پیوسته برآید. لوی ـ اشتراوس علت وجودی ساختارهای متضاد را نیاز ذهن آدمی به ایجاد تمایز و تفاوت میان پدیده‌ها می‌داند و اعتقاد دارد که مسئلهٔ چگونگی ایجاد تقابل میان پدیده‌ها ــ و نه اینکه چه پدیده‌هایی در تقابل با هم قرار می‌گیرند ــ امری است صوری نه ماهوی. این نگرش از زبان‌شناسی ساختگرا نشئت گرفته است. (نک. سوسور، ۱۹۶۰؛ یاکوبسون و هاله، ۱۹۵۶).

به عقیدهٔ لوی ـ اشتراوس «ساختارها از ضمیر خودآگاه به ناخودآگاه و از کلام یا پیامِ اسطوره‌ای به زبان یا صورت اسطوره‌ای گذر می‌کنند.» تقابلها را انسان بَدَوی ایجاد نمی‌کند، بلکه وجود دارند و او باید با آنها کار کند. انسان‌شناس نیز باید آنها را کشف کند. تقابلها رمزگانی هستند که ناخودآگاه در ضمیر انسان بدوی جای گرفته‌اند. اساطیر نیز در همین مجموعه قرار می‌گیرند. انسان‌شناسی می‌تواند از این

تقابلها همچون کلیدی در فهم اساطیر سود جوید.

لوی ـ اشتراوس دربارهٔ رابطهٔ میان فرهنگ و طبیعت می‌گوید: «تقابل میان طبیعت و فرهنگ که زمانی برای آن اهمیت بسیار قائل بوده‌ام، اینک در نظر من اهمیتی اساساً روش‌شناختی دارد.» روش باید ما را در فهم تقابلها یاری کند. فرد بَدَوی خود به چنین تمایزاتی قائل نیست و جهان معناشناختی و جهان واقعی را در تقابل قرار نمی‌دهد، بلکه به جای آن طبیعت /فرهنگ را در نظامی نمادین و یگانه وحدت می‌بخشد. این نظام مادام که نمادین است فرهنگی است و مادام که از طریق طبیعت رمزگذاری می‌شود طبیعی است. کلمات همان اشیاء و اشیاء همان کلمات‌اند؛ و در عرصهٔ سینما تصاویر به اندازهٔ واقعیتِ به تصویر کشیده شده، از واقعیت مادی برخوردارند (دبلیو. وی. سی. کوآین، ۱۹۶۰).

این سخن برای همهٔ کسانی که اعتقاد دارند فیلمسازان باید خودآگاهانه از نوعی رمزگانِ مبتنی بر تقابل (تقابل تجربی میان طبیعت /فرهنگ) سود جویند و نیز آنها که این رمزگان صوری را تا سطح مسائل پیش پاافتادهٔ محتوایی تنزل می‌دهند حائز اهمیت است. اگر دلایلی را که زبان‌شناسی یا انسان‌شناسی ساختگرا به آنها استناد می‌کند بپذیریم، فیلمساز چاره‌ای ندارد جز اینکه بر اساس مقیاسی دو دویی عمل کند. البته اینکه او چه چیزهایی را و چگونه با یکدیگر در تقابل قرار می‌دهد مطلبی است که به سلیقهٔ شخصی او مربوط است.

مثلاً سبک جان فورد نه تنها از به کارگیری تقابلها بلکه از شیوهٔ به کارگیری تقابلها به وسیلهٔ او نیز منشأ می‌گیرد و در این میان مهمترین مسئله این است که ترکیب‌بندی ساختاری او چگونه در قالب واقعیت سینمایی و به صورت عناصر تصویری تجزیه می‌شود. روشِ تحلیلی برای ترسیم چارچوب تمایزات مفهومی فورد باید نتایج تحلیل خود را ترکیب کند. این تحلیل باید از عهدهٔ پاسخ به سؤالاتی از این دست برآید: چرا برخی فیلمهای فورد بهتر از دیگر فیلمهای اوست؟ چرا یک نما یا صحنه یا موقعیت و یا زاویهٔ دوربین از چنین تأثیری برخوردار است؟ اگر این روش از عهدهٔ پاسخ به چنین پرسشهایی برنیاید باید آن را به افراطی‌ترین نوع «نظریهٔ مؤلف» ــ که از قضا برای نجات همین نظریه به میدان آمده است ــ وابسته دانست. در چنین حالتی این روش سینما را تا حد «اصطلاحات ادبی ضد سینمایی» تنزل می‌دهد.

فیلمهای فورد هرگاه تنها از منظر علایق او در عرصهٔ اندیشه و درونمایه و ویژگیهای صوری نگریسته شوند چه‌بسا همتراز یکدیگر باشند. اما بی‌تردید نه فیلمهای فورد جملگی ارزشی یکسان دارند و نه می‌توان تأثیر و کیفیت هنری سبک فورد یا هر کارگردان دیگری را بر حسب درونمایه‌های مورد علاقهٔ او تبیین کرد. هرگاه این مسئله را که به روش نقادی و نظریه مربوط می‌شود نادیده بگیریم مزیت ساختگرایی، یعنی توانایی آن در نتیجه‌گیری از عناصر نامتجانس و بازگشت به فردیت و ویژگیهای خاص این عناصر، را نیز بلااستفاده خواهیم گذاشت.

انسان‌شناسی ساختگرا دربارهٔ خوبی و بدی اسطوره‌ها قضاوت نمی‌کند، بلکه ارتباط میان ساختار اسطوره‌ها و نتایج خاص مترتب بر آنها و تأثیرشان در شعائر و عمل اجتماعی را محل توجه قرار می‌دهد. ساختگرایی در حقیقت روشی است برای درک مفهومِ رمزگان یا به بیان دیگر، ساختگرایی شرط لازم درک این مطلب است که چگونه ساختاری «ماشینوار» در کلیتی «انداموار» مستحیل می‌شود. (نک. مک لوهان، ۱۹۶۷؛ ص ۳۱۶ـ ۳۰۳).

مسئلهٔ اجتماعی

نشانه‌ها واقعیت را بازنمایی نمی‌کنند، اما از واقعیت نیز گسسته نیستند ـ رابطهٔ میان نشانه‌ها و واقعیت رابطه‌ای دیالکتیکی است. انسان‌شناسی ساختگرا می‌کوشد در عین حال که بر ماهیت غیر بازنمایانهٔ اندیشهٔ نمادین تأکید می‌کند از طریق بررسی نشانه‌ها و چگونگی انتقال اطلاعات به وسیلهٔ نمادها روابط اجتماعی را درک کند.

اسطوره البته با حقایق (تجربی) خاصی مربوط است، اما این رابطه رابطه‌ای دیالکتیکی است و نهادهایی که در اسطوره‌ها توصیف می‌شوند ممکن است با نهادهای موجود در عالم واقع کاملاً در تضاد باشند. در واقع، این مسئله هنگامی که اسطوره می‌کوشد حقیقتی را بیان کند همواره صادق است. (لوی‌ـاشتراوس، ۱۹۶۷)

مادام که زبانهای نمادین تجربهٔ اجتماعی را به رمز در می‌آورند (و خود بخشی از آن تجربه هستند) استفاده از تحلیل ساختگرایانه چه‌بسا ما را در آفرینشِ جامعه‌شناسیِ این نوع نمادگرایی یاری رساند. کوتاه سخن اینکه رابطه میان فیلمهای امریکایی و امریکا مانند رابطهٔ میان فرهنگ و جامعه است، یعنی همان رابطه‌ای که

انسان‌شناسی ساختگرا در پی توضیح آن است.

اسطوره نوعی ایدئولوژی بَدَوی است ــ راه حلی خیالی برای «تناقضات» واقعی. فیلم نیز ممکن است ایدئولوژی یا اسطوره باشد. محتوا و سبک ممکن است در میان سینماهای ملّی کشورها متفاوت باشند، اما این تفاوت تنها در خدمت خلق انواع مختلف اسطوره‌پردازی است. بدین ترتیب فیلمهای نو ـ واقعگرا کمتر از فیلمهای وسترن اسطوره‌ای نیستند.

ممکن است بگویند که اسطوره حاصل کارناخودآگاهانه جمعی است، حال آنکه فیلم آفرینشی خودآگاهانه و فردی است. اما می‌توان به پیروی از لوی ـ اشتراوس گفت که هر کارگردانی در قلمرو رویدادها و تجربه‌ها و تاریخ جامعه‌اش زندانی است و او برای اینکه به آنها معنا ببخشد هر بار به آنها نظمی جدید می‌دهد. این دیدگاه تمایزی را که سوسور میان زبان و گفتار قائل شده است نقض می‌کند. به گفتهٔ لوی ـ اشتراوس (۱۹۶۰): «ما از مارکس آموخته‌ایم که وقایع در زمانی (تاریخی) ممکن است در وجدان جمعی نیز وجود داشته باشند؛ و از فروید آموخته‌ایم که پیروی از قانون را چه بسا بتوان یکسره در درون فرد یافت.»

رابطهٔ فیلم/اسطوره برای اهدافی که تحلیل جامعه‌شناختی در پی آنهاست مشکل‌آفرین است، و در نتیجه سخنی که در بالا از لوی ـ اشتراوس نقل کردیم نیز این نوع تحلیل را با مشکل رو به رو می‌سازد. اما تحلیل ساختگرایانهٔ فیلم ممکن است دست‌کم به تعیین مسائل جامعه‌شناختی/آرمان‌شناختیِ پژوهشها یاری رساند ــ بویژه اگر این تحلیل به سینماهای ملّی محدود باشد.

ساختگرایی بیش از آنکه روشی باشد برای حل مسائل، روشی است برای تشخیص و توصیف مسائل. ساختگرایی با تحلیل صورتهای روبنایی در فرهنگ بدوی، حدود مسائل را در قلمرو اجتماعی مشخص می‌کند و در بررسی تقابلهای اسطوره‌ای، تناقضات واقعی را در مرکز توجه قرار می‌دهد. ساختگرایی چه بسا نظریه‌پردازان سینما را در تشخیص مسائل جامعه‌شناختی یاری رساند، یا دست‌کم آنان را از بحث و جدلهای رایج دربارهٔ اصطلاحاتی بی‌معنا مانند فرهنگ توده‌ای و ارتباط توده‌ای و رسانه‌های توده‌ای، که در آثار آدورنو و مارکوزه و پیروان لیوِس به چشم می‌خورد، رهایی بخشد.

فرافیلم

هیچکاک: چرا اینک داستان‌گویی و استفاده از یک پیرنگ مشخص منسوخ شده است؟ به نظر من در فیلمهای اخیر فرانسوی از پیرنگ اثری در میان نیست.

تروفو: بله، اما این مسئله به طور منظم دنبال نمی‌شود، بلکه تنها گرایشی است که از تکامل شعور عامهٔ مردم و تأثیر تلویزیون و افزایش استفاده از مطالب مستند و مطبوعاتی حکایت دارد. تمامی این عوامل در نگرش فعلی مردم به داستان دخالت داشته‌اند. مردم ظاهراً از قالب داستان روی برگردانده‌اند و اعتماد خود را به الگوهای قدیمی تا حدی از دست داده‌اند.

هیچکاک: منظور شما این است که روی‌گرداندن از پیرنگ به دلیل پیشرفت در ارتباطات است؟ البته ممکن است این طور باشد. خود من هم همین‌طور فکر می‌کنم و این روزها ترجیح می‌دهم فیلمی که می‌سازم حول یک موقعیت دور بزند تا حول یک پیرنگ.

چنین می‌نماید که تأمل دربارهٔ ظهور و تداول یافتن روشهای ساختگرایانه در نظریهٔ فیلم، نکته‌ای معنی‌دار و دست‌کم جالب توجه باشد.

اکنون طرح این مسئله که نقش کلام ایجاد ارتباط است بیهوده می‌نماید. در میانهٔ غوغای ارتباط توده‌ای ارتباط به حداقل خود رسیده است. ارتباط بر زبان متکی است، و زبان هم مجموعه‌ای از قراردادهای اجتماعی است که ناخودآگاه پدید آمده است و به لحاظ تاریخی محدودهٔ انتخاب را مشخص می‌کند. زبان آنگاه که **خودآگاه** شود تعینات خود را از دست می‌دهد و چه‌بسا حوزهٔ زبانی ساختارزدایی گردد. زبان‌شناسی در حقیقت خودآگاهی زبان است و ظهور آن ملازم با ناپدید شدن موضوع آن است. فرازبان* وجود زبان را نفی می‌کند.

فیلمها در آغاز، از سویی به نوعی زبان خاص سینمایی سخن می‌گفتند و از سوی دیگر خود آن زبان را خلق می‌کردند. این زبان که شامل مجموعه‌ای از روابط قراردادی بود می‌توانست برای خلقِ هر نوع محتوا و هر نوع پیامی به کار گرفته شود. این نکته بویژه در مورد فیلمهای امریکایی صادق است، چرا که بجز معدودی از آنها همگی تا پیش از پایان جنگ واقعاً سینمایی بودند.

سینمای پس از جنگِ اروپا کار را با نظریه آغاز کرد، بی‌آنکه به زبانی مستحکم دست یافته باشد. این سینما خودآگاهانه به ساختن نوعی زبان دست زد ــ فیلمهای گودار در واقع بررسی فیلمهای مختلف به شیوهٔ ذرّه‌نگرانه‌اند، حال آنکه هاوکس برخلاف او به ساختن «فیلمهایی واقعاً سینمایی» همچنان ادامه داد. امریکاییان ــ بجز چند کارگردان معدود ــ از زبانی سود می‌جویند که در جاهای دیگر محل تردید است، و این تردید را کسانی ابراز کرده‌اند که دربارهٔ سینما در مقام نوعی فرازبان یا فراسینما آگاهی دارند.

آرنولد هاوزر نکته‌ای شبیه به همین مطلب را به زبانی کهنه‌تر بیان کرده است: بی‌تردید دیر یا زود شکافی پدید خواهد آمد که ... فرد عادی ر از فرد متخصص جدا می‌کند. تنها هنری که دوران کودکی را می‌گذراند می‌تواند توده‌پسند باشد. زیرا برای درک هر هنری که به دورهٔ رشد و بلوغ پا نهاده است باید با مراحل پیشین رشد و ارتقای آن آشنا بود ... مادام که هنری هنوز جوان است، رابطه‌ای طبیعی و ساده و روشن میان محتوا و وسیلهٔ بیان آن وجود دارد ... در طول زمان بتدریج قالبهای بیانی از دستمایهٔ مضمونی آن مستقل می‌گردند و معنای آنها ضعیفتر و تعبیر و تفسیر آنها دشوارتر می‌شود، تا آنکه این قالبها تنها برای قشر کوچکی از تودهٔ مردم قابل فهم خواهند بود ... فرآیند بیگانه شدن این هنر با مردم، آن را رفته‌رفته پیچیده‌تر می‌سازد.

تلاش برای استفاده از چارچوبی مبتنی بر زبان‌شناسی ساختگرا برای سینما و طراحی و ترسیم نشانه‌شناسی آن، با جنبشی همانند در خود فیلمها همزمان شده است. در حقیقت اکنون فرانظامهایی برای بررسی و مطالعهٔ فرانظامها به وجود آمده است. اکنون فیلمها خود سینما را به زیر سؤال می‌کشند، که خودآگاهیِ فزایندهٔ رمزگان سینمایی را به دنبال خواهد داشت. اینکه جمله‌ای مانند: «نام من جان فورد است و فیلم وسترن می‌سازم»، شیوهٔ بیانی است که مطلقاً به گذشته تعلق دارد.

بخش عملی

اینک می‌کوشم از فیلم آقای دیدز به شهر می‌رود، ساختهٔ فرانک کاپرا، تحلیلی ساختگرایانه به دست دهم، با این امید که بتوانم نارسایی کنونی این روش تحلیل را نشان دهم.

روایت

دیدز جوانی است ساده‌دل و رک‌گو و بی‌ریا، که در روستای مندریک فالز در ایالت ورمونت زندگی می‌کند و صاحب یک کارخانهٔ پیه‌آب‌کنی است. این جوان که سرگرمیش شیپور زدن در گروه نوازندگان است، ثروتی به ارزش بیست میلیون دلار به ارث می‌برد و برای اینکه تصوری را که عموم مردم از زندگی میلیونرها دارند عملاً تجربه کند، عازم شهر می‌شود.

نیویورک او را به حیرت می‌اندازد: وکلای کلّاش، جامعهٔ پر از تظاهر، باشگاههای گوناگون، مطبوعات. همه می‌خواهند، مستقیم یا غیرمستقیم، بخشی از ثروت او را از چنگش درآورند.

بِیب بِنِت، گزارشگر روزنامهٔ نیویورک میل، در بیرون از خانهٔ دیدز در نیویورک، خود را به بیهوشی می‌زند تا دیدز او را نجات دهد و بدین طریق به او نزدیک شود و از زندگی خصوصیش سر دربیاورد.

بیب که در ظاهر دوست دختر دیدز و زنی است که با رنج و محنت دست به گریبان است، در واقع خبرنگاری بدبین است و در روزنامه دیدز را فردی ساده‌لوح و احمق تصویر می‌کند ــ «مردی منفور» که لخت و عریان در خیابانهای شهر قدم می‌زند، به اسبها نان‌شیرینی می‌خوراند و با ماشینهای آتش‌نشانی مسابقه می‌دهد. اما روابط نزدیک آنان در دل بیب نهال صمیمیت، و نه تحقیر، می‌کارد و این دو به هم دل می‌بندند. بیب اینک ساده‌دلی او را صفتی واقعاً خوب تلقی می‌کند، صفتی که در شهر اثری از آن نیست و مردم آن را دیوانگی می‌دانند.

دیدز سرانجام درمی‌یابد که بیب او را به بازی گرفته بوده است. اما علی‌رغم اینکه یأس و بدبینی همهٔ وجودش را فراگرفته است، طرحی برای ایجاد یک مزرعه جهت کشاورزانی که از رکود اقتصادی صدمه دیده‌اند تنظیم می‌کند.

سِدار، وکیل حقه‌بازِ دیدز، یکی از خویشاوندان او را ترغیب می‌کند که به خاطر رفتار عجیب و جنون‌آمیز دیدز، او را در دادگاه به جنون متهم کند و با خلع ید از او، باقیماندهٔ ثروتش را میان خود تقسیم کنند. دیدز که به واسطهٔ سرخوردگی حتی از دفاع از خویش نیز امتناع می‌کند، چیزی نمانده است که محکوم شود، اما با دفاعیهٔ مشترک بیب و سردبیر روزنامه و گروهی از کشاورزان، جریان مرافعه به نفع او پایان

می‌یابد. بیب و دیدز بار دیگر به هم می‌رسند و ظاهراً از شهر خارج می‌شوند و راه مناطق روستایی امریکا ــ مندریک فالز در ورمونت ــ را در پیش می‌گیرند.

بدین ترتیب می‌بینیم که روایت با تقابلهای زیر آغاز می‌شود: شهر /روستا، پیچیده /ساده‌لوح. ولی با پیشرفت روایت، تقابلهای فوق معکوس می‌شوند، و سرانجام به موقعیتی می‌رسیم که ساده‌لوحی و روستایی بودن معادل خوبی و صداقت و درست‌اندیشی و پیچیدگی واقعی به نظر می‌رسند. حتی مردان شهری که در آغاز بدبین و عیبجو می‌نمودند، در آخر همگی، بجز وکیل، همچون پیشاهنگان جوان، خصوصیات مورد پسند مردم مناطق روستایی امریکا را از خود بروز می‌دهند. روستا که از تصنع و دورویی شهر نقاب برمی‌دارد، در عین سادگی، نمایانگر پیچیدگی عمیقتری است. این مطلب که یکی از اسطوره‌های متداول امریکاست و جان فورد یکی از مبلغان برجستهٔ آن است، به دست بسیاری از فیلمسازان دیگر نیز استادانه به تصویر کشیده شده است. هرگاه این فرآیند را به معنای از میان رفتن عدم تقارن اولیه و تناقضات تلقی کنیم، به لحاظ ساختاری اهمیت بسیار می‌یابد.

ساختهای ناظر بر درونمایهٔ فیلم

طرحواره‌ها یا ساختهای درونمایه‌ای گوناگونی در این روایت وجود دارد که می‌توان آنها را با استفاده از شبکهٔ روابط تقابلی، تجزیه و رمزگشایی کرد. تقابلهای دوگانهٔ فیلم عبارت‌اند از:

شهر	روستا	تصنع	واقعیت
حرف	عمل	اپرا	دستهٔ نوازندگان
دورویی	صداقت	اجتماعی	خصوصی
پیچیدگی	سادگی	هنر	هنر عامه
سبیل	صورت اصلاح‌شده	عواطف «ظاهری»	عواطف «واقعی»
فرهنگ	طبیعت	فرد	جمع
شوخ‌طبعی	مسخرگی	عاقل (دیوانه‌نما)	دیوانه (عاقل‌نما)
افراط	اعتدال	عمومیت	خلوت
روابط پول محورانه	روابط انسانی		

این فهرست کامل نیست و می‌توان آن را بسیار بیش از این گسترش داد. نمونه‌های عینی‌تر معنای این تقابلها را صریحتر می‌کنند. دیدز بیش از آنکه حرف بزند، عمل می‌کند ــ درست مانند یک پیشاهنگ شایسته. از همین رو نام او نیز به معنای «کردار» است، نه «گفتار». او با یک ضربه ــ عمل مستقیم ــ علیه غرور و دورویی و فریبکاری به مبارزه برمی‌خیرد؛ گاه نیز سخنان او همچون ضرباتش کوبنده است: بر آدمها و اعمالشان همان نامی را می‌گذارد که شایستگی آن را دارند؛ مثلاً وکیل ظاهراً «نگران و مفید» را «دزد حیله‌گر»، و خوراک فرانسوی «جگر غاز» را «غذایی با مزهٔ صابون» می‌نامد. عشق دیدز به بیب یا «زن محنت‌زده»، که از نیازهای انسانی منشأ می‌گیرد و برای تسکین آلام و رنجهای اوست، پاسخی به وظایف اجتماعی (فداکاری) است. دیدز واقعی است نه پرمدعا و گزافه‌گو. او به جای اینکه مانند سدار، وکیل اتو کشیده، با آن دستهای کرم زده، سبیلهایش را چرب و براق کند، صورتش را از ته می‌تراشد. او شیپور می‌زند و عقیده دارد که «هنر» باید چیزی باشد مردم‌پسند و پول‌ساز، مانند سینما. او می‌گوید اپرا هم باید طوری باشد که خرج خودش را دربیاورد؛ و به اجراکنندگان آن می‌گوید: «نکند نمایشی که اجرا می‌کنید چنگی به دل نزند؟» «شعرگونه»هایی که او برای نوشتن بر روی کارتهای تبریک می‌سراید، از شعرهای «واقعی» آن آدمهای کثیف و پست و از خودراضی و سطحی ــ که خود را «عالم» می‌دانند ــ صادقانه‌ترند. در شهر همه چیز بدلی است ــ مثل آن زن عظیم‌الجثه، «مادام پومپونی»، که احمقانه عاشق اپراست. در این فیلم اسامی افراد معنادار هستند. نه تنها معانی اسامی مادام پومپونیِ پرمدعا، سدارِ چرب‌زبان، دیدزِ نیک کردار و کورنی کاب کتک خورده نشان‌دهندهٔ شخصیتهایشان است، بلکه حتی نام مندریک فالز نیز معنادار است. مندریکِ جادوگر، یک شخصیت فکاهی محبوب امریکاییان است. اما دربارهٔ بادینگتون سدار باید بدانیم که سدار و بادینگتون نامهای میانی نویسندهٔ کتابی هستند که فیلم از آن اقتباس شده است. دیدز چنان درست کردار است که عشق خود را به بیب، به شیوه‌ای عجیب، به صورت شعرگونه‌ای سرشار از احساسات، ابراز می‌کند: «آنگاه که بر زبان آوردن برخی حرفها برایم دشوار است، آنها را می‌نویسم.»

تقابلهای دوگانه تنها در کل روایت گنجانده نشده‌اند، بلکه در برخی افرادی که

شخصیتی دوپهلو دارند نیز وجود تقابلهای دوگانه مشهود است. برای مثال کورنی کابِ «محافظ» که از دیدز محافظت می‌کند، در موقعیتی بینابین دیدز و حقه‌بازان «شهری» قرار دارد؛ خدمتکاران و شاعری که از زوربازوی دیدز تعریف و تمجید می‌کند و او را به مشروبخوری می‌برد (و پس از میخوارگی به خیال خود برای بزرگداشت طبیعت در خیابانها لخت و برهنه پرسه می‌زنند)؛ و صد البته بیب که نقطهٔ مقابل کورنی کوب است، همه شخصیتی دوپهلو دارند. بیب، علی‌رغم اینکه بدبین و جوجه روزنامه‌نگاری سرسخت است، در عین حال همچون کودکی مهربان و دوست داشتنی است. از قضا همین خصوصیات جین آرتور (هنرپیشه‌ای که نقش بیب را بازی می‌کند) و سیمای ظاهری اوست که شخصیت او را آشکار می‌سازد. زیبایی و ملاحت و مهربانی که گویی از ذره‌ذرهٔ وجود او تراوش می‌کند باعث می‌شود که او ــ و تنها او ــ بتواند از سویی دیدز را بفریبد و از سوی دیگر، در پایان فیلم شخصیتی از خود بروز دهد که به گمان دیدز شخصیت واقعی اوست. کورنی کاب که هم به معنای «کتک خورده» است و هم به معنای کُپهٔ غله، آن‌قدر از غلهٔ روستا در خود دارد که تقریباً بلافاصله پس از دیدن دیدز، خوبی و درایت و زیرکی او را تشخیص دهد. به نظر او دیدز دهاتی احمقی است که راه خودش را در لجنزار شهر باز می‌کند.

روایت و ساخت درونمایه‌ای فیلم از چنان وحدتی برخوردارند که وقتی در پایان فیلم قاضیِ سبیلوی دادگاه بر پرده ظاهر می‌شود، تماشاگر او را بدون تأمل به خاطر شباهتش با سدارِ چرب زبان یا شاعرانِ فاضل مآب بی‌ذوق و سبیلو به مغالطه‌کاری متهم نمی‌کند. حتی سبیلهای سردبیر روزنامه نیز دیگر نشانه‌ای منفی به شمار نمی‌آید.

تکنیک

در آقای دیدز به شهر می‌رود هر فصل از وحدت فضایی برخوردار است ــ کاپرا برای نمایش یک فصل تازه به فضای دیگری قطع می‌کند، اما هرگز آن‌گونه که در سینمای روسیه و فیلمهای گریفیث رایج است به فضاهای مختلف میان برش نمی‌زند. دوربین نسبت به تصویر و واقعیت نمایشی، همواره نقطه‌نظری «عینی» دارد؛ به

عبارت دیگر تغییر در نقطهٔ دید از طریق تغییر مکان دوربین پدید می‌آید.

دوربین تقریباً ثابت است؛ تنها چند نمای با چرخش افقی وجود دارد که یکی از آنها سدار را که با چابکی در بخش بیرونی دفترش در حرکت است، تعقیب می‌کند؛ دیگری دیدز را نشان می‌دهد که برای دیدن ماشین آتش‌نشانی به طرف پنجره هجوم می‌برد؛ سومین نمای با چرخش افقی بیب را به تصویر می‌کشد که می‌رود به تلفن جواب بدهد؛ و سرانجام آخرین نمای از این نوع، صف طولانی کشاورزان را در خانهٔ بزرگ دیدز نشان می‌دهد. بجز اولین نمای با چرخش افقی، بقیه، همه به نمای درشت ختم می‌شوند که این خود در فیلمی که عمدتاً از نماهای متوسط تشکیل شده است مفهوم خاصی دارد. کاپرا در بقیهٔ نماهای درشت ــ که همه، بیب یا دیدز یا آن دو را در کنار هم به تصویر می‌کشند ــ دوربین را در بالا یا پایین یا در زاویه‌ای قرار می‌دهد که آنها را در تباین با نماهای مستقیم و متوسطی که تمام فیلم را تشکیل می‌دهند نشان دهد، و این از توجه بیشتر او به این نماها حکایت دارد.

نماهای درشت همواره دارای حالت کانونی محو هستند و این درست در نقطهٔ مقابل وضوح کامل افراد در اکثر نماهای دیگر است. حتی زمانی که بیب و دیدز در کنار هم هستند و با نمای درشت به تصویر نیامده‌اند، از طریق نورپردازی شدید از پشت و تار کردن پسزمینه، به آن دو برجستگی خاصی داده می‌شود ــ برای مثال در آن نمایی که شب هنگام مقبرهٔ گرانت را نشان می‌داد، مقبره، پیش آز آنکه بیب و دیدز در جلو آن ظاهر شوند، کاملاً واضح بود.

در بهترین حالت شاید بتوان گفت که در این فیلم می‌توان ساختهای روایی و درونمایه‌ای و تکنیکی را همچون مجموعه‌هایی متضاد «رمزگشایی» کرد ــ به عبارت دیگر هر یک از این سه عنصر ساختار خاص خود را دارند.

بازیگران

آقای دیدز (گری کوپر) و بیب بنت (جین آرتور) بازیگرانی هستند که با دقت کامل برگزیده شده‌اند. هر دو از نظر جسمی و ظاهری بی‌عیب و نقص‌اند. هر دو شناخته شده و محبوب‌اند و خصوصیاتی دارند که تماشاگر به سهولت با آنها احساس یگانگی می‌کند. خلاصهٔ کلام آنکه این دو بازیگرانی هستند که تماشاگر به آنها

اهمیت می‌دهد، بویژه آنکه قبلاً در نقشهایی ظاهر شده‌اند که اسطوره‌های خرده بورژوازی امریکا را تجسم می‌بخشیده‌اند (جین آرتور: زنی محکم و متمدن و تربیت شده؛ گری کوپر: مردی عادی که هرچند از عهدهٔ کارهای دشواری برمی‌آید، باز هم فردی است معمولی مثل من و شما). صداقت در نمایش معمولی بودنِ این دو و سادگی و ناشیگری آنها در عرصهٔ هنر، بویژه آنگاه که با شیاطین مردم‌فریب یعنی وکلا، با آن سبیلهای روغن‌زده و براقشان، در تقابل قرار می‌گیرند، تماشاگر را فریفتهٔ خود می‌کنند و او را وامی‌دارند که ابتذال فیلم را بپذیرد و حتی آن را فیلمی عالی و در حد آثار کلاسیک به شمار آورد.

سخن آخر

کمدی آقای دیدز به شهر می‌رود و «پیام» آن، تلاشی است برای برداشتن نقاب از چهرهٔ شهر. در این فیلم شهر که در نقطهٔ مقابل روستا قرار دارد، نمایندهٔ دغلکاری و بدبینی و اعمال ضدانسانی است. اما خوش‌نیتی پیشاهنگ مآبانهٔ کاپرا و طبعاً دیدز، همراه با سطحی بودن و شعرگونگی و لحن عاطفه‌برانگیز فیلم، به طور کلی مبتذل و «ساده» و عوامفریبانه است ــ این فیلم در قلمرو اندیشه، پوچ و عبث و از نظر معنوی تهی است.

از نظر تکنیکی نیز این فیلم فاقد برجستگی است و در حقیقت همان‌قدر پوچ و بی‌روح است که از نظر درونمایه. آیا جین آرتورِ زیبا و دوست‌داشتنی و گری کوپر با آن چهرهٔ بدون ریش و سبیل، بهتر نبود در نماهایی بجز نماهای درشت با حالت کانونی محو نشان داده شوند؟

بازن (در سال ۱۹۶۷) آقای دیدز به شهر می‌رود را با فیلمهای صورت زخمی، خبرچین، دکتر جکیل و آقای هاید، خیابان عقبی، جزه‌بل، مرد نامرئی، من از زندان اعمال شاقه گریخته‌ام، اولین فیلمهای برادران مارکس و فیلمهای موزیکال فردآستر/جینجرز راجرز در یک گروه طبقه‌بندی کرد، زیرا همهٔ آنها از همان زبان سینمایی فیلمهای امریکایی دههٔ سی سود می‌جستند. زبانی که کاپرا و هاوکس و مامولیان و فورد نیز آن را به کار بسته‌اند. بازن می‌بایست در ادامهٔ تحلیل خود به این نکته نیز اشاره می‌کرد که این فیلمها، که به کارگردانها و نیز به گونه‌های متفاوتی تعلق دارند، از چنان زبان

مشترکی سود می‌جویند که کشف رمز و تعبیر و تفسیر نهایی آنها به آگاهی از جامعه‌شناسی جامعهٔ امریکا نیازمند است.

ساختگرایی در ظاهر به بحثهای نظری (شاید بحثهای ادبی اصطلاح مناسبتری باشد) دربارهٔ گونه و مؤلف چندان کمکی نمی‌کند و هیچ مسئلهٔ خاصی را در ارتباط با سینما مطرح نمی‌سازد. ساختگرایی تنها به طرح مسئله‌ای می‌پردازد که به نقد فیلم مربوط است ــ چرا آقای دیدز به شهر می‌رود فیلم خوبی است؟ و ویژگی خاص کار کاپرا چیست؟ اما از پاسخ به این سؤالات ناتوان است. ساختگرایی در مقام یک روش تحقیق تنها مشکل را طرح می‌کند و حد و مرز آن را مشخص می‌سازد. برای مثال، ساختگرایی می‌پرسد ویژگی خاص رسانهٔ سینما و کار کاپرا و گونهٔ فیلم آقای دیدز به شهر می‌رود چیست که باعث می‌شود ناپختگی تکنیکی و ابتذال مضمون و درونمایهٔ فیلم بر جذابیت و قدرت و ارزش کلاسیک و جبنهٔ سرگرم‌کنندگی محض آن، تقریباً هیچ تأثیری نداشته باشد؟

فیلم اثری هنری است نه منطقی. نظریهٔ ساختاری که آمیزه‌ای از نظریه‌های زبان‌شناسی و ارتباطات است، به پدیده‌های اجتماعی و ناخودآگاهانه و مقید به سنت ــ اسطوره و شعائر و زبان ــ مربوط است. این نظریه تلاشی است برای فروکاستن این پدیده‌ها به برخی روابط مشخص و ساده. البته چنین می‌نماید که این روابط در سینما کمتر از زبان نباشند. اما تحویل فیلمها به ساختهایی که به لحاظ منطقی دوگانه هستند، به معنای این است که همهٔ فیلمها را به سطحی واحد بر کشیم یا تنزل دهیم، که از این عمل در نهایت چیزی بیش از این مطلب که هر فیلمی دارای ساختار خاصی است، دستگیرمان نمی‌شود. حال آنکه ساختگرایی باید قادر باشد جنبه‌های زیباشناختی سینما را تعلیل کند. سینما در اینجا رسانه‌ای است که از سویی واقعیت تصویری را به واقعیتی واقعی تبدیل می‌کند و فرد را نه به شیوه‌ای صرفاً ذهنی بلکه به نحوی عینی و ذهنی در آن دخیل می‌سازد، و از سوی دیگر به واسطهٔ طبیعت خاص خود، ساختهایی را که به لحاظ منطقی دوگانه هستند و ساختگرایی مشتاقانه در صدد کشف آنهاست تجزیه می‌کند.

واکنش در مقابل بازن ممکن است از حد معقول فراتر رفته باشد. تلاش وی در فهم زبان سینمایی و موقعیت ذات‌شناختی آن، همچنان زمینه‌ای به نظر می‌رسد که ما

را در فهم چگونگی کارکرد فیلم یاری خواهد رساند ــ چرا که در این زمینه ما نه با افکار و اندیشه‌ها و حتی با تکنیک، بلکه با ماهیت فرآیند سینمایی سر و کار داریم. در عین حال باید توجه داشته باشیم که به همین دلیل، الگوهای منسوخ شدهٔ نقد فیلم ــ نظریهٔ مؤلف و نظریه‌های گونه محور ــ که همچنان از صبغهٔ ادبی برخوردارند و خود را در پس اصطلاحات نوعی ساختگرایی مبتذل پنهان کرده‌اند، باید کنار نهاده شوند، چرا که به گمان من خصوصیت منحصر به فرد سینما در جای دیگری نهفته است.

منابع

Bazin, A., *What is Cinema?*, University of California, Berkeley, 1967.

Firth, R., "Twins, Birds and Vegetables: Problems of Identification in Primitive Religious Thought", *Man*, N. S., 1966.

Hauser, A., *The Social History of Art*, Vol. II, Knopf, New York, 1952.

Jakobso, R. and Halle, M., *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., The Hague, 1956.

Laing, R. D., *The Self and Others*, Tavistock Publications, London, 1962.

Lévi - Strauss, C., *The Scope of Anthropology*, Cape, London, 160.

------ , *The Savage Mind*, Weidenfeld & Nicholson, London, 1966.

------ , "The Story of Asdiwal", in Edmund Leach, *The Structural Study of Myth and Totemism*, Tavistock Publicatons, London, 1967.

Myth and Totemism, Tavistock Publications, London, 1967.

McLuhan, M., *Understanding Media*, Sphere Books, London, 1967.

Quine, W. V. C. *Word and Object*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964.

Russell, L, "Cinema-Code and Image", *New Left Review*, 49, 1968.

Saussure, F. de, *Course in General Linguistics*, Peter Owen, London, 1960.

Truffaut, F., *Hitchcock*, Secker & Warburg, London, 1967.

جان فورد و «لینکلن جوان»

به قلم نویسندگان «کایه دو سینما»

این مقاله که نخستین بار در مجلهٔ کایهٔ دو سینما، شمارهٔ ۲۲۳ (۱۹۷۰) به چاپ رسید تاکنون چنان محل توجه و نقد و بررسی قرارگرفته است که در معرفی آن کمتر می‌توان سخن گفت.[۱] این واقعیت که مقالهٔ مزبور چنین نظرها را به خود جلب کرد از سویی دال بر اهمیت آن است و از سوی دیگر حکایت از این دارد که تحلیل چنین مقالهٔ بلندپروازانه‌ای سهلتر از تقلید از آن است (البته منظور از تقلید، تقلید در عرصهٔ هدف و روش است، نه تقلید به معنای تکرار طوطی‌وار). افزون بر این، چه بسا برای نگاشتن نقدی همتراز با نقد کایه دو سینما تحلیل آن امری ضروری باشد، زیرا بررسی دقیق چنین مقاله‌ای به تحلیلگر امکان می‌دهد روش‌شناسی پیچیدهٔ نویسندگان کایه را باز شناسد و ارزش نسبی مسائلی را که آنان در کانون توجه خود قرار می‌دهند در بوتهٔ آزمون و ارزیابی قرار دهد. (از این طریق برای مثال می‌توان از یک سو به نقاط قوت خوانشِ[۲] مرحله به مرحله و مبتنی بر اطلاعات درونْ متنی، و از سوی دیگر به نقاط ضعف تبیینهایی که بر اساس تعیّنات تاریخی فیلم صورت می‌گیرد پی برد.)

---

۱. از جمله مقاله‌هایی که به بررسی این اثر پرداخته‌اند، «سبک، دستور، سینما» است که آن را در همین مجموعه آورده‌ایم.

۲. واژه‌های «خوانش» و «خواندن» را در مقابل "reading" آورده‌ایم، که نویسندگان کایه منظور خود را از آن در صفحات بعد به دقت شرح می‌دهند. غالب مترجمان «قرائت» را در مقابل "reading" آورده‌اند، ولی ما به دلایلی «خوانش» را ترجیح داده‌ایم.

مجلهٔ اسکرین، اولین نشریه‌ای که به معرفی این مقاله پرداخت، در سرمقالهٔ خود این تحلیل را با نظر موافق، با مقالهٔ دیگری به نام «فردگراییِ محافظه‌کارانه: گلچینی از ساخته‌های هیچکاکِ انگلیسی»، به قلم جان ام. اسمیت، که در همان شماره انتشار یافته بود، مقایسه کرد. در سرمقالهٔ اسکرین آمده است که نویسندگان کایه می‌کوشند نشان دهند چگونه می‌توان فیلمی را که در عرصهٔ «سینما و ایدئولوژی و نقد» یکی از برترین ساخته‌های عالم سینماست بر مبنای شکافهایی که در میان ابزارهای صوریِ بیان آن از یک سو، و ایدئولوژی آشکار آن از سوی دیگر، به چشم می‌خورد نقد کرد. اسکرین رویکردِ کایه را با رویکردِ اسمیت، که مبتنی بر ستایش از انسجام درونی فیلمهای هیچکاک است، در تقابل آشکار قرار می‌دهد و رویکرد اسمیت را بخشی از زیباشناسیِ رمانتیکی می‌داند که کاملاً در سیطرهٔ ایدئولوژی سرمایه‌داری گرفتار آمده است؛ اما تحلیل کایه را به این دلیل که بر نوعی عمل دلالتی در هنر و نیز بر نظامی از نشانه‌ها تأکید دارد، نمونه‌ای به شمار می‌آورد که نوعی پرسش ایدئولوژیکی در فیلم کشف می‌کند. هرچند وجود این پرسش در لینکلن جوان به عدم انسجام و اختلال در این فیلم منجر می‌شود، اما نویسندگان کایه دقیقاً از همین پرسش سود می‌جویند و در تبیین صوری و سیاسی آن اهتمام می‌ورزند.

*

لینکلن را انقلابی توده‌ای بر سریر قدرت ننشاند، بلکه بازی مبتذل انتخابات و رأی‌دهندگانی که از وظایف عظیم تاریخیی که می‌بایست انجام دهند به کلی ناآگاه بودند، او را تا رأس هرم قدرت برکشیدند. او مردی عامی و خودساخته بود که از حرفهٔ سنگ‌شکنی به سناتوری ایلی نویز رسید؛ مردی عاری از هرگونه درخشش فکری، مردی بدون عظمت شخصیتی و بدون هیچ قابلیت استثنایی، فردی متوسط و خوش نیت.
(فریدریش انگلس و کارل مارکس، *Die Presse*، دوازدهم اکتبر، ۱۸۶۲)

در مصاحبه‌ای که با آقای جان فورد داشتیم، او یک بار هنگام گفت وگو دربارهٔ یکی از فصلهای فیلم لینکلن جوان، لینکلن را این طور

توصیف کرد: آدمی ژنده‌پوش که سوار بر قاطر وارد شهر می‌شود، در مقابل پوستر تبلیغاتی یک تئاتر می‌ایستد و به تصویر خیره می‌شود. فورد در ادامه گفت: «این میمون فلک‌زده آرزو می‌کرد کاش آن‌قدر پول داشت که می‌توانست نمایش هملت را تماشا کند.» اما آقای فورد هنگامی که متن ویراستهٔ مصاحبه را می‌خواند یکی از معدود مواردی که خواهان تغییر آن شد همین کلمهٔ «میمون» بود. او گفت: «نمی‌خواهم لینکلن را میمون فلک‌زده بنامم.» (پیتر بوگدانویچ، جان فورد، استودیو ویستا، لندن، ۱۹۶۷)

*

مشخصات فیلم «لینکلن جوان»: کارگردان: جان فورد. محصول کشور امریکا. فیلمنامه‌نویس: لامار تروتی. فیلمبردار: برت گلنون. موسیقی متن: آلفرد نیومن. کارگردانان هنری: ریچارد دی، مارک لی کیرک. طراحی صحنه: توماس لیتل. تدوینگر: والتر تامپسون. لباس: رویِر. دستیار صدا: رابرت پاریش. بازیگران: هِنری فوندا (ابراهام لینکلن)، آلیس برادی (ابیگیل کلی)، آرلین ویلان (هانا کلی)، مارجری ویور (مری تاد)، پاولین مور (آن راتلج)، وارد باند (پالمر کاس)، ریچارد کرامول (مَت کلی)، جودیت دیکنز (کری سو) و ... . تهیه‌کننده: کِنِث مک گوان. مدیر تولید: داریل زانوک. تهیه‌کننده: کاسمو پولیتن و فوکس قرن بیستم، ۱۹۳۹. مدت: ۱۰۱ دقیقه.

۱. اهداف و روش کار

این مقاله سرآغاز مجموعه بررسیهایی است که نیاز به آن را در سرمقالهٔ شمارهٔ ۲۱۸ این نشریه توضیح دادیم. اینک باید اهداف و روش کار و دلیل نیاز به چنین بررسیهایی را که تاکنون به آنها فقط اشاره‌ای گذرا داشته‌ایم طرح و شرح کنیم.

۱. هدف: بررسی تعداد مشخصی از فیلمهای کلاسیک که امروز نیز خوانِشْ‌پذیرند. (بدین ترتیب پیش از اینکه روش کارمان را توضیح دهیم، آشکار است که مقالهٔ زیر تنها یکی از خوانشهایی است که می‌توان از لینکلن جوان داشت.)

منظور ما از خوانش‌پذیر بودن این است که می‌توان جنبهٔ تاریخی نگارش[۳] آنها را تشخیص داد؛ یعنی می‌توان رابطه‌شان را با دیگر رمزگانهایی که در آنها انعکاس می‌یابند، مانند رمزگانهای فرهنگی و اجتماعی و غیره، تشخیص داد؛ افزون بر این می‌توان رابطه‌شان را با دیگر فیلمهای ــ در صورتی که در فضای میان‌ـمتنی فیلمهای مورد نظر ما قرار گیرند ــ بازشناخت. و در نتیجه می‌توان رابطهٔ آنها را با ایدئولوژیی که انعکاس می‌بخشند و نیز رابطه‌شان را با مرحلهٔ تاریخی و رویدادهایی که به نمایش می‌آورند (هر نوع رویدادی، اعم از وقایع زمان حاضر و زمان گذشته و نیز وقایع تاریخی و افسانه‌ای و داستانی و تخیلی) مشخص کرد.

برای سهولت کار اصطلاح «کلاسیک» را همچنان حفظ می‌کنیم (البته بدیهی است که در جریان این بررسیها باید آن را نیز بررسی و نقد کنیم تا سرانجام نظریهٔ آن را تدوین کنیم). این اصطلاح از آنجا باعث سهولت است که بر سینمایی اطلاق می‌شود که آن را مبتنی بر بازنمایی قیاسی و روایت خطی («شفافیت» و «حضور») توصیف کرده‌اند و در نتیجه در چارچوب نظامی قرار می‌گیرد که این مفاهیم را شامل می‌شود و به آنها انسجام می‌بخشد. سینمای هالیوود به یقین سینمایی است که الگویی از این نوع کلاسیسیسم را عرضه می‌کند ــ به شرطی که درک آن چنان صورت بگیرد که این نظام حکم می‌کند و محدود به نوعی استنباط غیر خوانشی از فیلمها باشد، استنباطی که از جوهر غیر نگارشی این فیلمها مایه می‌گیرد.

۲. بنابراین کارما عبارت خواهد بود از خواندن فیلمها به مفهوم بازبینی دقیق آنها. اگر بخواهیم شیوهٔ کارمان را از طریق ویژگیهای سلبی آن توصیف کنیم چنین خواهد بود:

الف) بررسی ما تفسیر دیگری بر فیلمهای مورد نظر نیست. کارکرد تفسیر این است که مفهومی را که به نحوی آرمانی در ساختار اثر هنری تنیده شده است و

---

۳. استفاده از واژهٔ نگارش (inscription) در اینجا به اثری از ژاک دریدا دربارهٔ *écriture* در مقالهٔ "Theorie d'ensemble" باز می‌گردد (نک. تل‌کل، ۱۹۶۸). این اصطلاح بعداً در مجلهٔ اسکرین نیز به کار گرفته شد. کایه در استفاده از این اصطلاح این نکته را مد نظر دارد که همهٔ متون یک‌به‌یک در چارچوب یک متن واحد که دارای تعین تاریخی است نگاشته می‌شوند. از این رو برای خواندن هر یک از این متون لازم است از سویی رابطهٔ پویای آن را با این متن کلی، و از سوی دیگر رابطهٔ متن کلی را با حوادث مشخص تاریخی در نظر گرفت.

همچون معنای غاییِ آن است، از بطن اثر بیرون بکشد (معنایی که به هر حال مبهم باقی می‌ماند، زیرا از هر فیلم بی‌نهایت برداشت ممکن است وجود داشته باشد). به بیان دیگر، تفسیر عبارت است از نوعی «شبه‌خوانش» پر بار و بی‌هدف که معمولاً به واقعیت مکنون در اثر راه نمی‌برد و به جای آن «گفتمانی» را می‌نشاند که از آنچه ظاهراً گفتمانِ اصلی فیلم در یک موقعیت مشخص است، توصیف ایدئولوژیکی ساده‌ای به دست می‌دهد.

ب) خوانشِ ما تعبیر جدیدی نیز نیست. منظور از تعبیر این است که آنچه گمان می‌رود در فیلم وجود دارد به درون نوعی نظام نقادی (فرازبان) انتقال یابد؛ در این نظام نقادی تعبیرکننده از چنان دانش مطلقی برخوردار است که همچون مفسری جلوه می‌کند که دیدگانش را بر روی تعین ایدئولوژیکی و تاریخیِ کار خویش، و نیز موضوع مورد مطالعهٔ خویش، بسته است، حال آنکه ادعایی جز این دارد و می‌گوید مفسری نیست که همچون ویریدیانا همه چیز را در چارچوب ساختاری از پیش تعیین شده بگنجاند.

ج) آنچه ما انجام می‌دهیم تشریح و کالبدشکافی شیئی نیست که آن را همچون ساختاری بسته در نظر بگیریم و فهرستی از واحدهای کم و بیش مجزای آن به دست دهیم. به سخن دیگر، هدف ما این نیست که فهرستی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم عرضه کنیم و در عین حال با واضحتر ساختن مفهوم آن از پیش تعیین‌شدگی عناصرش را برای فیلمساز نادیده بگیریم و مدعی شویم ساختار فیلم را تجزیه و سپس بازسازی کرده‌ایم، و این همه را در حالی به انجام رسانده‌ایم که هیچ شرح و توصیفی از نیرو و پوییِ نگارشی آن به دست نداده‌ایم. بنابراین کارما نوعی خوانشِ ساختاری ـ مکانیستی نخواهد بود.

د) خوانش ما نوعی کشف راز نخواهد بود. بدین معنی که ما نمی‌پنداریم تنها کافی است فیلم را در چارچوب تعیّنات تاریخیش بازبینی کنیم، اهداف و تعهداتش را برملا سازیم، تعصبات مشکل‌آفرین و گرایشهای زیباشناختیش را آشکار کنیم، و در پرتو دانشی مبتنی بر ماده‌گرایی که به شیوه‌ای مکانیکی به کار بسته می‌شود داعیه‌هایش را به نقد بکشیم تا از این رهگذر احساس کنیم به تمامی زوایای پنهانش راه یافته‌ایم و دیگر چیزی برای گفتن وجود ندارد. اگر چنین کنیم مانند این است که

کودک را همراه با آب حمام دور بریزیم. به بیان دقیقتر چنین عملی مانند این است که فیلم را در چارچوبی اخلاقی قرار دهیم و بکوشیم «خوب» را از «بد» جدا کنیم و از هر نوع خوانشِ مؤثر و هدفدار بپرهیزیم. (خوانش تنها در صورتی می‌تواند مؤثر و هدفدار باشد که همواره به عملکرد رمزگشایانهٔ آن توجه کنیم و کارکرد آن را در متنی که خلق می‌کند چنان بگنجانیم که به بخشی جدایی‌ناپذیر از آن تبدیل شود. چنین عملی با مطرح ساختن یک روش خاص ــ حتی اگر مارکسیست ـ لنینیستی باشد ــ و بلااستفاده رها کردن آن کاملاً متفاوت است.)

شایان ذکر است که گاهی حتی مفاهیم دقیق، سطحی و مکانیستی به کار گرفته می‌شوند تا اِعمال نظریه‌ای خاص مقبول واقع شود. این نکته دیر زمانی است به اثبات رسیده که آثار هنری را نمی‌توان بر اساس نوعی نظام علت و معلولی خطی مستقیماً با زمینهٔ اجتماعی ـ تاریخیشان پیوند داد (مگر اینکه در دام نوعی جبرگرایی تاریخی مبتنی بر تحویل‌گرایی فروغلتیم)، چرا که آثار هنری با زمینهٔ خود ارتباطی پیچیده و با واسطه و غیر متمرکز دارند، و این رابطه باید با دقت بسیار مشخص شود. از همین رو اگر سینمای کلاسیک هالیوود را به بهانهٔ اینکه جزئی از نظام سرمایه‌داری است و تنها قادر است همان نظام را انعکاس بخشد یکسره کنار بگذاریم به ساده‌اندیشی دچار شده‌ایم. والتر بنجامین بر این نکته تأکید دارد که آثار ادبی (و طبیعتاً همهٔ آثار هنری) را نباید بازتابی از روابط تولید دانست، بلکه باید آنها را محصولاتی پنداشت که در چارچوب این روابط قرار گرفته‌اند. (بدیهی است او از آثار پیشروِ گذشته و حال و آینده سخن می‌گوید، اما به گمان ما این مسئله دربارهٔ هر نوع خوانش ماده‌گرایانهٔ آثار هنریی که فاقد انتقاد آگاهانه از روابط تولید سرمایه‌داری هستند صادق است. ما بعداً در این باره که به فرایافت «مؤلف در مقام تولیدکننده» مربوط می‌شود بیشتر سخن خواهیم گفت.) در این زمینه باید بار دیگر نظرات مکری را دربارهٔ آثار ادبی (بویژه آنجا که او می‌کوشد با استفاده از اندیشه‌های لنینیستی، مواضع ساده‌اندیشانهٔ تروتسکی و پلخانوف را دربارهٔ تولستوی اصلاح کند) مد نظر قرار دهیم. افزون بر این، باید به نظرات بادیو دربارهٔ استقلال فرآیند زیباشناختی، و رابطه پیچیدهٔ حقیقت و ایدئولوژیها و مؤلفان آثار هنری با یکدیگر از یک سو، و رابطهٔ همهٔ این عوامل با خود آثار هنری از سوی دیگر، توجه کنیم.

این نکته را نیز باید در نظر داشته باشیم که تقبیح تعهدات ایدئولوژیک و مردود شمردن خلق آثار ایدئولوژی محور، و کذب نامیدن آنها هرگز دال بر این نبوده است که چنین منتقدانی خود حقیقت را بر زبان می‌آورند؛ و نیز باعث نشده است که حقیقتِ چیزی که با آن به مخالفت برخاسته‌اند آشکار گردد. بنابراین نامعقول است که بخواهیم فیلم مسائلی را بیان کند که به نگرشها و دانشی مربوط‌اند که بر اساس آنها فیلم مورد سؤال قرار می‌گیرد. تحلیل فیلم به نام چنین دانشی (که در اینجا ماده‌گراییِ تاریخی است و باید همچون روشی پویا، و نه همچون نوعی تضمین، به‌کار بسته شود) بسیار سهل، اما بی‌فایده است. برای اینکه به بی‌صداقتی متهم نشویم در همین جا اعلام می‌کنیم که نکات مطروحه در بند (د) به افراطی‌ترین مواضع سینما تک اشاره دارند.

۳. حال چنین می‌نماید که ما با نوعی تناقض روبه‌رو شده‌ایم: ما از سویی خواستار این نیستیم که فیلم خود را در مقابل زمینهٔ خود توجیه کند، و در عین حال در پی یافتن معانی ناخودآگاهانهٔ آن نیز نیستیم و نمی‌خواهیم از «معنای ظاهری» به «مفهوم نهفتهٔ» آن دست یابیم، و از سوی دیگر به آنچه فیلم خود بیان می‌کند نیز قانع نیستیم. اما به گمان ما این تناقض ظاهری است؛ کوشش ما این است که با بازبینی دقیق فیلمها و از رهگذر خوانشی پویا، آنها را وادار یم هر آنچه را که باید در چارچوب ناگفته‌ها باقی بماند بیان کنند و «نبودها»یی را که در زمرهٔ اجزای تشکیل‌دهنده‌شان هستند، آشکار سازند. و باید بدانیم که این ناگفته‌ها نه عیب و نقصی برای فیلم هستند (زیرا چنانکه ژان ـ پی‌یر اُدار بروشنی نشان داده است این فیلمها ساختهٔ زبردست‌ترین کارگردانان‌اند) و نه از فریبکاری مؤلف فیلم حکایت دارند (اصولاً چرا باید مؤلف به حیله دست بزند؟)، بلکه تنها غیابهایی ساختاری هستند که جای چیزهای دیگری را گرفته‌اند ــ و این تعین چند جانبه تنها بنیادی است که می‌تواند به این گفتمانها تبلور ببخشد؛ به بیان دیگر، ناگفته‌ها در بطن گفته‌ها تنیده شده‌اند و بخشی از ساختمان گفته‌ها به شمار می‌آیند. کوتاه سخن اینکه با استفاده از تعبیر آلتوسر می‌توانیم بخش ناگفته‌ها را «تصاویر درونی محذوف» بخوانیم.

نیازی نیست به فیلمهایی که بررسی می‌کنیم چیزی بیفزاییم یا از آنها خوانشی

غایت‌شناختی به دست دهیم یا بکوشیم سایه‌های خارجی آنها را توضیح دهیم (مگر اینکه قصدمان کنار نهادنشان باشد)، بلکه باید تنها گفتمان آنها را بررسی کنیم تا دریابیم چه عاملی آنها را معنی‌دار می‌کند؛ و همراه با خوانشی پویا به بررسی آن گفتمان اهتمام کنیم تا آنچه قبلاً در آن موجود بوده اما اینک خاموش و ناپیداست (اشاره به فرایافت **لوح چندبار نوشته** که بارت و دنی مطرح ساخته‌اند) آشکار شود و فیلمها نه فقط آنچه را آشکار است، بلکه آنچه را آگاهانه پنهان داشته‌اند نیز بازگو کنند. در حقیقت ما نیز همزبان با میلر می‌گوییم باید آنچه به عمد ناگفته باقی مانده است گفته شود.

۴. حال ببینیم چنین بررسیی چه فایده‌ای دربر دارد. اگر خواننده بررسی ما را «بازدیدی از هالیوود» تصور نکند، باعث کمال امتنان خواهد بود. ما به خواننده‌ای که با چنین تصوری مطالعهٔ این جستار را آغاز کرده است توصیه می‌کنیم زحمت ادامهٔ مطالعه را به خود ندهد. اما به سایر خوانندگان می‌گوییم که **غیابهای ساختاریی** که در بالا به آنها اشاره کردیم و آنچه به جای آنها قرار می‌گیرد با دو **صحنهٔ** دیگر پیوند دارند: صحنهٔ جنسیت و صحنه سیاست. بدین ترتیب با دو نوع سرکوب سروکار داریم: سرکوب سیاسی و سرکوب جنسی ــ که خوانش ما آنها را آشکار خواهد ساخت. البته این دو نوع سرکوب را نمی‌توان یک بار و برای همیشه برملا کرد، بلکه باید آنها را در بطن فرآیند سرکوب که هر دم نو می‌شود بازشناخت. ما براساس خوانش خاص خودمان به این دو نوع سرکوب پاسخ می‌دهیم، و این پاسخی است که پرسش آن بدون وجود دو گفتمانِ مبتنی بر تعین چندجانبه، یعنی مارکسیسم و فرویدیسم، ممکن نبوده است. به همین دلیل است که ما فیلمها را نه بر مبنای ارزششان و در مقام «شاهکاری خارجی» بلکه بر این اساس که محتوایشان از چنان نیروی نفی‌کنندگی برخوردار باشد که برای خوانش ما زمینهٔ کافی فراهم بیاورد انتخاب می‌کنیم ــ زیرا تنها باز نگاشت چنین فیلمهایی امکان‌پذیر است.

۲. هالیوود در سالهای ۳۹ـ۱۹۳۸

یکی از پیامدهای بحران اقتصادی سال ۱۹۲۹ این بود که گروههای بزرگ بانکی

(مورگان، راکفلر، دوپان، هرست، جنرال موتورز و غیره) سلطهٔ خود را بر سینمای هالیوود که با مشکلاتی مواجه بود و تحول به سینمای ناطق توان اقتصادیش را تحلیل برده بود افزایش دادند.

تا سال ۱۹۳۵ پنج شرکت بزرگ فیلمسازی (پارامونت، وارنر، متروگلدین مایر، فوکس، آر. ک. اُ) و سه شرکت کوچکتر (یونیورسال، کلمبیا، یونایتد آرتیست) یکسره تحت اختیار بانکداران و سرمایه‌گذاران قرار گرفتند. تسلط سرمایه‌های بزرگ بر هالیوود (گذشته از تغییر مدیریت اقتصادی آن و جهت‌گیری ایدئولوژیک سینمای امریکا) سبب شد هشت شرکت فیلمسازی بالا در یک تشکیلات واحد، با عنوان «مؤسسهٔ تولیدکنندگان فیلم» (MPPA)، سازمان یابند، و نظامی متمرکز برای خودسانسوری ایجاد شود (از طریق قوانین ویلیام هیز. به طور کلی اعتقاد بر این است که جامعهٔ بانکداران امریکا به نوعی تنزه‌طلبی گرایش دارد. از همین روست که می‌بینیم مورگان، بزرگترین سهامدار مترو پولیتن در نیویورک، بر محصولات این مؤسسه سانسوری واقعی اعمال می‌کرد).

باز هم در ۱۹۳۵ بود که با هدایت چیزنشنال بانک، شرکت فوکس (که در ۱۹۱۴ بنیاد گذاشته شده بود و به ویلیام فوکس تعلق داشت) با شرکت زانوکِ قرن بیستم ادغام شد و شرکت فوکس قرن بیستم را به وجود آورد، که شخص زانوک، در مقام نایب رئیس، ادارهٔ آن را در دست گرفت.

در همین دوره و عمدتاً در سالهای ۳۸ـ ۱۹۳۷ بود که سینماهای امریکا با کاهش شدید درآمد روبه‌رو شدند (برای این وضعیت دو دلیل عمده برمی‌شمردند: رکود اقتصادی و عدم ظهور نسل جدیدی از ستاره‌ها ــ وضعیتی که روزبه‌روز وخیمتر نیز می‌شد). بنا به دستور هیئت مدیرهٔ بانکها، که بسیار نگران شده بودند، می‌بایست هزینه‌های تولید به حداقل ممکن کاهش یابد. بحران مالی سینمای امریکا که ناشی از ناکامی در بازار ملی بود، به واسطهٔ کاهش فروش خارجی تشدید گردید (سینمای هالیوود معمولاً در بازار ملّی هزینه‌های خود را جبران می‌کرد و در بازار خارجی به سود دست می‌یافت). کاهش فروش خارجی در نتیجهٔ وضعیت سیاسی اروپا و بسته شدن تدریجی بازارهای آلمان و ایتالیا به روی سینمای امریکا و تحریم مالی امریکا به وسیلهٔ این دو کشور بود.

۳. امریکا در سالهای ۳۹ـ۱۹۳۸

در سال ۱۹۳۲، یعنی در اواسط بحران اقتصادی، روزولت نامزد حزب دموکرات به ریاست جمهوری ایالات متحده انتخاب شد؛ پیش از او هوورِ جمهوریخواه بر این مسند تکیه زده بود، و هوور همان کسی بود که سیاستهای اقتصادیش، یعنی حمایت از تراست‌ها و مبارزه با تورم، و نیز سیاستهای اجتماعیش، یعنی سپردن مبارزه با بیکاری به مجامع محلی و سازمانهای خیریه (که در فیلم آقای دیدز به شهر می‌رود نمونه‌ای از آن را شاهد هستیم)، با شکست روبه‌رو شده بود و از مرتفع ساختن بحران فراگیر و عوارض آن فرومانده بود. سیاستهای روزولت در نقطهٔ مقابل سیاستهای هوور قرار داشت: دخالت دولت فدرال در کل اقتصاد و حیات اجتماعی کشور و نیز در امور ایالات (طرح نو)؛ تثبیت دخالت دولت فدرال و مؤسسات عام‌المنفعه از طریق دست‌اندازی به اختیاراتی که پیش از آن به قوهٔ مقننه و شرکتهای خصوصی واگذار شده بود؛ اقتصاد هدایت شده؛ بودجه‌های اجتماعی؛ و بسیاری اقدامات دیگر. جمهوریخواهان و شرکتهای بزرگ با سیاستهای روزولت سرسختانه به مخالفت برخاستند و سرانجام در سال ۱۹۳۵ به موفقیت دست یافتند: دیوان عالی کشور اعلام کرد دخالتهای دولت فدرال در اقتصاد کشور برخلاف قانون اساسی است (چون ناقض حقوق ایالات است). ولی موفقیت روزولت در انتخابات دورهٔ دوم ریاست جمهوری در ۱۹۳۶، ترفندهای مخالفان را نقش بر آب ساخت و دیوان عالی کشور که در خطر تغییر و اصلاح قرار گرفته بود، سرانجام سیاستهای اجتماعی «طرح نو» را به رسمیت شناخت، که از جملهٔ این سیاستها حق تشکیل اتحادیه بود.

به این ترتیب بحران اقتصادی و روشهای مبارزه با آن موجب گردید قدرت دولت فدرال در کل ساختار جامعهٔ امریکا استحکام یابد و تسلط آن بر سیاستهای ایالات و تراست‌ها فزونی گیرد. دولت فدرال برای استحکام قدرت خود چنین سیاستهایی را در پیش گرفت: اعطای کمکهای مشروط، برنامه‌ریزی اقتصادی در ابعاد ملّی، وضع قوانین و مقررات جدید اجتماعی. در مجموع، حکومت فدرال بخشهای وسیعی را که قبلاً در اختیار ایالات و بخش خصوصی بودند در اختیار گرفت. در سال ۱۹۳۷ دیوان عالی کشور اصلاحیهٔ دهم قانون اساسی را، که بر اساس

آن دولت فدرال از دخالت در سیاستهای اقتصادی و اجتماعی ایالات منع می‌شد، ملغی اعلام کرد. استحکام قدرت دولت فدرال در همهٔ سطوح به معنای افزایش قدرت رئیس جمهور بود.

اما از اوایل ۱۹۳۷ بحران اقتصادی جدیدی پدید آمد: فعالیت اقتصادی در مقایسه با سال ۱۹۲۹، تا ۳۷ درصد کاهش یافت؛ در ۱۹۳۸ تعداد بیکاران بار دیگر به رقمی بیش از ده میلیون بالغ گردید، و علی‌رغم به کار افتادن صنایع بزرگ غیر خصوصی، رقم بیکاران در ۱۹۳۹ به نه میلیون می‌رسید (نک. خوشه‌های خشم، جان اشتاین بک). سرانجام، جنگ که صنایع نظامی را به بخش مسلط اقتصاد تبدیل می‌کرد، به کمک دولت آمد و با ایجاد اشتغال کامل این بحران جدید پایان یافت.

تمرکزگرایی دولت فدرال، انزواطلبی، سازماندهی مجدد اقتصاد در سطوح مختلف (از جمله هالیوود)، شدت یافتن تضاد میان حزب دموکرات و جمهوریخواه، خطر ظهور بحرانهای داخلی و بین‌المللی، بحران در هالیوود و اعمال فشار بر آن جملگی فضای نسبتاً تیره‌ای پدید آورده بودند؛ و در چنین فضایی بود که لینکلن جوان (۱۹۳۹) ساخته شد.

