*

نگاه به دوربین

نوشته : مارك ورنه
ترجمه : امیر احمد اصفهانی

طبق رهیافتهای متداول در صنعت سینما، استفاده از تکنیك «نگاه به دوربین» اثری دوجانبه دارد. این کار با ایجاد ارتباطی مستقیم ومختصر میان فضای فیلم وفضای سالن نمایش، جنبهٔ بیانی فیلمنامه راقابل ارائه نموده واشتیاق

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وکنجکاوی تماشاگر را برای تعقیب وقایع فیلم همچنان حفظ می کند. در چنین وضعیتی شکل دیالوگ اول شخص و دوم شخص (من وتو) بروجود رابطه میان دو متکلم (بازیگر و تماشاچی) تأکید می کند، وجود چنین رابطه‌ای با سینمای روایی (Narrative Cinema) که ترجیحاً ازشکل سوم شخص (او) استفاده می کند (وبه گفتهٔ امیل بنونیست، Emile Benveniste، همین مسئله مشخصهٔ یك حکایت است) مغایرت دارد. نگاه به دوربین را می توان مخالف بزرگ ویا ضد سینمای روایی دانست، حتی چنین به نظر می رسد، همان فرمولی که سنت سینما از آن نحوهٔ نگاه صحبت می کند بر تمامی موارد ذکر شده تأکید می کند، گویی این جنبه از سینما موردی و نادر است.

البته در این ارتباط پاسکال بونیتزر (Pascal Bonitzer) در بررسی نسبتاً قدیمی و وسیع خود، از دو نوع «نگاه به دوربین» نام می برد: نگاهی که بیانگر اشتیاق بازیگر بوده، در وضعیت معمول فیلمهای داستانی اختلالی ایجاد نمی کند ونیز نگاهی به سبك برشتی (Berehtion) ـ که بونیتزر ازآن به عنوان نگاهی اعتراض آمیز یاد می کند ـ یعنی نگاهی که فیلمهای داستانی را به وسایلی برای اغوای تماشاگر وبه دام انداختن توجه وی تبدیل می کند.[۴] علاوه بر این، دیگر محققین سینما نیز موفق شده‌اند نمونه‌های بی شمار دیگری را از «نگاه به دوربین» در فیلمهای هالیوودی[۳] ارائه دهند. البته محققین این صنعت همگی براین امر توافق دارند که «نگاه به دوربین» وسیله‌ای است برای بیان افکار بازیگر، افکاری که می توانند جنبه عام به خود گیرند[۲]، وبالأخره اخیراً تعدادی از محققین راههایی برای درك بهتر وتصحیح فهم خود از رابطه‌ای که در حرکت مثلثی بین (من) اول شخص، (تو) دوم شخص و (او) سوم شخص وجود دارد، ارائه نموده‌اند.[۵] این تصمیمات وتغییرات واین تفکر مجدد دربارهٔ مسائل وسؤالات قدیمیتر ونیز وجود این گونه نکته سنجیهای جدید، همه وهمه دلایل این امر هستند که موضوع «نگاه به دوربین» هنوز هم مسئله‌ای قابل طرح است که جای بسیاری برای بحث دارد. شاید دلیل این امر این باشد که این موضوع و این بحث در شکل اولیه خود به جد مطرح نگشته ویاچنانکه باید وشاید به آن پرداخته نشده است، شاید هم دلیل آن این است که ما به ندرت در مورد واژه‌های خود این سؤالات، بحثی مطرح کرده‌ایم: منظور ما از «نگاه» بازیگر به دوربین چیست؟ چه زمانی قادریم در این مورد به بحث وبررسی بپردازیم؟ اولین سؤال مطرح شده از لحاظ محدوده، محل وسیعی برای گفتگو دارد وبررسی آن تنها از جنبهٔ سینمایی کافی نیست؛ چرا که این سؤال بافرایندهای اجتماعی وشخصی در فلسفه (توسط مارلو، پونتی وسارتر)، روانکاوی (توسط فروید، لاکن وگی روسولاتو) وروانشناسی ادراك نیز سروکار دارد، البته من در جزئیات بیشتر این موضوع وارد نمی شوم؛ بلکه با احتیاط زیاد تنها به بعضی بررسیهای انجام شده در این مورد اشاره می کنم، به علاوه ازخوانندگان نیز تقاضا دارم که همواره پیچیدگی این موضوع را مد نظر داشته باشند.

دومین سؤال، چه زمانی قادریم در مورد نگاه بازیگر به دوربین به بحث وبررسی بپردازیم؟،

سؤالی مخصوص سینما است که می تواند به مجموعهٔ کاملی از تأملات در مورد جهت نگاهها ونیز نحوهٔ کارگردانی منجر شود. اصطلاح «نگاه به دوربین» بخصوص اصطلاحی مشکل زاست، چرا که این اصطلاح باتوجه به شرایط فیلمبرداری سعی در توضیح اثری دارد که درلحظهٔ نمایش فیلم برتماشاگر برجای می گذارد: یعنی اثری که شخصیت فیلم در محیط داستان ویا بازیگر فیلم درطی فیلمبرداری با نگاه مستقیم خود به دوربین و در نتیجه به تماشاگر در سالن نمایش بروی برجای می گذارد؛ پس در ارتباط با نمایش فیلم برای تماشاگر سه فضای مختلف وجود خواهد داشت: فضای فیلمبرداری، فضای داستان فیلم وفضای سالن نمایش. ممکن است فردی پیش خود تصور کند به لحاظ اینکه هدف دقیق «نگاه به دوربین» ایجاد چنین سیستمی است، پس در مسئلهٔ مذکور هیچ موردی برای سؤال وجود نخواهد داشت؛ لیکن وی در این مورد علت ومعلول را به درستی از هم متمایز نکرده است، به این ترتیب سؤال دیگری درذهن مطرح می گردد: آیا این سیستم واین نظم حقیقتاً واقع می شود ویا اینکه تنها به تماشاگر اختصاص داشته، برای وی ایجاد می گردد؟

در این ارتباط اجازه دهید ابتدا در مورد لحظات فیلمبرداری به بحث وبررسی بپردازیم. برای ایجاد شرایط «نگاه به دوربین» نگاه مستقیم هنرپیشه امروزی بدون وجود هیچ گونه مانعی به ذره‌بین دوربین فیلمبرداری لازم وضروری است؛ به علاوه برای تعیین دقیق جهت نگاه بازیگر توسط تماشاچی، باید بازیگر ودوربین فیلمبرداری به اندازهٔ کافی به یکدیگر نزدیك باشند، در نتیجه فیلمبرداری نمای درشت

«ما تنها زمانی قادر هستیم تکنیك نگاه به دوربین را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم که علتها و معلولهای کار برد آن، ونیز وجود تغییرات مختلف و نامحدود در آن را، به تفصیل شرح دهیم»

(close up) ویا حداقل نمای متوسط ونیز حضور کامل هنرپیشه دربرابر دوربین فیلمبرداری اجتناب ناپذیر است. همچنین برای القای این مسئله به تماشاگر که بازیگر مستقیماً به شخصیت ویا شئ در فیلم خیره می شود، لازم است نگاه بازیگر به سمت دوربین متمرکز گردد. به عبارت دیگر نگاه هنرپیشه کاملاً درمسیر زاویهٔ دوربین قرار گیرد؛ در غیر این صورت نگاه مذکور از نظر شخص تماشاچی نگاهی پوچ وبدون هدف محسوب شده، مسیر مشخصی را دنبال نمی کند. البته نمونه‌های این نوع نگاه در سینما بسیار متداول است که در مورد آنها هیچ نوع بررسی ویا تحقیقی انجام نگرفته است. البته بعداً در این موارد به بحث وبررسی می پردازیم؛ در حال حاضر مدل فعلی ما از نگاه به دوربین به صورت زیر است: تنها یك هنرپیشه رو به رو ونزدیك دوربین قرار گرفته است ونگاه ثابت خود را به طرف محلی که دوربین قرار دارد، متمرکز می کند. ظاهراً در صورت فراهم نبودن یکی ازشرایط مذکور؛ وجود چنین نگاهی باید مورد تردید وسؤال قرار گیرد؛ برعکس وجود تنها یك و یاچند شرط ـ ونه لزوماً همهٔ شروط ـ برای فراهم

کردن ویا القای چنین نگاهی به تماشاگر کافی است.

اگر خود را در موقعیت تماشاگر قرار دهیم، به این نتیجه می رسیم که همیشه قضاوت درمورد مسیر نگاه ودانستن اینکه آیا این نگاه در قاب تصویر قرار دارد یاخیر ـ به سبب نوسان نگاه ویا فاصلهٔ بیش از حد هنرپیشه از دوربین ـ کار چندان ساده‌ای نیست. برای مثال در فیلم ترز راکوئین (Thersese Raquin)، (مارسل کارنه، ۱۹۵۳) صحنه‌ای وجود دارد که با یك نمای طولانی آغاز شده، اتاقی رانشان می دهد که از انتهای آن فردی وارد می شود و در حالی که سرخود راکمی به طرف بالا نگاه داشته است، مستقیماً به طرف دوربین حرکت می کند. آیا وی در این صحنه مستقیماً به دوربین نگاه می کند؟ اگر چه عدم حرکت دوربین وحرکت روبه جلوی شخصیت فیلم این مسئله را به ما

القاء می کند؛ اما فاصلهٔ زیاد هنرپیشه از دوربین و وجود روشنایی سایه‌دار امکان اطمینان یافتن از این امررابرای ما فراهم نمی کند، در این لحظه با حرکت جزئی دوربین مشخص می شود که هنرپیشهٔ مذکور (وکیل) درواقع به طرف مادری که برروی یك صندلی قرار دارد، حرکت می کند. در صحنه‌ای از فیلم گیلدا (Gilda)در حالی که قهرمان فیلم به تنهایی در گوشه‌ای نشسته است، قهرمان زن فیلم، یعنی گیلدا، که‌تا لحظه‌ای قبل درکنار او قرار داشت به نشانهٔ اعتراض وبی اعتنایی نسبت به معشوق سابق خود، با شخص دیگری به رقص می پردازد. در اینجا تکنیك تدوین به نحوی عمل می کند که تماشاگر رقص گیلدا وشریك وی را در نظر قهرمان فیلم مشاهده کرده ویك نمای ذهنی (Subjective)ـ تماشاچی صحنه را از دید بازیگر مشاهده می کند ـ ایجاد می گردد. در این حال گیلدا که از لحاظ فیزیکی از دوربین بسیار دور است، به طرف قهرمان فیلم برگشته، به وی لبخند می زند. آیا در اینجا باتوجه به وجود چنین فاصله‌ای هنوزهم می توان از نگاه به دوربین صحبت کرد؟ پس در اینجا مشخص می شود که جهت نگاه به‌تنهایی برای مشخص کردن این مسئله کفایت نکرده، وجود تنها یك نما امکان زیادی برای حل این مشکل فراهم نمی کند؛ به علاوه باید متذکر شد که کارگردانی وتدوین نیز در تعیین این نگاه به تنهایی کافی نیست؛ بلکه در واقع داستان فیلم و روابط بین شخصیتهای آن است که طبیعت این نگاه ونتیجه گیری وقضاوت درمورد آن را تعیین می کند. لازم به تذکر است که در دو مثال قبلی نماهای انتخابی به نماهایی که از دید شخصیتها مشاهده می شوند، بسیار

نزدیك ودر عین حال غیر متحرك ودور هستند.
وضعیت محتمل دیگر: نگاه متوجه شخصیتی است که ازلحاظ رؤیت همانند جسمی تیره و تاریك در گوشه‌ای از قاب (Frame)تصویر قرار دارد. در این مورد به واسطهٔ وجود چنین جسم تیره وتاریك ونامشخص ـ که شاید به نحوی سایهٔ برجستهٔ خود تماشاگر محسوب گردد ـ نگاه مذکور همانند اثر یك کمان به خود تماشاگر برخواهد گشت.

موارد نامشخص ونامعلوم «نگاه به دوربین» بیشتر در وضعیتهایی به وجود می آید که در آنها عدم وجود صدا در بخشهایی از فیلم، تماشاگر را از رفع ابهام نسبت به عوامل تصویری باز می دارد. درواقع نگاه به دوربین اغلب نتیجهٔ اتصال وربط فعالیتهای تصویری (نگاه به لنز دوربین) وفعالیتهای صوتی (صحبت وبیان) است. در چنین مواردی تمایل تماشاگر به تعیین این نگاه که عملاً ترکیبی از صدا ونحو کلمات ویاحتی یك حدس (به عنوان مثال، بازوان از هم باز شده ومتمایل به دوربین) می باشد بسیار زیاد است. در اینجا ما متوجه نوعی توازن خاص میان نگاه به دوربین وسکوت بازیگر که صرفاً نمایانگر نوعی اثر صوتی بر تماشاگر است، می شویم. بنابراین نگاه به دوربین نشان دهندهٔ ترکیبی است که ازخود نگاه بسیار وسیعتر می باشد. این نگاه ارائهٔ نوعی نشانه را به تماشاگر مشخص می کند ویا تجزیه وتحلیل ما را از نگاه در سطح یك تصور باز می دارد؛ اما سؤالی که در اینجا مطرح می گردد، این است که آیا وجود همهٔ این موارد برای خلق نگاه به دوربین لازم است؟ وآیا یك شخص می تواند وجود آن را از ترکیب این اصول متغیر استنتاج نماید؟ فیلم در ورای شب(Exterieur nuit)(ژاك برال، ۱۹۸۰) نمایی پایانی وطولانی دارد که در آن قهرمان فیلم به تنهایی در طول یك کانال قدم می زند. قهرمان فیلم دریك «گفتگوباخود» (Voice off)ـ به نحوی که به لحاظ دوری وی از دوربین فیلمبرداری، تشخیص اینکه وی با خودصحبت می کند یا خیر، مشکل است ـ خلاصه‌ای از داستان زندگی خود را بخصوص وقایعی که پس از ناپدید شدن یك زن جوان رخ داده‌اند، شرح می دهد. لازم به تذکر است که به لحاظ استقرار دوربین در نیمه راه ساحل، قهرمان مذکور کاملاً رو به روی دوربین وبه طرف آن حرکت می کند، به علاوه وی سخنان خود را خطاب به شخصی عنوان می نماید که وی را (تو) می نامد واز صحنه غایب است. «تویی» که همچنان نامعین ونامعلوم باقی می ماند ومی تواند «تماشاگر» باشد (همانند سخن گفتن در دادن نشانه در مسیر موقعیت کلاسیك که راوی

به هنگام پایان گرفتن داستان مجدداً شأن روایت خود راباز می یابد). در این فیلم شخصیت مذکور به قدری از دوربین دور است که تعیین دقیق جهت نگاه وی ممکن نیست. البته بانزدیکتر شدن وی به دوربین مشخص می شود که مخاطب وی در واقع همان زن غایب است.

