

هر تئوری مستلزم ارجاع به تجربه زیسته است!

مصاحبه ای با ژان پیر مونییر^۲

جولیان هانیچ^۳ / دانیل فیرفکس^۴

ترجمه: صادق علاماتی

کتاب شما در سال ۱۹۶۹ زمانی منتشر شد که هنوز محقق بسیار جوانی بودید. می توانید کمی درباره ی سال های منتهی به نگارش "ساختارهای تجربه فیلم"^۵ بگویید؟^۶

ژان پیر مونییر: از سال ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۴، مدرک روانشناسی را در دانشگاه کاتولیک لوون / لوین^۷ گرفتم. در آن زمان، آموزش روانشناسی بسیار متنوع بود. به طور طبیعی شامل بسیاری از رشته ها به اصطلاح روانشناسی علمی، مانند روانشناسی تجربی و روان سنجی^۸ بود. اما، به عبارتی، اغلب در تقابل با گرایش کامل و شدید اهل تجربه^۹؛ بسیاری از آموزه ها^{۱۰} جایگاه نسبتاً مهمی به روانکاوی^{۱۱} و پدیدارشناسی^{۱۲} می دهند. این جریان های فکری^{۱۳} که بر تجربه زیسته^{۱۴} و مشکلات موجود تأکید داشتند، بسیاری از دانشجویان را مورد توجه قرار داد. "روح زمان"^{۱۵}، بیانی را بکار می برد که هم چون عنوان کتاب زیبای ادگار مورین^{۱۶} بکار

۱ - Every Theory Needs a Reference to Lived Experience -

۲ - Jean-Pierre Meunier -

۳ - Julian Hanich -

۴ - Daniel Fairfax -

۵ - The Structures of the Film Experience -

۶ - مصاحبه در دو نوبت انجام شد. قسمت اول در ۲۳ نوامبر ۲۰۱۷ در فرانکفورت انجام شد. گفتگوی دوم در ۱۲ آوریل

۲۰۱۸ در لوین-لا-نوو Louvain-la-Neuve برگزار شد.

۷ - Leuven/Louvain -

۸ - psychometrics -

۹ - experimentalist -

۱۰ - teachings -

۱۱ - psychoanalysis -

۱۲ - phenomenology -

۱۳ - currents of thought -

۱۴ - منظور از تجربه زیسته یک بازنمایی از تجربیات و انتخاب های یک شخص معین و دانشی است که او از این تجربیات

و انتخاب ها بدست می آورد. [م]

۱۵ - The spirit of the time -

۱۶ - Edgar Morin -

برده است، هنوز هم توسط اگزستانسیالیسم و بسیار اندک توسط مارکسیسم شاخص شده بود.^۱ در این بافت، وجود فردی مورد توجه تر قرار می گیرد تا سیستم ها و ساختارهایی که بخشی از آنهاست. بنا براین، علاقه به روابط با دیگران و رابطه با خود و هم چنین علاقه بسیاری - و در هر صورت من - به مفهوم شناسایی [مطمح نظر است]. من علاقه خود را به مفهوم خودشیفتگی فروید^۲ و اواخر تحصیلاتم در سال ۱۹۶۴، در متنی از ژاک لاکان^۳ در باره مرحله آینه^۴ که هنوز در آن زمان چندان شناخته نشده بود، به یاد دارم.

این چیزی است که دانشجویان روانشناسی امروز ممکن است از شنیدن آن بسیار متعجب شوند: این که در سخنرانی ها و سمینارهای روانشناسی شما، فروید، لاکان و پدیدارشناسی را می خوانید.

بلژیکی ها^۵ بسیار التقاطی^۶ هستند. در طول تحصیلاتم، رشته هایی در مورد روانشناسی تجربی بود، اما نیز دوره هایی را ژان پل سارتر^۷ و موریس مرلو-پونتی^۸ ارائه می دادند. و، در این زمان، آنها نیز توجهی به لاکان داشتند. یک نویسنده بلژیکی خوب به نام آلفونس دو واهلنز^۹ که کتاب جالبی را با عنوان فلسفه و تجارب طبیعی^{۱۰} نوشت که در آن پدیدارشناسی و نظریه لاکان را ادغام کرده بود.^{۱۱}

بعد از تحصیل و قبل از نگارش ساختارهای تجربه فیلم، شما در بررسی فیلم واحدی:

(آناطومی از دواج،^{۱۲} ۱۹۶۴) از آندره کایات،^{۱۳} الکار کردید.^{۱۴}

بله، این یک پروژه تحقیقاتی تجربی درباره تلقی از فیلم بود، و من به عنوان دستیار پروفیسور ویکتور باچی^{۱۵} از انستیتوی علوم سیاسی و اجتماعی، که من در استخدام دانشگاه خودم بودم، او کسی بود که یک

^۱ - Edgar Morin, L'Esprit du temps (Paris: Grasset, 1962).

^۲ - Freud's concept of narcissism

^۳ - Jacques Lacan

^۴ - mirror stage. مرحله آینه در گفتمان روانکاوی ژاک لاکان، برهه ای از زندگی کودک در شش تا هجده ماهگی

می باشد که در طی آن طفل برای نخستین بار به تشخیص وجود خود به عنوان موجودیتی متمایز از مادر نائل می گردد. [م]

^۵ - Belgians

^۶ - eclectic

^۷ - Jean-Paul Sartre

^۸ - Maurice Merleau-Ponty

^۹ - Alphonse de Waelhens

^{۱۰} - La philosophie et les expériences naturelles

^{۱۱} - Alphonse de Waelhens, La philosophie et les expériences naturelles (La Haye: Martinus Nijhoff, 1961).

^{۱۲} - La Vie conjugale (Anatomy of a Marriage, 1964)

^{۱۳} - André Cayatte

^{۱۴} - See Jean-Pierre Meunier, "L'impact du film sur le public: 'La vie conjugale' d'André Cayatte," Centre des techniques de diffusion, Document no. 2, Université Catholique de Louvain, 1965.

^{۱۵} - Professor Victor Bachy

مرکز تحقیقات رسانه ای - مرکز تکنیک های پخش^۱ - را تشکیل داده بود. هدف آن، جمع آوری محققانی از زمینه های مختلف برای ارتقای رویکرد میان رشته ای در رسانه ها بود. من در سال ۱۹۶۴ وارد شدم، درست در لحظه ای، که یکی از پُست ها به روانشناسان اختصاص داشت، تا تحقیقات تجربی در رابطه با تلقی از فیلم کایات را به پایان برساند. خیلی طولانی خواهد شد که درباره این مطالعه بتفصیل صحبت کنیم، اما کافی است بگویم که به من اجازه داده شد در پاسخ تماشاگران فیلم به ردپای آشکار شناسایی با کاراکترها اشاره ای کنم، هر چند پاسخ های داده شده توسط آقایان و بانوان به طرز محسوسی ناهمسان بودند. و[لی] نیز به من کمک کرد تا پروفیسور باچی را در مورد تعلق خاطر مفهوم شناسایی متقاعد کنم.

اهمیت پدیدارشناسی در کار شما از کجا آمده است؟

آنچه از پدیدارشناسی در طول تحصیل آموختم، مرا متقاعد کرد که رویکرد پدیدارشناختی به تجربه زیسته تماشاگر که بهترین رویکرد به تجربه فیلم را تشکیل می دهد. زمانی که دانشجو بودم، کتاب خیالی^۱ (روانشناسی تخیل)^۲ سارتر را خواندم، و وقتی که در مرکز تکنیک های پخش فعالیت داشتم، پروفیسور ویکتور باچی از من دعوت کرد تا در یکی از دوره های خود در زمینه فیلم، ایده هایم را بکار بندم. در چارچوب این دوره است که من رویکردی پدیدار شناختی به تخیل سینمایی را توسعه دادم: من اهمیت تمایزاتی را به یاد می آورم که سارتر بین روش های متفاوت توجه به واقعیت، هم چون موجود یا ناموجود^۳ را ایجاد کرده بود. در واقع، من سه فریم^۴ مرجع داشتم تا بازتاب [فکری] خود را معطوف کنم. اول: توصیف آگاهی صورت خیالی ارائه شده توسط سارتر در [کتاب] خیالی، که به نظر می رسید اشکال مختلف آگاهی صورت خیالی آن با انواع اصلی نمایش سینمایی مطابقت دارد: فیلم های خانگی (فیلم - سوغات)^۵، فیلم های مستند، فیلم های داستانی. دوم: مفهوم شناسایی که توسط آنجلو هسنارد^۶ روانکاو ارائه شده بود، کسی که برداشت پدیدارشناختی بینا ذهنیتی^۷ را نوشت. سوم: تعداد مقاله هایی از مطالعات فرامیلتی فیلم شناسی^۸، که به تازگی در کتابخانه دانشکده یافته بودم - عمدتاً مقالاتی از روانشناسانی مانند هنری والون^۹ و آلبرت میشات فان دن برک^{۱۰} و هم چنین گیلبرت کوهن - سئات^{۱۱} بود.

^۱ - the Centre des techniques de diffusion

^۲ - The Imaginary

^۳ - non-existent

^۴ - frame

^۵ - souvenir - در ژانر درام.

^۶ - Angelo Hesnard

^۷ - intersubjectivity

^۸ - the Revue internationale de filmologie

^۹ - Henri Wallon

^{۱۰} - Albert Michotte van den Berck

^{۱۱} - Gilbert Cohen-Séat

زیبایی نعمت غیر مترقبه ای است: شما به کتابخانه می روید، گشت و گذار می کنید، و چیزی را پیدا می کنید که هرگز به دنبال آن نبوده اید. چگونه با آنجلو هسنارد روانکاو که امروز کمتر شناخته شده است، مواجه شدید؟

همین طور تصادفاً، وقتی داشتم از کتابخانه عبور می کردم. می دانستم که هسنارد سعی در تالیف پدیدارشناسی متمرکز بر روابط انسانی، بینا ذهنیتی و روانکاوی دارد.

آیا آن زمان/ها/ متن های آندره بازین^۳ را هم خواندید؟

نه. اساساً با بازین آشنا نبودم. فقط کمی از کار او را می شناختم.

اما فیلم شناسی برای کار شما مهم بود؟

بله، واقعاً از کوهن سئات، مورین، میشات فان دن برک^۴ و برخی از نوشته های ژان میتری^۵ الهام گرفته ام. مطمئناً از میشات و کوهن سئات، زیرا آنها نقش تقلیدی^۶ در مشارکت تماشاگر وار^۷ را برجسته می کنند: بین بدنه کاراکتر و بدنه تقلیدی تماشاگر مطابقت وجود دارد. از نظر کوهن سئات، این بدان معنی است که تماشاگر دیگر واقعاً آگاهی از خود را ندارد. از نظر میشات فان دن برک، که گفته است، اساساً، تماشاگر دیگر احساسات خود را ندارد - او آنها را فراموش می کند. از نظر تماشاگر، کاراکتر به جنبه بیرونی خود تبدیل شده است. بنابراین دو جنبه مکمل وجود دارد: تماشاگر خودش را فراموش می کند، و، از نظر او، کاراکتر همجنس^۹ جنبه بیرونی او شده است. این همان چیزی است که بیشتر مرا تحت تأثیر قرار داد، زیرا در اینجا ما مسئله کلی شناسایی فیلم را پیدا می کنیم، همانطور که سعی کردم در [کتاب] ساختارهای تجربه فیلم و، مستدل تر، در کتاب دوم خود، مقاله ای در باب صورت خیالی ارتباط^{۱۰} توضیح دهم. در ساختارهای تجربه فیلم، نگرش فیلم خانگی برای من واقعاً مهم نبود. فقط راهی برای یافتن تکیه گاه هایم بود: نشان دادن این که در نگرش داستانی، حفظ و نگهداری^{۱۱} چنان قوی است که تماشاگر به طور موثر خود را فراموش می کند، در حالی که در فیلم های مستند و خانگی هنوز برخی روابط با واقعیت وجود دارد.

^۱ - the beauty of serendipity

^۲ - browse

^۳ - André Bazin

^۴ - filmology

^۵ - Michotte van den Berck

^۶ - Jean Mitry

^۷ - mimesis

^۸ - spectatorial

^۹ - akin

^{۱۰} - Essai sur l'image et la communication

^{۱۱} - protention and retention، [بیشتر در مورد زمان بکار می رود].

شما به سه تأثیر اصلی کار خود اشاره کردید که [کتاب] ساختارهای تجربه فیلم را سامان داده است. شما هم چنین در تمایز بین نگرش داستان، نگرش مستند و نگرش فیلم خانگی، ساختار سه گانه ای دارید. آیا شماره سه برای شما اهمیت دارد؟

برای من، در آن زمان، نگرش داستانی سه گانه / نگرش مستند / نگرش فیلم خانگی به ویژه برای برجسته سازی تجربه بیننده داستان، جالب بود. علاقه من به فیلم داستانی، و فقط به فیلم داستانی بود. اما تمایزهای سارتر به من امکان داد تا نشان دهم که، در فیلم خانگی، ما کلاً به دنبال افراد، سبک فردی هستیم، اما هنوز درون واقعیت متوقفیم. وقتی به عکس کسی که نگاه می کنید، می شناسید، در یک مکان و زمان مشخصی قرار می گیرید؛ وقتی یک فیلم داستانی را دنبال می کنید، در دنیای واقعی نیستید. به نظرم می رسد که این، نگرش فیلم خانگی است که اکنون مورد توجه قرار گرفته است. شاید این به دلیل تغییر فن آوری باشد، که امکان تکثیر بی سابقه ای از خاطرات مصور^۱ و بازنمایی های خود را به وجود آورده است.

فیلم های داستانی که در آن زمان بیشتر به آن علاقه داشتید کدام بودند؟

البته فلینی^۲، گدار^۳، تروفو^۴، نوول واگ^۵. اما هم چنین کمدی هایی مانند مسیو گانگستر^۶ از ژرژ لوتنر^۷ من خیلی اوقات به سینما می رفتم و در آن زمان فیلم های زیادی می دیدم. دوره ی فیلم های برجسته پرباری بود: از نفس افتاده^۸ از گدار، ماجرا^۹ ساخته ی آنتونیونی^{۱۰}، زندگی شیرین^{۱۱} ساخته ی فلینی - همه فیلم هایی که گواه پدیده های همدلی و هوشیاری سینما هستند، و مرا در ساختارهای تجربه فیلم علاقه مند می کند.

