ساختارگرایی و نگرهٔ مؤلف

پم‌کوک، ترجمهٔ روبرت صافاریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

زمینه روشنفکری فرانسوی

خاستگاه پدیده‌ای که امروز آن را با نام «مشاجره ساختارگرایی» می‌شناسیم، مباحث داغی بود که در دهه شصت، در دانشگاههای پاریس میان روشنفکران چپگرا جریان داشت. این بحثها انعکاس گسترده‌ای در زندگی روشنفکری بریتانیا داشت که پسلرزه‌های آن را امروز هم می‌توان احساس کرد.

سالی که نشریهٔ سینمایی ***مووی*** در بریتانیا منتشر شد (۱۹۶۲)، سال انتشار کتاب ***اندیشهٔ وحشی*** اثر مردم شناختی کلود لِوی ـ اشتروس نیز است که دربردارندهٔ نقد نگرش تکاملی ژان پل سارتر به تاریخ بود، و به بحثهایی دامن زد که پیامدهای گسترده‌ای در بسیاری از زمینه‌ها مانند زبان‌شناسی، ادبیات، مردم‌شناسی، تاریخ، جامعه‌شناسی، هنر، موسیقی، روانکاوی و مهم‌تر از همه، در زمینه فلسفه وسیاست داشت. لوی ـ اشتروس برخلاف اگزیستانسیالیستها معتقد بود که مطالعه تاریخ حال همچون محصولِ ضروری رویدادهای گذشته، اثبات نمی‌کند؛ بلکه برعکس، تصویری از اجتماعات گذشته ترسیم می‌کند که آنها را همچون شکلهای ساختاری متفاوت اجتماعاتی که امروز می‌شناسیم، تلقی می‌کند که از اجتماعات کنونی نه

بهترند و نه بدتر. به این معنا، انسان مدرن نه محصول برتر تکامل پیشینیان خود، بلکهٔ آمیزهٔ پیچیده‌ای از سطوح گوناگون تاریخی است که می‌توان نشان داد در اذهان مدرن ما با یکدیگر همزیستی دارند. این گونه نگرش به انسان، به عنوان محصول کنش متقابل نیروهای تاریخی و نه اشغال‌کنندهٔ جایگاه برتری نسبت به گذشته، آغازگر تحولی در جریانهای فکری بود که بعدها مسائل مطرح شده توسط اندیشه قرن نوزدهمی را در قالب تازه‌ای ریخت و خواهان تلقی آنها از زاویه نوینی شد.

ساختارگرایی با جلب توجه به مجموعه مناسبات نهانِ درون و میان اشیا (و رویدادهای) فرهنگی، مدعی بود که این مناسبات‌اند که باید توجه تحلیلگر را به خود معطوف دارند، نه جستجوی یک معنای از پیش موجودِ پنهان در پشتِ نقابِ زبان. ساختارگرایی و خویشاوند آن نشانه‌شناسی، چالشهای بنیادینی بودند در برابر روشهای تجربه‌گرایی که موضوع تحلیل خود را همچون داده‌ای از پیش معین، بدیهی می‌انگاشتند. اما، چنان که منتقدان ساختارگرایی بعدها بدان اشاره کردند، ساختارگرایی در تعدادی از همان دامهای ایدئولوژیکی گرفتار آمد که می‌کوشید از آنها اجتناب کند: جستجوی «مناسبات ساختاری زیرین» غالباً به تقلیل این مناسبات به ساختارهایی ثابت و ایستا می‌انجامید که گویی منتظر بودند کسی بیاید و کشفشان کند؛ و این ساختارها را غالباً همچون چیزی بیرون از زمان و مکان و بیرون از تاریخ می‌دیدند. با این همه، چالش بنیادین تفکر ساختارگرا به جای خود باقی ماند و در جوّ روشنفکری پاریس ابعاد اجتماعی و سیاسی به خود پذیرفت.

پیامدهای سیاسی ساختارگرایی

لویی آلتوسر، فیلسوف مارکسیست، یکی از نویسندگان پرنفوذی است که از اهمیت نظریه ساختارگرایی هواداری کرده و آن را برای فلسفه و نقد سیاسی مهم دانسته است (هر چند همواره ساختارگرا بودن خود را انکار کرده است.) او کوشیده است آن لحظه یا مقطع تاریخی خاصی را تعریف کند که این تحول نظری را در فرانسه ممکن ساخته است.

نظریات آلتوسر درباره ایدئولوژی و بازنمایی، تأثیرات عمیقی بر نظریه فرهنگی بریتانیا و بویژه نظریه سینمایی نشریه *اسکرین* گذاشتند. آلتوسر با دیدگاه مارکسیستی سنتی که محصولات فرهنگی را نتیجهٔ ضروری عوامل اقتصادی می‌انگاشت، درافتاد و کوشید فکرِ استقلال نسبی ایدئولوژی از زیربنای اقتصادیِ جامعه را جا بیاندازد. استدلال او این بود که دیدگاه سنتی، شیوه‌ای را که عناصر گوناگون شکل‌بندی اجتماعی در هر لحظه معین با هم به کنش متقابل می‌پردازند و بر هم تأثیر می‌گذارند، نادیده می‌گیرد.

ایده‌های آلتوسر بخشی از یک حرکت تاریخی بود که در آن نظامهای گوناگونی چون فلسفه، زبان‌شناسی و نقد ادبی روز به روز بیشتر سیاسی می‌شدند و نظریه نقش فعالی در تعیین راهبردها و عمل سیاسی به عهده می‌گرفت. در معنای وسیعتر، روش ساختارگرا با تفکری در می‌افتاد که معتقد بود موجودات انسانی را می‌توان همچون افرادی آزاد پنداشت که مهار جامعه را به دست دارند. روش ساختارگرا، برعکس معتقد بود که هر چند ممکن است افراد (انسان) خود را همچون منشأ و مأخذ همه معناها، کنشها و تاریخ بدانند و جهان را همچون حوزهٔ پی‌ریزی شدهٔ مستقل اشیا تجربه کنند؛ اما در واقع، هم افراد و هم اشیا در نظامی از مناسبات ساختاری گرفتارند و این نظام است که ساختنِ جهانِ آدمها و اشیا و بنایِ معناها را ممکن می‌کند.

زبان در کانون توجه منتقدان ساختارگرا قرار داشت؛ اما زبان همچون فعالیتی ساختمانی، نه همچون نقابی برای معنای نهان درونی که منتقد می‌توانست به میل خود به ذهن بیاورد. از دیدگاه ساختارگرایی، متنهای ادبی با عادتهای خواندن معینی ملازمه دارند که تعدادی از آنها به جریان بازتولید مناسبات سرمایه‌داری یاری می‌رسانند و برخی دیگر، برعکس، علیه این جریان عمل می‌کنند یا در برابر آن مقاومت می‌ورزند. داستان کلاسیک واقعگرا، یعنی شکل ادبی غالبِ قرن نوزدهم، خواننده را همچون نقطه‌ای کانونی که معنای متن از او منشأ می‌گیرد، خطاب می‌کرد. خواننده در این مقام، با مؤلف در مقام مأخذ کنترل‌کنندهٔ انسجام و ادراک‌پذیری متن، هماهنگی داشت. اما از سوی دیگر، برخی از فعالیتهای ادبی مدرنیست قرن بیستم، چنان ساختار یافته بودند که تضاد بیافرینند، نه هماهنگی و انسجام. این متنهای آوانگارد، جایگاهی را که در واقعگرایی کلاسیک به خواننده و نویسنده داده شد زیر سؤال

می‌برند. این متنها، به جای جستجوی معناها، اغراض و علتهای درون ماندگار، خواستار رهاسازی کوششهایی بودند که برای احاطه برمعنا و کنترل آن به عمل می‌آمد؛ و در عوض، از نوعی کنش خواندن هواداری می‌کردند که هرگز نمی‌تواند همه معناهای متن را دریابد، بلکه گونه‌ای از فرایند خواندن و نوشتن است که طی آن متنها مدام تغییر شکل می‌دهند.