بالاخره اصطلاح «نگاه به دوربین» را می توان به نمایی مجزا نسبت داد که پاسخی مشابه ویکسان در دیگر بخشهای فیلم ندارد، این تعریف برای این اصطلاح بخصوص از آن جهت قابل توجیه است که مردمی که این نگاه به آنها دوخته می شود از افراد شرکت کننده ویا مؤثر در فیلم نیستند؛ با وجود این نمی توان نمونه‌هایی از نگاه به دوربین که در آنها نمای دومی با همان شرایط ـ شخصی که جواب نگاه را می دهد ـ پاسخی برای نگاه مذکور وجود داشته باشد، ارائه کرد. دراین مورد بعداً به بررسی خواهیم پرداخت.

با بررسی سریع این مقوله، دیدیم نگاهی که به عنوان «نگاه به دوربین» شناخته شده می تواند مخاطبین زیر را در برگیرد: یکی از شخصیتهای دیگر فیلم، دوربین، تماشاگر وباحتی هیچکس. فرانچسکو کازتی (Francesco Casetti)پس از اظهاراتی در مورد «نگاه به تماشاگر» در مورد اینکه آیا این نوع نگاه واقعاً خطاب به تماشاگر است یا خیر، سؤالاتی مطرح می کند[۶]. پاسکال بونیتزر هم به بررسی این سؤال که در «نگاه به دوربین» توسط این نگاه تحقیرآمیز، واقعاً چه کسی مورد خطاب است، می پردازد و اظهار می دارد که در نگاه عینی،بازیگر مرد یازن خود را یکباره وناگهانی از شخصیت قبلی خویش محروم می بیند[۷].

تئوری کلاسیك مربوط به نگاه به دوربین، در شکل خام واولیهٔ خود، برای اینکه این نگاه تنها در برخی گونه‌های سینمایی (مانند فیلمهای خانوادگی یا جنگی) ونه انواع دیگر (مانند فیلمهای داستانی به سبك کلاسیك) مشاهده می شود، تأکید دارد. این تئوری همچنین حاوی این مطلب است که این تکنیك تنها در بعضی از انواع مشخص فیلمهای تولیدی هالیوود ونه در همهٔ آنها یافت می شود، اماهیچ چیز یقینی نیست.

این مطلب را می توان با اشاره به مثالی که در حال حاضر محوری است، نشان داد. ابتدا باید از مطالعات جیم کالینز(Jim Collins)در زمینهٔ بررسی فیلمهای موزیکال هالیوود متشکر باشیم. در این نوع فیلمها گاهی اوقات شخصیت اصلی فیلم در حال خواندن آواز، مستقیماً به دوربین فیلمبرداری خیره می شود[۸]، کالینز در بررسیهایش به این امر اشاره می کند که در بعضی موارد فیلمسازان با استفاده از چندین نمای واسطه به وجهی، از وجود شاهدان در صحنهٔ فیلم خبر می دهند. براین شاهدان همچنین می توان با نگاه در جهت دوربین (از روبه‌رو) نیز دلالت کرد. علاوه برآن، وضعیتی است که معمولاً خوانندگان آواز در جلوی دوربین به خود می گیرند: نگاه این خوانندگان همچنین می تواند با «نحو» جمله (مانند زمانی که خواننده ضمن نگاه به‌دوربین چیزی مثل «ترادوست می دارم» را بخواند) ونیز حرکات دست همراه گردد؛ اگر چه تعیین اینکه مخاطب «تو» مذکور چه شخصیتی است باز هم مشکل خواهد بود. فرض کنیم که این گونه باشد؛ اما من بر این نظر پافشاری می کنم که مسئلهٔ مهم

عبارت است از تقدم شخصیت ستارهٔ فیلم (مثال محوری آن فردآستر Fred Astaire) بر شخصیتی که وی قصد ارائه آن را دارد. فردآستر در فیلمهایش به آن نوع شخصیتی مبدل می گردد که عاقبت هر ستاره‌ای به آن تغییر می یابد و یا توسل به آن با نمایش تواناییهای خود، هنر خود را ارائه می کند. در واقع این مورد در ابتدا بر ستاره‌های نمایشهای کمدی صدق می کند، یکی به این دلیل که فردآستر خود از همین حوزه ظهور نموده و هنر خود را عرضه داشته است و دیگر اینکه این گونه فیلمها ستارهٔ سینما را به همان دنیای نمایشهای کمدی باز می گرداند (بخصوص استفاده از نماهایی که در آن بازیگر نگاه خود را متوجه تماشاگران و مردم حاضر در سالن می نماید).

بنابراین به نظر می رسد که شرایط وجود چنین نگاهی به دوربین، که معمولاً در فیلمهای معمولی داستانی به واسطهٔ وقوع اتفاقی غیر منتظره حادث می گردد، از حوزهٔ دیگری منشاء گرفته باشد: یعنی از سالنهای موسیقی و صحنه‌های نمایشی تئاتر که در آن بازیگران برای ساخت شخصیتهایی که هرگز بر شخصیت اصلی آنها تأثیر نمی گذارند، توجه تماشاگران را به سوی خود جلب می کنند. در این مورد بازیگر، شخصیت مورد نظر را کاملاً در خویش مضمحل می کند (مانند ایومونتان در نقش یك خواننده)، که البته این امر با سینما که در آن هویت شخصی هنرپیشه تحت الشعاع یك شخصیت خاص قرار می گیرد، مغایر است؛ به عبارت دیگر در سینما هنرپیشه جذب نقش می شود.

«اصطلاح «نگاه به دوربین» را می توان به نمایی مجزا منتسب کرد که دارای پاسخی مشابه ویکسان در دیگر بخشهای فیلم نیست»

در فیلمهای کمدی موزیکال به دلیل تغییر مشخصات این گونه فیلمها استفاده از تکنیك «نگاه به دوربین» امکان پذیر است. این امکان زمانی به وجود می آید که بازیگر شروع به خواندن آواز نماید، چرا که به‌نظر من با شروع آواز بازیگر، صحنهٔ سینما به سالن نمایش تبدیل می شود، با وجود این حتی با ایجاد این تغییر نیز سینما نمی تواند شکل واقعی یك سالن نمایشی تئاتر را به خود بگیرد و الگوهای بیان اندیشه‌ها در سینما قادر به ارائهٔ خود نخواهند بود و نمایشهای موزیکال به سبب شکل دیگری از نمایش که منشاء آن حوزه‌ای دیگر است، تحت الشعاع قرار خواهد گرفت. این گونه تغییر در مشخصات فیلم و تبدیل آنها به مشخصات نمایشهای صحنه‌ای به قدری مؤثر است که به هنگام تغییر و زیر پاگذاشتن اصول قراردادی در سینما، حقیقتاً چیزی تغییر نکرده، فیلم همچنان مشخصات یك فیلم معمولی را حفظ می کند. در اینجا بر نکتهٔ مهم دیگری در این نوع استفاده از نمایش صحنه‌ای در فیلم تأکید می کنم: تعداد

آوازها در این گونه فیلمها به صورتی است که به نظر می رسد چنین واقعه‌ای، پیش از این درجای دیگر وبامخاطب واقعی در برابر بازیگر رخ داده است. البته تفاوت عمده در اینجا این است که تماشاگران فیلم در سالن سینما در حضور هنرپیشه‌های واقعی نبوده، تنها فیلم آنها را مشاهده می کنند.

حضور و وجود سنت نمایشهای موزیکال در فیلمهای هجو کمدی (مانند لورل وهاردی ویا برادران مارکس) کاملاً مشهود است. در این موارد مجدداً شخصیتهایی که بازیگران سعی در ارائهٔ آنها دارند، در داستان فیلم از اهمیت کمی برخوردارند. در فیلمهای کمدی هجو، وجود دو نوع نگاه به دوربین امکان پذیر است: اولین نوع شیوهٔ گیگنول (خیمه شب بازی، Guignol) است که در آن با استفاده از نگاه وسخنان بازیگر، تماشاگر به شاهدی برای شنیدن سخنان طعنه‌آمیز درمورد اعمال و حالات دیگر شخصیتهای فیلم تبدیل می شود، به عبارت دیگر خطابی که در اینجا نسبت به تماشاگر صورت می گیرد، وی را به شاهدی برای شخصیت اصلی فیلم تبدیل می کند. مسئله‌ای که در اینجا اهمیت دارد این نیست که تماشاگر توسط یك شخصیت فیلم، تنها مورد خطاب قرار می گیرد؛ بلکه در اینجا از تماشاگر به عنوان «شخصیتِ سوم» فیلم یاد می شود. نقشی که لزوم وجود آن در جناس ویا بازی باکلمات توسط فروید تجزیه وتحلیل شده است. در این مورد می توان به مثال کلاسیك لطیفه‌های طولانی گروچو (Groucho) درمورد دیگر شخصیتها اشاره کرد. این نوع نگاه به دوربین (نگاه پشت صحنه) موضع تماشاگر را در ارتباط با داستان فیلم که در جریان فیلم بیان می شود، در حالت یك، سوم شخص حفظ می نماید. البته این نگاه تنها تماشاگر را به عنوان یك فرد مشاهد خود قلمداد نمی کند؛ بلکه هدف آن هویت مطلق وبزرگتری مانند تمامی مردم ویا حتی تمامی جهان است. با توسل به چنین وسیله‌ای است که می توانیم مجدداً به مثال فیلمهای کمدی موزیکال اشاره کنیم، به عنوان نمونه در فیلم **آواز در باران** (Singing - in the Rain) بدون لزوم وجود شاهدان درون صحنه برای این نوع نگاه به شخصیت، جین کلی (Gene Kelly) به بیان عشق خود در زیر باران ونگاه به دوربین ـ که در بالای سروی در آسمان مستقر است ـ قادر می شود؛ به این ترتیب هرکس ویا هر موجودی به شاهدی برای لذت وی تبدیل می شود. به عبارت دیگر آواز وی خطاب به کل جهان است.

تفاوت دوم نگاه به دوربین در کمدیهای هجو با نوع اول، تنها در سکوت حاکم براین نوع است و همان عکس العملهایی که برای شخصیتهای فیلم ایجاد می شود، برای تماشاگر عکس العملی به وجود نمی آورد. از نمونهٔ این نوع نگاه می توان به نگاه لورل اشاره کرد؛ وی که در جریان فیلم از چگونگی وقوع اتفاقات مختلف بی اطلاع است، با حالتی گنگ ومبهم از تماشاگر یاری می طلبد. در اینجا مجدداً شاهد نمایش کلاسیك به سبك خیمه شب بازی و دلقك مذکور هستیم. لورل بانگاه خود درپی دخالت تماشاگر در جریانات فیلم است ـ در حالی که گروچو با اقناع از این کار حق مداخله را برای خود حفظ می کند ـ وخندهٔ تماشاگران را باعث می گردد که بدین وسیله هر نوع مداخله را

آواز در باران

نه به‌عهدهٔ خود؛ بلکه برعهدهٔ تماشاگر می گذارد. بدین ترتیب در اینجا برابری تبادل وظایف بین تماشاگر وشخصیت نگاه کننده با تمسخر بازیگر احمق توسط تماشاگر، سریعاً به امتناع تماشاگر تبدیل می گردد. آیا این نوع نگاه به دوربین موجبات کاهش ارزش فیلمهای داستانی را فراهم نمی کند؟ مسلماً خیر، زیرا با استفاده از تجزیه وتحلیل اکتاومانونی (OctaveManoni)پی می بریم که حماقتهای لورل که در اینجا نقش یك فرد احمق را بازی می کند، تنها بدین منظور به کار می رود که توجه تماشاگر را به شخصیت هاردی[1] سوق دهد وبس. در اینجا لازم به تذکر است که نگاه لورل در این خصوص «نگاهی تهی وخالی از مفهوم» است که‌تنها برای درخواست کمك از تماشاگر به کار می رود واز هر نظر بانگاه اشاره شدهٔ قبلی (نگاه مطمئن) در تضاد است.

استفاده از این نوع موزیکال واین تغییر رابطهٔ هنرپیشه با شخصیت در سینمای فرانسه با هنرپیشه‌ای مانند فرناندل (Fernandel)کاملاً خود را نشان می دهد. فرناندل در نمای آخر فیلم هرکول (Hercules)(کارلوریم Carlo Rim والکساندراسوی Alexander Esway ، ۱۹۳۷) با چرخش به سوی دوربین باحالتی کینه‌توزانه به تماشاگر اصرار می کند که وی راشخصی ابله وناتوان نپندارد. این مثال که به هیچ وجه با موارد قبلی ذکر شده تفاوتی ندارد، ما را مجاز می کند که به سؤال «چه‌شخصی صحبت می کند؟ ـ ستارهٔ سینما یا شخصیت مورد نظر ـ سؤال دیگری بیفزاییم وآن اینکه «وی باچه کسی صحبت می کند؟ با تماشاگر سالن سینما که از پایان یافتن داستان فیلم آگاه بوده واز روبه اتمام بودن فیلم مطلع است؟» بدون شك همین طور است. البته فرناندل نیز خود را ازقید فیلمهای داستانی از این نوع برای مخاطب قراردادن تماشاگرانش، رها می سازد. این نوع اشاره که بیرون از حیطهٔ بازی اوست، خصوصاً تماشاگر وکلاً تنها افراد حاضر در سالن سینما را مورد خطاب قرار نمی دهد؛ بلکه بریك موجود مطلق وبزرگتر ونوعی فرا ـ مردم دلالت دارد. ستارهٔ فیلم در اینجا وارد یك نمای انتزاعی شده، تماشاچیان خود را مخاطب قرار می دهد که این همان تکنیك مورد استفادهٔ اورسن ولز در انتهای فیلم اَمبرسونهای با شکوه (The Magnificent Ambersons) است.

همچنین این مسئله باحضور هیچکاك در تمامی فیلمهایش مشهود است. این کار در حقیقت مواجههٔ مختصر ستارهٔ فیلم با تماشاگران است که در آن با شیوه‌ای مطمئن، بازیگر، بازی خود را به تماشاگر ارائه داده، ازوی اجازهٔ خروج از صحنه را می گیرد. در اینجا ما شاهد گونه‌ای خطا هستیم، یعنی مواجهه‌ای ناموفق میان ستارهٔ حاضر در صحنهٔ فیلمبرداری وغایب در زمان نمایش وتماشاچی غایب در طول فیلمبرداری وحاضر در طول نمایش[10].

در اینجا مقولهٔ هجو موزیکال وکمدی را رها می کنیم. فرانچسکو کازتی مثالهای خود از «نگاه به دوربین» را در فیلمهای داستانی جدی ومرتبط باموقعیت مشاهدهٔ کلاسیك می یابد: مانند کار خبرنگار رادیو وتلویزیون دربخشهای خبری فیلم[11]. کازتی به درستی به این امر اشاره می کند که اگر تماشاگران حتی برای چند ثانیه هم باور کنند که نگاه شخصیت فیلم مستقیماً به آنها دوخته شده است، سریعاً خواهند فهمید که عاقبت باید این نگاه را به شنوندگان وبینندگان دیگر صحنه منتقل کنند. کازتی همچنین اشاره می کند که نگاه گزارشگر خبری در فیلمهای داستانی نوعی بخصوص از کاربرد این تکنیك است چرا که وی باعدم شرکت در داستان فیلمهای داستانی تنها شاهد ومفسری بر ماجراهای به نمایش درآمده وبه عبارتی دیگر نوعی فوق شخصیت است. مفهوم فوق‌ـ شخصیت (که با نقش فرا‌ـشاهدی که ما در مورد ستارگان سینما پیشنهاد کرده بودیم، متفاوت است) در بحث کازتی، تلاشی را برای توضیح یك مورد استثنایی نگاه به دوربین نشان می دهد که البته توضیحی کافی در مورد این استثناء نیست در واقع اگر چه این توضیح واشاره تنها در رابطه بایك مورد عجیب واستثنایی نگاه به دوربین مطرح می شود؛ باموارد خاص سروکار دارد ودایرهٔ کاربرد در آن سریعاً توسعه می یابد به نحوی که ستارگان سینما، کارهای گروچو، شخصیتهای سینمایی من جمله شخصیت کار آگاهانی که با مخفی کردن خود از دید شخصیتی دیگر، درپی آگاهی یافتن از وضع ودیدن وی برمی آیند؛ شخصیت رئیس اداره که به سبب مراقبت وبررسی ونظارت برکار دیگر شخصیتهای فیلم، نوعی فوق شخصیت محسوب می شود؛ شخصیت صادق ووفادار، رفیق؛ شخصیت

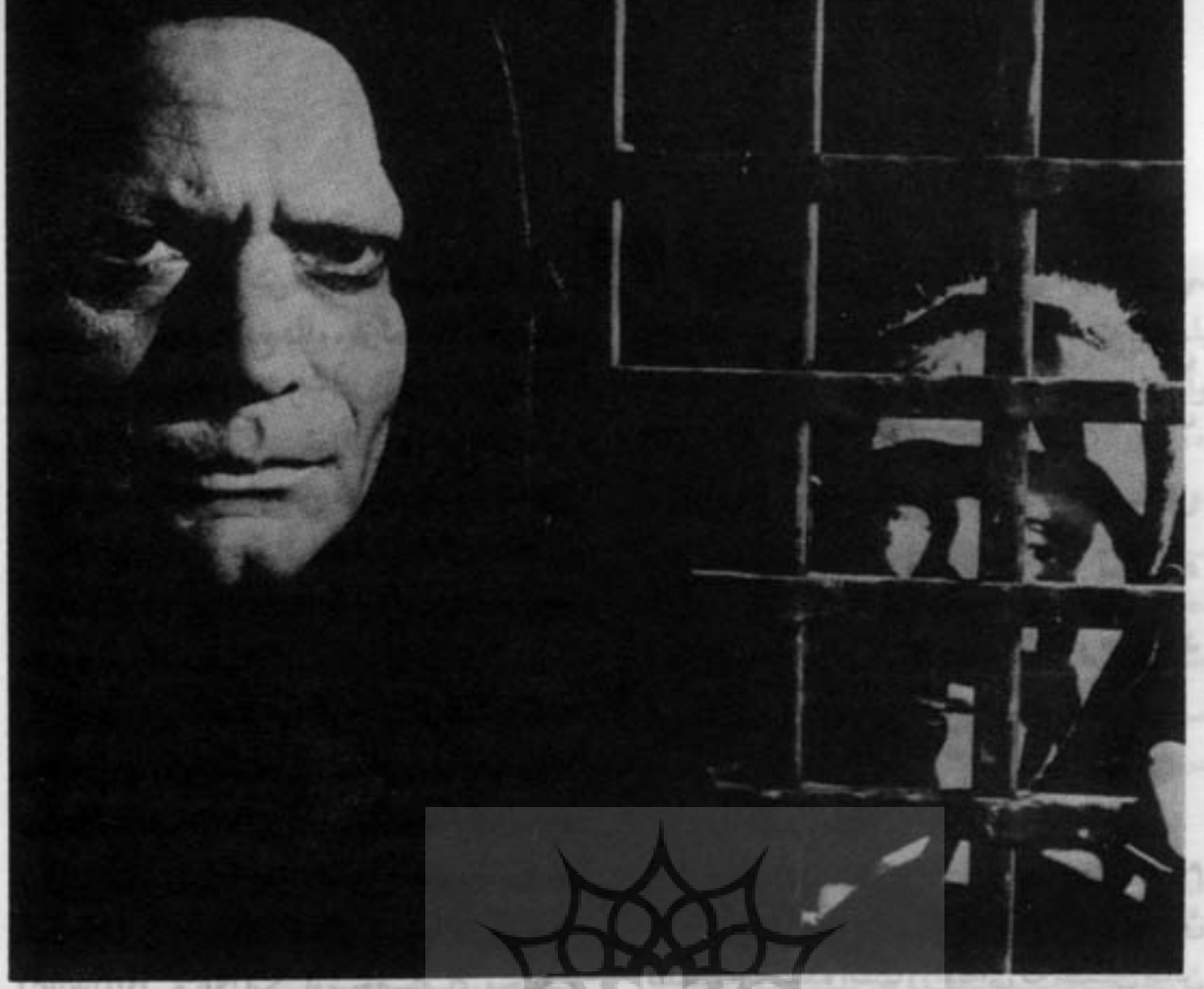
مادری که از فرزندانش مراقبت می کند (که در مورد نقش خود توضیح داده، از تماشاگر تقاضای یاری می نماید) وغیره رادر برمی گیرد. در صورت توسعه وگسترش این مفهوم درچنین طریقی، شکی ایجاد نمی شود، چون کازتی تفاوت موجود میان اظهار وادای مطلب (Statement/ utterance)را به نحوی ظاهری می فهمد.

اما درمورد نگاه گزارشگر: این نوع نگاه که به نحوی خود را نگاهی تهی می نمایاند، مخاطبان خود را به طور کلی وبالقوه طرف توجه قرار می دهد ولزوماً جنبهٔ واقعی به خود نخواهد گرفت. طبق نظر نیك براون (Nick Browne)نگاه شخصیتهای مختلف در فیلمهای داستانی که به دوربین فیلمبرداری نیستند، مکانهایی را مشخص می سازد که تماشاگر، با احساس خالی بودن آنها در پی اشغال آنها است. البته این مکان با محلی که تماشاگر حقیقتاً اشغال می کند کاملاً متمایز است.[۱۲] چنین مسئله‌ای در مورد نگاه به دوربینی نیز که هدفی جز القای یك موضع جنایی به تماشاگر ندارد، صدق می نماید. حقیقت امر این است که تماشاگر برای دیدن همه چیز لزومی به حضور خود در همه جا ندارد؛ بلکه برعکس تنها لازم است در هیچ کجا حضور نداشته باشد.

حال با مطرح کردن فیلم بلوار غروب (Sunset Boulevard)نوعی دیگر از نگاه به دوربین رامطرح می سازیم. در پایان این فیلم نورمادزموند (Norma Desmond)با چشمانی از حدقه درآمده به واسطهٔ نوعی دیوانگی پیروزمندانه ظاهراً به طرف دوربین کشیده می شود ویا باز کردن بازوان خود وحرکت

کارگردانی وتدوین در تعیین نگاه به دوربین به تنهایی کافی نبوده وداستان فیلم که عبارت است از روابط بین شخصیتهای فیلم، در تعیین طبیعت این نگاه ونتیجه‌گیری وقضاوت درمورد آن، بسیار با اهمیت است

به طرف دوربین در حقیقت درپی یافتن مردم گمشدهٔ خود است. این نما که با زاویهٔ کمی پایین، فیلمبرداری شده است (زاویه‌ای که فضای سالن نمایش را به صحنه سینما پیوند می زند) با نزدیکتر شدن نورما به دوربین تیره وتار گردیده، بالاخره با ناپدید شدن تصویر پایان می پذیرد. درواقع این نوع شاهدانی که نورما دیوانه‌وار سعی دارد به آنها ملحق گردد، برای سالیان متوالی وجود نداشته‌اند. این فیلم در حقیقت به ما خاطرنشان می سازد که این شاهدان در واقع همان بینندگان فیلمهای صامت بوده‌اند، دنیایی از ارواح که نورما در دیوانگی خود درگذشته می یابد، در گذشته ولی در مکانی نامشخص. درواقع این مورد نگاه به دوربین که باخیره شدن نورما به تماشاگر پدید می آید، به هدف خود نرسیده، بلاتکلیف باقی می ماند. به عبارتی می توان این برخورد را برخورد ناموفقی محسوب کرد. لازم به تذکر است که وجود چنین برخورد ناموفقی در این مورد، ضروری است چرا که در غیر این صورت فیلم به نحو وحشتناکی از هدف وراه خود منحرف می گردد.



مهر هفتم - برگمان

داستان فیلم بلوار غروب درمورد چگونگی جلوگیری به موقع از شروع یك رابطهٔ نامشروع با توسل به مرگ ودیوانگی است. من درمحل دیگری پیرامون چگونگی ایجاد این نوع تقلید از رابطهٔ نامشروع وقطع رابطه در فیلمهای کلاسیك داستانی بخصوص نوع سیاه وسفید آن، به لحاظ نقش نمایش وعمومیت آنها، توضیحاتی آورده‌ام.[۱۳] این رابطهٔ نامشروع وقطع آن در سینما با ایجاد جلوه‌ای سبك ونامشخص از طریق ایجاد شخصیتهای مختلف در زمینهٔ برخوردهای عاشقانه ودرعین حال ناموفق، ممکن است. البته این جلوهٔ نامشخص و این گونه حالت بلاتکلیفی مجموعه‌ای از انکار ونفی را درپی خواهد داشت. در این برخوردها احساس غم انگیز شکست به تماشاگر منتقل نمی گردد و تماشاگر در اینجا در حقیقت خواستار حذف این و یا به عبارتی خواهان همان شکست است تا بدین ترتیب لزوم مضاعف عشق، علاقه ونیزمانعی را که برای این نوع علاقه وعشق زیانبار است، ارائه دهد. این کار در حقیقت راه را برای ایجاد یك نوع احساس رضایتبخش غم غربت که با آشکار شدن تصاویر فیلم خاتمه می یابد، باز می نماید. بنابراین هر رویدادی طبق مسیرهایی که گرویسه (Grevisse)آن را شرط مقدماتی نامیده و جوهر نمایشهای ابتدایی وفیلمهای دوراس (Duras)را تشکیل می دهد، اتفاق می افتد. دراین ارتباط می توان به موسیقی فیلم کازابلانکا(Casablanca)اشاره کرد. من رابطهٔ نزدیکی با داستان این فیلم که عشق شکست خورده‌ای را بیان می کند برقرار کرده‌ام واین فیلم به دوران زوال سینما تعلق دارد. فیلمهای موزیکال هالیوود نیز به همین طریق عمل می کنند. نگاه به دوربین نیز تقریباً به نحوی تلویحی همین غربت را ارائه می دهد؛ یعنی برخوردی که امکان وقوع آن وجود داشته است. لازم به تذکر است که این مسئله لزوماً نشان دهندهٔ

یك برخورد واقعی بین شخصیت فیلم وتماشاگر نیست؛ بلکه این امر نشان دهندهٔ امکان وجود این برخورد در گذشته وعدم امکان آن در حال است تا از تماشاچی یك انسان باور کننده ودر عین حال شکاك بسازد.

