بررسی زیباشناختی ساختار ویدئوکلیپ

امیرحسن ندایی*
محمدرضا پورجعفر**

ویدئوکلیپ به‌مثابه یک پدیده‌ی پسامدرنیستی از نخستین ویژگی‌های این مکتب پیروی می‌کند. این مقاله در پی یافتن بنیان‌های ساختاری ویدئوکلیپ‌ها، با استفاده از چند نمونه‌ی مشخص است. با نگاهی کلی به ویدئوکلیپ‌ها می‌توان چند ساختار مشخص در آنها یافت. ویدئوکلیپ در درجه‌ی نخست ابزاری است برای ارائه‌ی موسیقی پاپ و عامه‌پسند. از این رو تلاش ما بر آن است تا این پدیده را با توجه به موسیقی پاپ و راک مورد بررسی قرار دهیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

پیتر وولن درباره‌ی مدرنیسم می‌نویسد: «یکی از تأثیرات عمده‌ی مدرنیسم بی‌اعتبار کردن مفاهیم «منظور» و «محتوا» بود. مثلاً هنرمندی مانند دوشان بر شخصی‌نبودن اثر، نقش تصادف و تقلید تمسخرآمیز تأکید می‌کرد.» (وولن، پیتر، ۱۳۶۷، ص. ۱۶۰-۱۵۹). مع‌هذا، دگرگونی واقعاً مهم با طرد این عقیده‌ی سنتی که هر اثر در مرتبه‌ی اول نمایشی است از یک چیز دیگر ــ چه یک فکر، چه دنیای واقعی ــ و نیز با تمرکز توجه روی متن خودِ اثر و نشانه‌هایی که اثر از آنها تشکیل شده بود، پدیدار شد. اما پسامدرنیسم، که در واقع ادامه‌ی منطقی مدرنیسم است، بر نوعی عدم تمرکز بر فرهنگی خاص، ذهنیتی خاص و حتی گاه محتوایی خاص تأکید می‌کند.

امروز اگر یک چیز واضح باشد، این است که «ما» کثرت است، هم جهانی است و هم دارای تعدد فرهنگی ــ گویی مربوط به شبکه‌ی جهانی اطلاعات است. چارلز جنکس می‌گوید: «انگیزه‌ی حمله به زمان حاضر

(در پسامدرنیسم)، فکر زندگی در عرض زمان است، در یک پیوستگی تاریخی و فرهنگی که تا آینده امتداد می‌یابد.» (جنکس، چارلز، ۱۳۷۹، ص. ۹). هم از این روست که در ویدئوکلیپ بسیاری از شیوه‌های بیانی سینمای کلاسیک به گونه‌ای متفاوت به کار گرفته می‌شود تا جلوه‌ای کاملاً نو و تأثیری دگرگونه بیافرینند. مدرنیسم گذشته را نفی می‌کرد اما پسامدرنیسم آن را به‌سیاقی متفاوت به کار می‌گیرد. نشانه‌ها و کنایه‌ها در اثر پسامدرنیستی (و در اینجا ویدئوکلیپ) بازی‌های فرازبانی را مضاعف می‌کند تا نوعی دلالت ضمنی پدید آورد.

اینجاست که اساساً شکل‌گیریِ زیباشناسیِ ساختارِ ویدئوکلیپ‌ها فراتر از دعوا بر سر واقع‌گرایی و ضد واقع‌گرایی، صورت‌گرایی و محتواگرایی است و همان‌گونه که جنکس می‌گوید: «هنر پسامدرن متأثر از شبکه‌ی جهانی است و حساسیت همراه با آن، کنایه‌ای و جهان وطنی شدن است.» (همان‌جا، ص. ۳۳).

شوپنهاور نخستین کسی بود که گفت همه‌ی هنرها می‌خواهند به مرحله‌ی موسیقی برسند (رید، هربرت، ۱۳۷۱، ص. ۱) و ویدئوکلیپ مهم‌ترین گام در این زمینه است زیرا بنیان‌های تصویری خود را از موسیقی می‌گیرد ــ در واقع تصویری است که برای موسیقی ساخته می‌شود.

ویدئوکلیپ، از همان آغاز شکل‌گیری با استقبال طیف وسیعی از بینندگان تلویزیونی روبه‌رو شد. در سالیان گذشته، این شکل به‌تدریج ساختار بیانیِ خاص خود را به دست آورده و گاه توانسته همچون جمله‌ای موجز تأثیر مهمی بر مخاطب بگذارد. به‌عبارت دیگر، ویدئوکلیپ با همین عمر کم به شیوه و ابزار بیانی محکمی تبدیل شده است که توانسته هم خط فکری مخاطبان خود را شکل دهد و هم بر ساختار فیلم‌های سینمایی و سواد بصری تماشاگران آنها تأثیر بگذارد. استفاده از ابزار ویدئوکلیپ نیاز به شناخت همه‌جانبه‌ای از شکل بیانی خاص آن دارد. این شکل چشم‌گیر از همان آغاز سؤالات بی‌شماری در ذهن همگان برانگیخت، زیرا ساختار آن گویی چیزی است میان واقعیت و رؤیا. مسئله‌ی اصلی، شناخت عواملی است که ممکن است در ساخت کلیپ و تأثیرگذاری آن مؤثر باشند. به‌یاری این شناخت می‌توان بنیان‌های گرایش و کشش نسبت به این پدیده را بهتر درک کرد.

جنبش هنر پسامدرن نیز تقریباً در ۱۹۶۰، همراه با خیزش‌های دیگری از مدرنیسم، آغاز شد که از این میان جنبش پاپ‌آرت و هایپر رئالیسم از اهمیت خاصی برخوردارند. رابطه‌ی جنبش پاپ‌آرت و ویدئوکلیپ از ارتباط ویدئوکلیپ با موسیقی پاپ کاملاً مشهود است. از آنجاکه ویدئوکلیپ‌ها نسل جوان و عامه‌ی مردم را مورد خطاب قرار می‌دهند، موسیقی پاپ زمینه‌ای مناسب برای رشد آن محسوب می‌شود. اما رابطه‌ی ویدئوکلیپ (به‌عنوان پدیده‌ای پسامدرنیستی) با موسیقی پاپ (به‌عنوان جلوه‌ای از پاپ‌آرت) را در این کلام امبرتو اکو می‌توان یافت: «لحظه‌ای فرا می‌رسد که دیگر آوانگارد (مدرن) نمی‌تواند به جلو رود، زیرا فرازبانی پدید آورده است که از متن‌های غیرممکن‌اش سخن می‌گوید (هنر مفهومی). پاسخ پسامدرن به مدرن، این شناسایی را در خود دارد که باید نگاهی دیگر به گذشته داشت.» (اکو، امبرتو، پی‌نوشتی بر نام گل سرخ، ۱۳۷۹). از این‌رو در بخش آغازین ابتدا تعریفی کلی از موسیقی پاپ و تاریخچه‌ای از روند شکل‌گیری انواع آن بیان می‌شود، که این روند خود به خود به تاریخچه‌ی ویدئوکلیپ متصل خواهد شد.

تاریخچه

برای اولین بار حدود سال‌های دهه ۱۹۶۰ گروه بیتل‌ها در عرصه‌ی موسیقی پاپ مطرح شده و بر نسل جوانِ زمانِ خود تأثیر فراوانی بر جای گذاشت. در این دوران ازدیاد روزافزون گروه‌های جوان و گروه‌هایی که ابداعات فرهنگی/هنری نوظهور و فعالیت‌هایی سیاسی را بنیان گذاردند، بیش از یک دهه عنوان‌های اصلی اخبار را به خود اختصاص می‌دادند. بابی دورن، آدام فیت و کلیف ریچارد، که به بدل‌های انگلیسی الویس پریسلی معروف بودند، نوعی موسیقی را ارائه می‌کردند که کم‌وبیش مورد توجه جوانان و دانشجویان آن دوران بود. این خوانندگانِ راکِ شیک‌پوش، آراسته و محافظه‌کار، اهل شورش و طغیان و حرکت‌های اجتماعی نبودند، اما در کنار گروه Teddy Boys، با موهای روغن‌زده و لباس‌های مدل دوران ادوارد، نماینده‌ی نوعی فرهنگ مخالف بودند. پس از آن، در سال‌های میانی دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، حرکت‌های فرهنگی جوانان با شکل‌گیری گروه‌های Rock & Roll نقش اصلی و اغلب طغیان‌گرایانه‌ای به خود گرفتند. در واقع در طول سال‌های ۱۹۶۰ گسترش زمینه‌های بی‌روح و سرد و حرف‌های کسالت‌بارِ تکراری سبب سرخوردگی جوانان شده بود. پس عجیب نبود که جوانان انگلیسی در آن سال‌ها به گروه بیتل‌ها روی آوردند. زیرا پیام آنها شادی، لذت و هیجان بود و مرهمی بر فضای حاکم بر انگلیس سال‌های پس از جنگ جهانی دوم محسوب می‌شدند. همین روند در نهایت به شکل‌گیری پدیده‌ی ویدئوکلیپ و شبکه‌هایی که به‌طور شبانه روز به پخش آن می‌پردازند انجامید. خط تاریخی این حرکت چنین است: همه دهه‌ی ۱۹۵۰ را دوران تولد موسیقی راک می‌دانند، که پایه‌هایش در ریتم‌های موسیقی سیاهان (Blues[1]) و (Country[2]) است. بیشتر مورخان معتقدند که روش‌های تقلیدی سفیدپوستان از آوازهای سیاهان خیلی بیشتر از خود آن آوازها مورد پسند قرار گرفت. بیلی هِیلی و الویس پریسلی اولین کسانی بودند که آغازگر همه‌ی حرکت‌های بعدی محسوب شدند. آنان با ترکیب غریبی که از موسیقی پاپ و Blues ارائه دادند، بنیان‌گذار پیشرفت‌های بعدی موسیقی راک شدند. موسیقی راک در سال‌های آغازین ۱۹۶۰ محصول مشترکی از ریتم‌های سیاه‌پوستان، Blues و Rock دهه ۵۰ بود. بیتل‌ها نیز با سازهای جدید، ترکیبات نو و استفاده‌های جدید از اشکال و تم‌های سرخ‌پوستان، انقلابی صوتی در این زمینه پدید آوردند. پس از آن تکنولوژی‌های جدید موسیقیایی، به‌خصوص در افزایش حجم شدت صوت، پیشرفت‌های تازه‌ای را در این زمینه ممکن ساخت. (لاروس، ۱۹۹۵، صص. ۵۲۴-۵۲۰). به هر حال قطعه‌ی مزرعه‌ی توت‌فرنگی از گروه Beatles که در سال ۱۹۶۷ ساخت شد، اولین نمونه از فیلم‌های سوررئالیستی/تخیلی بود که شباهت فراوانی به ویدئوکلیپ‌های امروزی داشت. از سال ۱۹۸۱ با شکل‌گیری شبکه‌ی MTV، که به‌طور شبانه‌روزی به پخش ویدئوکلیپ اختصاص داشت، این پدیده وارد دوران جدیدی از حیات خود شد. (کاپلان، ۱۹۸۹، صص. ۲۲-۲۰).

با مطرح‌شدن MTV، تحقیقات و گزارش‌های گوناگون، و به کارگیری کارگردان‌های مطرح و معروف برای رشد روزافزون جذابیت‌های شبکه، جنبه‌های تازه‌ای یافت و طی مدت حدود ۷ سال شکل بیانی خاص ویدئوکلیپ نه‌تنها بر برنامه‌های دیگر شبکه‌های تلویزیونی که حتی بر ساختار و جلوه‌های خلاقه‌ی فیلم‌های سینمایی نیز تأثیر گذاشت. کلیپ‌هایی که ساخته می‌شدند، به‌خاطر نوبودن و تفاوت‌شان با اشکال تصویری گذشته، و ساختارشکنی خاص آنها، از جذابیت خاصی برخوردار بودند.

ویدئوکلیپ‌ها، قطعه‌ای تصویری‌اند که برای ارائه‌ی یک قطعه موسیقی ساخته شده و معمولاً مضمون شعر یا حس موسیقی را به تصویر می‌کشند، و از این رو بیننده را نسبت به خود شرطی می‌کنند. این کلیپ‌ها از منظر ساختاری، از نوعی ساخت‌شکنی در اشکال پیشین بهره می‌جویند. هربرت رید می‌نویسد: «جاذبه‌ی هنر ابداً متوجه ادراک آگاهانه نیست، بلکه متوجه شهود و درک مستقیم است. اثر هنری حاضر در فکر نیست، بل حاضر در حس است، بیان مستقیم حقیقت نیست، بل کنایه‌ای از حقیقت است (رید، هربرت، ۱۳۷۱، ص. ۴۷).

اکنون به یک تقسیم‌بندی ابتدایی، از انواع ساختارهایی که در ویدئوکلیپ مورد استفاده قرار می‌گیرند، می‌پردازیم.

انواع کلیپ (از نظر ساختاری)

این که شیء زیباشناختی چه هست، یک چیز است و این که چه کاری برای ما می‌کند، چیزی دیگر. «(کیسبی‌یر، آلن، ۱۳۶۸، ص. ۵۶)

ساختار غیر معمول، بدعت‌آمیز و پیشرو کلیپ‌ها یکی از اولین دلایلی بود که توجه منتقدان را به خود جلب کرد. ساختار کلیپ‌ها برمبنای بنیان‌های دقیق روان‌شناسانه عمل می‌کند و تأثیر هیپنوتیک آنها بر مخاطب، براساس آرزوها و تمایلات سرکوب‌شده و زیرمتنی ذهنی و خیالی از ارضای ظاهری آن تمایلات، شکل می‌گیرد. به‌طور کلی کلیپ‌ها از سه دسته‌ی اصلی تشکیل شده‌اند. این تقسیم‌بندی براساس فرم ظاهری و ویژگی‌های فنی آنها صورت گرفته و بدیهی است که بسته به محتوا، این تقسیم‌بندی می‌تواند از متفاوت باشد.

اولین دسته‌ی کلیپ‌ها آنهایی هستند که از اجراهای صحنه‌ای سود می‌جوید. این شیوه‌ی ساختاری، در واقع، به سبک برنامه‌های ویدئوکلیپ است که حدوداً در دهه ۱۹۶۰ در تلویزیون به وجود آمد. گذشته از این انواعی از کلیپ‌ها که اجرای قطعه‌ای خاص را در شرایطی ثابت نشان می‌دهند، می‌توان تنوع و دگرگونی‌هایی را نیز در زمینه‌ی اجراهای آنها داشت؛ مثلاً می‌توان شرایط، مکان‌ها و زمان‌های مختلفی را که آن قطعه‌ی خاص در آنها اجرا شده، به‌طور متوالی به یکدیگر پیوند داد.

دسته‌ی دوم به کلیپ‌های روایتی موسوم‌اند. این دسته از کلیپ‌ها، هم تصاویری خاص را ارائه می‌دهند و هم دربرگیرنده‌ی موسیقی‌اند. به این ترتیب، آواز (یا قطعه‌ی موسیقی) به قطعه‌ای روایتی بدل می‌شود و تصاویر، شکل یک فیلم کوچک را به خود می‌گیرد. این کلیپ‌ها براساس روایتی، که گاه ساختار پیچیده‌ای نیز دارد، ساخته می‌شود و با بهره‌گیری از فنون سینمایی و زبانِ فیلم‌ها جذابیتی نو ایجاد می‌کنند. این کار سبب می‌شود که تصاویر راحت‌تر در ذهن مخاطب بماند، زیرا فضاهای گوناگون آنها به‌سادگی درون ضمیر ناخودآگاه بیننده راه می‌یابد و او را تحت تأثیر قرار می‌دهد (کیندر، مارشا، ۱۹۸۴). این کلیپ‌ها بیشتر از نظام روایتی فیلم‌های هالیوود پیروی می‌کنند و گاه شکلی قدیمی به خود می‌گیرند و به فیلم‌های کلاسیک شباهت می‌یابند. اما آنچه اهمیت دارد آن است که ساختار این کلیپ‌ها در شیوه‌ی روایت خود از نوعی ساختارشکنی پیروی می‌کنند. درهم‌ریزی زمان، مکان و فضاها از خصوصیاتی است که در تمامی این

ویدئوکلیپ‌ها اعمال می‌شوند. نوعی جلوه‌ی جریان سیال ذهن در روند روایت جاری می‌شود و داستان با درهم‌شکنی روایت کلاسیک و ایجاز در رویدادها، زمانی کوتاه می‌یابد. از این‌رو ویدئوکلیپ‌هایی که آنان را در گروه روایی قرار می‌دهیم علی‌رغم آن که ممکن است محتوای گوناگون و متنوع داشته باشند، از جریانی روایتی پیروی می‌کنند که داستان رکن اصلی آن محسوب می‌شود. ولی نباید فراموش کرد که، همان‌طور که اشاره شد، ساختارشکنی در روایت و درهم‌ریزی زمان و فضا در این ویدئوکلیپ‌ها اهمیت خاصی دارند که در ادامه نمونه‌هایی از آنها را مورد بحث قرار خواهیم داد.

اما دسته‌ی سوم کلیپ‌هایی هستند که از تصاویری رؤیاگونه سود می‌جویند و بیشتر از دیگر دسته‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. دلیل این امر آن است که این کلیپ‌ها بیش از دو گروه قبلی بر مخاطب تأثیر می‌گذارند. در واقع در این ویدئوکلیپ‌ها، تصاویر کوتاه سبب ایجاد تأثیر بنیادین بر تماشاگر می‌شودشبیه خواب دیدن (همان‌جا). به عبارت دیگر ویژگی تصویری‌بودن هر دو پدیده، فقدان تداوم زمانی/فضایی، تغییر ناگهانی موقعیت‌های فیزیکی و روانی، و فراموش شدن بیشتر تصاویر با پایان‌یافتن یک ویدئوکلیپ یا بیدارشدن از خواب، از مشابهت‌های میان رؤیاها و این قطعات هستند که بیشترین تأثیر خود را بر تماشاگر ایجاد می‌کنند. به همین دلیل است که اغلب سازندگان ویدئوکلیپ‌ها از رؤیا به‌عنوان یک منبع خلاقه استفاده می‌کنند و با بهره‌جویی از طبیعت برگشت‌کننده‌ی این داستان‌های تخیلی در تهییج انسان، مضامین فرهنگی و ایدئولوژیک مورد نظر را به مخاطب منتقل می‌سازند.

به‌طور کلی از نظر محتوایی ۵ گروه اصلی را در این ویدئوکلیپ‌ها می‌توان تشخیص داد که براساس مفاهیمی که القا می‌کنند گروه‌بندی می‌شوند (جدول ۱). سبک بیانی این ۵ گروه با هم تفاوت دارند اما شکل ظاهری آنها گاه به هم شبیه‌اند. از همین رو، ارتباط میان فرم و محتوا در ویدئوکلیپ‌ها شکسته می‌شود و ساختاری جدید شکل می‌گیرد. ویدئوکلیپ‌های رومانتیک بیشتر مضامین عاشقانه و غمِ هجران را تصویر می‌کنند. گروه وجدان اجتماعی به مضامین اجتماعی و فرهنگی می‌پردازند.

ویدئوکلیپ‌های پوچ‌گرا بیشتر به موسیقی پر سروصدا و خشن هِوی‌متال تعلق دارند و مضامینی خشونت‌گرا و ضد فمینیست را به تصویر می‌کشند. گروه کلاسیک تحت تأثیر سینما است و فرم ظاهری خود را از ژانرهای (گونه‌های) سینمایی اقتباس می‌کند. اما گروه ویدئوکلیپ‌های پسامدرن قطعاتی هستند که بر هیچ مفهوم خاصی متمرکز نمی‌شوند و مخاطب را در نوعی سردرگمی نگه می‌دارند. در این گروه نیز اقتباس از فرم‌های سینمای کلاسیک، نقاشی‌های دوره‌های مختلف و تکه‌هایی از فیلم‌ها به چشم می‌خورد.

زیباشناسی ساختار ویدئوکلیپ

فیلم، مانند همه‌ی هنرها، بر تماشاگران تأثیر می‌گذارد. بینندگان یک فیلم تحت تأثیر چیزی که درون فیلم است (مانند چیزهایی که در شکل آنها دست برده شده) قرار می‌گیرند: می‌توانند احساس بیگانگی از

جدول ۱. پنج شکل اصلی ویدئوکلیپ از نظر محتوا.

انواع		رومانتیک	وجدان اجتماعی	پوچ‌گرایی(نهیلیست)	کلاسیک	پسامدرن
سبک		روایی	عناصر متفاوت و متنوع	اجرایی / ضدروایت	روایی	تـقلیدی از آثـار اسـتادان بدون روند خطی
مضامین غالب در کلیپ‌ها	عشق	غم هجران / فراق و وصل مجدد / فراق و جدایی همیشگی	جدال برای استقلال مفاهیم انسانی * * * * * عشق به‌عنوان یک معضل / رابطه‌ی انسانی	سادیسم / مازوخیسم ضد فمینیسم	نگاه مردانه (نوع خاصی از نگاه، علاقه به اشیاء) Fetishistic; Voyeuristic	عشق به‌عنوان ابزار (در این آثار عشق حضوری کم‌رنگ دارد)
	قدرت و اقتدار	تمثیل والدین (با صراحت) / مفهوم خانواده	والدین و تمثیل‌های عمومی / مفهوم خانواده * * * * * نقدهای فرهنگی و اجتماعی	پوچ‌گرا (نهیلیست) هرج‌ومرج‌گرا خشونت	قهرمان مرد و قهرمان زن (مانند فیلم‌های کلاسیک)	نه در جهت و نه مخالف مسئله‌ی قدرت (با موضع مبهم)

پنج دسته‌ی اصلی کلیپ‌ها را از نظر محتوا می‌توان در جدول فوق گنجاند. همه‌ی این انواع از استراتژی هنر آوانگارد، خودانگیز (تداعی‌کننده) و تصاویر خیالی سود می‌جویند.

(درگیر شدن با) کنش فیلم داشته باشند. می‌توانند در قبال رشد داستان ابراز هیجان کنند، یا از طریق یکی شدن با شخصیت فیلم واکنش نشان دهند. اینها دقیقاً همان حس‌هایی هستند که در حد فاصل ارتباط میان فیلم و ویدئوکلیپ وجود دارند. به‌عبارت دیگر استفاده از خصوصیات سینمای کلاسیک در ویدئوکلیپ‌ها در بازآفرینی همان احساسات بسیار مؤثرند.

مهم‌ترین خصوصیت ویدئوکلیپ، و در واقع چیزی که سبب برانگیختن تحسین منتقدین در برابر این پدیده شد، ساختاری بود که گاه تمامی قواعد پیشین را در هم می‌ریخت: این خصوصیت در واقع از نوعی ساختارشکنی همراه با تمهیدات مدرنیستی شکل می‌گرفت. در یک ویدئوکلیپ کلیه‌ی اصول و قواعد زیبایی‌شناسی کلاسیک، همچون نماهای عمل/عکس‌العمل، ارتباطات تداومی، درک معمول شخصیتی، قوانین مربوط به خط فرضی[۳]، برش تطبیقی[۴] و ... در هم ریخته می‌شوند. زیرا کلیپ شیوه‌ی بیانی خاص خود را دارد.

این خصوصیت حتی در کلیپ‌هایی که ظاهری داستان‌گو دارند به‌خوبی دیده می‌شود ــ حتی در قطعاتی که برداشت مشخصی از یک گونه‌ی (ژانر) سینمایی خاص‌اند.

در کلیپ دختر جسمانی (دختر پولکی) خواننده، نقض قواعد کلاسیک در تضادی درونی با فیلم بعضی‌ها موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند، ساخته‌ی هاوارد هاکز، قرار می‌گیرد. خواننده‌ی این کلیپ ستاره‌ای است که بیش از هر کس دیگری نمایانگر قهرمان زن فمینیسم پسامدرنیستی است، حضور او جلوه‌ای اغواگرانه و استقلالی متهورانه را به تصویر می‌کشد. از سوی دیگر هاکز از فیلم‌سازان بزرگ هالیوود بود که از صوت و موسیقی به‌عنوان عامل واقعی سبک خود بهره جستند (گرگور، اولریش، پاتالاس، انو؛ تاریخ سینمای هنری، ص. ۲۷۹).

موسیقی/تصویر دختر جسمانی به‌خصوص قطعه‌ی مناسبی برای بحث است، زیرا نمونه‌ی واضحی از پدیده‌ی موسیقی/تصویر را جلوه‌گر می‌سازد که نمونه‌ای است ممتاز از درهم‌آمیزی با یک فیلم خاص هالیوودی. به‌همین دلیل، و به‌خاطر دشواری تبیین متن قطعه با آنچه که به نمایش می‌گذارد و نیز درهم‌ریزی بسیاری از مرزهای قراردادی، این قطعه در گروه قطعات پسامدرن طبقه‌بندی می‌شود. موسیقی/تصویر دختر جسمانی شکل تصویری خود را از فصل نهایی اجرای مشهور مرلین مونرو در فیلم بعضی‌ها موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند اقتباس کرده است. در هردوِ این آثار، هم فیلم و هم کلیپ، خواننده در مرکز توجه تماشاگر قرار می‌گیرد. در واقع، این تمهید، بازسازی موقعیت تصویر آینه‌ای لاکان است که خواننده را در میان قاب کادربندی می‌کند و احساسات خاصی را نسبت به وی در تماشاگر ایجاد می‌کند.

هنگامی که به موسیقی/تصویری که با الهام از اجرایمونرو ساخته شده برمی‌گردیم، متوجه می‌شویم که موقعیت در این قطعه به‌مراتب پیچیده‌تر است. نخست آن که در این قطعه مشخص نیست که تصویر از دیدگاه چه کسی روایت می‌شود؛ به‌عبارت دیگر از آنجا که هیچ‌کدام از اعتبارات قراردادی سینما در جایگاه معمول خود نیستند، معلوم نیست کادر تصویر نگاه کیست؟ و تماشاگر خود را جای چه کسی باید بگذارد. آیا این خواننده ستاره‌ای تاریخی است؟ آیا او ستاره‌ی سینما است؟ آیا ستاره‌ی موسیقی است؟ آیا او کارگردان است؟ اگر ما نخست بر تمهیدات تصویری متمرکز شویم و سپس بر باند صدا، خواهید دید که باز

هم پاسخ‌هایی متفاوت و گیج‌کننده دریافت خواهیم کرد.

این چندگانگی برداشت به چگونگی بررسی نشانه‌شناختی قطعه مربوط می‌شود. پیر فرانکاستل می‌نویسد: «آنچه بر پرده و بر احساس ما ظاهر می‌شود واقعیت نیست، بلکه یک نشانه است. همواره به خطا فرض می‌کنند که سینما ما را در برابر هم‌زاد واقعیت قرار می‌دهد. هرگز نباید از یاد برد که فیلم از تصاویر ساخته می‌شود، یعنی از پاره‌های چیزهایی که محدودند و زودگذرند. آنچه بر پرده مادیت می‌یابد نه واقعیت است، نه تصویری که در مغز فیلم‌ساز شکل گرفته، و نه تصویری که به خود در مغز ما شکل می‌دهد، بلکه فقط یک نشانه است ــ به‌دقیق‌ترین معنای این واژه.» (احمدی، بابک، ۱۳۷۱، ص. ۱۰).

از نظر تصویری، به نظر می‌رسد که نگاه کارگردان برخی نماها را شکل داده، اگرچه این نکته با بعضی بخش‌ها سازگار نیست. نماهایی که احتمالاً از دید کارگردان سازمان‌دهی شده (یا بعداً این‌گونه از آنها برداشت می‌شود) تنها تداخل‌هایی نامنظم را ایجاد می‌کنند. قطعه با تصویرسازی (احتمالاً تقلیدی) نگاه مردانه‌ی هالیوودی آغاز می‌شود: نمای نزدیکی از کارگردان ــ که نقش او را کیت کارادین بازی می‌کند (قطعه باز هم به فیلم‌های هالیوودی نزدیک می‌شود) ــ دیده می‌شود، که به‌زودی می‌فهمیم در حال تماشای نماهای آزمایشی از فیلمی است که قرار است یک ستاره‌ی سینما بازی کند. او با نگاهی مستقیم و متفکرانه به تصویر خیره شده است و در نهایت می‌گوید: «من اونو می‌خوام، جرج»؛ جرج قول می‌دهد که او را استخدام کند، هنگامی که تصویر به نمای دو نفره مردان قطع می‌شود، که در مقابل‌شان پرده‌ی سینما و تصویر خواننده‌ی شماره یک قرار دارد، ما صدای موسیقی را نشنیده‌ایم.با شروع موسیقی دوربین به چهره‌ی خواننده نزدیک می‌شود، و نگاه او نخست به دوربین (تماشاگر) و سپس به کسانی که درون تصویر او را احاطه کرده‌اند دوخته می‌شود. هنگامی که دوربین به سوی پرده حرکت می‌کند، مرز میان اتاق نمایش، پرده و دکور فیلم مخدوش می‌شود (فضایی جدید شکل می‌گیرد که مربوط به داستان ویدئوکلیپ، و خواننده به عنوان ستاره موسیقی است).

در اینجا ذکر نمونه‌ای دیگر ضروری به نظر می‌رسد: در فیلم سرگیجه‌ی آلفرد هیچکاک، مادلن استر برابر پرده‌ای نقاشی نشسته است. مدل آرایش موی زنی که در پرده نقاشی شده است همانند مدل موی مادلن است. این همانندی به چشم اسکاتی که مادلن را تا موزه تعقیب کرده است، سبب شگفتی است. مدل مویی که در پرده می‌بینیم، به چشم اسکاتی و تماشاگر، طبق قواعد نقاشی ترسیم شده و نمی‌تواند با مدل موی مادلن کاملاً همانند باشد. برای اسکاتی، مادلن موجودی واقعی و زنده است، و زنی که در پرده ترسیم شده تصویر است. برای تماشاگر، فیلم مادلن و زن هردو تصویرند. روی نوار سلولوییدهر دو از یک جنس‌اند. اما یک قرارداد نشانه‌شناختی تماشاگر را به اسکاتی نزدیک می‌کند. اکنون تماشاگر می‌خواهد و می‌کوشد تا میان دو تصویر تفاوت گذارد. او مادلن را چون در جهان داستان جای دارد، واقعی‌تر می‌شناسد تا تصویر زن بر پرده‌ی نقاشی را (احمدی، بابک، ۱۳۷۱، ص. ۵۰). این درست نظیر حسی است که در کلیپ دختر جسمانی ایجاد می‌شود، با این تفاوت که در اینجا درهم‌ریزی احساسات تماشاگر هدف اصلی قطعه است. به‌عبارت دیگر، در اینجا نشانه‌ها نوعی دلالت ضمنی نیز می‌یابند. همان‌گونه که بابک احمدی می‌نویسد:

«یک دالّ خاص، مدلولی در ذهن می‌آفریند. این هر دو (نشانه) سازنده‌ی دالی تازه می‌شوند که به

گستره‌ی دلالت‌های ضمنی تعلق می‌گیرد.» (همان‌جا، ص. ۴۵)

در جایی دیگر تصویر به نمای نزدیکی از یک تلفن سفید که زنگ می‌زند و دستی که آن را برمی‌دارد قطع می‌شود؛ این تصویر باز هم از نظر فضایی بیننده را گیج می‌کند. ما کجا هستیم؟ این تصویر از نگاه کیست؟ هیچ عامل روایتی وجود ندارد تا مخاطب از طریق آن موقعیت خود را درک کند، صدای تک‌گویی خواننده با تلفن (تنها جایی از قطعه که او حرف می‌زند) فضا را به‌عنوان اتاق او معرفی می‌کند. هنگامی که او صحبت می‌کند، دوربین به‌آرامی (مانند قراردادهای فیلم‌های هالیوودی) به سوی در اتاق عقب می‌رود، تا کارگردان را که کنار در ایستاده در کادر بگیرد. آیا این نما از دید او گرفته شده بود؟ با ورود او به تصویر، نوع نگاه به‌طور مشخص نگاه او می‌شود و خواننده موضوع اصلی این نگاه است. تک‌گویی تلفنی که کارگردان، همراه با بیننده، می‌شنوند مؤید آن است که در همان زمان خواننده گردن‌بند الماسی را به‌عنوان هدیه دریافت کرده است. از این رو، کارگردان هدیه‌ای را که برای او آورده درون سطل زباله‌ای که سرایدار در همان لحظه به‌طور تصادفی از آنجا حمل می‌کند، می‌اندازد.

دوباره به فضای صحنه بازمی‌گردیم، جایی که فرض کرده بودیم دکوریک فیلم است، اما این هم معلوم نیست، زیرا هیچ اشاره‌ی مستقیمی به روند فیلم‌سازی صورت نگرفته، و از سوی دیگر هیچ فضایی مربوط به تماشاگر نیز وجود ندارد. اما در کنار همه‌ی اینها،خواننده با دوربینی که موسیقی/تصویر را می‌سازد، و در نتیجه با تماشاگر تلویزیون، ارتباط مستقیم برقرار می‌کند و بیشتر با نگاه او (مخاطب) بازی می‌کند تا با کسانی که درون کادر و در کنارش قرار دارند. اما این درهم‌ریزی فضایی باز هم ادامه می‌یابد: تصویر ناگهان قطع می‌شود به نمای از پشت یک اتومبیل شیک قرمز رنگ که در حال ورود به استودیو است، به دنبال آن نماهایی خواننده در لباسی قرمز همچون همان اتومبیل، دیده می‌شود. پس از آن تصاویر چهره‌ی خواننده و پاسخ‌هایشان به دوربین دیده می‌شود. اما این نگاه کیست؟ چه کسی اینجا مخاطب است؟ هنگامی که خواننده اتومبیل را ترک می‌کند، ما دوباره متوجه کارگردان می‌شویم، اما این نماها نمی‌تواند از دید او بوده باشد.

پس از این باز هم به فضای صحنه/فیلم بازمی‌گردیم تا طولانی‌ترین فصل اجرایی قطعه را شاهد باشیم. این فصل دقیقاً بر حرکات مونرو در آواز «الماس‌ها» منطبق است و بر همان ارتباطات متداخل متنی، که پیش از این به آن اشاره کردم، استوار است. ما نمی‌توانیم با اطمینان بگوئیم که این بخش، آن فصل فیلم را مورد تفسیر قرار می‌دهد، تنها از آن استفاده می‌کند، یا ریشخندی استهزاآمیز ارائه می‌کند ــ چیزی که گاه احساس می‌کنیم واقعاً اتفاق می‌افتد. همه‌چیز با در نظر گرفتن حقیقتِ کمدی‌بودنِ خودِ فیلم بعضی‌ها موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند پیچیده‌تر می‌شود، زیرا فیلم استهزایی اغراق‌آمیز است.

در سینما آنچه بیرون از هر کادر (فریم یا قاب تصویر) قرار می‌گیرد، خارج از فیلم نیست. عناصر خارجی می‌توانند، در کادری دیگر، در نمایی که دوربین در آن حرکت می‌کند، یا در نمایی که پس از تقطیع نمای حاضر می‌آید به چشم آیند. (احمدی، بابک، ۱۳۷۱، ص. ۵۸) این اتفاقی است که برای درهم‌ریزی دیدگاه تماشاگر در این قطعه بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. در سینما، ما همواره عناصر بیرون کادر را به تصور در می‌آوریم. در آثار روبر برسون صدای عناصر بیرون کادر امکان درک موقعیت‌های خارج از کادر

را برای ما فراهم می‌سازند و تصور درست و دقیق‌تری از عناصر بیرونی می‌یابیم که در گام نخست به صدا وابسته است. (همان‌جا، ص. ۹۷)

از آنجا که هیچ مخاطب مستقیمی وجود ندارد، بیننده تنها کسی است که هدف نگاه خواننده قرار می‌گیرد، و او در واقع برای تماشاگر تلویزیون در حال اجرای برنامه است.

این تحلیل کوتاه از نماهای اصلی و کاربرد فضاهای مستقیم، روش‌هایی را نشان می‌دهد که از خلال آنها قراردادهای کلاسیک فیلم‌های هالیوودی، که در موسیقی/تصویرها مورد الهام قرار می‌گیرند، به‌طور مداوم درهم ریخته می‌شوند. کاربرد این نماها در اینجا نشان دادن این نکته است که چگونه حتی یک موسیقی/تصویر که از این قواعد استفاده می‌کند ــ برخلاف بسیاری از قطعات دیگر که تکنیک‌های آوانگارد و غیرعادی آنها کاملاً روشن هستند ــ تمهیدات روایی معمول را به‌شکلی دگرگونه به‌کار می‌گیرند. اما موسیقی/تصویرها سنت‌های کلاسیک را حتی با ارتباطات صدا و تصویر نیز در هم می‌ریزند.

کاربرد نشانه‌ها در فیلم‌سازی همسان نقاشی است. در واقع این نشانه‌ها هستند که مفاهیم اصلی تصویر را می‌سازند و تماشاگر به‌صورت ذهنی درگیر آنها می‌شود. اریک رومر نوشته است که سینماگر نمی‌تواند به هنر نقاشی و اشکال پلاستیک بی‌اعتنا باشد، اما یاور اصلی او نه نقاشی، بلکه شاعری است. به نظر رومر هنگامی که می‌گویند نمای فیلمی «همانند پرده‌ای از ورمیر است»، با کاربرد واژه‌ی «تقریباً» بر این نکته تأکید کرده‌اند که «البته کار ورمیر زیباتر است.» (احمدی، بابک، ۱۳۷۱، ص. ۷۷).

بسیاری از کلیپ‌ها برداشت‌های شخصی از گونه‌های سینمایی را به‌صورت ترکیبی، تقلیدی یا استهزایی و هجوگونه نشان می‌دهند. یکی از اولین نمونه‌ها در این خصوص، کلیپ معروف «تریلر»ساخته جان لندیس با حضور مایکل جکسون است که از ژانر ترسناک در سینما، هم استفاده می‌کند و هم آن را به استهزا می‌گیرد ــ در فضایی ترسناک در یک گورستان، مردگان سر از خاک برمی‌آورند و همراه خواننده در خیابان‌های شهر حرکت می‌کنند و دوست همراه خواننده را می‌ترسانند. این کلیپ که در نوع خود قطعه‌ای بلند محسوب می‌شود و مدتِ زمانی آن حدود ۱۵ دقیقه است، به دلیل آن که کارگردانِ آن خالق چند فیلم ترسناک بوده، از شاخصه‌های سینمایی ترسناک به خوبی بهره‌مند شده است، اما ساختار کلیپ و روند وقایع غیر معمول و درهم شکسته است.

ویدئوکلیپ‌های در انتظار قهرمان از بانی تیلر (با برداشتی از سینمای وسترن)، نه اشکی بیشتر» از گروه برلین (با نگاهی به سینمای گانگستر، به‌خصوص فیلم بانی وکلاید، ساخته‌ی آرتورپن)، یک نفر مرا نگاه می‌کند از گروه راک ول (با برداشتی از سینمای ترسناک)، «Harlem Shuffle» از گروه رولینگ استونز (که پلی است میان آثار والت‌دیسنی و فیلم‌های موزیکال) با سینمای کلاسیک ارتباطی خاص دارند، ولی از اصول و قواعد هالیوودی استفاده نمی‌کنند. به این معنا که ویژگی‌های ظاهری خود را از گونه‌ای (ژانر) خاص اخذ کرده‌اند اما از نظر روایت و ساختار به آنها پای‌بند نیستند. سینمای هالیوود کارکرد دیگری نیز در ویدئوکلیپ‌ها دارند. در این گروه از کلیپ‌ها مستقیماً از بخش‌هایی از فیلم‌های کلاسیک سینما استفاده می‌شود. یک نمونه‌ی خاص این موضوع قطعه‌ی تو دوست داری از گروه رت است که تصاویری رومانتیک از فیلم‌های کلاسیک تاریخ سینما ــ از متروپولیس فریتزلانگ تا به امروز ــ شامل بخش‌هایی از کارهای

والت‌دیسنی، اینگرید برگمن، پیترلوری تا لوسیل بال و گروچو مارکس را در کنار هم قرار داده است. در این میان، نماهایی از گروه هِوی‌متال، با لباس‌های عجیب در حال اجرای قطعه، دیده می‌شوند و از این طریق فاصله‌ی میان دنیای به ظاهر بی‌گناه و رومانتیک هالیوودی و پوچ‌گرایی جهان معاصر را به تصویر می‌کشند. یکی دیگر از این نمونه‌ها، قطعه‌ی سراسر قلب درد از التون جان است. در این قطعه بخش‌هایی عاشقانه از آثار دوران صامت استفاده شده و در آن، گروه درون قابی ظاهر می‌شود که آگاهی خود را نسبت به شرایط اجتماعی هم‌پایه‌ی همان بخش‌های فیلم‌ها نشان می‌دهد. به‌عبارت دیگر خود را در نوعی بی‌خبری ظاهری نشان می‌دهد و همه چیز را از دیدگاه عشق نگاه می‌کند.

دسته‌ی دیگری از کلیپ‌ها نیز وجود دارند که می‌توان آنها را از گروه خودانعکاسی دانست. در این کلیپ‌ها، قطعه از درون یک دستگاه تلویزیون، یک قاب عکس یا درون اتاق ضبط استودیو دیده می‌شود. گاه نیز مضمون اصلی آنها نمایش روند ساخت یک کلیپ است، مانند قطعه‌ی کسی برای دوست‌داشتن از ریک اسپرینگ‌فیلد یا قطعه‌ی «O Sherie» از استیو پری که در آن کارگردان می‌خواهد قهرمان داستان را برای نقشی در یک صحنه‌پردازی قرون وسطایی آماده کند، اما در نهایت قهرمان، حوصله‌اش سر می‌رود و با دوست خود فرار می‌کند و همه‌ی اطرافیان را خشمگین و عصبانی بر جای می‌گذارد. قطعه‌ی قلب روشن است از گلن فری، از تصاویری که در یک مونیتورِ کنارِ میزِ مونتاژ دیده می‌شود، آغاز شده و در همان‌جا نیز پایان می‌یابد. در قطعه‌ی «Shock the Monkey» از پیتر گابریل نیز روند حرکتی و نمایشیِ یک پروژکتور، عامل تصویری تکرارشونده در طول قطعه است. در این کلیپ عملکرد پروژکتور نمایش که جابه‌جا در طول کار دیده می‌شود جلوه‌ای آزاردهنده دارد، زیرا توجیه مکانی و روایتی ندارد.

شیوه‌های دیگری نیز در ساخت ویدئوکلیپ‌ها اعمال می‌شود. شیوه‌هایی که هر کدام به‌نوعی بنیان‌های نشانه‌شناختی تصاویر را دگرگون می‌کنند تا تصاویر معانی و مفاهیمی تازه‌تر بیابند. به‌عنوان مثال در برخی از کلیپ‌ها، تصویر یا روایتی خاص بر پرده‌ای پشت سر خواننده مکرراً نمایش داده می‌شود یا خواننده را در کنار تصاویر جوانی و کودکی‌اش قرار می‌دهند. گاه همه چیز گویی از دوربین یک عکاس دیده می‌شود و در آن صورت باز درهم‌ریزی بیانی این نکته که روایت‌گر تصاویر کیست، در کلیت قطعه نمایان می‌شود. این شیوه‌ی بیانی در سینما نیز به کار گرفته شده، به‌عنوان مثال در فیلم پنجره‌ی عقبی (که با نام پنجره‌ای رو به حیاط در ایران به نمایش درآمد) ساخته‌ی هیچکاک، همه‌ی رویدادهای اصلی از دریچه‌ی دوربینِ جیمز استوارت دیده می‌شود.

مسلماً هیچ روشی مدت زیادی دوام نمی‌آورد و نوآوری در ساختار کلیپ‌ها کماکان ادامه دارد. یکی دیگر از اشکال مورد استفاده در کلیپ‌ها، تصاویر خیالی وهم‌آمیز است. چنین فضایی در آثار گروه Pet Shop Boys به‌خوبی دیده می‌شود. در آثار این گروه استفاده از امکانات تصویرسازی رایانه‌ای به فراوانی مشاهده می‌شود. اعضای گروه با لباس‌های عجیب و فانتزی در فضایی بی‌زمان و بی‌مکان شبیه به شهرهای خیالی فیلم‌های علمی ـ تخیلی و با جلوه‌ای گاه شبیه به سربازان کشورهای کمونیستی (یک شکل و منظم) به گونه‌ای که در تعداد زیاد تکرار شده‌اند، دیده می‌شوند. این آدم‌های خیالی عجیب و غریب در چنین هیئتی به خواندن می‌پردازند و از این طریق نوعی آشنایی‌زدایی می‌کنند.

یک نمونه‌ی بسیار زیبا قطعه‌ی **تو ممکن است فکر کنی** از گروه Cars است، که در آن همه‌ی شیوه‌های غافلگیرکننده و غیر قابل پیش‌بینی به کار بسته شده و به‌طور کلی به‌شدت تحت تأثیر روش تصویرپردازیِ رنه مارگریت ــ نقاش و مجسمه‌ساز سوررئالیست فرانسوی ــ است. این قطعه در زمان خود با توفیق بسیار روبه‌رو شد و جایزه‌ی بهترین کلیپ سال را به خود اختصاص داد.

بررسی روان‌شناختی ساختارشکنی در ویدئوکلیپ

تفاوت بنیادین ویدئوکلیپ با ساختار کلاسیک فیلم‌ها ناشی از طول زمان کوتاه آن (حدود ۵ دقیقه) است. ساختمان این ویدئوکلیپ‌ها غالباً غیرروایی و به‌شکل آوازی است. هنگامی که ویدئوکلیپ‌ها در یک شبکه‌ی تلویزیونی پشت سر هم پخش می‌شوند، همواره وقفه‌هایی وجود دارد که از پایان گرفتن یک قطعه و آغاز قطعه‌ی دیگری پدید می‌آید ــ وقفه‌هایی که با آمدن مجری، مقدمه‌ها، مصاحبه‌ها و آگهی‌های تجاری پر می‌شوند. در چنین شبکه‌هایی تأثیر جذاب روایت، که در فیلم‌های داستانی عامل جذب تماشاگر محسوب می‌شود، وجود ندارد. در واقع جذابیت سینما براساس نظر برخی نظریه‌پردازان از تمایلات درونی ما نسبت به مسئله‌ی نگاه و شیءپرستی منشا می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، هنگامی که به تماشای یک فیلم می‌نشینیم، حس کنجکاوی نسبت به زندگی دیگران ما را به دیدن فیلم ترغیب می‌کند. این حس در تئاتر نیز وجود دارد و از آن به دیوار چهارم تعبیر می‌شود، که در حقیقت دیوار چهارم خانه‌ی یک فرد برداشته شده و تماشاگر به تماشای وقایع درون آن می‌پردازد. این حس از دوره‌ی کودکی به‌نوعی در همه‌ی افراد وجود داشته است. آن کاپلان نظریه‌پرداز ویدئوکلیپ می‌نویسد: «تمام ساختار رسانه‌ی سینما، با نمایش آن در یک سالن تاریک و تصاویری بزرگ بر پرده‌ای روشن شکل می‌گیرد، در واقع با اضافه کردن میل به نگاه به این مجموعه، جذابیت آن به‌دلیل بازگشت تمایلات دوران‌کودکی به‌وجود می‌آید.» (کاپلان، ۱۹۸۹، ص. ۱۰۳).

کاپلان همچنین از قول ژاک لاکان، روان‌کاو فرانسوی می‌گوید: «سینما یک آینه‌ی بازنماست، زیرا نظریه‌ی لاکان درباره‌ی این که چگونه ذهن از طریق زبان مادری شکل می‌گیرد، در نظریه‌های اخیر فیلم مؤثر بوده است. از نظر لاکان تصویر کمبودها، به خصوص، در توهم یکی شدن با مادر فرو می‌برد. آنچه لاکان «تصویر آینه‌ای» می‌نامد (لحظه‌ای که کودک برای نخستین‌بار با تصویر خود در آینه ارتباط برقرار می‌کند) به آگاهی فرد نسبت به توهم یکی شدن با مادر اشاره دارد. کودک در آن لحظه متوجه می‌شود که با مادر خود تفاوت دارد (در آینه، تصویر کودک در آغوش مادر دیده می‌شود). او همچنین تصویر آینه‌ای خویش را ــ به‌عنوان ذات و وجودی که از خودش جداست ــ بازمی‌شناسد (که لاکان به آن «تصور ایده‌آل» می‌گوید). ذهن در این شرایط، میان مادر و غیر مادر و این سوی آینه و آن سوی آینه دچار شکاف می‌شود. این نکته‌ی مهم را باید بدانیم که خودِ ایده‌آل کودک، که از طریق این تصویر آینه‌ای شکل می‌گیرد، به‌طور کامل این تصور را نمی‌یابد که تصویر مادرش یک تصویر دیگر است. او به این ترتیب نگاه خودش را به‌عنوان نگاه «دیگری» نمادپردازی می‌کند و از این‌رو احساسش نسبت به مادر شدت می‌گیرد، تمایلاتی که تأثیری محکم بر زندگی او می‌گذارد.» (همان‌جا).

این نمادپردازیِ مادر به‌عنوان دیگری، از نظر لاکان، یک تجربه‌ی جهانی است و برای آن که فردی پا به

دنیای انسان‌ها بگذارد ضروری است. این جداسازی که میزان نمادپردازی به آن بستگی دارد، روندی الزامی است اما اگر کودک دست از خیال‌پردازی برندارد، این زمان است که در نهایت زوج کودک ـ مادر را از هم جدا می‌کند. به این ترتیب تصویر آینه‌ای کودک را برای ورود به دنیای واقعی نمادها طی سال‌های زندگی‌اش آماده می‌کند (مقصود لاکان از دنیای نمادها مجموعه‌ی زبان، نشانه، تصویر، اشاره، صدا و غیره است.)، که در آن کودک موقعیت خود را به‌صورت یک جنس مشخص درمی‌یابد، و موقعیت را با واژه‌ی او (He/She)، تو و آن درک می‌کند.

از سوی دیگر رولان بارت نیز به این مسئله اشاره می‌کند که بیننده‌ی یک فیلم تلاش می‌کند تا از درون تصویری که بر پرده افتاده، در درون خود به نوعی احساس کمال برسد (احمدی، بابک،، ۱۳۷۱، ص. ۸۵-۸۰). اما ویدئوکلیپ دقیقاً این‌گونه نیست. ویدئوکلیپ تلاش می‌کند تااندازه‌ای ذهن را در موقعیت دوگانه‌ای که از ناآگاهی توهمی صحنه برای یکی شدن با تصویر ایده‌آل ایجاد می‌شود، قرار دهد. به عبارت دیگر، ما در جهانی قرار می‌گیریم که در آن تخیل و واقعیت در نوعی واقعیت توهمی به یکدیگر می‌رسند و همه به این باور می‌رسیم که همه‌ی تخیلات از یک واقعیت اصلی منشاء می‌گیرد، و این همان جهت ساختارشکنانه است. ویدئوکلیپ و شبکه‌هایی که به‌طور ۲۴ ساعته به پخش آن اختصاص دارند، با زمینه‌ی فاقد تمرکز آن، با محدودکردن اشیاء درون یک سیستم، با بخش‌هایی که همه به هم مربوط‌اند و بی‌پایان نیز هستند، مرزها را در هم می‌ریزند، قالب‌ها را می‌شکنند و جهانی نوین را بنیان می‌گذارند.

نتیجه‌گیری

تقسیم‌بندی اولیه‌ی این قطعات نشان‌دهنده‌ی نوعی ترتیب است که می‌توان آن را چنین طبقه‌بندی کرد:

۱. کلاسیک
۲. رومانتیک
۳. پسامدرن
۴. نهیلیستی
۵. وجدان اجتماعی

بررسی اولیه نشان می‌دهد که بیشترین گروه از ویدئوکلیپ‌های پخش شده در شبکه‌های تلویزیونی به گروه کلیپ‌های کلاسیک و پس از آن رومانتیک تعلق دارند. اما نکته‌ی قابل توجه آن است که ویدئوکلیپ‌های وجدان اجتماعی از کم‌ترین میزان پخش و همین‌طور از کم‌ترین میزان ساخت برخوردارند. به‌عبارت دیگر قطعات وجدان اجتماعی در گروه آثاری قرار می‌گیرند که خیلی مورد توجه گردانندگان شبکه‌های تلویزیونی نیستند و البته تقاضای عمومی هم برای این آثار زیاد نیست. نکته‌ی درخورِ توجهِ دیگر آن است که در دو گروه قطعات کلاسیک و رومانتیک، عناصر مشابه هم بسیار زیاد دیده می‌شوند به گونه‌ای که گاه جداسازی آنها از هم به‌سختی ممکن است. زیرا در آثار کلاسیک جلوه‌هایی از بیان رومانتیک و در آثار رومانتیک، ساختاری کلاسیک به چشم می‌خورد. حال آن که اغلب گروه‌های بیانی، فاقد جنبه‌های وجدان اجتماعی هستند یا بسیار عادی و در سطح به آن نگاه می‌کنند. از سوی دیگر، شاید توجه

کم‌تر به گروه قطعات پسامدرن به‌دلیل پیچیدگی ساختاری آنهاست که درک این قطعات را برای مخاطبِ عام پیچیده‌تر می‌کند و از آنجاکه مخاطبانِ اصلی کلیپ‌ها جوانان و عوامی هستند که خیلی دربند تفکر و پی‌بردن به رازهای تصویری نیستند، این گروه از آثار کم‌تر مورد توجه آنان قرار می‌گیرد. در مورد قطعات نهیلیستی نیز باید گفت که این آثار که غالباً به نوع موسیقی هِوی‌متال تعلق دارند از نظر شنیداری آثاری پرسروصدا و غالباً گوش‌خراش‌اند و مضامین خشونت‌بار آنها نیز نوعی حالت تدافعی در بیننده ایجاد می‌کند. نکته‌ی جالب آن که ویدئوکلیپ‌های وجدان اجتماعی حتی از گروه خشن و غیرانسانی قطعات نهیلیستی نیز کم‌تر پخش می‌شوند که این خود جای تأمل دارد.

ویدئوکلیپ از جلوه‌های هنر برتر و هنر عامیانه به‌صورت آگاهانه استفاده می‌کند تا از طریق درهم‌ریزی مرزهای معمول، احساسی آزادانه خلق کنند. تصاویر هنر برتر و هنر عامیانه، اکنون در عصر اینترنت و ماهواره، به‌طور مشخص به کلیشه‌های مبتذل و کهنه بدل شده‌اند. ویدئوکلیپ‌ها، امروز تمامی جلوه‌های مرده را دوباره زنده کرده‌اند و با کنار هم قرار دادن آنها، شکلی نو آفریده‌اند ــ شکلی که از قطب‌بندی‌های قدیمی اجتناب می‌کند. این تنها استراتژی است که به هنرمندان جوان امکان می‌دهد تا جایگاه خود را در جامعه بیابند و تصاویری نو خلق کنند، و در نتیجه وضعیتی را که در آن قرار دارند تغییر دهند. از این‌رو ویدئوکلیپ، با عدم تمرکز بر یک فرهنگ خاص نشانگر تقابل جوانان با دنیای پیشین است.

پی‌نوشت‌ها

* دانشجوی دکترای پژوهش هنر، کارشناس ارشد رشته‌ی سینما، مدرس سینما در دانشکده‌ی سینما ـ تئاترِ دانشگاه هنر

** عضو هیئت علمی و ریاست دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس

۵. **Blues**: شکل خاصی از موسیقی جاز که مختص سیاه‌پوستان است. ریتم‌های آن از آوازهای حین کارِ برده‌های سیاه گرفته شده و به‌تدریج تغییر شکل داده است. با حرکت‌های موزون جمعی همراه است و فضایی ریتمیک، اما آرام دارد.

۶. **Country**: نوعی موسیقی وسترن که بیشتر در فیلم‌های وسترن شنیده می‌شود و بنیان شکل خاصی از موسیقی امروز است. ساز بانجو و ویولن از سازهای اصلی مورد استفاده در این موسیقی است.

۷. خط فرضی: خطی است که به‌صورت فرضی میان دو نفر که در حال گفت‌وگو هستند کشیده می‌شود تا جای هر کدام نسبت به دوربین (سمت چپ یا راست کادر) مشخص باشد. تا وقتی دوربین در یک طرف خط قرار داشته باشد، دو نفر مقابل دوربین همواره در همان سمت اولیه باقی می‌مانند، اما با رد شدن دوربین از این خط جای دو نفر عکس هم شده و جابه‌جا می‌شود. شکستن خط فرضی از ترفندهای ساختارشکنانه‌ای است که در ویدئوکلیپ‌ها به‌وفور استفاده می‌شود.

۸. برش تطبیقی: پیوند دقیق دو نما که از نظر حرکتی مشابه‌اند و یک عمل را در دو زاویه‌ی دید نشان می‌دهند. مثلاً فردی که دری را باز می‌کند، شروع عمل او در نمایی دور دیده می‌شود ولی باز شدن در، در نمای متوسط ادامه می‌یابد. این دو نما با برش تطبیقی به هم پیوند می‌خورند، اگر این کار رعایت نشود نوعی پرش ایجاد می‌شود که تداوم را درهم می‌ریزد و اصطلاحاً به آن «برش پرشی» یا **Jump Cut** می‌گویند. این ترفند نیز به‌صورت پرشی نوعی تکنیک ساختارشکنانه است. برش تطبیقی و رعایت فرضی هر دو از تکنیک‌های کلاسیک در فیلم‌سازی محسوب می‌شوند.

منابع

ــ احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن، نشر مرکز، چاپ اول، تهران (۱۳۷۱).

ــ پاتالاس، انو و گرگور، اولریش. تاریخ سینمای هنری، برگردانِ هوشنگ طاهری، مؤسسه‌ی فرهنگی ماهور، چاپ اول، تهران، (۱۳۶۸).

ـ جانتی، لوئیز. شناخت سینما، برگردانِ ایرج کریمی، انتشارات فیلم، چاپ اول، تهران (۱۳۶۶).
ـ جنکس، چارلز. پسامدرنیسم چیست؟، برگردانِ فرهاد مرتضایی، انتشارات کلهر، چاپ اول، تهران (۱۳۷۹).
ـ دوایی، پرویز. فرهنگ واژه‌های سینمایی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، تهران (۱۳۶۶).
ـ رایتس، کارل و میلار، کوین. فن تدوین فیلم، برگردانِ واززریک در ساها کیان، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران (۱۳۷۶).
ـ رید، هربرت. معنی هنر، برگردانِ نجف دریابندری، انتشارات انقلاب اسلامی، چاپ چهارم، تهران (۱۳۷۱).
ـ کیسبی‌یر، آلن. درک فیلم، برگردانِ بهمن طاهری، انتشارات فیلم، چاپ دوم، تهران (۱۳۶۸).
ـ وولن، پیتر. نشانه‌ها و معنا در سینما، برگردانِ عبداله تربیت و بهمن طاهری، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران (۱۳۷۶).
ـ وین، میشل. سینما و فنون آن، برگردانِ پیروز سیار، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران (۱۳۷۶).
-- Cook, Nicholas. *Music Imagination and Culture*, Oxford University Press, New York, (1990).
-- Kaplan, Ann. *Rocking around the Clock*, Routledge, Third Editon (1998).
-- Kaplan, Ann. *The Faeination of Music Television*, An Anthology, (1990).
-- Kinder, Marsha. *Music Video, Television, Ideology*, Film Quarterly, Vol.38, No.1, (1984).
-- Roberts, John. *Post-modernism, Politics, and Art*, Manchester University Press, New York, (1990).
-- *The Larousse Encyclopedia of Music*, Hamlyn, Fifteen Edition, London, (1990).

و نیز منابع نوشتاری و اینترنتی، که بیشتر به‌عنوان زمینه‌ای برای جست‌وجوی بیشتر و یافتن منابع، کلیپ‌ها و تصاویر یا موسیقی آن مورد استفاده قرار گرفته‌اند عبارت‌اند:

-- www.Mtv.Com
-- www.VH1.com
-- www.futureeffects.com
-- www.animemusicvideos.org
-- www.clipland.com
-- www.people.com
-- www.suny.fas.harvard.edu/~pyang/base
-- www.sunysb.edu
-- MTV Trash or Triumph/An article
-- www.qmw.ac.uk~english/cbl/project
-- www.poly.Edu/admission/undergrad

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی