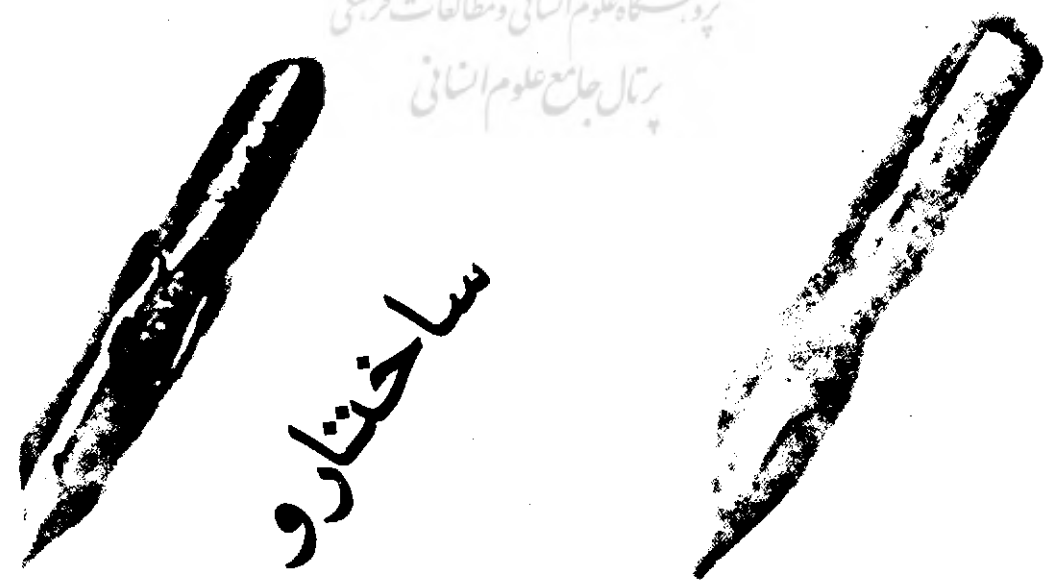
مقاله آبرامسون تجزیه و تحلیل دقیق و پله به پله‌ای است از آرای پیتر وولن در «نشانه‌ها و معنا در سینما». آبرامسون با تأکید بر تناقضات موجود در اثر وولن و با مقایسه تلقی او با برداشتهای دیگری که پازولینی (در مقالهٔ «سینمای شعر»[1]) مطرح کرده است نتیجه می گیرد که بررسی ساختاری نشانه شناسی در سینما نمی تواند یك رمز کنترل کننده یعنی نظام زبان[2] یا قواعد نحوی را، به عنوان بنیان ابزاری برای سینما در مقام وسیلهٔ ارتباطی در اختیار گیرد. او نشان می دهد که چگونه وولن با سعی در اثبات چنین بنیانی، به «اتکا بر کلام[3]» یا «روایت گرایی[4]» سوق داده شده و همه کوشش خود را به رمزهای شفاهی معطوف کرده است. این رمزها نمونه‌ای برای ارتباطات انسانی بوده و بر زبان شناسی ساختی متکی هستند، و سبك را از مضمون جدا می سازند. همچنین مؤلف[5] را برحسب توانایی‌اش در بنا کردن فیلم بر ساختار یك اسطوره، مورد قضاوت قرار می دهند و نه با بررسی قابلیت او در تولید معنا بر اساس میزانسن یا سبك.

مقالهٔ آبرامسون، مورد روشن، واضح و متینی برای درهم آمیختن تجزیه و تحلیلهای سبك شناختی و مضمونی یا ساختی به دست می دهد و چکیده و مقایسه مفیدی میان برداشت پازولینی و وولن (و از این طریق با کریستیان متز) فراهم می سازد. از این لحاظ، استدلال آبرامسون را بر برداشتی که از مفاهیم موجود در مقالهٔ پازولینی به دست می آید، می توان به نحو سودمندی در مقابل نقد متز از این مفاهیم در مقالهٔ «سینمای جدید و روایت گری[6]»، (یکی از مقالات مجموعهٔ زبان فیلم[7]، انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۷۴) قرار داد.

***

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

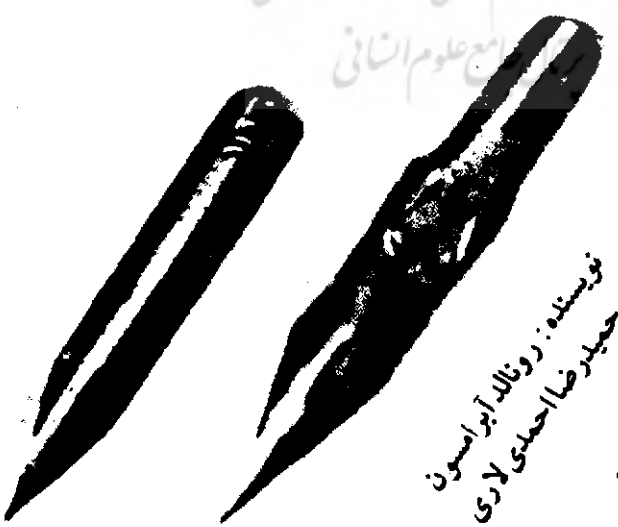


هر نوع تشریح و توضیح «نشانه‌شناسی در سینما» را باید با تبیین ماهیت نشانهٔ سینمایی آغاز کرد. به عنوان مثال در زبان شناسی، پذیرفته شده است که ماهیت نشانه، وضعی یا قراردادی[۸] است. یعنی «دالّ (مثلاً تصویر ـ صوت «گ ـ ا ـ و») هیچ گونه ربط طبیعی با مدلول (تصور ذهنی از «گاو») ندارد». به گفتهٔ پیتر وولن پیشگامان عرصهٔ نشانه‌شناسی موضعی برگزیده‌اند که برپایهٔ آن تنها نظامهایی که براساس قراردادی بودن نشانه بنا شده‌اند، یا نظامهایی که در آن نشانه‌ها «بدون انگیزه[۹]» اند را می توان بیانگر و بامعنا دانست؛ اما سینما به نظامی از «نشانه‌های طبیعی» (ومتضاد با نظام «نشانه‌های قراردادی») وابسته است که هم بیانگر است و هم با معنا. آیا این نکته بدین معناست که سینما، واقعاً یک زبان نیست، و نشانه‌شناسی سینما ناممکن است؟

وولن (براساس اثر کریستیان متز) نتیجه می گیرد که «سینما در واقع یک زبان است، اما زبانی بدون یک رمز (به اصطلاح سوسور، گفتار Langue[۱۰]). سینما یک زبان است زیرا دارای متن است و در آن، نظام بیانی با معنایی وجود دارد؛ اما آن را برخلاف زبان کلامی نمی توان به یک رمز از پیش موجود منتسب ساخت» (باید توجه داشت که مراد وولن از «رمز»، *نظامی از پیش موجود* از نشانه‌هاست یا نظامی که کاربرد عملی چنین نظامی را از پیش امکان پذیر گرداند و از پیش، «پیامی» که بیان فردی چنین نظامی است راممکن سازد). همین «رمز از پیش موجود» است که مشکلات عمده به بار می آورد و وولن را به کاربرد نابجای مفاهیم «صورت نوعی[۱۱]» و «ساختار» در سینما می کشاند (دوباره به این نکته بازمی گردم).

پازولینی نیز همین پرسش را مطرح می کند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



معنا در سینما

نویسنده: رونالد آبرامسون
مترجم: حمیدرضا احمدی لاری

وبه استنتاجات جالبی می رسد. او این مشکل را چنین بیان می کند:

«علی رغم اینکه زبانهای ادبی ابداعات شاعرانه خود را در بنیاد اساسی یك زبان ابزاری[۱۲] بنا کرده‌اند و این در میان همهٔ کسانی که سخن می گویند مشترك است، به نظر می آید که زبانهای سینمایی بر چنین زمینه‌ای بنا نشده‌اند. این زبانها به دلیل زمینهٔ واقعی خود، دارای زبانی نیستند که هدف اولیهٔ آن تفهیم و تفاهم باشد. از این رو زبانهای ادبی را می توان به فوریت از ابزار خالص و ساده‌ای که برای ارتباط به کار آید متمایز ساخت؛ درحالی که ارتباط از طریق سینما وضعی و غیرمستقیم است و دارای این زمینه ابزاری که به‌طور معمول به کار می رود نیست.

انسان با کلمات ارتباط برقرار می کند نه با تصاویر؛ و به همین دلیل، زبان ویژه‌ای که صرفاً مرکب از تصاویر باشد، تنها یك تجرید ناب و مصنوعی به نظر می آید.

اگر این احتجاج درست باشد، که چنین نیز به نظر می آید، در سینما اساساً این امکان وجود ندارد؛ و یا در بهترین شکل، سینما انبوهی درهم و برهم و مجموعه‌ای از نشانه‌های ناچیز است[۱۳].»

اما پیداست که سینما به عنوان شکل با معنایی از ارتباط، وجود دارد. به همین دلیل باید برای زبان سینما نیز زمینه‌ای ابزاری وجود داشته باشد، وگرنه، تصاویر، نشانه‌های بی مقداری بیش نخواهند بود. زمینهٔ ابزاری سینما، زبانی است که ما برای «تفهیم و تفاهم» با پیرامون خود به‌کار می بریم. هریك از ما و هر کس به عنوان مخاطب بالقوهٔ یك فیلم، با «خواندن واقعیت»، و «خواندن» به طریقی که او را در ارتباط پایداری با واقعیت پیرامون قرار دهد آشناست. به عبارت دیگر او با تداوم بخشیدن به پایداری با محیط خود، یعنی همان «محیطی که خود را با وساطت تصاویر تشکیل دهندهٔ آن بیان می کند» آشنایی دارد. اشیا (علم قیافه‌شناسی عابرین، ژست آنها، علائم خاصی که هریك دارند، کنش آنها، نکات بیانگر در آنها، سکوتشان و غیره، درکنار علائم ترافیك، علائم راهنما، ساعتها، پنجرهٔ مغازه‌ها و غیره)، با حضور خود معانیی به همراه دارند که شکلی از «تکلم» یك مخلوق را بیان می کنند. اما، از این نکته، نظامی از نشانه‌ها را که زمینهٔ ابزاری مناسبی برای بنای سینما بر آن بدست دهد نمی توان استخراج کرد. «اما مسئله بیش از اینهاست. انسان جهانی هم دارد که در آن معنا فقط از طریق تصویر بیان می شود ـ می توان به تمثیل، اصطلاح تصـ نشانه (imsegni) را به کار ببریم. *این جهان، جهان خاطرات و رؤیاهاست.*» پازولینی می خواهد نشان دهد که هر رؤیایی، مجموعه‌ای از این تصـ نشانه‌هاست که همهٔ خصایص تصاویر سینمایی، مثل تصاویر درشت و غیره را داراست. او سپس ـ به عنوان پاسخی به سؤال نخستین ـ نتیجه می گیرد که این زبان، زبان ویژه‌ای مرکب از تصاویر مصنوعی و صرفاً تجریدی نیست زیرا بنیانی ابزاری دارد. «به‌طور خلاصه، جهان بسیار پیچیده‌ای از نشانه‌های با معنا وجود دارد ـ متشکل از حالات و همهٔ انواع نشانه‌های موجود در محیط مثل جهان رؤیاها و خاطرات ـ که به عنوان بنیانی «ابزاری» برای ارتباط از طریق سینما می تواند به حساب آید و از پیش، آن زبان را نشان دهد[۱۴]».

بد نیست به برخی از خصایص عمدهٔ زبان فیلم که براساس این زمینهٔ «ابزاری» به وجود آمده باشد توجه کنیم. پازولینی می گوید که این زبان، زبانی مطلق و ناگزیر ملموس و مجسم یا غیر مجرد است. این بیان شکل دیگری است از این گفته که تصاویری گونه‌ای[15] وجود ندارند. (اگر کاربرد «نماد» یعنی بدون شك کم اهمیت ترین عنصر در تقسیم بندی سه گانه نشانه‌ها توسط وولن را در سینما درنظر آوریم این ادعا سؤال برانگیز می شود؛ اما اطمینان دارم که پازولینی هم فیلمها و هم مقالات آیزنشتین را کاملاً می شناسد. مسئله این است که تصویر یك طاووس، هنوز هم تصویر طاووسی خاص است: تصاویر باید خاص و مشخص باشند. گمان می کنم موضوع کاملاً روشن شده باشد.)

فیلمساز، فرهنگ لغتی از تصـ نشانه‌ها در اختیار ندارد که بتواند از میان آن انتخاب کند؛ او آزادی عمل بی پایانی دارد، درست به بیکرانگی کلمات ممکن. فیلمساز تصـ نشانه‌های خود را از هرج و مرج سایه روشنها و آزادی عملها بیرون می کشد و سپس آنها را همانند یك فرهنگ لغت طبقه‌بندی می کند ـ فرهنگی که خود او شخصاً نوشته است ـ و شکل بیان ویژهٔ خود را به آنها می بخشد. «کار نویسنده ابداع زیبایی است؛ اما وظیفه فیلمساز ابتدا ابداع زبانی و سپس زیبایی شناختی است. درست است که سینما در طول تاریخ، نوعی فرهنگ لغت خاص خود به وجود آورده است؛ اما این فرهنگ قبل از اینکه مبتنی بر دستور زبان باشد، مبتنی بر یك سبك[16] است.» به این ترتیب، پازولینی خصیصهٔ ثانوی بنیادینی برای زبان قائل می شود: زبان سینما، بیش از اینکه

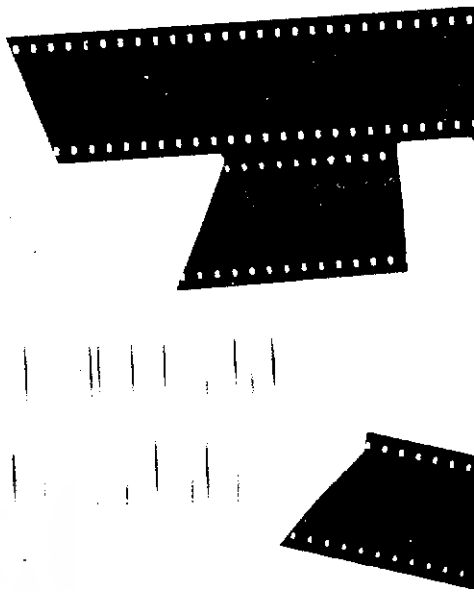
کار هر فیلمساز همیشه دارای بعدی معناشناختی است، زیرا فیلمساز به‌طور کلی با پیشرفت کار است که فرهنگ واژگان خود را تدوین می کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روش ترکیبی داشته باشد، دارای اسلوب و سبک است. یعنی ابزار زبانی سازندهٔ سینما ساختار (لزوماً) منطقی و از پیش تعیین شده‌ای ندارد و غیر عقلانی است.

گمان کنم وولن آنجا که می گوید سینما نمی تواند به یك رمز از پیش موجود ـ حداقل به رمز به مفهومی عادی ـ رجوع کند محق است. زیرا در واقع اگر سینما دارای نوعی رمز باشد، این رمز درحالت پیش ـ پیامی[۱۷] خود، بی قاعده است، و قواعد ساختاری که پیش از آن موجود باشد ندارد. مسئله، تنها «ترجمه» رمز در یك مجرای دیگر نیست؛ مسئله وجود دو رمز کاملاً متفاوت است، دو نظام نشانهٔ کاملاً متفاوت. درحالی که پازولینی سعی دارد تفاوت این دو را ترسیم کند، وولن تلاش می کند مناسبات میان نشانهٔ سینمایی با واقعیت رامشخص سازد. برای این کار او به فرایند توصیف مبهمی از «تقسیم سه‌گانهٔ نشانه‌ها» وارد می شود. این توصیف رابطه‌ای با نقد وولن از فیلمها و فیلمسازانی خاص ندارد، و تنها به ما می گوید که بهترین فیلمساز (به زعم وولن، گدار) فیلمسازی است که همه توان سینما یا هر سه نوع نشانهٔ سینمایی را به کار گیرد. تشریح انواع نشانه‌ها، هیچ گاه تفاوت میان آنها رامشخص نمی کند. این توصیف به بن بست می رسد زیرا وولن هیچ گاه آن را به عنوان زمینه‌ای برای زیبایی شناسی خود بکار نمی گیرد. وولن از لحاظ نظری قبول می کند که سینما نظامی از نشانه‌های طبیعی است؛ اما در عمل فیلمها را به گونه‌ای لحاظ می کند که انگار بر پایه‌ای عقلایی بنا شده‌اند. نمی دانم که این امر ناشی از «گرایش ادبی» وولن است یا اینکه او اساساً میل ندارد عناصر «غیر عقلانی» (که شاید هم به نظر وولن «هرج و مرج» بیایند) را زمینهٔ بیان سینمایی بداند. اما کنکاش برای یافتن یك زمینهٔ عقلی و مفهومی برای زبان سینما در لایهٔ زیرین توصیفات او از نگرهٔ مولف و «برنامه و اجرا[۱۸]» قرار دارد.

مسئله این است: وولن می پذیرد که سینما، زبانی است فاقد رمز ـ برحسب اصطلاحات خود وولن، این زبان درجه‌بندی شده؛ اما رمزبندی نشده‌است. اما اگر «رمز طبیعی» که اساس بیان سینمایی است نادیده مانده و تجزیه و تحلیل نشود، وولن سرانجام ـ اگرچه ناآگاه ـ به دامی می افتد که پازولینی به روشنی پیش بینی کرده است. برای وولن، سینما باید به «انبوهی درهم وبرهم ومجموعه‌ای از نشانه‌های ناچیز» تبدیل شود. وولن برای رهایی از این دام باید ساختاری عقلی مطرح کند که زبان سینمایی را بتوان



براساس آن بنانهاد. اگر آن طور که وولن معتقد است، سینما فاقد «رمز» (که معنا از طریق آن دانسته می شود) و «قواعد جمله‌بندی» (که ساختار از آن منتج می شود) باشد، معنا و ساختار در کجای زبان سینما قرار می گیرند؟ وولن این دو را باید در جای دیگری جستجو کند.

منتقدان نگرهٔ مؤلف به روشنی دریافته‌اند که معنای فیلم، بخصوص در یک فیلم امریکایی، را نباید در خط داستانی یا فیلمنامهٔ آن جستجو کرد. مجتوای مضمونی فیلم با تجزیه و تحلیل میزانسن فیلم که عمده‌ترین عامل بخشیدن معنا و ساختار به آن اثر است آشکار می شود. اگر سبک یک فیلمساز در همهٔ اثر نامتناقض و استوار باشد و به آن سبک، معنایی اساسی بخشیده شود ـ به عبارت دیگر با دیدگاه یا جهان بینی مشخصی بیان شود ـ در این صورت عنوان «مؤلف» به آن کارگردان اعطا می شود. در اینجا مهم این است که معنا، از نظر منتقد نگرهٔ مؤلف، پیش از سبک بصری یا میزانسن فیلم وجود ندارد، همچنین معنا و ساختار پیش از بیان فردی و مشخص وجود ندارند. منتقدان نگرهٔ *مؤلف* می گویند چنین زمینهٔ از پیش موجودی وجود ندارد. (آنها همچنین ادعا می کنند که زبان سینما پیش از آنکه قواعدی داشته باشد دارای سبک است؛ اما خود متوجه آن نیستند). وولن تنها تا حدودی، پیامدهای نظری این جنبه از *نگرهٔ مؤلف* را به چنگ آورده است. او می نویسد:

«کار مؤلف، بُعدی معنا شناختی دارد و صرفاً صوری نیست؛ کار صحنه‌پرداز از حیطهٔ اجرا و تغییر شکل دادن یک متن از پیش موجود ـ فیلمنامه، کتاب، یا نمایشنامه ـ به صورت مجموعهٔ پیچیده و ویژه‌ای از رمزها و شیوه‌های ارتباط سینمایی فراتر نمی رود. همچنان که خواهیم دید، معنای فیلمهای یک *مؤلف*، مؤخر بر تجربه پدید می آید ولی معنای فیلمهای یک *صحنه‌پرداز* ـ از دید معناشناسی و نه از دید سبک یا نحوهٔ بیان ـ *از* پیش وجود دارد[۱۱]».

روش جالبی برای توضیح تفاوت «*صحنه‌پرداز*» و «*مؤلف*» در «*نگرهٔ مؤلف*» و تأکید بر این نکته که در فیلمی از یک مؤلف معنا را نباید در فیلمنامه جستجو کرد وجود دارد. این حکم همچنین می گوید که سبک یک مؤلف بی جهت صوری نبوده و بیانگر صرف نیست؛ بلکه براساس معنا و بُعدی معناشناختی بنا شده است. (این نکته ضمناً این حکم را هم درخود دارد که کار یک صحنه‌پرداز «صرفاً صوری»

است؛ جلوتر نشان می دهم که چنین چیزی غیرممکن است.) اما آخرین سطر این حکم اندکی گیج کننده است. این نظر می گوید که معنای فیلم یك *صحنه‌پردازی* از پیش و احتمالاً در فیلمنامه موجود است، و اصطلاح «معناشناسی» را از سبك و «نحوهٔ بیان» نیز جدا می سازد. اینجا در کاربرد اصطلاح «معناشناسی» مختصر تغییری به وجود آمده، و این تغییر درمعنا، کاملاً حساس است. «معناشناسی» از یك طرف برای مفهوم و معنا به کار می رود و از طرف دیگر با مقصودی کلامی (یا حداقل مفهومی)، یعنی متمایز از «سبك یا نحوهٔ بیان». به عبارت دیگر معنا معادل کلام گرفته شده است. همین معادل گرفتن معنا با کلام است که عدم توانایی وولن در بررسی عناصر صوری رسانهٔ فیلم را نشان می دهد. (توجه کنید که سطر آخر نقل قول، این نکته را هم متضمن است که معنای فیلمهای یك مؤلف به سبك وحالت بیان این فیلمها متصل است، موضعی که وولن چنانچه خواهیم دید بعداً در بحث خود نقض آن را مطرح می کند).

