جنگ، پدیدهٔ دیداری، تصویر[1]

سرژ دنی[2]
داریوش مؤدبیان

Dany, Serge, *La Guerre, Le visuel, L'image* in *Confrontation*, 1991

سؤال: از ارتباط و وسایل ارتباطی بسیار و به شکل‌ها و انحای گوناگون سخن گفته شده است؛ اما سؤال نخستین که همچنان پا برجای مانده این چنین است: «واسطه میان دو چیز در ارتباط به راستی چیست؟: یا: «چه چیز، چیز دیگری را انتقال می‌دهد؟». از این ایام جنگ سود بجوئیم[3]، ایامی که همه چیز در سخن گفتن به شکل مسخره و درشت رخ می‌نماید. ابتدا کمی از ارتباط به طور عام سخن بگوییم و سپس به وسایل ارتباطی به طور خاص بپردازیم.

سؤال را به نحوی دیگر مطرح کنیم: «هر کس مسؤل آن چیزی است که منتقل می‌کند، یعنی چه؟»

سرژ دنی: چند سال پیش، کمی هم از روی ایجاد انگیزه برای بحث و گفتگو، من از آن دسته آدم‌ها بودم که می‌گفتند: «تلویزیون، تصویر نیست، چیز دیگری است». و کنایه‌ها و استعاره‌های دیگری نیز از این دست بود که بر زبان‌ها جاری می‌شد، به طور مثال: «تلویزیون همان رادیوست به اضافهٔ روشنایی». برای من، تلویزیون، بیشتر به حیوانی خانگی می‌مانست و بیشتر هم به گربه. به هر جهت، تلویزیون هر چه باشد، تصویر نیست. بدیهی‌ست این جملهٔ آخر، مسخره به نظر می‌آید، چرا که به هر ترتیب در تلویزیون چیزی برای دیدن وجود دارد. یک صفحه است. روشنایی و رنگ است؛ پس در این صورت یک «پدیدهٔ دیداری» است. اما، امروز، من می‌گویم: بله، به یقین پدیدهٔ دیداری تصویر نیست، چیز دیگری است. «پدیدهٔ دیداری» در ارتباط با «دریافت حسی» معنا پیدا می‌کند، در واقع فقط اعصاب بصری را تحریک می‌کند، یک عمل صرفاً جسمی است: بازی‌های تلویزیونی، دستگاه فیلیپر، متن روی صفحه، پیام‌نما و همهٔ اینها، پدیده‌های دیداری هستند. حتی وقتی از یک روزنامه یا مجله صحبت می‌کنیم، در ابتدای امر، از یک پدیدهٔ دیداری حرف می‌زنیم. اما پدیدهٔ

دیداری از دیدن منتج نمی‌شود، بلکه از تمامی واژه‌ها برمی‌آید که امروزه موفقیت‌های بسیاری را به دست آورده است: رویا، رویایی... رویت و ... رویاپردازی.

پس، تصویر چیست، اگر پدیدهٔ دیداری نیست؟ این را هم بگوییم که در تمدن ما، تصویر تا به آن حد اهمیت یافته که دیگر آن را فراتر از پدیدهٔ دیداری می‌دانند؛ طبیعی است، همیشه شرایط بدی برای ارائهٔ تصویر وجود داشته است. شاید هم ما در دوره‌ای روزگار می‌گذرانیم که تصویر از میان رفته و پدیدهٔ دیداری حاکمیت مطلق یافته است. همچنان می‌گوییم بپرسیم آیا در بسیاری از اوقات اطلاع‌رسانی را با رویکرد به رویدادها اشتباه نمی‌گیرند و اطلاع رسانی را با نمایش؟

سؤال: پس اگر اطلاعات نباشد، از دیدگاه پدیدهٔ دیداری، چه چیز از «الف» به «ب» منتقل می‌شود؟

سرژدنی: یک شبح خیالی. چرا که نمی‌توان مطمئن بود که اصلاً میان «الف» و «ب» ارتباط در میان باشد؛ شاید میان «الف» و «الف»، یا میان «الف» و «الف»، یعنی از سر خیال‌پروری و خودپرستی، بله چیزی باید وجود داشته باشد. همین جنگ خلیج [فارس] را در تلویزیون در نظر بگیریم: تئاتر کوچکی برپا شده از پیوند و همدستی آن‌چنانی. این سوی می‌گوید: «ریاض، آنتن در اختیار شماست.»، و از پس آن استودیویی را مثلاً در ریاض می‌بینیم و کسی که در آنجا می‌گوید: «خبر تازه‌ای نیست، به مجرد رویداد جدیدی، ما آمادگی کامل داریم و شما را در جریان خواهیم گذاشت، اما ...» بسیار خوب، حالا همین را بررسی کنیم، اطلاعات و اخبار است (چرا که استودیویی هست در ریاض و در جریان امور...)، اما همچنین یک شبح خیالی هست از یک رویداد «چرا که هیچ خبری نیست». من نام این را پدیدهٔ دیداری گذاشته‌ام، زیرا یک بررسی دیداری است با واسطهٔ استقرار یک مجموعهٔ فنیِ در حال کار، حتی اگر «خالی» هم کار کند باز چیزی را برای دیدن عرضه می‌دارد.

سؤال: «ویتنام» آخرین جایی بود که تمامی جهان علاقه‌مند به مسائل آن بودند و خبرنگاران می‌توانستند آزادانه در آن حوزه وارد شوند، ولی حالا، برخوردها و بحران‌ها بسیار بسته است نقش واقعی وسایل ارتباطی در بحران‌هایی بسته که در پشت سر هر خبرنگار یک نظامی ایستاده چه می‌تواند باشد، و از طرفی اخبار در تمامی جهان توسط تنها و فقط یک شبکه آمریکایی کنترل می‌شود؟

سرژدنی: نباید اخبار و اطلاع رسانی را در هنگامهٔ جنگ ویتنام اسطوره‌ای کرد. درست است که تعبیر: «هر شب، جنگ را در ساعت‌های استراحت، در منزلمان به چشم خود دیدیم» جایگاه شایان توجهی یافته بود. اما نخست آنکه، تصاویر ارسالی با تأخیر پخش می‌شد و از طرف دیگر بیشتر به ایالات متحده مربوط می‌شد. وقتی گفته می‌شود «تمامی جهان»، همیشه باید مشخص کرد که هدف «کشورهای غنی» است، چرا که دیگران بسیار دور از این درگیری‌ها و به اصطلاح بحران‌ها قرار دارند، آنها گاهی چیزی پر طمطراق از دور را شاهد هستند و همین. کشورهای فقیرکه در کل به آنها جنوب می‌گویند روشی دیگر برای تفسیر خبر دارند، آنها خبر کمتری را مصرف می‌کنند و سعی دارند به عمق و آن‌سوی خبر بپردازند. آنچه در این میان برای ما اهمیت داشت این بود که آمریکا ناگهان دریافت برای نخستین بار، سیلی محکمی خورده است. و ناگهان پس از آن، دریافت که فرهنگ آمریکایی بسیار بیشتر از آنچه تصورش را می‌کردند از وقایع دور بود. پس از آن بود که فیلم‌های بسیاری راجع به ویتنام ساخته شد که بعضی از آنها بسیار هم زیبا هستند. دیدگاه‌های گوناگونی را می‌توان در میان آنها یافت: از گونه‌ای مبارزهٔ منفی و در عین آرامش چپ‌گرایانهٔ بازگشت به خانه[۴] تا گونه‌ای کارناوال

پرطمطراق اینک آخرالزمان[۵] و در این میان گذری کنیم به فیلمی با تمرکز روی مسائل نژادپرستانه در جنگ مانند شکارچی گوزن[۶] یا گونه‌ای استعارهٔ فراجسمی مانند غلاف تمام فلزی[۷].

من شخصاً فیلم‌های جنگی را زیاد دوست ندارم؛ اما می‌دانم که برای سینماگران، این گونه فیلم آزمونی است در بیان واقعیت. بیست سال پس از رویدادهای ویتنام، آمریکا به برکت همین فیلم‌ها، زخم‌هایش را بخیه زده و حتی التیام داد، یعنی آمادگی نشان داد که مثلاً بار دیگر سرپاست و ... و، در عین حال، مرا به فکر را می‌دارد چرا که به نظر می‌رسد ایالات متحده دیگر ابزار و حربه‌هایی برای نشان دادن قدرت و اراده خود در اختیار ندارد ولی در عرصه‌ی جهانی سخت هم به آن محتاج است. از سوی دیگر، آمریکایی‌ها همیشه و در همه حال در جهان تنها کسانی بودند که توانسته‌اند بخشی از تاریخ جمعی خود را از طریق فیلم، قصه، تصویر بیان کنند. از امپریالیسم آنها سخن بسیار گفته شده، اما در قرن بیستم آنها تنها کسانی بودند که دریافتند این حرف‌ها را باید از طریق تصویر زد تا بیانی محکم‌تر و شاید تأثیرگذارتر داشته باشد. آنها را با روس‌ها مقایسه کنیم! وقتی که روس‌ها تصمیم گرفتند قصه‌های طویل ملی خود را نقل کنند، به سختی توانستند پا فراتر از مرزهای خود بگذارند، فیلم‌های خود را صادر کنند و بازاری به دست آورند. در همین جا فیلم فراموش شده‌ای را از کونچالووسکی، با عنوان سیبریایی[۸]، فیلمی عظیم به ظاهر، پرطمطراق، به اندازه کافی درخشان، با صرف هزینه و وقت و تجهیزات فنی معظم، با قدرت و ... همین!

بسیار خوب، این فیلم در زنجیره‌ای از سینمای کوچک و به اصطلاح تجربی ـ هنری نمایش داده می‌شود و کمتر کسی به آن اعتنایی می‌کند؛ در صورتی که این فیلم به اندازه برخی از آثار «کوپولا» یا «سیمینو» دچار گنده گویی‌ست. پس باید دریافت که مسئله‌ای به نام «مورد آمریکایی» وجود دارد و امروزه چهره‌ی خود را در CNN می‌نمایاند.

در وقایع رومانی بود که CNN خود را به درستی نشان داد، پیش از آن در خود آمریکا، جایی برای یک شبکه با عنوان «شیر اخبار» اختصاص دادند. و باید منتظر این بود که تلویزیون‌های اروپایی با تقلید بی‌قید و شرط و خالص و ساده از CNN کاملاً آمریکایی و آمریکازده شوند. از آنجا به بعد بود که اخبار ارزش پیدا کرد، حالا خبر برای خود نرخی دارد، حتی بازار خرید و فروش برای خبر پیدا می‌شود. اما برای منتشر کردن خبر باید، به اصطلاح اطلاع‌رسانی لحظه به لحظه داشت، باید قابی را اختیار کرد، و این قاب، چارچوب اخبار یا برنامه‌های خبری در تلویزیون است. «اخبار» در تلویزیون، برحسب این روایت، یعنی: آدم‌هایی که مرتب حرف می‌زنند، حتی اگر خبری و یا گزارش‌های تصویری هم نباشد آنها باز هم حرف می‌زنند، مستقیم رودرو، و همیشه و در هر حال با لبخندی برلب. وقتی جنگ خلیج فارس با عراق آغاز شد، نخستین تصاویری که ما دریافت داشتیم، تصویر خبرنگارانی بود که ماسک‌های ضد گاز خود را آزمایش می‌کردند، درست مثل داستان‌های کوتاهی بود که وودی آلن می‌نویسد و گاه نمایش می‌دهد؛ اطلاعات بسیار ضعیف ولی نمایش بسیار قوی (در غیر این‌صورت: خبرنگاران باید کار خودشان را انجام می‌دادند). در اینجا برنامه‌ی خبری به سبک آمریکایی بود که قانون خودش را اعمال می‌داشت.

برای هر «تصویر»، سه سؤال اساسی را می‌توان مطرح کرد: ارزش اطلاعاتی، ارزش خبری، ارزش نمایشی. و در مورد تصاویر CNN باید گفت، چیزهایی هست که کامل و همه جانبه ساخته و پرداخته می‌شود (نمایش)،

چیزهایی نیمه‌کاره یا نصفه نیمه می‌ماند (خبر) و بالاخره (اطلاع‌رسانی) کمتر اتفاق می‌افتد. رویدادها عموماً دو دیدگاه اصلی دارند، باید از دو سوی خبر داد. وقتی خلیج [فارس] را به مردم نشان می‌دهیم، فقط از سوی آنجایی که آمریکایی‌ها تجمع کرده‌اند نباید باشد، بلکه از سوی سواحل «ویلنیوس» هم باید به ماجرا نگاه انداخت: این، یعنی برنامه‌ی خبری. فقط در یک جا و یک سو نمی‌توان ایستاد و مترصد رویدادی بود، شاید در آن سوی دیگر وقایع به نحوی دیگر باشد و بسیار هم دهشت‌انگیز.

خاطره‌ای به نظرم آمد، خاطره‌های یک دوستدار سینما چه می‌تواند باشد؟!... بزرگترین جریان در سینمای دههٔ شصت، به‌طور مثال در فیلم‌های آنتونیونی به گونه‌ای داستان به پیش می‌رود که تماشاگر تا پایان منتظر چیزی می‌ماند که هرگز اتفاق نمی‌افتد، یا دستکم در جایی و زمانی اتفاق نمی‌افتد که او انتظارش را دارد. اما به مدد همین فیلم‌ها، تماشاگر آموخت چگونه باید مراقب رویدادها باشد، همه چیز را با دقت زیرنظر بگیرد، گوش به زنگ و هشیار باشد، کمترین و کوچکترین جزییات را ساده نپندارد، حتی به دنبال رویدادهای ذره‌بینی باشد تا از ورای آنها چیزها را ببیند و یا بشنود. برنامه‌ی خبری یا اخبار در واقع قاب انتزاعی است که در داخل آن، شاید، یک تصویر بتواند جای بگیرد. و اگر در داخل آن یک تصویر جای بگیرد، چه می‌شود؟ من، من می‌گویم به خاطر این که در آن یک هشداردهندگی وجود دارد، هشدار از آن سوی دیگر. به‌طور مثال: بیاد بیاورید آن مرد کوچک اندامی را که پیراهن سفید به تن داشت و چند دقیقه در مقابل تانک‌های چینی که به میدان سرخ وارد می‌شدند ایستاد، این یک تصویر است چرا که درست در روی خط مرزی میان دو جایگاه متعلق به دو قدرت متضاد قرار گرفته است. این تصویر یک مرز را به صورتی محسوس مشخص می‌کند و نشان می‌دهد. این تصویر تکان‌دهنده از سویی غیرمنتظره است، و از سویی دیگر به شکلی محسوس و دگرگون شده، این تصویر دیگر یک تصویر نیست؛ یک «فراتصویر» است: یک نماد، یک علامت نسب، یک نشان یا علامت تبلیغاتی (بله، تبلغ برای آزادی!). امروزه روز سیاه‌بازاری رعب‌آور برای این تصاویر رودررو به وجود آمده است. شکارچیان بسیاری برای شکار بی‌مهابای این تصاویر وجود دارند. تصویر، امر واقعی، واقعیت، آن چیزی است که به این شکار و شکارچیان مجوز قانونی می‌دهد تا خود را بیازمایند ـ اما به چه قیمت! ـ و دنیای بیرونی را بیازمایند، و باز هم به چه قیمت!. تصویر همیشه وابستهٔ دیگری است و وابسته و در گروی آن هیئت سرتا پا هیجان‌زده‌ای که مرگ نام دارد.

بنابراین، در این جنگ خلیج [فارس] چه می‌توان دید؟ تصویر کم و خبر بسیار. و از این پس با چه معیاری می‌توان خبر را از تصویر باز شناخت؟ به آن صورتی که ما در این زمان حال به صورت پخش مستقیم و زنده قرار گرفته‌ایم که هر آن چیزی که در این زمان حال وجود ندارد، گویی هرگز وجود نداشته و وجود هم نخواهد داشت. ترجیح دارد به ما استودیوهای خالی را نمایش بدهند که در آنها هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد و بلافاصله به پخش این یا آن فیلم مستند بپردازند (در میان آن همه یکی دو فیلم خوب مستند بود؛ که یکی از آنها، فیلمی بلژیکی و بسیار هم خوب)، فیلم‌های مستند درباره‌ی «صدام حسین»، فی‌المثل! چرا این کار را نمی‌کنند؛ عذر برتر از گناه: این فیلم‌ها عموماً از آنِ چند روز یا چندین هفته پیش است و به اخبار روز تعلق ندارند!

بگذارید برگردیم به بحث‌مان پیرامون تصویر به عنوان «تصویر دیگری». یکی از تصاویری که در راس نخستین تصویرهای «بحث برانگیز» در این جنگ مسخره و عجیب و غریب قرار گرفت، تصویری بود از خلبانان دستگیر شده به دست عراقی‌ها. این تصویر تکان دهنده بود. کمتر به خاطر اینکه مقررات کنفرانس ژنو

را نادیده گرفته بودند و بیشتر به خاطر اینکه به ما یادآور می‌شد که چهره‌ی انسانی یعنی چه و چه نقش مهمی در فرهنگ ما بازی می‌کند. شاید آن سوی، در مقابل، صدام ـ به عنوان یک فئودال بزرگ ـ می‌خواسته نشان دهد که سربازان دشمن «چهره‌ی خود را باخته‌اند.» یعنی هویتی ندارند و هیچ هستند. اما آنچه در این میان محو و نابود شده این است: از خود باختگی، عریانی، بی‌رنگی برای چهره‌ی انسان همیشه ممکن است، چه آمریکایی باشد، چه فرانسوی و چه عراقی. از هنگامه‌ی برپایی اردوگاه‌های مرگ در جنگ جهانی دوم، غرب (مجرم) وجدانی آگاه و هشیار یافته است که چهره باختگی انسان و دگرگون شدن آن یعنی چه. و این موضوع هر لحظه و در هر زمان ممکن است از سوی این جبهه و با آن طرف (دو گروه متخاصم) تعبیر و تفسیر شود (هر یک برحسب موازین و ارزش‌های خودش)، و این موضوع یعنی تصویر این خلبانان حقیقتاً یک تصویر است. تصویری از این دست همیشه می‌تواند نگاهی برون‌گرا و همه جانبه را موجب شود و به خاطر همین است که این تصویر هرگز ساده نیست؛ همیشه دو روش متفاوت و گاه متضادِ قرائت را به خود می‌پذیرد و عموماً هم پیچیده و مبهم و هزار توی است.

شاید همین تصویر ـ صورت باشد که به سبب همین جنگ در حال نابودی است. عهد و پیمان بر سر این بود که جنگی برپا شود که «جراحی شده» باشد متعهد شده بودند که قربانیان را نمایش ندهند، حتی اگر وجود داشته باشند. نزد ما، ما جبههٔ قوی‌تر، این پدیدهٔ تعجب برانگیز به چشم می‌خورد: دیگری، دشمن، دیگر حتی چهره‌ای هم ندارد؛ ما فراتر از چهره‌ها می‌نگریم. و نزد آنها، در جنوب، در جبههٔ ضعیف‌تر، همین امر جاری است اما برعکس: آنها چهره‌ای ندارند که به آن بنگریم و آنها به پس چهره‌ها می‌نگرند، آنها جز چهره‌ی سرکردهٔ خود صورت دیگری را نمی‌شناسند: صدام حسین که خود تغییر چهره داده و به هیئت قهرمانی افسانه‌ای درآمده و گویی از آسمان فرو افتاده چهرهٔ واحد از تمامی عراقی‌ها در گذشته و حال است. و در اینجاست که می‌توان دریافت نه فقط او از نظر نظامی ضعیف‌تر است بلکه در تلقی خویش از جامعهٔ آزاد و نقش فرد در جامعه مردم مدار نیز سخت دچار ضعف است؛ تلقی یک خودکامه که نمی‌خواهد به خواست افراد ملتش و حضور آنها در یک جامعهٔ آزاد احترام بگذارد. دیدگاه بدبینانه ـ کلبی مسلک او این است که به نظر ما دربارهٔ چهرهٔ انسانی توجه نکند؛ اما دیدگاه بدبینانه ـ کلبی مسلک ما نیز، این است که آرام آرام نظر خود را پیرامون چهرهٔ انسانی رها کنیم و فرو بگذاریم.

البته این امر از خیلی پیش از اینها آغاز شده است. جایگزینی پدیدهٔ دیداری به جای تصویر تازه رخ نداده است. تصاویر الکترونیک، تبلیغات سینمایی و بعد تلویزیونی بازی‌های ویدیویی (ویدیو ـ گیم) ـ دنیای تصاویر سنتتیک (تألیفی).

من آنچه را پدیدهٔ دیداری می‌نامم که با اصرار بسیار تمامی اعصاب بینایی را در یک دایرهٔ بسته به کار می‌گیرد و فقط حساسیت آنها را مورد آزمون قرار می‌دهد؛ در هر حال فقط به رخ کشیدن تمهیدهای فنی، شگردهای تلویزیونی، و همین. مثلاً، من، نمایش خواننده‌ای را که روی صدای خود ـ یا دیگری ـ در تلویزیون لب می‌زند، یعنی روی صدایی که پخش می‌شود (play - back) می‌خواند، پدیدهٔ دیداری می‌نامم، چرا که این نمایش تلویزیونی در واقع بررسی و نمایش قدرت و تسلط تلویزیون است بر روی خواننده، و اگر، مثلاً قرار بود تصویر باشد، باید تلویزیون هر آنچه را به خواننده تعلق دارد، به او برگرداند؛ صدای او را، رفتار و اعمال و

هویت او را به عنوان خواننده، یعنی باید خواننده همچون «دیگری»، یک انسان با چهرهٔ واقعی انسانی تصویر شود؛ نه بخشی از عناصر و ابزار قدرت نمایی تلویزیون. آن چه کمی اضطراب برانگیز است، این است که دیگر نمی‌توان از کشورهای فرودست ـ کشورهای جنوب ـ انتظار این را داشت که به نقد هر آن چیزی که نزد ما خطاست بپردازند. اینک، ما تنها در مقابل وسایل ارتباط جمعی خود قرار گرفته‌ایم. چرا که اگر بوش[۹] گونه‌ای از جنگ نامریی، پر از رمز و راز را برپا کرد، جنگی قرون وسطایی، با حروف آتشین ـ در اینجا لیزری ـ که بر پهنه‌ی آسمان نقش «قهرمان رویایی» را رقم می‌زند، صدام نیز به نحوی دیگر در آرمان‌های کهنه و پوسیده‌ی خود اصرار می‌ورزد: عوام فریبی، دروغ، حقه‌های کودکانه. او بر روی تصویر عراق کار نمی‌کند: وقتی هم کار او گره می‌خورد و اوضاع را بر وفق مراد خویش نمی‌بیند، شعارهایی را بر روی پرچم‌هایش نقش می‌زند.

حالا، کمی از سینما حرف بزنیم. در سینما، در مقابل آنچه «تصویر» وانمود می‌کنند، واکنش ما باید با بدگمانی همراه باشد. همیشه باید در جستجوی دیدگاه‌ها و چشم‌اندازهای مقابل و متضاد تصویر رویت شده بود و بهترین دیدگاه متقابل را در نظر گرفت. گُدار، همیشه بهترین راهنما برای این گونه چیزها بوده (دست کم، برای من بهترین است)، می‌گوید: شما با چه تصویر دیگری، همین را به ما نشان می‌دهید تا کلیدی به دست دهید برای گشایش روزنی به سوی رشته‌ی از یک تفکر؟ «مونتاژ»، به هر جهت، چیز دیگری غیر از «دکوپاژ» است یا حتی برنامه‌ریزی و سازماندهی تصاویر. مونتاژ، روشی است که شما، سینماگران آینده، با آن معیارهای اصلی خود را به چنگ خواهید آورد: فضایی دیگر (آنچه بر آن off نام نهاده‌اند)، دیدگاهی دیگر (آنچه آن را «مقابل» می‌نامند)، انسانی دیگر (آن کس که او را دشمن می‌خوانند). این است آن روش احتجاجی (دیالکتیک) که به سینما بها داده است. واکنش سریع یک تماشاگر دوستدار سینما در چیست؟ در این است که سریع دریافت کند و در پس آنچه در تلویزیون به او نشان می‌دهد، کمبود نماهایی از بغداد بمباران شده را دریابد. مسلماً می‌دانیم که عراقی‌ها هم شاید به خاطر یک غرور جاهلانه، از نمایش این نماها پرهیز می‌کنند. اما کمبود این نماها ـ تصاویر ـ به خوبی حس می‌شود، و راهی پیش پای نمی‌گذارد که به زور آنها را در تخیل بیافرینیم، و در نهایت آنها را «ببینیم»؛ آن چه شاید چندان هم درست و واقعی نباشد.

اما واکنش سریع یک تماشاگر دوستدار تلویزیون چگونه است؟ چندان مطمئن نیستم که اصلاً واکنشی وجود داشته باشد. تماشاگر دوستدار تلویزیون با این بازی کمبود و جبران آن در تصور و تخیل آشنا نیست، به آن فضای off عادت ندارد، یعنی به آن کس دیگر: او همه چیز را، مستقیم، زنده، بر پهنهٔ صفحهٔ تلویزیون می‌بیند؛ همه چیز را ـ البته به گمان خودش ـ از پی یکدیگر؛ او در آستانهٔ روان پریشی و از خود بیگانگی قرار گرفته است. آیا او را می‌توان واداشت که بیاموزد چگونه باید به هر آن چه می‌بیند نگاه بیاندازد و بیاموزد آن‌چه را که به او نشان نمی‌دهند به درستی ببیند؟ این نخستین قدم در راه آزادسازی تصویر تلویزیونی در یک جامعه متمدن خواهد بود: هرگز به یک تصویر نباید رضایت داد. ژان لوک گدار در این باب می‌گوید: همیشه دو برداشت از یک تصویر و دو تصویر برای یک برداشت از میان آنها. استعداد، تیزهوشی و دریافت مفهوم سیاسی تصویر در این است که تصویر مناسب و خوبی را که دیده نمی‌شود، پیدا کرد. آیا تدوین متوازی میان تصویر یک مزدور و تصویر یک میهن‌پرست می‌تواند مونتاژ خوبی باشد؟ و مخصوصاً اگر این کار به منظور بررسی دو نوع اسلحه باشد که از سوی ابرقدرت‌ها به آن دو فروخته شده است؟ وقتی مونتاژ دیگر ممکن نباشد، پس از آن

پدیده‌ی دیداری خواهیم داشت، یعنی تحمیل عقیده و دیدگاه خود نه دیگری، یعنی ارتباطِ به واقع یک سویه و بی‌قید و شرط.

این جنگ ترس را برمی‌انگیزاند چرا که عقیدتی نیست؛ این جنگ قدرت‌های ویرانگر را گسترش می‌دهد اما بی‌هیچ نشانهٔ نمادین مشخصی. در جنگ‌های میان دو بلوک شرق و غرب، دستکم رویارویی دو رویا را شاهد بودیم: رویای آمریکایی و رویای کمونیست. این رویای دوگانه، در مفهومی دیگر، جبهه‌ای را در مقابل جبهه‌ی دیگر می‌گشود، فضایی را در روبه‌روی فضایی دیگر قرار می‌داد. طی بیش از نیم قرن مصدایق گوناگون این تقابل و برخورد بسیار بود! امروزه، دروغ بزرگی است که مثلاً" این جنگ به خاطر دفاع از دموکراسی و یا حقوق بشر در گرفته است. اینها حرفهایی است که «شمال» به خاطر پنهان داشتن اهداف اصلی خود ساخته است؛ بله مسلما" به خاطر تأمین امنیت است، اما تأمین امنیت برای که؟ و به چه قیمت؟ بله، باز هم مسلما"، «شمال» بزرگ و قوی دیگر نمی‌خواهد که «جنوب» کوچک و ضعیف پیش از این تلخکام، نومید و در خود فرو رفته باقی بماند. نظام قرائت دوگانهٔ جهان دیگر عمل نمی‌کند و ماحصلی نیز در برندارد، ما، «اعراب تحقیر شده را ...» در هیچ کجا در مقابلِ «من، شخصا"، فکر می‌کنم که ...» قرار نمی‌دهیم. در میان کشورهای «جنوب»، «ما» همچون «نه ـ من»، «ما»یی است که می‌تواند هر چهره‌ای را به خود بپذیرد؛ پان عربی، جهان سومی، اسلامی. در «شمال»، این «ما» همچون «خود» است، خودی که «نه ـ من» است. «ما» یعنی همیشه خود ما، و تمام خودها را در ما جمع آوردن، برای اینکه همه چیز از آنِ خود «ما» باشد. سینما به ما آموخت که هر یک از «ما» ، «من» باشیم و به جای خودمان و درست فکر کنیم و در همین معناست که تلویزیون سخت به سینما خیانت ورزید.

فیلم‌های امروزی ـ مخصوصا" فیلم‌های بسیار موفقی همچون آبی بزرگ[۱۰] و خرس[۱۱] به شکلی عمومی و کلی این برهوت شدگی دنیا را به نمایش می‌کشانند؛ برهوتی چنان شگرف که در آن دنیایی از آدم‌های گوناگون زندگی می‌کنند. من اغلب در مقابل مسابقهٔ رالی پاریس ـ داکار دچار حسی غریب و گاه رعب‌آور می‌شوم. وقتی که مثلا" فیلمی مثل فنجانی چای در صحرا[۱۲] را می‌بینیم: چگونه ممکن است آنها راهی به این طولانی را طی کنند و در طول آن با هیچ‌کس و هیچ چیز برخورد نکنند، حالا هر چه که می‌خواهد باشد؟ این مسأله مرا به یاد فیلم‌های تبلیغی نازی‌ها می‌اندازد، چیزی که امروز نزد فرو (Ferro) می‌بینم. در برنامه‌های تلویزیون که از طرفی بسیار هم خوب فیلمبرداری شده‌اند، اسباب جنگی و ماشین خردکننده جنگی آلمان را می‌بینم و از مردم و از آنهایی که زیر این ماشین خرد می‌شوند خبری نیست. ارتش آلمان در اروپایی تسخیر شده و طلسم شده همچون جن‌زدگان، به پیش می‌رود، از میان جنگل‌های بزرگ می‌گذرد. دیگر امر فراموش شده و نفی شده، تصویری ندارد.

بسیار خوب، می‌بینم که همگی به فکر فرو رفته‌اید... پس من هم خاموش می‌شوم... .

پی‌نوشت

۱ـ عنوان گفتگوی «سرژدنی» است با دانشجویان مدرسهٔ عالی سینمایی تلویزیونی F.E.M.I.S در پاریس، در بیست و نهم ژانویه ۱۹۹۱ . این گفتگو در مجموعه نشست‌هایی با عنوان» سه‌شنبه‌های فمیس» سازماندهی شده بود و در نشریه‌ای ـ از انتشارات فمیس» با عنوان» رو در رویی‌ها ـ Conforntations » در پایان سال ۱۹۹۱ به چاپ رسیده است.

۲ـ Serge Pierre Dany (۱۹۹۲ ـ ۱۹۳۸)
منتقد، نویسنده سینمایی بزرگ فرانسه در دهه هشتاد و اوایل نود میلادی؛ سرژ دنی سالها سردبیر مجله‌ی پرآوازهٔ سینمایی «کایه دو سینما» و سردبیر هنری روزنامه «لیبراسیون» بود. وی در زمستان ۱۳۶۸ میهمان «هشتمین جشنواره فیلم فجر» در تهران بود.

۳ـ اشاره به جنگ خلیج فارس میان نیروهای آمریکایی و متحدانش علیه عراق در همان سال.

۴ـ Coming Home ، فیلمی از «هال آشبی» با شرکت: جین فوندا، یان وویت، بروس درن؛ محصول ایالات متحده؛ سال ۱۹۷۸.

۵ـ Apocalypse Now ، فیلمی از «فرانسیس فورد کاپولا» ساخته شده به سال ۱۹۷۹، محصول آمریکا.

۶ـ The Deer Hunter، فیلمی از «مایکل سیمینو» با شرکت: رابرت دونیرو، جان کازال، مریل استریپ؛ ساخته شده به سال ۱۹۷۸، محصول ایالات متحده آمریکا.

۷ـ Full Metal Jacket، فیلمی از «استنلی کوبریک» ساخته شده به سال ۱۹۸۷، محصول آمریکا.

۸ـ "Sibériade" . فیلمی از «آندره میخالکوف ـ کونچالوفسکی» با شرکت: ولادیمیر سامویلوف، ویتالی سولومین، محصول اتحاد جماهیر شوروی، ۱۹۷۸، مدت: سه ساعت و پنجاه دقیقه!

۹ـ جرج هربرت بوش، متولد ۱۹۲۴.

۱۰ـ Le Grand Bleu ، فیلمی از کارگردان فرانسوی لوک بسون، ساخته شده به سال ۱۹۸۸.

۱۱ـ "L'Ours" ، کارگردان : ژان ـ ژاک آنو، محصول فرانسه، ۱۹۸۸.

12- Un thé au Sahara