نشانه‌شناسی کاربردی فیلم

روژه اُدن، ترجمه فرهاد ساسانی

این مقاله یکی از مقالات مهم در زمینه‌ی مطالعات زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی سینماست و نویسنده‌ی آن، روژه اُدن، یکی از تأثیرگذارترین اندیشمندان این حوزه است. از این رو، به نظر می‌رسید باید منابع کلاسیک و مهم در این زمینه، از جمله آثار روژه اُدن، برای بررسی و مطالعه‌ی بیش‌تر معرفی شوند.

نکته‌ی ضروری، برای شروع بحث، بیان هدفمان است. نشانه‌شناسی برای ما دو معنا دارد:

الف ـ تلاش برای «فهمیدن این‌که فیلم چگونه فهمیده می‌شود» (با اقتباس از لفظ کریستین متز).[1]

ب ـ تلاش برای فهمیدن سازوکار رابطه‌ی فیلم و تماشاگر.

ما متقاعد شده‌ایم که این برنامه تنها زمانی اجرا خواهد شد که در تولید معنا و حالات روحی [affects]، نقش اصلی را برای کاربردشناسی قایل شویم.

اگرچه کمی ساده‌انگارانه است، اما شاید بتوان سه جریان اصلی را در نگرش‌های زبان‌شناختی به کاربردشناسی مشخص کرد.

بنابراین، باید با این واقعیت تکان‌دهنده روبه‌رو شویم که نه تنها فیلم به خودی خود معنایی تولید نمی‌کند، بلکه تمام آن کاری که می‌تواند انجام دهد جلوگیری از شماری از معانی ممکن است

برخی ترجیح می‌دهند بین حوزه‌های زبان‌شناسی و کاربردشناسی تفکیک قایل شوند، و تمام جنبه‌های کاربردشناسی را بخشی از نظریه‌ی کنش* بدانند (در این صورت کاربردشناسی مطالعه‌ی کاربرد قواعد زبانی در بافتی معین انگاشته خواهد شد)؛[2] دیگران نوعی «کاربردشناسی یکپارچه» را به کار می‌بندند.

به نظر می‌رسد جریان دوم دو روند متمایز را دربر می‌گیرد: برای برخی زبان‌شناسان، تحلیل زبانی عبارت است از شناسایی محتوای اطلاعاتی خاص پاره گفتار**، و سپس معین کردن ارزش و توان غیربیانی*** آن[3] ـ این چیزی است که آلن برندونر آن را «نظریه‌ی "در Y"» می‌نامد؛[4] دیگران ترجیح می‌دهند از تعبیر «معنای لفظی[5]» چشم بپوشند، و تا حد زیادی پاره‌گفتار را تا حد «دستورات» داده شده به تفسیرگران بالقوه‌ی آن فرو بکاهند، «از آن‌ها انتظار دارند گفتمان را به دنبال اطلاعات مرتبط بگردند، و از آن اطلاعات طوری استفاده کنند تا معنای مورد نظر گوینده بازسازی شود».[6]

با این‌که به نظر می‌رسد دیدگاه دوم در حوزه‌ی زبان‌شناسی پذیرفتنی‌تر باشد، گویی به‌کارگیری آن در مورد فیلم به عنوان موضوعی برای تحلیل، بدون انجام جرح و تعدیل میسر نیست.

درواقع، ویژگی زبان تصویرها این است که فاقد هرگونه دستورالعملی در سطح پاره‌گفتار هستند: تصویر هیچ‌گاه اشاره نمی‌کند که چه روالی باید برای خوانش آن دنبال شود. از این رو، برای فهمیدن تصویر، لازم است روال‌ها را بدون هیچ اشاره‌ای از درون خودِ تصویر «به ماهیت آن روال‌ها، یا آرایشی که باید طبق آن اجرا شوند» دنبال کنیم. به عبارت دیگر، هر خوانشی از تصویر عبارت است از «به‌کارگیری» فرایندهایی که ذاتاً خارج از آن قرار می‌گیرند. این خوانش نه از محدودیتی درونی، بلکه از محدودیتی فرهنگی ناشی می‌شود.[7]

ماهیت سکانسی فیلم، که باعث می‌شود بتوانند «وقایع مجموعه‌ای از رخدادها» را ثبت و ضبط کند، با سخنان یاد شده تناقض ندارند: وقایع‌نگار فیلم، «بدون استخراج یا تأکید بر فرایندهای گشتاری****، مجموعه‌ای از حالات را دنبال می‌کند: درواقع محصولی پویاست، و از این رو کاملاً با مناظر ایستای ارایه‌شده به‌وسیله‌ی عکاسی یا نقاشی فرق می‌کند، ولی چیزی بیش از مجموعه‌ای از حالات نیست».[8] در نتیجه، تنها محدودیت‌های درونی درگیر در ارتباط فیلمی عبارت است از قید *سازگاری* بین روال‌هایی که معنا از طریق آن‌ها تولید می‌شود، و به صورت، ترتیب و توالی علایم دایمی حک‌شده[9] بر روی فیلم، که دقیقاً هر بار که فیلم به

---

* [performance] رفتار واقعی زبانی افراد خاص در موقعیت‌های خاص زمانی و مکانی است، و در مقابل توانش (competence) قرار دارد که دانش دستوری آرمانی و انتزاعی گویشور زبانی خاص است فارغ از تمام مسایل بافتی، موقعیتی و بیرونی زبان. م.

** [utterance] تکه‌ای است خاص از گفتار فردی خاص در موقعیتی خاص؛ در واقع پاره‌گفتار به کنش زبان مربوط می‌شود، نه به توانش زبان. م.

*** [illocutionary force] عبارت است از نیت ارتباطی یک پاره‌گفتار، و به صورت یا نوع جمله ارتباطی ندارد، و جدای از کنش بیانی [locutionary force] یا معنای گزاره‌ای عادی پاره‌گفتار است. توان‌های غیربیانی را عرف تعامل اجتماعی مشخص می‌کند: متهم کردن، پوزش خواستن، گله کردن ...

**** گشتار یا [transformation] در کل عبارت است از رابطه‌ای نظام‌مند میان دو ساختی که به هم مرتبط‌اند و از طریق گشتار به هم تبدیل «می‌گردند». م.

نمایش درمی‌آید بازتولید می‌شوند.[10]
بنابراین، باید با این واقعیت تکان‌دهنده روبه‌رو شویم که نه تنها فیلم به خودی خود معنایی تولید نمی‌کند،[11] بلکه تمام آن کاری که می‌تواند انجام دهد جلوگیری از شماری از معانی ممکن است.[12] تنها تأثیر محدودیت‌های درونی ممانعت از به‌کارگیری برخی قواعد خوانش است.
از این نگاه، سازوکار ابتدایی تولید معنا را می‌توان چنین توصیف کرد:
الف ـ تماشاگر معنایی پیشنهاد می‌کند، و آن را در بقیه‌ی ساختار تصویر قرار می‌دهد.
ب ـ اگر این تولید با محدودیت‌های ساختار تصویر سازگار به نظر رسد، آن وقت معنا تولید شده است.
اما باید تأکید کرد که وقتی به فیلم توجه می‌کنیم، این محدودیت‌ها بی‌نهایت انعطاف‌پذیرند، و همیشه به راحتی می‌توان از آن‌ها گریخت. تصویرهای فیلمی، که به محض پدیدارشدن ناپدید می‌شوند، اساساً تغییرپذیر، گذرا و ناپایدارند؛ باید آن‌ها را، در لحظه، بی‌هیچ امیدی به بازیابی آن‌ها، همان‌طور که می‌گذرند دریافت؛ بی‌امان در پی یکدیگر می‌آورند و (دست‌کم هنگام پخش عادی فیلم) به ما هیچ استراحتی، هیچ شانسی برای کنترلشان نداده و برای ما بررسی و تأیید آن‌ها را غیرممکن می‌کنند.[13] می‌توان پیش‌بینی کرد که تماشاگر میل به گریز از محدودیت‌ها دارد، و حتی برای ترتیب و نظم علایم حک‌شده بر روی فیلم هم وقعی نمی‌گذارد.[14] تماشاگر دلایل زیادی برای نقض قواعد دارد.
با این‌که محدودیت‌های درونی هیچ‌گاه الزامی نیست، برخی فیلم‌ها، به سبب ساختارشان، محدودیت‌های بیش‌تری نسبت به دیگران تحمیل می‌کنند (کمابیش سخت جلوی به‌کارگیری برخی قواعد را بر تولید معنا می‌گیرند).
برای نمونه در برخی فیلم‌های تجربی، ترکیب‌بندی علایم به صورت اتفاقی بین دو قاب [فریم] تغییر می‌کند. در چنین شرایطی، به‌خصوص به‌کارگیری قواعد در تولید معنا غیرممکن است، مگر در سطحی بسیار موشکافانه (در واقع قرار نیست چنین فیلم‌هایی صورت‌هایی ارتباطی باشند، اگرچه باز هم معنایی را انتقال می‌دهند: هیچ فیلمی کاملاً جلوی تولید معنا را نمی‌گیرد).

برعکس، در فیلم روایی کلاسیک، هرگونه دگرگونی که بین دو قاب، بین دو نما (شات)، و بین دو سکانس روی دهد از برخی قواعد انسجام پیروی می‌کند

برعکس، در فیلم روایی کلاسیک، هرگونه دگرگونی که بین دو قاب، بین دو نما (شات)، و بین دو سکانس روی دهد از برخی قواعد انسجام پیروی می‌کند. علایم همگام با عملکرد این قواعد بر روی فیلم حک می‌شوند. البته این بدان معنا نیست که تماشاگر مجبور است این قواعد را به‌کار بندد ـ چون تماشاگران با خود فیلم ادغام نشده‌اند ـ بلکه بدان معناست که هیچ چیز در خود فیلم با به‌کارگیری قواعد از سوی تماشاگر مقابله نخواهد کرد.
باید کمی توضیح دهیم منظور از *تماشاگر* چیست، زیرا به نظر می‌رسد تمام پیشنهادات در مورد تولید معنا از او نشأت می‌گیرد.
تعریف کریستین متز در گفت‌وگویش با مارک ورنه و دانیل پرشرون، تا حدی، به بحث ما مربوط می‌شود: «برای من، تماشاگر فردی نیست که به‌طور کلی به سینما می‌رود، یعنی فردی ملموس، بلکه بخشی از اوست که به آن‌جا می‌رود. عمل کردن این نهاد، البته فقط در مدت نمایش آن، به سازوکار روانی نیاز دارد.»[15]
برای ما، تماشاگر یک عنصر ساختگی است، یک عامل است؛ اگر دقیق‌تر بگوییم، می‌توان او را *گذرگاه مجموعه‌ای از مقاصد* تعریف کرد.
از این دید، تولید معنا کاملاً استوار بر مقاصد بیرونی است. درواقع، منحصراً از طریق این مقاصد است که فرایند ارتباط فیلمی می‌تواند عمل کند: هرچه ارتباط بین مقاصدی که بر تماشاگر تأثیر می‌گذارند و مقاصدی که بر کارگردانی تأثیر می‌گذارند نزدیک‌تر باشد، احتمال بیش‌تری دارد که

ساخت‌های عامل تماشاگر بر ساخت‌های عامل کارگردان منطبق شود.

با در نظر گرفتن همه‌ی مسایل، دقیقاً به این علت که *فاعل‌های* تولیدکننده‌ی معنا (کارگردان و تماشاگر) آزاد نیستند تا هر گفتمان عجیب و غریبی را تولید کنند (زیرا تنها می‌توانند خودشان را با پیروی از محدودیت‌های «عمل گفتمانی»* [discursive practice][16] خاص زمان و پس‌زمینه‌شان بیان کنند)، ارتباط شکل می‌گیرد.

اما تمام مقاصد حوزه‌ی کاربرد زمانی و مکانی یکسانی ندارند.

برخی از آن‌ها به شیوه‌ای نسبتاً ایستا عمل می‌کنند، و منطقه‌ی جغرافیایی گسترده‌ای را دربر می‌گیرند (این مورد مقاصدی است که بر خوانش تصاویر، و خوانش روایی تأثیر می‌گذارد). بقیه‌ی آن‌ها، برعکس، عمر به‌خصوص کوتاهی دارند و / یا محدود به مکانی خاص‌اند (برای مثال، مقاصدی که بر تفسیر سرنخ‌های تاریخی تأثیر می‌گذارند: بازشناسی برخی شخصیت‌ها و رخدادها). به نظر می‌رسد این مقاصد (و فرایندهای تولید معنا که برمی‌انگیزند) چیزی هستند که م. تاردی «نشانه پیدایی‌ها» ['semiogeneses'] توصیف می‌کند: «ظهور» شیوه‌های اولیه‌ی دلالت، رمزگان‌هایی پنهان که تنها برای مدتی دوام دارند.[17]

با این حال، بقیه مستقیماً به آموزش زبان مربوط می‌شوند: تشخیص اشیا با خرده‌معناها [semes] و ریزمعناها** [semantemes][18] انجام می‌گیرد، و همان‌گونه که میشل کالن [Michel Colin] اشاره می‌کند، یک «گفتمان» در فیلم وجود دارد.[19]

سرانجام این‌که بقیه از نهادهایی برمی‌خیزند که حوزه‌ی فیلمی را تشکیل می‌دهند: فیلم داستانی، فیلم مستند، فیلم آموزشی، فیلم‌های خانگی، فیلم صنعتی، فیلم تجربی، و غیره.

منظور ما از *نهاد* ساختاری است که کل مجموعه‌ی مقاصد را فعال می‌کند. آن‌چه «تماشاگر» می‌نامیم صرفاً گذرگاه[20] مقاصدی است که نهادی معین را مشخص می‌کنند.

البته این مقاصدِ نهادین هستند که عمدتاً متخصص را به نشانه‌شناسی کاربردی فیلم علاقه‌مند می‌کنند، زیرا کاملاً خاص حوزه‌ی فیلمی هستند (مقاصد دیگر به فضای فرهنگی عمومی برمی‌گردند).

بگذارید نمونه‌هایی از تأثیر مستقیم این نهادها ارایه دهم.

۱. نهاد هم بر نظم سلسله مراتبی ویژگی‌های مرتبط در ماده‌ی بیان، و هم بر رمزگان‌ها تأثیر می‌گذارد. این نظم مبنای ارزیابی میزان سینمایی‌بودن تولیدات ارایه شده برای تماشاگر را فراهم می‌کند.

از این‌رو، نهاد فیلم غالب، از منظر تعریف فیلم بر اساس ویژگی‌های مرتبط در ماده‌ی بیان، با استیلای ویژگی‌های ذیل مشخص می‌شود:

- شمایل‌گونگی (تصاویر بازنمودی [figurative]؛
- مضاعف‌سازی مکانیکی واقعیت؛
- بازتولید حرکت.[21]

تماشاگر وجود زیرمقوله‌هایی*** غیر از این سه ویژگی را در بافت فیلم غالب، کم‌شدن میزان سینمایی بودن قطعه‌ی مورد نظر می‌انگارد.

---

* [discursive] پیش‌تر به معنای «پراکند» و از یک شاخه به شاخه‌ی دیگر پریدن در بحث بود. اما به نظر می‌رسد در گفتمان فلسفی امروز، بیش‌تر به معنای صفتِ گفتمان [discourse]، که با هم از یک ریشه نیز هستند، باشد. از این رو، آن را «گفتمانی» ترجمه کردم. م.

** [sémantème] ابتدا به معنای نشانه‌ای زبانی و دارای معنای واژگانی بود، و در مقابل آن [morphème] (تکواز) قرار داشت که دارای معنای دستوری بود. اما امروزه، تکواژ هر دو معنا را دربرمی‌گیرد، و [lexeme] (قاموس واژه) یا تکواژ قاموسی، که کمابیش معنای ثابتی دارد با صورت‌های احتمالاً متفاوت و تقریباً برابر است با مدخل‌های فرهنگ‌های لغت، کاربرد [sémantème] را پیدا کرده است. مقابل، [sémantème] عنصر بنیادینی از معناست که تصویر یا اندیشه‌ای را بیان می‌کند، و [seme] (خرده معنا) و [sememe] (تک‌معنا) نیز واحدهای زبانی معنا را تشکیل می‌دهند. از این‌رو، معادل فارسی [sémantème] را «زیرمعنا» انتخاب کردم. م.

*** [subcategorization] به‌طورکلی، ویژگی‌های خاص اعضای یک مقوله است. به عنوان مثال، برخی از اعضای مقوله‌های فعل: افعال متعدی هستند و برخی دیگر لازم؛ این مسأله نوعی زیرمقوله‌ی فعل به حساب می‌آید. م.

از سوی دیگر، نهادِ فیلم تجربی عکس این نظام سلسله‌مراتبی را به کار می‌بندد. در این شرایط، تولیدات فیلمی با بالاترین میزان سینمایی بودن، تولیداتی هستند که ناگزیر باید پایین‌ترین میزان از خصوصیات نهاد فیلم غالب را داشته باشند. پس، اولویت با این‌هاست:

- تصاویر غیربازنمودی؛
- تصاویر تثبیت‌شده، یا تصاویری که در ساخت‌شکنی یا ساخت حرکت دخالت می‌کنند؛
- و تصاویری که با ابزار دیگری غیر از مضاعف‌سازی مکانیکی واقعیت تولید شده‌اند (مانند تصاویر نقاشی شده با دست بر روی خودِ فیلم، مثلاً در برخی فیلم‌های مک لارن).

همین ملاحظات در مورد رمزگان‌ها نیز کاربرد دارد: در صورتی که نهاد فیلم غالب تولیداتی را مد نظر قرار می‌دهد که از قواعد رمزگذاری روایی به عنوان بالاترین میزان سینمایی بودن پیروی می‌کنند،[۲۲] نهاد فیلم تجربی این مسأله را در مورد فیلم‌هایی در نظر می‌گیرد که جلوی فرایند تولید یک روایت را می‌گیرند.[۲۳]

از این رو، هر نهاد با تعریف مشخصی از اُبژه‌ی فیلمی بر حسب ماده و رمزگان‌ها مشخص می‌شود.

۲. این نهاد برخی از جنبه‌های *تولید معنا* را معین می‌کند. برای مثال، پدیده‌ی یکسانی چون نبودِ صدا در نهاد فیلم صامت فاقد اهمیت، و در بافت نهاد فیلم ناطق، یک اشتباه (یک شکست مکانیکی) یا یک جلوه‌ی ویژه تفسیر خواهد شد. اما در این‌جا باید گفت مقاصد زبانی، که منحصر به نهاد فیلمی نمی‌شوند، غالب هستند. با این وجود، نهادها قدرت جلوگیری یا تسهیل در به‌کارگیری این مقاصد زبانی را دارند (از این‌رو، نهاد تجربی می‌کوشد جلوی برخی مقاصد گفتمانی را بگیرد).

۳. این نهاد شیوه‌ای را تعیین می‌نماید که تماشاگر طبق آن تصویر *کارگردان* را تولید می‌کند. برای مثال در نهاد فیلم تجربی، که بخشی است از نهاد «هنری»، تماشاگر به نام مؤلف عمل می‌کند (همان‌گونه که بنجامین می‌گوید «هنر مسأله‌ی نام‌های خانوادگی است»). برعکس، نهاد فیلم داستانی محو هرگونه نشانی از واگویی [enunciation] را می‌طلبد (منظور از فیلم این است که به خودی خود عمل کند، چنان‌که انگار هیچ‌گاه کارگردانی آن را نساخته است).

هنگام تحلیل فیلم، لازم است مشخص کنیم هر کس چه چارچوب نهادی‌ای را به عنوان منظر خود برمی‌گزیند؛ هم‌چنین برای نظریه‌پرداز فیلم لازم است شیوه‌های مختلفی را که بر اساس آن‌ها نهادها تماشاگران را تولید می‌کنند تحلیل کند

در نهاد فیلم آموزشی،[۲۴] تماشاگر کارگردان را به عنوان دارنده‌ی دانش می‌سازد، در صورتی که در نهاد فیلم خبری، کارگردان به عنوان دارنده‌ی بینش ساخته می‌شود، کسی که دیده است. به این تعبیر، دستورالعمل ارایه شده از طرف فیلم خبری را می‌توان چنین توصیف کرد:

الف ـ کارگردان و دوربین زمانی که رخدادها اتفاق می‌افتادند آن‌جا بوده‌اند؛ رخدادها را دیده‌اند.

ب ـ چنان‌چه کارگردان و دوربین هم آن‌جا نبودند، این رخدادها به همان شکل اتفاق می‌افتادند.[۲۵]

این آخرین نکته یکی از تفاوت‌های میان فیلم داستانی و فیلم خبری است: تماشاگر تماشاکننده‌ی فیلمی داستانی می‌داند رخدادهایی که می‌بیند بر پرده اتفاق می‌افتند به‌خصوص به‌وسیله‌ی کارگردان، در جلوی دوربین، تولید شده‌اند، حتی اگر تماشاگر، مادامی که پخش فیلم ادامه یابد، بپذیرد و وانمود کند آن رخدادها به خودی خود وجود داشته‌اند (این یادآور مسأله‌ای آشنا در مورد تعلیق بی‌باوری است: «خیلی خوب می‌دانم... ولی با این حال»).

۴. این نهاد هم‌چنین وضعیت روحی [affective positioning] تماشاگر را نیز معین می‌کند. همان‌گونه که متز نشان داده است، نهادِ فیلم غالب عامل تماشاگر را در یک لحظه به صورتی جدا افتاده، بی‌حرکت و لال تولید می‌کند، که وضعیت روانی‌اش حالتی است بین حالت بیداری، خواب

و رؤیا، و کسی که می‌خواهد این ساخت خیالین فراگیر را تولید کند: دایجسیس [diegesis].[۲۶] ما کوشیده‌ایم نشان دهیم نهاد فیلم‌های خانگی چگونه تماشاگری را تولید می‌کند که بیش‌تر یک «مشارکت‌کننده» است تا یک تماشاگر واقعی: او در کارگردانی فیلم (با در دست گرفتن دوربین)، در عملی که بر روی پرده اتفاق می‌افتد (با فیلم‌برداری شدن)، در نصب تجهیزات پخش (با قرار دادن پرده و پروژکتور)، و سرانجام، در این نوع از رخدادی که متشکل از آفرینش جمعی دایجسیس یادمانی از سوی اعضای خانواده است شرکت می‌کند.[۲۷]

به خاطر هدف بررسی ما در مورد فیلم داستانی، منظورمان از تعبیر «مرحله‌پردازی» («میز آن‌فَز») [mise en / phase] را رابطه‌ی روحی خاصی در نظر می‌گیریم که به وسیله‌ی این نوع فیلم در چارچوب نهاد فیلم غالب ایجاد می‌شود.[۲۸] بنابراین، هر نهادی شیوه‌ی خاص خود را در تعیین وضعیت تماشاگرش دارد. پس هنگام تحلیل فیلم، لازم است مشخص کنیم هر کس چه چارچوب نهادی‌ای را به عنوان منظر خود برمی‌گزیند؛ هم‌چنین برای نظریه‌پرداز فیلم لازم است شیوه‌های مختلفی را که بر اساس آن‌ها نهادها تماشاگران را تولید می‌کنند تحلیل کند که تا حد زیادی جای کار دارد.

سخنی در باب اصطلاحات

پیشنهاد می‌کنیم «*عامل خواننده*» را قاموس‌واژه‌ای اصلی [arch-lexeme] در نظر گیریم که شیوه‌های مختلفی را دربر می‌گیرد که طی آن‌ها نهادها تماشاگرانشان را تولید می‌کنند، و اصطلاح «*تماشاگر*» را برای «*عامل خواننده*»ای حفظ کنیم که با نهاد فیلم غالب تولید می‌شود. البته مجبور خواهیم بود تعابیر مناسبی برای «*عامل‌های خواننده*»ی دیگر نهادهای فیلمی بیابیم.

علت انتخاب قاموس واژه‌ی اصلی «*عامل خواننده*» را خواست ما برای پرهیز، تا حد امکان، از تعابیری است که متضمن این‌اند که تولید معنا منحصراً به عامل کارگردان بستگی دارد (تعابیری چون انتقال‌دهنده ـ دریافت‌کننده و فرستنده ـ مخاطب). از این جهت، به نظر می‌رسد تعبیر «خواننده» بار کم‌تری دارد و بیش‌تر متضمن یک فرایند واقعاً فعال تولید است.

در کنار این تعابیر (عامل خواننده در مقابل عامل کارگردان)، ما به *فضای کارگردانی* و *فضای خوانش* نیز اشاره خواهیم کرد. هم‌چنین فیلمی را که از معنای تولیدشده درون فضای کارگردانی که با عامل کارگردان بهره‌مند شده است «*فیلم کارگردانی*»، و فیلمی را که از معنای تولیدشده درون فضای خوانش با عامل خواننده بهره‌مند شده است «*فیلم خوانش*» خواهیم نامید. به نظر می‌رسد این اصطلاحات بیش‌تر به درد ما می‌خورند تا تعبیر سنتی «متن فیلمی» (که این مضمون گمراه‌کننده را دربردارد که فیلم به خودی خود از معنا بهره‌مند است)، زیرا به روشنی بیان می‌کند معنا در هر دو فضا تولید می‌شود، و این دو محصول کاملاً از یکدیگر مستقل‌اند، و مستقیماً به اثر عامل‌های مورد نظر برمی‌گردند: از این رو، «فیلم کارگردانی» و «فیلم خوانش» (به عنوان محصولاتی بهره‌مند از معنا) مقابل «حلقه فیلم» (فیلم به عنوان مجموعه‌ای از علایم حک شده روی فیلم‌پایه) و «فیلم پخش» (فیلم به عنوان مجموعه‌ای از پرتوهای نور یا طنین‌های صوتی، که روی پرده پدیدار می‌شود و منتظر اضافه‌شدن معنا بر بخش «عامل خواننده» است).

۵. سرانجام این‌که این نهاد *تولید حالات روحی خود فیلم* را نیز معین می‌کند. درواقع، در هر مرحله از پخش، «فیلم خوانش» که با عامل خواننده تحت تأثیر مقاصد ساخته می‌شود، باز بر این عامل خواننده اثر گذاشته و موجب بروز واکنش‌های مثبت یا منفی می‌گردد، که خود آن‌ها نیز تحت تأثیر مقاصدی نهادین قرار دارند. از تحلیلگر فیلم انتظار می‌رود، پس از معین کردن بافت نهادین که نگرش او را مشخص می‌کند (و بنابراین، پس از مشخص کردن قواعد تأثیرگذار بر ساخت عامل خواننده از سوی نهاد مربوطه)، چگونگی بازی «فیلم خوانش» با حالات روحی عامل خواننده را بررسی کند. می‌توان گفت این متضمن بازگشت به «سبک‌شناسی جلوه‌ها»ی چارلز بالی است، ولی البته با پیش‌انگاره‌هایی متفاوت، زیرا هدف تحلیلگر آشکار کردن

احساسات «گوینده» (و یا اصطلاحات ما، عامل کارگردان) نیست، بلکه هدف او تنها نشان دادن چگونگی شکل‌دهی «فیلم خوانش» به واکنش‌های روحی عامل خواننده در یک بافت نهادین معین است.

منظور ما از «*مرحله‌پردازی*» [میزآن‌فَز] [mise en phase] یعنی: در هر مرحله‌ی عمده از داستانی که بازگو می‌شود، فیلم ارتباطی بین خود و تماشاگر (وضعیت روحی تماشاگر) برقرار می‌کند که با ارتباط‌هایی که در دایجسیس شکل می‌گیرد همگن است.

به بیان لاکانی، می‌توان گفت «میز آن‌فَز» باعث نگارش (inscription) تماشاگر بر محور خیالین می‌شود.[۲۹] درواقع، قدرت «میز آن‌فز» چنان است که به محور خیالین این قدرت را می‌دهد تا از اَشکالی بهره ببرد که در غیر از این حالت علایمی کمابیش قوی از واگویی [enunciation] تلقی می‌شدند که در مقابل وضعیت داستانی تماشاگر قرار می‌گرفتند. به عبارت دیگر، هیچ شکلی به خودی خود در سطح محور خیالین نامناسب نیست: حتی نگاه مستقیم به دوربین (احتمالاً پربارترین شکل از منظر پاره‌گفتار، و بزرگ‌ترین امر ناپسند در فیلم داستانی)[۳۰] را می‌توان در محور خیالین به‌کار برد، مادامی که با رابطه‌ی همگن درون دایجسیس مطابقت داشته باشد (این مسأله در مورد نگاه خیره به دوربین آنریت در فیلم ***یک میهمانی در ییلاق*** اثر ژان رنوا کاربرد دارد).[۳۱] در ***اسکله*** اثر کریس مارکر، هر چیزی به این جهت اشاره دارد: این فیلم، در نگاه نخست، تمام شاخص‌های یک فیلم تجربی را داشته و تقریباً به طور کامل بر قاب [فریم] ایستا تکیه دارد[۳۲] ـ شکلی بسیار پربار از جهت پاره‌گفتار، در بافت نهاد فیلم غالب است ـ ولی با این حال، به لطف «میزآن‌فز»، در ایجاد جلوه‌ی داستانی بسیار قوی موفق است.[۳۳]

برعکس، برخی فیلم‌ها که، بنا به فرض، باید در سطح داستانی عمل کنند (چون قصه‌ای را بازگو می‌کنند) جلوه‌ی فرایند «میزآن‌فز» را می‌گیرند، و در نتیجه نمی‌توانند ارتباط رضایت‌بخش فیلم و تماشاگر را در بافت نهاد فیلم غالب ایجاد کنند؛ پس تماشاگر چنین فیلم‌هایی را فیلم‌های «بد» تلقی می‌کند. این در مورد فیلم ***Le Tempestaire*** اثر ژان اپستاین، که هم فرایند «میزآن‌فز» را برمی‌انگیزد و هم جلوی آن را می‌گیرد، صدق می‌کند.[۳۴] ما پیشنهاد می‌کنیم «جابه‌جایی مراحل» [déphasage] را مجموعه‌ای از فرایندهای متقابل با «میز آن‌فز» بدانیم.

سرانجام این‌که باید گفت فیلمی که به خاطر این «جابه‌جایی مراحل» با نهاد فیلم غالب رد می‌شود می‌توانند در بافت نهادی دیگر، که برای آن هیچ «میزآن‌فزی» اجباری نباشد، عمل کند، به این دلیل، فیلم ***Le Tempestaire*** با نهادهایی به کار می‌افتد که اجازه‌ی خوانش دوم را بدهند (مانند کلوپ‌های فیلم یا دوره‌هایی درباره‌ی مطالعه‌ی فیلم)؛ آن‌وقت در سطح «کنشی» (Performative) عمل می‌کند. می‌خواهم به یاد آورم که اصطلاح «کنشی» در مورد «متونی» کاربرد دارد «که ویژگی آن‌ها تغییر نسبی تأکید از محتوای گفته شده به فرایند گفتن است».[۳۵] از این زاویه، فیلم ***Le Tempesaire*** را می‌توان قصه‌ای چشم‌گیر درباره‌ی چگونگی عملکرد فیلم داستانی دانست (ولی نه به عنوان یک فیلم داستانی).

این مشاهدات در مورد کارکرد یا بدکارکردن یک فیلم در یک بافت نهادین معین به معرفی تعبیر تحریم در تعبیر نهاد منجر می‌شود.

تعبیر تحریم در واقع برای تعبیر نهاد بسیار مهم است: همان‌گونه که کاستوریادیس در کتاب ***نهاد خیالین جامعه*** می‌نویسد: «نهاد شبکه‌ای نهادین و در معرض تحریم‌های اجتماعی است».[۳۶] به همین ترتیب، برندوِنر نهاد را «قدرتی هنجاری» تعریف می‌کند «که باعث می‌شود افراد در برخورد با رنج و محنتِ ناشی از تحریم‌ها برخی اعمال متقابل را انجام دهند.»[۳۷]

نارضایتی تماشاگر از دیدن فیلم ***Le Tempestaire*** از درون نهاد فیلم داستانی، تحریمی است که این نهاد برای فیلمی اعمال کرده است که جلوی فرایند «میز آن‌فز» را می‌گیرد. به همین منوال، خستگی تحریمی است که بر کسی اِعمال می‌شود که به دیدن یک فیلم مستند می‌رود اما ذهنیت فردی را دارد که به دیدن یک فیلم داستانی می‌رود. برعکس،

کسی که به دیدن یک فیلم داستانی می‌رود اما ذهنیت عامل خواننده‌ی یک فیلم مستند را دارد احتمالاً «دیوانه» انگاشته می‌شود، زیرا به این متهم می‌شود که سطوح مختلف واقعیت را با هم اشتباه می‌گیرد.

احتمال دارد نهاد فیلم کلاسیک موقعیتی ممتاز در حوزه‌ی فیلمی داشته باشد، زیرا هنجارهای فیلم داستانی برای همه جا افتاده است. بنابراین، هرگاه فیلمی مستند یا تجربی تماشا می‌کنیم، خطر نزاع بین مقاصد داستانی که همه درون خودمان داریم، و مقاصد خاص این نهادها وجود دارد

می‌بینیم که این تحریم ممکن است، در صورتی که برخورد فیلم با مطلب برای نهادی که قرار است فیلم درون آن کار کند غیرقابل قبول باشد، در مورد خودِ فیلم هم به کار رود؛ یا ممکن است در مورد عامل خواننده نیز، در صورتی که مقاصدِ نهادینی را که بر او تحمیل شده‌اند نقض کند، به کار رود (این ما را به یاد لزوم تمایز قایل‌شدن بین تماشاگر موجود در گوشت و پوست، و عامل خواننده‌ی ساخته‌ی این نهاد می‌اندازد: زیرا ممکن است بین این دو هویت نزاع درگیرد).

ما تازه هستی نهادهای فیلمی مختلف را تشریح کردیم، و (بی‌شک، بسیار کوتاه) چارچوبی برای تأمل ممکن بیش‌تر طرح کردیم. پرسش بعدی این است: آیا باید بین چند اُبژه‌ی «فیلم» که (مطابق با تنوع نهادهای فیلمی) رویکردهای نشانه‌شناختی خیلی متمایزی را می‌طلبند تمایز قایل شویم، یا باید، برعکس، یک نشانه‌شناسی فیلم بسازیم که تنوعات نهادها را با پرداختن به آن‌ها از طریق یک رویکرد منفرد در هم آمیزد؟

پاسخ آن اصلاً روشن نیست. برای مثال، توضیح اریک دو کوپه درباره‌ی فیلم تجربی (که آن را «صورت بد» می‌نامد) این است که «این ساخت‌شکنی از فیلم را می‌توان با فیلم انجام داد، ولی باید احتمالاً آن را از خودِ حوزه‌ی فیلمی جدا کرد. این ساخت‌شکنی ... آن‌قدر موفق است که، بگذارید با آن روبه‌رو شویم، دیگر به سینما تعلق ندارد».[38] دومینیک نوگه (Dominique Noguez) (اگرچه دشمن فیلم تجربی نیست) از راه حلی مشابه استفاده کرده و نمی‌داند آیا معقول نیست به خود ایده‌ی «پیکره‌ای منفرد»، یعنی به «خود این ایده که یک سینما وجود دارد» شک کنیم.[39]

گویی این موضع‌گیری با مشکلاتی روبه‌روست، که از آن‌ها تنها به تازگی باخبر شده‌ایم. یکی از آن‌ها این است که همه چیز زمانی که از یک نهاد به نهادی دیگر می‌رویم تغییر نمی‌کند.

برای مثال، یک پرداخت یکسان فیلمی را (اساساً قوی و ناپیوسته) در فیلم‌های خانگی، فیلم‌های تجربی و فیلم‌های مستند می‌یابیم. این نهاد خوانش است که تغییر می‌کند: تولید یک داستان خانوادگی،[40] با نهاد فیلم‌های خانگی؛ تولید جلوه‌ای تجربی، با نهاد فیلم تجربی؛[41] و تولید جلوه‌ای موثق، با نهاد فیلم مستند.[42]

برعکس، همین دستورالعمل (دست‌کم در سطحی مشخص) را می‌توان با پرداخت‌های متفاوت، نگوییم مخالف، مقایسه کرد. این چیزی است که به نظر ما بین نهاد فیلم‌های خانگی و نهاد فیلم غالب روی می‌دهد: هر دو نهاد به عامل خواننده‌شان می‌آموزند تا داستانی (داستانی خانوادگی، داستانی واقعاً «داستانی») تولید کنند، و این داستان در حقیقت در هر دو نهاد ساخته می‌شود، اگرچه اَشکالی که از طریق آن‌ها این داستان در نهاد فیلم‌های خانگی ساخته می‌شود دقیقاً همان اَشکالی هستند که جلوه‌ی آن داستان را در نهاد فیلم غالب می‌گیرند (روایت گسسته، پرش‌ها، تصاویر مات، خطاب به دوربین...)؛ و برعکس، فیلم‌هایی که به سبک فیلم داستانی ساخته می‌شوند (پیوستگی، انسجام، عدم خطاب به دوربین...) واکنش نفی را در عامل خواننده به عنوان یکی از اعضای خانواده برمی‌انگیزند.[43]

سرانجام این‌که حتی وقتی دو نهاد بر مبنای دستورالعمل‌ها و پرداخت فیلمی به کار رفته از هم تفکیک می‌شوند، این

بدان معنا نیست که مستقل از یکدیگر عمل می‌کنند. برخلاف انتظار، پیوندی قوی بین نهاد فیلم غالب و نهاد فیلم تجربی وجود دارد. اریک دوکوپه بر این نکته‌ی خاص تأکید می‌کند و در پی آن، پیشنهاد می‌دهد اصطلاح فیلم «پیرامونی» جانشین فیلم «تجربی» شود: این سینما *پیرامونی* نامیده خواهد شد. صرفاً یادآور می‌شویم که آن‌چه در پیرامون متن نوشته می‌شود با آن متن، با پیکره‌ی بزرگی که به آن مربوط می‌شود، به آن بستگی دارد، در مورد آن توضیح می‌دهد یا با نکات یا استدلال‌هایی آن را نفی می‌کند، رابطه‌ای (هر رابطه‌ای) دارد. ولی چه بخواهد چه نخواهد، در پیرامون است.[۴۴]

فیلم تجربی را می‌توان تا حدی طرف منفی فیلم داستانی کلاسیک دانسته[۴۵] و تدوین قواعد گشتاری مناسب را توجیه کرد.

درواقع احتمال دارد نهاد فیلم کلاسیک موقعیتی ممتاز در حوزه‌ی فیلمی داشته باشد، زیرا هنجارهای فیلم داستانی برای همه جا افتاده است. بنابراین، هرگاه فیلمی مستند یا تجربی تماشا می‌کنیم، خطر نزاع بین مقاصد داستانی که همه درون خودمان داریم، و مقاصد خاص این نهادها وجود دارد. هیچ نظریه‌پردازی نمی‌تواند این پدیده را نادیده بگیرد.

بنابراین وجودِ قانون هم *مقصدی* بین نهادها را اعلام می‌کنیم، و توجه می‌کنیم که ناهمگنی حوزه‌ی فیلمی یک ناهمگنی ساختارمند است.

این ایده‌ی ناهمگنی به خودی خود روشن نیست. برای مثال می‌دانیم فردینان دو سوسور ناهمگنی با نظام‌مندی را در تناقض می‌دید. از آن زمان به بعد، شماری از زبان‌شناسی (لباو، واینرایش، هرتسوگ...) کوشیده‌اند این دو را با هم آشتی دهند؛[۴۶] به نظر می‌رسد اگر بتوان از آن‌چه واقعاً در ارتباط زبانی روی می‌دهد باخبر ماند، و اگر به عبارت دیگر سطح کنش را کنار نگذاشت، تعبیر متغیر آزاد را باید جایگزین تعبیر ساختارهای متغیری کرد که در زبان قرار دارند و با کارکردهای اجتماعی متفاوت تعیین می‌شوند. از این جهت، زبان نظامی سراسری (diasystem) متشکل از چند گویش متفاوت است، و هر گویشوری شماری رمزگان متفاوت در اختیار دارد؛ پس گویی توانش، فرماندهی نظامی را برعهده دارد که آن نظام به طور منظم تفکیک شده است.[۴۷] به همین منوال، ناهمگنی حوزه‌ی فیلمی را می‌توان ساختاری توصیف کرد که هر نهادی درون آن از «گویش» فیلمی خاص استفاده می‌کند و کارکرد اجتماعی خاصی را انجام می‌دهد. این تعبیر کارکرد واقعاً نیاز به تشریح دارد، زیار ممکن است مجبور شویم، مانند میشل پشو،[۴۸] بین کارکرد آشکار و کارکرد پنهان تمایز قایل شویم. برای مثال، نهاد فیلم‌های خانگی کارکرد آشکار ذخیره‌سازی خاطرات، و کارکرد پنهان تقویت قید و بندهای خانوادگی (و از این رو قیدوبندهای نظام اجتماعی مشخصی) را برعهده دارد.

بنابراین، تعصب نشانه‌شناختی کاربردی ما، ما را وامی‌دارد ساخت نوعی دستور چند گویشه (polylectal) را متصور شویم. در نتیجه، به یکی از مسایل اصلی که تاکنون نادیده انگاشته شده است اشاره می‌کنیم: مسأله‌ی منشأ نهادها، و خودِ هستی آن‌ها. ❑

منبع:

Roger Odin, "For a Semio - Pragmatics of Film". In Toby Miller and Robert Stam (eds.), ***Film and Theory: An Anthology*** (Malden, Mass. And Oxford: Blackwell Publishers, 2000), pp. 54-66.

گفتنی است اصل مقاله به زبان فرانسوی است:

Roger Odin, "Pour une sémio-pragmatique du cinéma". ***Iris*** 7:136-39.

یادداشت‌ها:

1. Christian Metz; trans. Donna Jean-Umiker Sebeok, ***Language and Cinema*** (The Hague: Mouton, 1974), p. 74.

۲. این نگرش نواثبات گرایانه [نوپوزیتیویستی] است (موریس، کارناپ) که اخیراً آن را آلن برندونر احیا کرده است:

Alain Berrendonner, ***Eléments de pragmatique***

linguistique (Editions de Minuit, 1981).

۳. مهم‌ترین نمایندگان این جریان عبارت‌اند از آستین (Austin)، سِرل (Searle)، دوکروت (Ducrot)، رکاناتی (Recanati)، اُرنچیونی (Orecchioni).

4. Alain Berrendonner, ibid, p. 11.

۵. در مورد بررسی این مفهوم، رک

John R. Searle, ***Expression and Meaning*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

6. Oswald Ducrot, ***Les Mots du discours*** (Editions de Minuit, 1980), p. 12.

7. F. Bresson, "Compétence iconique et compétence linguistique", in ***Communications*** (1981) No. 33, pp. 187-9.

۸. همان، ص ۱۸۸.

۹. یکی از شرکت‌کنندگان در هم‌اندیشی متز (مدیر فیلم تجربی، جووانی مارتدی (Giovanni Martedi)) با پرداختن به این مسأله، اظهار کرد این سخن جای تردید دارد: کیفیت فیلم طی گذشت زمان تغییر می‌کند، و ممکن است این علایم پس از مدتی طولانی تغییر خیلی زیادی کنند.

۱۰. این نیز نیاز به توصیف دارد: این علایم خیلی به قدرت پروژکتور، ابعاد دریچه‌ی پروژکتور، و غیره بستگی دارند.

۱۱. سُل وورث قبلاً همین حرف را زده بود: «هیچ معنایی در خود فیلم وجود ندارد»:

Sol Worth, "The Development of a Semiotic of Film", ***Semiotica*** (1969) 1-3, p. 289.

۱۲. پُل ویله من نیز اظهار می‌کند: «متن‌ها می‌توانند خوانش‌ها را محدود کنند (مقاومت کنند)، نمی‌توانند آن‌ها را معین کنند»:

Paul Willemen, "Notes on Subjectivity: On Reading Edward Branigan's 'Subjectivity Under Siege'", ***Screen*** (1978) 19,1.

۱۳. روشن است که چنان‌چه خوانش در میز تدوین اتفاق بیفتد، مسأله کاملاً فرق می‌کند.

۱۴. ریموند بِلور نمونه‌های چشم‌گیری از خوانش منحرفانه در مقدمه‌ی جستار خود ارایه می‌دهد:

Raymond Bellour, ***L'Analyse du film*** (Paris: Albatros, 1979), "D'une histoire", in particular p. 13.

15. "Entretien avec Ch. Metz", in ***Ça Cinéma***, Special Christian Metz issue, (1975) 7.8, p. 37.

۱۶. عمل گفتمانی: «مجموعه‌ای از قواعد نامعلوم تاریخی که همیشه در زمان و مکان مشخص شده‌اند، و در زمانی معین و برای حوزه‌ی اجتماعی، اقتصادی، جغرافیایی یا زبان‌شناختی معین، روال‌های موثر در روند پاره‌گفتار را تعریف کرده‌اند»:

Michel Foucault; trans. A.M. Sheridan-Smith, ***The Archaelogy of Knowledge*** (New York: Pantheon Books, 1972).

17. M. Tardy, "Sémiogénèse d'encodage, sémiogénèse de décodage", in ***The Canadian Journal of Research Semiotics*** (Spring 1979) Vol. VI, No. 3; VII, No. 1, p. 111.

۱۸. در این مورد، رک:

Metz, "Le perÇu et le nommé", in ***Vers une esthétique sans entrave***, Mélanges Mikel Dufrenne (1975) 10.18, pp. 345-78;

و مقاله‌ی خودم:

"Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image", in ***Versus***, 14/3, pp. 69-91.

19. Michel Colin, ***Prolégomènes à une 'sémiologie générative' du film*** (Thése de Doctorat és Letters, 1979), [Published as ***Langue, film, discours: Prolégoménes à une sémiologie générative du film*** (Paris: Klincksieck, 1985.)]

۲۰. ورون: بنابراین، فاعل در نظر ما، گذرگاه قواعد فرایندهای تولید و تشخیص است؛ در

E. Veron. "Semiosis de l'idéologie et du pouvoir". ***communications*** (1978) 28: 19.

۲۱. در مورد این تعریف از فیلم برحسب ویژگی‌های مرتبط ماده‌ی لفظ، رک:

Metz. ***Language and Cinema***, pp. 227-35;

و فصل «مقدمات» (Préliminaire) از رساله‌ی من:

"L'Object Cinéma", in ***L'Analyse sémiologique des films***.

۲۲. «قاعده‌ی پایه، که هیچگاه تغییر نکرده است، قاعده‌ای است که عبارت است از ساختن واحد پیوسته‌ی بزرگی که قصه‌ای، «فیلمی» را می‌گوید.»

Metz, ***Film Language: A Semiotics of the Cinema***, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), p. 45.

۲۳. در این مورد، رک:

Dominique Noguez. ***Eloge du cinéma expérimental*** (Publication du Centre Georges Pompidou, 1979).

۲۴. در مورد عملکرد فیلم آموزشی، رک:

Geneviéve ***Jacquinot. Images et Pédagogie*** (Paris: PUF, 1977).

۲۵. در مورد گزارش خبری، یا فیلم مستند، رک:

Bill Nichol. ***Ideology and the Image*** (Bloomington: Indiana University press, 1988), chapters 6, 7 and 8.

26. Metz; trans. Alfred Guzzetti. "The fiction film and its spectator". In Metz, ***Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*** (London: Macmillan, 1982), pp. 99-147.

۲۷. رک به مقاله‌ای از خودم با عنوان

"Rhétorique du film de famille". In ***Rhétoriques sémiotiques, Revue d'Esthétique*** (1979) 1/2, 10/18, pp. 340-73.

۲۸. در این مورد، رک: ***جستاری از خود*** با عنوان

Partie de campagne: un exemple de 'mise en phase'.

۲۹. به نظر می‌رسد این تعبیر از «مرحله‌پردازی» دقیقاً با آن‌چه میشل کالن همذات‌پنداری ثانویه می‌نامد مطابقت داشته باشد؛ در واقع، «مرحله‌پردازی» باعث می‌شود تماشاگر وارد نظام رابطه‌ای، یا به عبارت دیگر گفتمان فیلم شود؛ رک:

Michel Colin. ***Langue, film, discours*** (Paris: klincksieck, 1985).

ما هم‌چنین در زمانی دیگر دریافتیم لفظ «میز آن‌فز» را ف. هامون نیز به کار برده بود تا آن‌چه را در متن واقع‌گرایانه اتفاق می‌افتد، و به‌ویژه توصیفات را توضیح دهد؛ هامون از «زیبایی‌شناسی فرایند میز آن‌فز (مجموعه / شخصیت /تماشاگر)» یاد می‌کند، و متذکر می‌شود که «توصیف نوعی عملکرد لحنی است (که تأثیری مثبت یا منفی، خوشی یا ناخوشی به وجود می‌آورد) و به استفاده‌ی خواننده از متن در پرتو زیبایی‌شناسی جهانی همگنی جهت می‌دهد:

Ph. Hamon. ***Introduction à l'analyse du descriptif*** (Hachette Université, 1981), p. 20.

این همسانی بیش‌تر به این خاطر جالب است که متن واقع‌گرایانه، درون فضای ادبی، معادل فیلم داستانی کلاسیک درون فضای فیلمی است.

۳۰. برای مثال در مورد این امر ناپسند؛ رک:

Alain Bergala. ***Initiation à la sémiologie du récit en images*** (Les Cahiers de, l, audio-visual), pp. 31-2,

و

Francesco Casetti. "Les Yeux dans les yeux". ***Communications*** (1983) 38:78-97.

۳۱. نگاه خیره به دوربین، که نوعی تعرض به خود تماشاگری ماست، در حقیقت هم‌زمان با نگاه آنریت است.

۳۲. تنها استثنای کاربرد نظام‌مند قاب ایستا نمای شماره‌ی ۲۸۲ است، که در حقیقت زن را در حال باز کردن چشمانش نشان می‌دهد (بازتولید حرکت).

۳۳. در این مورد، رک به مقاله‌ای با عنوان:

"Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son. A propos de ***la Jetée*** de chris Marker". In Dominique Chateau, André Gradies, and FranÇois Jost (eds.), ***Cinémas de la modernité, films, théories*** (Colloque de Cerisy, paris: Klinsieck, 1983, pp. 147-72.

۳۴. در این مورد، رک به مقاله‌ای با عنوان:

"Mise en phase, déphasage et performativité dans ***Le Tempestaire*** de Jean Epstein". ***Communications*** (1983) 38:213-38.

35. C. Kerbrat Orecchioni. "Note sur les concepts d'Illocutoire et de Performatif". In ***Linguistique et sémilogie*** (1977) 4:82.

36. C. Castoriadis ***L'Institution imaginaire de la société*** (Paris: le Seuil, 1975), p. 184.

37. Berrendonner, ibid, p. 95.

38. Eric de Kuyper. "Le Mauvais genre. II". ***In Ça Cinéma***, 19, p.33.

39. Dominique Noguez. "Théorie(s) du (ou des) cinéma(s)?". In ***Cinémas de la modernité***, p. 43.

۴۰. طبق این دستورالعمل، وقفه‌ها نقش «محرک» فعالیت حافظه را ایفا می‌کنند؛ در عین حال، به هر مشارکت‌کننده‌ای این قدرت را می‌دهند تا دایجسیس خودش را تقریباً بدون محدودیت‌هایی بازسازی کند. در مورد مفهوم «داستان خانوادگی»، رک مقاله‌ای با عنوان:

"Rhétorique du film de famill", p. 364-7.

۴۱. به نظر می‌رسد گویا دستورالعمل‌های ارایه شده از جانب فیلم تجربی را بتوان چنین خلاصه کرد: وقفه‌ها را اقدامی عمدی از طرف این نوع فیلم بخوانید برای متمایز کردن خود از فیلم داستانی کلاسیک، به مثابه‌ی مظاهری از تمایل به تولید نوع «دیگری» از فیلم؛ و از این وقفه‌ها لذت ببرید. این جلوه‌ی «تجربی» مطمئناً شایسته‌ی تحلیلی مفصل‌تر است؛ بعضی توضیحات مرتبط را می‌توان در این فصل از کتاب نوگه یافت:

Noguez. ***Eloge du cinéma expérimental***, especially in chapter 1: "Qu'est-ce que le cinéma expérimental?"

۴۲. در این‌جا، برخلاف آن‌چه در فیلم‌های تجربی و خانگی اتفاق می‌افتد، دستورالعمل به خواننده دستور می‌دهد وقفه‌ها را نشانه‌هایی از حضور فیلم‌بردار در محل، و دشواری فیلم‌برداری از رخدادهای زنده بینگارد. بار دیگر، تحلیلی مفصل از این جلوه‌ی «مستند فیلمی» مورد نیاز است؛ توضیحاتی چند را می‌توان در کتاب نیکولز یافت:

Nichols. ***Ideology and the Image***.

۴۳. بسیاری از کارگردانان فیلم‌های آماتور، که یادگارپرستی خاص فیلم‌های داستانی آن‌ها را «فاسد» کرده است و نمونه‌ی آن‌ها در باشگاه‌های فیلم آماتور زیاد است، این شیوه‌ی سخت را، پس از چند دعوای خانوادگی، یاد گرفته‌اند.

44. Eric de kuyper "Le Mauvais genre. I (Une affaire de famille)". In ***Ça Cinéma***, 18. p. 45.

۴۵. به خوبی روشن است که این از نخستین فصل جستار نوگه در این کتاب نشأت می‌گیرد:

Eloge du cinéma expérimental.

۴۶. رک:

U. Weinreich, W. Labov, and M. I. Hertzog. "Empirical foundation for a Theory of Language Change". In W. P. Lehmann and Y. Malkiel (eds.), ***Directions for Historical Linguistics: A Symposium*** (Austin and London: University of Texas Press, 1968).

۴۷. توضیحاتی مشابه را می‌توان در این منبع یافت:

A. Delveau, H. Huot, and F. Kerleroux. "Questions sur le changement linguistique". ***Langue franÇaise*** (1972) No. 15, and S. Lecointre and J. Le Galliot. "Le Changement linguistique: problématiques nouvelles". ***Languages*** (1973) 32.

48. Michel Pêcheux. ***Analyse automatique du discours*** (Paris: Dunod, 1969), pp. 13-14.