بازنمایی و رئالیسم در ارتباط‌شناسی، سینما و نظریهٔ ادبی

رامان سلدن، ترجمهٔ منصور براهیمی

بی‌شک تبیین و تعریف اصطلاحاتی چون بازنمایی، و بویژه رئالیسم (واقعگرایی)، سخت و دشوار است، زیرا انواع رویکردها و دیدگاههایی که در این زمینه عرضه شده، به راحتی تن به نظم، طبقه‌بندی و تعریف نمی‌دهد. وقتی این دشواری را در زبانها و فرهنگهایی که خود زایندهٔ این واژه‌ها و اصطلاحات بوده‌اند مشاهده می‌کنیم، آن وقت معلوم می‌شود که چرا وجود عاریتی آنها در زبان و فرهنگ ما دچار اغتشاشی مضاعف شده است. شاید کمیت مطالبی که در زبان فارسی دربارهٔ رئالیسم نوشته و یا ترجمه شده بیش از مطالبی باشد که به اصطلاحات انتقادی دیگر اختصاص یافته، اما از میان انبوه این نوشته‌ها فقط معدودی از آنها قابل توجه بوده‌اند و توانسته‌اند از خام اندیشیهای معمول دور شوند.

اما نوشته‌ها به حوزهٔ نظری تعلق دارند، و آسیب اصلی در قلمرو فرهنگی ـ هنری جدایی حوزهٔ نظر و عمل و عدم گفتگوی میان آنهاست. اگر در نوشته‌های نظری نور امیدی می‌توان دید، خام اندیشی وسیعی حوزهٔ عملی را تیره و تار کرده است. رئالیسم خامی که بر رسانه‌های تصویری ما حاکم است گاهی از حد عوام‌زدگی نیز درمی‌گذرد. و عجیب آنکه این خام‌اندیشی مستقر و تثبیت شده در برابر هر جریان اصولی به‌جد ایستادگی می‌کند و از روش و تلقی نابجای خود با عنوان واقع‌بینی (رئالیسم؟!) دفاع می‌کند. همین رئالیسم خام است که معماری سنگین، مزاحم و پرخرج را به جای طراحی صحنه می‌نشاند، چهره‌پردازی

(گریم) را به عنصری چشم پر کن و پر بزک و دوزک بدل می‌کند، صحنه را از انبوه وسایل زاید گرانبار می‌کند، هنر نقش آفرینی را به حد صفر تنزل می‌دهد، و روایتگری را از خود زندگی نیز کسالت‌بارتر می‌کند.

پس لازم است به رغم کثرت مطالب و نوشته‌ها، تأمل در بازنمایی و رئالیسم را هر از چند گاهی تجدید کنیم. یکی از بهترین کتابهایی که در زبان فارسی به بررسی رئالیسم پرداخته کتاب دیمیان گرانت است با عنوان *رئالیسم*. تقریباً عمدهٔ مباحثی را که به نقل از سلدن خواهیم خواند به نحوی مورد اشاره و ارجاع گرانت نیز هست، جز آنکه نحوهٔ طبقه‌بندی مباحث به کلی متفاوت است. لذا کسانی که کتاب گرانت را خوانده‌اند، بررسی سلدن را مکمل مفیدی برای مطالعات خود خواهند یافت. گرانت رئالیسم را به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌کند و مبنای او برای این تقسیم‌بندی دو نظریهٔ متفاوت است:

می‌توان حقیقت را یا علمی دید یا شاعرانه، که یکی در روند شناخت کشف می‌شود و دیگری در روند ساخت آفریده می‌شود. اولی را اهل فن «نظریهٔ همسازی» می‌خوانند و دومی را «نظریهٔ همبستگی». «نظریهٔ همسازی» تجربی و شناخت شناسانه است. اعتقاد واقعگرایانهٔ خام یا عامه فهمی به واقعیت دنیای خارج دارد... و می‌پندارد که ما با مشاهده و مقایسه می‌توانیم این دنیا را بشناسیم. حقیقتی که مطرح می‌کند حقیقتی است که با واقعیت مستند همسازی دارد، نزدیکی دارد، و آن را با دقت و امانت منتقل می‌کند، حقیقتِ اثبات‌گرا (پوزیتیویست) یا حتمی‌گرا (دترمینیست)ی است که قصدش مستند کردن و تعیین حدود کردن و تعریف کردن است... از سوی دیگر در نظریهٔ همبستگی، فرایند شناخت‌شناسانه با ادراک شهودی شتاب می‌گیرد، یا کوتاه می‌شود. حقیقت با زحمتِ تسنید و تحلیل به دست نمی‌آید؛ ساخته می‌شود، از یک آلیاژ آماده، و رواج می‌یابد، مثل سکه‌ای، با اطمینان، «اطمینان به حقیقت». بداهت، بی‌نیاز از اثبات می‌گردد.[1]

و به این ترتیب رئالیسم را به «رئالیسم با وجدان» و «رئالیسم آگاه» تقسیم می‌کند. نظریهٔ همسازی وجدان ادبیات رئالیستی است زیرا «وقتی ادبیات واقعیت خارجی را نادیده یا دستکم می‌گیرد و ارتزاق و موجودیت خود را تنها در گرو تخیل بی قید و بند می‌گذارد... اعتراض می‌کند» (همان، ص ۲۵). اما نظریهٔ همبستگی آگاهی ادبیات است، «در اینجا رئالیسم نه با تقلید بلکه با آفرینش به دست می‌آید، آفرینشی که هر چند با مصالح زندگی صورت می‌پذیرد، آنها را با میانجیگری تخیل از ترادف با واقعیت محض تبرئه می‌کند و به زبان عالیتری ترجمه می‌کند» (همان، ص ۲۷). اما حق آن است که تمایل اصلی گرانت به رئالیسم آگاه است، و رئالیسم با وجدان را تقریباً مترادف ناتورالیسم (هر چند می‌کوشد این دو را تفکیک کند، ر.ک: ص ۴۶) تلقی می‌کند و عموماً دیدگاهی تحقیرآمیز به آن دارد. در کتاب او «رئالیسم با وجدان» همچون جنبشی است مرده که گویی به گذشته تعلق دارد و در حال حاضر فقط می‌توان خام بودن آن را به بحث گذاشت. این در حالی است که جان هارتلی در سال ۱۹۹۴ مبانی مرامی (ایدئولوژیک) آن را زنده می‌یابد: «مفهوم رئالیسم به گونه‌ای که در تحلیل انواع بازنمایی به کارمی‌رود فقط اندکی از نیروی نخستین و (فلسفی) خود را از دست داده است. یعنی این مفهوم هنوز پایبندی مرامی خود را به واقعیتی عینی و بیرونی از دست نداده است». چیزی تقریباً مشابه تقسیم‌بندی گرانت را سوزان هیوارد به سال ۱۹۹۶ اعمال می‌کند، اما او نیز رئالیسمی را که مرز مشخصی ندارد و کارکرد مرامی آن «این است که توهم واقعیت را پنهان می‌کند»، جریان اصلی و هنوز زنده سینما می‌یابد.

اما بحث در ماهیت توهم یا باورپذیری تماشاگر ما را وارد یکی از مباحث نظری و هم عملیِ بازنمایی می‌کند که بویژه در هنرهای نمایشی اهمیتی بسزا می‌یابد و می‌تواند راهبردها و نتایج عملی مفیدی نیز برای کارگردان، بازیگر، طراح صحنه، طراح لباس و غیره داشته باشد.

وقتی ارسطو نمایش را در زمرهٔ هنرهای تقلیدی جای داد، مفسرین دورهٔ رنسانس به این نتیجه رسیدند که تماشاگر وقتی باور می‌کند رویدادهای روی صحنه «واقعاً» روی می‌دهد از برخی جهات فریب خورده و یا اغفال می‌شود. اصطلاح وهم یا توهم از همین تلقی منشأ گرفت. این تلقی به اعلام وحدتهای زمان، مکان و کنش منجر شد که سالیان سال مورد بحث نظریه‌پردازان بود، و در همان حال که مفسران در مورد

