تصویر در دوران معاصر

آن ماری تیبو

زمانی که تصویر سینمایی را مورد بررسی قرار می‌دهیم، تقریباً تمامی ویژگیهایی که پیش از این برای تصویر چاپی تعریف کرده‌ایم، منسوخ می‌شوند. استاندارد کردن تجاری در اندازه‌های ۳۵ یا ۷۰ میلیمتری، با تعداد اندازه آگهی تا شده، بروشور، کاتولوگ و اعلان مغایرت دارد. کاغذ که وسیله‌ای سبک، قابل استعمال و اقتصادی است، جای خود را به فیلم می‌دهد؛ وسیله‌یی که کار کردن با آن مستلزم وقت و ظرافت است و مهارت فرد حرفه‌ای را چه در مرحله ساخت و چه در مرحله نمایش فیلم، ایجاب می‌کند. اگر برای افراد مصمم، امکان منتشر کردن بروشورها یا تولید و پخش اعلانها وجود داشته باشد، موانع دوگانه صلاحیت فنی و بهای گزاف تمام شده آنها، فرد تازه کار علاقه‌مند به سینما را به سرعت فلج می‌کند. هرچند که همواره از تمدن سمعی و بصری سخن گفته می‌شود، باید بدانیم که به استثنای دستگاه ضبط صوت و تصویر، سینما و همچنین تلویزیون، هنوز هم در دست یک گروه نخبهٔ صلاحیت‌دار قرار دارند. دومین اختلاف اساسی، مفهوم اثر است. پیشداوری پا برجایی که مطابق آن عکاسی، یک المثنی ساده و تولید وفادار واقعیت است، بیشتر طرف شیء، صحنه را می‌گیرد تا طرف عکاس را. مسلماً تصاویر تبلیغاتی بدون امضاء هستند. داستانهای مصور نیز با وجود این که همیشه امضا شده هستند، برای نویسنده خود، اعتبار و شهرتی را که باید و شاید جز در یک گروه آشنا به این آثار به ارمغان نمی‌آورند. تنها استثنایی که شایان ذکر است، کاریکاتور است که در آن نام فکاهی‌نویس آسانتر از خود آثار (پیرزنها، گربه‌ها، دنیای جدید) و یا موضوع آثار به یاد می‌ماند. در نتیجه، تصویر چاپی طبق قاعده کلی یک اثر، گروهی و غیرشخصی باقی می‌ماند. البته، فیلم نیز همواره یک اثر گروهی است و **برگمان**، کارگردان سوئدی که در تئاتر نیز صاحب تجربه بود، از مداخله لزوم مزاحمین، یعنی اکیپ تکنسین‌ها در کار او و اثرش گله می‌کرد. پس، بی‌دلیل نیست که اصطلاح «سینمای مؤلف» امروزه به وفور به کار می‌رود و از فیلمهای آیزنشتین، **بونوئل** سخن می‌گوییم، قبل از این که حتی تیتراژ را مشخص کنیم. در واقع، جریان همیشه بر همین منوال نبوده است. زیرا تا دوره قبل از جنگ، پرستش بازیگر یا ستاره سینما، کاملاً از اهمیت کارگردان که تحت عناوین صحنه پرداز یا مدیر برنامه خوانده می‌شد، می‌کاست. مردم به دیدن فیلمهای **فرناندل، رودولف والنتینرو مارلین دیتربش** می‌رفتند. یا حتی به دلیل تعداد زیاد اقتباسهای ادبی، موسیقایی و نمایشی، این نام اثر بود که ذهنها را تحت تأثیر قرار می‌داد. رسیدن هنر هفتم و اثر ادبی معتبر به چنین رتبه مسلمی به یاری عمل مداوم منتقدان متخصص صورت گرفته است. هیجانها، خشم، نفرینها، خاطرهٔ نزاع سید (Cid) و نبرد ارنانی (Hernanie) را برای گروهی رو به افزایش و علاقه‌مند به سینما دوباره زنده کرد. سازش ناپذیری و گستاخی منتقدان جوان در دومین عصر شکوفایی اطمینان بخش، بهره برداری از انرژی را که نمی‌توانست جای دیگر به مصرف برسد، در سینما امکان پذیر ساخت. هنوز در دوره ما هم به محض این که فیلمی از قلمرو روزمرهٔ موضوع‌های معمول و مأنوس خارج

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

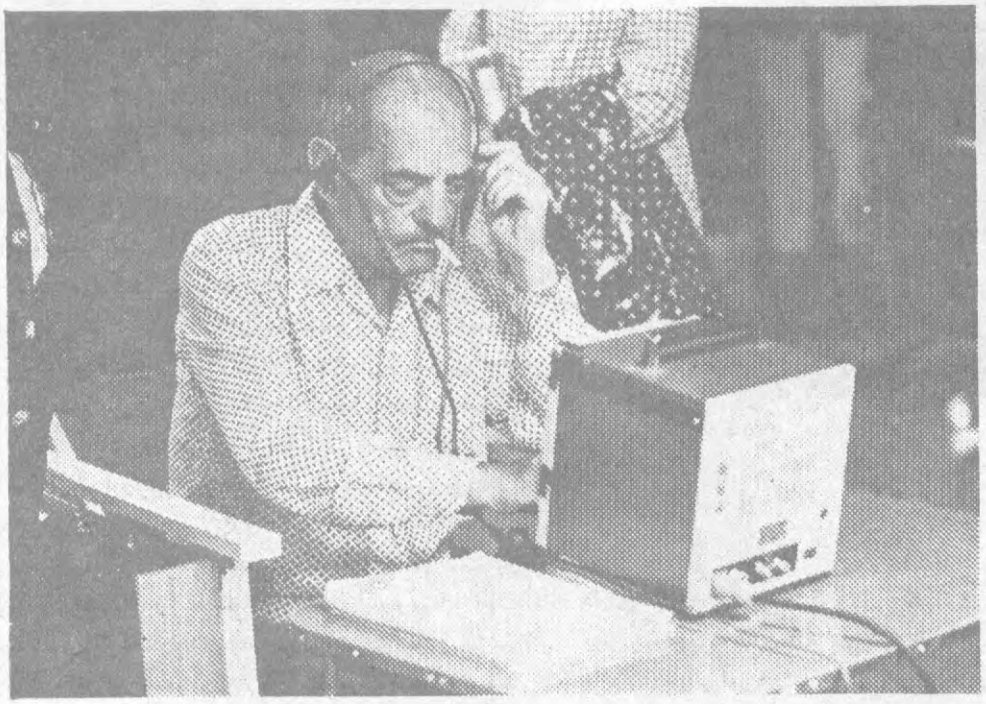
می‌شود، اذهان برانگیخته شده، مقالات مربوط به آنها روز به روز افزایش می‌یابد. مصرف تصویری که روی پرده سینما نمایش داده می‌شود، هیچ شباهتی با مصرف اعلان یا روزنامه و مجله مصور ندارد. خرید یک بلیت و حبس کردن خود برای چند ساعت در یک سالن تاریک، رفتارها و سلوک خیلی خاصی را در زمینه روانی به دنبال دارد. به جاست، این رفتارها قبل از بررسی مسائلی که در تولید صنعتی فیلمها، انتشار تجاری و کنترل قانونی آنها وجود دارد، مشخص شوند. عامل دیگری که تصویر چاپی را از تصویر سینمایی جدا می کند، این است که اولی به راحتی و بدون واسطه در خواننده نفوذ می کند و به رهگذران کوچه و خیابان تحمیل می‌شود. هیچ حرکت مثبت و توقع مشخصی از موضوع برای ارتباط با یک سند، یک بروشور و یا اعلان لازم نیست. تصویر به طرف بیننده می‌رود و دنیای درونی او را اشغال می کند. بالعکس، تصویر سینمایی، همواره مستلزم تصمیم خیلی پیچیده‌ای است. در شهرهای بزرگ، سالن، ساعت نمایش، انتخاب فیلم و وسایل ایاب و ذهاب، همگی به همان اندازه، امتیازاتی هستند که می توانند تبدیل به مانع شوند و به همان اندازه، واسطه هایی هستند بین دید مطلوب و تماشاگر. همچنین بین اثر و عموم مردم، همه نوع مرکز تقویت به چشم می‌خورد؛ مراکزی که به منظور آگاه کردن، برانگیختن و فریفتن به کار برده شده‌اند. تصویر چاپی به صورت اعلان سینمایی، عکسهای داخل مطبوعات و نقاشی‌ها به کمک هنر سینما می‌آید. مرکز تقویتی دیگری که از اهمیت بسیاری برخوردار است، ولی بوسیله صنعت سینمایی کنترل نشده، نقد است. زمانی که مسأله سانسورهای جزئی یا اتهامات اخلاقی پیش می‌آید، قدرتهای دولتی و گاهی واتیکان، به طور ناخودآگاه، نقش پخش کننده را به عهده می گیرند.

سینما و رویا

چگونه می‌توان اثر خاص دنیای فیلم را روی بیننده تجزیه و تحلیل کرد؟ آیا موضوع مربوط به مسائل زیبایی شناسی، روان شناختی و فیزیولوژیکی است؟ اینها اولین موضوع های مورد بررسی ما هستند. فتوگرام هایی که پشت سرهم به سرعت روی پرده می‌آیند، تصاویری جذاب و دارای واقعیت ذهنی هستند. به دنبال این واقعیت، مسأله اختلاف محسوس بین ادراک معمولی شیء حقیقی و شبه ادراک تصویر روی پرده مطرح می شود. به عنوان مثال، ما چندین سفر ثابت را به کمک تغییرات درجه نماها تحقق می بخشیم. بنابراین، این حرکات خیالی با هیچ گونه حس حقیقی اعم از لامسه و یا ماهیچه‌ای همراه نیست. برآمدگی، دور شدن، مقاومت یک ماده، همواره تنها اموری تلقینی بوده و محسوس نیستند. ولی این مسأله، مانع ایجاد هیجان‌های حقیقی در بیننده نمی‌شود. مشارکت در جنگ سایه ها روی پرده سینما، از طریق پدیده های فیزیولوژی مختلف به خصوص بالا بردن درصد اسید لاکتیک در عضلات که دلیل عمل و انقباض ماهیچه هاست، صورت می گیرد. به این ترتیب، تصاویر سینمایی، مشابه تصاویر رویایی هستند. شرایط ظهور آنها در یک سالن تاریک، بدنی که

ایزی رایدر

دارای سکون و آرامش است و ذهنی که مجذوب بازی های سایه و نور بر روی پرده شده، تمام این شرایط، دارای تأثیر مانند تأثیر داروهای خواب‌آور هستند. فیلم به عنوان اثری غیرواقعی شناخته شده است؛ زیرا تماشاگر می‌داند که حتی وقتی اخبار پخش می‌شود، تنها تصاویر را می بیند. انرژی و تأثیر فیلم همانند خواب، حدود زمان و مکان را واژگون می سازد. اشیاء، بزرگ، منبسط یا ناپدید می شوند. تعقیب‌های پایان ناپذیر و تعلیق های طولانی، تمام خصوصیات کابوس را دارا هستند. **ادگارمورن** می نویسد: *ما زمانی وارد قلمرو تخیل می شویم که امیال و آرزوها، ترسها و وحشت ها، تصویر را با خود آورده و شکل می‌دهند تا مطابق منطق خود، خواب ها، اسطوره ها، مذاهب، اعتقادات، ادبیات و به طور مشخص تر، تخیلات را تنظیم کنند. مسلماً تصویر، بازتاب ساده واقعیت است و از این پس باید در مقابل تخیل قرار گیرد. ولی این بازتاب یک المثنی است. واقعیت همواره به صورت غیرواقعی احساس می شود. حقیقت این که اگر سینما به صورت یک نمایش باقی بماند، مسئله بی‌اعتباری پیام آن را به دنبال دارد. برای هر نوع فردی به یاری سینما امکان این که در زمینه هرگونه موقعیت خیالی قرار بگیرد، ایجاد می‌شود. مستی مخاطره، اضطراب فراری، شور انقلابی. تمام اینها از نظر عاطفی حس می‌شوند، بدون این که هیچ گونه خطر احتمالی یا واقعی وجود داشته باشد. بیننده در کمال آرامش، دستخوش ترس می‌شود، نه تنها به دلیل این که خارج از عمل قرار گرفته است، بلکه به این دلیل که خود عمل هم خارج از عمل قرار دارد.* **باز هم ادگارمورن خاطر نشان می سازد:** *یک واقعیت عاطفی که احتمالاً بزرگتر شده و ما آن را جاذبه تصویر می نامیم، مطابق با واقعیت عملی بی‌اعتبار شده، وجود دارد.* در حالی که مشارکت واقعی غیرممکن است. بیننده آن چنان، آن را درونی می کند که به طور نامحسوس و به تدریج از مرحله عاطفی وارد مرحله جادویی می شویم. و در این صورت در به روی هر نوع پدیده غیرقابل کنترل باز است؛ زیرا شعور، گرفتار وسوسه شده و ادارکاتی که متعلق به دنیای واقعیت هستند (سالن افراد بغل دستی و مسؤول جا دادن افراد در سینما) به



بونوئل، پشت صحنه جذابیت پنهان بورژوازی

نوبهٔ خود بی ارزش شده‌اند. فولیشنیونی اعلام می کند: *ضمیر نیمه خودآگاه با تمام قدرت حکمفرمایی می کند. ما غرق در جریانی هستیم که رفتاری انفعالی و غیرقابل فسخ را به ما تحمیل می کند.*

بطور کلی در بین عموم مشاهده می کنیم که پدیده های آمیزش (واژه روان شناختی) هستند که باعث خلق بازیگران، ستاره ها و هنرپیشه های اسطوره ای می شوند. در یک دوره مشخص از تاریخ آداب و رسوم، بدون این که دلیل آن را بدانیم، چهره ای تبدیل به نماد غریزی گروهی می شود و هنرپیشه ای احساسات همگرا و امیال گروهی ناخودآگاه را به سوی خود جلب می کند. این وظیفه جامعه شناسان است که به استثنای ظهور این طرز تفکرهای کلیشه ای و پیش پاافتاده، به بررسی بقا و دوام آنها و زمان و معکوس شدنشان بپردازند. فولیشینیونی می گوید: *این مسأله همواره مربوط به شرایط اقتصادی است که در آن گروه های رقیب با هم به مقابله می پردازند و مستلزم توجیه روانی رفتارهای جدید است.* برخلاف عقاید عموم، هرچه تصویر سینمایی که نوعی نمایش و بازنمایی است، پیوندهای خود را با واقعیت بیرونی بیشتر قطع کند، بیشتر به سوی جادو و ناخودآگاه حرکت کرده و تضادها، امیال، مقابله های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی را خیلی بهتر متبلور می سازد. در این مکان، واقعیت بیرونی بی اعتبار شده، ولی واقعیت عمیق (درونی)، راه شگفت انگیزی را برای بیان می یابد.

نقد و اسطوره ها

سینما تبدیل به یک صنعت شده است و تبلیغ برای این کالا، پیرو قوانین تجاری است که به روشنی تعریف شده اند و ما بعداً نمونه هایی را ذکر خواهیم کرد. بدون هیچ نشان از رمانتیسم، ساختار حقیقی از جانب برنامه ریزان حرکت می کند؛ یعنی کسانی که از طرفی، مسؤول تنظیم پخش بوده و از طرف دیگر در ارتباط با عملیات تجاری انجام شده پیشین به تنظیم تولید می پردازند و سفارش فلان موضوع یا فلان سبک را در اختیار کارگردان قرار می دهند. تمام انتشارات حرفه ای، ترازنامه های منظم، کنترل درآمدها و جریانها، عوامل حضور برنامه ریزان در انجام وظیفه خود، یعنی به عنوان برگزارکنندگان بزرگ بازار سینما هستند. در زمینه روانی، مسائل به گونه ای دیگر و در سطح دیگری مطرح است. پردرآمد بودن و موفقیت مردمی، داورهای هنر سینما را مجذوب نمی کند، به علاوه در بسیاری از اوقات، عقاید با یکدیگر اختلاف دارند و جوایز اعطا شده در فستیوالها روی مردم هیچ تأثیری نمی گذارد و بالعکس، فلان موقعیت بزرگ مردمی، منتقدان متخصص را متأثر می کند. جدایی بین هنر و پردرآمد بودن و بین تصنع ظاهری و طرفداران زیاد در این زمینه نیز همچون دیگر زمینه ها به چشم می خورد. ولی برخلاف ایالات متحده آمریکا که در آن انتشارات مربوط به سینما در بیشتر اوقات حرفه ای هستند، در اروپا و به ویژه در فرانسه نه تنها در هر روزنامه و در بیشتر مجلات از جمله مجلات ورزشی، مقالات تخصصی دیده می شود، بلکه مجلات نظری و انعکاسی دارای کیفیت بالا به چشم می خورد. این مقالات و مطالعات برای توده مردم (نه برای افراد علاقه مند به سینما و آگاه) چه سودی دارد؟ نقش دقیق منتقد چیست؟ به نظر می رسد که منتقد دارای نقشی دوگانه است؛ پیش از نمایش فیلم بر روی اکران و زمان نمایش های خصوصی، موظف است که عقاید را حساس کند و موضوع هایی را که مستعد یافتن انعکاس در میان عموم هستند، تعیین و به عبارتی، اثر را اجتماعی کند. هنگامی که مسأله موفقیت

طولانی یا نمایش دوباره فیلم مطرح می شود، بحث می تواند به گونه مشخص تری آغاز شود. زیرا فیلم تا این مقطع از زمان، توسط عده قابل ملاحظه ای شناخته شده است. به هرصورت، چه مطلب بر سر تشخیص موضوع ها و چه بر سوء قضاوت در مورد ارزش کار باشد، منتقد همواره نقش واسطه بین اثر و مردم را به عهده دارد. او هرچقدر هم کم، ولی با نظم خاصی مقاله روزنامه ای سینما را تنظیم کند، باز هم خوانندگان از او توقع نوعی کمک و آمادگی روانی دارند. گاهی نویسندگان این مقالات، چنان سبک و عقاید شخصی دارند که شهرت روزنامه نگار را پیدا کرده و به این ترتیب از اهمیت فیلم ها می کاهند. روزی به بازدید یک نمایشگاه هنر و مقاله رفتیم که کاملاً پر از جمعیت بود و حضار بیشتر دانشجو بودند. فیلم *زن چینی* در اعلان برنامه بود. *ژان کوله* در نمایشگاه حضور داشت. ولی هیچ نامی از فیلم برده نشد! مع هذا، اسطوره منتقد به صورت پدیده نوعی باقی می ماند و موضع اصلی، عبارت از نقش واسطه ای است که باعث می شوند، برخی آثار واقعیتی فرهنگی و نه فقط هنری بیابند. همان طور که *تارتوف* و *آرپاگون* و یا **دون ژوان** از این پس به دلیل همگانی شدن و این که توده مردم آنها را به خود اختصاص داده اند، می توانند با حرف تعریف نامعین بکار برده شوند، به همین ترتیب، عنوان بسیاری از فیلمها به صورت شعار، مرجع و نماد استفاده می شود. و در این بین می توان *ایزی رایدر* و *کاتماندو* و *غازهای وحشی* و *او سیگار نمی کشد* را ذکر کرد. در سال ۱۹۷۱ فیلم از *عشق مردن* به چند صورت مختلف نوشته شد و عنوان فیلم *نفس در سینه* به یک بیماری شایع تبدیل می شود. می توان در این زمان اندیشید، اثری که از روی آن فیلم تهیه شده، ابعاد تازه ای به خود گرفته و به قلمرو فرهنگ در مفهوم جامعه شناسی کلمه وارد می شود. آیا این تخصیص مردمی، که به یک داستان تخیلی خیلی قدیمی ارزشی نمادین و ابعادی حماسی می بخشد، نوعی روند اسطوره ساز نیست؟ آیا نباید منشأ چنین پدیده هایی را در رابطه ای عمیق بین ناخودآگاه جمعی، غلیان بنیادی تماشاگران و پیام نهایی فیلم یافت؟ منتقدان در مجموع، خود را مجبور به خواندن آثار بزرگ سینمایی می کنند که در نظر آنان، تجسم اسطوره های جاودانی است. در مورد آخرین فیلم آ. **کایات** می توان نظرات مختلفی در زمینه زبان، دقت وقایع و پردرآمد بودن آن داشت. ولی این موضوع، مانع نمی شود که این فیلم اثر شایان توجهی روی مردم داشته باشد و چاپ مقالات مربوط به آن به مدت بیش از سه ماه مشخص تأثیری عمیق است. بررسی هرچند مختصر پرونده مطبوعات به شدت نمایانگر سطح اسطوره ای است که گفت و گوی بین منتقد و بیننده در آن قرار دارد. مطالعه پرونده مطبوعات از *عشق مردن* از این نقطه نظر بسیار جالب توجه است. مطبوعات پاریسی همانند مطبوعات منطقه ای و مجلات دارای تیراژ بالا، مانند مجلات محرمانه تر، همگی بدون استثنا به ارزشهای اسطوره ای مراجعه می کنند. خود فیلم همواره از این لحاظ نادیده گرفته می شود و شجاعت آنی ژیراردو که همگی آن را مورد تحسین قرار داده اند، خیلی زود فراموش می شود و در حال حاضر، همه از **گابریل** سخن می گویند. ملاحظات فلسفی و اخلاقی آن را بر مجادلات قضایی و وقایع تاریخی چیره می سازد. بطور خلاصه، می توان گفت که بحث (و نه نقد) یا در زمینه ای کاملاً احساسی وارد می شود یا در زمینه ای سیاسی اخلاقی.

سینما و تئاتر

در مقایسه با بروشور، اعلان و عکس های مطبوعات، تصاویر فیلم هم مشابه و هم متفاوت به نظر می رسند. فشارهای فنی که مصرف جمعی را ایجاد می کنند، سینما را به تئاتر باستانی که به شدت به وقایع شهر مقید بوده است، نزدیک می کند. ولی تماشاگر در سینما، بیش از تئاتر و به گونه ای سحرآمیز که بیشتر رویایی است تا واقع گرا، بیشتر محسوس است تا مطلوب، مشارکت می کند. سینما مانند تصویر چاپی و تلویزیون، توانایی های بسیج کننده بی واسطه در اختیار ندارد. تأثیر فیلم ها توسط وسایل ارتباط جمعی به نحوی غیر آشکار و احتمالاً طولانی تر، اعمال می شود. بلندی و پیچیدگی فیلم و اهمیت موضوع های مطرح شده، اغلب مستلزم تقویت به شکل واسطه هایی از این قبیل است: مقالات مطبوعاتی، اظهارات و مصاحبه های نویسندگان، قضاوت منتقدان، معرفی یا بحث در کلوپ های سینمایی. همهٔ اینها نمایانگر این است که چقدر دوربین سینما، سنگین تر و پیچیده تر از تصاویر کاغذی است. سینما که در عین حال هم اثر و هم کالا محسوب می شود، قوانین اقتصادی را به نحوی بکار می برد که تولید فیلم را مانند مصرف آن تحت تأثیر قرار می دهد. نباید فراموش کرد که خرید بلیط، شرط لازم نمایش سینمایی است. زنگ پول به هنگام نمایش یک فیلم، به گونه یی اجتناب ناپذیر شنیده می شود. زیرا فیلم در عین حال، هدف غایی یک تجارت و یک صنعت است. به همین دلیل است که نمی توان بدون مطالعه، قوانین بازار حاکم بر آن و بدون شناخت کسانی که رویا می فروشند و اسطوره عصر ما را می سازند به بررسی تصویر سینمایی پرداخت.

ترجمه: گلناز مطبوعی

از کتاب تصویر در دوران معاصر

یک توضیح:

در شمارهٔ ۹ فصلنامه نقد سینما مقاله ای به قلم آقای نادر ابراهیمی تحت عنوان مسائل و اصول بررسی و داوری آثار هنری به چاپ رسید که به دلیل تغییر مفطعی ویراستار مجله، رسم الخط مقالهٔ ایشان مغلوط به چاپ رسیده بود و سبب ناراحتی ایشان شد. آقای ابراهیمی دربارهٔ این مقاله، اعتراض و توضیح مفصلی برای ما ارسال کردند که گرچه نکات مورد اشاره در این توضیح کاملاً درست به نظر می آیند، اما به دلیل اینکه توضیح آقای ابراهیمی ارتباط بسنده ای با زمینه نقدسینما نداشت، از چاپ آن معذوریم. نقد سینما ضمن پوزش از ایشان، امیدوار است در آینده ای نزدیک شاهد چاپ ادامه مقاله های آقای نادر ابراهیمی باشد. □