ایدئولوژی و فاعل

چنین گفته‌اند که مسئلهٔ ساختارگرایی از ابتدای فروپاشی مفهوم «انسان» همچون حضوری کامل و اصیل و منشأ معنای کل بود. مثلاً استفن هیث، یکی از منتقدان انگلیسی که درباره رابطه ساختارگرایی با نقد ادبی نوشته است، معتقد است که «ساختار» را باید همچون فرایند یا شبکه‌ای از فرایندها، درک کرد که توسط آن افراد در جایگاه خودشان در جامعه قرار می‌گیرند؛ و اینکه زبان نقش مهمی در این گونه «احضار» افراد بازی می‌کند و آنها را بدین وسیله به فاعلهایی در جامعه تبدیل می‌کند.

این گونه تشریح مفهوم «فاعل» که از آلتوسر گرفته شده است، بدین معناست که در حالی که افراد ممکن است خود را صاحبِ آگاهی‌ای بدانند که آنها را قادر می‌سازد آزادانه به عقایدی که باور دارند، شکل دهند؛ اما در واقع این تجربه یک تجربه 'تصوری' یا 'ایدئولوژیک' است که بر تشخیص نادرست استوار است. ایدئولوژی را نمی‌توان همچون مجموعه‌ای از عقاید انگاشت که افراد می‌توانند به میل خویش برگیرند یا وانهند، بلکه مرکب از فعالیتهای مادی و بازنماییهایی است که طی آنها فاعل تثبیت می‌شود و عمدتاً به شیوه‌ای ناخودآگاهانه به دست می‌آید. بازگردیم به مسئله مؤلف. در حالی که نقد سنتی اثر هنری را همچون بیان اغراض فرد هنرمندی تلقی می‌کند که دارای هویتی است که منتقد می‌تواند مستقیماً کشف کند، ساختارگرایی می‌گوید «مؤلف» بیش از آنکه کنترل‌کننده معنای اثر باشد، معلول کنش متقابل متنها و گفتمانهای گوناگونی است که هر یک از استقلال برخوردارند.

پایان عمرنگرهٔ مؤلف

نقد ساختارگرا و نشانه‌شناختی اصرار داشت که کارکردهای زبان، مستقل از مؤلف عمل می‌کند. پس در این صورت آیا مؤلف را منفرد و سپس محو می‌سازد؟ هر چند مداخلات نظری ساختارگرایی تعدادی از پیشفرضهای بنیادین نقد سنتی را زیر سؤال برده است؛ اما تأثیر این عقاید، بویژه در انگلستان و امریکا، از استحکام زیادی برخوردار نبوده است. علاوه بر این، سلطهٔ مؤلف همچون نهادی اجتماعی همچنان نیرومند به جای خود باقی است و تصور اینکه ساختارگرایی یا شیوه‌های نوین نگارش می‌توانند در نابودی آن توفیقی به دست آورند، توهمی آرمانی بیش نیست. در فرانسه، پیدایش ساختارگرایی راه را برای تغییرات ریشه‌ای در فعالیتهای فرهنگی، بویژه بعد از وقایع ماه مه ۱۹۶۸ در عرصه سینما، هموار کرد. این مقارن دورانی بود که از انتساب فیلمها به مؤلفان منفرد، به منزلهٔ جزئی از تهاجم عمومی به شیوه‌های سنتی تولید، توزیع و نمایش فیلم، انتقاد شد. در بریتانیا، طی سالهای دهه هفتاد، عقاید فرانسوی همچنان نیرومند بودند و نظریات و کنشهای نوینی در عرصه سینما پدید می‌آوردند. سیلویا هاروی اعتقاد دارد که ورود این ایده‌ها به نقد بریتانیایی و امریکایی به بهای از دست رفتن زمینهٔ نظری و سیاسی‌ای تحقق یافت که باعث پیدایش آنها در فرانسه شده بود.

هاروی می‌گوید: «آن ایده‌هایی که در فرانسه محصول یک تحول لحظه‌ای اما ریشه‌ای بودند که همهٔ سطوح شکل‌بندی

اجتماعی را نقد می‌کردند و زیر سؤال می‌بردند، در بریتانیا و امریکا به چیزی بدل شده‌اند که اندکی بیش از مشکلی‌گذرا در روبناهاست؛ یک جور سوهانکاری مختصر چرخ‌دنده‌های ماشینی که شیوه بنیادین عملکردش هیچ تغییری نکرده است.» این استدلال، به دستکم گرفتن میزان تأثیرپذیری فعالیتهای فرهنگی بریتانیا از نظریه و سیاست فرانسوی (مانند پیدایش سینمای مستقل متعارض در دهه هفتاد) متمایل است. مشاجرات فرانسویان با آگاهی شرکت‌کنندگان از پس‌زمینه اجتماعی، سیاسی و تاریخی خود همراه است و این امر به بحثهای آنان نیرو و مناسبت می‌بخشد و آن را تبدیل به یک فرایند تأمل در خود می‌کند که در بهترین شکلش هیچ چیز را بدیهی نمی‌داند. اما تغییر و تبدّلات این ایده‌ها با ورود آنها به فرهنگ آنگلوساکسون، و اثرات متفاوت آنها، موضوعی است که هنوز به قدر کافی کاویده نشده است.

ساختارگرایی و نقد فیلم بریتانیا

گفتنی است که نخستین نشانه‌های ورود ایده‌های ساختارگرا به نقد فیلم بریتانیا پیرامون کارهای ژان ـ لوک‌گدار به ظهور می‌رسد، یعنی حول آثار فیلمسازی فرانسوی که عمیقاً از تفکر ساختارگرای فرانسوی و رویدادهای ماه مه ۱۹۶۸ فرانسه متأثر است. و باز نکته مهم اینکه این بحثها نخستین بار در صفحات *نیولفت ریویو* ظاهر شدند، چون ساختارگرایی از راه نوشته‌های گروه کوچک اما با نفوذی از روشنفکران چپگرا وارد بریتانیا شد. پیدایش ساختارگرایی در بریتانیا، برخلاف فرانسه، بسیار کند و دردناک بود؛ و این شاید از علائم مشخصهٔ سنت روشنفکری‌ای باشد که ریشه‌های عمیقی در تجربه‌گرایی (empiricism) دارد و به پژوهش نظری بی‌اعتماد است.

سرآغاز ساختارگرایی سینمایی انگلیسی

مشاجرهٔ قلمی رابین وود و پیتر وولن بر سر ژان ـ لوک‌گدار در شماره ۳۹ *نیولفت ریویو* در سال ۱۹۶۶ فرصتی فراهم می‌آورد برای ملاحظهٔ مقابله‌ای بین رویکرد نقادانه برآمده در صفحات نشریهٔ *موری* و گونه‌ای نقد مارکسیستی متأثر از ساختارگرایی که بعدها در دهه هفتاد در صفحات نشریه *اسکرین* پرورده‌تر شد. این مشاجره، همچنین راهی است برای دیدن اینکه ساختارگرایی چگونه به نقد فیلم بریتانیا تراوش می‌کند و موجب پیدایش چه مسائل و تناقضاتی می‌شود. همان طور که پیتر وولن (با نام مستعار لی راسل) اشاره می‌کند، بین رویکرد او و رویکرد رابین وود تقابل ساده و آشکاری وجود ندارد، اما تفاوتهای مهمی در تأکیدها وجود دارد که به پیدایش دیدگاه‌های متضادی در مورد آثار گدار و درباره کارکرد هنرمند در جامعه می‌انجامند.

رابین وود: شمی برای درک سنت

رابین وود نخست یک مضمون اصلی واحد در مجموعه آثار گدار پیدا می‌کند که همه مضمونهای دیگر حول آن انسجام می‌یابند: «شمی برای درک سنت». وود از راه تحلیل مفصل صحنه‌ای از فیلم *Bande a Part* نشان می‌دهد که دید گدار نسبت به جامعهٔ معاصر بدبینانه است: فیلمساز جامعه معاصر را از هم گسیخته و فاقد سنت فرهنگی می‌بیند و از اینرو با روحیه‌ای نوستالژیک به گذشته می‌نگرد؛ به دورانی که جامعه‌ای نسبتاً پایدار زمینهٔ پیدایش سنت بزرگ هنر کلاسیک را فراهم آورد (وود این هنر را با ملاک «هماهنگی» تعریف می‌کند.) از نظر وود، گدار هنرمند مدرنی است که دائماً می‌کوشد با خلق سنت خاص خودش، که اساساً شخصی است تا اجتماعی، مسئلهٔ فقدان سنت فرهنگی پایدار را حل کند. وود حتی «وحشیانه‌ترین لحظات ناپیوستگی و از هم گسیختگی در فیلمی مثل *Les Carabiniers* را تقلید خنده‌دار تلخی از خود تلقی می‌کند: موقعیت گدار به عنوان موقعیتی تراژیک تعریف می‌شود. در نظر وود، فرم و محتوا کاملاً با هم برابرند؛ سبک و ساختار فیلم، حرف تراژیک گدار را بیان می‌کنند بر این مبنا فقدان سنت، به فقدان هویت و مناسبات فردی می‌انجامد.

