نگرهٔ مؤلف بعد از ساختارگرایی

پم کوک، ترجمهٔ روبرت صافاریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما

دفاع پیتر وولن از ساختارگرایی مؤلف‌گرا در کتابش *نشانه‌ها و معنا در سینما* (۱۹۶۹، ۱۹۷۲) شاید مستدل‌ترین بحث‌ها در راستای حفظ نگرهٔ مؤلف در این یا آن شکل باشد، و هنوز هم موضوعیت دارد. چون هنوز مسألهٔ مؤلف و سینما، با وجود تلاش‌های برخی ازجریان‌های تقلیل‌گرا و فرمالیست روش ساختارگرا برای تحلیل برد مؤلف در کلیت ساختارهای دیگر، همچنان به جای خود باقی است. دشواری‌های تئوریک ذاتی ساختارگرایی مؤلف‌گرا راغالباً نشان داده‌اند (اِکِرت در ساختارگراهای سینمایی انگلستان، ۱۹۷۳؛ برایان هندرسن در نقد ساختارگرایی سینمایی، ۱۹۷۳). بررسی دقیق فصل مربوط به نگرهٔ مؤلف درکتاب یادشدهٔ پیتر وولن از سوی هندرسن، فقدان بنیان تئوریک ساختارگرایی مؤلف‌گرا و تجربه‌گرایی و (امپریسیسم) بسیاری از راهبردهای سخنورانه وولن را نشان می‌دهد. هندرسن همچنین به ناسازگاری دو رویکرد انتقادی [ساخت‌گرایی و نگرهٔ مؤلف] اشاره می‌کند که باعث بروز تناقضاتی در استدلال‌ها می‌شوند و سرانجام به نابودی خود ساخت‌گرایی مؤلف‌گرا می‌انجامند: درحالی

که نگرهٔ مؤلف، به شکلی که آن را می‌شناسیم، براین اصل استوار است که فاعل، تولیدکننده معنایی واحد ومتمایز است، مطالعهٔ ساخت‌گرایانهٔ اسطوره توسط لوی ـ استروس، بر تعویض‌پذیری فاعل‌ها در جریان تولید معنا بنا شده است. ابطال مؤثر ساخت‌گرایی مؤلف‌گرا به دست هندرسن، مقدمهٔ نقد خود ساخت‌گرایی در پرتو تحولات تئوریکی بود که از گروه فرانسوی Quel Tel و دیدگاه‌های دیگری سرچشمه می‌گرفت که خواهان نظریه تازه‌ای در زمینهٔ متنی و جایگاه فاعل در فرایند تولید معنا بودند (هندرسن، ص ۳۳). اما، چنان‌که هندرسن اشاره می‌کند، مسایل تازه، زمانی می‌توانستند طرح شوند که ساختارگرای مؤلف‌گرا نابود می‌شد. ارزش ساختارگرایی مؤلف‌گرا در مسایلی نهفته است که این نظریه طرح می‌کند و در پرسش‌هایی که برمی‌انگیزد.

وولن چنین استدلال می‌کند که ساختارگرایی مؤلف‌گرا رویکرد نقادانه‌ای فراهم می‌آورد که می‌تواند ضمن حفظ شتاب Politique des auteurs اولیهٔ [نگرهٔ مؤلف، چنان‌که تروفو و نویسندگان کایه طرح کرده بودند] (یعنی کشف حضور مؤلفان در تولیدات سینمایی هالیوود در برابر سینمای هنری اروپا)، در عین‌حال با تأمین ملاک عینی‌تر ساختارهای بنیادی به جای ملاکِ ذهنی سلیقهٔ شخصی، از زیاده‌روی‌های آن بپرهیزد. ساختارگرایی به منتقد اجازه می‌دهد هسته‌ای ازنقش‌مایه‌های تکرار شونده را در مجموعه آثار فیلم‌ساز تعریف کند اما منتقد، علاوه بر این باید نظام تفاوت‌ها و تقابل‌هایی را هم که هر یک از فیلم‌های این مجموعه آثار را از فیلم‌های دیگر متمایز می‌سازد و معنای هر فیلم را تولید می‌کند، تجزیه وتحلیل کند. تقلیل فیلم به ساخت‌های تقابلی بنیادین کافی نیست؛ منتقد باید به تمامی رشته‌گونه‌های متغیر درون هر فیلم و بین فیلم‌ها را هم توجه کند. سطوح گوناگون پیچیدگی ترکیب‌ها، آثار کارگردان را به منزلهٔ آثاری «غنی»تر از آثار دیگری نشان‌دار می‌کنند. از دید وولن، آثار جان فورد غنی‌تر از آثار هاوکز است، چون فیلم‌های هاوکز را می‌توان در مجموعه‌ای از تقابل‌های قالبی خلاصه کرد در حالی که فیلم‌های فورد نشان دهنده سطوح متغیر و متنوعی از گونه‌های متغیرند. جالب است که وولن مقوله فیلم‌های «خوب» و «بد» را حفظ می‌کند، در حالی که روش ساخت‌گرا، دست کم در سطح تئوری، می‌توانست آن را کنار بگذارد. وولن در چاپ نخست کتابش برای سهم سایر عوامل فیلم (مانند بازیگر و استودیو) در تولید معنای فیلم، اهمیت اندکی قایل می‌شود؛ برای او ساخت مؤلف عامل اصلی یا مسلط است. عجیب این‌جاست که درست در همین نقطه که تنش بین نگرهٔ مؤلف و ساخت‌گرایی لوی ـ استروس در اوج است، وولن به لوی ـ استروس روی می‌آورد (وولن، ۱۹۷۲) و فیلم را با اسطوره برابر می‌گیرد. در اسطوره، معنا حقیقتاً به شکل جمعی تولید می‌شود و باز در اسطوره برای کار برمنفرد زبان جایی وجود ندارد.

بخشی مهمی از مباحثهٔ وولن در صورت‌بندی مؤلف به منزلهٔ کاتالیزوری ناخودآگاه، و نه حضوری نیت‌مند، نهفته است؛ بحثی که او در مؤخره چاپ دوم کتاب، چنین شرح می‌دهد:

«تجزیه و تحلیل مؤلف، عبارت از پی‌گیری یک فیلم تااصل و منشأ آن، تا منبع خلاق آن نیست، بلکه عبارت از پی‌گیری یک ساختار (نه یک پیام) در درون اثر است که بعداً می‌تواند روی مبانی تجربی، به یک فرد، یعنی کارگردان، منسوب شود. درست نیست که به نام نفی عقیدهٔ سنتی ذهنیت خلاقه، هرگونه مقام فردی را به طور کلی نفی کنیم. ولی فولر یا هاوکز یا هیچکاک، به عنوان کارگردان، از فولر یا هاوکز یا هیچکاک، یعنی کسانی که ساختارهایی که به نام آن‌ها خوانده شده‌اند، کاملاً جدایند و نباید به طریق روش‌شناسانه با هم اشتباه شوند. شکی نیست که حضور یک ساختار در متن، اغلب می‌تواند با حضور کارگردان در صحنه مرتبط باشد، ولی موقعیت در سینما، که وظیفه اصلی کارگردان غالباً هماهنگ کردن و معقول ساختن است، با آن چیزی که در سایر هنرهاست، فرق دارد؛ زیرا درآن‌جا رابطهٔ بسیار مستقیم‌تری میان هنرمند و اثرش وجود دارد. بدین صورت است که می‌توان درباره مؤلف فیلم به عنوان یک مُعین عمل ناخودآگاه صحبت کرد.» (وولن، [صص ۱۶۷-۱۶۸ متن فارسی *نشانه‌ها و معنا درسینما*، ترجمهٔ عبداله تربیت و بهمن طاهری، انتشارت سروش، ۱۳۶۹]).

