نوشتهٔ: ویلیام ارل
ترجمهٔ: علاء الدین طباطبایی

نفی واقع‌گرایی در جهان فیلم

بیایید واقع گرایی را حساسیتی[1] بنامیم که در اثر آن، آدمی از زندگی در میان اشیای آشنا و مشاهده آنها در جایگاه مأنوسشان ویا سروکار داشتن با افراد دارای منشهای مشخص که رفتار و کردار و رنجهایشان در نظر او قابل فهم می نماید، احساس آرامش می کند. برای تعریف «واقعیت» مجدداً به سراغ صفات «مأنوس»، «مشخص» و «قابل درك» خواهیم آمد. درعین حال که در وجود چنین حساسیتی جای تردید نیست و بی گمان لذتی اصیل و فراگیر پدید می آورد (چرا که در غیر این صورت بسیاری از فیلمهای تجارتی خود را منتسب بدان نمی خواندند) اما بی شك حساسیت دیگری نیز وجود دارد که چنین «واقعیاتی» را کسالت بار ودعوتی جدی برای مرگ معنوی قلمداد می کند. زیرا این نوع حساسیت تنها به بازبینی پدیده‌های آشنا و تشخیص مشهودات قبلی و یا درك پدیده‌های مأنوس بر اساس مفاهیم تعمیم پذیر بسنده نمی کند، بلکه به مواجهه با آنچه که قبلاً هرگز به چشم نیامده، به شناخت بی سابقهٔ تك نمودهای نو که بر اساس مفاهیم عمومی قابل درك نیستند ودر یك کلام به پرده برداشتن از آنچه که در متن حاضر با صفت «غیر واقعی»[2] از آن یاد می کنیم، نظر دارد. در آنجا که از تفریح و سرگرمی سخن در میان است افراد بسته به نوع حساسیت خویش به انتخاب فیلم می پردازند. اما به لحاظ فلسفی این دو نوع حساسیت و هنرهای مربوط به آنها دقیقاً بر چنین شالودهٔ همانندی متکی نیستند. رضایت فرد واقع گرا از مشاهده نمونه‌های متفاوت مشهودات قبلی و رضایت وی از تأیید مجدد اعتقاداتش در چارچوب یك منطق اخلاقی ابدی و شناخته شده که از طریق جلوه‌گر شدن پدیده‌ها به همان صورتی که به گمان او درست

می نماید، حاصل می شود، آشکارا از منطقی اشتقاقی[۳] برخوردار است. بی تردید چیزی آشنا نمی نماید مگر آنکه نخست با آن به عنوان پدیده‌ای جدید و ناآشنا مواجه شده باشیم، و تأیید مجدد یك منطق اخلاقی الزامی نیست مگر آنکه در معرض تهدید قرار گرفته باشد. ظاهراً چنین می نماید که رضایت خاطر آدمی از هنر واقع گرا اساساً برای فرو نشاندن این نگرانی نهانی است که جهان واقعی جز تصوری موهوم چیز دیگری نباشد. بی شك چنین ادعایی باید با دلایلی موجه‌نما مورد تأیید و تصدیق قرار گیرد. به منظور آنکه گستره و قدرت نفوذ «واقع گرایی» رانشان داده و سه بدیل[۴] آن یعنی هنر حسی[۵]، سوررئالیستی وطنز را مد نظر قرار دهیم، اینك به همان سؤال کلی اولیه یعنی «واقع گرایی چیست؟» باز می گردیم.

۱-واقع گرایی

در صورتی که واقع گرایی صرفاً به عنوان یك سبك هنری در نقاشی، ادبیات و فیلمسازی انگاشته شود، یعنی سبکی در میان سبکهای دیگر از قبیل طبیعت گرایی[۶]، تمثیل گرایی[۷]، اکسپرسیونیسم و غیره که یك مکتب هنری را توصیف نموده، هنرمند بنا به ذائقه خویش از آن سود می جوید، دراین صورت شاید بتوان گفت که ما صرفاً با برخی محصولات فرعی سروکار خواهیم داشت. محصولاتی که صرف نظر از کاربردشان، بندرت ما را به درك ریشه‌ها رهنمون می شوند. در مورد واقع گرایی باید گفت که به زحمت می توان آن را یك سبك هنری نامید. هر انسانی اصولاً درهمه حال واقع گراست. آدمی بدون شك از تواناییهای دیگری نیز برخوردار است، لیکن آنها نیز ضرورتاً ریشه در واقعیت دارند. چرا که ادراك آدمی ماهیتاً واقع گرایانه است و واقعیت ذاتاً در چارچوب ادراك پذیری قابل توصیف می باشد. بی گمان ساده‌ترین تعریف واقعیت چنین است: «آنچه که بتوان درك کرد.» البته این تعریف با مفهوم فلسفی واقعیت که توسط برخی فلاسفه از جمله افلاطون، پلوتینوس، اسپینوزا و یا هگل مطرح گردیده است و به توصیف واقعیت نهایی می پردازد، در تعارض نیست. این تعریف، توصیفی صریح و ساده از معنای واقعیت به‌دست می دهد که امیدوارم برای آن نوع واقع گرایی دخیل در سینما رسا و مفید باشد. در یك کلام ما در زندگی روزمره چیزی را واقعی می پنداریم که قادر به درك آن باشیم، در غیر این صورت آن پدیده از وجودی مبهم برخوردار است و بحث در خصوص آن را به فلاسفه واگذار می کنیم. حال ببینیم معنی ادراك چیست؟ در حال حاضر تنها کافی است ادراك را به منزله کار مداوم و مستمر حواس که به طور هماهنگ عمل کرده و وجود مستقل و مجزای اشیا را بر ما آشکار می سازند، در نظر بگیریم. بنابر این دنیای واقعی متشکل از چیزهایی است که ما قادر به دیدن، شنیدن، لمس و در مجموع احساس آن هستیم. تمامی اینها را جملگی ادراك می نامیم. و از آنجا که دیدن و شنیدن بیش از محسوسات دیگر در ادراك فیلم دخیل هستند از این رو همان دیده‌ها و شنیده‌ها، برای فیلم واقعیت به شمار می آیند. برای آنکه از واقعیت ادراك پذیر، توصیف واضحتری به‌دست دهیم بر این مقدمهٔ شاید بی ثمر، چند صفحه‌ای از مبحث پدیدارشناسی[۸] اضافه می کنیم. از آنجا که