بی‌تردید تلاش برای پی بردن به تأثیر کلی این عوامل و نیز تأثیر این عوامل به ترتیب اهمیت بر فیلم و بر «پیام» ایدئولوژیک آن وظیفه‌ای است بس دشوار و در عین حال ضروری. سینما در هالیوود بیش از هر جای دیگری از «بی‌گناهی» به دور است. سینمای امریکا، که نظام سرمایه‌داری مرهون کمکهای آن است، در مقام ابزار اصلی ایدئولوژی طبقهٔ فرادست، در معرض تنگناها و بحرانها و تضادهای نظام سرمایه‌داری قرار می‌گیرد و تمام ابعاد وجودیش از آن تأثیر می‌پذیرد. سینمای هالیوود که محصول نظام سرمایه‌داری و ایدئولوژی آن است، وظیفهٔ بازآفرینی و کمک به بقای آن را بر عهده دارد. و هر فیلمی بر اساس ویژگیهای خود در جایگاه خاصی از این مدار قرار می‌گیرد و اگر ما تنها به بیان این نکته قناعت کنیم که همهٔ فیلمهای هالیوود ایدئولوژی سرمایه‌داری را تأیید و ترویج می‌کنند، دیگر نیازی به تجزیه و تحلیل نخواهیم داشت. اما به گمان ما سطوح ظریف و دقیق هر فیلم (که بندرت در دو فیلم همانندند) و نیز ایدئولوژی آن باید همه جانبه بررسی شود [نک. بخش (۱) همین مقاله].

۴. فوکس و زانوک

فوکس قرن بیستم (که لینکلن جوان محصول آن است) به واسطهٔ پیوندهایش با شرکتها و صنایع بزرگ سرمایه‌داری از حزب جمهوریخواه حمایت می‌کند. حزب جمهوریخواه از آغاز پیدایش، حزب خاندانهای بزرگ بوده است. این حزب که مولود و نیز ابزارِ توسعهٔ صنعتی است، در اندک زمانی به «حزب صنایع و شرکتهای بزرگ» تبدیل شد و رهنمودهای اقتصادی و اجتماعی آنها را آویزهٔ گوش ساخت: حمایت از صنایع، ضدیت با اتحادیه‌ها، واپسگرایی اخلاقی و حمایت از نژادپرستی (که اینک مهاجران و سیاهپوستان را هدف قرار می‌داد ــ همان سیاهپوستانی که این حزب در روزگار لینکلن، زمانی کوتاه به حمایتشان برخاسته بود. ولی همه می‌دانند که این سیاست به خاطر مصالح اقتصادی و فشار گروههای مذهبی اتخاذ شده بود و این گروهها پنجاه سال بعد با هر آنچه «غیر امریکایی» بود به مخالفت برمی‌خاستند.)

حزب جمهوریخواه که در سالهای ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۲ با ریاست جمهوری هوور بر سر قدرت بود، از جانب شماری از صاحبان هالیوود (راکفلر، دوپان، دونمور، جنرال موتورز و غیره) حمایت می‌شد. در ۱۹۳۸، هشتاد و هفت درصد مردم امریکا از هوور حمایت می‌کردند. او در دولت خود مقامهای کلیدی را به صاحبان سرمایه سپرده بود: وزیر خزانه‌داریِ او کسی نبود بجز ملون، ثروتمندترین مرد جهان ــ از جمله سیاستهای او این بود که مالیات بر درآمد را که در سال ۱۹۱۹، ۶۵ درصد بود، در سال ۱۹۲۱ به ۵۰ درصد و در سال ۱۹۲۹ به ۲۶ درصد کاهش داد.

شرکتها و صنایع بزرگ امریکا که در نتیجهٔ سیاستهای روزولت ناگزیر از واگذاری برخی امتیازات بودند، همین که عوارض آشکار رکود کاهش یافت، مبارزهٔ همه‌جانبه‌ای را با طرح نو آغاز کردند. برای مثال شرکتهای خصوصیِ برق آگهیهای خود را از روزنامه‌هایی که از سیاستهای روزولت و «شرکت سهامی درهٔ تنسی»[۴] حمایت می‌کردند پس گرفتند. طبیعی است که اینان برای پیروزی در انتخابات ۱۹۴۰ هر آنچه در توانشان بود می‌کردند.

به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که در سالهای ۳۹ـ ۱۹۳۸، فوکس که زانوکِ

---

۴. مؤسسه‌ای دولتی که در ۱۹۳۹ تأسیس شد و هدفش ساختن سد و نیروگاه در سراسر درهٔ تنسی بود.

جمهوریخواه مدیریت آن را بر عهده داشت، با ساختن فیلمی دربارهٔ شخصیت افسانه‌ای لینکلن، به شیوهٔ خود در مبارزهٔ جمهوریخواهان شرکت جسته است. در میان همهٔ رئیس جمهورانی که از حزب جمهوریخواه به مسند قدرت راه یافته بودند، لینکلن نه تنها مشهورترین آنان بود، بلکه به دلیل برخاستن از میان طبقات فرودست، سادگی و بی‌پیرایگی، حقانیت، ایفای نقش تاریخی، و ابعاد افسانه‌ایی که در کار و مرگ او به چشم می‌خورد، تنها فردی بود که می‌توانست حمایت توده‌ها را به خود جلب کند.

با توجه به اینکه پیش از ساخته شدن لینکلن جوان، نمایشنامهٔ ایب لینکلن در ایلی نویز، ساختهٔ شروودِ دموکرات، در برود وی موفقیت عظیمی کسب کرده بود، بی‌تردید فوکس از سر تصادف ساختن این فیلم را در برنامهٔ خود نگنجانده بود (باید به خاطر داشت که در آن زمان مدیریت فوکس بر عهدهٔ زانوک بود و او کنث مک گاون را به عنوان تهیه‌کننده به استخدام خود درآورده بود، و چنانکه معمول است پیشنهاد طرح اولیه بر عهدهٔ اینان بود نه جان فورد). به احتمال بسیار زیاد، زانوک از آنجا که پیش‌بینی می‌کرد هالیوود از نمایشنامهٔ شروود اقتباس خواهد کرد (چنانکه در همان سال فیلمی به اقتباس از این نمایشنامه به کارگردانی جان کرامول و بازیگری ریموند ماسی به نمایش درآمد؛ و از قضا بر خلاف اثر جان فورد با استقبالی کم نظیر روبه‌رو شد)، و نیز از آنجا که او می‌خواست از محبوبیت نمایشنامه و اسطورهٔ لینکلن به نفع حزب جمهوریخواه سود جوید، بی‌درنگ تولید لینکلن جوان را آغاز کرد ــ اما اگر دربارهٔ تعین سیاسی فیلم اغراق کنیم بی‌تردید به راه خطا رفته‌ایم، زیرا این فیلم را به هیچ وجه نمی‌توان با فیلمهایی که زانوک به خاطر علایق شخصی و همگام با خط‌مشی شرکت فوکس ساخته است، مثلاً خوشه‌های خشم و ویلسون، در تعارض دانست.

کنث مک گاون، تهیه‌کننده، در گذشته از مردان مشهور تئاتر بود. او که مدیریت تماشاخانهٔ پروینس تاون را بر عهده داشت، با رابرت ادموند جونز و یوجین اُنیل همکاری می‌کرد و همراه با این دو تن بر تئاتر امریکا تأثیری بسزا داشت. مک گاون که از دوستان فورد بود و در هنگام تولید فیلم خبرچین با او آشنا شده بود، در ۱۹۳۵ به شرکت فوکس پیوست و مسئولیت زندگینامه‌های تاریخی را که هستهٔ اصلی تولیدات

فوکس را تشکیل می‌داد بر عهده گرفت ــ از جمله آثار مک گاون چهار مرد و یک آرزو بود.

لینکلن جوان را نمی‌توان در زمرهٔ مهمترین تولیدات فوکس در سال ۱۹۳۹ دانست، اما این فیلم در شرایط بسیار مطلوبی ساخته شد. لینکلن از معدود فیلمهایی بود که متن اولیهٔ آن، دست‌کم در مرحلهٔ تولید، در معرض کمترین تحریف و تغییر قرار گرفت: از میان سی فیلمی که مگ گاون در طول هشت سال فعالیت (۱۹۴۳ ـ ۱۹۳۵) در فوکس تهیه کرد، لینکلن یکی از دو فیلمی بود که به قلم تنها یک فیلمنامه‌نویس ــ لامار تروتی ــ نوشته شده بود (فیلم دیگر بازگشت فرانک جیمز بود که به قلم هلمان نوشته شد). نکتهٔ دیگری که باید مدنظر داشت این است که فیلمنامهٔ این هر دو فیلم با همکاری کارگردانان آنها به نگارش درآمد ــ که در نتیجه برخلاف معمول، کارگردانان نه در دقایق آخر، که از همان آغاز کار انتخاب شده بودند. فورد خود دربارهٔ فیلمنامه چنین می‌گوید: «ما آن را با هم نوشتیم» (که منظورش با تروتی است)؛ چنین سخنی از فورد اگر نگوییم بی‌نظیر، دست‌کم بسیار کم نظیر است.

لامار تروتی که پیش از آن نیز برای فورد دو کمدی دربارهٔ امریکای قدیم، به نامهای کشیش قاضی و کشتی بخار در سرپیچ نوشته بود، بعداً در فوکس به فیلمهای تاریخی روی آورد ــ از جمله طبلها در درهٔ موهاک که پس از لینکلن جوان، با کارگردانی فورد ساخته شد.

در فیلمنامه یک بخش کامل به رعایت قانون و مسئلهٔ لینچ کردن اختصاص یافته بود ــ موضوعی که در دههٔ ۱۹۳۰ به دلیل افزایش ارتکاب به لینچ (که عدالت عاجل نام گرفته بود) اهمیت بسیار داشت؛ عمل شنیع لینچ کردن خود از پیامدهای فعالیت گانگسترها و احیای سازمانهای تروریستی، مانند کوکلاکس کلان بود. (فیلمهای خشم، اثر لانگ و آنها فراموش نخواهند کرد، اثر مروین لِروا و لژیون سیاه، اثر آرچی مایو به همین مسائل می‌پردازند.) تروتی اهل جنوب بود و در آتلانتا متولد شده بود. او که پیش از ویراستاری در یک روزنامهٔ محلی در هرست، گزارشگر حوادث جنایی بود، یکی از مشهورترین داستانهایی را که دربارهٔ لینکلن شنیده بود با خاطره‌ای از دوران جوانیِ خودش درهم آمیخت و فیلمنامهٔ لینکلن را پدید آورد. «خاطرهٔ او به زمانی باز

می‌گشت که تروتی در جورجیا به خبرنگاری اشتغال داشت. او محاکمه‌ای را گزارش کرده بود که در آن دو مرد جوان متهم به قتل بودند و مادرشان، که تنها شاهد ماجرا بود، حاضر به معرفی قاتل نبود ــ که در نتیجه هر دو جوان به دار آویخته شدند.»[5] در لینکلن جوان ماجرا از این قرار بود که شاهد ماجرا ادعا می‌کرد در زیر نور ماه یکی از آشنایان لینکلن (داف آرمسترانگ) را در حین ارتکاب قتل دیده است. اما لینکلن با استفاده از کتاب آلمانک اثبات می‌کند که در شب حادثه ماه در آسمان نبوده است و ادعای شاهد کذب است. همین استدلال لینکلن تبرئه شدن آرمسترانگ را در پی دارد.

۵. فورد و لینکلن

فورد پیش از ساختن لینکلن جوان بخش اعظم زندگی حرفه‌ای خود را در فوکس گذرانده بود. او در طول سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۵ سی و هشت فیلم ساخته بود! از هنگامی که زانوک مدیریت فوکس را عهده‌دار شد تا زمانی که فورد کارگردانی لینکلن را بر عهده گرفت، یعنی در ظرف دو سال، او چهار فیلم را کارگردانی کرده بود. نخستین این فیلمها زندانی جزیرهٔ کوسه (یا «من لینکلن را نکشته‌ام») بود که در سال ۱۹۳۶ ساخته شد. بنابراین کارگردانی لینکلن به یکی از مجربترین و با اعتبارترین فیلمسازان محول شده بود. فورد در همان سال فیلم طبلها در درهٔ موهاک را کارگردانی کرد (جهت‌گیری ایدئولوژیک این فیلم کاملاً آشکار است: مبارزهٔ پیشتازان[6] با همراهی جرج واشینگتن و ویگها[7] و سرخپوستان علیه انگلستان) و در ۱۹۴۰ خوشه‌های خشم را ساخت، که تصویری بسیار غم‌انگیز از امریکای سالهای ۳۹ـ ۱۹۳۷ به دست می‌داد. هرچند فورد خود را فردی غیر سیاسی می‌خواند، اما نیک می‌دانیم که او در هر حال لینکلن را هم در مقام شخصیتی تاریخی و هم در مقام فردی خودساخته سخت می‌ستود، زیرا خود او هم از خانواده‌ای کشاورز و فرودست برآمده بود ــ اما این واقعیت که فورد ایرلندی و کاتولیک بود احساس

---

5. Robert G. Dickson, "Kenneth Macgown" in *Films in Review*, October 1963.

۶. کسانی که در سکنی گزیدن در سرزمینهای غرب امریکا پیشقدم می‌شدند.

۷. Whigs، طرفداران مبارزه علیه انگلستان.

نزدیکی او را با لینکلن تعدیل می‌کرد.

در فیلم اسب آهنین (۱۹۲۴) لینکلن در هیئت مردی به تصویر آمده بود که از احداث راه آهن سراسری حمایت می‌کرد (اشاره به حمایت او از صنعت و وحدت کشور)؛ در زندانی جزیرهٔ کوسه در همان آغاز فیلم لینکلن را می‌بینیم که پس از جنگ داخلی از یک ارکستر می‌خواهد که آهنگ دیکسی را بنوازند (این همان آهنگی است که او در لینکلن جوان می‌نوازد)، معنای نمادین عمل لینکلن این است که او مشتاق اتحاد است نه انتقام؛ و با سرود کنفدراسیون همدردی خود را با ایالات جنوب نشان می‌دهد؛ در گروهبان راتلج (۱۹۶۰) سیاهپوستان از لینکلن با عنوان ناجی خود یاد می‌کنند، که اشاره‌ای است به ضدیت او با برده‌داری؛ در چگونه غرب تسخیر شد (۱۹۶۲) لینکلن در هیئت یک راهبردشناس به نمایش در می‌آید؛ و سرانجام در پاییز شایان (۱۹۶۴) سیاستمداری که در تنگنای مشکلات گرفتار آمده است، به تصویر لینکلن به عنوان شخصیتی که حل هر نوع بحرانی از عهده‌اش ساخته است نگاه می‌کند.

هر یک از این فیلمها بر جنبهٔ خاصی از شخصیت چندگانهٔ لینکلن یا نقش پیچیدهٔ تاریخی آن تأکید می‌کنند. بنابراین او در هیئت مرجعی همگانی جلوه‌گر می‌شود که قادر است در هر موقعیتی به تلاش دست بزند. مادام که لینکلن در آثار فورد همچون اسطوره یا شخصیتی برای ارجاع یا نمادی از امریکا جلوه‌گر می‌شود دخالت او در روند امور طبیعی و در هماهنگی کامل با اخلاقیات و ایدئولوژی فورد به نظر می‌رسد. اما این وضعیت در فیلمی مانند لینکلن جوان، که در آن لینکلن به شخصیت اصلی داستان تبدیل می‌شود، متفاوت است. بعداً خواهیم دید که در چنین موقعیتی لینکلن به شخصیتی مطابق دلخواه فورد تبدیل می‌گردد و این کار میسر نیست مگر از رهگذر تحریف شخصیت او و هجوی دو سویه (یکی به دست شخص فورد و در سیر داستان؛ و دیگری به وسیلهٔ داستان و در حقیقت تاریخی).

۶. تعهد ایدئولوژیک

موضوع فیلم لینکلن جوان چیست؟ چنانکه از ظاهر فیلم و متن آن برمی‌آید موضوع فیلم «جوانی لینکلن» است (بنا بر الگوی کلاسیکِ مبتنی بر «دورهٔ شاگردی و سفر»).

رویدادهای این دوره از زندگی لینکلن به ترتیبی ساده، و از رهگذر نوعی از حضور و تحقق که خاص سینمای کلاسیک است، چنان به نمایش درمی‌آیند که گویی برای نخستین بار در مقابل دیدگان ما به وقوع پیوسته‌اند. در اینجا با بازآفرینی شخصیت لینکلن در سطح اسطوره و ابدیت سر و کار داریم.

این طرح ایدئولوژیک ممکن است تقدیس‌آمیز و توجیه‌کننده، آن هم از نوع آشکار و سادهٔ آن، جلوه کند. اگر صرفاً بیانات فیلم را در نظر بگیریم، بدین معنی که فیلم را همچون بیانیه‌ای ایدئولوژیک تصور کنیم که از شبکهٔ پیچیدهٔ تعینهایی که به آن تحقق بخشیده‌اند جدا شده است، می‌توانیم از طریق خوانشی از نوع رمز و رازگشایی راه را برای تحلیلی گمراه‌کننده باز کنیم [نک. بخش (۱) همین مقاله]. ولی ما در کار خویش جهت خلاف را اختیار کرده‌ایم و کوشیده‌ایم شبکهٔ تعینهای بالا را با تمامی پیچیدگیهایش مد نظر قرار دهیم، به این معنی که همواره به یاد داشته‌ایم در این شبکه، تعهدات فلسفی (مانند آرمانخواهی و دینگرایی) و تعیّنات سیاسی (طرفداری از حزب جمهوریخواه و سرمایه‌داری) و نظام زیباشناختیِ نسبتاً مستقل (شامل شخصیتها و دالهای سینمایی و شیوهٔ روایت) که همگی از کیفیتهای خاص نگارش فورد هستند، همزمان بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. اگر ما در تحلیل خویش، که ضرورتاً با توالی خطی متن مطابقت خواهد داشت، ناچار باشیم انواع تعیّنهایی را که در فیلم تنیده شده‌اند از یکدیگر جدا سازیم همواره روابط آنها را با هم مد نظر خواهیم داشت. بنابراین، فیلم خوانش مکرر در همهٔ سطوح را ایجاب می‌کند.

۷. روش‌شناسی

لینکلن جوان مانند تقریباً همهٔ فیلمهای هالیوودی از روایتی خطی و منطبق بر ترتیب زمانی پیروی می‌کند؛ در این نوع روایت چنین می‌نماید که رویدادها بر اساس توالی طبیعی و منطقی در پی یکدیگر می‌آیند. به این ترتیب برای بررسی فیلم دو راه در پیش‌رو داشتیم: نخست اینکه در هنگام بحث دربارهٔ هر یک از لحظات تعیین‌کننده به تمامی صحنه‌های مربوط به آن اشاره کنیم؛ دوم اینکه هر صحنه‌ای را بر اساس همان ترتیب زمانیِ داستانی ارائه دهیم و با تأکید بر اینکه در هر مورد عامل تعیین‌کننده (دلالت کلیدی) کدام است و عوامل ثانویه که چه‌بسا در صحنه‌های بعد به عوامل

اصلی تبدیل شوند کدام‌اند، دربارهٔ لحظات تعیین‌کننده بحث کنیم. در روش اول، فیلم به موضوع خوانش (یعنی به نوعی متن) تبدیل می‌شود، و از این رو ظاهراً شبکهٔ تعیّنهای چندجانبهٔ آن در کلیت خود همزمان مطالعه می‌شود، بی‌آنکه کارکرد سرکوبگرانه‌ای که در هر صحنه دلالت کلیدی را تحقق می‌بخشد مد نظر قرار گیرد. اما روش دومِ خود بر اساس دلالت کلیدی هر صحنه بنیاد می‌گیرد و از این طریق عمل نگارشیِ هر صحنه (تعین چندجانبه و سرکوب امیال) درک می‌شود.

روش اول این اشکال را دارد که فیلم را به متنی تبدیل می‌کند که خوانش‌پذیری آن امری پیشینی به شمار می‌آید. روش دوم نقطهٔ قوتش این است که باعث می‌شود خوانش خود در فرآیند تبدیل فیلم به متن درگیر شود؛ در نتیجه، چنین خوانشی موجه بودن خود را از تک‌تک لحظات فیلم کسب می‌کند. از همین رو ما روش دوم را برگزیده‌ایم. اینکه فرآیند خوانشِ ما بر اساس «تقسیم» فیلم به فصلهای مختلف شکل گرفته است، انتخابی است آگاهانه، ولی ما یکایک صحنه‌ها را از طریق بررسی تأثیر آنها بر دیگر صحنه‌ها تحلیل خواهیم کرد.

۸. شعر

بعد از عنوان‌بندیها (و با همان شیوهٔ نوشتار، یعنی حکاکی شده در سنگ) شعری بر پرده ظاهر می‌شود که در آن چند پرسش مطرح می‌گردد. فرض بر این است که اگر مادر لینکلن به این جهان باز می‌گشت دربارهٔ سرنوشت فرزندش این پرسشها را مطرح می‌ساخت. لازم است در ارتباط با این شعر به نکاتی چند اشاره کنیم.

الف) فعلاً فرض می‌کنیم که شخصیت «مادر»، از همان آغاز مادری است غایب که قبلاً درگذشته است. به بیان دیگر، او شخصیتی نمادین است که بعداً تأثیر عظیم خود را آشکار خواهد ساخت.

ب) از سوی دیگر، پرسشهای مادر لینکلن مسائلی را که لینکلن با آنها روبه‌رو بوده است به صورت نوعی انتخاب مطرح می‌کنند و پیشرفت فیلم در قالب آنها سامان می‌یابد: شکل پرسشی این شعر مانند ماتریسی است که نوعی نظام دودویی پدید می‌آورد (الزام لینکلن به انتخاب میان دو شغل، دو نوع شیرینی، دو شاکی، دو متهم و غیره) و داستان نیز حول همین نظام سازمان می‌یابد. [نک. بخش (۱۴) همین مقاله].

ج) این شعر که در آن وانمود می‌شود پرسشهای مادر هنوز بی‌پاسخ مانده‌اند (در حالی که با توجه به آگاهی تماشاگر از شخصیت تاریخی لینکلن، این پرسشها تنها ظاهری سؤالی دارند و پاسخشان بر همگان روشن است) نقش اصلیش این است که ماهیت دوگانهٔ فیلم را متحقق سازد و فرآیند خوانشی دوگانه را آغاز کند. شعر با طرح سؤالاتی که تماشاگر پاسخ آنها را می‌داند در واقع او را ترغیب می‌کند چنان به تاریخ بنگرد که گویی تاریخ هم‌اکنون در مقابل چشمان او در حال وقوع است ــ هرچند در نظر تماشاگر تاریخ به گذشته تعلق دارد. بر همین سیاق، فیلم از سویی ساختارِ داستانیش از نوع گاهشمارانه است (یعنی وقایع را بر اساس توالی طبیعی و به نحوی گویی توالی آنها از هیچ تعینی متأثر نیست و آنها به سوی پایانی محتوم در حرکت نیستند آرایش می‌دهد)؛ و از سوی دیگر، در صحنه‌هایی که شخصیت باید دربارهٔ مسئلهٔ مهمی تصمیم بگیرد نوعی تردید و بی‌تصمیمی ظاهری پدید می‌آورد (چنانکه گویی این رویداد قبلاً اتفاق نیفتاده است، و لینکلن شخصیتی تاریخی نیست، و رویدادها به زمان حاضر تعلق دارند)، و به این ترتیب به اسطورهٔ لینکلن (که از قبل در ذهن تماشاگر وجود داشته است) کیفیتی طبیعی می‌بخشد.

آگاهی تماشاگر از اسطورهٔ لینکلن و ترتیب وقایع تاریخی که باعث جلب توجه او به زمان گذشته می‌شود از یک سو، و بازسازی طبیعی اسطوره در لابه‌لای وقایع تاریخی از سوی دیگر، این تصور را در تماشاگر پدید می‌آورد که وقایع در زمان آینده روی خواهند داد. لاکان در این زمینه می‌گوید: «آنچه در داستان من اتفاق می‌افتد رویدادی نیست که در گذشته‌ای معین رخ داده باشد، بلکه رویدادی است که در زمان آینده، یعنی زمانی که فرآیندِ شدن خود من را در بر می‌گیرد، به وقوع خواهد پیوست.»

در این فیلم ایدئولوژی کلاسیک، خود را از رهگذر پرسشهایی متجلی می‌سازد که به وقایع گذشته مربوط می‌شوند و پاسخ آنها ــ که قبلاً داده شده است ــ شرط وجودی آنهاست.

۹. سخنرانی انتخاباتی

صحنهٔ اول: سخنران با لباسهای مردم شهرنشین برای چند کشاورز به سخنرانی می‌پردازد (او جان استوارت است که بعداً در اسپرینگ فیلد با لینکلن همکاری

می‌کند). این مرد آندرو جکسون، رئیس جمهور ایالات متحده و دیگر سیاستمداران فاسد را به باد انتقاد می‌گیرد و سپس کاندیدای آن منطقه را، که خود ضمانتش را بر عهده گرفته است، معرفی می‌کند: جوانی به نام لینکلن. در اولین نمایی که لینکلن را می‌بینیم بر روی بشکه‌ای نشسته است و به پشت تکیه داده؛ پیراهنی آستین بلند بر تن و پوتینهایی سنگین به پا دارد (به سهولت می‌توان بی‌خیالی کلاسیک قهرمان مورد علاقهٔ فورد را در او مشاهده کرد ــ کسی که به همه چیز پشت کرده است یا همه چیز در فرو دست او قرار دارد). در نمای بعد لینکلن با لحنی دوستانه، و در عین حال با اندکی خشم، کشاورزان را خطاب قرار می‌دهد: «مشی سیاسی من کوتاه و دل‌انگیز است، مثل رقصیدن خانمهای شما. من طرفدار تأسیس بانکی ملی هستم که همه را در ثروت شریک کند.» او سخنرانی خود را با این کلمات آغاز می‌کند: «شما همه می‌دانید من کی هستم، ابراهام لینکلن ساده و بی‌تکلف.» آنچه لینکلن بر زبان می‌آورد تنها خطاب به مستمعین درون فیلم، که در خارج از تصویر قرار دارند، نیست، بلکه خطاب به تماشاگران فیلم نیز هست، یعنی کسانی که به درون فضای سینمایی راه یافته‌اند. بدین ترتیب آنچه دربارهٔ «وقوع حوادث در زمان آینده» گفتیم تأیید می‌شود. [نک. بخش (۸) همین مقاله].

آنچه لینکلن مطرح می‌کند برنامهٔ حزب ویگ است که در آن زمان در جبههٔ مخالف حکومت قرار داشت. این برنامه منافع سرمایه‌داری نوپای امریکا را تأمین می‌کند: حمایت از تولیدات صنعتی ملی و تأسیس بانک ملی برای گردش سرمایه در تمامی ایالات. حمایت از تولیدات ملی بنا به سنت همواره در برنامهٔ حزب جمهوریخواه جایگاه خاصی داشته است، و تماشاگران سال ۱۹۳۹ این نکته را به سهولت درمی‌یافته‌اند. هنگامی که حزب ویگ، پیش از سال ۱۸۳۰ قدرت را در دست داشت برای حمایت از توسعهٔ صنعتی در ایالتهای شمالی، به تأسیس یک بانک ملی همت گماشت. اما هنگامی که جکسون به قدرت دست یافت، کوشید این بانک را تضعیف کند ــ در نتیجه، تقویت این بانک یکی از درخواستهای ویگ‌ها که بعداً حزب جمهوریخواه را تشکیل دادند بود.

الف) اشارات و بیانات خاص سیاسی که فیلم با آنها آغاز می‌شود، نقش آشکارشان این است که نشان دهند لینکلن نامزد جمهوریخواهان است؛ به بیان

دیگر، او در آینده رئیس جمهور و قهرمان مردم خواهد بود.

ب) اما انتقاد شدیدی که از «سیاستمداران فاسد» به عمل می‌آید و قدرت و وضوح برنامهٔ لینکلن که به قول خودش به سادگی «رقص» است باعث می‌شود او و جمهوریخواهان پیرو او در هیئت مخالفان فساد جلوه‌گر شوند. افزون بر این، بعداً خواهیم دید که تنها سیاستمداران مخالف او فاسد نیستند، بلکه فیلم در حقیقت کل سیاست را به نام اخلاق تقبیح می‌کند. (لینکلن در مقام شخصیتی سازش‌ناپذیر و حامی عدالت با سیاستمداران و فریبکاران که در هیئت شخصیتهای مخالف او، یعنی داگلاس و دادستان، تجسم یافته‌اند در تباین قرار می‌گیرد.)

خوار شمردن سیاست، تأییدی است بر آرمانگرایی فیلم [نک. بخشهای (۴ و ۶) همین مقاله]. فیلم در حقیقت مدعی است که فضایل اخلاقی از سیاست و روح از کلام ارزشمندتر است [نک. بخشهای (۴ و ۶ و ۸) همین مقاله]. برای تحقیر هرچه بیشتر سیاست بعدها نیز می‌بینیم که سیاست یا موضوع بحث میان افراد مست است (مانند مشاجره میان کاس و معاونش) یا موضوع گفت‌وگوی میان افراد برجسته (مانند صحنه‌ای که داگلاس و مری تاد در درشکه با هم گفت‌وگو می‌کنند).

اما از همه مهمتر اینکه **تنها نشانه‌های رابطهٔ مثبت** میان لینکلن و سیاست نکاتی است که او در برنامهٔ انتخاباتی خود مطرح می‌کند (به این ترتیب لینکلن از عموم سیاستمداران جدا می‌شود).

ج) ممکن است مایهٔ تعجب باشد که فیلمی که دورهٔ جوانی لینکلن، رئیس جمهور آینده، را به تصویر می‌کشد بُعد سیاسی آن این چنین تُنُک مایه باشد، اما باید بدانیم که حذف همه‌جانبهٔ بُعد سیاسی برای هدف ایدئولوژیک فیلم الزامی بوده است. در این زمینه نیز فیلم از آگاهی تماشاگر از نقش سیاسی و تاریخی لینکلن سود می‌جوید تا این اندیشه را القا کند که آنچه لینکلن انجام داده است بر پایهٔ برتری اخلاق بر سیاست بنیاد گرفته و اعتبار کسب کرده است، و از همین رو می‌توان اعمال او را نادیده گرفت و تنها هدف آنها را مدنظر قرار داد. به بیان دیگر، اعتبار و قدرت لینکلن از رابطهٔ صمیمانهٔ او با قانون و نیز از آگاهی (طبیعی یا الهی) او از خیر و شر سرچشمه می‌گیرد. لینکلن کار را با سیاست آغاز می‌کند، اما پس از اندک زمانی خود را به سطح اخلاق و حقوق الهی، که در گفتمان آرمانگرایانه ارزش و وجود سیاست

یکسره از آنها ناشی می‌شود، برمی‌کشد. اولین صحنهٔ فیلم لینکلن را فردی سیاسی معرفی می‌کند، بی‌آنکه دربارهٔ چگونگی دست یافتن او به چنین موقعیتی کمترین اطلاعی در اختیار تماشاگر بگذارد. این شگرد فیلم را **پنهان داشتن منشأ** می‌نامیم، که هم پنهان کردن منشأ شخصی و خانوادگی را شامل می‌شود و هم پنهان کردن منشأ دانش سیاسی، یعنی تحصیلات او را. هرچند چنین اطلاعاتی حائز اهمیت بسیار است، ولی ماهیت اسطوره‌ای شخصیت لینکلن بر پنهان کردن همین اطلاعات بنیاد می‌گیرد. افزون بر این، فیلم از نتیجهٔ این مبارزهٔ انتخاباتی نیز اطلاعی به دست نمی‌دهد ــ البته می‌دانیم که او در این مبارزه شکست می‌خورد و یکی از نتایج شکست جمهوریخواهان کنار گذاشته شدن طرح تشکیل بانک ملی است. چنین می‌نماید که فیلم برای این اطلاعات، در قیاس با سرنوشت و اسطورهٔ لینکلن، کمترین اهمیتی قائل نیست. خلاصهٔ کلام اینکه شخصیت لینکلن سیاست را به مسئله‌ای جزئی فرو می‌کاهد.

اما این سرکوب سیاست که تعهد ایدئولوژیک فیلم بر آن بنیاد گرفته است، خود نتیجهٔ مستقیم تعهدات سیاسی است، و این همان بحث ابدی و ظاهراً آرمانگرایانه‌ای است که میان اخلاق و سیاست وجود داشته است: دکارت در مقابل ماکیاولی. و از نظر تماشاگر این سرکوب نمی‌تواند بدون نتایجی که آنها نیز ماهیتاً سیاسی هستند انجام پذیرد. می‌دانیم که ایدئولوژی سرمایه‌داری امریکا، و حزب جمهوریخواه که بنا به سنت نمایندهٔ آن تلقی می‌شود، هدفش اثبات حق الهی خویش است و می‌کوشد این حق را با توسل به طبیعت‌گرایی و حتی زیست‌شناسی (شعار مشهور بنجامین فرانکلین این بود: «به خاطر داشته باشید که پول قدرت زایش و تکثیر دارد») به اثبات برساند و آن را مظهر نیکی و توانایی جلوه دهد و تحسین و تکریمش کند. فیلم از آنجا که سیاست و نیز روابط اجتماعی و حرفهٔ لینکلن را تحت پوشش اخلاق پنهان می‌کند، از طریق نمایش معنویت ــ که سرمایه‌داری امریکا آن را خاستگاه خود می‌داند و توجیه ابدی خود را در آن می‌بیند ــ سرمایه را در لفافهٔ زرین اسطوره فرو می‌پوشاند. بذرهای آیندهٔ لینکلن در روزگار جوانی او افشانده شده‌اند، و آیندهٔ امریکا و ارزشهای ابدی آن، در فضیلتهای لینکلن تجلی می‌یابند، آینده‌ای که سرمایه‌داری و حزب جمهوریخواه را نیز دربر می‌گیرد.

د) نکتهٔ آخر اینکه با حذف کامل بُعد سیاسی زندگی لینکلن، مهمترین ویژگی زندگی تاریخی ـ سیاسی او، یعنی مبارزه با برده‌داری، نیز از صحنهٔ فیلم ناپدید می‌شود. در حقیقت نه در فصل آغازین فیلم، که به مسائل سیاسی می‌پردازد، و نه در بقیهٔ فیلم، مهمترین بُعد زندگی و حتی اسطورهٔ لینکلن به تصویر درنمی‌آید، حال آنکه مبارزه با بردگی است که نام او را بیش از هر رئیس جمهور دیگری (چه جمهوریخواه و چه غیر آن) در تاریخ امریکا بلند آوازه ساخته است.

در طول فیلم تنها یک بار به بردگی اشاره می‌شود، که همین نیز پیام خاصی دارد. لینکلن به خانوادهٔ متهمان می‌گوید مجبور است ایالت خود را ترک کند، زیرا با آن همه برده‌ای که به آنجا سرازیر شده‌اند، زندگی بر عامهٔ سفیدپوستان سخت شده است. این واقعیت که لینکلن در اینجا بر جنبهٔ اقتصادی مشکل تأکید می‌کند و جنبه‌های اخلاقی و انسانی آن را نادیده می‌گیرد ظاهراً با آنچه در بالا آوردیم (برتری اخلاق بر سیاست) در تناقض است. اما اگر سخنانی را که لینکلن در یکی از صحنه‌های فیلم [نک. بخش (۱۹) همین مقاله] بر زبان آورد و خود را فرزند یک خانوادهٔ فقیر خواند در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که تناقضی وجود ندارد. او به یاد می‌آورد که خود از خانواده‌ای فقیر و سفیدپوست برخاسته است و همچون دیگر افراد نادار از بیکاری رنج برده است. بنابراین تأکید او بر مسئلهٔ اقتصادی در حکم تأکید بر مشکل سفیدپوستان است؛ مشکل سیاهپوستان به او ربطی ندارد.

در اینجا بخش ناگفته، که مهمترین بُعد سیاسی زندگی لینکلن را تشکیل می‌دهد و از فیلم یکسره حذف شده است، ممکن نیست فاقد هدف و معنای خاصی باشد؛ بی‌تردید این بخش محذوف نیز از دلالتی سیاسی برخوردار است.

از سویی لازم بوده است که لینکلن در هیئت فردی ظاهر شود که خواهان وحدت کشور است، نه تقسیم آن (به همین دلیل است که او به نواختن «دیکسی» علاقه دارد، چرا که خود را از اهالی جنوب می‌داند)؛ از سوی دیگر می‌دانیم حزب جمهوریخواه که طرفدار الغای بردگی بود، پس از جنگ فرصت‌طلبانه و به خاطر منافع اقتصادی به صورت حزبی کم و بیش نژادپرست و حامی تفکیک نژادی در آمد. اما شخص لینکلن طرفدار آزادی بردگان بود، هرچند که اعتقاد داشت سیاهان باید در طی روندی طولانی از حقوقی برابر با سفیدپوستان برخوردار شوند. لینکلن

هرگز محدودیتهایی را که خود می‌خواست بر تساوی حقوق سیاهان با سفیدپوستان اعمال کند مخفی نمی‌کرد. اما با توجه به شرایط اجتماعیی که در بخشهای (۳) و (۴) به اختصار بیان کردیم و تأثیر سیاسیی که این فیلم می‌توانست بر جای بگذارد، تأکید بر نقشی که لینکلن در آزادی بردگان ایفا کرده بود مطلوب نبود.

از همین رو، این ویژگی شخصیت لینکلن ناگفته باقی می‌ماند و از جوانی او حذف می‌شود، گویی این خصلت تنها زمانی در او ظاهر می‌شود که فیلم سایر ویژگیهای شخصیت افسانه‌ای او را که همواره در او بوده‌اند بیان کرده باشد.

حذف این جنبه از زندگی لینکلن، یعنی حذف جنگ داخلی که افسانهٔ لینکلن مستقیماً از آن سرچشمه می‌گیرد به فیلم امکان می‌دهد از این افسانه استفاده‌ای سیاسی ببرد و در همان حال با محروم ساختن لینکلن از بُعد تاریخی ـ سیاسی خویش به اسطورهٔ او کیفیتی آرمانی ببخشد.

اما حذف این نشانهٔ بسیار مهم از زندگی سیاسی لینکلن تنها از آنجا میسر می‌شود که از سویی سایر ابعاد زندگی سیاسی او نیز به سرعت واپس رانده می‌شوند و تنها در موارد معدودی به آنها اشاره‌ای گذرا صورت می‌گیرد (اشاراتی که هم علائمی هستند دال بر سرکوب همه‌جانبهٔ سیاست، و هم مُهری هستند که اسطورهٔ لینکلن را بر آرمان جمهوریخواهان نقش می‌کند)، و از سوی دیگر این عمل، فیلم را در سطح ایدئولوژیک محض قرار می‌دهد، یعنی آن را به فیلمی تبدیل می‌کند که به ابعاد غیر تاریخی و ارزشهای نمادین شخصیت لینکلن می‌پردازد.

بنابراین آنچه **معنای سیاسی** فیلم را انعکاس می‌بخشد گفتمانی مستقیماً سیاسی نیست، بلکه **گفتمانی اخلاقی** است. تاریخ تقریباً یکسره به نوعی مقیاس زمانِ بدون گذشته و آینده، که خاص اسطورهٔ لینکلن است، تنزل می‌یابد. به این ترتیب تاریخ در بهترین حالت تنها می‌تواند به صورت **نوع خاصی از تکرار** در فیلم باقی بماند؛ و این تکرار بر اساس الگوی غایت‌شناختی تاریخ، همچون تکامل خطی و مستمر **دانه‌ای از پیش موجود** است که آینده را در بطن گذشته قرار می‌دهد (اشاره به پیش‌بینی وقایع و تقدیر). در این دانهٔ از پیش موجود همهٔ خصلتهای لینکلن و نیز شخصیتهای دخیل در زندگیش، در جایگاه خاصی قرار دارند (از مری تاد که به همسری او درخواهد آمد و داگلاس که در مبارزهٔ انتخاباتی از او شکست خواهد خورد گرفته، تا مرگ او.

در صحنه‌ای که فوکس قبل از نمایش عمومی فیلم آن را حذف کرد، لینکلن را می‌بینیم که در مقابل تئاتری که هملت را نمایش می‌دهد توقف می‌کند و با یکی از بازیگران ــ عضوی از خانوادهٔ بوث که بعدها لینکلن را به قتل می‌رساند ــ رو به رو می‌شود. این صحنه اشاره‌ای است آشکار به قتل لینکلن در آینده). افزون بر اینها به دشواری تصمیم‌گیری [نک. بخش (۴) همین مقاله] و ایجاد وحدت نیز اشاراتی می‌شود. تنها چیزی که از زندگی لینکلن کاملاً حذف‌شده است، مبارزه با برده‌داری است، که از قضا بیشترین اهمیت تاریخی را دارد و اسطورهٔ او نیز در واقع بر اساس آن بنیاد گرفته است.

اما تماشاگر تنها از آنجا چنین سرکوبی را می‌پذیرد که فیلم با آنچه همگان دربارهٔ لینکلن می‌دانند، یا دست‌کم آنچه هیچ کس خواهان اطلاعات بیشتری دربارهٔ آن نیست و چون همه از آن آگاه‌اند به سهولت از یاد می‌رود، چنان کار می‌کند که گویی کسی از آن آگاه نیست و در زمرهٔ نادانسته‌ها قرار دارد، زیرا همین نیروی از قبل موجود اسطوره است که به فیلم امکان می‌دهد نه تنها اسطوره را بازآفرینی کند، بلکه جهت تازه‌ای نیز به آن ببخشد. و نیز آگاهی همگانی از سرنوشت لینکلن است که به فیلم امکان می‌دهد در حین بازگوییِ زندگی او بخشهایی از آن را حذف کند. زیرا هدف فیلم اسطوره‌سازی نیست، بلکه می‌خواهد استنباطی جدید از آن به دست دهد؛ و مهمتر اینکه می‌خواهد از خاستگاههای تاریخی اسطوره خلاصی جوید تا معنای جهانی و ابدی آن را آزاد سازد. جوانی لینکلن در حقیقت پس از عبور از صافیِ اسطورهٔ او بازنگاری می‌شود. فیلم نه تنها سرنوشت مقدّر لینکلن را (در محور غایت‌شناختی) تعیین می‌کند، بلکه این نکته را نیز به اثبات می‌رساند که **تنها آنچه برای او از قبل مقدر شده است** فناناپذیر و ماندنی است (نتیجه‌ای که به محور دین‌شناختی مربوط می‌شود). این عملِ دوگانهٔ افزایش و کاهش که در پایان آن محور تاریخی محو می‌شود و سپس کیفیتی اسطوره‌ای می‌یابد، موجب می‌گردد که محور تاریخی بار دیگر بازگردد، در حالی که از تمامی ناخالصیها زدوده شده است و در نتیجه می‌تواند نه تنها در خدمت اخلاق در مفهوم عام، که در خدمت اخلاقی که ایدئولوژی سرمایه‌داری ترویج می‌کند، قرار گیرد. اخلاق نه تنها سیاست را مردود می‌شمرد و از تاریخ هم فراتر می‌رود، بلکه تاریخ و سیاست را به طریق تازه‌ای بازنگاری می‌کند.

۱۰. کتاب

سخنرانی انتخاباتی لینکلن در ظاهر ما را به سوی یک داستان رهنمون می‌شود: مبارزهٔ سیاسی و رأی‌گیری و مسائلی از این قبیل. در این فصل مشکلی مطرح می‌شود و طبیعتاً حق داریم حل آن را از انتظار داشته باشیم، اما این گره هیچ‌گاه گشوده نمی‌شود. می‌توانیم با استفاده از قاعدهٔ رولان بارت بگوییم در اینجا با عناصر یک زنجیرهٔ تفسیری سر و کار داریم: معما (آیا لینکلن انتخاب خواهد شد؟) و عدم گره‌گشایی. اما فیلم با یک انتقال ناگهانی در عرصهٔ داستان ــ ورود خانوادهٔ کشاورز ــ این زنجیره را به حال خود رها می‌کند. خانوادهٔ کشاورز از لینکلن کمک می‌خواهد. این خانواده که شامل پدر و مادر و دو پسر ده دوازده ساله است، می‌خواهند از مغازهٔ لینکلن خرید کنند. بدین ترتیب از شغل لینکلن آگاه می‌شویم. لینکلن که دریافته است آنها پولی به همراه ندارند، تصمیم می‌گیرد اجناس مورد نیازشان را نسیه به آنها بفروشد. ولی با خجالت‌زدگی و پریشانی مادر خانواده روبه‌رو می‌شود. لینکلن می‌گوید خودش نیز با قرض از دیگران این مغازه را صاحب شده است. سرانجام گره این مشکل با استفاده از معاملهٔ پایاپای گشوده می‌شود: خانواده بشکه‌ای پر از کتابهای قدیمی، که از پدربزرگ به میراث مانده‌اند، به همراه دارد. لینکلن که با شنیدن نام کتاب شادمان شده است (افسانهٔ تشنهٔ خواندن بودن او) با تأنی و احترام، و ظاهراً بر حسب تصادف، یکی از کتابها را برمی‌دارد: تفاسیر، نوشتهٔ بلک استون. او گرد و غبار را از کتاب می‌زداید و با گشودن آن در می‌یابد دربارهٔ قانون است (زیرلب می‌گوید «قانون»). لینکلن از اینکه کتاب سالم مانده است احساس رضایت می‌کند (قانون زوال‌ناپذیر است).

الف) این خانواده [نک. بخش (۱۹) همین مقاله] که از پیشگامان است و از محل اقامت لینکلن گذر می‌کند موجب آشنایی لینکلن با قانون می‌شود: تأکید بر حسن تقدیر و نیز تأکید بر اینکه همواره فرودستان قانون را انتقال می‌دهند (خانواده این کتاب را همچون میراثی مذهبی که از نیاکانش به جای مانده است نزد خود محفوظ داشته بود). از سوی دیگر، در اینجا علاوه بر خانواده در مقام کانونی رانده شده از مأوای خویش، با یکی از مضامین کلاسیک مورد علاقهٔ فورد روبه‌رو هستیم: ملاقات و معامله میان دو گروه که ضرورتاً نمی‌بایست با هم برخورد کنند. (از بطن

این ملاقات یک فصل داستانیِ جدید زاده می‌شود؛ در آغاز چنین می‌نماید که این ملاقات تنها گریزی ساده از محور اصلی روایت است، اما رفته‌رفته اهمیتی محوری می‌یابد تا آنکه فصل جدیدی آغاز می‌شود و جایگزین فصل پیشین می‌گردد. ازاین رو کل داستان را می‌توان مجموعه‌ای از گریزهای پی‌درپی در نظر گرفت).

ب) لینکلن سخنرانی کوتاه اما دقیقی در تحسین و تکریم وام‌دهی ایراد می‌کند: «من به شما قرض می‌دهم.» زن کشاورز پاسخ می‌دهد: «ولی من قرض کردن را دوست ندارم.» (سخنی دال بر شرافت و بزرگ‌منشی فقرا). لینکلن در جواب می‌گوید: «اما من خودم هم این مغازه را با قرض به دست آورده‌ام.» اگر از نقش عظیمی که وام و وام‌دهی در بحران ۱۹۲۹ ایفا کرد آگاه باشیم درمی‌یابیم این سخنی که بر زبان قهرمان امریکا (که فیلم او را مرد بر حق معرفی می‌کند) جاری می‌شود، همچون دعایی است برای رفع بلا، زیرا در آن زمان بدون وام ادامهٔ حیات سرمایه ناممکن می‌شد. در دورهٔ رکود (۴۰ـ ۱۹۳۵)، که میزان بیکاری بالا رفته بود و دستمزدها به حداقل ممکن کاهش یافته بود، حفظ سطح مصرف تنها عاملی بود که چرخ صنایع را به حرکت درمی‌آورد.

ج) اینکه می‌بینیم قانون از طریق معاملهٔ پایاپای به دست می‌آید مبین سیر مستمر وام و باز پرداخت است که در سراسر فیلم به چشم می‌خورد [نک. بخش (۱۳) همین مقاله].

د) نقش اصلی این فصلِ فیلم معرفی شماری از عناصر نمادینی است که فیلم با تغییر و فعال ساختن آنها به پیش می‌رود (بدین ترتیب این صحنه صحنه‌ای تمهیدی است، به عبارت دیگر نخستین صحنهٔ فیلم به صحنه‌ای پیش متنی و حتی فرامتنی تبدیل می‌شود). برخی از عناصر نمادین این صحنه عبارت‌اند از: کتاب و قانون؛ خانواده و پسر؛ معامله و قرض؛ تقدیر و ... . با قوام گرفتن این ماتریسِ داستانی، نخستین فصل فیلم (سخنرانی سیاسی) به کنار نهاده می‌شود ــ کنار نهادنی که در آغاز تنها نوعی گریز ساده و موقتی به نظر می‌رسد، اما بعداً درمی‌یابیم که اولین گام در جهت واپس راندن سیاست از طریق اخلاق بوده است، و همین روند در سراسر فیلم ادامه می‌یابد [نک. بخش (۹)].

۱۱. طبیعت، قانون، زن

فصل سوم: لینکلن در زیر یک درخت و نزدیک رودخانه بر روی سبزه‌ها دراز کشیده است و کتاب تفاسیر، نوشتهٔ بلک استون را می‌خواند. او نظریه‌های کتاب را در چند جمله چنین خلاصه می‌کند: «حق کسب مال و نگهداری آن ... حق زندگی و شرافت انسانی ... و زیر پا گذاردن این حقوق است که شر و پلیدی را موجب می‌شود ... تنها دو چیز در جهان وجود دارد: خیر و شر ...» زن جوانی بر پرده ظاهر می‌شود؛ او از اینکه می‌بیند لینکلن در حال خواندن دراز کشیده است اظهار تعجب می‌کند. لینکلن از جا برمی‌خیزد و می‌گوید: «وقتی دراز می‌کشم مغزم بهتر کار می‌کند؛ در حقیقت وقتی دراز می‌کشم مغزم می‌ایستد، وقتی می‌ایستم مغزم دراز می‌کشد.» آنها در کنار رودخانه قدم می‌زنند و دربارهٔ آرزوهای لینکلن و مسائل فرهنگی بحث می‌کنند (دربارهٔ شعرا، شکسپیر، قانون). هر دو از حرکت بازمی‌ایستند. در حالی که زن با لینکلن سخن می‌گوید، او به چهره‌اش خیره می‌شود و با خود می‌گوید زن زیبایی است. توجه به عشق چند لحظه‌ای دوام پیدا می‌کند و در گفت و گویی دربارهٔ اینکه چه کسانی سرخ‌موها را دوست دارند و چه کسانی آنها را دوست ندارند تجلی می‌یابد. سپس دختر جوان صحنه را ترک می‌کند (از قاب تصویر خارج می‌شود). لینکلن یکه و تنها به رودخانه نزدیک می‌شود و سنگی را به درون آن پرتاب می‌کند. نمای درشتی از امواج ریز بر پرده ظاهر می‌گردد.

الف) اولین دلالت تمثیلی این صحنه به افسانهٔ لینکلن اشاره دارد: او نیز مانند همهٔ مردم عادی امریکایِ آن زمان از طریق کتاب بلک استون با قانون آشنا می‌شود. کتاب تفاسیر انجیل قانونیِ امریکای نوپا به شمار می‌رفت و قانون اساسی ۱۷۸۷ از همین کتاب تأثیر بسیار پذیرفته بود. تفاسیر در حقیقت خلاصه و تفسیر عامیانهٔ قوانین قرن هجدهم انگلستان است. دومین دلالت تمثیلی فیلم (که این یکی نیز در صحنهٔ بعد به صراحت بیان می‌شود) اولین عشق لینکلن است ــ عشق او به «آن راتلج» که هم در افسانه و هم در فیلم همسری دلخواه معرفی می‌شود، همسری که در علایق همسرش شریک است. و لینکلن هرگز بار دیگر او را ملاقات نمی‌کند.

ب) این صحنه که لینکلن را مرکز توجه قرار داده است، رابطهٔ میان قانون ـ زن ـ طبیعت را به نمایش می‌گذارد. این سه عنصر بر اساس نظام خاصی گاه یکدیگر را

تکمیل می‌کنند و گاه جانشین یکدیگر می‌شوند.

در طبیعت است که لینکلن با قانون آشنا می‌شود: در لحظه‌ای که او با قانون آشنا می‌شود زن را نیز ملاقات می‌کند. سپس رابطهٔ لینکلن ـ زن جایگزین رابطهٔ لینکلن ـ قانون می‌شود، چرا که با ورود زن لینکلن مطالعهٔ کتاب را قطع می‌کند، اما زن همراه با ستایش از وسعت اطلاعات لینکلن، او را به فراگیری دانش و روی آوردن به حرفهٔ وکالت تشویق می‌کند.

اظهار عشق بر اساس تشبیه کلاسیک زن و طبیعت به یکدیگر، که در فرهنگ عامه نیز جای دارد، در طبیعت انجام می‌پذیرد (در ساحل رودخانه). ولی مهمتر از همه، ارتقای رودخانه تا جایگاه زن است که با ناپدید شدن زن به نمایش درمی‌آید (که بعداً معلوم می‌شود زن برای همیشه از صحنه بیرون رفته است). این ارتقا از طریق پرتاب سنگ به رودخانه به تصویر کشیده می‌شود [نک. بخش (۱۸) همین مقاله].

همان طور که رابطهٔ طبیعت ـ انسان چیزی است که به حکم فرهنگ تعیین و تدوین شده است، رابطهٔ متناظر با آن، یعنی رابطهٔ طبیعت ـ قانون، نیز دقیقاً با توجه به این واقعیت که کتاب قانون متعلق به بلک استون است و در نظر او همهٔ شکلهای قانون (از قوانین جاذبه گرفته تا قوانینی که امور جامعه را انتظام می‌بخشند) از قانون طبیعت سرچشمه می‌گیرند و قانون طبیعت نیز جز قانون الهی نیست، مورد تأکید قرار می‌گیرد. در تحلیل نهایی، همین قانون برتر یعنی قانون الهی است که خیر را از شر جدا می‌کند و برای وضع قوانین بشری نیز از آن قانون یاری می‌جویند ــ به سخن دیگر، روح در مقابل کلمه [نک. بخشهای (۶ و ۷ و ۹)]. نتیجه: در این فیلم کسب مال و دفاع از آن اموری هستند که بر پایهٔ قوانین طبیعت، و در حقیقت قوانین الهی، بنیاد گرفته‌اند ــ ایدئولوژی سرمایه‌داری [نک. بخشهای (۴ و ۹)].

۱۲. مقبره و پیمان

موجهایی که در اثر برخورد سنگ بر آب رودخانه پدید آمده‌اند، با شکستن یخهای سطح همان رودخانه همگدازی (دیزالو) می‌شوند؛ و بدین ترتیب از این صحنه به صحنهٔ بعد انتقال می‌یابیم. این قطعه با موسیقی دراماتیک همراه است. لینکلن به گوری در نزدیکی رودخانه، همان جایی که صحنهٔ پیش رخ داده بود، نزدیک

می‌شود. روی قبر را برف پوشانده است، اما بر سنگ مرمر بالای قبر نام «آن راتلج» را می‌توان دید. لینکلن دسته‌ای گل بر روی قبر می‌گذارد و دربارهٔ فرارسیدن بهار به صدای بلند با خود حرف می‌زند: جنگلها نیز از آن لبریزند ... برفها آب می‌شود ... یخها می‌شکنند ... بهار از راه می‌رسد. او می‌گوید هنوز مردد است چه راهی را در پیش گیرد: در دهکده بماند یا به اندرز «آن» گوش جان بسپارد و به شهر برود و در سلک مردان قانون درآید؟ ترکهٔ خشکی را برمی‌دارد: اگر به طرف گور «آن» فروافتاد قانون را انتخاب می‌کند، و اگر به سمتی دیگر سقوط کرد در دهکده خواهد ماند. شاخهٔ کوچک در کنار قبر «آن» فرومی‌افتد. لینکلن زانو می‌زند و می‌گوید: «بسیار خوب، تو بردی؛ قانون را انتخاب می‌کنم.» پس از لحظه‌ای سکوت با خود نجوا می‌کند: «نمی‌دانم آیا می‌توانم قانون را فقط اندکی در همان جهتی که تو می‌خواستی سوق دهم؟»

الف) این همگذاری که صحنهٔ اعلام عشق [نک. بخش (۱۱)] را به صحنهٔ مقبره پیوند می‌دهد این احساس را در ما پدید می‌آورد که انتقال از این صحنه به صحنهٔ دیگر از مقیاس زمانیِ انتقال از تابستان به بهار پیروی می‌کند. از این رهگذر تقابل نمادین و کلاسیک میان فصلهای تابستان / زمستان / بهار، که با زندگی / مرگ / رستاخیز تناظر دارد به نمایش درمی‌آید. در عین حال انتقال از این فصل به فصل دیگر انتقالی است آرام و مستمر، اما میان دو فصل تقابلی شدید و آشکار وجود دارد: «آن» در تابستان زنده است و در زمستان در گور خود آرمیده است. به این ترتیب تداوم زمانی به تقابل میان مرگ و زندگی (تکانهٔ داستانی) وضوح بیشتری می‌بخشد.

این فرآیند توالی و تداوم زمانی، که از ویژگیهای فیلمهای عظیم کلاسیک است، کارکرد واقعیش این است که از طریق کنار همگذاری و پیوند میان دو رویداد (عشق و مرگ) ــ که بعداً در هنگام ورود لینکلن به اسپرینگ فیلد معلوم می‌شود میان آنها سالها فاصله بوده است ــ زمان ارجاعی را در خود جذب و هضم کند. با حذف فاصلهٔ زمانی میان دو رویداد، چنین القا می‌شود که لینکلن دربارهٔ اولین تصمیم سرنوشت‌ساز خویش (حقوقدان شدن) بر اساس اندیشه و آگاهی و منطق عمل نکرده است. بدین ترتیب حذف فاصلهٔ زمانی لینکلن را از زمان تفکر و تأمل محروم می‌سازد و تمامی کار او را تباه و ضایع می‌کند. در نتیجه، همان طور که از راهبرد

عمومی فیلم برمی‌آید، یک بار دیگر قهرمان داستان تسلیم سرنوشت مقدر خود می‌شود ــ کاری که از رهگذر تبدیل زمانِ ارجاعی به زمانِ سینمایی میسر می‌گردد، که تبدیلی است تحمیلی به وسیلهٔ فیلم.

ب) لینکلن سرانجام تحت تأثیر مستقیم زن است که راه قانون را برمی‌گزیند و این تصمیم را در هنگام بیدار شدن طبیعت اتخاذ می‌کند (در بخش (۱۱) همین مقاله دربارهٔ ماهیت رابطهٔ زن با قانون و طبیعت توضیحاتی دادیم.) اما علی‌رغم این حقیقت که اتخاذ چنین تصمیمی اجتناب‌ناپذیر است ــ هم به واسطهٔ منطق نمادهای «زن ـ طبیعت ـ قانون»، هم به دلیل اینکه تماشاگر خود از زندگی لینکلن آگاه است ــ با وجود این، فیلم با مهارت تمام نوعی تعلیق پدید می‌آورد و چنین وانمود می‌کند که تصادف و اقبال می‌تواند مسیر حوادث را تغییر دهد. همان طور که وقتی هیچکاک تعلیق پدید می‌آورد، آگاهی ما از نتیجهٔ ماجرا تأثیر تعلیق را نه تنها کاهش نمی‌دهد، بلکه آن را تشدید نیز می‌کند، در این صحنه نیز تنشی که پدید می‌آید نه تنها به واسطهٔ آگاهی ما از آیندهٔ لینکلن تضعیف نمی‌شود، بلکه تقویت هم می‌شود. بنابراین تدبیری که فیلم به کار می‌بندد این است که در پایان هر صحنه به ما چنین تلقین می‌کند که لینکلن خود داوطلبانه تصمیمی را اتخاذ کرده است (برای مثال به این گفتهٔ او توجه کنید: «نمی‌دانم آیا می‌توانم قانون را فقط اندکی در جهتی که تو می‌خواستی سوق دهم؟»). البته این اختیار و قدرت لینکلن امری ظاهری است، چراکه سرنوشتِ مقدر لینکلن به او می‌گوید چه مسیری را برگزیند. ازاین رو با پیروی از اصلی که اسپینوزا مطرح ساخته است ــ حقیقت معرف و شاخص خود است ــ می‌توان لینکلن را شخصیتی دانست که **سرنوشت مقدّر خود را خودش تعیین می‌کند.**

۱۳. شاکیان

لینکلن به اسپرینگ فیلد وارد می‌شود و موقعیت خود را در مقام وکیل تثبیت می‌کند. دو کشاورز مورمون[۸] با او مشورت می‌کنند و از او می‌خواهند میان آنها داوری کند. یکی از دو کشاورز به دیگری بدهکار است. کشاورز طلبکار، کشاورز دیگر را به

---

۸. Mormon، پیرو فرقهٔ مذهبیی که در سال ۱۸۳۰ در امریکا به دست ژوزف اسمیت بنیاد گذاشته شد.

سختی مضروب می‌کند. کشاورز مضروب تقریباً به میزان بدهی خود از ضارب ادعای خسارت می‌کند. لینکلن اظهاریهٔ هر دو نفر را می‌خواند و به آنها اعلام می‌کند که طلبشان از یکدیگر تقریباً مساوی است و مابه‌التفاوت برابر با دستمزد خود اوست. وقتی لینکلن با تعلل آنها رو به رو می‌شود تهدیدشان می‌کند که اگر دستمزد او را نپردازند به زور متوسل می‌شود. کشاورزان با پرداخت پول به او موافقت می‌کنند، اما یکی از آنها می‌خواهد سکهٔ تقلبی به او بدهد. لینکلن ابتدا با توجه به صدایی که سکه ایجاد می‌کند و سپس با فشردن آن در میان دندانهایش به تقلبی بودن آن پی می‌برد. این صحنه در حالی پایان می‌یابد که لینکلن خشم‌آلود به کشاورز متقلب خیره شده است.

الف) در این فیلم نخستین اقدام حقوقی لینکلن رسیدگی به پرونده‌ای بسیار معمولی است. این پرونده که در حقیقت خشونت روابط اجتماعی را در عصر لینکلن نشان می‌دهد بر نقش قانونی لینکلن در سراسر فیلم دلالت دارد: سرکوب خشونت، که گاه همین سرکوب نیز به ناچار از طریق توسل به خشونت قانونی انجام می‌پذیرد ــ خشونت قانونی در قدرت بدنی لینکلن تجسم یافته است، اما او در غالب مواقع تنها به تهدید زبانی بسنده می‌کند.

ب) این صحنه بر ذکاوت بسیار لینکلن در حل هر نوع مشکلی تأکید می‌کند. او می‌تواند از طریق قانون یک طرف را علیه طرف دیگر برانگیزد یا مانند آنچه در این صحنه شاهدیم ماهرانه میان دو طرف توازن به وجود آورد. فیلم آشکارا برای راه حل دوم ارجحیت قائل است، چرا که این روش بر نقش افسانه‌ای لینکلن در ایجاد وحدت تأکید می‌کند.

ج) لینکلن ارزش پول را می‌شناسد؛ او به منشأ آن توجهی ندارد. منشأ پول هرچه باشد فرق نمی‌کند: اعتبار، معاوضه، قرض و ... . اما او در هر حال از ثبات و ارزش پول آگاه است. از همین روست که می‌بینیم قدرت اخته‌کنندهٔ لینکلن [نک. بخشهای (۱۶ و ۲۲) همین مقاله] اول بار علیه کلاهبرداری مالی (دادن پول تقلبی) به کار گرفته می‌شود ــ که تجلی آن را در نگاه سرد و ترسناک او و تعجیلش در تنبیه مخالفان (هنگامی که حرمت پول را مخدوش می‌کنند) شاهد هستیم. این خصوصیات لینکلن که بُعد ترسناک شخصیت او را تشکیل می‌دهند در یکایک صحنه‌های فیلم مورد

تأکید قرار می‌گیرند. در اینجا برای اولین بار قانون، شخصیت افسانه‌ای لینکلن را فرو می‌پوشاند.

بعداً خواهیم دید که این بُعد ترسناک شخصیت او از همهٔ دلالتهای تلویحی (خواه از نوع روانی: «من هم کشاورز هستم نمی‌توانی مرا فریب دهی»؛ خواه از نوع اخلاقی، که در مبارزهٔ او با فساد و هرزگی متجلی می‌شود؛ خواه از نوع موقعیتی؛ خواه از هر نوع دیگر) که می‌توان به شخصیت او نسبت داد فراتر می‌رود. ماهیت تحویل‌ناپذیر بُعد اخته‌کنندهٔ شخصیت لینکلن در سراسر فیلم برقرار می‌ماند و گفتمان ایدئولوژیک فیلم را تغییر می‌دهد و تعالی می‌بخشد.

۱۴. جشن استقلال

لینکلن برای شرکت در جشنهای سالروز استقلال است که می‌کوشد هرچه سریعتر به دعوای میان دو کشاورز خاتمه دهد. این جشنها از چند بخش تشکیل گردیده‌اند که به ترتیب خاصی اجرا می‌شوند و ما در اینجا آنها را برمی‌شمریم: الف) رژه (که در جریان آن لینکلن با داگلاس، رقیب آیندهٔ خود، و مری تاد، همسر آینده‌اش، آشنا می‌شود)؛ ب) مسابقهٔ کلوچه‌پزی، که لینکلن داوری آن را بر عهده دارد (در طی این مرحله همان خانواده‌ای که در صحنهٔ اول دیده‌ایم بار دیگر وارد داستان می‌شوند)؛ ج) مسابقهٔ طناب‌کشی در دو سوی یک استخر، که لینکلن خود در آن شرکت می‌کند. (در جریان همین مسابقه میان خانوادهٔ مورد بحث ما و دو آدم گردن کلفت حادثه‌ای رخ می‌دهد)؛ د) مسابقهٔ دو نیمه کردن تنهٔ درخت، که لینکلن در آن پیروز می‌شود؛ ه) سوزاندن بشکه‌های قیر.

الف) رژه ندایی از دل تاریخ امریکا به گوش لینکلن می‌رساند. سربازان محلی و به دنبال آنان کهنه سربازان جنگ اسپانیا و در آخر بازماندگان جنگ استقلال از جلو مردم رژه می‌روند و لینکلن به احترام آنان کلاهش را از سر برمی‌دارد. این وقار و هیبت لینکلن، که اندکی مضحک به نظر می‌رسد، به دو دلیل برجستگی خاصی پیدا می‌کند: یکی کثرت تماشاگران شاد و سرخوش؛ و دیگری چند اتفاق مضحک که با ظاهر کثیف و ژولیدهٔ سربازان کاملاً جور درمی‌آیند، و با سنت فورد مطابقت کامل دارند.

ب) اصل عدالت (خواه مبتنی بر انتخاب باشد یا نباشد) در اینجا از رهگذر زنجیره‌ای از رویدادهای کوچک و فرعی که تمامی کیفیتهای عدالت را دربرمی‌گیرند، تحقق می‌یابد: لینکلن یک قطعه چوب را با یک ضربه به دو نیم می‌کند و بدین ترتیب خود را از رقبای خویش متمایز می‌کند و در جایگاه بالاتری قرار می‌دهد (معنای ضمنی این عمل تأیید قدرت بدنی و قاطعیت اوست)؛ از هیچ کمکی دریغ نمی‌کند تا طرفی که بر حق است برنده شود (مثلاً آنجا که در مسابقهٔ طناب‌کشی، طناب را به یک گاری گره می‌زند)؛ قانون آنگاه که در شکل آرمانی خود به نمایش درمی‌آید به هر صورتی که باشد کاملاً بر حق است، و ازهمین روست که لینکلن برای اجرای چنین قانونی در استفاده از زور نیز لحظه‌ای تردید به خود راه نمی‌دهد [نک. بخشهای (۱۳ و ۱۶)]؛ لینکلن برای اجرای عدالت به حیله نیز متوسل می‌شود و تنها در اینجاست که قانون پس زده می‌شود، اما نادرستی نیرنگِ لینکلن، به دلیل ناچیز بودن جایزه و نیز مضحک بودن آن (کیفیتی که از شگردهای فورد است)، چندان نمود پیدا نمی‌کند. نکتهٔ ظریفتری که در این صحنه رعایت می‌شود این است که وقتی لینکلن در مسابقهٔ کلوچه‌پزی در موقعیتی قرار می‌گیرد که قضاوت و تصمیم‌گیری دربارهٔ آن ناممکن است (بدین معنی که کار هیچ یک از آشپزها، نه از نظر اخلاقی و نه از نظر لذیذ بودن، بر دیگری رجحان ندارد) فیلم با تمام کردن صحنه، لحظهٔ تصمیم‌گیری لینکلن را حذف می‌کند و با اجتناب از به تصویر درآوردن لینکلن در هنگام انتخابی ناممکن، هم اسطورهٔ لینکلن و هم صحنهٔ مورد نظر را از آسیب می‌رهاند.

ج) فصل جشن را مجموعه‌ای از طرحهای داستانی مستقل تشکیل می‌دهد. وجود این طرحها برای نمایش برخی خصوصیات لینکلن لازم بوده است. این شیوهٔ روایت آنچه را در فصول قبل شاهد بودیم ادامه می‌دهد و بر آن تأکید می‌کند، یعنی توالی فصولی را که طولشان ممکن است تغییر کند، اما همگی تابع وحدت کنش هستند. در حقیقت هر یک از فصول موقعیت خاصی را تثبیت می‌کنند و همراه با نمایش یک رویدادِ مشخص آن را بسط می‌دهند و در زنجیرهٔ رویدادها به آن خاتمه می‌بخشند ــ خواه گره این رویداد در کل داستان گشوده شود یا نشود؛ ازهمین روست که دربارهٔ پیامدهای سخنرانی انتخاباتی چیزی گفته نمی‌شود و داوری دربارهٔ کار کلوچه‌پزها به

نمایش درنمی‌آید. مادام که رویدادهایی از این دست تنها یک صحنه را به پایان می‌برند، چنین پایانی از به کارگیری مجدد آن دسته از عناصری که جایگاهشان تا سطح یک «دال» برکشیده شده است ــ مانند کتاب قانون و مادر ــ ممانعت نمی‌کند.

در این شیوهٔ روایتگری، در همان لحظه‌ای که بزرگترین نظام‌بندی، یعنی نظام‌بندیِ مجموعه‌ای از فصلهای فیلم، پدید می‌آید روایت از صافی نخستین عناصر یک اصل جدید روایی می‌گذرد (این اصل ناظر بر معمای داستان پلیسی و جواب آن است: زنجیره‌ای تفسیری که همهٔ فصول بعد در پرتو آن تبیین می‌شوند). در بخشهای مختلف جشن، ما در حقیقت با شخصیتهایی آشنا می‌شویم که در کل داستان نقش کم و بیش مهمی را ایفا می‌کنند: داگلاس و مری تاد، خانوادهٔ کلی، دو شخصیت منفی و چند تن دیگر که در جریان لینچ کردن و محاکمه بار دیگر ظاهر می‌شوند. این شگرد جدید روایی، در پایان جشن از طریق صحنه‌ای که میان کری سو و نامزدش مت، پسر جوانتر خانوادهٔ کلی، اتفاق می‌افتد تقویت می‌شود (در این صحنه ظاهراً یکی از معمولترین کلیشه‌های سینمای هالیوود ــ پچ‌پچ کردن عاشق و معشوق: بحث دربارهٔ آینده و تعداد بچه ــ به کار گرفته شده است). در حقیقت این صحنه از آنجا که اولین صحنه‌ای است که لینکلن در آن حضور فیزیکی ندارد مهم است؛ البته در همین صحنه هم چند بار به او اشاره می‌شود. یک بار کری سو غیرمستقیم به او اشاره می‌کند؛ او که جشن بسیار به هیجانش آورده است از نامزدش قول می‌گیرد همه ساله برای شرکت در جشن به این محل بیایند (آنچه را در اینجا می‌توان آرزویی کوچک و تظاهری از شادی و اشتیاقی معصومانه تلقی کرد، در همهٔ صحنه‌هایی که کری سو حضور دارد آشکارا به نمایش درمی‌آید. برای مثال وقتی او به مت می‌گوید «ای کاش ازدواج کرده بودیم»، پاکی و معصومیت خود را نمایان می‌کند ــ کری سو شخصیتی است که در نظر لینکلن همچون نمادی از انکار جاذبهٔ جنسی جلوه می‌کند، و به همین دلیل است که لینکلن او را با «آن راتلج» یکی می‌پندارد [نک. بخش (۱۹) همین مقاله]؛ سپس نامزد کری سو مستقیماً به لینکلن اشاره می‌کند و می‌گوید: «دلم می‌خواهد سالهای بعد هم همان مرد جوان در مسابقهٔ دو نیمه کردن تنهٔ درخت برنده شود» ــ در اینجا مت خود را به جای نامزدش قرار می‌دهد و چیزی را که او نمی‌تواند بگوید بر زبان می‌آورد.

۱۵. قتل

در ادامهٔ همین صحنه پیرنگ جدیدی به وجود می‌آید که به پیرنگ مسلط بقیهٔ فیلم تبدیل می‌شود. این پیرنگ با به صحنه آمدن شخصیتهایی آغاز می‌شود که ادامهٔ جشن و نمایش آن را با اختلال روبه‌رو می‌سازند: معاون کلانتر (اسکروب وایت) و دوستش (پالمرکاس) که اندکی مست و هیجان‌زده است؛ همسر آدام (یکی از پسران کلی). میان دو برادر و اسکروب وایت نزاع سختی درمی‌گیرد که با دخالت مادر (ابی‌گیل کلی) خاتمه می‌یابد. اما در طی آخرین بخش جشن، یعنی سوزاندن بشکه‌های قیر، نزاع فراموش شده میان دو برادر و اسکروب وایت بار دیگر از سرگرفته می‌شود و به مرگ وایت منجر می‌گردد.

ما به عمد از توصیف این صحنه اجتناب کردیم، زیرا این صحنه به معنای واقعی کلمه «توصیف‌ناپذیر» است. این صحنه به واسطهٔ نماهای طولانی و پی‌درپی؛ تغییر ناگهانی زاویهٔ دوربین؛ تغییر فاصله میان دوربین و صحنهٔ وقوع رویداد؛ واکنشها و رفتار حاضران در صحنه؛ و ورود پی‌درپی شهود، به واقع تجسم نظام شگفت‌انگیزی از فریب است، چنانکه نه شخصیتهای درگیر در رویداد و نه تماشاگران فیلم قادر به تشخیص آنچه می‌گذرد نیستند. میان روش فورد در این صحنه و دیگر فیلمهای معماگونه تفاوتی بنیادین وجود دارد. در فیلمهای معماگونه برای اینکه حل معما امکان‌پذیر شود، اطلاعات پراکنده‌ای در اختیار تماشاگر قرار می‌گیرد، اما برخی سرنخها از چشم او پنهان می‌مانند و آشکار شدن همین سرنخها رفته‌رفته به حل معما منجر می‌شود، حال آنکه فورد در اینجا روشی معکوس اختیار می‌کند: همه چیز در جلو چشمان تماشاگران روی می‌دهد، اما رمزگشاییِ ماوقع ممکن نیست، و راز قتل تنها در نگاه دوم، که نگاهی است آگاهانه، برملا می‌شود.

روش فریب‌دهی که در این صحنه به کار گرفته می‌شود، بسیار کارساز است، زیرا به موازات پیشرفت صحنه گسترش می‌یابد: در حالی که نگاه تمامی شخصیتها به این صحنه خیره شده است فریب می‌خورند، و این بر فریبندگی صحنهٔ مزبور می‌افزاید و تماشاگر که همهٔ این رمز و رازپردازیها را شاهد است و ترغیب می‌شود آنها را باور کند، بیش از همه فریب می‌خورد.

این نکته را نیز باید در نظر داشته باشیم که فریب همچنان ادامه می‌یابد و با

جایگزین شدن سؤال فریبندهٔ دیگری کیفیتی قانونی و مشروع به خود می‌گیرد: **کدام یک از دو برادر وایت را کشته است؟** این پرسش جانشین پرسش واقعی می‌شود: **چه کسی وایت را کشته است؟** سؤال اول تلویحاً چنین القا می‌کند که جواب پرسش دوم از قبل روشن است (قاتل یکی از دو برادر است). بدین ترتیب طرح سؤال به صورت بالا پرسش واقعی را، با موفقیت، محو می‌کند و تنها لینکلن است که بار دیگر آن را مطرح می‌سازد [نک. بخش (۲۲) همین مقاله].

تمامی ناظرانِ این صحنه ــ که تماشاگر هم در زمرهٔ آنهاست ــ با فریب رابطه‌ای فعال یا انفعالی دارند و در هر حال تأثیر آن را افزایش می‌دهند. برای تماشاگر که شاهد اصلی نزاع است، یک زنجیرهٔ علّی کاملاً منطقی فراهم می‌شود (که در آن تنها یک نکتهٔ نامعقول وجود دارد که درباره‌اش بعداً توضیح خواهیم داد). زنجیرهٔ علّی مورد بحث شامل عناصر زیر است: علت مرگ: تیراندازی؛ نتیجهٔ تیراندازی: مردی زخمی که ناله‌کنان بر روی زمین دراز کشیده است؛ واکنش مجرم: دو برادر وحشت‌زده در کنار مادرشان که تازه وارد صحنه شده است پناه می‌گیرند. تنها یک عامل وجود دارد که با این زنجیرهٔ علّی در تناقض است: قبل از شنیدن صدای گلوله، دست اسکروب وایت را می‌بینیم که اسلحه‌ای را می‌فشرد و به یک سمت منحرف شده است. اما این عامل سردرگمی (به نظر می‌رسد اسکروب وایت با اسلحهٔ خودش، هنگامی که قصد داشته است کس دیگری را هدف قرار دهد، زخمی شده) آن چنان قدرتمند نیست که نظام فریب‌دهی فیلم را بی‌اعتبار کند، بلکه برعکس توجه ما را منحرف می‌کند و موجب می‌شود از دخالت یک عامل جدید (ورود کاس) غافل بمانیم. به این ترتیب مرگ مرد زخمی را می‌توان در قالب یکی از الگوهای کلاسیک قرار داد: مردن در آغوش بهترین دوست.

کاس در زمانی که توجه ما منحرف شده است وارد می‌شود و در کنار دوستش زانو می‌زند؛ بدین ترتیب میان او و تماشاگر قرار می‌گیرد (نمای دور). سپس در یک نمای نزدیک او را می‌بینیم در حالی که یک کارد خونین در دست دارد از جای برمی‌خیزد (این کارد را ما قبلاً ندیده‌ایم). چنین نمایی، بنا بر آزمایش کوله‌شوف، مستقل از این داستان و بر پایهٔ سنت کلاسیک، نمایی است که مجرم را معرفی می‌کند ــ البته در این فیلم نیز چنین است، زیرا مجرم واقعی کاس است، که با کارد به دوست

خود ضربه‌ای کشنده وارد می‌کند، ولی ما تا پایان فیلم از این حقیقت آگاه نمی‌شویم؛ هرچند که تمام ماجرا به ما نشان داده شده، اما برای ما خوانِش‌پذیر نبوده است.

دو پسر خانواده، یعنی آدام و مت، حتی پیش از ورود کاس و از زمانی که گلوله شلیک شد، مانند مجرمان رفتار می‌کنند. کاس می‌گوید: «او مرده است» و با این سخن بر مجرم بودن آنها صحه می‌گذارد. هر یک از دو برادر گمان می‌کند دیگری مجرم است، ولی برای دفاع از برادر خود را مسئول قتل معرفی می‌کند.

مادر هنگامی در ماجرا دخالت می‌کند که گلوله شلیک شده است. او وقتی مرد را بر روی زمین و دو پسرش را سالم اما وحشت‌زده می‌بیند، گمان می‌کند آنها مجرم‌اند. بدین ترتیب مادر نیز به عنصری از نظام فریب‌دهی تبدیل می‌شود. وقتی کاس برمی‌خیزد و کارد را نشان می‌دهد، گمان مادر به یقین تبدیل می‌شود، زیرا کارد را می‌شناسد و از همین رو یقین می‌کند که می‌داند کدام یک از پسرانش مجرم است. اما از آنجا که هر دو آنها خود را مجرم معرفی می‌کنند، او نیز در این بازی شرکت می‌کند و نام پسری را که به تصور او مجرم است بر زبان نمی‌آورد، زیرا نمی‌خواهد به خاطر یکی دیگری را قربانی کند. این امتناع فریب را قدرت می‌بخشد، زیرا مادر با امتناع خود جابه‌جاییِ پرسش واقعی را با پرسش فریبنده می‌پذیرد: او گمان می‌کند رازی را در سینه پنهان کرده است، حال آنکه یکسره در اشتباه است.

در نتیجه، تماشاگر نیز دومین زنجیرهٔ علّی را می‌پذیرد. از آنجا که قربانی با کاردِ یکی از دو برادر به قتل رسیده است، شلیک گلوله در نظرش رویدادی فرعی و حتی انحرافی جلوه می‌کند.

بنابراین آنچه در اینجا روی می‌دهد دقیقاً به این معناست که سینما مادام که ساختار رویداد را پنهان می‌سازد، مشاهدهٔ مستقیم و نیز ادراک را به زیر سؤال می‌برد. برای اینکه این صحنه قابل درک شود لازم نیست در جست و جوی معانی نهفتهٔ آن باشیم، بلکه باید همان معنایی را که قبلاً دریافته‌ایم در پرتو حقایق قرار دهیم. بدین ترتیب می‌توانیم دریابیم چرا این صحنهٔ محوری آن نوع خوانشی از کل فیلم را می‌طلبد که در بخش (۱) آوردیم، و لزوم چنین خوانشی را نیز توجیه می‌کند.

این فصل و فصل قبل (گفت‌وگوی دو عاشق)، چنانکه پیش از این نیز گفتیم، داستانی پدید می‌آورند که **لینکلن از آن غایب است**. او زمانی وارد صحنه می‌شود که

همه چیز تعیین شده است: جنایت اتفاق افتاده و کلانتر متهمان را دستگیر کرده است. او که نه بازیگر این ماجرا بوده و نه شاهد آن، و در نتیجه هیچ تأثیری بر واقعه نداشته است، دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند. وجود چنین وضعیتی برای به تصویر کشیدن نقش اسطوره‌ای لینکلن کاملاً ضروری است، زیرا او باید حقیقت را به طریقی جادویی، و نه علمی، آشکار سازد. از همین روست که لینکلن برای پرده برداشتن از راز جنایت به روشی کاملاً متفاوت با آنچه در داستانهای پلیسی معمول است عمل می‌کند.

۱۶. لینچ

الف) چرخهٔ خشونت (زد و خورد، جنایت) با سوزاندن بشکه‌های قیر (عملی که در جشنهای امریکا رایج بود، اما در اینجا به واسطهٔ زمینهٔ داستانی و تاریخی ــ وجود سازمان کوکلاکس کلان و رواج مجازات در ملأ عام ــ بر آن تأکید می‌شود) در پایان جشن آغاز می‌گردد، و با تلاش برای لینچ کردن متهمان به اوج خود می‌رسد. بدین ترتیب این صحنه مفهوم سیاسی خاصی در بر دارد: در سالهای ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۵ در ایالات متحده ارتکاب به لینچ افزایش یافته بود ــ نکته‌ای که در برخی فیلمهای آن دوره نیز انعکاس یافت (نک. مثلاً خشم). خشونت ضرباهنگ روایت را سرعت می‌بخشد: میان لحظه‌ای که متهمان گرفتار می‌شوند تا زمانی که تلاش برای لینچ کردن آغاز می‌شود تنها چند ثانیه فاصله است، یعنی مدتی که برای تنظیم مجدد قاب لازم است. در طول همین مدت لینکلن به مادر دو پسر پیشنهاد می‌کند که وکالت آنها را بر عهده بگیرد. مادر از او می‌پرسد: «شما کی هستید؟»، زیرا به یاد نمی‌آورد که او همان مردی است که زمانی به او وام داده بود (وام مسئلهٔ بی‌اهمیتی نیست ــ نک. بخش ۱۹ همین مقاله ــ در اینجا در حقیقت سیر چرخشی وام را شاهد هستیم). اما لینکلن بلافاصله مادر را که کتاب قانون را به او داده است باز می‌شناسد. لینکلن پس از درنگی کوتاه جواب می‌دهد: «من وکیل شما هستم، مادر.»

ب) وقتی لینچ‌کنندگان به زندان هجوم می‌آورند، میان وحشت معقول متهمان و کلانتر از یک سو، و ترس بی‌دلیل کاس، که اینک به سِمَت معاون کلانتر ارتقا یافته است از سوی دیگر، تباینی آشکار وجود دارد. فیلم یک بار دیگر ــ و باز هم به

نحوی خوانش‌ناپذیر ــ کاس را که از لینچ شدن وحشت دارد مجرم جلوه می‌دهد.

ج) لینکلن مادام که نماینده قانون است می‌کوشد از هر نوع خشونت غیر قانونی جلوگیری کند ــ البته از خشونت قانونی هم تا آنجا که می‌تواند می‌پرهیزد. از آنجا که در سراسر فیلم کوشش می‌شود برتری مطلق لینکلن بر اطرافیانش به نمایش درآید، صحنهٔ لینچ به او فرصت می‌دهد برتری خود را در چند مورد استادانه به نمایش بگذارد. او در هر مرحله که پیروز می‌شود، خشونت اخته‌کننده‌اش افزایش می‌یابد، و این روند با خشونت جسمانی نسبت معکوس دارد ــ زیرا در قلمرو ایدئولوژیک فیلم، قانون باید مشروعیت و قدرت خود را از رهگذر اعلام و بیان خود به دست آورد، نه از طریق اعمال زور جسمانی، که تنها به عنوان آخرین راه چاره، آن هم به صورت تهدیدی لفظی به کار گرفته می‌شود. افزایش سرکوب قانونی در مراحل گوناگون به اجرا درمی‌آید: ۱) لینکلن خود یک‌تنه، با تکیه بر قدرت بدنی، حملهٔ لینچ‌کنندگان را دفع می‌کند (شجاعت و قدرت جسمی)؛ ۲) یکی از رهبرانِ مهاجمان را به مبارزهٔ تن‌به‌تن فرامی‌خواند و آن مرد طفره می‌رود (تهدید زبانی بر اساس آگاهی از ضعف حریف)؛ ۳) خشم جمعیت را با سخنانی زیرکانه فرو می‌نشاند (چنان زیرکانه که مادر که هنوز او را بدرستی نمی‌شناسد، یعنی نمی‌داند او مردی درستکار [در عالم داستان] و رئیس جمهور امریکا [در عالم اسطوره] است، با توجه به معنای ظاهری سخنانش دستخوش اضطراب می‌شود)؛ افزون بر این لینکلن شوخ‌طبع و بذله‌گوست و می‌تواند با مردم درآمیزد و خودمانی شود؛ ۴) او تهدید جمعیت را به خودشان انعکاس می‌دهد و می‌گوید چه‌بسا آنها هم روزی در خطر لینچ شدن قرار گیرند (ایجاد وحشت با توسل به تهدید)؛ ۵) یکی از طرفداران لینچ کردن را که می‌داند مردی مذهبی است خطاب قرار می‌دهد و او را به نام انجیل از مکافات عمل بر حذر می‌دارد (توسل نهایی به آموزشهای مذهبی در مقام نمونه‌ای از قانون). قدرت اخته‌کنندهٔ لینکلن نه تنها از طریق فرو نشاندن خشم جمعیت، بلکه با پایین آوردن تنهٔ درخت، که لینچ‌کنندگان در هنگام پراکنده شدن، به فرمان لینکلن آن را به حال خود رها کرده‌اند، تأیید می‌شود. (نکتهٔ قابل توجه اینکه این همان تنهٔ درختی است که لینچ‌کنندگان کوشیده بودند با آن درِ زندان را، که لینکلن با تکیه بر آن بسته نگاهش داشته بود، فرو بشکنند.)

۱۷. رقص

مری تاد لینکلن را به مجلس رقص دعوت کرده است (درکارت دعوت پس از تبریک به لینکلن به خاطر شیوهٔ برخوردش با «بلوای اسفناک اخیر»، این جمله به چشم می‌خورد: «خواهرم شما را به ... دعوت می‌کند.» در اینجا نیز با نوعی سرکوب امیال روبه‌رو هستیم). لینکلن پوتینهایش را در می‌آورد، کفشهای سیاهش را برق می‌اندازد و با همان دل‌نگرانی نامعمول موهایش را اصلاح می‌کند (توجه کنید به حکایتی که آیزنشتاین دربارهٔ عزیمت رئیس جمهور جدید به واشنگتن تعریف می‌کند: «یک نفر گفت: نجیب‌زادگان هیچ وقت پوتینهای خودشان را تمیز نمی‌کنند ــ پس پوتینهای چه‌کسی را تمیز می‌کنند؟»). رقص پر تحرک و باشکوه و اصیل است. همین که لینکلن وارد تالار می‌شود، به احاطهٔ مردانی مسنتر از خودش درمی‌آید و او با داستانهای بامزه سرگرمشان می‌کند ــ داستانهایی که ما قادر به شنیدنشان نیستیم. دربارهٔ خانواده‌اش از او سؤال می‌کنند: «شما از خانوادهٔ مشهور لینکلن‌های ماساچوست نیستید؟» و او جواب می‌دهد: «اگر آنها زمین‌دار هستند، باید بگویم نه.» مری تاد که به لینکلن علاقه‌مند است، به تقاضای داگلاس برای رقص با خاطری پریشان پاسخ می‌دهد. او به نزد لینکلن می‌رود و از او می‌خواهد به رقص دعوتش کند. لینکلن می‌گوید از رقصیدن با او بسیار مسرور می‌شود، اما هشدار می‌دهد که رقصیدن بلد نیست. لینکلن مری را تا میانهٔ تالار همراهی می‌کند؛ آنها ابتدا والس و سپس پولکا می‌رقصند. در همین اثنا مِری ناگهان می‌ایستد و لینکلن را به سوی بالکن می‌کشاند.

الف) رقص در فیلمهای فورد عنصری کم و بیش اجباری است. نقش اصلی رقص در غالب موارد این است که به نحوی شعائرگونه نمونه‌ای از **هماهنگی آرمانی** را به نمایش بگذارد ــ که البته چنین نمایشی هرگز از عهدهٔ تنظیم روابط گروههای اجتماعی برنمی‌آید؛ در مرحلهٔ بعد، هنگامی که دخالت عنصری خارجی رقص را برهم می‌زند، ضعف این نمایشِ هماهنگی برملا می‌شود. در اینجا عدم تجانس اجتماعی لینکلن جای خود را به دگربودگی نمادین او (در مقام مظهر قانون) می‌سپارد؛ این وضعیت او را در بطن رابطه‌ای اغواکننده (که دارای دو بعد جنسی و اجتماعی است) قرار می‌دهد، که هم به شخصیتش وحدت می‌بخشد و هم او را از خود تهی می‌کند؛ و این همه سردرگمیی پدید می‌آورند که در عرصهٔ درام حل ناشده

باقی می‌ماند ــ خلاف آنچه در دیگر آثار فورد رخ می‌دهد (مثلاً نک. صحنهٔ رقص در دو سوار با هم تاختند و قلعهٔ آپاچی).

ب) تماشاگران فیلم نظرشان بیش از اینکه به شخصیتهای این صحنه جلب شود به تفاوتهای لینکلن با دیگران جلب می‌شود. تمایز او بیش از هر چیز در خصوصیات ظاهریش هویدا است: قد و قواره، طرز راه رفتن، خشکی حرکات، و نگاه جست و جوگر (که همگی از خصوصیات اسطوره‌ای لینکلن حکایت دارند)؛ و پس از آن در هنگام رقص عدم هماهنگی و توازن در حرکات او را از دیگران متمایز می‌کند. از سوی دیگر، تفاوت اجتماعی او با دیگران (که در صحنهٔ لباس پوشیدن و آماده شدن برای رفتن به مجلس رقص آشکار می‌شود) هرچند با سؤالی که از او دربارهٔ خانواده‌اش می‌پرسند مورد تأکید قرار می‌گیرد، اما بی‌درنگ از هر نوع دلالت سیاسی تهی می‌شود و به اصالتی دلپذیر تبدیل می‌گردد (بر اساس نظام ایدئولوژیک فیلم، در اینکه خاستگاه طبقاتی باید نقشی مثبت و سازنده ایفا کند تردید نمی‌توان داشت).

ج) اما تمایز لینکلن در بُعد نمادین از همه جا آشکارتر است. بر اساس منطق اختگی، شخصیت لینکلن آنگاه که در صحنهٔ لینچ کردن متظاهر می‌شود در شکل فعال خود است (اخته‌کنندگی)، حال آنکه در صحنهٔ رقص، در شکل انفعالی، یعنی متضاد با حالت قبل، متجلی می‌گردد (این واقعیت که هر دو بُعد اخته‌کنندگی و اخته‌شوندگی به شخصیتی واحد تعلق دارند در صحنهٔ بالکن مشخص می‌شود). در فصل رقص مری تاد ابتکار عمل را در دست دارد: او نخست در نزد داگلاس از سردی لینکلن اظهار نارضایتی می‌کند؛ سپس لینکلن را متهم می‌کند که گام اول را برای تقاضای رقص از او برنداشته است؛ و سرانجام اینکه او رقص را به ناگهان متوقف می‌کند و لینکلن را به دنبال خود به بالکن می‌کشاند. بنابراین اگر کل صحنهٔ رقص را دال بر شناسایی و تأیید لینکلن به وسیلهٔ اجتماع در نظر بگیریم، رقص با مری تاد نشانهٔ اختگی واقعی اوست ــ که در حقیقت کیفیتی است متضاد با صحنهٔ لینچ کردن. (البته این صحنه منطقاً از اخته‌شوندگی لینکلن نیز حکایت داشت، که ناخودآگاه در متن فورد نگارش یافته بود). در آن صحنه عمل اخته‌کنندگی بر اساس اختگیی انجام می‌گرفت که در صحنهٔ رقص و بویژه در صحنهٔ بالکن به تحقق می‌رسید.

۱۸. بالکن

لینکلن همین که وارد بالکن می‌شود رودخانه مسحورش می‌کند. مری تاد چند لحظه منتظر می‌ماند تا شاید لینکلن به او اظهار علاقه کند، اما ناامید می‌شود و به کناری می‌رود و او را با رودخانه تنها می‌گذارد.

الف) رقص و بالکن و رودخانه و نور ماه و زوجی جوان، جملگی دست به دست هم می‌دهند و فضایی عاشقانه و سرشار از صمیمیت پدید می‌آورند. اما فیلم برای نشان دادن شخصیت مقدس و مصون از خطای لینکلن این فضا را (که مدلولهای مادیش اینک نه عاشقانه، که خیالپردازانه‌اند) بیرحمانه نابود می‌کند.

ب) لینکلن مسحور رودخانه می‌شود و این حالت به عاملی تبدیل می‌گردد که انتقال از یک بُعد به بُعد دیگر را میسر می‌کند: رودخانه که از عناصر معمولی «صحنهٔ عاشقانه» است به صحنهٔ دیگری انتقال می‌یابد، و خود از عوامل این انتقال به شمار می‌آید. در صحنهٔ دیگر (که مری تاد در آن جایی ندارد و از همین رو خود را کنار می‌کشد) فرآیندی از جابه‌جایی و درهم آمیختن آرزوها پدید می‌آید: رودخانه از سویی خاطرهٔ نخستین زن محبوب لینکلن، آن راتلج، را زنده می‌کند، و از سوی دیگر رابطهٔ سه‌گانهٔ طبیعت ـ زن ـ قانون [نک. بخش (۱۱) همین مقاله] را به یاد ما می‌آورد. در ضمن نباید از نظر دور داشت که در این صحنه یادآوری خاطرهٔ «آن» عاری از هرگونه حالت حسرت‌بار و عاطفی است. در اینجا رودخانه در حکم عهدنامه‌ای است که تعهد لینکلن را به قانون نشان می‌دهد. اینک لینکلن با سرنوشت خویش مواجه است و به آن گردن می‌نهد ــ که در همهٔ سرگذشتهای اسطوره‌ای لحظه‌ای تعیین‌کننده است. قهرمان آیندهٔ خود را مقدّر می‌بیند و تبعات آن را می‌پذیرد (بالکن هم که از لوازم صحنهٔ عاشقانه است، در نتیجهٔ حرکات لینکلن و زاویهٔ دوربین چنان به نمایش درمی‌آید که جایگاه ریاست جمهوری را تداعی می‌کند). در این صحنه چشم‌پوشی لینکلن از لذت به امری مسلم تبدیل می‌شود: از این به بعد مرگ آن راتلج را باید منشأ واقعی اختگی لینکلن و نیز همذات‌پنداری او با قانون تلقی کرد. بدین ترتیب واژگونگی صحنهٔ رقص و رابطهٔ آن با لینچ کردن معنای واقعی خود را پیدا می‌کند: لینکلن ذکریت ندارد، بلکه خودِ ذکریت است (نک. دلالت ذکریت، لاکان).

۱۹. خانواده

بلافاصله پس از صحنهٔ لینچ، لینکلن خانم کلی و دو عروسش را تا کنار درشکه همراهی می‌کند. او به خانم کلی می‌گوید: «مادر من اگر زنده بود هم سن و سال شما بود، او خیلی به شما شباهت داشت.» بعد از صحنهٔ بالکن و پیش از آغاز محاکمه، لینکلن به دیدار خانوادهٔ کلی می‌رود. بر سر راهش، هنگامی که از کنار رودخانه می‌گذرد، همراهش به او می‌گوید: «من تا به حال کسی را ندیده‌ام مثل تو به رودخانه نگاه کند؛ طوری نگاهش می‌کنی که انگار به دختر زیبایی نگاه می‌کنی» [نک. بخشهای (۱۱ و ۱۸) همین مقاله].

الف) صحنه‌ای که در مزرعهٔ کلی روی می‌دهد خاطراتی را به یاد لینکلن می‌آورد: لینکلن خود را به جای پسر این خانواده تصور می‌کند. او با خرد کردن چوب [نک. بخش (۱۴) همین مقاله] زمانی را به یاد می‌آورد که کار روزانه‌اش همین بود؛ و خود را با پسر خانواده مقایسه می‌کند. سپس یکایک عناصر صحنه خاطرهٔ خانه و باغ و درختان و اعضای خانواده‌اش را به یاد او می‌آورند. او خود بر تناظر میان افراد زیر اذعان دارد: خانم کلی = مادرش؛ سارا = خواهر مرده‌اش، که از قضا نام او هم سارا بود؛ کری سو = آن را تلج. علاوه بر همهٔ اینها حتی غذای مورد علاقهٔ او، شلغم پخته، هم در آنجا وجود دارد. تناظر میان خانوادهٔ لینکلن و خانوادهٔ کلی تا آنجا پیش می‌رود که غیبت پدر را نیز دربر می‌گیرد: پدر لینکلن یکسره غایب است و حتی نامی هم از او برده نمی‌شود؛ پدر خانوادهٔ کلی هم که در صحنهٔ اول حضور داشت، اینک غایب است و نبودش با توسل به تصادف توجیه می‌گردد. حذف پدر (در مقام نماد قانون) به لحاظ منطقی با همذات‌پنداری لینکلن با قانون تناظر دارد؛ به سخن دیگر، لینکلن به جای دیگرِ بزرگ خود می‌نشیند. لینکلن آنگاه که خود را با قانون یکی می‌پندارد منشأ و ضمانت وجود خود را در قانونی بجز قانون خود نمی‌جوید. در اینجا می‌توانیم بروشنی بیماری پارانویا را که بر نمادپردازی فیلم حاکمیت دارد تشخیص دهیم.

زنده شدن خاطرات لینکلن کارکرد دیگری نیز دارد، و آن تأکید بر خاستگاه اجتماعی لینکلن است.

ب) این جو سرشار از عواطف، که در این فیلم نظیر دیگری ندارد، با نگاههای

خیرهٔ لینکلن که از این به بعد نشانهٔ تسلط مطلق قانون بر او خواهد بود، بی‌رحمانه نابود می‌شود. او نقش پسر را فرو می‌نهد و در هیئت بازجویی سختگیر بی‌وقفه از مادر می‌پرسد که کدام یک از پسرانش مجرم است؟ مادر، وحشت‌زده، از پاسخ امتناع می‌کند (همان کاری که در مقابل کلانتر و دادستان انجام می‌دهد). هراس مادر لینکلن را متأثر می‌سازد و نقش بازجو را فرو می‌نهد. او دیگر نه سعی می‌کند به راز مادر پی ببرد (که در حقیقت رازی هم وجود ندارد) و نه می‌کوشد دو پسر را از یکدیگر جدا سازد ــ از این به بعد به جای اینکه در پی نجات این یا آن باشد در پی نجات هر دو یا هیچ کدام است. بدین ترتیب بار دیگر لینکلن در سطح نمادین به جای هر دو آنها در نزد مادر قرار می‌گیرد. این نکته را نیز باید بیفزاییم که فیلم سرسختانه از طرح این مسئله سر باز می‌زند که انتخاب میان دو پسر چه‌بسا خود لینکلن را نیز سراسیمه و گرفتار تردید می‌ساخت. به بیان دیگر، منطق داستان حکم می‌کند که لینکلن از هر آنچه او را گرفتار تردید می‌سازد به دور بماند.

ج) علاوه بر آنچه در بالا آوردیم این صحنه کارکرد دیگری نیز دارد: ادامهٔ سیر چرخشی قرض و هدیه که لینکلن و مادر را به هم پیوند می‌دهد و منشأ این پیوند را نیز مشخص می‌کند، که همان معاوضهٔ اجناس با کتاب است [نک. بخش (۱) همین مقاله]. هنگامی که لینکلن نامهٔ دو پسر را برای خانم کلی می‌خواند نیز همان سیر داد و ستد ادامه دارد، اما این بار در سطحی نمادین: لینکلن در هنگام طفولیت عادت داشت در جلو مادرش دراز بکشد و او برایش کتاب بخواند، اینک او برای مادر که قادر به خواندن نیست نامه را می‌خواند (به طریقی که لینکلن اولین کلمات نامه، «مادر عزیزم»، را تلفظ می‌کند توجه کنید) و به این ترتیب دین خود را به مادر ادا می‌کند ــ دینی که مادر خود از آن بی‌خبر است.

در اینجا فیلم برای دومین بار [نک. بخش (۱۱)] دانش و اطلاعات لینکلن را دارای منشائی زنانه ـ مادرانه معرفی می‌کند؛ رابطهٔ سه‌گانهٔ زن ـ طبیعت (مادر) ـ قانون بار دیگر مطرح می‌شود و یگانگی لینکلن با قانون به یگانگی اولیهٔ قانون با طبیعت و زن ـ همسر ـ مادر پیوند می‌یابد. لینکلن به سه زن مدیون است: مادرش که به او خواندن آموخته؛ خانم کلی که کتاب قانون را در اختیار او گذاشته؛ آن راتلج که او را به کسب دانش تشویق کرده است. لینکلن تنها در صورتی قادر به ادای دین این سه

زن خواهد بود که رسالت خود را در اجرای قانون به انجام رساند و خود به تجسم قانون تبدیل شود. در اینجا بر فرضهایی که در پس این مسائل نهفته است تأکید نمی‌کنیم [نک. بخش (۶)]، بلکه تنها این نکته را مطرح می‌سازیم که سیر چرخشی قرض و ثبات این سیر با نشانهٔ دیگری غنا می‌یابد: لینکلن که می‌خواهد از زبان مادر برای دو پسر نامه‌ای بنویسد از سارا کتابی برای زیردستی تقاضا می‌کند و او آلمانک را به لینکلن می‌دهد. بنابراین **قانون و حقیقت** هر دو از یک خانواده منشأ می‌گیرند: قانون از کتاب بلک استون و حقیقت از کتاب آلمانک، که هر دو را خانوادهٔ کلی در اختیار او قرار داده‌اند. لینکلن با بهره گرفتن از آلمانک سرانجام حقیقت را آشکار خواهد ساخت [نک. بخش (۲۲)]؛ به سخن دیگر، آلمانک پاسخ معما را در خود دارد و **نشانهٔ حقیقت** است.

۲۰. محاکمه

الف) محاکمه که از صحنه‌های کلاسیک سینمای هالیوود است، از سویی ایدئولوژی قانونگرای امریکا را بازنمایی می‌کند، و از سوی دیگر جهان صغیری است که کل جامعهٔ امریکا را انعکاس می‌بخشد (در محاکمه به طرق مختلف نمونه‌هایی از اقشار اجتماع به تصویر می‌آیند). اعتماد به قانون نیز دقیقاً از این فرض نشئت می‌گیرد که دادگاه بازتاب جامعهٔ امریکاست: جامعهٔ امریکاست که هیئت منصفه را تشکیل می‌دهد و این هیئت هرگز برخطا نخواهد رفت و حقیقت سرانجام در جریان دادرسی آشکار خواهد شد ــ دادرسی نیز از لحظات کمیک و تراژیک که متناوباً جایگزین یکدیگر می‌شوند تشکیل می‌گردد. اما لینکلن جوان از این نوع محاکمهٔ سنتی انحراف می‌جوید، زیرا مسئلهٔ اصلی اثبات گناهکاری یا بی‌گناهی متهم نیست، بلکه انتخاب میان دو متهم است (می‌دانیم که در این فیلم انتخاب بر پایه گزینشِ یکی از دو شق صورت می‌پذیرد). اما در این مورد نیز مانند سایر موارد محدودیت راهبرد ایدئولوژیک فیلم، لینکلن را ناگزیر می‌سازد که **انتخاب نکردن را انتخاب کند**: خواه از طریق ایجاد توازن میان دو طرف [نک. بخش (۱۳)]؛ و خواه یا از طریق به تعویق انداختن نامحدود انتخاب [نک. بخش (۱۴)] و یا حتی از طریق امتناع آشکار از تصمیم‌گیری و تلاش برای نجات هر دو برادر و در نتیجه رویارویی با خطر از دست دادن هر دو (که در

این محاکمه شاهد همین مورد اخیر هستیم). در هر حال همهٔ روشهای بالا موجب می‌شوند لینکلن بانی ایجاد اتحاد، و نه تفرقه، جلوه‌گر شود.

ب) در طی مراحل مختلف محاکمه لینکلن به ترتیب در هیئتهای زیر نمودار می‌شود: ۱) سنجشگر شخصیت افراد: او به سرعت ارزش اخلاقی اعضای هیئت منصفه را ارزیابی می‌کند، و این کار را بر اساس هنجارهایی انجام می‌دهد که برخلاف درک عموم و حتی اخلاقیات سنتی می‌نمایند (مثلاً سخنان مردی میگسار و طرفدار لینچ کردن و ولگرد را می‌پذیرد، زیرا اعتقاد دارد او با اعتراف به این عیوب خود صداقت خویش را ثابت کرده است)؛ ۲) سرگرم‌کنندهٔ جمعیت (با تعریف لطیفه و حکایت و ...). این ویژگی او را از دادستان، که مردی است عصا قورت داده و با ظاهری حقیر، متمایز می‌کند؛ ۳) کسی که قدرت اخته‌کنندهٔ خویش را قاهرانه بر کاس اعمال می‌کند. لینکلن از همان آغاز، بدون هیچ دلیل مشخصی به کاس حمله می‌برد و با توپ و تشر و پرسشهای بدخواهانه و بازی با کلمات و نگاههای تهدیدآمیز تلویحاً به ما می‌فهماند که در نظر او کاس مجرم است ــ البته رأی او هرچند متکی بر علم نیست، منطبق بر حقیقت است؛ لینکلن در سرتاسر فیلم نه با علم که با حقیقت (= قانون) سر و کار دارد؛ ۴) او فردی است که در تضاد میان روح و کلمه جانب روح را می‌گیرد و به سخن دیگر قانون طبیعی یا الهی را بر قوانین اجتماعی، که در حقیقت نسخهٔ کم و بیش کامل همان قانون طبیعی هستند، مرجح می‌دارد. (به همین دلیل هنگامی که دادستان از مادراستنطاق می‌کند، لینکلن به میان حرف او می‌دود و می‌گوید «آقای دادستان من از قانون چندان چیزی نمی‌دانم، ولی خوب می‌دانم حق و ناحق چیست.»)؛ ۵) او تجسم حقانیت در مقابل غارتگران پشت میزنشین و تجسم اخلاق در مقابل سیاست است (مخالف سیاسی او در کنار دادستان و کاس قرار می‌گیرد.)

ج) اما اولین روز محاکمه با شکست لینکلن به پایان می‌رسد، شکستی که در نتیجهٔ رویدادی احساسی پدید آمده است، و آن دومین شهادت کاس است. کاس ظاهراً به دلایل انساندوستانه و برای اینکه دست‌کم یکی از دو متهم را نجات دهد، ادعا می‌کند خودش شاهد عینی قتل بوده و در زیر نور ماه قاتل را تشخیص داده است: برادر بزرگتر. به این ترتیب در زنجیرهٔ تفسیری واقعه برای پرسش «کدام یک مرتکب قتل شده است؟» پاسخی گمراه‌کننده داده می‌شود. حال با پرسش دیگری

مواجه می‌شویم و آن این است که لینکلن چگونه با این موقعیت مقابله خواهد کرد تا نه تنها در محاکمه برنده شود، بلکه به روش «امتناع از انتخاب» نیز وفادار بماند.

۲۱. شب

الف) در این فیلم نیز به پیروی از سنت هالیوود، قبل از «بحران بزرگ» وقفه‌ای پیش می‌آید ــ که در اینجا صحنهٔ شب‌زنده‌داری خانواده در زندان نشان‌دهندهٔ آن است. کارکرد این وقفه بر اساس اصول کاملاً تثبیت شدهٔ کلاسیک، القای انتظاری است که به بحرانی دراماتیک ختم می‌شود. در اینجا شرایط ایجاد وقفه (تنش ـ آرامش ـ تنش) مهیاست: نخست اینکه اطلاعات جدیدی که داستان را پیش ببرد عرضه نمی‌شود (آواز دسته جمعی خانواده از هر نوع گفت و گو جلوگیری می‌کند و یکسره جایگزین آن می‌شود)؛ دوم اینکه با موقعیتی بسیار شکننده که وجودش به سکوت وابسته است روبه‌رو هستیم. ولی از آنجا که هیچ کدام از اعضای خانواده به جرم برادر بزرگتر کمترین اشاره‌ای نمی‌کند، چنین می‌نماید که ادعای کاس را پذیرفته‌اند. به بیان دیگر، سکوت آنها به ادعای کاس اعتبار می‌بخشد.

این صحنه با اصل ایجاد وقفه مطابقت کامل دارد. در حقیقت فورد این اصل را می‌پذیرد و آن را تا آخرین حد ممکن در نگارش خود به کار می‌برد؛ از همین رو از هر آنچه می‌تواند در تجسم این گردهماییِ خانوادگی مفید باشد سود می‌جوید. او در این کار تا آنجا پیش می‌رود که کل صحنه کیفیتی عجیب و ناآشنا پیدا می‌کند ــ این کیفیت با استفاده از قابهای ایستا، نماهایی که از روبه‌رو گرفته شده‌اند، تضاد میان تاریکی و روشنایی، جایگاه شخصیتها و آواز دسته جمعی حاصل می‌آید. ولی با خوانش مجدد این صحنه درمی‌یابیم که پیروی کارگردان از اصل بالا برای فریب تماشاگر بوده است. هنگامی که درمی‌یابیم مجرم واقعی هیچ یک از دو برادر نیست، فقدان گفت و گو میان دو برادر و میان دیگر اعضای خانواده در نظرمان همچون اعمال قدرتی جلوه‌گر می‌شود که تنها از رهگذر بُعد اعجاز آمیزکار لینکلن (کشف حقیقت) امکان‌پذیر است. بدین ترتیب این صحنه با مهارت بسیار چنان سازمان یافته است که تماشاگر می‌پندارد به کارگیری اصل بالا و نمایش دورهٔ انتظاری که در طی آن اعضای خانواده یا سکوت کرده‌اند یا دسته جمعی آواز می‌خوانند (چون کلام بی‌فایده و

حتی نابجا می‌نماید) امکان حذف هرگونه اطلاعی دربارهٔ بی‌گناهی متهمان را فراهم آورده است. در این صحنه از آنجا گفت و گویی در کار نیست که هر سخنی ممکن بود فریب را از معمای فیلم بزداید و بر اسطورهٔ لینکلن خط بطلان بکشد.

ب) دومین قسمت این صحنه که به لینکلن می‌پردازد نیز بر اساس همان الگو است: سکوت و تأمل قهرمان داستان پیش از آزمون نهایی. لینکلن بر روی صندلی گهواره‌ای، در کنار پنجرهٔ دفتر کار خود، نشسته است و ساز دهنی می‌زند. این تنهایی و عزلت که از شکست او حکایت دارد با دو رویداد تقویت می‌شود. رویداد اول: داگلاس و مری تاد با درشکه از کنار پنجره می‌گذرند؛ هر دو از سر فروتنی و مهربانی به او نگاهی می‌اندازند. مری تاد رویش را برمی‌گرداند و به داگلاس می‌گوید: «خوب داشتید دربارهٔ برنامه‌های سیاسی خود می‌گفتید، لطفاً ادامه دهید.» رویداد دوم: قاضی وارد دفتر لینکلن می‌شود و با تأکید بر تجارب طولانی خود انجام دو کار را به او توصیه می‌کند: نخست اینکه روز بعد از حقوقدان مجربتری کمک بگیرد (و داگلاس را پیشنهاد می‌کند)؛ و دیگر اینکه با تأیید مجرم بودن یکی از دو برادر دیگری را از مرگ نجات دهد. لینکلن هر دو توصیه را به صراحت رد می‌کند: «من رفیق نیمه راه نیستم.»

در رویداد اول تفاوت میان نخستین نمای دوری که از درشکه بر پرده ظاهر می‌شود و نمای درشتی که مری تاد را در حال صحبت نشان می‌دهد، تدبیری است که از طریق آن به دلیل تغییر محور (نمای سرازیر) و تغییر عرض‌نما مسافت واقعی محو می‌شود و چنین می‌نماید که لینکلن درست در بالای درشکه قرار دارد و مری تاد به او خطاب می‌کند. از این رو تماشاگر با توسل به تعبیر و تفسیر چنین فرض می‌کند که مخاطبِ سخنان مری تاد لینکلن است، نه داگلاس (مخالف همیشگی لینکلن)؛ و به این ترتیب تعارض سیاسی لینکلن و داگلاس را به تعارض جنسی تعبیر می‌کند. با توجه به اینکه رفتار و نگاه و حرکات مری تاد جملگی بر آزردگی او از لینکلن حکایت دارند، سخنان او را می‌توان چنین خواند: «من نه می‌توانم با تو این طور رفتار کنم و نه می‌توانم به تو عشق بورزم.» فرآیند سرکوب که در دیگر صحنه‌های فیلم میان سرکوب جنسیت و سیاست در نوسان است و از طریق قانون اعمال می‌شود (قانون در مقام امیال سرکوفته و نیز اخلاق الهی / طبیعی)، در این

صحنه با یک جمله به سرکوب جنسیت به وسیلهٔ سیاست تبدیل می‌شود.

در رویداد دوم آنچه دربارهٔ پارانویید بودن لینکلن گفتیم تأیید می‌شود: او کمک هیچ کس را نمی‌پذیرد، انعطاف‌ناپذیر است و از هر نوع سازشی سر باز می‌زند، به قدرت خویش ایمانی بیمارگونه دارد، یقین دارد از برگزیدگان است و بر آن است کار را، هرچند با پایانی تلخ، تا به آخر ادامه بدهد.

۲۲. پیروزی

در روز دوم محاکمه، لینکلن از کاس، شاهد اصلی دادستان، می‌خواهد به جایگاه شهود بیاید و با پرسشهای خود او را وامی‌دارد یک بار دیگر اظهارات روز گذشتهٔ خود را مو به‌مو بازگو کند. و او بار دیگر می‌گوید که در زیر نور مهتاب قادر به مشاهدهٔ صحنهٔ قتل بوده است و برای نجات یکی از دو برادر، گناهکار را معرفی می‌کند. مری تاد نیز مانند دیگر حضار نمی‌تواند دریابد چرا لینکلن مصرانه از کاس می‌خواهد همهٔ گفته‌های روز قبل را تکرار کند. پس از این، لینکلن ظاهراً دیگر با کاس کاری ندارد و او می‌خواهد دادگاه را ترک کند که لینکلن ناگهان از او می‌پرسد: «با اسکروب وایت بر سر چه اختلاف داشتی؟ چرا او را کشتی؟» لینکلن آلمانک را از کلاه خود بیرون می‌آورد و می‌گوید: «به صفحهٔ ۱۲ نگاه کنید، ببینید دربارهٔ وضعیت ماه چه می‌گوید. ماه در شب قتل در تربیع اول خود بوده، و از ساعت ده و بیست و یک دقیقه، یعنی چهل دقیقه قبل از قتل، دیگر در آسمان نبوده است.» او سپس خطاب به کاس می‌گوید: «در این باره که دروغ گفته‌ای. بقیهٔ حرفهایت هم دروغ است.» از این لحظه به بعد لینکلن با سؤالات پی‌درپی کاس را به ستوه می‌آورد و او سرانجام فرو می‌شکند و با صدای لرزان اعتراف می‌کند: «نمی‌خواستم او را بکشم ....» پس از اعتراف کاس، لینکلن رویش را از او برمی‌گرداند و خطاب به دادستان می‌گوید: «این هم از شاهد شما.» در همین حال حامیان قبلی کاس او را با حالتی تهدیدآمیز در میان می‌گیرند.

الف) آلمانک که نوعی «دال» است، اول بار در صحنه‌ای که مادر از لینکلن می‌خواهد برای پسرانش نامه بنویسد [نک. بخش (۱۹)] تنها به عنوان زیردستی به کار گرفته می‌شود. دومین باری که آن را می‌بینیم در روز محاکمه است که بر روی میز لینکلن و در نزدیکی کلاهش قرار دارد، سپس در شب همان روز لینکلن را می‌بینیم

که با بی‌توجهی آن را ورق می‌زند و سرانجام در پایان روز محاکمه هنگامی که لینکلن آلمانک را مثل شعبده‌بازان از درون کلاهش درمی‌آورد به نشانهٔ حقیقت تبدیل می‌شود.

حال با نمونه‌ای از دال سر و کار داریم که در تمام طول فیلم جریان می‌یابد و در حالی که فاقد مدلول است و چیزی را بازنمایی نمی‌کند، به خاطر مکاشفهٔ لینکلن به جایگاه یک نشانه ارتقا می‌یابد، بی‌آنکه هیچ‌گاه شاخص بوده باشد. به این ترتیب فرآیند استنتاج، که در داستانهای پلیسی وجود دارد، در اینجا یکسره ناپدید می‌شود و جای آن را منطقی مکاشفه‌آمیز که به خلق چنان دالی نیازمند است می‌گیرد؛ و این دال عاملی فروپوشیده است که نهفته بودن و آشکار شدن ناگهانیش میزانسنی را شکل می‌دهد که از معنای آن جدایی‌ناپذیر است و مبین این است که نگارش آن در متن فورد ناخودآگاهانه بوده است. این دال در قلمروی که از طریق آن عمل سرکوبِ خشونت (جنسی / جنایی) تحقق می‌یابد ناپیداست و بازگشتش بر اساس نفی و انکار صورت می‌گیرد. علاوه بر این، از آنجا که جایگاه این دال تنها همتراز جایگاه عنصری است که نقش واسطه را ایفا می‌کند (واسطه میان جنایتکار و جنایت؛ واسطه میان مادر و فرزندان)، محکوم است که به همان صورتی که خلق شده ناپدید گردد و از قضایایی که در چارچوب آنها وجودش واقعیت یافته بود حذف شود، زیرا مادام که حذف نشده، در حکم عاملی است که معنیِ آن قضایا را تعیین می‌کند. این دال مادام که حقیقت بیان نشده است باید فروپوشیده باقی بماند، زیرا هیچ‌گاه همچون نوعی سرنخ به نمایش درنیامده است (چون وجود سرنخ از کاری که بر دانش و اطلاعات متکی است حکایت دارد و حتی ممکن است فریب‌دهنده باشد، که در اینجا چنین مسئله‌ای به کلی بی‌مورد است). بنا بر این، قدرت لینکلن در این نیست که می‌تواند از هنر استنتاج با مهارت بهره بگیرد و از این رهگذر به حقیقت راه یابد، بلکه قدرت او در تفسیری پارانوییدی است که فرآیند استنتاج را بسیار کوتاه می‌کند. ازاین رو، چنین می‌نماید که کشف جنایت تنها از آنجا به واقعیت می‌پیوندد که لینکلن قادر به خلق دالی است که نتیجهٔ ملموس قدرت مطلق او در مکاشفه است.

این قدرت مطلق، بنا بر طرح ایدئولوژیک فیلم که لینکلن را قهرمانی اسطوره‌ای و تجلی قانون و حافظ حقیقت نشان می‌دهد، وجودش ضروری است. اما همین

قدرت مطلق در پایان فیلم، آنجا که زنجیرهٔ روابط میان لینکلن و آلمانک قطع می‌شود (آلمانک در سه صحنه حضور دارد، بی‌آنکه لینکلن بداند در ارتباط با حقیقت با آن چه کند) به طریقی چنان دور از ذهن و دلبخواهی تجلی می‌یابد که خوانشهای متفاوتی از آن می‌توان به دست داد: ۱) قدرت مطلق واقعی؛ ۲) اعمال قدرت صرفاً داستانی، که از تحمیل نگارش فورد بر شخصیت لینکلن حکایت دارد (بدین ترتیب قدرت مطلق فورد قدرت مطلق لینکلن را محدود و کنترل می‌کند، که در این صورت فورد بهترین موضع ممکن را در مقابل مخلوق خویش اتخاذ نکرده است. زیرا در غیر این صورت لینکلن نیز می‌بایست همچون فورد قدرت کشف حقیقت را داشته باشد، نه اینکه به آلت دست حقیقت تنزل یابد)؛ ۳) ناتوانی لینکلن، چرا که او مقهور قدرت دال (آلمانک) است و در جایگاهی قرار دارد که وجود خودش قابل تشخیص نیست. و نیز می‌توان گفت حقیقت حول لینکلن دور می‌زند نه لینکلن حول حقیقت، و لینکلن نیست که از دال برای اثبات حقیقت سود می‌جوید، بلکه دال است که از لینکلن همچون وسیله‌ای برای دست یافتن به جایگاه «نشانهٔ حقیقت» استفاده می‌کند. برداشتهای (۲) و (۳) بیانگر نوعی انحراف از طرح ایدئولوژیکی هستند که در نگارش فیلم دنبال شده است (در ضمن، از این دو برداشت یکی به نگارش و دیگری به خوانش فیلم مربوط می‌شود). ولی چنانکه در مقدمه گفتیم مادام که فیلم با جذب دانش تماشاگر خود را صرفاً همچون یک متن متظاهر می‌سازد، ما در بازنگاری آن تردید به خود راه نمی‌دهیم.

ب) وقتی حقیقت آشکار می‌شود، لینکلن با سؤالات بیرحمانهٔ خود کاس را چنان به ستوه می‌آورد که بجز اعتراف چاره‌ای برایش باقی نمی‌ماند. ۱) لینکلن باید از مجرم تأیید بگیرد که آنچه گفته است حقیقت دارد تا بدین طریق از سویی داستان را به پایان ببرد، یعنی دو برادر را نجات دهد و گره را بگشاید (این راه حل در عین حال بیانگر این است که معمای قتل صرفاً ساخته و پرداختهٔ فیلم بوده است)، و از سوی دیگر در نظر سایر شخصیتها مالک و کاشف حقیقت قلمداد شود ــ البته اگر تماشاگران، که لینکلن را می‌شناسند با شنیدن این سخنان نقش او را در مقام کاشف حقیقت باور کنند، قانع کردن شخصیتهای داستان و دشمنان او که شکستش را در روز قبل شاهد بوده‌اند، به این سادگیها میسر نخواهد بود؛ ۲) از پافشاری و خشونتی

که لینکلن در اینجا به کار می‌برد دو خوانش می‌توان به دست داد: نخست اینکه خشونت از بیرحمی کلاسیکِ عدالتِ لجام گسیخته حکایت دارد؛ و دیگر اینکه خشونت اوج قدرت اخته‌کنندهٔ لینکلن را نشان می‌دهد [نک. بخش (۱۶)]. این واقعیت که در سراسر فیلم کلیشه‌های مردانگی در حول شخصیت کاس متمرکز شده بود، و او سرانجام فرو می‌ریزد و در حین اعتراف همچون کودکان به گریه می‌افتد تأییدی است بر خوانش دوم؛ ۳) خشونت اغراق‌آمیزی که در شخصیت‌پردازی لینکلن به چشم می‌خورد فاقد هرگونه توجیه منطقی است، زیرا نه لینکلن برای رسیدن به هدف خود نیازمند آن است (او می‌توانست بدون ایجاد وحشت نیز پیروز شود)، و نه شخصیتهای داستان وجود آن را موجه می‌کنند (کاس در هر حال اعتراف می‌کرد). از همین رو، این خشونت با شخصیت آرمانی لینکلن در تضاد قرار می‌گیرد. اگر نگارش این خشونت بیانگر انتقادی آگاهانه از شخصیت لینکلن نباشد، به دلیل شدت بی‌حد و حصرش، از سویی بُعد سرکوبگرانه‌ای را که فیلم می‌کوشد از شخصیت لینکلن به دست دهد نمایان می‌کند، و از سوی دیگر آنچه را که می‌توانست در طرح ایدئولوژیک فیلم در جهت تهذیب و تقدیس او به کار رود از بنیاد بر می‌کند.

۲۳. به سوی سرنوشت

لینکلن پس از پیروزی یکه و تنها دادگاه را ترک می‌کند. چهار نفر انتظار او را می‌کشند، که مری تاد و داگلاس از آن جمله‌اند. مری با نگاهی اغواگرانه پیروزی او را تبریک می‌گوید. سپس داگلاس پیش می‌آید و با او دست می‌دهد: «قول شرف می‌دهم که دیگر هرگز تو را دست‌کم نگیرم.» لینکلن در پاسخ می‌گوید: «هیچ کدام از ما نباید یکدیگر را دست‌کم بگیریم.» او می‌خواهد برود که صدایی فرامی‌خواندش: «شهر در انتظار است.» لینکلن به طرف در قدم برمی‌دارد؛ پرده کاملاً روشن می‌شود و ما صدای جمعیت را از خارج از تصویر می‌شنویم که او را تحسین می‌کنند.

الف) حال که لینکلن پیروز شده است، کسانی که به او شک داشتند قدرش را می‌دانند: این نوع صحنه (شناسایی قهرمان) از صحنه‌های کلاسیک سینماست. اما روش فیلمبرداری این صحنه ــ قرار دادن دوربین در وضعیت اندکی سربالا، نحوهٔ

چینشِ افراد، وقار کسالت‌آور لینکلن، لحنی که او فرا خوانده می‌شود («شهر در انتظار است») و مهمتر از همه ورود او به درون نوری شدید در هنگام رسیدن به آستانهٔ در، نمای سربالا و تمام رخ او وقتی که با جمعیت روبه‌رو می‌شود و کلاهش را به احترام آنها از سر برمی‌دارد، و نورپردازی پرتضاد پایان صحنه ــ همگی به این فصل کیفیت تئاتری بسیار خاصی می‌دهد، گویی لینکلن به اجرای نمایشی تئاتری مشغول بوده است، و تبریک به او به تبریک‌گوییهای بعد از نمایش در پشت صحنه شباهت دارد. اما اینک با تغییر صحنه، رویداد نه در دادگاه و در مقابل حضار، که در صحنه‌ای دیگر (در خیابان، در شهر، در سراسر کشور) و در مقابل جمعیتی که **نشان داده نمی‌شود** ولی نه تنها ساکنان اسپرینگ فیلد، که همهٔ مردم امریکا را دربر می‌گیرد، به وقوع می‌پیوندد. و این مسئله دال بر این است که صحنهٔ محاکمه (که به خاطر ورود و خروج افراد، یادآوریها، تکرارها، تماشاگران و واکنشهای آنان، دو جناح صحنه و غیره شباهتش به تئاتر آشکار است) در حقیقت تمرینی بوده است برای نمایشی واقعی که در صحنهٔ بعد روی خواهد داد، به بیان دیگر می‌توان گفت صحنهٔ محاکمه اشاره‌ای است به فعالیت لینکلن در سطح ایالتی و صحنهٔ بعد به فعالیت او در ابعاد ملی اشاره دارد ــ زیرا بر هیچ کس پوشیده نیست که فیلم آنچه را در گذشته رخ داده است به تصویر می‌کشد و این تکرار در حقیقت ورود واقعی به صحنهٔ افسانه است. از لحظه‌ای که دیگران او را در مقام شخصیت اسطوره‌ای لینکلن کشف می‌کنند، یعنی زمانی که راه را بر او می‌بندند، و او از شخصیت نمایشی خود جدا می‌شود، شخصیت واقعیش را باز می‌یابد و تنها قادر است در قالب همان شخصیت فرو رود. فیلم کشف لینکلن را با نوری بسیار شدید به تصویر می‌کشد ــ در اینجا تأثیر بیانگرایی آلمانی (و حتی فیلمهای ترسناکی مانند نوسفراتو)، که می‌دانیم تا چه حد ستایش فورد را برانگیخته بودند، کاملاً نمایان است.

ب) پیش از آخرین نماهای فیلم، که برای تشدید همین بُعد دراماتیک به کار می‌آیند، صحنهٔ خداحافظی با خانوادهٔ کلی را شاهده هستیم. در این صحنه نیز مانند همهٔ صحنه‌های دیگری که لینکلن را با خانوادهٔ کلی نشان می‌دهند، لینکلن در حالتی صمیمانه و بدون هیبت مشاهده می‌شود، که از روابط گرم لینکلن با این خانواده حکایت دارد. در این صحنه از یک سو بده و بستان نمادینی که خانوادهٔ کلی و لینکلن

را به هم پیوند می‌دهد پایان می‌یابد (مادر به اصرار چند سکه به لینکلن می‌دهد و لینکلن نیز می‌پذیرد و می‌گوید: «از محبتتان ممنونم مادر»)؛ و از سوی دیگر، علاقهٔ کری سو به لینکلن (چنانکه گفتیم این زن در نظر لینکلن جانشینِ «آن راتلج» است)، که دیگر نمی‌تواند ادامه یابد خاتمه پیدا می‌کند: کری سو به گردن لینکلن می‌آویزد و در حالی که او را می‌بوسد می‌گوید: «آقای لینکلن فکر می‌کردم اگر شما را نمی‌بوسیدم می‌مردم.» این حرکت کری سو نشان می‌دهد که حق‌شناسی سادهٔ او نسبت به لینکلن به اشتیاقی تبدیل شده است که می‌تواند توجه خاص او را به لینکلن در تمام طول فیلم توضیح دهد. بنابراین بوسهٔ او را می‌توان نوعی «برون‌ریزی»، که جانشینی است برای «انزال»، تعبیر کرد.

ج) در صحنهٔ آخر لینکلن از دوست خود (که هم نقش محرم رازی کلاسیک و هم نقش فردی مانند سانچو پانزا[۹] را بر عهده دارد و در شماری از صحنه‌های فیلم در کنار اوست) جدا می‌شود. لینکلن به او می‌گوید: «گمان می‌کنم باید تنها بروم ... شاید به نوک آن تپه.» دوست او از قاب خارج می‌شود. به نظر می‌رسد طوفانی در پیش است. لینکلن به آرامی از تپه بالا می‌رود. در یکی از نماهای پایانی فیلم او را می‌بینیم رو به دوربین و با نگاهی تهی که در آن چیزی نمی‌توان خواند؛ ابرها پسزمینهٔ تصویر را در می‌نوردند و رفته‌رفته «سرود جمهوری» را می‌توان شنید. لینکلن از قاب خارج می‌شود. باران به شدت باریدن می‌گیرد و تا نمای پایانی فیلم (که مجسمهٔ او را در کاپیتول نشان می‌دهد) ادامه می‌یابد؛ و در همین حال موسیقی شدت می‌گیرد.

در این صحنه نیز با اضافاتی روبه‌رو هستیم که محصول نگارش فورد است (نشانه‌هایی که از تراژدی و سرافرازی حکایت دارند: تپه، که ارجاعی اساطیری دارد؛ طوفان؛ رعد و برق؛ باران؛ باد و غیره). فورد با گرد آوردن همهٔ این کلیشه‌ها بر خصلت غول‌آسای شخصیت لینکلن تأکید می‌کند. لینکلن قاب تصویر و فیلم را چنان ترک می‌کند که گویی دیگر در چارچوب فیلم نمی‌گنجد (کیفیتی که در نوسفراتو نیز به چشم می‌خورد). او شخصیتی است که فیلم دیگر یارای تحملش را ندارد، نه به این دلیل که چنان عظمتی یافته است که در طرح ایدئولوژیک هیچ فیلمی

---

۹. Sancho Panza: همراهِ دون کیشوت، در داستان دون کیشوت، اثر سر وانتس.

نمی‌گنجد، بلکه به این دلیل که نگارش فورد با تضییقات و تحمیلهای خود از این شخصیت چنان در جهت اهداف خود سود جسته است و او را در چنان ابعاد غول‌آسایی به تماشا گذاشته است که دیگر بجز بازگشت به موزه فایده‌ای برای آن متصور نیست.

۲۴. تأثیر فیلم

حال که داستان به نقطهٔ اشباع خود رسیده است تنها چیزی که می‌تواند در فصل پایانی فیلم به اوج برسد تأثیراتی است که معنای فیلم بر جای می‌گذارد. آنچه در زیر می‌آید تأثیراتی است که از خوانش فیلم در مقام کلی واحد حاصل آورده‌ایم:

الف) نتایج غیرمنتظره (که با طرح ایدئولوژیک فیلم در تعارض‌اند) که نه از طریق بیان صریح، بلکه از رهگذر نگارش طرح ایدئولوژیک در چارچوب بافت سینمایی و پرداخت آن به شیوه‌ای که بتواند آن را کمال بخشد پدید می‌آیند.

