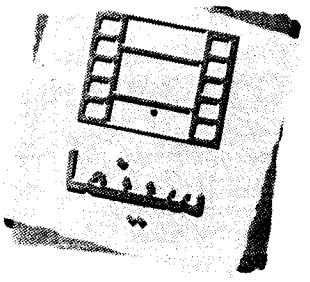

شفافیت تعبیر

مقدمه‌ای بر ارزشیابی در مقولهٔ تصویر و روایت

مسعود اوحدی

حتی در گرماگرم پست ـ مدرنیسم، برخورد تحلیل‌گرایانه با آثار سینمایی نسبت به گذشته چندان تفاوتی نکرده است. هنوز این برخورد لزوماً به‌صورت تجزیه، توسل به منطق استقراء برخوردی گشوده است. فرض ما در این برخورد چنین است که اساساً هنر همواره به‌وسیلهٔ نوآوری در حال شکل‌پذیری مجدد است. بحث در ماهیت هنر شاید دیگر به‌قدر بحث در فرآیند عمل آن جذاب نباشد. حداقل در مورد سینما می‌توانیم ادعا کنیم که چگونگی عملکرد هنر (سینما) خود راهی است برای تعریف و تبیین آن.

تاریخ سینما را می‌توان در تغییرات بین دو قطب از ویژگی این رسانه یعنی توان ثبت و ضبط رویداد و ظرفیت‌های بیانی آن مورد بررسی قرار داد. این درگیری دو قطب، این تضاد در مورد همهٔ رسانه‌ها مصداق دارد. شکل و موضوع (گه‌گاه شاید بتوان موضوع و محتوی را یکی گرفت، اما نه همیشه) چیزهایی نیستند که مثلاً در درون یک اثر هنری مستقلاً وجود داشته باشند، بلکه اینها راه‌هایی‌اند که به‌واسطهٔ آنها با هنر برخورد کرده، یا از آن حرف می‌زنیم، هر اثری را می‌توان از طریق یکی از این دو قطب مورد بررسی قرار داد. توسل به دیدگاه بیانی هنر ضمناً توسل به آگاهی تماشاگر در مورد فرآیند فیلم‌پردازی نیز هست اما همین ویژگی در توسل هنرمند به ضبط رویداد به‌منظور ایجاد توهم، عینیت نیز وجود دارد. وجود وضع دو قطبی حتمی است اما قطبین بی‌ارتباط یا حتی کم‌ارتباط با یکدیگر نیستند.

وقتی به مقولهٔ تصویر و روایت (به‌ویژه روایت سینمایی برگرفته از روایت ادبی) برسیم مسأله دو قطبی‌ها در تعبیر و ارزشیابی آثار سینمایی و ارتباط احتمالی آنها را با آثار داستانی (ادبی) را بررسی خواهیم کرد اما پیش از آن به اهمیت طبقه‌بندی آثار سینمایی می‌پردازیم (مگر نه اینکه همین دیدگاه دو قطبی در هنر و ارزشیابی عناصر سینما در فاصلهٔ دو قطب [مثل سینمای داستانی در مقابل سینمای بی‌داستان و فاصلهٔ بین آنها] خود شکلی از طبقه‌بندی است؟) یکی از اهداف زیبایی‌شناسی سینما، نمودارنساختن وجوه تشابه و تمایز آثاری است که بتوان آنها را طبقه‌بندی کرد. اما هدف از طبقه‌بندی آثار سینمایی در گونه‌ها (ژانرها) [هم‌چون سینمای وسترن، سینمای ترسناک، سینمای گانگستری، مستند و...] صرفاً ایجاد طبقات یا رسته‌های ثابتی که از طریق آنها فیلم‌ها باید رده‌بندی شوند، نیست. ژانرها آمیزه‌هایی جابه‌جاشونده از قراردادهایند. تعابیر مربوط به ژانر هم‌چون تعبیر هنر اساساً مبتنی بر تجربه است، آثار هنری نو

