

هیدگر در ورای اثر هنری، گشودگی انسان را به مفهومی برمی کشاند که بر آن و به روی آن، انسان سکنا می دهد. چیزی که ورای سینما، ورای فرهنگ و موضع نقادانه روان شناسی یا جامعه شناسی جای گرفته باشد. جایی که در آن بتوان از سینما به عنوان هنر دفاع کرد و یا حتی نسبت به حسن ادعایی و اکتش نشان داد. پس پرسش آغازین ما از چیزیست که ماهیت هنری سینما را شکل می دهد.

تا جایی که سینما در جایگاه اثری هنری قرار می گیرد، نونمای سینما در گونه‌های از تصویر شکل می گیرد،

نونمای سینما چیست. منظوری به صراحت، آن گوهری از سینماست که آثار در جهت نوعی بیان هنری کشش می دهد. چیزی که ورای سینما، ورای فرهنگ و موضع نقادانه روان شناسی یا جامعه شناسی جای گرفته باشد. جایی که در آن بتوان از سینما به عنوان هنر دفاع کرد و یا حتی نسبت به حسن ادعایی و اکتش نشان داد. پس پرسش آغازین ما از چیزیست که ماهیت هنری سینما را شکل می دهد.

تا جایی که سینما در جایگاه اثری هنری قرار می گیرد، نونمای سینما در گونه‌های از تصویر شکل می گیرد،

متافیزیک تصویر

آرش قربانی



حال دوباره به پرسش نخستین باز می گردیم: نونمای سینما، گوهر سرکوب نشدنی سینما چیست؟ آیا می توان پنداشت که تصویر و روزمره گری امر واقع، شینیت سینما هستند؟

آیا مسأله سینما

تصویر است یا تنها آنرا

به شکل ابزار مصرف

می کند تا احساسات ما را در

روایت نشانه‌های خلاصه شده‌ای

تهیج کند.

اگر به فرض بتوان ابزار وارگی تصویر

را به سینمای قسه گو نیست داد، در مورد فلیتی

یا دیویدلین چه می توان گفت؟ قطعات تصویر که

و سوسه‌ی حقیقی بودن امر واقع را تشدید می کنند،

چگونه جهان انسان را به فئوح می آورند. تصویر برای اینکه تقدیر هر چیزی را به آن چیز بازگرداند چه چیزی

کم دارد. مقاله‌ی حاضر به مسأله‌ی تصویر می پردازد و با اندکی جسارت به چیزی مثل فقر تصویر یا فقر واقعیت

همانطور که نقاشی با خطوط و رنگ و شعر با واژه‌ها شکل می گیرد.

به واقع تصویر برای سینما، زبان برای شعر، رنگ برای نقاشی و سنگ و مصالح برای معماری، شینیتی هستند که دیگر به خود اشاره ندارند. پرتوی مادام زنوار، با سادگی احتیاجات و هیجان مفرط و امپرسیونیستی رنگهایش، دیگر اشاره‌های ساده و بی مقدمه به چهره‌ی همسر نقاش ندارد. این رنگها پرتوهای از زنی مهربان را نمی سازند، بلکه این رنگها خود زندگی و شینیت نوعی خوشبینی و سرزندگی نسبت به زندگی شده‌اند. به آن معبد یونانی بر فراز صخره‌ی بلند فکر کنید. می توان ادعا کرد که آن سنگی که در بنای این معبد یونانی به کار رفته دیگر به خود اشاره‌ی ندارد و گویی در مقامی قرار یافته که با پاره سنگی افتاده در کنار راه متفاوت است. این سنگها، دیر زمانی خدایی یاستانی را در قرب خود به حضور می آوردند. برای چنین افعی برای هنر بیش از همه مدیون هوسرل و هیدگر خواهیم بود.

هوسرل آموخت که حقیقت هر گز حقیقت مرده، یعنی حقیقت فی نفسه نیست. بلکه حقیقت زنده است و در حین عمل تجربه‌ی زنده‌ی جهان و در یک التفات زنده بدست می آید. اشیاء حقیقت خود را جدای از کیفیت بودن خود در جهان سوژه به دست نمی آورند و حقیقت آنها جدای از شرایط تحقق آن‌ها برای آگاهی نیست.

چرا که آگاهی، در یک حیث التفاتی همیشه آگاهی از چیزی است. از اینجاست که پدیدار شناسی به فنومن شیء در جهت تقویم آن در آگاهی می پردازد و آن را باز می شناسد. برای توضیح به همان صخره باز می گردیم. حقیقت این صخره چیست؟ آیا این صخره، این سنگ تنها حامل یک سری کیفیات مشخص است که علم، علم عدداندیش، حقیقت آنرا باز می شناسد. مثلاً اینکه چقدر وزن دارد، در چه حرارتی ذوب می شود، چه فشاری را تحمل می کند، از چه کانی‌هایی تشکیل شده، متعلق به کدام دوره‌ی زمین شناسی است و سلسله سؤالات محدودی که سنگ را به اعداد و نشانه‌ها کاهش می دهد. آیا این صخره، این سنگ برای کوهنورد همان حقیقتی را دارد که برای علم دارد، همان معنایی را دارد که برای مرغهای دریائی دارد... برای تاریخ، این صخره ایست که یونانی‌ها بر فراز آن معبدی بنا کرده‌اند. یا برای ادبیات صخره‌ایست که هومر، شعری برای آن گفته یا برای جغرافی دان... اما حقیقت این صخره چیست...

یوهان اشتراوس یکی از تغزلی‌ترین قطعات والس را با الهام از رود آرام دانوب ساخته است. هولدرلین نیایشی در جذبه‌ی خروش آبی راین سروده... با این همه دانوب آبی و راین، برای صیادان و توریست‌ها معنای دیگری دارد.

در اینجا می خواهم اشاره‌ای به هیدگر داشته باشم تا قادر شوم ابتدا نونمای یک اثر هنری و سپس نونمای سینما را به کمک آن در نگاهی پدیدار شناسانه در یابم.

در آن چه رفت از حقیقت زنده سخن رفت، اما شرایط تحقق این حقیقت زنده چیست. برای هیدگر این حقیقت زنده در اثر هنری اتفاق می افتد. اثر هنری به شیء یا حقیقت اجازه می دهد تا آنگونه که هست بهستند و عالمی متعلق به انسان را به فئوح آورد. اثر هنری برخلاف ابزار، شیء را مصرف نمی کند، آنرا به ابزار وارگی‌اش فرو نمی کاهد، بلکه آنرا در جهت گشودگی و آشکارگی حقیقت زنده خود قرار می بخشد. از اینجاست که

می‌پردازد. این مقاله تسویه حسابی با حاد واقعیت سینماست.

۱- تصویر به خودی خود چیزی برای گفتن ندارد. تصویری از مردی که در خیابان قدم می‌زند، یک امر واقع است. اما این تصویر چه معنایی ای دارد. با تعمیم نظریه‌های ویتگنشتاین در مورد گوهر زبان، می‌توان گفت دلالت‌های معنایی این تصویر چیزی جز کاربردهای این تصویر نیست. در کاربردهای متفاوت، بسازهای زبانی متفاوتی نیز شکل می‌گیرد، بی‌آنکه در پس این بازیها، امتدادهایی از واقعیت و معنا هم حضور داشته باشد.

تصویر مردی که در خیابان قدم می‌زند می‌تواند پلائی از یک فیلم مستند باشد: مردی تنها بی‌آنکه بداند و بخواهد در قلمرو یک دوربین حضور می‌یابد. او می‌تواند هر کسی باشد، معلم مدرسه یا حتی یک کارگر ریسندگی، اما این تصویر، دلالت به چیزی ندارد. سر به زیر بودن یا نبودن مرد، شکل قدم زدن و خیابانی که در آن طی مسیر می‌کند به نظام نشانه‌ای بدل نشده‌اند. لذا این تصویر در نهایت فقر است. این تصویر با آن پاره سنگی که در کنار راه فراموش شده همسان است. هر دو جهان ندارند. پس بساید چیزی به آن اضافه شود. کانیست کاربردهای تصویر را به آن بخشید تا تصویر قادر به دلالت باشد.

یک روایت، چیزی یا کاربردی است که به تصویر اضافه می‌شود تا تصویر دچار نظامی از ارجاع‌ها و نشانه‌ها شود. برای اینکه قادر شود در چشمان مخاطب با اشیاء بازی می‌کند و جاده‌های رؤیا را فراروی او روشن کند. حال با این کاربرد -روایت، ما در این تصویر مثلاً در می‌یابیم که او چه کسی است، به چه چیزی فکر می‌کند، به کجا می‌رود. این روایت زبانی تصویر، در یک فیلم از بازولینی یا برگمان یا گدار، ساختار زبانی یکسان دارد؛ قطعات نشانه‌ای تصویر در ساختار سوسوری «جانیشینی و همشینی» زبان تصویر کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا گزاره‌های تصویری شکل گیرد. حرکت دوربین، مرعوب این روایت است و هرگز قادر به گشایش نوئمای سرکوب نشدنی تصویر نیست. برای اینکه بهتر به نوئمای تصویر بپردازیم شاید لازم باشد تا به همزاد سینما، یعنی عکس بپردازیم.

عکس در تاریخ، شروعی برای سینما بوده است. با این حال اگر چه ماده‌ی خام سینما عکاسانه است، اما چیزی هست که نوئمای سینما و نوئمای عکس را از یکدیگر متمایز می‌کند. عکس نمی‌تواند و هرگز هم نمی‌تواند در خود نوئمای «آن چه بوده» را سرکوب کند! عکاسی ویلیام کلاین از روز کارگر ۱۹۵۹ مسکو «آنچه بوده‌ای» است که واقعیت غنی و در کنار آن حساسیتی قوم نگارانه را به تصویر می‌کشد. عکس روز کارگر به ما نشان می‌دهد که روس‌ها چگونه لباس می‌پوشند: ما به کلاه بزرگ یک پسر، کراوات یک جوان و چیزهایی مثل این توجه می‌کنیم. اما عکس، بی‌نهایت مرتبه روز کارگر را در زمانی سپری شده، تداوم می‌بخشد. این است آن چه سرکوب نمی‌شود. چیزی در مقابل دوربین عکاسی شده و ما قطعاً می‌توانیم بگوییم آن کارگرها آن جا بوده‌اند. زندگی می‌کرده‌اند و البته در مقابل دوربین نقاب‌های موقتی از مرگ را هم بر گونه‌ها و لبان خود زده‌اند.

سینما در مقابل نوئمای فقیرتری دارد. سینما برخلاف عکس قادر به هستی بخشیدن به موضوع خود نیست. چرا که اصلاً قصد آنرا ندارد. چرا که حضور اشیاء در سینما، بیشتر از هر چیز حضوری استعاری است و نه چیز دیگر و استعاره‌ها در جایی زبان و هویت دارند که روایتی به آن‌ها منجر شده باشد. در عکس، یک گل سرخ یک گل سرخ است اما در سینما، یک گل سرخ حضوری شبح گونه و استعاری دارد. در اینجا گل سرخ در خدمت به یک روایت محو می‌شود.

مسأله‌ی دیگر تقدم روایت به تصویر یا تصویر به روایت است. این پرسش مطرح می‌شود که کدام یک پیش از دیگریست. آیا این روایت است که تصویر را می‌سازد یا تصویر است که روایت را شکل می‌دهد:

تصویر A. نمای نزدیکی از دو چشم زیبا و مضطرب

تصویر B. یک جاقو که در انگشتان یک دست محکم شده.

تصویر C.

قطعات نشانه‌ای تصویر در ساختار سوسوری

«جانیشینی و همشینی» زبان تصویر کنار یکدیگر

قرار می‌گیرند تا گزاره‌ای تصویری شکل

گیرد. حرکت دوربین، مرعوب این روایت

است و هرگز قادر به گشایش نوئمای

سرکوب نشدنی تصویر نیست

نمای متوسطی از

مردی که در خیابان

خلوت قدم می‌زند.

تصویر D. نمای

نزدیکی از دو چشم زیبا و این

بار مضطرب‌تر.

تصویر E. جاقویی که از یک

دست ظریف زنانه رها می‌شود.

تصویر F. زنی که بی‌پروا و احتمالاً

عاشقانه برای مرد آغوش می‌گشاید.

حال من به شما پاسخ خواهم داد که این روایت است که مقدم بر تصویر آن را جهت و کشش می‌دهد. چرا که اگر توالی این تصاویر دچار تغییر شود، تصویر قادر نیست که چیزی بگوید یا حداقل چیز دیگری می‌گوید. چیزی که فیلمساز از آن پرهیز می‌کند. انتخاب، دکوپاژ و تدوین این تصاویر در راستای روح دادن به یک روایت است. چرا که دوربین با کاربردی که خود برای تصویر می‌سازد از آن می‌خواهد که از چیزی سخن بگوید. البته ممکن است این گمان هم به ذهن برسد که این روایت، نتیجه‌ی این تصویر است. اما انتخاب این تصاویر در راستای مشخصی صورت گرفته که ما را از این گمان باز می‌دارد. برای چنین روایت -تصویری، تصویر مسأله نیست. بلکه سینما آن را برای حمل و روایت کالای معنا به گونه‌ای ابزار می‌کند. شما متوجه تصویر و

حرکت دوربین نمی‌شوید چرا که تصویر در خدمت روایت است. حضور اشیاء در روایت دوربین سینما، حضوری موقت و در خدمت تصرف معنایی نهایی است که بکه‌گی و فقر واقعیت را آشکاره می‌کند. سینماگر برای آنکه از فقر تصویر بکاهد ناچار به غنا بخشیدن و اسطوره‌ای کردن تصویر است تا شاید در یک تصویر، قادر به گره زدن شی و احساس در تصویر خود شود.

شاید نتوان چنین ققری را به عکاسی نسبت داد. عکس غنای خود را در نوئمای آن چه بوده، در یک حادثه، یک هستی بخشی به مرگ حاصل می‌کند: عکس به تاریخ متعلق است یا تاریخ به عکس، فرقی نمی‌کند. عکس در ما حساسیتی پدیدار شناسانه را زنده می‌کند، خیلی خیلی بیشتر از آنکه بخواهد قوم نگاری کند یا از فرهنگ یا تاریخ سخن بگوید. عکس به تاریخ تقدیرات ماهوی انسان تعلق دارد به مرگ او یا پنهانکاری ریاکارانه زندگی او... با این حال عکس روایت نمی‌کند، چون توالی ندارد، چون تمام هستی اش در یک کادر کوچک به پایان می‌رسد. دوگانگی آن چه بوده و آنچه من امروز از آن می‌بینم، احتمال حتمی شدن مرگ نسلها را به من می‌گوید. عکس نوستالژی را در من زنده می‌کند، چرا که گذشته را در اکنون من حاضر می‌سازد یا من را در گذشته‌ای اکنون شده رها می‌کند. زمان تاریخی را دستخوش تردید می‌کند و سوزی پر فرور و بی خیال را به مصاف زمان می‌کشاند و از سکناى مرگ باورانه‌ی او بر زمین خیر می‌دهد.^۳

به نظرم عکس همان چیزیست که هیدگر خانه‌ی ما می‌نامد. چیزی که قادر است آسمان و زمین و خدایان و فاتیان را در مصاف هم قرار دهد. عکس به سرگذشتی غیر تاریخی تعلق دارد به دازاین که فارغ از تاریخ، تولد و مرگ را در آن

عکس در تاریخ، شروعی برای سینما بوده است. با

این حال اگر چه ماده‌ی خام سینما عکاسانه است،

اما چیزی هست که نوئمای سینما و نوئمای

عکس را از یکدیگر متمایز می‌کند. عکس

نمی‌تواند و هرگز هم نمی‌تواند در خود

نوئمای «آن چه بوده» را سرکوب کند

می‌یابند و

تجربه می‌کند.

با این همه عکس

واقعیت را مصرف

نمی‌کند، بلکه آن را در

جهت شیبیت خود واقعی

می‌کند و شاید بیش از هر چیز، با

آنچه کانت، آنرا امر والا می‌خواند، در

ما دلهره و حساسیت نسبت به تاریخ فاتیان

را برخواهد انگیخت. تاریخ متعلق بسود به

عکس: نه از آن رو که بر سبکی دلالت می‌کند بل از آن رو که وادارم می‌کرد سر بردارم، قادرم می‌کرد عمر را محاسبه کنم: مرگ را! انهدام محوم نسل‌ها را! احتمال دارد که ارست، پسر بچه‌ای که کر تز در ۱۹۳۱ عکسش را گرفته بود، هنوز هم زنده باشد (اما کجا؟ چطور؟ عجب حسکاپتی!) مرجع همه‌ی عکس‌ها منم. و این همان چیزیست که وقتی خود را مخاطب آن پرسش اصلی قرار می‌دهم، مبهم‌م می‌کند: چرا من اینجا و اکنون زنده‌ام. - امر والا. اما مسأله‌ی سینما چیز دیگریست. هیدرای هفت سر سینما، به این سادگی مغلوب نخواهد شد و از این جهت سینما برای من به فرهنگ بیش از هر چیزی نزدیک است.

سینما از همان چیزی مصرف می‌کند که فرهنگ نیز با مصرف آن خود را بساز تولید و متکثر می‌کند و آن چیزی جز خود فرهنگ نیست. انسان، انسانی که صاحب زبان و تاریخ است در برابر سینما، برای جان بخشیدن به تصاویر از چیزی به نام فرهنگ استفاده می‌کند. فرهنگ در ورای تصاویر موزبانه پنهان شده و در توطئه‌ی معناها شریک است. سینما ما را به امر واقع عادت می‌دهد.

بدآموزی تصویر در سینما، بیش از هر چیز به این باز می‌گردد که سینما، با حرکت -روایت دوربین خود حساسیتی بورژوا مآبانه را به واقعیت می‌بخشد: نظم. واقعیت به روایت دوربین فرو کاسته می‌شود و دوربین همچون معلمی سخت گیر نکته‌هایی از واقعیت را مدام گوشزد می‌کند و مخاطب در توالی تصاویر، از معلم خود می‌آموزد که چه طور ببیند و در حقیقت چشمان خود را فرو می‌بندد و تنها گوش می‌سپارد. در این کوتوله سازی، نخه‌گری امثال گدار و برگمان هم شریک است. بازی با تصویر قادر نیست چنین ظنی نسبت به سینما و برطرف کند. چرا که سینما قبل از آنکه به گدار و نگاه شخصی او تعلق داشته باشد به تصویر تعلق دارد. به افق کوچکی که دوربین به کادر می‌کشندش.

حال این میزاسن واقعی باشد یا ناواقعی، به هر حال ما با یک امر واقع روبرو هستیم که متعلق به مجموعه‌ی شخصی و روانی و افکار گدار نیست. بلکه به امر واقع، به تصویر تعلق دارد.

تصویری که گدار تنها می‌تواند بیهوده به آن غنا ببخشد، متعالی اش کند و به تصویر بدلش کند. اهمیتی ندارد که فیلمساز از کدام گوشه‌ی مرز یا دوربین اش چیزی را بر جسته می‌کند یا نه. بلکه آن چه اهمیت دارد این است که سینما واقعیت را برای مخاطب خود بسته بندی می‌کند. آن را مصرف می‌کند.

۲- وقتی به صحنه‌هایی از فیلم سنگ اندلسی فکر می‌کنم چیزهای تازه‌ای می‌فهمم. این فیلم در تاریخی ساخته شده که سوررئالیسم در اروپا یکه تازی می‌کرد و احتمالاً بونوئل از نظرات نقاشی چون دالی هم برای ساخت فیلم بهره برده است. در این فیلم بی‌آنکه دوربین دست در کار فرم‌هایی بدیع باشد، این مصداق‌هایند که دچار سوررئالیسم شده‌اند. بوجی، بیهودگی و سرخوردگی تاریخی پس از جنگ در این فیلم به وضوح آشکار است. در یک صحنه، دوربین به آرامی، جمعیتی بهت زده را نشان می‌دهد که با حالتی از وحشت به مردی می‌نگرند که مورچه‌ها در کف دستش لانه کرده‌اند. با این همه چه چیزی این سکانس را از یک تابلوی نقاشی متمایز می‌کند.

کدام را به دیگری می توان سپرد. مشخصاً هیدرای هفت سر سینما، نیرومندی بسیاری در انگیزتن تخیل و احساس مخاطبان خود دارد. اما آیا این نیرومندی به استفاده سینما از سایر هنرهای هفت گانه باز نمی گردد.

۳- از وسترن جان فورد تا وسترن جارموش، ما با تاریخی روپرو و تیم که حرکت دوربین ها، حرکت بازیگران، حرکت اسبها و آرایش دکورهای تزئینی، آنرا باز روایت کرده اند. در چنین سینمایی تصویر بیهوده در پی غناء



بخشیدن است، ایده نال می کند، فرهنگ را در خود فرهنگ بزرگتر می کند، تپ سازی می کند، به انسانها و شخصیتها شباهت می دهد، لالایی می گوید و سعی دارد واقعیت را دراماتیزه هم بکند و این جاست که حقیقت در تصویر سینما و با شکل گیری آن زن و نابارور می شود چرا که سینما با حرکت استعاری دوربین خود، واقعیت استعاری را متکثر می کند. دوربین فیلمبرداری، دستخوش هرزه گری متعالی کنجکاوانه ای است که انسان را در افق تاریخ مرده اش، خاموش می کند و کاهش می دهد.

آیا انتخاب یک نما، یک شخصیت و یک روایت چیزی جز هرزه گری کنجکاوانه ای دوربین است؟ دوربین در امر تاریخ و زندگی فضولی می کند، برمی گرداند، خاص می کند، فیجی می کند، بالا و پایین می رود، متعالی می کند و

حضور اشیاء در روایت دوربین سینما، حضوری موقت

و در خدمت تصرف معنایی نهایی است که بیکه گی و

فقر واقعیت را آشکاره می کند. سینماگر برای

آنکه از فقر تصویر بکاهد ناچار به غناء بخشیدن

و اسطوره ای کردن تصویر است تا شاید

در یک تصویر، قادر به گره زدن شی و

احساس در تصویر خود شود

د
ر
گستره ای امر
اجتماعی، مدعی
ناخواننده ای خواهد
بود که من زندگی ام، من
جامعه ام.
سینما متافیزیک عصر جدید
است.

۴- بارت می گفت: جامعه به کار رام کردن اسب است، به کار نرم کردن جنونی که همواره در برابر هر کس که می بیندش خطر انفجار دارد. و برای این کار دو راه دارد.

اولی عبارت است از بدل کردن عکاسی به هنر و من می افزایم نقاشی به هنر، سینما به هنر، شعر به هنر... آخر

هیچ هنری مجنون نیست. راه دیگر همه پذیر کردنش است، همه پسند کردنش، هرروزه کردنش...

سینمایی و رحمانه یا ناخواسته، به چیزی تن می دهد که من آن را متافیزیک سینما می نامم: حاد واقعیت سینما. سینما جنون واقعیت را کنترل می کند و به مصرف کردن احساسات و اداران می کند. همه پذیر شدن و شباهت دادن، دستمایه آرمانی سینماست تا جامعه را کنترل کند، تا مخاطبان خود را وادارد که به بسته بندی شدن واقعیت هم عادت کنند و این واقعیت مضاعف سینماست که تصویر را به کالای سرمایه داری مبدل کرده است. سینما با خود مفهوم تازه ای از فردیت را بسته بندی کرده است. فردیت یعنی مصرف متفاوت کالاها، مصرف متفاوت جمله ها و تقاضا ها... تاریخ سینما حاد واقعیت های زیادی را ساخته و پرداخته کرده است. همیشه یک پستیچی، یک سرایداری، یک مادر، یک معشوق، یک ولگرد، یک معلم، یک هنرمند، یک سرباز و یک جنگ را ساخته

است. چرا که تصویر

ناگزیر از فرهنگ و

روزمره گی است. تصویر

ناگزیر است مجموعه ای از

روزمره گی ها را در کنار شخصیت

اصلی یا دوربین خود قرار دهد. سیاهی

لشگرها باید بسی توجه به دوربین به

نقش های بسته بندی شده ی خود بپردازند.

آنها همانقدر اهمیت دارند که ویرگول ها و

نقطه ها به کمک یک نویسنده می آید.

۵- امروز شبکه ای از پوسته های تبلیغاتی،

جشنواره های کذایی، مصاحبه های بیهوده ی بازیگران،

برچسب ها، نشریه های کوله ی سینمایی، عکس ها، مقالات، ستایش ها و تندیس های بلورین، نقد ها،

بازخوانی ها، اطلاعات بیهوده و حاشیه ای و در نهایت تکثر اطلاعات تصویر، حاد واقعیت سینما را تشکیل می دهد.

منتقدان سینما، ناگزیر از آزمایش نظریه های روان شناسی و جامعه شناسی بر روی جسد تصویر اند. همانطور که فقر واقعیت سینما را به روایت مبتلا می کند، منتقد سینما را به باز تولید بیهوده ای می کشاند که جز تکثر زائد اطلاعات تصویر مصرف دیگری ندارد. آنها برای آنکه خود را از قید و بند یک نقد ایزکیو و درونمایه گرا برهاند چه دسیه ای دارند. بی شک آنها باید به چیزی مثل فرم بچسبند. منتقدان سینما هم برای یک چرخش نامتعارف دوربین، غوغا و بلواها می کنند. باز روایت تصویر، دوباره کاری و توتولوژی اصحاب سینماست. چرا که تصویر به هیچ چیز اضافه ای احتیاج ندارد.

این است اشتیاق و جنون فراینده ی اصحاب سینما.

منتقدان سینما، در جشنواره های سینما، برای تشییع جنازه ی سینما گرد هم می آیند و با این همه حتی در تشییع جنازه ی سینما هم، سینما فراموش شده است.

۶- انسان امروز، در هزار توهای غیر واقعی تصاویر به مصرف / زندگی خود ادامه می دهد. غیاب و مرگ انسان در شبکه ی وسیعی از رسانه ها رقم خورده است. سینما، آبشخور جنسیت، سرکوب، سکس و مصرف شده است و انسان امروز را فسون می کند تا در تصویری مینیاتوری از زندگی متولد شود، به حاد واقعیت آن تن دهد و در قطعات کسرو شده ی زندگی خود و در نمایی دور از چشمان تاریخ به مرگ برسد.

توضیح:

عکسها به ترتیب:

۱- ویلیام کلاین، روز کارگر، مسکو، ۱۹۵۹.

۲- آندره کرتزه ارنست، پاریس، ۱۹۳۱.

پاورقی:

۱- اشارات هیدگر در کتاب «راههای جنگلی» اشارت به هنری است که گشایشی برای آگریستاس در میان روزمره گی و فرهنگ، حاصل می کند. تمام مثالهایی که هیدگر می آورد در جهت تحقق این آگریستاس (هنسی) است. هر چند که بعدها دریندا، این معنای غایی را یعنی اشارت به وجود در اثر هنری را مطرحی بیشتر از یک بازی زبانی ندانست.

۲- عکس حتماً از چیزی که دیگر نیست نمی گوید، بل قطعاً از چیزی که بوده است می گوید. این تمایز قطعی است. رولان بارت «اتاق روشن».

۳- شاید ما عزمی راسخ به باور گذشته داریم، به باور تاریخ، مگر در شکل اسطوره. عکس برای نخستین مرتبه، نقطه ی پایانی بر این اصرار نشانده از عکس به بعد، گذشته به قطعیت اکنون است. رولان بارت «اتاق روشن».