سبک، دستور، سینما

نویسنده: بیل نیکولز[1]
مترجم: سید علاءالدین طباطبایی

آنچه می خوانید حاصل تلاشی است گسترده در باب موضوعاتی متعدد که بسیاری از فرضیات متز، وولن، اکو و ویراستاران مجلهٔ «کایه دو سینما»[2] را به نقد می کشد. این جستار عمدتاً بر آثار گریگوری بیتسون[3] («گامی به سوی بوم شناسی ذهن»[4]) و آنتونی ویلدن[5] («نظام و ساختار: مقالاتی در باب ارتباطات و تبادلات»[6]) ـ که برای نظامهای ارتباطی، الگوهایی متفاوت با الگوی ممتاز زبان کلامی ارائه داده‌اند ـ متکی است. بخش دوّم این مقاله تلاشی است در جهت به کارگیری برخی از این دیدگاهها در نقد فیلم که با ارائهٔ تحلیلهایی متفاوت از فیلمهای «کلمنتین محبوب من[7]» و «آقای لینکلن جوان[8]» ـ دو فیلمی که محل توجه و بحث شماری از نویسندگان نشانه‌شناس و ساختارگر قرار گرفته ـ صورت پذیرفته است. این مقاله بیش از آنکه تلاشی باشد در ارائهٔ سلسله مطالبی انتظام یافته جهت گشایش راهی نو در بررسی فیلم، کوششی است در راستای گشودن عرصهٔ جدیدی از آزمایش و تجربه و چالش گری با برخی فرضیات که در بحث کاربرد زبان شناسی ساختارگرا و نشانه شناسی در فیلم، همچنان مسکوت مانده است. مقالهٔ زیر با وجود اینکه می تواند نتیجه‌گیریی معتدل از مطالب مورد بحث تلقی شود، اثری است در جهت همگامی با تلاش جمعی، در فهم عینیت گرایانه و تیز بینانهٔ سؤالِ جهت بخش «آندره بازن» تحت عنوان: «سینما چیست؟[9]»

* *

[مقدمتاً باید از «سیو هوا به[1]» که در فهم نکات پنهان برخی از نظرگاهها در قلمرو تجزیه و تحلیل فیلم، و یا فراسوی آن، به نگارنده یاری رسانده است مراتب سپاس و تشکر را ابراز دارم. شوق اولیهٔ تحقیق در این جستار در نشستهایی با حضور «رون ابرامسون[2]»، «جاکوب اتلس[3]»، «سیلویاهاروی[4]»، «برایان هندرسون[5]» ، «فرانك لاتوره[6]»، «جومك اینرنی[7]»، «جانی پلیس[8]»، «ایلین مك گاری[9]»، «آلن سیلور[10]» و «ایب ولاك[11]» در «دانشگاه یو. سی. ال. ای.[12]» در من برانگیخته شد.]

سخن را بسا این شعار و جهت گیری مشخص آغاز می کنیم: «فیلم پیش از آنکه پدیده‌ای دستوری باشد، پدیده‌ای است سبك شناختی.» تبعات و فروع این فرضیهٔ ساده، مطلبی است که در این مبحث قصد بررسی آن را دارم. در طی بحث آشکارا بدین نکته خواهیم رسید که اولاً، تمامی نوشته‌های دارای صبغهٔ نشانه‌شناسی و ساختارشناسی که درخصوص سینما به ادای مطلب پرداخته‌اند فرضیه‌ای نادرست ومعرفت شناسی[13] کاذب را اساس کار خود قرار داده‌اند؛ و ثانیاً، زبان شناسیِ زبان کلامی نمی تواند الگوی ممتاز «نظریهٔ فیلم[14]» تلقی شود. مؤلفان این آثار، گاه به‌کنایه اظهار می دارند: آن دسته از نقادان فیلم که به دلیل گرایشهای رومانتیك هنری و محافظه‌کاری سیاسی معمولاً مطرود واقع می شوند (از جمله وی. اف. پرکینز[15] و آندرو ساریس)، چه بسا، درمقام مقایسه با نویسندگانِ بظاهر انقلابی و در واقع شکل گرا که صحنهٔ بسیاری مجادلات در نظریه و نقد فیلم می باشند، در فراهم آوردن ابزار لازم جهت تدوین و تکمیل نوعی نقد و نظریهٔ مارکسیستی در باب سینما از موقعیتی مناسبتر برخوردار هستند.

هدف نهایی از سمت گیریی که در آغاز از آن سخن گفتیم ایجاد نوعی تلفیق و ترکیب از آرای فروید و مارکس است ـ به عبارت دیگر هدف این بحث ارائهٔ تلفیقی از شخصیت فردی و سیاسی یا زبان ضمیر ناخودآگاه و ساختار جامعه، است ـ تا از رهگذر آن میان تحلیل بصری / صوری و تحلیل علمی ـ آرمان شناختی پیوند برقرار شود و این مدعا به اثبات رسد که تحلیل علمی ـ آرمان شناختی را می توان و باید از تحلیل بصری / صوری اخذ کرد و نه از الگوی ممتاز زبان کلامی.

تحلیل صوری / بصری به نوبهٔ خود از دو جزء عمده تشکیل شده است ـ سبك و روایت ـ و این هر دو جزء محل تلاقی نظامهای قیاسی و رقمی[16]، نظام نشانه‌های انگیزشی و نظام نشانه‌های غیرانگیزشی، و به عبارت دیگر محل تلاقی نشانه‌شناسی به معنای وسیع کلمه و نشانه‌شناسی به منزلهٔ شاخه‌ای از زبان شناسی محسوب می شوند.[17] همان گونه که نمی توان حرکت سیارات را براساس نظریهٔ «زمین مرکزی» تفسیر و تبیین کرد، نمی توان امید داشت که براساس نظریه‌های مبتنی بر مجموعه مقولات علمی ـ آرمان شناختی به «نوعی کفایت مفهومی[18]» دست یابیم. فیلم به نحوی بنیادین و تغییرناپذیر حاصل ترکیب دو

شیوهٔ اساسی ارتباط است (شیوهٔ قیاسی و رقمی) و هرگاه برای حفظ تعادل، بر یکی تأکید کنیم کل ترکیب را در معرض نابودی قرار خواهیم داد، همان طور که نمی توان به ایجاد تغییری در سهم اجزای متشکلهٔ آب (اکسیژن و ئیدروژن) دل بست ـ بی آنکه کل ترکیب را در شرف اضمحلال قرار داد!

گریگوری بیتسون به توصیف حادثه‌ای می پردازد که بر یك بیمار روان گسیخته[19] رفته است؛ این حادثه را می توان تمثیلی انگاشت برای کنش و واکنشهایی که سبب آمیختگی دو شیوهٔ قیاسی و رقمی شده و آنها را در قالب یك واحد «چند سطحی[20]» ارتباطی ارائه می دهد:

«تمثیل بیتسون»

مرد جوانی که به تازگی از بیماری روان گسیختگی حاد بهبود یافته بود؛ هنگام عیادت مادرش از او در بیمارستان به وجد آمد و از سر شوق چنان او را در آغوش گرفت که مادر خشکش زد. مرد جوان دست خود را پس کشید و مادرش از او پرسید: «دیگر مرا دوست نداری؟» جوان از شرم سرخ شد و مادر ادامه داد: «عزیزم، تو نباید این قدر زود دست وپای خود را گم کنی و از احساسات خود بترسی». پس از این رویداد بیمار تنها چند دقیقهٔ دیگر توانست وجود مادرش را تحمل کند و پس از عزیمت مادر به یکی از کارکنان بیمارستان حمله برد و بناچار وی را در بخش ویژه بستری کردند[21]

از این تمثیل باز سخن خواهیم گفت، اما آنچه محل توجه بیتسون قرار گرفته این نکته است که مرد جوان فاقد ابزاری است که او را از قیود دوگانه‌ای که بافت ارتباطی ایجادکرده رهایی بخشد. ناتوانی درتمایزمیان «سطوح ارتباطی[22]» یا «نمونه‌های منطقی[23]» و عجز در کنار آمدن با تناقضاتی که پدید می آورند، از علائم بیماری روان گسیختگی است (به پایین و شمارهٔ ۱۳۲ پی نویس مراجعه کنید). نکتهٔ مورد بحث، وجه مشخصهٔ نظریهٔ جدید فیلم را آشکار می سازد. در انکار این دیدگاه به صغرا و کبرای منطقی نیاز نیست چرا که آشکارا غلط می نماید؛ اما این نظریه‌پرداز جهل خود را غنیمت دانسته و از هراسی که در تحول معرفت شناختی نهفته است، خلاصی می جوید. نظریه‌پردازان سینما به دلیل نشو و نما در جامعه‌ای که برای ارقام ارزش فراوان قائل است (به خاطر مقاصد آرمان شناختی[24] ـ یعنی استثمار در تمامی اشکال)، حتی اگر ظاهراً در مقام ستیز با ارزشهای موجود اجتماعی برآیند در حقیقت از جمله روشنفکرانی هستندکه در نقش کشیشان بلندمرتبه انجام وظیفه کرده و در تعالی ارزشهای والای جامعه (نگرش رقمی) سهمی برعهده دارند، به همین دلیل به جای اهتمام در فهم و درك دیدگاههایی که بر آنان پوشیده مانده، سعی در کتمان نارساییهای معرفت شناسی خویش دارند. یکی از نتایج قصور در فهم ارتباط، تحلیلهای پندارگرایانه[25] و شاکله‌ای[26] (که گاه آن را تحلیلی فرا ارتباطی[27] وانمود می کنند) با ظاهری درخشان است ـ نوعی رنگ آمیزی روشنفکرانه که در آن «روش شناسی[28]» جایگزین «کنش و اجرا[29]» می شود[30].

شعاری که با آن سخن را آغاز کردیم مأخوذ از مقاله‌ای است به قلم پیر پائولوپازولینی. بنابه استدلال وی در این مقاله، فیلم در مقام مقایسه

نظریه‌پردازان سینما به دلیل نشو و نما درجامعه‌ای که برای ارقام ارزش فراوان قائل است حتی اگر ظاهرا در مقام ستیز با ارزشهای موجود اجتماعی برآیند، در حقیقت از جمله روشنفکرانی هستند که در نقش کشیشان بلند مرتبه انجام وظیفه کرده و در تعالی ارزشهای والای جامعه سهمی برعهده دارند.

به شعر نزدیکتر است تا به نثر، چرا که شعر را تنها می توان از طریق کتمان ارادی آن دسته از ویژگیهای اساسی که الگوی زبانی از تعلیل آن غافل مانده است، در چارچوب تحمیلی منطق نثر (دستور) جای داد[۳۱]. اساس معنارسانی سینما از نوع غیراستدلالی است، مانند رؤیاها و خاطرات (کارهای ضمیر ناخودآگاه به معنای فرویدی آن) چرا که اساس آن را تصاویر تشکیل می دهند. تصویر فیلم نیز همچون رؤیا فاقد زمان به معنای دستوری آن است و به تمثیلی می ماند که ادات تشبیه (از قبیل «مثل»، «مانند» و. . .) را از آن حذف کرده‌اند و اگر آن را در قالب نظام ارتباطی رقمی بگنجانیم فاقد یکی از وجوه دوگانهٔ بلی / خیر است. علاوه بر این، تصاویر همواره نشانه‌هایی انگیزشی بوده و با نشانگیر[۳۲] خود شباهت دارند (این نکته‌ای است که بازن بر آن تأکید فراوان دارد) هر چند برخی از نشانه‌شناسان بویژه آمبرتواکو اصرار دارند که درك تصاویر نیازمند آموزش و فراگیری است[۳۳].

نشانه‌های انگیزشی در نقطهٔ مقابل زبان کلامی قرار دارند، چرا که زبان کلامی بر پایه‌ای منطقی و قراردادی یعنی «واج[۳۴]» ها استوار است. برای مثال تمایز میان دو واژهٔ «بیل» و «پیل» از طریق تفاوتهای غیرانگیزشی و قراردادی میان «پ» و «ب» میسر است (به همین دلیل آزمون تبدیل[۳۵] در زبان شناسی حائز اهمیت فراوان است)، حال آنکه تشخیص تصویر یك زن از مرد به واسطهٔ تفاوتهای غیرقراردادی و انگیزشی صورت می پذیرد که مابه ازای آنها را باید در نشانگیرها ـ تصویر بصریی که برروی شبکیهٔ چشم تشکیل گردیده و ادراك را سبب می شود ـ جستجو کرد.[۳۶]

در نتیجه باید گفت که فیلم فاقدسطوح دوگانهٔ تجزیه است: بدین معنا که فیلم از واحدهای تثبیت شدهٔ نظام علائم قراردادی تهی است. درحالی که زبان کلامی از طرفی دارای واحدهای قراردادی (واج ها) است که از تلفیق آنها واحدهای سطح دوم پدید می آیند (به عبارت دیگر از شمار معدودی حرف، تعداد بی شماری واژه پدید می آید) و از طرف دیگر حاوی دستوری است که ناظر برفرایند ترکیب این واحدها (تکواژها[۳۷]) است. برای سینما الفبای واجی و فرهنگ تکواژگان قابل تصور نیست. سینما در عوض دارای زنجیره‌ای از تصاویر دائم التغییر است که از طریق فواصل

(برش ها، تداخل ها[۳۸]، روشن یا تار شدن صحنه و غیره) تدوین و تنظیم می گردند. سینما از عناصر هم نشین[۳۹] (و یا بنابه اصطلاح اکو مشخصه‌های معنایی[۴۰]) و واحدهای بی شماری تشکیل شده است که از هیچ دستور یا دستگاه علائم معینی متابعت نمی کنند. به همین دلیل در زبان کلامی می توان جمله‌ای دستوری و بی معنی ساخت ـ (جمله‌ای که شاید بتوان آن را غیرقراردادی خواند اما غیر دستوری، هرگز) ـ حال آنکه در سینما نمی توان قطعه‌ای دستوری و بی معنی پدید آورد. آن گونه که پازولینی استدلال می کند فیلمساز باید نخست تصویر ـ نشانه (تصویر در دیدگاه متز و نشانه درنظریهٔ اکو) را از هیولی[۴۱] اخذ نماید و آن رادر واژه‌نامهٔ تصویر ـ نشانه‌ها (ایماها، محیطها، رؤیاها وخاطرات) به صورت طبقه‌بندی شده درنظر آورد و آن گاه نقش نویسنده را برعهده گیرد، بدین معنی که با یاری تجارب شخصی این تصویر ـ نشانهٔ ریخت شناختی[۴۲] محض را غنا و تعالی بخشد. کار نویسنده، آفرینش هنری است حال آنکه وظیفهٔ فیلمساز، نخست نوآوری زبانی و سپس آفرینش هنری است[۴۳].

فیلم را تنها در قالب پندارنماها[۴۴] می توان بیان کرد. حق با متز است که هیچ نوع *زبان* سینمایی وجود ندارد؛ اما از *زبان* سینمایی به مفهومی که اکو نیز درنظر دارد نمی توان سخن گفت، در عرصهٔ سینما تنها قرارداد حاکم است.[۴۵] متز برای کتمان این تمایز اساسی میان زبان کلامی و سینما و دریی یافتن نوعی *زبان* سینمایی، و برای اثبات وجود علائم سینمایی[۴۶] که تابع حدد و قیود و کارکردهای زبانی باشند، از نظریه‌پردازان می خواهد که واحدهای اختیاری منقطع را بنیادی برای دستگاه علائم مورد نظر او محسوب دارند، آن چنانکه متز در مورد نظریهٔ دیگر خویش تحت عنوان **نحوکلان**[۴۷] که برای ساختمان روایت ابداع کرده نیز همین گونه عمل می کند. وی کوشیده است این نظریه را درمورد تصویر نیز به کار زند بدین معنی که تصویر را یك پایهٔ بنیادین که قادر است «سطحی دلالی[۴۸]» ایجاد نماید منظور داشته است؛ اما این کار تنها به قیمت انکار «ماهیت بیانی[۴۹]» تصویر میسر است[۵۰].