(چنان‌که گفتیم) تعابیر نو به‌میان می‌آورد. هر اثر هنری موارد مرسوم و متفاوت، یا کهنه و نو را درهم می‌آمیزد: اگر می‌توانیم یک شیوهٔ ابداعی از تکنیک فید (Fade) را تشخیص دهیم، تنها بدین‌علت است که می‌دانیم علی‌القاعده «فید» بر گذشت زمان دلالت دارد. همین‌طور تمامی قراردادها یا موارد مرسوم مبتنی بر معرفتی هستند که هم در هنرمند و هم در تماشاگر به اشتراک وجود دارد ابداع و نوآوری تا حدودی شرایط این توافق را تغییر می‌دهد: اگر اثری کاملاً نو و سراسر ابداعی باشد احتمالاً قادر به درک آن نخواهیم بود و اگر آن اثر هیچ چیز تازه‌ای نداشته باشد، سازنده صرفاً اثری موجود را بازآفرینی کرده است. (توجه کنید به تقریباً نود و نه درصد تمامی متون هنری، از ادبیات گرفته تا هنرهای تجسمی و البته، سینما). با این‌همه، نوآوری یا کنارگذاشتن قراردادها ذاتاً و به خودی خود باارزش نیست؛ مؤثربودن یا کارسازافتادن نوآوری بستگی به این دارد که تا چه حد در برآوردن و تحقق منظور خاص فیلم عمل می‌کند.

به‌هرحال، مرسوم و متفاوت در اثر هنری به شکل یک آمیزه نمودار می‌شوند: آثار شکسپیر ــ و نزدیک‌تر از آن به ما ــ شاهنامهٔ فردوسی، بهترین نمونه‌های آمیزهٔ مرسوم و متفاوت به‌شمار می‌روند. برای جداکردن مرسوم و متفاوت در شاهنامه باید به زمانهٔ فردوسی رجوع کرد: ابداعات هنری شاهنامه، از جاذبه‌های سبک نوین شعر حماسی گرفته تا تصویرپردازی‌های خیال‌انگیز آن تنها به مدد وجود قراردادهای کهن پیش از فردوسی قابل جذب بوده است. اما تکلیف تعبیر و تفسیر فیلم چیست؟ سوزان سانتاگ (Susan Santag) در مقالهٔ معروف خود تحت عنوان «بر علیه تعبیر»، فیلم خوب را شفاف توصیف می‌کند. نیت او این است که تمایل به خواندن و دریافت معانی تصاویر فیلم از طریق چسبانیدن تداعیات ادبی و روان‌شناسانه به ظاهر آن (فیلم) را از خود دور کنیم. تصاویر، برخلاف مفاهیم ادبی، در برابر تعبیر از خود مقاومت نشان می‌دهند زیرا به شکلی نظم‌ستیز واقعاً خودشان هستند.

در مقولهٔ تصویر و روایت با امر مهم و پر دلالتی مواجه می‌شویم: مسأله ما، پیدایی عدم توافق در برخورد شئ بازنمایی‌شده (از طریق گرایشات فتوگرافیک رسانه) و شیوه‌ای است که طی آن شئ خود را (از طریق اصول سازمانی خطی فیلم) بازنمایی می‌کند. و این خود تضاد و عدم توافقی در جوهرهٔ فیلم است. وجود یک وضع دو قطبی که ضامن اندازه‌گیری حضور یا غیبت کیفیات ملازم فیلم است، از همین عدم توافق و مواجهه سر می‌زند: فیلم داستان دارد یا ندارد؟ مونتاژ دارد یا ندارد؟ با تماشاگرش مقابله می‌کند یا نمی‌کند؟ و....

در این مورد، به‌عنوان مثال، توجه کنیم به نقش‌های بازنمایی شئ در آثار مونتاژی سینمای شوروی که آشکارا نمایانگر این تضاد یا ویژگی است: بود یا نبود برش به خودی خود خوب نیست اما چرا یکی از این دو پدیده یا دو قطب برش ــ نبود برش در فیلمی به‌وقوع می‌پیوندد؟ و چرا بود یا نبود آن در انتقال نیات فیلم‌ساز مؤثر می‌افتد؟ همین پرسش را در مورد دو قطب داستان ــ نبود داستان می‌توان مطرح کرد اما تفاوت‌های استدلال را نباید از نظر دور داشت. برمی‌گردیم به مسأله برش ــ نبود برش: ما فیلم پر تدوین را با حضور انگیزه‌ای قوی (تا آنجا که به شکل فیلم مربوط می‌شود) تداعی می‌کنیم در حالی که حرکات طولانی و بدون برش دوربین به

تماشاگر عادی احساس کنترل کم‌تر بر رویدادهای پرده را می‌دهد. با این‌همه می‌دانیم که استفاده و به‌کارگیری رویدادها می‌تواند به‌خوبی در درون یک نما و از طریق حرکت موضوع. حرکت دوربین و ترکیب‌بندی انجام گیرد. در واقع فیلم‌ساز یک شکل کنترل را جایگزین شکل دیگر کرده است. اما در هر صورت هیچ وضع دوگانه‌ای مستقل از ملاحظات [دوگانه] دیگر وجود ندارد، آیا مسأله برش یا عدم برش را می‌توان بدون ملاحظهٔ مثلاً بود یا نبود نقطهٔ مرجع، بود یا نبود تداوم، استفاده یا عدم استفاده از تاریخ و سنت‌های تاریخی و همین مقولهٔ «شفافیت» از دیدگاه سانتاگ در نظر گرفت؟

تمامی عوامل فیلم از داستان گرفته تا مسایلی هم‌چون زمان، مکان، حرکت، عمق، برش، نقطه دید و نقطه مرجع و یا حضور و عدم حضور مؤلف، تداوم، فضای واقعی در مقابل فضای اختراعی و... همه نشان‌دهندهٔ تصمیمات آگاهانه یا ناآگاهانهٔ فیلم‌سازند. رابطهٔ درونی و مکرر در بود و نبود یک یا چند مورد [از قطبین] نشان‌دهندهٔ نیات و بی‌همتایی فیلم‌ساز و اثرش در میان فیلم‌سازان دیگر، مکاتب فیلم‌سازی مختلف و سنت‌های فرهنگی گوناگون است.

در تاریخ سینمای روایتی برخی از این پارامترها مؤکدتر از سایرین است ولی حضور همه محسوس می‌نماید. بسیاری از آثار سینمای تجربی بیش‌تر مبتنی بر پژوهش در محدودیت‌های شکل فیلم بوده تا علاقه به روایت، ولی سرانجام نتیجهٔ کار به‌صورت پارامتری در سینمای روایی جلوه‌گر شده است. تشریح برخی از این پارامترها به‌خصوص در مقایسه با ادبیات داستانی و اقتباس سینمایی از آنها می‌تواند روشنگر باشد:

۱ ـ نقطهٔ مرجع (متن نقطهٔ رجوع دارد / ندارد؟): ادبیات همواره نقطهٔ باثبات رجعت در زمان، مکان و اساساً اعتبار نقطهٔ رجعت را اصل قرار داده است.

نقطه مربوطه می‌تواند یک نقطهٔ باثبات رجعت در زمان باشد (که فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» فاقد آن بود) یا رجعت در مکان (که تا حدی در سکانس پلکان اُدسا در فیلم «رزمناو پوتمکین» با ابهام همراه بود)، یا مسأله اعتبار نقطهٔ مرجع (که فیلم‌های «آلن رب‌گریه» فاقد آن است). به‌غیر از مسأله ابهام یا نبود نقطهٔ رجعت در مکان، مسایل مربوط به نقطه رجعت در زمان و اعتبار نقطهٔ رجعت از بحث‌های متداول نقد ادبیات داستانی در سه دههٔ اخیر بوده است.

