بارت و سینما

گزیده مقالات و گفتگوهای رولان بارت دربارهٔ سینما

نویسنده: رولان بارت

مترجم: مازیار اسلامی

www.ketab.ir

گام نو
تهران، خیابان شریعتی، بالاتر از سه‌راه طالقانی،
خیابان نیرو، شماره ۷/۱
صندوق پستی: ۸۹۴-۱۱۳۶۵، تلفن: ۷۵۲۹۹۰۷

بارت و سینما

گزیده مقالات و گفتگوهای رولان بارت دربارهٔ سینما

نویسنده: رولان بارت
مترجم: مازیار اسلامی

● چاپ اول ۱۳۸۴ تهران ● شمارگان ۱۵۰۰ نسخه
● چاپ و صحافی: فاروس ● لیتوگرافی: خدمات فرهنگی صبا
● طرح روی جلد: پارسا بهشتی

شابک: ۲-۵۱-۷۳۸۷-۹۶۴ ISBN 964-7387-51-2

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است Pinted In Iran

بارت، رولان، ۱۹۱۵-۱۹۸۰م Barthes, Roland
بارت و سینما، گزیده مقالات و گفتگوهای رولان بارت درباره سینما/ نویسنده رولان بارت؛ مترجم مازیار اسلامی. ــ تهران: گام نو، ۱۳۸۴.
۱۲۶ ص.
ISBN 964-7387-51-2
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: A Barthes reader, c 1982.
کتابنامه.
۱. هنر ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹ ــ ، مترجم. ب. عنوان.
۲ب۲ب/ NX۶۵ ۷۰۰
۱۳۸۴ ۸۴-۲۰۴م
کتابخانه ملی ایران

www.ketab.ir

فهرست مطالب

مقدمه مترجم ۷
معنای سوم ۲۱
دیدرو، برشت، ایزنشتاین ۴۹
ترک سالن سینما ۶۱
چهرهٔ گاربو ۶۷
نشانه‌شناسی و فیلم ۷۱
دربارهٔ فیلم ۸۱
سینمااسکوپ ۹۹
دربارهٔ سینما اسکوپ بارت: جیمز موریسن ۱۰۱
بارت و فیلم: جاناتان رزنبام ۱۰۷

www.ketab.ir

مقدمه مترجم

اگر این ادعای فردریک جیمسن را که «بارت زمین‌لرزه‌ای عظیم در گسل نقد ادبی[1] است» بپذیریم، می‌توان پس‌لرزه‌های آن را اندکی دورتر در قلمرو سینما هم بررسی کرد. و اگر علاقه‌مند به ادامه بازی زبانی جیمسن باشیم، می‌توان نشان داد که چگونه این پس‌لرزه‌ها، تخریبی به اندازهٔ خود زلزله داشته است: زمین لرزه «بارت»ی که توانسته بود سنتِ دیرپای نقد ادبیِ زمانه‌اش را که تحت نفوذ و استیلای سارتر بود اینگونه کن‌فیکون کند، نباید در تخریب پایه‌های شُل و نوپای نظریه فیلم چندان دچار مشکل شده باشد؛ نظریه فیلمی که یک پایه‌اش در سنت نظری سارتر بود و طبیعی است که با فروریختن آن در حوزهٔ ادبیات به راحتی نشست کند[2] و پایه‌های دیگرش هم تنها نیازمند یک پس‌لرزهٔ «بارت»ی بود.

چند مقاله و گفتگوی این کتاب کوششی است برای آشنایی با این پس‌لرزه. مقالاتی که در آن بارت مستقیماً سینما را مورد خطاب قرار می‌دهد.

