یوسف اسحاق‌پور
ترجمه کاظم کردوانی

درباره زیباشناسی سینما و تلویزیون

چگونه فیلم، ممکن می‌شود

نوشتهٔ حاضر ترجمهٔ مصاحبه دومینیک پیبنی از مجلهٔ Art Press درج در شمارهٔ ژانویه ۱۹۸۷، با متفکر برجستهٔ ایرانی مقیم فرانسه، یوسف اسحاق‌پور است به‌مناسبت انتشار کتابش **سینمای معاصر از این‌سوی آیینه**. اسحاق‌پور که متأسفانه در ایران شناخته نشده است، در محافل روشنفکری فرانسه شخصیتی است صاحب‌نظر و صاحب اعتبار و نوشته‌هایش در زمینهٔ نقد سینمایی و نقد ادبی و برخی مسایل فلسفی دارای اهمیت بسیار است و با توجه خاص و استقبال این محافل روبرو شده است. از نوشته‌های اسحاق‌پور می‌توان کتابهای زیر را نام برد: ۱ ــ گلدمن، لوکاچ و هایدگر؛ ۲ ــ پل نیزان؛ ۳ ــ سرچشمه‌های هنر مدرن؛ ۴ ــ ویسکونتی، مفهوم و تصویر؛ ۵ ــ سینمای معاصر: از این‌سوی آیینه؛ ۶ ــ از تصویری به‌آن دیگری.

اسحاق‌پور همچنین با مجله‌های هنری، ادبی، سینمایی، فلسفی نظیر: Les Temps modernes, Le Magazine Littéraire, les Cahiers du Cinéma, Positif, Traverses, La Quinzane Littéraire همکاری دارد.

به اشاره بگوییم که کتاب «گلدمن، لوکاچ و هایدگر» که درسهای گلدمن است دربارهٔ هایدگر و لوکاچ و همراه با مقدمهٔ شصت‌صفحه‌ای اسحاق‌پور بر این درسها، عمق معلومات و شناخت او را در زمینه‌های فلسفی نشان می‌دهد. اطلاعات و آگاهی عمیق فلسفی‌اش در دیگر کتابها و مصاحبه‌ها و مقالاتش نیز همواره رُخ می‌نماید؛ این کتاب به‌زبانهای ایتالیایی، آلمانی، ژاپنی ترجمه شده است. کتابش دربارهٔ نویسنده و متفکر برجستهٔ فرانسوی پل نیزان و کارهای او نیز به‌زبان ژاپنی ترجمه شده است. کتابهایش در زمینه‌های سینمایی و هنر مدرن از کتابهای مرجع به‌شمار می‌آید، آنهم در فرانسه کشور «غولها»، کشوری که چندان «راحت» نمی‌پذیرند «غیرفرانسوی‌ها» مخصوصاً اگر اهل «این‌طرفها» باشد ــ در «قلمروهای اختصاصی» شان(!) دخالت کنند.

ترجمهٔ این مصاحبه گام بسیار کوچکی است در معرفی این ایرانی صاحب‌نظر و امیدواریم با ترجمهٔ کتابهایش هم او به‌درستی معرفی شود و هم حاصل کار عظیم فکری‌اش در دسترس هموطنانمان قرار گیرد.

(مترجم)

□ آیا به‌نظر خودت، این کتاب دربارهٔ آفرینش سینمایی به‌طور کلی نظر می‌دهد و بحث می‌کند یا کتابی است که وضعیت زیباشناسی سینمای بیست سال اخیر را روشن می‌کند؟

اسحاق‌پور: این دو جنبه تفکیک‌نشدنی‌اند. نظریه‌پردازی دربارهٔ سینما بدون سخن گفتن از آثار مشخص غیرممکن است. کار نقد به‌هدف خود دست نخواهد یافت مگر زمانی که نه‌تنها به سخن گفتن دربارهٔ یک فیلم اکتفا نکند بلکه دریابد که همین یک فیلم به‌تنهائی از چه زوایایی با دیگر فیلمها همداستان می‌شود و چگونه در کل سینما دخیل خواهد بود؛ حتی نقد باید به‌فراتر از این هم بیاندیشد. کار بازن را چگونه باید تعریف کرد؟ آیا آنچه انجام می‌داد بررسی و اندیشه‌ای کلی دربارهٔ آفرینش سینمایی بود یا دربارهٔ دوره‌ای خاص نظر می‌داد. حتی بر این باورم که چون عمیقاً به‌آنچه در مرحله‌ای مشخص می‌گذشت علاقه‌مند بود، توانست دربارهٔ مسایل کلی بیاندیشد. من هم همین روش را دنبال می‌کنم. با این تفاوت که از زمان بازن تاکنون هم در صورت مسأله و هم در شرایط جابجایی بوجود آمده است. بازن می‌خواست بداند «سینما چیست؟» آن‌زمان بعد از جنگ جهانی دوم بود با ولز و روسلینی، شروع سینمای مدرن که بیش از پیش اندیشه‌گرا می‌شد. امروز، احتمالاً بیشتر این سئوال مطرح است: «چگونه فیلم ممکن می‌شود؟»

