اتفاق و ترفند

تجربهٔ تلویزیونی و زیباشناسی

اومبرتو اکو

شیرین‌دخت دقیقیان

Umberto Eco , *Le Hasard et L'intrigue*
(L'expérience télévisuelle et L'ésthétique)
in *L'oeuvre ouverte*, seuil, 1965

تجربهٔ تلویزیونی از همان آغاز، بازتاب‌های نظری بسیاری را برانگیخت؛ تا آنجا که امروز از گونه‌ای زیباشناسی تلویزیونی سخن گفته می‌شود.

در واژه‌شناسی فلسفی زبان ایتالیایی، هر جستار دقیق که موضوع آن هنر در کلیت خود، کنش انسانی برخاسته از آن و ویژگی‌های پایدار شیء تولید شده است، زیبایی‌شناسی نامیده می‌شود. نمی‌توان از زیباشناسی نقاشی یا سینما سخن راند مگر بخواهیم برخی مسائل را مورد کنکاش قرار دهیم که هر چند به دلیل تجربهٔ تصویری یا سینمایی مطرح شده‌اند ولی دستمایهٔ کنکاشی کلی‌تر و روشنگر رفتارهایی انسانی هستند؛ این رفتارها را می‌توان مورد تحلیلی نظری قرار داد و به تعمیق انسان‌شناسی فلسفی کمک کرد. برای تلقی بررسی‌های فنی، نمودپردازی‌ها و تحلیل‌های مربوط به سبک و یا داوری‌های نقادی به عنوان گونه‌ای «زیباشناسی»، باید به این واژه باری متفاوت و مشخص‌تر ببخشیم؛ آن‌گونه که در کشورهای دیگر مرسوم است. اگر بخواهیم به سنت واژه‌شناسی ایتالیایی وفادار بمانیم، بهتر است از نظریهٔ ادبی یا تحلیل‌های فنی ـ سبک‌شناختی سخن بگوییم و به این ترتیب اهمیت این اصول و برتری آنها را در بسیاری از حالات بر «زیباشناسی» فلسفی بپذیریم.

نخستین موضوع مورد توجه ما بررسی دستاوردهای پدیدهٔ تلویزیونی و ساختارهای آن برای اندیشهٔ ناب زیباشناختی‌ست. این بررسی می‌تواند برخی دیدگاه‌ها را تأیید و در رویارویی با امور غیرقابل فروکاهش به مقوله‌های موجود، به بسط و گسترش برخی تعریف‌های نظری کمک کند.

در وهلهٔ بعد ـ و این بار در عرصهٔ نظریهٔ ادبی ـ به مناسبت میان ساختارهای پدیدآورندهٔ ارتباط گیری سخن

تلویزیونی و ساختارهای گشوده‌ای می‌پردازیم که هنر معاصر در دیگر عرصه‌ها به ما ارائه می‌دهد.

الف ـ ساختارهای زیبایی‌شناسی پخش مستقیم

هنگام مرور مباحث گوناگونی که تاکنون به تلویزیون اختصاص یافته‌اند، به برخی موضوع‌هایی برمی‌خوریم که می‌توانند به خوبی در گسترش هنر تلویزیونی شرکت کنند ولی هیچ گونه انقلابی را برای زیبایی‌شناسی عام به همراه ندارند. در میان این مباحث هیچ «پدیدهٔ جدیدی» وجود ندارد که ما را وادار به زیر سؤال بردن تفسیرهای ارائه شده یا باز تعریف اصول و مفاهیم بکند.

تاکنون در مورد «فضای» تلویزیونی بسیار سخن گفته‌اند که به کمک ابعاد صحنه و عمق خاصی که وابسته به توانایی دوربین‌هاست، تعریف می‌شود. در بارهٔ «زمانِ» تلویزیونی نیز بحث شده است، که اغلب با زمان واقعی اینهمانی دارد (در پخش مستقیم رویدادها یا مراسم) و همیشه ویژگی خاص آن عبارتست از پیوند با یک فضا و یک مخاطب، درون‌گونه‌ای وضعیت روانی.

نوع ارتباط‌گیری خیلی خاص و بی‌سابقهٔ تلویزیون با مخاطب آن نیز بررسی شده است. مخاطبان هستنده‌هایی هستند که از نظر کمی و کیفی با آن چه تاکنون وجود داشته، تفاوت دارند؛ به‌گونه‌ای که فرد می‌تواند از حداکثر انزوا لذت ببرد و در وهلهٔ بعد به عامل «جمعی» بپیوندد. کارگردان، صحنه‌گردان و تولید کنندهٔ تلویزیونی به مسائل زیادی برخورد می‌کنند و نکات بسیاری هست که نظریهٔ ادبیِ تلویزیون باید پیرامون آنها تحقیق کند.

ولی این امر که هر ابزار ارتباط هنری «فضا»، «زمان» و مناسبت خاص خود را با مخاطب دارد، در قلمرو فلسفی به یک مبحث تبدیل می‌شود. مسائل مربوط به تلویزیون، سخن شناخته شدهٔ همهٔ انواع هنر دربارهٔ مکالمه با «بن مایهٔ» خود و بنیان‌گذاری دستور زبان و واژگان خاص هر نوعِ هنری را به دنبال دارند. به این ترتیب تلویزیون نه بیشتر و نه کمتر از دیگر هنرها مورد توجه فیلسوفان قرار می‌گیرد.

چنان چه مراد ما از واژهٔ «زیباشناسی» تنها برنامه‌های هنری تلویزیون (با قراردادی‌ترین و محدودکننده‌ترین معنای این واژه) بود، وضع ما مشخص بود؛ یعنی اگر تنها با درام‌ها، کمدی‌ها، آثار غنایی و هرگونه نمایش سنتی دیگری سر و کار داشتیم. ولی می‌توان کنکاش زیباشناختی بسیار گسترده‌تری را به بررسی همهٔ پدیده‌های ارتباط جمعی به عنوان یک «روش» هنری اختصاص داد: و اگر این راه را دنبال کنیم، جالب‌ترین موضوع برای تحقیق ما می‌تواند اسلوبی از ارتباط جمعی باشد که یکسره مختص تلویزیون است؛ یعنی پخش مستقیم.

می‌توان به برخی از نکات پرداخت. پخش امواج تلویزیونیِ یک رویداد، در همان زمانِ رخ دادن، نیازمند گونه‌ای مونتاژ است ـ زیرا رویداد به کمک چندین دوربین پخش می‌شود (دو یا سه) و تصویر مشاهده شده، بهترین تصویرْ تلقی می‌شود: یعنی مونتاژی بدیهه پرداز و همزمان با جریان رویداد. در تولید سینمایی، ضبط، مونتاژ و پخش، سه مرحلهٔ یکسره متفاوت هستند ولی در پخش مستقیم، این سه بخش یکی می‌شوند و همین امر خاستگاه اینهمانی یاد شده میان زمان واقعی و زمان تلویزیونی‌ست: هیچ روش روایتی دیگری نمی‌تواند زمان نمایش و رویداد مورد نمایش را یکی کند.

به کمک این تذکرهای ساده می‌بینیم که سلسله‌ای از مسائل هنری، فنی و روانی مربوط به تولید و دریافت شکل می‌گیرند. برای نمونه می‌بینیم که در زمینهٔ تولید، بازتاب‌هایی اهمیتی می‌یابند که هرگز در قلمروهای حمل و

نقل و کار صنعتی مطرح نبوده‌اند. ولی با بررسی باز هم دقیق‌تر شیوهٔ ارتباط پخش مستقیم و دشوارگی هنری آن به قلمرو مطالعهٔ دیگری برمی‌خوریم.

