

بررسی استفاده از «آینه» در پیشبرد بیان سینمایی پست مدرن فیلم «قوی سیاه» ساخته «دارن آرونوفسکی»

احمد الستی*

رحیم صدر**

چکیده

این مقاله سعی دارد تا با بررسی نقش «آینه» در فیلم «قوی سیاه» ساخته «دارن آرونوفسکی» نشان دهد که آیا این عنصر با قرارگیری در اکثر میزانش ها، توانسته بیان اثر را به بیان سینمایی خاص پست مدرن نزدیک کند؟ و اینکه «آرونوفسکی» چگونه با استقرار آینه و مرکزیت دادن به آن در مواجهات «نینا» بعنوان سوژه، استفاده از «آینه» را فارغ از بحث زیبایی شناسی، به عنوان وسیله ای برای بیان سینمایی خاص خود تبدیل کرده است. پیشینه این کارگردان نشان می دهد که با توجه به عناصر مشخص شده برای بیان سینمای پست مدرن، آثار وی واجد ویژگی های این گونه از بیان هستند. این مقاله با استفاده از مبنا قرار دادن برخی از مهمترین مشخصه های بیان پست مدرن مانند بینامتنیت، حادث واقعیت و هالوسیناسیون از سوی نظریه پردازانی مانند ژولیا کریستوا، بودریار و لیوتار به بررسی کارکرد «آینه» در تجلی این مفاهیم پرداخته است. در این پژوهش از رویکرد توصیفی-تحلیلی به اثر پرداخته شده است. در مطالعه صورت گرفته، «آینه» بعنوان یکی از شاخصه های فرمی در این اثر همراه شخصیت اصلی بوده و با بازتاب درونیات او در طول فیلم، تغییر و تحول ایجاد شده را با درهم تنیدگی فرم و محتوا بازتاب می دهد. نتیجه حاصل شده اینکه استفاده از «آینه» بعنوان یک بازتاب دهنده توسط «آرونوفسکی» به خوبی توانسته است درونیات یکی دیگر از شخصیت های پیچیده سینمای او را بر روی پرده نقره ای بازتاب دهد.

واژه های کلیدی: آینه، آرونوفسکی، پست مدرن، قوی سیاه

* استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) a.alasti@yahoo.com

** کارشناسی ارشد گروه سینما دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران rahim_sadr@yahoo.com

ماهیت آینه در هنرها در طی قرن ها همواره مدنظر هنرمندان اعم از نویسندگان، نقاشان، عکاسان، موسیقی دانان و امروزه سینماگران بوده است. این عنصر علاوه بر یک عامل بازتاب صرف گاهی قدم به دنیای خیال، جادو و وهم می گذارد و از این طریق با خلق فضای استعاری و نمادین، معنای مد نظر هنرمند را القا می کند. آینه با توجه به کارکرد تصویری آن در هنری مانند سینما تاکنون مورد استفاده بسیاری از کارگردانان با سبک های مختلف، قرار گرفته است. در سینما کارکرد آینه در رابطه متقابل سوژه در برابر خود تعریف می شود، می توان برای آینه علاوه بر نقش فیزیکی آن که انعکاس دهنده صرف اجسام است، کارکردهای دیگری مانند تشخیص خود از بازتاب (تصویر آینه ای خویش) و همزمان تفکیک خود از این بازتاب، تکثیر سوژه در آینه و خود، نوزایی و تولد دوباره برای شخصیت، بازتاب خودآگاه سوژه، نمایشی از ناخودآگاه سوژه به عنوان دیگری، فراقکنی سوژه بر جهان و به درون آینده، اهمیت نقش بازتاب در شکل گیری خود و خودآگاهی، دیالکتیک خود با بازتاب خود در آینه یا با دیگری، بیگانگی خود با بازتاب خود سوژه در آینه، جلب توجه مخاطب به جزئیات درون آینه، خودشیفتگی، احساس یکپارچگی و تمامیت سوژه با تصویر خود و غیره را نیز مطرح کرد. در سینما، آینه علاوه بر موارد گفته شده می تواند به منظور کادری کردن بخشی از تصویر، ایجاد فرم تصویری به منظور ایجاد یک زیبای شناسی خاص و دست بردن در واقعیت و نشان دادن واقعیت افزوده مورد استفاده قرار گیرد. از ابتدایی ترین کارکردهای بازتاب غیرواقعی یا واقعیت دفرمه شده می توان به استفاده از آن در فیلم های گونه وحشت

اشاره کرد. بنابراین استفاده از آینه و نمایش سوژه در آن که در ابتدا طبیعی دیده می شود و سپس شروع به تغییر وضعیت می کند، بدون آنکه سوژه اصلی تغییر وضعیت دهد، ایجاد تعلیق در واقعیت را سبب می شود. این موارد تنها بخشی از مفاهیمی است که می توان از حضور و کارکرد آینه برشمرد. همین اخلال در امر واقع سبب شده تا حضور آینه در فیلم هایی با رویکرد روان شناسی مانند "قوی سیاه"^۱ که سعی در بازنمایی دوپاره شدن شخصیت دارد، بخوبی عمل کند. دارن آرونوفسکی^۲ با استفاده بجا از آینه در خلق میزانشن های درخشان توانسته فرم فیلم را چنان با محتوا درآمیزد که بررسی آن را برای دسترسی به جهان اثر، ضروری کرده است. این کارگردان در فیلم های پیشین خود نشان داده که برای به تصویر کشیدن احوالات درونی شخصیت ها، به گونه ای از ابزارهای مختلف سینمایی مانند تدوین، میزانشن، جلوه های ویژه و... استفاده کرده که بیان سینمایی پست مدرن را به ذهن متبادر می کند. در این مقاله سعی خواهد شد به پرسش هایی نظیر، آرنوفسکی چگونه در فیلم "قوی سیاه" با استفاده از آینه به نمایش درونیات شخصیت پرداخته و از پس همین لزوم تصویرگری، به بیان سینمایی پست مدرن^۳ دست یافته است؟ آینه به عنوان عنصری از فرم تا چه حد با محتوای اثر در هم تنیدگی دارد؟ پاسخ داده شود.

در مورد پیشینه این پژوهش در زبان فارسی به غیر از مطلب آقای مجید محمدی در فصلنامه شماره ۱۱ فارابی با عنوان «آینه در سینما»، تاکنون تحقیق دیگری صورت نگرفته است. در غرب اما می توان به کسانی مانند ادوارد برانینگان^۴، بیل نیکولز^۵ و فرانسسکو کستی^۶ اشاره کرده که در حوزه تئوری سینما به طور گذرا به شرح کارکرد آینه و بازتاب در برخی فیلم ها اشاره کرده اند.