1- Fredric Jameson, The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton university Press-1972

۲ـ نظریه فیلم کلاسیک در دورهٔ اوج و طلایی‌اش، دههٔ ۱۹۵۰، یعنی در دورهٔ اولیه کایه‌دوسینما و پدر معنوی آن آندره بازن، عمیقاً تحت‌تأثیر سارتر و اگزیستانسیالیسم است.

www.ketab.ir

با اینحال آشنایی با نفوذ و تأثیر بارت بر نظریه فیلم، به این اشارات مستقیم محدود نمی‌شود. بخش عظیمی از این تأثیر، به بزرگی همان زمین‌لرزه‌ای باز می‌گردد که ظاهراً در قلمرو نظریه ادبی رخ داده بود، اما گسترهٔ تکانه‌ها و تخریبش دامن نظریه فیلم را هم گرفته بود. این مقدمه می‌کوشد در نمایی بسته، تصویری از آن زلزله ارائهٔ دهد؛ اگر چه تماشای ویرانه‌ها و خرابه‌های این زلزله به ناظری نیاز دارد که برفراز برجی به بلندای «بابل» ایستاده باشد و در عین حال خاطرهٔ عمیقی از بناها و عمارت‌های پیش از تخریب نیز در ذهن داشته باشد.

نظریه فیلم در دههٔ ۱۹۷۰، بسیار وامدار کتاب مفصل و تحلیلی بارت S/Z[1] است. S/Z شرحی است دقیق که با رویکردی به غایت علمی به رمان *سارازین* نوشته بالزاک می‌پردازد. در این کتاب، بارت می‌کوشد تعریفی دقیق و خدشه‌ناپذیر از متن رئالیستی ارائه دهد. رئالیسم که طبق تعاریف سنتی نظریه ادبی، همانندی و یکسانی با جهان واقعی و آشنای پیرامون تعریف می‌شد، در S/Z در مفهومی به مراتب گسترده‌تر بکار می‌رود. به‌زعم بارت بخش عمده‌ای از ادبیات غرب رئالیستی است. او برای اثبات ادعای خویش، تحلیل جزء‌به‌جزء *سارازین* را برمی‌گزیند. رمانی که به خاطر تصویر شیطانی و شرارت‌باری که از اشراف‌زاده‌های منحط و عیاش ارائه می‌دهد و همچنین روایت ملودراماتیک‌اش، تناسب چندانی با تعریف سنتی رئالیسم ندارد.

بارت به جای آنکه همچون منتقدان پیش از خود، به سنجش صحت و

۱ـ بارت ساختارگرا و نشانه‌شناس در دههٔ ۱۹۶۰، نظریه فیلم را از فیلتر منتقدانی مثل پیتر وولن و کریستین متز تحت‌تأثیر قرار داده بود (خوشبختانه هر دو کتاب مهم این منتقدان به فارسی ترجمه شده است) اما تأثیر دوم در دههٔ ۱۹۷۰ و از خلال S/Z رخ می‌دهد.

اعتبار جهان *سارازین* در قیاس با معیارهای جهان واقعی بپردازد، رویکردی کاملاً متفاوت و مبتنی بر آموزه‌های مابعد ساختارگرایی برمی‌گزینند. بافت ـ Texture ـ متن رئالیستی، برای بارت، حاصل درهم تنیده شدن رمزگان[۱] مختلف است، رمزگانی که به تنهایی واجد ارزش و اهمیت خاصی نیستند، اما شیوه درهم تنیده شدن‌شان است که به آنها شأن و اهمیتی خاص می‌بخشد. شرح «اسلوموشن» و گاه آزمایشگاهی بارت، از *سارازین*، چگونگی درهم تنیده شدن این رمزگان و شکل‌گیری روایت رئالیستی را نشان می‌دهد.

البته این رابطه میان روایت و رئالیسم با آنچه در آثار آندره بازن ترسیم شده، بسیار متفاوت است. بازن فیلم را رسانه‌ای خنثی می‌دید که وظیفه‌اش ثبت پدیده‌های جهان واقعی است. به همین دلیل بازن همیشه با دیدهٔ تردید به کوشش‌هایی می‌نگریست که هدف‌شان سامان بخشی و تفسیر آن چیزی بود که برای او، اساساً مبهم بود. S/Z اما دیدگاهی مخالف بازن ارائه می‌کند. روایت سامان‌یافته جزء اساسی بیان رئالیسم است. برای بارت خود واقعیت نه آن چه که به شکل منفعلانه در هنر منعکس و آشکار می‌شود، بلکه بیانی است که با «دقت» و «صناعت» خلق می‌شود.