پازولینی وجود سطوح تجزیه را در سینما انکار می کند حال آنکه اکو همان طور که خواهیم دید می کوشد آنها را در قالب تصویر و یك نما[۵۱] ی واحد (یك تصویر در طول زمان) بگنجاند. متز بر آن است که سطوح تجزیهٔ سینما را در فراسوی تصویر، در ساختمان روایت، جای دهد. گام نخست وی مستحکم می نماید. آیا تدوین نوعی روش بیانی نیست که توان بالقوهٔ سینما را در خلق بیانات نامحدود به فعلیت در می آورد؟ آیا تدوین همان محوری نیست که گنجاندن زبان شناسی ساختاری را در نظریهٔ فیلم میسر ساخته و از این رهگذر تدوین دستور سینمایی و توضیح روایتگری آن را ممکن می سازد؟ پاسخ به نظر من کوتاه، ساده و قطعی است: صحیح است که تدوین، ناپیوستگی نوار تصاویر متحرك را سبب می شود؛ اما در این‌جا نشانه‌ها برخلاف بنیاد معنارسانی زبان کلامی (واجها) به هیچ روی قراردادی و اختیاری نیستند. قوی ترین دفاع متز از نظریهٔ علائم را در این سخن او می توان یافت: «فیلم از نمادها[۵۲] (نشانه‌های انگیزشی) سود می جوید، نه از نشانه‌ها (نشانه‌های اختیاری)؛ اما باید توجه داشت که یکی *از*

ویژگیهای نشانه‌شناسی سینما دقیقاً آن است که به نمادها امکان می دهد همچون نشانه‌ها عمل کنند». (تأکید از من است ـ بیل بیکولز[۵۳]). اما چرا این ویژگی وجود دارد؟ به این دلیل که متز بناچار می خواهد از آزمایش فرضیات خویش روی برتابد. آن گاه که پای استدلال می لنگد و او با نارسایی نظریه و خطای شناخت شناسی خویش مواجه می شود، تنها، سخن دوگانه و بازی با لغات میسر است.

متزاز تعمیق بن بست خویش گریز ندارد. حتی برجسته‌ترین آثار وی نیز برای توجیه آشکارترین نقاط ضعف نظریهٔ او ساخته و پرداخته شده‌اند. برای مثال نقد مفید و درخشان متز دربارهٔ میتری سراسر به تشریح «جریان دلالت» یا «استقرای معنایی[۵۴]» اختصاص یافته است که در لامکان جای دارد (به قول خود او در هیچ یك از تصاویر نیست) اما در عین حال همه جا حاضر است. چرا جریان دلالت نباید در موضع معینی قرار گیرد؟ زیرا اگر چنین شود جایی جز تصویر برای آن متصور نیست و آن گاه بدیهی است که تصویر نمی تواند آن مبنای خنثایی[۵۵] باشد که متز درپی آن است، بلکه معنای خاص خود را دارا خواهد بود. متز برای اثبات مدعای خود از یك فیلم وسترن شاهد می آورد: «دلیجانی را می بینیم که از یك گذرگاه عبور می کند، پس از آن بر صخره‌های اطراف، گروهی از سرخپوستان نشان داده می شوند که تنها به نظارهٔ دلیجان مشغول اند. بی درنگ اندیشهٔ هراس و حملهٔ قریب الوقوع به سراغ ما می آید. هر چند این اندیشه در هیچ یك از تصاویر فیلم گنجانده نشده؛ اما در نتیجهٔ پدیده‌ای که بلابالاش، «جریان دلالت» می نامد واز طریق عناصر فیلم القا می شود، به تماشاگر انتقال می یابد. در اینجا تمثیل تصویری به روایت تبدیل شده است[۵۶]».

هراس از سرخپوستان نه حاصل نوعی اثیر نامحسوس است (که از طریق تصاویر القا شود) و نه محصول برشهایی که میان تصاویر ایجاد می شود؛ بلکه این حالت مولود ترکیب تصاویر و جو و فضای حاصل از آن است. چرا که به سهولت می توان از صحنه به گونه‌ای فیلمبرداری کرد که سرخپوستان را افرادی نرمخو و حتی حامی سرنشینان دلیجان نشان دهد. هرگاه درك ما از صحنه جز این باشد می تواند بیانگر پیشداوری و حتی تمایلات نژادپرستانهٔ ما باشد؛ اما در هر حال از چگونگی انتقال معانی در فیلم چیزی بر ما آشکار نمی سازد. متز تنها از طریق تلقی «سطح دلالی» به عنوان ماده‌ای جهت تجزیه و تحلیل، و مفاهیم تلویحی به مثابهٔ کارمایه[۵۷]، تردستی خود را پوشیده می دارد. او به جای آنکه نوار متحرك تصاویر را حاوی اطلاعاتی بداند که از طریق ابزار قیاسی و رقمی انتقال می یابد، باید برای واقعی جلوه دادن اطلاعات رقمی، داده‌های قیاسی را در پرده‌ای از رمز و راز بپوشاند.

متز در مقالهٔ **فرضیات روش شناختی در باب تجزیه و تحلیل فیلم**[۵۸] نیز به ذکر تمایزاتی می پردازد که می توان از آن همچون ابزاری کارآمد در مقابل تجزیهٔ دال / مدلول سود جست، برای مثال در آنجا که وولن مدعی می شود در آثار فورد و هاوکز در فراسوی سبك و تنها در سطح محتوا، زمینه‌های معنایی متفاوتی تشخیص داده است. با این حال فرضیهٔ بنیادی متز حاکی از این است که مدلولهای علائق

«اجتماعی[۵۹]» (که برخی تحت عنوان محتوا از آن نام می برند) تنها در میان «دال» های فیلمی[۶۰] که به خدمت فیلم در می آیند یافت می شوند. علاوه بر این وی معتقد است که مدلولهای مورد بحث ممکن است در میان دال های سطح دوم سینمایی ـ در سطح مفاهیم تلویحی ـ جای داشته باشند.

درنظر متز تا زمانی که سطح دلالی دالّ سینمایی بنابر اصول بدیهی به موقعیتی برتر ارتقا نیافته، از اهمیتی بنیادی تر برخوردار است، چرا که در این صورت مدلول آن از جنبهٔ دلالی محض برخوردار بوده و مفهومی روایتی پدید می آورد؛ و این مفهوم، جایگاهی است مناسب برای قریحهٔ صورت ـ گرای متز. برای مثال، درنظر متز مدلول دالهای تدوین متغیر جز «همزمانی» چیزی نیست[۶۱]. «مسائل انسانی» که یك فیلم می تواند به آنها اشاره داشته باشد تنها در سطح مفاهیم تلویحی نمود پیدا می کنند. درهمین حال این نشانه، یعنی تدوین متناوب[۶۲]، دالّ مدلولی واقع می شود که «بر ما نکاتی را درخصوص سبك فیلمساز آشکار می سازد[۶۳]»، و اینها نکاتی هستند که متز دربارهٔ آنها توضیحی نمی دهد. در نتیجه سبك، کیکی را می ماند که هم می توان آن را خورد و هم به حال خود رهایش کرد ـ که اغلب نیز مورد دوم صادق است.

بدین ترتیب مقالهٔ متز در اساس به رهیافتی در جهت تحکیم ارجحیت جنبهٔ معنایی و زبسان شناختی یا الگوی زبان کلامی در هیئت توضیحاتی براساس روش شناسی پیشنهادی او بدل می شود. اما همین که اساس بیطرفانهٔ تصاویر قیاسی را از متز سلب کنیم، تمایز میان

آقای لیکلن جوان

دلالتهای صریح[۶۴]/ تلویحی[۶۵] مورد نظر او بی درنگ مخدوش می شود. «شکل دلالت چیزی است که ساخته می شود» (یا به قول پازولینی «اختراع» می شود)، اما امر ناخوشایند متز اعتراف به این نکته است که هیچ دلالتی سوای دلالتهای تلویحی وجود ندارد، و برخلاف زبان کلامی، تمایز میان آنها در سینما بی معناست.

امبرتواکو برخلاف متز و پیروانش با جدیت فراوان از آرای پازولینی نکات بسیار اخذ کرده و حتی کوشیده است از او نیز در نابودی اسطورهٔ نسخه‌برداری مکانیکی که در نزد متز، بازن وآیزنشتاین آن چنان گرامی می نماید گامی فراتر نهد[۶۶]. تأکید اکو بر علائمی است در چارچوب نشانه‌های تصویری، یعنی حیطه‌ای که متز نادیده انگاشته است و آنچه محل توجه پازولینی است سبك است و نه علائم سازی، یا حداقل نه آن گونه علائم سازی که در زبان کلامی به کار می آید. اکو آنچنان در کار علائم پیش می رود که ده علامت را در تصویر دخیل می داند و جملگی نیز مفهوم سادهٔ نسخه‌برداری و رابطهٔ ذات شناختی[۶۷] را مخدوش می سازند. این علائم دهگانه از علائم شناخت و ادراك تا علائم قویاً فرهنگیِ تصویری- ترسیمی، و ذوقی و قریحه‌ای را شامل می شوند. صورت بندی دقیق علائم مذکور در اثری که نگارنده از اکو مطالعه کرده (ارزیابی ساختار[۶۸]) کاملاً ارائه نشده اما چنین می نماید که مخدوش ساختن فرضیهٔ «نسخه‌برداری مکانیکی» و آشکار بودن معنای تصاویر از یك سو و جایگزین ساختن یك نظام دلالی، مرکب از علائم قابل فراگیری (دستگاه علائم قراردادی شده درنظر من اصطلاح مناسب تری می نماید: نیکولز[۶۹]) از سوی دیگر محل توجه خاص او بوده است. اکو به نحوی متقاعد کننده به اثبات این نکته می پردازد که ابزارهای نشانه‌شناسی حقیقتاً به نظامهای ارتباطی غیر زبان شناختی مربوط هستند: این پدیده‌ها را می توان «همچون یك زبان» منظور نظر داشت (اما نه زبان کلامی و این نکته را اکو نیز به درستی در نیافته است).

نکتهٔ دیگری که به همان میزان جالب توجه می نماید این است که اکو نظریهٔ سطوح تجزیهٔ سینمایی را به‌جای آنکه در سطح روایت مطرح کند در سطح تصاویر عنوان می کند. بنابه استدلال وی، درعمل - همان گونه که در مورد زبان کلامی صادق است - مجموعه‌ای از علائم رقمی ناظر بر ادراك بصری است. از نظر او *سیماهای تصویری*[۷۰] («واحدهای کمینهٔ[۷۱]» علائم تصویری که در بافت، سایه روشن، خطوط و غیره دخیل هستند و مانند واجها در زبان کلامی به تنهایی فاقد معنا هستند) با یکدیگر تلفیق شده و *نشانه‌های تصویری* را تشکیل می دهند (نشانه‌های تصویری، واحدهای کمینهٔ شناخت هستند مانند چشم، درخت، کفش و...). سیماها ونشانه‌های تصویری، اولین و دومین سطوح تجزیهٔ نظام علائم سینمایی را - به گونه‌ای قابل قیاس با واجها و تکواژها در زبان کلامی - نمایندگی می کنند. از این واحدها می توان درخلق مفاهیم پیچیده‌تر سود جست. نشانه‌های تصویری در درون یك نمای[۷۲] فیلم درهم آمیخته و *مشخصه‌های معنایی* را پدید می آورند - هر مشخصهٔ معنایی مجموعه‌ای از چندین نشانه است که می توان آن را با «گفته» در زبان کلامی مقایسه کرد[۷۳].

بدین ترتیب هر نما تنها یك واژه به شمار *نمی آید*؛ بلکه حداقل می توان آن را به یك جمله تشبیه کرد.

اکو از این هم گامی فراتر نهاده و از سطح سوم تجزیه سخن به میان می آورد. این بار او کار را با نشانه‌های تصویری آغاز می کند که در اصل از سیماها پدید آمده‌اند. این سطح، سطوح اول و دوم تجزیه را دربرگرفته و نوعی دلالت اضافی در نظام علائم سینمایی ایجاد می کند. نشانه‌های تصویری به مثابهٔ واحدهای بنیادین سطح سوم تجزیه از ظرفیتی برخوردارند که *سیماهای ایماها و اشارات* را پدید می آورند. به عبارت دیگر نشانه‌ها، واحدهای بنیادین حرکت هستند، بی آنکه خود، فی نفسه واجد دلالت یا مفهومی باشند. آنها علائمی منقطع و بی معنا هستند (که در یك زنجیرهٔ حرکتی با سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه قرار گرفته‌اند): یك تصویر (در یك قاب) از یك سر، برما معلوم نمی دارد که، سردرحال حرکت به بالا و پایین یا از طرفی به طرف دیگر است. سیماهای ایمایی به یکدیگر می پیوندند اما نه در یك قاب بلکه در لابه‌لای قابها یا به عبارت دیگر در جریان گذرای تصویر *متحرك*، و از این رهگذر *نشانه‌های ایمایی* را پدید می آورند. این نشانه‌های ایمایی در درون قاب تکثیر شده و *بن واژگان ایمایی*[۲۲] یا *مشخصه‌های معنایی ایمایی* را ـ بیانات پیچیده‌ای که از شماری حرکات و یا نشانه‌های ایمایی تشکیل گردیده‌اند ـ ایجاد می کنند.

بدین ترتیب فیلم، زنجیره‌ای ـ از زندگی واقعی یا تجربهٔ ادراکی ـ را قطعه قطعه کرده و به صورت واحدهای منقطع زبانی در می آورد که از سه سطح تجزیه برخوردار است. این زبان بسی غنی تر از زبانهایی است که تنها از دو سطح تجزیه برخوردارند و در پرتو این غنا، «*واقعیت نمایی*» سینما خلق می شود و از این توهم، ما ـ بعدالطبیعهٔ سینما پا به عرصهٔ وجود می نهد.

به نظر من کار اکو در زمینهٔ تصویر حائز کمال اهمیت است. باید همواره به خاطر داشت که تجزیه های سه‌گانهٔ مورد نظر اکو در متن یك تصویر واحد پدید می آیند و برای ایجاد آنها نیاز به تدوین نیست. افزون بر این، دلالتهای صریح و تلویحی، هر دو همزمان پدیدار می شوند و تمایز میان آنها بی معنی جلوه می کند، و سرانجام، پیشرفت «در زمانی» اساس روایت را تشکیل نمی دهد. اکو از آنجا سخن از سطح سوم تجزیه به میان آورده است که غنای ارتباطی فیلم را تبیین کند. این غنا بی تردید وجود دارد، هر چند که وجود سطوح سه‌گانهٔ تجزیه همچنان محل تردید است؛ تلاش اکو بار دیگر نشان می دهد که متز به قصد انطباق سینما با الگوی موهوم خویش، چگونه آن را به فقر و ناتوانی محکوم ساخته‌است.

برای سینما الفبای واجی و فرهنگ تکواژگان قابل تصور نیست. سینما در عوض دارای زنجیره‌ای از تصاویر دائم التغییر است که از طریق فواصل تدوین و تنظیم می گردند.

اینك تنها مسئله‌ای که می ماند بررسی عقیدهٔ دیگر اکوست مبنی بر اینکه تمامی ارتباطات انسان از ماهیتی رقمی برخوردار است:

. . . طبیعی ترین پدیده‌ها را مثل ادراك که به لحاظ روابط، آشکارا قیاسی[۷۵] به نظر می رسند، امروزه می توان به فرایندهای رقمی[۷۶] تبدیل کرد. آن چارچوب ساختاری که در یك زمان به نحوی سحرآمیز در دو شئ گوناگون پدیدار می شود از آن نوع مسائل مربوط به تشابه قیاسی نیست که تجزیهٔ رقمی را مخدوش سازد؛ چرا که می توان آن را برحسب گزینشهای نظام دودویی توضیح داد[۷۷].

من به طورتمام و کمال با این سخن اکو که تشابه قیاسی مخلّ تجزیهٔ رقمی نیست موافقت دارم، (این دیدگاه درست برخلاف «جریان چرخشی[۷۸]» مورد اعتقاد متز است)، اما درعین حال با این عقیدهٔ او که قیاس را می توان به عدد و رقم تبدیل کرد شدیداً مخالفم (برای مثال، برای آگاهی از طرز کار نظام عصبی انسان به اثر ویلدن تحت عنوان نظام و ساختار، صص ۱۶۱ـ۱۵۷ مراجعه شود). از آنجا که این عقیده، پایه و اساس سطوح سه‌گانهٔ علائم سینمایی اکو به شمار می آید طبیعتاً سطوح سه‌گانه نیز نمی تواند مورد موافقت من باشد.

بعضی از متقن ترین شواهدی که اثبات می کنند فرایندی همچون ادراك به گزینشهای نظام دودویی متکی نیست در اثر جی. جی. گیبسون تحت عنوان ادراك جهان بصری[۷۹]، گردآوری شده است. گیبسون در بحثی مبسوط راجع به ادراك عمق، حرکت، مورب بودن و ثبات شکل؛ در عین حال که بر مفید فایده بودن حالات شناخته شده‌ای از جمله چشم انداز خطی، اندازه‌های مأنوس و آشنا، هم پوشی[۸۰]، و غیره (که اغلب با گزینشهای نظام‌دودویی قابل توضیح است) صحه می گذارد، از ابزار تشخیص دیگری که تماماً قیاسی بوده و به طور مداوم در کار است نیز سخن به میان می آورد؛ برای مثال: توابع عمق را درنظر می گیریم. بنابه استدلال گیبسون از آنجا که نقاط متساوی الفاصله برروی یك سطح هرچه در فاصلهٔ دورتری از ما قرار داشته باشند در شبکیهٔ چشم به یکدیگر نزدیکتر به نظر می رسند از این رو حالت مزبور تابعی است که تراکم بافت را نشان می دهد و ما از تراکم بافت به ادراك عمق ره می بریم. توابع، وجه مشخصهٔ فرایندهای قیاسی بوده و اغلب در انتقال داده‌ها جایگزین علائم می شوند. برای مثال در نقاشی رنسانس برای نشان دادن عمق، لزوماً از دو خط متوازی که در نقطه‌ای ناپیدا یکدیگر را قطع می کنند، استفاده نمی شد. استفاده از خطوط مورد بحث احتمالاً در تأثیرات جانبی و اجتناب ناپذیر هندسهٔ اقلیدسی است که براساس آن، مختصات طولی یك تابع عمق با مجذور فاصله، نسبت عکس دارد.

بیتسون در مقاله‌ای تحت عنوان سبك، فضیلت و اطلاعات در هنر بدوی این نکته را محل توجه و مداقهٔ بیشتری قرار می دهد. او در مقالهٔ خویش به اثری از ادالبرت آمس[۸۱] اشاره دارد که در آن، نویسنده به اثبات این نکته می پردازد که «درك بصری سه بعدی از طریق فرایندهایی پدید می آید که با قضایای ریاضی ادراك در ارتباط هستند و ما آنها را به نحوی کاملاً ناخودآگاهانه به کار می بریم[۸۲]». بیتسون بحث خود را با این مطلب ادامه می دهد که سبك نیز

«با آن سطوحی از ذهن پیوند دارد که تحت نفوذ همان فرایندهای مورد اشارهٔ آمس است» و این فرایندها نیز به نوبهٔ خود براساس نظامهای محاسباتی[۸۳] «به شیوه‌ای کاملاً متفاوت با زبان کلامی، به صورت علائم در آمده و سازمان می یابند[۸۴]».

در نظر بیتسون موضوع هنر چیزی نیست جز انواع ناخودآگاهی و بستگی آنهابه پیامهای خودآگاهانه. برای مثال «گفتگوی کلامی در یك موضوع عاطفی عموماً همراه با مجموعه‌ای از علائم ایمایی نیمه اختیاری و اشارات اختیاری است که در مجموع، پیام (مثلاً دوستت دارم) را در مقایسه با استفادهٔ از کلام محض، از غنا و اعتبار بیشتری برخوردار می سازد.[۸۵]»

این یافته‌ها را سایر دست اندرکاران نیز تأیید کرده و همان طور که از اثر بیتسون در باب شرایط محیطیِ بیماری روان گسیختگی و نمونه‌سازی منطقی در ارتباطات برمی آید، حاوی مفاهیم تلویحی تکان دهنده‌ای هستند که فرضیات اکو رامحل تردید و تزلزل قرار می دهند. سطوح تجزیه را نمی توان خلق کرد؛ چرا که برای مثال در هیچ زبانی نمی توان هیچ صدایی را سروصدای محض خواند (که همیشه، در همه حال و همه جا فاقد معنی باشد) یا نشانه‌ای را واقعاً قراردادی تلقی کرد. سیماهای مورد نظر اکو ممکن است از هیچ معنای ذاتی برخوردار نباشند اما دراین صورت قابل طبقه‌بندی نیز نبوده، هیچ گونه الفبایی برای آنها متصور نیست، چرا که برای مثال میان این یا آن سایه، تفاوت عینی و ملموسی مشهود نیست: حتی «سیماهای غیردلالی[۸۶]» نیز در پرتو سبك که در واحدهای

زبان شناسی زبان کلامی نمی تواند الگوی ممتاز «نظریهٔ فیلم» تلقی شود.

بزرگتر ظاهر می شود، معنا و مفهوم پیدا می کنند ـ مانند نورپردازی و یا تغییر زاویهٔ عدسی. تلاش اکو در واقع مبین کناره جستنی است ناپایدار از تحیری که شبهات زنون ایجادکرده است: تجزیهٔ تصویر هرگز بنیادی خنثی برای نشانه‌ها در سینما فراهم نمی آورد و زنون از آنجا تبدیل قیاس را به رقم وجههٔ همت خود ساخت که بر آن بود واقعیت تغییر و حرکت را محل شك و تردید قرار دهد![۸۷]

البته اکو تنها کسی نیست که اشتباهی مخرب مرتکب گردیده و گزینشهای دوگانه را در قلمروی به کار می زند که متعلق به آنها نیست. پیتر وولن در اثر خود تحت عنوان نشانه‌ها و معنا در سینما[۸۸] به خاطر تعصب در نظریهٔ ساختارگرایی برهمین خطا رفته است. برایان هندرسون در اثری با عنوان نقد ساختارگرایی سینما[۸۹] با توجه به سرمشق و الگوی وولن، لوی ـ اشتراوس، به درستی تمایل او را در به کارگیری نظریهٔ مؤلف نامناسب توصیف می کند، چرا که آثار لوی ـ اشتراوس تلاشی خستگی ناپذیر در انکار این مطلب است. هندرسون درعین حال با این فرضیهٔ اساسی که دلالت در فیلم از مجموعهٔ «تقابلات

دوگانه[۹۰]» تشکیل می شود، نظر ناموافق نشان نمی دهد. به نظر لوی ـ اشتراوس و ظاهراً وولن و هندرسون تقابلات دوگانه به مثابهٔ یك مقولهٔ فاقد زمان در ساختمان ذهن، از این عقیدهٔ فراگیر اخذ شده است که کلیهٔ زبانهای کلامی را می توان به شمار نسبتاً اندکی از تقابلات میان «خصوصیات ممیز[۹۱]» ـ واجها ـ تقلیل داد.

این دیدگاه از درك تفاوت اساسی میان واجها (صداهای بی معنا هرگاه به‌طور منفرد درنظر گرفته شوند) و واحد ـ اسطوره[۹۲] ها (عناصر سازندهٔ اسطوره‌ها که با مشخصه‌های معنایی در فیلم یا واحد ـ سبك[۹۳] در اصطلاح پازولینی قابل قیاس هستند) قاصر است. مجموعهٔ نشانه‌های مربوط به اسطوره‌ها *همواره* حامل معنی است چرا که در چارچوب یك زمینهٔ مشخص ظهور یافته است. واحد ـ اسطوره‌ها در مقام یك پایهٔ معنارسانی *نمی توانند* خنثی باشند. همان طورکه ویلدن استدلال می کند: «اگر نظامی متشکل از تقابلات میان ویژگیهای صوتی واحدهای اطلاعاتی[۹۴] (خصوصیات ممیز) را که از قید زمینه آزاد است به گونه‌ای تلقی کنیم که انگار با اسطوره، همسازه[۹۵] است، بر خطا خواهیم بود چرا که اسطوره، دستگاهی است مقید در متن[۹۶]». اسطوره‌ها تلفیقاتی خنثی نیستند بلکه از اعماق زمینهٔ اجتماعی ریشه می گیرند. آن گاه ویلدن چنین نتیجه می گیرد: «اسطوره به شکل تابعی خنثی در خدمت سازمان اجتماعی در مفهوم خالص و سادهٔ آن در نمی آید بلکه در راستای عُقلایی کردن یك شکل مشخص از سازمان اجتماعی عمل می کند[۹۷]».

آثار لوی ـ اشتراوس و وولن (و تا حد کمتری هندرسون) هر یك در حد خود به لحاظ اسطوره‌سازی، تلاشی است که نه تنها در پیرامون ساختار اسطوره، فیلم یا ذهن، بلکه درخصوص آرمان شناسی نیز باب جدیدی از دانش به روی ما می گشایند. در این آثار بار دیگر شاهد روی برتافتن از قیاس و توجه به ارقام هستیم. ویلدن نشان می دهد چگونه‌تحلیل لوی ـ اشتراوس در پیرامون اسطورهٔ اودیپوس[۹۸]، از طریق گنجاندن انواع گوناگون ارتباطات در یك سطح (سطح واجی اسطوره) از روش رقومی سود جسته است. این روش برای حصول نتایج مورد نظر بناگزیر باید سایر سطوح و زمینهٔ اسطوره را انکار نماید، زیرا هرگاه جز این کند باید به این سؤال پاسخ گوید که چگونه سطوح مزبور سازمان یافته و نظارت می شوند ـ به عبارت دیگر کدام جزء از دستگاه، سایر اجزا را (در عرصهٔ آرمان شناسی و تاریخی) به فرمان خویش درمی آورد. در جامعهٔ ما روش رقمی (که برای ارزش مبادله‌ای اهمیت حیاتی دارد) روش قیاسی را تحت سیطرهٔ خویش در می آورد، پدیده‌ای که سایهٔ سنگین خود را بر آثار آرمان شناختی لوی ـ اشتراوس، وولن و دیگران افکنده است. تدوین نظریه‌ای درخصوص نمونه‌پردازی منطقی[۹۹] در ارتباطات و نظریه‌ای در باب زمینه و حدود و ثغور آن، ابزاری لازم (اما نه کافی) برای مقابله با بهره‌کشی و عُقلایی جلوه دادن آن به لحاظ آرمان شناختی است. بسی افسوس که ساختارگرایی لوی ـ اشتراوس درتوسعه و تکامل چنین ابزاری عاجز و قاصر مانده است.

بدین ترتیب نتیجه‌گیریهای وولن محل ظن و

جویندگان

تردید فراوان است. بنابه استدلال او در اثر فورد میان موارد زیر تقابل برقرار است: باغ / جنگل، خیش / خنجر، صحرانشینی / شهرنشینی، حاکمیت فرهمندانه[۱۰۰] / حاکمیت عقلانی ـ قانونی، و غیره. وولن، این تقابلات را تضاد عمدهٔ فیلم می نامد. چرا؟ بی تردید نه بدین علت که او وجود آن را به اثبات رسانده است، بلکه احتمالاً به این دلیل که در نظر هنری نش اسمیت[۱۰۱] حائز اهمیت بسیار است. وولن روش لوی ـ اشتراوس را مثله می کند و در

> فیلم به نحوی بنیادین و تغییرناپذیر حاصل ترکیب دو شیوهٔ اساسی ارتباط است و هرگاه برای حفظ تعادل، بر یکی تأکید کنیم کل ترکیب را در معرض نابودی قرار خواهیم داد.

نشان دادن مجموعهٔ روابطی که این وجوه متقابل را تحکیم می بخشد، عاجز می ماند و تنها به تأیید این مقولات بسنده می کند. آن گاه به نوعی ارزشیابی هنری دست زده و فورد را به دلیل غنای روابط متغیر میان وجوه متقابل بر هاوکز مرجح می دارد. وی به جای آنکه در جهت بسط و تعالی این ارزشیابی هنری تا یك اصل تبیینی[۱۰۲] اهتمام ورزد تنها به ایجاد «ابزاری تجویزی[۱۰۳]» که در یك روش تحلیلی[۱۰۴] به کار آید، بسنده می کند.

اما وولن از تبیین دیدگاه خویش نیز عاجز است. اگر بر آن باشد که به استخراج تقابلات مورد نظر خویش بپردازد لاجرم باید به *فضا و صحنه‌های فیلم* رجوع کند که آن نیز بنابه گفتهٔ خودش حاوی ارتباطاتی است درجه‌بندی شده[۱۰۵]، که به این تحلیل معناشناختی چیزی نخواهد افزود[۱۰۶]. برای مثال نماهایی که در فیلم **جویندگان**[۱۰۷] از دهلیزها و راهروها گرفته شده، به وضوح عمق را نشان می دهند، (وولن این دو را بدوی در برابر متمدن فرض می کند) این کیفیت نه از طریق علائم بلکه به واسطهٔ توابع عمق انتقال می یابد. اما رجوع به سبك به مفهوم جایگزین ساختن تقابلات با توابع و درجات یا به عبارت دیگر به معنای جایگزین ساختن مقولهٔ اساسیِ معناشناسی با مقولات فرعی سبك شناسی و معانی بیان است که بالطبع آن واحد بنیادین معنارسانی مورد نظر وولن ـ که بنابه استدلال پازولینی وجود آن محل تردید است ـ از دست خواهد رفت: منظور از واحد بنیادین معنارسانی، واحدهایی است قراردادی و قابل قیاس با واجها در زبان کلامی که به اعتقاد وولن در عین حال که وجودشان قطعیت دارد، فاقد محل مشخصی هستند؛ این واحدهای قراردادی در وهلهٔ نخست زمینه‌ای برای استفاده از زبان کلامی به مثابهٔ الگویی ممتاز، فراهم می آورند.

وولن در این مبحث چنان پیش می رود که سبك را به طور کامل از حوزهٔ دلالت یامعنای صحنه‌های درون فیلم حذف می نماید. وجوه متقابل از طریق خواندن متن فیلم و یافتن *مفهوم آن*، که برای دریافت آن به آثار پیشین *مؤلف*[۱۰۸] نیز توجه می شود، مکشوف می شوند؛

مفهوم، ساختاری است که وجودی مقدم بر فیلم نداشته و در روند خلق فیلم، توسط *مؤلف* در آن سرشته می شود. این مفهوم با سبک فیلم بی ارتباط تلقی می شود و اشکال کار در اینجاست. به کار زدن سبک برعهدهٔ *مؤلف* است، اما او در این میان فرد دست بسته‌ای را می ماند، چرا که وولن خود اظهار می دارد: «بی تردید عظیمترین آثار سینمایی، فیلمهای *تألیفی*[۱۰۹] محض نبوده بلکه فیلمهایی هستند که به لحاظ سبک شناسی و نحوهٔ بیان نیز باشکوه و هنرمندانه باشند...» (*نشانه‌ها و معنا*، ص ۱۱۳). سبک در فیلمنامهٔ کار[۱۱۰] حضور دارد و درعمل توسط *مؤلف* و *کارگران* هر دو، به درون فیلم راه می یابد. آنچه *مؤلف* را متمایز می سازد، آن مفهوم تکمیلی است که به فیلم می بخشد، و این کار را در طی فرایندی به انجام می رساند که وولن هرگز در توضیح آن نمی کوشد، (شاید بدین سبب که توضیح آن از عهدهٔ هیچ کس ساخته نیست. به قول لوی ـ اشتراوس، تلاش یک اسطوره برای رفع تناقضی که در واقعیت ریشه دارد، «نافرجام خواهد بود»).

مکتب ساختارگرایی لوی ـ اشتراوس تأکید دارد که برای اساطیر، هیچ مؤلف، منشأ یا تاریخ مشخصی متصور نیست (به عبارت دیگر میان «ساختار در زمانی[۱۱۱]» و «ژرف ساخت[۱۱۲]» آنها پیوندی اجتناب ناپذیر برقرار نیست)، و حداقل درنظر دریدا[۱۱۳] تمرکز برتفکر اسطوره پرورانه با هیچ نوع محور بنیادی که اجزای پیرامون آن به شیوه‌ای ثابت جایگزین یکدیگر شوند، زدوده نمی شود. در عوض، اسطوره، بازی آزادانه‌ای را میسر می سازد که تنها با قوانین متغیر محدود می شود. اساطیر حتی در بدترین ترجمه‌ها نیز دلالت ساختاری و معناشناختی خود را حفظ می کنند. روش وولن از عهدهٔ تبیین این خصوصیات برنمی آید. فیلمهای *مؤلف* بنابر تعریف، دارای نویسنده، منشأ و نوعی «حرکت در زمانی[۱۱۴]» هستند که معنا را تحت تأثیر قرار می دهد (زنجیرهٔ روایتی صرفاً رشته‌ای برای اجزای سبک شناختی نیست بلکه جزء لایتجزای معنا به شمار می آید). فیلمهای *مؤلف* هرگاه به ترجمه در آید، بندرت از نقص و نارسایی برکنار است چرا که محصول جدید اغلب از انتقال درست معانی عاجز می ماند (اگر بخواهیم به زبان وولن سخن بگوییم محصول جدید از آنجا که فاقد سبک اثر اصلی است در انتقال دقیق وجوه متقابل ناتوان است).

در مقام تشبیه، تلاش وولن به کوششهای سینماگران دههٔ سی می ماند که در تلفیق تکنولوژی جدید (فیلمهای حساس تر) با روشهای هنری قدیم (تصاویر کمی محو، عمق صحنهٔ محدود) اهتمام می ورزیدند. در عین حال که ساختارگرایی، طرف علاقهٔ وولن است به روش تجربه شدهٔ خویش (نقادی براساس *تألیف گرایی*) دلبستگی بیشتری نشان می دهد.

به نقد کشیدن نظریات خام و ناپرورده بی شباهت به مصرف غذای فاسد نیست که سوء هاضمه نتیجهٔ اجتناب ناپذیر آن است. برای بهبود، گاه لازم است تمامی لوازم غذاخوری را شسته و همه چیز را از اول شروع کنیم. به قصد فراهم آوردن زمینه‌ای برای درک متون سینمایی و اشکال متفاوت آن، دو اثر جان

فورد ـ **کلمنتین محبوب من** و **آقای لینکلن جوان** را منظور نظر داشته‌ام؛ همان طور که می دانید بسیاری از ساختارگرایان عالم سینما در پیرامون این دو فیلم تفاسیر متعددی عرضه داشته‌اند[۱۱۵]. در نگاهی اجمالی به این دو اثر سه نکته حائز اهمیت خاصی به نظر می رسند: فرم واقعی و نقش وجوه متقابل که به همت برخی از منتقدان مکشوف گردیده است؛ ضرورت درك بود و یا نبود وجوه متقابل یا سایر مقولات معنادار، با توجه به سبك، یا زنجیرهٔ دال / مدلول به مثابهٔ واحدی به هم پیوسته در چارچوب یك پندارنما؛ و سرانجام فقدان متون سینمایی ساختارگرا درخصوص فیلمهایی که میان فیلم و تاریخ، و فیلم و فرایندهای اجتماعی همچون واسطه عمل می کنند. در حقیقت این نکته از پایدارترین کاستیها در کار سینماگرانی است که در عرصهٔ ساختارگرایی به پیش می تازند.

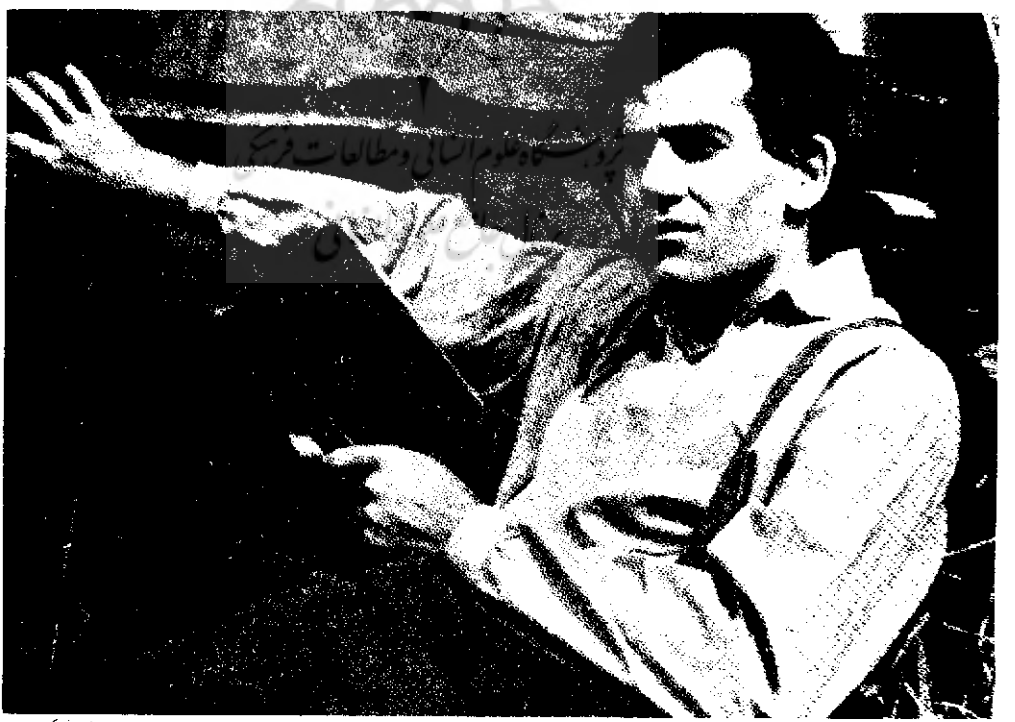
بنابه استدلال وولن صحنهٔ آرایشگاه در فیلم **کلمنتین محبوب من**[۱۱۶] نشانگر مرحلهٔ گذار و انتقال «ویات ایرپ[۱۱۷]» از «شخصیت کابوی سرگردان، بیابانگرد، وحشی، متمایل به انتقام گیری شخصی، و مجرد؛ به فردی است متأهل، مقیم در یك مکان، متمدن و مجری قانون[۱۱۸]». علاوه براین «تحول [ایرپ] گذاری است نه چندان بغرنج از طبیعت به فرهنگ، از توحش به جا مانده از روزگار گذشته به تمدن موعود آینده[۱۱۹]». برتر از حقیقت چیزی نیست. حقیقت آن است که استفادهٔ تلخیص جویانهٔ[۱۲۰] وولن از تقابلات ساختاری به گونه‌ای طنزآمیز وی را در جهتی سوق می دهد که وقایع را واژگونه می بیند.

در فیلم **کلمنتین محبوب من** نماها به سبکی تابلووار، نسبتاً ایستا، در حالت تعادل کلاسیك، و «منجمد» فیلمبرداری شده و تصاویر اشخاص، تمام رخ است. این ویژگیها جملگی به داستانی حماسی ـ فراتر از زندگی عادی و سرنوشت فردی ـ اشاره دارند. ویژگیهای فوق، نوعی بی توجهی به زمان را القا می کند ـ داستانی که در زمان جاری نمی شود بلکه وجودش را یکباره عرضه می نماید. (به منظور القای حالاتی که از آن سخن رفت در حین تهیهٔ فیلم از دوربینهای سوار بر ارابه، حرکات افقی دوربین و زوم استفاده نشد). تفوق «عناصر هم نشین توصیفی[۱۲۱]» که از طبیعتی تابلو مانند برخوردار هستند درعین حال که «تداوم مکانی[۱۲۲]» را حفظ می کند، شخصیت را از نفوذ زمان برکنار داشته و فیلم را از قید بیان *روایی* رهایی می بخشد.

فورد بناگزیر باید داستان را ادامه دهد لیکن سبك او نشانگر نوعی بی میلی است: او مردد و گاه اندیشناك است، ترجیح می دهد در باب یك اسطوره (برداشت عوامانه از «قهرمان فرهمند[۱۲۳]») به تفکر و تعمق بپردازد تا اینکه داستان را نقل کند (شاید از این نکته آگاه است که در نقل داستان باید بر بسیاری از تضادهای حل ناشدنی سرپوش بگذارد[۱۲۴]). چه بسا شخصیت ایرپ دستاویزی است که فورد از زبان او به بیان دیدگاه خویش می پردازد، به عبارت دیگر تمثیلی است از دیدگاه شخصی او؛ و محور رؤیاگونهٔ فیلم (رخدادهایی که در فاصلهٔ میان قتل و انتقام روی داده‌اند)شاید تمثیلی است از اشتغال ذهنی فورد و ایرپ به گریز از آنچه می باید در زمینهٔ تعقیب داستان، گرفتن انتقام، و تأیید جدایی قهرمان از توده‌ها ـ

جدایی که در فیلم آقای لینکلن جوان کاملاً مشهود است ـ انجام پذیرد. کادربندی تابلو مانند و نماهای قهرمانی خلاف جهت، دردست فورد به منزلهٔ ابزار سبك شناختی (بنابر واژگان پازولینی «ابزار شعرپردازی») عمل می کند که شوق او را در تأخیر و درنگ، و حفظ یکی از عناصر اسطوره (وحدت ایرپ و شهر) را به بهای تجزیهٔ آن (عدم امکان حفظ آن وحدت در طول زمان یا به عبارت دیگر در جریان نقل داستان) بیان می دارد.

واکنش ایرپ در مقابل مرگ جوانترین برادرش جامی[۱۲۵] نوعی گریز از روابط خونی است به روابط فکری، و از زندگی صحرانشینی و طبیعت بکر به شهرنشینی و سکناگزیدن در فضاهای دارای اشکال هندسی. در اینجا شهر به پناهگاهی تبدیل می شود، هر چند همان نیرویی که برادرش را از میان برداشت، شهر را نیز تهدید می کند: کلانتون ها در همان محدوده‌ای زندگی می کنند که ایرپ پیش از این می زیسته است. اکراه آشکار فورد از تعقیب روایت (قتل / انتقام)، نقشی را که روایت می بایست به انجام رساند در پردهٔ ابهام فرو می برد: تردید، نقش ایرپ را در استقرار نظم از بالا به پایین مستور می دارد؛ و تأخیر و درنگ، وحدت ایرپ را با مردمان شهر میسر می سازد (هر چند این وحدت هرگز به طور کامل صورت واقع به خود نمی گیرد). به سبب پوشیده ماندن روایت وخلأناشی از عدم تشخص ایرپ به لحاظ آرمان شناختی، قدرت اسطوره‌ای وی (قدرت تشخیص میان منافع قهرمان فرهمند و انزواطلب از یك سو و منافع مردم عادی در «مبارزهٔ مانی مسلکانه[۱۲۶]» علیه



آقای لینکلن جوان

نیروهای اهریمنی از سوی دیگر) مستور می ماند[۱۲۷]. اما در نهایت، نمایش، بناچار باید ادامه پیدا کند و بازیگر متمرد به صحنه باز آید، ایرپ باید با کلانتونها روبه‌رو شود و از رهگذر این رویارویی ـ نه آن گونه که وولن گمان می کند در اثر جریان تضادها ـ محور رؤیاگونهٔ فیلم، دقیقاً همانند یك رؤیا از پردهٔ ابهام در آید و ماهیت خود را آشکار سازد.

درنگ در شهر برای ایرپ تاحدی ناخوشایند است. عزیمت به شهر، مرگ جامی را به دنبال داشت. اقامت در شهر همان طور که می توان فرار محسوبش داشت به تنبیه نیز می ماند. ایرپ برای قانونی جلوه دادن انتقام خویش نقش مأمور قانون را (که قبلاً از اجرای آن روی برتافته بود) ایفا می کند، اما آن گاه که روز زورآزمایی فرا می رسد بار دیگر از ایفای آن سرباز می زند. «این یك مسئلهٔ خانوادگی است» از این پس او قانون عُقلایی و قانون فرهمندانه را درهم می آمیزد و در این امر حتی از رانسام اشتودارت[۱۲۸] در فیلم مردی که آزادی را هدف قرار داد[۱۲۹] نیز عقب می ماند. ایرپ آنجا که نشانی از قانون نیست، نمایندهٔ قانون است. او نمایندهٔ قانونی است ساخته و پرداخته و به لحاظ اخلاقی نیرومند و مستحکم (به دلیل پیوندهای خانوادگی)، قانونی که همانند قوانین مورد نظر لینکلن میان ارزشهای دوگانه‌ای که شهر را به شقه شدن تهدید می کند به وساطت جویی می پردازد. ایرپ به طریق اولیٰ شخصیتی است مافوق خانواده که میان نژاد خوب و بد، تودهٔ شهری و کلانتون ها، فرهنگ و بدویت، قانون و فرهمندی، شهر و بیابان، روابط اجتماعی و روابط خونی سازش و مصالحه برقرار می سازد. بدین سان او به هیچ کدام از این دو مجموعهٔ ارزشی تعلق ندارد. او به مثابهٔ فردی بی طرف و عنصری نمادین یا نشانهٔ در روند تحول، به وساطت[۱۳۰]. پرداخته و از رهگذر تعیین حدود و ثغور این تحول در هیئت شخصیتی با قدرت استدلال برتر، ظاهر می شود[۱۳۱]. برخلاف نظر وولن و در حقیقت برخلاف تمایل آشکار فورد، ایرپ را هرگز نمی توان یکی از افراد معمولی به شمار آورد، او در دنیای خویش بی همتاست؛ او همواره مصالحه جویی یکه وتنها را می ماند که به دلیل نقش ویژه‌اش (که آشکارا از آگاهی آرمان شناختی مایه می گیرد) باید از آنچه انسجام آن را وجههٔ همت خویش ساخته برکنار بماند.

انتقام جویی، خصوصیات اسطوره‌ای و آن جهانی ایرپ را به او باز می گرداند و از این رهگذر میان علاقهٔ ایرپ به شهر و رانده شدن او از آغوش پر مهر و محبت آن، هماهنگی ایجاد می کند. فیلم مجموعه‌ای از وجوه متقابل را عرضه نمی کند بلکه زنجیره‌ای از وجوه غیرمتقابل و بینابین، باسطوح متمایز را به نمایش می گذارد[۱۳۲]. صحنهٔ وداع، تأییدی است بی نظیر و قاطع بر نقش وساطت جویانهٔ ایرپ و رد آشکار نظر وولن.

ایرپ در سمت چپ تصویر قرار دارد، اسبش در پشت سر اوست، و بر جاده‌ای خاکی که تا دامنهٔ کوهی در دوردستها امتداد یافته، ایستاده است. در سمت راست جاده و در پشت سر کلمنتین کارتر که بی حرکت ایستاده، نرده‌ای به چشم می خورد. ایرپ برای وداع با کلمنتین از روی زین اسب کمی بلند می شود؛ آن گاه آمادهٔ حرکت

می شود. دو بازیگر هیچ کدام واقعاً در جلوی نرده قرار ندارند. به دلیل دو بعدی بودن تصویر، نرده میان آنها به نظر می رسد. (در اینجا نرده، نمادی است که بدویت و فرهنگ را از یکدیگر تفکیک می کند؛ اما ایرپ در بالای نرده در حرکت است و از آن فراتر می رود.) شخصیتهای داستان هر دو بر زمینه‌ای مشترک ایستاده‌اند اما تنها یکی در امتداد آن حرکت خواهد کرد. اکنون مشخص است که زندگی کلمنتین در صحرانشینی ریشه دارد (و در محدودهٔ شهر منزوی نشده است)، حال آنکه ایرپ بوضوح در جایگاهی والاتر قرار گرفته است. هر چند ایرپ با هیچ یك از این دو جهان به سازگاری کامل نمی رسد و جدای از آنها زندگی می کند، مافوق آنهاست. فرهمندی و قانون از یکدیگر جدا می مانند اما با وساطت او می توان میان آنها ارتباط برقرار کرد.