بحث نظری

شروع مطالعات منسجم بر آینه از قرن بیستم در روانشناسی سنتی با آرای هانری والون^۶ درباره بازتاب، قدم به میدان گذاشت تا راه ژاک لاکان^۸ برای ارائه نظریه «مرحله آینه ای»^۹ هموار شود. موضوع مقاله لاکان درباره شکل گیری ایگو^{۱۰} از طریق همانندسازی خویش با تصویری از خود است (هومر ۱۳۸۸: ۳۵). آینه در این نظریه بعنوان یک شی با ماهیت مشخص، مبنای نظر روانشناسی قرا گرفته تا فرآیند نمود خودآگاهی قابلیت تبیین یابد. اما همانطور که گفته شده دیگری بازتاب شده در آینه در برخی از فیلم ها نسبتی با واقعیت نداشته بلکه این شی مقدمه ظهور فرا واقعیت را فراهم می کند. در همین راستا مفهوم هایپر رئالیتی^{۱۱} یا «حاذ واقعیت» یکی از مهمترین نظریه پردازان دوره پست مدرن یعنی ژان بودریار^{۱۲} مطرح می شود. بودریار معتقد بود که از زمان رنسانس تاکنون امر واقعی دستخوش تغییراتی شده و دائما سیستم های قدرت و رسانه ها در حال از بین بردن خلوص امر واقعی و جایگزینی پیام خود در قالب واقعیت بوده اند. وی از مفهوم حاذ واقعیت استفاده می کند تا نشان دهد که چگونه آگاهی انسانی، می تواند از پس انگیزه رسانه های مختلف در جرح و تعدیل تجربه ناب، برآمده و به واقعیت اصیل دسترسی پیدا کند. بودریار در نظریات خود به پست مدرنیسم اشاره نکرده در صورتی که مفهوم حاذ واقعیت او به یکی از مهمترین شاخصه های این جریان تبدیل شد. او حاذ واقعیت را امری به غایت شبیه امر واقعی، بلکه عین امر واقعی و تسخیر کننده جایگاه آن می داند. به طوری که حاذ واقعیت غیاب و نبود امر واقعی را پنهان می سازد. کسی متوجه این جابه جایی و این پنهان کاری نیست. در این حالت، حاذ واقعیت، واقعی تر از امر واقعی

می شود. به بیان دیگر، چنان ماهرانه جایش را اشغال می کند که واقعی تر از خود آن جلوه گری می کند. البته حاذ واقعیت، نه تنها جای امر واقعی را می گیرد، بلکه هیچ ربطی هم بدان ندارد؛ یعنی رونوشتی از امر واقعی نبوده و بدل ظریف و واقع نمای آن نیست. حاذ واقعیت به چیزی ورای خود ارجاع نداده و امری خود بنیان است.

وی در تقسیم بندی مراتب حاذ واقعیت، چهار مرحله زنجیرگونه برای تصویر در نظر می گیرد تا حاذ واقعیت امکان ظهور یابد. اول اینکه تصویر بازتابی از واقعیتی ابتدایی است. در این مرحله، تصویر جلوه ای نیک است و بازنمایی در اینجا متعلق به نظام عشا ربانی است. در مرحله دوم تصویر واقعیتی ابتدایی را می پوشاند و تحریف می کند که وی آنرا جلوه ای اهریمنی و متعلق به نظام پلیدی معرفی می کند. در مرحله سوم تصویر غیاب واقعیتی ابتدایی را می پوشاند. اینجا تصویر خود را به منزله یک جلوه می نمایاند و متعلق به نظام جادوگری است. در مرحله آخر تصویر هیچ گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد و وانموده ای ناب از خودش است. در این مرحله تصویر دیگر به هیچ رو از آن نظام جلوه ها نیست، بلکه به نظام وانمودن تعلق دارد. ورود به عرصه ای که گستره نشانه ها به جای پنهان کردن چیزی، هیچ را پنهان می کند (استم، ۱۳۹۳: ۳۶۰). در واقع ورود به عصر وانموده ها است؛ عصری که در آن درست از نادرست و امر واقعی از مصنوع آن قابل شناخت نیست و این به دلیل جدایی رمزگان و دال ها از واقعیت ها و مدلول های خود است. رمزگان می توانند مستقل از واقعیات و با تکیه بر یکدیگر به حیات خود ادامه دهند و به باز تولید دست بزنند، بدون آنکه

نیازی به امر واقعی داشته باشند. رمزگان به شبیه سازی واقعیت رو آورده، در مراحل از واقعیت پیشی گرفته

و با حضور همه جایی و واقع گون خود، عرصه را بر امر واقعی تنگ می‌سازند. سرانجام، حادث واقعیت حضور خود را ارجح بر امر واقعی نشان می‌دهد. بینامتنیت^{۱۳} و وضع آن توسط ژولیا کریستوا^{۱۴} نیز از مهمترین شاخصه‌های اثر پست مدرن محسوب می‌شود. طبق نظر کریستوا متون و ارجاع به آن در خوانش از آثار می‌تواند کمک بسیاری به فهم درست متن کند. هیچ متنی جزیره ای جدا از دیگر متون نیست. این اصطلاح به رابطه‌های گوناگونی اشاره دارد که متون را از لحاظ صورت و مضمون به هم پیوند می‌دهند. هر متنی در نسبت با متون دیگر وجود دارد (نامور مطلق، ۲۷: ۱۳۹۰). فرامتنیت^{۱۵} تعبیری است که نظریه پرداز و منتقد معاصر فرانسوی ژرار ژنت^{۱۶} در ازای بینامتنیت به کار می‌برد. با این حال ژنت از آن جا که می‌خواهد این مفهوم را برای ترسیم شیوه‌هایی به کار گیرد که متون از آن طریق می‌توانند به شکل نظام مند تاویل و فهم شوند، و از آنجا که می‌خواهد فاصله‌ی رویکرد خود از رویکردهای پساساختارگرا^{۱۷} را حفظ کند، اصطلاح فرامتنیت را در اطلاق به همه‌ی نمودهای پدیده‌ی بینامتنی وضع کرده، سپس آن را به پنج مقوله‌ی مشخص تر بخش می‌کند؛ ۱- بینامتنیت ۲- پیرامتنیت^{۱۸} ۳- ورامتنیت^{۱۹} ۴- زبرمتنیت^{۲۰} ۵- سرمتنیت^{۲۱} (آلن ۱۴۸: ۱۳۹۵). همچنین در مدیوم‌هایی غیرادبیات می‌توان از «زبان‌ها»ی سینما، نقاشی و معماری سخن گفت، زبان‌هایی که تولیدات حاصل از الگوهای پیچیده رمزگذاری، باز رمزگذاری، اشاره، بازتاب و جایگردانی نظام‌ها و رمزگان‌های پیشین را در بر می‌گیرند (همان، ۲۴۷). این ایجاد تغییر در ارجاع صورت گرفته می‌تواند به نتایج تازه منجر شود. بینامتنیت اغلب می‌تواند برداشت‌های مقرر از اشکال هنری غیرادبی را اساسا به چالش کشد (همان،

۲۴۹). در این تغییر که به نظر آلن در بینامتنیت هنر پست مدرن امکان وقوع بیشتری می‌یابد، زمینه مفهوم بریکولاژ^{۲۲} را ممکن می‌کند. هیوارد معتقد است که در بریکولاژ سبک‌ها، بافت‌ها^{۲۳}، ژانرها یا گفتمان‌های مختلف در کنار هم قرار می‌گیرند. در هنر پسامدرن مخالف خوان بریکلاژ فرمی به خود می‌گیرد که در لحظه در بطن یک گفتمان، نوآوری‌های گفتمان دیگر تکرار می‌شود (هیوارد، ۴۴: ۱۳۹۳).

بررسی فیلم

همانطور که در مقدمه ذکر شد با توجه به اینکه در این مقاله کارکرد آئینه در پیشبرد بیان سینمایی پست مدرن مد نظر است. لذا صحنه‌هایی که شخصیت‌ها در آینه حضور دارند و آئینه نقش مهمی در روند داستان دارد، مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته شده است. عناصر پست مدرن در فیلم با وجود آئینه به عنوان عنصری کلیدی در دکوپاژ و میزانشن‌نماها تقویت شده تا از همین طریق، درگیری‌های شخصیت اصلی با جهان بیرون و کشف خود که منجر به نیل او به مفهوم واقعیت می‌شود، به بیان سینمایی درآید.

فیلم «قوی سیاه» ساخته شده در سال ۲۰۱۰ روایتگر بالرینی به نام نینا^{۲۴} است که در تلاش است تا بتواند نقش قوی ملکه را در باله معروف «دریاچه قو»^{۲۵} ساخته «پیوتر ایلیچ چایکوفسکی»^{۲۶} بازی کند. طبق گفته کارگردان باله، نینا روحیه لازم برای بازی در نقش قوی سیاه را ندارد. او تلاش می‌کند تا بتواند به نقش برسد. شخصیت نینا با خصوصیات درونی سراسر خیر در مواجهه با نقش قوی سیاه نیاز دارد تا به اندوخته‌های روانی خود از شر، دسترسی داشته تا بتواند در شکل دادن به نقش از آن استفاده کند.

بنابراین وقتی وی تصمیم می گیرد مقدمات ظهور شر را درون خود محیا کند دچار فعل و انفعالتی شده که این تغییر وضعیت ها در مواجهه با آینه به تماشاگر نشان داده می شود.

در ادامه به دلیل ارجاعاتی به روابط شخصیت ها و بازنمود آن ها در آینه، توضیحاتی از محتوای فیلم آورده شده است. نینا اسیر در آینه است، دیوارهای آپارتمانی که او در آن زندگی می کند تماماً پوشیده شده در آینه هستند، او دائماً زیر نظر مادری سرکوب گر و مداخله جو رشد یافته است. مخاطب دائماً با شخصیت اصلی نینا درگیر است تا در روند داستان از یک کودک نابالغ به یک زن کامل تکامل یابد، نینا در حالت معمول قوی سفیدی بی گناه، پاک و معصوم است. در واقع او هنوز یک کودک است با اتاقی به رنگ صورتی و عروسک ها که هنوز از دنیای یکی پنداری خود با مادرش رهایی نیافته است، مادری که به دلیل عدم توفیق در باله هنوز خود دچار عقده ای درونی است و در اتاقش پرتره های نقاشی شده ای است که فقط از چهره ی دخترش کشیده است. بطور تقریبی می توان گفت که در بیش از نیمی از سکانس های این فیلم، آینه در میزانشن وجود دارد. هسته اصلی درام در این فیلم مربوط به درون شخصیت بوده و از لحاظ روانکاوانه به آن پرداخته شده است. به احتمال قوی آرونوفسکی به همین دلیل از آینه استفاده کرده تا نشان دهد که موضوع فیلم بازتاب تحول درونی شخصیت است. به گونه ای حضور و نقش آینه در طول روند فیلم همراه کاراکتر تغییر می کند که از حالت استفاده های فرمی به سوژه ای درگیر با محتوا، تبدیل می شود. با توجه به این موارد حضور آینه به تفصیل مورد بررسی قرار داده شده است.

محبوس در انعکاس

در اولین حضور آینه (تصویر ۱) در سکانس افتتاحیه، آینه سه تکه ایی دیده می شود که نینا مقابل آن و پشت به تصویر قرار گرفته است. بازتاب دو تصویر از او در آینه افتاده است. این دو تصویر خود اشاره به این موضوع دارد که نینا در آستانه درگیری و دوگانگی با خود است. در این صحنه چیدمان و میزانشن به گونه ایی است که در باز در پیش زمینه تصویر مخاطب را به دیدن زندگی نینا دعوت می کند و در آینه وسط، در اتاقی باز است که بر دیوارش آینه ای آویخته شده است، همچنین اگر بازتاب دو تصویر در آینه را دو ضلع مثلث در نظر گیریم نینا که در مرکز تصویر است ضلع سوم مثلث و نقطه طلاق دو ضلع دیگر است، مفهوم بدن در این صحنه تا حدودی بیانگر این نکته است که نینا تمامیت خود را در برابر آینه می بیند و با حرکات کششی که انجام می دهد سعی در پرورش بدن خود دارد. آینه در این تصویر علاوه بر بازتاب صرف حرکات رقص نینا به مخاطب نوعی پیش آگاهی برای درک و شناخت نینا می بخشد. در حقیقت، نینا کودکانه در اتاقی با رنگ صورتی و با آینه هایی که در خانه است، زندگی می کند (تصویر ۲). کانت اصل موضوع نامیرایی روح را به عنوان پیش فرض ضروری مفهوم خیر اعلی معرفی می کند، خیر اعلایی که خود به عنوان تناسب کامل اراده با قانون اخلاقی تعریف می شود (زوپانچیک ۱۳۹۶: ۱۱۱). قانون اخلاقی که توسط مادر نینا بر او وضع می شود تا نینا را به سمت خیر سوق دهد اما همانطور که نینا در طول فیلم رشد می کند، می آموزد که خودش و جنسیت خود را بیان کند و نظریات و قوانین اخلاقی مادر را رد می کند.