هرچند دراین استدلال‌ها، میان مفهوم سنتی ساختار به صورتی که دراثر حاضر است (چنان‌که هندرسن به آن اشاره کرده است) و صورت‌بندی تازه‌ای از مؤلف به عنوان داستان [fiction]ای در متن، و نه فاعلی نیت‌مند، تنشی وجود دارد؛ اما باوجود این، صورت‌بندی تازه، آشکارا به آن تئوری تولید معنایی نظر دارد که هندرسن از آن دفاع می‌کند. مؤلف به عنوان کاتالیزور رامی‌توان به عنصری در بازی سرهم کردن عناصر گوناگون تلقی کرد که با هم، متن(های) فیلم را می‌سازند.

مؤلف همچون ساختار

هاوارد هاوکز

مقایسهٔ رویکردهای انتقادی متفاوت به آثار هاوارد هاوکز از سوی رابین وود در کتاب *هاوارد هاوکز* (۱۹۶۸، ۱۹۸۱) و پیتر وولن در کتاب *نشانه‌ها ومعنا در سینما* نشان دهندهٔ تفاوت‌هایی بنیادین در تعریف‌های انواع نگرهٔ مؤلف است که روشنگرِ شرایط تاریخی نقد ساختارگرای مؤلف‌گرای انگلیسی است.

هر دو نویسنده، نگران اثبات جایگاه فیلم به عنوان هنر و مقایسه آن باهنرهای دیگری هستند که جایگاه تثبیت شده‌ای دارند. هر دو، نگرهٔ مؤلف را برای اثبات این مدعا به کار می‌گیرند که فیلم به راستی شایستگی مرتبهٔ هنر و نه سرگرمی را دارد و برای این کار نشان می‌دهند که آثار هاوکز همسنگ سنت کلاسیک‌اند (که در مورد وود سنت کلاسیک همان سنت شکسپیر، بباخ و موزارت است.) وود از این سنت در برابر مدرنیسم دفاع می‌کند، اما دغدغهٔ اصلی وولن، به‌ویژه در مؤخرهٔ چاپ تجدیدنظر شدهٔ نشانه‌ها ومعنا در سینما، دفاع از مدرنیسم است که در حکم حمله به ریشه‌های فرضیات نقد وود است.

رابین‌وود: هاوکز هنرمندی غریزی

رابین وود چنین استدلال می‌کند که هنر با میزان درگیری شخصی هنرمند با ماده خامش تعریف می‌شود نه با تمایز متداول بین هنر و سرگرمی، که عملاً وقتی در مورد سنت کلاسیک به کار گرفته می‌شود، بی‌معنا ازکار درمی‌آید. به زعم وود، سنت کلاسیک از این نظر در تقابل با سنت مدرنیسم قرار می‌گیرد که در اولی هنرمند نه زبانی نو، بلکه زبانی از پیش موجود را تکامل می‌بخشد. هاوکز به سنت کلاسیک تعلق دارد، چون کارش یکسره ناخودآگاهانه است؛ او توجه را به فرم‌هایی که به کار می‌برد جلب نمی‌کند، به همین سبب آثارش در نهایت تحلیل‌ناپذیرند: منتقد به اثری خودجوش وشهودی، که فیلم باشد، به طور خودجوش وشهودی، واکنش نشان می‌دهد.هر چند هاوکز در ژانرهای هالیوودی مختلفی کار کرده است، اما دیدگاه شخصی اوهمیشه این ژانرها را دگرگون کرده است، بنابراین او را باید نه با ملاک ژانر، بلکه با ملاک شیوهٔ نگرشش به جهان طبقه‌بندی کرد. از دید وود، تنها محدودیت هاوکز به عنوان هنرمند، امتناع او از تلقی خود به عنوان هنرمند و دلبستگی به سینما به عنوان وسیلهٔ سرگرمی تجاری است. شاهکارهای هاوکز در مقاطعی ساخته می‌شدند که او «ناگهان به طور کامل با ماده خامش درگیر می‌شد»، وقتی «خودآگاهی شهودی‌اش» کاملاً بیدار می‌شد.

پیتر وولن: ساختار برگردان

وولن، هاوکز را به عنوان مورد مشخصی برای امتحان نگرهٔ مؤلف به کار می‌برد. وی می‌گوید هاوکز کارگردانی است که معمولاً براساس درام‌های حادثه‌ای که ساخته است، درباره‌اش داوری می‌کنند و معمولاً او را معیوب می‌یابند. اما تنها با نگریستن به کل آثار او، هم کمدی‌های دیوانه‌وار و هم درام‌هاست که هسته‌ای از نقش‌مایه‌های تکرار شونده ظاهر می‌شود که به فیلم‌های او بُعد تازه‌ای می‌بخشد؛ و برای منتقد این امکان را فراهم می‌آورد که از خلال بازی تقابل‌ها و برگردان‌ها، بین کمدی‌ها و درام‌ها، یک جهان‌بینیِ هاوکزی کشف کند. وولن نسبت به این جهان‌بینی، نگاهی انتقادی دارد وبا تمایز قایل شدن بین آثار هاوکز از یک سو و آثار فورد و بوتیچر از سوی دیگر، از دیدگاه انتقادی خود دفاع می‌کند: مسألهٔ مورد بحث این هر سه، همان مفهوم قهرمانی و مردانگی است، اما این مسأله نزد هر یک از آن‌ها شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. از نگاه وولن ارزش کار هاوکز نه درکیفیت هنری خودجوش و شهودی او، بلکه در

سازماندهی نظام‌مند برگردان‌های ساختاری در کلیت آثار اوست. وولن، برخلاف وود، علاقه‌ای به ارزش‌های هاوکز ندارد، اما این امر مانع از آن نمی‌شود که بکوشد با ملاک‌هایی که فراتر از سلیقه شخصی منتقدند، جایگاه او را به عنوان مؤلف به اثبات رساند.

هاوکز در برابر فورد

هر دو نویسنده، هاوکز را با فورد مقایسه می‌کنند و به نتایج کاملاً متفاوتی می‌رسند. به نظر وولن، فورد از مسألهٔ ارزش عمل فردی برای جامعه و برای تاریخ امریکا فراتر می‌رود؛ او صرفاً به آن ارزش‌ها اعتبار نمی‌بخشد، بلکه شروع می‌کند به چون وچرا در سیر خود تاریخ امریکا. اما هاوکز، راه حل انزوای فردی را در رفاقت درون گروهی خودبسنده و تمام مردانه می‌یابد که از جامعه، تاریخ و زنان، که تهدیدی برای این دنیای مردانه به شمار می‌روند، بریده باشد.

مقایسه بین فورد و هاوکز این نکته را برای وود روشن می‌کند که از میان این دو، هاوکز هنرمند مدرن‌تری است، چون ایدهٔ وجود یک سنت جاافتاده در آثار اوغایب است. درحالی که فورد با حسرت به ارزش‌های از دست رفتهٔ گذشته می‌نگرد، هاوکز با مسألهٔ جامعهٔ معاصر از راه نفی آن برخورد می‌کند، با خلق دنیای خاص خودش با وفاداری‌های خاص آن. از دید او، جامعه‌ای آرمانی تلقی می‌شود که فرد در آن از بیش‌ترین آزادی از فشارهای اجتماعی بهره‌مند باشد.

وود می‌نویسد: «درون گروه، احساس می‌کنیم حساسیت متمدنانه غایب است، اما حساسیتی پرورش نیافته وغریزی که باید زیربنای هرگونه تمدن معتبر را تشکیل دهد، حضوری قوی دارد؛ و آن تماسی شهودی ـ همدلانه و روحیهٔ سخاوتمندانه است.»

دیدگاهی فمینیستی

ارزش هرگونه نگرشی به جامعه که در آن «روحیهٔ مثبت، سالم و سخاوتمندانه» از مرزهای گروه مردانه در نگذرد و به نیمه دیگر جامعه، یعنی زنان، تعمیم نیابد، طبیعی است که مورد پرسش قرارگیرد. زنان تنها در حاشیهٔ گروه مردانه هاوکز حضور دارند، آن هم در مقاطعی که گروه در معرض خطر از هم‌پاشیدگی است. این‌گونه به تصویر کشیدن زنان، همچون نقاط تنش و اضطراب در جامعه مردانه ـ به راستی پرسشی مسأله‌ساز که به آسانی دست از سرمان برنمی‌دارد ـ است که توجه منتقدان فمینیست را به آثار هاوکز جلب کرده است. به نظرمی‌رسد که فیلم‌های هاوکز کارکردهای ایدئولوژی پدرسالارانه را به این نحو به نمایش می‌گذارند که «دیگر بودن» زنان را همچون تهدیدی تصویر می‌کنند که تنها از راه جذب این «دیگر» به درون قواعد گروه مردانه، می‌تواند حل وفصل شود؛ یعنی از راه به رسمیت شناختن وبعد جبران کردن این «دیگر بودن»، این متفاوت بودن زنان.

سپری شدن ساختارگرایی مؤلف‌گرا

ساخت‌گرایی مؤلف‌گرای انگلیسی کوشید دونظریهٔ ظاهراً ناهمساز را یک‌جا گردآورد و دشواری‌های ذاتی هر دو را حل کند.از یک سو کوشید، باحفظ مفهوم هنرمند همچون بیانی بالقوه انتقادی در جامعه، چنان‌که در نگرهٔ مؤلف یافت می‌شد، جایگاهی برای فرد هنرمند در تولید هنری قایل شود؛ از سوی دیگر، فرد را گرفتارِ ساختارهای زبانی، اجتماعی و نهادینی می‌دید که سازمانِ معنا را تحت‌تأثیر قرار می‌دادند؛ فرد دیگر انسانِ آزاد و مسلط بر اثر تلقی نمی‌شد که منتقد بتواند نیات آگاهانه‌اش را رمزگشایی و بازیابی کند. چیزی که قابل رمزگشایی بود، یک نظام مؤلفانه بود، که نمی‌باید با مؤلف واقعی مخلوط می‌شد، که تنها رمز ـ و نه لزوماً رمز غالب ـ در میان رمزگان بسیارِ دیگر بود (ن.ک: وولن، ۱۹۷۲). با این همه، ساختارگرایی مؤلف‌گرا، همچون روشی برای خوانش فیلم، همچنان رمز مؤلف را به مثابه رمز غالب در نظر می‌گرفت، چون به‌ندرت به رمز دیگری می‌پرداخت. به این ترتیب، با وجود این که ادعا می‌کرد مؤلف را در کلیت رمزگان مستحیل می‌کند، همچنان به کارِ فراهم آوردن تجزیه و تحلیل‌هایی جزء به جزء از فیلم‌ها ادامه داد، که در آن‌ها مؤلف، که همچنان همان کارگردان فیلم بود، در مرکز اثر جای داشت.

تناقض‌های ذاتی ساختارگرایی مؤلف‌گرا نیازبه پژوهش تازه برای حل و فصل آن‌ها را پدید آوردند. در عین حال،

پس‌زمینهٔ تاریخی پیدایش آن تغییر کرده‌بود. در فرانسهٔ پس از ۱۹۶۸ تأکید تازه‌ای بر هنر به عنوان عمل سیاسی، ایدهٔ مؤلف منفرد را زیر سؤال می‌برد. دربارهٔ خود روش ساختارگرایی هم از آن‌جا که برای کشف نظام مجرد ایستایی بیرون از تاریخ و جامعه به کار بسته می‌شد، چون و چرای بسیار شد. گفته می‌شد مفهوم پویاتری از متن نیاز است که فرایندهایی را که متن در آن‌ها در جریان دگرگونیِ پیوسته بود، به حساب آورد.

پاسخ مدرنیستی: پیتر وولن

نقد فیلم انگلیسی به پرسش‌های تئوریکی که ساختارگرایی مؤلف‌گرا طرح کرده بود، پاسخ‌های گوناگونی داد. پیتر وولن از چنان کُنش هنری‌ای هواداری می‌کرد که توجه را به متن همچون نظامی از نشانه‌ها ونظریه‌ای درباره زبان (نشانه‌شناسی) معطوف می‌داشت و از رویکرد کارکردگرایانه، که اثر را به منزلهٔ بیان فکر یا نیت هنرمند می‌دید، می‌گسست (وولن، ۱۹۷۲). استدلال وی این بود که اثر، از طریق برخوردی درونی بین رمزگان مختلف، ومستقل از مؤلف و منتقد، معنا تولید می‌کرد؛ در واقع یک جور «کارخانه‌ای بود که فکر فردی کارگرش باشد». مؤلف و منتقد برای تولید معناها یا تفسیرهای متفاوت و متضاد همکاری می‌کردند، فعالیتی که «کاری همیشه در جریان» بود و هرگز نمی‌توانست معنایی جامع، قطعی و صحیح فراهم آورد.

پاسخ پلورالیست (کثرت‌گرا): اد بوسکوم

اد بوسکوم سه راه ممکن برای خروج از بن‌بست مؤلف‌گرایی پیشنهاد می‌کرد که هر سه تصور سنتی مؤلف را دگرگون می‌کردند: نگاهی جامعه‌شناختی که بکوشد دریابد چگونه جامعه به سینما معنا می‌بخشد؛ نظریه‌ای که اثرات ایدئولوژی، اقتصاد و تکنولوژی را بر سینما بررسی کند؛ و نگاهی تاریخی که به زبان سینما و تأثیر فیلم‌ها بر یکدیگر بپردازد (بوسکوم، *ایده‌های مؤلف‌گرایی*، ۱۹۷۳).

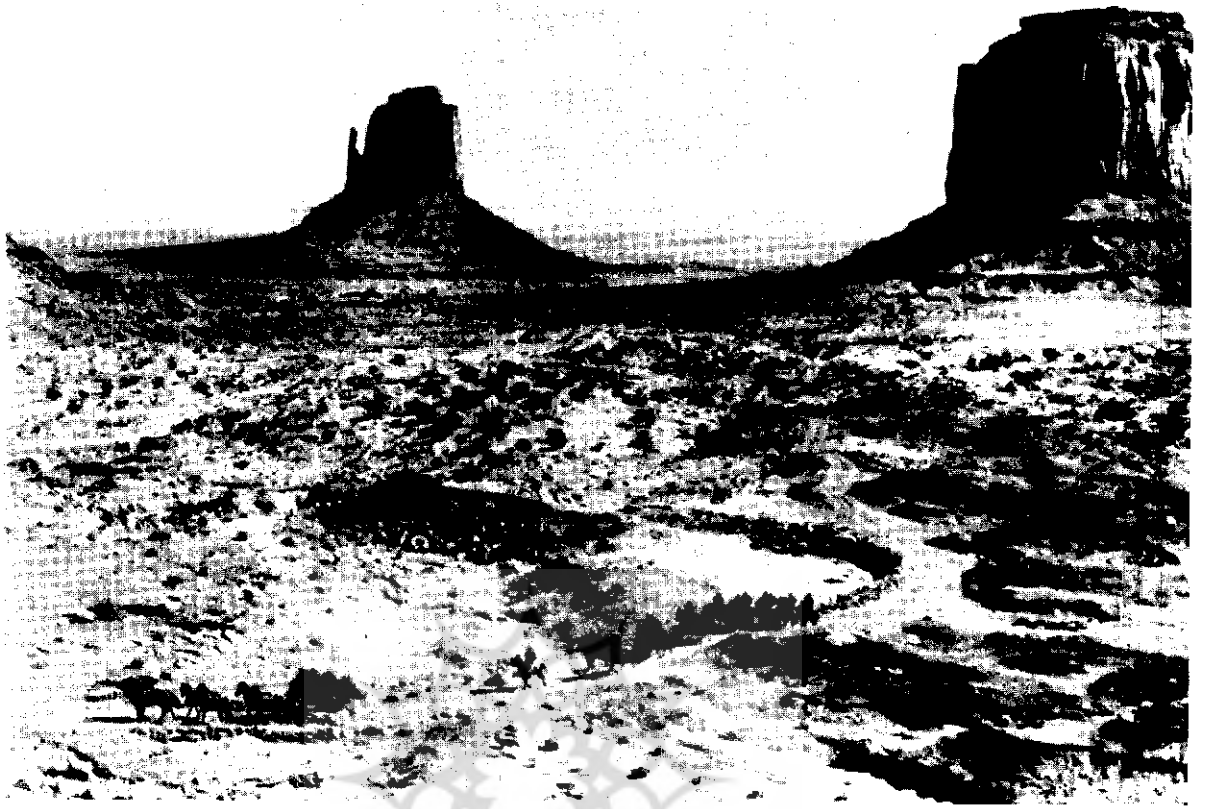
پاسخ روان‌کاوانه: استفن هیث

استفن هیث معتقد بود که آنچه برای نظریه‌پردازی نیاز است دقیقاً همان تغییر یا دگرگونی جایگاه مؤلف در مرکز اثر است. (هیث، *نظری دربارهٔ ایدهٔ مؤلف*، ۱۹۷۳). به زعم او بررسی دقیق متن و به‌کارگیری روان‌کاوی به عنوان ابزار تحلیل، نه حضور مؤلف، بلکه بازی روانِ ناخودآگاه را در عرض مجموعه‌ای از فیلم‌ها آشکار می‌کند؛ و همین‌طور شیوهٔ مشخص هر فیلم را برای بنای موقعیت‌های خاصی برای بیننده که رابطه او را با فیلم معین می‌کنند.

پاسخ اجتماعی: آلن لاول

آلن لاول اصرار داشت که تولید فیلم هم مثل همه تولیدات هنری، اساساً فعالیتی اجتماعی است (لاول، ۱۹۷۵). فیلم محصول کنش متقابلِ همه عناصر دخیل در شرایط تولید و در فرم‌های هنری در دسترس، معناهای ایدئولوژیک ومخاطبان موردنظر بود. کارگردان نظارت اندکی بر این عناصر داشت، بنابراین نیات او از اهمیت کمتری برخوردار بودند تا اثر این کنش متقابل چندگانه درون فیلم‌ها، که تولید معناهای ایدئولوژیک فیلم‌ها کارآن بود.

این بحث‌های ظاهراً نشانهٔ پایان نگرهٔ مؤلف، دست کم در مطالعات نظری سینما، در شکل آشنای آن تا آن زمان وجود داشتند. تغییر جهت تأکید به سمت متن به عنوان محلی که معنا در آن‌جا تولید می‌شود، و همین طور به سمت تجزیه و تحلیل ایدئولوژی، علیه طبقه‌بندی فیلم‌ها تحت نام کارگردان ـ مؤلفِ آن‌ها قدعلم کرد. برخی از تحلیل‌های متنی به بهره‌گیری از نوعی «رمز مؤلف» ادامه دادند که در فیلم‌های منفرد قابل ردیابی بود، اما این رمز دیگر به خودی خود مهم نبود، مگر به عنوان جزیی از یک نظام متنی. پرسشی که با مرگ ساختارگرایی مؤلف‌گرا (مرگی که می‌توان گفت نطفه‌هایش از همان زمان شکل‌گیری در آن نهفته بود) در برابر تئوری سینمایی قرار گرفت، پرسش دشواری بود: اصلاً چه نیازی به بررسی مسألهٔ مؤلف است؟ پاسخ‌های یاد شده در بالا هم، مشکلات خود را داشتند. ایدهٔ وولن دربارهٔ خودمختاری جزئی عملیات متنی و فرایند جمعی خوانش متن، مسألهٔ نیت هنرمند را به کلی کنار نمی‌گذاشت، درعین حال به آن برخورد هم نمی‌کرد. از سوی



دیگر، رویکرد کثرت‌گرای بوسکوم که خواهان توجه به سایر روش‌های تحلیل در کنار روش مؤلف‌گرا بود، اگر صرفاً در افزودن روش‌های گوناگون به یکدیگر خلاصه می‌شد، ظاهراً از کنار مسألهٔ مؤلف می‌گذشت، چون به سازماندهی همهٔ این عناصر مختلف در یک نظام معنایی نمی‌پرداخت. از سوی دیگر، به نظر می‌آمد که باز تعریف مؤلف برحسب تولید آن توسط «نظام متن» و نه برعکس، یعنی روش پیشنهادی هیث، بر متن به عنوان شئ خودبسندهٔ بیرون از نظام تولید و مبادله که فیلم‌ها تحت آن همچون کالا به بازار عرضه می‌شدند، بیش از اندازه تأکید می‌کرد. جفری نوئل ـ اسمیت چنین استدلال می‌کرد که مجموعه‌ای که فیلم را برای عرضه به بازار سر هم می‌کند، علیه انتساب معنای فیلم به منبع نیت‌مند واحدی حکم می‌دهد. نقد فیلم به طور سنتی، برخلاف این پاره‌پاره‌گی معنا و خواستِ برگرداندن انسجام به متن، که بعد به عنوان شیئی مصرفی به گردش می‌افتد، عمل می‌کند. از این دیدگاه نمی‌شد مؤلف و منتقد را صرفاً همچون معلول‌هایی دید که در سراسر نظام متن پراکنده‌اند. این دقیقاً رمز فرعی مؤلف، یا علایم پاره‌پارهٔ مؤلف است که به منتقد این امکان را می‌دهد که مؤلف منسجمی را بازسازی کند. بدین ترتیب، لزوماً بین فرایند تولید کالا و فرایند مصرف، سازگاری وجود ندارد، اما در ضمن هیچ‌یک نباید چنان دیده شود که گویی از جایگاهش در شکل‌بندی اجتماعی می‌گریزد. (نوئل ـ اسمیت، شش *مؤلف در تعقیب جویندگان*، ۱۹۷۶).

حال اگر رمز مؤلف را یکی از اصول سازمان دهندهٔ انسجام در فیلم بدانیم که ما را به دریافت معنا، خوانش آن، توانا می‌سازد، این مسأله همچنان به جای خود باقی می‌ماند که برای بازشناخت علایم مؤلف متمایز از سایر عناصر، چه روشی می‌توان به کار گرفت. این گونه، مشاجره پساساختارگرایی درباره مؤلف و سینما، به نحوی متناقض نما، به جای این‌که مسایل را حل و فصل کند، این اثر را داشت که توجه را به روش‌های مختلف خوانش فیلم، و به کارکرد اجتماعی خود نقد فیلم، جلب کند.

مراحل بسیارِ نگرهٔ مؤلف: بررسی مؤلف، امروز

پرسشی که ساختارگرایی در برابر تئوری فیلم نهاد، این بود که «چرا باید مسألهٔ مؤلف را بررسی کرد؟» پاسخ این پرسش را تا حدودی می‌توان در مسایل بسیاری یافت که تحلیل مبتنی بر نگرهٔ مؤلف برای تئوری فیلم مطرح می‌کند. تاریخچهٔ نگرهٔ مؤلف را می‌توان همچون تاریخچهٔ روش‌های مختلف خوانش فیلم، و همچنین تاریخچهٔ مناسبات پیچیده و دگرگون شوندهٔ بین تماشاگر ـ منتقد و فیلم دید. رویکردهای منتقدان گوناگون به آثار یک مؤلف رامی‌توان کنار هم نهاد تا خود ویژگی تاریخی مؤلف را به عنوان یک مقوله و همین‌طور این مسأله را دریافت که چگونه خوانش‌های گوناگون به درک‌های متفاوتی از مناسبات مؤلف، فیلم و تماشاگر وابسته‌اند و خود، چنین درک‌های متفاوتی را پدید می‌آورند. به‌خصوص در مطالعهٔ سینمای هالیوود، عامل مؤلف را می‌توان همچون اصلی که خلاف جریان نظام صنعتی فیلم‌سازی حرکت می‌کند، در برابر سایر رویکردها به متن (مثلاً رویکرد مبتنی بر ژانر یا صنعت فیلم‌سازی)قرار داد. تفاوت بین بنای مؤلف به دست منتقد و ارزیابی خود کارگردان از فیلم‌هایش، به درک این موضوع که مؤلف به راستی چیزی بنا شده است که لزوماً نمی‌توان آن را به نیات یک شخص معین برگرداند، یاری می‌رساند. این رویکرد تاریخی پیچیده‌تر به مؤلف، به جای این‌که برتری یکی از روش‌های مطالعهٔ سینما را بر دیگر روش‌ها نشان دهد، ارزش جزیی هر یک از روش‌ها را اثبات می‌کند.

جان فورد

جان الیس اصول رویکردی تاریخی به مطالعهٔ مسألهٔ مؤلف را در نوشته‌اش *تدریس نگره مؤلف: فورد یا بدل فورد* (۱۹۸۱) طرح کرده است. رویکرد الیس به بررسی کارگردان‌هایی محدود می‌شود که مدت زمانی طولانی در نظام هالیوودی کارکرده باشند و جایگاهشان به عنوان مؤلف در نقد فیلم، در طول تاریخ دگرگون شده باشد. علاوه بر این، بهترین کارگردان برای این هدف کارگردانی می‌توانست باشد که توصیف آثارش از جانب خودش به طور قطع غیرتئوریک باشد؛ در این صورت می‌شد موادخام مصاحبه‌ای را برای نشان دادن اختلاف حرف‌های کارگردان و حرف‌های منتقدان به کار گرفت.

این رویکرد بر مطالعهٔ طیف وسیعی از متون انتقادی و تعداد زیادی فیلم استوار است که همهٔ این‌ها باید اختلافات حتی‌الامکان بیش‌تری را نشان دهند. میزان «فقدانِ یکدستی» در فیلم‌ها و میان نقدها هر چه بیش‌تر باشد، اثبات این‌که نگرهٔ مؤلف در واقع طرح ایدئولوژیکی است که می‌کوشد وحدت بخشد و نظام‌مند کند، آسان‌تر می‌شود. تعداد کارگردان‌هایی که این شرایط را داشته باشند، اندک است. جان فورد به خاطر جایگاهش به عنوان پیشکسوت در صنعت فیلم‌سازی هالیوود، شهرتش نزد منتقدان به عنوان هنرمند طراز اول سینما، و توانایی فیلم‌هایش در درگیر کردن مخاطب در سطوح پیچیدهٔ گوناگون، انتخاب مناسبی است. مناسبات فورد باصنعت فیلم‌سازی و با سلیقهٔ منتقدان پیچیده است. کارنامه فیلم‌سازی او شامل تجربه‌های هنری، فیلم‌های ژانر، تولیدات استودیویی وتولیدات مستقل می‌شود. واکنش منتقدان به او نیز اعطای جوایز اسکار تاتحقیر کامل را دربر می‌گیرد. علاوه بر این، موضوع بسیاری از فیلم‌های او مسایلی چون امپریالیسم، نژادپرستی و تبعیض جنسی در جامعه وتاریخ امریکاست. چنین به نظر می‌رسد که برخی از آن‌ها (مانند *آقای لینکلن جوان* و *بال‌های عقاب‌ها*) از راه عملیات متنی از پیام ایدئولوژیک ظاهریشان فراتر می‌روند و بدین ترتیب، بار دیگر دشواری برگرداندنشان را به نیات کارگردان (یا هر نیت دیگری) مطرح می‌کنند.

این رویکرد این حسن را دارد که بر مفهوم مؤلف و همین‌طور مجموعه آثار مؤلفی خاص روشنایی می‌افکند و به خاطر تأکید بر فرایند خوانش، می‌تواند به مسایلی چون ایدئولوژی، سلیقهٔ شخصی و سیاست، در رابطه با مطالعات سینمایی بپردازد. اما چون کار الیس به طور مشخص دربارهٔ جان فورد و مناسبات او با صنعت فیلم‌سازی هالیوود ساختار یافته است، و ظاهراً فورد تنها کارگردانی است که می‌توان این‌گونه به آثارش پرداخت، این مسأله به جای خود باقی می‌ماندکه باکارگردان‌های مؤلف متفاوت و شرایط

تولید متفاوت، چگونه می‌توان برخورد کرد. مثلاً مفهوم مؤلف از دید الیس، مفهومی است که با نهادهای هالیوودی (ژانر، صنعت فیلم‌سازی) در تضاد است. یکی از پرسش‌هایی که می‌توان مطرح کرد این است که آیا سایر ساختارهای نهادی (مثلاً سینمای نوین آلمان، سینمای هنری، سینمای مستقل) اصول متفاوتی درباره مؤلف وارد بحث می‌کنند یا خیر.

همان‌طور که الیس، خود خاطر نشان می‌کند، توجهی که در رویکرد او به متون انتقادی مختلف می‌شود، صرفاً راهی برای تثبیت تفاوت‌های نسبی آن‌ها نیست. بین نظریاتی که معتقدند رابطه مؤلف وفیلم‌هایش رابطه تداوم و بیان شخصی است (مثلاً اندرو ساریس) و آن‌هایی که بین شخص فورد و ساختار فوردِ مؤلف تمایز قایل می‌شوند (مثل پیتر وولن) تفاوت چشمگیری ظاهر می‌شود. در مورد اول می‌توان مسأله را چنین دید: این خوانش‌ها، در ترکیب با مطالب برگرفته از مصاحبه‌ها، در بنای شخصیتی نمایشی که بازاریابی کالایی به نام فورد را تسهیل خواهد کرد، کارکرد ویژه‌ای به عهده دارند. خوانش‌های نوع دوم با مطرح کردن یک «نظام فوردی» که محصول فعالیت خوانش انتقادی است تاکشف یک ذاتی بیانگر، برخلاف اولی عمل می‌کنند. در نوع دوم، مطالعهٔ مؤلف همچون عمل خوانش و نقد مطرح می‌شود و نه مصرف بی‌واسطهٔ کالایی به نام فورد.

دشواری نظام‌مند کردن، و این امر را که تا چه پایه هرگونه کوششی برای بنای یک نظام فوردی، در پوشش دادن به تمامی آثار او ناکام می‌ماند، می‌توان با بررسی شیوه‌هایی نشان داد که فیلم‌های فورد با یکدیگر در تضاد قرار می‌گیرند و بدین ترتیب، امکان انتساب مجموعه‌ای از ارزش‌ها را به فورد یا «فورد» ناممکن می‌سازند. مثلاًاستفاده از ستاره‌ای چون جان فورد در نقش‌هایی متنوع و گاه متضاد، خلاف جهت قایل شدن به یک جهان‌بینی فوردی مستقل از تاریخ و دگرگونی عمل می‌کند (و به راستی، خلاف جهت پرسونای جان وین مستقل از تاریخ و دگرگونی).

مقایسه فیلم‌های دههٔ سی، گستردگی اختلاف‌ها و تناقض‌ها را نشان می‌دهد. *خبرچین* و *خوشه‌های خشم*، چون فیلم‌های «کیفی» با هدف‌های جدی جلوه می‌کنند. این فیلم‌ها به نظر بیش از فیلم‌های ژانری چون *کشتی بخار در خم رودخانه* و حتی *دلیجان*، ارزش جلب توجه و تایید منتقدان را دارند. دلیل این امر تا حدودی این است که «دلمشغولی‌های فوردی» را در آن‌ها آسان‌تر می‌توان تشخیص داد. یک چنین مقایسه‌ای، مستقیماً مسایلی چون مفهوم مؤلف، ژانر، صنعت فیلم‌سازی وسلیقه منتقد را (یعنی این پرسش را که از یک فیلم خوب چه انتظاری داریم) پیش می‌کشد. می‌توان گفت که یکی از جنبه‌های مثبت به کارگیری نگرهٔ مؤلف برای کشف یک نظام مؤلفانه در فیلم‌ها، در افتادن با تصورات منتقدان درباره حرمت فرهنگی برخی از فیلم‌ها نسبت به فیلم‌های دیگر است. به هر رو، بررسی دقیق متن فیلم‌ها می‌تواند تناقض‌هایی را در آن‌ها نشان دهد، که ظاهراً هرگونه گفتمان وحدت‌بخشی را تکه پاره می‌کند و درباره‌اش به چون و چرا می‌پردازد (مثلاً *بال‌های عقاب‌ها*، *آقای لینکلن جوان*).

الیس استدلال می‌کند که بدین ترتیب می‌توان دید که نگرهٔ مؤلف پرسش‌های بسیاری هم در برابر خود و هم در برابر سایر روش‌های انتقادی قرار می‌دهد. در عین حال، می‌توان نگرهٔ مؤلف را رویکردی جزیی‌نگر دانست که مسایل مربوط به صنعت تولید فیلم را، جز به عنوان مجموعه‌ای از تنگناها و محدودیت‌های اعمال شده بر بیان شخصی، و همین طور مسایل مربوط به تولید معنا در متن فیلم‌ها را، جز به عنوان بیان نیات مؤلف، نادیده می‌گیرد. نگریستن به مسألهٔ مؤلف همچون نوعی عمل خوانش، می‌تواند به طرح مسألهٔ نقد فیلم و نقش آن در رابطه با فیلم‌ها نیز بینجامد؛ مثلاً از راه روشن کردن شیوه‌ای که عملیات متنی، همیشه به گریز یادرگذشتن از کوشش‌هایی تمایل دارند که از سوی نوشته‌های انتقادی برای تعریف معنای آن‌ها به عمل می‌آید.

تألیف همچون کنش گفتمانی

ساختارگرایی مؤلف‌گرا اصرار داشت که مؤلف را نباید همچون شخصی واقعی که مستقل از فیلم‌ها هستی دارد، به عنوان سرمنشأ صاحب نیت معنا، در نظر گرفت؛ و این‌که صورت‌بندی تازه‌ای لازم است که جایگاه او راهمچون

تـولیدکنندهٔ مـعنا درون خـود فـیلم‌ها قـرار دهـد. چـنین صورت‌بندی‌ای، آوای مؤلف را همچون رمز یا رمزی فرعی در نـظرمی‌گرفت (وولن، ۱۹۷۲)؛ یـعنی یکـی از رمـزگان بسیاری که فیلم از آن‌ها تشکیل شده است و می‌توان آن‌ها را به طور عینی با ارجاع به خود فیلم‌های مورد بحث تعریف کرد. به هر رو، مسألهٔ جایگاه رمز مؤلف به جای ماند: چرا باید برای این رمز، نسبت به رمزگان ژانر یا استودیو، جایگاه مهم‌تری قایل شد؟ علاوه بر این تأکید بر متن فیلم همچون مجموعه‌ای از رمزها که به روش عینی قابل تـعریف‌انـد، گرایش به این داشت که به متن حالتی خنثا ببخشد و معنا را به شیوه‌ای کمابیش مکانیکی پی بریزد. گفته می‌شد (مـثلاً استفن هیث در نظری دربارهٔ ایدهٔ مؤلف، ۱۹۷۳ و جـفری نوئل ـ اسمیت در *شش مؤلف در تعقیب جویندگان*، ۱۹۷۶) به چنان نظریه‌ای درباره تولید معنا نیاز هست که شیوه عملکرد خاص هر متن را دریابد: دانش عینی کنش متقابل رمزگان در عمل تولید پیامی مشخص است. این مفهوم متن به عنوان نقطهٔ تقاطع رمزگان گوناگون بر اهمیت تکثر رمزگان دخیل در هر گفتار، و از آن‌جا بر اهمیت اثر متن‌های مـختلف بـر یکدیگر (یعنی بر مناسبات بینامتنی آن‌ها) پای مـی‌فشرد. مؤلف، دیگر صرفاً یک رمز فرعی عینی تلقی نمی‌شد، بلکه یک فاعل گـفتمانی بـود کـه از خـلال شـبکهٔ گـفتمان‌های مختلفی که از آن‌ها تشکیل یافته بود، به عنوان گوینده، در متن قابل شناسایی بود. این فاعل گفتمانی در یک دیدگاه منفرد یا موضع مؤلفانه سکنا نگزیده بـود، بـلکه در کـنش متقابل گفتمان‌ها تولیدمی‌شد، وخود به تولید معنا کـمک می‌کرد؛ تبلور تاریخی مشخص یک مجموعه یا نظامی از رمزگان شیوه‌های خاص نوشتن (écriture) مـتداول در هـر لحظه مفروض و هر جامعهٔ مفروض بود. این درک از فاعل گفتمانی این حسن را داشت که فاعل را همچون چیزی در نظر می‌گرفت که همان‌قدر که محصول نیروهای تاریخی و زبانی است، همان قدر هم خود مولد است؛ و بدین ترتیب از صـورت‌بندی‌های مکـانیکی‌تر ساختارگرا کـه فـاعل را «ساخته شده در زبان» می‌دانند، دوری می‌جست.

ایدهٔ مؤلف همچون فاعل گفتمانی که محصول متن فیلم به مثابه شبکه‌ای از گفتمان‌هاست، توصیف انعطاف‌پذیرتری از مناسبات متن و خواننده ارایه می‌داد که در آن، خواننده که حال آشکارا نقشی همطراز مؤلف (اگر نگوییم مهم‌تر از او) در ساختن معنا یافته بود، در تاریخ و جامعه هم گرفتار بود. بدین ترتیب خوانش‌های مـختلف مـعانی مـختلفی تـولید می‌کردند، و متن دیگر همچون شیئی تمام شـده و کـامل، دیده نمی‌شد؛ بلکه در جریان فـرایـند تـاریخی «خـوانش» دگرگون می‌شد و معنا بر معنا می‌انباشت. رمزگان خواننده و رمزگان درون متن، که رمز مؤلف یکی از آن‌ها بود، یکدیگر را قطع می‌کردند تـا تـولید مـعنا کـنند (ن.ک: بـن‌بروستر، *یادداشت‌هایی بر متن آقای لینکلن جوان*، ۱۹۷۳).

جان فورد کایه دوسینما

ایدهٔ متن به مـنزلهٔ چیزی که از کنش متقابل رمزگانی به لحاظ تاریخی مشخص گوناگون برساخته می‌شود، شرایط لازم را برای نوشتار جمعی دبیران نشریهٔ فـرانسـوی *کـایه دو سـینما* فراهم آورد: *آقای لینکلن جوان* (۱۹۷۲) جان فورد [این متن را علی بهروزی در کتاب *بازخوانی سینمای کلاسیک هالیوود* بـه فارسی ترجمه کرده است؛ انتشارات نوید شیراز، ۱۳۷۳. ـ م.] بعد از سال ۱۹۶۸، *کایه* مواضع خود را دربارهٔ نگرهٔ مؤلف و سینما از نو صورت‌بندی و برنامه کاری تدوین کـرد کـه سـینما را هـمچون نـظامی ایدئولوژیک تـلقی مـی‌کرد و جدولی که فیلم‌ها را برحسب رابطه‌شان با ایدئولوژی حاکم طبقه‌بندی می‌کرد. مقولهٔ پنجم ایـن جـدول بـه فـیلم‌هایی اختصاص یافته بود که در نگاه نخست، به نظر می‌آمد کاملاً در ایدئولوژی حاکم گرفتارند، اما در بررسی دقیق‌تر معلوم می‌شد که تحت فشار تـنش تـناقض‌های درونـی در حـال شکاف برداشتن هستند (مقولهٔ ۵ *کایه*). خوانش دردشناسانهٔ این فیلم‌ها را این تناقض‌ها برملا می‌کرد و نشان می‌داد که هر فیلم تا چه حدود خود را از درون ایدئولوژی حاکم خلاص کرده است.

خوانش دردشناسانهٔ *کایه* از *آقـای لـینکلن جـوان*، مـی‌کوشید شکاف‌های درون نـظام فـیلم، گسست‌هـای مـیان رمـزگان گوناگونی که فیلم برساختهٔ آن‌ها بود، به‌ویژه بین چارچوب ژانر فیلم (ژانر اوایـل زنـدگی شـخصیت بـزرگ تـاریخی»)، رمزگان فرعی روایی آن (پیرنگ «داستان کاراگاهی» که بر ژانر

یاد شده سوپرایمپوز شده است) و رمز فرعی مؤلف فورد را عیان سازد. برابر استدلال *کایه*، در حالی که رمز ژانر، از ما می‌خواهد (برخلاف واقعیات تاریخی) طبق نظرگاه ایدئولوژیک فیلم، لینکلن را آشتی‌طلبی بزرگ تصور کنیم، تا به پیروزی جمهوری خواهان در انتخابات ریاست جمهوری ۱۹۴۰ کمک کند، اما رمزگان دیگری که در فیلم عمل می‌کنند،با آن به مخالفت برمی‌خیزند: داستان کارآگاهی که به طور دوپهلو لینکلن را هم به عنوان آورندهٔ حقیقت و هم به‌عنوان مترسک بی‌اختیار حقیقت تصویر می‌کند، و رمز فوردی (که به موازات رمز داستان کارآگاهی عمل می‌کند) و لینکلن را با مادر مرده و زن محبوب مرده‌اش (حامل حقیقت جامعه) همذات می‌پندارد و در عین حال او را به عنوان اعمال کنندهٔ حقیقت جامعهٔ کوچک معرفی می‌کند. این دو رمز خلاف تصویر فورد همچون آشتی‌طلبی بزرگ عمل می‌کنند و او را به نوعی هیولا بدل می‌سازند. نویسندگان *کایه* برای به کاربستن خوانش خود، یک رمز رمزگشایی روان‌کاوانه نیز به کار گرفتند که به موازات رمزداستان کارآگاهی و رمز فرعی مؤلف فورد، علیه رمز «ژانر اوایل زندگی شخصیت تاریخی بزرگ» عمل و در پروژهٔ ایدئولوژیک آشکار فیلم خرابکاری می‌کرد.

در این تحلیل، دشواری‌های ذاتی چندی وجود دارد: نویسندگان *کایه* «پروژهٔ ایدئولوژیگ» *آقای لینکلن جوان* را جز با ارجاع به نیات داریل زانوک، اثبات نمی‌کنند و نقش مهم عوامل سیاسی و اقتصادی را عمدتاً نادیده می‌گیرند. علاوه بر این، استفاده از روان‌کاوی همچون ابزاری برای رمزگشایی، فیلم را از زمینهٔ تاریخی و سیاسی آن جدا می‌کند. می‌توان گفت که به خوانش رمز ژانر و انگیزهٔ ایدئولوژیک آن بیش از اندازه بها داده شده است واین امر به دست کم گرفتن نظام فوردی در فیلم انجامیده است. این مسایل به یک تناقض جالب اشاره دارند: تجزیه و تحلیل *کایه* که با نیت جابه‌جایی مؤلف (فورد) به عنوان منبع صاحب نیت فیلم آغاز می‌شود، به تأیید اهمیت نظام مؤلفانهٔ فورد در *آقای لینکلن جوان* و تلویحاً تداوم مناسبت تحلیل مبتنی بر نگرهٔ مؤلف‌برای سینمای امریکا ختم می‌شود.

تحلیل نشانی از شر استفن هیث

استفن هیث هم در تحلیل فیلم *نشانی از شر (فیلم و نظام ملاک‌های تحلیل*، ۱۹۷۵) مانند نویسندگان *کایه* و *سینما* فیلم را همچون نظامی متنی و محصولی روایی می‌انگارند که تناقض‌ها و مسایلی طرح می‌کند که باید حل شوند و با حل نهایی خود، ثبات را از نو مستقر سازند. موضوع مورد علاقه هیث، عمدتاً شیوه‌ای است که رمزگان گوناگون: «سامان‌های گفتمانی» گوناگون، ضمن فعالیتی که «فاعل ایدئولوژیک را بنا می‌نهد» متن را قطع می‌کنند. هیث کار روایت را همین می‌داند که این فاعل راکه هم خواننده و هم مؤلف متن است «در جای خود قرار دهد.» باز یکی از ابزارهایی که در این‌جا به کار گرفته می‌شود، روان‌کاوی است که در این‌جا از آن برای گشودن آن کارکردهای ناخودآگاهانهٔ زبان و ایدئولوژی استفاده می‌شود که روایت را در عرض قطع می‌کنند و در برابر رمزگذاری نظام‌مند روایت مقاومت می‌کنند.بررسی تفصیلی نظام متنی *نشانی از شر* به دست هیث (که تحت تأثیر S/Z رولان بارت است) شیوه‌های سنتی‌تر خوانش فیلم را رد نمی‌کند، اما می‌کوشد آن‌ها را جابه‌جا کند و بدین ترتیب زیر سؤال ببرد. او آن عوامل تاریخی ونهادینی را به رسمیت می‌شناسد که در تولید ارسن ولز به عنوان مؤلف فیلم، که بلافاصله در سبک مشخصش قابل شناسایی است، سهم داشته‌اند. اما تحلیل او به «مؤلف همچون معلول متن» علاقه‌منداست، چرا که نقش این معلول در تولید نظام سینمایی *نشانی از شر* برجسته است. هیث، ولز در مقام مؤلف را در سرتاسر نظام فیلم پخش می‌کند: ولز همچون نوعی داستان، داستانی در میان داستان‌های دیگر، در متن تولید می‌شود. انتخاب فیلمی به کارگردانی ارسن ولز به دست هیث ظاهراً در تأیید مفهوم مؤلف به مثابه داستان است.در این فیلم هم، مانند بسیاری از فیلم‌هایی که ولز کارگردانی کرده است، او در مقام بازیگر هم ظاهر می‌شود. این گونه، او آشکارا بخشی از داستان است. با وجود این، هیث زیاد به قدرت و اهمیت حضورولز در مقام مؤلف - بازیگر نمی‌پردازد. نخستین بار که کوییلان (ولز) در فیلم ظاهر می‌شود، با ورود غول‌آسای یک ستارهٔ بزرگ در روایت روبه‌رو می‌شویم (سبک سینمایی مشخص ولز هم

این حالت را تقویت می‌کند). این برجسته ساختن حضور ستاره‌ای، از داستان فیلم فراتر می‌رود و به بیرون، به فیلم‌های دیگر، نقش‌های دیگر، یعنی به خود صنعت فیلم‌سازی اشاره دارد. این حضور در نظام *نشانی از شر* صرفاً نقش دال به عهده ندارد، بلکه گویی در نظام اخلال می‌کند، سازماندهی رمزگان روایی را از توازن خارج می‌سازد. این اخلال در نظام روایی سینمای کلاسیک، یا تقابل با آن است که در نقد مؤلف سنتی، نشان دهندهٔ آوای مؤلف است. هیث با نشان دادن این که این «صدا» را نظام متنی فیلم تولید می‌کند. از بنای ولز به مثابه منبع بیرونی و نیت‌مند معنا، اجتناب می‌کند؛ اما خوانش او با معرفی گفتمان مؤلف چونان «معلول متن» تلویحاً بدین معناست که یک نظام ولزی عمومی وجود ندارد، بلکه تنها گفتمانی ولزی داریم که با این فیلم مشخص، یعنی *نشانی از شر*، تولید شده است. علاوه بر این، تولید این گفتمان، عمدتاً برحسب راهبردهای صوری دیده شده است که ارجاع‌های برون متنی به تاریخ، سیاست و عوامل اقتصادی را که ممکن است در تعیین آن راهبردهای متنی نقش بازی کرده باشند، شامل نمی‌شود. بدین ترتیب بنای ولز به عنوان فاعل گفتمانی به دست هیث به گونه‌ای ایدهٔ رمانتیک «آزادی بیان» هنرمند را تایید می‌کند.

نگرهٔ مؤلف وسینمای مستند

تحول نظریه‌های «مؤلف همچون فعالیت گفتمانی» با پیدایش نظریه‌های روایت، به خصوص نظریه‌هایی درباره سازمان روایی فیلم‌های هالیوودی همراه بود. این نظریه‌ها می‌کوشیدند تحلیلی از سینمای تجاری ارایه کنند که در عین حال که جایگاه این سینما را همچون تولید کالایی و تداوم بخش مناسبات تولیدی سرمایه‌داری می‌پذیرفت، اما آن را چون چیز ایدئولوژیک یکدست و بازتاب بدون تناقض آن مناسبات، معرفی نمی‌کرد. نظریهٔ متن رئالیستی کلاسیک الگوی روایی مشخصی را تعریف می‌کرد که فیلم‌های هالیوودی خاص را در مقایسه با آن می‌شد سنجید تا میزان بسته بودن ایدئولوژیک هر متن خاص نشان داده شود. رئالیسم مورد بحث نظریهٔ متن رئالیستی کلاسیک در شفافیت آن یا توهمی که در مورد پنجره‌ای رو به جهان ارایه می‌کرد، نهفته نبود، بلکه در سازمان روایی کلی آن بود، که همچون انگیزشی دیده می‌شد به سمت حل تناقض‌هایی که در نهایت، بیننده را در موقعیت استعلایی یا همه‌توانی قرار می‌داد که ناشی از همذات‌پنداری با یک فراگفتمان سوم شخصی بود که هر یک از گفتمان‌های دیگر درون متن را در جای خودش می‌گذاشت، رضایت‌مندی خیالی‌ای برایش فراهم می‌آورد ودر نتیجه، به منزلهٔ حقیقت درک می‌شد، نه همچون ایدئولوژی. بدین ترتیب متن رئالیستی کلاسیک تناقض‌های خود را پنهان می‌کرد و (در نهایت) خود را همچون وحدتی بدون تناقض می‌نمود. گفتمان‌های متناقض بسیاری که متن از آن‌ها تشکیل یافته بود، در یک سلسله مراتب سازمان می‌یافتند، و یک گفتمان (غیرشخصی وضع موجود ایدئولوژیک) نسبت به دیگر گفتمان‌ها چیرگی می‌یافت. تحلیل فیلم‌های هالیوودی که توجه خود را به گفتمان‌های متضادی معطوف می‌داشت که آن فیلم‌ها می‌کوشیدند، به آن‌ها وحدت بخشند،

می‌توانست وسیلهٔ ارزشمندی برای زدودن حالت طبیعی ایدئولوژی متن رئالیستی کلاسیک فراهم آورد؛ مثلاً می‌شد گفتمان مؤلف راکه بیش‌تر شخصی است تا غیرشخصی، در تضاد با گفتمان سوم شخص روایت دید، که گرایش آن [گفتمان سوم شخص] به سوی حل و یکدستی و عدم تناقض را مختل می‌کند (ن.ک: به ***آقای لینکلن جوان و نشانی از شر***).

هر چند می‌شود استدلال کرد که این متن، اگر اصلاً وجود خارجی داشته باشد، خارج از نظام تولید هالیوود نیست، که حالا کمابیش فروپاشیده است، اما باز این دیدگاه، الگوی مفیدی در اختیار ما می‌گذارد که به کمک آن، می‌توانیم راهبردهای رئالیستی سایر انواع فیلم‌ها را بازشناسیم؛ راهبردهایی که ممکن است بر همان اصول روایی مبتنی نباشند، اما باوجود این، هدف‌شان این باشد که با وانمود کردن ایدئولوژی به عنوان حقیقت، به آن «حالت طبیعی ببخشند».

سینمای مستند از این نظر که ایدئولوژی را از خلال سازماندهی روایی «ارایه» نمی‌کند با سینمای هالیوود تفاوت دارد (هرچند بیش‌تر فیلم‌های مستند، به شکلی از روایت استفاده می‌کنند). مستند شکل سخنورانه‌ای است که هم اطلاعاتی در اختیار بیننده می‌گذارد و هم می‌کوشد دیدگاه خاصی را مطرح کند و بیننده را به اندیشیدن به شیوهٔ خاص یا انجام عمل خاص و پذیرش آن دیدگاه، ترغیب کند؛ و با ارائهٔ حقیقت دیدگاه خود به عنوان چیزی بدیهی، یکدست و بدون تناقض، به این هدف دست می‌یابد. چه بسا تفسیرهای یک راوی معتبر برای قاب گرفتن و مهار تصویرهایی که همچون ضبط مستقیم و بدون واسطهٔ «دنیای واقعی» دیده می‌شوند، به کار گرفته می‌شود. هم تصاویر و هم صدای راوی، همچون چیزی خنثا به عنوان گفتمان‌های سوم شخصی جلوه می‌نمایند که حقیقت خود را تضمین می‌کنند. شاید بتوان گفت که رمزگان سینمای کلاسیک هالیوود و رمزگان این نوع فیلم مستند، که در برنامه‌های تلویزیونی و در آگهی‌های بازرگانی متداول است، شیوه‌های غالب خوانش فیلم در جامعه ما هستند.

از آن‌جا که فیلم مستند معمولاً هدفی جدی دارد (بحثی را طرح می‌کند، می‌کوشد بیننده را به کاری ترغیب کند)، دیدگاه فیلم‌ساز منفرد در این گونه فیلم‌ها معمولاً در خدمت اهداف اجتماعی قرار می‌گیرد. در سینمای مستند، چند فیلم‌ساز مؤلف بیش‌تر نداریم. مؤلفان سینمای مستند (کسانی چون ژیگاورتف، یوریس ایونس، والتر روتمن، همفری جنینگز) با زدن مهر خود به عنوان سخنگو، به عنوان فاعل سیاسی (ورتف، ایونس) یا هنرمند (روتمن، جنینگز)، مسایلی در برابر سینمای مستند طرح می‌کنند. در فیلم‌های این فیلم‌سازان، حقیقت دیدگاه فیلم از راه پافشاری بروجود بیش از یک گفتمان، بیش از یک آوا در فیلم، و به میان آوردن موضوع ذهنی‌گرایی که فیلم مستند می‌کوشد خود را از دست آن خلاص کند، مورد چون وچرا قرار می‌گیرد. نشان داده می‌شود که حقیقت بنامی‌شود و از این رو قابل بحث است.

فیلم‌سازی سیاسی، به طور سنتی بر شیوه مستند استوار بوده و در مقابل نظام تولید هالیوود و شکل‌های کلیشه‌ای سینمای هالیوود، موضع گرفته است. فیلم مستند را می‌توان ارزان و سریع و ظاهراً بدون مداخله بیرونی ساخت؛ به نظر می‌رسدکه این فیلم‌ها در برابر دروغ‌های سینمای هالیوود، حقیقت را بیان می‌کنند. در این استدلال، فیلم به ابزار مبارزهٔ سیاسی بدل می‌شود، مبارزه‌ای از خلال تصاویر رئالیستی که دنیا را چنان که واقعاً هست ارایه می‌کنند، تا به عنوان چیزی که در جریان فیلم‌سازی، برساخته می‌شود. مستند سنتی با حذف عوامل متناقضی که در جریان ساختن و ارائهٔ یک دیدگاه در کارند، این دیدگاه را از شرایط اجتماعی و سیاسی آن جدا می‌کند. ❑