برداشتهایی ساختاری از سینما

بازنگری الگوها

دیوید اِی.کوک

ترجمهٔ مسعود فراستی

نگره‌های هر فُرم هنری، معمولاً تا حدی از نقطهٔ عزیمت و تکوین آن فرم منتج می‌شوند و قطعاً درباب سینما نیز چنین است. رولان بارت در این زمینه چنین تعبیری دارد:

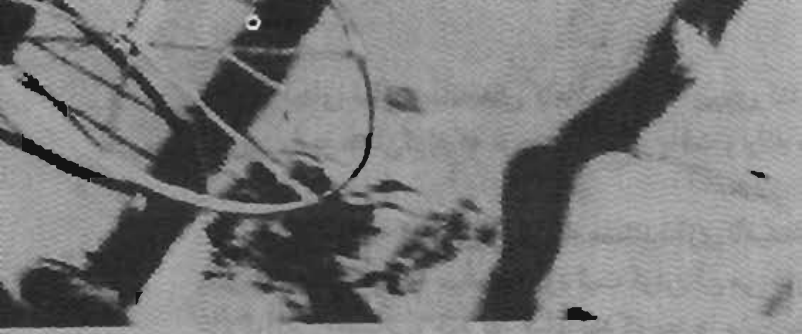
> سینما از لحاظ فن‌شناسی و حتی تا اندازه‌ای زیبایی‌شناسی متولد شده، اما از لحاظ تئوریک هنوز زایش آن در راه است.[1]

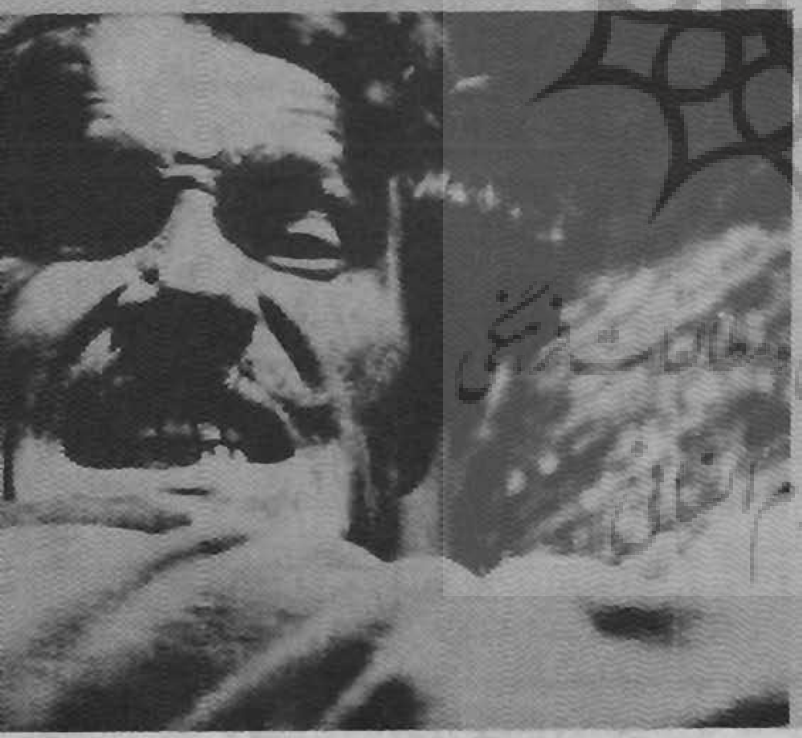
اکنون دیگر چیزی به برآمد این زایش نمانده است. میدان کوچکی که زمانی هواداران تدوین آیزنشتاینی با طرفداران تئوری بازنی در آن به مقابله و رؤیارویی می‌پرداختند، در طی دهه اخیر در عمق وسعت یافته و نیروهای دیگری را نیز در برگرفته است؛ از جمله تجزیه و تحلیل پلاستیک تصویری سول‌ورث و کالوین پری‌لاک در امریکا، ساختارگرایی مؤلف پیتر وولن و هم نظرانش در انجمن بریتانیایی آموزش سینما و تلویزیون و نشانه‌شناسی کریستین متز، امبرتو اکو و پیرپائولو پازولینی در اروپا.

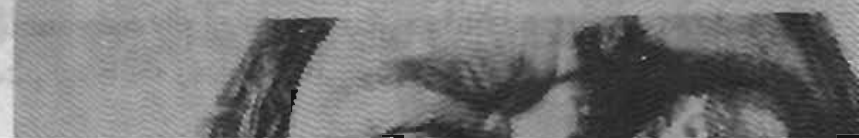
همه این برداشتهای تئوریک تا حدودی نشانگر بکارگیری تحلیل زبان‌شناسانه سوسوری در ساختار ترکیبی سینماست. گرچه هیچ یک از این برداشتها تا به امروز به مفهوم سیستماتیک ساختار سینمایی، که هدف تلاشهای همه نظریه‌پردازان است، دست نیافته‌اند. اما همگی نسبت به آنچه در هفتاد سال نخست موجودیت سینما تصورش می‌رفت، مبین افقهای نظری بسیار گسترده‌ای برای این مدیوم است. هدف غایی این بررسی، مطالعه تأثیر این روش‌شناسی‌های زبان‌شناسانه و ساختارگرایانه بر قلمرو هنوز ناشناخته تئوری سینماست. مثل همیشه نخست باید از گذشته آغاز کنیم.

اگر تعبیر فردریک جیمسون را دربارهٔ اندیشهٔ انسان[2] ـ و تاریخ اندیشه ـ بسط دهیم، می‌توان گفت تاریخ سینما، تاریخ الگوهای آن است. هیچ چیز بدون پیشینه پدید نمی‌آید و هیچ چیز را بدون نمونه و مثال نمی‌توان به کار بست. از این رو الگوهای عملی در سینما را باید از نزدیک مورد بررسی قرار داد. از آغاز در سینما دو گرایش متمایز وجود داشته: یکی مستند یا ناتورالیستی که از نظر تاریخی فیلمهای برادران لومیر نماینده و نمایانگر آن است، و دیگری داستانی یا بیانی که فیلمهای ژرژ ملی‌یس نمونه و بیانگر آن است. الگوی صوری گرایش نخست تسلسل خودِ واقعیت بود، در حالیکه برای گرایش دوم تسلسل واقعیتِ برجسته شده در صحنهٔ معقول و مجاز، الگوی متعارف به حساب می‌آمد.

برای برادران لومیر که اهل اختراع و کسب و کار بودند، سینما همچون عکاسی به معنای عمل گزینش موضوعی هدفمند و تفننی مانند رسیدن یک قطار به ایستگاه (۱۸۹۵) و سپس ثبت آن به دقیق‌ترین صورت، بدون هرگونه دخل و تصرف، توصیف و تبیین بود. دوربین آنها دستگاهی بی‌حرکت بود که تنها عملکردش باز تولید هر آن چیزی بود که در برابرش قرار داشت و فیلمهایشان تصویر واقعیتهای خارجی بود؛ نگاهی بود اجمالی و بیواسطه به واقعیت تجربی که تنها به یک بُعد تنزل یافته بود اما برای ملی‌یس جادوآفرین و خیالپرداز، سینما آرایش طولی صحنه‌های نمایشی بر نوار فیلم بود و فیلمهایش ـ نمونه کامل آن سفر به ماه (۱۹۰۲) داستانهایی تخیلی هستند که به سبک نمایشنامه‌های قرن نوزدهمی جریان می‌یابند. دوربین، مانند تماشاگر تئاتر که بر صندلیش نشسته، ساکن و ثابت است؛ بازیگران در «پیش صحنه» قاب تصویر از چپ به راست و راست به چپ در حرکتند و هرگز به عقب یا جلو نمی‌روند و هیچ رویداد یا فصلی از رویدادها در فیلم زودتر از حد معمول آن در صحنهٔ تئاتر خاتمه نمی‌پذیرد. بنابراین، بر دوران کودکی سینما، این گمان بازدارنده حاکم بود که فیلم می‌بایست







از قراردادهای سایر رسانه‌های کاملاً نامشابه پیروی کند و واقعیت تجربی را، به همان‌گونه که در صحنهٔ تئاتر یافت و ارائه می‌شود باز بنمایاند.