پخش مستقیم هرگز یک بازآفرینی خالص و سادهٔ رویداد نیست بلکه همواره تأویلی‌ست از آن چه روی می‌دهد؛ حتی اگر تأویل، گاه ابعاد بی‌پایانی داشته باشد. کارگردان برای پخش یک رویداد، دوربین‌های خود را به گونه‌ای کار می‌گذارد که مشرف به منظرهای متعددی باشند و همگی میدان دیداری واحدی را پوشش دهند و یا (برای نمونه در یک مسابقهٔ دوچرخه سواری) طوری در نقاط مختلف قرار گیرند که جابه‌جایی یک وسیلهٔ نقلیه را دنبال کنند. توزیع دوربین‌ها، کارکرد امکان‌های فنی هستند؛ ولی در این مرحلهٔ تدارکاتی، انتخاب نیز نقش دارد.

در لحظهٔ آغاز رویداد، کارگردان تلویزیونی تصاویر ارسالی دوربین‌ها را روی سه پرده یا بیشتر دریافت می‌کند. او به کمک این تصاویر به مسئولان دوربین‌ها دستور، گزینش این یا آن کادر را در داخل میدان دیدشان می‌دهد. هر مسئول دوربین از چندین لنز برای محدود یا گسترده کردن میدان دید یا تأکید بر برخی رویدادهای عمق صحنه استفاده می‌کند. کارگردان پس از این کار، در برابر گزینش جدید قرار می‌گیرد: او باید یکی از تصاویر مقابل دیدگان خود را روی امواج بفرستد و با توالی تصاویر گزینش شده، مونتاژ خود را انجام دهد. به این ترتیب، گزینش تبدیل می‌شود به ترکیب، روایت و وحدت استنتاجی تصاویر منفرد به منظور پدیدآوردن بافتی از رویدادهای در حال جریان.

در واقع، در زمان کنونی موضوع بیشتر گزارش‌های تلویزیونی، رویدادهایی هستند که برای کارگردان، حاشیهٔ تأویلی باریکی باقی می‌گذارند. در یک مسابقهٔ فوتبال، مرکز توجه، محل جابه‌جایی توپ است و جای سرپیچی از این مرکز توجه وجود ندارد. ولی در این مورد نیز سهم کوچکی برای گزینش در استفاده از لنزها و یا اهمیت‌دادن به حرکت‌های فردی یا جمعی و غیره وجود دارد.

در بسیاری از موارد دیده‌ایم که مخاطب تأویلی تمام عیار از رویداد دریافت می‌کند که حاصل محدودهٔ تنگ روایتی‌ست. برای نمونه در ۱۹۵۶، هنگام پخش مباحثه میان دو اقتصاددان چندین بار یکی از طرفین با لحنی پرخاشگر سؤالی پرسید و در همان حال دوربین، فرد مورد سؤال را نشان داد که دچار عصبیت شدید بود و دستمالش را میان انگشتانش می‌فشرد: مونتاژ به این مباحثه، خصلتی دراماتیک می‌داد و به گونه‌ای موضع‌گیری می‌انجامید؛ حتی اگر این کار ناخواسته صورت می‌گرفت. مخاطب از منطق بحث جدا و دستخوش حالت‌های هیجانی می‌شد. نسبت قدرت‌ها که می‌بایست براساس ارزش استدلال‌ها و نه حالات روانی طرفین بحث استوار باشد مخدوش می‌گردید.

پخش مراسم ازدواج رینیه دوموناکو[۱] و گریس کلی[۲] نیز دربردارندهٔ نمود بهتری از مسائل تأویل بود. این رویداد می‌توانست از زاویه‌های دید مختلف نگریسته شود: رویدادی سیاسی و دیپلماتیک، نمایش جشنی به سبک اُپرت، رمان احساساتی و غیره. به این ترتیب پخش این برنامه تأکید خود را کمابیش فقط بر جنبهٔ رمانتیک امور گذاشت و صحنه‌هایی پر رنگ و لعاب ولی خالی از انگیزش‌های عمیق ارائه داد. در جریان رژهٔ نظامی، در حالی که یک گروه نمایش آمریکایی ـ که حضورشان آشکارا تزئینی بود ـ قطعه‌ای موسیقی نظامی را اجرا می‌کرد، دوربین روی پرنس رینیه توقف کرد که در اثر تکیه به نرده‌های ایوان خاکی شده و برای تکاندن خاک شلوارش خم شده بود و با حالتی شوخ به نامزد خود لبخند می‌زد. شاید یکی از کارگردانان (یا یکی از روزنامه‌نگاران) نیز همین

صحنه را انتخاب می‌کرد (در این حرفه به آن scoop گویند). در نتیجه، این گزینش می‌بایست ادامهٔ گزارش را شکل بدهد و رنگ و بوی خاصی به آن ببخشد. هر چند در آن لحظه یک نوازندهٔ آمریکایی با اونیفورم کامل نشان داده می‌شد اما دو روز بعد، هنگام مراسم مذهبی، می‌بایست حرکات اسقف را دنبال کنیم: دوربین‌ها پیوسته روی چهرهٔ نامزد پرنس ثابت ماندند تا هیجانْ آشکارا دیده شود. کارگردان برای حفظ یکدستی لحن گزارش خود، در همهٔ قسمت‌های متوالی، وضع ثابتی را حفظ کرد. او با این روش به سلیقهٔ گروهی از مخاطبان پاسخ می‌داد ولی به معنایی دیگر این سلیقه را تعیین می‌کرد، او با پیروی کامل از عوامل فنی و جامعه‌شناسی گونه‌ای آزادی را برای خود حفظ کرد؛ او روایت می‌کرد.

روایتی متکی به اصل بنیادی انسجام را که در همان لحظهٔ مشاهده شکل می‌گیرد، می‌توان گزارشی فی‌البداهه نامید. این سویهٔ پدیدهٔ تلویزیونی، مورد توجه زیبایی‌شناسی است.

آواز شاعرانِ آوازخوان یونان باستان و رامشگران و نمایش‌های کمدی پیشتر مسائل مشابهی را برمی‌انگیختند. ما در این رشته‌ها نیز همان اصل بداهه‌پردازی را می‌یابیم ولی با آزادی بیشتر، محدودیت‌های خارجی کمتر و بی‌هیچ استنادی به واقعیتی جاری. در زمانهٔ ما، این مسئله، بسیار دقیق‌تر در مورد فرم ترکیب خاص موسیقی جاز که Jam - Session نامیده می‌شود، مطرح است. اعضاء یک گروه نوازنده، یک تم را انتخاب می‌کنند و آن را آزادانه گسترش می‌دهند. به این ترتیب که از سویی بداهه‌نوازی می‌کنند و از سوی دیگر به نبوغی دستجمعی احترام می‌گذارند که به آنها امکان خلقی گروهی، همزمان و بداهه‌نواز را می‌دهد که در عین حال انسجامی اندام‌وار دارد (در این حال چنین اجرایی موفق از کار درمی‌آید و شایستهٔ گزینش از میان دیگر اجراهای ضبط شده می‌گردد).

