

مطالعه تطبیقی نظریه واقع‌گرایی فیلم با حادواقعیت ژان بودریار*

احسان علی‌رضایی^۱، علی مرادخانی^{۲*}، فرزانه سجودی^۳

^۱ دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران.

^۲ دانشیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران.

^۳ دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۴/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۱۱/۱۸)

چکیده

ماهیت متمایز تصویر در عکاسی و سینما که نتیجه فرآیند مکانیکی تولید آن است از آغاز باعث پیوند ناگسستنی این دو رسانه با واقعیت و چگونگی بازنمایی آن گردید. نظریه واقع‌گرایی فیلم با تأکید بر همین ویژگی توسط اندیشمندانی نظیر آندره بازن شکل گرفت. این رویکرد با ظهور فناوری دیجیتال که اساساً بر مبنای تشکیک در این پیوند وجودی بنا شده با چالش جدی مواجه شد و نظریه پردازان پُست مدرن از جمله ژان بودریار خوانش تازه‌ای از نقش رسانه‌های جدید در بازنمایی واقعیت عرضه کردند. براین اساس مقاله حاضر با هدف تبیین فرآیند دگرگونی بُعد زیبایی‌شناختی واقعیت و بازنمایی آن پس از به وجود آمدن امکان ثبت و بازتولید تکنولوژیک تصاویر در سینما به تحلیل این دو نظریه پرداخته است. پژوهش تطبیقی پیش‌رو که با استناد به منابع معتبر و روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، درصدد است تا نشان دهد، اگرچه نظریه واقع‌گرایی فیلم تمام توجه خود را معطوف به بازنمایی واقعیت در سینما کرده بود اما همچنان در چارچوب بازنمایی کلاسیک بر مبنای اصل ارجاع تصاویر به مصداق بیرونی باقی مانده است؛ لیکن ژان بودریار با تبیین حادواقعیت و نظم جدید وانموده‌ها زمینه را برای تفسیرهای تازه‌ای از بازتولید واقعیت در وضعیت پُست مدرن فراهم کرده است.

واژه‌های کلیدی

واقع‌گرایی، آندره بازن، پُست مدرنیسم، حادواقعیت، ژان بودریار.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده اول با عنوان «تولید و بازتولید واقعیت در هنر با تأکید بر نقاشی، عکاسی و سینما» است که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۳۶۹۶۴، شماره: ۰۲۱-۲۶۴۲۲۰۰۷، E-mail: dr.moradkhani@yahoo.com

مقدمه

به سرعت برای متفکران پُست مدرن معنای کاملاً متفاوتی پیدا کرد. از این میان ژان بودریار^{۱۲} تفسیر تازه‌ای از بازتولید و وانموده به توصیف حادواقعی^{۱۳} و جهانی سرشار از وانمایی‌ها پرداخت. او در تحلیلی نشانه‌شناختی از این موضوع خاطر نشان کرد: «در فضای حادواقعی نشانه‌های ذهنی واقعیت (دال‌ها)^{۱۴} بر واقعیت مادی (مدلول‌ها)^{۱۵} چیره شده و در نهایت جایگزین آنها شده‌اند» (بودریار، ۱۳۷۴، ۱۰۰)؛ بنابراین در این وضعیت جدید نشانه‌ها به مانند گذشته دیگر بازتاب یک واقعیت مادی (مصدق بیرونی) نیستند و این اصل افلاطونی نظام بازنمایی که وانموده^{۱۶} نسخه‌ی بدل واقعیت است، کاملاً اعتبار خود را از دست داده است.

این رویکرد تازه زمینه را برای خوانش‌های متمایزی از نظام بازنمایی، زیبایی‌شناسی بازتولید و رابطه رسانه‌های جدید با واقعیت در وضعیت پُست مدرن ایجاد نمود. براساس این رویکرد نه تنها می‌توان ماهیت واقع‌گرایانه سینما و دیگر رسانه‌های جدید را زیر سؤال برد بلکه می‌توان چنین استدلال کرد رسانه‌ها با ایجاد جهانی مملو از وانمایی‌ها نقش اصلی را در آفرینش توهمی زیبایی‌شناسانه از واقعیت بازی می‌کنند که نهایتاً منجر به شکل‌گیری حادواقعی و پایان نظام بازنمایی در وضعیت پُست مدرن خواهد شد؛ از این رو پژوهش پیش رو درصدد است تا ضمن تحلیل این دو رویکرد نشان دهد، نظریه واقع‌گرایی فیلم با محوریت آندره بازن اگر چه تمام توجه خود را معطوف به بازنمایی واقعیت در یک رسانه جدید کرده بود اما همچنان در چارچوب نظام کلاسیک بازنمایی به تحلیل این موضوع پرداخته است؛ لیکن ژان بودریار با تبیین حادواقعی و نظم جدید وانموده‌ها زمینه را برای تفسیرهای تازه‌ای از بازتولید واقعیت در وضعیت پُست مدرن فراهم کرده است.

رویکرد اصلی این مقاله تبیین فرآیند بازتولید^۱ واقعیت در سینما و دگرگونی بُعد زیبایی‌شناختی واقعیت^۲ است. ثبت و بازتولید مکانیکی جهان توسط دوربین نقطه آغاز چنین تحول بنیادینی است. اختراع دوربین امکان تازه‌ای برای ساختن تصاویر از گونه‌ای جدید بود. این دستاورد مدرنیستی سبب شد تا رویکردهای فلسفی پیرامون نسبت هنر با واقعیت شکل نوینی پیدا کند. اکنون دیگر پرسش اصلی چگونگی بازنمایی^۳ واقعیت در نقاشی، ادبیات و هنرهای نمایشی نبود بلکه مسأله اصلی تولید و بازتولید واقعیت در هنرهای تکثیرپذیر با ماهیتی متفاوت به نام سینما و عکاسی بود. تصاویر تولیدشده توسط دوربین به لحاظ تکنیکی و زیبایی‌شناختی با جهان واقع رابطه‌ی منحصر به فردی داشتند؛ چرا که اثر نمایه‌ای^۴ و نمود شمایی^۵ به عکس‌ها و فیلم‌ها هاله‌ای از اصالت می‌بخشید که در هیچ یک از هنرهای دیگر وجود نداشت. ژان پل سارتر^۶ این ویژگی را چنین توصیف می‌کند: «سینما در بین هنرها بیشترین نزدیکی را به دنیای واقعی دارد. انسان‌هایی واقعی در مزرعه‌ای واقعی» (توتارو، ۱۳۹۶، ۱۲۴). ماهیت متمایز تصاویر عکاسانه و فیلمیک در نهایت زمینه‌ساز شکل‌گیری نظریه واقع‌گرایی^۷ فیلم شد. چهره‌های اصلی این نظریه یعنی ژیگا ورتف^۸، زیگفرید کراکاتر^۹ و آندره بازن^{۱۰} با تکیه بر اصل ثبت و بازتولید مکانیکی جهان توسط دوربین سینما را اساساً رسانه‌ای واقع‌گرا می‌دانستند. از این میان آندره بازن با رویکردی پدیدارشناسانه سعی در تبیین رابطه‌ی هستی‌شناختی^{۱۱} عکس با واقعیت داشت. از نظر وی ماهیت واقع‌گرایانه سینما چیزی فراتر از یک رخداد تکنیکی و نتیجه منطقی تکامل طبیعی هنرها به سوی واقع‌گرایی است.

از اوایل دهه هفتاد میلادی با ظهور فناوری دیجیتال مباحث تازه‌ای در تضاد با چنین رویکردی شکل گرفت و این گفتمان تحلیلی قدرتمند رو به افول نهاد؛ چرا که نقش فناوری نوین در بازنمایی واقعیت

پیشینه تحقیق

عام یافت. او در دهه هشتاد میلادی با طرح مفاهیمی همچون وانموده و حادواقعی در آثاری نظیر وانموده و شبیه‌سازی^{۱۷} و کتاب آمریکا به شهرت رسید. بودریار در بخش مهمی از آثار خود کوشید تا خوانش تازه‌ای از بازنمایی واقعیت و نقش رسانه‌ها در جامعه مصرفی ارائه کند. از میان آثار پژوهشی فارسی در این مورد می‌توان به دو مقاله‌ی سهیلا منصوریان با عنوان «وانمایی: تاریخچه و مفهوم» و «هنر و حقیقت رسانه در روزگار پُست مدرن» اشاره نمود که در آنها نویسنده به تبیین مفاهیم کلیدی اندیشه‌ی ژان بودریار پرداخته است. دو مقاله‌ی «نظام نشانه‌ای حادواقعی در اندیشه بودریار و تطبیق آثار پیتر هالی با آن» نوشته مهدی حامدی و فاطمه رضوی و مقاله‌ی «بررسی تأثیر تکنولوژی دیجیتال بر زیبایی‌شناسی بیان در سینما» نوشته‌ی امیرحسین ندایی و رضا خانلری نیز از دیگر پژوهش‌های مرتبط با اندیشه‌ی فلسفی بودریار هستند. با مروری بر منابع مرتبط می‌توان فقدان رویکرد پژوهش حاضر را در تحقیقات انجام گرفته مشاهده نمود که خود بیانگر ضرورت انجام آن است.

براساس مطالعات انجام‌شده، مانیفست ژیگا ورتف درباره مکتب سینما-چشم (۱۹۲۳) یکی از اولین آثار مهم در باب ماهیت واقع‌گرایانه سینما است. اگرچه وی بیش از آنکه دغدغه‌ی نظریه‌پردازی داشته باشد، فیلم‌سازی بود که با ساخت فیلم‌های مستند و خبری به دنبال تحقق مستندگرایی ناب در سینما بود. کتاب نظریه فیلم (۱۹۶۰) زیگفرید کراکاتر آلمانی از دیگر منابع مهم در این مورد بشمار می‌آید. وی در این اثر به تحلیل و توصیف وابستگی سینما به واقعیت به مثابه ماده خام آن می‌پردازد. این کتاب سرمنشاء پژوهش‌های مختلفی از جمله مقاله‌ی «خوانشی انتقادی از نظریه فیلم کراکاتر» به قلم گلناز سرکارفرشی بوده است. آثار آندره بازن منتقد برجسته فرانسوی از دیگر منابع مهم نظریه واقع‌گرایی فیلم است. او با نگارش مجموعه مقالاتی در نشریه‌ی کایه دو سینما نقش مهمی در تکامل و گسترش نظریه واقع‌گرایی فیلم ایفا کرد. درباره حادواقعی و دیگر نظریات ژان بودریار نیز آثار متعددی به زبانه‌ای مختلف وجود دارد؛ چرا که اندیشه‌های این فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی به سرعت مقبولیت

عنوان فرعی مهم‌ترین کتابش *نظریه فیلم* را آزادسازی واقعیت مادی گذاشت؛ چرا که به اعتقاد وی فیلم منجی بزرگ واقعیت مادی است؛ «زیرا فیلم ما را وارد ارتباطی بی‌واسطه با واقعیت می‌کند آن هم در عصری که بیش از اندازه به تعریف جهان از سوی فرم‌های کلامی دلخوش کرده است» (پاملو، ۱۳۹۵، ۸۸). کراکائر در کتاب مذکور کوشید تا با تجزیه و تحلیل عناصر کلیدی سینما همچون زمان و مکان سینمایی، عناصر دیداری و شنیداری، داستان سینمایی و تمایز آن با درام، ساختاری نظامند برای نظریه واقع‌گرایی ایجاد کند. او با تأکید بر بازتاب واقعیت مادی در سینما ماده خام عکاسی و سینما را در بنیاد یکی می‌داند؛ از این رو نقطه عزیمت یا به عبارت دیگر مبداء واقعیت برای کراکائر نیز در جهان بیرون قرار داشت و سینما به دلیل ماهیت مکانیکی دوربین در نگاه او بهترین امکان برای بازنمایی و آشکارسازی واقعیت مادی بود.

در چارچوب فکری آندره بازن نیز بازتولید مکانیکی و ماهیت عکاسانه تصاویر در تبیین نظریه واقع‌گرایی اهمیت کلیدی داشت؛ چرا که او هم عدم دخالت مستقیم انسان را از مزیت‌های عکاسی و سینما بر سایر هنرها قلمداد می‌کرد اما نظریه او تفاوت ظریفی با دیگران داشت؛ زیرا او تبیین ماهیت واقع‌گرایانه سینما را تنها براساس یک تحلیل تکنولوژیک امری ناکافی می‌دانست؛ از نقطه نظر او اختراع سینما و عکاسی نتیجه منطقی تکامل طبیعی هنرها به سوی واقع‌گرایی بود. وی در این باره می‌نویسد: «پرسپکتیو نخستین گناه نقاشی غرب بود. نیپیس و سپس برادران لومیر نقاشی را از گناه رها کردند... عکاسی و سینما توانستند یکبار برای همیشه دل‌بستگی ما به بازنمایی واقعیت را به صورت بنیادین ارضا کنند» (بازن، ۱۳۸۶، ۱۱). این تحلیل او از آنجا ناشی می‌شود که در عکاسی و سینما برخلاف سایر هنرها از جمله نقاشی و ادبیات میان پدیدار و بازنمود واسطه‌ای مکانیکی به نام دوربین قرار می‌گیرد. به این ترتیب از نظر بازن مهم‌ترین ویژگی زیبایی‌شناختی عکاسی و سینما را باید در توانایی آنها برای ثبت مکانیکی واقعیت جستجو کرد. از نظر او فقط دوربین با حذف نگرش سوژکتیو، می‌تواند نگرستن به واقعیت جهان را از قید و بند پیش‌داوری‌های ذهن و چشم آدمی رها سازد. بر این اساس در رویکرد واقع‌گرایانه بازن هر پلان فیلم به خودی خود واجد ارزش زیبایی‌شناختی و ارزش آن در توانایی ثبت و بازتولید مکانیکی واقعیت نهفته است.

این شیوه تفکر در چارچوب نظریه فیلم در تقابل با دیدگاه

روش تحقیق

پژوهش تطبیقی حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی با استناد به منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی معتبر و تجزیه و تحلیل داده‌های کیفی انجام گرفته است. در این مقاله ابتدا به تحلیل نظریه واقع‌گرایی فیلم با محوریت آندره بازن و سپس تفسیر تازه بودریار از وانموده و حادواقعیت در وضعیت پُست مدرن پرداخته خواهد شد؛ چرا که بر مبنای فرضیه این پژوهش با تحلیل تطبیقی این دو نظریه می‌توان به تبیین فرآیند بازتولید واقعیت در سینما و نقش آن در دگرگونی بُعد زیبایی‌شناختی واقعیت در وضعیت پُست مدرن پرداخت.

چارچوب نظری

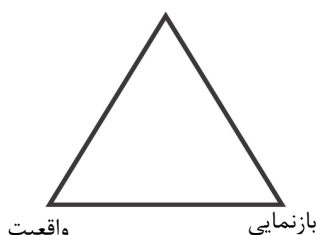
نظریه واقع‌گرایی فیلم

از آغاز پیدایش سینما در میان نظریه‌پردازان این ذهنیت بوجود آمد که تصاویر تولیدشده در این هنر جدید مترادف با بازنمایی تام واقعیت هستند. به باور آنها فرآیند مکانیکی تولید تصویر در عکاسی و سینما اکنون این امکان را به آدمی داده است تا واقعیت جهان را ثبت و آشکار کند. این گفتمان فراگیر زمینه را برای شکل‌گیری نظریه واقع‌گرایی فیلم فراهم ساخت. چهره‌های اصلی این نظریه در سینما یعنی ژینگا ورتف، زیگفرید کراکائر و آندره بازن همگی به دلایل کم و بیش مشابه و با تأکید بر همین وجه ثبت خودکار و مکانیکی جهان، سینما را اساساً دارای ماهیتی واقع‌گرایانه می‌دانستند.

ژینگا ورتف از پیشگامان این نظریه معتقد بود: «چشم‌های ما، خیلی کم و بد می‌بینند به همین سبب ما همواره نیازمند عدسی‌هایی هستیم تا بهتر و بیشتر ببینیم» (احمدی، ۱۳۹۴، ۲۶۹). او مانیفست مکتب فیلم‌سازی‌اش را بر مبنای چنین رویکردی در دهه بیست میلادی بنا کرد. براساس چنین منطقی ورتف کوشید تا با ساخت فیلم‌های مستند و خبری مانند *مردی با دوربین فیلمبرداری* (۱۹۲۹) دست به ثبت و بازتولید بی‌واسطه‌ی واقعیت بزند؛ چرا که از نظر او بازنمایی تام واقعیت تنها در سینمای مستند امکانپذیر است. وی درباره سبک سینمایی‌اش می‌نویسد: «من سینما-چشم هستم، من یک چشم مکانیکی هستم، جهانی را به شما نشان می‌دهم که فقط خود می‌توانم آن را ببینم... رها از چارچوب فضا و زمان» (بارنو، ۱۳۸۰، ۱۰۶). به این ترتیب رویکرد او بر این اساس استوار بود که سینما به سبب امکان ثبت و بازتولید مکانیکی تصاویر این توانایی را دارد که نیمه تاریک و پنهان واقعیت را آشکار کند. واقعیت اصلی که تاکنون به دلیل ماهیت هرمنوتیکی بازنمایی انسانی و پردازش آن توسط قوه ادراک آدمی همواره پنهان مانده بود. برخلاف ژینگا ورتوف دیگر نظریه‌پردازان واقع‌گرایی یعنی کراکائر و آندره بازن تجلی واقعیت را منحصر به سینمای مستند نمی‌دانستند.

زیگفرید کراکائر حتی برای بازنمایی واقعیت در فیلم داستانی به مراتب ارزش و اهمیت بیشتری قائل بود؛ چرا که از نظر وی حذف داستان منجر به نمایش تصویری سطحی از جهان می‌شود. به همین سبب کراکائر به دنبال برقراری تعادلی میان سینمای مستند و داستانی بود. از نظر او فیلم‌های اولیه مکتب نئورئالیسم^{۱۸} ایتالیا و فیلم‌های فلینی بهترین نمونه‌های سینمای واقع‌گرا بودند. کراکائر

واقع‌گرایی



تصویر ۱- فرایند واقع‌گرایی.

می‌گوید: «برخلاف آنچه تاکنون تصور می‌کردیم، نشانه‌ها در سینما و عکاسی به هیچوجه براساس تناظر با واقعیت شکل نمی‌گیرند بلکه صرفاً بر مبنای برخی تناسبات علت و معلولی با واقعیت تکوین می‌یابند» (Metz, 1990, 164). با زیر سؤال رفتن ویژگی نمایه‌ای عکس‌ها که از آغازین روزهای اختراع دوربین به عنوان اصلی مهم و بدیهی در جهت تبیین واقع‌گرایی عکاسی و سینما به آن استناد می‌شد، عصر معصومیت تصاویر خیلی زود به پایان رسید؛ «زیرا در این وضعیت جدید (پُست‌مدرن) هنرها از ارجاع دست می‌کشند تا تصویر خودسامانی ایجاد کنند که ضرورتاً هیچ مصداق بیرونی معینی ندارند» (Jameson, 1990, 179).

در همین راستا ژان بودریار با به چالش کشیدن خود نظام بازنمایی به طرح نظریه‌ی حادواقعیت پرداخت. او معتقد است: «بایستی درباره اصل ارجاع تصاویر به یک مصداق بیرونی شک کنیم، رویکردی که برمبنای آن تصاویر الزاماً همواره به اشیاء جهان مادی و چیزی بیرون از خود ارجاع می‌دهند و چیزی را بازنمایی می‌کنند که از نظر زمانی و منطقی مقدم بر آنها است» (وارد، ۱۳۹۳، ۹۵)؛ چرا که ایجاد و گسترش ابزارهای جدید بازنمایی و در نتیجه سرعت سرسام آور تولید و بازتولید تصاویر سبب شده تا وانموده‌ها نه تنها با امر واقع تلاقی کنند بلکه از آن پیشی بگیرند. به این ترتیب با واژگون شدن نظم و ترتیب منطقی تولید و بازتولید واقعیت در وضعیت پُست‌مدرن ما واقعیت را به واسطه‌ی انبوهی از نشانه‌ها و تصاویر مصرف می‌کنیم؛ بنابراین تجربه وانمایی‌ها جای ادراک بی‌واسطه‌ی امر واقع را می‌گیرند. بودریار تمایز بنیادین میان بازنمایی و وانمایی را این‌گونه تبیین می‌کند: «بازنمایی از اصل این همانی نشانه با واقعیت سرچشمه می‌گیرد درحالی‌که وانمایی از نفی این اصل آرمانی آغاز می‌شود» (بودریار، ۱۳۷۴، ۸۵). براین اساس می‌توان گفت او با تفسیر تازه‌ای از نظام اشیاء در وضعیت پُست‌مدرن توجه ما را به این نکته معطوف می‌نماید که در جهانی لبریز از وانمایی‌ها با از میان رفتن ارزش امر واقع در برابر امر شبیه‌سازی‌شده، چگونه به تصویرکشیدن یک رخداد در نهایت به مراتب مهم‌تر از خود آن رویداد می‌گردد.

نظم جدید وانموده‌ها

ژیل دلوز فیلسوف برجسته فرانسوی یکی از نخستین اندیشمندانی است که با نقد افلاطون‌گرایی و بازتعریف وانموده الهام‌بخش بودریار در طرح چنین خوانشی از واقعیت و چگونگی بازنمایی آن در وضعیت پُست‌مدرن بود. دلوز معتقد است: «وانموده، کپی نازل یا رونوشتی کم‌ارزش نیست بلکه تصویری با قدرت سلبی مثبت است که تقابل میان نسخه اصیل و رونوشت را انکار می‌کند؛ از این رو نه اصل خواننده می‌شود و نه کپی؛ زیرا تمایز بنیادینی با هیچ یک از آنها ندارد» (Deleuze, 1990, 260). به این ترتیب در نظم جدید وانموده‌ها، این اصل افلاطونی که وانموده نسخه‌ی بدل واقعیت مادی است دیگر معنا و مفهومی ندارد. تفسیر تازه دلوز از این موضوع نهایتاً منجر به از میان رفتن ارزش ذاتی امر واقع در برابر امر شبیه‌سازی شده می‌گردد؛ چرا که در این رویکرد تازه شبیه‌سازی به معنای تولید مشابه یک چیز نیست بلکه بازتولید آن به شکلی بسیار دقیق‌تر است. برای بودریار این

شکل‌گرایانی مانند سرگئی ایزنشتاین و رودلف آرنه‌ایم قرار داشت که رسانه‌ی سینما را تنها زمانی واجد ارزش می‌دانستند که نسخه‌ای متمایز از واقعیت تولید کند. شکل‌گرایان بیش از آنکه شیفته ثبت و بازتولید مکانیکی جهان باشند به دنبال کشف امکانات فن تدوین و چگونگی تأثیر نماها بر یکدیگر بودند. در حالی که از نظر بازن: «هر نوع تحریف تصویری با عناصری مانند مونتاژ در برابر قابلیت نمایش و آشکار ساختن واقعیت به وسیله فیلم می‌ایستد» (جاهد، ۱۳۹۶، ۱۷). بازن در تقابل با شکل‌گرایان میزانشن را در نقطه مقابل مونتاژ قرار داد و نظریه واقع‌گرایی خود را بر مبنای اهمیت نقش میزانشن در آشکارسازی واقعیت بنا کرد؛ چرا که از نظر وی مونتاژ به شیوه‌ای که فرمالیست‌ها به کار می‌بردند سبب می‌شد تا معنای فیلم بیش از آنکه ناشی از خود رویدادها باشد به چگونگی قرار گرفتن نماها وابسته گردد. بر مبنای چنین تحلیلی او معتقد بود، خرد کردن زمان و مکان از طریق تدوین و اتخاذ رویکردهای فرمالیستی موجب تحریف و نه آشکار شدن واقعیت می‌گردد. به همین سبب بازن نیز مانند کراکائر سینمای نئورئالیسم ایتالیا و به ویژه فیلم‌های روبرتو روسلینی و ویتوریو دسیکا را بهترین نمونه سینمای واقع‌گرا می‌دانست؛ چرا که آنها با کاهش نقش مونتاژ واقعیت را آشکار و نه تفسیر می‌کردند. برای او هر پلان این فیلم‌ها نه بازسازی یک رویداد واقعی بلکه حامل آن بود. به این ترتیب می‌توان گفت: «برای بازن رئالیسم فاصله‌ی ناچیزی با میمسیس^{۱۹} دارد...؛ چرا که پیوند وجودی میان واقعیت و تصویر، جهان و فیلم در زیبایی‌شناسی آندره بازن بیشترین اهمیت را نسبت به هرگونه تشابه دارد» (مالوی، ۱۳۹۶، ۸۹). پیوستگی میان دو مفهوم میمسیس و رئالیسم در این نظریه بیانگر آن است که بازن و همفکرانش در چارچوب گفتمان زیبایی‌شناسی کلاسیک به مسأله‌ی واقعیت و بازنمایی آن در هنرها می‌پردازند. تفسیری که برخاسته از تأکید بیش از اندازه‌ی آنها بر ثبت و بازتولید مکانیکی جهان به منزله شهود بی‌واسطه واقعیت است. به همین سبب آندره بازن و زیگفرید کراکائر هیچگاه بروی تأثیر بنیادین رسانه‌های جدید به ویژه سینما در تغییر بنیادین نظام بازنمایی و بُعد زیبایی‌شناختی واقعیت متمرکز نشدند.

حادواقعیت ژان بودریار

با ظهور فناوری دیجیتال نقش تکنولوژی در بازنمایی واقعیت به سرعت برای اندیشمندان پُست‌مدرن معنا و مفهوم متفاوتی پیدا کرد؛ چرا که از نظر آنها این تکنولوژی جدید به انسان این امکان را می‌داد تا به جای دیدن و بازنمایی جهان به بازتولید چیزها و جایگزینی آنها با امر واقع بپردازد. به این ترتیب دیجیتالیسم چشم‌انداز تازه‌ای برای فهم این موضوع ایجاد نمود که بازتولید صرفاً تکرار مکانیکی یک نسخه از پیش موجود نیست؛ زیرا بازتولید اساساً برای خود غایتی به معنای آفرینش نسخه اصیل قائل نیست و این موضوع تأثیر بنیادینی در تعریف رابطه‌ی سینما و عکاسی با واقعیت دارد. براساس چنین تفسیری رابطه‌ی هستی‌شناختی تصاویر عکاسانه و فیلمیک با واقعیت مادی (مصداق بیرونی) با چالش جدی مواجه می‌گردد. کریستین متر از پایه‌گذاران نشانه‌شناسی سینما در توضیح این امر

رونوشتی برابر اصل نیست بلکه نسخه‌ی بدلی به غایت واقع‌گرایانه با هویتی مستقل است. تماشاگر سینما ابتدا در برابر امر شبیه‌سازی شده و جهان خیالی مقاومت می‌کند اما در نهایت وانموده را به واقعیت ترجیح می‌دهد و از آن لذت می‌برد.

فیلم ماتریکس (۲۰۰۰) اثر برادران واچوفسکی تصویر کاملی از ایده‌های بودریار درباره حادواقعیت عرضه کرده است. این فیلم در حقیقت استعاره‌ای از ورود انسان معاصر به حادواقعیت است. انسانی که در جهانی سرشار از وانمایی‌ها زندگی می‌کند. سازندگان این فیلم متأثر از اندیشه‌های بودریار در این تریلوژی جهانی دیجیتالی را در زمان آینده به تصویر می‌کشند که صرفاً وانموده‌های از جهان واقعی است. در ماتریکس دو جهان چنان با یکدیگر ادغام شده‌اند که خارج از فضای سایبرنتیک^{۲۰} هیچ‌گونه واقعیتی وجود ندارد؛ چرا که اساساً ترسیم تمایزی میان امر واقعی و ناواقعیت در آن حادفضا معنا ندارد. این فیلم به زیبایی نشان می‌دهد، که چگونه همه چیز در حادواقعیت تبدیل به نشانه شده و دال‌ها در گردش پایانی ناپذیر با اشاره به یکدیگر ناموجودی مدلول‌ها را پنهان می‌کنند. مهم‌ترین پرسش قهرمان فیلم ماتریکس «نئو» معطوف به همین مسأله است. او از «مورفئوس» که حکم مرشد و راهنمای او را دارد، می‌پرسد: چگونه می‌توان فرق میان جهان مجازی و جهان واقعی را فهمید و او در پاسخ می‌گوید: هیچ راهی برای دانستن آن وجود ندارد. این موقعیت انسان در ماتریکس بیانگر تفسیر بودریار از وضعیت پُست‌مدرن است که در آن «واقعیت خود شکلی از حادواقعیت است» (Baudrillard, 1984, 118).

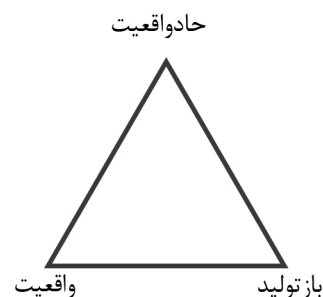
بازنمود چنین خوانشی از واقعیت را می‌توان در بسیاری دیگر از فیلم‌های سینمای پُست‌مدرن نیز آشکارا مشاهده نمود. فیلم‌هایی که برای بازنمایی و به تصویرکشیدن صحنه‌های مختلف بیش از آنکه جهان واقعی را مبنای خود قرار دهند، متأثر از دیگر فیلم‌ها و گزارش‌های تلویزیونی هستند. در حقیقت تقدم وانمایی نسبت به بازنمایی در وضعیت پُست‌مدرن منجر به آن شده است تا جهان تحت مالکیت وانموده‌هایی درآید که به مثابه‌ی واقعیت بی‌وقفه بازتولید می‌شوند؛ از این رو سینمای امروز بیش از آنکه گرایش به بازنمایی امر واقع و ارجاع به رخدادهای واقعی داشته باشد، گرایش به بازتولید بازنمایی‌ها دارد. «به همین سبب دیگر قرار نیست، از دیدن اعمال خشونت‌آمیز در فیلم‌هایی متعلق به سینمای پُست‌مدرن مانند جایی برای پیرمردها نیست (۲۰۰۷)، اثر برادران کوئن و یادستان عامه‌پسند (۱۹۹۴) اثر کوئنتین تارانتینو منجر شویم، تحلیل‌های انتقادی نیز در مواجهه با این گونه آثار از ورود به بحث‌های نژادپرستانه و فمینیستی پرهیز می‌کنند؛ چرا که این فیلم‌ها همه چیز را داخل علامت نقل قول سینمایی قرار می‌دهند؛ بنابراین به هیچ‌وجه نمی‌توان پذیرفت، این فیلم‌ها چیزی جز دنیای سینمایی خود را به ما نشان می‌دهند» (وارد، ۱۳۹۳، ۱۲۵).

مختصر آنکه فیلم‌ها و عکس‌ها برخلاف آنچه آندره بازن و دیگر چهره‌های نظریه واقع‌گرایی می‌پنداشتند به دنبال آن نیستند تا صرفاً ماهیت واقعی امور را بر ما آشکار کنند بلکه خود به شکلی پویا در ساخت و ساختار واقعیت مشارکت دارند؛ «به این ترتیب در زمان‌های که رسانه‌های گروهی همه‌جا حضور دارند، واقعیت جدیدی خلق

مسأله چیزی فراتر از یک رخداد زیبایی‌شناختی است. به باور وی این موضوع تأثیری بنیادین بر شکل زندگی انسان و جامعه معاصر دارد. به طور کلی می‌توان گفت: «او با ترکیب نشانه‌شناسی و هستی‌شناسی این رویداد می‌کوشد تا تمام جنبه‌های زندگی انسان را توضیح دهد» (Kellner, 1989, 21). در راستای چنین هدفی او چهار مرحله یا چهار نظم متفاوت وانموده‌ها را این چنین تبیین می‌کند: «در نظم نخستین، وانموده انعکاسی از واقعیت ابژکتیو است. در مرحله دوم، وانموده واقعیت را تحریف می‌کند. در نظم سوم، وانموده همچون حجابی واقعیت را می‌پوشاند. این فرآیند در نهایت منجر به گسست پیوند میان وانموده با واقعیت می‌گردد؛ بنابراین در نظم نهایی که در وضعیت پُست‌مدرن تحقق می‌یابد؛ تصویر وانموده‌های ناب از خودش خواهد شد» (Baudrillard, 1993, 185).

بودریار تفسیر بدیع خود از وانموده را به کمک یکی از داستان‌های تمثیلی بورخس این‌گونه توضیح می‌دهد: «امپراطوری فرمان می‌دهد تا نقش‌های بسیار دقیق در مقیاسی کاملاً برابر با گستره واقعی قلمرو او تهیه کنند... اندکی بعد با فروپاشی امپراطوری آن نقشه نیز از بین می‌رود» (Borges, 1998, 325). تقدم نقشه بر قلمرو در این تمثیل بیانگر امپراطوری نشانه‌ها در وضعیت پُست‌مدرن و عدم وجود ترتیب و توالی منطقی میان واقعیت و وانموده آن است؛ چرا که در این داستان، شرط ضروری احیاء امپراطوری به منزله‌ی بازیابی و کنار هم چیده‌شدن دوباره قطعات آن نقشه است. این بازی نشانه‌ای از نظر بودریار منجر به شکل‌گیری حادواقعیت می‌شود. حادفضایی که در آن نشانه‌ها برخلاف گذشته نه تنها دارای مصداق بیرونی معینی نیستند بلکه خود به بازتولید واقعیتی فاقد خاستگاه دست می‌زنند. رسانه‌های جدید نقش مستقیمی در ایجاد چنین وضعیتی دارند؛ «چرا که آنها توده را درگیر جهانی از نشانه‌ها کرده و باعث عدم امکان دسترسی انسان معاصر به واقعیت عینی و تجربه بی‌واسطه آن می‌شوند» (منصوریان، ۱۳۹۳، ۶۱).

سینما ایده‌آل‌ترین رسانه برای درک نظم جدید وانموده‌ها و حادواقعیت است؛ «چرا که سینما این امکان را دارد تا یک نسخه ثانویه از جهان پیرامون ما تولید کند رونوشتی که به عنوان واقعیت تجربه شود. این امر ناشی از آن است که بازتولید حرکت که ادراک آن امری بصری و روانشناختی است، این موضوع را پنهان می‌سازد که چشم‌انداز سینما توگرافیک کاملاً غیر واقعی است» (متز، ۱۳۸۰، ۳۵)؛ از این رو آنچه در برابر چشمان مخاطب سینما قرار دارد، دیگر



تصویر ۲- فرایند حادواقعیت.

جدول ۱- نتایج مطالعه تطبیقی نظریه واقع‌گرایی فیلم با حاداقعیت بودریار.

| نظریه | مولفه‌های اصلی | مفاهیم وابسته | نتیجه تکاملی | زمان |
|-----------------------------|---|--|--|-------------|
| نظریه واقع‌گرایی فیلم | <ul style="list-style-type: none"> - ثبت و بازتولید مکانیکی تصاویر نتیجه تکامل منطقی هنرها به سمت واقع‌گرایی - ثبت واقعیت به مثابه مهمترین ویژگی زیبایی‌شناختی عکاسی و سینما - پیوند وجودی میان واقعیت و تصویر، جهان و فیلم - بازنمایی تام در جهت آشکارسازی واقعیت مادی | <ul style="list-style-type: none"> - ثبت و بازتولید مکانیکی به منزله حذف نگرش سوژکتیو - تحلیل بازتولید در چارچوب گفت‌مان کلاسیک نظام بازنمایی - پیوستگی میان دو مفهوم میمسیس و رئالیسم - حذف ایدئولوژیک مونتاژ با عدف رهاسازی واقعیت مادی | آشکارسازی نیمه پنهان واقعیت در نظام بازنمایی | مدرنیسم |
| نظریه حادواقعیت ژان بودریار | <ul style="list-style-type: none"> - جایگزینی فرآیند بازتولید با بازنمایی - دست کشیدن هنرها از ارجاع به مصداق مادی و تولید تصویری مستقل - نظم جدید وانموده‌ها در وضعیت پست‌مدرن - شکل‌گیری حادواقعیت و جهانی سرشار از وانموده‌ها | <ul style="list-style-type: none"> - معکوس شدن ترتیب علت و معلولی امر واقعی و بازتولید آن - عدم ارجاع نشانه‌های شبیه‌سازی شده به مصداق بیرونی - ناپدید شدن مرز میان بازنمایی و واقعیت مادی - از میان رفتن ارزش امر واقع با امر شبیه‌سازی شده | تقدم تصویر بر واقعیت و تاثیر رسانه‌های جدید در ساختار واقعیت | پست مدرنیسم |

جدید است. بازتولید بی‌وقفه‌ی واقعیت به صورت‌های مختلف، ما را با سرعتی سرسام‌آور به این سمت سوق داده است تا جهان تصاویر را به مثابه‌ی یک جهان واقعی و مستقل به رسمیت شناسیم؛ در نتیجه امروزه نه خود واقعیت بلکه توهمی زیبایی‌شناسانه از واقعیت، پیرامون ما را فراگرفته است.

می‌شود که آمیزه‌ای از تجربه‌ی زیستن انسان در جهان واقعی و تصاویر رسانه‌هاست» (گیدنز، ۱۳۸۹، ۶۷۰)؛ به عبارت دیگر اکنون تصاویر تنها وظیفه‌ی تفسیر و بازتاب واقعیت را بر عهده ندارند بلکه خود بدل به ساختاری دلالت‌گر شده‌اند و این رخداد ناشی از معکوس شدن رابطه‌ی واقعیت و بازتولید آن، متأثر از ظهور و عملکرد رسانه‌های

نتیجه

محاکاتی دارد. از این رو در نگاه آنها سینما کامل‌ترین هنرها برای بازنمایی تام واقعیت و آشکارسازی سویه‌های پنهان آن است. با ظهور فناوری دیجیتال و منسوخ‌شدن زیبایی‌شناسی آنالوگ این رویکرد نظری قدرتمند رو به افول نهاد که از پیامدهای آن ایجاد امکان فهم تازه‌ای از بازتولید و نقش فناوری‌های جدید بر ساختار نظام بازنمایی

بر مبنای آنچه بیان شد، نظریه واقع‌گرایی فیلم با تحلیل ثبت و بازتولید مکانیکی تصاویر در سینما به منزله امکانی در راستای حذف نگرش سوژکتیو همچنان در چارچوب زیبایی‌شناسی کلاسیک به تحلیل بازنمایی واقعیت در سینما پرداخته است. به این ترتیب امکان بازتولید مکانیکی جهان در سینما برای این رویکرد نظری مبنا و نقشی

بپردازند باعث عدم دسترسی انسان معاصر به آن می‌گردند. بازتولید بی‌وقفه‌ی تصاویر نهایتاً منجر به ورود انسان به فضایی سرشار از وانموده‌ها به نام حادواقعیت می‌گردد. فضایی که در آن نشانه‌های ذهنی واقعیت (دال‌ها) بر واقعیت مادی (مدلول‌ها) چیره و جایگزین آنها شده‌اند. مختصر آنکه میتوان چنین استدلال کرد، تکنولوژی با تغییر بنیادین نظام بازنمایی و بُعد زیبایی‌شناختی واقعیت مقدمات جایگزینی منطق بازتولید را در وضعیت پُست‌مدرن فراهم کرده است.

و بُعد زیبایی‌شناختی واقعیت بود. در این شرایط جدید ژان بودریار با تفسیر تازه‌ای از نظام وانموده‌ها به توصیف حادواقعیت در وضعیت پُست‌مدرن می‌پردازد. در این خوانش تازه نسخه‌های شبیه‌سازی شده ضرورتاً پیوندی با امر واقع ندارند؛ بنابراین بازتولید صرفاً تکرار تقلیدگونه یا مکانیکی یک نسخه از پیش موجود نیست. از این رو در نظام فکری او واقعیت رابطه‌ای سست با تصاویر فیلمیک و عکاسانه دارد و انبوه رسانه‌های جدید بیش از آنکه به آشکارسازی واقعیت

پی‌نوشت‌ها

بودریار، ژان (۱۳۷۴)، *سرگستگی نشانه‌ها*، ترجمه: مانی حقیقی، تهران، نشر مرکز.
 پاملو، ویلیام، سی (۱۳۹۵)، *سینمای اگزیستانسیالیستی*، ترجمه: نصراله مرادیانی، تهران، نشر بیدگل.
 توتارو، دونالدو (۱۳۹۶)، *آندره بازن و نظریه واقع‌گرایی فیلم*، ترجمه: کتایون یوسفی، تهران، نشر اختران.
 جاهد، پرویز (۱۳۹۶)، *آندره بازن و نظریه واقع‌گرایی فیلم*، ترجمه: پرویز جاهد و گروه مترجمان، تهران، نشر اختران.
 گیدنز، آنتونی (۱۳۸۹)، *جامعه‌شناسی*، ترجمه حسن جاوشیان، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.
 مالوی، لورا (۱۳۹۶)، *آندره بازن و نظریه واقع‌گرایی فیلم*، ترجمه علیرضا ارواحی، تهران، نشر اختران.
 متز، کریستین (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، تهران، نشر فرهنگ کاوش.
 منصوریان، سهیلا (۱۳۹۳)، «هنر و حقیقت رسانه در روزگار پُست‌مدرن، بررسی رسانه به مثابه تولیدکننده وانمایی از منظر ژان بودریار»، *فصلنامه کیمیای هنر*، سال دوم، شماره ۸، صص. ۵۹-۷۲. تهران، فرهنگستان هنر.
 وارد، گلن (۱۳۹۳)، *پُست‌مدرنیسم*، ترجمه: نادر فخر-ابوذر کرمی، تهران، نشر ماهی.

Baudrillard, Jean. (1993), *Symbolic exchange and death*. London: Sage Publications.

Baudrillard, Jean. (1984), *The Hyperrealism of Simulation, in Art in Theory. 1900- 200*, Edited by Charles Harrison and Paul Wood, (2002), Blackwell Publishing.

Borges, Jorge Luis. (1998), *On Exactitude in Science*. In Jorge Luis Borges, *Collected Fictions*. New York: Penguin books, 325. Trans. Hurley, Andrew.

Deleuze, Gilles (1990), *The Logic of Sense*, Columbia University Press.

Jamson, Fredric. (1991), *Postmodernism or the Cultural logic of late capitalism*.

Kellner, Douglas. (1989), *Jean Baudrillard: From Marxism to post-modernism and beyond*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Metz, Christian. (1990), *Photography and Fetish in Critical Image*, Seattle.

1. Reproduction. بازتولید به معنای تولید مکانیکی نسخه‌های متعدد یکسان است. بازتولید به معنای فرآیند تولید انبوه تصویر و صدا از طریق دوربین آنالوگ، دیجیتال و سایر وسایل الکترونیکی ضبط و پخش است.

2. Reality.

3. Representation.

۴. انسان، اشیا و حتی مفاهیم انتزاعی به شیوه‌های متفاوت مانند: ادبیات، نمایش، نقاشی، عکاسی و سینما و دیگر رسانه‌ها است. اولین بار افلاطون این مفهوم را در معنایی نزدیک به تقلید بکار برد. از نظر او بازنمایی مبتنی بر تقلید است اما امروزه این کلمه بازتاب‌دهنده مفاهیم بسیار پیچیده‌تری در حوزه هنر، فرهنگ و سیاست است.

5. Indexical.

6. Iconic.

7. Jean-Paul Sartre (1905-1980)

8. Realism.

9. Dziga Vertov (1896-1954)

10. Siegfried Kracauer (1889-1966)

11. Andre bazin (1918-1958)

12. Ontologic.

13. Jean Baudrillard (1929-2007)

14. Hyperreality.

15. Signifer.

16. Signified.

17. Simulacrum. Simulacra and Simulation.

18. Neorealism.

19. Mimesis.

20. Cybernetic.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، نشر مرکز.
 بازن، آندره (۱۳۸۶)، *سینما چیست؟*، ترجمه: محمد شهبان، تهران، نشر هرمس.
 بارنو، اریک (۱۳۸۰)، *تاریخ سینمای مستند*، احمد ضابطی جهرمی، تهران، سروش.
 بودریار، ژان (۱۳۸۹)، *در سایه اکثریت‌های خاموش*، ترجمه: پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

A Comparative Study of the Theory of Film Realism and Jean Baudrillard's Hyperreality*

Ehsan Alirezaei¹, Ali Moradkhani^{**2}, Farzan Sojoodi³

Ph.D Student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran.

Associate Professor, Department of Philosophy, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran.

Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

(Received 21 July 2020, Accepted 8 May 2020)

The possibility of mechanical recording and reproduction of the world by a camera is the turning point in the philosophical analysis regarding the representation of 'reality' in art. Disparate theories were proposed with respect to the realistic nature of photography and cinema due to the distinct nature of photographic and film imagery. This approach has led to the creation of the theory of film realism. The main figures of this powerful discourse including Dziga Vertov, Siegfried Kracauer, and André Bazin believed that cinema is a realistic medium concentrating on the principle of mechanical recording and reproduction of the world. Bazin expounds on this belief by suggesting the hypothesis of the ontological relationship between photographic and film imagery. He maintained that the invention of the camera is more than just a technological event and it is the logical consequences of the natural evolution of art moving towards realism. This approach faced significant challenges in the postmodern conditions and after the emergence of digital technology. Theorists such as Jean Baudrillard proposed a new reading of reality and the role of modern technologies in their representation of the art form. Baudrillard challenged the idealistic principles of the representational system, i.e. priority of reality over imagery, using new concepts including hyperrealism and simulation and furthermore, lay the foundations of inverting this principle in the postmodern condition. He stressed that we are living in a world of objects and their representations. Accordingly, the present article carried out a comparative study on these two approaches in order to clarify the process of transformation of the concept of reality and its representation through the possibility of technological recording and reproduction of images. This comparative, analytical-descriptive, research was conducted with reference to the valid resources and aimed at clarifying

these two approaches. According to André Bazin, one of the most important figures of this theory and his like-minded theorists, this study also seeks to indicate that even though the film realism theory mainly focuses on the representation of reality, there is not much of a distance between realism and mimesis, because the inherent link between reality and imagery is their starting points in the realistic analysis of the cinematic imagery. Thus, the theory of film realism is concerned with the question of the essence and the relationship between imagery and reality in cinema in the framework of the traditional concept of representation. However, Baudrillard is of the opinion that reality has a fragile relationship with cinematic imagery and other forms of representation in the postmodern condition. The reality that can be easily manipulated using technological advances and digital cameras. This process leads to a new condition, which Baudrillard described as Hyperrealism. A hyperspace in which the reality is a form of hyperrealism, due to the fact that not only the real is capable of being reproduced, but also it has already been reproduced by media such as cinema. This different analytical approach resulted in the creation of a new reading of the reality and its representation in the new media.

Keywords

Realism, André Bazin, Postmodernism, Hyper-reality, Jean Baudrillard.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Production and Reproduction of Reality in Art with emphasis on Painting, Photography and Cinema", under supervision of the second author and the third author as advisor.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7369946, Fax: (+98-21) 26422007, E-mail: dr.moradkhani@yahoo.com