در فیلم **آقای لینکلن جوان** الگوی مشابهی در کار است اما این اثر حتی از فیلم قبل نیز بیشتر به جزئیات می پردازد[۱۳۳]. فیلم، لینکلن را شخصیتی کاملاً آرمان گرا (اسطوره‌ای) نشان می دهد که در نقش دولت و ملت ـ خانواده ظاهر شده است. دولت در این فیلم به جای آنکه ابزاری سرکوب گر در دست توانگران باشد، دستگاهی است که والاترین منافع مردم را تأمین می کند ـ هر چند سرانجام، نقش واقعی دولت آشکار می شود. فورد، به منظور تأکید بر خصوصیات اسطوره‌ای و نقش وساطت جویانهٔ لینکلن، با برجسته کردن انزواطلبی، نداشتن دوستان صمیمی (فیلم تنها به یکی از پیروان کم اهمیت او می پردازد) و احساس برتر و یا فراتر بودن از عواطف و روابط اجتماعی او، در حقیقت از سناریوی لامار تروتی[۱۳۴] عدول می کند. فورد اغلب با به کارگیری ابزار بصری، لینکلن را از: ۱ـ جماعات مردم؛ ۲ـ صحنه‌های رقص و پایکوبی ـ که حرکت عاری از ظرافت او در جهت مخالف کاملاً آشکار است؛ ۳ـ مراسم رژه؛ ۴ـ قانون (قانون، مادون او توصیف می شود)؛ ۵ـ دوستی؛ ۶ـ عشق (به لحاظ جنسی، عشق زن و مرد)؛ ۷ـ خدا (او دستورات الهی را در جهت هدفی والاتر ـ خانواده ـ به کار می گیرد)؛ ۸ـ سیاست، همان طور که نویسندگان **کایه دو سینما** در مقالهٔ خویش تشریح کرده‌اند؛ ۹ـ انتخاب (او خود همواره از انتخاب سرباز می زند تا آنکه سرانجام در لحظه‌ای خطیر خانم کلی او را تقریباً مجبور به انتخاب می کند)؛ ۱۰ـ رنگ (در سرتاسر فیلم لباس سیاه به تن دارد)؛ و سرانجام ۱۱ـ جسم (او در واقع تجسم بصری کنش یا مفهوم وحدت بخشی است که وجود ندارد)، برکنار دارد.

پیداست که لینکلن در سطح شخصیتها و رخدادهای پیرامون خویش قرار ندارد و دقیقاً همین تفاوت است که بر نقش وساطت جویانهٔ او در میان تضادهای غیرقابل حل، دلالت دارد. شخصیت لینکلن به فیلم چنان پیچیدگی و ظرافتی می بخشد که تجزیه و تحلیل سطحی نویسندگان **کایه** را یارای درك آن نیست؛ چرا که در اینجا سطوح، زمینه‌ها و مرزهایی وجود دارد (قانون / زن / طبیعت) که نمی توان آنها را در مجموعه‌ای از کنشهای متقابل گنجاند، بخصوص که نشریهٔ **کایه** مدعی است محورهای فوق را می توان براساس یك نظام تکمیلی و جانشینی ـ جابجایی[۱۳۵] بسیان داشت[۱۳۶]. اشتباهات **کایه** را می توان با اشتباهات مطلقاً

نظری آنها مرتبط دانست ـ منظور، اعتقاد آنها بدین مطلب است که می توان براساس زبان شناسی ساختاری به نوعی الگوی علائم قراردادی دست یافت؛ و این علائم قادرند براساس الگوی مورد بحث؛ عناصر متقابل یا همانند («*اظهار شده مطابق با یك نظام . . .*») ایجاد کنند. نبود نظریه‌ای درخصوص «نمونه سازی منطقی» در ارتباطات و همچنین فقدان نظریه‌ای در باب حالات بینابین در فرایندهای تاریخی نیز می تواند دلیل اشتباهات نشریهٔ مورد بحث باشد. (تجزیه و تحلیل آنها در پیرامون زمینهٔ تاریخی فیلم (بخش های ۵ـ۲) چنان ضعیف و سطحی است که حتی براساس دیدگاههای نظریه‌پردازان مارکسیست شرقی از قبیل برایان هندرسون نیز قابل توجیه و تفسیر نیست!) در حقیقت استفاده از روش شناسی کایه، با توجه به مقدمات و تأثیرات آن، ما را (همانند هندرسون) به همان اشتباهایی سوق خواهد داد که آنها خود در بررسی فیلم از نظر بافت شناسی، مرتکب شده‌اند. کلید فهم فیلم **آقای لینکلن جوان** را باید در تجزیه و تحلیل دقیق بصری ـ سبك شناختی پندارنمای متمایز آن جستجو کرد، حال آنکه اشتباهات **کایه** در استنباطات خاصی است که از روش بررسی آنها ریشه گرفته است.

همان طور که «اودارت[۱۳۷]» می گوید لینکلن نقشی دوگانه برعهده دارد، و این دوگانگی او را از رویارویی برکنار می دارد؛ اما در عین حال انجام وظیفه را نیز ناممکن می سازد. لینکلن شخصیتی را تجسم می بخشد که حتی به بهای زیرپا نهادن قانون، از برادری، برابری، وحدت و حقانیت طرفین حمایت به عمل می آورد. برای مثال او جرم جنحهٔ (بدهکاری) دو کشاورز را با جرم جنایی (حمله و ضرب و شتم) برابر

محسوب می دارد. علاوه براین از خانم کلی به اصرار می خواهد سوگند خویش را به قانون و کتاب مقدس شکسته و از افشای تمامی حقیقت در پیشگاه دادگاه خودداری کند. در حقیقت می توان چنین استنباط کرد که لینکلن را با قانون کاری نیست (قانون تنها دستاویزی دردست اوست). از اول تا آخر وی قانون را به نام خانواده تغییر می دهد. لینکلن اجرای وظیفهٔ مادر را بر خود فرض می شمارد[۱۳۸]، اما به منزلهٔ عاملی برای تثبیت ارزشهای مادرانه، پدر (یا به عبارت دیگر قانون، عدم برابری، حق ارشدیت، نگرش مبتنی بر حقانیت این یا آن طرف، انتخاب، سرکوب امیال و امر و نهی) را دستاویز قرار می دهد. برای مثال او کتاب بلك استون[۱۳۹] (کتاب قانون) را از خانوادهٔ پدر سالار می پذیرد و این عمل در چارچوب مبادله و بده و بستان صورت می گیرد[۱۴۰]. لینکلن درحالی که کتاب قانون را دردست دارد به طرف جلوی صحنه گام برمی دارد؛ پدر از بقیهٔ خانواده جدا افتاده و مادر در داخل واگن باقی می ماند، درحالی که پشت سر و بالاتر از لینکلن و کتاب قانون قرار گرفته است. تا اینجا لینکلن هنوز هدیهٔ مادر (کتاب آلمانك[۱۴۱]) را دریافت نداشته است.

تخطی لینکلن از قانون بی درنگ آغاز می شود و دال بر این است که رابطهٔ او با قانون رابطه‌ای استمساك جویانه است. اما مطالعهٔ کتاب بلك استون، قانون را در نظر او از «حقانیت اجتماعی» به صورت «حقانیت اخلاقی» در می آورد. از این پس تخطی از قانون عملی ناصواب تلقی می شود و قانون مترادف با اخلاق می شود. اعمال ناصواب و شرارتها با نفی، انکار، و یا زیر پا نهادن قانون ـ حقوق اخلاقی، جنسی و قانونی ـ مترادف می شوند. حال لینکلن پیش از آنکه «آن روتلج[۱۴۲]» را در کنار رودخانه ملاقات کند قانون را در درون نظام آموزشی خویش مستحیل ساخته است، چیزی که «تأثیرات متقابل خنثی کننده / خنثی شده[۱۴۳]» وی را تقویت می کند و نادرستی ادعای نشریهٔ کایه را مبنی براینکه «مرگ آن روتلج باید منشأ واقعی بی عاطفگی و همچنین انطباق کامل او با قانون تلقی شود[۱۴۴]» برملا می سازد. هیچ انطباقی با قانون وجود ندارد، و سبك بصری فیلم تلویحاً به منشأ اولیهٔ بی عاطفگی او اشاره دارد: نمای لینکلن، هنگامی که در ساحل با «آن روتلج» (که هنوز در قید حیات است) به گفتگو می پردازد، او را از زاویهٔ مخالف نشان می دهد که شخصیتی عبوس، هراس آور، و حتی بی عاطفه را به ذهن متبادر می سازد، شخصیتی که با سخنان سرشار از نجابت او در تعارض آشکار است (البته اگر اهمیت بنیادین را به سخنان او بدهیم . . .) این نما به گونه‌ای چشمگیر یادآور اولین نمای «اسکار[۱۴۵]» در کنار آرامگاه خانوادگی در فیلم **جویندگان** است، اما نمای بعدی لینکلن در حین نزاع میان کشاورزان با همین حالت رعب آور محل توجه **کایه** قرار گرفته است. براساس تفسیر تحلیل گران **کایه**، لینکلن در این نما آکنده از خشمی رعب آور، سرد و تهی است که قدرت خنثی کنندهٔ او را آشکار می سازد[۱۴۶]. . .

لینکلن بدین ترتیب حاکمیت مطلق قانون را خدشه‌دار ساخته و در عوض عامل اجرای قانونی والاتر که کایه آن را «قانون آرمانی» نام نهاده، می شود؛ اما این قانون چنان با قانون بلك استون در تعارض است که نام «خانواده» بر آن

زیبنده‌تر می نماید. شاید بتوان برخی از آرای لینکلن را دال بر وساطت جویی وی پنداشت. برای مثال آن گاه که کتاب قانون بلك استون از طرف خانوادهٔ پدر سالار، برای ادای دین، به او داده می شود و کتاب آلمانك بی قید و شرط از جانب خانوادهٔ مادر محور به او هدیه می شود، لینکلن با مقایسهٔ این دو کتاب می کوشد به نام خانواده ـ و به طریقی اولی به نام مادر ـ و به نمایندگی از پدر به نوعی وساطت جویی دست بزند:

محتوای کتاب بلاك استون ـ بده و بستان، ادای دین، معامله به مثل، انجام وظیفه، تلافی جویی، بافتی محاط در پذیرش حقانیت یکی از طرفین؛ که جملگی از یك دیدگاه با پدر، از دیدگاه دیگر با نظام سرمایه‌داری، و از دیدگاه سوم با نگرش رقمی پیوند دارد.

محتوای کتاب آلمانك ـ کمك بلاعوض، هدایا، پیشکش، همکاری متقابل، صمیمیت، وحدت و هماهنگی دربافتی باز و آشکار که در آن پذیرش حقانیت هر دو طرف ممکن می نماید و جملگی از یك دیدگاه با جادوگری و فرهمندی، از دیدگاه دیگر با قبیله‌گرایی، و از دیدگاه سوم با نگرش قیاسی پیوند دارد.

کلیه از درك تمایز بنیادینی که در اینجا پدید آمده (و این نشریه آن را به تمایز میان «حقیقت» و «قانون» تنزل می دهد)، و تلاش عمیقاً آرمان شناختی لینکلن در مشروعیت بخشیدن به کتاب قانون در تحت لوای کتاب آلمانك، عاجز مانده است. خانواده‌ای که لینکلن نمایندگی آن را بر عهده دارد و این چنین ذهن فورد را در سرتاسر اثر مشغول می دارد در واقع یکی از ابعاد اسطوره‌گرایی یعنی برتر پنداشتن خانواده، و عوام گرایی روستایی را به‌نمایش می گذارد: قانون آرمانی آن را به هیچ روی نمی توان در مقایسه با قانونی که از شرایط واقعی اجتماعی مایه گرفته است، والاتر، آرمانی تر و اخلاقی تر تصور کرد، چرا که متعلق به یك نظام اجتماعی کاملاً متفاوت است.

لینکلن با پذیرش نقش پدر و اقوام مادری در واقع همچون واسطه‌ای که وجودش ضروری می نماید برای خانواده به انجام کارهایی می پردازد که از عهدهٔ آن ساخته نیست و بدین طریق در خانواده نقشی را به عهده دارد که دولت در جامعه. جامعه از طریق لینکلن (دولت) مافوق سیاست و قانون قرار می گیرد و به نوعی وحدت اسطوره‌ای دست می یابد. از این رهگذر تمایز میان قانون / زن / طبیعت رخت برمی بندد. میان این اجزا و اجزای دیگر رابطه‌ای واسطه‌ای برقرار است و لینکلن به نام خانواده، عامل این وساطت به شمار می آید.

ظاهر شدن اولیهٔ لینکلن بر ساحل رودخانه، ارتباطی دقیق و ظریف با الگوی وساطت جویی دارد. هنگامی که به همراه «آن روتلج» از راست به چپ گام برمی دارد، رودخانه در پشت سر آنها و در همان جهت روان است اما آن گاه که فیلم گور «آن» را نشان می دهد، رودخانه در جهت خلاف (از چپ به راست) جریان دارد! در آن هنگام که لینکلن قاطر خویش را به سوی اسپرینگ فیلد می راند نیز در همین جهت حرکت می کند. این نکته دال بر وساطت جویی او میان صحرا و شهر؛ و خانواده و چارچوب اجتماعی است. سرانجام در پایان فیلم، لینکلن در فاصله‌ای دوردست در جهتی رو به بالا و اندکی متمایل به سمت راست در حرکت است (این راه

همانند جاده‌ای است که در مقابل ایرپ قرار داشت). بسیاری از نماهای لینکلن در سرتاسر فیلم، این حرکت به سمت بالا را تقویت می کند و این کار از طریق جای دهی نماها در زاویهٔ مخالف و جدا کردن لینکلن از ترکیب بندی تصاویر انجام پذیرفته است. (تنها استثنای قابل توجه، نمایی است با زاویهٔ بالا در کلبهٔ کلی، هنگامی که او درستی امتناع مادر از انتخاب یکی از پسرانش را دریافته است). پیوند و تنظیم این نماها به گونه‌ای است که بر تنشهای خاصی اشاره دارد: طبیعت و زن در یك مسیر روان هستند و شهر و قانون در طریقی دیگر، «اِب» و «آن» به سمت چپ گام برمی دارند اما در آن هنگام که «اِب» قانون را برمی گزیند به سمت راست متمایل می شود (در این هنگام شاخه‌ها بر روی قبر می افتند). به این ترتیب ترکیب بصری فیلم، لینکلن را در بطن و در عین حال جدای از این تنشها قرار داده است. آب ممکن است در جهات مخالف جریان یابد اما آنچه اینجا در کار است بی تردید فراتر از مجموعه‌ای صرف از عناصر متقابل (یا عناصر جانشینی / جابجایی) است.

وساطت جویی لینکلن فیلم را ناگزیر در جهتی سوق می دهد که عملکرد آرمان شناختی نقش او را برملا می سازد. برای مثال نمایندگی قانون از جانب لینکلن که در ظاهر از خیرخواهی و حسن نیت او سرچشمه گرفته در واقع از فعالیت ترسناك خنثی کننده / خنثی شده‌ای مایه می گیرد که از طرفی قانون را به خاطر منع کامل خشونت به وجود آورده است که طبیعتاً نتیجهٔ چنین قانونی صرفاً کیفرخواستی ابدی علیه تأثیرات خنثی کنندهٔ آن است[۱۲۷]، و از طرف دیگر به‌نحوی مؤثر او را از درك کامل خصوصیاتی که وساطت جویی میان آنها را برعهده دارد (و درعین حال از آنها منفك و مستقل است) برکنار می دارد. لینکلن خود نمی تواند از تعلق خویش آگاهی یابد. او زمینه و بافت را قالب می دهد. همان طور که یك طبقه نمی تواند عضوی از خودش باشد او نیز به آن بافت تعلق ندارد. هرگاه با او براساس آن دستاویزی که قبلاً از آن صحبت شد ـ قانون و غیره ـ ارتباط برقرار سازیم، در این صورت دنیای پدرانه یا به عبارت دیگر دنیای نگرش مبتنی بر حقانیت یکی از طرفین، دنیای انتخاب، سرکوب امیال و عدم

تمامی نوشته‌های دارای صبغهٔ نشانه‌شناسی و ساختارشناسی که درخصوص سینما به ادای مطلب پرداخته‌اند فرضیه‌ای نادرست و معرفت شناسیی کاذب را اساس کار خود قرار داده‌اند.

