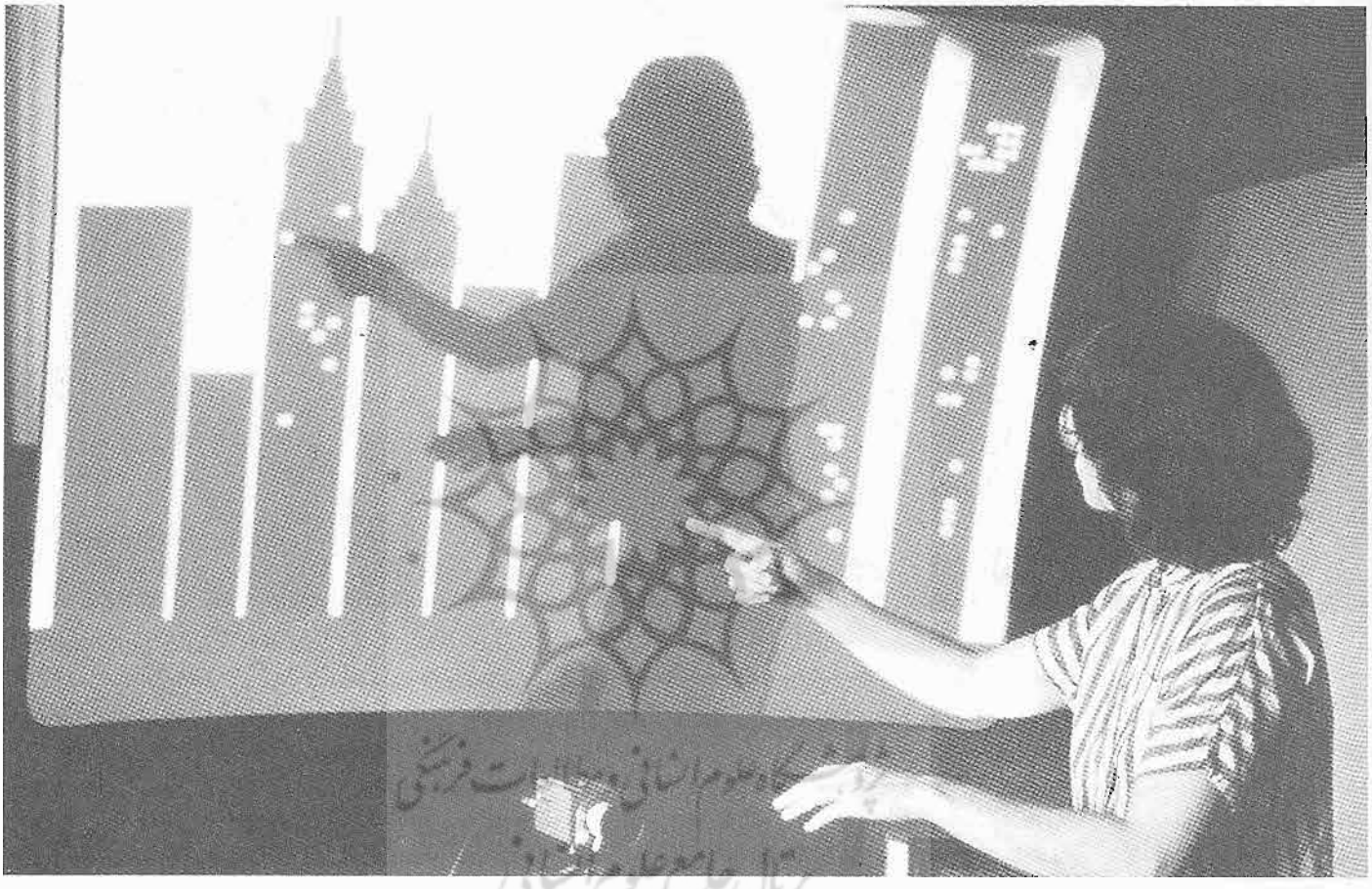
از عصر لئوناردو داوینچی تا عصر کامپیوتر، ماهیت تصویر عمیقاً دستخوش تغییر و تحول گشته است. گرچه ممکن است مایهٔ از شگفتی باشد اما قدم گذاردن به جهانی مملو از تصاویر الکترونیکی، می‌تواند هشداری باشد برای به‌پایان رسیدن فرهنگی که برمبنای مشاهده استوار است.



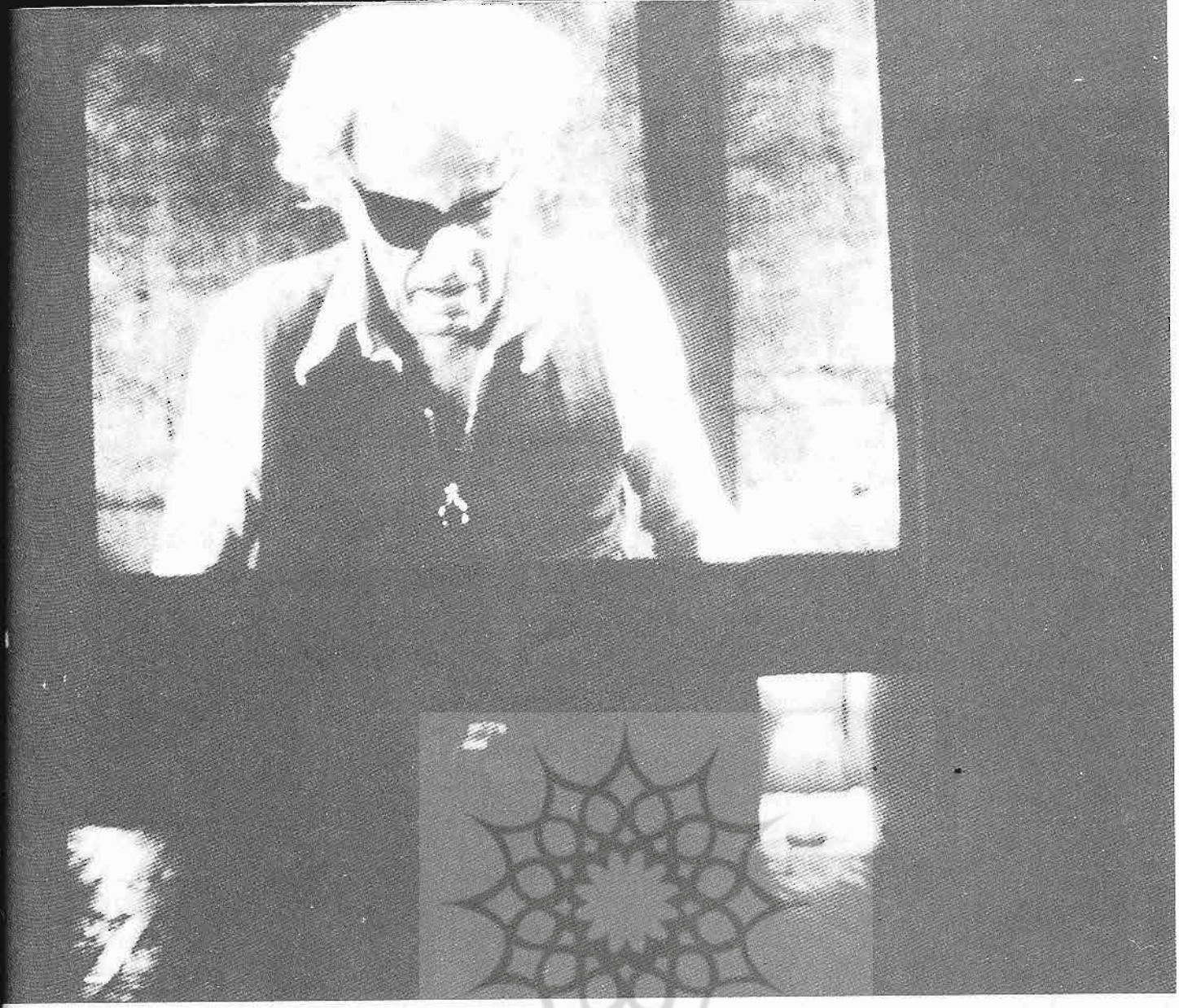
با یک اشارهٔ انگشت
به‌روی صفحهٔ مونیتور چراغهای
آسمانخراشها روشن می‌شود.

نگاه، تصویر، سراب

نوشتهٔ سونیا یونان

در گذشته، تصویرها بر زمینه‌ای مادی نقش می‌بستند: طرحها، گراوورها و منظره‌ها، معرف فضایی واقعی بودند که با نمایش ابعاد پنهان پیکر انسان معنا پیدا می‌کرد. ساختمان فضای تصویری حاصل پیکر انسان، حاصل این عنصر دیونیسوسی بود و از همین رهگذر به زمانمندی، به موسیقی، به «رقص فراگیری که با ضرب آهنگ خود، تمام اعضا را به حرکت در می‌آورد» متصل می‌شد. نیچه در «تولد تراژدی» تمام هنرهای تجسمی را حاصل موسیقی، نمادپردازی فراگیر پیکر که نیازی به تصاویر و مفاهیم ندارد، می‌داند. هنرهای تجسمی جز نمایش «جرقه‌های خیالی» و گسترش پوشش آپولونی زیبایی بر مبنای پیکر نیستند. اصل دیونیسوسی یکی از مبانی پیوند و آمیختگی با تمامی جهان است. هنرمند باید از «من» ساختگی خود رها شود، مرزهای «ذهنیت حقیر خویش» را در هم شکند تا به‌حامل قدرتهای کیهانی بدل گردد. فرزانگی هنر به این «فراموشی خویشتن» دست یافته است.

تمام فضای تصویری، نشان پیکر و معمای آن را برخود

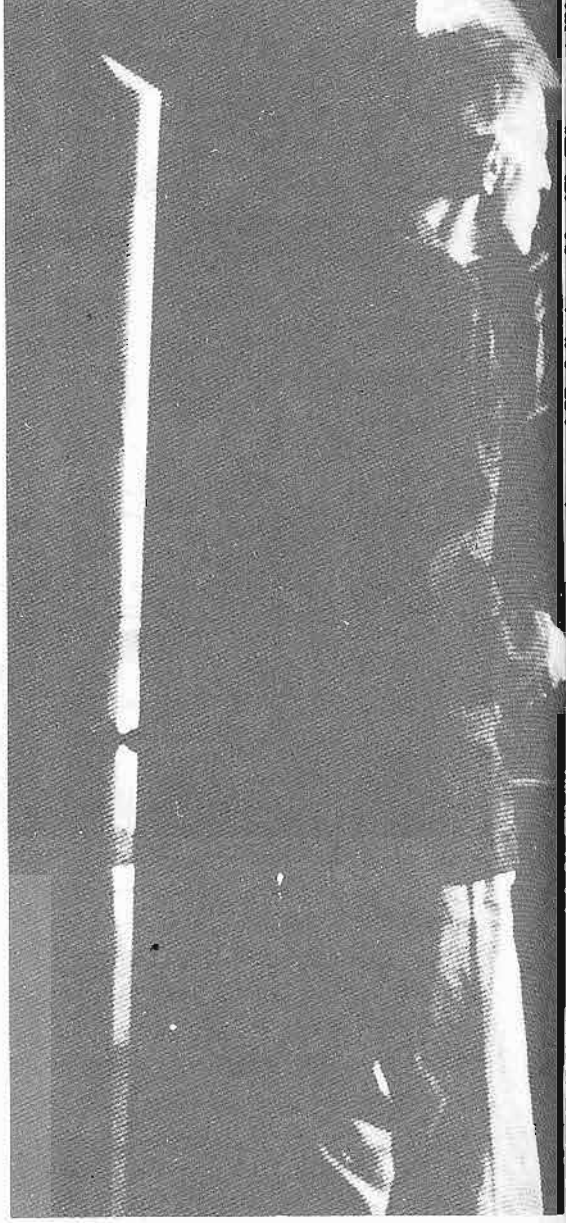


دارد. در پرده‌نگاریهای عالی لئوناردو داوینچی، پیکر، تهی‌وار نمودار می‌شود و غایب نمی‌گردد مگر برای هدایت هرچه بهتر نمایش استادانهٔ لباسها و نورها. آنچه به نمایش درآمده بسیار کم‌معناتر از بخشهای فرو رفته در سایه است. خطوط فقط از آن رو معنا می‌یابند که سرشت زمانمند حالت و حرکت نقاش را متراکم می‌سازند، فقط از آن‌رو که پیش‌از به نمایش درآمدن در فضا، موسیقی هستند. به موازات این امر، حرکت نگاه تماشاگر است که «روی پردهٔ نقاشی پرسه می‌زند» و معناهای متعدد را کشف می‌کند. نقاش سوئیسی پل کله در کتاب نظریهٔ هنر مدرن برسرشت تکوینی اثر هنری پافشاری می‌ورزد و مسیر آفرینش هنری را این‌گونه خلاصه می‌کند: «حرکت نخست در وجود ما، حرکت پویا و کارساز که به سوی اثر چرخیده است و سرانجام، انتقال حرکت نهفته در اثر به دیگران، به تماشاگران» عکس فوری درست به این دلیل کمتر از یک تابلو حقیقی می‌نماید که از این مسیر دوگانه‌ای که بدان تداوم می‌بخشد، بریده شده است.

زیبایی‌شناسی ابتدال

چه اتفاقی روی داده است؟ آپولون دیونیسوس را گم کرده است. فضا، از پیکر که می‌توانست سرچشمهٔ معنا باشد، جدا گشته است. دستگاههای دیداری جایگزین نگاه ما شده‌اند. تصاویر که از شکلهای دریافت انسان جدا شده‌اند، دیگر نه در پیوند با واقعیت بلکه در پیوند با یکدیگر تعریف می‌شوند.

نقاشی عالیترین تحریف سبک خود را در فرا- رئالیسم یافته است. یک نقاش فرا- رئالیست می‌گوید: «عکاسی، حرف آخر رئالیسم را بر زبان نیاورده است» و می‌توان افزود که حرف آخر واقعیت را نیز نگفته است. دقت وهم‌آلود جزئیات که در این نقاشی بازیافته می‌شود، مؤید این امر است. نقاشیهای ریچارد استس که بر مبنای دهها عکس متفاوت ساخته شده است، منظره‌های شهری را در میان کنش متقابل بازتابها و چهارچوبهای محصور شده، بازآفرینی می‌کند. این نقاشیها چیزی را در پیش چشم ما می‌گذارد که نگاه بشر هیچگاه قادر به تماشای آن نخواهد بود، تعریفی همتای تصویر بازتابیده بر شیشهٔ مغازه و تصویر شیئی که پشت شیشه جای گرفته است. این نقاشی با حذف ناروشنی و با چشم‌اندازهای صاف خود، جنبه‌ای همگن، هموار، بدون کوچکترین فضایی برای خیالپردازی را دراختیار نقاشی می‌گذارد. نگاه رو به جلو و مستقیم لنز دوربین، جایگزین نگاه طبیعی شده است، نگاهی که در سیر منحنی خود، هاله‌ای از ممکنها را حفظ می‌کند. این نگاه مستقیم با قراردادن زنجیره‌ای از واسطه‌های تکنولوژیکی در میان تماشاگر و هنرمند که به زائدهٔ تصادفی دستگاههای دیداری بدل شده است، جایگاه تحسین هنرمند را درهم می‌شکند. آیا تصادفی است که امضای نقاش، غالباً به‌صورت واژگونه، به‌صورت بازتابی در میان بازتابها نمودار می‌شود؟ نقاشی رنسانس درپی بازآفرینی نگاهی انسانی به جهان بود، به



صحنه‌ای از سینمای نیک (۱۹۷۹-۱۹۸۰) فیلمی که ویم وندرس به کارگردان آمریکایی، نیکلاس ری در پایان زندگی او، اختصاص داده است.

فضایی که در عمق، درجه‌بندی شده بود، جایی که در آن مانور از دل تاریکی بیرون می‌آمد و ضرورت، همانند پیروزی ناپایداری که از چنگ احتمال فراگیر، بیرون کشیده شده بود، جایگاهی داشت. فرا- رئالیسم زیرفشار میل وسواس‌آمیز به شفافیت، به ما می‌آموزد که درپس ظواهر هیچ چیزی نهفته نیست و دریک کلام هیچ چیزی برای دیدن وجود ندارد.

هنگامی که دید، سویهٔ تخیلی خود را از دست می‌دهد، به ابتذال، به همان‌گویی و به خشکی و بی‌ابتکاری کشیده می‌شود. سامی علی روانکاو، ابتذال را همانند «پایان نمایش»، «محو هرگونه هیجان» و فقدان دو قطبی بودن درون و بیرون، تعریف می‌کند. «ابتذال، عبارت است از "واقعیتی" درآن واحد، فوری و نهایی که از فرایندی تاریخی بریده شده است، از فرایندی که این واقعیت در حکم نتیجهٔ آن است و دیگر نشانی از کار نفی را در خود ندارد». سایه انداختن ایجابیت مطلق بر زمانمندی و پایان تخیل در مقام قدرت «نه» گفتن، ما را به موقعیتی می‌کشاند که در آن همه‌چیز برگشت‌پذیر می‌شود، رونوشتها، اصل را کنار می‌زنند و امر بالقوه با واقعی یکی گرفته می‌شود و واقعی دیگر جز به‌صورت تأثیری ویژه نمودار نمی‌گردد.

افزایش تصاویر

روابطی پیچیده میان انواع مختلف تصاویر نقاشی، عکاسی، سینمایی، ویدئویی و گرافیکهای کامپیوتری برقرار شده است. فیلمهای کارگردان آلمانی، ویم وندرس این پیکارجویی و فریبندگی متقابل را به روی صحنه آورده است. روابط زوج جاناتان و ریپلی در فیلم دوست آمریکایی شاهد همین امر است. جاناتان که پیشه‌اش قابسازی‌است، درکارگاهی پر از بوها ومواد گوناگون زندگی می‌کند. او از طرفداران نوعی فرهنگ نقاشانه است: فرهنگ نگاه؛ او تنها کسی است که در یک سزایده، تغییری جزیی را در رنگ آبی تابلوهای بدلی در وارت تشخیص می‌دهد. او مظهر آرمان آپولونی زیبایی؛ مظهر حد و مرز، خطوط ساده و چهارچوب است. دوست آمریکایی، ریپلی، ما را به جانب امر غیرعادی و مجرد، به فوران مهارناپذیر نشانه‌ها و سوداگری می‌کشاند. میان پول ــ شکل تعمیم یافتهٔ کالاها ــ و تصاویر ــ شکلهای تعمیم یافتهٔ واقعیت ــ مقایسه‌ای انجام می‌شود. ریپلی فقط از رهگذر برون بودگی نشانه‌های ساختهٔ دستگاههای تصویری تعریف می‌شود. درحالی که روی یک میز بیلیارد دراز کشیده است، با یک دوربین پولاروید از خودش عکس می‌گیرد. کثرت تصاویر سرانجام پیکر او را می‌پوشاند. رونوشتهای پیروزمند، مرگ اصل را تأیید می‌کنند. طی فیلم او را می‌بینیم که مشغول ضبط کردن صدای خود است و سپس همین صدا را گوش می‌دهد: گویی فقط نشانه‌های ناپایدار ضبط شده در ضبط صوتها می‌توانند حس زنده بودن او را تداوم بخشند. ریپلی، شخصیت پس ـ مدرن سرانجام جاناتان را به راه خود می‌کشاند، راهی که نشان سقوط امر والا [و کیفی] به عرصه امر کمی است. نقطه اوج فیلم در صحنه‌ای است که جاناتان قاب عکسی را در کارگاهش خرد می‌کند. وقتی که قاب عکس خرد می‌شود، چه اتفاقی روی می‌دهد؟ خیزش به سوی بیکران، دریا، مرگ...

باید معصومیت تصاویر را به آنها بازگرداند... ویم وندرس در کتاب حقیقت تصاویر، نوعی امکان حقیقت پنهان را در دیدن کشف می‌کند، حقیقتی که «سخن، تاریخ و عقاید بر آن سایه انداخته و تاریکش کرده‌اند». این‌بازگشت به بینش راستین، به دور از هرگونه داوری و اعتقاد، تا حدی به رهنمود مکتب پدیدارشناسی در مورد «بازگشت به خود اشیاء» شباهت دارد. در واقع، بازیافتن نگاهی کودکانه به اشیا، مورد نظر است. اما این امکان حقیقت‌یابی، زیر فشار وفور تصاویر، به محو شدن می‌گراید. دستگاههای با تصاویر بسیار روشن، افزایش بی‌پایان تصاویر را بدون از دست دادن روشنی، مجاز می‌دارند و هیچ مرزی برای اعمال‌نفوذهای پی‌درپی قائل نمی‌شوند. این تصاویر، شماره‌ای و غیر مادی‌اند و مانند نسخه‌های نگاتیو فیلمها فاسد نمی‌شوند و مفهوم نسخهٔ اصلی را بی‌معنا می‌سازند: از تحریفهایی که در آنها صورت می‌گیرد، هیچ نشانی باقی نمی‌ماند.

ویم وندرس درپی آن است که از سینما، یک کانون مقاومت در برابر این از دست‌رفتن معنا بسازد: «سینما باید، برای هر تصویری، آخرین برج و باروی این معنای تصویر را بنا کند». گذار فرهنگ تصویری به «دوران تکثیر مکانیکی» [اشاره به مقاله‌ای از والتر بنیامین با نام «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن»]، به تکثیر آثار هنری، به عکس و سپس به سینما و سرانجام به تصویر الکترونیکی، موجب افزایش بی‌حساب تصاویر شده است، افزایشی که «یکی از وخیم‌ترین بیماریهای تمدن ماست».

سینما از حافظه و زبانی پیشرفته برخوردار است: «زبان سینمایی، صورتی نیرومند است که مهر و نشان خود را بر همهٔ چیزهایی که به نمایش می‌گذارد، می‌کوبد». ویدئو که کار کردن با آن آسانتر است و خود انگیختگی بیشتری دارد از این «توانایی شکل‌پذیری» محروم است. زبان آن ابتدایی است:

ضیافت مفصل (۱۹۶۹)، نقاشی از هنرمند آمریکایی، ریچارد استس.*

ایجاد استمرار را به نفع تدوینی که زمان را به لحظات مجزا تقسیم می‌کند، کنار می‌زند و نمای نزدیک را جایگزین نمای فراگیر می‌سازد. رابطهٔ عیان سینما و ویدئو شبیه رابطهٔ اصل و رونوشت است. افزایش تصاویر ویدئویی و رشد سرطان‌واری که بر از دست رفتن رشد اندام‌وار اتکا دارد، بی‌تردید نوعی بیماری است. ویم وندرس در فیلم سینمای نیک نیکلاس ری را نشان می‌دهد که به سرطان تصویر ویدئویی مبتلا شده است. «در این فیلم، ویدئو در نظرم مانند سرطانی در درون فیلم جلود می‌کرد». بنابراین برای جلوگیری از پیشروی بیماری، یا به قول جامعه‌شناس فرانسوی، ژان بودریا «این آلودگی اشیا به وسیلهٔ ویروس تصاویر» و «وفور پایان‌ناپذیر آنها» باید تصویر ویدئو را مجدداً در قالب سینمایی جای داد، مهر و نشان این قالب را برآن کوبید و از آن اندام‌وارگی، معنا و حافظه‌ای که فاقدشان است، بهره‌مندش ساخت.

رویهٔ جوهر خشک‌کن پرده‌های ما

نیچه در نقد واگنر، بر نشانه‌های تجددی انگشت می‌گذارد که خواستار رسیدن به بالاترین حد والایی است، اما به آخرین درجهٔ ابتذال سقوط می‌کند، مثل صدا که به اجزای سازندهٔ اولیه‌اش فرو کاسته شده و هرگونه پیوند اندام‌وار را از دست داده است. این سقوط از متعالی به امر کمّی، شبیه حرکت تکنولوژی جدید تصویر است که ما را در خود غرقه می‌سازد و با حذف فاصلهٔ ذاتی دید ما، دریافتمان را به عقب‌نشینی وامی‌دارد.

«ما در برابر تصویر بودیم، حال در دل نمایش هستیم». رژیس دبره در کتاب زندگی و مرگ تصویر، تاریخ نگاه در غرب، بر خصلت فاصله‌دار دریافت دیداری پافشاری می‌کند: «دیدن یعنی فاصله گرفتن از چیز دیده شده، عقب رفتن و جدا شدن». دریافت شنیداری، باستانی‌تر است و در آن، شنونده و صدا درهم می‌آمیزند. در عرصهٔ رسانه‌های دیداری- شنیداری، دیداری تابع شنوایی است: «فضای دیداری به فضایی شبیه شنیداری بدل شده است. ما به منطق جذب، و به قول منتقد فرانسوی، پل ویریلیو به آن رویهٔ «جوهر خشک‌کنی» گرفتار آمده‌ایم که دیدمان را از ما می‌گیرد.

سرعت انتقال تصاویر، و حضور فراگیر آنها، ما را از به‌تصور در آوردن یک جای دیگر و از حرکت اندیشهٔمان در فضا یا زمان معاف می‌دارد. همه چیز در اینجا و اکنون حاضر است. «همه چیز به سوی ما می‌آید بی‌آنکه نیازی به رفتن باشد». پرستش انتقال مستقیم؛ بی‌واسطه و نمای نزدیک، بر آن است تا به ما بباورانند که در ارتباط مستقیم با رویداد هستیم. اما با توجه به گفتهٔ مک لوهان که «رسانه ذاتاً پیام است»، نیک آگاهیم که رویداد با نشانه‌اش یکی انگاشته می‌شود و یگانه عنصر حاضر، همین حضور تصویر است. تصویر که از عرصهٔ فرهنگ دیداری رانده شده، تابع استراتژی ارتباط گشته، و بی‌اعتنا به تمام محتواهای معنادار به تبلیغ خود دست زده است.

اگر می‌خواهیم تخیلمان را از آسیب انتقال بسیار سریع؛ درامان نگهداریم و معصومیت تصاویر را به آنها باز گردانیم باید تصویر را از صدا جدا سازیم ــ در ویدئو، بر خلاف سینما، تصویر و صدا روی یک نوار هستند ــ از وفور تصاویر جلوگیری کنیم و در برابر قدرت فریندهٔ ارتباط مستقیم پایداری ورزیم. چه بسا شاهد بازگشت چیزی باشیم که ویم وندرس آن را حقیقت بالقوه می‌نامد. این نشان آن است که معنا جز با تأخیر و به‌صورت غیرمستقیم حاصل نمی‌شود. در رمان بزرگ پروست، در جستجوی زمان از دست رفته، کلوچه کوچک، شرح سرتاسر گذشتهٔ نهفته در اعماق حافظه را، گذشته‌ای که مانند زمان حال باز زیسته شده است بر زبان جاری می‌کند. تصاویر معنا نمی‌یابند مگر در پیوند با تصورات ذهنی خود ما که در قالب زمانی خاص ما جای گرفته‌اند و در پیکرهایمان که امانت‌دار حافظهٔما هستند، طنین‌انداز می‌شوند؛ پیکر، که نیچه از آن با عبارت «عقل بزرگ» ما یاد می‌کرد...

معمای ظواهر

درفیلم آگراندیسمان اثر آنتونیونی، معما حول عکسی

سونیا یونان
بانوی مصری، استاد فلسفه، نقاش، و نویسندهٔ مقالات انتقادی درباره نقاشی، فیلم کوتاهی نیز به‌نام «زنی مانند عدسی دوربین» ساخته است (۱۹۷۹).

می‌چرخد که در یکی از پارکهای لندن گرفته شده و جمدی را نشان می‌دهد که توماس عکاس هنگام عکسبرداری متوجه آن نشده بوده است. چشم دوربین آنچه را برای دید بشر نادیدنی بوده است، ثبت می‌کند. اما توماس سپس درصدد هر چه بزرگتر کردن عکس بر می‌آید و دوباره، راز محو می‌گردد. وسوسهٔ نزدیکی هر چه بیشتر، باز ما را به بی‌معنایی لکهٔ روی فیلم می‌کشاند. مانند بی‌معنایی لکهٔ پوست آلبرتین برای نویسندهٔ در جستجوی زمان از دست رفته. نظام نمای نزدیک و عدسی زوم ما را به ورطه‌ای انداخته‌اند که بودلر آن را «هرزگی سفید» دنیای شفاف می‌نامد: «این تصور ابلهانه از کجا ناشی می‌شود که می‌توان راز را کشف کرد، ذات عریان را به نمایش گذاشت و به اوج هرزگی رسید؟ این همانا پنداری بیش نیست ــ واقعیتی وجود ندارد، هیچگاه واقعیت وجود نداشته است ــ قدرت افسون به این امر آگاه است و معمای آن را حفظ می‌کند».

برای بازیافتن افسون ظواهر و اجتناب از «هرزگی سفید» باید پیکر را همانند معمایی باز ابداع کرد. در فیلم قتل در باغ انگلیسی، اثر نقاش و کارگردان انگلیسی، پیتر گرینوی، طرحهای معماری یک خانه در طرح و توطئه فیلم نقش ایفا می‌کنند، درست مثل پرده‌نگاریهای داوینچی. این طرحها به تصویر سینمایی، ژرفا می‌بخشند و کشف معنای آنها، برخلاف آگهیهای دیواری، به آسانی صورت نمی‌پذیرد. این طرحها رویدادهای گذشته را به مقداری بسیار ناچیز بازسازی می‌کنند. زمانمندی فیلم و منطق طرح و توطئه، برمبنای فضای تصویری شکل می‌گیرد. معمای حقیقی همانی است که در تنظیم خطوط، ارزشها و فضای تاریک و روشن نقش دارد. به‌نظر فیلسوف آلمانی مارتین هایدگر، اثر هنری همیشه خود را «در حالت ذخیره» نگه می‌دارد. شاعر شاید به سبب کشف قاتل بمیرد و شاید هم بیشتر به سبب ناتوانی در حفظ معمای ظواهر، معصومیت تصاویر.

سرگیجهٔ عددی

در آغاز عدد بود... نرم‌افزار در مقام سخن. این گفته از آن نویسندهٔ فرانسوی، رنه‌برژه است. ویدئو، گرافیکهای کامپیوتری، تصاویر سه بعدی، تکنولوژیهای جدید تصویر از شکلهای دریافت ما جدا می‌شوند تا به عدد متصل گردند. تصویرهای ترکیبی که در کامپیوترها طرح‌ریزی شده‌اند ما را به دوران شبیه‌سازی رسانده‌اند، دورانی که در آن تأثیر واقعیت، بر واقعیت چیره می‌شود و بالقوه، بر بالفعل.

رابطهٔ هنر با این تکنولوژیها، پیوندی مسئله داراست. درحالی که اندیشهٔ هنری، میانجی مفهوم را کنار می‌گذارد و تعیّنهای جزیی واقعیت را می‌کاود تا به کلیّت ره یابد، تخیل عددی، داده‌ها را معکوس می‌سازد و امر جزیی را به پیامد مفهوم کلی بدل می‌سازد. هنرمند، اپراتور کامپیوتر می‌شود و تعالی اثر هنری در شبکه‌ها بروز می‌کند. همان‌گونه که میشل ژافرنو خاطرنشان ساخته: «افزایش شبکه‌ها، این تار عنکبوتی که تمامی جهان را دربر می‌گیرد، این سیلانی که هر ارتباطی را فرامی‌گیرد، همگی باعث می‌شوند که آثار آفریده بر پرده سینما، به داخل مدارها راه یابند، از آنها عبور کنند و تقریباً بی‌درنگ، با حالتی دگرگون شده و تفسیر شده به سوی ما بازگردند و آماده باشند که از نو تکرار شوند.

تصویرها که در فضایی غیرمادی ثبت شده‌اند و جذب شبکه‌ها گشته‌اند و اسیر روند ارتباطی شده‌اند و در زمان واقعی، تولید گشته‌اند، از انسان رو برمی‌گردانند. اکنون، تصویرها به تماشای همدیگر می‌پردازند.

فرزانگی عشق در برابر فرزانگی تصویر

کشف «دیگری» در اساس از رهگذر نگاه صورت می‌پذیرد. نگاه که معنایی جدید نیست که به تصویر محسوس افزوده گردد، جز بر متن نابودی این تصویر، نمودار نمی‌گردد. همانا نگاه است که معمای دیگری را با خود همراه دارد، یقین آغازین و بی‌واسطهٔ ما را به لرزه وامی‌دارد. افسونی که تابلو لبخند ژوکوند برمی‌انگیزد، یادآور همین امر است: در زیر نگاه او، نمی‌توانیم به وی بنگریم. تصویر نقاشی محو و ناپدید می‌گردد تا برای آن حضور ناب دیگری راه باز کند. راستی را چه کسی قادر است رنگ چشمان او را دقیقاً بگوید؟

نگاه دیگری، تحمل‌ناپذیر است. راوی در جستجوی زمان از دست رفته نه فقط آلبرتین را زندانی می‌کند بلکه فقط هنگامی که او در خواب است، تحملش می‌کند: زیراکه «شخصیت او در تمام لحظات ــ از جمله وقتی که بحث می‌کردیم ــ از رهگذر اندیشهٔ اقرار نشده یا نگاه، محو نمی‌شد. او هر آنچه را از وجود خودش در بیرون بود، در ذهن خویش سرور کرده بود؛ به درون پیکر خود پناه برده، در آن محصور و خلاصه شده بود». نگاه همان شکافی است که دیگری از خلال آن از تصویر نقاشی خود می‌گریزد و باید از همان راه نیز باز گردد: «در عین حال، این پلکهای بسته، استمرار کاملی را به چهره‌اش می‌افزودند که چشمانش آن را قطع نمی‌کردند».

افزایش تصویرها، نشان تمدنی است که نگاه را از یاد برده و همهٔ شکلهای دیگر بودگی را محو کرده است... فرهنگی «با پلکهای بسته» به افسون نگاهی که فاصلهٔ میان بیننده و دیده شده را حفظ می‌کرد، به عشقی که «معمای دیگری» را نشانه گرفته بود، به استعلای هنری که «هالهٔ» آثار اصلی را حفظ می‌کرد، ما با گریزی شتابزده به استواتژیهای مبتذل تصویر، پاسخ می‌دهیم.

ژان اهل آراگون، تابلویی از رافائل.