می‌توان در رویکرد وود به آثار گدار، بیان روشنِ نگرانیهای اومانیستی خود منتقد را ردیابی کرد؛ و این رویکردی بود که منتقدان مارکسیست بریتانیا در برابر آن موضع گرفتند. البته مقاله‌های وود و وولن مرزبندیهای کاملاً روشنی ندارند؛ این مقاله‌ها نشانگر یک دورانِ گذرایند تا یک گسست قطعی.

پیتر وولن: تضادهای حل نشده

لی راسل (پیتر وولن) با این نکته موافق است که موضوع سنت در کار گدار، یک موضوع «کلیدی» است (نه موضوعی «اساسی») اما در مقاله خود به اختلافی اشاره می‌کند که بیش از یک اختلاف نظرِ ساده و «برخوردی است بین دو جهان‌بینی». وولن نه با یک مضمون درونی بلکه با اوضاع جامعه فرانسه و سیاست شروع می‌کند؛ با زمینه اجتماعی و تاریخی آثار گدار. او یک رشته تقابلهای ساختاری تکرار شونده در کارهای او را ردیابی می‌کند؛ کنش در برابر تقدیر، فرهنگ در برابر جامعه، هنر در برابر سنت. این تقابلها در فیلمهای گدار تضادهایی حل ناشده باقی می‌مانند؛ به انسجام نمی‌رسند تا وحدتِ کمال مطلوبی پدید آورند. براستی هم در دیدگاه وولن، هنرمند در جامعه، نیروی وحدت‌بخشی نیست و عموماً در حاشیه جامعه قرار گرفته است؛ گاهی در برابرش موضع خصمانه دارد ولی اغلب نسبت به آن بی‌تفاوت است. وولن در ادامه، از موضع رمانتیک و فردگرایانهٔ گدار و غیبت سیاست در کارهای او انتقاد می‌کند؛ غیبتی که فیلمساز بدان آگاهی دارد و موجب تأسف وولن است. بنا به نظر وولن، سیاست، که به زعم او «اصل تحول تاریخ است»، راه خروج گدار از دیدگاه یأس‌آلود او نسبت به امور جامعه است. در اینجا شاهد عملکرد نگرش بسیار متفاوتی به جایگاه هنرمند و هنر در جامعه‌ایم. هنرمند، بیش از آنکه با یک دیدگاه شخصی یگانه و وحدت‌بخش، فرای جامعه قرار گیرد، استوار در تاریخ جای گرفته است. او دیگر «بیگانه‌ای» رمانتیک نیست؛ بلکه وظیفه دارد با کنش انتقادی سینمای سیاسی، در تحول سیاسی جامعه مشارکت کند.

با وجود این، وولن هم مانند وود، در این مقاله جایگاهی مهم به گدار به عنوان 'مؤلف' اختصاص می‌دهد و هنوز از روشی انتقادی استفاده می‌کند که به ظاهر کردن معانی پنهان در پشت زبان متکی است. اما می‌توان نشانه‌های آغازین گسست از دیدگاهی را دید که 'مؤلف' را منشأ اثر تلقی می‌کند و گرایش به سمت تفکری دارد که اثر را مجموعه‌ای از مناسبات متناقض بین عناصر ساختاری می‌داند که با کنش متقابل خود، جهان‌بینی مؤلف را نه بیان، بلکه «تولید» می‌کنند. وولن به سوی «جهان‌بینی»‌ای می‌رود که به تمامیتی منسجم که بیانِ مجموعهٔ از پیش موجودی از عقاید باشد، قائل نیست؛ بلکه به کولاژی از مواضع گوناگون اعتقاد دارد که در فرایند تاریخ تغییر شکل می‌دهند. بنیان بحث وولن، نقدی است بر نقد ذهن‌گرا و تمایلی به سمت یک روش عینی نیرومند. در عین حال، وولن توجه دارد که خود از موضع بخصوصی می‌نویسد، موضعی که در طول مقاله‌اش آن را شرح می‌دهد. ذهن‌گرایی منتقد نفی نمی‌شود، اما بتدریج زیر سؤال می‌رود. وولن، بعدها در پرتو فیلمهای پس از ۱۹۶۸ گدار موضع خود را نسبت به او تغییر داد و بحث خود درباره تقابلهای دوگانه مضمونی در کار او را به بحث پیرامون یک استراتژی سیاسی فیلمسازی تکامل داد که قرار بود در برابر هالیوود یا ضد آن حرکت کند و نقش او را به منزلهٔ فیلمسازی سیاسی ارزیابی کرد. با تحولات بعدی در نظریه سینمایی آنگلوساکسون، از دوگانگی نقد ساختارگرای وولن (که در کتاب *نشانه‌ها و معناها در سینما* به تفصیل آمده است) و همین طور کوشش او در جهت پیوند دادن ساختارگرایی و نگرهٔ مؤلف انتقاد شد؛ اما مشکلات دیدگاه‌های وولن از قدر و اهمیت نقش مثبتی که او در تحول زمینهٔ نقد فیلم بریتانیا بازی کرد، چیزی نمی‌کاهد؛ تحولی که گسست از تجربه‌گرایی و حرکت به سوی مسئله‌ای متفاوت بود؛ مسئلهٔ نسبت دانش و نظریه‌پردازی به کنش هنری و سیاست.

آلن لاول: علیه تفسیر

تفاوتهای روش‌شناختی برخاسته از بحث بین وود و وولن، در مناظره قلمی دیگری بین رابین وود و آلن لاول در نشریه *امکرین* با تفصیل بیشتری بحث شد (سال ۱۹۶۹). لاول از رویکرد گزینشی وود انتقاد می‌کند؛ منظور طبقه‌بندی فیلمهای یک مؤلف بر اساس شباهتهای مضمونی است که گزینش آنها به اعتقاد لاول، بر نظام ارزشی ذهنی منتقد استوار است. نتیجه این می‌شود که فیلمهای خاصی، صرفاً با مجوز شخصی وود، پسندِ برخی از ارزشهای اخلاقی معین به مقام «هنر بزرگ» نائل می‌شوند؛ ارزشهایی اخلاقی که او معتقد است همه هنرمندان بزرگ، مستقل از شرایط اجتماعی، تاریخی و فرهنگی، بیان می‌کنند. برای گشودن این بن‌بست نقد فیلم، این دگماتیسم ذهنیت‌گرایی که در آن ارزشهای منتقد با توسل به

نظامی مطلق و متعالی اعتبار می‌یابند. آلن لاول پیشنهاد می‌کند که نقد باید عینیت‌گراتر شود؛ و برای این کار دستگاهی تحلیلی تدوین کند که «اصل مؤلف به مفهوم جستجوی ساختار بنیادین آثار یک هنرمند از راه بررسی خصوصیات تکرارشونده‌اش...» جزئی از آن باشد.

این دستگاه تحلیلی به لحاظ غرض باید توصیفی باشد نه ارزشگذارانه؛ و برای اینکه از خودباوری فرد منتقد که پاسخگوی کسی جز خود نیست بپرهیزد، باید جمعی باشد؛ و لازم است که از نظر ماهیت موقتی باشد تا قطعی و ارزشی.

لاول علیه تفسیر ذهنی و به نفع رویکردی توصیفی و تحلیلی استدلال می‌کند؛ اما در این راه یک مسئله بنیادین را نادیده می‌گیرد: منتقدی که به دنبال ساختارهای بنیادین می‌گردد صرفاً دانشمندی عینیت‌گرا نیست؛ او همچنان به کار خواندن و تولید معناها مشغول است و مسئله ذهنیت‌گرایی همچنان به جای خود باقی است. همچنین پیشنهاد لاول که نقد باید کنشی اجتماعی باشد تا فردی، این مسئله دشوار را حل نمی‌کند که نسبت امر «خصوصی» و «شخصی» با امر اجتماعی چه می‌تواند باشد؛ یعنی همان مسئله‌ای که بیشتر نوشته‌های ساختارگرای اولیه را به خود مشغول می‌داشت.

لاول در چاپ تجدیدنظرشدهٔ کتابچه‌اش درباره دان سیگل (۱۹۷۵)، در پرتو تغییرات تاریخی و نظری، موضع خود را از نو بیان کرد. این تغییرات تاریخی و نظری او را به این نتیجه رساندند که ساختارگرایی در وظیفه اساسی نخستین خود که عبارت باشد از جابجا کردن جایگاه مؤلف به عنوان آفریننده از مرکز اثر، شکست خورده است؛ و خواهانِ توجه بیشتر به شرایطی شد که کارگردانان در آن کار می‌کنند. گسست لاول از فرمالیسم و روی آوردن او به تحلیل اجتماعی و ایدئولوژیک فیلمها نشانه‌ای از تغییر عمومی‌ای بود که در اوائل دهه هفتاد، در فرانسه و انگلستان، در نقد ساختارگرا روی داد. این تغییر، خود را در مقابله با ساختارگرایی مکانیکی تعریف می‌کرد و در حکم پیشرفتی نظری بود؛ نوعی بازخوانی روش ساختارگرا بود که می‌کوشید مناسبات نوینی بین تاریخ، ایدئولوژی و مؤلف برقرار کند. مجموعه مقاله *کایه دو سینما* درباره فیلم *آقای لینکلن جوان* ساختهٔ جان فورد، شاید بهترین نمونه فرایند انتقاد از خود این تحول فکری باشد که تأثیر عمیقی بر نظریه‌پردازی سینمایی در بریتانیا و بویژه در نشریهٔ *اسکرین* گذاشت.

جفری نوئل-اسمیت:
ساختارگرایی مؤلف‌گرا

«ساختارگرایان سینمایی انگلیس»، نامی که اینان بعدها در پی نامگذاری اکرت و هندرسُن بدان مشهور شدند، گروه منسجمی نبودند. هر چند آنها به لحاظ دلبستگی به تدوین روشهای ماده‌گرای تحلیل فیلم با هم وجه اشتراک داشتند، اما شکل بهره‌برداری از ساختارگرایی نزد منتقدان مختلف فرق می‌کرد. در واقع چارچوب مارکسیستی کار منتقدان گوناگون نیز با هم بسیار متفاوت و غالباً متضاد بود. یکی از این رویکردها را جفری نوئل-اسمیت بیان می‌کند که در کتاب خود درباره ویسکونتی (۱۹۶۷) می‌گوید غرضش، تجدید نظر در جایگاهی است که نقد سنتی به آثار او اختصاص داده است:

> این البته به معنای ستایش آثار اخیر او به زیان کارهای اولیه‌اش نیست؛ بلکه باید مسئله اصلی‌مان دانستن این موضوع باشد که آثار او را همچون یک کلیت در نظر بگیریم؛ همچون محصول یک ذهن واحد، و روابط هر فیلم را، در هر سطحی که باشند، جستجو کنیم. در مورد ویسکونتی این روابط چند لایه‌اند و آنها را در انتخاب بازیگران، کاربرد دکور، دلبستگی او به برخی مسائل تاریخی خاص و غیره می‌توان ردیابی کرد. به آسانی می‌توان نشان داد که هر فیلم در پاسخ به مسائلی که در فیلم پیشین طرح شده‌اند، شکل گرفته‌است. اما میان کارهای او پیوندهای دیگری هم هست که در سطوح ژرفتری قرار دارند، کمتر به چشم می‌آیند و با وجود این، مهمترند..

نوئل ـ اسمیت تأکید می‌کند او ساختارگرایی مؤلف گرا را به منظور اثبات این امر به کار نمی‌برد که مسئول همه جزییات فیلم مؤلف یا کارگردان آن است، و یا از آن برای ارزشگذاری فیلمها به عنوان «خوب» و «بد» استفاده نمی‌کند؛ بلکه آن را «یک اصل روش‌شناختی» می‌داند که منتقد، نوشتهٔ خود را حول آن سازمان می‌دهد.

نوئل ـ اسمیت نشان می‌دهد که ساختارگرایی مؤلف‌گرا بیش از آنکه پاسخی به زیاده‌رویهای اولیهٔ نگره مؤلف باشد، نظریهٔ مستقلی است. این نظریه به محدود کردن میدان تحقیق به

تحلیل صوری و مضمون درونی اثر، با نادیده گرفتن امکانات تحولات تاریخی‌ای که می‌توانند بر ساختار بنیادین تأثیر بگذارند و همچنین به اهمیت عناصر غیرمضمونی و میزانسن تمایل دارد. علاوه بر این، کارگردانان معینی هستند ـ و ویسکونتی یکی از آنها است ـ که نمی‌توان صرفاً با ملاکهای ساختارگرایانه درباره‌شان بحث کرد؛ چرا که عوامل بیرونی مانند شرایط تاریخی و شرایط تولید در شکل‌گیری آثار آنها بسیار مهم‌اند. نوئل‌ـ‌اسمیت کار خود را با دفاع از ساختارگرایی مؤلف‌گرا آغاز می‌کند؛ اما بعد، شیوهٔ نقدی برمی‌گزیند که آن را عمیقاً زیر سؤال می‌برد: بررسی آثار ویسکونتی، نه فقط با ملاک مناسبات درونی آنها، بلکه بر زمینهٔ اجتماعی و تاریخی آن.

ناکام توصیف کردن نوشته‌های نخستین ساختارگرایی مؤلف‌گرا به معنای درک نادرست ماهیت تحقیق نظری خواهد بود که به دنبال «درستی» و راه‌حلهای فوری نمی‌گردد، بلکه از مسئله‌ای به مسئلهٔ دیگر حرکت می‌کند. این ارزیابی به معنای کم بها دادن به مشاجرات نظری در مباحث نقد نیز است. بیشتر ساختارگرایان مؤلف‌گرا، مواضع اولیه خود را دوباره بیان کردند، اما برنامه تدوین روشی برای یک تحقیق ماده‌گرا، به جای خود باقی ماند.

فرانک کاپرا:
تحلیل فیلم ساختارگرایی اولیه

نمونه خوبِ مشکلاتی که پیشاروی تحلیل ساختارگرا قرار داشت، در همنشینی دو رویکرد متفاوت به فیلمهای فرانک کاپرا در نشریهٔ *سینما*، شماره ۵، روی داد: از یک سو مقاله «فرانک کاپرا و سینمای مردمگرا» به قلم جفری ریچاردز، که آثار کاپرا را با روشی تاریخی، در متن مناسبات آن با مردمگرایی امریکایی بررسی می‌کرد؛ و دیگری «تحلیل ساختارگرایانه *آقای دیدز به شهر می‌رود*» نوشتهٔ سام رودی، که هدفش جداکردن تقابلهای ساختاری بنیادین و دقت نظر در این امر بود که اینها چگونه با ساختار روایی و زبان سینمایی به هم تنیده می‌شوند تا معنا تولید کنند. ریچاردز بحث می‌کند که کاپرا دیدگاه ایتالیایی مهاجر خود را به «اصول بنیادینی که زندگی امریکایی از زمان انقلاب تا دوران نیودیل بر آنها استوار است، افزود. تحلیل او از ایدئولوژی مردمگرا و تاریخ، اطلاعات پسزمینه‌ای خوبی تأمین می‌کند که می‌توانند صافی مناسبی فراهم کنند که فیلمهای کاپرا را از خلال آن می‌توان بهتر دید و فهمید. اما ریچاردز به فرم یا به تفاوتهای بین فیلمها که می‌توانند نشانگر این باشند که در مردمگرایی یا روایت کاپرایی آن تناقضاتی وجود دارد، هیچ توجهی نمی‌کند. به جای این کار، او وجود مناسباتی شفاف را بدیهی می‌انگارد؛ مجموعه‌ای از عقاید از پیش موجود، بدون پیش آوردن هیچ گونه مسئله‌ای در فیلمها منعکس می‌شوند و بیننده می‌توانند آنها را در آنجا مستقیماً ببیند.