در اینجاست که باید مفاهیم متعدد زیباشناسی، به ویژه تمام مسائل مربوط به فرایند آفرینش و شخصیت مؤلف، تلاش‌ها و نتیجه، اثر کامل شده و نمونه‌های اولیهٔ آن را دوباره و با نرمش بیشتری مورد بررسی قرار دهیم. در نمونه‌های پیشینی جاز، گونه‌ای عادت کار جمعی و استفاده از سبک‌های سنتی مانند riff[۳] یا فرمول‌های ملودیکو ـ هارمونیک اجرا را می‌یابیم. عناصر بسیاری مرز بازی آزاد ابداع را تشکیل می‌دهند ولی، کنکاش‌های نظری نقش قاطع برخی ساختارهای مقدماتی در رشد ارگانیسم هنری را تأیید می‌کنند. این گونه داده‌های ملودیک، نیازمند گسترشی هستند که تمامی اجراکنندگان با توافقی جمعی بیش‌بینی و اجرا می‌کنند. به این ترتیب بن مایهٔ کلاسیک «فرمِ فرم دهنده» را نیز در اینجا می‌یابیم که در عین حال به مسائل زبان و نظریهٔ بیان موسیقایی مربوطند؛ یعنی اصولی که اختراع به معنای نابِ آن را مشروط و محدود می‌کنند.[۴]

مسائل مشابهی در پخش مستقیم تلویزیونی مطرحند. در فلمرو تلویزیون:

۱ـ تلاش و نتیجه کمابیش یکی هستند. تصاویر متعدد حاصل کار هستند ولی این تصاویر که همزمان تولید شده‌اند، زمان اندکی را برای گزینش باقی می‌گذارند. یکی از این تصاویر نتیجهٔ کار را تشکیل می‌دهد.

۲ـ اثر و عناصر اولیهٔ آن به یکدیگر می‌پیوندند؛ هر چند که دوربین‌ها از قبل کار گذاشته شده باشند.

۳ـ در اینجا به درجه‌ای پایین‌تر عملکرد و «فرمِ فرم‌دهنده» را می‌یابیم.

۴ـ حدود ابداع نه از سوی رپرتوار بلکه از سوی واقعیت‌های بیرونی تعیین می‌شوند. یعنی خودمختاری کامل مؤلف به میزان قابل ملاحظه‌ای کاهش یافته و پدیده، امکان‌های هنری کمتری در اختیار قرار می‌دهد.

ب ـ مسئله فرق می‌کرد اگر این نکته را که «گزارش» بر پایهٔ دسته‌ای از رویدادهای مستقل شکل می‌گیرد که به یک معنا گزینش شده ولی درواقع خود براساس منطقی انکارناپذیر ارائه می‌شوند، محدودکننده می‌انگاشتیم، ولی به نظر ما این شرایط، بر عکس امکان هنری حقیقی پخش مستقیم را تشکیل می‌دهند.

بنابراین می‌بینیم که چگونه ساختار چنین «شرایطی» امکانات روایت را روشن می‌کند.

ارسطو هنگام صحبت دربارهٔ وحدت ترفند یادآور می‌شود که: «مسائل زیاد و حتی بی‌نهایتی می‌توانند برای یک فرد رخ دهند، بی آن‌که برخی از این مسائل قادر به ایجاد وحدت باشند: به همین ترتیب، اعمال یک فرد می‌توانند متعدد باشند؛ بی‌آنکه وحدت عملی از آنها حاصل شود»[۵] به همین منوال، درون هر میدان دیدی، رویدادهای بی‌ربط با یکدیگر ممکن است به یکدیگر برسند یا تلاقی کنند و بسیاری وضعیت‌ها در جهات متفاوت سیر کنند. گروهی از امور که از زاویهٔ دید خاصی نگریسته می‌شوند، تکمیل خود را در گروه دومی می‌یابند، برعکس از زاویهٔ دید دیگری، در یک گروه سوم بسط پیدا می‌کنند. آشکار است که همهٔ این امور توجیهی مستقل از مناسبات خود دارند: آنها به این دلیل که رخ می‌دهند، توجیه می‌شوند ولی این نیز آشکار است که ما احساس نیاز به بررسی آنها در روشنایی وحدت بخشی می‌کنیم؛ حتی اگر برخی از آنها را که به نظر ما مناسباتی دارند، به ضرر دیگران جدا کنیم. کوتاه سخن آنکه ما امور را به صورت فرم‌ها دوباره دسته‌بندی می‌کنیم؛ یا به بیان دیگر ما آنها را به صورت «تجربه‌ها» وحدت می‌بخشیم.

در اینجا از واژهٔ «تجربه» استفاده می‌کنیم زیرا به ما امکان مراجعه به فرمول دِوی را می‌دهد و به نظر می‌رسد که به کمک آن می‌توانیم بررسی خود را دنبال کنیم: «زمانی با تجربه رویاروی هستیم که مادهٔ اولیهٔ تجربی به تکمیل خود گرایش دارد. تنها در این حالت است که یک تجربه با تمایز خود از جریان عام تجربه، شکل می‌گیرد...» جریان موجود در یک تجربه، جریان چیزی به سوی چیز دیگر است.[۶] به این ترتیب می‌توان «تجربه» را کاری دانست که به خوبی انجام شده است؛ یک بازی پایان یافته و هر کنش پایان یافته براساس هدفی از پیش تعیین شده.

ما تجربه‌های کامل شدهٔ خود را از فهرست کارهای روزانه، از کارهایی که تنها طرح‌ریزی شده یا ناکاملند، جدا می‌کنیم. به این ترتیب گاه پیش می‌آید که ما تجربه‌هایی را که به طور کامل انجام شده‌اند، کنار بگذاریم زیرا دیگر در مرکز توجه نیستند و یا به خوبی از سودمندی آنها آگاه نیستیم. به همین ترتیب، درون میدانی از رویدادها، برخی تجربه‌ها را به دلیل فوری‌ترین پسندهای خود یا وضعیت‌های ذهنی و عاطفی خویش در لحظهٔ مشاهده، کنار می‌گذاریم.[۷]

در مفهوم دِوی از تجربه، آن چه مورد توجه زمان حالِ در حالِ نمایش است، کمتر تعلق به یک فرایند اندام‌وار (دانستن، کنش و واکنش میان فاعل اندیشنده و محیط او) دارد و بیشتر در حیطهٔ فرم قرار می‌گیرد: واقعیت یک تجربه، همچون گونه‌ای تکمیل، به پایان رسیدگی و ساختار به نظر می‌رسد.

رفتار تماشاگری که خیلی بیشتر در پی حدس زدن و بازنمایی تجربه‌های دیگری‌ست تا تجربه‌های خود نیز شایان توجه به شمار می‌رود. به این ترتیب او تقلیدی (در معنای ارسطویی : محاکات) از تجربه را انجام می‌دهد و دستکم تجربهٔ فردی تأویل و محاکات را از سر می‌گذراند.

این تقلید تجربه‌ها دارای ارزشی زیباشناختی هستند که برخاسته از ماهیت آنهاست. آنها در عین حال که تأویلند، آفرینش ـ گزینش و ترکیب ـ نیز به شمار می‌روند؛ حتی زمانی که رویدادها این گزینش و ترکیب را عین

خود قلمداد می‌کنند.

هنگامی که می‌کوشیم تجربه‌ها را در زمینهٔ رویدادهای گسترده‌تری مشخص جدا کنیم، ارزش زیباشناختی آشکارتر می‌شود. این کار در مجموعْ تلاش برای استقرار انسجام و وحدت در کثرتی‌ست که از دید ما پریشان است؛ یعنی تشکیل کلی که اجزاء آن «با یکدیگر پیوند دارند؛ به‌گونه‌ای که با جا به جایی یا حذف یکی، کل متلاشی و نابود شود» این نکته ما را به یادارسطو می‌اندازد و درمی‌یابیم که به نظر ارسطو تلاش برای هویت بخشیدن و باز تولید تجربه‌ها با شعر اشتباه گرفته می‌شود.

