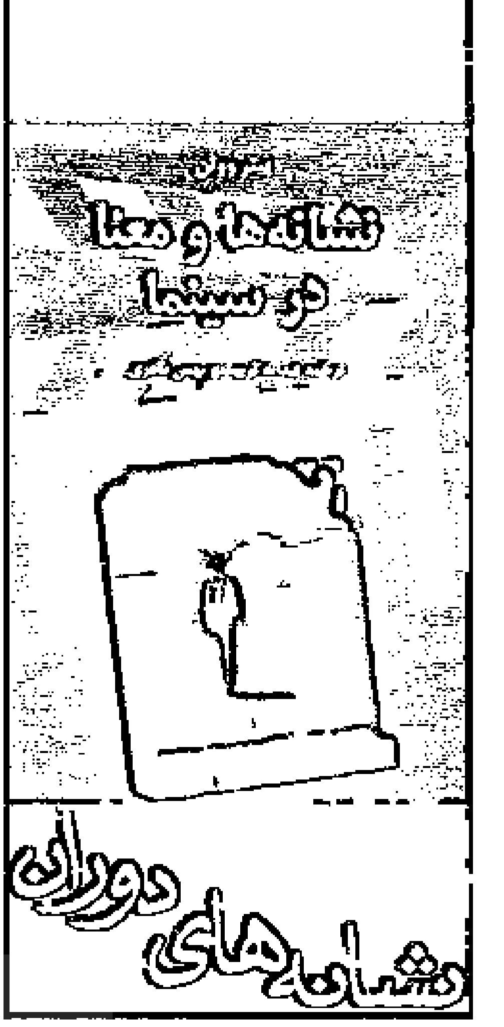

کتاب نشانه‌ها و معنا که یکی از آثار مهم پیتر وولن است که طی سالیان بسیار مورد بازخوانی و بازبینی مولف قرار گرفته است. او طی این سال‌ها بر اثر خود تجدید نظر کرده و مطالبی را به آن الحاق و یا از آن حذف کرده است. ترجمه فارسی آن هم در سال ۸۲ بدون اضافات و حذفیات وولن ویراسته شده است. آنچه در پی خواهد آمد نگاهی به این کتاب و ویراست‌های مختلف آن در نسخه اصلی است.

◆ کارل لولر

چاپ ۱۹۹۸ کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما اثر پیتر وولن، فقط تجدید چاپ یک کتاب تاثیرگذار در زمینه زیبایی‌شناسی فیلم نیست. این کتاب تاریخی، گرایش‌های روشنفکرانه‌ای که بعد از چاپ اول آن - یعنی ۱۹۶۸ - بوجود آمده را نیز ترسیم می‌کند. در چاپ‌های بعدی کتاب، موخره (۱۹۷۲) و ضمیمه‌ای (۱۹۹۸) به کتاب اضافه شده است. موخره و ضمیمه، تغییر سیر فکری وولن از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی را آشکار می‌کند. هرچند او خودش هیچ یک از این برچسب‌ها را قبول ندارد. متن اصلی (۱۹۶۸) در مقابل تمام این تغییرات مقاومت می‌کند و سوالی که درباره زیبایی‌شناسی فیلم مطرح می‌کند هنوز به اندازه سی سال پیش قابل پرسش است: اصول زبان سینمایی چیست؟ ما چطور نقادی فیلم را به کار می‌بریم؟ و چه رابطه‌ای بین زیبایی‌شناسی فیلم، اخلاق و سیاست وجود دارد؟ وولن طوری به این پرسش‌ها می‌پردازد که انگار با رئالیسم و کنستراکتیویسم جریان اصلی و آوانگارد در ارتباط هستند.

فصل اول کتاب او «زیبایی‌شناسی آیزنشتاین» یکی از اولین توصیف‌های جامع درباره شیوه فیلمسازی و تئوری فیلم آیزنشتاین به زبان انگلیسی است. او مراحل پیشرفت آیزنشتاین را از دوران انقلاب سیاسی و تئاتر آوانگارد دنبال می‌کند. آیزنشتاین تعلیم یافته مکتب میرهولد بود. زیبایی‌شناسی دوران میرهولد متلاطم و بی‌نظم بود. گروه هیلایی بیانیه فوتوریست را می‌نوشت که شعار آن سیلی زدن به صورت ذائقه عمومی بود و ویکتور شکلوفسکی منتقد ادبی و هوادار مکتب فوتوریست به خاطر به حرکت واداشتن مخاطبین ناراضی به شعر روی آورده بود. آیزنشتاین پس از انقلاب کار کرد و گرایش‌های ستیزه‌جویانه‌ای نسبت به محیط اجتماعی پیش از انقلاب داشت و بی‌نظمی دوران را پذیرفته بود. وولن تداوم جنبه‌های تبلیغاتی زیبایی‌شناسی آیزنشتاین را پی می‌گیرد و با مفهوم اولیه و تئاتری، مونتاژ اترکسیون (مونتاژ جاذبه‌ها) بررسی خود را آغاز می‌کند.

بر اساس نظر وولن گرچه مفهوم «اترکسیون» آیزنشتاین متاثر از تئاتر تجربی میرهولد است اما این زیگا ورتوف فیلمساز مستند بود که نظراتش درباره تئوری فیلم، محرک آیزنشتاین بود. آیزنشتاین چند سال بعد به هانس ریختر گفت که اخذ راه ریتم موزیکال در

نشانه‌ها و معنا در سینما
پیتر وولن
ترجمه: عبدالله تربیت، بهمن طاهری
سروش
۱۳۷۶

سینما که توسط سرعت سنجیده برش، ضرب فیلم را در اختیار داشت، و در نتیجه پیشرفت قاطع در اصول مونتاژ است باید به ورتوف نسبت داده شود» (۴۰). هر کس که فیلم مردی با یک دوربین را دیده باشد - محصول ۱۹۲۹ با موسیقی آلوی ارکسترا (بر اساس تم‌هایی از ورتوف) - قطعا این مساله را خواهد پذیرفت. با این همه وولن فراموش کرده است که به تاثیر دیوید وارک گریفیث اشاره کند کسی که آیزنشتاین در ارتباط با مونتاژ بارها به او اشاره کرده است.

آیزنشتاین با کتابهای معروف و بحث‌برانگیز، خود را از ورتوف و گروه منتقد مستند دزیگا ورتوف، «کینوها» یا «کینو-چشم‌ها» جدا می‌کند: «من به کینو-چشم اعتقاد ندارم، من به کینو-مشت اعتقاد دارم» (۴۱). بر این اساس وولن معتقد است که اعتصاب (۱۹۲۵)، اکتبر (۱۹۲۸) و آیوان مخوف (بخش اول ۱۹۴۴؛ بخش دوم ۱۹۴۶) بهترین فیلمهای آیزنشتاین هستند. او استدلال می‌کند که «آیزنشتاین هنگامی که در محدوده سنت تئاتری که یک چنین تاثیری را در دهه ۱۹۲۰ روی او اعمال کرده بود کار می‌کرد در اوج خود بود» (۴۵).

در حالیکه وولن هجویه «اترکسیون» یا «برانگیختگی» - سوپرایمپوزیشن تصویر جلوسلان پلیس با حیوانات در فیلم اعتصاب یا لینت رشته‌های بی‌رویه در فیلم اکتبر که نشان‌دهنده تکبر کرنسکی است - را به عنوان مشخصه‌های موفق فیلمهای آیزنشتاین می‌بیند به کشمکش بین نظریات پاولوفی، ماتریالیستی و یک مفهوم دیالکتیکی مونتاژ در پس این «مونتاژ اترکسیون‌ها» اشاره می‌کند که برای او تمهای زیبایی‌شناسی آیزنشتاین مخرب است. بر اساس این مفهوم یک نما با نمای دیگر برخورد می‌کند تا معنایی فراتر از هر نما یا هر دو نما به طور منفرد ایجاد کند. برخوردهای دیگری نیز وجود دارد: مثل برخوردهای عناصر گرافیکی در نماها. و در دوران سینمای ناطق برخورد بین موسیقی فیلم و ضرباهنگ موسیقی فیلم و ضرباهنگ، کارها او تاملات آیزنشتاین در زمینه دیالکتیک هگلی را به سرعت کنار می‌گذارد:

«در یک سطح معرفت‌شناسانه او هرگز قادر نبود قاطعانه تصمیم بگیرد که از مارکسیسم، که نسبت به آن سرسپردگی پرشوری داشت چه انتظاری دارد. این قضیه به دو بخش جداگانه تقسیم می‌شد و فاقد یک هسته درونی وحدت‌بخش بود. در یک سو یک مکتب باوری «علمی» بود که می‌خواست برای تمام فعالیت انسانی توجیهات فیزیولوژیک بیابد. از سوی دیگر یک مفهوم کاملا صوری و انتزاعی از دیالکتیک هگلی وجود داشت که به نحوی مکانیکی به کار برده می‌شد و سرانجام به یک نمونه قراردادی خشک و خالی تنزل یافت» (۴۰).

وولن می‌توانست این حکم را بیشتر اثبات کند. می‌شود به مثال‌هایی فکر کرد که در آنها دیالکتیک هگلی مثلی خشک و خالی نیست. برای مثال در فصل آخر حماسه و امپراتوری دیوید کوینت توضیحی قانع‌کننده از روابط دیالکتیکی بین تصاویر سربازان بی‌نظم روسی و خطوط هماهنگ آلمانی در فیلم الکساندر نوسکی (۱۹۳۸) ارائه می‌دهد.

تصمیم وولن مبنی بر اینکه کتاب را با فصل آیزنشتاین آغاز کند بسیار مهم بود. در زمانی که کتاب نوشته می‌شد وقتی هنوز روشنفکران فیلم‌های عامه‌پسند را فاقد ارزش می‌دانستند تحلیل بسیار دقیق او از آیزنشتاین (شخصیتی قابل قبول برای چنین تحقیقاتی) راه را برای تحلیل فیلمهای عامه‌پسند هموار کرد. تحلیلی که در آن نوعی از روش‌شناسی شبیه به «تئوری مولف» را به کار می‌برد. این روش‌شناسی که بر درونمایه‌ها و سبک کاری یک فیلمساز خاص تمرکز می‌کند، به طور خاص وقتی بعد از جنگ مراکز سینمایی فرانسه شکل گرفتند در مورد فیلم‌های هالیوودی بسط پیدا کرد.

دو نقد اساسی به تئوری مولف وارد است. در اولی، منتقدین استدلال می‌کنند که تئوری مولف به طور کامل به ویژگیهای مشترک فیلمسازی نمی‌پردازد. و در دومی خطر مورد توجه قرار ندادن عواملی مثل ایدئولوژی و میل ناخودآگاه در سینما وجود دارد. در مقاله ۱۹۶۸ وولن به خصوص از سوی منتقدین گروه اول اسیب‌پذیر است. او می‌نویسد «گاهی اوقات این عامل‌های قراردادی، یعنی فیلمبردار یا هنرپیشه‌ها ممکن است چنان ارجحیتی برای خود قائل شوند که فیلم بدل شود به نسخه خیلی دستکاری شده‌ای که قابل معنی‌یابی نباشد. این امر البته بدین معنی نیست که فیلم از وجود داشتن یا تحت تاثیر قرار دادن ما یا لذت بخشیدن

با برانگیزاندن ما باز می‌ایستد. به سادگی بدین معناست که فیلم به نقد در نمی‌آید. ما می‌توانیم برداشت‌هایی آنی و ذهنیمان را صرفا ثبت کنیم» (۱۰۲). در این جا او به طور تلویحی بیان می‌کند که تئوری مولف تنها راه ممکن نقد است. این نکته تنها نگرش دوره اول وولن است. هرچند مفهوم تئوری مولف او روش‌های دیگر را کنار می‌گذارد اما در موخره ۱۹۷۲ می‌نویسد «تئوری مولف حتی نباید صرفا بدون تشخیص به کار برده شود. تجزیه و تحلیل مولف تمام چیزهایی را که می‌توان درباره یک فیلم گفت مطرح نمی‌کند. نگره مولف با مشخص کردن مکانیک یک فیلم در یک سطح، کاری بیشتر از فراهم کردن یک راه کشف رمز آن انجام نمی‌دهد. انواع دیگری از رمزها هستند که می‌توانستند ارائه شوند و این که آیا دارای ارزشی هم هستند یا خیر باید با مراجعه به متن، به فیلمهای مورد نظر معلوم گردد» (۱۶۵-۱۶۴). بنابراین در موخره ۱۹۷۲، تئوری مولف از نظر وولن، دیگر تنها روش موجود برای نقد نیست.

نقد دوم که می‌گوید تئوری مولف تحلیل‌های روانشناختی و نقش مارکسیسم در هرمنوتیک را نادیده می‌گیرد - اگرچه ممکن است بتوان آن را در مورد مولف‌گرایی آندرو ساریس بکار برد - در مورد شیوه زیرکانه تئوری مولف وولن هرگز کارآمد نبوده است. با این همه، پس از جریان پساساختارگرای «مرگ مولف» وولن به وضوح احساس می‌کند که ناگزیر به تعدیل تئوری مولف خود است. در واقع، از خلال تئوری مولف است که می‌توانیم به بهترین وجه تغییر نظریات سینمایی وولن را مشاهده کنیم - هنگامی که از ساختارگرایی به سوی جریان‌های پساساختارگرایی یا به عبارت بهتر پساساختارگرایی پیش می‌رود. نسخه ۱۹۶۸ مقاله نگره مولف ساختارگرایانه است، به خصوص در مقایسه فیلمهای هاوارد هاکس و جان فورد. با این همه در موخره ۱۹۷۲، پس از جریان پساساختارگرای «مرگ مولف»، وولن به وضوح احساس می‌کند که ناگزیر به تعدیل تئوری مولف خود است. او می‌نویسد:

«ساختار به یک کارگردان تنها، یک فرد، مربوط است نه به علت این که او نقش هنرمند را بازی کرده است که خود را یا دید خود را در فیلم بیان می‌کند بلکه به علت این که توسط نیروی مشغله‌های ذهنی اوست که یک معنای ناخودآگاه و ناخواسته می‌تواند در فیلم کشف شود و معمولا پس از حیرت فرد مذکور گردد. فیلم یک ارتباط نیست بلکه یک چیز مصنوع است که ناخودآگاهانه به طریقی معین ساخته شده است. تجزیه و تحلیل مولف عبارت از پی‌گیری یک فیلم تا اصل و منشا و یا منبع خلاق آن نیست. این عبارت از پی‌گیری یک ساختار (نه یک پیام) در درون اثر است که بعدا می‌تواند روی مبانی تجربی به یک فرد کارگردان منسوب شود» (۱۶۴-۱۶۳).

تغییر گرایش وولن در ضمیمه ۱۹۹۷ منعکس شده است.

«معمولا حس می‌کنم اظهارات مشهور بارت و فوکو درباره مرگ مولف، مضحک بود. آنها مجازهایی افراطی بودند که بوسیله متن و گفتمان بوجود آمده بودند. با این همه، هنوز حس می‌کنم باید در بخش نگره مولف خود تجدید نظر کنم و آن را از دریچه پساساختارگرایی نگاه کنم و تفاوت بین «مولف» آشکار و «مولف» پنهان را نشان دهم. مولف بدل به نوعی تاثیر متن می‌شود - که به خودی خود کاملا غلط نیست - اما همچنین به ... رابطه بین مولف حقیقی و «تاثیر مولف» متنی کمک می‌کند.»

از نظر وولن آنچه در طرد «مرگ مولف» خطرناک است امکان ایجاد قضاوت‌های آگاهانه سلیقه‌ای از لحاظ نظری است - امکانی که مولف‌گرایی در یک چارچوب ایجاد می‌کند. او قضاوت‌های سلیقه‌ای را با قضاوت‌های اخلاقی و سیاسی عمیقا در ارتباط می‌بیند.

او در بخش سوم، نشانه‌شناسی سینما، استدلال می‌کند که تئوری زبان‌شناسی پیرس برای ایجاد مدل زبان سینمایی، مناسب‌تر از تئوری سوسور است. وولن از ادعای برتری نظریات پیرس برای زیبایی‌شناسی فیلم در جهت تحلیل آثار نظریه‌پردازان پیشین سینما استفاده می‌کند. «سینما هر سه وجه نشانه را شامل می‌شود: نشانه‌ای، شمایلی و نمادین. تاکنون همواره نظریه‌پردازان سینما روی یکی از این وجوه انگشت می‌گذاشته‌اند و آن را به منزله زمینه یک فرمان زیبایی‌شناختی به کار می‌گرفته‌اند» (۱۲۵-۱۲۴). وولن در ضمیمه ۱۹۹۷، به نگرشی میان‌رشته‌ای تاکید می‌کند که زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی فیلم را با هم ترکیب کند: «سرانجام مجبور شدم هر دو مدل‌های سوسور و چامسکی را کنار بگذارم. اما هنوز هم معتقدم که فیلم گرامر خاص خود را دارد.»

در هر صورت از نظر من «عناصر ناسازگار» با تغییرات در شیوه تفکر وولن در سی سال گذشته، غنای شیوه تفکر او و مدل زبان‌شناسی‌اش را از خلال گذر و دگرگونی تاریخ روشنفکری نشان می‌دهد. ◆

▪ ترجمه و تلخیص: مصطفی امینی