نگاه‌های احمقانهٔ لورل ونگاه‌های دیوانه‌وار نورما نگاه‌های تهی هستند که هیچ گونه هویتی ندارند. به‌این نگاه‌ها باید نگاه‌های شخصیتهای پریشان حال ودر عین حال تحلیل گر را اضافه کرد ـ نگاهی که در عین حال نگاهی حاکم ازغم غربت نیز می باشد. در دومین نمای صحنهٔ آخر فیلم رفتن بالای چوبه دار (Ascenseur pour l'echafaud) ساخته «لویی مال» (Louis Malle)، قهرمان زن فیلم روبه روی دوربین قرار گرفته، نگاهی تهی به آن می اندازد. وی درعین حال سعی می کند توجه مردی را که دوست دارد وبه سبب یك مسئلهٔ پیش پا افتاده، یعنی تأخیر در ابراز عشق خود به وی اورا برای همیشه ازدست داده است، به خود جلب کند. آخرین نمای این فیلم چیزی را که باعث ایجاد این پریشان حالی ودلتنگی در قهرمان زن فیلم شده است، ارائه می کند. عکس یادگاری از دوشخصیت مذکور در حالی که یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند ولبخند می زنند ـ چیزی که در این نوع عکسها معمول است ـ به طرف دوستشان که دوربین عکاسی را در دست دارد، خیره شده‌اند. این نگاه طبق اصل تکرار (که طبق نظر فروید بیانگر سرمدوسا «Medusa» است) نگاهی مضاعف ودر عین حال غایب به شمار می رود. البته این نوع نگاه وهمی در مکانیسم فیلمهای داستانی کلاسیك برای ارجاع به گذشته (Flash back)

«اگر تماشاگران حتی برای چند ثانیه هم باور نمایند که نگاه شخصیت فیلم مستقیماً به آنها دوخته شده، سریعاً خواهند فهمید که عاقبت بایستی این نگاه را به شنوندگان وبینندگان دیگر صحنه، منتقل کنند»

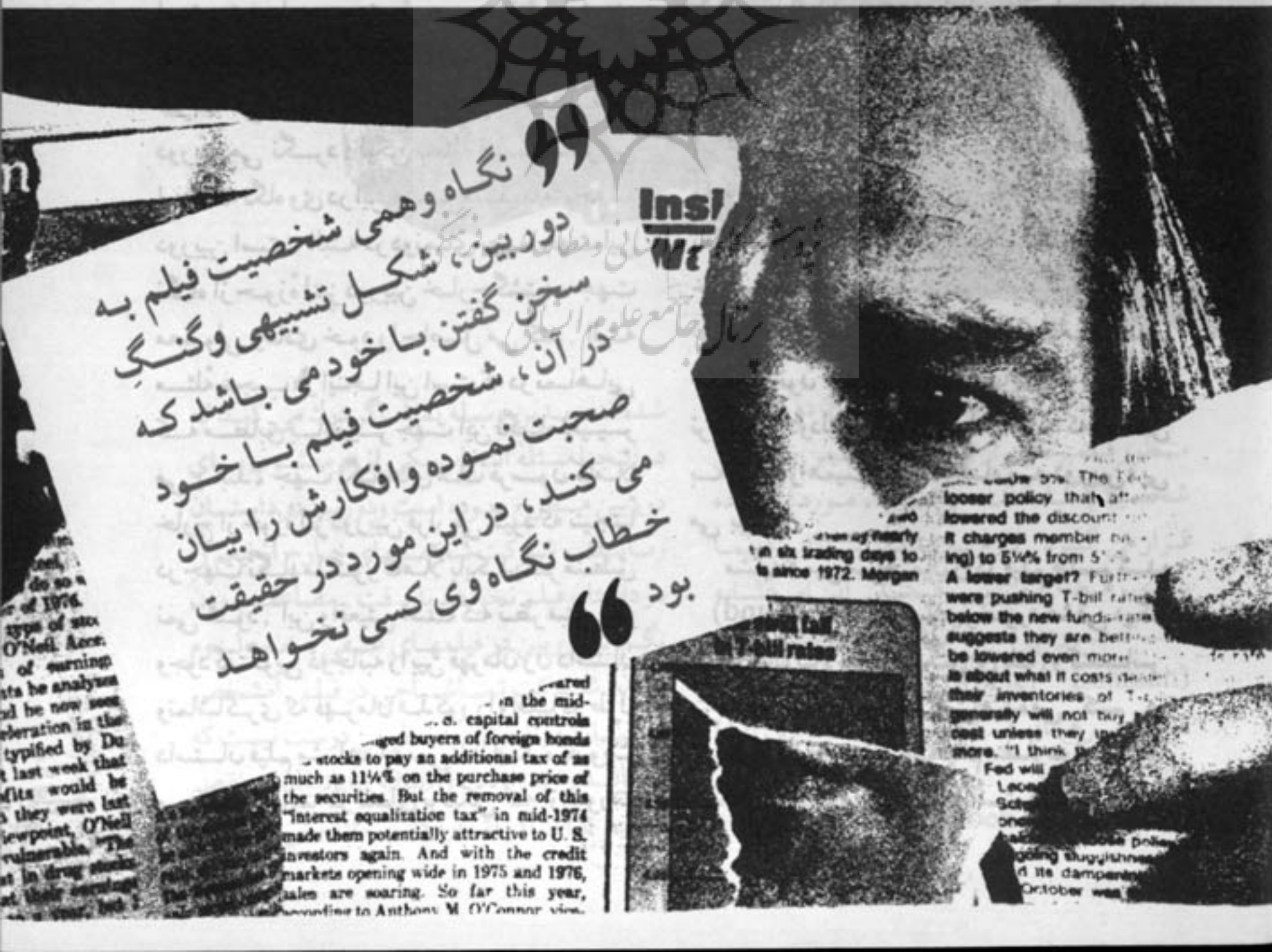
مورد استفاده قرار می گیرد. ولی نقش آن نشان دهندهٔ حالت اظهاری (Enunciation) ارجاع به گذشته نیست؛ بلکه هدف آن ارائهٔ چگونگی شروع یك داستان در خود همان داستان است. به عبارت دیگر این کار نمایشگر خاطرات شخصیتی است که گذشته خویش را از نظر می گذراند.

در اینجا باید به مسئله‌ای اشاره کرد که «امیل بنونیست» از آن به عنوان یکی از مشخصات خاص اظهار مطلب در فیلمها یاد کرده است: «تأکید برایجاد رابطهٔ منطقی با مخاطب اعم از اینکه این مخاطب، مخاطبی واقعی، خیالی، مفرد ویا جمع باشد»[۱۲]. این نوع ظرافتها ودقتها در این مقوله گرچه ازموارد اساسی این بحث به شمار می روند، لیکن نظریه پردازان این رشته تاکنون از کنار آنها بی تفاوت گذشته‌اند. در مثالهای قبلی دیدیم مخاطبی که توسط نگاه به دوربین مورد خطاب قرار می گیرد، به عنوان یك فرد تماشاگر مطرح نمی شود؛ بلکه به عنوان یك جمع (مردم) ونیز به عنوان یك هویت خیالی

وتصوری (تمامی مردم دنیا) مطرح می شود. اگر در اینجا تأکیدی درمورد نحوهٔ بیان وسخن وجود دارد، این تأکید براساس رابطه‌ای است که تماشاگر واقعی در سالن سینما را بیرون می گذارد. درمورد نگاه وهمی شخصیتهای فیلم به دوربین، این نگاه به منظور تأکید بروجود رابطه‌ای با مخاطب به کار می رود. نگاه وهمی شخصیت فیلم به دوربین شکل تشبیهی وگنگ سخن گفتن باخود می باشد که در آن شخصیت فیلم با خود صحبت کرده، افکارش را بیان می کند. در این مورد در صورتی که شخصیت فیلم به دوربین نگاه کند، نشانهٔ آن نخواهد بود که وی به شخص بخصوصی نگاه می کند؛ بلکه برعکس در این مورد درحقیقت خطاب نگاه وی کسی نخواهد بود. مطمئناً در اینجا بروجود محتوای منطقی تأکید شده است؛ لیکن این محتوی در محدودهٔ خود فیلم باقی می ماند. در این ارتباط از تعبیر الیشو ورون (Eliseo veron) استفاده می کنیم: «به نظر می رسد که او آنجاست ومن به او نگاه می کنم، اورا می بینم، به نظر می رسد که اوهم به من نگاه می کند ومرا نمی بیند، در حقیقت او باخود صحبت می کند»[15] نگاه وهمی شخصیت فیلم چیزی بیش از تصور آینه‌ای نگاه تماشاگر نیست. تصوری که تا اندازه‌ای با بیان این مطلب که این نگاه به صحنهٔ دیگری تعلق دارد، از ایجاد هرگونه تغییر جلوگیری می کند.

واما نگاه تماشاگر، در اینجا لازم است به بعضی ازنظریات ژاك لاکان (Jacques Lacan) در کتاب «نگاه دقیق به موضوع، به عنوان یك شئ کوچك» (of the gaze as object Petit a) اشاره کنیم[16]. در مرحلهٔ اول در مقام برآوردن اشتیاق تماشاگر، موضوع نمایش با نگاه موجود درآن هماهنگ ویکسان است واین نگاه بدین وسیله خود رامحذوف می یابد. دوم اینکه چیزی که فرد درپی رؤیت آن است، سایه، شکلی تهی ویا امری غایب است. درمورد این نگاه می توان گفت که شیئی در جستجوی همانند خود، حذفی در جستجوی حذفی دیگر، ویا شکلی تهی در جستجوی شکل تهی دیگر است. ایجاد چنین وضعیتی جز از طریق پرسپکتیو، صحنهٔ نیمرخ بازیگران، ارائهٔ اجسام سیاه، سایه‌ها وشکلی در شکل دیگر در فیلمهای داستانی سیاه و سفید ممکن نیست. در حقیقت وجود این موارد برای جلب توجه تماشاگر به این نگاه مورد استفاده قرار می گیرد، نگاهی که خود را مبتنی بر امری ژرف وعمیق می یابد[17]. این نگاه تهی برای ارائهٔ حذف نگاهی مورد استفاده قرارمی گیرد که در برآوردن اشتیاق مورد نظر آن دوری وپرهیز از هرگونه واقعیتی درنظراست وتوسط آن، سینماگر، تماشاگر را نسبت به تعقیب ودخالت در جریان فیلم علاقمند می سازد. اما در مورد برخورد ناموفق یا همان تکرار باید ذکر کرد که علت ایجاد آن شاید عدم حضور به موقع شخص در وعده گاهی که توسط آن سینما می تواند به وفاداری تماشاگرانش ایمان یابد، باشد. نوعی وفاداری که شکست این برخورد را غریبانه گرامی می دارد. این امر همان مسئله‌ای است که پاسکال بونیتزر ازآن انتقاد می کند. انتقاد وی از این امر زمانی مشخص می گردد که وی در مورد نگاهی که در فیلمهای جنگی برای فراخوانی سربازان به منظور پیوستن آنها به یکدیگر به کار می رود ودر عین حال بیهودگی آن نیز مشخص است، اصطلاح

نگاه تحقیرآمیز را به کار می برد. البته در صورتی که این نوع نگاه تحقیرآمیز دعوتی برای تماشاگر برای پیوستن به صحنهٔ مبارزه در فیلم تلقی گردد، با نگاه نوع دیگر که طبق نظریهٔ بونیتزر نگاهی حاکی از علاقه است ـ نگاه‌های عاشقانهٔ مونیکا (Monika) یا نگاه‌های هنرپیشه‌های زن در فیلمهای اِستیو دووسکین (Steve Dwoskin) ـ تفاوتی نخواهد داشت در حقیقت این دو نگاه هردو از تماشاگر برای پیوستن به جریان فیلم که وقوع آن غیر ممکن است ـ و جذابیت آن نیز درهمین مسئله است ـ دعوت می نمایند. بدین‌ترتیب مشخص می شود که در این ارتباط، این دو نگاه تفاوتی با یکدیگر ندارند وآنها را می توان یک نگاه دانست. نگاهی مبهم، مضاعف ومنحرف که درآن واحد نشانگر علاقه، محکومیت، دعوت، عدم پذیرش، خودنمایی وچشم پوشی است. مسئله‌ای که در اینجا بونیتزر به درستی می بیند این است که در نگاه به دوربین در فیلمهای گوداریااستراوب ـ هولیت، اشیاء در زاویه‌های مختلفی وجود دارند. البته موردی هم که بونیتزر قادر به یافتن آن نیست، این است که اثر تولید شده در فیلمهای داستانی کلاسیک همانند اثری است که در فیلمهای اِستیو دووسکین ایجاد می شود ودر آن تماشاگر باعدم رضایت خود، رضایتمندی خودرا می یابد. نگاه به دوربین را باید یک نگاه مبهم محسوب کرد، چرا که این نگاه برخاسته از توافقی است که میان یك برخورد



خوب ویك برخورد بد به وجود آمده است. این نوع نگاه قابل پیش بینی است چرا که درآن دو وضعیت متضاد موجود در فیلمهای کلاسیك داستانی یافت می شود، یعنی برخورد عاشقانه وملاقات با مرگ.

به منظور ارائهٔ مثال محوری در مورد برخورد عاشقانه می توان ازفیلم لارا (Laura)ساختهٔ پرمینجر (Preminger)نام برد که در آن ابتدا قهرمان مردِ داستان با قهرمان زن رویه رو می شود. در این فیلم در صحنه‌ای، علی رغم باورهمهٔ تماشاگران به مرگ لورا، وی با لباسی کاملاً سفید و آراسته به نحوی معجزه آسا از خارج شهر باز می گردد وکارآگاه مك فرسون (Mc Pherson)راکه مشغول جستجو وبررسی است، دچار حیرت وتعجب می سازد. در اولین تصویر نمای نزدیك که از صورت لورا گرفته می شود، وی با نگاهی متعجبانه به دوربین می نگرد؛ لیکن مسئلهٔ قابل ذکر این است که نگاه وی در این صحنه مستقیماً متوجه لنز دوربین است. البته در دونمای بعد جهت این نگاه از حوزهٔ لنز دوربین خارج گشته، جهت معمولی وعادی خود را حاصل می کند. البته مسئلهٔ عجیب دُر اینجا این است که در نماهایی که مطابق باتغییر جهت این نگاه تغییر می یابند، جهت نگاه‌های مك فرسون کاملاً خارج از حوزهٔ لنز دوربین قرار می گیرد که نتیجتاً در جهت نگاه مذکور کاملاً بایکدیگر منطبق نمی شود. این واقعیتی است که نظر مبتنی بر وجود گفتگویی دوجانبه را بین قهرمان زن داستان وتماشاگری که قهرمان مذکور را واقعاً در طول داستان فیلم مشاهده نمی نماید، تقویت می کند[۱۸]. البته در نمای نزدیکی که ازصورت کامل قهرمان زن فیلم گرفته شده به نوعی ارائهٔ این مسئله وجود دارد که باتوجه به ایجاد یك نوع تعجب وحیرت مطبوع در تماشاگر، عدم وجود تصویری در این مورد راجبران می کند. دراین ارتباط کل کارگردانی وتنظیم صحنه شدیداً بردو مورد، تأکید می کند: یکی اینکه لورا شخصیتی است که از مرگ بازگشته (شاید نوعی روح است) چرا که وی درست قبل از شروع داستان فیلم ازدست می رود- یا حداقل تا بازگشت مجدد وی به زندگی، تماشاگر براین باور است- ووضع ظاهری وی حقیقتاً به روح وی بیشتر تأکید دارد تا دختری زیبا ومعمولی. دوم اینکه درسه نمای قبلی عدم ثبات فکری کارآگاه مشخص می شود- احتیاج کارآگاه به یك گیلاس نوشابه قوی به منظور فائق آمدن براین حالت وخستگی وتحلیل بدنی اش. در اینجا تماشاگر باید کارآگاه ویاخودش را از اینکه این امر خواب وخیال نیست، مطمئن سازد. عاقبت ما به عنوان تماشاگر باید توجه خود را به واقعهٔ بعدی معطوف کنیم؛ یعنی بازگشت لورا و تسلیم خود به نگاه سرد وبازی دیوانه‌وار کارآگاه وبه عبارت دیگر جایگزینی وتناوب اجتناب ناپذیر علاقه وقانون. تنها در شرایط حاصل از این گونه تردیدها، دودلیها واین تغییرات است که شخص به نقش واهمیت واثر «نگاه به دوربین» پی می برد.

مشابه همین ساختمان را در فیلم طلسم شده (spellbound) دریك برخورد عشقی دیگر میان جان بالاتین (گریگوری پك) وکنستانس پترسون (اینگرید برگمن) مشاهده می کنیم. در این مورد طرح وساختمان فیلم متفاوت است چرا که در اینجا این بالاتین است که علی رغم

پترسون که به خارج از حوزه وچهارچوب پردهٔ سینما نگاه می کند، به لنز دوربین می نگرد. این کاردارای یك اثر ابتدایی است، اثری که پترسون را درموقعیت یك طعمهٔ در دسترس قرار می دهد. اثری که توسط احترام توام با پریشان حالی وی تقویت می گردد. این پترسون است که برای یافتن بالاتین اورا در اتاق می نگرد. در اینجا ما با یك مورد کلاسیك از تکنیك نما وضدنما روبه رو هستیم. این تکنیك برای نمایش

مورد بررسی وتجزیه وتحلیل قرار گرفته است. در این فیلم قبل از اینکه دو شخصیت عاشق در دونمای مجزا در حال نگاه به دوربین به نمایش درآیند، به صورت نیمرخ و رویه رو به یکدیگر به تصویر درمی آیند[۱۹]. اثری که در نتیجهٔ این کار ایجاد می شود، این است که تماشاگر می فهمد که شخصیتهای فیلم (نگاه جکیل به موریل ونگاه موریل به جکیل) در حقیقت درنماهای مجزا، به یکدیگر ونه به وی، خیره

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تبادل احساسات عاشقانه که درآن دوربین به منظور فیلمبرداری از اینگرید برگمن جانشین شخصیت نگاه کننده می شود، مورد استفاده قرار می گیرد. لازم به تذکر است این دونما دارای رابطه‌ای متناسب هستند. این امر مشابه همان موردی است که توسط پیترلمان (peter Lehman)در فیلم دکتر جکیل و مسترهاید (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)(روبن مامولیان (Rouben Mamoulian، سال ۱۹۳۱)

شده‌اند. بدین وسیله تماشاگر درك می کند که در اینجا مسئلهٔ انتخاب یکی از دومعشوق برای دوربین مطرح بوده است ودوربین در داستان رمانتیك، شرکت شخصیتهای خارج از فیلم را در داستان فیلم نخواهد پذیرفت. مضاعف بودن نگاه به دوربین در فیلمهای عشقی، خود لزوم عدم شرکت تماشاچی در فیلم رامشخص می سازد؛ بنابراین به نظر من درست نیست که همانند راجراودین (Roger Odin) به نقص ضمیر تماشاگر اشاره کنیم. نادرستی آن نیز به

لحاظ دلایلی است که من ذکر کردم ونیز به سبب این مسئله که تماشاگر دارای شخصیتی دوجانبه است که میان ضمیری که تحت تأثیر داستان فیلم قرار دارد وضمیری که نسبت به عدم واقعیت داستان فیلم آگاه است، مردد می ماند[۲۰]. در صورتی ضمیر من تماشاگر درجریان فیلمهای داستانی همانند شخصیتهای دیگر فیلم مشارکت می جوید که این نوع نگاه آن هم تنها در حوزهٔ فیلمهای داستانی برمن تأثیر بگذارد، در این صورت آن قسمت ازضمیر من تماشاگر که برعدم واقعیت تأکید می کند، برقسمت دیگر ضمیر من فائق می آید. این نگاه بر «من» تأثیری نخواهد داشت، چرا که هدف نگاه مذکور یا محیط درون صحنه است که من به عنوان تماشاگر جزئی ازآن نیستم ویا مانند مثال اودین، هدف آن محلی است که جز ابدیت چیز دیگری نمی تواند باشد. در این ارتباط تدابیری اتخاذ خواهد شد تا مشاهدهٔ مواردی که ذهن را به مخاطره می اندازند ـ به صورت یك تأثیر غیر منطقی از ناسازگاریهایی که در سراسر داستان فیلم وجود دارند ـ میسر گردد، به عبارت دیگر ذهن نقش تماشاگر را به عهده می گیرد.

فرانچسکو کازتی به درستی فرمول رابطهٔ بیانی بین اول شخص (من) ودوم شخص (تو) رانتیجهٔ عوامل جانشین کننده می داند: یعنی اشکال تهی که به هیچ عنوان به شخص بخصوصی اشاره نمی کنند؛ بلکه هدف آنها ذهنی است که هم به عنوان جزء (فرد) وهم به عنوان کل (مردم) مورد استفاده قرار می گیرد. علی رغم اینکه کازتی به توضیح تطابقهای مختلف وممکن قطبهای دوضمیر تماشاگر در روابط بیانی وتاریخی (تاریخی ازجنبه بنونیستی Benvenistian)می پردازد؛ چنین تطابقی هرگز جامع نبوده، عبور از یك قطب ضمیر به قطب دیگر آن هرگز رخ نخواهد داد؛ مگر با ایجاد انحراف در موارد بی اهمیت ویا استفاده از تشبیهات نسبی. این امر در مورد شخصیت گزارشگر در فیلمهای داستانی محقق است. در این فیلمها بازیگر در نقش گزارشگر، شخصیتی را تجسم می کند که هم به عنوان راوی وهم به عنوان تماشاگر فیلم مطرح می گردد. گزارشگر همانند تماشاگر شاهدی است که در فیلمهای درام به صراحت از وی صحبت نمی شود. گزارشگر در حقیقت دارای شخصیتی است که به طور کامل مستقل نیست ومخاطبان وی مردمی حقیقی ومتفاوت با جمعیت حاضر در سالن سینما هستند. جین پاول سیمون (Jean - Paul - Simon)ساختمان کاملا مشابهی را در فیلم بانوی دریاچه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(Lady in The Lake)دقیقاً باتوجه به مسئلهٔ نگاه به دوربین مورد تجزیه وتحلیل قرار می دهد (همان طور که قبلاً ذکر کردم، بین نقشهای گزارشگر و کارآگاه شباهتهایی یافت می شود[۱۱].) در صورتی که تجزیه وتحلیل وی باقطبهای مختلفی که سازندهٔ رابطه بیانی مذکور هستند، هماهنگ باشد؛ نباید بخشهای حاشیه‌ای را که به عنوان کانالهایی برای حرکت از یك قطب ضمیر به قطب دیگر آن به کار می روند، بی اهمیت تلقی کرد. چنین مسئله‌ای باتنظیم کلی ویا محو کامل قطبهای مذکور مشابه نیست.

ستاره‌های فیلم، فوق شخصیتها، شخصیتها، جمعیت شاهد در فیلم ومردم واقعی، همگی از ساختمانی همانند آینه‌هایی تودرتو بهره‌مندند. ساختمانی همانند ساختمان پوست پیاز که در ایفای نقش خود بی شباهت به وضعیت یك فرد نیست. بخصوص درزمینهٔ وجود احساس غم غربت که با لذت درمورد شخصیتی که بوده‌ام، تفکر می کنند. شخصیتی که اعتقاد به بودن آن داشته رمی توانستم همانند آن باشم؛ در حالی که حالا دیگر نیستم وشاید هم هیچ زمانی نبوده‌ام وبا این حال دوست می داشتم که با آن شخصیت شناخته می شدم. لازم به تذکر است که تمامی این شخصیتها به گذشته تعلق دارند، ضمیر ایده‌آلی که فروید به عنوان «جانشینی برای خود پرستیهای گمشده در دوران کودکی مطرح می کند[۱۲]». البته وجود این ضایعه واین تفاوت واین خود پرستی جدید برای ایجاد هویت که‌همیشه نسبی بوده ودر رابطه باضمیر دیگر انسان ایجاد می شود، لازم است. به علاوه

> «نگاه به دوربین اغلب نتیجهٔ اتصال و ربط فعالیتهای تصویری (نگاه به لنزدوربین) و فعالیتهای صوتی (صحبت و بیان) است»

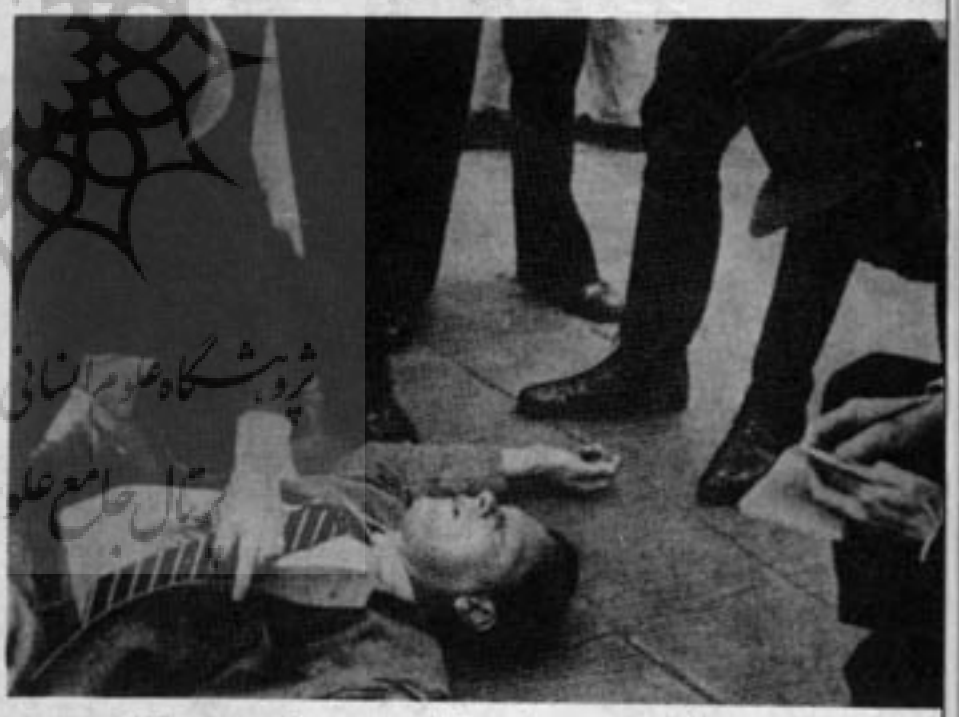
دراین ارتباط می دانیم که فوق ضمیر طبق نظریهٔ فروید به ضمیری ایده‌آل بسیار نزدیك است. ضمیر، ضمیر ایده‌آل وفوق ضمیر همگی زنجیره‌ای متصل هستند که به شخص اجازه می دهد صداهای خود را محبوس کند. زنجیره‌ای که به تماشاگر اجازه می دهد از طریق اثر نوسانی ـ که ما می توانیم آن را به دلیل وجود ارتباط بین آن وبیان واشتیاق چشم تماشاگر از آن به عنوان ضمیر ناخودآگاه تلقی کنیم ـ که علاقمندان موسیقی روحاً وکسانی که به کلوپهای شبانه روزی می روند، جسماً آن را تجربه نموده‌اند، با بیان خود، شخصیت خود را مشخص می نمایند.