ب) به حداکثر رساندن ارزش طرح ایدئولوژیک (آشکار است که فورد عملاً میان شخصیت لینکلن و ایدئولوژی او هیچ فاصله‌ای پدید نمی‌آورد)، که به پیدایش فرآیندهای زیر منتهی می‌شود: تحریف (مانند ایجاد نظامی برای فریب که قبلاً دربارهٔ آن بحث کردیم)، حذف (مانند تمام صحنه‌هایی که نمایش آنها بنا به منطق فیلمهای پلیسی ـ جنایی ضروری است، اما وجودشان بُعد اعجازآمیز شخصیت لینکلن و قدرت مطلق او را مخدوش می‌ساخت؛ صحنه‌هایی مانند روبه‌رو شدن با متهمان ــ یعنی حداقل چیزی که می‌توان از یک وکیل انتظار داشت)، تأکید بر عوامل خاص (که در شیوهٔ به تصویر کشیدن صحنه‌های پایانی نمونه‌ای از آن را شاهد هستیم)، خشونتِ قداست یافته (که خود برای سرکوب خشونتهایی مانند لینچ کردن و نیز برای جلوگیری از مصیبت اعمال می‌شود)، سازمان‌بندیِ خاص تعینها و انتخابها (آن هم در سراسر فیلمی که باید همزمان بر روی تعلیق و انتخاب آزادانه کار کند، زیرا بدون این دو نه داستان به پیش می‌رود و نه در کسی علاقه ایجاد می‌شود). کوتاه سخن اینکه لینکلن جوان اثری است که امروز تنها با تشخیص عملکرد و اهداف آن می‌توانیم دریابیم که چنین فیلمی به چه بهایی ساخته می‌شود و برای تحقق طرح ایدئولوژیک آن چه تلاشی لازم است و تا چه حد باید از واقعیت انحراف جست.

۲۵. خشونت و قانون

الف) لینکلن جوان گفتمانی است دربارهٔ قانون، در جامعه‌ای که قانون را صرفاً در هیئت تحریم اخلاقگرایانه هر نوع خشونت بازنمایی می‌کند. از همین رو این فیلم تنها می‌تواند همهٔ بازنماییهای آرمانگرایانه‌ای را که در اختیارش قرار گرفته است به صراحت بیان کند. بنابراین چندان دشوار نیست که از این فیلم بیانیه‌ای ایدئولوژیک استخراج کنیم که با کمال معصومیت خشکیِ زهدگرایانهٔ عامل خود (قانون) را ارج می‌نهد و آن را به ارزشی لایتغیر که در سراسر فیلم و در صحنه به صحنهٔ آن جریان می‌یابد تبدیل می‌کند. و دشوار نیستِ که دریابیم این کلیشه که این چنین به نمایش درمی‌آید و نظام‌مندانه بر آن تأکید می‌شود تنها برای این نیست که نگارش خاص فورد را قابل قبول جلوه دهد. این کلیشه برای داستان نوعی تداوم مجازی فراهم می‌آورد (تداومی که ضرورتش دارای تعین چندجانبه است و نقش آن صرفاً قوام بخشیدن به شخصیتی نیست که نشانه‌های ظاهریی که برای او انتخاب شده‌اند آشکارا بر آرمانگراییش دلالت دارند) و فیلم بدون این کلیشه، برخلاف آنچه واقعاً هست، متنی چنان نامفهوم جلوه خواهد کرد که باعث پریشانی خاطر می‌شود. گسیختگیهای مداومی که در فیلم وجود دارد تماشاگر را در موقعیتی قرار می‌دهند که برای خواندن، و در حقیقت، درک فیلم این مراحل را از سر می‌گذراند: ۱) در وهلهٔ نخست، فیلم را بیانیه‌ای دقیق و استوار در نظر نمی‌گیرد؛ ۲) با دقت به آنچه در صحنه‌های پی‌درپی بیان می‌شود گوش فرامی‌دهد و توجه خود را به روابط میان شخصیتها، که طبیعتاً جزئی از داستان فورد به شمار می‌آیند و صحنه‌های مزبور از آنها تشکیل می‌شوند، معطوف می‌کند؛ ۳) می‌کوشد دریابد چگونه همهٔ این عناصر با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند، به بیان دیگر او می‌کوشد عملی را کشف کند که فورد از طریق آن شخصیت لینکلن را در بطن داستان می‌نگارد، آن هم به طریقی که این شخصیت بر جهانی که فورد آفریده است چنان تحمیل نمی‌شود که شیئی خارجی به نظر برسد، بلکه در جهان داستان در مقام نمایندهٔ قانون جایگاه مشخصی را اشغال می‌کند؛ زیرا فیلمساز نقشی را به این شخصیت سپرده است که تنها به قیمت پیروی از منطق داستانیِ او مرجع تاریخی ـ افسانه‌ایش مشخص می‌شود. از آنجا که نقش و جایگاه این شخصیت در داستان فورد از پیش تعیین شده است، حضورش نیز

محتوم است. تأثیر نگارش فورد در این فیلم از رهگذر نقشی که بر عهدهٔ لینکلن گذارده است آشکار می‌شود، نقشی که به او جایگاهی می‌بخشد که قبلاً اشغال شده بود.

ب) در داستانهای فورد نمونهٔ اعلای قانون آرمانی در شخصیت مادر تجسم می‌یابد. به علاوه، این شخصیت، چنانکه در لینکلن جوان نیز شاهد هستیم، اغلب مادری است بیوه که حافظ قانونِ پدرِ از دست رفته است؛ و به خاطر اوست که مردان میل جنسی خود را قربانی می‌کنند و تحت سرپرستی هموست که جشن برپا می‌شود. او در حقیقت صورت مثالیِ روابط جنسیی است که از امیال واقعی زدوده شده است. اما در چارچوب رابطهٔ متغیر یک گروه با گروه دیگر (مثلاً رابطهٔ سفیدپوستان با سرخپوستان) و ثنویت حاکم بر جهانِ فورد است که ضرورت ساختاری قانون ــ که بده و بستان و اتحاد و به تعویق افتادن ارضای امیال را موجب می‌شود ــ تحقق می‌یابد؛ و این تحقق از رهگذر نوعی خشونت که به دست قهرمان داستان اِعمال می‌شود هدایت می‌گردد.

ج) در لینکلن جوان یکی از نتایج استفاده از شخصیتی واحد برای انجام دو نقش (اخته‌کنندگی و اخته‌شوندگی)، این است که این شخصیت از دو کارکرد برخوردار می‌شود و به دلیل تعامل و تعارض این دو کارکرد (به طوری که یکی حرام بودن میل جنسی را القا می‌کند و دیگری عامل نگارش آن است) اختلالها و اعمالی پدید می‌آید که با نظم جهان فورد در تقابل قرار می‌گیرند. و نکتهٔ قابل توجه اینکه جلوه‌های کمیک نیز برآیند همین تقابل هستند ــ در هیچ فیلمی خنده با چنین دقتی به نشانهٔ اختلال دائمی جهان تبدیل نشده است. کارکردهای این دو شخصیت در این داستان، که تحت سیطرهٔ قانون آرمانی است، تنها در سطح اختگی شخصیت و عمل اخته‌کنندهٔ او به کار می‌روند. (به این نکته نیز باید توجه داشته باشیم که اختگی شخصیت، در سطح ایدئولوژیک از طریق کلیشهٔ تنزه‌طلبی القا می‌شود، و در عین حال همین اختگی در ناخودآگاه متن به صورت تأثیر منطق داستان بر تعین ساختاری شخصیت نگاشته می‌شود.) و این همه از آنجاست که ثنویت حاکم بر جهانِ فورد به نفع تقابل میان توده ـ فرد کنار گذاشته می‌شود. (در حقیقت تضاد سیاسی تنها در مقام تعین ثانویهٔ داستان و صرفاً در پشت صحنه عمل می‌کند.)

در مجموع آنچه از این بُعد فیلم درمی‌یابیم بدین قرار است: ۱) رسالت لینکلن در دوری جستن از لذت عشق. این رسالت در نتیجهٔ مقاومت لینکلن در مقابل جاذبه‌های عشق تقویت نیز می‌شود: شخصیت لینکلن چنان استادانه در متن داستان تنیده شده است و او چنان در مقابل خشونتها و توطئه‌هایی که تنها به واسطهٔ تسلیم نشدن در مقابل وسوسه‌های زنان پدید می‌آیند حساس است، که در ما فریبندگیی ایجاد می‌کند که اختگی او را اعتبار می‌بخشد؛ ۲) سرانجام بی‌توجهی بیش از حد قهرمان داستان به تمایلات جنسی معنی‌دار می‌شود، زیرا این ویژگی به او امکان می‌دهد به اعاده‌کنندهٔ قانون آرمانی تبدیل شود، قانونی که ثبات آن را جنایتی برهم زده است که مادر نتوانسته از آن جلوگیری کند، اما سعی در خفه کردنش داشته است.

این مسئله حاکی از این است که: ۱) نقش کلیشهٔ تنره‌طلبانه‌ای که فورد بر آن تأکید دارد دقیقاً این است که به شخصیت امکان می‌دهد به واسطهٔ کناره‌جویی از لذت و در نغلتیدن در فساد جنسی و سیاسی نقش وساطت‌جویانه‌ای عهده‌دار شود. بنابراین کلیشهٔ مزبور از سویی اعتبار شخصیت لینکلن، و از سوی دیگر جایگاه او را در مقام نمادی از قانون آرمانی تضمین می‌کند. برای دست یافتن به چنین کیفیتی ناگزیر باید شخصیت در چارچوب اختگیی قرار گیرد که فورد از جنبه‌های مضحک آن استادانه سود می‌جوید تا نشان دهد خلق شخصیتی مهذب در نظرش چقدر ناچیز بوده است و برعکس، نتایج اضطراب‌آور حضور او در داستان تا چه حد برایش اهمیت داشته‌اند. برای مثال در صحنهٔ رقص حرکات لینکلن (نمایندهٔ قانون) فاقد توازن و هماهنگی است و او همچون کسی رفتار می‌کند که شادی دیگران را برنمی‌تابد؛ فورد از این طریق آنچه را توازن و هماهنگیِ جشن پنهان می‌کند، آشکار می‌سازد؛ ۲) این واقعیت که لینکلن به جای مادر می‌نشیند، به این معنی که هم جایگاه آرمانی او را اشغال می‌کند و هم وظیفهٔ او را بر عهده می‌گیرد (مسئولیت فرزندان او را تقبل می‌کند و قول می‌دهد در خانهٔ جدیدشان، زندان، به آنها غذای کافی برساند)، موجب می‌شود تحولی عجیب پدید آید، زیرا تکرار این نقشها تحت لوای یک راز صورت می‌گیرد، رازی که مادر گمان می‌کند باید برای جلوگیری از اِعمال هر نوع خشونتی علیه فرزندانش ــ حتی خشونت قانون آرمانی که خود تجسم آن است ــ در

نگهداری آن بکوشد. بدین ترتیب مادر از طریق فرو پوشاندن جنایت به نقش خود بُعدی شبه جنسی (به معنای هیچکاکی آن) می‌دهد، بُعدی که فورد هرگز قصد القای آن را نداشته است، زیرا داستان مادر را از هر نوع ارتباطی با جنایت یکسره مبرا می‌داند (اصولاً ناآگاهی از خشونت جزء جدایی‌ناپذیر نقش مادر است). این مسئله در صحنهٔ پایانی محاکمه، هنگامی که لینکلن مدرک تعیین‌کننده، یعنی آلمانک، را از درون کلاهش بیرون می‌آورد بار دیگر به طریقی خنده‌آور مطرح می‌شود. (به یاد بیاوریم که آلمانک همان کتابی است که لینکلن می‌خواست بر روی یکی از برگهای آن برای مادر نامه‌ای محبت‌آمیز بنویسد، اما فقط برای تسکین او و نیز اعتراف گرفتن از او). برای استقرار مجدد قانون لازم بود در مسیر پایان دادن به محاکمه، نوعی دال (مدرک اثبات جرم) خلق شود که صِرف مخفی کردنش به آن بعدی جنسی بدهد؛ و این دال ضرورتاً می‌بایست به دست نمایندهٔ قانون خلق شود تا بتواند در چارچوب منطق داستان قرار گیرد، زیرا از بطن این قانون آرمانی است که اعمال زیر سرچشمه می‌گیرند: جلوگیری از جنایت در عالم داستان، تحریم خشونت (و لذت)، قرار دادن مادر در مقام نماد خشونت (و لذتِ) ممنوع، تصرف ذکریت (به مثابهٔ دال لذت جنسی) به وسیلهٔ این نماد، و خلق مدرکی برای شناساییِ مجرم ــ گویی که این مدرک خود نوعی دال جنسی است که آشکارا از قانون سرچشمه می‌گیرد. در داستانهای پلیسی معمولاً مدرک جرم، مثلاً اسلحه یا هر اثر و نشانی از جنایت، همچون کتیبه‌ای است که قانون باید رمز آن را بگشاید، زیرا تخطی از قانون موجب نگارش آن کتیبه شده است. گاهی نیز اعتراف مجرم، بر بازگشت امیال سرکوفته در قالبی جنسی دلالت دارد. اما در لینکلن جوان این هر دو نتیجه در هم آمیخته‌اند: قانون طبیعی دلیلی برای شناسایی مجرم و اعتراف او فراهم می‌آورد (از طریق کتاب آلمانک که مندرجات آن به شناساییِ قاتل کمک می‌کند)؛ گویی این کتاب شیئی جنسی است که کمدی فورد آن را همچون خرگوشی تصویر می‌کند که شعبده‌بازان از درون کلاه خویش بیرون می‌کشند. فورد با چنان لودگیِ شگفت‌انگیزی صحنهٔ محاکمه را به پایان می‌برد که آن را تنها می‌توان به نقابی تعبیر کرد که تا پایان، زمینهٔ «انسانی» فیلم را پنهان می‌کند؛ و به این ترتیب منطق خاص نگارش این فیلم امکان می‌یابد این شوخی را ــ که نتیجهٔ نهایی اجرای نقش مادر به وسیلهٔ لینکلن است و از

پنهان شدن ظاهری او در پشت این نقاب حکایت دارد ــ همچون محصول نهاییِ خود عرضه کند.

د) واقعیت این است که نگارش شخصیت لینکلن به چنین صورتی و در مقام نمایندهٔ قانون و از رهگذر بازنمودهای آرمانی و تأثیرات قانون، امری است که به دست بورژوازی تعین یافته، و فورد نه تنها در زدودن این تعین اهتمام نورزیده، بلکه با نگارش خاص خود و با توسل به طنز و شوخی در تأیید و تقویت آن نیز کوشیده است. و این همه نشان می‌دهد که فورد در مقام فیلمساز برای حفظ توازن ایدئولوژیک به چه عمل شگفت‌انگیزی دست زده و چه عناصر نامتجانسی را در کنار هم قرار داده است. فورد علی‌رغم محدودیتهای داستانیی که بر اثر خویش تحمیل کرده و با آنکه از دو قسمتی کردن داستان خود سر باز زده و قانون را از بیانی حماسی برخوردار ساخته (چنانکه **مشی عمومی** آیزنشتاین را تداعی می‌کند) تنها توانسته است قانون را در هیئت تحریم خشونت تصویر کند، که نتیجهٔ آن نیز تنها بیان تأثیرات اخته‌کنندهٔ قانون است. در حقیقت می‌توان پرسید اگر اَعمال لینکلن صرفاً در جهت حمله به نقاط ضعف حریفانش نیست، در چه جهتی است؟ (در ضمن باید به یاد داشت که فورد همواره برای حریفان لینکلن ضعفهایی مضحک در نظر گرفته است.) تنها خشونتی که در فیلم وجود دارد، که در عین حال از نوع افراطی آن است، سرکوب لفظی خشونتی است که گاه در صورت اِعمال آن به مرگ منتهی می‌شود (مانند لینچ کردن، که البته به انجام نمی‌رسد). چنین سرکوبی که مشابه آن را تنها در آثار لانگ می‌توان دید بیانگر فاصله‌ای است که فورد یا نگارش او، میان خود و گزاره‌های آرمانگرایانه‌ای که به کار می‌گیرد، قرار می‌دهد.

ه) از آنجا که نحوهٔ واکنش در مقابل جلوه‌های سبک‌شناختی فیلم طرف توجه کارگردان نیست، در نتیجه او خودسرانه به شیوه‌ای نامعمول توسل می‌جوید، به این معنی که همواره آخرین کلام را به دالِ شمایلیی واگذار می‌کند که تعیین معنا را به آن واگذار کرده است ــ زیرا این فیلم به نحوی تناقض‌آمیز تکریم کلام است. با توجه به اینکه در این فیلم هرچه مدلول واقع می‌شود همواره بر جداییِ (جنسی، اجتماعی، ایدئولوژیک) قهرمان از محیط و اطرافیانش و یا بر فاصلهٔ نامحدود میان نتایجی که او به دست می‌آورد و وسایلی که به کار می‌گیرد از یک سو، و نتایجی که مخالفان او

کسب می‌کنند از سوی دیگر، دلالت دارد، از همین رو فورد به خاطر قلّتِ وسایلی که لینکلن در جهت اهداف خویش از آنها سود می‌جوید موفق می‌شود همزمان از یک دال واحد برای بیاناتی کاملاً متفاوت سود جوید ــ این نکته نیز شایان توجه است که فورد به خاطر سبک خاص خود از به کار بردن تأثیرات و جلوه‌هایی که از نگارش خاص او ناشی می‌شوند و می‌توانند به شخصیتها منزلت و اعتبار ببخشند امتناع می‌کند. (از جمله مثالهایی که می‌توان برای معانی مختلف یک دال شاهد آورد، صحنهٔ مهتاب است. در آنجا نور ماه که بر روی رودخانه تابیده است، همزمان بر سه معنی دلالت دارد: اغواگریِ وسوسه‌انگیز، زندگی قهرمان در گذشته، حرفهٔ آرمانگرایانهٔ او). فورد حتی گاهی موفق می‌شود که یک تأثیر معناییِ واحد را در زمینه‌هایی کاملاً متفاوت خلق کند، مثلاً در هر دو صحنهٔ قتل و رقص، گسیختگیهای فضاییِ یکسانی در میان لینکلن و رویداد وجود دارد. اما باید در نظر داشت که معقول ساختن معنی و جلوگیری از هرگونه معنای تلویحی* و تکرار مداوم چند معنای مشخص، به واسطهٔ اینکه کارگردان برای خلق این معانی همواره از دالهای معنیی سود می‌جوید و جلوه‌های سبک‌شناختی ثابتی پدید می‌آورد، تضعیف فزایندهٔ آن معانی و تبدیلشان به نقیضه‌های آنها را به دنبال دارد. (در آثار فورد نقیضه همواره از تقبیح نگارش با استفاده از تأثیراتی که آن نگارش پدید می‌آورد منشأ می‌گیرد.) به این ترتیب طرح ایدئولوژیک فیلم به دلیل اینکه برای تحقق آن از نامناسب‌ترین ابزارها، یعنی سبک فورد و منطق انعطاف‌ناپذیر داستان او، استفاده شده است در جهتی نادرست هدایت گردیده و این کار عمدتاً در خدمت طرحِ مبتنی بر تقدس شخصیت لینکلن قرار گرفته است؛ و این طرح اخیر نه از اعتبار بخشیدن به تأثیرات معناییی که قبلاً قوام گرفته‌اند، بلکه مستقیماً از فرآیند نگارش شخصیت که در بطن داستان فورد در هر صحنه خلقتی تازه می‌یابد حاصل آمده است. و همین طرح است که سرکوب خشونت را القا می‌کند، خشونتی که سرکوب آن همچون بیرون راندن ارواح خبیث می‌نماید و در صحنه‌های قتل و تلاش برای لینچ کردن، دالهایش چنان متمایزند که در بر هم زدن آرامش فریبندهٔ متن نقشی بسیار مهم ایفا می‌کنند.

سطوح تجزیهٔ رمزگان سینما

اومبرتو اِکو

اومبرتو اکو مقالهٔ زیر را در جشنوارهٔ فیلم پزارو ارائه کرد، و آن به دنبال انتشار دو مقاله از پازولینی بود، یکی «سینمای شعر» در سال ۱۹۶۵ و دیگری «زبان مکتوب حرکت» در سال ۱۹۶۶ در مجلهٔ نووی آرگومنت. ترجمهٔ انگلیسی این مقاله همراه با پانوشتهای روشنگرانهٔ پیتر وُلن در ژانویهٔ ۱۹۷۰ در نخستین شمارهٔ مجلهٔ سینما نتیکس به طبع رسید. اکو در این مقاله ضمن اینکه مقام بلند کریستین متز و پیر پائولو پازولینی را در عرصهٔ نشانه‌شناسی سینما تأیید می‌کند، به نقد و بررسی آرای آنان دربارهٔ زبان سینما می‌پردازد. او در مبحث زبان سینما جانب پازولینی را می‌گیرد و به این سخن او که باید زبان فیلم را در تصاویر جست و جو کرد نه در فراسوی آنها، به دید موافق می‌نگرد. اما نظر دیگر او را که بر همسان پنداشتن نشانه‌شناسیِ سینما و نشانه‌شناسیِ واقعیت متکی است موشکافانه نقد می‌کند. به اعتقاد اکو همان طور که در زبان کلامی تجزیهٔ دوگانه* وجود دارد، در رمزگان سینما، که در قالب تصاویر و یا به بیان دقیقتر در قالب یک نما یا زنجیره‌ای از قالبهای تصویر، عمل می‌کند با تجزیهٔ سه‌گانه رو به رو هستیم. (این نظر با آنچه متز «قیاس بسیط تصویری» می‌نامد در تقابل آشکار قرار دارد.) اکو می‌گوید سطوح سه‌گانهٔ تجزیه که پدیده‌ای نامعمول است چنان غنا و ظرافتی به فیلم می‌دهد که به نظر می‌رسد واقعیت احیا گردیده است (اکو این کیفیت را توهم باز نمود واقعیت می‌نامد). و از همین رهگذر است که به قول

آندره بازن ماورای طبیعت سینما ظهور می‌کند.

در آرای اکو و متز و پازولینی نکات بسیاری وجود دارد که شایستهٔ بحث و بررسی جدی است، و شاید اینکه اکو اعتقاد دارد همهٔ پیامهای ارتباطی را می‌توان به واحدهای منقطع رقمی تجزیه کرد از همهٔ این آراء بحث‌برانگیزتر باشد. این نظر که در حقیقت بنیاد نظریهٔ «سطوح سه‌گانهٔ تجزیه» است، در همین مجموعه در مقالهٔ «سبک، دستور، سینما» به تفصیل نقد و بررسی شده است. از سوی دیگر چنین می‌نماید که تأکید اکو بر عملکرد رمزگانها در چارچوب تصویر بر بنیادی چنان مستحکم استوار است که هر استدلالی در تأیید «قیاس بسیط» بی‌آنکه در رد نظر اکو بکوشد بی‌حاصل است. البته متز خود نیز در آثار بعدی از دیدگاه بازن دور شده است و نه تنها نظریهٔ اکو را منکر نمی‌شود، که در نزدیکی به آن نیز می‌کوشد.

در هر حال، نظر اکو دربارهٔ رمزگانهای بیان بصری که در قالب تصاویر عرضه می‌شوند درخور توجه بسیار است، زیرا از فرآیند قراردادی شدن توصیفی به دست می‌دهد که با آنچه متز دربارهٔ روندِ پیدایشِ نحوِ روایتگری طرح و شرح کرده است سازگاری جالب توجهی دارد. به اعتقاد متز «طبیعت نشانه‌شناسی سینما ایجاب می‌کند که هنر بیان و دستور تفکیک‌ناپذیر باشند».[1] این عقیدهٔ او را بسیاری نقد کرده‌اند و سزاوار طرد دانسته‌اند، از جمله میشل سگارا که می‌گوید: «متز هنر بیان را به دلالت صریح فرو می‌کاهد و بیان تلویحی یا به گفتهٔ خودش **هنر بیان ناب** را نه به سینما بلکه به مقولات فرهنگی متعلق می‌داند.» سگارا نتیجه می‌گیرد که «با توجه به این چشم‌انداز پیداست که هنر بیان سینما در کلیت خود نیازمند ارزیابی مجدد است ...»[2] گذشته از نظر متز دربارهٔ دستور و هنر بیان، آرای پازولینی در زمینهٔ سینمای شعر و آثار نظریه‌پردازان فن تدوین شایستهٔ توجه فراوان‌اند.

هنر بیان سینمایی چیست؟ نماد و استعاره و ایجاز و کنایه در سینما

---

1. *Essais sur la Signification du Cinema*, Eds., Paris, Clincksieck, 1968, p. 119.
2. "Cinema and Semiology", Michel Cegerra, trans. in *Screen*, Vol. 14, no. 1/2.

چه مفهومی دارند؟ چنین مباحثی از جمله مسائل دشواری هستند که باید در بررسیهای نظری محل توجه و پژوهش قرار گیرند. اومبرتو اکو می‌کوشد برای پاسخ به چنین سؤالاتی مسیرهای تازه‌ای را بیازماید، و در همین عرصه است که در مقابل متز و پازولینی راه سومی را برمی‌گزیند که راهی است پیچیده و کشمکش‌آفرین[۳].

*

پیشگفتار[۴]

این مقاله در برخی مباحث با تحقیق کنونی من در زمینهٔ نشانه‌شناسی رمزگانهای بصری ارتباط دارد، و من بهره‌جویی از آن را در تبیین برخی مسائل نظری سینما تنها بخشی از کاربرد آن می‌دانم ــ البته خود بر این نکته واقفم که بحث امروز من به‌هیچ‌وجه نظام یافته نیست. اجازه دهید امروز توجهمان را تنها به سطوح تجزیهٔ رمزگان سینمایی معطوف کنیم و از بحث دربارهٔ سبک‌شناسی و هنر بیان و قواعد نحوی سینما بپرهیزیم. به بیان دیگر، امروز با این فرض که از سینما تنها یکی دو اثر، مثلاً باغبان آب‌پاشی شده یا ورود قطار به ایستگاه، در اختیار ما قرار دارد به معرفی ابزارهایی می‌پردازیم که بتوانیم با استفاده از آنها «زبان» مفروض سینمایی را تحلیل کنیم. (این کار مانند این است که در نخستین تلاش برای کشف قواعد زبان انگلیسی

---

۳. اکو این مقاله را به صورتی تازه در کتاب نظریهٔ نشانه‌شناسی گنجانده است. مشخصات این اثر به قرار زیر است:

A Theory of Semiotics (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976).

۴. بنا به سنت، مسائلی که دربارهٔ زبان فیلم مطرح است، عمدتاً به ماهیت تدوین و رابطهٔ میان نماها مربوط می‌شوند. اما اکو، که بتازگی به عرصهٔ نشانه‌شناسی سینما قدم گذاشته است، کار را با بررسی عکس (فوتوگراف) آغاز می‌کند. به یک معنی می‌توان گفت اکو آن‌قدر که به شرایط اولیه‌ای که عکس را قابل درک می‌کند علاقه دارد، به نحو سینما (اینکه فیلم چگونه از رهگذر جابه‌جایی تصاویر در بعد زمان به انتقال معنا می‌پردازد) علاقه‌مند نیست. از همین رو آرای او بیش از آنکه با زبان‌شناسی قرین باشند با روان‌شناسی ادراک قرین‌اند. خوانندگان انگلوساکسون قرابت نظرات او را با اندیشه‌های نویسندگانی مانند چری و گومبریچ درخواهند یافت. اکو توجه خود را از زیباشناسی منحرف کرده است و به نظریهٔ اطلاعات روی آورده.

تنها کتاب دو مزدی را ملاک قرار دهیم.)

در این جستار دو مقاله را که به نشانه‌شناسی سینما پرداخته‌اند نقطهٔ آغاز کار قرار داده‌ام: یکی مقالهٔ «سینما: زبان یا نظام زبان؟» اثر متز و دیگری مقاله‌ای که پازولینی سال گذشته در همین مکان، پزارو، ارائه کرد. این هر دو مقاله شوق پژوهش در این زمینه را در من برانگیختند.[۵]

برای پرهیز از اطالهٔ کلام باید تنها نکاتی از آرای این دو تن را مدنظر قرار دهیم که بحث‌برانگیز می‌نمایند و یا نیازمند گسترش در سایر شاخه‌های علوم هستند. این نکته را نیز باید بگویم که من این دو محقق را شایستهٔ احترامی عمیق می‌دانم و در مقام فردی که تحقیقاتش با پژوهشهای این دو از زمینهٔ مشترکی برخوردار است، آرای آنان را بسیار جالب توجه یافته‌ام. به گمان من باید بحث را از همان جایی آغاز کنیم که متز و پازولینی آغاز کردند؛ ولی من بحث را در همان جهتی که آنها پیش بردند دنبال نمی‌کنم و جهت عکس آن را برمی‌گزینم.

۱. متز در بررسی نشانه‌شناختیِ فیلم به تشخیص واحد نخستین فیلم که تجزیه‌ناپذیر است و تقسیم آن به واحدهای منفصل کوچکتر ممکن نیست رهنمون شد. او این واحد نخستین را تصویر می‌نامد. منظور او از تصویر چیزی است غیر قراردادی و عمیقاً انگیخته که همسان با واقعیت است و سنتهای قراردادی زبان قادر به مقید کردن آن نیست. با چنین فرضی می‌توان گفت که نشانه‌شناسی سینما، همانا نشانه‌شناسی گفتاری* است که در پس آن هیچ زبانی نهفته نباشد؛ و به سخن دیگر نشانه‌شناسیِ نمونه‌های خاصی از گفتاری است که از واحدهای نحوی تشکیل شده‌اند، واحدهایی که زبان سینما از تلفیق آنها صورت واقع می‌یابد. در هر حال بحث امروز ما این است که آیا می‌توانیم در فراسوی تصویر، در مقام واقعیتی عینی، نوعی رمزگان و قرارداد پیدا کنیم؟

۲. اما پازولینی در مسیر دیگری قدم برمی‌دارد. به نظر او می‌توان به ایجاد یک زبان سینمایی دست زد. به گمان من او به حق بر این نکته تأکید می‌کند که برای اینکه این زبان توان و ارزش یک زبان واقعی را داشته باشد، لزوماً نباید از تجزیهٔ دوگانه، که

---

۵. برای آگاهی از اندیشه‌های پازوالینی می‌توان به کتاب پازولینی به روایت پازولینی مراجعه کرد. این کتاب را اُسوالد استاک تنظیم کرده، و زندگینامهٔ کامل او را هم در آن گنجانده است.

زبان‌شناسان به زبان کلامی نسبت می‌دهند، برخوردار باشد. اما پازولینی در پی یافتن واحدهای بنیادین گفتمان سینمایی، خود را به تصوری از واقعیت معتقد نشان می‌دهد که بسیار بحث‌برانگیز است. به اعتقاد او عناصر اولیهٔ گفتمان سینمایی (که در حقیقت زبانی شنیداری ـ دیداری است) همان عینیاتی هستند که دوربین هر یک را همچون واحدی مستقل ضبط می‌کند (چنانکه واقعیت بر قرارداد رجحان می‌یابد). پازولینی در واقع از نوعی نشانه‌شناسی واقعیت سخن می‌گوید، یعنی از ترجمان اندیشمندانهٔ زبانی که ذاتیِ رفتار و کنش انسان است.

پیش از اینکه فهرست عناوین پژوهش خودمان را بیان کنم، به گمان من با توجه به موضوع گردهماییِ امسال، بد نیست این نکته را روشن کنیم که اصولاً تحقیق در این زمینه چه فایده‌ای در بر دارد؟

اگر برای تحقیق دربارهٔ نشانه‌شناسی مسیری اطمینان‌بخش وجود داشته باشد، این مسیر از فروکاستن تک‌تک پدیده‌های ارتباطی به دیالکتیک میان رمزگانها و پیامها می‌گذرد. در اینجا بر استفاده از اصطلاح «رمزگان»، که از این پس به جای زبان از آن سود خواهم جست، اصرار دارم، زیرا واژهٔ رمزگان این گمان را به ذهن نمی‌آورد که ما می‌خواهیم همهٔ نظامهای ارتباطی را بر اساس زبان کلامی، که دستگاهی است با نظام‌بندی خاص خود و مبتنی بر «تجزیهٔ دوگانه»*، توصیف کنیم. تحقیق در باب نشانه‌شناسی زمانی میسر می‌شود که قبول کنیم ارتباط تنها در صورتی امکان‌پذیر است که بر اساس روشی که فرستندهٔ پیام یک پیام را سازمان می‌دهد انجام پذیرد. فرستنده بر اساس نظامی از نشانه‌ها و قواعد که در اجتماع، دست‌کم ناخودآگاهانه، به صورت قرارداد درآمده‌اند به انتقال پیام می‌پردازد.

...[۶] اگر مخاطبان پیام را درک می‌کنند به معنی این است که در پسِ پیام نوعی رمزگان وجود دارد، ولی اگر به درک یک پیام موفق نشویم به معنی فقدان رمزگان نیست، بلکه به این معناست که ما از آن رمزگان ناآگاهیم و باید آن را فرابگیریم. اگر پیامی درک شود بی‌تردید رمزگان هم وجود دارد، هرچند که ممکن است بسیار ضعیف و ناپایدار باشد و پیدایش و زوال آن تقریباً همزمان باشند.

---

۶. در اینجا متن ایتالیایی ناقص است.

بی‌تردید نباید از آنچه در بالا آوردیم نتیجه بگیریم که در عرصهٔ ارتباطات نمی‌توان در روشهای درک متقابل انسانها به تجدید سازمان و نوآوری دست زد. پیامی که محتوایی زیباشناختی دارد نمونهٔ بارز پیام دوپهلو است و همین نوع پیام است که رمزگان را به زیر سؤال می‌کشد و میان نشانه‌ها* چنان روابط نوینی ایجاد می‌کند که درک ما را از امکانات رمزگان دستخوش تحول می‌سازد. چنین پیامهایی حامل اطلاعات بسیارند و خلق مفاهیم تلویحی بی‌شماری را ممکن می‌سازند.

نباید از نظر دور داشت که هیچ پیامی از اطلاعاتِ حشو تهی نیست. از هر رمزگانی فقط تا حد معینی می‌توان برای خلق مفاهیم تلویحی سود جست، بی‌آنکه سایر امکانات آن در معرض خطر قرار گیرد. اگر مفاهیم تلویحی از آن حد درگذرند پیام بی‌معنی خواهد شد و ایجاد ارتباط از طریق آن میسر نخواهد بود، زیرا دیگر هیچ ارتباط جَدَلی (دیالکتیکی) میان بی‌قاعدگی و قواعد حاکم بر رمزگان برقرار نیست و آنچه می‌ماند بی‌قاعدگی محض است. به همین دلیل اگر دربارهٔ طرح کلی رمزگانی که پیام را انتظام می‌بخشد توافق حاصل نیامده باشد، ابداعات و آفرینندگیهایی که در چارچوب آن رمزگان صورت می‌پذیرند قابل تشخیص نخواهند بود. زیرا اگر نشانه‌ها قابل درک نباشند، تشخیص اینکه نوآوری در کجا صورت پذیرفته است امکان‌پذیر نیست.

اگر از این منظر به مسئله بنگریم، تلاش در عرصهٔ نشانه‌شناسی هرچند در ظاهر رو به سوی جبرگرایی دارد، در واقع گامی است در مسیر رمززدایی از کنشهای آزادی دروغین. نشانه‌شناسی از سویی با تعیین حدود و ثغورِ رمزگانها برای نوآوری محدودیت قائل می‌شود، اما از سوی دیگر چنان بینشی به فرد می‌دهد که می‌تواند خلاقیت واقعی را تشخیص دهد. همواره به نظر می‌رسد نشانه‌شناسی در پی اثبات این است که ما به زبان سخن نمی‌گوییم، بلکه به وسیلهٔ زبان به سخن درمی‌آییم، زیرا موارد جز این، از سویی بسیار نادر است، و از سوی دیگر ناخودآگاهانه انجام می‌شود و از همین رو در خود اعتنا نیست.[۷]

---

۷. اکو اعتقاد دارد همهٔ ارتباطات آدمی رمزگانی شده است، و رمزگانی بودن شرط لازم تفاهم ←

شناخت حد و مرزی که در قلمرو آن، زبان از درون ما سخن می‌گوید، بدین مقصود است که سیلان خلاقیتهای دروغین و خیالپردازیهای بی‌انتها و سخن‌پردازی صرف که همواره بر ما تأثیری سحرآمیز دارند بی‌اثر گردند. به سخن دیگر، مقصود این است که دربارهٔ جایگاه رمزگانها به نگرشی بی‌پیرایه و هوشیارانه دست یابیم و قادر باشیم مواردی را تشخیص دهیم که کنش گفتاری یا پیام چیزی در اختیار ما می‌گذارد که هنوز قراردادی نشده است، چیزی که می‌تواند جذب جامعه شود اما حدوث آن در نزد جامعه قابل پیش‌بینی نیست. اما وظیفهٔ نشانه‌شناسی در عرصهٔ شناخت اجتماعی و تاریخیی که ما در آن زندگی می‌کنیم از این هم بنیادی‌تر است. زیرا نشانه‌شناسی با ترسیم رمزگانها در مقام نظامهایی متشکل از انتظارات معتبر در قلمرو نشانه‌ها، در مورد رویکردهای روان‌شناختی و روشهای متداول تفکر نیز به ترسیم انتظارات متناظر با انتظارات قبل می‌پردازد. نشانه‌شناسی جهان ایدئولوژیها را که در جهان نشانه‌ها به صورت رمزگانها یا نیمه رمزگانها انتظام یافته‌اند، به ما نشان می‌دهد. این ایدئولوژیها در روشهای نهادین شده‌ای تظاهر می‌یابند که ما بر اساس آنها زبان را به کار می‌بندیم.[۸]

من با این سخن پیو بالدلی که سال گذشته در همین جا اظهار داشت موافقم: «هر تحلیلی از ساختار ضرورتاً به محتوا نیز می‌پردازد، و این بدین معنی است که ایدئولوژی در ساختار زبان ...». به بیان دیگر ما هر دو با رولان بارت موافقیم که

← است. زبان کلامی جامعترین و در عین حال پیچیده‌ترین رمزگانی است که آدمی در اختیار دارد. دیگر اشکال ارتباطی ساختاری به مراتب ساده‌تر و ناپایدارتر دارند. ما از آنجا می‌توانیم انواع پیامها را درک کنیم که چندین «نظام انتظارات معتبر» در اختیار داریم. (اکو در اینجا تمایل خود را به روان‌شناسی ادراک و نظریهٔ اطلاعات آشکار می‌سازد.) ما اغلب ناخودآگاهانه قوانین ادراک را آموخته‌ایم، و این دانش اکتسابی به ما امکان می‌دهد دربارهٔ هرچه می‌بینیم به ساختن فرضیه‌هایی دست بزنیم. هرچند ممکن است گاهی اشتباه کنیم، اما در مجموع می‌توانیم با نهایت صرفه‌جویی در کار ذهنی حقیقت را باز شناسیم. دشواری درک آثار هنری از آنجاست که بسیار مبهم‌اند.

۸. اکو می‌کوشد میان دو مجموعهٔ ذهنی، یعنی ادراک و ایدئولوژی، پیوند برقرار کند. به اعتقاد او می‌توانیم تعصبات و بینشها را «مجموعه‌ای از انتظارات» یا «طرق از پیش سرشتهٔ تفکر» در نظر بگیریم، که در طول زمان آنها را کسب می‌کنیم و ناخودآگاهانه در عقاید و رفتارمان منعکس می‌سازیم.

می‌گوید تحلیل ساختاری اگر بدرستی صورت پذیرد بی‌تردید در جهت خلاف زیباشناسی و صورتگرایی خواهد بود، نه چنانکه عموم تصور می‌کنند در جهت موافق آن.

اگر بتوانیم در جایی که آن را عاری از رمزگان می‌پنداشتیم رمزگانی بیابیم، در واقع آنجا که آزادی مطلق را گمان می‌داشتیم نوعی تعین ایدئولوژیک یافته‌ایم که در شیوهٔ ایجاد ارتباط انعکاس یافته است. به این ترتیب هرچه دانش نشانه‌شناسی کمال بیشتری می‌یابد، توانایی آن در تشخیصِ انگیزه‌های اجتماعیِ آن جنبه از رفتار ما که ظاهراً خلاقانه می‌نماید و در قالب انگیزه‌های ارتباطی و تعینات بیانی متظاهر می‌شود، افزونتر خواهد شد. در مطالعات نشانه‌شناختی هدفمان این نیست که ظرفیت نوآوری یا توان چالشگریِ این یا آن رمزگان را منکر شویم، بلکه می‌خواهیم نوآوریهای واقعی را تشخیص دهیم و شرایط تثبیت شدن آنها را دریابیم.

حال اجازه دهید نکات بالا را در عرصهٔ قراردادها سینمایی به کار ببندیم. این نکته را بسیاری پذیرفته‌اند که در مجموعه‌های بزرگ نحوی و شیوه‌های روایتگری (که متز به شایستگی آنها را تشریح کرده است) و روشهای بیان بصری (که پازولینی در تشریح تمایز میان شعر و نثر سینمایی تحلیل دقیق و درخشانی از آنها به دست می‌دهد) قراردادها و رمزگانهای خاصی ــ و اگر خوشایند شماست زبان خاصی ــ وجود دارد. البته امروز نمی‌خواهم در این موضوعات بحث کنم.

اینک به این مسئله می‌پردازیم که آیا می‌توان زبان تصویر را به رمزگان و زبانِ فرضاً موجود حرکات را به قرارداد فروکاست؟ بررسی این مسئله بازنگری در مفهوم سنتی نشانه‌های تصویری و بحث در مفهوم حرکات در مقام ابزار ارتباط را ایجاب می‌کند.

بخش اول: نقد تصویر

۱. مفهوم نشانه‌های بصری

شباهت طبیعی تصویر به واقعیت خارجی، بنیاد نظری مفهوم نشانه‌های تصویری را تشکیل می‌دهد. اکنون در این مفهوم عمیقاً تجدید نظر شده است و ما تنها به انواع

اصلی آن اشاره می‌کنیم. افزون بر این، در این زمینه به بررسیهای خودم نیز اشاراتی خواهم کرد.[۹]

از پیرس و موریس گرفته تا دیگر نشانه‌شناسان عصر حاضر، همگی نشانه‌های تصویری را به این صورت تعریف کرده‌اند: «نشانه‌ای که برخی ویژگیهای شیءِ واقعی را داشته باشد». اما بررسی پدیدارشناختی نقاشیها و عکسها نشان می‌دهد که تصویر هیچ یک از ویژگیهای شیءِ واقعی را ندارد و واقع نماییِ نشانه‌های تصویری، که برخلاف نشانه‌های زبان، غیر قابل بحث می‌نمود اکنون مخدوش می‌نماید. و طبیعتاً این گمان را در ما برمی‌انگیزد که نشانه‌های تصویری نیز تماماً قراردادی هستند و نشانی از واقعیت در خود ندارند.

بررسی دقیقتر داده‌ها ما را به این نتیجه می‌رساند که نشانه‌های تصویری برخی شرایط ادراک را که با رمزهای عادیِ ادراک همبستگی دارند بازآفرینی می‌کنند. به بیان دیگر ما تصویر را همچون پیامی که به رمزگان ادراکیِ معینی مربوط است درک می‌کنیم، ولی همواره همان رمزگانهای ادراکیِ عادی بر عمل شناخت ما حاکمیت دارند. هرچند نشانه‌های تصویری شرایط ادراک را بازآفرینی می‌کنند، ولی این بازآفرینی تنها شامل برخی از آن شرایط می‌شود. حاصل اینکه ما با نوعی نسخه‌برداری و انتخاب جدید رو به رو هستیم.

در یادآوری اشیای ادراک شده و نیز در شناسایی اشیای مأنوس همواره اصل «صرفه‌جویی در کار ذهنی» حاکم است. این اصل متکی بر رمزگانهایی است که از این پس آنها را «رمزگانهای شناسایی» می‌نامیم. در این رمزگانها برخی ویژگیهای اشیاء برای یادآوری مهمتر به حساب می‌آیند و از آنها برای یادآوری و ایجاد ارتباط استفاده می‌شود. برای مثال ما می‌توانیم گورخری را از مسافتی دور تشخیص دهیم بی‌آنکه شکل دقیق سر یا حالت پاها و بدن آن را در نظر بگیریم. برای تشخیص

---

۹. اکو مصرانه تأکید می‌کند که همهٔ نشانه‌ها ــ نه فقط نشانه‌های زبانی بلکه تصاویر نیز ــ قراردادی و دلبخواهی‌اند، و طبیعتاً باید نحوهٔ تعبیر و تفسیر آنها را بیاموزیم. به اعتقاد اکو نشانه‌ها بیش از اینکه طبیعی باشند، فرهنگی‌اند. اما او این نکته را نیز می‌پذیرد که عکس یک گورخر در مقایسه با نام آن، دست‌کم از برخی جهات به گورخر واقعی شباهت بیشتری دارد. با وجود این، اکو تأکید می‌کند که تفاوتهای میان ادراک تصویر و ادراک شیء باید محل توجه و دقتِ نظرِ نشانه‌شناس قرار گیرند.

گورخر تنها کافی است دو ویژگی اساسی را بازشناسیم: چهارپا بودن و پوست راه‌راه.

همین رمزگانهای شناخت هستند که شرایط ادراک شیئی را که می‌خواهیم در قالب نشانه‌های تصویری نمایش دهیم تعیین می‌کنند. از همین رو گورخر را عموماً به صورت حیوانی چهارپا با بدنی راه‌راه ترسیم می‌کنیم. حال اگر برای مثال در نزد مردمان قبیله‌ای فرضی، گورخر و نوعی گرگ تنها حیوانات چهارپای شناخته شده به شمار آیند، و این هر دو حیوان پوستی راه‌راه داشته باشند، بی‌تردید برای بازنمایی آنها و ایجاد تمایز میان تصویرهایشان باید شرایط ادراکی دیگری را برجسته کنیم. با توجه به شرایط بازآفرینی و با استفاده از رمزگانهای شناخت می‌توانیم یک چهارپا را به صورتهای مختلف بازنمایی کنیم، مثلاً پاها را به صورت خطوط باریک و یا رشته‌ای از نقاط رنگی به تصویر درآوریم.

در واقع انواع متعددی رمزگان تصویری وجود دارد. برای مثال می‌توانیم با یک خط ممتد یک جسم را بازنمایی کنیم (که از قضا همین خط از جمله ویژگیهایی است که شیءِ واقعی فاقد آن است). این مسئله از آنجا میسر است که خطوط و بازی با سایه روشنها، بنا به قرارداد، شرایطی ایجاد می‌کند که تصویر از زمینه‌اش متمایز می‌شود. این مثال در مورد عکس و نقاشیهای آبرنگ نیز مصداق دارد و تنها تفاوت در شدت و ضعف آن است. اینک دیر زمانی است که نظریهٔ «عکس در مقام چیزی نظیر واقعیت» حتی از جانب آنان که روزگاری شایستهٔ حمایتش می‌دانستند به کنار نهاده شده است ــ حال، همه آگاهیم که برای تشخیص تصاویر عکاسی تمرین لازم است. و نیز همه بر این نکته واقفیم که تصویری که بر روی فیلم شکل می‌گیرد نظیر تصویری است که بر روی شبکیهٔ چشم پدید آمده، اما نمی‌توان آن را با آنچه به ادراک ما درمی‌آید مشابه دانست. در عین حال می‌دانیم که همین تصویر نیز با استفاده از داروهای عکاسی بارها نسخه‌برداری می‌شود، به طوری که حتی اگر پیوندی علّی میان آن تصویر و پدیدهٔ واقعی وجود داشته باشد، عکس را می‌توان پدیده‌ای کاملاً مستقل از تصویر نخستین دانست و رابطه‌اش را با آن تصویر کاملاً قراردادی فرض کرد. بی‌گمان در مورد عکس درجات متفاوتی از قراردادی بودن و واقع نمایی وجود دارد که باید به تفصیل دربارهٔ آن بحث کرد. اما در هر حال این نکته حقیقت دارد که **هر تصویری به درجات متفاوت، حاصل یک سلسله نسخه‌برداریهای متوالی است.**

۲. محتوای اطلاعاتی نشانهٔ تصویری

نشانه‌های تصویری، با ماده‌ای متفاوت همان صورتی را که به ادراک ما درآمده تجسم می‌بخشند. به عبارت دیگر، نشانهٔ تصویری تأثیری بر ذهن به جای می‌گذارد که اطلاق ساختاری واحد برای دو پدیدهٔ متفاوت را میسر می‌کند (همان طور که نظام موقعیتها و تفاوتها در یک زبان می‌تواند با نظام موقعیتها و تفاوتها در روابط خویشاوندی از نسبت همانند برخوردار باشد). این نکته را نیز یکی از نقاط شروع بحث در نظر می‌گیریم. اما ایجاد یک الگوی ساختاری، دقیقاً به معنای خلق یک رمزگان است. ساختار به ذات خود وجودی مستقل ندارد (یا دست‌کم من با آن گروه که برای ساختار وجودی مستقل قائل‌اند هم آواز نیستم)؛ اما در پرتو برخی ابداعات نظری و گزینش قراردادهایِ عملاً مفید استحکام می‌یابد.

این قراردادها بر نظامی متشکل از انتخابها و تقابلها متکی است. چارچوب ساختاریی که بی‌درنگ به نحوی سحرآمیز در دو شیءِ متفاوت ظاهر می‌شود، از جمله مسائلی نیست که به تشابه قیاسی مربوط شود، بلکه می‌توان آن را بر اساس گزینشهای نظام دودویی توجیه کرد.[۱۰]

---

۱۰. اکو در تحلیل ادراک از نظام دو دویی سود می‌جوید. به اعتقاد او می‌توانیم کار مغز را در مقام تشبیه با کار رایانه مقایسه کنیم: اطلاعات در مغز تجزیه می‌شوند و به صورت مجموعه‌های دوتایی، که مغز باید از میان آنها یکی را انتخاب کند، در می‌آیند. به بیان دیگر، عمل ادراک تا حدی به شیوهٔ انتقال تصاویر تلویزیونی شباهت دارد. اما چنین نظریه‌ای از عهدهٔ تحلیل ظرافتهای عمل ادراک برنمی‌آید. در زبان، چنانکه مارتینه می‌گوید، میان واجهای مختلف یک حاشیهٔ ایمنی وجود دارد: صدای «پ» همیشه از «ب» متمایز است، اگر جز این بود و در زبان آدمی تعداد زیادی صدای نیمه متمایز وجود داشت، بی‌گمان در فهم زبان دچار اشکال می‌شدیم. ولی ادراک بصری را نمی‌توانیم بر اساس این نظریه تبیین کنیم. اگر به نقشه‌های جغرافیایی نظری بیندازیم در می‌یابیم که تشخیص اینکه کدام رنگ در تقابل با یک رنگ دیگر است بسیار دشوار است. ظرافت تشخیص در افراد مختلف فرق می‌کند و در بسیاری موارد به مهارت و دقت بستگی دارد. مثلاً همهٔ افراد در تشخیص طعم چای یا تناسب رنگها از توان یکسانی بهره‌مند نیستند. آنچه در مورد رنگها صادق است، در مورد لحن و آهنگِ صدا در گفتار، و چین و شکن خطوط در خطاطی، و در مواردی جز اینها نیز صادق است. در این موارد از حاشیهٔ ایمنی اثری در میان نیست. ما می‌توانیم حتی بدون توجه به اعداد منقوش بر صفحهٔ ساعت وقت صحیح را برای انجام کارهای روزمره‌مان، مثلاً رسیدن به قطار، دریابیم؛ در این مورد زاویهٔ میان دو عقربه را با ظرافتی درخور توجه تمیز می‌دهیم. در ←

همان طور که بارت در عناصر نشانه‌شناسی گفته است، عناصر قیاسی و رقمی در چارچوب نظام واحدی با یکدیگر برخورد می‌کنند، اما تقابل آنها در جهت ایجاد چرخه‌ای است که بر اساس گرایشی دوگانه بنا شده است: از یک سو به طبیعی کردن عناصر غیرانگیخته* و از سوی دیگر به فرهنگی کردن عناصر انگیخته* می‌پردازد. این سخن از آنجا درست است که می‌توان طبیعی‌ترین پدیده‌ها را که در روابطشان اساساً قیاسی می‌نمایند در قالب پردازشهای رقمی توصیف کرد. برای مثال عمل ادراک را شاهد می‌آوریم. مغز ممکن است بر اساس گزینشهای دوگانه، اشکال را درک کند. مکتب ساختگرایی ژان پیاژه و نظریه‌های نوروفیزیولوژیک که بر اساس یافته‌های علم سیبرنتیک بنا شده‌اند نیز این نکته را به ما می‌آموزند.

از این نظر می‌توان گفت آنچه ما قیاسی و مداوم و پیوسته و انگیخته و طبیعی و نهایتاً «غیر منطقی» می‌پنداریم، دقیقاً همانهایی هستند که ما با سطح کنونی دانش و امکانات عملیمان، هنوز در تبدیل آنها به عناصر منقطع و عددی و کاملاً متمایز توفیق نیافته‌ایم.

با توجه به پدیدهٔ اسرارآمیز تصویر که با شیءِ واقعی «شباهت»» دارد، فعلاً برای ما همین کفایت می‌کند که بدانیم در پسِ ساز و کارهای ادراک فرآیندهای رمزگانی کردن پنهان‌اند. اگر در این عرصه هم رمزگانی کردن وجود داشته باشد، برای چگونگی یادگیری عناصر همنشینیِ دارای ارزش سبک‌شناختی، خواه در مجموعه‌های زنجیره‌ای بزرگ و خواه در قلمرو قراردادهای تصویرشناختی، دلایل بیشتری به دست خواهیم آورد.

بی‌تردید رمزگانهای تصویری مادام که همچون رمزگانهای زبان کلامی قدرتمند و پایدار نشده باشند ضعیف و ناپایدار و محدود به گروههای معدود و یا سلیقهٔ اشخاص خواهند بود و متغیرهای اختیاری بر ویژگیهای پایدار آنها تسلط خواهند یافت. ولی ما این نکته را نیز آموخته‌ایم که متغیرهای اختیاری، مانند مشخصه‌های زبر زنجیره‌ای* در زبان کلامی (مثلاً برخی آهنگهای گفتار که معنای مشخصی را می‌رسانند و در سطح آواییِ زبان مطرح‌اند) نیز ممکن است در معرض قراردادی

← هیچ یک از مثالهایی که در بالا آوردیم با واحدهای منقطع و انتخاب یکی از میان دو تا مواجه نیستیم.

شدن واقع شوند.

بی‌گمان تجزیهٔ یک نشانهٔ تصویری به عناصر آغازین سازنده‌اش به سهولت میسر نیست. هر نشانهٔ تصویری، چنانکه پیش از این گفتیم، نوعی واحد معنایی است (یعنی چیزی که نه معادل یک «واژه» در زبان، بلکه معادل یک «گفته*» است). تصویر یک اسب مفهوم کلی اسب را دربر ندارد، بلکه مثلاً به اسب سفیدی که در زمینهٔ تصویر ایستاده است اشاره می‌کند. مکتب مارتینه اثبات کرده است که رمزگانهایی وجود دارد که آن دسته از «واحدهای معنایی» را که نمی‌توان به واحدهای کوچکتر تجزیه کرد قراردادی می‌کنند (در اینجا بویژه آخرین پژوهشهای لوئیس پریتو را در نظر دارم). بنابراین رمزگانهایی وجود دارد که تنها از یک سطح تجزیه برخوردارند، خواه سطح اول و خواه سطح دوم (که ما در بخش سوم این مقاله به آنها خواهیم پرداخت). به این ترتیب در پژوهشهای نشانه‌شناختی تنها کافی است واحدهای معنایی قراردادی را طبقه‌بندی کنیم تا به معنای رمزگانها در آن سطح دست یابیم. حال با توجه به نکاتی که تاکنون مطرح ساختیم می‌توانیم به شیوه‌ای تحلیلی‌تر جدولی از سطوح تجزیهٔ قابل تشخیص ترسیم کنیم؛ این کار دست‌کم این فایده را دربر دارد که مسیرهای تازه‌ای را برای آزمایش بیشتر به ما نشان می‌دهد.[۱۱]

---

۱۱. زبان کلامی دو سطح تجزیه دارد. سطح اول از آنِ واجهاست که به پیروی از یلمزلف می‌توانیم وجود آن را با یک آزمایش سادهٔ مبتنی بر جانشین‌سازی ثابت کنیم. واژهٔ «شیر» را در نظر می‌گیریم. اگر اولین صدای آن، یعنی «ش» را به «س» تبدیل کنیم، معنای جدیدی حاصل می‌آید. از این رو «ش» و «س» را دو واج متفاوت به حساب می‌آوریم. سطح دوم زبان کلامی به «تکواژها» تعلق دارد. در این مورد نیز می‌توانیم با آزمایشی ساده وجود سطح دوم را ثابت کنیم. اگر «گل خانه» را به «گل فروش» تبدیل کنیم نیز معنایی جدید حاصل می‌آید، اما در سطحی متفاوت. بر همین سیاق می‌توانیم «گل خانه» را به «کتاب خانه» و «گل فروش» را به «کتاب فروش» تبدیل کنیم. به این ترتیب چهار تکواژ متفاوت را باز شناخته‌ایم: گل، خانه، فروش، کتاب. با چنین استنباطی است که می‌گوییم زبان کلامی دو سطح تجزیه دارد. به گفتهٔ اکو هنگامی که تصاویر بصری را بررسی می‌کنیم، به ناچار باید سه سطح تجزیه برای آنها قائل شویم، و معانی تصاویر ممکن است در هر کدام از این سطوح یا ابعاد دستخوش تغییر شوند. سطح اولِ تجزیه از آنِ اجزای کمینه است. ظاهراً مراد اکو از این اجزاء عواملی هستند مانند تفاوت در رنگ و زاویهٔ خطوط، که از رهگذر آنها مثلاً دو نقاشی انتزاعی را از هم باز می‌شناسیم. چنین تفاوتهایی دارای بار معنایی هستند، به این معنی که هر تفاوتی از این نوع ←

۳. شرح مختصر رمزگانها

۱. رمزگانهای ادراکی: این رمزگانها که در روان‌شناسی ادراک بررسی می‌شوند، شرایط ادراک مؤثر را ایجاد می‌کنند.

۲. رمزگانهای شناسایی: این رمزگانها مجموعهٔ شرایط ادراک را در چارچوب واحدهای معنایی تشکیل می‌دهند و ما بر اساس همین واحدها اشیاء را شناسایی می‌کنیم یا اشیای درک شده را به یاد می‌آوریم؛ واحدهای معنایی در حقیقت مجموعه‌های مدلولها هستند (مثلاً خطوط سیاه بر پوستی سفید رنگ). اشیاء اغلب با توجه به مجموعه‌های شرایط ادراک دسته‌بندی می‌شوند. رمزگانهای شناسایی را در قلمرو روان‌شناسیِ هوش، و حافظه و دستگاه فراگیری و نیز در قلمرو انسان‌شناسی فرهنگی بررسی می‌کنند (به روشهایی توجه کنید که براساس آنها تمدنهای اولیه را طبقه‌بندی می‌کنند).

۳. رمزگانهای انتقال: این رمزگانها شرایط معینی برای ادراک تصویر فراهم می‌آورند. برای مثال می‌توان از نقاطی که تصاویر روزنامه را به وجود می‌آورد یا خطوطی که تصاویر تلویزیون را ایجاد می‌کند نام برد. رمزگانهای انتقال را می‌توانیم با روشهایی که در نظریهٔ اطلاعات کاربرد دارند تحلیل کنیم. این رمزگانها در عین حال که در انتقال ادراکهای پیش‌ساخته نقش ندارند، نحوهٔ انتقال احساسها را مشخص می‌کنند؛ آنها در تعیین بافت یک تصویر مشخص بر کیفیت زیباشناختی پیام تأثیر می‌گذارند و از این رهگذر ایجاد رمزگانهای ناظر بر شیوهٔ خطاب و ذوق شخصی و ادراک ناخودآگاهانه و نیز رمزگانهای ناظر بر سبک را امکان‌پذیر می‌سازند.

← بر تفاوت معنایی مشابهی دلالت دارد. سطح دوم به «نشانه‌ها» تعلق دارد. ظاهراً مقصود اکو از نشانه خطوط یا اَشکال مشخصی است که در نزد ما یادآور شیئی در جهان خارج است. در مقام تشبیه، ما همه یک بیضی با نقطه‌ای در وسط را چشم تشخیص می‌دهیم. سطح سوم به واحدهای معنایی مربوط است. در اینجا مراد اکو، که به زبانی نه چندان دقیق بیان می‌شود، روشی است که در چارچوب آن از رهگذر تلفیق عناصر سازندهٔ یک تصویر به درک تمامی آن راه می‌بریم. برای مثال می‌توانیم بگوییم: دو چشم + یک بینی + یک دهان = صورت. اکو به این نکته اشاره نکرده است که آیا می‌توانیم برای اثبات این مدعا به نوعی آزمایش جانشین‌سازی در هر یک از ابعاد سه‌گانه دست بزنیم؟

۴. رمزگانهای شیوهٔ خطاب: این نامی است که به نظامهای زیر می‌دهیم: **الف)** متغیرهای اختیاری که اکنون قراردادی شده‌اند ــ مانند مشخصه‌های زیر زنجیری در زبان کلامی که از طریق آهنگهای خاص (مانند «شدت» و «تنیدگی») حاصل می‌آیند؛ ب) نظامهای معانی تلویحی که اینک سبک پرداخته شده‌اند (مثلاً نظامهایی که برای خلق مفاهیم بیانگرایانه به کار می‌آیند). این نظامها با نشانه‌های تصویری محض همراه می‌شوند و حاوی پیامی اضافی یا تکمیلی هستند.

۵. رمزگانهای تصویری: این رمزگانها معمولاً بر عناصر قابل ادراکی بنیاد می‌گیرند که رمزگانهای انتقال به آنها تحقق می‌بخشند؛ و بر سه دسته‌اند: اجزای کمینه، نشانه‌ها، واحدهای معنایی.

الف) اجزای کمینه: این اجزاء عبارت‌اند از شرایط ادراک (مثلاً رابطه میان زمینه و موضوع یا تقابل رنگها یا مقادیر هندسی) که براساس قوانین رمزگان تصویری به صورت نشانه‌های ترسیمی درمی‌آیند. اجزای کمینه نه از نظر کمّی نامحدودند و نه همواره منقطع هستند. به همین دلیل دومین سطح تجزیهٔ رمزگان تصویری همچون زنجیرهٔ پیوسته‌ای از امکانات است که پیامهای منفرد بسیاری را پدید می‌آورند، پیامهایی که در بافت خودشان قابل درک‌اند، اما نمی‌توان هر کدام را به یک رمزگان مشخص نسبت داد. در حقیقت رمزگان آنها قابل تشخیص نیست، اما وجودش را نیز نمی‌توان انکار کرد. دست‌کم این را می‌دانیم که هرگاه ارتباط میان اجزای کمینه تغییر کند شرایط ادراک آنها نیز تغییر خواهد کرد.

ب) نشانه‌ها: نشانه‌ها بر عوامل زیر دلالت می‌کنند: ۱) واحدهای معنایی شناسایی (مانند بینی، چشم، ابرو، آسمان، اَبر) آنگاه که از رهگذر قراردادهای ترسیمی بازنمایی می‌شوند؛ ۲) مدلهای انتزاعی و نمادها و نمودارهای مفهومیِ یک شیء (مثلاً تصویر خورشید که به صورت دایره‌ای با خطوط پرتو مانند در اطراف آن ترسیم می‌شود). تحلیل نشانه‌ها در چارچوب یک واحد معنایی اغلب به سادگی میسر نیست، زیرا نشانه‌ها معمولاً غیرمنقطع‌اند و به صورت بخشی از یک پیوستار تصویری ظاهر می‌شوند؛ از همین رو تنها در متن یک

واحد معنایی قابل شناسایی هستند.

ج) **واحدهای معنایی**: این واحدها در نزد عموم «تصویر» یا «نشانهٔ تصویری» نامیده می‌شوند (مانند تصویر یک انسان یا اسب). واحد معنایی در حقیقت یک عبارت تصویری مرکب را بیان می‌کند (مثلاً «این اسبی است در حال ایستادن که نیمرخ آن در معرض دید است» یا دست‌کم «در اینجا اسبی وجود دارد»). واحدهای معنایی مشخص‌ترین عناصر هستند و تنها یک رمزگان تصویری در سطح آنها عمل می‌کند، و از آنجا که صرفاً در متنِ آنها می‌توان نشانه‌های تصویری را بازشناخت، در ایجاد ارتباط نقشی کلیدی دارند. بنابراین، واحدهای معنایی ــ در قیاس با نشانه‌هایی که شناسایی را میسر می‌سازند ــ متمایز و خود ایستا هستند.

رمزگانهای تصویری که در یک الگوی فرهنگی خاص پدید آمده‌اند، ممکن است در چارچوب همان الگو و حتی در چارچوب یک اثر هنری تغییر کنند. در این رمزگانها نشانه‌های بصری با انعکاس شرایط ادراک در قالب اجزای کمینه موضوع پیشزمینه را بازنمایی می‌کنند؛ حال آنکه تصاویرِ پسزمینه با محو کردن بقیهٔ عناصر به واحدهای فراگیر شناسایی فروکاسته می‌شوند. (از این نظر، اگر تصاویر پسزمینه یک نقاشی قدیمی را مجزا و بزرگتر از حد واقعی در نظر بگیریم اغلب همانند برخی نقاشیهای مدرن به نظر می‌رسند ــ هنرهای تجسمی مدرن روزبه‌روز از بازآفرینی سادهٔ شرایط ادراک و بازسازی شمار اندکی از مشخصه‌های شناسایی بیشتر فاصله می‌گیرد.)

۶. رمزگانهای شمایل نگاشتی: این رمزگانها مدلولهای تصویری را تا حد دال آنها ارتقاء می‌دهند و از این رهگذر واحدهای معنایی پیچیده‌تر و پرورده‌تر را به ذهن متبادر می‌سازند (برای مثال در اینجا دیگر «انسان» یا «اسب» در مفهوم عام مد نظر نیست، بلکه فلان پادشاه یا بوسِفالوس [اسب اسکندر] یا اسب بالام و مانند اینها در نظر است). از آنجا که این رمزگانها بر اساس واحدهای فراگیر شناسایی بنا شده‌اند از طریق متغیرهای تصویری قابل شناسایی هستند. این رمزگانها به پیکربندیهایی که از رهگذر همنشینی حاصل می‌آیند و بسیار پیچیده و در عین حال به سهولت قابل شناسایی و طبقه‌بندی هستند امکان ظهور می‌دهند (مانند شمایل

تولد مسیح و چهار سوار سرنوشت).

۷. رمزگانهای ذوق و احساس: این رمزگانها که بسیار تغییرپذیر هستند، مفاهیم تلویحیی پدید می‌آورند که از طریق واحدهای معناییِ رمزگانهای پیش به ذهن متبادر می‌شوند. برای مثال یک معبد یونانی ممکن است مفاهیم «زیبایی هماهنگ» و «کمال مطلوب یونانی» و «قدمت» را به ذهن ما بیاورد. پرچمی که در باد به اهتزاز درآمده است ممکن است «میهن‌پرستی» یا «جنگ» را در ذهن ما تداعی کند. همهٔ مفاهیم تلویحی بستگی تام به وضعیت موجود دارند. به این دلیل است که مثلاً فلان هنرپیشه در یک دورهٔ تاریخی نمادِ زیبایی و طنازی است، ولی در دوره‌ای دیگر خنده‌آور می‌نماید. این واقعیت که واکنشهای بی‌واسطهٔ ناشی از احساسات (مثلاً تحریک جنسی) بر این فرآیند ارتباطی بنیاد می‌گیرند دال بر این نیست که این واکنشها فرهنگی نیستند و طبیعی‌اند: سنت و قرارداد است که فلان نوعِ ویژگیهای جسمانی را مطلوبتر جلوه می‌دهد. نمونهٔ دیگری از رمزگانی شدن ذوق و احساس: تصویر مردی با تکه چرمی بر روی یک چشم که در چارچوب رمزگانِ شمایل شناختی معمولاً دزد دریایی را تداعی می‌کرد، حال از طریق جذب مفاهیم ضمنی دیگر بر «آدم لذت‌طلب» یا «مرد خبیث» و جز آن نیز به تلویح دلالت می‌کند.

۸. رمزگانهای ناظر بر هنر بیان: این رمزگانها حاصل قراردادی شدن روشهای تصویرپردازیی هستند که هرچند نامدون باقی مانده‌اند، ولی جامعه آنها را جذب کرده است و همچون الگوها یا هنجارهایی در امر ارتباط از آنها سود می‌جوید. این رمزگانها را نیز مانند رمزگانهای هنر بیان در مفهوم عام، به سه دسته می‌توان تقسیم کرد: صنایع بدیعی، فرضها، استدلالها.

الف) **صنایع بدیعی بصری**: این صنایع را می‌توان به صورتهای کلامی و بصری فروکاست، و استعاره و کنایه و خفض جناح و مبالغه از انواع آن است.

ب) **فرضهای بدیعی بصری**: این رمزگانها واحدهای معناییِ تصویر نگاشتی را شامل می‌شوند که حاصل مفاهیم تلویحی احساس‌برانگیز یا ذوقی هستند. برای مثال تصویر مردی که در دورستها در جاده‌ای بی‌انتها و مشجر قدم برمی‌دارد مفهوم «تنهایی» را می‌رساند، و تصویر مرد و زنی که با نگاهی

محبت‌آمیز به کودکی می‌نگرند مفهوم «خانواده» را تداعی می‌کند. همین تصویر بر اساس رمزگانی تصویرنگاشتی فرضی می‌شود برای این استدلال: «خانوادهٔ خوشبخت را باید تکریم کرد و گرامی داشت.»

ج) **استدلال بدیعی بصری**: این عناصر هنگامی که در زنجیرهٔ همنشینی در کنار هم قرار می‌گیرند از ظرفیت استدلالی برخوردار می‌شوند. در تدوین فیلم با چنین عناصری سر و کار داریم. وجود توالی و تقابل میان قاب (فریم)های مختلف ممکن است احکام پیچیده‌ای را القا کند. مثلاً شخصیت الف به صحنهٔ جنایت وارد می‌شود و با حالتی حاکی از بدگمانی نگاهی به جنازه می‌اندازد. مفهومی که این قطعه فیلم القا می‌کند این است که شخصیت الف باید شریک جرم یا دست‌کم کسی باشد که قتل به او نفع می‌رساند.

۹. رمزگانهای سبک‌شناختی: این رمزگانها خواه از رهگذر کاربرد هنری رمزگانی شده باشند و خواه تنها یک بار واقعیت یافته باشند، در هر حال نوآورانه و متمایزند. این رمزگانها گاهی از موفقیت در عرصهٔ سبک‌شناسی حکایت دارند و همچون نشان خاص «مؤلف» به شمار می‌آیند (مانند شگرد چارلی چاپلین در پایان برخی فیلمهایش: «مردی در طول جاده‌ای قدم برمی‌دارد و رفته‌رفته با دور شدن از ما چنان کوچک می‌شود که مثل یک نقطه به نظر می‌رسد»)؛ گاهی نیز برای تجسم صحنه‌ای تحریک‌آمیز به کار می‌آیند (مثلاً برای القای هوس جنسی زنی نشان داده می‌شود که با حالتی شهوانی بر پرده‌های نرم و لطیف اتاق چنگ انداخته است ــ از شگردهای بل اِپَک). این رمزگانها گاهی هم برای تجسم نمونه‌وار یک آرمان زیباشناختی یا آرمان فنی ـ سبک‌شناختی یا جز اینها به کار می‌روند.

۱۰. رمزگانهای ناخودآگاهانه: این رمزگانها پیکربندیهایی مؤثر، خواه از نوع تصویری یا تصویرشناختی و خواه از نوع سبک‌شناختی و هنر بیانی، پدید می‌آورند. بنا به سنت اعتقاد بر این است که آنها می‌توانند نوعی همذات‌پندازی یا فرافکنی پدید آورند، و نیز واکنشهای خاصی را برانگیزند یا حالات روانی را القاء کنند. این رمزگانها بویژه در رسانه‌هایی که تأثیر گذاشتن بر مخاطب هدف اصلیشان است به کار می‌روند.

بخش دوم: نقد مفهوم حرکت

پازولینی در مقالاتی که به نشانه‌شناسی فیلم می‌پردازد، از جمله در مقالهٔ «زبانِ مکتوب حرکت»، به چهار مطلب جالب توجه اشاره می‌کند: ۱) او اعتقاد دارد که ممکن است نوعی زبانِ (یا به اصطلاح ما نوعی رمزگانِ) سینمایی تکوین یافته باشد، و این زبان صرفاً روشی دیداری ـ شنیداری برای بیان معنا نیست و رمزگانی شدن آن هم ضرورتاً از الگوی تجزیهٔ دوگانهٔ زبان کلامی متابعت نمی‌کند. ۲) به عقیدهٔ او از آنجا که سینما تنها زبانی «از پیش موجود»، یعنی زبان حرکت، را ضبط می‌کند، نشانه‌شناسی سینما را می‌توان نشانه‌شناسی واقعیت تلقی کرد. ۳) او زبان سینما را به «تکواژ»*ها و «سینما واج»ها تجزیه می‌کند. تکواژهای سینمایی، بنا به توصیف او، واحدهای پیچیدهٔ معنایی هستند متناظر با قابهای تصویر؛ و سینما واجها همان اشیاء و کنشها هستند در عالم واقع. این عناصر معانی خاص خود را دارند (معانی طبیعی، نه قراردادی) و در عین حال که از عناصر سطح دوم تجزیه برخوردارند، مانند شکلهای اشیایی که هر روز با آنها سر و کار داریم مشخص و مرزمند هستند. ۴) پازولینی بر اساس این زبان به طرح و تدوین نوعی دستور زبان و هنر بیان و سبک‌شناسی دست می‌زند، و آنها را چنان طرح می‌کند که قابل تحویل به قوانینی کاربردی باشند؛ این عناصر نقش رمزگانهایی را بر عهده دارند که گفتمان سینمایی را کم و بیش همراه با خلاقیت گسترش می‌دهند. نکته‌های اول و چهارم در نظر من مقبول می‌نمایند، اما نکتهٔ دوم را به صراحت رد می‌کنم و دربارهٔ نکته سوم به قصد تصحیح و تکمیل توضیحاتی خواهم افزود. مراد من از این توضیحات این است که کمک کنم پژوهش در این عرصه در مسیری درست قرار گیرد. امیدوارم اظهار نظرهایم از این جنبه مقبول افتد.

۱. نقد نکتهٔ دوم. اینکه بگوییم حرکات آدمی نوعی زبان است، از دیدگاه نشانه‌شناسی جالب توجه می‌نماید. اما پازولینی در اینجا اصطلاح «حرکات» را به دو معنای متفاوت به کار می‌برد. هنگامی که او می‌گوید بقایای زبان انسانِ ماقبل تاریخ صورتهای تغییریافته‌ای از واقعیت خارجی است که از طریق حرکات محض پدید آمده است، مراد او از «حرکت» فرآیندی است فیزیکی که «شیء ـ نشانه»ها از آن منشأ می‌گیرند. ما این عناصر زبانی را چنین بازمی‌شناسیم، ولی این بدین مفهوم نیست که

عناصر مزبور همان حرکات هستند (حتی اگر اثری از حرکت هم در آنها هویدا باشد ــ چنانکه در هر عمل ارتباطی چنین است). وقتی لوی ـ اشتراوس وسایل و ابزارهای یک جامعه را به عناصری از یک نظام ارتباطی (که همان فرهنگ است با همه پیچیدگیهایش) تعبیر می‌کند، در واقع از همین نشانه‌ها سخن می‌گوید. اما وقتی پازولینی به زبان سینما اشاره می‌کند آنچه علاقهٔ او را برمی‌انگیزد تلقی حرکت همچون اشاراتی است معنی‌دار؛ و می‌دانیم آن نوع ارتباطی که در بالا از آن سخن رفت با آنچه مد نظر پازولینی است مطلقاً بی‌ارتباط است. حال ببینیم پازولینی حرکت را در چه معنای دیگری به کار می‌برد. وقتی من چشمانم را حرکت می‌دهم، دستم را بلند می‌کنم، بدنم را در حالتی خاص نگه می‌دارم، می‌خندم، به رقص و پایکوبی می‌پردازم، مشتهایم را گره می‌کنم، همهٔ این اعمالِ من در عین حال که حرکت هستند، کنشهایی ارتباطی نیز هستند؛ به این معنی که من با آنها چیزی به دیگران می‌گویم یا دیگران معنایی را به من انتقال می‌دهند.[۱۲]

ولی معانی این حرکات و اشارات طبیعی نیست؛ و از این رو اگر واقعیت را به مفهوم «طبیعت» و «بی‌منطقی» و «ماقبل فرهنگ» در نظر بگیریم، این حرکات مبتنی بر واقعیت هم نیستند، زیرا ماهیتی قراردادی و فرهنگی دارند؛ و نشانه‌شناسی این زبان هم پدید آمده است و نامش را «ایماشناسی» گذاشته‌اند. هرچند ایماشناسی رشته‌ای است که هنوز مراحل تکوین را می‌گذارند و حد و مرزش با «حریم‌شناسی» (بررسی اینکه نحوهٔ قرار گرفتن افراد نسبت به هم و فاصلهٔ میان آنها چه معنایی دارد) کاملاً مشخص نشده است، ولی در مسیر تدوین ایماء و اشاره‌های انسان در مقام واحدهای معنی‌داری که می‌توان آنها را در چارچوب نظام خاصی سازمان داد قدم

---

۱۲. اکو در اینجا نکته‌ای بسیار مهم را مطرح می‌کند. مطالعه در این زمینه که تا حدی با دیدگاههای «رفتارگرا ـ تجربه‌گرا» همخوانی دارد پیش از این بررسی زبان حرکات و اشارات نامیده می‌شد و اینک ایماشناسی نام گرفته است. تاکنون نقش حرکات و اشارات در زندگی روزمره محل توجه فراوان بوده و تحقیقاتی هم دربارهٔ آن صورت گرفته است، از جمله دربارهٔ حرکات و اشارات راهبان تراپیست و رقاصان باله. اکو می‌پرسد آیا در سینما نظام خاصی از حرکات و اشارات شکل گرفته است؟ او برای اثبات این مدعا سبک نمایشی فیلمهای صامت را شاهد مثال می‌آورد؛ ما نیز می‌توانیم سبک خاص حرکات و اشارات فیلمهای وسترن را شاهد بیاوریم، که هر دو مورد دال بر این‌اند که سینما زبان اشاره‌ای خاص خود را پدید آورده است.

برمی‌دارد. همان طور که پیتینگر و لی اسمیت گفته‌اند اشارات و حرکات بدن در انسان غریزی نیستند، بلکه نظامهایی از رفتار قابل یادگیری هستند و در فرهنگهای مختلف آشکارا با هم متفاوت‌اند (این در نظر کسانی که بحث دل‌انگیز ماوس را دربارهٔ حرکات بدن مطالعه کرده‌اند به هیچ وجه شگفت‌انگیز نمی‌نماید). ری بردویسل برای حرکتهای ایمایی و اشاره‌ای نوعی نظام قراردادیِ نشانه‌گذاری ابداع کرده است. این نظام براساس حوزهٔ تحت بررسی میان رمزگانها تفاوت قائل می‌شود. او کوچکترینِ جزءِ هر حرکت را که بتوان منفرد در نظرش گرفت و حامل معنایی مستقل باشد، «تکواژ ایمایی» نامیده است. بی‌تردید این طرح گامی است در جهت تدوین **نحو ایما شناختی** که در پرتو آن می‌توان به بررسی واحدهای بزرگ همنشینی پرداخت. در این مورد بویژه یک مسئله را نباید از نظر دور داشت: حتی در جایی که به نظر می‌رسد نوعی خودانگیختگی وجود دارد، باز هم فرهنگ و سنت و نظام و رمزگان و در نتیجه ایدئولوژی گزینش را محدود می‌سازند و فرهنگ تأثیر خود را بر جای می‌گذارد. در اینجا نشانه‌شناسی با ابزارهای ویژهٔ خود وارد عمل می‌شود و زبان طبیعت را به زبان فرهنگ و جامعه ترجمه می‌کند. اینکه دو طرف گفت‌وگو در چه فاصله‌ای از یکدیگر قرار می‌گیرند یا ساز و کار بوسه چگونه است و یا دو نفر چه مدت باید از هم دور بمانند تا یک خداحافظی ساده به وداعی نومیدانه تبدیل شود از جمله مسائلی است که در عرصهٔ حریم‌شناسی قرار می‌گیرند، و اگر این علم بتواند روابط قراردادی و معنی‌دار حاکم بر چنین مسائلی را کشف کند، در این صورت می‌توانیم جهان حرکات را **در مقام جهانی از نشانه‌ها** که سینما از آن نسخه‌برداری می‌کند درک کنیم.

نشانه‌شناسی سینما نباید به تدوین نظریه‌ای در باب شرایط نسخه‌برداری از خودانگیختگی طبیعی محدود شود. نشانه‌شناسی سینما در واقع عمدتاً به ایماشناسی متکی است و در چارچوب آن به بررسی امکانات نسخه‌برداری تصویری می‌پردازد و از این رهگذر مشخص می‌کند ایما و اشاره‌های سبک‌دارِ سینما چقدر از رمزگانهای ایماییِ موجود تخطی می‌کنند و یا آنها را تغییر می‌دهند. فیلم صامت ناگزیر باید ایماها و حرکات را بزرگتر از حد واقعی نشان دهد، حال آنکه به نظر می‌رسد در فیلمهای آنتونیونی از شدت آنها کاسته هم می‌شود. در هر دو حالت،

ایماشناسیِ تصنعی که حاصل ضرورتهای سبک‌شناختی است، بر عادات کسانی که پیام فیلم را درک می‌کنند چیزی می‌افزاید و در عین حال در رمزگانهای ایماییِ خود تغییر و تعدیل پدید می‌آورد. در اینجا با مبحث جالب توجهی در نشانه‌شناسی سینما روبه‌رو هستیم، و آن بررسیِ تغییرها و تبدیلهای عناصر رمزگانها و نیز مطالعهٔ مراحلی است که ایماها طی می‌کنند تا در نزد عموم شناخته شوند. البته در این بررسیها ما به ناچار در چرخهٔ تعیین و تشخیص رمزگانها گرفتار می‌شویم، و دیگر فیلم در نظرمان بازآفرینی معجزه‌آسای واقعیت جلوه نمی‌کند، بلکه همچون زبانی می‌نماید که به زبان از پیش موجود دیگری سخن می‌گوید، و این دو زبان از طریق نظامهای متشکل از قراردادها با هم در تعامل‌اند.

آنچه را اکنون می‌خواهم بگویم نیز به همین اندازه آشکار است. بررسی نشانه‌شناختی در سطح واحدهای ایمایی که صرفاً به صورت عناصر ارتباط سینمایی ظاهر شده‌اند اهمیت فراوان دارد، زیرا چنین عناصری دیگر قابل تجزیه نیستند.

۲. نقد نکتهٔ سوم. پازولینی می‌پذیرد که زبان سینما نیز دو سطح تجزیه دارد، و در عین حال اعتقاد دارد این سطوح تجزیه با سطوح تجزیهٔ زبان کلامی متناظر نیستند. او در این زمینه نظراتی ابراز می‌دارد که تحلیل آنها ضروری می‌نماید:

الف) کوچکترین واحدهای زبان سینمایی اشیاء واقعیی هستند که در یک قاب فیلم جای می‌گیرند.

ب) این واحدهای کمینه که صورتهایی از واقعیت هستند، «سینما واج»ها را پدید می‌آورند که معادل «واج»ها* در زبان کلامی هستند.

ج) سینما واجها به یکدیگر می‌پیوندند و واحدهایی بزرگتر را تشکیل می‌دهند و بدین ترتیب قاب تصویر به وجود می‌آید که می‌توان آن را معادل تکواژ در زبان کلامی پنداشت.

به نظر من اظهارات بالا را باید به صورت زیر تصحیح کرد:

الف) اشیای واقعیی که در یک قاب فیلم جای می‌گیرند همانها هستند که قبلاً آنها را واحدهای معناییِ تصویری نامیدیم و نشان دادیم که آنها عوامل

واقعیی نیستند که بی‌واسطه و به نفس خود حامل معنا باشند، بلکه معلول قرار داد هستند. هنگامی که شیئی را بازمی‌شناسیم، در حقیقت مدلولی را بر اساس رمزگانهای تصویری به یک پیکربندی دلالتگر نسبت می‌دهیم. از آنجا که پازولینی به یک شیءِ ظاهراً واقعی نقش دال را می‌دهد، در حقیقت، همان طور که ویتوریو سالتینی در سال گذشته بروشنی تشریح کرد، میان نشانه و دال و مدلول و مصداق تمایز قائل نمی‌شود؛ و اگر یک نکته باشد که نشانه‌شناسی هرگز با آن سرِ سازگاری نخواهد داشت، همانا جایگزین کردن مصداق با مدلول است.

ب) ولی واحدهایِ کمینه‌ای که مد نظر پازولینی هستند، معادل واجهای زبان گفتاری نیستند، زیرا چنانکه خواهیم دید واجها عناصری هستند که تکواژ به آنها تجزیه می‌شود (تکواژ واحدی است معنی‌دار، اما واج به تنهایی فاقد معنی است)، اما سینما واجهای پازولینی، یعنی تصاویر اشیاء، واحدهایی معنی‌دار هستند.

ج) واحدهای بزرگتر، یعنی قابهای تصویر، نیز معادل تکواژ در زبان کلامی نیستند. اینها، چنانکه متز نیز گفته است، بیشتر به یک «گفته»* شباهت دارند. برای مثال می‌توان گفت که یک قاب تصویر چنین معنایی را می‌رساند: «در اینجا معلمی بلندقد و موبور با عینکی بر چشم و لباسی راه‌راه دیده می‌شود که با ده دانش‌آموز به گفت وگو مشغول است و دانش‌آموزان دو نفر دو نفر بر روی نیمکتهای رنگ و رو رفته‌ای نشسته‌اند ...»

اما چرا نامگذاریهای پازولینی را نقد می‌کنیم؟ به این دلیل که یک رمزگان را یا می‌توانیم به عناصر سازنده‌اش تجزیه کنیم یا نمی‌توانیم. اگر رمزگان سینما، چنانکه متز اعتقاد دارد، قابل تجزیه نیست، تنها کافی است بپذیریم که سینما با تلفیق واحدهای تجزیه‌ناپذیر آغاز می‌شود ــ مثلاً یک نما از وجودی پیوسته و انگیخته* برخوردار است و قابل قیاس با واقعیتی است که بازآفرینی می‌کند. در این صورت برای یافتن رمزگانهای سینما باید در سطح واحدهای همنشینی بزرگ به کاوش دست بزنیم. اما اگر سینما زبانی خاص خود دارد (که به گمان من نظر پازولینی در این زمینه

منطقی می‌نماید)، در بررسی آن باید همان دقتی را به کار بریم که در بررسی دیگر رمزگانهای غیر زبانی به کار می‌بریم.

ازهمین رو پیش از اینکه به تشریح برخی مسائل نشانه‌شناختی بپردازم، لازم است به پژوهشهای لوئیس پریتو دربارهٔ سطوح تجزیهٔ رمزگانهای مختلف نگاهی بیندازیم.[۱۳]

بخش چهارم: سطوح تجزیهٔ رمزگان سینمایی

پرسش نهایی: آیا ممکن است رمزگانی با بیش از دو سطح تجزیه پدید آید؟ نخست باید دربارهٔ اصل صرفه‌جویی در کار ذهنی، که وجود سطوح دوگانهٔ زبان از آن منشأ می‌گیرد، اندکی بحث کنیم. به واسطهٔ وجود سطوح دوگانه در زبان کلامی، شمار اندکی از واحدهای کمینه (واجها*)، که به ذات خود فاقد معنی هستند، به هم می‌پیوندند و واحدهای معنی‌دار بی‌شماری پدید می‌آورند، که همان نشانه‌ها هستند.

اما یافتن یک سطح سوم تجزیه در یک زبان یا رمزگان چه نکته‌ای دربر دارد؟ شاید چنین سطحی برای ایجاد نوعی «دلالت اضافی» به کار آید (در اینجا دلالت اضافی را در قیاس با «بُعد اضافی» به کار برده‌ایم، بُعدی که افزون بر ابعادی است که در هندسهٔ اقلیدسی مطرح است) و از رهگذر آن تلفیق نشانه‌ها با یکدیگر امکان‌پذیر

---

۱۳. اکو در بخش سوم، نظرات لوئیس پریتو را، که در آثاری که در زیر می‌آوریم طرح و شرح شده‌اند، به اختصار بیان می‌کند و نمونه‌هایی از رمزگانهایی را شاهد مثال می‌آورد که سطوح تجزیه‌شان با هم متفاوت است. اکو توجه خود را به خُرده زبانها معطوف کرده است، یعنی به رمزگانهایی مانند نظام نشانه‌ایِ انتقال پیام به وسیلهٔ کشتیها، علائم راهنمایی و رانندگی، نظام شماره‌گذاری اتاقها در هتل و شماره‌های تلفن. افزون بر اینها رمزگانهایی مانند آهنگهای موسیقی و ورق‌بازی و درجات نظامی که سطوح تجزیه‌شان متغیر است نیز توجه او را به خود جلب کرده است. اکو در پایان با لحنی احتیاط‌امیز چنین نتیجه می‌گیرد: «این بدیلها را از آنجا مطرح کردم که بدانیم تشخیص سطوح تجزیهٔ رمزگانها به صورت انتزاعی تا چه حد دشوار است. اینکه بگوییم فلان رمزگان چند سطح تجزیه دارد و روابط سطوح آن را مشخص کنیم چندان اهمیتی ندارد، زیرا یک عنصر مشخص، بسته به اینکه چگونه به آن می‌نگریم، ممکن است در سطح اول یا سطح دوم ظاهر شود.»

آثار لوئیس پریتو، که در بالا از آنها سخن رفت، عبارت‌اند از:

"Messages et Sinaux", P. U. F. 1966. "Principes de noologie", Mouton, The Hague, 1964.

شود. در چنین وضعیتی نشانه‌هایی که دلالت اضافی را پدید می‌آورند وجودی مستقل دارند و رابطهٔ میان آنها و دلالت اضافی مانند رابطه‌ای است که میان اجزای کمینه و نشانه‌ها وجود دارد. به این ترتیب رمزگانی که سه‌سطح تجزیه دارد متشکل از واحدهای زیر خواهد بود: ۱) **اجزای کمینه**، که با یکدیگر تلفیق می‌شوند و نشانه‌ها را پدید می‌آورند، بی‌آنکه هر یک از اجزای کمینه بخشی از معنای نشانه را منتقل کند؛ ۲) **نشانه‌ها**، که از به هم پیوستن آنها سرانجام «عناصر همنشین» به وجود می‌آیند؛ ۳) **عناصر فرضی ایکس** که از ترکیب نشانه‌ها حاصل می‌آیند (در اینجا نیز هر یک از نشانه‌ها بخشی از معنای این عناصر فرضی را منتقل نمی‌کند). اجازه دهید از زبان کلامی مثالی شاهد بیاوریم. واژهٔ «شیر» را در نظر می‌گیریم که از سه واج «ش» و «ی» و «ر» تشکیل شده است. هر یک از عناصر آوایی این کلمه، مثلاً، «ش» یا «ر» بر جزئی از این حیوان دلالت ندارد. بر همین سیاق اگر در زبان کلامی بُعد دیگری وجود داشت که «دلالتی اضافی» پدید می‌آورد، هر یک از نشانه‌ها، در مقام یکی از اجزای سازندهٔ «دلالت اضافی»، بخش خاصی از این دلالت را پدید نمی‌آورد، بلکه مجموع نشانه‌ها بود که کل دلالت اضافی را خلق می‌کرد.

حال با این فرض که رمزگان سینمایی تنها رمزگانی است که از تجزیهٔ سه‌گانه برخوردار است به بحث خود ادامه می‌دهیم.

اینک بار دیگر به قاب تصویری که مدنظر پازولینی بود، نگاهی می‌افکنیم[۱۴]: معلمی در حال گفت‌وگو با شاگردان در کلاس درس. این قاب را در حالی در نظر بگیرید که در زمان حال از جریان زمانمند تصاویر متحرک جدا شده است و همچون عکسی ثابت در مقابل ما قرار دارد. در این صورت زنجیره‌ای رو به روی ماست که

---

۱۴. اکو هر قاب مستقل فیلم را تصویری تلقی می‌کند که دارای سطوح سه‌گانهٔ تجزیه است: جزء کمینهٔ تصویری، نشانهٔ تصویری، واحد معنایی تصویری. او توالی قابها را بُعد جدیدی، چه بسا با سطوح سه‌گانهٔ خاص خود، در نظر می‌گیرد. ولی می‌دانیم که بسیاری از حرکات و اشارات همزمان روی می‌دهند، و در نتیجه تحلیل آنها بسیار پیچیده خواهد بود. افزون بر این، اشارات لزوماً متحرک نیستند یا دست‌کم تحرکشان به صورتهای مختلف است. برای مثال پیداست که «چشمک‌زدن» از اشارات متحرک است، اما پوزخندی ثابت یا نگاهی اخم‌آلود را چگونه می‌توانیم متحرک بدانیم؟ لب بالایی بوگارت از آنجا معنای ایمایی خاصی را القا می‌کند که همیشه ثابت است.

می‌توانیم اجزای سازندهٔ آن را، در مقام واحدهای معنایی که همزمان با یکدیگر تلفیق شده‌اند، تشخیص دهیم. واحدهای معنایی، از قبیل «مردی موبور و بلندقامت که در اینجا ایستاده است.و لباسی راه‌راه بر تن دارد ...» را می‌توان در نهایت به نشانه‌های تصویری کوچکتری تجزیه کرد، مثلاً به چشم و بینی و سطح مربع شکل و جز اینها، که هر یک در متنِ واحد معنایی قابل تشخیص‌اند و از بار معنایی خاص خود برخوردارند، خواه معنای صریح و خواه تلویحی. این نشانه‌ها را در عرصهٔ رمزگان ادراکی می‌توان باز هم به اجزای بصری کوچکتری تجزیه کرد، اجزایی مانند «زوایا» و «انحناها» و «روابط موضوع و پسزمینه» و «تاریک و روشنها»، که در حقیقت اجزای کمینهٔ بصری هستند.

پیداست که لازم نیست برای بازشناختن یک عکس، در مقام یک واحد معناییِ قراردادی، به روش بالا آن را تجزیه کنیم (زیرا ویژگیهای دیگری وجود دارد که به ما کمک می‌کند واحد معنایی «معلم با شاگردان» را از واحد معناییِ دیگری مانند «پدری با تعداد زیادی از فرزندانش» تمیز دهیم. اما چنانکه پیش از این گفتیم عدم نیاز به تجزیهٔ یک عکس به کوچکترین اجزای سازنده‌اش و توصیف آن به صورت رقمی، به معنای نبودِ سطوح سه‌گانهٔ تجزیه نیست.

اگر بخواهیم دو سطح تجزیه را بنا بر سنت متداول زبان‌شناسان در قالب نمودار نشان دهیم باید از دو محور عمود بر هم سود جوییم (محور جانشینی و محور همنشینی).

اما شخصیتهای فیلم با عبور از عکس و رسیدن به قاب تصویر در مقام واحدی از یک زنجیرهٔ متحرک، ویژگی تازه‌ای کسب می‌کنند: «تصاویر» از طریق حرکت در زمان «ایماها» را پدید می‌آورند و آنگاه ایماها با آرایش خاصی «تکواژهای ایمایی» را می‌آفرینند. (البته سینما کمی پیچیده‌تر از این توصیفهاست.) در حقیقت ایماشناسی این سؤال را مطرح کرده است که آیا ایماها را، در مقام واحدهای حرکتیِ معنی‌دار (و اگر خوشایند شماست معادل تکواژ در زبان کلامی و قابل تشخیص در مقام **نشانه‌های ایمایی**)، می‌توان به اجزای کمینه‌شان تقسیم کرد؟ حتماً در نظر دارید که اجزای کمینهٔ ایمایی عناصری منقطع هستند و هر کدامشان بر بخشی از معنای یک ایما دلالت نمی‌کند؛ به بیان دیگر، شمار کثیری از واحدهای بی‌معنیِ حرکتی

می‌توانند واحدهای معنی‌دار متعددی پدید بیاورند. در حال حاضر ایماشناسی در تشخیص واحدهای منقطع زمان در زنجیرهٔ ایمایی با دشواری روبه‌روست، اما دوربین با چنین مشکلی مواجه نیست. دوربین ایماها را با دقت به تعدادی واحد منقطع، که به ذات خود فاقد معنای‌اند اما با توجه به سایر واحدهای منقطع از ارزش تمایزدهندگی برخوردارند، تجزیه می‌کند. هرگاه دو حرکت مشخصِ سر، مثلاً نشانه‌های «بله» و «خیر»، را به تعدادی عکس تجزیه کنیم، با وضعیتهای متفاوتی روبه‌رو می‌شویم که نمی‌توانیم تشخیص دهیم به کدام یک از دو ایمای «بله» و «خیر» تعلق دارند. برای مثال سر مردی را در حال چرخش به سمت راست در نظر بگیرید؛ این حرکت از یک سو می‌تواند جزء کمینهٔ یک ایمای «بله» باشد، زیرا هرگاه مرد بخواهد به فرد سمت راست خود بگوید «بله»، به دو حرکت تلفیقی نیاز دارد: نخست باید سرش را به سمت راست بچرخاند و سپس آن را پایین بیاورد (که در این صورت معنای «تکواژ ایمایی» چنین است: من به فرد سمت راست خودم می‌گویم «بله»)، از سوی دیگر این حرکت ممکن است جزء کمینهٔ ایمای «نه» باشد، که در این صورت باید با ایمای لرزاندنِ سر ترکیب شود. (ایمای لرزاندن سر معانی تلویحی متفاوتی دارد، که در این مورد «تکواژ ایمایی» به این مفهوم است: «من با لرزندان سر می‌گویم «نه»).

بدین ترتیب آشکار است که دوربین اجزای کمینهٔ ایمایی فاقد معنایی در اختیار ما قرار می‌دهد که هم می‌توانند در چارچوب یک عکس که فاقد بُعد زمان است مشاهده شوند، و هم می‌توانند در عرصهٔ تصاویر متحرک با هم ترکیب شوند و در هیئت ایما ظاهر گردند. ایماها نیز تکواژهای ایمایی را می‌سازند، که همان واحدهای معناییِ ایما شناختی یا عناصر همنشینیی هستند که می‌توانند بدون هیچ محدودیتی به یکدیگر افزوده شوند.

چنانچه بخواهیم این وضعیت را در یک نمودار نشان دهیم، دیگر نمی‌توانیم به محورهای دو بُعدی بسنده کنیم و ناگزیریم از محورهای سه بُعدی سود بجوییم. در واقع هنگامی که نشانه‌های تصویری با هم ترکیب می‌شوند و واحدهای معنایی را ایجاد می‌کنند و آنگاه در امتداد یک خط زمانی پیوسته در هیئت عکس ظاهر می‌شوند، همزمان و هماهنگ نوعی بُعد «در زمانی» پدید می‌آورند که بخشی از کل

حرکت در درون قاب تصویر را شامل می‌شود. این حرکتهای منفرد از طریق تلفیقِ در زمانی بُعد دیگری خلق می‌کنند که بر بُعد قبل عمود است و از واحدهای حرکتی معنی‌دار تشکیل شده است.

حال ببینیم قائل شدن سه سطح تجزیه برای سینما، اصولاً چه نکته‌ای در بر دارد؟

یک رمزگان از آنجا دارای سطوح تجزیه است که از رهگذر آن می‌تواند حداکثر عناصر تلفیق‌پذیر را با هم ترکیب کند و برای انتقال معنا در خدمت بگیرد. پس نقش سطوح تجزیه صرفه‌جویی است. اما در هنگام انتخاب عناصرِ تلفیق‌پذیر توان رمزگان کاستی می‌گیرد و هنگامی که پیام از رمزگان می‌گذرد و به مخاطب می‌رسد از غنای آن تنها اندکی انتقال می‌یابد. از همین رو کارآمدترین زبانها همواره در توصیف واقعیات نارسا می‌نماید ــ اگر جز این بود در عرصهٔ زبان چند معنایی به وجود نمی‌آمد. بنابراین همین که بر واقعیتی نامی می‌گذاریم، خواه در قالب زبان کلامی و خواه مثلاً در قالب رمزگان تجزیه‌ناپذیر و محدودی که در بازیها برای اشاره به چیزی به کار می‌رود، در هر حال آن واقعیت را بسیار تنزل داده‌ایم. اما این تاوانی است که در ایجاد ارتباط از پرداخت آن گریزی نداریم.

زبان شاعرانه با بهره‌جویی از ابهام نشانه‌ها می‌کوشد خواننده را به بازآفرینی غنای از دست رفتهٔ پیام وادارد. و این مهم را در کنار همگذاری چندین معنی در بافتی واحد جست و جو می‌کند.

از آنجا که ما به رمزگانهای تجزیه‌ناپذیر و یا حداکثر به رمزگانهای مبتنی بر تجزیهٔ دوگانه خو گرفته‌ایم، تجربهٔ رمزگانی با سه سطح تجزیه بی‌قرار و پریشانمان می‌سازد؛ و از همین روست که این رمزگان، در مقایسه با رمزگانهای دیگر، بیشتر محل تعابیر ناروا و تحریف قرار گرفته است. در مقام تشبیه می‌توانیم بگوییم که احساس ما در مواجهه با رمزگان سینمایی، با قهرمان دو بعدی داستان فلت لند، آنگاه که بُعد سوم را کشف کرد، قابل قیاس است.

حتی اگر در هر قاب تصویر تنها یک نشانهٔ ایمایی ظاهر می‌شد باز هم همین احساس به ما دست می‌داد. اما در عمل از رهگذر جریان «در زمانیِ» عکسها، شماری از اجزای کمینهٔ ایمایی در یک عکس واحد تلفیق می‌شوند و در امتداد قاب تصویر نشانه‌های بسیاری با هم ترکیب می‌گردند و زنجیره‌هایی مرکب از عناصر همنشین

ایجاد می‌کنند. غنای بافتاریِ حاصل آمده از این تلفیق، سینما را در مقایسه با زبان کلامی، از قدرت بیانیِ برتری برخوردار می‌سازد. در سینما، و نیز در واحدهای معناییِ تصویری، معانی مختلف در امتداد محور همنشینی در کنار هم قرار نمی‌گیرند، بلکه جملگی همزمان و یکجا پدیدار می‌شوند، و در نتیجهٔ تعامل آنها شبکهٔ گسترده‌ای از مفاهیم تلویحی خلق می‌گردد.

این نکته را نیز باید بیفزاییم که در سینما نمایش واقعیت، که از رهگذر سطوح سه‌گانهٔ تجزیهٔ بصری حاصل می‌آید، با صوت و صدا غنای بیشتری نیز می‌یابد. اما این دو عنصر به رَمزگان سینمایی مربوط نمی‌شوند، بلکه در قلمرو نشانه‌شناسی پیام سینمایی قرار می‌گیرند.

پس از این شرح مختصر دربارهٔ سطوح سه‌گانه می‌توانیم بحثمان را به پایان ببریم. اینک خود را با رمزگانی مواجه می‌بینیم که در چارچوب آن روند قراردادی شدن با چنان غنایی و فرآیند صوری شدن با چنان ظرافتی انجام می‌گیرد که در هیچ کجای دیگر سراغ نداریم. از دانستن اینکه زبانی تولید یافته است که واقعیت را احیا می‌کند بر خود می‌لرزیم. و بدین‌سان ماوراءالطبیعهٔ سینما متولد می‌شود.[۱۵]

---

۱۵. اکو در جای دیگری روشی را توصیف می‌کند که در آن نظام رقمی به نظام قیاسی تبدیل می‌شود: شماری از گزینه‌های دوتایی به یکدیگر می‌پیوندند و تصویر یکپارچه‌ای از جهان فراهم می‌آورند ــ این فرآیند با جهش از کمّی به کیفی در فلسفهٔ هگل قابل مقایسه است. در اینجا واقعاً با ماوراءالطبیعهٔ سینما سر و کار داریم.

سبک، دستور، سینما

بیل نیکولز

نویسندهٔ این مقاله دربارهٔ برخی مباحثی که در این مجموعه طرح و شرح شده‌اند به بررسی و اظهار نظر می‌پردازد و با بسیاری از فرضیات متز و اکو و وُلن و نویسندگان کایه دو سینما به مقابله برمی‌خیزد. نویسنده در این جستار از دو اثر بهرهٔ فراوان برده است: گامی به سوی بوم‌شناسی ذهن، اثر گریگوری بیتسون؛ و نظام و ساختار: مقالاتی در ارتباط و تبادل، اثر آنتونی ویلدن، این هر دو اثر برای نظامهای ارتباطی الگویی متفاوت با الگوی زبان کلامی در نظر گرفته‌اند. در بخش دومِ مقاله نویسنده کوشیده است برخی مفاهیمی را که در دو اثر بالا طرح شده‌اند در نقد فیلم به کار برد و از دو فیلم کلمنتین محبوب من و لینکلن جوان تحلیلهای تازه‌ای ارائه دهد ــ این دو فیلم محل توجه برخی نویسندگان نشانه‌شناس و ساختگرا قرار گرفته‌اند و تحلیلهای متفاوتی از آنها به دست داده شده است. این مقاله بیش از اینکه تلاشی باشد در جهت گشودن راهی نو در بررسی فیلم، کوششی است برای گشودن عرصه‌ای جدید که بتوانیم در آن به پژوهش دست بزنیم و با نظرات مبهمی که استفاده از زبان‌شناسی ساختگرا و نشانه‌شناسی را در بررسی سینما تأیید و تشویق می‌کند به مبارزه برخیزیم. این مقاله از یک نظر نتیجه‌گیریی است متواضعانه از مباحثی که در این گلچین طرح و شرح شده‌اند، و از نظر دیگر اثری است در همراهی با کسانی که می‌کوشند از ماهیت سینما به درکی تیزبینانه و ماده‌گرایانه راه برند و به سؤال

جهت بخش آندره بازَن، یعنی «سینما چیست؟» پاسخ گویند.

*

اجازه دهید سخن را با این شعار و جهت‌گیری آغاز کنم: «فیلم پیش از اینکه پدیده‌ای دستوری باشد، پدیده‌ای سبک‌شناختی است.» تبعات این فرض ساده مطلبی است که در اینجا قصد بررسی آن را دارم. در جریان بحث سه نکته را بروشنی در خواهیم یافت: یکی اینکه همهٔ نوشته‌هایی که با رنگ و لعابی از نشانه‌شناسی و ساختگرایی دربارهٔ سینما به تحلیل پرداخته‌اند فرضیه‌هایی نادرست و معرفت‌شناسیی کاذب را اساس کار قرار داده‌اند؛ دیگر اینکه زبان‌شناسی نمی‌تواند الگوی ممتاز «نظریهٔ فیلم» تلقی شود؛ و سرانجام اینکه از قضا منتقدانی که به دلیل گرایشهای رُمانتیک هنری و محافظه‌کاری سیاسی مطرود واقع می‌شوند (مانند وی. اف. پرکینز و اندرو ساریس)، چه‌بسا در مقایسه با نویسندگان به ظاهر انقلابی و در واقع صورتگرا که صحنه آرای مجادلات بسیاری در عرصهٔ نظریه و نقد فیلم بوده‌اند، در فراهم آوردن ابزارهای لازم برای ساختن و پرداختن نوعی نقد و نظریهٔ مارکسیستی در باب سینما، موضع بهتری اختیار کرده‌اند.

هدف نهاییِ ما از جهت‌گیریی که در آغاز از آن سخن گفتیم تلفیق آرای مارکس و فروید است. به بیان دیگر هدف این بحث تلفیق شخصیت فردی و سیاسی یا تلفیق زبانِ ضمیرِ ناخودآگاه و ساختار جامعه است، تا از رهگذر آن میان تحلیل بصری/ صوری و تحلیل علمی ـ ایدئولوژیک پیوند برقرار شود و این مدعا به اثبات برسد که تحلیل علمی ـ ایدئولوژیک را می‌توان و باید از تحلیل بصری/صوری اخذ کرد، نه از الگوی ممتاز زبان کلامی.

تحلیل بصری/صوری به ذات خود از دو جزء اصلی تشکیل شده است: سبک و روایت. و این هر دو جزء محل تلاقی نظامهای قیاسی و رقمی[1]، و نظام نشانه‌های

---

۱. این دو نظام بنیاد همهٔ نظامهای طبیعیِ ارتباط هستند. ارتباط قیاسی کمیتهای پیوسته را، که هیچ فاصلهٔ مشخصی میان آنها مشهود نیست، شامل می‌شود. در این نظام نفی مطلق یا انتخاب میان «این یا آن» وجود ندارد؛ همه چیز جنبهٔ «کم و بیش» دارد. برای مثال همهٔ اشاره‌های قراردادی نشده و آهنگ و وزن و بافت ارتباطی در این نظام قرار می‌گیرند. از سوی ←

انگیخته* و نظام نشانه‌های ناانگیخته* و به بیان دیگر محل تلاقی نشانه‌شناسی در مفهوم عام و نشانه‌شناسی در مقام شاخه‌ای از زبان‌شناسی هستند.[۲] همان طور که نمی‌توانیم حرکت سیارات را بر اساس نظریهٔ «زمین مرکزی» تبیین کنیم، بر اساس نظریه‌های صرفاً مبتنی بر نشانه‌های ناانگیخته نیز نمی‌توانیم به کفایت نظری دست یابیم. فیلم بنا به سرشت خود حاصل ترکیب دو شیوهٔ اساسی ارتباط است: قیاسی و رقمی. و اگر ما به دلخواه بر یکی تأکید کنیم کل ترکیب را در معرض نابودی قرار می‌دهیم؛ چنانکه نمی‌توانیم در سهم هر یک از اجزای سازندهٔ آب (هیدروژن و اکسیژن) تغییر دهیم، بی‌آنکه کل ترکیب را به نابودی بکشیم.

گریگوری بیتسون حادثه‌ای را توصیف می‌کند که برای یک بیمار روان گسیخته روی داده است. این حادثه را می‌توان مدلواره‌ای برای کنش و واکنشهایی در نظر گرفت که ارتباطهای رقمی و قیاسی را در درون یک واحد چند سطحیِ ارتباطی می‌گنجانند.

مدلوارهٔ بیتسون

مرد جوانی که بتازگی از بیماری روان گسیختگی حاد بهبود یافته بود، در هنگام عیادت مادرش از او، به وجد آمد و از سر شوق چنان او را در آغوش گرفت که مادر خشکش زد. مرد جوان دستهای خود را پس کشید،

← دیگر، ارتباط رقمی از عناصر منقطع و ناپیوسته و فاصله‌دار تشکیل می‌شود. در این نظام «نفی یا اثبات مطلق» جای «نفی یا اثبات نسبی» را می‌گیرد (در ارتباط از طریق زبان کلامی، معانی صریح از این نوع‌اند). در طبیعت، ارقام ابزار قیاس‌اند (در حقیقت ارقام در طبقات منطقی مرتبه‌ای پست‌تر دارند، اما در سازمان‌بندی از مرتبه‌ای بالاتر برخوردارند). در فرهنگ غرب ارتباطِ ابزاری معکوس شده است. در واقع این دو نظام در تقابل با هم قرار ندارند و نقش کلی ارقام ترسیم مرزهای درونی قیاس است ــ همان طور که کلیدهای خاموش / روشن یک ترموستات در چارچوب یک زنجیرهٔ حرارتی معین عمل می‌کنند، یا واجها به اختیار از یک پیوستار آوایی برگرفته می‌شوند. اگر از چشم‌اندازی گسترده‌تر به مسئله بنگریم، شاید بتوانیم ظهور فرهنگ را از درون طبیعت نتیجهٔ «ابداع ارتباط و تبادل رقمی» تعریف کنیم.

۲. برای توضیح بیشتر دربارهٔ این تمایز می‌توانید به دو کتاب زیر مراجعه کنید. این دو کتاب از همهٔ آثاری که در این زمینه به آنها اشاره کرده‌ام مفیدترند.

Anthony Wilden, *System and Structure* (London, Tovistock, 1972).

Gregory Batson, *Steps to an Ecology of Mind* (New York, Ballantine, 1927).

و مادرش از او پرسید: «دیگر مرا دوست نداری؟» جوان از شرم سرخ شد و مادر ادامه داد: «عزیزم، تو نباید این‌قدر زود دست و پای خودت را گم کنی و از بروز احساسات خود بترسی.» پس از این رویداد بیمار تنها چند دقیقهٔ دیگر توانست مادرش را تحمل کند و پس از رفتن مادر، به یکی از کارکنان بیمارستان حمله کرد، و به ناچار او را در بخش ویژه بستری کردند.[۳]

از این رویداد باز هم سخن خواهیم گفت، اما آنچه توجه بیتسون را به خود جلب کرده این است که مرد جوان فاقد ابزاری است که او را از قیود دوگانه‌ای که بافت ارتباطی ایجاد کرده است رهایی بخشد. ناتوانی در تشخیص سطوح مختلف ارتباطی یا طبقات منطقی (نک. شمارهٔ ۳۸) و عجز در کنار آمدن با تناقضهایی که پدید می‌آورند، از علائم روان گسیختگی است. نظریهٔ فیلم نیز به گمان من تا حد زیادی چنین علائمی را از خود بروز می‌دهد. نگرش غالب نظریه‌پردازان فیلم چنان آشکارا نادرست است که ردّ آن نیاز به استدلال ندارد، اما این نظریه‌پردازان جهل خود را غنیمت دانسته‌اند و در نتیجه از وحشتی که در تحول معرفت‌شناختی نهفته است رهایی جسته‌اند. اینان به دلیل اینکه در جامعه‌ای نشو و نما یافته‌اند که برای نگرش رقمی ارزش فراوان قائل است (به خاطر مقاصد ایدئولوژیک، یعنی استثمار در همهٔ اشکال آن)، حتی اگر به ظاهر در مقام ستیز با ارزشهای موجود اجتماعی برآیند، روشنفکرانی هستند که همچون کشیشان بلندمرتبه در تقویت ارزشهای موجود می‌کوشند و به همین دلیل به جای اهتمام در فهم آنچه برایشان نامعلوم است، سعی در پنهان داشتن نارساییهای معرفت‌شناختی خود دارند. از جمله پیامدهای قصور در فهم ارتباط تحلیلهایی است کلی و پندارگرایانه و با ظاهری درخشان، که گاه فرا ـ ارتباطی می‌نمایند؛ اما چیزی نیستند جز رنگ‌آمیزی روشنفکرانه که در آنها روش‌شناسی جای کارکرد را گرفته است.[۴]

---

۳. گریگوری بیتسون، گامی به سوی بوم‌شناسی ذهن، ص ۲۱۷.

۴. اینکه فردی ابزار تولید خود را آشکار کند و بگوید محصول فکریی که در خلق آن می‌کوشد از چه نوعی است، بی‌تردید کاری نادرست نیست. این کار اگر با تحلیلی ذاتاً رادیکال ←

شعاری که با آن سخن خود را آغاز کردیم برگرفته از مقاله‌ای است به قلم پیر پائولو پازولینی. بنا به استدلال او، فیلم در مقام تشبیه به شعر نزدیکتر است تا به نثر، و نمی‌توانیم آن را در قالب منطق نثر (دستور) بگنجانیم مگر اینکه با آن همان کنیم که پیروکروس با قربانیانش می‌کرد، یعنی همهٔ ویژگیهای بنیادین آن را که در الگوی زبان‌شناسی نمی‌گنجند حذف کنیم.[۵] معنا رسانیِ سینما از نوعی غیر منطقی است و به رؤیاها و یادآوری خاطرات شبیه است (کارهای ضمیر ناخودآگاه به مفهوم فرویدی آن)، زیرا اساس آن را تصاویر تشکیل می‌دهند. تصویر فیلم نیز مانند رؤیا فاقد زمان به معنای دستوری آن است و به استعاره‌ای می‌ماند که ادات تشبیه (کلماتی از قبیل «مانند» و «مثل») را از آن حذف کرده باشند؛ و نمی‌توانیم آن را بر اساس نظام ارتباطی رقمی تحلیل کنیم، زیرا فاقد مرزمندیهای این نوع ارتباط، یعنی وجوه دوگانهٔ «بلی / خیر» است. افزون بر این، تصاویر همواره نشانه‌هایی انگیخته هستند و میان آنها و مصادیقشان رابطهٔ شباهت برقرار است (نکته‌ای که بازن بر آن تأکید فراوان دارد). البته این سخن با نظر برخی نشانه‌شناسان، بویژه اومبرتو اکو، که اعتقاد دارند درک تصاویر نیازمند یادگیری است در تعارض است.[۶]

نشانه‌های انگیخته* با نشانه‌های زبان کلامی، که بنیادی ابزاری از نوع منطقی و دلبخواهی* دارند، به کلی متفاوت‌اند. ما در زبان دو واژهٔ «پیل» و «بیل» را به خاطر تمایز میان «پ» و «ب» از هم بازمی‌شناسیم، و تفاوت میان این دو واج* تفاوتی ناانگیخته* و دلبخواهی است (از همین رو آزمون جانشین‌سازی در زبان‌شناسی اهمیت فراوان دارد). اما تشخیص تصویر یک زن از یک مرد بر مبنای تفاوتهای انگیخته و غیر دلبخواهی صورت می‌گیرد، و این تفاوتها مبنایی قیاسی دارند که از

← تلفیق شود، گامی است ضروری در جهت تدوین نظریه‌ای واقعاً مارکسیستی در باب فیلم. اما اگر از این آشکارسازی چنان استفاده شود که معنای کلی یک تحلیل را در پشت ایدئولوژیی که ظاهراً با آن در تعارض است پنهان کند، تنها به رازآمیزگری بُعد تازه‌ای می‌بخشد.

۵. پیر پائولو پازولینی، مقالهٔ «سینمای شعر»، کایه دو سینما (به زبان انگلیسی)، شمارهٔ ۶، ص ۳۵ تا ۴۳.

۶. نک. مقالهٔ «سطوح تجزیهٔ رمزگان سینمایی». اثر دیگری که به همین موضوع پرداخته مقاله‌ای است به نام «نشانه‌شناسی و پیامهای بصری» در نشریهٔ زیر:
Communication (Paris, No. 15, 1970)

تصویر بصریی که در شبکیهٔ چشم تشکیل می‌شود منشأ می‌گیرد.[۷]

در نتیجه باید بگوییم فیلم فاقد سطوح دوگانهٔ تجزیه است، به این معنی که در فیلم با رمزگانی دلبخواهی که از واحدهایی استانده تشکیل شده باشد سر و کار نداریم. زبان کلامی، هم واحدهایی دلبخواهی (واجها) دارد که از ترکیب آنها واحدهای سطح دوم (تکواژها*) پدید می‌آیند، و هم دستوری دارد که ناظر بر فرآیند ترکیب تکواژها و تبدیل آنها به واحدهای بزرگتر مانند کلمه و عبارت و جمله است؛ اما سینما به کلی فاقد واحدهایی متناظر با واجهای زبان است. از همین رو برای آن فرهنگی از تکواژها نیز نمی‌توان متصور شد. سینما در عوض دارای زنجیره‌ای از تصاویر دائم‌التغییر است که از طریق نقطه‌گذاریهای سینمایی (مانند برش و همگذاری و محو و آشکار شدن تدریجی تصاویر) از هم جدا می‌شوند. سینما متشکل از عناصر همنشین (یا به قول اکو واحدهای معنایی) است، و ترکیب این عناصر از هیچ دستور یا رمزگان مشخصی پیروی نمی‌کند. از همین رو در زبان می‌توان جمله‌ای دستوری اما بی‌معنی ساخت (جمله‌ای که شاید نامتعارف باشد، اما به هیچ وجه غیر دستوری نیست)، حال آنکه در سینما نمی‌توان زنجیره‌ای ساخت که چنین اوصافی داشته باشد. پازولینی در این زمینه چنین می‌گوید:

> فیلمساز تصویر ـ نشانه (که همان تصویر از دیدگاه متز و پازولینی است) را از میان ماده‌ای بی‌شکل برمی‌گیرد و سپس آن را چنان در نظر می‌آورد که گویی در یک فرهنگ لغتِ متشکل از تصویر ـ نشانه‌ها (اشارات و ایماها، محیطها و موقعیتها، رؤیاها، خاطرات) جایگاه خاصی به آن اختصاصی داده شده است. او آنگاه باید همان کاری را بکند که نویسنده می‌کند، یعنی باید این تصویر ـ نشانهٔ صرفاً واژگانی را با بیان شخصی خود غنا ببخشد. فرق کار نویسنده و

---

۷. چنانکه خواهیم دید یکی از اشتباههای اکو در همین نکته است. اکو می‌گوید میان طرحی که از یک تصویر بصری در اختیار ما قرار می‌گیرد و شیءِ واقعی هیچ شباهتی وجود ندارد، و به بیان دیگر رابطه میان آنها رابطه‌ای قیاسی نیست؛ به این ترتیب او مصداق و جهان واقعی را یکی فرض می‌کند. آنچه او دربارهٔ ویژگیهای جهان واقعی می‌گوید درست است، اما نظرش دربارهٔ مصداق درست نیست. وجود طرحهای قیاسی در میدان دیدِ انسان از هر جای دیگری بدیهی‌تر است. تماس ما با یک شیءِ دور از مرکز میدان دید همواره باواسطهٔ محرکی که در میدان دید ما قرار دارد صورت می‌گیرد.

فیلمساز در این است که نویسنده در همان آغاز به ابداع هنری دست می‌زند، اما فیلمساز نخست باید به ابداع زبانی دست بزند و سپس به ابداع هنری.[۸]

فیلم را تنها در قالب اندیشه نماها* می‌توان بیان کرد. حق با متز است که می‌گوید سینما فاقد زبان است، اما در سینما نظام زبان نیز وجود ندارد، هرچه هست قراردادهای سینمایی است.[۹] متز برای کتمان این تمایز اساسی میان زبان کلامی و سینما و درپی یافتن نوعی نظام زبان و برای اثبات وجود نوعی رمزگان سینمایی[۱۰] که تابع محدودیتهای دستوری و کارکردهای زبانی است، از نظریه‌پردازان می‌خواهد که واحدهای دلبخواهی و منقطعِ رمزگان او را کشف کنند، یعنی همان کاری که او در زنجیره بزرگ همنشینی خود در مورد ساختار روایت انجام داده است. متز کوشیده است در مورد تصویر نیز چنین کند، به این معنی که تصویر را بنیادی ابزاری در نظر می‌گیرد و مدعی است که این بنیاد می‌تواند سطحی با دلالت صریح ایجاد کند؛ اما این کار تنها به قیمت انکار ماهیت بیانی تصویر میسر است.[۱۱]

پازولینی وجود سطوح تجزیه را در سینما انکار می‌کند، اما اکو، چنانکه خواهیم دید، می‌کوشد آنها را در قالب تصویر و یک نمای واحد (یعنی یک تصویر در گذر زمان) بگنجاند. متز بر آن است که سطوح تجزیهٔ سینما را در فراسوی تصویر، یعنی در ساختمان روایت، جای دهد. گام نخست او مستحکم می‌نماید. آیا تدوین، روشی برای تجزیه نیست که توان بیانی سینما را با ابعادی غول‌آسا افزایش می‌دهد؟ آیا تدوین همان محوری نیست که گنجاندن زبان‌شناسیِ ساختگرا را در نظریهٔ فیلم و

---

۸. پازولینی، مقالهٔ «سینمای شعر» همان، ص ۳۶.

۹. قراردادهای ناظر بر گونه‌های سینماییِ و کنش و موجهایی که هرازگاه در عرصهٔ سینما پدید می‌آید و قراردادهای روایی احتمالاً مهمترین قراردادها هستند.

۱۰. «رمزگان سینمایی» را با توجه به این نکته به کار می‌برم که متز میان رمزگانهای سینمایی و فیلمی تمایز قائل می‌شود. رمزگان سینمایی تنها به سینما تعلق دارد (رمزگانهای تدوین و مونتاژ)، رمزگان فیلمی بر حوزهٔ گسترده‌تری دلالت دارد (مثلاً بر رمزگانهای نورپردازی و لباس).

۱۱. متونی که من در اینجا از آنها نقل‌قول می‌کنم از آثار اولیهٔ متز هستند. متز بعداً بسیاری از نظرات خود را تغییر می‌دهد، اما از آنجا که او در جمع‌آوری آثار آغازین خود نکوشیده است، آنها به حیات خود ادامه می‌دهند و ما را همچنان به مبارزه فرا می‌خوانند.

تبیین روایتگری سینما را ممکن می‌سازد؟ به نظر من پاسخ به این پرسشها ساده و قطعی است: درست است که تدوین ناپیوستگی نوار تصاویر متحرک را سبب می‌شود، اما در فیلم نشانه‌ها برخلاف بنیاد معنارسانی زبان (واجها) به هیچ وجه دلبخواهی نیستند. قویترین دفاع متز از ادعای خود این سخن اوست: «فیلم از نماد (نشانه‌های انگیخته) سود می‌جوید، نه از نشانه (نشانه‌های دلبخواهی)، اما یکی از ویژگیهای نشانه‌شناسی فیلم **دقیقاً این است که به نمادها امکان می‌دهد همچون نشانه‌ها عمل کنند.**»[۱۲] (تأکید از من است.) اما چرا این ویژگی وجود دارد؟ به این دلیل که متز می‌خواهد از آزمایش فرضهایش خلاصی جوید. وقتی پای استدلال می‌لنگد و او با عدم کفایت نظری و خطای معرفت‌شناختی فرضهایش مواجه می‌شود، جز پناه بردن به سخنان دوگانه و بازی با کلمات چاره‌ای ندارد.

متز هرچه می‌کند نه تنها نمی‌تواند بن‌بستی را که با آن مواجه است فرو بشکند، که کار را بر خود سخت‌تر هم می‌کند. حتی برجسته‌ترین مقاله‌های او برای توجیه آشکارترین ضعف نظریه‌اش به خدمت گرفته شده‌اند. برای مثال، او در نقد درخشانی که بر نظرات ژان میتری نوشته است، از «جریان دلالت» یا «استقرای معنایی» که در هیچ کجا مستقر نیست (به قول خودش در هیچ یک از تصاویر نیست) و در عین حال در همه جا هست سخن می‌گوید. چرا متز می‌گوید دلالت در جای مشخصی قرار ندارد؟ زیرا اگر چنین باشد جایی جز تصویر برای آن متصور نیست، و در آن صورت بدیهی است که تصویر نمی‌تواند آن بنیاد خنثایی باشد که متز در جست و جوی آن است، بلکه معنای خاص خود را خواهد داشت. متز برای اثبات مدعای خود از یک فیلم وسترن شاهد مثال می‌آورد: «دلیجانی را می‌بینیم که از یک گذرگاه عبور می‌کند، پس از آن بر صخره‌های پیرامون گذرگاه گروهی از سرخپوستان را می‌بینیم که تنها به دلیجان نگاه می‌کنند. بی‌درنگ احساس هراس می‌کنیم و اندیشهٔ حملهٔ قریب‌الوقوع به سراغمان می‌آید. هرچند این اندیشه در هیچ یک از تصاویر فیلم گنجانده نشده است، اما در نتیجهٔ پدیده‌ای که بلا بالاش **جریان دلالت** می‌نامد و از طریق عناصر فیلم القا می‌شود، به تماشاگر انتقال می‌یابد. در اینجا قیاس تصویری به

12. Christian Metz, "Current Problems of Film Theory", *Screen*, Vol. 14, No. 1/2, pp. 89-101.

روایت تبدیل می‌شود.»[۱۳]

هراس از سرخپوستان نه حاصل اثیری نامحسوس است که از طریق تصاویر القا می‌شود، و نه محصول برشهایی است که در زنجیرهٔ تصاویر وجود دارد. این هراس از درون تصاویر، از درون ترکیب‌بندی و میزانسن به ما انتقال می‌یابد، زیرا بدیهی است که می‌توان از صحنه چنان فیلمبرداری کرد که سرخپوستان را افرادی نرمخو و حتی حامی سرنشینان دلیجان نشان دهد. هرگاه درک ما از صحنه جز این باشد، چه بسا بیانگر پیشداوری و حتی تمایلات نژادپرستانهٔ ما باشد؛ اما تلقی ما در هر حال چگونگی انتقال معنا در فیلم را بر ما آشکار نمی‌سازد. متز تنها با تلقی سطح «دلالت صریح» در مقام دستمایه‌ای بر تحلیل و تلقی سطح «دلالت تلویحی»، یا معنی در مقام انرژی، می‌تواند تردستی خود را پوشیده بدارد. او به جای اینکه زنجیرهٔ تصاویر متحرک را حاوی اطلاعاتی بداند که به روشی قیاسی و رقمی انتقال می‌یابند، ناگزیر است برای واقعی جلوه دادن اطلاعات رقمی داده‌های قیاسی را در پرده‌ای از رمز و راز فرو پوشاند.

متز در مقالهٔ «پیشنهادهای روش‌شناختی برای تحلیل فیلم»[۱۴] نیز تمایزهای جالب توجهی را برمی‌شمرد و مدعی می‌شود می‌توان به جای تمایز دال/مدلول از آنها سود جست ــ از جمله در آنجا که وُلن مدعی می‌شود در آثار فورد و هاوکس در فراسوی سبک و تنها در سطح محتوا، درونمایه‌هایی معنایی تشخیص داده است. با وجود این، پیشنهاد بنیادین متز این است که مدلولهای دارایِ معنای اجتماعی، یعنی همان که برخی محتوا می‌نامندش، را تنها می‌توان در میان دالهای سینمایی یافت که به خدمت فیلم درمی‌آیند. افزون بر این، متز اعتقاد دارد که این دالها ممکن است در میان دالهای سطح دوم سینمایی، یعنی سطح مفاهیم تلویحی، وجود داشته باشند.

هرچند متز سطح دلالت صریح دالهای سینمایی را ضرورتاً از موقعیتی برتر برخوردار نمی‌داند، اما آنها را بنیادی‌تر به شمار می‌آورد. ولی مدلولهای این دالها صرفاً تصریحی هستند و دلالتی روایتی پدید می‌آورند، و در نتیجه برای تمایلات

---

۱۳. همان، ص ۴۴.

14. Christian Metz, "Methodological Propositions for the Analysis of Film", *Screen*, Vol. 14, No. 1/2, pp. 89-101.

صورتگرایانهٔ متز سکویی مناسب به شمار می‌آیند. برای مثال، مدلولِ دالهایِ مونتاژ متناوب چیزی نیست جز «همزمانی»[۱۵]. مسائل انسانیی که یک فیلم ممکن است به آنها اشاره کند، تنها در سطح مفاهیم تلویحی نمود پیدا می‌کنند، حال آنکه این نشانه، یعنی مونتاژ متناوب، دال مدلولی واقع می‌شود که «بر ما نکاتی را دربارهٔ سبک فیلمساز آشکار می‌کند[۱۶]، و اینها نکاتی هستند که متز دربارهٔ آنها توضیحی نمی‌دهد. بنابراین، سبک به کیکی می‌ماند که هم می‌توان آن را خورد و هم به حال خود رهایش کرد، که اغلب مورد دوم صادق است.

به این ترتیب مقالهٔ متز به راهبرد جدیدی تبدیل می‌شود که او از رهگذر آن می‌کوشد در هیئت توضیحاتی روش‌شناختی برتری بُعد معانی صریح و الگوی زبان‌شناختی را تحکیم بخشد. اما همین که بنیاد خنثایِ تصاویر قیاسی را از متز بگیریم، تمایز میان دلالتهای تصریحی و تلویحی، به آن مفهوم که مد نظر اوست، مخدوش می‌شود. شکلِ دلالت صریح چیزی است که ساخته می‌شود (یا به گفتهٔ پازولینی ابداع می‌شود)، اما آنچه متز از گفتن آن سر باز می‌زند این است که، بنابراین، هیچ دلالت صریحی جدای از دلالت تلویحی وجود ندارد؛ و تمایز میان این دو نوع دلالت در سینما، برخلاف زبان، بی‌معناست.

اومبرتو اکو برخلاف متز و پیروانش با جدیت فراوان از آرای پازولینی نکات بسیاری را به وام گرفته و حتی کوشیده است از او نیز در مخالفت با اسطورهٔ نسخه‌برداری ماشینی، که در نزد متز و بازن و آیزنشتاین بسیار گرامی می‌نماید، فراتر رود.[۱۷] اکو بر رمزگانهایی تأکید می‌کند که در چارچوب نشانهٔ تصویری قرار می‌گیرند، یعنی عرصه‌ای که متز از آن بی‌توجه گذشته است، و آنچه از آن توجه

---

۱۵. استفاده از کلمهٔ «سطح» شاید باعث خلط مطلب شود، زیرا این واژه در اینجا با همان معنایی به کار نمی‌رود که در بحث دربارهٔ طبقه‌بندی منطقی در ارتباطات و وجود بیش از یک سطح در تبادل اطلاعات، از آن مراد می‌شود. سطوح در نظر متز از مقولات دلبخواهی تحلیلگرند که میان آنها و چارچوبها و بافتها و تناقضها هیچ رابطه‌ای وجود ندارد.

۱۶. متز، همان منبع، یادداشت ۱۴، ص ۹۷.

۱۷. در این عرصه بازَن و آیزنشتاین چندان از هم دور نیستند. هر دو قبول دارند که تصویر واقعیت را نمایش می‌دهد: بازن برای تجلیل واقعیت (ایدئولوژی) به جای «ایمان به تصویر» تأثیر آن را ارج می‌نهد؛ اما آیزنشتاین در پاسخ به ندای سوسیالیسم که خواهان تغییر واقعیت است، سبک را تکریم می‌کند.

پازولینی را به خود جلب کرده است به سبک مربوط می‌شود نه به رمزگان. اکو در بررسی رمزگانها تا آنجا پیش می‌رود که ده رمزگان را که در تصویر دخیل هستند برمی‌شمرد. این رمزگانها همگی مفهوم سادهٔ نسخه‌برداری و رابطهٔ ذات‌شناختی را مخدوش می‌کنند. رمزگانهایِ مورد نظر اکو گسترهٔ وسیعی را دربر می‌گیرند، از رمزگانهای شناسایی و ادراک گرفته تا رمزگانهای قویاً فرهنگیِ شمایل نگاشتی و ذوقی و احساسی. این رمزگانهای ده‌گانه در اثری که من از اکو مطالعه کرده‌ام (ارزیابی ساختار، میلان، ۱۹۶۸)[۱۸] به تفصیل طرح و شرح نشده‌اند، اما چنین می‌نماید که هدف اصلی او این است که ثابت کند «نسخه‌برداری ماشینی» یکسره موهوم است و معنای تصاویر خودبه‌خود روشن نیست، بلکه درک آن مستلزم یادگیری است و در تصویر نیز نوعی نظام رمزگانی (که به گمان من قراردادی شده اصطلاح مناسبتری می‌نماید)[۱۹] در امر دلالت دخیل است. اکو ثابت می‌کند که ابزارهای نشانه‌شناختی در حقیقت با نظامهایِ ارتباطی غیر زبانی مرتبطند: این پدیده‌ها را می‌توان «نوعی زبان» در نظر گرفت (البته نه زبان کلامی، و این نکته‌ای است که اکو نیز بدرستی درنیافته است).

نکتهٔ دیگری که بسیار جالب توجه می‌نماید این است که او فرایافت سطوح تجزیهٔ سینمایی را نه در عرصهٔ روایت، که در عرصهٔ تصویر مطرح می‌کند. بنا به استدلال او ادراک بصری از طریق رمزگانی رقمی حاصل می‌آید ــ چنانکه ادراک زبان کلامی نیز بر اساس چنین رمزگانی صورت می‌گیرد. به عقیدهٔ اکو **واحدهای کمینهٔ تصویری** (کوچکترین واحدهای رمزگان تصویری، مانند خطوط و عوامل متمایزکنندهٔ رنگها و سایه‌ها، که مانند واجهای زبان به تنهایی فاقد معنی هستند) با هم

---

۱۸. بخشهایی از این کتاب اکو در نشریهٔ سینماتیکس، شمارهٔ ۱، لندن (ژانویهٔ ۱۹۹۰) به زبان انگلیسی ترجمه شده است، از جمله «سطوح تجزیهٔ رمزگان سینمایی»، و اثر دیگری در همین باره به زبان فرانسه در نشریهٔ کامیونیکاسیون، شمارهٔ ۱۵ (پاریس ۱۹۹۷۰) با عنوان «نشانه‌شناسی و پیامهای بصری» به چاپ رسیده است.

۱۹. چنانکه اکو خود نیز می‌گوید «بی‌تردید رمزگانهای تصویری در مقایسه با رمزگانهای زبان کلامی ضعیفتر و ناپایدارترند و تنها به گروههای خاص و گاه حتی به انتخاب یک فرد محدود می‌شوند (که نظر پازولینی نیز همین است). در این رمزگانها متغیرهای اختیاری بر مشخصه‌های واقعاً معتبر تسلط دارند.» سینماتیکس، شمارهٔ ۱، ص ۶.

ترکیب می‌شوند و **نشانه‌های تصویری** را پدید می‌آورند. نشانه‌های تصویری واحدهای کمینهٔ شناسایی هستند، مانند چشم و درخت و کفش. واحدهای کمینه و نشانه‌های تصویری اولین و دومین سطوح تجزیهٔ رمزگان سینمایی را تشکیل می‌دهند ــ چنانکه در زبان واجها و تکواژها سطوح اول و دوم تجزیه را پدید می‌آورند. از این واحدها می‌توان در خلق مفاهیم پیچیده‌تر سود جست. نشانه‌های تصویری در چارچوب یک قاب تصویر با هم ترکیب می‌شوند و واحدهای معنایی را پدید می‌آورند ــ هر واحد معنایی مرکب از چندین نشانه است، که می‌توان آن را با «گفته»* در زبان کلامی مقایسه کرد.[۲۰] به این ترتیب هر نمای فیلم معادل یک واژهٔ زبان نیست، بلکه حداقل معادل یک جمله است.

اکو از این هم فراتر می‌رود و از سطح سوم تجزیه سخن به میان می‌آورد. او این بار کار را با نشانه‌های تصویری آغاز می‌کند، که خود از اجزای کمینه پدید آمده‌اند. سطح سوم، سطوح اول و دوم را دربر می‌گیرد و نوعی دلالت اضافی در رمزگان سینمایی خلق می‌کند. نشانه‌های تصویری در مقام واحدهای بنیادین سطح سوم اجزای کمینهٔ ایماها و اشاره‌ها را پدید می‌آورند. به بیان دیگر این نشانه‌ها واحدهای بنیادین حرکت هستند، بی‌آنکه به ذات خود دلالت یا معنایی داشته باشند. آنها علائمی منقطع، ولی بی‌معنی هستند که در یک زنجیرهٔ متحرک با سرعت ۲۴ قاب در ثانیه قرار گرفته‌اند: ما از دیدن یک تصویر (مثلاً یک سر) در یک قاب، درنمی‌یابیم که آیا مثلاً آن سر به طرف بالا حرکت می‌کند یا پایین. اجزای کمینهٔ ایمایی با هم ترکیب می‌شوند، اما نه در یک قاب، بلکه در لابه‌لای قابها و به سخن دیگر در جریان گذرای تصویرِ متحرک، و از این رهگذر **نشانه‌های ایمایی** را به وجود می‌آورند. این نشانه‌ها به هم می‌پیوندند و **تکواژهای ایمایی** یا **واحدهای معنایی** را به وجود می‌آورند ــ هر واحد معنایی گفتهٔ پیچیده‌ای است که از تعدادی حرکت یا نشانهٔ ایمایی ساخته شده است.

به این ترتیب فیلم زنجیره‌ای از زندگی واقعی یا تجربهٔ ادراکی را قطعه‌قطعه می‌کند و به صورت واحدهای منقطعِ نوعی زبانِ متشکل از سه سطح تجزیه درمی‌آورد. این زبان در مقایسه با زبانهایی که تنها دو سطح تجزیه دارند (مانند زبان

---

۲۰. «بنابراین، واحدهای معنایی را، با توجه به نشانه‌هایی که شناسایی را ممکن می‌کنند، باید نوعی اندیشه‌نما در نظر گرفت.» همان جا.

کلامی) بسیار غنی‌تر است و در پرتو همین غناست که واقعیت نماییِ سینما پدید می‌آید؛ و از این توهم مابعدالطبیعه سینما قدم به عرصهٔ وجود می‌گذارد.

به نظر من کار اکو در زمینهٔ تصویر بسیار اهمیت دارد. نکته‌ای که باید به آن توجه کنیم این است که اکو می‌گوید تجزیه‌های سه‌گانه در متنِ یک برداشت واحد پدید می‌آیند و وجودشان به تدوین بستگی ندارد؛ افزون بر این، دلالتهای صریح و تلویحی هر دو همزمان پدیدار می‌شوند و تمایز میان آنها بی‌معنی جلوه می‌کند؛ و سرانجام اینکه حرکت در بُعد زمان بنیاد روایت را تشکیل نمی‌دهد. اکو برای اینکه غنای ارتباطی فیلم را تبیین کند به سطح سوم تجزیه توسل جسته است. غنای ارتباطی فیلم مسئله‌ای است که در آن تردید نمی‌توان کرد، اما وجود سطوح سه‌گانهٔ تجزیه محل تردید است. در هر حال تلاش اکو در این عرصه دست‌کم نشان می‌دهد که متز به قصد انطباق سینما با الگوی موهوم خود آن را به ناتوانی محکوم ساخته است.

حال تنها مسئله‌ای که باقی می‌ماند، بررسی ادعای دیگر اکوست دایر بر اینکه همهٔ ارتباطات انسان از ماهیتی رقمی برخوردارند:

> ... امروز می‌توانیم طبیعی‌ترین پدیده‌ها را که از نظر روابطشان کاملاً قیاسی می‌نمایند، به فرآیندهایی رقمی تحویل کنیم ــ ادراک هم از جمله همین پدیده‌هاست. آن چارچوب ساختاریی که بی‌درنگ و به نحوی سحرآمیز در دو شیءِ متفاوت پدیدار می‌شود، از نوع تشابهات قیاسیی که تجزیهٔ رقمی را مخدوش می‌سازد نیست؛ این را هم می‌توان بر حسب گزینه‌های نظام دو دویی توضیح داد.[۲۱]

من با این سخن اکو که تشابه قیاسی مخلّ تجزیهٔ رقمی نیست توافق کامل دارم (این نظر با آنچه متز «جریان چرخشی» می‌نامد کاملاً در تعارض است). ولی من در عین حال با این نظر اکو که قیاس را می‌توان به رقم فروکاست کاملاً مخالف هستم. (برای آگاهی از طرز کار نظام عصبی انسان از جمله می‌توان به کتاب نظام و ساختار، اثر

---

۲۱. همان جا.

ویلدن، ص ۱۶۱ ـ ۱۵۷ مراجعه کرد.) از آنجا که سطوح سه‌گانهٔ رمزگان سینمایی بر همین نظر اکو بنیاد می‌گیرد، با فرا یافت تجربهٔ سه‌گانه نیز نمی‌توانم موافق باشم.

برخی از بهترین دلایلی که اثبات می‌کنند فرآیندی همچون ادراک متکی بر گزینه‌های نظام دو دویی نیست در کتاب ادراک جهان بصری، اثر گیبسون گرد آورده شده‌اند.[۲۲] گیبسون آنجا که به تفصیل دربارهٔ ادراک عمق و حرکت، و ثابت و مورب به نظر رسیدن شکلها بحث می‌کند، در عین حال که تأیید می‌کند عواملی مانند پرسپکتیو خطی و اندازه‌های آشنا و تداخل، که از دیر بازشناخته شده‌اند و با نظام رقمی قابل توجیه‌اند، در ادراک بصری نقش مؤثری دارند، اما از عوامل دیگری که در شناسایی دخیل‌اند و یکسره قیاسی هستند نیز سخن به میان می‌آورد. برای مثال گرادیان‌های عمق را در نظر می‌گیریم. گیبسون می‌گوید از آنجا که نقاط متساوی‌الفاصله بر روی یک سطح هرچه در فاصلهٔ دورتری از ما قرار داشته باشند در شبکیهٔ چشم به هم نزدیکتر می‌شوند، این وضعیت از جمله گرادیان‌هایی است که تراکم بافت را نشان می‌دهد، و تراکم بافت عاملی است که ادراک عمق را موجب می‌شود. گرادیان‌ها به فرآیندهای قیاسی اختصاص دارند و اغلب در انتقال اطلاعات جایگزین علائم رقمی می‌شوند. برای مثال در نقاشیِ رنسانس برای نشان دادن عمق لزوماً از دو خط که در نقطه‌ای ناپیدا یکدیگر را قطع می‌کنند استفاده نمی‌شد. استفاده از چنین خطوطی ممکن است حاصل تأثیر جانبی و اجتناب‌ناپذیر الگوریتمی باشد که گرادیانِ بافتیی تولید می‌کند که مختصات طولی آن با مجذور فاصله نسبت معکوس دارند.

بیتسون در مقالهٔ «سبک و زیبایی و اطلاعات در هنر بدوی» دربارهٔ این نکته بیشتر بحث می‌کند. او به اثری از آدالبرت آمز اشاره می‌کند که در آن نویسنده نشان می‌دهد که «درک بصریِ سه بُعدی از طریق فرآیندهایی حاصل می‌آید که با فرضهای ریاضی بنیادِ ادراک در ارتباط‌اند، و ما آنها را ناخودآگاهانه به کار می‌بریم.»[۲۳] بیتسون در ادامهٔ بحث می‌گوید سبک نیز «با آن سطوحی از ذهن پیوند دارد که از همان فرآیندهای

---

22. James Jerom Gibson, *The Perception of the Visual World*, (Boston, Houghton Mifflin, 1950).

۲۳. بیتسون، گامی به سوی بوم‌شناسی ذهن، ص ۱۳۵.

مورد اشارهٔ آمز تأثیر می‌پذیرند.» سبک بر اساس الگوریتم دقیقی عمل می‌کند، اما این الگوریتم «به نحوی رمزگانی و سازماندهی شده است که با الگوریتم زبان به کلی متفاوت است.»[۲۴] به نظر بیتسون هنر عبارت است از انواع ناخودآگاهی و پیوند آنها با پیامهای خودآگاهانه. برای مثال «گفت وگوهای ما همیشه با مجموعه‌ای از علائم ایمایی نیمه‌اختیاری و اشارات اختیاری همراه است و همین ایما و اشاره‌ها هستند که پیام زبانی (مثلاً جملهٔ دوستت دارم) را از غنا و اعتبار بیشتری برخوردار می‌کنند.»[۲۵]

این یافته‌ها که دیگران نیز تأییدشان کرده‌اند، چنانکه از پژوهشهای بیتسون دربارهٔ رابطهٔ بیماران روان گسیخته با محیط و اطرافیانشان و طبقه‌بندی منطقی در امر ارتباط برمی‌آید، به نتایجی منجر می‌شوند که فرضیه‌های اکو را سخت محل تردید قرار می‌دهند. سطوح تجزیهٔ مورد نظر اکو امکان ندارد به وجود آیند، زیرا در عرصهٔ تصاویر هیچ عنصری که همیشه و همه جا بی‌معنی باشد وجود ندارد و نیز از عناصر واقعاً دلبخواهی هم اثری در میان نیست. اجزای کمینهٔ اکو ممکن است معنایی ذاتی نداشته باشند، اما قابل طبقه‌بندی هم نیستند: اجزای کمینه نمی‌توانند الفبایی را تشکیل دهند که از ترکیب آنها واحدهای بزرگتر ساخته شوند، زیرا هیچ تفاوت مشخصی میان آنها (مثلاً میان این سایه با آن سایه) وجود ندارد و از خنثی شدن تفاوتها نیز نمی‌توان سخن به میان آورد. حتی اجزای کمینهٔ غیر دلالی که در واحدهای بزرگتر متظاهر می‌شوند، مثلاً نورپردازی و زاویهٔ دوربین، نیز در پرتو سبکْ معنی پیدا می‌کنند. ادعای اکو در حقیقت با آنچه شبهات زنون القاء می‌کند تفاوت چندانی ندارد، زیرا تجزیهٔ تصاویر هیچگاه بنیادی خنثی برای نشانه‌های سینمایی فراهم نمی‌آورد؛ و این نکته را نباید فراموش کنیم که زنون از آنجا می‌کوشید قیاس را به رقم تبدیل کند که بر آن بود واقعیت تغییر و حرکت را یکسره انکار کند.[۲۶]

---

۲۴. همان، ص ۱۳۹. ۲۵. همان، ص ۱۳۷.

۲۶. زنون در زمرهٔ نخستین کسانی بود که انجام این تبدیل را وجههٔ همت خود ساخت (هرچند بی‌تردید آخرین نفر نبود). این تبدیل که در ایدئولوژی سرمایه‌داری حاوی مفاهیم تلویحی سترگی است، بقای خود را مرهون مرزها و نیز «انسجام» واحدهایی است که از نگرش رقمی برگرفته شده است: «متصف پنداشتن اندیشه‌های ایستا به صفت مطلق و نه به ←

البته اکو تنها کسی نیست که چنین اشتباه بزرگی مرتکب شده و تقابلهای دوگانه و نظام دو دویی را در جایی به کار برده است که به آنها تعلق ندارد. پیتر ولن در کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما به خاطر تعصب ورزیدن در نظریهٔ ساختگرایی بر همین خطا رفته است. برایان هندرسون در مقالهٔ «نقد ساختگرایی سینما، بخش ۱»[۲۷] بدرستی بر ناسازگاری میان آرای وُلن و لوی ـ اشتراوس، که ولن نظرات او را الگوی کار خود قرار داده است، انگشت می‌گذارد. در نظریهٔ مؤلف، که ولن از پیروان جدی آن است، مؤلف اهمیت بنیادین دارد، حال آنکه لوی ـ اشتراوس همواره اهمیت خالقان اساطیر را انکار کرده است. هندرسون در عین حال با این نظر که دلالت در فیلم از مجموعه تقابلهای دوگانه منشأ می‌گیرد نظر ناموافق نشان نمی‌دهد. لوی ـ اشتراوس، و ظاهراً وُلن و هندرسون نیز، بر این عقیده‌اند که فرا یافت تقابلهای دوگانه، در مقام مقوله‌ای ابدی در ساختمان ذهن انسان، از این عقیدهٔ فراگیر منشأ می‌گیرد که همهٔ زبانها را می‌توان به شمار نسبتاً اندکی از تقابلهایی که میان ویژگیهای ممیز واجها وجود دارد فروکاست.

اما پیروان این نظر از تفاوت بنیادینی که میان واجهای زبان و عناصر کمینهٔ اسطوره (که با واحدهای معنایی در فیلم از نظر اکو و واحدهای سبک در نظر پازولینی قابل قیاس‌اند) وجود دارد غافل مانده‌اند. عناصر کمینهٔ اسطوره‌ها همیشه معنی‌دار هستند، زیرا در یک بافت مشخص ظهور می‌کنند. این عناصر نمی‌توانند خنثی باشند. ویلدن در این زمینه می‌گوید: «اشتباه است اگر تصور کنیم که نظام واجهای زبان که نظامی بافت ـ آزاد است، یعنی هر یک از اعضایش صرف‌نظر از بافتی که در آن قرار می‌گیرند اطلاعات آواییِ مشخصی را حمل می‌کنند، با اسطوره

← صفت نسبی و گذرا، وسوسه‌ای است که بسیاری از متفکران غرب در مقابل آن تاب و توان از دست می‌دهند. وضوح خیره‌کنندهٔ چنین اندیشه‌هایی ذهن را می‌فریبد و ما را به این نتیجه می‌رساند که تغییر و تحول معلول ثانویه و ناچیز تعاملهای پدیده‌های واقعی است. مفاهیم لایتغیر آرام‌بخشهایی را می‌مانند که برای روشنفکران بسیار مؤثر افتاده‌اند.» این قطعه را از کتاب زیر نقل کردیم:

Lancelot Law White, *The Unconscious Before Freud* (Garden City, Anchor Books, 1962, p. 42)

27. Henderson, *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 1, p. 25.

همساخت است؛ زیرا اسطوره نظامی است که از بافت خود جدایی‌ناپذیر است.»[۲۸] اسطوره مجموعه‌ای خنثی نیست، بلکه در بافتی مادی، که همان واقعیت اجتماعی انسان است، ظهور می‌کند. ویلدن سرانجام چنین نتیجه می‌گیرد: «خدمتی که اسطوره به سازمان اجتماعی می‌کند ساده و بی‌پیرایه نیست، اسطوره در جهت منطقی جلوه دادن صورت خاصی از سازمان اجتماعی عمل می‌کند.»[۲۹]

پژوهشهای لوی ـ اشتراوس و وُلن و تا حد کمتری هندرسون، هر یک در حد خود نوعی اسطوره‌شناسی شاعرانه است که نه تنها دربارهٔ ساختار اسطوره یا فیلم و یا ذهن، بلکه دربارهٔ ساختار ایدئولوژی نیز بر دانش ما می‌افزاید. در این آثار بار دیگر شاهد روی‌گرداندن از نگرش قیاسی و روی آوردن به نگرش رقمی هستیم. ویلدن بروشنی نشان می‌دهد که لوی ـ اشتراوس چگونه در تحلیل خود از اسطورهٔ اودیپ، با گنجاندن انواع مختلف ارتباط در یک سطح تقابل، از روش رقمی سود جسته است. این روش برای رسیدن به نتایج مورد نظر باید بافت اسطوره و سطوح مختلف آن را انکار کند، زیرا اگر جز این کند باید به این سؤال پاسخ گوید که این سطوح چگونه سازمان می‌یابند و کنترل می‌شوند؛ و به بیان دیگر کدام جزءِ این نظام اجزای دیگر را (در عرصهٔ ایدئولوژی و تاریخ) به خدمت می‌گیرد. در جامعهٔ ما روش رقمی (که برای ارزش مبادله‌ای اهمیتی حیاتی دارد) روش قیاسی را به خدمت گرفته است، و این پدیده‌ای است که سایهٔ سنگین خود را بر آثار لوی ـ اشتراوس و ولن و دیگران افکنده است. تدوین نظریه‌ای برای طبقه‌بندی منطقی در امر ارتباط و نظریه‌ای برای بافت و حدود و ثغور آن، ابزاری لازم (اما نه کافی) برای مقابله با بهره‌کشی و نیز مقابله با منطقی جلوه دادن آن است. بسی افسوس که آن نوع ساختگرایی که لوی ـ اشتراوس بنیاد گذاشته از پدید آوردن چنین ابزاری ناتوان مانده است.

بدین ترتیب نتیجه‌گیریهای وُلن محل تردید بسیار است. بنا به استدلال او در آثار فورد میان عناصر زیر تقابل وجود دارد: باغ/جنگل، خیش/خنجر، صحرانشینی/شهرنشینی، حاکمیت فرهمندانه/حاکمیت عقلانی و قانونی، و جز اینها. ولن این تقابلها را «تضاد اصلی»یی می‌داند که در همهٔ آثار فورد به چشم می‌خورد. چرا؟ البته

---

28. Anthony Wilden, *System and Structure*, p. 8.

۲۹. همان، ص ۱۰.

نه به این دلیل که ولن وجود آن را به اثبات رسانده است، بلکه به این دلیل که هنری ناش اسمیت آنها را بسیار مهم می‌داند. ولن روش لوی ـ اشتراوس را مُثله می‌کند و از نشان دادن مجموعه روابطی که این وجوه متقابل را ایجاد می‌کنند عاجز می‌ماند و تنها به تأیید این مقوله‌ها بسنده می‌کند. او سپس به ارزیابی زیباشناختی دست می‌زند و فورد را در جایگاهی برتر از هاوکس می‌نشاند. چراکه اعتقاد دارد در آثار فورد روابط میان عناصر متضاد متغیر است و غنای بیشتری دارد. اما او به جای اینکه بکوشد از رهگذر تحلیل خود به اصلی تبیینی دست یابد تنها به ساختن ابزاری تجویزی که در روشی تحلیلی به کار می‌آید بسنده می‌کند.

اما وُلن از شرح دیدگاه خود نیز عاجز است. اگر او بخواهد تقابلهای مورد نظر خود را بیابد ناگزیر باید به میزانسن رجوع کند که آن نیز بـه گـفتهٔ خـودش مسـتلزم ارتـباطی از نـوع مـدرج (غـیر رقـمی) است و بـر تـحلیل مـعناشناختی او چـیزی نمی‌افزاید.[۳۰] برای مثال نماهایی که در فیلم جویندگان از میان درها و دیگر شکـافها گرفته شده‌اند و آنچه را در داخل و خارج قرار دارد از هم جدا می‌کنند (که در نظر ولن بر تقابل میان بدوی /متمدن دلالت دارند) آشکار است که ادراک عمق را موجب می‌شوند، و چنانکه می‌دانیم ادراک عمق نه مبتنی بر رمزگان، که مبتنی بـر گـرادیـان است. به این ترتیب چنانکه می‌بینیم ولن اگر بخواهد توجه خود را به سبک معطوف کند ناگزیر است گرادیان را جانشین تقابل کند، به بیان دیگر ناگزیر است بـه جـای

---

۳۰. ولن چنین می‌نویسد: «ما بیش از اینکه به تدوین نظریه‌ای برای شیوه‌های رمزگانی شدهٔ ارتباط نیاز داشته باشیم، به تدوین نظریه‌ای برای اجرا [که در نـظر ولن هـمان تـرکیب‌بندی است] و ارتباط سبک‌شناختی و مدرج نیازمندیم.» (ص ۱۱۳ تا ۱۱۵). معنی‌شناسیی که او در اینجا مطرح می‌کند حیرت‌آور است و نظر ویـلدن دربـارهٔ بـرخـی نـظامها بـرای آن مـناسب می‌نماید: «[ساختگرایی و زبان‌شناسی ساختگرا و علم اطلاعات] هـمه ضـد مـعنی‌شناسی هستند، زیرا آنها ویژگیهای فرضیِ یک **ابزار تحلیل** (یعنی «بیت») را که به لحاظ نظری خنثی است، جانشین **کاربردی** می‌کنند که برای آن ابزار در نظر گرفته شده است. به بیان دیگر، آنـها ابزار تحلیل را نوعی **ابزار ارتباط** در نظر می‌گیرند، که ابزاری است که در سطوح معینی از یک نظام معنی‌آفرین عمل می‌کند، یعنی در جایی که هیچ اطلاعی خنثی نیست. معنا نه با ساختار بافتی که در آن پدید می‌آید، که با ساختار علم مقید می‌شود. در نتیجه، روش‌شناسی تلویحاً به هستی‌شناسی تبدیل می‌گردد.» (ویلدن، نظام و ساختار، ص ۱۱). و البته کاملاً ایدئولوژیک باقی می‌ماند.

مقولهٔ بنیادین خود، یعنی «مفهوم معنی‌شناختی»، مقوله‌های فرعیِ «معنای سبکی و بیانی» را قرار دهد. و به این ترتیب او از بنیاد ابزاریی، که پازولینی وجودش را انکار می‌کند، محروم خواهد شد ــ مراد از بنیاد ابزاری واحدهای دلبخواهیی هستند که با واجهای زبان قابل قیاس‌اند و ولن وجودشان را مسلم می‌داند بی‌آنکه جایگاهشان را مشخص کند؛ همین واحدها هستند که استفاده از زبان کلامی در مقام الگویی ممتاز برای نظریهٔ فیلم را توجیه می‌کنند.

ولن هر این مسیر تا آنجا پیش می‌رود که سبک را یکسره از حوزهٔ دلالت یا از حوزهٔ معنا حذف می‌کند. تقابلها با خواندن فیلم یا متن و یافتن نوعی پارتیتور کشف می‌شوند ــ این پارتیتور ساختاری است مانند یک آهنگ که از قبل در فیلم وجود ندارد و مؤلف آن را در درون فیلم می‌تند و وجودش از آثار قبلی مؤلف نیز مایه می‌گیرد. ولن اعتقاد دارد این پارتیتور سبک را شامل نمی‌شود، و ضعف نظر او هم در همین است. البته مؤلف است که سبک را به کار می‌برد، اما گویی با دستان بسته چنین می‌کند. از همین روست که ولن می‌گوید: «بی‌تردید بزرگترین فیلمها فیلمهایی نیستند که صرفاً مؤلف باشند، بلکه فیلمهایی در شمار بزرگترین آثار سینما قرار می‌گیرند که از نظر شیوهٔ بیان و سبک نیز خارق‌العاده باشند ...» (نشانه‌ها و معنا، ص ۱۱۳). سبک در متن اولیه، یعنی در فیلمنامه، وجود دارد و تنها کاری که کارگردان مؤلف، و نیز کارگردان صحنه‌پرداز[۳۱]، انجام می‌دهد انتقال آن به درون فیلم است. چیزی که به کار مؤلف تمایز می‌بخشد معنای تکمیلیی است که در درون فیلم می‌تند؛ اما ولن فرآیند این کار را شرح نمی‌دهد (شاید به این دلیل که شرح آن از عهدهٔ هیچ‌کس برنمی‌آید. به قول لوی ـ اشتراوس تلاش اسطوره برای حل یک تضاد «بی‌ثمر خواهد بود، اگر آن تضاد واقعی باشد.»).

در مکتب ساختگراییِ لوی ـ اشتراوس، تأکید بر این است که برای اساطیر مؤلف و منشأ و تاریخ نمی‌توان قائل شد؛ به بیان دیگر ساختار در زمانیِ آنها با ژرف‌ساختشان پیوندی گسست‌ناپذیر ندارد. و دریدا اعتقاد دارد که در تفکر اسطوره‌ای ـ شاعرانه از محوری که اجزای پیرامونش به روشی انعطاف‌ناپذیر

---

۳۱. برای آگاهی از مفهوم «کارگردان صحنه‌پرداز» نگاه کنید به مقالهٔ «نظریهٔ مؤلف» در همین مجموعه.

جایگزین یکدیگر شوند و تمرکز آن را از بین ببرند اثری در میان نیست. این نوع تفکر، در عوض، «بازی آزادانه»ای را میسر می‌سازد که تنها قواعد متغیر بازی آن را محدود می‌کنند. اسطوره‌ها حتی در بدترین ترجمه‌ها دلالت ساختاری و معنی‌شناختی خود را حفظ می‌کنند. اما رویکردی که ولن اختیار کرده است از عهدهٔ تبیین این مسائل برنمی‌آید. فیلمهای مؤلف، بنا بر تعریف، آفریننده و منشأشان مشخص است، و افزون بر این، حرکتی در زمانی دارند که بر معنا تأثیر می‌گذارد (زنجیرهٔ روایی صرفاً رشته‌ای نیست که اجزای سبک‌شناختی در امتداد آن آرایش یابند، بلکه جزئی جدایی‌ناپذیر از معنا به شمار می‌آید). فیلمهای مؤلف بسیار بعید است از آزمون ترجمه (که در اینجا بازسازی به دست فرد یا افراد دیگری است) سربلند بیرون بیایند، زیرا در بازسازی بعید است همان معانی (و به قول ولن همان تقابلها) انتقال یابند، و علت آن هم این است که سبک تغییر می‌کند.

تلاش ولن به کوششهای سینماگران دههٔ ۱۹۳۰ می‌ماند که می‌خواستند فن‌آوری جدید (فیلمهای حساستر) را به درون زیباشناسی قدیم (حالت کانونی محو و عمق کم میدان) تزریق کنند. ولن به ساختگرایی علاقه دارد، اما دلبستگیش به نقد مؤلف بیشتر است.

اما نقد کردن نظریه‌های خام و ناپرورده بی‌شباهت به مصرف غذای فاسد نیست و به ناچار باید پس از مصرفِ چنین غذایی همهٔ وقتمان را به دست و پنجه نرم کردن با سوءِهاضمه سپری کنیم. برای بهبود گاهی لازم است همهٔ ظرفها را بشوییم و همه چیز را از اول آغاز کنیم. من به قصد فراهم آوردن زمینه‌ای برای درک متون سینمایی و شکلهای متفاوت آن دو فیلم از جان فورد را بررسی می‌کنم. این دو فیلم کلمنتین محبوب من و لینکلن جوان نام دارند، و هر دو چنانکه می‌دانید نظر بسیاری از ساختگرایان عالم سینما را جلب کرده‌اند، و دربارهٔ آنها تحلیلهای متعددی نوشته شده است.[۳۲] در بررسی این دو فیلم سه نکته نظرمان را بیشتر به خود جلب می‌کند:

---

۳۲. ولن دربارهٔ فیلم کلمنتین محبوب من در کتاب نشانه‌ها و معنا بحث می‌کند. فیلم لینکلن جوان موضوع مقاله‌ای است به قلم تحلیلگران نشریهٔ کایه دو سینما، که ترجمه انگلیسی آن در اسکرین، ج ۱۳، ش ۳ به چاپ رسیده است. ولن بر اساس همین مقاله لینکلن جوان را تفسیر ←

نکتهٔ نخست شکلِ واقعی و نقش تقابلها در این دو فیلم است، که به همت برخی منتقدان کشف گردیده‌اند؛ دومین نکته به درک خود ما مربوط می‌شود، به این معنی که باید ببینیم آیا می‌توانیم با توجه به سبک و زنجیرهٔ دال و مدلول در مقام واحدی که در چارچوب نوعی شیوهٔ بیان شخصی وحدت یافته است به بود یا نبود تقابلها و سایر مقولات معنی‌دار پی ببریم؛ سومین نکته فقدان آثار ساختگرایانه‌ای است که چنین فیلمهایی را همچون واسطه‌ای میان سینما و تاریخ، و سینما و فرآیندهای اجتماعی در نظر بگیرند. این نکتهٔ آخر از جمله کاستیهایی است که همواره در کار منتقدان و تحلیگران ساختگرای عالم سینما به چشم می‌خورد.

بنا به استدلال ولن صحنهٔ آرایشگاه در فیلم کلمنتین محبوب من[۳۳] از نوعی مرحلهٔ گذار حکایت دارد: «تبدیل ویات ایرپ از کابوی سرگردان و بیابانگرد و وحشی و مجرد و متمایل به انتقام‌گیری شخصی، به فردی متأهل و مقیم در یک محل و متمدن و مجری قانون.»[۳۴] افزون بر این، «تحولِ ایرپ‌گذاری است نه چندان بغرنج از طبیعت به فرهنگ، از توحشِ به جا مانده از روزگار گذشته به تمدن موعود آینده.»[۳۵] هیچ چیز از حقیقت برتر نیست و حقیقت این است که استفادهٔ تحویلگرایانهٔ ولن از تقابلهای ساختاری او را به نحوی طنزآمیز در جهتی قرار می‌دهد که حقایق را واژگونه می‌بینند.

کلمنتین محبوب من به سبکی تابلووار و نسبتاً ایستا و منجمد فیلمبرداری شده است، و تصاویر اشخاص تمام رخ است. این ویژگیها همگی از داستانی حماسی حکایت دارند، داستانی که از زندگی عادی و سرنوشت فردی فراتر می‌رود. این

← می‌کند. تفسیرهای دیگری نیز بر اساس مقالهٔ کایه دو سینما صورت گرفته است (نک. مقدمهٔ بیل نیکولز بر این مقاله در همین مجموعه).

۳۳. خلاصهٔ داستان فیلم: ویات ایرپ (فوندا) پس از قتل کوچکترین برادرش، جامی، به دست کلانتون‌ها به سِمَت مارشالی تومبستون منصوب می‌شود. او رفاقتی با دوک هالیدی (ویکتور میچر) و همسرش، چی‌هوآهوآ، برقرار می‌کند. ایرپ به کلمنتین کارتر، که در پی دوک به غرب آمده است و دوک او را از خود رانده، اظهار علاقه می‌کند. سرانجام وقتی جنبهٔ مثبت جنایت کلانتون‌ها بر او معلوم می‌شود (به قیمت زندگی چی‌هوآهوآ) از مقام خود استعفا می‌دهد و نبرد «اُ کی کورال» را بر پا می‌کند. سپس شهر را ترک می‌کند و پس از درنگی کوتاه برای وداع با کلمنتین یکه و تنها به راه خود می‌رود.

۳۴. ولن، نشانه‌ها و معنا، ص ۹۶. ۳۵. همان جا.

ویژگیها نوعی بی‌توجهی به زمان را القاء می‌کنند: داستانی که در بستر زمان جاری نمی‌شود، بلکه وجودش را به یکباره عرضه می‌کند. (برای القای حالاتی که در بالا به آن اشاره کردم، در حین تهیهٔ فیلم از حرکت تعقیبی و چرخشی دوربین و نیز از زوم پرهیز شد). تفوقِ قطعاتِ توصیفیی که سرشتی تابلو مانند دارند در عین حال که «تداوم مکانی» را حفظ می‌کند، شخصیت را از نفوذ زمان برکنار می‌دارد و فیلم را از قید و بند گفتمان روایی رهایی می‌بخشد.

فورد به ناگزیر باید داستان را ادامه دهد، ولی سبک او بیانگر نوعی بی‌میلی است: او مردد و گاه اندیشناک است، و ترجیح می‌دهد دربارهٔ یک اسطوره (برداشت عامیانه از قهرمان فرهمند) به تفکر بپردازد تا اینکه آن اسطوره را نقل کند (شاید می‌داند که در نقل داستان باید بر بسیاری تضادها سرپوش بگذارد).[۳۶] شخصیت ایرپ چه بسا دستاویزی بیش نباشد، دستاویزی که دیدگاه فورد و محورِ رؤیاگونهٔ فیلم بر آن قوام می‌گیرد؛ و وقایعی که در فاصلهٔ میان قتل و انتقام روی می‌دهد چه بسا صرفاً دستاویزی باشد برای گریز ایرپ و فورد از شرح داستان و انتقام‌جویی و تأیید جدایی قهرمان از توده‌ها (جداییی که در لینکلن جوان کاملاً مشهود است). قاب‌بندی تابلو مانند و نماهای سر بالایی که از قهرمان داستان به نمایش در می‌آید در دست

---

۳۶. فیلم فورد در بحبوحهٔ رواج سینمای سیاه، در سال ۱۹۴۶، به نمایش درآمد. اما در این اثر عناصری وجود داشت که در فیلمهای سیاه ناب هرگز دیده نمی‌شد: دشت و صحرا و آثار تاریخی، صحنه‌های روز هنگام، صفا و صمیمیت کلمنتین و جز اینها. کیفیت حزن‌آلود فیلم، در حقیقت بیانگر رابطهٔ نزدیک این اثر با فیلمهای پیشین فورد است، فیلمهایی مانند خبرچین (۱۹۳۵) و سفر طولانی به خانه (۱۹۴۰) که از بیانگرایی آلمانی تأثیر پذیرفته‌اند. اما اکراه و تردید و تزلزلی که در این فیلم مشهود است، چه بسا با رخنه‌هایی پیوند داشته باشد که در دیدگاه فورد پدید آمده بود و وی نمی‌توانست آنها را ترمیم کند، رخنه‌هایی که در لینکلن جوان بروشنی مشهودند و از تغییراتی حکایت دارند که بر هر اسطوره‌ای در گذر از اوضاع متحول اجتماعی تحمیل می‌شود. برای پی بردن به تردید و نیز ناتوانی فورد در تکرار اسطوره‌ای منسوخ لازم نیست تا به نمایش درآمدن فیلم جسورانه و توهم‌زُدای پایز قبیلهٔ شایان (۱۹۶۴) یا چنانکه برخی منتقدان ادعا می‌کنند، تا وقوع جنگ جهانی دوم صبر کنیم، زیرا فیلمهای لینکلن جوان و خوشه‌های خشم هر دو پیش از جنگ ساخته شده‌اند. در مجموعهٔ سه‌گانهٔ هاوکس، که شامل فیلمهای ریو براوو و الدورادو و ریولوبو است، نیز همین تحول در دیدگاه را می‌بینیم، اما در این فیلمها تحول چنان در ابعاد ظریف سبک‌شناختی تنیده شده است که روش ساختگرایانهٔ پیتر ولن از درک آن به کلی عاجز می‌ماند.

فورد همچون ابزاری سبک‌شناختی (یا به تعبیر پازولینی ابزاری برای شعرپردازی) است که علاقهٔ او به درنگ و تعلل و حفظ یکی از عناصر اسطوره (وحدت ایرپ و شهر) را بیان می‌کند؛ و البته می‌دانیم که حفظ این وحدت، که به بهای گریز از گره‌گشاییِ داستان به دست می‌آید، در طول زمان و در زنجیرهٔ روایِ فیلم ناممکن است.

واکنش ایرپ در مقابل کوچکترین برادرش، جامی، نشان می‌دهد که او از روابط خونی و بیابانگردی و طبیعت بکر روی‌گردانده است و به روابط فکری و شهرنشینی و سنگنا گزیدن در فضاهای محدود روی آورده. در اینجا شهر به پناهگاهی تبدیل می‌شود، هرچند همان نیرویی که برادرش را از میان برداشت، شهر را نیز تهدید می‌کند: کلانتون‌ها در نزدیکی شهر بسر می‌برند، همان جایی که خود او نیز قبلاً در آن می‌زیست. اکراه آشکار فورد از تعقیب روایت (قتل/انتقام)، نقشی را که روایت به تحقق می‌رساند نیز فرو می‌پوشد: تردید نقش ایرپ را در استقرار «نظمِ از بالا» پنهان می‌کند، و درنگ و تعلل وحدت ایرپ را با مردم شهر میسر می‌سازد ــ هرچند این وحدت هرگز به طور کامل صورت نمی‌بندد. از آنجا که در این فیلم با روایتی ناآشکار روبه‌رو هستیم و نیز به خاطر خلأ ناشی از عدم تشخّصِ ایدئولوژیک ایرپ، قدرت اسطوره‌ای او، یعنی ایجاد وحدت میان منافع قهرمان انزواطلب و فرهمند و منافع مردم عادی در مبارزهٔ مانی‌وار بر علیه نیروهای اهریمنی، پوشیده می‌ماند.[۳۷] اما ادامهٔ نمایش کاری ناگزیر است و ایرپ سرانجام باید با کلانتون‌ها روبه‌رو شود و در این رویارویی است که محور رؤیاگونهٔ فیلم درست مانند یک رؤیا ماهیتش آشکار می‌شود ــ که روندی است در جهت خلاف آنچه ولن تصور می‌کند.

ماندن در شهر برای ایرپ تا حدی ناخوشایند است. عزیمت به شهر مرگ جامی را به دنبال داشت، و اقامت در شهر، که می‌توان نوعی فرار به شمارش آورد، به تنبیه نیز می‌ماند. ایرپ برای قانونی جلوه دادن انتقام خود نقش مأمور قانون را بازی می‌کند، حال آنکه قبلاً از این کار روی برتافته بود. اما آنگاه که لحظهٔ زورآزمایی

---

۳۷. در مقابل می‌توان از فیلم شین نام برد، که فیلمی بی‌نهایت بی‌شرمانه و ارتجاعی است. این فیلم دگر بودگی قهرمان را به نمایش می‌گذارد و یک خط مشخص روایی را دنبال می‌کند.

فرامی‌رسد بار دیگر از ایفای این نقش سر باز می‌زند و می‌گوید: «این یک مسئلهٔ خانوادگی است.» بنابراین او قانون عقلانی و قانون فرهمندانه را درهم می‌آمیزد، اما نه کاملاً. و در این کار از رنسام اشتودارت در مردی که لیبرتی والانس را کشت بسیار عقب می‌ماند. ایرپ در آنجا که نشانی از قانون نیست، مظهر قانون است. او مظهر قانونی از پیش موجود و به لحاظ اخلاقی استوار است (استوار از این جهت که مبتنی بر روابط خانوادگی است)، قانونی که مانند قانون لینکلن میان ارزشهایی که شهر را در معرض دو پاره شدن قرار می‌دهند آشتی برقرار می‌کند. ایرپ قبل از هر چیز شخصیتی است فراتر از خانواده، که میان نژاد خوب و نژاد بد، تودهٔ شهری و کلانتون‌ها، شهر و بیابان، و روابط اجتماعی و روابط خونی سازش پدید می‌آورد. بدین ترتیب او به هیچ کدام از این دو مجموعهٔ ارزشی تعلق ندارد. میانجیگری او همچون نوعی نشانه یا عنصری نمادین و مالکیت‌ناپذیر است که در عرصهٔ تبادل و بده و بستان نقش یک طبقهٔ منطقی بالاتر را ایفا می‌کند،[۳۸] زیرا خود به تعریف این تبادل می‌پردازد. برخلاف نظر ولن و در حقیقت برخلاف تمایل آشکار فورد، ایرپ را نمی‌توان فردی معمولی به شمار آورد؛ او در دنیای خویش همتایی ندارد و همواره مصالحه‌جویی یکه و تنهاست که به خاطر نقش خاصی که ایفا می‌کند (نقشی که آشکارا ایدئولوژی به آن شکل داده است) باید از همهٔ چیزهایی که برای آشتی دادن آنها می‌کوشد دور بماند.

انتقام خصوصیات اسطوره‌ای و آن جهانیِ ایرپ را به او باز می‌گرداند و از این رهگذر میان علاقهٔ ایرپ به شهر و رانده شدن او از آغوش پرمهر و محبت آن سازگاری ایجاد می‌کند. فیلم مجموعه‌ای از تقابلها و عناصر مانعةالجمع را به نمایش نمی‌گذارد، بلکه پیوستاری را عرضه می‌کند که از چند سطح متمایز برخوردار است. صحنهٔ وداع تأییدی است بی‌نظیر و قاطعانه بر نقش میانجیگرایانهٔ ایرپ و ردّ نظر ولن.[۳۹]

---

۳۸. شرح مختصر نظریهٔ طبقات منطقی و کاربرد آن در نظریهٔ ارتباطات را می‌توان در گامی به سوی بوم‌شناسی ذهنی و بویژه در مقالهٔ «مقولات منطقی یادگیری و ارتباط» اثر بیتسون دید. کاربرد این نظریه‌ها را در همهٔ آثار بیتسون و کتاب ویلدن می‌توان یافت.

۳۹. شناخت این وساطت می‌تواند درک ما را از فیلم عمیقاً تغییر دهد. تغییر مشابهی ممکن ←

ایرپ در سمت چپ قابِ تصویر قرار دارد، اسبش در پشت سر اوست و در جاده‌ای خاکی که تا دامنهٔ کوهی در دوردستها امتداد یافته ایستاده است. در سمت راست جاده و در پشت سرِ کلمنتین که بی‌حرکت ایستاده است، نرده‌ای به چشم می‌خورد. ایرپ با کلمنتین وداع می‌کند. سپس بر روی زین اسب قرار می‌گیرد و آماده می‌شود تا در جادهٔ خاکی به راه خود برود. هیچ کدام از این دو شخصیت واقعاً در جلو نرده قرار ندارند، اما در تصویرِ دو بُعدی چنین می‌نماید که نرده در میان آن دو حائل شده است. (در اینجا نرده پیوستارِ فرهنگ/طبیعت را نقطه‌گذاری می‌کند، ولی ایرپ در فراسوی نرده در حرکت است.) این هر دو شخصیت بر زمینه‌ای مشترک ایستاده‌اند، ولی فقط یکی از آنها در آن طی طریق می‌کند. کلمنتین اکنون محکم بر زمین ایستاده است (از خانه به دوشی دست کشیده بی‌آنکه در محدودهٔ تنگ شهر گرفتار آمده باشد)، اما ایرپ بوضوح در جایگاهی والاتر قرار گرفته است. هرچند او با هیچ کدام از این دو جهان به سازگاری کامل نمی‌رسد و جدای از آنها زندگی می‌کند، ولی از هر دو فراتر می‌رود. فرهمندی و قانون از یکدیگر جدا می‌مانند، اما با وساطت او می‌توان میان آنها ارتباط برقرار کرد.

در فیلم لینکلن جوان نیز الگوی مشابهی در کار است، اما این فیلم حتی از فیلم قبل نیز بیشتر به جزئیات می‌پردازد.[۴۰] فیلم لینکلن را شخصیتی کاملاً آرمانگرا

← است در دیگر مقوله‌های ظاهراً متضادی که در حقیقت در چارچوب بافتی واحد عمل می‌کنند نیز روی دهد. جولیت میچل بر همین اساس در مورد فرضیه‌هایی که دربارهٔ دو جنسگرایی، یا به بیان دقیقتر، همجنسگرایی و جنس مخالفگرایی وجود دارد به پژوهش پرداخته و به این نتیجه رسیده است که دو جنسگرایی همان مفهوم سادهٔ تک جنسیتی نیست، بلکه عمیقاً به روان‌شناسی فرد بستگی دارد: «دو جنسگرایی معمایی است که باید گشوده شود. فرد می‌خواهد جایگاه دقیق خود را در جهان تعیین کند، اما در وضعیتی که نظام مردسالاری حاکم است، او چه مرد باشد و چه زن، نمی‌خواهد جایگاه زن را اشغال کند، و آنچه می‌ماند همان بدیل ابدی است که آرزوی همگان است: قرار گرفتن در جایگاه مرد.»، به نقل از جولیت میچل، روانکاوی و فمینیسم، ص ۶۵.

۴۰. خلاصهٔ داستان فیلم: لینکلن در مناطق دورافتادهٔ ایلی نویز است که با خانوادهٔ کلی آشنا می‌شود. او در مقابل آذوقه‌ای که در اختیار این خانواده قرار می‌دهد یک کتاب قانون دریافت می‌کند. لینکلن به مطالعهٔ قانون می‌پردازد و از دختری به نام آن راتلج خواستگاری می‌کند. اما «آن» می‌میرد و لینکلن تصمیم می‌گیرد به اسپرینگ فیلد برود و در آنجا قانون را پیشهٔ خود ←

(اسطوره‌ای) تصویر می‌کند؛ شخصیتی که در نقش دولت، یعنی ملت ـ خانواده، ظاهر شده است. دولت به جای اینکه ابزاری سرکوبگر در دست سرمایه‌داران باشد، دستگاهی است که والاترین منافع مردم را تأمین می‌کند ــ هرچند که سرانجام نقش واقعی آن آشکار می‌شود. فورد برای تأکید بر ویژگیهای اسطوره‌ای و نقش میانجیگرانهٔ لینکلن، با برجسته کردن انزواطلبی و نداشتن دوستان صمیمی (فیلم تنها به یکی از وردستهای بی‌اهمیت او می‌پردازد) و احساس فراتر بودن از روابط اجتماعی و عواطف درونی، از فیلمنامهٔ لامار تروتی انحراف می‌جوید. فورد اغلب با استفاده از ابزارهای بصری لینکلن را از عناصر و عوامل زیر بر کنار می‌دارد: ۱) جماعات مردم. ۲) صحنه‌های رقص و پایکوبی (که در آنها حرکت عاری از ظرافت او در جهت مخالف کاملاً آشکار است)؛ ۳) مراسم رژه؛ ۴) قانون (قانون مادون او توصیف می‌شود)؛ ۵) دوستی؛ ۶) عشق (منظور عشق میان زن و مرد است)؛ ۷) خدا (او فرمانهای الهی را در جهت هدفی والاتر، که در نظر او همان خانواده است، به کار می‌برد)؛ ۸) سیاست (که نویسندگان کایه دو سینما آن را با دقت و ظرافت تحلیل کرده‌اند)؛ ۹) انتخاب (او خود همواره از انتخاب سر باز می‌زند تا آنکه سرانجام در لحظه‌ای خطیر خانم کلی او را تقریباً مجبور به انتخاب می‌کند)؛ ۱۰) رنگ (لینکلن در سراسر فیلم لباس سیاه بر تن دارد)؛ ۱۱) جسم (او در واقع تجلی بصری نوعی غیاب است، نوعی مفهوم یا کارکرد وحدت‌بخش).

پیداست که لینکلن با شخصیتها و رویدادهایی که او را احاطه کرده‌اند در یک سطح قرار ندارد و دقیقاً همین تفاوت است که بر نقش میانجیگرانهٔ او در عرصهٔ تضادهای حل ناشدنی دلالت دارد. شخصیت لینکلن چنان پیچیدگی و ظرافتی به فیلم می‌بخشد که نویسندگان کایه در تحلیل سطحی خود از درک آن ناتوان می‌مانند. در این فیلم با سطوح و بافتها و مرزهایی روبه‌رو هستیم که نمی‌توانیم آنها را در قالب مجموعه‌ای از کنشهای متقابل میان عناصری مانند «قانون/زن/طبیعت»

← سازد. در این شهر معاون کلانتر به قتل می‌رسد و دو پسر خانم کلی متهم به این جنایت هستند. لینکلن دفاع از آنها را بر عهده می‌گیرد و سرانجام بی‌گناهی آنان را ثابت می‌کند و مجرم واقعی را در اختیار دادگاه می‌گذارد. به این ترتیب در نزد مردم و رقیب زبردستش، داگلاس، حرمت و اعتبار کسب می‌کند.

بگنجانیم؛ بویژه اینکه نویسندگان کایه ادعا می‌کنند که این مجموعه «بر اساس نظامی مبتنی بر جانشینی و جابه‌جایی تجزیه می‌شود.»[۴۱] اشتباهات کایه را می‌توان با ضعفهای صرفاً نظری آنها مربوط دانست ــ از جمله توسل آنها به الگوی نشانه‌های دلبخواهیی که بر زبان‌شناسی ساختگرا بنیاد گرفته است و می‌توان از رهگذر آن تقابلها و همانندیها را بازشناخت (یعنی همان مجموعه‌ای که «بر اساس نظامی مبتنی بر جانشینی و جابه‌جایی تجزیه می‌شود»)؛ و نداشتن نظریه‌ای دربارهٔ طبقه‌بندی منطقی در ارتباطات؛ و سرانجام نداشتن نظریه‌ای که بتواند نقش وساطت را در فرآیندهای تاریخی تبیین کند. شگفت اینکه ضعف و سطحی‌نگری این نویسندگان در تحلیل زمینهٔ تاریخی فیلم چنان است که حتی بر اساس آرای نظریه‌پردازانی مانند برایان هندرسون که ظاهراً به مارکسیسم تعلق خاطر دارند نیز قابل توجیه نیست! (نک. بخشهای ۲ تا ۵ مقالهٔ نویسندگان کایه دو سینما.) در حقیقت بررسی روش‌شناسیِ کایه بر اساس سابقه و تأثیر آن ما را نیز مثل هندرسون به همان اشتباهاتی گرفتار می‌کند که آنها در خوانش[۴۲] متن گرفتار آن شدند. کلید فهم لینکلن جوان را باید در تحلیل دقیق بصری ـ سبک‌شناختیِ شیوهٔ بیان خاص آن جست و جو کرد، و کلید فهم اشتباههای کایه در نتایج واقعی و مشخصی نهفته است که خوانشِ آنها به بار می‌آورد.

همان طور که اُدار نیز می‌گوید لینکلن نقشی دوگانه بر عهده دارد، و این دوگانگی در عین حال که او را از رویارویی بر کنار می‌دارد از انجام وظیفه نیز بازش می‌دارد. لینکلن شخصیتی را تجسم می‌بخشد که حتی به قیمت زیر پا گذاشتن قانون از برادری و وحدت و مناسبات میانجیگرانه حمایت می‌کند. برای مثال او جرمِ جنحهٔ دو کشاورز، یعنی بدهکاری، را با جرمِ جنایی، یعنی ضرب و شتم، برابر می‌داند. افزون بر این، از خانم کلی به اصرار می‌خواهد سوگند خود را به قانون و کتاب مقدس بشکند و از افشای همهٔ حقیقت در پیشگاه دادگاه خودداری کند. در حقیقت می‌توان استنباط کرد که لینکلن با قانون کاری ندارد و قانون برای او دستاویزی بیش

---

41. Editors of *Cahiers du cinema* Collective text, "John Ford's *Young Mr. Lincoln*", *Screen*, Vol. 13, No. 3, p. 21.

۴۲. برای شرح مفهوم خوانش نک. مقالهٔ «لینکلن جوان ...»، بخش ۱، در همین مجموعه.

نیست. او از آغاز تا پایان هر جا که لازم می‌بیند قانون را به نام خانواده تغییر می‌دهد. لینکلن نقش مادر را بر عهده می‌گیرد،[۴۳] اما در مقام عاملی برای تثبیت ارزشهای مادرانه، پدر و به بیان دیگر قانون و عدم برابری و حق ارشدیت و نگرش مبتنی بر حقانیت این یا آن طرف و امکان انتخاب و سرکوب امیال و امر و نهی را دستاویز قرار می‌دهد. برای مثال او کتاب قانون را از خانوادهٔ پدرسالار می‌پذیرد و این کار را در چارچوب روابط مبتنی بر بده و بستان انجام می‌دهد.[۴۴] در یکی از صحنه‌ها، در حالی که لینکلن کتاب قانون را در دست دارد به پیشزمینهٔ تصویر وارد می‌شود؛ پدر از بقیهٔ خانواده جدا می‌افتد و مادر در گاری باقی می‌ماند (تا این لحظه، هدیهٔ مادر، کتاب آلمانک، هنوز به او اهدا نشده است.)

تخطی لینکلن از قانون بی‌درنگ آغاز می‌شود، که بیانگر نکتهٔ مهمی است: رابطهٔ او با قانون رابطه‌ای استمساک‌جویانه است. ولی مطالعهٔ کتاب بلک استون حقانیت اجتماعی را در نظر او به حقانیت اخلاقی تبدیل می‌کند. او از این پس عدول از قانون را ناصواب می‌داند و قانون را با اخلاق مترادف می‌شمارد؛ و اعمال ناصواب و شرارتها را با نفی و انکار «حقوقِ» اخلاقی و جنسی و قانونی یکی می‌پندارد. لینکلن

---

۴۳. این مسئله تحول مهمی محسوب می‌شود و مستلزم فرآیند یادگیریی است که در دیدار لینکلن از خانوادهٔ کلی در کلبهٔ حومه شهر به اوج می‌رسد. لینکلن در آغاز خانواده را در کنف حمایت خود می‌گیرد و در حقیقت، هم نقش پدر و هم نقش مادر را ایفا می‌کند. اما کدام یک از این دو نقش غالب می‌شود؟ او از مادر می‌خواهد انتخاب کند، یعنی بگوید کدام یک از فرزندانش گناهکار است ــ همان سؤالی که قاضی فلدر از او خواهد پرسید. اما وقتی لینکلن با سکوت مادر رو به رو می‌شود، در می‌یابد که زیاده‌روی کرده است و عقب‌نشینی می‌کند. او سکوت مادر را می‌پذیرد؛ به سخن دیگر، او تسلیم حس برتر وحدت‌طلبی می‌شود، و همین حس به او توان میانجیگری و ایجاد سازگاری میان شهر و قانون و عدالت و امثال آنها می‌بخشد. وقتی حس مادری غلبه می‌یابد رفتار لینکلن در حین بازپرسی به نرمی می‌گراید، و کتاب آلمانک را دریافت می‌کند.

۴۴. تحلیلگران کایه با تقابلهای ساده‌سازانهٔ خود یکی از تمایزهای مهم را نادیده می‌گیرند. به ادعای آنان حقیقت و قانون از یک منشأ واحد، یعنی خانواده، سرچشمه می‌گیرند: از طریق کتاب قانون و کتاب آلمانک. اما در اینجا تفاوتی کلیدی وجود دارد که از نظر تحلیلگران کایه به دور مانده است: کتاب قانون را پدر به لینکلن می‌دهد، و آلمانک را مادر. این دو کتاب در بافتهایی آشکارا متفاوت به لینکلن داده می‌شوند و هر کدام نشان‌دهندهٔ ارزشهایی کاملاً متفاوت است.

پیش از اینکه آن راتلج را در کنار رودخانه ملاقات کند قانون را در درون نظام ارزشی خود مستحیل ساخته است، و این مسئله کشاکش میان اخته‌کنندگی /اخته‌شدگی او را تقویت می‌کند، و این ادعای کایه را که «مرگ آن راتلج را باید منشأ واقعی اختگی او و نیز خود قانون‌بینیِ او دانست»، بی‌اعتبار می‌سازد.[۴۵] اثری از خود قانون‌بینی در میان نیست، اما سبک بصری فیلم به ما می‌فهماند که اختگی او به پیش از مرگ آن راتلج باز می‌گردد: لینکلن را در نمایی واکنشی مشاهده می‌کنیم که در ساحل رودخانه با آن راتلج گفت و گو می‌کند. دوربین او را در این نما از زاویهٔ پایین در قاب می‌گیرد، که شخصیتی عبوس و ترس‌آور و حتی اخته‌کننده را در ذهنمان تداعی می‌کند، شخصیتی که با سخنان سرشار از نجابت او یکسره در تعارض است. (البته اگر ما به کلمات بیشترین اهمیت را بدهیم مسئله فرق می‌کند.) این نما یادآور نمایی است که در فیلم جویندگان برای نخستین بار اسکار را نشان می‌دهد که در کنار آرامگاه خانوادگی خود قرار دارد. اما توجه نویسندگان کایه به نمای دیگری جلب شده است: نمایی که لینکلن را در طول نزاعی که میان کشاورزان در گرفته است نشان می‌دهد؛ او در آنجا نیز همین‌قدر رعب‌آور به نظر می‌رسد. تحلیلگران کایه اعتقاد دارند لینکلن در این نما «نگاهی تهی و سرد و رعب‌آور دارد که قدرت اخته‌کنندهٔ او را آشکار می‌سازد.»[۴۶]

لینکلن بدین ترتیب حاکمیت مطلق قانون را خدشه‌دار می‌کند و در عوض مجری قانونی والاتر می‌شود که کایه آن را «قانون آرمانی» می‌نامد. اما این قانون چنان با قانون بلک استون متفاوت است که نام **خانواده** بر آن زیبنده‌تر می‌نماید. شاید بتوانیم با مقایسهٔ دو کتاب بلک استون و آلمانک به تصوری از وساطت‌جوییِ لینکلن، که می‌کوشد آن را به نام **خانواده** و به طریق اولی به نام **مادر** و با نمایندگی از سوی پدر به اجرا درآورد، دست یابیم. کتاب بلک استون کتاب قانون است که خانوادهٔ پدرسالار در ازای بدهی خود به لینکلن می‌دهد، و آلمانک کتابی است که خانوادهٔ مادرمحور به رایگان به لینکلن هدیه می‌کند:

---

45. John Ford's *Young Mr. Lincoln*, *Screen*, Vol. 13, No. 3. p. 30.

۴۶. همان جا.

بلک استون	آلمانک
بده و بستان، قرض، مقابله به مثل،انجام وظیفه، تلافی‌جویی و نگرش مبتنی بر پذیرفتن حقانیت یکی از طرفین، که جملگی از یک نظر با پدر، دیگر با سرمایه‌داری و از نظر سوم با نظام رقمی پیوند دارند.	کمک بلاعوض، هدیه، پیشکش، همکاری، صمیمیت، وحدت و نگرشی که پذیرش حقانیت هر دو طرف را ممکن می‌داند، که همگی از یک نظر با جادوگری و فرهمندی، از نظر دیگر با قبیله‌گرایی و از نظر سوم با نظام قیاسی پیوند دارند.

نویسندگان کایه از درک تمایز بنیادینی که در اینجا پدید آمده است (و آنها آن را به تمایز میان «حقیقت» و «قانون» فروکاسته‌اند)، و نیز از درک تلاش عمیقاً ایدئولوژیک لینکلن در مشروعیت بخشیدن به کتاب قانون به نام کتاب آلمانک عاجز مانده‌اند. خانواده‌ای که لینکلن نمایندگی آن را بر عهده دارد و این چنین ذهن فورد را در سراسر فیلمسازیش به خود مشغول کرده است، در واقع از یک نظر نوعی فراخانوادهٔ اسطوره‌ای است که بر مردم‌گراییِ روستایی بنیاد گرفته است: «قانون آرمانیِ» این خانواده نوع والاتر و اخلاقی‌تر قانون عادی نیست، بلکه صورت اساساً متفاوتی از نظم اجتماعیی است که شرایط واقعیی آن را پدید می‌آورند که قانون بر مبنای آنها بنیاد می‌گیرد.

لینکلن با پذیرش نقش پدر و روابط مادرانه همچون واسطه‌ای که وجودش ضروری است برای خانواده کارهایی انجام می‌دهد که از عهدهٔ خودِ خانواده ساخته نیست، و بدین ترتیب نقش او در خانواده با نقش دولت در جامعه قابل قیاس است. خانواده از طریق لینکلن (دولت) فراتر از سیاست و قانون قرار می‌گیرد و به وحدتی اسطوره‌ای دست می‌یابد، اما یگانگی «قانون/زن/طبیعت» از میان می‌رود. میان این عناصر و برخی عناصر دیگر رابطه‌ای واسطه‌ای برقرار است و لینکلن به نام خانواده عامل وساطت آنها به شمار می‌آید.

میان اولین صحنه‌ای که در آن لینکلن در ساحل رودخانه ظاهر می‌شود و الگوی وساطت‌جویی ارتباطی ظریف و دقیق برقرار است. هنگامی که او و آن راتلج قدم زنان از سمت راست به سمت چپ می‌روند، وردخانه در پشت سر آنها و در همان جهت روان است. اما وقتی که فیلم قبر «آن» را نشان می‌دهد، رودخانه در جهت خلاف (از چپ به راست) در حرکت است! وقتی که لینکلن قاطر خود را به سوی

اسپرینگ فیلد می‌راند نیز رودخانه در همین جهت حرکت می‌کند. این نکته دال بر وساطت‌جویی او میان صحرا و شهر، و خانواده و چارچوب اجتماعی است. سرانجام در پایان فیلم لینکلن در دوردست، در جهتی رو به بالا و اندکی متمایل به سمت راست، در جاده‌ای روستایی در حرکت است (این جاده مثل همان جاده‌ای است که در مقابل ایرپ قرار داشت). بسیاری از نماهای لینکلن در سراسر فیلم به خاطر اینکه از زاویهٔ سرپایین گرفته شده‌اند و نیز به دلیل جدا کردن لینکلن از ترکیب‌بندی، این حرکت رو به بالا را برجسته می‌کنند. (تنها استثنای قابل توجه نمایی است سرازیر در کلبهٔ کلی، هنگامی که لینکلن درمی‌یابد مادر در پرهیز از انتخاب یکی از پسرانش محق است.) میزانسنِ این نماها چنان است که تنشهای خاصی را القاء می‌کند: طبیعت و زن در یک مسیر روان‌اند و شهر و قانون در مسیری دیگر. اِب همراه با «آن» به سمت چپ قدم برمی‌دارد، اما بعداً هنگامی که او قانون را برمی‌گزیند (وقتی که با خودش شرط می‌کند اگر شاخهٔ کوچک بر روی قبر «آن» فرود آمد قانون را پیشهٔ خود کند، و از قضا چنین هم می‌شود) برمی‌خیزد و در حالی که عقب‌عقب می‌رود به سمت راست متمایل می‌شود. به این ترتیب، چنانکه می‌بینیم، ترکیب بصری فیلم لینکلن را به یک معنی در بطن این تنشها و به یک معنی جدای از آنها قرار می‌دهد. هرچند می‌بینیم که آب در دو جهت مخالف جریان می‌یابد، اما چیزی که در اینجا در کار است بی‌تردید فراتر از مجموعه‌ای از تقابلها (یا جانشینیها) است.

وساطت‌جوییِ لینکلن به ناگزیر فیلم را در جهتی سوق می‌دهد که کارکرد ایدئولوژیکِ نقش او آشکار می‌شود. برای مثال اینکه لینکلن ظاهراً با خیرخواهی قانون را نمایندگی می‌کند، در حقیقت از عملکرد رعب‌آورِ اخته شده و اخته‌کننده‌ای سرچشمه می‌گیرد که قانون را پدید می‌آورد، قانونی که «نهی مطلق خشونتی است که نتیجهٔ آن تنها کیفرخواستی ابدی بر علیه تأثیرات اخته‌کنندهٔ گفتمانِ آن است»[۴۷]، و به نحوی مؤثر او را از به خود گرفتن کیفیتهایی که میان آنها به وساطت‌جویی برخاسته است محفوظ می‌دارد (او به کلی چیز دیگری است). لینکلن خودش نه می‌تواند به

---

۴۷. همان، ص ۴۳.

تسخیر درآورد و نه به تسخیر درآید و نه از کار خودآگاهی یابد. او فقط زمینه را قاب‌بندی می‌کند. همان طور که یک مجموعه نمی‌توان عضوِ خودش باشد، او نیز نمی‌تواند به آن زمینه تعلق داشته باشد. اگر ما لینکلن را بر اساس دستاویزی که قبلاً از آن سخن رفت، یعنی قانون و جز آن، درک کنیم، در این صورت دنیای پدرانه و یا به بیان دیگر دنیای مبتنی بر اعتقاد به حقانیت یکی از طرفین و دنیای گزینش و سرکوب امیال و گسستگی بنیادین را پذیرفته‌ایم. اما اگر او را بر حسب رابطهٔ «اِب ـ مادر»، که در آن با کتاب آلمانک و هدیه و مانند آنها سر و کار داریم، درک کنیم، در این صورت گمان می‌بریم که او به سرکوب خود دست می‌زند و از این طریق اشتیاقی را که به ایجاد رابطهٔ عاطفی منجر می‌شود پس می‌راند. (برای مثال مری تاد در نتیجهٔ دوری گزیدن لینکلن از او در بالکن، مجبور به کناره گرفتن از او می‌شود.) بُعد اسطوره‌ای اعمالِ لینکلن او را از قلمرو شرایط واقعی اجتماعی و روابط عینی (استثمار) دور می‌کند و آشکارا به اعمال او بعدی ایدئولوژیک می‌بخشد. قدرت او مانند قدرت مادر در مدلوارهٔ بیتسون است: او به برخوردها شکل می‌دهد و از این رهگذر آنها را در اختیار می‌گیرد. نویسندگان کایه، برخلاف دیگران، این نکته را دریافته‌اند، اما ناتوانیشان در تبیین آن بر اساس پویه‌شناسیِ ارتباطات باعث شده است به غلط تصور کنند که روان ـ پویه‌شناسیِ نقش او همان ساز و کار سلطه‌گری است.

البته من به هیچ وجه نمی‌خواهم تحلیل نشریهٔ کایه را یکسره نفی کنم. برایان هندرسون در جای دیگری ارزش این تحلیل را بر حسب شکلهای استانداردِ تفسیر فرهنگی به شایستگی و به اختصار شرح داده است.[۴۸] اما ناتوانی تحلیلگران کایه در برخورد با نمونه‌سازی منطقی در ارتباطات، یا به سخن دیگر، عجز آنها در فهم اینکه متون چگونه محدود و کنترل می‌شوند و این مسئله چگونه با الگوهای کنترل اجتماعی ارتباط می‌یابد، و نیز ناتوانی آنها در به کار بستن نظریهٔ وساطت در مقام ابزار طبقه‌بندیِ تاریخی برای فرآیندهای فرهنگی، از ضعفهای بنیادین تحلیل آنهاست.[۴۹]

---

48. Henderson, "Critique of Cine-Structuralism", Part II, *Film Quarterly*, Vol. 27. No. 2.

۴۹. چه بسا تنگنای دیگری نیز از بطن نظریهٔ وساطت منشأ بگیرد. نظریهٔ وساطت ممکن ←

بدیهی است که هیچ یک از ضعفهای بالا به سادگی برطرف نمی‌شود. وجود این ضعفها بیانگر این است که برای بررسی فیلم باید از دانشی وسیع، که به عرصه‌های مختلف مربوط می‌شود، مدد بجوییم. باید بکوشیم به ترکیب ظریفی از نظریهٔ ارتباطات که به همت ویلدن و بیتسون تکامل یافته است و نظریه‌های سارتر و لوکاچ و مارکس دربارهٔ وساطت و تحلیل بصری از نوعی که به همت بهترین منتقدان پیرو نظریهٔ مؤلف ساخته و پرداخته شده است، دست یابیم؛ و این کار را بدون توجه به جنبهٔ زیباشناختی نظریه‌های بالا به انجام رسانیم. دیگر برای تحسینِ جامعیت و هماهنگی و درخشش، و نیز برای ظرافت و پیچیدگی که زمانی مهمترین معیارهای سنجش ما بودند، جایی باقی نمانده است. اکنون برای پاسخ به سؤالاتی مانند چه

← است در مقایسه با نظریه‌های ساختگرا که متکی بر تقابلها و همانندیها و جابه‌جاییها و مانند اینها هستند و از بُرّندگی و کلیت و نظمی به اصطلاح عملی برخوردارند، نظریه‌ای سست و ناپایدار و همچون خودِ واقعیتِ تجربی گنگ و پیچیده به نظر رسد. اما لازم نیست ما برای آن قدرتی برتر و رمزآلود قائل شویم. این نظریه می‌تواند الگویی فراهم آورد که با ذهن انسان که از مفاهیم ایستا و واحدهای منقطع می‌پرهیزد شباهت داشته باشد: «نظام ابتداییِ سیبرنتیک با پیامهایی که در مدارش وجود دارد، در حقیقت ساده‌ترین واحد ذهن است؛ و انتقال یک تفاوت از طریق مدار واحد بنیادین اندیشه است.» (بیتسون، همان، ص ۴۵۹). «چنانکه می‌بینید، سخن بالا به این معنی است که من می‌خواهم محل چیزی را که ذهن می‌نامم و ذاتیِ نظام عظیم زیست‌شناختی ـ اکوسیستم ـ است تعیین کنم.» (همان، ص ۴۶۰). آن رکن ساختاریِ مستحکمی که برخی برای فیلم پیشنهاد می‌کنند، هنگامی که در می‌یابیم حاصل اصول معرفت‌شناسیِ نادرست ما بوده است، بی‌درنگ فرو می‌ریزد. برای مثال می‌توانیم بپرسیم فضای میان ما و پردهٔ سینما در کجای این ساختار قرار دارد؟ این پرسش، که برای گودار اهمیت بسیار دارد، با الهام از نظر برخی زبان‌شناسان ساختگرا که «خواننده را محاط در متن» فرض می‌کنند پاسخ داده می‌شود. چنین فرضی به گمان من در برخی موارد به روندی ساده‌سازانه و نخبه‌گرایانه و حتی نژادپرستانه تبدیل می‌شود. آدار برای پاسخ به این مسئله به روان‌شناسی لاکان توسل می‌جوید و با بسط مفهوم «فضای غایب» می‌گوید میان ما و پردهٔ سینما «فضای غایب» قرار دارد (میدان دید کسی که آنچه را بر پرده می‌گذرد می‌بیند ـ میدانی که ما گاهی با نماهای عکس جهت در معرض آن قرار می‌گیریم). او این مفهوم را به نحوی جالب توجه با عناصر انتقال در زبان و نیز با فیلم فرعی، به مفهومی که مد نظر پازولینی است، ارتباط می‌دهد. از فضای غایب می‌توان در عرصهٔ سبک برای القای معنایی که تماماً به بافت و شیوهٔ شخصی بیان بستگی دارد، استفاده کرد، چنانکه هیچکاک در ایجاد تعلیق نهایت بهره را از آن می‌برد. (من درک خود را از مفهوم «فضای غایب» مدیون این مقالهٔ دانیل دایان هستم:
"The Tutor-Code of the Classical Cinema", *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 1.

کسی استثمار می‌کند و چه کسی استثمار می‌شود و چه اجزایی از پیام اجزای دیگر را کنترل می‌کنند و زنجیرهٔ قابهای فیلم چگونه تناقض‌آفرینی می‌کند و چه کسی از این فرآیند سود می‌برد و چه کسی زیان می‌بیند، باید از مفاهیمی مانند طبقه‌بندی منطقی، نظام، بافت، ساختار و تاریخ مدد بگیریم. باید همراه با درک جنبه‌های صوری که پیروان نظریهٔ مؤلف به ما آموخته‌اند، مفاهیمی را که در بالا برشمردیم نیز در نظر بگیریم تا از این رهگذر بتوانیم در مسیر تدوین نوعی نظریه و روش عملی مارکسیستی برای تحلیل فیلم قدم برداریم، بی‌آنکه در میان نظریهٔ تقابل و آرای تألیف‌گرایان نئورمانتیک و نشانه‌شناسان ساختگرایِ به ظاهر مارکسیست گرفتار تردید و تزلزل شویم.

کارهای نشده بسیار است. دو محور اساسی سبک و روایت همچنان نیازمند وحدتی دقیق در پرتو یک الگوی نظری کارآمد هستند. مثالی که اکو دربارهٔ ادغام «رمزگان تصویری» و «رمزگان روایت» شاهد می‌آورد به یکی از فصلهای فیلم آگراندیسمان تعلق دارد. اکو ثابت می‌کند که در این فصل، که بزرگ‌سازی عکس در آن به نمایش درمی‌آید، معنایی که ما استنباط می‌کنیم در میان این دو رمزگان قرار دارد. (او از تحلیل خود چنین نتیجه می‌گیرد: «بافت همچون اندیشه‌نما عمل می‌کند، به این معنی که ارزشهای مشخصی را از رمزگانها به علائم انتقال می‌دهد، علائمی که در غیر این صورت چیزی جز نوفه* نبودند»، ارزیابی ساختار، ص ۱۵۲.)

متأسفانه بخش اعظم پژوهشهایی که در زمینهٔ روایتگری ــ به همت متز و گرماس ــ انجام شده است در سایهٔ همان الگوی ساختاری ـ زبانی قرار می‌گیرد که در این مقاله به نقد آن پرداخته‌ایم. نتیجهٔ تلاش این دو تن در نقد فیلم بیش از هر جا در پژوهشهای آلن ویلیامز مشهود است، که از نظرات گرماس در تحلیل فیلم سود جسته است. برای مثال او مدعی است که «معنا همچون بخشی از ساختار روایت به صورتی انداموار رشد می‌کند»[۵۰]، و در جای دیگری می‌گوید: «البته هدف نشانه‌شناسی تبیین نیست، بلکه توصیف است».[۵۱] البته این ادعا نیز مثل ادعای متز که

---

۵۰. آلن ویلیامز، «فقط فرشتگان بال دارند» (مقالهٔ منتشر نشده).

51. Alan Willams, "Structures of Narrativity in Fritz Lang's *Metropolis*", *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 4, p. 20.

می‌گوید نشانه‌شناسی سینما می‌تواند با نمادهای خود همچون نشانه رفتار کند، به هیچ وجه حقیقتی جهانشمول نیست. نقش نشانه‌شناسیِ سینما یکسره ایدئولوژیک است و طرحگراییِ بی‌حاصل مقاله‌های او در نشریهٔ فیلم کوآرترلی[۵۲] شاهدی است بر این مدعا که در آثاری که توش و توان خود را در پیچ و خم عقلانی‌گری تجربی و رمانتیک از دست داده‌اند معنا و ثمری نمی‌توان یافت. تأسف‌بارتر اینکه این نوع تحلیل روایت برای نظریهٔ وساطت و طبقه‌بندی تاریخی جایی باقی نمی‌گذارد. ویلیامز در مقالهٔ خود هنگامی که دربارهٔ متروپولیس به بحث می‌پردازد در تحلیل روایت و طبقه‌بندی فرهنگی سخن را بسیار کوتاه می‌کند. او از پدیده‌هایی مانند هیتلر و نازیسم و آلمانِ وایمار و بیانگراییِ آلمانی و حتی واژه‌های آلمان و آلمانی یا اصلاً نامی نمی‌برد و یا به اشاره‌ای بسنده می‌کند. ویلیامز برچسب یک محصول ایدئولوژیک را بر چندین طرحوارهٔ ایدئولوژیک، مانند انسانی /ماشینی یا مسیحایی /اسطوره‌ای ـ جادوگرانه، می‌چسباند، اما تحلیل او در مقام تحلیلی ماده‌گرایانه چنان است که به راه رفتن در هوا می‌ماند.

به نظر من اگر بخواهیم از سبک و روایت به درکی همه جانبه راه ببریم، باید به درک مسئله‌ای بزرگتر نائل شویم، و آن مسئلهٔ هنر در مفهوم عام است. گریگوری بیتسون برای این مسئلهٔ بزرگتر مسیری را پیشنهاد می‌کند که برای درک فیلم کاملاً مناسب می‌نماید، بویژه اگر «زیبایی» را مقوله‌ای اجتماعی بدانیم که در زمینه‌ای استثماری، مثلاً نظام سرمایه‌داری، دسترسی به آن ممکن نیست. بیتسون می‌گوید:

> به عقیدهٔ من هنر بخشی از تلاش انسان است برای دست یافتن به زیبایی. زیبایی گاه نشئهٔ انسان است در پیروزی نسبی و گاه خشم و رنج اوست در شکست و ناکامی ... من نشان خواهم داد که مسئلهٔ زیبایی اساساً به وحدت مربوط است و آنچه باید وحدت یابد اجزای مختلف ذهن آدمی است ــ بویژه آن طیف مرکب از سطوح چندگانه‌ای که در یک سوی آن «ضمیر خودآگاه»

---

۵۲. نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۵۱، و نیز به مقالهٔ زیر:
"Circles of Desire: Narrative and Repetition in *La Ronde*", *FQ*, Vol. 27, No. 1.

قرار دارد و در سوی دیگر آن «ضمیرناخودآگاه». برای دست یافتن به زیبایی باید دلایل قلبی با دلایل عقلی وحدت یابند (گامی به سوی بوم‌شناسی ذهن، ص ۱۲۹)

این صورتهای متفاوت استدلال با فرآیندهای اولیه و ثانویه، و با ساختارهای «خود» و «نهاد» و با قلمروهای نمادپردازی و خیالپردازی (به معنای لاکانی آن) تناظر دارند، و ترکیب آنها اگر نگوییم با نوعی روان درمانی، دست‌کم با اهداف مارکسیسم و فمینیسم متناظر است. (و باید توجه داشت که دیگر روشهای وحدت‌آفرین، از جمله مذهب، شرط نخستین ما را، که همان تلقی زیبایی به عنوان مقوله‌ای اجتماعی بود، نادیده می‌گیرند.) اگر ما معرفت‌شناسیی اختیار کنیم که بگوید «من» و «تو» وجودمان مستقل از فضایی است که در میانمان قرار دارد (مسئله‌ای که به پویه‌شناسیِ کنشهای متقابلِ ما مربوط می‌شود)، و افزون بر این بگوید «من» را باید بر حسب «خود» تعریف کرد، و نیز (شاید به اعتبار ادعاهای قبل) بگوید هستهٔ فرآیند ثانویهٔ خودیت را، که همان الگوی زبان کلامی است، باید تا جایگاهی برکشیم که به الگوی ممتاز همهٔ اقسام ارتباط تبدیل شود، در این صورت وحدت یا زیبایی و یا انقلاب ناممکن به نظر می‌رسد.

حال لازم است به مدلوارهٔ بیتسون بازگردیم و توصیفی را که او از وضعیت بیمار روان گسیخته به دست می‌دهد بررسی کنیم. او در تحلیلِ مواجه شدن مادر و فرزند بروشنی نشان می‌دهد که ارتباط مادر با فرزند نه از نوع رقمی، که از نوع مدرج و قیاسی بوده است و در چارچوب رابطهٔ سلطه‌گری/سلطه‌پذیری قابل تبیین است. معنای کامل ارتباط قیاسی مادر را بدون رجوع به این چارچوب نمی‌توان دریافت، چارچوبی که مرزهای میان نمونه‌های منطقی را تعیین می‌کند و در محدودهٔ آن احکام متناقض به سرعت بسیار ساخته و پرداخته می‌شوند (که البته شرط روان گسیختگی نیز همین است، زیرا در این بیماری فرد نمی‌تواند تشخیص دهد که فلان پیام چه نوع پیامی است، بویژه اگر معنای آن پیام به زمینه‌اش وابسته باشد). در این چارچوب ارتباطهای کلامی و غیرکلامی تقابلهایی از نوع ساختاری ـ زبانی پدید نمی‌آورند، بلکه به عنوان پیام مجموعه‌ای از احکام متناقض پدید می‌آورند: این تناقضها در

سخنان و حرکات و اشارات مادر و پسر جای ندارند، در درون این دو نیز نیستند، بلکه در روابط این دو نهفته‌اند. تناقضها در لابه‌لای روابط، یعنی در پیام به اضافهٔ بافت و زمینهٔ آن، قرار دارند. (بیتسون درک پسر را از حکم متناقضی که در این چارچوب پدید آمده است چنین شرح می‌دهد: «اگر من بخواهم رابطه‌ام را با مادرم حفظ کنم، نباید به او نشان دهم که دوستش دارم؛ اما اگر نشان ندهم که دوستش دارم، او را از دست خواهم داد.»، گامی به سوی بوم‌شناسی ذهن، ص ۲۱۸.)

بیتسون در تحلیل خود راه گریز از این وضعیت تناقض‌آلود را نیز به پسر نشان می‌دهد؛ پسر می‌توانست چنین بگوید: «مادر، پیداست وقتی تو را در آغوش می‌گیرم برایت دشوار است این نوع اظهار محبت را از من بپذیری» (همان، ص ۲۱۷.) بیتسون بر اهمیت چارچوب و کسی که آن را به وجود می‌آورد تأکید می‌کند: در اینجا وقتی مادر می‌گوید «دیگر مرا دوست نداری؟» در حقیقت حرکت فرزندش را تفسیر می‌کند، و این تفسیر با انقباض عضلانی مادر، هنگامی که پسرش او را در آغوش گرفت، تأثیری همانند بر جای می‌گذارد. (البته مادر قبول ندارد که کناره‌جوییِ ناگهانی فرزند از او واکنشی است در مقابل واکنش جسمی او، بلکه کناره‌جویی فرزند را واکنشی اولیه تصور می‌کند.)

خَلط کردن نمونه‌های مختلف منطقی ممکن است به ارتباطی بیمارگونه (از جمله روان‌گسیختگی) منجر شود، اما در هر نوع خلاقیت نیز چنین خلط کردنی به چشم می‌خورد ــ شاید بیش از همه در طنز و شوخی، که طبقات مختلف منطقی را در یک جا گرد می‌آورد. تناقض نتیجهٔ گریزناپذیر تعیین مرز است و نمی‌توانیم آن را یکسره از همه جا بزداییم، بی‌آنکه فرهنگ را نابود کنیم؛ تناقض را فقط می‌توانیم با انتقال آن به یک طبقهٔ منطقی بالاتر تعالی ببخشیم، و یا آن را بپذیریم، البته به شرطی که پذیرش آن به بیماری منتهی نشود. (پذیرش تناقض به روشهای مختلف میسر است، مثلاً با توسل به شوخی یا استفاده از آن برای درمان، چنانکه در مثال بیتسون شاهد هستیم). مدلوارهٔ بیتسون از ارتباط مجازی، و فرا ـ ارتباطی که می‌توان از آن در درمان سود جست، و نیز از سطوح منطقی کنش و واکنش که چارچوب و زمینهٔ روابط را شکل می‌دهند و تناقض نیز پدید می‌آورند، الگویی به دست می‌دهد که در مقایسه با تقابلهای ساختاریی که در بررسی همزمانی جملگی بر روی یک سطح

واحد آرایش می‌یابند، برای درکِ پویه‌شناسی کنشها و واکنشهای انسان کارآمدتر به نظر می‌رسد. اهمیت زنجیرهٔ زمانمند یا روایت در مفهوم وسیع آن در مقام عنصری سهیم در بافتِ کنشها و واکنشها، و تناقض‌آفرینی از طریق دخل و تصرف در چارچوب روابط، و این مسئله که چارچوب‌بندی به دست چه کسانی انجام می‌شود (حد و مرزها در کجا قرار می‌گیرند و چه کسانی آنها را ایجاد می‌کنند و چه کسانی از آنها نفع می‌برند ــ سفیدپوستان، مردان، فرهنگ؟) همگی از جمله مسائل مهمی هستند که به سهولت از غربال مندرس روش‌شناسیی که غالبِ نظریه‌پردازان فیلم اختیار کرده‌اند می‌گذرد. از میان بافتها و چارچوبهایی که فیلم در بطن آنها عمل می‌کند ایدئولوژی و تاریخ بیشترین اهمیت را دارند. تحلیل این چارچوبها نیازی است مبرم که برآوردن آن مبارزه‌ای سترگ می‌طلبد و نویدبخش‌ترین مسیر را به روی نظریهٔ فیلم و کاربرد نقادانهٔ آن می‌گشاید.

صورت و معنا در سینمای نوین ایران

بیل نیکولز

سینمای نوین ایران که بعد از انقلاب در این کشور بالیدن گرفته است، تازه‌ترین کشف جشنواره‌های بین‌المللی است. این کشف بار دیگر این سؤال را پیش می‌آورد که ما فرهنگها و سینماهای بیگانه را چگونه درک می‌کنیم؟ هنگامی که ما با فیلمهایِ برآمده از فرهنگی ناآشنا روبه‌رو می‌شویم به اغلب احتمال تنها به بحث دربارهٔ سبک و درونمایه و مؤلف و فرهنگ ملی آنها بسنده می‌کنیم، بی‌آنکه از خود بپرسیم در چه زمینه و فضایی به درک این آثار راه برده‌ایم. در این مقاله برای آگاهی از تأثیر عظیم چنین زمینه‌ای در انتقال پیام، دریافت خودم را از سینمای ایران، که حاصل تجربه‌ام از جشنوارهٔ تورنتو بوده است، به اختصار شرح می‌دهم. بحثمان را با این مسئله آغاز می‌کنیم که جشنواره‌ها چگونه به ما کمک می‌کنند تا از یک سو در سینمای نوین ایران مفاهیم خاصی را بجوییم، و از سوی دیگر وجه تمایز این سینما را بازشناسیم و دربارهٔ آن قضاوت کنیم.

این اعتقاد که هرگاه یکی از جشنواره‌ها سینمایی را کشف کند، شایسته است آن سینما را به عموم مردم جهان بشناسانیم، خودبه‌خود موجب می‌شود نخستین گام در جهت معرفی آن سینما برداشته شود. و این نخستین گام در نوشته‌های منتقدان سرشناس بازتاب می‌یابد. فیلمهایِ برآمده از فرهنگهایی که پیش از این در عرصهٔ سینما فاقد آثار برجسته بوده‌اند، معمولاً در جشنواره‌ها به دو دلیل طرف توجه واقع می‌شوند: یکی فراتر رفتن از مسائل و ذوائق محلی و قومی؛ دیگری گشودن دریچه‌ای تازه به سوی فرهنگی ناآشنا. به بیان دیگر، چنین فیلمهایی که از بلوغ هنری

سازندگانش حکایت دارند و تحسین همه را برمی‌انگیزند از دو ویژگی شاخص بهره می‌برند: یکی اینکه کارگردانانشان در قلمرو جهانیِ سینمای مؤلف جایگاه خاصی دارند؛ دیگر اینکه از فرهنگی متمایز منشأ گرفته‌اند و از نظر سبک و درونمایه با هنجارهایی که سینمای هالیوود ساخته و پرداخته است آشکارا در تعارض‌اند.

برای اینکه ببینیم جشنواره‌ها بر چه مسائلی انگشت می‌گذارند و چه توقعاتی پدید می‌آورند، نمونه‌هایی از سخنانی را شاهد می‌آوریم که جشنواره‌های مختلف برای معرفی سینماها و مؤلفینی که بتازگی کشف شده‌اند منتشر ساخته‌اند:

فیلم حیرت‌آور مراقب، ساختهٔ گای مَدین، کارگردان فیلمهای ملک مقرب و قصه‌هایی از بیمارستان گیملی، یکی از خلاقانه‌ترین و از نظر سبک‌شناختی بلندپروازانه‌ترین آثار، نه تنها در کانادا بلکه در سراسر جهان بود.

دهها جایزه‌ای که فیلمسازان ایرانی از جشنواره‌های سراسر جهان دریافت کرده‌اند از موفقیت آنها حکایت دارد.

این جشنواره پنجره‌ای است که به تماشاگر فرصت می‌دهد به مهمترین ابعاد فرهنگی سینمای استرالیا نگاهی بیفکند.

سبکها و موضوعات فیلمهای «سینمای بین‌المللی معاصر» بسیار متنوع‌اند، ولی همهٔ آنها ویژگی مشترکشان این است که هم دربارهٔ فرهنگهایی سخن می‌گویند که عرصهٔ رشد و بالیدن آنها بوده است، و هم خلاقیت سازندگانشان در آنها انعکاس یافته است.

چنین سخنانی بی‌تردید فرضیه‌های جدیدی مطرح می‌سازند و توقعات تازه‌ای پدید می‌آورند. چنانکه دیدیم فیلمهایی که در جشنواره‌ها طرف توجه قرار می‌گیرند دو ویژگی شاخص دارند: یکی اینکه ویژگیهای قومی و محلی خود را انعکاس می‌بخشند، دیگر اینکه چنان‌اند که در عرصهٔ بین‌المللی جلب نظر می‌کنند. از رهگذر چنین فیلمهایی ما در عین حال که با دیگر بخشهای جهان آشنا می‌شویم، از خلاقیتهای هنرمندانی که بتازگی به عرصهٔ بین‌المللی پای نهاده‌اند نیز آگاه می‌گردیم؛ و همچون انسان‌شناسان و جهانگردان، خود را در تجربه‌ای غرق می‌کنیم که از هر نظر برایمان تازگی دارد: ورود به جهانهای نامأنوس و شنیدن زبانهای ناآشنا و

مشاهدهٔ سبکهای نامعمول. در فضای جشنواره‌ها تنها تعالی فیلمها نیست که جلب نظر می‌کند، صِرف تجربهٔ پدیده‌های ناآشنا نیز نظرها را به خود معطوف می‌دارد. کسانی که به تماشای فیلمهای جشنواره‌ها می‌نشینند، یکی از انگیزه‌های مهمشان تجربهٔ پدیده‌های ناآشنا و کشف عقاید و نگرشهای تازه است. سینما به واسطهٔ کیفیت رؤیاگونه‌اش که به آن جایگاهی کاملاً متمایز می‌بخشد، بر شیوه‌ای از مشاهده استوار است که در بیننده احساس مشارکت در رویداد را پدید می‌آورد. تماشاگر سینما موقتاً خویشتن را از یاد می‌برد، و این یکی از عمیقترین جذابیتهای سینماست. برای مثال فیلمهای ایرانی ما را به درون جهانی از باد و طوفان و شن و گرد و غبار و زنان چادرپوش و مردان پارسامنش و ضرباهنگهای نامعمول وارد می‌کنند. جشنواره‌های بین‌المللی فیلم، به واسطهٔ وجود کارگردانانی از سراسر جهان و ارائهٔ دیدگاههای تازه، فرصتی بسیار مناسب برای لذت بردن از «دالهای خیالی» سینما برای ما فراهم می‌آورند.

اگرچه این دالها خیالی هستند، اما لذتی که از آنها حاصل می‌شود واقعی است. از همین رو، ما هنگام پرده برداشتن از چنین ظواهری دچار تردید می‌شویم. آدمی همواره در مواجهه با پدیده‌های بیگانه در تخیلات وهم‌آلود غوطه‌ور می‌شود و بازشناختن تفاوتها لذتی پدید می‌آورد که بعد از تماشای فیلم نیز ادامه می‌یابد. فردی که به جشنواره می‌آید می‌کوشد از پدیده‌های ناآشنا تعبیری آشنا به دست آورد و از رهگذر تفاوتها به نوعی تشابه راه یابد (قدیمی‌ترین شکل این کار یافتن نوعی انسانیت مشترک و به عبارت دیگر کشف نوعی خانوادهٔ بشری است که در ورای زمان و مکان و فرهنگ و تاریخ جای دارد). اما شکل دیگر لذت، همانا نفس تجربهٔ پدیده‌های عجیب و ناآشناست. به همان میزانی که این جنبه از تجربهٔ جشنواره‌ای به سهولت در چارچوب قراردادهای متجانسِ سینمای هالیوود قرار نمی‌گیرد، فیلمهای آن نیز در قلمروی کم و بیش پسامدرن قرار می‌گیرند. حضور ما در این قلمرو بیانگر این است که ما جملگی شهروندان سیاره‌ای واحد هستیم، اما این سیاره از تجانس فرهنگی بسیار به دور است. کشف پدیده‌های بیگانه در هیئتی آشنا به دو صورت انجام می‌گیرد: نخست شناسایی نوعی سبک سینمایی بین‌المللی (این سبک در نوآوریهای صوری؛ شخصیت‌پردازیهای تمثیلی و شاعرانه و پرابهام و محدود و

به لحاظ روان‌شناختی پیچیده؛ نفی هنجارهای هالیوودی در نمایش زمان و مکان؛ عدم وجود گره‌گشایی آشکار و پایان مشخص روایی و مانند اینها تجلی می‌یابد)، و دوم کسب بینشها و درسهایی دربارهٔ فرهنگهای مختلف (این بینشها و درسها با کشف نوعی انسانیت مشترک و نهفته در میان تمامی فرهنگها نیروی تازه‌ای می‌یابند). این دو فرآیند، یعنی کشف نوآوریهای صوری و استنباط معنا، از سویی چگونگی معنی‌دار ساختن تجربهٔ جدید را مشخص می‌سازند، و از سوی دیگر همچون ابزارهایی هستند که از طریق آنها ما از غرق شدن در زمان حال فراتر می‌رویم و به نوعی دانش نقادانهٔ کلی‌تر دست می‌یابیم. افزون بر این، دو فرآیند مذکور مسیرهایی را با یکدیگر هماهنگ می‌سازد که از رهگذر آنها اشیای متعلق به دیگر فرهنگها در قالب سنتهای هنری ما قرار می‌گیرند و یا به صورت نمونه‌سازیهایی از آن فرهنگها جلوه‌گر می‌شوند (مانند آثار هنری یا کارهای دستی قوم نگاشتی).

در توصیفی که کلیفورد گیرتس از ساختار و معنا در فرهنگ بالیایی[1] به دست می‌دهد، نمونه‌ای درخشان از تجلی این دو فرآیند را شاهد هستیم. او در مقاله‌ای با عنوان «بازی پیچیده: نکاتی دربارهٔ جنگ خروس در بالی»، الگویی را پیشنهاد می‌کند که بر اساس آن می‌توان پی برد چگونه تجربهٔ شخصی و شگفت‌انگیز فرد، رفته‌رفته به نوعی تفاهم با دیگر فرهنگها تبدیل می‌شود. او در این باره که ما چگونه تفاوتها و رمز و رازهای دیگر فرهنگها را تجربه و درک می‌کنیم توضیحی پیچیده و قانع‌کننده به دست می‌دهد، و توان ما را در فهم آنچه به ما تعلق ندارد می‌ستاید. ما نیز همچون جهانگردان در پی درک آثاری هستیم که دیگران آفریده‌اند و می‌خواهیم مقصود خالقان آنها را دریابیم.

اما کل این روند با محدودیتی جدی روبه‌روست که گیرتس نیز به اختصار به آن اشاره می‌کند: «فرهنگ یک قوم همچون مجموعه‌ای از متون است، متونی که هر کدام کلیتی واحد به شمار می‌آید و انسان‌شناس تنها می‌تواند با سرک کشیدن از بالای شانهٔ کسانی که این متون به آنان تعلق دارند، به مطالعهٔ آنها بپردازد». اما گیرتس به این نکته

---

۱. Balinese: منسوب به «بالی» از استانهای کشور اندونزی.

نپرداخته است که صاحبان این متون آنگاه که درمی‌یابند کسی به آثارشان می‌نگرد، چه احساسی دارند؟ (افزون بر این، گیرتس آشکارا هر تعبیر و تفسیری را که از ایدئولوژی و سیاست بهره گیرد نفی می‌کند، چرا که آن را همچون کارکردگرایی، دارای کیفیتی تحویلی تصور می‌کند و شایستهٔ طرد می‌داند.) در انسان‌شناسی اگر بخواهیم دریابیم مشاهده‌کننده چه چیزی را به عنوان مشاهدات خویش ارائه می‌دهد، باید او را در حال مشاهده کردن نظاره کنیم، و در سینما باید بپرسیم در چارچوب محدودیتهای یک جشنواره، تجربهٔ تفاوتهای فرهنگی چه نوع تجربه‌ای است؛ یعنی اینکه ما چگونه به قلمرو چنین تجربه‌ای راه می‌یابیم، چه فرآیندهایی بر این تجربه حکم می‌رانند، هدف از آن چیست و این تجربه چه مفهومی از «خود» به دست می‌دهد؟ این پرسشها به بخش مهمی از نظرات کلی‌تر ما دربارهٔ کیفیتهای متمایز سینماهای نقاط دیگر جهان مربوط می‌شوند.

برای اینکه بتوانیم فرهنگ را همچون یک متن و همچون نظامی نشانه‌شناختی، درک کنیم باید از نظرات «آن کاپلان» در مورد دو نوع درک متن مدد بگیریم. کاپلان مدعی است که منتقدان بیگانه ممکن است در یک متن به مفاهیمی دست یابند که بر منتقدان متعلق به همان فرهنگ پوشیده مانده است.[۲] ما برای درک فیلمهای بیگانه دو راهبرد اساسی در اختیار داریم: استنباط زیباشناختی و استنباط سیاسی. استنباط زیباشناختی ممکن است «انسانگرایانه ـ فردگرایانه» باشد، یا آنکه نگرشی «گونه ـ محور» اختیار کند. استباط سیاسی نیز ممکن است بر مسائل اقتصادی و ایدئولوژیک و نهادی تأکید کند. کاپلان خود برای برخی فیلمهای اخیر سینمای چین، تلفیقی از استنباط زیباشناختی (گونه ـ محور) و سیاسی (مبتنی بر نگرش تاریخی ـ نهادی)

---

۲. من با نظر کاپلان در زمینهٔ کشف معانی جدید که به نظر می‌رسد تا حدی قوم ـ محورانه باشد موافق نیستم (دست‌کم به این دلیل که او این حقیقت را نادیده می‌گیرد که منتقدان محلی ممکن است نکاتی را دریابند که ما به هیچ وجه قادر به کشف آنها نباشیم). از همین رو من ترجیح می‌دهم از لایه‌های جدید معنایی سخن بگویم که در نتیجهٔ گردش مصنوعات دستی و آثار هنری در اقتصاد جهانی، خلق می‌شوند.

مسئلهٔ دیگر این است که جنگ خروس بالیایی اصولاً با هدف عرضه شدن به بازار جهانی طراحی نشده است، اما سینمای نوین ایران با چنین هدفی طراحی شده. از همین رو، معنایی را که یک منتقد بیگانه بر اثر هنری می‌افزاید، می‌توان همچون پرداخت نهایی دانست که در نتیجهٔ تأثیرات پیچیدهٔ محلی و جهانی بر یکدیگر حاصل شده است.

اختیار می‌کند. در مجموع، پیشنهادات کاپلان را هم منتقدان و هم تماشاگران می‌توانند به کار ببندند.

البته رسیدن به چنین استنباطی خالی از مشکل نیست. آشنایی با سینمای هنری بین‌المللی و تماشای فیلمهای جشنواره موجب می‌شود لایهٔ جدیدی از معنا، که در نتیجهٔ تبادلات فرهنگی پدید آمده است، کشف و برملا شود. مسائل سیاسی نیز از سویی در پرتو نظریه‌ها و روشها و فرضیات و ارزشهای ما، و از سوی دیگر در نتیجهٔ دانش هرچند محدود ما دربارهٔ مفاهیم سیاسی در دیگر فرهنگها، معنای تازه‌ای می‌یابند. (برای مثال بررسی تأثیراتی که نظارت دولتی بر سینمای برخی ملتها می‌گذارد، تأثیر ایدئولوژی و بازار آزاد و مجوز هنری را بر سینمای خودمان تا حدی روشن خواهد ساخت. البته ما اغلب به این دلیل دربارهٔ سینماهای دیگر به بررسی دست می‌زنیم که می‌خواهیم بدانیم آیا این سینماها همان‌گونه‌اند که آرزو داریم سینمای خودمان باشد؟ و در این بررسی پیچیدگی روابط میان فرهنگ و ایدئولوژی و دولت کمتر توجهمان را به خود جلب می‌کند.)

بخشی از آنچه ما می‌خواهیم در جشنواره‌های فیلم کشف کنیم همان چیزی است که دین مک کانل «ناحیهٔ پسین» شناخت می‌نامد. ما نیز مانند جهانگردان می‌خواهیم به فراسوی ظواهر گام نهیم و معانی آثار را چنان دریابیم که خالقان آنها مد نظر داشته‌اند. جشنواره‌ها نیز مانند موزه‌ها و مکانهای توریستی هم این اشتیاق را در ما دامن می‌زنند و هم به آن پاسخ می‌گویند. جشنواره‌ها به ما امکان می‌دهند از طریق فیلمسازان و بازیگران نگاهی به دیگر فرهنگها بیفکنیم.

حال به سینمای ایران می‌پردازیم. نخست ذکر این نکته ضروری است که محمد اطبایی، از بنیاد سینمایی فارابی، نقش مهمی در درک من از سینمای نوین ایران داشته است.[۳] او برای من شرح داد که بنیاد سینمایی فارابی دورادور با دولت (وزارت فرهنگ) رابطه دارد و برای فیلمهایی که بخش خصوصی تولید می‌کند تسهیلاتی از قبیل اعطای وام فراهم می‌آورد. (البته پرداخت وام بر عهدهٔ بانکهاست.)

---

۳. مصاحبه با محمد اطبایی در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم تورنتو، ۲۵ سپتامبر ۱۹۹۲. مطالبی که اطبایی با من در میان گذاشت شبیه مطالبی است که تماشاگران، پس از مشاهدهٔ فیلم، هنگام بحث و گفت وگو با فیلمسازان می‌شنوند.

وزارت فرهنگ، واردات و صادرات فیلم را تنظیم می‌کند و برای ورود فیلمهای خارجی، بویژه محصولات امریکا، محدودیتهای خاصی مقرر کرده است. برای مثال در ۱۹۹۱، چهل و شش فیلم ایرانی به نمایش درآمد، حال آنکه تنها یک فیلم امریکایی اجازهٔ نمایش یافت. در ۱۹۹۲، دو فیلم امریکایی، با گرگها می‌رقصد و رانندگی برای دوشیزه دیزی، اجازهٔ نمایش یافتند، اما بخش اعظم سینماهای ایران به نمایش فیلمهای ایرانی پرداختند (سینماها در صورت نمایش فیلمهای خارجی ملزم به پرداخت مالیات بیشتری هستند و این امر بی‌تردید کمکی است به تولید فیلمهای داخلی). وزارت فرهنگ و ارشاد می‌تواند فیلمها یا فیلمنامه‌ها را سانسور کند ــ فیلمها معمولاً بعد از نمایش در جشنوارهٔ فجر سانسور می‌شوند. وجود سانسور موجب می‌شود فیلمسازان از انتقاد صریح از دولت اجتناب کنند، اما این بدان معنا نیست که فیلمها لزوماً باید به تأیید و توجیه دولت بپردازند. در ایران نیز مانند چین، فیلمسازان تا حد زیادی آزادند تا هر آنچه را می‌خواهند بیان کنند، اما بر این نکته نیز واقف‌اند که انتقاد و حملهٔ مستقیم (و نه انتقاد هنرمندانه) پیشرفت بعدی آنان را با مشکل مواجه خواهد ساخت. چنین می‌نماید که هدف اصلی دولت نه تبلیغات حکومتی، بلکه حمایت از فرهنگ ملی ایران است.

به گفتهٔ اطبایی، بنیاد سینمایی فارابی همه ساله جشنوارهٔ فجر را سازمان می‌دهد و وزارت فرهنگ، فیلمها را بر اساس کیفیتشان (که تلفیقی از ملاکهای صوری و اجتماعی است) به چهار گروه «الف، ب، ج، د» تقسیم می‌کند. فیلمهای ردهٔ «الف و ب» برای پخش و نمایش مورد حمایت بیشتری قرار می‌گیرند؛ مثلاً نرخ بلیطهایشان بالاتر است و سازندگانشان پیشنهادات بیشتری برای ساختن فیلم دریافت می‌کنند. فیلمهایی که در ردهٔ «ج و د» قرار می‌گیرند، از حمایت کمتری برخوردار می‌شوند و سازندگانشان برای ساختن فیلمهای بعد با مشکلات بیشتری روبه‌رو خواهند بود. تلویزیون تا حدی از سینما مجزاست، اما بخشی از هزینهٔ برخی فیلمها از طریق نمایش در تلویزیون باز می‌گردد. نوارهای ویدئویی رسماً غیر قانونی هستند، اما فیلمهای خارجی بخش عمدهٔ بازار سیاه ویدئو را تشکیل می‌دهند.

اطلاعاتی از این دست که از پشت صحنه برای ما تماشاگران جشنواره فراهم می‌شود، طبیعتاً ما را در مقایسه با افرادی که این فیلمها را در پخش عادی فیلمها

تماشا می‌کنند، در موقعیت بهتری قرار می‌دهد. این اطلاعات هرچند به طریقی غیر رسمی ارائه می‌شوند، اما به هیچ وجه کاذب نیستند. البته ترتیب و کیفیت نمایش رویدادها و تأکیدات خطابی ـ هنریی که در فیلمها شاهد هستیم، فی‌البداهه ساخته و پرداخته نمی‌شوند. بی‌تردید دست‌اندرکاران سینمای ایران به تجربه دریافته‌اند که در ذهن تماشاگر جشنواره‌ها عمدتاً چه تردیدها و پیشداوریهایی وجود دارد. از این رو، پاسخهای آنها در جهتی است که کنجکاوی ما را فرو نشاند، تردیدمان را بزداید، همدلی و همدردیمان را برانگیزد و ما را به قدردانی وادارد. در اینجا نیز، چنانکه در دیگر اَشکال برخورد فرهنگهای مختلف روی می‌دهد، تا حدی محاسبات آگاهانه در تجربهٔ هر دو طرف دخیل است.

ما نیز همچون قوم‌نگاران ممکن است از این نکته کاملاً آگاه باشیم که حصول آگاهی عمیق و دقیق و از هر نظر معتبر توهمی بیش نیست. نیز ممکن است بدانیم که تنها قادر به کسب دانشی هستیم که با ما امکان می‌دهد به «ناحیهٔ پسین» خویشتنِ خویش و دولت و فرهنگ و ارزشهای زیباشناختی خودمان نگاهی بیفکنیم. ما بر همهٔ این نکات وقوف کامل داریم. اما سیر جدلی دانستن و نادیده گرفتن، غرابت و بیگانگی را تجربه کردن، پدیده‌های ناآشنا را کشف کردن، و آگاهی از اینکه خالقان آثار در دیگر فرهنگها بر این نکته واقف‌اند که ما می‌دانیم آنان در خلق آثار خود فرضیات از پیش موجود ما را نیز در نظر می‌گیرند، در مجموع فرآیندی از آشکارسازی دو جانبه پدید می‌آورند که نفس وجودش اهمیت بسیار دارد. اشتیاق وافر به کشف و درک تازه‌ها به دست نهادهایی دامن زده می‌شود که امکان آشناییِ ما را با چنین آثاری فراهم می‌آورند و خود نیز عطش ما را تا حدی فرو می‌نشانند. در عین حال، همین اشتیاق، نوع جدیدی از تماشاگر، و نیز مفهوم خاصی از خویشتن را، که به لحاظ تاریخی تعین یافته است، می‌آفریند. ما در جست و جوی چیزی هستیم که متحولمان سازد، و در پی راهی هستیم که تلاشمان را برای تحول ابدی کند.

«ما» و سینمای ایران

ما چگونه می‌توانیم به پرسشهایی که سینمای ایران رویارویمان قرار می‌دهد پاسخ

گوییم؟ نخست باید این نکته را توضیح دهم که ضمیر «ما» را به چه کسانی اطلاق می‌کنم. منظور من از «ما» فردی است سفیدپوست، از طبقهٔ متوسط، علاقه‌مند به جشنواره‌های سینمایی، و نیز تمامی گزارشگران و مفسرانی که به مطالعهٔ روابط میان فرهنگها علاقه دارند و خطرات استعماری و مابعد استعماری تهدیدشان می‌کند. در ضمن، از آنجا که جشنواره‌های فیلم در سراسر کرهٔ زمین، از هنگ‌کنگ گرفته تا کوبا، برگزار می‌شوند، این «ما» بالقوه بسیاری از گروههای اجتماعی دیگر را نیز دربر می‌گیرد و از همین رو، لازم است بسته به شرایط زمانی و مکانی، توصیفی که از «ما» به دست داده شد، اندکی تغییر یابد. آن نوع تجربه‌ای که قبلاً از آن سخن رفت تنها به تماشاگران سفیدپوست و غربی تعلق ندارد، اما بی‌تردید در نزد همهٔ تماشاگران جشنواره‌ها نیز یکسان نیست.

همین مسئله به ما امکان می‌دهد، از طرفی در استنباطهایمان به سطحی از صحت و درستی دست یابیم، و از طرف دیگر در گفت وگو با دیگر ملتها به زبانی مشترک راه بریم. و در عین حال، این نکته را نیز از یاد نبریم که استنباط ما آخرین سخن نیست. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که چارچوب انسانگرایانه‌ای (اومانیستی) که جشنواره‌ها و مطبوعات مردم‌پسند تشویق و تأیید می‌کنند تا چه حد استنباطهای ما را در مسیرهایی خاص سوق می‌دهد و دیگر استنباطهای ممکن را در پردهٔ ابهام فرو می‌برد و ما را از تعقیب آنها باز می‌دارد؟ آیا تحول واقعی امکان‌پذیر است یا آنکه ما به دیوانگانی پسامدرن تبدیل شده‌ایم که هویتمان همانا چرخیدن به دور خویش و تحمل تغییرات متوالی و تکراری است؟ البته ما نمی‌توانیم در فهم این فیلمها داعیهٔ تخصص داشته باشیم، زیرا چنین کاری از حوزهٔ تخصص کسانی که مسائل جشنواره توجهشان را جلب می‌کند، خارج است. (مهارت خود من عمدتاً نه در زمینهٔ سینما و فرهنگ ایران، بلکه مربوط به کل جشنواره‌های سینمایی است.) ما در مقام تماشاگران جشنواره‌ها، تفسیر دقیقتر این فیلمها را به متخصصان فرهنگها واگذار می‌کنیم.

کاری که ما در جریان تماشای نخستین فیلمها انجام می‌دهیم عبارت است از یافتن الگوهایی که برایمان آشنا هستند و کشف الگوهایی که پیش از این نمی‌شناخته‌ایم. (نظرات قوم نگاشتی که در اینجا ارائه کرده‌ام بر اساس دوازده فیلم

ایرانی است که در جشنوارهٔ فیلم تورنتو در ۱۹۹۲ تماشا کرده‌ام. این دوازده فیلم جملگی در زمرهٔ هجده فیلمی قرار داشتند که برای معرفی سینمای «بعد از انقلاب» ایران برگزیده شده بودند.)[۴] همین که به تماشای فیلمهای ایرانی می‌نشینیم، متفاوت بودنشان را احساس می‌کنیم. در این فیلمها با نوع خاصی از سادگی و ریاضت رو به رو هستیم و نمایش شخصیتها با محدودیت بسیار صورت می‌گیرد ــ ویژگیهایی که این فیلمها را بیشتر به ساخته‌های شانتال آکرمن و روبر برسون شبیه می‌سازد تا آثار برتولوچی و گرین اِوِی. در بررسی این فیلمها یکی از نخستین چارچوبهایی که باید کنار گذاشته شود، الگوی فیلمهای هالیوودی است. بسیاری از عناصری که در غالب فیلمهای هالیوودی شاهد هستیم، در سینمای ایران به کلی غایب‌اند.

سکس و خشونت، آشکارترین عناصری هستند که در سینمای ایران وجود ندارند. در غالب داستانهای غربی دو مسئلهٔ اساسی وجود دارد: مسائل مربوط به خانواده (عشق و سکس و روابط میان اعضای خانواده و امیدها و آرزوها)؛ و مسائل مربوط به اجتماع (خشونت، قدرت، سلطه، قانون، نظم). چنانکه می‌بینیم برای این دو محور، سکس و خشونت دو واژهٔ کلیدی هستند. شخصیتها در چارچوبی که این دو حوزهٔ متداخل و درهم تنیده پدید می‌آورند، شکل می‌گیرند و عمل می‌کنند: به جست و جو و کاوش می‌پردازند، امور خاصی را پیگیری می‌کنند، بر مشکلات و موانع فائق می‌آیند، از رمز و رازها پرده برمی‌دارند، و در نیل به مقصود خویش یا پیروز می‌شوند یا شکست می‌خورند (شکل نمادین پایان یافتن داستان و گره‌گشایی معمولاً به صورت اصلاح کژیها و به هم رسیدن زن و مرد است.) البته سینمای ایران نیز استفاده از نیروی پیشبرندهٔ این دو محور را یکسره کنار نگذارده است، اما اهمیت محوری و ارتباط تنگاتنگِ وجودی و بیانی این دو محور با شخصیتهای فیلم به کنار نهاده شده‌اند. درونمایه‌هایی مانند حرص، بلندپروازی، شهوت، خشم، اظهار عشق،

---

۴. این دوازده فیلم عبارت‌اند از: آن سوی آتش (کیانوش عیاری)، نمای نزدیک (عباس کیارستمی)، کلید (ابراهیم فروزش)، زندگی و دیگر هیچ (عباس کیارستمی)، نرگس (رخشان بنی‌اعتماد)، یاز (علیرضا داوودنژاد)، دستفروش (محسن مخملباف)، دونده (امیر نادری)، شیرسنگی (مسعود جعفری جوزانی)، اجاره‌نشینها (داریوش مهرجویی)، آب، باد، خاک (امیر نادری)، خانهٔ دوست کجاست؟ (عباس کیارستمی)

خیانت، نیرنگ، شجاعت اغراق‌آمیز، و نمایش خودنمایانه که در سینمای غرب تداول عام دارند، در سینمای نوین ایران بسیار کم اهمیت‌اند.

به همین منوال، بر هویت جنسی و ذهنیت نیز تنها اندکی تأکید می‌شود. اکثریت شخصیتهای اصلی را مردان تشکیل می‌دهند و غالب مسائل اساساً به آنها مربوط می‌شود. این مسائل بندرت تعارض میان مردان و زنان را موجب می‌شوند، و عمدتاً زمینه‌ای فراهم می‌آورند که در چارچوب آن بررسی رفتار صحیح اعضای هر دو جنس امکان‌پذیر می‌گردد. تنها در فیلم نرگس است که زنان نقشی محوری بر عهده دارند. این فیلم که کارگردانی آن را یک زن بر عهده داشته است، بر مسائل مربوط به جنسیت پرتوی تازه می‌افکند و این مسائل را در ارتباط با اخلاق و رفتار صحیح، که در برخی فیلمهای دیگر نیز به آن پرداخته‌اند، مد نظر قرار می‌دهد.

اشارهٔ آشکار به دولت و مذهب نیز در این فیلمها کمتر به چشم می‌خورد. نمونه‌های کلیشه‌ای مربوط به تعصب و غیرت که در غرب تداول عام دارند، نه تأیید می‌شوند نه انکار؛ گویی در ایران چنین کلیشه‌هایی مورد علاقهٔ کسی نیستند. (در بحثها و مصاحبه‌های بعد از نمایش، فیلمسازان ایرانی هر نوع تمایل به پند و اندرز و تهییج را نفی می‌کنند). به استثنای فیلم کمدی اجاره‌نشینها، در فیلمهای دیگر، دولت حلال مشکلات افراد معرفی نمی‌شود. (اینکه چنین مسئله‌ای در یک فیلم کمدی مطرح می‌شود شاید حاکی از قاعده‌ای کلی باشد.) به همین منوال، هرچند در بسیاری از فیلمها شرایط بسیار سخت زندگی به نمایش درمی‌آید، اما به علت این مشکلات تقریباً هیچ اشاره‌ای نمی‌شود. در این فیلمها به دیوان‌سالاری دولت، فساد همه‌گیر، سوءاستفاده از قدرت سیاسی، استثمار اقتصادی (به دست سرمایه‌داری کلان و کارتلهای بین‌المللی و وابستگان داخلی سرمایه‌داری جهانی)، توسعهٔ ناهماهنگ شهری، خالی شدن روستاها، تضاد میان مدرنیزه شدن و ارزشهای سنتی، تضاد میان صرفه‌جویی و اسراف و تبذیر، اعتیاد، الکل، و دیگر مفاسد و جنایات و تأثیر مخرب آنها بر ساختار اجتماعی و روحیات اشخاص کمتر اشاره می‌شود. افراد ممکن است به گوشه‌نشینی روی آورند یا با ناملایمات بسیار دست و پنجه نرم کنند، اما گرفتار از خودبیگانگی و احساس پوچی و رفتار ضد اجتماعی و روان‌پریشانه نمی‌شوند؛ حالاتی که نمایش آنها در سینمای غرب رواج بسیار دارد.

غالب شکلهای بیان سینمایی، دست‌کم در قلمروی محدود، به کار گرفته می‌شوند، اما از رآلیسم جادویی و بیانگرایی (اکسپرسیونیسم) و کولاژ و اشکال جسورانهٔ مونتاژ اثری در میان نیست. هیجانهای ملودراماتیک و اصولاً هر نوع زیاده‌روی بسیار نادر است. از همین رو، نظامی از حالات متباین که در آثار سیرک و فاسبیندر به چشم می‌خورد، در این فیلمها وجود ندارد. تغییر دیدگاه بسیار اندک و یا به کلی ناموجود است. تعداد کثیری از صحنه‌ها، از طریق برداشتهای طولانی و نماهای دور، و از دیدگاه سوم شخص به نمایش درمی‌آیند و عنصر تدوین در آنها حضور کمتری دارد. موسیقی و حتی گفت‌وگو نیز در سطحی محدود به کار گرفته می‌شود.

خلق شبکه‌های دلالت

بدین ترتیب، برای این فیلمها چگونه چارچوبی مناسب است؟ آیا سادگی بیش از حدی که در آنها به چشم می‌خورد، از نوعی سینمای مبتنی بر زهد و ریاضت حکایت دارد؟ سینمایی که دنیای مادی را نادیده می‌گیرد و به شعائر مقدس روی می‌آورد؟ ظاهراً که چنین نیست. چرا که بسیاری از عناصری همچون خانواده و اشتیاق جنسی و قانون و نظم در سینمای ایران نیز حضور دارند، اما از کیفیت و هدف خاصی برخوردارند. در بسیاری از این فیلمها مشکلات و مسائل خانوادگی بیان می‌شوند. برای مثال در نیاز، پسری نوجوان بعد از مرگ پدرش در جست‌وجوی کار است؛در آن سوی آتش، میان دو برادر بر سر پولی که از فروش خانه‌شان به شرکت نفت به دست آورده‌اند، نزاع و کشمکش وجود دارد؛ در دستفروش تلاشهای زن و شوهری به تصویر درمی‌آید که از ترس آنکه مبادا کودک نوزادشان مانند چهار فرزند قبل فلج شود، می‌کوشند او را به فرزندخواندگی فرد دیگری درآورند؛ در آب، باد، خاک، پسری نوجوان در ناحیه‌ای پر باد و خاک و گرفتار خشکسالی در جست‌وجوی خانوادهٔ خویش است؛ و در نرگس و شیرسنگی دیدگاههای متفاوت زنان و شوهران به تصویر درمی‌آید. در بسیاری از این فیلمها، مسائل مربوط به نظام اجتماعی نقش مهمی دارد. برای مثال در نمای نزدیک و دستفروش مسائل مربوط به هویت اجتماعی و روابط اجتماعی و امور خصوصی خانوادگی؛ در شیرسنگی شرف

و حیثیت قبیله‌ای؛ در کلید و خانهٔ دوست کجاست؟ و زندگی و دیگر هیچ، مسئولیت اجتماعی؛ و در نرگس وفاداری و شرافت مطرح می‌شود. اما تضادها و کشمکشهای بالقوه‌ای که در چنین مسائلی وجود دارد با آن شدت و حدّتی که در جریان مسلط سینمای غرب شاهد هستیم، به نمایش درنمی‌آید. (سبک فیلمبرداری و ترتیب صحنه‌ها در ایجاد چنین نتیجه‌ای اهمیتی بنیادین دارد.) در این فیلمها محور اخلاقی و عاطفی در جای دیگری قرار دارد که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

برای نمونه، مسئلهٔ انتقام را شاهد مثال می‌گیریم. در سینمای هالیوود، گرفتن انتقام کاری است اساساً مردانه و تنها گاهی برای ایجاد توازن و نمایش رئوفت زنان، آنان نیز در این امر نقشی بر عهده می‌گیرند. در سینمای ایران هم اگر انتقامجویی در میان باشد، به دست مردان انجام می‌شود، اما حال و هوای انتقام‌گیری با آنچه در هالیوود شاهد هستیم متفاوت است. این مضمون نیز همچون دیگر ابعاد شخصیت‌پردازی، از نظر کشش داستانی و تأثیر بر تماشاگر چندان نیرومند نیست.در شیرسنگی، سرانجام اصل انتقام مورد نکوهش قرار می‌گیرد و در آن سوی آتش، روندی که در داستانهای مبتنی بر انتقامجویی، به نتیجه‌ای مهلک منجر می‌شود، به افتضاحی آشکار بدل می‌گردد.

در این فیلمها، آن نوع شور و هیجانی که در فیلمهایی چون مهمیز برهنه و تنگهٔ وحشت یافت می‌شود، به جای آنکه در جهت نقطهٔ اوج داستان هدایت گردد، شدتش کاستی می‌گیرد و زایل می‌شود. در آن سوی آتش انتقامجویی به جای آنکه پایانی سخت و بیرحمانه در پی داشته باشد، فرجامی را برای فیلم رقم می‌زند که در آن، دو برادر با یکدیگر گلاویز شده‌اند، مادر گریه و زاری می‌کند، و زن جوانی که یکی از برادران قصد خواستگاری از او را دارد، در میان شنهایی که در زیر آتش چاههای نفت، داغ و تفتیده شده‌اند به دنبال النگوهای خود می‌گردد.

شاید بتوان گفت آن سوی آتش نقشمایهٔ ظاهری انتقام را به بررسی شرافت و مسئولیت و سنتی که هر یک از شخصیتها باید به تنهایی با آنها مواجه شود، تبدیل کرده است. در این فیلم، در حقیقت تأیید یک اصل معنوی، از به اجرا درآوردن کیفیتی روانی مانند انتقامجویی، اهمیت بیشتری یافته است. حتی در فیلمهایی که زنان نقشهای محوری را بر عهده دارند (مانند نرگس) به نظر می‌رسد رفتار شایسته

که با مفهوم فضایل اخلاقی در مذهب هندو خویشاوندی دارد، در کانون توجه است.

انحراف از خط داستانی، یعنی دور شدن از حاملین داستان (شخصیتها) و روی آوردن به قلمروی اندیشمندانه‌تر، در عرصهٔ سبک بصری نیز تجلی می‌یابد. در اینجا با سینمایی سر و کار داریم که عمدتاً از نماهای دور و برداشتهای طولانی سود می‌جوید، نماهای نزدیک بندرت به کار گرفته می‌شوند، استفاده از موسیقی برای تشدید حال و هوای عاطفی معمول نیست و تدوین برای ایجاد واقعگراییِ روان‌شناختی و ایجاد جلوه‌های مونتاژی، چندان به کار گرفته نمی‌شود. استفادهٔ بیانگرانه از نورپردازی و حرکات و اشارات و میزانسن و زاویهٔ دوربین و حرکت دوربین نیز نادر است.[۵]

هدف از سبک بی‌پیرایه و صرفه‌جویانه که در فیلمهای دونده؛ آن سوی آتش؛ آب، باد، خاک؛ شیرسنگی و همهٔ آثار کیارستمی (زندگی و دیگر هیچ؛ نمای نزدیک؛ خانهٔ دوست کجاست؟، و کلید که کیارستمی فیلمنامهٔ آن را نوشته است) شاهد هستیم و نماهای دور متعدد آن را تجلی می‌بخشند، این است که جایی برای قضاوت باقی نماند و فیلم تنها هر آنچه را روی می‌دهد ضبط کند. قرار دادن شخصیتها در زمینه‌ای وسیع، بیش از اینکه آگاهی ما را دربارهٔ نیروهایی که بر آنان تأثیر می‌گذارند افزایش می‌دهد، از قدرت نیروهایی حکایت دارد که در بیرون از قلمرو اختیارات آنان عمل می‌کنند. وجود نماهای دور، بی‌آنکه احساس بی‌اعتنایی به رویداد را در ما دامن زند، این احساس را پدید می‌آورد که ما خود در رویداد شرکت داریم.

این تأثیر در دونده کاملاً نمایان است، بویژه در نماهای دوری که از شخصیت اصلی، امیرو، گرفته شده است. یکی از بنادر ایران، با تمامی عناصر مربوط به

---

۵. در فیلم زندگی و دیگر هیچ، در یکی از لحظات به یادماندنی اما بدون مقدمه، پسر، شخصیت اصلی، شکوه می‌کند که نوشابه‌اش گرم است و آن را نمی‌خواهد. زمانی که آنها در یک ایستگاه بازرسی توقف کرده‌اند، پدر به پسرش می‌گوید می‌تواند نوشابه‌اش را از شیشهٔ اتومبیل بیرون بریزد. در آن سوی شیشهٔ اتومبیل، اتومبیل دیگری را می‌بینیم و از درون آن صدای زنی را می‌شنویم که به پسر می‌گوید نوشابه را حرام نکند: آن را بریز توی این فنجان. و پسر هم اطاعت می‌کند. تمام این فصل (سکانس) به صورت نمای متوسط و از داخل اتومبیلی که پسر در آن نشسته است گرفته شده. فیلم ادامه می‌یابد و ما هرگز آن زن را نمی‌بینیم.

استخراج نفت و کشتیها و ماشین‌آلات از کار افتاده، و کارگران موقت، پسزمینهٔ تصویر را تشکیل می‌دهد؛ با وجود این، فیلم از این تصویر که بیرحمی زندگی در این بندر صنعتی را نشان می‌دهد، برای انعکاس حالات روانی شخصیتها سود نمی‌جوید. دونده، برخلاف فیلمهای پیکشوت و فراموش‌شدگان، از کنار رقابت و آرزو و جنایت و یأس بی‌توجه می‌گذرد. نگاه امیرو به افق دوخته شده است و رؤیای فرار او بیش از آنکه احمقانه یا تراژیک باشد، هستی‌شناختی به نظر می‌رسد.

در این نوع سینما، همراه با پیشرفت فیلم، احساس ریاضت و بی‌پیرایگی تقویت می‌شود. برای مثال، در آب، باد، خاک شخصیت اصلی که پسرکی است نوجوان، در بخش مهمی از فیلم در جست و جوی خانوادهٔ خویش، بستر وسیع دریاچه‌ای را ــ که اینک به بیابانی خشک تبدیل شده است و در آن باد و طوفانِ شن لحظه‌ای از وزیدن باز نمی‌ایستد ــ در می‌نوردد. در یکی از صحنه‌های دراماتیک، پسرک دو ماهی قرمز را که بر حسب تصادف پیدا کرده به طرف چاه آبی می‌برد که قبلاً از کنار آن گذشته است، اما همین که به کنار چاه می‌رسد، آبِ کاسهٔ ماهیها بر زمین می‌ریزد و او تنها مردن آنها را تماشا می‌کند.

این قسمت از فیلم تماماً با استفاده از نماهای دور و متوسط بیان می‌شود. وقتی ماهیها می‌میرند، هیچ نمای نزدیکی از جان کندن آنها و واکنش پسرک نشان داده نمی‌شود، در عوض، تمام صحنه به نحوی عاری از هر نوع احساس عاطفی، از طریق یک نمای دور به تصویر در می‌آید و ما پسرک را می‌بینیم که به ماهیها می‌نگرد. این نما، هنگامی که او بار دیگر سفر خویش را از سر می‌گیرد و از قاب تصویر خارج می‌شود، خاتمه می‌یابد.

ممکن است نتیجه بگیریم که حاصل کار، خلق سادگی و سختگیریی از نوع عهد عتیق است که مسائل اخلاقی را به درون پیشزمینه‌ای می‌راند که به اشغال شخصیتهایی که آنها را تجسم می‌بخشند، درنیامده است. علیرضا داودنژاد، کارگردان نیاز در مصاحبه‌ای چنین می‌گوید:

> من نمی‌خواهم واقعیت را تفسیر کنم، بلکه تنها می‌خواهم رویدادی واقعی را که در مقابل دوربین رخ می‌دهد ضبط کنم. در نظر من واقعیت به زمان حال

تعلق دارد، یعنی به همان جدار نازکی که میان گذشته و آینده واقع شده است، با همهٔ امکاناتش. من در پی دخل و تصرف در آنچه روی می‌دهد نیستم، بلکه تنها می‌خواهم جو و فضایی پدید آورم که بازیگران اختیار آن را به دست گیرند و من آن را ضبط کنم.

شاید این واقعیت که شخصیتهای فیلمها با مشکلات و نابرابریهای وحشتناک روبه‌رو هستند، این آثار را بالقوه از کیفیتی برخوردار سازد که بتوان از آنها استنباطی سیاسی به دست داد و به این نتیجه رسید که در آنها نگرشی انتقادی دربارهٔ ایران بعد از انقلاب وجود دارد. اما باید گفت که چنین استنباطی نه از گفته‌های فیلمسازان ایرانی، بلکه از گرایشها و تمایلات خود ما سرچشمه می‌گیرد. البته، در بررسی نقادانهٔ این فیلمها، چنین استنباطی همواره جایگاه خاصی دارد.

در تفسیرهایی که از فیلم سه اپیزودی دستفروش، ساختهٔ محسن مخملباف به دست داده‌اند، عموماً آن را قصه‌ای آشنا دربارهٔ رنج و محنت فقرا دانسته‌اند. در نشریهٔ ورایتی چنین می‌خوانیم: «دستفروش به زخمهای پنهان زندگی در ایران امروز می‌نگرد.» جشنوارهٔ فیلم لندن، این فیلم را چنین توصیف کرد: «تصویری درخشان از زندگی فرودستان». جشنوارهٔ فیلم ریورتاون در مینیاپولیس آن را «سفری به محلات فقیرنشین ایران» نامید. در نیویورک تایمز جانت مسلین از این نکته اظهار شگفتی کرد که «چگونه این فیلم، فقری چنین ویرانگر و تحمل‌ناپذیر را امری بدیهی می‌انگارد.» در یکی از نشریات ایران منتقدی گمنام می‌گوید: «این فیلم اعماق جامعهٔ ایران را به تصویر می‌کشد.» و یکی از منتقدان فیلم کامنت دربارهٔ آن چنین اظهارنظر می‌کند: «بعد از رانندهٔ تاکسی، این تلخترین فیلمی است که تاکنون ساخته شده است.»

اما همهٔ این آراء، با اظهارنظرها و سبکِ کار فیلمسازان ایرانی در تباین آشکار است. اگر به سخنانی که فیلمسازان ایرانی بعد از نمایش آثارشان بیان می‌کنند گوش کنیم (یا اگر فرصتی دست دهد تا با آنها مصاحبه کنیم ــ چنانکه به نگارنده دست داد)، تصویر متفاوتی در پیش رویمان شکل خواهد گرفت. البته فقر و محنت، آشکارا در این آثار به چشم می‌خورد، اما این عناصر برای انتقاد سیاسی و یا تقبیح اخلاقی به کار گرفته نمی‌شوند. از این رو، اگر این فیلمها را، چنانکه در بالا دیدیم،

«تصویری از اعماق جامعهٔ ایران» توصیف کنیم و سبک آنها را مشابه فیلمهایی که زندگی طبقهٔ کارگر را به تصویر می‌کشند، تصور نماییم، از چشم‌اندازی متفاوت با چشم‌انداز سازندگانشان به آنها نگریسته‌ایم. (این تفاوت از آنجا پدید می‌آید که چشم‌انداز این فیلمسازان برای کسانی تنظیم شده است که در ایران به تماشای این آثار می‌نشینند و در آنجا آگاهی اجتماعی در اَشکال و صورتهایی تجلی می‌یابد که با آنچه در غرب متداول است تفاوت دارد. از همین رو کشف انگیزه‌ها و نیات افراد نیز بخشی از بازی فکری ما برای درک این آثار است.) برای وضوح بیشتر، از سخنان دو تن از فیلمسازان ایرانی کمک می‌گیریم:

داوود نژاد: برای اینکه من به این پرسش [منشأ مشکلاتی که شخصیتها با آن مواجه‌اند چیست؟] پاسخ دهم، باید جامعه‌شناس باشم. اما من نه جامعه‌شناسم، نه تحلیلگر سیاسی. من نمی‌توانم علل فقر و بدبختی را شرح دهم، اما اگر شما با دقت فیلم را تماشا کنید، علل آن را درخواهید یافت. فیلم از طریق رویدادهایی که به نمایش می‌گذارد، سخن می‌گوید و نظر مرا آشکار می‌کند. وقتی ما دربارهٔ فقر صحبت می‌کنیم، چه‌بسا دیدگاههای فلسفیمان دربارهٔ آن متفاوت باشد و اگر تعریف مشترکی از فقر نداشته باشیم، چه‌بسا به واسطهٔ سوءتفاهم مشکلات را پیچیده‌تر کنیم.

کیارستمی: هدف این سینما ارائهٔ راه حل برای مشکلات نیست، بلکه تنها خود مشکلات را بیان می‌کند. وقتی این سینما بخواهد علل مشکلات را توضیح دهد یا راه حل ارائه کند، کیفیت خود را از دست می‌دهد. سیاستمداران هستند که راه حل نشان می‌دهند، نه فیلمسازان. اگر من مشکل را نشان دهم، شاید مردم خودشان بتوانند راه حل را پیدا کنند.

رنج و محنت و مصائب طبیعی و فقر گسترده، بیش از آنکه در کنار مسائل اجتماعی قرار گیرند، با نوعی پذیرش همراه‌اند. اما این پذیرش به معنای تسلیم نیست (در هیچ یک از شخصیتهای این فیلمها، هرچند هم مشکلاتشان عظیم و غیر عادی باشند، نشانی از تسلیم دیده نمی‌شود)، بلکه به معنای تعقیب مداوم و

ناعاقلانهٔ اهداف دگردوستانه است، بی‌توجه به اینکه رسیدن به هدف، تا چه حد دشوار و نتیجهٔ کار تا چه حد یأس‌آور است. در سراسر فیلمهای دونده، نرگس، خانهٔ دوست کجاست؟، زندگی و دیگر هیچ و آب، باد، خاک همین نقشمایهٔ پذیرش (که بی‌توجهی به سود شخصی و احتمال شکست را نیز شامل می‌شود) جریان دارد. بدین ترتیب، چنین می‌نماید که ما به یکی از مقولات اصلی معنای اجتماعی دست یافته‌ایم.

ـ هرچه می‌دانی به من بگو
ـ من هیچ چیز نمی‌دانم

این گفت و شنود که میان شخصیت اصلی زندگی و دیگر هیچ و یکی از قربانیان زلزله که در طول سفرش با او برخورد می‌کند، روی می‌دهد بروشنی استفاده از سخنان موجَز و آرام و مقدس‌گونه را در این فیلمهای ایرانی به نمایش می‌گذارد. در سینمای هالیوود، اغلب میان شخصیتها گفت وگوهایی روی می‌دهد که هرچند در زنجیرهٔ علّی داستان نقش چندانی ندارند، اما در به تصویر کشیدن خصوصیات فردی شخصیتها و ایجاد ارتباط بیشتر میان آنها و تماشاگران حایز اهمیت‌اند. اما به نظر می‌رسد در سینمای ایران چنین گفت وگوهایی تنها به آثار طنزآمیز که در آنها بسیاری از ارزشهای نمایشی، صورتی واژگونه به خود می‌گیرد، محدود شده باشد. برای مثال، در بسیاری از صحنه‌ها و گاهی حتی در سرتاسر فیلم (مثلاً کلید و آب، باد، خاک) گفت وگو به حداقل ممکن کاهش می‌یابد. و هنگامی که سخنی بر زبان می‌آید بسیار با اهمیت است. چه‌بسا تماشاگران غربی، امتناع شخصیتها از گفت وگو با یکدیگر را بی‌ادبی و خلاف نزاکت تصور کنند. ولی ما برای اینکه بتوانیم آنچه را می‌شنویم ارزیابی کنیم و آن را با مسئلهٔ «پذیرش» مربوط سازیم، باید اطلاعات تازه‌ای به دست آوریم.

برای مثال، در صحنه‌ای از فیلم نیاز، مادر علی (قهرمان نوجوان فیلم) از او می‌پرسد چرا این‌قدر خسته به نظر می‌رسد؟ (ما می‌دانیم چرا علی خسته است، ولی مادر نمی‌داند که او تقریباً تمام روز را در جست وجوی کار بوده است). پسر سؤال مادر را نادیده می‌گیرد و مادر هم دیگر چیزی نمی‌پرسد.

داوود نژاد: اگر شما در جهان غرب زندگی کنید، ممکن است چنین صحنه‌هایی را درک نکنید. چنین رفتاری در فرهنگ غرب منطقی و مؤدبانه نیست. یکی از دلایلی که او پاسخ مادرش را نمی‌دهد این است که نمی‌خواهد بگوید، من (با ترک مدرسه و جست و جو برای پیدا کردن کار) دارم ایثار می‌کنم. او هرچه بیشتر توضیح دهد ــ چیزی که مادرش از او می‌خواهد ــ ایثارگری خود را بیشتر برملا خواهد ساخت و این، کار را خراب می‌کند. به همین دلیل، اصلاً سؤال مادر را نشنیده می‌گیرد. اگر او جواب بدهد، باید حقیقت را بگوید. اما او نمی‌خواهد حقیقت آشکار شود و بنابراین بهتر است هیچ چیز نگوید. چنین رفتاری بی‌ادبانه نیست.

در چنین زمینه‌ای، صحبت نکردن، کاملاً با کم حرفی ضد قهرمانان کلاسیک در سینمای غرب متفاوت است. ضد قهرمان، باید آنچه را در قالب کلمات قادر به بیانش نیست، در عرصهٔ عمل به اجرا درآورد. اما در فیلمهای ایرانی، کم‌گویی به چیزی شبیه پذیرفتن مسئولیت اجتماعی تبدیل می‌شود. (اگر این مسئله کنجکاوی شما را برانگیخته است می‌توانید برای توضیح بیشتر به یک مرجع عمومی ــ مثلاً به دایرةالمعارف بریتانیکا ــ مراجعه کنید. در این منبع، در زیر سرفصل «ایران»، به مفهوم «تقیه» اشاره می‌شود ــ که به معنای آشکار نساختن احساسات واقعی فرد است و در نزد ایرانیان از فضایل اخلاقی به حساب می‌آید.)

داوود نژاد: در فرهنگ ایرانی، خودنمایی مانند دروغ گفتن است، خودنمایی از فحشا مذمومتر است.

سؤال: آیا در آن سوی آتش، آن برادری که به خانواده پشت کرده و با پولهایش لوازم آرایش و پیراهنهای پر زرق و برق و مجلات خارجی خریده است، نمونه‌ای از آدمهای خودنماست؟

داوودنژاد: بله، او خیلی تحت‌تأثیر فرهنگ غرب قرار گرفته است. او به خاطر تأثیرات بدی که از فرهنگ غرب پذیرفته، از نظر اخلاقی فاسد شده است. اما نفسِ اقتصاد نبوده که او را فاسد کرده، بلکه آنچه او با پول خانواده‌اش انجام داده، وی را به فساد کشانده است.

در فیلمهای خانهٔ دوست کجاست؟، زندگی و دیگر هیچ، شیرسنگی و نیاز با فداکاریی چشمگیر، اما عاری از هرگونه خودنمایی رو به رو هستیم. شاید فداکاریی که در نیاز شاهد هستیم از همه چشمگیرتر باشد. علی در صحنهٔ ماقبل آخر فیلم، در می‌یابد که رضا، رقیب او در پیدا کردن شغل، پدری دارد علیل و زمینگیر که قادر به کار نیست. ما نمی‌دانیم فرآیند فکری علی چگونه است، اما در صحنهٔ آخر می‌بینیم که او دیگر در چاپخانه کار نمی‌کند، و او را در کارگاه کوچکی می‌یابیم که ظاهراً در آنجا مصنوعات دست‌ساز تولید می‌شود. در اینجا سکوت مؤلف و اکراه او از موعظه و اندرزگویی، ما را وامی‌دارد در حالی که به علی ــ که تنها شخصیت درون قاب است و در سکوت مشغول به کار است ــ می‌نگریم، خودمان به نتیجه‌گیری دست بزنیم.

در پایان فیلم، از صحنه‌ای که علی را در خانهٔ رضا نشان می‌دهد، به صحنهٔ کارگاه انتقال می‌یابیم. این نوع انتقال، عدم صراحتی پدید می‌آورد که ویژگی مشخص این سینماست. این عدم صراحت، شکلی از داستان‌گویی را القاء می‌کند که می‌توان آن را استنتاجی نامید. در داستان‌گویی استنتاجی به جای اینکه ابتدا قلابهایی ایجاد شود و سپس از طریق گفت و گو یا صدا میان این قلابها ارتباط برقرار گردد، یا به جای اینکه حرکتی خطی از علت به سوی معلول را شاهد باشیم، بدون هیچ توضیح و تفسیری از موقعیتی به موقعیتی دیگر انتقال می‌یابیم، که پیامد موقعیت پیشین است. در این نوع داستان‌گویی، به دلیل عدم صراحت، زنجیرهٔ علیت نادیده گرفته می‌شود.

یکی از گیراترین نتایج داستان‌گویی استنتاجی، امکان عدم استفاده از تدوین است. در این ارتباط، صحنهٔ پایانی زندگی و دیگر هیچ را شاهد مثال می‌گیریم. در این صحنه دو پسری که شخصیت اصلی فیلم (پدر) آنها را سوار اتومبیل کرده است، به او می‌گویند اگر می‌خواهد به مقصد برسد باید از یک سربالایی بسیار تند بگذرد. (مقصد او روستایی به نام کوکر است که دو بازیگر فیلم خانهٔ دوست کجاست در آن زندگی می‌کنند و پدر، که نقش کیارستمی را ایفا می‌کند، قصد دارد بعد از زلزلهٔ ویرانگری که روی داده است از سلامت آنها مطمئن شود.) پدر بعد از آنکه دو پسر را پیاده می‌کند، در مسیر خود از کنار مردی می‌گذرد که یک کپسول سنگین گاز را با خود حمل می‌کند. وقتی پدر به شیب می‌رسد، دوربین از طریق نمای دور، اتومبیل و سربالایی را در قاب می‌گیرد. دوربین در همین موقعیت دور باقی می‌ماند. پدر

می‌کوشد به سرعت سربالایی را پشت سر بگذارد، اما موفق نمی‌شود. یک بار دیگر امتحان می‌کند، باز هم ناموفق است. در همین زمان مردی که کپسول گاز را حمل می‌کند به او می‌رسد و به او کمک می‌کند تا اتومبیلش را در وضعیت درست قرار دهد، و سپس به راه خود ادامه می‌دهد. پدر بار دیگر امتحان می‌کند. این بار موفق می‌شود و باز هم از کنار مرد کپسول به دست، بدون توقف می‌گذرد. بعداً وقتی که از سربالایی گذشت، می‌ایستد و منتظر می‌ماند که مرد را سوار کند. (در اینجا برخی از تماشاگران جشنواره می‌خندند و بعضی کف می‌زنند). فیلم در حالی به پایان می‌رسد که پدر به پیش می‌راند و دوربین همچنان او را از راه دور در قاب گرفته است. عباس کیارستمی، در این زمینه چنین می‌گوید:

جست و جو برای یافتن آن دو پسر توجیه قانع‌کننده‌ای برای فیلم نبود. چهل تا پنجاه هزار نفر در زلزله جان خود را از دست داده بودند. سرنوشت دو پسری که در فیلم خانهٔ دوست کجاست؟ بازی کرده بودند، به اندازهٔ سرنوشت تعداد بسیار کثیری که آسیب دیده بودند و رنج می‌کشیدند، اهمیت نداشت. از همین رو، باید نفس زندگی را هدف خود قرار می‌دادم، تداوم زندگی را، نه زندگی و سرنوشت این یا آن فرد را. هرچند که سرنوشت آن دو پسر بهانهٔ اولیه و نقطهٔ آغاز حرکت برای آموختن درسی بزرگتر بود. بنابراین من در پایان فیلم می‌خواستم به پدر و افرادی که او با آنها برخورد می‌کند، از جمله آن دو پسر، نگاهی بیندازم، نه به دو گمشده‌ای که از سرنوشتشان باخبر نمی‌شویم. در صحنهٔ قبل، دو پسر را می‌بینیم که به شخصیت اصلی می‌گویند اگر می‌خواهی از سربالایی بگذری، باید بدون توقف حرکت کنی، اما پدر از عهدهٔ این کار برنمی‌آید، زیرا هنوز به درک و فهمی شایسته نایل نشده است. سپس دو پسر گمشده برایش اهمیت کمتری پیدا می‌کنند و او، آن دو پسری را که سوار کرده بود، به جای آنها قرار می‌دهد و فیلم، در اصل، در همین جا پایان می‌یابد.

پیش از این دیدیم که پدر می‌بایست موانع زیادی را از سر راه بردارد، و در پایان فیلم می‌بینیم که او از سخت‌ترین مانع گذشته است، اما اینک عبور از این مانع برایش اهمیت سابق را ندارد. او می‌ایستد و به مرد کمک می‌کند و سپس به

راهش ادامه می‌دهد. کمک به مردی که زنده و واقعی است، هرچند که ناشناس است، در مقایسه با جست و جو برای یافتن دو پسری که شخصیتهایی تقریباً خیالی هستند، اهمیت بیشتری می‌یابد. نمای دور پایانی، به او هدفی می‌بخشد که از هدف اولیه‌اش سنجیده‌تر است؛ او بیش از آنکه به آنهایی که سرنوشتشان نامعلوم است بیندیشد، برای زندگان ارزش و احترام قائل می‌شود.

بر عهدهٔ تماشاگر است که مفاهیمی را که کیارستمی در این مصاحبه به دست می‌دهد، از فیلم استنباط کند. اگر شخصیت اصلی داستان، که رفته‌رفته او را بهتر می‌شناسیم، هدف ساده و مشخصی را دنبال نمی‌کرد، کل فیلم از ساختاری چند قسمتی برخوردار می‌شد و حتی ممکن بود آن را بدون هدف و متشکل از وقایعی نامربوط تصور کنیم. اما این وقایع به یکدیگر می‌پیوندند و نیاز به نقش فعال تماشاگر را در استنتاج، شدت می‌بخشند. تماشاگر بتدریج و با کمک اطلاعات پشت صحنه، به درکی نائل می‌آید که پیدایش چنین طرحها و سبکهایی را امکان‌پذیر می‌کند.

درس‌آموزی

گفت و گوهای موجز که به کلمات قصار می‌مانند، سبک فیلمبرداری متکی بر نماهای دور و برداشتهای طولانی، استفادهٔ محدود از طعنه و کنایه، تعلیق، وجود پیرنگ چند داستانی، شیوهٔ داستان‌گویی استنتاجی، و تأکید اندک بر اهداف شخصیتها، در مجموع سینمایی را می‌سازند که بر سادگی و مشقت متکی است. سینمایی بی‌پیرایه و اقتصادی و صرفه‌جویانه، و در عین حال بغرنج و ظریف که در آن جنبه‌هایی ناگفته و پوشیده باقی می‌ماند. حاصل این همه سینمایی است که در روایت، از شیوه‌ای سود می‌جوید که با چهار شیوه‌ای که دیوید بُردوِل در کتاب روایت در فیلم داستانی توصیف کرده است و به سینمای هالیوود و سینمای کلاسیک شوروی و سینمای هنری اروپا و سینمای پارامتری تعلق دارند متفاوت است. چرا که وجوه مشخص سینمای هالیوود تأکید بر پیشرفت خطی پیرنگ و سکس و خشونت و ماجراجویی و عشق است؛ سینمای کلاسیک شوروی برای بیان داستانی ساده، از پیرنگی سود می‌جوید که به نحوی بسیار درخشان و حتی به صورتی اغراق‌آمیز پرداخت شده

است؛ و در سینمای هنری اروپا، ابهامهای وجودی محور کار قرار می‌گیرند. اما دربارهٔ سینمای پارامتری، یعنی سینمای اوزو، درایر، برسون و چند تن دیگر، باید گفت البته سینمای ایران با این نوع سینما شباهتهایی ظاهری دارد، اما این سینما برخلاف سینمای پارامتری توجه ما را عمدتاً به تغییرات صوری و پارامتری سبک‌شناختی معطوف نمی‌کند.[۶]

افرادی که در جشنواره‌ها به تماشای فیلمهای ایرانی می‌نشینند چه‌بسا به این نتیجه برسند که این سینما بیش از آنکه شکل ـ محور باشد، محتوا ـ محور است و بیش از آنکه به مسائل ماورای تجربی بپردازد، به ذات و درون توجه دارد. (پل شرایدر کیفیتهای ماورای تجربی در آثار برسون و درایر و اوزو را توصیف می‌کند و بردوِل آثار اینان را فاقد چنین کیفیتهایی می‌داند.)[۷] در این سینما به عرصه‌ای تجربی از ذات آدمی گام می‌نهیم، عرصه‌ای که تجلیات هر روزهٔ تقیه و احساسی متعالی از دوام و بقا و دعوت به استنتاج، بیش از آنکه به حال و هوایی ماورای تجربی، آن‌گونه که در آثار برسون و دیگران شاهد هستیم، نزدیک شود، به بافتی قوم نگاشتی که در آثار شانتال آکرمن و جیم جارموش و ریچارد لین کلاتر به چشم می‌خورد، نزدیک و شبیه می‌شود.

رعایت اصل ایجاز در نمایش و روایت، مفهومی از طرح و معنا خلق می‌کند که حول شخصیتها دور نمی‌زند و بر فردگرایی مبتنی نیست. برای مثال دنبال کردن روش استنتاجی، تماشاگر را به نتایجی رهنمون می‌شود که به نظر می‌رسد نه به خاطر

۶.نک. روایت در فیلم داستانی، دیوید بردوِل، ترجمهٔ ع. طباطبایی، انتشارات بنیاد سینماییِ فارابی (۱۳۷۵)، جلد دوم، فصلهای نهم تا دوازدهم.

۷. بردوِل مدعی است که استنتاج سبکی ماورای تجربی (استعلایی) در آثار این فیلمسازان در نتیجهٔ فهم غلط الگوهای صوری است. البته تعابیر دیگری نیز از این فیلمها می‌توان داشت که همه تا حدی معتبر به نظر می‌رسند، اما در همهٔ تعبیرها و تفسیرهایی که از این فیلمها به دست داده‌اند همسازی با طرحها و پارامترهای سینمایی مورد توجه قرار گرفته است. در هر حال، چنین بحثهایی اصولاً به سینمای ایران مربوط نمی‌شوند، چرا که سینمای ایران نه در چارچوب مقولاتی می‌گنجد که بردوِل باز شناخته است، و نه با آنچه شرایدر «شکل و فرمول صحیح سبک ماورای تجربی در همهٔ فرهنگها» می‌خواند، انطباق دارد. نگاه کنید به سبک استعلایی در سینما: اوزو، برسون، درایر، نوشته پل شرایدر، ترجمهٔ م. گذرآبادی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی (۱۳۷۵)؛ و روایت در فیلم داستانی، اثر دیوید بردوِل.

وجود شخصیتها، بلکه به واسطهٔ ساختار موجز فیلم حاصل شده‌اند. ما در اینجا بیش از آنکه با شخصیتها احساس همدلی کنیم، در حالاتی که کیفیتی تجربی دارند غوطه‌ور می‌شویم. این کیفیت به آنچه کریستین‌متز «همذات‌پنداری اولیه» می‌داند، نزدیک است، مگر در این ویژگی که بیش از آنکه به نفس تصویر مربوط باشد با فرآیند استنتاج، که میان تماشاگران و تصاویر متحرک برقرار می‌شود، در ارتباط است. و نتیجه‌ای که حاصل می‌شود این است که ارتباط ما با رویداد روی پرده به سطحی متفاوت انتقال می‌یابد، بدین معنی که ارتباطمان بیش از آنکه شخصیت‌شناختی باشد، تجربی است، بیش از آنکه فردی باشد، فرافردی است و سرانجام بیش از آنکه سرگرم‌کننده باشد، آموزنده و در عین حال لذت‌بخش است.[۸]

نحوهٔ پایان یافتن غالب این فیلمها، چنین انتقالی را تأیید می‌کند. ما به جایگاهی نزدیک به شخصیتها قرار می‌گیریم، اما با آنها همراه نمی‌شویم. معمولاً در پایان این فیلمها، چنانکه در انتهای زندگی و دیگر هیچ شاهد هستیم، جلوه‌ای از انتقال تظاهر می‌یابد. در اینجا احساس پایان روایت، یعنی احساسی که در اثر به پایان رسیدن تلاش شخصیتها به وجود می‌آید، زایل می‌شود و احساس رهایی جای آن را می‌گیرد. نتیجه‌ای که به دست می‌آید، کشف قلمروی تازه از بودن، یا صحه گذاردن بر فرآیندی تحولی است که به افراد وحدت می‌بخشد، اما بیش از آنکه بر خود آنها تمرکز یافته باشد، بر کیفیتهایی که ذاتی وجود مادیشان است، متمرکز شده است. این

---

۸. در اینجا به عمد از این شعار هوراس «آموختن و لذت بردن» که مورد تحسین برشت بوده است، استفاده کرده‌ام. البته هیچ دلیلی وجود ندارد که گمان کنیم این جریان سینمای ایران با آرای سیاسی برشت هماهنگ است. اما باید گفت فیلمهای ایرانی نیز مانند نمایشنامه‌های برشت، دارای دو سطح هستند: سطح شناختی ـ آموزشی؛ و سطح زیباشناختی و لذت‌بخش. افزون بر این، به نظر من «تأثیر از خود بیگانگی» به آن مفهومی که برشت مد نظر داشت، نسخه‌ای ماده‌گرایانه از سادگی است که در این سینما اعمال می‌شود. در آثار برشت و نیز در این سینما، احساس خروج از زمان و مکان، در نتیجهٔ حال و هوایی پدید می‌آید که با آنچه صورتگرایان آشنایی‌زدایی می‌نامند، یکسان است. اما هدف سینمای ایران از ایجاد چنین تأثیری نه با هدف برشت یکسان است، نه با هدف صورتگرایان؛ بدین معنی که هدف سینمای ایران نه هدایت ما به سوی واقعیت نظام اجتماعی ـ اقتصادی است، و نه دست یافتن به بیان ناب سینمایی، بلکه هدف آن هدایت ما به سوی چیزی است که آن را به واسطهٔ نبود واژه‌ای مناسبتر ذات یا درون می‌نامیم.

نوع پایان، چنان تأثیر فراگیری پدید می‌آورد که فرد را با دیگر افراد، که در سطحی کاملاً متفاوت قرار دارند، پیوند می‌دهد.

اینک ما در مقام تماشاگران جشنواره، می‌توانیم به نتیجه‌گیری دست بزنیم. ما به استنباطی خاص از سینمای نوین ایران دست یافته‌ایم و الگویی جدید را کشف کرده‌ایم. استنباط ما عمدتاً صورتگرا و از نظر اطلاعات فرامتنی ضعیف است و بی‌تردید باید مورد بحث و بررسی قرار گیرد. اما همین کیفیتهای استنباط ماست که به آثاری که در فرهنگی محلی شکل گرفته‌اند، معنایی جدید و جهانی می‌بخشند. ما ورود سینمای ایران را به جشنواره‌های بین‌المللی فیلم و سینمای هنری و نیز اوج گرفتن آن را، هم شاهد بوده‌ایم و هم به آن یاری رسانده‌ایم. تماشاگران جشنواره‌ها، به فیلمسازانی مانند عباس کیارستمی و رخشان بنی‌اعتماد و امیر نادری کمک کرده‌اند تا به موقعیتی جهانی دست یابند، و ثابت کرده‌اند که می‌توانند الگوهایی را کشف کنند و سبکهایی را باز شناسد و معانی اجتماعیی را استنباط کنند که پیش از این وجود نداشته‌اند.

توازن ظریفی که میان غرق شدن در تجربهٔ تازه‌ها از یک سو، و کشف الگوهای نو از سوی دیگر وجود دارد، حال و هوایی از انس و آشنایی پدید می‌آورد و ما را در لذتی بدیع فرو می‌برد. این لذت کیفیتی متمایز دارد، زیرا ملازم با کشف این حقیقت است که ناشناخته‌ها یکسره غیر قابل شناخت نیستند. ما در مقام تماشاگران جشنواره لحظاتی را تجربه می‌کنیم که در طی آن درمی‌یابیم هرچند هنوز به شناختی همه جانبه از سینمای ایران دست نیافته‌ایم، اما دیگر این سینما در نظرمان اسرارآمیز نمی‌نماید. ما نیز همچون جهانگردان، از شناخت نسبیی که به دست آورده‌ایم خشنودیم و از اینکه این شناخت به خودمان تعلق دارد شاد و خرسندیم. در عین حال می‌دانیم که در فراسوی شناخت ما، صورتهای پیچیده‌ای از شناخت محلی وجود دارد که ما شناخت خویش را جایگزین آن ساخته‌ایم و از این رهگذر سینمای ایران را در قلمرو سینمای هنری بین‌المللی گنجانده‌ایم. بی‌تردید در فراسوی مرزهای درک و دریافت تماشاگران جشنواره‌ها، ساختارهایی بغرنج و مفاهیمی عمیق وجود دارد که می‌توانند استنباط جدیدی که رنگ و بوی محلی دارد، بر استنباط جهانی ما بیفزایند.

واژه‌نامه

استانده standardized

انگیخته motivated

ارتباط رقمی digital commucation

انداموار organic

ارتباط قیاسی analog communication

ارتباط communication

ایماشناسی kinesics

اندیشه‌نما ideolect

بصری visual

برهم نمایی superimposition

بیانگری expressivity

بیانی expressive

بیانگرایی expressionism

برش موازی crosscutting

بند clause

بافتاری contextual

پیکربندی configuration

پسامدرن postmodern

پندارگرایی idealism

پدیدارشناسی phenomenology

پرسش interrogation

پویه‌شناسی dynamics

پسزمینه background

پیشزمینه foreground

پیشینی a priori

پسینی a posteriori

تصویر image

تدوین editing

توتم‌گرایی totemism

تجزیه دوگانه double articulation

تن کردشناسی Physiology

تحویلگرایی reductionism

تجسم‌پذیری figurability

ترکیب‌بندی composition

تکانه shock

تقلیدی mimetic

تصویر ـ نشانه image - sign

تشابه قیاسی analogical resemblence

تک گفتار monolog

تکواژ morpheme

تکواژ ایمایی kine - morph

تصور پیشین prolepsis
تنیدگی tension

جانشینی (محور) paradigmatic
جبرگرایی determinism
جمله کارکردی functional sentence
جانشین‌سازی commutation
جای نام‌شناسی toponymy
جدلی dialectical

چینش disposition
حشو redundant
حریم‌شناسی proxemics
حیاتگرایی vitalism

خبر rheme
خوانش reading
خود ego

دلالت signification
دال signifier
دیداری visual
دلبخواهی arbitrary
داده datum
دگردوستی altruism
دودویی binary
درونمایه theme
درزمانی diachronic

ذهنیت subjectivity

راهبردشناس strategist
راهبرد strategy
رویداد action
رمز code
رمزگانی‌شده codified
رمزگان code
رقمی digital
رمان نو nouveau roman
روان گسیخته schizophrenic
روان ـ پویه‌شناسی psychodynamics
ریشه‌شناسی etymology

زنجیره بزرگ همنشینی
grand syntagmatique
زبان langage
زبان مرتبه اول object language
زیباشناسی aesthetics

ژرف‌ساخت deep structure

سازه‌گرایی constructivism
سربالا (نما) low angle
سرازیر (نما) high angle
سینمایی cinematic
سرْ قصه archi - tale
سیماشناسی physiognomy

شمایل‌نگاری iconography
شمایل‌نگاشتی iconographic
شاخص indicator
شم intuition

صدر (در مقابل خبر) theme

صوری formal
صنایع (بدیعی) figures
صورتگرایی formalism

طرحواره schema
طبیعت‌گرایی naturalism

ظهور تدریجی fade in

عرضی extrinsic
عکس جهت (نما) reverse (shot)
علامت signal
غایت شناسی teleology

فرایافت notion
فن technique
فرهمندانه charismatic
فصل sequence
فرازبان meta language
فیلمی filmic

قاب frame
قوم‌نگاری ethnography
قیاسی analog

کنش action
کمدی دیوانه‌وار crazy comedy
کارکردگرایی functionalism

گریز digression
گفتار speech
گفتار parole
گفته utterance
گفتمان discourse
گونه genere
گرادیان gradient

محو تدریجی fade out
مدلواره paradigm
مدلول signified
مونتاژ دیرنده durative montage
میانْ برش intercut

مفهوم concept
مفهومی conceptual
مصداق referent
من ego
ماشین‌وار mechanistic
مشخصه‌های زبر زنجیری features prosodic

ناانگیخته unmotivated
نمونهٔ نخستین archetype
نظریه وساطت mediation theory
نهاد id
نما shot
نمای واکنشی reaction shot
نو واقعگرایی neo-realism
نشانه sign
نشانهٔ تصویری iconic sign
نماد symbol
نظام‌مندی systematisation
نقشمایه گونه allomotif

نوفه noise
نحو syntax
نیست‌انگاری nihilism
نقشمایه motif
نظام system
نظام زبان langue
نگارش inscription
نقیضه parody
واج Phoneme

واژگان lexicon
واحد معنایی sememe
همگدازی dissolve
هنر بیان rhetoric
همنشینی (محور) syntagmatic
همذات‌پنداری identification
همگاهی synchrony
همزمانی synchronic

فهرست نام اشخاص و فیلمها

آب، باد، خاک ۳۰۴ح، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۲
آخرین زنده‌باد *The last Hurrah* ۲۵
آستر، فرد Astair, Fred ۱۶۰
آسمان بزرگ *The Big Sky* ۲۱
آقایان موبورها را ترجیح می‌دهند *Gentlemen Prefer Blonds* ۱۶، ۲۱، ۲۲
آقای دیدز به شهر می‌رود *Mr. Deeds Goes to town* ۱۴۳، ۱۵۴، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۷۴
آکرمن، شانتال Akerman, Chantal ۳۰۴، ۳۱۷
آگراندیسمان *Blow - up* ۲۹۰
آلتوسر، لوئی Althusser, Louis ۳، ۹۵، ۱۲۳
آن سوی آتش ۳۰۴ح، ۳۰۶-۳۰۸، ۳۱۳
آنها فراموش نخواهند کرد *They Won't Forget* ۱۷۸
ابرامسون، رونالد Abramson, Ronald ۶-۹، ۱۱ح، ۶۳
اپک، بل Epoque, Belle ۲۴۴
اجاره‌نشینها ۳۰۴ح
اُدار، ژان-پی‌یر Oudart,Jean-Pierre ۱۷۱، ۲۸۳، ۲۸۹ح
اسب آهنین *The Iron Horse* ۱۸۰
اسمیت، لی Smith, Lee ۲۴۷
اسمیت، هنری ناش Smith, Henry Nash ۱۲۹، ۲۷۴
اکتبر *October* ۱۰۰، ۱۲۱
اِکِرت، چارلز Eckert, Charles ۷، ۷۸
اِکو، اومبرتو Eco, Umberto ۸، ۹، ۹۷، ۱۲۸-۱۳۰، ۲۲۷-۲۲۹ح، ۲۳۲ح، ۲۳۳ح، ۲۳۵ح، ۲۳۷ح، ۲۳۹ح، ۲۴۶ح، ۲۵۰ح، ۲۵۱ح، ۲۵۵ح، ۲۵۷، ۲۶۱-۲۶۳، ۲۶۶-۲۷۳
آمز، آدالبرت Ames, Adalbert ۲۷۰
ام *M* ۱۰۳-۱۰۵
اُنیل، یوجین O'Neill, Eugene ۱۷۷

بادیو Badiou ۱۷۰
بارت، رولان Barthes, Roland ۱۶، ۷۸، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۷۲، ۲۳۳، ۲۳۸
بازگشت جیمز *The Return of James* ۱۷۸
با گرگها می‌رقصد *Dances with Wolves* ۳۰۱
بالاش، بلا Balázs, Bela ۱۱۲، ۱۲۸، ۲۶۴
بالدلی، پیو Baldelli, Pio ۲۳۳
بال عقابها *Wings of Eagles* ۲۹، ۱۳۱
بالیبار، رنی Balibar, Renee ۱۳۲

بانوی همه *La Signora di Tutti* ۳۳، ۷۷
برتولوچی، برناردو Bernardo Bertolucci, ۳۰۴
بردویسل، ری Birdwhistle, Ray ۲۴۷
برکلی، بازبی Berkeley, Busby ۳۳
بزرگ کردن بچه *Bringing up Baby* ۱۶، ۲۱، ۲۲
بویسنس، اریک Buyssens, Eric ۱۰۴
بیتسون، گریگوری Bateson, Gregory ۲، ۳۶ح، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۷۰ح، ۲۷۱، ۲۸۰ح، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۳

پازولینی، پیر پائولو Pasolini, Pier Paolo ۲۲۷ـ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۱
پانوفسکی، اروین Panovsky, Erwin ۱۲۴، ۱۳۲
پایبز قبیلهٔ شایان *Cheyenne Autumn* ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۱۸۰، ۲۷۸ح
پترارک، فرانسیسکو Petrarch, Francesco ۴۶
پرکینز، وی. اف. Perkins, V. F. ۲۵۸
پروپ، ولادیمیر Propp, Vladimir ۴، ۶، ۲۳، ۷۴، ۱۲۸ـ۱۳۰
پره‌مینگر، اُتو Preminger, Otto ۱۲۱، ۱۲۳
پریتو، لوئی Prito, Lousi ۲۳۹، ۲۵۰
پیرس، چارلز Peirce, Charles ۱، ۱۲، ۸۴، ۱۱۴، ۲۳۵
پیکشوت *Pixote* ۳۰۹

تروتی، لامار Trotti, Lamar ۱۶۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۸۲
تنگه وحشت *Cape Fear* ۳۰۷
تیرانداز چپ دست *Gun The Left-handed* ۱۹

جارموش، جیم Jarmush, Jim ۳۱۷
جزه‌بل *Jezebel* ۱۶۰
جمعیت می‌غرد *The Crowd Roars* ۲۰
جونز، ادموند Jones, Edmond ۱۷۷
جویندگان *The Searchers* ۲۴، ۲۶ـ۲۹، ۲۷۴، ۲۸۵

چگونه غرب تسخیر شد *How was the West Won* ۱۸۰
چهار مرد و یک آرزو *Four Men and a Prayer* ۱۷۸
چه سرسبز بود دره من *How Green was My Valley* ۲۶
چیزی از جهان دیگر *The Thing from Another World* ۲

خانهٔ دوست کجاست؟ ۳۰۴ح، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۱۵
خبرچین *The Informer* ۲۷، ۱۶۰، ۱۷۷، ۲۷۸ح
خشم *Fury* ۱۷۸، ۲۰۳
خواب طولانی *Big Sleep* ۱۶
خوشه‌های خشم *The Grapes of Wrath* ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۷۹
خیابان سرخ *Scarlet Street* ۱۴
خیابان عقبی *Back Street* ۱۶۰

داسین، ژول Dassin, Jules ۱۴
دانته Dante ۴۷

داندی Dundy ۱۲۸

دانن، استانلی Donen, Stanley ۳۲، ۱۲۵

دختری در هر بندر *A Girl in Every Port* ۲۱

دریدا، ژاک Derrida, Jacques ۴، ۱۶۸ح، ۲۷۵

دریفوس، دینا Dreyfus, Dinah ۱۰۶

دستفروش ۳۰۴ح، ۳۰۶، ۳۱۰

دکتر جکیل و آقای هاید *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ۱۶۰

دو سوار با هم تاختند (در ایران: دوسوار) *Two Rode Together* ۲۰۶

دو لارو، ایو De Laurot, Yves ۱۳۵

دونده ۳۰۴ح، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۲

دیلتای، ویلهلم Dilthey, Wilhelm ۱۳۱، ۱۳۲

راجرز، جینجرز Rogers, Gingers ۱۶۰

راسل، لی Russell, Lee ۱۴۴

رانندگی برای دوشیزه دیزی *Driving Miss Daisy* ۳۰۱

راه افتخار *Road to Glory* ۱۶

رُدی، سام Rohdie, Sam ۷، ۷۰، ۷۴، ۱۴۱

رُکو و برادرانش *Rocco and his Brothers* ۱۴۷

روشا، جی. Rocha, G. ۵۱

ریگل Riegl ۱۳۲

ریو براوو *Rio Bravo* ۱۶ـ۲۰، ۲۷۸ح

ریوپی‌روت Rieupeyrout ۱۲۴

ریو لوبو *Rio Lobo* ۲۷۸ح

زندانی جزیره کوسه *The Prisoner of Shark Island* ۱۷۹، ۱۸۰

زندگی و دیگر هیچ ۳۰۴ح، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۱۸

زنده‌باد مکزیک *Que Vive Mexico* ۱۱۷

زنی با روبان زرد *She Wore a Yellow Ribbon* ۱۳۱

زیمل Simmel ۱۳۲

سالتینی، ویتوریو Saltini, Vitorio ۲۴۹

سانشو دایو *Sansho Dayu* ۳۳، ۷۷

سرزمین بکر *Virgin Land* ۲۵، ۱۲۹

سرزمین فراعنه *Land of Pharaohs* ۱۶، ۲۰

سرگیجه *Vertigo* ۱۴، ۱۳۱

سوسور، فردینان Suassure, Ferdinand de ۱، ۲، ۴، ۱۲، ۷۸، ۸۱، ۸۴، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۴، ۱۴۹، ۱۵۲

سیرک Sirk ۱۲۴، ۱۳۱، ۳۰۶

شکلوفسکی: ویکتور Shklovsky, Viktor ۱۲۲، ۱۳۰، ۱۳۲

شیرسنگی ۳۰۴ح، ۳۰۶ـ۳۰۸، ۳۱۴

شینهایک مونو گاتاری *Shinheike Monogatari* ۳۳

شین *Shane* ۲۷۹ح

صورت زخمی *Scarface* ۱۶، ۲۲، ۱۶۰

طبلها در دره موهاک *Drums Along the Mohawk* ۱۷۸، ۱۷۹

فاکنر، ویلیام Faulkner, William ۳۳

فدیه رئیس سرخ *The Ransome of Red Chief* ۲۲

فراز و فرود لگز دایموند *The Rise and Fall of Legs Diamond* ۱۹
فراموش‌شدگان *Los Olvidades* ۳۰۹
فروچتر، نورمن Fruchter, Norman ۱۲۲
فروید، زیگموند Freud, Sigmund ۲، ۳، ۷، ۹، ۹۳، ۱۲۳، ۱۴۶، ۱۵۲، ۲۵۸
فرید، آرتور Freed, Arthur ۳۳، ۱۲۵
فن اشترنبرگ، ژوزف Von Sternberg, Josef ۱۳، ۳۰، ۳۳، ۷۴ح
فورد، جان Ford, John ۵، ۶، ۱۱، ۱۳، ۱۶-۱۸، ۲۱، ۲۴-۳۰، ۳۳، ۷۰ح، ۱۳۱، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۶۰، ۲۶۵، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۶
فورگر Foregger ۱۲۲

قاتلین *The Killers* ۳۲
قاعدهٔ بازی *La Regle du Jeu* ۳۳، ۷۷
قصه‌هایی از بیمارستان گیملی *Tales From Gimli Hospital* ۲۹۶

کاروان سالار *Wagonmaster* ۲۶
کاسیرر Cassirer ۱۳۱
کالسکهٔ طلایی *Le Carrosse d'Or* ۳۳، ۷۷
کرامر، رابرت Kramer, Robert ۱۳۵
کریستوا، جولیا Kristeva, Julia ۹۵
کشتی بخار در سر پیچ *Steamboat Round the Bend* ۱۷۸
کشیش قاضی *Judge Priest* ۱۷۸
کلمنتین محبوب من *My Darling Clementine* ۹، ۲۴-۲۶، ۲۸، ۲۵۷، ۲۷۶، ۲۷۷
کلید ۳۰۴ح، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۲
کوآین، دبلیو. وی. سی. Quine, W. V. C. ۱۵۰
کوپر، فنیمور Cooper, Fenimore ۳۳
کیوکر، جُرج Cukor, George ۱۴، ۳۱، ۳۲

گرماس Greimas ۲۹۰
گروهبان راتلج *Sergeant Rutledge* ۱۸۰
گروهبان یورک *Sergeant York* ۱۶، ۲۰
گشتی *Prowler* ۱۴
گودار، ژان لوک Godard, Jean - luc ۶، ۱۲، ۴۶ح، ۵۱، ۵۲، ۶۸، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۵۴، ۲۸۹ح
گولدمن، لوسین Goldmann, Lucien ۱۳۲
گیرتس، کلیفورد Geertz, Cliford ۲۹۸، ۲۹۹

لئوپاردی Leopardi ۴۶
لاکان، ژاک Lacan, Jacques ۳، ۸، ۱۸۳، ۲۰۷، ۲۸۹ح
لژیون سیاه *Black Legion* ۱۷۸
لوزی، جوزف Losey, Joseph ۱۴، ۱۵
لولامونتز *Lola Montes* ۳۳، ۷۷، ۱۳۰
لوی ـ اشتراوس، کلود Levi - Strauss, claude ۲، ۳، ۴، ۶، ۱۱، ۲۳، ۲۴، ۲۹، ۳۰، ۷۴-۷۷، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۷-۱۳۱، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۸-۱۵۲، ۲۴۶، ۲۷۲، ۲۷۵
لینکلن جوان *Young Mr. Lincoln* ۳، ۴، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۵-۱۷۸، ۱۸۱، ۲۱۰، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۵۷، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۱، ۲۸۳

ماتیسیوس، ویلم Mathesius, Vilem ۱۲۶،

۲۳۷ح، ۲۳۹
مارتینه، آندره Martinet, Andrè ۲۳۷ح، ۲۳۹
مارکس، کارل Marx, Karl ۲، ۳ح، ۹، ۱۶۶، ۲۸۹
مالرو، آندره Malraux, Andre ۱۲، ۱۳۲
متز، کریستین Metz, Christian ۵-۹، ۳۵، ۶۳، ۶۴، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۹۵-۹۷، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۶-۱۲۵، ۱۳۳، ۱۳۵، ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۴۹، ۲۵۷، ۲۶۲-۲۶۶، ۲۶۹، ۲۹۰
مدین، گای Maddin, Guy ۲۹۶
مراقب *Careful* ۲۹۶
مراکش *Morocco* ۳۳
مرد آرام *The Quiet Man* ۲۷، ۲۸
مرد نامرئی *The Invisible Man* ۱۶۰
مردی که لیبرتی والانس راکشت *The Man Who Shot Liberty Valance* ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۸
مسئلهٔ باند *The Band Affair* ۱۲۸
مسخره‌بازی *Monkey Business* ۲۲
مشی عمومی *General Line* ۲۲۵
مکری Mecherey ۱۷۰
مک‌کانِل McCannell ۳۰۰
مک‌گافین McGuffin ۱۲۶
مک‌گاون، کنث McGown, Kenneth ۱۷۷، ۱۷۸
ملک مقرب *Archangel* ۲۹۶
ملون Mellon ۱۷۶
من از زندان اعمال شاقه گریخته‌ام *I Was a Fugitive from a Chain Gang* ۱۶۰
منشی با وفای او *His Girl Friday* ۲۰
من عروس مذکر زمان جنگ بودم *I Was a Male War Bride* ۲۲
مهمیز برهنه *The Naked Spur* ۳۰۷
میتری، ژان Mitry, Jean ۸، ۹۵-۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۳۵، ۲۶۴
میچل، جولیت Mitchell, Juliet ۲۸۱ح
مینه‌لی، وینسنت Minelli, Vincent ۳۲

نرگس ۳۰۴ح، ۳۰۷، ۳۱۲
نمای نزدیک (کلوز آپ) ۳۰۴ح، ۳۰۶، ۳۰۸
نوول ـ اسمیت، جفری Nowell - Smith, Geoffrey ۱۵، ۲۹، ۷۱، ۱۴۷
نیاز ۳۰۴ح، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۴
نیروی وحشی *Brute Force* ۱۴
نیروی هوایی *Air Force* ۱۶، ۱۷
نیکولز، بیل Nichols, Bill ۱۱ح، ۳۱، ۲۷۷ح

والش، رائول Walsh, Raoul ۱۴، ۱۵، ۳۳
وانل Whannel ۱۲۹
وایلر، ویلیام Wyler, William ۱۴، ۳۳، ۱۲۱
ورزش محبوب مردان *Man's Favorite Sport* ۲۲
ورگا، جیووانی Verga, Giovanni ۴۷
ولتروسکی، یرژی Veltruski, Jiri ۱۲۶، ۱۲۷
ولفلین Wolfflin ۱۳۲
وُلن، پیتر Wollen, Peter ۶، ۷، ۹، ۱۱، ۶۳، ۶۴، ۶۹ح-۷۸، ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۲۷، ۲۵۷، ۲۶۵، ۲۷۲، ۲۷۳-۲۷۸
ویلدن، آنتونی Wilden, Anthony ۸، ۹، ۲۵۷، ۲۷۰، ۲۷۲-۲۷۴ح، ۲۸۰ح، ۲۸۹
ویلسون *Wilson* ۱۷۷

ویلیامز، آلن Williams, Alan ۲۹۰، ۲۹۱
هاتاری *Hatari* ۱۸، ۲۱
هاوزر، آرنولد Hauser, Arnold ۱۵۴
هاوکس، هووارد Hawks, Howard ۶، ۱۱، ۱۳، ۱۵ـ۲۴، ۲۹، ۳۳، ۱۳۱، ۱۵۴، ۱۶۰، ۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۸ح
هدف بلند *The Tall T* ۱۹
همراهان مرگ آفرین (در ایران: همراهان سرسخت) *The Deadly Companions* ۱۹
هندرسون، برایان Henderson, Brian ۷، ۷۸، ۱۰۳، ۱۱۴ح، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۸۳، ۲۸۸
هنری پنجم *Henry V* ۳۲
هیث، استفن Heath, Stephen ۶، ۳۵، ۱۱۴ح

یاکوبسن، رومن Jakobson, Roman ۱۰۲، ۱۲۹، ۱۳۰
یلمزلف، لوئی Hjelmslev, Lousi ۲۳، ۸۶، ۸۸، ۱۰۸، ۱۱۷

واژه‌نامه توصیفی

بیل نیکولز در پایان گلچینِ خود، واژه‌نامه‌ای فراهم آورده و برخی اصطلاحات را توصیف کرده است. مترجم با این امید که این واژه‌نامه برای خوانندگان مفیدتر واقع شود در آن دخل و تصرفهایی صورت داد: چند اصطلاح را که مربوط به بخشهای دیگر کتاب بود حذف کرد؛ چند اصطلاح، از جمله «واج» و «تکواژ» و «تجزیهٔ دوگانهٔ» و «گفتار» و «گفته» و «حشو» و «نوفه» را که گمان می‌کرد ممکن است برای خوانندگان متون سینمایی چندان آشنا نباشند، همراه با شرحی کوتاه به واژه‌نامه افزود؛ و سرانجام شرحی را که بیل نیکولز برای برخی اصطلاحات آورده بود اندکی بسط داد. منابعی که مترجم در توصیف این اصطلاحات از آنها سود جسته است، همراه با منابع مورد استفادهٔ بیل نیکولز در پایان این واژنامه ذکر شده‌اند.

ارتباط Communication

«هر رفتاری نوعی ارتباط است.» (گریگوری بیتسون)

«همه پدیده‌های فرهنگی پدیده‌هایی ارتباطی هستند و از همین رو می‌توان آنها را بر حسب نظامهایی از نشانه‌ها تعریف و دسته‌بندی کرد.» (جیان فرانکو بتتینی)

ارتباط قیاسی /ارتباطی رقمی Analog Communication / Digital Communication

این دو نوع ارتباط بنیاد همه نظامهای طبیعی ارتباطی هستند. ارتباط قیاسی کمیتهای پیوسته را که هیچ فاصله مشخصی میان آنها مشهود نیست شامل می‌شود. در این نوع ارتباط نفی مطلق یا انتخاب میان «این یا آن» وجود ندارد؛ همه چیز جنبه «کم و بیش» دارد. برای مثال، همهٔ ایما و اشاره‌های قراردادی نشده و خودِ بافت ارتباطی به این نوع ارتباط تعلق دارند. از سوی دیگر، ارتباط رقمی از

عناصر منقطع و ناپیوسته و فاصله‌دار تشیکل می‌شود. در این نوع ارتباط «نفی یا اثبات مطلق» جای «نفی یا اثبات نسبی» را می‌گیرد. در زبان کلامی، ارتباط در ساحَت مفاهیم صریح از نوع ارتباط رقمی است. برای مثال، اگر در کلمهٔ «پیل» صدای «پ» به «ب» تبدیل شود، کلمهٔ «بیل» پدید می‌آید که معنایی یکسره متفاوت با کلمهٔ «پیل» دارد. در اینجا با انتخاب میان «این یا آن» سر و کار داریم. از یک نظر می‌توانیم بگوییم که ظهور فرهنگ از درون طبیعت نتیجهٔ «ابداع ارتباط رقمی» بوده است. نشانه‌های دلبخواهی* یا ناانگیخته* بنیاد ارتباط رقمی را تشکیل می‌دهند. (بیل نیکولز)

تجزیهٔ دوگانه /واج /تکواژ Double Articulation / Phonemes / Morphemes

زبان دستگاهی از نشانه‌هاست که بر روی خط جریان دارد. هر قطعهٔ زبانی مثلاً یک «گفته»* را می‌توانیم دو بار تجزیه کنیم: بار اول به اجزایی که هم دارای صورت آوایی هستند و هم دارای محتوای معنایی؛ به بیان دیگر، هم دارای دال هستند و هم مدلول. برای مثال، جملهٔ «حسن شادمان شد» را در تجزیه اول می‌توانیم به عناصر زیر تقطیع کنیم: حسن + شاد + مان + شد. این اجزای معنی‌دار را نیز می‌توانیم تجزیه کنیم، اما این بار به اجزایی می‌رسیم که فاقد معنی هستند و فقط از صورت آوایی برخوردارند: ح + س + َـ + ن = حسن؛ ش + ا + د + م + ا + ن = شادمان؛ و .... هر یک از اجزای تجزیهٔ نخست را تکواژ و هر یک از اجزای تجزیهٔ دوم را واج می‌نامیم. باید توجه داشته باشیم که واج‌ها دقیقاً همان حروف نیستند؛ واج در ساحت تلفظ زبان مطرح است و حروف در ساحت نوشتار.

تجزیه دوگانه از مهمترین ویژگیهای زبان انسان است و موجب می‌شود که زبان در نهایت صرفه‌جویی از بیشترین توان ارتباطی برخوردار شود. زیرا هر زبانی با تعداد معدودی واج (که مثلاً تعداد آنها در فارسی ۲۹ است)، که عناصری بی‌معنا هستند، تعداد کثیری عنصر معنی‌دار، که همان تکواژها هستند، پدید می‌آورد. از ترکیب این عناصر واژه‌ها پدید می‌آیند و انسان می‌تواند با ترکیب واژه‌ها بی‌نهایت جمله بسازد و هر آنچه را نیاز دارد بیان کند. (تکواژ را نباید با واژه یا کلمه اشتباه کرد. تکواژ کوچکترین واحد معنی‌دار زبان است، حال آنکه یک واژه ممکن است از چند تکواژ تشکیل شده باشد، مثلاً واژهٔ «جوانمردی» از سه تکواژ «جوان + مرد + ی» ساخته شده است.) اومبرتو اکو اعتقاد دارد فیلم رسانه‌ای است که از سه

سطح تجزیه تشکیل شده است و از همین رو در امر ارتباط حتی از زبان هم توانمندتر است. (نک. مقالهٔ «سطوح تجزیه رمزگان سینما»)

تکواژ **Morpheme** نک. تجزیه دوگانه /واج /تکواژ

جانشینی **Paradigmatic** نک. روابط همنشینی /روابط جانشینی

حشو /نوفه Redundant / noise

این دو اصطلاح از نظریهٔ اطلاعات به وام گرفته شده‌اند. گاهی عواملی موجب می‌شوند که در انتقال اطلاعات اختلال ایجاد شود؛ به مجموعهٔ چنین عواملی نوفه می‌گویند. از سوی دیگر، ممکن است در یک پیام اطلاعاتی وجود داشته باشد که قابل پیش‌بینی باشد، مثلاً وقتی کسی می‌گوید «او هر روز صبح ساعت ۷ به سر کار ...»، ما تقریباً به یقین می‌دانیم که آخرین کلمهٔ مورد استفادهٔ او «می‌رود» خواهد بود. در اینجا «می‌رود» حشو است. پس حشو عبارت است از اختلافی که میان تواناییِ بالقوهٔ یک نظام ارتباطی و میانگین اطلاعاتی که القا می‌کند وجود دارد. وجود حشو بی‌فایده نیست و برای از بین بردن تأثیر نوفه لازم است. از همین رو در نظریهٔ اطلاعات می‌گویند نظام ایده‌آل ارتباطی نظامی است که در آن تنها همان مقدار حشو وجود داشته باشد که تأثیر نوفه را خنثی کند.

دال **Signifier** نک. نشانه

در زمانی **Diachronic** نک. همزمانی /در زمانی

دلالت **Signification** نک. نشانه

رقمی **Digital** نک. ارتباط قیاسی /ارتباط رقمی

رمزگان Code

رمزگان نظامی از نشانه‌هاست که برای ارتباط (خواه ارتباط رقمی* و خواه ارتباط قیاسی*) به کار می‌رود. برای مثال، هر زبانی یک رمزگان است، که خود از چند

رمزگان فرعی تشکیل شده است. ارتباط ممکن است براساس مجموعه‌ای نظام‌مند که از رمزگانهای متفاوت تشکیل شده است صورت بپذیرد. برخی از رمزگانها ممکن است به یک رسانهٔ ارتباطی معین اختصاص داشته باشند. مثلاً رمزگانهای مربوط به تدوین و روابط میان صدا و تصویر از رمزگانهای خاص رسانهٔ سینما هستند؛ اما رمزگانهای مربوط به ایما و اشاره‌ها و لباسها، هرچند در سینما نیز به کار می‌روند، خاص این رسانه نیستند و آنها را «غیر سینمایی» می‌نامند.

یک رمزگان معین را می‌توان نظامی از امکانات یا محدودیتهایی دانست که در یک زنجیرهٔ دلالی، از رهگذر روابط جانشینی* و همنشینی*، میان نشانه‌های معینی ارتباط ایجاد می‌کند. در سینما رمزگانها همان نظام و ساختار یک فیلم یا متن مشخص نیستند، بلکه ناظر بر مجموعه‌ای از فیلمها یا همهٔ فیلمها هستند. رمزگانهای خاص سینما «رمزگانهای سینمایی» نام دارند. مجموعهٔ همهٔ رمزگانهای سینمایی نظامی پدید می‌آورد که به آن «زبان» سینما می‌گویند. (بیل نیکولز)

رمزگانی شدن Codification

وقتی چیزی به نشانه تبدیل شود، یعنی نمایندهٔ چیز دیگری شود و این نمایندگی در فرهنگ یک جامعه پذیرفته و تثبیت گردد و در یک رمزگان در مقام یک نشانه عمل کند، با رمزگانی شدن سر و کار داریم.

روابط همنشینی / روابط جانشینی

Syntagmatic Relationships / Paradigmatic Relationships

از جمله نظرات سوسور که تقریباً در همهٔ مکتبهای زبان‌شناسی ساختگرا اساس کار قرار گرفت، تقطیع عناصر سازندهٔ یک جمله (یا هر قطعهٔ زبانی) بر مبنای دو نوع رابطه بود، که رابطهٔ همنشینی و رابطه جانشینی خوانده می‌شوند. عناصر زبان به ناچار پشت سر هم قرار می‌گیرند، زیرا واج‌های* زبان باید یکی پس از دیگری به وسیلهٔ اندامهای گویایی تولید شوند، و این مستلزم یک نظام خطی است که گسترش آن در زمان است (و اگر زبان به صورت نوشتار باشد، گسترش آن در مکان است). تسلسل عناصر سازندهٔ زبان در روی بُعد زمان محور یا زنجیره‌ای پدید می‌آورد که به آن زنجیرهٔ همنشینی می‌گویند و روابط میان عناصر این زنجیره را روابط همنشینی می‌نامند. عناصر زبان در روی زنجیرهٔ همنشینی با هم ترکیب

می‌شوند و واحدهای معنی‌دار بزرگتری پدید می‌آورند. برای مثال، از ترکیب سه واژهٔ «کتاب» و «را» و «خریدم»، جملهٔ «کتاب را خریدم» ساخته می‌شود.

در هر یک از جایگاههای زنجیرهٔ همنشینی معمولاً می‌توان عناصر متعددی را جانشین یکدیگر ساخت. برای مثال، در زنجیرهٔ «کتاب را خریدم» به جای «کتاب» می‌توان واژه‌های متعددی قرار داد (از جمله «عینک» و «خانه» و «خودنویس»)؛ میان این واژه‌ها که به یک طبقهٔ واحد تعلق دارند، رابطهٔ جانشینی برقرار است (نک. باطنی، ۱۳۶۴، ص ۸۰).

به طور کلی می‌توانیم بگوییم که در روی زنجیرهٔ همنشینی، عناصر با هم ترکیب می‌شوند و واحدی به هم پیوسته و منسجم که حاوی معنای خاصی است پدید می‌آورند؛ در این زنجیره ارزش هر عنصر به آنچه بعد یا قبل از آن قرار می‌گیرد بستگی دارد. اهمیت زنجیرهٔ همنشینی در بیان سینمایی آشکار است، زیرا معنای هر قطعهٔ فیلم (مثلاً یک نمایا فصل یا صحنه) تا حد زیادی بستگی به این دارد که در چه بافتی قرار گیرد. محور جانشینی به مجموعهٔ عناصری مربوط است که برای یک نشانهٔ معین در یک پیام جانشینهای بالقوه به شمار می‌آیند. (بیل نیکولز)

زبان Langage نک. نظام زبان /گفتار /زبان

زبان مرتبهٔ اول /فرازبان Language / Object Metalanguage
زبان مرتبهٔ اول زبانی است که تحت بررسی است، مثلاً اگر ما درباره زبان فارسی تحقق کنیم، زبان فارسی زبان مرتبهٔ اول است. فرا زبان، زبانِ فنیی است که برای بررسی و توصیف ویژگیهای زبان اول ابداع می‌شود؛ بنابراین، زبان‌شناسی فرا زبانِ زبان انسان است.

شمایل Icon
شمایل نشانه‌ای است که به خاطر مشترک بودن برخی ویژگیهایش با یک.شیء، بر آن دلالت می‌کند، مانند خطی که در نقشه نشان‌دهندهٔ جاده است.

شمایل‌نگاری Iconography
شمایل‌نگاری مجموعه‌ای است از عناصر نمادین که معنای خاصی را القا کند، مثلاً

وجود آلات موسیقی و ظروف پر از غذا در یک تصویر، که بر لذت و خوشگذرانی دلالت دارد.

قیاسی Analog نک. ارتباط قیاسی /ارتباط رقمی

گفتار Parole نک. نظام زبان /گفتار /زبان

گفتمان Discourse
در زبان‌شناسی منظور از گفتمان قطعهٔ زبانیی بزرگتر از جمله است. گفتمان در کلی‌ترین مفهوم عبارت است از مجموعه‌ای از «گفته‌ها»* که یک رویداد گفتاری متمایز را تشکیل دهد، مانند یک گفت و گو، یک لطیفه، یک مصاحبه یا یک خطابه. در زبان‌شناسیِ انتقادی، با پیروی از میشل فوکو، برای اشاره به سرشتِ اجتماعیِ معانی، از اصطلاح گفتمان استفاده می‌کنند: «گفتمانها عبارت‌اند از مجموعه‌هایی نظام‌مند از گزاره‌هایی که معانی و ارزشهای یک نهاد را بیان می‌کنند.»

گفته Utterance
هر زنجیرهٔ زبانی (مثلاً جملهٔ «من او را دیدم») که زمانمند و مکانمند باشد، یعنی در زمان و مکان خاصی بر زبان فرد مشخصی جاری شود، گفته نام دارد.

مدلول Signified نک. نشانه

مصداق Referent
چیزی که یک نشانه* به آن اشاره می‌کند مصداق نام دارد. رابطهٔ میان مصداق و نشانه با رابطهٔ میان یک سرزمین و نقشهٔ آن قابل قیاس است. (بیل نیکولز)

معنای صریح /معنای تلویحی Denotation / Connotation
معنای صریح عبارت است از کارکرد عام و اولیهٔ نشانه، و به رابطهٔ مستقیم و اولیه میان دال و مدلول محدود می‌شود. معنای تلویحی حاصل تاریخ و سیر تحول نشانه و بافت آن و سنت اجتماعیی است که به آن تعین می‌بخشد. هنگامی که

رابطهٔ درجه اول میان دال و مدلول به دالی برای یک یا چند مدلول جدید تبدیل شود، دلالت مستلزم رابطهٔ درجهٔ دوم خواهد بود و معنای تلویحی پدید می‌آید (بیل نیکولز). برای مثال می‌توانیم واژهٔ «زمستان» را شاهد بیاوریم. این کلمه در سطح معانی صریح بر سومین فصل سال دلالت دارد، اما در سطح معانی تلویحی ممکن است بر «سرما» و «یخبندان» و «شبهای طولانی» و «سختی» دلالت داشته باشد.

نحو Syntax

در دستور زبان به طریقی که واژه‌ها در کنار هم قرار می‌گیرند و عبارات و جمله‌ها را تشکیل می‌دهند، نحو می‌گویند. در نظریهٔ فیلم، گاهی برای اشاره به طرق ترکیب شدن عناصر مختلف فیلم (مثلاً قابها و نماها و فصلها و صحنه‌ها) و القای معانی مورد نظر، از اصطلاح «نحو» استفاده می‌کنند.

نشانه Sign

هر چیزی که نمایندهٔ چیز دیگری به جز خودش باشد یا به سخن دیگر بر چیزی غیر از خودش دلالت کند، نشانه نام دارد، مانند صورت ملفوظ «مار» که در نزد فارسی‌زبانان بر نوعی خزنده دلالت دارد. هر نشانه مانند سکه‌ای است دو رویه که یک رویهٔ آن بر رویهٔ دیگر دلالت می‌کند، مانند صورت «اسب» که بر معنای اسب دلالت دارد. رویهٔ نخست را دال و رویهٔ دوم را مدلول و رابطهٔ میان آنها را دلالت می‌نامیم.

نشانهٔ انگیخته Motivated Sign

هرگاه میان نشانه و مصداق آن نوعی تشابه وجود داشته باشد، با نشانهٔ انگیخته سر و کار داریم، مثلاً تصویر یک درخت برخی ویژگیهای یک درخت واقعی یا تصوری را که ما از یک درخت واقعی در ذهن داریم، در خود دارد. ارتباط قیاسی* بر نشانه‌های انگیخته بنیاد می‌گیرد. این نوع نشانه را نشانهٔ قیاسی و تصویری نیز می‌نامند. (بیل نیکولز)

نشانهٔ ناانگیخته Unmotivated Sign

هرگاه میان نشانه و مصداق آن رابطه شباهت وجود نداشته باشد، آن را نشانهٔ

ناانگیخته می‌نامند، مانند صورت ملفوظ «اسب» که رابطه‌اش با معنای اسب رابطه‌ای قراردادی یا دلبخواهی است. چنین رابطه‌ای «رمزگانی‌شده» است و باید آموخته شود. نشانه‌های ناانگیخته ناپیوسته و از یکدیگر مجزا هستند و ارتباط رقمی* بر اساس آنها بنیاد می‌گیرد. (بیل نیکولز)

نظام رمزگانها System of Codes

از تلفیق و تعامل مجموعه‌ای از رمزگانها که با هم عمل می‌کنند و از این رهگذر نوع خاصی از ارتباط پدید می‌آورند، نظام رمزگانها حاصل می‌شود، مانند سینما که در آن مجموعه‌ای از رمزگانهای متفاوت عمل می‌کند. متز زنجیرهٔ بزرگ همنشینی خود را «نظام زبانِ»* سینما نمی‌داند، بلکه آن را یکی از رمزگانهایی می‌داند که به سینما ساختار می‌بخشند. (بیل نیکولز)

نظام زبان /گفتار /زبان Langue / Parole / Langage

این تمایز سه‌گانه از ابداعات سوسور است. «نظام زبان» زیربنایی است که بر مبنای آن گویشوران یک زبان می‌توانند گفتاری را که به آن زبان بیان می‌شود بفهمند و خود به تولید گفتار بپردازند. «گفتار» عبارت است از «گفته»*های واقعیی که گویشوران تولید می‌کنند. اما هیچ گویشوری بر «نظام زبان» که پدیده‌ای است اجتماعی و مشترک میان اعضای یک جامعه، تسلط کامل ندارد. از سوی دیگر، «گفتار» تحققِ فردیِ «نظام زبان» است. سومین جزء تمایز سه‌گانه‌ای که در بالا آوردیم «زبان» است و آن عبارت است از قوهٔ سخن گفتن که همهٔ انسانها از آن برخوردارند.

نماد Symbol

نماد چیزی است که به واسطهٔ شباهت یا تداعی یا قرارداد چیز دیگری را نمایندگی می‌کند و اغلب شیئی مادی و عینی است که بر پدیده‌ای انتزاعی دلالت دارد، مانند «شیر» که نماد «شجاعت» است؛ و «صلیب» که نماد «مسیحیت» است.

نوفه Noise نک. حشو / نوفه

واج Phoneme نک. تجزیه دوگانه / واج / تکواژ

همزمانی /در زمانی Synchronic / Diachronic
این دو اصطلاح به دو نوع بررسی اشاره دارند. در بررسی همزمانی، یک پدیده (مثلاً یک زبان یا یک اسطوره) در یک مقطع زمانیِ مشخص بررسی می‌شود، بی‌آنکه تحولات آن در گذر زمان در نظر گرفته شود. در این بررسی آنچه اهمیت دارد رابطهٔ عناصر نظام با یکدیگر در یک مقطع زمانی معین است ــ البته این مقطع زمانی می‌تواند در زمان گذشته و یا در زمان حال باشد. اما در بررسی در زمانی توجه اصلی به سیر تحولات یک پدیده و رابطهٔ عناصر سازندهٔ آن در گذر زمان است.

همنشینی Syntagmatic نک. روابط همنشینی /روابط جانشینی

منابع بیل نیکولز

1. Roland Barthes, *Elements of Semiolgy*
2. Gianfranco Bettetini, *The Language and Technique of the Film*
3. Anthony Wilden, *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*

منابع مترجم

فارسی

۱. باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴.
۲. باطنی، محمدرضا، مسائل زبان‌شناسی نوین، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۰.
۳. باطنی، محمدرضا، نگاهی تازه به دستور زبان، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۰.
۴. نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد ایران، تهران، ۱۳۵۸.

لاتین

5. Crystal, David, **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**, Basil Blackwell, 1988.
6. Eco, Umberto, **A Theory of Semiotics**, Indiana University Press Bloomington, 1979.
7. Malmkjaer, Kirsten, **The Linguistics Encyclopedia**, Routledge, 1996.

هنر ۲

ISBN:964-6641-55-5
9 789646 641556

۳۰۰۰ تومان