تاریخ، برعکس، یک امر یکپارچه در اختیار ما نمی‌گذارد؛ «بلکه دوره‌ای را به مامی‌دهد و تمامی امور این دوره را در ارتباط با یک یا چند شخصیت بررسی می‌کند؛ میان همهٔ امور مناسبتِ خالصِ اتفاق وجود دارد.» تاریخ از نظر ارسطو مانند عکس سراسریِ این میدان رویدادهاست که ما به آن اشاره می‌کنیم. شعر اما در این میدان، تجربه‌ای منسجم و مناسبتی خویشاوندی از امور را جدامی‌کند؛ شعر به طور قطع براساس دورنمایی ارزشی شکل می‌گیرد.[۸]

تمام این مشاهده‌ها به ما امکان می‌دهد تا در پخش مستقیم رفتاری هنرمندانه بیابیم. می‌توان گفت که از لحظه‌ای که جداکردن تجربه‌ها به شیوهٔ کمابیش خشنودکننده امکان‌پذیر می‌شود، زیبایی‌شناسی قدرت می‌گیرد؛ به بیان دیگر از وقتی که به گروهی از رویدادها «فرم» بخشیده می‌شود.

به این ترتیب، وقتی از رویدادی با خصلت دراماتیک سخن می‌رود، برای نمونه از یک آتش‌سوزی، مجموعهٔ عناصر شرکت‌کننده در زمینهٔ «آتش سوزی در مکانی مشخص» می‌تواند براساس دورنماهای روایتی گوناگون بررسی شود؛ از حماسهٔ آتش ویرانگر تا ستایش آتش‌نشان‌ها و سپس از درام نجات تا نگاه متمرکز به کنجکاوی شدید یا دلسوزانه جمعیت. شیوه‌ای نمایش واقعیت هست که به سخن و داوری تبدیل می‌شود و در عین حال خود را پخش مستقیم معرفی می‌کند: ما در اینجا با نظریهٔ ادبی رویاروی می‌شویم و از این رو تلویزیون سینما ـ حقیقت است.

ج ـ امروز اگر شرایط بداهه‌پردازی خاص پخش مستقیم، مسائل دیگری را به میان نمی‌آورد، به رسمیت‌شناختن خصلت هنرمندانهٔ پدیدهٔ تلویزیونی به کمک رفتار حاصل از آن، آسان می‌نمود.

دِوی دربارهٔ تجربهٔ منطقی (تذکر او برای همهٔ دیگر انواع تجربه‌ها معتبر است) خاطرنشان می‌کند که «در عالم واقعیت پیش فرض یک تجربهٔ فکری، تنها زمانی اثبات می‌شود که نتیجه‌ای آشکار می‌شود[۹]». به دیگر بیان، فعالیت گزاره‌ای، حاصل یک استنتاج سادهٔ قیاسی نیست بلکه نتیجهٔ تلاشی بی‌وقفه بر روی پیشنهادهای تجربه است؛ به طوری که نتیجهٔ نهایی، حاصل اعتبار یافتن و قوام حرکت‌های اولیه به شمار می‌رود. قبل و بعد مؤثرِ یک تجربه از گروهی از آزمون‌ها تشکیل شده که ما داده‌های خود را پیرو آنها می‌سازیم. در میان این داده‌ها، قبلی‌ها و بعدی‌هایی وجود دارند ولی به گونه‌ای نابْ زمان‌نگارانه و آمیخته با داده‌های دیگر هستند؛ این تنها در مورد فعالیت گزاره‌هایی‌ست که مجموعه ارائه می‌دهد و فقط امکان جانشینی قبلی‌ها و بعدی‌های اساسی ممکن است؛ یعنی فقط

داده‌هایی که در تجربهٔ موردنظر مهم به شمار می‌روند.

بنابراین کارگردان تلویزیونی در برابر ضرورتی ناهمگون قرار می‌گیرد: لزوم تشخیص مراحل منطقی یک تجربه در لحظه‌ای که این مراحل هنوز فقط مراحلی زمان نگارانه هستند. او می‌تواند از میان توده‌ای از رویدادها، خطی، یعنی خطی روایتی را جدا کند ولی چیزی را کم دارد که واقع‌گراترین هنرمندان باید داشته باشند: حاشیه‌ای از تفکر پسینی[۱۰] و قدرت سامان دهی پیشینی[۱۱]. او باید وحدت ترفند را در طول زمانِ جریانِ مؤثر آن و آمیختن با ده‌ها ترفند دیگر حفظ کند. هنگامی که فیلمبردار به عمد دوربین‌ها را جابه جا می‌کند، باید رویداد را به گونه‌ای در همان لحظهٔ تولید آن اختراع کند و این اختراع را طوری انجام دهد که گویی رویداد تولید می‌شود. می‌توان بی‌هیچ ابهامی گفت که او باید مکان و لحظهٔ مرحلهٔ بعدی ترفند و خود را حدس بزند و پیش‌بینی کند؛ بنابراین کنش هنرمندانهٔ او، هم سخت محدود است و هم از نوعی یکسره نوین به شمار می‌رود. می‌توان کنش هنرمندانهٔ او را هویت بخشی به نوع بسیار خاصی از رویداد دانست؛ همچون شکلی از حساسیت خارق‌العاده و شهود (آن چه عوام برکشیدن می‌نامند) که به او امکان پیش رفتن همراه رویداد و تلاقی با رویداد را می‌دهد؛ یا در هر حال هویت بخشیدن به آن و به جریان اندختنش پیش از آن که به راه بیفتد[۱۲].

در اینجا گسترش گزارش، کاری‌ست نیمه هنری و نیمه طبیعی. نتیجه، آمیزه‌ای عجیب از همزمانی و ابداع است که در آن ابداع، همزمانی را انتخاب می‌کند و همزمانی، ابداع را به سوی مفهوم و تکمیل آن هدایت می‌کند. در این حال هنرها مانند کارکرد باغبانی و آبیاری، نمونه‌ای مصنوعی را تغذیه می‌کنند که حرکات زمان حال و تأثیرات، آن را هدایت می‌کنند تا به مرز گونه‌ای نیروی طبیعی برسد و در بازی انداموار اثر وارد شود. ولی در پخش مستقیم، رویدادها هرگز در چارچوب فرم‌های قابل پیش‌بینی قرار نمی‌گیرند: در اینجا رویدادها به چهارچوب‌هایی نیاز است که همزمان با خود رویدادها پدید می‌آیند و در همان لحظه‌ای که به وسیلهٔ رویدادها تعیین می‌شوند، رویدادها را تعیین کنند.

حتی هنگامی که کارگردان فیلمبرداری، فعالیت خود را به حداقل می‌رساند، در چنان مخاطرهٔ خلاق و برجسته‌ای زیست می‌کند که تشکیل دهندهٔ پدیده‌ای هنرمندانه با انگیزش فوق‌العاده است و ارزش زیباشناختی اثر او هر قدر زمخت و زودگذر باشد، دورنماهای انگیزاننده‌ای را به روی پدیدارشناسی بداهه‌پردازی می‌گشاید.

آزادی رویدادها و قطعیت‌گرایی عادت‌ها

۱ـ با به پایان رساندن تحلیل ساختارهای روانی و شاکله‌ایِ پخش مستقیم، می‌توان پرسید که آیندهٔ آن چگونه است و امکان‌های هنری این نوعِ «گزارش»، خارج از کاربرد معمول آن کدامند؟ همچنین می‌توان دربارهٔ همسانی انکارناپذیر میان این نوع فعالیت خلاق که مناسبات اتفاقی را به کار می‌گیرد با ابتکارهای تأویل (مواقعی که کارگردانی باگونه‌ای آزادی جانبی بن مایهٔ «هر چه اینجا و اکنون رخ دهد» را پیاده می‌کند) و نیز با جنبهٔ اختصاصی هنر مدرن که آن را «گشودگی»[۱۳] نامیدیم، کنکاش کرد. به نظر می‌رسد که هنگام پاسخگویی به این پرسش دوم بتوان پرسش نخست را نیز تا حدودی جواب داد.

پخش مستقیم، دیالکتیکی‌ست میان زندگی در گشودگی منفعل خود به هزاران امکان و «پی‌رفت»[۱۴]؛ یعنی زمینه‌ای که کارگردان براساس نیاز به بدیهه‌پردازی و با برقراری مناسبات روشن و تک بعدی میان رویدادهای

«برگزیده» و به نمایش درآمده، پیشنهاد می‌کند.

دیدیم که مونتاژ روایت، یکی از عناصر تعیین کنندهٔ این کار است. این موضوع به اندازه‌ای درست است که ما برای تعیین ساختار پخش مستقیم، باید به بوطیقای ارسطویی متوسل شویم که خود، بوطیقای ترفند در حد کمال است و به ما امکان تشریح ساختارهای سنتی درام یا رمان و یا دستکم رمان‌هایی را می‌دهند که به طور قراردادی «خوش ساخت» ارزیابی می‌شوند.

ولی مفهوم ترفند تنها یکی از عناصر بوطیقای ارسطویی‌ست و همان‌گونه که نقد نو نشان داده است، ترفند تنها سامانی بیرونی برای رویدادهاست که این سامان به نوبهٔ خود مسیری عمیق‌تر برای عمل تراژدی (و روایت) به‌شمار می‌رود: کنش.[۱۵]

ادیپ به محض آن‌که علل طاعون را درمی‌یابد و می‌فهمد که قاتل پدر و همسر مادر خود است، چشمان خود را کور می‌کند: این ترفند است. کنش تراژیک در سطحی ژرف‌تر قرار دارد؛ آن چه در کنش تراژیک چهره می‌نماید بازی پیچیدهٔ سرنوشت و گناه با قوانین تغییرناپذیرش است؛ این کنش مانند احساسی چیره، وجود و دنیا را دربرمی‌گیرد. ترفند به گونهٔ بیرحمانه‌ای واضح است. کنش می‌تواند رنگ ابهام بگیرد و گشوده به هزاران تأویل باشد. اولین محصلی که با ما رو به رو شود طرح و توطئهٔ هاملت را می‌تواند خلاصه کند و جای چون و چرایی در آن نیست؛ برعکس کنش می‌تواند در چشمان ما خاک بپاشد زیرا یکی‌ست ولی یک پهلو نیست.

بنابراین رمان معاصر بیش از پیش به سوی زوال ترفند پیش می‌رود (ترفند را استقرار مناسبات روش میان رویدادهای گوناگونی می‌دانند که نقش اساسی در گره‌گشایی دارند) و گرایش به استفاده از ماجراهای کاذبی دارد که کنش‌ها در آنها بی‌معنا و غیراساسی هستند؛ برای نمونه همهٔ آن چه در موردلئوپولدبلوم، خانم دالوی و شخصیت‌های رب گربه رخ می‌دهد، بی‌معنا و غیراساسی است. ولی هنگامی که آنها را از نظر روایتی دیگر بررسی می‌کنیم، واقعیت‌هایی اساسی می‌شوند که سعی در مشخص کردن یک کنش، گسترش روانشناختی، نمادین یا تمثیلی دارند و سخن واضح دربارهٔ جهان را مهر و موم می‌کنند.

طبیعت این سخن و این واقعیت که می‌تواند به‌گونه‌های متفاوت درک شود و به سوی نتایج گوناگون و تکمیلی رهنمون شود، همگی به ما اجازهٔ سخن گفتن از «گشودگی» را دربارهٔ یک اثر روایتی می‌دهند. پشت رد ترفند، به رسمیت شناختن این واقعیت نهفته است که دنیا گِرهی از امکان‌هاست و اثر هنری باید به آن بپردازد.

هر چند رمان یا تئاتر (یونسکو، بکت، آدامف و آثاری چون رابطه گلبر) با شهامت در این راه گام برداشته‌اند، ولی هنر دیگری یعنی سینما که براساس ترفند پی‌ریزی شده مدت زمانی از این شیوه دوری جست. دلایل بسیاری این رفتار را توجیه می‌کنند. در وهلهٔ اول: هدف اجتماعی سینما. در همان زمان که دیگر هنرها به آزمایشگاه‌های خود بازمی‌گشتند تا روی ساختارهای «گشوده» آزمایش کنند، سینما می‌بایست ارتباط با مخاطبان خود را حفظ کند و نقش هنرهای نمایشی سنتی را که یکی از نیازهای عمیق و مشروع فرهنگ ماست، بازی کند. هرگز این اندازهٔ تأکید نخواهیم کرد که نظریهٔ ادبی اثر «گشوده» تنها نظریهٔ ادبی ممکن برای امروز نیست و یکی از نمودهای ـ بی‌شک یکی از جالب‌ترین آنها ـ فرهنگی‌ست که در عین حال نیازهای دیگری دارد و می‌تواند آنها را با استفاده از شکل مدرن ساختارهای سنتی برآورده کند: فیلمی یکسره ارسطویی مانند stagecoach (کالسکهٔ خیال‌انگیز) نمونهٔ بسیار باارزشی از هنر ترفند مدرن است. ولی در زمینهٔ کارهای بداهه‌گرا ـ که کلمه‌ای مناسب است ـ آثاری بر پردهٔ

سینما می‌روند که جسورانه از ساختارهای سنتی ترفند دور می‌شوند. میان رویدادهای این آثار دیگر مناسبات دراماتیک به معنای قراردادی آن وجود ندارد. یا چیزی رخ نمی‌دهد یا اگر می‌دهد یک امر بازگو شده نیست بلکه امری بیرون جسته از اتفاق به شمار می‌رود. در اینجا به ویژه منظور ما، آثار مشهور آنتونیونی‌ست مانند: L'avventura, La notte ،l'eclisse ، il Deserto rosso اهمیت این فیلم‌ها تنها در دلمشغولی جستجو و نوپردازی مورد ادعای آنها نیست، بلکه همچنین در پذیرفته شدن آنها از سوی مخاطبان نهفته است: آنها به نقد کشیده شدند، مورد حمله قرار گرفتند ولی در نهایت پذیرفته و جذب شدند؛ شاید مانند واقعیتی قابل بحث ولی در هر حال ممکن. یادآور شویم که این شیوهٔ روایتی زمانی مورد آزمایش قرار گرفت که حساسیت مردم از چند سال پیش از آن با منطق گزارش تلویزیونی خو گرفته بود: در اینجا شاید چیزی بیش از یک اتفاق نهفته است. گزارش تلویزیونی، گزارشی‌ست که هر قدر مرتبط و منسجم باشد، از توالی خشن رویدادها به عنوان مادهٔ اولیه استفاده می‌کند. گزارش حتی اگر رشته‌ای هدایتگر داشته باشد، مدام به انحراف می‌رود و زمان‌های مرده‌ای به جا می‌گذارد: به این ترتیب هنگامی که منتظر رسیدن یک دونده هستیم، دوربین روی تماشاگران یا بناهای اطراف توقف می‌کند زیرا کار بهتری ندارد.

بسیاری از صحنه‌های فیلم L'Avventura شبیه پخش مستقیم است؛ همین‌طور در جشن شبانهٔ فیلم La notte یا در تک رویدادی که طی آن قهرمان زن در میان کودکانی گردش می‌کند که ساچمه شلیک می‌کنند.

از این پس می‌توانیم از خود بپرسیم که آیا پخش مستقیم جایگاه خود را در بررسی «گشودگی» ساختارهای روایتی ندارد و امکان بازآفرینی زندگی در کثرت مسیرهای آن و بدون هر گونه طرح پیش ساخته چگونه است؟ ب ـ ولی در اینجا بی‌درنگ به ابهامی برمی‌خوریم: زندگی نه یک «گشودگی» که یک اتفاق است. برای تبدیل این اتفاق به گرهی از امکان‌ها لازم است که نمایه‌ای از سازمان‌دهی به آن ببخشیم. باید عناصری از صور مشخصی را انتخاب کنیم و سپس در میان آنها ـ و فقط سپس ـ مناسبات چند سویه‌ای برقرار کنیم.

در L'Avventura، گشودگی، محصول مونتاژی‌ست که به عمد اتفاقی «خواسته» را به جای اتفاق ناب و ساده می‌نشاند. طرح و توطئه وجود ندارد زیرا کارگردان، قصد دارد به تماشاگر احساس تعلیق و تأویل را انتقال دهد، او را از سائقه‌های رمان پسندش محروم سازد و به قلب داستان بکشاند؛ به جایی که در میان گروهی از داورهای‌های خردورزانه و اخلاقی جهت‌گیری کند. «گشودگی»، در نهایت فرض را بر سامان دقیق و محاسبه شدهٔ میدانی از امکان‌ها می‌گذارد.

بنابراین هیچ چیزی مانع نمی‌شود که یک پخش مستقیم نتواند از میان امور، آنهایی را برگزیند که در خدمت سامانی «گشوده» از این دست باشند. ولی در اینجا دو عامل اساسی مطرح می‌شوند: طبیعت شیوهٔ مزبور و هدف اجتماعی آن؛ می‌توان آنها را نحو پخش مستقیم و مخاطب آن نامید.

پخش مستقیم، درست به این دلیل که موضوعش زندگی چونان یک اتفاق است، در پی چیرگی بر زندگی با توسل به اسلوبی از سامان‌دهی سنتی از نوع ارسطویی‌ست که به کمک قوانین علیت و ضرورت که به طور قطع قوانین حقیقت‌نمایی هستند، عمل می‌کند. آنتونیونی در L'Avventura، در یک لحظهٔ خاص، وضعیتی تنش‌آلود پدید می‌آورد: در فضایی سوزان و زیر آفتاب ظهر، مردی به عمد روی نقشه‌ای که معماری جوان در فضای آزاد کشیده، جوهر می‌پاشد. هرگونه تنشی، یک عمل جسورانه است. در یک فیلم وسترن، ماجرا با جدال که دارای اثر

نجات‌بخش است و از لحاظ روانی هم تهدید شده و هم تهدیدکننده را با انگیزش‌دار کردن کنش‌های قابل احترامشان توجیه می‌کند. در فیلم آنتونیونی ماجرا به شیوهٔ دیگری رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد که انفجار جدال نزدیک است ولی رخ نمی‌دهد: حرکات و سوداها در درماندگی جسمی و روانی حاکم بر کل وضعیت رنگ می‌بازند... در عین حال، گونه‌ای عدم قطعیت بنیادی تنها از ارائهٔ بلندمدت دادهٔ دراماتیک می‌تواند سربرآورد. خشونتِ چندین انتظارِ یکسره پیرو قوانین حقیقت‌نمایی، آن قدر دلبخواه و عمدی‌ست که باید کارکردی دقیق پیدا کند: رویدادها درست به این دلیل اتفاقی می‌نمایند که اتفاقی نیستند.

برعکس، گزارش تلویزیونی از یک مسابقهٔ فوتبال نمی‌تواند از پیوند دادن تمام تنش‌ها و قصدها که هدف نهایی‌شان گل زدن است، پرهیز کند. (و یا گلی ناکام که سکانس را قطع می‌کند و انفجار هیاهوی جمعیت را برمی‌انگیزد).

این همان کارکرد رپرتاژ است که نمی‌تواند آن چه را که در سازوکار بازیِ اساسی‌ست، به سکوت برگزار کند. ولی به محض آن که هدف مشخص شد، کارگردان گزارش می‌تواند جمعیت در حال هذیان را نمایش دهد ـ ضد اوج و واکنش آرامش طبیعی که پیرو تخلیهٔ هیجان است ـ و یا ناگهان با رفتاری ابتکاری و جدلی، بر روی خیابان مجاور دوری بزند (زنان پشت پنجره‌ها با حرکات روزانه‌شان و گربه‌های لمیده در آفتاب) و یا هر تصویر نامربوط دیگر بازی و هر رویداد پیش آمده در ورزشگاه را نشان بدهد که ربطی به تصویر قبلی ندارد جز داشتن مناسبت ناهمخوانی خشن با آن. کارگردان به این ترتیب، تأویل اخلاقی یا مستند محدودکننده‌ای از بازی را ارائه می‌دهد؛ یا از هر تأویل، پیوند و مناسبت قابل پیش‌بینی سرباز می‌زند و نمود پوچ‌گرایانهٔ منفعلی را ارائه می‌دهد که با هوشمندی هدایت می‌شود و می‌تواند همان تأثیری را بگذارد که برخی توصیف‌های یکسره شیء‌گونِ رمان نو دارند.

اگر پخش تنها به ظاهر مستقیم و حاصل کاری طولانی بود، کارگردان همین کار را می‌کرد؛ یعنی اگر این کار طولانی به نگرش جدیدی به امور می‌رسید که بیگانه است با ساز و کاری غریزی که ما را وامی‌دارد رویدادها را بر حسب قوانین حقیقت‌نمایی به یکدیگر پیوند دهیم. به یاد بیاوریم که به نظر ارسطو، زمانی براساس نظریهٔ ادبی، حقیقت نمایی وجود دارد که حقیقت‌نمایی از قواعد نظریهٔ بیان پیروی کند: به این معنا که در جریان یک ترفند، رویدادهایی را که عقل سلیم هر یک از ما انتظار دارد، تنها به عنوان رویدادهای منطقی و طبیعی می‌پذیریم و فکر می‌کنیم که رویدادها به شیوه‌ای کمابیش قراردادی و برحسب جایگاه‌های معمول سخن، باید براساس پیش فرض‌های داده شده، به نمایش درآیند. کارگردان تلویزیونی فقط آن چه را مخاطب در پرتو عقل سلیم، نتیجهٔ طبیعی دسته‌ای واقعی از امور می‌بیند، نتیجهٔ معمول سخن هنرمندانه می‌داند.

ج ـ بنابراین پخش مستقیم به کمک جریان یافتن براساس نیازها و انتظارهای مخاطب تعریف می‌شود. مخاطب زندگی را باز نمی‌شناسد مگر وقتی که زندگی به نظرش از اتفاق به دور، وحدت یافته و بازسازی شده به شیوهٔ طرح و توطئه باشد؛[۱۶] به این دلیل که رمان ترفنددار (در شکل سنتی خود) به گونه‌ای خودکار با حالت مأنوسی سر و کار دارد که عموماً معقول و کارکردی‌ست و ضمن دادن دلالتی روشن از امور به مخاطب، او را از میان

رویدادها عبور می‌دهد. تنها در رمان تجربی، میل به گسستن مناسبت‌هایی وجود دارد که زندگی براساس آنها به گونهٔ معمولی تأویل می‌شود. هدف رمان تجربی، یافتن سویه‌های نوین زندگی در ورای قراردادهای صُلب و نه اثباتِ پوچیِ زندگی است. یک تصمیم فرهنگی، یک حالت روحی «پدیدارشناختی» و خواست فرعی کردن گرایش‌های حاصل نیز چنین رفتاری دارند. در اینجا به تماشاگری که مقابل تلویزیون می‌خواهد اطلاعات بگیرد و بداند ـ که حقی مشروع است ـ وانمود می‌شود که «آن چه در حال رخ دادن است» را می‌بیند.

ولی وجود این پیش فرض در اذهان عمومی چندان محتمل نیست و حتی به عکس خود تبدیل می‌شود و تماشاگر برخلاف آن، منتظر هیجان دست اندرکاران دوربین‌هایی‌ست که صحنه را به او نشان می‌دهند.

د ـ خارج از این اجبارها که مربوط است به مناسبت کارکردی میان تلویزیون به عنوان ابزار اطلاع‌رسانی و مخاطب که برنامه‌ای مشخص را از آن دریافت می‌کند، اجبار دیگری از نوع نحوی وجود دارد که از سوی شیوهٔ تولید و بازتاب‌های روانی کارگردان تعیین می‌شود.

زندگی به خودی خود به قدر کافی پریشان هست تا کارگردانی را که می‌خواهد تأویلی روایتی از آن بدهد، پریشان کند. او در معرض خطر از کف دادن رشتهٔ روایت و تبدیل به عکاس اتفاق و بی‌تفاوتی است؛ و البته نه بی‌تفاوتیِ خودخواسته‌ای که قصد ایدئولوژیک را کنار می‌گذارد، بلکه بی‌تفاوتی اتفاقی و ناخوشایند. کارگردان برای پرهیز از این پریشانی باید به داده‌های مستقیم، نمایهٔ سامانی ممکن را ببخشد و این کار را به شیوهٔ بداهه‌پردازی در زمان بسیار کوتاهی انجام دهد.

بنابراین در چنین برههٔ زمانی کوتاهی، دست یافتنی‌ترین مناسبت روانشناختی، مناسبتی‌ست که اذهان همگانی، آن را حقیقت‌نما می‌انگارد. دیدیم که پیوند دادن دو رویداد براساس مناسبتی مأنوس ـ نیازمند بررسی و کنکاش نقادانه، زمینهٔ فرهنگی و گزینش ایدئولوژیک است. بنابراین باید نوع جدیدی از عادت را به میان آوریم که امور را به شیوهٔ نامأنوس می‌نگرد؛ به گونه‌ای که به طور غریزی به نامناسبت تبدیل شود؛ یعنی مناسبتی عجیب؛ یا به زبان موسیقایی یک مناسبت گروهی جانشین یک مناسبت نونال می‌شود.

این عادت خلاق که وابسته به تربیت جدی حساسیت است، تنها به کمک درآمیختگی عمیق شگردهای روایتی نوین به دست می‌آید. بنابراین، کارگردان تلویزیونی دیگر چنین وقتی ندارد و سامان فرهنگی کنونی نیز این چشمداشت را از او ندارد. تنها نوع استقرار مناسبت که تربیت او اجازه می‌دهد ـ مانند تربیت هر فرد بهنجار دیگر که با آموزش سینما و رمان معاصر قطع رابطه نکرده ـ از سوی قرارداد حقیقت‌نمایی تعیین می‌شود. تنها امکان نحوی که در اختیار او قرار می‌گیرد، وابستگی مطمئن به قوانین سنتی حقیقت‌نمایی‌ست (او اطمینان کامل دارد که قانون اجرای فرم‌ها به خودی خود وجود ندارد و قوانین همواره کارکرد تأویل انسانی دارند و در نتیجه قوانینِ یک فرم باید به شدت با عادت‌های تخیل ما همخوانی داشته باشند)

باید افزود که هر انسانی، حتی نویسنده‌ای آشنا با شگردهای نوین، هنگام رویارویی با یک وضعیت عینی پر تنش براساس انگاره‌های ادراکی که بر عادت و مفهوم معمولی علیت استوارند، عمل می‌کند؛ درست به این دلیل که مناسبات هنوز در مرحلهٔ کنونی تمدن ما، مناسباتی هستند که می‌خواهند هرچه آسان‌تر، ما را در زندگی روزانه راهنمایی کنند.

در تابستان ۱۹۶۱، آلَن رُب گریه از یک سانحهٔ هواپیمایی جان سالم به دربرد و پس از آن مورد سؤال

روزنامه‌نگاران قرار گرفت. همان گونه که بِلکپرس موذیانه یادآور شد، رب گریه، همچنان زیر تأثیر هیجان، گزارشی به روزنامه‌نگاران داد که تمامی ظواهر یک روایت سنتی از نوع ارسطویی یا بالزاکی را دارا بود؛ تعلیق، تأثیرهای عاطفی، ذهن‌پردازی، شروع، اوج و پایان. بنا به نظر نویسندهٔ آن مقاله، رب گریه، می‌بایست برای بازگویی این حادثه، همان سبک غیر فردی، شیءگون، خنثی و در یک کلام غیر روایتیِ رمان‌های خود را به کار می‌گرفت و حال که چنین نکرده، باید تاج سروری شگردهای نوین روایت را از او پس گرفت. به کمک این آب گل آلود، برهان‌ها به خوبی هدایت شده بودند؛ ولی نویسندهٔ مقاله که رمان‌نویس را به عدم صداقت متهم کرده بود، (زیرا در لحظهٔ بزنگاه گویی دیدگاه خود دربارهٔ اشیاء را کنار گذاشته و آن را به دیدگاهی که عادت به مبارزه با آن داشت، فروخته بود) خودْ دستخوش تناقضی شدیدی شد. هیچکس ادعا نخواهد کرد که یک متخصص هندسهٔ غیراقلیدسی باید برای اندازه‌گیری اتاق خود به هندسهٔ رِیمان رجوع کند و یا یک پیرو نسبی‌گرایی هنگامی که درپیاده‌رو از راننده‌ای در خیابان ساعت را می‌پرسد، باید ساعت مچی خود را براساس قوانین تغییر مکان لورنتس تنظیم کند. برخی پارامترهای جدید می‌توانند ابزارهایی مناسب با وضعیت‌های تجربی در اختیار ما بگذارند ـ در آزمایشگاه یا در قلمرو آفرینش ادبی ـ ولی هنگام جهت‌گیری ما در میان امور روزانه، نامناسب بودن خود را آشکار کنند. این موضوع نشانگر غلط بودن آنها نیست زیرا در شرایطی دیگر (دستکم در زمان حاضر) مؤثرتر از پارامترهای سنتیِ مورد استفادهٔ همگان در بطن زندگی روزانه هستند.

هنگامی که باید امری را که در برابر ماست تأویل کنیم و پاسخی فوری بدهیم ـ یا زمانی که باید آن را توصیف و به کمک دوربین تلویزیون بازسازی کنیم ـ قراردادهای معمول همچنان معتبرترین قراردادها هستند.

د ـ چنین است وضعیت زبانی تلویزیون در دورهٔ حاضرِ رشد خود و در موقعیت جامعه‌شناختی‌ای که به آن کارکرد رویارویی با مخاطبان خاصی را می‌دهد. هیچ مانعی نیست که تصور کنیم در شرایط تاریخی متفاوتی، پخش مستقیم می‌تواند تمرین‌های آزادتری داشته باشد و ابداع‌هایی در زمینهٔ حساسیت و تجربه‌های تداعی‌گر غنی‌تری بکند و کوتاه سخن آنکه پخش مستقیم سکوی پرسشی به سوی بُعد روانشناختی و فرهنگی دیگری خواهد بود. ولی ما می‌بایست داده‌های این پدیده را دریابیم و بیشتر تلویزیون را به عنوان ابزار ارتباط جمعی در نظر بگیریم و کمتر به قوانین کارکردیِ وضعیت امروز مخاطبان بپردازیم. امروز یک رپرتاژ که به یادآورندهٔ فیلم L'Avventura باشد، با این مخاطرهٔ جدی رو به روست که بد از کار درآید، اتفاق به گونه‌ای پایش‌ناپذیر بر آن چیره شود و در هر حال استفاده از «گشودگی» مضحک جلوه کند.

هرچند دوران ما شاهد انواع نظریه‌های اثر «گشوده» است، ولی این جهت‌گیری برای تمام انواع ارتباط گیری‌های هنری مناسب نیست. ما ساختار ترفند به معنای ارسطویی آن را در بخش مهمی از تولید هنری امروز مشاهده می‌کنیم، این آثار با گسترده‌ترین مصرف رو به رو می‌شوند و می‌توانند از بالاترین سطح هنری برخوردار باشند (زیرا در نهایت ارزش زیباشناختی الزاماً با نو بودن شگردها یکی نیست)، حتی اگر توسل به این شگردها اغلب نشانهٔ بکر بودن ابزارها و اندیشه‌هایی باشد که هنر یکی از مطمئن‌ترین شرایط خود را در آنها می‌یابد. پخش مستقیم همچنان یکی از آخرین پناه‌های این نیاز ژرف به ترفند است که در هر یک از ما وجود دارد؛ نیازی که همیشه فرمی هنری و فرمولی قدیمی یا نوین برای ارضاء خود پیدا می‌کند و این فرم هنری را باید براساس نیازهایی که پاسخ می‌دهد و ساختارهایی که این پاسخ را ممکن می‌سازند، داوری کرد.

پخش مستقیم خود از امکان‌های بسیاری برای «گشردگی» برخوردار است؛ زیرا همیشه می‌تواند بر روی عدم قطعیت ژرف رویدادهای روزانه انگشت بگذارد. کافی است که انتقال رویداد مرکزی که براساس قوانین حقیقت‌نمایی به نمایش درمی‌آید، همراه شود با گریزهای فرعی، جستجوی سریع در واقعیت‌های اطراف و تصاویر غیراساسی در مقایسه با کنش اصلی ولی معنادار به دلیل پریشانی این تصاویر؛ در واقع چونان چندین دورنما از دیگر امکان‌ها، دیگر جهت‌ها و سامان دیگری که می‌توان بر رویدادها تحمیل کرد.

شاید به این ترتیب در آینده تماشاگر، این حس کمابیش مبهم را بیابد که زندگی از تاریخ فراتر می‌رود؛ تاریخی که تماشاگر حریصانه آن را دنبال می‌کند. شاید او دریابد که خود را با این تاریخ اشتباه نگیرد. این گریزها به امورِ دیگر با جدا کردن تماشاگر از طلسم ترفند، با دور کردن و جلوگیری ناگهانی از برگردان منفعل، او را وادار به داوری می‌کنند و یا دستکم نیروی متقاعدگریِ صحنه را زیر سؤال می‌برند.(۱۷)

پی‌نوشت

1- Rainier de Monaco

2- Grace Kelly

۳ ـ واژه‌ای آرگو که شاید از سوی موسیقدانان سیاهپوست امریکایی ابداع شده تا بر جملهٔ موسیقی معمولاً کوتاهی دلالت کند که اغلب همراه تأکید ضرباهنگی افزاینده و تکرار شونده در دفعات، اجرا می‌شود. (ostinato) یا به عنوان جملهٔ پاساژ برای به دست رنگ‌آمیزی و یا تأکید بر تأثیر تنش خاصی در قطعه می آید.

۴ ـ در اینجا مسائل مختلف و بسیاری مربوط به ساز و کار بداهه‌پردازی (فردی) در موسیقی مطرح می‌شوند. نگاه کنید به ، مقالهٔ W. Jankelewitch به نام La Rapsodie فلاماریون، پاریس، ۱۹۵۵ .

5- Poétique, 1451 a 15.

6- Art as Experience, New york, Minton, Balch & Co, 1934, chap III.

۷ ـ براساس تعریف ما، تجربه، کسب فرمی ست که بنیادهای عینی بعدی آن نامشخص‌اند. تمام آن چه می‌دانیم در برابر داده‌های تجربه قرار گرفته است و ما این فرم را از آن استنتاج می‌کنیم. گسترش این بحث، به معنای برگذشتن از میدان ملاحظات لازم برای مقالهٔ حاضر است.

8- Poétique, 1451 a 30.

۹ـ در زمینهٔ آن چه به این پویش‌مندی تلاش مربوط است و بیشتر در منطق تا زیباشناسی.

10- a posteriori

11- a priori

۱۲ـ ما می‌خواستیم نشان دهیم که چنین برخوردی وابسته به ترتیب اجزاء کارکردی یک کل است که هنوز وجود ندارد ولی عملیات به سوی آن جهت گرفته است. این بی‌کلیتی که در چهارچوب میدان پدید می‌آید، در برابر کشف شدن مقاومت می‌کند و ما را به سوی مفهوم گشتالتی (مجموعه‌ای) رهنمون می‌شود. رویداد در حال بازگویی یا دیکته کردن قوانین کنشی که می‌خواهد نمایش دهد از پیش شکل می‌گیرد. با این وجود، از یک نظر نمی‌توان از پیروان گشتالت تقلید کرد ـ همان گونه که روانشناسی فراکنشی این موضوع را یادآور می‌شود: مؤلف «فیگوراسیون»، بی‌کلیتی را به کمک انتخاب‌ها و مرزهای پی در پی پدید می‌آورد و در فعالیت فیگوراتیو خود، شخصیت خویش را دخالت می‌دهد و لحظه‌ای که این شخصیت وارد شد، فعالیت خود را تقویت می‌کند. در نتیجهٔ، بی‌کلیتی پس از شکل گرفتن به عنوان تحقق یک امکان پدیدار می‌شود؛ امکانی که پیش از آن که فاعل اندیشنده‌ای به آن عینیت ببخشد، عینی نبوده است.

۱۳ـ Ouverture اومبرتو اکو در کتاب اثر گشوده، و مقاله‌های قبل از مقالهٔ حاضر، نظریهٔ اثر گشوده را مطرح می‌کند؛ یعنی ساختارهای هنری که گشوده به تأویل‌های گوناگونند ـ م.

14 - Plot (پی‌رنگ)

۱۵ ـ در مورد تمایز ترفند و کنش نگاه کنید به:
F. Fergusson et H. Gouhier , l'oeuvre théatrale, Paris, Flammarion 1958 (به ویژه فصل سوم: کنش و ترفند)

۱۶ ـ زندگی بیشتر به اولیس شبیه است تا سه تفنگدار. ولی هر یک از ما بیشتر به مدل سه تفنگدار فکر کرده‌ایم تا مدل اولیس؛ یا به بیان دقیق‌تر، ماموفق به بازیادآوری زندگی و داوری کردن دربارهٔ آن نمی‌شویم مگر با بازاندیشی دربارهٔ مدل یک رمان خوش ساخت.

۱۷ ـ سبک رپرتاژهای تلویزیونی در واقع طی سه سال تکامل یافته است یعنی از ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۵ و بعد از نگارش این مقاله. دیالک تیک میان آوانگرد و رسانه‌های جمعی و میان پیش فرض‌های تجربه و استقبال آنها توسط افکار عمومی، خیلی سریع‌تر و استادانه‌تر از آن چه تصور می‌رفت، به کار گرفته شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی