# لذت سینما

□روبرت صافاریان

موقع تماشای فیلم از چه چیزی لذت می‌بریم؟ چه چیز سینما، بیننده را مجذوب خود می‌کند؟ به عبارت دیگر سینما چیست و لذتی که از فیلم دیدن می‌بریم چه ربطی به هنر دارد؟ چون فیلم را می‌فهمیم از آن لذت می‌بریم، یا چون آن را حس می‌کنیم؟ در پاسخ این پرسشها بسیار قلمفرسایی شده است. رابین وود به تناقضی که در حظ بردن از تماشای فیلم وجود دارد توجه کرده است: از یک سو برای اینکه از فیلم محظوظ شویم باید خود را به آن بسپاریم و از سوی دیگر بخشی از لذتی که از تماشای آن حاصل می‌شود ناشی از آگاهی ما به شگردها و مهارتهای فیلمساز است و برای درک آنها باید از فیلم فاصله بگیریم.

ریموند دورگنات از اهمیت رابطه‌ای محسوس (در برابر تفسیر آگاهانه نمادهای فیلم) سخن می‌گوید و سوزان سونتاگ تفسیر فیلم را نوعی کشتن فیلم می‌داند. امّا از سوی دیگر لورا مالوی قصد می‌کند لذت سهل و ساده‌ای را که از فیلمهای کنونی حاصل می‌شود نابود کند و لذتی از گونه‌ای دیگر به جای آن بنشاند. آنچه در زیر می‌خوانید گوشه‌هایی است از نوشته‌های این اندیشمندان به اضافه نقل قولهایی کوتاه از بزرگان هنر سینما

**از نگاه من سینما «برشی از زندگی» نیست، برشی از یک کیک است.**

آلفرد هیچکاک

درباره درکی که از سینما دارند. البته انتظار نداشته باشید با خواندن این نوشته‌ها، واقعاً به پاسخ این پرسشها، دست پیدا کنید. به احتمال زیاد این نوشته‌ها موضوع را برای شما غامض‌تر می‌کنند، امّا در عوض فکر را به کار می‌اندازند تا خود به اندیشه در این زمینه بپردازید که موقع فیلم دیدن از چه لذت می‌برید. امّا شاید همین اندیشیدن، لذت تماشای فیلم را از بین ببرد، شاید. امّا محتمل‌تر این است که درگیر شدن در این بازی غریزه و اندیشه، حس و فکر، خود لذتی مضاعف در برداشته باشد.

## سپردن خود به فیلم در عین آگاهی به کلکهای آن

□رابین وود

از برخی ملاحظات کوچک که بگذریم، فیلمهای هیچکاک به دقت از پیش طراحی شده‌اند؛

آلفرد هیچکاک

بخصوص قسمتهای هنرنماییهای سینمایی خیره‌کننده که هیچکاک از آنها با عنوان «سینمای ناب» یاد می‌کند، مفهومی که آشکارا بر امکانات مونتاژ استوار است.

این امر، سرخوردگی آندره بازن را وقتی هنگام فیلمبرداری دستگیری دزد برای ملاقات با هیچکاک به سر صحنه فیلمبرداری رفت و دید «متورانسن» علاقه زیادی به اینکه از چه فیلم می‌گیرند نشان نمی‌دهد به خوبی تبیین می‌کند. این امر در ضمن، تأییدی است بر درکی که از سینمای هیچکاک به عنوان یک ساختار مصنوع ـ از انیمیشن که بگذریم شاید مصنوع‌ترین ـ در ذهن داریم. (چیزی مثل صحنه حادثه اسب‌سواری فیلم مارنی به شدت به انیمیشن می‌ماند) و این همه تا حدودی پارادوکس سینمای هیچکاک را توضیح می‌دهند؛ سینمایی که با تمام قوا در پی گرفتار کردن تماشاگر در یک تجربه احساسی است و در عین حال، سینمایی است که از نظر ذهنی آسان‌تر از هر سینمای دیگر می‌تواند ساختارشکنی شود [کلکهایش افشا شود].

همه می‌دانیم که آثار هنری می‌توانند بسته به عوامل گوناگون، در سطوح گوناگونی لذتبخش باشند: بسته به میزان آشنایی ما با اثر، میزان آشنایی ما به پسزمینه کار و شرایط پیرامونی، آشنایی ما با قراردادهای نوع کار، گرایشهای شخصی، میزان آگاهی فکری، و حال و هوای بیننده در لحظه تماشای فیلم. لذتی که از تماشای فیلمهای هیچکاک می‌بریم به شیوه‌ای نامعمول گسسته و حتی متناقض است؛ حتی شاید بتوان گفت مرکب از انواعی است که یکدیگر را نفی می‌کنند. از یک سو لذتی را تجربه می‌کنیم که ناشی از تجربه فیلمهای او در حالت تسلیم کامل است؛ این لذت وقتی متحقق می‌شود که بگذاریم فیلمنامه گام به گام و مونتاژ نما به نما ما را با خود ببرد؛ لذتی که از مشارکت احساسی و عاطفی نیرومند حاصل می‌شود. از طرف دیگر لذتی را داریم که از آگاهی دقیق به اینکه کارها چگونه انجام گرفته‌اند ناشی می‌شود، لذتی که معمولاً به عنوان لذت «استتیک» از آن نام می‌بریم، در این جا در واقع از مهارتها و تسلط فنی هیچکاک (البته اگر کار درآمده باشد) محظوظ می‌شویم.

خوشبختانه پیچیدگی ارگانیزم آدمی و واکنشهای آن به قدری است که حتی چنین تجربه‌های متضادی می‌توانند همزمان عمل کنند (هر چند هر یک می‌تواند دیگری را تحت تأثیر قرار دهد)، این نکته در عبارتی که چند سطر بالاتر در پرانتز به کار بردم (البته اگر کار....) نیز تلویحاً بیان شده است: آگاهی ذهنی ما به اینکه چیزی «درآمده» (امری که آن لذت ناب «استتیک» ما بر آن استوار است) ناگزیر به سطح احساسی واکنشهای ما برمی‌گردد، یعنی تنها سطحی که

**در فیلمهای خوب همواره کیفیت سرراستی هست که ما را از وسوسه تفسیر آن آزاد می‌کند.**

سوزان سونتاگ

(دست کم در فیلمی به کارگردانی هیچکاک) مفهوم «درآمدن» می‌تواند اعتباری داشته باشد.

## کیفیت شاعرانه خاموش در سینمای تجاری

□ریموند دورگنات

تا آنجا که به توده‌های مردم مربوط می‌شود، رابطه برقرار کردن با شعر، در شکلهایی که در محافل دانشگاهی محترمش می‌دارند، با چهار مانع بزرگ روبه‌روست. هر یک از این موانع به تنهایی برای نابود کردن علاقه مخاطب کیفیتهای شاعرانه کفایت می‌کند، امّا آنها معمولاً دست به دست هم می‌دهند و یکدیگر را تقویت می‌کنند.

متأسفانه چنین است که شعر را با پیگیری (و به اجبار) نخست در مدرسه عرضه می‌کنند و مبلغان و نمایندگان میان مایه شیرینی و روشنگری

طبقات متوسط هم این کار را می‌کنند، کسانی که تمایلات و ارزشهایشان (تعالی اخلاقی بورژوایی و یا رمانتیسیسم) اغلب با تمایلات اصیل طبقات کارگر غیرقابل پیوندند. این گونه آموزش معمولاً؛ با چیزهای «نمادین» [سمبولیک] در ارتباط است (رنگین کمان، گلهای بهاری) که برای جوانان شهری و حتی روستایی هیچ معنای ملموس و حقیقی ندارند. بدتر اینکه این گونه آموزش، موضوعات «مبتذل»، یعنی جالب و جذاب، را به نفع احساسات طبقه متوسط نسبت به چیزهای «فرهیخته» و «زیبا» کنار می‌زند. چهارم اینکه پیچیدگی ذهنی و دامنه گسترده ارجاع فرهنگی شعر واقعاً «مدرن» مانع رابطه برقرار کردن این گونه آثار با مخاطبان آموزش ندیده است، و متقابلاً آکادمیسینها معمولاً اسطوره‌های عامیانه‌ای را که رسانه‌های جمعی توانایی رابطه خودمانی خود با مخاطبانشان را از آن اخذ می‌کنند نادیده می‌گیرند و تحقیر می‌کنند. چنانکه همه می‌دانند ارائه تعریفی قابل قبول و روشن برای «شعر» بسیار دشوار است. ما در این نوشته، این کلمه را به معنای ادبی متداول کلمه، یعنی نوشتاری به نظم با بافت ذهنی و عاطفی معین به کار نمی‌بریم، بلکه معنای گسترده‌تر آن مورد نظر ماست که به ما اجازه می‌دهد برخی نقاشیها و متون سوررئالیستی را هم «شاعرانه» بنامیم. این گونه کاربرد لفظ «شاعرانه» تلویحاً بر کیفیتی غنایی دلالت می‌کند که عمیق و نیرومند است، سرچشمه‌اش مبهم است، و یک جوری فراتر و آن سوتر یا ژرف‌تر و پنهان‌تر از معنای آشکار، منطقی و «دراماتیک» جای دارد. در واقع این «هاله معنایی» بیرون حوزه هنر هم موجودیت دارد، در زندگی روزمره، به عنوان مثال در شادی اندوهگین غروب خورشید، در حال و هوای اغواگر موهوم مانکنهای مصنوع پشت ویترینها، یا در ظرافت اروتیک گلها. در شرایط خاص و «متفکرانه» هنر این جوّها به راحتی و به گونه‌ای طبیعی برجسته می‌شوند. کیفیت شاعرانه به این معنا عبارت است از بهره‌برداری آزاد، نیرومند و ظریف از این کیفیتهای غیرمنطقی.

البته ترسیم خط ممیز روشنی بین «دراماتیک» و «شاعرانه» کار آسانی نیست. به عنوان نمونه‌ای از این «ایهام»، نگاهی می‌اندازیم به تداعی معانی متداولی که بین زنان، اسب سواری و میل جنسی وجود دارد. در فیلم در تسخیر عشق ساخته جان استرجس، لاناترنر با خشم اسب می‌راند و پیش از اینکه چیزی از طرح قصه مطرح شده باشد ما می‌دانیم او دچار سرخوردگی جنسی است، یا در فیلم همه آدمخوارهای جوان خوب، سوزان کوهنر درست پیش از مشاجره با همسر از نظر جنسی بی‌تفاوت خود، به اسب‌سواری می‌رود، و در نابخشوده به کارگردانی جان هیوستن، جان ساکستن درباره رام کردن مادیانی خجول سخن می‌گوید و

**فیلم چونان رؤیا، چونان موسیقی. هیچ هنری به اندازه سینما از آگاهی ما در نمی‌گذرد و راست به سراغ احساسات ما در ژرفای اتاقهای تاریک روحمان نفوذ نمی‌کند.**

اینگمار برگمان

در همین حال به آدری هپبورن می‌نگرد، کاری که روی هم رفته رفتار برادر این زن (برت لانکستر) را که می‌گوید اگر بار دیگر این طوری حرف بزند او را خواهد کشت موجه جلوه می‌دهد. در خواب بزرگ هم همفری بوگارت و لورن باکال درباره اسب‌سواری حرف می‌زنند و ظاهراً همه، جز اداره سانسور هیز، حرفهای آنها به عشق بازی تعبیر می‌کنند. معانی «دراماتیک» شاید آگاهانه از سوی بیننده درک شوند یا صرفاً چونان «فضا» و «حال و هوا» احساس شوند؛ امّا در هیچ یک از این دو حالت به شیوه‌ای منطقی، تفسیر و رمزگشایی نمی‌شوند. چنین نیست که تماشاگر معمولی به خود بگوید: «اسب‌سواری... ها، فهمیدم... فروید گفته است که اسب‌سواری در خواب به معنای رابط جنسی است...». از معدود تحصیل‌کرده‌های فضل فروش که بگذریم، آدمهای معمولی کتابهای فروید را نخوانده‌اند، آنها حتی اگر با عقاید فروید هم آشنایی داشتند باز ممکن بود چنین تشابهی را به کلی مسخره بدانند، آنها از عادت روشنفکرانه بازی نیمه جدی ـ نیمه شوخی با تفسیرهای فرویدی هم به دورند. همانندهای «اسب سواری» به کشش جنسی به سرنخهایی که محیط دراماتیک پیرامونی

**بعضی وقتها می‌گویند چیزهایی که در فیلمها اتفاق می‌افتند غیرواقعی‌اند، امّا واقعیت این است که چیزهایی که در زندگی شما اتفاق می‌افتند غیرواقعی‌اند. فیلمها کاری می‌کنند که عواطف ما نیرومند و واقعی جلوه کنند، در حالی که وقتی همان اتفاقات برای شما روی می‌دهند ـ انگار دارید تلویزیون تماشا می‌کنید ـ هیچ احساسی ندارید.**

اندی وارهول

به دست می‌دهد وابسته است (از جمله به رسوایی پیرامون لانا ترنر در زندگی واقعی‌اش)، و بر اساس

**فیلم من ابتدا در سرم متولد می‌شود، بعد روی کاغذ می‌میرد. بعد دوباره با آدمهای زنده و اشیای واقعی که به کار می‌برم زندگی را از سر می‌گیرد، امّا اینها خود روی نوار فیلم کشته می‌شوند تا وقتی که به ترتیب معینی پشت‌سرهم ردیف و روی پرده افکنده شوند و باز مانند گلهایی که در آب بگذاری‌شان، بشکفند.**

روبر برسون

نوعی همانندی فیزیکی و حسی ـ جنبشی حس می‌شود. اسب سواری فعالیتی است فیزیکی، نشاط‌آور و ریتمیک و به هنگام اسب‌سواری پاها از هم گشاده هستند. در هر صورت، بیننده هرگز معنی جدید را جایگزین معنی آشکار و بدیهی نمی‌کند؛ لاناترنر حقیقتاً اسب‌سواری می‌کند، این صحنه فقط «نماد»ی [سمبلی] برای نشان دادن احساسات او نیست. توضیحات یاد شده هیچ چیزی را از تصویر کنار نمی‌گذارند. تماشاگر معنی دوم را حس می‌کند، با اندیشیدن به آن نمی‌رسد، و این معنی دوم بیش از آنکه یک معنی جایگزین باشد، یک معنی افزوده است، بیش از آنکه معنی ژرف‌تری باشد، یک «هاله معنایی» است.

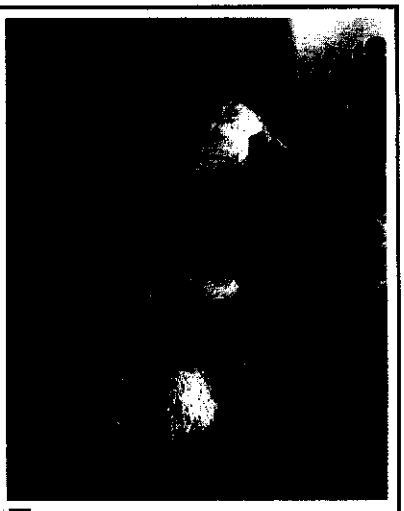
## لذتی که از فیلم دیدن می‌بریم ارتباط اندکی با هنر دارد

□ پائولین کیل

بچه که هستیم، برخی از فیلمها را دوست نداریم ـ به طور کلی فیلمهای مستند را (که بیش از اندازه شبیه درس و مشق‌اند) و البته فیلمهایی که مخصوص بچه‌ها طراحی شده‌اند ـ و وقتی دیگر می‌توانیم سرپای خودمان بایستیم، دیگر آموخته‌ایم از این دسته از فیلمها برحذر باشیم.

