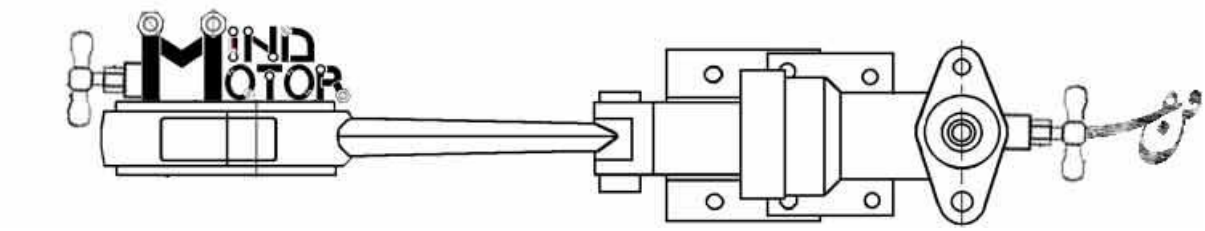

جیغ و دادهایی به نفعِ سینما

سینا حبیبی

۱

سینما چگونه هستیِ خود را به عنوان یک کُل نشان می‌دهد؟ در واقع سوال اصلی این‌جاست که سینما به عنوان یک قائم به ذات چگونه از محصولاتِ خود (فیلم) متمایز می‌شود؟ یا به بیان روشن‌تر هر صحبتی از سینما، صحبتی از یک فیلم است؟

ژیل دلوز(۱)در مقدمه سینما ۱(۲) معتقد است سینما بخشی از اندیشه را خودآیین می‌سازد و فیلم‌سازان این شکل های مختلف اندیشه را ابداع کرده و به نمایش می‌گذارند.

با این توضیحِ دلوز، هستیِ سینما با اندیشه‌ای پیوند می‌خورد که فیلم‌سازان آن را ابتدا ابداع کرده و بر پرده نمایش می‌دهند. پس هر صحبتی از سینما، صحبتی از یک فیلم نیست. صحبتی از یک اندیشه است. اما یافتنِ این هستی تنها به واسطه‌ی فیلم ممکن می‌شود زیرا سینما به عنوانِ یک کُل، مستقل از زیر مجموعه‌هایش قابل شناسائی نیست. پس لاجَرم مجبوریم سوالِ اول را پاسخ دهیم که سینما به عنوان کُل چگونه خود را نشان می دهد؟

حال که بحثِ ما با یک کُل منسجم و تعداد نامحدودی زیرمجموعه طرف است پس باید درونماندگار باشد در غیر این صورت کُل از بین خواهد رفت. پس با اجزا اصلی سینما شروع خواهیم کرد تا از خلال آن‌ها به هستیِ سینما نزدیک شویم.

اروین پانوفسکی(۳) در تعریف دینامیزاسیون مکان(٤) اینگونه می‌نویسد: (در یک سالن سینما... بیننده جایگاه ثابتی دارد، ولی فقط از نظر جسمی... از نظر زیبایی‌شناسی او در حرکت دائم است، چون چشم او خودش را با لنز دوربین، که مدام از نظر فاصله و جهت در حرکت است، یکی می‌بیند. و فضای عرضه شده به تماشاگر همانقدر قابل حرکت است که خود تماشاگر قابل حرکت است.)

پانوفسکی در این چند جمله کوتاه لنز دوربین را با چشم آدمی یکسان در نظر می‌گیرد. انگار تماشاگر چشمانش را در داخلِ جهان فیلم قرار می‌دهد و همه چیز را از چشم خودش و در قالب بدنِ دیگری(فیلم بردار–شخصیت اصلی–چشمِ خدا و...) نظاره‌گر می‌شود. این قابلیت اجازه می‌دهد که، در هر لحظه فیلم حاضر باشیم با اینکه خارج از آن نشسته‌ایم. اما این فقط یک چشمِ انسانی است، هرچقدر هم سعی داشته باشد که از محدودیت‌ها فرار کند باز ناگزیر در آن می‌اُفتد چراکه چشمِ انسانی خود به واسطه همین محدودیت‌ها معنا پیدا می‌کند.(۵)

این چشمِ آدمی موجود در فیلم را می‌شود به سه شکل تجربه کرد:

۱– زمانی که چشمِ آدمی در قالب یک شخصیت اصلی ظاهر می‌شود، یعنی لنز دوربین، چشم های شخصیت اصلی است. در این حالت حتی پلک زدن هم دیده می‌شود. در فیلم **ورود به هیچستان**(٦) ساخته گاسپار نوئه(۷) ده دقیقه اول فیلم از نگاه شخصیت اصلی است، پلک زدن‌ها به دیوار نگاه کردن‌ها و هرآنچه شخصیت اصلی تجربه می‌کند به ما نشان داده می‌شود.

۲– می‌شود اتفاقات یک فیلم از چشمانِ یک موجود دیگر که انسان نیست روایت شود. در این حالت سینما این بستر را فراهم می‌کند که اشیا و مکان‌ها را به شکلی که هرگز تجربه نکرده و نخواهیم کرد، ببینیم. درایر(۸) در فیلم **خون‌آشام**(۹) همه چیز را از دیدِ یک خون‌آشام روایت می‌کند. این شیوه در انیمیشن‌های مکتب زاگرب و سینمای تروکاژیک(۱۰) بسیار مشهور است.

۳– در این حالت یک چشمِ انسانی مستقل از هر اندام یا موجودی در بالاترین نقطه نسبت به فیلم، تمام رویداد ها را نظاره‌گر می‌شود. شاید بیراه نباشد اگر آن را چشمِ کارگردان بنامیم. این چشم خطاهای انسانی را ندارد اما هنوز در دایره محدودیت‌ها تعریف می‌شود. بیشتر فیلم‌های هانکه(۱۱) شامل این نوع چشم هستند. اما

پنهان(۱۲) نمونه‌ی کامل آن است. در این فیلم، لنز دوربین در همه‌جا حضور دارد و همه چیز را ضبط می‌کند، در واقع مسئله اصلی فیلم هم حضورِ قدرتمند این چشم است که متعلق به یک شخصیت یا یک موجودِ خاص نیست بلکه یک چشمِ مستقل است که هیچ راهِ گریزی از آن نیست.

بار دیگر این سوال پیش می‌آید که هستیِ سینما به عنوان یک کُل با توجه به این چشمِ انسانی(لنز دوربین) قابل رویت است؟

در پاسخ به این سوال باید گفت که با چشمِ انسانی قابل رویت نیست اما حضورش کاملا ملموس است. در واقع سینما به عنوان یک هستیِ کُل این اجازه را به زیر مجموعه‌هایش می‌دهد که نه‌تنها خودشان(لنز دوربین، مونتاژ و تمام عناصر سینما) را احساس کنند که سینما را هم در تک تک لحظات حس نمایند. پس باید برای درک و رویتِ هستیِ سینما به سراغ دیگر اجزا آن هم رفت.

۳

(مونتاژ بصیرتِ ناب یک چشم غیر انسانی است، بصیرت ناب چشمی که در چیزها موجود خواهد بود.)(۱۳)

برای رویت سینما به عنوان یک کُل، به این چشم نیاز داریم. چشمی که درون اجزا و عناصر یک قاب قرار دارد. دلوز این تعریف از مونتاژ را از ژیگا ورتوف(١٤) گرفته است.

ورتوف در کنفرانسی درباره **سینما-چشم**(۱۵) توضیح می‌دهد که قصد آن‌ها ایجاد یک ساختار در سینماست که متکی به «فاصله»(١٦) است .

کمی به پاسخِ سوال‌های اول‌مان نزدیک شده‌ایم. سینما، در همین فاصله‌ها خود را نمایان خواهد کرد و مونتاژ این فاصله‌ها را به وجود می‌آورد. بدین شکل که اگر در نقطه (آ) یک کُنش اتفاق بیفتد، در نقطه (ب) یک واکنش متناسب با آن رُخ خواهد داد و مونتاژ این کُنش و واکنش را هرچقدر هم که از یکدیگر دور و یا نزدیک باشد به یکدیگر متصل خواهد کرد.

در نمونه فیلم‌های سینما-چشم از این قابلیت بسیار استفاده شد. بدین شکل که تصاویری از نقاط مختلف دنیا ناگهان وارد فیلم می‌شد که به ظاهر با منطق اصلیِ فیلم سازگار نبود اما به شکلی نشان دادن واکنش در نقطه ای بسیار دورتر از جهانِ فیلم است. در فیلم مستندهای کریس مارکر(۱۷) شاهد نوعی پیوستگیِ تصاویر در عین تفاوت‌های فرهنگی هستیم، چنان‌که تصاویر به مانند دانه‌های یک زنجیر عمل می‌کنند(به ویژه در فیلم مستند

بی نور(۱۸)) اهمیت و نقش نریشن در فیلم مستندهای کریس مارکر مانند میان‌نویس‌های ژیگا ورتوف است یعنی تصاویر و کلمات به عنوان یک قطعه کاملا مشترک عمل می‌کنند(دانه‌های زنجیر) و تمایزی میان آن‌ها نیست.

سینما به واسطه مونتاژ می‌تواند فاتح بر زمان باشد. در فیلم **مامان و هرزه**(۱۹) ساخته ژان اوستاش(۲۰)، الکساندر و دوستش در کافه‌ای نشسته و با ورونیکا صحبت می‌کنند و بعد از چند دقیقه آن‌جا را ترک کرده و به فرودگاه می‌روند. دوربین به آرامی یک نمای نزدیک از ورونیکا می‌گیرد و سپس کات می‌شود به چهره خودش که در همان کافه و به همان وضعیت قبلی نشسته و کتاب می‌خواند. الکساندر از فرودگاه برگشته و روبه‌رویش می‌نشیند. در این‌جا، تصویر ورونیکا به تصویر ورونیکا در همان وضعیت قبل پیوند می‌خورد در حالی که اختلاف زمانی بین این دو تصویر رها شده‌است. چیزی شبیه به یک حفره در فضا که امکان سفر در زمان را محقق می‌کند. در چنین لحظاتی است که می‌شود هستیِ سینما را جستجو کرد.

یک حالت دیگر را در نظر بگیرید. حالتی که مونتاژ وارد خود اجزای تشکیل دهنده‌ی تصویر شود.(۲۱) یعنی از تصویر قطعات یک ماشین به همان ماشین در حال حرکت برسیم و یا بالعکس. در انیمیشن کوتاه **شام**(۲۲) ساخته شوانک مایر(۲۳) یک مرد روی صندلی نشسته و غذای خود را سرو می‌کند ناگهان معلوم می‌شود غذای او دستِ خودش است یا چند لحظه بعد یک نفر دیگر پای خود را می‌خورد. در واقع از تصویر یک انسان به جزئی از او(دست یا پا) حرکت کرده‌ایم. این قابلیت بزرگی برای سینما است، حرکت از تصویر به فوتوگرام(عکس).

اگر دوربین، چشمِ انسانی است. مونتاژ، چشمِ سینماست. به کمک همین چشم می‌توان هستیِ سینما را مشاهده کرد.

٤

ژان رنوار(۲٤) در مصاحبه با آندره بازن(۲۵) درباره نقش دوربین این‌گونه می‌نویسد: (حالا سعی دارم افکار سابقم را بسط دهم و ثابت کنم که دوربین یک حق بیشتر ندارد–و آن این است که هرچه اتفاق می‌افتد ضبط کند. همین‌و بس. من نمی‌خواهم حرکات هنرپیشه‌ها را دوربین تعیین کند، بلکه می‌خواهم حرکات دوربین به وسیله‌ی هرپیشه تعیین شود... فیلم‌بردار وظیفه دارد امکان تماشای نمایش را برای ما فراهم کند، قرار نیست نمایش به خاطر لطف و احسان دوربین اجرا شود.)(۲٦)

این توضیح رنوار، شکل دیگری از نمایشِ سینما را نشانمان می‌دهد. هستیِ سینما در میان حرکات مداوم شخصیت‌ها و سرگشتگی دوربین در میان آن‌ها هم خود را نشان می‌دهد. در واقع حرکتِ آزادانه دوربین و شخصیت‌ها شکلِ دیگری از چشمِ سینماست. در فیلم هارمونی‌های ورک مایستر(۲۷) ساخته بلاتار(۲۸) تنها شاهد سی و نه کات هستیم یعنی نقش مونتاژ بسیار کم‌رنگ است. حرکاتِ آزادانه و بالقوگی‌های تصاویر ریتم و طنینِ آن را حفظ می‌کند. در این فیلم عناصر موجود در قاب به کمک نیروهایی که در خود دارند ایجاد فاصله می‌کنند. دیگر نیازی به کات نیست، در هر حرکت شکل‌های مختلف فاصله‌گذاری را تجربه می‌کنیم. این یک نمونه م پلان–سکانسی که مردم در میدان اصلی شهر برای دیدن والِ بزرگ جمع شده‌اند، دوربین آزادانه از میان آن‌ها حرکت می‌کند در لحظه‌ای پیش‌زمینه، پس‌زمینه می‌شود یا تصویر از پشتِ یک نفر به نمای نزدیک او میرسد و باز اورا رها کرده سراغ دیگری می‌رود اتفاقی که در این فیلم شاهد آن هستیم ظهور چشمِ سینما در مقام لنز دوربین است یعنی در تمام لحظات ما نظاره‌گر سینما هستیم.

***

می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که هرتلاشی برای خلقِ یک فیلم به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه تلاشی است برای نمایشِ هستیِ سینما.
به سوال‌های اولمان که نگاه کنیم، می‌توانیم با خیالی آسوده خطاب به تمام کسانی که در سینماها یا خانه‌هایشان به تماشای فیلم‌ها نشسته‌اند بگوییم که هرصحبتی از سینما فقط صحبتی از سینما است و نه هیچ چیز دیگر.

پینوشت‌ها:

۱- Gilles Deleuze

۲- ترجمه مازیار اسلامی/ انتشارات مینو خرد/ ص٤

۳- Erwin Panofsky

٤- از کالیگاری تا هیتلر/ زیگفروید کراکائر/ ترجمه مسعود جعفری جوزانی

۵- سینما۱/ ص۱۲۵

٦-enter the void

٧-Gaspar Noé

٨-Carl Theodor Dreyer

٩-Vampyr

١٠- فیلم‌هایی که به صورت تک فریم برداشت شده باشند مانند فیلم‌های عروسکی/ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به تاریخ سینما هنری ترجمه هوشنگ طاهری

١١-michael haneke

١٢-Hidden

١٣- سینما١/ص١٢٥

١٤-Dziga Vertov

١٥- کینو-گلاز/ ژیگا ورتوف توضیح می‌دهد که سینما-چشم تا قلب زندگی نفوذ می‌کند، طوری که مفهوم حریم خصوصی بی معنا می‌شود./ برای مطالعه بیشتر رجوع شود به سینمای مستند ترجمه قاسم روبین

١٦- سینما-چشم طالب این است که رویداد در سینما نهایتا ساختاری پیدا کند متکی به فاصله، فاصله در حرکتِ بین نماهای مختلف./سینمای مستند ص٨٤

١٧-Chris Marker

١٨-Sans Soleil

١٩- The Mother and the Whore

٢٠-Jean Eustache

٢١- سینما١/ص١٢٧

٢٢-dinner

٢٣-Jan Svankmajer

٢٤-Jean Renoir

٢٥-André Bazin

٢٦- فن تدوین فیلم/ کارل رایت و کوین میلار/ ترجمه وارزیک درساهاکیان/ص٣٥٣

٢٧-Werckmeister Harmonies

٢٨-Béla Tarr

www.mindmotor.info