۲ ـ وجود یا عدم وجود ریتم‌های مشترک در نظر مؤلف و مخاطب ـ ریتم‌های درونی و بیرونی فیلم انتظارات بیننده (مخاطب) را تقویت و تأیید می‌کند یا تضعیف و انکار؟

ایده‌ای که ممکن است نویسندهٔ رمان در قالبی شاعرانه و استعاری به تحول برساند غالباً به‌صورت یک خط‌گذرای دیالوگ یا جلوه‌ای تصویری بر پردهٔ سینما تنزل می‌یابد. در این‌حال تکلیف ریتم مشترک چه می‌شود؟ آیا دیالوگ جایگزین آن ایده می‌تواند در قالب پیچیدگی‌های میزانسن به همان اندازهٔ کارکرد ادبی‌اش ثمربخش باشد؟ واقعیت این است که در خالص‌ترین اشکال ادبی با پدیده‌ای که نام آن را «میزانسن کلامی» می‌توان گذاشت (چیزی که در شعر بهترین جلوهٔ خود را می‌یابد) روبه‌رو هستیم. موضوع ریتم‌های مشترک مؤلف و مخاطب، در واقع، انتقال ریتم‌های میزانسن کلامی به ریتم‌های میزانسن تصویری است.

۳ ـ [بود و نبود] تداوم ـ فیلم‌های امروزی

حضور متفاوتی از مسأله تداوم به‌دست می‌دهد: تداوم فیزیکی و ادبی در ادبیات هم مدت‌هاست که به‌هم خورده است. استفاده از اشکال مدرن تداوم در ادبیات داستانی: تداوم رؤیا، تداوم تخیل، تداوم آرزو... به سینما هم راه یافته است اما در آن‌جا اشکال کاملاً اصیلی به خود گرفته است. گاه وقتی از فیلمی صحبت به‌میان می‌آوریم به‌واقع با «داستان»اش کاری نداریم انگار که رویدادهای زندگی و ذهن انسان را توصیف می‌کنیم.

۴ ـ استفاده یا عدم استفاده از تاریخ و سنت‌های تاریخی

این مربوط می‌شود به شیوه‌ای که فیلم‌ساز تاریخ ــ هم تاریخ بشر و هم تاریخ سینما را در فیلم‌هایش می‌آورد. فیلم «تولد یک ملت» یک دید جسورانه و تعرض‌آمیز جنوبی از جنگ داخلی و دوران بازسازی ارایه می‌دهد. در عین‌حال می‌دانیم که این فیلم تأثیری ریشه‌ای در تاریخ ارایه روایت سینمایی داشته است.

فیلم «نبرد الجزیره» نیز در مقیاسی متفاوت از لحاظ پیروی از سنت عینیت‌پردازی در تاریخ سینما و بازآفرینی تاریخ استقلال الجزایر، از همین روند پیروی می‌کند. در مقام سبک، گُدار بیش‌ترین درگیری را با این مقوله داشته است. آیا سنت‌های ادبی و تاریخی نیز در یک جلوهٔ توأمان نمود می‌کنند؟ علاوه بر درنظرداشتن شکل ادبی بیوگرافی و ارتباط آن با سنت‌های ادبی ـ تاریخی اساساً به‌نظر می‌رسد استفاده از سنت‌های تاریخی به‌گونه‌ای که در سینما مورد بحث است همواره در ادبیات نیز مطرح بوده است. در «دیدداشتن» و «نگریستن» به تاریخ بشر چندان جدلی نیست، رمان همیشه این «دید» را اعمال کرده است. اما به‌جز آثار معدودی هم‌چون «یولی‌سس» (اولیس) جیمز جویس و «مدادپاککن‌ها»ی رب‌گریه، موارد مقایسهٔ چندان مطمئنی از نظر آگاهی متن نسبت به سنت‌های روایی در ادبیات سراغ نداریم.

۵ ـ شفافیت

قبلاً به این مورد اشاره کردیم. اساس این وجه ارزشی نظریهٔ سوزان سانتاگ است در مورد اینکه تصویر فقط برای خودش و در مقام خودش باید دیده شود. مسأله وقتی نمایان می‌شود که در موقعیتی قرار گیریم که مورد تجربه (تصویر و صدای سینمایی) علاوه بر معنای خود (معنای ظاهری) معنای دیگری هم داشته باشد: همه چیز یک نماد باشد، مثل تعبیر رؤیا در نظام کلاسیک بی‌انعطاف فروید.

در ادبیات مدرن و ادبیات مرحلهٔ گذر به پست‌مدرن عامل شفافیت به تصویرپردازی‌های انتزاعی و «انتزاعی‌ترکردن» جریان سیال ذهن (اغلب با اقتباس از الگوهای سینمایی) مربوط می‌شود. نمونهٔ عالی شفافیت در هنر کلامی شعر است. معهذا شفافیت کلام فقط در ترجمان آن به تصویر (ذهنی) قابل درک است. آثار رب‌گریه نمونه‌های فراوانی از این‌گونه به دست می‌دهند. اینجا سخن بیش‌تر از تفاوت است تا تشابه. ملاحظه کار فیلمنامه‌نویس به هنگام اقتباس از اثری ادبی متضمن قواعد متعددی در مورد مسأله شفافیت در هنر کلامی (ادبیات) و هنر تصویری (سینما) است.

فیلمنامه‌نویس غالباً خود را متعهد به اقتصاد بیان در اقتباس از اثر (داستان) ادبی می‌داند. داستان فیلم مقید به نوعی انقباض زمانی است که حاصلش به‌طور سنتی فیلمی دوساعته یا کم‌تر از لحاظ مدت است. آنچه که شاید «غنای جزئیات» در داستان به‌شمار آید، در فیلم می‌تواند عاملی پریشان‌ساز و موجب حواس‌پرتی تماشاگر باشد.

معمولاً هدف فیلمنامه‌نویس تحول شخصیت و طرح داستانی به شیوه‌ای سریع و مقتصدانه است. شخصیت‌های ثانوی و طرح‌های داستانی فرعی در داستان ادبی، به حداقل ممکن در فیلم به‌کار گرفته می‌شوند زیرا بیم آن می‌رود که اینها جریان تحول بحران‌های دراماتیک را که لازمهٔ موفقیت فیلم داستانی است قطع کرده یا درهم بریزند. به همین دلیل فیلمنامه‌نویسان در اقتباس از رمان غالباً بخش‌های فعال طرح داستان را برمی‌گزینند و عناصری را که مستقیماً با آن ارتباط ندارند کنار می‌گذارند. یک شخصیت جزئی در کتاب ممکن است تنها یک سیاهی‌لشکر در پس‌زمینه باشد. تفاوت‌های بین ماهیت تصویری فیلم در مقابل امکانات بیانی داستان ادبی (نثر توصیفی و معانی مجازی هم‌چون استعاره و تشبیه)، بیش‌ترین بحث‌های ممکن را در مورد تشابهات و تفاوت‌های این دو رسانهٔ داستان‌گو به‌وجود آورده است.

۶ ـ بداهه یا بدیهی؟

نظریهٔ برگسون در مورد کمدی و نیز نظریهٔ مطایبه فروید طنز را در جایی بین بداهه و بدیهی قرار می‌دهد. به‌نظر می‌رسد اساساً فیلم (هر فیلمی) موقعیت طنز را داشته باشد. به‌طور کلی هیچ فیلمی نمی‌تواند تماماً در کنترل فیلم‌ساز باشد. حتی فیلم کارگردانی که به‌اصطلاح «یک ـ تنه» وارد عمل شده و «همه‌کاره» است باید خود را با انواع مخاطب و شرایط مشاهده تطبیق دهد. از آن‌سوی، هیچ فیلمی هم تماماً بر بداهه و کار بخت و اقبال گشوده نیست، چرا که برخی از اصول سازمانی فیلم به‌هرحال خود را، حداقل در مرحلهٔ مشاهده وارد طرح فیلم می‌کنند. این مسأله در مورد اقتباس از آثار ادبی ـ با توجه به اینکه حاصل نهایی کار یعنی فیلم (که خود رسانهٔ کاملاً متفاوتی است) ـ اعم از اینکه از کدام منبع صورت گرفته باشد (نمایشنامه، رمان، داستان کوتاه، بیوگرافی...) پیچیده‌تر هم می‌شود. از ظاهر امر چنین استنباط می‌شود فیلمی که یقین و حتم و بدیهی‌بودن را اساس قرار داده، می‌تواند از «کنترل هنری» صحبت کند، حال آنکه در نوع فیلم متکی به بحث و بداهه شکل کنترل هنری به‌مراتب پیچیده‌تر می‌نماید. مقایسهٔ این مسأله با مسأله‌ای مشابه در متن ادبی شاید به روشن‌شدن این نکته کمک کند: با آنکه نویسندگی فعالیتی فوق‌العاده آگاهانه است اما تداعی‌های آزاد ذهن بداهه‌پردازی را (به‌ویژه در ادبیات مدرن) امری عادی و رایج جلوه می‌دهد و در نگرش کلی به متن، این امر چندان نمایان نیست در واقع، از آنچه که ما بداهه‌پردازی ادبی می‌نامیم به‌عنوان پیچیدگی‌های سبکی به‌غایت «ساخته و پرداخته» یاد می‌شود.

در این مورد، شاید سخن «گدار» [(Godard) در «کایه دو سینما»، شماره ۱۳۸] حرف آخر این مقوله باشد:

> شکی نیست که من بداهه‌سازی می‌کنم، ولی با موادی که از گذشته، طی سال‌ها گرد آمده است: انبوهی از چیزها که به‌موقع همهٔ آنها را در کارم وارد می‌کنم؛ فیلم‌های کوتاه اولیهٔ من تدارکات مفصلی داشتند و خیلی هم سریع فیلم‌برداری شدند. بعدها، «ازنفس‌افتاده» به همین شکل شروع شد. اولین صحنه را نوشته بودم («جین‌سیبرگ» در خیابان شانزه‌لیزه) و برای بقیه‌اش کلی یادداشت در ارتباط با هر صحنه داشتم، به خودم گفتم: این خیلی گیج‌کننده است. همه چیز را متوقف کردم. بعد فکر کردم اگر آدم بداند چه‌کار دارد می‌کند یک‌روزه می‌تواند ده ـ دوازده سکانس را فیلم‌برداری کند. فقط

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

به‌جای آنکه مواد کار را از مدت‌ها قبل حاضر داشته باشد، از اندکی پیش آنها را فراهم می‌کند. اگر آدم بداند کجا دارد می‌رود، این امر طبیعتاً باید ممکن باشد. این بداهه‌سازی نیست، تصمیم‌گیری در آخرین لحظات است. مسلماً داشتن یک دید کلی نسبت به فیلم و توانایی القای آن لازم است. می‌شود بخش معینی از مجموعهٔ کار را اصلاح یا تعدیل کرد، ولی بعد از شروع فیلم‌برداری تغییرات را باید در حداقل نگاه‌داشت وگرنه، کار به فاجعه ختم می‌شود.

گونه‌بندی‌ها، طبقه‌بندی‌ها، مقایسه‌ها و از همه مهم‌تر، ارزشیابی پارامترهای دو قطبی را با توجه به اصل «شفافیت» (نه‌تنها به‌عنوان یکی از آن پارامترها، بلکه به‌عنوان یک اصل کلی) و با ترکیب و آمیزه‌ای که درخور اثر مورد بحث است، همواره می‌توان منظور داشت ولی مقصود از این کار «تعبیر» معانی تصاویر فیلم از راه الصاق تداعیات ادبی و روان‌شناسانه نیست. ما در پی «تعبیری شفاف»، به شفافیت، سادگی و توان تصاویر فیلم هستیم.