ماهیت این واقعیات ادراك پذیر چندان آشکار نیست، لذا تعریف آنها ضروری می نماید. با تعریف این واقعیات شاید در نهایت بتوان پی برد که برخی از بدیلهای اساساً متفاوتِ آن نوع واقع گرایی که ذاتاً با ادراك سازگار است، کدام اند. کوتاه سخن آنکه با تغییر انتظام یافته[9] هر یك از وجوه ادراك می توان معنای برخی از مبادی حساسیتهای جایگزین[10] را در سینمای معاصر دریافت.

اینك ببینیم ویژگیهای اساسی ادراك و جهان واقعی از چه قرار است. ویژگیهای مزبور را در اینجا تحت سه عنوان مورد بحث قرار می دهیم.

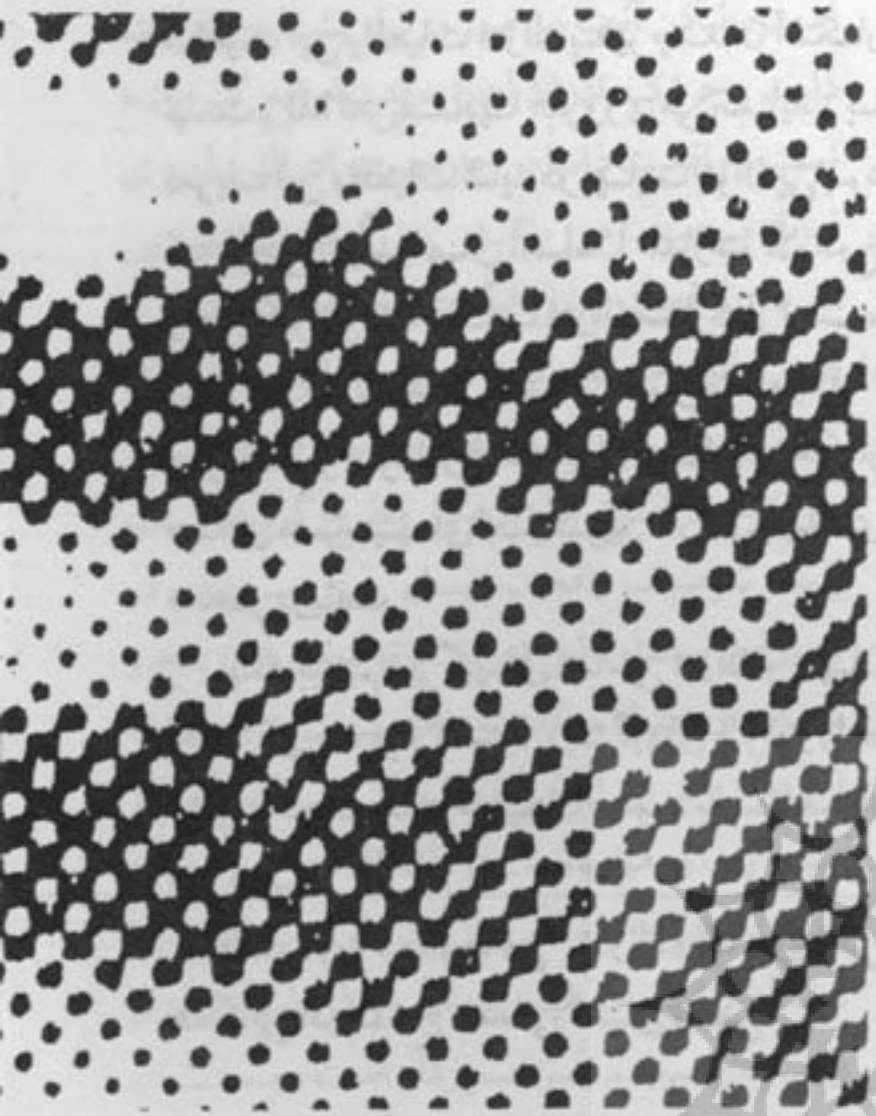
الف: ویژگی ارجاعی[11] ادراك؛ ب: ویژگی همگانی ادراك، ج: معانی اشیای واقعی

الف: ویژگی ارجاعی ادراك

مقدمتاً لازم است بین احساس و ادراك تفاوت قائل شویم. به طور کلی در هر عمل ادراکی آن جنبه‌ای را که برای فرد کاملاً خصوصی بوده و به منزله بخشی واقعی از شعور سیال ادراکی[12] او به شمار می آید، «احساس» می نامیم. لیکن مادامی که این احساس به چیزی در ورای وجود شخص اشاره دارد، ادراك آن شیْ محسوب می گردد. به عنوان مثال؛ درد دندانم را تنها شخص من احساس می کنم اما هر گاه آن درد که از دندان منشأ می گیرد به منزله مدرك دندان تلقی شود، دراین صورت احساس درد به دندانی اشاره دارد که برای دندانپزشك نیز مشهود است. همان طور که پدیدار شناسان[13] می گویند ادراك «به شیْ ادراکی»[14] اشاره دارد که در جهانی که بر تمامی ادراك کنندگان مشهود است واقع

دنیای واقعی متشکل از چیزهایی است که ما قادر به دیدن، شنیدن، لمس و در مجموع احساس آن هستیم. تمامی اینها را جملگی ادراك می نامیم. و از آنجا که دیدن و شنیدن بیش از محسوسات دیگر در ادراك فیلم دخیل هستند از این رو همان دیده‌ها و شنیده‌ها، برای فیلم، واقعیت به شمار می آیند.

گردیده. در حقیقت ادراك به وجودی در ورای خصوصی بودن محض احساس ما اشاره می کند. تشخیص دقیق اینکه چگونه یك جریان حسی به وجودی در فراسوی خویش اشاره می کند مسئله‌ای غامض و ظریف است، اما تنها بر شمردن برخی از ویژگیهای اساسی آن، منظور ما را کفایت می کند. این مسئله از آنجا به فیلم مربوط می شود که واقعیات سازنده حساسیت واقع گرایانه چیزی جز همین موجودات ادراکی و یا به عبارت دیگر اشیا و انسانها نیستند. خلاصه آنکه احساسات[15] هنگامی که از نظم خاصی برخوردار باشند و یا آنکه از نوعی تکرار پذیری انتظام یافته متابعت کنند، ذهن آدمی آنها را به صورت ادراکات یك پدیده در می یابد. هر گاه وجود یك صندلی را درك کنیم، مسلماً هنگامی که در فاصله‌های متفاوتی از آن قرار گیریم تأثیرات حسی آن تغییر می نماید. ولی



این تغییر از کیفیتی انتظام یافته برخوردار است که از قوانین پرسپکتیو که بعداً مورد بحث قرار خواهند گرفت، تبعیت می کند (البته هر عمل ادراکی تابع قوانین پرسپکتیو است) از این رو اگر در حالی که به صندلی نزدیک می شویم، بر خلاف انتظار، رفته رفته در نظرمان کوچکتر بنماید و یا آنکه در هر لحظه آن را دستخوش تغییراتی غیر انتظام یافته احساس کنیم، بی تردید این احساسات را به منزله ادراک شیء تلقی نمی کنیم بلکه آنها را احساسات محض و نوعی توهم به حساب می آوریم؛ و یا هر گاه به یک طرفةالعین تمام کیفیات حسی شیء تغییر نماید، بی گمان احساسات حاصله را ارجاعی تلقی نخواهیم کرد و در این فرایند هیچ وجود واقعی متصور نخواهد بود. البته یک واقعیت ادراکی نیز ممکن است سریعاً دستخوش تغییر و دگرگونی شود، اما نمود ظاهری آن در هر لحظه، از ادراکات قبلی کاملاً منفک نخواهد بود، چرا که در آن صورت واقعیت شیء پدیدار نمی گردد و احساسات ما هیچ مرجعی نداشته و از این رو به احساساتی غیر ارجاعی و مطلقاً ذهنی تبدیل می گردند. در یک کلام، پدیده های واقعی از آنجا که در اشکال تکرار پذیر و مأنوس ظاهر می گردند، خود به خود مورد شناخت واقع می شوند. من باب مثال، هر گاه بیرون آمدن فردی را از یک اتاق ادراک نماییم جزء لایتجزای ادراک ما این باور است که او می تواند بار دیگر به اتاق باز آید (خواه به این عمل دست بزند یا نزند)، و هر گاه به اتاق باز نگردد به دلیل عدم حضورش در مقابل حواس ما هرگز به عدم موجودیت او راه نمی بریم بلکه به یقین می دانیم که در جایی دیگر حاضر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خصوصیت دیگر ادراك آدمی این است که موجودات واقعی را همواره در یك جهان خارجی درك می نماید و این جهان در نظر او نه مجموعه‌ای از تمامی موجودات و نه همانند ظرفی نامتناهی، بلکه همچون فضایی می نماید که حد و مرزش قابل درك نیست و قوه ادراك، اورا بدین باور رهنمون می شود که واقعیات این جهان حتی اگر در معرض ادراك حواس او واقع نشوند به هر حال وجود دارند و دیگران به ادراك آنها نایل می آیند و اشیا و اشخاص فی نفسه از خصوصیاتی برخوردارند که حتی اگر به ادراك کسی در نیایند، ادراك پذیر می باشند.

بنابر این می توان نتیجه گرفت که برای قوه ادراك، هر واقعیت خارجی، وجودی است قابل تشخیص که در جهان متشکل از پدیده‌های مشابه، از جایگاهی ویژه برخوردار است.

ب: همگانی بودن ادراك

همگانی بودن ادراك، خصوصیت دیگری است که با مطالب فوق در ارتباط تنگاتنگ قرار دارد و مراد از آن این است که هر واقعیتی لزوماً برای سایر حواس ما و همچنین دیگر اشخاص نیز قابل ادراك می باشد. از این رو هرگاه بتوانیم شیئی را با دیدهٔ خویش نظاره کنیم، حس لامسهٔ ما نیز باید به درك آن قادر باشد. به طور کلی اگر حواس مختلف ما تأثیرات مشابهی از آن شیء دریافت نکنند، واقعیت وجود آن شیء را به دیده تردید می نگریم. به همین روال هر گاه در جایی فقط یك فرد شیئی را رؤیت کند و دیگران از دیدن آن عاجز باشند، فرد مزبور بتدریج در مورد واقعیت ادراك خویش دستخوش شك و تردید می گردد و آن را تنها احساسی ذهنی و چه بسا

توهم محض تلقی می نماید. جمله خواصی را که ما به عنوان «خواص واقعی»، به اشیا نسبت می دهیم، می بایست برای عموم قابل ادراك باشند. اگر مردم جملگی، شیئی را قرمز می بینند اما در نظر شما خاکستری می نماید، بی گمان رنگ واقعی آن قرمز بوده و شما احتمالاً به کور رنگی مبتلا هستید.

ج: معانی اشیا

در خاتمه شایان ذکر است که ما در کل بحث پیرامون واقعیت به نحوی نومید کننده به ساده سازی گرفتار آمده‌ایم. بی تردید هیچ کس اشیا و اشخاص را به صورت محض ومطلق درك نمی کند. فلاسفه‌ای همچون دیوئی (Dewey) و هیدگر (Heidegger) علی رغم اختلاف در آرا و اندیشه، اگر نگوییم عدم امکان ادراك محض، دست کم بیهودگی آن را روشن ساخته‌اند. نیچه (Nietzsche) آن را «ادراك بی آلایش»[16] نامیده است. جمله واقعیاتی که با آن مواجهیم در نظرمان ازمعنای خاصی برخوردار می باشند. اتومبیلها، ساختمانها، خیابانها، قلمها ومهمتر از همه اشخاص را به زحمت می توان به صورت ترکیبی از رنگها، اشکال و اصوات درك نمود. آنها به طریق اولیٰ اشیا و اشخاصی هستند که با آنها به سر برده‌ایم و در نظر ما وجود و ماهیتشان در گرو معنایی است که برای آنها قائل هستیم، یعنی این که با آنها چه می کنیم، ارتباط آنها با ما چگونه است و یا آنها را چگونه احساس می نماییم. در یك کلام فعالیت ادراکی محض، ماهیت اشیا و اشخاص را بر ما معلوم نمی دارد بلکه نقش آنها در حیات فعال عاطفی ماست که ما را به درك ماهیتشان رهنمون می شود. ما همواره آنها را در یك نظام ارزشی مدنظر قرار می دهیم. به عبارت بهتر معنی پدیده‌های واقعی در ذهن ما به عنوان چیزی افزون بر ادراك محض آنها پدید نیامده، بلکه از آغاز ذاتاً با ادراك آنها همراه بوده است. برخی از زیبایی شناسان[17] دراین خصوص به گونه‌ای می اندیشند که انگار با نوعی تداعی معانی ادبی سر و کار دارند، حال آنکه در اینجا هیچ شکل ادبی مطرح نیست و در عین حال وجود نوعی تداعی که صرفاً به سبب تأثیر اشیای خارجی حادث شده باشد نیز در کار

نیست. واقعیات به طریق اولیٰ اشیا و اشخاصی هستند که در نظر ما از معنای ثابتی برخوردار بوده و این معانی نیز بر جهانی همگانی دلالت دارند، جهانی که در آن، موجودات هر کدام در جای مأنوس خود قرار گرفته‌اند. جایگاه آنها درجهان همان روابط مأنوسشان با دیگر اشیا و اشخاص است و همین روابط، معانی مورد بحث را موجب می شود. به‌عنوان مثال؛ چکش برای چکش کاری است و جایگاه آن با دست و اشیای چکش خوار قرابت دارد. اگر جز این باشد جایگاه ویژه

هیروشیما عشق من

هیروشیما عشق من

خـود را از دست داده است. اینـك چکشی را در نظر بگیرید که از درختی بـه درخت دیگر در حـال پـرواز است، دراین صـورت معنـای چکش از آن زایل می شود و معنای دیگری مثلاً چکش ـ پرنـده به خود می گیرد.

از این رو بـه طور خـلاصه می تـوان گفت کـه قـوه ادراك آدمی ذاتـاً واقع گر است، و بـر اشیای واقعی یعنی اشیائی که درجهانی معین قرار داشتـه و بـه جایگـاه ویـژه خـویش وابستـه انـد، وقـوف می یابد. وقوف ذهن بر این جهـان واقعی واشیای درون آن به گونه‌ای است که بـرای تمامی افـراد، کم و بیش یکسان می نمایـد. بدین لحـاظ جهان مزبور ضرورتاً مـأنوس، قـابل شنـاخت، و ادراك پـذیر می بـاشد. انقـلابی که در سینمـا بـر علیـه واقع گرایی به وقوع پیوست هر چند ویژگیهای سـه گانهٔ واقعیت را زایل نساخته، اما بـا تغییر بنیـادین آنها موقعیت آن را یـافته است کـه چیزهـایی را به نمـایش بگـذارد کـه در گـذشتـه غیـر ممکن می نمود. سینما در این زمینـه دو مسیر در پیش رو داشت: مسیـر اول در جهتی پیش رفت که انتـظام یافتگی محسوسات را مخدوش ساخت به طـوری که از به نمایش گذاردن پـدیده‌هـای واقعی عاجـز ماند. این مسیـر را هنر «مـادون واقع گـرایی»،[۱۸] حسی،[۱۹] ویـا بـه تعبیـر مـارسـل دوشـامپ (Marcel Duchamp)، هـنـر بـصـری می نـامیم. مسیـر دوم درجهت مخـالف بـه طی طـریق پرداخت: پـدیـده‌هـای واقعی را محفـوظ داشت امـا با جـابجایی ویـا تغییر جـایگـاه ویـژه آنها، جهانی غیـر واقعی پدیـد آورد. جهانی کـه دیگر به مفهوم واقعگرایانه، ادراك پـذیر نبـود و به قول آندره برتون (Andre Breton) عجـایب را به نمایش می گذارد.

۲ـ هنر بصری یا حسی

سینما برای وارد آوردن اولین ضربه خرد کننده بر پیکر واقع گرایی از موقعیتی عالی برخوردار است. زیرا واضح است که فیلم،واقعیات را از طریق یك واسطه و در قالب تصاویر، به ذهن وارد می سازد. بدین لحاظ با زایل ساختن ماهیت تصویری واسطه، می توان به سهولت امکان ادراك پدیده‌های واقعی را از طریق تصاویر منتفی ساخت. تنها کافی است از محاسن و امتیازات دوربینها به طور معکوس استفاده کنیم. به عنوان مثال؛ اگر سازندگان دوربین به طراحی عدسیهای بدون اعوجاج نائل آمده‌اند ما از عدسیهای کج و معوج و خارج از فاصله کانونی استفاده می کنیم، عدسیها را با وازلین چرب کرده ویا با فیلتر و صفحات رنگی می پوشانیم. اگر دوربینی با عدسی دارای کانون متغیر در اختیار داریم که می توان آن را به بهترین شکل تنظیم کرد، با نزدیك شدن بیش از حد به شیء ویا مشاهده آن از زاویه‌ای غلط به ثبت تصاویری می پردازیم که از هر گونه آثار و نشانه‌های مأنوس و قابل شناخت تهی باشد. اگر حرکت دوربین و پروژکتور طوری تنظیم شده که در تقارن کامل قرار گیرند می توان آنها را به صورتی از تقارن خارج کرد که از حرکت اثری نماند ویا کیفیت آن تغییر کند. خلاصه آنکه می توان به مقتضای حال از انواع حقه‌های سینمایی سود جست. نور دادن فیلم در دفعات سه‌گانه ویا چهارگانه جهان واقعی را وارونه جلوه می دهد و رابطهٔ بین زمینه[۲۰] و پیش نما[۲۱] را مخدوش می سازد. نتیجه آنکه می توان در فیلم واقعیات را به گونه‌ای جلوه داد که هیچ نشانی از قابلیت تشخیص، آشنایی و ادراك پذیری برجای نماند. کوتاه سخن آنکه در صورت استفاده از چنین روشهایی آنچه برای ادراك واقع گرایانه «انگار»[۲۲] محسوب می شود اثر خود را از دست داده و آنچه می ماند احساس بدون ادراك است. بدین ترتیب شاید برای نخستین بار ما آنچه را که برخی از فلاسفه تحت عنوان «داده‌های حسی»[۲۳] از آن نام برده‌اند، تجربه می کنیم. فیلمهای ال. اس. دی در این طریق گام بر می دارند، به طوری که رؤیاها و هذیان گوییهای انسان در مقایسه با آنها انتظام یافته و مشعر بر جهان واقعی جلوه می کند.

البته هرگاه حواس به تنهایی کار کنند دیری نپاییده خسته می شوند. حواس در نتیجه احساس تغییر و حرکت سرزنده و فعال می گردند. لزوم وجود حرکت و تغییر در کار حواس، آن قدر حائز اهمیت است که برخی از حیوانات از دیدن اشیای بدون حرکت عاجزند. حس هنگامی که از کار باز ایستد پژمرده می شود. طبیعی است که هرگاه قوه ادراك را از شرایط مطلوب عملش محروم سازیم حس به جا مانده باید بار آن را بر دوش کشد و سریعتر کار کند. در نظر برخی حتی نمایش فیلم با سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه بسیار کُند می نماید. اگر حواسی که از ادراك منفك گردیده و به خود واگذاشته شده‌اند از سرعت محفوظ می گردند، به شدّت و حدّت نیز علاقه‌ای وافر دارند؛ در نتیجه از تغییراتِ آرام، بدون توجه می گذرند. شدت نور وصدا تا آنجا که شرایط فیزیولوژیکی انسان اجازه می دهد، افزایش می یابد. یکی از دوستان نویسنده که در تهیه فیلمهایی از این نوع دستی دارد می گفت: ایده‌آل من این است که درست چشمان بینندگان را هدف قرار دهم. او

عقیده داشت که این بهترین راه برای آموختن چگونه دیدن به آنهاست. انگار او در شور وشعف خویش از یاد برده بود که به هیچ کس نه می توان و نه لازم است دیدن آموخت، زیرا وی برای آموختن قبل از هر چیز باید معلم خویش را ببیند. در واقع آنچه از طریق این فیلمها آموزش داده می شود چگونگی ندیدن به خاطر احساس کردن است، و این به یقین همان هدفی است که فیلمهای مورد بحث از طریق ابطال انتظام یافتهٔ هر نوع پیش نگری[۲۴] ذاتی در قوه ادراك پی می جویند.

بسیاری از این ملاحظات بایستی همراه با تغییرات لازم در خصوص صدای فیلمهای حسی نیز اعمال گردد. در این گونه فیلمها اصوات الکترونیکی و نیز صداهای فاقد نظم و تصادفی و موسیقی بی روح وخشن از ارجحیت برخوردارند. همان طور که در ادراك واقع گرایانه صادق است، رنگها و اشکال نمودهایی از اشیا هستند و صداها نیز متعلق به اشیا و افراد، که جملگی در مجموع، کیفیات و ماهیت اشیا را پدیدار می سازند. حتی در اجرای نمایش نیز، اصوات همواره از ویلون، پیانو، خواننده و یا این یا آن شیء واقعی برخاسته وبه‌گوش ما می رسند. حال اگر شیء موجد صدا و یا فرد در حال صحبت محو گردد و یا به شکلی غیر قابل تشخیص ظاهر شود، صدایی را که به گوش می رسد نمی توان به چیزی منتسب دانست. بدین گونه جنبه شنیداری هنر حسی پدیدار می شود. افزون بر این، هر گاه از تمامی الگوهای ادراك پذیر صوتی تخطی شود و اصواتی تصادفی ایجاد گردد، در این صورت محصول نهایی، اصواتی است که هیچ معنایی در بر نداشته، چیزی را اعلام نمی کند و به بیان هیچ شخصیتی نمی پردازد. در چنین حالتی با اصوات ناب فیلم حسی سروکار داریم.

مقصود نهایی از آفرینش سوررئالیستی، پرده برداشتن از قلمرو ممکنات است به گونه‌ای که در نهایت بتوان در پرتو آن، جهان واقعی را به طریقی اسرارآمیز و آزادانه و یا به هر شیوهٔ ممکن دیگر، نظاره کرد.

۳ـ سوررئالیسم

عصیان بر علیه واقع گرایی می تواند در مسیری معکوس یعنی در جهت سوررئالیسم نیز سیر کند. تضاد سوررئالیسم و هنر حسی حتی در دهه ۲۰ نیز آشکار بود. سوررئالیسم هرگز با «نقاشی انتزاعی محض»[۲۵] و یا «نقاشی غیرتصویری»[۲۶] از در آشتی در نیامد. برای اثبات این امر که واقعیت ادراکی از «پیش سرشته»[۲۷] و مأنوس، آن چشم انداز نهایی و زیبنده‌ای نیست که شایسته زندگانی انسان باشد، حذف تمامی شرایط ادراك خلاقانه و غرقه شدن در احساس محض، بهترین طریق ممکن نیست. بلکه همان طور که برتون به کرات اظهار داشته است، می توان از طریق ارائه جوانب شکوهمند و اعجاز آمیز واقعیت بدین مهم دست یافت. برتون ارائه وجوه شکوهمند و اعجازآمیز را هرگز به منزله یك سبك هنری جدید برای ایجاد

اگر انفجار

شور و هیجان تلقی نمی کرد بلکه آن را به منزله ابزاری ضروری برای رها ساختن روح انسان از قید و بندهای ناشی از واقعیات و قوه ادراک و شناسایی می نگریست. وی در مقابل جهان واقعی، به خلق جهان سوررئالیستی دست می یازد که جهان واقعی تنها بدل حقیر آن به‌شمار می آید. بدلی که مولود آرزوهای نه چندان تحسین برانگیز ماست؛ یعنی اشتیاق به تنها نبودن و عضوی در میان همگان بودن، همان همگانی که واقعیت را تشخیص می دهد.

بدین لحاظ سوررئالیسم اساساً تلاشی است

آخرین مرد

در راستای آفرینش نوعی سمت گیری معنوی جدید. قلمرو آن تنها به آثار هنری محدود نمی شود، بلکه تمامی «واقعیت همگانی» یعنی همان چیزی که خواهان تضعیف آن است، جولانگاهش به شمار می آید. بدین ترتیب ضرورت لطیفه‌ها، عصیانها، شایعات، بیانیه‌ها، تظاهرات و لاس زدنهای موقتی آن با کمونیسم انقلابی و همچنین اشتیاقش به شایعات بی اساس از قبیل شایعه علاقه بنیامین پیتر (Benjamin Peter) به تف انداختن به روی کشیشها، قابل توضیح می نماید. سرشار شدن از این گونه تمایلات، از ذوائق هنری سور رئالیستها به شمار می آید، ذائقه‌ای که هنرمند را به خلق آثار غیر عقلایی و سحرآمیز راهبر می شود.

جهان سوررئالیستی برخلاف جهان هنر حسی، جهانی است شامل موجودات گوناگون، این جهان متشکل از اشیائی است که از عالم واقع برگرفته شده‌اند ولی اینک در هیئت سوررئالیستی پدیدار گشته و از قید روابط علمی و همگانی خود و جایگاه ویژه‌شان آزاد و رها گردیده‌اند، تا از این رهگذر حیات مستقل

خویش را تجربه کنند. شاید برای بیان چنین رها ساختنی بتوان «جابجایی»[۲۸] را به منزلهٔ عامترین اصطلاح به کار برد. زیرا اگر معنای اشیا و اشخاص از ارتباط آنها با جایگاه ویژه‌شان استنباط می شود، لاجرم جابجایی معنای جدیدی به اشیا خواهد بخشید. کنار هم گذاردن واقعیات دور از هم، بارقه‌های تازه‌ای در ذهن پدید می آورد. سوررئالیستها هرگز از تکرار این عبارت لاتری مون (Lautreamont) خسته نمی شوند: «زیبایی مواجهه با یك چرخ خیاطی و چتر بر روی میز کالبد شکافی». جابجا کردن اشیا و افراد از زمان و مکان ویژهٔ خود و روی گرداندن از ابعاد نسبی و ارزشهای همگانی، جملگی به منظور آن است که جهانی صمیمی تر و نزدیکتر به امیال و آرزومندیهای روح آدمی، در اختیار او قرار گیرد. امیال روحی انسان از همان آغاز در قالب اصطلاحات فرویدی مفهوم می گردید. تناقضات با دیده اغماض نگریسته می شد. همه جا دست ضمیر ناخودآگاه در کار بود. ضمیری که در خصوص جهان توصیف شده توسط علم، چیزی نمی دانست و با پدیده‌های سحرآمیز و خارق العاده انس و الفت داشت ولاجرم می بایست امیال و آرزوهایش از قید و بند پدیده‌های قابل پیش بینی و همگانی و اخلاقیات عمومی آزاد گردد.

روشهای مورد استفادهٔ سوررئالیستها زبانزد همگان است: نوشتن خود به خودی و تداعی معانی آزاد به منظور حذف تأمل و تفکر، خلق آثار به صورت دستهٔ جمعی؛ بدین معنی که چندین نفر بدون آگاهی از کار دیگران در خصوص موضوع معینی به کار می پردازند،

فعالیت ادراکی محض، ماهیت اشیا و اشخاص را بر ما معلوم نمی دارد بلکه نقش آنها در حیات فعال عاطفی ماست که ما را به درك ماهیتشان رهنمون می شود.

گشت و گذارهای اتفاقی در گوشه و کنار پاریس، ملاقاتهای تصادفی در خیابان، اشیای پیدا شده، اختلاط رنگها، افراد بدوی، مجانین، عشاق، جنایتکاران، جابرین و... جملگی منبع الهام این هنرمندان به شمار می آیند. در هنر سوررئالیستی هر ذهنیتی قلمروی خاص خلق می نماید. جهان سوررئالیستی با اعمال ادراکات و استدلالهای عادی و متعارف قابل حصول نیست اما در نظر پیروان آن، شکوهمند، شگفت آور و سحرآمیز می نماید.

اینك بار دیگر به سینما باز می گردیم؛ چنین

سگ اندلسی

می نماید که سینما اصلاً به عنوان ابزاری جهت نمایش هنر سوررئالیستی آفریده شده است. چرا که اگر ما به تازگی با آزادی زبان از قید واقعیات خوگرفته‌ایم، تصاویر متحرك خود به خود انتظار نوع خاصی از واقعیت را که می توان واقعیت سینمایی نامید، در ما پدید می آورند. فیلمبرداری در هر حال شکلی از عکاسی تلقی می شود. هر چند همگی از امکان دروغین بودن عکسها آگاهیم، ولی دست کم در وهله نخست آنها را دروغین نمی پنداریم. از اینجا قدرت شگرف سینما در منحرف کردن اذهان ما از واقع گرایی مأنوس، آشکار می شود. افزون بر این، تماشای فیلم در سالنی تاریك، در انسان احساسِ خیال انگیزِ شرکت در حوادث را پدید می آورد. در چنین شرایطی پدیده‌های شگفت انگیز فیلم را نمی توان به سهولت، دروغین، احمقانه و یا ناقض واقعیت تصور کرد. همان روشهای اصلاح و مونتاژ و همچنین حقه‌های سینمایی که در بحث از هنر حسی صحبت آن رفت می تواند به گونه‌ای تحسین برانگیز در خدمت اهداف سوررئالیستی قرار گرفته و تأثیری کاملاً متفاوت پدید آورد.

اگر جهان واقعی و انعکاس آن در فیلم، قوهٔ ادراك و انس و الفت طلبی ما را ارضا می نماید، هنر سوررئالیستی به آفرینش جهانی می پردازد که ذاتاً خصوصی، گونه‌گون، طبقه‌بندی ناپذیر، و همواره عجیب، شگفتی آفرین و یا خنده‌آور جلوه می کند. هرگاه در هنر سوررئالیستی واقعیت آن قدر که جدی و خطیر می نماید، مضحك و بامزه به نظر نرسد، دست کم ابطال انتظام یافتهٔ انتظاراتی که از مشاهده پدیده‌های مأنوس و مألوف نشئت می گیرد ـ همان طور که به عنوان مثال در اینترانس (Entrance) اثر رنه کلر (Rene Clair) به چشم می خورد ـ شادی آفرین جلوه می کند. سوررئالیستها همواره شوخ طبعی، بخصوص نوع طنزآلود آن را دارای اثر رهایی بخش می پندارند. فیلمهای سوررئالیستی اگر جدی هم باشند، همان طور که در نخستین ساخته‌های بونوئل (Bunuel) به چشم می خورد، احساس انقلابی خشم را در انسان برمی انگیزند. البته این آثار به اعتقاد خود او نیز در زمره عالیترین آفرینشهای هنری به شمار نمی آیند. آثار سوررئالیستی هر گاه، همان طور که در فیلمهای من ری (Man Ray) می بینیم، از جنبه خیال پردازانهٔ قوی برخوردار باشند، با کنار هم قرار دادن واقعیات دور از هم در پی آفرینش جهانی است که در مقایسه با واقعیت همگانی با آمال و آرزوهای نهانی روح انسان نزدیکتر باشد. این گونه احساسات، آشکارا، گونه‌های تغییر یافتهٔ احساساتی هستند که زمانی با واقعیت همگانی ادراك متناسب بوده ولی اینك با آن ناسازگار می نمایند. زیرا همان طور که هیچ لطیفه‌ای گیرا و جالب به نظر نمی رسد جز آنکه بروز حالتی غیر منتظره و بطلان انتظارات ما را در برداشته باشد، هیچ چیزی عجیب نمی نماید مگر آنکه در تعارض با حالات مأنوس و مألوف قرار گیرد. در عین حال نباید از نظر دور داشت که مقصود نهایی از آفرینش سوررئالیستی، آن نیست که صرفاً به خلق جهانی مقتبس از دنیای واقعی دست یازد؛ بلکه هدف پرده برداشتن از قلمرو ممکنات است به گونه‌ای که در نهایت بتوان در پرتو آن جهان واقعی را به طریقی اسرار آمیز و آزادانه و یا به هر

در فیلمهای واقع گرایانهٔ ناب برای آنکه تماشاگر تا حد ممکن از یاد ببرد که تنها به تماشای تصویر واقعی نشسته همه چیز به گونه‌ای به نمایش در می آید که گویا شخصاً در آنجا حاضر است. از طرف دیگر فیلمهای طنزآمیز به تماشاگر یادآوری می کند که صرفاً به تماشای فیلم مشغول است.

شیوهٔ ممکن دیگر، نظاره کرد. بدین ترتیب در تحلیل نهایی می توان جهان ادراکی واقعی را همچون اثری سوررئالیستی که قدرت تخیل هر یک از ما در به تصویر کشیدن آن، دست داشته است، نگریست. در اینجا واقع گرایی و سوررئالیسم درنوعی واقع گرایی شاعرانه با هم تلاقی کرده، همگام می شوند. اما این همگامی تنها زمانی میسر است که در صور خیال سوررئالیسم انحرافی رخ نموده باشد. در اینجاست که دیدگاه زیگفرید کراکوئر (Siegfried Kracauer) نقید در خصوص فیلم که آن را با تعبیر «رها سازی واقعیت مادی»[۲] بیان می داشت، جایگاه شایسته خود را می یابد.

۴ـ فیلمهای طنزآمیز

با توجه به دیدگاه فعلی ما، بدیل دیگری برای واقع گرایی در سینما، باقی می ماند. فیلمهای واقع گرا بی تردید خودِ واقعیات را به نمایش

نگذاشته، بلکه تنها تصویر آنها را عرضه می دارند. اگر هنر حسی، کار ویژه تصاویر را که نشان دادن چیزهایی در فراسوی تصاویر پدیده‌هاست، مخدوش می سازد و سوررئالیسم در عین حال که این ویژگی تصاویر را محفوظ می دارد، ماهیت پدیده‌های ارائه شده را عمیقاً تغییر می دهد، به ناچار شق هنری دیگری لازم می آید که ضمن فراخواندن بیننده به توجه و دقت در تصاویر، از آنها تنها به عنوان تصاویر سود جوید. دراین حالت ما با سینمای طنز آمیز سروکار داریم. هنری که هم از صحنه‌های در حال گذر از پیش دیدگانمان آگاه است و هم بر این نکته واقف است که صحنه‌های مزبور از طریق تصاویر به نمایش در می آیند. در فیلمهای واقع گرایانهٔناب برای آنکه تماشاگر تا حد ممکن از یاد ببرد که تنها به تماشای تصویر واقعیت نشسته، با تمام توان سعی بر آن است که دوربین از چشم او پوشیده بماند، دوربین بندرت حرکت می کند و توالی آنچه به نمایش در می آید با تسلسل منطقی آن در عالم واقع مطابقت دارد. همه چیز به گونه‌ای برای تماشاگر به نمایش در می آید که گویا شخصاً در آنجا حاضر است. از طرف دیگر، در فیلمهای طنز آمیز، تماشاگر به طور مضاعف بر این نکته واقف است که به تماشای اعمالی نشسته که با ابزاری مصنوعی به نمایش در می آیند. در اینجا دوربین در دست فیلمبردار قرار دارد و جنبشهای آن به تماشاگر یادآوری می کند که صرفاً به تماشای فیلم مشغول است. گاه حتی سوراخهایی که در حین آماده‌سازی فیلم ایجاد شده و یا تغییراتی که در جریان ظهور آن روی داده است در معرض دید تماشاگر قرار می گیرد. گاه ممکن است قطعاتی تبلیغی از سایر فیلمها در فیلم گنجانده شود. در برخی موارد هنرپیشگان به عمد طوری به ایفای نقش می پردازند که تماشاگر کاملاً نمایشی بودن صحنه‌ها را احساس کند. گاه نیز مانند آثار ژان لوك گودار (Jean - Luc Godard) برای آنکه بیننده از یاد نبرد آنچه را که به تماشا نشسته، نمایشی بیش نیست، به فیلمهای دیگر اشاره می شود؛ مثلاً آنها را مورد تفسیر قرار داده یا به تمسخر می گیرند. گاه نیز فیلم و یا فیلمسازی، خود موضوع نمایش قرار می گیرد؛ مانند فیلمهای **آگر اندیسمان**[۳۰]، **هشت و نیم**[۳۱]، و یا **موریل**[۳۲]. مادامی که در فیلمهای طنزآمیز دست کم به صورت تلویحی این موضوع القا می شود که نمایش، فاقد هر گونه واقعیت ثابت و همگانی بوده و تنها برداشتی تخیلی و یا سینمایی از آن ارائه گردیده است، این آثار در حقیقت بر اعتراض همگانی علیه هر گونه تسلیم در مقابل واقعیت مهر تأیید نهاده، به آن پیوسته‌اند. فیلمهای ساخته آلن رنه (Alain Resnais) تا جایی پیش می روند که با نشان دادن ابهام و دوگانگی در مفهوم زمان حال هر

هشت و نیم

گونه یقین نسبت به واقعیت همگانی را مخدوش وباطل می سازند. در نظر وی، حال به گذشته وابسته است، گذشته‌ای که خود به دلیل مشعر بودن بر زمان حال مبهم و دوگانه می نماید. در اینجا حافظهٔ آدمی همچون هنرمندی است که مادهٔ کارش همواره در خطر از کف دادن هر گونه واقعیت مستقل است. اما بی گمان این برداشت نیز معضلات جدیدی پدید می آورد.

درآخر باید این مطلب مفهوم شود که هنر واقع گرا، حسی، سوررئالیستی و طنزآمیز تنها نمونه‌هایی آرمانی[33] به شمار می آیند. هیچ فیلمی نه می تواند و نه باید نمونه کامل آنها باشد. البته این امر مولود نقص فیلم و یا وجود کاستی در نمونه‌های مورد بحث نیست. با نگاهی دقیقتر، بی گمان درخواهیم یافت که هر فیلمی در وهله نخست باید خودش را سرمشق و الگو قرار دهد و نه هیچ نمونهٔ دیگری را. هر فیلم همان چیزی است که هست و باید برای نمایش ساخته شود و نه به خاطر الگو واقع شدن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1- Sensibility
2- Unreal
3- Derived
4- Alternative
5- Sensory Art
6- Naturalism
7- Symbolism
8- Phenomenology
9- Systematic
10- Alternative Sensibilities
11- Refrential
12- Flowing Perceptual Consciousness
13- Phenomenologists
14- Perceptual Object
15- Sensations
16- Immaculate Perception
17- Aestheticians
18- Subrealism
19- Sensory
20- Background
21- Foreground
22- Image
23- Sense - Data
24- Expectation
25- Pure Abstract
26- Non - representational Painting
27- Prefabricated
28- Dislocation
29- Redemption of Physical Reality
30- BlowUp(Antonioni, 1966)
31- 8½ (Fellini, 1963)
32- Muriel (Alain Resnais, 1963)
33- Ideal