صحنه سینما در لوون^{۱۲} چگونه بود؟

لوون شهری است با دانشگاهی بزرگ. در آن زمان، سینماهایی وجود داشت که برنامه های آنها مانند سایر شهرهای بزرگ بود، اما کلوب های سینمایی^۱ با انتخاب خاص فیلم های تجربی و غیره، نیز برای دانشجویان وجود داشت.

^۱ - unprecedented multiplication of image-memories

^۲ - Fellini، فیلم نامه نویس و کارگردان ایتالیایی.

^۳ - Godard، فیلم نامه نویس و کارگردان فرانسوی.

^۴ - Truffaut، فیلم ساز فرانسوی.

^۵ - Nouvelle Vague، گروه موسیقی فرانسوی (نام گروه به معنی «موج نو» است).

^۶ - Les Tontons-flingueurs (Monsieur Gangster, 1963)

^۷ - Georges Lautner، کارگردان فرانسوی.

^۸ - À bout de souffle (Breathless, 1960)

^۹ - L'Avventura (1960)

^{۱۰} - Antonioni

^{۱۱} - La Dolce Vita

^{۱۲} - Louvain، شهری در بلژیک.

آیا شما نیز به سینما تئاتر [های] مشهور بلژیک در بروکسل رفت و آمد داشتید؟

در این زمان، هرگز. من دانشجوی روانشناسی بودم، نه سینما. بسادگی این شانس را داشتم که در دپارتمان ارتباطات به عنوان روانشناس استخدام شوم.

در اواخر دهه ۱۹۶۰، بعداً ساختارهای تجربه فیلم را به عنوان دستیار تحقیق برای ویکتور باچی نوشتید.

بله. این کتاب به عنوان بخشی از مجموعه جدیدی که توسط پروفیسور باچی برای تبلیغ کار مرکز تحقیقات ما راه اندازی شده بود، منتشر شد. آن را ناشر محترم لوون به نام وندر آعرضه کرد. اما این مجموعه بیش از حد محتاطانه بود که فراتر از حلقه دقیق محققان شناخته شود، خصوصاً بدین دلیل که از سال ۱۹۶۹، توجه در اشکال مختلف آن به طور چشمگیری به سمت و سوی ساختارگرایی معطوف شده بود. در این بافت فکری جدید، صورت خیالی به طور کلی نشانه ای شده بود و سینما نوعی زبان خاص شد. مظنون ذهن گرایی و حتی آرمان گرایی، پدیدارشناسی به عنوان روش از بین رفت، و جای خود را به فرمالیسم نشانه شناسی^۴ داد. معتقدم بی توجهی که ویویان سوبچاک^۵ و چند نفر دیگر به "ساختارهای تجربه فیلم" داشتند، کتاب احتمالاً به فراموشی سپرده شده است. به نظر می رسد که اینک پنجاه سال پس از انتشار، از حیات جدیدی برخوردار است.

اولین واکنش شما وقتی شنیدید که کتابتان با ترجمه انگلیسی منتشر شده، چه بود؟

من واقعاً بسیار متعجب شدم، زیرا به نظرم این متنی بود که با چندین لایه بندی های ساختارگرایی، عمل گرایی و ... بدست فراموشی سپرده شده بود. چیزی بود که فکر نمی کردم بازگشت بدان جالب بوده باشد. ولی به عبارتی، احساس خوبی دارم که افزایش ناگهانی^۶ علاقه دامنه دارتری به رویکرد پدیدارشناسی وجود دارد. این جنبه خیلی متعجبم نکرد. در پایان، از دیدن این علاقه تازه پیدا شده به یک اثر قدیمی که بندرت در ادبیات دانشگاهی فرانسه ایراد شده بود، کاملاً خوشحالم می کرد.

آیا مقاله ی ویویان سوبچاک "به سوی پدیدارشناسی تجربه فیلم غیر داستانی" را از سال ۱۹۹۹ می

شناختید، که وی ایده های ساختارهای تجربه فیلم را به غیر فرانسویان معرفی می کند؟

به هیچ وجه.

گفتگویی بین شما و سوبچاک بوده؟

^۱ - ciné-clubs

^۲ - Cinémathèque

^۳ - Vander

^۴ - semiology

^۵ - Vivian Sobchack، نظریه پرداز سینما.

^۶ - groundswell

^۷ - Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience

به هیچ وجه من الوجود. بعدها بود که کار او را دیدم، در شماره ویژه *Studia Phaenomenologica* در باب "فیلم و پدیدارشناسی" که کریستین فرنچ-فلاتس^۱ و جولیان هانیچ منتشر کردند، که ما هر دو مقاله ای برای آن نوشتیم.^۲ قبل از آن، اصلاً او را نمی شناختم.

آیا از سائر رزونانس ها (انعکاس/...) که متن شما در دنیای انگلیسی زبانان داشت، آگاهی داشتید؟

نه، حیرت انگیز است، اما شاید بدین دلیل بود که همه اینها در تئوری فیلم اتفاق افتاد، و اساساً این حوزه را رها کرده ام. بنظرم، بازگشتی به حوزه حاشیه ای شد. من استاد نشانه شناسی عمومی و نظریه عمومی ارتباطات شدم، بنابراین مسائل مربوط به صورت خیالی، دیگر برای من چیز خاصی نبود. من آنها را در یک چارچوب کلی تر، مربوط به ارتباطات صوتی-اسکرپتو(نوشتاری)-دیداری/بصری^۳ فهم کردم. لذا فقط در پیام های پیچیده روی ایماژ متمرکز شدم و دیگر مشغول ادبیات خاص سینما نبودم.

قبل از این که استاد نشانه شناسی عمومی شوید، می بایست پایان نامه ای می نوشتید. عنوان آن ایماژ و بصیرت^۴ بود: مقاله ای در توصیف پدیدار شناختی تجربه فیلم^۵ و بعداً به مثابه ی کتاب دوم شما با عنوان دیگری منتشر شد: مقاله ای در باب صورت خیالی و ارتباطات^۶ که هنوز ترجمه نشده است!

