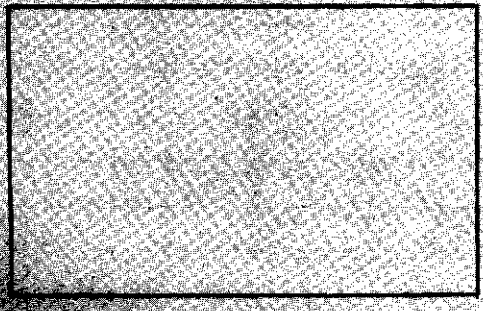
نویسنده: ایو دو لارو

مترجم: علاءالدین طباطبایی

از کلام تا لنز

مقاله‌ای که می خوانید گزیده‌ای است از مصاحبهٔ ایو دو لارو[1] و همکاران نشریهٔ «سینما انگازه»[2] که نخستین بار در سال ۱۹۷۰ در «سینماست»[3] درج شد. در این مقاله دو لارو تعریفی عملی از استعارهٔ سینمایی طرح می کند که کاملاً متمایز از طبقه‌بندی متز - میتری[4]، مستخرج از زبان اقواهی است. دو لارو استعاره را از نماد تمایز می بخشد و استدلال می کند که استعاره امکان بیان یک رفتار را به طریقی غیرالقایی فراهم می سازد که متضمن اشتراک مساعی بیننده در آفریدن استعاره است.

«انجماد»[5] نام فیلمی است به کارگردانی رابرت کریمر[6] - یکی از بانیان نیویورک نیوزریل[7] - و در این مقاله مورد اشاره قرار گرفته است. این فیلم از طرف منتقدان سینمایی و همین طور دست چپیها با استقبال سردی مواجه شد و پس از آنکه نیوزریل از پخش آن خودداری کرد، به صورت زیرزمینی و محدود پخش شد. اصطلاح «بصیرت با تمهید قبلی»[8] در ابتدای مصاحبه تعریف شده است: «این اصطلاح انسان جدید را پی می افکند، بازیگر در این نظر در شرایط بحرانی چنان ظاهر می شود که گویی از پیش «شده» است - و به این ترتیب، برای بیننده به شکل یک دعوت، فراخوانی برای شدن، ظاهر می شود».

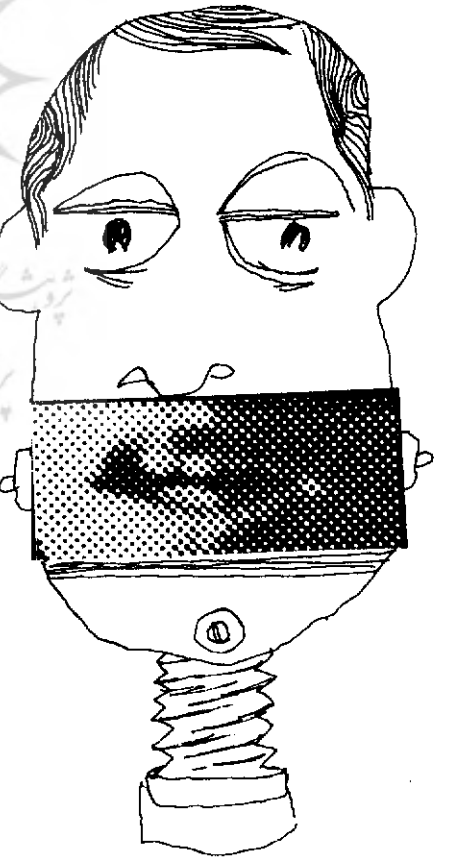


طرح رفتار سینمای انقلابی

بصیرت مبتنی برتمهید قبلی، نوعی متفاوت از استعاره را می آفرینند. به‌طور مرسوم، استعاره نقطهٔ اتصال دو پدیده که دارای ماهیتی یکسان و ظهوری نامتشابه‌اند تعریف شده است. نحوهٔ به کارگیری ما از استعاره به گونه‌ای است که شخص در صدد کامل کردن ماهیت یکی به واسطهٔ دیگری برمی آید. به عبارت دیگر با بصیرت مبتنی بر تمهید قبلی، ماهیت را در ظواهر تصور می کنیم و اسرار مکتوم را در واقعیات.

در یک صحنه از عملیات زیرزمینی که آغازگر آن دست به دست شدن چیزی است که به نظر دینامیت می آید، دوربین با نمای درشت در تعقیب دستهاست، فقط دستها را می بینید و هیچ چهره‌ای نشان داده نمی شود. قطعات از داخل جعبهٔ مقوایی بیرون آورده شده و از آنجا به دو طرف خطی که پارتیزانها تشکیل داده‌اند تقسیم می شوند. در انتهای یکی از خطوط، چاشنی فیوزها و غیره کارگزاری می شود. در انتهای دیگر مردی ناگهان کبریتی روشن می کند، به یقین این امر سبب ایجاد شوك و تداعی پیش بینی یك انفجار است؛ اما به محض روشن شدن کبریت معلوم می شود که آن قطعه، دینامیت نیست، بلکه یك شمع است! یکی از چندین شمعی که در هنگام بارگیری دینامیتها در آن میان جایگذاری شده است. بنابراین هر چند درابتدا ممکن است این شمع یك نماد قلمداد شود که به گونه‌ای آزاد تعریف شده، با این حال مبنایی در واقعیت دارد. سپس مردی که شمع را روشن می کند ـ مرد شمارهٔ یك صحنه ـ آن را در محفظه‌ای چوبی در بالای سر خود قرار می دهد که سبب می شود صورتش در تاریکی فرو رود. با این شیوه این حس را القا می کند که به تابوتی عمودی تبدیل شده است ـ پیش بینی آنچه در شرف وقوع است ـ به این ترتیب آن شمع به امر مقدسی برای همقطاران تروریستی که خود را به خاطر عقاید غلط سیاسی خویش و فقدان انضباط در به کارگیری مواد منفجره مورد سرزنش قرار می دهند مبدل می شود. هیچ کدام از این مطالب به کلمات گفته نمی شود. درحال تخلیهٔ دینامیتها و جداسازی شمعها، یکی از پارتیزانها ناگهان این ایده را که شمعی به یادبود همقطاران کشته شده‌شان روشن کنند، مطرح می کند. همقطاران دیگر به تبعیت از او دست به شمعها برده و با روشن کردن آنها و گذاشتن بر روی سرهایشان، و ایجاد تابوتهای عمودی بیشتر، نام همقطاران دیگر را که کشته شده‌اند، زمزمه می کنند. در نتیجه این دینامیتها، هنگامی که در پرتو فجایع یادآوری شده نگریسته شوند، تشخص تازه‌ای می یابند و این امر به‌طور مجازی در نتیجهٔ استفاده از شمعهایی است که در مقام عناصر مقدس، این پرتو افکنی را انجام داده‌اند. ماهیت دینامیتها با تغییر آن به شمع آشکار می شود: دردست تروریست بی مسئولیت، دینامیت چندان تهدیدی برای ایجاد تأثر در میان همقطاران و یا در بهترین حالت دلیلی برای سردرگمی سیاسی توده‌ها محسوب نمی شود. به این طریق دینامیت درصدد کامل کردن ماهیت دیالکتیکی خود با شمعهای مقدس است، به عبارت دیگر قطعات دینامیت در ماهیت همان شمع هستند!

اگر این قطعات فقط منحصر به شمعهایی



استعاره‌های خاص، آفریدهٔ دیدگاه احساسات و عاطفهٔ انسانی است که سازندهٔ آن است.

بودند که برای جنگ تدارك دیده شده بودند و نه وسیله‌ای برای برپایی یك شب نشینی، استعاره‌ای وجود نمی داشت، بلکه فقط یك حقهٔ کوچك سینمایی در پیش روی داشتیم. بدون بُعدی که واقعیتی مسلم را اعتلا بخشد، ماهیتی نمی داشتیم که وجود متوجه آن شود. بنابراین به کارگیری شمع بیهوده نیست. شمعها واقعیتی مسلم را در مورد کاربرد و استفاده‌های نادرست از دینامیت بیان می دارند.

ـ همچنین، هشدار هم می دهند.

ـ بله، هشدار! هشداری که اگر تروریستهای چپ از اندك مایهٔ سیاسی برخوردار باشند، مورد توجه قرار خواهند داد. در واقع تمامی صحنه در جهت تجدید حیات عناصر رمانتیك و ماجراجویانهٔ جناح چپ امروزی است و درصدد تصحیح دیدگاههای منحرف شده و جنگ طلبانهٔ انقلابی است که به‌طور پنهانی در ایالات متحده شایع است. این دیدگاهها ناشی از اقدامات تروریستی بوده و با فیلمها و جماعات بی ریشه و غیرمسئولی که بویژه از جناح چپ نشئت می گیرد، دامن زده می شود. نمونهٔ دردسترس آن فیلم انجماد است. محتوای فیلم مضمونی است ریشخندآمیز در به کار انداختن یك ایدئولوژی، راهبرد و تاکتیك جدی؛ اما فاقد هرگونه عناصر جدی ذهنی و عملی سیاسی و نظامی است، هر چند برخلاف آن وانمود می شود. چه کسی واقعاً می توانست چریکهای شهری را با موهای بلند و لباسهای گشاد تصور کند که در هر گامی که برمی دارند اثری از دودماری جوانّا به چشم می خورد؟ در واقع حتی تشکیلات زیرزمینی امریکاییها نیز چنین نیست؛ تنها، نسخهٔ پست تر شرقی آن می تواند چنین باشد! و با بصیرتی توأم با تمهید قبلی هم نمی تواند همراه باشد. زیرا برخلاف آنچه تظاهر به آن می کند، نه بازگوی آینده‌ای سیاسی است و نه مبانی آن در واقعیت اجتماعی ریشه دارد. گناه این فیلم و نظایر آن این است که علاوه بر آنکه از ساختاری غیرهنری برخوردارند، به هویت آرمان چپ نیز خدشه وارد می کنند؛ اینها صرفاً بیانگر ترفندهای سطحی سیاسی و تاکتیکها و اقدامات نظامی هستند، بی آنکه حقایق نظری و راهبردی بزرگتری را که در پشت آنها وجود دارد، برای تماشاگر روشن کنند. درنتیجه از نظر سیاسی، سبب گمراهی شده و با دامن زدن به سردرگمیهای موجود در جناح چپ سبب هراس و سرخوردگی از جناح راست می شوند.

ما این فیلم را نقطهٔ مقابل فصل «بیداری» و فصلهای متعاقب آن می دانیم. در فصلی که در آن یك انقلابی پیشتاز ترسیم می شود، نشان داده می شود که نیروی پیشتاز واقعی با هشیاری چگونه می تواند عمل کند. به این ترتیب، فصل فوق در نهایت، ترمیمی را که برای فانتزیهای مخربی مانند انجماد ضروری است، فراهم می سازد. اما در ادامهٔ بحث به رفتار انقلابی ابزارگونهٔ دیگری می پردازیم... در مثالی که از استعارهٔ انقلابی مطرح شد، متوجهٔ آن بودیم که تفاوت آن را از استعارهٔ ادبی کلاسیك بیان کنیم. همچنین ضروری است که تمایز آن را با یك شکل سینمایی کلاسیك دیگر که گاهی با آن اشتباه گرفته می شود، یعنی نماد، بیان داریم. برای نمونه به این عبارت توجه کنید «در امریکا

تنها معابد واقعی بانکها هستند». برای بیان سینمایی این جمله، بونوئل یا هر سینماگر دیگری که پیرو نظریات نمادگرایانه باشد، قطعاً به نمادپردازی روی می آورد: بانك را تزیین کرده و صلیبی را درگوشه‌ای می گذارد، تشریفاتی روحانی تدارك می بیند، موسیقی مذهبی و... خلاصه آنکه به تدارك اشیایی می پردازد که در حالت عادی در هیچ بانکی یافت نمی شود و آن نمادها را مانند مدال به گردن واقعیت می آویزد.

استعاره، امری کاملاً متفاوت است، طریقه‌ای است برای دیدن یك بانك به شکل معبد. بویژه زاویه‌ای که دوربین در آن به کار گماشته می شود، گامهای بی صدا، پرتوهای نوری که از خلال پنجره به ترتیب خاصی جلوه می کنند، طریقهٔ به تصویر کشیدن نرده‌های حائل تحویلدار، همه و همه وابسته به کادربندی، تدوین، صدا، سخن و آهنگ هستند. نتیجه آن است که با مشهودات به آنچه نامرئی است، اشاره می کنیم. ماهیت حقیقی بانك دراینجا و یا هر کشور سرمایه‌داری دیگر، معبد است. نامرئی یك جلوه است؛ نشئه‌ای از حقیقت واقعی ورای ظاهر جعلی. در ظاهر فقط بانك است اما حقیقت واقعی آن معبد است. این همه، بی واسطهٔ بیان صریح است؛ بدون دیکتهٔ فکری به تماشاگر. معجزهٔ تماشاگر مشتاق به وقوع می پیوندد، به این معنا که تماشاگر، خود با تشریك مساعی استعاره می آفریند. هیچ کس به او نمی گوید «این به این معناست»، او شخصاً به نتیجه می رسد.

ـ این تمایز بسیار شکوهمند است...

ـ و بسیار پراهمیت، زیرا ما باید به این امر

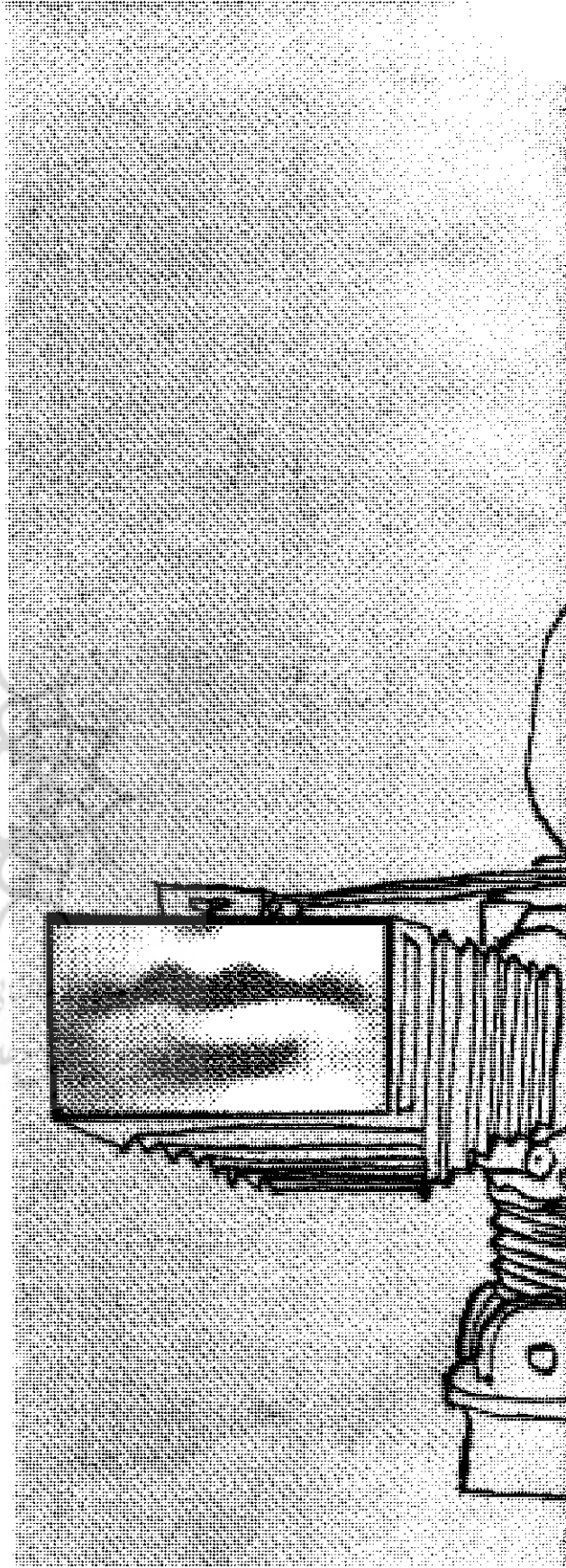
هر چند ادعا کنیم که یك اصل اخلاقی و فلسفی در فیلم حاکم است، این اصل نمی تواند آفرینندهٔ تصاویر باشد؛ تصویر، رسوخ تصور و اندیشه است بی آنکه فرزند آن محسوب شود.

واقف شویم که چگونه حقایق خاصی را بی آنکه درحال دیکتهٔ آنها دیده شویم، بیان کنیم. این نکته برای فیلمسازان ویتنام و دیگر سازندگان فیلم انقلابی بسیار پربهاست: می دانید که حق با شماست؛ اما درعین حال نمی خواهید با محق بودن خود با تعصب برخورد کنید. می خواهید حقایق سیاسی را مطرح کنید؛ اما نمی خواهید که به زبان سیاسی سخن بگویید. برای اجتناب از لفظ پردازی سیاسی چه می توانید کرد؟ چگونه می توانید از آن بپرهیزید؟ اجتناب کنید از اینکه به تماشاگر تلقین شود که مورد دیکتهٔ فکری قرار گرفته است، مورد خطاب بیانیه‌ای قرار گرفته است که قالبی است و این احساس که فیلم تنها وسیله‌ای برای انتقال پیامی سیاسی است. پاسخی که ما یافته‌ایم آن است که حقیقت را بتدریج ارائه کنیم، مرحله به مرحله، در نتیجه به‌نظر تماشاگر به منزلهٔ الهام خواهد بود، به منزلهٔ حل یك معما، همان گونه که بعداً نشان خواهیم داد...

به این طریق، تماشاگر می بایست که ارتباطات را خود برقرار کند و به‌گونه‌ای ناگزیر خود به نتیجه‌گیری بپردازد، تضمین می کنم که در این حال پیام به منزلهٔ یك دیکتهٔ بیهوده به نظر نخواهد رسید.

غیرقابل جبران بودن بصیرت

برای حصول به نتیجه در باب استعاره، می باید مبادی آن را مورد توجه قرار دهیم. به عبارت دیگر اینکه استعاره از کجا نشئت می گیرد؟ منبع «بُعد دیگر» یا «نامرئی» چیست؟ هر چند ادعا کنیم یك اصل اخلاقی و فلسفی در فیلم حاکم است؛ این اصل



نمی تواند آفرینندهٔ تصاویر باشد؛ تصویر، رسوخ تصور و اندیشه است بی آنکه فرزند آن محسوب شود. استعاره‌های خاص، آفریدهٔ دیدگاه احساسات و عاطفهٔ انسانی است که سازندهٔ آن است؛ نه فیلمسازی که تصاویر سینمایی را جادو می کند، بلکه انسانی که دیدگاه خود را به جهان نشان می دهد. او به استعاره روی می آورد به خاطر آنکه ناگزیر است، درنتیجهٔ یك ضرورت درونی: هیچ طریقهٔ دیگری وجود ندارد که بتواند دیدگاه خود را بر واقعیتی که شعور باطنی او، هستیش را تصدیق می کند، اعمال کند. به عبارت دیگر، استعارهٔ انقلابی، ماحصل عملکرد وجدان است بر شعوری که وجدانی بودن فراهم ساخته است. نکتهٔ مهمی که در اینجا می باید خاطرنشان شود، آن است که این بصیرت پیش از آفریدن باید وجود داشته باشد؛ در واقع اگر به خاطر این بصیرت نبود، آفرینشی وجود نمی داشت، آفرینش حقیقی به معنای انقلابی آن. از آنجایی که یك اثر هنری، پرتوافکنی انسان در ورای واقعیت اوست این رفتار ناگزیر از نیاز اخلاقی او نشئت می گیرد. ◇

1. Logosi
2. Yves De Laurot.
3. Cinema Engagé.
4. Cineaste.
5. Metz/Mitry.
6. Ice.
7. Robert Kramer.
8. New York NewsReel.
9. Proleptic Vision.

ما باید به این امر واقف شویم که چگونه حقایق خاصی را بی آنکه درحال دیکتهٔ آن دیده شویم، بیان کنیم. این نکته برای سازندگان فیلم انقلابی بسیار پربهاست.