

افغانستان آزاد – آزاد افغانستان

AA-AA

چو کشور نپاشد تن من مباد بدین بوم و بر زنده یک تن مباد
همه سر به سر تن به کشتن دهیم از آن به که کشور به دشمن دهیم

www.afgazad.com

afgazad@gmail.com

Scientific

علمی

فیلیپ میریو

برگردان از: حمید محوی

۲۲ نومبر ۲۰۱۲

«تصویر: از بهت زدگی تا آموزش و پرورش»

سخنرانی مدرسه و سینما، اکتوبر ۲۰۰۴



بخش دوم

دگرذیسی ها و تضادهای تصویر در امر آموزش و پرورش

از دیدگاه تاریخی، تصویر، برای مریبان «شرّ» است. افلاطون در این باره به ما دائماً می گوید و تکرار می کند: «آنچه را که ما روی دیواره غار می بینیم توهمی بیش نیست، باید شاگردان را از آن رها ساخت و به آنها آموخت که به تنها چیز ارزشمند یعنی اندیشه دسترسی پیدا کنند».

نظریه ای که تصویر را در قطب مخالف و در تضاد با اندیشه دانسته و نخستین نقد بهت زدگی ناشی از تصویر را پیش از همه نزد افلاطون می یابیم: آدمهائی که در عمق غار نشسته اند و چیزی را تماشا می کنند که می توانیم آن را معادل سینما بدانیم، زیرا انعکاس سایه عروسک ها آنها را در بهت زدگی غرق کرده و هدف این است که آنها را از این تماشای بهت آور بیرون کشیده و به سوی درک اندیشه خردمندانه هدایت کنیم.

دلیل و برهان های افلاطون خیلی ساده است، و در اینجا به شکل خیلی ساده و مختصر توضیح می دهم: تصاویر متعدد هستند، ولی بین تصاویر مختلف شیئی مثل میز، چیزی وجود دارد که آن را اندیشه و یا مفهوم می نامیم که تمام میزها را در بر می گیرد: آموزش و پرورش بر این اساس است که به شاگرد نشان دهیم که میز تنها به این و یا آن میز منحصر و قابل تأویل نیست، بلکه میزهای متعددی وجود دارد که در پیوند با مفهوم یا اندیشه میز قرار می گیرد. این تعریف برای تمام اشیاء و برای تمام رفتارهای انسان معتبر است: رفتار سخاوتمند می تواند وجود

داشته باشد، ولی سخاوتمندی حاصل جمع رفتارهای سخاوتمند نیست، تنها مفهوم سخاوتمندی می تواند رفتارهای سخاوتمندانه را بازشناسی کند و تشخیص دهد. در نتیجه، اندیشه مسبق به تصویر است، زیرا بازشناسی آن را ممکن می سازد.

این نظریه تا سال های مدید دوام آورد و زیر علامت سؤال نرفت: بر این اساس در کتاب «سرمایه» متن کوتاهی را می بینیم که به نوعی برای بزرگداشت افلاطون نوشته شده: این موضوع در آنجائی مطرح شده که مارکس توضیح می دهد چرا عنوان کتابش را «سرمایه» نامیده و نه «سرمایه دارها» یا «سرمایه داری». مارکس «سرمایه» را به عنوان نام کتابش انتخاب کرده زیرا اگر نام کتاب را «سرمایه دارها» یا «سرمایه داری» انتخاب می کرد، در این صورت به زعم خود او مرتکب اشتباه می شد، زیرا سرمایه داری واقعا وجود ندارد. سرمایه دار وجود ندارد: اگر کارگران شروع می کردند و سرمایه دارها را می کشتند، باز هم سرمایه دارهای بیشتری وجود می داشتند، و اگر پولیس ها را می کشتند، باز هم پولیس های بیشتری به وجود می آمدند... خود سرمایه داری هم وجود ندارد. آنچه وجود دارد، اصل و قاعده ای است که سرمایه داری را به حرکت وامی دارد، یعنی مشخصاً «سرمایه». و تا زمانی که به ضرورت از میان برداشتن اصل قاعده پی نبریم، می توانیم به تصاویری که دارای اصل و قاعده هستند حمله کنیم، در واقع به هیچ نتیجه ای نخواهیم رسید و به هیچ چیزی حمله نکرده ایم.

مارکس دلیل و برهان افلاطون را به کار می بندد و می گوید که رهائی انسان ها، رهائی آنها از تصاویر است، برای آن که بتوانند به مفاهیم دسترسی پیدا کنند.

از سوی دیگر می بینیم که آموزش و پرورش تا چه اندازه هنوز تا حدود زیادی - تقریباً کاملاً - در چنین بینشی به سر می برد: آموزگاران ریاضیات تقریباً کاملاً در این فکر هستند که کودکان را از تصاویر اولیه رها سازند و راه دسترسی آنها را به مفاهیم هموار سازند. ترسیم نمودن یک مثلث روی تابلو در کلاس مقدماتی دبستان و توضیح این مطلب که مثلث دارای سه رأس است، با بازنمایی های ذهنی و تصاویر مقدماتی نزد کودکان برخورد می کند که مثلث را مشابه کوهی تصور می کنند که تنها یک قله در بالا دارد. آموزگار باید توضیح دهد که مثلث کوه نیست، و یک مفهوم است و می تواند رأس های دیگری نیز در پائین داشته باشد در حالی که قله کوه ها تنها در بالا واقع شده است.

بر این اساس، آموزش و پرورش تا حدود زیادی، نوعی برکنندن از قدرت تصویر برای هموار ساختن راه دستیابی به اندیشه و مفهوم، یا فراتر از آن، برای دستیابی به نظریه و نظام فکری است.

در این چشم انداز، تصویر به عنوان مانعی برای درک مفاهیم تلقی می شود، و به همین علت، ایجاد فاصله از تصویر و برکنندن از تصویر جزء لاینفک امور آموزشی است.

در کتابی که پانزده سال پیش منتشر شد، تحت عنوان «آموزش، مقاومت است»، نیل پستمن (۸)، که پانزده سال پیشتر، یکی از ترویج دهندگان سمعی و بصری و سینما در مدارس ایالات متحده بود، می گوید که مدارس در هایشان را به روی سینما و سمعی و بصری باز نمی کردند، و در آن دوران او و همفکرانش در اقلیت بودند، و ضروری بود که مدارس در هایشان را باز کنند. ولی از وقتی که تصویر به شکل همه جانبه و گسترده بر جامعه مسلط شد، ضرورتی ایجاب کرد که مدارس در رویارویی با آن مقاومت کنند، و حتی کاملاً مانع ورود تصویر به مدارس شویم تا به موضوع اصلی و اساسی بپردازیم: این کتاب است که دسترسی به مفهوم را ممکن می سازد.

می توانیم درباره چنین بینشی بحث کنیم، و نشان دهیم که درک خود مفهوم بدون استفاده از تصویر قابل تصور نیست.

ولی چنین موضوعی، موضوع بحث من در اینجا نیست، بلکه می خواستم نشان دهم که ما در مقابلمان با بینشی بسیار قدیمی و قدرتمند روبه رو هستیم که تصویر را دشمن تعلیم و تربیت می داند.

باید آگاه بود که وجود چنین نگرشی از این جهت است که بتوانیم وارد بحث با آنهایی بشویم که با ما مخالف هستند. بر این اساس، ما با گروهی از افراد روبه رو می شویم که بر این باور هستند که سینما در نهایت امر، در صورتی دارای اعتبار است که بتواند دسترسی به ادبیات را ممکن سازد. و چنین نظریه ای در اکثریت اذهان جا افتاده. از لوران گودل شنیدم که درباره آن چه در مؤسسات دانشگاهی برای تربیت استاد می گذرد، مطالبی می گفت: کارآموزان جوان ما حتی اگر خاطراتشان فراتر از بیست سال نباشد و اگر خاطرات سینمایی آنها از «جنگ ستاره ها» آغاز شود، از وقتی که در وضعیت استاد قرار می گیرند، به نوعی خاص تمام فرهنگ سینماتوگرافیک خودشان را نفی می کنند.

درباره طرز رفتار این استادان جوان تحقیقاتی صورت گرفته و نشان می دهد که استادان جوان در رابطه با طرز لباس پوشیدن، رفتار با دیگران و دانشجویی که پیش از این بوده اند، ۱۸۰ درجه تغییر می کنند، و رفتاری را که خودشان به شکل روزمره با استادان خودشان داشته اند، وقتی نزد شاگردان خودشان مشاهده می کنند، برایشان قابل تحمل نیست. در نتیجه، در مورد تصویر نیز به همین شکل است: کارآموزان ما خودشان می توانند کاملاً در رابطه با نوعی از فلم ها و تصاویر در بهت زدگی باشند، ولی مانع از این نیست که تصویر را دشمن فعالیت آموزشی خود ندانند.

در مرحله بعدی، پس از افلاطون، نظریه دیگری در پایان امپراتوری رم و در قرون وسطی مطرح می شود و تصویر را به عنوان تذهیب باز شناسی می کند. در این بینش نوین، تصویر دیگر دشمن نیست، بلکه نمک و مزه متن است و به متن جذابیت می بخشد. تصویر عسلی است که کنار داروی تلخ گذاشته شده تا آن را قابل تحمل سازد. و ما طی قرن های متمادی با این نظریه در رابطه با تصویر روبه رو می شویم که مشخصاً آن را به عنوان ابزار آموزشی و وسیله ای جذاب باز شناسی می کند که باید کودک را به مدد قدرت تصویر به سوی اندیشه هدایت کند.

فردی که کاملاً در انکشاف این نظریه کوشید، ژان ژاک روسو بود که دشمن قسم یاد کرده تصویر و هر گونه شکل بود - طبیعتاً مخالف متأثر نیز بود و در ژنو با ولتر پیرامون این موضوع مجادلاتی داشت و نمی خواست که در آنجا متأثر بر پا کنند. روسو بر این باور بود که تصویر کودک را از تفکر دور می سازد. و روسو از تصویر تنها به عنوان عنصر تذهیبی استفاده می کرد، یعنی مرحله ای [متأسفانه] ضروری و خوشبختانه ناپایدار و موقتی.

می دانید که امیل (کتاب «امیل» اثر ژان ژاک روسو از کلاسیک های امور تعلیم و تربیتی) در امر آموزش تنها حق دارد یک کتاب در اختیار داشته باشد، نام این کتاب روبنسون کروزوئه است (بی جهت نیست، البته: این داستان به نوعی استعاره تولد بشریت است و در ایدئولوژی ژان ژاک روسوئی، استعاره بازگشت به طبیعت است: روبنسون کروزوئه ظهور انسانی را ترسیم می کند که با وجوه مثبت و منفی در طبیعت به حال خود واگذاشته شده است). و در روبنسون کروزوئه، تصاویر تنها برای مایوس نساختن خوانندگان ترسیم شده، ولی باید خیلی سریع از آنها فاصله گرفت.

علاوه بر این روسو قاطعانه مخالف افسانه و قصه های قدیمی بود و فکر می کرد که این قصه ها انباشته از تصاویر است و کودکان اگر روی آنها متمرکز شوند برایشان خطرناک خواهد بود.

در سومین مرحله تاریخ، جهان تعلیم و تربیت پس از نفی تصویر، و پس از استفاده از آن به عنوان عسل در کنار داروی تلخ، دوباره آن را به تدریج با بینش دیگری به کار می بندد. این بار به نحو دیگری آن را به کار می بندد، به

ویژه در قرن نوزدهم و با مکتب ژول فرای، اهمیت فوق العاده ای پیدا می کند. تصویر به نگاره (آیکن) تبدیل می شود. با به پایان رسیدن قرن هجدهم، آغاز قرن نوزدهم، ما شاهد پیروزی تصویر معنوی در مدارس هستیم. تصاویر معنوی الزاماً آن تصویری نیست که مریم مقدس را بازنمایی می کند، بلکه می تواند سرباز، نقشه کشور، ابزار کشاورزی، دماسنج... و هر چیزی که ما در رابطه با آن خاطره حزن انگیزی داریم - که به گذشته تعلق دارد - هر بار که در کتابها منتشر می شود، موجب موفقیت تجاری چشم گیر و خوشبختی کتابفروشان می شود. با ژول فرای، ما حتی در دورانی هستیم که نقشه جغرافیائی به نوعی مولد تصویر معنوی یا معنی دار تبدیل می شود. تصویری است در بطن مذهب، ملت، و انتخاب نقشه موضوعی اتفاقی نیست: بلکه نقشه یادآور مرز فرانسه با آلمان است که برای آن دوران موضوعی اساسی به شمار می آمد، یعنی باز پس گیری آلزاس و لورن. در نتیجه خصوصیت «معنی دار» موضوعی اتفاقی و بی طرف نیست. تصویر معنی دار، زیرا شمال را در بالا و جنوب را در بخش پائین قرار می دهد، نکته ای که از دیدگاه جغرافیائی بیشتر موضوعی قراردادی است تا اجباری. بر این اساس نقشه جغرافیائی به ساخت و سازی تبدیل می شود که ایدئولوژی جمهوری بسیار پر رنگی را تداعی می کند. مدارس به مصرف کننده تصاویر در سطح گسترده تبدیل می شوند: این تصاویر را در کتاب مشهور «مسافرت به دور فرانسه توسط دو کودک» می یابید. و این مرحله نیز به هر یک از مراحل گذشته سیر تحولی خاص خود را حمل می کند. به همان گونه که مفهوم افلاطونی تصویر به عنوان دشمن تعلیم و تربیت، حامل مفهوم قرون وسطائی تصویر به عنوان عامل تذهیب نیز بود، به همان گونه بعداً به نگاره تبدیل شد، و این آخری خیلی زود به تصویر «ساختار شکن» تحول یافت. زیرا تقریباً همزمان با آغاز مکتب ژول فری - که غالباً آن را فراموش می کنند - جریان تعلیم و تربیتی خاصی وجود داشت که در عین حال، به شکل عجیب و غریبی، افرادی را از بین کاتولیسیسم انتقادی و افراد دیگری که به جریان آنارشیستی تعلق دارند را در بر می گیرد، که این جریان، نقد افراطی خاصی را در رابطه با تصویر مطرح می ساخت.

حتی پیش از آن که سمعی بصری وارد مدرسه شود، شمار بسیار زیادی از مریبان به ساختار شکنی ایدئولوژی در رابطه با تصویر توجه نشان دادند و نشان دادند که تصویر عینیت ندارد، و مدعی شدند که تصویر واقعیتی را نشان می دهد که در واقع چیزی به جز یک نقطه نظر (دیدگاه یا زاویه دید) از جهان نیست، و در نتیجه این نقطه نظر یا زاویه دید قابل بحث است و باید مورد بحث و بررسی قرار گیرد: «تصویر را باید قطعه قطعه کنیم، و کاری کنیم که قطعه قطعه کردن تصویر به ابزاری اساسی برای آموزش به کار برده شود.»

این جریان پداگوژیک حتی تا سالهای ۶۰ به شکل فزاینده گسترش یافت، برخی شاید هنوز به یاد داشته باشند، که به شماری تجربیات پداگوژیک تبدیل شد. کالج تجربی «مارلی لو روا» (در ۱۵ کیلومتری غرب پاریس) کاملاً پیرامون سمعی و بصری و ساختار شکنی تصویر ساخته و سازماندهی شد.

در آنجا دائماً اخبار تلویزیون را تحلیل می کنند، ولی در عین حال هر گونه تصویر، فلم، و توضیح فنون فلمبرداری، از فلمبرداری از دید بالا به پائین، و به عکس از دید پائین به بالا و غیره. البته تمام این موارد در کار آموزشی را می توانیم نوعی پیشرفت بدانیم ولی در عین حال نتایج منفی نیز در بر دارد. چرا؟ خود من گرامر تصویر تدریس می کردم و با کتاب راهنمایی که بی گمان همه شما با آن آشنائی دارید، و می توانم بگویم که ما خیلی زود در فرمالیسم محصور شدیم، و با پافشاری روی آموزش تصویر یعنی به ضرب تبدیل کردن تصویر به موضوع آموزشی، سرانجام شاگردان را از تصویر دور ساختیم و طعم و لذت تصویر را نزد آنها از بین بردیم.

من به آن دسته از افرادی تعلق دارم که قویاً از شکست طرح آموزش امور جنسی در مدارس خوشنود هستم، زیرا فکر می‌کنم که اگر در این زمینه مانند ریاضیات موفقیت به دست می‌آوردند، خیلی به سرعت به انقراض نسل می‌رسیدیم، به همان گونه که اگر مدرسه می‌خواست شیوه راه رفتن را نیز به کودکان بیاموزد، دست کم یک سوم از آنها شل می‌شدند، چون که همیشه یک سوم از شاگردان هستند که موفق نمی‌شوند... و فکر می‌کنم که آموزش تصویر به ضرب زور اگر چه به نتایج مطبوعی رسید، ولی در عین حال به کاریکاتوری از آموزش فرمالیستی نیز انجامید که قویاً با توضیح مطالبی مانند «نمای امریکائی» (۹)... بی آن که تمام فلم را به آنها نشان دهیم کسل کننده شده بود (با طنز از این موضوع حرف می‌زنم چون که خود من طرفدار این آموزش بودم و به همین شکل با شاگردانم کار می‌کردم)، و سرانجام از آموزش تصویر به موضوع مدرسه ای خیلی مصنوعی مانند دیگر موارد درسی رسیده بودیم. بر این اساس، فاقد عملکرد واقعی آموزش روح نفاذانه در رابطه با تصویر بود. این موضوع را ندیده می‌گرفتیم، در مدرسه می‌آموختیم که قطعه قطعه کردن تصویر چگونه باید انجام گیرد، چگونه می‌توانیم نمای امریکائی را از نمای نزدیک (۱۰) و نمای درشت (۱۱) تشخیص دهیم... ولی وقتی شما مقدمه چینی هایتان را به خوبی انجام دادید، الزاماً شما را تشویق نمی‌کند که به سینما بروید و آن چه را که دیده بودید، بفهمید. به همین علت، فکر می‌کنم که در سال های ۷۰، ۸۰ و ۹۰ «تحلیل تصویر» خیلی زود خاتمه یافت.

به این ترتیب، خود من پس از تدریس گرامر سینماتوگرافی در چهار چوب کلاس های ادبیات فرانسه، جزء آن دسته از آموزگاران هستم که به دلایلی که در بالا برشمردم، این کار را متوقف کردم و به کار سمعی و بصری پرداختم، یعنی کار را روی «تصویر به عنوان طرح و برنامه - پروژه» متمرکز ساختم، که در واقع پنجمین مرحله سیر تکوینی آموزش و پرورشی است که در اینجا مختصراً به شرح آن پرداختم.

«تصویر به عنوان طرح و برنامه» بر این اساس است که با کودکان و شاگردان از طریق ساخت و پرداخت تصویر، و از طریق تأمل روی تصویر و کار با آن و روی آن است که می‌توانیم کمابیش پی ببریم که چه مسائلی در رابطه با تصویر قابل بررسی بوده و مطرح می‌گردد. من با شاگردانم خیلی روی سینما کار کردیم، و سینماگرانی مانند مک لارن برای ما به عنوان الگویی بارز مطرح بودند و خصوصاً مک لارن بین شاگردان خیلی طرفدار پیدا کرد. خیلی فلم عکس برداری شده (۱۲)، خیلی فلم های مصور کار کردیم، زیرا شکلی از اشکال کار سینمایی بود که مستقیماً با سرهمبندی (مونتاز) و پلیکول سر و کار داشت، یعنی موضوعاتی که اجازه می‌داد که ما مستقیماً با جوهر اصلی سینما در رابطه باشیم.

من جزء آن دسته از افرادی هستم که مدتهای مدید علیه ویدئو مبارزه کردم، زیرا در فلم، و در تجهیزات مادی پلیکول و مونتاز چیزی را می‌دیدم که به شکل خیلی عینی تری ما را به جوهر اصلی سینما هدایت می‌کرد که مونتاز ویدئو اجازه این کار را نمی‌دهد زیرا کاملاً به شکل الکترونیک و در نتیجه از دیدگاه شاگردان تا حدود خیلی زیادی به شکل نامرئی و انتزاعی انجام می‌گیرد. ما وقتی با دستگاههای کوچکمان می‌آموختیم که چگونه ببریم و وصل کنیم، و حتی مستقیماً طرح مصور را روی پلیکول بنویسیم، یا وقتی فلم عکس برداری شده می‌ساختیم (که چیزی به جز نظریه مک لارن نیست و سینما را به مونتاز منحصر می‌سازد)، فکر می‌کنم با موضوع مرکزی خاصی سروکار پیدا می‌کردیم که به ما اجازه می‌داد عمیقاً درک کنیم که پروژه فلم چیست و چگونه فلم شکل می‌گیرد.

و این آخرین مرحله از تحول نظریه پرداختی در رابطه با تصویر، «تصویر به عنوان طرح و برنامه - پروژه» است، و همانی است که من به سهم خودم در کار تدریس به کار برده ام، و هنوز در برخی از مدارس (در سطح نه چندان گسترده) به کار برده می شود - در کلاس ها و در کارگاه های سینما.

یک وادی ششم نیز وجود دارد، ولی عمداً درباره آن چیزی نمی گویم، زیرا فکر می کنم که هنوز به عنوان وادی (پارادایم) تعلیم و تربیتی ساخته نشده است: این وادی، وادی هدایت تماشاگر فعال و آگاه است. به این معنا که، در نهایت، موضوع با وادی خاصی سروکار دارد که کلاس درس درباره ساختار تصاویر و ساخت تصویر توسط خود شاگردان را بی مورد دانسته، و می گوید که باید کودک را در کشف تصویر همراهی کرد، که الزاماً نیازی به ساخت تصویر ندارد... کمی دورتر به این موضوع خواهم پرداخت، و اساساً موضوع دومین بخش مطالب من روی همین موضوع تکیه دارد.

اگر به خودم اجازه دادم که تاریخ گذشته را مرور کنم، به این علت بود که به شما نشان دهم که در واقع آموزش و پرورش در روابطی که با تصویر دارد پیچیده تر از آنی است که می توانیم تصور کنیم.

در واقع، نباید تصور کنید که لایه های مختلفی را که در بالا شرح دادم از دیدگاه تاریخی یکی دیگری را پوشانده و آخرین لایه اولین و روی آنها قرار گرفته است... چنین بینشی توهم بزرگی خواهد بود. زمین شناسان خیلی خوب می دانند که اقلاری که لایه به لایه روی هم قرار گرفته اند - اولین، دومین و سومین و غیره - در واقعیت آنها را در نظم و ترتیبی که تشکل پیدا کرده اند مشاهده نخواهیم کرد. در واقع قدیمی ترین صخره ها در قلّه کوه جای دارد... و به همین گونه ممکن است که امروز قدیمی ترین نظریات باشند که در قلّه نهادهای آموزشی جای گرفته باشد، یعنی همان نظریاتی که من پیش از این به عنوان سنتی ترین نظریات مطرح کردم.

و فکر می کنم اگر این استعاره صخره های قدیمی را پی گیری کنیم و اگر می خواستیم ببینیم که در نهادهای آموزشی چه می گذرد، باید نشان دهیم که چگونه یک وزیر، یک مدیر مدرسه، هیأت ائتلاف قدیمی را مجدداً با درهم شکستن ائتلاف سطحی و جدید به روز آورده و اعتبار آن را تمدید می کنند. در نتیجه، هر مکان آموزشی از دیدگاه آموزش تصویر مجموعه ای پیچیده است که وادی های مختلفی که به آنها اشاره کردیم، هم زمان در آن حضور دارند. در این مجموعه پیچیده تنها اولویت ها و مسائلی مهم هستند که در حالت نوسان به سر می برند. بر این اساس، شما می توانید مدارس را مشاهده کنید که کاملاً تحت سلطه نظریه افلاطون است (یعنی تصویر به عنوان عنصر ممنوعه و شرّ)، و سپس مدارس را می بینید که مربیان در حال ساختار شکنی و بررسی فنون سینمایی و عکاسی - نمای امریکائی، نمای نزدیک و دور و غیره هستند، مدارس دیگری را می بینید که فرمول کارگاه کاملاً رایج است... و مدارس خیلی بیشتری را مشاهده می کنید که در آن بینش تذهیبی (تصویر به عنوان عامل تذهیبی) کاملاً رواج دارد. حتی در برخی مواد درسی، نوعی ارزش گذاری برای نگاره (آیکونیک) وجود دارد... که ناشران کتاب مدرسه ای به دلایلی که می توانیم حدس بزنیم از آن پشتیبانی می کنند.

نقش آموزش تصویر

در این جا به دومین بخش مطالبم می پردازم: در رابطه با وادی های مختلفی که برشمردم، می خواهم نقش آموزش تصویر در حال حاضر را مورد بررسی قرار دهم. در این جا به شکل اختیاری از جایگاه مربی حرکت می کنم... و مسئولیت خرده کاریهایم را نیز به عهده می گیرم. در واقع، فرد مربی بیشتر ترجیح می دهد در بازار شام

زندگی کند تا در شهر با شکوه کوربوزیه (معمار مشهور فرانسوی). مربی می پذیرد که پیشنهادات و کارهایش موقتی و ناتمام بماند... ولی دست کم، به «قامت انسان» است.

از دیدگاه من، سه نقش یا موضوع اساسی باید ما را در حرکت آموزشی در رابطه با تصویر هدایت کند.

نخستین نقش یا موضوع در رابطه با آموزش تصویر: آگاهی یافتن به ضرورت امر آموزش تصویر به عنوان تربیت فکری در رابطه با نیت نگاه است. احتمالاً روشن است که باید روی «آموزش نگاه کردن» تأکید کنیم، زیرا نگاه کردن، تنها به وجه دریافتی منحصر نیست، بلکه باید خودمان را در وضعیت باز قرار دهیم و حتی دارای قابلیت جست و جو باشیم، در نتیجه نگاه کردن یعنی جست و جو. نگاه کردن، یعنی وضعیتی که در روانشناسی آن را «انگیزه جست و جوگرانه» می نامند، یعنی در نگاه کردن به شیئی خاص در حال جست و جوی چیزی در آن هستیم.

آموزگاران به خوبی می دانند که اگر موضوع امتحان را پیش از آغاز کلاس مطرح کنند و نه بعد از آن، طی ساعات کلاس درس، شاگردان توجه و تمرکز بیشتری خواهند داشت.

آموزگاران به خوبی می دانند که «متمرکز بودن»، بی آن که توجه شما دارای چهار چوب مشخصی باشد، باز بودن امکان پذیر نیست، ولی به عکس تمرکز و توجه زمانی وجود دارد که شما در رابطه با چیزی که می بینید «در طرح و برنامه» باشید.

نه در ساخت و ساز بهت زدگی، بلکه قرار گرفتن در دیالکتیک بین آن چه گفته شده و آن چه که من می توانم درباره آنچه که گفته شده ببینیم. بر این اساس است که می توانیم از بهت زدگی بیرون بیاییم. پرسش این است که چگونه می توانیم خواندن یک متن را بیاموزیم؟ آموزش خواندن چگونه باید باشد؟ باید بیاموزیم که متن در رویارویی با تخیلات قادر مطلق ما مقاومت می کند (یعنی تخیلات خواننده ای که در رابطه با نوشته محتوای خود را فرافکنی می کند).

در یک متن، مفرد مفرد است، جمع جمع است، زمان ماضی استمراری، ماضی استمراری، آینده، آینده است، و غیره... من نمی توانم چیزی به جز آن چه در متن نوشته شده را بگویم. آموزش خواندن، از همینجا شروع می شود، یعنی بیان آن چه واقعا در متن نوشته شده. ولی آموختن خواندن متن، در عین حال یعنی آموختن آن چه بین خطوط می تواند به فرمان خطوط کند، یعنی اختراع مواردی که در متن مطرح نشده است. این دیالکتیک بین متن عینی و ذهنیت رویکرد نگاه خواننده است. به همین علت خواندن، هم زمان تبعیت از داده های عینی متن و تخیلات ذهنی فرد خواننده در رابطه با همین داده های عینی است. فکر می کنم که این دیالکتیک (- عینیت/ذهنیت -) را به عنوان بهترین شکل خروج از حالت بهت زدگی باید مد نظر داشته باشیم.

می بایستی نگاه کردن را بیاموزیم، و آن چه را که هست ببینیم و نه آن چه را که می خواهیم ببینیم (تأکید روی چنین موضوعی به این علت است که احساس [قادر مطلق] که از بازمانده ها و رسوبات دوران کودکی در باطن ناخودآگاه فرد است، مشخصاً تمایل دارد که هرگز آن چه را که هست نبیند، بلکه آن چه را که در آرزومندی های ناخودآگاهانه او می باشد ببیند).

و دیدن آن چه که می بینیم تنها شیوه ای است که به ما اجازه می دهد که آن چه را که نمی بینیم متصور شویم. بی آن که شما را دست کم گرفته باشم و بی آن که بخواهم در اینجا درباره اصطلاح «خارج از نمای ظاهر» یا «خارج از تصویر» (۱۳) به شما درس بدهم، اخیراً بررسی خیلی جالبی در مورد این اصطلاح در رابطه با هیچکاک را می خواندم که به روشنی اهمیت «خارج از تصویر» را توضیح می داد که چگونه مشخصاً خارج از تصویر، یعنی آن

چه که خارج از دید واقع شده در رابطه با میدان دید قرار می‌گیرد و داستان را به پیش می‌برد... و این همان رابطه هوشمندانه‌ای است که ما با تصویر برقرار می‌کنیم، و ما را در رابطه با موضوع به جایگاه فاعل شناسنده ارتقاء می‌دهد. فاعل شناسنده بر این اساس است که تکوین می‌یابد.

ولی در مورد تلویزیون می‌دانیم که خارج از تصویر چیزی وجود ندارد. همه چیز در میدان تصویر است. در سریال «لوفت» همه چیز در میدان تصویر به نمایش گذاشته شده است. در فرانسه تنها یک تابو باقی مانده که هنوز نشان نداده‌اند، آن هم وقتی است که کاندیداها در توالی به سر می‌برند... این تابو گویا که در کشورهای دیگر برداشته شده، و دیری نخواهد پائید که در فرانسه نیز برداشته شود! در نتیجه خارج از تصویر وجود ندارد... همه چیز در میدان دید است، یعنی همان بینشی که در سرسرا بین (پان اوپتیکن) بر اساس ساختمانی که از تخیلات فیلسوف فایده‌گرای انگلیسی ساموئل بنتام تراوش کرده بود و در این جا به منتهی درجه و فراتر از آن چه خود بنتام تصور می‌کرد گسترش یافته است. و از وقتی که سرسرا بین در دو نسخه‌ای که اشاره کردیم به وجود آمد، از این پس می‌توانیم دیده شویم، و همه چیز را می‌بینیم، ولی خارج از تصویر چیزی وجود ندارد، دیگر دیالکتیک نیت نگاه و عینیت خود شیء نیز وجود ندارد. دیگر دیالکتیکی وجود ندارد، و نگاه به مفهوم حقیقی کلمه نیز وجود ندارد. در نتیجه می‌رسیم به بهت زندگی.

یک موضوع خیلی اساسی وجود دارد، و آن هم همراهی کردن شاگردان در کشف پیچیده تصویر به طور کلی و سینما به طور خاص است. موضوع این است که باید دانست که تصویر ثابت یا متحرک یک شیء است (ابژه). بی فایده نیست که یادآور شویم که برای اکثریت کودکان عینیت وجود ندارد، یا دیگر وجود ندارد. کودکان در جهان بینی خاصی به سر می‌برند، یعنی در بینشی که جهان را به آن چه می‌بینند تقلیل می‌دهند... در نتیجه خارج از تصویر یا خارج از میدان دید برایشان وجود ندارد. برای آنها جهان به همان تصاویر و مجموع تصاویری که می‌بینند تقلیل پیدا می‌کند... بیرون از آن چه نشان داده شده هیچ چیزی وجود ندارد. بر این اساس، این همان چیزی است که سینما به ما اجازه می‌دهد که به ساختار شکنی آن بپردازیم، زیرا خلاف تلویزیون، در سینما، چیزی وجود دارد به نام خارج از تصویر، یا خارج از میدان دید که عنصری اساسی و هم زمان جزء لاینفک اثر نمایشی و نگاه تماشاگر به آن است.

علاوه بر این، باید دانست که فلم شیئی است که محدود به زمان مشخصی می‌باشد، و همین عنصر زمانی است که آن را از تلویزیون تفکیک پذیر می‌سازد، زیرا تلویزیون شیئی نامحدود است. به این معنا که در مفهومی خاص، تلویزیون شیء نیست. تلویزیون متوقف نمی‌شود، «سریال لوفت» هرگز متوقف نمی‌شود، و بی وقفه در اینترنت پخش می‌شود. ولی فلم «آ» دارای نقطه آغاز و نقطه پایان است، قطعه‌ای را در زمان و مکان مجزا می‌کند، شیئی است که می‌توانیم آن را در اختیار بگیریم. در واقع، هر اندازه بتوانیم شیئی را در اختیار بگیریم، ولی چیزی را که کاملاً فراگیرنده است نمی‌توانیم در اختیار بگیریم، یعنی چیزی که دائماً پیرامون ما را احاطه کرده و هیچ‌گونه امکان فاصله‌گیری را برای ما ایجاد نمی‌کند.

فلم به عنوان شیء کاملاً بنیادی است و ساخت و پرداخت نیت نگاه به این شیء کاملاً ضروری و اساسی خواهد بود. دومین نقش آموزش تصویر: در دیالکتیک بین فاعل شناسنده و شیء، یک مورد هست که نقش بنیادی خواهد داشت: هوشمندی داستان. در این جا من از کلمه «داستان» استفاده می‌کنم، با در نظر گرفتن احتمال تحریک کنجکاوی و یا حتی اعتراض شما. در واقع، بخشی از سینما به ساختار شکنی داستان سنتی می‌پردازد - به مفهومی که در روایت شناسی ولادیمیر پروپ مطرح شده، قهرمان داستان، موانع، یاران او، و غیره - و اگر چنین موردی

را به شیوه خیلی متشکل در «جنگ ستارگان» یا تقریباً در تمام فلمهائی که جوانان به شکل گسترده می بینند مشاهده می کنیم، ولی می دانید که بخشی از سینمای «تجربی» وجود دارد که به ساختار شکنی داستان تکیه دارد. ولی ساختار شکنی داستان به این معنا نیست که دیگر داستانی وجود ندارد... بلکه نوع دیگری از روایت را عرضه می کند که با روایت خطی و داستان سنتی متفاوت است.

چرا داستان در تعلیم و تربیت دارای نقش حائز اهمیت است؟ چون که، وقتی شاگردان در دبستان و به همین گونه در دبیرستان آن چه را که زندگی کرده اند تعریف می کنند، قادر نیستند با مونتاز و میانبرهای داستان رابطه مفصلی ایجاد کنند، یعنی با مواردی که به حوادث گوناگون مفهوم می بخشد. اشاره من به شاگردانی است که داستان حوادث زندگی شان را به شکل ویدئو برای من تعریف می کنند. در این ویدئوها رویدادهای مختلف بی هیچ ارتباطی با یک دیگر بی آن که مفهوم خاصی را عرضه کند ردیف شده است. یعنی چیزی فوق العاده به هم ریخته... به همین علت فکر می کنم که کار روی سینما می تواند بسیار آموزنده و مؤثر واقع شود. سینما به دلایل گوناگونی می تواند آموزنده باشد: ابتداء به این علت که سینما می تواند به عنوان نوعی آئین مطرح باشد، رسم و آئین از دیدگاه من موضوع پر اهمیت و اساسی است: رفتن به سالون سینما و تماشای شیئی به شکل دسته جمعی از آغاز تا پایان، موجب تمرکز می شود. این موضوع برای من در تجربه ای که پانزده سال پیش با شاگردانم داشتم بیش از پیش آشکار شد، و گزارشاتی در این زمینه منتشر کردم که مشخصاً تفاوت تلویزیون و سینما را نشان می داد.

من فلم «قطار سه بار سوت می کشد» را به شاگردان سال ششم پیشنهاد کرده بودم، در این فلم رابطه بین زمان حرکت و زمان فلم از جمله مواردی بود که می بایست مورد بررسی قرار می دادیم، زیرا ساعت دائماً در نماهای فلم، در پشت و یا در کنار شخصیت ها دیده می شود. من این فلم را در شرایط زمانی کلاس های مدرسه به شاگردانم نشان دادم. ولی بر حسب اتفاق این فلم را سه هفته بعد در تلویزیون پخش کردند، و به همین علت توانستم نتایج دریافت این فلم را در دو رسانه - سینما و تلویزیون - مورد بررسی قرار دهم.

در نتیجه مشاهده کردم که ۷۷٪ از شاگردانی که فلم را در سینما دیده بودند «ایزومورفی» حرکت و زمان فلم را تشخیص داده بودند و تنها کمتر از ۲۵٪ از شاگردانی که فلم را از طریق تلویزیون دیده بودند متوجه این رابطه زمانی شده بودند. علت این است که رسم و آئین یگانه ای در رابطه با این دو رسانه وجود ندارد.

چگونه تلویزیون را نگاه می کنیم؟ تماشای تلویزیون همیشه همراه با انجام کارهای دیگر است... می رویم سر یخچال... تلفن زنگ می زند... به مجله ای نگاه می کنیم، ... و گاهی هم به صفحه تلویزیون نگاه می کنیم... علاوه بر این نزد شاگردان مشاهده کرده ام که وقتی سر کلاس درس هستند، به همین شکل رفتار می کنند... روی نیمکت می نشینند، محتوای کیفشان را مرتب می چینند، و گاهی گذاری هم به آموزگار گوش می کنند... مثل تلویزیون، چیزی در این گوشه با آنها حرف می زند - در این مورد البته جای تأسف است که تله کوماند وجود ندارد، و شبکه را نیز نمی توانیم عوض کنیم. تمام این موارد خیلی بی بدیل نیست، ولی برای ما باید اهمیت خاصی داشته باشد، به ویژه در رابطه با سمعی و بصری مدرسه باید هوشیار باشیم که اگر می خواهیم فلم به عنوان ابزار آموزشی، درک داستان در تمام پیچیدگی ها و ساختارش مؤثر واقع شود، باید شرایط خاص استفاده از آن را - در شکل آئینی آن - در نظر داشته باشیم. نمی خواهم بگویم که از این دیدگاه یعنی شکل آئینی تنها به سینما اختصاص دارد، چون که تأثیر نیز دارای چنین عملکردی است. بر این اساس استفاده از سینما و تأثیر برای آموزش نگرشی خطی و منسجم که پیکره داستان و مفهوم آن را تشکیل می دهد، شرط اساسی خواهد بود.

سومین نقش و یا موضوع در رابطه با آموزش تصویر : ساخت نماد.

نماد، تخیلی نیست. بچه های ما از تخیلی اشباع شده اند، ولی غالباً رابطه آنها کاملاً با نماد قطع شده است. نمادینه، آن قابلیت را گویند که با کمترین هزینه بیشترین تأثیر روانی را ایجاد می کند. نمادینه، دقیقاً در قطب مخالف ابتدال واقع شده است. در تأثیر جاپانی که به نام «نو» می شناسیم، حرکات سه میلیمتری انگشت کوچک دست به معنای طوفان است.

در «فوتوراسکوپ» (شهرک تفریحی در فرانسه با تکنولوژی رسانه های چند منظوره ای و سینما) شما را روی صندلی هائی قرار می دهند که حرکت می کند، فلم را در ۳۶۰ درجه نشان می دهند و روی سر شما باران می فرستند، یعنی چیزی فراتر از بازنمایی صورت می گیرد که وجه نمادینه را ملغما می سازد. این همان چیزی است که من ابتدال می نامم : یعنی وقتی همه چیز نشان داده می شود، و هیچ جای فکر و تأملی باقی نمی ماند.

ابتدال، یعنی «لوفت»، ولی به همین گونه یعنی «میری دوما» (۱۴)، با چندین ساعت فلمبرداری برای نود دقیقه پخش، با مونتاژی که هویت خود را به عنوان مونتاژ معرفی نمی کند، و این موضوع واقعا تحمل ناپذیر است، زیرا اگر چه من برای مونتاژ در کار آفرینش سینمایی ارزش قائل هستم و نقش آن را بنیادی می دانم، ولی از این گونه برنامه های تلویزیونی که از مونتاژ سوء استفاده می کند بیزارم، و آن را کلاهبرداری فکری می دانم که مونتاژ را برای «میخ کردن» تماشاگران به کار می برد.

در نتیجه، ابتدال، آن است که دوربین فلمبرداری دیگر زمان را کندوکاو نمی کند - مثل وقتی که من کودک بودم - ولی جراحت، واژن تا خصوصی ترین نقاط اعضای بدن، به شکلی که با اصرار در بازنمایی همه چیز، وجه «نمادینه» را کاملاً حذف می کند.

به عکس، به عنوان مثال وقتی فلم های «کلاسیک» مثل «شب شکارچی» را انتخاب می کنید، می توانید روی موضوع نمادینه کار کنید. زیرا دائماً با نماد سروکار دارید : یک قایق روی آب عبور می کند، سایه... نمادینه حضور دارد، شما دائماً با وجه نمادینه سروکار دارید و از ابتدال به دور هستید.

اگر به عکس، یکی از این فلم های پر از خون ریزی را در نظر بگیرید، با ابتدال روبه رو می شوید : همه چیز نشان داده شده، و گریزی از آن نمی توانید داشته باشید... در این نوع فلم ها همه چیز باید دیده شود و هیچ چیزی از نگاه نباید پنهان بماند. در این جا نیز یک بار دیگر با سرسرا بین (پان اوپتسیم) که در بالا توضیح دادم مواجه می شویم. و می دانیم که سرسرا بین وجه نمادینه را حذف می کند : با وجود سرسرا بین هیچ جائی برای وجه نمادینه باقی نمی ماند.

بر چه اساسی آموزش و آماده سازی کودک برای نمادینه سازی این همه حائز اهمیت است؟ زیرا ساحت نمادینه است که به او اجازه می دهد، که فکر کند. ساحت نمادینه است که به او اجازه می دهد که نیروی روانی و باطنی اش را بسیج کند، حتی نیروهای باطنی بسیار کهنی که در او به سر می برد. ما همه متأثر از نیروهای بسیار کهن هستیم، فریاد می گوید که هر فردی که میل به قتل ندارد، دچار ضعف الکتروانسفالوگرم است. تمایل به کشتن یک تمایل کاملاً طبیعی است، و حتی نشان تعادل روانی زنان و مردان می باشد. ممنوعینی برای تمایل به کشتن فرد دیگری وجود ندارد... بلکه ارتکاب به چنین عملی است که ممنوع می باشد. روشن است که باید تمایل به قتل و ارتکاب به قتل را دو موضوع کاملاً متفاوت تلقی کنیم.

ما همه فانتسم های فوق العاده ای در اعماق وجودمان داریم، به عنوان مثال، می توانیم درباره فانتسم هائی که در بخش بزرگی از قصه های پریان وجود دارد حرف بزنیم، که البته سینمای از نوع خون و خون ریزی، با مضامین

آدمخواری خیلی از آن الهام گرفته است. این فانتسم هیولا است. فانتسم هیولا، یکی از اشکال نمادینه ای است که هیچ یک از ما نمی تواند از آن گریزی داشته باشد. ما همه با مشکل هستی شناختی خاصی روبه رو هستیم، به عنوان مثال، دوست داشتن فردی بی آن که بخواهیم او را ببلعیم، و یا بی آن که تحت سلطه او باشیم... اگر بین شماها، فردی وجود دارد که این مشکل را یک بار برای همیشه برای خودش حل کرده است، از او خواهش می کنم راه حلی را به کار بسته است برای من توضیح دهد، چون که می خواهم مطلبی درباره همین موضوع منتشر کنم، تا بر این اساس نقطه پایانی برای تمام تولیدات ادبی و سینمایی به وجود بیاورم! ولی تصور نمی کنم فردی وجود داشته باشد که این مسأله را به شکل قاطعانه و یک بار برای همیشه حل کرده باشد: چگونه می توانیم عشق و آزادی را سازگار سازیم، یعنی چگونه می توانیم به دیگری عشق بورزیم و او را آرزو کنیم، و در عین حال بپذیریم و این حق را برای او قائل باشیم که تابع آرزومندی ما نباشد. این مسأله هیچگاه حل نخواهد شد، خوشبختانه.

مشکل به این علت نیست که این مسأله هرگز حل نخواهد شد - و چه خوب که یک بار برای همیشه حل نشده است - ولی اگر چه این مسأله به اندازه کافی در مکانی که به انتقال میراث فرهنگی اختصاص دارد مطرح نشده، ولی می تواند مطرح شود: یعنی در مدرسه. در کودکان داستان «پوسه کوچولو» را برای بچه ها تعریف می کنند. روشن است که این داستان به گروه داستان های خون و خون ریزی و آدمخواری تعلق دارد... ولی به کودکان اجازه می دهد که این فانتسم را نمادینه سازی کنند. در داستان «پوسه کوچولو»، موضوع ترک کودکان توسط والدین مطرح می شود، و به همین گونه موضوع آدمخواری.

به چه علتی داستان «پوسه کوچولو» برای کودکان مفید است؟ زیرا هر کودکی با این توهم و با این فانتسم درگیر است که والدینش او را ترک خواهند کرد. از این دیدگاه، قصه «پوسه کوچولو» ابزار فرهنگی و آموزشی بی بدیلی به نظر می رسد، زیرا نقش مربی یا آموزگار این نیست که به کودک بگوید: «نمی ترسی که امروز مامانت ساعت پنج عصر به دنبالت به مدرسه نیاید؟»

در غیر این صورت دخالت در امور زندگی خصوصی کودک خواهد بود و در این صورت به هیچ وجه قابل قبول نیست... نقش ما به عنوان مربی و آموزگار این است که ابزاری فرهنگی در اختیار او بگذاریم که بتواند افسردگی و اضطراب درونی او را به حالت نمادینه درآورد، و به او اجازه دهد که برای اضطراب درونی اش کلمه و جمله و تصویر بیابد، و در عین حال بتواند با آن فردی که چنین داستانی را نوشته و تمام آنهایی که این داستان را خوانده اند، تمام آنهایی که در اطراف او هستند و تمام آنهایی که در آینده خواهند آمد، در رابطه قرار گیرد.

من تنها فردی نیستم که می ترسد، و تصویری از ترس وجود دارد که می توانم آن را در اختیار بگیرم، یعنی تصویری که به حریم خصوصی من تجاوز نمی کند و با این وجود خصوصی ترین وجوه زندگی مرا با آن چه همه شمول (یا جهانشمول) است در پیوند تنگاتنگ قرار می دهد.

فرهنگ، همین است. از دیدگاه من تعریف دیگری برای فرهنگ به جز این وجود ندارد، یعنی قابلیت مرتبط ساختن حریم خصوصی به وجه جهانشمول.

داستان «پوسه کوچولو» رابطه مفصل خصوصی ترین وجود جهان باطنی هر یک را ممکن می سازد - یعنی آرزومندی تمام کودکان که می خواهند مورد عشق و علاقه والدین خود قرار گیرند، و از سوی دیگر در ترسی باطنی به سر می برند که گوئی طعمه والدین خود بوده و توسط آنها بلعیده خواهند شد.

در این جا ما با موضوعی روبه رو هستیم که به حریم خصوصی و باطنی فرد آدمی مرتبط می باشد که حق نداریم به آن تجاوز کنیم، با آگاهی به این امر که در عین حال مقوله ای کاملاً جهانشمول نیز هست : به همین علت [پوسه کوچولو] را باید یک شیء فرهنگی (مترجم : و یک ابزار آموزشی) تلقی کنیم.

یاری رساندن به کودک برای نمادینه سازی، به این معنا است که مربی به او می آموزد که آن چه را که در باطن او نهفته به کار ببندد، و به این معنا است که به او بیاموزد که به این عالم باطنی بیندیشد، و با آن چیزی بسازد و کاملاً طعمه این نیروهای بسیار کهن نگردد. تحت سلطه این نیروها قرار نگیرد، بلکه آنها را به کار ببندد و نمادینه سازی کند. نمادینه ای که به من تعلق دارد، و نه این که من به آن تعلق داشته باشم. من به تخیلاتم تعلق دارم ولی نمادینه به من تعلق دارد : تفاوت بنیادی در همین جا نهفته است...

غالباً می بینیم که کودکان درخواست نمادینه فوق العاده ای ابراز می کنند. به همین علت، وقتی آن را در اختیار آنها قرار نمی دهیم، به جست و جوی آن به جای دیگری می روند. کجا؟ نمادینه را در «مانگاهای» جاپانی و فلم های دلهره آور آمریکائی جست و جو می کنند... در پانزده سال گذشته فلمی که بیشترین تعداد تماشاچیان را بین نوجوانان داشته و چندین بار توسط آنها دیده شده، فلم «سون» (هفت) است. برخی از نوجوانان اعتراف کرده اند که این فلم را بیش از سی بار دیده اند : این فلم از چه حرف می زند؟ از هفت گناه کبیره. از وقتی که در رسانه های فرهنگی از نقض قانون با بچه ها حرف نزنند، از وقتی که مدارس به بیابان برهوت فرهنگی تبدیل شود، و از وقتی که جائی برای نمادینه سازی وجود نداشته باشد، در این صورت آنها را به «نوازنده فلوت» والت دیسنی و فلم های دلهره آور امریکائی می سپاریم. باور کنید که اگر از مرگ با کودکان حرف نزنیم، به این معنا نیست که به آن فکر نمی کنند. در نتیجه اگر درباره چنین موضوعاتی با آنها حرف نزنیم، اگر ابزارهایی در اختیار آنها نگذاریم که از طریق آن بتوانند اضطرابشان را نمادینه سازی کنند، در رابطه با نمایش هائی که امکان نمادینه سازی را برای آنها فراهم نمی سازد، دچار بهت زدگی خواهند شد، و تنها آنها را با تخیلاتشان تنها خواهد گذاشت.

در اینجا ما با چیزی کاملاً بنیادی سروکار داریم که به ما نشان می دهد که چرا سینما به عنوان موضوع کار آموزشی این همه برای ما اهمیت دارد. وقتی از موضوع «کار» حرف می زنم : البته منظورم کاری کند و آرام و تدریجی است. در غیر این صورت در خطر شوک قرار خواهیم گرفت، من در رابطه با تلاش هائی که پیرامون فلم هائی که معمولاً «برای کودکان» می نامند، حساس هستم، به ویژه وقتی که فلم هائی با کیفیت بالا مطرح می شود مثل «سفر شیهیرو» (مترجم : به فارسی شهر اشباح ترجمه شده است)، که در آن کار نمادینه چندان نمی توان انجام داد. فلم «بامبی» هم مناسب نیست. بامبی فلم بدی نیست، ولی در بامبی ساحت نمادینه وجود ندارد. جلوه گاه های جذاب تخیلی دائماً حضور دارد، ولی وقتی از سینما خارج می شوید، می خواهید گریه کنید، زیرا فلم خیلی غم انگیزی است. فلم بدی نیست، خیلی خوب ساخته شده، ولی با این فلم ما هنوز در عالم بهت زدگی به سر می بریم. فاصله گذاری وجود ندارد. ما با این فلم در حالت ترحم و دلسوزی هستیم و امکان کار نمادینه سازی با آن وجود ندارد.

بر این اساس، من خیلی اصرار دارم که بتوانیم فلم هائی را منتشر کنیم که قابلیت کار نمادینه را داشته باشد.

پی نوشت های مترجم :

8) Neil Postman

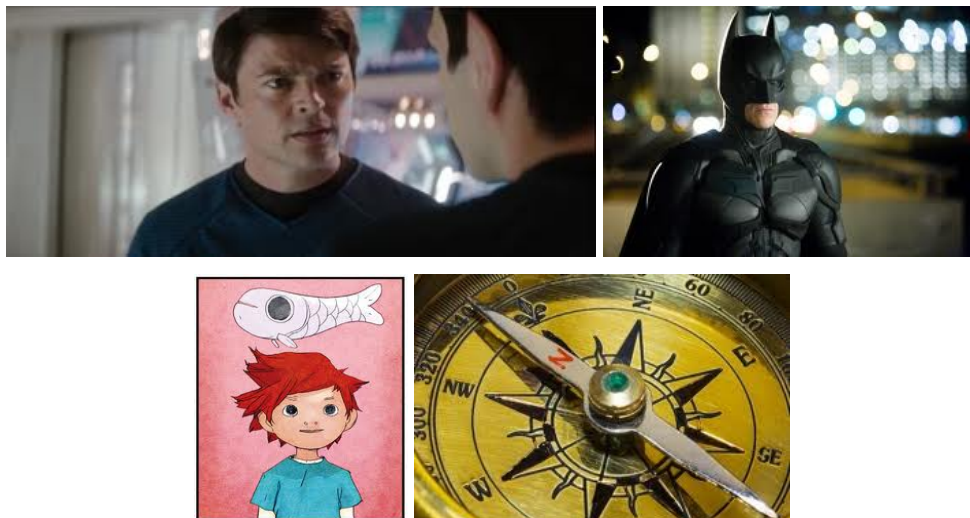
9) Plan américain

نمی دانم در بازی زبانی سینماگران ایرانی از چه اصطلاحی استفاده می کنند، ولی من پلان امریکائی را به شکل کادر یا نمای امریکائی ترجمه کرده ام. نمای امریکائی شیوه بازنمایی شخصیت یا گروهی از شخصیت ها را گویند که در سینما یا عکس از ناحیه ران پا نشان داده شده است. در کتابها، بعضا سه چهارم (۳/۴) نیز نامیده شده است. سینماگران و تاریخ نویسندگان فرانسوی آن را به این شکل نامیده اند زیرا الگوی دائمی فیلم های امریکائی در سال های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ بوده است. در فیلم های وسترن این نما از ناحیه ران پا به ویژه اجازه می داد که هفت تیری که به کمر بند بازیگر بسته شده، دیده شود.



10) Plan rapproché

نمای نزدیک. شبیه نمای امریکائی است ولی قسمت بالای بدن شخصیت (ها) را از نزدیک نشان می دهد



11) Gros Plan

نمای درشت در سینما، تلویزیون، عکس، کتاب مصور، چهار چوب تصویری است که بخشی از پیکر شخصیت یا جزئیات را به شکل انحصاری و درشت نشان دهد.



12) pixillation

سینما گران ایرانی این اصطلاح را مثل تلفظ انگلیسی آن «پیکسیلیشن» به کار می برند، در فرانسه پیکسیلاسیون می نامند. من در این جا به شکل [فلم عکس برداری شده] به کار بردم. این فن در واقع مرتبط است به نوعی دستگاه فلمبرداری که تنها از طریق عکس برداری ساخت فلم را ممکن می سازد، اشیاء و شخصیت ها حرکات مختصری انجام می دهند و دستگاه قطعه به قطعه عکس می گیرد. در نتیجه وقتی تمام عکس ها در کنار هم قرار می گیرند، حرکت اشیاء و شخصیت ها مثل فلم های عادی سیال نیست و منقطع است.

مشاهده چهار فلم انتخابی من در یوتوب می تواند به شکل روشنتری این فن سینمایی را به شما نشان دهد.

a) How to do a pixillation

<http://www.youtube.com/watch?v=JNHIjBa5nwA&list=LPRtyZziYZmFg&index=2&feature=plcp>

b)

<http://www.youtube.com/watch?v=mxvpt9-cvIE&feature=autoplay&list=LPRtyZziYZmFg&playnext=2>

c)

http://www.youtube.com/watch?v=V-p-xxa_MHQ&feature=related

d)

<http://www.youtube.com/watch?v=EvIk4w3p-Qs&list=LPRtyZziYZmFg&index=5&feature=plcp>

e)

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=2_HXUhShhmY#!

13) Le hors champ

خارج از تصویر. یا خارج از نما

14) Mireille Dumas

مجری تلویزیون، او پیش از تلویزیون جزء گروه بازیگران تئاتر پیتربروک بوده است

15) *The Night of the Hunter* . [Charles Laughton](#) en 1955.

فلم امریکائی، ساخته شارل لوگتون ۱۹۵۵

گاهنامه هنر و مبارزه/ ترجمه توسط حمید محوی/پاریس/ ۲۱ نومبر ۲۰۱۲

<http://g-honar-v-mobarze.blogfa.com/post/315>

<http://g-honar-v-mobarze.blogfa.com/post/316>

<http://g-honar-v-mobarze.blogfa.com/post/317>