در واقع، من آن را در اوایل دهه ۱۹۷۰ نوشتم، و در دهه ۱۹۷۰ کسی در دپارتمان من دیگر علاقه ای به پدیدارشناسی نشان نداد. زمان نشانه شناسی، روایت شناسی،^۷ [و نیز] لاکان و آلتوسر^۸ فرا رسیده بود. من پایان نامه خود را نوشتم زیرا برای ادامه کار در دانشگاه موظف به داشتن پایان نامه بودم، و البته با آنچه می دانستم ادامه دادم. من به نشانه شناسی نیز علاقه داشتم، اما برایم راحت تر بود تا با آنچه را که می دانستم ادامه دهم. در [کتاب] ساختارهای تجربه فیلم، من سارتر را به عنوان چارچوب در نظر گرفته بودم، اما کتاب دوم براساس مرلو-پونتی^۹ بود: یعنی، کتاب های ساختار رفتاری و پدیدارشناسی ادراک^{۱۰} او، دو اثری که در آن زمان، عمیقاً مطالعه کردم. به نظرم می رسید آنچه که مرلو-پونتی درباره ادراک، که از

Christian Ferencz-Flatz - ^۱

Jean-Pierre Meunier, "Le problème de l'identification filmique reconsideré," in Christian - ^۲
Ferencz-Flatz/Julian Hanich (eds.), "Film and Phenomenology," special issue of *Studia*
Phaenomenologica 16 (2016), pp. 241-268.

resonances - ^۳

audio-scripto-visual communication - ^۴

Image et perception - ^۵

essai de description phénoménologique de l'expérience filmique - ^۶

Essai sur l'image et la communication - ^۷

Jean-Pierre Meunier, *Essai sur l'image et la communication* (Louvain-la- neuve: Cabay, - ^۸
1980).

narratology - ^۹

Althusser - ^{۱۰}

Merleau- Ponty - ^{۱۱}

Structure of Behavior (*La Structure du comportement*) and Phenomenology of Perception - ^{۱۲}
(*La Phénoménologie de la perception*)

هوسرل الهام گرفته است، چیزی است که به آن دیدگاه باوری^۱ ادراک گفته می شود، رویه ی بسیار جالبی برای درک نگرش داستانی است. در کتابم، واقعیت و غیر واقعیت را مقایسه کردم. **پایان نامه در سال ۱۹۷۲ به پایان رسید، الا این که کتاب در سال ۱۹۸۰ منتشر شد. چرا اینقدر طولانی شد؟**

در آن زمان، ناشران حاضر به چاپ کتاب پدیدارشناسی نبودند. خیلی سخت بود. در فرانسه، و بلژیک امکان پذیر نبود. من خودم نسبت به ارزش و اعتبار پدیدارشناسی در آن زمان نسبتاً مطمئن نبودم. بنابراین انتشار آن برای چند سال به تأخیر افتاد، تا روزی که استاد راهنمای پایان نامه به من گفت که باید پایان نامه ام را منتشر کنم. لذا ناشر کوچکی در لوون پیدا کردم، بنام کابای^۲، که از آن زمان به بعد به یک ناشر بزرگ تبدیل شده است (اما نه به لطف من ...).

حتی بیشتر از "ساختارهای تجربه فیلم"، کتاب دوم تحت الشعاع جریان های فکری جدید قرار گرفت.

بله، واقعاً. بگذارید بطور مختصر تاریخچه آن را مرور کنم: علاقه به پدیدارشناسی در اثر امواج ساختارگرایی، مارکسیسم، ماتریالیسم، که در جهت کشف مجدد مادیت زبان بود، کاملاً از بین رفته بود. لذا این مطالعات (نشانه شناسی، روایت شناسی و انواع دیگر فرم گرایي)، چیزی جز کد وجود نداشت. با وجود این، موضوع ویژه معروف ارتباطات در روانکاوی و سینما نیز وجود داشت، با مقالاتی از کریستین متز، ژان لوئیس بودری^۳ و دیگران، که از روانکاوی لاکانی الهام گرفته شده بود.^۴ در اینجا، شما واقعاً می توانید به تجربه زیسته علاقه مند شوید. آنها پدیدارشناسی را با رگه های هوسرلیان^۵، سارتریان^۶ یا مرلو-پونتیان^۷ انجام نمی دادند، بلکه به تجربه زیسته توجه می کردند. و هنگامی که مثلاً متز در ممیز فیلم، دالّ خیالی را کاملاً موضوع ادراکی توصیف می کرد، بدیهی است که من در ارتباط با آنچه را که دیدم، نوشته بودم. هر دوی ما متوجه دیدگاه باوری بودیم.

همانطور که گفتم، در ساختارهای تجربه فیلم، نقطه عزیمت من سارتر و نگرش های متفاوت خیالی او بود. *Essai sur l'image et la communication* [مقاله ای در باب صورت خیالی ارتباطات] بیشتر بر اساس هوسرل و مرلو-پونتی و توصیف آنها از دیدگاه باوری بود که به کاراکتر پردازی ادراک می پرداخت.

^۱ - Husserl

^۲ - perspectivism

^۳ - Cabay

^۴ - Jean-Louis Baudry

^۵ - See "Psychoanalyse et cinéma," Communications 23 (1975), eds. Raymond

Bellour, Thierry Kuntzel, and Christian Metz.

^۶ - Husserlian

^۷ - Sartrean

^۸ - Merleau-Pontian

این مفهوم، اساس پدیدارشناسی، واقعیتی را در نظر می‌گیرد که، در تجربه واقعی ما، آنچه را که ما ادراک می‌کنیم با جنبه‌ی دیدگاهی آن است، و آن که، در این صورت، همواره از دید ما فراتر می‌رود. این امر هم برای ادراک اشیاء و هم برای ادراک سائر افراد صدق می‌کند. ادراک یک مکعب (مثال کلاسیک را در نظر بگیرید) شامل درک حجم از نمایی است که فقط می‌تواند سه طرف/سمت را به ما نشان دهد - طرف‌های دیگر نیز صرفاً پیش بینی می‌شوند. همانطور که مرلو-پونتی گفته است: "اشیاء" در تجربه‌ی طبیعی^۱ به عنوان موجود دیدگاهی مشهود است: برای آنها ضروری است، هم خود را بدون محیط پا در میان عرضه کنند و هم این که خود را به تدریج و نه به طور کامل آشکار کنند؛ من حضور دیدگاهی را درک می‌کنم، که می‌دانم فقط یکی از جنبه‌های احتمالی آن است، خود شیئی که از آن فراتر رفته است. برای سایر افراد نیز همین است. من فقط می‌توانم اشکال خاصی از رفتار را دریابم، اما درک آنها شبیه سردیدن در زندگی است که به عنوان یک کلیت دریافت می‌شود (هم چنان که رفتار کلی وجودی یا به عنوان یک سبک رفتاری [است]) از آنجا که اشارات و حرکات^۲ درک شده برای ما از بخش عمده دیگر اشارات و حرکات احتمالی، معنا دار می‌شوند - ممکن است اما بلافاصله قابل دسترس نیست، و بنابراین، فرضی باقی می‌ماند. هم چنان که اشیاء، دیگران همواره از دید ما فراترند.

بر این اساس، سعی کردم نشان دهم که اشیاء و افراد غیرواقعی این کاراکتر استعلایی^۳ را ندارند. آنها در دیدگاه برای ما ظاهر می‌شوند هم چنان که در واقعیت است، اما می‌دانیم که نماها / پروفایل‌های درک شده (جنبه‌های درک شده‌ی اشیاء، یا رفتار کاراکتر) فقط یک موجود خیالی دارند، که آنها واقعاً به معنای پروفایل‌های احتمالی دیگر نیستند و کل‌هایی که از آنها منظور نظر ماست کلاً با نگاه ما تشکیل شده است. با سردیدن به اشارات و حرکات کاراکتر داستان خیالی، ما به آنها یک زندگی و یک درون بودگی^۴ خیالی می‌بخشیم که کاملاً نتیجه فرافکنی‌های ماست.

در اینجا شما برخی شباهت‌هایی را با دیگر نظریه پردازان فیلم از این دوره نشان می‌دهید.

بله، واقعاً. برخی از ویژگی‌های اصلی تجربه سینمایی که توسط نظریه پردازان فیلم توصیف شده، برگرفته شده است: احساس موجود "سوژه همه جانبه ادراک" (برای پذیرش بیان متز)، هم چنان که فراموشی خود ("عدم دوباره کاری انعکاسی" که توسط کوهن سئات ذکر شده است) و شناسایی چنین توصیفی از (در سینما، کاراکتر "اگر اغراق نباشد جنبه بیرونی فرد تماشاچی می‌شود"). در نهایت، این حدی است که آنچه ادراک می‌شود دیگر هیچ گونه اختلاف واقعی (استعلایی) نیست که مفهوم تفاوت و هویت خود را از

^۱ - naive

^۲ - Maurice Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*, trans. by Alden L. Fisher -
Boston: Beacon Press, 1963 [1942]), p. 187.)

^۳ - gestures

^۴ - transcendental

^۵ - interiority

دست بدهیم. در اینجا بیشتر نمی توانم به جزئیات این توضیح بپردازم و نه به تفاوت های ناشی از آن. من به راحتی اضافه خواهم کرد که، برخلاف متز، کسی که از لاکان الهام گرفته است، من سینما را به عنوان یک دستگاه ایدئولوژیک تصور نمی کنم، بلکه به عنوان ابزاری تصور می کنم که انواع مختلف شناسایی، همدلی، درک فهم، فرافکنی و ... را امکان پذیر می کند. بنظر متز، ایده، سوژه همه جانبه ادراک بر اساس شناسایی با دوربین است؛ من آن را بر اساس مشخصات ادراکی تصویر تنظیم کردم. بنابراین من و متز ایده های مشابهی راجع به سوژه همه جانبه ادراک داشتیم. اما برخلاف متز، من سینما را به عنوان یک دستگاه ایدئولوژیک تصور نمی کردم. متز از این ایده برای محکومیت سینما استفاده کرد. همانطور که وی در مقاله معروف خود در سال ۱۹۷۰ برای سینما تئاتر نوشت، بنظر بودری نیز و به ویژه برای او، سینما یک دستگاه ایدئولوژیک است.^۱

آیا با راجر اودین تماسی داشتید، کسی که بعداً یک رویکرد نیمه عملکردی را پیش برد، به نوعی که،

تقریباً مشابه سه کتی شما، حالت های خوانش فیلم داستانی، فیلم مستند و فیلم خانگی را تمیز دهد؟

من هرگز اودین را ملاقات نکرده ام. با علاقه متذکر شدم که وی تمایزاتی مشابه آنچه من پیشنهاد کردم (بین فیلم داستانی، مستند، و فیلم خانگی) داشته است، اما رویکرد نیمه عملکردی او (که بر اساس مفاهیم نهاد و خوانش، مثل هم بنا نهاده شده) بطور قابل توجهی با من تفاوت دارد، که در ماهیت پدیدار شناسانه تر است.

شما این کار را از ده پانزده سال قبل انجام داده بودید.

به نوعی، بله. اما من نمی گویم که او آن را از من گرفته است! او راه دیگری را در پیش گرفت.

بعد از این که استاد نشانه شناسی عمومی شدید، کم کم علاقه به پدیدارشناسی و فیلم را از دست

^۱ - dispositif

^۲ - Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," trans. Alan Williams, in Philip Rosen (ed.), Narrative, Apparatus, Ideology (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 281-298. Original in Cinéthique, no. 7-8, 1970.

^۳ - Roger Odin

^۴ - triptych، در اصل - سه کتی گونه ای کار هنری است که از سه تخته و یا لوح به هم لولاشده تشکیل شده و لوح میانی از

دو لوح دیگر بزرگ تر است. بر روی لت های سه لتی معمولاً طرح های مذهبی مسیحی نقش یا تراشیده می شود. [مترجم]

وقتی مشغول نوشتن مقاله ای در باب صورت خیالی ارتباطات بودم، هنوز هم از پدیدارشناسی استفاده می کردم، و نیز می توانستیم با این اصطلاحات صحبت کنیم، زیرا ساختارگرایی هنوز حاکم نبود. سپس مردم علاقه خود را به طور کامل از دست دادند، و به صحبت از ساختارها، کدها و ... پرداختند. و من این حرکت را پی گرفتم. هم چنین، دوره های فیلم به مفهوم دقیق عملی آن، بعد از رفتن پروفیسور باچی از دپارتمان من، رخت بریست. من یک دوره فیلم شناسی داشتم که لغو شد، زیرا دپارتمان جهت خود را بیشتر به سمت و سوی روزنامه نگاری و روابط عمومی سوق داد. من در این دپارتمان بودم و بیشتر به نشانه شناسی، عمل گرایی و پیام های آموزشی علاقه مند شدم. اساساً، من دو جهت را دنبال می کردم: نظریه عمومی ارتباطات، و به طور خاص تر، ارتباطات آموزشی، یعنی مستند، ارتباطات پرورشی، موزه شناسی و موارد مشابه آن. بنابراین سینما از حوزه ی علائق من پژمرد. اما من همواره موضوع^۱ پدیدارشناختی را حفظ کرده ام، زیرا در دوره های خود در [زمینه] نشانه-کاربرد^۲، عمل گرایی آستین^۳، سرل^۴، گریس^۵ و دیگران را آموزش داده ام، اما نیز کارهای مشخص مربوط به پیام های ترکیبی ایماژها، نوشتار، گفتار... [هم چنان] بودند.

جالب است که شما اشاره می کنید که پدیدارشناسی برای شما مهم بوده است. شما قبلاً در *The*

Structures of the Film Experience، از دیدگاه پدیدارشناختی، انتقاد شدیدی به اثبات گرایی

در فیلم شناسی ابراز داشتید. شما استدلال کردید که مواردی هست که کمیت نمایی نمی تواند آنها را

- مانند تجربه ذهنی در نظر بگیرد.

^۱ - thread

^۲ - semio-pragmatics

^۳ - Austin

^۴ - Searle

^۵ - Grice

^۶ - quantification

راستش را بخواهید، من آگاهی زیادی از پوزیتیویست ها ندارم که در کمیت نمایی سینما در تلاش اند. در نظر می‌شود، پدیدارشناسی بسیار مهم بود، و من می‌خواستم این را حتی بیشتر پیش ببرم. پدیدارشناسی حتی برای انسان شناسانی^۱ مانند مورین^۲ نیز مهم بود. آنها کمی غیر از پدیدارشناسی هوسرلیان و مباحث فلسفی به معنای دقیق آن بودند، اما به نوعی یا طریقی، به تجربه زیسته اشاره ای کرده اند. نشانه شناسی این امر را به طور کامل بی اثر کرد و هر چیزی را بر حسب زبانی فهم می‌کرد، در حالی که فراموش می‌شود، حتی در سوسور^۳، اشاره‌هایی به تجربه زیسته وجود دارد. تجربه زیسته جز در روانکاوی محو می‌شد، جایی که رجوع به تجربه زیسته می‌شد از طریق مفهوم خیالی هم چنان که لاکان تصور می‌کرد.

نمی‌دانم که شما از کتاب ارتباط دان اسپربر^۴ و دیردری ویلسون^۵ خبر دارید؟ نویسندگان می‌خواستند نشان دهند که وقتی کسی را درک می‌کنی، مثل یک گزاره است، آنچه را که آنها می‌گویند در یک منطق گزاره ای قرار می‌دهی، تا چیزی را که منظور نظر آنها در بیان است، دریافت شود. اسپربر و ویلسون ذهن را به عنوان یک ماشین ساده، یک کامپیوتر درک می‌کنند. اما چگونه آنها می‌توانند بگویند که اگر احساسی ندارند، در یک لحظه ی مفروض، عمدتاً مجبور به استدلال می‌شوند، تا درک کنند کسی چیزی گفته است؟ برای شرح هر نظریه ای - حتی در نظریه‌هایی که تجربه زیسته را انکار می‌کنند - همواره به تجربه زیسته اشاره می‌شود، بطوری که به هیچ وجه به هر تئوری پرداخته نمی‌شود - حتی در تئوری‌هایی که تجربه زیسته را رد می‌کنند. زیرا بخش عمده ای از شناخت گرایی^۶، ذهن به روشی غیرآگاهانه مانند یک ربات عمل می‌کند. اما چگونه ای باید این را گفت که شما بناچار احساساتی دارید... بدین منظور که، حتی در

anthropologists - ^۱

Morin - ^۲

Saussure - ^۳

Dan Sperber - ^۴

Deirdre Wilson - ^۵

Dan Sperber and Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, - ^۶
2nd ed. (Oxford: Blackwell, 1995).

cognitivism - ^۷

جریان شناخت گرایان، چیزی که گفته شده، بسیار جالب است، شخصاً، همواره بر این عقیده ام که عناصر نظری متکی بر تجربه زیسته تلویحی است که تصریح می شود، و آن که ما نباید تجربه زیسته تلویحی را یک امر کاملاً ناخودآگاه و خودکار تلقی کنیم، کاری که اسپربر و ویلسون انجام می دهند.

با ارجاع به مدل محاسباتی ذهن، دیگر مناسب به نظر نمی رسد، حتی در علوم شناختی که مدت هاست ایده های ذهن مجسم جایگزین شناختی به اصطلاح نسل اول شناخت گرای شده اند. آیا نقد شما نیز در مورد علم عصب شناسی معاصر است؟

بله، فقط در نظر بگیری مسئله نمود نوروها / سلول های عصبی^۲ را. این، مسئله مهمی برای شناسایی است. کاشف به عمل آمد که، وقتی یک ماکاک^۳ ماکاک دیگری را مشاهده می کند که کاری انجام می دهد، نوروهای فعال شده ی یکی که تماشا می کند با کسانی که کنشگرند مطابقت دارد. بنابراین محققانی مانند جیاکومو ریزولاتی^۴ و کورادو سینیگالیا^۵ کسانی که چهره های کاملاً قابل احترامی هستند، می گویند: اینک در نهایت ماییم که ادراک دیگران را دریافته ایم. اما پدیدارشناسانی مانند مرلو-پونتی (و هسنارد^۶) که از مرلو-پونتی الهام گرفته است) مدت هاست فهمیده اند که ، بگونه ای ادراک شخص دیگری را دریافته اند، تقلیدی هست که باعث می شود جسم کارآمد کسی در بازخوانی^۷ پنداشت فردی^۸ که به من امکان می دهد دیگری را دریابم. این استدلالی نیست که به ما امکان دهد دیگری را درک کنیم، این بازخوانی اجسام است. محققان عصب شناس فقط توانسته اند این توضیحات را بدهند زیرا آنها در تجربه زیسته ی خود احساس می کنند که ما قادر به بازخوانی اجسام یا کنش های دیگران هستیم. بدون این تجربه زیسته، درک

^۱ - neuroscience

^۲ - mirror neurons

^۳ - macaque, نوعی میمون/ بوزینه.

^۴ - Giacomo Rizzolatti

^۵ - Corrado Sinigaglia

^۶ - Hesnard

^۷ - resonances

^۸ - perceived body

کارکرد نمودِ نوروں ها غیرممکن است.

اولویت تجربه ای^۱ - فقط در آن صورت است که بتوانیم توضیحات علمی را ضابطه مند کنیم؟

دقیقاً. محققان عصب شناس فکر می کنند که آنها توضیحی را یافته اند. اما آنها فقط بارهای الکتریکی^۲ را نشان می دهند، و بس. آنان نمی دانند که چگونه بدانها معنا دهند، و به تجربه زیسته نزدیک نمی شوند. اگر آن را به تجربه زیسته مرتبط نکنید، نمی توانید معنایی را برای فعال شدن نوروں ها حمل کنید.

اگر از انتقاد به روش های دیگر دور شویم و به خود پدیدارشناسی نگاه کنیم: شما چه خواهید گفت که معیارهای پدیدارشناسی خوب چیست؟

باید یک توافق بینا ذهنی وجود داشته باشد، تنها تأیید می تواند شناخت بینا ذهنی باشد! این یک مسئله فلسفی قدیمی است که به هوسرل باز می گردد، مسئله ی سوژه استعلایی، منیت / خود استعلایی است. چرا این سوال را پرسیدی؟

از آنجا که برای کل نهضت فیلم-پدیدارشناسی بسیار حیاتی است: کرانه های خاصی وجود دارد که درک متفاوتی از پدیدارشناسی نسبت به دیگران دارند، و مفید فائده خواهد بود اگر از کسی که فیلم-پدیدارشناسی را بکار بسته است، جويا شویم که چه کسی می تواند به مردم بگوید که چگونه می توانید آشکار کنید که این پدیدارشناسی خوب است - و [یا] اینطور نیست. معیارهای شما چیست؟

این سوالی است که من از خودم نیز پرسیده ام. البته رویکردهای اول شخص/متکلم وجود دارد، اما رویکرد دوم شخص /مخاطب نیز وجود دارد که متکی به پرسشنامه ها و غیره میباشد، و هدف آنها احیای تجربه زیسته است. مسئله تمام پدیدارشناسی این است که امکان می دهد تجربه زیسته سطحی شود بگونه

^۱ - a primacy of experience

^۲ - electric charges

^۳ - strands

ای که آن را توضیح می دهد، [و نیز] صراحت تلویحی ارائه می گردد. اما درست است که ما هرگز این کار را کاملاً با شگرد رضایت بخشی انجام ندادیم.

در فرانسه، کلر پیتمنگین^۱ مطالعات جالبی در باب پدیدارشناسی دوم شخص / مخاطب انجام داده است.^۲

هم چنین ناتالی دپراژ^۳ که متخصص هوسرل است، [وی] مقاله ای با فرانسیسکو واران^۴ و پیر ورمرش^۵ نوشت که به نظر من بسیار جالب بود، "کاهش احساس تجربه"، در ژورنالی به نام Études phénoménologiques (مطالعات پدیدارشناسی)^۶. بلحاظ روش شناسی، جالب است، زیرا نویسندگان سعی می کنند چگونگی امکان سطح تلویحی و صراحت سازی آن را توضیح دهند. من فکر می کنم که این هنوز هم یک مسئله هست. مرلو-پوئی فراتر از جزم گرایی بود که در هوسرل و سارتر می شد یافت. اما زبانی که شما بکار می برید تا تلویح صریح سازی کند [هم چنان] با لایه های فرهنگ شاخص باقی است. در پایان، فکر می کنم که ارائه صریح تجربه زیسته یک کار بی نهایت است، که مشترکات متعددی با تجربه بینا ذهنی دارد. پدیدارشناسی دوم شخص / مخاطب می تواند مفید فائده باشد، اما هنوز هم مسئله را به پایان نمی رساند.

بسیاری از پدیدارشناسان فیلم فمینیستی تفاوت تجربه زن را نقطه عزیمت قرار می دهند. بنظر شما، این در ساختارهای تجربه فیلم چندان مهم نبود.

^۱ - Claire Petitmengin

^۲ - See, for instance, Claire Petitmengin, "Describing One's Subjective Experience in the Second Person: An Interview Method for the Science of Consciousness," *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 5 (2006), pp. 229-269.
^۲ 2nd ed. (Oxford: Blackwell, 1995).

^۳ - Natalie Depraz

^۴ - Francisco Varela

^۵ - Pierre Vermersch

^۶ - Nathalie Depraz, Francisco Varela, and Pierre Vermersch, "La réduction à l'épreuve de l'expérience," *Etudes phénoménologiques* 5 (2000), pp. 165-184.

در تحقیقات تجربی ما از کایات^۱ [در فیلم] *زندگی زناشوئی*^۲ کاملاً واضح بود که بینندگان زن و مرد همان فرافکنی کاراکترها را نداشتند: آنچه که در بدنه های کاراکتر طنین انداز بودند دقیقاً یکسان نبود. در اینجا ما تفاوت داریم. اما نکته مشترک این است که هر دو، چیزی را فرافکنی می کنند، و کاراکتر داستان بیش از یک موجود واقعی، خود را معطوف به دیگری می کند. اینجاست که یک نقطه مشترک داریم.

از این روی، شما می گوئید ساختار شناسایی مثل همنند؟

بله، نکته مشترک این است که همه ما - با فرافکنی و شناسایی - تجربه کاراکتری را از طریق تجربه خود بنا می نهم. تفاوت در این است که ما همان کار را فرافکنی نمی کنیم، زیرا، بسته به زن یا مرد بودن هست، پس زمینه ای مانند هم نداریم.

شما دقیقاً مانند مرلو-پونتی و سوبچاک سخن می گوئید که پدیدارشناسی هرگز کامل نیست. اگر به

ساختارهای تجربه فیلم برگردید، چه می گوئید، در آن نقصی است؟

کاری است که دوست دارم انجام دهم، اما مطمئن نیستم که آن را به پایان خواهم رساند. در مقاله ای که در شماره ویژه *Studia Phaenomenologica issue* در باره ی جولیان هانیچ و کریستین فرنچ-فلاتس نوشتم، من نوعی سنتز را از بین کتاب قبلی و بعدی شروع کردم. سعی خواهم کرد، خیلی ساده، با

پدیدارشناسی غیر واقعی شروع کنم. من با نگرش ها یا شیوه های متفاوت اثبات وجود^۳ [از] سارتر^۴ شروع نمی کنم. می گویم: غیر واقعی چگونه ظاهر می شود؟ و سعی می کنم که مسائل فیلم خانگی و مستند، را با اشاره به واقعیت پیوند بزنم. تا حدودی روش خود را برعکس می کنم. به جای شروع با سه نگرش، یا شیوه های اثبات وجود، با پدیدارشناسی غیر واقعی شروع می کنم. سعی می کنم بهتر بفهمم کی چه اتفاقی

^۱ Cayatte -
^۲ La Vie conjugale -
^۳ positing existence -
^۴ Sartre -

می افتد، به جای این که به راحتی خود را معتقد به غیر واقعی مُجاز بدانم، کسی را که وجود دارد هدف قرار می دهم. منظور از تعمیم سازی، در مفهومی که سارتر درباره آن سخن می گوید، چیست؟ نگاه تعمیم سازی، در مقایسه با نگاهی که در حالت واحد است، چیست؟ این بحثی است که برای من باقی مانده است، و آن که مایلم آن را بسط دهم.

به همین ترتیب، آنچه که می خواهم بسط بیشتر آن است، که بحث عواطف خیالی است. اگر کاراکتری خیالی باشد، عاطفه ای که فرافکنی می شود، چیست؟ در مقاله ای در باب صورت خیالی ارتباطات، من گفتم که ما تمام نمونه های وجودی فرد خیالی را که می بینیم، فرافکنی می کنیم. اما همانطور که مرلو-پونتی گفته، در واقع بودگی خشم دوستم، بواقع خشم خود من نیست، فقط آن را احساس می کنم. در حالی که در سینما خشم من است که فرافکنی می کند. پس، خشمی غیر واقعی، "به اجرا در" می آید، به چه معناست؟ خشم غیر واقعی، ترس غیر واقعی و ... چیست؟ این مسئله ای است که فکر می کنم لازم است بیشتر به آن پردازیم. ما نباید فقط به گفتن "به اجرا در آمدن" محدود شویم. "به اجرا در آمدن" به چه معناست؟ پدیدارشناسی عواطف برایم بسیار مهم به نظر می رسد.

پس وقتی شما به عنوان بیننده ی فیلم احساس خشم یا ترس دارید، احساس واقعی نیست، بلکه احساسی است که توسط تماشاگر، "به اجرا در آمده" است؟

"به اجرا در آمده" می شود. توسط تماشاگر فرافکنی شده است.

شما ادعا می کنید که ما واقعاً این احساسات را نداریم؟ مثلاً سینما را با وحشت ترک نمی کنیم؟

درست است. این تماماً اجرا است. در توصیف پدیدارشناختی عواطف بیننده، گسستی هست.

این اهمیت به اجرا در آمدن اینک در [کتاب] ساختارهای تجربه فیلم هست وقتی که شما از بازی، نقش آفرینی کودک صحبت می کنید. به عنوان مثال، هنگامی که کودکان "گاوچران ها و سرخ

پوستان" را بازی می کنند، آنها کاملاً به این بازی باوری ندارند. آنها نیز در واقعیت هستند. آنها کاملاً مقهور این توهم نیستند که واقعاً "گاوچران و سرخ پوست" هستند. در این موقع نوعی وجود دوگانه ای هست، که با تماشای فیلم قابل مقایسه است.

این چیزی است که من می خواهم بهتر توصیف کنم. ترس از طریق یک کاراکتر به چه معناست؟ همانطور که گفتید، یعنی دوتایی بودن است. همانطور که روانکاو دیگری، اکتاو مانونی^۱ گفته است: "من خیلی خوب می دانم ... معهدا همین ... " اما یک حس قدرتمند فراموش شدن هست، الا این که هیچ علاقه/رابطه ای نبوده باشد. اگر شما فقط دو نفر باشید، علاقه/رابطه زیادی وجود نخواهد داشت. شما دو نفرید زیرا می دانید که بازی می کنید، اما در عین حال، در بازی گم می شوید. سارتر آن را شیفتگی^۲ می نامد. من رمانی می خوانم، و شیفته آن می شوم. نمی توانم آن را رها کنم. اما در عین حال می دانید که شیفته شده اید.

آیا این واقعیت که ما با تصاویر روبرو هستیم، این پدیدهها در سینما قدرتمندتر از آن زمانی است که رمان می خوانیم، جایی که تصاویر کاملاً خیالی یا تصویری هستند؟ در سینما، تصاویر واقعی است. بله، وقتی شما رمانی می خوانید باید تصویر سازی کنید. اما متز چیزهای جالبی در این رابطه گفته است. به عنوان مثال، او مفهوم دستور زبان فیلم را نقد کرد: دستور زبانی در سینما نیست. اسامی، افعال، وجه شرطی و غیره - نیازی به آنها نیست. این زبان است که برای تصویر سازی، به اسم و فعل و موارد دیگر نیاز دارد، اما نه سینما. مطمئناً سطح مشارکت بسیار قوی تری هست. این همان چیزی است که باعث جذابیت سینما می شود. اما این که بگوییم قویتر است حرف زیادی نیست. چگونه قوی تر است؟ چگونه می توان باور به کاراکترهای ادبی را از باور به کاراکترهای فیلم داستانی یا یک رمان گرافیکی تشخیص داد؟ نوه های من در کتاب های طنز گم می شوند. آنها واقعاً وارد آنها می شوند، اما در عین حال می دانند که دارند می خوانند. متن قابل توجهی در کتاب شما هست که وقتی می گوئید در فیلم لحظاتی هست که عواطف تولید شده با یک صحنه - مانند صحنه ای از [فیلم] درناها پرواز می کنند^۳ به کارگردانی میخائیل

cowboys and Indians - ^۱

Octave Mannoni - ^۲

fascination - ^۳

The Cranes Are Flying (Letyat zhuravli, 1957) - ^۴

کالاتوزوف،^۱ ۱۹۵۷ - بسیار قابل توجه و جدی است، که باعث عدم قبول در تماشاگری می شود که دارای نوعی مکانیسم دفاعی در برابر شدت عاطفی دنیای صفحه نمایش دارد. تماشاگر از فیلم کناره گیری نمی کند به دلیل عواطفی که غیرواقعی و در نتیجه ضعیف می باشند، اما بدان جهت که آنها خیلی قوی هستند.

وقتی این اتفاق می افتد، تماشاگر به یک واقعیت احتمالی اشاره دارد.

بنابراین شما به تجربیات خود از عواطف مشابه به آنچه که در صفحه نمایش می بینید رجوع می کنید؟ به تصاویر خبری نگاه کنید. وقتی پسر بچه سوری را در ساحل، مرده می بینیم، بی رحمی [موج] می زند، زیرا ما این پسر را به عنوان یک بچه واقعی تجربه می کنیم. ما می دانستیم که او واقعاً با اسباب بازی ها بازی می کرد، که بواقع پدر و مادری داشته است، و این چیزی است که غیر قابل تحمل است. اگر همان شیء را ببینید و بدانید که یک داستان است، همان شیء است اما شدت کمتری دارد. اما اگر، در لحظه ای که داستان را می بینید، فکر می کنید که امکان پذیر است، پس می تواند به همان شدت باشد. وقتی تصویر پسر سوری را دیدم، کاملاً تحت تأثیر قرار گیرم و وقتی فیلم داستانی را می بینم، چیزهای هولناکی اتفاق می افتد، پس این می تواند تصاویر واقعی را برانگیزد، و نیز آن را بیش از حد غیر قابل تحمل کند. اما تصویر خیالی بدین ترتیب نیست، بدان دلیل که به امر واقعی اشاره دارد، چون می دانیم که جایی در آن واقعیت امکان پذیر است. یا مثالی دیگری را در نظر بگیرید: چندی پیش - فیلمی را در ول دیو^۲ دیدم، بچه های پاریس^۳ ساخته روزلین بوش^۴ و در یکی از صحنه ها می توانید پلیس^۵ فرانسوی را ببینید که کودکی را از مادرش جدا می کند. این داستان است، اما برای من بسیار نگران کننده بود، زیرا با خودم گفتم که این در

^۱ - Mikhail Kalatozov

^۲ - Vel d'Hiv - یک مرکز ورزشی در پاریس.

^۳ - the round-up

^۴ - Roselyne Bosch

^۵ - cop

واقعیت امکان دارد. اگر فقط جنبه خیالی را ببینید، شدت آن بسیار کم است. اما اگر فکر می کنید این امکان وجود دارد که واقعاً کودکانی از والدین خود جدا شده باشند، بعد، عواطف بسیار شدیدتر می شود. این مسئله تداخل بین غیرواقعی و واقعی است.

در داستان، شما باید یک سندیت قطعی داشته باشید.

یک فیلم آمریکایی عالی وجود دارد، [فیلم] جرمیا جانسون^۲ (به کارگردانی سیدنی پولاک^۳، 1972)، جایی که رابرت ردفورد^۴ را می بینید که با یک زن و کودک سرخپوست زندگی می کند. او به مکان مقدس سرخپوستی بی حرمتی کرده بود، و به خانه بازگشت، وارد اتاقش شد، جایی که متوجه شد همسر و فرزند سرخپوست او کشته شده اند. این، داستان ناب است، اما وقتی آن را دیدم، واقعاً مرا تحت تأثیر قرار داد، زیرا همسر و فرزند مرده، مرا به فکر فرو برد که اتفاقاتی از این دست واقعاً رخ می دهد. تقریباً یک مستند، شبه مستند شده بود، و عواطف بسیار شدیدتر شد. این فیلم های داستانی چنان درام واقعی را تداعی می کنند که عواطف ما شارژ می شود. و هنوز هم مسئله عاطفی دیگری در سینما وجود دارد: مسئله عواطف جمعی. حتی اگر در آن ایفای نقش شود، از این واقعیتی که بسیاری از افراد با هم آن را می سازند، پر قوت می شود. تشدید های تقلیدی وجود دارد.

این مسئله ما را به یک چیز مفقوده در کتاب شما می رساند: شما قبول می کنید که تماشاگر فیلم در سینما یک تماشاگر است، در حالی که حتی در سال ۱۹۶۹ فیلم ها از تلویزیون دیده می شدند. امروزه، می توان گفت که اکثر فیلم هایی که مردم مشاهده می کنند بر صفحه های نمایش اند نه پرده های سینما. آیا اگر دیگر این تجربه جمعی را نداشته باشیم، این، ماهیت تجربی فیلم را برای شما تغییر می

verisimilitude - ^۱
Jeremiah Johnson - ^۲
Sydney Pollack - ^۳
Robert Redford - ^۴

دهد؟

سؤال این است: آیا تفاوت های اساسی در ساختار یا معنا وجود دارد یا بیشتر موضوع پایه ای است؟ اگر من در خانه با همسر در خانه نشسته ام و تلویزیون تماشا می کنیم، این همان چیزی نیست مانند این که در یک تئاتر با دیگران بر پرده بزرگ نمایش، فیلم را تماشا می کنم. اما بالاخره، فکر می کنم که این امر، مسئله ی شدت، مسئله ی پایه ای است. این همان شیء است اما کمتر شده است.