این نوع نگاه‌ها ـ که دارای اثری همانند آینه‌های تودرتو است ـ نه تنها برای مشخص نمودن وارائهٔ برخوردهای موفق ومناسب به کار می رود؛ بلکه در مورد برخوردهای نامناسب نیز مورد استفاده قرار می گیرد: برخوردهایی مرگبار که میدان عمل آنها بر خلاف توضیحات فرانچسکو کازتی فیلمهای ماجرایی (جنگی، دوئل)، جنایی (حمله، انتقام، پیروزی نهایی قانون) وفانتزی، تخیلی وترسناك (کشتار) را شامل می شود. همگان نگاه ثابت وعجیب و مرموز فرانکشتاین (Frankeshtein)میولا

مانند را به خاطر داریم (فیلم وال، Whale)که فصل معتبر آن چرخی را نمایش می دهد که در حال چرخش است وباچشمانی تنظیم ناشدهٔ همراه شده در این فیلم، تأثیر وحشت تضمین شده، به مرحلهٔ عمل می رسد. ازیک طرف دفاع وتهدید مطرح می شود وازطرف دیگر التماس بی حاصل. در آغاز فیلم **هنگامی که شهر به خواب می رود** (While the City Sleeps)اولین قربانی قاتل جوان،در لحظهٔ شروع قتل با یک نما بازاویهٔ جزئی وبالا دیده می شود ودر این نما درحالی که از ترس فریاد می زند، **نگاه حاکی از ترس و وحشت** خود را به دوربین ارائه می کند. این نما اصطلاحاً نمایی ذهنی است ـ نمایی که تماشاگر تماشاگر، باشیوه‌ای بسته برخورد می کند. این نگاه، نگاهی غیرشخصی، غیر قابل دسترس ودر اینجا دوباره غیر قابل تحمل به شمار می رود. این نگاه، نگاهی است که بدون اینکه

پابیز آینده ـ آزو

فرانکنشاین ـ جیمز و

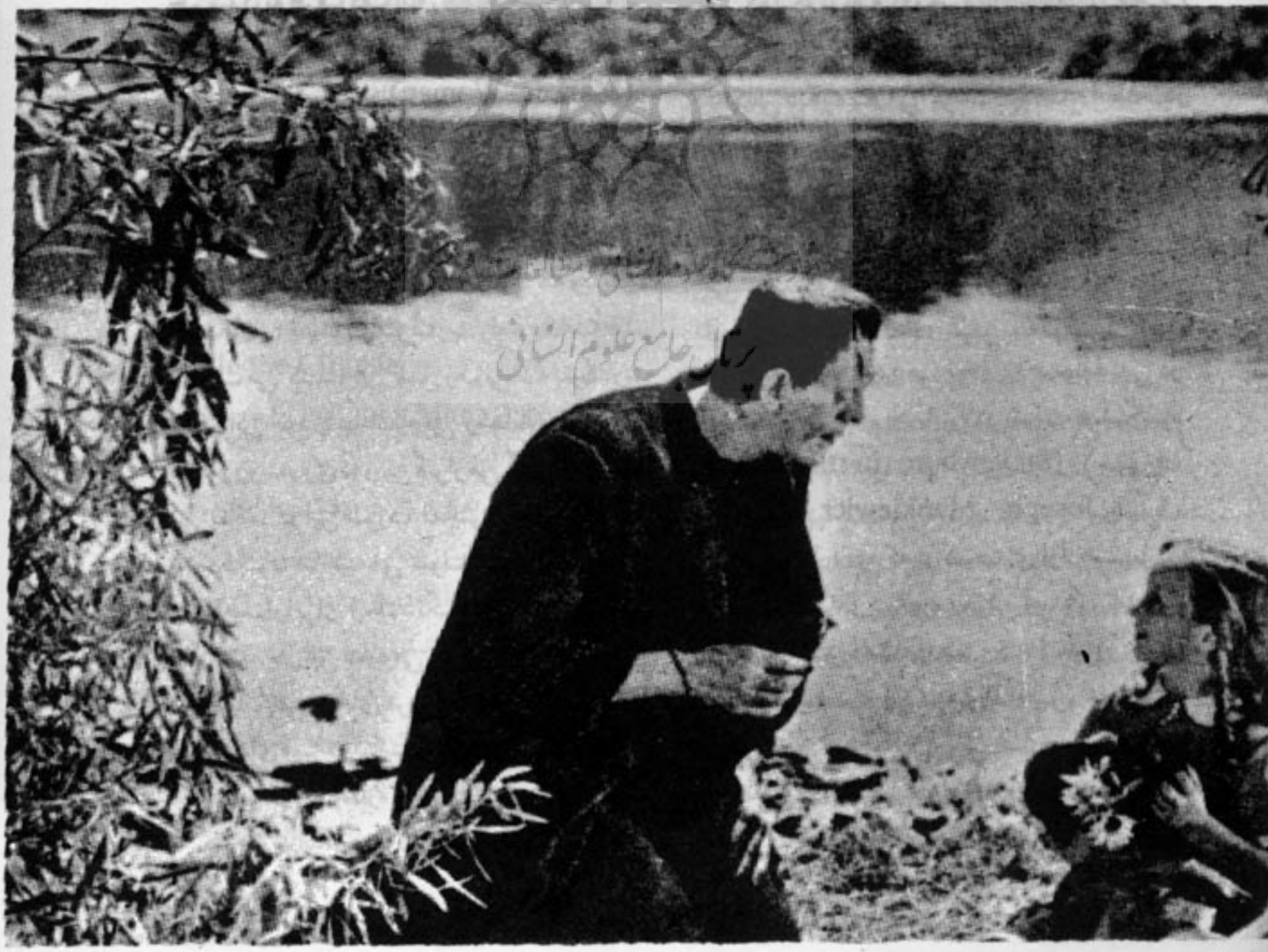


از دید هنرپیشه مشاهده می کند ـ چرا که محور ومحل قرار گرفتن دوربین همان محلی است که درواقع قاتل جوان قرار دارد وبه عبارت دیگر صحنه ازدید قاتل دیده می شود. این نگاه درواقع نگاهی است که علاقه‌ای به ایجاد ارتباط با تماشاگر از خود نشان نمی دهد، چرا که فرصت پاسخ به آن رابرای تماشاگر فراهم نمی سازد ودر مقابل هرگونه عکس العمل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرصتی برای فرجام خواهی در اختیار تماشاگر قرار دهد، حکم محکومیت را صادر می کند. نگاهی که مخاطب خود را مورد حمله قرار میدهد. نگاهی که حاکی از کشتاری احمقانه است ودر عین حال نگاهی حریصانه به شمار می رود، نگاه قانون ونگاه مرگ. این نگاه، نگاهی مرگبار است که با بازکردن مسیرخود به‌دنیایی تهی، تماشاگر را در جای خود میخکوب می سازد. این نگاه همان نگاهی است که ازجانب فرانکشتین هیولاوار، امری طبیعی محسوب می شود؛ زیرا این نگاه از شخصیت شدیداً متغیر او از جامعهٔ غیر قابل ترسی که وی جزئی از آن به شمار می رود، صحبت می کند. این نگاه همانند نگاه‌های موهوم وخیالی، تعجب، حماقت ودیوانگی، نگاهی تهی محسوب می گردد که با امتناع از ایجاد ارتباط با تماشاگر در محدودهٔ خود بسته باقی می ماند.

این نگاه می تواند نگاه قانون، نگاهی غیر قابل پاسخ، غیر مشخص ونگاهی که هیچ گونه فرجامی برای آن متصور نمی باشد، به شمار آید. بنابراین تعجب آور نیست که این نگاه شکل خود را در چشم غیر قابل تجسم ومستقل هلیکوپتر پلیس که در همه جا حضورخود رااعلام می نماید، می یابد. در این ارتباط مسئله‌ای که بیشتر از هرچیز اهمیت دارد، غیر قابل دسترس بودن این چشم وحضورآن در همه جا ونیز ثابت و همیشگی بودن آن است. همانند کین (Cain)



برای توضیح بیشتر این مسئله می توان به دوشخصیت شکار شده در فیلم **دو شکل در چشم انداز** (Two Figures in a Landscape) (جوزف لوزی Joseph Losey، سال ۱۹۷۰)اشاره کرد. در فیلم**خانهٔ کنار رودخانه** (House by the River) (فریتزلانگ، سال ۱۹۵۰) پس از اینکه لوئیس هوارد، امیلی راخفه می کند، دونمای بعدی تصویری به ما ارائه می کنند (ازپشت پنجره‌ای با درهای آهنی) که نشان دهندهٔ چشمی بزرگ وناشناس است که سعی دارد داخل خانه رامشاهده کند. این عمل در حالی صورت می گیرد که قاتل بیچاره سعی می کند خود را با خم شدن به طرف کف اتاق از دید چشم ناشناس پنهان نماید که البته موفق به این کار نمی شود. در فیلم **زن نشاندار** (Marked Woman)، (لوید بیکن Loyd Bacon، سال ۱۹۳۷) نیز در حالی که دادستان (همفری بوگارت) درحال ایراد بیانات خود به هیئت داوران است دوربین در پشت هیئت داوران قرار گرفته وبا تغییر زاویهٔ لنز، تصویر بوگارت رابه صحنهٔ فیلم نزدیك می کند. این عمل زمانی که بوگارت سخنرانی خود را به اتمام می رساند ودر صحنه تنها وروبه‌روی دوربین قرارمی گیرد، ادامه می یابد. در این مورد، نمایش فیلمهایی که در زمینهٔ قانون ساخته می شوند، بهترین فرصت وموقعیت را برای ایجاد نگاه به دوربین فراهم می کند. در این باره می توان به صحنه‌های محاکمه، صحنه‌های مربوط به دفاع وقضاوت که صحنه‌های ویژه ومناسبتری برای ارائه این نگاه ایجادمی کنند، اشاره کرد.

باتوجه به اینکه درمورد مرگ وقانون ـ وگاهی مرگی که توسط قانون معین می شود ـ نگاه به دوربین ارائه دهندهٔ «مکانی دیگر» وغیر قابل لمس است؛ تعجب آور نخواهد بود که بدانیم این نگاه در صحنه‌هایی که در آن هنرپیشه بیهوش می شود نیز پدیدار می گردد. این نوع نگاه در مواردی که به شخصیت فیلم حالت سرگیجه وبیهوشی دست می دهد ـ مانند صحنه‌ای در شروع فیلم **گوساله‌ها**(I Vitelloni)که در آن دوشیزه‌ای به علت حاملگی ازحال می رود ـ ویا برعکس از حالت بیهوشی وسرگیجگی به حالت معمولی باز می گردد، به‌کار می رود. در مورد حالت دوم شکل کلاسیك کاربرد آن بدین ترتیب است که دوربین، شخصیت شاهدی رانشان می دهد که به طرف دوربین ـ در حقیقت به طرف شخصی که از خواب بیدار می شود ویا از «مکانی دیگر» بازمی گردد ـ خم شده است. در این مورد به عنوان مثال می توان از فیلم **قتل معشوق من**(Murder my sweet)نام برد که در آن صحنه‌ای وجود دارد که کارآگاهی رانشان می دهد که باخوردن داروی خواب آور دچار توهم وبیهوشی شده، سپس به هوش می آید. همچنین در این مورد می توان به صحنه‌هایی در ابتدای فیلم **جایی در شب هنگام** (Somewhere in the night) (جوزف منکیویچ Joseph Mankiewicz، سال ۱۹۴۶) اشاره کرد که در صحنه‌ای ازآن سربازی در حالت کما در موقع به هوش آمدن، تعدادی دکتر وپرستار را مشاهده می کند که برروی وی خم شده‌اند. در این دومورد اخیر، همانند بازگشت لورا، نگاه ازدنیایی خارج می آید. در صحنه‌ای ازفیلم **مردآرام** (The Quiet Man) ساختهٔ جان فورد نیز برادر زن قهرمان فیلم یعنی

جان وین، در بین برگزاری مراسم ازدواج قهرمان فیلم،ضربه‌ای به وی وارد می کند که در نتیجه جان وین تعادل خود را ازدست داده واز هوش می رود.

این صحنه با رجوعی به گذشته دنبال می شود که در آن قهرمان فیلم حادثه‌ای را که ضمن انجام آخرین مسابقهٔ بوکس بازی اش رخ داده ـ کشتن رقیب خود ـ به خاطر می آورد. چندین نمای این رجوع به گذشته به طریق ذهنی - صحنه‌ای که تماشاگر از دید بازیگر می بیند ـ از دید رقیب مرده فیلمبرداری شده است. در این نماها قهرمان فیلم، داور وتماشاگران در حالی که باوحشت نگران سرنوشت قهرمان مضروب که برکف رینگ افتاده، هستند؛ به تصویر در می آیند. مجدداً در اینجا ما شاهد آن نوع نگاه به دوربین هستیم که در آن تأکید به کار رفته است. نگاهی که با روشنایی آزاردهندهٔ لامپهای سالن مسابقه ونور فلاش دوربین عکاسانی که سعی در ضبط این واقعه دارند، مضاعف می گردد.

این مثال آخر نشانگر دوچیز است: اول اینکه این صحنه‌ای تصوری است که توسط قهرمان فیلم در حالت بیهوشی بازسازی می شود. براساس همان مفهومی که به لورا اجازهٔ مراجعت از مرگ رامی دهد ـ، دوم ومهمتر اینکه درجایی که می توان فرد قاتل ونیز فرد مقتول را به یك شیوه نمایش داد؛ نوعی قابلیت معکوس را ارائه می دهد وبرگشت نگاه به دوربین مشاهده می شود. در اینجا در حقیقت چیزی که در نگاه به دوربین مشاهده می گردد، نامرئی بوده و «مکانی دیگر» ویا مرگ است. وجود این «مکان دیگر» واین مرگ را می توان در تصویر ـ مانند

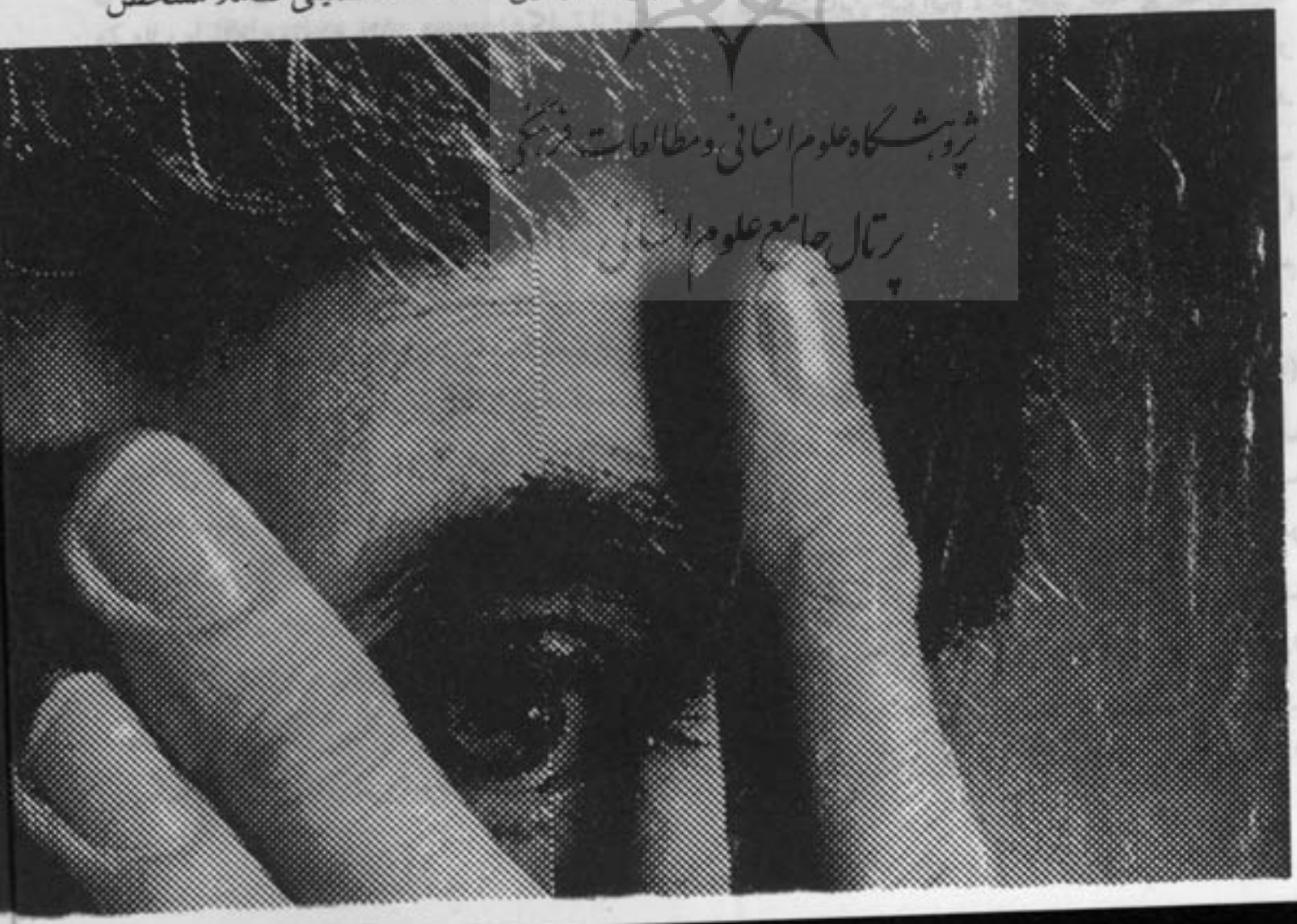
> «استفاده از تکنیك «نگاه به دوربین» دارای اثری دوجانبه است. این کار با ایجاد ارتباطی مستقیم ومختصر میان فضای فیلم وفضای سالن نمایش، جنبهٔ بیانی فیلمنامه راقابل ارائه نموده واشتیاق وکنجکاوی تماشاگر را برای تعقیب وقایع فیلم همچنان حفظ می کند

فیلم فرانکشتاین هیولاوار(در ایران: فرانکشتاین جوان)، درجایی که این شخصیت به یك قاتل تبدیل می گردد ـ ویا درمحل استقرار دوربین که محلّی خالی به نظر می رسد ـ مانند صحنه‌های فیلم هنگامی که شهر به خواب می رود (While the City Sleeps) ویامردآرام (The Quiet Man) ـ مجسم نمود.

بدین وسیله شاید بتوان (طبق نظر پیترلمان) در مورد عدم تجانس نمایی، در فیلم دکتر جکیل وآقای هاید که در آن ایوی در حالی که به طرف دوربین نگاه می کند، لباسهای خود را در می آورد، توضیحاتی بیان کرد. عدم تجانسی که به قول لِمان از طبیعت مستهجن صحنه مذکور ناشی نمی شود؛ بلکه از این واقعیت که ایوی مرگ خود را با اغواسازی خود امضاء می کند،

ناشی می شود. به دنبال این صحنه آقای هاید به ایوی نگاه می کند وتوجه وی را به‌خود جلب نموده، چشمان او را به طرف خود خیره می سازد؛ در این حال نیز دکتر جکیل که درکنار آقای هاید ایستاده است، مودبانه دور می شود. این صحنه در عین حال که صحنه‌ای برای گمراه ساختن شخصیتی در فیلم به کار می رود، صحنهٔ مرگ نیز می باشد. صحنهٔ مرگی که از صحنهٔ اغواسازی سرچشمه می گیرد. متعجب نخواهم شد اگر صحنه‌ای که در آن نگاه‌هایی که بین مورل وجکیل مبادله می شود، همان مضاعف شدن وهمان مفهوم راتجربه نماید: همان نوع نابودی که در این دو قطب نگاه به دوربین وجود دارد. در فیلم پیپینگ تام(Peeping Tom)، مایکل پاول(Michale Pawell) نگاه دوربین را به نگاهی کشنده ومهلك تبدیل می کند که نگاه به دوربین نسبت به آن، چیزی جزیك مورد یکسان ومتشابه به شمار نمی رود. در این فیلم دوربین فیلمبرداری که موضع ماشینی را برای نابودی افراد اتخاذ نمی نماید؛ مرگی در شکل چشمی شیطانی تصور می شود.

در اینجا حداقل می توانم به یك فیلم اشاره کنم که محیط داخل صحنه را پیرامون نگاه مسئله‌ساز مذکور ونیز پیرامون موردی که به واسطهٔ این نگاه درمعرض خطر قرار می گیرد، شکل می دهد: آرواره‌ها (Jaws) (اسپیلبرگ spielberg، سال ۱۹۷۴). همگان به‌خاطر دارند که چگونه ناخدای کارکشته، نگاه کوسهٔ آدم خوار را به عنوان چشمانی شیشه‌ای ومرگبار که وحشیانه برای دریدن انسان حمله می نمایند، توصیف می کند. شخصیت کوسه دراین فیلم بی نهایت جالب توجه است، چراکه‌در عین حال که شخصیتی کاملاً مشخص



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به نظر می رسد، بسیار مبهم است: شخصیتی کاملاً مشخص بدین لحاظ که ازنظر داستان فیلم، کوسه همانند حیوانات وحشی دیگر نمایش داده می شود. همانند شخصیت یك گاو وحشی (تودهٔ سیاهی که مرگ را باعث می شود) ویا شخصیت یك شئ عظیم الجثه که با دهانی بازدرپی دریدن طعمه‌اش است. کوسه برای «بازی مرگ» مشابه بازیهایی که در دوران روم باستان انجام می شد، شخصیتی مناسب ودر عین حال به سبب حرکت روبه جلوی خود و عدم تکان دادن بدنش شخصیتی نامشخص و مبهم است (همان جذابیت تحرك جسم ساکن). کوسه به علت اینکه درپی فروبردن طعمهٔ خویش به قعر آب است، به شخصیتی جذاب نیز تبدیل می شود ـ تمایلی که قانون خود را تحمیل می کند.

در ارتباط با آخرین نکته‌ای که ذکر شد، کوسه دارای هردو جنبهٔ خود به قول سنت ژان «اژدهای امید که از داخل رگهایم عبور می کند» وفوق ضمیر (تحمیل قانون خود در همه جا، قانونی که شانسی برای فرجام خواهی در مقابل آن نیست) را مجسم می نماید. بنابراین کاری که دریانورد کار کشته با تجسم فوق ضمیر (یعنی این دریانورد فرماندهٔ قایق است)، وخود (نفرینها، زنان، مشروب وماجراجویی) انجام می دهد، نوعی بازگشت مضاعف است. البته در اینجا کوسه به دلیل نقش فاعلی ودر عین حال مفعولی خود دارای نقشی طبیعی است وبخش دوم فیلم پیرامون همین تغییر دور می زند. باید خاطر نشان ساخت که کوسه نه تنها به سبب القای جستجوی طعمه به کار می رود؛ بلکه بخصوص به سبب القای این مسئله که دارای نقش بیننده‌ای نامرئی نیز می باشد (کوسه همه کس را می بیند، لیکن کسی اورا نمی تواند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاه به دوربین نشان دهندهٔ ترکیبی است که ازخود نگاه بسیار وسیعتر می باشد

مشاهده نماید)، مورد استفاده قرار می گیرد. توانایی مشاهدهٔ کوسه نیز توسط قربانیان زمانی حاصل می شود که بسیار دیر است؛ چرا که حرکات کوسه غیر قابل پیش بینی است و امکان اجتناب از برخورد با وی بسیار کم است.

این فیلم به عنوان مقدمه‌ای برای ارائهٔ جنگ دریایی با کوسه (هنگام شب، در حادثه‌ای کاملاً اتفاقی) **صحنه‌ای را نمایش می دهد که درنمایی از** آن پلیس (ضمیر) ومحقق کاملاً مجهز (شکل ایده‌آل ضمیر) توسط قایق فوق مدرن محقق مذکور به جستجوی کوسه می پردازند. در این صحنه به دنبال پیدا شدن یك قایق ماهیگیری بدون سرنشین، محقق برای جستجو به اعماق آب رفته، سوراخی را که در تنهٔ قایق ایجادگردیده است، مشاهده می کند که پس از این کار علت وجود این حفره مشخص می شود. کوسهٔ عظیم الجثه تنهٔ قایق را سوراخ کرده است. در این صحنه ناگاه ازمیان سوراخ ایجاد شده، تنهٔ بالایی بدن ماهیگیر مقتول با سرسفید وطاس وی در حالی که یکی از چشمهایش (چشم دیگر وی از حدقه درآمده است) به دوربین خیره شده، به صورت ترسناکی به بیرون پرتاب شده، مشاهده می گردد. پس از این صحنه نمای معکوسی قرارداده شده است، نمایی که در آن شخصیت محقق از پشت ماسك غواصی خود چشمانش را مجدداً باترس و وحشت باز می کند. چند نگاه، کنجکاوی برای دیدن ودانستن موضوع، وحشت ومرگ واز دست رفتن، همگی در این مورد وتنها دریك صحنه دیده می شوند. چنین صحنه‌ای به صورتی سبکتر وبه سبکی کمدی در فیلم کریستال سیاه (The Dark Crystal) (سال ۱۹۸۳) نیز تکرار گردیده است. در صحنه‌ای از این فیلم روح قهرمان زن فیلم به صورت یك موجود پر مو وسفید با دهانی باز وپر از دندان ظاهر می شود. وی همانند یك شیطان متجاوز از میان سوراخی که تاقبل از این خالی به نظر می رسید، بیرون می آید.

صحنه‌های آخرین شکار کوسه در فیلم آرواره‌ها تا حدودی ساخت معکوس سازی را در فیلم به ما نشان داده، این نوع تکنیك را تقویت می کند. قایق قدیمی، با سوراخی که در روی بدنهٔ آن ایجاد شده وعدم تحرکش را سبب می گردد، تمامی توان خود رابه کار می برد تا کوسهٔ قدرتمند وسریع را که در اعماق آب قرار دارد به سطح آب بکشاند. **به دنبال این صحنه** مشاهده می کنیم که **کوسه برروی این شکار خود** چرخ زده، سعی می کند آن را به اعماق آب بکشاند. در این **صحنه‌ها جنگ مضاعف را که** خود مضاعف می شود **شاهدیم. در انتهای این** فیلم نیز دو **شخصیت متناسب ویکسان آن یعنی** ملوان کارکشته **وکوسهٔ عظیم الجثه هردو نابود** می شوند؛ یکی با دریده وبلعیده شدن **ودیگری** با انفجار یك **مخزن. مسئلهٔ جالب توجه در این** فیلم آن است **که کارگردان فیلم برای نمایش** قدرت **متمرکز کوسه صحنه‌ای را نمایش** می دهد **که درآن این حیوان پوزه ودندانهای خود** را **به درون بدنهٔ قایق فرو می برد. پس از ایجاد** صحنه‌های **مضاعف واستفاده از این تکنیك که** تماشاگر **را در محدودهٔ داستان فیلم مورد حمله** قرار می دهد (برای مثال نابودی تمام مقوله‌های فکری از طریق یك تحول ناگهانی وعمده که کسی رامستثنی نمی سازد) وپس از این حمله وآشفتگی واضطرابی که در نتیجهٔ آگاهی یافتن شخصیتهای فیلم از تعقیب این کوسه از آنها

ایجاد می گردد، کارگردان در شخصیتهای فیلم آرامشی پدید می آورد. آرامشی که درنتیجهٔ ایجاد فاصله‌ای مطمئن بین قایق وکوسه در شخصیتهای فیلم پدیدار میگردد. در حقیقت کارگردان فیلم آرواره‌ها ایجاد اضطراب وناآرامی روحی در شخصیتهای فیلم را به دلیل برقراری بهتر «جدایی» درفیلم به کار می برد. «جدایی»ای که فیلم برآن ازلحاظ فضا (فضای فیلم وفضای سالن نمایش) موقتاً تأکید دارد. به عبارتی این جدایی ایجاد شده بین فضای فیلم وفضای سالن نمایش، فاصلهٔ لازم برای استفاده از تکنیک نگاه به دوربین را فراهم می سازد.

به عقیدهٔ اینجانب‌ما تنها زمانی قادر هستیم تکنیک نگاه به دوربین رامورد تجزیه وتحلیل قرار بدهیم که علتها و معلولهای کاربرد آن (محل آن

آرواژه‌ها ـ اسپیلبرگ

در داستان فیلم، محل آن در فیلم ومحل آن در فضای سالن نمایش) ونیز وجود تغییرات مختلف ونامحدود (یعنی تغییر مردمك چشم، تغییر در پلکها ودهان شخصیت وتغییر علاقه وقطع) در آن را به تفصیل شرح دهیم. از نمونه‌های این تغییر می توان به شخصیت مردنابینا (تصویرپاسخ دهنده) با نگاهی ترسناك (نگاه مورد علاقه فریتز لانگ) ونیز شخصیت مرد خشمگین یك چشم اشاره کرد. البته شخصیت دوم مذکور می تواند همان اثر یك فرد با چشمانی سالم را در تماشاگر القاء نماید، در حالی که نگاهی که در آن، یك چشم بازیگر مشاهده می شود (نیمی از صورت) به تماشاگر چنین القاء می کند که این نگاه در عین حال که می خواهد فردی را مشاهده کند؛ تمایلی به دیده شدن توسط آن فرد را هم ندارد. در حقیقت شخصیت مرد یك چشم وشخصیت مرد نابینا هردو شخصیتهایی متغیر هستند. این شخصیتها به آن عوامل مجزا کننده تعلق دارند که آنها را در صحنه‌های دیگر قرار می دهند. هیچ نگاهی وحشتناکتر از نگاه چشمان بدون مردمك چشم نیست (نگاهی که سینما هرگز از آن نمی گذرد وآن را از دست نمی دهد) ونگاهی که از غیر ممکن بودن ارتباطات درون شخصیتی سخن می گوید؛ یعنی نوعی عدم امکان که در لحظه‌ای ایجاد می شود که شخصیت نگاه کننده در «مکانی دیگر» قرار گیرد. ◆

• این مطلب ترجمهٔ مقاله‌ای است که در فصلنامهٔ سینمایی سینما جورنال زمستان ۱۹۸۹، شمارهٔ دوم به چاپ رسیده است.

۱ ـ این مقاله در اصل با کمی تفاوت با عنوان: **نگاه به دوربین، صور غایب** ـ (le vegard á la camèra: Figures de l'absence) در مجلهٔ سینمایی SIris 1 به دو زبان انگلیسی وفرانسه منتشر می شود، در شماره ۲، ۱۹۸۳ صفحات ۳۱ـ۴۵ به چاپ رسیده است.

۲ ـ پاسکال بونیتزر، **دونگاه**، فرهنگ سینما، (Les deux regards. Cahiers du cinema 275) آوریل ۱۹۷۷، صفحات ۴۰ـ۴۶. به عقیدهٔ بونیتزر باید بین دو نوع نگاه به دوربین ـ که به دنبال آن ضد نما وجود نداشته باشد ـ تفاوت قائل شویم. اولین نگاه زمانی رخ می دهد که یکی از شخصیتها ـ شخص در موضع فیلمبردار، فرد نگاه کننده به دوربین را نگاه می کند ـ خود را مخفی کرده باشد. در این مورد می توان به نگاه شخصیتهای زن فیلم، به شخصیتی دیگر به عنوان نقش اصلی «کارگردان» (metteur-en-scène) که تماشاگران را در مکان تصوری خود تثبیت می سازد، اشاره کرد. این همان

نگاه مونیکا در فیلم برگمان وهمان نگاه هنرپیشه‌های زن ویا مدلهای زن فیلمهای استیو دووسکین (Steve Dwoskin)است. در مورد نگاه دیگر می توانم به فیلم بادمشرق (Wind From the East)اشاره کنم. البته در این مورد می توان به فیلمهای گودار ودیگر فیلمسازان پیشرو صنعت سینما اشاره کرد. این دقیقاً همان «نظم سینمایی» سابق است که از ابزار تهدید وبه شك اندازی تماشاگران استفاده می کند. علت این امر این است که این نگاه با مخاطب قراردادن لنزهای دوربین که به یك نقش اصلی ونه به یك «کارگردان» (metteur-en-scène)، بلکه به مجموعه‌ای از تماشاگران وشاهدان دوخته می شود (پیشتر، گفته بودم که «نگاه دیگر» برنفی دلالت دارد).

۳ ـ جیم کالیتز، «گامی به سوی تعریف بنای فیلمهای کمدی موزیکال: جایگاه تماشاگر در مکانیسم متن» در کتاب فیلم «نوع» موزیکال، ریك آلتمن (نیویورك، روتلج وکیگان پول، ۱۹۸۳)، صفحات ۱۳۴ ـ ۱۴۶.

۴ ـ روجر اودین، «به دلیل اصول نیمه عملی سینما»، (Pour une sémio-pragmatique du cinéma)، مجلهٔ Iris، شماره یك (۱۹۸۳)، صفحه ۷۶.

۵ ـ فرانچسکو کازتی، «نگاه در نگاه»، (Les yeux dans les yeux)، مجلهٔ Communications 38، (سال ۱۹۸۳)، صفحات ۷۸ ـ ۹۷.

۶ ـ کازتی، «نگاه در نگاه»، (Les yeux dans les).

۷ ـ بونیتزر، «چشمان دونگاه»، (Les yeux deux regards).

۸ ـ کالیتز، «گامی به سوی تعریف بنای فیلمهای کمدی موزیکال».

۹ ـ اکتاو مانونی، کلید تخیل، «به خوبی می دانم، اگر تهدید شوم»، (Clefs Pour l'imaginaire). Je sais bien, mais quand même، پاریس، انتشارات سویل، ۱۹۶۹، صفحات ۲۵ ـ ۲۸.

۱۰ ـ در این مورد به مقالهٔ The Imaginary Signifier از کریستیان متز، ترجمهٔ (Celia Britton etal)مراجعه شود. (بلومینگ تن: اینديانا یونیورسیتی پرس Indiana University Press، ۱۹۷۷).

۱۱ ـ کازتی، «نگاه در نگاه»، (Les yeux dans les yeux).

۱۲ ـ نیك برومی «ساریوی شعارگونه»، (the Rhetoric of Filmic Narration).
(آن آربور، میچ، UMI press، سال ۱۹۸۲).

۱۳ ـ مارك ورنه، «ظاهر شدن وناپدید شدن سیاه وسفید»، ترجمهٔ دنیس ترنر، مجلهٔ Structuralist Review 2، شماره ۲ (۱۹۸۴)، صفحات ۴۴ ـ ۵۸ و «خلاصه مقالات سینمایی» ترجمه دیوید رودویك، مجلهٔ The Velvet Light Trap 20، تابستان ۱۹۸۳، صفحات ۲ ـ ۹.

۱۴ ـ امیل بنونیست، «دستگاه معمولی بیان»، (L'appareil formel de l'énonciation)، کتاب Problèmes de linguistique générale جلد دوم (پاریس، انتشارات گالیمار، سال ۱۹۸۰)، صفحه ۸۵.

۱۵ ـ الیسوورین، «آنجاست، اورا می بینم، بامن حرف می زند»، (Il est là, je le vois, il me parle)، مجله Communications 38 (سال ۱۹۸۳) صفحات ۹۸ ـ ۱۲۰.

۱۶ ـ ژاك لاکان، چهار مفهوم سینمایی روانکاوی، (The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis)، ترجمه آ. م. شریدان ـ اسمیث (نیویورك، نورتون، ۱۹۷۷)، صفحات ۶۷ ـ ۱۱۹.

۱۷ ـ ورنه، «ظاهر شدن وناپدید شدن سیاه وسفید».

۱۸ ـ فصلهای معتبر شروعی وپایانی فیلم، چنین برخوردی را ایجاب می کند، لیکن نقشی برای لورا باقی می ماند.

۱۹ ـ پیترلمان، «نگاه به ایوی، نگاه به ما، نگاه به او: گارتر ودوربین» مجلهٔ Wide Angle 5، شماره ۳ (۱۹۸۳)، صفحات ۵۹ ـ ۶۳.

۲۰ ـ اودین، «به دلیل اصول نیمه عملی سینما»، (Pour une Sémio-Pragmatique du cinéma).

۲۱ ـ جین ـ پاول سیمون، «بیان وحکایت»، (Enonciation et narration)، مجله Communications 38 (۱۹۸۳)، صفحات ۱۵۵ ـ ۱۹۱

۲۲ ـ زیگموند فروید، در مورد خود دوستی، کتاب ویرایش استاندارد آثار روانکاوی فروید، جلد ۱۴، ترجمهٔ جیمز استراچی (لندن، هوگارت پرس، ۱۹۵۷)، صفحه ۹۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نویسنده : کریستین تسوایر
مترجم : حسین دادرس

«کریستین تسوایر» فیلمساز برلینی که با فیلمهای «مادر عزیز، من حالم خوب است»، «من این سرزمین را از دور دست می بینم» یا «مرگ اسب سپید» به شهرت رسید اخیراً درکارگاه فیلم برلین، فیلمهای «کارل تئودور درایر» (۱۹۶۸ - ۱۸۸۹) و «آندری تارکوفسکی» (۱۹۳۲ - ۱۹۸۶) را تماشا کرد واظهار داشت: «هم زمان بودن پخش فیلمها باعث می شد تا همدیگر را بیشتر بنمایانند وپیامهایشان، تأثیرهای گونه‌گون به جای نهد.» با فرارسیدن صدمین سالگرد تولد «درایر» وهمزمانی نمایش آثار تارکوفسکی ودرایر در ایران، مطالعهٔ این مقاله بی مناسبت نخواهد بود. ■

در «مصائب ژاندارك» یك اسطورهٔ تاریخی، موضوع اساسی فیلم را تشکیل می دهد؛ انسانها درد می کشند، خویشتن را قربانی می کنند ویا قربانی می شوند. ژاندارك مرتد «آن»، ساحرهٔ فیلم **روز خشم**، یهودیان زخم مسیح برتافته بربدن در **میکائیل** یا وفاداران تحت پیگرد سلطان در فیلم **صفحاتی از کتاب شیطان** یا قربانی شدن عشق تحت جبرهای اجتماعی در فیلم **گرترود**، همگی نمادهایی هستند از اینکه همواره نقش آفرینان اصلی مورد تحقیر وافترا قرار می گیرند وتنها با شهادت است که انسانیت می تواند اثبات شود.

این مهم، «درایر» و «تارکوفسکی» را به هم پیوند می دهد. همچنین در فیلمهای آنان فرد در برابر جمع قرار می گیرد ومدعی قدرت است، مثل فیلمهای آندره‌ی روبلف یا استاکر؛ یافرد تنها ونادم می ماند وفقط برای دفاع از مقام خود، دست به اعتراض می زند حتی اگر به قیمت نابودی اش تمام شود. (**نوستالگیا**، **ایثار**)

به نظر من رابطهٔ این دو کارگردان موقعی آشکار می شود که ببینیم چه چیزهایی آنها را در فیلمهایشان به هم می پیوندد وچه چیزهایی آنها را از هم متمایز می کند.

«درایر» که به عنوان سازنده فیلمهای صامت در فیلمهای گذشتهٔ خود صاحب سنت بود (**وامپیر**، **میکائیل**، **صفحاتی از کتاب شیطان**، **مصائب ژاندارك**)، بعدها بیشتر سبك فردگرایانه پیشه کرد (**اردت**، **دونفر**، **گرترود**). تارکوفسکی از همان آغاز (**کودکی ایوان**) داستان یك عصر واجتماع را با سرنوشتهای متفاوت تعریف می کند. بی آنکه «تیپ ها» را محدود سازد.

این تغییر در شیوه نمایش که مطمئناً مستلزم تغییر کلی در شیوه روایی نیست، نشان دهندهٔ دگرگونی در تصویر خشم نیز هست: درفیلمهای گذشتهٔ «درایر» تهدید به شکلی کاملاً آشکار ومشخص از جانب گروههای - تیپ سازی شده - شورای ده، کلیسا یا یك حزب تروریستی، عملی می شد. در فیلمهای آخرین «درایر» وبعدها بخصوص در فیلمهای تارکوفسکی، این نوع تهدید شکلهای ناشناخته وغیر قابل رؤیت به خود گرفت. قراردادهای اجتماعی گرترود یا