□ یعنی فیلم، غیرممکن شده است؟

اسحاق‌پور: بهتر است مجدداً دربارهٔ ولز صحبت کنیم. هرگاه کار او را شرح می‌دهند یا از عمق میدان حرف می‌زنند یا از تداخل زمانی، که در واقع هر دو یکی است. به‌نظر من، قضیه در اصل بیشتر به‌نوعی «انقلاب کپرنیکی» مربوط می‌شود. واضح‌تر بگویم، از نخستین صحنهٔ همشهری کین وضوح و غنای تصویر سینمایی و داستان فیلم، که تناسبی هم با آن دارد، به‌حالت تعلیق درآمده، و این ناشی از نوعی چون و چرای «فلسفهٔ انتقادی» است در نحوهٔ ارائه فیلم و رابطه‌اش با ذهنیت. بی‌جهت هم نیست که در این فیلم، مسئله شناخت به‌جای سینمای پرحادثهٔ هالیوودی می‌نشیند. چیزی که یکپارچه بود و بدون معضل، دوتکه می‌شود و در مقابل هم قرار می‌گیرد: قصه و مستند، تخیل و بازسازی فنی، ویژگی ولز ــ که به‌خدمت‌گیری عملکرد رادیوست و این را در جنگ دنیاها نشان داد ــ در این است که در برخورد با مسأله‌ای چون بازسازی فنی، نوعی بازگشت اندیشه‌گرایانه به‌ابزار کار و پشتیبانی آن دارد. البته این، نوعی گسست از اعتقاد بود، طرد بینش بی‌واسطه بود که بی‌شک ریشه‌اش در جنگ جهانی دوم نهفته بود. زیرا سینمای دههٔ سالهای سی بهتر از همه با شعار کلاسیک‌وار بازگشت به‌رئالیسم وفق می‌داد، شعاری که در آن‌زمان همگانی بود. اما با سینمای بعد از جنگ یعنی سینمای پیچیده‌شده، سئوال بازن متناسب بود. این سئوال، محور فیلمهای «موج نو» و بسیاری از فیلمها تا سالهای هفتاد بود. در کتابم «از تصویری تا آن دیگری» دربارهٔ این گذار صحبت کرده‌ام، گذار از سینمای بسیار متفاوتی که سینمای ورتوف، ایزنشتاین، میزوگوشی و سینمای هالیوود بود ــ از جمله سینمای اساطیری کینگ کونگ ــ به‌سینمایی که کاملاً در اصولش تغییر داده شده، سینمایی در

حال تغییر از «تصویری به‌تصویر دیگر»، در این کتاب از جانشینی قصه به‌جای کلام و اندیشه صحبت شده است و از چون و چرای نمایش تا تابوی آن در آثار گدار، وندرس، استروب، سیبربرگ، رنه و دوراس.

تصور می‌کنم از پایان سالهای هفتاد به‌بعد، تغییر دیگری نیز رخ داده است. به‌نظرم می‌آید که ما شاهد بازگشت به‌قصه و تصویر هستیم که همراه است با حسرت فراوان به‌سینمای قبل از ولز، این همان چیزی است که من آن‌را «سینمای این‌سوی آیینه» نامیده‌ام. در سینمای کلاسیک، نسبت به‌پرده رابطه‌ای با آیینه و همچنین با ماوراء آیینه وجود داشته است، سینمای مدرن از زمان ولز ــ صحنهٔ پایانی بانوی شانگهای مشهور است ــ این آیینه را خرد کرده است. امروز انسان دوست دارد پردهٔ جادویی را بازیابد؛ اما دیگر نه ماوراء آیینه‌ای وجود دارد و نه آن‌سویی، مانند آنچه در رز ارغوانی قاهره اتفاق افتاد چیزها از صحنه خارج می‌شوند، انسان در ارتباطی توهمی قرار می‌گیرد اما به‌وجود چنین رابطه‌ای هم آگاه است.

□ قبول کنیم که چنین تغییری انجام شده باشد، آیا به‌این معنی است که سرچشمهٔ سینما خشکیده شده است؟

اسحاق‌پور: این غیرممکن شدن فیلمها، ریشه در جای دیگری دارد: روشن است که دلیل آن در لحظه تاریخی است. تمام اوتوپی‌ها از بین رفته‌اند و در عین حال انسان دوست دارد به‌گذشته اعتقاد داشته باشد. اما صرف اراده به‌داشتن عقیده هرگز موجب به‌وجود آمدن اثری نشده است. از آنجا که آثار هنری رابطه‌ای با حقیقت را ایجاب می‌کنند، تأییدی هستند بر وجود ممکن. و اتفاقاً همین ممکن به‌خودی‌خود است که حمایت از آن مشکل شده است. با این‌همه، تنها با این ممکن است که آثار هنری می‌توانند وجود داشته باشند. این تخریب ممکن، با چیز دیگری نیز مربوط است. و آن چیز، نامی جز تلویزیون ندارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما یا تلویزیون

□ اما با این‌همه نمی‌توان از نقش تلویزیون به‌سود تغییری ممکن در سینما سخن نگفت؟ تلویزیون، سینما را از وظیفه‌اش در گواهی واقعیت می‌رهاند همان‌طور که عکاسی، نقاشی را از ضرورت بازسازی (کپیه‌برداری) واقعیت رهانیده است.

اسحاق‌پور: اگر درست دقت کنیم، عکاسی، نقاشی را نه‌تنها از بازسازی واقعیت، بلکه از بازسازی تصویر و ضرورت معنا داشتن هم رهانیده است. در کتابم دربارهٔ ویسکونتی («مفهوم و تصویر») کمی به‌این موضوع پرداخته‌ام. در «محاکات»، تقلید وجود داشت، رابطه‌ای بین پدیده و دریافت وجود داشت. پدیده به‌جای شکل نشست و در پندار دریافت معنایی پیداکرد. عکاسی که

چیزی نیست جز نشانه‌ای از رفع مجذوبیت جهان از صنعت و سرمایه‌داری و علم و. . . عمل کوچک کردن ابعاد را انجام داده است، یعنی نوعی چیزوارگی کامل چیزها. این همان چیزی است که بنیامین «از دست رفتن جذبه» نامید و بارت «پایان آیین». مالرو گفته است که محاکات، پدیده‌ای رهانیده‌شده از پندار بود؛ اما دریافتی که با دقت عکاسی به‌دنیای پدیده‌ها آورده شد حاصلش نقاشی پرطمطراق و پرمدعا بود.

تقریباً چیزی شبیه این موضوع دربارهٔ تلویزیون و سینما اتفاق افتاده است. در گذشته، به یک معنی ــ سینمای استودیویی آن زیباشناسی محاکات را که وجود عکاسی و مطبوعات با تیراژ زیاد و سینما در هنرهای کهن از بین برده بود، به‌گونه‌ای ضعیف از سر گرفت. و در این گذار آن‌سوی آیینه، کپیه‌برداری فنی در سینما از بین رفت. بعد هم دوربین سینما و هنرپیشه و داستان و مفهوم را در دنیایی به‌گردش درآوردند که قبلاً هم بی‌آن که این قضیه مسئله‌ای ایجاد کند وجود داشت.

خود این دنیا به‌ریشخند گرفته شده بود، این دنیا به‌طور خیلی واضح روی پلاتو نشان داده شده بود برای آن که حرکت ادغام دو سطح انجام شود. با پیدایش تلویزیون، کپیه‌برداری طرد شد. به‌برکت وجود این کپیه‌برداری، «تأثیر واقعیت» سینمایی به‌شکل تأثیر توهم و خیال و اشتباه و چیز غیبی نمایان شد. در سینما مسألهٔ دیگری نیز دربارهٔ تصویر و نمایش وجود داشت که قبل از آن چنین چیزی مطرح نبود؛ و چیزی که برای من جالب است همین است؛ چندان هم مهم نیست که موضوع به‌ترسیم دورنمای تاریخ سینما مربوط باشد یا به‌مسألهٔ فعلی ممکن بودن فیلم.

□ **نقاشی، به‌برکت عکاسی از کپیه‌برداری رهانیده شد، چرا چنین چیزی نمی‌تواند به برکت تلویزیون برای سینما اتفاق بیافتد؟**

اسحاق‌پور: بین عکاسی و نقاشی تفاوتی اساسی وجود داشت. سینما و تلویزیون ریشه‌ای مشترک دارند. هر دو محصول تکنیک و محصول تکنیک کپیه‌برداری (بازسازی) هستند. ابزار هر یک تا حدودی می‌تواند برای دیگری قابل استفاده باشد. حتی اختراع وسایل سبک برای تلویزیون بود که امکان به‌وجود آمدن سینمای موج نو را فراهم ساخت. نسبت سینما با تلویزیون، درونی است؛ سینمایی که هر چه بکند نمی‌تواند به‌ابزار پایه‌ای‌اش یعنی تصویر کپیه‌برداری بی‌اعتنا باشد. سینما باید با همین تصویر کپیه‌برداری تعریف شود، البته به‌این معنی نیست که باید در آن خلاصه شود. سینما تنها به‌دلیل نزدیک بودن با تلویزیون تهدید نمی‌شود بلکه با تورم تصویر به‌طور کلی و آگهی‌های تبلیغاتی و توسعهٔ رسانه‌ها، سینما به‌خطر افتاده است. چون سینما بخشی از خود همین‌هاست. به‌همین دلیل است که مسألهٔ ممکن بودن فیلم برای سینما بیش از دیگر اشکال بیان فوریت دارد. امروز همه چیز در چنبرهٔ وجود صنعت فرهنگی و رسانه‌ها و تلویزیون است که نظامی را تشکیل می‌دهند؛ یعنی همان چیزی که با وام گرفتن از بودریار، (Baudrillard) قبلاً گفته‌ام: «شروع دنیا چون چیزی زننده.» اما ویژگی سینما در

آن است که به‌دلیل نزدیک‌بودنش به‌تلویزیون، این «چیز زننده» ذاتی آن است. این چیز زننده چیزی نیست جز نبود میل و اشتیاق و نبود مدینهٔ فاضله، یعنی منحصر کردن دنیا به‌آنچه هست. تلویزیون زمان حالی است دائم، پاک‌کنندهٔ گذشته و ناممکن بودن آینده. همه چیز از «حقیقت حالش» تهی شده است. در عین حال مثل پرده‌ای است تصویری که بر همهٔ عالم افکنده شده باشد و سپس دست به‌تفسیر این عالم زده شده و هر آنچه در آنجا نیست مطلقاً نفی می‌شود و در نتیجه آن‌را غیرقابل نمایش می‌کند. در تلویزیون، دائم مطرح می‌شود «این پیپ است»، در واقع این محو شدن دنیاست که واقع می‌شود. وظیفهٔ سینما رهاکردن تصویر و دنیا از این حکم کلی و بازیافتن این حقیقت از دست‌رفته است.

به همین دلیل به‌نظر من امروز سینما با آنچه به‌ما مربوط است یعنی وقایع ساخته‌شده از فن تصویر و اطلاعات تماس مستقیم‌تر و فعال‌تر دارد تا با چیزهایی که قدمتی هزارساله دارند. و در اینجاست که اهمیت گدار، استروب، ریوت، رایز، اکرمن، وندرس، دوراس، تارکوفسکی و دیگر سینماگران معاصر هویدا می‌شود. پرسش دربارهٔ ممکن بودن فیلم، البته اندیشیدن دربارهٔ تاریخ سینما و تصویر به‌طور کلی را ایجاب می‌کند، اما همچنین می‌طلبد که دربارهٔ افق دنیای خود نیز پرس‌وجو کنیم.

سینما به‌آخرین اسطوره تبدیل می‌شود

□ **به‌نظر تو احتمالاً «بازسازی فنی» مسألهٔ فعلی است.**

اسحاق‌پور: از بدو تولد مدرنیسم، بازسازی فنی مسألهٔ اصلی است .شاید مردم اطلاع ندارند که بنیامین تحت تأثیر سینمای ورتوف بود. اهمیت نوشته‌هایش دربارهٔ روایت داستان و مطبوعات با تیراژ زیاد و از دست رفتن تجربه غیرقابل سنجش است. با این‌همه در سینما شاهد این موضوع هستیم: تبدیل هر چیز به‌تصویر گذشتگان. نوستالژی تاریخ و داستان، و تصویر و هنرهای سنتی حتی در آثار ویسکونتی هم به‌شکل نگاهی طولانی به‌گذشته‌ای از دست‌رفته یعنی نوعی احضار مردگان متجلی می‌شود. در فیلم وکشتی به‌راه خود ادامه می‌دهد فلینی، دقیقاً تشییع جنازهٔ دنیای کهن است، گدار به‌صدا و تصویر ضبط‌شده در برابر سینماست، حال آن که خود سینما، همان‌طور که در جینجر و فرد می‌بینیم، در برابر تلویزیون به‌آخرین اسطوره مبدل می‌شود. تفاوت بین نقاشی و تصویر سینما و ویدئو در مرکز توجه فیلم سودا (Passion) گدار است. آثار وندرس، استروب، سیبربرگ و اکرمن با بازسازی فنی تعریف می‌شوند همین بازسازی فنی است که در آثار رایز و ریوت به‌شیوه‌ای بسیار متفاوت خیال را چون افسانه و چیزی فوق‌العاده آشکار می‌سازد. امروز صنعت فرهنگی با حکم قطعی جدیدش یعنی «منطبق شدن یا از بین رفتن»، آن‌طور که در وضعیت چیزها اثر وندرس می‌بینیم، مسألهٔ همهٔ سینماگران است. پاسخهای متفاوتی

به‌بازسازی همگانی شده، به‌زندگی تلویزیونی و به‌صنعت فرهنگی داده شده است: در آثار رنه نوستالژی جادوی سینمایی را می‌بینیم، در آثار گدار تمایل به‌سبک‌گرایی و در آثار اولیویرا، خواست ترکیب هنرها به‌چشم می‌خورد؛ در آثار دوراس یا نوعی سینمای تقلیل‌یافته می‌بینیم ــ مانند غریب‌تر از بهشت ــ یا خواست مقابله با/محدودیتهای نمایش. . .

□ سینماگرانی که تو اسمشان را می‌بری گویا تنها هنرمندان بزرگ زنده هستند؛ و به‌رغم اختلافهایشان سلیقهٔ مشترکی دارند.

اسحاق‌پور: شاید بین آنها اشتراک سلیقه‌ای وجود نداشته باشد، اما این سینماگران چیزی شبیه یک صورت فلکی می‌سازند که در افق دید منتقد سینمایی قابل رؤیت است و اصولاً منتقد سینمایی می‌تواند آن‌را قابل رؤیت سازد. در کتابم از کاپولا صحبت می‌کنم زیرا در آثار او بازگشت به سینمای هالیوودی وجود دارد، چون نشان می‌دهد تا چه حد آمریکا به‌سینمای آمریکا شباهت دارد. از جنبهٔ دیگر در نقطهٔ کاملاً مخالف استروب قرار می‌گیرد. حال آن که استروب و تارکوفسکی در زمینهٔ آنچه غیرقابل نمایش است، رابطه‌ای کاملاً متضاد دارند؛ و مسألهٔ اصلی کتاب همین موضوع غیرقابل نمایش بودن است. هر یک از این سینماگران در کتابم حضور دارند زیرا با پرسشهای خود دربارهٔ ابزار کار خویش، اساسی‌ترین چیز در حال را مد نظر دارند. به‌نظر من این همان معیاری است که بر اساس آن می‌توان بین اثر و محصول سادهٔ صنعت فرهنگی تفاوت گذاشت. کار منتقد سینمایی نیز دقیقاً این است که به‌این محیط توجه داشته باشد و چون به‌همان اندازه که سئوالهای خاص خود را پی می‌گیرد در برابر آثار سینمایی آزاد است، منتقد سینمایی وظیفه دارد این محیط را به‌وجود بیاورد تا آثار سینمایی پژواک خود را در آن بیابند.

به نظر من، جز چند استثناء، در کتابهای راجع به‌سینما کمبود وجود دارد. در این کتابها، هنوز سینما کاملاً از پدیدهٔ تکنیک خاص «لوناپارک» و سرگرمی و بت‌پرستی متخصصین جدا نشده است. اما سینما، نه مسأله‌ای است کلی و نه کار سینماپرستان؛ سینما شکلی از آفرینش هنری است که هستی جهان را مد نظر دارد. کار سینماگران کمتر از کار نقاشان و موسیقی‌دانان و نویسندگان نیست. آدم آرزوی مطالعهٔ کتابهایی نظیر کتاب باتای (Bataille) دربارهٔ مانه و کتاب آدرنو (Adorno) دربارهٔ مالر را دارد. کتاب آدرنو دربارهٔ مالر تا حدودی الگوی کار من دربارهٔ ویسکونتی، «مفهوم و تصویر» بوده است و امیدوارم توانسته باشم نشان بدهم که کار ولز همان‌قدر اهمیت دارد که کار هر یک از بزرگان آفرینش هنری این قرن.