عواقب عدم رعایت آن نظریه‌پردازی می‌کردند، شکسپیر با زیر پا نهادن وحدتهای زمان و مکان از عواقب آن رسته بود. سینما نیز در اوایل عمر خود از نگرانیهای مشابهی رنج می‌برد (مثلاً نگرانی از نمایش نمای نزدیک و متوسط و واکنش احتمالی تماشاگران)، زیرا اساساً در پی پاسخ به این پرسش بود که آیا تماشاگر تغییرات جدید را «باور» کرده و خواهد «پذیرفت» یا نه. دیده‌رو با طرح اصطلاح «دیوارِ چهارم» مهمترین اصل نمایش واقعگرا و مشهورترین تمهید توهم‌زا را بنا کرد. او می‌گوید نمایشنامه‌ها باید چنان اجرا شوند که گویی تماشاگری در کار نیست:

حال که قرار است درام توهمی از واقعیت بسازد، باید بتواند تماشاگر را عمیقاً تحت تأثیر قرار دهد. بنابراین [وی] به نویسندگان توصیه می‌کرد که از زندگی واقعی الهام بگیرند و حوادث خود را در مکانهای واقعی قرار دهند. او استفاده از زبان نثر در دیالوگ، تقلید دقیق حرکات واقعی، و کشیدن «دیوار چهارم» را در بازیگری تبلیغ می‌کرد. عقاید دیده‌رو، که واقعگرایی آن روزگار را تحت الشعاع قرار داده بود تا پایان سدهٔ نوزدهم کاملاً مورد توجه قرار نگرفت.[۲]

ولی این پرسش همچنان باقی است که آیا این تمهید (و همه تمهیدات دیگری که سینما امکان وسیعتری برای توهم‌زاییِ آنها فراهم کرد) در جهت اغفال و فریب تماشاگر است. حتی در توهم انگیزترین اثر هنری نمی‌توان از اغفال سخن گفت، زیرا همواره مخاطب یا تماشاگر بر صناعی بودن محصول هنری آگاه است.لذا شگردهای دیده‌فریب ارزش هنری چندانی ندارند و بیشتر در شعبده‌بازی و امثال اینها به کار می‌آیند. منتقد مشهور عهد نئوکلاسیک انگلیس، ساموئل جانسون، نه فقط تصور اغفال را رد می‌کند، بلکه، به تبعیت از ارسطو، آن را مایهٔ لذت هنری نیز می‌داند:

حقیقت این است که تماشاگران همیشه هوشیارند و از پردهٔ اول تا آخر می‌دانند که صحنه فقط صحنه است، که بازیگران فقط بازیگرند... لذت تراژدی از آگاه بودن ما به داستان بودن آن ناشی می‌شود، اگر ماکشتارها و خیانتها را واقعی می‌پنداشتیم آنها دیگر خوشایند نبودند.[۳]

لذتی راکه جانسون به آن اشاره می‌کند همان لذت ما از بازیگری نیز هست، و ما بعداً به آن خواهیم پرداخت. اما تفحص در ماهیت توهم به همین جا ختم نمی‌شود. کالریج با عدم رضایت از موضع جانسون گفت:

وهم صحنه‌ایِ حقیقی... عبارت از تصدیق ذهن مبنی بر اینکه فلانْ چیز جنگل باشد، نیست، بلکه چشم‌پوشی تصدیق ذهن است مبنی بر جنگل نبودن فلان چیز. (همان، ص ۳۷-۳۶)

به این ترتیب او از «تعلیق ارادی ناباوری»[۴] سخن گفت که در این مبحث مقامی کلاسیک یافته است. تماشاگر در پی آن نیست که امور واقعیند یا نه، او می‌پذیرد که ناباوری خود را برای مدتی به حالت تعلیق درآورد، مشروط بر آنکه اجرا ـ چه صحنه‌ای و چه سینمایی ـ قراردادهای نامکتوب میان خود و تماشاگر را رعایت کند. همین نکته را خانم سوزان لانگر به زبانی امروزی بیان کرده است:

... وظیفهٔ وهم هنری، آنچنانکه بسیاری از فلاسفه و روانشناسان عقیده دارند، «باوراندن» نیست، بلکه کاملاً برعکس، رهایی از قید باور است... معرفت به اینکه آنچه در برابر ماست هیچ گونه اهمیت کاربردی در دنیا ندارد همان چیزی است که ما را بر آن می‌دارد تا به حضور آن توجه کنیم. (همان، ص ۳۸).

اغفال تماشاگر در سینما بیشتر مورد توجه بوده است، زیرا سینما از همان آغاز ترفندهای دیده‌فریب خود را با تمام توان وارد میدان کرد و در حال حاضر نیز از آن بهره می‌برد. برخلاف تآتر، نفسِ متحرک دیدن تصاویر در نمایش فیلم بر دیده‌فریبی مبتنی است، یعنی نمایش فیلم خود نوعی فرایند توهم (خطای باصره) است و بر نقص چشم مبتنی است (یعنی بر ناتوانی چشم در تفکیک تصاویری که با سرعت شانزده یا بیست و چهار قاب در ثانیه به دنبال هم می‌آیند). اما این نقص فیزیکی را نمی‌توان سنگ بنایی برای اغفال ذهنی تلقی کرد. استیفنسون و دبری در کتاب *سینما به عنوان هنر*[۵] می‌نویسند:

اشتباه است که بگوییم هنرمند تماشاگر را فریب می‌دهد. تماشاگر می‌خواهد فریب خورد و او خود در این فریب سهیم می‌شود. موقعیت بیشتر شبیه یک بازی است با قراردادهایی که هر دو طرف قبل از شروع آنها را پذیرفته‌اند. اگر هنرمند قراردادها را رعایت کند، تماشاگر واقعیت (یا به بیان بهتر «اعتبارِ») آنچه راکه می‌بیند می‌پذیرد... در اغلب موارد گرایش ذهنی ما نه باور بلکه «تعلیق ناباوری» است، و این عبارت است

از تشخیص حقیقت، اعتبار، واقعیت ذهنی (یا هر آنچه که شما خواهید نامید) به عنوان امری مهم یا مهمتر از واقعیت مادی.
اما در اینجا نویسندگان بر ماهیت قراردادی بودن بازنمایی بیش از حد تأکید می‌کنند. خانم آن شپرد در کتاب *مبانی فلسفه هنر*[6] ضمن آنکه قرارداد را مقابل وهم قرار می‌دهد از اعتبار همزمان هر دو دفاع می‌کند.وی نخست آنها را از هم تفکیک می‌کند:

نظریه‌های مختلفی که دربارهٔ ماهیت بازنمایی در هنر مطرح شده‌اند، از باب نقشی که برای شباهت قائل می‌شوند، تفاوت اساسی با یکدیگر دارند. در یک قطب، این نگرش وجود دارد که بازنمایی در هنر هدفش توهم است، یعنی می‌خواهد چیزی را به وجود آورد که چنان به مدل اصلی شبیه باشد که نظاره‌گر، خواننده، یا مخاطب، آن را به جای مدل اصلی قبول کند. این نگرش ما را به کتاب دهم *جمهور* و هنر دیده‌فریب باز می‌گرداند. در قطب دیگر این نظریه قرارداد که بازنمایی تماماً به قراردادها مربوط می‌شود. در هنر اروپای غربی قرار و رسم بر این است که شخصیتهایی که حلقه‌های طلایی بر گرد سر دارند بازنمای قدیسینی هستند که اکلیل مقدس سر می‌کنند... هر کس که از این سنتها و قراردادها بی‌اطلاع باشد، بسیاری از آثار تصویری قرون وسطا و رنسانس را به غلط تعبیر خواهد کرد (ص ۱۷).

و پس از وارد دانستن ایرادهایی بر هر دو نظریه، بر اعتبار هر دو انگشت می‌گذارد:

حقیقت این است که فهم یک اثر هنریِ باز نمودی، هم مستلزم شناخت همانندی است و هم شناخت قراردادها. می‌دانیم که این فقط یک قرار نمایشی است که اتللو دزدمونا را می‌کشد، با این همه، این را هم می‌بینیم که رفتار او همانند رفتار یک شوهر حسود در زندگی واقعی است (ص ۲۲).

پس وهم یا توهم اصطلاحی است دو وجهی: در همان حال که ما در دنیای اثر نمایشی یا داستانی غرق می‌شویم، در همان حال که با قهرمان داستان، نمایش یا فیلم همدلی می‌کنیم، آری در همان حال و همزمان نوعی فاصله نیز وجود دارد.ما، به عنوان تماشاگر، بر داستانی بودن اثر نیز آگاهیم. ما می‌دانیم که آن داستان است و نه واقعیت. به زعم مارتین اسلین:

اگر چه تآتر جایگاه تخیل و پندار [وهم]است، این خیال و پندار هیچ وقت کامل نیست. داستان مرد روستایی را به یاد آورید که در واکنش به بانگ ریچارد سوم «تاج و تختم در مقابل یک اسب!» یابوی مردنی خود را به او عرضه داشت. و بازیگر بزرگی که نقش ریچارد را بر عهده داشت در پاسخ گفت: «خودت بیا، یک الاغ هم کافی است!». این حکایت قدیمیِ تماشاگری را توصیف می‌کند که از ظرافت طبع کافی برخوردار نیست تا بتواند توازن حساس میان واقعیت و پندار [وهم] را که تمامی جادوی تآتر به آن بستگی دارد درک کند، ولی ما که در درک و تحسین تآتر از استادی بیشتری برخورداریم، فی‌الواقع در آن واحد در دو سطح مختلف از نمایش بهره‌مند می‌شویم.[7]

همچنان که توهم کامل نیست، انفصال نیز نمی‌توانند کامل باشد. برشت که در نظر می‌کوشید توهم را به کلی زایل کند، در عمل، به مدد نبوغ نمایشی خود، در این ورطه غرق نشد. اگر قرار باشد تماشاگر ـ چنانکه گهگاه برخی تقلیدهای وطنی نشان می‌دهد ـ دائم در حالت انفصال باقی بماند، ترجیح می‌دهد عطای اجرای نمایشی را به لقای آن ببخشد و تماشاخانه را ترک کند. همهٔ آثار نمایشی در حد فاصل میان توهم کامل و انفصال کامل وجود پیدا می‌کنند. به علاوه مرزهای توهم زایی و توهم زدایی بسیار شکننده است. چنانکه مثلاً تمهید «درهم ریختگی» یا «اختلال»[8] که گدار برای ایجاد فاصله به شیوهٔ برشت به کار می‌برد، پس از تکرار به تمهیدی معمول بدل شد، و درنتیجه به تمهیدی قراردادی و توهمی.

باری، این همه بحث نظری لااقل به دو نتیجهٔ عملی مفید می‌انجامد: نخست این که باور و پذیرش تماشاگر امری است روانشناسانه، و بر شباهت تصویر با اصل مبتنی نیست. انباشتن تصویر از جزئیات واقعگرایانه باورپذیری آن را تضمین نمی‌کند، بلکه خدشه‌دارش می‌کند. ممکن است یک تصویر گرافیک ورزشی با چند خط ساده توهمی تأثیر گذارتر از یک عکس ورزشی ایجاد کند. بنابراین قدرت تأثیرگذار نقاش، طراح، بازیگر و فیلمبردار در ایجاد توهم است و نه در نزدیک شدن به اصل واقعی. ثانیاً، چنانکه ارسطو و ساموئل جانسون به صراحت اشاره می‌کنند، ایجاد توهم منشأ لذت هنری است. وقتی بازیگر در ایجاد توهم ناتوان است، خسته کننده و

تصنعی جلوه می‌کند. وقتی فیلمبردار به جای ایجاد توهم در انبوه جزئیات واقعگرایانه پرسه می‌زند، تأکید، معنا و لذتِ تصویر را زایل می‌کند. وقتی طراح (صحنه، لباس، چهره‌پردازی، نور و...) نمی‌کوشد که با حداقل عناصر حداکثر تأثیر را ایجاد کند، علاوه بر خرج تراشیهای هنگفت عنصر سنگین و مزاحمی را نیز بر دوش اجرای نمایشی تحمیل می‌کند. این تأثیرگذاری ویژهٔ شکلهای نمایشی غیر هنری نیز هست. هیچ کس بندباز ماهری را تحمل نمی‌کند که بدون احساس خطر مثل آب خوردن از روی بند رد می‌شود. توهم سقوط بخشی از جاذبه بندبازی است. یان کات می‌نویسد:

کلاسیک‌ترین تعریف تآتر، تعریف ارسطو، مدعی است که تآتر تقلید یک کنش است. این نظر درست می‌نماید اما فقط به روشی خاص: یعنی تقلید یک کنش به وسیلهٔ کنشی دیگر، تقلیدِ یک بدن به وسیلهٔ بدن دیگر. من مایلم این را تناقض موجود در نمایش بندبازی بنامم: مردی که از روی بند رد می‌شود، فقط از روی بند رد نمی‌شود، در همان حال او نقش مردی را بازی می‌کند که دارد از روی بند رد می‌شود. با وجود این در پایانِ تقلید، مردی که نقش بندبازی را بازی می‌کند که از روی بند رد شده است واقعاً از روی بند رد شده است.[9]

اما در مورد مایمِ بندبازی چطور؟ زمانی که مثلاً مارسل مارسو بر خطی فرضی در روی صحنه راه رفتن روی بند را به صورت مایم اجرا می‌کند. از نظر برنارد بکرمن در کتاب *پویایی شناسی نمایش*[10] تفاوت میان بندبازی و مایم بندبازی در نفس اجرا نهفته است، و در بازتاب همدلانهٔ آن در تماشاگر. وی می‌نویسد:

در نفس اجرا، آن دسته حرکات اصلی که بند باز باید بدانها دست یابد در بدنهٔ مایم باز تاب می‌یابد. مارسو باید با تمرکز بر خصوصیات برجستهٔ نواخت (تمپو)، گام‌برداری، حالت و از این قبیل ساختارِ بصریِ اساسیِ راه رفتن روی بند را بیافریند، یعنی باید نوعی تصویر مجازی، یا توهم، ایجاد کند. به طور طبیعی باید توجه او از مهارت بندبازی به مهارت تقلیدی[11] انتقال یابد، یعنی از نیاز عملی به حفظ تعادل به تقلید حفظ تعادل توسط بندباز. در تماشاگر نیز باید انتقال مشابهی به وجود آید، یعنی انتقال از خطر قریب‌الوقوع به توهمِ خطر قریب الوقوع. بیننده تصویری مضاعف را تجربه خواهد کرد.

نخست... او باید به طور ذهنی مایم راه رفتن روی بند را در ترجمان بازی شده با عمل واقعی، خواه اعجاب‌آور باشد یا نباشد، به عنوان امری امکانپذیر مقابله کند. در ثانی، او باید عرضه داشتِ تقلید شده را به عنوان اجرای فی نفسه ببیند، تابع ماهیت آن شود و از نفس اجرا لذت برد. این شرایطِ «یا این یا آن» نخواهد بود که در آن ما نخست یک تصویر و بعد تصویر دیگر را می‌بینیم، بلکه مشخصهٔ آن شرایط «هم این و هم آن» است، که در آن توهم و مرجع توهم همزمان در تصور بیننده حضور می‌یابد. در واقع حضور هر دو تصویر نوعی شکافِ متباین می‌آفریند که موجد کشش روانی می‌شود. ❑

پانوشتها:

۱ـ دیمیان گرانت: رئالیسم، حسن افشار (تهران، مرکز، ۱۳۷۵)، ص ۲۱-۲۰.

۲ـ اسکار گ. براکت: تاریخ تآتر جهان، جلد دوم، هوشنگ آزادی‌ور (تهران، نقره، ۱۳۶۶) ص ۱۸۹-۱۸۸.

۳ـ اس.دبلیو.داوسون: نمایشنامه و ویژگی‌های نمایشی، داود دانشور و دیگران (تهران، نمایش، ۱۳۷۰) ص ۵۱ و ۵۳.

4- The willing suspension of disbelief

5- Ralph stephenson and J.R.Debrix: The Cinema as Art (Harmondsworth, England, Penguin Books, 1974), p.211.

۶ـ آن شپرد: مبانی فلسفه هنر، علی رامین (تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵).

۷ـ مارتین اسلین: نمایش چیست، شیرین تعاونی (تهران، آگاه، ۱۳۶۱)، ص ۱۰۲-۱۰۱.

8- dislocation

۹ـ یان کات: تآتر و ادبیات، ترجمهٔ منصور براهیمی، نشریهٔ پویه (تهران، نمایش، ۱۳۷۱)، ص ۱۳.

10- Bernard Beckerman: Dynamics of Drama, p.13.
به نقل از: J.L.Styan: Drama, stagr and Andience (Cambridge, Cambridge University press, 1975), p.109.

11- mimetic