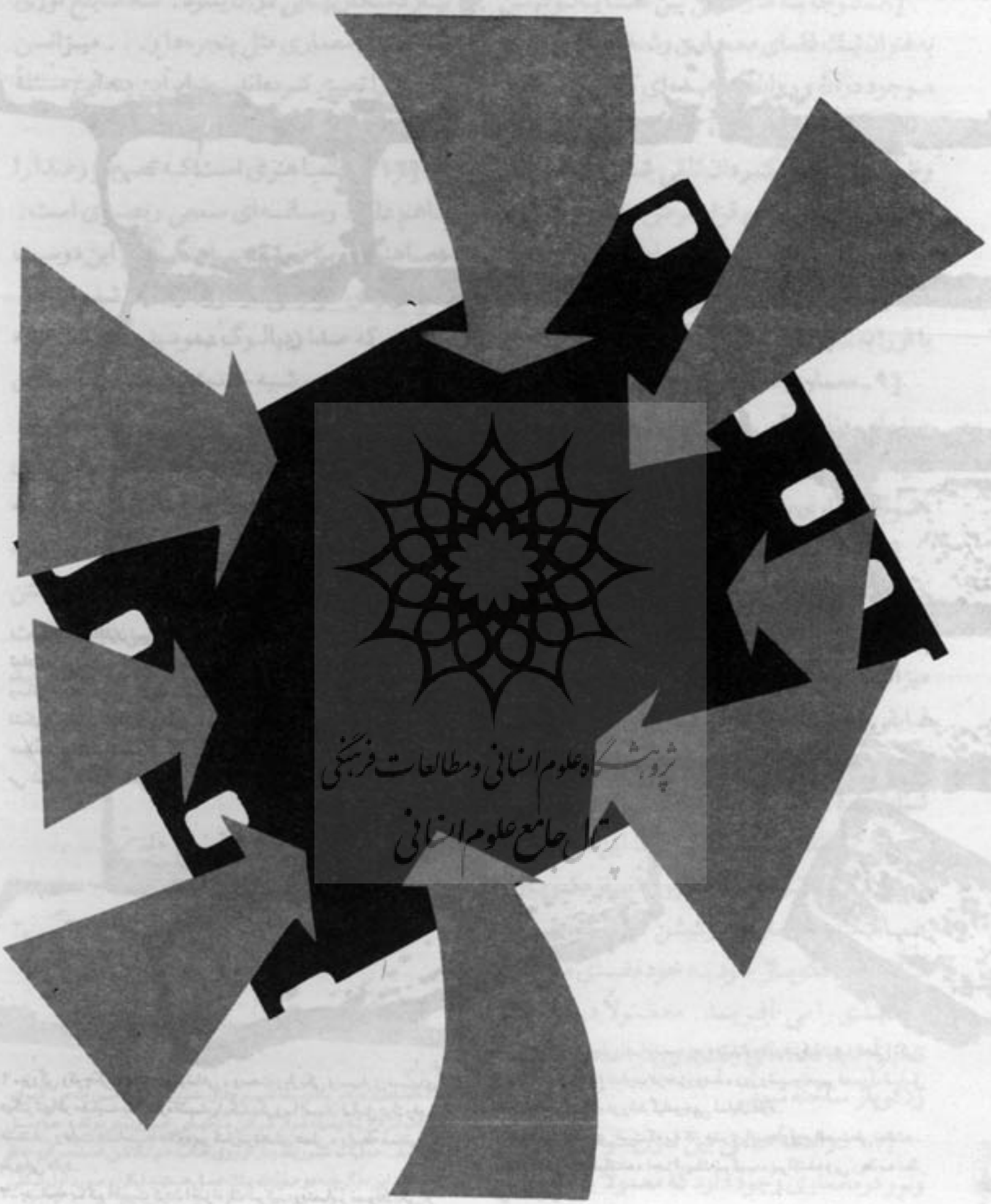


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیرامون تأثیر واقعیت در سینما

کریستیان متز / علاء الدین طباطبایی

در روزگاری که سینما پدیده‌ای نوظهور و حیرت انگیز می نمود و صرف وجود آن مسئله ساز به نظر می رسید، ادبیات سینما اغلب از جنبه‌ای نظری و اصولی برخوردار بود. آن روزگار دوره دیلوك (Delluc)، اپشتین (Epstein)، بالاش (Balázs)، آیزنشتین (Eisenestein)، و امثال آنها بود. هر منتقد سینما نظریه‌پرداز وفیلم شناس (Filmologist) به حساب می آمد. امروزه چنین برداشتی در نظر ما مضحك می نماید، زیرا اینك کم و بیش یقین داریم که نقادی فیلمها به طور جداگانه تمامی آنچه را که باید به طور اعم دربارهٔ فیلم گفته شود، بیان می دارد. وبی گمان نقادی فیلم ـ ویا به عبارت صحیحتر تجزیه و تحلیل فیلم ـ کاری است بسیار با اهمیت: آفرینش هنری در سینما بر عهده فیلمسازان است، اغلب ما با تأمل در مورد فیلمهایی که مورد پسندمان واقع شده (ویا آنکه تنفرمان را برانگیخته است) در مورد فیلم به طور کلی به بینش خاصی دست یافته‌ایم. اما روشهای دیگری نیز وجود دارد. سینما مبحثی است بسیار گسترده و ورود به آن محدود به یك راه نیست. هرگاه سینما را به صورت یك کل واحد در نظر بگیریم، قبل از هر چیز یك واقعیت است و به عنوان واقعیت از دیدگاه زیبایی شناسی، جامعه شناسی، نمادشناسی و همچنین روانشناسیِ ادراك و ارتباط، مسائلی را مطرح می سازد. هر فیلم، خواه خوب و خواه بد، قبل از هر چیز، یك قطعه سینمایی است (به همان معنا که از یك قطعه موسیقی سخن به میان می آوریم). سینما به مثابه یك واقعیت مردم شناختی، از موقعیتی خاص و ساختارها و تمثیلهای مشخصی برخوردار است، که باید به طور مستقیم مورد بررسی قرار گیرند. واقعیت فیلم به وسیعترین

معنای آن، اغلب مسلم انگاشته می شود- هر چند که در این خصوص سخن فراوان است. همان طور که ادگار مورین (Edgar Morin) گفته است احساس اعجاب و شگفتی از سینما سبب شده برخی از بارورترین آثار به هنر هفتم اختصاص یابد.

مسئلهٔ «تأثیر واقعیت» که توسط تماشاگران تجربه می شود در زمره مهمترین مسائل نظری سینما به شمار می آید. همان طور که آلبرت لافی (Albert Laffay) گفته است فیلم بسیار بیشتر از نمایشنامه، رمان و یا نقاشی این احساس را در ما بر می انگیزد که شاهد حوادثی تقریباً واقعی هستیم. فیلم در تماشاگر نوعی مکانیسم محرك ایجاد کرده، به او احساس شرکت در حوادث می دهد (به همین دلیل شاید بتوان گفت فرد هرگز از تماشای فیلم کاملاً زده نمی شود). علاوه بر این، فیلم هر چند نه به طور مطلق، بلکه به طور نسبی، بسیار بیشتر از هنرهای دیگر در باور تماشاگر جای می گیرد. فیلمها گاهی حتی در شکل انتزاعی و تجریدی نیز بسیار منطقی و متقاعد کننده می نمایند، زیرا با تأکید بر شواهد ظاهراً واقعی با ما سخن می گویند و به گونه‌ای به استدلال می پردازند که گویا «چنین است و جز این نیست». هر چند فیلمها سخنان خود را به گونه‌ای که زبانشناسان «ادعای محض» می نامند، بیان می کنند لیکن همین سخنان، صرفاً بر اساس ارزشهای ظاهریشان مقبول مردم واقع می شوند. فیلم از کیفیتی برخوردار است که تحت عنوان «کیفیت حضور» از آن نام می برند (منظور آن خصوصیتی از فیلم است که به تماشاگر احساس حضور در وقایع و صحنه‌های فیلم را القا می کند) و در «باور کردنی» نمایاندن فیلم نقش بسزایی دارد.

به طور کلی فیلم به دلیل برخوردار بودن از ویژگی «واقعیت نمایی» و تأثیر مستقیم برقوه ادراك، توان جلب گروههای کثیری از مردم را دارد. بیهوده نیست که آندره بازن (André Bazin) برای محبوبیت هنر سینما در نزد مردم اهمیت بسیار قائل شده است. هر چند بعید نیست فیلمی با کیفیت هنری عالی به لحاظ اقتصادی با شکست و ناکامی روبرو شود، اما سینما، در مجموع، حتی در اشکال پیچیده و یا تجربی اش جمعیت زیادی را به خود جلب می کند. آیا در مورد سایر هنرهای عصر حاضر می توان از چنین استقبالی سخن گفت؟ به عنوان مثال هنگامی که به محافل کوچك دوستداران نقاشی انتزاعی، موسیقی مدرن جاز، و یا رمانهای جدید فرانسوی اشاره

می شود، اصلاً می توان از مخاطب سخن به میان آورد؟ این گونه محافل در واقع گروههای کوچکی از روشنفکرانند که حتی با اقشار تربیت یافته جامعه (در اینجا از توده مردم اصلاً نمی توان سخن گفت) نیز مشترکات اندکی دارند. در حقیقت آنها را باید در زمره پیروان، یاران و همکاران واقعی و یا بالقوه هنرمند ـ که ممکن است برای او آشنا و یا ناشناخته باشند ـ به شمار آورد. تا زمانی که بین آفرینندگان آثار و مخاطبان آنها، خواه از نظر تعداد و خواه به لحاظ اجتماعی ـ فرهنگی، حداقل تمایز لازم پدید نیامده باشد، نمی توان از مخاطب سخن به میان آورد.

دلیل اینکه سینما قادر است در ایجاد ارتباط بین هنر و توده مردم، سهم بزرگی داشته باشد و فیلمسازان قادرند نه فقط دوستان بالقوه و بالفعل خود بلکه سایر افراد را نیز مخاطب قرار دهند، این است که فیلمها از چنان جاذبه حضور و قرابتی برخوردارند که توده‌ها را تکان داده و سیل جمعیت را به طرف سالنهای سینما به راه می اندازند. این پدیده که با «واقعیت نمایی» سینما پیوند دارد ماهیتاً از اهمیت هنری فراوانی برخوردار است اما احساس آن قبل از هر چیز جنبه روانی دارد. تأثیر فیلم بر انسان چنان مستقیم و عمیق است که نه تنها فیلمهای واقع گرایانه بلکه حتی فیلمهای غیر عادی و شگفتی آفرین نیز در او احساس متقاعد شدن پدید می آورند. هنر تخیلی تنها زمانی خیال پرور است که آدمی را متقاعد کند (در غیر این صورت تنها مضحک و مسخره جلوه می نماید). قدرت تأثیر عدم واقعیت در فیلمها از این حقیقت منشأ می گیرد که در نظر آدمی، غیر واقعیها به صورت

نمایشهای تئاتری از آنجا که زنده بوده و واقعیت آنها کاملاً قابل رؤیت است، نمی توانند به گونه‌ای متقاعد کننده در شکل نسخهٔ دیگری از واقعیت ظاهر شوند.

واقعی جلوه‌گر می شوند و در پیش چشمان او نه همچون تصاویر تحسین برانگیز فرایندی خارق العاده در ذهن، بلکه به صورت روند طبیعی وقایع رخ می نمایند. می توان موضوع فیلمها را به دو نوع «واقع گرایانه» و «غیر واقع گرایانه» تقسیم کرد اما در هر حال توان فیلم در واقعی جلوه دادن هر دو نوع یکسان است. توان فیلم در نوع اول در جهت ایجاد تأثیر و تأثری آشنا که عواطف آدمی را بر می انگیزد، به کار گرفته می شود و در نوع دوم برای واژگون جلوه دادن روند مأنوس حوادث، که در پروردن قدرت تخیل بسیار کارساز است، مورد استفاده قرار می گیرد. موجودات تخیلی فیلم **کینگ کنگ** (King Kong) نقاشیهایی بیش نبودند اما همین نقاشیها زمانی که در قالب فیلم به نمایش در می آمدند، تأثیری شگرف بر جای می نهادند. بی گمان تجزیه و تحلیل این پدیده بادشواری روبرو می شود.

رولاند بارتس (Roland Barthes) در مقاله‌ای راجع به «بلاغت تصاویر» تا حدودی این مسئله را مورد توجه قرار داده است. اما کار او فقط به عکاسی مربوط می شود. او می پرسد

کیفیت انعکاس واقعیت در عکس چگونه است؟ حدود و ثغور هنر عکاسی کدام است؟ همان طور که می دانید این مسائل بارها در ارتباط با سینما نیز مطرح شده‌اند (در حقیقت در زمره مباحث کلاسیك فیلم شناسی و تئوری فیلم به شمار می آیند) و اتفاقاً به هنر سینما بیش از هنر عکاسی مربوط می شوند. رولاند بارتس می گوید: وقتی به عکس نگاه می کنیم حضور «زمان حاضر» را در آن نمی بینیم، بلکه «حضور گذشته» را در آن احساس می کنیم. بدین ترتیب مقوله جدیدی از زمان و مکان در برابر ما رخ می گشاید: مکان حاضر و زمان گذشته ـ به گونه‌ای که در عکس بین «اینجا» و «آن زمان» رابطه‌ای غیر منطقی پدیدار می شود. این ویژگی همان کیفیت «عدم واقعیت واقعی»[1] عکس است. واقعیت را در عکس، باید در زمان گذرای گذشته جستجو کرد. زیرا شیء واقعی زمانی قبل در مقابل عدسی دوربین قرار داشته است. عکاسی ـ به عنوان ابزاری مکانیکی جهت بازآفرینی ـ از طریق ثبت تصاویر «معجزه‌ای نادر» پدید آورده و ما را در جریان واقعیتی قرار می دهد که از آن برکنار بوده‌ایم. «سنجش زمان»[2] (یعنی اینکه اشیا این گونه بودند اما اینك چنین نیستند) ما را به درك غیر واقعی بودن عکس رهنمون می شود. از آنجا که تصاویر عکاسی را هرگز توهم مطلق نمی پنداریم، لاجرم برای درك غیر واقعی بودن آنها، جنبه فریبنده‌شان مورد تأکید قرار می گیرد. همواره از این نکته آگاهیم که آنچه عکس به ما نشان می دهد در نزد ما وجود واقعی ندارد. به همین دلیل بارتس در ادامه می گوید: عکاسی از «قدرت تجسمی» اندکی برخوردار است، و تنها احساس تماشاگر بودن را در انسان برمی انگیزد و نه احساس شرکت در حوادث و برخورداری از امکانات شگفت انگیز و خیالی را. در عکاسی احساس «چنین روی داده است» تصور «چنین کرده‌ام» را تحت الشعاع قرار می دهد. از این نقطه نظر بین هنر عکاسی و سینما تفاوتی عمده به چشم می خورد. زیرا سینما در واقع هنر تخیل پروری و احیای حوادث بوده و از قدرت تجسمی شگرفی برخوردار است. تماشاگر فیلم چنان مجذوب حوادث می گردد که خود را در صحنه حاضر می پندارد.

حال این تجزیه و تحلیل مختصر را به عنوان نقطه آغاز در نظر گرفته و آن را با ذکر نکاتی که مستقیماً با سینما در ارتباط است، بسط می دهیم. واقعیت نمایی ـ که بسته به روشهای گوناگون ارائه آن در عصر حاضر (تصاویر ثابت و متحرك، تئاتر، مجسمه‌سازی، نقاشی، طراحی و غیره) به لحاظ شدت و ضعف از درجات گوناگون برخوردار است ـ همواره پدیده‌ای است دووجهی. از یك طرف اثر هنری کم و بیش با نمونه واقعی شباهتهایی داشته و نشانه‌های متعددی از واقعیت در آن یافت می شود، از طرف دیگر قوه خلاق و سازمان دهنده ادراك، آدمی را قادر می سازد به اشیائی که درك می کند صورت واقعی ببخشد. بین این دو عامل رابطه‌ای متقابل و همیشگی برقرار است؛ هر اثر قابل قبول هنری سبب بیداری قوه ادراك و تأثیرپذیری در بیننده می گردد و این به نوبه خود به اثر هنری واقعیت می بخشد. اینك با توجه به این مطلب شاید از خود بپرسیم: چرا همان طور که بسیاری از نویسندگان اظهار

کرده‌اند و هریك از ما نیز به تجربه دریافته‌ایم، واقعیت نمایی فیلم در مقایسه با عکس تا بدین حد قویتر است؟ اولین پاسخی که به ذهن می رسد این است: حرکت که بی گمان عمده‌ترین تفاوت بین عکس غیر متحرك و فیلم به شمار می آید، سبب واقع نمایی پرتوان فیلم می گردد. این پاسخ بارها مطرح شده اما شاید هرگز دلایل کافی برای اثبات ارائه نگردیده است. ادگار مورین در کتاب **Le Cinéma Ou L'homme imaginaire** می گوید: تلفیق حرکت واقعی وتصاویر به ما احساس تماشای زندگی ملموس و درك واقعیات عینی را می بخشد. تصاویر، ساختار عینی خود را در اختیار «حرکت» قرار می دهند و «حرکت» به تصاویر جسم می بخشد. تصاویر متحرك در مقایسه با تصاویر ثابت به

هنر تخیلی تنها زمانی خیال پرور است که آدمی را متقاعد کند. درغیر این صورت تنها مضحک و مسخره جلوه می نماید.

واقعیت نزدیکتر می نمایند (چرا که حرکت جزئی از واقعیت زنده به شمار می آید). اما همان طور که ادگار مورین با استناد به تجزیه و تحلیل مشهور آلبرت میشوته ون دن برك (Albert Michotte van den Berck) اضافه می کند: تمام مسئله این نیست، «حرکت» به اشیا جسمانیت می بخشد و آنها را از کیفیتی برخوردار می سازد که نمونه‌های غیر متحرك از آن محرومند. حرکت، تصاویر را از قید زمینه مسطح رهانیده و به آنها امکان می دهد همچون اشیائی برجسته بر روی زمینه قرار گیرند. تصاویر هنگامی که از قید محیط خود رها شوند حجم پیدا می کنند. در حقیقت «حرکت»، حجم پدید می آورد و حجم، زندگی و واقعیت را جلوه‌گر می سازد.

بنابر این «حرکت» دو نتیجه را در پی خواهد داشت: وجود درجه بالاتری از واقعیت، و جسم بخشیدن به تصاویر. اما مسئله به این دو ختم نمی شود. منطقی است که تصور کنیم اهمیت «حرکت» در سینما به یك عامل سوم بستگی دارد، عاملی که هر چند ادگار مورین (آنجا که نمایشی بودن تصاویر و واقعیت حرکت را در فیلم مقایسه می کند) از آن ذکری به میان آورده و آلبرت میشوته نیز آن را سزاوار بررسی جداگانه دانسته است، اما هرگز به نحوی شایسته مورد تجزیه و تحلیل قرار نگرفته است. سخن آلبرت میشوته را دراین مورد نقل می کنیم: «حرکت» به طور غیر مستقیم با بعد بخشیدن به تصاویر آنها را واقعی می نمایاند اما به طور مستقیم نیز در واقعی جلوه دادن تصاویر از نقش مهمی برخوردار است. این در حقیقت یك قانون عمومی روانشناسی است که آدمی هر آنچه را متحرك است واقعی می پندارد. بدیهی است که سایر ترکیبات بصری مانند حجم از چنین کیفیتی برخوردار نیستند و به سهولت غیر واقعی بودن آنها مشخص می شود (مانند طراحیهای پرسپکتیو). آلبرت میشوته دراین زمینه به آزمایشی دست زد: تصاویرِ متحركِ اعمالی از قبیل هل دادن، کشیدن، پرتاب کردن و غیره، به چند نفر نشان داده شد. دستگاه تولید این تصاویر در جایی تعبیه شده بود که بینندگان قادر به مشاهده آن نبودند و از آنها خواسته شد تفاسیری فی البداهه درمورد تصاویر ارائه دهند. تفاسیر آنها به گونه‌ای بود که گویا در مورد اعمال واقعی سخن می گویند. به نظر آلبرت میشوته ارائه چنین تفاسیری از این حقیقت نشئت می گرفت که بینندگان در مورد واقعی بودن حرکات مزبور حتی لحظه‌ای تردید به خود راه نمی دادند.

اینك به بررسی بیشتری می پردازیم: از آنجا که عکاسی ثابت همان طور که آندره بازن گفته است تصویری است از گذشته، انتظار می رود که عکاسی متحرك (سینما) نیز به منزله تصویری از حرکت گذشته ادراك شود اما در واقع چنین نیست. بیننده حرکت را به مثابه پدیده‌ای که هم

اکنون رخ می دهد درك می نماید (حتی اگر فیلم مربوط به حادثه‌ای در زمان گذشته باشد). از این رو آنچه را که رولاند بارتس تحت نام «سنجش زمان» عنوان می کند (یعنی احساس تعلق تصویر به زمان گذشته که سبب غیر واقعی نمودن عکس می گردد) در مورد تصاویر متحرك صادق نیست. ناگفته پیداست که اشیا و شخصیتهای فیلم تصاویری بیش نیستند اما حرکت آنها تصویر حرکت نبوده و واقعی است.

حرکت، جسم ندارد؛ آن را می بینیم اما قادر به لمس آن نیستیم. به همین دلیل حالت دو گانه واقعی و غیر واقعی (واقعیت و تصویر) برای آن متصور نیست. بارها اتفاق می افتد که ما برای آزمودن واقعیت اشیا از حس لامسه خود کمك می گیریم، در حقیقت حس لامسه را به منزله قاضی اعظمی می پنداریم که تشخیص نهایی واقعیت بر عهده اوست. در این گونه موارد «واقعی» و «قابل لمس» را به یك مفهوم گرفته و بین آنها تمایزی قائل نمی شویم. درخت بزرگی را در نظر بگیرید که بر روی پرده سینما به نمایش در آمده است. در صورتی که بخواهیم آن را لمس کنیم بی تردید دستمان تنها به سایه روشن تصویر نزدیك خواهد شد و در اینجا اثری از تنه زمخت درخت که معمولاً موجب شناسایی آن می شود، وجود ندارد. در غالب موارد ملاك «لمس پذیری»، که در ذهن ما به اشتباه با واقعیت مترادف پنداشته می شود، جهان را به دو بخش «اشیا» و «تصاویر آنها» تقسیم می نماید. همین ویژگی ذهنی است که امکان تخطی از تقسیم بندی مزبور را ناممکن ساخته است (به جز در افراد معدودی که در آنها نیز نشانه بیماری است).

سینما به مثابه یك واقعیت مردم شناختی، از موقعیتی خاص و ساختارها و تمثیلهای مشخصی برخوردار است، که باید به طور مستقیم مورد بررسی قرار گیرند.

رولاند بارتس به حق اظهار می دارد که حتی واقع نماترین عکسها در تعداد زیاد نیز توهم واقعی بودن آنها را در انسان پدید نمی آورد. اما این تمایز سخت و دقیق بین شیء و تصویر هنری آن در آستانه حرکت زایل می گردد، زیرا حرکت پدیده‌ای جسمانی نیست بلکه همواره جنبه بصری دارد و هر گاه بخواهیم آن را در یك اثر هنری بازآفرینی نماییم ناگزیر باید واقعیتش رامضاعف کنیم. البته بدیهی است که در عمل هیچ واقعیتی (حتی حرکت) را نمی توان مضاعف کرد. تنها کاری که می توان انجام داد بازآفرینی آن به شکل اولیه در زمانی دیگر با حفظ همان توالی منطقی نخست برای تماشاگر است. تنها ذکر این مطلب که فیلم در مقایسه با تصاویر ثابت «زنده‌تر» و یا حتی «جسمانی تر» جلوه می نماید، کافی به نظر نمی رسد. در سینما به دلیل حضور واقعی حرکت، «واقعیت نمایی» از نمایش واقعیت، سرچشمه می گیرد.

جین لیرنز (Jean Leirens) در کتاب خود تحت عنوان Le Cinéma et le temps به ارائه نظریه‌ای می پردازد مبنی بر اینکه در سینما «احساس یگانگی» - که رابطه نزدیکی با واقعیت نمایی دارد - پدیده‌ای منفی به شمار می آید. او

در واقع با روزن کرانتس (Rosenkrantz) هم صدا شده و نظریه مشهور وی را دایر بر اینکه «بازیگر تئاتر در تماشاگر «احساس تمایز» و بازیگر سینما در او «احساس یگانگی» بر می انگیزد» مورد تأیید قرار می دهد.

درام نویس فرانسوی ژان ژیرادو (Jean Giraudoux) نیز در تأیید مطلب فوق می نویسد: در تئاتر بازیگر هنر خویش را به تماشاگر عرضه می دارد، اما درهر حال بین آنها حائلی نفوذ ناپذیر وجود دارد. بنا به گفته روزن کرانتس در تئاتر تماشاگر خود را با هنرپیشگان یکی نمی پندارد، بلکه تنها در پی آن است که در قبال آنها موضعی اتخاذ کند. آدمی همیشه در حین تماشای نمایش وسوسه می شود خود را در

واقعیت نمایی فیلم به هیچ وجه متکی به حضور نیرومند بازیگران نیست بلکه بیشتر ناشی از حضور اندك این مخلوقات روح مانند بر پرده سینماست، زیرا به این ترتیب بازیگران مانعی در مقابل تمایل همیشگی ما برای واقعی پنداشتن نمایش نخواهند بود. این تمایل از درون انسان ریشه گرفته و نمایش فیلم و «احساس یگانگی» که در تماشاگر پدید می آورد، به آن واقعیت می بخشند. فیلم همچون فضایی است تهی که رؤیاهای انسان در آن، صورت واقع به خود می گیرند از این رو واقعیت نمایی آنها بسیار نیرومند است. هنری والون (Henri Wallon) در مقاله‌ای تحت عنوان مسئله ادراك در سینما نظریه‌ای ارائه می دهد که تا حدودی تئوری جین لیرنز را تأیید می کند. او می گوید نمایشهای تئاتری از آنجا که زنده بوده و واقعیت آنها کاملاً قابل رؤیت است، نمی توانند به گونه‌ای متقاعد کننده در شکل نسخه دیگری از واقعیت ظاهر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این دنیای خیالی به جای شخصیت اول فرض نماید، اما حضور جسمانی هنرپیشگان در صحنه تئاتر با این وسوسه در تعارض است. از این رو نمایش تئاتر از دیدگاه تماشاگران تنها به منزله انجام نوعی بازی تلقی می شود. در حقیقت از آنجا که تئاتر بیش از حد واقعی است، نمایشهای تئاتری از واقعیت نمایی ضعیفی برخوردار هستند. به گفته جین لیرنز، بر عکس تئاتر،

شوند. تنها کافیست به آنتراکتها، آداب اجتماعی، فضای واقعی صحنه، و حضور واقعی بازیگران در تئاتر توجه کنید تا دریابید که واقعی پنداشتن داستان تا چه حد برای ما ثقیل و دشوار است. به عنوان مثال، فضای صحنه به هیچ وجه توان آفرینش جهانی تخیلی را ندارد زیرا صرفاً از وجودی قرار دادی برخوردار است. (در همین زمینه می توان اضافه نمود که آنچه را

انسان، داستان می نامد در سینما نمایش واقع نما می یابد، حال آنکه داستان در تئاتر تنها به معنی امری قراردادی قابل تصور است، همان طور که بسیاری از امور زندگی روزمره از قبیل آداب نزاکت اجتماعی و یا آیین سخنرانیهای رسمی تنها جنبهٔ قراردادی دارند).

از طرف دیگر، نمایش سینمایی، کاملاً غیر واقعی است و در جهانی دیگر به وقوع می پیوندد و این همان چیزی است که آلبرت میشوته با تعبیر «تفکیک فضاها» از آن نام می برد. فضای «داستان فیلم» و فضای سالن نمایش (که اطراف تماشاگر را احاطه کرده است) به هیچ وجه قابل قیاس نیستند: با هم بی ارتباط بوده، بر یکدیگر تأثیر نمی گذارند. تمامی وقایع به گونه‌ای اتفاق می افتد که گویا مانعی نامرئی ولی نفوذ ناپذیر آن دورا از یکدیگر جدا می سازد. بدین ترتیب همان طور که هنری والون گفته است تأثرات تماشاگر در طی نمایش فیلم به دو مجموعه تقسیم می شود: مجموعه تأثرات بصری (که حاصل

واقعیت آن در تعارض نیست (برعکس آنچه در تئاتر وجود دارد). همین ویژگیهاست که به فیلم آن قدرت واقع نمایی خارق العاده و مشهور را می بخشد و ما اینجا سعی در توضیح آن داریم.

چه بسا استدلال شود که بیانات منفی که در اینجا به صورت خلاصه ذکر گردیده است، بیش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تأثیرات فیلم و جهان تخیلی آن است)؛ و مجموعه تأثرات محیطی (که از محیط پیرامون تماشاگر پدید می آیند). البته تردیدی نیست که جهان واقعی نیز تأثیری (هر چند اندك) بر تماشاگر به جای می گذارد. به همین دلیل است که گاه برای به دست آوردن جایی بهتر در سالن سینما، صندلیمان را عوض می کنیم. اما دنیای پیرامون، بر داستان هیچ اثری ندارد و با ادعای

از حد منفی هستند. زیرا تنها از شرایطی که واقع نمایی را امکان پذیر می سازد سخن به میان می آورد و نه از کیفیاتی که موجب پیدایش آن است؛ به عبارت دیگر تنها شرایط لازم ذکر شده و نه شرایط کافی. بدیهی است هنگامی که بازیگر تئاتر مثلاً عطسه می کند و یا به علت دیگری از اجرای نقش باز می ماند این وقفه واقعی با واقعیت داستان در تعارض قرار می گیرد.

بی گمان چنین تعارضاتی تنها به شکل مضحک و نامعمول عطسه محدود نشده، بلکه در صدها شکل ظریفتر پدیدار می شوند و کیفیت اجرای نظم یافته‌ترین نمایشها را تنزل می دهند. در ضمن در تئاتر روند تأثیر گذاری تنها از جانب صحنه به سوی تماشاگر نیست، بینندگان نیز گاه به نحوی بر بازیگران اثر می گذارند (مثلاً بی تفاوتی مردان نسبت به نمایش و یا لباس و آرایش زنان). فیلم با تفکیک سحرآمیز فضای نمایش ازجهان واقعی، تمامی موانع موجود بر سر راه احساس سهیم بودن تماشاگر (در جریان وقایع) را از پیش پای برمی دارد. البته باید توجه داشت که «احساس سهیم بودن» به خودی خود به وجود نمی آید بلکه باید آن را ایجاد کرد. چه بسا اثر هنری از تمامی قید و بندهای محیط رها شده باشد اما «احساس سهیم بودن» به بینندهٔ آن دست ندهد. در عکاسی و نقاشی نیز جهان واقعی و جهان تخیلی به همان شدتی که در فیلم شاهد هستیم از یکدیگر جدا شده‌اند (فضای دو جهان با یکدیگر قابل قیاس نیست و هیچ عامل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

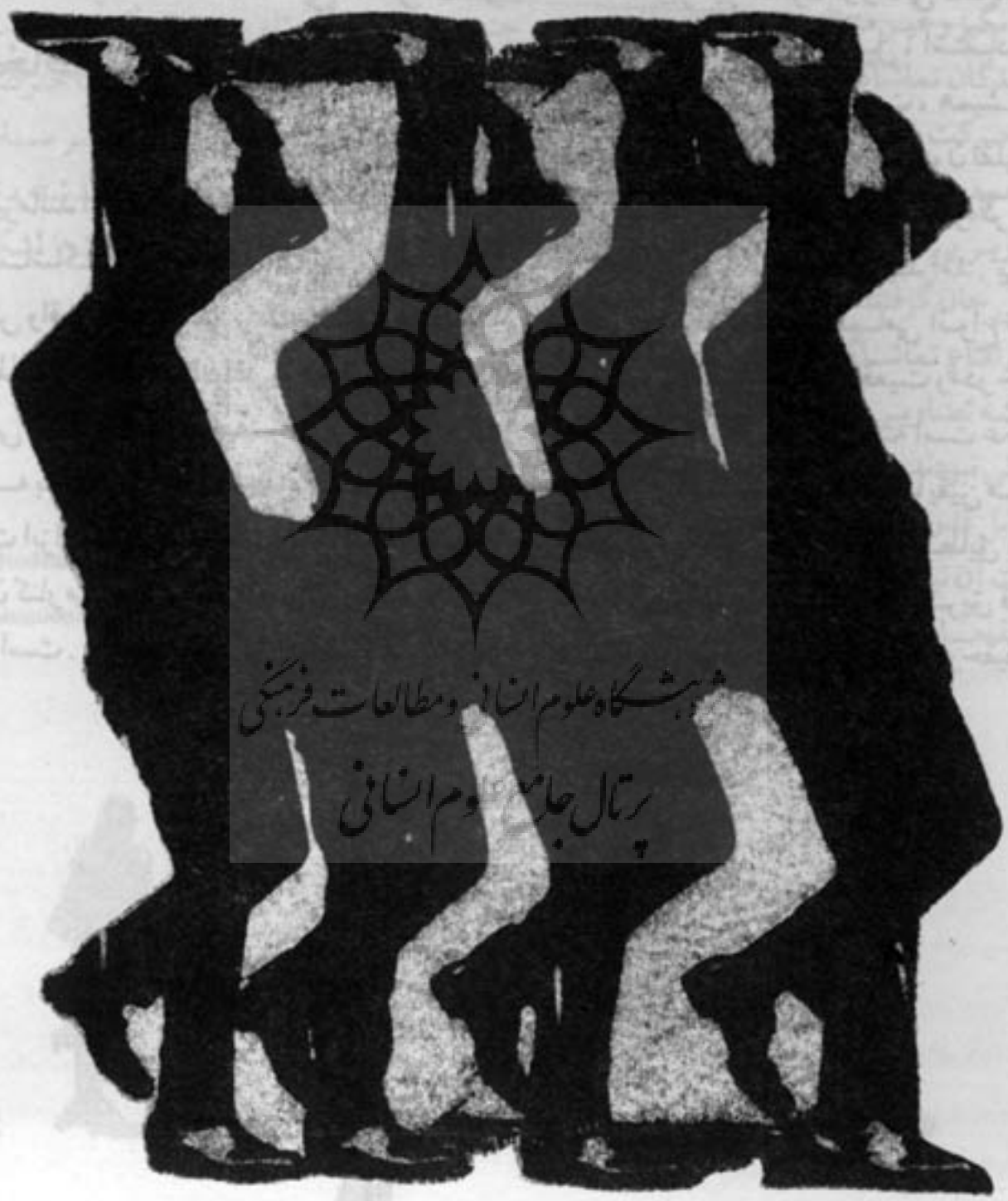
انسانی بر آنها تأثیر نمی گذارد) اما واقع نمایی در هیچ یك از آنها چندان نیرومند نیست. جین میتری (Jean Mitry) به حق اظهار می دارد: تلاشهایی که از طریق هیپنوتیزم (خواب مغناطیسی) و دیگر روشهایی که بیننده در آنها در حالت کاملاً انفعالی قرار دارد، انجام می پذیرد، تا علت تأثیر فیلم را توضیح دهد، به هیچ وجه در تعلیل «احساس سهیم بودن» تماشاگر موفق نبوده است. زیرا تنها شرایطی را توضیح می دهد که «احساس سهیم بودن» در آنها ناممکن نیست. دراین روشها نیز ارتباط بیننده با جهان واقعی قطع می شود اما به ناچار با چیز دیگری ارتباط برقرار می نماید و از این طریق به حالت «انتقال واقعیت» نایل می گردد که خود مستلزم فعالیتی نفسانی، استدراکی و عقلایی است. بی تردید چنین فعالیتی تنها زمانی میسر است که نمودی حداقل شبیه به واقعیت همچون بارقه‌ای ذهن او را روشن نماید. در صورتی که در پی یافتن توضیحی برای پدیده‌ای مانند واقع نمایی هستیم لاجرم بایستی بر عوامل مثبت تکیه کنیم و عوامل واقعی موجود در خود فیلم - یعنی واقعیت حرکت - را مورد توجه قرار دهیم.

رادلف آرنهایم (Rudolf Arnheim) اذعان دارد که به دلیل عدم حضور بُعد زمان و حجم در عکاسیِ غیر متحرك، واقع نمایی آن در مقایسه با تصاویر سینمایی که از حالتی گذرا و عمق دار (عمق دار به نظر رسیدن آنها عمدتاً ناشی از تحرك آنهاست) برخوردار می باشند، فوق العاده ضعیفتر است. اما وی در ادامه می گوید: نمایش تئاتری از داستان سینمایی متقاعد کننده‌تر به نظر می رسد. نظریهٔ «توهم نسبی» آرنهایم بسیار مشهور است: هر کدام از این دو هنر نمایشی (سینما و تئاتر) بر اساس نوعی توهم نسبی در قبال واقعیت بنا گردیده است، و همین اصل قوانین بازی هر کدام را مشخص می کند. در تئاتر مثلاً اگر پایه‌ای که دکورهای صحنه به آن تکیه دارند بیفتد، بینندگان را به خنده وا می دارد، اما دیدن اتاقی سه وجهی (طبیعتاً در تئاتر بیش از سه وجه اتاق قابل نمایش نیست) کسی را به خنده نمی اندازد. توهم قراردادی کم و بیش بستگی به هنر مربوطه دارد. فیلم در حالتی مابین عکس و تئاتر واقع است. در هر مورد، ماهیت و درجه توهم نسبی، به ماده و شرایط تکنیکی نمایش بستگی دارد در حالی که فیلم تنها تصاویری محض در پیش روی ما قرار می دهد، نمایشنامه در زمان و فضای واقعی اتفاق می افتد. این تجزیه و تحلیل به زحمت قابل قبول می نماید و با تجربه عموم در تعارض است (زیرا تقریباً همه اذعان دارند داستان فیلم بیش از نمایشنامه باور کردنی به نظر می رسد). علاوه بر این اگر بخواهیم از روش استدلال نویسندهٔ فوق پیروی کنیم باید بگوییم که عامل قدرتمندتر در تئاتر «توهم» نسبت به واقعیت نیست بلکه خود واقعیت است (یعنی دقیقاً صحنه، فضا و حضور واقعی بازیگران) که آرنهایم آن را با تصاویر (تنها چیزی که در سینما در معرض تماشا گذاشته می شود) مقایسه می کند. اما اگر این گفته حقیقت داشته باشد، دراین صورت تماشاگر تئاتر در توهم واقعیت بسر نمی برد بلکه به درك خود واقعیت نایل آمده است. به عبارت دیگر او شاهد رویدادهای واقعی است.

بحثهایی از این قبیل مبین آن است که باید بین دو مسئله متفاوت ـ تأثیر واقعیت که جهان خیالی داستان موجد آن است و هر دو هنر آن را به نمایش می گذارند از یك سو؛ و واقعیت ابزار و آلات نمایش از سوی دیگر، تمایزی بسیار واضحتر قائل شد. لزوم این مسئله حتی در واژگان فنی این بحث (به عنوان مثال جایی که واژه «واقعی» مقصود را بسنده نبوده و فریبنده می نمود) نیز آشکارا به چشم می خورد. در یك طرف با تأثیر واقعیت سر و کار داریم و در طرف دیگر با ادراك واقعیت. می توان گفت که کل بحث مربوط به درجه واقعیت موجود در ماده‌ای که در اختیار هنرهای نمایشی قرار می گیرد، همین دو مسئله را شامل می شود. در واقع علت آنکه به زحمت می توان واقعیت دنیای داستانی را در تئاتر باور کرد این است که هنر تئاتر لوازم و ابزاری بسیار واقعی به کار می گیرد، و در مقابل همان طور که جین لیرنز و هنری والون بیان داشته‌اند غیر واقعی بودن نمایش در سینما، واقعی پنداشتن جهان داستان را میسر می سازد.

درعین حال به هیچ وجه نمی توان بنابر قانونی مکانیکی نتیجه گرفت که هر چقدر نمایش غیر واقعیتر باشد، واقع نمایی دنیای داستانی، شدیدتر خواهد بود. چرا که اگر چنین بود عکاسی غیر متحرك که نمایش آن به دلیل فقدان عنصر حرکت حتی از فیلم هم غیر واقعیتر است، می بایست درمقایسه با سینما تأثیر عمیقتری بر ذهن بیننده برجای بگذارد. و به‌همین ترتیب نقاشی هم به دلیل آنکه قادر نیست به دقت و ظرافت عکس، واقعیت را تصویر نماید و در نتیجه از واقعیت دورتر است، می بایست از عکس واقعیتر جلوه نماید. البته به سهولت می توان پی برد که چگونه افزایش دائمی این تناسب معکوس ممکن نبوده و به نتیجه‌ای عکس می انجامد. حقیقت این است که فیلم در مطلوبترین وضعیت قرار دارد و هر گونه انحراف از این وضعیت واقع نمایی را کاهش می دهد. در یك طرف تئاتر قرار دارد که به دلیل واقعی بودن بیش از حد ابزار نمایشی، واقع نمایی داستان را زایل می سازد و در طرف دیگر عکاسی و نقاشی قرار دارند که به دلیل دارا بودن ابزار نمایشی فوق العاده ناتوان، از ایجاد دنیایی واقع نما عاجز می مانند. اگر حقیقت داشته باشد که علت باور نکردنی بودن نمایش تئاتر واقعی بودن آن است، این نیز حقیقت دارد که باور نکردنی بودن عکس و تصاویر غیر متحرك نتیجه بیش از حد غیر واقعی بودن آنهاست (مثلاً شاید به این دلیل که بر روی کاغذ مستطیل شکل، کوچك و بدون حرکت نقش گردیده‌اند). نمایشی که تلمیحات اندکی به واقعیت داشته باشد از نیروی کافی جهت واقعی نمایاندن تصاویرش برخوردار نیست. در نمایشی که سراسر واقعی است (خصوصیتی که درمورد تئاتر صدق می کند) به نظر نمی رسد که غیر واقعی صورت واقع به خود می گیرد بلکه چنین می نماید که واقعی از غیر واقعی تقلید می کند. در چنین نهر باریك و کم عمقی فیلم طی مسیر می کند: از طرفی از ویژگیهای عکس ونقاشی برخوردار است و از طرف دیگر عناصر کافی از واقعیت با خود دارد ـ حضور واقعی «حرکت» اطلاعاتی متنوع و سرشار در مورد فضای داستان در اختیار ما قرار می دهد. از عکاسی و نقاشی چنین کاری ساخته نیست.

حرکت، تصاویر را از قید زمینهٔ مسطح رهانیده و به آنها امکان می دهد همچون اشیائی برجسته بر روی زمینه قرار گیرند. تصاویر هنگامی که از قید محیط خود رها شوند حجم پیدا می کنند. در حقیقت «حرکت»، حجم پدید می آورد



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و حجم، زندگی و واقعیت را جلوه‌گر می سازد.

تا زمانی که بین آفرینندگان آثار و مخاطبان آنها، خواه از نظر تعداد و خواه به لحاظ اجتماعی - فرهنگی، حداقل تمایز لازم پدید نیامده باشد، نمی توان از مخاطب سخن به میان آورد.

فیلم نیزمانند این دو هنر از تصاویر تشکیل شده و درك تماشاگر از آن به گونه‌ای است که آن را با نمایش واقعی اشتباه نمی کند (آلبرت میشوته این مطلب را تحت عنوان نظریه «تفکیك فضاها» ذکر می کند). فیلم ضعیفتر از آن است که به منزله بخشی از واقعیت جلوه کند. در فیلم، واقعیتِ ابزارِ نمایش، تماماً به نفع دنیای خیالی داستان کنار می رود. تفاوت سینما و تئاتر هم در همین است. واقعیت نمایش در تئاتر بیش از سینماست، اما داستان فیلم در مقایسه با تئاتر از واقعیت بیشتری سهم می برد.

کوتاه سخن آنکه راز و رمز سینما در این نکته نهفته است که در تصاویرش جنبه‌های زیادی از واقعیت حفظ می شود ولی درعین حال بیننده آنها را به مثابه تصویر درك می نماید.

تصاویر غیر متحرك از واقعی نمایاندن جهان تخیلی عاجزند و در مقابل، استفاده از ابزار و وسایلی به غنای خود واقعیت، همیشه این خطر را در بردارد که نمایش را همچون تقلیدی بسیار واقع نما از حادثه‌ای غیر واقعی جلوه‌گر سازد.

عکاسی قبل از سینما پدید آمد. بی تردید، عکس، در مقایسه با تمامی انواع تصاویر، غنی ترین نشانه‌های واقعیت را در خود دارد. همان طور که آندره بازن گفته است عکس یگانه تصویری است که می توان با یقین مطلق گفت خطوط ترسیمی در آن دقیقاً مطابق با واقعیت است (زیرا تصویر اشیا از طریق فرایندی مکانیکی بدست می آید، درحقیقت شیء

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واقعی خود به طریقی تصویرش را بر روی فیلم نقش کرده است). اما علی رغم چنین دقتی عکس به حد کافی واقع نما جلوه نمی کند زیرا فاقد بُعد زمان است و حجم را هم به نحوی مقبول به نمایش نمی گذارد و از حرکت که مترادف با زندگی تلقی می شود نیز بی بهره است. تمامی این نقایص به ناگاه توسط سینما برطرف شد. و چه شگفت انگیز و غیر منتظره می نمود. آنچه که در برابر دیدگان تماشاگر به نمایش در می آمد تنها احیای حرکت به صورتی تحسین برانگیز نبود، بلکه خود حرکت بود با تمامی واقعیتش. همان تصاویر بی حرکت با بهره‌جویی از حرکت واقعی جان گرفتند و از این رهگذر قدرتی شگرف برای اقناع تماشاگران بندان بخشیدند. اما از آنجا که تصاویر متحرك نیز به هر حال تصاویری بیش نبودند، نه فقط به صورت رادع و مانعی در مقابل قدرت تخیل بیننده در نیامدند، بلکه به تقویت آن نیز یاری رساندند.

دراین صفحات معدود کوشیدیم یکی از

در سینما به دلیل حضور واقعی حرکت، «واقعیت نمایی» از نمایش واقعیت، سرچشمه می گیرد.

جنبه‌های این مسئله یعنی «تأثیر واقعیت در سینما» را طرح نماییم. تزریق واقعیت حرکت به درون عدم واقعیت تصویر و جلوه‌گر ساختن دنیای تخیلی به صورتی واقعیتر از گذشته، تنها بخشی از رمز و راز تصاویر متحرك را آشکار می سازد.

◇

پاورقی

1- real unreality

2- delibration of time

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی