سینماو
نظریه‌اندیشه

نوشته : پیتر وولن
ترجمه : نیرهٔ توکلی

من کتاب مربوط به نظریهٔ فیلم، **نشانه‌ها و معنا در سینما** را درماه مه ۱۹۶۸ نوشتم. ماهی که همچون مظهر انقلاب عصر خویش است. هنگامی که کار نوشتن پایان گرفت، بروشنی دریافتم که به انقلاب در فیلم پژوهی کمک خواهد کرد. امروز یادآوری اینکه در دههٔ شصت فیلم پژوهی تا چه پایه فلاکت بار و بی رمق بود دشوار است. اگر بخواهیم بی پیرایه سخن بگوییم، باید گفت که این حوزه میان پسژوهشهای «ادبی» آثار مشتی کارگردان یاهنرمند «کبیر» (ومعمولاً اروپایی) و رهیافتهای «رسانه‌های گروهی» تقسیم شده بود. رهیافتهایی که به گونه‌ای بی رمق تجربی وافکت محوری بودند و ترکیب کودنانه‌ای از بدترین نوع جامعه‌شناسی تجربی و آماری با یك روان شناسی جهالت بار و ساده اندیشانه آنها را ایجاد کرده بود. عناصر تشکیل دهندهٔ این آش درهم جوش یکی از یکی بدتر بودند.

در آن هنگام به نظر من سه نقطهٔ امید بخش وجود داشت که همانها را مبنای کارم گرفتم. نخست **تألیف گرایی**[1] بود. اهمیت کایه دو سینما (Cahiers du Cinema) در آن بود که منتقدانش با سیاست مؤلفان (Politique des auteurs) راهی یافته بودند که سینمای هالیوود را عمیقاً تشریح کنند و از لحاظ زیبایی شناسی جدی بگیرند. این منتقدان می توانستند به‌جای محدود کردن زیبایی شناسی به روسلینی یا برگمن، یا به جای اینکه هالیوود را فقط باتلاق بی سروته «فرهنگ عوام» به شمار آورند، از ارزش زیبایی شناختی آثار بودبوتیچر یا ساموئل فولر هم سخن بگویند (در عین حال، کارگردانان اروپایی را هم نادیده نگیرند).

سیاست را اوژن آرچر و آندرو ساریس به آمریکا آوردند و در بریتانیا از طریق مجلهٔ مووی پسند همگان شده بود. تا آنجا که من می دانم تنها اشکال آن این بود که نظریهٔ تألیف واقعی نبود. در واقع، جنبهٔ نظری نداشت.

دومین نقطهٔ امید بخش برای من کشف نظریهٔ فرانسوی بود. در واقع، علاقهٔ سینما دوستانه به کایه به علاقهٔ کلی به نظریهٔ فرهنگی فرانسوی سرایت کرد و مرا به کار کلودلوی اشتراوس، رونالدیارت و کریستین متز رهنمون شد. این نویسندگان رهیافتی نظری را دربارهٔ افسانهٔ فرهنگ عوام و سینما، بر شالودهٔ انتقال و پذیرش عقاید زبان شناسان تدوین کرده بودند. ولی بر خلاف زبان معیار، دراینجا می بایست مفاهیم تصویری، روایتی و ناآگاهانه بررسی می شد. این سه تن نشانه شناسی راتکوین

کردند که نظامهای علامت را از افسانه گرفته تا آشپزی و مد و سینما در برمی گرفت.

سومین نقطهٔ امید بخش که باز هم در فرانسه بود، پیشرفتهای شگفت انگیز خود سینما بود. من از آن کسانی بودم که وقتی از نفس افتاده گودار برای اولین بار نمایش داده می شد، یك هفتهٔ تمام هر روز به تماشای آن رفتم. در طول دههٔ شصت فیلمهای او رو به دگرگونی نهادند. هم سیاسیتر شدند و هم نظریه گراتر. طرح سینمای نظری الهامبخش آیزنشتاین نیز بود، ولی تا دههٔ شصت در حاشیه مانده بود. اما اکنون گودار فیلمهایی می ساخت که فقط در بافت نظریهٔ نشانه شناسی و فرهنگی، مفهوم می شد. درهمان حال، در ایتالیا پازولینی دربارهٔ نشانه‌شناسی و آرمانهای فیلم سخن می گفت و می نوشت و فیلمسازان دیگر تنها با سرپیچی از رمزهای معیار در سینما ماراوا می داشتند که بار دیگر بپرسیم فیلمها دقیقاً چگونه معنی پیدا می کنند.

کوشیدم که درکتابم تألیف گرایی را با ساختگرایی ترکیب کنم یا بدان شالودهٔ نظری بدهم. اکنون که به گذشته می نگرم، در می یابم که این حرکت هم ضدیت با نخبه‌گرایی (نوشتن دربارهٔ هالیوود و سینمای عوام) بود و هم ضدیت با عوام گرایی (یعنی از خارج از گود نظر دادن دربارهٔ آن وتاکید بر جزمیات نظریه). توجه من به تنظیم نشانه‌ها و نمودارهای پیچیدهٔ صوری بود تا بتوانم دونووانز ریف (Donovans Reef) یا شیٔ (The Thing) را درك کنم ـ یعنی نه فقط از فوردوهاکس، بلکه از فوردوهاکسی که در حاشیه مانده بود (یا راستش را بخواهید از نیبی) سر دربیاورم. این کار من شاید خودسرانه بود، ولی ضرورت داشت. هدفم رهایی از شر برخوردهای تسلیم طلبانه در برابر هالیوود و پیوند دادن نظریهٔ والا مرتبه با همهٔ سوراخ و سنبه‌ها بود.

کارهای گودار انگیزهٔ این نیز شد که دربارهٔ اینکه چه سینمایی با چه خصوصیاتی ممکن است جانشین سینمای هالیوود باشد بیندیشم. این بررسی مستلزم مطالعه دربارهٔ نشانه شناسی فیلمهای جریان اصلی به مثابهٔ مقدمهٔ کار بود. زیرا معتقد بودم که جانشینها را فقط با موضعگیری متقابل در برابر عملکرد جریان اصلی و با درك آن می توان مشخص کرد. در واقع، مطالعه‌ام دربارهٔ نشانه‌شناسی در آن هنگام از الگوی فرانسوی که ریشه در زبان شناسی سوسور داشت، دورم کرد و به الگوی متفاوتی کشاند که مبتنی بر کارپیرس و در راستای خطوطی بود که اومبرتو اکو در ایتالیا کاویده بود. و درهمان حال بار دیگر به سوی آیزنشتاین بازگشتم و کوشیدم پیوندی میان کار پیشروی او، در مقام فیلمساز نشانه‌شناس، و کارهای معمول دههٔ شصت ایجاد کنم. البته، در پس این کارها رؤیای دیرینهٔ وحدت نظریه و عمل نهفته بود.

مه ۱۹۶۸ روزگار رؤیاهای شادیبخش بود. در آن روزگار چنین می نمود که اگر نتوان جهان را دگرگون کرد، دست کم می توان در یك دم کلیشه‌های آن، رسوم کهنه، جزمیات و مقدسات آن را واژگون کرد و رهسپار مسیرهای نو و متحول شد. البته امروز کسانی که در آن هنگام متاثر از اوضاع بودند با دلتنگی یا بدون توهّم به گذشته می نگرند. اما بر ما چه گذشت؟ فکر می کنم در حوزهٔ نظریهٔ فیلم

براستی تحولات انبوه صورت گرفت.

نمی خواهم بگویم که اکنون گردهماییهای مربوط به بررسی فیلم یا بخشهای سینمایی پر از افراد نشانه شناس یا ساختگرایان یا پس ساختگرایان است. ولی نشانه‌شناسی آن انفجاری را که برای نابود کردن آت و آشغالها لازم بود ایجاد کرد و زمینه را برای هر نوع پیشرفت تازه فراهم آورد. در این میان، آثار کریستین متز و ریموند بلور و نیز آثار اومبرتواکو، از گروه اسکرین، چنان بنیادین، جدی و بحث انگیز بودند که در این زمینه دگرگونی ایجاد کردند.

البته، امروز تالیف گرایی بخشی از دانش همگانی است. پائولین کائل ممکن است به روی آندرو ساریس شمشیر بکشد، ولی این ربطی به موضوع اصلی ندارد. ارزشیابی نوین هالیوود، که با تالیف گرایی آغاز شد، ایستایی ناپذیر بود.

البته، همچنان که این ارزشیابی نوین جان می گرفت به طور طبیعی از تالیف گرایی، به مفهوم دقیق کلمه، فراتر می رفت. تشریح و بررسی نقش کارگردانها اکنون همتراز است با کار دربارهٔ سبك، استودیوها و مؤسسه‌های سینمای هالیوود، یعنی تکنولوژی و غیره. ولی همهٔ این تحولات بر محور مباحثات نخستین دربارهٔ تالیف گرایی شکل گرفته است. تالیف گرایی نیاز به فراتر رفتن از بررسی ادبی یا جامعه شناختی سینما را لازم می داند و خاص بودن سینما را به مثابهٔ یکی از حوزه‌های مطالعه که دارای مفاهیم، روش شناختی و انگارههای خاص خود ـ و به طور خلاصه دارای فضای نظری خاص خود است ـ به رسمیت

در فیلم پژوهی گرایش فزاینده بیشتر به سوی مشخص کردن خود از لحاظ علمی، یعنی نهادی کردن تدریجی آن چیزی بوده است که روزگاری عملی فوق العاده سنت شکنانه به شمار می آمد.

همچنانکه ما به ژرفای عصر الکترونیك پای می گذاریم فیلم کم کم دارد یکی از هنرهای روزگار گذشته می شود.

نهادی شدن از لحاظ علمی بیش از همه این خطر را دارد که نظریهٔ فیلم را از عمل جدا کند. من اکنون معتقدم که هرگز نمی توان نظریه را به آسانی با عمل «متحد» کرد. اعتقاد به یك «سینمای سوم» (نه هالیوود و نه فیلم هنری) روز بروز دشوارتر می شود.

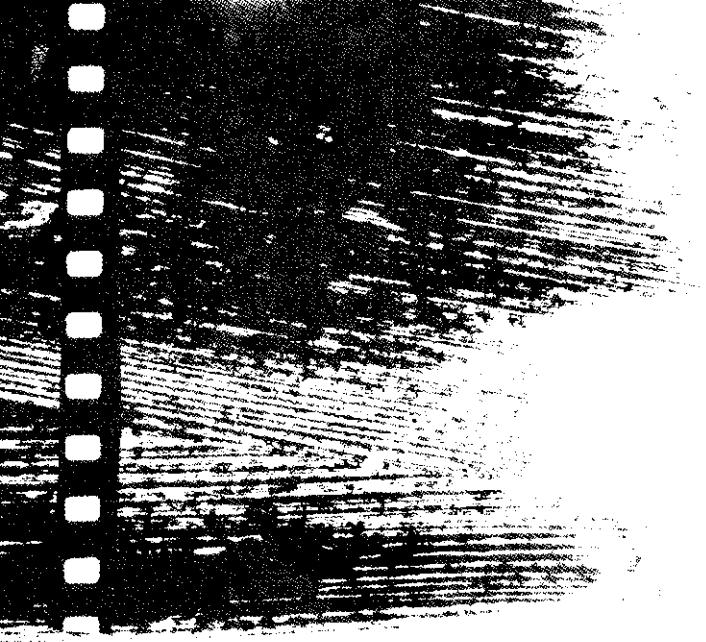
می شناسد.

نشانه‌شناسی که در دههٔ شصت پیشتاز بود، اکنون بیشتر زمینهٔ صحنه شده است. در دهه هفتاد دو نیروی بیرونی نشانه شناسی را به حوزه‌های تازه‌ای از مباحثه کشاندند و مسیر آن را تغییر دادند. این حوزه‌های تازه گاه گیج کننده بودند، ولی در بیشتر موارد بر غنای آن افزودند. یکی از این دو نیرو حرکت نظریهٔ فرانسوی از ساختگرایی به سوی پس ساختگرایی بود که بر اثر موج نوینی از اندیشمندان رخ داد. این دسته از اندیشمندان دیگر توجهی به تبیین توانفرسای یک نظام نداشتند، بلکه مایل بودند که هر نظامی را همچون حواشی خود آن نظام، همچون نقطه‌های کورش و همچون نقطه‌های تفریطش از حالت ایستایی در آورند. دومین نیرو تاثیر جنبش آزادی زنان بود که بازنویسی نشانه‌ها را ایجاب می کرد تا تبعیضهای مربوط به جنس، اختلافات و ستمها را نشان بدهد. مجله‌هایی چون کامرا اوبسکیورا (Camera Obscura) و کتابهایی که نویسندگان طرفدار آزادی زنان نوشته‌اند، نشانه‌ها را گسترش داده‌اند و از نو تعریف کرده‌اند.