وولن در سطور پیش از نقل قول بالا نوشته است: «به مرور زمان، به دلیل پراکندگی نگرهٔ اولیه، منتقدان مؤلف به صورت دو مکتب عمده در آمدند: منتقدانی که روی برملا کردن یك هستهٔ مرکزی از معناها و نقشمایه‌های مضمونی[20] تأکید داشتند و منتقدانی که سبك و *صحنه‌پردازی* را مؤکد می ساختند[21].» من در مورد دو «مکتبی» که وولن نام می برد دقیقاً مطمئن نیستم، با این حال جملهٔ فوق به طور ضمنی می گوید که می توان یك «هستهٔ مرکزی از معناها و از نقشمایه‌های مضمونی» را بدون تأکید بر سبك و *صحنه‌پردازی* در فیلمهای بعضی از «*مؤلفان*» یافت. چنین نکته‌ای نادرست است. سبك بصری و *صحنه‌پردازی* همان چیزی است که نگره مؤلف تماماً دربارهٔ آن است. اگر «هستهٔ مرکزی معناها و نقشمایه‌های مضمونی» در سبك و صحنه‌پردازی وجود نداشته باشند، آنها را کجا می توان یافت؟

وولن برای پاسخ به این سؤال به آنچه بُعد معناشناختی فیلم می نامد متوسل می شود و در اثر یك کارگردان به دنبال «رویکردی ساختاری» است. او نگرهٔ مؤلف را از قول جفری نوول اسمیت چنین نقل می کند:

«یکی از نتایج اساسی نگرهٔ مؤلف بدان گونه که پرورده شده، کشف این نکته است که ویژگیهای تصریح کنندهٔ کار یك مؤلف لزوماً آن ویژگیهایی نیستند که واضحتر از چیزهای دیگر به چشم می آیند. بدین ترتیب غرض از نقد، آشکار ساختن یك هستهٔ مرکزی از نقشمایه‌های اساسی واغلب پوشیده در پس تعارضهای ظاهری موضوع و پرداخت است. انگاره‌ای که از این نقشمایه‌ها پدید می آید... همان چیزی است که ساختار ویژه‌اش را به کار یك مؤلف می بخشد؛ هم از درون تشریحش می کند و هم یك مجموعهٔ کار را از دیگری باز می شناساند[22]».

وولن می افزاید: «به بیان نوول اسمیت، همین «رویکرد ساختاری» است که برای منتقد عاملی واجب به شمار می آید[23]». برای وولن، این انگارهٔ نقشمایه‌ها است که به هر اثر، ساختار ویژهٔ آن را می بخشد. باید به یاد داشت که از نظر وولن اینها «نقشمایه‌های مضمونی» هستند و اینکه این «نقشمایه‌های مضمونی» «بُعد معنا

شناختی» اثر را تشکیل می دهند. همچنین دیدیم که «بُعد معناشناختی» معادل عناصر کلامی-روایی و متمایز از سبک و نحوهٔ بیان است. بدین ترتیب، مضمون اساساً از سبک جدا می شود.

وولن با بیان اینکه «انگاره‌ای که از این نقشمایه‌ها پدید می آید»، «ساختار ویژه» را به کار می بخشد باید برای این نقشمایه‌ها جایی تعیین کند. به گفتهٔ وولن این نقشمایه‌ها پیش از سبک بصری، موجود هستند. از آنجا که این نقشمایه‌ها، اساس بُعد معناشناختی فیلم هستند، باید از جهاتی «به شکل رمز در آمده باشند» (یعنی از قبل و پیش از هر نوع استفاده از آنها، در یک نظام ارتباطی، دارای معنا باشند). و از آنجا که «سبک» و «نحوهٔ بیان» از این نقشمایه‌ها «منتج می شوند» این نقشمایه‌ها باید دارای ساختاری از پیش موجود، و به بیان دیگر قواعد جمله‌بندی باشند. به این ترتیب، وولن ناچار است این نقشمایه‌ها را جدا و مقدم بر الزامات صوری «سبک» و «نحوهٔ بیان» که با خود رسانهٔ فیلم بیان می شوند قرار دهد.

وولن ناچار است بنیانی عقلی یا یک ابزار عقلی زبانی بیابد که زبان سینما را بتوان بر آن بنا نهاد و سبکی را بر بنیان ساختاری آن مستقر ساخت. در واقع وولن به دنبال زبانی با فرهنگ واژگان و دستور زبان است. او نمی تواند تظاهر کند که به دنبال زبانی است که پیش از آنکه دارای سبک باشد، دستور زبان داشته باشد. برای وولن «سبک دار و بیانگر» باید بر اساس چیزی ساخته شود که از پیش دارای معنا است و بعد از آن می تواند سبک دار یا بیانگر باشد.

پیش از اینکه ببینیم این جستجو؛ وولن را به

اگر آن طور که «وولن» معتقد است، سینما فاقد «رمز» و «قواعد جمله‌بندی» باشد، معنا و ساختار در کجای زبان سینما قرار می گیرند؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کجا می کشاند، شاید بهتر باشد ببینیم که نگرش او چه تفاوتی با دیدگاه پازولینی دارد. از نظر پازولینی الگوی نقشمایه‌ها ساختار ویژه‌ای به کار نمی بخشد. برعکس، این سبک بصری است که الگوی نقشمایه‌ها را می سازد. به بیان دقیقتر، الگوی نقشمایه‌ها از سبک بصری منتزع می شود. سبک بصری فیلم یک مؤلف، هم مناسبات صوری و هم *ساختاری* به اثر می بخشد. این ساختار فیلم است که به آن معنا می بخشد و این سبک فیلم است که به آن ساختار می دهد. زیرا فیلم پیش از آنکه دارای یک دستور زبان باشد، سبک دارد. ساختار از پیش موجودی، وجود ندارد. وظیفهٔ فیلمساز ابداع زبانی و در مرحله بعد زیبایی شناختی است. بدین ترتیب فیلمساز زمینه‌ای عقلی برای بیان شاعرانهٔ ویژهٔ خود خلق می کند؛ اما از آنجا که زمینهٔ عقلی تنها در «حین» عمل خلق وجود دارد، «پیشاپیش» دارای سبک است.

از این نکته می توان فهمید که ـ بر خلاف نظر وولن ـ کار فیلمساز، حتی یک فیلمساز صحنه‌پرداز، هیچ گاه «صرفاً» صوری نیست. کار هر فیلمساز همیشه دارای بُعدی معنا شناختی است، زیرا فیلمساز به‌طور کلی، با پیشرفت کار است که فرهنگ واژگان خود را تدوین می کند. حتی برای یک صحنه‌پرداز نیز، از پیش، قواعدی برای ساختار فیلم وجود ندارد و «سبک» او نیز، حامل ساختار و معناست. (این نکته به معنای این نیست که بگوییم جهان بینی را می توان از روی قصد یا با کشف و شهود از سبک شخصی یا غیرشخصی منتزع ساخت. برای مثال در ادبیات، چارچوبی مفهومی وجود دارد که پیشاپیش و فی نفسه دارای معنا است و

تمهیدات صوری دارای سبك یا دارای نحوه بیان را می توان بر آن مبتنی کرد. دراینجا سبك *ممکن است* نقشی نداشته باشد، زیرا زبان معنی داری وجود دارد که زمینهٔ کار است، از پیش موجود است، و هر بیانی از آن منشأ می گیرد. این نکته، چنان که پازولینی می گوید، در فیلم جایی ندارد.)

سبك بصری، بخصوص در یك مؤلف، می تواند براساس مفهوم بنا شود و الگوی خاصی از نقشمایه‌ها را شکل دهد؛ اما نقشمایه‌ها به هیچ وجه، پیش از سبك بصری وجود ندارند. اگر الگوی نقشمایه‌ها به فیلم، ساختار ویژهٔ آن را ببخشند (به جای اینکه نقشمایه‌ها از ساختار منتزع شوند) دراین صورت، نقشمایه‌ها باید از پیش در جایی خارج از فیلم وجود داشته باشند. و بدین ترتیب، معنای فیلم باید از پیش به آن داده شده باشد. اگر ساختار و معنا، پیش از سبك بصری موجود باشند، از کجا حاصل شده‌اند؟

پاسخ این سؤال «فیلمنامه» است؛ اما وولن چنین راه‌حلی را نمی پذیرد. او می نویسد: «گویی فیلم یك متن تصنیف شدهٔ موسیقی است و نه اجرای آن، هر چند، درحالی که یك متن موسیقی «از پیش» وجود دارد (نظیر یك فیلمنامه)، یك فیلم *مؤلف* به نحوی مؤخر بر تجربه ساخته می شود[۲۴].» وولن این امکان که فیلمنامه زمینهٔ از پیش موجود بیان سینمایی باشد را رد می کند، زیرا عقیده دارد «ترکیب بندی[۲۵]» تنها می تواند مؤخر بر فیلم حاصل شود.

کوشش وولن در ابداع نظامی قراردادی از نشانه‌ها ـ که مجرد، عقلی، ومحدود باشد و بتوان زبان فیلم را براساس آن بنا نهاد ـ او را به

سوی لوی اشتراوس، مفاهیم صورت نوعی[۲۶] و حکایت اصلی[۲۷] می کشاند. وولن می نویسد:

«در آثار اولریك[۲۸] و دیگران توضیح داده می شود که در حکایتهای قومی مختلف، نقشمایه‌های واحدی مکرراً در دوره‌های گوناگون نمودار می شوند. سپس امکان پدید آوردن قاموسی از این نقشمایه‌ها فراهم آمد. سرانجام پراپ[۲۹] نشان داد که چگونه یك مجموعهٔ کامل از افسانه‌های پریان روسی را می توان به صورت نمودهای گوناگون یك مجموعهٔ بسیار محدود از نقشمایه‌های اساسی (یا به قول خودش، حرکتها) تجزیه کرد. در زیر تك تك این حکایتها، یك حکایت اصلی نهفته است که همه نمودهای آن هستند. یك نکتهٔ پر اهمیت دربارهٔ این نوع تحلیل ساختاری لازم به تذکر است. همچنان که لوی اشتراوس اشاره کرد، این خطر هست که از راه درنظر گرفتن و نشان دادن صرف شباهتها، همه متنهایی که بررسی می شوند (خواه افسانه‌های پریان روسی، خواه فیلمهای امریکایی) به یك متن تبدیل شوند؛ متنی انتزاعی و تضعیف شده. باید علاوه بر زمانی برای تجزیه، زمانی برای ترکیب نیز وجود داشته باشد. درغیر این صورت، شیوهٔ به کار رفته شکل گرا[۳۰] است، نه به راستی ساختارگرا[۳۱].»[۳۲]

وبالأخره برای وولن، زبان سینما براساس نظامی قراردادی از نشانه‌ها بنا شده است که عبارت است از رمز آن حکایت اصلی که در افسانه‌ها و اسطوره‌های قومی یافت می شود؛ اما این حکایتهای اصلی در زبانی تجریدی بیان شده ودارای مفهوم شده‌اند. صورتهای نوعی این حکایتها را تنها می توان برای تعیین ساختار در زبانی که بتواند این ذهنیات را عرضه بدارد بیان کرد؛ اما زبان سینما «مطلقاً و بناچار مشخص» است ورمز آن را باید در جایی دیگر جستجو کرد. وولن ناچار است که بر آن عنصر فیلم که طرح مفهومی اورا حمل می کند، یعنی زبان (گفتاری[۳۳] یا نوشتاری) کلامی[۳۴] تأکید کند. این عنصر تنها یك عنصر از زبان سینمایی است که در آن حکایتهای اصلی مستقیماً با ساختار ربط می یابند، زیرا حکایتهای اصلی در زبانی که بتواند این مفاهیم ذهنی را بیان کند، تنها ساختار را تعریف می کنند.

در اینجا برحسب تجزیه و تحلیل وولن، معنای فیلمهای یك «صحنه‌پرداز» و یك «مؤلف» از پیش وجود دارد؛ تنها تفاوت این است که در فیلمهای یك «مؤلف»، معنا، لزوماً براساس فیلمنامه بنا نشده است. اما معنای فیلم در هر حال، بیشتر «زبان شناختی» است تا مبتنی بر سبك. وولن با اتخاذ مفهوم ساختار از ادبیات و مردم شناسی در حوزهٔ سینما، به موضعی «ضد-مؤلف[۳۵]» وارد می شود که براساس آن، معانی جدا از سبك وجود دارند. اومی نویسد: «لوی اشتراوس نشان داده که اساطیر، وجودی مستقل از سبك دارند... کارکرد اسطوره مخصوصاً در سطح بالایی قرار دارد ودر این سطح معنا عملاً موفق می شود از زمینهٔ زبان شناسانه‌ای که بر آن می گردد جدا شود[۳۶]». اما «زمینهٔ زبان شناسانه‌ای» که برای زبان اسطوره‌ها وجود دارد، برای زبان فیلم وجود ندارد. از این رو، روش وولن، ساختار یك فیلم را تا حد یك (به قول خود وولن) «طرح اسطوره‌ای» تقلیل می دهد ومعنای فیلم به حد ساختار یك اسطوره تنزل می یابد.

حتی اگر این رویکرد روش شناختی، شامل «زمانی برای ترکیب علاوه بر زمان تجزیه» باشد،

«براستی ساختارگرا» نبوده، وحتی «شکل گرا» نیز نیست. این نکته از آنجا حاصل می شود که تجزیه و تحلیل وولن، تجزیه و تحلیل عناصر صوری فیلم نیست. او در پی معانی موجود در *میزانسن* نیست. آنچه او «ساختار» می نامد، ساختار فیلم نیست؛ بلکه ساختاری است که جایی دیگر و در زبان کلامی وجود دارد. [در دیدگاه او] اگر توجهی به «عناصر ساختاری» زبان فیلم شده باشد، بر عناصر روایی متمرکز شده نه بر عناصری صوری، به همین دلیل است که من روش وولن را نه «ساختارگرایانه»، که «مبتنی بر کلام» یا «مبتنی بر روایت» می دانم.

برداشت «براستی ساختارگرا» از سینما، هستهٔ مرکزی نقشمایه‌های مضمونی را با بررسی دقیق *میزانسن*، یعنی با تجزیه و تحلیل ساختارهای روایی و صوری و مناسبات آنها با یکدیگر بازمی نمایاند. در روش وولن هیچ چیزی که از این لحاظ خاص رسانهٔ فیلم باشد وجود ندارد. اگر روشی که من طرح کردم ساختارهای فیلم ـ هم ساختار روایی (که پیش از هر چیز کلامی است)، و هم ساختار صوری (که پیش از هر چیز بصری است) ـ را به جهان بینی یا دیدگاه مشخصی مربوط نمی سازد، در *این صورت*، روش، صرفاً شکل گراست.

وولن در اواخر فصل *نگرهٔ مؤلف*، این حکم عجیب و غریب و تکان دهنده را صادر می کند: «گذشته از این، تردیدی نیست که بزرگترین فیلمها، فقط فیلمهای *مؤلف* نیستند، بلکه فیلمهایی هستند که از دید سبك و نحوهٔ بیان حیرت انگیزند: فیلمهایی مانند *لولا مونتز*[۳۷]، *شینها یك مونوگاتاری*[۳۸]، *قاعده بازی*[۳۹]، *بانوی همه*[۴۰]، *سانشودایو*[۴۱]، *کالسکه طلایی*[۴۲].

محتوای مضمونی فیلم با تجزیه و تحلیل میزانسن فیلم که عمده‌ترین عامل بخشیدن معنا و ساختار به آن اثر است آشکار می شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اولین بار که با این نظر مواجه شدم گیج شدم. معنای این مطلب که آیا فیلمهای «*مؤلف*»، «از دید سبک و نحوهٔ بیان» حیرت انگیز نیستند، چیست؟ اصطلاح «فقط» پیش از «فیلمهای *مؤلف*» دقیقاً به چه معناست؟ آیا اوفولس، میزوگوشی ورنوار، «*مؤلف*» نیستند؟ و آیا شأن آنها به عنوان مؤلف به کیفیت سبک و نحوهٔ بیان فیلمهای آنها مربوط نیست؟ از نظر وولن پاسخ به سؤال آخر، صریحاً منفی است. برای کارگردانانی که برخی از فیلمهای آنان به هیچ وجه «حیرت انگیز» نیستند، می توان یك نمونهٔ اعلای ساختارگرایانه به وجود آورد. (به عنوان مثال در نظریات زیبایی شناسانهٔ دیگر، «حیرت انگیزی» کارکرد مناسبات، انسجام و وحدت، و سبك و محتواست. وولن بر چه اساسی می تواند معیاری برای قضاوت اینکه سبك فلان کارگردان «حیرت انگیز» تر از سبك دیگری است ارائه دهد، درحالی که در روش او، سبك به کلی از معنا جدا شده است؟ وولن چاره‌ای جز فروغلتیدن در یك ذهن گرایی کامل که نشان می دهد چرا «معبد» کارگردانان او این چنین بی در و پیکر است ندارد.) نظر فوق الذکر او تنها این معنا را دارد که ما تفاوت بنیانی میان «مضمون» (کلام - روایت)، و «سبك و نحوهٔ بیان» (بصری - صوری) در روش وولن را بپذیریم. برای وولن این بُعد کلامی - روایی است که در نهایت به فیلم، ساختار خاص آن را می دهد، و بُعد بصری - صوری فیلم (به سادگی) تحت الشعاع کیفیت سبك و نحوهٔ بیان آن است. علی رغم انتقاد وولن از این واقعیت که «از دیدمتز، ارزش زیبایی شناختی صرفاً مربوط به «نحوهٔ بیان» است و هیچ ربطی به اندیشهٔ مبتنی بر مفهوم ندارد[۲۳]» خود او نیز دقیقاً به همان موضع فرومی غلطد.

امیدوارم پس از این تجزیه و تحلیلها روشن شده باشد که این «تفاوت بنیانی» چرا و چطور در اندیشه وولن رسوخ پیدا کرده است. این اشتباه، حاصل تصوری است که او از «ساختار» زبان سینما دارد و جزء لاینفکی از روش اوست. اگر کسی به تلقی «براستی ساختارگرا» از سینما علاقه‌مند باشد، به صور نوعی حکایتها (حکایت اصلی)، یا عناصر روایی - همانند کسی که به نمونه‌های اعلای سبك علاقه‌مند است و آن را نمی توان از مضمون جدا کرد - چندان علاقه‌مند نخواهد بود. مضمون در اینجا تنها ضمیمه‌ای بر «توان معنی رسانی» به شمار نمی آید. حکایتها و عناصر روایی نیز پیش و بعد از هر نوع «دستور زبانی» که ممکن است با کاربرد متعارف شیوهٔ بیان سینمایی افزوده شود وجود دارند.

نکتهٔ عمده‌ای که در خطر است، شایستگی و کفایت الگوی زبان شناختی برای نحوهٔ بیان سینمایی است. استفادهٔ وولن از الگوهای زبان شناختی که آن را از لوی - اشتراوس و از آن طریق از سوسور اتخاذ کرده است و تأویل موافقت آمیز او از آرای رولان بارت دربارهٔ فراگیر بودن تام و تمام زبان کلامی و کاربرد آن به عنوان یك «الگوی اصلی»، نفوذ تمایلات ادبی را در نقد سینمایی نشان می دهد. مسئله ما معین کردن اینکه فیلمها واقعاً اسطوره‌اند یا نه (چارلز اکرت در مقاله «سینمای ساختارگرای انگلستان»، نشریه **فیلم کامنت**، ج ۹، ش ۳)، یا نمایش اینکه تجزیه و تحلیل ساختاری با نگرهٔ *مؤلف* توافقی ندارد (برایان هندرسون، «نقد سینمای ساختارگرا، بخش اول»، **فیلم کوارترلی**، ج

۲۷، ش ۱) نیست، بلکه درك و دریافت این واقعیت است که سینما شکلی ارتباطی، و بدون یك رمز با معنای ضمنی است. وولن، متز و دیگران با مداهنهٔ این واقعیت باز هم جلوتر می روند و سینما را به شکلی بررسی می کنند که انگار الگوی اتخاذ شده از زبان شناسی ساختارگرا، کاملاً بر آن منطبق است.

تجزیه و تحلیل پازولینی از ارتباط از طریق سینما، اگرچه در فرهنگ اصطلاحات زبان شناسی ساختارگرا جایی ندارد، زمینه‌ای برای استنتاج این نکته است که سینما، زبانی فاقد رمز است، و این امر را که تجزیه و تحلیلهای بیشتری براساس این واقعیت صورت خواهد گرفت، نشان می دهد.

پاورقیها

1- The Cinema of Poetry.

2- Langue.

3- Verbalism.

4- Narrativism.

5- Auteur.

6- Modern Cinema and Narrativity.

7- Film Language.

8- Arbitrary.

9- Unmotivated.

۱۰ـ ر. ك. به نشانه‌ها و معنا در سینما ترجمهٔ عبدالله تربیت و بهمن طاهری، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۶۳، ص ۱۲۰.

11- Archetype.

12- Instrumental Language.

۱۳ـ نقل از سینمای شعر، نوشتهٔ پازولینی، کایه دوسینمای انگلیسی - دسامبر ۱۹۶۶، ص ۳۵.

۱۴ـ مقالهٔ سینمای شعر، ص ۳۵.

۱۵ـ Generic Images، مثل مفهوم «گونه» در سینما ـ م.

16- Stylistic.

17- Pre - Message.

۱۸ـ Program and Performance، شاید اشاره باشد به منبع مندرج در پاورقی ۱۰، ص ۱۱۲.

۱۹ـ نشانه‌ها و معنا در سینما، انتشارات سروش، چاپ اول، ص ۷۹.

20- Thematic Motifs.

۲۱ـ نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۹ـ۷۸.

۲۲ـ منبع قبل، ص ۸۱.

۲۳ـ منبع قبل، ص ۸۱.

۲۴ـ منبع قبل، ص ۱۰۴.

25- Composition.

26- Archetypes.

27- Archi - Tales.

28- Olrik.

29- Propp.

30- Formalist.

31- Structuralist.

۳۲ـ نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۹۱.

33- Oral.

34- Verbal.

35- Anti - Auteurist.

۳۶ـ نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۰۴.

37- Lola Montes.

38- Shinheike Monogatari.

39- La Règle du Jeu.

40- La Signora de Tutti.

41- Sansho Dayu.

42- Le Carrosse d'Or.

۴۳ـ نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۳۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی