کینو - آگورا

زندگی مؤلف

The Life of the Author

نویسنده ساراکوزلوف

مترجم روبرت صافاریان

سرپرست و دبیر مجموعه مازیار اسلامی

نشر لگا

فهرست مطالب

مقدمهٔ دبیر مجموعه ۷

پیش‌درآمد ۹

فیلمسازان همچون تخته‌پاره‌های پراکنده بر آب ۱۳

پژوهشگران فیلم بحث مؤلف را چگونه مدیریت می‌کنند. ۲۳

بررسی یک مورد: *کیمونوی سرخ* ۳۷

یک نظریهٔ مؤلف محکم ۶۱

به کاربستن یک تئوری مؤلفِ اومانیستیِ نیت‌گرا ۷۷

از آینه به چراغ، از چراغ به جز؟ ۸۵

پی‌نوشت‌ها ۹۱

نمایه ۹۹

فیلمسازان همچون تخته‌پاره‌های پراکنده بر آب

امروزه [۲۰۰۹] هرچند نوشتنِ مطالب جدی دربارهٔ سینما برای خوانندهٔ عمومی، به‌نحو روزافزونی بر ارجاع به کارگردان‌ها استوار است، اما بیشتر نظریه‌پردازان خود را مؤلف‌گرا نمی‌دانند، آن‌ها نمی‌خواهند چنین بنماید که کارشان به رسمیت شناختن هنرورزی نیت‌مند و هلهله برای آن است. اعتبار قائل‌شدن برای کارگردان‌ها به‌عنوان سرچشمهٔ معنا در فیلم‌های‌شان می‌تواند ساده‌انگارانه و جانبدارانه بنماید، چیزی شبیه رویکرد یک سینمادوست پرشور به سینما.

ـ تیموتی کاریگان و پاتریشیا وایت[1]

از حدود سال ۱۹۷۰ به این‌سو، جریان اصلی نظریهٔ فیلم اعلام کرده است که فیلمسازان کنترل اندکی بر آثارشان دارند. نظریه‌پردازان سینما فیلمسازان را هم، همانند رمان‌نویس‌ها، صرفاً مجراهایی برای جریان‌های ایدئولوژیک وسیع دانسته‌اند. فیلمسازان نه خودآگاهند و نه بر چیزهایی که فیلم‌های‌شان منتقل می‌کنند کنترلی دارند: تماشاگران هستند که

معنا(ها)ی فیلم‌ها را رمزگشایی می‌کنند. فیلم‌ها اثر ایدئولوژی‌های صنعتی، فرهنگی و روانشناختی مشخصی را بر خود دارند، نه مُهر خلاقیت هنرمندی نیت‌مند را.

این نظریه البته جدیدترین فرمولاسیون نقش مؤلف است. ام. اچ. ادامز در مطالعهٔ تاثیرگذار سال ۱۹۵۳ خود به نام *آینه و چراغ: نظریهٔ رمانتیک و سنت انتقادی* چنین بحث می‌کند که در ادبیات غرب، در سده‌های هفدهم و هجدهم، شاعران صنعتگرانی بودند که آینه‌ای در برابر طبیعت می‌گرفتند؛ در حالی که در دوران شاعران / منتقدان رمانتیک مانند وُردزوُرث و کُلریج، شعر دیگر بیان فردیت و خلاقیت یگانهٔ نویسنده تلقی می‌شد، که چونان حبابی درخشان بر جهان نور می‌افکند.[۲] واپسین دهه‌های سدهٔ بیستم شاهد شورشی علیه این حباب درخشان و یک جور شیوهٔ نوشتن دربارهٔ هنر بود که به شرح احوال اولیا و انبیا می‌ماند. نظریه‌پردازان مؤلفان را صرفاً تخته‌پاره‌هایی می‌دانستند که دستخوش جریان‌های بزرگ و عادت‌های دلالت‌گرایانه‌ای بودند که تقریباً هیچ کنترلی بر آن‌ها نداشتند، و همراه این جریانات به این سو و آن سو کشیده می‌شدند. یا چونان مرده‌های زنده، بدون اراده‌ای واقعی، راه می‌رفتند.

دو مکتب نقد که یکدیگر را تغذیه می‌کردند، بر این تغییر دیدگاه می‌دمیدند. تعدادی از پژوهشگران پیشین شجره‌نامهٔ این دگرگونی را پیگیری کرده‌اند؛[۳] پُل سلُرز به خصوص روایت عمیق و مستدلی از این فراز و فرود پژوهشی فراهم آورده است.[۴]

به‌طور خلاصه، جریان نخست، مکتب «نقد نو» در ایالات متحده بود که ــ مانند فرمالیست‌های روس یک دهه پیش‌تر از آن‌ها ــ در پی

شیوه‌ای از مطالعهٔ ادبیات بود که نسبت به نقد احساسی و ارزشگذارانهٔ نخستین دهه‌های قرن بیستم، منضبط‌تر و عینی‌تر باشد. «منتقدان نو» مانند جان کراو رنسام چنین استدلال می‌کردند که منتقد باید حواسش را بر خود متن متمرکز کند: کار منتقد این است که خصوصیات هنری متن را از نزدیک بررسی کند. در بررسی عمیق اثر، هر چیز بیرون از متن اهمیت ثانوی دارد.[۵] منتقدان نو انکار نمی‌کردند که آدم‌هایی با عاملیت و نیات مشخص متن‌ها را می‌آفرینند، اما با مکتب تاریخی نقد که سال‌ها پیش‌تر رواج داشت و بیشتر بر زندگی‌نامهٔ مؤلفان متمرکز بود تا بر رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و شعرهایی که آن‌ها می‌نوشتند، به مخالفت برمی‌خاست. در همین راستا، در سال ۱۹۵۴، دابلیو کِی ویمسَت و مونرو بیردزلی در مقالهٔ «مغالطهٔ نیت‌مندی» چنین نوشتند: «طرح و نیت مؤلف نه وجود دارد و نه مطلوب است». زندگی‌نامهٔ یک نویسنده بیرونی، شخصی و خودویژه است؛ منتقد نو باید خود را به بررسی شعر محدود کند، نه روانشناسی ادبی، که امری بیرونی است.[۶]

حرکت جزمی‌تر به‌سمت بیرون راندن مؤلفان از میدان، از سوی «تئوری سطح بالا»ی فرانسوی سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ اتفاق افتاد که ترکیبی بود از مارکسیسم، ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و بعدتر روانکاوی و پساساختارگرایی که مطالعات حوزهٔ علوم انسانی را به‌کلی دگرگون کردند. رولان بارت در مقالهٔ «مرگ مؤلف» که در سال ۱۹۶۷ منتشر شد، رابطهٔ متن را با زندگی‌نامه، تجربه‌ها و نیات سیاسی و فلسفی آگاهانهٔ نویسنده گسست، و این اندیشه را پیش نهاد که چیزی که در یک متن حضور دارد گفتمان فرهنگی و ایدئولوژی است. بارت می‌گوید: «نوشتن