مواد خام آنچه که من گرایش به مستندسازی نامیده‌ام، همیشه واقعیت مطلقی بود که سینما به درد ثبت کردن آن می‌خورد. اما مواد خام گرایش داستانی، خود نوار فیلم بود که بعدها مشخص شد که می‌توان آن را برحسب هرگونه قرارداد یا نمونهٔ تئاتری، داستانی، یا حتی زبان‌شناسی که دست‌اندرکاران آن بتوانند کشف و ارائه کنند، با تدبیر بکار گرفت و به سامان بُرد. تاریخ کشمکش میان این دو گرایش متضاد ـ در یک سو، باز تولید مکانیکی (و بنابراین بدون اشتباه) واقعیت، و در سوی دیگر آفرینش زیبایی‌شناختی آن ـ تاریخ سینما و تاریخ تئوری آن بوده و همچنان هست. این تقابل هستهٔ مرکزی مباحثه و مناظرهٔ بزرگی را تشکیل می‌دهد که در طول دو دههٔ گذشته میان هواداران «واقع‌گرایی هستی‌شناختی» بازنی و طرفداران تئوری مونتاژ آیزنشتاینی به شدت جریان داشته است.

آیزنشتاین در درک این که سینما، واقعاً با درآمیزی دو گرایش مستند و بیانی (نمایشی) پدید می‌آید، چه از لحاظ تاریخی و چه از نظر اندیشه‌ای، از بازن پیشی می‌گیرد. آیزنشتاین به اتفاق تعدادی از همکارانش در مدرسهٔ دولتی فیلم در مسکو، و به ویژه لئوکولشوف، تناقض نشانه‌شناختی‌ای را که در سرشت دوگانهٔ نشانهٔ سینمایی وجود دارد دریافت: سینما در یک سکانس معین هم موضوع خود را نمایان می‌سازد و هم رابطهٔ آن موضوع را با موضوعات دیگر. این امر به قول پودوفکین در تجربهٔ مشهور کولشوف در کار تدوین به کرات دیده می‌شود. در تجربهٔ او نماهای یک چهرهٔ کاملاً سترون با نماهای موضوعهای گوناگون و به شدت برانگیزاننده (مانند زن مرده‌ای در تابوت، کودکی در بازی با یک خرس عروسکی، یک کاسهٔ سوپ) با برشهای موازی درهم می‌آمیخت. هنگامی که نوار فیلم برای تماشاگرانی که به طور تصادفی گرد آمده بودند به نمایش درآمد، واکنش مطلقاً چنین بود که آن چهره توصیفگر احساسی متناسب با موضوع میان برش داده شده است. کولشوف از این برآمدها به این نتیجه رسید که «نما» یا نشانهٔ سینمایی دارای دو ارزش و معنا است: یکی ارزشی که به عنوان تصویری فتوگرافیک در خودش دارد و دیگری ارزشی که از راه ارتباطش با دیگر نماهای پیرامونش به دست می‌آورد.[3]

کولشوف و آیزنشتاین با همانندسازی این دو عنصر نشانهٔ سینمایی، ترکیب و آمیزش آنها را از لحاظ نظری قابل حصول دانستند. آیزنشتاین در فیلمهای صامتش دقیقاً تلاش کرد با داستان‌پردازی حوادث تاریخی و فیلمسازی از آنها به سبکی بسیار زیبا و جالب توجه، که در عین حال به فیلمی به ظاهر مستند می‌مانست، دو گرایش مستند و داستانی را در هم آمیزد. به هر جهت، آیزنشتاین در نوشته‌های تئوریک خود، با همهٔ تنوع، ظرافت و مهارتی که در آنها وجود دارد، سرانجام به اصل دوم نماسازی که کولشوف نشان داده و ملی‌یس به شکل ابتدایی به کار بسته بود بازگشت: مفهوم در سینما در کارکرد نوار فیلم و آرایش و انتظام طولی بخشهای آن پدید می‌آید. بالاخره، برای آیزنشتاین «بیان» سینمایی چیزی بود که در شکاف میان قابها، هنگامی که با یکدیگر تلاقی می‌کردند، پدید می‌آمد. همچنانکه نوشته‌های تئوریک او بیشتر می‌شد، محتوای این قابها نیز برایش اهمیت فزونتری می‌یافت، اما پیشفرض پایه‌ای او دربارهٔ سرشت بیان سینمایی تغییرنایافته باقی می‌ماند.[4]

آندره بازن روی دیگر سکهٔ نشانه‌شناسی را به نمایش می‌گذارد و با تمام اعتقادش بر این پای می‌فشرد که نشانهٔ سینمایی بازنمایی عکاسی واقعیت است، چراکه همنطور که در «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» بازن می‌نویسد:

> «تصویر عکاسی خود شیء است، و رها شده از قید زمان و مکان حاکم بر آن، قطع نظر از اینکه تصویر عکاسی محو، تغییر شکل‌یافته، رنگ پریده یا فاقد ارزش مستند باشد. زیرا خودش فرآیند ایجاد عکس آن را در هستی مدلی که از آن برداشته شده، سهیم می‌سازد. اصلاً چنین تصویری خود مدل است.»[5]

بازن چنان تحت تأثیر این جنبهٔ نشانه قرار گرفته که تئوری تاریخ سینما را بر پایهٔ آن استوار می‌سازد و ابراز عقیده می‌کند که سینما از آرزو و اشتیاق پایان‌ناپذیر انسان به نمایش (یا «بازنمایی») کامل واقعیت، «باز آفرینی جهان در تصویر خودش»[6]، زاده شده و با اختراع عکاسی در نیمه قرن نوزدهم ناگهان به صورت مسأله‌ای ماندگار درآمده است. بازن در تداوم این نظر، اظهار می‌دارد که هر پیشرفت فن‌شناختی که سینما از زمان پیدایشش داشته ـ الحاق صدا، رنگ، حالت عمق میدان، وعکاسی با زاویهٔ باز در خدمت آن است که سینما را به انگیزهٔ اصلیش، یعنی آرزوی رسیدن به یک تصویر بی‌واسطه از واقعیت رها شده از قید زمان و مکان، نزدیکتر سازد. اما بازن در همان تناقضی که در صدد برطرف کردن آن است گرفتار آمده است. پیکاوی او در جهت ابقای یک فراز از معنای سینمایی و رد معنای دیگر، سرانجام، مانند مورد آیزنشتاین، دیگری را پیشگویی و سپس تصدیق می‌کند.

اساساً، آنچه بازن از پذیرفتنش امتناع می‌ورزد این است که هر نوآوری که سینما را به تقلید کامل نزدیکتر سازد، نیازمند افزایش مهارت در کار در خود فرآیند فیلمسازی است. در حالی که رخداد سینمایی بر روی پرده (تصویر عکاسی) به طبیعت نزدیکتر می‌شود. خود عمل فیلمسازی (شیء واقعی) از طبیعت فاصله می‌گیرد، چراکه هر چه تصویر از جهت صدا، رنگ، گستره و عمق به واقعیت نزدیکتر شود، ارائه آن نیازمند دستاورد و آمادگی فنی پیچیده‌تری است. در حالیکه رخداد سینمایی بر روی پرده (تصویر عکاسی) به طبیعت

نزدیکتر می‌شود، خود عمل فیلمسازی (شیء واقعی) از طبیعت فاصله می‌گیرد. از این رو، همشهری کین، نمونهٔ ادبی (Locus Classicus) بازن از «واقعگرایی هستی‌شناختی»، با تدوین صدای استادانه و ترکیب‌بندی دقیق و پُر تلاش آن از جهت عمق، بسیار موفقتر از پانیومکین است؛ و یقیناً در مقایسه با ابعاد عظیم هر نمای فیلم امروزی از نظر رنگ، صدای استریوفونیک و سینما سکوپ، اکثر زُمخت و نحیف به نظر می‌رسد.

هنگامی که بازن ارزش نشانه را به عنوان یک بازنمایی واقعیت، بیشتر به دلایل متافیزیکی تصدیق می‌کند تا زیبایی شناختی، در جایگاه مطمئن‌تری قرار دارد ترکیب‌بندی در عمق و پلان سکانس، که هر دو «بین تماشاگر و تصویر رابطه‌ای نزدیکتر از آن چه که او از واقعیت به دست می‌آورد، برقرار می‌سازد»[7]، از تدوین تحلیلی روس‌ها دموکراتیک‌تر است، چرا که برای تماشاگر امکان انتخاب ادراکی و نمایشی را در چارچوب قاب تا حدودی مهیا می‌سازد. چارلز بار، یکی از اصیل‌ترین و فصیح‌ترین سخنگویان بازن، می‌نویسد که تدوین آیزنشتاین اساساً هیجان‌انگیز (یا آن طور که خود آیزنشتاین می‌نامد همراه با «ضربات هیجانی») است ـ نوعی افشاگری (پورنوگرافی) سیاسی که تماشاگر را تحت تأثیر و نفوذ خود در می‌آورد و در او احساس همبستگی و همدردی ایجاد می‌کند، در حالی که در او این توهم را نیز به وجود می‌آورد که دارد انتخاب می‌کند.[8] او را به مشارکت در فیلم مجبور می‌سازد، اما در جریان آن به او اجازهٔ هیچ‌گونه آزادی را نمی‌دهد. از این گذشته، از آن‌جا که درصد بالایی از قابهای آنها نمای نزدیک هستند و از آن جا که تماشاگر کمتر فرصت می‌یابد تا در خلال جابه‌جایی سریع تصویر، پس‌زمینه یا میان زمینه را در کانون توجه خود قرار دهد، فصل‌های مونتاژی فاقد هرگونه عمق میدان حقیقی هستند.

در سوی دیگر، آن چه که بازن و چارلز بار از آن دفاع می‌کنند دقیقاً دلمشغولی تماشاگر از طریق ترکیب‌بندی در گستره (چه با حرکت افقی دوربین و چه با ترفند پرده عریض) و عمق و پلان سکانس است. به نظر بار، این تکنیک‌ها هم نیاز به تدوین تحلیلی را برطرف می‌سازند، چرا که تعداد اشیاء یا رویدادهایی را که می‌توان به طور همزمان و بدون برش مورد تأکید قرار داد افزایش می‌دهند، و هم «خطر» آن را از میان برمی‌دارند، زیرا در تصاویر دارای عمق میدان نمی‌توان اشیاء را از زمینه هایشان به‌طور کامل جدا کرد. بنابراین برای بازن و پیروانش – هرقدر هم دعوی خود را با دقت و ظرافت بیان کرده باشند – فضای سینمایی از چگونگی واقعیت به تصویر درآمده، با هر سرشتی که داشته باشند، ناشی می‌شود، و سینماگر حقیقی آن است که در «بازنمایی» واقعیت در فیلم کمترین تحریف و دگردیسی را روا می‌دارد البته زیگفرید کراکوئر در «تئوری فیلم»اش از راه تقریباً متفاوتی به همین نقطه نظر رسید و اظهار داشت که تنها هدف مقبول و معقول سینما «بازخرید» تصویری

انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واقعیت است.

این ما را به کجا می‌برد؟ برای آیزنشتاین، معنای سینمایی بر روی نوار فیلم چاپ شده فعلیت می‌یابد، در حالی که برای بازن معنای سینمایی در زمان و مکان واقعی پیش از آن که فیلم نگاتیو از دوربین خارج شود و به اتاق تاریک برود، تحقق یافته است: دو الگوی متضاد، دو زیبایی‌شناسی متضاد - بازنمایی مطلق در برابر خیال‌پردازی مطلق. این دو بانفوذترین و معتبرترین نظریه‌پرداز این رسانه به زحمت توانسته‌اند ما را از لومیر و ملی‌یس فراتر ببرند. دستیابی به این پیشرفت مستلزم انتقال از تفکر ناهمزمان به همزمان است، به‌طوری که مقولاتی که آیزنشتاین و بازن آنها را متقابلاً انحصاری و استثنائی می‌دانستند بتوانند در سایهٔ همزیستی چندجانبه‌شان با یکدیگر و با نشانهٔ سینمایی مورد بازاندیشی قرار گیرند. روش‌شناسی‌های زبان‌شناسی سوسوری، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی که دارای وجوه مشترکی هستند، برای ما در این جا گذرگاهی را فراهم می‌آورند و در صورتی که ما نمی‌خواهیم برای همیشه بین قطاری که به ایستگاه می‌رسد وسفر به ماه سرگردان و سرگشته بمانیم، باید حرکت خود را در این گذرگاه آغاز کنیم.

۲

گشایندهٔ این راه زبان‌شناس سوئیسی فردیناند دوسوسور است که‌افتخار کشف سرشت دوگانهٔ زبان و پایه گذاری قواعد زبان‌شناسی ساختاری از آن او است. این قواعد در کتابش به نام «دورهٔ زبان‌شناسی عمومی» (۱۹۱۶) آمده که پس از مرگش منتشر شده است. او می‌نویسد: زبان «با یک ورق کاغذ قابل مقایسه است: اندیشه طرف راست و صوت طرف چپ آن است؛ نمی‌توان طرف راست را برید بدون آن‌که در همان حال طرف‌چپ نیز بریده شود. در زبان نیز این امر صدق می‌کند، نه می‌توان صوت را از اندیشه منفک کرد و نه اندیشه را از صوت»[۹]. در قرن گذشته، زبان‌شناسی تا حد زیادی موضوع مورد عنایت واژه‌شناسی و معناشناسی بود، اما مرزبندی اساساً جدید سوسور سرشت خود نشانهٔ زبان شناختی را در مرکز توجه قرار داد و آن را چنین تشریح کرد: «نشانهٔ زبان شناختی نه یک شیء و یک نام، بلکه یک مفهوم [دلالت شونده] و یک نگارهٔ صوتی [دلالت کننده] را به هم پیوند می‌دهد»[۱۰]. علاوه بر آن، نشانهٔ زبان شناختی کاملاً اختیاری است، از این جهت که معنای آن را بیشتر قرارداد اجتماعی تعیین می‌کند تا هرگونه رابطهٔ ذاتی طبیعی بین دلالت‌کننده و دلالت‌شونده.

در حالی که تجربه‌شناسی تاریخی محلی و احتمالی بود و تغییرات فردی در زبان را مورد توجه و عنایت قرار می‌داد، سوسور، آن‌طور که فردریک جیمسون خاطرنشان می‌سازد، بر این واقعیت تأکید داشت که «زبان به عنوان یک سیستم تام و تمام در هر لحظه کامل است، فارغ از آن که یک لحظه پیشتر چه روی داده و چه تغییراتی را در آن موجب شده است[۱۱]». از این رو، اگر یک گام دیگر از جیمسون پیروی کنیم، زبان «مجموعه‌ای از سیستم‌های کامل است که در زمان جانشین یکدیگر می‌شوند ... با تمام معانی ضمنی ممکنی که در لحظه داراست». (جیمسون) واحدهایی که این سیستم‌ها را دربر دارند دقیقاً اعتباری هستند. در حالی که ذرات و جواهر را می‌توان نامید، طبقه‌بندی کرد و براساس روش‌های لغت‌شناسی تاریخی توصیف نمود، زبان از ارزش‌ها و رابطه‌ها ترکیب شده که، به علاوه، پیوسته در حال جریان و سیلان هستند. سوسور این روش دریافت ساختار زبان را در برابر روش تاریخی و قدیمی «در زمان» (diachronic)، «همزمان» (Synchronic) نامید (هردو اصطلاح را از علم زمین‌شناسی به وام گرفت). از نظر سوسور، مناسبات درونی یک سیستم همزمان مقارن و همبود، وابسته به هم و به کلی مستقل از تاریخ هستند.

سوسور در همزمانی زبان تقابل بنیادی واحدی را یافت که بین زبان و بیان (Parole) وجود دارد. زبان «مجموعه امکانات یا توانائی‌های زبان شناختی در یک لحظهٔ مفروض است». یعنی زبان به مثابه یک نهاد در حالی که بیان «فعلیت‌یابی فردی و جزئی برخی از این توانائی‌ها است»، یعنی عمل فردی صحبت کردن (جیمسون). سوسور «رابطهٔ میان این عناصر را همانند «گردش سخن» یا رابطهٔ میان دو سخنران درنظر آورد. آن‌طور که جیمسون شرح می‌دهد، سوسور بیان سخنران را از زبان شخصی که گفته‌های او را می‌فهمد جدا می‌کند. برای اولی که بیان فعال است، زبان بعد انفعالی سخن است وبرای دومی در واقع زبان آن‌قدر که قوهٔ درک سخن است، قوهٔ سخنگویی نیست» (جیمسون). در نهایت، به هرحال تنها مطالعهٔ زبان از نظر علمی امکان‌پذیر و عملی است. مطالعهٔ بیان به واسطهٔ وجود «لهجه‌های محلی، تلفظ غلط و سبک شخصی» همواره با دشواری و بغرنجی روبرو است، در حالی که مطالعهٔ زبان عینی و مشخص است: می‌توان آن را از طریق «آزمودن حدود و اشکال درک و فهم هر گویندهٔ ساده‌ای، بنابر الگویی که «گردش سخن» به دست داده، مورد رسیدگی قرار داد. سرانجام، سوسور برای مطالعهٔ این پدیده‌ها، دانشی عمومی را تحت عنوان «نشانه‌شناسی» بی‌ریزی کرد که «زندگی نشانه‌ها در جامعه» را موضوع خود قرار می‌داد و زبان‌شناسی شاخهٔ منفردی از آن به حساب می‌آمد.[۱۲]

از این نقطه نظر، می‌توان الگوی سوسوری را در سینما به کار برد. شاید بتوان گفت که نشانه‌شناسی حقیقی سینما نشانه‌شناسی زبان سینمایی خواهد بود[۱۳] و بیان سینمایی، یعنی هر اظهار سینمایی منفرد و سرشت آن، در قلمرو ارزیابی منتقدان و زیبایی شناسان باقی خواهد ماند. اگر نتوانیم به نشانه‌شناسی فیلم‌های ولز یا رنوار یا آیزنشتاین یا ملی‌یس برسیم، شاید بتوانیم به نشانه‌شناسی فیلم به طور کلی نایل شویم، زیرا با سرشت عمومی نشانهٔ سینمایی و با نظام نشانه‌گذاری‌یی که در آن فعالیت دارد سروکار خواهیم داشت. ما نباید به تحلیل معنایی بپردازیم، چراکه به حرکتی دائمی در خارج از نظام

نشانه‌ها و به سوی چیزی که نمادین شده نیازمند خواهد بود. و بالاخره نباید به سایر نظام‌های نشانه‌ای که سینما غالباً و به صورتی مصیبت‌بار با آنها اشتباه گرفته شده - به ویژه ادبیات و تئاتر - توسل جوئیم، چراکه ساختار نشانه‌شناسی آنها از اساس با ساختار سینما در تقابل قرار دارند. فیلم، مانند موسیقی، تنها درصورت اجرای دائمی قادر به ایجاد ارتباط است و بنابراین نظام نشانه‌گذاری آن لزوماً همزمان است. درواقع، تجربهٔ بیان سینمایی، مانند تجربهٔ زبان، تماماً اعتباری است. تصاویر زودگذر و کاملاً خیالی که نشانه‌های سینمایی هستند مانند حوادث یک رؤیا در برابر چشمان ما پدیدار و ناپدید می‌شوند، کم دوام و ناپایدار هستند، به طور مداوم ظاهر و محو می‌شوند و قطعاً نمی توانند مستقل از رابطه‌شان با تمام نشانه‌های دیگر موجود در یک سیستم محدود که فیلمی خاص را تشکیل می‌دهد، به عنوان نشانه‌های سینمایی به حساب آیند.

اصل ارتباط که در این جا بدان اشاره شد شاید مهمترین اصل سوسور باشد. آن‌طور که جیمسون شرح می‌دهد، این اصل اشعار می‌دارد که:

> واژه یا عبارتی منفرد در «نمایندگی» یا «انعکاس» شیء یا حادثه‌ای خاص از دنیای واقعی چندان نقشی ندارد، بلکه بیشتر کل سیستم نشانه‌ها، کل عرصهٔ زبان که در موازات خود واقعیت قرار گرفته، این نقش را ایفا می‌کنند. به عبارت دیگر، این مجموعهٔ زبان سیستماتیک است که با هرگونه ساختار سازمان یافته‌ای که در جهان واقعیت وجود دارد قابل مقایسه است و ادراک ما بیشتر از یک کل یا به سوی کل دیگری حرکت می‌کند، تا از یک مأخذ به سوی مأخذی دیگر.

به همین نحو، شاید بشود گفت که نشانه‌های سینمایی خاص (تصاویر عکاسی) یا نشانه‌های سکانس (تدوین) در نهایت اهمیتی ندارند، زیرا شیء یا حادثه‌ای را از جهان واقعی و از طریق وسایل مولد مکانیکی «نمایندگی» یا «منعکس» می‌کند. شاید تا اندازه‌ای اهمیت داشته باشند، چراکه کل سیستم نشانه‌های سینمایی - زبان سینمایی - مشابه ساختارهای سازمان یافتهٔ خود واقعیت، از جمله ساختار روان انسان است. بنابراین فهم و ادراک ما از نظر سینمایی، مانند زبان‌شناسی، نه براساس یک به یک مأخذ و از یک رابطهٔ دال و مدلول به یک رابطهٔ دیگر. بلکه بیشتر از یک کل به سوی یک کل دیگر حرکت می‌کند. از این رو، کاملاً محتمل است که ما بیان سینمایی را بفهمیم و بتوانیم به ساختمان آن پی ببریم، زیرا مشابه ساختارهای پایه‌ای دیگری است که تمام ادراکات، افکار و تجربیات ما از طریق آنها شکل می‌گیرند.

با این اظهاریه ما به یکی از اقدامات اندیشهٔ ساختارگرا می‌رسیم که از سوسور تا لوی اشتراوس، کامسکی و پیاژه امتداد یافته است - یعنی به قول میشل لین (Michel Lane) «در انسان مکانیسمی فطری، که از نظر ارثی مقدر است و منتقل می‌شود، وجود دارد که به مثابه نیرویی ساختاری عمل می‌کند» و علاوه بر آن «به گونه‌ای طرح‌ریزی شده است که عرصه را بر راه‌های ساخت محدود می‌سازد[۱۴]». ساختارگرایی با پذیرش سبک زبان‌شناسی سوسوری، به همهٔ الگوهای رفتار اجتماعی انسان، از جمله «علوم انسانی» به مثابه رمزها (کدها)یی با خصوصیات بنیادی زبان می‌نگرد و کاوش ساختار «عمیق» این رمزها (اصطلاحی برگرفته از کامسکی) و قوانینی که حاکم بر آنها است انگیزش ابتدایی این روش است. به معنای واقعی کلمه، هدف غائی ساختارگرایی کشف ساختار عمیق تمامی اندیشهٔ خودآگاه و ناخودآگاه انسان است.

بانفوذترین نمایندهٔ ساختارگرایی مدرن (پس از سوسور، بنیانگذار آن) انسان‌شناس فرانسوی کلود لوی اشتراوس است که موشکافی‌هایش دربارهٔ افسانه‌های سرخپوستان جنوب آمریکا از سال ۱۹۵۵ تاکنون موجب تثبیت روش‌شناسی ساختارگرایی شده است. لوی اشتراوس با این فرض آغاز می‌کند که تمام زندگی اجتماعی ساختاری منظم دارد و ساختارهای اجتماعی محصول یک خرد یا روح از نظر ارثی معین و محدود هستند که «تنها از طریق سیستم‌هایی که آن خرد بدانها شکل می‌دهد» (لین) برای ما قابل حصول می‌باشند - چه این ساختارها افسانه‌ای و طایفه‌ای باشند و چه زبان‌شناختی، زیبایی شناختی و یا فرهنگی. از آن جا که این ساختارها فطری و ناخودآگاه هستند، اعضای یک جامعه از آنها آگاه نیستند، بلکه تنها تجلیات مشخص آنها را مشاهده می‌کنند[۱۵] (درست به همان گونه که کسی که به زبان مادریش تکلم می‌کند برای صحبت کردن به دانستن ساختار آن زبان نیازی ندارد). در رأس همه این تجلیات مشخص، افسانه‌های یک جامعه قرار دارند که لوی اشتراوس آنها را به مثابه ابزارهایی می‌بیند که به کمک آنها می‌توان به مسائل حل نشده‌ای که در اعماق ساختار خود جامعه غوطه‌ورند پرداخت و بدون آنها نزدیک شدن به این مسائل ناممکن است. پس اندیشهٔ افسانه‌ای یا اندیشهٔ غیرمتمدن نوعی «تعمق فلسفی ابتدایی است که هنوز از وجود خود آگاه نیست» (جیمسون).

چارلز و. اکرت اخیراً این موضوع را در مقاله‌ای در مجلهٔ «تفسیر فیلم» به خوبی تشریح کرده است. می‌نویسد برای لوی اشتراوس سرشت اساسی افسانه:

> "به عرصهٔ پندار و تصور درآوردن مکرر و وسوسه‌انگیز یک محضور و معما یا تضاد است که معنای آن از راوی و داستانگو [و در آغاز از تحلیل‌گر ساختاری] که بیشتر از روی اجبار واضطرار به بازگویی روایت‌های آن افسانه می‌پردازد، پوشیده است."
>
> "... اگر محتوای آن از روایت‌گران پوشیده نبود، دلیلی نداشت که وسوسهٔ بازسازی و بازگویی آن، چنان ذهنش را پر کند و در زندگی خویش چنان اهمیتی را برای آن قایل شوند."[۱۶]

در ادامهٔ همان مقاله اکرت طرحی برای کاربرد روش‌شناسی ساختارگرا در سینما ارائه می‌کند. او، در میان مطالب دیگر، به خصلت گروهی تولید فیلم، طرح‌ریزی همراه با طبقه‌بندی اشیاء در فیلم‌های دارای سبک، و ناروشنی و ابهام در معنای یک فیلم معین هم برای سازندگان و هم برای مصرف‌کنندگان، اشاره می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «سینما، پس از دوران آغازین احساس‌گرایی وهنریش، جانشین عملکردهای گروهی و افسانه پردازانهٔ انواع اشکال نمایشی نوشتاری و گفتاری شد و آنها را از میدان بیرون کرد. به نظر من کاملاً محتمل است که فیلم به صورت افسانهٔ اصلی فرهنگ مدرن غربی درآمده باشد. مثلاً روانشناس آلمانی هوگو موئرهونر نشان داده است که چگونه تجربهٔ دیدن فیلم - «موقعیت سینما» - به مراسم پرجذبه عبارتی دسته‌جمعی شبیه است که در آن «ناخودآگاهی و خودآگاهی به درجاتی به مراتب بالاتر از حال و وضع طبیعی و عادی با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند»[17]. مورخ هنری و فیلمنامه‌نویس لارنس آلووی اخیراً کتابی نوشته که به اثبات می‌رساند که اختلافات مضمونی فیلم‌های عامه‌پسند آمریکایی نمایانگر وجود ضد و نقیض‌های پیچیده در جامعه در یک مقطع زمانی معین است[18]. اگر هریک یا همهٔ این یافته‌ها درست باشد، فیلم می‌بایست به تحلیل ساختاری بسیار حساس باشد.

یکی از دلایل اصلی لوی اشتراوس در انتخاب افسانه‌ها به عنوان داده‌های عینی برای تحلیل ساختار درونی یک جامعهٔ مفروض آن است که افسانه‌ها از نویسندگی فردی آزاد هستند همین امر در مورد تعداد بسیار زیادی از فیلم‌ها نیز صادق است، چنان که حتی برخی از افراطی‌ترین مؤلف‌گرایان ناگزیر از پذیرش آن شده‌اند. درواقع هم در فرهنگ لغت پیتر وولن خود اصطلاح مؤلف به معنای چیزی بسیار شبیه به «ساختار عمیق» آمده است - نه یک فراست انسانی خلاق بلکه ترکیبی از مضمون‌ها، انگیزه‌ها و حرکاتی که در سرتاسر کار یک کارگردان معین به چشم می‌آیند. وولن خاطرنشان می‌کند که «آنچه که تئوری مؤلف انجام می‌دهد این است که گروهی از فیلم‌ها را - که کار یک کارگردان هستند - برمی‌گزیند و ساختار آنها را تحلیل می‌کند» (نشانه‌ها و معنا). بنابراین، با طعنه باید گفت مؤلف‌گرایی از برجسته کردن نقش خلاقیت فردی در سینما فاصله گرفته و شروع کرده است به این که به جای اهمیت دادن به نقش شخصی مؤلف، برای الگوی ساختاری فیلم‌های او اهمیت و شخصیت قایل شود. این طرز کار به همان اندازه که از نظر نشانه‌شناسی دقیق و درست است، ضد انسان‌گرایی است (البته همهٔ روش‌شناسی‌هایی که در این‌جا مورد بحث قرار گرفتند، اگر نه در نتایج خود، لااقل در فرضیات خویش عمیقاً چنین‌اند.) زیرا باز هم به نظر می‌رسد که تنها قلمرو نشانه‌شناسی سینمایی باید زبان سینمایی باشد و نه بیان کارگردانان منفرد. به همین دلیل است که ساختارگرایان مؤلفی چون وولن و آلووی سرانجام ترجیح می‌دهند به سبک فیلم‌های عامه‌پسند بپردازند، زیرا هرچه یک فیلم به نحو جدی‌تری مطابق برنامهٔ آیین و رسوم قراردادی ساخته شود، فرصت و مجال کمتری برای فیلمساز به منظور پرداختن به سبک‌شناسی شخصی (بیان) باقی می‌ماند، و از این‌رو سازمان‌بندی یا نظام نشانه شناختی فیلم به زبان که انبوه تماشاگران به کمک آن با فیلم ارتباط برقرار می‌کنند، نزدیک می‌شود[19].

اما درحالی که نظریهٔ منشأ گروهی برای فهم زبان سینمایی باارزش است، کاربرد اصل مهم دیگر لوی اشتراوس در سینما مشکل ایجاد می‌کند. این اصل بر آن است که تمام روابط درونی یک ساختار سرانجام به یک سری تقابل‌های دوتایی کاهش‌پذیر هستند. میشل لین در این‌باره می‌نویسد:

> «روش ساختارگرایی ... وسیله‌ای است که می‌توان با آن واقعیت اجتماعی را به مثابه تقابل‌های دوتایی توضیح داد که در آن ارزش هر عنصر را در جامعه - چه یک رخداد افسانه‌ای یا یک نحوهٔ رفتار باشد یا نامیدن و طبقه‌بندی کردن پدیده‌های طبیعی - موقعیت نسبی آن در درون تقابل‌ها، وساطت آنها و ثبات و قرار آنها تعیین می‌کند.»

در سطح فنی، اصل تقابل دوتایی در نهایت به نظریهٔ مونتاژ آیزنشتاین نزدیک است که براساس آن تصادم پی‌درپی مقابل‌ها، مثل انفجار در یک ماشین احتراق داخلی، فیلم را به پیش می‌راند. در واقع تئوری مونتاژ زبان‌شناسی سوسوری و ساختارگرایی همه رابطهٔ نزدیک و تنگاتنگی با شکل‌گرایی روسی دارند.

اما از نظر مضمون، جستجو برای یافتن تقابل‌های دوتایی در یک فیلم خاص یا یک مجموعه فیلم می‌تواند (به همان گونه که به اعتقاد من تحلیل پیتر وولن از هاوکز و فورد در «نشانه‌ها و معنا» نشان داد است[20]) به نحو شگفت‌انگیزی عبث از کار درآید، چرا که بیان مضمونی بسیار پیچیده را تا حد آن چه که سام رودی «سیستم‌های دوتایی کامپیوتر مانند»[21] نامیده است، تنزل می‌دهد. با این حال، همان‌طور که جفری نوول اسمیت خاطرنشان می‌سازد، در این خصوص عیب از ساختارگرایی نیست «بلکه از شبکهٔ ساختاری ویژه‌ای است که به کار می‌رود»[22]. در واقع ما باید این شق را درنظر بگیریم که هیچ الگو یا نمونهٔ خاصی که بتواند وسیلهٔ ارتباطی چنین بغرنج و شکل هنری چنین غنی و گسترده‌ای چون سینما را به طور کامل دربر گیرد و پوشش دهد وجود ندارد. و از مطلق کردن روش‌شناسی‌های جدید نشانه شناختی و ساختارگرایی بپرهیزیم و از افتادن در دام جزمی‌گرایی و انحصارگرایی متقابل که با نگرش‌های نظری قدیمی‌تری که در بخش اول مورد بحث قرار گرفت همراه بود، حذر کنیم. دلیلی ندارد که ما ارزشمندترین وجوه هریک را بر نگزینیم و از آنها برای ایجاد چشم‌اندازهای تحلیلی چندجانبه استفاده نکنیم و نیز دلیلی ندارد که مجبور باشیم انتخاب بین لومیر و ملی‌یس، آیزنشتاین و بازن را تحمیل کنیم. درواقع، اگر ما

چشم‌اندازهای چندجانبه را در سینما نپذیریم، اگر نحوهٔ برخورد و نگرش ما نسبت به سینما به طور همزمان نباشد، سرانجام کارمان تعصب گرایی فرقه‌ای خواهد بود که جز غرق شدن در بررسی‌های ادیبانه‌ای که امروز درایالات متحده رایج است نتیجه‌ای نخواهد داشت.

۳

آخرین برداشت از سینما از بعد زبان‌شناسی که در این جا مورد بررسی و کنکاش قرار می‌گیرد مربوط به تئوری اطلاعات و ارتباطات است. ارائه کنندهٔ اصلی این تئوری سول ورث از مدرسهٔ ارتباطات آنبرگ در دانشگاه پنسیلوانیا است که در طول دههٔ گذشته بر روی ساختمان یک سیستم نشانه‌شناسی فیلم برمبنای تجربی صرف کار کرده است [۲۳]. ورث بررسی خود را دربارهٔ بیان سینمایی «ویدیستیکز» نامید و اهداف دوگانهٔ آن را چنین برشمرد: ۱) «تعیین و رمزگذاری عناصر زبان، بصری بدان‌گونه که از سوی فیلمساز در سکانس به کار می‌رود»، ۲) «تعیین قوانین زبان که بیننده به‌وسیلهٔ آنها به معنای نمایش و تأثیر متقابل این عناصر و سکانس آنها پی می‌برد» [۲۴]. او پنج فراسنج (پارامتر) پیدا می‌کند که با آنها می‌توان عناصر ساختاری بیان سینمایی را تعیین و تعریف کرد: یک تصویر در حرکت در بستر زمان در فضا با سکانس. همانند روش آیزنشتاین، واحد تصویری پایه‌نما یا «ویدم» (vídeme) است که ورث آن را این‌طور تعریف می‌کند: «هر رخداد تصویری عکاسی که ... تماشاگران آن را به عنوان چیزی که نمایانگر جهان است بپذیرند». دو گونه «ویدم» وجود دارد: «کادم» (cademe) یا نمای دوربین، که یک رخداد تصویری عکاسی (فتوگرافیک) پیوسته را از یک قاب تا بی‌نهایت نمایش می‌دهد؛ «ادم» (edeme) یا نمای تدوین، که از طریق جداکردن یک «کادم» و حذف بخش‌های ناخواسته یا غیرقابل استفاده شکل می‌گیرد. دومی عنصر پایه‌ای زبان فیلم است که تمام رمزگذاری‌ها و رمزگشایی‌ها از آن آغاز می‌شود.

فراسنج‌های دیگری که ورث به تعیین و تعریف آنها پرداخته به قرار زیر هستند: حرکت چه درونی (حرکت اشیاء در داخل قاب) و چه بیرونی (حرکت خود قاب از طریق حرکت دوربین یا زوم کردن). فضا به معنای اندازه و موقعیت اشیاء و برحسب حدود فضایی قاب است، و حال آن که زمان یا درونی و واقعی است مثل عملکرد «ویدم» و یا ظاهری و وهمی است مانند عملکرد فصل بندی «ادم»ها (تدوین). فصل این طور تعریف می‌شود: «مجموعه‌ای که به طور سنجیده به کار گرفته شده و هدف از آن بیشتر معنابخشی به بیش از یک رخداد تصویری است تا نظم‌دهی به آن و دارای این خاصیت است که از طریق خود سکانس معنا را به همان خوبی و وضوح می‌رساند که از طریق عناصر سکانس». بنابراین، معنابخشی سینمایی عملکرد سکانس‌بندی «ادم»ها است و با این همه به نظر می‌رسد که ما از آیزنشتاین چندان فاصله نگرفته‌ایم. در واقع، ورث تئوری مونتاژ را «تئوری مخصوص کنش و تأثیر شناختنی متقابل» می‌داند و در تدوین دست به آزمون‌هایی مشابه آزمون‌های کولشوف زده است.

در زمینه کاربرد زبان‌شناسی است که ورث از پشتینیانش فاصله گرفته است. او در جستجوی پاسخ به این سؤال برمی‌آید که آیا «در یک فصل از رخدادهای تصویری ... چیزی هست که به تماشاگر اجازه دهد یا به او کمک کند تا صرف‌نظر از محتوای معناشناختی مربوط به خود هریک از عناصر، معنای این رخداد را دریابد». بدین منظور نخستین پیش‌فرض تحلیل زبان‌شناختی ساختاری را، بدان گونه که نوام چامسکی در کتاب «ساختارهای ترکیبی»اش (موتون، ۱۹۶۵) مشخص کرده بود، به وام گرفت:

> هدف بنیادی تحلیل زبان شناختی زبان L، جداسازی فصل‌های موافق با دستور زبان، که احکام L هستند، از فصل‌های مخالف با دستور زبان، که احکام L نیستند، و مطالعهٔ ساختار فصل‌های موافق با دستور زبان است. بنابراین دستور زبان L طرحی خواهد بود که تمام فصل‌های موافق با دستور زبان را به وجود می‌آورد.

به نظر چامسکی، تنها راه آزمایش دستور زبانی که برای زبان L درنظر گرفته شده این است که «مشخص شود که آیا فصل‌هایی که آن دستور زبان به وجود آورده با دستور زبان عملاً سازگارند، یعنی برای یک گویندهٔ معمولی قابل پذیرش هستند یا نه» (چامسکی، تأکید از نویسندهٔ مقاله). به عبارت دیگر، برای کشف دستور یک زبان نخست باید ضد دستور آن زبان را کشف کرد، یعنی آن فصل‌هایی را که در نهایت برای یک گویندهٔ معمولی فاقد معنا هستند [۲۵]. و ورث این روش را برای تحلیل بیان سینمایی پیشنهاد می‌کند. اگر ما از طریق مجموعه‌ای از آزمایش‌های کنترل شده می‌توانستیم ضددستور سینما را کشف کنیم - یعنی آن گونه فصل‌ها، استعاره‌ها و آرایش «ادم»ها (تدوین) که برای تماشاگران با تجربهٔ سینما درک معنای آنها ناممکن است - آن وقت می‌توانستیم دستور زبان سینما را، که قواعد حاکم بر تمام بیان سینمایی را دربر داشته باشد، تدوین کنیم. به عبارت دیگر، اگر می‌توانستیم فراسنج‌های مخالف دستور زبان سینما را از طریق وسایل تجربی کشف کنیم، آن‌گاه می‌توانستیم از راه قیاس و نتیجه‌گیری معکوس تدوین دستور زبان سینما را آغاز کنیم (البته، همان طور که کریستین متز و دیگران اخیراً اظهار کرده‌اند، تنها می‌توانستیم مجموعه‌ای از قراردادها را کشف کنیم). ورث جمع‌آوری چنین داده‌هایی را آغاز کرده و ظاهراً چند «قانون» بیان سینمایی را نیز ارائه داده است [۲۶]، اما هدف غایی او، مثل هدف چامسکی، بسیار دورتر از این است.

یکی از کارهای عمدهٔ چامسکی در عرصهٔ زبان‌شناسی ساختاری ارائه این اندیشه بوده است که درک گوینده معمولی از دستورزبان بیشتر ارثی و ژنتیک است تا اکتسابی و فرهنگی، و از آن

بالاتر، این استعداد «درک فطری دستور زبان» یکی از ساختارهای عمیق اندیشه انسان است. ورث نیز اعتقاد مشابهی دارد مبنی بر این که فهم کلی ساختار زبان فیلم (در مقابل احاطه یابی، زیرا ساختارها برای کسانی که در آنها سهیم می‌شوند فطری و ناخودآگاه هستند) شاید به «ساختار عمیق پاسخ‌های ذاتی در مغز، که بر تمایلات رمزی شدهٔ ما نسبت به فیلم حاکم هستند و نسبت به دستور زبان فیلم حساسیت دارند» وابسته باشد[۲۷].

ورث، همراه با انسان شناس جان آدر، آزمایشی را انجام داد که بسیار شهرت یافت و در کتاب از نگاه ناواجوها (۱۹۷۲) به تفصیل مورد بحث قرار گرفت. در این آزمایش به شش سرخپوست دوزبانهٔ ناواجو که پیشتر هرگز فیلمی را ندیده بودند یاد داده شد که یک فیلم شانزده میلیمتری صامت را فیلمبرداری و تدوین کنند. نتایج حاصله از این آزمایش وجود استعداد فطری و غیرفرهنگی ادراک سینمایی را در روان انسان قویاً مدلل داشت. به فیلمسازان ناواجو هیچ یک از قراردادهای سینمایی آموزش داده نشده بود، تنها تکنولوژی سینما را به آنها آموخته بودند. با این حال آنها مفهوم سکانس را به طور ضمنی دریافته بودند و «اشتباهات دستور زبانی»شان، مانند اشتباهات کودکانی که دارند صحبت کردن را می‌آموزند، نتیجه درک شهودی «قوانین» ساختار و عدم درک استثناهای آن بود (بدیهی است استثناها را باید «آموخت» یا از طریق فرهنگی کسب کرد). بدین ترتیب هرجا که فیلم‌های آنها برای تحلیل‌گران «خارج از دستور زبان» به نظر می‌رسید، معلوم بود که ناواجوها عملاً ساختارهای مبتنی بر «دستور زبان» را جانشین استثناهایی کرده‌اند که هنوز نیاموخته بودند. این یافته شاید ما را به درک این مسأله هدایت کند که چگونه و چرا فیلم از محدودهٔ مرزهای فرهنگی فراتر می‌رود و با نوع انسان در همهٔ اجزاء آن ارتباط برقرار می‌کند. و شاید از طریق وسایل تجربی ما را به کشف آن چه که من ضد دستور زبان فیلم نامیده‌ام نیز هدایت کند، یعنی به آن مواردی که «گویندگان معمولی» قادر به دریافت معنای سینمایی نیستند.

۴

برداشت‌های نشانه شناختی و ساختارگرایانه از سینما که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفتند نهایت حرفشان این است که فیلم یک فرآیند شناخت و ارتباط است و نه یک شکل هنری. یا به عبارت جامع‌تر، آنها به خود هنر کاری ندارند بلکه به این کار دارند که چرا هنر می‌تواند وجود داشته باشد. سینما زبان غیرلفظی بی‌نظیری است که ضرورتاً واقعیت را تکه تکه می‌کند (چنانچه بازن نیز تصدیق می‌کند) و روش‌های مأنوس و آشنای ادراک را رد می‌کند و با این حال از همان آغاز کار برای تعداد بسیار زیادی از مردم، که هیچ آمادگی قبلی و عملی ندارند، قابل درک است. چگونه و چرا نشانه‌های سینمایی معنا پیدا می‌کنند؟ چگونه و چرانبوه تماشاگران در سراسر دنیا قادرند آنها را «بخوانند»؟ تا همین اواخر، ما واقعاً برای پاسخ به این پرسش‌ها هیچ کوششی نکرده بودیم - پرسش‌هایی که به هرحال می‌بایست بر همهٔ ملاحظات زیبایی شناختی مقدم می‌بودند. برخی منتقدان ارزشیاب دلیل می‌آورند که ما تا همین جا دربارهٔ مکانیسم سینما بیش از اندازه می‌دانیم ولی دربارهٔ این که چه چیزی سینمای خوب را می‌سازد به اندازهٔ کافی نمی‌دانیم. اما پیش از آن که بتوانیم این نکته را مشخص کنیم که، به یک معنای کلاسیک، «خوب» از نظر سینمایی چیست، باید اول مشخص کنیم که «سینمایی» چیست؛ کاری که قریب به پنجاه سال تئوری سینما نتوانسته است انجام دهد. مادامی که آماده پذیرش این قضیه نباشیم که فیلم پدیده‌ای است که می‌توان آن را تجربه کرد ولی نمی‌توان فهمید، ناگزیر خواهیم بود راه‌های نظری تازه را نادیده بگیریم و یا تنها به تکمیل و تزوئن نظریه‌های قدیمی بسنده کنیم.

من نخستین کسی هستم که می‌پذیرم که روش‌شناسی‌هایی که در این جا مورد بررسی قرار گرفته از نظر پیش فرض‌های خود عمیقاً ضدانسان گرایی هستند: مثلاً ساختارگرای فرانسوی میشل فوکو «نابودی انسان» را از صحنهٔ گیتی، که نظام‌های تبادلش بدون او نیز می‌تواند تداوم یابد، جسورانه اعلام می‌دارد («نظم اشیا»، تاویستوک، ۱۹۷۰) اما شاید دقیقاً بار سنگین تعهد به انسان‌گرایی باشد که ما را از موافقت با فرایند سینمایی تا به این حد بازداشته است. ما کوشیده‌ایم از سینما، به نوبت، تئاتر، نوول، موسیقی، زبان ادبی، هنر گرافیک، خود واقعیت - و در واقع هر چیزی به جز آن چه که هست بسازیم، پیش از آن که بتواند چیزی دیگری باشد: یک زبان بصری بر پایهٔ تصاویر خیالی قابل درک و شناختنی که ماشین‌ها آفریننده آنها هستند و اگر بخواهیم مطلب را بیشتر از این پیچیده کنیم، زبانی که نشانه‌های آن به طور همزمان هم مرجعی و اشاره‌ای و هم انعکاسی است. اگر نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و ویدیستیکز (videatics) بتوانند ما را در فهم این تناقض (پارادوکس) مدرنی که شکل هنری ماشینی پدید آورده و در هر زمان در دو بعد مختلف حائز معنا است، یاری دهند، بهتر است به آنها این اجازه را بدهیم. ما در دنیای زندگی می‌کنیم که زبان فیلم از اصطلاحات گفتار انسان مانوس‌تر شده است، اما کمتر فهمیده می‌شود. ممکن و حتی محتمل است که واقعیت با واسطه به نحو مؤثر و متقاعدکننده‌ای برای بخش‌های وسیعی از نوع انسان از خود واقعیت واقعی‌تر شده باشد. ما که انسان‌گرا هستیم - و من معتقدم اکثریت قریب به اتفاق کسانی که امروزه به کار بررسی و مطالعهٔ سینما مشغولند می‌توانند مدعی این عنوان باشند - شاید آرزو داشتیم که امور به گونه‌ای دیگر بودند، اما نمی‌توانیم از پذیرش قدرت نفوذ و اهمیت پدیده‌ها امتناع ورزیم. در صورتی که در برج عاج زیبایی‌شناسی سنگر بگیریم و به نادیده‌گرفتن فرآیند نشانه‌گذاری سینمایی اصرار ورزیم، سینما به زودی خود را در موقعیت ادبیات خواهد یافت - موقعیتی که در آن یک مشت کارشناسان نخبه قواعد رسمی و جامدی را به نفع کارشناسان

نخبهٔ دیگر وضع می‌کنند، در حالی که اکثریت مردم نسبت به عملکرد بیان عادی آن به نحو روزافزونی بی‌اطلاع باقی می‌مانند.

۱۹۷۵

۱. رولان بارت، «معنای سوم»، ترجمه ریچارد هوارد، آرت فوروم (Artforum)، شماره ۱۱ (ژانویه ۱۹۷۳).

۲. فردریک جیمسون، «ساختارنگاه زبان»: شرح نقادانهٔ ساختارگرایی و شکل‌گرایی روسی (انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۷۲)، «تاریخ اندیشه تاریخ الگوهای آن است».

۳. چهل سال پس از آن ساختارگرایان فرانسوی، به دنبال سوسور و لوی اشتراوس، تأکید کردند که معنای همهٔ عناصر مفرد در یک ساختار معین - اجتماعی، روانشناختی، زبان شناختی - تنها و تنها از مناسبات این عناصر با یکدیگر و استقلال متقابل آنها نشأت می‌گیرد (میشل لین، «دیباچه بر ساختارگرایی» [نیویورک: کتابهای پایه، ۱۹۷۰]). همان طور که رونالد لواکو اخیراً در صفحات «اسکرین» (زمستان ۱۹۷۱/۲) خاطرنشان کرده است، کولشوف به حق نخستین نشانه شناس سینما به شمار می‌آید. کولشوف، تحت تأثیر شکل‌گرایی روسی (که مانند ساختارگرایی نمرهٔ موروثی زبان‌شناسی سوسوری است)، به ویژه تحت تأثیر شاعر و نظریه‌پرداز ادبی ویکتور شکلوفسکی، در پی آفرینش «اصول طبقه‌بندی بیان سینما» از طریق یک رشته تجربیات گسترده و نوشته‌های نظری بود.

۴. البته اشتغال ذهنی آیزنشتاین به نمادگرایی، تداعی احساس و «مجموعه وحدت‌گراه» که از سوی پیتروین به خوبی مورد بررسی قرار گرفته (نشانه‌ها و معنا در سینما) [بلومینگتن: انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۶۹] یک جدایی تدریجی از دیالکتیک به سوی لوگاریتمیک را نشان می‌دهد. از این گذشته، تأیید انحصاری آیزنشتاین بر این خویشاوندی همواره بیشتر جنبهٔ نظری داشت تا عملی. کافی است تنها نگاهی اجمالی به چند عکس از هریک از فیلم‌های اولیه یا آخرین او بیاندازیم تا متوجه شویم که او ارزش ترکیبی و عکسهای هر قاب منفردی را کاملاً درک می‌کرده است، اما دست‌پروردهای او در افکار ارزش بازنمایی نشانهٔ سینمایی از خود آیزنشتاین بسیار، فراتر رفتند. نظریهٔ اسلاوکو ورکاپیچ در این مورد نمونه‌وار است:

> هنر فیلم مسأله اساسی ترکیب تصویری است، اما به موقع خود نماهای منفرد شاید ناکامل باشند، همان گونه که نواخت‌های منفرد موسیقی هم به خودی خود ناکامل هستند، اما می‌بایست (کاملاً حساب شده باشند و با سایر نماها به خوبی جفت شوند)، به همان ترتیبی که نواخت‌های موسیقی با یکدیگر جفت می‌شوند، تا واحدهایی کامل و از نظر زیبایی‌شناسی ارضاکننده پدید آورند. عکاسی (فتوگرافی) زیبا تنها آرایش و پرایش ظاهری است، در حالی که فیلمبرداری (سینماتوگرافی) جمع‌آوری عناصر دارای معنای تصویری پویا است، که تدوین خلاقانه آنها را درهم آمیخته و به موجوداتی زنده تبدیل می‌کند» (به سوی سینمای حقیقی»، فیلم: تدوین نظریه‌ها، ویرایش ریچارد دیر مک کان [نیویورک: داتون، ۱۹۶۶]).

۵. «سینما چیست»، (بر کلی: انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۷).

۶. «اسطورهٔ سینمای تام»، سینما چیست.

۷. «تحول زبان سینما»، سینما چیست.

۸. چارلز بار «سینما سکوپ: پیش و پس از آن»، (Film Quarterly، ۱۶، شماره ۳ (۱۹۶۱).

۹. فردیناند دوسوسور، «دورهٔ زبان‌شناسی عمومی» [پاریس: پایوت، ۱۹۲۲، چاپ دوم]، ترجمهٔ از مؤلف [به انگلیسی].

۱۰. همان جا.

۱۱. فردریک جیمسون، «ساختارنگاه زبان» (پرینستون: انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۷۲). از این پس جایه‌جا به این کتاب استناد خواهد شد. من بیشتر اطلاعاتم را در مورد زبان‌شناسی سوسور مدیون این پژوهش بسیار خوب هستم. این کتاب برای هر کس که مایل باشد به تحلیل نشانه شناختی و ساختاری فیلم بپردازد متنی پایه‌ای است.

۱۲. سوسور، به نقل از «نشانه‌ها و معنا در سینما».

۱۳. مدعای کریستین متز مبنی بر این که سینما «زبان بی‌زبانی» است با این نظر جفری نوول اسمیت در «سینما و ساختارگرایی» (مطالعات قرن بیستم، شماره ۳، مه ۱۹۷۰) جود دومی‌آینت «اگر - مرزبندی زبان [بیان را با مرزبندی دیگری که می‌توان آن را نوشتار [نوشتن نامید عوض کنیم، که در آن نوشتار (چیزی که باید خواند) نمایانگر متن نوشته شدهٔ خاصی است و نوشتن بیانگر سیستم کلی قواعد بیان سینمایی است» آن وقت بسیاری از مشکلاتی که از عدم وجود ظاهری زبان ناشی شده از میان خواهد رفت».

۱۴. میشل لین، «آشنایی با ساختارگرایی»، «ساختارگرایی: یک خواننده» (لندن: جاناتان کیپ، ۱۹۶۹). از این پس جایه‌جا به آن استناد خواهد شد. این متن پایه‌ای دیگری است برای خوانندهٔ انگلیسی زبان که به ساختارگرایی علاقمند باشد.

۱۵. همان جا.

۱۶. چارلز واکرت، «ساختارگرایان انگلیسی در سینما»، مجلهٔ «تفسیر فیلم»، ۹، شماره ۳ (مه - ژوئن ۱۹۷۳). از این پس جایه‌جا به آن استناد خواهد شد.

۱۷. هوگو مونرهوفر، «روانشناسی تجربهٔ فیلم» در «فیلم: آمیزش تئوری‌ها».

اندرو ویل فیزیولوژیست مادرورد نیز اخیراً مدال داشته است که تجربهٔ نمادهای فیلم حالت جذبهٔ کلامی را ایجاد می‌کند که تجربهٔ کس که تحت تأثیر خواب مصنوعی یا مواد مخدری نظیر ماری جوانا قرار گرفته بی‌شباهت نیست (ذهن طبیعی: نگرشی جدید به مواد مخدر و خودآگاهی، «لاتر [پرستون: هوستون میفلین، ۱۹۷۳].

۱۸. آرنس آلوین، «آمریکای خشونت‌بار: سینما در سال‌های ۱۹۶۴-۱۹۴۶» (نیویورک: موزهٔ هنر مدرن، ۱۹۷۱).

۱۹. روان و آلووی شاید با این توصیف کشدار از فعالیت‌های بسیار متنوع خویش موافق نباشند، اما من معتقدم که این ترجمان دقیق طرز کار آنها است.

۲۰. منظور عیب جویی از دریافت‌های نقادانهٔ روان نیست. این دریافت‌ها در کل بسیار هم درخشان هستند، بلکه اظهار این مطلب است که منظور از جستجو، یافتن ساختارسازی مضمونی دوتایی به خودی خود است و نه اختصاصاً توضیح فیلم یا کارگردان.

۲۱. سام رودی، «نشانه‌ها و معنا در سینما»، مجلهٔ چپ نو، شمارهٔ ۵۵ (مه - ژوئن ۱۹۶۹).

۲۲. جفری نوول اسمیت، «سینما و ساختارگرایی»، مجلهٔ مطالعات قرن بیستم، شماره ۳ (مه ۱۹۷۰).

۲۳. کالوین پریلاک نیز بر روی تحلیل ارتباطات سینمایی به مثابه یک سیستم تمادین کار کرده است. مهمترین مقالات او عبارتند از «به سوی زبان‌شناسی روانی در سینما» [با ریچارد ای.لسنو]، مجلهٔ ارتباطات A-V، ۱۵، شماره ۱ (بهار ۱۹۶۷) و «تحلیل ساختاری تصاویر متحرک به عنوان یک سیستم تمادین»، مجلهٔ ارتباطات A-V، ۱۶، شماره ۳ (زمستان ۱۹۶۸).

۲۴. سول ورث «وجوه شناختی عکاس در ارتباطات تصویری» مجلهٔ ارتباطات A-V، ۱۶، شمارهٔ ۲ (تابستان ۱۹۶۸).

۲۵. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، گویندهٔ معمولی - در صورتی که خودش تحلیل‌گر نباشد - طبعاً از دستور زبان یا ساختار سخنان خود آگاه نیست و با این حال، مانند تحلیل لوی اشتراوس از افسانه، سخنان گوینده تنها گواه عملی و تجربی وجود یک دستور زبان یا ساختار است.

۲۶. مثلاً ورث از طریق یک رشته آزمایش که در مدرسهٔ ارتباطات آننبرگ به رهبری او صورت گرفته، دریافته است که در غیاب معنایی، «عکاس در تعیین معنای جفت‌های عناصر بسیار شبیه به هم قاطعیت و موشکافی بیشتری خواهد داشت تا جفت‌های عنصر غیرمتشابه» (همان منبع). اگر این درست باشد، اشارات ضمنی فراوانی به مونتاژ «دیالکتیکی» آیزنشتاین دارد.

۲۷. سول ورث، «اراته یک روش مردم‌شناسی فیلم»، سمیوتیکا، ۱، شماره ۳ (۱۹۶۹).