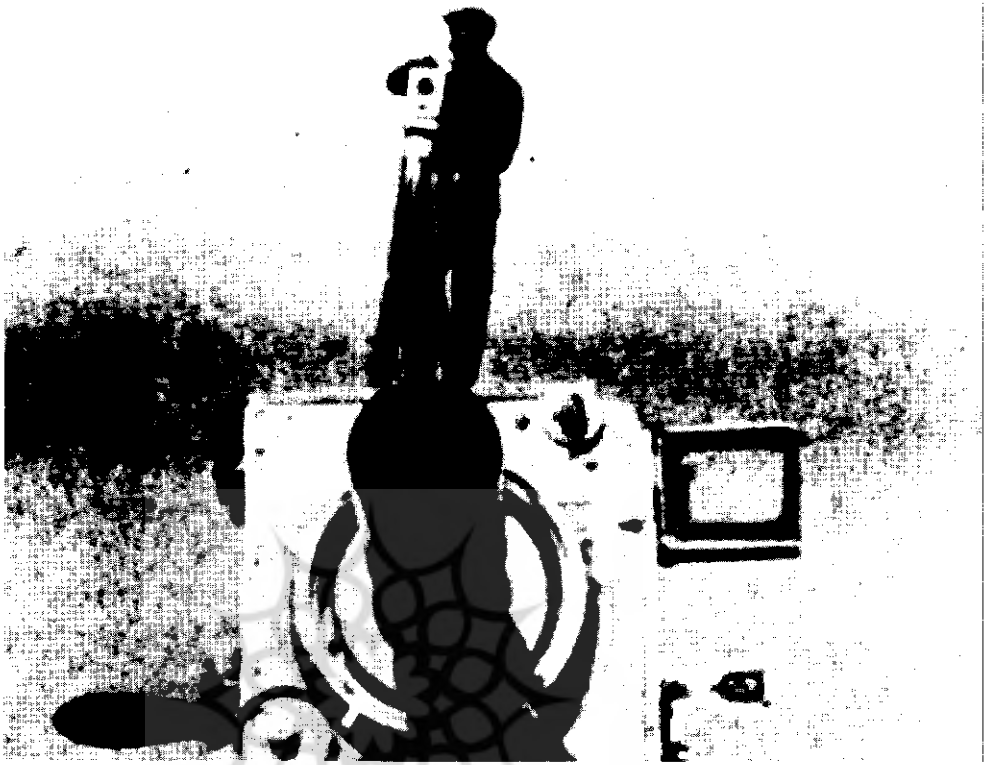
مردی با دوربین فیلم‌برداری



اثراتِ ایدئولوژیکی ابزار اصلی سینما

ژان ـ لویی بودری، ترجمه امید نیک‌فرجام

فروید[1] در پایان کتابِ *تعبیر رویا*[2] برای تلفیقِ جزییات رویا و «چکیده‌گویی» خاصی که با روان[3] (به مثابه‌ی یک کلیت) دارد؛ الگوی دیداری[4] را به روان اختصاص می‌دهد: «بیایید به سادگی ابزاری را که در خدمت فراورده‌های روان است گونه‌ای دوربین یا میکروسکپ پیچیده در نظر بگیریم». اما ظاهراً فروید کاملاً به این الگوی دیداری وفادار نمی‌ماند، الگویی که (دریدا اشاره کرده[5]) نقایص و نقاط ضعفِ بیان‌گرافیکی[6] در محدوده‌ی کار فروید روی رویا را آشکار می‌کند. دیگر این‌که او بعدها این الگوی دیداری را به نفع ابزاری نوشتاری یا «دفترچه یادداشت اسرارآمیز»[7] کنار می‌گذارد. به هر حال این الگوی دیداری باعث بقای سنتِ علوم غربی است، سنتی که تولدش دقیقاً مصادف است با اختراع ابزار بصری که پیامد آن همان مرکززداییِ[8] از عالم انسانی و پایان زمین کانونی[9] (گالیله) است.

اما شگفت این‌که ابزار بصری یعنی دوربین[10] در همین دوره در حیطه‌ی کار تصویری شیوه‌ی جدیدی را برای بیان یا همان (perspectiva artificalis)[11] ایجاد کرد. این سیستم که موجد مرکزی جدید[12] یا

دست‌کم جابه‌جاکننده‌ی مرکز است (که این بار در چشم جای می‌گیرد) تثبیت «سوژه»[13] به مثابه‌ی مرکز فعال و خاستگاه معنا را تضمین می‌کند. بی‌شک می‌توان موقعیت ممتازی را که ابزارهای بصری در نقطه‌ی تلاقی علم و تولیداتِ ایدئولوژیکی[14] دارند به چالش کشید. آیا ماهیت فنیِ[15] ابزارهای بصری که با کار علمی ارتباط مستقیم دارد در خدمتِ پنهان ساختن کاربردِ آن‌ها در فراورده‌های ایدئولوژیکی و اثرات ایدئولوژیکی این ابزارهاست؟ بنیاد علمیِ آن‌ها حالتی خنثی به آن‌ها می‌دهد و از به چالش کشیدنشان جلوگیری می‌کند.

دوربین که عبارت است از اجتماع ابزارهای بصری و مکانیکی و در فرایند تولید فیلم نقشی محوری دارد شیوه‌ی ثبت و ضبطِ معینی را به اجرا می‌گذارد که مشخصاتِ آن علامت‌گذاری، ثبتِ شدت و ضعفِ نور (و طول موج رنگ‌ها) و تفاوت قاب‌هاست

اما یک پرسش: معیارهای تعریفِ نقایص و محدودیت‌های این ابزارها چیست؟ برای مثال، اگر عمق میدان محدود را محدودیت فرض کنیم، آیا این فرض مبتنی بر درک خاصی از واقعیت نخواهد بود، یعنی واقعیتی که دارای چنین محدودیتی نیست؟ تا وقتی که ابزارگری[16] نقشی بسیار مهم در رسانه‌های امروزی بازی می‌کند و پخش آن‌ها روز به روز بیش‌تر و گسترده‌تر می‌شود، این رسانه‌ها از این لحاظ بیش‌تر مطمح نظر قرار می‌گیرند. عجیب این‌که تاکنون فقط بر تأثیر آن‌ها، اثری که به عنوان فراورده‌ی تمام شده دارند، محتوای آن‌ها، و زمینه‌ی مدلول[17] آن‌ها تأکید شده، و بنیان‌های فنی این اثرات و ویژگی‌های منحصر به فرد این بنیان‌ها فراموش شده است. درواقع این بنیان‌ها همواره در کنفِ حمایت حرمت و خدشه‌ناپذیری علم بوده‌اند. ما می‌خواهیم برای سینما رهنمودهایی معدود وضع و تعیین کنیم که نیاز به تکمیل و اثبات و بهبود بخشیدن دارند.