وحدت را پذیرا گشته‌ایم. اما چنانچه روابط اِب ـ مادر ـ محتوای کتاب آلمانك، هدیه و غیره ـ در یك کلام دنیای مادرانه را اساس ارتباط خویش قرار دهیم، در این صورت او به نوعی سرکوب خود انگیختهٔ امیال دست می زند و در نتیجه آن خواست و طلبی را که به ایجاد ارتباط منجر می شود، منکر خواهد شد. (برای مثال «مری تاد[۱۲۸]» در نتیجهٔ خروج لینکلن از بالکن، مجبور

به ترك آن محل شد.) جنبهٔ اسطوره‌ای اعمال او، وی را از قلمرو شرایط واقعی و روابط عینی (استثمار) دور کرده و آشکارا به اعمالش جنبهٔ آرمان شناختی می دهد. قدرت او همانند قدرت مادر در تمثیل بیتسون است: او خود رویارویی‌ها را قالب می دهد و از این طریق بر آنها مسلط می شود. **نویسندگان کایه** برخلاف سایر مفسران این نکته را دریافته‌اند اما ناتوانی در تبیین آن براساس پویایی شناسی[۱۴۹] ارتباطات، آنها را به این ادعای کاذب سوق داده است که نقش او را ابزار کنترل از دیدگاه «پویایی شناسی روانی[۱۵۰]» می دانند.

بی تردید این نقد، تحلیل نشریهٔ **کایه** را در تمامیت آن نفی نمی کند. برایان هندرسون در جایی دیگر، ارزش این تحلیل را براساس اشکال تثبیت شدهٔ تفسیر فرهنگی به نحوی شایسته بیان داشته است[۱۵۱].

اما ناتوانی تحلیل گران این نشریه در پرداختن به نمونه‌سازی منطقی در ارتباطات یا به عبارت دیگر عجز آنها در فهم چگونگی تحدید و نظارت بر بافت و چگونگی ارتباط آن با الگوهای نظارت اجتماعی و نیز ناتوانی در به کار زدن «نظریهٔ وساطت[۱۵۲]» به مثابهٔ ابزار جای دهی[۱۵۳] تاریخی در تعلیل فرایندهای فرهنگی، همچنان از اشکالات اساسی کار آنها به شمار می آید[۱۵۴]. پیداست که هیچ یك از نقایص فوق به سهولت رفع نمی شود. اشکالات فوق دال بر این است که برای بررسی فیلم به ناگزیر باید از دانشی وسیع در سایر زمینه‌ها مدد جست ـ ترکیب ظریفی از نظریهٔ ارتباطات که به همت ویلدن و بیتسون تکامل یافته، نظریهٔ وساطت سارتر[۱۵۵]، لوکاچ[۱۵۶] و مارکس، و تجزیه و تحلیل بصری که به همت بهترین نقادان نظریهٔ *مؤلف* ارائه شده، بدون توجه به جنبهٔ زیبایی شناختی نظریات فوق: دیگر برای تکریم جامعیت، هماهنگی، درخشندگی هنری و معیارهای ظرافت و پیچیدگی (وی. اف. پرکینز، **فیلم به مثابهٔ فیلم**، ص ۱۱۸) که روزگاری مهمترین ابزار سنجش آثار بود، جایی باقی نمانده است. اینك برای پاسخ به پرسشهایی از قبیل چه اجزایی از پیام بر سایر اجزا نظارت دارد (یا عامل وساطت میان آنهاست)، قابها چگونه ایجاد تناقض می کنند و این امر به چه کسانی نفع یا زیان می رساند، باید از مفاهیمی همچون نمونه‌سازی منطقی، زمینه و بافت، نظام، ساختار و تاریخ مدد جوییم. همراه با درك مهارتهای صوری که «منتقدان *مؤلف*[۱۵۷]» به ما آموخته‌اند، لازم است دیگر مفاهیمی را که ذکر آن رفت نیز دریابیم تا در پرتو آن بتوان در جهت تدوین یك نظریه و روش عملی مارکسیستی درخصوص فیلم، اهتمام ورزید، بی آنکه در میان نظریهٔ مبتنی بر تقابلات، و دیدگاههای «*تألیف گرایان* نئورمانتیك[۱۵۸]» و ساختار گرایان نشانه شناس[۱۵۹] ظاهراً مارکسیست، گرفتار تردید و تزلزل شویم.

پژوهشهای بسیاری باید انجام شود. دو محور اساسی سبك و روایت همچنان نیازمند وحدتی دقیق در پرتو یك الگوی نظری کارآمد هستند. مثال مشخص اکو در پیرامون یکسان سازی و وحدت «علائم تصویری[۱۶۰]» با «علائم روایت» در سکانسهایی که در فیلم **آگراندیسمان**[۱۶۱] از روش بزرگنمایی استفاده شده است، به نحوی متقن اثبات می کند که معنایی که ما استنباط می کنیم *میان* این دو مجموعه علائم قرار دارد. (او از تحلیل خود این گونه نتیجه می گیرد:

بافت به منزلهٔ یك پندار نما عمل می کند و ارزشهای معینی را به علائم و نشانه ها نسبت می دهد که در جایی بجز بافت مورد بحث مطلقاً بی معنا به نظر می رسند. **ارزیابی ساختار**، ص ۱۵۲).

با کمال تأسف بخش اعظم کار در زمینهٔ روایت ـ که به همت متز و گریماس[۱۶۲] به انجام رسیده ـ تحت لوای الگوی ساختاری ـ زبانی قرار می گیرد که اینك به نقد آن مشغولیم. نتیجهٔ تلاش این دو تن در نقد فیلم، بیش از هر جا در اثر آلن ویلیامز[۱۶۳] مشهود است که از نظریهٔ گریماس در مورد فیلم بهره جسته است. برای مثال وی مدعی است که «معنا به گونه‌ای اندام وار به‌منزلهٔ بخشی از ساختار روایت رشد می یابد[۱۶۴]»، درحالی که «موضوع کار نشانه‌شناسی نه تبیین، بلکه توصیف است[۱۶۵]». «البته» این ادعا نیز همانند ادعای متزمبنی براینکه نشانه‌شناسی سینما می تواند با نمادهای خود همچون نشانه رفتارکند از «حقیقت کلی[۱۶۶]» بسی به دور است. نقش آن، جنبهٔ آرمان شناختی محض داشته و شکل گرایی[۱۶۷] خشك وبی روح مقالات وی در **فیلم کوآرترلی**[۱۶۸] شاهدی است براین مدعا که نظریهٔ او در پیچ و خم عقلانیت رمانتیك و تجربی از توش وتوان افتاده است. تأسف بارتر آنکه این شکل تحلیل روایت برای نظریهٔ وساطت و جای‌دهی تاریخی چندان محلی از اعراب باقی نمی گذارد. مقالهٔ ویلیامز در بحث پیرامون **متروپولیس**[۱۶۹] به نحوی ماهرانه و دقیق به تحلیل روایتگری و جای دهی فرهنگی می پردازد. در این مقاله پدیده‌هایی همچون هیتلر، نازیسم، آلمانِ وایمار، اکسپرسیونیسم آلمانی و حتی واژه‌های آلمان و آلمانی بعضاً هرگز به چشم

> سینما از مشخصه‌های معنایی و واحدهای بی شماری تشکیل شده است که از هیچ دستور یا دستگاه علائم معینی متابعت نمی کنند.

نمی خورند یا تنها به صورت گذرا ظاهر می شوند. ویلیامز در واقع یك محصول آرمان شناختی را در قالب چندین طرح آرمان شناختی («انسانی / ابزاری» یا «مسیحی / اسطوره‌ای ـ جادوگرانه») قرار می دهد؛ اما این تحلیل از دیدی واقع گرایانه به راه رفتن در هوا می ماند.

به نظر من، مسئلهٔ درك همه‌جانبهٔ سبك و روایت در فیلم، جزئی از یك مسئلهٔ بزرگتر به شمار می آید که همانا درك نقش و تأثیر هنر به مفهوم عام است. برای حل این مسئلهٔ بزرگتر گریگوری بیتسون به ارائهٔ دیدگاهی می پردازد که ظاهراً با فهم و درك فیلم در ارتباط مستقیم است (بویژه اگر «فضیلت[۱۷۰]» را مقوله‌ای اجتماعی بدانیم که در تیك بافت و زمینهٔ استثماری ـ مثلاً سرمایه‌داری ـ قابل حصول نیست):

«به عقیدهٔ من، هنر، بخشی از تلاش و کاوش انسان است در جهت دستیابی به فضیلت؛ فضیلت، گاه‌نشئهٔ انسان است در پیروزی نسبی و گاه خشم و رنج اوست در شکست و ناکامی... من اثبات خواهم کرد که مسئلهٔ فضیلت اساساً به وحدت و یگانگی مربوط است و آنچه باید وحدت یابد اجزای گوناگون ذهن آدمی است ـ

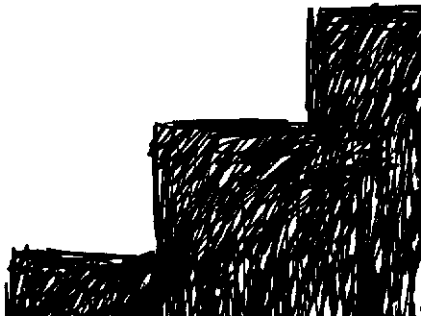
بـویژه آن ابعـاد چند گـونه‌ای کـه برخی «وجـدان آگـاه» و بعضی «ضمیر نـاخودآگـاه» می نـامنـد. برای حصول به فضیلت بایـد دلایل قلبی بـا دلایل عقلی و استدلالی وحدت یابد».

(گامی به سوی بوم شناسی ذهن، ص ۱۲۹)

این اشکال گوناگون استدلال با فرایند اولیه و ثانویه، با ساختارهای «نفس[۱۷۱]» و «نفس اماره[۱۷۲]» با قلمروهای نمادین و تخیلی و یگانگی آنها (در نظریهٔ لاکانی) و با اهداف مارکسیستی و حمایت از حقوق زنان متناظر است و این درحالی است که نمی خواهیم از جنبه‌های روان درمانی آنها سخن به میان آوریم. (در ضمن سایر نگرشهای ظاهراً وحدت آفرین از جمله مذهب یا روشهای مبتنی بر استفاده از داروهای مخدر، شرط اولیهٔ ما را مبنی بر تلقی فضیلت به مثابهٔ مقوله‌ای اجتماعی، نادیده می انگارند.) یگانگی، فضیلت یا انقلاب مادامی که به آن نوع معرفت شناسی پای بند باشیم که «من» و «تو» را به خاطر فضای میان ما از یکدیگر جدا تلقی می کند - پویایی شناسی کنشهای متقابل - وافزون بر آن من را برحسب «نفس» توصیف می کند و در نتیجه هستهٔ بنیادین فرایند ثانویهٔ نفس یا به عبارت دیگر الگوی زبان کلامی را تا حد الگویی ممتاز برای درک *تمامی* اشکال ارتباط تعالی می بخشد، غیرممکن خواهدبود.

اینک لازم است مجدداً به تمثیل بیتسون باز گردیم - منظور توصیف او در پیرامون بیمار روان گسیخته است. در تحلیل بیتسون راجع به رویارویی مادر و فرزند، ارتباط درجه‌بندی شده و قیاسی مادر با فرزند کاملاً قابل تشخیص بوده و در زمینهٔ مناسبات قدرت، رابطهٔ سلطه‌جو / سلطه‌پذیر به طور کامل نشان داده شده است. مفهوم *کامل* ارتباط قیاسی مادر را بدون اشاره به این زمینه نمی توان دریافت، چراکه زمینهٔ مزبور چارچوبی است که حدود میان «نمونه‌های منطقی» را تثبیت کرده و در بطن آن احکام متناقض بسیار پدید می آید (پیش شرطی برای روان گسیختگی - بیماریی که در اثر آن، فرد قادر نیست ماهیت یك پیام، بویژه پیام زمینه‌دار را تشخیص دهد). در درون این چارچوب، ارتباطات کلامی و غیرکلامی، تقابلاتی از نوع ساختاری - زبانی شکل نمی دهند؛ درعوض مجموعه‌ای از احکام متناقض به عنوان پیام پدید می آورند: تناقض نه در سخنان یا کنشها و اشارات و نه در درون مادر و پسر بلکه در روابط میان آن دو می باشد. تناقضات در لا بلای این روابط - پیام به اضافهٔ محیط یا زمینه - یافت می شوند. (بیتسون درك پسر را از حکم متناقض این گونه بیان می کند: «اگر بخواهم رابطه‌ام را با مادر حفظ کنم، نباید به او نشان دهم که دوستش دارم، در عین حال چنانچه علاقه‌ام را به او ابراز نکنم، او را از دست خواهم داد.» **گامی به سوی بوم شناسی ذهن**، ص ۲۱۸).

تحلیل بیتسون راه گریز از این قید دوگانه را نیز به پسر نشان می دهد: «مادر، پیداست وقتی دستم را به دور تو حلقه می کنم نساراحت می شوی و برای توپذیرفتن حرکتی حاکی از مهر و محبت از جانب من دشوار است.» (همان اثر، ص ۲۱۷). بیتسون بر اهمیت چارچوب و کسی که آن را ترسیم می کند تأکید دارد: هنگامی که پسر دستانش را به دور مادر حلقه می کند واکنش تصنعی و انقباض عضلانی مادر باعث رنجش او می شود (البته مادر منکر چنین احساسی در



فرزند است و کناره‌جویی او را نه پاسخی در مقابل عمل خویش بلکه پیامی اولیه محسوب می دارد)، اما در اینجا تفسیر سخن مادر یعنی «دیگر مرا دوست نداری؟» جای تعبیر و تفسیر کنش و واکنش مورد بحث را می گیرد.

درهم آمیختگی نمونه‌های منطقی می تواند به ارتباط بیمارگونه (روان گسیختگی) منجر شود؛ ولی باید توجه داشت که در آفرینندگیهای هنری نیز درهم آمیختگی نمونه‌های منطقی صورت می پذیرد ـ این مطلب شاید در طنز و مطایبه که معمولاً با تراکم نمونه‌های منطقی پدید می آید، بیش از هر جای دیگر به چشم آید. تناقض، نتیجهٔ گریز ناپذیری است که در اثر تثبیت حدود و مرزبندیها حاصل می شود، و نمی توان بی آنکه بر فرهنگ خللی وارد آید به زدودن آن پرداخت. تنها کار ممکن، تعالی بخشیدن تناقض از طریق تبدیل آن به یک نمونهٔ منطقی برتر (مثلاً از طریق طنز و شوخ طبعی)، یا پذیرفتن آن است ـ البته به شرط آنکه از آثار و علائم بیماری روانی نباشد (که گاه برای درمان آن نیز همان طور که بیتسون تشریح کرده از ایجاد علاقه و دلبستگی دوگانه و تناقض آمیز استفاده می شود). الگوی تمثیل بیتسون مبین ارتباطی است استعاره‌ای، باتوان بالقوهٔ درمانی فرا ارتباطی، و دارای سطوح منطقی تبادل (بده و بستان) که چارچوب و زمینه را تحکیم بخشیده و سبب پیدایش تناقض می شود. این الگو در مقام مقایسه با مجموعه‌ای از تقابلات ساختاری که جملگی به نحو همزمان در یک سطح واحد قرار گرفته‌اند، کارآمدتر می نماید. اهمیت تسلسل گذرا یا روایت در معنای وسیع آن، عاملی سهیم در زمینه و بافت، آفرینش احکام متناقض با دخل و تصرف در چارچوب و زمینه و این سؤال که فرایند ایجاد چارچوب توسط چه کسی به انجام می رسد (خطوط و مرزبندیها در کجا ترسیم می شوند، چه کسی آنها را ترسیم می کند و این چارچوب در جهت منافع چه کسانی قرار دارد ـ سفیدپوستان، مردان، فرهنگ؟) جملگی در شمار مسائل تعیین کننده‌ای قرار دارند که به سهولت از غربال مندرس روش شناسی غالب نظریه‌پردازان فیلم عبور می نماید. از میان بافت و زمینه‌هایی که فیلم در بطن آنها عمل می کند آرمان شناسی و تاریخ از بالاترین درجهٔ اهمیت برخوردار می باشند. تجزیه و تحلیل در این زمینه‌ها نیازی است مبرم که مبارزه‌ای سترگ می طلبد و نویدبخش ترین عرصه‌ها را بر نظریهٔ فیلم و کاربرد نقادانهٔ آن می گشاید.

پاورقیها

1- Bill Nichols
2- **Cahiers du Cinéma** editors
3- Gregory Bateson
4- **Steps to an Ecology of Mind**
5- Anthony Wilden
6- **System and Structure: Essays in Communication and Exchange**
7- My Darling Clementine
8- Young Mr. Lincoln
9- **«Qu'est - ce que le Cinéma?»**

پاورقیها

● پاورقیهایی که با (م) مشخص شده است، از مؤلف می باشد.

1- Siew Hwa Beh
2- Ron Abramson
3- Jacoba Atlas
4- Sylvia Harvey
5- Brian Henderson
6- Frank La Tourette
7- Joe McInerney
8- Janey Place
9- Eileen McGrry
10- Alain Silver
11- Abe Wollock
12- UCLA
13- epistomology
14- film theory
15- V. F. Perkins

۱۶- این دو شکل، پایه و اساس کلیهٔ نظامهای طبیعی به شمار می آیند. ارتباط قیاسی، کمیتهای پیوسته را - که هیچ فاصلهٔ مشخصی میان آنها مشهود نیست - شامل می شود. در این نظام «نفی» مطلق یا انتخاب مشخص «این وجه یا آن وجه» به چشم نمی خورد: همه چیز، جنبهٔ «کم و بیش» دارد (برای مثال، تمامی اشارات و کنشهای قراردادی نشده، مقولات تصریفی، قافیه‌ها و بافت ارتباطی به تنهایی). ارتباط رقمی، در مقابل، از عناصر منقطع، ناپیوسته و فاصله‌دار تشکیل شده است. در این نظام «نفی یا اثبات مطلق یکی از دو وجه» جای اثبات و یا نفی نسبی هر دو وجه را گرفته است (آن طور که در تمامی دلالتهای صریح، در ارتباط کلامی به چشم می خورد). در طبیعت، ارقام، ابزار قیاس هستند (در حقیقت ارقام به لحاظ منطقی پست تر، و به لحاظ نظم و ترتیب سازمانی، متعالیترند). در فرهنگ ما «ارتباط ابزاری» (the instrumental relationship) معکوس شده است. در واقع این دو شکل، نقطهٔ مقابل یکدیگر نیستند و وظیفهٔ کلی ارقام، ترسیم مرزهای درونی قیاس است - همان طور که کلیدهای خاموش / روشن یك ترموستات در چارچوب یك زنجیرهٔ حرارتی معین عمل می کنند، یا واجها به طور اختیاری از یك زنجیرهٔ صوتی برگرفته می شوند. در سطحی گسترده‌تر می توان پیدایش فرهنگ را از طبیعت براساس «ابداع ارتباط و تبادل رقومی» مجدداً تعریف کرد. (م)

۱۷- در اثر «آنتونی ویلدن» تحت عنوان **نظام و ساختار** (London, Tavistock, 1972) فصل هفتم و در اثر گریگوری بیتسون تحت عنوان **گامی به سوی بوم شناسی ذهن** (New York, Ballantine, 1972) می توان در پیرامون این وجه تمایز، اطلاعات بیشتری کسب کرد. در میان آثاری که به آنها اشاره داشته‌ام، کتابهای «ویلدن» و «بیتسون» در توضیح این تمایز مفیدترمی نمایند. (م)

18- conceptual adequacy
19- schizophrenogenic
20- multileveled

۲۱- گریگوری بیتسون، **گامی به سوی بوم‌شناسی ذهن**، ص ۲۱۷. (م)

22- communicational levels
23- logical types
24- ideological
25- idealist
26- schematic
27- meta-communication
28- methodology
29- performance

۳۰- برملا ساختن ابزار تولید فرد و بیان این مطلب که او در کار ساختن چه نوع محصول روشنفکرانه‌ای است، در زمرهٔ اهداف شریف قرار دارد؛ این عمل آن گاه که با تحلیلی ذاتاً رادیکال تلفیق شود، گامی ضروری در جهت یك نظریهٔ حقیقتاً مارکسیستی درخصوص فیلم به شمار می آید. هرگاه این افشاگری، پنهان داشتن تمامی یك تحلیل را در پشت نقاب مرامی که ظاهراً با آن در تعارض قرار دارد، هدف قرار دهد، صرفاً به جنبهٔ دیگری از رمز و رازپردازی تبدیل خواهد شد. (م)

۳۱- پیر پائولو پازولینی، **سینمای شعر، کایه دو سینما** به زبان انگلیسی، ش ۶، صص ۴۳-۳۵. (م)

32- referent

۳۳- به مقالهٔ او تحت عنوان **سطوح تجزیهٔ علائم سینمایی** مراجعه کنید، نشریهٔ **Cinemantics** (لندن)، ش ۱، ژانویه ۱۹۷۰؛ اثر دیگری که به همین موضوع پرداخته **مشابه‌شناسی و پیامهای بصری** Semiologie des messages visuels است، نشریهٔ **Communications** (پاریس)، ش ۱۵، ۱۹۷۰. (م)

34- the phonemes
35- the commutation test

۳۶- همان طور که خواهیم دید یکی از اشتباهات اکو در همین نکته نهفته است، زیرا در جایی که بنا به استدلال او هیچ قیاسی برای طرحی که با تصویر بصری ارائه شده وجود ندارد، نشانگیر را همان جهان واقعی فرض می کند. در مورد ویژگیهای جهان واقعی حق با اوست، ولی نظرش درخصوص نشانگیر نادرست می نماید. وجود طرحهای قیاسی در حوزهٔ بینائی ادراك آدمی از هر جای دیگر بدیهی تر است. تماس ما با یك شیٔ دور از مرکز (حوزهٔ بینایی) همواره از طریق یك محرك نزدیك (به مرکز) صورت می پذیرد. (م)

37- monemes کوچکترین واحدهای معنی دار در هر زبان
38- dissolves
39- syntagms
40- semes
41- chaos
42- morphological

۴۳- پازولینی، **سینمای شعر**، ص ۳۶. (م)

44- ideolects

۴۵- قراردادهای مربوط به گونه (Genre)، کنش و روایت احتمالاً مهمترین قراردادها به شمار می آیند. (م)

۴۶- منظور من از «علائم سینمایی» اشاره به تمایزی است که متزمیان علائم سینمایی و علائم فیلمی قائل می شود. علائم سینمایی تنها متعلق به سینماست (علائم تدوین)، علائم فیلمی حوزهٔ گسترده‌تری را در برمی گیرد (علائم مربوط به نورپردازی و یا لباس). (م)

47- Grande Syntagmatique

48- denotative level

49- expressive nature

۵۰ـ متونی که من به آنها اشاره دارم از آثار اولیهٔ متز به شمار می آیند. متز، خود، بسیاری از دیدگاههای پیشین خویش را تغییر داده است؛ علی رغم این حقیقت، او در جمع آوری این آثار نکوشیده است. از این رو آثار مورد بحث به حیات خویش ادامه داده و همچنان ما را به مبارزه فرا می خوانند. (م)

51- shot

52- symbols

۵۳ـ کریستین متز، مسائل مربوط به نظریهٔ فیلم در زمان حاضر (Gurrent Problems of Film Theory)، نشریهٔ **Screen**، ج ۱۴، ش ۱/۲، ص ۷۵. (م)

54- semantic induction

55- the neutral

۵۶ـ همان نشریه، ص ۴۴. (م)

57- energy

۵۸ـ کریستین متز، **Methodological Propositions for the Analysis of Film**)، نشریهٔ **Screen**، ج ۱۴، ش ۱/۲، صص ۱۰۱-۸۹. (م)

59- the signifieds of «social» interest

60- the filmic signifiers

۶۱ـ استفاده از واژهٔ «سطوح» شاید باعث خلط مطلب شود؛ زیرا واژهٔ مذکور در اینجا به همان معنایی به کار نمی رود که هنگام بحث در پیرامون نمونه سازی منطقی در ارتباطات و وجود بیش از یک سطح در تبادل اطلاعات، مراد است. سطوح در نظر متز از مقولات اختیاری تحلیل گر به شمار می آیند که میان آنها و قالبها، بافتها و تناقضات هیچ ارتباطی برقرار نیست. (م)

62- alternating montage

۶۳ـ متز، **قضایای روش شناختی**، ص ۹۷. (م)

64- denotative

65- connotative

۶۶ـ در این زمینه، بازن و آیزنشتاین چندان از هم دور نیستند. هر دو بر این نکته توافق دارند که تصویر، واقعیت را نمایش می دهد: بازن به منظور تجلیل واقعیت (ایدئولوژی)، به جای «ایمان به تصویر» تأثیر انطباعی آن را ارج می نهد، حال آنکه آیزنشتاین در پاسخ به ندای سوسیالیستی مبنی بر تغییر دادن واقعیت، سبک را تکریم می کند. (م)

67- the ontological relationship

۶۸ـ **La Struttura Assente**, (Bompiano, Milano, 1968) بخشهایی از کتاب اکو در نشریه **Cinemantics**، ش ۱، لندن (ژانویه ۱۹۷۰) به زبان انگلیسی ترجمه شده است، از جمله سطوح تجزیهٔ علائم سینمایی؛ و اثر دیگری دربارهٔ همین موضوع به زبان فرانسوی در نشریهٔ **Communications**، ش ۱۵ (پاریس، ۱۹۷۰) تحت عنوان نشانه شناسی و پیامهای بصری به چاپ رسیده است. (م)

۶۹ـ همان طور که اکو خود اظهار می دارد: «بی تردید علائم تصویری در مقایسه با علائم زبان کلامی ضعیفتر و گذراتر بوده و تنها به گروههایی معین و گاه، به انتخاب یک فرد محدود می شود (که استدلال بازولینی نیز برهمین نکته استوار است). این حالت با عدم استواری و پایداری علائم مزبور همچون علائم زبان کلامی برقرار خواهد بود و در آنها، متغیرهای اختیاری برخصوصیات حقیقتاً پایدار، برتری و تسلط خواهد داشت.» **Cinemantics**، ش ۱، ص ۶. (م)

70- iconic figures

71- the minimal units

72- frame

۷۳ـ «بنابر این مشخصه‌های معنایی را با توجه به علائمی که تشخیص را میسر می سازد- می توان یک پندار نما دانست.» همان نشریه و همان شماره. (م)

74- Kinemorphs

75- analogical

76- digital processes

۷۷ـ همان نشریه. (م)

78- circulating current

79- James Jerome Gibson, **The Perception of the Visual World** (Boston, Houghton Mifflin, 1950). (م)

80- Overlap

81- Adalbert Ames

۸۲ـ بینسون، **گامی به سوی بوم شناسی ذهن**، ص ۱۳۵. (م)

83- algorithms

۸۴ـ همان اثر، ص ۱۳۹. (م)

۸۵ـ همان اثر، ص ۱۳۷. (م)

86- the non-sigifying figures

۸۷ـ هر چند زنون در شمار اولین کسانی است که انجام این تبدیل را وجههٔ همت خویش ساخت، هرگز نمی توان وی را آخرین فردی پنداشت که در این زمینه تلاش کرده است. این تبدیل که حاوی مفاهیم تلویحی سترگی در جهت مرام سرمایه‌داری است، بقای خویش را مرهون مرزبندیها و همچنین همبستگی با واحدهایی است که از روش قیاسی اخذ کرده است: «متصف پنداشتن اندیشه‌های ایستا به صفت مطلق و نه به اوصاف نسبی و گذرا، وسوسه‌ای است که بسیاری از متفکرین مغرب زمین را در مقابل آن تاب و توان نیست؛ و وضوح خیره کنندهٔ چنین اندیشه‌هایی، ذهن را فریفته و آدمی را بدین استناط سوق می دهد که تغییر و تحول را معلول ثانویه و ناچیز تأثیرات متقابل پدیده‌های «واقعی» بپندارد. مذاهب ایستا، آرام بخشهایی را می مانند که برای روشنفکران بسیار مؤثر افتاده‌اند.» Lancelot Law Whyte, **The Unconscious (ناخودآگاه نزد فروید) Before Freud** (Garden City, Anchor Books, 1962, P. 42). (م)

88- **Signs and Meaning in the Cinema**

89- «Critique of Cine-Structuralism, Part I»

هندرسون، **Film Quarterly**، ج ۲۷، ش ۱، ص ۲۵. (م)

برای مثال: توحش / تمدن؛ شب / روز؛ مادر / پدر؛ و . . .

90- binary oppositions

91- distinctive features

92- Mytheme

93- styleme

94- «bits» of information

95- isomorphic

۹۶ـ انتونی ویلدن، **نظام و ساختار**، ص ۸. (م)

۹۷ـ همان اثر، ص ۱۰. (م)

۹۸ـ Oedipus. از اساطیر یونانی که پدر خویش را کشته و با مادر خود ازدواج می کند.

99- logical typing

100- charismatic authority

101- Henry Nash Smith

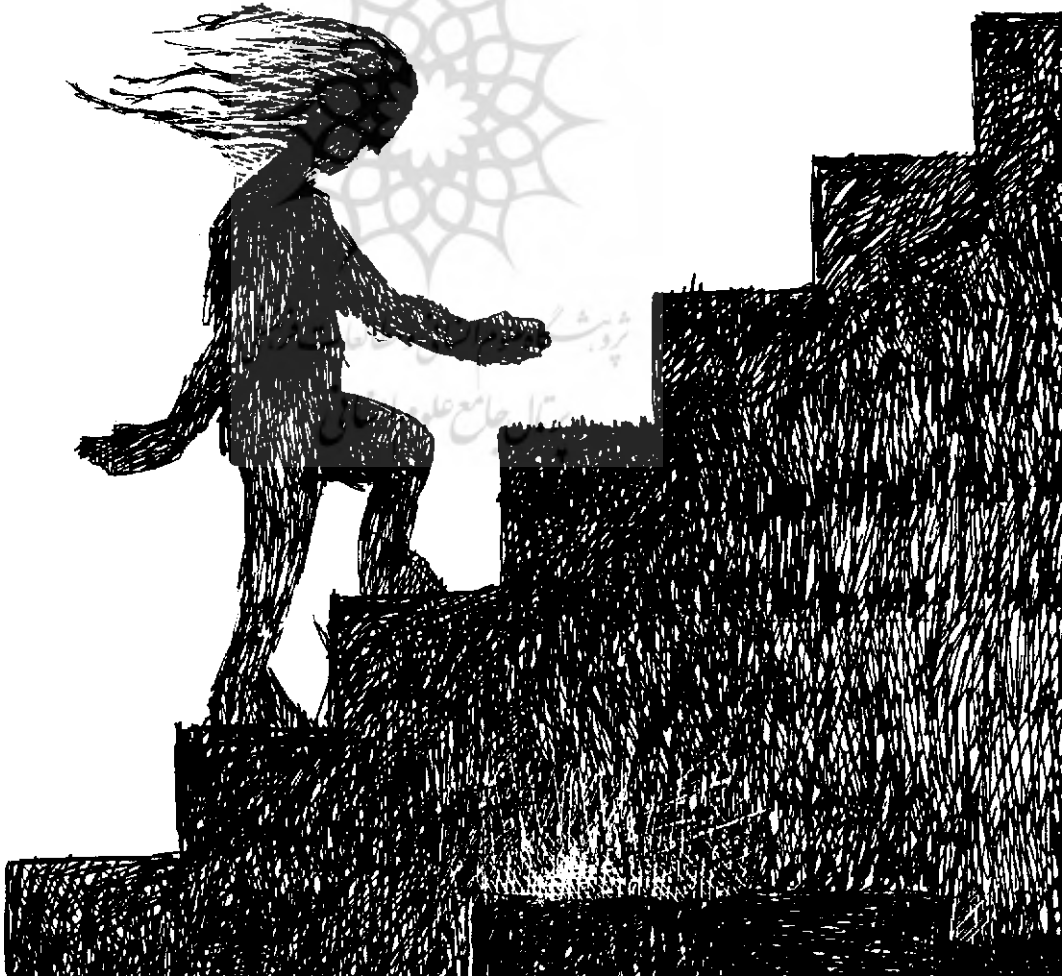
102- explanatory Principle

103- prescriptive tool

104- analytic method

105- graded

۱۰۶ـ ولن چنین می نویسد: «بسیار بیش از آنکه به تدوین سبکهای دارای علائم ارتباطی نیاز باشد، به ایجاد نظریه‌ای درخصوص اجرا (در برابر ترکیب)، سبك شناسی و درجه‌بندی احتیاج است.» (صص ۱۱۵ـ۱۱۳). سبك شناسی که او به طرح آن پرداخته تا حدی حیرت آور است و تفسیر ویلدن در پیرامون برخی از منابع آن، مناسب می نماید: «[ساختارگرایی، زبان شناسی ساختاری و علم اطلاعات] جملگی ضد معناشناسی هستند، چرا که به عنوان یك *ابزار ارتباطی*، در سطوح معین و در یك نظام هدف جوی مفروض، که در آن برای داده‌های بی طرف جایی نیست، خصوصیات فرضی یك *ابزار تحلیلی* به لحاظ نظری بی طرف را، جایگزین *کاربردی* ساخته‌اند که برای آن طراحی شده است. در این صورت معنا ـ هدف ـ نه به وسیلهٔ ساختار بافتی که در آن یافت می شود بلکه توسط ساختار «علم» مقید می گردد. در نتیجه روش شناسی تلویحاً به هستی



شناسی بدل می شود. «ویلدن، نظام و ساختار»، ص ۱۱. والبته این امر جنبهٔ کاملاً آرمان شناختی دارد. (م)

107- The Searchers

108- auteur

109- auteur films

110- the script

111- diachronic structure

112- deep structure

113- Derrida

114- diachronic movement

۱۱۵- وولن، فیلم **کلمتین محبوب من** را در **نشانه‌ها و معنا** در سینما مورد بحث قرار می دهد. فیلم **آقای لینکلن جوان** موضوع مقاله‌ای است مبسوط که به همت تحلیل گران نشریهٔ **کایه دو سینما** تنظیم شده و ترجمهٔ آن در اسکرین، ج ۱۳، ش ۳ به چاپ رسیده است و وولن براساس همین مقاله، فیلم آقای لینکلن جوان را تفسیر می کند؛ تفاسیری دیگر نیز براساس تجزیه و تحلیل **کایه** صورت پذیرفته که می توان از مقالهٔ Ben Brewster تحت عنوان **یادداشتهایی بر مقالهٔ «آقای لینکلن جوان»** اثر مؤلفان نشریهٔ «کایه دو سینما» در نشریهٔ اسکرین، ج ۱۴، ش ۳؛ و نیز مقاله ای دیگر با عنوان **نقد ساختارگرایی سینما**، «بخش دوم» به قلم هندرسون که در نشریهٔ **فیلم کوارترلی**، ج ۲۷، ش ۲ به طبع رسیده است، نام برد. (م)

۱۱۶- خلاصهٔ داستان فیلم: ویات ایرپ (فوندا) پس از قتل جوانترین برادرش «جامی» به دست «کلانتونها»، به سمت مارشالی «تومبستون» منصوب می شود. وی رفاقتی ظریف و زیرکانه با «دوك هالیدی» (ویکتور مچر) و همسرش «چی هوآ هوآ» و مردم شهر برقرار می سازد. ایرپ به «کلمنتین کارتر» که در پی دوك به غرب آمده و از سوی او رانده شده، اظهار علاقه می کند. سرانجام آن گاه که جنبهٔ مثبت جنایت «کلانتونها» بر او آشکار می شود (به قیمت زندگی چی هوآ)، از سمت خود استعفا داده، نبرد «آکی کورال» را به پا می کند و هواقب آن را نیز می پذیرد، و پس از درنگی کوتاه برای وداع با کلمنتین، یکه و تنها، شهر را ترك می گوید. (م)

117- Wyatt Earp

۱۱۸- وولن، **نشانه‌ها و معنا**، ص ۹۶. (م)

۱۱۹- همان اثر. (م)

120- reductionist use

121- descriptive syntagms

122- sptial continuity

123- the charismatic hero

۱۲۴- فیلم فورد در بحبوحهٔ رواج سینمای سیاه (۱۹۴۶) به نمایش درآمد، ولی در این فیلم آشکارا نشانه‌هایی از تعالی جویی بر ادبیات سیاه مشاهده می شود- دشت و صحرا و آثار تاریخی، صحنه‌های روزهنگام، صفا و خلوص کلمنتین و غیره. کیفیت متفکرانه و حزن آلود فیلم، گویای رابطه‌ای است نزدیکتر با فیلمهای پیشین فورد با خمیر مایهٔ اکسپرسیونیسم آلمان (**گزارشگر** The Informer، ۱۹۳۵؛ **سفر طولانی به سوی خانه** The Long Voyage Home، ۱۹۴۰). فورد، ناتوان از ترمیم رخنه‌ای که در ارتباط با نه رنگ اکراه و تردید و تزلزل در دیدگاه او ایجاد شده به خلق آقای لینکلن جوان مبادرت می کند و از طریق رابطه‌ای واسطه‌جویانه (با شرایط منحول اجتماعی) پرده از تغییراتی که یك اسطوره طی می کند برمی دارد. برای پی بردن به تردید و تا حدی ناتوانی فورد در تکرار اسطوره‌ای منسوخ، لازم نیست تا هنگام نمایش فیلم بی پیرایه و وهم زدای **پاییز شایان Cheyenne Autumn** (۱۹۶۴) یا تا زمان بروز آثار جنگ جهانی دوم- آن گونه که برخی تاریخ شناسان استدلال می کنند- منتظر ماند (چرا که هر دو فیلم **آقای لینکلن جوان** و **خوشه‌های خشم** The Grapes of Wrath وقوع جنگ را پیش بینی می کنند). همین تحول در فیلم سه داستانی (trilogy) **ریو براوو، الدورادو و ریولوبو** Rio Bravo, El Dorado, and Rio Lobo از هاوکز نیز مشهود است، اما این امر در طیفی از سبکها که ابزارهای ساختاری پیتر وولن آنها را مفصول می گذراند ریشه دارد (برای یك تحلیل عالی از تغییر نگرشهای هاوکز در مطالبی شبیه به مطالب این فیلمها نگاه کنید به اغلب در **ریولوبو** اثر گرگ فورد، مجلهٔ **Film Heritage**، ج ۷، ش ۱. (م)

125- Jamie

126- Manichaean struggle

۱۲۷- در مقام مقایسه می توان از فیلم **شین** Shane- فیلمی بی نهایت بی شرمانه و ارتجاعی- نام برد که «دگربودگی» (otherness) قهرمان را به نمایش گذارده و یك سیر روایت را دنبال می کند. (م)

128- Ransom Stoddard

129- The Man Who Shot Liberty Valence

130- mediation

۱۳۱- شرح موجزی از نظریهٔ نمونه‌های منطقی و کاربرد آن را در زمینهٔ نظریهٔ ارتباطات می توان در اثر بینسون تحت عنوان **گامی به سوی یوم شناسی ذهن بویژه**، در مقالهٔ **مقولات یادگیری و ارتباطات** یافت. کاربردها را می توان در اثر او و کتاب ویلدن یافت. (م)

۱۳۲- شناسایی این وساطت می تواند در تغییر ادراك ما در خصوص فیلم به نحوی بنیادی مؤثر افتد. تغییراتی مشابه در سایر مقولات ظاهراً متضاد که در یك بافت واحد روی می دهند، نیز ممکن است پدید آید. تحقیقاتی که در باب فرضیات متضاد در پیرامون «دوجنسیتی» یا به اصطلاح دقیقتر «همجنس گرایی» و جنس مخالف گرایی به همت «جولیت میشل» صورت گرفته، وی را به این اعتقاد پای بند ساخته که: «دوجنسیتی» نوعی فرایافت ساده از «یك جنسیتی دوران کودکی» نیست، بلکه مسئله‌ای عمدتاً روان شناختی است. «این امر معمایی است غامض که باید گشوده شود. فرد بر آن است که جایگاه دقیق خویش را در جهان تعیین کند؛ اما در شرایطی که نظام پدر سالاری حاکم است و جایگاه زن، محل طلب و آرزوی او نیست، آنچه می ماند همان شق ابدی است که آرزوی همگان است: دست یافتن به جایگاه مرد.» (م)

Juliet Mitchell, **Psychoanalysis and Feminism**, p. 63.

۱۳۳- خلاصهٔ داستان: «اب لینکلن» که در جنگلهای «ایلینوی» به سیر و سیاحت مشغول است، با خانواده‌ای به نام «کلی» آشنا می شود. او به پاس تشکر از آذوقه‌ای که برای این خانواده فراهم آورده، کتابی از قانون را در بافت می دارد و به خواندن این کتاب اهتمام می ورزد. لینکلن به دختری به نام «آن روتلج» عشق می ورزد و چون دست روزگار «آن» را از او می گیرد، لینکلن را عزم بدان استوار می گردد که به «اسپرینگ فیلد» رفته و در آنجا قانون را پیشهٔ خود سازد. در این هنگام یکی از نمایندگان این شهر به قتل می رسد، و دو پسر خانم «کلی» متهمان این جنایت هستند. لینکلن، دفاع

از آنها را برعهده می گیرد و پس از اثبات بی گناهی آنان، مجرم واقعی را به دادگاه معرفی می کند. از اینجاست که لینکلن نزد مردم شهر و رقیب زبردستش «داگلاس» از حرمت و اعتباری خاص برخوردار می شود. (م)

134- Lamar Trotti

135- substitution - replacement

۱۳۶ـ هیئت تحریریهٔ نشریهٔ **کایه دو سینما**، مقالهٔ آقای لینکلن جوان اثر جان فورد، **Screen**، ج ۱۳، ش ۳، ص ۲۱. (م)

137- Oudart

۱۳۸ـ این پیشرفتی مهم و اساسی است که بدون وجود روندی فراگیر میسر نخواهد بود. این پیشرفت در طی دیدار لینکلن از کلبهٔ حومهٔ شهر خانوادهٔ کلی به اوج خود می رسد. لینکلن، خانواده را در کنف حمایت خویش قرار می دهد و نقش پدر و مادر را برعهده می گیرد. اما نقش غالب با کدامیك خواهد بود؟ او از مادر می خواهد انتخاب کند ـ همان گونه که «قاضی فلدر» خواهد خواست ـ و بگوید کدامیك از فرزندانش گناهکار است. لیکن با سکوت مادر رو به رو می شود، سکوتی که دال بر حس برتر وحدت طلبی در اوست و همین حس به عنصر فعال مساطت جویی و ایجاد سازش میان شهر، قانون، عدالت و غیره تبدیل می شود. آن گاه که حس مادری غالب می شود، رفتار لینکلن در حین استنطاق به نرمی و ملاطفت می گراید و کتاب «آلمانك» را دریافت می دارد. (م)

حقوقدان بریتانیایی (۱۷۸۰ـ۱۷۲۳) 139- Blackstone

۱۴۰ـ تحلیل گران **کایه** با انتقالات تقلیلی خود، یکی از وجوه تمایز مهم و اساسی را نادیده می انگارند. به ادعای آنها «حقیقت و قانون از یك منشأ واحد یعنی خانواده سرچشمه می گیرند: از طریق کتاب قانون و کتاب آلمانك. لیکن در اینجا تفاوتی کلیدی مشاهده می شود. کتاب «قانون» از جانب پدر به لینکلن داده می شود؛ و «آلمانك» توسط مادر. این دو کتاب در بافت و زمینه‌ای کاملاً متفاوت غرضه می شوند و هر کدام نمایانگر ارزشهایی کاملاً متفاوت است. (م)

141- Almanac

142- Ann Rutledge

143- castrating/castrated interaction

۱۴۴ـ آقای لینکلن جوان، اثر جان فورد، اسکرین، ج ۱۳، ش ۳، ص ۳۰. (م)

145- Scar

۱۴۶ـ همان نشریه. (م)

۱۴۷ـ همان نشریه، ص ۴۳ (م)

148- Mary Todd

149- dynamic

150- the psychodynamic

۱۵۱ـ هندرسون، نقد ساختارگرایی سینما، بخش دوم، Film Quarterly، ج ۲۷، ش ۲. (م)

152- mediation theory

153- placement

۱۵۴ـ چه بسا محظور دیگری نیز از متن نظریهٔ وساطت ریشه گیرد. این نظریه در مقام مقایسه با بیان برنده، شکلی و به اصطلاح علمی (نظریات مبتنی بر وجوه متقابل، وجوه همانند، ادغام و جابجایی و غیره)، نرم، بی ثبات همچون واقعیت تجربی به نظر می آید. لازم نیست آن را همچون یك شیوهٔ عرفانی تعالی جو منظور نظر داریم. نظریهٔ وساطت می تواند الگوی تخمینی از «حاق ذهن» (immanent mind) آدم ارائه دهد که از مفاهیم ایستا و واحدهای منقطع اجتناب می ورزد: «هر نظام بنیادین سیبرنتیك با پیامهای ویژهٔ خود، در واقع، ساده‌ترین واحد ذهن است؛ و تحویل و تحول یك تفاوت در مداری خاص، کوچکترین سنگ بنای اندیشه به حساب می آید.» (بیتسون، ص ۴۵۹). «... پیداست، مطلب فوق این مفهوم را در بردارد که من در صدد یافتن محل چیزی هستم که ذهن نام دارد، و ذاتی یك دستگاه عظیم زیست شناختی ـ اکوسیستم ـ است.» (ص ۴۶۰). آن گاه که معلوم شود استحکام ساختاری ـ که گروهی برای فیلم پیشنهاد می کنند ـ در تمامیت خودمولود اصول بدیهی یك معرفت شناسی نادرست است، به سرعت به سستی می گراید. برای مثال (در این ساختار) فضای میان ما و پردهٔ نمایش در کجا واقع است؟ این سؤالی است که برای «گدار» حائز اهمیت فراوان بوده و زبان شناسی ساختاری با فرض وجود «خواننده‌ای محاط در متن»، و وجود روند دیگری از گسترش، و در برخی موارد با فرض وجود فرایندی تخبه‌گرا و نژادپرستانه در آن، بدان پاسخ می گوید. حال آنکه «اودارت» با بسط برخی از «نظریات لاکانی» متنی بر وجود «یك فرد غایب» (حوزهٔ بینایی فردی که آنچه را بر پردهٔ نمایش در می آید مشاهده می کند ـ حوزه‌ای که گاه در نماهای «عکس جهت reverse shots» شاهد آن هستیم) آن را به نحوی جالب توجه با نقش دو پهلوی متغیرها در زبان و نقش «فیلم فرعی» the sub - film از دیدگاه پازولینی، مرتبط می سازد: فرد غایب می تواند به لحاظ سبك شناختی برای القای معنایی که تماماً به بافت و پندار نما بستگی دارد، مورد استفاده قرار گیرد ـ در این زمینه پرداخت تعلیق توسط هیچکاك قابل توجه بسیار است. (با تشکر فراوان از «دانیل دایان» که قرایافت خویش را در پیرامون «فرد غایب» مدیون مقالهٔ در خور توجه او تحت عنوان **علائم آموزشی سینمای کلاسیك** مندرج در Film Quarterly، ج ۲۸، ش ۱، هشتم). (م)

155- Sartre

156- Lukacs

157- auteur critics

158- neoromantic auteurists

159- semio - structuralists

160- iconic code

161- Blow - Up (Antonioni, 1966)

162- Greimas

163- Alan Williams

۱۶۴ـ آلن ویلیامز، **تنها فرشتگان بال دارند**. (متن منتشر نشده). (م)

۱۶۵ـ آلن ویلیامز، ساختارهای روایت گری در «متروپولیس» اثر فریتز لانگ، **Film Quarterly**، ج ۲۷، ش ۴، ص ۲۰. (م)

166- universal truth

167- Schematism

۱۶۸ـ نگاه کنید به پاورقی ۱۶۵ و همچنین دایره‌های طلب: روایت و تکرار در لا رونده **La Ronde**، Film Quarterly، ج ۲۷، ش ۱. (م)

169- Metropolis

170- grace

171- ego

172- id

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی