

درباره زیباشناسی سینما و تلویزیون

چگونه فیلم، ممکن می شود

نوشته حاضر ترجمه مصاحبه دومینیک پینی از مجله Art Press درج در شماره ژانویه ۱۹۸۷، با متفکر برجسته ایرانی مقیم فرانسه، یوسف اسحاق پور است به مناسبت انتشار کتابش سینمای معاصر از این سوی آینه. اسحاق پور که متأسفانه در ایران شناخته نشده است، در محافل روشنفکری فرانسه شخصیتی است صاحب نظر و صاحب اعتبار و نوشته هایش در زمینه نقد سینمایی و نقد ادبی و برخی مسایل فلسفی دارای اهمیت بسیار است و با توجه خاص و استقبال این محافل روبرو شده است. از نوشته های اسحاق پور می توان کتابهای زیر را نام برد: ۱ - گلدمن، لوکاج و هایدگر؛ ۲ - پل نیزان؛ ۳ - سرچشمه های هنر مدرن؛ ۴ - ویسکونت، مفهوم و تصویر؛ ۵ - سینمای معاصر: از این سوی آینه؛ ۶ - از تصویری به آن دیگری.

اسحاق پور همچنین با مجله های هنری، ادبی، سینمایی، فلسفی نظیر: Les Temps modernes, Le Magazine Littéraire, les Cahiers du Cinéma, Positif, Traverses, La Quinzane Littéraire همکاری دارد.

به اشاره بگویم که کتاب «گلدمن، لوکاج و هایدگر» که درسهای گلدمن است درباره هایدگر و لوکاج و همراه با مقدمه شصت صفحه ای اسحاق پور بر این درسهها، عمق معلومات و شناخت او را در زمینه های فلسفی نشان می دهد. اطلاعات و آگاهی عمیق فلسفی اش در دیگر کتابها و مصاحبه ها و مقالاتش نیز همواره رُخ می نماید؛ این کتاب به زبانهای ایتالیایی، آلمانی، ژاپنی ترجمه شده است. کتابش درباره نویسنده و متفکر برجسته فرانسوی پل نیزان و کارهای او نیز به زبان ژاپنی ترجمه شده است. کتابهایش در زمینه های سینمایی و هنر مدرن از کتابهای مرجع به شمار می آید، آنهم در فرانسه کشور «غولها»، کشوری که چندان «راحت» نمی پذیرند «غیرفرانسوی ها» مخصوصاً اگر اهل «این طرفها» باشد - در «قلمروهای اختصاصی» شان (!) دخالت کنند.

ترجمه این مصاحبه گام بسیار کوچکی است در معرفی این ایرانی صاحب نظر و امیدواریم با ترجمه کتابهایش هم او به درستی معرفی شود و هم حاصل کار عظیم فکری اش در دسترس هموطنانمان قرار گیرد.

(مترجم)

□ آیا به نظر خودت، این کتاب درباره آفرینش سینمایی به طور کلی نظر می‌دهد و بحث می‌کند یا کتابی است که وضعیت زیباشناسی سینمای بیست سال اخیر را روشن می‌کند؟ اسحاق پور: این دو جنبه تفکیک‌نشده‌اند. نظریه پردازی درباره سینما بدون سخن گفتن از آثار مشخص غیرممکن است. کار نقد به هدف خود دست نخواهد یافت مگر زمانی که نه تنها به سخن گفتن درباره یک فیلم اکتفا نکند بلکه دریابد که همین یک فیلم به تنهایی از چه زوایایی با دیگر فیلمها همداستان می‌شود و چگونه در کل سینما دخیل خواهد بود؛ حتی نقد باید به فواتر از این هم بیاندهد. کار بازن را چگونه باید تعریف کرد؟ آیا آنچه انجام می‌داد بررسی و اندیشه‌های کلی درباره آفرینش سینمایی بود یا درباره دوره‌ای خاص نظر می‌داد. حتی بر این باورم که چون عمیقاً به آنچه در مرحله‌ای مشخص می‌گذشت علاقه‌مند بود، توانست درباره مسایل کلی بیاندهد. من هم همین روش را دنبال می‌کنم. با این تفاوت که از زمان بازن تاکنون هم در صورت مسأله و هم در شرایط جابجایی بوجود آمده است. بازن می‌خواست بداند «سینما چیست؟» آن زمان بعد از جنگ جهانی دوم بود با ولز و روسلینی، شروع سینمای مدرن که بیش از پیش اندیشه‌گرا می‌شد. امروز، احتمالاً بیشتر این سؤال مطرح است: «چگونه فیلم ممکن می‌شود؟»

□ یعنی فیلم، غیرممکن شده است؟

اسحاق پور: بهتر است مجدداً درباره ولز صحبت کنیم. هرگاه کار او را شرح می‌دهند یا از عمق میدان حرف می‌زنند یا از تداخل زمانی، که در واقع هر دو یکی است. به نظر من، قضیه در اصل بیشتر به نوعی «انقلاب کپرنیکی» مربوط می‌شود. واضح‌تر بگویم، از نخستین صحنه همشهری کین وضوح و غنای تصویر سینمایی و داستان فیلم، که تناسبی هم با آن دارد، به حالت تعلیق درآمده، و این ناشی از نوعی چون و چراي «فلسفه انتقادی» است در نحوه ارائه فیلم و رابطه‌اش با ذهنیت. بی‌جهت هم نیست که در این فیلم، مسئله شناخت به جای سینمای پرحادثه هالیوودی می‌نشیند. چیزی که یکپارچه بود و بدون معضل، دوتکه می‌شود و در مقابل هم قرار می‌گیرد: قصه و مستند، تخیل و بازسازی فنی، ویژگی ولز - که به خدمت‌گیری عملکرد رادیوست و این را در جنگ دنیاها نشان داد - در این است که در برخورد با مسأله‌ای چون بازسازی فنی، نوعی بازگشت اندیشه‌گرایانه به ابزار کار و پشتیبانی آن دارد. البته این، نوعی گسست از اعتقاد بود، طرد بینش بی‌واسطه بود که بی‌شک ریشه‌اش در جنگ جهانی دوم نهفته بود. زیرا سینمای دهه سالهای سی بهتر از همه با شعار کلاسیک‌وار بازگشت به رئالیسم وفق می‌داد، شعاری که در آن زمان همگانی بود. اما با سینمای بعد از جنگ یعنی سینمای پیچیده‌شده، سؤال بازن متناسب بود. این سؤال، محور فیلمهای «موج نو» و بسیاری از فیلمها تا سالهای هفتاد بود. در کتابم «از تصویری تا آن دیگری» درباره این گذار صحبت کرده‌ام، گذار از سینمای بسیار متفاوتی که سینمای رتوف، ایزنشتاین، میزوگوشی و سینمای هالیوود بود - از جمله سینمای اساطیری کینگ کونگ - به سینمایی که کاملاً در اصولش تغییر داده شده، سینمایی در

حال تغییر از «تصویری به تصویر دیگر»، در این کتاب از جانشینی قصه به جای کلام و اندیشه صحبت شده است و از چون و چراى نمایش تا تابوى آن در آثار گدار، وندرس، استروب، سیبریگ، رنه و دوراس.

تصور می‌کنم از پایان سالهای هفتاد به بعد، تغییر دیگری نیز رخ داده است. به نظر می‌آید که ما شاهد بازگشت به قصه و تصویر هستیم که همراه است با حسرت فراوان به سینمای قبل از ولز، این همان چیزی است که من آنرا «سینمای این سوی آینه» نامیده‌ام. در سینمای کلاسیک، نسبت به پرده رابطه‌ای با آینه و همچنین با ماوراء آینه وجود داشته است، سینمای مدرن از زمان ولز - صحنه پایانی بانوی شانگهای مشهور است - این آینه را خرد کرده است. امروز انسان دوست دارد پرده جادویی را باز یابد؛ اما دیگر نه ماوراء آینه‌ای وجود دارد و نه آن سویی، مانند آنچه در رز ارغوانی قاهره اتفاق افتاد چیزها از صحنه خارج می‌شوند، انسان در ارتباطی توهمی قرار می‌گیرد اما به وجود چنین رابطه‌ای هم آگاه است.

□ قبول کنیم که چنین تغییری انجام شده باشد، آیا به این معنی است که سرچشمه سینما خشکیده شده است؟

اسحاق پور: این غیر ممکن شدن فیلمها، ریشه در جای دیگری دارد: روشن است که دلیل آن در لحظه تاریخی است. تمام اوتویی‌ها از بین رفته‌اند و در عین حال انسان دوست دارد به گذشته اعتقاد داشته باشد. اما صرف اراده به داشتن عقیده هرگز موجب به وجود آمدن اثری نشده است. از آنجا که آثار هنری رابطه‌ای با حقیقت را ایجاد می‌کنند، تأییدی هستند بر وجود ممکن. و اتفاقاً همین ممکن به خودی خود است که حمایت از آن مشکل شده است. با این همه، تنها با این ممکن است که آثار هنری می‌توانند وجود داشته باشند. این تخریب ممکن، با چیز دیگری نیز مربوط است. و آن چیز، نامی جز تلویزیون ندارد.

سینما یا تلویزیون

□ اما با این همه نمی‌توان از نقش تلویزیون به سود تغییری ممکن در سینما سخن نگفت؟
تلویزیون، سینما را از وظیفه‌اش در گواهی واقعیت می‌رهاند همان‌طور که عکاسی، نقاشی را از ضرورت بازسازی (کپی‌برداری) واقعیت رهانیده است.

اسحاق پور: اگر درست دقت کنیم، عکاسی، نقاشی را نه تنها از بازسازی واقعیت، بلکه از بازسازی تصویر و ضرورت معنا داشتن هم رهانیده است. در کتابم درباره‌ی ویسکونتی («مفهوم و تصویر») کمی به این موضوع پرداخته‌ام. در «محاکات»، تقلید وجود داشت، رابطه‌ای بین پدیده و دریافت وجود داشت. پدیده به جای شکل نشست و در پندار دریافت معنایی پیدا کرد. عکاسی که

چیزی نیست جز نشانه‌ای از رفع مجذوبیت جهان از صنعت و سرمایه‌داری و علم و... عمل کوچک کردن ابعاد را انجام داده است، یعنی نوعی چیزوارگی کامل چیزها. این همان چیزی است که بنیامین «از دست رفتن جذبه» نامید و بارت «پایان آیین». مارلو گفته است که محاکات، پدیده‌ای رهانیده‌شده از پندار بود؛ اما دریافتی که با دقت عکاسی به دنیای پدیده‌ها آورده شد حاصلش نقاشی پرطمطراق و پرمدعا بود.

تقریباً چیزی شبیه این موضوع دربارهٔ تلویزیون و سینما اتفاق افتاده است. در گذشته، به یک معنی - سینمای استودیویی آن زیباشناسی محاکات را که وجود عکاسی و مطبوعات با تیراژ زیاد و سینما در هنرهای کهن از بین برده بود، به گونه‌ای ضعیف از سر گرفت. و در این گذار آن سوی آئینه، کپیبرداری فنی در سینما از بین رفت. بعد هم دوربین سینما و هنرپیشه و داستان و مفهوم را در دنیایی به گردش درآوردند که قبلاً هم بی آن که این قضیه مسئله‌ای ایجاد کند وجود داشت.

خود این دنیا به ریشخند گرفته شده بود، این دنیا به طور خیلی واضح روی پلاتو نشان داده شده بود برای آن که حرکت ادغام دو سطح انجام شود. با پیدایش تلویزیون، کپیبرداری طرد شد. به برکت وجود این کپیبرداری، «تأثیر واقعیت» سینمایی به شکل تأثیر توهم و خیال و اشتباه و چیز غیبی نمایان شد. در سینما مسأله دیگری نیز دربارهٔ تصویر و نمایش وجود داشت که قبل از آن چنین چیزی مطرح نبود؛ و چیزی که برای من جالب است همین است؛ چندان هم مهم نیست که موضوع به ترسیم دورنمای تاریخ سینما مربوط باشد یا به مسأله فعلی ممکن بودن فیلم.

□ نقاشی، به برکت عکاسی از کپیبرداری رهانیده شد، چرا چنین چیزی نمی‌تواند به برکت تلویزیون برای سینما اتفاق بیافتد؟

اسحاق پور: بین عکاسی و نقاشی تفاوتی اساسی وجود داشت. سینما و تلویزیون ریشه‌ای مشترک دارند. هر دو محصول تکنیک و محصول تکنیک کپیبرداری (بازسازی) هستند. ابزار هر یک تا حدودی می‌تواند برای دیگری قابل استفاده باشد. حتی اختراع وسایل سبک برای تلویزیون بود که امکان به وجود آمدن سینمای موج نو را فراهم ساخت. نسبت سینما با تلویزیون، درونی است؛ سینمایی که هر چه بکند نمی‌تواند به ابزار پایه‌اش یعنی تصویر کپیبرداری بی‌اعتنا باشد. سینما باید با همین تصویر کپیبرداری تعریف شود، البته به این معنی نیست که باید در آن خلاصه شود. سینما تنها به دلیل نزدیک بودن با تلویزیون تهدید نمی‌شود بلکه با تورم تصویر به طور کلی و آگهی‌های تبلیغاتی و توسعه رسانه‌ها، سینما به خطر افتاده است. چون سینما بخشی از خود همین‌هاست. به همین دلیل است که مسأله ممکن بودن فیلم برای سینما بیش از دیگر اشکال بیان فوریت دارد. امروز همه چیز در چنبره وجود صنعت فرهنگی و رسانه‌ها و تلویزیون است که نظامی را تشکیل می‌دهند؛ یعنی همان چیزی که با وام گرفتن از بودریار، (Baudrillard) قبلاً گفته‌ام: «شروع دنیا چون چیزی زنده»، اما ویژگی سینما در

آن است که به دلیل نزدیک بودنش به تلویزیون، این «چیز زنده» ذاتی آن است. این چیز زنده چیزی نیست جز نبود میل و اشتیاق و نبود مدینه فاضله، یعنی منحصر کردن دنیا به آنچه هست. تلویزیون زمان حالی است دائم، پاک کننده گذشته و ناممکن بودن آینده. همه چیز از «حقیقت حالش» تهی شده است. در عین حال مثل پرده‌ای است تصویری که بر همه عالم افکنده شده باشد و سپس دست به تفسیر این عالم زده شده و هر آنچه در آنجا نیست مطلقاً نفی می‌شود و در نتیجه آن را غیرقابل نمایش می‌کند. در تلویزیون، دائم مطرح می‌شود «این پست است»، در واقع این محو شدن دنیا است که واقع می‌شود. وظیفه سینما رها کردن تصویر و دنیا از این حکم کلی و بازیافتن این حقیقت از دست رفته است.

به همین دلیل به نظر من امروز سینما با آنچه به ما مربوط است یعنی وقایع ساخته شده از فن تصویر و اطلاعات تماس مستقیم تر و فعال تر دارد تا با چیزهایی که قدمتی هزارساله دارند. در اینجا است که اهمیت گذار، استروب، ریوت، رایز، اکرمن، وندرس، دوراس، تارکوفسکی و دیگر سینماگران معاصر هویدا می‌شود. پرسش دربارهٔ ممکن بودن فیلم، البته اندیشیدن دربارهٔ تاریخ سینما و تصویر به طور کلی را ایجاب می‌کند، اما همچنین می‌طلبد که دربارهٔ افق دنیای خود نیز پرس و جو کنیم.



سینما به آخرین اسطوره تبدیل می‌شود

□ به نظر تو احتمالاً «بازسازی فنی» مسأله فعلی است.

اسحاق پور: از بدو تولد مدرنیسم، بازسازی فنی مسأله اصلی است. شاید مردم اطلاع ندارند که بنیامین تحت تأثیر سینمای ورتوف بود. اهمیت نوشته‌هایش دربارهٔ روایت داستان و مطبوعات با تیراژ زیاد و از دست رفتن تجربه غیرقابل سنجش است. با این همه در سینما شاهد این موضوع هستیم: تبدیل هر چیز به تصویر گذشتگان. نوستالژی تاریخ و داستان، و تصویر و هنرهای سنتی حتی در آثار ویسکونتی هم به شکل نگاهی طولانی به گذشته‌ای از دست رفته یعنی نوعی احضار مردگان متجلی می‌شود. در فیلم وکشتی به راه خود ادامه می‌دهد فلینی، دقیقاً تشییع جنازه دنیای کهن است، گذار به صدا و تصویر ضبط شده در برابر سینماست، حال آن که خود سینما، همان طور که در جینجر و فرد می‌بینیم، در برابر تلویزیون به آخرین اسطوره مبدل می‌شود. تفاوت بین نقاشی و تصویر سینما و ویدئو در مرکز توجه فیلم سودا (Passion) گذار است. آثار وندرس، استروب، سیبریگ و اکرمن با بازسازی فنی تعریف می‌شوند همین بازسازی فنی است که در آثار رایز و ریوت به شیوه‌ای بسیار متفاوت خیال را چون افسانه و چیزی فوق العاده آشکار می‌سازد. امروز صنعت فرهنگی با حکم قطعی جدیدش یعنی «منتطبق شدن یا از بین رفتن»، آن طور که در وضعیت چیزها اثر وندرس می‌بینیم، مسأله همه سینماگران است. پاسخهای متفاوتی

به بازسازی همگانی شده، به زندگی تلویزیونی و به صنعت فرهنگی داده شده است: در آثار رنه نوستالژی جادوی سینمایی را می بینیم، در آثار گذار تمایل به سبک گرایی و در آثار اولیویرا، خواست ترکیب هنرها به چشم می خورد؛ در آثار دوراس یا نوعی سینمای تقلیل یافته می بینیم - مانند غرب تر از بهشت - یا خواست مقابله با محدودیت های نمایش...

□ سینماگرانی که تو اسمشان را می ببری گویا تنها هنرمندان بزرگ زنده هستند؛ و به رغم اختلافاتشان سلیقه مشترکی دارند.

اسحاق پور: شاید بین آنها اشتراک سلیقه ای وجود نداشته باشد، اما این سینماگران چیزی شبیه یک صورت فلکی می سازند که در افق دید منتقد سینمایی قابل رؤیت است و اصولاً منتقد سینمایی می تواند آن را قابل رؤیت سازد. در کتابم از کاپولا صحبت می کنم زیرا در آثار او بازگشت به سینمای هالیوودی وجود دارد، چون نشان می دهد تا چه حد آمریکا به سینمای آمریکا شباهت دارد. از جنبه دیگر در نقطه کاملاً مخالف استروب قرار می گیرد. حال آن که استروب و تارکوفسکی در زمینه آنچه غیر قابل نمایش است، رابطه ای کاملاً متضاد دارند؛ و مسأله اصلی کتاب همین موضوع غیر قابل نمایش بودن است. هر یک از این سینماگران در کتابم حضور دارند زیرا با پرسشهای خود درباره ابزار کار خویش، اساشی ترین چیز در حال را مد نظر دارند. به نظر من این همان معیاری است که بر اساس آن می توان بین اثر و محصول ساده صنعت فرهنگی تفاوت گذاشت. کار منتقد سینمایی نیز دقیقاً این است که به این محیط توجه داشته باشد و چون به همان اندازه که سئوالهای خاص خود را پی می گیرد در برابر آثار سینمایی آزاد است، منتقد سینمایی وظیفه دارد این محیط را به وجود بیاورد تا آثار سینمایی پژواک خود را در آن بیابند.

به نظر من، جز چند استثناء، در کتابهای راجع به سینما کمبود وجود دارد. در این کتابها، هنوز سینما کاملاً از پدیده تکنیک خاص «لوناپارک» و سرگرمی و بت پرستی متخصصین جدا نشده است. اما سینما، نه مسأله ای است کلی و نه کار سینماپرستان؛ سینما شکلی از آفرینش هنری است که هستی جهان را مد نظر دارد. کار سینماگران کمتر از کار نقاشان و موسیقی دانان و نویسندگان نیست. آدم آرزوی مطالعه کتابهایی نظیر کتاب باتای (Bataille) درباره مانه و کتاب آدرنو (Adorno) درباره مالر را دارد. کتاب آدرنو درباره مالر تا حدودی الگوی کار من درباره ویسکونتی، «مفهوم و تصویر» بوده است و امیدوارم توانسته باشم نشان بدهم که کار ولز همان قدر اهمیت دارد که کار هر یک از بزرگان آفرینش هنری این قرن.