ابتدا باید جایگاه بنیان ابزاری[18] [ابزار] را در مجموعه‌ی عملیاتی که هنگام تولید یک فیلم با یکدیگر ترکیب می‌شوند مشخص کنیم (در این‌جا ملاحظات اقتصادی را کنار می‌گذاریم). بین «واقعیت عینی»[19] و دوربین یعنی جایگاه ضبط، و بین ضبط و نمایش عملیاتِ معینی انجام می‌شود، کاری که نتیجه‌ی نهایی‌اش فراورده‌ای تمام و کمال است، تا وقتی که این فراورده از ماده‌ی خام «واقعیت عینی» جدا نگاه داشته شود؛ نمی‌توانیم دگرگونی‌هایی را که هنگام تولید فیلم انجام می‌گیرد ببینیم.

دوربین که از «واقعیت عینی» و فراورده‌ی تمام و کمال به یک اندازه فاصله دارد در فرایندی که از ماده‌ی خام به فراورده‌ی تمام و کمال منتهی می‌شود جایگاهی بینابینی دارد. گرچه دکوپاژ [تعیین جزییات نماها پیش از فیلم‌برداری] و مونتاژ [تدوین که پس از فیلم‌برداری انجام می‌شود] از زوایای دیگر به یکدیگر وابسته‌اند، این دو را باید به دلیل تفاوت بنیادیِ ماده‌ی خام دلالتگر[20] هر یک یعنی زبان (سناریو) و تصویر از یکدیگر متمایز دانست. بین این دو مرحله‌ی مکمل از فرایند تولید، مواد دلالتگر دقیقاً در جایگاه دوربین دگرگونی می‌یابند (البته این دگرگونی شامل ترجمه یا آوانویسی فیلم نیست، به این دلیل روشن که تصویر را نمی‌توان به زبان تقلیل داد). و در پایان بین فراورده‌ی تمام و کمال (که یک کالا و دارای ارزش دادوستد[21] به شمار می‌رود) و مصرفِ آن (ارزش بهره‌گیری)[22] به واسطه‌ی مجموعه‌ای از ابزارها پای عملیات دیگری به میان می‌آید. پروژکتور و پرده‌ی نوری را که در مرحله‌ی فیلم‌برداری از بین رفته دوباره باز می‌یابند و رشته‌ای از تصاویر مجزا را به گونه‌ای پیوسته چنان نمایش می‌دهند که حرکت «واقعیت عینی» (البته بنابر ضرباهنگی[23] دیگر) دوباره برقرار می‌شود (نگاه کنید به نمودار).

بنابراین خاص بودن سینما از آن‌جاست که به یک کار، یعنی فرایندی از دگرگونی، رجوع می‌کند. حال این پرسش مطرح می‌شود، آیا این کار آشکار می‌شود، یعنی آیا مصرف این فراورده «جلوه‌ی آگاهی»[24] [آلتوسر] را به دنبال دارد [بر آگاهی مصرف‌کننده می‌افزاید]، یا پنهان می‌ماند؟ در صورت

پنهان ماندن، مصرف این فراورده آشکارا با ارزش افزونه‌ی ایدئولوژیکی[25] همراه خواهد بود. در عمل، این امر این مسأله را به همراه خواهد داشت که با چه شیوه‌هایی می‌توان این کار را به واقع «قابل خواندن»[26] ساخت. این شیوه‌ها به طور الزامی پای فنون سینمایی را به میان می‌کشند. اما از سوی دیگر با رجوع به نخستین پرسش ممکن است این پرسش پیش آید که آیا این ابزارها (بنیان فنی) مولد اثرات ایدئولوژیکی خاص هستند، و آیا ایدئولوژی غالب تعیین‌کننده‌ی خود این اثرات است؟ در هر دو حالت، پنهان ساختنِ بنیانِ فنی نیز اثر ایدئولوژیکی ناگزیری خواهد داشت. از سوی دیگر، ضبط و تجسم این بنیان به همان شکلی که هست، هم‌چون فعلیت بخشیدن[27] به فرایند کار و بیان[28] ایدئولوژی و نقد ایدئالیسم، موجد جلوه‌ی آگاهی خواهد بود.

چشم سوژه

دوربین که عبارت است از اجتماع ابزارهای بصری و مکانیکی و در فرایند تولید[29] فیلم نقشی محوری دارد شیوه‌ی ثبت و ضبطِ معینی را به اجرا می‌گذارد که مشخصاتِ آن علامت‌گذاری، ثبتِ شدت و ضعفِ نور (و طول موج رنگ‌ها) و تفاوت قاب‌هاست. این ابزار که با نگاه به الگوی دوربین عکاسی (camera obscura) ساخته شده ساختِ تصاویری را مشابه نقاشی‌های دارای پرسپکتیو که در اوج دوره‌ی رنسانس در ایتالیا ظهور کردند میسر می‌سازد. البته با استفاده از عدسی‌های دارای فاصله‌ی کانونی[30] مختلف می‌توان پرسپکتیو تصویر را تغییر داد. اما تاریخ سینما دست‌کم این نکته را روشن می‌سازد که در ابتدا از ساختار پرسپکتیو در دوره‌ی رنسانس الگوبرداری شده است. استفاده از عدسی‌های مختلف، هنگامی که به پیروی از ملاحظات فنی و با هدف ایجاد پرسپکتیو معمول انجام نمی‌گیرد (مانند فیلم‌برداری در فضای محدود یا باز که قصد توسعه یا کوچک کردن آن را داریم)، نه تنها پرسپکتیو [معمول][31] را به هم نمی‌ریزد، بلکه به آن نقشِ معیار و میزان را می‌دهد. دور شدن از معیارها با استفاده از عدسی وایدانگل یا تله فوتو در برابر پرسپکتیو به اصطلاح «معمولی» برجستگیِ آشکاری دارد. خواهیم دید که در هر حال اثر ایدئولوژیکی حاصله باز هم در مناسبت با ایدئولوژی ذاتی پرسپکتیو تعریف و تعیین می‌شود. آشکار است که ابعاد خود تصویر یعنی نسبت ارتفاع به عرض از میانگین این دو بعد در نقاشیِ غربی اقتباس شده است.

برداشت هنرمندان دوره‌ی رنسانس از فضا که تعیین‌کننده‌ی ساختار پرسپکتیو در آثار آن‌ها بود با برداشتِ یونانی‌ها تفاوت دارد. فضا برای یونانی‌ها گسسته و نامتجانس است (برای مثال، هم برای ارسطو و هم برای دموکرتیوس[32] که فضا را مکانِ بی‌نهایت ذراتِ بسیط می‌دانست)، در حالی که نیکلاس اهل کوزا[33] پای برداشتی از فضا را به میان کشید که از نسبتِ اجزایی شکل می‌گیرد که به یک اندازه به «خاستگاه کل حیات» نزدیک و از آن دور هستند. به علاوه این‌که ساختار تصاویر یونانی‌ها همانند سامان صحنه‌ی تئاترهایشان مبتنی بر تعدد دیدگاه‌ها بود، در حالی که نقاشان دوره‌ی رنسانس فضایی متمرکز را در نقاشی‌هایشان بسط دادند. (آلبرتی: «نقاشی چیزی نیست جز محل تقاطع [سطوح] هرم بصری[34] با فاصله‌ی مشخص و مرکز ثابت و نورپردازیِ معین»). کانون این فضا منطبق است بر چشم که ژان پلرین ویاتور[35] آن را به درستی «سوژه» نام نهاده است. («نقطه‌ی اصلیِ پرسپکتیو باید هم‌ترازِ چشم باشد؛ این نقطه‌ی ثابت یا سوژه نامیده می‌شود»). دید تک‌چشمی[36] که به قول پلینه[37] همان دیدِ دوربین است نوعی بازیِ «بازتاب» را اجرا می‌کند. به بیان دیگر، دید تک‌چشمی بر اساس اصلِ نقطه‌ی ثابت که ابژه‌های مورد مشاهده با اتکا به آن سامان می‌یابند در مقابل موقعیت «سوژه»[38] یعنی همان نقطه‌ای را که سوژه باید حتماً در آن باشد مشخص می‌کند.

ساختمان بصری با تنظیم این نقطه به واقع همان نمایش ـ بازتابِ «تصویر واقعی»[39] جلوه می‌کند، تصویری که واقعیت خیالی‌اش را از همین ساختمان دارد. ساختمان بصری فضای بینشی ایده‌آل[40] را فراهم می‌کند و به این ترتیب بر لزوم تعالی تأکید می‌کند، تعالی استعاری[41] (به واسطه‌ی ناشناخته‌ای که به آن توسل می‌جوید ـ در این‌جا

باید جایگاه ساختاری نقطه‌ی در حال محو شدن را به یاد آوریم) و تعالیِ مجازی[۴۲] (به واسطه‌ی آن جابه‌جایی که ظاهراً روی می‌دهد: سوژه هم «در جایگاه» چیزی است و هم «جزیی در مقام کل»). برخلاف نقاشی چینی و ژاپنی، نقاشی غربی با نمایش یک کل ساکن و پیوسته نمایی کلی[۴۳] را به تصویر می‌کشد که با برداشت ایده‌آلیستی از تمامت و تجانسِ «وجود[۴۴]» مطابقت دارد و به این ترتیب نماینده‌ی اینِ برداشت است. در این معنا، نقاشی غربی آشکارا و با قوت تمام به کارکرد ایدئولوژیکی هنر کمک می‌کند که همانا بیان واقعی و عینیِ ماوراءالطبیعه است.

اثرات خاص نورشناسی، به طور کلی، هرچه باشد، دوربین فیلم‌برداری از این نظر که با ابزار مکانیکیِ خود رشته‌ای از تصاویر را ثبت می‌کند با دوربین عکاسی تفاوت دارد

ظاهراً اصلِ تعالی[۴۵] که ساختار پرسپکتیو در نقاشی و عکاسی (که نسخه‌برداری از آن است) را تعیین می‌کند و خود به واسطه‌ی آن تعیین می‌شود الهام‌بخشِ تمام مدایح ایده‌آلیستی بود که نثار سینما شده است:

بهتر این است که این ساز و کار غریب که تقلیدی سخره‌آمیز از روح انسان است به کار متحقق ساختن وظایف خطیر روح بپردازد. این بازیِ تقلیدی[۴۶]، برادر و رقیبِ خرد، در نهایت ابزار کشف حقیقت است. (*کوهن ـ سنا*)[۴۷].

با وجود آن‌که ممکن است برخی به درستی تصور کنند که سینما ما را به راه جبرباوری رهنمون می‌شود، باید گفت که این هنر که مثبت‌ترین هنرهاست و بی‌اعتنا به هر چه غیر واقعیت ناب و ظاهر محض، در جهانی سلسله مراتبی[۴۸] را به روی ما می‌گشاید که برای رسیدن به هدفی غایی نظم یافته است. در ورای آن‌چه سینما به ما نشان می‌دهد، نه وجود ذرات، که وجود «جهانی دیگر» از پدیده‌ها، روان، یا دیگر اصولِ روحانی نهفته است. به گمان من، ما باید پیش از هر چیز شعر را در این تجلی حضور روحانی بجوییم. (*آندره بازن*)[۴۹].

نمایش: انکار تمایز

به هر حال اثرات خاص نورشناسی[۵۰]، به طور کلی، هرچه باشد، دوربین فیلم‌برداری از این نظر که با ابزار مکانیکیِ خود رشته‌ای از تصاویر را ثبت می‌کند با دوربین عکاسی تفاوت دارد. بنابراین از این لحاظ به نظر می‌رسد فیلم‌برداری ویژگی یکپارچه‌ساز[۵۱] و «جوهرگرایانه‌ی»[۵۲] تصویر تک‌پرسپکتیوی را دارا نیست، و ظاهراً لحظاتی از زمان یا برش‌هایی از «واقعیت» (البته واقعیتی کارشده و شاخ و برگ‌یافته و انتخاب شده) را ضبط می‌کند. این نکته، به ویژه به دلیل متحرک بودن دوربین فیلم‌برداری، باعث بروز فرض چندگانگی زاویه‌ی دید می‌شود که جایگاه ثابت چشم ـ سوژه را بی‌اثر و حتی بی‌اعتبار می‌کند. اما در این‌جا باید به رابطه‌ی رشته‌ی تصاویری که دوربین ضبط می‌کند با نمایش آن‌ها [بر پرده] بپردازیم. برای این منظور فعلاً تدوین را که در راهبرد ایدئولوژی حاصله نقشی مسلم دارد کنار می‌گذاریم. عمل نمایش (که به واسطه‌ی پروژکتور و پرده انجام می‌شود) تداوم حرکت و بعد زمان را دوباره به رشته‌ی تصاویر ثابت می‌افزاید. رابطه‌ی قاب‌های منفرد با نمایش مشابه رابطه‌ی نقطه با منحنی در هندسه است. اما دقیقاً همین رابطه و تداوم بخشیدنِ دوباره به اجزای ناپیوسته مسأله‌ساز می‌شود. معنا [ی حاصل از نمایش رشته‌ی تصاویر][۵۳] نه تنها به محتوای تصاویر، بلکه به شیوه‌های مادی [نمایش] نیز بستگی دارد، شیوه‌هایی که به واسطه‌ی آن‌ها توهم تداوم اجزا و عناصر ناپیوسته که خود به استمرار عمل دیدن وابسته است ایجاد می‌شود. قاب‌های منفرد که رشته‌ی تصاویر را تشکیل می‌دهند با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند که وجودشان برای خلق توهم تداوم و حرکتی پیوسته و بی‌وقفه (حرکت، زمان) الزامی است. اما از سوی دیگر این تفاوت‌ها تنها در یک حالت این توهم را ایجاد می‌کنند، و آن این‌که محو و نابود شوند.

بنابراین از لحاظ فنی مسأله‌ی اختیار کردن تفاوتی بسیار اندک میان تصاویر مطرح است، به طوری که هر تصویر به واسطه‌ی عاملی ارگانیک [به احتمال قوی استمرار عمل دیدن] به همان شکلی که هست دیده نشود. در این معنا

می‌توان گفت که ادامه‌ی حیات فیلم به انکار تمایز بستگی دارد: تمایز برای حیاتِ آن لازم است، اما فیلم در مقابل به نفی تمایز زنده است. این درواقع همان تناقضی است که هنگام نگاه کردن مستقیم به یک حلقه فیلم ظاهر شده به آن برمی‌خوریم: تصاویر نزدیک به هم دقیقاً به یک شکل تکرار می‌شوند و تفاوت‌شان با یکدیگر تنها با مقایسه‌ی آن‌ها هنگامی که از یکدیگر فاصله‌ی کافی دارند اثبات شدنی است. دیگر این‌که نباید تأثیرات مزاحم و ناراحت‌کننده‌ای را که در خلال نمایش به واسطه‌ی وقفه در حرکت ایجاد می‌شود از یاد برد، همان تأثیرات ناشی از بازگردانده شدنِ ناگهانی تماشاگر به عدم تداوم، به جسم، و به آن ابزار فنی که او *فراموشش* کرده بود.

یادآوریِ «زبان» ناخودآگاه به شکلی که در رویا و تپق زدن و نشانه‌های هیستری و هنگام ویرانی و گسستن تداوم و بروز غیرمنتظره‌ی تمایزی آشکار رخ می‌نماید ما را در درک این نکته یاری می‌کند. بنابراین آیا نمی‌توان گفت که سینما الگوی مکانیکی نظام نوشتار[۵۴] را بازسازی می‌کند (البته با در نظر گرفتن ساده‌سازی‌هایی که الگوبرداری در پی دارد)، همان نظامی را که از بنیانی مادی و یک ضدنظام[۵۵] (ایدئولوژی، ایده‌آلیسم) تشکیل شده که در عین پنهان کردن این نظام از آن بهره‌برداری می‌کند؟ از یک سو، ابزار فیلم‌برداری و فیلم زمینه‌ی تشخیص تفاوت‌ها را فراهم می‌کنند (البته همان‌طور که دیدیم تشخیص تفاوت‌ها پیش‌تر به وسیله‌ی شکلِ تصویر دارای پرسپکتیو بااثر آیینه‌ای[۵۶] آن نفی می‌شود). و از سوی دیگر، ابزار مکانیکی هم تفاوت‌های جزیی را انتخاب می‌کند و هم هنگام نمایش آن‌ها را واپس می‌راند، و معنا به این ترتیب شکل می‌گیرد؛ درواقع معنا در آنِ واحد هم کارگردانی است و هم تداوم و حرکت. سازوکار نمایش اجزای متفاوت (عدم تداومی که دوربین ضبط می‌کند) را واپس می‌راند و تنها رابطه‌ی آن‌ها را می‌نمایاند. به این ترتیب تصاویر منفرد ناپدید می‌شوند تا حرکت و تداوم بروز کنند. اما حرکت و تداوم بیانِ واضح (حتی می‌توان گفت، نمایش) مناسبات تصاویر هستند که از عدم تداوم و تفاوت‌های جزیی آها ریشه می‌گیرند. بنابراین می‌توان چنین استنباط کرد که آن‌چه از قبل در مقام بنیانِ ایجادکننده‌ی تصویر دارای پرسپکتیو عمل کرده است، یعنی چشم یا «سوژه»، به واسطه‌ی عملی که تصاویر متوالی و منفصل (در مقام تصاویر مجزا، آن‌ها معنا یا دست‌کم وحدتِ معنایی ندارند) را به تداوم و حرکت و معنا دیگرگون می‌کند، بسط می‌یابد و آزاد می‌شود(به همان معنایی که عنصری در واکنش شیمیایی آزاد می‌شود). همراه با برقراری تداوم، معنا و آگاهی نیز ظاهر می‌شود.[۵۷]

تاریخ سینما بیانگر آن است که به دلیل عادت کردن مردم به اینرسی نقاشی و تئاتر و عکاسی، درک تحرکِ ذاتی ساز و کار سینما زمان می‌برد

سوژه‌ی متعالی[۵۸]

بله، معنا و آگاهی. وقت آن است که دوباره به دوربین بپردازیم. ماهیتِ مکانیکی دوربین نه فقط فیلم‌برداری تصاویر متفاوت با سرعت دلخواه را امکان‌پذیر می‌سازد، بلکه آن‌ها را به تغییر حالت و حرکت کردن وا می‌دارد. تاریخ سینما بیانگر آن است که به دلیل عادت کردن مردم به اینرسی نقاشی و تئاتر و عکاسی، درک تحرکِ ذاتی ساز و کار سینما زمان می‌برد. به هر حال باید توجه داشت که توانایی بازآفرینی حرکت تنها بخشی از یک قابلیت کلی است. درواقع به چنگ آوردن حرکت به حرکت درآمدن، دنبال کردن یک مسیر تبدیل شدن به همان مسیر، گزینش یک راه برابر داشتن امکان گزینش آن راه، و تعیین معنا همان معنا دادن به خود است. به این ترتیب چشم ـ سوژه، یا بنیان نادیدنی پرسپکتیو مصنوعی (که درواقع فقط بیانگر تلاشی بزرگ‌تر برای ایجاد نظم و نوعی تعالی باضابطه[۵۹] است)، متناسب با حرکتی که در توانش است به مقام داشتن کارکردی گسترده‌تر «ارتقا می‌یابد».

و اگر چشم که قادر به حرکت است پابند جسم و قوانین ماده و زمان نباشد و جابه‌جایی آن محدودیتی نداشته باشد ـ

مردی با دوربین فیلم‌برداری

یعنی همان شرایطی که به‌وسیله‌ی امکانات فیلم‌برداری و سینما برآورده می‌شود ـ آن‌گاه جهان نه فقط با این چشم، که برای آن بازآفرینی می‌شود.[۶۰] ظاهراً تحرک دوربین برآورنده‌ی مطلوب‌ترین شرایط برای تجلی «سوژه‌ی متعالی» است. تحرک دوربین تخیل[۶۱] واقعیت عینی (تصاویر و اصوات و رنگ‌ها) را میسر می‌سازد، واقعیتی که در صورت کاسته شدن قیدوبندهایش می‌تواند امکانات یا توان سوژه را افزایش دهد.[۶۲] تصویر یک چیز باید از کنش عمده‌ی آگاهی[۶۳] سرچشمه بگیرد. «واژه‌ی عمد و اراده بر چیزی دلالت ندارد جز بر این ویژگی آگاهی که همیشه آگاهی به چیزی است و *اندیشیدن*[۶۴] در من[۶۵] [اندیشنده‌ی] آن مستتر است».[۶۶] احتمالاً در این تعریف [از آگاهی] می‌توان وضعیت تصویر سینمایی یا عملکرد و شیوه‌ای را که دنبال می‌کند، یافت. تصویر سینمایی برای این‌که تصویر چیزی باشد باید آن چیز را به عنوان معنا بسازد. ظاهراً تصویر جهان را، البته فقط با وارونه کردن ساده‌ی یک سلسله مراتب، بازمی‌تاباند: «بنابراین قلمروی وجود طبیعی فقط اعتباری ثانوی دارد، و همواره نشان از قلمروی امر متعالی دارد».[۶۷]

دیگر جهان صرفاً «افقی باز و نامعلوم» نیست. اکنون جهان که در قاب محدود شده، طبقه‌بندی شده، و در فاصله‌ای مطلوب قرار گرفته ابژه‌ای معنادار را در برابر چشمان ما نشان می‌دهد، ابژه‌ای هدفدار و محصول اراده که در آنِ واحد هم ضمنِ کنشِ «سوژه‌ای» که آن را می‌بیند به وجود می‌آید و هم خود تلویحاً به آن [سوژه] اشاره دارد. در عین حال که انتقال جهان به مرتبه‌ی تصویر این کاهش پدیدارشناختی[۶۸] را میسر می‌سازد، برکنار ماندن هستی واقعی آن (که لازمه‌ی شکل‌گیری حس واقعیت است) ضرورت[۶۹] من [اندیشنده] را توجیه می‌کند. چندگانگی وجوه ابژه‌ی مورد مشاهده به عملکرد پیونددهنده و وحدت و یکپارچگی این سوژه‌ی سازنده اشاره دارد.

هوسرل گاه از «وجوه» سخن می‌گوید، گاه از «قرابت»، و گاه از «فاصله»، در دو شکل مختلف «این‌جا» و «آن‌جا» در مقابل این‌جای مطلق[۷۰] (که برای من در «جسمم» قرار گرفته، جسمی که هم‌زمان در مقابل چشمانم قرار دارد) که آگاهی به آن، گرچه *نامحسوس*، همواره همراه آن‌هاست. هر «وجهی» که ذهن فراچنگ می‌آورد، برای مثال، این مکعب در این‌جا یعنی در حوزه‌ی قرابت به نوبه‌ی خود به مثابه وحدتی رخ می‌نمایدکه خود ترکیبی است از چند شیوه‌ی بیان مرتبط. ابژه‌ی نزدیک به آن مکعب ممکن است خود را به همان شکل بنمایاند، اما این کار را از «وجهی» دیگر می‌کند. ممکن است پرسپکتیو بصری گونه‌های دیگری نیز داشته باشد، اما باید توجه داشت که ممکن است گونه‌های دیگری از پدیده‌های «لمس شدنی»، «شنیداری»، یا «شیوه‌های بیان»[۷۱] نیز وجود داشته باشد.[۷۲]

برای هوسرل، «نخستین عملکرد [تحلیل ارادی] پرده *برداشتن از امکانات پنهانی* حالات آگاهی است. و از طریق همین عملکرد است که، از دیدگاه خردورزی[۷۳]، *توضیح* و *تعریف* و *بیان* نهایی آگاهی، یا *معنای عینی* آن، به منصه ظهور می‌رسد».[۷۴] او بار دیگر در *مکاشفات دکارتی*[۷۵] چنین

می‌گوید: «اکنون نوع دیگری از دوگانگی برایمان مطرح می‌شود، نوع دیگری از ترکیب که *اندیشه‌های*[۷۶] مختلف و خاص را به یک‌باره و به شیوه‌ای منحصر به فرد دربرمی‌گیرد، همان *اندیشه‌های* من [اندیشنده‌ی] همسان را که فعالانه یا منفعلانه تمام حالات آگاهی را زندگی (تجربه) می‌کند و به واسطه‌ی آن‌ها به تمام ابژه‌ها پیوند می‌یابد[۷۷]».

به این ترتیب رابطه‌ی میان تداوم لازم برای ساختن معنا و «سوژه‌ای» که این معنا را می‌سازد توضیح داده می‌شود: درواقع تداوم ویژگی سوژه است. تداوم سوژه را فرض و جایگاه آن را مشخص می‌کند. در حیطه‌ی سینما، این ویژگی در دو وجه مکمل تداوم «صوری»[۷۸] رخ می‌نماید، تداومی که به واسطه‌ی نظام تفاوت‌های نفی شده و تداوم روایی فضای فیلم شکل می‌گیرد. در هر صورت تداوم روایی بدون لطمه زدن به بنیان ابزاری[۷۹] [سینما] شکل نمی‌گرفت، این نکته را در غالب متون سینمایی، به قلم فیلم‌سازان و ناقدان، می‌توان یافت: عدم تداومی که در سطح تصویر متوقف و محو شده بود ممکن بود دوباره در سطح روایت خود را نشان دهد و به گسستی منجر شود که برای تماشاگر باعث ناراحتی و حواس‌پرتی است (یعنی به جایگاهی لطمه بزند که ایدئولوژی هم باید آن را در چنگ داشته باشد و هم آن را ارضا کند). «در سینما مهم حس تداومی است که در عین حفظ وحدت و انسجام حرکات نماها و سکانس‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. این تداوم یکی از دشوارترین دستاوردهای سینما بود».[۸۰] پودوفکین مونتاژ را چنین تعریف می‌کند: «هنر ادغام تکه فیلم‌هایی که به طور جداگانه فیلم‌برداری شده‌اند به شکلی که تماشاگر به حس حرکت پیوسته و بی‌وقفه دست یابد». جست‌وجو برای این تداوم روایی را که دستیابی به آن از لحاظ مادی بسیار دشوار است، تنها با رجوع به ایدئولوژی می‌توان توضیح داد: [از لحاظ ایدئولوژیکی]، مسأله‌ی مهم حفظ بی‌چون و چرای وحدت ترکیبی خاستگاه معنا [سوژه] است ـ یعنی حفظ همان کارکرد متعالی سازنده که خاستگاه طبیعی تداوم روایی نیز به شمار می‌رود.[۸۱]

پرده ـ آیینه: آیینه‌سازی[۸۲] و همذات‌پنداری مضاعف

اما در این میان عملکرد مکمل دیگری (که به کمک شگرد فنی خاصی میسر می‌شود) را نیز باید افزود تا ساز و کاری که پیش‌تر توصیف شد بتواند نقش خود را به مثابه ماشینی ایدئولوژیکی به شکلی مؤثر ایفا کند و از همین رهگذر هم «واقعیت عینی» بازسازی شده و هم آن نوع خاص همذات پنداری که ذکرش رفت نمود پیدا کند.

شکی نیست که سالن تاریک و پرده‌ی سینما که در دل تاریکی قرار گرفته است به خودی خود بیانگر شرایطی استثنایی برای تأثیرگذاری است؛ به بیان دیگر، در این شرایط تماشاگر با هیچ چیز در خارج سالن مکالمه و بده بستان و رابطه‌ای ندارد. نمایش فیلم بر پرده و بازتاب آن در فضایی بسته اتفاق می‌افتد، و آن‌ها که در این فضا می‌مانند، دانسته یا ندانسته (درواقع ندانسته)، گرفتار و اسیر می‌شوند. (درباره‌ی نقش سر [مراد فکر و شعور است] در این اسارت چه می‌توان گفت: کافی است به خاطر آوریم که به نظر باتای[۸۳] ماتریالیسم سرخود را از تن جدا می‌کند ـ مانند زخمی که خونریزی دارد و به همه جا سرایت می‌کند.) و آیینه به مثابه سطحی بازتابنده در قابی محدود و مشخص می‌شود. *آیینه‌ی نامتناهی دیگر آیینه به حساب نمی‌آید.* بی‌شک ماهیت متناقض آیینه ـ پرده‌ی سینما این است که *تصاویر* را بازتاب می‌دهد، نه «*واقعیت*» را؛ واژه‌ی *بازتاباندن* که فعلی متعدی است حلالِ این ابهام نیست. در هر حال این «واقعیت» از پشت سر تماشاگر نشأت می‌گیرد، اما اگر او به عقب برگردد و مستقیماً به آن نگاه کند چیزی نخواهد دید جز پرتوهایی متحرک که از یک منبع نور پنهان بیرون می‌آید.

ترتیب این اجزای متفاوت یعنی پروژکتور و سالن تاریک و پرده به علاوه‌ی بازسازی شگفت‌انگیز میزانسن غار افلاطون (که نمونه‌ی نخستین تمام تعالی‌ها و الگوی جایگاه ایدئالیسم به شمار می‌رود)[۸۴] درواقع موقعیتی را بازسازی می‌کند که برای آغاز شدن «مرحله‌ی آیینه‌ای»[۸۵] (لاکان) الزامی است. این مرحله‌ی روانی که بین سنین شش و هجده ماهگی روی می‌دهد بر اساس تصویر آیینه‌ای [کودک] از

جسمی [که خود را با آن یکی می‌پندارد] شکل یا دست‌کم نخستین طرح‌های «من» به مثابه هدفی خیالی را ایجاد می‌کند. «تصویر مقابل آیینه رخت خود را بر تن تصویر دست‌نیافتنی درون آیینه می‌پوشاند».[۸۶] اما برای این‌که این شکل‌گیری خیالی من [اندیشنده] میسر شود ـ لاکان بر این نکته سخت پافشاری می‌کند ـ دو شرط مکمل باید فراهم شود: توان ناقص تحرک و بلوغ زودرس در سازمان‌دهی بصری[۸۷] (که در نخستین روزهای تولد آشکار می‌شود).

به نظر می‌رسد که ساز و کار ایدئولوژیکی فعال در سینما از رابطه‌ی میان دوربین و سوژه سرچشمه می‌گیرد. مسأله این‌جاست که آیا دوربین به سوژه اجازه و فرصت این را می‌دهد که خود را مانند مرحله‌ی آیینه‌ای بسازد و به‌دست آورد

با توجه به این‌که این دو شرط در خلال نمایش فیلم تکرار می‌شوند ـ توقف حرکت و برتری کارکرد چشم ـ می‌توان دریافت که این امر چیزی بیش از یک قیاس ساده است، و دقیقاً همین نکته توضیح‌دهنده‌ی «حس واقعیت» است که در بیش‌تر مسایل مربوط به سینما از آن یاد می‌شود. برای ایجاد این حس بازآفرینی شرایط صحنه‌ای سازنده ضروری است. این صحنه به شکلی تکرار و اجرا می‌شود که آن نظام خیالی (محصول فرایند آیینه‌سازی که در واقعیت اتفاق می‌افتد) کارکرد خاص خود یعنی مخفی‌سازی یا پر کردن فاصله و شکاف میان سوژه و ابژه را به انجام می‌رساند.[۸۸]

از سوی دیگر، کودک تنها تا وقتی که بتواند نگاه دیگری را در حضور شخص سوم پی‌گیری کند می‌تواند از همذات‌پنداری با تصویر جسم خود اطمینان داشته باشد. بر اساس این امر که در خلال مرحله‌ی آیینه‌ای رابطه‌ای دوگانه شکل می‌گیرد، در کنار شکل‌گیری شخصیت در حیطه‌ی نظامی خیالی هسته‌ی همذات‌پنداری ثانویه نیز به وجود می‌آید.[۸۹] خاستگاه شخصیت، به آن شکلی که منظور لاکان بوده است، در پیوند با نظام خیالی مذکور «ماشین بصری» ایدئالیسم را که سالن تاریک سینما آن را به شکلی دقیق بازسازی می‌کند مختل می‌کند.[۹۰] اما شخصیت نه صرفاً به شکلی «خیالی» و نه با بازسازی شکل نخستین خود، بلکه برای اثبات یا تأیید این کارکرد، یا به یکپارچگی رسیدن از طریق تکرار، به «جایگاهی» در سینما دست می‌یابد.

بنابراین «واقعیتی» که سینما تقلید می‌کند پیش از هر چیز از آن «شخصیت» است. اما از آن‌جا که تصویر بازتاب شده نه از آنِ خودِ جسم، بلکه از جهانی است که از پیش به عنوان معنا آن را می‌شناسیم می‌توان میان دو سطح از همذات‌پنداری تمایز قایل شد. نخستین سطح که به خود تصویر مربوط است از شخصیتی نشأت می‌گیرد که به منزله‌ی کانون همذات‌پنداری‌های ثانوی به تصویر کشیده شده و دارای هویتی است که باید آن را پیوسته فراچنگ آورد و بازتولید کرد. دومین سطح ظهور نخستین سطح را میسر می‌سازد و آن را «به کار» می‌اندازد ـ در این حالت دوربین که ابژه‌های این «جهان» را می‌سازد و هدایت می‌کند جای سوژه‌ی متعالی را می‌گیرد. بنابراین تماشاگر بیش‌تر با آن‌چه نمایش را به روی صحنه می‌برد، آن را دیدنی می‌کند؛ و او را به دیدن آن وامی‌دارد همذات‌پنداری می‌کند تا با خود نمایش، این دقیقاً همان کارکرد دوربین به مثابه نوعی نیروی امدادی است.[۹۱] همان‌طور که آیینه جسم چند تکه را به شکل یکپارچگی خیالی شخصیت نشان می‌دهد، شخصیت متعالی نیز تکه‌های مجزا و ناپیوسته‌ی پدیده‌ها و تجربیات زندگی شده را در قالب معنایی منسجم گرد هم می‌آورد. هر تکه به واسطه‌ی این شخصیت و با قرار گرفتن در قالب وحدتی «انداموار» معنایی پیدا می‌کند. میان گردهمایی خیالی تکه‌های جسم و وحدت یافتن آن و تعالی شخصیت که خالق معنای یکپارچه است جریانی دوسویه هست.

به این ترتیب به نظر می‌رسد که ساز و کار ایدئولوژیکی فعال در سینما از رابطه‌ی میان دوربین و سوژه سرچشمه می‌گیرد. مسأله این‌جاست که آیا دوربین به سوژه اجازه و فرصت این را می‌دهد که خود را مانند مرحله‌ی آیینه‌ای بسازد و به دست آورد. نهایتاً این‌که شکل روایتی که فیلم‌ساز

انتخاب می‌کند و «محتوای» تصویر تا وقتی که امکان همذات‌پنداری هست اهمیت چندانی ندارند.[۹۲] در این‌جا کارکرد خاص سینما در مقام حامی و ابزار ایدئولوژی نمود پیدا می‌کند. سینما به وسیله‌ی محدودساختن خیالی جایگاه مرکزی (از آن هر که باشد) به «سوژه» شکل می‌دهد. دوربین ابزاری است که اصلاً برای ایجاد اثرات ایدئولوژیکی مشخص که برای بقای ایدئولوژی غالب ضروری‌اند به وجود آمده است: این ابزار با خلق شبح سوژه به شکلی مؤثر در بقای ایدئالیسم مشارکت می‌کند.

به این ترتیب سینما نقشی را به عهده می‌گیرد که در طول تاریخ غرب اشکال هنری گوناگون بر دوش داشته‌اند. ایدئولوژی نمایش (به عنوان محور اصلی مفهوم «آفرینش» زیباشناسانه) و آینه‌سازی (که میزانسن لازم برای شکل دادن به کارکرد استعلایی را ترتیب می‌دهد) نظامی منسجم و منحصر به فرد را در حیطه‌ی سینما تشکیل می‌دهند. همه چیز به شکلی اتفاق می‌افتد که گویی سوژه از تشریح موقعیت خود ناتوان بوده و لازم بوده است که اندام‌هایی ثانوی جای اندام‌های ناقص و معیوب او را بگیرند؛ ابزارها یا ساختارهایی ایدئولوژیکی جای او را گرفته‌اند که ظاهراً قادرند نقش او را در مقام سوژه اجرا کنند. درواقع این جایگزینی فقط به شرطی ممکن است که خود این ابزارها پنهان بماند. پس مختل ساختن عناصر سینمایی بدون شک بیانگر ظهور ابزار «در هیئتی انسانی» است، یعنی همان چیزی که در فیلم *مردی با دوربین فیلم‌برداری*[۹۳]، اثر ژیگاورتف، می‌بینیم. هم آرامش مرحله‌ی آینه‌ای و هم اطمینان فرد به هویت خود هم‌زمان با آشکارشدن این ساز و کار (ثبت آن‌ها در اثر سینمایی) درهم می‌ریزد.

بنابراین سینما را می‌توان نوعی ابزار روانی جایگزینی[۹۴] دانست که با الگوی دلخواه ایدئولوژی غالب مطابقت دارد. هدف نظام سرکوب (که این سرکوب را بیش از هر چیز از

جنبه‌ی اقتصادی اعمال می‌کند) ممانعت از انحراف و برملا شدن این «الگو» است.[95] بر همین اساس می‌توان گفت که «ناخودآگاه» آن به رسمیت شناخته نمی‌شود (در این‌جا منظورم ابزار سینماست، نه محتوای فیلم‌ها که به شیوه‌های گوناگون از ناخودآگاه بهره گرفته‌اند). شیوه‌ی تولید فیلم و فرایند «کار» با جنبه‌های چندگانه‌اش، که از آن جمله است جنبه‌هایی که وابسته به ابزار سینماست، با این ناخودآگاه پیوند می‌یابند. به همین دلیل است که همیشه باید بتوان تأملات مربوط به ابزار اصلی سینما را در یک نظریه‌ی کلی درباره‌ی ایدئولوژی سینما ادغام کرد. ❑

منبع:

Narrative, Apparatus, Ideology: A film Theory Reader, Edited by: Philip Rosen, Columbia University press, 1986

پی‌نوشت‌ها:

1. Fruid
2. ***The Interpretation of Dreams***
3. Psyche
4. Optical model

۵. در این باب نگاه کنید به مقاله‌ی دریدا با عنوان «صحنه‌ی نوشتار» در کتاب **نوشتار و تمایز** (پاریس: سویی، ۱۹۶۷).

6. graphic representation
7. mystic writing pad
8. decentering
9. geocentrism
10. camera obscura
11. perspectiva artificalis
12. recentering

۱۳. سوژه به معنای شخص ادراک‌کننده و سامان‌دهنده به کار رفته است ـ مترجم انگلیسی.

14. ideological productions
15. technical nature
16. instrumentation
17. signified
18. instrumental base
19. objective reality
20. signifying
21. exchange value
22. use value
23. scansion
24. knowledge effect
25. surplus value
26. readable
27. actualization
28. denunciation

۲۹. مشخص است که در این‌جا مقصود ما سرمایه‌گذاری در این فرایند نیست.

30. focal length
31. perspective
32. Democritus
33. Cusa
34. Visual pyramid
35. Jean Pellerin Viator
36. Monocular Vision
37. Pleynet

۳۸. در این‌جا مقصود ما از اصطلاح «سوژه» ابزار و محل تلاقی تلویحات ایدئولوژیکی است. با اندکی اغماض می‌توان آن را مترادف ego دانست.

39. virtual image
40. ideal vision
41. metaphorically

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

42. metonymically

43. total vision

۴۴. «قاب» پرسپکتیو که چنین تأثیری بر فیلم‌برداری در سینما خواهد داشت نقش عمق بخشیدن و افزایش تأثیر تصویر را برعهده دارد.

45. Principle of transcendence

46. mimetic play

47. cohen-séat

48. hierarchical universe

۴۹. ما می‌دانیم غیرممکن است تماشاگر متوجه شود که تصاویری که پشت سرهم از مقابل چشمانش می‌گذرند در کنار یکدیگر چیده شده‌اند، چراکه نمایش فیلم بر پرده موجد حس تداوم است، گرچه تصاویر تشکیل‌دهنده‌ی فیلم درواقع متمایز و از لحاظ زمان و مکان از یکدیگر جدایند. (پودوفکین، «مونتاژ»، مسکو، ۱۹۵۶).

50. optics

51. unifying

52. substantializing

53. meaning effect

54. system of writing

55. countersystem

56. mirror effect

۵۷. بنابراین ابتدا در سطح ابزار است که سینما کارکرد زبان را پیدا می‌کند.

58. The transcendental subject

59. regulated transcendene

۶۰. «در سینما من به طور هم‌زمان هم در این کنش هستم و هم در خارج از آن، هم در این فضایم و هم بیرون آن.» ژان میتری، *زیباشناسی و روان‌شناسی سینما* (پاریس، ۱۹۶۵).

61. phantasmatization

۶۲. سینما به شیوه‌ای وهمی باور به قدرت مطلق تفکر را که فروید توصیف کرده و نقشی بسیار مهم در سازوکارهای دفاعی نوروتیک بازی می‌کند آشکار می‌سازد.

63. visée intentionelle

64. cogitatum

65. ego

۶۶. هوسرل، ***مکاشفات دکارتی*** (لاهه، ۱۹۷۳).

۶۷. همان‌جا.

68. phenomenological reduction

69. apodicity

70. absolute here

71. modes of presentation

۷۲. هوسرل، ***مکاشفات دکارتی***، (لاهه، ۱۹۷۳).

73. noematic point of view

۷۴. هوسرل، ***مکاشفات دکارتی***، (لاهه، ۱۹۷۳).

75. ***Cartesian Meditations***

76. Cogitationes

۷۷. هوسرل، ***مکاشفات دکارتی***، (لاهه، ۱۹۷۳).

78. formal continuity

79. instrumental base

۸۰. میتری، ***زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی***.

۸۱. برسون می‌گوید: «این درون انسان است که فرمان می‌دهد می‌دانم این نکته در حیطه‌ی هنری که بسیار بیرونی است متناقض به نظر می‌رسد.»

82. specularization

83. Bataille

۸۴. هم‌چون ترتیب غار افلاطون، با این تفاوت که در سینما این محوریت دو چندان شده، یعنی دوربین یا محوطه‌ی تاریک خود در محوطه‌ی تاریک دیگری یعنی سالن نمایش محصور شده است.

85. mirror stage

۸۶. ژاک لاکان، ***Ecrits***

87. visual organization

۸۸. می‌بینیم که آن‌چه حس واقعیت تعریف شده بیش از آنکه به «واقعیت» اشاره داشته باشد، به ابزار آن اشاره دارد. درواقع واقعیت

همواره در مناسبت با تصاویر بازتاب‌دهنده‌ی آن معنا پیدا می‌کند.

۸۹. در این‌جا به چیزی اشاره داریم که لاکان درباره‌ی همذات‌پنداری در پیوند با ساختار معین شده به‌وسیله ابزار تصویری (آیینه) می‌گوید.

۹۰. «باید بر اساس تجارب خود اعتراف کنیم که این‌که خود یا شخصیت بر حق است سوءتفاهم است.» (لاکان، ***Ecrits***).

۹۱. «این‌که آن خود را «سوژه» می‌داند به این معناست که زبان به آن اجازه می‌دهد خود را حتی کارگردان تمامی تصاویر خیالی بداند» (همان).

۹۲. در این‌جا و برحسب عناصری که قصد شناسایی‌شان را داریم بحث تدوین پیش می‌آید.

93. ***Man with a Movie Camera***

94. substitution

۹۵. فیلم ***مدیترانه*** (۱۹۶۳)، اثر ژان پوله و فیلیپ سولر، گواهی آشکار بر این نکته است. این فیلم هرگز نتوانست بر مشکلات اقتصادی غلبه کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی