

دادلی اندرو

تئوری‌های اساسی فیلم

مسعود مدنی





تئوری‌های اساسی فیلم

دادلی اندرو

ترجمه‌ی مسعود مدنی

این کتاب مرجمه‌ای است از:

The Major Film Theories

J. Dudley Andrew

Oxford University Press



تئوری‌های اساسی فیلم

نویسنده: دادلی اندرو

مترجم: مسعود مدنی

طرح روی جلد: ناصر همدانی

چاپ اول: پاییز ۶۵

تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه

حروفچینی: مؤسسه نوشته

لیتوگرافی: الوان

چاپ: پیرمان

پخش: نشر نشانه - خ. طالقانی شماره ۱۳۸

تلفن: ۸۲۶۶۶۶

فهرست مطالب

به جای مقدمه مترجم	۹
پیش مقدمه	۱۱
یادداشت	۱۷
مقدمه	۲۵
روش	۲۹
یادداشت	۳۵
شکل‌گرایی	۳۹
یادداشت	۴۳
هوکومانستربری	۴۵
ماده و وسیله	۴۶
شکل و کارکرد	۵۲
یادداشت	۶۳
رودلف آرنهایم	۶۵
ماده	۶۶

۷۱	استفاده خلاقه از سینما
۷۳	شکل فیلم
۷۶	هدف سینما
۸۵	یادداشت
۸۷	سرگشتی ایزنشتین
۹۱	ماده خام سینما
۹۹	وسیله سینمایی، خلق سینمایی به وسیله مونتاز
۱۰۷	شکل فیلم
۱۱۲	دستگاه هنری
۱۱۶	مقایسه ارگانیک
۱۲۱	هدف نهایی سینما
۱۲۲	معانی بیان
۱۲۵	هنر
۱۳۳	یادداشت
	بلابالاش و مکتب شکل‌گرایی
۱۳۷	خلاصه‌ای از نظریات شکل‌گرایی
۱۴۱	شکل‌گرایی روسی
۱۴۹	بلابالاش
۱۵۱	ماده خام هنر سینما
۱۵۳	قابلیت سازندگی تکنیک سینمایی
۱۵۹	شکل یا فرم سینمایی
۱۶۴	کارکردهای سینمایی
۱۷۱	یادداشت
	نظریات سینمایی واقع‌گرا
۱۷۷	یادداشت
۱۸۱	یادداشت
۱۸۳	زیگفرد کراکوثر

۱۸۵	 ماده و وسیله
۱۹۴	 شکل‌های ترکیب
۲۰۷	 هدف سینما
۲۱۲	 تکذیبیه
۲۱۹	 یادداشت
۲۲۳	 آندره بازن
۲۲۷	 ماده خام
	 وسیله و شکل سینمایی
۲۳۳	 بازن در برابر نظریات کهن
۲۳۹	 عناصر تجسمی تصویر
۲۵۰	 منابع مونتاژ
۲۶۲	 کاربردهای درست و غلط مونتاژ: هدف‌های سینمایی
۲۷۰	 کارکرد سینما
۲۸۱	 یادداشت
۲۸۷	 نظریات سینمایی معاصر فرانسه
۲۹۵	 یادداشت
۲۹۷	 ژان میتری
۳۰۲	 ماده خام
۳۰۶	 خلاقیت سینمایی
۳۲۲	 شکل و هدف سینما
۳۳۰	 یادداشت
۳۳۱	 کریستین متز و نشانه‌شناسی سینما
	 ماده خام
۳۳۶	 ماده خام نشانه‌شناسی
۳۳۸	 ماده خام سینما
	 وسیله‌های رسانائی در سینما

۳۴۰	 سینما زبانی حقیقی نیست
۳۴۵	 وانگهی سینما مانند زبان است
۳۴۷	 ۱- رمز/پیام
۳۵۱	 ۲- دستگاه/متن
۳۵۵	 شکل‌ها و امکانات فیلم
۳۶۳	 نشانه‌شناسی و هدف سینما
۳۷۰	 یادداشت
پدیده‌شناسی	
۳۷۳	 آمده آینه و هانری آژل
۳۸۹	 یادداشت
۳۹۱	 فهرست راهنما
۳۹۹	 برای مطالعه بیشتر

به جای مقدمه مترجم

در زبان فارسی این اولین کتابی نیست که درباره تئوری فیلم منتشر می‌شود. اما اولین کتابی است که آگاهانه این مقوله را تحت بررسی قرار می‌دهد. امید می‌رود با ارائه آن به خوانندگان ایرانی، به‌سبب درک درست و آکادمیکی از تئوری فیلم در میان آنان تقویت شود بلکه مقالات و کتاب‌های منتشرشده به فارسی نیز در دورمای منطقی و درسی قرار گیرند. این کتاب در اصل هم یک نقادی علمی و عملی از نظریات ریسمانی‌سازان بزرگ سینماست (یا حداقل این‌چنین می‌نماید). راهنمایی عملی مفیدی است برای چگونگی مطالعه تئوری فیلم. نویسنده که خود استاد تئوری سینما در دانشگاه آیوا است، سعی فراوان داشته تا بی‌نظری به مقوله بنگرد - گرچه این بی‌نظری در طول کتاب گاه از دست می‌رود - اما سوه برچورد او برای هر علاقمند جدی و خصوصاً دانشجوی سینما نمرخس است. همان‌طور که برای من که اولین بار به‌عنوان دانشجو با تئوری فیلم در معرض آن آشنا می‌شدم، این‌چنین بود. در حقیقت کتاب به‌عنوان پیش‌شرط شروع هرگونه مطالعه تئوری فیلم توصیه می‌شود.

این ترجمه هفت‌سال پیش آغاز شد و بارها اصلاح شد. از آن‌جا که شخصاً علاقه فراوانی به این مقوله داشتم در ترجمه، وسواس و علاقه با هم توانم شد. اولین بار محمدحسین مهبینی بود که دست‌نوشته مرا خواند. اسباب او به چاپ ترجمه کتاب بود که مرا به مطالعه، بررسی و تحدید سطرهای مکرر

در ترجمه متن کشاند. همه کسانی که در تهیه و ارائه این کتاب نقش داشتند، تلاش خود را مدیون شور و اشتیاق او می‌دانند. این کتاب را حقیقتاً متعلق به او می‌دانم و آن را به او پیشکش می‌کنم.

از آنجا که محدودی عنوانهای دیگر شده در متن برای خواننده تخصصی و غیرتخصصی ناآشنا بود، از این بابت خود را به خواننده بدهکار می‌دیدم. پس یادداشت‌هایی که درباره برخی از آنان در آخر فصل‌ها آمده، همه از آن من است. اگر در مورد همه عنوانها این کار انجام نشده، به دلیل آن است که فرض شده خواننده ایرانی می‌تواند در مورد غالب دیگر اسامی مربوط به سینما به متون سینمایی ارائه شده به فارسی - خصوصاً "دائرةالمعارف سینمایی"، تالیف بیژن خرسند - مراجعه کند. امیدوارم این پیشنهاد به عنوان تأیید صددرصد صحت محتویات این کتاب یا هر کتابی در این مقوله از سوی من تلقی نشود.

دست‌آخر فهرست پیشنهادی‌ام را در مورد مطالعه بیشتر در منابع فارسی می‌بینید. این فهرست جایگزین فهرست غنی مولف آمریکایی شده است که شامل کتاب‌ها و مقالات فراوان به زبان انگلیسی و فرانسه می‌شود. غالب مطالب و کتاب‌های فارسی پیشنهاد شده در دسترس هستند. ترجمه‌فنی یکی دو کتاب مهم تئوری سینما (نشانه‌ها و معنا در سینما، مکان و زمان در سینما) در زمان تهیه این کتاب، منتشر شد. این امر نشان می‌دهد گرایش به سوی تئوری فیلم در ایران هم هر روز جدی‌تر تلقی می‌شود.

در پایان از دوست محقق محمد تهامی‌نژاد که دست نوشته‌ام را با دقت خواند و نظراتش در اصلاح ترجمه متن بسیار به یاری‌ام آمد، سپاسگزارم. همچنین لازم می‌دانم از دوست و همکارم سعید صدقی که زحمت روخوانی و مطابقت نمونه‌های نهایی را به عهده داشته است، قدردانی کنم.

مسعود مدنی

تیرماه ۶۴

پیش مقدمه

تا آنجا که آگاهی‌ام یاری می‌کند تا به حال دو کتاب تاریخ نظریات سینمایی منتشر شده است. اولی "تاریخ نظریات سینمایی" نوشته‌ی "گوئییدو آریستارکو"^۱ و دومی "زیبایی‌شناسی سینما" نوشته‌ی "هانری آژل"^۲ است. با آنکه من خود را مدیون این دو کتاب می‌دانم، اما میل ندارم با تلاش این نویسندگان در ردیف کردن نظریه‌پردازان سینمایی و جدا کردن راه و روش آنها از یکدیگر به رقابت برخیزم.

بل با این کتاب من امید دارم که نظریه‌پردازان سینمایی مهم را در برابر یکدیگر قرار دهم تا آنها با جوانب مشترک نظریاتشان به گفتگو برخیزند و بنیان اندیشه‌هایشان را آشکار کنند. من از اینرو آن دسته از نظریه‌پردازان سینمایی را برای بررسی برگزیده‌ام که به مفهوم گسترده و با بهره‌گیری از یک زمینه‌ی استدلالی جامع درباره سینما قلم زده‌اند، متفکرین بی‌شماری که به مناسبت، نظریه‌هایی، درباره سینما داده‌اند (از جمله

1- Guido Aristarco

2- Henry Agel

پنافسکی^۳، سوزن لنگر^۴، موریس مرلوپونتی^۵، گابریل مارسل^۶ و آندره مالرو^۷ در این کتاب به ندرت مورد توجه قرار گرفته‌اند. به نظریه‌پردازان اولیه دوران سینما مانند "ریچیوتوکانودو"^۸، "لوئی دلوک"^۹ و "ویچل لیندری"^{۱۰} سر به اختصار پرداخته شده است. زیرا به قضاوت من، نظریات آنان دارای چنان استحکامی نیست که با سایر چهره‌های بزرگ این کتاب برابری کند.

اولویت به آن دسته از نظریه‌پردازان داده شده که نوشته‌هایشان به انگلیسی در دسترس هست. این امر متأسفانه مانع از آن شده که نظریه‌پردازان برجسته‌ی فرانسوی، روسی به خصوص اینالیایی، در بحث ما سهم باشند. چون این کتاب اساساً می‌خواهد به مطالعه نظریات سینمایی، کمک کند و نه آنکه جایگزین آنها شود، نگاه گسترده به آن چهره‌های سینمایی که آثارشان مشکل یافت می‌شود و به انگلیسی هم ترجمه نشده است خارج از حیطه این کتاب به نظر می‌رسید. در عین حال، در فصل‌های آخر کتاب به برخی نظریه‌پردازان معاصر فرانسوی که آثارشان هنوز از فرانسه به انگلیسی ترجمه نشده، پرداخته شده است. البته این امر تا حدی ضروری به نظر می‌رسید، زیرا اندیشه این دسته از نظریه‌پردازان به نازگی تاب سده و در بسیاری از موارد در حال ترجمه شدن به سایر زبان‌هاست.

این کتاب دارای بعضی نمودهای تاریخی نیز هست، اما البته فقط به طور ضمنی من تمیز کلاسیک بین نظریات دوران شکل‌گرایی و نظریات دوران واقع‌گرایی یا عکاسی را - که اکنون همگانی شده و بر اس عقیده مبتنی است که تمامی سینما یا در "لومیر"^{۱۱} و یا در "میلیس"^{۱۲} خلاصه می‌شود - نیز حفظ کرده‌ام. در نظریات سینمایی هم اتفاقاً "اولین عصر بزرگ اندیشه، تقریباً" به طور یکدستی عصر شکل‌گرایی بوده است. تا سال ۱۹۳۵ تا حدود

3- Panofsky

4- Susanne Langer

5- Maurice Merleau-Ponty

6- Gabriel Marcel

7- André Malraux

8- Ricciotto Canudo

9- Louis Delluc

10- Vachel Lindsay

11- Lumiere

12- Méliès

آن، مشکل می‌توان نظریه‌پرداز واقع‌گرایی سراج کرد که بتواند در برابر "هوگومانستربرگ"^{۱۳}، "رودلف آرنهایم"^{۱۴}، "سرگئی ایزنشتین"، "بلا یالاش" یا "بودفکین" قد راست کند. سپس موقعیت عوض می‌شود و خواننده‌های اولیه نظریات سیمایی واقع‌گرایانه در مکتب عسی "آندره بازن" و منتقدان "کایه دوسینما" و بعداً "در آمریکا در اندیشه‌های" زیگفريد کراکاوئر^{۱۵} و فیلمسازان "سینما - وریته"^{۱۶} مل "ریچارد لیکاک"^{۱۷}، "د. ا. پن بیگر"^{۱۸} و "میشل رومر"^{۱۹} رعد می‌کند.

مسئله مهم این است که این حسن‌های سیمایی را در برابر یکدیگر قرار دهیم. زیرا در حقیقت حسن‌های سیمایی به این ترتیب شکل یافته‌اند. نظریه‌پردازان دوران شکل‌گرا در جواب به واقع‌گرایی بی‌رحمانه‌ای نظریاتشان را تکل دادند که سپیه‌کسندگان طبع آن را می‌کردند و عامه‌ی سینما روهم تصور می‌کرد روی برده سینما مشاهده می‌کند. بعداً، واقع‌گراها خصوصاً به دلیل آنکه می‌خواستند سینما را در کنار سایر هنرهای متعالی قرار دهند و به نیاز خاص هر سینما پاسخ گویند، به شکل گراها حمله کردند.

ما هم باید تأکید کنم که در این کتاب هیچ تلاشی صورت نگرفته که تمامی مفکران دو اردو مورد بررسی قرار گیرند. کوشش من این بوده که آن مفکرانی را برگزیم که به بهرین صورت پایگاهی را در نظریاتشان ساز کرده‌اند که در بین آن اندیشه‌های گسترده با مکتب فکری اصلی وجود داشته است. فقط ما بازگشت به این مکتب فکری و اس درون ما است که امروز به خواننده‌ها ناهایی ندهم که از طریق آن‌ها، آسان‌تر و بهتر بتواند به قلبی کارهای اصیل سینما صعود کند. البته آشکار خواهد شد که چرا با اینکه مفکران دوران شکل‌گرا در بسیاری و شاید غالب مسائل سیمایی اتفاق نظر داشتند، دلایلشان برای حاکم‌داری از پایگاهی تا استدلال آن‌ها

13- Hugo Munsterberg

14- Rudolf Arnheim

15- Siefried Kracauer

16- cinéma-vérité

17- Richard Leacock

18- D.A. Pennebaker

19- Michael Roemer

جهت توضیح این پایگاه، از گونه‌گونی فراوان برخوردار بوده است. با آنکه ممکن است غالب دانشجویان سینما، نظریات متضادی مانند نظریه‌های ایزنشتین و بازن را با هم مقایسه کنند، به نظر من معیتر آنست که نظریه‌پردازان یک اردو را با هم مقایسه کنیم. این کتاب بر اساس چنین طرز فکری نوشته شده است.

فصل‌هایی کتاب با نظریات معاصر سیمایی و با اندیشه‌هایی که در رمان نگارش کتاب هنوز در حال شکل‌گرفتن بودند و هنوز شکل نهایی پیدا نکرده بودند، سروکار دارد. نظریات سیمایی معاصر غالباً "بحث‌های حدلی میان دو سیمای شکل‌گرا و واقع‌گرا صرف‌نظر کرده، و با استفاده از عواملی از هر دو اردوگاه در یک دیالکتیک، هم‌چون نظریه‌ی "ژان میتری"^{۲۰} و یا با ارتقاء بحث به سطحی استزاعی که موارد نمایز در آن محو می‌شود، به سینما نگریسته‌اند (پدیده‌شناسان و سانه‌شناسان با حدی چنین روشی برگزیده‌اند). در مورد این نظریات حدید به دلیل سرشاری و موقعیت تا حدی مبهم آنها، سعی کرده‌ام، بحث به کارهایی که در فراسه شده محدود باشد. در نظریات سیمایی معاصر فراسه‌علی رعم‌گونه‌گویی‌نگرش‌ها، تا حدی یک جدل مشخص و نکات عطف مشترک دیده می‌شود. فصل آخر کتاب در نهایت برای خواننده، مجموعه‌ای از علامات تشخیص است که به وسیله آنها می‌تواند مایل مهم سینما را بارشاسد و دیدگاه‌های گوناگون را در رمیسه‌ی نظریات کلاسیک سیمایی توحیه کند.

البته در اینجا سیر از بعضی اسامی صرف‌نظر شده است. مثل آنها که ممکن است مهم جلوه کنند یا مهم شوند. آنچه مورد نظر من است و باید مورد نظر تمام محققان و دانشجویان سینما باشد، طرح کلی نظریات سیمایی است نه طبقه‌بندی یک‌یک نظریه‌پردازان. حتی اگر هدف این کتاب پرداخت معصل تمام نظریات سیمایی بود، احمقانه بود که خواننده کتاب را با احساسی آرامش‌بخش رمن گذارد که فسرده‌ای از آنچه در باره سینما فکر

شده را خوانده است و حذب کرده است. در آن صورت هم من وی را وا می‌داشتم به توبه خود شروع به نظریه‌پردازی کند و با الهام (گرچه محدودش نمی‌کردم) از افکار و اندیشه‌هایی که خوانده، نتیجه‌ای بدست آورد...

دادلی آندرو

ژوئن ۱۹۷۵

آیوا سیتی

یادداشت

پدیده‌شناسی

علم مطالعه‌ی نمودهای ظاهری هستی است. این گونه مطالعه واکنش ذهنی انسان به واقعیت را از قلمرو خود خارج نگاه می‌دارد. ابتدا هیوم، فیلسوف انگلیسی و پیروانش آن را معرفی کردند. در نظر آنان، مفاهیم و ادراکات ذهن، تنها موضوع آگاهی و معرفت است. زیرا اصل موضوع در دنیای خارج از ذهن است و از اینرو ماهیت ذهن خارج از حوزه بررسی قرار می‌گیرد. ادموند هاسرل در سال ۱۹۰۵، براساس اندیشه‌های فوق، نهضتی فلسفی تحت همین نام را بنیان نهاد.

سینما - وریته، (سینما - حقیقت)

ظهور وسائل سبک و قابل حمل فیلمبرداری و صدابرداری شانزده میلیمتری در دهه پنجاه یکی از عوامل مهم ظهور این سبک سینمایی است. وقتی در دهه پنجاه با پی‌گیری ابداعات فنی بی‌شمار در زمینه سینما، حرمت و تقدس دوربین سینما شکسته شد، ضبط تصویر و صدای مردم و افراد عادی تحت شرایط عادی، جذبه و شور فراوانی در میان فیلمسازان برانگیخت. در اثر تلاش گروهی از تکنسین‌ها و فیلمبرداران علاقمند در آمریکا، مشکلات فنی از پیش با برداشته شد و اندیشه‌های نظریه‌پردازان برجسته سینما از جمله: زیگاورتوف، سزار زاوانیسی و ژان رنوار تحقق یافت و سینما وریته به صورت یک سبک سینمایی مستند شکل گرفت. خصیصه‌های این گونه

فیلمسازی این‌هاست :

در این سینما از بازیگر به ندرت استفاده می‌شود. سیمماگر طی فیلمبرداری از وقایع در آن‌ها دخالت نمی‌کند و از افراد نمی‌خواهد عملی را به خاطر دوربین فیلمبرداری تکرار کنند. فیلمنامه‌ای از قبل تنظیم نمی‌شود. از وسائل سبک و قابل حمل فیلمبرداری و صدابرداری استفاده می‌شود تا بتوان بدون جلب توجه موضوع، به آسانی آن را تحت شرایط مختلف دنبال کرد. تدوین فیلم‌ها به صورتی انجام می‌شود که رویداد، چنانکه در اصل بوده در فیلم نهایی ظاهر شود.

د. آ. پن‌بیکر

فیلمبردار آمریکایی (۱۹۳۵-) در ابتدا مهندس مکانیک و متخصص برق بود. سپس به کار در زمینه تبلیغات روی آورد. در سال ۱۹۵۵ به ساختن فیلم‌های صنعتی پرداخت. طی سال‌های ۶۳-۱۹۵۹ به عنوان یکی از اعضای گروه برادران "درو" در تهیه فیلم‌های برادران "درو" همکاری داشت. وی بسیاری از فیلم‌های ریچارد لیکاک را فیلمبرداری کرده است و در شکلیابی سینما-حقیقت در دهه پنجاه نقش مؤثری داشته است.

فیلم‌ها: "به عقب نگاه نکن" (۱۹۶۹)، "گودار در باره گودار"

ژان میتری

منتقد و مورخ سینما، فرانسوی (۱۹۰۷-) در ابتدا همکار فنی و دستیار نگارش کارگردانان فرانسوی مانند "مارسل لربیه" و "ابیل گانس" بود. سپس مدتی به عنوان منتقد سینما در نشریات فرانسوی فعالیت داشت. در سال ۱۹۳۶ همراه با ژرژ فرانژ و هانری لانگلو "سینما تک فرانسه" را بنیان نهاد. وی بعد از مرگ ژرژ سادول، از مورخین و نظریه‌پردازان بزرگ سینما به شمار می‌آید. در زمینه تاریخ، زیبایی‌شناسی و روانشناسی سینما، کتابهایی نوشته است. درباره کارگردانان معروف تاریخ سینما: چاپلین، ایزنشتین،

جان فورد و رنه‌کلر هم آثاری دارد.

میتری در مدرسه سینمایی ایدک به تدریس تاریخ و زیبایی‌شناسی سینما مشغول بوده و هم‌اکنون استاد دانشگاه پاریس است.

گابریل مارسل

نمایش‌نامه‌نویس، منتقد و فیلسوف فرانسوی (۱۸۸۷-) به عنوان فیلسوف، یکی از آرمان‌گرایان معاصر و پیشرو فرانسه محسوب می‌شود. در فلسفه به طور عمده با مسائل شناخت و معرفت سروکار دارد و بر عواملی مثل شهود، تصدیق و ایمان تأکید می‌گذارد. به عنوان نمایش‌نامه‌نویس، هرگز شهرت فراوانی به دست نیاورد. نمایش‌نامه‌های وی مستقیماً از شناخت وی مایه می‌گیرند.

از نوشته‌های او: "بودن و داشتن" (۱۹۳۵)، "روزنامه متافیزیک" (۱۹۲۷).

ویچل لیندزی

شاعر آمریکایی (۱۸۷۹-۱۹۳۱) وی زندگی‌خانه به دوشی داشت و با سخنرانی‌ها و خواندن شعرهایش گذران زندگی می‌کرد. از آثارش: "کنگو و سایر اشعار" (۱۹۱۴)، "بلبل چینی" (۱۹۱۷).

ریچارد لیکاک

مستند‌پرداز آمریکایی (۱۹۲۱-) به عنوان فیلمبردار آثار مستند کارش را آغاز کرد. پس از فیلمبرداری فیلم "ماجرای لوئیزیانا" به کارگردانی رابرت فلاهرتی، به تدریج به ساختن گزارش‌های تلویزیونی و بسیاری فیلم‌های نهضت "سینمای بی‌واسطه" روی آورد. وی را به عنوان یکی از اولین پایه‌گذاران این نهضت به شمار می‌آورند. در تهیه این گونه فیلم‌ها، تلاش فراوانی برای ضبط عینی و وفادارانه واقعیت به کار می‌رود. فیلم‌ها: "یانکی نه!" (۱۹۶۵)، "کسیا" (۱۹۶۱)، "دیوید" (۱۹۶۲).

"نهر" (۱۹۶۲)، "ایگور استراوینسکی" (۱۹۶۶).

سوزن لنگر

منتقد ادبی و هنرشناس آمریکایی. در مطالعاتش به اهمیت نقش "استعاره‌پردازی" بیشتر تأکید می‌گذارد. در آثاری که تا به حال نوشته به تعاریف و طبقه‌بندی‌های کلی در زمینه فلسفه هنر پرداخته است. وی اصولاً تمایل فراوانی به "شکل‌گرایی" دارد.

از نوشته‌های وی: "احساس و شکل" (۱۹۵۳)، "ذهن: مقاله‌ای در باره احساس انسان" (۱۹۶۷)، "فلسفه در گامی نوین" (۱۹۴۲)، "مسائل هنر" (۱۹۵۷).

هانری آژل

در سال ۱۹۱۱ در پاریس به دنیا آمد. وی دارای دکترای دولتی فرانسه است. قبلاً استاد دبیرستان ولتر و کلاس آمادگی مدرسه سینمایی ایدک بوده است. وی مؤلف آثار فراوانی در زمینه سینماست؛ از آثار او "آیا سینما روح دارد؟" (۱۹۵۲)، "سینما و تقدس" (۱۹۵۳)، "ویتوریو دسیکا" (۱۹۵۵)، "آموزش مختصری در باره سینما" (۱۹۵۶)، "زیبایی شناسی سینما" (۱۹۵۷)، "سینماگران بزرگ" (۱۹۵۹)، او در حال حاضر استاد دانشگاه "پلوالری" در فرانسه است.

آندره مالرو

نوول‌نویس و چهره فرهنگی فرانسوی (۱۹۰۱-). ابتدا به تحصیل هنر و زبان‌های شرقی پرداخت. سپس به چین رفت و در انقلاب کومینتانگ درگیر شد. نوول‌های او: "وضعیت بشری"، "طوفان بر فراز شانگهای" حاصل این تجربیات است. مالرو سپس به عنوان خلبان بمب-افکن بریگاد بین‌المللی در جنگ‌های داخلی اسپانیا شرکت کرد و نوول "روزهای امیدواری" (۱۹۳۷) حاصل تجربیات وی در این جنگ است. بین

سالهای ۵۰-۱۹۴۷، مالرو سه جلد از مطالعات خود را تحت عنوان روانشناسی هنر منتشر کرد. و در سال ۱۹۶۰، وزیر فرهنگ فرانسه شد.

ریچیوتوگانودو

نظریه‌پرداز و منتقد ایتالیایی (۱۹۲۳-۱۸۷۹)، در سال ۱۹۰۲ به پاریس رفت و بزودی یکی از چهره‌های برجسته روشنفکران فرانسوی شد. در سال ۱۹۰۷ شروع به نگارش تئوری‌های سینمایی خود کرد. وی از اولین نظریه‌پردازانی است که توجه متفکران اروپایی را به زیبایی‌شناسی نوین سینما جلب کرد. اولین کسی بود که اصطلاح "هنر هفتم" را در مورد سینما به کار برد و آن را رواج داد. وی همچنین "انجمن دوستداران هنر هفتم" را در پاریس تأسیس کرد. در سال ۱۹۲۳ تصمیم به تهیه فیلمی با همکاری "مارسل لربیه" گرفت که مرگ ناگهانی به سراغش آمد.

اروین پنافسکی

مورخ هنر آلمانی - آمریکایی (۱۹۶۸-۱۸۹۲) او استاد روش شمایل‌شناسی در تحلیل کارهای هنری است.

موریس مرلوپونتی

فیلسوف فرانسوی (۱۹۵۸-) استاد دانشگاه و مؤلف بسیاری آثار فلسفی است. از نوشته‌هایش: "ساختار رفتاری"، "پدیده‌شناسی ادراک"، "انسانیت و وحشت"، "معنی و غیرمعنی"،

رودلف آرنهایم

روانشناس و نظریه‌پرداز سینما (۱۹۵۴-) آرنهایم در آلمان تولد یافت و تا سال ۱۹۴۰ در اروپا به سربرد. در این سال آرنهایم به آمریکا آمد و در سال ۱۹۴۶ تبعه آمریکا شد. آرنهایم در آمریکا به تدریس در کالج‌ها و دانشگاه‌ها پرداخت. او مؤلف این کتاب است: "فیلم" (۱۹۳۳)،

"هنر و درک بصری" (۱۹۵۴)، "فیلم به عنوان هنر" (۱۹۵۷)، "گوثر نیکای پیکاسو" (۱۹۶۲). کتاب "فیلم به عنوان هنر" او شامل نسخه تجدید نظر شده کتاب "فیلم" و چهار مقاله‌ای است که وی در زمینه هنر نگاشته است.

زیگفرد کراکوثر

نظریه‌پرداز سینما، جامعه‌شناس و مورخ، آلمانی‌الصل (۱۸۸۹-۱۹۶۶)، طی سالهای ۳۳-۱۹۲ با نشریه "فرانکفورتر زایتونگ" همکاری داشت و یک نوول و بسیاری مقالات تحقیقی نوشت. در سال ۱۹۴۱ به آمریکا رفت و در دوره هنرهای مدرن نیویورک مشغول به کار شد. در سال ۱۹۴۱ بورسی به او تعلق گرفت تا به کمک آن، کتابی درباره تاریخ سینمای آلمان تدارک ببیند. این بورسی که در سال ۱۹۴۴ تمدید شد، به کراکوثر فرصت داد تا کتاب مشهور خود، "از کالیگاری تا هیتلر" را به پایان رساند. کراکوثر از این پس به کار تدریس در دانشگاه روی آورد.

هوگو مانستربرگ

فیلسوف، روانشناس آلمانی - آمریکایی (۱۸۶۳-۱۹۱۶) استاد روانشناسی در برلین و هاروارد. بینش او بیشتر در جهت کاربرد روانشناسی برای حل مسائل علمی دنیای صنعت، آموزش و پزشکی و روابط اجتماعی است.

از آثارش: "زندگی ابدی" (۱۹۰۵)، "علم و ایده‌آلیسم" (۱۹۰۶) "ارزشهای ابدی" (۱۹۰۹)، "روانشناسی و کارآیی صنعتی" (۱۹۱۳)، "روانشناسی عمومی و کاربردی" (۱۹۱۵).

بلا بالاش

نظریه‌پرداز زیبایی‌شناس سینما، کارگردان و فیلمنامه‌نویس محارستانی (۱۸۸۴-۱۹۴۹)، بعد از تحصیل فلسفه به نوشتن نوول، نمایش، شعر،

نقد ادبی و اشعار اپرا برای کارهای "بلا بارتوک" پرداخت. وی اولین فیلمهای صامت سینما، جارستان را کارگردانی کرد. وی که چهره مشخص فرهنگی مجارستان محسوب می‌شد، در سال ۱۹۱۹ بر اثر سقوط حکومت پرولتاریایی مجارستان، جلای وطن کرد و به اروپا گریخت. طی سالهای قبل از جنگ جهانی دوم، تحت تأثیر فضای فرهنگی وین و برلین، اندیشه‌هایش را در باره سینما به عنوان یک فرم هنری مستقل شکل داد. در سال ۱۹۲۴، در کتابش "بشر مرئی" دورنمای رسانه سینما را پیشگویی کرد و به این نتیجه رسید که بشریت تازه به فرا گرفتن زبان غسی حالات، حرکات و کیفیات بیانی صورت انسان روی آورده است. وی به عنوان فیلمنامه‌نویس با "لنی رایفستال" در تهیه فیلم "نور آبی" همکاری داشته است و دو کتاب مهم در باره تئوری فیلم نوشته است.

آندره بازن

نظریه‌پرداز و منتقد سینمای فرانسه (۱۹۵۸ - ۱۹۱۸). منتقدترین منتقد فیلم فرانسه بعد از جنگ جهانی اول. ابتدا به تحصیل ادبیات پرداخت و قصد داشت که به تدریس بپردازد، ولی به دلیل لکنت زبان نتوانست عهده‌دار این شغل شود. طی جنگ جهانی دوم سینه‌کلویی در فرانسه تأسیس کرد و در آن به نمایش فیلمهایی پرداخت که نمایش عمومی آنها از نظر سیاسی ممنوع بود. فرانسه در این زمان در اشغال نازی‌ها بود. بازن بعد از جنگ به عنوان منتقد فیلم برای مجلات متعدد فرانسه مقاله نوشت. در سال ۱۹۴۷، مجله سینمایی "لارو دو سینما" را بنیان گذاشت که بعداً "با همکاری ژاک دوسول والکرور" آن را به عنوان "کایه دو سینما" تغییر نام داد (۱۹۵۱). این نشریه سینمایی طی مدتی کوتاهی به صورت منتقدترین مجله سینمایی اروپا درآمد. بعضی عناوین از کتابهای او: آرس ولز (۱۹۵۰)، "دسکا" (۱۹۵۱) مجموعه "سینما چیست؟" (۱۹۵۸-۶۱). بازن در زمان مرگ کتاب "زان رسوار" را نیمه‌تمام باقی گذاشت.

مقدمه

نظریه‌ی سینمایی چیست؟
چه عملی در یک نظریه‌ی سینمایی انجام می‌شود؟

نظریه‌پردازان سینما درباره سینما و جوانبش از آن نظریاتی می‌دهند و صحت و سقم آن را بررسی می‌کنند. نظریه‌پردازان سینما این کار را به دلایل علمی و عملی انجام می‌دهند. از نظر عملی، نظریه‌های سینمایی به پرسش‌هایی جواب می‌دهد که فیلمسازان مطرح می‌کنند. یک فیلمبردار ممکن است بخواهد محسنات و مضرات پرده‌ی عریض را بداند. تهیه‌کننده‌ای ممکن است بخواهد زیر و بم تکنیک سه بعدی را بداند. در چنین مواردی، نظریه‌ی سینمایی آنچه را فیلمسازان بی‌شک از نظر حسی درک می‌کنند، به روشنی و آگاهانه بیان می‌کند.

نظریه‌ی سینمایی غالباً "مانند سایر هنرها و علوم فقط به دلیل شناختن هنر سینما مورد پی‌گیری قرار می‌گیرد. غالباً" قضیه اینطور است که ما انسان‌ها خیلی ساده می‌خواهیم پدیده‌ای را که سال‌ها با بهر موری تجربه کرده‌ایم، درک کنیم. مسلماً "ضمانتی در میان نیست که نظریه‌ی سینمایی درک ما را از سینما ژرف‌تر خواهد کرد. در حقیقت بسیاری از دانشجویان سینما گله دارند که لذت اولیه‌ی نابی را که همه ما در گذشته از سینما می‌بردیم، از دست داده‌ایم. آنچه جای این لذت را می‌گیرد،

آگاهی و شناخت از فرآیند سینماست.

این موقعیت که طی آن آگاهی از عمل به تدریج جایگزین اصل عمل می‌شود، یک پدیده خصوصاً "جدید" است. کافی است در کتابفروشی نزدیک منزل، نظری جسته و گریخته به کتاب‌های آن بیندازیم تا ببینیم چگونه بسیاری اعمال که اساساً "ذهنی نیستند، یا نگرشی عقلانی بررسی شده‌اند. رایج‌ترین مثال، زندگی جنسی بشر است که در بسیاری از جزوه‌ها و دستک‌های روان‌درمائی موشکافی شده است؛ مذهب هم در بسیاری موارد جای خود را به فلسفه‌ی مذهبی و یا مردم‌شناسی فرهنگی داده است، که در هر دو فعالیت‌ی عقلانی جایگزین عملی دیگر شده است؛ هدف‌نهایی روانشناسی، شناخت آگاهانه‌ی اعمال ناآگاهانه است. این فهرست ادامه دارد و البته شامل زیبایی‌شناسی هم می‌شود که عبارتست از نگرش عقلانی به قلمرو هنر، قلمرویی که به هیچ‌وجه به طور کامل جنبه‌ی منطقی ندارد.

این پرسش که آیا عقل می‌تواند به یاری عمل آید، پرسشی است ورای این تحقیق کوچک، اما پرسشی است که موقع خواندن این کتاب باید همیشه آن را در نظر داشت، می‌آید که تحقیق، خود جایگزین عمل اصلی مشاهده فیلم شود. من معتقدم آنها که در زمینه سینما تحقیق می‌کنند، انواع بیشتری از فیلم‌ها را تشخیص می‌دهند تا آنها که اصولاً "تحقیقی در زمینه سینما انجام نداده‌اند، دانشجویان رشته‌های هنری، فیلم‌های ساده‌ی دوران نوجوانی‌اشان را با درک بهتر و بیشتری ارزیابی می‌کنند. اگر شخص اراده کند، در هر زمینه‌ی آگاهی‌اش می‌تواند به مقابله با عملش آید. البته ضرورتاً "همیشه اینطور نیست. زیرا آگاهی باید با عمل مرتبط باشد، نه آنکه جایگزین آن شود. این موضوع نظریه‌ی سقراط را به یاد می‌آورد. سقراط می‌گوید: "زندگی بی‌اندیشیدن، ارزش زندگی کردن ندارد." از طرفی پاسخ آن کودک دبستانی را به سقراط به یاد آوریم که گفت: "زندگی زندگی نشده هم ارزش اندیشیدن ندارد."

نظریات سیمایی، شعبه‌ای از علوم است و به این دلیل بیشتر متوجه کلیات است تا جزئیات. نظریات سیمایی به فیلم‌ها و تکنیک‌ها به طور

جداگانه نمی‌پردازد، بلکه به چیزی می‌پردازد که بتوان آن را قابلیت سینمایی نام نهاد. قوانین این قابلیت سینمایی شامل هم فیلمسازان و هم بینندگان می‌شود. یک فیلم دستگامی از مفاهیمی است که منتقد سینما آن را باید بشکافد، اما مجموعه‌ی فیلم‌ها نظامی را (سینما) با خرده‌نظام‌هایش (گونه‌های سینمایی و سایر گروه‌بندی‌ها) تشکیل می‌دهند که نظریه‌پرداز سینما باید به تحلیل آن بپردازد.

در آمریکا تنها نظریه‌ی سینمایی شناخته شده، نظریه‌ی مؤلف است که اگر دقیق‌تر بخواهیم گفته باشیم اساساً "نظریه‌ی سینمایی نیست که یک روش نقادی است. این روش مانند تمام روش‌های نقادی بر بعضی اصول نظری تکیه دارد، ولی این اصول به شناخت منظم و سیستماتیک یک پدیده کلی منتهی نمی‌شود. بلکه بیشتر به ارزیابی نمونه‌های ویژه آن پدیده می‌پردازد. به این ترتیب، موضوع مطالعه در نظریه مؤلف، یک فیلم یا فیلمساز است. همانطور که "آندرو ساریس"^۱ گفته: "تنها کاری که نظریه مؤلف می‌کند این است که دانشجویان سینما را یاری دهد تا تصمیم بگیرند به کدام فیلم توجه کنند و از کدام فیلم چشم‌پوشی کنند." ساریس و سایر پیروان این نظریه، مروج و مستکر نوعی روش نقادی و بررسی فیلم هستند که توجه را به جزئیات مهم و انگاره‌هایی که روشنگر شخصیت و دیدگاه فیلمساز است معطوف می‌کند. نظریه‌ی مؤلف نیز روشی برای طبقه‌بندی فیلمسازان در سلسله مراتب ارزشی است. این روش ممکن است بسیار هم سودمند باشد اما مسلماً "نظریه‌ی سینمایی نیست. این روش مانند برادر ننی‌اش، "نقد گونه‌ای" فقط تاریخ سینما را سازمان می‌دهد. ما را نسبت به بعضی جواب آن حساس می‌کند و نشان می‌دهد چه فیلم‌هایی را ارزیابی کرده‌ایم و چه فیلم‌هایی را باید ارزیابی کنیم.

در هر دو روش از خطرات خبرگی احساسی که منتقد فاقد نظام را تهدید

می‌کند، دوری می‌شود. زیرا این دوروش مبتنی بر یک نگرش سازمان یافته و بعضی اصول تغییر ناپذیر هستند که می‌توان در نقد مجموعه‌ای فیلم‌ها به کارشان گرفت. ولی حتی این نیز در مفهوم مطلق یک نظریه‌ی سینمایی به شمار نمی‌آید. زیرا در این دوروش هدف، شناخت ارزش‌های کارهای جداگانه است نه درک جامع قابلیت‌های سینمایی. می‌توان نقد فیلم را "نظریه‌ی سینمایی عملی" نام نهاد. همانطور که مهندسی را "فیزیک عملی" نام نهاده‌اند. اما همیشه باید به یاد داشت که نقد سینمایی می‌تواند یا ضمنی و اتفاقی و یا مانند دو موردی که ذکر شد (نقدگونه‌ای و نقد تألیفی) منظم، سیستماتیک و جدی باشد.

غالب نقدهای سینمایی با برخی اصول نظری کلی آغاز می‌شوند. اما غالب نظریه‌های سینمایی با پرسش‌هایی، آغاز می‌شوند که فیلم‌ها یا تکنیک‌های سینمایی آن‌ها را تداعی می‌کنند. اما در نظریه سینمایی، پاسخ همیشه باید قابل تعمیم به فیلم‌های بیشتری باشد تا فیلمی که آن پرسش را تداعی کرده است. به این ترتیب که گیاه‌شناس می‌تواند یک مسئله کلی را از طریق یک گل مطرح کند، ولی نظریه‌ی کامل نهایی‌اش باید قابل تعمیم به گل‌های بیشتری باشد تا کلی که در ابتدا دیده بود. در غیر اینصورت گیاه‌شناس نه یک عالم بلکه خبرهای بیش نخواهد بود.

پس هدف نظریات سینمایی، فرموله کردن ایده‌ای نموداری در مورد قابلیت سینمایی است. ممکن است اعتراض شود که سینما یک عمل عقلانی نیست و هیچ اندیشه‌ای نموداری نمی‌تواند آن را به طور کامل بیان کند. ولی این امر ما را دوباره به مشکل قدیمی، مشکل آگاهی و عمل باز می‌گرداند. وقتی پرسیده می‌شود: اگر بتوانیم سینما را به روش علمی توجیه کنیم چه فایده‌ای حاصل می‌شود؟ نظریه پرداز سینما پاسخ می‌گوید که نمودارسازی از یک عمل باعث می‌شود که ما آن عمل را با سایر حواسب زندگی‌مان مربوط کنیم. با قرار دادن عملی در شرایط عقلانی می‌توان آن را در کنار سایر اعمال نمودار شده توجیه کرد. خواه این عمل عقلانی باشد یا نباشد نظریه پرداز سینما باید با زبان شناس یا فیلسوف مذهبی در باره سینما به

بحث بنشینند.

هیچ کس نظریه‌ی سینمایی را که دست‌آخر مشتی واژه است با عمل مشاهده فیلم برابر نمی‌داند. در عین حال چه کس می‌تواند بدین دلیل منکر ارزش علم زمین‌شناسی شود که مواد خاکی را تا سطح فرمول‌های ریاضی و شیمیایی تقلیل داده است؟ زیرا دقیقاً همین فرمول‌هاست که به ما امکان می‌دهد متوجه ارزش زمین در جهان هستی بشویم. به همین ترتیب، کلیت نظریه‌ی سینمایی روشی برای شناخت عمل در شرایط جدید به دست می‌دهد و امکان می‌دهد که ما شناخت خود را در جهان شناخت‌های دیگرمان قرار دهیم. پس مشاهده یک فیلم نباید جنبه‌ای جدا از هستی‌امان باشد. بعضی‌ها ممکن است فریاد برآورند که با گذاشتن سینما در جهانی بزرگ‌تر و نگرستن به آن به عنوان وسیله‌ای برای دست‌یافتن به سایر تجربه‌ها، بی‌همتایی و حرمت سینما از میان خواهد رفت. اما مطمئناً "این مایه خوشوقتی خواهد بود اگر در باره آنچه این قدر دوست داشته‌ایم و دوست خواهیم داشت، بتوانیم اندیشه کنیم و به بحث در باره آن بنشینیم. ما غالباً به سینما نه به عنوان تقدس دنیا که وسیله‌ای برای انسان بودن می‌نگریم. این وسیله، یعنی سینما به پدیده‌هایی مانند ادبیات، مذهب و علم وابسته و در عین حال از آنها متفاوت است. نظریه‌ی سینمایی می‌خواهد این وسیله انسانی را، این قابلیت سینمایی را به روشنی بیان کند.

روش

ممکن است انتظار داشته باشید تمامی نظریه‌پردازان سینما به روش منطقی به موضوع سینما بپردازند. اما باید دانست که منطق هر نظریه‌پرداز موضوع را به گونه‌ی خاص خود، که احساس می‌کند مسئله‌ی مهمی در سینماست، مطرح می‌کند. وقتی نظریه‌پرداز پاسخ این پرسش را داد (یا طی تلاش برای یافتن پاسخ به آن) وادار می‌شود تا پرسش‌های دیگری را که به موضوع مربوط

است، مطرح کند. پس نظریات سینمایی را می‌توان به مجادله‌های مارپیچی از پرسش‌ها و پاسخ‌ها تقلیل داد. می‌توان به طور مشروط فقط با بررسی اقسام پرسش‌هایی که نظریه‌پرداز مطرح کرده و اولیتی که به هر یک داده، پرسش‌ها را با هم مقایسه کرد. اما اگر تنها به شمارش پرسش‌های مطرح شده و پاسخ‌های آن‌ها اکتفا کنیم، این بررسی بی‌ارزش خواهد بود. چنین فهرستی به خودی خود مقایسه‌ای، مقابله‌ای و یا نموداری از اندیشه‌های سینمایی بدست نخواهد داد.

برای آنکه نظریه‌پردازان سینمایی را با یکدیگر مقایسه کنیم باید با طبقه‌بندی پرسش‌هایشان، وادارشان کنیم در باره سابل مشترک و مشابه گفتگو کنند. هر پرسشی در باره سینما لااقل تحت یکی از عناوین زیر قرار می‌گیرد: ماده‌ی خام - روش‌ها و تکنیک‌ها - شکل‌ها و صورت‌ها - مقصود و ارزش. این طبقه‌بندی که از ارسطو* گرفته شده، سینما را به جوانب سازنده‌ی آن که قابل پرسش است تقسیم می‌کند.

۱. "ماده‌ی خام" شامل پرسش‌هایی درباره رسانه سینما است؛ پرسش‌هایی که رابطه سینما با واقعیت و رابطه سینما با عکاسی و توهم حرکت روی پرده را مورد سؤال قرار می‌دهند. پرسش‌هایی که روش استفاده از زمان و مکان حتی چیزهایی مثل رنگ، صدا و ساختمان سالن سینما را مورد سؤال قرار می‌دهند. هر چیز که هستی‌اش گویای روابطی است که سینما از طریق آن‌ها آغاز می‌شود به طبقه‌بندی "ماده خام" مربوط می‌شود.

۲. "روش‌ها و تکنیک‌ها" شامل پرسش‌هایی درباره عمل خلاقه‌ای است که سینماگر از طریق آن ماده‌ی خام را شکل می‌دهد. این طبقه‌بندی شامل بحث‌هایی درباره تحول فنی رسانه‌ی سینما (مانند تعای زوم) تا روانشناسی فیلمساز و یا حتی اقتصاد سینما هم می‌شود.

۳. "شکل‌ها و صورت‌ها"ی سینمایی، طبقه‌ای است شامل پرسش‌هایی درباره اقسام فیلم‌های ساخته شده، یا اقسام فیلم‌هایی که

* تفسیم بندی ارسطو از چهار علل پدیده‌های طبیعی (مادی، صوری، محرکه یا فاعله، غایی) در اثر وی "طبیعیات"، فصل سوم توضیح داده شده است.

می‌توانند ساخته شوند. هم‌چنین توانایی سینما برای اقتباس از سایر کارهای هنری در این طبقه مورد بحث قرار می‌گیرد. پرسش درباره گونه‌ی سینمایی^۲ و انتظارات بیننده از فیلم یا اثر فیلم بر بیننده نیز در این طبقه حای می‌گیرد. در اینجا به فیلم‌های مختلف از دیدگاه یک عمل انجام شده که طی آن ماده‌ی خام از طریق روشهای خلاقه، شکل یافته می‌گیریم و از خود می‌پرسیم که چه چیراین شکل‌ها را به وجود آورده و چگونه بیننده آن‌ها را ارزشمند می‌یابد؟

۴. "مقصود و ارزش" سینمایی طبقه‌ای است که با جواب گسترده‌تر زندگی سروکار دارد. زیرا در اینجا پرسش‌هایی مطرح است که هدف سینما در جهان بشری را توجیه می‌کند. وقتی ماده‌ی خام پس از عمل خلاقه به صورت معنی‌داری درآمد، این کار به چه فایده‌ی نوع بشری می‌آید؟

قطع نظر از اینکه این تقسیم‌بندی از پرسش‌های سینمایی کامل‌ترین آن‌هاست یا نه، به نظر می‌رسد که تقسیم‌بندی فوق لافل مفید باشد و نظریه‌پردازان ظاهراً "هر یک به طریقی به دسته‌ای از سوالات این تقسیم بندی پاسخ گفته باشند. با فهم این مطلب که نظریه‌پرداز بیشتر محذوب کدام طبقه از این تقسیم‌بندی شده است می‌توان فراوان در باره او بحث کرد. به هر حال در تمامی تحلیل‌های کتاب، کوشش شده تا اقسام پاسخ‌ها و مسایلی که هر طبقه پیش می‌آورد، درک شود. بدین ترتیب مقایسه نظریه‌های مختلف، عملی بسیار ساده خواهد شد. بی‌شک این روش در مورد بعضی نظریه‌پردازان نا عادلانه خواهد بود. زیرا این تقسیم‌بندی، منطقی بر گفته‌هایشان تحمیل می‌کند که محتملاً "باعث می‌شود خام دستانه به نظر آیند. ولی این کار از طرفی دورنمایی پایدار به دست می‌دهد و امکان می‌دهد که شخص هموار دیدی کلی از نظریه‌های سینمایی در ذهن داشته و با مراجعه به مختصات اصلی، به دورنمایی کلی از این نظریات سینمایی دست یابد.

در حالیکه پرسش‌های بی‌شماری را در این طبقه می‌توان جای داد،

ضروری است که خود را فقط به معدودی از آن‌ها محدود کنیم. دلیل این کار این است که نظریات سینمایی دستگاهی است که در آن پاسخ به هر پرسش می‌تواند خود واسطه‌ای برای پرسش بعدی باشد و هر پرسش را می‌توان به صورت پرسش بعدی، به گونه‌ای دیگر مطرح کرد. از اینرو به خاطر سیردن موارد ذیل در برخورد با نظریات سینمایی، ضروری است،

۱ - جابه‌جایی پرسش‌ها و ۲ - وابستگی آن‌ها به یکدیگر

به هر یک از موارد فوق جداگانه نگاهی می‌اندازیم:

۱. جابه‌جایی

ممکن است نظریه‌پرداز سینما با پرسشی از یک طبقه از رده‌بندی آغاز کند و تنها با اشاره‌ای مختصر به طبقات دیگر به‌پردازد. نظریه‌پردازی مانند پودفکین بیشتر مجذوب پرسش‌هایی درباره خلق کردن فیلم است. پودفکین در باره مسائل فنی از دیدگاه فیلمساز به بحث می‌نشیند و می‌پرسد کدام روش تدوینی به بهترین صورت صحنه‌ای را نظام می‌دهد، چه نوع بازیگری برای فیلم تاریخی حماسی مناسب است؟ و یا با اختراع جدید صدا در سینما چه باید کرد؟

سایر نظریه‌پردازان اولیه، به سینما از نظرگاه بیننده نگریسته‌اند. این نظریه‌پردازان می‌پرسیدند: واکنش بیننده به تدوین موازی و یا یک فیلم - سینما - وریته که عدم جذابیت تصویری‌اش را با عامل صراحت جبران می‌کند، چیست؟ بعضی نظریه‌پردازان برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها، بی‌درنگ به تصاویر نمایش داده شده رجعت می‌کنند: ماهیت سینما چیست؟ صدا و تصویر سینما چه رابطه‌ای با یکدیگر دارند؟ آیا سینما هنری زمانی یا مکانی است؟ چه چیز سینما را از نظر ماهیت مشخص می‌کند؟ پدیده‌ای را یا می‌توان از یک دیدگاه و یا با جابه‌جایی، از تمام دیدگاه‌ها مطالعه کرد. برای مثال پرسش پودفکین در باره موارد استفاده از سینمای ناطق را می‌توان به این صورت هم طرح کرد: "آیا صدای همزمان باعث می‌شود که تصویر برای بیننده واقعی‌تر شود و بدین ترتیب به تأثیر

سینما می‌افزاید؟" این جابه‌جایی را می‌توان حتی از این هم بیشتر گسترش داد تا به یک دورنمای مادی برسیم: "آها صدا واقعی‌تر از تصویر است به دلیل آن که باز ساخته‌ی یک واقعیت سعی است حال آنکه تصویر نموداری دوبعدی از واقعیت سه بعدی است؟" پس حتی با آنکه دو نظریه‌پرداز ممکن است از دورنماهای گوناگون آغاز کنند، باید با جابه‌جایی پرسش‌ها، دیدگاه‌های این دو نظریه‌پرداز را به یکدیگر مربوط کنیم.

۲. وابستگی پرسش‌ها به یکدیگر

نه تنها می‌توان مسئله‌ای واحد را از دیدگاه‌های گوناگون مورد پرسش قرار داد، بلکه می‌توان از این مسئله تعدادی پرسش‌های مستقل دیگر نیز اخذ کرد. می‌توان از پاسخی که نظریه‌پرداز به پرسشی می‌دهد قیاس کرد و در جواب به تمام پرسش‌هایی که به موضوع مربوط می‌شوند، از آن استفاده کرد. بدین ترتیب مثلاً "از پاسخ‌های مانستربوگ به مسائل رنگ و صدا می‌توان به نظر او راجع به تکنیک پرده عریض بی‌برد، رنگ، صدا و ابعاد پرده‌ی سینما همه‌ی مسائلی است که تکنولوژی سینما را به هنر سینما پیوند می‌دهند."

می‌توان حتی از کوچکترین اظهار نظر یک نظریه‌پرداز در باره صدا، از طریق نتیجه‌گیری‌های کلی به عقیده‌اش درباره مسئله‌ی بزرگ‌تر و نوعی‌تر تکنولوژی سینمایی بی‌برد. به عبارت دیگر می‌توان در هر طبقه‌ای، پرسش‌ها را در حلسله مراتبی از کلی‌ترین تا جزئی‌ترین قرار داد.

از میان تمام سئوالاتی که نظریه‌پرداز می‌پرسد، می‌توان این چهار پرسش بنیانی را که در طبقه‌بندی‌ها، قرار می‌گیرد فصل مشترک گرفت. ۱- نظریه‌پرداز چه چیز را ماده اصلی سینما می‌داند؟ ۲- این ماده را چه فرآیندی به صورت شیء معنی‌داری در می‌آورد؟- شیء که بر ماده اولیه خود غالب است. ۳- مهم‌ترین شکل‌هایی که این غلبه اختیار می‌کند کدامند؟ ۴- سینما به تمامی از چه ارزشی در زندگی ما برخوردار است؟ در فصولی که به دنبال می‌آید کوشش خواهد شد تا بحث درباره هر یک از نظریه‌پردازان

به طریقی در بخش‌هایی از این چهار سؤال بگنجد. عناوین فرعی در حقیقت تعبیرهای گوناگون از مضمون هر طبقه است. هر از گاهی لازم می‌آید که دو طبقه از رده‌بندی به منزله یک طبقه نگریسته شوند تا ویژگی اندیشه‌های نظریه‌پرداز حفظ شود. ولی در هر دو مورد، نظریه‌پرداز با مسائل مشابهی درباره سینما و درباره ارزش و مقصود مشابهی به بحث می‌نشیند.

خلاصه: با جابه‌جایی وردیابی شاخه‌های وابستگی پرسش‌ها، خواهیم توانست نظریه‌پردازان کاملاً "متفاوت" - نظریه‌پردازانی که از دیدگاههای متفاوت آغاز می‌کنند و ظاهراً "پرسش‌های گوناگونی را مطرح می‌کنند را با هم مقایسه کنیم. اگر اینطور نباشد، نظریه‌های سینمایی به صورت مجموعه ساده‌ای از پرسش‌های بی‌ربطی در می‌آید که بعضی‌ها اتفاقاً "جواب‌هایی بر آنها یافته‌اند. ولی با رعایت دو نکته‌ای که ذکر شد، یعنی با قبول نظریات سینمایی به عنوان یک دستگاه، تمام مسائل و دورنماها به هم مربوط می‌شوند.

مقصود البته این نیست که پاسخ‌های ارائه شده یکسان هستند، یا تمام نظریه‌پردازان دارای دورنمای واحدی هستند و یا اساساً "پرسش‌های یکسانی را مطرح می‌کنند. مقصود آن است که نظریات سینمایی یک تشکیلات منطقی است و با آنکه شخص باید متوجه مشخصه‌های روش یک نظریه‌پرداز باشد در عین حال باید بتواند دیدگاه‌هایشان را با دیدگاه دیگر نظریه‌پردازان و با دیدگاه خود مقایسه و مقابله کند.

به عبارت دیگر شخص باید نه تنها پرسش‌هایی را که نظریه‌پرداز مطرح می‌کند بررسی کند (گرچه این امر نکات، فراوانی را درباره نظریه‌پرداز آشکار می‌کند) بل بنیانی که این پرسش‌ها از آنها نشأت می‌گیرند و نتیجه‌گیری‌هایی که آنها تلویحاً بیان می‌کنند، نیز باید مورد بررسی قرار گیرند. باید هر نظریه را هرچقدر گسترده که امکان دارد به تصور درآورد. به عبارت دیگر باید نظریه‌ها را به طور سیستماتیک بررسی کرد.

یادداشت

نظریه مؤلف :

سبکی در نقادی سینمایی است که اولین بار توسط منتقدین و فیلمسازان "موج نو" در فرانسه و در مجله سینمایی "کایه دو سینما" به کار گرفته شد. اولین بار، فرانسوا تروفو، کارگردان موج نو در سال ۱۹۵۴، طی مقاله‌ای که سنت اقتباس‌های سینمایی فرانسه از آثار ادبی را محکوم می‌کرد، اندیشه‌های اصلی آن را معرفی کرد. در مقاله‌ی بعدی که آن‌دره سازن، نظریه‌پرداز و پدر موج نو، در سال ۱۹۵۷ نوشت، این نظریه شکل واقعی خود را پیدا کرد که به طور خلاصه در سه مورد خلاصه می‌شود :

الف : در این روش نقادی، به شخصیت کارگردان و تأثیر آن بر آثارش اهمیت فراوان داده می‌شود. اهمیت کارگردان در مجموعه آثاری که به وجود می‌آورد، همپایه یک مؤلف ادبی است و نام این نظریه از همین جا ناشی می‌شود.

ب : در این روش، تمامی فیلم‌های یک کارگردان و نه یک فیلم او مورد بررسی قرار می‌گیرد :

پ : در این روش دغدغه‌های ذهنی، علایق شخصی و ذهن ناخودآگاه فیلمساز از پس مضامین ظاهری فیلم‌های او تشخیص داده می‌شود.

آندروساریس در سال ۱۹۶۲، در آمریکا، این گونه نقادی سینمایی را به آمریکایی‌ها معرفی کرد.

۱ - شکل گرایی

از آنجا که قرن حاضر، قرن نقادی است شگفت آور نیست که نظریات سینمایی هم قبل از بیست سالگی سینما پدید آمدند. قبل از این هرگز هنری این چنین به سرعت توسط روشنفکران پی گیری نشده بود. روشنفکرانی که می خواستند پدیده سینما را درک کرده و آن را در راه درست قرار دهند. طبیعتاً "اولین مقاله های جدی در باره سینما، جایگاهی در فرهنگ جدید برای سینما می کاوید. سینما درخت تکی شده بود که بر تنه ی قطور فرهنگ رسمی و جدی رشد کرده بود و حتی نظرگاه این فرهنگ را از گذشته اش تغییر داده بود. اما با این حال در آغاز، جدا کردن پدیده سینما از حوادثی که ضبط می کرد باید امری بسیار دشوار بوده باشد و دشوارتر از آن بررسی سینما جدا از هنرها و سرگرمی های دیرینی بود که برای رسیدن به شکل نهایی و بینندگان مورد نظرش به آن ها تکیه کرده بود.

اولین نظریه ها بیشتر شبیه به اعلام تولد است تا تحقیقات علمی سینمایی. آنها که با سینما همدردی می کردند و می خواستند شاهد شکوفایی اش باشند، فهمیدند که ابتدا باید سینما را از پدیده هایی که پشتوانه اش بود (پدیده هایی که عامه مردم، سینما را با آن تداعی می کرد)

رها کنند. این به معنی حمله مستقیمی به واقع‌گرایی پرده سینما بود و به کسانی که نظیر لومیر اعتقاد داشتند سینما اهمیتی پایداری از حوادثی که ضبط می‌کرد نداشت.

این نظریه‌پردازان سعی داشتند به سینما مقام یک هنر را بدهند. اینان مدعی بودند که سینما با سایر هنرها برابر است زیرا آشفتگی و بی-مفهومی دنیا را به ریتم و ساختار مستقل بدل می‌کند. در طول این دوره مقایسه‌هایی بین سینما و عملاً تمام هنرهای دیگر به عمل آمد. ویچل لیندزی - شاعر، اولین آمریکایی بود که اولین نظریه‌ی سینمایی را انتشار داد، "هنر تصاویر متحرک ۱۹۱۶". وی نشان داد که سینما از استعداد بالقوه‌ی دیگر هنرها از جمله معماری برخوردار است. در فرانسه انجمن دوستداران سینما، پیوسته سینما را با موسیقی مقایسه می‌کرد و قابلیت آن را در شکل دادن به جریان و سیمای واقعیت مورد توجه قرار می‌داد. این گروه به پیروی از گام‌های اولیه‌ی "ریچیتوتوگانودو" و تحت پرچمی که "دلوک" رهبر جنبش سینمایی آوانگارد فرانسه تا زمان مرگش در سال ۱۹۲۴ برافراشته بود، نه تنها تلاش داشت که سینما را به عنوان یک هنر به دیگران بقبولاند که مصر بود سینما هنری مستقل هم است.

مقاله‌های بی‌شماری که در این دوره (۲۵ - ۱۹۱۲) منتشر می‌شد با صدای رسا سینما را از تاثیر متفاوت اعلام می‌کرد. در غالب آن‌ها گفته می‌شد از آنجا که سینما در ابتدای تولد از نظر اقتصادی محور به ضبط نمایش‌های تئاتری بوده، هرگز ورای تئاتر را به دنبال گوهر و ماهیت خود نگریسته است. جنبش آوانگارد دهه‌ی بیست، موسیقی، شعر و مهمتر از همه دنیای تخیل را جزو عناصر ذاتی سینما به شمار می‌آورد. دلوک سعی داشت تصور خود را از این هنر جدید در واژه‌ی "محور کننده" - فتوزنی - خلاصه کند. فتوزنی، کیفیت ویژه سینماست که به تنهایی جهان و بشریت موجود در آن را در حرکتی ساده دگرگون می‌کند. بی‌شک سینما همان عکاسی

است، ولی آن گونه عکاسی که به سطح وحدت آهنگینی ارتقاء یافته که به سوبه‌ی خود دنیای تخیلات ما را تعالی می‌بخشد، مقاله‌ها و کتاب‌های ژرمن دولاک^۲، ژان اپستین^۳ و ابل گانس^۴ مملو از اظهارات سرشاری درباره‌ی بی‌همتایی سینماست. گرچه در این مقالات زیبایی‌شناسی سینما مطرح شده است ولی به‌مدرت روشی مستحکم در توجیه این زیبایی‌شناسی ارائه شده است. در دهه‌ی بیست تنها کافی بود تا کسی روشهای نوینی برای توجیه سینما پیدا کرده و به روش چشمگیری آنها را معرفی کند (مانند "شکل پلاستیک"، زمان منجمد شده" یا "مطابق با روپا") تا نظریه‌ی سینمایی به وجود آید.

در حالیکه در فرانسه در کنار اولین انجمن‌های سینمایی و هنرمندان پیشروی سینما، نظریه‌ی سینمای شاعرانه شکل می‌گرفت صنعت سینمای "Establishment" در آلمان سخت مشغول جنبشی بود که ما آنرا "بیان‌گرایی"^۵ آلمان می‌نامیم. این جنبش که شعار دوران شکل‌گرایی را به طور جدی دنبال می‌کرد، به دگرگون کردن زندگی روزمره روی پرده سینما روی آورد. علی‌رغم آنکه بیان‌گرایی بیشتر از همه‌ی جنبش‌های تاریخ سینما به اندیشه‌های روشنفکرانه‌ای که از آن سرچشمه گرفته بود نزدیک‌تر است، هیچ نظریه‌پرداز واقعی به عنوان سخنگو نداشت. مسلماً اظهارنظرهای حالیه از سوی بازیگران، طراحان دکور، نویسندگان و کارگردانان بیان‌گرا در رابطه با روش و عملکرد سینمایی آن بیان شده است، اما هیچ نظریه‌ی بیان‌گرای گسترده‌ای در این دوران به گونه مدون متبلور نشد.

وقتی در سال ۱۹۲۵، این جنبش نیروی اولیه خود را از دست داد و جنبش سینمایی آوانگارد فرانسه نیز درهم ریخت، کانون افکار متمرقی سینمایی به مکتب انتقال یافت. در سال ۱۹۲۵، مدرسه‌ی دولتی سینما در شوروی بنیان گذاشته شد و در اطراف همین مدرسه بود که بحث‌های سرشار و داغی درباره سینما جریان گرفت. لوکوله شوف^۶، زیگاورتوف، آی. پودفکین و خصوصاً "سرگئی ایزنشتین نام‌هایی است که اغلب با این دوره نداعی

2- Germaine Dullac

4- Abel Gance

6- Lev Kuleshov

3- Jean Epstein

5- Expressionism

می‌شوند. این گروه تقریباً "تمام مسائل سینمایی را در چارچوب تدوین اقامه کردند. اندیشه‌های ایزنشتین در این گروه بالاتر از همه قرار دارد، گرچه نباید فراموش کرد که نوشته‌های وی در زمینه‌ی فضای جدلی تند و تیز این دوره شکل یافته‌اند.

با پایان یافتن سینمای صامت، بسیاری نوشته‌های مهم سینمایی پدید آمدند. در سال ۱۹۲۶، شمار مجله‌هایی که مختص انتشار نظریات سینمایی بود (مانند: "تصویر درشت" و "سینمای تجربی" به زبان انگلیسی) نشان می‌دهد که یک جامعه وسیع جهانی به سینما به عنوان شکل هنری می‌نگرد. زیبایی‌شناس‌ها از هر جا برخاستند تا بحث کنند بعد از آن که ظهور صدا تعادل سینما را از میان برد، سینما چه جهت نوینی باید اختیار کند. این بحث در فضایی مسلماً "شکل‌گرایانه جریان داشت.

از طرفی آغاز دوران مطلق، نشانگر نزول دوران بزرگ شکل‌گرایی در نظریات سینمایی به شمار می‌آید. در سال ۱۹۳۵، تقریباً در تمام محیط‌های فرهنگی سینما به عنوان هنر شناخته شده بود، هنری مستقل از سایر هنرها که در عین حال در دگرگون کردن ماده‌ی بی‌شکل به صورت بیانی‌های درخشان و رسا با آن‌ها فصل مشترک پیدا می‌کرد. اگر غالباً "ما هنوز سینما را به این صورت می‌نگریم، اگر غالب مقاله‌های امروزه در باره سینما هنوز به این دورنمای کلی بازگشت می‌کنند، بیشتر به خاطر نقطه نظرهای مؤثری است که بین سال‌های ۱۹۱۵-۳۵ در سینما بیان شده است.

یادداشت

لوکوله شوف

کارگردان روسی (۱۸۹۹-۱۹۷۰) . یکی از نظریه پردازان مهم تاریخ سینما به شمار می آید . وی ابتدا به مخالفت با "زیگاورتوف" ، نظریه پرداز دیگر سینمای شوروی پرداخت ، از بیست سالگی شروع به کار کرد و این عقیده را در سینمای شوروی رواج داد که مونتاز، وسیله عمده ی بیان سینمایی است . در طول جنگ های انقلاب ، فیلم های مستند تهیه کرد . در سال ۱۹۱۹ در پایه گذاری مدرسه سینمایی دولتی شوروی شرکت کرد و در سال ۱۹۲۰ با کارگردانی فیلم "در جبهه سرخ" شهرت یافت . سپس کارگاه لوکوله شوف را تأسیس کرد و در آن به همراه دانشجویانش به تجربیاتی در امکانات مونتاز روی آورد .

بعضی فیلم هایش: "ماجراهای استثنایی آقای وست در سرزمین بالشویک ها" (۱۹۲۴) ، "سیریایی ها" (۱۹۴۰) .

ژان ایستین

کارگردان فرانسوی (۱۸۹۷-۱۹۵۳) این کارگردان لهستانی الاصل از سال ۱۹۲۲ شروع به فیلم سازی کرد و غالب فیلم هایش را در فرانسه ساخت . در جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه ، زندانی گشتایو شد ، ولی توسط سازمان صلیب سرخ آزاد شد . پس از آزادی برای صلیب سرخ و سازمان ملل تعدادی فیلم ساخت . دو کتاب نیز راجع به سینما و زیبایی شناسی آن نوشته است .

بعضی فیلم ها: "نتردام دوپاری" (۱۹۳۱) ، "ترانه عشق" (۱۹۳۴) ، "زنی از انتهای دنیا" (۱۹۳۷) ، "شاهراه فرانسه" (۱۹۳۹) .

هوگو مانستربرگ

وقتی هوگو مانستربرگ "فتوپلی؛ بررسی روانشناسانه" را در سال ۱۹۱۶ می‌نوشت، سابقه‌ای از آنچه می‌نوشت در دست نداشت. شاید به این دلیل اثر وی نه تنها اولین، بلکه اصیل‌ترین نظریه‌ی سینمایی موجود باشد. ذهن مانستربرگ را طنین هیچ مناظره‌ای و حافظه‌اش را ضدنمونه‌های لجوجانه نمی‌آزرد. زیرا در آن موقع سینما آنقدرها چشم و گوش باز نکرده بود که بخواهد چیزی جز برآوردن وظایفی که فکر می‌شد از عهده‌اش بر می‌آید انجام دهد. از آنجا که مانستربرگ مدعی است تنها ده ماه پیش از نوشتن کتاب، شروع به فیلم دیدن کرده (وی شرم داشته در سالن سینما دیده شود) فرهنگ تصویری سینمایی‌اش آشکارا محدود است. از اینرو مانستربرگ سعی دارد با انرژی و تعامیت یک محقق، با تحقیق دقیق سینمایی و با بررسی تاریخ سینما تا آنجا که برایش امکان‌پذیر بوده این کمبود را جبران کند. اما مانستربرگ، آشکارا به جای بحث درباره سینمای اولیه، به فیلم‌های داستانی مشهور سال ۱۹۱۵ که تقریباً "هر روزه تماشا می‌کرد بیشتر توجه داشت."

کتاب مانستربرگ به دو بخش زیبایی‌شناسی و روانشناسی سینما تقسیم

می‌شود که وی در این هر دو دستی به سزا داشت. غالباً^۱ از او به عنوان یکی از بنیان‌گذاران روانشناسی جدید یاد می‌شود. در این زمینه مانستربرگ به طور گسترده برای خوانندگان متخصص و عامی مطلب نگاشته بود. در زمینه فلسفه، امتیازات وی حتی از این هم بیشتر است. زیرا این ویلیام جیمز^۲ بود که او را از آلمان به دانشگاه هاروارد فرستاد. سرانجام مانستربرگ سرپرست بخش فلسفه‌ی آن دانشگاه شد، آنهم در دورانی که نه تنها ویلیام جیمز که "رویس"^۳ و "سانتایانا"^۴ هم در قید حیات بودند. به نظر می‌رسد مانستربرگ در تحقیق از بینش مستحکمی برخوردار بود و وقتی او این بینش را در سال ۱۹۱۵ متوجه سینما کرد، از پانایستاد تا تمام کارکردهای آنرا برای خود توجیه کند و اهمیت و ارزش آنرا برای روشنفکران دوران خود که فکر می‌کردند سینما چیز احمقانه‌ای است، آشکار کرد.

ماده و وسیله

کتاب مانستربرگ با مقدمه تاریخ‌گونه‌ای آغاز می‌شود که حاصل تلاش وی در فراگرفتن چیزهایی است که در باره سینما تا آن زمان شناخته شده بود. این بخش همانطور که از عنوان آن، "مقدمه" برمی‌آید می‌تواند مستقل و هم در عین حال در رابطه با نظریه‌ی مانستربرگ نگریسته شود. به خصوص برای خواننده‌ای که می‌داند شهرت مانستربرگ در فلسفه و روانشناسی است نه در تاریخ. قبل از آنکه مانستربرگ تحلیلی از سینما به دست دهد به پیروی از سنتی دیرپا در کار تحقیق عمل می‌کند. پرسش‌های "چه را می‌خواهم بررسی کنم؟" و "این چگونه به این جا رسیده؟" در کتاب وی بر پرسش‌هایی مانند "این چگونه عمل می‌کند؟" و "من با آن چه می‌توانم بکنم" اولومتی طبیعی دارند. البته در اینجا نباید از مقصود

1- William James

2- Royce

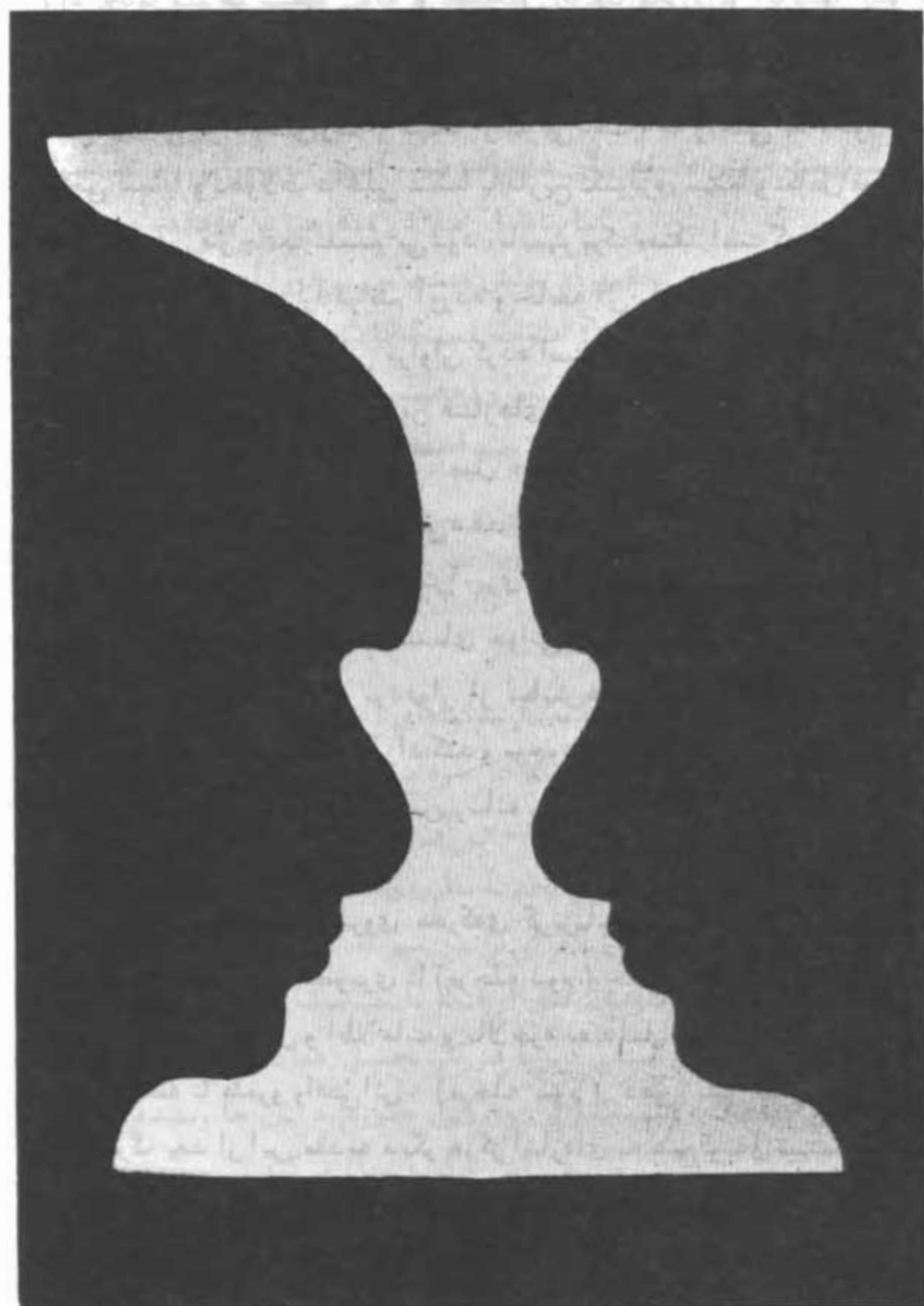
3- Santayana

منحرف شد. زیرا مقدمه‌ی ضمنی مانستربرگ در جوف قلب بحث وی قرار می‌گیرد. آنچه در ابتدا، بررسی تاریخی ساده‌ای از وقایع مهم سینما به نظر می‌آید، در نگاه دیگر، فشرده‌ای از عناصری است که نهاد سینما و تمام نمودهای آن را هستی می‌بخشد.

تاریخی که مانستربرگ از سینما ارائه می‌دهد، به راحتی به تحولات خارجی سینما و تحولات داخلی سینما یا تاریخ تکنولوژی سینما و تکامل موارد استفاده از آن در جامعه تقسیم می‌شود. مانستربرگ معتقد است که تکنولوژی، کالبد این پدیده نوین را فراهم آورده و جامعه آن را به حرکت درآورده و مجبور به اخذ نقش‌های عملی فراوان کرده است. بدون تکنولوژی، تصاویر متحرکی وجود نمی‌داشت و بدون فشارهای روانی، این تصاویر در موزه‌ها و اطاق‌های متروک رها شده بود. میل جامعه به داشتن آگاهی، آموزش و سرگرمی است که به سینما هستی می‌دهد.

مقدمه‌ی کتاب با بیان ستایش‌آمیزی از قابلیت قصه‌گویی سینما به اوج می‌رسد. این بخش، افسانه‌ی سینمای جوانی را تعریف می‌کند که در اولین سال‌ها تن به سندر دازی برده‌وار از نمایش‌های تئاتری داد تا خود را سرانجام به گونه‌ای قهرمانانه آزاد کند و موجودیت خود را به عنوان رسانه‌ای داستانی باز یابد. مانستربرگ این رسانه را در زبان دوران خود "فتوپلی" نام نهاد.

پس تاریخ سینما، نیروی محرکه‌ی گریزناپذیری است که از (مرحله اول) بازی با شیوه‌های تصویری تا (مرحله دوم) خدمت به کارکردهای مهم اجتماعی مانند آموزش و اطلاعات و بالاخره به دلیل خویشاوندی طبیعی سینما با قصه تا قلمرو واقعی‌اش، (مرحله سوم) ذهن بشر پیش می‌رود. مانستربرگ بعد از این مقدمه دیگر هرگز اشاره‌ای به هیچ‌گونه سینمایی جز سینمای داستانی نمی‌کند. از نظری سینما واقعا "بدون قصه" وسیله‌ای مکانیکی است. تنها وقتی این وسیله مکانیکی براساس قابلیت‌های داستانگویی ذهن عمل می‌کند، "فتوپلی" هستی می‌یابد، و از طریق آن شگفتی‌های هنر سینما که همه با آن‌ها آشناییم.



در کمان ارتباط، مانستربرگ همواره بیشتر به جانب پیچیده توجه دارد تا جانب سینماگر. جالب اینجاست که مانستربرگ هیچ وقت از کارگردان و فیلمنامه نویس به عنوان قدرت های خلاقه، سخن نمی گوید. وی آشکارا معتقد است که قدرت های نهفته در تکنولوژی و جامعه است که از طریق فیلمساز، فیلم های سینمایی را شکل می دهد. اصل و اساس عملکرد این قدرت ها و آنچه فیلمسازان از آن فیلم هایشان را به وجود می آورند، یعنی ذهن انسان موضوع توجه و مبداء کار مانستربرگ است. نیمی از کتاب این اعتقاد را می شکافد. البته شکاک ها می توانند به کنایه بگویند که فقط فیلسوفی آرمان گرا مثل مانستربرگ می تواند ذهن بشر را ماده خام سینما بداند. ولی مانستربرگ بی درنگ با آرایش مؤثری از مدارک مستحکم در زمینه ی "روان - تن گردشناسی"^۴ به مقابله بر می خیزد.

مانستربرگ مانند روانشناسان مکتب "گشتالت"^۵ پیش از او، معتقد بود که تجربه انسانی عبارتست از رابطه ی بین جزء و کل و بین شکل و زمینه. ذهن قادر است این رابطه را حل کرده و میدان ادراکی آن را نظم بخشد. مانستربرگ احساس مشاهده ی حرکت را به جابه جایی شکل بر زمینه انتساب می دهد و یادآور می شود که از طریق توجه ارادی می توانیم این رابطه را واژگون کرده و درک خود را از حرکت عوض کنیم. حرکت ابر از روی ماه بهترین مثال از این دست به شمار می آید. بعضی شب ها ابرها یک لحظه به شتاب از روی ماه می گذرند و لحظه ای بعد، این ماه است که به درون جنگل تاریک ابرها می لغزد. این همه بستگی پیدا می کند به اینکه چگونه توجه ذهنی ادراک ما را نظم می دهد.

مانستربرگ تصویری سلسله مراحل از ذهن داشت. بدین معنی که معتقد بود ذهن از طبقات متعددی تشکیل شده است. عمل طبقه های بالاتر به عمل طبقه های زیرین متکی است. هر طبقه، آشفته گی انگیزتارهای نامشخص را از میان برده و عملاً "دنیای اشیا"، رویدادها و عواطفی را که

همه در آن روزمره زندگی می‌کنیم . بازسازی می‌کند . در طبقه‌های اولیه ، ذهن دنیای حسی را از طریق حرکت جان می‌بخشد . کاملاً " معلوم است که توصیف پدیده‌ی "فای" ["Phi-Phenomenon"] توسط مانستربرگ ، وی را ده‌ها سال جلوتر از سایر نظریه‌پردازانی قرار می‌دهد که توهم تصاویر متحرک را در سینما با توسل به نظریه‌ی "پایداری دید" توجیه می‌کردند . مانستربرگ با صرف‌نظر کردن از این دیدگاه منفعل ، به دیدگاه فعالی می‌رسد که در آن ذهن در ابتدایی‌ترین سطح به انگیزتار ، حرکت اعطاء می‌کند . البته مانستربرگ هم درمی‌یابد که شبکه ، اثرات بصری را به طور گذرا بعد از ناپدید شدن انگیزتار ، روی خود حفظ می‌کند . چنانچه بعد از نگاه کردن به خورشید اگر چشم‌های خود را ببندیم ، اثرات حاصل از خورشید برای لحظه‌ای در چشم‌های ما باقی می‌ماند . اما مانستربرگ نشان داد که این کنش‌پذیری نمی‌تواند به تنهایی توجیه‌کننده‌ی آن باشد که چشم‌های ما به مجموعه‌ای تصاویر ثابت ، زندگی بخشد . اما پدیده فای با تأکید به قدرت فعال ذهن که از انگیزتاری ساده ، مفهوم (و یا حرکت) اخذ می‌کند ، این موضوع را توجیه میکند . مانستربرگ این پدیده را با بازگویی برخی آزمایش‌های معروف در زمینه ادراک همراه می‌کند ، ولی هرگز خود این پدیده را توضیح نمی‌دهد . یعنی این پدیده از نظر مانستربرگ ، یک عامل بدیهی است . این پدیده نشان می‌دهد که ذهن در ابتدایی‌ترین سطوح دارای قوانین خاصی است و دنیای ما را با اعمال این قوانین در حقیقت بنا می‌کند . این پدیده هم‌چنین نشان می‌دهد که تکنولوژی سینمایی این قوانین را بازشناخته و تأثیرات آن را بر ذهن به کار می‌گیرد . دستگاه پیچیده‌ی سینما (دوربین ، دستگاه نمایش و ماشین‌های چاپ و ظهور فیلم) که تصاویر ثابت و متناوبی ارائه می‌دهند ، چنان ساخته شده‌اند که مستقیماً بر ماده‌ی خام ذهن تأثیر گذارند . نتیجه این کار ، تصاویر متحرک است . این تنها قابلیت بنیانی ذهن ، برای مانستربرگ کافی بود تا وی تصور خود را از سینما به عنوان فرآیندی ذهنی شکل بخشد . سینما از نظر مانستربرگ ، هنر ذهن است هم‌چنانکه موسیقی هنر گوش و نقاشی هنر چشم .

تمامی تکنولوژی و جامعه‌شناسی سینما از این نقطه نظر سرچشمه می‌گیرد. تمام اختراعات و کاربردهای سینمایی چنان توسعه و تکامل یافته‌اند که فیلم‌ها را از ماده‌ی خام ذهن خلق کنند. این ذهن بشر است که معدن اصلی فیلمساز و ماده‌ی اولیه سینما را تشکیل می‌دهد.

از نظر مانستربرگ این امر بدیهی است که تمامی عناصر سینمایی را باید ذهنی دانست. مانستربرگ متوجه می‌شود که در سینما گذشته از ویژگی اساسی حرکت، نماهای نزدیک و زوایای دوربین نه به دلیل عدسی و دوربین سینما که امکان فنی آن‌ها را فراهم می‌آورد، بلکه به دلیل عملکرد ویژه‌ی ذهن که مانستربرگ آن را "توجه" می‌نامد، هستی می‌یابند. ذهن نه تنها در دنیای متحرکی قرار دارد که جهان را توسط "توجه" نظم می‌دهد. به این طریق، تصاویر متحرک، ضبط‌ساده حرکت نیست که ضبط‌نظام یافته‌ی روشی است که ذهن از طریق آن به واقعیت مفهوم می‌دهد. درست همانطور که زاویه دوربین، ترکیب تصویری و فاصله کانونی عدسی عواملی هستند ورای ضبط‌ساده تصاویر متناوب، "توجه" هم روی دنیای احساس و حرکت اثر می‌گذارد.

مانستربرگ در سطوح بالاتر ذهن با کارکردهای ذهنی خاطره و تخیل روبرو می‌شود که کارکردهایی ورای "توجه" داشته و به جهان، ذهنی، اثر و جهت شخصی می‌دهند. عناصر سینمایی مشابه این کارکردهای ذهنی، همان انواع گوناگون تدوین هستند که به حرکت‌های معنی‌دار دوربین، جهت و نظام نمایشی می‌بخشند. در بالاترین سطح ذهن، عواطف قرار دارد که مانستربرگ آنها را کامل‌ترین رویداد ذهنی می‌داند. با اینکه مانستربرگ هرگز (لااقل نه در این کتاب) تفاوت میان ذهن و عواطف را مشخص نمی‌کند، ظاهراً از نوشته‌هایش چنین بر می‌آید که به نظر وی این عواطف است که فعالیت ذهن را نظم می‌بخشند. در سینما معادل عواطف، قصه است که متعالی‌ترین واحد یا جز، هنر داستان‌سرایی است و آن جزئی است که تمام

فرآیندهای پایینی سینمایی را جهت می‌دهد.

از اینرو مانستربرگ در صعود به قله هرم روانشناسی‌اش، به دقت معادل‌های مادی سینمایی مشابه با مراحل مختلف ذهن را مشخص می‌کند. توهم اولیه‌ی حرکت که حاصل عمل ذهن بر تصاویر متناوب است با توجهی انتخابی که از زاویه‌نما، ترکیب تصویری، اندازه تصویر و نورپردازی آن حاصل می‌شود، توأم می‌شود. خاطره و تخیل در سینما دستمایه‌های طبیعی سینمایی است که زمان را در سینما فشرده یا گسترده می‌کند، ضرب فیلم را می‌آفریند و صحنه‌های رویا و بازگشت به گذشته را شکل می‌دهد. مانستربرگ در نهایت مدعی است که "تصویر کردن عواطف باید هدف اصلی فتوپلی باشد"، زیرا ماده اصلی سینما همان سرچشمه‌های ذهنی است. شکل سینما نیز باید بازتابی از رویدادهای ذهنی و به عبارتی عواطف باشد. سینما نه رسانه‌ی جهان، که رسانه‌ی ذهن است، چنانچه این رسانه بنیانش نه بر تکنولوژی که بر زندگی ذهنی بشر قرار دارد.

حالا می‌توان فهمید چرا مانستربرگ تنها توجهی گذرا به فیلم‌های مستند و آموزشی دارد. به نظر مانستربرگ گرچه این فیلمها دارای کارکردهای مهم اجتماعی هستند، اما هرگز نمی‌توانند به مقام "فتوپلی" که شکلی مبتنی بر ماده‌ی خام حقیقی سینما - یعنی رویدادهای ذهنی است - برسند. هم‌چنین می‌توان فهمید چرا مانستربرگ رنگ و صدا را از حد عناصر سطحی سینما سبز پائین‌تر می‌داند. از نظر وی، رنگ و صدا در سینما تحولات فنی است که هیچ طبقه جدیدی را در ذهن به کار نمی‌اندازند. از نظر وی، تکنولوژی سینما در سال ۱۹۱۵ به طور ایده‌آلی برای تهیه بزرگترین شاهکارهای سینما مناسب بود - شاهکارهایی که سینما به تنهایی قادر به ارائه آن‌ها بود و از طریق آن اهداف هنری‌اش را تحقق می‌بخشید که تعالی زندگی بشر باشد. می‌بینیم که چقدر دیدگاه مانستربرگ با دیدگاه آندره بازن متفاوت است که سی سال بعد ادعا کرد که سینما را باید به عنوان پدیده‌ای در حال تحول نگریست که با پیشرفت دائمی به سوی تکنولوژی بهتر که خود در خدمت اهداف دور از انتظار است، شکل‌های سینمایی غیرقابل

تصوری به ما ارائه می‌دهد. این موضوع هرگز به ذهن مانستربرگ خطور نکرد که هدف والاترین گونه‌ای سینمایی می‌تواند چیزی جز از هدف کلاسیک هنرهای دیگر باشد و اینکه شکل سینما هم می‌تواند دنبالگر چیزی جز از فرضیات پذیرفته شده سایر هنرها باشد.

شکل و کارکرد

مانستربرگ همیشه و در اصل فیلسوفی آرمان‌گرا و ملهم از مکتب فلسفی نشوکانت بود. این زیبایی‌شناسی کانت است که وی در آغاز فصل دوم کتابش به طور کامل به ما ارائه می‌دهد. اگر طبقه‌بندی ذکر شده را در مورد او به کار گیریم. درمی‌یابیم که در ابتدا این ارزش، کارکرد یا مقصود از سینما است که مانستربرگ را تحت تأثیر قرار داده و باعث شده وی بارها و بارها در نوشته‌هایش به فیلم‌های سال ۱۹۱۵ اشاره کند. از نظر مانستربرگ غرق شدن تماشاگر در داستان فیلم ثابت می‌کند که سینما هنر است و دارای غایت هنری است و روانشناسی سینمایی مانستربرگ به سوی این زیبایی‌شناسی میل می‌کند.

وقتی مانستربرگ از روانشناسی به زیبایی‌شناسی می‌پردازد، به پیروی از کانت روش تحلیلی کاملاً "متفاوتی" به کار می‌گیرد. روانشناسی، بخشی از روش اندیشه‌ی علمی آن زمان بوده است. روانشناسی جوانی از آنچه کانت آنرا "قلمرو پدیداری"^۷ می‌نامد توضیح می‌دهد. این قلمرو، همان دنیای تجربیات حسی است که در آن اشیاء از طریق زمان، مکان و علت و معلولی به هم مرتبط می‌شوند. مقدمه‌ی تاریخ‌گرایانه مانستربرگ، پیوسته برون‌ی سینما را توصیف می‌کند و به سینما به عنوان یک شیء از اشیاء طبیعت می‌نگرد. قسمت اول کتاب از آن رو به روانشناسی می‌پردازد که مانستربرگ

سینما را یک شیء قابل مشاهده می‌یابد و لازمه‌ی تحلیل آن را این می‌داند که آن را با جایگاه تجربه، یعنی ذهن مرتبط کند. به طور خلاصه این تاریخچه، شیء را که ما سینما می‌نامیم توصیف می‌کند، اما روانشناسی نشان می‌دهد چگونه شیء خارجی، شیء داخلی و ذهنی را به وجود می‌آورد که در حقیقت همان سینما است. این تحلیل‌ها رویهم‌رفته جوانب پدیداری سینما را توجیه می‌کنند.

مانستربرگ در نیمه دوم کتاب، برای توجیه شکل و کارکرد سینما از علم به فلسفه روی می‌آورد و به "عرصه معقولات"^۸ می‌پردازد. با آنکه روانشناسی نشان می‌دهد که چگونه چیزی هستی یافته و در زندگی ما تأثیر می‌گذارد، نمی‌تواند ارزش آن چیز را تعیین کند. برای این منظور به فلسفه باید روی آورد و خصوصاً "فلسفه‌ی ارزش و زیبایی‌شناسی نشو و کانت که مانستر برگ چهل سال از عمر خویش به آن اعتقاد داشت و آن را الگوی خویش قرار داده بود.

در فلسفه کلی کانت، زیبایی‌شناسی نقش مهمی دارد و در نظام فکری مانستربرگ این نقش مهم‌تر است. علوم جهان پدیداری هیچ‌گاه نمی‌تواند به خارج از این جهان راه یافته و به بنیان زندگی و آگاهی دست یابند. این علوم در دنیای علت و معلولی زندانی هستند. کانت دریافت بود که برای آنکه علوم به درستی تفسیر شوند، شخص باید به برتری برخی طبقه‌بندی‌های منطقی در عالم ذات و نه در دنیای پدیداری اعتقاد داشته باشد. این طبقه‌بندی غیرقابل اثبات است و بدون آن علوم و بدیهیات زندگی روزمره غیرقابل توجیه خواهند بود. در قلمرو ذات منطق تنها نیست. کانت، اصول اولیه اخلاق را نیز به این قلمرو منتسب می‌کند که به توجیه احساسات طبیعی اخلاقی ما می‌آیند و به ما امکان رجحان یک عمل بر عمل دیگر و مهم‌تر، فراتر از خودنگریستن را می‌دهند. همانطور که انتظار داریم همگان اصول منطقی را که از طریق آنها، دنیای مادی را درک می‌کنیم قبول

کنند، همانطور هم انتظار داریم که همگان برتری برخی از این اصول اخلاقی را که بدون آنها نمیتوان اعمال درست را از نادرست تمیز داد نیز بپذیرند.

منطق و اخلاق در زیبایی‌شناسی به هم می‌پیوندند تا جستجوی کانت را در قلمرو ذات کامل کنند. در اینجا نیز برخی اصول برتر ذاتی در بنیان زندگی احساسی ما دیده می‌شوند. می‌دانیم که احساسات ما نسبت به اشیاء و اعمال گوناگون از نفرت تا لذت فرق می‌کند. کانت نشان می‌دهد که این میل و نفرت در زندگی ما کاملاً "هم تحت کنترل علت و معلولی دنیای مادی نیست، و ما تماماً" به گونه منفعلی اسیر روان خود و انگیزتارهای تصادفی این جهان مادی نیستیم. کانت معتقد است با آنکه غالب احساسات و قضاوت‌های ما براساس اصل لذت‌جویی است و از این رو در قلمروی عادی روانشناسی قابل توجیه است، اما تجربه‌ی ما در مورد اشیاء واقعاً "زیبا" ما را به گونه‌ای گذرا در ورای تمام ملاحظات منفعت‌پرستی و لذت‌های شخصی قرار می‌دهد. در این گونه موقعیت ما با اعمال و اشیاء فقط به خاطر وجودی‌اشان روبرو می‌شویم و حقانیت آن‌ها را در وجود خودشان می‌یابیم. به این دلیل است که کانت معتقد است شیء زیبا دارای "غایت‌پذیری بدون غایت" است. شیء زیبا از نظر طرح در کمال است، به طوریکه هر جزء در آن به کلیتی باشکوه روی دارد. اما باشیء زیبا، جز نگرستن کاری نمی‌توان انجام داد. این شیء از سایر اشیاء و اعمال زندگی ما جدا شده است، همان گونه که ما نیز در لحظه‌ی تماشاى آن، موقتاً "از روال عادی نفع‌پرستی که بر نقشه‌های عادی زندگی روزمره‌مان حاکم است، جدا می‌شویم. ذهن و شیء در طول مشاهده‌ی سیال می‌شوند. کانت می‌گوید که ذهن در این لحظات از "انگیزه" خالی می‌شود، بدین معنی که دیگر سعی نمی‌کند شیء زیبا را که "جدا شده" و در مقابل دیگر اشیاء جهان قرار گرفته در خور استفاده‌ای بیابد. یعنی ما به شیء نمی‌نگریم که بینیم چگونه می‌توان از آن استفاده عملی کرد و نه می‌خواهیم جایگاه شیء را در طرح کلی جهان بیابیم. طی این تجربه هنری شیء برای ما عملاً "خود، پسزمینه و به صورت هدمی

برخوردار از "ارزش غایتی"^۹ در می‌آید.

موضوع خوشایند کانت و مانستربرگ این است که این ارزش اساساً به یاری‌امان نمی‌آید و چیزی نصیب‌مان نمی‌کند. زیرا برای توسل به این ارزش، دلیل و استدلالی وجود ندارد. به این ترتیب کانت و مانستربرگ استدلال می‌کنند که جذبه‌ی بی‌اختیار ما به سوی این ارزش، برتری جهان ارزش‌ها را به اثبات می‌رساند. ماتریالیست‌ها همیشه استدلال کرده‌اند که منطق و اخلاق، ساخته‌ی ذهن دیوانه‌ای است که قادر به کنار آمدن با دنیای خود مختار ماده و معنی نیست. آن‌ها معتقدند، ما که باید اخلاقیات و موارد بدیهی زندگی را توجیه کنیم ناگزیر به ابداع قلمرو ذات هستیم و به این دلیل است که ادعا می‌کنیم که این قلمرو، جهان را برقرار نگاه داشته است. حال آنکه در حقیقت این اصطلاح، تمهید روانشناسانه‌ی ساده‌ای برای توجیه اعتقاد ما از جهان ما بیش نیست. ماتریالیست‌ها عملاً "از روانشناسی برای توجیه دنیاهایی که بشر در اطراف خود می‌یابد استفاده می‌کنند. آن‌ها سعی دارند ذات را با پدیده (عرض) توجیه کنند. کانت و مانستربرگ نسبت به این اتهامات حساس بوده و از زیبایی‌شناسی کمک می‌گرفتند تا دنیای بی‌دفاع ارزش‌های برتر را به ساحل نجات برسانند. این دو دریافتند که بشر در مواجهه با زیبایی، به گونه‌ای برتری می‌رسد که مستقیماً او را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد و روانشناسی ماتریالیست‌ها نیز نمی‌تواند آن را توجیه کند. زیبایی، حقیقت و نیکی هر دو را نجات می‌دهد.

ذهن ناگهان در شیء هنری چیزی می‌یابد که به گونه‌ای ایده‌آل برای آن (ذهن) ساخته شده است. این شیء هنری ما را هم از حقانیت شیء هنری و هم ذهن‌گیرنده مطمئن می‌کند و هر دو را برای لحظه‌ای از تنش لحظه به لحظه‌ی میان بشر و جهان اطرافش خارج می‌کند. از نظر مانستربرگ، شیء هنری باید با تمام بی‌همتایی‌اش، ذهن‌گیرنده‌ی بی‌انگیزه را به خود جلب کند. شیء هنری ابتدا ذهن‌گیرنده را به جنبش در می‌آورد و سپس آن را

به آرامش وامی‌گذارد. مانستربرگ دریافت که برخی فیلم‌ها این کار را به طور کامل انجام می‌دهند.

این اثر آشکارا چنان مانستربرگ را تحت تأثیر قرار داده بود که وی نمی‌توانست بپذیرد که سینما شکل هنری پیش‌پا افتاده‌ای است. کسانی که معتقدند سینما تنها حامل هنر تئاتر است، این حقیقت را نادیده می‌گیرند که وقتی عکسی از یک نقاشی دوره رنسانس می‌بینیم بی‌اختیار دلمان می‌خواهد اصل تابلو را از نزدیک ببینیم و در نتیجه‌شی^۱ (که پیش‌روی ماست) ما را واقعا^۲ اغنا نمی‌کند، اما وقتی فیلم خوبی می‌بینیم، این فیلم است که ما را اغناء می‌کند و دیگر آن را تئاتر جا به جا شده نمی‌دانیم. ذهن ما این شیء را که روی پرده سینماست و از تمام دیگر وابستگی‌ها بریده شده مورد پرورش قرار می‌دهد. سپس فیلم به سوی سرانجامش جریان می‌یابد که چنان شکل یافته که از تاب دنیای واقعی خارج شده و ما را در تاب آنچه "توجه جذبه‌آور" نام دارد، قرار می‌دهد. بر خلاف معمول به جای آنکه سعی کنیم به کاربرد عملی این فیلم و یا حتی درک و تحلیل آن بپردازیم، به این بسنده می‌کنیم که شیء را که از تمام چیزهای دیگر جدا شده و ارزشش در خودش نهفته فقط تماشا کنیم. این پاسخ مانستربرگ در مورد هدف نهایی سینماست. وی چنان به این پاسخ ایمان دارد که هرگز زحمت استدلال کردن آن را به خود نمی‌دهد. از نظر مانستربرگ این اعتقاد وی، یک حقیقت تجربی است.

در مطالعه‌ی طبیعت است که ما ابتدا تحت تأثیر تجربه‌های هنری قرار می‌گیریم. وقتی در زندگی روزمره ناکهان بدون دلیل می‌ایستیم تا آنچه را قبلا^۳ به ندرت متوجه آن شده بودیم واقعا^۴ ببینیم و از آن لذت ببریم، عملا^۵ شیء یا منظره‌ای را از زمینه‌اش جدا کرده و خود را نیز از جریان زندگی روزمره خارج کرده‌ایم. این حالت طبیعی ما را خوش می‌آید نه به دلیل آنکه به کمک زندگی‌امان می‌آید، بل به دلیل آنکه این امر قویا^۶ همانطور که "مایکل دافرن"^۷ گفته می‌رسد که: "ما برای دنیا و دنیا

برای ما ساخته شده است". این تجربه آرامش‌بخش است و در مقابل از ما چیزی طلب نمی‌کند، حتی اگرچه شیء دارای خصوصیات عجیب و خشی باشد.

ما تجربه هنری را فقط در شیء هنری مورد مطالعه قرار می‌دهیم که هدف از خلق آن در این جهان برآوردن مقاصد عملی نیست. محصولات هنری غالباً "از جهان اطرافشان توسط سرحدی مکانی (فاب نقاشی و یا پیش‌صحنه‌ی تئاتر) و یا سرحدی زمانی (از ساعت ۸ تا ۸:۴۵ به صفونی گوش می‌دهیم و به خیابان بر می‌گردیم) جدا شده‌اند. ماستربرگ به پیروی از کانت خواهد گفت که کارهای هنری اشیائی هستند که به کنجایش ذهن ما ساخته شده‌اند. بودن آن‌ها بسته به این است که کاملاً "جداگانه و فارغ از پیرمینه‌ای تجربه شوند.

از اینرو ماستربرگ باید نشان دهد که چگونه سینما چنین شیء هنری است. وی از جنبه منفی کار آغاز می‌کند. ابتدا چنانچه دیدیم می‌گوید که سینما تنها مجرای انتقالی برای کارهای تئاتری نیست. سپس خیلی گذرا می‌گوید که سینما مجرای انتقالی برای تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی طبیعت هم نیست. درست است که فیلمساز می‌تواند تصویری از آبشار سیاکارا را برای کسانی که آن را ندیده‌اند، فراهم کند و یا می‌تواند برای اولین بار زیبایی گلی را که می‌شناخته‌ایم ولی هرگز قبلاً "آن را واقعاً" ندیده بودیم از طریق گذاشتن این اشیاء طبیعی و در عین حال غیرقابل استفاده کنار هم روی پرده سینما به ما نشان دهد. اما ماستربرگ هرگز معتقد نیست که این، تمامی قابلیت‌های زیبایی‌شناسی سینما است. وانگهی چه نیازی به چنین نسخه‌برداری از طبیعت است، خصوصاً "نسخه‌ای که بوی گل و شتک آبشار را به همراه ندارد. فیلم‌هایی که حاوی زیبایی طبیعت هستند البته در ما رغبتی برای مشاهده‌ی زیبایی‌های طبیعت ایجاد می‌کنند، اما نمی‌توانند خود جایگزین اصل تجربه شوند. در نهایت این فیلم‌ها نظیر عکس نقاشی دوره رنسانس ما را به محل گالری نقاشی می‌کشانند.

بالاخره ماستربرگ به جنبه مثبت بحث می‌پردازد و می‌گوید اگر

جزئی از طبیعت و یا قطعه‌ای نمایشی باید کارکردی هنری در سینما داشته باشد، این جزء، یاشی، باید با تسلیم شدن به قابلیت‌های شاعرانه پرده سینما، شی، جدیدی ایجاد کند و یک شی، سینمایی بشود. از نظر مانستربرگ این شی، یک شی، ذهنی است که بر طبق قوانین ذهن حرکت کرده و سکون می‌یابد. در اینجا متوجه تشابه زیبایی‌شناسی مانستربرگ و روانشناسی سینمایی او می‌شویم. پژواک این عقیده که تنها اعتبار هنری سینما در قابلیت آن در دگرگونی واقعیت به صورت یک شی، تخیلی است، در این دعوی روانشناسانه مانستربرگ نیز دیده می‌شود که سینما نه بر سلولوئید و نه حتی بر پرده که فقط در ذهن تماشاگر هستی می‌یابد، و این ذهن است که با اعطاء حرکت، توجه، خاطره، تخیل و عواطف به مجموعه‌ای سایه‌های مرده واقعیت می‌بخشد.

هر فیلمی به این درجه از اعتلا نمی‌رسد که یک شی، هنری به شمار آید. برای آنکه فیلمی به چنین اعتلایی برسد چه مشخصاتی باید داشته باشد؟ به عبارت دیگر چگونه تصاویر متحرک باید به صورت یک شی، تخیلی درآیند؟ مانستربرگ به روشن‌ترین صورت ریشه‌های کانتی‌اش را موقعی آشکار می‌کند که می‌گوید، واقعیت را نظام‌های عمده زمان، مکان و علیت مشخص می‌کنند. دنیا بدون این نظام‌های عمده به تصور در نمی‌آید. اکنون فیلمساز وسیله‌ای در اختیار دارد که از طریق آن می‌تواند دقیقاً "این سه طبقه‌بندی از واقعیت را جا به جا کند و هر نوع رابطه مکانی، زمانی و علیتی را که می‌خواهد به واقعیت بدهد. با آنکه مانستربرگ مطلب را به این آشکاری بیان نمی‌کند، اما بدیهی است که این نقطه‌نظر از استعداد های بالقوه‌ی سینما آن را هر چه بیشتر به دنیای تخیل نزدیک می‌کند. طبیعتاً "مانستر برگ این رابطه را هم از نظر روانشناسی و هم از نظر زیبایی‌شناسی می‌ستاید. سینما باید دنبالگر دنیایی صرفاً "ذهنی باشد و روابط ظاهری دنیا را با روابط ذهنی عوض کند. اختلاف اساسی سینما با دنیای تخیل و رویا در کامل بودن و تمامیت آن است. زیرا اگرچه رویا برخی تخیلات و عواطف را در ما بر می‌انگیزد ولی در لحظه‌ی بیداری، ما را حیران و بی‌تکلیف

باقی می‌گذارد. در حالیکه یک فیلم هنری، تمام انرژی‌های انگیخته شده را به طور کامل مورد استفاده قرار می‌دهد. یک فیلم ظواهری از طبیعت را گرفته و آن‌ها را در زمینه‌ی ذهن، نظم دوباره می‌بخشد، و با این کار عواطف تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. سینما این ظواهر را به درستی به هم پیوند داده و به آن‌ها نظم غایی می‌دهد که هم برتری قوانین ذهن بر تظاهرات آشفته طبیعت و هم کامل بودن عمل مشاهده‌ی فیلم را ثابت می‌کند. بدین ترتیب بیننده در دنیای روزمره خود را به یک شیء تخیلی می‌سپارد و در عین حال به طور اعجاب‌آوری جدا از الزام‌های این دنیا قرار می‌گیرد. مانستربرگ چکیده‌ی این مطلب را چنین بیان می‌کند:

"فتویلی از طریق غلبه بر شکل‌های دنیای برونی که مکان، زمان و علیت هستند و از طریق تطابق رویدادها با شکل‌های دنیای درونی که توجه، خاطره، تخیل و عاطفه هستند، داستانی انسانی را بیان می‌کند. . . این رویدادها از طریق وحدت کامل طرح و شکل تصویری به انتزاع کامل از دنیای واقعی می‌رسند."

این زیبایی‌شناسی عملی، مانستربرگ را به اندیشه‌ای مرقی از سانسور هدایت می‌کند. بدین ترتیب که مانستربرگ معتقد است که استفاده از تمام احساسات، حتی تندترین و شهوانی‌ترین آن‌ها به شرط آن که به نتیجه صحیح که برآوردن انرژی‌های انگیخته شده باشد برسد - در سینما مجاز است. "وحدت" در اینجا مانند بسیاری از نظریه‌های هنری واره چسبگری است. وحدت کامل شکل در کار هنری تضمین می‌کند که هیچ یک از عوامل آن مستقیماً "زندگی واقعی‌امان را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. بدین ترتیب مشاهده‌ی یک اثر هنری، تجربه‌ای کاملاً "خودکفا خواهد بود. همانطور که مکان و زمان سینما عواملی تحلیلی هستند و زمان و مکان زندگی واقعی ما را تحت تأثیر قرار نمی‌دهند، همانطور هم رابطه علت و معلولی یک فیلم بر مستقیماً در زندگی ما تحقق نمی‌یابد. انواع احساساتی که روی پرده می‌بینیم آرامش‌بخش، تند، شهوانی یا غمگین همگی از دستگاه درهم قفلی ناشی می‌شوند که وقتی فیلم به پایان می‌رسد، پایان می‌یابد. این عواطف

در طول فیلم ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند ولی وحدت فیلم به ما امکان می‌دهد بعد از خاتمه‌ی فیلم و با بازگشت به سروصدای خیابان واقعی آن‌ها را با بی‌طرفی مورد بررسی قرار دهیم. پس هدف فیلم موقعی برآورده می‌شود که شکل فیلم یکپارچه باشد. زیرا در این موقع است که ما با بی‌طرفی خود را با شیء ذاتاً "با ارزش و منتزع درگیر کرده و با آن روبرو می‌شویم".

