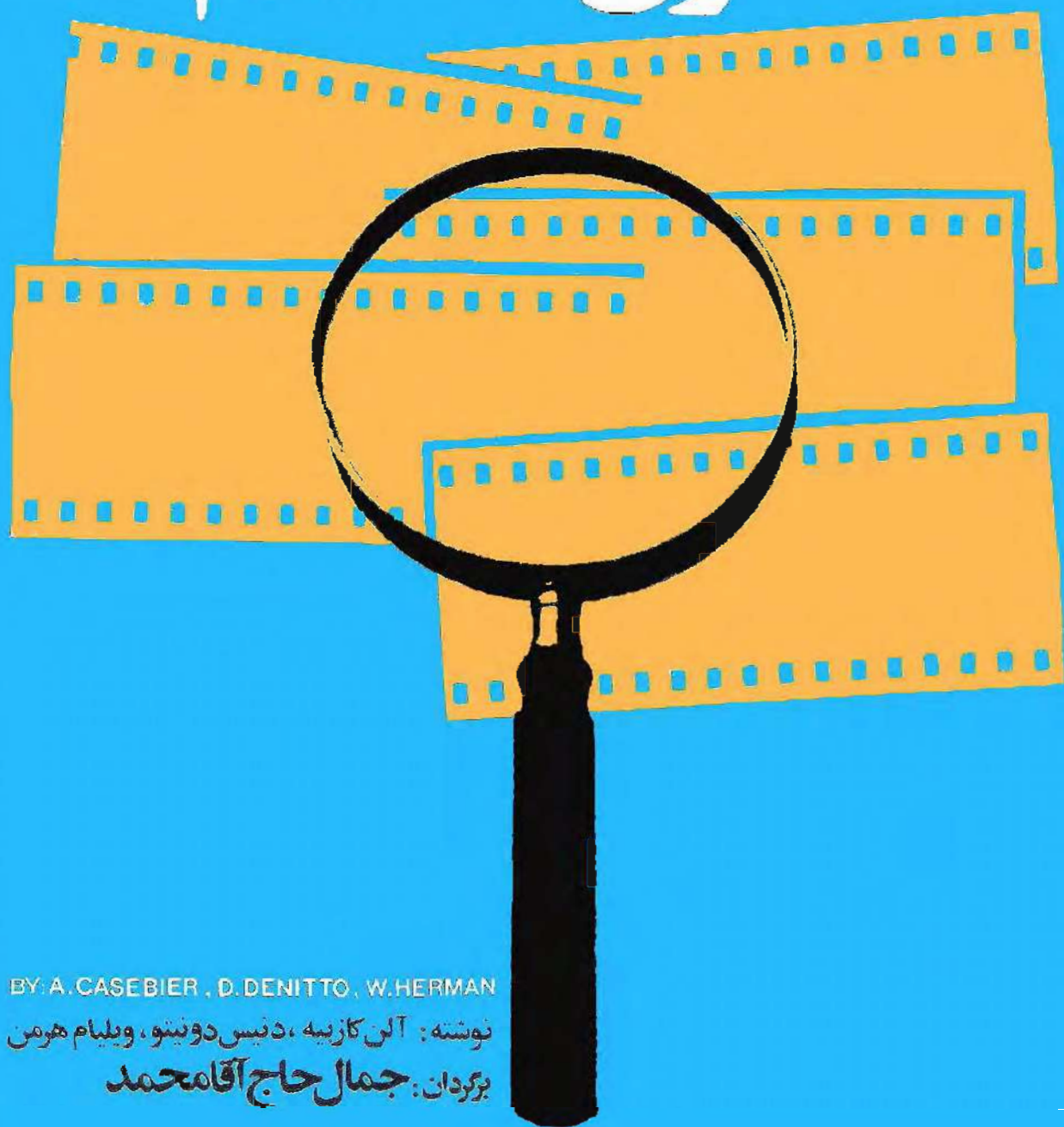


PRINCIPLES OF FILM CRITICISM

اصول نقد فیلم



BY: A. CASEBIER, D. DENITTO, W. HERMAN

نویسندگان: آلن کازینیو، دنیس دونیتو، ویلیام هرمن

برگردان: جمال حاج آقامحمد

با کمال خلوص

و

ارادت

تقدیم به

استادم

ف. غ.

که

خون سینما

شاعرانه

در رگهایش

جاری است.

جمال حاج آقا محمد

اصول نقد فیلم

نویسنده: آلن کازیه، دنیس دونیتو، ویلیام هرمن

برگردان: جمال حاج آقا محمد

ویراستار: شهره حاج آقا محمد

PRINCIPLES OF FILM CRITICISM

BY: A.CASEBIER, D.DENITTO, W.HERMAN

TRANSLATED BY: JAMAL HAJ AGHA MOHAMMAD

EDITED BY: SHOHREH HAJ AGHA MOHAMMAD

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورنده آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.



اصول نقد فیلم

نوشته‌ی: آلن گازییه ، دنیس وونیتو ، ویلیام هومن

برگردان: جمال حاج آقا محمد

ویراستار: شهره حاج آقا محمد

طرح روی جلد: م. اسدالهی

چاپ: پای ژه

مهر ۱۳۶۰

کلیه حقوق برای مترجم محفوظ است.

نسخه الکترونیکی: خرداد ماه ۱۳۹۰

فهرست بخش اول

ملاحظات در باب نقد فیلم
سبک‌های سینمایی
رئالیزم و اکسپرسیونیسم
بیشرفت‌های اولین
پیشرفت‌های عددی
سبک دوره‌ای و سبک گونه‌ای
نمونه‌هایی از فیلم‌های سبک اکسپرسیونیسم
مطب دکتر کالیکاری
سال گذشته در مارین باد
پنج قطعه آسان
سبک‌های رئالیستی: تحلیل مقایسه‌ای
داستان ژاندارک
من اکسپرسیونیستی
متن واقع‌گرا
تفسیر انتقادی
مبانی اسطوره‌ای فیلم
ساخت‌کرانی و تفسیر دیالکتیکی
ساخت خود - باز تابنده
"فیلم" اثر بکت
ابهام و آگاهی
ارزیابی فیلم‌ها
معیارهای ارزش زیبایی‌شناسی
کیفیت سینمایی بودن
رسانه‌ای جمعی بودن
نشانه‌شناسی

بخش دوم

تماشای فیلم
تفسیر فیلم
علم معانی بیان فیلم
حرکت
پهوند در برابر فوکوس عمیق
بیکر نگاری فریم
صداها (موسیقی و گفتار)

مقدمه

عمر سینما هشتاد و اندی و در ایران حدود پنجاه سال است. آنچنان که باید نه به سینما و نه به فرهنگ کتبی آن عنایت و بذل توجه نگشته. نگاه لطف به این مقوله نه فقط از جانب رسمیان دولتی که بعهدہ عاشقان آن است بسا بیش‌تر.

تعداد کتب سینمایی نوشته، تألیف و ترجمه اندک است. از این اندک شماره کتب زیبایی‌شناسی فیلم، انواع سینمایی و بویژه نقد فیلم صفر است. وضع نقد فیلم این دیار، بویژه در جرایدش حزن‌آور و شاید کمیگ و شاید هر دو.

اجری نمی‌خواهیم، گامهای دیگران را مشتاق بدیدنیم، که ما را نیز محرکی باشد.

بخش اول

ملاحظات در باب تقد فیلم

« منتقد سینمایی با فعالیت‌هایی چون ارزیابی و نقد فیلم سعی بر آن دارد که به تشریح عناصر سعی و بصری و تأثیرگذاری فیلم، سبک فیلم، تفسیر و تعیین کیفیات زیبایی شناسانه و ارزیابی موفقیت یا شکست آن بپردازد و از این طریق باعث افزایش ادراک و دریافت ما از فیلم گردد.

سبک‌های سینمایی

رئالیسم و اکسپرسیونیسم

پیشرفت‌های اولین:

از آغاز پیدایش سینما، سبک‌های مشخصی بوجود آمده، سبک یک فیلمساز عبارتست از فرم - هائی که وی برای توصیف حوادث فیلمش بکار می‌برد. سبک‌های اولیه قابل تقسیم به دو دسته‌ی رئالیسم و اکسپرسیونیسم هستند. "لوئی لومیر" در سال‌های ۱۸۹۰ دارای سبکی رئالیستی بود و به کمک دوربینی ثابت به ضبط وقایع می‌پرداخت. محتوای فیلمهای "لومیر" بسیار شبیه فیلمهای خانوادگی فعلی بوده و فعالیت‌های خانوادگی مانند غذا دادن به بچه و یا فعالیت‌های خیابانی مانند خروج کارگران از کارخانه را تصویر مینمود و در این جریان فقط حرکات را ضبط میکرد که نمونه‌ی مشخص آن فیلمی است به نام "آب‌پاشی به باغبان" که در آن کودکی به روی باغبان آب می‌پاشد. سبک اکسپرسیونیسم که مخالف سبک رئالیسم است، به جای ضبط حوادث واقعی و نمایش موقعیت‌های واقعی زندگی، خود به آفرینش موقعیت‌های مجذوب‌کننده حدید می‌پردازد. "ملیس" اولین کارگردان سبک اکسپرسیونیسم است که موقعیت‌های فانتزی در فیلمهایش بسیار به چشم می‌خورد. وی در فیلم "شعبده‌باز" (۱۸۹۹) سلسله‌ای از تغییرات جادویی را عرضه مینماید: یک شعبده‌باز (ملیس) و همکارش ناپدید میشوند، در صحنه‌ی بعد حادوگر به شکل همکارش ظاهر میشود و پس از تبدیل به برف مجدداً به شکل اصلی باز میگردد. مشهورترین فیلم وی "سفر به ماه" (۱۹۰۲) نام دارد که یک فانتزی درباره سفر فضائی به ماه است با برداشتی کمیک:

سفینه فضائی در چشم ماه که شکل یک مرد را دارد فرود می‌آید؛ مخلوقاتی که با ضربه چتر دانشمندان تبدیل به دود میشوند؛ گیاهانی که در اطراف دانشمندان خفته پیچ و تاب می‌خورند، دیده میشوند.

پیشرفت‌های بعدی :

از زمان پیشرفت‌های ابتدائی تا به حال ، سبک رئالیسم به شاخه‌های متعددی تقسیم شده است :

امپرسیونیسم ، مستند عینی و نیز جنبش‌های رئالیستی مشهور مانند رئالیسم آلمان ، رئالیسم جدید انگلیس و ناتورالیسم .

مشخصه‌ی اصلی سبک امپرسیونیسم (از سبک نقاشی امپرسیونیسم مشتق گردیده) عبارتست از : تسخیر لحظات زودگذر و ضبط مشخصات سطح اشیاء ، حوادث و اعمال .

از نمونه‌های مشخص سبک امپرسیونیسم ، فیلم‌های "اوگوستو مونوگاتاری" (۱۹۵۳) به کارگردانی "کنجی میز و گوچی" ، "لولامونتر" (۱۹۵۵) به کارگردانی "ماکس افولس" ، "آخرین نمایش" به کارگردانی "پیتر باگدانویچ" و "الویرا مادیرا" به کارگردانی "بووایدربگ" می‌باشند .

فیلمهای مستند عینی در صدد هستند تا صدا ، تصویر و احساس ناشی از حوادث واقعی را با حداقل درگیری در زمان حادثه و بدون جلب نظر ضبط نمایند .

فیلمهای مستند "رابرت فلاهرتی" منجمده در "داستان لویی‌زیانا" (۱۹۴۸) و "ناپوک شمال" (۱۹۲۲) نمونه‌های بارز این نوع می‌باشند .

از سایر جنبش‌های مهم سینمایی میتوان از رئالیسم آلمان در اواخر سالهای ۱۹۲۰ نام برد . در فیلمهایی چون "طلوع" (۱۹۲۷) ، "آخرین لبخند" (۱۹۲۴) از "مورتانو" و نیز "عشق ژاننی" (۱۹۲۷) اثر "گئورگ پابست" از هنرپیشگان واقعی نیز سودجسته شده است .

رئالیسم جدید در سینمای انگلیس از سالهای ۱۹۵۰ با فیلم‌هایی مانند "اطاقی در طبقه بالا" (۱۹۵۸) اثر "جک کلايتون" و "با خشم به گذشته بنگر" (۱۹۵۸) به کارگردانی "تونی ریچاردسون" آغاز گردید .

فیلم‌های پیرو مکتب ناتورالیسم برجسته‌های خشن و ناگوار مسائل و اشیاء تاکید دارند و وقایع را با کلیه جزئیات واقعی شان تصویر می‌کنند . و سترنهای "سام پکین پا" مثل "این گروه خشن" (۱۹۷۰) و "پیش به سوی کشور بزرگ" (۱۹۶۱) نمونه‌هایی از این سبک هستند . از فیلم‌های مهم دیگر این سبک باید از "همسران" (۱۹۷۱) "چهره‌ها" (۱۹۶۹) به کارگردانی "جان کاساواتیس" و "مزد ترس" (۱۹۵۲) از "هانری ژرژ کلوزو" ، "فاتحان" (۱۹۶۲) به کارگردانی "کارل فورمن" و "حریق در دشت" (۱۹۶۰) از "کن ایچی گاوا" یاد کرد . سبک اکسپرسیونیسم در فیلمهای بیشماری به کار گرفته شده است . منجمده کم‌دیهای برادران "مارکس" ، "چاپلین" ، "کیتون" ، و "لوپس" و "کلر" و فیلمهای ترسناک "فریتز لانگ" . علاوه فیلمهایی از اکسپرسیونیست‌های آلمان در سالهای ۲۰ - ۱۹۱۰ و فیلم‌های سیاه آمریکائی از قبیل فیلمهای هیجان‌انگیز با شرکت "همفری بوگارت" نیز در این سبک قرار دارند .

سبک دوره‌ای و سبک گونه‌ای

• سبک‌ها را میتوان از جهتی در دو تقسیم‌بندی کلی قرار داد: سبک دوره‌ای و سبک گونه‌ای. سبک دوره‌ای نوعی جنبش سبکی است که در یک دوره^۱ زمان خاص برجستگی و تسلط دارد، به نحوی که تمام آن دوره‌ی زمانی نام آن سبک را به خود می‌گیرد. بطور مثال "جنبش اکسپرسیونیستی آلمان" که چشم‌انداز هنری اوایل قرن بیستم این کشور را بطور مشخصی در اختیار داشت. حضور این سبک به‌وضوح در هنرهای این دوره آلمان آشکار است: در فیلم ("مطب دکتر کالیگاری"، "گولم"، "نوسفراتو") در تئاتر (در کارهای "مایر هولد" و "برشت") در نقاشی (در کارهای "مونه"، "کولوتیس"، "کاندینسکی"، "گروس") در موسیقی ("برگ") و در ادبیات ("کافکا").

فیلمسازان آلمانی در اواخر سالهای ۱۹۲۰ بازگشتی به سوی سبک رئالیسم - رئالیسم آلمانی - داشتند که بوسیله "مورناو" و "پابست" رواج یافته بود.

سبک گونه‌ای، به دسته‌ای از سبک‌ها اطلاق میشود که امکان ظهورشان در هر زمان وجود دارد. "اکسپرسیونیسم" و "رئالیسم" خود نمونه‌هایی از سبک گونه‌ای هستند و "لومیر" و "ملیس" آفرینندگان نمونه‌های نابی از گرایشهای رئالیستی و اکسپرسیونیستی در سینما می‌باشند.

سبک دیگر فیلم‌ها، اکثراً ترکیبی از این دو سبک است که این امر خود موجد دشواری در تشخیص سبک آنان می‌گردد.

در تشخیص سبک دوره‌ای و سبک گونه‌ای، اشکال در دادن تعاریفی از اصطلاحات این سبک‌هاست مانند اکسپرسیونیست یا رئالیست، تعریف، مشخص‌کننده ذات مسأله است. بطور مثال "دایره" را میتوان شکل مسطح بسته‌ای تعریف نمود که نقاط روی پیرامونش از نقطه مرکز فواصل یکسان دارند. این گونه تعاریف غیر قابل انعطاف و ایده‌آل به نظام‌های کاملی مانند هندسه مسطحه تعلق دارند. در حالیکه برای پدیده‌های در حال تکامل از جمله "تاریخ فیلم" انتخاب تعاریفی انعطاف‌پذیر شایسته‌تر است.

هیچگونه ویژگی یا خصوصیتی را نمیتوان بطور دائمی در فیلمهای اکسپرسیونیست یا رئالیست یافت، و در حقیقت خصیصه‌ای یافت نمیشود (از آن دسته خصایصی که بتوانند ملاک قضاوت قرار گیرند تا این امکان بوجود آید که مثلاً یک فیلم بخصوص اکسپرسیونیست نامیده شود) که بتوان در فیلمی قرارش داد تا آن فیلم قابلیت لازم را برای این گونه نام‌گذاریها بیابد. وجود تعداد کافی از خصایص سازنده اکسپرسیونیسم فقط میتواند تعیین‌کننده عنوان این سبک باشد.

عبارت "تعداد کافی" خود مبهم است و این ابهام باعث ایجاد انعطاف در تشریح سبک میگردد. برای اکثر مورخین سینما، وجود بیشترین و گاه پاره‌ای از ویژگیهای تشکیل‌دهنده یک سبک، دلیلی است تا حضور آن سبک را ثابت نماید.

تا وقتی که در یک زمان معین بعضی خصایص دارای ارزش والاتری نسبت به سایر خصایص

هستند، ارزش این خصوصیت‌ها خود عامل مهمی در تأثیرگذاری بر علائق، ملاحظات عملی و نوع بررسی تاریخی بشمار می‌رود.

برای یک جامعه‌شناس هنر، خصایصی که مربوط میشوند به وابستگی فیلم به جامعه‌ای که در آن ساخته شده، با ارزش‌تر از عناصر بصری آن فیلم می‌باشد.

عکس این مسئله برای یک مورخ صنعت فیلم نیز صادق است، زیرا که وی به پیشرفت تکنیکی دوره‌هایی خاص علاقمند است.

و سرانجام، ادراک ما از سبک‌های مختلف فیلم‌ها باید وابسته به ارتباط زمانی آن سبک نیز باشد. با بوحود آمدن دگرگونی‌هایی در رسانه و بررسی تاریخی آن، میتوان انتظار داشت که ریشه و عوامل سازنده خصایص سبک نیز تغییر یابد. از این‌رو برای مجموعه خصایص صفتی معین و آشکار وجود دارد که سبب میشود تا یک فیلم به سبکی خاص تعلق یابد (*). این مجموعه هیچگاه کامل نمیشود و تحدید نظری نیز در آن صورت نمیگیرد.

اینک در جهت نشان دادن کارکرد این الگوی ادراک سبک‌ها، فیلم‌هایی از سبک اکسپرسیونیسم را بررسی مینماییم.

نمونه‌هایی از فیلم‌های سبک اکسپرسیونیسم

مطب دکتر کالیگاری

"مطب دکتر کالیگاری" (۱۹۱۹) که فیلمی است کلاسیک از جنبش "اکسپرسیونیستی آلمان" به کارگردانی "رابرت وینه"، به گواه بسیاری از مورخین سینما دارای بسیاری از خصوصیات سبک اکسپرسیونیسم می‌باشد و در حقیقت نوعی نمونه‌ی ناب از یک سبک است که معمولاً به قدرت یافت میشود.

این فیلم دارای اکثر خصایص سازنده اکسپرسیونیسم است و در آن دگرگونی‌های اشکال، تجسمی از دگرگونی‌های ذهنی بازیگر است و نیز کاریکاتوری از فرهنگ آن زمان آلمان را ارائه مینماید. اشکال و اشیاء ابعاد طبیعی خود را از دست میدهند، دیوارها به شکلی ترسناک کج و سرازیر هستند، درختان در طول حادها پیچ و تاب می‌خورند و صوری انتزاعی می‌یابند، نور شدید و سوزانی از زوایای غریب می‌تابد که کیفیت هراس‌آور و وهم‌آلود صحنه را تشدید می‌سازد.

در فیلم‌های اکسپرسیونیستی، دوربین اکثراً حالت "ذهنی" (سوبژکتیو) دارد و از این طریق مسائل و حوادث فیلم از دید بازیگران عرضه میشود ولی دوربین حالت بیطرف ندارد. حوادث "مطب دکتر کالیگاری" نیز از چنین دیدگاهی فیلمبرداری شده و به جز ابتدا و انتهای فیلم، داستان بوسیله یکی از بازیگران بازگو میگردد و حوادث فیلم به همان‌گونه که در خودآگاهی بازیگر شکل می‌گیرد، به نمایش در می‌آید.

در ابتدا و انتهای فیلم، دوربین به شکلی "عینی" (اوبژکتیو) نماهنگی را از "فرانسیس" گوینده داستان (به همان گونه که وی داستان را شروع و ختم میکند) ضبط مینماید. داستانی که "فرانسیس" نقل میکند، حالتی مبهم و دوپهلو دارد، ممکنست که جنبه خود فریبی داشته باشد و شاید هم حقیقی بنظر برسد. او میگوید که شخصی به نام دکتر "کالیگاری" به کمک مردی به نام "سزار"، دوست وی "آلن" را به قتل رسانده‌اند، سپس "سزار"، "جین" نامزد "فرانسیس" را ربوده و از این رو "فرانسیس" به تعقیب "کالیگاری" پرداخته‌است و سرانجام پی برده که "کالیگاری" دکتری است که با کمک "سزار" جنایت‌هایی را مرتکب شده‌است. علت قتل‌ها این است که "کالیگاری" مردی قدرت طلب بوده و به همین جهت سعی مینموده به قدرتی برتر از دیگران دست یابد. با مرگ "سزار"، "کالیگاری" نیز دیوانه میشود و در همان بیمارستان روانی که فعالیت میکرد به بستر می‌گردد.

در پایان فیلم، دوربین "فرانسیس" را نشان میدهد، در این صحنه "فرانسیس" بیماری روانی است که مشغول گفتن این داستان برای بیمار دیگری است و "جین" و "سزار" نیز بیماران دیگری هستند و دکتری به نام "کالیگاری" سرپرست این بخش است. صحنه‌های بعدی "فرانسیس" را پر خاشاک و دکتر "کالیگاری" را مردی خیرخواه نشان میدهد که سرپرستی وی را بعهده دارد. خاتمه فیلم نمایشگر اینست که انگار داستان "فرانسیس" جعلی و ناشی از مغز پریشان اوست و این بنظر دشوار میرسد که بپذیریم دکتر "کالیگاری" انسانی خیرخواه و "فرانسیس" دیوانه‌ای بیش نیست و تمامی آنچه که دیده‌ایم گونه‌ای فانتزی ساخته و پرداخته "فرانسیس" است. بویژه آنکه صحنه‌های آخر فیلم دارای همان دگرگونی‌ها و تحریفات بصری صحنه‌ای است که جزء ویژگی‌های داستان نقل شده بوسیله "فرانسیس" محسوب می‌گردد. اگر صحنه‌های آخر عرضه‌کننده دیدی واقعی از ماجراست، بنابراین نباید دارای چنین تحریفاتی باشد و بهر حال فیلم را میتوان بعنوان سند تغییر یافته‌ای تفسیر نمود، که در اینصورت، دید "فرانسیس" نمایشگر بررسی دقیقی از طبیعت درونی "کالیگاری" خواهد بود*، و بنابراین "کالیگاری" سبلی از قدرت در جامعه آلمان است و فیلم نیز در واقع اعلام جرمی است علیه شخصیتی مستبد در آلمان یعنی "هیتلر" با این تفسیر، خاتمه فیلم که در آن "فرانسیس" به شکل یک بیمار روانی نشان داده میشود (که به این ترتیب با تبدیل داستان واقعی "فرانسیس" به یک فانتزی قصد انکار وضعیت ظالمانه رایج در جامعه وجود دارد) قابل مقایسه است با وقایعی که در آلمان آن زمان رخ میداد و در آن شکل ظاهری با شکوه جامعه سرپوشی برای انگیزه‌های جابرانه "هیتلر" بود.

در سبک اکسپرسیونیسم بیشترین تأکید بر آتمسفر و فضای صحنه است و حرکات واقعی کمتر مورد توجه است، و در "کالیگاری" نیز فرم گوتیک، خطوط دندانه‌دار، صحنه‌پردازی‌های تاریک و سایه‌های رنگ آمیزی شده ایجادکننده آتمسفری شوم و وحشتناک است. یکی از خصایص اکسپرسیونیسم تأکید بر تم از خود بیگانگی است و در "کالیگاری" اگر حوادث از طریق دیوانگی "فرانسیس"

تغییر شکل یافته، این ذات تجربه ما از "کالیگاری" است که گونه‌ای هشیاری از خودبیگانه، از حوادث و محیط را عرضه مینماید. شگرد به جریان افتاده ضمیر بهشیار میتواند روشی از نمایش اکسپرسیونیستی باشد. در "مطب دکتر کالیگاری" حوادث و اعمال جزئیاتی از حافظه، رویا، فانتزی، کابوس و تفکرات سمبولیک هستند که در جریان شکل‌گیری ضمیر بهشیار "فرانسیس" عرضه میگردند و مشخص‌ترین صحنه در این زمینه آنجائی است که "کالیگاری" در جهت کسب قدرتی افسانه‌ای از یکی از اجداد هم‌نامش دست به فانتزی‌پردازی می‌زند و کلمه‌ی "کالیگاری" و "من باید کالیگاری شوم" در فضا ظاهر میشود و علاوه تمامی داستان "فرانسیس" کابوسی است که شامل دیدی سمبولیک در باب دیوانگی حاصل از قدرت است و شخصیت دکتر "کالیگاری" وسیله‌ای است برای نمایش سمبول و همانطور که گفته‌شد به راستی نمیتوانیم که چه‌اندازه هشیاری فرانسیس از حوادث، واقعی و تاجه اندازه فانتزی و سمبولیک است.

میزانسن اکسپرسیونیستی تا حد زیادی استیلیزه و اغراق شده است و در این فیلم نیز وسائل صحنه، بازیها، گریم و لباسها واجد چنین کیفیاتی هستند و اساسا کاربرد وسائل و بازیها بر اساس تضاد قرار دارد. شکل ظاهری "جین" و "فرانسیس" از این جهت بهم شباهت دارد که هر کدام از آنها تضادی بصری را عرضه میکنند، یعنی صورتهایشان بطرز حیرت‌انگیزی سفید است در حالیکه لباس چسبان "سزار" و چشمان و موهای "جین" تماما ساه است. علاوه صحنه‌پردازیها نیز در سکانسهای مختلف فیلم متفاوت است و در ازای بسیاری از صحنه‌ها که تأکیدشان بر لبه‌های تیز و خطوط گوشه‌دار است، صحنه‌هایی نیز دیده میشود که با الگوهای مدور پرداخت شده‌اند. اطاق "جین" با طرح مدورش دارای ظاهری اطمینان بخش است (*) علاوه بر اینکه تعداد زیادی نیز الگوی مدور در فضا چشم می‌خورد منجمله دوایری از سایه روشن‌ها در بعضی نماها دیده میشود. اگر چه الگوهای مدور داخل صحنه‌ها به گونه‌ای نسبی ما را در آرامش فرو می‌برد، معذالک احساس وحشت ناشی از فضای کلی و بی‌ثبات فیلم همچنان در طول آن به همراه ماست.

تعارض متضادها به گسترش تم ابهام‌انگیز فیلم کمک مینماید و هنگامی ما حوادث و حرکات فیلم را در خواهیم یافت که این تضادها به گونه‌ای صحیح با یکدیگر آشتی یابند. در حالیکه وجود این تضادها، امکان تفسیرهای متفاوت را برای تماشاگران فراهم می‌آورند، عموما برداشت افراد از فیلم، از طریقی که ایشان پایان داستان را در ارتباط با داستان "فرانسیس" درک مینمایند، مشخص میگردد.

"مطب دکتر کالیگاری" بعنوان نمونه‌ی کلاسیکی از سبک اکسپرسیونیسم، تأثیری عمیق بر فیلم‌های بعدی این سبک داشته‌است و بعدها فیلمهای اکسپرسیونیستی متعددی بر اساس بسیاری از ویژگیهای موجود در این فیلم بنا نهاده شده‌اند و با اینکه در و نمایه‌یشان متفاوت بوده ولی گاهی بعضی از آنها این خصایص اکسپرسیونیستی را توسعه داده‌اند.

سال گذشته در مارین باد

" سال گذشته در مارین باد " (۱۹۶۱) به کارگردانی " آلن رنه " ، یکی دیگر از نمونه های با ارزش سبک اکسپرسیونیسم است که واجد بسیاری از خصوصیات این سبک می باشد .
فیلم ، جریان طولانی شکل گیری ضمیر بهشیار است و مسائل از دید شخصیت اصلی آن نمایش داده میشود . تزئین داخل هتل به سبک باروک است و حوادثی که در آن اتفاق می افتد از طریق تصورات شخصیت اصلی فیلم شکل میگیرد .

جنبه های اساسی فرم فیلم را تداخل دوحش زمانی مقارن بوجود می آورد . یکی از این دو " زمان حال " است که به مدت ۹۳ دقیقه اکثر حوادث فیلم را در طول آن می بینیم ، این حوادث در ضمیر بهشیار شخصیت اصلی فیلم که مردیست عاشق تجسم می یابد . سکانسهای فیلم مملو از تصورات ، یادآورهای و فانتزیهای اوست ، هنگامیکه به هتلی در " فردریکزیاد " نزدیک میشود ، به بازاندیشی حوادثی می پردازد که در دیدار قبلی اش از این محل در رابطه با یک زن رخ داده بود .
مرد ملاقات قبلی اش را با یک زن که سال گذشته در مارین باد پیش از دیدار کنونی اش از " فردریکزیاد " بوده است ، به یاد می آورد - و با قسمتی را فانتزی پردازی میکند ، در بخش زمانی دیگر ، حوادث درباره زمان حاضر نیستند و در زمان حال رخ نمیدهند ، قسمت اعظمی از مضامین ضمیر بهشیار مرد فقط رجعت به گذشته است . بخشی از آگاهیهای مرد با مشاهده هتل ، هنگامی که در آن پهای می نهد بدست می آید ، گرچه این مشاهدات قسمت کوچکی از کلیت فیلم است . بنابراین هر نما یا سکانسی معین از فیلم را میتوان از دو دیدگاه زمانی متفاوت مورد توجه قرار داد .

الف - یا در زمان حال (که در ذهن مرد است) و یا درباره زمان حال (هرگاه که مشاهده است)

ب - درباره گذشته (هرگاه که یک خاطره یا فانتزی درباره گذشته اش در " فردریکزیاد "

یا " مارین باد " است)

از صحنه های نمونه زمان حال باید از مقدمه فیلم (مثل حرکت مرد در داخل هتل و توجه و نظر او به کیفیات هتل) ، نمای آغاز فیلم (که هتل را از مسافتی دور نشان میدهد) و نیز سکانسی در شب (که دوربین در میان هتل خالی و باغچه ها " تراک " مینماید) نام برد . سایر سکانسها درباره تلاشهای ذهنی مرد عاشق برای بازسازی اتفاقاتی است که احتمالاً سال پیش در مارین باد رخ داده است ، تا بدین وسیله احساس گناهش را در مورد شرکت در آن وقایع تسلی بخشد .

سکانسهای بعدی از طریق جریان یابی ضمیر بهشیار مرد بنامیگردد و نشانی از محتوای اکسپرسیونیستی آن دارد که از فانتزی ، یادآوری ، کابوس و تفکرات سمبولیک تشکیل میشود .

زن که بوسیله همسرش تیرخورده است ، هنگامی که در حال سقوط است ، انگشتانش را بر روی لبانش قرار میدهد ، گوئی اشاره مینماید که " ساکت باش " و این اشاره نشانی از رابطه نزدیک بین بصیرت یا آگاهی و ساختمان اساسی به جریان افتاده ضمیر بهشیار مرد عاشق است . در زمان

تیراندازی، مرد عاشق حضور ندارد، لکن تصور مینماید که زن به‌وی اشاره کرده است که رابطه‌اشان راحتی در زمان مرگش نیز پنهان نگاهدارد. مرد معتقد است که مسئولیت‌اش در رابطه با زن، وی را ملزم می‌سازد تا آن را از همسر زن پوشیده بدارد. وی خود را اینگونه فریب می‌دهد که انتظار قطع شدن رابطه‌اشان را نداشته و از این رو با یادآوری اینگونه کیفیات آزاردهنده درگیری خویش را با این بازی ادامه می‌دهد.

مرد به یاد می‌آورد و یا تصور مینماید که با نشستن در پشت میزی حدا از میز زن در رستوران و ترک آن میز به هنگام آمدن شوهر زن، مسئولیتش را در قبال زن انجام داده است (زن با گفتن جمله "اگر دوستم داری" وی را مجبور به ترک آن محل نمود). اگر مرد بتواند که خود را متقاعد نماید که تماماً مسئول شروع و ادامه روابط عاشقانه با زن نبوده است و نیز اینکه کلیه احتیاط‌های لازمه را بکار برده است، آنگاه قادر خواهد بود که هدفش را در پذیرش جریان خود آگاهی که بنای فیلم را تشکیل می‌دهد به انجام رساند و موفق به تطهیر احساس گناه خود در مورد شرکت در مرگ زن شود. "آل‌رنه" می‌گوید که اگر بخواند فیلمش را در یک کلام خلاصه کند، کلمه "اغسوا" را برخواهد گزید.

مرد تعدادی از موقعیت‌های ابتدای رابطه‌اش با زن را در "مارین‌باد" و نیز حوادثی را که در زمانی نامشخص در "فردریکزیاد" رخ داده به یاد می‌آورد و یا تصور مینماید که حاوی علائمی دال بر تمایل زن برای ادامه روابطشان بوده است. مرد آگاه است که در مارین‌باد، زن به دلخواه خود در اتاقش را باز گذاشته بود و در واقع به وی اجازه دخول داده بود و گرچه ظاهراً بنظر می‌رسید که تجاوزی رخ داده است، لکن این زن بوده که بعلت علاقه‌اش وی را به این کار ترغیب نموده است. از زمانی که مرد خود را در راهروی نورانی و تمیز هتل در "فردریکزیاد" در حال پیشروی بسوی اتاق و بازوان گشوده زن می‌یابد، با صدائی خشن به شکل یک راوی می‌گوید: "نه، نه، نه، این یک اشتباه است، اینکار با خشونت نبود... به خاطر بیاور... برای روزهای متوالی، هر شب... تمام اتاق‌ها شبیه یکدیگرند... ولی آن اتاق برای من شبیه سایر اتاقها نیست... آنجا در دیگری نبود."

در صحنه‌ای دیگر، مرد عاشق اظهار می‌دارد "توقصد حدائی داری، در اتاق هنوز باز است" وی در صحنه بعدی همچنان قصد دارد تا خود را متقاعد نماید که بی‌گناه است، زن تنها روی تخت در اتاقش در هتل نشسته است، صدای مرد به گوش می‌رسد که "در آن ساعت، شوهرت سرمیز قمار بود، من گفته بودم که می‌آیم، تو جوابی نداده بودی. هنگامیکه آمدم، تمام درها را نیمه باز یافتم؛ در آپارتمان را، در اتاق کوچک نشیمن را، در اتاق خوابت را - لازم بود فقط فشاری به آنها بدهم تا باز شوند..."

در بخش دیگری از فیلم، مرد کوشش مینماید که حوادث را در اتاق خواب زن در مارین‌باد به یاد آورد، او در جستجوی نمونه‌هایی از کارهای زن در اتاق خواب است، آیا او در اتاق را باز گذاشته بود؟ آیا از سمت چپ یا از راست بر روی تخت خوابیده بود؟ چگونه بنظر می‌رسید؟ (تصاویر

نیز همانگونه که مرد برای به یاد آوردن نشان تلاش میکند ارزشهایی دارند) .

مرد فکر میکند که زن در حمامهای شبیه به آنچه به هنگام ورودش به راهروی نورانی و در آغوش گرفتن زن به تن داشت ، بوسیله شوهرش تیرخورده بود . مرد این لباس را اغواکننده میدانست . "رب گریه" در سناریو ذکر کرده بود که زن باید به شکلی کاملاً تحریک کننده ، پس از تیر خوردن بر روی تخت بیافتد و نیمی از لباسش نیز به کناری برود . بنابراین بهشیاری مرد از این صحنه هادر "مارین باد" به این مسئله اشاره دارد که زن در ابتدای عشق بازی بوده که تیرخورده است .

مرد برای متقاعد کردن خویش در این مسئله که زن نیز در ادامه رابطهای عاشقانه سهمی داشته وی را به گونه ای به یاد می آورد که نشان دهد که زن به وی تمایل داشته لکن احساساتش را از او مخفی نمیکرده است و بطور مثال این زن بوده که طرح برخورد تصادفی با وی را ریخته بود . در صحنه ای در "فردریکزباد" که زن با حالتی افسرده و تنها در میان باغچه در حرکت بود ، مرد به یاد می آورد که چگونه با هم ملاقات نمودند ، "تواز تلاقی چشمانت با من خودداری میکردی و این کار را عملاً و به وضوح انجام میدادی" .

در سالن هتل ، درحالی که مرد وزن در میزهای جداگانه نشسته اند ، مرد میگوید "هیچوقت بنظر نمی رسید که تو در پشت ستونی ، پای مجسمه ای و با نزدیک حوضی منتظر من باشی ، لکن ما در هیچ همراهی یکدیگر را ملاقات نمیکردیم" . ظاهراً زن منزوی بنظر می آمد ، لکن همیشه در حال ترتیب دادن ملاقاتشان در "فردریکزباد" بود . و از این رو ، مرد اگرچه به خاطر می آورد که دائماً تلاش مینمود که رابطه عاشقانه اش را در "مارین باد" به یاد زن آورد (و در نتیجه خود در جریان دائم رابطه اشان سهیم بوده است) لکن تصور مینماید یا به خاطر می آورد که زن نیز در ادامه روابطشان نقش داشته است .

مرد مجدداً به اغوای خود می پردازد و به یاد می آورد که یک بار تصادفاً همسر زن آنها را با هم در باغ دیده بود (اگرچه او تمام احتیاطهای لازم را به کار برده بود) ، زن با گفتن جمله "اگر دوستم داری" وی را تشویق کرده بود که از روی نرده سنگی عبور نماید ، پس از عبورش از روی نرده صدایی بلند بگوش می رسد ، کمی بعد ، از طریق جریان بهشیاری مرد ، ما نرده ای شکسته را می بینیم ، مرد خود را متقاعد مینماید که حادثه شکستن نرده باعث شده که همسر زن به وجود وی پی ببرد ، علیرغم اینکه بسیار سعی کرده که هنگام فرار دیده نشود .

دید مرد از نقش خود و همسر زن در قتل او به وسیله دو نمای تیراندازی آشکار میشود . در اولین نما ، همسر زن به همراه گروهی مرد آماده تیراندازی هستند . در نوبت تیراندازی همسر زن ، او به سوی هدف تیراندازی می کند و ما ، هم صدای تیر را می شنویم و هم به هدف خوردش را مشاهده میکنیم . از طرف دیگر ، به هنگام تیراندازی مرد عاشق ، او فقط به طرف هدف بر میگردد ، لکن موفق به شلیک تیر نمیشود و ما صدایی نمی شنویم .

همچنین ، صحنه ای که همسر زن آماده شلیک است پیوند میشود به صحنه ای که مرد با زن در اتاق خواهند و این صحنه با فریاد زن و صدای شلیک گلوله به پایان می رسد .

در مراحل پایانی شکل‌گیری جریان بهشیاری، مرد کمی از حوادث فاصله میگیرد، حوادثی که یک ساعت و نیم بهشیاری وی را به‌خود مشغول داشته بود. مرد، حوادث را با الگوی دلخواه خود مجسم میکرد و به‌عبارت دیگر چنان به‌اغوای خویش پرداخته بود تا زمینه‌هایی برای تسکین احساس گناهش در مورد قتل زن به‌وجود آورد. فاصله‌مرد عاشق را با حوادث گذشته در نمای آخرین فیلم به‌گونه‌ای نمادین مشاهده میکنیم، در این نما برای اولین بار هتل از فاصله‌ای دور نشان داده میشود.

پنج قطعه آسان

"پنج قطعه آسان" (۱۹۷۰) به‌کارگردانی "باب رافائلسون" داستان زندگی شخصی ناهمگون است که در یک خانواده‌ی موفق و هنرمند زندگی میکند. "باب" (جک نیکلسون) شخصیت اصلی فیلم، که با چشم‌پوشی از گذشته و وابستگی‌اش به طبقات بالا در یک حوزه‌ی نفتی کالیفرنیا مانند کارگری ساده مشغول به‌کار بوده، با به‌هم‌خوردن اوضاع شرکت به‌منزل خود باز میگردد تا دوباره درگیر تضادهای خانوادگی‌اش گردد، همان مسائلی که وی را از خانه‌گریزانده بود. او در یک تگ‌گفتار کنایه‌آمیز برای پدر افلیج‌اش تشریح میکند که همیشه قبل از بد شدن اوضاع تغییر مکان میدهد و برای مدت زیادی نیز در خانه نخواهد ماند. موقعیت‌ها و روابط افراد در فیلم، از طریق بهشیاری "باب" شکل میگیرند، دیدی که از اشیاء غالباً در طول فیلم وجود دارد، همان دید بهشیار "باب" است که توسط دوربینی ذهنی (سوپرکتیو) ارائه میگردد. درسکانسی که "باب" از زندگی‌اش در شرکت نفتی احساس نارضایتی می‌کند، به‌شکل عنصری ناهماهنگ با آن محیط تصویر میشود. بطور مثال وقتی که او پس از ملاقات خواهرش در حال مراجعت است، به‌جای آنکه او را در داخل منزل دوست دخترش ببینیم، وی را هنگام ورود به‌آنجا می‌بایم و این یک اشاره‌ی زیرکانه تصویری است که عدم تعلق وی را به‌آنجا ثابت مینماید. این تم‌بیگانگی با محیط، در طول سکانس بازگشت "باب" به‌خانه‌ی پدرش همچنان ادامه می‌یابد. وقتی که "باب" قدم به این فضای قدیمی می‌گذارد، مانند شخصی مزاحم به‌نظر می‌رسد و هنگامیکه وارد منزل می‌شود تا به‌خانواده نامانوس خود به‌پیوندد، دوربین به‌حالتی ذهنی به‌همراه وی حرکت میکند و از میان درهای متوالی می‌گذرد تا عدم تناسب "باب" را با محیط نشان دهد.

در صحنه‌ای که "باب" پیانو مینوازد، فضا ملو از احساس اوست نسبت به دختری به‌نام "کترین"، همان کسی که "باب" به‌خاطرش پیانو مینوازد. در همان حال که دوربین بر روی عکس‌های خانواده "باب" حرکت "تبلت-پان" مینماید و گذشته و روابط آنها را به‌تصویر میکشد، احساسات "باب" در مورد "کترین" و زنی که هم‌اکنون دوست اوست، "باب" را تحت فشار قرار میدهد و یک بار دیگر "باب" احساس میکند که شخصی دیگر وی را کنترل مینماید. در انتهای

فیلم وقتی که "باب" مجددا قصد گریز از محیطش را کرده است، تماشاگر صحنه‌های مشابه را که قبلا رخ داده بود به یاد می‌آورد و به نظر میرسد که مجموعه‌ای از تجارب سرکوفته و غم‌انگیز، هسته اصلی از خود بیگانگی "باب" را تشکیل میدهد.

سبک رئالیستی: تحلیل مقایسه‌ای

رئالیسم انتهای زنجیری است که سر دیگر آن اکسپرسیونیسم قرار دارد. رئالیسم از نظر مفهوم سبکی آن نباید با رئالیسم در فیلم اشتباه شود، زیرا با وجود ارتباطاتی بین این دو، تفاوت‌های مشخصی نیز وجود دارد. هنگامیکه یک منتقد فیلمی را واجد سبک رئالیستی میدانند، لزوماً این مسئله را اظهار نمیکند که فیلم واقعیت را تجسم بخشیده است، بلکه وی نظر به خصوصیات رئالیستی دارد که برای ضبط و تسخیر واقعیت گرچه لازم است ولی کافی نیست؛ حوادث واقعی با صداقت تصویر شده باشند، از سمبولیسم هر چه کمتر استفاده شده باشد، میزانسن دارای شکل و احساسی مشابه زندگی روزمره باشد، محل قرار گرفتن دوربین، حرکات و زوایای فیلم ندرتا غیر معمول باشند، ضربیه ناشی از حوادث فیلم بیش از آن تحاربی باشد که تماشاگران در طول فیلم - های کنونی بدان عادت کرده‌اند و نیز اینکه فیلم برجزئیات واقعی تاکید نماید. علاوه بر این گاهی تصاویر عالی اکسپرسیونیستی مانند آنهایی که در فیلمهای "سانجیرو"، "اکتبر" و "مرگ در ونیز" به کار گرفته شده، به خوبی قادر به بیان واقعیت هستند. تحلیل بعدی نشان خواهد داد که سبکهای اکسپرسیونیسم و رئالیسم چگونه با یک موضوع واحد برخورد می‌نمایند و تفاوت‌های این دو نوع برخورد چیست.

داستان ژاندارک

متن اکسپرسیونیستی

"مصیبت ژاندارک" (۱۹۲۸) اثر "کارل تنودور درایر" ساخته شده در فرانسه، شرح مراحل گونه‌گون دستگیری، بازپرسی، محاکمه و اعدام شخصیتی تاریخی است که خاطره‌هایش پس از مرگ نیز در اذهان باقی است.

"درایر" در برخورد با چنین موضوعی، دوربینش را در صحنه‌های محاکمه‌ی "ژاندارک" بسیار نزدیک به قضات و "ژاندارک" می‌برد، قضاتی که به شدت سعی دارند تا او را مجرم جلوه دهند. تصاویر درشت فیلم که محیط را به گونه‌ای سمبولیک، محدود و بسته نشان میدهد، حاکی از احساس "ژاندارک" نسبت به محیط‌اش می‌باشد. در حالیکه یک فیلم امپرسیونیستی (مقوله‌ای از واقع گرایی) بر خصایص سطحی واقعیت تکیه دارد، "درایر" در جستجوی احساسات درونی و

مخفی افراد است و در جایی که یک فیلم امپرسیونیستی باید در جستجوی تسخیر کیفیات زودگذر یک موقعیت باشد، "درایر" در پی کلیات است.

تصاویر درشت فیلم، نشان دهنده‌ی احساس "ژاندارک" درباره‌ی محاکمه‌اش می‌باشد و برای وی هیچ مسئله‌ای به‌جز محاکمه‌اش اهمیت ندارد چراکه مبارزه‌ی وی مبارزه‌ی جهانی است. موقعیت افراطی دوربین، برای ما دیدی را که اندکی متفاوت است، نسبت به‌این جریان محاکمه فراهم می‌آورد. توجه ما توسط تصاویر عظیمی که در برابر دیدگانمان قرار دارد، هدایت می‌شود و در ذهن ما کشت و کوشش‌های روحی به‌وقوع می‌پیوندد. میزانش واجد کیفیت مشخص و سبک‌داری است که ما را با طرز عمل اکسپرسیونیستی آشنا می‌سازد. بازیگران بدون گریم هستند و حرکات و بازیهایشان به‌خوبی حالات شخصیت‌های فیلم را به‌نمایش می‌گذارند. زشتی صورت اشخاص مخالف "ژاندارک" بانوری که از صورت وی متساع است حالتی متضاد دارد و همین‌طور سردی صحنه‌ها با شخصیت درونی او نیز معارض است. وجود نیروهای پاک و شریر در بسیاری از صحنه‌ها بوسیله نوروتاریکی مشخص می‌گردد، به‌ویژه در صحنه‌هایی که روشنی سیاهی "ژان" با تاریکی اطرافش متضاد می‌باشد. لباسهای فیلم نیز نمایشگر این تضاد تماتیک است.

حرکات و زوایای دوربین، محیط را بیان‌کننده‌ی احساس شخصیت‌ها می‌سازد. در طول محاکمه، دوربین بر روی صورت قضات "ژان" مینماید و سرانجام به‌نمائی ثابت از چهره "ژان" می‌رسد. نماهای صورت قضات از دید "ژان" منعکس می‌شود و این امر دلالت بر این دارد که "ژان" در محاصره‌ی آنهاست، لکن نماهای ثابت از چهره‌ی "ژان" که از دید قضات است نشان می‌دهد که او در تله قرار دارد. در طول صحنه‌هایی که "ژان" دودل است او را از طریق دوربینی ذهنی (سوپرکتیو) و از زاویه بالا می‌بینیم که گویای عدم ارتباط وی با قضات است، در حالیکه قضات، که از زاویه‌ی پائین فیلمبرداری شده‌اند بسیار مستبد و خشن به‌نظر می‌رسند. در صحنه‌های بعد که "ژان" به‌دلیل ایمان محکمش به‌مرگ محکوم می‌شود، این انگاره تصویری گشته و "ژان" از زاویه‌ی پائین نشان داده می‌شود که به این لحاظ شخصی پرابهت به‌نظر می‌آید.

در اواخر فیلم، هنگامیکه "ژان" تصمیم نهائی‌اش را گرفته است، ریتم سریع ناشی از پیوند نماها با آهنگ آرام پیوند صحنه‌های اولیه فیلم در تضاد است و این تغییر ریتم، نشان از مرگی قریب‌الوقوع دارد، مرگی که به‌سرعت به "ژان" نزدیک می‌شود و اینجا پایان "مصیبت ژاندارک" است.

متن واقع‌گرا

کاربرد سبک واقع‌گرا در به‌تصویر کشیدن داستان "ژاندارک" تحت عنوان "محاکمه‌ی ژاندارک" (۱۹۶۱) ساخته "روبر برسون" به‌خوبی به‌چشم می‌خورد و میتوان آن را با فیلم "مصیبت ژاندارک" مقایسه نمود.

در این فیلم "برسون" برای تجسم بخشیدن به کشمکش‌های "ژان" و اطرافیان‌ش که او را به بند کشیده‌اند، کمتر از تضاد استفاده میکند و برخلاف فیلم "درایر" که در آن نور و تاریکی نمادهای پاکی و شرارت هستند، زمینه‌ی اصلی رنگ فیلم، خاکستری است. "برسون" ترحیح می‌دهد که داستان را بی‌پرده و صریحاً بازگوید و ناآنجا که ممکن است نسبت به مدارک تاریخی محاکمه وفادار بماند. در اتاق محاکمه، دوربین بدون گزینش هیچگونه زوایای افراطی و برخلاف فیلم "درایر"، تنها تصاویر شخص سخنران را ضبط می‌نماید. قضات همیشه بطور مستقیم فیلمبرداری شده‌اند و هیچ تغییری در زاویه‌ی دوربین ایجاد نمیشود.

در فیلم "محاکمه‌ی ژاندارک" اینگونه بنظر می‌رسد که "برسون" با انتخاب بازیگران غیر حرفه‌ای، با تاکید بر گفتارهای تاریخی بیش از تصویر و سادگی سبک، گامی به‌سوی سبک مستند عینی برمیدارد. اگرچه عناصر دیگری نیز از این سبک در طول فیلم به‌چشم می‌خورد. گفتار فیلم که متشکل است از سؤال و جواب مداوم، در داخل بافت پیچیده‌ای از ریتم‌ها هماهنگ شده‌است که این ریتم‌ها از طریق ارتباط خویش با صداها، طبیعی (صدای گام‌ها، باز و بسته شدن درها و گردش کلیدها در قفل) با ساخت کلی فیلم رابطه دارند.

تفسیر انتقادی

همانگونه که ضمن مطالب گذشته دیدیم، اولین مرحله‌ی عمل ارزیابی فیلم عبارتست از تشریح خصایص سعی و بصری و افکت‌های فیلم که بر این اساس تشریحی، منتقد فیلم را تفسیر می‌نماید. مفسر منتقد در بطن فیلم‌ها در جستجوی مسائلی از قبیل حقایق مذهبی، اسطوره‌ها، مایه‌های انسان‌گرایانه و سمبولهای کلی و جهانی است (مرحله‌ی دوم) و سپس منتقد به‌وسیله‌ی شرح‌ها و تفسیرهای تنظیم شده قادر به تشخیص کیفیات زیبایی‌شناسی فیلم میگردد (مرحله‌ی سوم). مشخص نمودن کیفیات زیبایی‌شناسی (وحدت، عدم وحدت، طنز، قدرت، درام) مستلزم فعالیت‌های تشریحی و تفسیری است. فیلم‌هایی واجد کیفیات زیبایی‌شناسی می‌باشند که میان عناصر بصری، صدا و کیفیت‌هایشان (مرحله‌ی اول) ارتباطی موجود باشد و نیز اینکه مفهومی کلی از قبیل تم یا ایده‌ای اسطوره‌ای (مرحله‌ی دوم) ساخت فیلم را به‌وجود آورده باشد.

و سرانجام مرحله‌ی چهارم یا ارائه یک نظروارزیابی فیلم عبارت خواهد بود از عمل نقادانه، تصمیم‌گیری درباره‌ی خوب یا بد بودن فیلم از دیدگاه زیبایی‌شناسی و عرضه‌ی چنین نظری مقدّمات بستگی به مرحله‌ی سوم یا قضاوت زیبایی‌شناسانه دارد.

هنگامی اولین مرحله انتقاد نسبتاً ساده و غیر پیچیده خواهد بود که در مرحله‌ی دوم یک یا چندبار مورد پرسش قرارگیرد. از مفصل‌ترین نظرات در این زمینه، اظهارات "سوزان سنتاگ" است در مقاله‌ای تحت عنوان "برعلیه تفسیر" (*). وی عقیده دارد که اکثر تفسیرات انتقادی، مشتاقان ارزیابی هنر (بطور اعم) و ارزیابی فیلم (بطور اخص) را در عوض اینکه به‌اشهرتی نزدیک‌تر

بسازد، از آن دور می‌نماید و جمله‌ای از "دی، اچ، لارنس" را در این زمینه شاهد می‌آورد که: "هرگز به‌گونه‌ای اعتماد نکنید، به‌داستان اعتماد کنید" و اشاره می‌کند به تمایل ما برای کشف معنایی فراتر از آنچه که واقعا در یک اثر هنری پیش‌روی ما قرار دارد و همین گرایش به جستجوی معانی حاکی از آنست که همواره میل به کنترل چیزها بوسیله‌ی دسته‌بندی کردن آنها در مقوله‌های قابل کنترل وجود دارد. "سنتاگ" آخرین سالهای قرن بیستم را دورانی میدانند که در آن نیازی خاص و شدید برای تماس مستقیم با اشیاء وجود دارد. دنیای مانمایانگر گونه‌ای فقر ارتباطی در سطحی واقعی و فقدان ارتباط با مسائل موجود و غیر قابل کنترل است. بر همین منوال، هنر نیز میتواند وسیله‌ای واقعی و غیر قابل کنترل برای ارتباط باشد.

بهر حال، کارهای بسیاری از هنرمندان بزرگ موضوع این تفسیر پایان ناپذیر قرار گرفته‌است. شخصیت "ک" در "محاکمه" اثر "کافکا" گونه‌ای مسیح یا ضد مسیح تصور شده و حتی گاهی بعنوان هردوی آنها و یا هیچکدام آنها. "سنتاگ" می‌گوید که درامهای "بکت" درباره‌ی سرکوبی به‌شپاری، بیانیه‌هایی درباره‌ی از خود بیگانگی از معنی یا خدا در دنیای مدرن می‌باشد و یا حتی بعنوان تمثیلی از آسیب‌شناسی روانی مورد ملاحظه بوده‌اند. (*) همچنین "سنتاگ" اشاره می‌کند که نمایش "اتوبوسی به نام هوس" اثر "تنسی ویلیامز"، در عوض اینکه نمایشی از شهوترانیهای مردی جذاب به نام "استانلی کووالسکی" و زنی زیبا به نام "بلانش دو بوآ" باشد، نوعی به تصویر کشیدن "زوال تمدن غربی" است.

به عقیده "سنتاگ" هنرمدرن فرآیندی است که از تعبیر و تفسیر گریزان است. عمل مفسرانه‌ی بیرون کشیدن سمبول‌ها بخصوص در مورد نقاشی‌هایی که واجد هیچ محتوایی نیستند کار بسیار دشواری است. هنر پاپ با روشی متضاد به هدفی مشابه می‌رسد یعنی محتوایی بدیهی را عرضه میکند (مانند قوطیهای عظیم کنسرو اثر "وارهول") که از شدت بداهت تفسیر ناپذیر است. در زمینه‌ی سینما، "سنتاگ" کارهای "وارهول"، "گدار" و "تروفو" را به خاطر کیفیت ضد سمبولیکشان تحسین میکند، پس، ارزش ضد سمبول‌گرایی در قدرت آن در جهت نزدیکتر ساختن ما به خود هنر می‌باشد.

"پرتقال کوکی" (۱۹۷۱) اثر "استانلی کوبریک" برحسب پویایی ضد سمبولیک خود که "سنتاگ" از آن یاد نموده است، قابل درک می‌باشد. شخصیت اصلی به نام "آلکس" در حالت تعارض با احساساتش قرار دارد، خشونت وی نتیجه، اختلالات اعصابش نیست. او به خشونت دست می‌زند زیرا که آن را دوست دارد و معتقد است که خشونت هیجان‌انگیز و حیاتی است و نوعی شوخی تلقی میشود. در یکی از صحنه‌های تکان‌دهنده‌ی فیلم "پرتقال کوکی"، "آلکس" بوسیله‌ی یک کار هنری که خودش ساخته است، زنی را به قتل می‌رساند. این کار هنری بوضوح تجسم آلت است و به همین دلیل دیگر نمیتوان آن را سمبولیک فرض نمود. هنر پاپ در "پرتقال کوکی" ضد سمبولیک است و به این ترتیب در این فیلم فانتزی از تجربه و هنر از زندگی قابل تفکیک نیست. ریتم آرام فیلم "کوبریک" اگرچه به شدت مورد حمله‌ی منتقدین واقع شده، لکن

فرصت مناسبی برای تماشاگر فراهم می‌آورد تا هنر پاپ را در فضای فیلم مشاهده نماید. آنگونه که "سنتاگ" عقیده دارد ما دارای زندگی شلوغ و سریعی هستیم که نیاز به زمان و مفاهیمی واقعی داریم تا دوباره حساسیت‌هایمان را بدست آوریم و این همان مسئله‌ای است که "پرتقال کوکی" به ما عرضه میکند. امکان پیش‌آمدن این توهم هست که بعضی تفسیرها بطور تصنعی کارهای هنری مورد تفسیر را تحت تسلط خویش گیرند. مشاهده‌ی فیلمی به نام "اتوبوسی به نام هوس" بعنوان صورتی عینی از سقوط تمدن غربی، نمونه‌ای آشکار از چنین فوق تفسیرهاست. بسیاری از هنرهای مدرن، منجمله فیلم‌های معاصر، واجد گونه‌ای جنبه‌ی ضد سمبولیک یا ضد تفسیری است و "پرتقال کوکی" نیز چنین نقطه نظر و دیدی را ارائه میکند.

لکن بهر حال این سؤال به جای خویش باقیست که آیا فیلم بدون تفسیر بهتر ارزیابی می‌گردد یا نه؟ "سنتاگ" معتقد است وجود زمینه‌ای تفسیری در ذهن باعث میشود که ادراک ما از فیلم تغییر یابد زیرا که بردیافت محتوای فیلم اثر میگذارد. یک تماشاگر سینما بطور فرضی مواجه با انتخاب طرقي برای ارزیابی فیلم است. طرقي که "سنتاگ" عرضه میدارد متقابلاً انحصاری هستند. "سنتاگ" بر مرحله‌ی توصیفی ارزیابی تکیه میکند و در عین حال تا حد ممکن از مرحله‌ی تفسیری اجتناب می‌ورزد. در هر حال، تفسیر هیچگاه (و یا حداقل به ندرت) با درک آنچه که واقعاً در محتوای یک فیلم وجود دارد، تداخل پیدا نمیکند. در عوض دو وجه آگاهی - یکی واقعی و دیگری تفسیری - اکثراً با هم رخ میدهند.

بطور مثال در "پرتقال کوکی" تماشاگر قادرست که هم از خصوصیات توصیفی فیلم و هم از ساختمان تفسیری آن آگاه گردد. نوعی از تفسیر بر مبنای عقیده‌ی "کانارسیس" یا رهاشی‌ی ضمیر نیمه به‌شیار قرار دارد: تماشاگران با "آلکس" که شخصیتی است که از سایر اشخاص کلیشه‌ای اطرافش جذاب‌تر است، همانند سازی میکنند زیرا که صحبت‌هایش سرگرم کننده‌تر است، زیرک است و راوی داستان می‌باشد و در برابر نگهبانان فاشیست و شخصی که از وی تبعیت مینماید (که بعداً پلیس میشود) بسیار جسور تر است و قس علیهذا. در این همانند سازی، تماشاگران از اینکه جلوی "آلکس" گرفته میشود و وی را ساکت مینمایند، رنجیده خاطر میگردند.

در فیلم "پرتقال کوکی"، در جریان حرکت ضمیر نیمه به‌شیار، اشخاص و موقعیت‌های صورتی مبالغه آمیز نمایان شده، سپس همانها به نحوی کلیشه‌ای و در قالب شکلهای متعارض ساده پدیدار میشوند. تحریف محیط، فانتزی پردازیهای سریع و حرکات آرام و حالت کابوس مانند سکانسهای مرکز پزشکی "لودویگ" (با انعکاس ضمیر نیمه به‌شیار) همگی در خدمت آفرینش اتمسفری هستند که "کانارسیس" در آن صورت میگیرد.

ساخت‌های تمثیلی داستانی نیز در فیلم یافت میشود. مثلاً ماجرای "آلکس" میتواند گونه‌ای تمثیل از "اودیسه" باشد که با بازگشت وی به محلی به نام "خانه" کامل میشود. مراسمی که متعاقب بهبودی "آلکس" در مرکز "لودویگ" صورت میگیرد (که جهت آن بطرف خوشونت است) مجدداً طبیعت وی را اثبات مینماید و این مسئله از طریق بیان عقیده‌ای، اسطوره‌ای است که می‌گوید جنگ

و خشونت طبیعت بشر است.

"جاده" (۱۹۵۴) اثر "فدریکو فلینی"، فیلمی است که میتواند برحسب نوع تفسیری که از آن بعمل می‌آید، بطور نتیجه‌بخشی مورد بحث قرار گیرد. فیلم، داستان مردی تنومند به نام "زامپانو" است که ظالمانه نسبت به همکار و همدم احساساتی‌اش بی‌تفاوت است و ظاهراً فاقد احساسات انسانی بنظر می‌رسد. لکن درسکانس پایانی فیلم هنگامیکه پی‌می‌برد که دخترک همکارش برای همیشه رفته و امیدی به بازگشت وی وجود ندارد، شدیداً متاثر میشود. "جاده" همانگونه که عنوانش اشاره دارد، سروده‌ای برای جاده است. فرد نسبت به اتمسفر طبیعت‌گرای فیلم، جاده‌های مرطوب و غم‌انگیز، کثافت و درهم و برهمی، غذاهای ناچیز و احساس نومیدی و تهی بودن عکس-العمل نشان میدهد، لکن تفسیری به‌کار نمی‌گیرد و به‌رحال تجربه تماشاگر میتواند از طریق تجزیه و تحلیل سمبولیک فیلم غنی‌تر گردد.

در دنیای سینمایی "فلینی"، شخصیت‌ها محکوم به تنهایی‌اند و کوششهای ایشان برای گریز از این وضع آنها را به‌سوی کارهای جمعی و مراسم گروهی سوق می‌دهد، این مراسم ممکنست یک سیرک (دلکها)، یک مجلس عیاشی و میگساری (زندگی شیرین)، یک حرکت گروهی (هشت‌ونیم)، یک بالماسکه (جولیتای ارواح) و یا یک ضیافت (ساتیریکون) باشد. لکن شخصیت‌ها پس از چنین کشت و کوشی جهت گریز از تنهایی، خود را هر چه بیشتر تنها می‌یابند. و آغاز دوباره همیشه لحظه‌ای است که خیال باطل فرار از هم‌گسیخته میشود و شخصیت‌ها مجدداً به تنهایی خویش باز می‌گردند.

در "جاده"، "جلسومینا" (همکار "زامپانو") بوسیله آواز و رقص در جستجوی همد می‌است تا بر دل‌تنگی‌اش فائق آید. "زامپانو" وی را نمی‌پذیرد و تنهانش می‌گذارد. "فلینی" در پایان فیلم "زامپانو" را در شرایطی مشابه "جلسومینا" قرار میدهد و او را تنها می‌گذارد و ما با تاسف از این انزوا با خبریم.

وابستگی "زامپانو" و "جلسومینا" با "ایل ماتو"ی بندباز برای تفکر سمبولیک استوار است که در طبیعت تعادلی میان نیروهای اولیه آتش (که به "زامپانو" مربوط است) و آب (که "جلسومینا" نشانه‌ی آنست) وجود دارد. ما برای اولین بار "ایل ماتو" را زمانی می‌بینیم که مشغول بندبازی بر طنابی است که از میان حلقه‌ای از آتش می‌گذرد. در صحنه‌ی بعد هنگامیکه مشغول هنگیدن با "زامپانو" است، با آب بسوی "زامپانو" حمله میکند و در صحنه‌های بعدی "زامپانو" می‌کوشد تا پس از مرگ تصادفی "ایل ماتو"، اتوموبیل وی را به داخل رودخانه سیاندازد ولی وقتی اتوموبیل منفجر میشود، دوباره آتش نمایان میگردد. "ایل ماتو" تعادلی بین این دو عنصر اولیه طبیعت و نیز شخصیت‌هایی است که نشانه این عناصر هستند.

کوشش عجیب "ایل ماتو" در برقراری ارتباط با "جلسومینا" با توجه به این ساخت زبربنائی اولیه قابل درک است. او از "جلسومینا" میخواهد تا به همراه وی آنجا را ترک کند، لکن اضافه مینماید که وی را مجبور به انجام چنین کاری نمی‌سازد. او را تشویق به ترک "زامپانو" میکند،

ولی بعد اظهار میدارد که "جلسومینا" مجبور است که نزد "زامیانو" بماند. تعادل طبیعی‌ای که "ایل ماتو" سعی در ایجاد آن دارد به‌گونه‌ای است که تنها میتواند به یک چنین دوگانگی منتهی شود.

حلقه‌های مرکزی وابستگی‌ها در "جاده" نیاز به تفسیری سمبولیک دارد و این نیاز در "پرتقال کوکی" نیز حس میشود. تماشاگر اجباری ندارد که میان دو عکس‌العمل مختلف یکی را انتخاب نماید زیرا هر یک دیگری را غنا می‌بخشد.

باعرضه مثالهایی از فیلم‌های "پرتقال کوکی" و "جاده" بنظر می‌رسد که دیدگاه "سنتاگ" احتیاج به تعدیلاتی دارد. برای مثال میتوان گفت، هنگامیکه دید سمبولیک نباید تنها روش درک فیلم باشد، این دید و ادراک فیلم، از جهت شکل ظاهری‌شان با یکدیگر ناسازگار نیستند و میتوان تفسیر را بدانها اضافه نمود و دیدن فیلم را غنی‌تر ساخت. البته این طریق انتقاد فیلم نیز اشکالاتی در خود دارد که بعداً به آنها اشاره خواهیم نمود.

مبانی اسطوره‌ای فیلم

ساخت اسطوره‌ای بخش مهم بسیاری از فیلم‌هاست. در این ساخت، شخصیت‌ها، موضوعات و وقایع نه تنها میتوانند از لحاظ فیزیکی از عناصر مشابه‌شان در زندگی واقعی بزرگ‌تر باشند، بلکه از نظر موضوع یا تم نیز میتوانند برحسب اسطوره بکار گرفته شده ساده‌تر از زندگی باشند. عناصر اسطوره‌ای به واسطه‌ی روشی که از طریق آن میتوانند بعنوان ساختی اساسی در گسترش حادثه‌ها نقش داشته باشند، واجد اهمیت هستند (در اینجا اسطوره در معنای افسانه یا دروغ به کار نمی‌رود، بلکه بیشتر به معنی تجسمی از اعتقادی غائی و با ارزش از یک فرهنگ است).

اسطوره شکل‌های مختلفی پیدا کرده است، در دنیای باستان، داستانهای اسطوره‌ای مربوط به خدایان، موجودات ماوراءالطبیعی و حوادث شگفت‌آور بودند. با گذشت زمان اشکال دنیوی این اسطوره‌ها توسعه پیدا کرد و در آنها افراد یا وقایع درگیر زندگی روزمره گردیدند.

اسطوره‌ها نقشی ساخت‌گونه در تمامی انواع فیلم بعهدہ دارند: فیلم‌های ترسناک، وسترن، گنگستری، هیجان‌آور، پلیسی، ماجراجویی، کمدی، تراژدی، عاشقانه و فیلم‌هایی که براساس داستان‌های کتاب مقدس ساخته شده‌اند.

جنبش اکسیرسیونستی آلمان علاوه بر "کالیگاری" دارای دو فیلم برجسته‌ی ترسناک دیگر نیز می‌باشد: "گولم" اثر "پل واگنر" (۱۹۱۴ و بازسازی شده به سال ۱۹۲۰) که داستانی "فرانکشتین" وار است و "نوسفراتو" (۱۹۲۲) اثر "فردریک مورنائو"، داستانی "دراکولا" گونه. فیلم "گولم" بر مبنای اسطوره‌ای یهودی است که در آن یک خاخام به محسمه‌ای گلی حیات می‌بخشد، این مجسمه در حفاری محل قدیمی یک کنیسه یافت شده بود و دلال خریدار آن با استفاده از معلوماتش درباره‌ی اسرار خاخام به "گولم" حان می‌بخشد و وی را به خدمت خود می‌گیرد.

"گولم" عاشق دختر دلال میشود، لکن دختر او را از خود میراند، "گولم" عصبانی میشود و به تعقیب دختر پرداخته و در سر راه خویش همه چیز را به نابودی میکشاند. "گولم" بر مبنای اسطوره‌ی "فاوست" است؛ دانشی وجود دارد که افراد بشر جرات جستجوی آن را ندارند، سطوحی از زندگی یافت میشود که بهتر است کشف نشده باقی بمانند، زیرا که با طبیعت بشر هماهنگ نیستند. "فاوست" در جستجوی راهی است، تا از این محدودیت طبیعی‌اش یا فراتر گذارد پس روحش را به شیطان می‌فروشد تا به چنین دانشی دست یابد. دلال و گروهی از سایر شخصیت‌های مشابه در دیگر فیلم‌ها (از قبیل دکتر "فرانکشتین" در فیلم "فرانکشتین" (۱۹۳۱) اثر "جیمز ویل") از طریق روح بخشیدن و زندگی آفریدن به جنگ با طبیعت بر می‌خیزند.

در داستان "فرانکشتین"، اسطوره‌ای دیگر - عشق بر همه چیز فائق است - بکار می‌رود و هیولائی را که وحشت شدیدی را بوجود آورده متوقف مینماید. در صحنه نهائی و گیج‌کننده فیلم "ویل"، معشوقه‌ی "فرانکشتین" به وی قول ازدواج میدهد و او هم دیگر شرارت نمیکند؛ تصویر هیولا در آئینه تبدیل به تصویر "فرانکشتین" میگردد.

ساختمان این فیلم‌های ترسناک بر مبنای اسطوره "فاوست" (و در نمونه‌ی "فرانکشتین" بر اساس اسطوره‌ی پیروزی عشق بر شرارت) گونه‌ای کلیت به فیلم‌های "واگنر" و "ویل" میدهد و بدانها قدرت می‌بخشد تا عمیقاً در ما نفوذ کنند.

"مورنائو" یاسکی مشخص، بافتی ماوراء الطبیعی به دنیای فیلمش می‌بخشد؛ شخصی بوسیله کنت "نوسفراتو" خونخوار مورد تهدید قرار میگیرد. فروشنده‌ای جوان برای انجام کاری تجاری به قصر "نوسفراتو" می‌آید و دلپانش بوسیله اشباحی از میان جنگل "کارپاتین" هدایت میشود، این حرکت دلپان در میان جنگل با فیلمبرداری سریع و تصویر منفی حالتی فوق طبیعی ایجاد مینماید. مرد جوان بطرزی حیرت‌انگیز از یکی از حملات "نوسفراتو" می‌گریزد، "نوسفراتو" او را تعقیب می‌کند و در سر راه خود همه چیز را منهدم کرده و سرانجام خود نیز از بین می‌رود. صحنه نهائی و صحنه‌ی گریز فروشنده حاوی اشاراتی خاص است. به هنگام حمله‌ی "نوسفراتو" به مرد جوان، "نینا" همسر این مرد که در مسافتی دور منزل دارد، ناگهان از خواب بیدار می‌شود و احساس میکند که همسرش در معرض خطر است، این توجه زن نسبت به شوهرش، از مایل‌ها مسافت، چنان ضربتی به "نوسفراتو" وارد میکند که حمله‌ی وی را متوقف می‌سازد. در صحنه نهائی "نینا" مرد خون‌آشام را ملاقات میکند و پی می‌برد که اگر "نوسفراتو" به هنگام طلوع آفتاب در بیرون باشد از بین خواهد رفت، پس با شجاعت از "نوسفراتو" میخواهد که شب را با وی بگذراند و از این طریق با طلوع آفتاب مرگ به سراغ "نوسفراتو" می‌آید.

"فرشته آبی" و "کاباره" نمونه فیلم‌های موزیکالی هستند که میتوانند از منابع اسطوره‌ای در برخی از بخش‌هایشان برای ایجاد حذب برخوردار گردند. شخصیت معلم در "فرشته آبی" نمونه فردی است که درگیر تلاش برای روح خویش است. "لیزا مینه‌لی" در فیلم "کاباره" درباره غرایز اولیه‌اش و اینکه نمایشات قبلی‌اش در کلوب "کیت‌کت" مراسمی درباره‌ی اجنه بوده است

صحبت میکند. این مسئله به‌ویژه در صحنه‌های پایانی فیلم به‌خوبی آشکار است هنگامی که "لیزا" و ربّس تشریفات از داخل یکی از دکورها که شبیه غار "هادس" است جیغ و فریاد سر میدهند. نوع فیلم موزیکال، مستقیم‌ترین رابطه را با اسطوره دارد. بیشترین قدرت، این نوع فیلم، در توانایی آن در به‌کارگیری‌اش برای کشف تمایلات ناپه‌شیار است، درست همانگونه که ما آنها را ضمن رویاهایمان کشف میکنیم. ما به‌گونه‌ای ناپه‌شیار مایلم در دنیایی زندگی کنیم که در آن هرچیز قدرتی بیشتر از زندگی واقعی دارد (در موزیکالها، مردم به‌جای راه رفتن می‌رقصند و به جای حرف زدن آواز می‌خوانند) دنیایی که در آن همه چیز روشن، درخشان و گرم است و جایی است که قدرت عشق باعث می‌شود تا سرانجام همه چیز به‌خوبی خاتمه یابد.

بنظر می‌رسد که کم‌دیهای نیک "چاپلین" نیز چهارچوبی اسطوره‌ای دارند. "آندره بازن" درباره‌ی شخصیت پردازی مشهور "چارلی" بعنوان ولگرد کوچک می‌گوید: "چارلی چهره‌ای اسطوره‌ای است که بر تمامی حوادثی که با آنها درگیری دارد، پیروز میشود" (*). شخصیت اسطوره‌ای "چارلی" را میتوان از طریق قدرت‌ش در حل موقعیت‌های دشوار ترسیم نمود، به همان شکلی که هر کس خیالپردازی‌هایش را ابراز میکند. در "عصر جدید" (۱۹۳۶) "چاپلین" بر عصر ماشین، سیستم زندان و اتحادیه‌ها پیروز میشود، این پیروزیها، وقتی که ما با وی همانندسازی می‌کنیم، بعضی از احتیاجات عمیق ما را که ناشی از زندگانی دشوار ماست، برآورده میکند، زیرا که ما نیز مایل به انجام کارهایی هستیم که "چارلی" انجام میدهد.

اکثر درامهای حادثهای "هوارد هاوکز" ریشه‌های اسطوره‌ای دارند. "جان وین" در فیلم "هاتاری" (۱۹۶۲) شباهت زیادی به اسطوره‌ای پیدا میکند که موضوعش فرایندی طبیعی است از رقابت چندین شکارچی بر سر تنها زن موجود. تفکری اسطوره‌ای که یک مرد باید خودش را در مقابل همگان و محیطش به آزمایش بگذارد و این شالوده‌ی تشریفاتی مذهبی برای ورود به یک گروه است.

وسترنهائز وابستگی عمیقی با اسطوره‌ها دارند. تضادهای تسکین دهنده فیلم‌های وسترن بر اساس مقام و منزلت بشر در طبیعت قرار دارد. وسترن، تجلی از ضرورت طبیعی نبرد در زندگی است. "هفت تیرکش" (۱۹۵۰) به کارگردانی "هنری کینگ" کوششی درجهت گریز از این ساخت است. در این فیلم "گریگوری پک" در نقش شلول بندی مسن ظاهر میشود که از زندگی خسته و بیزار است و بر اثر جبر زمان، از جوانی شکست می‌خورد، جوانی که باید از این به بعد اسطوره شکست ناپذیری را به همراه کشد. "پک" معتقد است که پسرک دستگیر نخواهد شد، لکن سرنوشت وی چنین است که به اجبار باید نام هفت تیرکش را تحمل نماید. ظاهراً در این فیلم، سعی در بی‌اثر گذاشتن ساختمان سنتی وسترن بی‌نتیجه است، شاید بدین علت باشد که فیلم اسطوره‌ای دیگر را به‌کار می‌گیرد. اسطوره ابرمرد تنهایی که جسورانه به بدبختی‌ها و سرنوشتی شوم تن میدهد. وابستگی ما به اسطوره‌ی "ضرورت نبرد" چنان قوی است که نمیتوان آن راه راحتی به دست فراموشی سپرد.

"شین" اثر "جرج استیونس" (۱۹۵۳) از زبان یکی از منتقدین چنین تشریح شده: مسیح، مردی با تیانچه‌ی دسته مروارید که قادرست سرزمینی را که در معرض هجوم قانون شکنان قرار گرفته، نجات دهد... مافیلیم "شین" (با بازیگری "آلن لد") را از دید "جوئی استارت" جوان که نشانی از آینده‌ی امریکاست، می‌بینیم... و اتفاقی نیست که "جو" و "ماریون"، والدین "جوئی" در انتظار پسر مسیح هستند که آنها را نجات دهد (*).....

آمدن قهرمان و سترن، سمبولی از ظهور مجدد مسیح است که این بار در هیئت یک هفت‌تیرکش است، کسی که ناجی خردمند و پاک‌کننده سرزمین‌هاست و به‌وجشی‌گری خاص غرب پایان می‌دهد. (*)

"شین" تمایلی ندارد که دگربار دست به اسلحه برد و از این‌رو، بنظر می‌آید که از بعضی از ساخت‌های فیلم "هفت‌تیرکش" در این فیلم اخلاقی ساخته "استیونس" استفاده شده‌است. اما هنگامیکه "شین" محبور میشود تا عکس‌العمل نشان دهد او نیز با منتهای وحشیگری مرثکب همان اعمال میشود. در انتهای فیلم هنگامیکه پسرک مجدداً، ز نام "شین" تجلیل میکند، درواقع به بازسازی تقدس اسطوره‌ای نبرد می‌پردازد.

اسطوره، عنصری ناآشنا در ادراک ما از فیلم نیست و بطور مثال به هنگام تماشای یک فیلم و سترن ما سعی نمیکنیم تا ابتدا داستان را درک نموده و آنگاه به تشخیص روابط داستان با مایه‌های اسطوره‌ای و تصورات بدوی بپردازیم، بلکه این دو کار با هم رخ میدهند، زیرا که بیشتر ادراکات ما از حوادث داستان در مواجهه با مقولات اسطوره‌ای شکل میگیرند.

در فیلم "کلمانتین عزیزم" به کارگردانی "جان فورد" (۱۹۴۶) هنگامیکه "وایات ارب" قدم به "اوکی کرال" میگذارد تا از این شهر در برابر عناصر قانون‌شکن دفاع کند، اعمالش با تقدسی اسطوره‌ای آمیخته‌است. اسطوره‌ی "توازن طبیعی" بردرک تماشاگران، هنگامیکه گروه قانون‌شکنان را مشاهده میکنند، اثر میگذارد. مطمئناً، ما بخشی از حوادث در شرف وقوع را به صورت مقابله مردی با عده‌ای از اوباش می‌بینیم، لکن بخشی دیگر از ادراکات ما عبارتست از گونه‌ای استقرار مجدد توازن در طبیعت. شرارتی که اوباش آن را مجسم میکنند، در دنیا وجود دارد، ولی توسط فرآیندهای طبیعی یعنی پدیداری نیروئی متقابل از خوبیها خشی میشوند و در این فیلم "وایات ارب" صورت عینی این خوبیهاست. و سترنهای بیشمار دیگری نیز وجود داشته‌اند که برای تأثیرگذاری بردرک تماشاگران هنگام برخورد با چنین صحنه‌هایی، بر مقوله اسطوره "توازن طبیعی" تکیه نموده‌اند.

یک اسطوره میتواند در گونه‌های مختلف فیلم راه‌یابد. در یک و سترن، شخصی به مقابله با یک محیط ابتدائی می‌رود و هویت خویش را کشف مینماید. این شخص معمولاً یک مرید (که اکثراً یک سرخپوست است)، یک اسب و یک هفت‌تیر دارد و شرارت نیز بخشی ضروری از ساخت این محیط است که پس از حوادث و برخوردهای بسیار نابود میگردد. همینطور در یک فیلم گنگستری میتوان عناصر مشابهی را کشف نمود، اسلحه همچنان وجود دارد گرچه ممکنست شکلهای

پیچیده‌تری داشته‌باشد (مثلاً یک مسلسل)، ماشین جایگزین اسب می‌شود و شهر نیز جای محیط ابتدایی را می‌گیرد. ابعاد قهرمانانه‌ای که وابسته به شخصیت قهرمان وسترن است، معمولاً در این تغییرات ناپدید می‌شود و درجائی که قدرت کابوی ناشی از اصل شرافت است و با آن پیوندی نزدیک دارد، گنگستر فقط صاحب قدرت است.

"کابوی نیمه‌شب" اثر "جان شلزینگر"، ترکیبی دلفریب از این دو شکل ساخت اسطوره‌ای است. (*) "جوباک" (حان‌وایت) لباس یک کابوی را به تن دارد و گهگاه نیز با حرارتی زیاد، فریادهائی شبیه به وسترنها سر می‌دهد. او بیابانهای "نیویورک سیتی" را طی میکند تا به زنان ثروتمند رسد و دلچجانی که وی رایه "نیویورک سیتی" و سپس به سرزمین جدید (فلوریدا) می‌برد یک اتوبوس مدرن است. در نیویورک، "جوباک" با آن شکل اسطوره‌ای برخورد میکند، سرخپوست در قالب "ریکو"، "رانزو" و یا "ریزو" کلاهبرداری است که می‌لنگد (داستین هوفمن). در گونه‌ی فیلم وسترن، برخورد کابوی با محیط بدوی و رابطه‌اش با سرخپوست موجب می‌شود تا تغییراتی در هویت وی پدیدار گردد. در پایان فیلم "کابوی نیمه‌شب"، "جوباک" نیز دستخوش چنین تغییراتی می‌شود و در میانه‌راه فلوریدا، جامعه کابوئی‌اش را به دور می‌اندازد تا با شرایط جدید در میامی مطابقت کند، زیرا که در آنجا کار تازه‌ای یافت‌است. اگرچه "جوباک" بسیاری از خصایص کابوی وسترن اسطوره‌ای را واقعیت می‌بخشد، لکن در نقش‌آشنای "صدق‌قهرمان" نیز می‌گنجد، نقشی که در بسیاری از وسترنهای جدید (و سایر انواع فیلم) عرضه شده‌است. کوششهای او برای کسب معشیت با شکست مواجه می‌شود و در اولین برخوردش با "رانزو" فریب او را می‌خورد. ناتوانی و قصور "جوباک" در قتل و جنگ به اوج می‌رسد و فیلم پایانی ضدقهرمانی دارد، زیرا "رانزو" علیرغم کوشش‌های "بک" دنیا را وداع می‌گوید.

ساخت‌گرائی و تفسیر دیالکتیکی

شکل دیگری از تفسیر، نوع دیالکتیکی آنست که عبارت از تأثیرات متقابل نیروهای مخالفی است که سرانجام از آنها یک برنهاد (سنتز) حاصل می‌گردد. ساخت‌گرائی که گونه‌ای برجسته و مؤثر از تفسیر فیلم است، تأکیدی بسیار بر ساخت‌های دیالکتیکی در مورد ادراک فیلم‌ها دارد. ساخت‌گرایان در تشریح اینکه چگونه اسطوره‌ها و سایر ساخت‌های دیالکتیکی میتوانند ادراکات ما را از حوادث فیلم شکل‌دهند، معتقدند که جهان عبارت است از "فونکسیون" از شکل‌ها که به‌شیاری ما بدانها حان می‌بخشد.

از برجسته‌ترین ساخت‌گرایان "نوئل بورش" است که در عین حال فیلمساز و تئوریسین نیز می‌باشد، همچنین باید "از کلود لوی اشتراوس" مردم‌شناس مشهور نام برد. تحقیقات وی اکثراً بر آئین و اسطوره متمرکز می‌باشد و نیز "کریستین متز" که تکنیکهای تئوریهای مدرن زبان‌شناسی را برای تجزیه و تحلیل عناصر سمعی و بصری فیلم از قبیل علائم سینمایی، نمادها و سایر ساخت‌ها بکار گرفته است.

روش تمام ساخت‌گرایان در مسئله ضدتاریخی بودنشان مشابه است. "پیتر ولن" برای نشان دادن چگونگی عمل تجزیه و تحلیل ساخت‌گرایانه، از فیلم‌های "هوارد هاوکز" استفاده می‌نماید. ساخت‌گرایان در عوض تاکید بر جزئیات واقعی یک فیلم و یا عللی که باعث میشود تا تماشاگر در یک موقعیت مشخص، عکس‌العمل معینی نشان دهد، در جستجوی خصایص عمقی ساختاری هستند. در نمونه فیلم‌های "هاوکز"، معمولاً توجه بر انگیزه‌های معین و مکرر وقایع و سبک‌های بصری ناشی از تضادها متمرکز است. "هاوکز" نمونه‌ای ویژه و جالب است زیرا که وی واقعاً در هر نوعی فیلم ساخته است اگر چه اغلب فیلمهایش دو دسته هستند: "درام حادثه‌ای" و "کمدی دیوانه‌وار". بیشترین هیجان در فیلم‌های نوع اول او عبارتست از دوستی گروهی از مردان که بعللی - نظیر برخی جریانات طبیعی ناشی از اشتباهات رادیو، به دام افتادن هواپیمائی در مه و تاخیر حرکت دلیجان مثلاً به مدت یک هفته - جدا از جامعه زندگی میکنند. شروع تشکیل گروه در برگیرنده تشریفات و آئینی است که گروه را انسجام می‌بخشد و هویت اعضای گروه بستگی نزدیک با اتصال صمیمانه‌اشان به خود گروه دارد.

زنان تنها در صورتی میتوانند به عضویت گروه درآیند که تشریفات و آئین‌های گروه را پذیرفته باشند، زیرا آنان تهدیدی دائمی بشمار می‌روند و مردان در حکم شکار آنها محسوب میشوند و اعمال ایشان همیشه همراه با سوءظن است.

ساخت زیربنائی کمدیهای "هاوکز" عبارتست از بازگشت به کودکی و نوحش و یا دگرگونی قوانین سنتی جنسی که از طریق آنها زنان بر مردان تسلط می‌یابند. نمونه مشخص این دسته از فیلم‌ها "من عروس مذکر جنگ بودم" (۱۹۴۹) است. ساخت‌های دیالکتیکی فیلم‌های "هاوکز" عبارتند از مقابله خودکفا و غاصب، فرد در برابر وحشگری، مذکر در برابر مؤنث، کمال در برابر قهقرا و آشنا بر علیه غریبه.

ساخت‌گرایان معتقدند، ما هنگامی قادر به درک و ارزیابی یک فیلم میشویم که در این ساخت‌های ژرف رخنه نمائیم. شق دیگر اینست که درباره نظم تاریخی یک فیلم، طرح داستانی آن، هنرپیشگان آن، پیام اجتماعی آن و قس علیهذا، به بحث بپردازیم، یعنی موضوعاتی که به عقیده ساخت‌گرایان توجه بدانها باعث از دست رفتن پویائی فیلم می‌گردد. یکی از هدفهای اصلی این کتاب اشاره به این مسئله است که چگونه ادراک مبتنی بر تاریخ یک فیلم، ارزیابی ما را از این رسانه، تابع خود میسازد. نمونه‌های زیادی در جهت مخالفت با تئوری ساخت‌گرائی عرضه شده که نمایانگر اینست که معنا و کیفیات زیبایی‌شناسی نماها و صحنه‌ها و حتی کلیت فیلم بستگی به ویژگیهای تاریخی دارد، مثلاً زمانی که فیلم، در آن ساخته شده و یا زمانی که در آن فیلم، تجربه شده است. با توجه به نمونه‌های یاد شده که مخالف با جنبه ضد تاریخی تئوری ساخت‌گرائی هستند، روشن میگردد که در مورد قابلیت اجرایی تئوری ساخت‌گرائی برای فیلم، اغراق شده است.

اگر چه ساخت‌های ژرف دیالکتیکی از قبیل آنهایی که در فیلم‌های "هاوکز" وجود دارند،

از جمله قاطع ترین این ساختها در ارزیابی زیبایی شناسانه فیلم ها می باشند، مفذالک تمامی فاکتورها نیستند. جدا از تعصبات ضد تاریخی تئوری ساخت گرائی، برخورد ساخت گرایانه روش سودمند دیگری را برای غنی بخشیدن به ارزیابی فیلم ارائه میدهد.

از آن رو که فیلم کمدی گونه ای است که در آن ساخت های دیالکتیکی به خوبی آشکارست، ارائه نمونه هایی از این نوع فیلم برای تشریح کارکرد این ساختها مفید می باشد. در دنیای "چاپلین" و "کیتون"، اشیاء به اندازه خود این دو کمدین اهمیت دارند، بعلاوه اینکه اشیاء دارای شخصیتی انسانی نیز هستند. برای مثال میتوان از ماشین در فیلم "عصر جدید" و قطار در فیلم "ژنرال" (۱۹۲۶) نام برد.

با وجود اینکه فعل و انفعالاتی دیالکتیکی بین هر یک از این دو کمدین و اشیاء وجود دارد، ولی در مورد هر یک شکل متفاوتی به چشم میخورد. در فیلم های "چاپلین"، اشیاء دشمنانی هستند که باید بر آنها غلبه نمود، اگر چه به عقیده "آندره بازن"، روش "چارلی" به جای یافتن راه حل (مثلا شکست دادن اشیاء) بیشتر متوجه اینست که از برخورد با آنها اجتناب نماید (*). "کیتون" علاقمند به اشیاء و سوزهای عظیم است از قبیل: داینا سورها، آبشارها، گشتی بخاری، اقیانوس پیما، ترن، طوفان دریائی و نیروی پلیس نیویورک (*). در فیلمهای "کیتون"، دیالکتیک دربرگیرنده این اشیاء، بدین نحو توسعه می یابد که این اشیاء عظیم در ابتدا دشمن هستند و در پایان تبدیل به دوست میشوند.

به عنوان نمونه، قطار به میل خود به راه می افتد، "کیتون" متوجه میشود و شروع به دویدن می نماید، قطار با نیروی خود به حرکت ادامه میدهد و کارهایش را انجام میدهد: بخار بیرون میدهد، آتش روشن میکند و سرسختانه در مسیر خود در حرکت است، "باستر" به وسیله لوله آبی که توسط قطار کشیده میشود خیس میگردد و در چهارچوب جلوئی قطار تقریباً به چهار میخ کشیده میشود. قطار به تدریج رفیق و همکار "کیتون" میگردد و آن دو مشترکاً به مقابله با دشمنان می - پردازند، در این فعل و انفعال دیالکتیکی با اشیاء هر کدام از این کمدین ها، رابطه ای آشکار با طبیعت دارند. شخصیت "کیتون"، علیرغم اشکال مختلف آن، به وسیله طبیعت غول آسای اطرافش کوتوله جلوه میکند. "کیتون" از نماهای طولانی استفاده میکند و بسیار به نمای عمومی علاقمند است و این گونه نماها برریز نقشی وی در برابر اشیاء تاکید دارند.

"چاپلین" نیز از نماهای طولانی استفاده مینماید، لکن نمای نزدیک را ترجیح میدهد. کمدی "چاپلین" بسیار صمیمی است و "جویندگان طلا" نمونه بسیار مشخص این نوع کمدیست. اگرچه بیشتر، مناظر خارجی یوکون برای داستان انتخاب شده است، لکن اکثر حوادث، هنگامی که طوفانی سخت در بیرون در جریانست، در داخل یک خانه کوچک و یا در یک سالن رقص و یا در اتاق "چارلی" در شهر "کلوندایک"، رخ میدهد.

سایر فیلمها نیز کمابیش از دیالکتیک استفاده مینمایند، در فیلم "خیز" (۱۹۷۱) ساخته "میلوس فورمن"، دیالکتیکی بین بازیهای فیلم و توقعات تماشاگران وجود دارد که خود منشأ

نوحی و تغییرات اجتماعی میگردد. "خیز" مجادله‌ای است درباره مشکلات زندگی معاصر مانند کودکان گریزها، سرکوبی، غرابت دیوانسالاری امروزی و چیزهایی مشابه. انتظارات تماشاگران اولیه این نوع فیلم، اساساً برپایه کمدیهای "دوران طلائی کمدی" قرار داشت، که منظور فیلمهای "مک سنت"، "چاپلین"، "کیتون"، "لوید" و برادران "مارکس" است. ولی فیلم "خیز" براین انتظارات خط بطلان می‌کشد و به این ترتیب، تجربه‌ای نامطبوع مینماید، تجربه‌ای که منطبق برتم فیلم است و از طریق آن سرعت، مقداری تحرک آنی و تهییج بوجود می‌آید ولی فوراً قطع میشود. در سکانسی که یک تعقیب ناراضایتبخش است "بوک هنری" که در جستجوی دختر متواری‌اش می‌باشد به شخص دیگری برخورد میکند که او نیز فراری است. "بوک" مادر این شخص را که جستجوی خود را برای یافتن دخترش آغاز کرده است، مطلع می‌سازد. یک راننده تاکسی نیز در تعقیب مادر است تا کرایه خویش را از وی بستاند و "بوک هنری" نیز به نوبه خود در تعقیب این سه نفر است و سرانجام همگی به تعقیب "بوک هنری" می‌پردازند. تمامی اجزاء فیلم در خدمت گونه‌ای تعقیب دیوانه‌وار است. تعقیب‌ها بسیار سریع قطع میشود (یا توجه به آنچه در "دوران طلائی کمدی" وجود داشت) و بعلاوه از عدسی کانون بلند استفاده میگردد تا بازیها و حرکات را متراکم نماید و به این شکل، مانع ارتباط وسیع تماشاگران با این صحنه‌ها شود. صحنه نامطبوع مشابهی نیز در پایان فیلم مورد استفاده قرار میگیرد: دختر فراری باز می‌گردد و دوست پسرش را که یک هیپی نوازنده است به همراه خود می‌آورد و در حالیکه تماشاگر انتظار شنیدن یکی از آوازهای راک امروزی را دارد، صحنه کات میشود به "بوک هنری" که مشغول خواندن آواز قدیمی "بیگانگان در بهشت" است.

"خیز" تماشاگران را باین احساس رها میکند که هیچ راه‌حلی پیدانشده است، دختر ممکنست دوباره بگریزد، شاید والدین او زندگانی سرکوفته‌شان را بهتر ادامه دهند و یافای نیز به همین ترتیب، "فورمن" مایل نیست که تماشاگران احساس رضایت کنند.

"ژان رنوار" فیلمهایش را بر اساس فعل و انفعالاتی دیالکتیکی، که بین قوانین حاکم بر روابط افراد از یکطرف و خودانگیزی و پاسخهای طبیعی از طرف دیگر وجود دارد، می‌سازد. در فیلم "روزی در بیلاق" (۱۹۳۶) اهالی پاریس در تضاد با مردی قرار دارند که رابطه‌ای نزدیک با طبیعت دارد. پاریسی‌ها کوشش می‌کنند تا احساس ضرورت برای نزدیکی با طبیعت را برآورده سازند، ضرورتی که آنها فقط یک روز در سال آن را حس می‌نمایند. کوشش ایشان بیشتر، تحقق ایده‌ای رمانتیک است تا برخورد واقعی با طبیعت.

مردم ده سرگرم فعالیت‌های خویشانند و نتایج کارشان را نیز به دست می‌آورند و در تصویری جذاب که مجسم کننده تضاد بین شهرنشینان و اهالی دهکده است، ما پیک نیک پاریسی‌ها را در فضای آزاد با تمام مزاحمت‌هایشان مشاهده میکنیم، در حالیکه در همان هنگام مردم سومی در داخل خانه‌های خود به صرف ناهار می‌پردازند.

"قواعد بازی" اثر "رنوار" بر ساخت پیچیده‌تری از تضادها بنا نهاده شده است، توطئه اصلی و دسسه‌های فرعی (که شامل میهمانان، صاحبان منازل و مستخدمین ایشان است)، احساسات

طبیعی درباره جذابیت جنسی و عشق را در مقابله با قراردادهای اجتماعی حاکم بر این احساسات قرار میدهد. در صحنه شکار که ما شاهد مرگ یک خرگوش در نمائی درشت و غم‌انگیز هستیم، نزدیکی جسمانی مرگ را در مقابله با ابهام آن در صحنه آخر فیلم می‌بینیم، در این صحنه شخصیت اصلی که قبلاً به قتل رسیده‌است به وضوح دیده نمی‌شود، سطح ظاهری شاد میهمانی در منازل با سردی ریشه‌داری که مشخصه اصلی زندگی این مردم است در کنار یکدیگر قرار دارد، مردمی که زندگی مطابق قواعد بازی را بر زندگی متکی بر رای ناگهانی و خودانگیز ترجیح می‌دهند.

در فیلم "توهم بزرگ" (۱۹۳۷)، "رنسوار" از طریق روش دیالکتیکی جالبی به شرح نابودی سیستم اجتماعی اشرافی اروپا، و ظهور بورژوازی جدید حاکم بر جامعه و کارگران می‌پردازد. داستان در اردوی زندانیان جنگی در زمان جنگ جهانی اول رخ می‌دهد. جریان فیلم آشکارکننده تصنع و نابودی طبقه حاکم همراه با قراردادهای و رسوم آن است. وجود چنین قوانینی باعث می‌شود تا افسر آلمانی، "اریک فون اشتروهایم"، مجبور شود حتی شروانی را بکشد که با ایشان احساس نزدیکی مینماید. کاپیتان فرانسوی نیز از طبقه اجتماعی افسر آلمانی است، ولی افسر آلمانی مجبور است به سوی زندانیان فراری شلیک نماید. این زندانیان نیز که ممکن است از سلسله مراتب اجتماعی و ارتشی بالائی برخوردار باشند برخلاف سنت و آئین مختص این طبقات بالا مجبور به فرار هستند. طی کوششی برای گریز که منجر به قتل کاپیتان فرانسوی می‌شود، دوزندانی که نماینده طبقه جدید بورژواها هستند موفق به فرار می‌شوند و سعی می‌نمایند تا خود را به مرزهای سویس برسانند، جایی که امنیت وجود دارد. هنگامی که موفق به فرار می‌شوند، بی‌می‌برند که چیزی بعنوان مرز قابل تشخیص نیست زیرا که برف همه جا را پوشانیده‌است. این ناپیدایی مرز، تمثیل بصری درخشانی است برای نشان دادن موهوم بودن طبیعت حصارهای اجتماعی که سازنده بخش اعظمی از دیالکتیک فیلم است.

ساخت خود-بار تابنده

دیگر شکل برجسته تفسیری، "ساخت خود-بار تابنده" نام دارد و در فیلم‌هایی به کار گرفته می‌شود که موضوع این فیلم‌ها خود رسانه فیلم است. بطور کلی این ساخت خود-بار تابنده مشخصه هنر مدرن است که اغلب با کنجکاوی به خود هنر مینگرد و در عوض به کارگیری یک رسانه خاص در جهت آفرینش هنری یک موضوع هنری که ارزیابی آن به عهده تماشاگر است، سعی در آشکار کردن طبیعت رسانه و آگاه ساختن تماشاگر از آن دارد.

"اندی وار هول" یکی از پیروان این عمل در پهنه گسترده تنوعات رسانه‌های هنری بوده است. نقاشی‌ها، کارهای تکثیری، "سپلک اسکرین"‌ها و فیلم‌هایش دربارهٔ ابعاد و ساخت اساسی رسانه‌های هنری باشد. فیلم‌هایی که او در سالهای ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴ ساخته‌است، به‌ویژه بدین کار می‌پردازند. وی در فیلم‌های "خواب"، "بوسه"، "آرایش‌مو" و "امپراطوری" با دوربینی ثابت،

کوچکترین حرکات فاقد صدا و داستان را ضبط می‌نماید و کوشش دارد تا رسانه فیلم را بررسی کند— از این فیلم‌ها میتوان بعنوان تاکتیک‌هایی برای ترغیب تماشاگر استفاده نمود و وی را متوجه این نکته ساخت که هنگامیکه در جستجوی ارزیابی هنر است، به چه کاری می‌پردازد.

"ژان لوک گدار" توجه‌اش را به رسانه فیلم بعنوان عنصری از سبک شخصی‌اش معطوف میدارد. "گدار" در آخرین فیلم‌هایش ("باد مشرق"، "همدردی با شیطان"، "همه چیز روبراهه") دائما توجه تماشاگران را به کار فیلمسازی و کاربرد آن برای تجاربی که تماشاگران کسب می‌کنند، جلب مینماید.

این خودآگاهی هنرمندانه در انواع فیلم یافت میشود: در کمدی "پرستون استورجس" به نام "سفرهای سولیوان" (۱۹۴۱) سکansı افتتاحیه وجود دارد که صاحب استودیو ویک کارگردان درباره ساختن فیلمی که باید حامل پیامی اجتماعی باشد، گفتگوئی دارند. "استانلی داین" در فیلم "آواز در باران" سیستم ستاره‌سازی را مورد تمسخر قرار میدهد. "جان کاساواتیس" در فیلم "مینی و موسکوتیز" سکانس‌هایی از فیلم‌های هیجان‌انگیز "هوکارت" را قرار میدهد که سبب میشود تاجریان حادثه‌ها، با انگیزه جلب توجه به رسانه، از هم بگسلند.

"فیلم" اثربکت

کارهای "ساموئل بکت" نیز نمونه‌هایی از این شکل بیان خلاقه می‌باشد. "بکت"، با توسل به درام‌های رادیویی، کارهای تلویزیونی، نمایشنامه‌ها، داستان‌ها و تنها فیلم خود بنام "فیلم" (۱۹۶۴) مایل است که به‌شیری ناقدان را متوجه رسانه نماید. کسانی که خلاقیت‌های وی را تجربه مینمایند، نباید انتظار داشته باشند که این آثار برای آنان احساس رضایت به‌مراه آورد و پی مجالی برای شرکت در یک فانتزی بیابند.

در "فیلم"، تلاش (O) بر اینست که خود را از سایرین مخفی نگاه دارد و برای رسیدن به این مقصود، تمام منابع تصور را جابجا نموده و یا پنهان میکند (ماورالطبیعه، انسان، حیوانات و حتی منابع مکانیکی). معذالک مفهوم "بودن، درک شدن است" غالب میشود، چراکه گریزی از خود— ادراکی نیست، و چیزی که باقی میماند تنها رویارویی با گذشته است همانگونه که در هفت تصویر گنجانیده شده است. اگرچه (O) این تصاویر را نابود مینماید، لکن قادر نیست که هویت آنها را نیز معدوم کند، زیرا که او به شکلی اجتناب‌ناپذیر توسط خودش ادراک گردیده است و جمله فیلسوفانه "بودن، درک شدن است" نه تنها حقیقتی ماورالطبیعی است بلکه محدودیتی رسمی برای رسانه نیز محسوب میشود.

"فیلم" نوعی طرح احساس‌گرایانه (امپرسیونیستی) از صفات اصلی رسانه سینما را گرد می‌آورد که این صفات بعنوان عناصر عمده بصری مورد توجه‌اند. برای اطمینان میتوان گفت که رسانه فیلم، با اتکاء به چیزی هنرمندانه در درون خود میتواند رسانه‌ای هنرمندانه قلمداد شود، مانند

دیالوگ (به شهادت اقتباس سینمایی از آثار "شکسپیر") ، ولی هنر سینما عمدتاً باید از طریق تصویر عمل نماید . در "فیلم" دید دوربین همه چیز را احاطه میکند تا نمایشی از رسانه را عرضه کرده و مارا از رسانه و ارتباطان با آن باخبر سازد . اگرچه این دو مسئله بشکلی نزدیک در یکدیگر اثر دارند ، ولی میتوان آنها را تقریباً جداگانه نیز مورد مطالعه قرارداد .

احساس "بکت" از فیلم اینست که فیلم عبارتست از تسلسلی از تصاویر با محتوای بصری ابتدائی که دائماً در حرکت است و میتواند انفصال افراطی فضا و زمان را مجسم کند و فرصتی برای گریز از ادراک بازیگر ، دیگران و خود شخص را فراهم آورد . عکس العمل "بکت" نسبت به سینما از نام فیلم شروع میشود که میتوان بعنوان جناسی وسیع بدان نگرست ، زیرا شخص در توصیف تجربه "فیلم" قادرست که به آسانی تجربه فیلم دیدن را بازگوید .

هنگامیکه "باسترکیتون" (O) آن هفت عکس را با دقت از نظر میگذراند ، در واقع مروری بر زندگی گذشته خویش میکند و این خود میتواند بعنوان فیلمی در درون یک فیلم مورد توجه قرار گیرد ، این امر نشانی است از ظرفیت رسانه سینما در تغییر سریع زمان و مکان به جلو یا عقب که برای سبک بیانی بسیار انعطاف پذیری به وجود آمده است .

بعلاوه ، "فیلم" ، دیالکتیک تجربه تماشای فیلم را آشکار میسازد . از نظرفیزیکی وابستگی های شخصی بین حرکات ما و حرکات (O) که از ادراک خود و دیگران می‌گریزد ، وجود دارد ، در بخش اعظم "فیلم" دوربین (E) ، از طریق زاویه‌ای به (O) می‌نگرد که دو واقع احترازی است از دیدن مستقیم صورت (O) ، و وقتی که ما نیز در سالن سینما در تاریکی می‌نشینیم ، جریان مشابهی رخ میدهد و به نظرمی‌رسد که ما خود را از دید دیگران و خودمان پنهان می‌کنیم . گاهی صحبت از گریز به دنیای سینما یا گم نمودن خویش در داستان فیلم به میان می‌آید . به سادگی ممکنست که ما آرزو مند شرکت در فانتزی های دیگران باشیم . وقتی در تاریکی به تماشای فیلم های می‌نشینیم ، در واقع شباهتی بسیار به (O) پیدامی‌کنیم و خواستار ابهام و انزوای او هستیم .

حرکت که خصیصه اساسی "فیلم" و همینطور رسانه فیلم است ، در جنبشهای مداوم "کیتون" در رابطه با دوربین در صحنه های خیابان ، پلکان و در داخل اتاق او به خوبی هویدا است . هنگام تماشای یک فیلم ، دائماً ما در حال مجادله با حرکت قرار میگیریم ، زیرا زودتر از آنکه صحنه‌ای را درنگ کنیم ، این صحنه بر پرده تغییری می‌یابد و این امر نقطه مخالف تجربه تماشای یک تابلو نقاشی است که در آن حالت ما فرصت کافی برای اندیشیدن و سپس جدا شدن از آن را داریم ، در حالیکه در موقعیت تماشای فیلم ، جریان مداوم نماها سبب میشود تا سعی ما برای فکر کردن و سپس جدا شدن از آن به دشواری صورت پذیرد . شخصی میگفت "من نمیتوانم فکر کنم که به چه می‌خواهم فکر کنم ، فکر من باید در تعقیب موضوعات فیلم باشد" .

نگرانی مشابهی در "فیلم" وجود دارد . یکبار هنگامیکه (O) در حال استراحت است ، کوشش میکند که قوه ادراکش را تغییر دهد و خود را برای خود اندیشی آزاد میگذارد . پس از آنکه فیلم در فیلم را از بین می‌برد (عکس‌ها را پاره میکند) ، در حالتی قرار دارد که قادرست خویش را

کنترل کند و همین امر موجب میشود که باخود رویاروی شود و این رویارویی به فیلم نیز پایان میدهد. یعنی آن هنگام که (O) کشف میکند (O) خود اوست و به عبارت دیگر موفق به ادراک خود میگردد.

"فیلم" تمثیلی از طبیعت بصری و مقدم رسانه سینما است. در صحنه‌ای در خیابان، زنی هنگام برخوردی طنزآمیز به شخص همراهش میگوید "شش شش...". و این مارا مطمئن میسازد که علیرغم اینکه درام (O-E) زمینه‌ای صامت دارد، لکن به گونه‌ای نیز هست که بتواند ناطق باشد (زن از صحبت کردن می‌پرهیزد، بنابراین ممکنست که فیلمی تماماً سینمایی و یا تصویری مورد نظر باشد). "فیلم" چیزی را که کاملاً سینمایی است می‌کاود و آن عبارتست از حرکت دوربین که نه تنها دنیای بزرگتر (خیابان) و دنیای کوچکتر (پلکان و اتاق) را برای ما تصویر میکند، بلکه امکان مشاهده آن جهان کوچکتر از همه یعنی جهان درون (شخص یا خود) را نیز فراهم می‌آورد. همچنین "فیلم" خصوصیت اساسی دیگری از رسانه سینما را ارائه میدهد، یعنی همان طبیعت عجیب و خاص تماشاگری که ناظر رفتار بازیکر فیلم رابطه خود با اوست. همانطور که "پیرانداللو" نوشته است:

هنرپیشه فیلم احساسی مشابه تبعید دارد، تبعید نه تنها از صحنه بلکه از خودش. او تهی بودن وصف ناپذیری را همراه با احساس مبهمی از ناراحتی، حس میکند. حس میکند که بدنش مادیت خود را از دست داده، تبخیر میشود، و نیز احساس میکند که جسمش از واقعی بودن محروم گشته و فاقد حیات، صدا و هیاهوی ناشی از حرکت کردن است. زیرا بدن وی می‌بایست مبدل به تصویری بیصدا گشته، لحظه‌ای بر پرده ظاهر شده و سپس در سکوت ناپدید گردد... آنگاه پروژکتور سایه‌ای از او را در برابر مردم به نمایش خواهد گزارد و او نیز می‌باید از اینکه در مقابل دوربین به بازی پرداخته است خشنود گردد. (*)

همانطور که "پیرانداللو" اشاره میکند، هنرپیشه در جلوی دوربین احساس بیگانگی میکند و این احساس مشابه همان بیگانگی است که شخص در مقابل تصویر خودش در آئینه دارد. پایان "فیلم" نشان دهنده این احساس بیگانگی هنرپیشه از ماست، زیرا خصاری بین ما و (O) قرار دارد، ما نمیتوانیم او را ببینیم و او نیز قادر به دیدن ما نیست. واقعیت اینست که او یک بار در جایی بوده است که ما نبوده ایم و اینک ما در جایی هستیم که او نیست. با توجه به صحنه‌ای که (O) عکس‌ها را می‌دید، برایمان مشخص شد که این سکانس را میتوان بعنوان فیلم در فیلم تلقی نمود. این سکانسها ممکنست سبب شود تا این فکر به ذهن تماشاگر خطور کند که او مشغول تماشای یک فیلم است. معمولاً این فکر، به هنگام تماشای فیلم، به دورترین نقاط ذهن تماشاگر رانده میشود. این امر که در صحنه آخر، چهره یک هنرپیشه مشهور به ما عرضه میشود، همچنین به خاطر ما می‌آورد که "فیلم" تنها یک فیلم است. به همان نسبتی که ما از رسانه فیلم آگاه میشویم، رابطه سنتی امان با آن از بین می‌رود.

معمولاً ما هنر را در یک رسانه خاص از طریق چشم پوشی از آن رسانه تجربه می‌نمائیم.

همانگونه که اغلب از یک پنجره استفاده میکنیم بدون اینکه متوجه خودپنجره باشیم، از این‌رو، حقایق گذشته از طریق پخش تلسلی از تصاویر صامت، به صورت ۲۴ کادر در هر ثانیه سرورده، به چشم ما می‌رسد. هنگامیکه مجبور شویم تا در رابطه خود با رسانه تأمل کنیم، دیگر نقش خود را بعنوان یک تماشاگر از دست خواهیم داد. به راستی که باید به اکثر هنرهای مدرن، به‌عنوان جریان کامل شونده‌ای نگریست که ما را از تماشاگر بودن صرف خارج مینماید.

"فیلم"، ساخته‌ی "بکت" در مورد عدم آگاهی ما از این مسئله است که فیلم درباره چیست. به علاوه، "بکت" کاری را انجام میدهد که پیش از او، "کیتون" آن را به نحوی انجام داده است. در جاشیکه "کیتون" در فیلمهایش، از جهت اینکه ما را در برخورد مستقیم با خویشتن ما قرار میدهد همه ما را به بازی می‌گیرد، "بکت" روش‌های غیر مستقیم انعکاس خود بر رسانه را به کار می‌گیرد و از تاکتیکهای استفاده می‌کند که فیلم را بصورت شکلی از خودشناسی درمی‌آورد.

ابهام و آگاهی

فیلمهایی که محتوایی مبهم دارند، مسئله شناخت جهان را مشکل و گاه ناممکن میسازند. این گونه فیلم‌ها، مبارزه‌ای عظیم برای سنجش تواناییهای مفسرانه محسوب می‌گردند.

فیلم "نمایش" (۱۹۷۰) که توسط "کامل" و "روگ" کارگردانی شده، ورسوینی است مقتبس از رمان "اشپتن ولف" اثر "هرمان هسه" که براساس زندگی کنونی شهرنشینان لندن بازسازی شده است. شخصیت اصلی فیلم، هم در یک گروه گانگستری و هم در یک دسته کوچکتر قاچاق مواد مخدر که به رهبری شخصی به نام "ترنر" که سابقاً یکی از پتهای نسل جوان بوده است، عضویت دارد. در این فیلم، آدمها بایکدیگر عوض میشوند و همچنین تغییر در شخصیت آنان و تعادلات هویت، بسیار رخ میدهد.

منشاء "نمایش" فلسفه "هسه" است که: واقعیت را فقط از دیدگاههای گوناگون میتوان دریافت، گونه‌ای از تئوری نابیشیاری همه‌جانبه "یونگ" برای رسیدن به آگاهی ضروری است و اینکه هویت صورتی یکتا ندارد، بعبارت دیگر، ماهیت واقعی هریک از ما همان نقشی است که ایفا می‌کنیم، همان هیأت تبدیلی است که به خود می‌گیریم و بالاخره همان نمایش است که ارائه می‌دهیم. در طول فیلم "نمایش"، تماشاگر شاهد وقوع حوادثی است که درک آنها منوط به اینست که این حوادث از نقطه نظرهای متعددی نگریسته شوند. "دنالد کامل" و "نیکلاس روگ" کارگردانان فیلم معتقدند که برخورد با دیدگاههای متعدد فیلم، حماسیت تماشاگر را نسبت به پیچیدگیهای واقعیت افزایش میدهد.

"راشومون" (۱۹۵۰) به کارگردانی "اکیرا کوروساوا" نیز درباره دشواری آگاه شدن از واقعیت یک موقعیت است. ورسوینهای مختلفی از یک حادثه ارائه میشود که آشکارکننده ابتکار شخصی هریک از گویندگان آنست. نماد غامض واقعه، ابتدا از گزارشهای متعارض افراد سهیم در

آن واقعه یعنی یک سامورائی، همسر سامورائی، یک راهزن و یک هیزم شکن بوجود می‌آید. سامورائی (که از طریق یک کاهن صحبت میکند) اظهار میدارد که همسرش وی را بی‌آبرو نموده و از این‌رو مجبور به ارتکاب خودکشی شرافتمندانه شده‌است. راهزن می‌گوید که وی بر مرد پیروز شده و در مقابل چشمان وی به زنش تجاوز نموده و در نبرد به خاطر شرافت مرد را شکست داده‌است. زن گزارش میدهد که مورد تهاجم واقع شده و بدین خاطر همسرش به‌وی اهانته کرده‌است، سپس بی‌هوش شده و پس از به‌هوش آمدن شوهرش را مرده یافته‌است. هیزم شکن بیان می‌کند که راهزن به زن حمله برده و برای بدست آوردن حق ازدواج با او به شوهرش پیشنهاد مبارزه داده‌است، مرد در ابتدا نپذیرفته، لکن در مواجهه با خشم همسرش تن به نبرد داده و کشته شده‌است.

به‌این پیچیدگی‌ها و تعارضات که مانع درک حقیقت واقعه است، باید سبک خیره‌کننده احساس‌گرایانه (امپرسیونیستی) و به‌کارگیری حیرت‌آور شخصیت‌ها و ارتباط آنها را نیز افزود.

پاره‌ای صحنه‌ها، در فیلمهای برادران "مارکس"، بیننده را در برابر این سؤال قرار میدهند که در واقعیت چه اتفاقی میتواند رخ دهد (حتی در یک فیلم)، بطور مثال در فیلم "شبی در اِپرا" (۱۹۳۵) تعداد زیادی از افراد در اتاق کوچکی قرار دارند که تماشاگر معتقد است فقط نیمی از آنها میتوانند در آن جای‌گیرند. مآتا چیزی را نبینیم نمیتوانیم باور کنیم. درست همانگونه که بطور کلی این فیلم در این باره که در اِپرا افراد می‌بایست مودب و محتاط باشند، مارا به پرسش وامیدارد، در این صحنه نیز مادر مورد تصوراتمان از آگاهی با سؤال مواجه می‌شویم.

در "سوپ‌اردک" (۱۹۳۳)، "هاربو" را می‌بینیم که تفنگی در دست دارد، سپس متوجه می‌شویم که تفنگ نیست بلکه وسیله‌ای است برای گردگیری که از پر پرندگان درست شده است و درست همان زمان که به‌خنده می‌افتیم، گردگیر تبدیل به یک تی‌ان‌چه میشود.

شاید فریبنده‌ترین فیلم ساخته‌شده بر اساس پرسش "واقعیت چیست؟" فیلم "اگر اندیسمان" (۱۹۶۷) به‌کارگردانی "آنتونیونی" باشد. داستان فیلم دربارهٔ عکاسی به‌نام "تام" است که برحسب اتفاق از واقعهای عکس می‌گیرد که به نظر می‌رسد یک قتل باشد. "تام" پس از کشف این مسئله عکس را بزرگ مینماید و زنی را در آن می‌بیند که مقتول پیش از کشته‌شدن وی را در آغوش داشته‌است. "تام"، نومیدانه تلاش میکند تا عکس‌هایی دیگر تهیه نماید، پس به پارک باز می‌گردد و جسد را می‌یابد. تمام عکس‌ها به‌جز یکی که بزرگ شده از استودیوی "تام" ربوده میشود. یکی از دوستان "تام" به وی می‌گوید که عکس شبیه به یکی از نقاشی‌های آبنسره همسرش است، یکی از اشارات مناسب در متن فیلم که هنر آبنسره نیازمند تفسیر است.

هنگامیکه مجدداً "تام" به صحنه قتل باز می‌گردد، جسد را نمی‌یابد. در حال مراجعت، گروهی را در لباس دلقکان می‌بیند که وانمود میکنند که تماشاگران و بازیکنان یک بازی تنیس هستند. آنها راکت و یا وسیله دیگری ندارند و تمام حرکاتشان ساختگی است. هنگامیکه چنین وانمود می‌کنند که توپ تنیس خیالی‌شان از حصار اطراف زمین خارج شده‌است، "تام" نیز وانمود می‌کند که آن را همداکرده و تویی را که وجود خارجی ندارد به داخل زمین می‌افکند و با

آغاز مجدد بازی صدای برخورد توپ با زمین به گوش "تام" می‌رسد و فیلم در حالی خاتمه می‌یابد که "تام" از صحنه خارج شده و دیده نمی‌شود.

برای ارزیابی نظریه‌ای که در پایان فیلم درباره رابطه ما با واقعیت عرضه می‌شود، مجبوریم که صحنه‌های کلید یا صحنه‌های اصلی فیلم را مورد بازبینی مجدد قرار دهیم. در صحنه‌های اولیه، در مورد حضور خارج از صحنه به شدت تأکید می‌شود. در سکانسی در استودیوی "تام"، هنگامیکه وی مشغول تفریح کردن با چند دختر است و سرانجام نیز با آنها به کشمکش می‌پردازد، نمایی وجود دارد که مردی را در پس‌زمینه نشان می‌دهد، ولی اکثر تماشاگران متوجه این حضور نمی‌شوند، زیرا که متوجه کشمکش بازیگران هستند. هنگامیکه کسی برای بار دوم فیلم "اگر اندیس‌مان" را ببیند و متوجه حضور این مرد گردد، آنوقت در وضعیتی مشابه "تام" قرار می‌گیرد، یعنی همان هنگام که "تام" مشغول تماشای صحنه‌ای در پارک بود و به وقایع مهمی (قتل) که در نقطه دیگری رخ می‌داد، توجه نداشت.

در سراسر طول فیلم، بر ذهنی (سوبژکتیو) بودن آن تأکید می‌شود و اهمیت اشیاء و مسائل در ارتباط با عوامل ذهنی به نمایش درمی‌آید، مثلاً حادثه‌ای که در اثر آن، "تام" گیتاری را که قبلاً جایزه گرفته بود، به دور می‌افکند. وقتی که "تام" صدای توپ تنیسی را که در اصل وجود ندارد، می‌شنود، درباره حقیقت عکس‌ها و مشاهداتش به پرسش می‌پردازد. در صحنه پایانی فیلم، "آنتونیونی" این رابطه نامعین (بین شخص ادراک‌کننده و واقعیت) را از طریق حذف "تام" از آن صحنه، دراماتیزه می‌نماید و تماشاگران را از چیز واقعی‌تری که در دنیای فیلم وجود داشت، محروم می‌سازد.

نتیجه آنکه، "آنتونیونی" به عنوان یک فیلمساز قادر است که چیزی را خلق و سپس نابود سازد، درست همانگونه که عکاسی مانند "تام" توانایی انجام این کار را دارد. واقعیت مقابل هر نوعی از دوربین عبارتست از عطرکرد اراده و ذهنیت عکاس یا فیلمبردار، و کارکرد همین چیز فرار است که ما آن را "واقعیت" می‌نامیم.

ارزیابی فیلم‌ها

سومین مرحله فعالیت انتقادی یعنی تصمیم‌گیری و تعیین کیفیات زیبایی‌شناسی فیلم، به دو مرحله قبلی که توصیف و تفسیر باشد، وابسته است. بطور مثال فیلمی واجد کیفیت زیبایی — شناسی "وحدت" است که در آن عناصر بصری، صدا و افکت‌ها بطور منطقی درهم آمیخته شده باشند و یا الگوی تفسیری جامعی، آنها را در یک کل ترکیب نماید. نمونه‌های بیشمار در مورد چگونگی وابستگی قضاوت زیبایی‌شناسانه به توصیف و تفسیر وجود دارد، از آن جمله است شوخیهای "چاپلین"، کشش فیلم‌های "هیچکاک"، وحدت در "همشهری کین"، زیبایی وجود مه در فیلم "خبرچین"، قدرت در "از نفس افتاده"، طنز سیاه در "دکتر استرنج لائو"، لودگی برادران "مارکس"، پیچیدگی "سال گذشته در مارین باد"، کیفیت جنبشی "نوسفراتو" و تلخی و گزندگی فیلم "حاده".

عمل قضاوت منعقد درباره فیلم (مرحله چهارم انتقاد) عبارت از تصمیم گیری درباره بهروزی هنری و یا شکست آنست ، و برای چنین قضاوتی نیاز به بررسی کیفیات زیبایی شناسی یا سومین مرحله انتقاد ، وجود دارد . بطور مثال وقتی که فیلمهای کمدی از نظر زیبایی شناسی خوب یا بد هستند ، موفقیت و شکست آنان در میزان برخورداری اشان از کیفیت خنده آور بودن است . از این رو ، ارزیابی موفقیت و یا شکست ، در هر فیلم قابل رویت است ، پس میتوان سنجید که آیا فیلم مزبور با توجه به تعلق آن به نوع فیلم ، خوب یا بد است .

اگر تصمیم گرفتیم که "جویندگان طلا"ی "چاپلین" فیلم خوبی است ، این تصمیم به نحوی گویای این مطلب نیز هست که "جویندگان طلا" فیلم خوبی از این "نوع" است . مسئله "نوع" خود مسئله پیچیده ای است و همانطور که گفته شد ، در اینجا منظور از نوع ، فیلم نوع کمدی است .

خصایص یک فیلم در مراحل توصیف و تفسیر معین میگردند ، که برخی از آنها به خوبی مشهورند مانند این واقعیت که "جویندگان طلا" یک فیلم کمدی است ، در صورتیکه بعضی دیگر ظریف تر و دقیق ترند و نیازمند تفسیر خلاصه منتقد و یا تماشاگر میباشند . ساخت گرایان مایلند که با ساختهای دیالکتیکی در سراسر فیلم "جویندگان طلا" اشاره نمایند ؛ فرد در برابر طبیعت ، سرما در برابر گرما ، زندگی خارجی در برابر زندگی درونی و ماده در برابر بخش معنوی طبیعت بشری .

بخشی از ارزیابی موفقیت هنرمندانه فیلم بر حسب اینست که فیلم ، خصایص ساختی را در یک کل موحد کنار هم آورده باشد .

در مورد فیلمی مانند "جویندگان طلا" رأی درباره کمیک بودن و وحدت داشتن اش مثبت است . وجود این کیفیات زیبایی شناسانه در این فیلم ایجاد ارزش می نماید ، زیرا که "نوع" فیلم (کمدی) چنین است . در مورد سایر فیلمها ، بخصوص در فیلمهای "گذار" و "وار هول" ، غالباً "فقدان وحدت" سبب میشود که قضاوت به سوی سنجش موفقیت فیلم کشیده شود .

با توجه به وابستگی جریان ارزیابی به توصیف و تفسیر ، بطور کلی هیچگونه قوانین عمومی که حاکم بر قضاوت درباره فیلم باشد ، وجود ندارد . خصایص کلی نمیتوانند ما را برای رسیدن به قضاوتی شایسته هدایت کنند . کمیک بودن ، تراژدیک بودن و وحدت داشتن ، لزوماً قادر نیستند که فیلمی را خوب جلوه دهند . خصایصی که میتواند ملاک قضاوت قرار گیرند ، بستگی به نوع ماهیت هنرمندانه فیلم که طی مراحل توصیفی و تفسیری شناسائی شده است ، دارند . هنگامیکه "نوع" فیلم مشخص شد ، منتقد قادرست به قضاوت بپردازد که آیا فیلم در بر آوردن آنچه که آن "نوع" فیلم نیازمند است ، موفق بوده است یا نه . اگر فیلم کمدی است ، تا چه حد خنده آور است ؟ اگر فیلم عرضه کننده داستانی سخت پیچیده است ، در نهایت چقدر "وحدت" دارد ؟ اگر فیلم دارای ساختی جابجا شونده است ، آیا تماشاگران را به گونه ای سودمند به جهتی متغییل میسازد (در مفهوم برشتی) و یا اینکه صرفاً آنها را مغشوش و ناراضی رها می نماید ؟

معیارهای ارزش زیبایی‌شناسی

کیفیت سینمایی بودن

اغلب تصور شده که سینمایی بودن خصیصه دیگری است که راهگشای قضاوتی شایسته دربارهٔ یک فیلم می‌گردد. (۱) یعنی اگر فیلم داستان خود را بازگوید، شخصیت‌هایش را گسترش دهد، پیام اجتماعی‌اش را ارائه کند و یا مقدمات کیفیات زیبایی‌شناسانه‌اش را برحسب جنبه‌های خاص این رسانه بیافریند، آنگاه می‌تواند رأی شایسته‌ای کسب کند. در روشی دیگر، شخص ممکنست مدعی شود که فیلمی از نظر زیبایی‌شناسی از قرینه‌هایش بهتر است که با تکیه بر خصایصی که منحصر به این رسانه نیست، به خلق تأثیرات زیبایی‌شناسانه خود بپردازد. این نظریه بر این پایه استوار است که فیلم باید کاری را انجام دهد که فقط فیلم قادر به آنست، کاری بیشتر از آنچه که تئاتر، ادبیات و یا سایر رسانه‌ها توانایی انجام آن را دارند.

در غیر این صورت چه چیز ممکن است یک فیلم را برتر از به نمایش درآوردن یک نمایشنامه یا نوشتن یک داستان سازد؟ در همگامی با این مفهوم، یک فیلم، آن زمان که در آفرینش کیفیات زیبایی‌شناسی، بازگوئی داستان و توسعه شخصیت‌ها، مقدمات برجیزه‌هایی مانند دیالوگ، گفتار خارج از پرده (ناراسیون) و یا میزانشن‌های تئاتری تکیه‌کند، در سینمایی بودن خود ناموفق است. برای اینکه فیلمی واجد کیفیت سینمایی بودن باشد الزاما باید از اجزاء متعددی برخوردار گردد، مثلا اینکه بتواند بطور تصویری و هم‌بطن‌طور از طریق کیفیت صدا بیش از گفتار (دیالوگ) به تشریح شخصیت‌ها و موقعیت‌ها بپردازد، از جهت دیگر همچنین باید بتواند با توسل به خلق میزانشن توسط حرکت دوربین، زاویه فیلمبرداری و عمل پیوند بیش از آنچه که بوسیله استفاده از گریم، لباس و وسائل صحنه بدست می‌آورد، این غفلت تشریح را انجام دهد.

طرفداران این نظریه می‌گویند که فیلمی که روشهای سینمایی را به کار نگیرد، شکست خواهد خورد. فیلمی که از دوربین ایستا و نامتحرک استفاده کند، احساس سه بعدی بودن را زائل می‌سازد، فاقد زندگی است و جلب توجه نمی‌نماید.

در تئاتر، تماشاگران در پیش‌روی خود افراد و اشیاء واقعی را مشاهده می‌کنند و هیچگونه کوششی لازم نیست تا بدانها کیفیتی تجسمی بخشیده شود. در حالیکه در فیلم آنچه که واقعا به تماشاگران عرضه میشود، تنها سایه‌هایی بزرگ به صورت طرح‌هایی از سایه و نور است که بر پرده ظاهر میشوند. در اینجا باید کوشش متوجه این باشد که شکلی از حیات بدانان اعطا شود.

ممکنست گفته شود که فیلمی که تماشاگر را درگیر مینماید، واجد خصوصیات سینمایی است. اگر فیلمی صرفا ضبط یک نمایش باشد و دوربینی کم و بیش ایستا را با میزانشنی تئاتری به کار گرفته باشد و همچنین، تمام حوادث توسط دیالوگ و گفتار خارج از پرده توضیح داده شود، در

اینصورت باید گفت که چنین فیلمی به سوی یک شکست هنرمندانه کشیده خواهد شد. بهرحال، این امر مستلزم آن نخواهد بود که خصایصی که یک صحنه بخصوص و یا کل یک فیلم را قابل قبول می‌سازند، الزاما خصایص سینمایی هستند.

"رمثوژولیت" (۱۹۶۸) اثر "فرانکو زفیرهلی" که اقتباسی از نمایشنامه مشهور "شکسپیر" می‌باشد، تنها خطوط این نمایشنامه را برای آفرینش کیفیات زیبایی‌شناسی در فیلم، به‌کارگرفته است. درعین حال شرط ضروری برای موفقیت هنری نیز در این فیلم، گنجاییده شده‌است. صحنه پردازیها، زندگی و حرکت را که درواقع توهم یک صحنه از زندگی واقعی است، القای نماید. لکن موفقیت فیلم را نباید تنها باین تأثیرات سینمایی توصیف کرد، بلکه خصوصیتی که بیش از هرچیز با کیفیت زیبایی‌شناسی همراهی داشته، شعرعالی درام شکسپیر است.

به راستی اگر در فیلم "رمثوژولیت" به منظور تأکید بر جنبه سینمایی بودن آن، از دیالوگ صرف‌نظر می‌شد، آیا در آنصورت این شکل از فیلم دارای ارزشهای زیبایی‌شناسانه کمتری از آنچه که درحال حاضر فیلم "زفیرهلی" داراست، نمی‌بود؟ اینکه پیش از دیدن یک فیلم بگوئیم که همیشه سینمایی بودن فیلم بر استفاده آن از یکی از خصایص، مانند یک قطعه دیالوگ، میزانسن، تئاتری و یا گفتار خارج از پرده ترجیح دارد، درواقع نادیده انگاشتن اهمیت یافت فیلم خواهد بود.

علیرغم اینکه فیلمسازان تشویق شده‌اند که بیش از آن که به‌کشف خصایص مشترک فیلم‌ها با سایر رسانه‌ها بپردازند در جستجوی پی‌بردن به خصوصیات سینمایی آن باشند، ضرورتا واقعیت ندارد که هر فیلمی که از ویژگیهای سینمایی بیشتری بهره‌برده‌باشد، بهتر است.

رسانه‌ای جمعی بودن

عیار دیگر ارزش زیبایی‌شناسی از این تصور که رسانه سینما یک رسانه جمعی است، برمی‌خیزد. اینچنین پنداشته شده‌است که فیلم بعنوان یک هنر وابسته به توده مردم باید برای جمع تماشاگران بکار رود.

در ارتباط با این مسئله نمونه فیلم کمدی اغلب مورد استفاده قرار گرفته است. برای ارزیابی کلیه فیلم‌های این نوع، تماشاگر باید به‌همراه عده‌یادی به‌تماشای آنها نشیند. اکثر شوخیهایی که شخص در فیلمهای کمدی می‌یابد، ناشی از عکس‌العمل وی در برابر خنده‌سایر تماشاگران است. طرفداران این نظر در جهت اثبات عقیده‌اشان به‌این نکته اشاره دارند. که تجربه مشاهده فیلمهای کمدی در تلویزیون و یا در یک سالن نمایش خالی از تماشاگر با مشاهده همان فیلم در یک سالن مملو از جمعیت متفاوت است.

البته دعوی جذبه جمع، منحصر به فیلم کمدی نیست. بعضی جنبه‌های مهیج درامهای حادثه‌ای، کشش در داستانهای همراه با تعلیق و کیفیت محرک داستانهای عشقی، نمونه‌هایی از تجربه یادشده هستند که می‌توان آنها را به‌هنگام تماشای فیلم به‌همراه جمع، مشاهده نمود. برای سنجش این ادعای مبتنی بر جذبه جمع، لازم است که اول بدانیم "جمع" چیست. "دنيس

مک کوایل "تعریف سودمندی از این موضوع ارائه کرده است. (۲) مطالعات اولیه وی نشان داده است که هیچ تعریفی از این کلمه نمیتواند قانع کننده باشد. در عوض بهتر است به "جمع" به عنوان رشته‌ای پیوسته نگریسته شود. به این علت که بیشترین خصایص سازنده "جمع" در درجات مختلف، در یک موقعیت ارتباطی جمعی نمایان می‌گردد. (۴)

خصایص سازنده "جمع" چیست؟ رسانه‌های جمعی مواحه با عده زیادی تماشاگر می‌باشند که بیش از تماشاگران سایر گونه‌های ارتباط است (مثلا یک سخنرانی). ارتباطات جمعی شکلی همگانی دارند، محتوا برای همه آشکار است و پخش، نسبتاً غیررسمی و سازمان‌نیافته است. اساساً تماشاگران ارتباطات جمعی، افرادی ناهمگن هستند، این گروه تماشاگران شامل مردمی است که در شرایط نامشابه زندگی می‌کنند، مردمی که برخوردار از فرهنگ‌ها و طبقات مختلف اجتماعی می‌باشند و مردمی که با مشاغل متفاوت سروکار دارند و از همین رو این گروه تماشاگران مردمی هستند که علائق‌شان با یکدیگر فرق دارد و نیز معیارهایشان برای زندگی متفاوت است. مجرای ارتباط گروهی ماهیتاً یک طرفه است؛ خبرگزار فاقد شخصیت مشخصی است، تماشاگر نیز مجهول‌الیهویه است و مراجعه به آراء عمومی و مراسلات امکان دستبایی به برخی واکنش‌های تماشاگران را فراهم می‌آورد، لکن معمولاً خبرگزار مسائل را بدون دریافت هیچگونه پاسخی به تماشاگران منتقل می‌سازد.

تماشاگران از طریق علاقه‌ای مشترک در گروه‌های اتحادیافته، حا می‌گیرند. در هر صورت، اعضا، گروه یکدیگر را نمی‌شناسند و محدودترین نوع عکس‌العمل را نسبت به هم دارند. علیرغم اینکه اعضا، گروه مرتباً تعمیر می‌یابند، عکس‌العمل‌ها نسبتاً یکسان است، هیچگونه رهبری و یا احساس هویتی گروه را متفق نمی‌نماید و این گروهی است که بشکلی سست و نامرتبط متشکل شده است. بهر حال محرائی ارتباطی که گروه با آن مربوط است به نحوی پیچیده و رسمی سازمان یافته و دارای سیستم معینی برای تولید و پخش است.

یک برنامه تلویزیونی، هنگام انتخابات ملی، از جهت نسبت تماشاگر به انتهای رشته پیوسته می‌رسد زیرا که در این موقعیت جمع تماشاگران در بیشترین حد خویش قرار دارد (که ما آن را "جمع بزرگ" می‌خوانیم). گزارش یک قتل در یک روزنامه بزرگ شهری، شاید بتواند در حد میانه این رشته قرار گیرد. ممکنست که گیرندگان این خبر، گروه کوچکتري نسبت به "جمع بزرگ" باشند که اجزاء خبر را بسته به علائق، شغل و میل خویش انتخاب می‌کنند. در این حالت عکس‌العمل میتواند کاملاً متفاوت باشد و برخورد گیرندگان با رسانه همزمان نیست. در انتهای دیگر این رشته "جمع اندک" است که شاید بتوان آن را طرف تماس مقاله‌ای مندرج در یک روزنامه محلی قرارداد، که گروه گیرندگان این خبر کوچکتر، همگن‌تر و نامشخص‌تر است، احتمالاً خبرگزاران شناخته شده هستند و واکنش‌ها مشترک است.

رویه‌مرفته از تهیه، پخش و نمایش فیلمها چنین بر می‌آید که تماشاگر فیلم، یک "جمع تماشاکننده" است. هزینه‌های زیاد هریک از مراحل تهیه، پخش و نمایش در صنعت فیلم موجب

شده است تا فیلمسازان، تهیه‌کنندگان و دیگر اشخاص درگیر، تصمیمات مبتکرانه‌ای برای جلب "جمع تماشاگر" به منظور تقویت مالی بیشتر این صنعت اتخاذ کنند، و از اینجاست که فیلمها، براساس تمهائی ساخته میشوند که جهانی تر باشند. اکثرا شخصیت‌های اسطوره‌ای و فریبنده، موضوع فیلمها قرار میگیرد، همچنین سعی میشود تا از موضوعات تحریک کننده مانند سکس و خشونت بهره‌برداری شود و نیز تمام این موارد بطور نسبتا ساده‌ای محسم میگردند. بهرحال، ذاتا هیچ چیزی در خصایص اصلی رسانه فیلم وجود ندارد. که آن را رسانه‌ای جمعی سازد. اگر شرایط تغییر میکرد، از جهت مالی نیازی به یافتن گروه کثیری از تماشاگر نمی‌بود و دلیلی وجود نمیداشت که نتوان یک فیلم را برای گروه محدودتری از تماشاگر ساخت.

"مک کوایل" پشتیبان این عقیده است که رسانه فیلم نیازی ندارد که همیشه رسانه‌ای جمعی باشد. امروزه اغلب فیلمها برای تاثیر گذاشتن بر تماشاگرانی ساخته میشود که برحسب طبیعت، روش رایج نمایش، تماشاگرانی جمعی هستند. اهمیت ندادن به این خصوصیت جمعی بودن تماشاگر، نادیده گرفتن مسائلی مهم هم درباره محتوا و هم درباره تاثیرات فیلم است.

تشخیص این نکته اهمیت دارد که این وضع هیچگونه ارزشی منفی برای فیلم ایجاد نمیکند. چگونگی کاربرد یک رسانه جمعی است که مشخص مینماید آیا این رسانه حاوی نتایج مثبت یا منفی برای جامعه خواهد بود. بهرحال، بسیاری از مفسران، رسانه‌های جمعی را در ایجاد بسیاری از ضعف‌های اجتماعی از قبیل از خودبینی، نزول سطح فرهنگ به پایین‌ترین سطح خود (توسط تصمیمات قاطعانه اجتماعی که براساس زمینه‌های غیرعقلانی اتخاذ گردیده است)، افزایش خشونت و بی‌عاطفگی شریک میدانند.

دستیابی به بیشترین حد تماشاگر نیازمند جلب پائین‌ترین معیارهای عمومی است که این به نوبه خود محتاج به ارضاء پست‌ترین تمایلات است، مانند تمایل به تماشای خشونت، کشش به سوی کلیشه‌ای بودن و سهولت، تحریک و گرایش به جانب تعریحاتی که بعنوان گریز از زندگی واقعی تلقی میشوند.

راههای متعددی به غیر از توسل به پائین‌ترین معیارهای عمومی هم وجود دارد که توسط آنها نحوه پخش و نمایش یک فیلم چنان ساختی بیابد که بتواند به درجه والا‌یی از خواست عمومی دست پیدا کند. کافیست که شخص تنها کمیدیهای "چاپلین" را بررسی نماید تا نقائص این تصور تحقیرآمیز در مورد رسانه‌های جمعی را تشخیص دهد. فیلمی مانند "عصر جدید" (که بر اساس اسطوره‌ها و تمهائی جهانی ساخته شده)، در عین اینکه بعضی از احساسات عالی‌ما را متأثر می‌سازد و نظرات سودمندی درباره جامعه بوجود می‌آورد، قادرست که تماشاگران کثیری نیز برای خویش فراهم سازد.

نشانه‌شناسی

بسیاری از مکاتب انتقاد فیلم (مخصوصا ساخت‌گرائی) و تفکرات مربوط به رسانه فیلم، به مسئله‌ای به نام نشانه‌شناسی سینما اختصاص یافته است. نشانه‌شناسی عبارتست از مطالعه (یا علم)

نشانه‌ها. هدف یک بررسی نشانه‌شناسانه از سینما، کوشش در تنزل اسعاد و تنوری فیلم به سطح مطالعه فیلم بعنوان سیستمی از نشانه‌ها دارد، تا آنجا که حتی فیلم را شاخه‌ای از زبان‌شناسی عرضه می‌سازد.

طبق تنوری نشانه‌شناسی، منتقد و نظریه پرداز فیلم باید با آن مشابه یک زبان رفتار نماید و در جستجوی بیرون کشیدن دستور زبان فیلم باشد که عبارتست از قوانین حاکم بر روش فیلمساز در ارتباط با علائم سینمایی، از این رو باید تمام بخش‌های استفاده فیلم دقیق و علمی تر تهیه شوند.

"پیترو لن" انتقاد استفرانی فیلم را بعنوان یک بررسی علمی از سینم نشانه‌ها چپس توجیه می‌کند:

"نشانه‌شناسی بخشی حیاتی از مطالعه زیبایی‌شناسی فیلم است... هر انتقادی اساساً وابسته به دانستن این مسئله است که هر متن چه می‌گوید و امکان خواندن آن نیز وجود داشته باشد. ما باید که قاعده و سبک بیان را که اجازه وجود معنی در سینما را می‌دهد، دریابیم، در غیر این صورت محکومیم که به هنگام انتقاد فیلم در ابهامی عظیم و فضائی تیره بمانیم و تنها دریافت ناگهانی و احساسات آنی تکیه کنیم." (۵)

با در اختیار داشتن دستور زبان سینما، ما قادر به کشف معانی "متون فیلم" خواهیم بود. بنابراین، تفسیر یک فیلم عبارت از تشخیص اینست که چگونه عناصر سمعی و بصری فیلم بعنوان نشانه عمل می‌نمایند.

میتوان روش نشانه‌شناسانه را برای تعیین کیفیات زیبایی‌شناسی و ارزیابی فیلم‌ها نیز به کار برد.

پس در روش نشانه‌شناسی، قضاوت زیبایی‌شناسانه و آراء داده شده در مورد فیلمها، به جای آنکه صرفاً دهیت و احساسات آبی منتقد باشند، منتهی از تحقیقات علمی خواهند بود. بطور مثال، اختلاف در این باره را که آیا فیلمهای "هاوکرز" وحدت دارند یا دارای جنبش و پاخنده‌آور هستند و یا اینکه از نظر زیبایی‌شناسی خوب یا بد می‌باشند، میتوان از راه توسل به روشی که فیلم به وسیله سیستمی از نشانه‌ها با تماشاگران ارتباط برقرار میکند، حل نمود، این همان سیستمی است که زبان مختص فیلم را می‌سازد. به این ترتیب، کسی که به زبان فیلم آشنایی دارد، قادرست بطور عینی این سؤال را مطرح نماید که فیلم چه چیزی را منتقل میکند و آیا این کار را هنرمندانه و با موفقیت انجام می‌دهد یا خیر.

تجزیه و تحلیل مراحل توصیف و تغییر که قبلاً در موردشان صحبت شده، دلائلی به دست می‌دهد که بتوانیم با توجه به آنها بعضی از مرصه‌های نشانه‌شناسان را به معرض سؤال بگذاریم. طبق مباحث گذشته، ساخت گرایان روشهای برجسته‌ای جهت توصیف و تفسیر فیلم کشف ننموده‌اند و با تأکیدات ضدتاریخی خود، خصمه‌ای اساسی از خصایص این رسانه را از نظر دور داشته‌اند و در نهایت آنکه روش ساخت‌گرایی فقط یکی از چندین طرق متعدد و قابل قبول برای

تفسیر فیلم است. این نیز حقیقت دارد که نشانه‌شناسی عبارت از کمک به درک ما از رسانه و انتقاد فیلم، ولی این روش باید که این امر را در ارتباط با سایر روش‌ها انجام دهد. نهادن بنیان توصیف، تفسیر و قضاوت‌های زیبایی‌شناسی و ارزیابی فیلم تنها بر یک تئوری عمومی نشانه‌شناسی، دامنه عمل را بسیار محدود می‌سازد.

علاوه بر این دلائلی موحود است تا پرسیده شود که آیا اساساً نشانه‌شناسی سینما امکان‌پذیر است.

روشهای خاصی که کیفیات سمعی و بصری و اثرگذارنده یک فیلم را از نظر زیبایی‌شناسی خوب یا بد می‌سازند، ممکنست از نظر نشانه‌شناسی مشکلات غیر قابل حلی ایجاد نمایند. هنگامیکه منتقد فیلم در صدد ارزیابی صحنه‌ای از یک فیلم است، باید به این حقیقت توجه داشته باشد که هر کیفیتی از آن صحنه میتواند دارای قدرت تأثیرگذاری باشد. و این وضعیتی است که یک دانشمند مواجهه‌ای یکسان با آن ندارد. بعنوان نمونه، در تعیین اینکه مثلاً یک گفتار مطابق قواعد دستوری هست یا خیر، یک زبان‌شناس فقط باید خصوصیات معینی از آواهای گوینده را مورد ملاحظه قرار دهد. درحالیکه در ارزیابی یک صحنه، منتقد فیلم باید تمامی خصایص آواهای گوینده را بررسی کند. بنابراین در فرمول‌بندی کلیات مربوط به خصوصیات یک صحنه که آن صحنه را واحد ارزش زیبایی‌شناسی می‌سازد، منتقد فیلم خود را مواجه با تمام احتمالات می‌یابد. به احتمال، منتقد فیلم باید بداند که دارای موقعیتی متفاوت با موقعیت یک زبان‌شناس است و همچنین باید آگاه باشد که قادر به انجام ارزیابی "علمی" نیست. منتقد فیلم پیشتر از آنکه با کیفیات شناخته‌شده درگیر باشد، با کیفیاتی سروکار دارد که حتی نامی نیز برای آنها نمی‌شناسد. همچنین، بنظر می‌رسد که احتمالاً شخص بتواند به خصوصیات دست‌یافت که نادرنده فیلم را خوب یا بد سازند، بدون اینکه نام آنها را بداند و یا بتواند که آنان را عمومیت دهد.

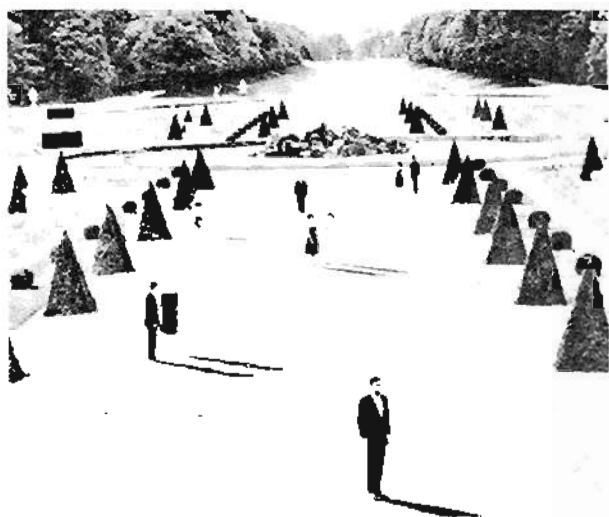
همانطور که ذکر شد، مبدائیم که فیلم "همشهری کین" دارای وحدتی است (از نظر پیوند صدا و تصویر) که به موفقیت هنرمندانش کمک میکند. همچنین مبدائیم که عدم وحدت تصویری "از نفس افتاده" عامل موثری در موفقیت آن است. علیرغم اینکه هیچکس نمی‌تواند کلیتی را تدوین نماید که بتواند اسناداردهای بررسی علمی را تکمیل کرده و به توضیح علت وجودی روابط بین کیفیات زیبایی‌شناسی و قضاوت بپردازد، ما از وجود این روابط آگاهیم.

خلاصه آنکه، انتقاد فیلم یک هنر است و روشهای غیرعلمی ادراک تکیه دارد. یک زیبایی‌شناس معتقد است که:

"آیا منطقی است که ارزیابی بهتری از هنر را پس از گذشت یک هزار سال انتقاد بر آن انتظار داشته باشیم؟ من چنین فکر میکنم که برخی داوریهای انتقادی محقق شده و پیوسته در حال تحقق‌اند، و به سبب طبیعت خاص این امر، همیشه میتوانند به‌اشات برسند. پذیرش این دیدگاه بدان معنی نیست که نظریه عمومی نشانه‌ها ارزشی برای انتقاد و یا تئوری فیلم ندارد. شایسته‌شناسی به مثابه سایر علوم اجتماعی، عقاید و ارتباطاتی موحود می‌آورد که ادراک ما را غنی و

تصورمان را دقیق می‌سازد . "

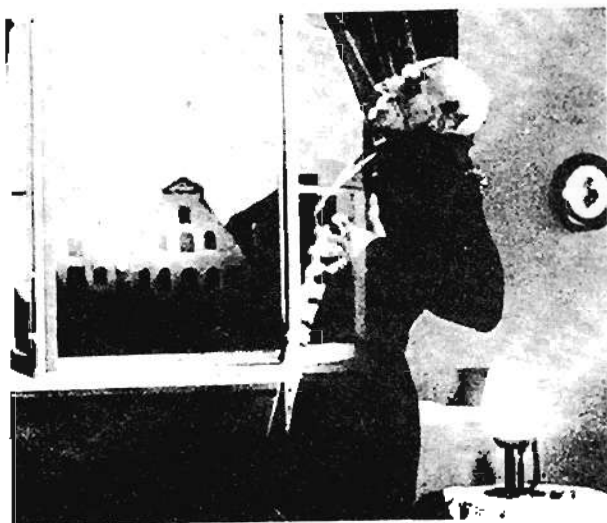
در هر حال ، آنچه برجای مانده ذکر این نکته است که منتقد فیلم باید پیش از هر چیز ،
تئوریسینی در یک شاخه ویژه از تئوری نشانه‌ها گردد . طبیعت موادی که منتقدان با آن سروکار
دارند ، ایجاب میکند که در شکلی از فعالیت خلاقه متعالی شوند . انتقاد فیلم باید " سنتزی "
بر مبنای دانش بدست آمده از منابع متعدد (از جمله زبانشناسی) باشد ؛ در حقیقت ، منتقدان
فیلم میتوانند درست به اندازه هنرمندانی که آثارشان را مورد بررسی قرار میدهند ، خلاق
باشند .



سال گذشته در مارین باد: ۱۹۶۱ - آلن رت



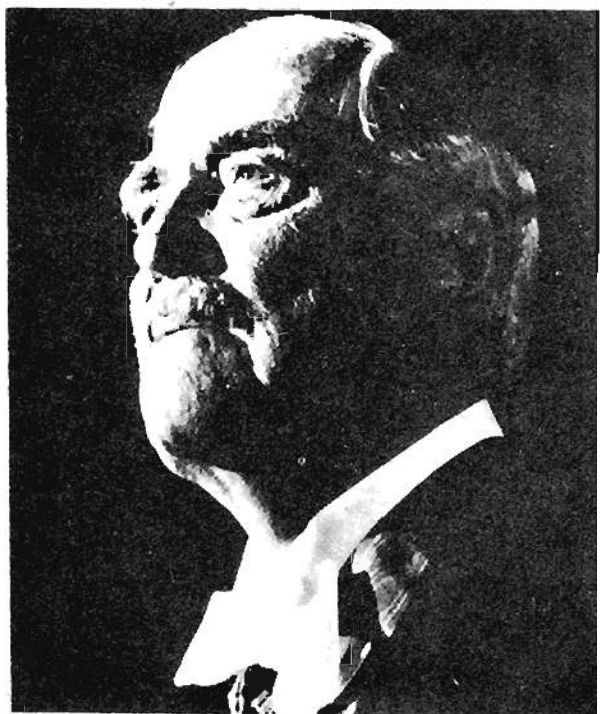
کابوی نیمه شب: ۱۹۶۹ - جان شلزیگر



نوسفراتو: ۱۹۳۲ - اف. دبلیو. مورناشو



مطب دکتر گالیگاری: ۱۹۱۹ - رابرت وینه



نوت فرنیهای وحشی: ۱۹۵۷ - اینگهاربرگمن با شرکت ویگتور شولستروم



فیلم: ۱۹۴۶ - نوشته بکت - به کارگردانی
آلن شایدر - با شرکت باسترکیتون



داشومون: ۱۹۵۰ - اکیرا کوراساوا



همشهری کین: ۱۹۴۱ - اورس وِلن



ژان لوی گدار



قاعده بازی:
۱۹۳۹ - ژان رنوار



شی در اپرا: ۱۹۳۵ - برادران مارکس



محبت زن دارک: ۱۹۲۸ - کارل شوپرد در اپر

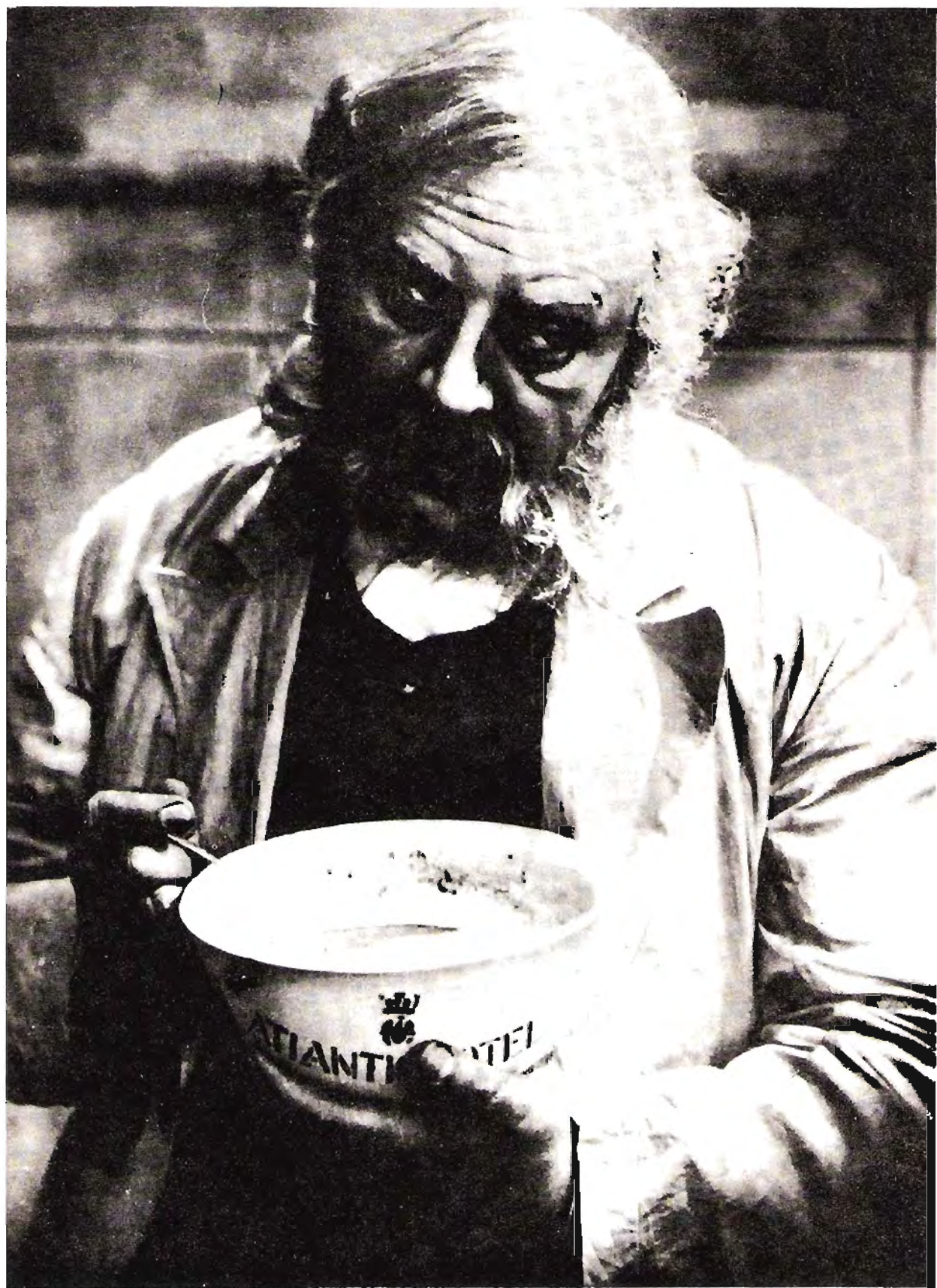


آگوستو مونوگاتاری: ۱۹۵۲ - گنجی پتروگوشی



آگوستو مونوگاتاری: ۱۹۵۲ - گنجی پتروگوشی

۱۹۶۶ - میگل آنجلو آنتونیونی



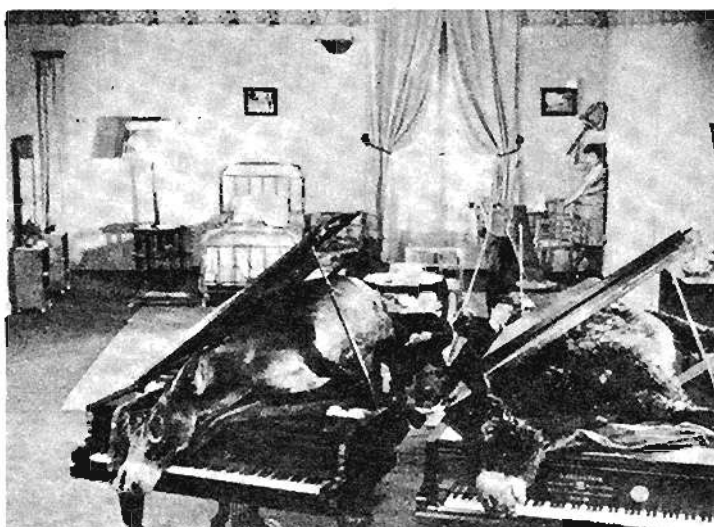
آخرین لبخند: ۱۹۲۳ - د. دلیو مورناتو



دیوودلبر: ۱۹۴۶ - ژان کوکتو



خبر به ماه: ۱۹۵۲ - ژنر ملبس



سگ اندلسی: ۱۹۳۸ - لوئی برنوللی



اکتبر: ۱۹۳۷ - ایزنشتاین



نانوک شمال: ۱۹۳۳ - رابرت فلاهرتی



شین: ۱۹۵۳ - جورج استیونس



اتوبوسی بنام هوس: ۱۹۵۱ الیا کاران



پرتقال کوکی: ۱۹۷۱ - استانیلی کوبریک



آلفرد هیچکاک

بخش دوم

تماشای فیلم

تماشاگران فیلم متشکل از تعداد، شکلهای، سنین و ملیت‌های مختلف‌اند، که در هر سطحی غالباً دارای پس‌زمینه‌ها و توانایی‌های فکری متفاوت می‌باشند. نیازهای این تماشاگران رویاروی با انواع و گونه‌های سینمایی است. بحث در مورد چنین وضعیت پیچیده‌ای، تنها در چند صفحه، محدودیت‌های فراوانی به همراه خواهد داشت. در این‌جا فقط اصول اساسی و پذیرفته‌شده طرف توجه قرار دارد و ضرورتاً از سایر زمینه‌ها چشم‌پوشی خواهد شد.

گام نخست آسان است. تجربه فردی دیدن یک فیلم شامل سه مرحله است که هر یک با یکدیگر دارای روابطی مجزا می‌باشند: پاسخها و نگرشهای بیننده قبل از تماشای فیلم، همچنین به هنگام دیدن فیلم و پس از آن، سه مرحله فوق هستند.

روانشناسان کلمه "Set" به منظور مشخص کردن آمادگی یک ارگانیسم برای عرضه گروه خاصی از پاسخها در برابر سازمانی از محرکها به کار می‌گیرند. اگر چه تمایلی نداریم که فیلم را همانند "سازمانی از محرکها" در نظر گیریم، معذالک باید بدانیم که ما برای انواع مختلف فیلم دارای آمادگیهای متفاوتی هستیم. مهمترین تفاوت از جهت سطح پاسخهای است که به هنگام تجربه دیدن یک فیلم از خود ابراز می‌کنیم، بطور مثال اینکه آیا فیلمی که دیده‌ایم صرفاً یک فیلم سرگرم کننده یا یک کار هنری است، پاسخهای ما دیگرگون میشود.

البته این تفاوتها صریح نبوده و حتی گاهی بحث‌انگیز نیز می‌باشد. با ارائه چند تعریف مسئله روشن‌تر خواهد شد. یک فیلم تفریحی میتواند ما را سرگرم ساخته یا هراسان و تحریک نماید، لکن سبب نمیشود تا نظر ما نسبت به خود و جهان اطراف به جدال برانگیخته شود. به هنگام دیدن فیلمی سرگرم کننده، زمان به خوشی سپری میشود، درحالیکه روح ما متأثر از تجربه‌ای نشده است. ما بیش از آنکه مایل به کشمکش با احساسات و عقایدمان باشیم، گرایشی به گریز از آن داریم.

یک فیلم هنری، احساسات و افکار ما را به کار گرفته و باعث میشود تا ما به پرسش درباره تجربه حاصله و درجه تأثیر این تجربه بر جهان بینی خویش بپردازیم. هنر متعالی حتی قادرست عمیقاً با بینشهای ما درباره طبیعت بشری ارتباط برقرار نماید چنانکه بدون آن ما قادر به دستیابی به آن ژرفا نباشیم. به یک معنی تمام کارهای هنری سرگرم کننده نیز هستند، زیرا که توجه ما را جلب نموده و سبب می‌شوند در طول زمانی که درگیر تجربه آن هستیم از خود بیرون آئیم. بهر حال تفاوت قاطع بین هنر و سرگرمی در شدت تجربه ناشی از کار هنری و همچنین در تأثیر به جا مانده پس از جدا شدن فیزیکی از آن است.

در نقد سینما، اصطلاحاتی جهانی و پذیرفته شده وجود ندارد تا بتواند بین فیلمی صرفاً سرگرم‌کننده و فیلمی که یک کار هنری است، تفاوت گذارد. بهر حال به استناد گفته‌های "جان سایمون" در مقدمه کتابش دربارهٔ نقد فیلم به نام "Movies and Films"، فیلمی را که تفریحی و سرگرم‌کننده است "Movie" و فیلمی را که اثری هنری است "Film" می‌نامیم.

خط تمایز بین "مووی" و "فیلم" در لابلای انبوهی از ذائقه‌ها و داوریهای فردی پنهان شده است و مسئله پیچیده‌تر خواهد شد وقتی بگوئیم که یک "مووی" ممکن است حاوی صحنه‌ای تکان‌دهنده و به یادماندنی باشد و بعکس این امکان وجود دارد که در یک فیلم با صحنه‌هایی بیروح و بیرنگ مواجه شویم. حتی اگر برسر این مسئله به توافق برسیم که بطور کلی این تأثیر این رسانه است که متمایز کننده این دونوع سینما می‌باشد، باز هم مشکل داوری فردی همچنان به قوت خود باقی خواهد ماند. به همین لحاظ، عجیب نخواهد بود که اگر منتقدی در ارزیابی یک فیلم آن را شاهکاری هنری قلمداد کند، درحالی‌که همان فیلم توسط منتقدی، دیگری ارزش خوانده شود. ممکن است تنوع و تفاوت نظرات به هنگام مقایسه و درجه‌بندی فیلم‌هایی نیز پدید آید که از جهت ارزش هنری عموماً مورد قبول قرار گرفته‌اند.

نقد سینما، همانند دیگر رسانه‌هایی که تولیدکننده آثار هنری هستند، دارای معیارهایی کم و بیش نسبی برای قضاوت بین یک "مووی" و یک "فیلم" و با درجه موفقیت هر گروه از آنهاست. حتی کسانی هستند که معتقدند سینما قابلیت هنر بودن را ندارد، برخی از دلایل آنان ظاهراً منطقی است. و نیز کسانی هستند که در اشاره به محدودیت‌های رسانه سینما ناهماهنگند. گرچه فرصت نیست که به دفاع از سینما بپردازیم و نظر خود را در این باب که سینما قادر به ارائه کارهای هنری است، بازگوئیم، اما معتقدیم که داوری انتقادی درباره یک رسانه عمومی همواره دشوار است، به ویژه در مورد سینما که تعداد "مووی"‌هایش بیش از فیلم‌هایش می‌باشد. همینطور باید به یاد داشته باشیم که عمر سینما کمتر از یک قرن است و نقد فیلم تنها در طول چهل سال اخیر پدید آمده است، به علاوه ساختن فیلم گران تمام می‌شود که خود امکان تجربه عقاید و تکنیک‌های تازه را محدود می‌سازد. کارهای ویژه نتیجه خلاقیت یک فرد نیست؛ و مهم‌تر از همه اینکه فیلم همانند انتشار کتاب، بازسازیهای نقاشی و عکس و تکثیر و انتشار موسیقی بر روی صفحه به سادگی قابل تهیه و در دسترس نیست (این وضعیت با گسترش "ویدئوتیپ"، بطور کلی تغییر می‌یابد).

بنابراین، چه تفاوتی خواهد داشت که در تماشای یک فیلم، آن را بعنوان یک "مووی" و یا یک "فیلم" مورد توجه قرار دهیم؟ هیچ، مشروط به اینکه یک فرد "Set" مشابهی را خواه به هنگام شنیدن یک سمفونی "بتهوون" و خواه به هنگام شنیدن موسیقی معاصر از خود ابراز دارد. بهر حال اکثر ما خود را آماده می‌سازیم، کوشش بیشتری از جهت احساسی و عقلانی در مواجهه با یک کار هنری به خرج دهیم، تا هنگامیکه در موقعیت تماشای یک اثر سرگرم کننده هستیم.

اهمیت این مسئله که یک کار هنری تمرکز و انرژی تماشاگر را طلب میکند، به ویژه زمانی

جلوه‌گر میشود که شخص قادر به تفاوت نهادن بین "فیلم" ها و "مووی" ها باشد. زیرا که بسیاری از مردم عادت دارند که به‌هنگام تماشای یک فیلم منفعل باشند. "استانلی کوفمن" در مقاله "فیلم نگاتیوز" (ساتردی ریویو آو آرتز، مارچ ۱۹۷۳، صفحات ۴۰ - ۳۷) تکیه بسیار بر نظر فوق دارد. گرچه به‌جای "فیلم" و "مووی" از "فیلمهای خوب" و "فیلمهای بد" نام می‌برد. وی می‌گوید که مشکل اصلی در ارزیابی فیلم آسانی و سهولتی است که از طریق آن ممکنست تماشاگر در یک "زیبائی‌شناسی کاهلانه" گمراه شود. "کوفمن" معتقد است که: "چیزی از ابتدال احساسی در مورد سهولت و آسانی فیلم وجود دارد که رضایتی کاهلانه و دروغین را در تاریکی به‌همراه می‌آورد". از طرف دیگر، "فیلمهای خوب"، ما را به‌دلیل یکسان نگرستن تنبلا نه فیلمها مورد نکوهش قرار میدهند. "فیلمهای خوب" از ما میخواهند که درروی صندلی سالن کاری انجام دهیم، میخواهند که خویشتن را وادار ساخته تابدون آنکه لذت را نابود نمائیم آن رخوت مبتذل را از خود دور سازیم (همان مقاله صفحه ۳۷).

کمتر علاقمند به‌سینما است که به‌هنگام بحث درباره "فیلمی مهم جملاتی مانند این را نشنیده باشد": "نمیدانم درچه‌مورد صحبت میکنی". "چیزی که من دیدم فقط یک فیلم بود". از این جهت بر "مووی" ها اشکالی نیست. اوقاتی وجود دارد که ما نیازمند تفریح هستیم و فقط چند رسانه هستند که قادرند این نوع لذت را با قدرتی حیات‌بخش بیش از رسانه سینما به‌ما ارائه دهند. به‌ر صورت، نادیده انگاشتن فیلم‌ها، محروم ساختن خویش از تجاربی عمیق است که آنها میتوانند به‌ما عرضه کنند. اگر کسی به‌هنگام دیدن فیلم خود را آزاد نگذارد، در آن صورت فیلم قادر به انجام کاری نبوده و ارزشی نخواهد داشت. به‌این سبب است که به‌هنگام دیدن فیلم اصل مهم دیگری به‌جز همان "Sets" در ما وجود ندارد.

هنگامیکه این قاعده را پذیرفتیم، بر ما آشکار خواهد شد که چرا فرد باید خود را بیش از دیدن فیلم، از نظر فکری و احساسی آماده نماید. برای دیدن فیلمهای تازه، شخص باید نقدهای فیلم را که توسط منتقدین مورد اعتمادی نوشته شده بخواند. در مورد فیلمهای قدیمی، استفاده از مقالات و کتابها در روشن‌تر ساختن خصایص فیلم مؤثرند. در مباحث بعدی درباره ارزش درک تکنیکهای سینمایی صحبت خواهیم کرد. لکن، اکنون تنها برای ادعاهستیم که شخص هرچه بیشتر درباره این تکنیکها بداند، آسانتر قادر به ارزیابی این مطلب خواهد بود که کوشش فیلم در ارائه چه چیز است و نیز ساده‌تر میتواند اهمیت این مطلب را از دید خود به‌دآوری گیرد. در رابطه با این موضوع، کتابها، کلاسهای فیلم و باشگاههای سینمایی میتوانند کمکهای بیشماری بنمایند.

این مسئله بسیار اهمیت دارد که بدانیم شباهتها و تفاوتهای اهداف و روشهای انواع مختلف فیلم مانند فیلم‌های داستانی، مستند، نقاشی متحرک و فیلم‌های آهسته چه هستند و در صورت امکان، ساختن یک فیلم، هر قدر هم کوتاه، به‌شخص بیش از چندین کتاب و سخنرانی آموزش خواهد داد.

اکنون تماشاگر آماده ما میتواند در دومین مرحله دیدن فیلم یعنی تجربه کردن آن گام نهد. وی خود را آماده تمرکز بر پرده نموده و مراقب تمام جزئیات است، حال زمان استفاده از این آموخته‌هاست. برای اینکه تماشاگر فیلم را بطور دقیق به‌گرد باید تا حد امکان در ریتم‌های آن شرکت کرده و بر احساساتی که پدید می‌آورد تأکید نماید. امکان دارد که در پایان یک فیلم عالی، شاد شده و احساسا بارور شویم، اما این امکان نیز هست که در نهایت شادی آنچنان خسته گردیم که بگوئیم دوساعت را در یک گالری هنری و یا یک کنسرت گذرانیده‌ایم.

این سؤال همواره در باره تجربه دیدن یک فیلم وجود دارد: آیا شخص باید فیلم را به هنگام تماشای آن تحلیل نماید؟ پاسخ ما به‌گونه‌ای است که همه با آن موافقت ندارند. ما معتقدیم که شخص نباید در نخستین تماشای فیلم، چیزی را که فیلم مایل به انتقال آن است و یا تکنیک‌هایی را به کار می‌گیرد به‌شمارانه مورد ملاحظه قرار دهد. کلیه مواردی که به هنگام دیدن فیلم باعث از دست رفتن توجه می‌گردد باید نفی شود. اما این بدان معنی نیست که تماشاگر نمی‌باید روحیه یک صحنه زشت و بی‌لطافت و یا یک افکت عالی توجه نماید، بلکه منظور تنها اینست که نباید در زمان دیدن فیلم عکس‌العمل‌های خود را بررسی کند. انجام این امر به مرحله بعد که وی به تحلیل فیلم می‌پردازد، محول میشود. بهرجهت، باید متذکر شد که یک شخص مجرب در تماشای فیلم و مهم‌تر از آن یک شخص مطلع از تکنیک‌های سینمایی، کسی است که به جزئیات و شیوه‌های بیشتری در فیلم توجه مینماید. چنین بنظر می‌رسد که ذهن نوعی استعداد منتقدانه خاموش را گسترش میدهد که در عین حال با پاسخهای بیدرنگ شخص نسبت به وقایع در حال اتفاق روی پرده، تداخل نمی‌یابد.

به این سبب که نمیتوان فیلم را همانند یک نوول و یا یک کنسرت ضبط شده بر یک صفحه دوباره به آسانی دید، حافظه ابزار اساسی مطالعه فیلم است. روان‌شناسان معتقدند که یک همبستگی مستقیم بین حافظه و تمرکز وجود دارد و این خود دلیلی دیگر جهت گسترش توانایی شخص بر تمرکز تمام انرژی روانی خود به هنگام دیدن فیلم است.

روشی وجود دارد که ما آن را برای اولین تماشای یک فیلم روایتگر داستانی توصیه میکنیم. بنابر تعریف این نوع فیلم دارای یک داستان است و اساساً تفاوت نمیکند که این داستان مانند فیلمهای "رنوار" خطی پیشرونده و مستقیم داشته‌باشد و یا شبیه به فیلم "سال گذشته در مارین باد" ساخته "آلن رنه" دارای پراکندگی و پیچیدگی باشد. اگرچه ممکنست که دانستن طرح یک فیلم از حالت دلهره آن بکاهد، معیذا مطلع بودن از آن پیش از دیدن فیلم بی‌ثمر نیست. حتی بهتر است که در صورت امکان سناریو را نیز بخوانیم. آنچه پیشنهاد فوق را موجه میسازد اینست که طرح داستانی فیلم، قابل دسترس‌ترین عنصر در این نوع فیلم است و آگاهی از آن به بیننده امکان میدهد که به هنگام تماشای فیلم توجه خود را به دیگر جنبه‌های آن معطوف دارد. این امر به تحلیل ما از فیلم کمک کرده و ما را وامیدارد تا به عوض طرح این سؤال که "چه اتفاقی افتاد؟" به سؤالات مهمتری چون "چرا اتفاق داد؟" و "چگونه اتفاق افتاد؟" بپردازیم.

شخص طبیعتا مایل است که یک فیلم برجسته را بیش از یک بار ببیند، زیرا به‌تازگی دیدن، نکات و اشارات تازه‌تری را درمی‌یابد. خوشبختانه، این دیدن‌های مکرر باعث کاهش هیجان تجربه اصلی فیلم نخواهد گردید، اما در هر بار دیدن، استعداد های انتقادی شخص، ناگزیر با دقت و هوشیاری افزون‌تری عمل خواهند نمود. فردی که با تمامی جنبه‌های یک فیلم آشناست، توجه خود را از مسائل کلی به جزئیات و از معلوم به مبهم معطوف خواهد ساخت.

بطور مطلوب، یک دانشجوی مشتاق سینما می‌باید پس از نخستین تماشای یک فیلم، آن را دوباره بر روی "موویلا" و یا وسیله مشابه دیگری ببیند که به‌ویژه اجازه می‌دهد که فیلم را با سرعتی کمتر و یا حتی کادر به کادر بررسی نماید. از این طریق، او قادر خواهد بود، تصاویر کوچک را با دقت نگریسته و صدای همزمان را بشنود. به‌ر صورت، انجام این کار همیشه ساده و امکان‌پذیر نیست و هر تماشاگری باید از فرصت دیدن مجدد فیلمها استفاده نماید.

طبعاً به‌غیر از خواندن نقدهای متعدد درباره فیلم، دو توصیه دیگر برای کسانی که برای بار دوم به تماشای فیلمی می‌نشینند نیز داریم. نخست اینکه، نوشتن لیستی توصیفی از سکانهای سازنده فیلم و حتی تهیه لیستی از صحنه‌های گوناگون هر سکانس، بسیار سودمند است و لازم است که این کار پیش از اولین تماشای فیلم انجام شود، که البته در اختیار داشتن سناریوی فیلم این عمل را آسان‌تر مینماید. هدف از این کار، نمایان ساختن اسکلت ساخت فیلم است، لیست نویسی سکانسها سبب می‌شود تا پاسخهای شخص متشکل گردد. دوم اینکه، شخص در دومین تماشای فیلم، ضبط صوتی قابل حمل را به‌سالن برده و بدون ایجاد مزاحمت برای دیگران به‌آهستگی آنچه را که بر پرده می‌بیند، مانند جزئیات و تکنیکها و عکس‌العمل‌های خویش ضبط نماید. ارزش این کار آشکار است، زیرا نه تنها به‌تمرکز شخص کمک میکند، بلکه باعث می‌شود تا مطالب ضبط شده با ارزشی برای مطالعات بعدی فراهم گردد.

حال می‌توانیم در سومین مرحله تماشای فیلم یعنی تحلیل آن گام گذاریم. بسیاری از ما از صحبت کردن درباره فیلمی که توانسته ما را به هیجان آورد لذت می‌بریم، اگرچه که غالباً نمی‌دانیم چگونه آن را بیان کرده و یا بنویسیم. شاید بهترین شیوه آغاز سخن این باشد که نظرات خویش را در مخالفت با کسانی که ادعا میکنند که شخص نباید از حدود عکس‌العمل‌های فردی و فوری نسبت به فیلم فراتر رود، مطرح نمائیم. طبق اصطلاح "سقراط" معتقدیم که اگر چنین واکنش‌هایی به‌آزمون گرفته نشوند، در این صورت شخص تنها می‌بیند بدون آنکه درک کند. تحلیلی مفروض از یک فیلم، به‌ویژه در کلاس، غالباً بیش از آنکه پرسشی، کاوشی و یا اعتراضی نسبت به عکس‌العمل‌ها باشد، فقط توجیهی درباره واکنش‌های ذهنی است. شاید "ورد زورث" حق داشت که در جهت حمایت از هنر معتقد بود که "تشریح کردن یعنی نابود کردن". به‌ر صورت نظریه دیگری وجود دارد که دقیقاً به‌همان نسبت محدود کننده است و چنین می‌گوید که ذهن هیچ نقشی در ارزیابی کار هنری بعهده ندارد. همانگونه که در اغلب موارد چنین است، این مورد نیز دارای دو قطب مجزا و دور از یکدیگر است و بدین لحاظ میانه‌روی بسیار نتیجه‌بخش‌تر خواهد بود. احساسات و

ایده‌های اساسی که توسط فیلم برانگیخته میشوند، باید که تا حد امکان حفظ گردند، اما در مرحله سوم یعنی تحلیل می‌بایست که آنها را به آزمایش گرفت، مطالعه کرد و در زمینه‌ای قرارداد که این احساسات و ایده‌ها از آنی بودن به جامع بودن ارتقاء پیدا کنند.

باید ابزار انتقادی که شخص مورد استفاده قرار می‌دهد تا آن را برای تشریح یک فیلم بدون از میان بردن واکنش‌های اولیه نسبت به آن بکارگیرد، بعنوان پسزمینه‌ای انتخاب شود که تحلیل فیلم بر آن استوار است. به علت محدودیت کتاب حاضر نظریات، بیشتر درباره فیلم‌های روایتگر داستانی می‌باشد.

فرض اساسی ما چنین است که تحلیل فیلم باید بر مبنای عناصر داستانی و تکنیک‌های بصری صورت پذیرد، یعنی همان دو بخشی که غیرقابل تفکیک اند.

یک داستان، شامل سلسله‌ای از حوادث در مدت زمانی خاص است که در برگزیده روابط انسانها با یکدیگر، دیگران و جهان اطراف خویش می‌باشد. این داستان میتواند بازگوکننده حوادثی واقعی و یا حوادث تخیلی و غیرواقعی (زائیده تصورات آفریننده خود) باشد. شیوه بیانی داستان ویژگیهای اصلی و معینی دارد که میتوان آنها را چنین برشمرد: قصه یا طرح (وجه تمایز قصه با طرح را "ای.ام. فورستر" در کتاب "جنبه‌های رمان" از این قرار میداند که قصه توصیفی است از وقایع در برش‌های زمان خاص خود، در حالیکه طرح برعلیت تأکید دارد)، شخصیت‌سازی‌ها، تضاد، تم‌ها، صحنه‌پردازیها، نمادها و مانند این.

بهرحال، یک داستان را میتوان از طریق هریک از رسانه‌ها و یا از طریق ترکیبی از تمام آنها به تماشاگر منتقل نمود. بطور مثال، داستان تلاش و کوشش یک قهرمان را میتوان از طریق رمان، شعر، درام، اپرا و یا سنفونی بازگفت، که اینها خود تنها تعدادی محدود از کل امکانات بسیاراند. هر شکلی که داستان به قالب آن درآید، میتواند برحسب هر عنصر مشابه از خود داستان بررسی شود، لکن تجربه ما از یک شکل یا دیگری یکسان نخواهد بود. علیرغم محدودیتهای و محاسن هر شکل، بازتابهای ما نسبت به داستان "سفرهای زیگفرد" در حماسه‌های قرون وسطی و اپراهای "واگنر" درباره "نیپلونگن‌ها" از یک سو و نمایشنامه "زیگفرد" اثر "زیرادو" و فیلم "فریتزلانگ" به نام "نیپلونگن‌ها" از سوی دیگر، مطمئناً تفاوت بسیار خواهد داشت. یافتن دلایل این تفاوت‌هاچندان دشوار نیست، هر رسانه‌ای که سبکی داستانگو دارد، عناصر داستان را برحسب مطابقت با خصایص ویژه خود باز می‌گوید.

این مسئله با بررسی فیلم‌ها روشن‌تر خواهد گردید. رسانه سینما، زبان تصویری و علم بیان خاص خود را داراست (که از اوایل سالهای ۱۹۳۰، بعد صدای نیز بدان افزوده شد). معمولاً ما متوجه این مطلب نیستیم که تعداد بسیاری از تکنیک‌های سینمایی را بطور ناخودآگاه فرا گرفته‌ایم، ما چنین می‌پنداریم که تفاوت بین زمان فیزیکی و زمان سینمایی، دو بعدی بودن پرده، تاثیر یک تصویر درشت، یک برش یا پیوند موازی اموری مسلم و بدیهی هستند، در حالیکه ما آنها و دستور زبان‌شان را در طی سالها بطور غیرمستقیم و ناآگاهانه از طریق دیدن فیلم‌ها و

خواندن راجع به آنان یادگرفته‌ایم. به‌ر صورت، نگاهی بر تاریخ سینما، چشم‌اندازی از این مسئله را به‌ما نشان خواهد داد. منتقدین بسیاری وجود داشتند که معتقد بودند زمانی که "ادوین اس. پورتر" برای نخستین بار از برش ساده و "دی. دبلیو. گریفیث" از برش موازی در فیلم‌های خود استفاده کردند، تماشاگران کاملاً از جهت ذهنی مغشوش شدند. بزودی نقص این مسئله بدین ترتیب بر طرف شد که تماشاگران آموختند که این قواعد سینمایی و دیگر قواعد در حال توسعه را بپذیرند.

اگرچه ممکنست که امروزه، بسیاری از تماشاگران در مواجهه با تکنیکهای اولیه سینما هیچ دشواری نداشته‌باشند، ولی یک علاقمند جدی فیلم باید از این اصول فراتر رود. وی باید تفاوت تأثیر یک نما یا صحنه را هنگامیکه کارگردان دوربین را از زاویه بالا یا پایین و یا بصورت ساکن و یا متحرک بکار می‌گیرد بشناسد و همچنین است درمورد استفاده از تصویر دور و یا تصویر درشت، همزمانی موازی صدا و تصویر، همزمانی متضاد صدا و تصویر، کاربرد سایه یا نور و همینطور به‌کارگیری روشهای مختلف زبان و علم بیان سینمایی. منظور ما از طرح این مسئله تنها اشاره‌ای ساده به تمرین فکری برای جداسازی تکنیکهانیست، بلکه هدف از نام بردن آنها استفاده از آنهاست بعنوان وسایلی برای ارزیابی منطقی‌های برگزیده شده جهت آفرینش یک فیلم، که این به‌نوبه خود ما را به‌سوی تحلیلی حساس از فیلم‌ها رهنمون می‌شود.

بخشی از زبان و علم بیان فیلم عبارتست از نقش هر یک از اجزاء سازنده در ایجاد یک فیلم. اگرچه که گاهی آن را قسمتی مجزا دانسته‌اند. فیلمسازی کاری گروهی است که نیازمند وجود کارگردان، تهیه‌کننده، بازیگران، سناریست، فیلمبردار، نورپرداز، متخصصان صدا (اگر درپس‌زمینه تصویر، صدا به‌کار رود)، طراح صحنه برای صحنه‌های داخلی، ادیتور و بسیاری هنرمندان و تکنسین‌های دیگر است. نقش کارگردان مهم‌تر از دیگران است زیرا باید فعالیتهای آنان را هماهنگ نماید. بعضی اوقات کارگردانانی چون "چاپلین" یا "ولز"، بیش از یک وظیفه به‌عهده دارند. آشنائی با چگونگی ساخته شدن فیلم کمک زیادی به تماشاگر نمی‌کند، بلکه تنها، آگاهی او را از قدرتهای بالقوه و محدودیتهای این رسانه افزایش می‌دهد.

اکنون به شرح خلاصه‌ای از پیشنهادهای خویش درمورد تحلیل فیلم می‌پردازیم. نخست اینکه تماشاگر باید بکوشد تا تأثرات اصلی خود را که ناشی از تماشای فیلم بوده، هرچه کامل‌تر به خاطر آورده و سپس به تصحیح یا اضافه کردن این واکنش‌ها از طریق یادداشت‌هایی مانند تهیه لیست سکانسها و نکات ضبط شده بر نوار کاست و مطالعه مجدد سناریو و مطالب نگاشته شده درمورد آنچه که برپرده روی داده است، بپردازد.

هدف تحلیل، بررسی این موضوع است که خالق فیلم قصد داشته چه چیزی را به تماشاگر منتقل نماید و اینکار را چگونه انجام داده است. دانش و آگاهی از عناصر یک سبک بیانی و زبان و علم بیان فیلم، زمینه‌هایی مطمئن برای مطالعه انتقادی یک فیلم بوجود می‌آورد، که از آن بیان باید آگاهی از نقش هر فرد در یک گروه فیلمسازی را نام برد. البته نسبت مستقیمی بین این

آگاهی و تحلیل درست وجود ندارد، بلکه تنها میان درجه این آگاهی و کیفیت تحلیل روابطی موجود است و این نیز خود بستگی به تجربه، هوش و حساسیت تماشاگر دارد.

شخصی که بخواهد کیفیت تحلیل خویش را در مورد فیلمهای روایتگر داستانی به پیشبرد، میتواند خود عناصر داستان را به آزمون کشیده و در هر موضوعی به بررسی این مطلب پردازد که چگونه یک احساس یا ایده به شکلی سینمایی نقل شده است. تماشاگر نباید از یاد برد که هیچ عنصری مستقل از دیگر عناصر نمی باشد.

آنچه تاکنون گفته شد، صرفاً پیشنهاداتی برای بدست آوردن تحلیلی غنی از یک فیلم بود، اما هنوز نیز ما به استثنای توسعه ابزار انتقاد، از آنچه که تماشاگر مستقیماً تجربه کرده، فراتر نرفته ایم. بهر جهت برای تکمیل یک تحلیل نیازمند گامهایی دیگری هستیم. کاوش درباره یک فیلم در زمینه‌هایی وسیعتر که شاید بتواند بینش‌هایی جدید از جهت چرایی، چه و چگونگی آن بدست دهد، ارزش بسیار دارد. عبارت دیگر چگونه یک فیلم را تحلیل کنیم.

تفسیر فیلم

در اینجا مقصود از "تفسیر فیلم" کاربرد سیستمی از عقاید یا روش‌هایی مجزا از یک فیلم برای روشن ساختن محتوی و شکل ذاتی آن و تمرکز توجه بر جنبه‌هایی از آن فیلم است که احتمال دارد بدان بی‌اعتنا بوده و یا نادیده انگاشته باشیم. در بخش گذشته، در تحلیل یک فیلم، بحث خود را محدود نمودیم به عناصر یک سبک بیانی آنگونه که توسط زبان و علم بیان سینما بدان توجه میشود.

بهر صورت یک فیلمساز به وسیله حوادث زندگی روزمره، تجارب، سیستمهای فکری که تمایل به بیان آنها دارد و در حقیقت مایل به تحلیل آنهاست و جنبه‌های گوناگون حیات بشری تحت تأثیر قرار میگیرد. این نیروها گاه بدون آنکه خود فیلمساز بدان آگاهی داشته باشد، بر نحوه و تعدد انتخابهای وی در آفرینش فیلم اثر می‌نهد.

پیش از بررسی مقوله‌های اصلی تفسیر فیلم، تا حدودی در مورد روشی صحبت خواهیم داشت که این بخش از تحلیل فیلم را روشن نموده و بعضی از مشکلات مبتلا به آن را مطرح خواهد ساخت.

فردی که به مطالعه یک فیلم داستانی می‌پردازد و توجه خویش را معطوف به توصیف شخصیت یعنی انگیزه‌های شخصیت و چگونگی مشخص شدن احساسات و اعمال شخصیت توسط این انگیزه‌ها مینماید، درگیر تفسیری روانی از فیلم است. بهر حال، در حوزه روانشناسی جنبش‌هایی وجود دارد که از فرضیه‌های پیش ساخته مشخص درباره ترکیب و ساخت روح بشر دفاع و حمایت میکند. روانکاوی، عمیق‌تر از هر جنبش روانشناسانه‌ای بردید بشر قرن بیستم در مورد منابع هیجانات

وی و چگونگی تأثیر آنها بر احساسات، افکار و اعمال او اثر گذارده است. انگاره اساسی روانکاوی به زبان ساده عبارت از اینست که بخشی نابهشیار در ذهن بشر وجود دارد که با بخش هشیار، بیدار و منطقی ذهن روابطی درونی دارد، لکن پویایی خاص خود را داراست. این پویایی مخصوص در هیئتی مبدل در طول تجربه‌هایی برما آشکار میشود که بخش هشیار ذهن در آن هنگام کمترین کنترل را بر هیجانات ما دارد از جمله این تجارب باید از رویاها، کابوس‌ها و توهومات نام برد. بهر جهت، مدت زمان زیادی از شروع جنبش روانکاوی سپری نشده بود که مخالفتهایی بر علیه نظرات "زیگموند فروید" آغاز گردید و مکاتب جدیدی مخالف مکتب وی پا گرفت.

بهزودی دریافته شد که تئوریهای روانکاوانه نه تنها برای بررسی جریان خلایقست، کلا، و همچنین خود هنرمند، جز، مفیداست، بلکه برای مطالعه آثار هنری نیز سودمندی بسیار دارد. بهر صورت به تبع وجود مکاتب مختلف روانکاوی، طرق متعددی برای تفسیر روانکاوانه کار هنری وجود دارد که هر یک بر اساس یکی از مکاتب است، از جمله مشهورترین آنها باید از مکتب "فروید"، مکتب "یونگ"، مکتب "رانک" و مکتب "آدلر" نام برد که غالباً عنوان هر مکتب از نام بنیانگذار آن اتخاذ شده است.

بنابراین، نقد فیلم با استفاده از این تئوریها، نه تنها امکان تفسیر روانشناسانه یک فیلم را خواهد یافت، بلکه قدرت می‌یابد تا ما را به سوی جنبشی خاص در این زمینه رهنمون شود. اما با این عمل بی درنگ دو مشکل اساسی پدید خواهد آمد که نه تنها با این نوع تفسیر ارتباط دارد بلکه با هر نوع دیگری از تفسیر نیز مربوط میشود.

اول اینکه، ما تفسیر را "سیستمی از عقاید و روشها" دانستیم و بدیهی است که شخص باید پیش از بکارگرفتن هر سیستم، با آن آشنائی قبلی داشته باشد. در مود مسئله تفسیری عمومی و روانشناسانه نیز داشتن پس زمینه ضروری است. از جهت دیگر، شخص بدون آگاهی از انگاره‌های Tents تئوریهای روانکاوی مکتبی خاص، قادر به استفاده از یک روش، بخصوص و روانکاوانه نخواهد بود و به احتمال بسیار گسترش این دانش و آگاهی نظرات شخص را حساس‌تر و نافذتر خواهد نمود.

مشکل دوم عبارت از اینست که یک نوع تفسیر برای یک فیلم بخصوص تاچه حد مناسبست دارد. آیا برخی از فیلم‌ها میتوانند با محتوی و شکل خاص خود تفسیری را که برایشان تحمیل میشود، محدود نمایند یا خیر؟ مقایسه‌ای در این باب موجود است که در توضیح پاسخ ما بدین سؤال پرفایده خواهد بود.

ساخت و کاربرد امکان‌پذیر یک ترکیب شیمیایی را میتوان با آزمایش کردن آن توسط تعدادی از معرفهای شیمیایی، تعیین نمود. غالباً عکس‌العمل مثبت از طریق تغییر رنگ آن ترکیب مشخص میشود و درجه روشنی این رنگ دال بر وجود مقداری ماده بخصوص در آن است. با بکارگرفتن این مقایسه در تجزیه و تحلیل یک فیلم، خواهیم دید که ماده‌ای که تفسیر می‌کوشد تا آن را آشکار سازد ممکنست آنقدر ناچیز بوده که حتی عکس‌العملی به چشم نخورد و یا آنقدر کم باشد که بتوان

به راحتی از آن چشم پوشید. عبارت دیگر تفسیر فقط قادر به آشکار ساختن چیزی است که در فیلم وجود دارد و نتایج حاصل از برخی تفسیرات ممکنست آنقدر اندک باشد که ارزش محک زدن و مواجهه را از میان ببرد. بهر حال ما باید آماده برای پذیرش چیزی باشیم که دور از دسترس بنظر می رسد. این تصور که یک تفسیر فرویدی از یک فیلم "آیزنشتاین" و یا تفسیری مارکسیستی از یک فیلم "کوکتو"، میتواند دریافت و ارزیابی منتقد و خواننده او را از فیلم توسعه دهد، امکان پذیر است.

استفاده از تفسیر فرویدی، این امکان را فراهم میسازد تا برخی از معماهای فیلم "دیو و دلبر" ساخته "ژان کوکتو" حل شود. بطور مثال اینکه چرا از یک بازیگر برای ایفای نقش همیون و شاهزاده استفاده شده و نیز اینکه چرا این دو شخصیت جای خود را در پایان فیلم عوض می کنند. "دیو و دلبر" مشکل دیگری را نیز در استفاده از نوع بخصوصی از تفسیر مطرح میسازد. "کوکتو" خود بارها چنین اظهار داشته که هدف وی از این فیلم به تصویر کشیدن قصه‌ای جن و پری گونه بوده است و مؤکدا هر چیز غیر از این را منکر شده است. شخص باید به قدرت اظهارات "کوکتو" را در مورد ارزش ظاهری این فیلم بپذیرد، با این حال هنوز هم یک پرسش اساسی به جای خواهد ماند: آیا میتوان نوع بخصوصی از تفسیر را برای یک فیلم به کار گرفت در حالیکه کارگردان اصرار دارد که به هنگام ساخت آن چنین مطالبی را در ذهن نداشته است؟ پاسخ البته مثبت است، کار هنری بطور کامل محصول کوششی آگاهانه نیست. نمونه‌های بیشماری از مفاهیم مکشوف توسط منتقدین در نقد بسیاری از کارهای هنری وجود دارد که آفرینندگان این آثار نسبت بدان مفاهیم در کارهای خود، نابهشیار بوده اند. یک اثر هنری پس از آفریده شدن، زندگی مستقل برای خویش می باید که باید بدان احترام گذاشت. بعلاوه همانطور که قبلا گفته شد، تئوریهایی که اساس یک تفسیر را تشکیل میدهند، در درون خود دست به خلق واقعیات نمی زنند، بلکه از دیدی خاص، فضایی را که در کار هنری موجود است، توضیح میدهند. اگر اینکه یک هنرمند همانند "شکسپیر" به طبیعت بشروفا دار است، علت را میتوان چنین پنداشت که او در حال کشف پدیده‌ای است شبیه به آنچه که بطور مثال، "فروید" در جستجوی آنست. علیرغم اینکه تمام این مطالب بدیهی است، معذالک جای شگفتی است که غالبا چگونه یک فرد نسبت به تجزیه و تحلیل روانکاوانه یک فیلم، اعتراض میکند و این مسئله را مطرح میسازد که کارگردان سخما اظهار داشته که پیش از این بهیچوجه درباره مکاتب روانکاوی مطالعه ننموده است.

بحث در مورد کارهای "اینگمار برگمان"، کاملا متضاد با بررسی پزمینه‌های فیلم "دیو و دلبر" است. دلیل استفاده از کلماتی چون "الگوی اصلی" و "روان زنانه" به این خاطر است تانسان دهیم که از تفسیر "یونگ" بهره جسته ایم. در اینجا ضروری بنظر می رسد که بطور اختصار برخی از فرضیه‌های عمیق روانشناسی را که پایه تفسیرهای ما هستند، مطالعه نمائیم، انجام این کار نمونه‌ای از آنچه که آن را اطلاعات پزمینه‌ای می نامیم، بدست خواهد داد.

"یونگ" معتقد است که بخشی از ضمیر نابهشیار فرد قادر به خلاقیت برای اوست. تحت

بعضی شرایط (به‌خصوص در رویاها) این نابه‌شیاری خلاق، فرد "خود ویرانگر" را روانه یک "سفر دریائی شبانه" در دنیای نابه‌شیار وی می‌سازد که طی آن شخص مجبور به مواجهه با سرکوب شدن مخرب انرژیهای مثبت خویش خواهد شد، حتی این امر این امکان را فراهم می‌آورد که راههای عبور از موانع احساسی و هیجانی برای فرد آشکار شود. وی در رویاهای خود با نمادهای نیرومند و شومی چون "هیئت سایه‌وار" روبرو خواهد گشت. یکی از مهمترین این الگوهای اصلی، روان زنانه می‌باشد که عبارت از زن یا زنانی است که شخص را در سفر درونی خویش همراهی می‌کنند. حتی اگر شخص با چنین تجربیاتی دگرگون شود، باز هم یک استحالۀ روانی قمار به تأثیرگذاری بر واقعیتی که فرد در آن زندگی میکند، نخواهد بود، بلکه تنها با ضرورتی نوین، نحوه واکنش فرد را نسبت به محیط تغییر می‌دهد.

در فیلم "توت فرنگی‌های وحشی" ساخته "برگمان"، تعدادی از این مفاهیم مطرح است. از این رو، این نوع تفسیر، نباید تعصب‌آلود، بدیهی و فراتر از فرضیه‌هایی باشد که خود بر آن استوار است. هریک از تفسیرهای متفاوت یک فیلم امکان تحقق دارد و هیچ‌یک نمیتواند مانع دیگری باشد. اگرچه که ما روش "یونگ" را در مورد فیلم "توت فرنگی‌های وحشی" به‌کار برده‌ایم، اما کاربرد روشهای دیگر نیز ممکن است. قبلاً این مسئله را در مورد فیلم "دیو و دلبر" نیز متذکر شده‌ایم. نمونه دیگر، بررسی فیلم "توهم بزرگ" اثر "ژان رنوار" است که میتوان حداقل دو تفسیر سیاسی و جامعه‌شناسانه از آن بعمل آورد.

همانگونه که پیش از این نیز بر این مسئله تأکید بسیار کرده‌ایم، یک تماشاگر باید روش خویش را نه تنها با رجوع به عناصر یک سبک بیانی، بلکه همچنین با مراجعه به تکنیکهای سینمایی توجیه نماید.

بدیهی است که یک نوع بخصوص از تفسیر که بطور معمول برای کل یک فیلم به‌کار می‌رود، در مورد بخشی از آن فیلم نیز پاسخگوست. بطور مثال، فیلم "خاکستر و الماس" به‌کارگردانی "آندره وایدا" فقط دوسکانس دربارهٔ مذهب و نقش آن در زندگی شخصیت‌های اصلی فیلم دارد. یک تفسیر مذهبی از این فیلم، علیرغم کمی مواد برای بحث، چنانچه با سایر تمها نیز متوافق باشد، ارزشمند خواهد بود.

ما تفسیر روانشناسانه را هم به‌دلیل منافع آن و هم به‌عنوان روشی برای ملاحظه دشواریهای ملازم با هر شکل از تفسیر، بررسی نمودیم.

در یک تفسیر زیبایی‌شناسانه از فیلم، فرد از ملاحظه تکنیک‌های سینمایی فراتر می‌رود، تا با دقتی بسیار به زبان و علم معانی بیان سیما دست یابد. فرضیه‌های ادراک و زیبایی‌شناسی فیلم معیارهای انتقادی را برای چنین تفسیری فراهم می‌سازند. منتقدین انگشت شماری خود را محدود به این روش می‌نمایند، به‌جز زمانی که در مورد یک فیلم آستره بحث می‌کنند، لکن عده بسیار دیگری از این نوع تفسیر برای بررسی یک صحنه بخصوص یا یک سکانس از فیلم استفاده‌های وسیع بعمل می‌آورند.

بعکس در روش جامعه‌شناسانه تأکید بر محتواست. در تفسیر زیبایی‌شناسانه توجه معطوف به شکل است. علم جامعه‌شناسی رفتار اجتماعی افراد و نیز به‌ویژه طرق تأثیرگذاری نمادها و باز خوردهای گروهی بر فرد را مطالعه میکند. بسیاری از بهترین فیلم‌ها در رابطه با این موضوع هستند. در این نوع تفسیر، آگاهی از شرایط اجتماعی زمان که صحنه‌پردازی فیلم را تشکیل میدهد، ضروری است. تنها با آگاهی از گرایش‌های طبقه‌کارگر آلمان پس از جنگ جهانی اول و ایتالیا بعد از جنگ جهانی دوم است که تماشاگر میتواند به دیدی متعادل از فیلم‌ها، بخصوص "آخرین لبخند" ساخته "مورنائو" و "شغل" اثر "ارمانو اولمی" دست یابد. همین توجه نیز برای فهم علت نابودی یک طبقه اجتماعی یعنی اشرافیت در فیلم "قواعد بازی" ساخته "رنوار" صادق است.

همانطور که روانشناسی مکاتب مختلفی دارد، جامعه‌شناسی نیز چنین است. شاید مشهورترین این مکاتب در ارتباط با سینما، جامعه‌شناسی مارکسیستی باشد که مهمترین خصیصه آن تأکید بر تضاد و برخورد منافع طبقاتی است.

در یک تفسیر نوعی (ژانری) جدائی بین شکل و محتوی وجود ندارد، لکن ممکنست یکی بیش از دیگری مورد تأکید قرار گیرد.

تاکنون بحثی نسبتاً کافی درباره فیلم‌های داستانی داشته‌ایم. هریک از انواع دیگر سینمایی، مانند مستند (غیرداستانی)، خبری، کارتون، فیلم آبستره، فیلم‌های آوانگارد، دارای تئوریها و تکنیک‌های خاص خود هستند که میتوانند پایه‌ای برای نوعی تفسیر قرار گیرند. واژه نوع بیشتر اشاره به روش فیلمساز در استفاده از مواد فیلم دارد تا شکلی که بکار می‌گیرد. ترازدی، کمدی، فانتزی، فارس (نوعی کمدی)، عشقی و حماسی انواع مختلف فیلم هستند. اگر خواننده‌ای به واسطه ابهام این واژه‌ها سردرگم شود، محق است و تنها او نیست که دچار این سردرگمی است. در کاربرد کلمات و اصطلاحات زیبایی‌شناسی هر رسانه، شخص باید بیشتر بر متن و معنی تکیه نماید تا تعاریف قطعی. بعنوان مثال، در ادبیات، حماسه یک نوع ادبی است، اما در عین حال مقاله نیز همین حالت را دارد. بهر صورت واژه‌شناسی نقد فیلم چندان دقیق نبوده و شاید با تکامل فرضیه فیلم و زیبایی‌شناسی آن وضع تغییر کند. اما تا فرارسیدن آن عصر طلائی، مجبوریم با واژه‌هایی که مکرراً همانند پروتئوس (خدای دریا که اشکال مختلفی به خود میگرفت... م) دگرگون میشوند، مواجه باشیم. شاید یک روز فردی آنها را ثابت و قطعی گرداند.

سینما طی تاریخ کوتاه خود، تعدادی "جنبش سینمایی" به خود دیده است. قواعد اغلب این جنبش‌ها از دیگر هنرها اقتباس شده و سپس بر رسانه سینما منطبق گشته است. این امر بیشتر در مورد جنبش‌های بیان‌گرائی (اکسپرسیونیسم) و فرا واقع‌گرائی (سوررئالیسم) صادق است تا نو واقع‌گرائی (نئورئالیسم) و موج نو. معمولاً هر کارگردان خودآگاه است که در چه جنبشی قرار دارد، گرچه اکثر کارگردانان طرفدار روش‌های فردی هستند.

ممکنست انگاره‌های یک جنبش بخصوص نامحدود و بحث‌انگیز باشد، اما اطلاعات مربوط به

انگاره‌های اصلی هرجنبش را به راحتی میتوان در کتابها و مقالات یافت. آخرین شکل از تفسیر که از آن صحبت خواهیم کرد، تفسیر مقایسه‌ای است. فیلمهای ملی، گونه‌های مختلف فیلم و کارهای کارگردانان منفرد را میتوان تحت این عنوان قرارداد. این عباوین مبهم هستند، علیرغم اینکه هر مقوله‌ای به معیار ما برای تهیه چارچوبی خارج از یک فیلم برای تفسیر آن می‌پیوندد.

چنین بنظر می‌آید که خصایص ملی بر محتوا و سبک فیلمهای تولید شده در یک کشور اثر می‌گذارند، خواه این کشور آلمان، ژاپن یا برزیل باشد. هر قدر تماشاگر با خصایص ملی کشوری بیگانه‌تر باشد، ضرورتی خواهد بود تا اطلاعاتی راجع به عادات، گرایش‌ها و قراردادهای سینمای آن کشور بدست آورد.

غالباً گونه‌های فیلم و انواع سینمایی با یکدیگر اشتباه میشوند. بیشتر، نوع را از طریق مراجعه به شکل آن (بطور مثال، داستانی، مستند، نقاشی متحرک) یا روش آفریننده آن (مثل، سوگنامه یا تراژدی، کمدی، فانتزی) مشخص نمودیم، اکنون فیلم‌ها را بر حسب محتوای غالب آنها طبقه‌بندی مینمائیم. برخی از مشهورترین گونه‌های فیلم عبارتند از: جنگی، جنایی، سیاسی، مذهبی، وسترن و موزیکال. طبیعتاً میان نوع و گونه اصطکاکهایی نیز وجود دارد. بهر صورت، شناسایی این تفاوتها نافع است، به‌ویژه هنگامیکه توجه معطوف به تم‌ها و نهادها برای تفسیر یک فیلم بر اساس مقایسه آن با فیلم‌هایی از نوع مشابه است.

اکثر کارگردانان در سبک و روش خویش ثابت قدم اند، علیرغم اینکه بهترین ایشان کسانی هستند که در همان حالی که از یک فیلم به فیلمی دیگر می‌پردازند، ذهن خود را نیز توسعه می‌بخشند. آشنائی با سبک عمومی یک کارگردان، ارزیابی تکنیکهای سینمایی وی را با مشاهده فیلمهایش غنی‌تر می‌سازد. بعنوان مثال، شناخت اینکه "رنوار" مایل است در فیلمهایش صحنه‌ها را در نماهای طولانی با دوربینی ثابت بگیرد، شناخت و ارزیابی فیلم "توهم بزرگ" او را پربارتر می‌گرداند. این مطلب در مورد تم‌ها و نمادهای مورد علاقه یک کارگردان نیز مصداق دارد. تفسیر ما از تم‌تنهایی و انفعال احساسی در فیلم "توت‌فرنگیهای وحشی" ساخته "برگمان"، چنانچه آن را با فیلم قبلی‌اش "مهر هفتم" مقایسه نمائیم، دقیق‌تر خواهد شد.

همانطور که پیش از این هم یادآور شدیم، کوشش نداریم تا خود را جامع و تجویزکننده بنمایانیم. ما امیدواریم تا خواننده برخی از این توصیه‌ها را در تماشای هوشیارانه فیلم سودمند بیابد. ما عمداً از داوری درباره یک فیلم خودداری میکنیم، زیرا اعتقاد بر اینست که اگر یک فرد فیلمی را با بصیرت، توجه، دانش و آگاهی قبلی تماشا کند، هر قضاوتی که بعمل آورد سلیمانه بوده و ارزش شنیدن را خواهد داشت.

علم معانی بیان فیلم

دوستداران سینما که درک زبان فیلم را آغاز نموده‌اند، زبانی که تابع حال جهت ابراز مقاصد هنرمندانه کارگردانان به‌بترین صورت خود مورد استفاده قرار گرفته است، هم‌اکنون با

مفاهیمی تحت عنوان علم معانی بیان فیلم مواجه خواهند گشت. بهر صورت، این علم نه تنها محدود و محصور نبوده، بلکه بیشتر مجموعه روز افزونی از اطلاعات و قواعدی است که با چگونگی تبدیل زبان به بیان ارتباط دارد. هر زمان با ورود یک شاهکار هنری جدید به عالم سینما، علم معانی بیان این هنر غنی تر میگردد. پاره‌ای اوقات عقاید بیانی تازه‌ای به آن اضافه میشود و نیز گاه با کنکاش در عقاید گذشتگان امکانات کشف نشده به منصه ظهور می‌رسد. بهر صورت، باید دانست که علم معانی بیان فیلم قابل تحدید و بازداری نیست، زیرا هنر چشمه‌ای جاری است که حیاتش بدور از قاعده و قانون می‌باشد.

علم معانی بیان فیلم بسیار گسترده است و گرچه ذکر این نکته ممکنست پیش پا افتاده بنظر آید، اما هنریک فیلم، بخصوص از جهت کاربرد علم معانی بیان فیلم، شامل تمام عناصری است که در ساخت آن فیلم شرکت دارند: بازیگران، مکانهای فیلمبرداری خارجی، فیلمبرداری داخل استودیو، صدای طبیعی، گفتار، موسیقی، وضعیت دوربین، پیوند، صحنه‌آرایی، ترکیب‌بندی و طرح کادر. بهر جهت در مورد مطلب اخیر یعنی عناصر فوق‌الذکر، تحت چهار عنوان به بحث خواهیم پرداخت:

۱- حرکت؛ ۲- پیوند در برابر فوکوس عمیق؛ ۳- پیکرنمایی کادر؛ ۴- صدا. گاهی این خود عبارتست از: گفتار، افکت و موسیقی.

حرکت

به روشنی، حرکت مناسبترین سرفصل برای آغاز بحث است. چراکه فیلم بیش از هر هنر دیگری حتی تئاتر، اپرا، رقص و یا موسیقی، هنری زمانی است، و از این رو حرکت در آن واجد اهمیت بسیاری است، این امر، همانگونه که "رودولف آرنه‌ایم" متذکر شده، بدین دلیل است که تصویر متحرک "تغییرات در زمان را منعکس می‌سازد... هر لحظه به گونه‌ای خاص بنظر می‌رسد". (مقاله "آرنه‌ایم" با عنوان "حرکت" در کتاب "فیلم بعنوان هنر"، برکلی، ۱۹۶۹، صفحه ۱۸۱). این مسئله کاملاً متفاوت با لحظات مختلفی است که در تئاتر و اپرا ورقص بعلت ثابت بودن صحنه و دکورها با آن مواجهیم زیرا که امکانات تغییر ظاهر بسیار محدود است و همچنین با موسیقی نیز به سبب طبیعت واقعی آن تفاوت دارد، چون در موسیقی تمایزات، به علت ضرورت تکرار تم‌های اصلی در یک کل منظم، رک و آشکار است. این تفاوتها ناشی از این امر است که اساس سینما حرکت است و تجربه حرکت نیز در فیلم توسط سه عنصر اصلی در تماشاگر بوجود می‌آید:

۱- جنبش سوزده در درون کادر - بازیگران، حیوانات، وسایل نقلیه، حرکت گیاهان و امثال آن.

۲- اثر دوربین متحرک

۳- اثر پیوند، شیوه‌هایی که توسط آن، نوار فیلم (نها) جمع‌آوری و با پیوند مبدل به چیزی میشوند که "آرنه‌ایم" آن را "ترکیبی سراسری از حرکت" می‌نامد (همان کتاب صفحه ۱۸۲). نکته دیگری را که باید اضافه نمایم اینست که تجربه حرکت توسط شیوه‌هایی شدت یافته

است که از طریق آنها، نماهائی که نمایش دهنده انواع حرکات هستند به یکدیگر می‌پیوندند تا هارمونیهائی جدید و یا ناموزونیهائی تازه‌ای در حرکت خلق کنند.

در حال حاضر تأثیراتی که مربوط به حرکت است، طبیعتاً با زندگی ارتباط دارد. بنابراین حرکت به‌ما میگوید که در فیلم چه چیزی در حال وقوع است: اتومبیلی در طول جاده‌ای در حرکت است، بازیگری پا به داخل ساختمانی میگذارد، اما در عین حال کیفیت آن وقایع را نیز باز میگوید: سرعت نشانه عجله است، سرعت بیش از حد احتمالاً نشانه دیوانگی، هیجان، نوسیدی و بیچارگی است. اتومبیلی که در یک خیابان دور می‌زند و مردی که به داخل ساختمان می‌دود نمونه‌هایی برای تحلیل ساده بر اساس حرکت داخل کادر هستند. نمایش از طریق حرکات تعددی و سنجیده که در لحظه مناسب بر پرده نقش بندد، یک بیان ساده و آشنا برای تماشاگران فیلم‌های "هیچکاک" است. علاقمندانی که الگوهای حرکتی فیلم "ژول و نیم" را با فیلم "مستحفظ" (۱۹۶۳) ساخته "کلیودانر" مقایسه نمایند، این معنی را به‌خوبی در خواهند یافت.

مسئله در بین متحرک با اهمیت و نیازمند ملاحظه بیشتری است. علت اضافه نمودن این مبحث را به فهرست علم معانی بیان فیلم نباید تنها مبالغه دانست. کاربرد دوربین متحرک به یک لحاظ شیوه‌ای است برای صحنه آرائی سکانسها که از این جهت در برابر پیوند قرار می‌گیرد و راه تازه‌ای در تضاد با پیوند می‌گشاید. با یک دوربین متحرک (دوربینی که از نقطه‌ای به نقطه دیگر حرکت میکند، نه دوربینی که بر پایه خود حرکات افقی یا عمودی می‌نماید) میتوان بدون برش نمائی مجزا به نمائی دیگر، از نمای دور به نمای متوسط به تصویر درشت یا حتی نزدیک‌تر به تصویری بسیار درشت حرکت نمود. در این حالت معانی بسیار گسترده‌ای بدست خواهد آمد و انتخاب یکی از آنها توسط کارگردان بسیار مشکل است (نگاهی کنید به بخش پیوند در برابر فوکوس عمیق تا دریابید که فوکوس عمیق هم توسط دوربین ثابت و هم بوسیله دوربین متحرک قابل حصول است). معذالک دوربین متحرک استادانی چون "مورنائو"، "هیچکاک"، "رنوار"، "ولز"، "ماکس افولس" و سایرین در خدمت مقاصد دیگری نیز هست.

در روشی موضوعی، در بین متحرک وسیله‌ای برای اتصال سوژه‌هاست. بطور مثال "رنوار" در فیلم "توهم بزرگ" هرگاه که امکان‌پذیر باشد دوربین متحرک را برای مرتبط نمودن زندانبان و زندانی، اسیرکننده و اسیر به کار می‌گیرد تا نشان دهد که این گروه‌های متضاد، علیرغم طرز فکر قراردادی، دارای نقاط اشتراک با یکدیگر نیز هستند. در سکانس غذا خوردن اسکادران "رافن شتاین"، نمای طولانی آغاز سکانس، آلمانی‌ها و مردان فرانسوی را به هنگام هم غذا شدن نشان میدهد که هم نمونه‌ای است برای حرکت روان و هم بیان‌کننده اینست که استفاده هنرمندانه از دوربین متحرک، قادرست تا چنین ارتباطی را بوجود آورد.

نمای آغازین "آخرین لبخند" همین عمل را انجام میدهد: دوربین به همراه آسانسور پائین می‌آید تا به سالن انتظار هتل می‌رسد و همچنان که مرد دربان سرگرم انجام کارهای متعدد در پیشزمینه تصویر است، برای ملحق شدن به وی پافشاری می‌نماید و به این ترتیب نشان میدهد

که دربان جزئی لاینفک از محیط کار خویش است.

"ماکس افولس" در فیلم "دایره" از دوربین متحرک استفاده دیگری مینماید. در اهیزودی به نام "دختر و سرباز" یک نمای متحرک منفرد بخش اعظمی از اکسیون را دربردارد. دوربین در خط دید مستقیم خود پیاپی اکسیون را به جلو و عقب می کشاند و از این رو الگوئی از حرکت می آفریند که میتوان آن را جریان جزر و مد دوربین نامید که درعین حال داستان را نیز تجسم می بخشد. ابتدا تصور میکنیم که دختر و سرباز به یکدیگر می رسند بعد می پنداریم که به یکدیگر نمی رسند و آنگاه آندو بهم می رسند و قس علیهذا.

تنوع فواصل کانونی یا عدسی های زوم، که یک اختراع تازه تکنیکی هستند، تجربه حرکت را وسعت میدهند. عدسی های زوم همانند دوربین متحرک قادرند با استفاده از حرکت، اندازه نما را از دور به متوسط و از آن به نزدیک عوض کنند. بهر صورت و تقریباً بطور یکنواخت، عدسی زوم بطور نمایشی بکار می رود: حرکت از نمای دور به تصویر درشت و بالعکس که با سرعت انجام پذیرد، تأثیری تکان دهنده بر جای می نهد. از سوی دیگر گردش های افقی و عمودی دوربین ثابت معمولاً آرام ترند (به جز در مورد گردش افقی سریع)، علاوه بر نوع ارتباطاتی که در مورد دوربینی متحرک ذکر شد، حرکت آرام دوربین ثابت از طریق گردش افقی و یا عمودی، ناگزیر به آشکارسازی می پردازد. در آن هنگام که گردش آهسته و افقی دوربین به قصد آشکارسازی تماشاگر را به صحنه ای رهنمون میشود، نوعی انتظار و تعلیق ایجاد میکند.

درباره تجربه حرکت ناشی از ریتم های پیوند، میتوان کتابی مجزا نوشت، چراکه موضوعی بسیار وسیع و پیچیده است. بهرجهت، ما در این زمینه بحث خویش را محدود به عنوان ذیل مینمائیم.

پیوند در برابر فوکوس عمیق

پیوند واژه ای نیازمند تعریف است. در یک معنای ظریف، عبارت از سکانسی تأثیرگذار مرکب از تعدادی نما است که بطور معمول ارزش ضربهای بسیار داشته و شامل ریتم های بصری پر قدرتی می باشد که منظور از آنها ایجاد ارتباط و پرکردن فواصل زمانی درون فیلم است که این امر به سهولت و تنها با اشاره به نوع حوادثی که درطول این فواصل رخ داده اند، حاصل میشود. ما با این نوع پیوند کاری نداریم، آنچه مورد نظر ماست روش "آیزنشتاین" در این زمینه است* منظور ما از این روش، کنار هم نهادن دو یا چند قطعه فیلم (نما) به نوعی است که معنای مجموعه آنها بسیار وسیع تر از معنای هریک از آنها بطور انفراد باشد. "آیزنشتاین" خود در این باره چنین گفته است: "کنار هم نهادن دو نمای مجزا از طریق چسباندن آنها به یکدیگر، تنها جمع ساده یک نما به اضافه نمائی دیگر نیست، بلکه خود یک آفرینش است." (به نقل از کتاب "معنی فیلم").

بهمان اندازه که قواعد پیوند توسط "آیزنشتاین" پایه گذاری شده است، از زمان وی تاکنون نیز فیلمسازان بسیاری این قواعد را گسترش داده و بدان افزوده اند، لکن هیچ گروه خاصی از این

قواعد کاملاً رضایت برانگیز نیست. در اینجا نمونه‌ای کلاسیک از پیوند "آرنش‌تاین" را ذکر می‌کنیم و بعد به اختیار خود سعی می‌نمائیم تا شاید قواعد رضایت بخش تری را که کیفیت تحرک پیوند را نشان می‌دهد، تنظیم کنیم. در این نمونه پیوند "آرنش‌تاین" دو نما داریم، که یکی نمای یک‌گور است و دیگری نمایی از یک زن گریان و در لباس عزا که کنار آن گور ایستاده است. این استاد سینمای روسیه می‌گوید که زن، گور و لباس عزا همگی از جهت تصویری قابل نمایش‌اند، اما چیزی که قابل عرضه نیست، این نکته است که تماشاگر ممکن است اینطور نتیجه‌گیری کند که این زن بیوه بوده و آن قبر نیز متعلق به همسر اوست.* مفهوم "بیوه" قابل عرضه و نمایش نیست. مگر از طریق گفتار که در اینصورت نیز این مفهوم خود مسئله سومی را بوجود می‌آورد. مشابهها، سکانس شکار در فیلم "قواعد بازی" همان افزایش لگاریتمی را به لحاظ معنی ایجاد می‌کند: ابتدای نمایی از یک پرند که ناگهان به پرواز درمی‌آید. سپس نمایی از یک شکارچی که تفنگش را به حالت نشانه روی گرفته و آتش می‌کند؛ نتیجه اینکه یا شکارچی پرند را کشته است، یا گلوله وی به بدن پرند اصابت کرده است، یا پرند گریخته است، یا کوشش به پرواز کرده تا از مرگی قریب الوقوع بپرهیزد. حال به بررسی قواعد حرکت در نمونه‌های یاد شده می‌پردازیم. در نمونه زن و گور باید نوارهای نسبتاً طویل (نماها) را به یکدیگر اتصال دهیم، نتیجه می‌تواند یک ضرب نسبتاً آرام و آهسته در ارتباط مداوم با تم عزا، فقدان، زمان و غیره باشد. اما در نمونه دوم، می‌توانیم نماهای نسبتاً مختصر را همانند "رنوار"، در سکانس شکار، به یکدیگر اتصال دهیم و ضربی سریع و دلهره‌آور مرتبط با تم‌های وحشت، تعقیب و مرگ به دست آوریم نقطه اگر طول نماها را تغییر دهیم و قطعات کوتاه شده را بهم متصل نمائیم، ضرب و دلهره‌ای بیشتر ایجاد کرده و اضطراب روانی بوجود خواهیم آورد، در اینصورت تماشاگر از شدت هیجان بر لبه صندلی خود خواهد نشست. این همان تجربه‌ای است که معمولاً با دیدن فیلم‌های هیجان‌انگیز برای تماشاگر ایجاد میگردد.

نوع ویژه‌ای از پیوند که این جریان تحرک شدید و نیروی وابسته به استنتاج را به خوبی تصویر می‌نماید، پیوند متقاطع نام دارد. پیوند متقاطع نامهای دیگری نیز چون پیوند موازی، گسترش موازی نماهای متقابل دارد. ولی ما با انتخاب نام پیوند موازی بهی داریم تا از ایجاد هرچ و مرج در مطلب بپرهیزیم. در این نوع پیوند، دو توالی متفاوت از اکسیونها که علیرغم ارتباط دررسانیدن مطلب با یکدیگر تماس ندارند، متناوباً بر پرده ظاهر میشوند. ابتدای ترین نمونه این روش که بر پرده تمامی سینماهای جهان قابل رؤیت است، صحنه‌هایی از فیلم‌های وسترن می‌باشد که در طی آنها قهرمان فیلم مشغول پیگیری عملی است، غالباً تعقیب شخص مخالفش، در حالیکه شخص شریر (ضد قهرمان) فیلم به کار دیگری سرگرم است. هنگامیکه ما از یک عده اکسیون به عده‌ای دیگر دست به پیوند موازی می‌زنیم، این سؤال مضطربانه پیش می‌آید که چه خواهد شد؟ نمونه جالب دیگر از همین نوع، زمانی است که زن قهرمان یا شخص سوم بیگناهی که او نیز احتمالاً در معرض خطر مشابهی قرار دارد، هدف غایی قهرمان و ضد قهرمان باشد. در یک چنین موردی، پیوند موازی، حالت دلهره ایجاد شده در اطراف این سؤال که چه کسی زودتر خواهد رسید را

پیچیده‌تر میکند. یا توجه به این نکته که پیوند موزی به نحوی بیار عادی به کار گرفته شده است. گاه ممکنست ارزش بیشمار آن به چشم نیاید، از این رو بهتر است بیننده متوجه باشد که چگونه این شیوه امکان تحلیل فضائی - زمانی را در فیلمهای داستانی میسر میسازد و برخوردارى از این شیوه در هنرهای قرن بیستم تا چه حد منحصر به فرد است.

اگر چه پیوند، قلب علم معانی بیان سیاست، اما محدودیت‌هائی نیز دارد. این محدودیت را میتوان از بررسی تطبیقی پیوند با امکانات ذاتی صحنه پردازی، فوکوس عمیق، یا فیلمبرداری "تمام نما" مشاهده نمود.

فوکوس عمیق یا فیلمبرداری در عمق در یک فیلم انگلیسی به نام "جائیکه هیچ کرکی پرواز نمیکند" قابل مطالعه است. این مطلب توسط "بازن" در مقاله "خواص و محدودیت‌های پیوند" عنوان شده است (در کتاب مشهورش "سینما چیست و" مجموعه مقالات منتخب ترجمه هیوگری، برکلی و لوس آنجلس، ۱۹۶۷، صفحه ۴۹). زوج جوانی با پسر کوچکی در شکارگاهی در آفریقای جنوبی زندگی می‌کنند. روزی پسرک از خانه دور گشته و بدون اطلاع از خطرات، بچه شیری را برداشته و با آن بازی می‌کند. در این هنگام ماده شیر متوجه ناپدید شدن بچه‌اش شده و در جستجوی او به تعقیب پسرک می‌پردازد. زمانی که پسرک به نزدیکی خانه می‌رسد، ما والدین او را می‌بینیم که نظاره گر صحنه‌ای هستند که در آن ماده شیر در حال آماده شدن برای بازستاندن بچه خود از پسرک است. تا این لحظه پس از اینکه داستان توسط سلسله‌ای از نماهای پیاپی بطور خلاصه از طریق پیوند بازگفته شد، در یک تمام نما که "بازن" آن را فضای دراماتیک می‌خواند، ما ماده شیر، بچه‌اش، و پسرک و والدین پریشان او را مشاهده می‌کنیم.

حال که تفاوت پیوند و عمق میدان روشن شد، این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که هیچگاه نمیتوان کارگردانان را ملزم به استفاده از یکی از این دو روش در فیلم‌هایشان نمود. مسئله اینست که هر سبکی، ارزشها و محدودیت‌های خاص خود را داراست و بحث درباره آن در اینجا بی‌مورد نخواهد بود.

با توجه به اینکه برای سوزنه‌های معینی استفاده از عمق میدان مناسب‌تر از پیوند است، "بازن" در همان مقاله اشاره میکند که: "برتر از همه، تنها چنین میتوان گفت که حیات سینمایی وضعیت‌های بخصوص، وابسته به میزان وحدت فضائی است که می‌آفرینند، به ویژگی وضعیت‌های کمدی که بر اساس روابط بین بشرو اشیاء بوجود می‌آید". (همان مقاله صفحه ۵۲). برای دریافتن صحت فرمول "بازن" کافی است که وضعیت‌هایی را که در آن "چاپلین" در ارتباط با اشیاء است، به خاطر آوریم. مثلاً در "جویندگان طلا" چاپلین با جوجه‌ای غول پیکر، خانه‌ای در حال سقوط، یک خرس، طوفان، یک کشتی و توده‌های برف درگیر میشود و در حقیقت فهرست این اشیاء در کارهای "چاپلین" بیشمار است. کمدیهای اسلپ استیک از جمله نوع (زائر) هائی هستند که برای درک بهتر نیاز به آن دارند که نماهای عمیق در آنها بکار رود.

اکسیونهای کمیک فیلم "قواعد بازی" به ویژه موضوعات کمیک در سکانس نهایی قصر، کاملاً

محتاج سبک عمق میدان هستند که "رنوار" نیز با مهارتی بی نظیر آن را به کار میگیرد. حال ببینیم که از مثال "بازن" یعنی فیلم "جائیکه هیچ کرکسی پرواز نمیکند" چه نتیجه‌ای حاصل خواهد شد؟ "بازن" معتقد است که عملکرد "تمام نما" در سکانس کوتاهی که در طول آن کودک در خطر است و والدینش نگران اویند، قاطع است و تأکید دارد که سؤال باید به‌گرداین نکته باشد که آیا "این قسمت با توجه مقتضی نسبت به وحدت فضائی اش فیلمبرداری شده یا خیر. در اینجا واقع‌گرایی در تجانس نهفته است". (همان کتاب صفحه ۵۰). به‌کاربردن پیوند در چنین سکانسهائی بعنوان عاملی فریب دهنده عمل میکند و ممکنست باور تماشاگر را راجع به واقعیت این حادثه خطرناک، با عناصری از درام که در همان نما به‌وی نشان داده نشده، مستقیماً در معارضه قرار دهد.

شاید ما از فرمول بندی تحلیل "بازن" بصورت این قانون پیروی ننمائیم که: "هنگامی که ذات یک صحنه نیازمند حضور همزمان دو یا چند فاکتور در یک اکسیون است، به‌پیوند احتیاجی نیست" (همان کتاب)، اما باید بپذیریم که در یک نما حضور شخصیت‌ها و سایر عوامل، همان که "بازن" عناصر مینامد، انتخابهائی قاطع از جهت سبک هستند که‌گزینش هریک از آنها بعهده کارگردان است.

چنین انتخابهائی بعنوان ارزش نخستین خویش آنچه را که "بازن" توجه مقتضی نسبت به وحدت فضائی مینامد دارا هستند، ثانیاً و شاید بسیار با اهمیت‌تر از دید ما، واجد توجه مقتضی نسبت به وحدت دراماتیک می‌باشند. در "راشومون" (۱۹۵۰) ساخته "اکیرا کوروساوا" در آن هنگام که راهزن برای نخستین‌بار سامورائی و همسرش را سوار بر اسبی سفید می‌بیند، در زیر درختی دراز کشیده‌است. همزمان با عبور این زوج از برابر راهزن، "کوروساوا" نمائی در عمق را به‌این ترتیب بکار می‌گیرد که دوربین درحالی‌که قبلاً مشغول حرکت افقی بر روی زوج بوده‌اینک راهزن را در پیش‌زمینه تصویر نگاه میدارد و در همان کادر زوج را در حال دور شدن تعقیب می‌کند تا به‌انتهای تصویر برسند. انتخاب نما بی‌نقص است، پاره‌ای به‌این دلیل که عناصر مختلفه را در یک نما گرد هم می‌آورد و در واقع نقطه داستانی فیلم را که در این لحظه توسط حکایت معصیت راهزن ایجاد میشود در خود تقویت کرده و می‌گنجاند، حکایت معصیت راهزن عبارت از اینست که وی به‌آن زن که همسر سامورائی است به‌شدت احساس نیاز میکند. اگر "کوروساوا" به‌جای این نما از یک سلسله برش از راهزن به‌زوج استفاده مینمود، تجربه و تأثیر بینهایت متفاوتی بوجود می‌آورد، بدون توجه به‌اینکه ناچه حدهم این برش‌ها میتوانند پویا باشند!

مثال دوم را از فیلم "قواعد بازی" اثر "رنوار" انتخاب میکنیم. نمائی ایستاد در قصر وجود دارد که راهروی بیرونی اطافهای خواب طبقه بالا را توسط یک نمای دور تصویر میکند. میهمانانی که برای شرکت در جشن در کنار هم گرد آمده‌اند، به‌شکلی نمایشی و با وقار فراوان به‌یکدیگر شب‌بخیر می‌گویند، مستخدمین برای انجام کارهای مختلف به‌سرعت به‌عقب و جلو می‌روند. ماتامی اینها را بر اساس وضعیت یک دوربین ثابت مشاهده می‌کنیم. دوربین در حالت زاویه‌بالای‌ظرفی

است و ما جملگی اشخاص را نظاره می‌کنیم چه آنان که به‌سوی ما می‌آیند و چه آنان که از ما دور میشوند. جزئیات مربوط به میهمانان و مستخدمین، عاشقان و یاران، مرد پیر کربه و بدخلق و زنان جوان سبکسر تصویری حقیقی است زیرا که همگی در یک فریم قرار دارند. در هر دو مثال یاد شده وحدت فضائی و وحدت دراماتیک در جوار یکدیگرند و برای چنین صحنه‌پردازیهائی دلایلی بهتر از این نمیتوان آورد.

اما خود صحنه‌پردازی، تنظیم درونی فریم، انتخاب زاویه، پرسپکتیو و طراحی، عناصری مهم در علم معانی بیان فیلم هستند که اکنون بدانها می‌پردازیم.

پیکرنگاری فریم

پیکرنگاری آن شاخه از معرفت است که به بحث درباره هنرنمایی می‌پردازد، براین اساس پیکرنگاری فریم با مسائلی سروکار دارد که برای طراحی تمامی آنچه که به درون فریم راه می‌یابد، مورد نظر است؛ صحنه‌پردازی و کمپوزیسیون، انتخاب پرسپکتیو (زاویه دوربین بطور کلی، و نظرات راجع به "دوربین ذهنی")، نورپردازی، ساخت و ریتمهای بصری و ساختاری.

اولین انتخاب کارگردان که بر پیکرنگاری فریم تأثیر می‌نهد، انتخاب پرسپکتیو است. دوربین از چه دیدی به موضوع مینگرد؟ در فیلمهای مستند، پرسپکتیو بطور آشکار عینی است، تماشاگران مایلند که به تماشای واقعیتری بگر از دید یک پرسپکتیو کاملاً متفاوت بنشینند. از آن سو، نقطه نظر ذهنی در فیلمهای داستانی به کار گرفته میشود، اگر چه هیچ نقطه نظری تنها و منحصر در اختیار این نوع فیلم نیست.

کارگردانان فیلمهای داستانی غالباً از هر دو نقطه نظر عینی و ذهنی سود می‌جویند. با این وجود، اکثراً، فیلمهای داستانی وابسته به دید ذهنی هستند و برای انجام این مقصود عنصری بیانی به نام "دوربین ذهنی" حائز نخستین درجه اهمیت است.

عنصر بیانی دوربین ذهنی واجد دو کیفیت است: همان نمای ذهنی (یا نقطه نظر) که بطور ساده نمائی است که با قرار دادنش پس از یک تصویر درشت از موضوع در یک سکانس، به تماشاگر اشاره میدارد که اینست آنچه که سوژه نظاره میکند. فیلم "خانم در دریاچه" (۱۹۴۶) ساخته "رابرت مونتهگرمی" در زمره فیلمهای نادری است که تماماً توسط نمای ذهنی فیلمبرداری شده است. اما تعداد بسیار دیگری از فیلمها از کیفیتی با نام "دوربین ذهنی" استفاده میکنند. این کیفیت به وسیله کارگردانانی به کار گرفته میشود که مایلند برای تماشاگران روشن سازند که به زندگی شخص قهرمان علاقمندند و یا در آن هنگام که نیاز به تمرکز بر روی شخصیتی منفرد در سکانس بخصوصی از فیلم دارند، از این روش سود می‌جویند. به این منظور، یک گروه کامل از شیوه‌های تکنیکی، علم معانی بیان دوربین ذهنی را ایجاد می‌کنند. ابتدا، الگوئی از تصاویر درشت از موضوع به کار می‌رود، استفاده از این نوع الگو برای به وجود آوردن حوزه عمیق علائق فیلم ضروری است. ملاحظه فیلم "توت فرنگیهای وحشی" ساخته "اینگمار برگمان"، کاربرد این الگو را نشان میدهد.

طریق دیگر، کاربرد ماهرانه دوربین متحرک است، زیرا یک دوربین متحرک که نمایی دهی را ضبط میکند، به خوبی قادر است تا تأثیر "کینه استاتیک" موضوع را القاء نماید. در فیلم "آخرین لبخند" دوربین در طول مسافتی به جلو و عقب در حرکت است و این عمل زمانی صورت می گیرد که قبلاً دیده ایم که شیپوری نواخته شده و حال مطمئن شده ایم که این جنبش دوربین متحرک چنین نمایش میدهد که پیرمرد مست صدای شیپور را به این نحو تجربه میکند. در همین فیلم، حرکت دوار افقی در گرداگرد اتاق (نمایی که مردمست هم در آن دیده میشود) نیز تصویر کننده حس و تأثیر کینه استاتیک است. نماهای متحرک ساده تر نشان دهنده موقعیت های ذهنی ساده تر است. نمونه این نماها را میتوان در "ژول و ژیم" ساخته "فرانسوا تروفو" یافت؛ هنگامی که دوستان در جستجوی یافتن مجسمه به یکی از جزایر اژه می روند و آن جزیره را یک باغ مجسمه می یابند، نمایی چرخنده به گرد مجسمه حاکی از احساس آنها و گردششان به دور مجسمه است. همچنین تمام قواعد کلی شیوه های اکسپرسیونیستی در اختیار کارگردانی که مایل به استفاده از "دوربین ذهنی" است، قرار دارد. حالات درونی بسیار به ویژه رویاها و فانتزیها را میتوان با توسل به شیوه های اکسپرسیونیستی به نمایش گزارد. این شیوه ها انواع مختلف دارند، از تراکم کردن بافت عکاسی تصویر بطور مثال از سکانس های رویا در "توت فرنگی های وحشی" و لحظه های فانتزی در "دیو و دلبر" و "جویندگان طلا" گرفته تا لرزش های وحشت آور ساختمانها در "آخرین لبخند" که بنظر در حال فرو ریختن می آیند و همچنین طبیعت در قالب بادهای وحشی تماماً عواملی وهم انگیزند که سعی در نمایاندن خود آگاهی درونی و بیان نشدنی پیرمرد دربان دارند. شیوه های گوناگون تغییر فوکوس نیز به این مقوله از شیوه ها متعلق است؛ انطباق ساده عدسی ها قادرست فوکوس را نرم سازد، اما افکت هاله ای (نیم سایه) را باید با استفاده از عدسی های پخش کننده نور بدست آورد.

در "آخرین لبخند" نماهای بسیاری را مشاهده میکنیم که فوکوس در آنها متغیر است تا بتواند حس درونی دربان را که دریافتش تغییر یافته، تسخیر نماید. بهر صورت در "قواعد بازی" (و نیز در "دیو و دلبر" در تصاویر درشت دلبر) مارکیز، کارا توسط عدسی پخش کننده نورشان پاشیده میشود تا به این ترتیب به حضورش حالتی شاعرانه بخشیده شود.

انتخاب زاویه برای موقعیت خاص دوربین در حوزه "دوربین ذهنی" بسیار مهم است، اگر چه که این امر عاملی دقیق در خلق رنگ و لحن خاصی برای فیلم نیز هست (به این معنی که این انتخاب، راهی است که فیلمساز میخواهد تماشاگرانش از طریق آن به موضوع فیلم بنگرند). اشاره به این نکته ضروری است که به سبب وجود نماهای فراوان در فیلم های داستانی، باید تمامی این نماها را بشناسیم. با وجود اینکه چنین بنظر می آید که بسیاری از این نماها از یک پرسپکتیو طبیعی یا موازی با دید چشم برداشته شده اند، ولی در واقع با اختلاف بسیار جزئی با سطح دید چشم ساخته میشوند. مانند نماهای از زاویه بالا و یا از زاویه پایین؛ و علاقمندان جدی سینما تنها پس از شناخت نماها و آموزش چشم قادر به تشخیص این اختلافات مهم میان نماها خواهند بود.

بملاحظه این اهمیت است که زاویه دوربین مقیاس و اندازه مناسب هر جسم و هر شخص را برای به تصویر کشیدن آنها، معین می‌سازد. نماهای زاویه پائین آنچنان پرسپکتیو را تغییر می‌دهد که از طریق بزرگتر دیده شدن سوژه، چنین بنظر می‌آید که سوژه جلوی دوربین بر تماشاگر مسلط است، درحالیکه نماهای زاویه بالا بمنظور کوچکتر کردن اندازه سوژه به کار می‌رود و از آن معنی کاهش یافتن مستفاد میگردد.

ذکر چند مثال اهمیت زاویه دوربین را روشن خواهد ساخت. در اپیزود "دختر و سرباز" در فیلم "دایره" اثر "ماکس افولس"، الگوی نمای یکنفره از مرد جوان، همیشه از زاویه بالاست، تأثیر این الگو عبارت از کوچک ساختن اندازه طبیعی مرد است که در نتیجه آن حالت کم سخنی و خاموشی سرباز در برابر موقعیت جنسی مطمئن‌تر دختر مشخص میگردد. از جهتی دیگر، نماهای زاویه پائین از دربان پیر در نیمه نخست فیلم "آخرین لبخند" حاوی تحمل فشار وزن سنگین او از جانب ماست و از همین روست که ما به‌توسط یک چنین پرسپکتیو منتخبی، دربان را بسیار قدرتمند می‌یابیم. سرانجام در فیلمهای "قواعد بازی" و "توهم بزرگ"، به‌راستی در بسیاری از فیلم‌های "رنوار" متعلق به دهه‌سی، پرسپکتیو دوربین با دقتی بسیار هم‌سطح دید چشم است، و درچنان فاصله‌ای قرار دارد که به‌وضوح اینگونه می‌نمایند که ما تماشاگران یک واقعه تئاتری هستیم، چنان که در یک سالن تئاتر نشسته‌ایم و در حال تماشای صحنه‌ای کمدی، حادثه‌ای غمناک و تراژدی می‌باشیم.

اگر به‌علم معانی بیان "دوربین ذهنی"، کاربرد دوربین متحرک را نیز بیافزاییم، تأثیری مشابه نمای ایستا بدست خواهیم آورد، بخصوص این تأثیر چنان ایستاست که مانند نمای پخ‌زده خواهد بود. در فیلم "ژول و ژیم" نماهای پخ‌زده بسیار، نقطه نظرهای ذهنی "ژول و ژیم" راه تماشاگر القاء می‌کنند، مثل نماهای مجسمه، نماهای "کاترین" در لحظات گوناگون؛ هنگامیکه دو مرد برای اولین بار "کاترین" را می‌بینند و زمانیکه "کاترین" در ایوان و بالای ساحلی آن دو مرد نمایش اجرا میکند. این امر که آندو "کاترین" و مجسمه را درحالتی پخ‌زده می‌بینند، به‌روشنی اشاره به‌اینست که "کاترین" و مجسمه از جهت ایده‌آلهای ذهنی در طول حیات معنوی خویش با یکدیگر مرتبطند.

بهرصورت، پیش از خاتمه بحث، بی‌مناسبت نیست به‌ذکر نوع دیگری از نما بپردازیم، که از طریق نمایانیدن مخالفت ذاتی موضوع با ذهنی بودن، به‌روشن ساختن آن دست می‌زنند. در فیلم "شغل" هنگامیکه "دومینیکو" بمناسبت جشن سال نو به‌کمپانی می‌رود، توسط نمایی کاملاً دوار دید دوربینی که در انتهای اتاق جایگرفته، دیده میشود که وارد سالن رقصی طویل و مستطیل شکل میگردد. طول مدت این نما چند دقیقه است، و با صداقتی دردناک ناامیدی "دومینیکو" را هنگام مواجهه با این واقعیت که سالن خالیست، دودلی‌اش را برای جلورفتن و ناشی بودن را در انتخاب محل نشستن به‌خوبی به‌نمایش می‌گذارد. جزئیات با وضوحی بسیار نشان داده میشود و ما بمنظور دریافت این مسئله راهنمایی می‌شویم که تمامی اینها بطور ذهنی حقایقی درباره موقعیت

"دومینیکو" هستند. اگر "اولمی" میخواست که از تکنیک "دوربین ذهنی" استفاده برد، نیاز به نوعی کاملاً متفاوت از نما (یا نماها) میداشت، حتی اگر ضرورتاً مفهوم به سکانس ذهنی یکسان می بود.

بهرآستی که کمپوزیسیون هنرمندانه، پیکرنمایی فریم را غنی تر میسازد. از جمله سازندگان مستعد کمپوزیسیون تصویری باید از "آنتونیونی"، "کوروساوا" و "برگمان" نام برد. کمپوزیسیون که خود تکنیک اشتراک داشتن فیلم با دیگر هنرهای پلاستیک است، بطور ساده عبارت از تنظیم و ترتیب هرچیز با توجه به چیزهای دیگر در درون کادر می باشد. این کمپوزیسیون با صحنه پردازی یک صحنه (تنظیم حرکات بازیگران در مقابل یکدیگر) در برابر پس زمینه ای که بدقت انتخاب شده، بدست می آید. با توجه به این امر که در فیلم چیزها هر لحظه تغییر می یابند، کمپوزیسیون در هر صحنه کارکرد ساختاری محکمی دارد: کمپوزیسیون قادرست قدرت بصری بسیار دقیق و غیر قابل اشتباهی را به فیلم ببخشد. علاوه بر این، نظر به اینکه محیط، توده ها، طرح ها و حجم هادر فیلم بطور دائم در حرکتند، صحنه پردازی و کمپوزیسیون ریتم های بصری پیچیده و جالب و خاصی را پدید می آورند. از آنجا که ریتم بصری جنبه ای از هنرهای پلاستیک ایستا مثل نقاشی و معماری است، در فیلم بعنوان مسئله ای نیرومند محسوب میگردد.

منظور ما از ریتم بصری، تأثیری است که توسط تکرار عناصر در درون یک حرکت با واحدی بزرگتر از عنصر تکرار شونده بوجود می آید. از این رو تأثیر تمامی انواع حرکات گروهی در یک کادر (مانند حرکاتی شامل صف های مردم، حیوانات یا وسایل نقلیه) که ایجادکننده ریتم های بصری نیرومندی است، به آسانی قابل مشاهده و نیز قابل تشخیص است. در فیلم "مهر هفتم" گروهی از مردم که برای تطهیر گناهانشان مرتباً خویشتن را شلاق می زنند، دارای تحرکی نیرومند و نیروی حیاتی چند جانبه آشکاری هستند و بنحوی موثر در ایجاد تأثیرات احساسی فیلم شرکت داشته و حسی از قدرت و زیبایی آن را به تماشاگر عرضه میکنند. در فیلم "ژول و ژیم"، دو چرخه رانی در طول جاده های پوشیده از درخت در کنار ساحل، نمونه دیگری از ریتم موثر بصری است. (اضافه بر این، در این سکانس از فیلم "تروفو"، ریتم های بصری ناشی از این حرکت دلپذیر در طول جاده های منحنی شکل، پس از آن از طریق ریتم ساختاری ناشی از انتخاب نما افزوده میشود، و تنها همین ریتم ساختاری تبدیل متناوب نمای دور به نمای متوسط به نمای درشت و مجدداً به نمای دور به پیچیدگی و غنی ساختن زیبایی این سکانس یاری میکند).

ریتم بصری سکانس نهائی و فوق العاده فیلم "ام" ساخته "فریتز لانگ" نمونه دیگری از نظر یاد شده است. این ریتم ساختاری که ما را بین گروه انبوه هیئت منصفه، جنایتکار و "پیتل لور" تنها به جلو و عقب می کشاند، تضادی پرمعنی میان حجم و خط، حجم و نقش و نهایتاً قدرت و ناتوانی، و جامعه در برابر فرد را نشان میدهد.

بهر صورت، ریتم های بصری بطور خالص با تأثیرات عظیم یاد شده مرتبط نیستند، آنها به طریقی خاص، در مقیاسی کوچک آشکار و موثرند. بطور مثال، ریتم های بصری، مکرراً توجه ما

را به الگوها، طرحهای فعالیتها و یا گروههای متفاوت اشیاء معطوف میدارند، چیزهایی که ما از آنها بعنوان محرکهای بصری یاد خواهیم کرد. در فیلم "حادثه" ساخته "آنتونیونی"، برش و کمپوزیسیون بصیرانه، توجه ما را به محرک بصری که در اینجا دو زن هستند - "آنا" با موهای سیاه و "کلودیا" با موهای روشن - جلب مینماید، چنانکه در آن هنگام که موضوع تعویض "آنا" با "کلودیا" نیاز به دراماتیزه کردن پیدا میکند، تنها نهادن یک کلاه گیس سیاه بر سر "کلودیا" مقصود میگردد.

در فیلم "قواعد بازی" اثر "رنوار"، کلکسیون اشخاص و موزیسینهای مکانیکی رابرت که در واقع نمادهای نیرومند سبک زندگانی وی می باشند و به همین لحاظ نیز نابل بالقوه تم اصلی و مرکزی فیلم اند، مبدل به محرکهای بصری برحسب ریتم هائی بصری میگردند که در آن اشیاء هنری بکار رفته اند. نتیجه اینکه وقتی در یک نمای منفرد، "رابرت" در کنار یک ارگ مکانیکی بسیار زیبا می ایستد، کل شخصیت وی بر ما آشکار میشود. بعلاوه نه تنها اشیاء بلکه اشخاص و اشکال نیز قادر به آفریدن چنین حالتی هستند. کاربرد استادانه محرکهای مدور در فیلم "ام" "گواهی است. براینکه از نمای آغازین فیلم، دایره های که متشکل از گروهی از بچه ها است که دست در دست یکدیگر دارند، چطور با مهارت توسط ریتم بصری تطابق می یابد و نتیجه این تطابق اینست که در پایان فیلم به این مسئله پی می بریم که دایره ای اجتماعی و نیز معنی نیرومند در مقابل به با تخلف با این دایره در قلب تماثیک فیلم قرار دارد.

ما در اینجا از اهمیت فیلم رنگی در متن صحبتی نمی کنیم زیرا که موضوعی پیچیده و نیازمند توضیح بسیار است و همچنین فیلم هائی که ما برای این بحث برگزیده ایم تنها بایک استثناء تماما سیاه و سفید هستند. علاقمندان به مطالعه فیلم "صبح زود" ساخته "آینس واردا" که مایل به تحقیق در مسکلات رنگ در فیلم هستند میتوانند به کتابهای ذیل مراجعه نمایند:

۱ - "رابرت گسنر"، "تصویر متحرک"، نیویورک، ۱۹۶۸.

۲ - ریچموند "اسیوتیس وود"، "دستور زبان فیلم"، برکلی و لوس آنجلس، ۱۹۶۲.

اولین نکته درباره علم معانی بیان، نورپردازی و بافت در فیلمهای سیاه و سفید عبارت از اینست که فیلمبردار در موردی قادرست تا سطحی تصویری که نمایشگر تمام دامنه زنگهای خاکستری است به ما عرضه کند. او علاوه بر این، غیر از مواردی استثنائی، میتواند بافت را تغییر دهد، رنگ را اضافه کرده یا کاهش دهد و نیز قادرست تا تصویر را به وضوح مورد نظرش بیاراید. چنین کنترلی از اوائل سالهای سی در سینما امکان پذیر شد.

نورپردازی دارای اهمیت بسیار است زیرا که نیروی مطلق روشن سازی را دارد و با چنین نقشی ما را در دیدن افراد و اشیاء کمک میکند. البته این مسئله واقعیت دارد که فیلم رنگی رسانه ای کاملتر برای منظور فوق است، زیرا که جدا ساختن اشیاء با تفاوت های رنگی، بهتر میتواند توهم سه بعدی بودن را پرورش دهد، معذالک نباید توانائی نورپردازی در فیلمهای سیاه و سفید را نادیده انگاشت. بطور نمونه، نورپردازی متقاطع که در آن منبع اصلی روشنائی، جسم را در

زاویه‌ای کم عمق برجسته مینماید، میتواند به دریافت بهتر تماشاگر از اشیاء بخصوص یاری کند. به‌ویژه اشیائی که هویت‌شان در ارتباط با بافت‌های سطحی توجه‌انگیز است مانند مجسمه‌ها، دیوارهای سنگی، پوست‌های سالخورده و مانند اینها. تکنیک‌های دقیق نورپردازی فیلم "قواعد بازی" اثر "رنوار"، دریافت ما را از مواد غنی بکار گرفته شده در فیلم چون ساتن‌ها، آئینه‌ها، بیرون و درون قصر با طراحی شگوه‌مندش، افزایش میدهد و به‌این ترتیب واقعیت تندیس‌های مارکیز و مجموعه‌اش را غنا می‌بخشد. نورپردازی اشیاء در فیلم "حادثه" ساخته "آنتونیونی" نیز واجد کیفیاتی مشابه است، در صورتیکه وقتی به اشیاء در فیلمهای "توهم بزرگ" و "مهر هفتم" می‌نگریم درمی‌یابیم که چگونه افکت‌های مشابه، تاثیرات دیگری پدید می‌آورد. ناهنجاریهای سوئد قرون وسطی چنان واضح نمایش داده میشود تا اندیشه طاعون جهان‌گیر را در آن سرزمین سیاه تقویت نماید.

بهر صورت، فریم نور پرداخته میشود و فریمی که تمام دامنه مقیاس خاکستری را به‌نمایش گزارد، قطعاً مملو از حیات و دل‌بستگی است. افزون بر این، کنترل این درجات خاکستری، دست‌یابی به ترکیبات متعدد را ممکن می‌سازد. فریمی که دارای کنتراست بالا، عمق بسیار، رنگ سیاه مخملی و سفید بی‌نقص می‌باشد، به‌هنگام تضاد نیروها در موقعیتی دراماتیک بر ما تاثیر خواهد گذارد. اولین رویای "آیزاک" در فیلم "توت فرنگیهای وحشی" نمایشی صحنه‌ای از چنین کنتراست بالا ("گرین" زیاد و تجزیه کم) است. در اینجا در حالیکه شمایل‌پردازی رویاها وفادارانه تصویر میشود، تعارض در روح "آیزاک" با یک ضربه تکان‌دهنده دراماتیک بیان میگردد. بنابراین، با توجه به عملکرد روشن‌سازی بطور صرف، مهمترین عملکرد نور و بافت در فیلم‌ها عبارت از ایجاد حالت و تقویت درام و تم می‌باشد.

نور در فیلم "ریو و دلبر" ساخته "کوکتو" به‌سبکی نقاشانه بکار رفته است با این هدف که دو دنیای متفاوت یعنی قصر به‌شدت اسرارآمیز دیو را از پستی دنیوی خانه تاجر مشخص سازد. خانه تاجر همواره به‌نحو طبیعی نورپردازی شده است: روز، روز و شب، شب است؛ و هرگز در نورپردازی چیزی احساس ما را از مسائل معمولی مشوب نمیسازد. از طرف دیگر، قصر دیو اعجازی از بافت‌های نوری است؛ نماهای بیرونی یا باغچه‌ها در تمامی ساعات شب‌انروز دائماً در نور گرگ و میش (تاریک و روشن) است. سماهای داخلی که ضرورتاً همیشه تاریک است، از بافتی مرکب از نور شعاعی و اشیائی که به‌گونه‌ای اسرارآمیز انرژی دارند، کمک می‌گیرد. به‌این نحو، اختلاف دو محیط که برای تماتیک مرکزی فیلم ضروری است، توسط الگوهای نوری مشخص میگردند.

مجموعه‌ای از تنالیت‌ها (رنگ‌مایه‌ها) که کمتر دراماتیک است در فیلم "توهم بزرگ"، ساخته "رنوار" به‌نمایش گزارده میشود. به‌راستی فیلم یک تجربه بصری برجسته (جادویی و نایک‌خواه) از صحنه‌هایی با مایه‌های خاکستری متوسط است. علت انتخاب این مایه‌رنگ نمایان‌دن تجربه‌ای دل‌تنگ‌کننده و غیر دراماتیک می‌باشد که منطبق است با تم اصلی فیلم یعنی جنگ و بخصوص آن جنبه از آن که مسئله اسارت افراد به‌دست دیگران را مطرح می‌سازد. تنها در لحظه نقطه اوج

واقعی و دراماتیک فیلم یعنی در آن هنگام که واقعه تئاتری صحنه‌پردازی میشود تا "مارشال" و "روزنتال" را قادر به فرار از قرارگاه "ونتیزبورن" گرداند، ارزشهای نمای فیلم "رنوار" تغییر می‌یابد.

در فیلم "شغل" اثر "ارمانو اولمی"، نورپردازی در غالب اوقات حالتی مستندگونه دارد و از کیفیتی برخوردار است که عکاسان آن را نور موجودمی‌نامند. معذالک، "اولمی" از نورپردازی دراماتیک نیز استفاده میکند و تمامی بخش مرکزی طرح امپرسیونیستیک از کارمندان توسط مجموعه‌ای از سایه‌های گویا که به نرمی تیره میشوند، ارائه میگردد. این سایه‌ها که نور ناچیزی بر آن تسلط دارد، بدقت ایجاد میشوند تا زندگی افراد را منعکس سازند، تاریکی برای نمایاندن آینده کسالت‌بار آن است.

پیشتر متذکر شدیم که نخستین عملکرد نورپردازی برای نمایش دادن اشیاء در برابر دیدگان ماست. از طرفی دیگر پیکرنگاری فریم از طریق انتخاب شایسته و به جای این اشیاء غنایابی، بخصوص درجائی که اشیاء بطور انفرادی به کار نرفته باشند و مجموعاً دکور نامیده شوند، مانند: وسائل صحنه از جمله اتاق‌ها؛ بناهای داخلی چون پلکان‌ها، پنجره‌ها و درها، طبقات، طرح‌های دکوراسیون این اجزاء معماری؛ واحدهای بزرگتر مثل خانه‌ها و غیره. گزینش دکورها عنصری اساسی در فیلمسازی است. دکور در فیلم‌هایی چون "دایره"، "قواعد بازی" و "دیو دلبر" قادرست به نیرومندی و استحکام شخصیت‌ها بیافزاید. خواننده مشتاق میتواند در مورد دکور فیلم‌های مختلف به تخیل بنشیند و آنها را مطابق میل خویش به اشکال دیگر در نظر گرفته و بررسی کند که چطور می‌بود که بطور مثال اگر دکور فلان فیلم وقار کمتری می‌داشت و در نهایت تأثیر نمائی فیلم، به چه صورت منعکس میگشت.

صداها (موسیقی و گفتار)

غالباً اینطور بنظر می‌رسد که جدا ساختن بحث بعد سمعی فیلمهای مدرن از حوزه‌های بصری آنان آسان می‌باشد، ما نیز چنین می‌کنیم اما با این پیش دریافت که این تصور را نداریم که جدا سازی این بخش‌های سمعی از کل فیلم، واقعا امکان پذیر باشد. همانند هرکار تحلیلی مهم، ما این آزادی در عمل را با هدف توسعه آگاهی به کار میگیریم. در اینجا موضوع را در حوزه‌های مقدماتی علم معانی بیان آن معرفی مینمائیم.

ابتدا باید توجه داشت که اگر چه پیدایش صدا در سینما اقدامی به راستی انقلابی بود، اما واقعهای نبود که "باید" وقوح می‌یافت تا نیروهای طبیعی نمایشی سینما را تکمیل کند. فقدان صدا در فیلم‌های صامت، تخطی از پندار واقع‌گرایانه شمرده نمیشد زیرا آنگونه که "آرنه‌ایم" نیز اشاره نموده: "برای (تصویر فیلم صامت) به جهت کسب تأثیری به سزا، ضروری نیست تا در مفهوم واقع‌گرایانه‌اش کامل باشد" ("منتخباتی مقتبس از فیلم "صفحه ۳۳). بنابراین صدا عنصری دقیق برای ثبت کامل واقعیت موثق نیست. آنطور که "آرنه‌ایم" با زیرکی می‌گوید: "تنها پس از شناخت فرد از فیلم ناطق است که فقدان صدا در فیلم صامت هویدا میشود" (همان کتاب).

علاوه بر این، موسیقی هیچگاه از کنار فیلم‌های صامت دور نبوده و از همان آغاز، همراهی نوای پیانو با تصاویر، خصیصه معمولی بدن فیلم بوده است. موسیقی که ما تنها فرصتی کوتاه برای بحث کامل در باره‌ی آن را داریم، در طبیعت ریتمیک رسانه‌ای ذاتی است، اما گفتار انسانی و صداهائی طبیعی (و تمام صداهای دیگر که از منابع غیر انسانی نشأت می‌گیرند) این چنین نیستند. به عکس، اینها عناصری خارجی هستند که به نحوی هنرمندانه در فیلم‌های مدرن آمیخته شده و اصولاً برای غنا بخشیدن به فرم دراماتیک فیلم‌های داستانی بکار می‌روند. مضافاً گفتار انسانی برای گسترش دامنه موضوعات سینمایی عمل می‌نماید.

در تعقیب نکته اخیر، باید گفت که گفتار *Dialogue* به هر زبانی که باشد، هر فیلمهای داستانی را قادر می‌سازد تا در باره‌ی موضوعات مجرد و حالات درونی احساسی و حیاتی بحث نماید. فیلمی همانند "مهر هفتم" را نمی‌توان بدون گفتار تصور نمود، آشتی درونی شوالیه واقعاً تنها توسط تصویر و بدون بیان دقیق توسط گفتار قابل نمایش نیست، آنها که فیلم را دیده‌اند برای درک این مدعا، صحنه شوالیه و مرگ را در اعترافگاه کلیسا به خاطر بیاورند. البته این نمونه‌ای از گفتار همزمان *Synehronizeh* با حرکات لب بازیگران است. تمامی دامنه امکانات بوسیله صدای ناهمزمان گسترش بسیار می‌یابد. گفتار خارج از تصویر *Voice-over* در بیان حالات احساسی ژیم در فیلم "ژول وریم" ساخته تروفو نمونه دیگری است که نشان می‌دهد چگونه گفتار در توسعه موضوع سینمایی عمل می‌نماید و با تفویت و یا مقارض با جنبه‌های تصویری همزمانش قادرست نوعی سافت شاعرانه را در فیلمها بآفریند.

صدای طبیعی نیز شیوهای برای غنا بخشیدن به ارزشهای دراماتیک، عمق دادن و فشرده ساختن گسترش بازگوئی داستانها و به راستی ممکن بودن انواع معینی از توسعه داستانی است (به طور مثال، رجوع شود به فیلم "ام" ساخته فریتزلانگ).

صدای طبیعی عنصری قاطع از توسعه دراماتیک است. صدای جرگ و جرینگ عروسکهای مکانیکی رابرت در فیلم "قواعد بازی" طنین صدای قلب در "توت فرنگیهای وحشی"، صدای تیک تاک ساعت به نشانه گذشت زمان و سیری شدن جوانی فهرمانان فیلم "ژول وریم" (صدای قز قزه صندلی راحتی نیز عین عمل را انجام می‌داد)، و سوت ترن و صدای باد در فیلم "حادثه" همگی نمونه‌های هنرمندانه استفاده از صدای طبیعی در توسعه دراماتیک است.

مسئله موسیقی نیز به همان اندازه دقیق و پیچیده است و گاه در بعضی موارد ساده‌تر روی هوس و نورمن سیلورستین به نفل از المررشتان می‌گویند که موسیقی می‌تواند دارای عملکردی جنبشی *Kinetic* یا تلویحی *Implicit* باشد (تجربه فیلم، عناصر هنر سیما، نیویورک ۱۹۶۸، صفحه ۷۹). این بدان معناست که می‌توان آن را به عنوان همراهی با انرژی فیزیکی عمل به کار برد. آنطور که آلات ضربی موسیقی، گامهای مرد چوب‌سرا هنگام راه رفتن در جنگل در فیلم "راشومون" همراهی می‌کند (عملکرد جنبشی) و همچنین موسیقی می‌تواند با مابه احساسی سکال همزمان خود طنین یابد، نمونه‌اش در همین فیلم است که آهنگ "شبه مولرو"

(اسپانیایی) شخصیت‌های متعارض فیلم را در صحنه‌های متعارض سه‌جانبه همراهی میکند . موسیقی قادرست دودنیای متفاوت را از یکدیگر جداسازد ، بطور مثال در فیلم " دیو و دلبر " موسیقی بخشی از دنیای اسرارآمیز دیواست درحالی‌که عدم آن نشان از دنیای معمولی و متفاوت خانه تاجر دارد . موسیقی میتواند از نظر روانی به تماشاگر انرژی دهد ، میتواند شخصیتی را همراهی کرده و جانشین وی و یا تم او گردد در آن زمان که شخصیت حضور ندارد و یا مرده است ، یادآور وی باشد (نمونه آن در پایان فیلم " ژول و ژیم " هنگامیست که پس از سوزانیدن " کاترین " وی برایش سرود پیروزی میخواند) موسیقی میتواند در یک ترانه از کلمات نیز برای القاء احساس و پیام فیلم استفاده کند ، اینگونه امکانات بشمارند .

آنچه که تاکنون در مورد امکانات حوزه‌های مختلف علم معانی بیان فیلم گفته شد ، تنها بخشی از کل را تشکیل میدهد ، خواننده مشتاق میتواند با مطالعه و دیدن فیلم بسیاری از جزئیات علم معانی بیان سینما را کشف کرده و بااطلاع از تمامی مطالب ، فیلم دیدن خویش را غنی‌تر ساخته و در ارزیابی دیده‌هایش به قضاوتی بارزش دست یابد .

« - در اینجا یادآوری یکی از خواص مهم اکسیون فیلم صامت ، بی‌ارزش نیست . آنگونه که " یزنشتاین " به درستی اشاره میکنند ، این حقیقت که زن بیوه است ، تنها یک نتیجه‌گیری است و برداشت‌های دیگری نیز امکان دارد . وی میگوید ، با مراجعه به بخشی از داستان " بیوه تسلیت ناپذیر " از مجموعه " افسانه‌های فانتزی " نوشته " مبروس بیرس " ، این زن ممکنست به‌خاطر شخص دیگری بگرید و نه به‌خاطر شوهرش . عبارت دیگر به یاد داشتن این نکته با اهمیت است که علم معانی بیان سینما بعکس ظرفیت ذاتی زبان ، مستقیماً به یک معنای روشن و واضح اشاره ندارد . ممکن است معنی ، در ذهن تماشاگر جای گیرد همانطور که اغلب نیز چنین است ، اما انتخاب تماشاگر از معانی بسیار بستگی به ساخت تصورات وی دارد .

پای ژه منتشر کرده است

طراحی کاریکاتور

پای ژه منتشر می کند

کتاب فیلم

لیبروس منتشر کرده است

مرد سوم

نوشته : گراهام گرین
ترجمه : بهروز تورانی

لیبروس منتشر می کند

عامل انسانی

نوشته : گراهام گرین

۱۰۰ روپاي



۱۰۰ روپاي