# سینما

مقدمهٔ مترجم :

نویسندهٔ مقالهٔ زیر، مسأله دقیق وحساسی را دربارهٔ سینمای معاصر مطرح ساخته و با روشی که خاص فلسفهٔ معروف به پدیدارشناسی (فنومنولوژی) است دربارهٔ آن بحث کرده است. چون مقاله پیچیده‌ومشکل است قبلاً خلاصه‌ای از آن به صورتی بالنسبه ساده عرضه می‌شود تا معنی مقاله برای خوانندگانی که به این سبك آشنائی ندارند روشن‌تر گردد :

سینمای معاصر می‌خواهد زبانی مخصوص به خود باشد. بنابراین باید اززبان به معنی اخص یا به عبارت دیگر اززبان لفظی (زبانی که به آن سخن می‌گوئیم) بی‌نیازشود. پس‌مکالمات‌فیلم، یاگفتار درسینما، امری زائداست؛ نه‌تنها زائداست‌بلکه‌حجاب‌معنی‌تصویرهم می‌شود زیرا فکربیننده‌را ازمعنایی که‌خودتصویر افاده می‌کند منحرف می‌سازد. بنابر - این، گفتار سینما معنی تصویر را نه‌تنها روشن نمی‌کند بلکه آن را مغشوش می‌سازد. ازاینرو، درسینمای‌نوفیلمسازان مکالمات را به حداقل ممکن کاهش می‌دهند برای اینکه بیننده ازمکالمه چیزی دستگیرش نشود وناچار سعی‌کند که معنا را درخود تصویر دریابد. به علاوه با اینکار فیلمساز می‌خواهد نشان دهدکه زبان لفظی نسبت به زبان تصویر چه اندازه نارسا و ناقص است.

اما مسأله‌ای‌که طرح می‌شود این است : سینمای‌نو چگونه می‌خواهد زبان تصویر را جانشین زبان لفظی کند؟ باید توجه داشت‌که سینما هنر است ومانند هرهنری غرض استحسانی ( استتیك ) دارد. غرض استحسانی ازطریق تحریك حواس حاصل می‌شود. مثلاً شعرحس شنوایی وسینما حس بینایی را تحریك می‌کند. اما شکی نیست که متعاقب هرتحریك حسی حالتی انفعالی که به‌آن احساسات می‌گوئیم دست می‌دهد واین احساسات ناشی‌ازمعنائی‌است‌که باتحریك حسی‌ارتباط دارد. مثلاً شعرحس‌شنوائی را توسط‌اصواتی‌که به‌کارمی‌برد وعبارت ازالفاظ است تحریك می‌کند وحالت انفعالی یا احساسات ازمعنای این‌اصوات ناشی می‌شود. مسأله‌ای‌که درمورد شعر طرح می‌شود اینست‌که چه بایدکردکه شعر ازیك طرف با موسیقی و ازطرف دیگر با نثر تفاوت داشته باشد (زیرا موسیقی ونثر نیز هرکدام به نوبهٔ خود حس‌شنوائی را تحریك می‌کنند) : اگر شعر فقط مجموعهٔ اصوات زیبا وخوش-آهنگ باشد ومعنا درنظر نباشد، شعر درموسیقی مستهلك می‌شود واگر فقط افادهٔ معنا درنظر باشد، شعر حکم نثر را پیدا می‌کند. پس شعر برای اینکه شعر باشد باید درعین حال‌که‌گوش را نوازش می‌دهد القاء معانی‌کند. در حقیقت شعر آمیزه‌ای متناسب از لفظ و معنی است وشعربودن شعر بسته به‌حفظ تناسب میان این‌دو جزء است.

اما درسینما مسأله به این آسانی حل نمی‌شود : تحریك حسی درسینما از راه بینائی وبه‌توسط تصویراست. تصویر معنایش درخودش است. مثلاً تصویر فلان منظرهٔ خاص، معنی منظره را در خود دارد، حال اگر بخواهیم باتصویر آن منظره، معنای دیگری مثلاً معنای تنهائی را برسانیم تصویر حکم سمبل را پیدا می‌کند وبنابراین معنای دیگری برمعنای اصلی تصویر اضافه می‌شودکه با آن تجانس ندارد. زیرا میان تنهائی که امری معنوی است وفلان منظره‌که ترتیب خاصی ازاشیاء مادی‌است سنخیتی وجود ندارد. درحالیکه درشعر یا به‌طور کلی درزبان لفظی چنین نیست، زیرا صوت که حس شنوائی‌را تحریك می‌کند با معنائی‌که ازآن‌افاده می‌شود نامتجانس نیست. چرا؟ برای اینکه صوت ازاین حیث‌که صوت است، معنائی نداردکه معنائی ازجنس دیگر به‌آن اضافه شود، درحالیکه تصویر ازاین حیث‌که تصویر است معنا دارد وبنابراین با معنای دومی (معنای سمبولیك) که به‌آن‌اضافه می‌شود تجانس ندارد.

پس اگر سینما بخواهد زبان مخصوص به خود باشد باید عینی باشد، یعنی امور واوضاع واحوال‌را همانگونه که به حس عرضه می‌شوند نشان دهد. به عبارت دیگر تصویررا با همان معنائی

که حال" درآنست به‌کار برد نه اینکه آن را وسیله قرار دهد برای اینکه برمعنائی غیرازمعنای خودش دلالت کند. دراین صورت حتی اشخاص هم درفیلم حکم اشیاء را پیدا می‌کنند زیرا فقط جلوه‌های حسی آنها نشان داده می‌شود بدون اینکه تصویر بتواند درون اشخاص وانگیزه‌های عمل آنانرا بازنماید. اما سینما اگر به این حد اکتفاء کند آیا زبان مبهم وناقصی نخواهد بود؟

برای تکمیل این نقص، سینمای معاصر ازسمبل نیز استفاده می‌کند وبعضی براین عقیده‌اندکه سینما با استفاده از سمبل حتی‌اززبان لفظی روشن‌تروکاملتر می‌گردد. اما سمبل به زبان لفظی باز می‌گردد یعنی ترجمان معنائی می‌شودکه درخارج ازتصویر است وزبان لفظی‌باید آنرا بگوید. این عدم تجانس میان تصویر ومعنائی‌که خارج ازآنست در حقیقت نفی سینما به عنوان زبانی‌مستقل اززبان لفظی است. زیرا تصویر وقتی زبان مخصوص‌است‌که معنی خودرا داشته باشد نه اینکه اززبان دیگری معنائی را به‌عاریت گرفته‌باشد. درهرحال فیلمسازان معاصر تلاش می‌کنندکه مناسبت میان تصویر وسمبل، میان معنی داخل تصویر ومعنی خارج ازآن را به حدی رعایت کنندکه حتی‌الامکان به ایده‌آل سینمای عینی نزدیک شوند. اما سینمای نو هنوز درمنظوری‌که دارد موفق نیست.

●

این نوشته دعوی آن را ندارد که نقدی‌کافی و وافی به مقصود دربارهٔ سینمای‌معاصرباشد زیراآثار سینمای معاصر به حدی فراوان ومتنوع است‌که نمی‌توان به‌آن، صورتی وحدانی‌بخشید. تنهامنظور ازاین مطالعه اینست‌که معانی‌ضمنی بعضی ازآثار سینمائی راکه حکم نمونه را دارد روشن کند (مانند فیلم «حادثه» اثر آنتونیونی و «ازنفس‌افتاده» اثرژان‌لوک‌گدار) ونشان‌دهدکه‌این‌سینمای«عالمانه»، یعنی آگاه از غایاتی‌که درنظردارد ووسایلی‌که‌به‌کارمی‌برد، بالضروره درکوششی‌که برای برقرارکردن روابطی تازه میان معنی وعلامت دال برمعنی به‌کار می‌برد، شکست می‌خورد.

●

مسأله‌ای که ازلحاظ زیبائی‌شناسی درمورد سینما طرح می‌شود ازجهتی شبیه به مسأله‌ای است‌که درمورد شعرمطرح‌است. شعرزبان است. دراین زبان علامت حسی، یعنی صوت، مورد غفلت واقع می‌شود و مدلول آن که موجود حسی‌نیست بلکه معناست موردتوجه قرار می‌گیرد. اما ازطرف دیگر برای‌اینکه شعر به منظور استحسانی (استتیك) خود نائل آید باید صورت حسی خودرا حفظ کند. البته صوت درشعر، عین‌معنا نیست. پس اگرصوت فقط به عنوان امر حسی در نظرگرفته شود حالت موسیقی را پیدا خواهدکرد واگر فقط به معنی آن توجه شود حالت شعری خودرا ازدست داده حکم صوت‌را درنثرکه زبان‌خاص‌عبارت است پیدا می‌کند.

سینما نیز برسرهمین دو راهی منطقی قرار دارد: اگر تصویر سینمائی علامتی بیش نباشد باید درست درهمان موقعی‌که ظاهر می‌شود ازنظرمحوگردد تا به‌معنای لفظی آن [معنائی‌که با لفظ افاده می‌شود][1] توجه شود. لکن‌نمی‌تواند چنین باشد، زیرا اولاً تصویر، صوت نیست وتصویر است وثانیاً (و از این حیث از زمان متمایز می‌شود) به عنوان اینکه به‌پیشرفت تکنیك بستگی‌دارد وسبك تصویر-سازی سینمائی تابع تکنیك است، نباید آن‌را خارج‌ازقلمرو هنرهای زیبا دانست.

اما شعر ازاین حیث‌که زبان است وعلائم مخصوص‌زبان‌رابه‌کار می‌برد، حتی وقتی علائم حسی‌آن دلالت برمعنا می‌کند، بازهم از قلمرو زبان خارج نمی‌شود. زیرا علامت حسی زبان دلالت بر امری نامتجانس نمی‌کند یا اگرهم عدم تجانسی در میان باشد مانند عدم تجانسی است‌که درزبان نثر وجود دارد وآن عدم تجانس عبارتست

۱) کلمات داخل‌کروشه [ ] همه جا ازمترجم وبرانتز ومطالب داخل آن ازنویسندهٔ مقاله است.

ازفرق اساسی ذاتی میان علامت که فقط علامت است – وسمبل نیست – ومعنائی که ذهن بلافاصله به جای این علامت قرار می‌دهد. اما در تصویر حسی مطلب برخلاف اینست زیرا دلالت تصویر برمعنای لفظی درواقع دلالت برامری نامتجانس وخارجی است زیرا تصویر ازاین حیث که دیده می‌شود وچیزی را نمایش می‌دهد امری حسی است که معنایش درخودش است ولی‌درعین حال برمعنای دیگری نیز دلالت می‌کندکه آن معنی به قلمرو زبان ودلالت لفظی‌تعلق‌دارد. اما صوت، صوت محض، به‌خودی‌خود چیزی رابیان‌نمی‌کند وفقط اثرمی‌گذارد. حال اگر صوت بر معنا یا معانی لفظی دلالت‌کند، درست است که معنابه‌توسط لفظ فراخوانده می‌شود وممکن است که یك لفظ دو معنی داشته باشد ولی درهرحال معانی، به معنائی که درخود صوت است افزوده نمی‌شود [زیـرا صوت به خودی‌خود معنائی ندارد]. اما تصویر ازاین حیث که تصویر است علاوه براینکه چیزی را نمایش می‌دهد یعنی طرزبیان خاص‌خودرا دارد برمعنای دومی نیز دلالت می‌کندکه به دلالت لفظی مربوط می‌شود. منظور ما دراینجا اشاره به‌گفتارفیلم نیست زیرا دراین‌مورد هیچ مسأله‌ای به طور خاص مطرح نمی‌شود چون این گفتارکه زبان به معنی اخص است و بحث آن مربوط به مسألهٔ زبان به طورکلی است لازم نیست‌که به طور خاص مورد رسیدگی‌قرارگیرد (به‌آسانی – هرچندکه ممکن است ناخوشایند باشد – می‌توان درفیلم‌های ناطق زیرنویس و در فیلم‌هـای صامت میمیك را جانشین‌گفتارکرد).

با این همه لازم به‌تذکر است که در گذشته، گفتار فیلم، هم برای بیان مطالب بوده است (زیرا به توسط گفتار می‌توان آنچه را مربوط به احوال درونی بازیگران و روابط شخصی میان آنهـاست به تماشاگر انتقال داد) و هم‌جهت فنی داشته است (زیرا گفتار کار میمیك‌راکه بیان خاموش‌احساسات است حذف‌می‌کندیاکاهش‌می‌دهد.) ولی چنانکه بعداً ملاحظه خواهد شد در سینمای معاصر کار گفتار به‌کلی‌نسبت به‌گذشته متفاوت‌است.

★

تجانس زبان شعر و زبان نثر به‌این معنی نیست که شعر هم مانند نثـر مفاهیم را منتقل می‌سازد. برعکس، دعوی شعر القاء معانی حسی‌است (به دومعنی حسی، یعنی هم ادراك یا تأثـر حسی و هم احساسات). آنچه به ادراك حسی دریافته‌می‌شودصوت‌است واحساسات از معنی صوت ناشی می‌شود. پس القاء ادراك یا تأثر حسی به توسط جنبهٔ حسی صوت صورت می‌گیرد ولذت حسی‌که ازشعر ناشی می‌شود مربوط به همین جنبهٔ حسی صوت است. اما احساسات تنها به توسط معنای غیر حسی که صوت برآن دلالت می‌کند القاء می‌شود.

شعر اگر شعر است، یعنی اگر به جای انتقال دادن مفهوم القاء معنی می‌کند، به علت اینست کـه ادراکات حسی و احساسات دائماً به‌دنبال یکدیگرند به‌طوریکه احساسات به‌توسط صوت و درصوت باادراك حسی‌یکی‌می‌شود وهمچنین ادراك حسی به توسط معنا ودرمعنا با احساسات یکی می‌شود. همین کیفیت است که مانع می‌شود از اینکه شعر صرفاً لذت حسی بخشیده در جنبهٔ حسی صوت محو شود یا فقط دلالت لفظی داشته در معنای صرف نابود شود. این‌آمیزه، یعنی آمیزهٔ ادراك حسی و احساسات، عبارت از ماهیت شعر است. اگر این‌آمیزه‌قرین‌موفقیت‌باشد دومانع شعر، یعنی‌تأثیرحسی‌صرف یا دلالت لفظی‌صرف هردو برطرف می‌شود.

لکن‌نمی‌توان‌سینمارا براساس این آمیزهٔ نیکو ــ هرچند نادر ــ مستقرکرد. زیرا محال است که دو وجود نامتجانس یعنی تصویر و معنی لفظی بدون آشفتگی به‌هم بیامیزند. مسألهٔ حرکت را ما تا اینجا عمداً مسکوت گذاشته‌ایم، ولی اینك باید بگوئیم که به‌نظر می‌رسد که حرکت مسألهٔ رابطهٔ سینما و زبان [یعنی زبان خاص تصویر] را حل می‌کند، اما نه از این لحاظ که به توسط حرکت،

گفتار فیلم باتصویر آمیخته می‌شود ــ زیرا چنانکه‌دیدیم آمیختن گفتار به فیلم رابطهٔ مورد نظر را اساساً تغییر نمی‌دهد و چنانکه خواهیم دید گفتار در سینمای معاصر کار تازه‌ای پیدا می‌کند ــ بلکه ازاین لحاظ که حرکت به تصویر امکان آن‌را می‌دهد کــه مبدل به زبان روایت شود و ازاین راه جای زبان لفظی را در نقل و توصیف بگیرد. بالاتر از این بگوئیم : دراین کار توفیق سینما بیش‌از زبان‌است زیرا سینما درحقیقت آنچه را به‌خودش تعلق دارد باز می‌گیرد ، چون زبان وصفی و نقلی چیــزی نیست جز ترجمه‌ای ناقص از نمایش‌هــا و حرکاتی که بر ادراك حسی عرضه می‌شود . واضح است که تصویر برای نشان‌دادن آنچه باید به باصره ادراك شود مناسب‌تر از زبان لفظی است و جای انکار نیست که نقل و وصف‌های ادبی غالباً موجب ملال می‌گردد . تصویر نه تنهــا [اشیاء را] در معرض دید قــرار می‌دهــد ، یعنی از همان قوه‌ای (باصره) که برای بار اول محیط ادراکات‌حسی به‌آن عرضه شده‌است استمداد می‌کند ، بلکه این امکان را نیز می‌دهدکه هرکس نظرگاهی را که می‌خواهد [برای دیــدن اشیاء] انتخاب کند . زیرا وقتی تصویر به حرکت درمی‌آید ادراك حسی واقعی از نظرگاههای مختلف در محیط ادراك میسر می‌گــردد (درست‌است‌که ادراك همواره فعل مشترك مُدرِك و مُدرَك است و بنابراین محیط ادراك نیــز خود وابسته به نظرگاه است ولی وابسته به‌نظرگاه شخصی و خصوصی نیست بلکه محیطی است که هرکس در داخل آن نظرگاه خاصی را نسبت به‌اشیاء انتخاب می‌کند) .

امــا رمان امکان انتخاب نظرگاه را نمی‌دهد . برای اینکه رمان نسبیت پیداکند [یعنی امکان انتخاب نظرگاه را بدهد] بایــد برزمینهٔ یك‌روایت عینی ظاهرشود، یعنی باید فقط آنچه‌را دیده می‌شود بیان کند و انجام دادن چنین‌کاری به سهولت میسر نیست . موفقیت استثنائی بعضی از رمانهای عینی گواه آشکاری براین مدعــاست : عینیت این رمانها به این است که در آنها معانی در محسوسات کشف می‌شوند نه در احساسات و سخنان اشخاص رمان [یعنی خوانندهٔ رمان عینی باید با توجه به امور حسی و اوضاع و احوال عینی که وصف می‌شود رمان را معنی کند نه ازراه گفتار اشخاص یا افکار و احساسات آنها که معمولاً در رمان غیرعینی بیان می‌شود ] . شخص در رمان عینی موجودی‌است‌که فقط می‌بیند و جلوه‌های مختلف اشیاء را که به باصرهٔ او تحمیل می‌شود به هم درمی‌آمیزد . به این ترتیب قلمرو معنا محدود به قلمرو محسوسات می‌گردد . اما واضح است که انسان با جا به‌جا کردن خود جلوه‌های مختلف شیئی‌را می‌بیند، پس شخص در رمــان درواقع منشاء نسبیت نظرگاهها می‌شود . اما چون در رمان عینی فقط جسم شخص مطرح است و از آنجا که شخص حکم یك شیئی مادی را پیدا می‌کند از نظر شخص دیگری که به نوبهٔ خود جسم زنده متحرکی‌است، جلوه‌های مختلف عرضه می‌دارد. البته به‌جای این نوع روایت عینی کــه بسیار دشوار است ممکن است طــریقهٔ دیگری برای روایت پیش‌گرفت . و آن طریقه ــ که بدان عمل هم شده است ــ عبارت از اینست که روایاتی مختلف دربارهٔ موضوعی واحد آورده شود . اما اولاً ممکن نیست که اینکار در زمان واحد انجام شود زیرا «تألیف» مدرکات حسی فقط برای باصره میسر است . وانگهی یا چیزهائی‌که گفته می‌شود با هم یکی‌نیست (زیرا ناچارکلمات در هر روایت تغییر می‌کند ) و بنابراین دیگر داستان واحدی در میان نیست که از نظرگاه دیگری روایت شده‌باشد بلکه داستان‌دیگری است ، و یا اینکه همان چیزها با کلمات دیگری روایت می‌شود . اما از آنجا که کلمات دیگر ، معانی دیگر دارند ، پس نتیجه این می‌شود که با کلمات دیگر چیز دیگر گفته خواهد شد . خلاصه همواره مرجع‌عینی‌مطلق که نسبیت را ممکن می‌سازد در داستان مفقود خواهد بود [این مرجع عینی در

سینما همان محیط ادراك بصری است که ذکر آن گذشت] و جز با فرض عینی بودن امور ، داستان نسبیت پیدا نمی‌کند ، گوئی شخص [شخص داستان] چون نظرگاهش نسبی [وبنابراین‌متغیر] است قابل اعتماد نیست وباید به‌نفع امورعینی که بنا برفرض ثابت است از مقام ممتاز خود [که شخص بودن است] کنار برود .

سینما این مشکل را به‌صرافت طبع رفع‌می‌کند. زمان، سرعت‌های مختلف نسبت‌به‌یکدیگر، که توصیف آنها در داستان فوق‌العاده مشکل است ، درسینما جزو حرکت‌تصویر است . تصویر ، زمان و مکان را توأماً عرضه می‌دارد . با حرکت تصویر شیئی فی‌الواقع جا به‌جا می‌شود و بدون نیاز به کلمات جلوه‌های‌مختلف‌آن عرضه‌می‌گردد. دیگر احتیاجی نیست به‌اینکه شیئی را ثابت و اشخاص را متغییر یا برعکس اشیاء را مختلف و شخص را واحد و ثابت درنظر گیریم . زیرا دراینجا امور ازخلال داستانی که شخص معینی روایت می‌کند توصیف نمی‌شود بلکه خود امور عرضه می‌شوند و هربار که تغییری درآنها پیدا شود بلافاصله ودرهمان لحظه نسبیت میان اشخاص و امور مختلف از یك‌طرف و میان اشخاص نسبت به‌امور مختلف ازطرف دیگر، معین می‌شود . آنچه را داستان با کلماتی مانند «سپس» ، «اکنون»، «پیش‌از» و غیره بیان می‌کند تصویر بلافاصله عرضه می‌دارد زیرا تصویر هم می‌تواند امور مختلف را درکنار هم قرار داده تغییرات ناگهانی را نشان دهد و هم می‌تواند تغییرات بطئی را که منتهی به دگرگونی می‌شود عرضه‌کند .

پس اگر کار سینما محدود به وصف و نقل می‌شد ، یعنی اگر اکتفاء می‌کرد به اینکه برحسب ساختمان مخصوص باصره ، داستان فردی یا جمعی حکایت کند هیچ مسألهٔ خاصی پیش نمی‌آمد ، زیرا چنانکه دیدیم ساختمان مخصوص باصره بااینگونه‌نقل و وصف کاملاً جور درمی‌آمد : کارسینما درواقع عبارت می‌شد از اینکه آنچه زبان لفظی از ماده داستان سلب کرده بود به‌آن بازگردانده شود و ضمناً کاری هم که اختصاص به زبان لفظی دارد به آن افزوده گردد و منظور ازکار اختصاصی زبان ، بیان معانی شخصی است که تصویر می‌تواند آن‌را نیز به صورت ناقص میمیك تا حدی انجام دهد .

★

اما منظور سینمای نو این نیست . سینمای نو می‌خواهد از زبان انتقام بگیرد یعنی به نوبهٔ خویش می‌خواهد آنچه را به‌زبان تعلق‌دارد ازآن‌سلب کند [همچنانکه زبان ، بیان داستانی را که به‌تصویر تعلق‌دارد، در رمان به‌خوداختصاص داده است] . تصویر متحرك می‌خواهد به نوبهٔ خود به صورت زبان درآید و جانشین زبان لفظی گردد . وانگهی ، نقادان سینمائی اصطلاح «زبان سینما» را یکسره از آن خود کرده سینما را فقط به عنوان زبانی خاص در نظر می‌گیرند . یکی از خصوصیات سینمای معاصر اینست که در فیلم تقریباً هیچ‌حادثه‌ای اتفاق نمی‌افتد، یعنی حادثه‌ای‌که مطلب یك‌داستان باشد ، روی نمی‌دهد . منظور این نیست که تصویر فقط به عنوان تصویر و از جهت ارزش استحسانی (استتیك) که درخود تصویر است عرضه‌شود ــ هرچند چنین‌منظوری هم فکر فیلمساز را به‌خود مشغول می‌دارد ؛ بلکه تصویر در سینما از لحاظ معنائی که در بر دارد و به عنوان معنی عرضه می‌شود . این معنا ، حتی اگر معنائی کلی هم نباشد ، باز به‌قلمرو زبان لفظی تعلق‌دارد . سینما مانند شعر معنی‌را به‌توسط لفظ ادا نمی‌کند (اینکار مختص گفتار فیلم ، و در فیلمهای صامت یا دوبله ، مختص زیرنویس است) . اما گفتار و زیرنویس درفیلم غیرداستانی برای این‌نیست که معنی را بگوید . قضیه کاملاً برعکس است وما دراینجا به مطلبی می‌رسیم که قبلاً وعده داده بودیم: زبان لفظی نه‌تنها آنچه را تصویر نمی‌تواند به‌لفظ اداکند ، نمی‌گوید بلکه کارش مستور ساختن معنی خاص تصویر است یا احیاناً برای نشان‌دادن تضاد میان تصویر وزبان

است و یا فقط برای نابودکردن، دگرگون‌کردن وقلب ماهیت کردن تصویر است. این‌طریقه را (چون درواقع این‌طریقه‌ای درسینمای نو است) نبایدناشی‌ازنوعی‌خبث‌بی‌جهت وغیرضروری‌ازطرف‌فیلمسازدانست. علت این‌امر اینست که اگربخواهیم سینما برای خود زبان مخصوصی باشد نباید زبان دیگری آنرا شرح کرده زبان خاص اورا محکوم کند. پس‌کار زبان و تصویر معکوس می‌شود: تصویر معنی را روشن می‌کند وزبان‌آنرا مغشوش‌می‌سازد. در اینجا کلمهٔ «روشن می‌کند» بر سبیل استعاره به‌کار نرفته است و باید به معنی لغوی گرفته شود. روشن کردن در اینجا به معنی شرح‌کردن یا تصریح‌کردن نیست بلکه به معنی نور دادن (به‌صورت سایه روشن) است که فی‌حد ذاته معنا دارد. معناتماماً درخود تصویر است و به هیچ عنوان نباید تصویر به‌توسط الفاظ ترجمه‌شود. تصویر، زبان به معنی اخص است. یعنی کار تصویر این نیست که امری بیرونی یا درونی را که مقدم براو است قابل فهم سازد، بلکه امر بیرونی یا درونی با تصویر به‌وجود می‌آید وهمان‌وحدت‌تجزیه‌ناپذیری که میان معنا و علامت دال برمعنا است، تحقق می‌یابد. دراین‌صورت گفتار اگر دخالت کند حجاب معنی‌تصویر می‌شود، نه ازاین‌جهت که گفتار مهم است و تصویر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد بلکه از این جهت که گفتار در سینما اساساً زائد است. فقر کیفی و کمّی در مکالمات بسیاری ازفیلمهای معاصر بالضروره‌به‌حماقت‌فیلمسازیاحقارت بازیگران و اوضاع و احوال نباید نسبت داده شود بلکه باید آنرا ناشی ازتعمد فیلمسازدانست که می‌خواهد معنی گفتار را تنزل دهد تا معنی تصویر اهمیت پیدا کند و آنچه را متعلق‌به‌گفتاراست بگیرد وبه‌تصویر بدهد و با سلب اعتبار از زبان به معنی اخص بر میزان اعتقاد به‌زبان‌تصویر بیفزاید. پس بااینکار دو چیز منظور است: یکی اینکه قدر ومرتبهٔ زبان لفظی کاهش یابد و معلوم شود که لفظ نسبت به معنی در چه درجهٔ نازلی قرار دارد، و دیگر اینکه همین عجز زبان از بیان معنی وزائد بودن‌آن درسینما، باعث می‌شود که ذهن درجای دیگر معنا را جستجو کند و این همان معنائی است که با لفظ ادا نمی‌شود بلکه تصویر آنرا القاء می‌کند یا بعبارت‌دیگرتصویر، خودمعنا است.

★

در هرحال به نظر ما سینما میان دو راه مخالف مردد است و به حکم طبیعت خود نمی‌تواند یکی یا دیگری را انتخاب کند. از طرفی، می‌دانیم که سینما می‌خواهد عینی باشد. منظور اینست که سینما امر انسانی را به توسط اشیاء و باطن را به توسط ظاهر مورد ملاحظه قرار می‌دهد. در سینمای عینی «چیز» است که به‌انسان معنی‌می‌دهد: اشیاء مختلف، مناظر، حتی وقایع و حوادث «عینی». انسان راکد است و در عوض اشیاء جنب و جوش دارند؛ انسان، منزلت خود را از دست می‌دهد و در عوض اشیاء تجلیل می‌شوند. توجه یکسره معطوف به شیئی است وچون به‌انگیزه‌های عمل انسان نمی‌توان پی برد زیرا آنها شیئی نیستند و فقط می‌توان آنهارا عقلاً استنتاج یا فرض‌کرد، اوضاع و احوال و حرکات انسان [در سینمای عینی] عاری از هر انگیزه‌ای ظاهر می‌شوند وبنابراین انسان هم که جزئی از دنیای بی‌جان و خاموش اشیاء شده است خود مبدل به شیئی‌ای در میان اشیاء می‌شود و به مثابه آینه‌ای ــ آینه‌ای که آنهم [البته شیئی است ــ محل انعکاس‌اشیاء می‌شود. تصویر به‌حکم طبیعت خود این تغییر ماهیت را ممکن می‌سازد [یعنی تغییر ماهیت انسان که عبارت‌ازشیئی شدن‌است]. به‌این جهت است که تصویر به‌زبان ترجیح داده می‌شود زیرا اشیاء گنگ‌وخاموشند ولی‌زبان‌عالی‌ترین تأمین احوال درونی است. بنابراین کار زبان اینست که معانی مخصوص به دنیای انسان را ــ که علی‌رغم تصویر ممکن‌است از تصویر تراوش کند یا به عبارت بهتر از دست فیلمساز به حکم اینکه انسان است درود ــ مستور سازد. اما اگر

بخواهیم از شیئی شدن انسان [در فیلم] احتراز کنیم ، حداکثر کاری که میسر است اینست که انسان را در نگاهش خلاصه کنیم زیرا همانطور که معنی انسان قائم به‌زبان است جهان هم به عنوان محیط ادراك ، قائم به نگاه انسان است . اما این هم باز زیاد است ، زیرا نگاه‌انسان [شخصی که درفیلم‌است] ناچار از نظرگاه خاصی به اشیاء دوخته می‌شود وبنابراین نمی‌تواند اشیاء را در محیط ادراك محض [محیطی که برای همه‌یکسان‌ادراك می‌شود] عرضه کند . پس برای اینکه انسان به عنوان مدرك هیچ سهمی در سینما نداشته باشد باید اشیاء خودبه‌خود چنانکه هستند و چنانکه برای خود معنی دارند عرضه شوند . پس تصویر باید با تمام شیئیت خود و بدون اینکه بگذارد به توسط آن چیز دیگری فهمیده شود نشان داده شود . یك جزیرهٔ دور افتاده و غیرمسکون دلالت برتنهائی وعدم تفاهم انسانی نمی‌کند بلکه عین تنهائی است . مشتی‌لباس درمیان‌اطاقی‌نیمه‌تاریك دلالت برهم آغوشی نمی‌کند بلکه عین‌هم‌آغوشی است . ورای تصویر چیزی نیست : تنهائی به صورت « چیز » درمی‌آید و جزیره غیر مسکون رجوع به‌انسانی که موقتاً از آن غایب شده ندارد بلکه ازلاً و ابداً غیرمسکون است .

اما در مقابل این منظور ــ منظور عینی‌بودن ــ منظوردیگری هست که مخالف با آن است . یعنی سینما می‌خواهد دلالت برمعنائی داشته باشد ، می‌خواهد چیزی را بگوید و به توسط تصویر بگوید نه به‌توسط زبان لفظی . پس زبان لفظی بازهم اساساً زائد است . اما تصویر می‌خواهد ازحد تصویربودن تجاوزکرده دلالت برچیزی کند که با آن نامتجانس است و آن عبارت از احوال درونی است که با منظور عینی بودن سینما منافات دارد . واضح است که وقتی سینما احوال درونی ، یعنی انگیزه‌ها ، قصه‌ها ، افکار ، احساسات تأثرات یا امیال انسانی را بیان کند در واقع وجود خودش را نفی می‌کند. زبان به معنی اخص باید به هرقیمتی شده در سینما بی‌معنی وناچیز بوده فاقد هرگونه خاصیت و امتیازی که دلالت بر معنا کند باشد. اما چون فعلاً منظور اینست که احوال درونی که از جملهٔ اشیاء یا حرکت اشیاء نیست بیان شود و نمی‌توان احوال درونی را در تصویر وارد کرد ناچار تصویر باید بدون اینکه تغییر ماهیت دهد به سوی معنای لفظی تعالی پیدا کند. زیرا اگر پای انسان در میان است پای گفتار نیز در میان است . بنابراین سینما تألیف بسیار دشوار حلول و تعالی، درون و بیرون ، عین و ذهن ، تأثر و بیان تأثر را وجههٔ نظر قرار می‌دهد . تصویر باید بیان کند بدون اینکه لفظ را به‌کار برد ، یعنی باید با تأثیری که در بیننده می‌کند مطلب را بیان کند . معنی باید هم حالّ در تصویر و هم متعالی از آن باشد ، هم داخل در تصویر و هم خارج از آن باشد . باید حالّ در تصویر باشد زیرا فقط و فقط خود تصویر است که باید معنی داشته باشد ؛ متعالی ازآن باید باشد زیرا معنائی که تصویر افاده می‌کند به‌دنیای کدر وبی‌جان تصاویر و متعلقات ادراك حسی ــ هرچند تصاویر متحرك باشند ــ تعلق ندارد ، بلکه در خارج از تصاویر به قلمرو انسانی زبان تعلق دارد . افراط درعینی بودن سینما اینك به افراط در بیان احوال درونی کشیده می‌شود و در نتیجه یك سلسله مناسبات و مشابهات میان اشیاء برقرار می‌شود که به توسط آن می‌توان در اشیاء و تصاویر آنها اثری از معانی مربوط به عالم انسان‌راکشف‌کرد : مثلاً منظره‌ای تهی و یا ترنی‌که در افق ناپدید می‌شود حکم سمبل را پیدا می‌کند. منظره به عنوان نمایشگر حالت روحی ، سمبلی رمانتیك است که در سینما از آن استفاده می‌شود ، مجموعات انسانی نیز ممکن است به‌آن اضافه شود که هرچند باسمبل رمانتیك ذاتاً تفاوت ندارد ولی معنی‌آنرا پیچیده‌تر می‌کند . انسان به‌اشیاء و تصویر آنها معنی می‌دهد. در اینصورت تصویر امر فرعی

می‌شود زیرا آنچه اصلی و اساسی است احوال درونی انسان است که تصویر القاء می‌کند بدون اینکه بتواند یا بخواهد آن احوال را لفظاً بیان کند. قبلاً تمام فضای سینما از آن تصویر بود، تصویر حاجب ماوراء بود و معنای آن در خودش حلول داشت. اما اینك تصویر به نفع معنا محو می‌شود و شفافیت پیدا می‌کند تا از خلال آن معانی لفظی مانند شکل‌هائی که در اشیاء شفاف دیده می‌شود ظاهر گردد. معنائی که خارج از تصویر است ناچار به تصویر جنبهٔ اعتباری سمبل را می‌دهد. گفتم سمبل ــ و نه علامت ــ زیرا تصویر به‌کلی محو و نابود نمی‌شود و به نفع معنائی که مورد نظر است به‌کلی مورد غفلت قرارنمی‌گیرد: تصاویر هم برای‌خودشان وهم برای معنائی که‌افاده می‌کنند مورداعتناء هستند. سینما به صورت یك هنر سمبلیك درمی‌آید و عینیت خود را تنها ازاین‌طریق‌بازمی‌یابدکه‌سمبل‌هایش عمومیت داشته باشد خواه این سمبل‌ها را ابداع کند و خواه از مجموعهٔ سمبل‌های موجود، مثلاً سمبل‌های مربوط به افسانه‌های قدیم یا روان‌کاوی به عاریت‌گیرد. اگر اکسپرسیونیسم درمورد تصویر عبارت باشد از نمایاندن، یعنی‌بیان کردن چیزی غیر از آنچه درخود تصویر است و اگر امپرسیونیسم عبارت باشد از اینکه کار تصویر محدود به تأثیری شودکه در بیننده می‌کند ملاحظه می‌شود که سینما نیز با همان تراع قدیمی [تراع میان‌اکسپرسیونیسم‌وامپرسیونیسم] مواجه است که هنرهای مختلف‌نیز همواره با آن مواجه هستند. در مورد سینما نه تنها این تراع تشدید می‌شود بلکه معنای آن نیز کمی تفاوت می‌کند زیرا سینما بیش‌از هرهنردیگر از محدودشدن به‌یك بازی محض و سادهٔ تصویر و عاری از هرگونه معنای لفظی، اساساً امتناع دارد. سینما هریك از دو راه‌را که انتخاب‌کند لاعلاج به راه دیگر نیز کشیده می‌شود. در یکی‌ازاین‌دو راه مرتکب تفریط می‌شود زیرا تصویر معنا را القاء می‌کند یا به یاد می‌آورد چون نمی‌تواند آنرا به‌لفظ ادا کند و بنابراین نسبت به‌زبان به‌معنی اخص مبهم است و در مرتبه‌ای نازل قرار دارد. در راه دیگر مرتکب افراط می‌شود زیرا تصویر معنا را القاء می‌کند یا به یاد می‌آورد و تصور می‌رود که به‌این ترتیب بیشتر، مفصلتر و بهتر از زبان لفظی مطلب را ادا می‌کند و بنابراین به نظر می‌رسد که نسبت به زبان به معنی اخص برتری دارد زیرا دیگر [در نظر معتقدان به این راه] ابهام ندارد، کاملاً مشخص و صریح است و می‌تواند همه‌چیز بگوید. به نظر ما، این شرایط متناقض سینمای معاصر است. به علت این شرایط متناقض از یك‌طرف استقلال سینما و از طرف دیگر معنائی که باید سینما افاده‌کند به‌خطر می‌افتد. فداکردن یکی از دوطرف قضیه، مسأله را حل نمی‌کند زیرا سینمای معاصر مانند زمان معاصر از اینکه وسیله‌ای‌برای‌سرگرمی باشد امتناع دارد اما درعین‌حال هم نمی‌خواهد که جدی‌بودن خودرا مدیون جدّ اوضاع واحوال تاریخی واجتماعی باشد [یعنی‌جدّ خودرا ازراه بیان اوضاع تاریخی و اجتماعی به‌دست آورد] سینما یا نارسائی خود را قبول می‌کند و به سوی معنائی که با او نامتجانس و متعالی از او است پیش می‌رود و یا اینکه قلمرو تصویر را برای خود کافی می‌داند و چون نمی‌توانـد نسبت به این موضوع اعتقاد ایجاد کند ناچار به صورت نوعی تصویر بازی درمی‌آید. اما هیچیك از این دو حالت بر دیگری ترجیح ندارد و به‌علاوه هردو حالت به‌یکدیگر می‌پیوندد. زیرا وقتی سینما معنائی را در نظر دارد که متعالی ازاواست ناچار قائل به این اصل است که گذشت از تصویر به سوی معنا امری ممکن است یعنی تصویر به عنوان علامت خیلی برتر از علامت زبان [صوت] است. و از طرف دیگر چون تصویر به حکم طبیعت‌خود نمی‌خواهد یا نمی‌تواند که فقط علامت باشد به ارزش بیانی یا معنوی خود ارزش احساسی یا

استحسانی را نیز می‌افزاید و این جنبهٔ احساسی یا استحسانی نیز در حدّ خود دارای معنا است . اگر سینما استقلال خود را حفظ کند ، معنا و علامتی را که دال بر معنا است هردو را از آن خود می‌کند . از طرفی تصویر از این‌جهت که امر حسی است ارزش استحسانی و بنابراین معنی‌خاص خودرا حفظ می‌کند . اما ازطرف دیگر تصویر واسطهٔ میان معنی احساسی یا استحسانی و معنی لفظی یا بیانی واقع می‌شود و این بدین‌سبب است که امر حسی و امر معنوی ، خود احساس و بیان احساس در تصویر یکی می‌شوند . در حالت اول [حالتی که سینما نارسائی خود را قبول می‌کند] سینما معنی را از زبان به عاریت می‌گیرد ولی در تصویر آنرا منجلی می‌سازد . در حالت دوم [حالتی که قلمرو تصویررا برای خود کافی می‌داند] معنا را خود ایجاد می‌کند ، اما با اینکه دارای معنا است ، این معنا نمی‌تواند یکسره در شیئی بی‌جان مستقر باشد و بنابراین دراین‌حالت نیز سینما ناچار است آنچه را درحالت قبل علناً از زبان به‌عاریت می‌گرفت دراینجا مخفیانه به‌عاریت گیرد.

**ترجمهٔ ابوالحسن جلیلی**

به‌نقل از مجلهٔ دیوژن – شمارهٔ ۳۵

# تالار رودکی درسالی که گذشت

تالار رودکی سال ۱۳۵۰ را با گذراندن بهترین شبهای عمر چهارسالهٔ خود آغاز کرد: «ارکستر ۱۳۰ نفرهٔ پاریس» ، «موریس‌بژار و بالهٔ قرن بیستم» و «گروه رقص آلوین نیکلای» .

نخستین برنامهٔ فروردین ماه که در شبهای پانزدهم و شانزدهم اجرا شد ، کنسرت « ارکستر پاریس» به رهبری «اریش لاینز دورف» بود . با آنکه از عمر این ارکستر بیش از ۲ سال نمی‌گذرد معهذا توانسته است در همین مدت کوتاه جای خود را به عنوان یك ارکستر بزرگ سنفونیك در میان ارکسترهای مشهور اروپائی و آمریکائی باز کند و امروز ازنظر تعداد نوازندگان‌برجسته، هماهنگی وبه‌خصوص‌رهبری، تقریباً بی‌مانند است . این ارکستر در ۱۴ نوامبر سال ۶۷ به‌رهبری «شارل مونش» که از رهبران برجستهٔ ارکستر فرانسه بود ، کار خودرا آغاز کرد ودوسال بعد«هربرت‌فون‌کارایان» موسیقی‌دان بزرگ اطریشی ، و در سپتامبر سال۷۱ نیز «جرج‌سولتی» رهبر مشهور انگلیسی ، رهبری این ارکستر را برعهده گرفتند . **مونش ، کارایان و سولتی** نام‌هایی هستند که در موسیقی معاصرجهان سهم‌عمده‌ای دارند. به‌هنگام اجرای برنامه درتهران ، اریش‌لاینزدورف رهبری ارکستر پاریس را برعهده داشت و نوازندهٔ توانای فلوت **ژان پی‌یر رامپال** که به او لقب بزرگترین‌فلوت‌نواز دنیارا داده‌اند با این ارکستر همکاری می‌کرد . منتقدان موسیقی دربارهٔ وی نوشته‌اند که او تمام هستی را می‌نوازد و هرکسی را در هرحال و وضع و از هرگروه و طبقه‌ای دگرگون می‌سازد .

فلوت که تا پیش از جنگ دوم‌جهانی، سازی تقریباً فراموش شده بود با تحولاتی‌که پس‌ازجنگ در موسیقی باروك به‌وجود آمد باردیگر شناخته شد و امکانات ظریف‌آن مورد توجه قرارگرفت. ازاین‌پس سالهای طلائی‌نوازندگان فلوت آغاز شد . رامپال در این سالها درخشش خود را آغاز کرد .

ارکستر پاریس در این‌برنامه قطعاتی **از بیزه ، راول ، دبوسی** و **برلیوز** اجرا کرد و همچنین قطعه‌ای ازموتسارت . دومین برنامهٔ فروردین‌ماه به وسیلهٔ موریس بژار