از سوی دیگر، نقد ساختارگرا / نشانه‌شناختی از اهمیت مناسب صوری و کارکرد میانجی‌گرانهٔ زبان، برای فهم چگونگی عملکرد ایدئولوژی دفاع می‌کند. مطابق این نظر، ایدئولوژی همچون موجودیتی از پیش داده شده، وجود خارجی ندارد؛ بلکه عمیقاً با فرم در رابطه است و عملاً در و از خلال زبان تولید می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت که هیچ «ایدئولوژی» مجردی وجود ندارد، تنها نظامهای بازنمایی‌ای وجود دارند که در جهت تولید ایدئولوژی در شکلهای خاص و متناقض عمل می‌کنند.

مقاله سام رودی می‌کوشد با بیان بخصوصی از اسطورهٔ مردمگرا در یک فیلم، با رویکردی که بر تحلیل متن استوار است، روبرو شود. او نشان می‌دهد که چگونه تقابلهای ساختاری فیلم (که در واقع، در بیشتر فیلمهای امریکایی یافت

می‌شوند) در این مورد خاص وارونه می‌شوند تا برای تناقضاتی که در آغاز روایت پیش آمده‌اند، راه‌حلی فراهم شود. ساختارهای مضمونی تقابل در طول روایت تغییر می‌کنند تا راهی برای حل تقابلها تولید شود. زبان سینمایی به کار گرفته شده هم یک ساختار تقابلی را به نمایش می‌گذارد که معنا تولید می‌کند (مثلاً کلوزآپ در برابر نمای متوسط، وضوح ملایم در برابر وضوح زیاد). رودی از رمزگشایی ساختارهای تقابلی چندان فراتر نمی‌رود و هم از اینرو ارزش ساختارگرایی به عنوان ابزاری نظری زیر سؤال می‌رود؛ چون این ابزار نمی‌تواند، دربارهٔ تأثیر نیرومند فیلم، یا سهم مؤلف، ژانر و خود زبان سینمایی در آن، چیزی بگوید. براستی چنین به نظر می‌رسد مقاله رودی شرح پیش‌پاافتاده و تکساختی است از چگونگی کار کردن فیلم.

تحلیل فیلم ***آقای لینکلن جوان*** در ***کایه دوسینما*** نمونه جالبِ تعمیم روش ساختارگرا به مسائل مربوط به ژانر و مؤلف است. این تحلیل می‌کوشد آنچه را که در این فیلم دقیقاً به فورد مربوط می‌شود، آنچه را که به زبان سینمایی ارتباط دارد و آنچه را به ایدئولوژی برمی‌گردد، از یکدیگر جدا کند. مقایسه‌ای با ***آقای دیدز به شهر می‌رود*** مفید است، چون هر دو فیلم از اسطورهٔ مردمگرای امریکایی تغذیه می‌کنند، اما از دو دیدگاه متفاوت.

ساختارگرایی، فردگرایی و نگرهٔ مؤلف

ساختارگرایی از همان آغاز پیدایش خود در برابر آن شکلهای نقادی موضع گرفت که اثر هنری را نظام بسته و خودبسنده‌ای می‌دانند که در آن باید به دنبال نیات هنرمند گشت. کلود لوی ـ اشتروس، مردم‌شناس در ***اندیشهٔ وحشی*** (۱۹۶۲)، به درک اگزیستانسیالیستی سارتر از «خود» (ego) به منزلهٔ آگاهیِ کاملاً حاضر در برابر خویش و آزاد و توانا به خلق ارزشهای خودش، حمله کرد. به نظر لوی ـ اشتروس هدف غایی علوم انسانی نه قوام بخشیدن به «انسان» بلکه فروپاشی آن است. لوی ـ اشتروس در یکی از اشارات معروفش درباره زبان اسطوره، این فکر را رد کرده است که «انسان» را می‌توان به عنوان «به کار برندهٔ زبان» پنداشت که بیرون از ساختارهای زبانی قرار دارد، و از اینرو می‌تواند به میل خود بر آنها مسلط شود و به کارشان بَرَد. و می‌گوید «بنابراین مدعی نشان دادن این نیستیم که آدمها به اسطوره‌ها چگونه می‌اندیشند؛ بلکه می‌خواهیم نشان دهیم که چگونه اسطوره‌ها بدون کمک انسان و اندیشهٔ انسانی در خاطر می‌آیند.»

لوی ـ اشتروس برای توضیح شیوه‌ای که (به زعم او) ذهن انسان ژرف‌ساختارهایی را که زیربنای همه انواع سازمانهای اجتماعی و شکلهای ارتباطی‌اند هضم می‌کند؛ مفهوم فرویدی ناخودآگاهی را پیش می‌کشد. لوی ـ اشتروس در حمله‌اش به نگرش خویشتن فرد، فردیت را به سطح یک نوع تبیین ذهن انسان به منزلهٔ گونه‌ای «ناخودآگاه جمعی» تنزل می‌دهد که جهان شمولی ساختارهایی را که باز می‌شناسد بدیهی فرض می‌کند. اسطوره‌های فردی، در واقع، همه این «پاره گفتارهای» منفرد، روایتهای گوناگون این ساختارهای جهان شمول‌اند: تأکید بر ساختارها گذاشته می‌شود، نه بر پاره گفتارها. این رویکرد گرایشی غیرتاریخی دارد و خود، ویژگی انواع گوناگون پاره گفتارها را نفی می‌سازد و مُدام به حضور ساختاری نهفته در اسطوره باز می‌گردد. گفته‌اند که این رویکرد، درست مانند سنت انتقادی‌ای که قرار است نفی‌اش کند، حضور نیتی را می‌پذیرد؛ خواه این نیت به سمت خود اسطوره تغییر جهت دهد یا آگاهانه یا ناخودآگاه دوباره به «ذهن انسان» برگردد.

ژاک لاکان روانکاو فرانسوی نیز در بازنگری اساسی نظریهٔ فروید، مفهوم فاعل فردی را به چالش فراخوانده است. او ناخودآگاه را نه به عنوان چاهی ژرف یا ذخیره‌ای عظیم از افکار و احساسات سرکوب شده، بلکه همچون چیزی «ساختار یافته» چیزی که حقیقتاً همانند زبان ساختار یافته باشد؛ تعریف کرده است؛ ناخودآگاه، به زعم او جای معینی نیست، بلکه شبکه‌ای از الگوهای ساختاری ژرف است که تفکر و گفتمان آگاهانه سخت در آن گرفتار می‌شوند؛ درست همان طور که کنشِ سخن گفتن، توسط ساختارهای زبانی زیربنایی تغییرشکل می‌یابد. روانکاوی فرویدی نمی‌کوشد غرض نهفته در پشت هر پاره گفتار را کشف کند یا ساختارهای زیرین را بکاود، بلکه با عطف توجه خاص به مناسبات بین گفتمان آگاهانه و آنچه غایب است (غیبتی که با لطیفه‌ها، لغزشهای زبانی و غیره مشخص می‌شود)، می‌کوشد بر فعالیت ساختاری‌ای که گفتمان را تولید می‌کند روشنایی

بیفکند. بنا به نظر لاکان («مرحلهٔ آینه‌ای»، ۱۹۷۷) خویشتن فرد، برخلاف تصور روان‌شناسی سنتی، یک خود وحدت‌یافته نیست، بلکه دائماً به وسیله فعالیت ناخودآگاه تولید می‌شود و تغییرشکل می‌یابد، «خود»ی است که بین id ناخودآگاه و ego ی خودآگاه تقسیم شده است و هرگز نمی‌تواند به عنوان حضور منسجمی که فراتر از زبان و جامعه است، فراچنگ آید.

لویی آلتوسر، فیلسوف مارکسیست، زمانی که می‌کوشید مفاهیم هویت و از خودبیگانگی مارکس را دوباره تبیین کند و آنها را به «نظریه‌ای درباره فاعل» تبدیل کند؛ از نظریات لاکان استفاده کرد: شبکه ناخودآگاه ساختارها که همزمان او را در جای خود نگاه می‌دارند و توهم «انسانهای آزاد» را تولید می‌کنند.

این حمله مداوم به «فردیت»، «حضور» و «نیت»، این کوشش برای فروپاشی «انسان» چگونه با اصول بنیادین نگرهٔ مؤلف، که دقیقاً بر حضور یک صدای مؤلفانه به عنوان منشأ اصلی معنای اثر استوار است، در رابطه قرار می‌گیرد؟ اگر فاعل/ مؤلف تنها در زبان شکل می‌گیرد و زبان بنا به تعریف، اجتماعی و از هر فردیت معینی مستقل است، پس در این صورت چرا در برخی از نظریات ساختارگرا درباره سینما، مؤلف بار دیگر سربلند می‌کند؟ مثلاً آثار دوران نخست کار کریستین متز بر به کارگیری دقیق تمایز زبان‌شناختی بین «زبان» و «سخن» در مورد سینما استوار است. متز سینما را به عنوان زبانی فاقد «زبان» یا دارای دستگاه قواعد، و به عنوان قلمرو کنش و بیان ناب تعریف می‌کند. این دیدگاه ظاهراً مفهوم مؤلف را در شکل سنتی آن تأیید می‌کند؛ چرا که در غیاب یک دستگاه زبانی عمومی، تنها با کاربردهای انفرادی سر و کار خواهیم داشت؛ و کاربر زبان (مؤلف) آزاد خواهد بود مستقیماً مقاصد خود را بیان کند. اتفاقاً این مفهوم زبان به عنوان بیان مستقیم، در مقاله مشهور آستروک به نام «دوربین ـ قلم: تولد آوانگاردی نو» نیز که یکی از نخستین دفاعیه‌های نگرهٔ مؤلف است، ظاهر می‌شود. بنابراین تعجبی ندارد که ساختارگرایی مؤلف‌گرا هم در این معضل گرفتار آمد: کوشش برای بازتعریف مؤلف به عنوان ساختار، به عنوان معلول و نه به عنوان منشأ فیلم، همچنان مفهوم نیتِ پنهانِ حاضر در ساختارهای بنیادین را حفظ کرد و از اینرو نتوانست تغییری در نگرهٔ مؤلف سنتی به وجود بیاورد.

ساموئل فولر: مؤلف دوپاره

فولر به خاطر موضع ضدکمونیستی خود همواره به عنوان کارگردانی فاشیست و امپریالیست طرد شده است. ارزش بررسی آثار او از سوی نگرهٔ مؤلف این است که نشان می‌دهد موضع او مبهمتر و متناقضتر از آن است که در نگاه نخست می‌نماید. با دقت نظر در شیوه‌ای که ساختارهای مضمونی آثار او، فیلم به فیلم تغییر می‌کند، می‌توان گفت که اهمیت فیلمهای فولر در مسائلی نهفته است که آنها پیش روی سیاست و سینما می‌گذارند.

جذابیت آثار فولر برای منتقدان ساختارگرا ظاهراً در تناقضاتی نهفته است که این آثار پدید می‌آورند. در این فیلمها هواداری از امریکا بر نگاهی دوپهلو به جامعه و ایدئولوژی امریکایی بنا شده است و هواداری از فردگرایی بر مفهومی از فردیت که عمیقاً دوپاره و از جامعه بیگانه است. در یک چنین بازی‌ای بین تقابلها، وحدت اولیه اثر هنری و مؤلف فردی آن از بین می‌رود. بدین ترتیب، به نظر می‌رسید ساختارگرایی مؤلف‌گرا برای نگره مؤلف سنتی راهکاری ارائه کند، که بینش شخصی هنرمند را بستاید و آن راهکار را برای حمایت نامشروط این نگره از سینمای مردمی امریکا به دست دهد. سینمایی که از ارزشهای آن، بویژه در فرانسه پس از وقایع ماه مه ۱۹۶۸ که بسیاری از روشنفکران، سیاسی شده بودند، به نحوی روزافزون انتقاد می‌شد. به همین دلیل، آثار آن دسته کارگردانانی که همانند فولر نگاهی انتقادآمیز به ارزشهای سنتی امریکا داشتند، اهمیت یافتند. تعجبی ندارد که نام فولر با نام کارگردانی چون ژان ـ لوک‌گدار پیوند خورده است و در نقد کارهایش مرتباً نام برشت و ایزنشتین به میان می‌آید:

آثار فولر اساساً دوگانگی دارند: هم جنگ و هم ازدواج به دو مشارکت‌کننده وابسته‌اند، به خود و به دیگری. فولر مضمونهای خود را با درهم شکستن قطب‌بندی بین دو سو در جنگ و به هم آمیختنِ عشق و نفرت در زوجی واحد، می‌کاود. بدین‌سان موقعیتهای جاسوس دوجانبه و ازدواج بین نژادی، دو موقعیت مورد علاقه فولر می‌شوند. در موقعیت نخست

دقیقاً معین نمی‌شود که قهرمان داستان کدام طرفی است؛ او ناچار جدل بغرنجی از وفاداری و خیانت را تجربه می‌کند. در موقعیت دوم، مناسبات تنفر نژادی و عشق فردی به گونه‌ای خصمانه در زوج واحدی به هم می‌آمیزند. این نوع ساختار مضمونی فولر را به کندوکاو در طبیعت هویت امریکایی، هم در برابر دشمن خارجی ـ کمونیسم ـ و هم در رویارویی با جدایی‌ها و نفرتهای درونی که کشور را از درون از هم می‌گسلند، بویژه نفرت نژادی، توانا می‌سازد.

شرح دیگران درباره آثار فولر نیز به همین سان بر تناقض و تضاد درونی کارهای او تأکید می‌کند (مثلاً پرکینز در «امریکای زیرزمین»، ۱۹۶۹؛ و گارنهام در سال ۱۹۷۱، هر دو معتقدند که مضمونهای فولر بر تقابلها استوارند)، اما می‌گویند محتوای مضمونی در سبک بیان شده است، و این دو، با هم ارزشهای اخلاقی یا جهان‌بینی فولر را باز می‌تابانند. وولن برخلاف این رویکردها، علاقه کمتری به استخراج دیدگاههای اخلاقی فولر نشان می‌دهد و بیشتر به شناسایی آن ساختارهای بنیادینی علاقمند است که کار او را ممکن می‌سازند: این ساختارها ماده خام اولیه‌ای را فراهم می‌کنند که کارگردان از راه کار کردن روی آنها در جهت تولید معنا کار می‌کند. اما این معناها لزوماً به نیات آشکار او قابل انتساب نیستند.

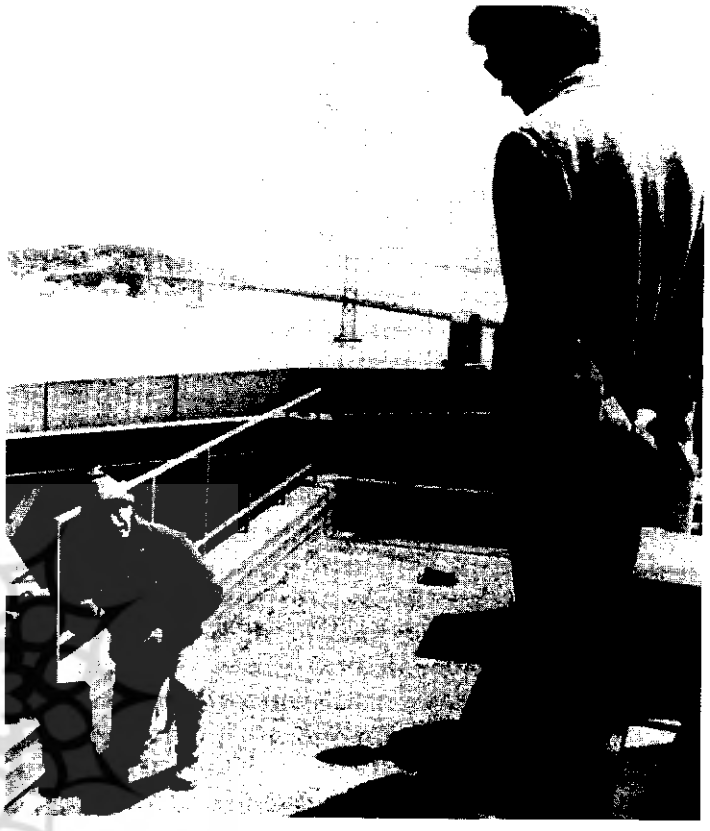
با وجود این، پیتر وولن همچنان وجود نیتی از سوی فولر را، اعم از اینکه آگاهانه یا ناخودآگاه باشد، می‌پذیرد؛ مجموعه‌ای از «دغدغه‌های شخصی» که ساختارهای اصلی را سازمان می‌دهند و بدانها معنا و مفهوم می‌بخشند. براستی تصور اینکه چگونه می‌توان به کلی از مفهوم نیت خلاص شد، دشوار است؛ مگر اینکه سهم افراد را در فرایند تولید معنا، یکسره نادیده بگیریم. آنچه به هنگام مقایسه رویکرد وولن با رویکرد دیگران روشن می‌شود این است که جهان‌بینی مؤلف در واقع یک بنای انتقادی است که بسته به دیدگاهی که منتقد اتخاذ می‌کند، دچار دگرگونی می‌شود.

مقولهٔ e کایه

رویدادهای ماه مه ۱۹۶۸ موجب تحولات ریشه‌ای در نقد فیلم فرانسه شدند که به نوبه خود اثرات عمیقی بر نقد فیلم در بریتانیا گذاشتند. نشریهٔ سینمایی *کایه دو سینما* که نسبت به فعالیتهای خود در دورهٔ نگرهٔ مؤلف احساس نارضایتی می‌کرد، شروع به انتشار سلسله مقالاتی درباره سینما، ایدئولوژی و سیاست کرد که از تحولات تفکر ساختارگرا در زمینه سیاست، روانکاوی و نقد ادبی در چارچوبی که عملاً مارکسیستی بود، بهره می‌گرفتند. برنامهٔ این نقد فیلم سیاسی این بود که نظریه و عمل سینمایی نوینی بنیاد نهد. بحثهای داغی که در پی آمدند (عمدتاً بین *کایه دو سینما* و *سینتیک*)، در صفحات نشریهٔ *اسکرین* ـ که وقتی به سال ۱۹۷۱ در شکل تازه منتشر شد، خود را در صف متحدان این مبارزه سیاسی و نظری قرار داد ـ منعکس شدند.

دوران پس از رویدادهای مه ۱۹۶۸ شاهد پیدایش انبوهی از گروههای بنیادگرای فیلمسازی بود که خود را وقف فیلمسازی سیاسی و حمله به ساختارهای موجود صنعت فیلمسازی کردند. تحولات تکنولوژیک و اقتصادی، تولید فیلم در مقیاسهای کوچک را عملی‌تر ساختند و آگاهی سیاسی روزافزون منتقدان و فیلمسازان به معنای زیر سؤال رفتنِ کارکرد ایدئولوژیک سینمای هالیوود بود. هالیوود، با سلطه خود بر سینمای جهان، به عنوان عامل اصلی امپریالیسم فرهنگی شناخته شد و در نظر بسیاری از سینماگران و منتقدان، وظیفهٔ مبارزهٔ فرهنگی و انقلابی رها ساختن تخیل مردم از سلطه این سینما و تربیت مخاطبانی نو و دارای آگاهی سیاسی بود. بدین منظور، توجه همگان به سمت این پرسش معطوف شد که چگونه می‌توان برای بیان محتوای انقلابی، قالبها و ساختارهای تازه‌ای یافت. در این راستا مباحث فرمالیستهای روس و تفکرات برشت، به سرمشق منتقدان و فیلمسازان بدل شدند.

نفی سینمای مسلط، به معنای تهاجم به نظامهای مبتنی بر سلسله مراتب تولید فیلم و همچنین رد این تفکر بود که عنوان پرافتخار مؤلف فیلم، لزوماً باید به یک فرد تعلق گیرد. از این دیدگاه، نگرهٔ مؤلف که کارگردان را کنترل‌کننده اصلی فیلم می‌دید، به عنوان حامی تقسیم کار مبتنی بر سلسله مراتب و ایدئولوژی فردگرایانهٔ نظام غالب شناخته شد. اما بر سر اینکه این نظام غالب را چگونه باید تعریف کرد، اختلاف نظر وجود داشت. منتقدان دو دسته شدند؛ یک دسته معتقد بودند که باید ساختارهای راهکار را «بیرون» شیوهٔ تولید مسلط بنا نهاد و



گروه دیگر به شیوه تولید مسلطی قائل بودند که امکان دخالت از درون را می‌داد. نشریهٔ *کایه دو سینما* از ایدهٔ هالیوود به عنوان نظام ایدئولوژیکِ یکپارچه‌ای حمایت نمی‌کرد و می‌کوشید، چنان تعریفی از نظام صنعتی تولید و نقش کارگردان در آن ارائه کند که جای بیشتری برای تناقضات قائل باشد. گردانندگان *کایه دو سینما* در سرمقالهٔ مهمی که در پاییز ۱۹۶۹ منتشر شد، فیلمها را به هفت مقولهٔ a تا g تقسیم کردند. ملاک تقسیم‌بندی این بود که آیا فیلمها می‌گذارند ایدئولوژی براحتی کار خود را بکند یا برعکس می‌کوشند با برگرداندن نوک سلاح به سمت خود آن، تناقضاتی را برملا کنند که وظیفهٔ طبیعی ایدئولوژی، همانا پنهان کردن آنهاست. مقوله پنجم، مقوله e، شامل فیلمهایی می‌شد که در نگاه نخست به نظر می‌رسد با استحکام هر چه تمامتر درون ایدئولوژی جای گرفته‌اند، اما در بررسی دقیق‌تر معلوم می‌شود که:

انتقادی درونی در جریان است که فیلم را از درون از هم می‌گسلد. اما اگر از حاشیه به فیلم نگاه کنیم و دنبال علائم بیماری بگردیم و اگر نگاهمان را متوجه آن سوی انسجام صوری ظاهری بکنیم، می‌توان دید که فیلم مملو از شکافهاست. فیلم زیر فشار چنان تنش درونی حادی دارد که از هم می‌پاشد و این در فیلمهای به لحاظ ایدئولوژیک غیرمغرضانه یافت نمی‌شود. برای نمونه، بسیاری از فیلمهای هالیوودی در عین حال که کاملاً در نظام و ایدئولوژی ادغام شده‌اند، در پایان تا حدودی، از درون، خود را از نظام رها می‌سازند.

(کومولی و ناربونی، ۱۹۶۹).

کایه فیلمهای جان فورد، کارل درایر، و روبرتو روسلینی را در این مقوله جای می‌داد و تحلیل فیلم *آقای لینکلن جوان* از سوی نویسندگان این نشریه، اهمیت کُد فرعی مؤلف را در روند انتقاد درونی این فیلم نشان داد. بدین ترتیب فیلمهایی که به نظر می‌رسید از بنیاد «ارتجاعی»اند (یعنی ابزارهای ایدئولوژی مسلطاند)، ممکن بود در بازخوانی، تا آنجا که مولد انتقاد از آن ایدئولوژی بودند، «مترقی» از کار درآیند. *کایه دو سینما* به دنبال تقسیم‌بندی خود به تحلیل متنهای معین پرداخت (*آقای لینکلن جوان*، سیلویا اسکارلت، مراکش) تا نشان دهد چگونه هر یک از آنها به شیوهٔ خاص خود با ایدئولوژی مسلط درمی‌افتند. رویکرد *کایه*، امکانِ یافتنِ متنهای مترقی را در میان آثاری که در هالیوود تولید می‌شدند، فراهم می‌آورد؛ و این موضع بود که بیشترین تأثیر را بر کار نظری نشریهٔ انگلیسی *اسکرین* گذاشت. نقد مؤلف در بریتانیا به منظور یافتن شیوهٔ مقاومت کارگردانان هالیوودی در برابر ایدئولوژی مسلط و آشکارسازی شیوهٔ عمل آنها، شروع به بررسی آثارشان کرد. کارگردانانی که به نظر می‌رسید آثارشان حاوی نقد ریشه‌ای نظام از طریق دخل و تصرف آگاهانه یا ناخودآگاهانه در زبان است، از همه مهمتر بودند؛ کار آنها با این ملاک ارزشگذاری می‌شد که تا چه حد می‌توانستند به منزلهٔ گسست از لذتهای سنتی‌ای که سینمای تجاری به بینندگان عرضه می‌کرد، تلقی شوند. فرض بر این بود که سینمای تجاری می‌کوشد مخاطب را در دنیای داستانی خودبسنده‌ای تحلیل برد و کاری کند که او تردیدها و

پرسشهای خود را به کنار نهد.

داگلاس سیرک: مؤلف «مترقی»

یکی از پیشفرضهای بنیادین مقاومت سالهای پس از ۱۹۶۸ این بود که سینمای تجاری توهمگراست؛ یعنی می‌کوشد چنان توهم واقعیتی روی پرده سینما خلق کند که بیننده خود را کاملاً در چشم‌انداز غرق کند و این آمادگی را پیدا کند که دستکم در مدتی که سرگرم تماشای فیلم است، توهم را به عنوان «واقعیت» بپذیرد. در این مدت، هر گونه مقاومت انتقادی کنار گذاشته می‌شود و ایدئولوژی سینمای تجاری به عنوان چیزی «طبیعی» پذیرفته می‌شود. این بحث بر این اصل استوار است که همه ایدئولوژیها حاوی تناقضاتی‌اند و ایدئولوژی بورژوایی هم برای چیره شدن بر تناقضات خاص خویش کوشش می‌کند. بنابراین می‌توان سینمای «مترقی» را به عنوان سینمای ضد توهم یا واقع‌گریز تعریف کرد، بدین معنا که این سینما می‌کوشد آن تناقضاتی را به وجود آورد که ایدئولوژی می‌کوشد لاپوشانی کند. برای این کار، این نوع سینما باید روی راهبردهای توهمگرای سینمای تجاری کار کند تا بدین وسیله در «توهم واقعیت» اخلال کند؛ به بیننده خاطرنشان سازد که این توهم ایدئولوژیک است، طبیعی نیست؛ و بنابراین می‌تواند زیر سؤال برده شود. اما نمی‌توان همه فیلمهای واقع‌گریز را مترقی دانست. بسیاری از فیلمهای هالیوود آشکارا واقع‌گریزند؛ اما با وجود این توهم یک دنیای خیالی منسجم و خودبسنده را که در مدت تماشای فیلم به شیوه‌ای تخیلی واقعی می‌نماید، حفظ می‌کنند. برای مترقی خواندن یک فیلم هالیوودی باید بتوان نشان داد که این فیلم در ظاهر، نقدی است بر برنامه ایدئولوژیک علنی خودش. باید بتوان زیرمتنی را نشان داد که برخلاف جریان اصلی متن حرکت می‌کند و می‌کوشد حالت طبیعی آن را مختل کند.

فیلمهای داگلاس سیرک فرصتی به دست می‌دهند تا بتوان تأثیر این ایده‌ها را روی نظریه‌پردازی سینمایی در بریتانیا نشان داد. داگلاس سیرک روشنفکر چپگرای اروپایی و دارای پسزمینه‌ای در تاریخ هنر و تئاتر آلمان در دهه‌های بیست و سی بود. او نه تنها با مباحثی آشنا بود که در آن سالها در شوروی و آلمان درباره هنر در جریان بودند؛ بلکه خود، دورهٔ به قدرت رسیدن رایش سوم و تعقیب هنرمندان و روشنفکران را متعاقب پیروزی آنان تجربه کرده بود؛ تعقیب و پیگردی که به یکی از پررونقترین دوره‌های تئاتر آلمان که تئاتر انتقادی و تفسیر اجتماعی باشد، پایان داده بود. کارهای تئاتری سیرک، با تأکیدی که بر میزانسن داشتند، با اهمیت و برتری‌ای که برای حرکات دست و بدن، نور، رنگ و صدا در برابر کلام ـ که توجه را به سمت وجه نمادین صحنه جلب می‌کرد تا واقعگرایی آن ـ قائل می‌شدند، (دستکم به لحاظ صوری) بسیار مدیون اکسپرسیونیسم بودند. اما او در عین حال، به درامهای سیاسی برشت و برونن علاقه داشت که به قصد شوک وارد کردن به تماشاگران متعارف آلمانی که عمدتاً از طبقات متوسط بودند، طرحریزی می‌شدند. با افزایش دخالت مقامات نازی در امور تئاتر، سیرک به سینما روی آورد و به کارگردانی فیلم در یوفا پرداخت، جایی که در آن زمان (۱۹۳۴) کارگردانان صنعت سینمای آلمان هنوز از آزادیهای قابل ملاحظه‌ای بهره‌مند بودند. موفقیت او با ملودرامی به نام *Schlussakkord* (۱۹۳۶) تثبیت شد و با *به سوی کناره‌های نو* (۱۹۳۷)، که نشان‌دهندهٔ علاقه سیرک به برشت و ویل و به سینما به منزلهٔ انتقاد اجتماعی است، ادامه یافت. بنابراین، فیلمها و اجراهای تئاتری سیرک پیش از عزیمت او به امریکا، نشان می‌دهند که او تا چه اندازه می‌توانست ماده خامی را که در دسترس داشت، به نفع خویش تغییرشکل دهد.

نخستین تجربهٔ هالیوودی سیرک (در فاصله سالهای ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۹) مانند تجربیات بسیاری از کارگردانان مهاجر آلمانی در آن سالها، ناموفق بود. او برای شرکت کلمبیا به عنوان فیلمنامه‌نویس کار می‌کرد و با وجود موفقیت فیلمهایی که با تهیه کنندگان مستقل کار کرده بود، از دادن کار کارگردانی به او امتناع می‌کردند. پس از اینکه سال ۱۹۴۹ را در آلمان گذراند و صنعت فیلمسازی آنجا را تقریباً نابود شده یافت، دوباره به امریکا بازگشت و قراردادی با شرکت یونیورسال امضا کرد. پس از چند سال وی شروع به تحمیل سبک و علائق شخصی‌اش بر کارهایی کرد که راس هانتر و دیگران به او می‌سپردند که این اعمال سلیقه گاه به فیلمنامه‌های ناشدنی، منجر می‌شد. او بتدریج بر کارهای خود نظارت بیشتری به دست آورد و به کمک استودیویی دلسوز (یونیورسال) و

همکارانی علاقمند (راسل متی فیلمبردار، جرج زوکرمان فیلمنامه‌نویس و آلبرت تسوگسمیت تهیه‌کننده) تعدادی فیلم ملودرام شکل گرفت که به عنوان ملودرامهای شاخص سیرکی شناخته شده‌اند. این فیلمها البته به شکلی پنهانتر نشان‌دهندهٔ همان علاقه به قالب و سیاست‌اند که در کارهای تئاتری و سینمایی او در آلمان مشهود بود.

اعتقاد به اینکه سیرک کارگردانی «مترقی» است، بر این فرض استوار است که او به عنوان کارگردان در شرایطی غیردوستانه کار می‌کرد (آلمان نازی در دههٔ سی و امریکای دههٔ پنجاه)، در این زمان به منافع و اعتقادات سیاسی‌اش به عنوان روشنفکری چپگرا، حمله می‌شد. او در موقعیت صنعتی متکی بر سلسله مراتب کار می‌کرد و بر کارهایش نظارت کامل نداشت، با این همه توانست آثاری بیافریند که در یک سطح ـ و نه لزوماً در روترین سطح ـ می‌توان آنها را نقدِ ایدئولوژی مسلط تلقی کرد. یکی از اشکالات این بحث این بود که فیلمهایی که به عنوان شاهد مثال مطرح می‌شدند (فیلمهای آلمانی دهه سی و ملودرامهای دهه پنجاه شرکت یونیورسال)؛ در دوره‌هایی ساخته شده بودند که سیرک نظارت قابل ملاحظه‌ای روی کارهایش داشت. گذشته از این، بخوبی می‌دانیم که سیرک در داخل استودیوی یونیورسال همکاران دلسوزی داشت و همین موضوع مانع از این می‌شود که او را تنها آفرینندهٔ ملودرامهای دهه پنجاهی بدانیم که به نام او پیوند خورده‌اند. در ضمن عده‌ای استدلال کرده‌اند که اصولاً وظیفه ملودرام به عنوان یک ژانر همین است که کار شیر اطمینان را بکند؛ یعنی تناقضات ایدئولوژیک را تخلیه کند و تعمداً آنها را حل ناشده باقی بگذارد. از این نظرگاه، سیرک را می‌توان کسی دانست که بیش از آنکه با ماده خام کارش در کشاکش باشد و انتقادی پنهان تولید کند؛ با آن هماهنگ و همسو است. به عبارت دیگر، هرگونه دیدگاه انتقادی در آثار او نسبت به ایدئولوژی مسلط را می‌توان انتقادی آشکار و از این نیز فراتر، انتقادی تلقی کرد که ایدئولوژی بر آن مهر تأیید نهاده است.

بحث دربارهٔ «مترقی» بودن فیلمهای سیرک نکات مهمی را درباره مناسبات مؤلف و ژانر، مناسبات کارگردان و شرایطی که در آن کار می‌کند و اینکه ایدئولوژی اصولاً چگونه تولید می‌شود، مطرح می‌کند. ❑