سرشناسه : تولّایی، علیرضا، ۱۳۴۵–
عنوان و نام پدیدآور : مرگ مؤلف و سینمای ملی و جستارهای دیگر/ علیرضا تولّایی.
مشخصات نشر : اصفهان: دهکدهٔ سلامت، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری : ۱۳۴ ص.
شابک : لایر ۳۵۰۰۰۰ :978-622-96899-4-3
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : واژه‌نامه.
یادداشت : کتابنامه.: ص.[۱۲۷] –۱۲۸.
یادداشت : نمایه.
موضوع : نقد ادبی
موضوع : Literary criticism*
موضوع : ساختارگرایی (تحلیل ادبی)
موضوع : Structuralism (Literary analysis)
موضوع : نقد -- تاریخ-- قرن ۲۰م.
موضوع : Criticism -- History-- 20th century
موضوع : نویسندگی
موضوع : Authorship
موضوع : سینما -- ایران -- نقد و تفسیر
موضوع : Motion pictures -- Iran -- Reviews
موضوع : سینما -- نقد و تفسیر
موضوع : Motion pictures -- Reviews
رده بندی کنگره : PN۸۱
رده بندی دیویی : ۸۰۱/۹۵
شماره کتابشناسی ملی : ۷۳۵۰۵۶۲

مرگ مؤلف و سینمای ملی
و جستارهای دیگر

علیرضا تولاّیی

نشر دهکده سلامت

انتشارات دهکدهٔ سلامت

اصفهان، خیابان میر، کوچهٔ مسعود کیانی، پلاک ۶.
صندوق پستی: ۳۳۶۹۶-۸۱۶۳۷
تلفن: ۰۳۱-۳۶۶۷۱۹۱۷
تلفکس: ۰۳۱-۳۶۶۷۴۱۹۳

مرگ مؤلف و سینمای ملی و جستارهای دیگر

علیرضا تولّایی

نوبت چاپ: اول۱۳۹۹ • شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه • قیمت: ۳۵ هزار تومان
صفحه‌آرا: میناعنایتی • چاپ: الغدیر
شابک: ۳-۴-۹۶۸۹۹-۶۲۲-۹۷۸
ISBN: 978-622-96899-4-3

فهرست مطالب

پیشگفتار ۱

پاره‌ی یکم **رویکردی دیگر به تاریخ‌نگاری نظریه‌ی ادبی مدرن** ۹

تاریخ نظریه‌ی ادبی مدرن در سده‌ی بیستم ۱۹

۱. جریان تاریخی گسترش آموزه‌های تجربه‌گرایی به حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی ۲۸

۲. متن‌گرایی ۳۳

پاره‌ی دوم **درآمدی بر نظریه‌ی معطوف به خواننده** ۴۳

درآمد ۴۵

«ذهن» و «معنا» و «زبان» ۴۸

«متن» و «خواننده» ۵۲

اصول و معیارهای مشترک ۵۳

پاره‌ی سوم **مرگ مؤلف در برداشت سوم** ۵۵

برداشت اول ۵۷

برداشت دوم ۵۸

برداشت سوم ۵۹

پاره‌ی چهارم **هویت ملی و سینمای ملی: آینده‌ی ما از آنِ آینده‌ی ماست** ۷۱

درآمد ۷۳

پرسش‌ها و پاسخ‌ها ۷۵

راهبردهای سلبی ۷۸

هویت ملی و سینمای ملی ۸۱

پاره‌ی پنجم **درنگ‌هایی درباره‌ی سفر** ۹۱

درنگ اول ۹۳

درنگ دوم ۹۴

درنگ سوم ۹۷

پاره‌ی ششم **شرح اصطلاحات و پی‌نوشت‌ها** **۱۰۳**

پسگفتارها **۱۱۵**

«نظریه ادبی» و «علم» و «نظام‌های زیبایی‌شناختی» ۱۱۷

«فرم» و «جهان فرهنگی و تمدنی» ۱۲۱

کتاب‌نامه **۱۲۷**

واژه‌نامه‌ی فارسی به انگلیسی **۱۲۹**

واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی **۱۳۱**

نمایه **۱۳۳**

پیشگفتار

این‌که چگونه باید به متنِ ادبی یا متنِ فیلم یا آثار هنری اندیشید پرسشی‌ست که سبب نوشته شدن کتاب‌هایی با عنوان‌های «ادبیات چیست؟» یا «فیلم چیست؟» یا «هنر چیست؟» شده است. پرسش‌هایی مانند این‌که «ادبیات چیست؟» یا «فیلم چیست؟» یا «هنر چیست؟» پرسش از **ماهیتِ** ادبیات یا فیلم یا متن نمایشی یا اثر هنری‌ست. در این جاست که باید این پرسش‌ها را به میان بیاوریم که: «نظریه» چه نقشی در ساختارمندشدنِ شناخت ما از متن ادبی یا متن فیلم یا متن نمایشی یا اثر هنری بازی می‌کند؟ آیا نظریه‌های ادبی یا نظریه‌های سینمایی یا نظریه‌های هنری قرار است به سیاق نظام‌های فلسفی دست به تبیین «ماهیت» یا «چیستی» اثر ادبی یا اثر سینمایی یا اثر هنری بزنند یا این که قرار است اثر را از منظر «اصالت وجود» و پدیدارهای هستی‌شناسانه تحلیل و واکاوی کنند؟

پاسخ این پرسش‌ها هر چه که باشد پیش از هر چیز باید به نقش بنیادی نظریه‌ها در دو سده‌ی گذشته در «تولید متن» و «تولید قدرت برای متن» در سطح جهانی توجه کنیم.

از منظر ما نظریه‌ها در تولید متن در دو سطح «پیشامتنی» و «پسامتنی» عمل می‌کنند. در هر دو سطح پیشامتنی و پسامتنی با پرسش‌هایی مواجهیم که بدون پاسخ دادن به آن‌ها نمی‌توان به «تولید متنِ جهانی» اندیشید.

پیش از هر سخنی باید به یک تمایز مهم اشاره کنم و آن این است که ما باید میان «تولید متنِ جهانی» با «تولید جهانیِ متن» تمایز بگذاریم. تولید جهانیِ متن به این معناست که یک متن به زبان‌های گوناگونی ترجمه شود و در بسیاری از کشورهای جهان منتشر شود یا این کاری کنیم که در سطح جهانی امکان دسترسی به آن وجود داشته باشد. ممکن است متن‌های بسیاری با صرف هزینه‌های زیادی به مرحله‌ی تولید جهانیِ متن برسند، اما اندک شماری از آن‌ها به مرتبه‌ی تولید متنِ جهانی رسیده باشند. تولید متنِ جهانی در ساده‌ترین صورت آن به این معناست که متن‌هایی تولید شوند که بتوانند افکار و تصورات و باورها را در سطح جهانی در باره‌ی یک پدیده یا یک شئ یا

یک رخداد آن‌گونه سازماندهی کنند که در نهایت به رویه‌های گفتمانی مسلط و پایدار بدل شوند.

نقش نظریه در سطح «پیشامتنی» در تولید متنِ جهانی نقشی بنیادی و تعیین کننده است. ساختار نظریه‌ها در سطح پیشامتنی مقدم بر ساختار درونی متن‌هاست. اگر در دوران کنونی در یک جهان فرهنگی و تمدنی نقش نظریه در سطح پیشامتنی به ژرف اندیشی‌های مداوم و گسترده بدل نشود و اهمیت بنیادی آن نیز به رسمیت شناخته نشود نباید انتظار داشت که آن جهان فرهنگی و تمدنی بتواند دست به تولید متنِ جهانی بزند. ممکن است بدون در نظر گرفته شدن نقش نظریه متن‌های اندکی پدید آیند که متن‌هایی جهانی باشند، اما مسئله‌ی اساسی این است که این متن‌های اندک نمی‌توانند رویه‌های گفتمانی در سطح جهانی پدید آورند که پایدار و با دوام باشند.

نقش نظریه در سطح «پسامتنی» نیز اصلاح و بازسازی ساختار درونی خود نظریه‌ها بر اساس بازخوردهایی‌ست که از سطح جهانی دریافت می‌شوند. نظریه‌ها به اصلاح و بازسازی مداوم ساختارهای درونی خود نیاز دارند تا به ساختارهایی متصلب و انعطاف ناپذیر بدل نشوند. هنگامی که ساختار درونی نظریه‌ها دیگر توانایی و امکان تحلیل بازخوردها را از دست می‌دهند یا به مرحله‌ی مرگ نظریه‌ها گام می‌گذارند یا این که به نظریه‌هایی حاشیه‌ای بدل می‌شوند که دیگر نقشی در تولید رویه‌های گفتمانی ندارند. برای همین می‌خواهم به این راهبرد بنیادی اشاره کنم که بدون تولید مداوم نظریه‌ها در سطح جهانی این امکان پدید نمی‌آید که یک جهان فرهنگی و تمدنی بتواند از طریق تولید مداوم متن‌های جهانی رویه‌های گفتمانی خودش را به رویه‌هایی جهانگستر و جهانگیر بدل کند.

اما آنچه در این میان اهمیت دارد به نقش نظریه در «تولید قدرت برای متن» باز می‌گردد. بسیاری از افراد در سراسر جهان تصور می‌کنند که برای مثال اگر

یک متن ادبی در میان مردمان جهـان جایگـاه خاصـی دارد صـرفاً بـه دلیـل ارزش‌هایی‌ست که خودِ متن دارد. ارزش‌هایی که یک متن دارد در تولید قدرت برای آن نقشی بنیادی دارد، اما این همه‌ی ماجرا بـه خصـوص در دو سـده‌ی گذشته نیست. نظریه‌ها منبع دیگـر تولیـد قـدرت بـرای متن‌هایی‌انـد کـه آن نظریه‌ها گاهی قدرتی را برای آن‌ها تولید می‌کنند که بسیار فراتر از ارزش‌های «درون‌متنی» آن‌هاست. برای همین می‌خواهم بپرسم که چرا با این وصـف در این میان متن‌هایی که ارزش‌هـای درون‌متنـی چنـدانی ندارنـد بـه متن‌هـایی جهانی بدل شده‌اند که بسیاری از مردمان در سراسر جهـان ـ بـدون ایـن کـه حتی آن‌ها را خوانده باشند یا اگر خوانده باشند ارزش‌های درون‌متنی آن‌ها را به فهم در آورده باشند ـ از آن‌ها به عنوان الگوهایی برای تولید متن نام می‌برنـد. این متن‌ها گاهی به متن‌هایی بدل می‌شـوند کـه نظام‌هـای آموزشـی رسـمی کشورها را به دنبال خود می‌کشند. هم چنین، این متن‌هـا بـه متن‌هـایی بـدل می‌شوند که برخی از روشنفکران و منتقدان تصور می‌کنند اگر چیزی در باره‌ی آن‌ها بنویسند در میـان مردمـان یـک جامعـه دارای اعتبـار خواهنـد شـد. در عرصه‌ی سینما هم در بر همین پاشنه می‌چرخد. این که انتشـار فهرسـت‌هایی مانند فهرست ده فیلم برتر جهان یا فهرست صد فـیلم برتـر جهـان در سـطح جهانی چه تصورات و باورهایی را درباره‌ی این فیلم‌ها به عنوان الگوهای برتـر فیلم‌سازی و فیلم‌شناسی پدید می‌آورند چندان بر نکته سنجان پوشیده نیسـت، اما پرسش این است که چرا با این وصف کسانی که حتی این ساز و کارهـا را می‌شناسند باز نمی‌توانند از زیر سایه‌ی رویه‌های گفتمانی بیرون بیایند که این فهرست‌ها پدید می‌آورند؟ شاید برخی در پاسخ بگویند که وجود چنین شرایطی به این خاطر است که این فهرست‌ها برای مثال توسط مجله‌ها یا روزنامه‌ها یا نهادهایی در عالم سینما منتشر می‌شوند که دارای اعتبار جهانی‌اند. این اعتبـار جهانی از کجا سرچشـمه می‌گیـرد؟ از منتقـدان سرشناسـی کـه دارای اعتبـار

جهانی‌اند و در این مجله‌ها و روزنامه‌ها درباره‌ی فیلم‌ها نقد می‌نویسند. اعتبار جهانی این منتقدان از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ از نظریه‌هایی که بر بنیاد آن‌ها نقدها نوشته می‌شوند. این نظریه‌ها هستند که نقد آثار را به محل پدید آمدن رویه‌های گفتمانی برای تولید قدرت برای متن بدل می‌کنند. تنها میزان کمّی نقدها یا متن‌هایی که در باره‌ی متن‌های جهانی نوشته می‌شوند اهمیت ندارد، چرا که آنچه بیش از هرچیز برای تولید قدرت برای متن اهمیت دارد صلابتِ و پیچیدگی نظری نقدها یا متن‌هایی‌ست که درباره‌ی متن‌های جهانی نوشته می‌شوند. نظریه‌ها در خط مقدم قدرت‌بخشی به متن‌های جهانی قرار دارند. هر روز در سراسر جهان نقدهای بی‌شماری در باره‌ی متن‌های ادبی یا متن‌های نمایشی یا فیلم‌ها یا آثار هنری نوشته می‌شوند. پرسش این است که چرا از میان این نقدها فقط برخی از آن‌ها می‌توانند فرایندهای تولید قدرت برای متن‌ها را در سطح جهانی فعال کنند؟ نظریه‌ها در دوران کنونی می‌توانند با بدل کردن متن‌های درونی یک جهان فرهنگی و تمدنی به متن‌هایی جهانی راه را برای پدید آمدن و گسترش رویه‌های گفتمانی بگشایند که در سطح جهانی تولید قدرت می‌کنند.

آنچه گفته شد نشان می‌دهد که چرا سخن گفتن درباره‌ی «نظریه» می‌تواند نقشی بنیادی هم در تولید متن و هم در تولید قدرت برای متن در جهان کنونی داشته باشد.

در پاره‌های این کتاب نیز به این نکته توجه شده است که چرا «نظریه» دارای نقشی راهبردی در عرصه‌های گوناگون ادبی و سینمایی و هنری‌ست. البته فهم ژرف‌اندیشانه‌ی نقش نظریه در این عرصه‌ها نیاز به این دارد که این نقش را از منظرهای گوناگونی نیز واکاوی کنیم. برای همین در پاره‌ی یکم این کتاب از منظر تاریخ نگاری در این باره سخن گفته ایم که چرا دوره‌بندی‌های تاریخی عرضه شده از نظریه‌ی ادبی چندان معتبر نیستند. از آن

جایی‌که این دوره‌بنـدی‌های تـاریخی از نظریـه‌های ادبـی را نظریـه‌پردازان و مورخان غربی عرضـه کرده‌انـد بـرای نشـان دادن ایـن نکتـه کـه چـرا ایـن دوره‌بنـدی‌های تـاریخی چنـدان معتبـر نیسـتند از همـان اصـول و قواعـد و معیارهـایی بـرای نشـان دادن ایـن نکتـه اسـتفاده کـرده‌ام کـه از خـودِ ایـن دوره‌بندی‌های تاریخی از نظریه‌ی ادبی استخراج شده‌اند. انجـام چنـین کـاری سبب شده است که این امکان پدید آید که بتوانیم در پاره‌ی یکـم دوره‌بنـدی جدیدی از نظریه‌ی ادبی مدرن عرضه کنیم. این دوره‌بندی جدید دستاوردهایی دارد که می‌تواند برای ما ثمربخش باشد. برای مثال یکی از ثمرات دوره‌بنـدی جدیدی که از نظریه‌ی ادبی مدرن در پاره‌ی یکم عرضه کرده‌ایم این است که هم مرزبندی‌های مفهومی و نظری میان خودِ دوره‌های تاریخی بـه‌طور دقیـق تصویر شده‌اند و هم این که امکان نقد سر راست و ژرف‌اندیشانه‌ی نظریه‌های ادبی مدرن پدید آمده‌اند. باید به این نکته‌ی بسیار مهم توجه داشته باشیم کـه دوره‌بندی های تاریخی که در عرصه‌های دانش‌های گوناگون عرضه می‌شوند دارای اهمیت بنیادی در پدید آمدن تصویرهای کلان از آن دانش‌ها هستند. باز برای مثال یکی از ثمرات دوره‌بندی‌های تاریخی که به دوره‌بندی‌های مسـلط بدل می‌شوند این است که مُهر مالکیت بر دانش‌هـایی می‌زننـد کـه آن‌هـا را دوره‌بندی می‌کنند. در پاره‌ی دوم کتاب نیز درباره‌ی نقش نظریـه در پـل زدن میان‌متن و خواننده سـخن گفتـه‌ام. بـرخلاف تصـورات ساده‌اندیشـانه‌ای کـه درباره‌ی روابط میان نظریه با فعالیت های ادبی یـا فعالیت‌هـای سـینمایی یـا فعالیت‌های هنری وجود دارد نظریه ها در هر سه بخش مربوط بـه «مؤلـف» و «متن» و «خواننده» نقشی تعیین‌کننده دارند. البته نظریـه‌ها نقـش تعیین‌کننـده خود در این سه بخش را به شیوه های گاهی بسیار پیچیده‌ای اعمال می‌کننـد. برای مثال، اگر کسـی بپرسـد کـه «باورهـای فـلان داسـتان‌نویس در بـاره‌ی «داستان» از کجا سرچشمه گرفته اسـت و چگونـه می‌تـوان باورهـای او را در

داستان هایش صورت‌بندی کرد؟» چه پاسخی به او مـی تـوان داد. در پـاره‌ی دوم در باره‌ی این نکته نیز سخن گفته ایم کـه نظریـه هـا چگونـه در شـکل بخشیدن به فهم خواننده از متن عمل می کنند. «معنا»یی که در ذهن خواننده از متن پدید می‌آید حاصل نظریه‌هایی‌ست که خود به منابعِ معنابخشی به آثـار بدل شده‌اند. در پاره‌ی سوم در باره‌ی آنچـه «مـرگ مؤلـف» نامیـده می‌شـود سخن گفته‌ایم. در «برداشت سوم» از پاره‌ی دوم کتـاب نشـان داده‌ام کـه چـه نسبتی میان مرگ مؤلف با نظریه وجود دارد. این نکته اهمیت دارد که بـدانیم نظریه به سلاح کشنده‌ای در دست کسانی بدل شده است کـه کمـر بـه قتـل «مؤلف» بسته‌اند. آن‌ها می خواهند با پیش کشیدن اصطلاحِ بـه ظـاهر جـذاب «مرگ مؤلف» کاری کنند که به طور کلی مشارکت مفهومِ مؤلف در تولید متن را از بین ببرند. اما آیا می توان به راستی کارکردهای ذاتی مؤلف در تولید متن را از میان برد؟ می‌خواهم بگویم همان‌گونه که نظریه می‌تواند سلاح کشنده‌ای در دست طرفداران نظریه‌ی مرگ مؤلف باشد، همان‌گونه نیز سلاحی قدرتمند برای دفاع از نقش مؤلف در تولید متن است. بـا ایـن حـال، بایـد بپرسـم کـه نظریه‌پردازان غربی مانند رولان بارت یا میشل فوکو چـه اهـدافی را بـا پـیش کشیدن بحث مرگ مؤلف دنبـال می‌کننـد؟ ایـن پرسـش هنگـامی معنـادارتر می‌شود که توجه کنیم که از اتفاق هنوز در سده‌ی بیست و یکم، مانند سـده‌ی بیستم، «مؤلف» در غرب دارای ارج و قرب بسیاری است. و باز جالب است اگر بدانیم که از اتفاق به نظریه‌ی مرگ مؤلف آن قدر که در جهان های فرهنگـی و تمدنی دیگر توجه شده است به آن در خودِ جهان فرهنگی و تمدنی غرب که محل زایش این نظریه بوده است توجه نشده است. نظریه‌ی مرگ مؤلف یـک نظریه‌ی خوش آب و رنگ، اما بـی پایـه و اسـاس اسـت. نظریـه‌هایی ماننـد نظریه‌ی مرگ مؤلف می توانند کج‌فهمی‌های مفهومی و نظری دامنـه‌داری را پدید آورند. در پاره‌ی چهارم درباره‌ی چگونگی رابطه‌ی میـان هویـت ملـی بـا

سینمای ملی سخن گفته‌ایم. این مسئله‌ای بسیار بنیادی برای جهان فرهنگی و تمدنی ماست که بتوانیم چگونگی رابطه‌ی میان هویت ملی با پدیده‌هایی مانند سینما را که از اتفاق از جهان فرهنگی و تمدنی غرب به جهان فرهنگی و تمدنی ما آمده است نظریه‌پردازی کنیم. «نظریه» باز نقش مهمی در تبیین چگونگی رابطه‌ی هویت ملی با عرصه های گوناگون حیات اجتماعی بازی می‌کند. البته خودِ مفهومِ «هویت ملی» و چگونگی رابطه‌ی آن با جهان فرهنگی و تمدنی ما نیز باید نظریه‌پردازی شود. با این وصف، آنچه در پاره‌ی چهارم برای ما اهمیت بنیادی دارد این است که چرا برخی از نظریه‌پردازان به عمد می‌خواهند رابطه‌ی میان مفهومِ «هویت ملی» و «سینمای ملی» را از هم بگسلند و راه پدید آمدن سینمای ملی به معنای حقیقی آن را ببندند. آن ها به‌طور صریح و مستقیم وجود سینمای ملی را انکار نمی‌کنند، اما می‌خواهند مفهوم سینمای ملی را به مفهومی جعلی بدل کنند که دیگر هیچ نسبت درونی با «جهان فرهنگی و تمدنی» ندارد. افزون بر این، آن‌ها به خوبی این نکته را می‌دانند که اگر سینمای متعلق به یک جهان فرهنگی و تمدنی ـ به جز سینمای متعلق به جهان فرهنگی و تمدنی غرب ـ بخواهد به یک سینمای جهانی بدل شود پیش از هرچیز نیاز دارد که سینمای ملی خود را بر بنیاد هویت ملی و تمدنی‌اش تأسیس کند. بدون تأسیس سینمای ملی به معنای حقیقی آن تأسیس سینمای جهانی نیز ناممکن است. سینمای جهانی در ذات خود چیزی جز تسلط روایت‌های یک جهان فرهنگی و تمدنی در سطح جهانی نیست. سینمای ملی منبع تغذیه‌ی اصلی سینمای جهانی‌ست. به سخن دیگر، وظیفه‌ی اصلی سینمای جهانی جا انداختنِ ارزش‌های بنیادی یک جهان فرهنگی و تمدنی در سطح جهانی است. به این ترتیب مشخص است که چرا برخی از نظریه‌پردازان در عرصه‌ی سینما در سطح جهانی تلاش می‌کنند که به جهان‌های فرهنگی و تمدنی غیرغربی بقبولانند که سینمای ملی چندان

کاری به هویت ملی ندارد. برخی از آن‌ها حتی از این هم فراتر رفته‌اند و با کاربرد شگردهای فریبکارانه تلاش کرده‌اند که این باور را پدید آورند که اگر می خواهید سینمای شما به یک سینمای جهانی بدل شود باید به‌طور کلی اندیشه‌ی تأسیس سینمای ملی را کنار بگذارید. زبانِ سینمای جهانی باید زبانی جهانی باشد، اما ساختارهای آن باید بر اساس ارزش‌های بنیادی پدید آید که از هویت ملی و سینمای ملی متعلق به یک جهان فرهنگی و تمدنی سرچشمه می‌گیرند. در پاره‌ی پنجم نیز از یک سو از نسبت نشانه‌شناسانه‌ی میان مفهومِ «سفر» و «گردشگری» سخن گفته‌ایم، و از سوی دیگر از نسبت میان نشانه‌شناسی گردشگری با مدرنیته در غرب.

پاره‌های یکم تا ششم این کتاب پیش از این به صورت متن‌های جداگانه‌ای در فصلنامه‌های «مهراوه» و «زنده رود» و «فرهنگ اصفهان» به چاپ رسیده‌اند. البته این متن‌ها در جاهایی یا اصلاح شده‌اند یا این که مطالبی به آن‌ها افزوده شده است. «پیشگفتار» و «پسگفتارها» نیز برای این کتاب نوشته شده‌اند.