به‌زعم بارت، مرجع متن رئالیستی، همان جهان واقعی مستقل و موجود

---

۱ ـ رمز ـ code ـ پیامی است که یک نشانه ـ sing ـ با خود حمل می‌کند. رمزگان بارتی که در S/Z مفصلاً به آن اشاره شده و بعدها نیز در نظریه فیلم، بخصوص نوشته‌های مجله اسکرین در دههٔ ۱۹۷۰ بکار بسته شد عبارتند از هرمنوتیکی ـ Hermeneutic ـ نمادین ـ symbolic ـ رمزگان حوادث یا ماجراها ـ Proairatic ـ و رمزگان معنایی ـ semic ـ و ارجاعی ـ refference. رمزهای هرمنوتیکی، رمزهای معمایی هستند، یعنی در خواننده/بیننده پرسش و مسئله‌ای را برمی‌انگیزند. رمزگان نمادین، چیزی بیش از آنچه معنای صریح‌شان نشان می‌دهد ارائه می‌کنند. Proairetic رمزگان کنش‌ها یا رفتارها هستند و رمزگان Semic، معنای ضمنی عمیق‌تری نسبت به آنچه در ظاهر دلالت می‌کند، ارائه می‌کند. رمزهای ارجاعی که گاه فرهنگی نامیده می‌شوند نیز به یک مصداق عینی دلالت دارند.

www.ketab.ir

نیست، بلکه متن رئالیستی حاصل همگرایی و نزدیکی دو مجموعه مناسبات است. از یکسو، اثر تابع منطق درونی محکم خودش یا به تعبیر بارت اقتصاد درون متنی (Intratextual) است: «شخصیت‌ها منسجم و بدون تناقض عمل می‌کنند. روایت از اصل عدم تناقض تبعیت می‌کند... اعمال شخصیت‌ها دارای پیامدهای قابل پیش‌بینی هستند، یعنی اگر در جایی از روایت شخصیتی می‌خوابد، خواننده می‌تواند انتظار داشته باشد که او به زودی از خواب بیدار خواهد شد. یعنی اینکه هر جزء و عملی نقشی کارکردی در بسط و گسترش روایت دارد.[1]» متن رئالیستی خوب به‌زعم بارت متنی است که در آن این نقش کارکردی آشکار و عیان نباشد.

از سوی دیگر اثر متکی بر مجموعه‌ای از مناسبات بیرونی هم است. یعنی مبتنی بر جایگاه آن درون شبکه‌ای از دیگر متون فرهنگی. اصطلاحی که بارت در اینجا بکار می‌برد «بین متونی» (Intertextual) است. به‌زعم بارت رئالیسم به معنای نسخه‌برداری از امر واقعی نیست، بلکه به معنای نسخه‌برداری از یک نسخه نمایش داده شده از امر واقعی است: «در سارازین، زیبایی باشکوه ماریانینا تنها از طریق واژگان تعریف و تبیین می‌شود؛ نه از طریق زیبایی غایی بدون واسطه، بلکه از طریق بازنمایی فرهنگی آن، یعنی تخیلِ ساختگی شاعران شرقی است که این زیبایی ترسیم می‌شود... متن تنها از طریق هماهنگی با دیگر متون و برداشت از اعتبار این متون است که متقاعدکننده می‌شود.[2]

این تعریف رئالیسم، بارت را به تمایز مهم متن رئالیستی و متن مدرنیستی رهنمون شد. متن *معطوف به نویسنده* (writerly) متنی مدرنیستی

1- Rolland Barthes, S/Z, Translated by Richard Miller, Blackwell, Oxford, 1990
2- Ibid

www.ketab.ir

است، متنی غیربازنمایانه، محروم از یک ساختار روایتی، گرامر یا منطق است و از تفسیر دقیق و روشنگر امتناع می‌کند و خود را بر روی امکانات معنایی بی‌پایان می‌گشاید. متن *معطوف به خواننده* (Readerly) قطب دیگر این تقابل است: این متنْ رئالیستی، بازنمایانه، بطور بارز روایتی است و تنها واجد یک معنای دقیق و روشن است. معطوف به نویسنده و *معطوف به خواننده* را باید همچون طیف‌های نهایی فرضی منشوری دانست که متون در حد فاصل آن قرار می‌گیرند. به تعبیر بارت، *سارازین* در نزدیکی منتهی‌الیه منشور، یعنی طیف *معطوف به خواننده* قرار می‌گیرد، اما به خاطرآشفته شدن معنا درمقعطیِ مهم از داستان و همچنین کاربردافراطیِ «بین متونی» توسط بالزاک، در سرکوب و پنهان کردن صناعت موجود در متن ناکام می‌ماند. به همین دلیل بارت *سارازین* را همچون یک متن رئالیستی ناقص ستایش می‌کند، متنی که گاه به اندازه کافی *معطوف به نویسنده* می‌شود تا خوانش منفعل و بیهوده از خودش را تقریباً ناممکن کند.

بخشی از پروژهٔ S/Z درباب رهاسازیِ خواننده از نقش یک مصرف‌کنندهٔ منفعل است. نقشی که «صنعت فرهنگ‌ساز» به خواننده بخشیده بود.[۱] به تعبیر بارت، تقدیر خواننده این نیست که در مقام یک مصرف‌کننده صرف قرار گیرد. آنچه بارت در S/Z دنبال می‌کرد نوعی همسان‌سازیِ نوشتن و خواندن بود. یعنی به جای آنکه خواننده فروتنانه و منفعلانه به معنای یکّه متن تن دردهد، باید در فرایند خلق معنا مشارکتی فعال داشته باشد، مشارکتی به اندازهٔ نوشتن. البته این بدان معنا نیست که خواننده مجاز است

۱ ـ تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر، «صنعت فرهنگ‌سازی»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون ۱۸، پاییز ۱۳۸۰.

آزادانه، متن را هر طور که بخواهد تغییر دهد. به تعبیر بارت رابطه خواننده و متن رابطه‌ای دیالکتیکی است. نه تنها خواننده در این رابطه موثر است و در تولید و زایایی متن تأثیر دارد، بلکه به همان میزان، متن نیز تأثیرگذار است و خواننده‌ای تازه تولید می‌کند. به همین دلیل متن نه یک موجودیت خودکفا، بلکه یک فرایند متغیر و متکثر و در حال تحول همیشگی است.

با این حال بارت در *S/Z* هم نشان می‌دهد که اعتقادی به خوانش جامع و فراگیر ندارد و به همین دلیل هم نمی‌کوشد رویای «خوانش کامل» را در باب *سارازین* محقق کند. در عین حال او درصدد ارائه یک ساختار روایتی جهانی هم نیست (یعنی آنچه ساختارگرایی، یک دهه پیشتر، سودای آن را در سر داشت) از این جهت *S/Z* در تضاد عمیق با ساختارگرایان اولیه قرار می‌گیرد که درصدد تجزیه و تحلیل دقیق و موشکافانه عملکردهای روایتی و دیگر نظام‌های نشانه‌ای بودند. ساختارگرایان اولیه که خود بارت در دوره‌ای از فعالیت نظری‌اش در زمرهٔ آنان قرار داشت درصدد ارائه شمایی ثابت، بدون تغییر، جامع و فراگیر بودند؛ یا به تغییری دست‌یابی به «بوطیقای علمی».

اما از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به بعد نارسایی‌های این رویکرد آشکار شد و *S/Z* یکی از مهم‌ترین متونی بود که نارسایی‌ها را آشکار کرد. بارت در مقاله «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاری روایت» در سال ۱۹۶۶ کوشیده بود تا ابزار توصیفی مستقلی ارائه دهد، الگویی فرضی که می‌توانست برای گونه‌های روایتی مختلف و با توجه به تنوع فرهنگی، تاریخی و جغرافیایی‌اش بکار رود: «تحلیل باید بر راه‌هایی متمرکز و مبتنی باشد که در آن روایت‌های فردی با الگوی جهانی منطبق باشد و در عین حال از آن هم فاصله بگیرد»[1]

1- Rolland Barthes; A BARTHES READER, edited by Susan Sontag Hill AND WANG, NewYork, 1982.

www.ketab.ir

اما بارت چهار سال بعد در صفحات آغازین *S/Z* دیدگاهی کاملاً متفاوت ارائه کرد. چرخشی که حاصل گذر از ساختارگرایی به ما بعد ساختارگرایی است. او دیگر تمامی داستان‌های جهان را درون یک ساختار واحد نمی‌بیند. به زعم او قرار دادن و محدود کردن یک متن درون یک ساختار روایتی بزرگ، به معنای از بین بردن تفاوت آن است؛ نادیده انگاشتن تفاوت و تمایزهای موجود در یک متن است.

بارت اصطلاح «تفاوت» را از ژاک دریدا وام گرفت. دریدا معتقد بود که عمل‌های دلالت‌زا در کل و در الگوی زبانی، متکی بر شبکه‌ای از تفاوت‌ها در میان نشانه‌ها است. هر اثر ادبی، به زعم دریدا، از آثار دیگر متفاوت است و غالب آنکه به همان اندازه که با آن متفاوت است، به واسطه معنای متمایزش، بر آن نیز متکی است. یعنی اینکه معنا را تنها می‌توان با قرار دادن متن درون شبکه‌ای از تفاوت‌ها و شباهت‌ها بدست آورد.

بارت این ایده را در نوشته‌های دهۀ پایانی عمرش پرورش داد. به خصوص در سرآغاز این دوره، یعنی *S/Z* بارها متذکر شد که «تفاوت» درون شبکه‌ای فرهنگی مشخص می‌شود و به همین دلیل نباید اثر ادبی ـ هنری را همچون نظامی بسته قلمداد کرد، ابژه‌ای پیچیده و ساکن که همیشه بدون تغییر و ثابت می‌ماند، بلکه باید به شکلی پویا همچون فرایندی بی‌پایان بازخوانی و بازنویسی‌اش کرد. کشف اطلاعات تازه، حتی خلق اثری تازه ممکن است پرتویی تازه بر متن پیشین بیفکند. اینجا معنا نه در لحظه تولید متن، بلکه در لحظات دریافت متن توسط خواننده / بیننده خلق می‌شود. اما نزد بارت، این تنزل مقام مولف در مقام مأخذ اصلی معنا تا کجا ادامه دارد؟ بارت این پیشنهاد را ارائه می‌کند: «تولد خواننده به بهای مرگ مولف.»[۱]

---

۱ ـ خود *S/Z* و بیشتر نوشته‌های بارت، پرچمدار متون مؤلف‌محورند. سبک نگارش پیچیده، ←

نخستین مقاله سینمایی که تحت‌تأثیر «تحلیل» متنی بارت در S/Z نوشته شد، مقاله بسیار مشهور و هم‌اینک کلاسیک شدهٔ *لینکلن جوان جان فورد*[1] بود که به قلم گروهی از نویسندگان کایه‌دوسینما در شماره ۲۳۲ این مجله چاپ شد. ایدهٔ اصلی و مرکزی این مقاله، یعنی متن به مثابه چیزی که از کنش متقابل رمزگان ساخته می‌شود، برگرفته از S/Z بارت است. این مقاله با بررسی دقیق و موشکافانه *لینکلن جوان* جان فورد نشان می‌دهد که فیلم‌هایی وجود دارند که در نگاه نخست به نظر می‌آید کاملاً در خدمت ایدئولوژی حاکم هستند، اما در بررسی دقیق‌تر مشخص می‌شود که تحت فشار تناقض‌های درونی و رمزگانی، در جهت مخالف آموزه‌های سیستم عمل می‌کنند.

مقاله لینکلن جوان جان فورد، خیلی زود در نشریه انگلیسی اسکرین ترجمه و چاپ شد و الگوی نقد سینمایی متأثر از آرای بارت را برای منتقدان آنگلوساکسون فراهم کرد. ضمن اینکه ترجمه S/Z به انگلیسی در

←پرابهام، مملو از ایماژ و گاه قیاس‌های شگفت‌انگیز، پیوسته مؤلفی صاحب سبک و منحصربه‌فرد را به ما متذکر می‌شوند. با اینحال «مرگ مؤلف» خوشایندترین مفهوم «بارت»ی در گفتار نظری ایرانی است؛ شاید به این دلیل که طنینِ آن افسونی در خود دارد که با روح افسون‌زدهٔ ایرانی همساز است و در ظاهر، نظریه را به سطحِ سحر، و رمز و رازی می‌کشاند که خواننده نمونه‌ای ایرانی مفتون آن است. اما نکته جالب اینکه «مرگ مؤلف» در ایران و در بیشتر موارد، همچون «مرگ بر مؤلف» درک و تفسیر شده است. انواع و اقسام مقالات و نوشته‌های ادبی و نظری که مؤلف را همچون زناکاری خطاکار سنگسار می‌کند مبتنی بر این دیدگاه است. نوشته‌هایی که به شکل هجوآمیز، بواسطه شیدایی بیمارگونه نویسندگان‌شان و تصلب معانی موجود در آنها و همچنین احکامِ سطحی گاه‌وبی‌گاه که صادر می‌کنند، با عقب‌افتاده‌ترین نمونه‌های نوشته‌های مؤلف‌محور پهلو می‌زنند. به همین دلیل است که مؤلف‌گرایی و مؤلف‌گریزی در نوشته‌های ایرانی دو روی یک سکه از عیار افتاده است. اولی، دهه‌ها پیش می‌کوشید از مؤلف، مصلحی اجتماعی و محرم راز و دردهای توده‌ها بسازد (نقد چپ حزبی) و دومی در قالبِ خودارضایی تئوریک می‌کوشد با عوامانه کردنِ مفاهیم نظری این مقام را در کمال فروتنی به خود تفویض کند.

۱ ـ بیل نیکولز، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما ترجمه علاءالدین طباطبایی، هرمس ۱۳۷۸

آشنا کرد. استیون هیث، در سال ۱۹۷۵، در مقاله درخشان «فیلم و نظام ملاک‌های تحلیل» که در مجله اسکرین چاپ شد فیلم *نشانی از شر* اورسن ولز را با نگاهی به شیوهٔ تحلیل متنی بارت بررسی کرد.

استیون هیث، در این مقاله شیوه‌های سنتیِ خوانش فیلم را زیرسؤال می‌برد؛ شیوه‌هایی که نیت مؤلف را هادیِ اصلی معانی فیلم می‌شمرد. او در عین‌حال به آن عوامل تاریخی و نهادینه‌ای اهمیت می‌دهد که در ایجاد و اثباتِ اورسن ولز به‌عنوان مؤلف فیلم، سهم داشته‌اند. به همین دلیل او به "مؤلف همچون معلولِ متن" علاقه‌مند است، نه همچون کسی که در نظریه مؤلف‌گرا علتِ غایی متن شمرده می‌شد.

هیث که خود یکی از مترجمان برجسته متون بارت به زبان انگلیسی است[1]، در این مقاله راهگشایش، ولز را در مقام مؤلف در سرتاسر متن می‌پراکند. به‌زعم او، خودِ ولز، همچون نوعی داستان، داستانی در میان داستان‌های دیگر، در متن تولید می‌شود.در واقع هیث به همین دلیل فیلمی از ولز را برای تحلیل خود برمی‌گزیند تا مفهوم "مؤلف به مثابه داستان" را بهتر شرح و بسط دهد. ولز نیز در این فیلم همانند بسیاری از فیلم‌های دیگر که کارگردانی کرده است در مقام بازیگر حضور دارد. "اینگونه او آشکارا به بخشی از داستانِ فیلم تبدیل می شود. هنگامی که ولز در نقش کوئینلان برای نخستین بار بر پرده ظاهر می‌شود، ما در واقع با ورود مهیبِ یک ستاره بزرگ در روایت روبرو می‌شویم (سبک بصری ولز نیز این احساس را تشدید می‌کند). این برجسته ساختنِ حضور ستاره‌ای، از ابعاد داستان هم پا فراتر می‌گذارد و به بیرون، به فیلم‌های دیگر، به نقش‌های دیگر او، و به کل

1- Barthes, Rolland (1968/1977) Image., Music, Text, edited and translated by Stephen Heath (London, Fontana)

www.ketab.ir

صنعت فیلمسازی دلالت می‌کند. در واقع حضور ولز در مقام بازیگر، در نظام رمزگانی کلاسیک فیلم، یعنی حضور ولز به عنوان فیلمساز، اخلال ایجاد می‌کند و سازماندهی روایتی را از توازن خارج می‌کند.»[۱]

به تدریج "تحلیل متنی" بارت در S/Z به شیوهٔ راهبردی نقد فیلم در دو دههٔ بعد تبدیل شد. منتقدانی مثل ریمون بلور، ماری کلر روپارز و کریستین متز ـ در دورهٔ دوم نوشته‌هایش ـ اما در این میان مقاله مشهور کالین مک‌کیب "رئالیسم و سینما: یادداشت‌هایی بر چند تز برشتی"[۲] در تبیین مفهوم رئالیسم سینمایی، بسیار راهگشا بود. در عرصه نظریه فیلم، توجه به مفهوم رئالیسم سابقه روشنی دارد. نخستین‌بار بازن و کراکائر بودند که در دههٔ ۱۹۵۰ کوشیدند تعریفی کاربردی از مفهوم رئالیسم سینمایی ارائه دهند. در عین‌حال هر دو ستایش‌هایی مقدس‌مآبانه نثار ضرروت رئالیسم در سینما کردند. پس از آن مقاله کالین مک‌کیب در رد تعاریف بازن و کراکائر از رئالیسم است، که تصویری نوین از رئالیسم در نظریه فیلم ارائه می‌کند. مأخذ نظر مقاله مک‌کیب، تعریف بارت از متن رئالیستی در S/Z است.

مک‌کیب "مفهوم متن رئالیستی کلاسیک" را در دو مشخصه خلاصه می‌کند. نخست اینکه متن رئالیستی کلاسیک نمی‌تواند با واقعیت در تضاد باشد و دوم اینکه، در یک رابطه دوجانبه، متن رئالیستی کلاسیک، جایگاه سوژه را در یک رابطه specularity غالب تضمین می‌کند.»[۳]

در تز نخست، مک‌کیب به موضوع سازماندهی فرمال متن می‌پردازد، یعنی به انسجام و پیوستگی درون متن، یعنی همان مشخصه‌ای که بارت در

---

۱ ـ نگرهٔ مؤلف بعد از ساختارگرایی/پم کوک، ترجمه روبرت صافاریان، فصلنامه فارابی، شماره ۳۱

2- Contemporary Film Thecry, edited by Antony Easthope, Longmam, 1996.

3- Ibid

www.ketab.ir

S/Z از آن به‌عنوان اقتصاد درون متنی یاد می‌کند. به تعبیر مک‌کیب، "متن رئالیستی کلاسیک" تناقض را در قالب شخصیت‌های و دیدگاه‌های مختلف بیان می‌کند. اما در عین حال مک‌کیب معتقد است این کثرت‌گرایی دیدگاه‌ها و یا به تعبیری چند صدایی حاکم بر متن، یک توهم است. چرا که این تناقض‌ها و تعارض دیدگاه‌ها، ثبات درونی متن را تهدید می‌کنند. "متن رئالیستی کلاسیک" برای آنکه این تهدید را خنثی کند، چاره‌ای ندارد جز آنکه از یک نظام سلسله‌مراتبی گفتار ـ Discourse ـ ها تبعیت کند؛ گفتارهای متضاد در این متن جایگاهی نابرابر و غیریکسان دارند و طبق یک نظام سلسله مراتبی سازمان‌دهی می‌شوند. یعنی یکی در بالا، به عنوان گفتار غالب عمل می‌کند، به‌عنوان صدای حقیقت و بدین ترتیب موفق می‌شود گفتارهای دیگر را تفسیر کند و بر آنها نظارت داشته باشد. پس به تعبیر مک‌کیب، "گفتارهای مختلف در موضع برابر" توهمی بیش نیست.

در تز دوم، مک‌کیب رمان قرن نوزدهمی را به‌عنوان مأخذ سینمای روایتی معرفی می‌کند؛ یعنی همان سینمایی که در امریکا پاگرفت و متحول شد. مک‌کیب به این نکته اشاره می‌کند که "صدای حقیقت" در رمان همان نثر روایتی، و در فیلم نیز همان روایت "رویدادها از خلال تصاویر" است. یعنی این تصاویر هستند که به ما نشان می‌دهند چه رخ داده است یا به تعبیری به ما حقیقتی را عرضه می‌کنند که می‌توانیم در قیاس با آن صحت گفتارهای دیگر را بسنجیم.

مک‌کیب برای شرح مفهوم "فیلم رئالیستی کلاسیک" دو اصطلاح "زبان ابژه" ـ object Language ـ و "فرازبان" ـ meta Language ـ را از آلفرد تارسکی وام می‌گیرد. تارسکی این تمایز فلسفی را زمانی به‌کار می برد که یک زبان قصد توصیف زبان دیگر را دارد. هنگامی که یک گفتار، گفتاری دیگر را توصیف می‌کند یا به آن ارجاع می‌دهد، گفتار ارجاع‌کننده، "فرازبان"

www.ketab.ir

و گفتار ارجاع شده، "زبان ابژه" نامیده می‌شود. آنچه در یک زبان بیان می‌شود، یعنی نحوهٔ استفاده از زبان را می‌توان از نظمی فوقانی‌تر و مسلط‌تر، یعنی فرازبان متمایز کرد. مثلاً اگر خودآموز زبان انگلیسی به زبان فارسی نوشته شود، انگلیسی "زبان ابژه" و فارسی "فرازبان" آن است.[1]

در قیاس با این دو مفهوم، مک‌کیب "فیلم رئالیستی کلاسیک" را اینگونه تعریف می‌کند: آنچه بازیگرها در فیلم می‌گویند (دیالوگ‌ها) همان "زبان ابژه" است و آنچه ما از دریچهٔ دوربین می‌بینیم، همان "فرازبان" است. در واقع این "فرازبان" است که نشان می‌دهد "واقعاً" چه چیزی رخ داده است. در واقع فیلم رئالیستی از تماشاگرش می‌خواهد تا از دریچه "فرازبان" نگاه کند، یعنی "فرازبان" را به گفتار مسلط فیلم تبدیل کند.

چند مقاله و گفتگوی بارت در این کتاب، چکیده‌ای از تأثیر نظر او بر سینماست.[2] مقالات و گفتگوهایی که در طول نزدیک به ۲۰ سال نوشته و انجام شده و به همین دلیل ناخواسته، نمایی از چرخش‌های نظری بارت نیز

1- The Oxford Guide to film studies, edited by John Hill and Pamella church Gibson, Oxford university, 1998.

۲ ـ البته رابطه بارت با سینما رابطه‌ای صرفاً نظری نبود. اندکی پیش از حوادث مه ۱۹۶۸، هنگامی که آندره مالرو تصمیم گرفت هانری لانگلوا را از مدیریت سینماتک فرانسه اخراج کند بارت به همراه گروهی از سینماگران مشهور فرانسوی مثل ژان لوک‌گدار، فرانسوا تروفو، کلودشابرول، ژان پل بلموندو و سیمون سینیوره در تظاهراتی شرکت کرد و خواستار استعفای مالرو شد. اعتراض این گروه باعث استعفای مالرو نشد، اما نتیجه‌اش حمایت عمومی روشنفکران از لانگلوا و ابقای او به عنوان مدیر سینماتک بود.

در سال ۱۹۷۸ نیز بارت پیشنهاد دوست فیلمسازش آندره تشینه را برای بازی در فیلم *خواهران برونته* پذیرفت. در این فیلم او در نقش ویلیام تاکرای در دو صحنه از فیلم بازی کرد. هم‌بازی‌های او در این فیلم ایزابل آجانی و ایزابل اوپر بودند.

www.ketab.ir

هم است. دو مقاله پایانی به قلم جیمز موریسن (در تفسیر مقاله کوتاه بارت دربارهٔ سینما اسکوپ) و جاناتان رزنبام (دربارهٔ نوشته‌های سینمایی بارت)، نکته‌سنجانه، برخی از ابهامات ذاتی نوشتار «بارت»ی را شرح می‌دهند. همچون بیشتر نوشته‌های بارت، این متون نیز حاوی بَدقلقی‌های فراوانی‌اند، بخصوص که این مقالات از یک زبان میانجی، یعنی انگلیسی ترجمه شده‌اند. مترجم وظیفه خود می‌داند از مراد فرهادپور به‌خاطر گشایش سخاوتمندانه بسیاری از این بدقلقی‌ها تشکر کند.

۱۳۸۴

www.ketab.ir