برسش‌های دیگری هم هست که زیبایی‌شناسی مانستربرگ مطرح می‌کند، اما می‌توان این برسش‌ها را به زیبایی‌شناسان بی‌شمار بعد از کانت منسوب کرد. نکته‌ی بسیار ضروری، توجه به استحکام نظریات مانستربرگ است. گرچه برخی پاسخ‌های مانستربرگ، به نظر کوتاه‌نظرانه جلوه می‌کند (امتناع از به شمار آوردن عوامل صدا، رنگ، مستندسازی و بدیهه‌سازی در سینما) باید به خاطر داشت که مانستربرگ با تئوری‌اش برای اولین بار سینما را به دفاعیه‌ای دقیقاً "حساب شده و متکی بر مکتب‌های بزرگ روانشناسی و فلسفه مجهز می‌کند و اینکه سینما در آن دوران، شدیداً" به چنین حمایتی نیاز داشت. شاید اثر کامل نظریات مانستربرگ بعداً "آشکار شود".

چاپ مجدد نوشته‌های مانستربرگ، امروزه با توجه قابل ملاحظه‌ای روبرو شده است. مثلاً "ژان میتری در باره مانستربرگ گفته است که "چطور می‌شود او را این همه سال نشناخته باشیم؟ این مرد در سال ۱۹۱۶ سینما را تقریباً" به آن خوبی شناخت که همگان امروزه می‌شناسند و خواهند شناخت".

یادداشت

روانشناسی گشتالت

این روانشناسی در حدود سال‌های ۱۹۱۲، در آلمان توسط "ورتایمر" "کوفکا" و "کوهلر" پایه‌گذاری شد. این روانشناسی اعتراضی است به روانشناسی ساختاری و رفتاری. روانشناسان معتقد به این مکتب روی تمامیت موجود زنده یا کل موقعیتی که موجود زنده با آن سروکار دارد، تأکید می‌گذارند. این روانشناسان تحلیل‌های تکه‌تکه را طرد کرده، معتقدند که ادراک چیزی بیشتر از مجموعه‌ای احاسات است. در موقع مطالعه پدیده‌های روانی باید پدیده‌ها را به همان صورتی که هست مطالعه کرد. اگر سعی شود این پدیده‌ها به اجزاء مختلف تقسیم شوند، مطالعه این جزئیات بدون در نظر گرفتن موقعیتی که هر یک در کل پدیده دارند، بی‌معنی خواهد بود.

جورج سانتایانا

شاعر و فیلسوف اسپانیایی (۱۸۶۳ - ۱۹۵۲) وی از دانشگاه هاروارد فارغ‌التحصیل شد و در آنجا به تدریس تاریخ فلسفه پرداخت. آثارش: "زندگی عقل" (۱۹۰۵-۶)، "قلمرو حقیقت" (۱۹۳۷) وی چند جلد شعر و چندین ناول هم نوشته است.

جوشیا رویس

فیلسوف آمریکایی (۱۹۱۶-۱۸۵۵) استاد فلسفه دانشگاه هاروارد .
نوشته‌هایش نشان‌دهنده بررسی عمیق طبیعت انسان و آرمان‌های گوناگون
اوست .

ایمانوئل کانت

فیلسوف آلمانی (۱۷۲۴-۱۸۰۴) از فلاسفه بزرگ آلمان به شمار
می‌آید . مدت نه سال به تدریس مشغول بود و در ضمن ، مطالعات شخصی‌اش
را درباره علوم ادامه می‌داد . گاهی مقالاتی در باره مسائل مختلف منتشر
می‌کرد . در سی و دو سالگی رسماً " مقام مدرسی یافت و از آن پس به فلسفه
پرداخت و تا چهل و پنج سالگی از فیلسوفان جزمی به شمار می‌آمد . سپس
از فلسفه جزمی دست کشید و پس از تأمل بسیار در کشف حقیقت موجودات ،
حسن و تجربه را تنها وسیله تحصیل علم دانست و معتقد شد که انسان به
معرفت ذات دست نمی‌یابد . کتاب مهم وی "سنجش خردناب" نام دارد .

ویلیام جیمز

فیلسوف و روانشناس آمریکایی (۱۸۴۲-۱۹۱۰) تحصیلات مقدماتی
خود را در انگلستان ، فرانسه و سوئیس طی کرد و در جوانی به آمریکا بازگشت .
ابتدا به حرفه پزشکی پرداخت و سپس به فلسفه روی آورد . در این زمان
کتابی درباره روانشناسی نوشت . از آنجا که با علوم طبیعی سروکار داشت ،
فلسفه‌ای که بعداً " بر اساس شناخت‌هایش بنیان نهاد ، فلسفه‌ای مبتنی بر
اصالت عمل بود که اصطلاحاً " پراگماتیسم " نامیده می‌شود .

رودلف آرنهایم

اندیشه‌های مانستربرگ هرچند مترقی و متقاعدکننده، تأثیر کمی بر نظریه‌های سینمایی متعاقب آن داشت. رودلف آرنهایم که بسیاری از اندیشه‌هایش اساساً همان عقاید مانستربرگ در "فتوپلی" است برعکس، تأثیر گسترده‌ای بر سایر نظریه‌های سینمایی داشته است. همانطور که شهرت آرنهایم در زمینه‌های نقد نقاشی و روانشناسی ادراک کم‌کم توجه عمومی را برمی‌انگیخت، "فیلم به عنوان هنر" (به ترجمه‌ی فریدون معزی مقدم) کتاب کوچکی که وی ابتدا به زبان آلمانی در سال ۱۹۳۲ منتشر کرده بود نیز توجه عمومی را به خود جلب می‌کرد. آرنهایم نظیر مانستربرگ از یک مکتب بزرگ فکری، روانشناسی گشتالت برخاسته است. شاید به این دلیل استدلال‌های آرنهایم مانند استدلال‌های مانستربرگ قاطع و مستحکم است. در عین حال طرفداری مطلق وی از پاره‌ای عقاید، او را به طرد بسیاری انواع سینمایی سوق می‌دهد که این امر تا حدی او را امروزه نظریه‌پردازِ کوتاه‌نظر جلوه می‌دهد.

از اولین جملهی کتاب، آرنهایم توجهش را در مورد مسائل سینمایی فقط به شکل هنری سینما محدود می‌کند. وی برای پشتیبانی و استدلال

ظریاتش مقایسه‌هایی با سایر رسانه‌ها به عمل می‌آورد. از نظر آرنهایم ما هیچ وقت واقعا "در زندگی روزمره توجهی زیبایی شناسانه به کارت پستال (نقاشی)، مارش نظامی (موسیقی) و استریپ تیز (رقص) نداریم. آرنهایم معتقد است که رسانه‌های گوناگون همگی دارای کاربردهای متعددی هستند که فقط یکی از آن‌ها جنبه هنری آنهاست. کارکرد هنری رسانه است که عموماً "توجه را به اصل رسانه معطوف می‌کند. از اینرو است که هنر شاعری ما را متوجه واژگان می‌کند نه پیام شعر، و نقاشی حساسیت‌هایمان را به خط، رنگ، ترکیب تصویری و سایر عناصر معطوف می‌کند و نه مورد نمودار شده. هنر سینما نیز به همین ترتیب توجه ما را به بنیان سینما معطوف می‌کند نه تأکید به دنیایی که فیلم تصویر می‌کند. اما این بنیان چیست؟

ماده

مانستربرگ دریافته بود که این سیان، همان فرآیندهای روانشناسانه در بیننده است. آرنهایم می‌خواهد توجه ما را به ماده اصلی سینما جلب کند، اما راهی نمی‌یابد تا ماده‌ی اصلی سینما را تا حد معادل ساده آن در سایر هنرها ساده کند. پس نتیجه می‌گیرد که ماده‌ی اصلی سینما باید تمام عواملی باشد که نمی‌گذارد سینما توهم کاملی از واقعیت باشد.

عالب نظریه پردازان به طریقی سینما را رسانه‌ی واقعیت دانسته‌اند، حتی اگرچه واقعیت در آن جا به جا شده باشد. اما آرنهایم معتقد است که در این صورت سینما نمی‌تواند هنر باشد. زیرا هرمد فرصتی حقیقی برای کنترل رسانه سینما نخواهد داشت. در این صورت هرمد محور خواهد شد فقط به نمایش واقعیت سپردارد و توجه بینندگان را به آنچه نمایش داده می‌شود جلب کند، نه به وسیله‌ای که این نمایش را امکان‌پذیر می‌کند. چنین سیمایی مثل متن‌های آموزشی دارای ارزش هست اما ارزش زیبایی‌شناسی ندارد، زیرا بیشتر متوجه شیء در واقعیت است تا وسیله‌ی نمایش آن.

سپس آرنهایم به نگرشی چشم‌گیر روی می‌آورد. از آن‌جا که سینما به عنوان یک رسانه تا آنجا که از نسخه‌برداری صرف واقعیت روی برنارد می‌تواند هنر باشد، پس آرنهایم به شمارش جنبه‌های مختلف سینما که غیر واقعی است می‌پردازد. این جنبه‌ها عبارتند از:

۱. نمایش شیء سه بعدی روی پرده‌ی دو بعدی سینما.
۲. تنزل احساس عمق و مشکل فهمیدن اندازه‌ی حقیقی اشیاء در تصاویر سینما.

۳. نورپردازی و نبود رنگ در تصویر سینما.

۴. قاب‌بندی نماهای سینمایی.

۵. نبود تداوم مکانی و زمانی بر اثر تدوین سینمایی.

۶. عدم فعالیت سایر حواس در تماشای فیلم.

تمام تصاویر فیلم لااقل با یکی از این شش نوع جوانب غیر واقعی همراه هستند و این جوانب غیرواقعی باید ماده اصلی هنر سینما را تشکیل دهند.

باید روشن شود چرا آرنهایم از پیشرفت‌های تکنولوژیک مانند: رنگ، فیلمبرداری سه بعدی، صدا، و پرده عریض چندان خشنود نیست. از نظر آرنهایم، این عوامل هرچه بیشتر با تطبیق دادن تجربه‌ی سینمایی با تجربه‌ی واقعیت، از تأثیر سینما می‌کاهند. در اینجا دیدگاه آرنهایم به دیدگاه مانستربرگ نزدیک می‌شود، زیرا جوانبی که آرنهایم در اینجا برمی‌شمارد، انحراف از واقعیت نیست که انحراف از تجربه‌ی واقعیت است. آرنهایم، ملهم از روانشناسی گشتالت - که کلیات را در مقابل جزئیات و طرح را در مقابل احساس مجرد اولویت می‌دهد - معتقد است که تماشا کردن فیلم تجربه‌ای غیر واقعی است. وی معتقد است با آنکه سینما واقعیت‌های صری را روی سلولوئید همانطور که روی شبکه چشم دیده می‌شوند، ضبط می‌کند اما احساس ما از واقعیت عمیق‌تر از اثری است که روی شبکه باقی می‌گذارد.

نمونه‌هایی بی‌آوریم. آرنهایم می‌گوید ما می‌توانیم شکل را حتی

اگر یک طرف آن به چشم‌های ما نزدیک‌تر باشد، به صورت مستطیل می‌بینیم، زیرا با آنکه تصویر حاصل از میز به روی شبکه، دوزنقه شکل است (تصویر عکاسی شده از این زاویه نیز میز را به صورت دوزنقه نشان می‌دهد) ذهن این تحریف را جبران میکند. به عبارت دیگر تصور ما از میز فقط نتیجه‌ی انگیزختگی شبکه نیست، بلکه این تصور، تمامی "زمینه‌ی" ادراک‌ها، تداعی‌ها و خاطراتمان را نیز به کار می‌گیرد. در اینجا، موضوع این نیست که شیء را تحریف شده می‌بینیم بلکه ما عملاً "بیشتر از آنچه چشمان ما به ما می‌گویند می‌بینیم". زیرا تصور ما، یک عمل کاملاً "ذهنی" است که انگیزختگی شبکه فقط جزئی از آنست. زیرا مثلاً "تصاویر اشیاء در اثر دور شدن آن‌ها از ما به اندازه توان فاصله آنها، کوچک‌تر می‌شود. ذهن ما این موضوع را به حد فراوانی جبران می‌کند. آرنه‌هایم معتقد است که عکاسی چنین کارکردی ندارد، به عنوان مثال اگر پای مردی به طرف دوربین دراز شده باشد، در عکس حاصل پاهایش بزرگ‌تر از سرش نشان داده می‌شود. اما وقتی ذهن ما عکس را نگاه می‌کند، نمی‌تواند این جبران را انجام دهد، زیرا عکس شیء دو بعدی است. به این دلیل در عکاسی ترکیب تصویری از کار هم گذاشتن ساده‌ی عناصر مختلف فراتر می‌رود. ترکیب تصویری در سینما یا عکاسی در حقیقت جبران این موضوع کمبود بصری است. زیرا با آنکه عکاسی از نظر ریاضی برابر با واقعیت است اما از نظر روانشناسی با آن یکی نیست.

تصور آرنه‌هایم از قاب تصویر به عنوان عامل نظام بخش سینما، نظری وی در مورد تداوم زمانی - مکانی، اصرار وی به اینکه سینما هنری انتزاعی است زیرا از سایر حواس مانند چشایی، لامسه، بویایی در آن خبری نیست همه می‌رساند که آرنه‌هایم مفهوم را در نقش حاصل از انگیزتارها و نه انگیزتارهای محرد می‌باید. شاید سینما بتواند به طور مکانیکی تأثیرات شبکه را ضبط کند، ولی این کار را به طور خودکار و بدون انگیزه نمایشی انجام می‌دهد. از این رو هنر سینما بر کنترل عناصر بصری تکنیکی مبتنی است و نه عناصر بصری انسانی.

این‌ها فقط پاره‌ای از دلایل برای محدودیت‌های فنی سینما در ارائه



واقعیت است که باعث می‌شود، همواره حتی وقتی می‌خواهیم در توهم سینمایی واقعیت گم شویم، متوجه رسانه سینما باشیم. آرنهایم معتقد است که مجموعه‌ی این محدودیت‌ها، ماده خام هنر سینما را تشکیل می‌دهند. زیرا هنرمند فقط این محدودیت‌ها را می‌تواند برای مقاصد بیانی خود به کار گیرد.

سیاری این تصور از ماده خام سینما را طرد کرده‌اند. گذاشتن اصطلاح "محدودیت‌های فنی در ارائه واقعیت" در کنار اصطلاح‌های صدا، سنگ، حرکت و رنگ که مواد خام سایر هنرها را تشکیل می‌دهند، امری غیر محتمل و بعید به نظر می‌رسد. این اصطلاح نه تنها خام دستانه است که پذیرش این موضوع است که سینما تلاش دارد که نمایش واقعیت باشد. آندره بازن این میل به واقع‌گرایی را در سینما "اسطوره‌ی سینمای کامل" می‌نامد او معتقد است که در قلب تمام ما انسان‌ها نیروی روانشناسانه‌ای وجود دارد که سینما را همواره به سوی توهم مطلق واقعیت می‌راند. از نظر آرنهایم، این میل کفرآمیز است و اگر باید از سینما برای مقاصد متعالی استفاده شود باید که بتوان به این میل مسلط شد و جلویش را گرفت. از نظر آرنهایم محدودیت در خلق توهم واقعیت، عاملی است که از طریق

آن سینما را باز می‌شناسیم و آن را به عنوان سینما و نه واقعیت می‌نگریم. این محدودیت‌ها از طرفی بافت سینما را نیز تشکیل می‌دهند.

یا آنکه آرنهایم صریحا "بیان نمی‌کند، اما می‌توان نتیجه گرفت که از نظر ماده خام، هنر سینما به طور گسترده‌ای متفاوت از سایر هنرهاست. به عنوان مثال موسیقی صدایی است که از خود و عناصر تشکیل دهنده‌اش آگاه شده و از جهان هستی جدا شده تا در ساخت یک شیء ذهنی به کار آید. اما از طرف دیگر هنر سینما، کاربرد آگاهانه نه چیزی در جهان هستی (صدا، سنگ، حرکت و غیره) که فرآیندی است که برای نمایش جهان از آن استفاده می‌شود. به عبارت دیگر هنر سینما بر اساس یک فرآیند یا صحیح‌تر گفته باشم بر اساس تأخیر یک فرآیند بنا شده است.

می‌توان فرآیند سینمایی را پنجره‌ای تصور کرد که از میان آن جهان را باید نگریم. آرنهایم از ما می‌خواهد این پنجره را چنان بگردانیم که شیشه‌هایش نور را شکسته، آنچه را در ورای آن نهفته تعریف کند، اما در عوض این کار کیفیت شیشه‌های پنجره بر ما آشکار کند. در این جا ما ناگهان متوجه چارچوب پنجره، جنس آن و نوع نوری که از آن می‌گذرد می‌شویم. اما اگر به درون این پنجره نگاه نمی‌کردیم شاید هرگز متوجه این ویژگی‌های آن نمی‌شدیم. هنر سینما محصول تنشی میان ارائه واقعیت و تعریف واقعیت است. اساس سینما نه بر استفاده‌ی زیبایی‌شناسانه از عناصری از جهان هستی که استفاده زیبایی‌شناسانه از آنچه این جهان را به ما نشان می‌دهد، است.

آرنهایم هرگز به تحلیل مفاهیم ضمنی اختلافات سینما با هنرهای کلاسیک نمی‌پردازد، اختلافاتی که سنگ زیر بنای نظریه‌ی بازن را تشکیل می‌دهد. نظریه آرنهایم، نظریه‌ای منفی‌گراست، به این دلیل که بر اساس اندیشه‌ای مرکوب‌کننده بنا شده است. وی معتقد است که ما باید فرآیند واقع‌گرایی در سینما را به نفع فرآیند هنری بیان‌گرایی مرکوب‌کنیم. این امر عملی است، زیرا فرآیند سینما دارای کیفیت‌های خاص خویش است. از اینروست که فرآیند سینما بیشتر به متابه منشور می‌ماند تا پنجره.

استفاده خلاقه از سینما

از نظر آرنهایم مرحله‌ی بعدی بسیار ساده است. این مرحله‌ای است که مطالعات هنری قبلی آرنهایم او را برای پرداختن به آن آماده کرده است. وی که ماده خام سینما را به عنوان جوانبی از تکنولوژی آن تعیین کرده، به توضیح اثرات هنری هر جنبه یا هر محدودیت می‌پردازد. آرنهایم این کار را به کمک نمونه‌هایی از فیلم‌های موفق هنری انجام می‌دهد. وی می‌گوید سینماگر که از کیفیت غیرواقعی تصاویری که خلق می‌کند آگاه است و از این محدودیت‌های تصاویر استفاده می‌کند - بیننده را مجبور می‌کند که نه فقط شیء نمایش داده شده که شیء را آنچنانکه دقیقاً "از طریق سینما تصویر شده، ببیند. قبلاً" عمق را در ترکیب تصویری به کیفیت دو بعدی آن انتساب داده‌ایم. به این ترتیب قایی که دیدگاه بیننده را محدود می‌کند توسط هنرمند برای نظم و جهت دادن به ادراک ما از اشیاء به کار گرفته می‌شود. برای هر محدودیت در ادراک طبیعی، یک امتیاز مثبت در ادراک زیبایی‌شناسی سینما وجود دارد و آرنهایم این امتیازات را به فوریت برمی‌شمارد. از طرفی امکانات سینمایی ویژه‌ای هم هست که نمی‌توان آن‌ها را با ادراکات واقعی تداعی کرد. این امکانات عبارتند از حرکت تند و کند طلوع تصویر (fade-in)، غروب تصویر (fade-out)، آمیختگی دو تصویر (dissolve)، حرکت معکوس، استفاده از عکس و تحریف تصویری با استفاده از وضوح عدسی و صافی.

آنها آرنهایم می‌خواهد با این کار یک فرهنگ سینمایی تدوین کند؟ اگر این نگرش معتبر باشد، پس هر نوع تمهیدی را می‌توان به همراه مفاهیمی که تداعی می‌کند در این فرهنگ آورد (مثل زاویه خیلی پایین که القاکننده سنگینی یا استحکام و تصویر تله‌فون از شخصی که به طرف دوربین می‌دود به معنی بی‌په‌ودگی و دشواری تلاش وی است.) تا به حال تعداد

بی‌شماری از این گونه فرهنگ‌های تصویری براساس نظریه آرنهایم نوشته شده که تماشاگران سعی دارند با توضیح روش خاص بیان موضوع توسط فیلمساز بیننده را به درک آنچه فیلمساز گفته مجهز کنند. چنین کتاب‌هایی به دلیل آنکه توجه بیننده‌ی ناوارد را به جوانب‌ی از سینما که قبلاً "متوجه آن نبوده جلب می‌کنند - در حد خود قابل توجه‌اند، اما از طرفی این راهنماها، سینما را نیز به عنوان رسانه‌ای ضعیف و ناتوان به خواننده معرفی می‌کنند. زیرا بر طبق استدلال آرنهایم، تعداد مشخصی محدودیت در اختیار سینماگر است، در حالیکه برای کنترل این محدودیت‌ها روش‌های بی‌شماری وجود دارد. زیرا تهیه فهرستی از اثرات هنری احتمالی تقریباً "کاری شدنی است. بدین ترتیب آیا باید هر تصویر را شامل شیء ارائه شده (اسم) و یا عملی (فعل) که اثرات هنری (صفت و فید) آن‌ها را مشخص می‌کنند به شمار آوریم؟ آیا باید هر فیلم را شیء دانست که از طریق منشور نما دیده می‌شود - منشوری که فیلمساز چنان به دقت چرخانده که آنچه را نشان می‌دهد، تحریف کند و از شکل بپندارد؟

اما سترونی این طرز فکر، سهل‌الوصولی آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. آیا هنرهای دیگر هم فقط به تفسیر و رنگ‌آمیزی جهان هستی اکتفا می‌کنند؟ این دیدگاهی است که آرنهایم با تعریف خود از ماده خام سینما تلویحاً "در خوانندگان تقویت می‌کند. تا به حال فهمیدیم که ماده خام سینما متفاوت از ماده خام سایر هنرهاست. اما این عقیده آرنهایم که سینما وقتی هنر است که فرآیند ارائه واقعیت در آن به تأخیر افتد، از طرفی سینما را بیشتر به نمایش واقعیت وابسته می‌کند. در حالیکه هنرمند مواد اصلی هنرها را از جهان خارجی گرفته و به آزادی به بازی با آن‌ها می‌پردازد، سینماگر محکوم است که همچنان به تفسیر جهان خارجی بپردازد، زیرا ماده اصلی سینما در جهان خارجی وجود ندارد بلکه فرآیندی است که برای نمایش همس جهان ابداع شده و جدا از این جهان غیر قابل تصور است.

شکل فیلم

با آنکه دستورالعمل‌های آرنهایم در مورد کاربردهای هنری سینما با استقبال گسترده‌ای روبرو شده، اما تصورات وی از سینما به عنوان یک شکل هنری ندرتا "مورد توجه جدی قرار گرفته است. این فقط اندیشه‌های منسجم آرنهایم در مورد شکل سینماست که وی را سرگردانی فرای مقلدان فراوانی قرار می‌دهد که ظاهراً "فقط به فهرست‌پردازی از اثرات و تکنیک‌های تصویری سینما پرداخته اند. این مقلدان در آثارشان نشان نمی‌دهند که چگونه از اثرات هنری، هنر خلق می‌شود. وابستگی آرنهایم به روانشناسی گشتالت در اینجا امتیازی برای او به شمار می‌آید.

وقتی آرنهایم در مقدمه کتاب، واژه "ناخالصی‌ها" را در رابطه با شکل فیلم‌ها ذکر می‌کند درحقیقت میراث فرهنگی گشتالتی‌اش را آشکار می‌کند. این واژه در بخش آخر کتاب، تحت عنوان "لائوکون جدید" نیز دوباره استفاده می‌شود. از نظر آرنهایم، هر رسانه در موقع کاربرد هنری توجه را از شیء که توصیف می‌کند برگرفته و به ویژگی‌های رسانه معطوف می‌کند. اما رسانه‌ها از طریق یک سلسله اعصاب مرکزی عمل می‌کنند. مثلاً "موسیقی رسانه صدا، رقص رسانه حرکت و شعر رسانه واژه است.

این سلسله اعصاب، زبان استعاری هنرمند است و هنرمند این زبان را به کار می‌گیرد. هنرمند باید فراگیرد چنان مواد خام را نظم بخشد که تصور و با اندیشه‌اش از میان آن‌ها بدرخشد. حتی اگر هنرمند نخواهد جوابی از دیبای مادی را نسخه‌برداری کند، باید در بررسی ویژگی‌های رسانه کوشا باشد تا بتواند ادراکات خود را از جهان به قوانین درست رسانه ترجمه کند. مثلاً "نقاش ابتدا به یک منظره‌ی روستایی یا کلبه‌های روستایی

و گاوهایش می‌نگرد، سپس به پرده نقاشی و مجموعه رنگ‌هایش نگاه می‌کند و بعد از آزمون و خطای فراوان و تکیه‌ی بسیار بر فتونی که از سایر نقاشان آموخته، لکه‌های متناسب رنگ را به پرده نقاشی منتقل می‌کند و روابطی در نقاشی‌اش خلق می‌کند که آن را به عنوان نمایش وفادارانه‌ی واقعیت نمودار می‌کند. نقاش در اینجا چیزی انتقال نداده بلکه ادراک خود را به قوانین رسانه‌ای که در اختیار دارد ترجمه کرده است. اگر هدف نقاش، بیان حالت و یا احساسی درونی باشد باز هم باید به همین ترتیب عمل کند. راه میان‌بری وجود ندارد.

همانطور که هنرمندان یکی بعد از دیگری به بازی با این رابطه‌ی مادی می‌پردازند، تجارب هنری بر روی هم انباشته می‌شود. قبلاً "شخص می‌فهمد که بعضی چیزها را نمی‌توان به خوبی در قالب موسیقی یا مجسمه بیان کرد. مهمتر اینکه می‌فهمد رسانه وقتی به ظریف‌ترین و جالب‌ترین صورت خود می‌رسد که پاره‌ای شکل‌های خالص و انتزاعی از طریق آن بیان شوند. نتیجه‌ی سال‌ها توجه و بررسی در یک رسانه باید در نهایت منجر به پاکسازی مداوم آن بشود. بدین ترتیب موسیقی در شکل پیشرفته از رجعت‌ها (لیریک‌ها) و فنون نمایشی (ویژگی‌های احرائی) فارغ شده و تنها صدای خالص را به عنوان هرارائه خواهد داد. به عبارت دیگر قابلیت هنری طبیعی رسانه به ساده‌سازی آشفتگی‌های آن روی خواهد آورد و در نهایت دنیای خالصی در بطن رسانه خواهد یافت.

در حالیکه تمام کاربردهای رسانه جنبه قراردادی دارند (ترجمه و نه انتقال)، در یک رسانه خاص بعضی قراردادها دارای نمود طبیعی‌تری خواهند بود. زیرا هر رسانه دارای ویژگی‌های مادی مشخصی است. تغییرات حاصل در این قراردادها با گذشت زمان، بیشتر و بهتر از پیش مؤثرترین ویژگی‌های رسانه را آشکار می‌کند تا زمانی که رسانه از تمام وابستگی‌های زاید پاک شود. در این موقع رسانه شکل‌های واقعی خود را پیدا کرده است. مثلاً "موسیقی بعد از قرن‌ها پیشرفت و وقفه، در زمان مونتسارت و هایدن به خلوص شکل سوناتا می‌رسد. البته سایر انواع موسیقی نیز در کنار شکل

سوناتا وجود داشتند، اما آشکار است که موسیقی در شکل سوناتا به یک ویژگی طبیعی دست می‌یابد. حتی در قرن حاضر نیز موسیقی‌دانان از این شکل موسیقی بیشتر استفاده می‌کنند، زیرا شنوندگان، پشتوانه این نوع موسیقی را می‌شناسند و حس می‌کنند که سوناتا نوع خالص و در عین حال مؤثری از موسیقی است.

آرنه‌ایم نگران بود مبادا سینما در جستجوی دائمی به دنبال تازگی و تنوع، قادر باشد بینندگانی حساس و عمیق برای خود بیابد. آرنه‌ایم همچنین نگران بود مبادا آنقدر سینماگران از شکلی به شکلی بروند که از شکل خالص سینمایی صرف‌نظر کرده و اساساً "رهایش کنند، در حقیقت آرنه‌ایم فکر می‌کرد سینما در عصر او به چنین شکلی رسیده و آن را از دست داده است. سینمای صامت دهه‌ی بیست از نظر او اوج تاریخ سینما به شمار می‌آمد. فیلمسازان بعد از بیست سال تجربه و آرمایش بالاخره در دهه‌ی بیست ویژگی‌های سینما را یافته و شکل داستانی را در سینما پیاده کرده بودند که می‌توانست متنوع‌ترین اثرات سینمایی را وحدت بخشد، با ظهور صدا در سینما، این شکل سینمایی از میان رفت و فیلمسازان به جای مجموعه‌ای کاملاً "انعطاف‌پذیر از نشانه‌های مادی، به بینندگان خود تقلیدی خام‌دستانه از واقعیت ارائه دادند. هر کس که کمترین توجهی به زرفا و پختگی بیان سینمایی داشت می‌توانست ببیند که سینما در این مقطع خلوص خود را از دست می‌دهد، و به قول آرنه‌ایم، در این مقطع، تأکید از ویژگی‌های سینما برگرفته می‌شد. سینمای دهه‌ی سی به جای وحدت بخشیدن به مجموعه‌ای متنوع از نظام‌های نشانه‌ای در سینما (نورپردازی، حرکت، تدوین و ترکیب تصویری) به صورت صندوقخانه‌ای درآمده بود که تقلیدهای گوناگون از واقعیت در آن جای گرفته بود. بدین ترتیب یک شکل سینمایی ساده، مؤثر و در عین حال متنوع با شکل سینمایی دیگری عوض شده بود که تنها وظیفه‌اش تأکید به یک عامل: کلام بود. کلام، سینما را به نوع ناخالصی از شبه‌تئاتر تبدیل کرده بود.

بدین ترتیب سینمای ناطق به عنوان هر از هر جهت شکست خورد.

سینمای ناطق کوشید تا وانمود کند به واقعیت نزدیک می‌شود و از اینرو فراموش کرد که هنر فقط وقتی توجه به اصل رسانه معطوف شود، هستی می‌یابد. دوم اینکه این سینما به پرستش تنها یکی از عوامل آن (کلام) پرداخت که این امر نه تنها به فراموش شدن سایر عناصر که از دست رفتن تعامیت ارگانیک سینما منجر شد. روانشناسان مکتب گشتالت معتقدند که در تحول یک اندامگان، کم شدن فشار می‌تواند به رشد ناسالم اندامگان منجر شود، که در مجموع اندامگان را از آن فایده‌ای نیست. مثلاً "سرطان که ناشی از کم شدن کنترل طبیعی بدن است می‌تواند تمام بدن را نابود کند. به همین ترتیب فشار تکنولوژی در برابر صدا در سینما، انرژی سینمایی را در مجرای بی‌ارور به جریان می‌انداخت که این امر خود به ظهور فیلم‌های متوازن و متعادل که در آن‌ها تمامی جوانب سینما در توازن بود، منتهی می‌شد. اما صدا تمام عناصر سینمایی را در خدمت داستان و گفتگو درآورد و تأکید را بر واقعیت محتوای فیلم‌ها گذاشت. از نظر آرنهایم، این سرطانی است که با تحریف مجموعه عناصر سینمایی، زندگی هنری سینما را نابود کرده است.

هدف سینما

چه چیزی در سینمای اواخر دوران صامت، نظر آرنهایم را این چنین به خود جلب کرده بود؟ در سینمای اواخر دوران صامت چه کار مهمی انجام شده بود؟ به عبارتی هدف سینما از نظر آرنهایم چیست؟ با آنکه هیچ جای کتاب "فیلم به عنوان هنر" به طور کافی به این پرسش‌ها جواب نمی‌دهد، در نوشته‌های پربار آرنهایم در زمینه‌های تاریخ هنر و روانشناسی ادراک به این مسئله اشاره فراوان شده است. از اینرو مورد آرنهایم شباهت فراوانی به مورد ماستربرگ دارد. این هر دو، اگرچه قطعنامه‌هایی نه چندان مستحکم درباره سینما صادر کرده‌اند (سینما سبک به تخصص

اصلی‌شان بیشتر یک سرگرمی به حساب می‌آمد) ولی قطعنامه‌هایشان به تحقیق‌های گسترده در زمینه‌های مربوطه و به اعتبار یک مکتب بزرگ فکری متکی است.

مکتب فکری که آرنه‌ایم در چارچوب آن می‌نوشت و هنوز هم می‌نویسد، روانشناسی گشتالت است. روانشناسی گشتالت بعد از جنگ جهانی اول اهمیت پیدا کرد و بزرگترین موفقیت این روانشناسی در زمینه علم ادراک است. پیروان این روانشناسی معتقدند که ذهن در مشاهده‌ی واقعیت آنقدر فعال است که به واقعیت نه تنها مفاهیم، که ویژگی‌های ظاهری و مادی‌اش را نیز اعطاء می‌کند. اعتقاد اینان بر اساس آزمایش‌های گوناگونی است که معروفترین آن‌ها درباره تغییر روابط میان شکل و پس‌زمینه است. اینان معتقدند که رنگ، شکل، اندازه، چگالی و تابناکی شیء در جهان نتیجه‌ی عمل خلاق ذهن بر طبیعت خنثی و خاموش است.

آرنه‌ایم این مقوله را به جایی می‌رساند که می‌گوید نه تنها ذهن بلکه چشم، گوش و سر انگشتان ماست که به دنیایی، که آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند، شکل، رنگ و بالاخره معنی می‌بخشند. این فرآیند "دگرگونی"^۲ نام دارد و پیوسته در تمام افرادی که ذهن سالم دارند، رخ می‌دهد. پیروان مکتب گشتالت بسیاری اختلالات روانی را به عمل ناقص حواس نسبت می‌دهند. مثلاً "آرنه‌ایم معتقد است که شخص مبتلا به "جنون جوانی"^۳ در دنیایی اسیر است که شکل‌های تصویری محدودی در آن به دفعات برای شکل‌دادن به جهان استفاده می‌شوند. این شکل‌ها برای انگیزه‌های فراوانی که چشم و ذهن ما به آسانی دگرگونشان می‌کنند، ناکافی هستند. قاعدتاً "شخص مبتلا به جنون جوانی با واقعیتی که اکثر ما با قابلیت نظام بخش سالم‌تر و یا لااقل متنوع‌تر خود، او را مجبور به زندگی کردن در آن می‌کنیم، دچار تناقض می‌شود.

پیروان مکتب گشتالت در نظریه‌هایشان جایگاه ویژه‌ای به فرآیند

هنری تخصیص می‌دهند، فرآیند هنری از نظر آنها الگوی عمل ادراک است. آزمایشها و تحقیقات معروف آنها در باره شخص در حین خلق کردن یا خواندن (دگرگون کردن) تصویر است. ورای این، پیروان مکتب گشتالت در نابود کردن افسون هنر در قرن بیستم سهیم بوده و سعی کرده‌اند هنر را جزئی از زندگی بشری کنند. آنها سعی کرده‌اند این توهم را در اذهان خرد کنند که هنر موهبتی است مقدس که تنها یک یا چند ناغه هنری حق استفاده از آن را دارند. آرنهایم در مقدمه کتاب "نقاشی و درک بصری" می‌نویسد:

"دیگر خلاقیت هنری را نمی‌توان عقلی خودکفا دانست که از دنیای ماوراء الهام می‌گیرد و به آنچه سایر آدمیان انجام می‌دهند نامربوط است، بر عکس، آن عمل متعالی نگاه کردن که منجر به خلق آثار هنری بزرگ می‌شود، بیشتر حاصل عمل پیش‌پا افتاده و متواضعانه‌ی چشم در زندگی روزمره است." و بعد در همان کتاب ادامه می‌دهد:

"اندیشه‌های جدید در روانشناسی (مکتب گشتالت) ترغیبمان می‌کند که "تصور"^۴ را فعالیت خلاقه‌ی ذهن بدانیم. ادراک در مرحله احساس همان چیزی است که در قلمرو عقل، شناخت نامیده می‌شود. نیروی بینایی بشر هم مقیاسی کوچک‌تر از همان قابلیت ستایش‌انگیز هنرمند است. همان قابلیت‌هایی که هنرمند از طریق آن شکل‌هایی خلق می‌کند که همان ترجمه‌ی تجربه‌ی حس او به زبان شکل‌های نظم یافته است."

با آنکه قابلیت‌های انسانی که در خلق آثار هنری به یاری هنرمند می‌آیند همان‌هایی هستند که در زندگی روزمره نیز یافت می‌شوند، اما آرنهایم معتقد است که هنر دارای نظم زندگی روزمره نیست. ستایش‌آمیزی و تعالی هنر دقیقاً "از کلیت آن و به معنی دیگر از جهش آن به ورای دنیای

روزمره و به سوی دنیای شکل‌ها سرچشمه می‌گیرد. هنر، نظم بخشیدن به یک زمینه‌ی خاص از اطلاعات حسی نیست که نظم بخشیدن به یک طرح کلی است که قابل اعمال به ورای خود است. آرنهایم می‌گوید: "نقاش برای ضبط ارزش کلی به صورت مادی‌اش، از طبقه‌بندی شکل و رنگ یاری می‌گیرد." (نقاشی و درک بصری) از اینرو توجه هنرمند چندان متوجه موضوع نیست بلکه متوجه طرحی است که از طریق موضوع می‌تواند خلق کند. مثلاً "وقتی از یک پرده نقاشی ستایش می‌کنیم بدان معنی نیست که از موضوع بازسازی شده محظوظ شده‌ایم، بلکه نظامی که نقاش به موضوع داده، مورد توجه ما فرار گرفته است. مثلاً" در نقاشی واقع‌گرایانه، نقاش ابتدا به مشاهده موضوع پرداخته (این مرحله دگرگونی اولیه نام دارد که ما همگان در زندگی روزمره انجام می‌دهیم) و سپس آن را به گونه‌ای تخیلی در طرح متعالی‌تر که تصور ویژه‌ی وی از موضوع و از تمام واقعیت را بیان کند، نظام می‌بخشد (این مرحله دگرگونی ثانویه نام دارد). یک نقاشی کوبیستی از یک عمارت، نه انتقال عمارت که نظام خاص هنرمند از ادراکات خود از آن عمارت است.

البته آرنهایم همواره مواظب است که در نقطه‌نظرهایش اغراق نکند. وی معتقد است که کار هنری می‌تواند بیانگر تمایلات نظام‌بخش هنرمند باشد. وانگهی نباید فراموش کرد که این بیان از جهان آغاز می‌شود. در غیر این صورت آدم‌ها مثل انسان‌های مبتلا به جنون جوانی، در مجموعه‌ی سر بسته‌ای از طبقه‌بندی‌های اولویت‌ساز می‌بودند. از نظر آرنهایم، هنر یک بده بستان با جهان هستی است. هنرمند انگیزتارهای خام را از دنیای خارجی به صورت اشیاء و رویداد گرفته و آن‌ها را در طرح‌های خیالی خود دوباره به دنیای خارجی می‌تاباند. دنیای خارجی در مقابل این عمل واکنش نشان می‌دهد، و هنرمند را مجبور می‌کند تا طرح‌های خیالی‌اش را آنقدر اصلاح کند تا هنرمند و جهان خارجی در نقطه‌ای به مصالحه برسند. بدین ترتیب، کار هنری هم منعکس‌کننده هنرمند و هم جهان هستی است. این طرز فکر در مقایسه پندارگرایی با ذهنیت‌گرایی افراطی

مانستربرگ، اعتدال بیشتری را نشان می‌دهد. در هر دو طرز فکر، ادراک و هنر بر توانایی‌های ذهن نظام بخش بنیان گرفته‌اند، اما از نظر آرنهایم این جهان که فقط به بعضی نظام‌ها تسلیم می‌شود، هنر و ادراک هنرمند را غنا می‌بخشد. نکته قابل توجه این است که روانشناسی گشتالت تلاش کرده که بنیان خود را بر اساس فیزیک و نه فلسفه قرار دهد. یکی از قدیمی‌ترین و بزرگ‌ترین چهره‌های این مکتب، ولفگانگ کوهلر^۵ گفته است که اساس نظریه وی درباره درک انسان، مستقیماً "از فیزیک اتمی ماکس پلانک^۶ ملهم شده است. علوم جدید از جمله بوم‌شناسی (اکولوژی) ثابت کرده که بعضی شکل‌ها یا انگیزه‌های کلی، رویدادهای طبیعی را شکل می‌دهند و هر رویداد موقعی معنی پیدا می‌کند که در کلیت دستگاه مربوطه دیده شود. کوهلر این تطبیق را به طور جدی دنبال کرده و نظریه‌ی ادراک خود را بر اساس ویژگی‌های حرکات فرضی الکترونیکی و سلولی مراکز عصبی انسان قرار می‌دهد. به عبارت دیگر او معتقد است که این ساخت فیزیکی مغز است که باعث می‌شود ما در باره پدیده‌هایی مثل توازن، قرینه‌سازی و تضاد بیندیشیم. ما جهان را برطبق قوانینی که در ما نهفته است درک می‌کنیم. اما، خود جزئی همگن و تمامیت یافته از آن جهان هستیم و همین جهان است که این قوانین را به ما عرضه داشته است.

سایر پیروان گشتالت این طرز فکر را قبول کرده یا نکرده باشند، آرنهایم رابطه نزدیکی میان جهان هستی و ذهن می‌یابد. او معتقد است که مسلماً "این حواس و ذهن بشر است که جهان را نقش می‌کند و در هنر مسلماً" این امر قطعی است. ظاهراً "با این کار، ذهن بر طبیعت مسلط می‌شود. اما آرنهایم می‌فهمد که این نعوش دارای همان ویژگی‌های ماده خام طبیعت هستند. در فصل نهایی کتاب، آرنهایم روی این موضوع تأکید می‌کند:

"(موتیف‌هایی) مثل صعود و نزول، اقتدار و انقیاد، ضعف

و قهر، موزونی و ناموزونی و مخالفت و متابعت در حقیقت بنیان تمام هستی ما را تشکیل می‌دهند. ما این ویژگی‌ها را علاوه بر ذهنمان در رابطه‌امان با سایرین در جامعه بشری و در رویدادهای طبیعی نیز می‌یابیم. رسالت مقدس ادراک و بیان هنری تنها موقعی برآورده می‌شود که ما در آن‌ها چیزی بیشتر از بازتاب احساساتمان را بیابیم. به این ترتیب می‌فهمیم که نیروهایی که در درون ما شور می‌افکنند، نمونه‌های مجردی از همان نیروهایی است که در عالم هستی شور ایجاد می‌کنند.

پس از این دیدگاه گسترده، آرنهایم غایت هنر را درک و بیان نیروهای کلی هستی می‌داند. در حالیکه انسان، جهان انگیختارهای خام را به جهان اشیاء و رویدادها بدل می‌کند، هنرمند قدمی از این فراتر رفته و از این اشیاء و رویدادها، ویژگی کلی‌اشان را متعرج می‌کند. آرنهایم معتقد است وقتی نقاش تابلویی را می‌کشد، نقشی خودساخته از جهان به دست نداده بلکه توازنی در قوا (قوای خودش و قوای جهان) ایجاد کرده است. آرنهایم معتقد است بعضی هنرمندان در کار هنری به نقش خود چندان تأکید نمی‌گذارند، تنها به این امید که به بیان آشفتگی طبیعت و زندگی برسند (رمانتیک‌ها)، اما سایر هنرمندان ترجیح می‌دهند اثر شکل گراپانه‌ی قدیمی نشدنی خود را بر آنچه از طبیعت بر می‌گزینند، باقی گذارند (نقاشان کلاسیک و سبک‌های ملهم از بیزانس). هر دو این روش وقتی به سرحد افراط برسد، ویرانگر خواهد شد، وانگهی همه سبک‌های هنری جایی میان این دو قطب قرار می‌گیرند.

در اینجا آرنهایم از یک سبک هنری در برابر دیگری طرفداری نمی‌کند، زیرا وی گونه‌گونی سبک‌های هنری را تجلی گونه‌گونی بی‌پایان نهفته در بشر و طبیعت می‌داند. از نظری تمام سبک‌های هنری باید به نوعی موازنه‌ی ذهن با طبیعت برسند. زیرا بدون این موازنه، اثر هنری ناقص خواهد بود، زیرا هنرمند ممکن است در مرحله‌ی نقش بخشی به ماده خام شکست بخورد و خود را فقط با بازسازی ویژگی‌های طبیعت در کار هنری ارضا کند.

نتیجه‌ی این کار، احساسی خشن و فاقد جنبه‌های هنری است. این احساس هرگز به بیان راستین خود نمی‌رسد. از طرف دیگر هنرمند ممکن است در مرحله‌ی انتزاع شکست بخورد و نتواند نقش متناسبی برای ماده خام بیابد. این شکست به "ابهام"^۷، آشفتگی و شبهه در بیان هنری منجر می‌شود. زیرا بیننده در بروز میان دو یا چند مفهوم قرار می‌گیرد که به کلیتی منجر نمی‌شوند. " (نقاشی و درک بصری) از نظر آرنهایم فقط یک نقش به طور کامل منطبق بر ماده خام است که به هر دو تجلی می‌دهد. در اینجا آرنهایم بیشتر از همیشه، نظریه پردازان واقع‌گرا را که بعداً "بررسی می‌کنیم طرد می‌کند. از نظر واقع‌گرایان به خصوص "بازن"، "ابهام" یک ارزش و نه یک احتمال است و محصول هنری هم از نظر واقع‌گرایان یک بیانیه نیست. گذشته از اینکه آرنهایم فعل و انفعال میان بشر و طبیعت را تا چه حد در خلق هنری جایز بداند، در نهایت نظریه‌ی وی یک نظریه‌ی هنری ذهن‌گرا به شمار می‌آید. آرنهایم در پی لحظاتی است که طی آن‌ها بر اثر موازنه بین نیروهای ناشی از انگیزتارهای ساده و ذهن هنرمند، بیان جوانب گوناگون شخصیت او و دنیایی که ما قبلاً "از آن کاملاً" آگاه نبوده‌ایم امکان‌پذیر می‌شود. الهام در زمینه‌های علمی و هنری وقتی عملی می‌شود که ماده خام در برابر چشم ناگهان نظام مجدد یافته و ساختار جدید و مطلوبی اختیار کند. دانشمند و هنرمند عملاً "هر دو نقش قالبی و نقش "رور شاخی"^۸ را که واقعیت می‌نامیم، خلق می‌کنند. اما این نقش‌ها را واقعیت از قبل برایشان مهیا کرده است. به لطف این بازساخت‌های علمی و هنری است که می‌توان ژرف‌تر از پیش به پدیده‌ها نگرست و بهتر زیست. سینما به عنوان رسانه‌ای عکاسی گونه، مواد بیشتری برای نقش بخشی در اختیارمان می‌گذارد. سینما به عنوان یک رسانه‌ی هنری به یاری‌مان می‌آید تا این مواد را نقش بدهیم و سینما طرقی را که ذهن ما با جهان مادی گره می‌خورد به ما نشان می‌دهد.

آرنهایم از زمان انتشار کتاب "فیلم به عنوان هنر" ۱۹۳۲، تا به حال فقط چند مقاله کوتاه در باره سینما نوشته است. وی در سال ۱۹۵۷ گفته است که: "من به آنچه اعتقاد داشتم، هنوز اعتقاد دارم" و جدیدترین نوشته‌اش در مورد عکاسی همین اندیشه‌های ابتکاری او را بازتاب می‌کند. عدم تعایل وی به انحراف از عقاید اولیه، نسل‌ها دانشجویان سینمایی را خشمگین کرده است. ولی این امر به عقاید آرنهایم استحکام و انسجام داده است. آرنهایم امروزه در مورد سینما سکوت اختیار کرده، ولی دیدگاه وی هنوز هواخواهان بسیار دارد. این هواخواهان، طیف عظیمی است از نویسندگان راهنماهای فرهنگ تصویری که مستقیماً از عقاید وی ملهم بوده‌اند تا نظریات شسته و رفته‌ی درک سینمایی که کریستین متز اخیراً^۹ در فرانسه آن‌ها را پدید آورده و در تبیین آن‌ها خود را آشکارا مدیون آرنهایم دانسته است.

یادداشت

ولفگانگ کوهر

روانشناس آلمانی ، با همکاری "کوفکا" و "ورنایمر" در فرانکفورت اصول اساسی روانشناسی "گشتالت" را تبیین کرد . وی استاد روانشناسی دانشگاه برلین بود و کتاب وی : "روانشناسی گشتالت" (۱۹۲۹) دربردارنده توصیف کاملی از این روانشناسی است .

سرگئی ایزنشتین

دیدگاههای سینمایی ایزنشتین بی‌نهایت سرشارتر و غنی‌تر از نظریات آرنهایم و مانستربرگ است. بی‌شبهت به این دو، ایزنشتین فیلمسازی با توانایی گسترده در زمینه فیلمسازی بود که شهرتش، استقبال وسیع و بی‌درنگ از نوشته‌هایش را باعث می‌شد. ایزنشتین متفکری پراثری بود که خلق و خوی او به وی امکان نمی‌داد مثل آرنهایم و مانستربرگ نظریه سینمایی‌اش را بر یک فلسفه مشخص استوار کند، بلکه تحقیقات و اطلاعات عظیم وی حاصل از عمری مطالعات پراکنده به چهار زبان است که در هم آمیخته و نظریات سینمایی ایزنشتین را به وجود آورده است.

با آنکه ایزنشتین عموماً "از مارکس و لنین تجلیل می‌کرد و مسلماً" به بسیاری از نظریات آنان متعهد بود، اما متفکری نبود که با یک اندیشه‌ی خاص یا یک مکتب فکری جامع آغاز کند و سپس نظریه‌اش را شکل بخشد. ایزنشتین اصولاً "به موضوعات فراوان و نظریات بی‌شمار در باره این موضوعات توجه داشت. ایزنشتین در کتابفروشی یا کتابخانه‌ها با برخوردن به حقایق و فرضیاتی که به خاطر می‌سپرد به این موضوعات پی می‌برد و سپس آن‌ها را در خدمت سودای بزرگش سینما به کار می‌گرفت.

این روش به بسیاری اندیشه‌های ایزنشتین جنبه عامه‌گرایی داده است. کافی است به فصل "رنگ و مفهوم" (از کتاب مفهوم فیلم) نگاهی بیندازیم که در آن ایزنشتین فهرست وسیع و پراکنده‌ای از نظریات هروف در باره رنگ را در کنار هم می‌گذارد. این فهرست، جالب و رویهم‌رفته جذاب است و منبع مهمی در باب نظریات زیبایی‌شناسی رنگ به شمار می‌آید، اما فقط مجموعه‌ای از اظهارات با هزاران ابهام و تناقض است که ایزنشتین در پی‌گیری پرشور خود در موضوع، زحمت حل و فصل آن‌ها را به خود نداده است. ایزنشتین هیجان زده برای استدلال احساسی درونی‌اش در مورد رنگ در سینما، شتابزده به تمام منابع مختلف اشاره می‌کند، در حالیکه بسیاری از آن‌ها به ندرت به نظریات وی مربوط می‌شوند و این ویژگی همه نوشته‌های ایزنشتین است. نوشته‌های ایزنشتین همواره حاوی همان حالت اکتشافی است که وی در تکامل نظریاتش در خود احساس می‌کرده است. به نظر می‌رسد ایزنشتین ناگهان تحت تأثیر الهامی درونی به تاریخ، اقتصاد، تاریخ هنر، روانشناسی، مردم‌شناسی و بسیاری زمینه‌های دیگر متوسل می‌شود تا احساس درونی‌اش را مستدل کند. یا در سایر لحظات برخورد تصادفی با کتاب، رویداد یا فردی خاص، اندیشه‌ی جدیدی در باره یک جنبه از نظریات سینمایی در ذهن ایزنشتین بیدار می‌کند. مقاله‌ی کلیدی ایزنشتین تحت عنوان "غیرمنتظره" (در کتاب شکل فیلم) با این جمله آغاز می‌شود:

"تازگی تئاتر کابوکی به سراغ ما آمده است... و سپس شروع می‌کند به توصیف نظریه‌ای در مورد تصویر سینمایی که موقع اجرای نمایش تئاتر کابوکی به فکرش خطور کرده بود.

در حالیکه، همگان تا حدی این گونه می‌اندیشیم (از احساسی درونی به جستجوی دلیل برای آن احساس)، مع ذلک نویسندگان محدودی این فرآیند را تا حد ایزنشتین این چنین با ابتکار و مهارت در نوشته‌هایشان منعکس کرده‌اند. عامل "شوگ" که ایزنشتین در فیلمسازی به آن تأکید دارد، جزئی اساسی از مکانیسم نگارش نظریات سینمایی وی را نیز تشکیل

می‌دهد. مقاله‌ی "نگرش دیالکتیکی به شکل سینمایی" (شکل فیلم) را سطحی بخوانید، خواهید دید که چگونه ایزنشتین اندیشه‌هایش را نه به صورت بافتی از یک خط منطقی که به صورت رگباری بر خواننده فرود می‌آورد. وی حتی بین فصل‌های متوالی از تمهیدات انتقالی تکان دهنده استفاده کرده تا روشهای ملایم درهم‌آمیزی (دیزالو) یا تطابق. همانطور که ایزنشتین گفته که باید در بین نماها به دنبال مضامین فرعی بود، در خواندن کتاب او نیز ما باید در جستجوی چنین مضامینی باشیم.

همه‌ی این‌ها، خواندن نوشته‌های ایزنشتین را تجربه‌ای جالب و در عین حال فرار می‌کند و خلاصه کردن آنها را تقریباً "امری محال" در آنچه به دنبال می‌آید، امید آن است که بتوانیم ایزنشتین را در طبقه‌بندی پرسش‌هایی قرار دهیم که در بررسی سایر نظریه‌پردازان از آن‌ها مدد جسته‌ایم. چنین جهت‌یابی همچنانکه خواننده در قسمت‌های گوناگون خیابان‌ها و کوچه‌های این مادر شهر غنی نظری (یعنی نوشته‌های ایزنشتین) گشت می‌زند، حدود و ثغور افکار ایزنشتین و نکات عمده آن را بر او آشکار خواهد کرد.

باید توجه داشته باشید که کوشش ما در این فصل این خواهد بود که کشمکی را که ظاهراً در تمام سطوح اندیشه‌های ایزنشتین وجود دارد، همچنان حفظ کنیم. با آنکه شاید نظرات ایزنشتین تا حدی تعصب‌آلود و زیاده از حد قاطع به نظر آید، با این حال باید آن‌ها را در رابطه با اندیشه‌های دیگر او خواند و توجه کرد. زیرا این روش واقعی اندیشه دیالکتیکی است، روشی که ایزنشتین از پیروان برجسته‌ی آن محسوب می‌شد. ابتدا می‌بینیم چگونه تصور ایزنشتین از ماده اصلی سینما، یعنی نما به عنوان واحد اصلی سازنده‌ی فیلم (اعتقادی که بودفکین هرگز از آن بالاتر نرفت) به تصور بسیار غنی‌تر نظریه‌ی "اتراکسیون" بدل می‌شود. نظریه "اتراکسیون" کمتر از نظریه اول جنبه مکانیکی دارد، زیرا نه فقط اراده فیلمساز بلکه فعالیت ذهن بیننده را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد. وانگهی ایزنشتین هیچ‌گاه به طور کامل، تعصب عقاید اولیه‌اش را از دست

نداد و همواره معتقد و امیدوار بود که فیلمساز از طریق ساختار حساب شده‌ای از اتراکسیون‌ها بتواند فرآیندهای ذهنی بیننده را شکل بخشد. بعداً "در مرحله خلق هنری خواهیم دید که چگونه نقطه‌نظر ایزنشتین از مسئله‌ی تدوین که عموماً "تصور می‌شود اصل جزمی و تغییرناپذیر نظریه‌ی وی را تشکیل می‌دهد از حالت اولیه انحراف فراوانی پیدا می‌کند. تنش موجود در نظریات فرار ایزنشتین در باره مونتاز را در رابطه‌ی متغیر آن با بعضی مکتب‌های روانشناسی به بهترین صورت می‌توان دید. با آنکه به نظر می‌رسد ایزنشتین نظریه مونتاز خود را در چارچوب روانشناسی پاولوف و یا لافل "تداعی گرایان" شکل بخشیده است، نوشته‌های بعدی وی بیشتر به روانشناسی "ژان پیازه" نزدیک می‌شود. این بار نیز تغییری که تصورات مکانیکی اولیه ایزنشتین را تحت سؤال و اصلاح قرار می‌دهد، پیچیده‌تر و کمتر قابل پیش‌بینی است. این متغیر، نیروهای ذهنی بیننده و کارکردهای پیچیده ادراک و شناخت را مطرح می‌کند.

تضاد میان فرآیند ساده، مکانیکی و قابل پیش‌بینی فیلمسازی و عمل پیچیده و تکاملی تماشای فیلم، آشکارا در نظریه دو وجهی ایزنشتین از شکل سینما و غایت سینما تجلی می‌کند. ایزنشتین گاه فیلم را یک دستگاه و گاه یک اندامگان به شمار می‌آورد. ایزنشتین گاه در باره سینما چنان صحبت می‌کند که گویی سینما وسیله‌ی مؤثری در ترویج اندیشه‌هاست و گاه چنانکه وسیله‌ای متعالی و اسرارآمیزی برای شناخت هستی و به عبارتی هنر مستقل. این تضاد دیالکتیکی (دستگاه در برابر اندامگان و زبان در برابر هنر) بعداً "جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد. از نظر من این عدم تمایل به پذیرش دیدگاههای متضاد است که باعث شده ایزنشتین بتواند هریک از دو نقطه نظر را مورد سؤال قرار داده و مدت سی سال نظریه‌پردازی بر بار باقی بماند. به این دلیل، نوشته‌های وی همیشه درخشان و عنی بوده زیرا هریک از نوشته‌هایش ملهم از نیرویی است که از پیوند دیدگاههای

متضاد ناشی شده است. ایزنشتین این تضاد را در دنیای درونی خود، در دنیایی که در آن می‌زیست و در مقوله‌ای که تمام زندگی‌اش را صرف شناخت آن کرده بود (سینما)، احساس می‌کرد.

ماده خام سینما

ایزنشتین قبل از پیوستن به جامعه‌ی هنری مسکو، مهندسی مکانیک خوانده بود و وقتی به جامعه‌ی هنری مسکو پیوست در جریان سبکی هنری قرار گرفت که "کونستراکتیویسم"^۳ نام گرفته بود. ایزنشتین از همان آغاز، خلاقیت هنری را به منزله‌ی ساختن و یاد دقیق‌تر گفته باشیم بناکردن تلقی می‌کرد. به این دلیل، مسئله ماده خام در اختیار هنرمند، همواره ذهن ایزنشتین را به خود مشغول می‌کرد.

آنچه در فیلم‌ها ایزنشتین را می‌آزرد، بی‌اثری آن‌ها بود. ایزنشتین معتقد بود که سازندگان این فیلم‌ها در گرو رویدادی بودند که از آن فیلمبرداری می‌کردند، حتی اگر این رویداد بازسازی می‌شد. بینندگان این فیلم‌ها نیز رویدادهای روی پرده را همچون رویدادهای روزمره تماشا می‌کردند و این امر فیلمساز را فقط به صورت مجرای که از طریق آن واقعیت بازسازی می‌شد، در می‌آورد. در اوایل دهه‌ی بیست ایزنشتین در مبارزه‌ای سخت میان تئاتر هنری مسکو و نهضت‌های تئاتری آوانگارد که خود جزئی از آن بود، عملاً "با همین مشکل روبرو شده بود. ایزنشتین در آن زمان گفته بود: "تئاتر هنری مسکو، دشمن خونین من است." به این دلیل که توجه عمده در این تئاتر به نسخه‌برداری صادقانه از واقعیت است. کونستر اکتیویست‌ها به روشهای متعددی به مقابله با این واقع‌گرایی برخاستند. این روشها غالباً شامل تجزیه جوانب گوناگون نمایش تئاتری به تکه‌هایی

بود که می‌شد آن‌ها را برطبق خواست شکل‌گرایانه کارگردان نظمی دوباره بخشید. کونستراکتیویست‌ها معتقد بودند که دکور تئاتر نباید فقط پس زمینه‌ای برای صحنه‌های گفتگو باشد، بلکه باید در شرایط مساوی به موازات صحنه‌های گفتگو و در رابطه متقابلی با آن‌ها به کار گرفته شود. این ادعا در باره عوامل نورپردازی، حرکات بازیگران، لباس و سایر عناصر تئاتری نیز مطرح می‌شد. کونستراکتیویست‌ها معتقد بودند این عوامل تئاتری نه در یک سلسله مراتب فتودالی که باید در توازن دیمکراتیک درکنار یکدیگر قرار گیرند، ایزنشتین در تئاتر در جستجوی روشهایی بود که از طریق آن‌ها بتواند واقعیت را به صورت تکه‌های سودمندی در بیاورد که قابل استفاده برای کارگردان باشد.

بدین ترتیب شاید بتوان تجزیه واقعیت به صورت قطعات یا واحدهای قابل استفاده را "خنثی‌سازی" نام نهاد. ایزنشتین معتقد بود هنرهای موسیقی و نقاشی به ترتیب بر "خنثی‌سازی" صدا و رنگ بنیان یافته‌اند. ایزنشتین در مقاله رنگ، خصوصاً "این نکته را طرد می‌کند که رنگ دارای مفهومی مستقل است، چنین نیست که مثلاً "رنگ زرد نشانه‌ی حسادت و رنگ قرمز نشانه‌ی شور و اشتیاق باشد. مفهوم رنگ مانند مفاهیم دیگر از نظر ایزنشتین از روابط میان ذرات خنثی ناشی می‌شود. مثلاً "وقتی رنگ سبز در دستگاهی ارتباطی شامل رنگ‌ها و نشانه‌های دیگر قرار گیرد دارای مفهوم ویژه‌ای خواهد بود.

ایزنشتین دریافت که کوچک‌ترین جزء تشکیل‌دهنده‌ی سینما، یعنی نما با رنگ و صدا، عوامل تشکیل‌دهنده‌ی هنرهای موسیقی و نقاشی تفاوت دارد. زیرا نما از همان ابتدا قابل فهم بوده و بی‌درنگ ذهن و حواس بیننده را به خود جلب می‌کند. ایزنشتین احساس می‌کرد برای آنکه فیلمساز اقتداری همپایه‌ی آهنگساز و نقاش داشته باشد، نمای سینمایی باید حالت خنثی داشته باشد تا از نظر شکل به صورت عنصری اساسی درآید که کارگردان به صورتی که مناسب می‌داند و برطبق هر اصل شکل‌گرایانه که اراده می‌کند، مجدداً مورد استفاده قرار دهد. باید خصیصه ذاتی نما

را از آن گرفت تا ویژگی‌های ظاهری‌اش، برای خلق بیانیه‌ای جدید و متعالی مورد استفاده قرار گیرد.

تکنیک بیانی "غیر منتظره" ای که ایزنشتین در تئاتر کابوکی یافته بود، در نهایت همان مدرکی بود که وی برای نظریه‌ی "خنثی‌سازی" اش سخت به آن احتیاج داشت. در تئاتر کابوکی معمولاً "از یک بیان اغراقی فراتر از آنچه معمولاً" در تئاتر غرب جایز است، استفاده می‌شود. این سبک، واقعیت موضوع و یا رویداد را تعالی نمی‌بخشد و به موضوع یا رویداد جهت یا تعبیر خاصی هم نمی‌دهد (برعکس آرنبایم که معتقد بود تمام هنرها باید چنین کنند) بلکه به جای آن، موضوعات و رویدادها را تحریف کرده و تغییر می‌دهد تا آنجا که از رویدادها فقط یک پوسته ظاهری حفظ شود. بدین ترتیب تمام جنبه‌های درام یکسان می‌شود و به صورت بشره‌ای یکپارچه و شکلی یکنواخت و کامل در می‌آید. به این ترتیب برداشت تئاتر کابوکی از صحنه‌ی یک قتل، مشابه آن در میزانش‌های قراردادی تئاتر غرب نیست. با اسلوبی شدن صحنه‌ی قتل در تئاتر کابوکی، هرگونه عامل برتر از آن گرفته شده و به طور برابر در کنار سایر عواملی که با آن در رابطه است قرار می‌گیرد. وانگهی تمام حرکات اسلوبی شده به این ترتیب در دستگاه گسترده‌تری شامل قراردادهای اسلوبی شده‌ی صدا، لباس و دکور چنان عمل می‌کند که نمی‌توان گفت قراردادهای نشانه‌ای دیگر فقط برای پشتیبانی و تقویت این حرکات به کار گرفته شده است، به عبارت دیگر مفهوم نمایشنامه کابوکی با بازگویی داستان و حرکتهای آن برای کسی آشکار نمی‌شود. این شکل مجموعه نمایش است که دربردارنده مفهوم است. از نظر ایزنشتین این شکل به اندازه شکل موسیقی یا نقاشی، تجربیدی و قوی است. در اینجا دیگر تئاتر اسیر واقعیت نیست. بلکه حرکت با رنگ و صدا در یک سطح قرار گرفته است.

ایزنشتین امیدوار بود بعد از آشنایی با تئاتر کابوکی، دستگاهی در سینما خلق کند که تمام عناصر در آن برابر و تناسب‌پذیر باشند. عناصری مانند نورپردازی، ترکیب تصویری، بازیگری، داستان و حتی زیرنویس‌ها

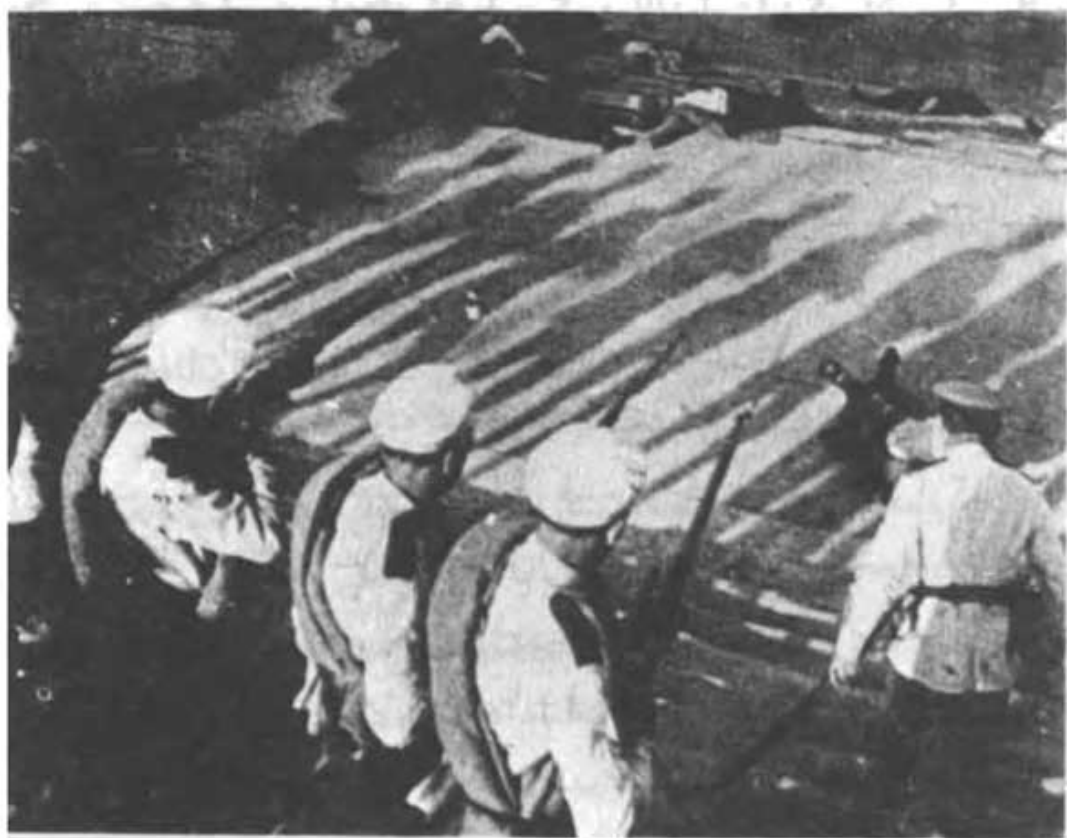
در این دستگاه باید چنان وابسته به هم باشند که سینما از واقع‌گرایی خام روایت‌گری و دیگر عناصر تقویت‌کننده‌اش رها شود. ایزنشتین معتقد بود که این عوامل در دستگاه سینمایی ایده‌آل به منزله جزئی از یک برنامه نمایشی سیرک یعنی "اتراکسیون" عمل می‌کنند. بدین معنی که هر اتراکسیون از اتراکسیون دیگر متفاوت بوده و در عین حال با آن در یک سطح قرار می‌گیرد، اما تماشاگر را تحت تأثیر روانی دقیق و خاصی قرار می‌دهد. البته این روش با زیبایی‌شناسی قراردادی که در آن نورپردازی، صحنه پردازی، کار دوربین و غیره برای تقویت حرکت غالب به کار می‌رود تا اثری کلی خلق شود، متفاوت است. از نظر ایزنشتین فیلم دیدن، یعنی اینکه شخص تحت تأثیر شوک‌های متوالی قرار گیرد که از هریک از عناصر گوناگون نمایش سینمایی و نه فقط از داستان مایه می‌گیرند.

ایزنشتین در نوشته‌های اولیه اعتقاد داشت که کوچکترین واحد سازنده‌ی سینما، نما است و اینکه هر نما مانند اتراکسیون "سیرک، انگیزتار روانی خاصی ایجاد می‌کند که می‌توان آن را با انگیزتارهای مجاور ترکیب کرد و بدین ترتیب فیلمی ساخت. اما ایزنشتین بعدها بیشتر متوجه امکانات عناصر نمای واحد شد و دریافت که هر نما از اتراکسیون‌های همساز و ناهمساز تشکیل می‌شود. به هر حال ایزنشتین فکر می‌کرد که سینما فقط موقعی هنر است که به صورت مجموعه‌های اتراکسیونی درآید به ترتیبی که بتوان مانند نت‌های موسیقی یا به صورت ریتمیک یا تماتیک آن را دریافت‌های غنی از تجربیات کامل قرار داد.

در موسیقی تمام دانگ‌های موجود چنان تنظیم شده‌اند که مضراب‌هایی شامل بر رابطه‌های هارمونیک تشکیل دهند. ایزنشتین به دنبال یک مضراب سینمایی بود تا کارگردان سینما بتواند از هر عنصرش به تنهایی یا در ترکیب با سایر عناصر استفاده کند و از تأثیر حاصل نیز از پیش مطمئن باشد. ایزنشتین به پیروی از اندیشه‌های پاولوف معتقد بود که از نماها یا اتراکسیون‌های سینمایی می‌تواند برای ایجاد تأثیرات خاص روی بیننده استفاده کند.

در مجموع ایزنشتین هرگز صبط ساده‌ی زندگی را سینما نمی‌دانست. ایزنشتین در ابتدای کار سینماگرانی را که از نماهای طولانی در فیلم‌هایشان استفاده می‌کردند، سرزنش می‌کرد و می‌پرسید: "خیره شدن به رویدادی که تأثیر خود را بر جا گذاشته چه فایده‌ای دارد؟" از نظری ماده خام سینما در عناصری از نما نهفته است که می‌تواند واکنشی جداگانه (و قابل سنجش) در بیننده ایجاد کند.

ارزش اصلی این گونه خنثی‌سازی، در انتقال و تقارن حواس است. با یاری انتقال در فیلم اثری را می‌توان با کمک تعدادی عناصر مختلف ایجاد کرد. در یک فیلم عناصر فراوان در یک زمان روی پرده دیده می‌شوند. این عناصر یا یکدیگر را تقویت کرده و به تعالی اثر حاصل منجر می‌شوند (این امر معمولاً "در سینمای قراردادی رخ می‌دهد) یا در روش دوم، عناصر مختلف با یکدیگر در تضاد بوده و تأثیری نوین حاصل می‌شود و یا در نهایت عنصر غیر منتظره‌ای به تنهایی تأثیر مورد نظر را ایجاد می‌کند.





آتالانت

این آخرس مورد، اوج عمل انتقال است. مثلاً "در فیلم "رزمنا و پوتمکین" وقتی زن یورزوا روی پله‌های ادسا می‌گوید "التماسشان کنیم"، پاسخ او نه کلامی، نه زیرنویسی و نه حتی عملی است بلکه سایه‌های دراز سربازانی است که آرام‌آرام، بی وقفه و مرگبار از پله‌ها پایین می‌آیند. در اینجا عناصر کلام و نورپردازی در رابطه‌ای متقابل قرار گرفته‌اند و عمل انتقال انجام گرفته است.

وقتی عناصر متعدد در یک زمان با هم ترکیب شوند، در بیننده تقارن حواس ایجاد می‌شود. نمونه گویای آن، صحنه‌ای از فیلم زیبای "ژان ویگو" "آتالانت"^۴ است. در صحنه‌ای از این فیلم، "دیتا پارلو"^۵ بعد از گذراندن شب زفاف از گوشه‌ی گشتی بیرون می‌آید و همزمان این تغییرات تصویری حادث می‌شوند: دوربین از نمای دور به نمای نزدیک برش می‌کند، خورشید با نور کورکننده‌ای بر چهره زن می‌تابد و تسمی بر چهره‌ی او شکوفا می‌شود. ملوانان با اکوردئون به مناسبت ورود زن ترانه‌ای می‌نوازند. در این صحنه

4- L'Atalante, Jean Vigo

5- Dita Parlo

فی النفسه دارای تأثیر شخصی هستند، سرچشمه می‌گیرد. او معتقد است که فیلمساز از میان آشفتگی تاریخ و روانشناسی و با کمک خلق توالی تصویری سیالی، توجه بیننده را به رویدادی کلا "داستانی معطوف می‌کند. از نظر بودفکین، مفهوم جهان در واقعیت ضبط شده در نماها نهفته است، فقط می‌توان آن را با تدوین دقیق سینمایی، تقویت و آزاد کرد.

بودفکین معتقد بود فیلمساز توانایی دارد بیننده را چنان به تماشاى یک رویداد سینمایی وادارد که گویی آن رویداد، واقعی و حقیقی است. فیلمساز بیننده را نه در آشفتگی تاریخ که در وضوح واقعیت نظم یافته بر روی فیلم به پیش می‌برد و از اینرو باید زیرکانه احساس و اندیشه‌اش را کنترل کند تا روابط پنهان موجود در واقعیت آشکار شود. تأکید بودفکین به نما به عنوان جزء اصلی سازنده‌ی فیلم وی را خیلی بیشتر از ایزنشتین به اردوگاه نظریه‌پردازان واقع‌گرا نزدیک می‌کند. بودفکین حتی در شکل گرایانه‌ترین صورت خود وقتی از خلق رویداد در فیلم از طریق تدوین سخن می‌گوید در مقامی پایین‌تر از ایزنشتین قرار می‌گیرد. زیرا منظور بودفکین چهار نوع عنصر بهم ترکیب شده تا تقارن حواس در بیننده به وجود آید. زیرا در این صحنه ما هم می‌بینیم، هم می‌شنویم، هم لمس می‌کنیم و هم حتی تازگی هوا را استشمام می‌کنیم. ایزنشتین معتقد است این صحنه امکان پذیر است زیرا فیلمساز قادر است هر یک از این اتراکسیون‌ها را چنانچه می‌خواهد بنا کند. به طور خلاصه کارگردان سینما ماده انعطاف‌پذیری در اختیار دارد.

ایزنشتین برای آن که فیلمساز را با نقاش، موسیقیدان و مجسمه‌ساز برابر کند از بودفکین که غالباً "او را با ایزنشتین تداعی می‌کنند فراتر می‌رود. بودفکین، فیلمساز را در نمای سینمایی محدود می‌کند و معتقد است که فیلمسازی خلاقه از انتخاب و نظم دادن صحیح این تکه‌های واقعیت که

ارالحاق نماها به یکدیگر بین است که سنده را بهایی به بدین داسان . رویداد با مضمون فیلم رهبری کند . ایرنشتین منوجه این موضوع ندده و حواستار "الحاق" نماها سود که طرفدار "تصادم" نماها بود . ایرنشتین نه در جستجوی سندهای منفعل که در جستجوی سندهای حلاق بود .

این اختلافات میان دو فیلمساز بزرگ هم عصر ، در تصور سبایی این دو ار ماده خام سینما سهفته است . ایرنشتین هیچ‌گاه نمی‌نواست بدرد که نماهای یک فیلم ، تکه‌هایی ار واقعیت است که فیلمساز آن‌ها را گردآوری می‌کند . ایرنشتین آگاهانه به این موضوع اصرار می‌وررید که نماهای سبایی "مکان هندسی" عناصر شکلی مانند نورپردازی ، خط ، حرکت و جسم است . ایرنشتین معتقد بود که محتوی طبیعی نما نباید و نیازی نیست که مشاهده‌ی فیلم را در مجموع تحت الشعاع قرار دهد . اگر فیلمساز حقیقتاً "حلاق" باشد باید بتواند مفهوم مورد نظرش را از میان ماده خام بیرون بکشد و روابطی سا سهد که در مفهوم نمای ابتدایی موجود نیست ، به عبارت دیگر ایرنشتین می‌گوید فیلمساز باید مفهوم را در نما خلق کند نه آنکه چنانکه بودفکس می‌گوید آن را هدایت کند .

عالب فیلم‌ها و نظریات سبایی امروزه خیلی بیشتر نشان بودفکس را دارند تا نشان ایرنشتین را ، اما در نهایت ایرنشتین است که مخیله‌ی حسنحوگران سبمای بوس را مشتعل می‌کند . نظریه‌ی ایرنشتین در باره ماده خام سینما ار نظریه بودفکس در مورد متابه بی نهایت پیچیده‌تر است . زیرا نظریه‌ی ایرنشتین شامل هم جنبه‌ی ظاهری (جنبه‌هایی از نما که اتراکسیون می‌نامد) و هم جنبه‌ی ذهنی و حتی هنوی (ذهنی که این اتراکسیون‌ها را دریافت می‌کند) است . در حالیکه بودفکس مسئله را با تعریف ماده خام سینما از دیدگاه فیلمساز ساده می‌انگارد . از نظر بودفکس ، نما فقط یک مرحله‌ی تکنیکی از کار تولید فیلم است . اما از آن طرف از نظر ایرنشتین ، شوک یا اتراکسیون رابطه‌ای بین ذهن و ماده خام است . از آنجا که این موضوع به سنده مربوط می‌شود ، پس مقوله‌ای بس عمیق‌تر و پیچیده‌تر است .

وسيله سينمايي، خلق سينمايي به وسيله مونتاز

با آنکه ماده خام سينما همان انگيختارهاي نهفته در نماهاست نبايد بي درنگ اين نتيجه‌گيري را کرد که از نظر ايزنشتين اين انگيختارها معادل و برابر با سينماست. بلکه اين انگيختارها مثل قطعات تشکيل دهنده یک عمارت، يا اگر مثال ايزنشتين را به کار ببريم مانند سلول هستند. وقتی به اين سلول‌های جداگانه نظامی زندگی بخش داده شود، سينما به وجود می‌آید. چه چیزی به اين انگيختارها زندگی می‌بخشد و یک تجربه سينمايي کامل را ممکن می‌کند؟ برای یافتن پاسخ به اين سؤال بايد به اندیشه‌ی کلیدی معروف ايزنشتين در مورد مونتاز رجعت کنیم.

همانطور که بينش ايزنشتين در مورد ماده‌ی خام سينما از تئاتر کابوکی نشأت گرفته بود، همينطور هم مطالعات ايزنشتين در شعرها^۶ بود که آشکارا وی را به شناخت نقش مونتاز در سينما سوق داد. ايزنشتين در الفبای ژاپنی، بنیان پويايي سينمايي را پيدا کرد. وی می‌پرسيد زبان "ايدئوگرام"^۷ چیست؟ و خود به اين سؤال جواب می‌داد: جز برخورد دو ایده یا دو اتراکسیون؟ در زبان ايدئوگرام تصاویر پرنده و دهان به معنی آواز خواندن است در حالیکه تصاویر بچه و دهان به معنی جیغ زدن است. در این‌جا تغییر یک اتراکسیون (پرنده به بچه) صورت دیگری از همان مفهوم قبلی را ایجاد نمی‌کند، بلکه مفهوم کاملاً "جدیدی خلق می‌کند".

در سينما گرچه حواس، اتراکسیون‌ها را دریافت می‌کنند، اما مفهوم سينمايي فقط وقتی خلق می‌شود که ذهن بیننده با عطف توجه به برخورد اين اتراکسیون‌ها به نتیجه حاصل از آن‌ها نایل شود.

شعرهایکو که از مجموعه‌ای ایدئوگرام تشکیل شده به همین روش عمل می‌کند. این سبک شعری، مجموعه‌ی کوچکی از ادراکات حسی را ضبط کرده، ذهن را وای می‌دارد تا اثری کلی از آن‌ها اخذ کند و بدین ترتیب اثر روانی دقیقی در ذهن بیننده تولید می‌کند. ایزنشتین شعر ذیل را از میان نمونه‌های متعدد مثال می‌آورد:

کلاغ تنهایی

بر شاخ بی برگی

در شامگاه پاییزی

هر عبارت این شعر را می‌توان اتراکسیون دانست و ترکیب کلی عبارات را مشابه عمل مونتاز. برخورد اتراکسیون‌ها از سطری به سطر دیگر، اثر روانی یکپارچه‌ای به وجود می‌آورد که هم ویژگی سبک شعری‌هایکو و هم ویژگی مونتاز در سینما است.

ایزنشتین بعد از این تذکار، بی‌درنگ انواع برخورد بین اتراکسیون‌ها را که در دسترس سینماگراست بر می‌شمارد که عبارتند از: تضاد جهات، تضاد ابعاد، تضاد احجام، تضاد اجسام، تضاد در ژرفا، تضاد در تاریکی و روشنی و تضاد در عمق میدان. ایزنشتین در مقالعی بعد انواع کلی اثراتی را که چنین تضادهایی در بیننده می‌انگیزند بر می‌شمارد. وی پنج روش برای مونتاز کشف می‌کند که از مونتاز صرفاً "متریک و ریاضی" که در آن تضاد فقط توسط بلندی و کوتاهی نماها ایجاد می‌شود، تا مونتاز روشنفکرانه که در آن مفهوم بر اثر نتیجه‌گیری آگاهانه‌ی بیننده از دو استعاره یا دو شکل تصویری انجام می‌شود، را شامل می‌شود. غالب نوشته‌های ایزنشتین به بحث در باره روشهایی می‌پردازد که بین این دو قطب قرار می‌گیرند. ایزنشتین می‌گوید تضاد را می‌توان بر اساس ریتم، مضامین اصلی یا فرعی نظم بخشید. این روش‌ها همگی براساس تضاد عناصر تصویری داخل نماها شکل گرفته‌اند.

ایزنشتین معتقد است که حواس بیننده اتراکسیون هر نما را درک کرده، ذهن درونی وی این اتراکسیون‌ها را به دلیل شباهت و یا تضاد

بین آن‌ها به هم پیوند داده و مفهومی یکپارچه و متعالی از آن‌ها اخذ می‌کند. پس نماها انگیزه‌های بیش نیستند. این اثر متقابل نماها (از نظر طول، ریتم، استعاره و مفاهیم فرعی و اصلی) است که مفهوم سینمایی را به وجود می‌آورد. از نظر ایزنشتین، مونتاژ قدرت خلاقی سینما و وسیله‌ای است که از طریق آن سینماگر سلول‌های منفرد را به صورت اندامگان زنده و یکپارچه سینمایی در می‌آورد. مونتاژ از نظر ایزنشتین، اصل زندگی بخش سینماست که به نماهای خام مفهوم می‌بخشد.

با آنکه ایزنشتین این اندیشه‌های کلیدی در باره مونتاژ را تقریباً در اوایل فعالیت سینمایی‌اش شکل بخشید، تمام عمر را صرف مشکلات این گونه مونتاژ در سینما کرد. ایزنشتین خصوصاً سعی کرد نشان دهد چگونه می‌توان عناصر گوناگون را به طور خلاقانه به صورت یک تجربه‌ی سینمایی در آورد. همچنین تکنولوژی سینما متحول می‌شد، ایزنشتین شتاب‌زده به نیروهای شکل‌گرایانه هر یک از اختراعات جدید اشاره می‌کرد. از این نظر ایزنشتین از آرنه‌ایم که در مورد سایر موضوعات با وی شباهت‌های آشکار دارد، آزادینخواه‌تر بود (و شاید به مذاق خوانندگان امروزی نزدیک‌تر). مقاله‌ی معروف "بیانیه‌ی صدا" که ایزنشتین آن را با بودفکین و "گریگوری الکساندروف"^۸ نوشت، نمونه‌ایده‌آلی از انعطاف‌پذیری نظریه‌ی مونتاژی وی است. با آنکه اندیشه‌های ایزنشتین در مورد ماده‌ی خام و ساختار مونتاژی سینما قبل از آن مطرح شده بود که صدا به عنوان عامل جدید در سینما تحقق یافته باشد، با این حال وی این اختراع "واقع‌گرایانه" را بی‌درنگ در نظریه‌ی ضد واقع‌گرایانه‌اش به کار می‌گیرد و می‌نویسد: "از این کالای پر فروش یعنی سینمای ناطق بیشترین بهره‌برداری‌های تجارتي خواهد شد. مقصود آن دسته آثار سینمایی است که در آن‌ها ضبط صدا در سطح واقع‌گرایی است و صدا دقیقاً دنباله‌گر حرکات روی پرده است تا توهم خاصی ...

"این گونه استفاده از صدا، فرهنگ مونتاز را نابود می‌کند. بر سر اصلحق کردن صدا به تصویر، تصویر را به عنوان واحد موسازی به سکون نزدیک می‌کند و استقلال مفهوم آن را بیشتر می‌کند. این امر بی‌شک به ضرر مونتاز است که در اصل به براساس نماها که براساس الحاق آن‌ها به یکدیگر عمل می‌کند. فقط "کاربرد تکمیلی" صدا در رابطه با قطعه‌ی مونتاز تصویر است که بیرونی جدیدی در تکامل مونتاز خلق می‌شود".

ایزنشتین بی‌درک به بحث درباره آرمایش‌هایی با صدای ناهمزمان می‌پردازد که "به ارکستر براسیون تکمیلی تصاویر بصری و تصاویر سمعی فیلم منتهی می‌شود". ایزنشتین در حاشیه صوتی فیلم، شیوه‌ای برای تمامیت حسیدن به دو عنصر گفتگو و اطلاعات می‌یابد که (اگر موسیقی را نادیده گیریم) از مورد مشابه آن در ریویوس‌ها بسیار قابل توجه‌تر و بهتر است.

صدا یکی از فراوان مواردی است که ایزنشتین کاربرد موسازی از تکنولژی واقع گرائه در آن را توصیه می‌کند. در مورد رنگ در سینما نیز ایزنشتین به دفاع از آن بر می‌خیزد، زیرا از نظر وی رنگ، قرارداد اضافی عینی‌تری از واحدهای مونتازی با اتراکسیون‌ها در فیلم تشکیل می‌دهد که می‌تواند در رابطه متقابل با سایر عناصر سینمایی مورد استفاده قرار گیرد. همچنانکه فیلم ایزنشتین، "ایوان مخوف، بخش دوم" نشان می‌دهد، ایزنشتین باید رمایی طولانی درباره امکانات چنین کاربرد ناواقع گرائه‌ای از رنگ در سینما فکر کرده باشد. در فیلم "ایوان مخوف، بخش دوم"

ایزنشتین از فیلم رنگی و سیاه و سفید توأم استفاده کرده و رنگ‌ها نیز به دوف از طریق استفاده از فلترها و لباس‌ها از هم تفکیک شده تا سینما به نحس ناآر شوک یک عنصر جدید تصویرری قرار گیرد. به همین ترتیب ایزنشتین معتقد بود سمای به عددی باید تکامل یابد زیرا وی در این

تکنیک، بارامبرهای جدیدی در رابطه‌های حجم و فضا می‌دید که این خود عنصر جدیدی در اختیار فیلمساز قرار می‌داد. بالاخره ایزنشتین در شناسایی از پرده مربع شکل دفاعیه‌ای نکاتیه که در آن عمایل به سوی پرده‌های عریض سینمایی محکوم شده است، از آنجا که ایزنشتین پرده سینما را چارچوسی و نه پنجره‌ای می‌داند، اعفاد داشت پرده‌ی "مربع متغیر" امکانات متنوع بیشتری برای شکل‌های سینمایی ارائه می‌کند.

می‌بینیم که ایزنشتین همواره در پی افزودن به مسیرهایی بود که در اختیار فیلمساز است، اما در عین حال سعی حواس این متغیرها به خودی خود عمل کرده و از اختیار فیلمساز خارج شود. موساز آن نیروی واقعی است که این عناصر را به صورت یک فله در می‌آورد. در حالیکه هالینوود از باره‌های تکنولری سینما به خاطر واقع گرایی بیشتر آن‌ها استفاده می‌کرد، ایزنشتین در پی برانداز و رفع گرایی طبیعی صدا، رنگ و سینمای به بعدی از طریق جرد کردن و یا "حسی سازی" این عناصر بود تا آن‌ها را به گونه‌ای تکمیلی با سایر عناصر سینما به کار گیرد. این عناصر در حقیقت حدود جدیدی به مصرات سینما می‌افزودید که فقط فیلمسازی موسیقیدان می‌توانست از طریق سرروی ساخت موسازی، آن‌ها را در بیان هنری تعاضب بخشد.

عقاید و اندیشه‌های ایزنشتین در باره موساز از منابع فراوانی بر حتمه گرفته است. این اندیشه‌ها در زیبایی‌شناسی کونستراکتیویست‌ها بر نفس مهمی دارد، گرچه در میان آن‌ها هیچ‌گاه با حد نظریه‌ی ایزنشتین، این جنس به طور کامل شکل نیافته است. این اندیشه‌ها بروشی به دیالکتیک هگل، مارکس و به دیالکتیک تفریبا "تمام شخصیت‌های بر حتمه‌ی فرهنگی اجتماعی دوران ایزنشتین هم مدیون است. این اندیشه‌ها با بسیاری نظریه‌های روانسازسی دهه بیست هم فصول مشترک فراوانی دارد که ایزنشتین با در نظر گرفتن بوجه عمیقش به فرآیندهای فکری مسلما با آن‌ها آسانود.

گذاشتن نظریه‌ی موسازی ایزنشتین در کنار برخی نظریه‌های شاخته

شده‌ی رایج در دهه بیست – گرچه فقط برای تمایز ایزنشتین از آرنه‌هایم که روانشناسی گشتالت او را ایزنشتین هرگز نمی‌توانست بپذیرد – کار جالبی است. مسلماً "توجه ایزنشتین به پاولوف به آن اندازه بود که وی را با آرنه‌هایم بیگانه کند، زیرا پاولوف به نقش مفهوم حاصل از انگیختار مجرد توجه داشت، حال آنکه تأکید روانشناسی گشتالت به "زمینه" و "کلیت" است که انگیختارها را جذب و دگرگون کرده و انگیختارها از آن مفهوم و معنی کسب می‌کنند. به هر حال اندیشه ایزنشتین از مونتاژ از پاولوف هم فراتر می‌رود. اما آنچه غالباً نادیده گرفته می‌شود تأثیر احتمالی "تداعی‌گرایان" بر ایزنشتین است که اندیشه‌اشان در طول دهه بیست شکوفا شد و تأکید آن‌ها به فواین مکانی، رمایی و علیت است که ادراک‌های حداگانه را به هم پیوند می‌زند. "تداعی‌گرایان" مانند ایزنشتین، عمل درک را به فصولی از عناصر تصویری حداگانه تجزیه می‌کنند که نه به وسیله ترکیب (مثل نحو در دستور زبان) بلکه از طریق پیوند ساده به یکدیگر ملحق می‌شوند. روانشناس برجسته، "ای. بی. تیچنر"^{۱۰} حتی معتقد بود حداقل دو حس لازم است تا مفهومی خلق شود. این اندیشه خود اصل و منطق روشنی برای نظریه مونتاژ ایزنشتین محسوب می‌شد.

اما روانشناس معروف کودک "ژان پیاژه" است که حالب‌ترین فصول مشترک روانشناسی را با نظریه ایزنشتین ارائه می‌دهد. ایزنشتین از طریق نوشته‌های "لوویگوتسکی"^{۱۱} روانشناس روسی معاصر ایزنشتین که از نزدیکان پیاژه بود – با اندیشه‌های این متفکر بزرگ سوییسی آشنا شد. حال که اندیشه‌های ایزنشتین به مکتب فکری پیاژه نزدیک است حای آن دارد که اندیشه‌های مشترک این دو متفکر بزرگ را مورد بررسی قرار دهیم:

۱ – "خود مرکزی"^{۱۲}: در طرح پیاژه، کودکان پس دو تا هفت سال دچار نوعی تفکر "پیش-عملی"^{۱۳} هستند که طی آن قادر به فری گذاشتن میان تصویرشان و خودشان نیستند. ایزنشتین هم از بسیاری جهات تعاضای فیلم

10- E.B. Titchener

11- Lev Vygotsky

12- Ego- Centrism

13- pre-operational

را فعالیتی "خود - مرکز" تلقی می‌کند، به عقیده او بیننده تصویر روی پرده را چنان می‌نگرد که گویی همان فعالیت "پیش - شناخت"^{۱۴} وی است.

۲ - "نماد نخستین"^{۱۵}: پیازه بین دو تا هفت سالگی، نماد نخستین را عاملی نظام بخش در کودک می‌داند. این نماد از نظر ماهیت شدیداً "شمایلی"^{۱۶} است، بدین معنی که این گونه نماد تا حد ممکن با خصوصیت‌های ظاهری چیزی که نمایند‌ه‌اش است برابر است. پیازه به عنوان نمونه از کودکی یاد می‌کند که موقع باز کردن در یک جعبه، دهانش را باز می‌کند تا باز کردن جعبه را بهتر یاد گیرد. این نمونه خصوصاً "در بررسی نظریه‌های ایزنشتین شایسته توجه است، زیرا ایزنشتین در نوشته‌هایش به یک قبیله فلیپینی اشاره می‌کند که افراد آن موقع تولد نوزادها، به نشانه پشتیبانی معنوی قبیله از نوزاد، تمام درهای خانه‌هایشان را باز می‌کنند (شکل فیلم).

۳ - "اندیشیدن مونتاژی"^{۱۷}: پیازه دریافت که کودکان خرد سال مفهوم عمل را با بررسی اختلاف میان کیفیت انتهایی عمل‌ها می‌سنجند نه با توجه به مراحل که آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. آزمایش‌های پیازه در این زمینه بسیار معروف است. به عنوان مثال کودکی که ریختن آب از یک ظرف را به ظرف بلندتر و نازک‌تر می‌بیند، نتیجه می‌گیرد که مقدار آب بیشتر شده است. زیرا کودک عمل ریختن آب از یک ظرف به ظرف دیگر را به حساب نمی‌آورد. نظریات مونتاژ ایزنشتین از بسیاری جهات چنین توجهی به کیفیت‌های نهایی عمل می‌داند. این یکی از دلایل برای آن است که ایزنشتین این چنین سرسختانه به مخالفت با نماهای طولانی می‌پردازد، سبکی سینمایی که در آن، تحول رویداد فیلمبرداری شده مورد نظر است. ایزنشتین ترجیح می‌دهد جزئیات ساکن رویدادی را فیلمبرداری کرده و آن‌ها را به کمک مونتاژ پویا، نیرو و حرکت بخشد. از نظر کودک

14- pre-cognitive

15- Primary Felt Symbol

16- iconic

17- Montage thinking

در روانشناسی پیازه و از نظر بیننده در نظریه ایزنشتین، مفهوم، بیشتر آن است که با تصویرهای سه تیر، در حالات مختلف ولی ساکن اما در تناوبی سریع، درنده خوبی فراینده‌ی شیر بیان شود تا آنکه تیری واحد را در حال بلند شدن ببیند.

۴- "زبان درونی"^{۱۸}: ایزنشتین در مقاله‌ی "تکامل فیلم - مسائل جدید"، صریحا در باره توانایی سینما در ارائه ترکیب یا نحو زبان درونی صحبت می‌کند. ترکیب یا نحو زبان دروسی، برحورد و روی هم‌آیی تصاویر ذهنی است که بعداً به سطح زبان شفاهی شخص تبدیل می‌شود. همانطور که انتظار می‌رود پیازه معتقد بود کودکان در دنیای زبان دروسی، متشکل از تصاویر گلآزی به سر می‌برند. موقعی که این زبان درونی مکرراً در مقابل با موقعیت‌های بیرونی قرار گیرد که با آن مطابقت ندارد، کودک کم‌کم یاد می‌گیرد که در دنیای دروسی خود جرح و تعدیل کند. معمولاً در هفت سالگی، ترکیب یا نحو زبان شفاهی در کودک عمده‌ای "جای زبان دروسی را می‌گیرد. ویژگی‌های متعدد زبان دروسی در نظریات سینمایی ایزنشتین هم دیده می‌شود. ویژگی اول، "حرکت ناآگاهانه" از مجموعه‌ای تصاویر به مجموعه دیگر است. دوم "انتقال"^{۱۹} بدین معنی که کودک به عناصر تصویری تداعی شده، رابطه‌ی علت و معلولی نسبت می‌دهد. بالاخره در "تلفیق"^{۲۰} کودک عناصر بی‌شمار را به صورت رویداد واحدی در می‌آورد.

با آنکه ایزنشتین هیچیک از واژگان پیازه را به کار نگرفت، ولی می‌توان گفت که میل داشت سینما اس‌گونه زبان دروسی را احیا کند. ایزنشتین میل داشت مونتاژ سینمایی بتواند حالت سیال این زبان درونی را ایجاد کرده و از طریق الحاق تصویرها، فیلم را به سوی یک رویداد مهم ذهنی پیش ببرد. در کلام پیازه، ایزنشتین می‌خواست که سینما به

18- Inner Speech

19- transductive

20- syncretism

"تلفیق عمومی استنتاجات منفرد" دست یابد.

کشش ایزنشتین به سوی حوامع بدوی و ریان خاص کودکانه، تقویت کننده‌ی تصویری از هنر سینما به عنوان بازگشتی به بهشت ماقبل منطق است. مسلماً "ایزنشتین اولین زیبایی‌شناسی بسبب که به کشف تفکر ماورا^۱ منطقی در هنر می‌رسد. تفکر ماورا^۲ منطقی به گونه‌ای ناآگاهانه، تجربه دست اول و یا ارنست منطقی مستقیم با دنیای خارجی را ارائه می‌کند.

مونتاز، وسیله‌ی رسیدن به این آگاهی متعالی است. در زبان متعارف، مونتاز از ترکیب باحو، قدمی فراتر رفته و قوی‌ترین اثرات شاعرانه را به صورت اندیشه‌هایی جان سرشار و عنی در می‌آورد که واژه‌ها قادر به بیان آن‌ها نیستند. در نهایت مونتاز، اندیشه‌های ملموس را به صورت رویداد فکری و عظیمی در می‌آورد. رویدادی که افکار و اعمال انسان را سم و جهت می‌دهد. البته مونتاز این کار را به تنهایی نمی‌کند. برای یافتن قوی‌ترین و مؤثرترین شکل‌ها و ساختارهایی که سینما گنجایش آن‌ها را دارد، باید از مونتاز فراتر رفت. اما با این همه مونتاز اصل مهم زندگی بخش سینما باقی می‌ماند، تمام فیلم‌های ارزنده را انرژی می‌بخشد و مفتاحی برای دخول به دنیای ورا - منطق تفکر تصویری است که خود سرچشمه‌ی عمیق‌ترین پی‌آمدهای هنری است.

شکل فیلم

در دهه‌ی بیست، ایزنشتین دریافت که اثراکسیون به تنهایی در خلق مفهوم عمل نمی‌کند و بدین ترتیب وی به اصل بویا و وحدت بخش مونتاز سینمایی رسید. ایزنشتین از اواخر دهه بیست و در طول دهه سی سعی کرد به ورای نظریه‌ی ساده مونتاز و به نوعی شکل سینمایی دیگر دست یابد، زیرا بر او روشن شده بود که علی‌رغم نیروی زندگی بخش الحاق تصاویر به یکدیگر، الحاق تصاویر نیز به تنهایی نمی‌تواند اثر کلی یک فیلم را تعیین

کند، زیرا مونتاز در سطح موضعی مفهوم ایجاد می‌کند نه در سطح عمومی. شکل سینمایی موقعی در تحقیقات ایزنشتین در باره مونتاز مطرح می‌شود که وی به مسئله "غالب"^{۲۱} می‌پردازد. از این پس وی معتقد می‌شود که در هر نما اتراکسیون‌های متعددی وجود دارد و سپس می‌پرسد کدامیک از اتراکسیون‌های نما، نوع پیوند لازم را تعیین می‌کند؟ اگر براساس تضاد نوری، نمای "الف" به نمای "ب" اضافه شود آیا فیلمساز می‌تواند نمای "ج" را که از نظر جهت حرکت با نمای ب مرتبط است به آن‌ها بیفزاید؟ اگر می‌تواند، پس بر سر ارزش نوری نمای ج چه آمده است؟ آیا بیننده فیلم آن را نادیده می‌گیرد؟ این پرسش‌ها بود که باعث شد ایزنشتین هر نما را دارای یک اتراکسیون غالب و بسیاری اتراکسیون‌های فرعی در زمینه کلی فیلم بداند. در فیلم داستانی، خط داستانی آنچه را در نگاه اول در نما باید جلب توجه کند، تعیین می‌کند. به عنوان مثال در یک فیلم پلیسی، بیننده بی‌درنگ، قاتل را که پشت پرده پنهان شده تشخیص می‌دهد. سایر اتراکسیون‌های نما (حرکت پرده بر اثر نسیم، نور پراکنده مهتاب و سایه روشن اطاق) در اطراف اتراکسیون اصلی (پیکر قاتل) عمل می‌کنند. در فیلم تجربیدی‌تر، اتراکسیون غالب می‌تواند نور مهتاب و سایه‌هایش در اطاق باشد و اصولاً ارزش‌های نوری را دنبال کند. در یک چنین فیلم تجربیدی، شخص پشت پرده دیگر توجه بیننده را جلب نمی‌کند. از این رو بسیاری فیلم‌های تجربی دهه بیست و دهه سی روی عوامل نظام بخشی غیر از داستان دست به تجربه زدند.

مفهوم "غالب" در تئوروی دهه بیست، مفهوم رایجی بود و بی‌شک ایزنشتین با مقاله مهمی تحت همین عنوان، نوشته‌ی "رومن جی کیبسون"^{۲۲} منتقد برجسته‌ی ادبی که در سال ۱۹۲۷ آن را منتشر کرده بود، آشنا بود. جی کیبسون معتقد بود که کار ادبی از مجموعه‌ای "رمزهای وابسته به هم تشکیل

21- dominant

22- Roman Jakobson

23- codes

شده که در آن میان یک رمز بر دیگران غالب آمده و تعبیر کلی آن‌ها را ممکن می‌کند. مثلاً^{۲۴} در بعضی اشعار غنایی، قافیه‌پردازی سایر رمزهای موجود در شعر مثل قصه‌پردازی، تکرار و تشبیه شعری و غیره را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

به نظر می‌رسد این اندیشه با اصل "خنثی سازی" نظریه مونتاز در تضاد باشد. زیرا اصولاً^{۲۵} در عمل "خنثی سازی" تمام رمزها در یک سطح برابر قرار می‌گیرند. ایزنشتین بین این دو اندیشه، یعنی "غالب" در برابر "خنثی سازی" در نوسان بود. دستگاه بیانی از طرفی دارای یک رمز "غالب" است، در حالیکه ایزنشتین هنرمند را ترغیب می‌کرد خود را از قید اقتدار این عنصر خلاص کند. در آشکارترین صورت می‌توان گفت که یک فیلم خطوط متعددی را دنبال می‌کند که بدیهی‌ترین آنها خط داستانی است. در غالب فیلم‌ها، خط داستانی، غالب شده و سایر جنبه‌ها را با خود منطبق می‌کند. ایزنشتین به روشنی میل داشت که این قرارداد را بشکند و به سایر رمزهای فرعی سینما اهمیت و استقلال بیشتری ببخشد.

ایزنشتین در پرداختن به رمزهای فرعی، به مقایسه‌های موسیقایی خویش روی می‌آورد و معتقد بود که نما مانند مورد مشابه در موسیقی گذشته از مضمون غالب از مایه و نهان مایه^{۲۶} نیز تشکیل شده است. عنصر غالب آن است که کامل‌تر از سایر عناصر بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد، حال آنکه مایه و نهان مایه، انگیزه‌های ثانویه‌ای هستند که در پیرامون تصاویر و آگاهی بیننده عمل می‌کنند. ایزنشتین خود اعتراف داشت که تصورات اولیه‌ی وی از مونتاز، بیشتر براساس پیوند عناصر غالب در نماها شکل یافته بود. ایزنشتین بعدها به نقش تدوینی بی‌برد که در آن سایر خطوط گسترش سینمایی نیز به حساب می‌آمد.

پس روشن می‌شود که ایزنشتین از عمل تعاشای فیلم، تصور سلسله اعصابی داشت شامل خطوط تکمیلی، نه دستگاهی^{۲۷} "منقطع" شامل انگیزه‌های

جدا از هم. اگر نماها را شبیه به نت‌های مجزای یک قطعه پیانویی بدانیم که موسیقیدان آن‌ها را به صورت خطوط گوناگونی شکل می‌دهد، باید به خاطر داشته باشیم که خط غالب در موسیقی کلاسیک بی‌شک همواره خط ملودی (نوا) است، اما هر قطعه کامل موسیقی باید سرشار از مایه‌ها و نهان مایه‌ها نیز باشد که با توجه به "همساز۲۶"ی پیرامونی گام در رابطه با قطعه اصلی به وجود آمده‌اند.

ایزنشتین در مقاله "بعد چهارم سینما" (شکل فیلم)، خصوصاً در باره‌ی این گونه مقایسه موسیقایی تعمق می‌کند. در حالیکه وی به عنصر غالب اذعان دارد، اما طرفدار "خنثی سازی" عناصر است (که آن را "برابری دموکراتیک تمام انگیزتارها در یک مجموعه..." می‌داند، شکل فیلم). وی سپس پیشنهاد می‌کند که فیلمسازان عناصر غالب و عناصر فرعی را به یک اندازه به کار گیرند تا معادل "انزگرایی"^{۲۷} "دبوسی" و "اسکریابین"^{۲۸} در موسیقی، در سینما هم به دست آید. ذکر این نکته ضروری است که از میان تمام موسیقیدانان، دبوسی و اسکریابین تنها دو موسیقیدانی هستند که در آثارشان بیشتر از دیگران تقارن حواس به کار گرفته شده است. اسکریابین حتی قطعاتی در تداعی رنگ نیز تصنیف کرده است.

ایزنشتین تحت تأثیر احساسش از شکل موسیقایی، در این مرحله شروع به استفاده از اصطلاحات موسیقی نظیر "تجربه کامل"^{۲۹} و "حس کلی" در سینما کرد. در این مرحله ایزنشتین معتقد بود که فیلمساز نباید به گونه مکانیکی قطعات مونتازی را بر اساس خط غالب پیوند دهد که باید آگاهانه یک کلیت را نظام بخشد، به طریقی که بیننده مجموعه‌ای انگیزتارهای نظم یافته را که به گوناگوسی در ذهنش در هم بافته شده و در عین حال تأثیری کلی و احساسی کامل برجای گذارد، دریافت کند. چنین اندیشه‌ای، "مونتاز چند آوایی"^{۳۰} نامیده می‌شود و حاصل آن "وحدت از طریق ترکیب"

26- harmonics

27- Impressionism

28- Scriabin

29- total experience

30- polyphonic montage

است. این اندیشه‌ها خود در سطحی بالاتر از مونتاژ قرار دارد، همانطور که مونتاژ خود برای اتراکسیون‌هایی است که به هم پیوند می‌دهد. مونتاژ نیروی نهفته‌ای است که ماده خام را رانده می‌کند، اما اصل وحدت ترکیبی، این نیرو را به سوی هدفی کلی و ثقلی معنی‌دار سوق می‌دهد.

عملاً "تمام زمینه‌های فکری ایزنشتین در باره شکل و وحدت شکل سیمایی را می‌توان به رابطه‌ی متقابل میان هنر به عنوان دستگاه در برابر هنر به عنوان اندامگان خلاصه کرد. بارها و بارها ایزنشتین تأکید می‌کند که هنر باید برخورد صنعت و طبیعت باشد. در یکی از مقاله‌های اولیه، ایزنشتین حتی سعی می‌کند این اصول متناقض را به هم متصل کند.

"تفکر مونتاژی - اوج احساس افتراقی و حل دنیای اندامگان - به وسیله عمل فارغ از خطا و ریاضی گونه‌ی ماشین تحقق می‌یابد." (شکل فیلم) ایزنشتین ابتدا به روش یر طمطراق خد اعلام می‌کند که روبرویی اندامگان با دستگاه هنری عملی موفق بوده است، ولی این خوش‌بینی دوران جوانی بزودی جای خود را به تردیدهای فراوان و بازنگری‌های دائمی این دو عنصر در مراحل بعد می‌دهد. می‌توان گفت همچنانکه از سن ایزنشتین می‌گذشت، تصور وی از شکل سینما به طور برجسته‌ای از شکل مکانیکی (که در دوره کونستراکتیویست‌ها تولد یافته بود) به شکل ارگانیک منتقل می‌شد، ولی در هیچ رمان تنش میان این دو عنصر به طور کامل از نظریات ایزنشتین محو نشد.

برای درک بهتر - حتی به اختصار - نظریات پیچیده‌ی ایزنشتین در مورد شکل سینما، جداگانه و به زرفا به تصورات ایزنشتین در مورد این دو عنصر نگاهی می‌اندازیم.

دستگاه هنری

هنر به عنوان دستگاه (ماشین) ، بی شک نخستین بار در عقاید بسیاری متخصصین کلاسیک معانی بیان دیده شده است که در باره هنر به عنوان تمهیدی برای کنترل واکنش بینندگان سخن گفته‌اند . واقع‌گرایان قرن نوزده به خصوص "تین"^{۳۱} و "زولا" به بسط و گسترش این تصور از هنر کمک کردند . ولی بی شک بیشتر اندیشه‌های ایزنشتین در باره‌ی سینما به عنوان دستگاه (ماشین) ، مدیون کونستراکتیویست‌هاست که با آن‌ها همکاری داشت . کونستراکتیویست‌ها شعار مارکس و لنین را که هنر را کاری مانند هر کار دیگر می‌دانستند به طور جدی دنبال کردند . تنها کافی است نگاهی به نقاشی‌ها ، کارهای چایی یا توضیحات دکورهای تئاتری نمایش‌های این دوره بیندازیم (که ایزنشتین در بسیاری از آن‌ها همکاری داشته) تا متوجه شویم این اندیشه در آن زمان با چه تقدس و حرمتی همراه بوده است . از طرفی ایزنشتین در آن دوران پیرو یک نظریه‌ی جدید بازیگری موسوم به "بایو- مکانیک"^{۳۲} بود . ایزنشتین با این نظریه بازیگری در دهه بیست ، روش بازیگری استانیسلاوسکی- قلب واقع‌گرایان تئاتر هنری مسکورا با موفقیت به مبارزه خوانده بود . نام "بایو- مکانیک" خودنشان‌دهنده‌ی جهت نهضت آوانگارد در شوروی دهه بیست است .

چه ویژگی‌هایی در یک دستگاه (ماشین) مقایسه‌اش را با کار هنری امکان‌پذیر می‌کند . اول اینکه ماشین ، ساختاری است تعمدی که با هدف‌های مشخصی در ذهن سازنده ، طراحی می‌شود . دستگاهی اختراع می‌شود تا مقصودی را برآورد یا مشکلی را که قبل از اختراع آن وجود داشته ، حل کند . قبل از آنکه دستگاهی ساخته شود ، به طور کامل در تمام مراحل

طرح‌ریزی و اصلاح می‌شود تا ساخت آن مطابق با مقصودی باشد که باید برآورده کند. ساختار و کارکرد ماشین عمدتاً "قابل پیش‌بینی است. هر جا که لازم باشد، مهندسين قطعات و روشهای شناخته شده را به کار می‌گیرند تا دستگاه نهایی هرچه بیشتر به طرح اولیه نزدیک باشد. بعد از ساخته شدن، دستگاه همچنان اصلاح می‌شود و تغییر می‌یابد تا در نهایت به گونه‌ی واضح و کارآمد وظیفه‌اش را انجام دهد. اگر دستگاه خوب کار کند، کارکرد آن قابل پیش‌بینی خواهد بود. اما اگر دستگاه بد کار کند، می‌توان با عوض کردن قسمت‌های خراب، آن را تعمیر کرد. با گذشت زمان، دستگاه کارآیی خود را از دست می‌دهد و مدل‌های جدیدتر که برای انجام همان وظایف ولی با کارآیی بیشتر ساخته شده، جانشین آن می‌شود که این خود واکنش به پیشرفت‌های علم و صنعت است.

بسیاری از این ویژگی‌های دستگاه (ماشین)، تصور ایزنشتین از ماهیت و غایت سینما را تحت تأثیر قرار داده بود. می‌دانیم که از نظر وی ماده‌ی خام سینما، اتراکسیون است و اینکه فیلم مجموعه‌ای از شوک‌هایی است که در بیننده نوعی دستگاه روانی را به کار می‌اندازد. از این جا نتیجه می‌گیریم که شکل فیلم به نوع حالتی که فیلمساز می‌خواهد در بیننده برانگیزد، بستگی پیدا می‌کند. در حقیقت مرآیید حلاقه موقعی آغاز می‌شود که هنرمند خود را کاملاً "با هدفی که در ذهن دارد آشنا می‌کند. هنرمند بعد از این، بهترین روش برای دستیابی به این هدف را بر می‌گزیند.

روشی که هنرمند بر می‌گزیند، دارای مراحل است که به تدریج هر مرحله از مرحله قبلی در سطح تجربیدی‌تری در ذهن بیننده عمل می‌کند. ابتدا مرحله ماده خام است. همان اتراکسیون‌های جداگانه که نخست بیمده را تحت تأثیر قرار می‌دهند. با الحاق ساده‌ی این انکیختارهای اولیه، مفاهیم اولیه فیلم به وجود می‌آیند. اما این بی‌سماز لحظه‌های حاصل از مفهوم موسنازی در طول فیلم با هم ترکیب می‌شوند و خط غالب و بسیاری خطوط فرعی را به وجود می‌آورند. راجح برس این خطوط عبارتند از شخص‌پردازی، طرح داستانی، طرح کلی نورپردازی و غیره. سنده

این مجموعه مفاهیم دراماتیک را گرفته و عملاً "داستان فیلم را با حل تنش‌هایی که در مقابل آن‌ها قرار گرفته است، از نو خلق می‌کند.

تضاد در شخصیت، تضاد در طرح داستانی، تضاد در مایه و سطوح بالاتر مفهوم دقیقاً همان تضادی است که ایزنشتین آن را اساس مونتاژ سینما می‌داند. تضادهای مکرر و بی‌شمار اتراکسیون‌ها، تضادها و تنش‌های بزرگ‌تر درام را به وجود می‌آورند. البته تشخیص عناصر متضاد در مراحل بعدی کار ساده‌ای است. مثلاً "تعدادی شخصیت در مقابل تعدادی دیگر قرار می‌گیرند، عملی در زمان گذشته در مقابل عملی در زمان حال، دکور و نورپردازی زمستانی در مقابل فضای بهاری و غیره.

این سطح دراماتیک در ذهن بیننده کم‌کم در سطح کلی‌تری محو می‌شود. ایزنشتین در این جا، داستان را فقط نمونه‌ای از مضمونی کلی می‌بیند که سایر داستان‌ها و مقابله‌ها نیز می‌توانند آن را بیان کرده باشند. در نهایت بیننده در بالاترین سطح، از طرح مسئله اصلی که فیلمساز امیدوار بوده در ذهن او ایجاد کند، آگاه می‌شود. در این لحظه فیلم به عنوان دستگاهی عمل کرده که از سوخت قابل اطمینانی (اتراکسیون‌ها) استفاده کرده تا جریان حرکت مداومی (مونتاژ) را خلق کند و مفهومی کاملاً "نمایشی و کنترل شده (داستان، مایه و شخصیت) را شکل دهد که رو به سوی مقصدی نهایی و ناگزیر (مفهوم یا مضمون نهایی) دارند.

از آنجا که ایزنشتین معتقد بود ذهن، عملکردی دیالکتیک دارد و با ترکیب عناصر متضاد عمل می‌کند و اینکه لحظه‌ای اوج فیلم موقعی است که ذهن، اندیشه‌های متضادی را که به فیلم حرکت بخشیده، با هم ترکیب می‌کند، از اینرو ایزنشتین می‌خواست که بیننده از فرآیند ترکیب عناصر در تمامی سطوح فیلم از کوچکترین ذره تا اندیشه‌های بنیانی آگاه باشد. در حایبکه "گریفیث" و پودفکین امیدوار بودند تماشاگر را در حالتی از خلسه - به نتیجه‌ای نهایی سوق دهند - نتیجه‌ای که به طور ناگهانی بر بیننده آشکار می‌شد، ایزنشتین همواره اصرار داشت که تماشاگر را در عمل خلق مفهوم فیلم شرکت دهد. از این جهت نظریه‌ی وی به نظریه‌های

نمایشی ، "پرتولت پرشت" در همان عصر بیشتر نزدیک است .
 از اینرو است که ایزنشتن در فیلم خود اعتصاب ، در الحاق تصویرهای
 عجیب و غریب به هم مثل چهره یک مرد به تصویر یک روباه یا تصویر
 جمعیت به تصویر گاوی در حال ذبح شدن - تردید نمی کند . این تصاویر
 هر یک دربردارنده انگیزتارهای قوی است که اگر ذهن از طریق قابلیت
 استعاری اش - بین آن ها ارتباطی به وجود نیآورد ، فی النفسه بی معنی باقی
 می ماند . داستان فیلم نیز از میان بی شمار استعاره هایی از این دست
 پدید می آید . به این صورت که ذهن بین برخی کارگران که در برابر نظام
 کارفرمایی مقاومت می کنند رابطه ایجاد می کند . بدین ترتیب قبل از پایان
 یافتن فیلم ، بیننده شروع به ترکیب کردن اندیشه های اصلی فیلم می کند ،
 اندیشه هایی که در رابطه با سرمایه در برابر کار است . وقتی در نهایت
 بیننده متوجه نتیجه ی اصلی (یا هم گذاره) حاصل از تصادم این دو
 اندیشه اصلی می شود ، فیلم به مقصود خود رسیده است . در اینجا ، هم
 گذاره ی فیلم خواهان برانداختن سرمایه داری و تفوق طبقه کارگر است .

ایزنشتن معتقد بود دستگاه سینما وجود دارد تا مضمونی به بیننده
 منتقل شود ، باید تمامی توجه فیلمساز معطوف به این باشد که ذهن بیننده
 را به مقابله با مضمون فیلم بکشانند . فیلمساز باید که بیننده اش را با چشم
 باز و با آگاهی به روش و مکانیسم سینما به مقصود رهنمون کند ، نه فقط به
 خاطر آنکه این روش نسبت به واقع گرایی توهمی هالیوود ارجحیت دارد ،
 بلکه به دلیل آنکه سینما نیروی خود را از این جهش های آگاهانه ی ذهنی
 بیننده اخذ می کند . بینندگان هستند که به انگیزتارهای مرده جان
 می بخشند و بدین ترتیب رعد همواره از قطبی به قطب دیگر می رود تا تمامی
 داستان را روشن کند و مضمون فیلم ورای هرگونه شک و ناآگاهی بر بیننده
 آشکار شود . بدون شرکت فعال بیننده ، کار هنری هستی نمی یابد . پس
 نظریه مکانیکی هنر همیشه باید به ساخت و عادات های ذهنی بیننده توجه
 داشته باشد نه به موضوع فیلم . زیرا ذهن بیننده هم وسیله ای است که
 سینما از طریق آن هستی می یابد و هم مقصد اصلی پیام آن به شمار می رود .

اما بر عکس، نظریه‌ی ارگانیک به فیلم به عنوان شیء خودکفایی که فی‌الانفسه کامل است می‌نگرد.

مقایسه ارگانیک

ایزنشتین هرگز به طور کامل خود را تسلیم نظریه مکانیکی فوونکرد. از همان ابتدا در نوشته‌های ایزنشتین، نشانه‌هایی از یک نظریه متضاد، یعنی نظریه ارگانیک دیده می‌شود. در دهه سی این نشانه‌ها به صورت مضمون غالب در نوشته‌هایش در می‌آید. مقاله مهم و طویل "گلام و تصویر" (مفهوم فیلم) که با عنوان "مونتاز ۱۹۳۸" (در کتاب "یادداشت‌های یک کارگردان سینما") نیز آمده است، تأملی است بر مسائلی که نظریه ارگانیک برای اندیشه‌های اولیه‌ی سینمایی وی به وجود آورده بود. سرچشمه‌های اندیشه‌های ایزنشتین در نظریه ارگانیک فراتر از حد شمارش است. از ابتدای قرن نوزدهم، نظریه ارگانیک متفقدترین مدل خلاقیت هنری در تمدن غرب به شمار می‌رفته است. پس از ایشرو تعایل ایزنشتین به آمیختن برخی اندیشه‌های این مکاتب با اندیشه‌های کوسمراکنوسم افراطی دوران جوانی‌اش، امری طبیعی به شمار می‌آید.

چه جنبه‌هایی از اندامگان آن را قابل مقایسه با کار هنری می‌کند؟ جواب: مهمترین جنبه، زندگی یا روح است که در هر جزء اندامگان نهفته و به آن شکل شایسته‌ای داده است. جنبه دیگری این است که اگر اندامگان به محیط متفاوتی منتقل شود، می‌تواند بدون از دست دادن هویت، خود را با شرایط جدید تطبیق دهد. بالاخره این جنبه جالب از اندامگان مطرح است که اندامگان خودترسم است و می‌تواند حراحت و کمبودهای خود را حیران کند. از طرفی حس تولد مثل اندامگان نیز مطرح است که از طریق آن، اندامگان به ورای خود می‌رسند. بالاخره در نهایت اندامگان هسی برای خودش دارد. در حالیکه هاسس (دسگاه) برای برآوردن هدفی از

قبل معلوم هستی می‌یابد، اندامگان تنها به دلیل تداوم خود زیست می‌کند.

از این جنبه‌ها، آن یک که بیشتر از همه نظر ایزنشتین را به خود جلب می‌کرد اصل کلی ادغام کنندگی زندگی بخشی اندامگان بود. آنچه مسیحیت، قرن‌ها "روح" و هگل، "معنی"^{۳۳} نام نهاده بود، ایزنشتین "مضمون"^{۳۴} نام نهاد. مضمون است که اندامگان را چنان که هست می‌کند، مضمون است که باعث می‌شود در خلاقیت هنری، تصمیم‌های خاصی و نه هر تصمیمی گرفته شود. ایزنشتین می‌نویسد:

"هر قطعه‌ی مونتاژی نه جزئی جداگانه، که بازنمای ویژه‌ای از مضمونی کلی است که به طور یکسان در تمام نماهای فیلم نفوذ کرده است."

ایزنشتین می‌گوید، اگر بازنماهای ویژه در یک فیلم خوب به درستی نظام یافته باشند همان مضمونی را تولید می‌کنند که در اصل مایه هستی آن‌ها بوده است. ایزنشتین در تلاش برای حل این مشکل تسلسل بارها و بارها به موقعیت بازیگر اشاره می‌کند. مثلاً "بازیگر، سلسله‌ای حرکت از خود ارائه می‌دهد که ترکیب کلی آن‌ها تصویر کاملی (مثل حسادت) را در ذهن بیننده تداعی می‌کند. حرکات این سلسله، همگی به تناسب و با در نظر گرفتن ضرورت مضمون "حسادت" انتخاب شده‌اند، حتی اگر مضمون اصلی (یعنی حسادت) فقط وقتی حرکات به پایان رسیده باشد، کامل شود. از دیدگاه مکانیکی ایزنشتین، بازیگر از ابتدا دقیقاً می‌داند چه می‌خواهد بیان کند و فقط باید موثرترین و فوی‌ترین روش را برای ترغیب کردن سینندگان به دریافت این تصویر پیدا کند. اما دیدگاه ارکانسک ایزنشتین در اینجا طغیان می‌کند که مضمون نا موفقی که سلسله حرکات پایان نیافته باشد ناپیداست حتی بر بازیگر، اما در نقش مضمون به هر حال فرقی نمی‌کند و مضمون در انتخاب تکه‌های کوچکتر (حرکات بازیگر) که کلیت را

33- idea

34- theme

35- representation

می‌سازد همان نقش را دارد. این قطعات به دلیل آن انتخاب می‌شوند که آن‌ها از میان تمام بازنامه‌های احتمالی دیگر، حاوی نظام‌واره‌های کوچک‌تری از مضمون اصلی هستند. از نظر خواننده امروزی، سلول مونتازی، مفهوم استعاری بیشتری پیدا می‌کند، زیرا هر قطعه مونتازی علاوه بر انجام وظیفه‌اش در دستگاه کلی فیلم، دربردارنده اثر رمز و راز است که مضمون نامیده می‌شود. این امر ما را مطمئن می‌کند که سلول‌ها در مونتاز چند آوایی با یکدیگر در رابطه متقابل بوده و "یک‌گرایی"^{۳۶} خواهند داشت.

مفهوم شکل ارگانیک بسیار جذاب است، اما خطر عمده در این طرز تلقی این است که مسوولیت نتیجه‌ی نهایی فیلم به گونه مبهمی از جانب فیلمساز مهندس به طبیعت منتقل شود. پیروان نظریه ارگانیک و سوسه می‌شوند که تمامی بحث فیلمسازی را به این جمله خلاصه کنند که "این فیلم خودش به این صورت درست درآمده و بیپوده است بیشتر از این در باره‌اش فکر کرد." "ایزنشتین هیچ‌گاه تا این حد در این طرز تلقی ساده نگران غرق نشد. از نظر ایزنشتین، مضمون، مثل اصل زندگی بخشی، در فرایند فیلمسازی نقش تعیین‌کننده‌ای در تصمیمات خلاقه دارد. اما مضمون را نمی‌توان به این سادگی از هیچ و بوج گرفت. قاعدتاً از نظر ایزنشتین مهم‌ترین وظیفه‌ی فیلمساز، کشف این مضمون است. کاری که کشف مضمون فیلم ایجاب می‌کند، معادل همان خلق فیلم است.

برای شناخت اندیشه‌ی ایزنشتین در مورد "کشف مضمون" باید دانست که از نظر ایزنشتین، طبیعت به صورت ساده و قابل دسترسی تحلی نمی‌کند. این موضوع بی‌درنگ ایزنشتین را از اغلب نظریه‌پردازان سرو نظریه ارگانیک جدا می‌کند. این نظریه‌پردازان معتقدند مشاهده‌ی دقیق طبیعت به تنهایی مولد آن مضمون ارگانیکی است که کار هنری را با سروی طبعی‌اش تحت تأثیر قرار می‌دهد. از نظر ایزنشتین طبیعت و تاریخ باید توسط ذهن دگرگون شوند تا حقیقتی یابند. چیزی به اسم واقعیت

برهنه که مستقیماً "قابل فهم باشد وجود ندارد. وظیفه فیلمساز، به عبارتی وظیفه‌ی هنرمند، درک شکل حقیقی رویداد یا پدیده طبیعت و سپس بهره‌برداری از آن در ساخت کار هنری است.

یک نمونه آشکار از فیلم‌های ایزنشتین در اینجا به درک مطلب کمک می‌کند. در سال ۱۹۰۵ شورشی در کشتی پوتسکین روی داد که جزئی از انقلاب نافرجام همان سال روسیه بود. با این قیام، ساکنین شهر ساحلی ادسا و ملوانان کشتی‌های مجاور تا مدتی قوت قلب یافتند. ایزنشتین معتقد بود که این رویداد را به روشهای بی‌شمار می‌شد فیلمبرداری کرد، اما از میان آن‌ها فقط یک روش بود که شکل حقیقی رویداد را ارائه می‌داد و آن را به حقیقت تاریخی‌اش به گونه‌ای ارگانیک پیوند می‌زد.

فرایندی که فیلمساز از طریق آن به تناسب کردن شکل حقیقی رویدادی می‌پردازد به هیچ وجه با ضبط مطلق ظواهر آن رویداد برابر نیست. ایزنشتین همیشه اعتقاد داشت که برای دستیابی به "واقعیت" باید "واقع گرایی" را از میان برد، بدین ترتیب که باید ظواهر یک پدیده را خرد کرد و تکه‌ها را بر طبق "اصل واقعیت" بازسازی کرد. از نظر ایزنشتین مارکسیست، طبیعت و تاریخ از اصلی دیالکتیک در شکل پیروی می‌کنند. فیلمساز باید به ورای واقع گرایی سطح رویداد نگرسته و شکل دیالکتیکی آن را بیابد. فقط در این موقع هنرمند می‌تواند از موضوع، مضمون را اخذ کند. بعد از این انتخاب‌هایی که هنرمند در مورد ماده خام و یا روش مونتاژ آن اعمال می‌کند، خود به خود از این اصل زندگی پیروی خواهد کرد. بیننده نیز به نوبه خود همچنانکه ذهنش اتراکسیون روی پرده را نیرو می‌بخشد، مضمون فیلم را از نو خلق می‌کند. در نهایت موقعی که فیلم و بیننده به سوی تصویر نهایی مضمون گام بر می‌دارد، رابطه‌های متقابل این سلول‌ها در کار هنری بر بیننده آشکار می‌شود. بدین ترتیب فیلم یک دستگاه نیست، فیلم فرایند خلاقه‌ای است که به گونه‌ای ارگانیک بر بیننده‌ای آشکار می‌شود که هم از نظر عواطف و هم از نظر فکر در این فرآیند شرکت می‌کند. ایزنشتین می‌نویسد:

"بیننده مجبور می‌شود راه خلق هنری را که مؤلف برای خلق تصویر نهایی پیموده، خود پیماید." (شکل فیلم) و ایزنشتین برای استدلال این حرف از مارکس نقل قول می‌کند که:

"نه فقط رویداد، بل راهی که به رویداد منتهی می‌شود بخشی از حقیقت است. واری حقیقت باید خود حقیقی باشد. واری حقیقی، فی‌النفسه یک حقیقت نهفته است که جزئیات منفصل در آن در نتیجه‌ی حاصل، وحدت می‌یابند." (مفهوم فیلم)

به طور خلاصه در مقایسه ارگانیک، سینماگر تاحدی مبری از مسوولیت شکل فیلم دانسته می‌شود. ایزنشتین هم متوجه می‌شود که استفاده از مونتاز برای کنترل واکنش‌های بیننده در طول فیلم، اساساً امری خلاف اخلاق و ناپسندیده است. برای درک مضمون ارگانیک باید به شناخت واقعیت، و برای هر نوع آگاهی شخصی فیلمساز اما از طریق آن رسید. فیلمساز خلاق باید خود را در وضعیت درک واقعیت از نظر مضمونی و خلق فیلمی قرار دهد که شبکه‌های در هم پیچیده‌ی آن، این مضمون را به بیننده ارائه می‌دهند. از طرفی این شبکه از مفاهیم، از ذرات یا سلول‌هایی تشکیل شده که همگی اشان اثر مضمون اصلی را بر خود دارند. با آنکه فیلم از طریق تضاد و تصادم اندیشه‌ها عمل می‌کند، اما قطعه‌ای یکپارچه و واحد است. این امر به این دلیل امکان‌پذیر است که به نظر ایزنشتین، مضامین اصلی زندگی همگی در نهایت به تضاد بدل می‌شوند. از این رو با آن که مونتاز نیروی مکانیکی را برای برآه انداختن دستگاه سینما برای انجام وظیفه‌اش فراهم می‌کند، اما سینما از نظر شکل همان ساخت ارگانیک طبیعت و تاریخ را دارد. به نظر می‌رسد که این دستگاه - اندامگان ذهن ایزنشتین را اقناع می‌کرد. زیرا هرگاه ایزنشتین به بررسی اثر سینما بر بیننده می‌پردازد به تصویر دستگاه سینمایی میل می‌کند. اما هرگاه به رابطه کار هنری با واقعیت می‌پردازد، ایزنشتین به وابستگی‌های متقابل ارگانیک بین سلول‌هایی که سینما را تشکیل می‌دهند روی می‌آورد. با آنکه این امر بسیاری از منتقدین و پیروان او را گمراه کرده، اما از نظر ایزنشتین، فقط تغییری در لحن

بیان تلقی می‌شد. ایزنشتین می‌گفت: "خطا در اهمیت زیاده از حد دادن به امکانات پیوند است، در حالیکه توجه کمتری به تحلیل چیزهایی که به هم پیوند داده شده معطوف شده است." (مفهوم فیلم) به طور خلاصه ایزنشتین می‌خواست که سینما به سادگی مانند دستگاهی (ماشینی) نیازهای انسانی را برآورده کند، اما نمی‌خواست این دستگاه از قطعه‌های کهنه‌ای که بعضی سردستی درست شده، بعضی از سمساری خریده شده و چنان جفت و جور شده که دستگاه فقط کار کند، تشکیل شود. از اینرو ایزنشتین دست به سوی طبیعت و اندامگان دراز می‌کند. اندامگانی که اعضای آن در نظامی خودکفا به هم وابسته‌اند. اما این مدل جالب‌تر (مشابه شکل سینمایی که مانستربرگ و آرنه‌ایم در تصور داشتند) عملاً بی استفاده باقی می‌ماند. زیرا آنچه به طور طبیعی خودکفاست نمی‌تواند چندان بطور مستقیم، انقلابی برانگیزد. ایزنشتین بین این دو تصور متفاوت از شکل سینما یعنی دستگاه در برابر اندامگان مردد بود، زیرا وی هیچ‌گاه در مورد کارکرد یا هدف هنر سینما به طور کامل اطمینان عقیده از خود نداشت. جای آن دارد که این عدم اطمینان را بیشتر بررسی کنیم.

هدف نهایی سینما

در تمام اندیشه‌های ایزنشتین در باره شکل سینما، مسائلی نهفته است که به هدف سینما نیز مربوط می‌شوند. راحت‌ترین راه برای شناخت مشکلات نظریه‌ی سینمایی ایزنشتین، بررسی روابط میان دو نظریه در باره هنر، هنر به عنوان معانی بیان در برابر هنر به عنوان عنصری مستقل است. این واژه‌ها امروزه دو قطب متضاد عمده در غالب نظریه‌های هنری موجود را تشکیل می‌دهند. در فرهنگ غرب تعصب غالب همواره به سوی هنر بوده است.

بهتر است در ابتدا متذکر شویم که تا آنجا که می‌دانیم، ایزنشتین

نظریه‌هایش را چیزی جز نظریه‌های هنری نمی‌دانست. حتی نمونه‌ای هم در دست نیست که در آن وی به سینما به عنوان یک رسانه اشاره کرده باشد. وانگهی منتقدین متعددی در گذشته ایزنشتین را متهم کرده‌اند که نظریه‌پرداز علم معانی بیان بوده است تا نظریه‌پرداز هنری و بوده‌اند کسانی که خواسته‌اند این ادعا را با تحلیل فیلم‌هایش به عنوان کارهای تبلیغاتی مستدل کنند. پس ضروری به نظر می‌رسد با طرح مختصری، مسائل حیاتی هرگونه برخورد هنر در برابر معانی بیان را مشخص کرده و دیدگاه ایزنشتین را در هرجا گوشزد کنیم.

معانی بیان^{۳۷}

یونانیان باستان حتی قبل از کشف زیبایی‌شناسی یا اندیشه‌های اولیه هنر، نظریه‌های مفصلی راجع به علم معانی بیان بنا کردند. معانی بیان در گسترده‌ترین مفهوم، همان علم زبان و ارتباط است. اما به طور دقیق‌تر معانی بیان یعنی مطالعه‌ی هدف‌ها، روش‌ها و اثرات سخنوری است. می‌توان معانی بیان را بررسی موقعیت دانست که طی آن یک شخص می‌خواهد موضوعی را به شخص دیگر بیان کند تا مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد یا حداقل ذهن او را روشن کند.

باید گفت که هرگونه اعتقاد تعصب‌آمیز به هنر به عنوان ماشین (یا دستگاه)، در نهایت به مقوله‌ی هنر به عنوان وسیله‌ی انتقال کشیده می‌شود که همان معانی بیان است. در این حالت کار هنری یا فیلم به صورت رسانه‌ای حقیقی در می‌آید که می‌توان آن را تغییر و تنظیم کرد تا از طریق آن سخنور (یا فیلمساز) اندیشه‌هایش را با حداکثر روشنی و تأثیر بیان کند. هدف در یک چنین موقعیتی به تأثیر حاصل بر ناظر (یا بیننده) بستگی

پیدا می‌کند، حال این تأثیر عقلانی یا احساسی باشد موضوع چندان فرق نمی‌کند.

بدین ترتیب موقعیت سینمایی موقعیتی است که در آن فیلمساز (سخنور) به طور طبیعی در سلطه مطلق بر بیننده قرار می‌گیرد، زیرا بیننده امکان ندارد که به روش عادی گفتگویی با سخنور رابطه برقرار کند. در واقع بیننده انتظار دارد که در تماشای یک فیلم آگاه شود یا تحت تأثیر قرار گیرد و تلاش او بر این است که تأثیراتی را که دستگاه فیلم برای ارائه آنها ساخته شده، دریافت کند. هر چه باشد وی شش هفت تومان پول پرداخته تا اثراتی را که فردی در هالیوود با صرف شش هفت میلیون دلار خلق کرده، دریافت کند. از طرفی از آنجا که رسانه سینما بیشتر جنبه تکنولوژیک دارد، بیشتر محتمل است که بیننده نقش گیرنده اثرات را قبول کند. اما سخنور (سینماگر) در این مورد با اقتدار تمام از طریق دستگاه اسرارآمیزی که قدرتی استثنایی به او اعطا می‌کند، سخن می‌گوید.

غالب نوشته‌های اولیه‌ی ایزنشتین در باره سینما نشان می‌دهد که وی این طرز تفکر را پذیرفته و خواسته تا آنجا که می‌تواند به طور کامل از آن بهره‌برداری کند. ایزنشتین از اینکه غالب فیلم‌ها بی‌اثر و کسل‌کننده بودند، خصوصاً "از سینمایی که در پی ارائه توهم واقعیت به بیننده بود، خوف داشت. ایزنشتین احساس می‌کرد که واقعیت اگر هم زبان داشته باشد، به ابهام سخن می‌گوید. ایزنشتین معتقد بود که این وظیفه فیلمساز است که واقعیت را از هم بشکافد و آن را به صورت دستگاهی با قابلیت ایجاد قوی‌ترین اثرات عاطفی بازسازی کند. کیفیت شوک گونه‌ی مونتاز، دلیل صحت این ادعاست. ایزنشتین در یکی از گیراترین مقاله‌هایش، نزدیک به اواخر دوران فعالیت هنری موقعی که در اندیشه‌هایش در مورد نگرش شوک پاولوفی‌اش بر بیننده تجدید نظر فراوانی کرده، هنوز هم تعریفی که بیشتر روی به سوی بیننده دارد، ارائه می‌دهد. وی می‌نویسد: "کار هنری اگر به گونه‌ای پویا درک شود، در حقیقت همان قرار دادن تماویر در ذهن و حس بیننده است." (مفهوم فیلم) نظریه ایزنشتین را

به سادگی می‌توان به عنوان یک نظریه تبلیغاتی تفسیر کرد. چرا که هدف آن تقریباً "با هدف فیلم‌ها و آگهی‌های تجارتي مشابه است. اما هدف فیلم‌ها و تبلیغات تجارتي چیست؟ جز هوشیارانه تماویر را در حس و ذهن بیننده چنان دنبال هم قرار دادن که بیشترین اثرات عاطفی حاصل آید؟ وقتی اثرات حاصل را از قبل پیش‌بینی کنیم، دلیل وجودی کار هنری به دست می‌آید. در این صورت هنر در خدمت اثر حاصل از آن درمی‌آید و به این ترتیب این عقیده ترویج می‌یابد که می‌توان تأثیری خاص را از طریق دو یا چند کار هنری به وجود آورد. این عقیده طبیعتاً "به نوعی ارزشیابی سینمایی منتهی می‌شود که بر اساس قابلیت انتقال تأثیرهای مختلف از سوی فیلم‌های مختلف است.

بدین ترتیب با در نظر گرفتن اهمیت و پیچیدگی پیام و یا اثرات حاصل و قابلیت فیلم‌ها در انتقال این پیام‌ها یا اثرات، می‌توان گونه‌شناسی سینما را بنیان نهاد. چنین نظریه‌ای در مورد هدف سینما ظاهراً "بخش عمده‌ی فیلم‌ها را در بر می‌گیرد. بسیاری منتقدین معتقدند که تمام محصولات سینمایی از فیلم‌های تبلیغاتی آلمان نازی، تبلیغات تجاری گرفته تا فیلم‌های هیچ‌کاک و برگمن - همگی کم و بیش ماشین‌هایی هستند که در برآوردن وظایف خود یعنی رساندن پیام یا اثرات از قبل پیش‌بینی شده به بیننده، موفق بوده‌اند.

به این سادگی‌ها نمی‌توان گفت که ایزنشتین محتملاً "تا چه حد این نظریات را قبول می‌کرد. اما نسبتاً "روشن است که ایزنشتین فکر می‌کرد هر برای انتقال آن دسته از اثرات و پیام‌ها در نظر گرفته شده که با بیان عادی قابل ارائه نیستند. بدین معنی که هر در مرحله اول به عواطف و فقط در مرحله دوم به سوی عقل نشانه رفته است. هنر، اثری را به بیننده منتقل می‌کند که در زبان عادی قابل ارائه نیست. پس هنر هم شبیه به سایر رسانه‌هاست اما از نظام والاتری برخوردار است. زیرا هنر می‌تواند پیام‌ها را کامل‌تر و با درگیری بیشتر با حواس گیرنده ارائه دهد. می‌توان گفت که ایزنشتین در حقیقت می‌گفت که سینما مؤثرترین وسیله تبلیغاتی

ممکن است، با آنکه ایزنشتین هیچ‌گاه به بحث درباره تبلیغات نپرداخت، در نوشته‌های وی به اندازه کافی نشانه‌هایی در دست است که می‌رساند از نظری سینما بخشی از انقلاب جهانی در خودآگاهی بشر است. این‌ها همه تلویحا "می‌رساند که فیلمساز در آگاهی به سر می‌برد و بیننده از طریق اثر سینما که در مرحله اول جسم او و از طریق آن ذهنش را دگرگون می‌کند از جهل به آگاهی می‌رسد. بدین ترتیب فرایند آگاهی یافتن قبل از آنکه فیلم ساخته شود، صورت می‌گیرد. فیلم منحصر" برای آن ساخته می‌شود که این آگاهی را به عامه گسترده‌تری منتقل کند تا بدین ترتیب این آگاهی انتشار یابد و در ضمن از اثراتش در جهان هستی استفاده شود.

هنر

از زمان شعرای رومانتیک ابتدای قرن نوزده، نظریات بی‌شماری در دفاع از اهمیت هنر خالص بیان شده است، گفته شده که هنر در شیء هنری، موجودیتی دارد مستقل از هر نوع مقصودی که هنرمند در نظر داشته و با اثری که شیء، احتمالا "بر بیهوده ممکن است داشته باشد، هنر فقط به خاطر زیبایی هستی می‌یابد تا خود را متجلی کند. شیء هنری به هستی ورای هستی اشیاء عادی روی دارد، اول به دلیل آنکه فاقد مقصودی عملی است و دوم به دلیل آنکه فی‌البنفسه کامل است. گفته می‌شود که شیء هنری متناسب با الهاماتی است که در وجود آن نهفته است. اگر کار هنری یک تابلوی نقاشی دوران باروک باشد، اشیاء را در ترکیبی بی‌مانند و کامل برای خویشتن دگرگون می‌کند. اگر کار هنری قطعه‌ای موسیقی باخ باشد، نت‌ها و سدهای ملودی را به صورت طرح پیچیده و موزونی شکل می‌بخشد. این طرح از دنیای خارج بر کار هنری تحميل نمی‌شود، طرحی نیست که مهندسی بر دستگاه اختراعی اش تحميل کند یا دستگاه و طیفه‌ای را که وی در نظر دارد انجام دهد. بلکه اس طرح به گونه‌ای ارگانیک در سطح کار هنری نهفته

است. تلاش هنرمند بر این است که شکلی خلق کند که به صورت این طرح در کار هنری تجلی کند. در این صورت این شکل از کنترل هنرمند خارج می‌شود تا در معرض اندیشه و تأمل بینندگان قرار گیرد.

با آنکه توصیف فوق از نظریه‌ی هنر خودکفا، بیش از اندازه خلاصه و فشرده است، به سادگی می‌توان فهمید که ایزنشتین را با بسیاری از اصول و اساس آن کاری نیست. ولی اشاره‌های متعددی به خصوص در نوشته‌های بعدی او دیده می‌شود که تلویحا "می‌رساند که مدل هنر به عنوان جهانی بیان از نظر ایزنشتین بی‌اندازه ساده‌لوحانه است و اینکه ایزنشتین از نظریات هنر رومانتیک برای یافتن راهی برای شناخت تمام مقاصد سینما باری می‌جسته است.

مهم‌تر از همه تفکر ایزنشتین در ارزش تصویر هنری است. ایزنشتین در نوشته‌های بعدی، تصویر هنری را اصلی جهانی می‌داند که قابلیت جهان بخشی به مجموعه‌ای نما دارد. مثال ایزنشتین، تصویر خیابان چهل دوم نیویورک است. این تصویر در ایزنشتین احساسی کامل می‌انگیخت که می‌شد آن را از طریق مجموعه‌ی بازنماهای جداگانه (چراغ‌های نشون، جمعیت، ساختمان‌ها و تماشاخانه‌ها) بیان کرد. بر عکس مجموعه‌ای باز نماها در نظم درست تصویر این خیابان را در ذهن ایجاد می‌کرد. از دیدگاهی مطلقاً "معنی‌گرایانه، فیلمساز کارش را با تصویر نهایی آغاز می‌کند و سپس به دقت بهترین روش انتقال آن تصویر به بیننده را محاسبه می‌کند. فیلمساز همواره باید به یک ترکیب صحیح قطعات (اتراکسیون‌ها) که در بیننده آن احساس کامل یا تصویر را می‌انگیزد، متوسل شود. ایزنشتین دقیقاً "به چنین روشی اعتقاد داشت، اما نشانه‌هایی نیز در دست است مبنی بر اینکه وی احساس می‌کرد که تصویر به صورت طبیعی از بازنماهای نمایشی گوناگونی که هنرمند آن‌ها را کنترل می‌کند بیرون می‌آید، و این تصویر در انتها به دست می‌آید. از اینرو هنرمند با تصویر کامل آغاز نمی‌کند، بلکه در انتها به این تصویر می‌رسد. اما احساس نامعلومی هنرمند را به انتخاب بازنماهای خاص و ترکیب آن‌ها به روشی که بعضی

روابط را آشکار می‌کند، سوق می‌دهد.

توجه دو جانبه‌ی ایزنشتین به این مسئله در مقاله وی تحت عنوان "واژه و تصویر" آشکار است. وی در این مقاله سیصد واژه‌ای هر دو رشته امکانات فوق را توضیح دهد. (مفهوم فیلم) ایزنشتین در این مقاله، ابتدا از نظرگاه معانی بیان صریحاً "طرفداری کرده و می‌گوید: "تصویری در بردارنده مضمون عاطفی هنرمند، ناگهان در مقابل شاخک‌های حسی قرار می‌گیرد، وظیفه هنرمند در مقابل این تصویر، عبارتست از دگرگونی آن به صورت یک چند بازنمای مشکله‌ی اصلی که با ترکیب و پیوند مجدد آن‌ها در حس و ذهن بیننده، آن تصویر کلی اولیه که در مقابل هنرمند قرار گرفته بود، مجدداً ایجاد شود. "ولی در پاراگراف بعدی، ایزنشتین سعی می‌کند تا ارزش و اهمیت تصویر هنری را تخفیف دهد. وی می‌گوید که تصویر هنری عاملی جدا از زمان نیست. در حقیقت وقتی ایزنشتین می‌گوید: "تصویر مورد نظر از قبل آماده نیست، بلکه شکل می‌گیرد و زاده می‌شود. " بیشتر در جهت مکتب هنر ارگانیک گام بر می‌دارد.

ظاهراً "ایزنشتین هرگز مسئله را به صورت هنر در برابر معانی بیان مطرح نکرد. وی احتمالاً "بیشتر آن را تحت عناوین زبان در برابر زبان درونی مطرح می‌کرد. ایزنشتین معتقد بود که تمام جلوه‌های بیانی، ناظر را تحت تأثیر قرار می‌دهند، بعضی جلوه‌های بیانی از طریق محرک‌های عمومی زبان، و برخی دیگر، دنیای ذهنی خصوصی ناظر را تحت هجوم قرار می‌دهند. با اینکه تمام فیلم‌ها دارای هدف هستند، فقط فیلم‌های بزرگ از زمینه معانی بیان اجتناب می‌کنند. زیرا در این زمینه، فیلم در روش زبان عمل می‌کند و در آن مونتاژ فقط وظیفه ترکیب کردن را به عهده دارد. فیلم‌های بزرگ بیننده را به منزله هنر خودکفا تحت تأثیر قرار می‌دهند. اینجا است که نظریه‌های مونتاژی، فرآیند مبهم زبان درونی را در بیننده می‌انگیزند، این همان انگاره‌های پدیداری ماقبل زبان است که بر اساس الحاق اتراکسیون‌ها عمل می‌کند. زبان فیلم‌های بزرگ و رای زبان قراردادی است که بازنماهای بدوی را به زنجیره‌ای از مفاهیم دستور

زبانی بدل می‌کنند. در زبان درونی، تنها دستور زبان، تداعی آزاد از طریق پیوند تصاویر است. سینما مانند زبان درونی از زبان شخصی بهره می‌گیرد که در آن مفهوم نه از طریق استدلال عقلی بل از طریق تمامیت اتراکسیون‌هایی که تصویر کلی از آنها تشکیل شده، به وجود می‌آید.

این نحوه تفکر در مارکسیسم چندان بیگانه نیست. ایزنشتین برای استدلال نظریاتش در مورد قدرت انگاره‌های اولیه، از لنین نقل قول می‌کند. لنین نیز گفته بود که فرآیندهای اساسی طبیعت یعنی همان فرآیند دیالکتیک از ویژگی‌ها و خصیصه‌های بالا تا ویژگی‌ها و خصیصه‌های پائین همواره نمود می‌کند. (شکل فیلم) این نقل قول وقتی در کنار نوشته‌های بعدی ایزنشتین قرار گیرد، معنی پیدا می‌کند:

"هر قطعه مونتاژی نه جزئی جداگانه، که بازنمای ویژه‌ای از مضمون کلی است که به طور یکسان در تمام نماهای فیلم نفوذ کرده است. الحاق این قطعات به هم در یک ساختار پیوندی، آن ویژگی کلی را که جزئیات را به صورت کلیتی در می‌آورد و در خلق آن تمام اجزاء سهم بوده‌اند، زندگی بخشیده و آشکار می‌کند. به عبارت دیگر، این همان تصویر کلیت یافته‌ای است که از طریق آن خالق و بعد بیننده مضمون فیلم را تجربه می‌کنند" (مفهوم فیلم)

در هنر مانند زبان درونی، کلیت‌ها تعیین کننده‌اند و خود توسط جزئیات تعیین می‌شوند. اما فرآیند رسیدن به تصویری خودکفا، همان فرآیند هنری است. در اینجا باید به یاد گفته مارکس افتاد که حقیقت همانقدر در راه نهفته است که در مقصد، و ایزنشتین بیننده را وادار می‌کند به خلق تصویر هنری با کنار هم گذاشتن روابط میان اتراکسیون‌ها (روابطی که نفوذ همه جانبه‌ی مضمون در قطعات، آن را امکان‌پذیر کرده) و در این میان تصویر کامل‌شده‌ای به بیننده ارائه نمی‌دهد که "تجربه‌ی کامل کردن تصویر" را به او ارائه می‌دهد. چنین تجربه‌ای، شناختی از مضمون اصلی ارائه می‌دهد که اساسی‌تر و برانگیزنده‌تر از مشابه آن در روش عادی معانی بیان است.

در این مرحله، حتی می‌توان نشانه‌هایی از تصوف نیز در اندیشه‌های ایزنشتین سراغ کرد. کنجکاوی همیشگی ایزنشتین در باره فرآیندهای ذهنی در فرهنگ‌های بدوی و در کودکان از این اعتقاد وی سرچشمه می‌گیرد که با اجتناب از زنجیره‌های منطق زبان عادی که، به آن محکومیم، کودکان و قبایل بدوی به جهان واقعی‌تری مربوط می‌شوند، که در آن ذهن انگیختارهایی را که دریافت می‌کند به طور طبیعی شکل می‌بخشد. وقتی افراد قبیله با بازکردن در خانه‌هایشان به استقبال نوزادی می‌روند، از نظر ایزنشتین آن‌ها بیشتر از ما با فرهنگ روشنفکرانه‌امان با یکدیگر و با این رویداد طبیعی احساس نزدیکی می‌کنند. البته در مورد ما فقط هنر و خصوصا "سینما یک استثنا تلقی می‌شود.

در هنر، ما از منطق به سوی تجربه‌ی مجدد فرآیندهای بدوی شناخت پیش می‌رویم. ایزنشتین مانند نظریه‌پردازان هنر رومانتیک معتقد است آنچه بدوی و طبیعی است خود به خود به حقیقت مربوط می‌شود. از نظر ایزنشتین هم روش (پیوند دیالکتیک بازنماهایی که مضمون کلی در آن‌ها نفوذ کرده) و هم تصویر نهایی که از این روش حاصل می‌شود در یک فیلم راستین، خالقین (هنرمند و ناظر) را به فرآیندها و مضامین حقیقی زندگی گره می‌زند. ایزنشتین اعتقاد راسخ داشت که با این کار، زندگی بشر به فرآیندهای واقعی طبیعت و تاریخ بیشتر از همیشه نزدیک می‌شود، و این همان حرکت دیالکتیک به سوی آرمان مارکسیسم است. پس هنر رسالتی کاملاً "متفاوت از رسالت معانی بیان دارد. هنر، جلوه‌گر رابطه‌ای میان درک بنیانی بشر و فرآیندهای بنیانی تاریخ و طبیعت است. این وظیفه مهم را نه با یک نظام دقیقاً منطقی که با نمایش تصوف گونه کار هنری می‌توان انجام داد. در اینجا، در صورت کمال رابطه‌ای بین بشر و طبیعت ایجاد می‌کند.

ایزنشتین معتقد بود در رژیم مارکسیستی، هنر، فرهنگ را تقویت می‌کند، زیرا فرهنگ در این جامعه بر اصول دیالکتیک درستی بنیان یافته و از همان ابتدا با فرآیند ذهنی و طبیعی هماهنگ شده است. در جوامع

غیر انقلابی نظیر جامعه‌ی ما، هنر حقیقی باید نیروی متمرّدی باشد که در سطح درک و تخیل، تضادهای موجود در جامعه‌ای را که با بشر و طبیعت هماهنگ نیست، متجلی می‌کند. بنابر این هنر می‌تواند با تغییر شناخت بشر، رفتار وی را عوض کند، اما فقط به طور غیر مستقیم و به عنوان اثر طبیعی و ثانویه آن. در حالیکه از طرف دیگر در معانی بیان، مقصود اصلی، ایجاد تغییرات خاصی در آگاهی و رفتار ناظر است.

با آنکه ایزنشتین سخت خواستار چنین دگرگونی‌هایی در جامعه از طریق سینما بود، به تدریج تصورش از هنر سینما به عنوان چیزی والا‌تر و ماندنی‌تر تغییر یافت. در تصور ایزنشتین، سینما دیگر نه بیانگر حقیقت (معنی) بلکه تصویری کلی از حقیقت (هنر) بود. با آنکه دستگاه هنری شوروی آن دوره که به منظور نیرو بخشیدن به طبقه کارگری که از برنامه پنج ساله ۱۹۲۵ شوروی عقب مانده بود بسیج شده بود - امروزه چندان مفید فایده به نظر نمی‌آید، اما اندامگان هنری که در سال ۱۹۲۵ به صورت یک تصویر حقیقی تحقق یافت، امروزه بارها توسط نسل‌های جدید کشف می‌شود. نظریه سینمایی ایزنشتین، به مفهوم واقعی این دیالکتیک اندامگان در برابر دستگاه را تجسم بخشیده است. غالب نوشته‌های ایزنشتین به عنوان بخشی از مبارزه زیبایی‌شناسی رایج در شوروی آن زمان یا دفاعیه‌هایی در حمایت از بعضی روشهای فیلمسازی در مقابل حمله به سایر روش‌ها نوشته شده است. این مقاله‌ها در کامل‌ترین مفهوم، جنبه معانی بیان دارند. اما نظریه سینمایی ایزنشتین در کلیت دارای هستی ارگانیک است. هرچا نوشته‌های وی به زبان دیگری ترجمه شده، می‌توان تأثیر نوشته‌های ایزنشتین را بر طرز فکر گروه جدیدی از فیلمسازان و نظریه‌پردازان در آنجا دید.

شاید برجسته‌ترین نمونه‌ی نفوذ دائمی نظریات ایزنشتین را در فرهنگ سینمایی معاصر فرانسه ببایم. نظریات آندره بازن تا اواسط دهه شصت در فرانسه بی‌رقیب بود. اندیشه‌های بازن مجله‌های سینمایی فرانسه را در این دوران فتح کرده بود و تأثیر به‌سزایی بر غالب فیلم‌های مهم موج

نوی فرانسه داشت. بازن و نسل او ایزنشتین را فقط از طریق منابع دست دوم و یک چند مقاله پراکنده‌ای که از روسی به فرانسه برگشته بود می‌شناختند. اما در اواخر دهه شصت، با ترجمه‌های فراوان ادبیات خارجی به زبان فرانسه، نفوذ بازن بر نظریه‌های سینمایی فرانسه رو به کاستی گذاشت. امروزه اندیشه‌های ایزنشتین همه‌جا در پاریس به گوش می‌رسد و مجله‌های سینمایی مهم فرانسه مثل "کایه دوسینما" و "سینه‌تیک" را^{۳۸} بر کرده است. اندیشه‌های ایزنشتین امروزه در تدوین پویای فیلم‌های اخیر فرانسوی هم دیده می‌شود. به طور خلاصه، اندیشه‌های ایزنشتین امروزه در آگاهی انقلابی جدید سینما تمامیت یافته و به رشد آن کمک کرده است. نظریه‌های ایزنشتین به دلیل جسارتی که در شکل آن‌ها به کار رفته، همواره وسیله‌ای خواهد بود برای حصول به عقاید انقلابی از سینما، اما این نظریات به دلیل صداقت و جنبه‌های انتقاد از خود آن، هرگونه تقلیدی از آن را پشت سر می‌گذارند.

یادداشت

تئاتر کابوکی

این سبک تئاتری از تئاتر "نو" ژاپن ملهم است و بسیاری از موضوعات و قراردادهایش را با تغییر و تبدیلاتی از آن به وام گرفته است. نمایشنامه‌های کابوکی بر پایه‌ی قصه‌ها و اسطوره‌های مشهور و بیابان‌گاه رویدادهای تاریخی شکل گرفته است. در صحنه‌پردازی تئاتر کابوکی، بازیگران نقاب به چهره نمی‌زنند، ولی برای نقش‌زنان و شخصیت‌های کلاسیک از گریم کاملاً "قراردادی" استفاده می‌شود. صحنه‌ها به وسیله دو دستیار، که یکی دارای سربوتس و دیگر سربره است و فرص برای این است که دیده نمی‌شوند، عوض می‌شوند.

هایکو

شعر غنائی ژاپن که دارای هفده سبلاست. هر سبلا به چیزی یا اشیا، قرینه در طبیعت که شاعر را تحت تأثیر قرار داده، اشاره می‌کند.

کونستراکشیویسم

زیبایی‌شناسی که ابتدا در روسیه قرن نوزدهم بر اساس توجه به اختراعات مکانیکی و انقلاب صنعتی شکل گرفت. اولین بار ولادیمیر تاتلین طی سال‌های ۱۷-۱۹۱۳ با آثار محسمه مانند خود که از شیشه، سیم و فلز تشکیل شده بود این نهضت را پایه‌گذاری کرد. بعدها در سال‌های ۲-۱۹۲۵، هنرمندان روسی که به "مهندسین طراح" معروف بودند، با

اعتقاد به اینکه باید هنر را به جامعه نزدیک کرد، طرح‌های صنعتی را به هنر پیوند زدند و در سال ۱۹۲۰ نمایشگاه حروف کونستراکتیویست‌ها برپا شد. سپس "مانیفست واقع‌گرایی" در حمایت از این سبک به انتشار رسید که در آن به اهمیت حرکت در مجسمه‌سازی تأکید می‌شد.

بعد از سال ۱۹۲۱، این نهضت در شوروی متوقف شد، اما بعضی پیروان آن به اروپا بازگشتند و آن را تعمیم دادند. اندیشه‌های اصلی این سبک، تأثیر فراوانی بر معماری و صحنه‌آرایی و هنر پوستر باقی گذاشت. در مجسمه‌سازی کونستراکتیویستی از مواد غیرسنتی یا روش‌های صنعتی مثل جوش‌آهن استفاده فراوان می‌شود.

لو ویگوتسکی

روانشناس روسی، از دوستان نزدیک ژان پیاژه روانشناس کودک است. ویگوتسکی در زبان‌شناسی نوین، چهره معروفی در شناخت روابط پیچیده اندیشه و زبان محسوب می‌شود. او از اولین کسانی است که به کاوش و شناخت رابطه‌ی دقیق زبان‌شناسی و روانشناسی شیروفرنی پرداخته است. اثر مهم وی: "زبان و اندیشه در شیروفرنی" (۱۹۶۴).

ایپولیت آدولف‌تین

فیلسوف و مورخ فرانسوی (۱۸۹۳-۱۸۲۸) زمانی استاد دانشکده هنرهای زیبا بود. در مقاله‌هایش در باره تاریخ ادبیات انگلیس در کتاب "فلسفه هنر" (۱۸۶۵-۶۹)، کارهای ادبی را نظیر عناصر تاریخی، نژادی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌دهد.

کنستانتین استانیسلاوسکی

کارگردان تئاتر روسی (۱۸۶۵-۱۹۳۸)، وی مهم‌ترین نظریه‌پرداز تئاتر قرن بیستم است. استانیسلاوسکی از همان ابتدا در بازیگری در جستجوی سبک ساده و واقع‌گرایانه‌ای بود. در سال ۱۸۹۸ تئاتر هنری مکو

را پایه‌ریزی کرد. بزرگترین کارهای وی در نقش کارگردان، اجرای نمایشنامه‌های چخوف بود. نمایشنامه‌های چخوف، دقیقاً با واقع‌گرایی جزء به جزء مورد نظر وی مطابقت داشت. از سال‌های ۱۹۰۰ به بعد، تأکید عمده استانیسلاوسکی روی کار هنرپیشه روی نقش متمرکز شد. وی از طریق کتاب‌هایش و معلمین نتاثری که تحت نظر وی پرورش یافتند، تأثیر فراوانی روی نتاثر خارج از شوروی، به خصوص نتاثر آمریکا داشته است. از نوشته‌های وی: "آمادگی بازیگر" (۱۹۲۶)، "ساختن شخصیت"

الکساندر اسکریابین

مصنف روسی (۱۸۷۲-۱۹۱۵) نظامی‌گری را رها کرد تا به تحصیل موسیقی بپردازد و پس از چندی استاد موسیقی شد. بعد از گشت و گذاری موفقیت‌آمیز در اروپا، از سال ۱۹۰۴ به بعد خود را وقف تصنیف موسیقی کرد. از وی سه سمفونی باقی مانده است.

ژان پیاژه

روانشناس کودک، بلژیکی. معتقد است که نیروهای ذهنی بر اثر استفاده، رشد و تکامل یافته و تأثیراتی که ذهن از دنیای خارج دریافت می‌کند، باعث تحول آن در مسیری صعودی و مارپیچی می‌شود. پیاژه مسئله درک در انسان را از واکنش‌های نوزاد مثلاً "مکیدن از راه دهان تا متعالی‌ترین شکل ذهن خلاقه مورد بررسی قرار داده است.

ژان پیاژه استاد روانشناس کودک در دانشگاه ژنو و رئیس مرکز بین‌المللی ژنتیکی در شهر ژنو است.

دینا پارلو

ستاره آلمانی (۱۹۰۷-) بیشتر فیلم‌هایش را در دهه سی ناری کرده است. بعضی فیلم‌هایش: "آتلانت" (۱۹۳۳)، "حانم دکتر" (۱۹۳۷)، "نهم سرگ" (۱۹۳۷).

کلود دبوسی

مصنف فرانسوی (۱۸۶۲-۱۹۱۸) ابتدا در فرانسه تحصیل موسیقی را آغاز کرد و سپس به رم رفت. در رم، یکی از "کانتاتا"هایش جایزه بزرگ موسیقی را به دست آورد. سپس به فرانسه بازگشت و با قطعاتی که تصنیف کرد شهرت فراوانی به دست آورد. وی بیشتر به خاطر مخالفتش با اصول کلاسیک تصنیف موسیقی شهرت پیدا کرد.

آثارش: اپرای "پالئاس و ملینراند"، قطعاتی برای پیانو، موسیقی ارکستری، موسیقی مجلسی و باله.

ادوارد برادفورد نیچنر

روانشناس انگلیسی - آمریکایی (۱۸۶۷-۱۹۲۷) روانشناسی و فلسفه را در آکسفورد تحصیل کرد. بعد از گرفتن درجه دکترا به تدریس در دانشگاه کورنل در نیویورک دعوت شد.

از آثار او: روانشناسی تجربی (۱۹۰۵-۱۹۰۱)، "روانشناسی اولیه احساس و توجه" (۱۹۰۸)، "روانشناسی تجربی و فرایند تفکر" (۱۹۰۹).

بلابالاش و مکتب شکل گرایی

خلاصه ای از نظریات شکل گرایی

کتاب بلابالاش تحت عنوان "نظریه سینمایی"^۱، یکی از اولین و بی شک بهترین دیباچه‌هایی است که درباره سینما نوشته شده است. این کتاب مقلدان بی‌شماری داشته که هر یک تلاش داشته‌اند تا شناختی اساسی از کارمایه‌های سینمایی را در اختیار گروه‌های وسیع بیننده قرار دهند. در این فصل با دیدگاه انتقادی به نظریه شکل‌گرایی سینما می‌نگریم تا بنیان و اساس چنین کتاب‌های مقدماتی درباره سینما و مهمتر اینکه چرا کتاب بالاش یکی از بهترین آن‌هاست، روشن شود.

شخصیت‌هایی که تا به حال بررسی‌اشان کرده‌ایم، بی‌شک جالب‌ترین و با ارزش‌ترین چهره‌های مکتب شکل‌گرایی بوده‌اند. مانستربرگ و آرنهایم، بیشتر به دلیل پشتوانه‌ی فلسفی نظریاتشان قابل توجه‌اند، اما ایرنشتین در این میان نه فقط به خاطر گونه‌گونی و اصالت نوشته‌هایش که به دلیل تلاش وی در اجتناب از ساده‌انگاری مغرطسی که نظریات شکل‌گرا در نظریه‌پرداز ترغیب می‌کرد، از این دو هم بالاتر است. دیدیم که چگونه

ایزنشتین دریافتن راه حل‌هایی برای توجیه زیر و بم‌های ظریف‌تر و پیچیده‌تر سینما، جسورانه از نظرات اولیه خود عدول کرده و به ورای آن‌ها رسید.

به طور کلی چهره‌های بی‌شمار کم اهمیت‌تری هم بودند که در جهت کلی اندیشه‌های شکل‌گرای گام نهاده‌اند، ولی نه استحکام و بینش ایزنشتین و نه پشتوانه‌ی فلسفی آرسنهایم و مانستربرگ را داشته‌اند. نتیجتاً غالب نظریات سینمایی این دوره قابل پیش‌بینی و چه بسا خسته‌کننده است.

نظریات سینمایی شکل‌گرا تا به حال دو دوره‌ی مهم و پربار را پشت سر گذاشته است. دوره اول از سال ۱۹۲۰ الی ۱۹۳۵ است که طی آن طبقه روشنفکر به تمامی دریافت که سینما (خصوصاً "سینمای صامت") فقط یک پدیده جامعه‌شناسانه فوق‌العاده مهم نیست، بلکه یک شکل هنری قوی با حقوق و مسئولیت‌های هر شکل هنری دیگر است. نظریه‌پردازان این دوره برای توجیه موفقیت اسرارآمیز فیلم‌های بزرگ صامت و سوق دادن سینمای آینده به سوی کارایی و پختگی بیشتر می‌خواستند ویژگی‌های سینما را برای همگان آشنا و آشکار کنند. دوره دوم، از ابتدای دهه شصت آغاز شد و هنوز هم ادامه دارد. در این دوره نیروی محرکه اصلی، توجه آکادمیک تازه شگفته به سینما در مجامع علمی است. در این دوره کلاس‌های سینما مملو از دانشجویانی است که می‌خواهند اسرار پرده سینما را بدانند و کتاب‌های مقدماتی فراوانی که با دیدگاهی شکل‌گرایانه از سینما نگاشته شده‌اند، ظاهراً "پاسخگوی نیازهای این دانشجویان است.

همولاً "مبنای فصل‌بندی این گونه کتاب‌ها، متغیرهای فنی سینماست. در این گونه کتاب‌ها همیشه فصولی درباره ترکیب تصویری، دوربین، نورپردازی، تدوین، صدا، رنگ و غالباً "بازیگری دیده می‌شود.

در هر فصل امکانات گوناگون کنترل هنری در آن زمینه برشمرده شده و جنبه‌های غیرطبیعی (یا خصوصاً "سینمایی") فیلم مورد تأکید قرار گرفته است. از یک نظر تمامی این کتاب‌ها فرزند خلف (خواسته یا ناخواسته‌ی) کتاب آرسنهایم "فیلم به عنوان هنر" هستند. غالب این کتاب‌ها حاوی

اشارات فراوان به فیلم‌های هنری موفق زمان خویش‌اند تا شرح ارزش و اهمیت آن دسته عناصر سینمایی که مبنای ارزشیابی خود قرار داده‌اند. در این کتاب‌ها استفاده با معنی از رنگ با اشاره به فیلم "صحرای سرخ"، اثر "آنتونیونی" و استفاده هنری از نور با اشاره به فیلم‌های "ام" اثر "فریتس لانگ" و "روز خشم" اثر "کارل درایر" توضیح داده شده است. در این کتاب‌ها غالباً "در تمام موارد برای مشکل بیان سینمایی راه‌حلهایی ارائه شده که این راه‌حل‌ها را کارگردان با کنترل یکی از جنبه‌های فنی سینما کشف کرده است.

در این گونه نگرش سینمایی، همواره نوعی عدم حقیقت دیده می‌شود. نظریات شکل‌گرایانه به همان دلیل که جالب است به همان دلیل نیز خطرناک است. از یک نظر، این نظریات منحصر" به تکنیک‌های سینما محدود می‌شوند. وقتی این گونه تأکید تئوریک به توجیه و توضیح درستی از مسائل شکل و هدف سینما متکی نباشد، نتیجه‌ی کار فقط به صورت سر فصل‌هایی برای امکانات استفاده از رسانه باقی می‌ماند نه یک نظریه کامل و منسجم.

تقریباً "تمام نویسندگان این گونه متون با مقایسه ضمنی سینما و زبان اهمیتی برای خود کسب کرده‌اند. البته نویسندگان این کتابها منکر آن هستند که متن آن‌ها جنبه سرفصلی دارد و معتقدند که در نوشته‌هایشان دستور زبان و فرهنگی تصویری بنا کرده‌اند که دانشجویان سینما را با واژگان و علم ترکیب سینمایی که لازمه‌ی مطالعه‌ی انواع مفاهیم در تکنیک فیلم‌های مختلف است، مجهز می‌کند. عنوان این کتاب‌ها به آسانی هدف آن‌ها را آشکار می‌کند. عناوینی مانند: "دستور زبان سینمایی"، "زبان سینمایی"، "بیان سینمایی".

مسئله "سینما با زبان رابطه‌هایی دارد و می‌تواند از بعضی جهات به گونه سودمندی یک زبان نیز به شمار آید. اما همانطور که کرسنین مترو ژان میتری نشان داده‌اند، رابطه سینما با زبان، رابطه‌ای مستقیم نیست بلکه در نهایت رابطه‌ای نسبی و پیچیده است. بدین ترتیب مقایسه‌ی اس دو

رسانه، یعنی سینما و زبان بدون درک محدودیت‌های این قیاس اساساً به شکست در بیان نظریه اصلی می‌انجامد.

در این گونه کتاب‌ها و رای مشکل بزرگ همیشگی که تلاش در قبولاندن رسانه‌ای سیال و چندوجهی به عنوان دستگاهی همگن و قابل محاسبه مانند زبان است، این مفهوم ضمنی خطرناک هم دیده می‌شود که سینما دستگاه محدود و بسته‌ای مثل ردیف کلیدهای پیانو است که کارگردان هر نغمه‌ای در ذهن دارد می‌تواند بر روی آن بنوازد. این طرز فکر، فلمسازی را به صورت فرمولی برای "انتخاب صحیح" برای بیان پیام مورد نظر درمی‌آورد. ایزنشتین در اندیشه‌هایش با این طرز فکر مکانیکی و محاسبه‌پذیری هنر سینما، جنگی طولانی داشت. ایزنشتین خوب می‌دانست که شکل‌گرایی مفرط، هنرمند را اسیر می‌کند و در نهایت به سیمای دیکته‌ای فیلم‌ها منجر می‌شود.

نظریات شکل‌گرا در ساده‌ترین صورت، ناگزیر باید مزایای خاصی برای عینیت مطلق زبان سینمایی قائل می‌شد. مثلاً "سینماگرانی با تکنیک چشمگیر بر سینماگرانی با ظرافت بیان بیشتر اولویت داده می‌شدند، زیرا نظریات سینمایی متکی به تکنیک به تنهایی نمی‌توانند هیچ‌گاه ارزش هنری یک فیلم روبر برسون را از ارزش یک فیلم تبلیغاتی تمیز دهند. درحقیقت در یک فیلم تبلیغاتی پیپی‌کولا، هنر تکنیکی‌تری وجود دارد تا در تمام فیلم‌های برسون. نظریات شکل‌گرا بدون تصویری کلی و جامع از شکل و هدف سینما، چیزی جز سیاهه‌ای از اثرات سینمایی ارائه نمی‌دهند، و این امر سدرت می‌تواند هسته‌ای یک نظریه‌ی سینمایی را تشکیل دهد.

برای ساخت نظریات شکل‌گرایانه‌ی سینمایی در ابعاد کاملش باید از حیطه نظریات سینمایی فراتر رفت، همانطور که در مورد نظریه مانستر برگ به فلسفه نشوکاننت و در مورد نظریه آرنه‌ایم به روانشناسی گشتالت متوسل شدیم. برای آنکه گسترده‌ترین دید را از تمامی نظریات سینمایی شکل‌گرا به دست آوریم و دیدگاه آن را از جهان کشف کنیم، باید به نظریات شاعرانه شکل‌گرایی روسی نگاهی بداریم.

شکل‌گرایی روسی^۲

آیا تصادفی است که آغاز و پایان نهضت شکل‌گرایی روسی (۳۰-۱۹۱۸) این چنین دقیق با اولین دوره‌ی نظریات شکل‌گرایانه سینمایی مطابقت دارد؟ مسلماً نه، ایزنشتین بی‌شک تحت تأثیر فراوان این نهضت بود و آرنهایم و بالاش هم هر دو بخوبی به این نهضت واقف بودند. مهم‌تر از همه از ابتدای دههٔ شصت و درست از بدو تولد "نشانه‌شناسی"^۳ در سینما و احیای نظریات شکل‌گرایانه در کلاس‌های سینمایی، این شکل‌گرایی روسی است که به طور برجسته‌ای احیاء شده و به زبان‌های مختلف ترجمه می‌شود.

گذشته از این رابطه‌های تاریخی وسوسه‌کننده، باید گفت که شکل‌گرایی روسی، زمینه فلسفی گسترده‌ای را مطرح می‌کند که نظریات شکل‌گرایانه را باید از طریق آن نگریست. با آنکه همه نظریه‌پردازان شکل‌گرا شاید شکل‌گرایی روسی را قبول نداشته باشند اما پایگاه فکری شکل‌گرایان روسی با نظریه‌های شکل‌گرایی در سینما کاملاً مطابقت دارد. شکل‌گرایی روسی که در ابتدا از یک نظریه زبان شاعرانه آغاز شد، در نهایت تمام فعالیت‌های انسانی را در قالب تئوری و نظریه بیان کرد. سئوالی که شکل‌گرایان روسی از خود می‌کردند این بود: چیست که جنبه‌های هنری یا زیبایی‌شناسانه‌ی زندگی بشر را این چنین از سایر جنبه‌ها متفاوت می‌کند؟ آنها برای یافتن پاسخ، ابتدا دسنگاهی شامل هر چهار طبقه از کارکردهایی که فکر می‌کردند توجیه‌کننده تمام فعالیت‌های انسانی است، ارائه دادند. هر عطلی که از انسان سر می‌رسد به یکی با چند طبقه از این طبقه‌سدها مربوط می‌شود.

این کارکردها عبارتند از: ۴ عملی، نظری، ۵ استعاری و هنری.

طبقه "عملی" متوجه آن دسته اشیاء و اعمالی است که به احتیاجات بی‌درنگ زندگی ما مربوط می‌شوند. (مثلاً "بزرگراه به ما امکان می‌دهد از شهری به شهر دیگر برویم.") طبقه "نظری" شامل بر تمام اشیاء و اعمالی می‌شود که متوجه کارکردهای کلی و غیره ویژه ما در زندگی می‌شود. (میکرب شناسی که به کمک آن سلامت زندگی بشر به دست می‌آید). در طبقه "استعاری" شیء یا فعالیتی به جای شیء یا فعالیتی دیگر عمل می‌کند (مراسم ازدواج به گونه‌ای استعاری پیوند دو زندگی را نمایش می‌دهد). در آخر طبقه "هنری" است که تمام اشیاء و فعالیت‌هایی را در بر می‌گیرد که فاقد هدف و مقصود است. زیرا اشیاء هنری تنها به خاطر خود و به دلیل تأمل و اندیشه‌ی خالص ما در آن‌ها، به وجود آمده‌اند.

اما یک شیء یا فعالیت می‌تواند کارکردهای متعددی داشته باشد. مثلاً "کلیدی متعلق به سلسله دوازدهم تاریخ مصر که زمانی برای باز کردن در به کار می‌رفت، امروزه در محفظه‌ی شیشه‌ای در موزه به عنوان یک شیء مطلقاً "هنری نگاهداری می‌شود. مثال دیگر زبان است که عموماً "در خدمت وظایف استعاری است و در استفاده از آن باید به وراى آن رسید. اما شکل گرایان معتقدند که در شعر است که زبان فقط به خاطر خودش موجودیت می‌یابد.

پس می‌بینیم که هنر بر طبق نظر شکل‌گرایان در حوزه‌های بسیاری کاربرد پیدا می‌کند که ما امروزه به همه آنها عنوان هنر نمی‌دهیم. مثلاً "ریاضی‌دان می‌تواند یک عمل ریاضی را صرفاً به دلایل هنری انجام دهد. یا مثلاً "می‌توان دورنمایی از طبیعت را بدون هیچ انگیزه و صرفاً به خاطر خودش نگریست. امروزه واژه هنر به فعالیت‌هایی اختصاص دارد که اشیاء فاقد مقصود عملی - اشیائی که فقط برای درک و تأمل کامل ما از آنها

به وجود آمده، تولید می‌کنند.

"ویکتور شکلفسکی"^۸ یکی از برجسته‌ترین شکل‌گرایان روسی، دوست و نویسنده شرح حال ایزنشتین، این اندیشه‌ها را به طور خلاصه چنین بیان می‌کند:

"هنر برای آن است که شخص احساس خود را از زندگی باز یابد؛ هنر برای آن است که آدم بتواند اشیاء را احساس کند، مثلاً "سنگ را سنگی احساس کند. هنر باعث می‌شود که ما اشیاء را چنانکه هستند و نه چنانکه شناخته شده‌اند، درک کنیم. تکنیک هنری عبارتست از اشیاء را "نا آشنا" کردن، شکل‌ها را پیچیده کردن، درک را مشکل و طولانی کردن، زیرا فرآیند درک خود غایتی هنری است و باید هر چه بیشتر آن را طولانی کرد. هنر عبارت است از مشاهده‌ی هنری بودن و مصنوعیت شیء؛ در این مرحله شیء خود از اهمیتی برخوردار نیست."

غالب نظریات سینمایی اولیه، با چنین تصویری از هنر و زندگی به طور کامل تطابق پیدا می‌کنند، نظریه پردازانی که آن‌ها را شکل‌گرا نامیده‌ام، همه معتقدند وقتی سینما واقعیت را بازسازی می‌کند در حقیقت کارکردی استعاری دارد، اما وقتی سینما ما را به مشاهده‌ی همان واقعیت به روش ویژه‌ای وا می‌دارد (از طریق تکنیک‌های غیر طبیعی‌اش) در حقیقت در خدمت کارکردهای هنری قرار گرفته است.

در سال ۱۹۲۶، "فرنان لژه" نقاش و سینماگر تجربی فرانسوی شکایت داشت که غالب فیلم‌های آن دوره انرژی خود را بیهوده صرف بنا کردن یک دنیای آشنا می‌کنند و همواره "اثر قوی و تماشایی شیء... و امکانات جزئیات را نادیده می‌گیرند." لژه سپس فیلم "باله مکانیک" را می‌سازد که در آن اشیاء زندگی روزمره مثل چاقو و قاشق در کنار هم، ترکیب موزوسی از شکل‌های ادراکی را فراهم می‌آورند. همانطور که شکلفسکی گفته، در اس فیلم، اشیاء زندگی روزمره اهمیت خود را از دست می‌دهند و "هنری بودن"

خود را به ما نمودار می‌کنند.

چند سال بعد، منتقد آمریکایی "هاری آلن پاتمکین"^۹ که طی نهضت شکل‌گرایی از شوروی دیدن کرده بود، ادعا کرد: "برای آنکه فیلمساز به ماده، مفهوم بخشد باید تداوم دید را از میان ببرد"، باید وادارمان کند که فیلم را نه به عنوان جایگزین ساده دنیای واقعی که به عنوان تصویری بنگریم که فقط برای درک ما از آن به وجود آمده است. "هانس ریختر"^{۱۰} یکی از هنرمندان بزرگ نهضت آوانگارد در دهه بیست، این اندیشه‌ها را چنین خلاصه می‌کند: "مسئله اصلی زیبایی‌شناسی سینما که در اصل برای بازسازی واقعیت تحقق یافت عبارتست از غلبه کردن بر گرایش به بازسازی واقعیت."

دیدیم که ایزنشتین نمای طولانی را به دلیل آن که در آن، هدف عبارتست از "تداوم دید" و میل به "بازسازی" مطلق که مورد تمسخر پاتمکین و ریختر است، طرد می‌کند. آرتهایم نیز می‌گوید:

"هیچ بازنمای شیء از نظر تصویری و هنری با ارزش نیست مگر آنکه چشم انسان آشکارا آن را انحرافی از نمایش عینی شیء به شمار آورد." در اینجا واژگان آرتهایم دقیقاً با واژگان شکل‌گرایان روسی که از نظرشان تکنیک هنری همیشه بر اصل انحراف قرار دارد، مطابقت پیدا می‌کند. زیرا شکل‌گرایان فریاد می‌زدند:

"شیء را عجیب و غریب نمایش دهید!" از نظر آنان، هنر به هیچ وجه مفهوم، محتوی، الهام، تخیل یا هر چه که تصور می‌شد در بطن تلاش هنری نهفته، نبود. هنر از نظر اینان دقیقاً "تکنیک و به عبارت دیگر درک، تلاش و استعداد محضی بود که می‌تواند شیء یا فعالیتی را از جریان زندگی روزمره خارج کند و آن را از شکل ببندازد. وقتی می‌ایستیم تا این شیء را بنگریم، تحت تأثیر شکل ظاهری جسم و به عبارتی آنچنانکه شکل گراها گفته‌اند، تحت تأثیر تکنیکی که در مقابل ماست قرار می‌گیریم.

این عمل که از طریق آن تکنیک، توجه را به شیء جلب می‌کند "ناآشنا سازی"^{۱۱} نام دارد. شکل‌گراها بی‌درنگ کارهای هنری را که به این جنبه تکنیکی تأکید می‌گذاشتند، می‌ستودند. شکلفسکی در یکی از بحث‌انگیزترین مقاله‌های شکل‌گرایانه، می‌گوید که "تریسترم شاندی"^{۱۲} اثر "استرن"^{۱۳} نمونه والگوی یک شیء ادبی است. "تریسترم شاندی" نوولی است که در آن دائماً به خواننده یادآوری می‌شود که در حال خواندن اثر ادبی است. "استرن" از خواننده، امکان برقراری رابطه میان کتاب و جهان خارجی را می‌گیرد. بدین ترتیب خواننده در برابر یک شیء هنری قرار می‌گیرد که لذت حاصل از آن، نتیجه‌ی درک او از اساس فرآیند کار ادبی یا تکنیک ادبی است.

"بوریس تاماشوسکی"^{۱۴} که اشارات شکلفسکی را دنبال می‌کرد، با ردیف کردن تکنیک‌های گوناگون ادبی و اشاره به اینکه چگونه هر تکنیک، هنر را از بازنمایی واقعیت منحرف می‌کند، این اشارات را به صورت یک تئوری درآورد. "تاماشوسکی" طرح (تکنیک) را از داستان (واقعیت) و انگیزه (تکنیک) را از علیت کلی (واقعیت) جدا می‌کند و در آخر نتیجه می‌گیرد که تمام تکنیک‌های ادبی که ما آنها را هنری می‌دانیم (طنز، هزل، تأثر، انواع بیان) همگی انحراف آگاهانه از واقعیت به شمار می‌آیند. می‌توان بی‌درنگ متوجه شد که این نظریه چقدر به عقیده‌های آرنهایم نزدیک است.

موج دوم شکل‌گرایی ادبی که در اواخر دهه بیست و ابتدای دهه سی در پراگ شکوفا شد با معرفی مفهوم جدیدی به نام "پیش‌نمایش سازی"^{۱۵}، اساس و بنیان "ناآشناسازی" را تهذیب بخشید. شکل‌گراهای پراگ معتقد بودند، بیان هنری بیانی است که از حالت قابل شناخت (و رمزهای ساده فهم) خارج شده و در مقابل چشم‌های خواننده سرسختانه خودنمایی می‌کند. خواننده نمی‌تواند از این بیان هنری صرف‌نظر کند، زیرا این بیان دشوار و هم متفاوت است. این شکل‌گرایان، کار هنری را ساختاری متشکل از انواع

11- defamiliarization

12- Tristram Shandy

13- Sterne

14- Boris Tamashevsky

15- foregrounding

بهان هنری می‌دانستند و معتقد بودند باید هر کار هنری را نسبت به موفقیت آن در امر "پیش‌نمائی" ارزشیابی کرد.

رابطه میان عقاید ادبی و نظریات سینمایی بی‌شک در این نقطه بیشتر آشکار می‌شود. تأکید تاماشوسکی به جزئیات اغراق شده در کار ادبی و تعریف "موکاریوسکی"^{۱۶} از "پیش‌نمائی"، در حقیقت همان معادل‌های مستقیم نمای نزدیک در سینماست. بسیاری از منتقدین سینما که برجسته‌ترین آن‌ها "بلابالاش" از اروپای شرقی است معتقدند، سینما به دلیل توانایی ارائه‌ی نماهای نزدیک و "ارائه جزئیات تصویری" می‌تواند دعوی هنری داشته باشد.

معادل عامل مکانی "پیش‌نمائی" از نظر زمانی، ریتم است که عامل کلیدی دیگری در اندیشه‌های شکل‌گرایان به شمار می‌آید. همانطور که می‌توان نمای نزدیک را با عمل "پیش‌نمائی" مقایسه کرد همانطور هم می‌توان مونتاز را با ریتم در کنار هم گذاشت. "آلردایس نیکول"^{۱۷} در بحث از فیلم‌های روسی دهه بیست می‌گوید "اگر تدوین نشر باشد، پس مونتاز نظم است".

در این دید سینمایی در حالت افراطی‌اش، عنصر هنری در تضاد مستقیم با نشر عمل می‌کند. البته این دید با پیروی دقیق از شعار شکلفسکی به دست می‌آید که گفته: "نشر، همان سخنوری دقیق شده و پیچ و خم دار است". و تصویر وی از ریتم: "آشفته‌گی غیر قابل پیش‌بینی که ما را همواره به پیش‌بینی‌های خطا دعوت می‌کند". اکنون شکلفسکی را با نظریه‌پردازان سینما مانند "دالاس باور"^{۱۸} مقایسه کنیم. از نظر "باور"، ریتم حاصل از تدوین در سینما "جریان کلی جهان را متوقف می‌کند تا زمان ساختگی جدیدی را به زمان واقعی تحمیل کند". با شکلفسکی را با "پاتمکین" مقایسه کنید که از نظرش ریتم یعنی "تکرار در واریاسیون و مسخ کردن مداوم مضمون"

16- Mukarovsky

17 - Allerdyce Nicoll

18- Dallas Bower

و بالاخره سخن کنایه‌دار "ژان کوکتو" را در مقابل داریم که: "تمام کوشش من این است که سیلان را از تصاویر بگیرم، با تصاویر مقابله کنم، آن‌ها را در قید بندازم و بدون ازمیان بردن آزادی تصاویر، آن‌ها را با هم پیوند دهم".

در میان این همه اندیشه‌های گوناگون درباره "نمایشسازی"، "پیش‌نمایشی"، "از شکل‌اندازی" و "انحراف"، امکان یک گزافه‌گویی عظیم و خطرناک هم هست. شکلفسکی تلویحا "منتقد بود که در کار هنری فقط عناصر "پیش‌نما" شده جنبه هنری دارند. این فرمول می‌تواند به تصورات خطا و عجیب و غریبی منجر شود. مثلاً "در پیروی از این نظریه می‌توان گفت که یک شعر یا فیلم دقیقاً دارای سی (یا فلان تعداد) لحظه‌های هنری است که بر پس‌زمینه نثری آن بنا شده است. اما این سؤال مطرح می‌شود که آیا درست است کار هنری را بر اساس تعداد پیش‌نماهای آن ارزیابی کنیم؟ فقط محدودی شکل‌گرا خواسته‌اند تا این حد پیش بروند. زیرا این اندیشه تلویحا "می‌گوید که ارزش‌های هنری را باید با کمیت سنجید. محدودی هستند که مثلاً "سرزمین مطرود" اثر "الیوت" را از "The Rape of the Lock" اثر "الکساندر پوپ" شاعرانه‌تر بدانند تنها به خاطر آنکه اثر الیوت، فرایند نثری را بیشتر و به روشهای گوناگون‌تری از هم می‌گسلد. وسوسه همیشگی شکل‌گراها این بوده که کارهای هنری برخوردار از تکنیک‌های متظاهرانه را بر کارهای هنری ملایم و لطیف ترجیح دهند. در حقیقت وسوسه اصلی شکل‌گرایی، طرفداری از یک سبک هنری است تا طرفداری از فلسفه‌ای قابل تعمیم به تمام مکاتب هنری.

هم در نظریات سینمایی و هم در نظریات ادبی شکل‌گرایانی بوده‌اند که با این وسوسه مبارزه کرده‌اند. موکاروسکی منتقد برجسته‌ی مکتب سرائی می‌برد که در متراکم‌ترین کارهای هنری، تمام عناصر به پیش‌نما تبدیل شده و پس‌نما تماماً "حذف می‌شود. به این ترتیب است که سیالی عناصر تشکیل‌دهنده کار هنری از دست می‌رود و عملاً "هیچ عنصر برجسته‌ای باقی نمی‌ماند. از نظر موکاروسکی، "پیش‌نمایشی" عبارت است از آنچه‌نی، هنری

را از جهان متمایز می‌کند و نه اینکه عناصری در کار هنری با دیگر عناصر مقابله کنند. سبک کار هنری به نوع "پیش‌نما سازی" انجام شده در رابطه با پس‌زمینه بستگی پیدا می‌کند، اما باید متوجه بود که کمیت عناصر "پیش‌نما" شده هیچ‌گاه نمی‌تواند معیاری برای ارزشیابی کار هنری باشد. شیء یا به عنوان یک اثر هنری نگریسته می‌شود و یا نمی‌شود، و از نظرگاه هنری کافی است که کار هنری فقط از یک جنبه "از شکل‌اندازی" برخوردار باشد تا آن را به صورت یک کلیت هنری به شمار آوریم.

از این رو می‌توان گفت که تکنیک‌های "ناآشناسازی"، هنر را از جهان متمایز می‌کنند بدون اینکه نتیجه‌ی حاصل "انحراف بیشتر برابر با هنر" بیشتر باشد. موکاروسکی و مکتب پراگ برای تحلیل مشکلات ویژه‌ی کارهای هنری در این زمینه، اصول هنری "هنجار" و "ارزش" را پدید آوردند. این شکل‌گرایی جدید دارای انعطاف بیشتری است و این امکان را به شخص می‌دهد که بیشتر توصیف‌گر باشد تا ارزشیاب و با انواع بیشتری کارهای هنری روبرو شود. اینان معتقد بودند که وقتی کم و کیف "پیش‌نما سازی" در انواع کارهای هنری بررسی می‌شود در حقیقت اسلوب مختلف هنری بررسی و با هم مقایسه می‌شود، و سبک چیزی جز آرایش ویژه‌ی تکنیک نیست. شکلفسکی معتقد است که تکنیک خود هنر است. اما شکل‌گرایی شخص را وسوسه می‌کند که سبک‌های قویاً "تصویری را بر سبک‌های واقع‌گرایانه ترجیح دهد، اما البته فکر نمی‌کنم این سلسله مراتب در شکل‌گرایی یک امر ضروری باشد. با آنکه غالب نظریه‌پردازان شکل‌گرا در سینما به این وسوسه تسلیم شده‌اند، اما از همان ابتدا نویسندگانی بوده‌اند که سعی داشتند از این ساده‌انگاری که خطرناک‌ترین دام شکل‌گرایی است، احتیاط کنند. یکی از نخستین و مسلماً "پرنفوذترین این نظریه‌پردازان، بلابالاش بود.

بلا بالاش

نوشته‌های اولیه سینمایی بالاش اولین بار در سال ۱۹۲۲ منتشر شد. طی دهه‌های سی و چهل هنگام ایراد یک رشته سمینار سینمایی در شوروی، بالاش به فکر افزودن به این نوشته‌ها افتاد و مجلد نوشته‌های وی تحت عنوان "نظریه سینمایی"، نوشته‌های اولیه و هم نوشته‌های نهایی او را در کلیت سیستماتیکی جمع‌آوری کرده است. بی‌شک کتاب بالاش امروزه چندان اصیل و تازه به نظر نمی‌آید، زیرا این کتاب همان زمینه‌های فنی را که بسیاری کتاب‌های سینمایی دیگر به آن‌ها پرداخته‌اند، در بر می‌گیرد. علی‌رغم اینکه کتاب بالاش از نظر تاریخ اولین کتاب در نوع خود است، کتاب وی به دلیل روشنی و محتاطی آن از انواع خود متمایز می‌شود. بالاش در کتاب خود، نظریاتش را درباره تکنیک‌های سینما با اندیشه‌هایی درباره ماهیت و هدف سینما همراه می‌کند. دورنمای گسترده‌ای که بالاش ارائه می‌دهد با شور و اشتیاق کسی همراه است که معتقد است یک نظریه‌ی کامل سینمایی برای سوق دادن سینما به روشهای پربارتر، چیزی ضروری است. بالاش کتاب خود را با نگاهی به تکوین سینما آغاز می‌کند. هدف او عبارت است از محدود کردن موضوع به هنر سینما یا آنچه وی "شکل - زبان" سینما می‌نامد. از این نظر بالاش به مانستربرگ و آرنهایم نزدیک است، اما علی‌رغم این دو وی با تحلیل زیربنای اقتصادی سینما که وی به عنوان مارکسیست معتقد است بنیان این هنر جدید را تشکیل می‌دهد، آغاز می‌کند. بالاش در تاریخ سینما ذکر می‌کند که فقط وقتی شرایط تجارتي سینما اجازه داد، هنر سینما رشد و تکامل یافت. از آنجا که سینما در دوران‌های اولیه در گرو رحم و سخاوت گردانندگان تماشاخانه‌هایی بود که در پی بر آوردن نیازهای یک سرگرمی جدید بودند، سینما همچنان مجبور بود با سالن‌های موسیقی، نمایش‌های عامیانه و واریته‌های مبتذل رقابت کند.

تبلیغ چی‌های سینما مجبور بودند برای رقابت با سرگرمی‌های زنده به دنبال موضوع‌هایی باشند که فقط سینما قادر به ارائه آن‌ها بود. بدین ترتیب طبیعت به عنوان عاملی فعال در درام‌های سینمایی بر روی پرده آمد. حتی ستارگان در این دوره بازیگران کامل و بالغ تئاتر نبودند که بیشتر حیوانات، بچه‌ها و سایر موضوعات طبیعی‌تر بودند. در نمونه‌های دیگر مثل کمدی‌های هامت از برداشت‌های متعدد دوربین استفاده می‌شد تا صحنه‌های تماشایی آمیخته با حرکت و جادو که روی صحنه‌ی تئاتر امکان‌پذیر نبود، روی پرده ایجاد شود. بالاش می‌گوید گرچه تمام این موضوع‌ها از نظر سینمای آن زمان طبیعی بود، اما این عوامل هنر جدید سینما را پایه‌گذاری نکردند. سینما هنوز اساساً همان تئاتر عکاسی شده‌ای بود که با تئاتر فقط در زمینه‌ی موضوع به رقابت برخاسته بود. بالاش پرسش‌های بعدی را به روشنی این چنین مطرح می‌کند:

"چه موقع و چگونه سینماتوگرافی به یک هنر مستقل تبدیل شد، هنری با روشهایی آشکارا متفاوت از روشهای تئاتر و "شکل - زبانی" کاملاً متفاوت از آن؟ اختلاف میان تئاتر عکاسی شده و هنر سینما در چیست؟ هردو به یکسان تصاویر متحرکی هستند که روی پرده نمایش داده می‌شوند، اما چرا می‌گوییم که یکی فقط بازسازی و تکنیکی و دیگری هنری مستقل و خلاق است؟" (نظریه سینمایی)

بالاش برای یافتن پاسخ به این پرسش‌ها، تحلیل تطبیقی کوتاهی از این دو رسانه به عمل می‌آورد. بالاش موقعیت تئاتری را موقعیتی می‌داند که حرکت در آن در تداومی مکانی و با فاصله ثابتی از تماشاگر ارائه داده می‌شود. وانگهی به‌ننده تئاتر این حرکت و فضا را از زاویه ثابتی نگاه می‌کند. با آنکه در تئاتر عکاسی شده، فاصله و زاویه‌ی بین صحنه‌های مختلف تغییر می‌کند، اما هر رویداد (هر صحنه‌ی کامل) بدون تغییر در فاصله و زاویه دوربین، فیلمبرداری و نمایش داده می‌شود. بدین ترتیب است که موقعیت سینمایی به موقعیت تئاتری نزدیک می‌شود. به نظر بالاش، "گرفیت" بود که با خرد کردن صحنه به اجزاء کوچکتر، با تغییر فاصله و

زاویه دوربین از یک جز به جز دیگر و خصوصا "با بنا نهادن یک فیلم نه با دنبال هم گذاشتن صحنه‌ها بلکه با مونتاز این جزئیات، برای اولین بار "شکل-زبان" سینما را بنیان نهاد.

از نظر بالا لاش، "شکل-زبان" سینما محصول طبیعی نوسان میان موضوع و شکل تکنیک است. گرچه زمانی عوامل اقتصادی باعث شد که سینما به دنبال موضوعات جدید برود، ولی اراکه این موضوع‌ها (تعقیب، بچه‌ها، طبیعت و شگفتی‌هایش) به نوبه خود محتاج بهره‌برداری از تکنیک‌های جدیدی مانند نمای نزدیک و مونتاز در سینما بود. بدین ترتیب بود که از میان این تکنیک‌ها، "شکل-زبان" سینما پدید آمد که این امر خود موضوعات و داستان‌های شایسته‌ی خود را طلب می‌کرد. بالا لاش مانند بسیاری از نظریه‌پردازان بعد از خود، معتقد بود که سینما در دهه بیست به پختگی کامل رسیده است، زیرا در این دوران موضوع‌های متناسب به روش‌های سینمایی متناسب اراکه می‌شد و این همه به رشد فرهنگ نوشکوفای عمومی کمک می‌کرد، فرهنگی که دیگر متکی به واژه‌ها نبود بلکه متکی به تجلیات دنیای بیانی و مرئی بود.

ماده خام هنر سینما

بالا لاش مانند آرنه ایم معتقد بود که سینما کاربردهای فراوانی دارد، اما فقط هنر سینماست که کیفیت‌های انقلابی برای رشد مجدد فرهنگ را به کار می‌گیرد. و این امر توجه بالا لاش را به خود جلب کرد. آگاهی بالا لاش از سرچشمه کاربردهای هنری سینما به او توانایی داد که به سرعت نظریه‌ی "شکل-زبان" سینما را شکل داده و پیش‌بینی‌ها و پیشنهادهایی در مورد آینده آن ابراز کند. از نظر بالا لاش، مانند تمام نظریه‌پردازان شکل‌گرا، فرآیند سینما عبارتست از خلق کردن هنر سینما از ماده‌ی خام جهان، اما ماده‌ی خام سینما دقیقا همان واقعیت نیست بلکه

"موضوع سینمایی" است که در دنیای خارجی نمود می‌کند و باید در اختیار سینماگر قرار گیرد تا به سینما تبدیل شود.

این تصور بالاش از "موضوع سینمایی" عجیب و هم بی‌همتا است. بالاش به عنوان مارکسیست اعتقادی قوی به واقعیت داشت و معتقد بود که دنیای خارجی مستقل از درک و احساس انسانی است. هنر هرگز نمی‌تواند نقش واقعیت را به چنگ آورد، زیرا هنر همواره انگاره‌ها و مفاهیم انسانی خود را بر این جهان می‌تاباند. اما واقعیت چند وجهی است و امکان استفاده‌های گوناگون از آن وجود دارد. هر هنری به شیوه خاص خود با واقعیت روبرو می‌شود و تنها آن جنبه‌هایی از واقعیت را که با روش ویژه‌اش به آسانی قابل دگرگونی است، به عنوان موضوع بر می‌گزیند. ممکن است قصه‌نویس، نقاش و فیلمساز هر سه ناظر رویداد تاریخی واحدی باشند، اما هر یک این رویداد را به روش خاص خود در اثرش دگرگون می‌کند - روشی که عمدتاً "رسانه‌اش" آن را تعیین می‌کند. هیچ یک از این رسانه‌ها نمی‌تواند ادعا کند که واقعیت رویداد را ضبط کرده است، گرچه هر یک به گونه‌ای از آن استفاده کرده است.

عقیده بالاش در مورد ماده خام سینما به روشنی با اشارات وی به مسئله "اقتباس سینمایی" آشکار می‌شود. بالاش معتقد است فیلمسازی که برای یافتن موضوع به کار هنری دیگری متوسل می‌شود، اگر موضوع آن را از طریق "شکل - زبان" سینما دگرگون کند، در کارش مرتکب خطایی نشده است. (بالاش در این مورد کاملاً با پایگاه آندره بازن در مورد مشابه بیگانه است، زیرا بازن معتقد است که فیلمساز باید "شکل - زبان" سینمایی خود را فراموش کرده و خود را در خدمت اثر ادبی که می‌خواهد به سینما منتقل کند بگذارد). البته بالاش می‌پذیرد که اقتباس از شاهکارهای ادبی به این روش، نتایج سودمندی ارائه نداده است، مثلاً "اقتباس‌های سینمایی گوناگونی از "هابی دیک" شده است که همه مأیوس‌کننده بوده‌اند نه به دلیل اینکه چنین اقتباسی اصولاً امکان‌پذیر نبوده است، بلکه به دلیل آنکه در یک اثر ادبی، موضوع به ایده‌آل‌ترین صورت

در خور و در گنجایش آن رسانه بیان شده است. یعنی هر گونه انتقال آن موضوع به رسانه‌ی دیگر ناگزیر از کیفیت نتیجه‌ی حاصل می‌کاهد. بالا لاش هرگز راه حل بازن را برای این مشکل نمی‌پذیرد، زیرا راه حل بازن به سرکوب "سینمای راستین" منجر می‌شود و سینما را به مستخدمه‌ی سایر هنرها بدل می‌کند. از اینرو است که بالا لاش پیشنهاد می‌کند که در سینما از کارهای متوسط ادبی اقتباس شود که این دسته کارهای ادبی احتمالاً "امکانات بیشتری برای بدل شدن به فیلم دارند. در اینجا بالا لاش به بسیاری نوول‌ها و نمایشنامه‌های درجه دو اشاره می‌کند که فیلم‌های عالی از آن‌ها به وجود آمده است، زیرا اقتباس‌کننده در این آثار، موضوع‌هایی حقیقتاً "سینمایی" یافته است. این فیلم‌ها: "تولد یک ملت"، "ضربه شیطان"، "روح"، "جستجوگران"، "گنج‌های سیه را مادره" هستند.

توجه بالا لاش به انتخاب صحیح موضوعات سینمایی چنان نظریه وی را تحت تأثیر قرار می‌دهد که وی به فیلمنامه، مقام و ارزش یک کار هنری مستقل را اعطاء می‌کند. بالا لاش معتقد است همانطور که ما نمایشنامه‌های شکسپیر را حتی وقتی به اجرا درنیامده باشند، تمام شده و کامل می‌دانیم، فیلمنامه‌ی تمام شده را نیز می‌توانیم به عنوان نسخه‌ی کاملاً "دگرگون شده‌ی واقعیت" بخوانیم. از این نظر مطمئناً "بالا لاش با غالب نظریه پردازان در تضاد است. با آنکه این مورد، جنبه مهمی از نظریه کلی بالا لاش را تشکیل نمی‌دهد، اما مسلماً "اعتقاد بی‌همتای بالا لاش را می‌رساند که ماده خام سینما چیزی نیست که در جهان خارجی نهفته باشد تا هر کس از آن استفاده کند، بلکه ماده خام سینما فقط برای آن‌ها که استعداد و کارمایه‌ی جستجوی آن را در تجربه‌های خویش دارند، وجود دارد.

قابلیت سازندگی تکنیک سینمایی

در مقایسه با سایر نظریه پردازانی که تا به حال مطالعه‌اشان کرده‌ایم،

اندیشه‌ی بالاش در مورد ماده خام سینما عملاً "خام و بسط نیافته است. گفتن اینکه فیلمساز باید برای یافتن ماده خام به سراغ موضوعات راستین سینمایی برود، بحث را به سطح کلی‌تری محول می‌کند. پس ماده خام راستین سینما چیست؟

این تصور بالاش از تداوم فرآیند سینمایی است که باعث می‌شود وی با این مسئله این چنین با ابهام برخورد کند. از نظر بالاش، موضوع سینمایی طبیعتاً "توسط تکنیک سینمایی خلق می‌شود و از طرفی تکنیک سینمایی را موضوع سینمایی می‌سازد. اما موضوع راستین سینمایی آن است که بتوان با تکنیک‌های گوناگون سینمایی آن را به طور کامل دگرگون کرد. شکل گرایان روسی در اینجا به طور کامل از عقاید بالاش پشتیبانی می‌کنند. بالاش مانند شکل‌گرایان روسی فقط در قلمرو فرآیند خلاقیت، احساس آزادی می‌کند.

غالب اندیشه‌های بالاش در باره تکنیک سینما به نظریات آرنهایم نزدیک است. زیرا از نظر هر دو آنها، تصور و اندیشه، خود دارای قدرت شکل دهنده‌گی است. بالاش و آرنهایم پرده سینما را قابی می‌دانند که در آن فیلمساز موضوع‌های خود را در طرح‌های رسانه‌ای با هنری نظم می‌بخشد. با آنکه بالاش علی‌رغم آرنهایم یکی از طرفداران سرسخت اختراعات جدید سینمایی بود، اما اصرار داشت که این اختراعات در راه شکل‌گرایی سینمایی به کار گرفته شوند تا واقع‌گرایی، بسیاری از حمله‌های وی به واقع‌گرایی محض فیلم که با ظهور سینمای ناطق در فیلم‌ها رایج شد، چنان خوانده می‌شود که گویی آرنهایم آن‌ها را نوشته است. ولی بالاش مانند ایزنشتین به تکنولوژی با ذهن بی‌تعصبی می‌نگرست. بالاش می‌دانست که فیلمسازان بزرگ می‌توانند از تمهیدات سینمایی که هال بود فقط به طور فرعی از آنها استفاده می‌کنند، استفاده‌های متعالی به عمل آورند. پیش‌بینی‌های بالاش در مورد سینمای ناطق، حتی قبل از نظریات ایزنشتین در مورد مشابه اظهار شده است:

"تنها موقعی که سینمای ناطق، سر و صداها را طبیعی را در میان

عوامل تشکیل دهنده‌اش - آواهای مشخص، جداگانه و آشنای انسانی - را شخصیت بخشید و آن‌ها را چون نماهای نزدیک صدایی با ما به گفتگو درآورد. وقتی این جزئیات جداگانه‌ی صدایی در نظامی مشخص توسط مونتاز صدایی کنار هم گرد آیند، سینمای ناطق به یک هنر نوین تبدیل می‌شود.^۱ (نظریه سینمایی)

تصور بالا‌بالاش از تکنیک سینما کاملاً "بر این اساس بود که سینما تصویر واقعیت نیست که شکل انسانی شده طبیعت است، زیرا دورنمایی که ما به عنوان پس‌زمینه‌ی درام خود برمی‌گزینیم، محصول انگاره‌های فرهنگی نهفته در وجود ماست. اندیشه فوق که اخیراً^۲ توسط مجلات سینمایی دست چپی فرانسه هم دنبال شده، در حقیقت از شکل‌گرایی روسی نشئت می‌گیرد و از آنجا که تصورات و اندیشه‌های ما به مفهوم واقعی کلمه پدیده‌ای فرهنگی است نه پدیده‌ای طبیعی، پس وقتی هنرمند واقعیت را در اثرش از شکل می‌اندازد، صدمه فراوانی به آن نرسانده است. در حقیقت هنرمند از طریق این کار، گستره‌ی انگاره‌های بصری ذهن را بسط می‌دهد تا او واقعیت را از زاویه جدیدی بنگرد.

"تنها از طریق روشهای غیر منتظره و دور از عادت که ترکیب‌های گوناگون می‌کنند، چیزهای کهنه، آشنا و هرگز دیده نشده به گونه‌ای نوین در مقابل چشم‌های ما ظاهر خواهند شد" (نظریه سینمایی)

اما وقتی نوبت به کاربرد نظریه‌ی از شکل‌اندازی بصری می‌رسد، بالا‌بالاش بی‌درنگ حالت محافظه‌کارانه می‌گیرد و بارها و بارها اصرار می‌کند که "از شکل‌اندازی" باید همیشه در رابطه با پس‌زمینه‌ای طبیعی به کار گرفته شود. "از شکل‌اندازی... همیشه باید از شکل‌اندازی چیزی باشد. اگر چیزی در تصویر نباشد، اهمیت و مفهوم از شکل‌اندازی هم از میان می‌رود." بالا‌بالاش فقط تا آن حد طرفدار زوایای عجیب و غریب است که بیننده قادر به جهت‌یابی و تشخیص موقعیت در تصویر بوده، بتواند آشنا را از

ناآشنا تمیز دهد. به عنوان مثال، بالاش فقط وقتی طرفدار استفاده از نماهای ذهنی و فصول کاملاً "رویاگونه است که این از شکل‌اندازی تصویری و داستانی بر زمینه‌ی طرح داستانی معقولی قرار گرفته باشد و به نوبه خود به پیشبرد و یا تفسیر آن کمک کند. دیدگاه بالاش در اینجا از بعضی جهات به دیدگاه موکاروسکی نزدیک می‌شود که از نظرش افراط در "پیش‌نمایشی" درک هنری را تنزل می‌دهد نه ارتقاء.

می‌توان به تقریب نظر بالاش را در مورد ارزش‌روشهای مونتازی حدس زد، اما به سختی می‌توان گفت بالاش تا چه حد شکل بخشی موضوع تنها از طریق مونتاز خلاقه را تأیید می‌کرد.

"نماهای فیلم توسط پیوندگر، در نظم از پیش تعیین شده چنان در کنار هم قرار می‌گیرند که با تسلسل تولید شده، اثر مورد نظر در تماشاگر ایجاد شود. این کار مانند عملی است که یک کارگر انجام می‌دهد، کارگر نیز قطعات مختلف دستگاه را روی هم چنان سوار می‌کند تا قطعات جداگانه به صورت دستگاهی موجد نیرو و مجری وظیفه درآید." (نظریه سینمایی) ایزنشتین هم از چنین نظریه مکانیکی مونتازی به این آشکاری جانبداری نمی‌کرد. سپس بالاش انواع امکانات تدوینی را در سینما برشمرده و "زبان درونی" مورد نظر ایزنشتین را نیز نادیده نمی‌گذارد.

"تدوین خوب... زنجیره‌ای از اندیشه‌ها را آغاز می‌کند و به آن‌ها جهت می‌دهد... در فیلمهایی با تدوین خوب می‌توان نوعی فیلم درونی از تداعی‌هایی دید که راه به آگاهی بشر می‌برند." (نظریه سینمایی)

اما وقتی نوبت به منتهاالیه‌های استعاری و روشنفکرانه مونتاز می‌رسد، بالاش با حمله‌ی صریح به آنچه در نظریه ایزنشتین افراطی می‌داند، جانب احتیاط را در پیش می‌گیرد. بالاش در رابطه با فیلم "اکتبر"، "هیروگلیف تصویری را که در آن تصاویر به طور جداگانه فاقد محتوی بوده" تقبیح می‌کند و می‌گوید: "ایزنشتین قربانی این اندیشه‌ی خطا شده که فکر کرده می‌تواند دنیای صرفاً "تفکرات بشیانی را با هنر سینما فتح کند." بالاش معتقد است که ماهیت تکنیک سینمایی مانع از بیان موضوعات خاصی در

سینما می‌شود. بالا بالاش روش‌های بیانی را که به طور طبیعی از تصاویر سرچشمه می‌گیرند، تأیید می‌کند. بالا بالاش بخش آخر فیلم "پوتمکین" ساخته‌ی ایزنشتین را می‌ستاید و معتقد است در بخش آخر این فیلم، مقایسه‌ی آشکاری میان افراد ناو پوتمکین و موتورهای که به آن نیرو می‌دهند به عمل آمده است. در این جا دو عنصر مورد مقایسه (افراد و موتورها) مستقیماً از موضوع و داستان سرچشمه گرفته‌اند. ذهن بیننده این مقایسه را به گونه‌ای گذرا درک کرده و رابطه‌ی را که در جهان خارجی فیلمبرداری شده می‌پذیرد. ولی بار دیگر این امر از پیوند خودمختارانه‌ی موقعیت‌های کلا "فاقد انگیزه فرق می‌کند. مانند صحنه سقوط تزار و خرد شدن مجسمه در صحنه‌ی هروف فیلم "اکتبر"، با آنکه ذهن به سادگی مجسمه را با قدرت تزار مترادف می‌کند، اما بالا بالاش این استفاده‌ی نابجا از به قول خودش رسانه‌ی اساساً تصویری و نمایشی (و نه مفهومی) را تقبیح می‌کند.

محافظه‌کاری بالا بالاش از این فراتر نمی‌رود. مسلماً "بالا بالاش طرفدار سینمای واقع‌گرایانه‌ی مبهمی نبود. وی با ایزنشتین و سایر شکل‌گرایان روسی هم عقیده بود که هنرمند باید آنقدر جسور باشد که تکنیک‌هایش را به نمایش گذارد تا بیننده وسوسه نشود در اثر هنری به دنبال واقعیتی که در پس آن نهفته بنگرد. طلوع‌ها^{۲۲}، غروب‌ها^{۲۳}، گدازش‌ها^{۲۴} و خلاصه نقطه‌گذاری‌های داستانی تلویحا "می‌رسانند که تصاویر فیلم ساخته‌ی دست بشر است نه نمایندگی واقعیت، و کار ما در برابر تصاویر اینست که به آنها واکنش نشان دهیم و آن‌ها را به نقد بکشیم. اما بالا بالاش در اینجا هم از ارائه نظرگاهی کاملاً "شکل‌گرایانه قاصر است. وی اعتقاد دارد که قراردادهای سینمایی مثل طلوع و غروب تصویر که فصل با آن آغاز و خاتمه می‌یابد، رابطه‌ی طبیعی با فرآیندهای ذهنی دارند. به عبارت دیگر طلوع و غروب تصویری شبیه به فرآیندهای ذهنی است که ما در دنیای درونی مان از طریق

22- fade-in

23- fade-out

24- dissolve



سرتگون شدن مجسمه در فیلم اکتبر

آنها از تصویری به تصویر دیگر منتقل می‌شویم. این تکنیک‌ها گرچه جنبه قراردادی دارند، ولی قراردادهایی واقع‌گرایانه هستند که از نظر بالاش بر قراردادهایی مثل "رویش"^{۲۵}، "پرده‌ی سایه‌واری به علامت عجز که بر روی تصویر کشیده می‌شود... که مخالف با روحیه‌ی هنر سینماست" ترجیح دارند.

بدین ترتیب با آن که بالاش ماهیت قراردادی و شکل‌گرایانه‌ی تکنیک‌های سینمایی را می‌پذیرد اما همواره از فیلمساز می‌خواهد که تکنیک را ساعیانه و همیشه در رابطه با تصورات روزمره به کار گیرد و مفهوم خود را از دنیای عادی صوت و نور خلق کند. بالاش در نوشته‌هایش به دفعات

از زبان مارکسیستی کمک می‌گیرد تا به افراط‌کاری فیلم‌های بیش از حد از شکل افتاده حمله کند. این گونه فیلم‌ها درک عادی و سالم انسان را نادیده گرفته و از نظر تصویری و ریتمی دنیا‌های بیگانه‌ای خلق می‌کنند. بالا‌بالاش معتقد است این گونه فیلم‌ها نمایشگر "پدیده‌ی مخرب هنر بورژوازی" است. "این فیلم‌ها حالت انسانی را از چهره آدمیان و مشخصه و ویژگی را از اشیاء گرفته و تجلیات انتزاعی و سیالی خلق می‌کنند که بیانگر هیچ چیز نیستند." بالا‌بالاش که کمتر از شکل‌گرایان روسی جانبدار شکل مطلق بود، می‌خواست که در عین حفظ اهمیت و ارزشی شیء آن را از طریق تکنیک سینمایی به سطح مفهوم ارتقاء دهد. توجه بالا‌بالاش همواره معطوف به شیء بود، حال آنکه از نظر شکلفسکی و سایر شکل‌گرایان، لحظه‌ای که هنرمند شیء را لمس می‌کند، دیگر نقش شیء در فرآیند هنری تمام شده است.

شکل یا فرم سینمایی

کتاب "نظریه سینمایی" به دو بخش تقسیم می‌شود، بخش اول که اساساً "دعوتی به شناخت سینما به عنوان شکل - زبان جدیدی است عمدتاً به تکنیک‌های سینمایی می‌پردازد. بخش دوم با بررسی انواع فیلم‌ها آغاز می‌شود. بالا‌بالاش در این بخش اصول شکل‌گرایانه‌ای را که زبان سینما را به صورت نمونه‌های آن در می‌آورد، مورد بررسی قرار می‌دهد. در اهمیتی که بالا‌بالاش در اینجا برای شکل سینما قائل می‌شود نمی‌توان بیش از این اغراق کرد:

"سنگی در پهن دشت و سنگ مجسمه‌ی میکلا آنجلو هر دو یکی است. ماده اصلی هر دو کم و بیش یکی است. این نه ماده، بلکه شکل است که آن‌ها را از هم متفاوت می‌کند... این قانون قدیمی هنر است که روح و قانون ماده به کامل‌ترین صورت در شکل نهایی کار هنری تجلی می‌یابد و نه در ماده خام." (نظریه سینمایی)

بالاش پیشنهاد می‌کند که با بررسی به اصطلاح خودش - انواع حاشیه‌ای سینما به بررسی شکل‌های سینمایی بپردازیم. بالاش امیدوار است که با نگرستن به منتهاالیه‌های انواع سینمایی بتواند قواعد و قوانین شکل سینمایی را تعیین کند. از نظر بالاش محدوده‌های خارجی سینما را از یک طرف، نهضت آوانگارد یا سینمای تجریدی و از طرف دیگر سینمای مستند مطلق تشکیل می‌دهد. بین این دو قطب، انواع قراردادی‌تر سینمای داستانی، خبری، آموزشی و مستند خصوصی قرار دارند. این محدوده‌های خارجی، سنگ محکی برای ارزیابی اعتقاداتمان در مورد سینما محسوب می‌شوند و بالاش توجه ما را به آنها معطوف می‌کند.

بالاش در دو قطب این طیف سینمایی شکل‌هایی می‌یابد که در آنها تمدا "از داستان سینمایی اجتناب شده است." از یک طرف قصد عبارت است از نمایش اشیاء بدون شکل و از طرف دیگر نمایش شکل بدون شیء. این تعامل از یک طرف به جنون سینمای مستند و از طرف دیگر به بازی با شکل‌های فاقد شیء سینمای تجربی منتهی می‌شود.

لحن بیان بالاش در اینجا بیانگر شکل‌گرایی محتاطانه‌ی وی است. از نظر بالاش در یک طرف مستند مطلق در تلاش برای اجتناب از هر گونه داستان سینمایی، رسانایی‌اش را از دست می‌دهد و نامفهوم و گنگ می‌شود. این سینما مثل همان تخته‌سنگ پرداخت نشده در پهن‌دشت، خام و عملاً بی‌معنی است. سینمای مطلقاً "تجریدی نیز در طرف دیگر زنجیره، در جستجوی "شکل مطلق" به ورای داستان رسیده و از اینرو ارتباط خود را با واقعیتی که باید آن را تفسیر کند از دست می‌دهد.

بالاش بحث خود را با بیشترین همدردی با منطق سینمای "مستند مطلق" آغاز کرده و می‌گوید این سینما، که این چنین به عمق هستی زندگی نفوذ می‌کند و ماده خام واقعیت را این چنین روشن بازسازی می‌کند، گویی عناصر درامی به اندازه کافی بیانی در زندگی یافته که دیگر نیازی به طرح‌های ساختگی داستانی نمی‌بیند. پس در این سینما دیگر نباید از فیلمنامه‌مقدماتی و سناریو سخن گفت. "اما تعام عناصر فلسفه‌ی سینمایی

بالاش درست برخلاف این دیدگاه ماهرانه عمل می‌کند. از نظر بالا بالاش مثل ایزنشتین، واقعیت چیزی نیست که بتوان به سادگی آن را درک کرد. بالا بالاش معتقد بود که فیلمساز باید حقیقت را در شلوغی و ابهام سر و صدای واقعیت یافته و آن را آزاد کند تا خود به سخن درآید. این کار نیازمند استعداد و کارمایه است؛ این کار نیازمند داستان و تسلطی بی‌چون و چرا بر تکنیک سینما است.

"برای آن که از میان مه واقعیت تجربی، حقیقت - یعنی قانون و مفهوم واقعیت - از طریق تفسیر هنرمند از مشاهدات و تجربیات او پدیدار شود، خالق باید تمام طرق بیانی هنر سینما را در حیطه عمل به کار بندد." (نظریه سینمایی)

حتی اگر قبول کنیم که عکاس می‌تواند واقعیت را ضبط کند (چنانکه دیدیم بالا بالاش نسبت به این دعوی احتیاط‌های فراوان نشان می‌دهد) از نظر بالا بالاش، واقعیت برهنه چیزی ناکافی است. بالا بالاش مانند ایزنشتین و تمام شکل‌گرایان، در نظریه‌اش اهمیت خیلی بیشتری به تدوین می‌دهد: "عکس‌های جداگانه تنها واقعیت برهنه‌اند، حال آنکه مونتاژ آن‌ها را به حقایق یا اکاذیب بدل می‌کند." در اینجا بالا بالاش پایگاهی متضاد با واقع‌گرایانی مانند کراکوتر و یازن اتخاذ می‌کند. از نظر کراکوتر و یازن، نمی‌توان در باره واقعیت قید یا محدودیتی به کاربرد و فیلمبرداری باید در خدمت تمامی واقعیت باشد.

البته حملات بالا بالاش آنقدرها که علیه افراط‌کاری در سینما بود، علیه نظریه‌پردازان واقع‌گرا نبود. مثلاً "آنچه در فیلم‌های خیری "سینما-چشم" "زیگاورتوف"، بالا بالاش را می‌آزرد، دعوی این فیلم‌ها به عینیت برتر بود. بالا بالاش این فیلم‌ها را اساساً "ذهنی می‌دانست، زیرا به نظر وی در این فیلم‌ها بیننده همواره اسیر هوسهای گوناگون فیلمبردار است. از نظر بالا بالاش، فیلمبردار در این فیلم‌ها نه حقیقت نهفته در پس واقعیت و نه حتی برداشت عینی از آن، بلکه تداوم دید خود را به بیننده ارائه می‌دهد. آنچه تصاویر گوناگون را در این فیلم‌ها به هم پیوند می‌دهد،

همین تداوم ذهنی است. بالاش در مقابل می‌پرسد یک فیلم تا چه حد می‌تواند ذهنی و خودمختارانه باشد!

بالانکه به نظر، استدلال بالاش کمی تند است اما وی بعداً "لحن بیان خود را با ملاحظت و شناخت، همراه می‌کند. شناخت او این بار جنبه شخصی دارد. (بالاش یک مستند "بی قهرمان" موسوم به "ماجرای یک اسکناس ده مارکی" ساخته،) بالاش ظاهراً در نظریات رایج، متوجه میل به دفع شر کردن از فیلم‌های پر دنگ و فنگ و مفصل می‌شود که در آن‌ها "رویدادهای تپیک زندگی به نخ باریکی از سرنوشت انسانی تسبیح می‌شود." زیرا به نظر او، مستندپرداز عموماً "می‌خواهد از ظواهر مصنوعی پرهیز کند تا موضوعش چنان نباشد که گویی ساخته فکر یک فیلمنامه‌نویس است.

بالاش با کمی تأسف این میل ساده‌لوحانه را تقبیح می‌کند و نه فقط خواستار فیلم‌های فیلمنامه‌دار که خواستار فیلم‌هایی بر اساس درام‌های انسانی می‌شود. وی معتقد است که عمل تماشا کردن فیلم بدون بهره‌گیری از ساخت‌های دراماتیک قابل تصور نیست، زیرا تجربه انسانی در ماده به شکل خام وجود ندارد. بالاش معتقد است حتی فیلم‌هایی که می‌خواهند آگاهی و عمل اجتماعی را در بینندگان خود ترغیب کنند، اگر نظریاتشان را در بطن درام‌های انسانی کوچک جای دهند و نشان دهند که چگونه وجدان اجتماعی در فرد و نه در توده بی هویت آشکار می‌شود، بیشتر به نتیجه خواهند رسید. به احتمال فراوان این طرز فکر ناشی از اولویت است که بالاش برای نمای نزدیک قائل بود. اما نباید فراموش کرد که وی نظریات خود را در دوران واقع‌گرایی اجتماعی می‌نوشت و این نهضتی است که طی آن هنرمندان به نوشتن درام‌های اجتماعی فردی ترغیب شده و حماسه‌های توده‌ای "شکل‌گرایانه" ابتدای فعالیت سینمایی ایزنشتین محکوم می‌شد.

اگر از یک طرف میل به سوی مستند مطلق بالاش را مشوش می‌کرد که مبادا سینما را از روش راستین داستانی‌اش منحرف کند، از طرفی هم هدف‌های "آوانگاردیسم" او را به خشم می‌آورد. زیرا در آوانگاردیسم سینمایی این قابلیت‌های تکنیکی سینماست که آنچه را فیلمبرداری شده و

سپس روی پرده نمایش داده می‌شود، تعیین می‌کند، بدین ترتیب است که فیلم‌هایی به وجود می‌آید صرفاً "سطحی که تداوم در آنها از بعضی قوانین انتزاعی مایه می‌گیرد. این فیلم‌ها می‌خواهند "روح را نه در ماده که ماده را در روح" خلق کنند. اخیراً "واژگان بالا‌بالاش توسط فیلمسازهای آوانگاردی مثل "استن برکهج"^{۲۶} به طور واژگونه در پشتیبانی از زیبایی‌شناسی سینمای تجریدی‌اشان مورد استفاده قرار گرفته است. در این نظریه‌ها در مقابل نارضایتی بالا‌بالاش و ستایش برکهج، فیلم‌های تجریدی "مانند منظره‌هایی هستند که با چشمان بسته تماشا می‌شوند." (نظریه سینمایی) توصیف شده‌اند.

مسئله "سستی نظریات بالا‌بالاش به دلیل پیش‌داوری‌های او است. زیرا هم در سینمای تجریدی و هم در سینمای داستانی، سینماگران موضوعاتشان را به گونه معنی‌داری دگرگون می‌کنند. با این حال بالا‌بالاش به قیمت نادیده انگاشتن عناصر پلاستیک سینما به ستایش سینمای روایتگر ادامه می‌دهد. شاید مشکل اصلی بالا‌بالاش، نداشتن تصویری روشن از موضوع (ماده خام) باشد، زیرا خودسرانه است اگر بگوییم که تکنیک‌های سینمایی "آوانگارد" فقط در صورتی که با داستان‌هایی منطقی و انسانی همراه شده و در خدمت آنان درآیند قابل قبول خواهند بود. هر چه باشد آیا استدلال‌های بالا‌بالاش در اینجا مشابه با استدلال‌های منتقدان هنری اوایل دهه بیست نیست که می‌خواستند جریان نقاشی تجریدی را در هنر نقاشی متوقف کنند؟

اگر بالا‌بالاش تا حدی به تفصیل، اهمیت بازنمایی و خصوصاً "عنصر انسان را در موضوع پیش‌بینی کرده بود، آماج چنین حملاتی قرار نمی‌گرفت. در جایی که شکل‌گرایان روسی بی‌آمد نظریات خویش را قبول کرده و می‌پذیرفتند که وقتی تکنیک، موضوع اثر هنری را فتح کرد دیگر موضوع فاقد اهمیت می‌شود، بالا‌بالاش از پرداختن به موضوع طفره می‌رود. بالا‌بالاش تا آن حد شکل‌گرا بود که اعتقاد داشت هنر فقط از دگرگونی دائمی و آگاهانه‌ی

واقعیت حاصل می‌شود و تا آن حد انسان گرا که می‌خواست موضوع اثر هنری از نظری انسانی جالب باشد. اما بالاش موقعی به دیدگاه واقع‌گرایان نزدیک می‌شود که تکنیک‌های سینمایی "آوانگارد" و شکل فیلم‌های تجربیدی را تقبیح می‌کند، که دنیای انسانی را نادیده می‌گیرند، دنیایی که از نظر بالاش فقط در درام‌های انسانی آشکار می‌شود. با این اندیشه‌ها و انتقادهای به عنوان بعدی، یعنی مقصود از هنر سینما در نظریه‌ی بالاش می‌رسیم.

کارکردهای سینمایی

با آنکه کتاب بالاش را یک متن مقدماتی نامیدم نباید مقصود وی را از سینما به خطا درک کنیم. مسلماً "بالاش در ظاهر به آموزش زبان و شکل سینمایی قانع بود، اما هدف اصلی در زندگی وی پیشبرد هنر سینما بود. بالاش مانند آرنه‌هایم، احترام عمیقی برای سینمای اواخر دوران صامت قائل بود. از نظر وی در این دوره بود که زبان — شکل سینما ظاهراً "طبی تکامل خود با موضوعات راستین توأم شده و درام‌های خیره‌کننده‌ای از فرد در ستیز با طبیعت یا فرهنگ به وجود می‌آمد. گرچه بالاش آنقدر کوتاه‌نظر نبود که بگوید سینماگران باید فقط این گونه فیلم‌های داستانی را بسازند، اما عملاً "این فیلم‌ها در نظریه‌ی وی آشکارا هسته اصلی هنر سینما را تشکیل می‌دهند، زیرا به عقیده بالاش این فیلم‌ها با آگاه کردن بیننده از مفهوم و درک انسانی و با گستردن این مفهوم و درک در ما عملاً "وظیفه سایر هنرهای شناخته شده را در سینما دنبال می‌کنند.

از نظر بالاش، هر شکل هنری به مثابه نورافکنی است که در جهتی خاص تابانده می‌شود. اما نور سینما در جهت کاملاً "نوینی تابیده و چیزی را آشکار می‌کند که قبلاً "به دلیل جهل یا غالباً "ناآگاهی و عدم توجه از نظرها مخفی شده بود. اعتقاد بالاش به "جهت یافتگی" شکل‌های هنری، اساساً "وی را به جستجو به دنبال شکل و جهت راستین سینما می‌کشاند.

به اعتقاد بالا‌بالاش منبع تولید نور یک شکل هنری، همان تکنیک یا استعداد خلاقه ویژه آن است و مکانیسمی که نور آن را به جهتی می‌تاباند، شکل آن هنر تلقی می‌شود.

وظیفه نخستین سینما عبارت است از رشد و تکامل یافتن تا سینما به نیروی راستین خود دست یابد و امروزه چنان عملکردی پیدا کند که سایر شکل‌های هنری در گذشته داشته‌اند، از طرفی سینما باید جهت نوری خود را پیدا کند تا به نوبه خود تاریکی فرهنگی امروزه را روشن کند، همچنانکه سایر هنرها در گذشته این تاریکی را روشن کرده‌اند. بالا‌بالاش اعتقادی به تحول در هنرها نداشت، به نظر وی سینما هرگز نمی‌توانست به چیزی ورای آنچه سایر هنرها کرده‌اند، دست یابد، سینما در نهایت یا مانند نقاشی‌های دیواری قرون وسطی یا تئاتر دوره الیزابت باید می‌شد.

این حرف بدین معنی نیست که سینما باید با سایر هنرها رقابت کند؛ بلکه سینما با سایر هنرها فقط در روشن کردن زندگی و درک انسانی باید به رقابت برخیزد. اما برای انجام این مهم، سینما باید طرقي را به کار گیرد که اساساً "متفاوت با روش سایر هنرهاست". بالا‌بالاش در یکی از برجسته‌ترین قسمت‌های کتاب، فرهنگ خشک و مرده اروپا (دنیای قدیم) را به مسخره می‌گیرد که می‌خواهد سینما را به روش هنرهای کلاسیک نزدیک کند. (آن هم با شکلی محتاطانه، سرد و عینی) اروپا برای اولین بار هم که شده باید از آمریکا فرا گیرد که شکل حقیقی سینما عبارت است از همانندی بیننده با فیلم که طی آن فاصله‌ی میان تصور و عینیت فرو می‌ریزد. در سینما برخلاف سایر هنرها، بیننده به یک اندامگان خودکفای هنری که با دنیایی روبروست که در حال شکل گرفتن توسط بشر روی فیلم ضبط شده است.

"هالیوود هنری بنا کرده که اصل ترکیب هنری جامع را نادیده می‌گیرد و نه تنها فاصله‌ی میان بیننده و کار هنری را از میان می‌برد که عمداً این توهم را در بیننده خلق می‌کند که گویی او در عملی که در فضای نمایشی سینما بازسازی شده، حضور دارد." (نظریه سینمایی)

در اینجا بالاش نیروی ویژه‌ای را در سینما تشخیص می‌دهد، اما این کار به قیمت از دست رفتن انسجام نظریه‌ی وی تمام می‌شود. در اینجا همانندی و ایجاد توهم در بیننده با دید مثبتی نگریسته شده است، حال آنکه این دو عنصر بر خلاف اصول "ناآشنا سازی" و کار هنری به عنوان شکل تکنیکی که بالاش این همه سعی در اثبات آن‌ها دارد، عمل می‌کنند. چگونه آدم می‌تواند "هنری بودن" یک کار هنری را درک کند در حالیکه در نظام توهمی آن اثر هنری گرفتار شده است؟ به عبارت دیگر چه کسی تا به حال در توهم "تریستم شاندی" که شکلفسکی آن را "تیپیک‌ترین نوول" می‌نامد غرق شده است؟

این مورد، تنها تناقض موجود در سطح‌های کلی‌تر نظریه‌ی بالاش نیست. برجسته‌ترین تناقض نظریه‌ی بالاش، مغالطه‌های آشکار وی با واقع‌گرایی است که اساساً تمامی نظریاتش آن را انکار می‌کند. زیرا بالاش در هر مقطع به قابلیت ویژه‌ی سینما در هماهنگ کردن ما با طبیعت اشاره می‌کند. مثلاً "بالاش معتقد است که نمای نزدیک به سینما قدرت آشکار کردن حرکات پنهانی و قوانین موجود در طبیعت را می‌دهد.

"نمای نزدیک، کیفیتی را در حرکت دست به ما نشان می‌دهد که قبلاً به آن هرگز توجه نکرده‌ایم... نمای نزدیک در حقیقت سایه‌ی ما را روی دیوار به ما نشان می‌دهد که تمامی عمر با آن زندگی کرده‌ایم ولی به قدرت متوجه‌اش نشده‌ایم." (نظریه سینمایی)

مسئله "بالاش شاعر نماهای نزدیک است. از نظر او قدرت نمای نزدیک بی‌نهایت مؤثر و آشکارگر است. ناگزیر این مغالطه با نمای نزدیک، بالاش را از شکل‌گرایان دور کرده و به سوی پایگاه‌های واقع‌گرایانه‌ی "زیگموند کراکوثر" و "آندره بازن" سوق می‌دهد.

حتی وقتی بالاش موضوع زاویه دوربین را رها کرده و به بحث در باره "درام" می‌پردازد بیشتر وابستگی سینما با طبیعت و قدرت سینما را در آشکار کردن پدیده‌ها مورد تأکید قرار می‌دهد. این واژه‌ها بارها در نظریه‌ی کراکوثر تکرار می‌شوند. از نظر بالاش سینما طبیعت را با بشر برابر می‌کند.

زیرا سینما هم درام را دربر می‌گیرد و هم نقش فعالی در آن بازی می‌کند. با آنکه فیلمسازان در دورنماهای طبیعی دستکاری می‌کنند، اما فیلم‌هایی نیز هستند که در آن گویی "برده ناگهان از روی منظره‌ی طبیعت بالا می‌رود و چهره واقعی طبیعت نمایان می‌شود". چنین موردی در نظریات ایزنشتین و آرنه‌ایم هم دیده نشده است.

توجه شدید به واقعیت و طبیعت و انکار تئوریک آنها از سوی بالا‌بالاش در حقیقت تأییدی است بر علاقه‌ی سستی‌ناپذیر وی به آنچه نمایش‌های کوچک^{۲۷} می‌نامد. اگر نیروی اصلی سینما در نمای نزدیک است، پس شکل راستین سینمایی مسلماً "باید درام‌های کوچک روانی باشد که بر جزئیات متکی هستند و ما را از طریق حرکات بسیار جزئی صورت افراد و اشیاء تحت تأثیر قرار می‌دهند. بالا‌بالاش مانند بازن، سینما را با میکروسکپی مقایسه می‌کند که قادر به آشکار کردن دنیای پنهان طبیعت و روان است. نمای نزدیک را نمی‌توان زبان حرکات انسانی دانست (گرچه نظریه‌پرداز شکل‌گرا این نام را شایسته‌ی آن می‌داند) که باید آن را منبع فیاضی از مفاهیم دانست. بالا‌بالاش خصوصاً "به کسانی حمله می‌کند که سعی دارند مفهوم این حرکات انسانی را از طریق ریاضی یا اصطلاحات زبان‌شناسی تفسیر کنند. در اینجا متفکران شکل‌گرای امروزی بالا‌بالاش را به عنوان متصوف و غیر علمی طرد می‌کنند.

در نهایت، لحظاتی پیش می‌آید که بالا‌بالاش با اصل نخست نظریه‌ی خود که می‌گوید مفهوم و حقیقت در بشر نه در طبیعت نهفته، به تناقض برمی‌خیزد. مثلاً "می‌گزید" دوربین می‌تواند مفاهیم پنهانی نهفته را در اشیاء را مورد تأکید قرار دهد. "از این جا آشکار می‌شود که بالا‌بالاش معتقد است، وظیفه فیلمساز خلق مفهوم از طریق استفاده از مخازن فنی سینما نیست بلکه کشف و آشکار کردن مفهوم ذاتی موجود در اشیاء است. بی‌شک بالا‌بالاش توانایی آن را داشت که نظریه‌ی خود را از این تناقض



یک روز در دهکده، قلمرو "بیان طبیعی" و موهبت نمای نزدیک، با نظریه بالاش درمورد "بیان از طریق شکل" رقابت می‌کند.

آشکار برهاند. فقط امیدواریم این تنش عجیب و ژرف میان پایگاههای شکل‌گرایانه و عکس‌گرایانه در تفکراتش برای خواننده کاملاً آشکار شده باشد. کتاب وی در پشتیبانی از یک زیبایی‌شناسی شکل‌گرایانه نوشته شده است و استدلال‌های وی نه تنها از اولین بل از بهترین متون شکل‌گرایانه در باره سینما محسوب می‌شود. اما اولویت‌ها و جانبداری‌های بالاش (از نمای نزدیک، از سیماشناسی جزئیات، از فیلم‌های کوچک‌روانی و از همانندی بینندگان با فیلم) همه ظاهراً "از تمایل واقع‌گرایانه‌ای ناشی شده که بالاش سخت می‌کوشید آن را در خود سرکوب کند. در بعضی لحظات از روی اجبار بالاش اقرار می‌کرد که توجه عمیق وی به جزئیات و طبیعت در سینما در حقیقت شرمساری وی از "تلمی حقیقت" است به این دلیل بود که واقعیت گه‌گاه بیشتر از حقیقت نظر وی را جلب می‌کرد. این مقابله‌ای که بالاش سعی داشت میان واقعیت و حقیقت برقرار کند، همان ویژگی است که

بلابالاش و مکتب شکل‌گرایی / ۱۶۹

علی‌رغم کشش او به سوی طبیعت که در بالاش بیشتر از سایر نظریه‌پردازان شکل‌گرا دیده می‌شود، در نهایت او را در اردوگاه شکل‌گرا و در کنار ایزنشتین قرار می‌دهد. با آنکه این گونه تنش‌ها در نظریه بالاش مشکلات تئوریک آشکاری ایجاد می‌کنند، اما در عین حال مانع می‌شوند که بالاش دچار آن ساده‌انگاری خطرناکی شود که بسیاری از نظریه‌های شکل‌گرایانه را از ارزش و اهمیت انداخته است.

یادداشت

شکل‌گرایی روسی

نهضت هنری روسیه

اولین شخصیت قابل توجه هنرهای پلاستیک در روسیه ابتدای قرن بیست، میخائیل وروبل نام دارد که کارهایش راهی را که بعدها بطرف "فوتوریسم" و "کوبیسم" می‌رود نمودار می‌کند و از این نظر، زمینه آمیزش هنرهای پلاستیک روسیه آن زمان را با جریان‌های هنری اروپا به صورت سبک‌های "سوپرماتیسم" و "کوستراکتیویسم" شکل می‌دهد. هنرمندان روسی برای اولین بار در این سبک‌ها توانستند پیش‌آهنگی نهضت هنری آوانگارد اروپا را به خود اختصاص دهند.

"باله‌روس" مهمترین اثر هنری این دسته هنرمندان بود که در پاریس، در سال ۱۹۰۵ به نمایش درآمد. دیاگلیف مصنف این اپرا، غالب هنرمندان برجسته روسی از جمله "باکست" و "دوبوژینسکی" را در این اپرا به کار گرفت. در سال ۱۹۱۴، "کانچاراوا" برای طراحی یکی دیگر از باله‌های دیاگلیف دعوت شد که آثار این طراح دکور، بعدها تأثیر فراوانی بر تعمیم این جریان هنری باقی گذاشت. بعدها کاندینسکی نیز در زمینه نقاشی به این جریان هنری پیوست.

این سبک‌های هنری، چند سالی بعد از انقلاب اکتبر و بخصوص تحت حمایت تا حدی لیبرالیستی لوناچارسکی "تا حدود دهه سی در شوروی دنبال می‌شد، ولی بعد از آن، اروپا تنها مأمن آن‌ها شد.

هانس ریختر

کارگردان آلمانی (۱۸۸۸-) فیلمساز برجسته‌ی نهضت آوانگارد اروپا در دهه بیست و نظریه‌پرداز سینمای تجربیدی. در سال ۱۹۱۶ در زوریخ به نهضت دادائسیم پیوست. وی یکی از دوستان و همکاران نزدیک فیلمساز تجربی "وایکینگ ایگلینگ" بود. در سال ۱۹۲۱ اولین فیلم شخصی‌اش را ساخت اما سپس به ساختن تعدادی فیلم‌های کوتاه صنعتی و تبلیغاتی پرداخت. در سال ۱۹۴۱ به آمریکا رفت و به تدریس سینما پرداخت و بعداً "برای پی‌گیری هنر نقاشی به سویس رفت."

بعضی فیلم‌هایش با "ایگلینگ" و "روتمن": "ارواح قبل از صبحانه" (۱۹۲۸)، "سالهای تجربه" کارهای شخصی: "داداسکوپ" (۱۹۵۶).

الکساندر پوپ

شاعر و طنزپرداز انگلیسی (۱۶۸۸-۱۷۴۴). وی با نوول "پاستورال" (۱۷۰۹) و کتاب "درباره نقد ادبی" (۱۷۱۱) مشهور شد. در سال ۱۷۱۲ *The Rape of the Lock* را نوشت و با ترجمه ایللیاد (۱۷۱۵-۲۰) و ادیسه (۱۷۲۵-۲۶) محبوبیت و موفقیت مالی فراوانی به دست آورد. در سال ۱۷۲۵ مجموعه‌ای از آثار شکسپیر را ویرایش کرد. وی در زمینه فلسفه هم آثاری دارد.

فرنان لژه

نقاش و طراح فرانسوی (۱۸۸۱-۱۹۵۵) طی فعالیت‌های هنری‌اش، تمایل شدیدی به سینما و استفاده حلقه از آن پیدا کرد و بعد از تهیه فیلم هری کوتاه "باله مکانیک" (۱۹۲۴)، تقریباً "نقاشی را کنار گذاشت. وی دو فیلم نقاشی متحرک دیگر نیز تهیه کرده که ناتمام مانده‌اند. طرح بوستر فیلم "جرخ" برای "ابل گانس" و طراحی صحنه‌های فیلم "چیزهایی که می‌آیند" (۱۹۳۶) برای الکساندر کودا، از دیگر کارهای لژه است.

تامس الیوت

شاعر، منتقد ادبی و نمایشنامه‌نویس آمریکایی (۱۸۸۸-۱۹۶۵) در آمریکا متولد شد اما ساکن انگلیس شد. این شاعر و فیلسوف مذهبی تأثیر فراوانی از خود در جریانهای هنری اروپا و آمریکا باقی گذاشته است. مجموعه شعرها: "جنگل مقدس"، "مرگ در کلیسا" نمایشنامه‌ها: "ملاقات خانوادگی"، "کوکتل پارٹی" (۱۹۴۹) "رحل پیر" (۱۹۵۸).

استان برکهج

کارگردان آمریکایی (۱۹۲۳-) وی یکی از متنفذترین و پرکارترین سینماگران سینمای تجربی آمریکاست. شیفته امکانات تکنیکی دوربین فیلمبرداری است. فیلم‌هایش حاکی از نشاط و حرکت در جهان مادی است. بعضی فیلم‌هایش: "چشم سفید" (۱۹۵۷)، "افسانه کلرادو" (۱۹۵۹)، "هنر دیدن" (۵-۱۹۶۱)، "صحنه‌هایی از مادون کودکی" (۱۹۶۹).

دالاس باور

تهیه‌کننده انگلیسی (۱۹۰۷-) صدابردار، پیوندگر، نویسنده برنامه‌های تلویزیونی و بالاخره کارگردان تلویزیون انگلیس، ناظر واحد تولید فیلم وزارت اطلاعات انگلیس در سال‌های ۴۲-۱۹۴۰ و تهیه‌کننده سریال تلویزیونی "آقای لانسلات" وی نسخه فرانسوی "آلیس در سرزمین عجایب" را به صورت عروسکی کارگردانی کرده است.

ویکتور شکفسکی

نویسنده، فیلمنامه‌نویس، مورخ سینما و ادبیات، روسی (۱۸۹۳-) در نوشتن بسیاری از فیلمنامه‌هایی که در دهه بیست به فیلم درآمد با سینماگران بزرگ کشور خود همکاری داشت. از حمله صلحهای "دورالکس" (به نام قاسون)، الف کولشوف، "تختخواب

و میل " (۱۹۲۷) : یونگه ویج .

وی یکی از مدافعان مکتب شکل‌گرایی (فرمالیسم) است . اعتقاد وی بر این است که ادبیات موجودیتی مستقل دارد و دانشجویان ادبیات نباید به مسائل اجتماعی یا اقتصادی توجه کرده ، بلکه باید اختصاصاً "به جنبه‌های فرمالیستی و ساختار کار ادبی توجه کنند . شکلفسکی ، ادبیات را کشف مجدد واقعیت می‌پندارد . به نظر او ، ادبیات دنیای نوین و غیرعادی را نمودار می‌کند که خواننده به آن واکنشی حاکی از پذیرش بی‌درنگ نشان می‌دهد . ارائه این دنیای غیرعادی به وسیله تداعی‌های آشنا ، تغییر در سطوح ، زوایا و استفاده از واژه‌ها و تصاویر نوین و سایر تمهیدات گوناگونی است که شکلفسکی آن‌ها را "ناآشناسازی" می‌نامد . نظرات او در کتاب وی "تکنیک کار نویسندگی" (۱۹۲۸) مشهود است . از دیگر آثارش : "موضوع و سبک در جنگ و صلح" (۱۹۲۸) ، "در باره مایاکوفسکی" (۱۹۴۰) .

۲ - نظریات سینمایی واقع گرا

در حالیکه در اولین دهه‌های سینما، میل غالب در نظریات سینمایی به سوی شکل‌گرایی بود که آن را مورد بررسی قرار دادیم، اما یک جریان پنهانی یا بهتر گفته باشیم یک ضد جریان نیز از همان دوران در سینما وجود داشت که آغاز سبک عکس‌گرایی یا واقع‌گرایی به شمار می‌آید. هانری آژل در کتاب "زیبایی‌شناسی سینما" (پاریس ۱۹۶۶)، در فصلی درباره واقع‌گرایی این جریان را تا روزهای اولیه تاریخ سینما دنبال کرده و اولین نمود واقع‌گرایی در سینما را در بیان فیلمساز فرانسوی "لوئی فویاد"^۱ می‌یابد که در سال ۱۹۱۳ در تبلیغات فیلم‌هایش اعلام کرده بود که، فیلم‌های او زندگی را چنانکه هست نشان می‌دهند، کسانی که حتی چند بخش از فیلم‌های فویاد را دیده باشند، از یک چنین تبلیغی شکفت زده می‌شوند، زیرا بافت داستانی ملودراماتیک در فیلم‌های فویاد، شدیداً "تخیلی و افسانه‌ای است. با این حال این قصه‌های جدید پیرایه در جهانی واقعی رخ می‌دهند و در مقایسه با سبک‌های سینمایی دیگر آن دوره، واقعاً"

۱- Louis Feuillade

حق مطلب آن تبلیغات را بیان می‌کنند.

نظریه‌های برجسته سینمایی واقع‌گرا در دوران ناطق توسط افرادی شکل گرفت که در کار فیلمسازی دست داشتند. مستندپردازان انگلیسی مانند "پال روتا"^۲ و "جان گرهسون"^۳ که به طریقی می‌کوشیدند اهمیت و اعتباری برای فیلم‌های غیر تفریحی خود دست و پا کنند، گفته‌ی فویاد را تکرار کردند. در فرانسه نیز "مارسل لربیه"^۴ و خصوصاً "ژان ویگو"^۵ قابل توجهند که گفته‌ی معروفش در ابتدای اولین فیلمش "درباره نیس"، الگوی اولین نظریه سینمایی واقع‌گرا محسوب می‌شود. زیگاورتوف در شوروی نیز با صدایی بلند و رسا واقع‌گرایی مطلق نظریه‌اش، سینما - چشم را در مقابله با هموطنان شکل‌گرای خود پودفکین و ایزنشتین مطرح می‌کند.

بیانیه‌های فوق (و بسیاری دیگر) این اعتقاد تلخ را بیان می‌کنند که سینمای حاکم داستانی مخدري است که با افسونگری تهیه می‌شود (افسون روشهای شکل‌گرایانه‌ی تدوین، فرآیندهای لابراتواری و مهمتر از همه فیلمنامه نویسی) تا عامه سینما را که برای دیدن فیلم بلیط خریده‌اند، به خواب برد. از همان ابتدا معلوم است که نظریات سینمایی واقع‌گرا رابطه نزدیکی با کاربرد اجتماعی هنر دارد. در حالیکه تبلیغات سینمایی فویاد فقط تبلیغ است و سعی آن در جذب تماشاگر فراوان و پول هنگفت با نمایش واقع‌گرایانه است، اما نظریات ورتوف، روتا و ویگو فریادهایی توأم با شعور سیاسی است. سینمای واقع‌گرا از نظر اینان با سینمای تفریحی به رقابت بر نمی‌خیزد بلکه باید شقی کاملاً متفاوت از سینما را ارائه دهد که نسبت به درک ما از زندگی روزمره و موقعیت اجتماعی امان صادق باشد. در نظریات سینمای مستند، این پیوند زیبایی‌شناسی ادراکی با رسالت اجتماعی حتی تا زمان حاضر نیز دنبال شده است. این پیوند در نوشته‌های مهم "چهاره زاواتینی"^۶ و سایر نو واقع‌گرایان، و از سال ۱۹۵۹ به بعد در نظریات فیلمسازان آمریکایی وابسته به نهضت سینما - ورپته

مثل ریچارد لیکاک، بن بیکر، آرتور بارون، فردریک وایزمن و برادران می‌زلس دیده می‌شود. بارها و بارها می‌خوانیم و می‌شنویم که اینان می‌گویند سینما باید جهان را چنانچه هست به ما نشان دهد، سینما باید بافت بصری این دنیا و جایگاه بشر در آن را به ما نشان دهد.

با آنکه اظهارات این مستندپردازان بی‌شک به میراث نظریات سینمایی واقع‌گرا مربوط می‌شود، اما هیچکدام از این بیانیه‌ها آنقدرها بسط و گسترش نیافته که همچون نظریاتی که تا به حال بررسی کرده‌ایم، یک نظریه به حساب آید. حتی کتاب جان گریسون تحت عنوان "سینمای مستند" خارج از حوزه بررسی ماست، زیرا این کتاب در اصل ترکیبی است از تاریخ سینما و نصایحی جامعه‌شناسانه که با تعصبی واقع‌گرایانه همراه شده است. استدلالهای گریسون فاقد منطق قاطع یا مکتب فکری مهمی است که نظریات بررسی شده در این کتاب کم و بیش از آن برخوردار بوده‌اند، به نظر من در بسیاری از مستندپردازان، فکر اجتماعی، درک و شناخت آن‌ها را از سینما بسیار تحت‌الشعاع قرار داده به طریقی که نوشته‌های آن‌ها به ندرت از نظر دانشجوی تئوری سینما می‌تواند جالب توجه باشد. در این نوشته‌ها بیشتر در باره آن واقعیت‌های اجتماعی بحث شده که سینما قادر به افشا و دگرگون کردن آن‌هاست تا راجع به روش‌های مناسب برای انجام آن در سینما، عجیب آنکه مستحکم‌ترین و جالب‌ترین نظریه‌ی سینمایی که بتوان آن را "انقلابی اجتماعی" نامید از اردوگاه شکل‌گرایان سرچشمه گرفته است. ایزنشتین مهمترین نمونه آن‌هاست که نظریه‌پردازان رادیکال مجله‌های "کاپه دو سینما" و "سینه‌تیک" امروزه دنبالگر اویند.

نظریات سینمایی واقع‌گرا به کامل‌ترین صورت توسط دو تن که سینما از نظرشان هدفی ورای عمل مستقیم سیاسی داشته، شکل یافته است. این دو تن، کراکوتر و بازن با آنکه به هیچ وجه از نظر سیاسی بی‌تفاوت نبودند، اما سینما را در زمینه‌ی بسیار گسترده‌ای می‌دیدند که سیاست را شامل می‌شد ولی تحت‌الشعاع آن قرار نمی‌گرفت. مهمترین وابستگی این دو نظریه‌پرداز به واقعیت بود و هدف اصلی در نظریه‌هایشان هماهنگ

کردن بشر با واقعیت از طریق سینما. از نظر این دو، هدف سینما عبارت از
نوسازی جامعه است اما این هدف باید تابع رابطه‌ی راستین بشر با طبیعت
باشد، نه آنکه آن را تحت الشعاع قرار دهد. این رابطه در صورت تحقق،
درک انسانی را حیات تازه می‌بخشد که این خود محصول سینمای متوازن
و حیات‌بخش است.

یادداشت

دیوید و آلبرت می‌زلس

مستندپردازان آمریکایی (۱۹۳۳-)، (۱۹۳۱-)، سینماگران
سینما - وریته "آمریکا و فیلمبرداران ریچارد لیکاک، دیگر کارگردان این
نهضت سینمایی. این دو برادر محدودی فیلم‌های کوتاه در این زمینه تهیه
کرده‌اند. فیلم‌ها: "نمایش‌پیشه" (۱۹۶۲)، "بیتل‌ها در نیویورک" (۱۹۶۴)
"فروشنده" (۱۹۶۹)، "پناهم بده" (۱۹۷۰).

فردریک وایزمن

سینماگر آمریکایی. این مستندپرداز سینما - وریته، ابتدا استاد دانشکده
حقوق در بوستون بود. در سال ۱۹۶۷ شروع به تهیه فیلمهایی در باره
مؤسسات اجتماعی مختلف در آمریکا کرد. این فیلمها: "حماقت تی‌تی‌کات"
(۱۹۶۷)، "موزه تسهکاران عقب‌افتاده در ماساچوست را مورد بررسی
قرار می‌دهد.

فیلمهای دیگر: "دبیرستان" (۱۹۶۸)، "نظم و قانون" (۱۹۶۹)،
"بیمارستان" (۱۹۷۰)، "تعلیمات اولیه" (۱۹۷۱)، ویژگی فیلم‌های
وایزمن، ساختار اپیزودیک و نبود فردگرایی و تصاویر تند و گیرای آنهاست.

زیگفرید کراکوثر

با در نظر گرفتن اینکه که کتاب زیگفرید کراکوثر "تئوری فیلم"^۱ در سال ۱۹۶۰ منتشر شده است، وی یکی از موثرترین نظریه پردازان اردوی واقع گرا به شمار می آید. شایسته است قبل از پرداختن به نوشته های مقدم تر "آندره بازن"، کتاب کراکوثر را بررسی کنیم، زیرا کتاب وی، "تئوری فیلم" کتابی با نظمی روشن، سیستماتیک و واضح است که در برابر خواننده، ساختمان عظیم و متجانس یک نظریه ی واقع گرا را قرار می دهد، نظریه ای صریح با وجدانی آکادمیک و کامل که خواننده را بارها و بارها به مقابله با آن دعوت می کند. کتاب کراکوثر مملو از توضیحات و فهرست بندی هایی است که با قضاوت سلیم نوشته شده است. نظریه ی کراکوثر بیش از هر نظریه واقع گرای دیگر، استدلالیه ای است جامع که به دقت طرح ریزی و تنظیم شده است.

با اینکه کتاب کراکوثر چندان در اروپا شناخته شده نیست، اما این کتاب تأثیر فراوانی در آمریکا و انگلیس داشته است. این تأثیر تا حدی به

1- theory of the film

دلیل آنست که انتشار کتاب، با احیای گسترده مطالعات سینمایی در این دو کشور مصادف بوده است. اما جنبه مهم‌تر کتاب، ساخت منسجم و تحقیقات گسترده آن است.

کتاب کراکوئر، کتابی است از نظر قالب معتبر، خصوصا اگر با کتاب‌های رقیب با آن مقایسه شود. کتابی است بزرگ، ملو از اشارتی به انواع گسترده‌ی فیلم‌ها، نظریه‌پردازان سینمایی و محققین از تمام زمینه‌ها که با اعتماد به نفسی همتا و جدیت آمرانه آلمانی نوشته شده است.

کراکوئر قبل از نوشتن کتاب، روزنامه‌نگار برجسته‌ی مهمترین روزنامه‌ی دمکراتیک آلمان، "فرانکفورتر زایتونگ"^۲ بود و مقاله‌های طولانی و مفصلی در همه زمینه‌ها چه سیاسی چه فرهنگی نگاشته بود. کراکوئر بعداً در آمریکا، طی جنگ جهانی دوم، تحقیق عظیم خود را درباره سینمای بیانگرای آلمان، تحت عنوان "از کالیگاری تا هیتلر"^۳ را به چاپ رساند. حتی منتقدان سخت‌گیر این کتاب هم نمی‌توانند اثر فوق را نادیده گیرند، چه این کتاب از دیدگاه نظری جسورانه و تحقیقات پردامنه‌ای برخوردار است. سایر کتاب‌های کراکوئر (یکی درباره مصنف موسیقی، "افن‌باخ"^۴ و دیگری درباره مقوله‌ی تاریخ) نیز از همین اعتبار و جدیت عقیده برخوردارند. "پیترهارکورت"^۵، منتقد سینمایی، زمانی توصیفی از شخصیت کراکوئر به عمل آورد که گرچه بی شک تخیلی می‌نماید، اما از نظر نمایشی حق مطلب را در مورد کراکوئر بیان می‌کند. هارکورت می‌گوید، کراکوئر آدمی است که بعد از چهل سال فیلم دیدن یکباره تصمیم گرفت که اندیشه‌هایش را درباره سینما به روی کاغذ بیاورد، پس مستقیماً به کتابخانه رفت، خود را در آنجا زندانی کرد و به کار مشغول شد. در آنجا کراکوئر به دور از هیاهوی دنیای نقد فیلم و فیلمسازی، در تنهایی در حالیکه مطالعات گسترده‌ای را دنبال می‌کرد و همواره می‌اندیشید، آرام آرام به یک نظریه

2- Frankfurter Zeitung 3- From Caligari to Hitler

4- Offenbach

5- Peter Harcourt

سینمایی دست یافت و کتاب او انباشته از اشارات و شواهدی دال بر چنین ثبات رای و عقیده است.

ماده و وسیله

ارائه‌ی طرحی مختصر از اعتقادات کراکوثر به گونه‌ای فریبنده کار ساده‌ای به نظر می‌آید زیرا کراکوثر دائما "مفاهیم اساسی نظریه‌اش را با طبل و دهل در ذهن خواننده جای می‌دهد. کراکوثر در مقدمه‌ی کتاب، اثرش را از تمام نظریه‌های قبلی مجزا کرده و ادعا می‌کند که نظریه‌ی او، یک زیبایی‌شناسی مادی است که بر اولویت محتوی بنا شده است، درحالی‌که سایر نظریه‌پردازان عمدتا "متوجه شکل بوده‌اند. هدف کراکوثر در این مقدمه، بررسی اقسام گوناگون فیلم‌هاست تا بدین ترتیب غنی‌ترین خطوط تحولی سینما آشکار شود. کراکوثر این کار را در نیمه اول کتاب با تحلیل و توصیف جامع ویژگی‌های سینما انجام می‌دهد. به عبارت دیگر، کراکوثر با کشف مفاهیم ماده و وسیله‌ی سینمایی کارش را آغاز می‌کند. سپس در بخش سوم، "ترکیب تصویری"، کراکوثر به قلب بحث می‌پردازد و نقد کاملی از شکل‌های سینمایی مبتنی بر معیارهایی که قبلا در کتاب روشن شده است، ارائه می‌دهد. بالاخره در موخره‌ی کتاب، وی نظریه‌ی کامل شده را بر زمینه گسترده‌تر فعالیت‌های انسانی قرار می‌دهد و هدف و امکانات سینما را بررسی می‌کند.

سینما در نظریه کراکوثر آمیزه‌ای است از موضوع و پرداخت موضوع، از ماده خام سینما و تکنیک سینما. این آمیزه در جهان زیبایی‌شناسی بی‌همتاست، چرا که به جای خلق کردن "دنیای هنری" جدید، می‌خواهد به ماده اولیه‌اش رجعت کند، زیرا به جای نمایش دنیایی تجریدی و تخیلی، به دنیای مادی رجعت می‌کند. در جائیکه هنرهای کلاسیک به کمک روشهای خود، زندگی را دگرگون می‌کنند، سینما وقتی به اساسی‌ترین و ژرف‌ترین

صورت خود می‌رسد که زندگی را چنانکه هست نمایش دهد. سایر هنرها در فرآیند خلاقه، موضوع را از ویژگی‌اش تهی می‌کنند. اما سینما بر عکس می‌خواهد که ویژگی موضوعش را افشا کند.

مثلاً "نقاش، طرح ساختمانی را در تابلوی کوبیستی‌اش به این دلیل به کار می‌گیرد که قسمت خاصی از آن را که توجهش را جلب کرده استفاده کرده و باعث شود وقتی بیننده آن را در تابلوی نقاشی می‌بیند، از آن نه تصور ساختمان که تصور یک کار هنری داشته باشد. اما یک فیلمساز همان ساختار را به ما نشان می‌دهد و توجه را به خود ساختمان معطوف می‌کند. هرچند که سینماگر تلاش خود را صرف ارائه کامل جنبه‌های بصری ساختمان کند، بیننده همواره می‌خواهد بیشتر در باره ساختمان بداند. بدین ترتیب فیلمساز ما را به اصل واقعیت رجعت می‌دهد حال آنکه نقاش ما را به اصل واقعیت غالب کرده، و باعث می‌شود در مقابل تابلو، موضوع را فراموش کنیم.

زیبایی‌شناسی مادی کراکوثر دو حوزه را در هم می‌آمیزد، حوزه واقعیت و حوزه قابلیت‌های فنی سینما. با آنکه عکاسی توسعه یافت (و توسعه می‌یابد) تا واقعیت مرئی را ضبط کند، اما ظاهراً "جوانی از واقعیت را بهتر از جوانب دیگر ضبط می‌کند. از طرفی واقعیت مادی از جنبه‌های فراوانی تشکیل شده که بعضی از این جنبه‌ها برای دوربین مناسب‌تر از بقیه است. از نظر کراکوثر، وظیفه فیلمساز آن است که هم واقعیت و هم رسانه‌ی خود را به درستی بشناسد تا بتواند تکنیک‌های مناسب را در مورد موضوعات مناسب به کار گیرد. کراکوثر به سینما به عنوان وسیله‌ای علمی برای کاوش در سطوح یا انواع ویژه‌ی واقعیت می‌نگرد. کتاب کراکوثر می‌خواهد مناسب‌ترین کاربردهای این وسیله و بهره‌برداری‌های حاصل از آن را توجه کند.

آمیختن ماده و وسیله در اینجا یادآور "بالاش" است. زیرا هر دو نظریه‌پرداز در جستجوی موضوعات راستین سینمایی، معتقدند تکنیک‌های سینمایی را باید فقط در خدمت موضوعات راستین سینمایی به کار گرفت.

دیدیم که بالاش نمی‌توانست تعریف درستی از موضوع راستین سینمایی ارائه دهد، اما کراکوثر در مقابل همین مشکل به عکاسی روی می‌آورد و امیدوار است که پاسخ را در آنجا بیابد. از نظر کراکوثر، سینما وارث عکاسی و رابطه‌ی غیر قابل انکار آن با واقعیت عینی است. از این رو موضوع سینما، جهانی است که عکاسی در اصل برای خدمت به آن ابداع شده است. همان جهان مرئی "بی‌پایان" و "آزاد" "رخدادهای تصادفی" و بازتاب‌های بی‌اندازه خرد آن.

ماده خام سینما در تمام موارد همان دنیای مرئی و طبیعی است که قبلاً "عکاس، مناسبت آن را برای کار تأیید کرده است. از این رو جنبه‌های فنی رسانه (عکاسی) تا حدی ماهیت موضوع‌های سینمایی را تعیین می‌کند. چگونه کراکوثر چنین نظام فکری را نظرگاهی متعایل به محتوی می‌داند؟ کراکوثر که از این مشکل در این جابه‌خوبی آگاه است، هشیارانه وسیله‌های سینمایی را به دو گروه تقسیم می‌کند: ویژگی‌های اصلی و ویژگی‌های تکنیکی. ویژگی اصلی سینما که کاملاً "جنبه عکاسی دارد عبارت است از قابلیت ضبط (غالباً "به صورت سیاه و سفید و دو بعدی) دنیای مرئی و حرکات آن. با آنکه کراکوثر آگاه است که عکس مملو از "دگرگونی‌های غیرقابل اجتناب" است (واژه‌ی آرنهایم)، اما معتقد است که این دگرگونی‌ها را می‌توان نادیده گرفت، زیرا "عکس دارای شخصیت و ویژگی کلی بازساخته‌هاست." پس بنیان عکس‌گرایانه‌ی سینما جنبه فنی دارد، اما کراکوثر مایل نیست به محدودیت‌های فنی سینما بپردازد.

از نظر کراکوثر جهان، عکاسی شده یا عکاسی پذیر است، پس این جهان به تمامی می‌تواند ماده خام فیلمساز به شمار آید. اجتناب کراکوثر از بحث درباره ویژگی‌های اصلی سینماتوگرافی یعنی (عکاسی)، قطعاً نشانه‌ی طرد نظریات شکل‌گرا از طرف اوست. این موضوع خود نشان‌دهنده‌ی دنیایی اختلاف (هنر بالقوه) میان واقعیت مرئی و عکس‌های متحرکی است که این واقعیت مرئی را به گونه‌ی خاص خود منعکس می‌کنند. از نظر شکل‌گرایان، عکاسی تکنیک است اما از نظر کراکوثر، عکاسی تکه‌ای از طبیعت

است.

کراکوتر روش بنیادین عکاسی را با ماده خام سینما یکی می‌داند و سایر جنبه‌های سینما را ویژگی‌های تکمیلی و فنی آن می‌داند. این ویژگی‌های تجملی عبارتند از تدوین، نمای نزدیک، انحراف تصویری از طریق عدسی و اثرات تصویری. کراکوتر معتقد است ویژگی‌های تکنیکی سینما فقط به صورت غیرمستقیم به محتوی مربوط می‌شوند. پس این امر به ویژگی‌های اصلی سینما اولویت می‌دهد و نصیحت کراکوتر به فیلمساز این است که از عناصر تکنیکی فقط به منظور کمک به کاربرد اصلی سینما - که ضبط و افشای دنیای مرئی است - استفاده کند.

خلاصه اینکه موضوع سینما همان دنیای عکاسی پذیر واقعیتی است که به گونه‌ای طبیعی خود را به عکاس تسلیم می‌کند. روشهای سینمایی علاوه بر ارائه سندی تصویری از جهان و تحولاتش، می‌تواند دنیا را از طریق تکنیک‌های تکمیلی‌اش دگرگون کند. بعضی از این دگرگونی‌ها با مقاصد عکس‌گرایی مطابقت داشته و بینش بصری ما را از جهان بالا می‌برند، اما بسیاری دیگر باعث می‌شوند که ما موضوع را تحت الشعاع وسیله فراموش کنیم و بیشتر متوجه فیلم باشیم تا دنیا و جهان هستی. در این صورت سینما مانند هنرهای کهن سعی خواهد کرد به ورای ماده خام خود برسد. آرنه‌ایم سرسختانه طرفدار چنین کاربردی از سینما بود، اما کراکوتر آن را طرد می‌کند. با آنکه کراکوتر می‌پذیرد که بشر آزاد است از ساخته‌هایش به روش‌های دلخواه استفاده کند، اما او نمی‌تواند در برابر بعضی روش‌ها خاموش بنشیند. از نظر کراکوتر، سینمای غیرواقعی به مثابه وسیله‌ای علمی است که به عنوان بازیچه به کار می‌رود. نتیجه ممکن است جالب، هیجان بخش و سرگرم‌کننده باشد اما همواره انحراف از اصل به شمار می‌آید.

کراکوتر عرصه‌ی هنر را رزمگاهی میان شکل و محتوا می‌داند. وی سینما را اولین هنری می‌داند که در آن محتوا اساساً بر شکل می‌چربد. به این دلیل، منطقی می‌دانست که یک زیبایی‌شناسی مادی و نه شکل‌گرایانه در مورد سینما اقامه کند. اگر محتوا در سینما مقدم است، پس تحلیل

محتوای سینمایی باید ماهیت اصلی سینما را روشن کند. کراکوثر این کار را در قسمت اصلی کتاب (بخش سوم) انجام می‌دهد. وی این بخش را به گونه‌های مختلف سینمایی تخصیص می‌دهد. اما کراکوثر لازم می‌بیند ابتدا برای روشن کردن ارزش اصول اعتقادی‌اش اعلام کند که بیننده آگاه قلباً^۶ می‌تواند تشخیص دهد کدام شکل سینمایی مهم و باارزش و کدام یک، محصول تدابیر اقتصادی تهیه‌کنندگان، انحراف بیهوده فکری برای عامه‌ی بی‌مغز و یا بازی‌های متظاهرانه‌ی شبه هنرمندان است.

چگونه می‌توان سینمایی را که از آن به بهترین صورت برای ضبط و افشای حوزه‌های خاصی از واقعیت استفاده می‌شود از سینمایی تمیز داد که در آن واقعیت تنها به دلیل بهره‌برداری در راه اهداف پست ضبط می‌شود؟ به استثنای "جان بخشی"^۶ و بعضی شکل‌های افراطی سینمای تجربی که کراکوثر به خود حق می‌دهد آن‌ها را خارج از حوزه بررسی‌اش بداند، تمامی سینما از طریق تکنیک‌های سینمایی واقعیت را ضبط می‌کند. چگونه کراکوثر جرأت می‌کند سینما را به اصل و فرع تقسیم کند.

اینجا است که غالب منتقدین مخالف کراکوثر حرف‌های او را استثناء کرده و همینجا است که کراکوثر از عکاسی کمک می‌طلبد. کراکوثر در جواب می‌گوید، سینماتوگرافی راستین مبتنی بر گسترش ایده‌آل‌ها و روشهای طبیعی عکاسی است. سایر کاربردهای سینماتوگرافی (خصوصاً "آن‌ها که سینما را قابل مقایسه با تئاتر، نقاشی یا موسیقی می‌کند) جنبه فرعی دارند. این امر به دلیل آن است که اولین و اساسی‌ترین عنصر سینما عکاسی است که آن را همواره به دنیای طبیعی مربوط می‌کند.

در اینجا کراکوثر ناچاراً^۷ می‌پذیرد که تمام عکس‌ها هم همیشه در خدمت موضوع نیستند. در عکاسی هم نظیر سینما همواره جدلی میان شکل‌گراها و واقع‌گراها وجود داشته است. پس کراکوثر در توسل به عکاسی به عنوان نیروی اصلی سینما که موضوع‌های سینمایی را تعیین می‌کند، در

حقیقت به دید خاص خود از عکاسی که دید واقع‌گرایانه باشد، متوسل شده است. در حقیقت کراکوثر می‌گفت از آنجا که عکاسی می‌تواند در خدمت واقعیت مرئی درآید، پس باید چنین کند و خلف و وارث آن، سینما هم همین راه را باید پیش گیرد.

ضعف این استدلال کاملاً آشکار است و تصور کراکوثر از "واقعیت مرئی" بیشتر آن را به سوی ضعف سوق می‌دهد. کراکوثر به عنوان یک متفکر قرن بیستم، بیم دارد که درباره ماده خام سینما اظهار نظر قطعی کند. کراکوثر معتقد است حالا که دانش جدید، دنیای مادی ما را در پرده ابهام فرو برده، این تا حدی به عهده سینما است که جواب مرئی این دنیا را بر ما آشکار کند. کراکوثر گفته که بشر امروزه دیگر نمی‌داند واقعیت چیست. اعتقاد کهن ما به ماده‌گرایی قرن نوزدهم در مقابل یافته‌ها و هشدارهای "اینشتین" و "هایزنبرگ"^۷ فرو ریخته است. دوربین فیلمبرداری فرو سرخ با سرعت تند امروزه دنیایی را ضبط می‌کند که غیر-واقعی به نظر می‌آید، دنیایی که با عقل سلیم غیرقابل پیش‌بینی است اما در عین حال وجود دارد.

این "بی‌انتهایی" طبیعت "ظاهراً" مانع از آن می‌شود که کراکوثر به بحث دقیق درباره‌ی ماده خام سینما و تکنیک آن بنشیند، تکنیکی که به تصدیق وی نمی‌تواند کاربردی جز خدمت به طبیعت داشته باشد. اما کراکوثر در اینجا به تمایلات بی‌شک مبهم ولی غیرقابل انکاری که با سینما تداعی می‌شوند، می‌پردازد. کراکوثر در می‌یابد که طبیعت از یک طرف و بشر از جانب دیگر در فرآیند عکاسی به یکدیگر نزدیک شده و به رابطه‌ای تازه می‌رسند. در اینجا است که کراکوثر، فهرست‌های طویل و معروف خود را ارائه می‌دهد. کراکوثر اول جنبه‌هایی از طبیعت را که به عکاسی و سینما نزدیکند بر می‌شمارد، جنبه‌هایی مانند بی‌انتهایی، آزادی، بزرگی، کوچکی و از این قبیل. این جنبه‌های طبیعت در هیچ شکل دیگری در دسترس بشر قرار

ندارند. ظاهراً "طبیعت باید تا تولد عکاسی منتظر مانده باشد تا این ویژگی‌هایش را به نمایش گذارد.

سپس کراکوثر روی گشته از طبیعت به جنبه‌هایی از عکاسی می‌پردازد که طی آن عواطف انسانی متبلور می‌شود و به بحث درباره خصوصیات گوناگون چیزی می‌پردازد که بعداً "به تدریج "نگرش سینمایی"^۹ نام می‌گیرد. این چیزی نیست جز نگرش واقع‌گرایانه، میل طبیعی بشر به دنبال کردن طبیعت به هر کجا که بیانجامد و توجه به جریان زندگی و نه ساخته‌های مشخص و ثابت ذهنی. تکنولوژی خاص سینما به این امیال انسانی تحقق می‌بخشد. در اینجا کراکوثر بجا می‌داند که با بررسی تاریخ سینما نشان دهد، چگونه و چه موقع از نگرش سینمایی به بهترین وجه بهره‌برداری شده و یا چه موقع از این نگرش برای دستیابی به سایر هدف‌های پیش‌پا افتاده‌تر استفاده شده است.

کراکوثر سپس وظایف فیلمساز را از دو جنبه بررسی می‌کند، نخست از نظر موضوع، یعنی همان طبیعت و دوم از نظر ابزاری که برای بیان موضوع از آن استفاده می‌کند.

از اینرو فیلمساز دو مشغله ذهنی دارد، واقعیت و ضبط سینمایی واقعیت، و دو هدف را دنبال می‌کند؛ ضبط واقعیت از طریق ویژگی‌های اصلی و آشکار کردن واقعیت از طریق استفاده‌ی منطقی از تمام ویژگی‌های رسانه‌اش، که شامل ویژگی‌های تجملی‌تر آن هم می‌شود.

کراکوثر دو انگیزه در فیلمساز می‌یابد؛ واقع‌گرایی و شکل‌گرایی. نگرش سینمایی موقعی از دست می‌رود که شکل‌گرایی مستقلاً و خودمختارانه عمل کند، اما اگر شکل‌گرایی به شیوه صحیح به کار گرفته شود می‌تواند به وظیفه دوم فیلمساز که آزادی دادن به واقعیت و نفوذ به آن است، کمک کند. کراکوثر می‌کوشد با جایگزین کردن "همین و همان" به جای "این یا آن"، خط تماس را در این دوگانگی‌های همه‌جا حاضر محو کند. از اینرو است

که در نظریه‌اش، فیلمساز باید هم واقع‌گرا و هم شکل‌گرا باشد؛ فیلمساز می‌تواند از طریق سینما هم ضبط‌کند و هم آشکارکند؛ فیلمساز باید هم به واقعیت آزادی دهد و هم به کمک تکنیک خود به درون آن نفوذ کند. اما در تمام این موارد، مورد اول بیشتر مورد نظر کراکوثر است.

از این دیدگاه، واقع‌گرایی کراکوثر چندان هم بنیادی یا مطلق به نظر نمی‌رسد. زیرا کراکوثر معتقد است که فیلمساز در نهایت باید تصورات خود را از واقعیت ارائه دهد. کراکوثر خواستار یک واقع‌گرایی انسانی است، نه واقع‌گرایی حقایق بل واقع‌گرایی مقاصد. یک صحنه واحد را در فیلمی با هدف‌های واقع‌گرایانه می‌توان ستود ولی در فیلم هنری شکل‌گرایانه می‌توان محکوم کرد. به عنوان نمونه، کراکوثر شکل‌های انتزاعی یک فیلم علمی را که در آن ذرات میکروسکوپی یک قطره‌ی آب نشان داده می‌شود، می‌ستاید، اما استفاده از همان تصویربرداری تجریدی را در یک فیلم تجریدی یا در درام روانی، به عنوان نماها یا فصل ذهنی رویا طرد می‌کند.

کراکوثر آمادگی داشت این نظریه را تا حصول به نتایج منطقی‌اش دنبال کند. از نظر او، فیلمساز تا آنجا که نیت او پاک باشد مجار به انجام هر کاری در سینما است.

"فیلمساز می‌تواند تأثیراتش را از این یا آن بخش هستی مادی به صورت مستند بیان کند، توهمات و تصاویر ذهنی‌اش را به پرده منتقل کند، در ارائه طرح‌های ریتمیک افراط‌کند و یا داستانی انسانی بازگو کند. تمام این تلاش‌های خلاقه تا موقعی که به مشغله‌ی جوهری سینما یعنی بیان دنیای مرئی کمک کند، قابل قبول است... همه چیز بستگی دارد به ترکیب صحیح میل واقع‌گرایانه با میل شکل‌گرایانه، تنها موقعی این توازن و ترکیب به دست می‌آید که میل شکل‌گرایانه میل به واقع‌گرایی را تحت‌الشعاع قرار ندهد، بلکه فقط دنبال‌گر آن باشد." (تئوری فیلم)

کراکوثر در حالیکه به مقابله با تمام نظریات سینمایی گذشته می‌ایستد، بی‌آمد فرضیات خود را با شجاعتی تمام استقلال می‌کند. وی اولویت

"سینما به عنوان یک هنر" را مورد سوال قرار می دهد، در حالیکه بالاش، آرنهایم و مانستربرگ همه در جستجوی راههایی بودند که ثابت کنند سینما می تواند هنر باشد، کراکوثر نتیجه می گیرد که سینما با دنبال کردن راه و روش هنرهای کهن، ویژگی بی همتای خود را از دست می دهد. هنر تجلی مفاهیم انسانی است، وحدت دارد، پایان ارضا کننده دارد و با غلبه ی خلاقه بر ماده ی خام عمل می کند. وقتی سینما این آرمان ها را دنبال می کند، از رسالت اصلی اش به دور می افتد، بر عکس سینما باید تجلی نه مفاهیم بشری که مفاهیم جهانی باشد. البته تا آن جا که بشر قادر به دیدن آن است سینما باید نامحدود باشد و نباید یکپارچه باشد، باید ساختاری باز باشد نه بسته. سینما بر ماده اولیه اش غالب نمی شود که آن را ارج می نهد و در خدمت آن است. فیلمساز باید صنعتگر هم باشد و مسلماً دارای تمام حساسیت های یک هنرمند. اما فیلمساز باید در نهایت هم تخیل و هم تکنیکش را متوجه جهان بی حد و مرز و سیال کند نه اینکه از رساله فقط فی النفسه و به منظور دستیابی به محتوایی ذهنی استفاده کند. در اینجا کراکوثر اولین بخش کتاب را که تحلیل ماده و وسیله سیمایی ست، به پایان می آورد. کراکوثر در بخش دوم کتاب تحت عنوان حوزه ها و عناصر، تلاش می کند از اندیشه هایش در باره "نگرش سیمایی" نتایجی استنتاج کند، اما اظهارات او در این بخش ناقص و بی منطق است. این اظهارات کراکوثر را باید فقط اندیشه هایی منتخب، از دیدگاه یک نظریه پرداز واقع گرا تلفی کرد. زیرا کراکوثر فعلاً نشان داده که استفاده از هر وسیله ای اگر در خدمت محتوی باشد در سینما جایز است و اینکه محتوی سیمایی در نهایت تعیین پذیر نیست. بخش دوم گرچه رو به هم رفته جالب است اما از نظر منطقی وجودش در کتاب زائد است. پس باید این بخش را نادیده گرفت و یا فقط به صورت سطحی از آن گذشت تا به بخش سوم، "ترکیب" برسیم که بخش تعیین کننده ی کتاب است. در قلمرو "ترکیب" یا "شکل سیمایی" است که می توان دید آیا فیلمسازان، آرمان های سیمایی ذکر شده را دنبال می کنند یا اصولاً "کذب این آرمان ها آشکار

می‌شود، و هم در این قلمرو است که باید به دنبال انواع واقعیاتی باشیم که از طریق سینما می‌شود آن‌ها را آشکار کرد.

شکل‌های ترکیب^{۱۰}

فیلمساز برای استفاده از ماده خام به گونه‌ای شکل‌گرایانه، دو راه اساسی در اختیار دارد. اولین راه تصویر است. فیلمساز یا می‌تواند به شیء نمایش داده شده وفادار باشد و یا آن را با عکاسی هنرمندانه‌ی خود تحت‌الشعاع قرار دهد. راه دوم، ساختار فیلم است. فیلمساز از طریق ساختار، تصاویرش را بر زمینه‌ای قرار می‌دهد و مقاصدش را نسبت به این تصاویر آشکار می‌کند. گونه‌های مختلف سینمایی در حقیقت عبارتند از تاریخچه‌ی کاربرد و هدف‌های چنین شکلیابی درجه دومی. کراکوتر این فرآیند را "ترکیب" می‌نامد.

طبقه‌بندی کراکوتر از گونه‌های سینمایی و توجه وی به این گونه مطالعات سینمایی بار دیگر آدم را به یاد بالاش می‌اندازد. پیشتر به دلیل آن که قضاوت این دو نظریه‌پرداز از گونه‌های راستین سینمایی به طور عجیبی شبیه به یکدیگر است. کراکوتر مانند بالاش سینما را تقسیم‌بندی کرده و بی‌درنگ سینمای داستانی را به عنوان گونه‌ی اصلی که سایر گونه‌ها در مقابل آن باید واکنش نشان داده بر اساس آن سنجیده شوند، تشخیص می‌دهد. کراکوتر نیز توصیه می‌کند که ابتدا سینمای غیرداستانی مورد بررسی قرار گیرد که آن را به "سینمای حقیقت"^{۱۱} و سینمای تجربی تقسیم می‌کند. این گونه‌ها دائما "از دو طرف، سینمای داستانی را که از نظر آن‌ها عبارتست از "ادبیات" و "سرگرمی عمومی" و نه کاربرد خالص از رسانه‌ی سینما، مورد حمله قرار می‌دهند.

کراکوثر این نقطه‌نظرها را بررسی کرده و سخن را با سینمای تجربی آغاز می‌کند که ادعاهای آن همواره گوشخراش‌تر از دیگر انواع بوده است. کراکوثر بیانیه‌ها و مراسم‌های فراوان سینماگران آوانگارد را معرفی کرده و آن‌ها را به تقریب به سه دسته تقسیم می‌کند. کراکوثر معتقد است سینماگر تجربی تحت سه نقطه‌نظر وابسته به هم به موضوع می‌نگرد:

۱. فیلمساز تجربی موضوع برگزیده‌اش را بر اساس ریتم‌هایی که محصول انگیزه‌های درونی است نظم می‌بخشد نه بر اساس تقلیدی از فرم‌های طبیعی.

۲. فیلمساز تجربی شکل‌ها را ابداع می‌کند نه اینکه آن‌ها را در طبیعت ضبط یا کشف کند.

۳. فیلمساز تجربی از طریق تصاویرش، محتواهایی بیان می‌کند که تابش مادی تصوراتش است نه مفاهیمی که به طور ضمنی از تصاویر اخذ شده باشند.

آوانگاردها با فرمول کراکوثر در مورد چون و چرایی آنچه می‌کنند موافق هستند، اما آن‌ها در مورد ارزش کار هنری‌اشان با او هم‌رأی نیستند. آوانگاردها کار هنری خود را "سینمای مطلق" می‌نامند، در حالیکه کراکوثر بر اساس تعریفی که در نیمه‌ی اول کتاب ارائه داده باید چنین فیلم‌هایی را یکسره ضد سینما بیابد. نقل‌قول طولانی ذیل. ناشکیبایی کراکوثر را در برابر چنین تمایلاتی آشکار می‌کند:

"در آن صورت به نظر می‌رسد فیلمساز تجربی خواه طرفدار تجرید موزون، خواه طرفدار تابش فرا واقع‌گرایانه‌ی واقعیت درونی، یا اصولی به سینما می‌نگرد که سینما را از طبیعت در حالت خامش که سرچشمه‌ی قدرت ویژه سینما است، بیگانه می‌کند. اصولاً "الهامات شکل‌گرایانه سینماگر تجربی در جهت کارهایی در مایه‌های نقاشی جدید یا ادبیات جدید سنگینی می‌کند... که عبارت است از اولویت دادن به خلاقیت مطلق که این امر راه را بر اکتشاف‌های دوربین سینما و کنجکاوی در باره واقعیت به طور کلی سد می‌کند. فیلمساز تجربی که سینما را از سلطه‌ی داستان آزاد کرده آن را

دنبال گر هنرهای کلاسیک می‌کند. در حقیقت سینماگر تجربی محدوده‌های هنرها را به درون سینما بسط می‌دهد. نشریه‌ی بنیاد سینمای خلاقه‌ی نیویورک در سال ۱۹۵۲ چنین می‌نویسد: " (بازی کنید تا سینما یکی از هنرهای زیبا بشود. . .) اما باید دانست آزادی هنرمند محدودیت فیلمساز است. " (تئوری فیلم)

عدم تمایل کراکوتر به بسط دادن اصول هنرهای زیبا در قلمروی سینما، مسلماً " بسیاری از خوانندگان را آشفته می‌کند ولی این امر نتیجه منطقی نظرگاهی کلی اوست. گفته‌های کراکوتر چندان هم با اظهارات بالاش - قهرمان خود منسوب هنر سینما - در موارد مشابه متفاوت نیست. بالاش گلایه داشت که آوانگاردها چنان اثر واقعیت را در فیلم‌هایشان تنزل می‌دهند که فیلم‌هایشان به جای آنکه تجسمی دگرگون شده از واقعیت باشد، شکل‌های پوچی بیش نیست. درست است که بالاش طرفدار دستکاری هنرمندانه‌ای در واقعیت است که کراکوتر به سختی آن را می‌پذیرد، اما بالاش هم اصرار داشت که این دستکاری هنرمندانه باید واقعیتی را که بر آن مبتنی است، نشان دهد. این دو نظریه‌پرداز کیفرخواست خود از این گونه‌ی سینمایی را با اشارتی (گویی از روی وظیفه) به اثرات ژرف تاریخی نهضت آوانگارد، تلطیف و تعدیل می‌کنند. کراکوتر نتیجه می‌گیرد که:

خوب است یادمان باشد که تجارب آوانگاردها در زمینه‌های زبان سینما، تدوین مورون و نمایش فرآیندهای نزدیک به ناآگاهی، کلاً " خدمت فراوانی به سینما کرده است. نیز نباید فراموش کرد که بسیاری از هنرمندان وابسته به این نهضت مانند "بونوئل" بعداً " به واقع‌گرایی و برون‌نگری تمایل پیدا کردند. "

کراکوتر در بین سینمای تجربی و سینمای حقیقت متوجه گونه‌ی جالبی می‌شود که میاجی دو گونه ذکر شده است. این گونه‌ی سینمایی، فیلم‌هایی است که در باره نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی ساخته می‌شوند. کراکوتر آن دسته فیلم‌های هنری را که در عین خلق‌کاری نوین به ضبط صادقانه‌ی اشیاء هنری می‌پردازند، می‌ستاید اما در عین حال از طرفی آن دسته

فیلم‌های هنری را که از تصویرهای هنری نقاش و مجسمه‌ساز در خدمت خلق فیلم‌های نوین و دگرگون شده استفاده می‌کنند، محکوم می‌کند. تنفر کراکوئر از این گونه آوانگاردیسم سینمایی بیشتر به دلیل آنست که این سینما، قلمروی هنر رسمی را مورد یورش قرار می‌دهد. زیرا این فیلم‌ها هرگز تصویری از کارهای هنری مورد استفاده به بیننده ارائه نمی‌دهند. مثلاً "در این فیلم‌ها به تدرت قاب نقاشی‌ها را در تصاویر می‌بینیم، زیرا ترجیح داده شده که مجموعه‌ی کلاژگونه یا کارتون گونه‌ای از تابلوهای بزرگترین نقاشان دنیا ارائه شود. کراکوئر این شاخه از سینمای



راز پیکاسو، فضای پرده نقاشی در فضای بزرگتری قرار می‌گیرد.

هنری را ابتدا به عنوان نوعی سینمای تجربی و ثانیا " به عنوان چاپلوسی نازیبنده‌ای از هنرهای زیبا، طرد می‌کند. کراکوئر بیشتر به فیلم‌هایی تمایل دارد که در آنها به نشان دادن تحول یک تابلوی نقاشی اکتفا شده است. با دقیق‌تر گفته باشیم مانند فیلم "راز پیکاسو"، ساخته‌ی "کلوزو" فقط شرح تکامل تابلوی نقاشی در فیلم آمده است. کراکوئر در طیف سینمایی، این فیلم‌ها را نزدیک‌تر به مرکز و کمال سینمایی قرار می‌دهد. اعتقاد کراکوئر مبنی بر اینکه فیلمساز در کار با اشیاء هنری باید با آن‌ها نظیر اشیاء مادی که فضا را اشغال کرده و موجودیتی مستقل دارند رفتار کند نه آنکه این اشیاء را به عنوان اشیاء ذهنی و غیرمادی بنگرد، آشکارا اندیشه‌های بازن در مورد مشابه را به یاد می‌آورد.

مسئله‌ی سینمای هنری در عین جالب بودن، در نهایت مشکلی جزئی و بسیار تخصصی به شمار می‌آید، اما این مسئله ما را به سینمای مستند حقیقی سوق می‌دهد که ظاهراً "کراکوئر باید شدیداً" طرفدار آن باشد. زیرا در اینجا یک گونه‌ی غیرداستانی، سندپردازی و اکتشاف جهان را هدف اصلی خود قرار می‌دهد. در اینجا است که تصور می‌شود کراکوئر بالاخره سینما را در خانه‌ی حقیقی‌اش خواهد یافت. ولی کراکوئر در یکی از حیرت‌آورترین معماهای کتاب از اعطای اهمیت خاصی به این قطب در طیف سینما اجتناب می‌کند. درحقیقت کراکوئر درباره فیلم‌های خبری ساده و آموزشی، گونه‌هایی که در مرز واقع‌گرایی قرار می‌گیرند، چیزی برای گفتن ندارد.

فیلم‌هایی از این حوزه که کراکوئر در خود رغبتی به بحث در باره‌شان می‌یابد، مستندهای عادی هستند. بی‌شک به این دلیل که در این دسته فیلم‌ها، انگیزه‌ی انسانی در شکل‌دادن به واقعیت با واقعیت ضبط‌شده روبرو می‌شود. گرچه کاربرد عکس‌گرایانه‌ی سینما، سنگ زیربنای نظریه‌ی کراکوئر را تشکیل می‌دهد اما ظاهراً "وی به استفاده مطلق از این ویژگی در سینما کمتر توجه دارد، بلکه بیشتر متوجه تنش میان تخیل سینماگرو واقعیتی است که وی در عین احترام به آن باید ارائه‌اش دهد. از نظر



برلین، سمفونی یک شهر، در پس این فیلم مستند انگیزه‌ای به سوی تجریدگرایی نهفته است.

کراکوئر فیلم‌های خبری به ندرت نشان‌دهنده‌ی این تنش است. گرچه فیلم‌های خبری حاوی خصیصه‌های اصلی سینما است، اما این فیلم‌ها چون مشکلاتی را مطرح نمی‌کنند نمی‌توانند از خود فراتر روند.

در زمینه‌ی مستند قراردادی هم کراکوئر چندان شکیا نیست. او مخالف سرسخت فیلم‌هایی است که در پس نقاب مستند، پنهانی از دنیای مرئی در خدمت افکاری تجریدی و تخیل‌آمیز (برلین: سمفونی یک شهر، ساخته "روتمن") یا پیام‌های آموزشی و ایدئولوژیکی بهره‌برداری می‌کنند. (تمام فیلم‌های تبلیغاتی، از جمله مستندهای دولتی بزرگ آمریکا مربوط به دوره بحران اقتصادی مانند "خیشی که دشت‌ها را درنوردید".)

بی‌شک کراکوثر احترام فراوانی برای مستندهای راستین سینما قائل است که در آنها موضوع‌های بی‌شمار یا جنبه‌های بی‌شمار از یک موضوع بدون محدودیت‌های درامی بیان شده است. اما حتی این فیلم‌ها نیز در آرمان کراکوثر نمی‌گنجند. این فیلم‌ها نیز مانند فیلم‌های خبری گرچه شایسته توجه هستند ولی کمال کاربرد سینما به شمار نمی‌آیند، زیرا "دامنه‌ی عمل آن‌ها محدود است، از نظر تعریف به نمایش محیط ما محدود می‌شوند و جنبه‌هایی از واقعیت مرئی را که فقط تعاس انسانی می‌تواند آن‌ها را آشکار کند، نادیده می‌گیرند."

پس آشکار است که واقع‌گرایی کراکوثر به اندازه‌ی شکل‌گرایی بالاش، محتاطانه و محافظه‌کارانه است. زیرا این دو نظریه‌پرداز از حدود افراطی که اصول نظری‌اشان به آن سوی سوقشان می‌داد، اساساً "اجتناب می‌کردند. بالاش از شکل‌گرایی مطلق سینمای تجربی و کراکوثر از واقع‌گرایی بنیادی فیلم‌های خبری و سینما - وریته..."

سپس کراکوثر مانند بالاش، بی‌صبرانه درخواست می‌کند که به دلیل عمقی که ماهیتاً "در داستان نهفته است، اهمیت درام انسانی به سینما بازگردانده شود. بدون داستان، سینما به دورنمایی سطحی از زندگی محکوم است. کراکوثر این مورد را صریحاً چنین بیان می‌کند:

"سینمای حقیقت فقط بخشی از جهان را آشکار می‌کند. سینمای خبری و سینمای مستند هیچ‌یک فرد و کشمکش‌های درونی‌اش را آشکار نمی‌کنند بلکه جهانی را که وی در آن زندگی می‌کند نمایش می‌دهند... پس حذف داستان نه تنها به نفع سینمای مستند نیست که به ضرر آن هم تمام می‌شود." داستان به سینما در کامل‌ترین صورت آن فرصت خودنمایی می‌دهد.

از نظر کراکوثر و بالاش، سینمای داستانی هم بنیان زیبایی‌شناسی و هم بنیان اقتصادی سینما را تشکیل می‌دهد. زیرا سینمای داستانی، گونه‌ای موضوع و درگیری بیننده با آن را مطرح می‌کند که به غنی‌ترین احساسات انسانی منجر می‌شود. کراکوثر به طور ضمنی معتقد است که بهترین مستندها همیشه در جهت شرکت دادن بیننده در فیلم سر می‌کنند که خود نیرویی

جادویی در فیلم مستند ایجاد می‌کند.

اینجا است که تمامی نظریه‌ی کراکوثر در معرض خطر قرار می‌گیرد. آیا سینمای مستند که بیشتر از سایر گونه‌های سینمایی به کشف و افشای واقعیت مرتبط است، باید تابع یووالهوسی‌های داستانی نویسنده شود؟ کراکوثر در این مخمصه نیز بار دیگر، اعتدال را به کمک می‌خواند. کراکوثر مانند بخش اول کتاب که در پرداختن به تصویر سینمایی، میان انگیزه‌ی واقع‌گرا که می‌خواهد اشیاء را فقط ثبت کند و انگیزه‌ی شکل‌گرا که می‌خواهد مفاهیم اشیاء را آشکار کند، خواستار اصل توازن و تعادل می‌شود، در اینجا نیز شکل‌راستین سینما را توازنی می‌داند میان مستندپردازی که جریان آزاد طبیعت را ضبط می‌کند و سینمای داستانی که طبیعت را به صورتی انسانی بدل می‌کند. بخش‌هایی از کتاب که در رابطه با سینمای داستانی است، نشان می‌دهد که چگونه این توازن و تعادل به دست می‌آید.

در قسمت مربوط به سینمای داستانی گفته می‌شود که می‌توان سینمای داستانی را به سودمندی به سه گروه کوچک تقسیم کرد که عبارتند از سینمای تئاتری، سینمای اقتباسی و سینمای داستان خودیافته. کراکوثر این گروه‌بندی را به ترتیب پذیرش از نام‌قبول‌ترین تا مقبول‌ترین، مورد بررسی قرار می‌دهد. سینمای تئاتری با ریشه‌هایی که در نهضت سینمای هنری دوران صامت دارد در جهت مخالف با تمام اصول سینمایی سیر می‌کند. سینمای تئاتری، شکل بسته‌ای است که بازیگران و گفتارهای اغراق شده‌اشان را با دکوری مصنوعی و دقیقاً انتخاب شده محصور می‌کند. این سینما چیزی را کشف نمی‌کند و فقط اجرای یک بازی اساساً ذهنی را ضبط می‌کند. کراکوثر بخش عمده‌ی سینمای هالیوود را در این گروه جای می‌دهد، زیرا فیلم‌های هالیوودی کلاً "منکی به داستان‌های "بسته" و دکورهایی مصنوعی گرچه نظرگیر هستند. این عوامل، نفوذ طبیعت را در داستان امری محال می‌کنند. داستان در فیلم‌های هالیوودی به جای کمک کردن به کشف واقعیت خود جایگزین آن می‌شود. طبیعتاً "سینمای تئاتری خالی از اثر و لذت نیست، اما اینها ویژگی‌های سینمای حقیقی نیست. این سینما فقط

به معرفی نمایشنامه‌های کلاسیک به عامی سینمارو و ارضا کردن توده‌ها با خطوط داستانی هوشمندانه ولی "فاقد درگیری ذهنی" محدود می‌شود.

اظهارات کراکوئر در باره سینمای اقتباسی قابل پیش‌بینی است. کراکوئر بعد از برخی مقایسه‌های تئوریک اولیه نشان می‌دهد سینما از میان تمام اشکال ادبی، به رمان نزدیک‌تر است گرچه در عین حال از آن متمایز است. سپس کراکوئر اصول آشنای خود را از سینما و غیرسینما در این بخش آشکار می‌کند. از نظر کراکوئر اقتباس ادبی در سینما فقط وقتی جایز است که محتوای رمان، ریشه‌های مستحکمی در واقعیت عینی و نه در حالات ذهنی و روانی داشته باشد. کراکوئر متوجه می‌شود که رمان‌های واقع‌گرا و طبیعت‌گرایی مثل "خوشه‌های خشم" نوشته‌ی "جان اشتین‌بک" و "آسو موار" نوشته‌ی "امیل زولا" مواد متناسبی به شمار می‌آیند که به صورتی مناسب یعنی به صورتی "واقع‌گرایانه" به پرده سینما منتقل شده‌اند. از طرف دیگر رمانی که بیشتر لحظات آن در درون یک شخصیت می‌گذرد، مثل "سرخ و سیاه" نوشته‌ی "استاندال" از همان ابتدای کار اقتباس محکوم به شکست است. زیرا فیلمساز در این رمان تنها می‌تواند دنیای اطراف "ژولین سورل" و نه واکنش‌های پیچیده‌ی ذهنی او را به این دنیا نشان دهد. کراکوئر معتقد است که این نقص بیشتر از همه در تلاش قهرمانانه‌ی "برسون" در اقتباس سینمایی از نوول "یادداشت‌های کشیش دهکده" نوشته‌ی "ژرژ برنانونس"، آشکار است. کراکوئر معتقد است با آنکه دوربین برسون به شایستگی فضای زندگی روستایی کشیش را ارائه می‌دهد و طاقت‌فرسایی عذاب روحی او را در بازتاب‌های آن در چهره‌ی کشیش نشان می‌دهد، اما برسون برای بیان این درام اساساً "ذهنی مجبور می‌شود به گفتار متوسل شود. از نظر کراکوئر سینما در اصل و همیشه رسانه‌ای بصری است و توسل به چنین تکنیک‌های درون‌گرایانه‌ای، اذعان به نارسایی تخیل تصویری سینماگر و یا بی‌تناسبی موضوع فیلم است. چنانچه خواهیم دید فیلم فوق نمونه جالبی است زیرا "آندره یازن" و حواریون او که در غالب موارد با کراکوئر هم عقیده بوده‌اند، از این فیلم ستایش کرده‌اند.



بالاخره کراکوتر سینمای آرمانی‌اش را در به اصطلاح خود "داستان خودیافته" می‌یابد:

"اگر برای زمان درازی به سطح آب رودخانه یا دریاچه‌ای حیره شده باشید، طرح‌هایی در سطح آب تشخیص می‌دهید که نسیم یا جریان آب آن‌ها را ایجاد کرده. داستان‌های خودیافته، ماهیتی مانند این طرح‌ها دارند. داستان خودیافته بیشتر یافته می‌شود تا ساخته، و از سینمایی که انگیزه‌های سندپردازی آن را نیرو حسیده باشد، جدایی‌ناپذیر است. نتیجتاً این گونه داستان‌ها بیشتر از هر چیز نیازهای داستانی را که "در بطن رحم سینمای غیرداستانی دوباره پدید آمده برآورده می‌کنند."

سینماگری که از داستان خود یافته در قلمش استفاده می‌کند، هیچ گاه به این متهم نمی‌شود که داستان فیلم او به شیوه‌ی سینمای تئاتری از قید جهان واقعی خارج شده. داستان خودیافته چنین تعریف می‌شود: گرداب آشفته و غیرقابل پیش‌بینی زندگی، داستان خودیافته را در حرکتی چرخشی از خود رها می‌کند. ویژگی‌های این گونه داستان مهارت است از پایان باز و حالت طبیعی و غیرقابل پیش‌بینی آن‌ها. فیلم‌های "رابرت فلاهرتی" (خصوصاً "نانوک شمال" و "مرد آرائی") و فیلم‌های اولیه‌ی نو واقع‌گرایان ایتالیا (به عنوان نمونه فیلم‌های "پائیزا" و "زمین می‌لرزد") بهترین نمونه‌های این گونه‌ی سینمایی به شمار می‌آیند. زیرا داستان در این فیلم‌ها از محل فیلمبرداری و فرهنگ موضوعات سرچشمه می‌گیرد. در این فیلم‌ها هیچ‌گاه شخصیتی، داستان را آغاز نمی‌کند، زیرا داستان باید از واقعیت سرچشمه گیرد. در این فیلم‌ها از شخصیت‌های انسانی برای نمایش ابعاد انسانی یک موقعیت گسترده و عینی استفاده شده تا بستنده به درک عمیق و پرشور موضوع (و نه محتوای اطلاعاتی‌اش که مستندی درباره همان موضوع به ما ارائه می‌دهد) دست یابد. مثلاً فیلم "دزدان دوچرخه" اثر "ویتوریو دسیکا" ما را از یک مشکل اجتماعی عظیم و گسترده‌ی ایتالیای بعد از جنگ آگاه می‌کند و در عین حال اس‌منکل را با تمام گیرایی‌اش با تمرکز بر روی یک فرد و موقعیت بحرانی‌اش آشکار می‌کند.

کراکوثر با معرفی "داستان خودیافته"^{۱۲} در حقیقت به پایان حسنحواهایش در شکل‌گرایی سینمایی می‌رسد. وی با ارائه‌ی خلاصه‌ای از بایگانه نظری‌اش، تحت عنوان "موضوع محتوی" کتاب را به پایان می‌آورد. کراکوثر می‌گوید: "این امر بدیهی است که پرده‌ی سینما، محتواهای خاصی را جذب می‌کند و در مقابل سایر موضوعات، حساسیتی از خود نشان نمی‌دهد."

از نظر کراکوثر، محتوای غیرسینمایی به بهترین صورت در "استدلال ذهنی"^{۱۳} و به اصطلاح کراکوثر "تراژدی" خلاصه می‌شود. به دلایل بدیهی از نظر کراکوثر فیلم‌هایی که به مفاهیم ذهنی می‌پردازند در حقیقت دستگاههای مطعی بسه‌ای هستند که فقط با عناصر تصویری نمایش داده می‌شوند. در اینجا بهتر است که پیشنهاد ایزنشتین در اقتباس سینمایی از کتاب "سرمایه" اثر مارکس را به یاد آوریم. از نظر ایزنشتین، جریان نماهای به هم پیوند شده در فیلم حاصل به چنان استزاعی می‌رسد که قابل مقایسه — گرچه نه یکسان — با فرآیند استدلال ذهنی است. کراکوثر که به تدوین بی‌اعتناست و بیشتر منوحه ماده اصلی سینما در حالت دست‌نخورده‌اش است، نمی‌تواند این طرز فکر را بپذیرد. در فیلم مرصی ایزنشتین، نصوصی که به تباری خلق طرح‌های لازم برای بیان دستگاه صرفاً "مطعی کتاب" "سرمایه" می‌آیند، مادیت ویژه‌ی خود را از دست می‌دهند. کراکوثر معتقد است که "تراژدی" حتی از این هم بیشتر برای شما خطرناک است. سپس کراکوثر ویژگی‌های عمده‌ی تراژدی را برمی‌شمارد و هر یک از آن‌ها را اساساً "ضد سینمایی" می‌یابد. وی به ترتیب "توجه مطلق تراژدی به روابط انسانی"، "پیش‌پنداری تراژدی از "جهان محدود و نظم‌یافته"، "نادیده‌انگاشتن عامل تصادف" و بالاخره "دوری تراژدی از ویژگی تصویری" را مورد بررسی قرار می‌دهد. کراکوثر معتقد است که همواره حالتی از قطعیت و تمام‌ندگی در تراژدی دیده می‌شود که پایان

این داستانها بازتابی از آن است. در یکی از توضیحات حاشه‌ای حالب، کراکوتر توضیح می‌دهد که پایان خوش در حقیقت بیشتر از پایان تراژدیک با سینما سازگاری دارد. زیرا پایان خوش، بیشتر از آنکه احساسی از تمام شدگی بدهد احساس نداوم می‌دهد.

عوامل تراژدیک و اسدلال ذهنی، حسیه‌های منفی بطرکاه کراکوتر را تشکیل می‌دهند. کراکوتر معتقد است که در میان تمام شکل‌ها و نقش‌های (موتیف)های داستانی که "طبیعتاً" و مسلماً "سینمایی هستند"، "نقش‌هایه ردیابی"^{۱۴} نمونه‌ای شایان تقلید است. این، یک تمهید ادبی قراردادی است (کارآگاهی به دنبال حقیقت) که فیلمساز و بیننده را در جستجوی سرنخ‌های اصلی به ماده‌ی اصلی زندگی رجعت می‌دهد. این یک تمهید ادبی است که از نظر ماهیت حاکی از اهمیت و اولویت جهان بر دنیای ذهنی است. این تمهید باعث می‌شود که ما تحیلانمان را در جستجوی مفهوم جهان اطراف خود به حوالان درآوریم نه آنکه آن را به بازی گیریم.

نظریه‌ی کراکوتر در مورد ترکیب شکلی سینما، بهترین بخش کتاب را تشکیل می‌دهد، زیرا این بخش ادامه‌ی منطقی تفکرات اولیه‌ی کراکوتر در مورد ضرورت‌های اساسی سینما است که در عین حال اندیشه‌های صرفاً "تئوریک" او را به مدارک و شواهد دقیق تاریخی متکی می‌کند. بررسی تاریخی وی از گونه‌های سینمایی، فرضیه‌ی اولیه‌ی کراکوتر را منتهی بر اینکه تنها تکرار واقع‌گرایانه، سینما است به اثبات نمی‌رسد. بلکه این بررسی تاریخی بی‌آمده‌های چنین فرضیه‌ای را به ما نشان می‌دهد و امکان می‌دهد به داوری آن بنشینیم.

در این بخش سوال این است: آیا واقعاً "فیلم‌های فلاهرتی"، به نظر سینمایی‌تر و به ویژگی‌ها و امکانات سینما وفادارتر است یا فیلم‌های بیانگرای آلمان، فیلم‌های گونه‌ای هالیوود و یا جدیدترین فیلم‌های آوانگارد سوررئال؟ از نظر کراکوتر، این سوال به سلیقه شخصی مربوط نمی‌شود که به اساس اصول رمانتیک‌ساز سینما مربوط می‌شود.

هدف سینما

در تمام کتاب کراکوثر، غایت‌شناسی^{۱۵} سیمایی او هم نهفته است. کراکوثر در موخره‌ی کتاب مستقیماً "به نظرگاه خود از هدف سینما در زندگی بشر می‌پردازد. بی‌شک این قسمت، هیجان‌انگیزترین بخش کتاب‌او است که بعد از لحن آکادمیک و خشک صفحات قبلی، که طی آن تئوری توضیح داده شده بود پرداخت نهایی روشنفکرانه‌ای به کتاب می‌دهد. کراکوثر در یک خلاصه‌ی ده صفحه‌ای در باره وضع بشر عصر جدید، تشت و پوچی زندگی معاصر را ناشی از ناپدید شدن و از میان رفتن ایدئولوژی‌ها می‌داند و معتقد است امروزه دیگر هیچ ایمان مذهبی یا غیرمذهبی، فرهنگ ما را پایدار نگاه نمی‌دارد.

با آنکه کراکوثر یکی از بی‌شمار کسانی است که سرزمین مرده‌ی عصر جدید را محکوم می‌کند، اما وی زیرکانه این محکومیت را با درماندگی علوم توأم می‌کند. کراکوثر معتقد است، طرز تفکر علمی آنچه از اصول تمدن مسیحی در قرن نوزدهم به جا مانده بود از بین برد. البته مسیحی‌ها هنوز هستند، اما مسیحیان نیز در کنار دیگر افراد باقیمانده از سایر ابدئولوژی‌های از دست رفته، در فرهنگ ائتلافی دنیای امروزی سرگردان مانده‌اند. در قرن نوزده، علوم وعده‌های چشم‌گیری می‌داد که نظام نوین و انکار ناپذیری را جایگزین مسیحیت خواهد کرد که همگان به آن ایمان داشته و از آن بهره‌ور خواهند شد. البته این وعده‌های علوم به همستگی آن با حقایق طبیعت متکی بود. اما زندگی "عبرطبیعی" و متلاشی شده‌ای که ما در عصر حاضر داریم، سدی از شکست بلع این ادعاها و فرضیه‌هاست. چرا علوم نتوانسته این خلاء ایدئولوژیکی را که به وجود آورده، پر کند؟

کراکوئر مصر است که شکست علوم، نتیجه‌ی میل دائمی آن به سوی تجرید و انتزاع بوده است. علوم به جای آنکه به یاری بشر آید تا اشیاء و موجودات دنیا را بشناسد، آن‌ها را دوست ندارد و با آن‌ها در هماهنگی زندگی کند، همواره موجودات و اشیاء دنیوی را در جستجوی قوانین برتر حاکم بر آن‌ها فراموش کرده است و آگاهی ملموس دنیوی را قربانی درک پدیده‌های بیشتر از دیدگاه‌های بیشتر کرده است. از آنجا که علوم همیشه اشیاء را از دیدگاهی انتزاعی بررسی می‌کند، این امر به ما امکان می‌دهد که به راحتی با پدیده‌ها روبرو شویم (ابزارهای فنی ما معیارهای بدیهی این کار است.) اما ما در این میان احساس "شیء بودن" اشیاء را از دست داده‌ایم. پدیده‌هایی که با آن‌ها روبرو می‌شویم به خودی خود دارای ارزش هستند. بدین ترتیب بشر بدون به دست آوردن ایمانی وحدت‌بخش، در دنیای متلاشی شده‌ای از طرح‌های درهم و برهم که به قدرت توجیه‌کننده جهان مادی است، سرگردان مانده است.

چگونه می‌توان این میل مخرب را در علوم معکوس کرد؟ کراکوئر هشدار می‌دهد که مبدا به عنوان راه حل به ایدئولوژی‌های قدیمی قبل از علم بازگردیم. وی معتقد است که باید همواره با علوم پیش رفت و از طریق انتزاعیت آن دوباره به دنیا رسید. فقط موقعی که رابطه‌ای مستقیم با دنیای اشیاء برقرار کنیم، از نفس‌گرایی طرح‌های ذهنی‌آمان خلاص خواهیم شد. آن وقت امکان خواهیم یافت که ایدئولوژی جدیدی خلق کنیم که مانند یک فرهنگ واحد ما را به هستی دنیوی پیوند دهد و به هم متحد کند. و این مدیه فاصله، فرهنگی معنوی است که بر ماده متکی است و به آن هم واکنش طبیعی نشان می‌دهد.

برای رسیدن به برتری و اتحاد، این ایدئولوژی سوس باید از نظر کیفیت متفاوت از تمام دیدگاه‌های جهانی گذشته باشد. این ایدئولوژی نباید ماسد آن‌ها دستگاہی را در ذهن خلق کرده و پس با موفقی کم و سیر آن را بر دنیا و تحریکات آن به کار بندد. برای آنکه این ایدئولوژی تأثیر پایداری بر فرهنگ ما داشته باشد، باید از دنیا برخاسته باشد به ار

بشر و این فقط وقتی امکان پذیر است که ما خود را مجدداً "با دنیا هماهنگ کرده و نسبت به حقایق آن حساس شویم .

اما این هماهنگی مجدد کاری اساساً "ضد علمی است، زیرا با این کار توجه انسان از تجرید و انتزاع برگرفته می شود. این امر تا به حال به عهده هنر بود که درک ها را از زندگی تعالی بخشد. دیدیم که شکل گرایان روسی این مهم را عملی کردند. اما کراکوثر معتقد است که هنر در انجام این وظیفه شکست خورده، زیرا ناآگاهانه و مستقیماً به "تجربه گرایی" فرهنگی کمک کرده است. زیرا هنر همیشه از طرح های تخیلی خوشایند بشر آغاز کرده و این طرح ها را به صورت مادی رسانه بدل کرده است. کراکوثر می گوید، هنر از بالا و از کلیت های بزرگ آغاز کرده تا به پائین و دنیای تجربه برسد. هنرمند کلاسیک هرچند که واقع گرا باشد، در حین خلق کار هنری، واقعیت را تحت الشعاع قرار می دهد. هنرمند کلاسیک ضرورتاً "واقعیت را مجبور به پیروی از تصورات خود از آن می کند و بدین ترتیب در حالیکه بیننده فکر می کند در نهایت با تجربه ای دست اول تماس برقرار کرده، در حقیقت همان طرح هایی را که زندگی عادی اش را شکل می دهند، به گونه جدیدی تجربه کرده است و این کار همواره او را برای شنیدن پیام های دنیا ناشوا نگاه می دارد.

این به عهده، عکاس و مهمتر از آن فیلمساز است که ما را از این کوه فکری مرگ آور نجات دهند. عکاس و فیلمساز برای خلق آثار هنری خود واقعیت را مورد هجوم قرار نمی دهد، که آن را هرچه کامل تر از هنر کلاسیک به نمایش درمی آورد. عکاس و فیلمساز به جای قالب اسانی دادن به واقعیت، طرح های موجود در طبیعت را دنبال می کنند. سینما فرآسدی (تکنولوژیک) است که از یائس به بالا عمل می کند. سینما از زمین شروع می کند و طرح های تخیلی را سیر تا به یائس شکل می دهد. سینما می تواند دسائی را که در قبال به دست آوردن آگاهی کلی علمی، آن را از دست داده ام دوباره به ما بازگرداند.

صور کراکوثر از هدف سینما و راهمسانی های او در مورد "تکرش

سینمایی " صحیح به طور تنگاتنگی به نظریه‌های او درباره کاربردها و روشهای تاریخ مربوط می‌شوند. در مقاله‌ای درباره تاریخ‌نگاری که بعد از مرگ کراکوثر منتشر شده، کراکوثر وظیفه مورخ را خصوصا " با وظیفه عکاس یکسان می‌داند. وی از همان ابتدای مقاله به تاریخ‌های ایدئولوژیکی، خواه مارکسیستی خواه مسیحی حمله می‌کند و تلاشهای قرن بیستم را در تبیین طرح‌های تکامل تاریخی، مثل طرح‌های "اسوالد اسپنگلر"^{۱۶} و "آرنولد توین بی"^{۱۷} محکوم می‌کند. کراکوثر فقط ستایشگر مورخان فروتن و محققینی است که با صبر و تحمل، جزئیات و حقایق عینی را که ماده‌ی اصلی زندگی و تاریخ را تشکیل می‌دهند، تبیین می‌کنند. وظیفه مورخ آنست که حقایق گذشته را برای حال قابل فهم کند. اگر مورخین تا سال ۱۸۵۰ به طرح‌های بزرگ فراواقع‌گرایانه بیشتر می‌پرداختند فقط به دلیل آن بود که علوم، هنوز توجه بشر را از چنین طرح‌هایی برای همیشه منحرف نکرده بود. اما علوم که ورای حقایقش در دیسپایی از قوانین استزاعی قرار دارد نمی‌تواند الگوی ایده‌آلی برای مورخ باشد. مورخ باید همواره در حواشی حقایق زندگی به سر برده، آنقدر سریع‌العمل باشد که برای دقیق شدن در واقعیت به آن نزدیک شده و در صورت نیاز به مشاهده‌ی کلی، از آن فاصله بگیرد. مسلما " مورخ از نیروی تخیل خود هم استفاده می‌کند، اما این کار را بیشتر به نیروی از حقایق می‌کند و نه نیروی از اعتقادات و تحریکات ذهنی‌اش. سپس کراکوثر، تاریخ‌های عظیم، کلی و اجمالی را با سینمای تئاتری مقایسه کرده و آنان را در برابر تاریخ‌های کوچک‌تر که مشاهه داستان خود بافته در سینما هستند، طرد می‌کند. این تاریخ‌های کوچک (داستان خود بافته) از آشفتگی و تداوم زندگی سرچشمه می‌گیرند ولی در نهایت به آن باز می‌گردند. از نظر کراکوثر، تاریخ و سینما باید در خدمت فلسفه باشند، ولی نباید حربه فلسفی صدا کنند. کراکوثر می‌گوید سینما و تاریخ، به مثابه سالن‌های انتظار منتهی به فصرهای عظیم دستگاههای یکپارچه فرهنگ

هستند. اگر می‌خواهیم به عظمت و شکوه قصر اصلی برسیم باید از این سال‌ها عبور کنیم، هرچند که کوچک و محقر باشند.

کراکوثر، نظریه‌پردازی آزادیخواه و دمکرات بود، به هیچ ایدئولوژی اعتقاد نداشت، ولی اطمینان داشت بشر در مواجهه با تجربه‌ی واقعی، زندگی خود را در شرایط واقعی شکل خواهد داد، وی فیلسوفی عقلایی بود که نقادی‌اش از علوم، با نقد نظریه‌پردازی متصوف و یا شاعر متفاوت است. کراکوثر حواس‌آر آن بود که از علوم برای دستیابی به شناخت صحیح اشیاء استفاده شود. وی معتقد بود که علوم ما را از پدیده‌ها آگاه می‌کند اما فقط به گونه‌ای تجربیدی. این به عهده‌ی فرآیندهای "واسطه‌ای" تاریخ، عکاسی و سینماست - که نیمی هنر و نیمی علم هستند - که ما را به زندگی در میان اشیاء و پدیده‌ها کشانده و در بهبود زمین که محل زندگی و تنها بهشت ما است ما را کمک کنند. این فرآیندهای "واسطه‌ای"، بشر را در رابطه‌ی صحبتش با زندگی قرار می‌دهند. این فرآیندها نه به سلطه‌ی حقایق، (زیرا همواره نظم‌دهنده و ترکیب‌کننده‌اند) و نه به سلطه‌ی تخیل (زیرا نظم‌ها و ترکیبانی را که می‌خواهند بر حقایق مسلط شوند، طرد می‌کنند) تسلیم می‌شوند. پس این فرآیندها حقیقتاً "انسانی‌اند زیرا به ما امکان می‌دهند مانند انسان در دنیایی واقعی زندگی کنیم.

کراکوثر کتاب را با امید اینکه بشر، صلح و دوستی مشترک را از طریق تجربه‌ی متقابل و آگاهی از رومن به دست آورد، پایان می‌دهد. اگر جنگ و کشمکش حوامع در گذشته ناشی از برخورد ایدئولوژی‌های مختلف بوده، می‌توان امیدوار بود که یک ایدئولوژی مشترک به مبتنی بر طرح‌های تخیلی که مبتنی بر حقایق دسوی، صلح و دوستی را در نهایت برایمان به ارمغان آورد. اگر سسما به درستی به کار گرفته شود، در پیشرفت به سوی این آرمان به باری‌مان خواهد آمد.

تکذیبیه

کتاب کراکوتر "تئوری فیلم"، ناگزیر بحث‌هایی برمی‌انگردد. اصولاً هر نظریه که صریحاً "فیلم‌ها را بر اساس ارزش‌های زیبایی‌شناسی طبعه‌بندی کند، در نهایت کسانی را که فیلم‌های مورد علاقه‌اشان با این تعاریف موافقت ندارد، خشمگین می‌کند. کراکوتر خود نیز اعتراف دارد که از ابتدای اختراع عکاسی تا به حال، چیزی نتوانسته اختلاف موجود بین شکل‌گراها و واقع‌گراها را کاملاً "از میان ببرد. زیرا چنین اختلافانی عمده‌تاً نتیجه‌ی نقطه‌نظرهای متضاد بوده است. نظریه‌ی زیبایی‌شناسی کراکوتر با آنکه به‌امگیره‌ای شکل‌گرا در سینما اهمیت و ارزش می‌دهد، بی‌هیچ تردید و حتی با نصب از واقع‌گرایی در سینما طرفداری می‌کند.

کراکوتر احتمالاً "می‌داند که هرچند در نظریه‌اش از فیلم‌ها نحوه‌ی عبور، هیچگاه نخواهد توانست نکات زیبایی‌شناختی اعتقادش را به اثبات رساند. این نکات زیبایی‌شناختی عبارتند از: (۱) سینما بیشتر حاصل عکاسی است تا تدوین و یا سایر فرآیندهای شکل‌گرا (۲) عکاسی اسناد و در اصل فرآیندی است وابسته به اشیائی که آنها را ضبط می‌کند تا فرآیندی که دیگرگون‌کننده اشیاء باشد (۳) از اسرو سینما باید در خدمت اشیاء و رویدادهایی باشد که امکانات فنی‌اش اجازه‌ی ضبط آن‌ها را می‌دهد. بدین معنی که سینما باید سکلاً "به عبارت کراکوتر برگشت" واقع‌گرا باشد، زیرا که از نظر تصویری نیز رسانه‌ای واقع‌گراست.

دو اظهارنظر محسوس، همانا در حد اظهارنظر باقی می‌ماند، زیرا کراکوتر نمی‌تواند بیشتر از آنکه به آن‌ها اشاره کند، در آن‌ها تعمق کند و به سطحی بودنشان شهادت دهد و آن‌ها را به اثبات رساند. استدوین‌اس همه را با تعصب و استنطاق انجام می‌دهد. اظهارنظر سوم، سخنانی است که از دو اظهارنظر قبلی احد سبب است. مخالفان استدوین‌اس با کراکوتر در

اینجا به از روی مخالفت با عقیده‌ای غیرقابل انتاب که ناشی از خشم آنان در برابر منطق کراکوثر است. موضوع مهم این است که منتقدان دو اظهارنظر نخست، نظریه پردازان شکل‌گرایی هستند که حلی ساده نظریات شکل‌گرایانه خود را حائش دو مورد اول می‌کند، حال آنکه منتقدین مورد سوم از تمام گروه‌ها هستند. از آنرو است که اظهارنظر سوم به بررسی دقیق‌تری نیاز دارد.

اعتماد کراکوثر مبنی بر آنکه سینما از نظر ترکیبی باید بازتاب واقعیت باشد، منجر در مکتب نظریه‌های "تقلیدی" هنر حای می‌گیرد. تصادفی نیست که کراکوثر به دعوات ار^{۱۸} "اریک اوثرماخ"، محقق برجسته‌ی آلمانی این مکتب در قرن حاضر نقل‌قول می‌کند. کتاب مهم وی موسوم به "تقلید: بازتأی واقعیت در ادبیات غرب" دارای موحره‌ای است که با فصل‌نهایی کتاب کراکوثر هماهنگی فراوان دارد. اوثرماخ در این موخره به طرفداری از آن واقع‌گرایی ادبی می‌پردازد که در تلاش برای طرد هر گونه ایدئولوژی و در راه تقلید از گونه‌کوسی ادراکات بشری، راه به سوی برادری پایداری می‌گشاید.

اوثرماخ در این کتاب به نویسندگانی می‌پردازد که در آثارشان، دنیایی خلق می‌کنند که از نظر شکل، آماده‌ی پذیرش دنیای واقعی ادراک و در عین حال تقلیدی از این دنیا به شمار می‌آید. اوثرماخ می‌پندد که این نویسندگان کارشان را با نیت گفتمان‌آسان و طرح رویدادهای انسانی آغاز می‌کنند و از این ماده اولیه در قالب زبان، دسائی بنا می‌کنند که در آن اقسام رویدادها و گفتارها به کلّی بدل شده که در عین اینکه هنوز متوجه واقعیت است، دارای تاسیر و طمس هنری سرچشم است. ادیبان واقع‌گرایانه خوب به خواسته امکان می‌دهد تا دسای خود و دنیای همسایه‌اش را در امر ادبی بازشناسد. در بازسازی آنها است که خواننده می‌تواند برای رسیدن به دسای بهتر، به استناد از آن‌ها بسپرد. حتی این خلاصه‌ی

کوتاه از نظریات اوثریاج، نقطه‌نظرهای مشترکی را بین او و کراکوئر نشان می‌دهد که بدیهی‌ترین آن‌ها، تعصب این دو به واقع‌گرایی، به فرهنگ گذشته و فرهنگی است که از ما موجودات انسانی باقی می‌ماند. مورد دوم، توصیف مشابه این دو از روش هنری است. این دو، هر را نوعی فرآیند "واسطه‌ای" می‌دانند که از واقعیت آغاز می‌شود و در حین دگرگونی آن هرگز "نوجه واقع‌گرایانه" را از دست نمی‌دهد. دگرگونی هنری اریطر این دو به روشگری و تقویت طرح‌های ادراک انسانی کمک می‌کند اما ادراکات جدیدی که طرح‌های ذهنی هنرمند آن‌ها را دیکته کرده باشد، خلق نمی‌کند.

این دو معتقدند که هنرمند در هر رسانه‌ای می‌تواند آثار واقع‌گرایانه خلق کند، فقط گاهی است ماده خام خود را (هرچه که باشد) به ترکیبی بدل کند که از نظر ساختار شبیه به ترکیب دنیای خارجی باشد. البته برای شکل بخشیدن به ماده خام، روش‌های بی‌شمار دیگری هم وجود دارد و اوثریاج با احتیاط تمام اظهار می‌کند که شاخه‌ی عمده‌ای (از سطر وی شاخه‌ی غالب) از ادبیات غرب به این سبک نگاشته شده است. اوثریاج در کتاب خود موفق به توصیف این شاخه ادبی در عمل شده و ارزش و اهمیت آن را آشکار می‌کند، اما هرگز سعی نمی‌کند این شاخه‌ی عمده را در برابر سایر شکل‌های ادبی مانند شعر غنایی یا مقاله‌های آموزشی برحسبه کند.

برعکس، کراکوئر تاریخ عظیم واقع‌گرایی سینما را برای ارمیان بردن سایر شاخه‌های سینمایی به کار می‌گیرد. این امر به گونه‌ای قابل قبول، منتقدین او را مضطرب می‌کند. مسلماً "کراکوئر به ما نشان می‌دهد که چگونه همچون ادبیات، از سینما می‌توان استفاده واقع‌گرایانه کرد. کراکوئر، شکوه فیلم‌های واقع‌گرایانه را در تاریخ سینما ارائه داده و امیدواری خود را نسبت به سینمای واقع‌گرایانه‌ی آینده ابرار می‌کند. اما وی اثبات نمی‌کند که چرا تمام فیلم‌ها برای آنکه سینمایی باشند، باید واقع‌گرایانه باشند.

وظیفه‌ای که کراکوئر به فیلمساز محول می‌کند، ظاهراً "با وظیفه‌ای که نویسنده در ادبیات واقع‌گرای اوثریاج دارد، به ندرت فرقی دارد. در نظر من کراکوئر، فیلمساز معادل نویسنده است نه برتر از او. اما پس بر سر واقع-

گرای استثنائی سینما چه می‌آید؟ کراکوثر معتقد است که فیلمساز از طرفی تصاویر منحرک را شکل می‌دهد به واژه‌ها را و از طرف دیگر این کار را ماسد هر هیرمند دیگری انجام می‌دهد. از اینرو علی‌رغم اعتقادات کراکوثر باید گفت که واقع‌گرایی سینماگر با واقع‌گرایی نویسنده، نقاش، و ابرایوس یکسان است نه متفاوت از آن.

کراکوثر با تکرار این موضوع که سینما از هنرهای کهن، به دلیل آنکه ماده خام آن واقع‌گرایانه است، متفاوت است، می‌خواهد خود را محق جلوه دهد. اما حتی با قبول این فرض آیا باید پیوندی میان شکل‌های هنری و ماده خام آن قابل شد؟ آیا کراکوثر خود به تحریدگرایی که از آن نفرت بسیار داشت، منہم نیست؟ آیا دستگاه نظری وی چیزی بیش از صافی بزرگی است که فیلم‌های ساخته شده را به راحتی از سلسله مراتب طبقه‌بندی خود عبور می‌دهد؟ آیا کراکوثر توجه دقیقی به بافت فیلم‌ها را که وظیفه اصلی منتقد است، همانطور که توجه دقیقی به بافت اشیاء، وظیفه اول و هدف نهائی سینماگر است، فراموش نکرده است؟

این مسائل بر زمینه‌ی نوشته‌های مستقدان دهه‌ی پچاه "کایه دو سینما"، بیشتر تأثیر و اهمیت پیدا می‌کند. این آندره‌بارن و نا حدی حواریون او فرانسوا تروفو، الکساندر آستروک و اریک رومر بودند که در سبابت به نوعی جامعیت بی‌سابقه ذوقی رسیدند که اصول بسانی آن جندان با اصول کراکوثر متفاوت است. ایان در عین اینکه با اعتقاد به واقع‌گرایی اساسی تصویر سینما مخالف نبودند، کاربردهای سی‌شمار از تصویر را قبول داشتند. از نظر اینان، واقع‌گرایی ماده خام سینما، محدودیتی بر شکل‌هایی که ماده خام سینما اختیار می‌کند محسوب نمی‌شود.

اختلاف در مفادی عملی میان نوشته‌های این واقع‌گرایان فرانسوی و کراکوثر، بیشتر به خاطر آن است که هر طرف دارای احساسات متفاوت و متضادی نسبت به شکل سینما است به عنوان مثال، مسئله‌ی امپرسیونیسمی

را مطرح می‌کنیم. فرانسواتروفو در مقاله‌ی جنحالی خود در "کایه دو سینما"، مجموعاً "اقتباس‌های سینمایی" ژان ارانس^{۲۰} و "پیمیر بوست"^{۲۱} از روی شاهکارهای ادبی مانند "سفونی پاستورال"، "شیطان در جسم" و "سرخ و سیاه" و پیشنهاد اقتباس آن‌ها از روی "یادداشت‌های کشیش دهکده" اثر برناتوس، را مورد حمله قرار می‌دهد. این طرح آخری در نهایت توسط روبروسون به صورت فیلم درآمد. تروفو نیز مانند کراکوئر، سیک سینمایی ارانس و بوست را با سیک برسون مقایسه می‌کند اما به نتایج متفاوتی می‌رسد. از نظر تروفو، ارانس و بوست در اقتباس از روی ادبیات فراسه، آن را هماهنگ با تکنیک‌های کاملاً "استودیویی" به کلیشه تبدیل می‌کنند. از نظر تروفو گرچه بازیگری دقیقاً "روانشناسانه‌ی آن‌ها ممکن است با سیک سینمایی فراسه در دهه‌های چهل و پنجاه هماهنگ بوده باشد، اما نمی‌تواند با آثار ژید، رادیکه^{۲۲}، استاندال و خصوصاً "برناتوس هماهنگ باشد. "سینمای استودیویی" تمام دکورها، حتی با بازسازی دقیق تاریخی‌اشان، واقعاً "حق مطلب را در مورد فضایی که این نویسندگان در آثارشان به وجود آوردند، بیان نمی‌کند، گرچه قابلیت آذینی طراحان این فیلم‌ها را نشان می‌دهد. بالاخره گفتگوها و صحنه‌هایی که ارانس و بوست از خود ابداع کرده‌اند به تصویری کردن نول‌ها کمک می‌کنند اما نول‌ها را به چیزی غیر از آنچه هستند یعنی، سینمای فراسه بدل می‌کنند.

از نظر بازن و تروفو که بسیاری از نظراتش را در این مورد مدیون بازن است، اقتباس برده‌وار و از نظر تصویری تیره و تاریک برسون بیشتر به نول وفادار است و از اینرو از همه فیلم‌ها سینمایی‌تر است. گفتار فیلم برسون که این چنین کراکوئر را هراسان کرده، از نظر تروفو و بازن، پاسخ ایده‌آلی به مشکلاتی است که برگرداندن نول به سینما آفریده است. تروفو، در انتهای مقاله با شرح صحنه‌هایی از فیلمنامه‌ی اقتباسی رد شده‌ی "ارانس"

20- Jean Aurenche

21- Pierre Bost

22- radiguet

و "بوست" مقصودش را به اثبات می‌رساند. از نظر تروپو گرچه این صحنه‌ها قویاً "تصویری‌اند، انگیزه‌های شخصیت‌ها را آشکارا بیان می‌کنند و امکان‌های نمایشی بیشتری به وجود می‌آورند، اما دقیقاً همین جنبه‌ها است که اثر برناتوس را به سطح محصولات قراردادی سینمای فرانسه سرول می‌دهد. اما برسون با حفظ اسهام روانی و تصویری بوول، با کاسس از حرکات بازیگران تا حداقل و با افزودن گمنامی فکورانه که واژه به واژه از یادداشت‌های کشیش برداشته شده، فیلمی ارائه می‌دهد که شاهینی به سایر فیلم‌های فرانسوی ندارد اما شبیه به واقعیتی است که می‌خواسته به آن وفادار ماند، یعنی واقعیت بوول برناتوس. فیلم برسون هیچگاه حواس‌بند سینما روهای طرفدار فیلم‌های ارایش و بوست، قرار نمی‌گیرد ولی این شاید فقط به این دلیل است که توده نمایشچی نمی‌خواهد (با نمی‌تواند) به ظرف‌های ژرژ برناتوس واکنش نشان دهد.

در کتابنامه گسترده کراکوثر، حتی اشاره‌ای هم به نارس با بیروانش نشده است. اگر کراکوثر با مقاله‌ی تروپو و نظریه‌های نارس آشنا بود، بی‌شک متقابلاً "استدلال می‌کرد که سینما اساساً "رسانمای بصری" است و ارایش و بوست دارای تخیل تصویری سرشاری هستند، اما باید گفت که واقع‌گرایان کایه اعتقاد نداشتند که سینمای "واقع‌گرا" برابر است با سینمای "شدیداً تصویری"، زیرا از نظر آنان واقعیت با بصری برابر نیست. یک دهه قبل از انتشار نظریه کراکوثر و تا حدی دور از آگاهی او، واقع‌گرایان کایه در جستجوی شکل‌هایی از واقعیت بودند که سینما می‌توانست آشکار کند. این گروه بر شالوده‌ای واقع‌گرایانه که چندان با نظرگاه کراکوثر بیگانه نیست، نمی‌برسند "سینمایی چیست؟" بلکه می‌برسند "سینما چیست؟"

یادداشت

آرنولد توین بی

مورخ انگلیسی (۱۸۸۹-) به عنوان مورخی معتقد به فراطبیعت طی ده جلد کتاب خود تحت عنوان "بررسی تاریخ" (۵۵-۱۹۳۴)، می‌کوشد قوانین حاکم بر ظهور و سقوط تمدن‌های تاریخ را آشکار کند.

اسوالد اسپنگلر

فیلسوف آلمانی (۱۹۳۶-۱۸۸۵) به خاطر تألیف کتاب "انحطاط غرب" (۱۹۱۸) شهرت یافت. در نوشته‌هایش بر این اعتقاد است که تمدن محکوم به فنا است و از اینرو به ستایش انسان بدوی می‌پردازد. عقاید او خصوصاً "مورد توجه نازی‌ها بود."

والتر روتمن

مسند بردار آلمانی (۱۹۴۱-۱۸۸۷) وی که نقش تعیین‌کننده‌ای در تحول مستندسازی دهه بیست داشته است، خود تحت تأثیر نظریه پردازانی نظیر "زیگموند فروید" و نظریه سینما - چشم او بود. ابتدا به تحصیل در نقاشی و معماری پرداخت. سپس با فیلم‌های وایکینگ ایگلینگ به سینما روی آورد و مجموعه‌ای فیلم‌های تجربی ساخت. فیلم وی "برلین، سمفونی شهر"، زندگی یک شهر بزرگ را از طلوع تا غروب نشان می‌دهد. روتمن

سپس فیلم‌های "ملودی جهانی" و "تعطیلات آخر هفته" را ساخت که بر اساس اندیشه‌های ورتوف شکل گرفته بود. وی سپس هنر خود را به رژیم هیتلر تقدیم کرد.

ورنر هایزنبرگ

فیزیکدان آلمانی (۱۹۰۱-) مطالعات و بررسی‌های وی نظیر آلبرت اینشتین، همتای دیگر آلمانی‌ان در باره ام بوده است.

پیتر هارکورت

منتقد سینما، نویسنده‌ی کتاب‌های سینما، کانادایی‌الاصل (۱۹۳۱) ابتدا در کانادا موسیقی تحصیل کرد. سپس به انگلستان رفت و به مطالعه ادبیات انگلیسی پرداخت. مقاله‌هایی درباره سینما در مجلات انگلیسی و آمریکایی منتشر کرده است. سپس به تدریس سینما پرداخت و بار دیگر به کانادا بازگشت. کتاب "شش کارگردان اروپایی" از نوشته‌های سینمایی اوست.

ژرژ برنانوس

نویسنده فرانسوی (۱۸۸۸-۱۹۴۸) وی با نوول "ستاره‌ی شیطان" (۱۹۲۶) مشهور شد. دیدگاه کاتولیکی قوی وی در نوول دیگرش "یادداشت‌های کشیش دهکده" (۱۹۳۶) نیز منعکس شده است. طی جنگ جهانی دوم از حامیان ژنرال دوگل بود و در ستایش از متفقین نیز نوولی نوشت.

ژان اراش

فیلم‌نامه‌نویس فرانسوی (۱۹۰۴-) وی فیلم‌نامه‌ی بسیاری از بهترین فیلم‌های بعد از جنگ سینمای فرانسه را نگاشته است که غالباً اقتباس‌های ادبی بوده‌اند. غالباً "با پیروست" کارگردان کهنه‌کار فرانسوی

همکاری داشته است.

بعضی از فیلم‌هایش: "هتل شمال" ۱۹۳۸، "نامه‌های عاشقانه" ۱۹۴۲،
"مهمانخانه سرخ" ۱۹۵۱، "سرخ و سیاه" ۱۹۵۴.

ریموند رادیکه

شاعر و نوول‌نویس فرانسوی (۱۹۲۳-۱۹۵۳) به عنوان شاعر کارش را آغاز کرد. کارهایش بیشتر شبهه کارهای اولیه ژان کوکتو است که بعدها حامی هنری وی شد. از نظر شوه نگارش، نگارش کلینیکی و حداقل طرح داستانی، خصلت نوول‌های او محسوب می‌شود. دو نوول مشهور او: "شیطان در جسم" (۱۹۳۲)، "آلماسکه کب" (۱۹۲۴)، شور و اشتیاق فراوانی در میان چهره‌های ادبی معاصر از جمله "کوکتو" و "هاکسلی" ایجاد کرد.

ژاک افن باخ

ایرانویس آلمانی (۱۹۸۵-۱۸۱۹).

آندره بازن

بی شک نوشته‌های آندره بازن، مهمترین نظریات سینمایی واقع گراست، همانطور که نوشته‌های ایرنشتین، مهمترین نظریات سینمایی شکل گراست. بازن نیز مانند ایرنشتین هیچگاه از خود یک دستگاه فکری آشکار و روشن بنا نکرد، اما اندیشه‌های وی از منطقی محکم و انسجام برخوردار است و گونه‌گونی و پیچیدگی آن‌ها، آن را چنان از نظر فرهنگی، نافذ و پرتأثیر می‌کند که فقط ایرنشتین می‌تواند به رقابت با آن برخیزد.

دیدیم که نظریه‌پردازان شکل‌گرا در سینما، عملاً "تا پایان دوره‌ی جنگ جهانی دوم بی‌رقیب بودند. این به آن دلیل بود که نظریات شکل‌گرای سینمایی با نظریات کلاسیک هم توافق داشت و غالب زیبایی‌شناسان اولیه سینما (ماستربرگ، مالرو، آرسه‌ایم، بالاش و ایرنشتین) دستی در سایر هنرها داشتند تا در سینما. با آنکه مارسل لربیه، زیگاورتوف و مستندپردازان انگلیسی مکتب گریسون، طرفداران پرنفوذ کاربرد "عکس‌گرایانه" ی سینما بودند اما آندره بازن اولین مستقدي بود که عملاً "شکل‌گرایی را در سینما به مبارزه طلبید. بازن بی‌شک مهمترین صدای روشنفکرانه‌ای است که از مکتبی سینمایی دفاع می‌کند که بر احساس اعتقاد به اثر صرف ضبط

مکانیکی تصاویر بیان یافته است، و نه نیروی اکتسابی کنترل هنری آنها. بین سال‌های ۵۰-۱۹۴۵، صدای بارن در زمینه نقد سینمایی اروپا همچنان اوج می‌گیرد. حمایت فکری وی از سینمای واقع‌گرا دقیقاً^۱ با اوج گرفتن سینمای نو واقع‌گرای ایتالیا همزمان می‌شود. نظریات بارن با این فیلم‌ها رواج می‌یابد و در عین حال این فیلم‌ها را به سوی بینندگان واقعی‌اشان سوق می‌دهد. بارن در سال ۱۹۵۱ به همراه "ژاک دونیول والکروز"^۲، "کایه دو سینما" پرنفوذترین نشریه‌ی انتقادی تاریخ کوتاه سینما را بنیان می‌سازد.

کایه دو سینما برای بارن تکیه‌گاهی بود که وی برای شروع شاخه‌ای از نقد سینمایی به آن نیاز داشت. از طرفی منتقدان جوان و جویای سینمای نوین، بعد از این به سوی او در کایه دو سینما شتافتند. این منتقدان، فرانسوا تروفو، ژان لوک گودار، پیر کاست^۳، اریک رومر و کلود شابرول تحت سرپرستی آندره بازن و با الهام از او دست به نگارش مقاله‌های سینمایی زدند و بعدها سینمای پرنفوذ "موج نو" را در فرانسه شکل بخشیدند. موفقی که شابرول و تروفو مشغول تهیه فیلم‌های پیشگام "موج نو" بودند، معنی در اواخر سال ۱۹۵۸، آندره بازن درگذشت. بازن در موقع مرگ چهل سال داشت.

همچنانکه معلوم است، بازن از خود یک کتاب سیستماتیک تئوری سینما باقی نگذاشت، گرچه مترجم انگلیسی آثار وی، "هیوگری"^۴ بی‌درنگ گوشزد می‌کند که این امر، نشانه نبود یک دستگاه فکری در نوشته‌های بازن نیست، بلکه این موضوع، ویژگی مهمی از شخصیت و انعطاف‌پذیری تحقیقات بازن را نشان می‌دهد. بازن بی‌شائبه به کراکوتر که طی سال‌های تنهایی در کتابخانه، "تئوری فیلم" را نوشت، همیشه با افرادی محصور بود که یا فیلم می‌ساختند و یا در جریان بحث‌های سینمایی بودند. نوشته‌های بازن

1- Jacques Doniol-Valcroze

2- Pierre Kast

3- Hugh Gray

عالیا" در شریات سینمایی به عنوان بخشی از یک مباحثه تلویحی با یک فیلمساز با یک منتقد ارائه می‌شد، گفته می‌شود که امروزه بهترین نقدهای بازن در دسترس نیست. زیرا که اولین بار به صورت سخنرانی و بحث در مؤسسه‌ای مثل "ایدک" (مؤسسه مطالعات عالی سینمایی)، مدرسه سینمایی فرانسه ایراد شده است. به هر صورت بازن به آینده‌ی اندیشه‌هایش توجه کمی داشت. به نظر می‌رسید که وی به همین حد راضی بود که نظریاتش فقط در بعضی موقعیت‌ها مورد استفاده قرار گیرند.

بازن در سال ۱۹۵۷، دست به جمع‌آوری مهم‌ترین مقاله‌های خود تحت عنوان "سینما چیست؟" زد. این مجموعه پس از مرگ وی به چهار جلد رسید که حدود شصت مقاله از وی را شامل می‌شود. تقریباً "نیمی از این مقاله‌ها تحت عنوان "سینما چیست-۱" و "سینما چیست-۲" به انگلیسی ترجمه و منتشر شده است.

بازن از سال ۱۹۵۴ تا زمان مرگ کوسد که کناسی راجع به ژان رنوار به پایان رساند. اخیراً "یادداشت‌ها و نکته‌هایی از این کتاب در فرانسه به چاپ رسیده و به انگلیسی نیز ترجمه شده است. گرچه این کتاب از هم گسیخته است اما رساله‌ی انتقادی مستحکمی به شمار می‌آید که پاره‌ای از مهمترین اندیشه‌های بازن را دربر می‌گیرد. باقی کارهای بازن - کتاب کوچکی در باره "ولز"، مجموعه‌ای در باره "چاپلین" و چند صد مقاله دیگر - هنوز به انگلیسی ترجمه نشده‌اند. با این حال، هسته‌ی اصلی نظریات بازن و روش فکری او در سه جلد کناسی که از او به انگلیسی ترجمه شده، کاملاً آشکار است.

با آنکه ممکن است شیوه‌ی نگارش از هم گسیخته‌ی بازن مانع از آن شده باشد که بازن دستگاه فکری کاملی مثل دستگاه فکری کراکوئر ارائه دهد، اما این شیوه‌ی نگارش به نوشته‌های بازن، عمای فکری و انکای سارنده‌ای به مورد مال‌هایی داده که حای آن‌ها در نوشته‌های کراکوئر خالی است. روش معمول بازن عبارت است از مشاهده‌ی دقیق یک فیلم، درک ارزشهای ویژه آن و توجه به مشکلات یا بافت‌ها. بعد از این بازن می‌کوسد "گومه" ای

را که فیلم به آن تعلق داشت و یا می‌خواست به آن نزدیک شود، تشخیص دهد و یا اساساً "گونه‌ی نوینی برای فیلم خلق کند. سپس قوانین حاکم بر آن گونه را فرموله کرده و همواره به نمونه‌هایی از این فیلم یا فیلم‌هایی شبیه به آن اشاره می‌کرد. در پایان وی این قوانین را بر زمینه‌ی نظریات کلی سینمایی قرار می‌داد. از اینرو بازن با جزئی‌ترین حقایق موجود آغاز می‌کرد که همان فیلم مورد بحث بود و با تأمل منطقی و خلاقه به نظریه‌ای کلی دست می‌یافت.

بی‌شک برجسته‌ترین نمونه‌ی این شیوه تفکر، مقاله‌ی "امتیازات و محدودیت‌های مونتاز" است در کتاب "سینما چیست؟" بازن این مقاله را نه با پرسش‌هایی درباره زبان سینما، بلکه با بحثی درباره امکان تحقق "قصه پریان" حقیقی در سینما آغاز می‌کند. انگیزه‌ی این بحث، دیدن دو فیلم کودکان است که از نظر بازن گویی فقط یکی از آن‌ها در شکل درست خود ارائه شده است. با یک چنین آغاز ظاهراً "متواضعانه و جزئی است که بازن ما را با یکی از ژرف‌ترین و مهم‌ترین نقطه‌نظرها از زبان سینما آشنا می‌کند.

این شیوه، مطالعه‌ی نوشته‌های بازن را هیجان‌انگیز و خلاصه کردن آن‌ها را بی‌نهایت مشکل می‌کند. زیرا هیچ نگاه اجمالی، سبک نظریه‌پردازی و نگارش بازن را که شاید با ارزش‌ترین خصیصه نوشته‌های بازن باشد، به خواننده منتقل نمی‌کند. از اینرو ما همچنانکه در مورد ایزنشتین رفتار کردیم، در اینجا نیز نظرگاه‌های منسجم ولی از هم گسیخته‌ی بازن را در پیوند با هم قرار می‌دهیم و تلاش می‌کنیم تا نگرش ویژه او را در حین جستجوی نظم نادیده نگیریم. در حقیقت در مورد بازن، این کار بسیار دشوارتر است، زیرا بسیاری از روشن‌گرانه‌ترین استدلال‌ها و نظریات وی در رابطه حیاتی با فیلم‌هایی بیان شده که این اندیشه‌ها را برانگیخته و خود نمونه‌های سرشاری در اختیار بازن قرار داده است. غالب مقاله‌های بازن، نظیر "امتیازات و محدودیت‌های مونتاز" از فیلم‌های بی‌اهمیتی که انگیزه‌ی آن‌ها را فراهم آورده، بیشتر دوام آورده‌اند.

برای جمع‌آوری، نظم دادن و مقایسه‌ی اندیشه‌های به کار گرفته شده و پراکندگی بازن، مجبوریم که به بررسی نظریات بازن تحت چهار طبقه - بندی تعیین کننده‌ی ماده، وسیله، شکل، و هدف بسنده کنیم و در این میان متوجه باشیم که بسیاری از کیفیت‌های نظریه‌پردازی بازن به این طبقه‌بندی تن نخواهد داد. این تصادفی نیست که پربارترین نظریه‌پردازان، یعنی بازن و ایزنشین را نمی‌توان به سادگی در قالب کلمات بیان کرد.

ماده خام

همانطور که دیدیم، کتاب "تئوری فیلم" نوشته‌ی کراکوثر، ظاهراً نمونه‌ی تحقیقی سینمایی است که کناسامه‌ی گسترده‌ی آن به طریقی نوشته‌های بازن را نادیده می‌گیرد. این نقص بیشتر موقعی آشکار می‌شود که کراکوثر می‌کوشد نشان دهد سینما و عکاسی فقط برای کشف و افشای ماده خام واقعیت محض شکل گرفته‌اند. بحث کراکوثر در مورد این اساسی‌ترین مسئله، مملو از نقص‌ها و در نهایت ساده‌لوحانه است. اما بازن پانزده سال قبل از وی با همین مسائل و تقریباً "از همین نظرگاه روبرو شده بود. اما نتایجی که بازن ارائه داده بود گرچه ابهام‌آلود، اما غنی‌تر و تفکرانگیزتر از مورد مشابه در نظریه کراکوثر بود.

بازن از همان ابتدا و در تقریباً "تمام مقاله‌هایش به وابستگی سینما به واقعیت اذعان داشت. بازن می‌گفت "سینما کمال خود را در هنر واقعیت بودن می‌یابد." اما بازن بی‌شبهت به کراکوثر، همواره می‌کوشید منظور خود را از واقعیت روشن کند. در حالیکه می‌توان از اقسام گوناگون واقعیت صحبت کرد، اما سینما اساساً "بر واقعیت بصری و فضاوی، یعنی بر همان دنیای واقعی فیزیکدان متکی است. از اینرو هسته اصلی واقع‌گرایی سینما مسلماً "واقع‌گرایی موضوع یا واقع‌گرایی بیان نیست که واقع‌گرایی فضا است که بدون آن، تصاویر متحرک فاقد خصوصیت سینمایی می‌شوند. بازن در

اینجا، ورای زیبایی‌شناسی مادی کراکوثر، به عبارتی ورای زیبایی‌شناسی تکنیک و محتوا، به زیبایی‌شناسی فضایی می‌رسد. سینما اول از همه هنر واقعیت است، زیرا که فاصله اشیاء از هم و فضایی را که اشیاء اشغال می‌کنند، ضبط می‌کند.

این فرضیه‌ی اساسی از واقع‌گرایی سینما در عمل چندان کارآیی ندارد، زیرا این فرضیه به ما نمی‌گوید چرا سینما واقع‌گرایانه به نظر می‌آید. این واقع‌گرایی مادی، اصولاً "بیننده را نادیده می‌گیرد. اما فرصه‌ی دوم بارتن مستقیماً با تجربه‌ی ما از سینما سروکار دارد و می‌توان آن را فرضیه‌ی روانشناسانه واقع‌گرایی نام نهاد. بارتن با تحلیلی از واقع‌گرایی روانشناسانه عکاسی که وی آن را متفاوت از نقاشی می‌داند، آغاز می‌کند.

"برای اولین بار، میان شیء مبدأ و نارسایی آن، ابزاری بی‌جان دخالت دارد. برای اولین بار، تصویر جهان به طور خودکار و بدون دخالت خلاقه‌ی بشر شکل می‌گیرد... تمام همراه‌ها بر اساس وجود بشر و دخالت او در کار بنا شده‌اند، فقط عکاسی امتیاز خود را از عدم وجود عامل انسانی کسب می‌کند. عکاسی همچون پدیده‌ای در طبیعت، همچون گلی یا ذره برفی که منشاء گیاهی یا خاکی‌اش جزء جدایی‌ناپذیر زیبایی آن را تشکیل می‌دهد، ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد."

در موارد بی‌شماری نظیر این، دعوی بارتن درمورد واقع‌گرایی سینما نه بر تصویری فیزیکی که بر تصویری روانشناسانه از واقعیت قرار گرفته است. ما سینما را نیز همچون واقعیت تعاشا می‌کنیم نه به دلیل سیمای آن (که ممکن است غیرواقعی باشد) بل به دلیل آنکه سینما به طور خودکار ضبط می‌شود. این تصویرهای غیرانسانی از جهان ما را مسحور خود می‌کنند و سینما و عکاسی را به صورت رسانه‌های طبیعت و نه رسانه‌های بشر درمی‌آورند.

از نظر روانشناسی هم، واقع‌گرایی نه با صحت و سقم بازساخته‌ی ما

اعتقاد بیننده به مبداء و منشاء این بازسازی سر و کار دارد. در نقاشی، این مبداء به مهارت و ذهن هنرمندی که با شیء روبرو می‌شود بستگی دارد، و در عکاسی با فرآیندی فیزیکی که به گونه‌ای بی‌تفاوت در مقابل شیء مادی انجام می‌شود. اینکه عکس دارای همان ماهیت شیء است (کاملاً) مادی و تابع قوانین مادی است، از نظر هستی‌گرایی آن را از انواع کهن بازنمایی، متفاوت می‌کند.

"طبیعت عینی عکاسی به آن باورپذیری اعطا می‌کند که در تمامی دیگر گونه‌های تصویربرداری موجود نیست. زیرا در عکاسی، ما به قبول موحودیت شیء ارائه شده و عطلا^۷ بازنمایش شده که از نظر زمانی و فضایی در معالمان فرار گرفته - به عنوان واقعیت محصور می‌شویم. عکاسی از نظر این انتقال واقعیت از شیء به نمودار آن، از امتیاز خاصی برخوردار است." "سینما چیست؟"

پس در سینما با دو گونه احساس واقع‌گرایانه روبرو هستیم. اول اینکه سینما فضای اشیاء و فضای مابین آن‌ها را صط^۵ می‌کند و دوم اینکه سینما این کار را به صورت خودکار و بدون دخالت انسان انجام می‌دهد. از نظر بارن، عکس به واسطه‌ی انگیزه‌ی^۶ بدوی روانشناسانه‌ی آن، ناشی از این حقیقت که از طریق انتقال فتوشیمیایی به شیء نمایش داده شده مربوط می‌شود، ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اما اگر متوجه شویم که عکس بعد از عکسبرداری دستکاری شده، با شیء قبل از عکسبرداری دستکاری شده، بخشی از انگیزه‌ی روانشناسانه عکس از میان خواهد رفت.

اسکا بندکرات بارن ساده‌لوحانه نیست. وی می‌داند که این انتقال فتوشیمیایی که از سینما محصولی از طبیعت و به ساخته‌ی دست بشر برجای می‌گذارد، نیازمند تکنولوژی عظیم و پیچیده‌ای است. این انتقال فتوشیمیایی گذشته از تنظیم نور و وضوح عدسی، نیازمند سلولشید، امولوسون، دوربین، ظهور دقیق و دستگاه نمایش است. اما این تکنولوژی، ساخته‌ی بشر

است. با این حال باز استدلال می‌کرد بشر که این اختراع را به وجود آورده، با آن چنان عمل می‌کند که طبیعت، برای نگاهداری و مطالعه‌ی آیندگان بر روی سلولوئید فیلم تراوش کند. تاریخ تکنولوژی سینما، ماحرای جستجوی بشر به دنبال شیوه‌هایی است که طی آن طبیعت کامل‌تر از پیش جادوی خود را نمودار کند. اگر نظر آرنبه‌ایم درست بود که سینما نیروی خود را از ناواقع‌گرایی‌اش اخذ می‌کند، پس مجبوریم با او هم‌صدا شویم که پیشرفت‌های واقع‌گرایانه‌ای مثل صدا، رنگ، نمایش سه بعدی و سیه‌راما در سینما همه غیرضروری هستند. اما باز ادعا می‌کند که فضای نهفته و بنیانی سینما که همیشه میل به نمایش کامل واقعیت دارد، چنین اختراعاتی را ایجاب می‌کرد.

با آنکه تکنولوژی، سینما را بیشتر و بیشتر به تقریب^۸ واقعیت بصری نزدیک می‌کند و با اینکه ذهن بشر آماده است اعتقاد کورکورانه‌ای به واقع‌گرایی عکس بیاورد، بدیهی است که تصویر سینمایی دقیقاً همان واقعیتی نیست که از آن نشئت می‌گیرد. باز از طریق مجموعه‌ای استعاره‌های گیرا و تفکرانگیز سعی می‌کند که اختلاف میان عکس و شیء^۹ -اختلاfi که وی معتقد است ذهن آن را معمولاً نادیده می‌گیرد- روشن کند. بارن عکس را "قالبی از نور" می‌داند. باز معتقد است که عکس "اثر" شیء^{۱۰} را مانند "نقاب مرگ" بر خود می‌گیرد. این عکس، اصل شیء نیست که "طرح" واقعی و قابل اثبات و اثر انگشت آن شیء^{۱۱} است. ما از نظر روانی تحت تأثیر این طرح قرار می‌گیریم، زیرا این طرح عملاً "توسط شیء" که عکس با دآور آنست، ایجاد شده است. در داستان "رابینسون کروزو"، حای بای "جمعه" رابینسون کروزو را می‌ترساند نه به دلیل آنکه این حای با سه به خود

8- approximation

9- impression

۱۰- اشاره به دستمال "سنت ورونیکا" یکی از قدیمیین که موقع مطلوب شدن مسیح،

دستمال خود را بر چهره^{۱۰} خونین مسیح گذاشت و از این عمل شمای از چهره^{۱۰} مسیح بر

دستمال نقش بست که به نقاب مرگ معروف است.

11-tracing

جمعه است بل بدین دلیل که جای پا را شخص جمعه برجای گذاشته است. بازن با غنی‌ترین و سرشارترین بیان اظهار می‌دارد که ما از تصاویر خام دستانه‌ای که "هرتزوک" کوهنورد از قله‌ی اورست برداشته، برای این لذت می‌بریم که در آن‌ها "دوربین مانند دستمال ورونیکا، نقش چهره‌ی خونین بشریت را بر خود گرفته است." ممکن است تصاویر زیبا و دقیقی از مسیح در دسترس باشد، اما هیچیک از این تصاویر، مثل دستمال ورونیکا توهم خاص حضور مسیح را در ذهن ما بیدار نمی‌کنند. به همین ترتیب ممکن است هالیوود در استودیوهای خود فیلم‌های هیجان‌انگیز و از نظر تصویری گیرایی درباره کوهنوردی ساخته باشد، اما هیچیک هیجان واقعی عکس‌های ناآزموده‌ی هرتزوک را ندارد که در لحظات اضطراب واقعی برداشته شده‌اند زیرا که این لحظات و اضطراب فقط به این ترتیب در عکس حفظ شده است. به طور خلاصه، بازن نیز مانند کراکوئر حس می‌کرد که واقعیت بی‌جان، نطفه‌ی اصلی جذابیت سینماست. اما بازن علی‌رغم کراکوئر سعی بسیار داشت نشان دهد که این عامل در سینما دقیقاً "چگونه عمل می‌کند. بازن نتیجه می‌گرفت که ماده خام سینما، اصل واقعیت نیست که طرح به جا مانده از واقعیت بر روی سلولوئید فیلم است. این طرح دارای دو ویژگی بسیار مهم است. اول اینکه از نظر پیدایش، به واقعیتی که بازتاب آن است مربوط می‌شود، همچنانکه قالبی به مقلوب. دوم اینکه به تنهایی قابل درک است. یعنی ضروری نیست مانند اثر انگشت، الکتروکاردیوگرام یا عکس اشعه‌ی ایکس آن را کشف رمز کرد. این طرح‌های واقعیت فقط در فاصله یک لحظه، از انبساط منشأ جدا می‌شوند. عکس مثل تصورات روزمره‌ی ما، قابل دسترسی است. در مورد سینما باید گفت که از طریق سینما نه تنها جهان، طرح خود را بر سلولوئید فیلم باقی می‌گذارد که سینما واقعیت بصری آن را نیز برایمان نسخه‌برداری می‌کند. پس سینما با شباهت فراوانی که به واقعیت دارد، در کنار آن قرار می‌گیرد. در حالیکه درباره واقعیت روی پرده سخن

گفتن، امری خطاست. بازن واژه دقیق‌تری از هندسه برای بیان منظورش به کار می‌گیرد. بازن می‌گفت، سینما "خط‌معاس ازلی" واقعی‌نی است که به واقعیت وابسته است و در عین حال همواره به آن نزدیک می‌شود.

درحالی‌که این تعریف از ماده خام سینما، دقیق‌تر و غنی‌تر از برابری ساده‌ی سینما با واقعیت کراکوثر است، اما این مورد در دستگاه فکری بازن بیشتر یک اصل است تا یک استنتاج. اریک رومر، فیلمساز فرانسوی و یکی از همکاران نزدیک بازن، این مورد را "اصل عینیت" می‌نامد و معتقد است که این اصل نقطه‌ی نقل دستگاه فکری بازن را تشکیل می‌دهد. فرض بر این است که اصول ثابت نشدنی و بدیهی هستند. نظریه‌پرداز (زیبایی‌شناس یا ریاضی‌دان) وقتی اصول را بدست‌یافت می‌تواند از آن‌ها با آزادی برای خلق یک دستگاه نظری استفاده کند. اما این دستگاه هیچ‌گاه حقیقت اصول را ثابت نخواهد کرد. درمورد کراکوثر، دیدیم که هرچند که وی از دیدگاه واقع‌گرایانه به سینما نگاه می‌کند، اصول فکری وی درمورد واقع‌گرایی همواره زیر سؤال است. بازن که از چنین مشکلی آگاه بود، همواره می‌کوشید تا کفایت اصول فکری‌اش را به اثبات رساند. همان‌طور که دیدیم وی این کار را اول از طریق تا حد ممکن محدود کردن قلمروی اصول فکری‌اش انجام می‌داد. مفاهیم مورد نظر بازن از "طرح" و "معاس ازلی"، از "واقعیت" نامتمايز کراکوثر دقیق‌تر است. سپس بازن به باری مجموعه‌ی بی‌پایانی از استعاره‌ها و مقایسه‌ها، اعتقاد ما را به این اصول جلب می‌کند. زیرا اگر آدم این فرضیه‌ی وی را قبول کند که "نقاب مرگ" حامل مدل اصلی، در مفهومی خاص است، پس محور می‌شود به عصب اساسی سینما بر ایمان باورد. خواهیم دید که این ماده خام در دست‌های هنرمندان می‌تواند به شکل‌های گوناگون و بی‌شماری بدل شود. "هنر کاری است که هنرمند انجام می‌دهد" و سکرتراشی کاری که سکرتراش با ماده سخت می‌کند، به همان ترتیب هم هنر سینما کاری است که فیلمساز با این طرح‌های واقعیت می‌کند. بازن هم بعضی‌ها داشت که شاید بهتر باشد در این بخش به آن‌ها اشاره کند. همان‌طور که ساری مسعدان نعلانی، سترس اروس را به

نمونه‌های تجربیدی رنگ روغن و سنگ نسبت می‌دهند، به خاطر اینکه بیننده را به ماده‌ای که از آن برخاسته‌اند رجعت می‌دهند، بازن هم معتقد است سینما در اوج خود همواره ما را به شکل نخستین خام خود، یعنی به قالب خام واقعیت و از طریق تکوین تکنیکی‌اش به اصل واقعیت، رجعت می‌دهد.

وسیله و شکل سینمایی بازن در برابر نظریات کهن

کراکوتر بعد از آنکه فهمید، ماده‌ای که فیلمساز به آن شکل می‌دهد، اصل واقعیت است، فیلمسازان را به این ترغیب کرد که برای خلق فیلم‌هایی با شکل واقع‌گرایانه، قلمروی کار خود را به روشهای اساساً "واقع‌گرایانه محدود کنند. این محدودیت، بسیاری از منتقدانی را که احساس می‌کردند فیلمساز در پرداخت به ماده‌ی اولیه (حتی اگر این ماده اصل واقعیت باشد) باید آزاد باشد، خشمگین می‌کرد.

منتقدان مخالف هم غالباً "می‌کوشند که بازن را به دلیل ستایش همیشگی‌اش از فیلم‌های واقع‌گرایانه با کراکوتر مرتبط کنند. البته اعتقاد بازن به ماهیت واقع‌گرایانه‌ی تصویر عکاسی شده، او را مسلماً "به جانبداری از فیلم‌های واقع‌گرا سوق می‌دهد، ولی فقط از این نقطه‌نظرها؛ بازن فکر می‌کرد که غالب فیلم‌ها دنبالگر ماده خام خود هستند تا مقابله‌گر با آن و فیلمساز مقاصد ذهنی‌اش هر چه باشد باید به ماهیت واقع‌گرایانه ماده خام اثرش توجه کند حتی اگر بخواهد این ماده خام را تحریف کند. از اینرو ماده خام، بر رسانه تأثیر می‌گذارد اما نه تأثیری قاطع و مشخص.

بازن از زیبایی‌شناسی‌های تجویزی که سینما را از غیرسینما مشخص می‌کند، هراسان بود. بازن به عنوان یک هستی‌گرا معتقد بود که "هستی سینما مقدم بر ماهیت آن است" و اینکه نظریه‌پردازان باید به جای آنکه از دیدگاهی انتزاعی بگویند در سینما چه باید کرد و چه نباید کرد، باید آنچه را تا به حال در سینما شده توجیه و توصیف کنند.

از اینرو بسیاری از اظهارات بازن در باره عینیت ماده خام سینما فرع بر نمونه‌هایی است که وی از کار فیلمسازان می‌آورد. دردیا لیکتیک بازن، هستی‌شناسی سینما فرع بر زبان‌شناسی و کاربردشناسی سینماست. از نظر بازن، هستی‌شناسی سینما بر زبان سینما تأثیر می‌گذارد، اما دقیقاً "معین نمی‌کند که سینما را چگونه باید به کار گرفت".

غالب نوشته‌های بازن، سبک و شکل کارهای سینمایی منحصی را مورد بررسی قرار می‌دهند. بازن در اصل منتقد گونه‌های سینمایی است. منتقدی که نظریه‌های خود را در باره روشهای سینمایی (زبان)، از تأمل در هدف و شکل (فرم) فیلم‌های ساخته شده اخذ می‌کرد. بدین ترتیب بود که بازن متوجه پیوندی ضمنی میان شکل فیلم و وسیله بیان آن می‌شد. این امر در عمل به رابطه‌ی میان سبک و گونه‌ی سینمایی منتهی می‌شد. مثلاً "فیلم‌های "سمفونی شهری" دهه‌ی بیست (مثل فیلم‌های "برلین" یا "فقط ساعت‌ها") نه تنها به دلیل موضوعاتشان، که به دلیل تدوین ریتمیک تصاویر هماهنگشان، دوربین قایم باشکی و استفاده مکرر از وسائل نقلیه‌ی عادی مانند پله برقی و چرخ دستی برای نماهای حرکتی، از دیگر فیلم‌ها مشخص می‌شدند. در این مورد خاص - یعنی فیلم‌های سمفونی شهری - حتی نام گونه، نشانگر سبکی است که از این فیلم‌ها به جا مانده است. بازن استعداد بی‌مانندی داشت در تشخیص گونه‌ی یک فیلم (شکل آن و اثرات روانشناسانه آن شکل) و سپس کشف قوانین سبکی حاکم بر آن شکل و شعارش امتیازات روانشناسانه‌ی آن.

بدین ترتیب، ماده خام سینما از طریق وسیله‌های گوناگون سینمایی

به سطح مفهوم^{۱۳} می‌رسد، اما ماده خام وقتی به مفهوم درست می‌رسد که شکل متناسب خود را یافته باشد. وظیفه نظریه پرداز، بررسی فرآیندهای گوناگونی (وسیله) است که از طریق آن‌ها فیلمساز می‌تواند واقعیت (ماده خام) را به ویژه به روشی از نظر انسانی با ارزش (شکل)، مفهوم بخشد. غالب مقاله‌های مهم بازن را با این واژگان می‌توان به بهترین صورت توجیه کرد: چگونه فیلمساز ماده خام خود را به سطح مفهوم می‌رساند؟ و چگونه مفهومی از آن اخذ می‌کند؟ از نظر بازن این دو پرسش‌هایی اساسی در سینماست که او به ندرت آن دو را از هم جدا می‌کند.

خلق مفهوم، نتیجه‌ی سبک است، و مفهوم خود حاصل شکل. با توجه به کمیت و کیفیت تجربیدی که فیلمساز در ماده خام به کار می‌گیرد، می‌توان سبک و شکل کار را در سینما تعیین کرد. از طرفی در کاربرد سینمایی، واقع‌گرایی در برابر تجربیدگرایی^{۱۴} (استعاره پردازی و قرارداد-گرایی) قرار می‌گیرد. بازن واقع‌گرایی را سبکی می‌یابد که مفهوم را به حداقل کاهش می‌دهد. به عبارت دیگر، بازن طرد سبک را خود گونه‌ای سبک می‌داند.

سینماگران در غالب فیلم‌ها، واقعیت تجربی را به درجاتی از تجرید می‌رسانند و فقط نسبت میان تجرید و واقعیت است که میل غالب و هدف را در فیلم‌ها مشخص می‌کند. به عنوان نمونه، کارگردانی که داستان پیچیده‌ای را در سینما بازگو می‌کند احتمالاً "از تصویرهای واقعیت تجربی برای خلق رابطه‌های تجربیدی که داستان را شکل می‌دهند، استفاده می‌کند. در این مورد فیلمساز، "تمامیت واقعیت را در خدمت مفهوم موضوع به کار گرفته است و واقعیت را بدون آگاهی‌آمان به مجموعه‌ای "نشانه‌های انتزاعی" بدل کرده است."

دقیقا "همین دگرگونی واقعیت تجربی به صورت اشکال تجربیدی است که از نظر زیبایی‌شناسی کهن، هنر سینما محسوب می‌شود. تا آنجا که

می‌دانیم مانستربرگ، ایزنشتین، آرنه‌ایم و مالرو همگی توجه خام سینما به واقعیت را محکوم کرده‌اند. همه آن‌ها ادعا کرده‌اند، سینما وقتی هنر است که بشر این ماده‌ی خام خاموش را، هوشیارانه شکل بخشد و دگرگون کند. ایزنشتین و آرنه‌ایم در این جهت از همه فراتر رفتند و این دومی در سینمای صامت، دستگاهی استعاری مانند زبان، حتی سرشارتر از آن یافت. سینما از طریق دو روش عمده به زبانی قرار می‌دهد دست می‌یابد. اول اینکه فیلمساز از توانایی کنترل بسیاری جنبه‌های شکل‌گرایانه تصویر برخوردار است تا به تصویر واقعیت، شکل دلخواه را بدهد. دوم فیلمساز می‌تواند از طریق فرآیند تدوین شکل‌گرایانه که "مونتاز" نام دارد به تصاویر، زمینه دلخواه را بدهد. در مورد اول، سینماگر عواملی مثل نور، مقیاس‌ها، خاکستری‌ها، ترکیب تصویری، ارائه بعد سوم در پرسپکتیو و انتزاع حس بینایی از سایر حواس و نظایر آن را در اختیار دارد. در مورد دوم سینماگر، مفهوم روایتی یا استدلالی^{۱۵} تصاویر "سبک یافته" را با کنترل ریتم و زمینه‌ی آن‌ها بنا می‌نهد. مالرو و هم ایزنشتین به مونتاز بیشترین قابلیت هدایت هنری را در سینما نسبت می‌دهند، زیرا مونتاز از نظر آنان به تصاویر نقشی مطلقاً ذهنی می‌دهد، همانطور که ریتم صدایی به اصوات نظمی می‌دهد که ما آن را به صورت موسیقی می‌شنویم. تا زمان باز، عملاً هیچ یک از نظریه‌پردازان نتوانسته بودند شباهت میان تصویر سینمایی و هنرهای تجسمی، یا میان تداوم سینمایی و موسیقی را بیان کنند. باز اولین نظریه‌پردازی بود که دریافت قالب بی‌زیب واقعیت، به دلیل مناسط طبعی‌اش دارای ارزش زیبایی‌شناسی حویض است، بدین معنی که تعابیر موضوع باید چنان باشد و توجه را به موضوع چنان جلب کند که گویی شیء دارای ارزش خاص خود است. باز این سؤال را در حین بحث در باره یک فیلم یرشکی چنین مطرح می‌کند: "کدام سینمای نخیلی می‌توانست فرود افسانه‌ای در درون جهنم

"ریه بین"^{۱۶} را که در آن قوانین درام پردازی رنگ به گونه‌ای طبیعی در بازتاب آبی رنگ شوم غده سرطانی بیان شده، به این خوبی شکل بخشیده و بیان کرده باشد؟... فقط دوربین سینما (به عبارتی بازسازی مکانیکی) دارند و رمز ورود به این دنیا است که در آن زیبایی برتر در عین حال با طبیعت و اقبال توأم شده است؛ به عبارت دیگر در این دنیا، زیبایی با چیزهایی توأم شده که زیبایی‌شناسی کهن آن‌ها را مخالف با هنر می‌داند. "به این ترتیب، "از نظر زیبایی‌شناسی، ضبط ساده سینمایی دارای هیچ خصیصه قهرقارایی نیست بلکه بر عکس، تحولی در بیان، تکاملی پیروزی بخش در زبان سینما و گستردن اسلوب آن محسوب می‌شود. " کارگردان فیلم پزشکی هیچ فکری ندارد جز آن که آنچه را می‌بیند، به ساده‌ترین و بی‌آلایش‌ترین صورت ممکن ارائه دهد. ترکیب تصویری بیان‌گرا فی‌النفسه شاید ارزش هنری داشته باشد و سنگ زیربنای زبان سینما باشد، اما بازن معتقد است که در این فیلم پزشکی، چنین تکنیک‌هایی بر خلاف شکل راستین فیلم که هدف آن، مرئی کردن درام طبیعت و نه درام سینماگر است، عمل می‌کند.

این مثال از مستند ناب، نمونه نوعی انواع گوناگون فیلم‌هایی است که موضوع یا هدفشان را تنها از طریق مفهومی از هنر سینما که تابع اصل "دگرگونی استعاره‌ای" نباشد، می‌توان درک کرد. فیلم‌هایی که دارای تظاهر واقع‌گرایانه هستند و به سبک‌های "استعاره‌ای" متوسل می‌شوند، در حقیقت سر بیننده را کلاه می‌گذارند. زیرا این فیلم‌ها آن وسایل مرسوم بیانی را انتخاب کرده‌اند که با اهداف واقع‌گرایانه‌اشان، مناسب نیست. تظاهر واقع‌گرایانه در سینما این چنین تعریف می‌شود: میل به جستجو و ارائه مفهومی که شخص در اشیا، می‌یابد از طریق همان اشیا، و نه استفاده از اشیا برای محسم بخشیدن به اندیشه‌ای که در آن‌ها سهفته است. بازن درباره فیلم دیسکا می‌گوید: "رویدادها ضرورتاً "تساهی جبری، با حقیقتی

که بیننده باید به آن متقاعد شود، نیستند بلکه رویدادها دارای سنگینی و بی‌مانندی خاص خود و ابهامی هستند که ویژگی حقایق است.

از نظر بازن موقعیت روش است. یا فیلمساز از واقعیت تجربی برای منظورهای شخصی استفاده می‌کند یا آن را به خاطر خودش مورد مکاشفه قرار می‌دهد. در حالت اول فیلمساز از واقعیت تجربی، مجموعه‌ای نشانه ایجاد می‌کند که حقیقتی هنری یا بیانی را گوشزد می‌کند که شاید متعالی و ارزشمند و شاید هم پست و بی‌ارزش باشد. در مورد دوم فیلمساز با جستجوی مفهوم صحنه در قلمروی طرح‌های به جا مانده از واقعیت بر روی سلولوئید، ما را بیشتر به اصل رویداد نزدیک می‌کند.

پس بازن از دو جنبه مهم، از نظریه پردازان قراردادی سینما متفاوت است. اول اینکه بازن هدفی برای سینما تعیین می‌کند که خارج از قلمروی تصور معمولی ما از هنر است؛ سینما به عنوان "رمز" دنیاهای ناشناخته، سینما به عنوان حسی جدید که مانند حواس طبیعی بشر قابل اطمینان است و چنان آگاهی از واقعیت تجربی به دست می‌دهد که به هیچ روش دیگر حاصل نمی‌شود. اختلاف مهم دیگری که بازن را از سایر نظریه‌پردازان سینمایی مشخص می‌کند، این اعتقاد وی است که زبان سینمایی چیزی بیشتر از فهرست یا فرهنگ امکانات تجربیدی است، بدین معنی که سینما تمامی امکانات تصویر آذین نشده و صحنه‌های تدوین نشده را نیز شامل می‌شود.

بررسی اظهارات بازن در باره‌ی محدودیت قابلیت‌های تحریدی سینما، عبارت است از توجه به کل نوشته‌هایش و در عین حال قرار دادن وی بر زمینه‌ی متمایزی از زیبایی‌شناسی کلاسیک سینما. بازن شناخت قراردادی از زبان سینما را چنین توصیف می‌کند.

"... به طور کلی عبارت است از هر چیزی که بازنمایی سینمایی به شیء می‌افزاید. این مفهوم پیچیده‌ای است، اما می‌توان آن را اساساً به دو بخش تقسیم کرد: چیزهایی که به عناصر تجسمی تصویر مربوط می‌شوند و آن‌ها که به منابع مونتازی، که در نهایت یعنی نظم بخشیدن به تصاویر

از نظر زمانی . " (سینما چیست ؟)

بدین ترتیب ، بازن مشکل را خیلی ساده چنین می‌دید : فیلمساز برای خلق فیلمی با معنی باید با قابلیت‌های تحریدی خود با واقعیت خام موضوع روبرو شود . سبک و شکل فیلم ، حاصل این روبرویی است . این روبرویی را در دوجا می‌توان دید : در عناصر تجسمی (کیفیت) تصویر و در مونتاز (نظم دادن) تصاویر .

بازن معتقد بود نظریات سینمایی تا زمان وی فقط بدیهی‌ترین گونه‌های سبک و شکل سینمایی را توجیه کرده بودند ، تجربیدی‌ترین تکنیک‌ها و شکل‌ها همواره به عنوان سینمایی‌ترین یا هنری‌ترین نمونه‌ها ستایش می‌شده است . هدف بازن این بود که نشان دهد بیان سینمایی^{۱۷} ، زنجیره‌ای است که ناآذین شده‌ترین فیلم‌های واقع‌گرایانه تا تجربیدی‌ترین انواع را شامل می‌شود . بازن این مهم را به دو صورت انجام می‌دهد . اول اینکه مداوماً "از ارزش و اهمیت این دیدگاه می‌کاست که فقط تکنیک‌ها و فیلم‌های تجربیدی حقیقتاً " سینما هستند . دوم اینکه گونه‌های بی‌شمار از فیلم‌ها و تکنیک‌هایی را که در گذشته توسط نظریات شکل‌گرایانه نادیده انگاشته شده بود ، مطرح می‌کرد و مورد ستایش قرار می‌داد . این نگرش دو جاییه را می‌توان در اظهارات پراکنده‌ی بازن در باره عناصر تجسمی تصویر ، و همچنین در اشارات مداوم وی به مونتاز دید .

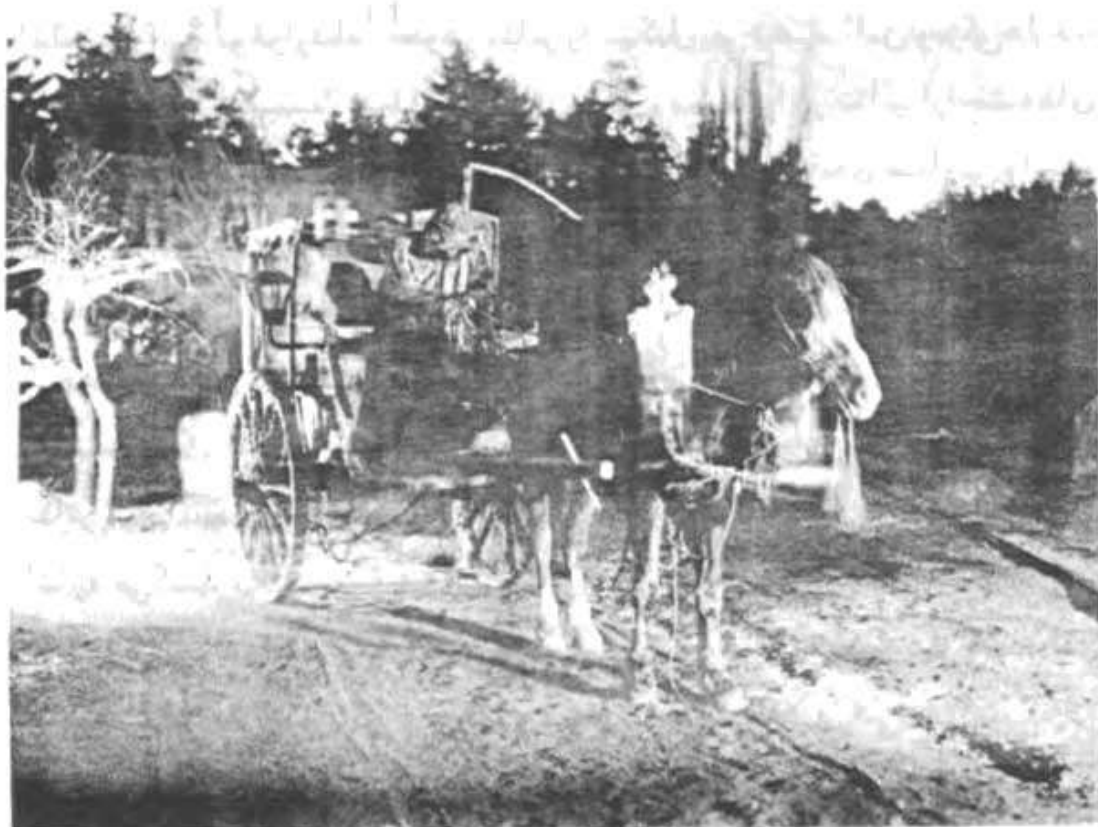
عناصر تجسمی تصویر

بازن در باره‌ی زیبایی‌شناسی تصویر ، نسبتاً " کم نوشته است . اما باید گفت که وی پیوسته از پیشرفت‌های تکنولژیک سینما که درک سینمایی را به درک طبیعی نزدیک‌تر می‌کند ، جانبداری می‌کرد . بازن ستایشگر عدسی

هفده میلیمتری "گرگ تولند"^{۱۸} در فیلم "همشهری کین" بود که زاویه دیدی مشابه زاویه دید انسان ارائه می‌داد و به یاری اصلاحاتی در سوربرداری و فیلم خام می‌توانست اشیاء را در فاصله شصت تا سیصد متری دوربین به وضوح روی فیلم ضبط کند. به همین ترتیب بارن در "سینه راما" میدان دیدی با زاویه‌ی ۱۴۶ درجه می‌یابد و بی‌می‌برد که با این واقعیت فنی. اساساً "قدرت اسلویه کردن سینماگر تنزل می‌یابد. با وجود این بیننده دیگر مجبور نیست به پرده‌ی کوچک معمولی سینما بچسبد و سنده‌ی شکل‌های متغیری باشد که کارگردان با آنها می‌خواهد واکنش‌های ذهنی‌اش را کنترل کند. دیگر بیننده محبور نیست مسحور شهر فرنگی باشد که کارگردان آن را می‌چرخاند. بلکه بالاخره بیننده در اینجا از لحاظ واقع‌گرایی اندازه پرده آزاد شده است. همانطور که بارن در این باره گفته، "بیننده در تعاشای پرده "سینه راما" نه تنها قادر است چشم‌هایش را بگرداند بلکه مجبور است سرش را هم بچرخاند."

در اینجا باید به یاد آورد که این فابعدی متخصص هندسی، سک زیربنای اعتقاد آرتهایم به سینما به عنوان هنر را تشکیل می‌دهد. اما تاریخ سینما، این تکنیک را به مبارزه طلبید، همانطور که قبلاً "فیلم سیاه و سفید و سینمای صامت را هم به مبارزه طلبیده بود. بارن به نوبه خود با مسرت، دورانی را پیش‌رسی می‌کند که طی آن پرده دوبعدی سینما از سطر تصویری به راحتی برآمده و اختلاف عمده میان درک سینمایی و درک واقعی به حداقل می‌رسد.

بارن که ستایشگر تکنیک‌های واقع‌گرا است، قراردادهای خام و غیر واقع‌گرایی مانند "برهم‌نمایی"^{۱۹} را به عنوان تکنیک‌های فدیجی و نارسا طرد می‌کند. اس تکنیک در بسیاری از فیلم‌های اولیه، همچون فیلم "ارابه شب" (۱۹۲۰) به کارگردانی "ویکتور شوستر" به عنوان حضور نیروی ماوراءالطبیعه به کار گرفته می‌شد. اما همچنان که تاریخ و



ارابه شبح

تکنولژی سینما به پختگی می‌رسند، روایت‌هایی پیدایی شد که بدون از میان بردن واقع‌گرایی تصاویر، این خواسته را برآورده می‌نمودند. این سینماگران پس تکنولژی سینما به طور کلی نه به جلی قراردادهای تازه که به کمال بخشیدن به واقع‌گرایی کامل تصویر کمک کرده‌است. از اینرو است که از نظر نظریه پردازان کلاسیک سینما مانند آرنه‌هایم، غالباً انگیزه تکنولوژیک بشر در سینما عنصر مزاحمی به شمار می‌آمده است. البته حتی تصاویر از نظر فنی وفادار به واقعیت را می‌توان در لحظه‌ی تزیین شکل‌ها به کار گرفت. کافی است به فیلم‌های سینماگران روسی دوران موسسار گاکه‌ی بناداریم، از اینرو بحث بارن در مورد واقع‌گرایی فنی، در نهایت موضوعی فرعی است که باید بر آن عنوان مهم‌تری، یعنی دکورسوا را نهادیم.

تصور بارن از ارزش‌های جسمی تصویر در سینما، به بهترین صورت در رابطه با دیدگاه‌وی از دکور تئاتر بیان شده است. بارن معتقد است که اسلوب‌گرایی^{۲۰} و قرارداد^{۲۱} آجوهر تئاتر را تشکیل می‌دهند. این ویژگی‌ها در آغاز تئاتر را از سینما متمایز می‌کنند. بارن سینما را از تئاتر از جنبه‌های گوناگون جدا می‌کند. اول اینکه سینما از نیاز روانشناسانه‌ی متفاوتی راییده می‌شود و آن ضرورت بازسازی است. دوم اینکه نقطه ثقل این بازسازی، بر خلاف انتظار، فصل مشترک‌های ناچیزی با مورد مشابه در تئاتر دارد. گرچه بینندگان تئاتر و سینما هر دو معمولاً^{۲۲} می‌گویند "امشب می‌رویم تماشاخانه"^{۲۳}، اما در واقع در یک مورد به محل اجرای یک آئین (سالن تئاتر) و در مورد دیگر به "پنجره‌ای بر روی رویاهایشان" (سالن سینما) اشاره می‌کنند.

بارن، در نوشته‌های طولانی و فراوان خود نشان می‌دهد که معماری صحنه تئاتر به کمک دکور، ذهن و چشم ما را متوجه درامی می‌کند که در بطن آن بازی می‌شود. لباس‌های بازیگران، زبان نمایش، چراغ‌های پائس صحنه همگی ما را در جهان تجربیدی و مطلق قرار می‌دهند. در سینما بر عکس، پرده نمایش به صورت پنجره‌ای نمودار می‌شود. بارن ماسد بسیاری از نظریه‌پردازان بعد از او، بین قاب نقاشی و قاب تصویر سینما تفاوت قابل می‌شود. بارن لبه‌های خارجی پرده سینما را "نقاشی که فضا جسمی از واقعیت را نشانمان می‌دهد" می‌داند. بارن معتقد بود وقتی شخصیتی در فیلم از دید خارج می‌شود، "در جایی از دکور صحنه که از نظر ما محفی است، همچنان به هسنی‌اش ادامه می‌دهد. در سینما خروجی‌های دست راست و چپ وجود ندارد." اما در تئاتر بازیگر در پشت یکی از این دو در باید منتظر بماند تا به وجود او در صحنه لارم شود.

تفکرات دامنه‌دار بارن در باب این اختلافات تئاتر با سینما به صورت

20-stylization

21- convention

۲۲- تماشاخانه، معادل انگلیسی "theater" هم به محل نمایش تئاتر و هم به محل

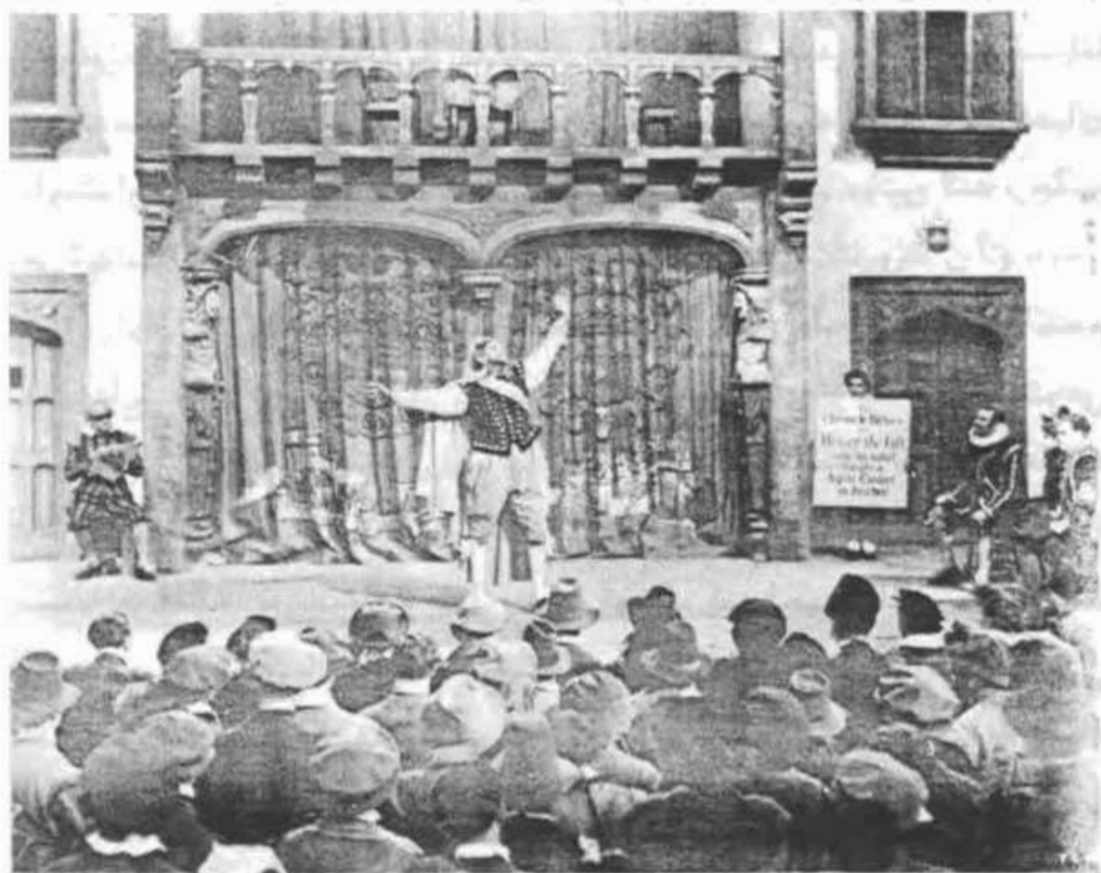
نمایش فیلم گفته می‌شود.

نگارنده‌ها و متفکران به مطالعه‌های تحلیلی او درآمده است. از نظر بارن، سوره‌ها با این یک سرور مثل به مرکز^{۲۳} است که در آن تمام عناصر معنایی، سبده را مانند پروانه‌ای به دور سر جمع خود جلب می‌کند. اما سرور سیمای برعکس یک سرور گریز از مرکز^{۲۴} است که توجه را به دنیای بیرون و بی حد و مرز که دور پس همواره می‌خواهد روشن کند، جلب می‌کند.

پودنر می‌نویسد: "اگر به یک حلجرات بطورس می‌ماند" اگر می‌خواستیم در مقایسه با این تعریف از نثر، اسعاره‌ای به غیر از یک شیء مصنوعی تصور نمود، در حصار هیچ در هیچ و دوار که دور اطراف محور خود را شکسته و ما را رندانی هالده مقدس خود می‌کند ارائه دهیم، "محتلاً" در باره سیمای می‌نویسد که سیمای حراج موهی کوچک کنترلجی حال سیمای ماند که مثل ساره‌ای دساله‌داری، در سب رویاهای بیداری‌مان و در فضای بی حد و مرز، که برده سیمای را در بر گرفته، سرگردان است."

روشن است که خطایب اگر بخواهیم سیمای با دگور، لباس و صحنه - بردارن نثر را است. با این حال قصد سب گرایان سیمای آلمان که نظریه‌پردازی مانند آریه‌ام از کار آن‌ها بارها به عنوان نمونه در نوشته‌هایش یاد می‌کند، دفعاً "همس بود، بدین ترتیب بارن جامعیت رسانی‌شناسی، شکل‌گرایان را حاضر می‌سازد. بارن معتقد است که ما در ارزش‌های تحسینی تصور سیمایی‌ماند واقع‌گرایی اساسی تصویر را نیز به حساب آورده.

وی سپس به گونه فاطمیری، به توجه و اهمیت زیبایی گونه‌های سیمایی فراوانی می‌پردازد که از حرج و تعدیل کردن در عوامل تحسینی تصویر احتیاط می‌کند و به دگور واقعیت وفادار می‌ماند. فیلم‌های ژان-رئوار و افسانه‌های سیمایی از روی نثر، موی پس نمونه‌های این چنین فیلم‌هایی هستند.



هنری پنجم . کلمات شکسپیر در فضای گریز از مرکزشان طنین می‌یابند.

بازن مقاله‌های فراوانی در باره اقتباس‌ها از سینمایی از هر گونه، نوشته است (فیلم‌هایی که بر اساس قصه، نمایشنامه، معماری، نقاشی و موسیقی ساخته شده‌اند). نظریات وی در باره اقتباس سینمایی از تئاتر، نقطه‌نظر کلی بازن را در این مورد نشان می‌دهد. بازن اعتقاد راسخ دارد که در فیلمبرداری از یک تئاتر، دوربین باید به ساختگی بودن نمایش تأکید کند، نه آنکه آن را از طریق دکوری اسلوبی به صورت ساخته‌ای سینمایی دگرگون کند. بازن در مثالی جالب، فیلم "هنری پنجم" به کارگردانی "لارنس الیویه" را می‌ستاید که با تصویر سالن تئاتر، صحنه و دکورهای نمایش شکسپیر در تضاد با لندن امروزی آغاز می‌شود. در این فیلم، واژه‌های شکسپیر در فضای طبیعی و سبک یافته‌اشان که نیروی میل

به مرکز در آن حکمفرما است، طبعی می‌اندازد و در تلاشی کاذب برای بدل کردن واقعیت به صورت زمینه‌ای برای واژه‌ها، گم می‌شود. این فیلم در حقیقت سطوح متعددی است، و اشعار سکسپیر هم وحدت و تداوم آن را ضمیم می‌کند. با به کار گرفتن مقایسه‌ی سودلری بازن در مورد این موقعیت، می‌توان متوجه دلایل بازن در طرد دگرگون کردن کامل اس نمایشنامه به صورت "همر سیما" شد. راه حل بازن عبارت بود از انداختن نور "جراغ قوه"ی سینما به "چلچراغ بلورس" تئاتر. فیلمبرداری از واقعیت انتزاعی نمایش و تا حد ممکن فیلمبرداری وفادارانه از آن.

با آنکه نمایش فیلمبرداری شده به اس ترتیب، خشک و رسمی به نظر می‌آید، اما این حصیصه از اصل نمایش سرچشمه می‌گیرد. به آنکه "عمل و تفسیر سینمایی" آن را به نمایش اضافه کرده باشد. اگر هدف این گونه یا شکل سینمایی، حفظ واقعیت ویژه‌ی اثر تئاتری باشد، پس سینماگر نباید هیچ‌یک از تمهیدات تجسمی شکل‌گرایانه‌اش را به کار گیرد. سینماگر باید بگذارد که نمایش تا حد ممکن دست‌نخورده از طریق سینما بدرخشد. کسانی که هیچ‌گاه تاج محل یا مجسمه‌ی داود، کار "میکل آنجلو" را از نزدیک ندیده‌اند، ممنون شخص عکاسی هستند که عسی برین عدسی‌هایش را به کار می‌گیرد تا این شاهکارهای هنری را به تصویر درآورد. در اینجا چرا باید خواهان عکاس خلاق بود که تکنیک‌ها و استعداد عکاسی‌اش را با ارائه عکس‌های هنری به نمایش می‌گذارد و با صافی‌ها، عدسی‌های تحریف‌کنند، نورپردازی تیره و زاویه‌های غیرطبیعی‌اش، شاهکارهای هنری را فقط به صورت تصویرهای ساده‌ای درمی‌آورد؟ اس مسائل به گونه سینمایی مربوط می‌شود. بازن هیچ‌گاه سینمای تحریفی حلافه را بکسره محکوم نکرد. اما او معتقد بود اگر هدف یک گونه‌ی سینمایی، نسخه‌برداری از کارهای هنری برگرفته از دیگر رسانه‌ها باشد، چنین تحریف‌های تجسمی، کاری خطا و احمقانه است. شکل این گونه فیلم‌ها سارمدریوس واقع‌گرایانه است. با ما به عنوان بیننده از سبک این کارهای هنری به اعتنا درآیم.

موردی کاملاً متفاوت از افاس سینمایی، رنوار است که فیلم‌ها را

بازن را به روشنگرانه‌ترین سبک‌ها در باره سبک سینمایی محبّر می‌کند، با آنکه درک اثرات سبکی رنوار برای بیننده‌س دشوار است اما بازن می‌کوشید تا استادی زان رنوار را بر خوانندگان آشکار کند. زیرا در مورد سایر کارگردانان، به سادگی می‌توان اشیا نمایش داده شده را نادیده گرفت و به سبک کارگردان رسید. مثلاً، «ایزستین معمولا» در ترکیب تصویری، از خطوط مایل استفاده می‌کند و موضوع خود را کمی مایل به سمت چپ محور قاب قرار می‌دهد. از میان بسیاری کتاب‌ها و مقالاتی که به این گونه مطالعات سینمایی اختصاص یافته‌اند، کتاب «برده‌ی جن‌زده» نوشته‌ی «لوت آیستر»^{۲۵} بی‌شک بهترین نمونه است که ترکیب تصویری فیلم‌های بیان‌گرای آلمان را به صورت سبک‌آوری توجیه می‌کند.



یک روز در دهکده

اما چنین بررسی‌های سک‌گرایانه‌ای در باره کارگردانی مانند ژان رنوآر عملاً "چیزی را آشکار نمی‌کند". به کار بستن این روش در مورد رنوآر کاری ناامیدکننده است، زیرا محملاً "شخص امیدوار است در کار او، میراث ارزش‌های تصویری پدرش "آگوست رنوآر" را ببیند، اما ژان رنوآر با ارزش‌های فکری دیگری سروکار دارد. به عنوان نمونه، باز یادآور می‌شود که در هیچ‌یک از فراوان صحنه‌های قایق‌سواری در فیلم‌های رنوآر، از تکنیک "نمایش از پشت"^{۲۶} استفاده نشده است. در حالیکه تقریباً تمام دیگر کارگردانان هم‌عصر رنوآر، از تکنیک‌های استودیویی در چنین صحنه‌هایی استفاده می‌کردند تا هم گفتگوها را با کیفیت بهتری ضبط کنند و هم بتوانند اثر تصویری دفنی را که در ذهن دارند خلق کنند. اما باز معتقد است که "این تکنیک از نظر ژان رنوآر غیرقابل تصور است. زیرا این تکنیک بازیگر را از محیط اطرافش جدا می‌کند، گویی که کاری و گفتگوی او، مهم‌تر از بازیات آب بر چهره‌اش، حرکت سیم در موس یا حسس ساحه‌ای در دور دست است... هزاران نمونه از این دست، حساسیت نگفت‌آور رنوآر را به واقعیت مادی و ملموس نمی‌و محیط اطرافش آشکار می‌کند. زیرا فیلم‌های رنوآر از سطوح عکاسی سده‌ی اساء شکل شده است."

اگر پیوندها با چشم ذهن رنوآر سگرد، ساز پیدا نمی‌کند که طواهر را به صورت روابط معنی‌داری شکل دهد، زیرا جهان مفاهیم را به تدریج بر پیوندها آشکار خواهد کرد. به این دلیل است که رنوآر حتی قبل از ولز، از عدسی استفاده کرد که حداکثر عناصر موجود در صحنه را با آنجا که از نظر تکنیکی امکان‌پذیر بود در وضوح قرار دهد.

از چه نظرگاهی این ستروسی را می‌خوان "سک" نامند؟ باز این سک زیبایی معنی را سیه به سک ادبی ژید، همینگوی، گامو و سایر نویسندگان معاصر می‌داند. باز از سک چنین معرفی ارائه می‌دهد:

سک، اصل نوای دروسی داستان، چیزی سیه به رابطه انرژی به



در فیلم یک روز در دهکده، باز کردن دریچه آجوبی، بیننده را به لذت و هوس موجود در فضای خارجی راهنمایی می‌کند. عدسی دوربین رنوار امکان می‌دهد این امر به صورتی طبیعی، بدون به هم زدن فضا یا زمان صحنه، صورت گیرد...

ماده... که لغاف حقابی را بدون تغییر ماهیت درونی اشان، متأثر می‌کند.^{۲۶}
(سینما چیست؟)

این توصیف که با باری علوم تجربی که همواره از توجه و احترام بازن برخوردار بوده به دست آمده، بی‌شک دارای محدودیت‌هایی نیز هست. از طرفی این توصیف، تأییدی است بر ابرام بازن بر اینکه هنر سینما باید بدون استفاده از تمهیدات، از ابراب ایجاد شده از واقعیت تجربی بر روی سلولوشید، حداکثر بهره‌برداری را بکند. از این مورد، این نتیجه‌ی اساسی از نظر بازن اخذ می‌شود که این گزینش هنرمند از واقعیت و نه دگرگونی آن است که دنیای او را آسکار می‌کند.

اس زیبایی‌شناسی "سیک خنثی" که در کارهای ژان رنوار به طور کامل تجسم می‌یابد، از سسده نمی‌خواهد مفهومی را که فیلمساز می‌آفریند بفهمد که از او می‌خواهد درحات معنی را در طبیعت، بازشاسد. بار دیگر فیلم پزشکی را به یاد آورید، که در آن طبیعت از تمام قوانین درام‌پردازی رنگ بیروی می‌کند و فیلمساز تا حد ممکن وفادارانه آن را ضبط می‌کند.

پس معلوم می‌شود که بازن استفاده‌ی استعاری و تحریدی از سینما را از میان می‌برد تا بتواند آن را به روش جدیدی بازسازی کند. با آنکه بازن استعاره‌های قراردادی را محکوم می‌کند، اما "مشابهات"^{۲۷} (اصطلاحی که وی از بودلر به وام گرفته بود) و استعاره‌های حسی را که از اصل سرچشمه گرفته باشند، در سینما مجاز می‌داند. بازن معتقد است، با آنکه به نظر می‌رسد کارگردانان نو واقع‌گرای سینمای ایتالیا سیک را رها کرده‌اند، اما اینان عملاً "قراردادهای سکی را که دیگر واقعیت نداشت از طریق واقعیت احیا کردند." چنین اظهارنظرهایی، بازن را از سستی که دیگر نظریه‌پردازان بزرگ سینمای واقع‌گرا مانند کراکوتر دچار آن شده بودند، نجات می‌دهد.

فرض کراکوتر بر این است که سینما به دلیل وابستگی‌اش به واقعیت

تجربی، باید به ضبط رویدادهای زندگی روزمره بپردازد. اما از آن طرف، بارت دیدگاه بسیار غنی‌تری از واقعیت دارد. بارت معتقد است که واقعیت چند وجهی است. از نظر بارت، واقعیت تجربی حاوی مسابقت متقابل و متاسباتی است که دوربین می‌تواند آن‌ها را ضبط کند. از طرفی، بشر بر تارک "واقعیت طبیعی"، یک دنیای هنری و سیاسی خلق کرده که در اختیار دوربین سینماست. از اینرو با آنکه بارت از تصویرهای تجربیدی و نقاشی گونه در فیلم‌ها سلب اطمینان می‌کند اما با کمال استیاض، طرفدار مستندهایی است که درباره نقاشی با نقاشان ساخته می‌شوند. به همین ترتیب، با آنکه در نظریه بارت مانند نظریه‌ی گراکوتر، جایی برای بیان گرایان آلمان وجود ندارد، اما بارت از یک فیلم چک (چکسلواکی) درباره‌ی اردوگاه‌های اجباری کار که دارای همان سیای بیان گرایانه است، دفاع می‌کند. زیرا این دکور حوشاک، این "دنیای کافکا، یا دقیق‌تر گفته باشیم دنیای دویژاد"، دارای همان صدای درونی است که آن را آشکارا جنبه‌ی مطوق یک دستگاه سیاسی بیان می‌دهد و نه بوالهوسی‌های فیلمساز. در اینجا بیان گرایانه نه در مسما که در تاریخ تحقق یافته، و سپس فقط آن را ضبط کرده‌است.

به طور خلاصه با توجه به "عناصر تجسمی تصویر"، بیان حقیقی مسما می‌تواند محصول استفاده‌ی آگاهانه و عمدی از موارد استثنائی رسانه باشد. بلکه ارزشی است که از استفاده‌ی واقع‌گرایانه‌ی رسانه (گرچه به صورت ترمیمی) ناشی می‌شود. تئوری بارت دارد که سبک، واقعیت را تفسیر دهد که سبک می‌تواند خوانشی را واقعیت ارائه کند. این مورد مسما "ما را به دامن طمع‌بندی، که همان سبک موسار باشد، راهمایی می‌کند.

منابع مونتاز

مسما "اظهارات بارت درباره‌ی موسار" مساحت بدین‌سختی نظریات اوست. در گفتگو از عناصر جسمی، آمده است: "سبک که واحد اساسی تصویر،

"سی" است. در آنجا این سؤال مطرح بود که شیء به عنوان حزئی از واقعیت بحرایی، در نمایش آن روی پرده چگونه باید به نظر آید؟ اکنون در بررسی موساز باید واحد اصلی فیلمبرداری را "رویداد" بدانیم. پس پرسش بدین صورت درمی آید که رویداد را چگونه باید در سینما ارائه داد؟ رویداد عبارت است از رابطه‌ی یک سری موقعیت‌ها در یک دوره‌ی مشخص زمانی. در تدوین سینمایی، تصمیم‌های حلافه فقط براساس اهمیت و ارزش رویداد فیلمبرداری شده و مفهوم آن گرفته می‌شود.

در نظریات کلاسیک سینما، تدوین دارای قابلیت تفسیر رویدادهاست به همان طریقی که "سبک تصویری" نیز می‌تواند اشیا را تفسیر کند. مالرو، بودفکس، و استرنتس همگی اشکارا می‌گفتند بدون موساز، سینما نمی‌تواند هنر باشد. بازن در ابتدای دوران فعالیتش، ناگاه خود را چنین روشن کرد که این "فضاوت زبانی شناسانه‌ی برجسته‌ی مالرو، ممکن است خیلی هم پربار بوده باشد. ولی امروزه تمام امتیازات آن کشف شده است. امروزه زمان آن رسیده که ارزش نمایش بی‌جان را در سینما مجدداً کشف کنیم."

سین بازن دو نظام متفاوت از موساز ارائه می‌دهد. اولی اساساً در رابطه با سیمای صامت است که در آن تفاوت بر اساس اصول انحرافی، فکری، درامی یا شکلی به هم پیوند می‌شود. آثار بودفکس، بهترین مورد مثال در این نظام است. بودفکس خود به محال باسی از خلق توهم انفعاری اعصاب داشت که با تدوین قطعات مختلف فیلم‌هایی که با هم فیلمبرداری شده‌اند، به وجود می‌آید. در فیلم بودفکس، در حفظ انفعاری روح نمی‌دهد. با این حال بودفکس توهم آن را از نگاه‌های پیوند بدنی واقعیت خلق می‌کند. نمودی معروف‌تر و جری‌دی‌تر بودفکس، این دعوی اوست که با تدوین نماهای خبره‌ی حیدار یک جبهه، جونس آت در حوساز، و یک رندانی که آزادی‌اش سردیگ است، می‌توان احساس "لذت" را در ذهن سنده خلق کرد. هر سنده‌ی بلورنوسی، امروزه بی‌درنگ مبرات این کوند موساز "فصا ساز" را در بلورنوس سحنه می‌دهد. مثلاً

در یک فیلم تبلیغاتی، سیلی از تصاویر گوناگون به ما احساس "زنده‌دلی" و میل نوشیدن یک پپسی را می‌دهد. پودفکین آشکارا مدعی بود که هدف او در تدوین عبارت است از هدایت قدم به قدم بیننده برای پذیرش شناخت دراماتیک "رویداد". در صحنه ساده‌ای از فیلم "طوفان بر فراز آسیا" (۱۹۲۸) ساخته‌ی پودفکین، قهرمان زخمی مغول از گوشه اطاق لنگ لنگان به طرف یک جام ماهی پیش می‌آید، سپس به رمین می‌افتد و جام را به روی خود می‌اندازد. چنین صحنه‌ای معمولاً "دو یا سه تغییر در زاویه‌ی دوربین ایجاد می‌کند. حتی می‌توان آن را در یک نمای پیوسته نیز فیلمبرداری کرد. اما پودفکین این صحنه را به نوزده تکه تقسیم می‌کند تا رویداد را از گونه‌ای تأثیر دراماتیک (یا ایدئولوژی) که از قبل در ذهن داشت، مملو کند. از این رو، رویداد در فیلم پودفکین در خدمت یک منطق از پیش معلوم است. درحقیقت در هیچ‌کدام از نمونه‌های فوق، عملاً چیزی اتفاق نمی‌افتد. یعنی انفجاری، لذتی یا سقوط قهرمان در واقعیت رخ نمی‌دهند. اما تکه‌های پیوند شده، توهم رویدادها را به نظر پودفکین حتی موثرتر از اصل رویداد به بیننده ارائه می‌دهند.

گونه دوم مونتاژ که از زمان ظهور صدا در سینما بیشتر رواج یافته است، مونتاژ روانشناسانه است که از طریق آن، رویداد به تکه‌هایی تقسیم می‌شود که معادل تغییرات طبیعی توجه بیننده به رویداد است، اگر فرضاً در صحنه‌ی رویداد حضور داشت. به عنوان مثال، مکالمه‌ی دو نفره در سینما معمولاً به صورت مونتاژها و عکس‌نما ارائه می‌شود، چرا که توجه بیننده واقعی در چنین مکالمه‌ای دائماً از گوینده‌ای به گوینده‌ی دیگر جلب می‌شود. برپار روانشناسانه، بازیابی از رنم طبیعی توجه و حرکت چشم‌های ما است.

بازن، این گونه مونتاژها را در مقابل تکنیک "عمق میدان" می‌گذارد که پیشرفت حرکت صحنه را طی زمان دراز و سطوح فضایی متعدد ضبط می‌کند. اگر عدسی دوربین از نزدیکی دوربین تا بی‌نهایت را واضح ضبط کند، در آن صورت کارگردان آزادی خواهد داشت که مناسبات متقابل

دراماتیک را در درون یک نما (میزانسن) خلق کند به ارطریق پیوندنماهای متوالی. بازن این گونه فیلمبرداری در عمق را به ساحنارهای مونتازی به سه دلیل ترجیح می‌دهد: این تکنیک ماهیها "واقع گرایانه‌تر است؛ ماهیت بعضی رویدادها، این پرداخت واقع گرایانه‌تر را ایجاب می‌کند؛ و در آخر این تکنیک مخالف با فرآیند روانی عادی ما از رویدادها است، از این رو ما را با نشان دادن واقعیتی که غالبا "از بازشناختن آن عاجز بودیم، نکان می‌دهد.

"عمق میدان" و "مونتاز" اصطلاحاتی مربوط به سبک هستند که به روشهای ارائه رویداد مربوط می‌شوند. بازن که همواره متوجه رابطه‌ی تصویر سینمایی با واقعیتی بود که از آن سرچشمه می‌گرفت، از خود می‌پرسد آیا یک سبک خاص اساسا "می‌تواند نسبت به اصل رویداد از تعامی دیگر سبک‌ها وفادارتر باشد؟ واقعیت ادراکی چیست و کدامین سبک سینمایی (با روشهای خلاقه) صرفنظر از هدف‌های بیانی (یا شکل‌های خلق شده)، این واقعیت ادراکی را بازسازی می‌کند؟

از نظر بازن، واقعیت ادراکی همان واقعیت فضایی است. که به عبارتی همان پدیده‌های بصری به علاوه فضایی مانند که آن‌ها را از هم معابر می‌کند. ندوین واقع گرایانه در اساسی‌ترین شکل خود، تحول رویداد را در فضای کامل و یکپارچه نشان می‌دهد. خصوصا "سبک سینمایی واقع - گرایانه، سبکی است که استقلال اشیاء را در به اصطلاح بازن "فضای متجانس"^{۲۸} نامتمايز^{۲۹} حفظ می‌کند. به طور کلی مونتاز، واقع گرایي فضایی را از میان می‌برد و "نمای عمیق" آن را حفظ می‌کند. وضوح کلی عدسی در عمق میدان، در حقیقت ادای احترام به فضای میان اشیاء است. نمای طولانی و عمق میدان به حقیقت اساسی سینما یعنی رابطه‌ی سینما و وابستگی فتوشیمیایی‌اش با واقعیت ادراکی و خصوصا "فضای ادراکی، تأکید می‌گذارد، از طرف دیگر، مونتاز برای خلق یک تداوم ذهنی به قیمت از

دست دادن مداوم ادراکی، رمایی انتزاعی و فصائی متمایز^{۳۰} را جانشین واقعیت ادراکی می‌کند. با این نظر بازن از واقعیت، مونتاژ اساساً باید سبکی کمتر واقع‌گرا به شمار آید.

چه سودی از این واقع‌گرایی حاصل می‌شود؟ ایزنشتین مدعی بود که نمای طولانی‌ستان دهنده‌ی فقدان بینش هنری، فقدان زبان موجز و ابهام در مفهوم است. بازن با این آخرین خصیصه در مورد نمای طولانی موافق بود. زیرا از نظر بازن وحدت معنی، خصیصه‌ی ذهن است نه طبیعت. از نظر بازن، طبیعت دارای مفاهیم^{۳۱} متعددی است و می‌توان گفت با بشر گفتگوی ابهام‌آمیزی دارد. از نظر بازن این ابهام، ارزشی است که سینما باید آن را حفظ کند و ما را از امکانات آن آگاه. بازن روش ایزنشتین را در هرس کردن واقعیت بارور تا رسیدن به وحدت معنی شخصی، محکوم می‌کرد.

بازن معتقد بود که واقعیت خود با مفهوم است، حتی اگر این مفهوم با ابهام همراه باشد و شایسته است که در بسیاری از موارد به تنهایی ارائه شود. اولین اثر زیبایی‌شناسانه‌ی تماشای فیلم، سیروی خالص‌ناشی از تصویری است که اشیاء واقعی، طرح آن را روی سلولوئید گذاشته‌اند. زان رسوار این زیبایی‌شناسی را به بهترین صورت آشکار می‌کند:

"(رنوار) تنها... خود را واداشت تا به ورای دستمایه‌های مونتاژی بنگرد. و بدین طریق راز سینمایی را آشکار کرد که در آن بدون تکه تکه کردن جهان به قطعات کوچکتر، می‌توان همه‌چیز را بیان کرد. این سینما مفاهیم نهفته در افراد و اشیاء را بدون برهم زدن وحدت طبیعی‌اشان، آشکار می‌کند."

وقتی در انتهای فیلم "بودوی نجات یافته از آب"، "بودو" از قایق به درون آب می‌افتد، رنوار او را فقط در یک نمای طولانی به ما نشان

30-differentiated

31-senses

و فقط آنچنانکه بودفکین می‌خواهد، در جاییکه بودفکین پیوسته از نمایی به نمای دیگر برش می‌کند تا از دیدگاه صحیح، رویداد را به بیننده نشان دهد، رنوار با تغییری در ترکیب‌بندی (قاب‌بندی)، حداکثر کوشش را می‌کند تا نقطه توجه را دنبال کند نه آنکه آن را خلق کند. رویهم‌رفته در تکنیک‌های نمای طولانی، قاب‌بندی و فیلمبرداری در عمق نه تنها وحدت مکان و رویداد، بلکه ابهام سرشار ذاتی مفاهیم را نیز حفظ می‌کند.

بازن در اینجا نیز مثل بررسی ماده خام سینما، جنبه‌های تکنیکی یا "علمی" واقع‌گرایی را با تأملی درباره واقع‌گرایی روانی سبک‌های تدوینی، توأم می‌کند. بازن از خود می‌پرسد واقع‌گرایی تکنیکی فضای یکپارچه تا چه حد به واقعیت‌های ادراکی نزدیک است؟ اگر واقع‌گرایی، فقط وفاداری به اشیاء نیست که وفاداری به درک عادی انسان از اشیاء است، پس واقع... گرایی تکنیکی فیلمبرداری میدان عمیق نمی‌تواند آنقدرها هم واقع‌گرایی حقیقی و کاملی باشد. پس در مقایسه با روانشناسی تعاشاگر، مقداری مونتاژ شاید واقع‌گرایانه هم باشد. تکنیک‌های کلاسیک تدوین هالیوودی، رویدادها را دقیقاً "چنانچه ذهن به صورت طبیعی آنها را درک می‌کند، ارائه می‌دهند. در فیلم‌های داستانی معمولی، تدوین دنبالگر یک خط منطقی (بازن تصویر نزدیک اسلحه‌ی فتاله در کنار حسدی را سمه می‌آورد) و یا دغدغه‌های ذهنی شخصیت اصلی با سیندگان فیلم است (تصویر نزدیک دستگیره‌ی دری که می‌چرخد). وقتی این گونه تدوین به درستی انجام شود، بیننده متوجه مکانیسم مونتاژ نخواهد شد. فیلم‌های دهه سی هالیوود از این نظر قابل توجه هستند و الگوی کامل امتیازات این تکنیک به شمار می‌آیند.

بازن معتقد است که فیلم‌های خاطره‌انگیز این دوره با چنان صحت منطقی ارائه شده‌اند که نتیجه‌ی گیرای آن‌ها ماکروس و غیرقابل احتساب به نظر می‌آید. فیلمسازان آمریکایی دهه‌ی سی دریافتند که اگر فضای فیلم بر طبق منطق داستان شکسته شود، به صورت فضای واقعی و یکپارچه دیده خواهد شد. پیوندگران یاد گرفتند که صحنه را بر طبق عناصر داستانی‌اش

برش کنند تا خط کنجکاو بیبنده در آن حفظ شود. فیلم بدین ترتیب بازتاب فرآیند ادراکی بیبنده می‌شد تا آن حد که بیبنده به دشواری متوجه این موضوع می‌شد که مکان و زمان در فیلم خرد شده است، زیرا آنچه توجه بیبنده را به خود معطوف می‌کرد، رابطه میان رویدادها بود و نه ارزش ذاتی آن‌ها.

داستان را می‌توان رابطه‌ی هماهنگ میان رویدادهای دقیقاً انتخاب شده، تعریف کرد. این رویدادها غالباً "از نظر فضایی فاقد تداوم هستند. مثلاً" اول زنی را به اتفاق معشوق در خانه می‌بینیم، سپس شوهر که زنگ در خانه را به صدا در می‌آورد. اما وقتی همین داستان وحدت فضایی ایجاد کند، مثلاً "وقتش شوهر به خانه بر می‌گردد و همسر و معشوق را با هم می‌بیند، در آن موقع محتوای داستانی صحنه را می‌توان (از نظر فضایی) به تکه‌های مجزا خرد کرد تا توجه بینندگان به طور منطقی از یک تصویر داستانی به تصویر داستانی دیگر معطوف شود، و بدین ترتیب در ذهن بینندگان داستان یکپارچه‌ای خلق کرد. پس صحنه‌ای با سه شخصیت اصلی در یک اتاق به نماهای یک‌دست و روانی تقسیم می‌نمود که هر یک تفسیری بر موقعیت محسوب می‌شود.

در یک صحنه‌ی مکالمه، این امر با تکنیک‌ها و عکس‌نما انجام می‌شود. در صحنه‌های پرحرکت‌تر، می‌توان حرکت را ابتدا در نمای عمومی، سپس در نمای متوسط و بالاخره در نمای نزدیک و با استفاده از برش‌های بامعنی (دستی که دستگیره‌ی در را می‌چرخاند) نشان داد که همگی اطاق را در خدمت داستان تفسیر می‌کنند.

پس واقع‌گرایی روانی تدوین‌ها، پیوسته در مقابل واقع‌گرایی تکنیکی نمای طولانی قرار می‌گیرد. رویداد را می‌توان یا به عنوان کلیتی مادی نمایش داد یا بر اساس کلیت روان‌شناسانه‌اش تجزیه تحلیل کرد. بینندگان سینما به ندرت رویداد را با بی‌طرفی و بی‌توجهی نمای طولانی نگاه می‌کنند، که هر چه باشد تنها یک قالب مؤثر مکانیکی برای نمایش رویداد است. بیبنده معمولاً "رویداد را از دیدگاه‌های منطقی، درامی یا اخلاقی

آن می‌نگرد. هدف غالب فیلم‌ها این گونه روانی کردن رویدادها است. این فیلم‌ها امیدوارند که:

"این توهم را در ما ایجاد کنند که در صحنه‌ی واقعی رویداد هستیم و گویی رویداد در جلوی ما نظیر واقعیت روزمره در جریان است. اما این توهم، فریب بزرگی را از نظر مخفی می‌کند. زیرا واقعیت در فضای پیوسته‌ای جریان دارد و پرده سینما در حقیقت توالی قطعاتی است به نام "نما" که انتخاب، نظم و طول آن‌ها چیزی را شکل می‌دهند که ما آن را "دکوپاژ" می‌نامیم. اگر با توجه دقیق بخواهیم شکاف‌هایی را که دوربین بر تحول پیوسته رویداد اعمال کرده تشخیص دهیم و بفهمیم چرا ما به طور طبیعی (به این شکاف‌ها) واکنش نشان نمی‌دهیم، درمی‌یابیم که شکاف‌ها را فقط به آن دلیل تحمل می‌کنیم که این شکاف‌ها در ما اثری از واقعیت پیوسته و متجانس باقی می‌گذارند. ذهن ما، زدن زنگ در یک نمای نزدیک را به عنوان تمرکز چشم و ذهن بروی زنگ می‌پذیرد. گویی که دوربین فقط پیش‌بینی حرکت چشم‌های ما را کرده است." (کتاب "ارسن ولز")

آنچه بازن در قسمت مربوط به دکوپاژ (تقطیع تصویری) توصیف می‌کند، دستگاهی قراردادی است که بدون جلب توجه بیننده او را به قبول نظم خاصی از پدیده‌ها سوق می‌دهد. مونتاز روانشناسانه هم نوعی تجرید گرای است، اما آن تجریدگرایی که ما آن را معادل تجریدگرایی معمولی ذهن می‌یابیم و از این رو آن را با رضایت خاطر قبول می‌کنیم.

"تحت عنوان واقع‌گرایی ذاتی تصویر سینمایی، به گونه‌ای فریب‌کارانه، دستگاه تجریدی کاملی در سینما شکل گرفته است. اعتقاد بر این است که تجزیه‌ی رویداد برپایه‌ی نوعی آتوم‌ی طبیعی نسبت به رویداد، محدوده‌های آن را تعیین می‌کند. در حقیقت با این دستگاه، سینماگر، تمامیت واقعیت را تابع احساسش از رویداد کرده و طبیعت را به مجموعه‌ای شانه بدل می‌کند." (ارسن ولز)

بارن می‌گفت در تدوین داستانی، فرض بر این است که بخشی از واقعیت یا رویداد در فلان لحظه دارای یک مفهوم واحد است، مفهومی که،

رویداد آن را تعیین می‌کند. از نظر بازن، چنین ساختارگرایی داستانی با واقع‌گرایی حقیقی متضاد است، زیرا که مفاهیمی از ماده خام را تصریح می‌کند و این امر با رابط‌های عادی بشر با واقعیت عینی تناقض دارد. بازن معتقد بود با آنکه ما معمولاً "در زندگی عادی فقط با یک جنبه از شیء روبرو هستیم، اما روی هم رفته درمی‌یابیم که دامنه کاربرد شیء ورای آن یک جنبه‌ی خاص است. درست است که غالباً "وقتی ما به زندگی خصوصی خود فکر می‌کنیم، از واقعیت مانند جعبه ابزاری استفاده می‌کنیم. اما از طرفی، واقعیت که "همواره از هرگونه قیدی آزاد است، می‌تواند اعمال حساب شده‌ی ما را تغییر دهد." و اینکه واقعیت بر هر گونه طرح ما از آن فایق است.

در اینجا بازن به بازی متقابل و آزادی میان بشر و اشیاء ادراکی قایل می‌شود که آن را جنبه‌ی اساسی واقعیت می‌داند. با آنکه مونتاز روانشناسانه می‌تواند اشیاء را چنان نظم بخشد که ذهن ما عادتاً "در زندگی روزمره نظم می‌دهد، اما از طرفی آزادی را که اساسش قدرت ذهنی ما در نظم‌بخشی به اشیاء است و استقلال اشیاء در پذیرش سایر نظم‌ها را کاملاً نادیده می‌گیرد.

"تدوین قراردادی جلوی این آزادی متقابل میان ما و اشیاء را می‌گیرد. تدوین قراردادی به جای یک نظم آزاد، تقطیع اجباری و منطق‌نمایی که روال گزارشی صحنه آن را تعیین می‌کند جایگزین می‌کند و آزادی ما را کاملاً از میان می‌برد." (آرسن ولز)

پس واقعیت روانشناسانه‌ی عمیق‌تری وجود دارد که سینمای واقع‌گرا باید آن را حفظ کند: آزادی بیننده در گزینش تفسیر شخصی خود از اشیاء یا رویدادها. بعضی کارگردانان از فیلمبرداری در عمق برای حفظ این حق ویژه‌ی بیننده در فیلم‌هایشان استفاده کرده‌اند. بازن دریافت که "ویلیام وایلر" در فیلم‌های اولیه‌اش در صحنه‌ها معمولاً "مقدار فراوانی اطلاعات ارائه می‌دهد و سپس بیننده‌اش را ترغیب می‌کند که شخصاً "نظرگاهی نسبت به آنچه می‌بیند برگزیند. طرفداران مونتاز ادعا می‌کنند که وایلر کارگردان

ضعیفی است و فیلم‌هایش فاقد اقتدار هنری است. اما بازن دریافت که "عمق میدان در کارهای وایلر، در حقیقت به اندازه‌ی وجدان بیننده آمریکایی و قهرمانان آمریکایی آثار او، آزادیخواه و دموکرات است." در حالیکه فیلمبرداری در عمق به وایلر امکان می‌داد به بینندگان این موقعیت ویژه را ارزانی دارد، سایر کارگردانان از این تکنیک برای تأکید بر اولویت‌دنیایی که در مقابل بیننده قرار دارد، استفاده می‌کردند.

ارسن ولز، نمونه‌ی کامل کارگردانان گروه دوم است. وی از فیلمبرداری در عمق چنان جنجالی و موفق در دو فیلم نخست خود استفاده کرد که آنچه قبلاً "غیرسینمایی تلقی می‌شد، اهمیت و ارزش یافت. با این حال عمق میدان در کارهای ولز از عمق میدان در کارهای وایلر کاملاً متفاوت است. نمونه‌اش هم اینست که هیچ‌کس تا به حال ولز را دموکرات خطاب نکرده است. ولز با عمق میدان خود بیننده را عصبی می‌کند، زیرا عمق میدان او "بیننده را مجبور می‌کند هم از آزادی توجه به عناصر تصویر استفاده کند و هم در عین حال دوگانگی واقعیت را احساس کند." عمق میدان ولز، واقع‌گرایی سه‌گانه‌ای ایجاد می‌کند: واقع‌گرایی هستی‌شناسانه، که به اشیاء، استقلال و تراکم ملموس^{۳۳} می‌دهد؛ واقع‌گرایی دراماتیک که از جدا کردن بازیگر از دکور اجتناب می‌کند؛ و مبهتر از همه در این جا، واقع‌گرایی روانشناسانه که "بیننده را در شرایط حقیقی ادراک که در آن هیچ عاملی از اولویت برخوردار نیست، قرار می‌دهد." (ارسن ولز)

بازن همواره به طور ضمنی مقابله‌ای میان واقع‌گرایی داستانی و واقع‌گرایی ادراکی برقرار می‌کرد. از نظر بازن، اگر زمان و فضای ادراکی با صداقت ارائه شود، داستان در بطن ابهام ناشی از اطلاعات حسی صحنه ناپدید می‌شود. اما اگر از آن طرف، هدف فیلم، ارائه زمان و فضای اساسی باشد، باید به طور سیستماتیک فضا و زمان ادراکی را خرد کرده و آن‌ها را هدایت کند. بازن در جدل واقع‌گرایی‌اش، خواستار "توجه به

فضا و زمان ادراکی " بود. وی معتقد بود که مونتاز به هر صورت عبارت است از بازگو کردن رویداد، در حالیکه فیلمبرداری در عمق همواره در سطح ضبط کردن رویداد باقی می ماند. همانطور که بازن عکس رویدادی را واقع گرایانه تر از توصیف آن در روزنامه می دانست، همانطور هم می توانست بگوید که فیلمبرداری در عمق، واقع گرایانه تر از تدوین کلاسیک است هر چند که نامرئی به نظر آید. نظرگاه بازن در اینجا به دیدگاه اخلاقی وی نزدیک می شود که معتقد است بیننده سینما باید مجبور شود با مفاهیم رویدادهای فیلمبرداری شده کشمکش کند، زیرا بیننده در زندگی روزمره هم با مفاهیم رویدادها در واقعیت تجربی، چنین برخوردی دارد. واقعیت و واقع گرایی هر دو باعث می شوند که ذهن با حقایقی که قاطع و در عین حال مبهم است، درگیر شود.

علی رغم این تعهد اخلاقی بازن به عمق میدان، از نظر بازن این گونه فیلمبرداری فقط تکنیکی است که تصویر سینمایی را در رابطه نزدیکتری با شیء اصلی قرار می دهد. این پیشرفت تکنیکی (فیلمسازی با نمای عمیق) نظیر سایر پیشرفت های تکنیکی از این دست (نظیر رنگ، صدا، پرده ی عریض) به هیچ وجه حصول به یک سینمای واقع گرا را به خودی خود تضمین نمی کند. زیرا فیلم های فراواقع گرا یا تجربیدی را نیز می توان به این طریق فیلمبرداری و تهیه کرد. پایگاه بازن را تا این حد می توان پذیرفت که تا به حال مونتاز در سینما یک روش انتزاعی ارائه رویداد تلقی می شده است. در حالیکه، فیلمبرداری در عمق، امکان می دهد که رویداد بر طبق روال خود آشکار شود و این امر نشانه ی آن است که تصویری که ما تماشا می کنیم، رابطه ی نزدیکی با رویداد فیلمبرداری شده دارد. بازن وقتی در رابطه با گونه با شکل سینمایی خاصی، مشکلات ویژه تدوینی و مسائل واقع گرایانه ی آن را مطرح می کند در اوج است.

کاربردهای درست و غلط مونتاز: هدف‌های سینمایی

بازن هیچ‌گاه مونتاز را یکسره محکوم نکرد، اما اهمیت آن را در سلسله مراتب تکنیک‌های سینمایی تا حد متواضع‌تری پائین می‌آورد. بازن می‌خواست نمای طولانی، جایگاه شایسته‌ی خود را به عنوان روش متداول نگرش سینمایی بازباید و فیلم‌های نو واقع‌گرا را خصوصاً "به آن جهت می‌ستود که از نظر زیبایی‌شناسی، بار دیگر این روش را تحقق بخشیده بودند. این فیلم‌های بعد از جنگ دوم، داستان‌های خود را در زمان واقعی خلق کرده و از سرعت و گریزناپذیری تدوین کلاسیک در آن‌ها خبری نبود. البته منظور این نیست که سینماگران در این فیلم‌ها، ارزش و قابلیت مونتاز را انکار می‌کردند. همانطور که بازن گفته است، این واقع‌گرایی بار زاده شده، نه تنها پیروزی‌های مونتاز را محو نمی‌کند که به آن‌ها مرجع و مفهوم می‌بخشد. فقط واقع‌گرایی تقویت‌یافته‌ی تصویر می‌تواند از جنبه‌های تجریدی مونتاز پشتیبانی کند." فیلم "همشهری کین" نمونه‌ای است که در این مورد بارن به یادآوری آن بسیار راغب است. نماهای طولانی و عمق میدان مظاهرانه‌ی این فیلم به آن استحکامی می‌بخشد که خیالپردازی‌های خالی حواش را جبران کرده و آن‌ها را بیشتر آشکار می‌کند. به عبارتی، تمهیدهای زیرکانه‌ی این "پسرک نابغه" از جمله در صحنه‌ی صبحانه که پنج سال زمان را فشرده می‌کند و از طریق مونتاز آشکارا تفسیری خلق شده است، تحریرهایی در تلاش برای آن است که مفهوم یا توضیحی بر زندگی "چارلز کین"، فرمان فیلم تلفی شود. اما بازن معتقد است که این گونه نکسک‌ها به شکست محکوم است. زیرا ساختار داستان حالت مبهم و اسرارآمیزی احاط می‌کند که این اسرارآمیزی را در تقریباً تمام تصاویر فیلم به دلیل عمق میدان می‌بینیم.

"همشهری کین به روشی اسرارآمیز فیلمبرداری در عمق عریض‌ترین تصویر

است. تردیدی که ما در یافتن کلید فکری تفسیری که بر فیلم باید گذاشت، در خود احساس می‌کنیم در یافت تصویر نماها ریشه دوانده است. " پس عمق میدان به مجموعه سبکی زبان سینمایی می‌افزاید و به کارگردان قابلیت انتخاب از میان روشهای متعددی برای ارائه رویداد می‌دهد، و حتی آمیختگی سبکها را نیز ممکن می‌کند که این مورد در ادبیات قرن بیستم نیز پربار بوده است. با آنکه عمق میدان در غالب موارد، تنها یکی از شقهای متعدد پرداخت سینمایی است، اما در بعضی صحنه‌ها ماهیت موضوع ایجاب می‌کند که از آن الزاما استفاده شود. بازن با آنجا پیش می‌رود که می‌گوید بعضی رویدادها فقط نا آنجا موجودیتی سینمایی دارند که وحدت فضایی‌شان از طریق عمق میدان و نمای طولانی حفظ شود.

ماهیت بعضی رویدادها ایجاب می‌کند که گونه‌ای شکل سینمایی مبتنی بر تکنیک فصل - نما به کار گرفته شود. (برداشت بدون انقطاع دوربین) نمونه‌های این گونه رویدادها در نوشته‌های بازن فراوان است. مشهورترین نمونه، سنایس بازن از نمای طولانی فیلم "نانوک شمال" به کارگردانی رابرت فلاهرتی است که در آن نانوک را در تفرلا با یک خوک آبی در اطراف سوراخ مخ می‌بینیم. "شکستن این صحنه به اجزاء دراماتیک، آن را از چیزی واقعی به چیزی تخیلی بدل می‌کرد." مقصود بازن این است که توجه ما در این نما، به واقعیت رویداد است که از طریق طرح آن بر روی سلولوئید حاصل شده است. هدایت این طرح‌ها سایر معنصبات دراماتیک، توجه بیننده را از اصل رویداد به درام یا به مفهوم رویداد معطوف می‌کند. بازن در فیلم دیگر فلاهرتی، "داستان لوئیزیانا" (۱۹۴۶)، از صحنه‌ی ستیز با تصاح به عنوان نمونه‌ای که در آن بگرس دوم اختیار شده است، یاد می‌کند. این صحنه با مونتاژ نما - عکس‌ما ارائه شده و رستمی خلق کرده که فقط می‌توان آن را با کلمه‌ی "هیجان‌انگیز" توصیف کرد. اما این ریتم، نظیر ریتم موسیقی که صحنه را همراهی می‌کند اساسا تفسیری است بر رویدادی که پیسنده آن را واقعا می‌سند. این رسم به نماتاگر

می‌گوید که هیجان‌زده باشد و حداکثر تلاش را هم می‌کند که بگوید چرا. در حالیکه اصل رویداد همچنان در سطح تخیل باقی می‌ماند. زیرا رویدادی است که فیلمساز آن را فقط در ذهن بیننده خلق کرده است، همانطور که انفجار پودفکین نیز چنین خلق شده بود. در بعضی فیلم‌ها، مثل فیلم‌های پودفکین این پرداخت فقط جنبه سبکی دارد. اگر فیلم، یک داستان تخیلی است، استفاده از تدابیر تخیلی مونتاژ در آن جایز است. اما در مواردی مانند فیلم‌های فلاهرتی، با رویدادهایی سروکار داریم که ارزش اصلی آن‌ها در واقعیت آن‌هاست. دادن فیلم "نانوک" هیجان‌آور است زیرا نانوک واقعا" در قطب شمال زندگی می‌کرده و دوربین واقعا" گوشه‌ای از زندگی این شخصیت را ضبط کرده است. پرداخت سینمایی دادن به این فیلم به مثابه یک فیلم داستانی یا درامی تخیلی، یعنی کاستن از نیروی نهفته در داستان. در این صورت فیلم دیگر نمی‌تواند به عنوان سندی از واقعیت، ما را تحت تأثیر قرار دهد.

احترام بازن به فیلم‌های مبتنی بر نیروی واقعیت، بسیار عمیق است. بسیاری از مهمترین مقاله‌های بازن، درباره اهمیت عمق میدان در سینمای نو واقع‌گرای ایتالیا است. از نظر بازن، هدف این نهضت سینمایی عبارت است از تا حد امکان تصویری کردن بافت پیچیده‌ی واقعیت مادی و اجتماعی. روش کلی به کار رفته برای احقاق این هدف، عبارت است از نشان دادن علل گوناگون یک رویداد. بدیهی است که این فیلم‌ها باید از تکنیک‌هایی که "وحدت مفهوم رویداد دراماتیک را ایجاد می‌کنند" احتراز کنند. نو واقع‌گرایان برای حصول به این پیچیدگی مفهوم که هدف از پیش مفروض تئوری آنان بود "مصمم شدند که خود را از قید مونتاژ خلاص کنند تا تداوم واقعیت را به پرده‌ی سینما منتقل کنند."

در حقیقت فیلمسازی که هدفش واقع‌گرایی است — بدین معنی که می‌خواهد تا حد ممکن حضور شکل‌گرایانه‌ی خود را از موضوع حذف کند — باید تکنیک سینمایی عمق میدان را به کار گیرد. بازن هرگز از بیان این مطلب باز نمی‌ایستاد که این سبک غیر قراردادی، همانقدر ارزش هنری دارد

که غالب شاهکارهای مونتازی که به دقت طرح و تنظیم شده‌اند، تنها کافی است به کمدی "اسلپ استیک" نگاهی بیندازیم. زیرا این گونه‌ی سینمایی فقط تا آن حد موجودیت سینمایی دارد که تداوم فضایی آن حفظ شده باشد. اگر کمدی اسلپ استیک، قبل از دوران گرفتیت و مونتاز، محبوبیت یافت به آن دلیل بود که غالب شوخی‌های آن از کمدی فضایی و از رابطه فرد با اشیاء و جهان اطرافش ناشی می‌شد. چاپلین در فیلم "سیرک" واقعا در قفس شیر گرفتار می‌شود و هر دو در محدوده یک نما نشان داده می‌شوند. (سینما چیست؟)



آزادی "لورل و هاردی در فضایی که در عین حال هم عمیق و هم کمیک است معلق مانده‌اند.

یک فیلم چاپلین را با تدوین قراردادی به تصور هرآورید، در آن صورت دیگر آن فیلم، کمدی چاپلین نخواهد بود، زیرا تداوم فضایی آن از بین خواهد رفت. باز در اینجا، یک جنبه از اندیشه رایج را که چاپلین را به دلیل کمبود تغییر زاویه یا نمای نزدیک در فیلم‌هایش کارگردان خلاق نمی‌دانند، طرد می‌کند.

به طور خلاصه، مونتاز یکی از عناصر موجود در خودآموز امکانات سینمایی است. مونتاز تمهیدی انتزاعی است که فقط وقتی بر زمینه‌ی فضایی یک موقعیت واقعی به کار گرفته شود، تأثیر خود را خواهد گذاشت. در غالب موقعیت‌های ساختگی در سینما، مونتاز برای کارگردان شقی برای نمایش صحنه است. اما از آنجا که "جوانی از این واقعیت (فیلمبرداری شده) است که روش تدوینی آن را تعیین می‌کند"، بعضی موقعیت‌ها را باید به صورت واقعی‌تر عمق میدان یا نمای طولانی ارائه داد. این موقعیت‌ها ممکن است جزئی^{۳۴} یا کلی^{۳۵} باشند. یک نمونه جزئی، فیلمبرداری از صحنه یک شعبده‌بازی است. به کار گرفتن تکنیک‌های مونتازی در مورد چنین صحنه‌ای، رابطه بیننده با عمل شعبده را مخدوش می‌کند. در آن صورت بیننده به سینما و نه شعبده‌باز ایمان خواهد آورد. فقط اگر فیلمساز می‌خواست شعبده را توضیح دهد، مونتاز، سک براننده‌ی صحنه می‌بود. اما مورد کلی، همان سینمای نو واقع‌گرایی است که گونه‌ای متشکل از بسیار فیلم‌هایی است که می‌خواهد پیچیدگی واقعیت اجتماعی را بدون دگرگونی هنری آن، بر سلولوئید فیلم منتقل کند. البته موقعیت‌ها و نظریه‌هایی که روی به سوی واقع‌گرایی دارند در نهایت به عمق میدان نیاز پیدا می‌کنند. بدین معنی که هدف آن‌ها، رسیدن به این اعتقاد بیننده است که آنچه روی پرده می‌بیند توسط یک نفر و برای دلیلی آورده نشده که موجودیتی ورای هرگونه ضبط سینمایی و ورای هرگونه تفسیر خاصی از آن دارد. همانطور که باز در می‌توان به دلیل اعتقادات ویژه‌اش در مورد ماده

خام سینما، واقع‌گرا دانست، همانطور هم می‌توان واقع‌گرایی‌اش را ناشی از ملاحظات موارد استفاده از سینما دانست، خصوصاً "اینکه یک فیلم چگونه باید به نظر آید تا واقع‌گرا باشد و از استفاده‌ی واقع‌گرایانه‌ی سینما چه حاصلی به دست می‌آید و غیره. بازن معتقد بود که بسیاری فیلم‌ها از توجه به ماده خام خود سود می‌برند و بازن در دو مرحله از کار فیلمسازی، از این توجه به ماده خام واقعیت طرفداری می‌کرد: مراحل عناصر تجسمی و فرآیند مونتاژ.

در بحث از موارد استفاده‌ی واقع‌گرایانه سینما، بازن واقعا "فکر می‌کرد که از چیزی جهانی‌تر از یک سبک غالب یا واژگونی سبک دیگر صحبت می‌کرد. واقع‌گرایی در نقاشی یا در تئاتر، مجموعه‌ی دیگری از قراردادهاست که خوشامد معدودی هنرمند و بیننده و مایه‌ی نفرت دیگرانست، این گونه واقع‌گرایی فقط در دوره‌های مشخصی یافت می‌شود نه همه دوره‌ها. اما همانطور که دیدیم، واقع‌گرایی سینمایی از نظر بازن در نبود قرارداد، در نادیده گرفتن شخصیت هنرمند و در باکرگی تازه پای ماده‌ی خام است. این اختلاف عمده‌ی سینما با سایر هنرها از آنجا ناشی می‌شود که عکس، بی‌شبهت به خطوط و رنگ‌ها، مقدم بر زمینه و شکل‌گیری‌اش توسط عکاس با ما رابطه برقرار می‌کند.

فیلمساز واقع‌گرا فرد بی‌هنری نیست، هرچند فیلم او خالی از "هنریت" به نظر آید. فیلمساز در هنرافتادگی که مقدم بر تمام خصلت‌های هنری است، مهارت دارد. چنین فیلمسازی موقعی از نیروهای تفسیری سینما استفاده می‌کند که به آن‌ها نیاز داشته باشد. ولی توجه فیلمساز همواره باید به نیروهای اساسی و اولیه‌ی تصویر بدوی واقعیت باشد. درحالی‌که مفهومی را از طریق نیروهای تفسیری سینما بناکردن، نیازمند هنر است، همانطور هم مفهومی را از طریق تصویر آذین‌نشده آشکارکردن، نیازمند هنر است.

بازن معتقد بود که در بیان نظریات فوق، خواستار سینمایی کوتاه - نظرانه نیست که معتقد بود می‌خواهد آگاهی‌آمان را از طیف گسترده‌ی

امکانات زبان سینمایی بسط دهد. از نظر بازن، جنبه‌های شاعرانه‌ی سینما همگی یک نوع تکنیک را ارج می‌گذارند و آن تولد مفاهیم تجریدی نوین از طریق تحریف یا پیوند زیرکانه‌ی قطعات مختلف ماده خام است. این تکنیک‌ها معادل استعاره در زبان هستند. با آنکه بازن هرگز به طور کامل استعاره‌پردازی را در سینما طرد نمی‌کرد اما احساس می‌کرد زمان آن فرا رسیده که به امتیازات و قابلیت‌های گونه‌های دیگر بیان سینما توجه شود. در شاعری هم در گونه‌های بدیع و عروض بخشی از کل نمایندگی تمام کل است. اما در نظریه بازن این گونه بیان حاکم و غالب است. از نظر بازن، تصاویر روی پرده نباید نمایندگی دنیای کاملاً "تخیلی و نوین دیگری باشد که باید نمایندگی دنیایی باشد که طبیعتاً" به آن تعلق دارند. هرمد باید اساساً "یک ناظر خوب باشد و از کل رویداد یا دنیا، بخش‌هایی را برگزیند که به طور کامل بیان کننده آن‌هاست."

در نهایت، موضوع محکوم کردن یک سبک برای اثبات سبک دیگر نیست. بازن نظر ما را به این نکته جلب می‌کند که ببینیم چطور اعیان جهانی مونتاژ و شکل‌گرایی برای بیان بسیاری موضوعات سینمایی ناکافی است. استفاده‌ی بدیع گونه از سینما در خدمت تمام گونه‌هایی است که از نظر اثر، متکی به نوعی واقع‌گرایی هستند. بازن معتقد بود که "استعاره" گونه دهن است و بدیع و عروض، گونه‌ی جهان.

دیدیم که بازن معتقد است جهان مفهومی دارد که اگر رحمت بوجه به خود بدهیم و اگر میل درونی امان را که می‌خواهد این دسا، موضوع دلخواه‌مان را بیان کند، خاموش کنیم یا ما به زبان اتهام‌آمیز سخن خواهد گفت. اس مقاله مان "بیان از طریق"^{۳۶} و "مفهوم نهفته در جهان"^{۳۷} از جانب "سارتر" به بازن رسیده است. بازن معتقد است سینما بینش از هر هنر دیگر به صورت طبیعی می‌تواند مفهوم جهانی را که در اطراف و اکاف ما در جریان است ضبط کرده و بیان کند. سینما هنر طبیعت است

اول به دلیل آنکه به صورت خودکار و از طریق فرآیندی فتوشیمیایی به ما عرضه می‌شود و دوم به دلیل آنکه جوانی از دنیا را بر ما آشکار می‌کند که قبلاً "نمی‌خواستیم یا نمی‌توانستیم ببینیم". نه تنها این مفهوم را در فیلم‌های علمی با نماهای میکروسکوپی از سلول‌ها یا کپکشانها می‌یابیم که آن را در انواع و اقسام فیلم‌های واقع‌گرا هم می‌بینیم که همگی ما را وادار به دیدن واقعیتی می‌کنند که به دلیل عادت، نادیده گرفته بودیم و یا به دلیل خودخواهی مفهوم دیگری به آن نسبت داده بودیم.

هدف گونه‌های واقع‌گرا، این است که ما مفاهیم خود را کنار گذاشته و با مفهوم جهان روبرو شویم. در این راه ما باید راه فیلمساز حقیقتاً "واقع‌گرا را دنبال کنیم که نظیر "فلاهرتی"، "روسه لینی" و "رنوار" همواره به کشف جهان از طریق سینما توجه بیشتری داشتند تا خلق یک دنیای نوین سینمایی (یا بدتر از آن بیان اندیشه‌هایشان) در قالب تصاویر برگرفته از واقعیت.

اعتقاد تقریباً مذهبی بازن به نیروی مفهوم طبیعت، وی را قهرمان شکل‌ها و وسایله‌های واقع‌گرا می‌کند. اما باید مواظب بود که بازن را فقط به عنوان یک واقع‌گرا طرد نکنیم. روش خاص بازن در تعریف شکل سینمایی اسد از طریق اهداف یا اثرات آن شکل سینمایی و در مرحله بعدی از طریق وسایله ضروری سینمایی برای احقاق این اثرات برای تمام انواع سینمایی قابل تعمیم است. درست است که غالب نوشته‌های بازن کمی فرمالیستی است و از شکل‌های سینمای واقع‌گرا جانبداری می‌کند، اما باید توجه داشت که اس نگرش در بعضی لحظات تاریخ سینما ضروری است، زیرا جنبه تصحیح‌کنندگی دارد. شاید توجه بازن بیشتر معطوف به بنیان‌گذاری سینمای گسترده و اعطاف‌پذیری باشد که قابلیت تحقق اهداف بی‌شمار انسانی از طریق امکال کوناگون و متنوع را امکان‌پذیر می‌کند.

کارکرد سینما

اعتقادات بنیانی بازن درباره اهمیت سینما چیست؟ چرا وی زندگی و سلامت خود را وقف سینما کرد؟ ادعا شده که عشق وی به سینما از عشق زرف‌تر وی به واقعیتی که سینما واسطه‌ی آن است، سرچشمه می‌گرفت. اما خلاف این عقیده هم اظهار شده است، اینکه سینما همیشه هدف اصلی زندگی بازن بوده است، و اینکه اشارات بی‌وقفه‌ی وی به واقعیت، مانند اشارات یک منتقد نقاشی به ماده‌ی رنگی است که برای شناخت رسانه ضروری است ولی هدف نهایی این اشارات محسوب نمی‌شود.

به دلایل فراوان شخص متوجه می‌شود که بازن، طلبه و دوستدار مشتاق زمینی بود که وی احساس می‌کرد می‌تواند وحی‌های ناگفته را به ما ارزانی دارد. سودای تمام عمر بازن در زمین‌شناسی، جانورشناسی و گیاه‌شناسی باعث می‌شود فکر کنیم که گویی او سینما را برای آن می‌خواست که ما را در کشف طبیعت یاری دهد، به همین ترتیب همکاری بازن با روزنامه‌ی سوسیال مسیحی "Espirit" یا تشکیلات بیشتر کمونیستی "کار و فرهنگ"، همه به رسالت بازن به بازسازی واقعیت اجتماعی اشاره دارند. ظاهراً سینما در خدمت این رسالت بازن بود. سینما در این دور میه، ابزاری با ارزش و سی‌همتا برای شناخت، درک و بالاخره عمل برای بازن محسوب می‌شد.

شواهد فراوانی دال بر نظر اول هم وجود دارد. آن که می‌گوید عشق بازن به سینما، چیزی مستقل است و اینکه بازن سینما را ذاتاً "عنصری باارزش می‌دانست، بنیابگذاری بشریه‌ی سینمایی "کایه دو سینما"، دلیلی در تأیید این نظریه است. گرچه بازن هرگز ار تأکید به نقش اساسی واقعیت

در سینما باز با اسناد، اما این نظریه ابرام دارد که علاقه بازن فقط متوجه سینما و انکارهای واقعی بود که ایجاد می‌کرد، نه خود واقعیت. جاسداری بازن از نگار سینمایی "بی سبک" را می‌توان نه به عنوان میل به دفع شر کردن سینمایی که واقعیت را همواره تحریف می‌کرد دید که این جاسداری بازن، تلاشی است برای یافتن راهی برای خلق سینمای جدیدی که با ماده خام خود از نزدیک درگیر می‌شود و در عین حال همیشه سینما باقی می‌ماند. هرچه باشد بازن همواره با اشارات مکرری به نویسندگانی مانند "همینگوی" و "دوس پائوس"^{۲۸} اندیشه‌هایش را همراه می‌کند. این نویسندگان در آثارشان از "ادبی بودن" آشکار احتراز می‌کردند، تا نه واقعیت که نوعی نزدیکی با واقعیت که در عین حال هنوز ادبیات است ایجاد کنند. بازن می‌خواست سینما به سبک‌های نوینی دست یابد از مرزهای خود فراتر رود. وی اعتقاد داشت که "واقع گرایی" راهی است که به این هدف منتهی می‌شود.

به عقیده من، بازن این دو عقیده را به طور همزمان یا بهتر گفته باشیم به گونه‌ای دیالکتیک دنبال می‌کرد. عشق او به دنیای طبیعی که به خاطر آن او را غالباً "سن فرانسیس معاصر" می‌نامیدند - بی شک عاملی بود که تصورات بازن را از سینما بارور می‌کرد. اما این تصورات سینمایی به تدریج استقلال یافت، و بازن سینما را نه به عنوان ابزاری که با آن طبیعت را باید نظاره کرد، که به عنوان محصول سرحسته‌ی علم و طبیعت به شمار آورد. میل بازن به گسترش یافتن سینما در حوزه‌های جدید، در عین حال هم از توجه وی به آینده‌ی سینما و هم از توجه وی به آینده‌ی واقعیت، با لافلا، رابطه‌مان با آن نشأت می‌گرفت.

در این انگیزه‌ی دومی، اندیشه‌ی بازن به ادبیات کراکوئر در قسمت‌هایی کتاب "تئوری فیلم" نزدیک می‌شود. زیرا هر دو تصور می‌کردند که سینما می‌تواند صاحب مشترک و عراده‌ی فیزیکی از زمین به دست دهد که

بر پایه‌ی آن بشر، رابطه‌های اجتماعی پایدار و نوینی خلق کند. تصورات بازن از زندگی بشر که از "هانری برگسن"^{۴۰}، "آندره مالرو"، "تیار دو شاردن"^{۴۱}، "گابریل مارسل"، "موریس مرلوپونتی"، "امانوئل مونیه"^{۴۲} و "ژان پل سارتر" ملهم بود از نظرات کراکوثر در مورد مشابه فراتر می‌رود.

روی هم رفته نویسندگان فوق در آثارشان نیروی خلاقه‌ی بشر را در آشکار کردن اسرار مبهم طبیعت و آینده می‌ستودند. بازن از "تی‌هارودو شاردن"، اعتقاد به تحول زمین و تمامی شکل‌های زندگی روی آن را گرفت؛ از مالرو فرا گرفت که در هنرهای گذشته، روحیه‌ی فزاینده‌ی بشر در روبرویی با "شرایط انسانی" را تشخیص دهد؛ و از سارتر و مارسل، مفهوم ماجراجویی را که این دو آن را ضرورت زندگی "راستین" می‌دیدند، فرا گرفت. سینما از نظر بازن، نوری بود که "بشر سیاح" (مارسل) به درون تاریکی اطرافش می‌اندازد تا در آینده و سرنوشتی که پیش روی اوست، خود را بتاباند.

از نظر بازن، سینما همواره در دیدگاه فوق، مقام حس ششم یا ابزاری ممتاز را داشت، اما نزدیک به آخر عمر بازن خصوصاً "، سینما از این هم فراتر رفت و چیزی شد که مانند فرآیندهای طبیعی یا انسانی باید جداگانه آن را مورد بررسی قرار داد. سینما در این دوره، از نظر بازن به اندامگانی بدل شد که از ریشه‌ی اولیه خود سر برآورده و در محیط‌های گوناگونی رشد کرده است. بدین ترتیب دیگر می‌شد سینما را مانند یک شیء مورد مطالعه قرار داد.

بازن سپس مجذوب این پنداشت شد که:^{۴۳} سینما در برابر پیچیدگی فزاینده‌ی حاکم بر سایر فرآیندها واکنش نشان می‌دهد، و در عین حال برخی خصیصه‌های ذاتی خود را نیز حفظ می‌کند. بازن دریافت که سینما را — که فقط به نسل را پشت سر گذاشته — تنها می‌توان با توجه به

40- Henri Bergson

41- Teilhard de Chardin

42- Emmanuel Mounier

43- hypothesis

"مشخصه‌های تکوینی" آن و تاریخ تحول آن در بطن نیروهای ویژه‌ی محیطی شناخت و درک کرد. هستی‌گرایی بازن مانع از آن می‌شد که وی به دنبال فرموله کردن یا جستجوی جوهری باشد که سینما باید به آن بدل شود. اما بازن امیدوار بود که در حق سینما همان کاری را بکند که سارتر در حق بشر کرده بود، یعنی سینما را از آزادی و امکاناتش آگاه کند، سینما را از نظریه‌های قدیمی که آن را به تصورات وایدئولوژی‌های مختلف وابسته می‌کرد، آزاد کند. بازن بی‌آنکه بخواهد یا امیدوار باشد به نتیجه‌ی مشخصی برسد، بی‌وقفه از خود می‌پرسید: "سینما چیست؟" سینما چیزی است که بوده و می‌تواند بشود؛ سینما ماجرای تکامل آنست؛ فرایندی است که همیشه رشد می‌کند، همیشه می‌شود و خود را هرچه بیشتر آشکار می‌کند. این طرز فکر، جهت‌یابی تاریخی نظریه‌ی بازن را آشکار می‌کند. برای شناخت سینما، اساساً باید سرچشمه‌های سینما و جهت‌های رشد آن را در محیط‌های متغیر شناخت. بازن سینما را محصول دو عامل یا دو رگه‌ی ژنتیک می‌دانست، گرچه این طرز فکر اساساً "متعلق به بازن نیست. این دو رگه عبارتند، از یک طرف واقع‌گرایی و در طرف دیگر نهادگرایی.^{۴۴} واقع‌گرایی سینما از نقاشی سرچشمه گرفته است که از زمان رنسانس میل به نسخه‌برداری از دنیای عینی را حفظ و اشاعه داده بود، همان میلی که بازن در مقاله "هستی‌شناسی تصویر عکاسی" به گونه موثرتری توضیح داده است. سینما ارجانب ادبیات نیز نیرویی در جهت واقع‌گرایی دریافت کرد. از زمان پیدایش نوول در قرن نوزده، ادبیات به گونه‌ای مستمر به سوی آرماسی ژورنالیستی پیش رفته و در نهضت‌های گوناگون "واقع‌گرایی" و "مستندگرایی" آخر قرن نوزده به اوج رسیده بود. به نظر می‌رسد سینما که در ابتدای پیدایش این جنبش‌ها متولد شده، احتمالاً "ادبیات و نقاشی را تا حدی از آنچه می‌توان "تقلید روانی"^{۴۵} نامید، آزاد کرده است. عامل دیگر، فضای علمی است که به اختراع دستگاه لازم برای سینما منجر شد.

بازن از میان تمام شخصیت‌هایی که در کشف تصاویر متحرک سهیم بوده‌اند، "ژول ماری"^{۴۶} را بر دیگران ترجیح می‌داد، زیرا "ماری" تمام زندگی‌اش را وقف شناخت حرکت پیرندگان و حیوانات کرد. سینما از نظر "ماری" عاملی حیاتی بود، و کنجکاوی‌اش در مورد جهان بود که اختراع سینما را ایجاب می‌کرد. ماری را می‌توان نماینده‌ی نسل خویش دانست، نسلی که به راههای بی‌شمار، موجی از توجه عمومی به جهان مادی و کارکردهای آن را به نمایش گذاشت. سینما از این موج توجه پدید آمد تا کنجکاوی حاصل را ارضا کند. فرهنگ عامه نقش حتمی دیگری در تکوین نهاد سینما داشت. صنعت سرگرمی بی‌درنگ سینما را به کار گرفت و در پرورش آن کوشید. بازن مکرراً به رابطه سینما با سالن‌های موسیقی، نوول‌های دوپولی و تئاترخانه‌های اشک‌انگیز بولواری اشاره می‌کند. بازن معتقد بود که نادیده گرفتن کارکرد جامعه‌شناسانه‌ی سینما همانقدر غیرممکن است که نادیده گرفتن ریشه‌های واقع‌گرایانه‌ی آن.

سیاری از جالب‌ترین مقاله‌های بازن، تنش میان این تعالیات را ردیابی می‌کند. بازن در باره تکامل زبان سینما و محتوای سینمایی هم نوشته‌هایی دارد. نظریات وی در این مورد بر همگان شناخته شده است و من فقط در نگاهی اجمالی به گسترده‌ترین مفاهیم آن‌ها اشاره می‌کنم.

در سال ۱۸۹۵ کسی نبود که بگوید سینما باید چگونه باشد یا چگونه ماند. با مقوله‌ی ارتباط و انتقال واقعیت روبرو شود. زبان سینما در طول سبب سال اولیه به تدریج شکل گرفت. در سال ۱۹۱۵، قلمروی هنر سینما بی‌اندازه محدود بود ولی ظرفیت‌های بیانی‌اش به صورت معجزه‌آسایی بسط یافته بود. سینما در مقابل آر دست دادن تنوع، یک شکل بیانی سنجاس و در نتیجه شباهتی به دست آورده بود. سینما از میان بی‌شمارت راهها یک جمد راه را برگزید و همس راهباست که امروزه سینما نامیده می‌شود. اس که طول فیلم‌ها بین ۱۲۰ - ۸۰ دقیقه است، قراردادی است

که حدود سال‌های ۱۹۱۵ بنیان گذاشته شد. این خصیصه که امروزه بخش جدانشدنی از تصور ما از سینما را تشکیل می‌دهد ناشی از نهادگرایی هنر سینماست. خصیصه‌های بی‌شماری از اینگونه وجود دارند که روی هم رفته سینمای کلاسیکی را شکل می‌دهند که بین سال‌های ۱۹۲۵-۳۸ در اوج بود و هنوز هم هست.

طی دوره‌ی کلاسیک سینما، مردم به حق می‌توانستند بگویند که به سینما می‌روند، زیرا هر فیلمی که می‌دیدند، اهمیتی کمتر از مراسم هنری فرهنگی داشت که آن را "سینما" می‌نامیدند. هر فیلم جدید، نمونه‌ای خوب باید از زبان رایج سینما بود. بازن درباره تلویزیون هم می‌توانست نظری مشابه این داشته باشد. ما هم امروزه غالباً "تلویزیون را روشن می‌کنیم برای آن که نه برنامه‌ای خاص بلکه فقط تلویزیون تماشا کرده باشیم. تجانس زبان تصویری تلویزیون، اطمینان می‌دهد که ما از نظر داستان و تصویر با مشکلی روبرو نخواهیم شد. مثلاً "درام پردازی فیلم‌های تلویزیونی به دقت در اطراف چارچوب تبلیغات اجباری‌اش شکل یافته و به نظر می‌رسد که گویی موسیقی پرداز واحدی، ضربه‌ی موکد موسیقی خود را در انتهای همه آن‌ها گذاشته است. حتی فصل عناوین را هم می‌توان به چند گروه تقسیم کرد. با در نظر گرفتن اینکه در آمریکای دهه‌های بیست و سی ۵۰ تا ۷۰ میلیون نفر هر هفته به سینما می‌رفتند، "قاعده‌ی سینمایی" در فیلم‌های این دوره‌ها بیشتر نظرگیر می‌شود. این توده عظیم در فیلم‌ها زبانی را تماشا می‌کردند که سایر امکانات بیانی را فتح کرده و برتری خود را با هر فیلم جدید به اثبات می‌رساند.

بازن عقیده داشت که این زبان دیکتاتوری، حتی بیشتر از قراردادهای اجتماعی در تعیین اقسام موضوعاتی که بر پرده سینما دیده می‌شد، نقش داشت. بدین ترتیب گونه‌هایی پدید می‌آمد که به آسانی مکانیسم فیلمسازی را آشکار کرده و به آن واکنش نشان می‌داد. بازن در بررسی ژرف خود از امساک‌های سمبالی از ادسات ("در دفاع از سمبای مختلط") تلویحا می‌گوید در این دوره ساهکارهای ادبی جهان مانند سه‌های بررک درخت

به اندازه‌های یکنواخت بریده می‌شدند که به کارخانه‌های هالیوود خورانده شوند. آثار "شکسپیر"، "چارلز دیکنز" و "ویکتور هوگو" به صورت فیلم‌هایی کاملاً شبیه به یکدیگر از هالیوود بیرون می‌آمدند. بدین ترتیب این فیلم‌ها با دیگر فیلم‌های آن دوران نیز اختلافی نداشتند. از نظرگاه بازن به طور خلاصه سینمای کلاسیک سیمایی خشک و رسمی داشت که ویژگی‌های شخصی را از فیلم‌ها می‌گرفت و با موضوع فیلم‌ها به صورتی یکسان برخورد می‌کرد. برخی امتیازات جالب هم در این دوران سینما یافت می‌شود. تکرار بی‌وقفه سبکی خاص در فیلم‌ها امکان می‌داد که دستگاه ظریف و دقیقی از قراردادهای سینمایی به وجود آید. بدین ترتیب میان مردمی که هفتگی به سینما می‌رفتند و تهیه‌کنندگانی که می‌خواستند مجموعه‌ای گوناگون از آنچه مردم دوست داشتند و به آن عادت کرده بودند، ارائه دهند، رابطه‌ای طبیعی به وجود آمد. از طرفی سینما چنان پیوند اجتماعی را ممکن می‌کرد که سایر هنرها به ندرت از آن برخوردار بودند. ظاهراً "سینما این امکان را داشت که اعضاء یک جامعه‌ی فرهنگی را با سبکی سنتی و شبکه‌ای از پیام‌های سنتی مثل شعرهای حماسی "هومر" که بچه‌مدرسه‌ای‌ها آنها را از بر می‌کردند و شهری‌ها فراوان شنیده بودند، منجم کند. از زمان رنسانس تا به حال در فرهنگ ما، جای این هنر رسمی و حشالی خالی بوده است. شاید تحقق یافتن این امکان به اندازه اصل امکان هیجان‌انگیز نباشد. کارخانه‌های پولساز هالیوود و سایر پایتخت‌های سینمایی به طور کلی به جای اشعار حماسی هومر یا کلیساهای گوتیک، یک ایدئولوژی طبقه متوسط را در فیلم‌هایشان به سینندگان ارائه کردند. این مورد بیشتر حقایقی درباره فرهنگ ما به ما گوشزد می‌کند تا درباره قدرت سینما. زیرا مثلاً "در فرهنگی دیگر مثل فرهنگ شوروی می‌توان گفت که از سینما در راه شرسبک و پیام انقلابی استفاده می‌شد. بازن در تمام موارد معتقد بود که سینمای کلاسیک، سیمایی رسمی داشت. بدین معنی که فیلم‌ها همه آراسته به سبکی غرورآمیز و اسرارآمیز از دنیای اسرارآمیز سینما بر تماشاگر نازل می‌شد. بازن معتقد است که این گونه سینما، عبارت است از ارائه نمایی

بر ایهت به بیننده‌ای کنش‌پذیر که مسحور جادوی تکنیک سینما شده است. البته من به دلیل روشنی بیشتر، در سطور فوق اغراق کرده‌ام. همواره فیلم‌هایی بودند که در مقابل جاذبه‌ی سینمای کلاسیک به سوی فرهنگ عامه مقاومت می‌کردند. همواره پیشگامانی از واقع‌گرایی شخصی بودند (رابرت فلاهرتی و اریک فون اشترو و هایم. نمونه‌های مورد علاقه بازن هستند) که نه از سیمای رسمی و نه از پیام رسمی سینمای دوران خود پیروی می‌کردند. فیلم‌های این کارگردانان از بسیاری جهات از سینمای کلاسیک متفاوت است. اول اینکه غالباً "در محل اصلی فیلمبرداری شده‌اند" ("طعم"، "نانوک" "مرد آرانی") که این موضوع به فیلم‌های آنان سیمایی گرافیک می‌دهد که در عین حال خام‌دستانه‌تر و آزادتر از نمایش‌های پرشکوهی است که سینمای کلاسیک می‌نامیم. دوم اینکه فیلمنامه این فیلم‌ها بیشتر در پیروی از مقتضیات ماده‌ی اولیه‌شان نوشته شده تا پیروی از منطق دراماتیک. فون اشتروهایم در فیلم طعم، عملاً "تمام صحنه‌های نوول^{۴۷} "مک تیگ" را به صورت فیلم درآورد و از "سینمایی کردن" نوول با برش‌ها و تغییرات قراردادی دوربینی سربار زد. فلاهرتی که کیلومترها فیلم را فقط با ایده مبهمی که بیشتر رهنمود چشم بود- فیلمبرداری می‌کرد، داستان‌های آزاد خود را بر اساس حقایق بنا می‌کرد. سوم اینکه تدوین این فیلم‌ها نشان-دهنده‌ی توجیهی اساسی به موضوع فیلمبرداری شده بود که این امر باعث می‌شد فیلمسازی بیشتر به صورت "باربینی" یک پدیده درآید تا "نمایش" آن. این همه به نگرشی شخصی از موضوع منجر می‌شد. نگرشی که در آن سبک، دیگر عامل برتر نبود، بلکه عاملی بود که طی ساختن فیلم پدید می‌آمد.

بالاخره این چند ولگرد واقع‌گرای دهه‌های بیست و سی، بعد از سال ۱۹۴۵ در جریان جهشی کلی در فیلمسازی به سوی اصول واقع‌گرایانه‌تر، نظیر شدند. فیلم‌های "قاعده‌ی بازی" و "همشهری کین" از نظر بارن،

نشان دهنده‌ی این مرحله‌ی جدید در سینماست. این فیلم‌ها برای همیشه قید و بندهای سیمای کلاسیک سینما را از هم گسستند. با آنکه غالب فیلم‌های امروزه هنوز قاعده‌ی که با سبک و سیمای قراردادی فرهنگ را راضی‌کننده‌ی راه می‌کنند، باز است. "الکساندر آستروک"، یکی از پیروان بارن، در مقاله‌ی معروف خود "دوربین - فلم" (۱۹۴۸) نوشت که فیلمساز را می‌توان معادل نول نویسنده دانست، که ضرورت‌های ماده‌ی خام و طرز تلقی شخصی‌اش نیست به آن، تعیین‌کننده‌ی سبک کارش است. آستروک معتقد است که دیگر، چیزی که بتوان برچسب "سیمایی" بر آن زد وجود ندارد. فقط فیلم‌ها وجود دارند و هر فیلم باید خود سبک خودش را بیابد.

امیدوارم علی‌رغم فشردگی این نظر احتمالی، دیدگاهی کلی از سینما را که در پس مقاله‌های کوتاه بی‌شمار بارن پنهان شده، ترسیم کرده باشم. البته نهاد غیر قابل تغییر سینما که در نیمه‌ی اول قرن شکل گرفت، در بطن خود هسته‌های نابودی‌اش را نیز پرورش داد؛ از همان ابتدا و با کارآمدتر شدن مستمر سینما، میل به واقع‌گرایی در سینما، بنای اعجاب‌آور و غیرشخصی سینما را می‌بلعید. با آنکه بارن عشقی واقعی و غالباً "ناشناخته" به غالب آثار سیمای کلاسیک داشت، اما سرخس‌خانه هم اصرار داشت که سینما به شکل‌های متنوع‌تری متحول شود و به تجلیات شخصی‌تری دست یابد. در موقع مرگ بارن بالاحره‌ی زمانی رسید که بینندگان سینما شاهد شکوفایی سبک‌های آزاد و منلون "تروفو" یا "روسه لینی" و تلاش اینان برای کشف و بیان جوانمی از دیسای که فلا "در اختیار سینما نبود، شدند. در فیلم‌های اسان، هم واقعیتی که اس کارگردانان در نظر داشتند و هم واقعیت‌های درونی افکارشان، صمیمانه‌تر از آنچه در سیمای کلاسیک ممکن بود، دیده می‌شود. فیلم‌های اس کارگردانان، واکنش‌های آزاد و بی‌واسطه‌ای در برابر جهان واقعی است و به اصلاحاتی چند در واکنش رسمی سینما به دیسای.

بارن این موضوع را هم از نظر حساسیت اساسی و هم از نظر شکل‌های

هنری، مفید می‌دانست، با آن‌که بازن پیش‌بینی مسیر تکامل سینما را امری محال می‌دانست. اما دورنمای تحولات سینما او را سخت به هیجان می‌آورد. بازن معتقد بود شکل‌ها و گونه‌های جدید سینما، ضرورتاً "در شناخت ما و جهان ما، فواید بیشتری نصیب ما خواهند کرد."

در نهایت می‌بینیم که تصورات بازن از سینما بخوبی با سودایش به فرآیندهای طبیعی و اخلاق بشری سازگار بود. از نظر بازن، سینما، بشر و زمین هر سه در راه کشف^{۴۸} نفس و خود – بیانگری^{۴۹} فزاینده کام برمی‌دارد. این سه همیشه در حال خود شدن و خلاصی از وابستگی‌های غیر ضروری و خودآفرینی هستند. این خود – آفرینش^{۵۰} در فلسفه‌ی سارتر هدف و جهان هستی محسوب می‌شود.

بازن امیدوار بود که نظریاتش نقشی در این تکامل داشته و سینما را به سوی آینده‌ی منطقی^{۵۱} اما ناگزیر ناپیدایش سوق دهد. امتیاز بازن در جامعیت دوقیفی‌اش بود که به وی امکان می‌داد فیلم‌ها را به خاطر خودشان دوست ندارد و هم در عین حال آنها را در مراحل تکاملی سینما مورد بررسی قرار دهد. از نظر بازن سینما، مثل بشر فقط وقتی به خود می‌رسد که از کیفیت ناکاملش آگاه شده و تلاش کند به ورای خود دست یابد. به این دلیل است که مواضع به‌مرس مستندها و پیش‌یا امتاده‌ترین وسطرها این چنین نظر بازن را به خود جلب می‌کرد. گرچه این فیلم‌ها در کارگردشان کاملاً "موفق بودند"، اما محدودیت‌های آشکار آنها را وا می‌دارد که به ورای آنها سنگرم. روحیه‌ی اندیشه‌های بازن و دوران او عبارت بود از عشق ورزیدن و تلاش کردن برای درک تمام مراحل تک‌فرآیند و در عین حال پیوسته از ورای آن به آینده‌ی نامعلوم نگرسی.

تا زمان مرگ بازن، سال ۱۹۵۸ کسی عملاً "نظریات سسمایی وی را به مبارزه نطلبیده بود. از زمان مرگ بازن تا به حال، نظریات سسمایی

48- self-revelation

49- self-expression

50- self-creation

وی دستخوش سرنوشت‌های متغیری شده است. همکاران بازن در "کابه دو سینما" با فیلم‌های موج نو، نظریات بازن را پیروزمندانه به سینما منتقل کردند. اما اخیراً "ساختارگرا"ها و "نشانه‌گرا"ها نظریات وی را با مرگبارترین اصطلاحات توصیف کرده و آشکارا مورد حمله قرار داده‌اند. اینان به تحقیر می‌گویند بازن، "اومانیزست" حقیری بیش نیست و نظریه‌اش هم "آرمانی" است.

صرف‌نظر از تلقی‌های گوناگون نسبت به بازن، نظریات سینمایی وی به دلیل قدرت و تنوع آن همچنان تأثیر عظیم خود را حفظ خواهد کرد. قدرت نظریه بازن از انسجام دیدگاههای او و از مکتب فلسفی پخته‌ای که پشتوانه آنهاست، ناشی می‌شود. اما تنوع این نظریات که کعبه‌تر و استثنایی‌تر است، از پرباری و انرژی فردی مایه می‌گیرد که به بررسی هر آنچه با آن روبرو می‌شد، کمر بسته بود. فردی که هرگونه روبرویی، ناگزیر برای او حقیقت جدیدی آشکار می‌کرد. این ویژگی در تمام مقاله‌های بازن دیده می‌شود. اینکه نسل‌های آینده، دیدگاههای این نوشته‌ها را طرد کنند یا ستایش، نظریه‌پردازی که در پس این مقاله‌ها وجود دارد، همیشه به دلیل استعداد حیرت‌آورش و استفاده‌ی سخاوتمندانه و دور از تظاهرش از آن، مورد احترام همگان خواهد بود.

یادداشت

گرگ تولند

فیلمبردار آمریکایی (۱۹۴۸-۱۹۵۴) کارش را از اوایل دهه بیست به عنوان دستیار فیلمبردار آغاز کرد. در دهه چهل استعدادهایش را به عنوان فیلمبردار در فیلم‌های "خوشه‌های خشم" (۱۹۴۵) و "همشهری کین" (۱۹۴۱) به ثبوت رساند. سبک خاص وی در فیلمبرداری، ارائه صحنه‌ها با عمق میدان فراوان است. بعضی فیلم‌ها: "بلندی‌های بادگیر" (۱۹۳۹)، "بهترین سال‌های زندگی ما" (۱۹۴۶)، "جاده افتخار" (۱۹۳۶).

ژول اتین ماری

مخترع فرانسوی (۱۸۳۵-۱۹۵۴) روانشناس برجسته‌ی فرانسوی که ابتکارات وی برای توسعه‌ی تکنیک‌های عکسبرداری از حرکت حیوانات، مستقیماً "بر اختراع دستگاه سینماتوگرافی توسط لومیرها اثر داشت. دستگاه اختراعی وی؛ کروئوفتوگرافی، ابتدا با فیلم کدر و سپس فیلم شفاف مجهر شد و اولین دستگاهی بود که ویژگی‌های دوربین فیلمبرداری امروزه را دارا بود. او بیشتر به تجزیه‌ی حرکت حیوانات به وسیله عکسبرداری آن‌ها علاقمند بود و کمتر به ترکیب حرکت به منظور نمایش آن توجه داشت.

جان دوس پاسوس

نویسنده آمریکایی (۱۸۹۶-۱۹۷۰) با نوول‌های جنگی "ابتکار یک عره" ۱۹۱۹ و "سد سرار" ۱۹۲۱ مشهور شد. شاهکار وی تریلوژی آمریکا (۳۶-۱۹۳۰) نام دارد که از طریق آن وی دیدگاه جامعی از زندگی آمریکایی، بر رسته محیط واقعی نینرهای روزنامه‌ها و رویدادهای زندگی معاصر به خواننده ارائه می‌دهد.

تیاردر ارنست

فیلسوف فرانسوی (۱۸۸۱-۱۹۱۳) زیست‌شناس و کشیش ژوزوئیت.

اکوست رنوار

نقاش فرانسوی (۱۸۴۱-۱۹۱۹) یکی از نقاشان برجسته امپرسیونیسم براسه. از سرده سالکی نقاشی را آغاز کرد. ابتدا تحت تأثیر "کوره" بود، اما بعداً تحت تأثیر "مونه" دیگر نقاش فرانسوی، رنگهای تابلوهایش روشن‌تر شد و به آبی‌آسمانی تمایل یافت. تابلوهای اولیه رنوار غالباً برتره، دورما، گل و افراد را در رسته‌های کافه، سالن رقص، قایق و رودخانه نشان می‌دهد. کارهای بعدی وی غالباً بدنهای برهنه و نیم‌برهنه است.

امانوئل مونه

فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۵-۱۹۵۰) بعد از مدتی تدریس در پاریس بین سالهای ۳۲-۱۹۳۱ کتابی در زمینه فلسفه منتشر کرد. اساساً یک فیلسوف مارکسیست است. طی سالهای ۳۹-۱۹۳۳ در بروکسل در مدرسه‌ای فرانسوی زبان به تدریس پرداخت. با شروع جنگ جهانی دوم به سرریزی احضار شد و با سقوط فرانسه در سال ۱۹۴۰، ارتش را ترک کرد. مونه، نماینده اصلی مکتب فلسفی "پرسونالیست" است. این بینش اساساً بیشتر به هستی‌گرایی نزدیک است.

لوت آپسنر

نویسنده، فرانسوی. این خانم نویسنده در اصل آلمانی است و ابتدا در برلین به تحصیل تاریخ هنر پرداخت. در سال ۱۹۳۷ به تابعیت کشور فرانسه درآمد. او که اکنون در پاریس زندگی می‌کند، سالهاست با "سینما تک فرانسه" همکاری مستمر داشته است. آپسنر مؤلف کتاب "برده جن زده" (۱۹۶۹) است که از نوشته‌های کلاسیک سینما محسوب می‌شود.

زاویه سن فرانسس

قدیس اسپانیایی (۱۵۵۲-۱۵۰۶) میسیونر اسپانیایی که در هند سیلان و ژاپن فعالیت داشت و در سال ۱۶۲۲ جزو قدسین به شمار آمد.

۳- نظریات سینمایی معاصر فرانسه

حضور نظریات سینمایی رایج و تندرست امروزی، در صحنه بین‌المللی هم حس می‌شود. نشریات تئوری سینما امروزه نه تنها در فرانسه و انگلیس که در ایتالیا، اسپانیا، آلمان و غالب کشورهای اروپای شرقی هم دیده می‌شوند، در تمام کشورها، دانشگاه‌های مختلف درس‌ها و غالباً "برنامه‌های کاملی به مطالعه تئوری سینما اختصاص داده‌اند.

اما می‌توان اعتراف کرد که در این میان، فرانسه بستری برای پرورش شاخه‌های نظریات معاصر سینمایی بوده است. دلیل آن هم بر می‌گردد به بارن و تلاشهای موفق وی در تعامُّت بخشیدن به بحث سینمایی در جریان برخورد کلی با فرهنگی که قبلاً "خضم سینما به شمار می‌آمد، به لطف انجمن‌های سینمایی مثل سینما تک فرانسه، مدرسه ملی سینما (ایدک)، فدهای حدی سینمایی در نشریات متنقد و تولد یک سلسله مجلات سینمایی که "گانه دو سینما" در تارک آن‌ها می‌درخشید، توده‌های فراسوی بعد از جنگ تحت بارانی از نظریات سینمایی خرد و بزرگ قرار گرفتند.

بارن که بشرو این تحدید حیات بود، روش‌ها و غالباً "دستاوردهایی از مکاتب‌های شاخه‌شده‌ی فلسفی، تاریخ هنر، بعد ادبی و روانشناسی به

سینما به ارمغان آورد. بازن که به دلیل لکنت زبان در تمام عمر از احراز مقام استادی محروم بود، دامنه‌ی عمل خود را خارج از نظام محافظه‌کارانه دانشگاهی قرار داد. بسیاری از پیروان بازن در نشریه‌ی "کایه دو سینما"، از همه برجسته‌تر "ژان لوک گودار" به دلیل شور و علاقه‌شان به این مبحث از نظر آکادمیک ناشناخته، خود را روشنفکران از خود بیگانه و بی‌حق و حقوقی می‌دانستند.

حتی قبل از سال ۱۹۵۰ نیز چندی از استادان دانشگاه سوربن تلاش کردند تا مطالعات سینمایی را در دانشگاه رایج کنند. "کانون فیلم‌شناسی" تحت سرپرستی زیبایی‌شناس برجسته "اتین سوریو"^۱ در این سال‌ها استادانی از رشته‌های گوناگون را که در علاقه به سینما اتفاق نظر داشتند، گرد هم آورد. در نشریه اینان، "مجله‌ی بین‌المللی فیلم‌شناسی"، مقاله‌های تحقیقی در باب موضوعاتی مانند فیزیولوژی^۲ ادراک تصویر، روانشناسی اجتماعی سینما، بنیان اقتصادی تولید فیلم و پدیده‌شناسی عمل دیدن، دیده می‌شود.

"کانون فیلم‌شناسی" در این سال‌ها اعتبار فراوانی به سینما داد و خصوصاً "دورانی را که واحدهای سینمایی رسماً" در آن به نظام دانشگاهی فرانسه راه پیدا کردند، جلو انداخت. اما نکته مهم اینجاست که بازن و پیروانش رابطه کمی با این تشکیلات داشتند. بازن و پیروانش فکر می‌کردند که اعضاء این تشکیلات، قلمروی باک‌رهی سینما را مورد یورش قرار داده و هرآنچه "روش‌شناسی" ویژه‌اشان درک آن را ممکن می‌ساخت، برگرفته و به سرزمین‌های پراعتبار کهن خود جامعه‌شناسی و فلسفه برمی‌گرداندد. با آنکه بارن خود مقوله فلسفه را به سینما آورد، دیگران را تشویق به این کار نکرد. در حقیقت تماس بازن با فلسفه بیشتر برای پالایش و تصفیه بود. از نظر بازن و نسلی که می‌رفت موج نو فرانسه را شکل دهد، مطالعات سیمایی نمی‌توانست برای محققان سایر رشته‌ها، رمی بازی باره‌ای به

شمار آید که هرگاه از بازار بر سر و صدای رشته اصلی اشان خسته شدند در آن به جست و خیز بپردازند. از نظر آن‌ها سینما یک نظر فراگیر و راه زندگی کردن بود.

در موقع مرگ بازن در سال ۱۹۵۸ نظام دانشگاهی فرانسه از طریق "کانون فیلم‌شناسی" موافقت لاقفل ضمنی خود را در مورد مطالعات جدی سینمایی آن‌هم فقط در قلمروی سایر مکاتب شناخته شده‌ی علوم انسانی اعلام کرده بود. در همان زمان از طریق "کایه دو سینما" و سایر مجلات سینمایی، گروهی دانشجوی دوستدار سینما، آمادگی خود را برای انجام تحقیقات سینمایی به عنوان کار اصلی و نه توجهی در حاشیه‌ی علوم کهن اعلام کردند. فیلم‌های "موج نو" هم کم‌کم به اشاعه‌ی درک تئوریک خاصی از سینما که در مجلات انتقادی سینمایی مورد بحث بود، روی آوردند.

پس شکوفایی نظریات بازن را می‌توان در پیدایش سبک‌های جدید فیلمسازی و تعایل افراد تحصیل کرده به حمایت از این سبک‌ها دید. شور و شوقی که بازن برای بحث جدی در باره سینما با خود به ارمغان آورد، کم‌کم به کلاسهای درس هم کشیده شد. بازن چندان عمر نکرد که این امر را از نزدیک ببیند و شاید هم دیدن آن چندان او را خشنود نمی‌کرد.

درست در نقطه مقابل، شکوفایی نظریات سینمایی معاصر را می‌توان به بهترین صورت و دقیقاً در این کلاس‌های دانشگاهی، در رساله‌های دکترها و در مجله‌ها و کتاب‌های بسیار تخصصی سینمایی دید. انتقال از دوران انجمن‌های سینمایی به دوران دانشگاهی عمدتاً "مرهون تلاشهای زان میتری است. تا آنکه میتری قبل از بازن متولد شده است، آشکارا به شاخه‌ی حدیدسری از نظریات سینمایی تعلق دارد. زیرا وی اولین استاد سینمایی شناخته شده در دانشگاه پاریس است و کتاب‌های او هم در یک مرکز تحقیقاتی دانشگاهی منتشر شده است.

تلاش میتری در ترکیب اندیشه‌های بازن و شکل‌گرایی کلاسیک‌تری که

وی قلباً "آن را ترجیح می‌داد، نشان از تلاش یک محقق شیفته‌ی سینما دارد. می‌توان گفت که سایر نظریه‌پردازانی که تا به حال بررسی‌اشان کرده‌ایم اساساً "متوجه گذشته، حال و آینده‌ی سینما بودند. اما در مورد متری متوجه می‌شویم که مرکز توجه از سینما به اندیشه‌های سینمایی منتقل می‌شود. گرچه این پرداخت خشک مثل اندیشه‌های بازن، پیروان شیفته‌ای به خود جلب نکرد، و با اینکه هنوز این نظریه توجهی گسترده که در خور آن است دریافت نکرده، غالب دانشجویان جدی سینما در دانشگاه‌های فرانسه آن را مطالعه کرده و از طریق آن آگاهی کسب کرده‌اند. کریستین متر، متنفذترین محصول ناشی از توجه فزاینده‌ی دانشگاهی به سینما است. متر درحالی‌که مطالعات عالی خود را در زبان‌شناسی دنبال می‌کرد، رابطه خود را نیز با سینما از طریق انجمن‌ها و نشریات سینمایی حفظ می‌کرد. البته نوشتن پایان‌نامه یا رساله‌ای دانشگاهی درباره سینما نه تنها امید او که امید بی‌فرجام بسیاری قبل از او هم بوده است، تاحدی به دلیل شوق و شور موجود در نظام دانشگاهی فرانسه در دهه شصت و تا حدی به دلیل رشد قارچ گونه‌ی زبان‌شناسی نویی، اما بیشتر به دلیل سرسختی و قابلیت شخصی، متر توانست مجموعه‌ای مقاله‌های تحقیقی که در "زبان و سینما" به اوج می‌رسد، بنویسد. "زبان و سینما"، رساله‌ی کتاب‌مانندی است که متر را به درجه دکترای دولتی نایل کرد و به او امتیاز سرپرستی تحقیقات بیشتری در این زمینه را ارزانی کرد.

از زمان اعطای دکترای متر و ترجمه‌ی گسترده نوشته‌هایش به زبان انگلیسی، متر، به مرکز توجهی برای مطالعات سیستماتیک بین‌المللی و نیمه‌علمی نظریات سینمایی بدل شده است. غیر ممکن است به طور فشرده جهت‌هایی را که "نشانه‌شناسی" از نظر سیاسی و تحقیقی به آنها روی آورده بیان کنیم، اما همه این جهت‌ها نیروی اولیه خود را به متر مدیون هستند. درست است که متر امروزه، مخالف بیشتر دارد تا موافق، اما نمی‌توان انکار کرد که این مطالعات دقیق و پرشور او در اواخر دهه شصت بود که جریان رایج نظریات سینمایی مادی‌گرا را موجودیت داد و آن را به

الگویی مجهز کرد.

با آنکه ژان میتری از یک طرف در پی ترکیب نظریات بازن با نظریات شکل‌گرایانه بود، و با آنکه از آن طرف کریستین متز با رهبری موجی عصیانی، هستی‌گرایی آرمانی بازن را با ساختارگرایی مادی‌گرایانه عوض کرده بود، اما با این حال تمام واکنش‌ها به نظرگاه بازن منفی نبوده است. یک دهه بعد از مرگ بازن، کایه دو سینما تحت نظارت اریک رومر، ژاک ریوت^۴ و فرانسوا تروفو همچنان نقدهای سینمایی و نوشته‌های تئوریکي منتشر می‌کرد که مستقیماً از نظرگاه بازن نشئت می‌گرفت.

در سایر کشورها نیز چنین واکنش مثبتی بر نظریات بازن مشهود بوده است. مقاله‌ی معروف "چارلز بار"^۵ در مورد امتیازات سینما سکوپ، نقطه اوج شاخه‌ی انگلیسی نقد سینمایی به شمار می‌آید که ناگزیر در اطراف مجله‌ی سینمایی کوتاه عمر "فیلم"^۶ شکل گرفت. نشریه‌ای که آگاهانه در تقلید از کایه دو سینما بنیان گرفت.

در آمریکا، اندیشه‌ها و ذوقیات بازن از طریق نقدهای بحث‌انگیز آندروساریس انتشار یافت. گرچه ساریس خود هرگز چیزی به عنوان نظریه بنا نکرد، اما به دلیل پیش‌پنداری‌هایی که نقدهایش بر آنها استوار بود و نظارت وی بر نسخه‌ی انگلیسی "کایه دو سینما"، تأثیر عظیمی بر نظریات سینمایی در آمریکا داشت. نشریه "کایه دو سینما" به زبان انگلیسی در سال ۱۹۶۶، ترجمه‌ی برخی از مهمترین مقاله‌های بازن، لین هارت^۷، رومر تروفو و دیگران را به چاپ رساند و خوانندگان آمریکایی را برای ترجمه‌ی کتاب گونه‌ی مقاله‌های بازن در سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۱ آماده کرد.

اخیراً "دو نظریه‌ی جاه‌طلبانه که قویاً" بازتاب نظرگاه بازن است در آمریکا پدید آمده‌اند. اولی، کتاب "جهان مشهود"^۸ نوشته‌ی "استفلی گهول"^۹ و دومی "بازتاب‌های پرده" نوشته‌ی "جرج لیندن" است. هیچ‌کدام

4- Jacques Rivette 5- Charles Barr 6- Movie

7- Leenhardt 8- the World Viewed

9- Stanley Cavell 10- Reflections on the Screen

از این کتاب‌ها به دلیل انزوایی که در آن‌ها نگاشته شده‌اند، تأثیر فراوانی بر جای نگذاشته‌اند. این دو کتاب را می‌توان تحقیقاتی در پدیده‌شناسی سینما به شمار آورد، زیرا هر یک به روشی می‌کوشد که نه ساختارهای سینما یا محصولات آن بلکه عمل مشاهده‌ی فیلم را مورد بررسی قرار دهد. این گونه نظریه‌پردازی درون‌گرایانه، طی چهل سال اخیر، پیروانی در آلمان و فرانسه داشته است. اما این طرز فکر برای نقد سینما در آمریکا تا حدی بیگانه بوده است و از طرفی هیچ‌یک از این دو کتاب نتوانسته‌اند با مکتب‌های اروپایی رابطه برقرار کنند.

اگر امیدوار باشیم که مبارزه‌ای پی‌گیر با "ساختارگرایی" در نظریات سینمایی امروزه بیابیم، باید بار دیگر به فرانسه و به میراث پدیده‌شناسی این کشور نظری بیندازیم. بازن‌تنها نظریه‌پرداز سینمایی نبود که از سارتر، مارسل و مریویونتی ملهم بود. این فلاسفه همه مقاله‌هایی چند در باره سینما نگاشته و این هنر را در کلاس‌هایشان و در انجمن‌های سینمایی به بحث کشیده بودند. تأثیر این فلاسفه را در دهه پنجاه می‌توان در نوشته‌های بسیاری از نظریه‌پردازان معاصر که برجسته‌ترین آنها "ادگار مورن"^{۱۱} است مشاهده کرد. کتاب ادگار مورن، "سینما یا انسان تخیلی" شاید مقبول‌ترین تلاشی است که می‌خواهد از طریق توصیف درون‌گرایانه‌ی کارکرد روانشناسانه سینما، با سینما روبرو شود.

گرچه در جهان روشنفکر فرانسوی، ساختارگرایی رسماً جایگزین پدیده‌شناسی شده است، اما بسیاری از نظریه‌پردازان سینمایی هنوز به روشهای پدیده‌شناسی هرچند غیرمتداول، متوسل می‌شوند. در نوشته‌های ژان میتری و در نوشته‌های اولیه متر، پدیده‌شناسی به گونه بسیار محسوسی مشاهده می‌شود. پدیده‌شناسی، آشکارا در مقاله‌های سینمایی زیبایی‌شناس برجسته، "مایکل دافرن" و روانشناس بلژیکی "ژان پیر مونیه"^{۱۲} - که کتابش

11- Edgar Morin

12- Jean-Pierre Meunier

"ساختارهای فرآیند سینمایی"^{۱۳} آشکارا روشهای مریلوپونتتی را در مورد سینما به کار می‌گیرد - دیده می‌شود. اما بی‌شک متنفذترین نظریه‌های پدیده - شناسی در سینما به "هانری آزل"، "آمده آیفره"^{۱۴} و "روژه مونیه"^{۱۵} تعلق دارد.

کارهای اینان در بخش آخر کتاب به بررسی گذاشته شده است، تا حدی به دلیل آنکه اینان هر یک به طریقی کوشش کرده‌اند تا آگاهانه نظریه‌های بازن را گسترش دهند، و بیشتر به دلیل آنکه این نظریه‌پردازان، شق‌های مرئی‌تری نسبت به متز و میتری ارائه داده‌اند.

همچنانکه به دوران پس ساختارگرایی می‌رسیم، می‌بینیم که متفکران در تمام زمینه‌ها درباره پیدایش رابط‌های پربارتر میان ساختارگرایی علمی و برونی و پدیده‌شناسی درونی و تشریحی صحبت می‌کنند. این رابطه در سینما تا حد فراوانی، یادآور حالت پالایش یافته و متحول رابط‌های میان نظریه‌های واقع‌گرایانه و شکل‌گرایانه است. از اینرو نمی‌توان پذیرفت که صحنه نظریات سینمایی امروزه، اساساً "متفاوت از صحنه نظریات سینمایی گذشته باشد. و نظیر گذشته، وجود دیدگاه‌های متعدد را می‌توان نشانه‌ی سلامتی و نیروی نظریات سینمایی معاصر دانست.

13- Les Structures de L'expérience filmique

14- Amédée Ayfre

15- Roger Munier

یادداشت

راجرلین هارت

کارگردان فرانسوی (۱۹۰۳-) مستندساز، منتقد و نظریه‌پرداز سینمایی. این کارگردان فیلم‌های مستند، با آنکه کمتر فیلم‌های طول ساخته است، اما نفوذ فراوانی بر کارگردانان نهضت سینمایی "موج نو" فرانسه داشته است.

بعضی فیلم‌های کوتاه: "مترو" (۱۹۳۴)، "کوت داوزور" (۱۹۴۸) فیلم‌های طول: "تعطیلات آخر" (۱۹۴۷)، "دختری در کوهستان" (۱۹۶۴).

اتین سوریو

فیلسوف فرانسوی (۱۸۹۲-) یکی از بنیانگزاران علم جدید فیلم‌ولوژی است و سردبیری مجله‌ی "لارودستیک" را به عهده دارد. از نظر او هر اثر هنری، دنیای خاصی است که دارای ابعاد مصایی، زمانی و درونی خاص خود است. از آثار او: آینده زیبایی‌شناسی (۱۹۲۹)، "هنرهای تطبیقی" (۱۹۴۷).

آندرو ساریس

منتقد سینما، آمریکایی، منتقد مجله آمریکایی "ویلجویس"، استادیار سینما در دانشگاه نیویورک، عضو هیئت مدیره‌ی فستیوال نیویورک، سردبیر نسخه انگلیسی زبان "کایه دو سینما" (۱۹۶۵-۶۷) همکاری با نشریه سینمایی "فیلم کالچر" (از ۱۹۵۵ به بعد) مؤلف کتاب‌های "فیلمهای

جوزف فن آشرن برگ، "کارگردانان آمریکایی" وی برای نشریات متعددی مقاله نوشته است.

ادگار مورت

نویسنده، جامعه‌شناس و روزنامه‌نگار فرانسوی (۱۹۲۱-) سرپرست مرکز ملی تحقیقات علمی، منتقد سینما و مدیر مجله "ارگومان"، از نوشته‌های وی: "انسان و مرگ"، "انتقاد از خود".
آثارش در باره سینما: "سینما یا انسان خیالپرداز" (۱۹۵۶)،
"بازیگران" (۱۹۵۷).

ژان میتری

ژان میتری با دو رساله‌ی ححیم دو جلدی‌اش، "زیبایشناسی و روانشناسی سینما" (۱۹۶۳-۶۵) پیشگام دوره کاملاً^۱ نویینی از نظریات سینمایی است. نکته جالب اینست که نظریات معاصر سینمایی باید با میتری، معاصر و همکار چهره‌هایی مانند ژان اپستین، ایل گانس و ژان رنوار آغاز شود. اولین کتاب میتری، بررسی هنر "امیل یانینگز" بود که آن زمان (۱۹۲۸) اواسط کار هنری‌اش بود. میتری در دوران طلایی سینمای صامت زیسته است، همان دورانی که سخت مورد توجه آرتهایم، بالاش و بی‌شمار نظریه‌پردازان دیگر بود. اما ذهن نقاد میتری بر حذبه‌ی درهم شکننده‌ی درد فراق^۱ و آن چنان نظریه سینمایی که این فیلم‌های حادوبی دهه بیست در آن تفوق داشته باشند، غلبه کرد، زیرا در حقیقت میتری نظریه‌ی سینمایی کاملاً^۱ نویینی ارائه داده است.

سه عامل در زندگی شخصی میتری به این بی‌طرفی یا عیبت بغدادیه کمک کرده است. اول اینکه وی در طی نهضت "آوانگارد" با کار عملی روی

۱- nostalgia

فیلم‌ها، کارش را آغاز کرد. میتری حتی بعد از این نهضت هم رابطه‌اش را با فیلمسازی از دست نداد و با تدوین فیلم‌هایی مانند "پرده عنابی" (۱۹۵۳) به کارگردانی الکساندر آستروک و فیلمبرداری و تدوین آثار کوتاه خود، "پاسیفیک ۲۳۱" (۱۹۴۹) و "تصاویری برای دیوسی" (۱۹۵۲)، رابطه‌اش را با کار فیلمسازی حفظ کرد. این فیلم‌ها که همگی دارای جنبه تجربی هستند میتری را واداشت که از همان ابتدا اندیشه‌های مترقیانه‌ای در زمینه تدوین، موسیقی و اهمیت تصویر و اقتباس سینمایی در نوشته‌هایش مطرح کند. نزدیک بودن نظریات سینمایی میتری به روشهای عملی فیلمسازی از این گونه تحریرات عملی میتری در سینما ناشی می‌شوند. از میان نظریه پردازانی که بررسی‌اشان کرده‌ایم، فقط ایزنشتین از نظر زمان و انرژی صرف شده در اطاق تدوین بر میتری پیشی می‌گیرد.

عامل دوم از زندگی و شخصیت میتری که او را این چنین به کمال برای وظیفه‌اش آماده کرد، عشق شدید او به تاریخ سینما است. میتری حتی طی سالهای نهضت "آوانگارد" نیز سخت مشغول جمع‌آوری اطلاعات و یادداشت‌هایی بود که بعدها باید مورد استفاده قرار می‌گرفت. اسناد سینمایی میتری که در دهه سی حجم قابل ملاحظه‌ای یافته بود، بعداً وقتی میتری به همراهی "هانری لانگلو" و "ژرژ فرانژو"، "سینما تک فرانسه" را در سال ۱۹۳۸ بنیان گذاشت، همچنان افزایش یافت. "سینما تک فرانسه" از آن موقع تا به حال بزرگترین مخزن فیلم و اطلاعات سینمایی در جهان محسوب می‌شود. در طول جنگ، اندیشه‌ی نگارش یک تاریخ حقیقتاً علمی در باره سینما در ذهن میتری شکل گرفت، تاریخی که هنر سینما را مستند کرده و مهمترین پرسش‌های سینمایی را مطرح می‌کرد. در طول دهه‌ی گذشته، میتری دست به انتشار این "تاریخ سینما" زد و تا به حال فقط سه جلد آن را منتشر کرده و تازه به دهه سی رسیده است. هر کسی نگاهی سطحی به ۹۰۰ صفحه، مجموعه‌ی کتاب‌های تئوریک میتری انداخته باشد، بی‌درنگ در پس میتری نظریه‌پرداز، متوجه میتری مورخ می‌شود. زیرا مورد مثال‌های دقیق بی‌شماری که در هر صفحه نوشته‌های او یافت می‌شود، به او

حالت یک حشره‌شناس سینما را داده است، همان ویژگی که بازن می‌خواست به آن برسد. چه کسی بهتر از میتری می‌تواند مقاله‌ی معروف بازن، "تکامل زبان سینما" را دنبال کند؟ یا بهتر از او جنس‌ها و گونه‌های سینمایی را طبقه‌بندی کرده و به طور کامل نمونه‌های سینمایی را تشریح و تحلیل کند؟ بازن برای نوشتن مقاله‌هایش، به حافظه‌اش از فیلم‌هایی که در احسن‌های سینمایی دیده بود، رجوع می‌کرد، درحالی‌که میتری این فیلم‌ها را در اختیار داشت و مدارک سینمایی را در پرونده‌هایش آماده. بازن به ندرت فیلم را بیش از یک بار می‌دید و هرگز در نمایش آنها یادداشت بر نمی‌داشت. استعداد بازن حسی بود و نقدهای سینمایی‌اش هم، عملی شرطی ناشی از حساسیتی هم‌آهنگ و پرورش یافته. از آن طرف، میتری هرگز غریزه‌ی نقدنویسی نداشت، از اینرو بینش‌های وی ناشی از تلاش فراوان ذهنی و تحقیقی او است.

میتری را باید بزرگترین منبع زنده‌ی اطلاعات سینمایی دانست. موقعی که مدرسه سینمایی فرانسه، ایدک در سال ۱۹۴۵ بنیان گذاشته شد، از میتری بی‌درنگ جهت تدریس در این مدرسه دعوت شد. جنبه‌ی سوم از زندگی وی، جنبه‌ی پداگوژیک آن است که وی را وادار می‌داشت تا تجربیات خلاقه‌ی شخصی و هم اطلاعات دایره‌المعارفی‌اش را چنان قالب‌ریزی کند که بتواند به یاری آن مسائل عمده‌ی سینما را لمس کرده و به مشکلات و پرسش‌های رایج سینما پاسخ گوید. میتری که در فرانسه، کانادا و آمریکا سینما تدریس کرده، یکی از اولین اساتید دانشگاهی سینماست.

نظریات سینمایی میتری، مانند یک مبارزه‌ی انتخاباتی خوب تنظیم شده است. سعی میتری بر آن است که گوشه‌ای از سبک‌های غالب نظریه‌پردازانی که بررسی‌اشان کرده‌ایم، در نظریه‌ی خود به کار گیرد. فهرست مطالب کتاب او نشان‌دهنده‌ی توجه قابل ملاحظه‌ی میتری به استراتژی در نظریه‌اش است. از این نظر میتری به مانستربرگ و آرنه‌ایم شبیه است. اما غالب نوشته‌هایش و توجه خاص او به مسائل جزئی زیبایی‌شناسی مادی، یادآور ایزنشتین، بالاش و گاهگاهی کراکوئر است. سعی میتری بر آن است که تمام

بخش‌های فرعی کتاب او، نقشی در نظریه‌ی کلی او بازی کنند. اما فهرست مطالب او غالباً "مذبوحانه است و در مرتبط کردن این بخش‌های فرعی به یکدیگر ناموفق است. در بسیاری موارد، این بخش‌های فرعی، حیاتی مستقل دارند. هر بخش را می‌توان شبیه به یک موضوع درسی کلاس سیما دانست که از قبل به دقت تحقیق شده است. مجموعه‌ی کتاب، دارای سیر تحولی آشکاری است، اما از آن‌جا به نظر می‌رسد استاد درس، مقدار فراوانی اطلاعات تحقیقی داشته که می‌خواسته به هر حال بیان کند. موضوعات بسیاری در کتاب گنجانده شده است.

نگرش تحقیقی میتری در مورد موضوعات بحث شده، در سنگینی مورد مثال‌هایی که میتری به یاری آن‌ها هر موضوع جدید را مستدل کرده، کاملاً منعکس شده است. تحقیقات میتری در زمینه‌های فلسفه، روانشناسی، زبان‌شناسی، منطق و زیبایی‌شناسی به یاری‌اش می‌آید تا مشکلات سینمایی را یک گام ژرف‌تر از نظریه‌پردازان قبلی درک کند. دیدگاه اجمالی وی از مشکلاتی که نظریات سینمایی با آن‌ها روبروست - دیدگاهی که کمتر در سایر نظریات سینمایی دیده شده به میتری امکان می‌دهد که سندها و عقاید مفیدی ارائه کند. میتری به‌روش خاص خود، با ارائه‌ی خلاصه‌ای از عقاید نظریه‌پردازان قبلی در مورد یک مسئله‌ی سینمایی، آن مسئله را مطرح کرده و سپس با توسل به منابع فوق سینمایی، اختلافات موجود میان عقاید این نظریه‌پردازان در مورد آن مسئله را مرتفع می‌کند. مثلاً "زان پیازه به یاری‌اش می‌آید تا جدلی در باره شرکت کردن بیننده در عمل فیلم دیدن را فیصله دهد و برتراند راسل به او امکان می‌دهد تا حدل تصویر در برابر کلام را که این همه نظریه در اطراف آن ایجاد شده و نتیجه‌ی کم ارائه داده، حل کند. در مرحله آخر میتری اهمیت مسئله سینمایی را به بهترین صورت در زمینه کلی نظریات سینمایی مطرح کرده، راه صحیح دخول به مسئله‌ی بعدی را هموار می‌کند.

روحیه‌ی نوین نظریات سینمایی و به عبارتی روحیه‌ی آکادمیک آن کاملاً "در این روش دیده می‌شود که طی آن نظریه‌پرداز از راه حل‌های ساده

و همه شمول اجتناب می‌کند. از نظر میتری، تمام نظریات سینمایی قبلی در جستجوی کلیدی برای درک سینما ارائه شده‌اند، اما میتری این نگرش را طرد می‌کند و به جای آن هر مشکل سینمایی را جداگانه و مستقل بررسی می‌کند. وی معتقد است، نظریه پرداز نباید در دفاع از بینش خاصی عنان از دست بدهد. به عقیده او، نقص نظریه‌ی ایزنشتین در این بود که وی دچار وسوسه‌ی بینش مسلما "فوق‌العاده‌ی خود در مورد تدوین شده بود. به همین ترتیب نظریات بازن در باره‌ی واقعیت و نمای عمیق، درخشان و ارزشمند است، اما این نظریات در تمام نوشته‌های بازن ریشه دوانده و بینش کلی او را محدود کرده است. میتری نشسته بر برج آکادمیک خود، امیدوار است از چنین ساده‌انگاری‌هایی اجتناب کند و این یکی از دلایل عمده‌ی مطول شدن تحقیقات میتری است. زیرا از نظر وی، هر جنبه و یا هر مشکل سینمایی، شایسته توجه دقیق و جداگانه است و نه اعمال یک قاعده‌ی تعصب‌آمیز.

قاعدتا "کتاب میتری فاقد سودای کشف و پیروزی است که غالبا" شبکه‌های نگارشی سایر نظریات سینمایی را تعالی بخشیده است. کتاب میتری این توهم را ایجاد نمی‌کند که با قطعیت و سرعت، موحودیت رسانه‌ی نوین سینما را تشریح می‌کند. بلکه کتاب او، حساب شده و دقیق مانند رساله‌ای در باب بدن انسان یا زندگی حشرات نوشته شده است. از این نظر کریستین متر آن را یک "کتاب کلیدی" نام نهاده است. کتاب میتری تمام مشکلات تئوریکی را که در پنجاه سال اول تاریخ نظریات سینمایی مطرح شده، نظم بخشیده و دیدگاه‌های عمده‌ای را که در مورد آن‌ها اتخاذ شده دقیقاً ترسیم می‌کند. از نظر عینیت و آمادگی رجوع به زمینه‌هایی مانند زبان‌شناسی و منطق است که کتاب میتری نظریات سینمایی را به کلاس‌های درس امروز کشانده است. میتری معتقد است که سینما چیزی نیست که بتوان بی‌درنگ آن را فهمید، و از نظرگاه ایدئولوژیک درباره‌آن به بحث نشست. سینما زمینه‌ی تحقیقی عظیمی است که مطالعات کنترل شده و صبورانه می‌تواند آن را به تدریج آشکار کند و این روحیه کلی

مطالعات سینمایی معاصر باید باشد.

ماده خام

جلد اول از "ریبایی‌شناسی و روانشناسی سینما"، تحت عنوان "ساختارها"، ظاهراً "قصد مطالعه‌ی آن جنبه‌های سینما را دارد که به تمام فیلم‌ها مربوط می‌شوند. جلد دوم، "شکل‌ها"، با آن مسائل نظری سروکار دارد که سبک‌ها و گونه‌های مختلف این فیلم‌ها مطرح می‌کنند. از اینرو کتاب‌میتری در همان طرح تشکیلاتی قرار می‌گیرد که تا به حال از آن استفاده کرده‌ایم. در حقیقت جلد اول، بعد از بخش "مقدمات"، به طور کامل به دو بخش عمده تقسیم می‌شود: تصویر سینمایی و مونتاز. بحث در باره تصویر سینمایی به طبقه‌بندی ما از ماده خام سینما و بحث از مونتاز به آنچه که وسیله خلاقه نام نهاده‌ایم، مربوط می‌شوند. جلد دوم هم با همان روشنی، ابتدا شکل‌های سینمایی و سپس قدرت‌ها، قابلیت‌ها و هدف‌های سینما را بررسی می‌کند.

با آنکه فهم منطق کلی کتاب میتری ساده است، تحقیقات وی کم‌تر از نظم برخوردار است. گذشته از مشکل خواننده در بی‌گیری گریزهای میتری از مطلب اصلی (گریزهایی که معمولاً هم بسیار حالب‌اند)، که از علاقه‌ی فراوان میتری به ذکر مثال‌های متعدد ناشی می‌شود، مشکل بنیادی‌تر، تشخیص یک نظرگاه نسبی در نوشته‌های میتری است. فاعداً "نظریه‌های میتری، حد واسطی میان قطب‌های افراطی متفکران اولیه سینما است؛ خواننده بی‌درنگ می‌فهمد که حدا کردن نظریه‌های افراطی‌وسی مانند ایزنشتین و آرنه‌ایم در یک طرف و کراکوتز در طرف دیگر، ساده‌تر از درک اظهارات سیال و بی‌طرفانه میتری است که می‌خواهد با ظرافتی تمام، حد وسط آن‌ها

را بگیرد. این مورد بیشتر از همه موقع طرح مسئله‌ی ماده اصلی سینما آشکار است که طی آن متری می‌خواهد در عین حال هم بعضی جوانب واقع‌گرایی بازن و هم بعضی جوانب دگرگون‌گرایی^۲ آرنه‌ایم را در اعتقاد خود بگنجانند. از نظر متری، خصیصه‌های تصویر سینمایی مطلق می‌تواند اردوگاه شکل‌گرایان و واقع‌گرایان را به هم نزدیک کند.

متری معتقد است که می‌توان تصاویر را حدا از رابطه‌اشان با اشیایی که تصویر آن هستند، مورد بحث قرار داد. گرچه تصاویر دارای هستی مادی مستقلی هستند، بدین معنی که می‌توان بدون از بین بردن یک عمارت، تصویر سینمایی آن را از میان برد، اما بحث در باره تصاویر بدون بحث در باره انبایی که این تصاویر نمودار آن‌ها هستند، کاری زیبا ولی خطاست. از نظر متری، این مورد بی‌درنگ سینما را از زبان متفاوت می‌کند. زیرا زبان از بخش‌هایی تشکیل شده که در پیوند با هم تصویری ذهنی به ما منتقل می‌کنند و به ما امکان می‌دهند به جهان خارجی بیندیشیم. اما تصویر سینمایی وجود خارجی دارد و در آن بسیاری جوانب واقعی و بصری اشیاء از جمله جنبش واقعی آن‌ها نمودار شده‌است. از نظر متری، این تصاویر "نشانه"^۳ها "بی که اصل اشیاء را به خاطر آورند نیستند که "مثابه"^۴ اشیاء و معادل آن‌ها هستند.

از اینرو تصویر مکان نگار^۵ سینما نمی‌تواند حاوی مفهومی جز مفهومی که در اشیاء نمودار شده نهفته باشد، باشد. ماده خام سینما همان تصویر است که به ما درک مستقیمی (بی واسطه و بی دگرگونی) از جهان می‌دهد. تصویر سینما در کنار جهانی که نمودار می‌کند، و نه غالب بر آن هستی پیدا می‌کند. هیچ عنصر هنری یا انسانی نمی‌تواند تصویر را (از این سطح ابتدایی) به سطوح بالاتری از معنی ارتقاء دهد. تصویر سینمایی (علی‌رغم واژه که غالباً "به خطا با آن مقایسه شده) تعیین‌کننده چیزی نیست؛

2- tranformationalism

3- signs

4- analogues

5- double

6- topographic

تصویر سینمایی خود را که "متشابه" جهان خارجی، و از جنس تصویری همان جهان است، بر ما نمودار می‌کند.

نظرگاه میتری در اینجا ظاهراً "با اصول بازن درباره سینما به عنوان خط مماس واقعیت، یکسان است. اما همانطور که اشاره شد، بازن عمری را صرف بحث درباره‌ی آن تناسب و راحتی کرد که تصاویر سینمایی را در خود جهان واقع می‌کند، حال آنکه میتری زندگی خود را صرف بررسی اختلافات اساسی کرد که این خط مماس را برای ابد از جهانی که از کنارش می‌گذرد و این چنین صادقانه نمایانگر آنست، جدا نگاه می‌دارد.

این اختلافات چیست؟ مهمترین این اختلافات اینست که تصاویر روی پرده توسط کسی آنجا قرار داده شده است. این توجه ما نیست که باعث می‌شود که این یا آن تصویر را مورد نظر قرار می‌دهیم که فردی دیگر که این تصاویر را عکاسی کرده، چاپ کرده و آن‌ها را روی پرده نمایش می‌دهد، دائماً "توجه ما را از این تصویر به آن تصویر معطوف می‌کند. از نظر میتری، واقعیت برای انسان منبع پایان ناپذیری از مفاهیم است. این ما هستیم که با قبول روبرویی با واقعیت به این یا آن روش، به آن مفهوم می‌بخشیم. اما در سالن سینما، فرد دیگری همواره به ما می‌گوید که به کدام بخش از جهان هستی نگاه کنیم و به علاوه می‌گوید به آن سیمای معنی‌داری هم بدهیم. با اینکه از یک جهت این جهان است که هنوز به روش معمول با ما سخن می‌گوید اما این که شخص دیگری این ارتباط را تحقق بخشیده کافی است که ما را متقاعد کند که ما نه در واقعیت بلکه در برداشت شخص دیگری از واقعیت دقیق شده‌ایم.

تا اینجا، قابلیت‌های تشابهی را در تصویر سینما مورد بررسی قرار داده‌ایم و میتری همواره به این قابلیت‌ها تأکید می‌کند. اما تصویر سینما، زندگی جداگانه و خصیصه‌های ویژه‌ای دارد که واقعیت فیل از به جا گذاشتن اثرات متشابه خود بر آن باید به آنها تسلیم شود. این ویژگی‌ها را نظریه پردازان سینمایی گذشته و مهمتر از همه آرنهاسم مورد بحث قرار داده‌اند. اما میتری به سودمندترین صورت به موضوع خارج از بردای سینمایی پرداخت.

که در سینما وجودش ضروری ولی در زندگی غیر ضروری است. میتری به عنوان نظریه پردازی که همیشه حد وسط را می گیرد، می فهمد که چارچوب پرده هم واقعیت را از نظر مخفی می کند (نظر بازن) و هم اشیائی را که نشان می دهد، نظم می بخشد (نظر آرنهیم). بیننده ناگزیر احساس می کند که واقعیت در اطراف پرده سینما به کمین نشسته، به طریقی که اگر فیلمبردار کمی دوربین خود را بچرخاند آن را خواهد دید. در عین حال بیننده در تنشی تصویری که ناشی از پرده سینماست، گرفتار می آید تصویر قاب شده کم کم مانند تصویر نظم یافته ای بر او اثر می گذارد که باید تعمداً در رابطه با سایر تصاویر قاب شده نگریسته شود. اما در تمام این اوقات، تصویر از اشاره به جهانی که نمودارش است باز نمی ایستد.

میتری این موضوع را با تحلیل اختلاف سینما و نقاشی روشن می کند. میتری، نظیر بارن در می یابد که در نقاشی، شیء نمایش شده، واقعیت خود را به طور کامل در اختیار واقعیت جدید کار هنری می گذارد و در آن تمامیت می یابد. در سینما هرچند که قاب بندی، خیلی با معنی به نظر می آید، تصویر به ما می گوید که این فقط یک گونه نگرش به جهان نمایش شده است. ریرا جهان، هرگونه قاب بندی از آن را پشت سر می گذارد. ما موحه قاب بندی نما می شویم. اما تماشاگر را با دنیای واقعی که تصویر از بلعیدش عاجز است همچنان حفظ می کنیم. در نقاشی فقط یک واقعیت زیبایی شناسی وجود دارد. در سینما هم این جنبه زیبایی شناسی وجود دارد، منتها فقط در رابطه با واقع گرایی مداوم روانشناسانه ای که مشابه سینمایی از آن حدائی ناپدید است. از اینرو عنوان کتاب میتری قابل توجه است، تصویر سینمایی با دادن قاب زیبایی شناسی به جهان (واقعیت بخشیدن به یک جنبه از آن)، بر واقعیت غالب می شود، اما جهان با یادآوری اینکه راههای بی شمار دیگری برای نگریستن به آن وجود دارد، برتری سبایی خود را به اسات می رساند.

بحث میتری در باب پرده سینما، به عنوان چارچوب و پنجره، کلیدی برای شناخت سراسر نظریه سینمایی اوست. اعتقادات وی در

مورد تدوین، داستان و هدف سینما مستقیماً از این دیدگاه ارزشهای دو گانه‌ی تصویر سینما سرچشمه می‌گیرند. در اینجا است که متری برای اولین بار دست به ارزشیابی می‌زند. وی سنت "تصویرپردازی" را در سینما، از جنبش سینمای هنری تا فیلم‌های مجلل ایتالیایی و سینمای بیان‌گرای آلمان و در آخرین فیلم‌های ایزنشتین، ترسیم می‌کند و درمی‌یابد که انگیزه‌ی اغراق‌آمیز این فیلم‌ها در بنا کردن یک دنیای هنری در قاب تصویر، واقعیتی را که این تصاویر مشابهت خود را با آن باید گوشرد کنند، تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در این فیلم‌ها به جای تنش میان جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و روانشناسانه‌ی تصویر، بیننده مثل نقاشی فقط جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی محض را دریافت می‌کند. این گونه فیلم‌ها با کنار گذاشتن این تنش برای حصول به یک هدف مفروض زیبایی‌شناسانه، قدرت اساسی و ویژه سینما را بی‌اثر می‌کنند.

با این حمله به سینمای بیان‌گرا، بررسی متری از امکانات تصویر سینمایی به پایان می‌رسد. این مورد نشان می‌دهد که تا چه حد متری در در این مقطع به یازن نزدیک است. اختلاف میان این دو نظریه‌پرداز موقعی نمایان می‌شود که متری به مشکلات تدوین و فصل‌بندی تصاویر توجهش را معطوف می‌کند.

خلافت سینمایی

در بحث از تصویر سینما به عنوان ماده‌ی خام، متری هیچگاه از بیان این مطلب باز نمی‌ایستد که بیننده، نه ماده خام را بلکه فیلم‌های کاملاً "شکل یافته" را تماشا می‌کند. تصاویر سینما، نه به عنوان گزینش‌های ساده فردی، بلکه به صورت جهانی سینمایی تحلی می‌یابند. تصویر سینمایی دارای خصوصیتی طبیعی است، زیرا که هستی یافته تا تماشا شود، اما تصویرها در تسلسل سینمایی و در فیلم تمام شده دارای چیزی بیشتر

از این خصوصیت هستند. این تصویرها ارزش و مقصودی مشخص دارند که نقش آن‌ها در دنیای تخیلی گرچه نمایش شده‌ی فیلمساز، آن را مشخص می‌کند.

مهم‌ترین خصیصه‌ی تصویر سینما - چنان آشکار که به ندرت نیاز به تذکر دارد - این است که تصویر را بی‌شباهت به جهانی که نمودار آن است می‌توان "به بازی گرفت" و بر طبق طرح‌های ذهنی فیلمساز به آن نظام بخشید. می‌توان آن را با سایر تصاویر به روش‌های بی‌شمار ترکیب کرد، و هر بار نه تنها یک مجموعه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی جدید (مانند مجموعه فرسک‌ها یا شیشه‌های نقاشی شده که داستانی را بازگو می‌کنند) که از نظر روانشناختی، دنیای واقعی جدیدی ارائه داد. انرژی روانشناختی که باعث می‌شود، اشیاء را در تصویر سینمایی‌اشان درک کنیم ایجاب می‌کند که تسلسل تصاویر را هم به عنوان مراحل مختلف یک تداوم به شمار آوریم. ما جریان تصاویر را به جهانی پیوسته تبدیل می‌کنیم. بر طبق نظر میتری، نه تنها حواس ما با واقعی تلقی کردن اشیایی که درک می‌کنند، عملاً "به آن‌ها هستی می‌دهند، بل این اشیاء را در مکان و زمان قرار می‌دهند تا جهانی خلق کنند که در آن این اشیاء با هم مرتبطند. فرآیند تدوین مشابه سینمایی این عمل ذهنی است.

میتری در این لحظه ملزم است که بدوین با مونتاز را گسترده‌تر از نظریه‌پردازان اولیه، حتی اینشتین تعریف کند. مونتاز از نظر میتری، عبارتست از تمام روش‌هایی که از طریق آن‌ها سیماگر تصاویر منفصل را بر زمینه‌ای قرار می‌دهد و جهانی سینمایی از ماده خام، و مفاهیمی انسانی از حصلت طبیعی اشیاء و مشابه سینمایی آن‌ها جناچه‌ی ذهنی داشته باشند، خلق می‌کند. میتری ابتدا با این فرصت آغاز می‌کند که حتی اگر صحنه‌ای به جای برش به نماهای مختلف با دوربین منحرک فیلمبرداری شده باشد، باز هم اثر مونتاز را از طریق رابطه‌ی اشیایی که به ترتیب داخل نما می‌شوند حفظ خواهد کرد. با این کار وی نقادی یارن درباره مونتاز را به باد حمله می‌گیرد.

میتری تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید در صحنه‌ای که تماماً "از یک زاویه‌ی ثابت فیلمبرداری شده باشد نیز نقش مونتاز حس می‌شود. اگر در این صحنه، شخصیتی را در اطاق در حال مطالعه‌ی روزنامه‌ای ببینیم و ناگهان خدنگ آتشینی پرده‌ی پشت او را شعله‌ور سازد، باز هم در اینجا اثر مونتاز دیده می‌شود بدون آنکه تدوین انجام شده باشد. زیرا در اینجا دو تصویر داریم که مفهومی و رای خود بیان می‌کنند.

این سطح از معنی که گاهی و رای تصویر سینمایی قاب‌بندی شده است از نظر میتری همیشه با داستان تداعی می‌شود. بشر با بخشیدن رابطه‌ی متقابل به اشیایی که حواش آن‌ها را خلق می‌کند، به واقعیت نظم و منطق می‌بخشد. مکان، زمان و رابطه‌ی علیت، دنیا را برای او مفهوم کرده باعث می‌شوند که دنیا را نه فقط درک کند، بلکه بشناسد. اشیاء نقش‌هایی دارند، و این نقش‌ها همچنانکه نیازها و تمایلات بشر تغییر می‌کند، عوض می‌شوند. هوگو مانستربرگ اولین کسی بود که متوجه این مبنای روانشناسانه‌ی سینمای داستانی شد و بلابالاش در بحث در باره‌ی "جریان مفاهیم" که در پس تصاویر، آن‌ها را برای خلق دنیایی انسانی و انگیزه‌دار به هم می‌پیوندد، از این مقوله صحبت می‌کند.

فیلمساز می‌تواند این مفهوم اساسی را از فیلم خود درج کند. فیلمساز با کنار هم گذاشتن مجموعه‌ای تصاویر از ما می‌خواهد به دنبال انگیزه‌ای در آن‌ها بایستد. چرا این نماها و نماهای دیگر نه؟ چرا این به دنبال آن می‌آید؟ سیننده به میل خود به این تصاویر معنی و مفهوم انسانی می‌دهد. وی از این کار معنی‌ایستد تا تمام تصاویر سینمایی در درام انسانی که او از دسای ادراکی خلق کرده، نقش بازی کنند. واژه‌ی انسانی ضرورتاً "معنی‌اش این است که همه فیلم‌ها باید به سوی درام سوق داده شوند. مجموعه‌ای تصویر در فیلم مستندی در باره صحرا، می‌تواند از انگیزه‌ای انسانی معلوم باشد. ما را به شناخت جنبه‌ای از طبیعت برساند، یا مجموعه‌ای تصویر درما و ساحل که صورتات شاعرانه‌ی فیلمساز می‌تواند آن‌ها را انگیزه‌دار کند. البته غالب اوقات، داستان انگیزه اصلی تصاویر است که طی آن،

هر تصویر با بالا بردن درک ما از داستان، جای صحیح خود را در آن پیدا می‌کند. اما ما از میان تصویر سینمایی به واقعیت می‌نگریم و می‌فهمیم که این تصویرها و آن واقعیت به زبان متعالی‌تری با ما گفتگو دارند، زبانی انسانی و نه طبیعی. فیلمساز نمی‌تواند خود را از واقعیت خلاص کند، گر چه می‌تواند و باید بر تفسیر شخص خود از آن تأکید کند.

از اینرو است که میتری می‌گوید که در اولین مرحله، یعنی مرحله‌ی درک و مرحله تصویر سینمایی، نمی‌توان از واقعیت اجتناب کرد. اما در مرحله دوم، یعنی مرحله داستان و فصل‌بندی تصاویر، این بشر خالق است که نمی‌توان از آن اجتناب کرد. بشر با طرح‌ها، تمایلات و مفاهیمش که این شبه طبیعت‌ها را به نیاز سیری ناپذیرش در معنی‌بخشی تسلیم می‌کند. در این موقع فیلمساز با کمک و شرکت دادن جهان واقعی، جهان تازه‌ای خلق کرده است. هیچ هنر دیگری قادر به این مهم نبوده است.

سینما توانایی مرحله‌ی بالانری در معنی‌بخشی هم دارد که ورای خلق جهانی نوین است. از آنجا که هر مجموعه تصویر (از فیلمی که یک سده ده ساله می‌سازد تا یک آکبلی تجارتي و تا آخرین فیلم فلینی) باید ضرورتاً "بیانگر دنیای خود باشد، چگونه می‌توان بیانگری معمولی را از سانگری هنری بارشناسیم؟ میتری معتقد است فیلم‌های بزرگ و هنری، به طریقی انتزاعی ورای مفهوم داستانی که آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، مفهوم دیگری هم خلق می‌کنند. در این سطح انتزاعی، فیلم از قید ادراکات مطلق و هم‌ا‌طور از قید داستانی که بیان می‌کند خارج می‌شود و بدین ترتیب می‌تواند به آسانی، معالای برس قدرهای ذهنی ما را به بازی ببرد.

نمونه‌ی کلاسیک میتری که نشان‌دهنده‌ی چگونگی کارکرد این سه مرحله است از فیلم اریشتین، "بونیکس" برگرفته شده است. طی پیام ملوانان روی عرشه، دکتر منکیر و سالخورده‌ی تراری، خود را در مخصصه‌ی بدی می‌یابد. بعد از آنکه دکتر توسط ملوانان از عرشه به دریا پرت می‌شود، اریشتین تصویری از عسک او را به ما نشان می‌دهد که از طنابی آویزان

شده است. میتری به مرحله معنی را در این نما توجیه می‌کند. اولین، عینک پستی، نوعی عینک در جهان مادی است که تسلیم توجه ما شده است. بی‌درنگ می‌فهمیم که این عینک پستی را سینماگر به حالت آویزان و معلق نشان داده است. پس در مرحله دوم شیء را به زمینه کلی فیلم مربوط می‌کنیم و متوجه مفهوم انسانی آن می‌شویم (که دکتر متجاوز به دریا انداخته شده است). سوم، به دلیل تداعی‌هایی که از قبل در فیلم بی‌ریزی شده و به دلیل ترکیب تصویری، ریتم و سایر بازتاب‌ها، عینک پستی به صورت نمادی از سستی وضعیت طبقه‌ی اجتماعی دکتر نمودار می‌شود و این نما، سقوط این طبقه را بیان می‌کند.

میتری مراحل بالاتر سینمایی را معادل مفاهیم خالص شاعرانه می‌داند. با آنکه هر طفلی می‌تواند جمله‌های بامعنی بسازد و داستانی بامعنی بیان کند، این فقط شاعر است که می‌تواند ریان را بر داستان چیره‌کند و زنده‌ترین نیروهای ذهنی ما را به کار گیرد. شاعر این کار را اساساً "از طریق ریتم، بدیع و تداعی‌های ذهنی گوناگون انجام می‌دهد. سینماگران بزرگ نیز در حین خلق دنیای سینمایی‌اشان از ماده خام تصاویر سینما، به خلق اثرات شاعرانه می‌پردازند. تاریخ هنر سینما، تاریخ موضوع‌ها (تصاویر بوبین) و یا حتی تاریخ داستان‌های سینمایی نیست که تاریخ تکبیک‌های شاعرانه‌ای است که به ورای داستان‌هایی که از آن‌ها سرچشمه می‌گیرند، دست می‌یابند. میتری می‌خواهد با قرار دادن قواعدی برای استفاده‌ی صحیح از "تمهیدهای شاعرانه" در ساختار فیلم، زیبایی‌شناسی سینما را به فرمول بکشد. وی با بررسی تاریخ تدوین هنری و ارائه فهرستی از روش‌های آن، به این قواعد تدوین دست می‌یابد. وی ابتدا با بررسی قطب‌های افراطی سینما آغاز می‌کند. در دوره‌های فوق - زیبایی‌شناسانه، فیلمساز سعی می‌کرد تا فرآیند معمولی فیلمسازی را - که از تصاویر خام شروع، به داستان فصل‌بندی شده و سپس مفهومی استزاعی منتهی می‌شود - نادیده گیرد. میتری در دهه ۱۹۲۰، خوشبینی خاصی در مورد سینما از سوی نظریه‌پردازان و فیلمسازانی می‌یابد، که این جوهر سینمایی را از یک طرف به سوی فلمروی

افسون محض، و از طرف دیگر به سوی قلمرو تفکر مفهومی سوق می‌دادند. میتری خود از همکاران نزدیک سیاری از پیروان نهضت "آوانگارد" فرانسه بود که می‌خواستند سینما صراحت پر ادب‌ار ادبی‌اش را در جستجوی جوهر نوین موسیقایی‌اش به دور افکنند. طبیعتاً "میتری خلاصه‌ی دست‌اولی از اظهارات و فیلم‌های تراگیزنده‌ی "لوئی دلوک"، "ابل گانس"، "ژرمن دولاک"، "هانس ریختر" و "واکیگ ایکلبگ" ارائه می‌دهد. این سینماگران دریافتند که در هر فیلمی، حتی فیلم‌های معمولی داستانی، حرکات خاصی در داخل نماها، نقش‌های انتزاعی خلق می‌کنند. اینان دریافتند که اگر پیوندگر فیلم اراده کند می‌تواند این طرح‌ها را عامل غالب فیلم قرار دهد. زیرا تدوین، حبشی برونی به فیلم اعطا می‌کند که می‌تواند یا حرکت درونی را تقویت کرده یا به صورت تکمیلی و برخلاف آن به جریان بيفتند. فیلم‌ساز با توجه کامل به شکل و حرکت تصویر و نه ارزش آن به عنوان مشابه شیء واقعی با کارکرد آن در جهانی داستانی، می‌تواند همچنانکه تصور می‌رفت، قطعه‌ای موسیقی تصویری بنا کند که شباهت ظاهری را پشت سر گذاشته و مستقیماً "با نیروهای متعالی ذهن، سر و کار داشته باشد.

میتری در مقابله با این نهضت هنر، خود را با بالاش و کراکوتر در یک صف قرار می‌دهد. دیده‌ایم که این نظریه‌پردازان در مورد چنین کاربرد انتزاعی از سینما دارای تعصبات فلسفی و حتی اخلاقی بودند. از طرف دیگر، تکذیبی میتری در مقابل این گونه کاربرد، از علوم اخذ شده است. میتری ثابت می‌کند که گوش به دلیل قابلیت بی‌همتایش در درک و نظام‌بخشی تکه‌های صوتی، ناقل حس‌ریت در انسان است و باید باشد. ذهن به اصوات نظم یافته "کلیت"^۷ می‌بخشد و ما انگیزتارها را به صورت موزون، یعنی کلیت‌هایی دارای هدف، درک می‌کنیم. اصوات به صورت مواد حنایی عمل می‌کنند که ذهن به هر قسم که بخواهد آن‌ها را نظام می‌بخشد. اما نیروی بینایی تا این حد استقلال ندارد و به آن اندازه

تیز نیست. میتری با تشریح آزمون‌هایی نشان می‌دهد که طول یک نما تا حد فراوانی به محتوای آن بستگی دارد. از اینرو آدم به سادگی نمی‌تواند فیلمی را بدون در نظر گرفتن عوامل داستانی یا روانشناسانه‌ی آن تدوین کند، زیرا این عوامل نقش مؤثری در درک ما از حرکت و مدت نما باری می‌کنند. چیزی به اسم نمای مطلق یا شکل مطلق در سینما وجود ندارد که بتوان آن را با کارکرد روش و ریاضی‌گونه‌ی قدرت شنوایی مقایسه کرد. جالب‌ترین واقعیت علمی در باره چشم، احتساب آن علی‌رغم گوش از تشخیص موقعیت‌های خنثای تصویری است. درواژگان جدید، چشم به روش قیاسی^۸ عمل می‌کند (نسبت‌ها، روابط، شایه‌ها، اختلافات) در حالیکه گوش کارکردی ریاضی‌گونه دارد (خاموش یا روشن).

میتری نمی‌خواهد ریتم سینمایی را به طور کامل محکوم کند، بلکه می‌خواهد رابطه‌ی ناراستین میان فیلم و موسیقی، و این تصور خطا را که سینما هنری ریاضی‌گونه است، درهم شکند. میتری مقایسه سینما با ادبیات را جانشین مقایسه آن با موسیقی می‌کند. ریتم سینمایی دارای بسیاری نیروها و مشکلات ریتم نثری است. زیرا هر دو ریتم در اصل به موارد نمودار شده متکی هستند تا بر مجموعه‌ای محدود و ریاضی‌گونه از ماه‌های خالص، مثل موسیقی. ریتم‌های سینما و نثر، هر دو همواره باید در واکنش به تصاویر ارائه شده عمل می‌کنند. تماشاگر سینما مانند خواننده‌ی کتاب، در عین توجه به موضوع، به حرکات و توازن مورد نمایش شده هم حساس است. این عوامل در بعضی موارد به اشراک سهمگین و تقریباً "نحریدی منجر می‌شود و می‌تواند به سادگی ماه یا احساسی را در فیلم ایجاد کند. اما این عوامل هرگز فیلم یا نمایی را در فیلم جهت نداده و از پیش معلوم نمی‌کنند. همانطور که میتری غالباً اشاره می‌کند، فیلم در رستم شکل می‌یابد نه به واسطه آن.

شاخه‌ی افراطی دیگر در سنینای دهه‌ی سست، نحریدگرایی مفهومی

یا استعاره‌ی ادبی است. همانطور که دیدیم، کارگردانان روسی این قابلیت را تا سرحد مرزهایش، و از نظر متری ورای مرزهایش توسعه دادند. آن‌ها با دادن فیلم‌های "گریفیت"، "توماس اینس"، "هنری کینگ" و سایرین، اثر بیوند نماها را کشف کردند و چنین استدلال کردند که مونتاژ نه تنها می‌تواند منطقی داستانی که می‌تواند منطقی حقیقی و زبانی تصویری نیز حلی کند.

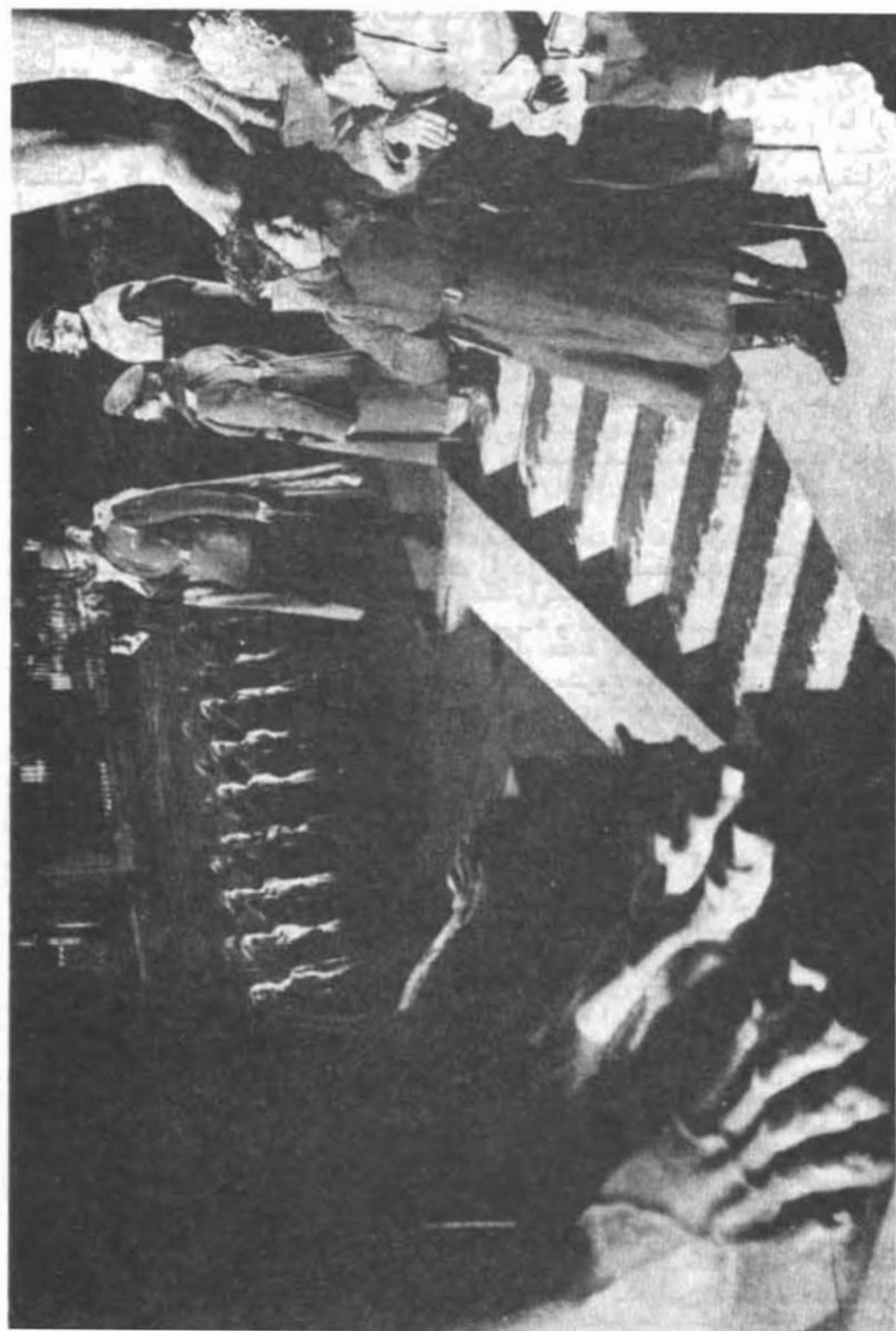
ما دیگر نظریه‌پردازان امیدوار بودند که برای به کار گرفتن مستقیم کلی‌نریس و معنایی‌نریس استعدادهای ذهنی بشر، داستان را نادیده گیرند. اگر دو تصویر مشخص همواره تصویری ورای خود را تولید کنند، چرا نباید سرده سینما را با مجموعه‌ای تصاویر دقیقاً "از قبل انتخاب شده که رابطه‌های آن‌ها صرفاً" تحریدی است، برکرد؟ بسیاری نیست که محتوای این تصاویر با هم فصول مشترکی داشته باشند، چرا که فیلم مستقیماً "از طریق روابط میان اس تصاویر، مفهوم خود را خلق می‌کند. بحث این‌نشتین درباره ریان مکتوب را بی‌سواد آورید که در آن فعلی مانند "آواز خواندن" توسط دو تصویر ثابت (زیرده و دهان) تشکیل می‌شود. مسلماً "شواهدی در نوشته‌های اولیه این‌نشتین هست مبنی بر اینکه سینما قابلیت نوع جدیدی از ریان "اندوگرام" و رمز هیروگلیفی را داراست که رابطه‌ای مستقیم با تعاشاگران برقرار می‌کند.

برای اینکه سینما مقام ویژه‌ی خود را به عنوان هری عینی حفظ کند، متری باید امید فوق را از میان برد. وی در نقد حالپی از آزمون‌های کوله‌نوف/ماژوخین، بیان می‌دهد که اس احساس رواست‌گرایی تعاشاگر است که رابطه‌ی کاملاً "تحریدی میان دو تصویر منحصر (چهره‌ی بی‌تفاوت ماژوخین و زن برهنه) ایجاد می‌کند. بیننده از این نظر باید به بیش تصویری^۹ محرز باشد (در اسجا امیال جنسی)، تا مفهومی (غیربره‌ی جنسی) را از دو نما اخذ کند. سید باید یک "مطلق واقعیت" داشته



(بالا) اکتبر، مجسمه‌ای در میان دکور
 قصر بر سر کرسی تاج می‌گذارد. میتری
 این مورد را تأیید می‌کند، اما قرار
 دادن تصویر طاووس را در جای دیگری
 از همین فصل نمی‌پذیرد.
 (راست) اکتبر، مجسمه از طریق تدوین
 مفهومی به نظر در حال سخن گفتن
 می‌آید.





اکتبر، مجسمه‌ها در فضای طبیعی‌اشان، مفهوم ایجاد می‌کنند.

باشد که آن را در فصل فوق بازشناسد. بدون این منطق و بدون این تجربه، تصاویر به صورت مجزا دیده خواهند شد. به عنوان مثال، میتری معتقد است که یک کودک، تصاویر فوق را جداگانه بخوبی خواهد دید، اما از استنتاج کلی دادن به آن‌ها عاجز است. در حالیکه یک زبان حقیقتاً "تجربیدی (زبان روزمره) می‌تواند تصورات را جدا از تجربیات ما خلق کند. میتری معتقد است که در سینما بیننده ابتدا باید دنیایی را تشخیص دهد تا تجربدها مفهومی پیدا کنند.

مجموعه‌ای ایدئوگرام که فقط زبانی تصویری هستند، هیچ ربطی به سینما ندارد. این زبان فقط در ارائه مفاهیم آشنا و موضعی مانند زبان پرچم‌ها در دریانوردی کاربرد خواهد داشت.

میتری، پی‌آمدهای این حقیقت را در سینما طبقه‌بندی می‌کند. وی انواع گوناگون مونتاژ را فهرست‌وار نام برده و درست مانند بازن در آخر مقاله‌اش درباره فیلم‌های کودکان، کاربردهای شروع مونتاژ را از کاربردهای ضد سینمایی آن، جدا می‌کند. از نظر میتری، تمام مفاهیم انتزاعی در سینما ابتدا باید برزمیه‌ی احساسات ما شکل گیرند. این کار، عکس‌فرآیند ادبی است که در آن نشانه‌های تجربیدی (واژه‌ها)، تصوراتی در ذهن تولید می‌کنند که فقط در آن صورت قابلیت خلق احساسات گوناگونی را در ما دارند. اکنون میتری می‌تواند به استعاره‌هایی نظیر آن‌ها که ایزنشتین در "اکتبر" به کار برده، حمله کند. خصوصاً آنجا که ایزنشتین نماهای طاووس را با نمای "گرنسکی" تدوین متناوب می‌کند. از آنجا که طاووس به منطق جهانی که در جلوی ما قرار دارد، مطلق ندارد، این نقاش کاملاً "تجربیدی است و اگر حیرانمان نکند، انری هم بر ما مایی نمی‌گذارد.

اما از طرف دیگر، میتری مونتاژ متناوب میان گرنسکی و محسمه‌ی ناپلئون را در همان فیلم می‌ستاید، به خاطر آنکه این محسمه حزنی از دکور قصر اطراف گرنسکی است. فقط موقعی که محسمه به خودی خود در لحظه‌ی سقوط گرنسکی می‌شکند، متری به اعتراف درمی‌آید. برآ در اسحا مطلق جهانی روی برده، خاص را با استعاره‌ای ادبی عوض کرده است. در

مقاله یا شعری می‌توان خواند که "و بدین ترتیب ادعاهای کرنسکی به قدرت واژگون شد و او نظیر مجسمه‌ای غیرقابل نفوذ ولی شکننده، درهم شکست." جنبه تجربیدی فرآیند خواندن، این گونه گفتار استعاری را مجاز می‌کند. اما در فیلمبرداری چنین لحظه‌ای، باید روش‌هایی را یافت که در آن با متعالی کردن واقعیت و نه پشت کردن به آن، همان احساس ایجاد شود. حمله‌ی میتری به مونتاز روشنفکرانه آنقدر قوی است که تمام فیلم‌هایی را که از واقعیت مادی برای استدلال یک پایگاه منطقی استفاده می‌کنند، نیز شامل می‌شود. فصل‌بندی سینمایی به پیوند موضعی و محدودی متکی است، بنابراین نمی‌تواند یک منطق زیرکانه‌ی زبانی را در تمام طول فیلم ایجاد کند. وقتی از برخورد دو تصویر، اندیشه‌ی زاییده می‌شود، مونتاز نمی‌تواند مفهوم حاصل را تعیین یا کنترل کند. مونتاز روشنفکرانه نمی‌تواند مفاهیم را در سلسله مراتبی قرار دهد. اما زبان این کار را به وسیله قیدها، حروف ربط و دستگاه کامل دستور زبان انجام می‌دهد که در آن بندها و فرازهای جمله همواره متکی به یکدیگر هستند. میتری معتقد است که در سینما فقط یک ابزار، مونتاز در اختیار ما است. اینکه مونتاز را واداریم تا وظیفه‌ی زبان را به عهده گیرد و استدلال‌های مفهومی ارائه دهد، تصور غلطی از قابلیت‌های سینما است. به این ترتیب میتری ادعا می‌کند که انگیزه‌ی ایزنشتاین در فیلم کردن کتاب "سرمایه" از همان ابتدا محکوم به شکست است.

به استثنای مخالفت میتری در برابر این گونه کاربردهای افراطی تکنیک، میتری می‌خواهد نسبت به تمام گونه‌های مونتاز، احترام و شناخت ما را بالا ببرد. او تدوین فیلم‌های داستانی هالیوودی را، روش خلق یک دنیای کاملاً ساختگی به شمار می‌آورد. سلطه هالیوود بر این فرآیند آنچنان عظیم است که شخص غالباً خود را در جهان سینمایی حاصل گم می‌کند، زیرا منطق این دنیا مناسبت با منطق ادراکی زندگی روزمره‌ی ما است. میری تدوین هالیوودی را، حالت طبیعی مونتاز می‌داند که در مقابل

آن سایر انواع مونتاژ خودنمایی کرده‌اند. وی در ابتدا "مونتاژ غنائی"^{۱۰} را به عنوان گونه‌ای تدوین قراردادی داستانی مشخص می‌کند. در مونتاژ غنائی، فیلمساز با رها کردن توهم عین‌نمایی^{۱۱}، توجه ما را به لحظات بزرگ دراماتیک عطف می‌کند. در بخش مربوط به یازن، در باره صحنه‌ای از فیلم "طوفان بر فراز آسیا" صحبت کردیم که در آن قهرمان مغول بلند شده به طرفی از اطاق می‌رود تا جام ماهی را بر دارد، اما می‌افتد و جام را روی خودش می‌اندازد. پودفکس به عنوان استاد فرآیند غنائی، با برش این صحنه به گونه‌ای موزون به هیجده تا بیست تکه، باعث می‌شود که صحنه و رای ابعاد منطقی‌اش به اهتزاز درآید. تمامی فیلم واقعا "مجموعه‌ای از این گونه لحظات است، که در طوفان نهایی که کلاژی متجاوز از صد نواست، به اوج می‌رسد. در حالیکه یازن از این تسلط هنری به خشم می‌آمد، متری آن را کاملاً قابل قبول گرچه نه فوق‌العاده می‌یابد. این مونتاژ، فرآیندی است که دقیقاً بر اساس تعالی بخشیدن به یک موقعیت واقعی قرار گرفته است.

موقعی که متری به دفاع از "مونتاژ بازتابی"^{۱۲} برمی‌خیزد، از یازن بیشترین فاصله را گرفته و به ایزنشتین بیشتر از همیشه نزدیک می‌شود. در اینجا فیلمساز در عین اینکه داستانی را بیان می‌کند و به منطق دنیای آن نیز پای‌بند است، خط‌مفهوم دیگری را نیز در کنار آن خلق می‌کند. برای این کار وی به ایجاد رابطه‌های متقابل استعاری میان اشیاء در داستان می‌پردازد؛ ممکن است وی شکل اشیاء را در برابر یکدیگر به بازی گیرد؛ ممکن است فیلم خود را از نظر نورپردازی یا حرکت در تصاویر، تدوین کند. اگر این گونه انزات دارای مناسبات ادبی باشند، به عبارتی اگر به داستان و دنیای ادراکی که داستان آن را می‌آفریند، پای‌بند باشند، آن گاه به پیشبرد فیلم کمک خواهند کرد.

10- lyrical montage

11- verisimilitude

12- reflexive montage

در اینجا میتری توجه را به نکته‌ای که ارزشمندترین توضیح داده جلب می‌کند، اینکه تمام نماها عملاً "علاوه بر مفهوم غالب دارای پنهان مایه‌های فراوانی نیز هستند. اگر فیلمی بر اساس خطوط پنهان مایه تدوین شود، در آن صورت به منبعی از مفاهیم دست خواهد یافت، زیرا این متن‌های فرعی جر آنکه در رابطه با مفهوم غالب و همیشه حاضر نگریسته شوند، راهی ندارند. میتری می‌گوید که تدوین بازتابی، نشانه‌ی تقریباً "تمام فیلم‌های بزرگ است. من شخصاً" دریافت‌م که بعضی قسمت‌های فیلم "روز خشم" ساخته‌ی درایر، این موضوع را بحوبی نشان می‌دهد. به عنوان مثال ملاقات‌های عشاق در این فیلم تشکیل شده از تابلوهایی در فضای باز که از نظر بافت متخلخل نورپردازی آن‌ها با هم مونتاژ شده‌اند. البته روش‌های منطقی دیگری هم برای ارائه این صحنه‌ها وجود داشته، اما درایر این حس خاص نوری را برگزیده است. اثر این صحنه‌ها در فیلم بسیار قوی است، زیرا این صحنه‌های شاعرانه به طور متناوب با صحنه‌های سرد و خوفناک مرگ ارباب لارشیوس در فیلمی که از نورپردازی کاملاً "نیره و تاریکی برخوردار است، تدوین شده است. ما نه تنها حقایق داستان (که عشاق در نهایت به هم می‌رسند) را می‌فهمیم که این عشق را از نزدیک می‌بینیم و کیفیت آن را لمس می‌کنیم، درایر در اینجا چیزی بیشتر از داستان ارائه می‌دهد؛ وی با توجه مستمر به پنهان مایه‌های تصاویر و منطقی که در فیلم تعیین می‌کنند، ما را در بطن تحریه قرار می‌دهد.

میتری تمامی اقسام افراطی تدوین بازتابی را در سینما می‌پذیرد، زیرا از نظر تعریف تمام حالات افراطی این تدوین، بر اساس درک ما از جهان است. فیلمساز آزاد است حتی بر طبق مضامینی فرعی کاملاً "غیرمتعارف نماها را با هم ترکیب کند، اما به شرطی که این نماها بخش‌هایی طبیعی از دنیای فیلمبرداری شده باشند. در اینجا میتری در مقابل بازن قرار می‌گیرد. زیرا از نظر باری، اگر در چنین مونتاژ بازتابی زیاده‌روی شود،



Die Kanten der Kugel sind, wie die Kanten der Kugel



روز خشم . متن فرعی نورپردازی

از تأثیر طبیعی تصاویر کاسته خواهد شد، چرا که این کار باعث می‌شود که ما به تصویر به خاطر مفاهیم فرعی که فیلمساز می‌کوشد به آن‌ها دست یابد، بنگریم. زیرا از نظر بازن مفهوم طبیعی دنیا و ابهام چند وجهی‌اش در اینجا در قید بوالهوسی‌های تجربیدی فیلمساز قرار می‌گیرد. میتری در اینجا مستقیماً به استدلال بازن پاسخ می‌گوید. او می‌گوید چیزی به اسم مفهوم طبیعی دنیا وجود ندارد، فقط مفاهیمی که انسان به ادراکات خود نسبت می‌دهد وجود دارند. با آنکه بعضی کاربردهای مونتاز بازتابی به مفاهیم ضعیف و سستی منجر می‌شوند، در صورتیکه فیلمساز به بیان این نوع مفاهیم نیاز داشته باشد، حق استفاده از همه امکانات را دارد.

میتری بازن را به دلیل عزل کردن "سلطان مونتاز" و دادن جایگاهی به آن در کنار سایر نگرش‌های طبیعی‌تر که به فیلمساز طیف گسترده‌ای از امکانات ارزانی می‌دارد، می‌سناید. اما گلایه‌های میتری از این است که بازن که در بقیه نوشته‌هایش آگاهانه به سوءاستفاده‌های بدیهی مونتاز حمله کرده، چرا خود هرگز به بحث یا تحلیل مونتاز شرعی و قانونی نپرداخته است. به همین ترتیب، میتری با بازن موافق است که فیلمسازها اغلب با بکار گرفتن مونتاز تجربیدی در قلب دنیای واقعی فیلم‌های خود را از میان برده و همچنان از میان می‌برند، اما میتری تأکید دارد که این گونه کاربردهای ناشایست، فرآیند مونتاز را محکوم نمی‌کند.

میتری می‌خواهد آزادی استفاده از تمامی سبک‌های ممکن را برای فیلمساز حفظ کند. اما این بدان معنی نیست که تمام سبک‌ها از نظر او یکسان و برابر باشند. بلکه برعکس، هر انتخاب سبکی متضمن دنیای سینمایی جداگانه‌ای است. در نیمه‌ی نخست جلد دوم از کتاب "زیبایی شناسی و روانشناسی سینما"، میتری این امکانات سینمایی و دنیاهایی را که نشانگر آن‌ها هستند، تشریح می‌کند. میتری به بحث در باره دوربین متحرک، فیلمبرداری در عمق، سینما سکوپ، روش‌های خلق درجات مختلف ذهنیت‌گرایی، امکانات گفتگو، موسیقی، رنگ و ریتم در سینما می‌پردازد. فلسفه‌ی او مخالف با اولویت دادن به هر یک از این تکنیک‌ها است. از طرفی

هم نمی‌گذارد هیچ یک از این دنیاها به طور کامل بر فیلم سلطه یابند. به نظر میتری وقتی بازن، نوواقع‌گرایی را سبکی نزدیک به مفهوم دنیای واقعی می‌باید، در حقیقت فلسفه‌اش به گل می‌نشیند. از نظر میتری، واقعیت فقط دارای آن مفاهیمی است که ما به آن نسبت می‌دهیم. تمام نسخه‌های واقعیت، تلاش‌هایی انسانی است برای تاباندن مفاهیم انسانی به ادراک‌های ناقصی که با آن‌ها روبرو می‌شویم.

شکل و هدف سینما

چندگرایی^{۱۳} افراطی میتری درباره‌ی مسایل سبک، ما را بر آن می‌دارد که منتظر چندگرایی مشابهی در زمینه‌ی ساختار سینمایی در فلسفه میتری باشیم. بالاخره اگر هیچ تمهید سبکی از اولویت طبیعی بر سایرین برخوردار نیست، در آن صورت آیا دنیا‌های سینمایی که چنین سبک‌هایی می‌آفرینند، نباید از نظر ارزش برابر باشند؟ پاسخ منفی میتری به این پرسش، میتری را در ردیف نظریه‌پردازان کلاسیک سینما، مانند آن‌ها که مورد بحث ما قرار گرفت، قرار می‌دهد و او را از نگرش‌های نشانه‌شناسانه‌ی اخیر که بسیار هم به او مدیون است، جدا می‌کند.

میتری به عنوان مورخ سینما، از نزدیک تمامی گام شکل‌های سینمایی را مطالعه کرده و از نزدیک دیده است، طبیعتاً وی بعضی شکل‌ها را به عنوان ضد سینمایی تقبیح می‌کند. در مورد سبک، متوجه شده‌ایم که میتری نسبت به فیلم‌های زیاده از حد بیان‌گرایانه یا فیلم‌هایی مبتنی بر ریتم‌های انتزاعی، به دیده‌ی تحقیر می‌نگرد. از نظر میتری، این فیلم‌ها از امکانات سبک‌های طبیعی سینما، سرباز زده و می‌خواهند در مرحله اول نوعی تابلوی نقاشی سینمایی و در مرحله دوم نوعی موسیقی سینمایی خلق کنند. سومین

"وسوسه"ی بزرگ سینما از سوی تئاتر سرچشمه می‌گیرد. در اولین دهه‌ی تاریخ خود، سینما راه آسان تقلید از ساختارهای دراماتیک نمایشنامه‌ها را در پیش گرفت و تاکنون هم نتوانسته به طور کامل بر وسوسه‌ی این رقیب کهن‌تر و محترم‌تر چیره شود. همانطور که کریستین متز اشاره کرده، حمله میتری به نفوذ تئاتر در سینما دو جانب دارد. زیرا تئاتر از یک طرف به سبک سینمایی و از طرف دیگر به ساختار سینمایی چنگ می‌اندازد. میتری ابتدا میراث "میزانسن"های تئاتری را در سینما دفن می‌کند و همانطور که بلابالاش نشان داده، نشان می‌دهد که سینما فقط وقتی هنر است که بر زیبایی‌شناسی تئاتری زوایای ثابت و زمان مداوم در صحنه‌ها چیره می‌شود. میتری این نکته را با ارائه قدرت تحقیقی بی‌نظیرش، عینی می‌کند. وی ابتدا کشمکش تاریخی این زبان/هنر نوین را برای رهایی از راه‌حل‌های ساده و قراردادی تئاتر در مقابلان می‌گذارد. حمله‌ی میتری به این جنبه از نفوذ تئاتر، بی‌شبهت به اجتناب وی از سینمای بیان‌گرا و سینمای تجربیدی نیست. در هر مورد، تحلیل دقیقی از موارد تاریخی آشکار می‌کند که سینماگران در حقیقت سعی داشته‌اند از سبک هنر دیگری تقلید کنند، و از این رو سینماگران نیرو و روش طبیعی سبک سینما را ساقط کرده‌اند. میتری سبک‌هایی را می‌پذیرد که از تصاویر و اشیائی که نمودار می‌کنند آغاز کرده و دنیایی از نظر انسانی جالب و ورای آن مفاهیمی کلی‌تر و متعالی‌تر خلق می‌کنند. اما وی معتقد است در تمام این سه مورد، فرآیند بیانگری سینمایی مخدوش شده و تصاویر به شیوه‌ی سایر هنرها به کار گرفته شده‌اند.

حمله‌ی دوم میتری به تئاتری بودن فیلم، نه از نظر سبک که از نظر ساختار یا از نظر آنچه وی "درام‌پردازی"^{۱۴} سینما می‌نامید، است. میتری در اینجا از سینما در برابر دنیا‌های سینمایی غیرقابل پذیرشی که در تقلید از کارهای تئاتری بنا شده‌اند، دفاع می‌کند. بحث وی در این مورد،

نوشته‌های بازن و کراکوثر را درمورد مشابه به یاد می‌آورد و آن‌ها را نظام می‌دهد. دنیای تئاتری از نظر تعام این نظریه‌پردازان، دنیایی تجربیدی است که زبانی فرا واقع‌گرا بر آن حاکم است، دنیایی که در آن آدم‌هایی در مقابل آدم‌های دیگر یا خداوند نقش‌های خود را بازی می‌کنند. دکور تئاتری، کلیدی برای درک این دنیا به شمار می‌آید. دکور تئاتر همیشه جزئی و ویژه است، یک چند اشیاء ویژه که از توده‌ی نامتمايز طبیعت برگرفته شده، بشر را در مراسم نمایشی‌اش یاری می‌دهد. میتری متوجه می‌شود که تراژدی کلاسیک یونان را می‌توان تقریباً "به صورت تسلسلی از آواهای انسانی بدون دکور تصور کرد. رویداد حقیقی تئاتر، مترآن است؛ نمایشی از صداها که در آن آدمیان جداگانه ارزش‌ها و شرایط خود را به بوته آزمون می‌گذارند. بدین ترتیب نمایش تئاتری اساساً "خارج از زمان است و از طریق مجموعه‌ای صحنه‌های مستقل که هریک بر دیگری بنا شده، عمل می‌کند. نتیجه‌ی کار قاطع و مطلق است. زیرا چیزی مانع از برخورد و کشمکش مطلق آواها و ارزش‌ها برای رسیدن به نتیجه‌ای قطعی نمی‌شود.

میتری درام‌پردازی سینمایی را از تعام جهات متضاد با این نمایش تئاتری می‌داند. وی معتقد است که سینما اساساً "بشر و کلامش را در دنیای طبیعی تمامیت می‌بخشد. بالاش و بازن قبل از وی غالباً اشاره کرده بودند که تئاتر، درام بشر در برابر بشر و حتی درام بشر در مقابل خدا است، اما سینما درام بشر در برابر جهان است. این حقیقت نتایج عظیمی در بر دارد. این موضوع نه تنها بررسی تارهای نقش‌گفتگو در سینما را ایجاب می‌کند، بلکه نوعی درام‌پردازی مبتنی بر شرایط واقعی تاریخی و مادی را ایجاب می‌کند که از موقعیت اولیه به موقعیتی تغییر یافته و نه قطعی گام برمی‌دارد. موقعیت نهایی داستان در سینما آنقدرها که خاتمه‌ی نمایشنامه‌های تئاتری قاطع است، قاطع نیست، زیرا همواره به حای چیرگی یک آوای مشخص انسانی، شبکه‌ای از احتمالات مادی و اجتماعی بر پایان فیلم‌ها حاکم است. به هر حال این نظریه‌پردازان، تئاتر را بدرستی توصیف کرده باشند یا نه، این مسلماً "حقیقت است که سینما به دلیل توجهی که به عامل تصادف

و احتمال - که زندگی امان را تعیین می‌کند - دارد، در نهایت از مفهوم تئاتری صحنه‌های جداگانه که به یکدیگر ملحق شده‌اند، به دور می‌افتد. تقطیع فضای بین صحنه‌ها، در هم بافی بویای زمان از طریق تدوین و استفاده از دوربین متحرک، همگی به یاری سینما آمده‌اند تا آن را از سلطه‌ی صحنه‌ی پر قدرت تئاتر، خلاص کنند.

ساختار سینما ماهیتاً "بیشتر به نوول نزدیک است. بسیاری از اظهاراتی که ما امروزه در باره سینما می‌شنویم، زمانی که نوول در قرن هیجده پدید می‌آمد، در باره نوول گفته می‌شد. نوول از همان ابتدا شکلی "گفراآمیز" تلقی می‌شد که کنجکاوی طبیعی آدمیان را در مورد چگونگی جهان دست می‌انداخت. زیرا نوول با مردم عادی و گفتار معمولی‌اشان سروکار داشت. نوول، شبکه‌های گسترده همبستگی‌ها (مادی و اجتماعی) را که در پس تمام موقعیت‌ها نهفته بود با استفاده‌ی دقیق از تضادف‌های زندگی، به گونه‌ای هنرمندانه ارائه می‌داد. وانگهی ساختار نوول همیشه ترکیبی از صحنه‌ها، تفسیر و توصیف بوده است. نوول، شکلی چندگرایی دارد که قابلیت به کارگیری انواع سبک‌های نگارشی را به آن می‌دهد. با آنکه میتری هرگز مشخصاً "در باره‌ی ترکیب سینمایی^{۱۵} چیزی ننوشته، اما به طور ضمنی به ما می‌فهماند که سینما شبیه به نوول، شکل هنری آزادی است. تنها قیود سینما، آن‌هایی‌ست که آن را در برابر مطلق‌گرایی دنیای "پرمعنی" تئاتر حمایت می‌کند. سینما و نوول هر دو باید دنیایی انسانی خلق کنند، اما در این میان ما نباید متوجه مراحل این خلاقیت و پدیدار شدن مفهوم از گل و لای تجربه‌ی نامفهوم شویم.

و اینجاست که سینما حرف آخر را می‌زند، زیرا سینما هنری است که در آن ادراکات گنگ ما مفهوم پیدا می‌کنند. اگر نوول توجه ما را به همبستگی‌های متقابل بشر با بشر یا بشر با جهان معطوف می‌کند، این کار را به گونه‌ای تجریدی و با استفاده از کلام و صنایع بدیع انجام می‌دهد.

در حالیکه سینما این کار را از طریق فرآیند عادی و بی‌جان ادراک انجام می‌دهد، از اینرو می‌توان فهمید چرا یک اقتباس ادبی حقیقی در سینما امری محال است. می‌توان در فیلم، ساختار نوول را حفظ کرد، اما این کار به روش‌های تقریباً "بیگانه با نوول و بیگانه با عمل خواندن کار ادبی انجام می‌شود. میتری در موخره‌ی قصارگونه‌ی خود از بررسی این مسئله، می‌گوید: "نوول داستانی است که خود را به صورت جهان نظام می‌بخشد. حال آنکه سینما جهانی است که خود را به صورت داستان نظام می‌بخشد." بار دیگر می‌بینیم که میتری مکتب‌های متضاد را با هم ترکیب می‌کند. همانطور که "قاب" نما، هم بیانگر دنیای آشفته‌ی ادراک است و هم آن را در شبکه‌ی مفاهیم هنری نظام می‌بخشد، همانطور هم داستان باز فیلم، دنیا را روی پرده به صورت زیبایی‌شناسانه‌ی نظام می‌بخشد، و در عین حال به ما امکان می‌دهد که از طریق نظام آن، دنیای نظام نیافته‌ی ورای آن را ببینیم.

کار دقیق و طولانی میتری در گره‌گشایی از مشکل اقتباس سینمایی — که بیش از اندازه مفصل است که این جا آورده شود — وی را به بخش آخر نظریه‌اش می‌رساند. در این میان میتری روش و کارکرد ویژه‌ی سینما را از روش و کارکرد سایر هنرها متمایز می‌کند. او نتیجه می‌گیرد که سینما درکی است که زبان می‌شود. به زبان کراکوئر، سینما از پائین به بالا عمل می‌کند. میتری اعتقاد راسخ دارد که ماده اصلی سینما، ربطی به زبان ندارد. اگر سینما زبان می‌شود، منظور نه زبانی است که از طریق آن صحبت می‌کنیم که مقصود زبان هنر یا شعر است. منظور میتری این است که فیلمساز، از طریق دستگاه دقیقاً "قابل کنترل مضامینی که از طریق دوربین، صدا و مهتر از همه تدوین خلق می‌کند، می‌تواند تصاویر خود را به صورت تجلیات تنظیم شده و با معنی درآورد.

به عنوان مثال، واژه‌هایی که می‌نویسیم یا می‌گوییم تا مفهوم اقیانوس به نظر آید. این واژه‌ها در اصل، اصواتی قراردادی هستند که کارکرد تجربیدی‌اشان، تصور اقیانوس را در ذهن ما ایجاد می‌کنند. شاعر این

واژه‌های انتزاعی را گرفته و با توجه به کیفیت اصواتشان و تصاویری که در ذهن ایجاد می‌کنند، زبان دومی بنا می‌کند روی زبان عادی که از رمزهای ریتم، قافیه‌ها، صنایع بدیع و ساختارهایی که به افکارش جسمیت می‌بخشند، تشکیل شده است. اما فیلمساز کارش برعکس است. تصاویر متحرک اقبانوس ربطی به زبان روزمره ندارد. این تصاویر مستقیماً "جوانی" از یک اقبانوس را به ما نشان می‌دهند. فیلمساز این تصاویر را که علی‌رغم واژه‌ها جسمیت و مادیت دارند، از طریق فرآیندی نیمه‌شاعرانه به بیان والاتری از مفاد خود می‌رساند. میتری می‌خواهد این فرآیند تقویت طبیعت را زبان بنامد، زیرا ظاهراً "تحت قواعدی عمل می‌کند و حاصل آن هم مفهوم است. اما از طرفی میتری مصر است که این زبان سینمایی از تصور ما از زبان عادی کاملاً متفاوت است. برای تحلیل امر رسانایی^{۱۶} مفهوم سینمایی بهتر آن است که از شعر شروع کنیم نه از زبان.

رئوس مطلب را بیان می‌کنیم. فیلمساز ادراکات بی‌جانی از واقعیت را بر می‌گزید تا با آن‌ها دنیای سینمایی خود را بنا نهد. اگر فیلمساز از تمام مضامین ضمنی ماده خام استفاده کند و آن‌ها را از طریق "رمزهای شاعرانه‌اش" دگرگون کند، این دنیا مفاهیمی ورای خود را نمودار می‌کند. در بزرگترین شعرهای سینمایی، ما به عنوان "تعاشاگر - شرکت‌کننده"، به دنیای پیچیده‌ای می‌پیوندیم که گرچه مفهوم انسانی گسترده‌ای را بیان می‌کند، اما از طریق این دنیا ما همواره می‌توانیم واقعیت روزمره زندگی‌امان را بازشناسیم. فیلمساز به واقعیت، زبان می‌دهد، اما زبانی که واژه‌های فیلمساز را بیان می‌کند. از اینرو واقعیت که مفلوب هنر فیلمساز شده، ولی کاملاً "در فرآیند سینمایی تحلیل نرفته، در عروج خویش شرکت می‌کند. بدون این تنش میان واقعیت بی‌جانی که همواره آن را بازی‌شناسیم و مفهومی انسانی که در هر فیلم به صورتی جدید بیان می‌شود، سینما هیچ است.

بیان‌گرایان و آوانگاردیست‌ها می‌خواستند واقعیت را در جستجوی سبک صریح‌تر و پالایش یافته‌تری، پشت سر گذارند. اما آن‌ها در حقیقت سینما را پشت سر گذاشتند! به همین ترتیب فیلم‌هایی که به درام‌پردازی تئاتری متوسل می‌شوند، دنیایی خلق می‌کنند که ما را از واقعیت جدا نگاه داشته و از درک‌های واقعیت به منزله بی‌شمار نشانه‌ها در درامی استفاده می‌کنند که رابطه‌ای با اصل درک‌ها ندارد. اما فیلم‌های خوب حتی بد‌هایشان وقتی می‌گذارند بیننده از طریق شعر، از طریق دنیای فیلمساز و تصاویری که او برگزیده به ادراکات نایی که بنیان زندگی‌شان را تشکیل می‌دهند بنگرند، در حقیقت آن‌ها را از مضامین احتمالی جهان واقعی آگاه می‌کنند. به این ترتیب هر فیلم به ما امکان می‌دهد که دنیایی تازه و مفاهیم تازه‌ای به واقعیتی که روزانه با آن زندگی می‌کنیم، نسبت دهیم. از اینرو، واقعیت هر بار بیشتر سرشار می‌شود. در عین حال ما می‌توانیم دید همسایه خود را از جهان درک کرده و آن را مستقیماً تجربه کنیم.

فرآیند زیبایی‌شناسی سینما با واقعیت عمیق روانشناسانه‌ای ارتباط دارد، زیرا میل درونی‌مان را در شناخت دنیایمان و یکدیگر به شیوه‌ای مستحکم اما نسبی برآورده می‌کند. زیبایی‌شناسی سینما براساس این حقیقت و نیاز روانشناسانه شکل گرفته است. به این ترتیب سینما بزرگترین هنرهاست، زیرا که با نمایش فرآیند دگرگون شدن جهان، این نیاز ما را برآورده می‌کند. سایر هنرها فقط نتیجه‌ی نهایی چنین دگرگونی و دنیای انسانی شده‌ی هنری را به ما نشان می‌دهند. در سینما انسان‌ها به یکدیگر می‌گویند که واقعیت برای آنان چه مفهومی دارد، آن‌ها این امر را از طریق اصل واقعیت که ایشان را مانند اقیانوسی فرا گرفته است، عملی می‌کنند.

ژرف‌ترین اعتقادات مبنی بر سینما، مانند بازن و کراکوثر از شور او به واقعیتی سرچشمه می‌گیرد که سینما به تنهایی می‌تواند آن را از تاریکی بیرون کشد. اما مبنی علی‌رغم این دو نظریه‌پرداز، دیدگاهی کونسرتراکتیویستی از واقعیت دارد. سینما نمی‌گذارد که مفهوم جهان، خود را از طریق آن پایان کند، برعکس سینما به واقعیت شکل می‌دهد و آن را می‌پیچاند

تا واقعیت، مفهومی انسانی، تنها مفهومی که واقعیت تحمل آن را دارد، بیان کند. از نظر میتری و آرنهایم فرآیند سینما عبارت است از این دگرگونی دائمی ادراکات بی‌جان ناتمام اولیه به صورت شکل‌های کامل انسانی. از نظر آرنهایم، این بدین معنی است که سینما باید فقط به صورت تجربیدی، تصاویری از این شکل‌های انسانی به ما ارائه دهد. اما میتری به نتیجه‌ی متفاوتی می‌رسد. وی خواستار سینمایی است که در عین اینکه گستاخانه انسانی است، در مقابل ادراکات بی‌جان نیز بی‌تعصب است.

نظریه‌ی میتری یک نظریه‌ی حقیقتاً "ترکیبی" است. وی تلاش کرده به نظریه‌ای برسد که "بی‌تعصب بودن در مقابل هستی" "بازن را در بر می‌گیرد، اما در عین حال تأکید دارد که هستی فقط تا حدی معنی‌دار است که بشر آن را از طریق تمام تمهیدها، قدرت‌ها و محدودیت‌هایی که در اختیار دارد، دگرگون کند. در این کار، سینما بزرگترین ابزار انسان به شمار می‌آید. زیرا در عین اینکه سینما مانند ادراکات طبیعی جریان دارد، اما دنیای گیراتری در کنار ادراکات طبیعی خلق می‌کند. از اینرو سینما به ما امکان می‌دهد که شیوه مشاهده و ارزیابی واقعیت خود را با شیوه‌ی سایرین مقایسه کنیم. سینما امکان می‌دهد که ما مفاهیم نوینی را به واقعیت بازتابانیم، مفاهیمی که زندگی ما را غنی کرده و ستایشی از دنیای تمامی ناپذیری است که در آن زندگی می‌کنیم.

دادداشت

وايکينگ ايکلينگ

فيلمساز نقاشي متحرک سوئدي (۱۹۲۵-۱۸۸۵) اين نقاش سوئدي که طرح‌هاي آبستره‌اش بيشتر به سبک "کوسسراکنيوسم" نزديک است، يکي از بنيانگران مکتب "دادائيسم" در زوريخ است. در سال ۱۹۲۱ با "هانس ريختر" به فيلمسازي تجربی پرداخت و مجموعه‌اي فيلم‌هاي تجریدی ساخت. يکي از اين فيلم‌ها؛ "سمفوني مورب" (۱۹۲۴) تلاشی است در کشف عامل زمان در سينما. وی فیلم دیگری مشابه اثر فوق به نام "افقی‌ها و موازی‌ها" در سال ۱۹۲۴ ساخته است.

کریستین متر و نشانه‌شناسی سینما

کریستین متر در نقد طویل و تملق‌آمیزش از کتاب میتری، "زیبایی شناسی و روانشناسی سینما"، آن را طلّیعه‌ی دوران جدیدی در نظریات سینمایی اعلام می‌کند. وی می‌نویسد که تمام نظریه‌پردازان قبلی سینما و آگاهی میتری در زمینه‌های فلسفه و روانشناسی در این کتاب در اختیار میتری است. میتری با سرسختی و قدرت تمام، کاری را انجام داده که هیچ نظریه‌پردازی تا زمان وی انجام نداده بود. میتری به صورت سیستماتیک، مسائل عمده‌ی سینما را موشکافی کرده است. مسلماً "سایر نظریه‌پردازان هم در کارشان سیستماتیک بوده‌اند، اما آن‌ها فقط به طور اتفاقی اندیشه‌هایشان را شکل داده‌اند و فقط به آن مسائل پرداخته‌اند که بیشتر از همه نظرشان را جلب کرده است. بازن بی‌وقفه درباره‌ی رابطه سینما با واقعیت می‌نوشت در حالیکه ایزنشتین خود را وقف موضوع مونتاژ کرده بود.

موفقیت میتری نه فقط در پشتکار در توضیح مکتب این نظریه‌پردازان اولیه سینما، که در بسط دادن روش‌های این مکاتب به شیوه‌ای جامع و به کمک توضیح‌های نکته به نکته در باره ساختار و شکل‌های سینما در نظریه آن‌هاست. ۹۰۰ صفحه کتاب وی شامل بر خلاصه‌ای عظیم و منطقی از غالب

بحث‌هایی است که در باره بیشتر مسائل نظری سینما ابراز شده است. به این دلیل، متر کتاب میتری را موخره‌ای مستحکم و با شکوه بر اولین عصر نظریات سینمایی اعلام می‌کند.

علم، رغم تمامیت کار میتری و در حقیقت به دلیل این تمامیت، متر نتیجه می‌گیرد که نظریه‌های سینمایی باید جهت‌یابی مجدد شوند. از نظر متر، پنجاه سال نخست سینما در نهایت، نظرگاه گوناگون، هشیارانه و بعضی اوقات شگفت‌آوری از سینما ارائه می‌دهد. اما این نظرگاه را به هر صورت باید کلی نامید. زیرا هر نظریه‌پرداز خود را ملزم می‌دیده‌آنچه را هنر یا بیان سینمایی می‌دانسته توضیح داده و آن را زیر چتر حمایت فلسفه‌ی کلی‌تری قرار دهد. از اینرو نظریه‌پردازان در بحث از سینما، در حقیقت به جانبداری یا مخالفت با دیدهای جهانی مختلف پرداخته‌اند و از سینما به عنوان میدان نبرد استفاده کرده‌اند. دو جلد کتاب میتری، نقشه‌ی عظیمی از این میدان و نبردهای آن است.

از دیدگاه متر، زمان آن فرا رسیده که از تفکرات کلی در باره سینما یا لاقلاً انتشار آن‌ها دست برداریم. همانطور که متر گفته، «این عصر غالباً» درخشان نظریات سینمایی، اگر بیش از این دوام آورد، به زودی پیرو فرسوده خواهد شد. بهتر است از کتاب عظیم میتری برای هموار کردن راه به سوی عصر دوم نظریات سینمایی استفاده کنیم؛ عصر دوم نظریات سینمایی یا عصر مطالعات خاص نه مطالعات عام. عصر بررسی‌های آشکارا محدودتر ولی بی‌نهایت دقیق‌تر از آنچه تا به حال انجام شده است. بهتر است بررسی علمی سینما را آغاز کنیم.

اگر میتری می‌فهمید که نظریه‌اش را غیر علمی قلمداد کرده‌اند، به خشم می‌آمد. چرا که میتری احترام پایان‌ناپذیری به علوم و روشهای علمی دارد که از تحصیلات اولیه‌اش در فیزیک سرچشمه می‌گیرد. حتی وقتی میتری از شعر سینمایی سخن می‌گوید، مسلماً «از رگی حس شاعرانه نیست. دقت و سرسختی منبری بیشتر از همه در نظام کتابش و در تمامیت تحقیقاتش مشهود است. در حقیقت متر می‌گوید که تمام بررسی‌های سوس سینمایی

می‌توانند به گونه‌ی سودمندی از این پس، بر خلاصه‌ی اجمالی میتری از نظریات سینمایی بنیان گیرند، که هر بخش آن مدخلی بر یک صورت‌بندی^۱ دقیق و کامل سینمایی به شمار می‌آید.

کوتاهی‌های میتری از نظر متز، نتیجه‌ی تعایل وی به فراگیری تمام حوزه‌های سینمایی در نظریه‌ی خویش است. از آنجا که میتری بررسی تمامی قلمرو سینما را در پیش روی دارد، پس غالباً "مجبور می‌شود کلی و حسی فکر کند تا دقیق و علمی. سرزنش‌های متز کاملاً "عاری از تکبر و غرور است. متز می‌داند که در سال‌های نخستین هر زمینه‌ی مطالعاتی نوینی، تلقی‌های کلی هنرهای مستظرفه‌ای، واکنشی طبیعی و سالم به آن زمینه به شمار می‌آید. اما موقعی که مشکلات آن زمینه مطرح شد، کلیات باید راه را برای جزئیات باز کنند. میتری در حقیقت با پرداختن اجمالی به تمام مشکلاتی که نظریه‌پرداز سینما باید با آن‌ها روبرو شود، خدمت بی‌سابقه‌ای به نظریات سینمایی کرده است. اما بگذارید کتاب‌هایش را با این آرامش نبندیم که هرآنچه باید، انجام شده چرا که در باره همه‌چیز بحث شده است. متز می‌گوید بیا باید نگاه اجمالی میتری را در جایی که میتری فرصت و انگیزه‌ی بیان فلسفه سینمایی دیگری را داشته، ردیابی کنیم. شاهد باشیم، ثابت کنم و آن را از من جدا کنیم.

اما فلسفه مبتنی به قدرت از نظریه‌ی سینمایی او قابل تفکیک است. این فلسفه که تمامی اندیشه‌های او را تحت حمایت می‌گیرد در جلد دوم نظریه‌ی وی در طول ۱۲۰ صفحه، به صورت اظهارات صریح بیان شده است. این دیدگاه از وضع شریت در جهان و کارکرد هر در آن، هیارهایی در احضار مبتنی می‌گذارد که با آن‌ها آنچه سینمایی است از آنچه غیرسینمایی است تمیز دهد. این دیدگاه به شیوه‌ی کاملاً "موفقی، مشکلات گوناگون و مصنوعی را که سری با آن‌ها روبرو است، وحدت می‌بخشد. از طرفی همین دیدگاه است که عصب جمع‌بافت مبتنی را لاف‌ل به کفنه‌ی مستفادش.

مخدوش می‌کند. دیدگاه میتری، دیدگاه آرمان‌گرایانه‌ی دیگری از سینما است، طرح دیگری که می‌خواهد حقایق سینما را به منطقی‌ورای آن‌ها تسلیم کند. از اینرو واقعیت مادی سینما، بار دیگر در گروی واقعیت آرمانی افکار فلسفی نظریه‌پرداز قرار می‌گیرد. خواه این منطق فلسفی از سوی کانت (مانستربرگ)، خواه از سوی روانشناسی گشتالت (آرنه‌ایم)، و خواه از سوی برگسن و سارتر (بازن) با نظیر میتری از سوی برتراند راسل، ادموند هاسرل^۲ و بسیاری دیگر باشد در اصل موضوع فرقی نمی‌کند.

در عصری که فراواقعیت از اعتبار افتاده، از اندیشه‌های کلی سلب اطمینان شده و هرچه بیشتر به آرمان علمی بیننده‌ی بی‌تفاوت تکیه می‌شود، به راحتی می‌توان فهمید که چرا میتری در محاصره افتاده است. متر به عنوان رهبر تازه‌جویی‌ها، با بررسی دقیق و سرسختانه‌ای از شرایط مادی که امکان کارکرد سینما را فراهم می‌آورد، کارش را آغاز می‌کند. هدف متر نه کم و نه بیش، توصیف دقیق فرآیندهای رسانایی در سینما است. متر با الهام از "چارلز پی یوس"^۳ و "فردینان دو ساسور"^۴، این طرح را نشانه‌شناسی سینما نام می‌نهد.

تصور نظریه‌پرداز جدید سینما از خود و از کار خود، از موارد مشابه در نظریه‌پردازانی که بررسی‌اشان کرده‌ایم متفاوت است. نظریه‌پرداز امروزی، مطالعات خود را رسیدگی به مشکلات خاص می‌داند. مثلاً "متر در اختصاص دادن مقاله‌های بلند به مشکلات کوچک و نسبتاً مستقلی مانند "تصویر و پداگوژی" و "سینما و نیرنگ‌های سینمایی" هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دهد. متر فکر می‌کند که بیشتر دانشمندی است آماده‌ی حل مسائلی که به وی ارجاع شده، تا فیلسوفی که عزم شناخت فراگیر پدیده‌ی سینما را داشته باشد. البته متر امیدوار است که نتیجه کارش در نهایت، شناختی جامع از سینما ارائه دهد. اما این امید فقط افق کارش را تشکیل می‌دهد.

2- Edmund Husserl

3- Charles Peirce

4- Ferdinand de Saussure

متر بیشتر به کارهای عملی آزمایشی علاقمند است تا اینکه به صندلی تکیه دهد، پیاپی دود کند و اندیشه‌هایی در باب منشا، هدف و قوانین کلی سینما نشخوار کند.

این بررسی گام به گام از موضوع، دو طرز تلقی جدید در مورد نظریه پردازی سینمایی در کار متر مطرح می‌کند. اول اینکه، متر هر مقاله‌اش را نوعی طرح در حال پیشرفت می‌داند که امیدوار است نوشته‌های بعدی او آن را کامل کنند. مقاله‌های منتشر شده‌ی متر مملو از زیرنگاشت است که نمایانگر تحول یا تجدیدنظر کلی در اندیشه‌هایی است که زمانی برای اولین بار ابراز شده بود. نظریه پردازان "عصر اول"، ظاهراً "چندان تعابیلی به چنین کار تعمیری در خود نمی‌دیدند. زیرا آن‌ها نوشته‌هایشان را حالت بسط یافته‌ی سیالی از یک نظرگاه فراگیر هنری می‌دانستند. از نظر آن‌ها، وقتی مقاله‌ای از منطق و فلسفه کلی این نظرگاه پیروی می‌کرد، دیگر تمام شده تلقی می‌شد. متر روال کار را واژگون کرد و ابتدا با مشکلات جزئی آغاز کرد تا بعداً "به رابطه‌های احتمالاً وحدت بخش میان مسائل دست یابد. پس یک مشکل سینمایی را می‌توان بسادگی با در نظر گرفتن پاسخ‌هایی که برای مشکلات سینمایی بعدی یافت می‌شود، بازنویسی کرد. مثلاً" تا به حال متر در بسیاری از اندیشه‌های اولیه خود در باره اثر واقعیت تجدیدنظر کرده است. دلیل این امر تحقیقات جدیدتر او در زمینه‌ی قیاس در تصویر سینمایی است.

شهری دوم برخورد علمی متر با نظریات سینمایی، تکیه‌ی وی روی کارهای دیگران است. در حقیقت متر عناوین تحقیقی امید بخشی را به دانشجویانش سپرده و در عین حال پهلوی به پهلوی کار آن‌ها را دنبال کرده است. جامعه‌ی بین‌المللی نشانه‌شناسان سیما، تأثیر کاملاً آشکاری بر نوشته‌های متر داشته است، لحن مایه بده بستانی به آن داده و اصلاحات محتمل و یرش‌های ناگهانی را در آن‌ها رفع کرده است. متر با حضور در کنفرانس‌های "نشانه‌شناسان"، معاوضه‌ی نوشته‌ها و کتابنامه‌ها با سایر محققان از سایر کشورها و مباحثه با همکارانش در سایر شاخه‌های نشانه‌شناسی،

آگاهانه بر اساس یافته‌های دیگران نظریه خود را شکل داده است. به این طریق، متر در حقیقت به نظریات سینمایی، لااقل ظاهری یکی از علوم در حال پیشرفت انسانی را داده است. دیگر مجبور نیستیم که یک دیدگاه فراگیر سینمایی را در برابر دیدگاه فراگیر سینمایی دیگری بگذاریم (نظیر بازن در برابر ایزنشتین و کراکوتز در برابر آرنه‌ایم) همه نظریه‌پردازان سینما در توصیف بخش به بخش پدیده‌های شرکت دارند که از نظر مادی موجودیتی و رای تمام نظرگاه‌های جهانی افراد از آن دارد. لااقل آرمان این است.

ماده خام

ماده خام نشانه‌شناسی

در مکتب نشانه‌شناسی سینما، کار چندانی انجام نشده است. مانند غالب جنبش‌های خودآگاه معاصر، حداکثر انرژی اولیه صرف تعریف از خود، تحلیل موجودیت و ترسیم موقعیت اولیه شده است. مثلاً "نوشته‌های متر خود به دو بخش تقسیم می‌شوند: (۱) بنیان‌گذاری مبانی علم سینما و (۲) تحلیل مشکلات سینمایی از طریق این علم. متر اولین طرح را زمینه‌ای لازم می‌داند که بر اساس آن مطالعات جزئی مورد نظر باید دنبال شوند. با در نظر گرفتن اینکه از نظر تعریف، نشانه‌شناسی روشی برای کشف کارکردهای سینما است تا اعتقادی به جوهر سینما، این زمینه در نهایت به فرضیاتی دست خواهد یافت که اساس کار دانشمند نشانه‌شناس را تشکیل خواهد داد. در اینجا خودآگاهی افراطی نشانه‌شناسی بی‌درنگ آشکار می‌شود. چرا که قبل از تعیین ماده‌ی خام سینما، نشانه‌شناسی با بررسی ماده خام خود آغاز می‌کند. نشانه‌شناسی به دنبال شناخت دقیقی از موضوع و اهداف خویش است. این مکتب با مقدمه‌اش موجودیت می‌یابد. از میان تمام مشکلات احتمالی که میدان گسترده‌ی سینما مطرح می‌کند، کدامین را محقق علمی سینما باید برگزیند؟ و چگونه حسن موضوع سال و متعیری را می‌توان شکافت.

به بند کشید و برای تحقیق آماده کرد؟

متر با استمداد از نظرگاهی که "ژیلبر کوهن سیت"^۵، نظریه پرداز فرانسوی سال‌ها قبل آن را ارائه داد، زمینه اصلی کار را به دو بخش تقسیم می‌کند: فیلمی^۶ و سینمایی^۷. فیلمی، حوزه نامحدودی است که شامل بر تمام مسایل سینما در رابطه با سایر فعالیت‌ها می‌شود. این بخش شامل بر تمام جوانبی است که به ساخته شدن فیلم مربوط می‌شود، (تکنولوژی، تشکیلات صنعتی، شرح حال سینماگران) و تمام جوانبی که می‌توان آن‌ها را نتیجه‌ی موجودیت فیلم‌ها دانست، (قوانین سانسور، واکنش بیننده و جنون ستاره‌پرستی) اما بخش سینمایی محدودتر است و درباره فیلم‌هاست جدا از رابطه‌هایی که به آن‌ها هستی بخشیده و رابطه‌هایی که از آن‌ها ناشی می‌شوند.

نشانه‌شناسی، بررسی حوزه‌ی اول یعنی ظواهر سینما را به زمینه‌های مربوطه‌اشان، جامعه‌شناسی، اقتصاد، روانشناسی اجتماعی، روانکاوی، فیزیک و شیمی واگذار می‌کند. متر و پیروان او، بررسی دروسی مکانیسم فیلم‌ها را موضوع تحقیق خود اعلام می‌کنند. نشانه‌شناسی به طور کلی علم مفاهیم است و نشانه‌شناسی سینما می‌خواهد الگوی جامعی خلق کند که توضیح می‌دهد چگونه فیلم مفهوم پیدا می‌کند و چگونه آن را به بیننده می‌رساند. نشانه‌شناسی امیدوار است قوانینی را که مشاهده‌ی فیلم را امکان پذیر می‌کنند و الگوهای رسانایی را که به فیلم‌ها و گونه‌های مختلف خصیصه ویژه‌اشان را می‌دهند، آشکار کند. مثلاً "نشانه‌شناس می‌خواهد امکانات کلی مفهوم در نمای زوم را کشف کند. در عین حال نشانه‌شناس سعی می‌کند که کارکرد نمای روم را در کنار سایر تکنیک‌ها در فیلم‌های مثلاً "رابرت آلتمن" دنبال کند. در قلب میدان سینما، واقعیت سینمایی قرار دارد و در قلب واقعیت سینمایی، فرآیند رسانایی. حوزه‌ی کاوش نشانه‌شناس سینما، مستقیماً "همین هسته مرکزی است."

ماده خام سینما

اما این هسته مرکزی دقیقاً چیست؟ نشانه‌شناس از کجا، جستجوی خود را به دنبال رسانایی در سینما آغاز می‌کند و ماده خامی که از آن مفهوم ناشی می‌شود چیست؟ متر می‌گوید که تمام شکل‌های هنری و در حقیقت تمامی دستگاههای ارتباطی دارای ماده بیانی متفاوتی هستند که دستگاه ارتباطی آنها را از سایرین متمایز می‌کند. سینما از نقاشی، یا نقاشی از سخنوری نه بر اساس انواع رسانایی که معمولاً "در هر یک انجام می‌شود بلکه بر اساس ماده‌ای که رسانایی در هر یک از طریق آن انجام می‌شود، تمیز داده می‌شوند. مثلاً "در سخنوری توجه ما به جریان صداها، جداگانه است و در نقاشی به ترکیب دو بعدی خطوط و رنگ‌ها در تابلو. از نظر متر ماده خام سینما به هیچ وجه، اصل واقعیت یا وسیله خاصی از رسانایی آن - مثل اثر اکسیون‌های مونتازی - نیست. از نظر متر، ماده خام سینما، همان محراهای اطلاعاتی است که موقع تماشا، فیلم به آن‌ها توجه می‌کنیم. این محراها عبارتند از:

- ۱ - تصاویر عکاسی شده، متحرک و متعدد.
 - ۲ - طرح‌های گرافیک - که شامل بر تمام نوشته‌هایی می‌شود که روی پرده می‌توان خواند.
 - ۳ - گفتار ضبط شده.
 - ۴ - موسیقی ضبط شده.
 - ۵ - سر و صدا یا اثرات صوتی ضبط شده.
- نشانه‌شناس سینما، تحلیل‌گری است که به رسانایی‌های ناشی از این آمیخته‌ی مواد توجه دارد. البته می‌توان انواع مواد فرعی دیگری نیز به

این فهرست اضافه کرد، بدون آنکه به نظر آید رسانه‌ی جدید دیگری مورد بحث است. نظیر بررسی فیلم‌های رنگی یا سه بعدی که در بررسی آن‌ها، احساس ما این است که هنوز در حوزه‌ی اصلی یعنی سینما هستیم. اما اگر یکی از این پنج ماده اصلی تغییر یابد یا حذف شود، بیننده مجبور می‌شود در تجربه‌ی تماشا‌ی فیلم تجدید نظر کند. مثلاً "فیلم بدون گفتگو باعث می‌شود که حین نمایش آن به این موضوع آگاه باشیم، اما باز هم فیلم را به عنوان سینما نگاه می‌کنیم. اما کاری هنری مشتمل بر مجموعه‌ای عکس‌های ثابت، در عین اینکه برخی خصیصه‌های ماده‌ی سینما را دارد، گونه متفاوتی از کار هنری است که ما به آن نام جدیدی می‌دهیم که "فتو-رمان" است. متر تمایل عجیبی دارد که سینما و تلویزیون را از نظر ماده بیانی به هم مرتبط کند. متر معتقد است که اختلاف میان این دو، بیشتر جنبه فرهنگی دارد تا جنبه نشانه‌شناسی. زیرا هر دو رسانه همان پنج مجرای مادی را به کار می‌گیرند، البته "مارشال مک‌لوهن" خواهد گفت که توصیف متر از تصویر بیش از اندازه کلی است و این موضوع را نادیده می‌گیرد که در یک مورد (فیلم)، تصویر به بیننده بازتاب می‌شود و در مورد دیگر (تلویزیون) تصویر مستقیماً به بیننده تابانده می‌شود. از اینرو مک‌لوهن این را تفاوت در ماده می‌داند اما متر نه. از نظر متر، دانشجویی که فیلم را روی دستگاه تدوین فیلم (که به جای اصل بازتاب از اصل نمایش از پشت در آن استفاده شده) یا حتی روی دستگاه نمایش تلویزیونی تماشا می‌کند، در حقیقت در تمام موارد نظام کامل نشانه‌شناسی آن فیلم را مورد مطالعه قرار می‌دهد. آنچه در این موارد وجود ندارد، محیط فرهنگی مرسوم است که تحت آن فیلم‌ها را تماشا می‌کنیم و این از نظر نشانه‌شناسی که توجهش فقط به کارکردهای درونی سینماست، قابل چشم‌پوشی است.

در بحث فوق، گوشه‌ای از احتیاط و بی‌طرفی دیدگاه کلی متر را می‌بینیم، خصوصاً "که متر از اعطاء مقامی ممتاز به مجرای تصویر سرباز می‌زند. غالب نظریه‌پردازان ادعا می‌کنند، توصیه می‌کنند یا آشکارا اعتقاد دارند که سینما اساساً "هنر تصویر است و سوار صدا، آن را همراهی

می‌کند. متز خود را ملزم می‌بیند که فقط به امکانات صرفاً "نظری مسئله‌اش" بپردازد. قبل از آنکه این امکانات را در برابر سنگینی تاریخ سینما به ارزیابی گذارد. غالب فیلم‌ها چنان ساخته شده‌اند که تصویر در آن‌ها عنصر غالب است. اما می‌توان فیلم‌هایی را تصور کرد که در آن‌ها تکیه روی مواد گفتگو یا موسیقی باشد. نشانه‌شناس باید تاریخ سینما را بدون آنکه مجذوب یا فریفته آن شود، بررسی کند. نشانه‌شناس باید آماده باشد تا هر آنچه از طریق این پنج مجرای بیانی به او ارجاع می‌شود، مورد بررسی قرار دهد.

رده‌بندی مواد بیانی سینما و متمایز کردن آن‌ها از مواد بیانی سایر اشکال ارتباطی، آشکارا یک وظیفه اولیه سخت ولی جزئی است. نتایج این کار به ما خواهد گفت که "واقعیت سینمایی"^۹ را چگونه بشناسیم و از کجا جستجو به دنبال رسانایی را آغاز کنیم. رسانایی است که از بیشترین اهمیت برخوردار است. زیرا از ماده‌ای که از طریق آن پدیدار می‌شود روی هم رفته متفاوت است.

وسایله‌های رسانایی در سینما

سینما زبانی حقیقی نیست

چگونه می‌توان به ماده بیانی رسانایی بخشید؟ چگونه تصاویر خام و جنبه‌های گوناگون صوتی آن را می‌توان به قبول مفهوم رساند؟ از روزهای اولیه‌ی نظریات سینمایی، این سؤال همواره در رابطه با زبان عادی که در نهایت تکامل یافته‌ترین و قابل درک‌ترین دستگاه رسانایی است، مطرح بوده است. نشانه‌شناسی سینما، نظیر مطالعه‌ی تمام دستگاه‌های رسانایی، نقطه آغاز را مستقیماً از زبان‌شناسی اخذ می‌کند. دیده‌ایم که چگونه

شتابزده آرنه‌هایم و پیروانش کوشیدند برخی مفاهیم و فرمول‌های زبان‌شناسی را در مورد سینما به کار گیرند. کریستین متز در ابتدای کار نیز همان سؤال را مطرح می‌کند: "از چه جهاتی و تا چه حد سینما مانند زبان است؟" اولین پاسخ متز به این مقایسه‌ی سینما/زبان، معمولاً "جنبه انتقادی و کلی دارد. متز اظهار می‌کند که این مقایسه از نظر ظاهری ناقص است، زیرا که رسانایی سینمایی اساساً شباهتی به زبان ندارد. از نظر کارکرد یا کاربرد موجود در این دستگاهها نیز، مقایسه هرچه بیشتر از موضوع دور می‌افتد.

این قراردادی بودن زبان است که شعور و آگاهی عصر ما را حیرت‌زده کرده است. پیشرفت عظیم علم زبان‌شناسی به همین دلیل امکان‌پذیر بوده است. رابطه‌ی میان "دال" و "مدلول" (میان اصوات خند ه و تصویر شخصی که بر زمینه‌ی ذهنی خوشحالی، اصوات نامرتبی از خود در می‌آورد) بسیار دور و بعید است. همین بعد فاصله به گوینده‌ی زبان امکان می‌دهد در موقع استفاده از واژه‌هایی در اطراف "مدلول"، با بیان و حجم صدای خود بازی کند. برای نمونه پسوندهایی که "خند" را به "خنده" یا "خندیدن" یا "خندید" یا "خندیدنی" تبدیل می‌کنند دارای مرجع مستقلی از آن خود نیستند جز آنکه فقط نوسانات ظریفی در "مدلول" ایجاد می‌کنند. چنین جزئیات صدایی به زبان امکان می‌دهند، شبکه‌ی ظریفی باشد برای تولید درجات بی‌شماری از مفاهیم. آنکه از زبان استفاده می‌کند، باید بتواند از دو نظر عمل کند: اول اینکه کارکرد صداها (واج^{۱۲}، واحد دال) را درک کند و دوم مفاهیم را (نقش دستوری تک‌واژه واحد مدلول^{۱۳}) را بشناسد. گوینده در مثال فوق‌الذکر باید واژه‌ی "خند" و اثری را که انحرافات شکلی خاصی مانند "ه" یا "یدن" بر آن دارد، بشناسد. این قابلیت کارکرد زبان در دو سطح را به عنوان نیروی دوگویی زبان می‌شناسیم.

10- signifier

11- signified

12- phoneme

13- moneme

با آنکه زبان‌های دیگر هم دارای این قابلیت هستند، اما سینما از این قابلیت برخوردار نیست. زیرا "دال"‌های سینما در فاصله بسیار تنگی از "مدلول"‌هایشان قرار می‌گیرند؛ تصاویر در سینما، بازنگارها بی‌واقع‌گرا و اصوات، باز ساخته‌های دقیق مراجع خود هستند. نمی‌توان "دال"‌های سینما را بدون تجزیه‌ی "مدلول"‌هایشان در همان زمان تجزیه کرد. تصویر مرد خندانی را نمی‌توان از نظر درونی چنان تعدیل کرد که با سایر تصاویر همان نوساناتی را داشته باشد که واژه "خند" با پسوندهای "یدن" و "ه" دارد. هیچ روش طبیعی درونی هم موجود نیست که به "دال"‌های سینمایی عامل زمان را اضافه کنیم. با آنکه بعضی فیلمسازان از رنگ برای زمان حال و از سیاه و سفید برای زمان گذشته یا شرطی (رویا) استفاده کرده‌اند، این آشکارا قراردادی است که به سینما اضافه شده تا آنکه جزئی ذاتی از زبان سینما باشد.

بدین ترتیب می‌بینیم که در بنیانی‌ترین سطح، سینما فاقد کوچکترین واحد بیانی است. این که زبان از گروه مشخص اصوات وابسته به یکدیگر تشکیل شده، آن را به صورت شمارگر کاملی درمی‌آورد. سینما را نیز باید با شمارگر مشابهی که از طریق پنج و نه یک ماده بیانی عمل می‌کند، مقایسه کنیم. متر نسبت به تمام تلاش‌های نافرجام دریافتن معادلی برای "واج" در سینما، بسیار خرده‌گیر است.

در واقع همین ادعا در مورد تک‌واژه‌ها هم ارائه شده است، گرچه حملات متر در اینجا تازه و ابتکاری است. متر می‌گوید در سینما چیزی حتی قابل مقایسه با اسم هم وجود ندارد. تصویر یک اسلحه، نه تنها فاعل یا مفعول یک جمله سینمایی نیست، که خودش یک جمله است، یک جمله اخباری است، به هنی اینکه این یک اسلحه است. در نهایت متر احساس می‌کند که سینما شبیه به مجموعه‌ای جمله است. اما سینما نمی‌تواند واژگان یا فهرستی از واژه‌ها و مترادف‌های آن‌ها را ارائه دهد. وقتی "دال" این چنین به "مدلول" چسبیده باشد، چگونه مترادف می‌تواند وجود داشته باشد؟ زیرا هر تصویر دارای مرجع متفاوتی است. اگر تصاویر متعددی از یک

مرجع (از زوایای گوناگون خانه‌ای) را انتخاب کنیم، "دال"ها چنان به یکدیگر شبیه هستند که هرگونه مقایسه‌ی آن‌ها با مترادف‌های زبانی (مانند واژه‌های خانه، مسکن، محل زندگی) غیرممکن است. از اینرو وجود یک واژگان بیانی در سینما غیرممکن است.

متز در پرداختن به دیگر خصیصه‌ی مرئی زبان، متوجه می‌شود که سینما به سختی می‌تواند ادعای داشتن دستور زبان بکند. در عین اینکه مسلماً قواعدی برای استفاده از سینما وجود دارد، این قواعد به اندازه قواعد زبان نه اکید و نه پیچیده است. متز می‌گوید که حتی نمی‌توانیم بگوییم که در سینما یک ساختار غیرگرامری را از یک ساختار گرامری می‌توان از هم تمیز داد. زیرا که هرگز نمی‌توان تصور کرد که کار فیلمسازی را به دلیل ترکیب نادرست با انتخاب غلط تصویرها، تصحیح کنیم. ذوق ما می‌تواند متفاوت از ذوق و سلیقه فیلمساز باشد؛ شاید ما طرفدار تصویرهای دیگر، یا نظام دیگری از تصاویر باشیم. ولی اکیداً "نمی‌توانیم بیان یک فیلمساز را غیرگرامری بدانیم زیرا ظاهراً" هر چیزی در سینما معنی می‌دهد. آشکارا زبان سینما از زبان انسان متفاوت است.

اما درباره روش کارکرد سینما چه می‌توان گفت؟ شاید کارکرد دستگاهها به روشی است که مقایسه‌ی آن‌ها را امکان‌پذیر می‌کند. متز بی‌درنگ اول این امید را با اشاره به این موضوع بدیهی به یأس بدل می‌کند که زبان بین انسان‌ها رد و بدل می‌شود. در حالیکه بیان سینمایی از طریق یک منبع به بینندگان ارائه می‌شود. از اینرو به نظر می‌رسد که سینما بیشتر شبیه به نوول یا سمفونی است تا زبان. سینما، پیام روان و مداومی است که در مقابل بیننده‌ی خاموش پدیدار می‌شود.

جالب‌تر گرچه با آشکارتر، فقدان هرگونه "کاربرد اساسی" در سینماست. در زبان عادی می‌توان به گفتار عادی اشاره کرد که در آن دستگاه واژگانی موجود به درستی به کار گرفته می‌شود تا موضوعی بیان شود. وقتی نامه‌ای به ناشری می‌نویسیم و از او می‌خواهیم چند کتاب برامان بفرستد، از دستگاهی استفاده می‌کنیم که خیلی پیش از ما پدید آمده و ما از طریق آن

ادای مقصود می‌کنیم. ورای این کاربرد اساسی، گوینده یا نویسنده می‌تواند حساسیت‌های هنری یا شاعرانه‌ی خود را نیز دخالت دهد. نویسنده این کار را با انعطاف، گستردن و به هر صورت تحریف بیان اصلی چنان انجام می‌دهد که سخن وی "مفهوم تازه‌ای" پیدا کند.

در سینما چیزی به نام کاربرد اساسی وجود ندارد به خاطر آنکه اساساً ما با تصاویر صحبت نمی‌کنیم. فیلم دستگاه ارتباطی ضعیفی است که در آن تمام کاربردها باید شاعرانه یا ابتکاری باشند. حتی اگر خواسته باشیم در بی‌لطف‌ترین نشانه‌های سینمایی تکنیکی‌تر صحبت کنیم، در زبان عادی "دلالیت مفهومی"^{۱۴}، موجودیتی کاملاً "جداگانه از" "دلالیت مصداقی"^{۱۵} دارد. دستگاه شمارگر، بیان روشن و آشکاری روی کارت سوراخ می‌کند که به طور صحیح و کامل جنبه اطلاعاتی دارد، درحالی‌که شاعری که در سطح "دال"ها در شعرش تلاش می‌کند، باید چنان با اصوات و تصاویر زبان کلنجار برود که "دلالیت مصداقی"، "دلالیت مفهومی" را هم با خود حمل کند. اما در فیلم، دلالیت مفهومی از همان دری وارد می‌شود که دلالیت مصداقی از آن وارد می‌شود. از آنجا که دال و مدلول در سینما به گونه تنگاتنگی به یکدیگر وابسته‌اند، طی زمانی که ما مفاهیم مصداقی تصویر را می‌بینیم، در همان زمان هم طرز تلقی فیلمساز را نسبت به آن درک می‌کنیم. در حقیقت کار دشوار اینجا عبارت است از تمیز دادن این دو سطح از یکدیگر یا حتی اینکه مشخص کنیم کدام "دلالیت مصداقی" و کدام "دلالیت مفهومی" در تصویر است. این امر همانقدر در مورد فیلم خبری صدق می‌کند که در مورد فیلم "همشهری کین".

متر در حمله به میاس‌هایی که میان ظواهر و کارکرد سینما و زبان شده، خود را تقریباً "در کنار میتری و حتی بازن می‌یابد". تصور مشترک از امر "بیان"^{۱۶}، این نظریه‌پردازان را به هم نزدیک می‌کند و به ما امکان می‌دهد

14- connotative

15- denotative

16- expression

تا پژواک‌های فرا واقع‌گرایانه‌ای حتی در نظریه‌ی متر نشانه‌شناس بیابیم . به عقیده این نظریه‌پردازان ، تصویر سینمایی از یک حداقل بیان طبیعی برخوردار است . دنیا از طریق تصاویر به حالتی عادی و پا تا حدی تحریف شده با ما سخن می‌گوید . این به عهده‌ی فیلمساز است که در رساندن مفهوم مورد نظرش ، این تجلیات اساسی بیانی را تقویت و رهبری کرده ، بر آن‌ها عملی انجام دهد . پس سینما رسانه‌ای بیانی است تا دستگاهی ارتباطی و قواعد آن بیشتر جنبه خصوصی^{۱۷} و ویژه دارد تا کلی و همگانی . فیلمساز نظیر گوینده‌ی زبان ، عمل رسانایی را قطعه قطعه بنا نمی‌کند . فیلمساز نظام می‌دهد ، نکات را گوشزد می‌کند و جریانی بیانی را آزاد می‌کند که همانقدر که از دنیای طبیعی سرچشمه می‌گیرد که از دنیای شخصی‌اش .

وانگهی سینما هانند زبان است

در حمله‌ی مفصل و خردکننده‌ی متر به مقایسه‌ی سینما و زبان ، یک لحن ندرتا " پنهانی - یک ضد جریان ، وجود دارد که می‌خواهد شنیده شود . این لحن ، کشش متر را به سوی قواعد و مقررات دستگاه بی‌شک آزاد سینما آشکار می‌کند . متر طی سال‌ها موفق می‌شود خود را از نفوذ میتری و بازن خلاص کند و توجهش را دقیقاً " به ویژگی‌های قراردادی و قراردادی کردن سینما معطوف کند . این مورد در مقاله‌ی هروف متر ، " زبان و سینما " به اوج می‌رسد که پرداخت سیستماتیک و کاملی از مسئله است . متر ظاهراً " سال‌های اولیه را صرف خراب کردن اندیشه‌های رایج درباره سینما و زبان کرد تا بتواند باردیگر آن‌ها را به روشی دلخواه ، یعنی سیستماتیک بازسازی کند .

نقص عمده‌ی قیاس‌های اولیه‌ی سینما / زبان ، نه استفاده زیاد از حد از زبان‌شناسی در مورد سینما که استفاده بسیار کم از آن بود . رابطه‌های این دو رسانه چندان ساده نیست و شخص اگر بررسی زبان‌شناسانه‌ی سینما

را آغاز کرد، برای اینکه دقیقاً بداند سینما چگونه دستگاه رسانایی است، باید تا رسیدن به نتیجه‌ی آن، آنرا دنبال کند. درست است که سینما مانند زبان، حساب انتگرال پیچیده و مشکلی نیست اما سینما بیشتر محل رسانایی است تا وسیله‌ی آن. از طرفی برای درک چگونگی عمل سینما برای رسانایی و به سوی آن، باید روشهای قالب‌ریزی^{۱۸} موضوع را در سینما بررسی کنیم. این کار نیز ایجاب می‌کند که به زبان‌شناسی رجوع کنیم.

متز در استفاده از آرایش کامل مفاهیم زبان‌شناسی در سینما تا آنجا که این مفاهیم به جوانبی از نظریه‌ی کلی ارتباط مربوط می‌شوند، اعتراضی ندارد. همانطور که دیدیم کاملاً "غیردقیق" است که اصطلاحاتی مانند "واج" یا واژه را در مورد سینما به کار گیریم، چرا که این اصطلاحات به ماده بیانی خاص زبان مربوط می‌شوند. اما از طرفی دیگر اصطلاحاتی مانند "رمز"^{۱۹}، "پیام"^{۲۰}، "دستگاه"^{۲۱}، "متن"^{۲۲}، "ساختار"^{۲۳}، "نوعه"^{۲۴} و غیره در اختیار نظریه‌پردازان سینما است. گرچه زبان‌شناسی بهترین زمینه‌ی کاربرد این اصطلاحات را فراهم آورده است، (متز می‌گوید استفاده از آنها ضروری است)، زیرا این اصطلاحات به تمام دستگاههای ارتباطی مربوط می‌شوند.

متز طرح نشانه‌شناسانه‌ی خود را به آرامی و حتی پنهانی با فرمول بندی تعریفی از عمل "رسانایی" آغاز می‌کند. "رسانایی" فرآیندی است که از طریق آن پیام‌هایی به بیننده منتقل می‌شود. نشانه‌شناس از توجه به رساناهایی که در آنها پیام‌هایی به طور سیستماتیک و در قالب متن و به وسیله رمز بیان نمی‌شوند، سرباز می‌زند. از اینرو نشانه‌شناسی، رسانایی بی‌واسطه^{۲۵} را طرد می‌کند. درک هرگونه مفهوم ممکن در فیلم، به واسطه‌ی^{۲۶}

18- formalizing	19- code	20- message
21- system	22- text	23- structure
24- paradigm	25- immediate	26- mediated

رمز برای ما امکان‌پذیر می‌شود. پس عقیده‌ی خاص بازن و اعتقادش مبنی بر اینکه جهان از طریق ظهورش در سینما می‌تواند مستقیماً "با ما سخن گوید"، آشکارا توسط نشانه‌شناسی طرد می‌شود. زیرا از نظر نشانه‌شناسان، "رسانایی" دقیقاً به عنوان فرآیندی انسانی برای ارائه پیام از طریق دستگاه‌های نشانه‌ای تعریف می‌شود. رسانایی فقط در ادراک نیست بلکه در ارزش‌های نشانه‌ای که ادراک به ما القاء می‌کند هم وجود دارد. در سینما این ارزش‌های نشانه‌ای به صورت پیام‌هایی در قالب رمز در متن به ما ارائه می‌شوند. این ارزش‌های نشانه‌ای، طبقه‌بندی اساسی نشانه‌شناس را تشکیل می‌دهند.

۰۱ رمز/ پیام

نشانه‌شناسان بحث‌های بی‌پایانی درباره رمز دنبال کرده‌اند. از نظر آن‌ها رمز چیزی نیست جز رابطه‌ای منطقی که به پیام امکان درک شدن می‌دهد. رمزها در داخل فیلم وجود ندارند، بل همان قواعدی هستند که امکان وجود پیام را در فیلم ممکن می‌کنند. در حقیقت نشانه‌شناس بعد از بررسی گروهی فیلم، قواعد حاکم بر آن‌ها (همان رمزها) را فرموله می‌کند. پس رمزها دارای موجودیتی واقعی‌اند، اما این موجودیت مادی نیست. رمزها نقطه متضاد ماده بیانی هستند. رمزها، اشکال منطقی هستند که بر این ماده تحمیل می‌شوند تا پیام یا مفهومی ایجاد شود.

فیلمساز از رمزها استفاده می‌کند تا ماده بیانی‌اش با بیننده رابطه برقرار کند. نشانه‌شناس در جهت عکس عمل می‌کند و از پیام‌های فیلم استفاده می‌کند تا رمزهایی را که این پیام‌ها را به وجود آورده، پیدا کند. غالب بحث‌ها و انتقادات سینمایی متوجه این هستند که فیلم چه می‌گوید (یا پیام‌های آن چیست). اما هدف نشانه‌شناسی، قوانین حاکم بر این پیام‌هاست و اصولاً "هدف آن امکان بیان فیلمی است. نشانه‌شناس

نمی‌خواهد آنچه را متن (فیلم) بیان می‌کند، تکرار کند بلکه می‌خواهد تمام مکانیسم‌های منطقی را که امکان می‌دهد، ماده خام چنین پیام‌هایی را بیان کند، مشخص کند.

رمزها دارای لااقل سه خصیصه‌ی بنیانی هستند که به ما امکان می‌دهند آن‌ها را تحلیل کرده و بشناسیم. این خصیصه‌ها عبارتند از: ۱. درجات خاصی^{۲۷}، ۲. درجات کلی^{۲۸}، ۳. قابلیت تبدیل به خرده رمز.

از طریق درجات خاص متر می‌تواند فصل مشترک رمزهایی را که جزء ذاتی سینما هستند و در جای دیگر یافت نمی‌شوند پیدا کند. نمونه‌ی مورد علاقه‌ی متر در مورد یکی از رمزهای خاص سینما "مونتاز شتابی" است. در این گونه مونتاز، شکل مشخصی بر تصاویر و اصوات اعمال می‌شود (تصویر الف و تصویر ب به تناوب و در تکه‌های کوتاه‌تر و سریع‌تری به دنبال هم می‌آیند). این رمز، پیام مشخصی را بیان می‌کند که هیچ بیننده‌ای آن را نادیده نخواهد انگاشت (مدلول‌های تصاویر الف و ب در عین اینکه در فضاها و جداگانه‌ای قرار دارند، از نظر زمانی با هم رابطه دارند و از نظر فضایی با درامی به یکدیگر نزدیک می‌شوند). این پیام موجودیتی ندارد چرا که از طریق سینما بیان شود، اگر فاکنر یا بعضی نویسندگان معاصر این تکنیک را در داستان‌های خود به کار گرفته‌اند، نتیجه فقط یک تقلید مبهم بوده و همان اثرات به دست نیامده است. زیرا مونتاز شتابی در حقیقت یک رمز خاص سینماست.

در طرف دیگر طیف، بی‌شمار رمزهای غیرخاص فرهنگی قرار دارد که از نظر موجودیت به سینما منکی نیستند، اما به صورتی زنده به سینما منتقل شده‌اند. این‌ها شامل عادات ادراکی اولیه ماست، که بر طبق اعتقاد بسیاری نشانه‌شناسان، حتی دبد ما را از طبیعت هم دگرگون می‌کنند. این رمزها آشکارا شامل محصولات فرهنگی می‌شوند که قابلیت سخن‌گویی دارند.

مثلاً "در فیلم "لولا" ساخته‌ی "ژاک دمی"، ملوانی که مدت‌ها گمشده در صحنه‌ای با اتوموبیل کادیلاک سقف برگردانی به زادگاهش باز می‌گردد. بیننده‌ای که آشنایی با فرهنگ غرب معاصر داشته باشد، پیام‌های آشکاری در این گونه کاربرد "رمز اتوموبیل" می‌یابد و اگر بیننده در فرانسه زندگی کرده باشد، پیام برای او آشکارتر خواهد شد. زیرا می‌فهمد که چنین اتوموبیل سفید و بزرگی، در کشور اتوموبیل‌های کوچک که مارک‌های تجلی آن از حد "سیتروئن"‌های سیاه و "مرسدس"‌های خاکستری فرارتر نمی‌رود، چقدر متظاهرانه به نظر می‌آید.

بین رمزهای خاص و رمزهای غیرخاص، شماری رمزهای دیگر وجود دارد که سینما در آن‌ها با سایر رسانه‌ها سهیم است. متز در اینجا به نورپردازی سایه روشن^{۲۹} اشاره می‌کند که رمزی خاص در نقاشی است اما بی‌وقفه در فیلم‌های بیانگرایان آلمان به کار گرفته شده است. به همین ترتیب غالب تکنیک‌های داستانی مانند "بازگشت به گذشته" یا "داستان در داستان" را می‌توان در ادبیات نیز یافت.

یکی از وظایف اصلی نشانه‌شناس سینما، برشماری انواع رمزهایی است که در یک فیلم یا در گروهی فیلم به کار گرفته شده‌اند و تعیین کردن درجه خاصی در آن‌ها.

در مرحله‌ی بعد می‌توان رمزها را از نظر درجات کلی آن‌ها مشخص کرد. بعضی رمزها شامل تمام فیلم‌ها می‌شوند، در حالیکه بعضی دیگر فقط به گروه محدودی فیلم مربوط می‌شوند. متز معتقد است که نمای چرخشی^{۳۰} در سینما یک رمز کلی است، زیرا نقشی منطقی در تمام فیلم‌ها بازی می‌کند، حتی اگر بعضی فیلم‌ها از به کار بردن آن سر باز زنند. چنین رمزهای کلی، بالقوه دارای قابلیت بیان انواع بی‌شماری رسانایی هستند. در یک صحنه، نمای چرخشی می‌تواند رساننده‌ی توصیف دورنمایی باشد در حالیکه در صحنه‌ی دیگر همان حرکت می‌تواند جهت حرکت اتوموبیلی را دنبال کند

با جریان کسالت‌بار گفتگویی را میان دو نفر، تقلید کند. در همه‌ی این موارد، حرکت چرخشی دوربین با متمایز کردن خود از لحظات ساکن دوربین، مفهومی را بیان می‌کند.

جالب‌تر، طبقه رمزهای جزئی^{۳۱} است. زیرا فقط با تشخیص رمزهای جزئی است که می‌توان گونه‌ها، دوره‌ها و مولفان سینمایی را تشخیص داد. رمز جزئی آن است که فقط در محدودی فیلم ظاهر می‌شود. مفاهیم این گونه رمزها، قاعدتا "بسیار محدودتر و مستقیم‌تر از مفاهیم رمزهای کلی است. فیلم‌های وسترن مملو از این گونه رمزهای جزئی لباس، دورنما و رفتار است که در سایر گونه‌های سینمایی ظاهر نمی‌شوند. نه هم‌اشاران در یک گونه. معمولاً "گونه‌ها با رمزهایی که آن‌ها را مشخص می‌کنند، شناخته می‌شوند. همین مورد در باره دوره‌ها نیز صدق می‌کند. همچنانکه نمونه آن را در نورپردازی سایه‌روشن فیلم‌های بیانگرای آلمان، و نغال سالن سینما در سینمای صامت ژاپن دیدیم. جالب‌تر از همه شاید این موضوع باشد که مطالعات سینمای مؤلف را می‌توان به تلاش‌هایی برای یافتن رمزهای جزئی که کارگردانی در طول کار هنری‌اش از آن‌ها در فیلم‌هایش استفاده می‌کند، تقلیل داد. برای مثال، "ماکس افولس" تمایل فراوانی به رمزهای خاص مانند نماهای دوربین متحرک و آزاد و رمزهای غیر خاص مانند مثلث‌های عشقی دارد. تقریباً "در تمام فیلم‌هایش افولس، این دور رمز را در میان بسیاری رمزهای دیگر مکرراً به کار می‌گیرد. منتقد سینمای مؤلف می‌گوید که رمزهایی را که ضرورت‌های فیلمنامه، شرایط تولید یا سایر شخصیت‌های رقیب مثل تهیه‌کننده و بازیگر بر کارگردان تحمیل کرده‌اند، از فیلم‌های کارگردان جدا کند تا "افولس برتر" آشکار شود. از نظر منتقد سینمای مؤلف، ماکس افولس نام یک منبع جاودان برای رمزهای جزئی و پیام‌های بی‌شمار است. به همین دلیل چنین منتقدی می‌تواند با آزادی و جدیت حتی از فیلم‌هایی که "افولس" اساساً ساخته است یا فقط تصمیم به

ساختن آن‌ها داشته، صحبت کند.

پس رمزها برتر از فیلم‌ها هستند، زیرا همواره به امکانی در پس هر گونه کاربردشان در یک فیلم خاص اشاره دارند، اما نشانه‌شناس می‌تواند با تشخیص خرده‌رمزها در بطن هر رمز، پهنه‌ی بی‌کران آن‌ها را تسخیر کند. خرده‌رمز یکی از کاربردهای رمز است، یک نوع انتخاب یا پاسخ به یک مشکل رمزی است. برای مثال، تمام فیلم‌های داستانی عادی از رمز بازیگری استفاده می‌کنند تا در رسانایی آنها را یاری دهد. در دوره‌های سینمایی گوناگون، انواع گوناگون بازیگری به کار رفته که هر کدام با انرژی و اقتدار یک رمز حقیقی عمل می‌کند. باید خصیصه‌های خاص سبک‌های بازیگری نو واقع‌گرایان یا بیانگرایان را فهمید تا رسانایی کامل این فیلم‌ها متجلی شوند.

آنچه معمولاً "ما تاریخ سبک‌های سینمایی می‌نامیم، درحقیقت چیزی نیست جز مطالعه‌ی رمزهای منتخب و خرده‌رمزهای آن‌ها. تاریخ سینما تا آنجا که به نشانه‌شناسی مربوط است، جز سلسله‌ای راه‌حل‌های گوناگون (خرده‌رمزها) برای موقعیت‌های رمزی (مانند بازیگری، نورپردازی، صحنه‌پردازی، حرکت دوربین و غیره) نیست. پس نشانه‌شناس از نظر رمزها دارای دو حوزه کلی مطالعه است. همانطور که دیدیم، نشانه‌شناس یا می‌تواند هر تعداد رمز که در تمام تاریخ سینما نظرش را جلب می‌کند، بررسی و توصیف کند و یا می‌تواند سرنوشت یک رمز را در طول سال‌ها دنبال کرده و خرده‌رمزهای گوناگون را که به آن موجودیت بخشیده، بررسی و توصیف کند.

۲. دستگاه/متن

دستگاه و متن از مفاهیم رمز و پیام تفکیک‌ناپذیر هستند. رمز و پیام در سیما هیچ‌گاه جداگانه یا خالص تجربه نمی‌شوند؛ بل همیشه با رمزها و پیام‌های دیگر در یک متن در هم بافته شده‌اند. متن جایگاهی است که

در آن پیام‌های بی‌شمار گرد هم آمده‌اند. متن، محدوده‌ی مقدار مشخصی از ماده است که به صورت رمز درآمده یا شکل یافته است.

البته متن ایده‌آل، یک فیلم سینمایی کامل است. از نظر خالق فیلم، یک فیلم، رمزهای کار او را رقم می‌زند. یک فیلم، محصولی است که سینماگران برای ساختن آن پول می‌گیرند و مدیران تماشاخانه‌ها و پخش‌کنندگان آن را واحد عالی تجاری در سینما می‌دانند. از نظر بیننده، یک فیلم متنی است که وی برای روبرو شدن با آن پول می‌پردازد. این متن از نظر بیننده، آغاز و پایانی دارد که برای وی ارزش آن برابر با پولی است که به گیشه پرداخته است.

نشانه‌شناس که توجهی به واقعیت‌های برون‌فیلمی از قبیل تولید، پخش و تأثیر روانی سینما ندارد، می‌تواند قطعه‌ای بزرگتر یا کوچک‌تر از یک فیلم کامل را به عنوان متن انتخاب کند. با آنکه نشانه‌شناس معمولاً "یک فیلم را مکان هندسی تشکیلات پیام‌ها می‌داند، اما فصول مشخصی مانند پلکان ادسا از فیلم "پوتیمکین" یا بخش اختتامیه‌ی رنگی "ایوان مخوف" از نظر تحلیل‌گر و نه تماشاگر نیز می‌تواند زندگی مستقلی داشته باشد. به همین ترتیب گروهی از فیلم‌ها هم می‌تواند به صورت یک متن حقیقی برای نشانه‌شناس عمل کند، خصوصاً "درمورد مجموعه‌ها و گونه‌های سینمایی این امر بیشتر صادق است. مردم به سینما می‌روند غالباً برای آنکه نه یک فیلم (یک دستگاه)، که وسترنی از "تام میکس" را (بخشی از متن بزرگتری که دستگاه‌های بسیاری را شامل می‌شود) ببینند. منتقدین سینما همیشه برای بحث‌هایشان بر راحتی متن‌های گسترده‌تری مانند یک گونه‌ی کامل یا کارهای اولیه یک مؤلف را برگزیده‌اند. به طور خلاصه، متن مجموعه‌ای از پیام‌هاست که ما فکر می‌کنیم باید به صورت یک کلیت مطالعه شوند.

فیلمسازان، بینندگان و تحلیل‌گران همه بر حسب متن فکر می‌کنند. زیرا متن با پس‌زمینه‌ای که به مفاهیم می‌دهد، در حقیقت به پیام‌های جداگانه چیزی می‌افزاید. متن باید دارای چنان ساختاری باشد که پیام‌های

آن، در خلق تجربه کامل یا عمل رسانایی هریک نقش صحیح خود را بازی کند. اگر از زاویه دیگری بنگریم، رمزهای گوناگون فیلم بسادگی در ذهن بیننده‌ی منفعل در کنار هم قرار نمی‌گیرند، بلکه این رموز در ذهن او نظام پیدا می‌کنند. متن هم برای بیننده و هم برای تحلیل‌گر، به صورت دستگاه سیالی است که رموز را انعطاف‌پذیر می‌کند، به آن‌ها پیکربندی^{۳۲} خاصی می‌دهد و باعث می‌شود که پیام‌های خود را در زمینه‌ی از قبل مهیا شده‌ای، آشکار کنند. متن چیزی بیش از یک مجموعه یا گردآوری است. از نظر تحلیل‌گر و بیننده‌ی موفق، متن دستگاه منطقی خاصی شامل برشکاری از رموز است که می‌تواند به پیام‌ها ارزش اعطا کند.

متن، پیام‌های فیلم را بر طبق دو محور نظام می‌بخشد، "محور تصریفی"^{۳۳} و "محور ترکیبی"^{۳۴}. محور ترکیبی عبارتست از جریان افقی پیام‌ها که در زنجیره‌ی متن یکی به دیگری پیوند یافته است. در تمام مطالعات طرح‌های داستانی متن، تلاش اصلی صرف دنبال کردن خطوطی از رسانایی ترکیبی در بافت پیچیده‌ی پیام‌ها می‌شود. در این بررسی، رسانایی در حد "چه به دنبال می‌آید" دنبال می‌شود. برای نمونه در فیلم "کلمانتین عزیزم" ساخته‌ی جان فورد، یک بررسی ترکیبی می‌تواند شهری شدن مستمر (وایات ارپ) یا کارکرد ویژه‌ی "چی‌هواها" در گرد آوردن اتفاقی ضد قهرمان‌های داستان در فیلم را مورد مطالعه قرار دهد.

در عین حال در تمام متن‌ها، یک بعد انتخابی عمودی هم وجود دارد. فیلم از طریق خلق ستون‌های صرفی، مفهوم می‌شود و به سوی آن‌ها گام بر می‌دارد. وقتی در فیلم کلمانتین عزیزم، ساختن کلیسای جدید را با آمدن معلم مدرسه به شهر تداعی می‌کنیم، در حقیقت از ستون تصریفی (یا چه با چه می‌آید) رسانایی اخذ کرده‌ایم. در این مثال، ستون صرفی با نهادهای شهرنشینی مرتبط است و می‌تواند موارد بی‌شمار دیگری از سایر

32- configuration

33- paradigmatic

34- syntagmatic

لحظات فیلم مثلاً "اعمال، گفتار (گفتار تکنفره‌ی بازیگر در نمایش شکسپیر)، موسیقی و غیره را هم شامل شود. بعد تصریفی مفهوم، طی داستان فیلم آشکار می‌شود، اما به داستان متکی نیست. این گونه مفاهیم، نتیجه‌گرانش صرف جزئیات صرفنظر از زبان یا نظامی است که دال‌های آن‌ها طی آن آشکار می‌شوند. مفهوم کامل متن، عبارت است از یافت پیچیده‌ی این دو محور سازمانی و انتخابی.

نباید فراموش کرد که تمام اصطلاحاتی که در این خلاصه ذکر شد، در نهایت جنبه تکمیلی دارند. این اصطلاحات، ساخته‌های ذهن تحلیل‌گر است. رمزهای ترکیبی و تصریفی (همراه با پیام‌های احتمالی‌اشان) فیلم را در بر گرفته و می‌توان آن‌ها را در مجموعه‌ای متن‌ها یا دستگاهها مورد مطالعه قرار داد. نشانه‌شناسی که به رمزی توجه دارد (مثلاً "بازیگری) باید دستگاههای بی‌شماری را که در آن‌ها این رمز به کار گرفته شده، مورد مطالعه قرار دهد. از طرف دیگر، نشانه‌شناس می‌تواند بررسی یک متن را هدف قرار دهد و با کشف کردن و مرتبط کردن تمام رمزهای موجود در آن، دستگاه آن را بنا کند. در اینجا سبک بازیگری، فقط یکی از رمزهایی است که با کار دوربینی، تدوین، نورپردازی و رمزهای غیرخاص بی‌شمار موضوع فیلم در ارتباط بوده و در اثر آن‌ها شکل می‌گیرد.

اکنون می‌توان بررسی جدید علمی از کارکردهای درونی سینما را به اجمال بیان کرد. نشانه‌شناس به عنوان نظریه‌پرداز، تمام رمزهایی را که در سینما می‌یابد از هم جدا می‌کند و با توجه به درجات خاص و درجات کلی آن‌ها و در رابطه‌ی متقابل با سایر رمزها، آن‌ها را تفسیر می‌کند. نشانه‌شناس به عنوان منتقد، توجه را به متون تک فیلم‌ها (یک دستگاه، گونه‌ها، سینمای مؤلف) معطوف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه رمزهای بی‌شماری در آن‌ها نظام یافته و در هم بافته شده‌اند. وی علی‌رغم نظریه پرداز - که امکان پیام فیلمی را مورد مطالعه قرار می‌دهد - ساختار را در موارد بحث به مورد مطالعه قرار می‌دهد. بالاخره نشانه‌شناس به عنوان مورخ، پیشرفت و تکامل خرده رمزهای گوناگون (هم خاص و هم غیرخاص)

را مورد بررسی قرار می‌دهد. مورخ می‌تواند انواع نورپردازی در دوره‌های مختلف، یا نگرش از زن در سینما را از دوره‌ای به دوره‌ای دنبال کند. متر معتقد است که به این روش به تدریج شروع خواهیم کرد به شناخت رسانایی در سینما.

شکل‌ها و امکانات فیلم

مفاهیم رمز، پیام، دستگاه، متن، ستون‌های صرفی و ترکیبی در تمام اشکال ارتباطی وجود دارند و می‌توان آن‌ها را آزادانه درمورد انواع گوناگون ماده بیانی به کار گرفت. اما این مفاهیم به خودی خود به هیچ وجه سینما را مشخص نمی‌کنند. اینکه سینما چگونه باید باشد، چگونه می‌تواند باشد و چگونه بوده است را به هیچ وجه مشخص نمی‌کنند. به طور خلاصه این مفاهیم نه به شکل و نه به هدف مربوط می‌شوند. فقط کار عملی نشانه‌شناس می‌تواند به پروژه‌های تجربیدی و تحقیقاتی نشانه‌شناسی، جسمیت و ارزش بدهد. پس کار عملی متر و آن‌ها را که از وی تأثیر گرفته‌اند بررسی می‌کنیم تا ببینیم چگونه نشانه‌شناس‌ها با مسائل شکل و هدف سینما روبرو شده‌اند.

تعریف متر از سینما منطقاً "از کل نظریه‌اش سرچشمه می‌گیرد. سینما از نظر متر، حاصل جمع تمام رموزها و خرده‌رمزهایی است که از طریق آن‌ها مواد بیانی سینما به رسانایی می‌رسند. تاریخ سینما و تمامی "برنامه‌های سینمایی" (به معنای عادی "نظریه‌ها") از این تعریف کلی مادر ناشی می‌شوند. همانطور که دیده‌ایم، تاریخ سینما از مجموعه‌ی خرده رمزهایی که در گذشته به کار آمده‌اند تشکیل می‌شود. به همین ترتیب برنامه‌های سینمایی نیز چیزی نیست جز گونه‌ای مانسور که به جانبداری از برخی رموزها، دیگر رموزها را طرد می‌کرده و می‌خواسته تاریخ سینمای آینده را شکل بخشد. مورخ سینما عادتاً "اظهاراتی می‌کند از قبیل "بعد از سال

۱۹۱۴، سینما به تدریج از شر وابستگی‌های کاذب بازیگری تئاتری که در دوران طعولیت گرفتارش بود، خلاص شد. "در حالیکه نظریه‌پرداز هم پیشنهاداتی می‌کند مثل "سینما باید با از میان برداشتن تمام همراهی‌های موسیقایی بی‌دلیل و غیرضروری‌اش، راه خود را به سوی قلمروی واقعی‌اش باز یابد." هر دوی این گونه اظهارات در پس تعریف مقوله‌ای به نام "سینمایی" است که فکر همه متفکرانی را که بررسی‌اشان کرده‌ایم به خود مشغول داشته است. از نظر مورخ، "سینمایی" فقط در برخی دوره‌های ممتاز سینما یافت می‌شود و یا به تدریج و از طریق فرآیند تکاملی که مستمرا "رمزهای کاذب و آلوده را از خود می‌پالاید، هستی می‌یابد. به عقیده نظریه‌پرداز، "سینمایی" فقط وقتی هست می‌شود که برخی رمزهایی، که احتمالا "در گذشته‌برخ نموده‌اند، بر خلق رسانایی در فیلم چیره شوند.

پس تاریخ سینما، جزئی از یک مجموعه دستورالعمل‌های سینمایی در مجموعه‌ی بزرگ‌تر دستورالعمل‌های ممکن سینما است و نشانه‌شناس وظیفه خود می‌داند که اندازه و شکل این اجزاء را ردیابی کند. وی می‌تواند این مهم را به دو صورت انجام دهد: با اشاره به سینمای آینده، مملو از امکاناتی که گذشته و حال نادیده انگاشته‌اند و عطف توجه ما به این که سینما می‌تواند و یا شاید باید متفاوت از آنچه هست باشد. دوم: با تحلیل متون سینمایی ارائه‌شده و مشخص کردن شعایی از پاره دستورالعمل‌هایی که تاریخ سینما می‌نامیم و آشکار کردن این که چرا این امکانات و نه امکانات دیگر تحقق یافته‌اند.

تمام نظریه‌پردازان سینما یکی از این دو روش را برگزیده‌اند، متر هم ظاهرا "روش دوم را برگزیده است. سپس متر موضوع مطالعه خود را محدودتر کرده و فقط به سینمای داستانی قراردادی - آنچه که غالبا "ما آن را "سینمای برتر" می‌نامیم - می‌پردازد. با آنکه ممکن است ادعا شود که خصیصه ممتازی در مورد طرح تحقیقاتی متر وجود ندارد و اینکه تمام طرح‌های نشانه‌شناسی از نظر ارزش برابرند، آدم نمی‌تواند انکار کند که متر بر قلب مسئله‌ی شکل و کارکرد سینما انگشت گذاشته است. کنجکاوی

متز، توأم با غریزه سیاسی‌اش، او را به دنبال مسائل خطیر نقادی گذشته می‌کشد تا بدین ترتیب مفتاحی باز کند برای شناخت ما از حال و عمل ما در آینده.

ظاهراً "این مسائل نقادی، مستقیماً از سوی ژان میتری به متز رسیده است. سینما، آنچنانکه وجود داشته به بهترین صورت با تحلیلی از سه مرحله رسانایی آن، مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرد. این سه مرحله عبارتند از: واقع‌گرایی تصویر، نقش شکل بخش داستان و دلالت مفهومی^{۳۵} فیلم. این‌ها دقیقاً همان مراحل رسانایی است که ژان میتری برای بررسی آن‌ها را از متن خارج کرده بود. متز درحالی‌که حوزه‌ی مطالعاتی میتری را دنبال می‌کند، به تدریج از روش او جدا می‌افتد و به فرموله کردن دقیق و منظم نشانه‌شناسی سوق پیدا می‌کند. بسیاری از تحلیل‌های عملی متز با رسانایی‌های مرحله اول و دوم سر و کار داشته که واقع‌گرایی و داستان در فیلم‌های کلاسیک و جدید بوده است. متز تا به حال عمدتاً از بررسی مورد دشوار مطالعات دلالت مفهومی، اجتناب کرده است.

وی در اولین بخش کتاب خود به رابطه سینما با واقعیت می‌پردازد. این بخش با آنکه یک بررسی نشانه‌شناسانه از مسئله نیست، تلاش دارد تا بعضی قواعد "علمی" درمورد خلق اثرات واقعیت را در سینما فرموله کند. متز درمی‌یابد که اثرات متقابل میان فعالیت ذهنی با خصیصه‌های مادی بی‌جان تصویر سینما، تعیین‌کننده این اثرات است.

می‌توان از دیدگاه مادی، تعداد و انواع شاخص‌ها را در تصویرسینمایی^{۳۶} برشمرد. مثلاً "با اینکه تصویر یک شیء روی پرده به ندرت به اندازه‌ی واقعی آن است، رابطه‌ی اندازه‌ی شیء با اندازه‌ی اشیاء اطراف آن روی پرده لاقط در مورد اشیائی که در یک سطح قرار دارند، حفظ می‌شود. اگر در فیلمبرداری از عدسی تحریف‌کننده استفاده شود، این شاخص از میان می‌رود. به همین ترتیب با آنکه واژه‌هایی که شخص روی پرده بیان می‌کند،

دقیقا "از لب‌هایش بیرون نمی‌آیند و از بلندگوهایی که پشت یا کنار پرده است، شنیده می‌شوند، این اصوات با حرکات‌های لب‌های شخص چنان همزمان شده که بینایی و شنوایی ما موجودیت شخص را روی پرده، همچون زندگی عادی تأیید می‌کند. اگر در این مورد، صدا همزمان نباشد، این شاخص نیز از میان می‌رود. از نظر متر برای آنکه تصویر به عنوان واقعیت ما را تحت تأثیر قرار دهد، باید حاوی حداقل تعدادی شاخص از واقعیت باشد.

اما فقط شاخص‌های واقعیت کافی نیستند. از طرف دیگر اثر واقعیت، به ظرفیت و نیاز ذهن به "بازشناختی" دنیای کامل و منسجم از نظر ادراکی، بستگی دارد. این تصور گشتالتی هم ظاهرا "مستقیما" از جانب متری سرچشمه گرفته است و بالاخره در آخر متر معتقد است که اثر واقعیت، روی پرده با حرکت مهیور شده که همواره این، حرکتی واقعی است و ما به آسانی آن را به عنوان حرکت اشیاء در واقعیت و نه حرکت نور و سایه قبول می‌کنیم. متر در نوشته‌های اخیرش کوشش کرده که اهمیت این اثر واقعیت را به دو گونه تجربه کند. اول متر مستقیما" به بیننده می‌پردازد تا آنچه به بیننده امکان درک اشیاء را به گونه واقعی می‌دهد کشف کند. وی در حال حاضر به بررسی ویژگی‌های دید "عادی" مشغول است، خصوصا" وضوح، دویینی و وضعیت روانی مرتبط با پدیده‌های بازنمایی و همانندی.

دوم اینکه متر از نقد تصویری بازنمایانه از واقعیت (که اصطلاحا "قیاس" یا "تعمال"^{۳۷} خوانده می‌شود) جانبداری می‌کند. متر در اینجا اساسا" اولین مقاله خود را انکار می‌کند و ما را ترغیب می‌کند به جای آنکه مسحور شباهت اعجاب‌آور تصویر با واقعیت شویم، به ورای تصویر رجوع کنیم. متر می‌گوید با بررسی دو گونه رمز باید کار را آغاز کنیم. اول رمزهایی که در مرحله اول امکان مشاهده‌ی تصویر را فراهم می‌آورند. متر معتقد است که هیچ تصویری خالص نیست و اینکه در بطن هر تصویر،

انواع اقسام رمزهای اجتماعی و فرهنگی وجود دارد. مثلاً "صحنه‌ای که جشنواره‌ای در ریودوژانیرو را نشان می‌دهد، معمولاً" به بازنمایی اساسی جشنواره، گونه‌ای رنگ آمیزی و ترکیب تصویری که سیمای آشنای پوسترها را در ذهن تداعی می‌کند، اضافه می‌کند. امکانات مطالعه در این مورد بی‌پایان است، زیرا فرهنگی که در آن زندگی می‌کنیم، بی‌وقفه دنیای مرئی ما را به صورت رمز درمی‌آورد و آن را محدود می‌کند. مثلاً "تصور ذهنی ما از منظره، احتمالاً" بر اساس قاب شیشه جلوی اتومبیل است که از طریق آن غالباً" منظره را در زندگی روزمره دیده‌ایم. متز خواستار نگاه دقیقی به تصاویر سینمایی است، تا این لایه مفاهیم فرهنگی را که بر بازنماهای واقعیت تحمیل شده است، تشخیص دهیم.

اما در باره‌ی خود این بازنمایی‌ها چه؟ آیا خالص هستند؟ متز با تأثیر از نشانه‌شناسان ایتالیایی، امروزه طرفدار تحلیلی از رمزهایی است که به پیام‌های اساسی بازنمایی، امکان بیان می‌دهند. متز در فصیح‌ترین گرچه ناکامل‌ترین حمله‌هایش به میراث بازن و میتری، اکنون ادعا می‌کند که تصویر سینمایی از نظر فرهنگی، محصول مشخصی است. وی می‌پرسد، کدام رمزها به یک گونه از هستی (تصویر سینمایی که فقط سایه‌روشن است) امکان می‌دهد تا پیام گونه‌ی دیگری از هستی باشد (چیزی که در واقعیت نمودار آنست)؟

این رمز شباهت چیست؟ با آنکه متز راه درازی در پیش دارد تا بخواهد این پرسش را به طور کامل پاسخ دهد، اما این که او این سؤال را مطرح کرده، گویای اعتقادات متز است. رسانایی، محصول فرهنگ، قرارداد و کار است. عمل فیلمساز باید چنان باشد (محمول ناآگاهانه) که سینما بازسازی جهان باشد. متز با صراحت همیشگی‌اش، دوری این دیدگاه را از مقاله‌های اولیه‌اش که درباره جریان طبیعی مفاهیم جهان از طریق تصویر به سوی بیننده است، می‌پذیرد و از آن هراسی به خود راه نمی‌دهد.

در مورد داستان نیز تغییری مشابه در طرز تفکر متز رخ می‌دهد. متز از همان ابتدا، تحت نفوذ عمیق مبتدی عملاً "قادر نبود که سینما را جز

در شکل داستانی آن، بررسی کند. اولین مقاله او در این باره، تلاشی بود در تعریف دقیق رابطه داستان با فیلم. متز در این مقاله ابتدا تعریفی از داستان ارائه داده و سپس نشان می‌دهد چرا چنین تعریفی برای سینما از هر لحاظ کمال مطلوب است. وی معتقد است که واحد اساسی داستان، خبر یا مسند^{۳۸} است و فیلم، زنجیره‌ای از رویدادها یا مسندات است. از نظر متز، فیلم از طریق نوعی منطق اخباری که بنیانی‌تر از منطق "فراگرفتنی" زبان است، عمل می‌کند. از نظر متز نما و خبر، واحدهای اساسی طبیعی‌تری برای سینما به شمار می‌آیند تا واج و امثالهم. از این رو واحدهای اساسی داستان و سینما مشابه هم هستند. سینما تحت هر شرایطی باید این روش کامل درک و اندیشه در باره جهان را به کار گیرد.

متز بی‌درنگ با همان خطری روبرو می‌شود که در نوشته‌های اولیه‌اش در باره "درک واقع‌گرایانه" در سینما با آن روبرو شده بود. در هر مورد، نوعی کوتاهی و اجتناب تقریباً بی‌دلیل از رفتن به ورای پدیده‌ای شگفت‌انگیز دیده می‌شود. اول تصویر بازنما شده جنبه مقدسی داشت و در اینجا، داستان است که وجه مستقل و باارزش زندگی بشر به شمار می‌آید. اما نظیر مورد تصویر واقع‌گرا، در اینجا نیز متز سعی می‌کند باز هم پیش برود و از پدیده‌ی اسرارآمیز داستان خارج شود تا قواعد یا رمزهای آن را کشف کند.

نتیجه‌ی این بررسی طولانی، فهرست معروف متز از "زنجیره ترکیبی بزرگ سینما"^{۳۹} است. متز در این مقاله، قابلیت داستانی سینما را نتیجه‌ی استفاده از رمز "رابطه‌ی بین نماها" می‌داند. متز هشت نوع امکان عمده در الحاق رویدادها در سینمای داستانی کشف می‌کند. از قبیل فصل - نما همساز^{۴۰} نویسی، صحنه و امثالهم. متز از این هم فراتر رفته، می‌گوید که با بررسی کاربرد جزئی این هشت نوع الحاق می‌توان فهمید که در

38- assertion

40- syntagm

39- La Grande Syntagmatique du Cinema

گونه‌های سینمایی، تالیفی یا دوره‌ای قابلیت داستانی سینما عملاً چگونه در شرایط مختلف به کار گرفته می‌شود. متز به این بررسی، مقاله‌ای هم درباره نقطه‌گذاری در سینمای داستانی افزوده است که رمز خاص علایم تصویری میان واحدهای بزرگ سینمایی را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

البته در اینجا فرصت نیست که استدلال‌های متز را بسط داده یا آن‌ها را به نقد بکشیم. اما اکنون باید طرح کلی نظریه متز برای خواننده تا حدی آشکار شده باشد. متز بعد از توجهی عموماً "درون‌گرایانه به ویژگی برجسته‌ی سینما (واقع‌گرایی، داستان، دلالت مفهومی)، با تجزیه‌ی آن به رمزهایی که امکان کارکرد آن را فراهم می‌آورد، به بررسی خود ادامه می‌دهد. بعد از آنکه متز به گونه‌ای آگاهی از کارکرد این پدیده دست می‌یابد، سعی می‌کند این یافته‌ها را در مورد نمونه‌های مشخص انتقادی سینما به کار گیرد.

بهترین نمونه، مقاله‌ی عالی متز، "سینمای جدید و داستان‌پردازی" است. استحکام این مقاله، غالب نقدهای درون‌گرایانه بر مسئله‌ی داستان در سینما را شرمسار می‌کند و نشانه‌شناسی علمی متز به او این امتیاز را می‌دهد که در مورد داستان‌پردازی در سینما نگاه دقیقی داشته باشد و این امتیاز هم‌چنین به او امکان می‌دهد نقاط ضعف بدیهی پنداری‌هایی را که به عنوان نظریه‌های سینمایی جدید بیان شده، افشا کند. اگر سینمای جدید، آنچنانکه منتقدین اظهار داشته‌اند چیز تازه‌ای است، تازگی‌اش در نبود ابهام‌آمیز داستانگو در آن، یا تنزل اهمیت نمایشی یا تسلط "نگارش سینمایی" یا هر قاعده دیگر آزادی‌جویانه نیست؛ تازگی‌اش در توسعه و تحول خرده رمزهای جدید، خصوصاً "زنجیره ترکیبی سینما" و نقطه‌گذاری آن است. درک و رسانایی در سینما همواره نتیجه‌ی رمزها بوده است. اگر سینما از سال ۱۹۵۵ وارد مرحله جدیدی از رسانایی داستانی شده است، این به عهده‌ی نشانه‌شناسی است که قالب‌های تازه‌ی رمزهای داستانی سینما را دقیقاً مشخص کند.

متز نیز به نوبه خود آگاهانه به عصر بزرگ سینمای داستانی، سینمای

سال‌های ۵۵-۱۹۳۳ می‌پردازد. وی کار خود را ناقص می‌داند و معتقد است که ما در حال حاضر در سینما در همان شرایطی هستیم که زبان‌شناسی در اواخر قرن نوزده بود. ما که هنوز تحت تاثیر زیبایی‌ها و گونه‌گونی‌های سینما هستیم، تازه شروع کرده‌ایم که دستگاه نهفته در پس این قلمروی آشفته و درهم و برهم را کشف کنیم. همچنانکه انتشار کتاب دوساسور در سال ۱۹۶۱، زمینه‌ی شتاب‌زده‌ی واژه‌شناسی را به یکی از علوم دقیق انسانی یعنی زبان‌شناسی بدل کرده است، به همین ترتیب سال‌ها طول خواهد کشید تا شاهد ظهور یافته‌های واقعا "علمی نشانه‌شناسی در سینما باشیم. اما با اطمینان می‌توان گفت که سینما علی‌رغم عدم اتکایش به موارد مشابه زبانی، به نظر می‌رسد هر روزه به قالب‌ریزی‌های بیشتری دست می‌یابد. داستان‌های سینمایی به روش قابل فهم‌تری بیان می‌شوند، بازیگری از قوانینی پیروی می‌کند، دکورهایی که در فیلم‌ها استفاده می‌شوند، سیمای با مقصودتری پیدا کرده و دوربین که همه‌ی این‌ها را ارائه می‌دهد به روش مهنی‌دارتری در دنیایی که از آن فیلمبرداری می‌کند، حرکت می‌کند. نشانه‌شناسی شروع کرده به درک قواعدی که با آن‌ها برخورد کرده است. با اینکه نتایج به دست آمده ناچیز بوده است، اما خدمت آن‌ها به ما این بوده که حواس و ذهن ما را به طرح‌ریزی^۴ اسوق داده که از نظر نشانه‌شناس، بنیان تمام جوانب این محصول فرهنگی را آشکار می‌کند که دیگر نمی‌توان آن را ساده‌لوحانه واقع‌گرا دانست.

نشانه‌شناسی و هدف سینما

از نظر غالب مردم، سینما یعنی فیلم‌های داستانی که در سالن سینماها به نمایش در می‌آیند. گریستن متر مستقیماً^{۴۲} در این سینمای عامیانه غرق می‌شود تا بفهمد قوانین و منطق این سینما، مجموعه‌ی کوچک تعیین‌پذیری از خرده‌رمزهایی است که در قلمرو حقیقی سینما یعنی همان قلمرو احتمالات قرار می‌گیرند. اما چه باعث شده که جامعه خواستار این خرده‌رمزها باشد و دیگر خرده‌رمزها را طرد کند؟^{۴۳}

"نوئل برج"^{۴۴} در اثر خود "نظریه کاربرد سینما" (۱۹۶۹)، مستقیماً^{۴۵} توجه را به قلمروی احتمالات معطوف می‌کند. با اینکه برج هیچ یک از مفاهیمی را که متر از زبان‌شناسی به وام گرفته، به کار نمی‌گیرد، اما روحیه کلی اثرش متوجه نشانه‌شناسی است. کتاب برج دارای سیمای قراردادی یک کتاب ابتدائی "شکل‌گرایانه" است، زیرا سینما را به گروهی عناصر عمده تجزیه می‌کند. اما از طرفی در دقت و نقطه‌نظر جدلی‌اش از این حد فراتر می‌شود. به عنوان نمونه برج فقط به قابلیت شگفت‌آور سینما در دگرگونی روابط زمانی و مکانی اشاره نمی‌کند، وی عملاً "پانزده رابطه‌ی محتمل میان دو نمای متوالی را محاسبه کرده و آن‌ها را توضیح می‌دهد. برج با نگاه گذرابی به گذشته، به آسانی می‌تواند بگوید که کدامیک از این رابطه‌ها در خدمت تاریخ سینمایی بوده که می‌شناسیم. برج نشان می‌دهد که سینمای قراردادی در جستجوی راهی برای بیان داستان‌های "بازنمایشی" فقط به سه یا چهارتا از این پانزده نوع تداوم تکیه کرده است. برج سپس آن دسته کارگردانان انقلابی مانند "آنتونیونی" و "آلن رنه" را می‌ستاید که عملاً از پیوستگی‌های سنتی بریده و به سینمای آینده فرصت استفاده

از هر نوع رابطه‌ی زمانی و مکانی را داده‌اند، درست همانطور که نقاش امروزی از تمام رنگ‌ها و ترکیب‌های تصویری و نه فقط آنها که حس طبیعی را در ذهن به‌بینه تولید می‌کنند، در تابلوی نقاشی‌اش استفاده می‌کند.

برج در جستجوی کاربرد ساختاری سینما است، زیرا دیگر اعتقادی به کاربردهای طبیعی یا واقع‌گرایانه در سینما ندارد. از نظر برج، هنر عبارت است از کشف ویژگی‌های جدید مادی از طریق دادن آگاهانه ساختار مجدد به عناصر رسانه. برج مانند بازن به تکامل سینما اعتقاد دارد، اما بی‌شبهت به وی معتقد است که این تکامل را فقط اراده‌ی شکل‌گرایانه هنرمند باید هدایت کند تا نوعی واقع‌گرایی بنیایی سینما، به این طریق سینما در نهایت قادر خواهد بود کودکی‌اش را پشت سر گذاشته و جایگاهی در کنار هنرهای معاصر مانند موسیقی، نقاشی، رقص، تئاتر تجربی جدید و تمامی دیگر هنرهایی به دست آورد که کاربردهای آن نه برآوردن انگیزه‌های درونی که گستردن احساسات و آگاهی‌آمان از آنها است.

کتاب "نظریه کاربرد سینما" مانند دستگاه کاملی از نشانه‌شناسی سینما نوشته شده است. در حقیقت همانطور که نویسنده آن صریحاً "بارها اعتراف کرده، این کتاب به ندرت می‌تواند مقدمه‌ای بر نشانه‌شناسی سینما باشد بلکه فقط تابلو راهنمایی برای نشانه‌شناسی آینده و شاید "سینمای جدید" است. چنین التهاب انقلابی در پس این علم نشانه‌ها فراوان به چشم می‌خورد. با آنکه کریستین متز، به گونه چشم‌گیری خود را از پیش‌بینی‌ها و برنامه‌های آینده این هنر دور نگاه داشته، و حتی نوشته‌های عملی مقطعی‌اش، شامل کارکردهای کلی‌تر سینما می‌شود، زیرا که این نوشته‌ها سینما را در زمینه‌ای تلویحاً "سیاسی" قرار می‌دهند. برج گلایه دارد که نه تنها تاریخ سینما از بروز امکانات حقیقی این هنر جلوگیری کرده، که مانع از بروز تمایلات صادقانه و حیاتی بشر در راه آزادی شخصی و سیاسی وی شده است. جدیدترین مطالعات متز به سرکوفتگی‌های سیاسی و روانی که ماجرای تاریخ سینما را تشکیل می‌دهند، می‌پردازد. این بررسی که از قلمرو نشانه‌شناسی خارج شده و وارد روانشناسی فروید می‌شود، هدفش کشف

دلایل واقعی اولویت‌های ماست. متز می‌پرسد: سینمای قراردادی به چه دلیل خوشایند ماست؟

منتقدین مبارز مجله‌های "کایه دو سینما" و "سینه‌تیک" قدمی فراتر رفته و سینمای داستانی قراردادی را به طرفداری از ایدئولوژی حاکم، یعنی فرهنگ سرکوب‌گر متهم می‌کنند. با آنکه می‌دانیم که ایدئولوژی در سرمایه‌گذاری، تولید، پخش، سانسور و نقد فیلم‌ها نقش دارد، این منتقدین برای اولین بار ادعا می‌کنند که عمل بنیانی رسانایی در سینما را دروغی فرا گرفته که جلوی بیان مفاهیمی جز تکرار هیستریک ایدئولوژی حاکم را سد می‌کند.

این دروغ، محصول تأکید و ابرام فرهنگ ما به نمودار کردن واقعیت است. این فرهنگ ابتدا تأکید دارد که واقعیت مرئی است، سپس اینکه ابزار علمی یعنی دوربین قادر به ضبط آنست. این منتقدین مارکسیست-لنینیست به اعتراض برخاسته‌اند که این وسیله‌ای از قرار معلوم علمی دوربین نه تنها وسیله‌ای خنثی نیست که مانند تمام علوم در خدمت طبقه حاکم قرار گرفته است، و این کار را از طریق اشاعه‌ی رمزهای بصری انسان‌گرایی رنسانس (اصول دورنما و پرسپکتیو) انجام می‌دهد و بشر را در مرکز نمایشی تئاتر گونه قرار می‌دهد که در جلوی چشم جریان دارد. از طرفی در اینجا دوربین از سایر ابزار تولید سینمایی مانند فیلم خام، ظهور و چاپ تصویر، ترکیب صوتی ارزش خیلی بیشتری پیدا کرده است و از اینرو این ایدئولوژی را شایع می‌کند که واقعیت یعنی مرئی (معمولا "هم وقتی منظورمان" می‌فهمی" است می‌گوییم "می‌بینی") و اینکه واقعیت فراتر از آنست که آن را تغییر دهیم، در حالیکه از نظر این منتقدین "کاری" واقعی است که از طریق آن ماده را دگرگون کرده و رسانه می‌کنیم. به عقیده این منتقدین، سینما نه تنها نباید این کار را مخفی کند که باید آن را در هر مرحله افشا کند. ما به عنوان بیننده باید کوششی را که برای به دست آوردن تصویر، با یافت داستان و یا خلق مضمون می‌شود ببینیم، نه آنکه زندانی طلسم تصویر، داستان و پیام ایدئولوژیک آن شویم.

از نظر این منتقدین، سینمای قراردادی را باید تکرار کورکورانه‌ای دهد که فرهنگ از آن برای تأکید بر واقعیت دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و بر شیوه زندگی ما در آن، استفاده می‌کند. این منتقدین خواستار خلق فرهنگی نوین و و واقعیتی نوین هستند که دیگر سرکوب‌گر همه تمایلات به غیر از تمایلات بورژوازی یا همه طبقات به غیر از طبقه‌های اجتماعی خاصی نباشد. پس دید کلا "جدیدی از جهان لازم است و سینما می‌تواند در حصول به این دیدگاه کمک کند.

مارکسیست‌ها خواستار سینمایی انتقادی هستند که در تمام لحظات خود را "تجزیه"^{۴۴} می‌کند. این سینما به جای بافتن توهمات، به بیننده امکان می‌دهد که برای آگاهی از فرآیند خلق کار هنری به پس تصویر و داستان نگاه کند. جدیدترین فیلم‌های گودار، نمونه‌هایی از این سینما به شمار می‌آید. گودار علی‌رغم خشم بیننده‌ای که امیدوار است به درون دنیای داستانی از پیش آماده‌ای پا گذارد، او را به مبارزه با بنا کردن رسانایی‌های نوین دعوت می‌کند. در دیدن فیلم گودار، بیننده غیرممکن است بتواند از رمزهای عادی باصره‌اش (که مملو از تمایلات ایدئولوژیک است) استفاده کند. در سینمای گودار هر موضوعی را باید برای افشا کردن ساختارهای اجتماعی اقتصادی‌اش نمایش داد. در این سینما، هر گونه رسانایی (هر تصویر و رابطه‌ی داستانی‌اش) باید عمل خود را افشا کند. بدین ترتیب می‌توان تلاش برای بازسازی آگاهانه‌ی دنیا را آغاز کنیم.

نشانه‌شناسی در این افق، کارکرد مهمی به عهده دارد، چرا که به ما امکان می‌دهد و رای سینمای حقیر گذشته را نگریسته و راهی به سوی قلمروی وسیع رسانایی‌های سرکوفته و ناآزموده باز کنیم. با این آزادی، مسئولیت فراوانی هم همراه است. رسانایی به خودی خود هست نمی‌شود، بلکه باید کسی آن را خلق کند. نمی‌توان گذاشت که دنیا مفاهیم خود را به ما ارزانی دارد، زیرا دنیا فقط مفاهیم ایدئولوژی حاکم را به ما عرضه

خواهد کرد. دوربین چیزی را ضبط نمی‌کند. دوربین به کامل‌ترین صورت، فرآیندی خلاقه است و به وسیله آن باید دید مادی جدیدی خلق کنیم که اساس نظام جدید جهان خواهد بود. دنیا در نهایت به حقایق پنهان روانشناسانه و اقتصادی اساسی زندگی واکنش نشان می‌دهد، و دیگر تعابلات ما را سرکوب نخواهد کرد که آزادشان خواهد گذاشت تا آزادی خود را در جامعه‌ای حقیقی به دست آورند. چنین است افق طرح، و چنین است جایگاه نظریه‌ی سینمایی در آن. نشانه‌شناسی علمی به انتقاد و افشای سینمایی که می‌شناسیم می‌پردازد (این کار متر است)، و در ما میل به آن نوع سینمایی ایجاد می‌کند که گرچه هنوز ناشناخته است، اما ما باید برای هستی بخشیدن به آن تلاش کنیم تا این سینما نیز به نوبه‌ی خود برای آزادی ما تلاش کند.

مشکل خطیر درک پایگاههای "کایه دو سینما" و "سینه تیک" بیشتر از این موضوع ناشی می‌شود که دید آن‌ها از سینما بخشی از نقد کلی‌اشان از فرهنگ است که خود واژگان و دستگاهی از مفاهیم را به کار می‌گیرد که با دانشجوی عادی سینما، بیگانه است. نوشته‌های این منتقدین، بخشی از جنبش عظیم رو به رشدی است که در مجله‌ی "Tel Quel" متمرکز شده است. مجله‌ای که هدف آن تجدید بنای فرهنگ با در دست گرفتن وسایل گوناگون و اثر متقابل اجتماعی آنهاست. از نظر این منتقدین، فرآیندهای انسانی شناخت و درک، از نظر فرهنگی عناصری تعیین شده و تعیین‌کننده هستند. نه اینکه عناصری طبیعی و مشترک میان تمام انسان‌ها باشند. از نظر آن‌ها ما باید خود را از الگوهایی که از طریق آن‌ها می‌اندیشیم و افکارمان را به دیگران منتقل می‌کنیم، خلاص کنیم.

جاسداران فلسفه‌ی "Tel Quel" در هر زمینه مطالعاتی تکیه فراوانی به مارکس، فروید و دوساورد دارند. مارکس علمی را بیان گذاشت که تعیین‌کننده‌ی قوانین نظام اجتماعی و انتقادگر دستگاههای سرکوب‌گر موجود است. فروید هم به همین ترتیب علم قوانین ترکیب روان شخصی را بنیان گذاشت که انحرافات یا سرکوفتگی‌های شخصی را به انتقاد می‌گیرد.

و بالاخره دوساسور مطالعه‌ی علمی جدید دستگاه‌های رسانایی را آغاز کرد و قوانین حاکم بر شناخت انسانی و بده و بستان‌های متقابل اطلاعاتی انسان را آشکار کرد. پس مارکس، فروید و دوساسور همه دستگاهی در هم قفل را شکل می‌دهند که می‌تواند دلایل نهفته در پس تمام مسائل انسانی را توجیه کرده و با شکل نو دادن به انسان در زرف‌ترین سطح آن، یعنی رسانایی و ارتباط، انقلابی در رفتار فردی و اجتماعی او ایجاد کند.

چنین شکل بخشی مجددی، در قلمروهای رسانایی رخ می‌دهد که سینما فقط یکی از آن‌ها به شمار می‌آید. از اینرو شکفت‌آور نیست در مقاله‌ای در باره تکنیک سینما در مجله "سینه تیک" و یا در نقدی در باره فیلم جدیدی در مجله‌ی "کایه دو سینما"، اشاراتی به مارکس، فروید، دوساسور و مفسران جدید آن‌ها زولیا کریستوا،^{۴۵} ژاک لاکن^{۴۶} و لوئی آلتوسور^{۴۷} ببینیم. نظریه‌پرداز انقلابی سینما باید از این دستگاه پیچیده استفاده کند و یافته‌های نشانه‌شناسی سینما را به آن بیفزاید. به این طریق، قوانین سینما نه چنانچه هستند، بلکه در زمینه‌ی کلی‌تر فعالیت انسانی و طبیعت انسانی شناخته می‌شوند.

بدین ترتیب نشانه‌شناسی که به عنوان تلاشی برای روبه‌رویی علمی با سینما آغاز شده بود، به سرعت اخلاق و دیدگاهی جهانی اتخاذ کرده است. ممکن است متر زمانی شیفته‌ی آرمان علوم عینی ارتباطات بوده باشد، اما از آن موقع تا به حال، هرچه بیشتر از ضد - حمله‌هایی آگاه شده که می‌گویند علم عینی وجود ندارد، و اینکه هر تحلیلی از دستگاه‌های رسانایی ناگزیر باید تلویحا "به نظام‌های اجتماعی و روانشناسانه‌ای که نشانه‌ها در بطن آنها عمل می‌کنند، عطف توجه کند. بدین ترتیب متر بیشتر و بیشتر به مارکس و فروید متوسل می‌شود.

اینکه نشانه‌شناسی فقط محکوم به عمل در این دیدگاه جهانی جزمی

45- Julia Kristeva

46- Jacques Lacan

47- Louis Althusser

است، چیزی است که به دشواری می‌توان گفت. زیرا تا این تاریخ، نشانه‌شناسی از سوی پاریس به ما به ارمان رسیده که ظاهراً "در آنجا به طور کامل پذیرفته شده است. شاید با انتقال این روش به آمریکا، کشوری که معمولاً از پذیرش آشکار تصویرهای کلی شرمسار بوده، ارزش‌های نشانه‌شناسی، بحث‌هایی را که نیازمند و شایسته آن است، دریافت کند.

خواه نشانه‌شناسی وسیله‌ای در دست برخی منتقدین فرهنگی تندرو یا منتقدینی با نقطه‌نظرهای گوناگون باشد، باید دانست که سرسخت‌ترین دشمنان آن همواره نه مخالفان سیاسی آن، بلکه آن‌ها هستند که فکر می‌کنند نشانه‌شناسی زیاده از حد تجریدی و زیاده از حد دور از بافت زنده‌ی فیلم‌هایی است که دعوی بررسی‌اشان را دارد. به هر صورت باید یادآور شد که نظریات سینمایی هرگز نمی‌توانند مانند موضوعاتشان باشند. همانطور که گل‌ها نیز به نظر ساده و طبیعی می‌آیند، اما گیاه‌شناسی، علمی پیچیده و تکنیکی و روی هم رفته فعالیتی مصنوعی است که به هر حال ارزشمند تلقی می‌شود. از اینرو آیا می‌توان از نظریات سینمایی، انتظاری کمتر از این داشت؟

یادداشت

چارلز پی یوس

فیلسوف آمریکایی (۱۹۱۴ - ۱۸۳۹) فیلسوفی پراگماتیست بود و در کتاب خود "چگونه اندیشه‌هایمان را روشن کنیم" (۱۸۷۸) به توسعه منطق ریاضی کمک فراوان کرد. در ضمن وی علم عمومی نشانه و استعاره‌ها را نیز پایه‌گذاری کرد.

مارشال مکلوهن

محقق و فرهنگ‌شناس کانادایی. نظریه‌های نوینی در زمینه‌های مختلف فرهنگی، خصوصا "در رابطه با فرهنگ ارتباطات ارائه داده است. اعتقاد دارد از آنجا که تأثیر رسانه‌های گروهی بر ذهن توده‌های انسان بیشتر می‌شود، گروه‌های انسانی به نوعی شکل قبیله‌ای گام برمی‌دارند. رابطه میان رسانه و پیام به این دلیل هر روز پیچیده‌تر می‌شود که پیام و رسانه در حرکت تحولی پایداری هستند. از آنجا که فرهنگ‌های مختلف همواره دستخوش تغییرات تکاملی هستند، زبان‌شناسی نیز دستخوش همین حرکت تکاملی می‌شود. اندیشه و زبان، هر دو بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و از یکدیگر تأثیر می‌گیرند. وی در زمینه تحلیل پدیده‌ی تبلیغات کتاب‌های متعددی نوشته است.

ادموند هاسرل

فیلسوف اطریشی (۱۸۵۹-۱۹۳۸) استاد فلسفه و پایه‌گذار مکتب

پدیده‌شناسی که روانشناسی گشتالت بیشتر تحت تأثیر آن بوده است.

ویلیام فاکنر

نوول‌نویس آمریکایی (۱۸۹۷-۱۹۶۲) علاوه بر خدماتی که وی در زمینه سینما در دهه‌های سی و چهل در آمریکا انجام داده است، بسیاری از آثار این نویسنده آمریکایی به صورت فیلم درآمدہ است. از جمله "از راه رسیده‌ای در غبار" و "خشم و هیاهو". وی در نوشتن فیلمنامه‌های ذیل همکاری داشته است: "جاده افتخار" (۱۹۳۶)، "داشتن و نداشتن" (۱۹۴۴)، "خواب بزرگ" (۱۹۴۶)، "سرزمین فراعنه" (۱۹۵۴).

ژاک لاکن

روانشناس آلمانی-آمریکایی (۱۸۲۸-۱۹۵۳) استاد باستان‌شناسی دانشگاه استراسبورگ، استاد تاریخ باستان دانشگاه برلین. وی اعتقاد دارد به درک خاصی از آثار و تحقیقات فروید رسیده است. معتقد است که فروید خود نیز می‌دانست که تحقیقاتش در زمینه زبان‌شناسی بوده است. اهمیت تحقیقات لاکن در آمیختن اندیشه‌های فروید و ساختارگرایی است.

نوئل برج

منتقد، سینماگر و نظریه‌پرداز جوان آمریکایی که در فرانسه، مدرسه سینمایی "انستیتو فرماسیون سینماتوگرافیک" را تأسیس کرده است. هدف آکادمیک این مدرسه توجیه تکنیک‌های فیلمسازی در حوزه تئوری عمومی سینماست.

فردینان دوسا سور

زبان‌شناس فرانسوی، در مطالعات تطبیقی زبان‌شناسی، معتقد است علی‌رغم اینکه در تحقیقات اولیه، زبان نوعی ارگانسیم تصور می‌شد که به طور مستقل رشد می‌کند، به نظریه زبان را باید محصول ذهنیت مشترک

گروه‌های زبانی بدانیم. زبان و توده‌های انسان به صورت پیچیده و پایداری در کنش و واکنش به یکدیگر شکل می‌گیرند. نمی‌توان گفت کدامیک اول پدید آمده است. ساسور معتقد است رابطه خطی یکی از عملکردهای زبان است و استفاده از رابطه خطی به عنوان مدل اصلی در شناخت زبان، روش غلطی است. ساسر یکی از بنیانگذاران "نشانه‌شناسی" به شمار می‌آید.

پدیده شناسی آمده آیفره وهانری آژل

اول این موضوع را روشن می‌کنیم که آن کوشش علمی که نشانه‌شناسی مترتجسم آنست، تأثیر شگرفی بر نظریات سینمایی معاصر داشته است. عروج نظریات سینمایی به مقام دانشگاهی، و فضای کلی حاکم بر "علوم انسانی"، این تلاش علمی را در سینما تثبیت کرد. نشانه‌شناسان امیدوارند که این تلاش علمی، جای تمام نظریات سینمایی دیگر را بگیرد، زیرا به نظر آن‌ها یا این نظریات تأثیرگرا^۱، سست و احساساتی هستند یا همانطور که نظریه‌های مبتدی و بازن نشان می‌دهند، هنوز بر آن‌ها بار فلسفی سنگینی می‌کند.

اما نشانه‌شناسی مانند هر نظریه دیگر، بر برخی اصول اولیه‌ای استوار است که با روش‌هایش نمی‌توان آن‌ها را اثبات کرد، و همین اصول است که مخالفان آن‌ها را طرد می‌کنند. از آنجا که نشانه‌شناسان ماتریالیست‌های متعصبی هستند، نگرش فلسفی را در سینما طرد می‌کنند. از نظر نشانه‌شناسان، شرایط مادی زبان، ایدئولوژی اجتماعی و روانشناسی فردی است

1- impressionistic

که نهادهای فرهنگی و رشد آنها را تعیین می‌کند. همانطور که در فصل آخر دیدیم، تندروترین نظریه‌پردازها امیدوارند که بشر را به آگاهی از این شرایط مادی مجهز کرده و او را به اصلاح ساختارهای بنیانی زندگی‌اش از طریق تحقق شرایط مادی نوین و طرد سرسختانه شرایط مادی کهن، وادار کنند. سایرین مانند "میشل فوکو"^۲ به سادگی جبرگرا هستند و فکر می‌کنند که بشر هرگز نمی‌تواند و نتوانسته بر این شرایط فایق آید. از نظر اینان، بشره حشره‌ایست دنبالگر الگویی و رای قدرت تغییر و حتی درک آن.

هم این ماده‌گرایی خوش‌بینانه (انقلابی) و هم آن ماده‌گرایی بدبینانه (جبری)، تجلی نوین جهان‌بینی است به قدمت یونان باستان که در تمام دوره‌های تمدن غرب وجود داشته است. اما در مقابل نیز دیدگاهی مخالف وجود داشته که به بشر، ذهنیت وی و آزادی آن برای کشف دیایی که نه یک دستگاه بسته و جبری، که رازی آماده‌ی اکتشاف است، اعتبار می‌دهد. از این دیدگاه، هنر دیگر محصول شرایط انسانی موجود نیست که وسیله‌ای است برای نگرستن به ورای این شرایط و به دنیای احتمالات که در غیر این‌صورت ناشناخته و ناشناختنی باقی می‌ماند. در این قرن، این پدیده‌شناسی هایدگر^۳، سارتر، مرلوپونتی و دافرن است که به بهترین صورت، این دیدگاه "هنر به عنوان آزادی" را متجلی کرده، و ماده‌گرایی، ضد انسانیت ساختارگرایی و نشانه‌شناسی در مقابله با آن به شورش برخاسته‌اند. این حقیقت به اثبات رسیده که پدیده‌شناسی فلسفه سرشاری است که بر پایه‌ی آن، نظریات روانشناسی، هنری، موسیقی و ادبی دهه پنجاه پدید آمده است. اما در این دهه، مطالعات سینمایی به ندرت پا به پای این مکتب‌های شناخته شده‌ی کلاسیک رشد کرده است و امکانات تحقق پدیده‌شناسی سینما هرگز به طور سیستماتیک دنبال نشده است.

با آنکه پدیده‌شناسی هنوز در غالب زمینه‌ها نفوذ فراوانی دارد، اما

به تدرت در نظریات سینمایی تحلی یافته است، و این امر به خاطر مرگ رودرس دو تن از برجسته‌ترین پیشروان این مکتب، یعنی بازن در سال ۱۹۵۸ و آمده‌آیفره در سال ۱۹۶۳ بوده است. اخیراً "هنری آژل سعی کرده با احیای اندیشه‌های دوست نزدیکش آیفره، به مقابله با نشانه‌شناسی و ساختارگرایی بپردازد. آژل در کتاب خود "فن شعر سینما" می‌پذیرد که تحقیقات ماده‌گرایانه در دستگاه نشانه‌ای سینما، یا در ایدئولوژی و روانشناسی موضوعات فیلم‌های سینمایی، از اهمیت آشکاری برخوردار بوده است، اما وی گلایه دارد که این مطالعات، بررسی‌هایی را نادیده می‌گیرند که با این فرضیه آغاز می‌کنند که کار هنری و نه پیش-شرایط مادی آنها، مطلق است. نشانه‌شناس به عنوان نشانه‌شناس نمی‌خواهد و نمی‌تواند چیز واقعا "تازه‌ای از فیلم‌هایی که بررسی می‌کند، فرا گیرد. نشانه‌شناس می‌تواند آگاهی خود را از دستگاهی که تحلیل می‌کند، بالا ببرد، اما قادر نیست به ورای آن بنگرد. از دیدگاه هستی‌گرای آژل، کار هنری خود همیشه اصل است. نظریه‌پرداز دیدگاهی را که تجربه‌هایش بر او گشوده، دنبال می‌کند و سعی می‌کند در توجیه، توصیف و تطویل آنها برآید. آژل به پیروی از آیفره، گلایه دارد که غالب مطالعات هنری می‌خواهند از بیرون به کار هنری برسند. این مطالعات، قوانینی از روانشناسی، زبان‌شناسی عمومی و جامعه‌شناسی بر کار هنری تحمیل کرده و می‌خواهند با کشف موارد استفاده‌ی آنها در زندگی، برای خود اعتباری کسب کنند. اما این گونه مطالعات، هرگز به بررسی زندگی نمی‌پردازند، هرگز خود را به اثر هنری تسلیم نمی‌کنند و بر اساس زمینه‌های یک اثر هنری به آن نمی‌نگرند که هر چه باشد، زمینه‌های دانش و علوم نیستند که زمینه‌ی تجربه است. کار هنری شیء نظیر سایر اشیاء نیست. علی‌رغم استعاره‌هایی که غالب اوقات در مورد کارهای هنری به کار می‌گیریم، کار هنری مثل گل یا شمارگر نیست که بتوان کارکردهای درونی آن را مطالعه و

آشکار کرد، بلکه، اثر هنری چیزی اشیری^۴ است که فقط برای تجربه کردن و در زمان تجربه کردن آفریده می‌شود. برای درک و ارزیابی آن، علم دیگری مورد نیاز است.

آیفره می‌گوید، حقیقت انواع فراوانی دارد و نظریه‌پرداز پدیده‌گرا می‌خواهد پرده از روی گونه‌ای از حقیقت بردارد که نمی‌توان آن را تا حد منطق نزول داد. در واژگان مرلوپونتی، هنر فعالیت‌های اولیه و گونه‌ای شناخت طبیعی، بی‌واسطه و حسی از زندگی به دست می‌دهد. نظریه‌ها همه جنبه ثانویه دارند و فعالیت‌های اولیه را در الگویی کلی‌تر قرار می‌دهند، تا رابطه‌های آنها روشن شود. مثلاً "روانشناسی آنقدرها خواب را تشریح نمی‌کند، بلکه امکان می‌دهد متوجه رابطه میان خواب و دیگر رفتارمان شویم. پدیده‌شناسی در برابر نیروی فراگیری که عقل نام دارد، هشدار می‌دهد. عقلی که غالباً "فرآیندهای اولیه‌ای را که ادعای شناخت آنها را دارد، تحت تأثیر قرار داده و تحریف می‌کند. در مقدمه‌ی این کتاب، اشاره کردم که در فرهنگ امروزه، تحایل بر این است که آگاهی از عمل جایگزین اصل عمل شود، و به موج عظیم کتاب‌هایی که در باره مذهب، سکس، و هنر نوشته شده اشاره کردم. از نظر مرلوپونتی، آیفره و آژل، این امر نتیجه‌ی مستقیم عقل بی‌عنایی است که تمامی تجربه را می‌بلعد یا بهتر گفته باشیم، تجربه را تشریح کرده و زیر شیشه میکروسکپ به معرض نمایش می‌گذارد. اما عقل فقط یک شیوه از رفتار ما است، یک گونه نگرش به واقعیت و شناخت و واکنش به آن است اگر عقل، جنسیت را اخته می‌کند و به مذهب جنبه فلسفی می‌دهد، بی‌سبب نیست که زندگی ما انسان‌ها مانند جهانی که در آن زندگی می‌کنیم و آن را بیان می‌کنیم، ضعیف و بی‌مایه شده است. بدین ترتیب ما انسان‌ها به صورت آدم‌های ماشینی فوکو در می‌آییم که نه غرایز و ایدئولوژی، که عقلمان، رفتارمان را تعیین می‌کند. وقتی آژل از ما می‌خواهد خود را در اختیار سینما بگذاریم، مقصودش همان طبیعت است. پدیده‌شناسی، خصوصاً "پدیده‌شناسی مانند پونتی،

معتقد است که فعالیت‌های اولیه و خصوصاً " هنر ، دروازه‌هایی هستند ، ورای هزارتوی بیهوده‌ی منطق که راه به سوی غنای تجربه می‌گشایند . این فعالیت‌ها هستند که طبیعت را در مخیله‌ی بشر متحقق می‌کنند ، این فعالیت‌ها به بشر جایگاه صحیحش را در طبیعت واگذار می‌کنند . هنر عملی فرمالیستی است که کالبد و مخیله‌ی ما را در واکنش به تجربه‌های اولیه ، نظم می‌بخشد . عقل هرگز نمی‌تواند جایگزین این عمل شود ، گرچه می‌تواند به توجیه و بحث در باره آن بپردازد . آژل یا نقل قول از بازن ، این دیدگاه را استحکام می‌بخشد :

"می‌توان طرحی را در موسیقی یا منطقی را در خواب‌ها ، مثل روانکاو به خونسردی تمیز داد ، یا می‌توان به گرمی ، با ریتم موسیقی که دعوتی است به رقص و جنبش ، زندگی کرد و در آن احساسی را یافت که گویی پرده از جهانی که در مظهر^۵ محسوس^۶ است ، برداشته شده است ."

بازن در اینجا زرهی جادویی را از هم می‌درد ، که همان واژگان فلسفه‌ی عصر خویش است . به واژه‌هایی که او استفاده کرده توجه کنید : بشر از طریق هنر به جهان "دعوت" می‌شود ، پس بشر به سادگی الگوهای خود را بر جهان چنانچه نشانه‌شناس می‌گوید ، تحمیل نمی‌کند . به همین ترتیب در جایی که نشانه‌شناس می‌گوید در هنر ، بشر رسانایی می‌یابد ، بازن معتقد است که ، "بشر در هنر مفهومی را احساس می‌کند" ، پس رسانایی چیزی است که توسط بشر بر اشیاء تحمیل می‌شود ، در حالیکه مفهوم چیزی است که شیء به صورت طبیعی دارای آن است و آن را از خود متصاعد می‌کند . بازن می‌گوید ، هنر "پرده از جهانی برداشته" که پنهان بوده و در آینده نیز از نظر منطق بی‌تفاوت تحلیلی ، پنهان خواهد بود . این جهان توسط "مظهر محسوس" بیان می‌شود (و نه آنچنانکه نشانه‌شناس خواهد گفت "انتقال" یافته است .) به عبارت دیگر ، هنر دیدی از ژرفای پنهان جهان از طریق سطح واقعا "حسی آن به ما می‌دهد . مایکل دافرن

تمام تلاشهای هنری را "ستبر شدن مستمر سطح" می‌داند که از طریق آن ما تجلی دنیای مواج و کامل و یا گونه‌ای هستی را در جهان باز می‌شناسیم. آژل در اینجا با شتاب به سوی مبهم‌ترین شکل این گونه مضامین گام بر می‌دارد. وی از "گاستون بشلار"^۷ نقل قول می‌کند که از نظر او طبیعت (و نه بشر) مادر تصاویر است. بشر در نهایت، خود را به سادگی تسلیم همان ترکیب‌های نخستین آتش و آب می‌کند. از نظر آژل، هنر همان هنر شعرای رومانتیک است؛ یعنی جایگاهی که در آن از دنیای مرئی به دنیای غیرمرئی می‌رسیم، آن هم از طریق "جنگل ارتباطات" که آن را نه چندان "از طریق منطق که از راه قیاس می‌پیماییم". بیننده تسلیم هنر می‌شود تا به این قیاس‌ها و ارتباطات جهان که هنرمند به لطف کار و استعدادش در چارچوب اثرش محصور کرده، گوش فرا دهد.

در اینجا آژل بحث خود را درباره هنر به مفهوم کلی به سوی سینما معطوف می‌کند و اظهار می‌دارد که نشانه‌شناسان فقط یک شاخه از سینما، سینمای "رسانایی" را که بزرگترین طلایه‌دارش ایزنشتین است، ارج می‌نهند. فیلم‌های ایزنشتین بر اساس ترکیب شوک‌ها و تکان‌های "رسانا" ساخته شده که به بیانیه‌ای انسانی و قوی بدل شده‌اند. اما سینمای دیگری هم وجود دارد که نشانه‌شناسان عموماً "نادیده می‌گیرند، که همان سینمای مشاهده"^۸ است. فلاهرتی، درایر، کنجی میزوگوشی، روسه لینی و رنوار همگی به مفاهیم گوناگون واقعیت در فیلم‌هایشان اجازه زندگی می‌دهند. این فیلمسازان از اینکه بیننده تحت تأثیر مفاهیم شخصی‌اشان قرار گیرند، اجتناب می‌کنند و ترجیح می‌دهند که مفهوم جهان به آرامی در آثارشان پدیدار شود. در کارهای بزرگ این سینماگران، مفاهیم متعددی به صورت تصاویر قوی و موثری متبلور می‌شود که از نیروی اعتلا برخوردار است، زیرا طبیعت و نه بشر از سوی پرده سخن می‌گوید.

در اینجا آژل سعی کرده که بحثی را که سال‌ها قبل توسط بازن، میان

سینمای تصویر و سینمای واقعیت آغاز شده بود، احیا کند. با این تفاوت که تکیه آژل روی مبانی اخلاقی بیشتر است. از نظر آژل، منتاژ ایزنشتین نمایندگی نگرشی تحلیلی و خشن از زندگی است که چنان محتوای فیلم‌ها را مورد تهاجم قرار داده که، امروزه بیننده خواستار آن است که صحنه‌های خشن با برش خشن ارائه شوند. این سینمای بشر است که در نهایت ناسازگاری بشر را با جهانی که در آن زندگی می‌کند، نشان می‌دهد. از طرف دیگر، میزوگوشی و درایر، نمایندگی نگرش ترکیبی و مقدس از زندگی هستند. اینان از طریق قیاس‌هایی که به صورت تجربه عینی است، در جستجوی واقعیت برتر^۹ هستند. از نظر آژل، نشانه‌شناسی به عنوان یک روش و نظریه تحلیلی، از سینمایی جانبداری می‌کند که جهان را تجربه می‌کند. در حالیکه پدیده‌شناسی، نظریه‌ای شاعرانه است که فیلم‌های بزرگ را ارج می‌نهد، فیلم‌هایی حاوی زندگی، وحدت، توازن و هم‌آهنگی. فقط این فیلم‌ها است که به ما امکان می‌دهند، گوشه‌نگاهی به قوانین برتری داشته باشیم که در خاموشی، دید و تجربه روزمره‌ی ما را نظام می‌دهند. سپس آژل دیدگاه خود را با ارائه‌ی تعریف جدیدی از اصطلاح ساختارگرایانه "نوشته" برای سینما، به اجمال بیان می‌کند. در حالیکه نشانه‌شناسان معتقدند فیلمساز به وسیله مکانیسم نشانه‌ها و ترکیب آن‌ها، مفهومی را بر جهان تحمیل می‌کند، آژل معتقد است که فیلمسازان بزرگ در فیلم‌هایشان مفهوم جهان را نه به صورت مکانیکی بل به سادگی خواندن کف دست، تشخیص می‌دهند. این سینما همان "نوشته"ی طبیعت است که فیلمساز آن را برای بررسی و مشاهده انتخاب کرده است.

نظریه‌ی آژل دربرگیرنده لااقل دو اعتقاد عمده است که در نظریه‌ی پدیده‌شناسی، اساساً^{۱۰} نقشی ندارند. اول اینکه، آژل معتقد است بعضی فیلم‌ها از نظر کیفیت از سایر فیلم‌های تجارتی که در تلویزیون و سینماها معمولاً^{۱۱} به نمایش درمی‌آیند، متفاوت است. از این رو نظریه‌ی آژل گونه‌ای

اصول اخلاقی فیلمسازی و تماشای فیلم است که بر زیبایی‌شناسی اخلاقاً^{۱۱} صحیح دیدگاه برخی سینماگران بنا شده است. دوم مسئله تعالی^{۱۲} است. نه تنها آژل اطمینان دارد که سینما در بعضی لحظات ممتاز می‌تواند ما را به قلمروی مطلق^{۱۳} رهنمون شود بلکه به عنوان یک مسیحی به ارزش این قلمرو مطلق، خوبی و اهمیت آن برای ما، اطمینان دارد.

در کتاب کمتر شناخته و زیبای ضد تصویر^{۱۴}، "روژه مونیه" در حالیکه همچنان در چارچوب پدیده‌شناسی باقی می‌ماند، از این هردو نتیجه‌گیری آژل اجتناب می‌کند. اولین بخش کتاب، تأملی است پربار بر تصورات بازن از رابطه تکوینی تصویر و مرجع آن. وی معتقد است علی‌رغم سایر هنرها، سینما گفتار^{۱۵} جهان است نه گفتار بشر. همراه با تلویزیون، سینما امروزه بر ما مسلط شده و می‌خواهد که ما توجه را به آن چه قبلاً "می‌توانستیم نادیده بگیریم، معطوف داریم. مونیه، جنبه‌های شوم این پدیده را توضیح می‌دهد و می‌فهمد که همه فیلم‌ها، چه خوب چه بد، تصاویری هستند و رای داستانی که به ما ارائه می‌دهند. فیلم‌ها، دنیای پیش از منطقی را تصویر می‌کنند که ذهن ما را کنترل می‌کند و بر آن غالب است. قبل از اختراع تولید مکانیکی تصویر، ذهن بشر در بازی با امکانات بی‌انتها آزاد بود. اما از موقع این اختراع، بشر فقط می‌تواند داستان‌هایی بگوید و تصاویری را به ذهن درآورد که در قلمروی دنیای واقعی باز ساخته توسط دوربین، می‌کنند. مسلماً این قلمرو ما را مجذوب خود کرده و ما به آن سر می‌کشیم به این امید که پیامی از رای آن دریافت کنیم. اما مونیه می‌پرسد، ما چه پیامی در سینما می‌یابیم، جز پیامی غیرانسانی؟ مونیه با آژل موافق است که سینما به چیزی و رای گفتار و اعمال انسانی، اشاره دارد. اما آن تعالی که سینما راه به سوی آن می‌گشاید، از نظر مونیه تعالی بی‌تفاوت دنیای مادی غیرانسانی است.

11- transcendence

12- absolute

13- Contre l'image

14- discourse

سینما مانند کشف انرژی اتم، اختراعی است که قدرتی را در طبیعت آزاد کرده که می‌تواند بشر را نابود کند. طبیعت در سینما قدرت سخن‌گویی یافته است. سخن طبیعت ضرورتاً "ما را مسحور می‌کند و امیدها و ذهنمان را تا حد ناچیزی تنزل می‌دهد. مونیه می‌گوید سینما مانند یک آدم عظیم فرضی است که آسیب‌شناسانه و آزادانه تصویر تولید می‌کند.

ما با ترکیب سینمایی ترجم‌انگیزمان، با تدوین و تغییر محل دوربین، برای ارائه گفتاری یا لااقل دیدی جهانی تلاشمان را می‌کنیم، اما این همیشه جهان است که حرف آخر را می‌زند. این جهان همیشه تیره، و رای شفافیت گفتار انسانی ما است. ما ماشین‌ها و ابزارهایی ساخته‌ایم که دیگر در خدمت ما نیستند، بلکه در خدمت جهانی هستند که بر ما حاکم است.

دیدگاه مونیه و آژل، فضای مانور کمی برای محققان سینما باقی می‌گذارد. برتری‌جویی مسلم آژل می‌خواهد که ما فقط به لحظات خاصی از فیلم‌های خاص اندیشه کنیم. اما برتری‌جویی منفی و "زمینی" مونیه عظیم‌تر از آن است که بتوان آن را درک یا بررسی کرد. هر دو این نظریه‌ها ساده‌گرا هستند. ژل ساختن و تماشای فیلم را تا حد مدخلی به دنیای فراطبیعت، ساده می‌کند، و تعام شرایط عادی حاکم و کاری را که در سینما می‌شود، نادیده می‌گیرد. اما مونیه نقش بشر را در سینما ساده می‌کند تا طبیعت، بشر را تحت‌الشعاع قرار دهد. گذشته از اینکه سینماگر چه فیلمی می‌سازد و چه چیزها در باره فیلم گفته می‌شود، طبیعت در نهایت حرف آخر را می‌زند. حرفی که ما هیچ‌گاه به طور کامل آن را درک نمی‌کنیم و همواره بر ما چیره است.

با آنکه نظریات پدیده‌شناسی سینما، شخص را وسوسه می‌کند به یک چنین ساده‌انگاری متوسل شود، اما از طرفی هم ضرورت این کار وجود ندارد. آمده آیفره (دوست گابریل مارسل و شاگرد مرلوپونتی) در حالیکه برنامه‌ای برای نظریات سینمایی آغاز می‌کند که فقط مرگ نا بهنگام، او را از توسعه آن باز می‌دارد، توانسته یک نگرش دقیق و آگاهانه‌ی پدیده‌شناسانه در نوشته‌هایش دنبال کند. آیفره زمان درازی صرف کرد تا به این سازگاری

میان پدیده‌شناسی و مطالعات سینمایی دست یابد. اولین مقاله‌های او، گرچه بسیاری‌شان درخشان اما عمیقاً "براعتقاد او به اولویت زیبایی‌شناسانه‌ی نو واقع‌گرایی مبتنی بودند و از اینرو از همان محدودیت‌هایی برخوردار بودند که کتاب آژل نیز. این مقاله‌ها مبنایی اخلاقی برای نو واقع‌گرایی هرفی می‌کنند، اما به ندرت تکیه‌گاهی برای یک نظریه سینمایی کامل به دست می‌دهند. آیفره در مقاله‌های اولیه، روشن‌تر از بازن نشان می‌دهد که نو واقع‌گرایی تنها جنبش سینما تا آن زمان است که از قابلیت کامل سینما برای توجیه رویدادهای تصادفی زندگی، بهره‌برداری کرده است. آیفره این سبک را در برابر "حقیقت‌گرایی"^{۱۵} و "واقع‌گرایی اجتماعی"^{۱۶} می‌گذارد. آیفره این سبک را در برابر سینمای بی‌واسطه یا "سینما - وریته" هم می‌گذارد که در آن اشیاء و ارزش‌های بشری به نفع واقعیت بی‌جان کنار گذاشته شده‌اند. از نظر آیفره و بازن، نو واقع‌گرایی، گونه‌ای واقع‌گرایی انسانی است که در تکنیک خود، جدل بی‌وقفه‌ی بشر با واقعیت مادی را نشان می‌دهد.

آیفره که از این مفهوم جدل شروع می‌کند، به کشف بسیاری جنبه‌های تجربه‌ی سینمایی رو می‌آورد. آیفره معتقد است که شخص می‌تواند سینما را از دیدگاه خالق آن بررسی کند (مولف، استودیو) و دید جهانی مولف آن را کشف کند که هدف‌هایش، هدف بیننده می‌شود و صداقت وی معیار ارزیابی ما. از طرفی هم می‌توان به بیننده پرداخت و اثر سینما و تغییری که سینما در بشر و فرهنگ او به وجود می‌آورد، مورد بررسی قرار داد. در نهایت می‌توان به واقعیت در رایج‌ترین مفهوم آن پرداخت، نوعی حقیقت یا آگاهی علمی در تصاویر یافت. اما فقط موقعی با حقیقت انسانی سینما روبرو می‌شویم که سینما را در کلیت آن مورد بررسی قرار می‌دهیم. هدف‌های مولف، فقط وقتی ارزشمند است که در سازگاری با دنیا، شکل و تغییر یافته باشند. سینما ضبط بی‌تفاوت دنیا نیست، که ضبط رابط‌های سازگارانه‌ی

میان هدف هنرمند و سرسختی ماده، میان مولف و موضوع و میان ذهن و ماده است. بیننده است (که شامل مولف موقع بازبینی اثرش هم می‌شود) که این ضبط کسالت‌بار را با تجربه‌ی همان کشمکش میان موضوع و ذهن، به صورت واقعیت انسانی دگرگون می‌کند. وقتی نشانه‌شناس فیلمی را برای تحلیل آماده می‌کند، در حقیقت جریان زمان و جریان تجربه را متوقف کرده است و با این خطر روبرو است که فیلم را به مثابه یک شیء طبیعی مورد بررسی قرار دهد. اما سینما یک شیء فوق^{۱۷} طبیعی است که در آن حقیقت، فقط در لحظه‌ی تجربه شدن هست می‌شود.

چگونه شخص به چنین تجربه‌ای می‌رسد؟ آیفره در اواسط دهه پنجاه مقاله‌های متعددی نوشت و طی آن‌ها کوشید تا این جهان بسته‌ی تجربه را توصیف کند. وی درباره کارکرد زمان در سینما و حضور مادی انسان در رابطه با سایر اشیاء روی پرده، مقاله‌هایی نوشت. در مقاله‌ای تحت عنوان "سینما و تنهایی امان"، آیفره به شرایط تماشای فیلم در بیننده می‌پردازد. در تمام این مقاله‌ها، پدیده‌شناسی توصیفی آیفره به سرعت، راه به سوی تمایلات اخلاقی‌اش می‌گشاید. آیفره خواستار سینمای آرام جدل با دنیا می‌شود، سینمایی که در جستجوی زرفا و معنویت و رای سایه‌های روی پرده، به بیننده امکان می‌دهد که نقشی فعال در آن به عهده گیرد.

اما نشانه‌شناس براین اساس به اعتراض برمی‌خیزد که، آیفره در تمام بررسی‌هایش در تجربه سینمایی، مهم‌ترین جزء، یعنی دستگاهی را که مولف و بیننده در آن به تأمل در جهان می‌پردازند، نادیده می‌گیرد. یادمان می‌آید که آیفره به مولف، واقعیت و بیننده اشاره می‌کند، اما هرگز از دستگاه نشانه‌ها که این سه عامل را در خود فرا می‌گیرد، سخن نمی‌گوید. آیفره در مقاله‌ای که به زبان سینما اختصاص داده، موقعیت سینمایی را "کسی که درباره چیزی به شیوه‌ای با من صحبت می‌کند." تعریف می‌کند. آیفره تمام جنبه‌های زبان، جز امکان آن؛ اینکه آدم چطور اساساً می‌تواند

صحبت کند، را مورد بررسی قرار می‌دهد.

نادیده انگاشتن زبان فیلم از جانب آیفره، موردی طبیعی در پدیده شناسی است. زیرا حتی مرلوپونتی هم علی‌رغم آگاهی وسیع از زبان‌شناسی، به رویداد زبان یا "عمل ذهن" که برتر از دستگاه زبان است، تأکید می‌کند. از نظر مرلوپونتی و آیفره، قواعد دستگاه (زبان روزمره یا ترکیب سینمایی) همان شرایط اولیه‌ای است که هر گوینده‌ی زبان در ابراز مطالب خود، آن‌ها را پشت سر می‌گذارد. قواعد زبان سینما، قواعدی هنری نیست، ولی آنچه توجه آیفره را به خود جلب می‌کند این است که چگونه مجموعه‌ای تصویر بر خالق خود، بر بینندگان و بر قواعد عادی سینما برتری پیدا می‌کند، خودکفا می‌شود و قواعد خلقت خود را برآورده می‌کند. ترکیب سینمایی و تمامی قوانین نشانه‌شناسی در عین اینکه مانند آدم‌هایی که در فیلم‌ها بازی می‌کنند در جهان واقعی وجود دارند، به گونه‌ای جادویی در خصیصه‌ها و زندگی کار هنری که مهارش دیگر حقیقت علمی نیست که صحت زیبایی‌شناسانه است، محو و ناپدید می‌شوند.

سپس آیفره ملزم می‌بیند بی‌درنگ با این اندیشه‌ی صحت هنری روبرو شود. همه فیلم‌ها به ما تصاویری ارائه می‌دهند که ترکیب سینمایی آن‌ها را به هم متصل کرده است، اما فقط بعضی از این تصاویر، تجلیات راستین دید درونی هنرمند است. در نهایت، غالب فیلم‌ها را یا باید تبلیغاتی خواند، به دلیل آنکه به فیلمساز نقش برتر می‌دهند و بیننده را ترغیب می‌کنند که به او تسلیم شود، و یا قبیح‌نگار^{۱۸} به دلیل آنکه نیازهای بیننده (نیازهای جنسی و روانی او) در این فیلم‌ها، هدف تجربه تماشای فیلم می‌شود و فیلمساز ناگزیر به برآوردن این نیازها می‌پردازد. سینما در هیچ یک از این موارد نمی‌تواند از حد ابزار یا بازیچه‌ای در خدمت اندیشه‌های به اجرا درآمده (تبلیغ) یا نیازهای آسیب‌شناسانه (قبیح‌نگاری) خلاص شود.

سینمای راستین، فیلمساز و بیننده را در جدلی با دنیا، به هم می‌پیوندند و کار هنری حاصل خود را از "خدمات" دیگر خلاص کرده و نیرویی خودکفا، و زندگی‌بخش می‌شود. همواره این دو سینما وجود خواهند داشت، اما بدیهی است که ما باید برای دستیابی به آن صحتی که ما را از نیازهایمان و تسلط جویی‌هایمان بر دیگران خلاص می‌کند، تلاش کنیم. این سینما به ما امکان مشاهده و بیان زندگی را می‌دهد. آیفره با کمال معصومیت از ما می‌پرسد: "آیا ترجیح نمی‌دادید به جای رم‌گلا دیاتورها در یونان سوفوکل زندگی می‌کردید؟"

وظیفه‌ی نهایی آیفره عبارت است از توصیف فرآیندی که از طریق آن کار هنری خود را از همه چیز جدا می‌کند و به صورت تصویر راستینی در می‌آید که در آن می‌توانیم، ادراک و رفتارمان را مشاهده کنیم. آیفره معتقد است که تخیل، نقش اساسی در زندگی ما بازی می‌کند. یک کار راستین هنری به عنوان صوری‌ترین نتیجه‌ی تخیل و به عنوان تصویر تمام و کمال، فقط فرار از واقعیت نیست و نه آنچنانکه افرا واقع‌گراها معتقدند، بیان‌کننده‌ی حقیقتی که عقل هرگز درک نمی‌کند. آیفره بار دیگر به ارزش‌های جدلی تأکید می‌کند و خواهان رابطه‌ی متقابلی میان تخیل و تعقل می‌شود که به ما امکان می‌دهد، آگاهی‌مان را از زندگی و قدرت بیانمان را از جهان گسترش دهیم. پدیده‌شناسان به طور کلی میان استعداد‌های گوناگون انسان جدایی قائل نمی‌شوند. موقعی که آیفره می‌گوید واقعیت عبارت است از رابطه‌ای میان حقیقت و روپا، میان علم و تخیل و میان اندیشه‌ی برهانی اثبات‌پذیر و تصویر مبهم بدوی، چنین طرز تفکری را ارائه می‌دهد.

فیلمساز باید تصاویری خلق کند که به سوی تجرید اندیشه‌ها گام بردارند، بدون آنکه خود جایگزین آن‌ها شوند. اگر جلوی تصویر را از همان ابتدا بگیریم و نگذاریم که خود را آشکار کند، تصویر به بازیچه‌ی ساده‌ای خواهد ماند که دیوانه‌وار تکثیر می‌شود، بدون آنکه جهتی اختیار کند. اما اگر از طرف دیگر، تصویر تحت‌الشعاع اندیشه‌ای قرار گیرد، چیزی نخواهد شد جز یک ابزار، و بدین ترتیب تصویر، قدرت هدایت اندیشه

را از دست خواهد داد، زیرا که این خود توسط اندیشه‌ای دیگر هدایت می‌شود.

تصاویر راستین، خصوصا "آنها که در کارهای هنری پالایش یافته‌اند، با صراحت و قدرت خود ما را به شگفت در می‌آورند. این تصاویر نقطه‌ای مقابل اندیشه‌های تعقلی هستند، اما با این حال از نیروی روشنگری و ساده‌سازی اندیشه برخوردارند و عقل را وادار می‌دارند تا رابطه‌هایی را که آزادانه خلق می‌کنند، پیدا کرده و توجیه کند. روانکاوان نیز تمثیلی برای تفکر استدلالی است. روانکاوان نیز می‌کوشد منطق پنهان رویاهای بیمار را ردیابی کند. بیمار تخیلاتش را در اختیار روانکار می‌گذارد و او یک هیار منطقی و جدل میان این دو (تصویر و حقیقت) را فراهم می‌سازد تا هم بیمار را بهبود بخشد، و هم به وی امکان دهد تا به واقعیت نهفته در پس این هر دو نگاهی بیندازد.

همین دیالکتیک را در هنر هم می‌توان به کار گرفت. هنرمند یک یا چند تصویر زیبا را که در عین حال منجمد کننده و معرف اندیشه‌های نوین است ارائه می‌دهد. منتقد (و هر بیننده‌ای تا حدی یک منتقد است) اندیشه‌های ناپیدای کار هنری را آشکار کرده و آنها را به شبکه‌ی بزرگ اندیشه‌هایی که آگاهی می‌نامیم، مرتبط می‌کند. پس تصویر از تجربه پیش منطق سرچشمه می‌گیرد و به سوی اندیشه‌ای گام بر می‌دارد. منتقد، تصویر را طی این عروج گرفته و حقایق عقلی‌اش را از آن جدا می‌کند. اما آنگاه معتقد است که فرآیند در اینجا تمام نمی‌شود، زیرا منتقد که مسحور اندیشه‌هایش شده، باید مجدداً "خود را به تصویر تسلیم کند تا به سرحد تجربه اولیه برسد. آنگاه باید بگذارد که تصویر در جریان زندگی دروسی‌اش فرو رود. منتقد باید با هر بار واکنش تازه نشان دادن به واقعیت، تصویر را همچنان دنبال کند.

نیروی تهنیت‌آمیز تصویر فقط وقتی می‌تواند عمل کند که این فرآیند تا پایان جریان یابد. در مرحله نخست خطرناک است که مانسور عمومی یا ایدئولوژی شخصی نگذارد ما تصویر بی‌جان را اساساً "نحره کنیم. وقتی

از سالن سینما بیرون می‌آیم و موضوع فیلم را مسخره، غیراخلاقی یا غیر عقلانی می‌نامیم، در واقع از تسلیم شدن به تخیل دیگری سرباز زده‌ایم. خطر دوم در سطح اندیشه است، که منتقد وسوسه می‌شود از تصویر به عنوان وسیله‌ای یا راهنمایی برای دستیابی به اندیشه‌های شناختی‌اش^{۱۹} استفاده کند. از این رو منتقد فقط باید به آن اندازه خود را به کار هنری تسلیم کند، که کار هنری از حد گفتار به حد اندیشه‌ها منتقل شود، به طوری که منتقد آن را راحت و شایسته بپاید. فقط در غرق شدن در زندگی کار هنری است - همچنانکه این زندگی خود به واقعیت بزرگ‌تری متصل می‌شود - که بیننده می‌تواند برای تصویر، ارزشی ورای ابزار یا بازیچه قایل شود. آیفره می‌گوید در تماشای "امبرتو - د" دسیکا پیش‌پا افتادگی و ترحم‌انگیزی تصاویر نباید ذهن ما را متوقف کند. نباید فیلم را به بیانیه‌ای در باره مسائلی مانند: پیری، پذیرش و جوانی کردن بدل کنیم. بلکه ما که فیلم را دقیقاً تماشا کرده و اندیشه‌های ضمنی آن را بسط داده‌ایم، باید با تجربه‌ای که از فیلم در خود حفظ کرده‌ایم، به جهان واقعی بازگردیم. باید پیرمردها را خارج از سالن سینما با دید جدیدی بنگریم و بگذاریم که تصویر در درون ما اثر خود را همچنان به جا گذارد. تصویر، دانه‌ای است که از آن درخت اندیشه می‌روید و میوه‌ای که از این درخت حاصل می‌شود، ناگزیر خاکی را که از آن به عمل آمده، حاصلخیز می‌کند.

این است نظریه "ارگانیک" آیفره از هنر، چارچوبی کلی برای دیدگاه پدیده‌شناسانه‌ای از سینما که هیچ‌کس آن را تا به حال به درستی دنبال نکرده است. شاید این نظریه را نتوان به صورت سیستماتیک شکل داد و به کار گرفت. فکر می‌کنم اگر آیفره زنده بود، خود را به شاخه‌ای از پدیده‌شناسی موسوم به "علم تفهیم"^{۲۰} منسوب می‌کرد و راهی می‌جست که بتواند از طریق این علم تفسیری، به بحث در باره تجربه تصویر بپردازد. از نظر پدیده‌شناس، تماشای فیلم فرآیندی است که از طریق آن، ما نشانه‌های

طبیعت و نشانه‌های انسان را از دیدگاهی شخصی تفسیر می‌کنیم .
 اگر به مسئله از این نظر بنگریم ، فاصله نشانه‌شناس از پدیده‌شناس
 کم‌تر می‌شود . نشانه‌شناسی باید وظیفه خود را که توسعه‌ی علم سینما است
 همچنان دنبال کند ، تا بتوانیم شرایط و فرآیندهایی را که از طریق آن‌ها
 سینما عمل می‌کند ، بیشتر بشناسیم . اما پدیده‌شناسی می‌خواهد از این
 فراتر رفته و لحظاتی را بررسی کند که زبان نشانه‌ای سینما خودنشانه‌ی
 دیگری می‌شود ، نشانه‌ای که ذره‌گرایی^{۲۱} نشانه‌شناسی از عهده تفسیر آن بر
 نمی‌آید . به این ترتیب نشانه‌شناسی می‌تواند روزی به ما نشان دهد که
 سینما چگونه ممکن می‌شود و چرا این‌چنین است که هست . اما پدیده‌شناسی
 همچنان طرح‌های نامعلومی را دنبال می‌کند و به توصیف ارزش و اهمیتی
 که ما همه در بعضی لحظات فیلم‌ها احساس کرده‌ایم ، می‌پردازد . همین
 احساس ارزش است که در ابتدا ما را به سوی تفکر درباره سینما و در نهایت
 تن دادن به جدلی که نظریات سینمایی می‌نامیم ، می‌راند .

یادداشت

مارتین هایدگر

فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹-) از دانشجویان ادموند هاسرل .
فیلسوف پدیده‌شناس است . هایدگر غالباً " به عنوان یک فیلسوف هستی‌گرا
محبوب می‌شود ، ولی خود اساساً " این موضوع را که هستی‌گرا است انکار
می‌کند .

آ

- آتلانت (ژان ویکو) ۱۲۵۰۹۷۰۹۶
 آرسهیم، رودلف ۱۰۱۰۸۷۰۸۵-۶۵۰۲۲۰۲۱۰۱۲
 ۱۴۹۰۱۴۵۰۱۴۴۰۱۴۱۰۱۴۰۰۱۳۸۰۱۲۱۰۱۰۴
 ۳۰۳۰۳۰۲۰۲۹۹۰۲۲۰۰۲۲۳۰۱۸۸۰۱۸۷۰۱۶۲
 ۳۳۹۰۳۳۴۰۳۳۲۰۳۲۶۰۳۰۵
 آریستارکو، گوئیدو ۱۱
 آزل، هانری ۲۸۹-۳۷۳۰۲۹۳۰۲۰۱۱
 آستروک، الکساندر ۲۹۸۰۲۷۸۰۲۱۵
 آسوموار، ر.ک. زولا
 آلتس، رابرت ۳۳۵
 آلتسور، لوئی ۳۶۶
 آنتونیونی، میکال آنجلو ۳۶۱۰۱۳۹
 آسنر، لوت ۲۸۳۰۲۴۶
 آفهره، آئده ۲۸۸-۳۸۲۰۳۷۶-۳۷۳۰۲۹۲

الف

- اسهام در سنما ۲۶۰۰۲۵۶۰۲۵۲۰۲۳۸۰۲۱۷۰۸۲
 ۲۸۵۰۳۱۸۰۲۷۲۰۲۶۸۰۲۶۲
 ایستیس، ژان ۲۹۷۰۴۳۰۴۱
 ایزاکسون ۱۰۲۰۱۰۰۰۹۹۰۹۸۰۹۷۰۹۴۰۹۰۰۸۹
 ۱۲۸۰۱۲۷۰۱۲۶۰۱۱۹۰۱۱۴۰۱۱۳۰۱۰۸۰۱۰۷
 ۳۳۶
 ادبیات ۲۷۱۰۲۶۳۰۲۱۶۰۲۱۴۰۲۱۳۰۱۹۴۰۱۷۲
 ۳۷۴۰۳۴۷۰۲۱۲۰۲۷۵۰۲۷۳
 ارامه نسخ (ویکتور تومسروم) ۲۲۰
 اراش، ژان-بپتست، پیر ۲۲۱۰۲۲۰۰۲۱۷۰۲۱۶
 ارسطو ۳۰
 از شکل اندازی (تعریف) ۲۶۸۰۲۴۵۰۱۴۸-۱۲۷
 اسیری (نام مجله) ۲۷۰
 استاسلاوکی، کنستانس ۱۳۵-۱۳۴۰۱۱۲
 اسکریابین، الکساندر ۱۲۵۰۱۱۰

۳۹۲ / تئوری‌های اساسی فیلم

بارن، آندره. ۱۳۰۰۸۲.۷۰.۶۹.۵۲.۳۵.۲۳.۱۳
۰۱۸۳.۱۷۹.۱۶۷.۱۶۶.۱۶۱.۱۵۳.۱۵۲.۱۳۱
— ۲۸۷.۲۸۴—۲۲۴.۲۱۷.۲۱۶.۲۱۵.۲۰۲.۱۹۸
۰۲۲۹.۲۲۶.۲۲۵.۲۱۸.۲۱۷.۲۱۶.۲۱۴.۲۹۳
۰۲۷۷.۲۷۵.۲۷۳.۲۶۲.۲۵۷.۲۴۳.۲۴۲.۲۴۲
۲۸۲.۲۸۰.۲۷۸

بازگری، ۲۹.۹۳.۱۱۲.۲۱۷.۲۴۲.۲۴۷.۲۶۰
۳۵۲.۳۴۹

بالاچی، بلا. ۱۳۷.۲۲.۱۳—۱۷۴.۱۷۳.۱۸۶.۱۹۳.۱۹۴
۳۲۱.۳۱۱.۳۰۸.۲۹۹.۲۹۷.۲۲۳.۲۰۰.۱۹۶

باله مکانیک (فرنان لژه) ۱۷۲.۱۴۳

باور، دالاس ۱۷۳.۱۲۶

برج، سوئل ۳۷۰.۳۶۲.۳۶۱

برسون، روبر ۲۱۷.۲۱۶.۲۰۲.۱۴۰

برشت برنولت ۱۱۵

برکیچ، اش ۱۷۳.۱۶۳

برگس، هاری ۲۳۲.۲۷۲

برگمن، اینکار ۱۲۴

برلین — سفوسی شیر (روشن) ۲۴۴.۲۱۹.۱۹۹

برنانوس، ژورژ ۲۴۰.۲۱۷.۲۱۶

بودلو، شارل ۲۴۹.۲۴۵

بودوی نجات یافته از آب (رونوار) ۲۵۴

بونوئل، لوئیس ۱۹۶

بیان‌گرای ۰۳۰۶.۲۵۰.۲۴۶.۲۴۳.۲۰۶.۱۸۴.۴۱

۳۴۹.۳۴۸.۳۴۷.۳۴۵.۳۱۹

پ

پائیزا (روسه لینی) ۲۰۴

پاتسین، هاری آلن ۱۲۶.۱۲۴

پارلو، دینا ۱۲۵.۹۶

پاسیفیک ۲۳۱ (صنری) ۲۹۸

پاولوف ۱۲۳.۱۰۴.۹۴.۹۰

پدیده‌شناسی ۳۷۴.۳۷۰.۲۹۴.۲۹۲.۲۸۸.۱۷.۱۴

۳۸۹

پدیده غای ۵۰

اسلب استیک (کمدی) ۲۶۵

اشینگلر، اموالد ۲۱۹.۲۱۰

اغتسینک، جان ۲۰۲

امنصاب (ایزنشتن) ۱۱۵

افن باج، زاگ ۲۲۱.۱۸۲

افولس، ماکس ۳۲۸

اقتباس ۰۲۴۰.۲۱۶.۲۱۵.۲۰۲.۲۰۱.۱۵۳.۱۵۲

۳۲۳.۲۹۸.۲۷۵.۲۴۵.۲۲۴

اکتبر (ایزنشتن) ۳۱۴.۱۵۸.۱۵۶

الکساندر، گرگوری ۱۰۱

الوت، تی. اس ۱۷۳.۱۴۷

ام (لاک) ۱۳۹

امبرتو، ۳۸۷

امبرسونسم ۲۸۲.۱۱۰

استفال ۹۵

انیشتن، آلبرت ۱۹۰

اوترباج، اریک ۲۱۵.۲۱۴.۲۱۳

ایدئولوژی ۰۲۵۲.۲۱۳.۲۱۱.۲۱۰.۲۰۸.۲۰۷

۰۳۷۵.۳۷۳.۳۶۴.۳۶۳.۳۰۱.۲۷۶.۲۷۳.۲۷۱

۳۷۶

ایدک ۲۹۹.۲۸۷.۲۲۵

ایزنشتن، سرگئی ۰۱۳۷.۱۳۱—۸۷.۴۱.۱۸.۱۳

۰۱۶۷.۱۵۷.۱۵۶.۱۵۴.۱۴۲.۱۴۱.۱۴۱.۱۲۸

۰۲۴۶.۲۳۶.۲۳۶.۲۲۳.۲۰۵.۱۷۹.۱۷۸.۱۶۹

۰۳۰۷.۳۰۶.۳۰۴.۳۰۱.۲۹۹.۲۹۸.۲۵۴.۲۵۱

۰۳۲۹.۳۱۸.۳۱۷.۳۱۶.۳۱۵.۳۱۴.۳۱۳.۳۰۹

۳۷۹.۳۷۸.۳۴۴

ایگلینگ، وایکینگ ۳۲۷.۳۱۱.۲۱۹.۱۷۲

اینس، توماس ۳۱۴

ایوان مخوف ۳۵۰.۱۰۲

پ

باخ ۱۲۵

بار، چارلز ۲۹۱

بارون، آرتور ۱۷۹

فهرست راهنما / ۳۹۳

۰۱۸۶-۰۱۸۵-۰۱۶۵-۰۱۶۱-۰۱۵۷-۰۱۵۴-۰۱۵۱-۰۱۵۰

۰۲۶۱-۰۲۵۶-۰۲۴۷-۰۲۳۷-۰۲۲۸-۰۱۹۳-۰۱۸۹-۰۱۸۸

۲۸۲-۲۶۶-۲۳۵-۲۷۷-۲۶۸-۲۶۳-۲۶۲

تلویزیون ۲۷۹-۲۳۷-۲۷۵-۲۵۱

تولد یک ملت (گرفت) ۱۵۳

تولد، گرگ ۲۸۱-۲۴۰

نوم ۲۶۲-۲۱۶-۰۱۳۵-۰۶۹-۰۶۶-۰۵۲-۰۳۰

توی بی، آر تولد ۲۱۹-۰۲۱۰

نیمتر، ای-بی ۱۳۶-۰۱۰۴

نین، ه. آ. ۱۳۲-۰۱۱۲

ج

جی کیسون، رومن ۱۰۸

جستجوگران (فورد) ۱۵۳

جیمز، ویلیامز ۶۲-۰۲۶

چ

چاپلین، چارلز ۲۲۵-۰۱۸

خ

خوشه‌های خشم (فورد) ۲۸۱-۰۲۰۲

خشی که دشت‌ها را درنوردید (لورنس) ۱۹۹

د

داستان ۰۱۹۵-۰۱۹۴-۰۱۹۲-۰۱۷۷-۰۱۵۷-۰۱۵۶-۰۹۷-۰۵۱

۰۲۷۵-۰۲۶۰-۰۲۵۶-۰۲۴۷-۰۲۳۵-۰۲۰۶-۰۲۰۲-۰۲۰۰

۰۳۱۶-۰۳۱۵-۰۳۱۲-۰۳۱۲-۰۳۰۹-۰۳۰۷-۰۳۰۶

۰۳۵۸-۰۳۵۷-۰۳۵۵-۰۳۵۴-۰۳۵۲-۰۳۵۱-۰۳۴۶-۰۳۲۲

۰۳۵۹-۰۳۶۱-۰۳۶۲-۰۳۶۴ ر.ک. قصه و روایت

داستان خودیافته ۲۱۰-۰۲۰۵-۰۲۰۴-۰۲۰۱

داستان لوتیزبانا (فلاهرتی) ۲۶۳

دافن، مایکل ۲۷۷-۰۳۷۴-۰۲۹۲-۰۵۷

دیوسی، کلود ۱۳۶-۰۱۱۰

دراپر، کارل ۲۷۹-۰۳۱۷-۰۱۳۹

درباره نیسی (ژان ونگو) ۱۷۸

برده عربی ۲۶۱-۰۱۰۳-۰۶۷-۰۳۳-۰۲۵ ر.ک. سیم

مکوب، سپهراما

ماتسکی، اروس ۲۱-۰۱۲

میسگر، آ. د. ۱۸-۰۱۳

یوپ، الکساندر ۱۷۲-۰۱۴۷

یوتکس (ایرنشمن) ۲۵۰-۰۳۰۹-۰۱۵۷-۰۱۱۹-۰۹۶

یودکس، و. ای ۰۴۱-۰۳۲-۰۱۳-۰۹۸-۰۹۷-۰۱۰۱

۰۳۱۶-۰۲۶۴-۰۲۵۶-۰۲۵۲-۰۲۵۱-۰۱۷۸-۰۱۱۲

یمازه، ژان ۲۰۰-۰۱۳۵-۰۱۳۴-۰۱۰۶-۰۱۰۴-۰۹۰

یمنی نعلبازی ۱۵۶-۰۱۴۸-۰۱۴۷-۰۱۴۶-۰۱۴۵

ی. بی. چارلز ۳۶۹-۰۳۳۲

ت

تامانوکی ۱۳۶-۰۱۲۵

تاتر ۰۱۵۰-۰۹۳-۰۹۲-۰۹۱-۰۷۵-۰۵۸-۰۵۷-۰۴۷-۰۴۰

۰۲۷۴-۰۲۶۷-۰۲۴۵-۰۲۴۲-۰۲۴۳-۰۲۴۲-۰۱۸۹-۰۱۶۵

۰۲۶۳-۰۲۵۴-۰۲۳۵-۰۲۲۲-۰۲۲۱-۰۲۲۰

تاتر کابوکی ۱۳۳-۰۹۹-۰۹۳-۰۸۸

تاتر هری سکو ۱۱۲-۰۹۱

تلفات ۲۸۲-۰۲۰۰-۰۱۹۹-۰۱۲۴-۰۱۲۲

تدوین ۰۱۵۶-۰۱۳۸-۰۱۰۹-۰۱۰۵-۰۹۷-۰۷۵-۰۵۱-۰۳۲

۰۲۵۲-۰۲۵۱-۰۲۳۶-۰۲۳۴-۰۲۱۲-۰۲۰۵-۰۱۹۶-۰۱۷۸-۰۱۶۱

۰۲۶۷-۰۲۶۶-۰۲۶۲-۰۲۶۱-۰۲۵۹-۰۲۵۸-۰۲۵۷-۰۲۵۶

۰۳۱۵-۰۳۱۲-۰۳۰۸-۰۳۰۷-۰۳۰۶-۰۳۰۱-۰۲۹۸-۰۲۷۷

۰۳۱۶-۰۳۱۷-۰۳۲۲-۰۳۲۳-۰۳۵۲-۰۳۸۱ ر.ک.

مونتاز

ترکیبی (syntagmatic) ۲۵۸-۰۳۵۳-۰۳۵۱

تروفو، برانسا ۰۲۷۸-۰۲۲۴-۰۲۱۷-۰۲۱۶-۰۲۱۵-۰۲۰۵

۲۹۱

ترجمه شاندی ۱۶۶-۰۱۴۵

تصاویری برای دیوسی (ژان متری) ۲۹۸

تصرفی (paradigmatic) ۲۵۳-۰۳۵۱ ر.

ک. نحوه

تقارن حواس ۰۹۷-۰۹۶

تکنیک‌های فیلم ۱۴۸-۰۱۴۷-۰۱۴۵-۰۱۴۴-۰۱۴۳-۰۱۳۹

۳۹۴ / تئوری‌های اساسی فیلم

درك عمق (احساس عمق) ۷۱.۶۷	روحه‌لایی، روبرو ۳۷۸.۳۷۸.۲۶۹
دردان دوچرخه (دسیکا) ۲۰۴	روبر، اریک ۲۹۱.۲۳۴.۲۴۴.۲۱۵
دکویاز ۲۵۸	روبر، صفتل ۱۳
دکور ۳۲۱.۲۵۰.۲۴۴.۲۴۳.۲۴۲.۲۴۱.۱۷۱	روسی، خونیا ۶۴.۲۶
دلوک، لویی ۳۱۱.۲۰.۰۱۲	ریخبر، هاس ۳۲۷.۳۱۱.۱۷۲.۱۲۴
دیی، زاک ۳۴۷	رجوت، زاک ۲۹۱

ز

۱۷۸۰۱۷ راولپنڈی - سرائے	۲۸۷۰۲۲۷۰۲۰۴۰۲۳۰۲۵ دسکا - وپورجو
۰۲۲۹۰۲۲۸۰۲۲۴۰۳۰۱۰۳۰۰۰۲۹۰ ریان نیاسی	۲۸۲۰۲۷۲ بیار
۲۸۴۰۳۷۵۰۳۷۰۰۳۶۹۰۳۶۱۰۳۶۰۰۳۴۴۰۳۴۲	۳۱۱۰۴۱ دولاک - زرمی
۰۱۵۹۰۱۵۱۰۱۵۰۰۱۲۹۰۱۲۹ ریان و/ریان میلیم	۲۲۴۰۲۳ دوسول والکرور - زاک
۰۲۶۳۰۲۳۸۰۲۳۷۰۲۳۶۰۲۳۴۰۲۳۶۰۱۶۷۰۱۶۴	۲۷۶ دیکبر - چارلر

3

۲۳۱۰۲۱۶	رادیکه، رموند
۱۹۸	راریکاسو (کلوزو)
۳۳۲۰۳۰۰	رائل، ستراند
۳۶۲۰۷۳۰۶۶	رقص
۲۳۲۲۰۳۲۱۰۳۲۰۳۰۸۰۶۷۰۶۰۰۵۹۰۵۸۰۵۷	رمان
۳۸۱۰۳۶۲۰۳۶۱۰۳۲۷	
۲۰۴	رسم می لورد (ویسکونی)
۲۰۲۰۱۱۲	رولا، امیل

ز

زهد، آندره ۲۲۷، ۲۱۶

س

روا. ر. اگوست ۲۴۷-۲۸۲	ساختار گرای ۲۸۰-۲۹۱-۲۹۲-۲۹۳-۳۷۴-۳۷۵
روا. ر. ژان ۱۷-۲۳-۲۲۵-۲۴۵-۲۴۶-۲۴۷-۲۵۲	۳۷۹-۳۷۵
۲۷۸-۲۹۷-۲۵۵	سار. ر. ژان - پیل ۲۶۸-۲۷۲-۲۷۹-۲۹۲-۳۲۲-۳۲۳
ر. ه. آلی ۲۶۱	۳۷۲
روا. شاسی مداعی گرایان ۱۰۴	سار. ر. آندرو ۳۵-۲۹۱-۲۹۵-۲۹۶
روا. شاسی گشتالت ۲۹-۶۳-۶۵-۶۷-۷۲-۷۴-۷۷	سار. ل. ل. جرج ۴۶-۶۳
۲۷۰-۳۵۶-۳۳۲-۱۴۰-۱۰۴-۸۵-۸۰-۷۸	سرح و سیاه ۲۰۲-۲۱۶-۲۲۱
رونا. پال ۱۷۸	سرمایه (فیلم بینهادی ایزشتی) ۲۰۵-۲۱۵
رونس. والتر ۱۷۲-۱۹۹-۲۱۹-۲۲۰	سمفونی با سوراال (دلای) ۲۱۶
روح (هیچکاک) ۱۵۳	سور. بو. اتس ۲۸۸-۲۹۵
رور خشم (درابر) ۱۳۹-۳۱۷	س. بعدی. سیما ۲۵-۲۶۷-۱۰۲-۲۳۰-۲۳۷

ط

طبیعت ۰۵۷-۰۵۸-۰۵۹-۰۶۰-۱۱۸-۱۱۹-۱۲۰-۱۲۱
 ۰۱۲۹-۱۵۵-۱۶۶-۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹-۱۸۷-۱۹۰
 ۰۱۹۱-۲۰۱-۲۰۷-۲۰۹-۲۲۸-۲۲۹-۲۳۰-۲۳۷
 ۰۲۴۹-۲۵۳-۲۵۸-۲۶۸-۲۷۰-۲۷۱-۲۷۲-۳۰۸
 ۳۲۱-۳۷۶-۳۷۷-۳۷۸-۳۷۹-۳۸۸
 طبع (فون انتروهایم) ۲۷۷
 طوفان بر فراز آسیا (بودفکین) ۳۱۶-۳۵۲

ع

عکاسی ۰۳۰-۰۸۳-۱۸۶-۱۸۷-۱۸۸-۱۸۹-۱۹۰-۱۹۱
 ۰۲۱۱-۲۲۷-۲۲۸-۲۲۹-۲۴۵
 عکس ۰۵۷-۰۵۸-۰۶۸-۲۶۷-۲۷۷
 علت و معلولی ۰۵۳-۰۵۴-۰۵۵-۰۶۰-۰۶۲-۰۸۰
 عشق میدان ۰۲۴۰-۲۴۷-۲۵۲-۲۵۳-۲۵۶-۲۶۰
 ۰۲۶۱-۲۶۲-۲۶۳-۲۶۴-۲۶۶-۲۸۱-۳۰۱-۳۱۸
 عوامل تکنولوژیک ۰۳۰-۰۳۱-۰۳۲-۰۳۳-۰۴۷-۰۴۹-۰۵۱-۰۵۲
 ۰۰۶۷-۰۷۱-۰۷۶-۰۹۸-۱۰۱-۱۰۲-۱۰۳-۱۱۲-۱۲۳
 ۰۱۳۹-۱۵۴-۱۵۵-۱۶۲-۱۶۳-۱۶۷-۱۸۵-۱۸۶
 ۰۱۸۸-۲۰۹-۲۲۹-۲۳۹-۲۴۰-۲۴۱-۲۴۲-۳۲۵-۳۲۶

غ

غالب ۰۹۲-۱۰۸-۱۰۹

ف

فاکتر-وليام ۳۴۶-۳۷۰
 فتوژنی ۲۰
 فرانزو-زیز ۱۸-۲۹۸
 فروید-زیگموند ۲۶۲-۲۶۵-۲۶۶-۳۶۶-۳۷۰
 فضا ۰۲۲۷-۲۲۸-۲۲۹-۲۵۲-۲۵۳-۲۵۴-۲۶۰-۲۶۱
 ۰۲۶۳-۲۶۵-۲۶۶-۳۲۲-۳۲۶
 فقط سامنبا (کاوال کانتی) ۲۲۲
 فلاهرتی-رابرت ۱۹
 فلمی-غدریکو ۳۰۹
 فورد-جان ۱۹-۳۵۱

سیرک (چاپلین) ۲۶۵

سیمون-میشل ۲۵۵

سینما تک فرانسه ۰۱۸-۲۸۲-۲۸۷-۲۹۸

سینما سکوپ ۲۹۱-۳۱۸ ر.ک. برده عربی

سینما سورینه (سینما-حقیقت) ۰۱۲-۱۷-۱۸-۳۲

۰۱۷۸-۱۸۱-۲۰۰-۳۸۲

سینمای تئاتری ۰۲۰۱-۰۲۰۲-۲۱۰

سینمای صامت ۰۷۶-۱۶۳-۲۳۶-۲۴۰-۲۹۷-۳۲۸

سینمای کلاسیک ۰۲۷۵-۲۷۶-۲۷۷-۲۷۸-۳۵۵

ر.ک. هالیوود

سپه‌نیک ۰۱۳۱-۱۷۹-۳۶۳-۳۶۵-۳۶۶

سیراما ۰۲۳۰-۲۴۰

ش

شاپرول-کلود ۲۲۲

شعر ۰۴۰-۰۶۶-۰۷۳-۲۲۲-۲۳۰

شکسپیر-وليام ۰۱۵۳-۲۲۴-۲۲۵

شکل/زمینه ۰۴۸-۰۴۹-۷۷

شکل‌فکری-ویکتور ۰۱۲۳-۱۲۵-۱۲۶-۱۵۹-۱۶۶

۰۱۷۲-۱۷۳

شکل‌گرایان روسی ۰۱۴۱-۱۴۸-۱۵۳-۱۵۵-۱۵۷

۰۱۵۹-۱۶۳-۱۷۱-۲۰۹

شکل‌گرایی ۰۱۴۰-۱۷۴-۱۹۱-۱۹۲-۲۰۰-۲۸۹-۲۶۹

ر.ک. شکل‌گرایی روسی

شیطان در جسم ۰۲۱۶-۲۲۱

ص

صدا ۰۳۰-۰۳۲-۰۳۳-۰۴۲-۰۶۱-۰۶۷-۰۶۹-۰۷۰-۰۷۳-۰۷۴

۰۷۶-۰۷۷-۰۹۲-۰۹۳-۱۰۱-۱۰۲-۱۰۳-۱۳۸-۱۵۴

۰۲۲۰-۲۶۱-۳۲۳-۳۲۶-۳۲۷-۳۲۹-۳۵۶

ض

ضربه شیطان (و لنز) ۱۵۳

۳۹۶ / تئوری‌های اساسی فیلم

۰۳۶۵۰۳۶۳۰۳۹۵۰۳۹۱۰۳۸۹۰۳۸۸۰۳۸۷۰۳۸۰	فوکو. مینل ۳۷۶۰۳۷۴
۳۶۶	فون اشتروهایم ۲۷۷
→ ۰۸۳۰۱۷۹۰۱۶۶۰۱۶۱۰۲۲۰۱۳	فویاد. لویی ۱۷۸۰۱۷۷
۰۲۹۹۰۲۷۲۰۲۷۱۰۲۵۰۰۲۳۳۰۲۳۲۰۲۳۱۰۲۲۱	فیلم (نشریه سینمایی) ۲۹۱
۲۲۴۰۲۲۵۰۲۲۳۰۲۲۱۰۲۱۱۰۲۰۲	فیلم آموزشی ۱۹۸
کریستنا. زولیا ۳۶۶	فیلم تجربی ۰۱۹۸۰۱۹۶۰۱۹۵۰۱۹۴۰۱۷۳۰۱۰۸
کلمانتین عزیزم (مورد) ۲۵۱	۲۲۷۰۲۸۹۰۲۳۵۰۲۱۹
کلورو. سنری ژرژ ۱۹۸	فیلم تجربی ۰۲۶۱۰۱۹۲۰۱۷۲۰۱۶۴۰۱۶۳۰۱۰۸
کوکتو. ژان ۲۲۱۰۱۴۷	۲۲۷۰۳۲۰۰۳۱۱
کوله‌شوف. لو ۲۱۳۰۲۳۰۲۱	فیلم جان‌بخش (انیمیشن) ۲۲۷۰۱۸۹
کونستراکتیویسم ۰۱۱۶۰۱۱۲۰۱۱۱۰۱۰۳۰۹۲۰۹۱	فیلم خبری ۲۴۲۰۲۰۰۰۱۹۹۰۱۹۸
۲۲۷۰۳۲۵۰۱۷۱۰۱۳۴-۱۳۳	فیلم درباره هنر ۲۴۵۰۲۴۴۰۱۹۸۰۱۹۷۰۱۹۶
کوهلر. ولفگانگ ۸۵۰۸۰۰۶۳	ر.ک. نقاشی
کوهن‌سیت. زیلبر ۳۲۵	فیلم سند ۰۱۹۲۰۱۷۹۰۱۷۸۰۱۶۲۰۱۶۰۰۶۱۰۵۲
کمول. استنلی ۲۹۱	۰۲۷۹۰۲۳۷۰۲۳۳۰۲۰۴۰۲۰۱۰۲۰۰۰۱۹۹۰۱۹۸
کینگ. هنری ۳۱۳	۳۰۸
	فیلم هنری ۳۰۶۰۲۰۱

گ

گانیس. ایل ۳۱۱۰۲۹۷۰۱۷۲۰۲۱۰۱۸
گری. هيو ۲۲۴
گریسون. جان ۲۲۳۰۱۷۹۰۱۷۸
گریفیت. دی. دالمیو ۳۱۳۰۲۶۵۰۱۵۰۰۱۱۴
گفتار ۲۱۶۰۲۰۲
گنج‌های سه راما دره ۱۵۳
گودار. ژان - لوک ۳۶۴۰۲۸۸۰۲۲۴

ل

لاکن. زاک ۳۷۰۰۳۶۶
لانگ. فریتس ۱۳۹
لنگر. سوزن ۲۰۰۱۲
لانگلو. هانری ۲۹۸۰۱۸
لرئیه. مارسل ۲۲۳۰۱۷۸۰۲۱۰۱۸
لژه. فرنان ۱۷۲۰۱۴۳
لسی. ولادیمیر ایلچ ۳۶۴۰۱۲۸۰۱۱۲۰۷۸
لورل. استان - هاردی. آلبر ۲۶۵

ق

قاب و قاب‌بندی ۰۲۴۰۰۲۳۶۰۱۵۴۰۱۰۳۰۷۱۰۶۷
۲۵۷۰۲۲۳۰۳۰۸۰۳۰۶۰۳۰۵۰۲۵۶
قاعده‌بازی (رئوار) ۲۷۷
قراردادها در سیما ۰۲۱۷۰۱۵۸۰۱۵۷۰۱۰۹۰۷۲
۰۲۷۶۰۲۶۷۰۲۵۸۰۲۴۹۰۲۴۱۰۲۴۰۰۲۳۸۰۲۳۶
۲۲۰۰۲۷۷
قصه و روایت ۳۰۸۰۲۳۶۰۱۶۳۰۱۰۹۰۲۷
ک. داستان

ک

کاست. پیر ۲۲۴
کانت. ایمانوئل ۰۶۴۰۵۹۰۵۸۰۵۶۰۵۵۰۵۴۰۵۳
۲۲۲۰۱۲۰
کامو. آلبر ۲۴۷
کامودو. ریچینو ۴۰۰۲۱۰۱۲
کاسدوسسما ۰۲۷۰۰۲۱۶۰۱۷۹۰۱۴۱۰۳۵۰۲۳۰۱۳

فهرست راهنما / ۳۹۷

۰۳۶۲۰۳۵۴۰۳۵۲۰۳۳۸۰۳۳۶۰۳۱۹۰۳۱۸۰۳۱۱
۳۷۴
موگاروسکی، یان ۱۵۶۰۱۲۷۰۱۲۶
مونتاز ۹۹۰۹۰-۱۵۷-۱۰۸-۱۰۹-۱۱۰-۱۱۱-۱۱۳
۰۱۳۶۰۱۳۸۰۱۲۷۰۱۲۳۰۱۲۰۰۱۱۸۰۱۱۷۰۱۱۶۶
۰۲۶۹-۲۵۰۰۲۳۹۰۲۳۸۰۲۳۶۰۱۶۱۰۱۵۶۰۱۵۱
۰۳۴۶۰۳۳۶۰۳۱۸۰۳۱۷۰۳۱۶۰۳۱۵۰۳۱۴۰۳۰۷
۳۷۹

مونیه، امانوئل ۲۸۲۰۲۷۲
مونیه، روزبه ۲۹۳
مونیه، ژان پیر ۲۹۲
میلین، زری ۱۲
میتری، ژان ۱۸۰۱۲-۱۹-۶۱۰۱۳۹۰۲۸۹۰۲۹۰
۰۲۵۷۰۲۵۵۰۲۴۲۰۲۴۲۰۲۴۷-۲۹۷۰۲۹۲۰۲۹۱
۳۷۳
میزانس ۲۲۰۰۲۵۲۰۹۲
میژلس، آلبرت، دیوید ۱۸۱۰۱۷۹
میزوگونی، کنجی ۳۷۸
میکس، تام ۳۵۰

ن

ناتاشا، اری ۱۷۴۰۱۶۶۰۱۴۸۰۱۴۷۰۱۴۵
نانوک شمال (فلاهرتی) ۲۷۷۰۲۶۴۰۲۶۳۰۲۰۴
نشانه ۲۶۶۰۲۶۲۰۲۴۵۰۳۰۳۰۲۵۸۰۲۳۷۰۲۳۵۰۷۵
۲۸۸۰۲۸۷۰۲۸۲۰۲۷۵
نشانه شناسی ۱۴۰۱۳۱۰۱۲۸۰۱۲۹۰۱۲۹۰۳۲۹-
۲۷۹۰۲۷۸۰۲۷۷۰۲۷۵۰۲۷۴۰۲۷۳۰۳۷۱
نظریه بولف ۲۷۰۲۵۹۰۲۵۲۰۲۵۰۰۳۴۸۰۲۵۰۲۷-۲۸۲
۳۸۳
نقاشی ۵۰۰۵۷۰۵۸۰۶۵۰۷۳۰۷۲۰۷۹۰۸۱۰۹۲۰۹۳
۰۱۹۸۰۱۹۷۰۱۹۶۰۱۹۵۰۱۸۹۰۱۸۶۰۱۶۳۰۱۲۵
۰۲۷۳۰۲۶۷۰۲۵۰۰۲۴۴۰۲۴۲۰۲۲۹۰۲۲۸۰۲۱۹
۲۶۲۰۳۴۷۰۳۳۶۰۳۱۹۰۳۰۷۰۲۸۲
نمای نزدیک ۵۱۰۴۶۰۴۶۰۱۵۱۰۱۶۲۰۱۶۶۰۱۶۷
۲۶۶۰۲۵۸۰۱۸۸

لولای (ژاک دمی) ۳۲۷
لومیر، لویی ۲۸۱۰۴۰۰۱۲
لیکاک، ریچارد ۱۸۱۰۱۷۹۰۱۹۰۱۳
لیندزی، ویچل ۴۰۰۱۹۰۱۲
لیندن، جرج ۲۹۱
لین هارت، راجر ۲۹۵۰۲۹۱

م

مارسل، گابریل ۲۸۱۰۲۹۲۰۲۷۲۰۱۹۰۱۲
مارکس، کارل ۲۰۵۰۱۲۸۰۱۲۰۰۱۱۲۰۱۰۳۰۸۷
۲۶۶۰۲۶۵
مارکسیم ۲۱۰۰۱۵۹۰۱۵۲۰۱۴۹۰۱۲۹۰۱۲۸۰۱۱۹
ماری، زول ۲۷۴
مازوخی، ایوان ۲۱۳
مالرو، آندره ۲۷۲۰۲۵۱۰۲۳۶۰۲۲۳۰۲۰۰۱۲
مانستربرگ، هوگو ۰۷۶۰۶۵۰۶۴-۴۵۰۳۳۰۲۱۰۱۳
۰۲۳۳۰۱۹۳۰۱۴۹۰۱۴۰۰۱۳۸۰۱۳۷۰۱۳۱۰۸۷۰۸۰
۲۳۲۰۲۰۸۰۲۹۹۰۲۳۶
منز، کریستین ۰۲۹۳۰۲۹۲۰۲۹۱۰۲۹۰۰۱۳۹۰۸۳
۲۷۱-۲۲۹۰۲۲۰۰۲۰۱
مرد آرائی ۲۷۷۰۲۰۴
مرلو پونتی، موریس ۰۳۷۶۰۳۷۳۰۲۹۲۰۲۷۲۰۲۱۰۱۲
۲۸۴۰۲۸۱
مستندگرافی ۲۷۳
مافی بیان ۱۲۲-۱۲۵۰۱۲۶۰۱۲۷۰۱۲۸۰۱۳۰۰
ر.ک. تبلیغات
حصاری ۲۴۲۰۲۱۹۰۴۰
مکان ۰۳۰۸۰۳۰۷۰۱۰۴۰۶۸۰۶۷۰۶۰۰۵۹۰۵۸۰۵۳
۳۶۱
مک لوهی، مارشال ۳۶۹۰۳۳۷
مونتارت ۷۴
موج نو ۲۹۵۰۲۸۹۰۲۸۸۰۲۸۰۰۲۲۴
مورن، ادگار ۲۹۶۰۲۹۲
موسیقی ۰۱۰۲۰۹۴۰۹۲۰۷۵۰۷۴۰۷۰۰۶۶۰۵۰۰۴۰
۰۲۹۸۰۲۴۳۰۲۳۶۰۱۸۹۰۱۳۶۰۱۲۵۰۱۱۰۰۱۰۹

۳۹۸ / تئوری‌های اساسی فیلم

هالیوود ۱۰۲، ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۵۲، ۱۶۵، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۴۱، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۶، ۳۱۵، ر.ک. سینمای کلاسیک

هایدگر، مارتن ۲۸۹، ۳۷۲

هایدن، ژوزف ۷۲

هایزنبرگ، ورنر ۲۲۰، ۱۹۰

هائیکو ۱۰۰، ۹۹، ۱۲۳

هستی‌گرایی ۲۹۱، ۲۸۲، ۲۷۳

هگل، جورج ویلهلم ۱۱۷

همشهری‌کن (آرسن ولز) ۳۲۲، ۲۸۱، ۲۷۷، ۲۶۲، ۲۲۰

همینگوی، ارنست ۲۷۱، ۲۲۷

هنری پنجم (البویر) ۲۲۲

هوگو، ویکتور ۲۷۶

هوسر ۲۷۶

هیچکاک، آلفرد ۱۲۲

نمونه (paradigm) ۲۲۲، ر.ک. تمرینی

نورپردازی ۵۲، ۶۷، ۷۵، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۶، ۱۰۸، ۱۲۸، ۱۳۹، ۲۲۶، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۱۷، ۳۲۸، ۳۲۹

۳۵۳، ۳۵۲

نوع (گونه) ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۸۹، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۲۵

۲۲۶، ۲۳۲، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۵، ۳۰۲

۳۳۵، ۳۳۸، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۸

نواضع‌گرایی (نئورئالیسم) ۱۷۸، ۲۰۲، ۲۲۴، ۲۲۹

۲۶۲، ۲۶۴، ۳۱۹، ۳۲۹، ۳۸۲

نوول (رمان) ۲۰۲، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۴۲، ۲۷۳، ۲۷۵

۳۲۲، ۳۲۳، ۳۴۱، ۳۶۲

نهیشت آوانگارد (پیشرو) ۴۰، ۴۱، ۹۱، ۱۱۲، ۱۴۲

۱۶۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۹۷

۲۹۸، ۳۱۱، ۳۲۵

نیکول، آلداس ۱۲۶

ی

یادداشت‌های کشیش دهکده (برسون) ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۷

۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۰

یاسینگر، امیل ۲۹۷

یک روز در دهکده (رنوار) ۱۶۸

و

واقع‌گرایی ۱۲، ۱۳، ۴۰، ۶۹، ۷۰، ۹۱، ۹۲، ۱۰۳

۱۱۹، ۱۶۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۸، ۲۱۳

۲۱۲، ۲۱۵، ۲۲۷، ۲۳۸، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۴۰، ۲۴۱

۲۴۲، ۲۵۲، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۶

۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۷، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۵۵

۳۵۹، ۳۶۲، ۳۸۲

واقع‌گرایی اجتماعی ۱۶۲

وایزمن، فردریک ۱۷۹، ۱۸۱

وایلر، ویلیام ۲۵۹، ۲۶۰

والتوف، ریگا ۱۷، ۲۱، ۲۳، ۱۶۱، ۱۷۸، ۲۱۹، ۲۲۰

۲۲۳

ولز، آرسن ۲۲، ۲۲۵، ۲۴۷، ۲۶۰

ویکو، ژان ۹۶، ۱۷۸

ویکونسکی، لو ۱۰۲، ۱۲۲

هارکورت، پیتر ۱۸۴، ۲۲۰

هاسرل، ادویند ۱۷، ۲۴۲، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۸۹

برای مطالعه بیشتر

الف : کتاب‌ها و جنگ‌های سینمایی

رودلف آرنهایم

"فیلم به عنوان هنر" : آرنهایم

ترجمه فریدون عزیزی مقدم

انتشارات امریکس ، ۱۳۵۵

مقایسه فیلم با سایر هنرها

واقعیت‌گرایی فیلم : فریدون رهنا

انتشارات مروارید ، ۵۲-۱۳۵۱

ایزنشتین

مفهوم فیلم : ایزنشتین

ترجمه ساسان سینا

کتاب سرا ، ۱۳۵۲

سینمای شوروی

پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی (۳۱-۱۹۱۷)

ترجمه و تدوین : احمد صابقی جهرمی

نشر گستره ، ۱۳۶۰

بازن ، فلسفه مولف ، رنوار - واقع‌گرایی در سینما

سینما و رئالیسم : گردآورنده امید روشن ضمیر

رابرت فلاهرتی

رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه :

فواد کونیاتار

مترجم : سودابه فضایی

نشر ، ۱۳۶۰

همشهری کین از دید بازن ، تروفو ، ساریس

دفترهای سینما ۵ مرداد ۱۳۶۰

فیلم‌های آنتونیونی : بررسی تالیفی

آنتونیونی : یان کامرون - رابین وود

مترجم : فریدون عزیزی مقدم

ناشر : اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی ،

وزارت فرهنگ و هنر

سینمای جنایی : بررسی گونه‌ای

دنیای تبهکاران : کالین مک‌آرتور

ترجمه : حسین مجتهدزاده

انتشارات دفترهای سینما - کتاب اول - خرداد ۱۳۶۰

ایزنشتین ، نظریه مولف ، نشانه‌شناسی سینما

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما : پیتر وولن

مترجم : ناصر زراعتی - تیرازه ، ۱۳۶۳

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما : پیتر وولن

مترجمین : بهمن طاهری - عبدالله تربیت

سروش ، ۱۳۶۳

نوئل برج

زمان و مکان در سینما : نوئل برج

مترجم : حسن سراج زاهدی

اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی

وزارت ارشاد ۱۳۶۳

نقد فیلم

اصول نقد فیلم : آلن کاریمه ، دمیترس دونیتو ،

ویلیام هرمن

ترجمه : جمال حاج آقا محمد

پای زه ، ۱۳۶۰

سینما و ایدئولوژی - فیلم‌های گودار

سینما ، سلاح تئوریک : جیمز روی مک‌کین

ترجمه پرویز شفا

انتشارات کانون فارغ‌التحصیلان مدرسه عالی

تلویزیون و سینما

مهر ۱۳۵۸

دایره‌المعارف سینمایی

تالیف بیژن خرسند

انتشارات امریکس ، ۱۳۶۱

ب : مقالهای پراکنده از جنگها و نشریات سینمایی

تاریخ تئوری فیلم

پیام سینما ۱ شهریور ۱۳۶۰

تاریخچه‌ای از تئوریهای انتقادی فیلم : اف . برگینز
سینمای شوروی ، مقایسه سینما و تئاتر ، نوشته‌های
تروفو

دفترهای سینما ۶ دی ۱۳۶۰

۱- تاریخچه سینمای روسیه و شوروی : جی لیدا
۲- ایده‌های نوین از شکلهای نوین اجتماعی :
مک دونالد

۳- تفاوت‌های سینما و تئاتر : سوزان سانتاک

۴- توهم بزرگی : فرانسوا تروفو

سینمای شوروی

فرهنگ نوین ۲ فروردین ۱۳۵۹

هدف‌های سینما : ورتوف (واقع‌نگاری)

آیزنشتاین (اندیشه‌نگاری)

ایزنشتاین

کتاب سینما ۲ آذر ۱۳۴۹

"انتشارات انجمن فیلم دانشجویان دانشگاه
شیراز"

ایزنشتاین : یک بیانیه

سینمای شوروی ، سینمای گودار

سینمای زمان : فصلی در سینما

مترجم : پرویز شفا

۱- اندیشه مونتاژ در هنر و سینمای شوروی :

دیوید بوردول

۲- زنان لوک گدار : گلاین هانسن

بازن ، بالاش

سینمای نوین ۵ زمستان ۱۳۶۲

۱- وسترن یا سینمای آمریکا : آندره بازن

۲- شکل هنری و ماده‌ی خام : بلالاش

درباره نمای بلند

سینما ، آینه زمان ۱ بهار ۱۳۶۳

۱- نمای بلند : برایان هندرسن

اندرو ساریس

دفترهای سینما ۳ دی / بهمن ۵۹

۱- سینمای سیاسی جان فورد

۲- خوشبینی افراطی

گودار

استعمار و ضد استعمار در سینما : ترجمه پرویز شفا

گودار : سوزان سانتاک

مصاحبه با گروه زیگا ورتوف

انتشارات توس

نوشته‌های متر ، ساختارگرایی

سینمای نوین ۴ پائیز ۱۳۶۳

۱- تاثیر واقعیت در سینما : کریستین متر

۲- نگاهی گذرا به ساختارگرایی در سینما : چارلز

اکرت

پدیده‌شناسی در سینما

فرهنگ و زندگی ۸ خرداد ۱۳۵۱

سینما و زبان

نقدنویسی جدید در گایه دو سینما

دفترهای سینما ۱ آبان ۱۳۵۰

سینما ، ایدئولوژی ، نقد

از نوشته‌های کراکوثر

خط و ربط ۳ (نشریه کانون پرورش فکری)

زمستان ۱۳۵۵

موسیقی در سینما : کراکوثر

سینما و ریتم : استفن ممبر

سینما ۶ ، ۲۹ خرداد ۱۳۵۶

ایزنشتاین به روایتی دیگر

سینما ۵۸ ، ۳۷ فروردین / اردیبهشت ۱۳۵۸

کولیشف نخستین نظریه‌پرداز سینما

سینما ۵۸ ، ۳۷ پائیز ۱۳۵۸



سینه ۱۱

۸۰۰ ریال