یک فیلم خوب با نماهای نزدیکش، پنهان ترین قسمت های زندگی چندوجهی^{۲۷} ما را آشکار می کند. گاه ممکن است نمایی نزدیک ریزه کاری طبیعت گرای محضی^{۲۸} به نظر آید که به جزء نظر دارد. اما نماهای نزدیک خوب از بطن چیزهای پنهان یک وابستگی ظریف انسانی، یک نکته ی باریک، رابطه ای صمیمانه با زندگی، یک احساس گرم، بیرون می کشند (بالاش ۶۵:۱۳۷۶). آرنوفسکی با آینه به بیان پست مدرن ورود کرده است (تصویر ۴) به این صورت که با استفاده از آینه ها و بازتاب های متعدد در کادر تصویر، ۶ آینه و ۱ سطح فلزی بازتاب دهنده مخاطب را دچار آشفتگی و سردرگمی می کند. در این تصویر علاوه بر چندپارگی شخصیت ها در آینه های پخش شده، در فضا با چیدمان بازیگران حسی از عمق را به وجود آمده است. برای نمونه برای نینا با قرار دادن آینه ها در محل خاصی دو اندازه نما به ترتیب کلوزآپ^{۲۹} در پیش زمینه و در بازتاب بعدی از اندازه نمای مدیوم کلوزآپ^{۳۰} بهره گرفته است، یا برای ورونیکا در پیش زمینه بازتابی طراحی شده با همان بازتاب در پس زمینه موجب حسی از عمق می شود. همچنین با کمک گرفتن از آینه توانسته بار معنایی تصویر را به مراتب غنی تر کند (تصویر ۵)، با نشان دادن نینا از پشت و ۴ بازتاب دیگر از نینا و ورونیکا آن ها را در آینه ها نشان دهد که این فاصله و عمق تصویر گویای فاصله شخصیت های داستان از هم نیز دارد.



تصویر ۱- ۲۰:۴

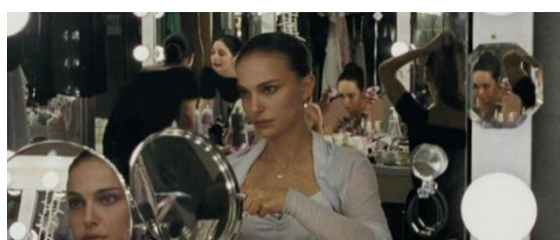


تصویر ۲- ۳۰:۳۷



تصویر ۳- ۵۰:۵۵

وضعیت وجودی نینا با مادرش نیز در یک صحنه درخشان با وجود آینه نشان داده شده است (تصویر ۳). نینا در گوشه ای یک لنگه از کفش باله خود را آماده می کند و مادر نیز در گوشه ای دیگر بر روی صندلی نشسته لنگه دیگر را آماده می کند. آن ها روبروی یک آینه سه لتی نشسته اند. در این صحنه مادر که از نماد های عامل ایجاد قوی سیاه در نینا، یا بهتر است گفته شود مشوق او در اجرای باله است (لنگه کفش تقسیم شده بین این دو)، در یک لت آینه و نینا در لت دیگر قرار گرفته و لت وسط خالی است. در این لت آینه در گشوده شده در وسط نشان دهنده مرحله به کمال رسیدن نینا و به منزل مقصود رسیدن او است. اینجا نیز حقیقت نزد کارگردان توسط آینه خود را به بیننده نشان می دهد.



تصویر ۴- ۶:۲۹



تصویر ۵- "۶:۴۲"

پلی میان موسیقی و فیلم

نکته بسیار مهم فیلم را می توان بینامتنیت و قدم نهادن به حیطه حادث واقعیت عنوان کرد. با این حال، بینامتنیت ژنت به مفهومی که در پس‌اساختارگرایی به کار رفته مطرح نمی شود؛ او این بینامتنیت را به «حضور همزمان دو متن یا چندین متن» و «حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر» فرو می کاهد (آلن ۱۴۸:۱۳۹۵). این فیلم از لحاظ متنی به افسانه «قوی سیاه» و باله «دریاچه قو» ساخته «چایکوفسکی» اشاره مستقیم دارد. نویسندگان این فیلم موضوع افسانه قوی سیاه را در قرن ۲۱ و با توجه به درگیری یک هنرمند برای رسیدن به نقش مورد نظرش بازنویسی کرده اند. اشاره به لزوم وجود شر در آدمی و به کمال رسیدن نینا پس از سر برآوردن این پدیده در او، استعاره جدیدی از «قوی سیاه» را عرضه کرده است. می بایست به اصرار آرونوفسکی برای نشان دادن دنیای اطراف نینا در آینه اشاره کرد. مادر، کارگردان و دیگر بالرین ها همگی در نیمی از فیلم، درون آینه به تصویر کشیده شده اند. کارگردان باله یا همان جادوگر افسانه «قوی سیاه» در اولین صحنه های حضورش در آینه های دو تکه به تصویر کشیده شده است (تصویر ۶)، این میزانشن آینه ایی، به درستی کارگردان باله را به دو نیمه خیر و شر تقسیم کرده است تا درونیات او را برای مخاطب نشان دهد که همزمان با وجود قوی سفید در نینا به دنبال بیرون کشیدن قوی سیاه از درون ذات نیناست. این رابطه بازتاب کارگردان نمایش در آینه همزمان در ترکیب

بندی (تصویر ۷) خود را به نحو عالی نشان می دهد، در این تصویر، آینه کادر را به دو نیمه تقسیم کرده است، تکه سمت راست که بازتاب نینا و کارگردان است نیمه قوی سفید و به تعبیری خیر قرار دارد و نیمه دیگری که خود کارگردان است با اندازه نمای کلوزآپ و محدوده دیدی محدود نسبت به لبه کادر، این حس را در بیننده بر می انگیزاند که گویی هر لحظه ممکن است از کادر بیرون رانده شود و بازتابی از زنی سیاه پوش در برابر صورت او که می توان آن را تعبیری از دغدغه ذهن او برای خلق قوی سیاه دانست، اهمیت آینه در این نما وقتی خود را به رخ می کشد که بازتاب نینا از نیمه سفیدی و خیر تنه به نیمه سیاهی و شر می زند و به سمت نیمه سفیدی و خیر خود بر می گردد. به یقین می توان گفت چنین میزانشی در این نما بدون حضور آینه بی معنی خواهد بود.



تصویر ۶- "۱۰:۳۶"



تصویر ۷- "۱۰:۱۳"

تولد شر

کریستن متز^{۳۱} در بخشی از کتاب خود «نشانه شناسی سینما» صحبت از «ساختار آینه ایی» برای

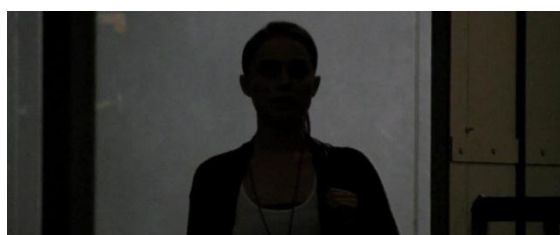
وقع گرایی نیز بیان سینمایی او را به سمت پست مدرن سوق می دهد.



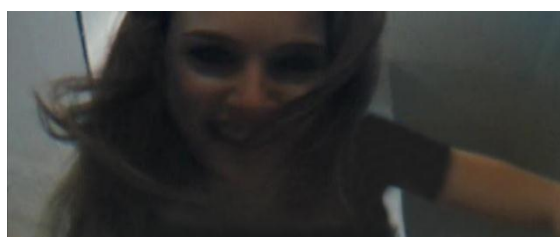
تصویر ۸ - "۱۵:۵۴"



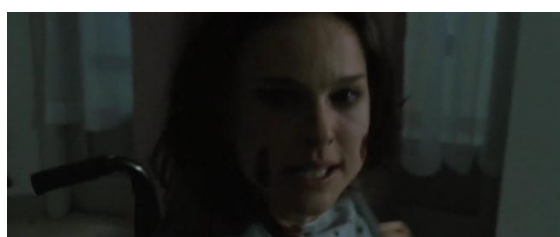
تصویر ۹ - "۲۴:۵۵"



تصویر ۱۰ - "۴۹:۴۷"



تصویر ۱۱ - "۵۱:۵۲"



تصویر ۱۲ - "۱:۲۲:۳۳"

فیلم «هشت ونیم» ساخته‌ی «فدریکو فلینی» کرده است. شخصیت کارگردان گوئیدو نماینده فلینی در فیلم، با خودپسندی و خودشیفتگی، صداقت بی حد و حصرش، هستی نابسامانش، ناتوانی اش در انتخاب کردن، امید لایزالش به نوعی «رستگاری» که ناگهان همه مسائل اش را حل خواهد کرد، با دلمشغولی های اروتیک و مذهبی اش با اشتیاق عیانش به گنجاندن همه چیز در فیلم مثل دوقلو به خالقش می ماند (متز، ۱۳۹۵:۲۷۸). لازم به توضیح است که منظور متز از ساختار آینه ایی شاید به نوعی بازگویی مفصل تری از ساختار خود بازتابنده در فیلم است با این تفاوت که فیلمی است درباره فیلمی که خود درباره سینماست، تنها فیلمی درباره یک کارگردان نیست بلکه فیلمی است درباره کارگردانی که قصد دارد خودش را در فیلم منعکس کند. هدف از مطرح کردن ساختار آینه ایی کریستین متز این است که می توان با وام گرفتن این ساختار آن را در بررسی آینه و سینما و به خصوص در فیلم قوی سیاه اینگونه مطرح کرد که کارگردان باله بارها به بالرین ها عنوان می کند: چه کسی از شما می تواند همزمان نقش دو خواهر دوقلو را اجرا کند؟ نینا در سراسر فیلم خود را بارها می بیند (تصاویر ۱۳، ۱۲، ۹، ۱۰، ۱۱)، او برای رسیدن به نقش قوی سیاه آرام آرام شر را در خود بیدار می کند، همانطور که او در تلاش برای رسیدن به کمال در رقصش تلاش می کند، توهم های پارانوئیدی او با واقعیت بیشتر و بیشتر تار می شود، تمام تصاویر در فیلم که خود را در چهره ی دیگران می بیند از آینه استفاده نشده است زیرا آینه زمانی به کمک آرونوفسکی می آید که دیگری نینا در تقابل با او برمی خیزد، به همین دلیل نینا خود شر را در چهره ی دیگری می بیند، این همگام شدن بر بال فرا



تصویر ۱۳- "۳۰:۳۱" ۱:۳۱

آرونوفسکی روایت را در خدمت فرم تصویری و بیان سینمایی خود قرار داده است (تصویر ۱۴)، به نحوی که صحنه آشنایی لیلی (لباس سیاه) با نینا را در آینه قرار داده است. در این نما نیز با استفاده از کاغذ دیواری و تلاقی دو دیوار تصویر به دو نیمه تقسیم شده، به نحوی که شخصیت‌ها بازتاب شده در آینه با یکدیگر دست می‌دهند و گویی خودِ نینا در سمت چپ کادر نقش منفعل به خود گرفته و تنها ناظر این آشنایی است. یکی دیگر از نمونه دوگانگی که در سراسر فیلم در همه جا حضور دارد، سلطه سیاه و سفید یا همان خیر و شر است. تمایزناپذیری خیر و شر به عدم قطعیت درباره‌ی این که آیا یک عمل «خوب» است یا «بد» اشاره نمی‌کند. بلکه به این امر اشاره دارد که خود ساختار عمل با گستره‌ای که زوج خوب/بد می‌سازد بیگانه است این که خود ساختار عمل نه خوب است و نه بد (زوپانچیک، ۱۳۹۶:۱۲۹). شخصیت‌ها تقریباً سفید، سیاه و یا خاکستری پوشیده‌اند، اغلب بازتاب شخصی که لباس سیاه پوشیده در آینه می‌افتد تا مخاطب رفته رفته به قانون نانوشته‌ی آرونوفسکی پی ببرد که تصاویر در آینه و عمل آن‌ها همواره نمادی از شر خواهند بود یا آن بازتاب‌ها به پرورش نیرو و عمل شر در نینا کمک خواهند کرد. این تصویر زمانی است که لیلی وارد درگیری با نینا می‌شود. او مخالف نینا است، او یک قوی سیاه است، او چیزی است که نینا سعی در تبدیل شدن به آن را دارد. چندین بار در فیلم لیلی را از دور، به شکل نینا می‌بینیم (تصویر ۱۰)

اما زمانی که نزدیک تر می‌شود چهره اش در واقع لیلی است. آرونوفسکی در اینجا با قرار دادن چهره نینا بر روی صورت او با ظرافت بازی‌ای را شروع می‌کند تا رفته رفته قوی سیاه درون نینا از خواب بیدار شود. عمل^{۳۲} از این حیث با اقدام^{۳۳} تفاوت دارد که عمل به طرزی رادیکال حامل (عامل) خود را دگرگون می‌سازد. بعد از عمل من «همانی نیستم که قبلاً بودم» در عمل سوژه نیست و نابود می‌شود و پس از آن دگرباره متولد می‌شود (یا نمی‌شود)؛ عمل مستلزم نوعی کسوف موقتی سوژه است (زوپانچیک، ۱۳۹۶:۱۱۶). به همین دلیل وقتی نینا در خانه به اتاق مادرش سرک می‌کشد، خودِ دیگری اش یا شر وارد عمل شده و قبل از اینکه او حرکت کند بازتاب او که نماینده‌ی شر است در آینه تکان می‌خورد (تصویر ۱۵) و یا وقتی در صحنه‌ای دیگر مجدداً به سمت اتاق مادرش می‌رود بازتاب او در آینه قبل از خود او وارد کادر می‌شود.



تصویر ۱۴- "۱۹:۳۳"



تصویر ۱۵- "۵۶:۲۴"



تصویر ۱۶- ۴۵:۰۳

آرونوفسکی بی شک در انتخاب نوع میزانشن با آینه و استفاده تدوینگر از دیزالو (تصویر ۱۷) برای نشان دادن از خود بیگانگی^{۳۴} نینا بحدی موفق بوده است که نمی توان این صحنه را در فیلم نادیده گرفت، مثلث تشکیل شده با سه ضلع نینا در این کادر، خود حاکی از چند بعدی روانی شخصیت دارد، در ضلع مثلث وسط کادر نینا به سمت دری محو می شود و تنها دو ضلع دیگر باقی می ماند، یکی شکست خورده و تصویر بازتابیده در آینه با خط آینه به دو نیم تقسیم شده است. درست لحظه ایی که نینا تسلیم شده و احساس می کند شکست خورده با ورود لیلی که نینا ابتدا خود را به جای او می بیند (تصویر ۱۰) همه چیز دوباره تغییر می کند. در صحنه ایی دیگر لیلی او را برای ساعاتی خوش گذرانی بیرون می برد و لباس سیاهی به او می دهد که بپوشد (تصویر ۱۸) نگاه نینا در آینه حاکی از آن است که غریبه گی با خود دارد و گویی با پوشیدن لباس سیاه قرار است به دیگری تبدیل شود، وقتی نینا برای اولین بار، پیراهن سیاه را در آغوش می گیرد، او پیراهن سیاه خود را روی پیراهن سفیداش قرار می دهد، مصرف مواد مخدر را آغاز می کند و با رفتار متفاوتش پسران جوان و مخاطب را شگفت زده می کند. این درست زمانی است که نینا شروع می کند تا خود را برای قوی سیاه بودن آماده کند.



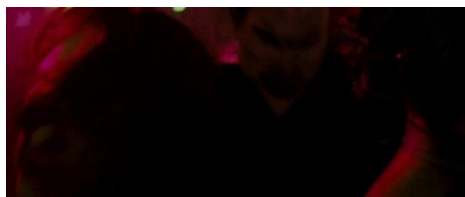
تصویر ۱۷- ۴۹:۳۰



تصویر ۱۸- ۱:۰۰:۴۹

گمشده در هزارتوی خود

جنبه های برجسته پست مدرن در این فیلم تکیه بر وضعیت های تغییر یافته دارد؛ مصرف مواد مخدر و ماهیت توهم (تصویر ۱۹) نوعی از روایت را نشان می دهد که در فیلم هر چیزی اتفاق می افتد، همین امر یکی از مهمترین باورهای پست مدرن است، استفاده از پیش فرض های سینمایی در حین دیدن این فیلم به کمک مخاطب نمی آید، بدین معنی که مخاطبان می تواند معانی خاص خود را در فیلم بسازند. علاوه بر توهم کلپ که ناشی از مصرف مواد مخدر است، توهم حاصل از حالات درونی نینا مانند زمانی که لیلی حضور خود کنار او در شبی خاص را تکذیب می کند، باعث می شود تا ترس ناشی از ظهور توهم در نینا افزون شود. ضرباهنگ سرگیجه آور تغییر در عصر پست مدرن، به حس فزاینده ای از بی ثباتی هویت شخصی نیز دامن زده و همراه شده است با نوعی حس فزاینده ی بیگانگی که آدم ها در این عصر تجربه می کنند. به هر حال هویت فردی با ادراک تداوم خویشتن فرد در طی زمان به ثباتش می رسد. اما در عصری که، طی مدت زمانی کوتاه،



تصویر ۲۱- "۱:۰۴:۲۴"

شاید بتوان برای کاربرد آینه در سینما و به خصوص در سینمای پست مدرن معنی تازه ایی را برای مفهوم بدن و نشانه آن در آینه بکار برد، برای مثال نینا زجر می کشد و غذا نمی خورد گویی ممکن است با غذا خوردن نقش خود را از دست بدهد، این مفهوم خود شکنجه گری بر بدن در تمام فیلم حضور دارد، این استواری بدن در آینه می تواند به عنوان ابزاری در دست کارگردان برای فریب مخاطب قرار گیرد (تصویر ۲۲) آرونوفسکی در این تصویر با استفاده از همین ابزار وارد بازی دو سویه با مخاطب می شود، به نحوی که ابتدا مخاطب با نحوه بازتاب بدن نینا در آینه تصور می کند بازتابی از اوست، در حالی که ثانیه ایی بعد مشخص می شود نیمی از بدن در آینه بازتاب لیلی است (تصویر ۲۳). گویی لیلی از درون بازتاب نینا در آینه زاییده می شود. استفاده چنین زیرکانه ایی از آینه توسط آرونوفسکی مسلماً یکی از شاخص های سینمای پست مدرن یعنی عدم قطعیت تولید شده در فیلم را افزایش می دهد.



تصویر ۲۲ "۱:۰۷:۱۵"

تغییرات شدیداً رادیکالی در بسیاری از چیزها ایجاد شده، پافشاری بر این ادراک بیش از پیش دشوار می شود (بوکر ۱۳۹۶:۲۵). هدف آرونوفسکی از صحنه توهم برای نشان دادن تمام حالت های ذهن اوست که تفکر یا ادراک طبیعی نینا را تشدید می کند، زیرا افکار سرکوب شده تنها در این وضعیت روانی می توانند خود را به سطح نمایش برسانند. این تصاویر با استفاده از نور فلش دنس کمتر از یک فریم بر روی پرده ظاهر می شوند که این سرعت نمایش باعث می شود اکثر تصاویر آلوده به توهم دیده نشوند، ولی درست و در لحظه با همزمانی نور، صدا و رنگ تاثیر خود را بر مخاطب می گذارند، حتی می توانیم نینا را با آرایش قوی سیاه ببینیم، روئبارت^{۳۵} و قوی سفید را در جمعیت مشاهده کنیم (تصویر ۲۰) و توهم نینا در رقص با کارگردان باله نمایش داده می شود (تصویر ۲۱). همه این تصاویر فقط نگاهی به آنچه که در درونش اتفاق می افتد، دارد. توهمات و رنج های نینا ناشی از اسکیزوفرنی پارانوئیدی و یا دچار نوعی تشخیص اختلال هویت است.



تصویر ۱۹- "۱:۰۴:۲۴"



تصویر ۲۰- "۱:۰۴:۳۲"

راه خود را از یکدیگر جدا می کنند، مادامی که تصویر تشکیل شده، بازتابی از یک عنصر درون یا خارج از تصویر است، که آن بازتاب را می نگرد، آن بازتاب، بازتاب تصویر سوژکتیو معنا می یابد و عنصر خارج از آینه معنایی ابژکتیو به خود می گیرد، راه این دو تصویر اینجا از هم فاصله می گیرد که تصویر تشکیل شده در آینه بازتاب عنصر خارج از آینه نیست و برای خودش تبدیل به یک ابژه می شود. حتی ممکن است این تصویر در آینه غیر قابل ادراک باقی بماند (تصویر ۲۶). به طور مشابه، به نظر می رسد که سمت تاریک سرکوب گر نینا در آینه در حال ظاهر شدن است، در آینه سمت چپ بازتاب دو تکه ای از نینا دیده می شود (تصویر ۲۷). ممکن است او فعلا از نظر جسمی به قوی سیاه تبدیل نشود اما از نظر ویژگی های ذهنی در حال تبدیل شدن به قوی سیاه است. تحول واقعی برای نینا در سطح روانشناختی است و در وقایع فرا طبیعی بیان شده است. بنابراین، این تحول نینا دال بر دیوانگی او نیست، بلکه تحمیل تماشاگر به شناسایی نینا و احساس گیج و وحشتناک اوست. در حقیقت، فیلم به طور مستمر مخاطب را با تأثیر شدید و عدم اطمینانی پایدار، با دوگانگی ذهن او در آینه درگیر می نماید (تصویر ۲۸). نینا، نه برای زیبایی، بلکه برای کمالی که در دامنه ی ذهنی او قرار دارد، تلاش می کند. به این معنی که کمال تنها می تواند از طریق تخریب به دست آید، در ضمن، انعکاس تخریب درونی و بیرونی که در اجرای باله باید انجام دهد در نیاز او به خود تخریبی برای رسیدن به شر خلاصه می شود. کارگردان باله به او می گوید، رسیدن به کمال گاهی اوقات در کنترل کردن رفتار خود نیست، بلکه در از دست دادن کنترل خود است، این فرآیند تغییر، آهسته و دردناک است، که با اختلال شدید روانی روی می دهد، در طول فیلم، نینا



تصویر ۲۳ "۱:۰۷:۱۶"

آینه در ذات خود تکثرگراست، سوژه در برابر آینه در یک تکثیر ساده به ابژه ای از دید خود تبدیل می شود، سینمای پست مدرن با تکیه بر این تکثرگرایی به مفاهیمی جدید در سبک خود رسیده است، این کمک گرفتن از آینه در این تکثرگرایی با بازتاب های متعدد نینا در برابر آینه همراه است (تصویر ۲۴، ۲۵). خلق این تصویر (تصویر ۲۴) متکی بر استفاده از دو آینه است، یکی در روبرو و دیگری در پشت نینا باعث شده تا تصاویر بازتاب شده به صورت یکی در میان از روبرو و پشت تکرار شوند، توجه این نوع استفاده از بازتاب در نمای بعدی است (تصویر ۲۶)، وقتی بازتاب دیگری نینا که همان جلوه ی شر اوست در آینه به سمت او بر می گردد.



تصویر ۲۴ "۱:۱۶:۳۲"



تصویر ۲۵ "۱:۰۶:۵۶"

ماهیت تغییر در تفکر جنبش پست مدرن، در این فیلم موج می زند. تصویر سوژکتیو و ابژکتیو از یک جایی

ظهور حادّ واقعیت را مهیا کرده است. شخصیت نینا همزمان با تغییر درونی، جلوه های بیرونی را بر اندام و روان خود مشاهده می کند. او زخمی را بر پشت خود احساس می کند که در اواخر فیلم به محل رشد پره های قوی سیاه تبدیل می شود. (تصویر ۳۰)



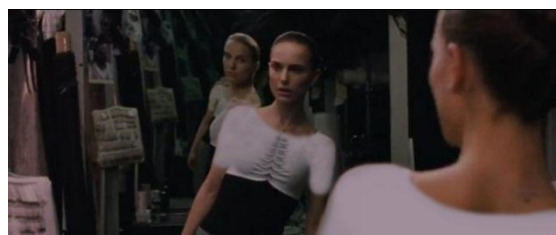
تصویر ۳۰ - ۱:۲۴:۴۳"

محیط اطراف نینا همزمان به همان سیاق تصاویر آینه با ایجاد تغییراتی، به فضایی درهم تنیده با وهم تبدیل می شود. نینا پس از ایفای نقش قوی سفید به سمت اتاق گریم رفته تا برای نقش قوی سیاه آماده شود. در خیالش با لیلی بعنوان رقیب خود روبرو گردیده و با او درگیر می شود. در صحنه کلیدی نینا، لیلی را به آینده کوبیده و آینه می شکند. یکی از تکه های آینه که حالا تصاویر او را بازتاب می دهند را برداشته و در بدن لیلی فرو می کند. این کارکرد آینه بعنوان وسیله قتل برای نینا پس از کارکردهای فراوان، همان ورود عامل حادّ واقعیت به درون فضای توهم، تلقی می شود. هر چند در آخر فیلم به لایه حقیقی تر خود برگشته و با ارجاع بینامتنی درست به افسانه قوی سیاه، نینا یا همان قوی سفید با کشتن خود از شر طلسم خلاص می شود (تصویر ۳۱).

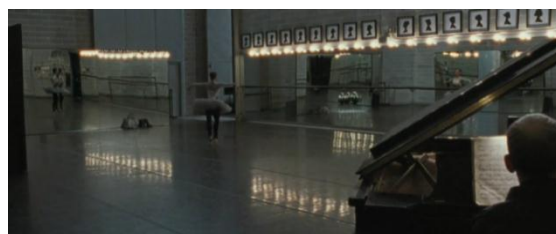


تصویر ۳۱ - ۱:۳۳:۲۶"

به سوی تبدیل شدن به قوی سیاه حرکت می کند و با عقب راندن کودک نابالغ اش بلوغ یافته و قدم در سیاهی مطلق می گذارد، حتی حضور آینه در سیاهی مطلق نیز با بازتابی از نینا در آن اتفاق می افتد (تصویر ۲۹).



تصویر ۲۶ - ۱:۱۶:۵۳"



تصویر ۲۷ - ۱:۱۸:۳۴"



تصویر ۲۸ - ۱:۱۹:۲۳"



تصویر ۲۹ - ۱:۲۰:۰۳"

در تمامی بررسی های صورت گرفته از حضور آینه در فیلم اینگونه بر می آید که آرونوفسکی با تغییر در کارکرد آینه همزمان با تغییر شخصیت نینا، عوامل

در اواخر فیلم «استحاله»^{۳۶} به گونه ایی عمل می‌کند که روند تدریجی تبدیل شدن نینا به قوی سیاه در آینه و همچنین رشد قوی سیاه درون او، احساس ناپایداری از موقعیت فرا واقعی را برای مخاطب به وجود می‌آورد که با این تغییر ماهیت نینا به یک حیوان، ارتباط برقرار کند. در صحنه ایی گویی نینا در حال سقوط است و پاهای او با شکستن به پاهای قو تبدیل میشود (تصویر ۳۲)، صحنه‌ی بعد نینا بر روی تخت خود خوابیده و صدای موسیقی از جعبه موسیقی شنیده می‌شود، سپس تصویر بر روی رقصنده‌ی شکسته در جعبه موسیقی متمرکز می‌شود که «استعاره ۳۷» خوبی برای نینا است. این روند تغییر اساسی ماهیت و فراواقعیت زمانی به اوج خود می‌رسد که دست‌های نینا شروع به پر در آوردن کرده و در صحنه‌ی نهایی او با ظاهر یک قو مشاهده می‌شود.



تصویر ۳۲- "۱۴:۲۵"



تصویر ۳۳- "۳۷:۳۶"

نتیجه

در این بررسی سعی شد تا به آینه بعنوان یک عامل تعیین کننده در پیشبرد بیان پست مدرنی در فیلم پرداخته شود، از تعداد ۱۶۲۰ نمای کلی این فیلم در

تعداد ۴۳۰ نما به طور مستقیم در ترکیب بندی ها از آینه استفاده شده است، پر واضح است این حجم وسیع کاربرد آینه که یک چهارم از نماهای کل فیلم را شامل می‌شود نشان از اهمیت کارکرد آینه دارد، که توانسته همزمان دو عامل فیلم یعنی فرم و محتوا را با هم پیوند دهد و در روایت فیلم تاثیر بگذارد. آینه با توجه به کارکرد آن یعنی بازتاب صرفاً واقعیت تعریف می‌شود. هنرمند از این وسیله غیر از واقع گرایی و مستندنمایی کار خود، به منظور کادربندی مضاعف و تاکید بر برخی از قسمت ها و در مواردی با دفرمه کردن واقعیت به حالات درونی سوژه اشاره می‌کند. با توجه به تعریف بودریار از حادث واقعیت هنرمند در اینگونه استفاده از آینه، واقعیتی را منعکس می‌کند که به زعم او در پس ظاهر واقعیات موجود، قرار گرفته است. در این گونه انعکاس از واقعیت معمولاً تفسیر از کار هنرمند می‌تواند همراه با استفاده از مفهومی بینامتنی تفسیر شود. در این مقاله استفاده آرنووسکی از آینه بعنوان بازتاب دهنده عاقبت کارکترها و حالات درونی شخصیت برای رسیدن به بیان پست مدرنی اثر بررسی شد. این بازتاب همان پرده برداشتن از واقعیت ظاهری است که در ارجاع به دیگر متون، مفهوم بینامتنیت را نیز ایجاد می‌کند. در آخر می‌توان به این نکته اشاره کرد که استفاده از آینه اگر در جای مناسب، چه از لحاظ فرم و چه از لحاظ محتوا می‌تواند، بعدها معنایی فراوانی را به اثر تزریق کند.

پی نوشت:

- Black Swan - ۱
- Darren Aronofsky - ۲
- Postmodern Expression - ۳
- Edward Branigan - ۴
- Bill Nichols - ۵
- Francesco Casetti - ۶
- Henri Wallon (1879-1962) - ۷
- Jacques Lacan (1901-1981) - ۸
- Mirror Stage - ۹
- Ego - ۱۰
- Hyperreality - ۱۱
- Jean Baudrillard - ۱۲
- Intertextuality - ۱۳
- Julia Kristeva - ۱۴
- Transtextuality - ۱۵
- Gérard Genette - ۱۶
- Poststructuralism - ۱۷
- Paratextuality - ۱۸
- Metatextuality - ۱۹
- Hypertextuality - ۲۰
- Architextuality - ۲۱
- Bricolage - ۲۲
- Textures - ۲۳
- Nina - ۲۴
- Swan Lake - ۲۵
- Pyotr Ilyich Tchaikovsky - ۲۶
- Polyphonous life - ۲۷
- Mere naturalist - ۲۸
- Close-Up - ۲۹
- Medium Close-Up - ۳۰
- Federico Fellini - ۳۱
- Act - ۳۲
- Action - ۳۳
- Alienation - ۳۴
- Rothbart - ۳۵
- Transubstantiation - ۳۶
- Metaphor - ۳۷

فهرست منابع:

- آلن، گراهام. (۱۳۹۵)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران
- استم، رابرت. (۱۳۹۳)، مقدمه ای بر نظریه فیلم، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی انتشارات سوره مهر، تهران
- بالاش، بلا. (۱۳۷۶)، تئوری فیلم خصوصیت و رشد هنری جدید، ترجمه کامران ناظرعمو، انتشارات دانشگاه هنر، تهران
- بوکر، کیث (۱۳۹۶)، هالیوود پست مدرن، ترجمه وحیداله موسوی، نشربان، تهران
- زوپانچیچ، آلتکا. (۱۳۹۶)، اخلاقیات امرواقعی کانت، لاکان، ترجمه علی حسن‌زاده، انتشارات آگاه، تهران
- متز، کریستین. (۱۳۹۵)، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه روبرت صافاریان، نشر سینا، تهران
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها و کاربردها، انتشارات سخن، تهران
- هومر، شون. (۱۳۸۸)، ژاک لاکان، ترجمه محمد علی جعفری، سید ابراهیم طاهائی، نشر ققنوس، تهران
- هیوارد، سوزان. (۱۳۹۳)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، زنجان