به نظر من پس ساختگرایی و جنبش آزادی زنان چه جداگانه و چه روی هم رفته انگیزهٔ شورش را در نظریهٔ فیلم بیش از زمینه‌های دیگر حفظ کرده‌اند. و این در حالی است که سیاست و نظریه از یکدیگر جدا شده‌اند و نظریه‌ای غیر سیاسی یا سیاستی غیر نظری ایجاد کرده‌اند. این نکته از آن رو مهم است که در فیلم پژوهی گرایش فزاینده بیشتر به سوی مشخص کردن خود از لحاظ علمی، یعنی نهادی کردن تدریجیِ آن چیزی بوده است که روزگاری عملی

ما نیاز به این داریم که دربارهٔ ماهیت این نظامهای نوین علامتها و مفاهیم و دربارهٔ مسائل زیبایی شناختی و سیاسی تازه‌ای که موجد آن هستند بیندیشیم.

تشریح و بررسی نقش کارگردانها اکنون همتراز است با کار دربارهٔ سبک، استودیوها و مؤسسه‌های سینمای هالیوود، یعنی تکنولوژی و غیره.



فوق العاده سنت شکنانه به شمار می آمد. البته، این تا حدی فقط باعث ثبت قدرت و انسجام جدید این رشته، درمقابله با ضعف و شکنندگی سابق آن است. ولی به معنای این نیز هست که به میراث سیاسی ۱۹۶۸ بیش از پیش نیاز است.

آشکار است که نهادی شدن از لحاظ علمی بیش از همه این خطر را دارد که نظریهٔ فیلم را از عمل جدا کند. من اکنون معتقدم که هرگز نمی توان نظریه را به آسانی با عمل «متحد» کرد، ولی هنوز هم این اعتقاد را دارم که باید پلها و برهم کنشهایی میان این دو و به سود هر دوی آنها ایجاد کرد. شکاف میان این دو رفته رفته بسیار عمیق می شود ـ بسیار عمیقتر از آنچه در سایر هنرهاست. اعتقاد به یك «سینمای سوم» (نه هالیوود و نه فیلم هنری) روز به روز دشوارتر می شود و با آنکه این شکاف تا حدی به دلیل دگرگونی در ساختارهای تهیّه کنندهٔ بودجه است که پیرو تغییرات سیاسی بزرگ مقیاس اند، ولی فکر می کنم معلول نبود یك جبههٔ فرهنگی مشترك میان فیلم پژوهان و فیلمسازان نیز هست، یعنی درحال حاضر نظریه و عمل یکدیگر را به طور متقابل تقویت نمی کنند.

شاید این وضع باز تاب طنز تلخ تاریخ باشد: اکنون می بینیم که دگرگونیهای نظریهٔ فیلم و فیلم پژوهیها، که پیشتر دربارهٔ آنها توضیح دادم، در زمانی رخ می دهند که خود سینما نیز در حال تغییر است. اگر بخواهیم رو راست باشیم باید گفت (همچنانکه ما به ژرفای عصر الکترونیك پای می گذاریم) فیلم کم کم دارد یکی از هنرهای روزگار گذشته می شود. ویدئو - (High Definition TV Computer - Linked) در آینده نزدیك جای فیلم را خواهد گرفت. تکنولوژیهای دیداری نو نیز همچنان در حال پیشرفتند. فیلم پژوهی درمطالعاتی مستحیل خواهد شد که دربارهٔ آن دسته از رسانه‌هایی است که از تصاویر متحرك استفاده می کنند. این فقط به معنای این نیست که به جای نمایشنامه‌های موزیکال متروگلدین مایر درامهای صابونی[۲] را بررسی کنیم. بلکه به این معناست که از هر جا شروع می کنیم به اصول نشانه‌شناسی رجوع کنیم. ما نیاز به این داریم که دربارهٔ ماهیت این نظامهای نوین علامتها و مفاهیم و دربارهٔ مسائل زیبایی شناختی و سیاسی تازه‌ای که موجد آن هستند بیندیشیم. نیاز داریم که عزم و ارادهٔ به مبارزه طلبیدن معرفت عامه را بازیابیم و طرح نظری نوینی دراندازیم. یادمان باشد که در قرن بیست و یکم وقتی بخواهند تاریخ گذشته را بررسی کنند، به تاریخ دههٔ هشتاد و نود نظر خواهند داشت.

۱. auteurism

۲. اشاره به سلسله برنامه‌های تلویزیونی مبتذلی است که بنگاههای تجاری و شرکتهای تولید کنندهٔ مواد پاك کننده تهیه کنندهٔ آن بودند.