خواب بزرگ (هاکس)

پرتال جامع علوم انسانی



ارسن ولز

خیلی وقتها وقتی بچه‌ها می‌گویند از فلان فیلم خوششان آمده است بزرگترها ملامتشان می‌کنند. بزرگترها که در برقراری رابطه حسی با فیلم ضعف دارند، فوری به جنبه‌هایی از طرح قصه یا تم فیلم اشاره می‌کنند که بچه‌ها نفهمیده‌اند و تحقیر بچه‌ها به این شیوه البته کار آسانی است. امّا این از افتخارات هنرهای ترکیبی مانند اپرا و سینماست که انواع و ترکیبهای گوناگونی از لذتها را یکجا در خود گرد می‌آورند. آدم ممکن است از حضور لئونتین پرایس در اپرای قدرت سرنوشت کیف کند یا مفتون فلوت سحرآمیز شود حتی اگر لیبرتوی آن را دقیقاً بررسی نکرده باشد. از یک فیلم به دلایل گوناگونی می‌توان لذت برد، دلایلی که ارتباط زیادی با داستان فیلم یا ظرافتهای تماتیک و شخصیت‌پردازی (اگر چنین ظرافتهایی در کار باشند) ندارند. سینما، بر خلاف هنرهای ناب که با ملاک کارهایی که ازشان برمی‌آید تعریف می‌شوند، باز و نامحدود است. شاید بتوان گفت هر کاری که از سینما برمی‌آید، به شیوه‌های دیگر هم شدنی است، امّا ـ و این همان خصوصیت معجزه‌آسا و مقرون به صلاح سینماست ـ همه کارهایی که هنرهای دیگر (به تنهایی یا با هم) می‌توانند بکنند از سینما هم برمی‌آید. علاوه بر این، فیلمها می‌توانند بخشی از کارکردهای سفرهای اکتشافی، روزنامه‌نگاری، مردم‌شناسی، و همه رشته‌های دیگر دانش را هم بر عهده گیرند. ما معمولاً به خاطر تنوع چیزهایی که سینما می‌تواند به ما عرضه کند به دیدن فیلم می‌رویم و همین طور به این خاطر که سینما این همه را ارزان و آسان در اختیار

**سینما چیزی است بین هنر و زندگی. برخلاف نقاشی و ادبیات، سینما چیزهایی به زندگی می‌دهد و چیزهایی از آن می‌گیرد و من می‌کوشم این فکر را به فیلم برگردانم. ادبیات و نقاشی از همان ابتدا به عنوان هنر هستی دارند. سینما چنین نیست.**

ژان لوک‌گدار

ما می‌گذارد (و معمولاً بدون زحمت زیاد). سینما هنری فوق‌العاده راحت است.

فرهنگهایی که فیلم در آنها «فیلم خارجی» به حساب می‌آید، آن را به شیوه‌های خیلی ابتدایی‌تری به کار می‌گیرند تا فرهنگهایی که این فیلم به آنها تعلق دارد. فیلمها ممکن است به عنوان تصاویر سیاحتی، به عنوان وسایل آشنایی با شیوه زندگی دیگران و به شیوه‌های دیگری که حتی فکرش را هم نمی‌توانیم بکنیم مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند. سینما روی حرفه‌ای و باسواد امروزی ممکن است فراموش کرده باشد که دنیاهای متفاوتی که زمانی آن بالا روی پرده سینما می‌دید برایش تا چه اندازه جذاب و شگفت‌انگیز بودند.

ما به طور کلی به تماشای فیلمها جلب

**کلمات «ماچ، ماچ، بنگ، بنگ» [عنوان یکی از کتابهای کیل] را از یک پوستر فیلم ایتالیایی گرفته‌ام. اینها شاید موجزترین بیان ممکن جذابیت سینما باشند. این جذابیت است که ما را به سینما می‌کشاند، و در نهایت، وقتی درمی‌یابیم سینما به ندرت چیزی بیش از این در چنته ندارد که به ما عرضه کند، دچار یأس و سرخوردگی می‌شویم.**

پائولین کیل

بیلی وایلدر

می‌شویم، چون از دیدن آنها لذت می‌بریم و چیزهایی در فیلمها که از آنها لذت می‌بریم، ارتباط اندکی دارند به چیزی که ما آن را هنر می‌دانیم. فیلمهایی که به آنها واکنش نشان می‌دهیم، حتی در کودکی، واجد همان ارزشهایی نیستند که فرهنگ رسمی در مدرسه و در خانه‌های اقشار متوسط جامعه از آن حمایت می‌کند.

در سینما ما، هم زندگی سطح پایین داریم، هم زندگی سطح بالا، امّا دیوید سیسکیند و دیگر منتقدان اخلاق‌گرا ما را به خاطر بی‌توجهی به آثاری که آنها گمان می‌کنند باید به آنها توجه کنیم، یعنی فیلمهای «رئالیستی»‌ای که برایمان خوب هستند، ملامت می‌کنند.

فیلمهایی مثل مکانی در آفتاب که در آن می‌توانیم بیاموزیم که زندگی یک خانواده سیاهپوست هم می‌تواند به اندازه زندگی یک خانواده سفیدپوست ملال‌آور باشد. ما سینماروها

**سینما، مانند داستان کارآگاهی، این امکان را به ما می‌دهد که بدون اینکه تن به خطر دهیم همهٔ هیجان، شور و اشتیاق و تمایلات هوسناکی را که در سامان انسان گرایانه امور، سرکوب می‌شوند، تجربه کنیم.**

کارل یونگ

ممکن است فیلمهای آشغال را هم تحمل کنیم، امّا دشوار می‌توانید ما را مجبور کنید برای تماشای تعلیم و تربیت جلوی سینماها صف بکشیم. ما در سینما به دنبال حقیقتی از نوع دیگر هستیم، چیزی که شگفت‌زده‌مان کند، به چشممان بامزه سنجیده، یا حتی حیرت‌انگیز باشد، یا شاید به شیوه‌ای حیرت‌انگیز زیبا باشد. ما حتی از فیلمهای متوسط و بد هم چیزهایی می‌گیریم.... چیزهایی گرفته‌ایم که هنوز هم در خاطره‌مان حضور دارند. ... چیزی که بیش از همه به آن واکنش نشان می‌دهیم و طولانی‌تر از همه در یادمان می‌ماند، خمیر مایه انسانی فیلم است. هنر بازیگران، همواره طراوت خود را در اذهان ما حفظ می‌کنند و زیبایی‌شان همیشه زیبا باقی می‌ماند. شاید تیرومندترین لذت سینما رفتن و فیلم دیدن، لذت غیرزیبایی شناختی [غیراستتیک] فرار از مسئولیتها و نوع واکنشهایی باشد که فرهنگ رسمی (مدرسه‌ای) ما از ما می‌طلبد.

امّا این خود بهترین و همگانی‌ترین بنیان پرورش یک شم زیبایی شناختی می‌تواند باشد، چرا که احساس مسئولیت در این زمینه که به چه توجه کنیم و چه را قدر بدانیم، خود ضد هنر است؛ این گونه احساس مسئولیت طوری نگرانمان می‌کند که دیگر نمی‌توانیم لذت ببریم و چنان ملال‌آور است که دیگر نمی‌توانیم واکنش نشان دهیم.

در تاریکی سالن سینما، به دور از احساس مسئولیت و فرهنگ رسمی، وقتی دیگر کسی چیزی از ما نمی‌طلبد و با خودمان تنها می‌مانیم، رهایی از احساس وظیفه و فشار، این فرصت را برای ما فراهم می‌کند که واکنشهای استتیک خاص خودمان را شکل دهیم.

فقدان احساس مسئولیت، جزیی از لذتی است که از هر هنری می‌بریم؛ جزیی که مدرسه‌های ما نمی‌توانند بفهمند.

و سینما به عنوان هنر نقطه مقابل چیزهایی نیست که ما همیشه به هنگام تماشای فیلمها از آنها لذت برده‌ایم، هنر سینما را نباید در بازگشت

دستگیری دزد(هیچکاک)

روبر برسون

به فرهنگ فرهیخته رسمی جست‌وجو کرد، بلکه این هنر همان چیزی است که همواره به هنگام تماشای فیلمها از آن خوشمان آمده استه و تازه بیشتر این طوری است. همان حرکت تخریبی است که حالا یک گام جلوتر رفته است، همان لحظات هیجان‌انگیز هستند که حالا بیشتر طول می‌کشند و تا معناهای تازه‌ای امتداد پیدا می‌کنند. بهترین فیلمها مالامال از لذتهایی هستند که همواره تماشای گوشه‌هایی از فیلمهای متوسط و بد به ما بخشیده‌اند.

## علیه تفسیر

□سوزان سونتاگ

اینکه هنرمند قصد داشته کارش تفسیر شود یا نه اهمیت زیادی ندارد.

شاید تنسی ویلیامز فکر کند موضوع تراموایی به نام هوس همان است که کازان فکر می‌کند. شاید ژان کوکتو در خون شاعر و اُرفه در پی همان تفسیرهای مفصلی بوده است که از دیدگاههای فرویدی و انتقاد اجتماعی از فیلمهای او به عمل آمده است. امّا به هر حال ارزش این کارها نه در «معناهای» آنها، بلکه جای دیگری است.

در واقع نمایشنامه‌های تنسی ویلیامز و فیلمهای کوکتو درست به همان اندازه که این معناهای پرطمطراق را بیان می‌کنند معیوب، جعلی، مصنوعی و حاکی از بی‌اعتقادی هستند.

از مصاحبه‌های آلن رنه و آلن رب ـ گریه پیداست که آنها آگاهانه، سال گذشته در مارین باد را چنان طراحی کرده‌اند که بتوان آن را به شیوه‌های گوناگونی که همه به یک اندازه درست باشند تفسیر کرد.

**باید راست به فیلم چشم بدوزید؛ این تنها شیوه فیلم دیدن است. فیلم، هنر پژوهشگران فرهیخته نیست، هنر عامه بی‌سواد است.**

ورنر هرتزوگ

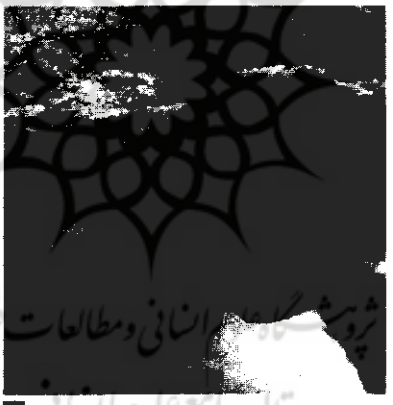
امّا باید در برابر تفسیر مارین باد مقاومت کرد. چیزی که در مارین باد مهم است بی‌واسطه‌گی ناب، غیرقابل ترجمه و حسی برخی از تصاویر آن است و همین‌طور راه حلهای هر چند تنگ نظرانه اما نیرومندی که فیلم برای برخی از مسائل فرم سینمایی پیش می‌نهد.

و باز، شاید قصد اینگمار برگمان این بوده که تانکی که در فیلم سکوت در تاریکی شب در خیابانی خالی پیش می‌آید، به عنوان یک نماد فالیک تفسیر شود.

امّا اگر او چنین قصدی داشته، فکر احمقانه‌ای کرده است. (لارنس می‌گفت: هرگز به داستانگو اعتماد نکنید، به خود داستان اعتماد کنید.) تانکی

**کارگردان صاف و ساده همان تماشاگر است. بنابراین وظیفه سنگین کارگردان این است که جای آن تهی خیمازه‌کش را بگیرد، که تماشاگر باشد و تشخیص دهد از اتفاقاتی که در طول روز می‌افتند کدامها [روی پرده] فاجعه خواهند بود و کدامها جشن و شادمانی. کار او این است که بر رویدادهای تصادفی ریاست کند.**

اُرسن ولز



اورفه (کوکتو)

که در این سکانس می‌بینیم، وقتی همچون شیء سهمگینی در نظر آورده شود، همچون معادل ملموس اتفاقات مرموزی که در هتل در جریان است، تکان‌دهنده‌ترین لحظه فیلم است.

کسانی که در پی تفسیر فرویدی تانک هستند تنها ناتوانی خود را در نشان دادن واکنش حسی به چیزی که بر پرده می‌گذرد به نمایش می‌گذارند.

همواره چنین است که تفسیر از این گونه از ناخشنودی (آگاهانه یا ناخودآگاه) از فیلم حکایت می‌کند، از تمایل به اینکه چیز دیگری را به جای آن بگذاریم. تفسیر بر این نظریه بسیار مشکوک بنا نهاده شده است که گویی آثار هنری از واحدهای محتوایی تشکیل شده‌اند و این نقض هنر است.

این نگرش، هنر را به یک شیء مصرفی بدل می‌سازد، به وسیله‌ای برای ساماندهی طرح ذهنی مقوله‌ها.

**تماشاگر هرگز اشتباه نمی‌کند. یک تماشاگر منفرد ممکن است خرفت باشد، اما هزار خرفت با هم در تاریکی، یعنی منتقدی نابغه.**

بیلی وایلدر

## لذت دیداری و سینمای روایی

□لورا مالوی

جادوی سبک فیلمسازی هالیوودی در بهترین نمونه‌های آن (و تمامی سینمایی که در حوزه نفوذ آن جا می‌گیرد)، البته نه منحصراً بلکه از یک وجه مهم، از کار ماهرانه و خشنودکننده روی لذت دیداری بیننده ناشی می‌شود.

سینمای تجاری، در میدانی بی‌رقیب، امراروتیک را در قالب زبان نظام پدرسالاری مسلط رمزگذاری کرد.

در سینمای به غایت پیشرفته و پیچیده هالیوود، فاعل شناسای از خودبیگانه، که در حافظه خیالی خود توسط احساس خسران و وحشت فقدان بالقوه در دنیای خیالین خود دوپاره شده بود، تنها از طریق این رمزها بود که می‌توانست به قدری خشنودی دست یابد:

از راه زیبایی فرمال این سینما و بازی آن با دلمشغولیهای بنیادین این تماشاگر. این مقاله می‌خواهد درباره درهم تنیدگی لذت اروتیک و فیلم، معنی آن و بخصوص جایگاه مهم تصویر زن در این فرآیند بحث کند.

گفته می‌شود که تحلیل، لذت یا زیبایی آن را نابود می‌کند.

قصد این مقاله هم همین است.

باید به خشنودی و تقویت «خود» [ ] که گرایش اصلی تاریخ سینما تا کنون بوده است تاخت. البته نه به نفع یک لذت بازسازی شده نو، که نمی‌تواند به صورت مجرد وجود داشته باشد؛ و نه به نفع نفی روشنفکرانه اصل لذت، بلکه به قصد هموار کردن راه برای نفی‌آسانی و سهل‌الوصولی فیلم داستانی روایی.

آلترناتیو این سینما، لذتی است که از پشت سر گذاشتن گذشته بدون رد آن حاصل می‌شود، از فراتر رفتن از شکلهای منسوخ و سرکوبگرانه، یا از شجاعت گسستن از انتظارات خشنود کننده بهنجار به قصد خلق یک زبانِ نو برای کامجویی.■

نابخشوده (هیوستون)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی