

راهنمای
نظریه و نقادی فیلم
برای معاشاگران

دایرکتی: ابروین

مترجم: فواد نجفزاده



۱۳۷۵

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران

رابرت تی. ابروین
مترجم: فؤاد نجف‌زاده

انتشارات بنیاد سینایی فارابی

۱۳۷۳

A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism

Robert T. Eberwein

The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., & London, 1979.

انتشارات بنیاد سینمایی فارابی
تهران - خیابان سی تیر - شماره ۵۵

راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران

نویسنده: رابرت تی. ابروین

مترجم: فؤاد نجف‌زاده

ویراستاران: حسین کریمی - حسین سلطان محمدی

چاپ اول: زمستان ۱۳۷۳

تعداد: ۲۰۰۰

حروفچینی: پایزه

امور گرافیک: رضا عابدینی

ناظر چاپ: مرتضی آقایی

لیتوگرافی: جوهری

چاپ و صحافی: صلاحی

حق چاپ برای انتشارات بنیاد سینمایی فارابی محفوظ است

بها: ۳۰۰۰ ریال

فهرست

- پیشگفتار ۱
بخش اول: پیشروان ۵
ویچل لیندزی ۷
هوگو مانستربرگ ۱۳
مشارکت نظریه پردازان روسی ۱۹
لوکوشوف ۲۱
وی. آی. پودوفکین ۲۷
سرگئی ام. ایزنشتین ۳۳
بلا بالاز ۴۷
رودلف آرنه‌ایم ۵۵
آندره بازن ۶۵
زیگفرد کراکوئر ۷۹
بخش دوم: نقادی نوین ۸۷
مشارکت ژورنالیستی آمریکایی ۸۹
جیمز اگی ۹۱
رابرت وارشاو ۹۷
پائولین کیل ۱۰۳
استلی کافن ۱۱۱
اندرو ساریس ۱۱۹
نقد فینیسکی ۱۲۹
مولی هاسکل ۱۳۱
مارجری روزن ۱۳۷
جون ملن ۱۴۳
نقد ساختارگرایانه ۱۴۹
نوئل بورچ ۱۵۱
کریستین متز ۱۵۹
پیتر وولن ۱۶۹
پیوست ۱۷۷
کتاب‌شناسی و مقاله‌شناسی ۱۷۹
نام اشخاص ۱۹۱
واژگان فارسی به انگلیسی ۱۹۷
واژگان انگلیسی به فارسی ۲۰۳
نام فیلمها ۲۰۹

● پیشگفتار

این کتاب برای سیناروهایی - تماشاگران عادی و دانشجویان سینما - تنظیم شده است که می‌خواهند آنچه را نظریه‌پردازان و نقادان بزرگ فیلم درباره فیلم گفته‌اند دریابند. هدف من، توضیح دیدگاه‌های نویسندگان مهم درباره فیلم، خاطرنشان کردن پیوندهای مناسب میان آنها و مهمتر از همه، نشان دادن سودمندی آنها برای مخاطبان امروزی است.

کتاب در دو بخش تنظیم شده است. بخش اول، «پیشروان»، به بررسی دقیق اثر نه نظریه‌پردازی اختصاص یافته است که صاحب‌نظران اولیه نقد نوین فیلم به حساب می‌آیند؛ ویچل لیندزی، هوگو مانستربرگ، لو کولشوف، وزلود آی. پودوفکین، سرگئی ام. ایزنشتین، بلا بالاز، رودلف آرنه‌ایم، آندره بازن و زیگفرد کراکوتر. تعدادی از آنان فیلمساز، برخی استاد و عده‌ای روان‌شناس‌اند. اما همگی با بینششان^۱ صرف‌نظر از اینکه تا چه حد ابتدایی است، مسائل مهم نظریه فیلم را به شکل اساسی تبیین^۲ می‌کنند.

در بخش دوم، «نقادی امروز»، از تکامل و پالایش^۳ مسائل بحث می‌شود که این پیشروان مطرح کرده‌اند و توجهی خاص به موضوعات مورد توجه نقادی جاری شده است. این بخش به این شرح تقسیم می‌شود: بررسی نظرات مهم در سنت ژورنالیستی آمریکا با توجه به نویسندگان اولیه، جیمز اگی و رابرت وارشاو و تأکید بر منتقدان معاصر، پائولین کیل، استلی کافن و اندرو ساریس؛ توضیحی درباره نقد فینیستی^۴ مالی هاسکل، جون ملن و مارجرری روزن؛ و تبیین ساختارگرایانه^۵ و نمودگار شناسی^۶، با تحلیلهای گسترده نونل بورج، کریستین متر و پیترو ولن.

بحث من محدود به نویسندگانی است که آثارشان به سهولت به زبان انگلیسی در دسترس است و از اینرو به آثاری از قبیل: زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی سینما از ژان میتری پرداخته

1. insight

2. articulation

3. refinement

4. feminist

5. structuralist

6. semiotics

نشده است. علاوه بر محدود کردن کتاب به این طریق، بررسیهای بسیار خوب گونه‌های خاص نظیر اندیشه خنداننده از جرالد مست؛ بررسیهای مربوط به پیوندهای فیلم با دیگر گونه‌ها نظیر رمان در فیلم از جرج بلواستون؛ کارهای تاریخی مانند طلوع فیلم آمریکایی^۱ از لوییس ژاکوبس؛ و مقدمه‌های گوناگون در مورد درک فیلم نیز مستثنا شده است. کتاب‌شناسی انتهای کتاب به داورها و عقایدی مربوط است که به طور مستقیم در کتاب بحث نشده است. بیست نویسنده مورد بررسی در این کتاب، براساس میزان اهمیت و تاثیرگذاری بر همه طیف نقادی، انتخاب شده‌اند. امیدوارم خوانندگان این توضیحات را با مفهومی از آنچه هر یک از منتقدان می‌اندیشد؛ نوع روشی که هر یک به کار می‌برد؛ و آنچه هر یک از آنان با کاربرد عملی^۲ نظریه به نقاشاگر معاصر عرضه می‌کند، به پایان برسانند.

آندره بازن، نظریه پرداز بزرگ سینمای فرانسه معتقد است «پنج سال در سینما معادل یک دوره کامل ادبی است». بنابراین هشتاد سال یا در همین حدود در تاریخ سینما، باید معادل تقریباً دو هزار و چهارصد سال از تاریخ ادبی باشد. نظریه فیلم و نقادی به مقدار بسیار زیادی در بینش بازن به نحو یکسان مطرح است، به طوری که ما در آن پیوسته با مسائلی مواجهیم که از روزگار یونان باستان تا کنون، کنجکاوی نقادی ادبی را برانگیخته و به یافتن حقایق دعوت کرده است، یعنی تعریف منزلت اثر هنری در رابطه با واقعیت؛ تعیین نقش هنرمند در خلایقش؛ کوشش برای شرح آن؛ بررسی تاثیر آن بر روی مخاطب^۳.

نخستین منتقدان بزرگ، افلاطون و ارسطو، با تعیین مسیر هستی‌شناسانه اثر هنری مخالف بودند. افلاطون معتقد بود که اثر هنری صرفاً تصویری از الگویی موجود در طبیعت است که آن نیز فقط رونوشتی از صورتهای الهی^۴ یا صورتهای ذهنی خداوند است؛ یک چنین رونوشتی نازل^۵ است و هرگز نمی‌تواند تقریبی راستین را به حقیقت غایی به ما ارزانی دارد. به علاوه، اثر هنری بیشتر با عواطفمان درگیر است تا با قوه خردآمیز^۶، بنابراین در تلاش برای در نظر داشتن واقعیت، خرد به کار برده نمی‌شود. برخلاف افلاطون، ارسطو معتقد بود در اثر هنری با سازمان دادن ماده^۷ آشفته^۸ پیرامونمان در یک کل سازمان یافته^۹، واقعیت بهبود می‌یابد و ما به ادراک کاملتری از هستی هدایت می‌شویم. جزئیات یک اثر معین، وسایل هدایت مخاطب به طرف کلیاتی می‌شود که در آنها تجسم یافته است.

به نوبه خود، فیلم نیز موضوع نوع متناظری از مباحثه بوده است. منتقدان با دفاع از فیلم در برابر این اتهامات که فیلم صورتی نازل از واقعیت است، استدلال کرده‌اند در فیلم، چیزهایی بسیار بیشتر از عکسهای متحرک صرف به ما ارائه می‌شود. حتی در میان مدافعان فیلم بر سر پذیرش آن به عنوان هنری مرتبط با واقعیت، توافق وجود ندارد؛ آیا فیلم باید یک رسانه بصری باشد، یا اینکه باید همه وسایلی را که ممکن است در واقعگرایانه‌تر شدنش مؤثر باشد در اختیار داشت و صدا، رنگ و جلوه‌های سه بعدی را به کار برد؟ «هنر» در کجای این تولید مکانیکی^{۱۰} تصاویر و صداها قرار دارد و ماهیت مشارکت هنری در آفرینش یک فیلم چیست؟ برخی از منتقدان معتقدند که تنها یک نیروی راستین ناظر و اداره کننده وجود دارد؛ کارگردان، که با گزینش و سازمانبندی نوارهای فیلم بر ترکیب یافتن واقعیت نظارت می‌کند. ضمن تصدیق اینکه بازیگران، متخصصان فنی و نویسندگان هم به گونه‌ای در ساخته شدن فیلم سهم

1. The Rise of the American Film

2. practical

3. audience

4. divine forms

5. inferior

6. rational faculty

7. chaotic material

8. organic whole

9. mechanical reproduction

هستند، این منتقدان معتقدند فیلم را باید قطعه‌ای ادبی دانست که کارگردان آن را به تنهایی آفریده یا «نوشته» است؛ از اینرو می‌توان به پژوهش پرداخت و شخصیت و شیوه‌های هنری کارگردان را تشخیص داد، درست همان طور که برخی از منتقدان ادبی بر روی خصلت هنرمند متمرکز می‌شوند. حتی در اینجا، هنگامی که منتقدان به توافق می‌رسند که کارگردان نقش اصلی را در آفرینش فیلم دارد، با عدم توافق دربارهٔ وسایل سامان دهندهٔ عناصر واقعیت روبه رو می‌شویم. آیا کارگردان اجازه می‌دهد دوربین رویدادهای بیرونی را با حداقل دخالت ضبط کند، یا فرایند هنری مستلزم تحدید سازمان اساسی آن واقعیت با تنظیم صحنه با توجه به طراحی گرافیکی، با تغییر زاویهٔ دید دوربین و با جفت کردن نوارهای تدوین شدهٔ فیلم به شکلی است که ویژگی‌هایی فراتر از درک عادی واقعیت را دربر دارد؟

علاوه بر مسائل مربوط به موقعیت فیلم در رابطه با واقعیت و ماهیت فرایند خلاق، می‌خواهیم مسئلهٔ تشریح کار را نیز مورد تأمل قرار دهیم. ما منتقدانی را خواهیم یافت که در پی اقتباس روش تحلیل ادبی برای توضیح ساختار فیلمها هستند و در بررسی وحدت سازمان یافته^۱ و منطق درونی فیلمها از الگوی نظریهٔ ادبی احساس باور (رمانتیک) پیروی می‌کنند. جدیدترین پیشرفته‌ها در نقادی ادبی، مطالعهٔ نشانه‌ها و ژرف ساختها^۲ و بررسی زبان ادبی، همه متناظرهایی در نظریهٔ فیلم دارد. منتقدان با گذر از کوششهای اولیه برای برابری «نمای سینمایی با «کلمه» ادبی به الگوهای پیچیده، در جستجوی معادلهای نظامهای زبانی در سینما هستند. به همین نحو، برخی از منتقدان جدید در تلاشی برای جدا کردن مبادی ساخت در فیلمها و گونه‌های معین، روشهای فوق‌العاده پیچیدهٔ متقابلاً - منضبطی^۳ از تحلیلهای ساختاری را به کار برده‌اند که از وجوه مردم شناسانه و زبان شناسانه ترکیب شده است. سرانجام، مشاهده خواهیم کرد که گرایش نقادی ادبی به تأثیر هنر بر روی ذهن و عاطفهٔ مخاطب، به نحوی برجسته از نظریهٔ فیلم سرچشمه گرفته است. بویژه هنگامی که منتقدان از تجارب زیبایی شناسانه متفاوتی بحث می‌کنند که در هنرهای مختلف عرضه می‌شود.

● بخش اوّل

پیشروان

● ویچل لیندزی

ویچل لیندزی (۱۸۷۹-۱۹۳۱)، شاعر معروف آمریکایی که شاید بیشتر شهرتش برای «ژنرال ویلیام بوث به بهشت وارد می‌شود»^۱ باشد، به خاطر بحث اولیه در مورد فیلم در کتاب هنر تصویر متحرک (۱۹۱۵) شایان توجه است. در این کتاب، که مسلماً برای ابراز نظریات عجیب و روشن‌بینی وسیع خود قابل توجه است، لیندزی به عنوان اولین زیبایی‌شناس چندین حوزه را به صورت دقیقی برای تحلیل تعیین کرده که تا امروز با جذبه‌ای اساسی برای ما باقی مانده است. او فیلمها را براساس منطق ساختی درونیشان به مقوله‌های گوناگون تقسیم کرده و بدین طریق به صورتی بسیار ابتدایی وجوه معینی از تحلیل ساختی^۲ را پیش‌بینی می‌کند؛ نظریه‌ای در مورد آنچه تصویرنگاری شناسی^۳ می‌نامد، پیشنهاد می‌کند که طرح مطالعات نشانه شناسانه^۴ جدید را نشان می‌دهد؛ و سالها پیش از آندره بازن، نظریه‌آغازین^۵ کارگردان به عنوان مؤلف را به صورت صریح ابراز می‌کند.

انواع تصویرنامه^۶

از نظر لیندزی، «تصویرنامه» یا کار داستانی فیلم مفهوم کلی «تصویر متحرک» را در برمی‌گیرد. اگرچه او برخی امکانات را برای موارد غیر تصویرنامه‌ای، از قبیل فیلمهای مستند، توضیح داده، بخش عمده کارش را به فیلم داستانی اختصاص می‌دهد و با مشخص

1. General William Booth Enters into Heaven

2. Structural analysis

3. Hieroglyphics

4. semiological studies

5. rudimentary theory

6. Photoplay

فیلمنامه‌ای که برای فیلمبرداری نوشته شده باشد. این واژه بعدها به صورت screenplay تکامل پیدا کرد. در ایران واژه فیلمنامه با معادل فرانسوی سناریو برایش به کار می‌رود - م.

کردن سه بخش اصلی حرکت^۱، پیوستگی با گونه^۲ و همبستگی با هنر تجسمی خاص، هر یک را با اصل درونی سامانمندی^۳ مخصوص به خود متمایز می‌سازد.

«تصویرنامه کنش»^۴، نخستین طبقه‌بندی او، براساس تعاقب در فضای بیرونی است، خواه در امتداد بزرگراه باشد نظیر آنچه در برخی از فیلمهای کمدی وجود دارد، یا در پهنه صحراها نظیر آنچه در وسترن است. این نوع، بلافاصله از هر چیز دیگری در تئاتر متمایز می‌شود زیرا چنین فعالیتی را نمی‌توان بر روی صحنه^۵ نشان داد. لیندزی در یک تلاش برای تبیین تکامل خاص این نوع در ایالات متحده، جاذبه آن را به «چگون سرعت» آمریکاییها نسبت می‌دهد (۴۱). خصایص این نوع، گذشته از تعاقب، عدم تأکید بر شخصیت پردازی^۶ را نیز شامل می‌شود، زیرا - با توجه به موقعیت بنیانی^۷ معین - فرصت بسیار کمی برای تکامل شخصیت وجود دارد. حرکات مقتضی تصویرنامه کنشی، حرکات پانتومیم است، حرکات سنتی خطی توأم با فقدان هرگونه موشکافی در ترسیم شخصیتها. لیندزی معتقد است چنین تصویرنامه‌هایی از نظر شکل، مقیاس سبک درام است. به هر حال او بیشتر علاقه‌مند به توضیح ارتباط این نوع با هنر تجسمی پیکرتراشی است و در این مورد حرفهای مهمی برای گفتن دارد. فیلم کنشی، «بجسمه - در - حرکت» است (۱۰۸)، به این معنی که کارگردان، پیکره‌ها، «غولهای لال» تصویرنامه را در «نقش پیکره‌ای تمام برجسته»^۸ عرضه می‌کند (۱۱۲). کارگردان، صحنه را از زاویه دید پیکرتراش^۹ بررسی می‌کند و شخصیتها را از لحاظ ضرباهنگ بالقوه بصری آنها مورد تأمل قرار می‌دهد. لیندزی بویژه الگوهای مفید پیکره‌های سوار بر اسب^{۱۰} دوناتلو و وروچیو و همین طور کتیبه^{۱۱} روی پارتنون^{۱۱} را خاطر نشان می‌کند و همچنین به شرح جلوه‌های پیکرتراشانه قابل رؤیت در عکسهای مجلات از صحنه‌های فیلمهای رایج می‌پردازد. در دلمشغولی او برای رابطه بخشهای تصویری معین، بررسی جدیتر آنچه کارگردان با آرایشهای فضایی^{۱۲} انجام می‌دهد قابل پیش‌بینی است. نمونه مناسبی از افکار او هنگامی به دست می‌آید که به تشریح صحنه نشان دهنده آشفتگی در یک دفتر می‌پردازد. او می‌پرسد «آیا این... پیکره‌سازی است؟ بله. پیکره‌ها تمام برجسته است. حتی سطوح صندلیها و میز آشفته، توپر و برجسته است و چشم بدون خستگی حرکت می‌کند، همان طور که در مورد پیکره عمل می‌کند... چشم، این گردش را نه از فضا به فضا، یا ساختار^{۱۳} به ساختار، که پیش از هر چیز از توده^{۱۴} به توده انجام می‌دهد. این پیکره‌سازی است، اما از نوعی که نمی‌توان در هیچ رسانه‌ای جز تصویر متحرک محقق کرد» (۱۱۹-۱۲۰).

در «تصویرنامه درونی»، طبقه‌بندی دوم او، دلمشغولی بیشتری نسبت به حالت نمایان است؛ خود دوربین به عمد در حوزه کوچکتري به عنوان موضوع محدود می‌شود، برخلاف تصویرنامه کنشی، یکی از شخصیتهاست، همچون نمونه موجود در فیلم اناک اردن ساخته دیوید وارک گریفیث. این طبقه، علاوه بر درام^{۱۵}، شامل کمدی غیرتعاقبی^{۱۶} نیز هست. در اینجا به تبیین این نکته اصلی لیندزی توجه کنید: فعالیت مرکزی دوربین لزوماً با موضوع نوع خاصی از فیلم، متناسب و محدود می‌شود.

1. gesture	2. genre	در اینجا مقصود گونه‌های هنری دیگر مثلاً پیکرتراشی یا نقاشی است - م.	
3. coherence	4. Photoplay of Action	5. stage	منظور صحنه یا فضایی محدوده است مثلاً صحنه تئاتر - م.
6. characterization	7. high sculptural relief	8. carver	9. equestrian statues
10. frieze	11. Parthenon	12. spatial arrangements	
13. fabric	14. mass	15. drama	16. non- chase comedy

مجموعه درونی با شکل غنایی در ادبیات متناظر است و همچنین حرکات مقتضی خود را دارد، در این مورد «حرکات طفره آمیزتر شخصی است»، حرکاتی که شخصیتها را از یکدیگر متمایز می‌سازد، از قبیل «تفاوت میان رفتار بر سر میز دو واعظ در یک رستوران، یا دو پلیس» (۱۰۷). به جای کیفیتهای پیکر تراشانه که در تصویرنامه کُنشی با آنها مواجهیم، مشخصه تصویرنامه‌های درونی، «نقش برجسته»^۱ است، نظیر آنچه گاه در نقاشیها می‌بینیم. اینک تابلوهایی^۲ را با مناسبات متقابل و الگوی متغیر و حرکت سطوح در حیطه‌ای محدود تماشا می‌کنیم همانند (چیزهایی که در) یک نگاره‌نما^۳ می‌بینیم، بخشی از حظ بصری ما در نگاه کردن به این «نقاشی - در - حرکت» از این واقعیت ناشی می‌شود که ما «هنگام جابه‌جایی قطعات شیشه نگاره‌نما به محلهای جدید، هیجان خاصی را احساس می‌کنیم». زیرا «آن قطعات در انحنای عجیبی تکامل می‌یابد که بخشی از خود شکلهایی است که (انحنای) در آنها می‌افتد» (۱۲۵). همانند بحث کوتاه ایزنشتین در مورد پوتمکین، لیندزی شرح می‌دهد چگونه خطوط نقاشی گونه یک فیلم را در جهت «استنباط کنیم» که او بر مینایش اصلی از وابستگی دیداری را کشف کرده است و توضیح می‌دهد که این اصل چگونه بر نما حکفرما می‌شود. در یک مورد، او «کوچکترین مضرب مشترک» را به زبان دیداری نشان می‌دهد که به موجب آن، مجموعه‌هایی از واحدهای متقابل روایی به شکل صوری، به هم مربوط است زیرا در همه آنها طرح یکسانی از حرکت نمایش داده می‌شود؛ امواجی متصل و پر پیچ و خم، حرکت یک قایق، خم شدن یک درخت، پیچیدن دود و حرکات آدمها (۱۳۸).

در رابطه تصویرنامه درونی با ادبیات غنایی، جای شگفتی نیست که لیندزی به تکامل مهم شعر تصویرگرا^۴ توسط نویسندگانی چون امی لاول و ازرا پاوند اشاره کند که در جمله شعر هریت مونرو نمایان می‌شود. در شعر تصویرگرا و تصویرنامه درونی، هر دو، «فضای اندازه‌گیری شده بدون صدا به اضافه زمان اندازه‌گیری شده بدون صدا» عرضه می‌شود (۲۶۷). به عبارت دیگر، با نگاره‌نمای صامت پرده و شعر بی‌صدا، هر دو، پیوندهای متغیر گوناگون زمانی^۵ و مکانی^۶ را به ما عرضه می‌کنند. به علاوه، همان طور که استنلی کافن در مقدمه‌اش بیان می‌کند، لیندزی همانند ایزنشتین رابطه‌ای را میان تصویر فیلم شده و گراور تصویری^۷ به سبک ژاپنی تشخیص می‌دهد؛ در تصویرنامه‌های تصویرگرا یا درونی «گراورهای ژاپنی حیات یافته، پرده‌های نقاشی ژاپنی جان گرفته؛ قطعات سنگریزه رنگین^۸ نگاره‌نما که اینک توالی منطقی پیدا کرده؛ طراحیهای هاشور گونه بردزلی که از بازیگران و وسایل صحنه ساخته شده و نقاشیهای سفالینه یونانی^۹ که به حرکت درآمده» تداعی می‌شود (۲۶۸).

مقوله سوم لیندزی، فیلم پرشکوه^{۱۰}، قابل مقایسه با حماسه ادبی است و همانند آن، اصل

1. low relief

2. tableau

اثرات یک تصویر یا صحنه بدون استفاده از کلام و حرکت با افراد زنده، بزرگ بر روی یک سکو یا صحنه، موقعیت نمایی که به‌طور ناگهانی فراهم شود - م.

3. kaleidoscope

ازاری چسبی به شکل لوله که در درازای آن، چند آینه نصب و بدون آن، خرده شیشه‌های رنگی ریخته شده است. چون در لوله بنگرند و آن را بچرخانند، نگاره‌های متغیر گوناگون در برابر دیدگان به نمایش درمی‌آید - واژه‌نامه مصور هنرهای تجسمی (پرویز مرزبان، حبیب معروف).

4. Imagist poetry

5. temporal

6. spatial

7. pictorial print

8. Pompeian mosaic

9. Greek vase-paintings

10. Splendor Film

ساختاری بنیانی فعالیت‌های جماعت انسانی را دارد. چهار مقوله فرعی نیز وجود دارد. فیلم پرشکوه پریان همانند موضوعش دنیای تخیل را دارد. در آثار شکوه جمعیت دقیقاً دریایی از انسانیت نمایش داده می‌شود. لندزی همان نکته‌ای را می‌گوید که جرج برناردشاو و ایزنشتین ذکر کرده‌اند: بهشت گمشده^۱ جان میلتون امکان بالقوه سینمایی بسیار زیادی را به خاطر صحنه‌های پر جمعیتش دارد. در شکوه میهن پرستانه، سومین مقوله فرعی، لندزی جمعیت ویتمنی^۲ را وسیله نمایش سرشت خود مردم آمریکا می‌داند که بر روی پرده انعکاس یافته است. آخرین مقوله فرعی، شکوه دینی، الگوهای آیینی^۳ واضح تولد، زندگی و مرگ را دربر دارد. قابل توجه است که لندزی فیلم را به طور کلی به خاطر مؤثر بودنش بر ما به هنگامی که تحت اختیار افسونهای الهام بخش شاعرانه باشد و بازگرداندنمان به شکلهای اولیه زندگی ستایش می‌کند و امیدوار به انگیزه‌ای مردم سالارانه^۴ است. فیلمهای پرشکوه، حرکات و جنبشهای انبوه جمعیت را در بر دارد و در آنها به حرکات انفرادی و پانتومیمی دو مقوله اول پرداخته نمی‌شود.

این نوع فیلم با هنر تجسمی معماری ارتباط دارد و در آن «معماری - در - حرکت» به ما ارائه می‌شود. در فیلمهای پرشکوه پریان که کارگردانها توانایی بالقوه دوربین را برای فیلمبرداری حقه‌آمیز^۵ استفاده می‌کنند، ما اسباب و اثاث را با حیاتی فعال می‌یابیم. نسبتاً شبیه دستاوردی که ژان کوکتو بعدها در زیبا و وحشی به دست آورد و طی آن، اسباب و اثاث شخصیت اساسی دارد؛ لندزی می‌خواهد بناها در این مقوله برحسب خانه هفت بام^۶ از ناتانیل هاتورن یا سقوط خاندان آش^۷ از ادگار آلن پو از «حیات آگاهانه» ناشی شود و از این نظر مطب دکتر کالیگاری را برای ستایش برمی‌گزیند (۱۹۲۴). در فیلمهای شکوه انبوه جمعیت انسانی، میهن پرستانه و دینی، انگیزه معمارانه در دیوارنگاریها^۸ متجلی می‌شود؛ به شکلی که نقاشی دیواری، بخش جدایی ناپذیر^۹ ساختاری شده که آن را در بر می‌گیرد و همچنین عنصر انسانی، بخشی از چشم‌انداز پهناوری که در آن به نمایش درمی‌آید. به این طریق کارگردانان خواهند توانست پیوند انسانیت و خود دنیا را، با تکامل رابطه‌های میان ساختارهای دیداری، نمایش دهند.

تصویرنگاری شناسی

بحث لندزی در مورد تصویرنگاری شناسی مناسب و ویژه‌ای دارد، نه فقط به این دلیل که حد شناسایی غیرارادی نشانه‌های دیداری گوناگون را در دوران صامت نشان می‌دهد، بلکه، مهمتر، به این دلیل که شاید اولین شرح عمده درباره ماهیت نشانه‌های سینمایی است. در بخشی از بحثهایی که پیش از نظریه مونتاز متفکرانه^{۱۰} ایزنشتین و تحلیلهای بعدی اروین پانوفسکی و کریستین متز در مورد نشانه‌ها مطرح شد، لندزی استفاده گریفیث از «تصویرنگاری شناسی مناسب» در وجدان کینه‌توز^{۱۱} را شرح می‌دهد. جوان آشفته‌ای که در پی ارتکاب قتل است

1. Paradise Lost

2. Whitmanesque

به Marcus (۱۸۰۲-۱۸۷۲) و Narcissus Prentice Whitman (۱۸۰۸-۱۸۲۷) پیشنهاد و میلان مذهبی سرحدات آمریکا مربوط می‌شود - م.

3. ritualistic patterns 4. democratic impulse 5. trick photography

6. House of the Seven Gables

7. The Fall of the House of Usher

8. mural painting

9. Integral

10. Intellectual montage

11. The Avenging Conscience

عنکبوتی را تماشا می‌کند که مگسی را می‌کشد و خود او را نیز مورچه‌ها می‌کشند. لیندزی گسیختن کنش روایی مستقیم گریفیث را برای ارائه تصاویری تأیید می‌کند که علاوه بر معادلهای دیداری حالات ذهنی، شرحی نمادین برای کنش است.

در بحث کاملتری درباره تصویرنگاری شناسی، لیندزی به هنگام استقبال مشتاقانه از فیلم به عنوان «الفبای جهانشمول جدید»، دانش خود را در مورد مبحث تصویرنگاری باستانی آشکار می‌کند (۲۰۳)؛ او در حقیقت از فیلم به عنوان «اسپرانتو»^۱ یاد می‌کند (۲۰۵). به طور خلاصه، استفاده کارگردان از نشانه‌ها را می‌توان با بدویترین شکل نوشتن یا طراحی بر روی سنگ مقایسه کرد. هر نشانه علاوه بر معنایی که از طرف همه پذیرفته شده، امکان بالقوه نمادین نیز دارد. نشانه‌های گوناگونی که در فیلم با آنها مواجه می‌شویم دو وجه دارد - یک معنای واضح تحت‌اللفظی^۲ و یک معنای دلالت‌کننده «معنوی»^۳. برای مثال، هنگام دیدن یک تخت سلطنتی «بی‌درنگ می‌دانید با خاندان سلطنتی یا دلالتهای آن سر و کار دارید»؛ مصداق معنوی یا نمادین آن ممکن است عقل یا آزادی باشد (۲۰۱-۲۰۲). او فکر می‌کند که تصویری از اردک، «جانوری که تا حدودی به شکل Z است، غایت صلح و آرامش آرکادیایی^۴ را می‌رساند» (۲۰۲). افراد آشنا با مهاجران یان تروئل ممکن است بخواهند این تفسیر را در مورد نتیجه این فیلم در نظر بگیرند. یک کاسه را می‌توان برای القای غذای خانگی و ساده به کار برد؛ اما همان کاسه ممکن است به شراب و آشامیدن خداگونه نیز اشاره کند. شیر «در جنگل تصویرنامه می‌خزد تا نخستین کلمه - تصویر^۵ وحشت را در این الفبای جهانشمول جدید ارائه کند» در حالی که به صورت نمادین، جرئت یا زجر و آزار را القا می‌کند (۲۰۳). یک کمند، بی‌درنگ تصویر کلمه ایجاد زحمت و دردسر را می‌رساند در حالی که «وجه دیگر نماد» ما را به طرف معنای «قضاوت خطیر و مرد به دار آویخته شده... تله شکارچی پرندگان، وسوسه نفس» می‌برد (۲۰۸). چه مثالهای او را بپذیریم و چه آنها را رد کنیم، نکته مهم این است که او تصاویر را به عنوان کلمه - تصویرهایی می‌شناسد که هجوم دوگانه معنایی دارد. او به کارگردانان هشدار می‌دهد که در مورد استفاده بیش از حد از چنین نشانه‌هایی که امکان بالقوه نمادین واضحی دارد، احتیاط کنند؛ اما در عین حال تماشاگران آینده را به صورتی می‌بیند که به نحو فزاینده‌ای در تحلیل فیلم تبحر می‌یابند، در عین حال که در توانایشان برای شناخت فیلمها پیچیدگی بیشتری را فرا می‌گیرند.

مسئله تصویرنگاری شناسی در تصور کلی لیندزی در مورد نقادی فیلم نمایان می‌شود. کافن به این نکته اشاره می‌کند که چگونه لیندزی نظریه کارگردان به عنوان یک مؤلف را پیش‌بینی می‌کند و اینکه وی فیلم را «نیروی آفریننده یک روح و عامل تجدید نیرو که به احیای مداوم خود عادت دارد نه کالای عمده ساخته شده در کارخانه» می‌داند (۱۹۵). اما در این مورد باید بیشتر صحبت شود. دقیقاً به خاطر اینکه سبک هر کارگردان باید در گزینش مبحث تصویرنگاری شناسی که بر روی پرده ارائه می‌کند احساس شود، منتقدان خواهند

1. Esperanto

نوعی زبان بین‌المللی که دکتر زانیهوف لهستانی در سال ۱۸۸۷ اختراع کرد و ریشه لغات آن، میان زبانهای عمده اروپایی مشترک است - فرهنگ آریاتهور.

2. literal

3. suggestive "spiritual"

4. Arcadian

از Arcadia که ناحیه‌ای در یونان قدیم بوده و نمونۀ صلح و آرامش جامعه روستایی است.

5. Picture-word

توانست کارگردانها را از یکدیگر متمایز کنند: «بگذارید آرزو کنیم الفبا - تصویرهای جدید ما بتواند غنا و اهمیت یابد... آنها را می‌توان به صورت چیزی فراگیرتر و در عین حال بسیار شکل یافته‌تر از هر کلام مکتوبی تکامل داد. زبانها هنگامی که تکمیل می‌شود سبک‌شناسان^۱ را به وجود می‌آورد و ما روزی خواهیم توانست استادان متفاوت تصویرنامه را متمایز کنیم، همان طور که امروز از طنین کلام متفاوت آ. هنری، مارک تواین و هاوِلز لذت می‌بریم» (۲۱۱). آشکار است که آن روز فرا رسیده است، زیرا نقادان^۲ مؤلف از پیچیدگیهای تصویری مورد توجه کارگردانهای گوناگون بحث می‌کنند و برخی شیوه‌های تکرار شده را که مشخص‌کننده سبکهای شخصی است، جدا می‌کنند. لندزی که طنین الهام بخشش در چند دهه قبل هیجانی در آمریکاییها به وجود آورد، در اینجا مانند پیام‌آور روشی است که در نقادی فیلم پذیرفته خواهد شد: «در آینده، محققان و منتقدانی آشنا به سنتهای اولیه تصویر متحرک با تاریخ خودشان از حرکات و مکاتب، مبادی و اصول خودشان و مجموعه‌های آثارشان خواهیم داشت» (۲۱۱).

باید اشاره کرد لندزی نظریات دیگری دارد که کمتر مفید به نظر می‌آید. در عصر خود ما، هنگامی که تلویزیون نسلی از تماشاگران ناراحت کننده را به وجود آورده است که در هنگام تماشای فیلم در سالن سینما به همان صورتی گفتگو می‌کنند که در اتاقهای نشیمنشان پیچ می‌کنند، تمایل داریم در برابر این اندیشه لندزی که غیر از «زمزمه تماشاگر در حال گفتگو» (۲۱۷) هیچ همراهی ارکستری با فیلم صامت وجود نداشت واکتش منفی نشان دهیم. اگر در فیلمها در پی تکامل تکنیکهای صدا باشند، شکل متفاوت صدانامه^۳ را خواهد یافت. اما چنانکه اکنون شاهدیم، «شرح پر همه‌ت تماشاگر» برای او «شرشر خوشایند یک جویبار» به نظر می‌آید (۲۲۴).

البته نخندیدن در یک مورد دشوار است، لندزی که عضو «انجمن ضدیت با مشروب فروشها»^۴ بود، فیلم را بدین خاطر ستایش می‌کرد، که مشروب فروشها را به شکل مورد قبول عامه کنار زد و باعث شد اعضای خانواده مجدداً در کنار هم قرار بگیرند. اما کیفیتی طعنه‌آمیز در این گفته‌اش وجود دارد که تنها هنر موجود در مشروب فروشها ترکیبی از تصویر نیمه برهنه یک زن^۵، مشقت زنها و بزهاست که آجیو را تبلیغ می‌کند. از آنجا که «رؤیاهای انسان، خاطراتی شکوه و جلال یافته و مجدداً تنظیم شده است»، مردم چگونه می‌توانند این (روند) را در مشروب فروشی دوست داشته باشند «ترمیم فرشهای پاره شده و قوطیهای حلبی و اتلاف ورقهای زندگیشان در افسانه» (۲۳۷)؟ او معتقد است که در فیلم این بدبختیها با اسطوره‌ای پیش‌بینی خواهد شد که آنان را از این پستی عادی دور می‌کند. این آرزو تا حد زیادی لحن پیشگویانه دارد که وی اثرش را با آن خاتمه می‌دهد، او شاعران سینما را با قرار دادن در برابر دانشمندی چون توماس آلوآدیسون، به معرفی آمریکای آینده دعوت می‌کند.

● منبع نقل قولها

* Lindsay, Vachel. *The Art of the Moving Pictures*. Rev. ed. 1922. Reprint. New York: Liveright, 1970.

1. stylist

2. critic

3. phonoplay

4. Anti-Saloon League

5. cheesecake

● هوگو مانستربرگ

در میان نظریه پردازان و منتقدانی که در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته‌اند، هوگو مانستربرگ (۱۸۶۳-۱۹۱۶)، روان‌شناس آلمانی و استاد دانشگاه هاروارد بیش از همه نادیده گرفته شده یا حداقل تاکنون چنین بوده است. در مقدمه کتاب فیلم: بررسی روان‌شناسانه اثر مانستربرگ (که در اصل عنوان تصویرنامه: بررسی روان‌شناسانه را داشته و در ۱۹۱۶ به چاپ رسیده است)، ریچارد گریفیث دلایل احتمالی این رویداد تأسف آور را توضیح داده و شرح مفیدی را نیز در مورد پسزمینه فرهنگی^۱ و اهمیت وی تدارک دیده است. مانستربرگ به خاطر کمکهای بنیادی به زیبایی‌شناسی فیلم، به ویژه سهم تحلیلی تماشاگر در حین ادراک یک فیلم، شایان توجه است. علاوه بر این، مباحث وی در مورد تفاوت‌های موجود میان صحنه تئاتر و پرده سینما و سرشت هنر فیلم نسبت به واقعیت، قابل ملاحظه است.

تماشای خلاق

اساساً مانستربرگ اعتقاد دارد که تماشاگر یک فیلم، خلاق است؛ نه فقط در آن حد که در نظریه استمرار دید^۲ متداول است بلکه، علاوه بر آن و مهمتر از آن، به این نحو که تماشاگر در واکنش خود حقیقتاً آنچه را بر پرده می‌بیند تکمیل می‌کند. یک توضیح همه‌پذیر برای توانایی ما در مورد تجربه حرکت در فیلمها این است که در شبکه چشم، تصویر تابانده شده بر پرده، در مرحله تاریکی یک پیست و چهارم ثانیه‌ای میان کادرهای نمایش داده شده حفظ می‌شود. بنابراین کادری که متوالیاً به نمایش درمی‌آید به پس‌تصویری^۳ از کادر پیشین می‌پیوندد، بدین شکل برای تماشاگر توهمی از حرکت در تصویر به وجود می‌آید. مانستربرگ این پدیده را فقط بخشی از دلیل احساس حرکت به حساب می‌آورد. علاوه بر این فرایند انفعالی، او معتقد است که ذهن به صورت فعالتری در تجربه تماشا شرکت دارد. او برای نمونه، روشهایی را ذکر می‌کند

1. academic background

2. persistence of vision 3. afterimage

که طی آنها ذهن، که با محرکی تحریک شده، این تأثیر را بر یک موضوع منعکس می‌کند. بنابراین، کسی که یک شیء مارپیچی سفید با خطوط سیاه را در حال گردش در جهت حرکت عقربه‌های ساعت یا عکس آن می‌بیند، هنگامی که رویش را برمی‌گرداند، طرح حرکتی را که در تماشای شیء مارپیچی مشاهده کرده بر شیئی اعمال خواهد کرد که تازه مورد توجه دیداری او قرار گرفته است. در نتیجه، صورتی که پس از نگاه کردن به شیء مارپیچی تماشا می‌شود، پیرو جهت مارپیچ، کوچکتر یا بزرگتر به نظر خواهد آمد. مانستربرگ همچنین تجربه تماشای نور متحرک را ذکر می‌کند و برای اثبات استدلالش در این مورد که «حرکت ظاهری به هیچ وجه نتیجه صرف یک پس تصویر نیست» و «مطمئناً چیزی بیش از ادراک مراحل متوالی حرکت است» به واژه جانشینی^۱ می‌رسد. او نتیجه می‌گیرد که حرکت «با کنش ذهن به تصاویر بدون حرکت اضافه می‌شود» (۲۹).

این نکته با اهمیت بر نهاده^۲ (تز) او، به وضوح براساس نظریه روان‌شناسی گشتالت شکل گرفته است که ذهن، تمایل دارد در حین ادراک، پیکربندی^۳ عناصر گوناگون را در یک شکل یا ساختار معین تکمیل کند. با این اصل مسلم در مورد ادراک خلاق، مانستربرگ به تأمل در ادراک جزء به جزء حرکت و آگاهی^۴ بیننده در مورد عمق می‌رسد. در هر دو مورد، ما گرفتار تناقضی هستیم که تا اندازه‌ای شبیه است به آنچه ساموئل تیلور کولریج، منتقد ادبی انگلیسی «تعلیق ارادی ناپاوری»^۵ می‌نامد. ما می‌دانیم که توالی کادرهای جداگانه‌ای را تماشا می‌کنیم که با فاصله بر پرده تابانده می‌شود. با این وجود، در فرایند ادراک این تصاویر جداگانه، آنها را عمق‌دار و متحرک می‌کنیم.

راه حل این تناقض در تفاوت میان شناخت خردآمیز^۶ ما از فرایند و برداشت^۷ هایمان وجود دارد یعنی آنچه می‌بینیم و آنچه می‌آفرینیم. اشاره مانستربرگ به حالت ذهنی پیچیده‌ای است که فرایند تماشا ایجاد می‌کند؛ «ما یقیناً عمق را می‌بینیم و با وجود این نمی‌توانیم آن را بپذیریم» زیرا می‌دانیم ذهن ما حرکت را آفریده است (۲۴). در خود سرشت تجربه ادراکی^۸ موقعیتی آفریده می‌شود که عمق و حرکت در آن کیفیاتی فراتر از حد معمول دارد - در عمل، چیزی شبیه به یک حیطه نمادین ماورای جهان ماده (به وجود می‌آید) «عمق و حرکت به تساویری در دنیای تصویر متحرک به سوی ما می‌آید، نه به شکل واقعیت‌های اکید بلکه به شکل آمیزه‌ای از واقعیت و نماد. آنها حضور دارند و در عین حال در چیزها نیستند. ما برداشتهایمان را با آنها تأمین می‌کنیم» (۳۰).

دوربین و ذهن

برای مانستربرگ برتری فعال ذهن در ادراک، شرط تجربه ما در تماشای فیلم است. با خود دوربین، در برابر نیازهای ذهن واکنش نشان داده می‌شود و مانند قوه تخیل عمل می‌شود تا دنیای پدیده‌ها محقق شود. برای مثال، بدیهی است نمای درشت تدبیری سینمایی است برای اینکه توجه تماشاگر بر روی یک جزء مهم متمرکز شود. در دنیای واقعی، هنگامی که توجه خود را به یک شیء خاص یا ویژگی یک شیء معطوف می‌کنیم، تمایل داریم چیزهای اطراف آن را مستثنا کنیم یا به آنها بی‌اعتنا باشیم یا چنانکه او می‌گوید «آشفته‌گی تأثیرهای

1. substitution

2. thesis

3. configuration

4. consciousness

5. the willing suspension of disbelief

6. rational knowledge

7. impression

8. perceptual experience

احاطه کننده، با گزینش آنچه مهم است و از پیامد آن، در یک جهان واقعی تجربه سازمان می‌یابد» (۳۱). به همین نحو، نمای درشت همان کارکرد سازمان دهنده را همراه با سطوح فعالیت ذهن دارد. به هنگام دیدن موقعیتی متشنج بر روی پرده، زمانی که یک تفنگ اهمیت می‌یابد و در نمایی درشت ارائه می‌شود: «با خود فعل توجه که در ذهن ما ادامه می‌یابد، محیط پیرامون شکل مجددی می‌یابد. جزئی که قاشا می‌شود به طور ناگهانی، کل مضمون نمایش قرار می‌گیرد و همه چیزهایی که ذهن می‌خواهد نسبت به آنها بی‌اعتنا باشد، به طور ناگهانی از دید ما دور و ناپدید می‌شود. رویدادها مطیع هشیاری ما نشده است... نمای درشت در دنیای ادراک ما، فعل ذهنی توجه ما را به حالت عینی در می‌آورد» (۳۷-۳۸).

علاوه بر نمای درشت، در هنر فیلم رجعت به گذشته^۱ یا آینده^۲ و معادلهای احساسات نیز ارائه می‌شود که همه آنها بر پیروزی ادراک و عینیت توجه دلالت می‌کند. به این ترتیب، نمایی از یک مبلغ مذهبی در بیابان که به خاطره او از خانه قطع شود، در تئاتر قابل ارائه نیست. اما از آنجا که امکان وقوع این تصویر برای ما وجود داشته است، اگر این تصویر اولیه را از آغاز داستان به خاطر آورده بودیم، دوربین با مهیا کردن این تصویر خاطره‌ای، کنشهای ذهنی توجه را به عینیت در می‌آورد: «مثل اینکه واقعیت، پیوستگی متوالیش از دست رفته و با نیازهای روح ما شکل گرفته است» (۴۱). به عبارت دیگر، با فراهم آوردن تصاویر خاصی که نیازهای ادراکی ما را تا حد تکمیل تجربه قاشا برآورده می‌سازد، با فیلم «می‌توان همانند کنشهای قوه تخیل عمل کرد» (۴۱). به علاوه، خود توانایی فیلم در گشتن میان گذشته، حال و آینده، نیازی روحی را برآورده می‌سازد، زیرا ما به طور طبیعی می‌خواهیم هر رویدادی را در متن کلی آن به نحو علی مورد تأمل قرار دهیم. یک کارگردان فیلم حتی می‌تواند نسخه دوم حس تصور شده ما را از حرکات نامعین یا نامنظم شکل دهد، همانند صحنه‌هایی که با استفاده از تدوین و حرکت دوربین، برداشتهای ذهنی لرزیدن و گیج خوردن را باز تولید می‌نماید. به طور خلاصه، در هنر فیلم، پدیده جهان بیرونی در ادراک ما از آن جهان به طریق سازگار می‌شود که انگیزه‌های ادراکی و تخیلی ما در شکلهای عمق، حرکت، نمای درشت، رجعت به گذشته و غیره به عینیت در می‌آید.

فیلم و تئاتر

برای متمایز ساختن ابزارهای هنر فیلم از ابزارهای دیگر هنرها، مانستربرگ در عین تثبیت کلی سرشت واقعیت سینمایی و هنری، استدلالهای گوناگونی را بیان می‌کند که تفاوتی موجود میان فیلم و تئاتر را خاطر نشان می‌سازد. او فیلم را به ضرر تئاتر ترفیع نمی‌دهد، بلکه آنها را به صورت دو شکل متفاوت هنری می‌بیند که اعتباری مساوی دارد. تفاوت این دو شکل هنری در این حد است که در فیلم می‌توان از صحنه‌های واقعی استفاده کرد، پسزمینه‌ها را با سرعت تغییر داد، افعال را به طور همزمان ارائه کرد، حرکتهای عادی را با استفاده از حرکت تند و کند تغییر داد و از جلوه‌های ویژه استفاده کرد. علاوه بر این، او به ماهیت فیزیکی موقعیت قاشا در تالار نمایش و سبکهای بازیگری^۳ اشاره می‌کند. اگرچه در فیلم و تئاتر هر دو تقلیدی از زندگی واقعی عرضه می‌شود؛ تئاتر واقعگرایانه‌تر است، زیرا در تئاتر حرکت، عمق، رنگ، صدا و انسان را - که بر روی پرده سینما صرفاً توهم است - واقعاً درک می‌کنیم. توهمات ناشی از فیلم آنقدر مشخص است که مانستربرگ برانگیخته می‌شود تا تأکید کند با فیلم نه تنها نمی‌توان

1. flashback

2. flashforward

3. acting

نسخه دوم عناصر واقعگرایانه صحنه تئاتر را به وجود آورد بلکه حتی نباید برای تقلید از واقعیت کوشش کرد.

در بحثی که به عدم توافق افلاطون و ارسطو در مورد سرشت واقعیت تسخیر شده توسط هنرمند باز می‌گردد، مانستربرگ استدلال می‌کند ارزش هنر در باز تولید جزء به جزء واقعیت نیست، بلکه در هنر با رفتن به جهانی فراتر از دنیای مادی، دنیای خود را به وجود می‌آوریم که شیء زیبایی‌شناسانه قائم به ذات^۱ است. در هنر با جدا کردن عناصر از آشفتگی تجربه به کامیابی می‌رسیم. ما نه واقعیت، که چیزی بهتر از واقعیت را در شیء زیبایی‌شناسانه جستجو می‌کنیم. «تنها در هنر، واقعیت تا این اندازه مغلوب، تقلید متوقف و واقعیت تقلیدی پشت سر گذاشته می‌شود»؛ «با هنر، دنیا تغییر می‌یابد، خصایص ویژه آن برای مقاصد جدید برگزیده می‌شود... تقلید دنیا فرایندی مکانیکی است؛ مقصود هنر دگرگون ساختن دنیا به نیت زیبا شدن آن است. عالیترین هنر می‌تواند دور شده‌ترین هنر از واقعیت باشد» (۶۲). بنابراین، فیلم دقیقاً به خاطر فقدان جنبه‌های واقعگرایانه که در تئاتر اجتناب‌ناپذیر است، در موضع دستیابی به عالیترین امکانات هنر قرار دارد، بی‌آنکه آن دسته از خصایصی که ما را به واقعیت باز می‌گرداند مانع راه باشد.

فیلم و واقعیت

هنرمند سیناگر باید همانند همه هنرمندان کار کند و برخلاف محقق و دانشمند که می‌کوشند میان موضوعات مورد علاقه خود و دنیا پیوندهایی ایجاد کنند، هنرمندان اثر هنری را جدا می‌کنند و نظامی از سامانندی و هماهنگی درونی به آن می‌بخشند که اثر هنری را به خودی خود کامل می‌کند. مانستربرگ در حالی که اکیداً به زیبایی‌شناسی ایمانوئل کانت معتقد است، می‌پندارد در اثر هنری «چیزها و رویدادها در حد ذات خود آنها، در نهایت کمال، رها شده از همه پیوندهایی که به کرانه‌هایی فراتر از کرانه‌های خود آنها منتهی می‌شود... در انزوای کامل» ارائه می‌شود (۶۴).

برای فراهم کردن این انزوای کامل، هنرمند سیناگر همانند شاعر، نقاش یا پیکرتراش تا آنجا که بتواند توجه را به سوی استادی و مهارتش جلب می‌کند و از اینرو اثر را از دنیای واقعی و معمول دور می‌سازد. ما می‌خواهیم هنگامی که بعد به بحث زیبایی‌شناسی نونل بورچ می‌پردازیم این تأکید مانستربرگ را به یاد آوریم، زیرا هر دو اهمیت حضور فاعل دگرگون سازنده، (یعنی) دوربین، را تصدیق می‌کنند. مانستربرگ اشاره می‌کند اشعار برخلاف گفتار وزن دارد؛ رنگ سفید مجسمه‌ها شبیه انسانها نیست؛ واقعی نبودن نقاشیها با قابهای معلوم می‌شود و غیره. ابزارهای ویژه فیلمساز تدبیرهایی است که با توانایی دوربین در تغییر واقعیت، تسلط بر دنیا را برای وی تأمین می‌کند: «تصویرنامه، داستانی انسانی را با غلبه شکل‌های جهان بیرونی یعنی مکان، زمان و علیت و با تطابق رویدادها با شکل‌های جهان درونی یعنی توجه، خاطره، تخیل و عاطفه بیان می‌کند» (۷۴). با دوربین یک داستان به طریق بی‌همتا برای ما گفته می‌شود، زیرا ذهن انسان تنها در تجربه فیلمی با درک و تکمیل دنیایی کار می‌کند که اگرچه غیر واقعی درک و شناخته می‌شود؛ مانند دنیای واقعی احساس می‌گردد. پس، هدف فیلم داستانی این است که تجربه جدا شود و با وحدتی درونی به هنر تبدیل گردد: «در تصویرنامه، تضاد بارز

1. self-contained aesthetic object

اعمال انسان در تصاویر متحرک به ما نشان داده می‌شود که از شکل‌های فیزیکی مکان، زمان و علیت رها شده و با بازی آزادانه تجربه ذهنی ما مطابق گشته و از طریق وحدت کامل طرح^۱ و نمایش تصویری به انزوای کامل از دنیای واقعی دست یافته است» (۸۲).

لذت ناشی از فیلم را مانستربرگ، به پیروی از کانت، به یگانگی رسانه نسبت می‌دهد. ذهن «بر ماده پیروز شده است»؛ دنیا اینک «در شکل‌های هشیاری خود ما بیان می‌شود... این لذت، لذتی عالی است که هیچ هنر دیگری نمی‌تواند برایمان فراهم کند» (۹۵).

همانند لیندزی که با نظر موافق به حس پیکر تراشانه در فیلم نگاه می‌کند، مانستربرگ نیز اهمیت زیادی برای کارگردان قائل است. سناریوی^۲ یک فیلم را فقط با کوشش‌های کارگردان می‌توان به عنوان اثری هنری محقق کرد؛ کارگردان «باید خود را هنرمندی خلاق نشان دهد، زیرا تنها کسی است که می‌تواند نمایشنامه‌ها^۳ را به صورت بالفعل به فیلم‌های سینمایی^۴ تبدیل کند... در تصویرنامه همه تأکید بر تصویر است و ترکیب آن تماماً به عهده هنرمند ابداع کننده است» (۸۳).

همچون آرنه‌ایم، مانستربرگ نیز به ورود صدا به فیلم با نظر مساعد نگاه نمی‌کند، زیرا معتقد است خلوص دیداری فیلم را از بین می‌برد. همان گونه که از پذیرش فیلم، چون وسیله‌ای برای فرار از جنبه‌های واقعگرایانه تئاتر انتظار می‌رود، مانستربرگ در مورد افزودن رنگ به فیلم هم با شیفتگی برخورد نمی‌کند، زیرا این عامل نیز ما را به دنیای واقعیت بازمی‌گرداند.

● منبع نقل قولها

* Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. 1916. Reprint. New York: Dover Publications 1970.

● مشارکت نظریه پردازان روسی

اینک به بررسی نظریات سه منتقد و فیلمساز صاحب نام روسی می‌پردازیم تا مهمترین مفهوم در آفرینش فیلم را درک کنیم: مونتاژ یا فرایند تدوین که طی آن قطعات فیلم برای ایجاد اثر هنری به یکدیگر متصل می‌شود. لو کولشوف، وی. آی. پودوفکین و برتر از آنها سرگئی ام. ایزنشتین که در هر دو زمینه نظری و عملی در امر قانونمند کردن و استیلای روش مونتاژ در سینمای خودشان سالها مشارکت کرده‌اند. چنانکه خواهیم دید، بررسی نظریات این سه تن از همه جنبه‌های نظری، با ارزش است؛ اما مهمترین وجه اندیشه آنان، تفکر بنیادین درباره نما به عنوان اساس زبان فیلم است؛ زبانی که از ترکیب کلمات و جمله‌ها ساخته می‌شود و آنچه اهمیت دارد، تأثیری است که از کنار هم گذاشتن نماها به وجود می‌آید. در بررسی نظریات این سه نظریه‌پرداز که با هم معاصر و آشنا بوده‌اند این نکته آشکار خواهد شد که آنان به هیچ وجه با یکدیگر توافق کامل نداشته‌اند؛ برای مثال، در مورد بازیگری آرای متعددی می‌توان یافت و مهمتر از آن، دلایل اساسی عقلانی متفاوتی را برای تفکر مونتاژی کشف کرد. فعالیت‌های شخصی آنان در جاهایی دیگر به خصوص در زندگینامه ایزنشتین در کتاب ایزنشتین از یون بارنا و تاریخ کامل فیلم شوروی، کینو^۱، از جی لیدا مورد بحث قرار گرفته است. اما تصور اینکه هر سه به میزان قابل توجهی تأثیر متقابل داشته‌اند مفید است؛ کولشوف به عنوان استاد پودوفکین و ایزنشتین؛ پودوفکین به عنوان بازیگر در برخی از فیلمهای ایزنشتین و به عنوان طراح در فیلمهای کولشوف؛ به طور خلاصه، هر یک در موقعیتی قرار داشته‌اند که از عقاید یکدیگر در مورد سرشت و روش فیلم آگاهی یابند.

■ لو کولشوف

بسیاری از نظریه‌های لو کولشوف (۱۸۹۹-۱۹۷۰) هم اکنون در دسترس علاقه‌مندان به نقادی فیلم قرار دارد، که در این زمینه باید قدردان رونالد لواکو بود که اخیراً برخی از نوشته‌های سالهای ۱۹۲۲ تا ۱۹۶۸ کولشوف را ترجمه کرده است. مباحث کولشوف دربارهٔ مونتاژ و پویایی‌شناسی^۱ فضای پرده‌آهیتی ویژه دارد؛ ضمن اینکه من می‌خواهم نظر او را در مورد بازیگری در روی پرده و چند نقد وی را توضیح دهم.

مونتاژ

به مانند پودوفکین و ایزنشتین، کولشوف دربارهٔ فیلمهای دیوید وارک گریفیث با شیفتگی واکنش نشان می‌دهد، زیرا در آنها روشی از فیلمسازی و ترکیب‌بندی را کشف می‌کند که از نظر کیفی با روش روسی متفاوت است. به جای برداشتهای بلند از یک موضع ثابت، گریفیث از برداشتهای کوتاه فراوان سود می‌برد و این برداشتها را به شیوه‌ای گردآوری می‌کند که تنش بزرگتری آفریده و هیجان بیشتری در تماشاگر به وجود آورد. همه ما با سبک مشهور رهایی در آخرین دقیقه آشنایی داریم که با اتکا به برشهای مداوم، اما موزون به گذشته و آینده فاجعه بالقوه ساخته شده است؛ همچون برش از اجرای حکم اعدام شوهر بیگناه در تعصب به نیرویی که می‌تواند از اجرای این حکم جلوگیری کند که کوشش همسر مرد برای رسیدن به موقع به حاکم است. کولشوف در چند جا به اظهار نظر در مورد واکنشهای متفاوت تماشاگران روسی در برابر این روش «آمریکایی» می‌پردازد که تا این حد به برش میان نما به شکلی مغایر با روش فیلمسازی روسی متکی است. کولشوف نیز همانند لیندزی، که علت تصویرنامه کنشی را به جنون آمریکایی سرعت نسبت می‌دهد، معتقد است چیزی که شخصیت آمریکایی را می‌سازد، روش فیلم و به ویژه نیاز آمریکاییها را به «حداکثر تأثیرات» تبیین می‌کند؛ یعنی

1. dynamic

«آمریکایی تقاضای نمایش کامل دلارش را دارد» (۴۶). ضرباهنگ^۱ زندگی در ایالات متحده، تبیین کننده حرکت سریع تصاویری است که در آنجا تولید می شود. کولشوف بعدها روش آمریکایی را به خاطر تاثیر زیان آور و سوداگرانه^۲ بر فیلمسازی روسی، نفوذ منفی در روحیه طبقه کارگر و تاثیر تضعیف کننده بر کار خود وی، مورد انتقاد قرار می دهد. اما در «آمریکاییها» و هنر سینما^۳، آنچه را او و دیگر فیلمسازان آموخته اند به وضوح شرح می دهد: «ما متقاعد شدیم که نیروی اساسی تاثیر فیلم در تماشاگر... فقط در نمایش مضمون نماهای خاص نیست، بلکه در سازمانبندی آن نماها در میان خودشان... در مناسبات متقابل نماها و در جایگزینی یک نما با دیگری است» (۴۶).

کولشوف متوجه می شود که رابطه نماها در سینمای آمریکا به چه طریق تعیین می شود. از آنجا که حرکت برای کارگردانها فوق العاده مهم است، آنها «پیچیدگی صحنه ها را با فیلمبرداری آن رکنی از حرکت که بدون آن، در هر لحظه معین یک فعل حیاتی اتفاق نمی افتد» حل می کنند (۱۲۸). به عبارت دیگر، تنها توجیه برای یک نمای خاص این است که در آن نما حرکت خاصی ارائه می شود. کولشوف به این اصل به عنوان «نخستین امر ناشی از فیلمهای آمریکایی... فرایند تجسم یک حرکت ضروری در نمایی جداگانه و گردآوری این قطعات در یک صحنه» اشاره می کند (۱۲۹-۱۳۰). در ارتباط با این اصل، نظریه دیگر وی است که در فیلمهای آمریکایی هر صحنه با چشمی به پیوند با ساختار بزرگتر ساخته می شود: «آنها هر صحنه جداگانه ای را به فصول مونتاژی، به مجموعه ای از نماها که هر فصل را می سازد تقسیم کرده اند؛ علاوه بر این، آنها هر حرکت جداگانه ای را به طریق فیلمبرداری کرده اند که فقط فعل آن قابل رؤیت است، فعلی که به طور قاطع لازم است» (۴۹). در اوایل ۱۹۱۶، کولشوف علاقه اش را نسبت به پیروی از «روش آمریکایی فیلمبرداری که در هر فصل معینی از آن، صحنه ها چیزی را نشان می دهند که درک آن برای تماشاگر لازم است و فیلمبرداری آنها در نزدیکترین و واضحترین نماهای ممکن انجام می شود» بیان می کند (۵۰).

اثر اقتباس روش آمریکایی بر کولشوف بسیار با اهمیت است، زیرا با تصور نما به عنوان جوهر^۴ یا هسته معنا که فعل و حرکت خاص خود را در بردارد، کولشوف به وضع قاعده مسلم یک نظریه مونتاژ، یا به گفته خودش «پیوند دادن نماها در نظامی از پیش تعیین شده که یک فیلم از طریق آن ساخته می شود» (۴۷) می رسد. معنا در سازمانبندی ماده فیلمی قرار دارد. در واقع، امکان تاثیر مطلوب ایجاد معنا قبل از پیوند نماها با مونتاژ مشخص شده است. آفریننده فیلم احکام خود را در خارج از ماده (کارش) به وجود می آورد، شاید همان طور که یک شاعر قافیه هایش را می سازد. کولشوف قیاس ادبی میان نما و کلمه را کاملتر از هر یک از منتقدان قبلی دنبال می کند؛ لیندزی، برای مثال، تصویرنگاری را با «کلمه - تصویرها» همذات می پندارد اما این را در همین جا رها می کند. تاثیرات قیاس نما - کلمه کماکان وجود دارد؛ زیرا منتقدانی مثل کریستین متز، روشهای زبان شناختی تحلیل را برای فیلم همساز^۵ کرده اند. آنچه تا اندازه ای یادآور لیندزی است، تصور کولشوف در مورد سرشت قائم به ذات هر نما برحسب نوشته های شرقی است. نما در الفبای کارگردان شبیه حرفی با پیچیدگی خاص است، حرفی که مثل یک پندارنگار^۶ چینی، مقام یک کلمه را دارد: «نما باید به شکل یک نشانه عمل کند، به شکل حرفی از الفبا، به نحوی که فوراً بتوانید آن را بفهمید و برای تماشاگر آنچه در نمایی معین

1. tempo

2. bourgeois

3. „Americanitis and.. Art of the Cinema

4. kernel

5. adapt

6. Ideogram

بیان می‌شود کاملاً واضح باشد»؛ «هر نمای جداگانه باید به شکل یک حرف در یک کلمه عمل کند. البته به شکل نوع پیچیده‌ای از حرف، مانند یک پندارنگار چینی. نما مفهومی کامل است و باید فوراً فهمیده شود» (۶۲-۶۳).

کولشوف نما را نشانه یا واحدی از معنا، هم در سبک ارائه و هم در محتوا می‌داند. نما صرفاً یک تصویر نیست زیرا شکل آن بخشی از محتواست؛ «نمای فیلم، یک عکس ثابت نیست. نما یک نشانه، یک حرف برای مونتاز است». در نتیجه، زاویه‌ای که نما از آن گرفته می‌شود به معنای نشانه کمک خواهد کرد: «هر گونه تغییر در زاویه دید عادی را کارگردان باید با آگاهی از کار نما به عنوان یک نشانه انجام دهد. یک شخص مغرور را می‌توان از زاویه پایین^۱ فیلمبرداری کرد. پرسپکتیو^۲ به روشنی بیشتر تأکید بر غرور کمک می‌کند و آن را مؤکد می‌سازد. یک آدم ستم‌دیده یا افسرده را می‌توان از زاویه بالا^۳ فیلمبرداری کرد. افسردگی با زاویه دید دوربین مؤکد خواهد شد» (۸۰).

بنابراین، یک نمای مجزا و شکل حاصل از فیلمبرداری ترکیب می‌شود تا یک نشانه یا حرف پیچیده را شکل دهد. در مونتاز، کارگردان این نشانه‌ها را در ساختارهای وسیع‌تر معنا به یکدیگر پیوند می‌دهد. کولشوف تصور می‌کند کارگردان اندیشه‌هایش را با دو تمثیل ارائه می‌کند. تمثیل اول، که از طرف ایزنشتین رد شده است، کار کارگردان را شبیه به کار یک بنا^۴ مجسم می‌کند: «اگر کسی یک اندیشه - عبارت، پاره‌ای از داستان، حلقه‌ای در کل زنجیر نمایشی دارد؛ این اندیشه در نما - نشانه‌ها مثل آجرها تنظیم و عرضه می‌شود» (۹۱). تمثیل دوم، که به وضوح در نوشته‌های پودوفکین مشهود است، عنصر زبانی را با آجرها ترکیب می‌کند: «شاعر یک کلمه را با وزنی معین بعد از دیگری قرار می‌دهد، مثل یک آجر بعد از دیگری. تصویر - کلمه‌ها که او به هم چسبانده است مفهوم پیچیده‌ای را به عنوان یک نتیجه تولید می‌کند. در نماها هم مثل معنای قراردادی و پندارنگارهای نوشته‌های چینی، تصاویر و مفاهیم کلی تولید می‌شود. مونتاز نماها، ساختن کل عبارات است. محتوا از نماها سرچشمه می‌گیرد» (۹۱). مباحث کولشوف در مورد آزمایشهای گوناگون با فرایند مونتاز، شایان توجه است. او نکته‌ای را که امروز برای ما مسلم به نظر می‌آید، صریحاً تصدیق نکرده یا پرورش نمی‌دهد - یعنی اینکه آزمایشها با اثبات خنثی بودن ذاتی نما، عقاید او را درباره نما به عنوان یک حرف پیچیده قائم به ذات تضعیف می‌نماید. به هر حال، دانشجویان فیلم باید از این آزمایشها آگاه شوند. در مشهورترین آنها کولشوف که با پودوفکین کار می‌کند، نماهای بی‌حالتی از صورت یک بازیگر را به نماهایی از یک کاسه سوپ، یک دختر کوچک و یک تابوت پیوند می‌دهد. هنگامی که نماهای متوالی برای تماشاگران به نمایش درآمد، «اجرای» بازیگر به خاطر حساسیت او مورد ستایش قرار گرفت، در حالی که او در واقع به هیچ وجه بازی نکرده بود؛ همه تصور کرده بودند که بازیگر در حال نمایش عواطف متفاوت است زیرا کولشوف صورت وی را در کنار اشیای متفاوت گذاشته بود. برای کولشوف این آزمایش این واقعیت را به اثبات رساند که معنای سینمایی از مجموعه نماها مشتق می‌شود.

آزمایشهای متعدد دیگر، شیفتگی او را به توانایی مونتاز در «آفریدن قلمرو مادی جدید» (۵۲) اثبات می‌کند. در یکی از آزمایشها، او می‌خواهد از پدر و دختری فیلمبرداری کند که به

1. low-angle

زاویه پایین، کوتاه یا سرپالا.

2. foreshortening

نمایش محور بلند یک شیء با فشرده کردن خطوط این شیء. به نحوی که ترمیم ابعاد پائین آن به طرف بالا به وجود آید.

3. high-angle

زاویه بالا، بلند یا سرپایین.

طور فرضی به یک دیرک نگاه می‌کنند، فیلمبرداری این نماها به خاطر مشکلات فنی دشوار است؛ در عوض، او نماهای جداگانه‌ای را از پدر و دختر و دیرک می‌گیرد و سپس آنها را به هم متصل می‌کند و در نتیجه این تأثیر را به وجود می‌آورد که نماها اصلاً در یک ناحیه گرفته شده است. امروزه استفاده از این تکنیک توسط کارگردانها در سراسر دنیا رواج دارد. اما مهم، اصلی است که با این آزمایش روشن می‌شود. موقعی که نزدیکی در مکان واقعاً وجود ندارد، مجموعه دو نما حقیقتاً می‌تواند این توهم را به وجود آورد. در آزمایشی دیگر او از یک بازیگر مرد و یک بازیگر زن در مکانهایی متفاوت فیلمبرداری می‌کند؛ اما نماها را به طریق در کنار هم می‌گذارد که گویا در یک محوطه به طرف یکدیگر می‌آیند؛ به نظر می‌آید آنها با یکدیگر ملاقات می‌کنند، سپس به ساختن نگاهی نگاه کرده و وارد آن می‌شوند که در واقع در نزدیکی آنها نیست؛ در نتیجه، ملاقات ناممکن با جادوی مونتاز «اتفاق می‌افتد». در یک مورد کولشوف حتی زنی را «می‌آفریند» که در برابر آینه‌ای در حال آرایش است؛ «او در واقعیت وجود نداشت، زیرا ما لبهای یک زن، پاهای دیگری، پشت سومی و چشمهای چهارمی را فیلمبرداری کردیم» (۵۳). آزمایشها اثبات می‌کنند که «قدرت اساسی سینما در مونتاز است، زیرا با مونتاز، درهم ریختن و تجدید ساختن و در نهایت دوباره ساختن ماده ممکن می‌شود» (۵۲). بنابراین در مناسبات متقابل قطعات فیلم، بیان بالقوه کارگردان قرار دارد. او عبارات را با سازمان دادن واقعیت از طریق گزینش انواع پیوندها می‌سازد.

بازیگری

اصل مونتاز تا بازیگری نیز توسعه می‌یابد. در نوشته‌های اولیه خود، کولشوف مثل ایزنشتین استدلال می‌کند که، استفاده از بازیگرانی مناسب است که همان ماهیتهای به نمایش درآمده هستند و در نتیجه چیزی بیش از حس واقعیت‌گرایی را به کار می‌بخشند، یعنی نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای؛^۱ «اگر شخصی را انتخاب کنیم که رابطه‌ای با تئاتر نداشته باشد و او را وادار کنیم آنچه را می‌خواهیم انجام دهد، خواهیم دید کار او بر روی پرده بهتر از کار یک بازیگر تئاتر نمایان می‌شود» (۵۷). مثلاً، یک باربر واقعی، واقعگرایانه‌تر از بازیگر نقش باربر حرکت کرده و کارش را انجام می‌دهد. علاوه بر این به نظر می‌آید کولشوف اهمیت اندکی برای بازیگر قائل است، زیرا چنانکه در آزمایش سوپ دیدیم، بازیگر در آزمایشهای او با مونتاز، صرفاً ابزاری در ترکیب‌بندی است.

اما او بعداً استدلال می‌کند که در اجرای بالفعل یک بازیگر می‌توان در مورد یک «منحنی مونتاز» پیچیده صحبت کرد. در هر عبارت مونتازی معین که از تصاویر کنار هم گذاشته شده به وجود آمده، خود اجرا بخشی از ترکیب‌بندی و تداوم می‌شود؛ کار بازیگر «به ویژه در کنشهای متقابل^۲ و دگرگونیهای مونتاز، منحنی مونتاز خود را دارد. این دگرگونیها از نظر معنا نیز به اندازه وزن^۳، به نحوی گریزناپذیر با دگرگونی بخشهای فیلم ارتباط دارد. بدین معنی که، مونتاز درونی ساختمان نما را نمی‌توان از کل ساختمان مونتازی و از مونتاز نماها جدا کرد» (۱۹۳).

سرشت مکان بر روی پرده

در ارتباط با بازیگری، کولشوف بحث «شبکه مکانی موزون»^۴ را مطرح می‌کند، مفهومی که پیشاپیش از مطالعات بعدی منتقدانی چون مانی فاربر و نونل بورچ در مورد مکان پرده خبر

می‌دهد. به طور خلاصه، کولشوف پرده مستطیلی را قاعده مثلثی تصور می‌کند که رأس آن دوربین است. در صورتی که حرکات بازیگر در مکان پرده و به موازات طرفین پرده و عمود بر دو طرف دیگر اجرا شود، تماشاگران این حرکات را با سهولت بیشتری درک می‌کنند. حرکات بازیگر نسبت به رأس مثلث، یعنی دوربین، باید به نحوی در مکان سازمان داده شود که در طرحی منظم پیش رود. مسیر یک راه کج، برای مثال، مادامی که به طور صوری با «شبکه» ایجاد شده توسط مربع مستطیل با خطوط موازی و عمودی، متناسب باشد، برای حرکت کاملاً قابل قبول است. حتی افعال جسمانی باید با شبکه موزون ساخته شده در ذهن و با حرکت محسوس محورهای گوناگون بخشهای جسمانی و نسبت آنها با فضای پرده، هدایت گردد: «شبکه‌ای تخیلی به طریق بر روی پرده به وجود می‌آید و در امتداد این شبکه، فرد باید در خلال فعل مقدماتی حرکت کند، در حالی که در خلال فعل پیچیده، حرکات پیچ و خم‌دار باید در بخشهای عمودی و موازی بنیاد قرار داده شود» (۱۱۰). «اگر شخصی در امتداد محورهای ساز و کار خود کار کند که آشکارا به نمایش درآمده است و حرکت در امتداد این محورها، در فضای تقسیم شده بر روی پرده - در «شبکه فضایی» - توزیع شده باشد، حداکثر وضوح و خلوص در کار یک بازیگر به دست خواهد آمد. تمام آنچه بازیگر بر روی پرده انجام می‌دهد به روشنی انعکاس در یک آئینه، درک خواهد شد» (۶۷). به عبارت دیگر، کولشوف در اینجا به این نکته اشاره می‌کند که پویایی‌شناسی فضای پرده از نظر کیفی با صحنه‌تئاتر یعنی جایی که همواره دیدگاههای متعدد - تک تک تماشاگران - در آن وجود دارد، متفاوت است. بر روی پرده، بازیگر در دیدگاهی ظاهر می‌شود که برای همه مشترک است: «زاویه دید لنز... مثل این است که فیلمساز تماشاگر را از پشت گردنش می‌گیرد» (۵۹). بنابراین بازیگری و حجمهای معین مکان که بازیگران به طرف آن حرکت می‌کنند یا قسمتهایی از بدن خود را در آن قرار می‌دهند باید نسبت به رأس مثلث، یعنی دوربین و در نهایت، چشمهای تماشاگران در نظر گرفته شود.

تا آنجا که امکان دارد کارگردانها باید بکوشند از گیج شدن تماشاگران به واسطه حرکات آشفته بازیگران در مکان پرهیز کنند. یکی از دلایل بی‌تفاوتی کولشوف در برابر نظریه سینما - چشم ژینگا ورتوف، که با وسایل مستند بر ارزش چشم‌اندازهای بی‌ترتیب زندگی تأکید می‌کند، این است که حرکت در چنین اوضاع و احوالی ضرورتاً آشفته و سازمان نیافته است؛ زیرا از قبل آن را یک کارگردان، با حسی از شبکه مکانی طراحی نکرده است؛ در نتیجه تماشاگران برای فهمیدن آنچه بر روی پرده می‌گذرد دچار مشکل می‌شوند. با این حال کولشوف معتقد است که «شالوده سینما، مونتاژ مواد واقعی است» (۱۲۱). او با ستایش از فیلمهای غیرداستانی، اعتقاد دارد که فیلمهای روایی، با تلاش برای رسیدن به حسی از واقعیت که در فیلمهای غیرداستانی انتقال داده می‌شود، می‌تواند مفید باشد.

نقدهای کولشوف

به عنوان یک منتقد، کولشوف توضیحاتی در مورد ایزنشتین می‌دهد که شایان توجه است. او تأکید ایزنشتین را بر نما در مونتاژ، مورد اعتراض قرار می‌دهد؛ بدین معنی که کولشوف در رابطه جزء با کل به یک عدم توازن می‌رسد. اگرچه سکانس معروف مونتاژ شیرهای قیام‌کننده در پوتمکین بسیار خوب است، ایزنشتین اغلب در کاربرد مؤثر مونتاژ، مانند فیلم

اعتصاب، با شکست مواجه می‌شود؛ «نماهای ایزنشتین همواره دیگر نماها را بی‌اثر می‌سازد.... مونتاز اعتصاب به نحو قابل توجهی ضعیف است. این مونتاز اغراق‌آمیز، بیانگر یک ضرباهنگ غیرضروری سریع تدوینی است؛ به خصوص، کولشوف نارضایی خود را از «عدم وجود یک خط واحد حرکت در الحاق تصاویر و فقدان مضمونی واحد» ابراز می‌کند (۱۳۸-۱۳۹).

کولشوف میان سبکهای کارگردانی گریفیث و چارلی چاپلین نیز تمایزی ادراکی را مطرح می‌کند. بازیگران برای گریفیث احساسات خود را عیان می‌سازند، زیرا کارگردان از آنها خواسته «حالت‌های روانی خود را با حرکات پیچیده کل بدن‌هایشان نمایش دهند.... گزیدن لب، بی‌قراری، فشردن دست‌ها، لمس اشیا و نظیر اینها، نشانه‌های ویژه بازیگری گریفیثی است». در مقابل، چاپلین از تأکید بر این رکن شخصی عاطفه خودداری می‌کند و بر رابطه بازیگر با اشیا متمرکز می‌شود. بینش کولشوف را باید در ارتباط با اظهار نظرهای زیرکانه ایزنشتین و آندره بازن در این مورد در نظر گرفت؛ چاپلین «روشهای مقدماتی نمایش عواطف در چهره بازیگر را تا حد صفر کاهش داد. او رفتار یک شخص را با رویدادهای گوناگون زندگی او و در رابطه وی با اشیا و موضوعات به نمایش درآورد. در این روش، قهرمان با محیط و مردم اطرافش مربوط می‌شود و به خاطر چگونگی و حالت وجودیش، تغییر کرده و رفتارش را تغییر می‌دهد» (۹۴).

● منبع نقل قولها

* Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film*. Edited and translated by Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974.

■ وی.آی. پودوفکین

وی.آی. پودوفکین (۱۸۹۳-۱۹۵۳) یکی دیگر از پیشروان مهم فیلمسازی و نقادی، ورود خود را به عالم سینا صریحاً به کولشوف نسبت می‌دهد. پودوفکین که حرفهٔ اصلیش مهندسی شیمی بود، معترف است قبل از ملاقات با کولشوف صرفاً به دیدهٔ حقارت به فیلم می‌نگریسته است. از نظر وی، فیلم حتی یک هنر نبود. اما کولشوف، پودوفکین را با مفهوم مونتاز آشنا کرد؛ همان طور که قبلاً اشاره کردم، پودوفکین در آزمایش بازیگر و سوپ مشارکت داشت. نتیجهٔ ملاقات آن دو، ورود فعالانهٔ پودوفکین به عنوان بازیگر، کارگردان (مادر شاید مشهورترین اثر او باشد) و منتقد به دنیای فیلم است. من در اینجا می‌خواهم به بررسی فرمول‌بندی و طبقه‌بندی فرایندهای مونتاز؛ نظریهٔ بازیگری و تصورش از صدا پردازم.

مونتاز

پودوفکین، تدوین^۱ را «نیروی خلاقهٔ بنیادین که عکسهای بی‌روح (نماهای جداگانه) به اتکای قدرت آن، حیات و شکل سینما توگرافی پیدا می‌کند» می‌نامد (۲۵). کارگردان همچون تدوینگر از راههای مختلف عمل می‌کند. او قطعات فیلم را برای تدارک «راهنمایی تعمیدی و اجباری اندیشه‌ها و تداعیهای تماشاکر» هماهنگ و تنظیم می‌کند (۷۳). بدین طریق امکان می‌دهد، تماشاکر چیزی را تجربه کند که کارگردان می‌خواهد دیده و احساس شود. در اینجا این اصل به دست می‌آید که ضرباهنگها و ضربهای گوناگون تدوین رابطهٔ بسیار نزدیکی با روان‌شناسی تماشاکر دارد. فرایند ادراک همراه با سطوح فرایند تدوین پیش می‌رود، به این نحو که او موضوعات مورد توجه را تغییر می‌دهد، به جزئیات با دقت یا سرعت نگاه می‌کند یا از توجه به موضوعات باز می‌دارد. با ذکر یکی از اصول مسلم روان‌شناسی تداعی‌گرا^۲، پودوفکین به شرح این واقعیت می‌پردازد که به خاطر ایجاد عواطف با بعضی حرکات، اگر حرکتی ارانه

1. editing

2. associationalist psychology

شود، احساس متناظری به وجود خواهد آمد. وظیفه کارگردان، هدایت اندیشه‌ها و تداعیها با گزینش و تنظیم تصاویر به طرقی است که عواطف و تداعیهای مطلوب را به یاد می‌آورد. مثلاً ضرباهنگ تدوین باید میزان توجه را هم‌تراز سازد؛ «هر اندازه صحنه‌ای که در برابر (تماشاگر) قرار دارد او را به نحو عمیق‌تری برانگیزد، توجه وی سریع‌تر و ناگهانی‌تر (منقطع) از نقطه‌ای به نقطه دیگر جلب می‌شود... هر اندازه بی‌طرفانه‌تر و آرام‌تر به مشاهده کنش بپردازد، تغییرات نقاط توجه وی و در نتیجه تغییرات تنظیم دوربین، آرام‌تر و آهسته‌تر خواهد بود» (۱۱۴).

فرایند تدوین قبل از آغاز گردش دوربین فیلمبرداری آغاز می‌شود، زیرا کارگردان باید مواد فیلمی را که در نهایت استفاده خواهد کرد، با دقت برگزیند. او نخست ماده مناسب را پیدا می‌کند، سپس پرمعناترین تصاویر را برای فیلم انتخاب می‌کند. با استفاده از تمثیلی ریاضی، پودوفکین این روش کار را «تفکیک»^۱ یا تجزیه^۲ مواد اولیه فیلم به بخشهای مختلف می‌نامد. برای مثال، او فرایند تفکیک مورد استفاده گریفیث در فیلمبرداری صحنه دادگاه در تعصب را بازسازی می‌کند؛ کارگردان ناچار بود در مورد گرفتن غای درشتی از دستهای همسر رنج دیده تصمیم بگیرد. به همین نحو، او تصمیم ایزنشتین را در تمرکز توجه بر کالسکه بچه در خلال کشتار جمعی در سکانس پله‌های اودسا در پوتمکین یادآور می‌شود. پس از تفکیک، هنگامی که عناصر گوناگون در وحدتی سازمان یافته گردآوری می‌شود، فرایند «ادغام»^۳ اتفاق می‌افتد. بنابراین کارگردان صرفاً ضبط کننده واقعیت نیست. در واقع، او با قطعات فیلم کار می‌کند نه با واقعیت. برخلاف کارگردان تئاتر که ماده خام کارش از متن نمایشی و بازیگران تشکیل می‌شود، کارگردان فیلم اراده خود را بر روی قطعات نوار سلولوئید^۴ اعمال می‌کند. بدین نحو او فضا و زمان را بازسازی می‌کند، تا حدی که پودوفکین آن را «تراکم زمانی»^۵ می‌نامد؛ یعنی ادغام واحدهای اساسی که حاوی واحدهای تفکیکی مرکزی است: «فیلم عناصر واقعیت را گردآوری می‌کند تا از آنها واقعیت جدیدی بسازد که خاص خود فیلم است؛ و قوانین مکان و زمان که در کار با انسانهای زنده در تئاتر خیلی محکم و مؤکد است در کار فیلم کاملاً تغییر می‌کند» (۹۰).

به خاطر همین رهایی از زمان و مکان، کارگردان فیلم برای حرکت به سوی ماهیت شیء یا صحنه، از هنرمندان دیگر آزادتر است. پودوفکین این توانایی فیلم را نه تنها به خاطر تسخیر جزئیات بلکه به علت کاربرد جزئیات معین به عنوان وسیله‌ای برای آشکارسازی کاملتر معنا مورد بحث قرار می‌دهد؛ یعنی او استدلال می‌کند جزء معین می‌تواند ما را به سوی کل هدایت نماید: «قدرت نمایش فیلم در این واقعیت نهفته است که با دوربین دائماً می‌کوشند تا حد امکان به عمق نقطه درونی هر تصویر نفوذ کنند. با دوربین، چنانکه گفته شد، دائماً در تلاش‌اند تا خود را به ژرفترین اعماق زندگی برسانند؛ تلاش می‌کنند به مواضعی رسوخ کنند که تماشاگر متوسط با نگرستن اتفاقی به پیرامون خود هرگز به آنجا نخواهد رسید. با دوربین به عمق بیشتری می‌روند؛ به هر چیزی که بتوانند ببینند می‌رسند و سپس آن را بر روی نوار سلولوئید ابدی می‌سازند» (۹۱).

انواع تدوین

پودوفکین سه گونه فرایند تدوین را شرح می‌دهد. نخست درباره تدوین ساختمانی^۶

1. differentiation

2. separation

3. integration

4. celluloid

5. temporal concentration

6. constructive editing

صحبت می‌کند؛ طریقه‌ای که طی آن کارگردان همانند نویسنده داستان‌روایی کار می‌کند تا امکان دیدن جزئیات را در صحنه فراهم آورد. برای مثال، پودوفکین صحنه‌ای را شرح می‌دهد که در آن رهگذری با دو مرد در یک واگن ملاقات و از جهت‌ها سؤال می‌کند. این فیلمنامه شامل جزئیات مربوط به شرایط واگن و توصیف سه مرد است. بدین طریق کارگردان می‌خواهد این جزئیات را در فیلم ارائه نماید؛ اما پودوفکین استدلال می‌کند، این جزئیات را نمی‌توان صرفاً با توسل به نماهای درشت ارائه کرد زیرا فراوانی نماهای درشت فعل روایت را خواهد گسیخت. بهتر است بگذاریم تماشاگر چنین جزئیاتی را در متن فیلم بشناسد و مشاهده کند. بنابراین تدوین ساختاری متضمن غایش جزئیاتی است که بدون بی‌اثر ساختن نیروی اساسی غایش، برای درک جنبه‌های فیزیکی صحنه لازم است: «جزئیاتی که از نظر ساختاری به صحنه‌هایی از این نوع تعلق دارد... نباید به صورت همراه کننده به صحنه افزوده شود، بلکه صحنه باید بدون آنها ساخته شود» (۵۱).

تدوین ساختاری^۱ طریقه دوم تنظیم عناصر فیلمی است. در این مقوله در مورد زمان کاربرد نماهای درشت و عمومی تصمیم‌گیری می‌شود؛ کارگردان انتخابهایش را براساس کنش یک صحنه کامل انجام می‌دهد. بنابراین، یک نوع استقرار دوربین برای فیلمبرداری از سه مرد که سرگرم تقلا برای بلند کردن یک شیء سنگین هستند استفاده می‌شود. اما اگر یکی از این سه نفر برای کشیدن اسلحه کنار رود، کارگردان تمایل دارد او و فعل خاص وی را با نوع متفاوتی از نما جدا کند. تغییر یک نما به نمایی دیگر، مثلاً تغییر نمای عمومی به نمای درشت، هنگامی که از نظر کارکردی به فعل مربوط باشد، گسیختگی در روایت فعل به حساب نمی‌آید.

سومین و مهمترین مقوله، تدوین نسبی^۲ است؛ زیرا به نحو بارزی به توانایی کارگردان در هدایت و ایجاد عواطف و تداعیها در تماشاگر وابسته است. پودوفکین (در این مقوله) پنج نوع تدوین را شرح می‌دهد. مثال نوع اول یعنی تضاد^۳ می‌تواند در فیلمی درباره مردی فقیر و گرسنه اتفاق بیفتد که از افعال او به پرخوری مردی ثروتمند قطع می‌شود. با فرایند تدوین، صحنه‌ها بدون هیچ رجوع خاصی به زمان، مکان یا علیت^۴ به یکدیگر پیوند می‌یابد. نوع دوم یعنی موازات‌گرایی^۵ از بعضی جهات شبیه نوع اول است. در اینجا، مثال او دو رویداد را شرح می‌دهد که ارتباط نزدیکی با هم دارد: فعالیت‌های مقدماتی و سرانجام، اعدام کارگر یک کارخانه به فعالیت‌های کارفرمایش در همان زمان، پیوند داده می‌شود. هر دو مجموعه با اشاره به زمان و مناسبت به غایش درمی‌آید. نمونه مقوله سوم تدوین نسبی یعنی نمادگرایی^۶، در اعتصاب ایزنشتین به وقوع می‌پیوندد، هنگامی که کارگردان، نمای کارگران قتل عام شده را با نمای گله‌ای در محوطه دامداری جا به جا می‌کند. همان طور که خواهیم دید، ایزنشتین این را «مونتاز متفکرانه» می‌نامد. پودوفکین بخش پایانی تعصب را مثال خوبی برای نوع چهارم یعنی همزمانی^۷ ذکر می‌کند. قبلاً اشاره شد این نوع در داستان امروزی اتفاق می‌افتد، مانند گریفیث که (نماهای) مرد محکوم را به کوششهای همسرش پیوند می‌دهد که در تلاش برای رساندن

1. structural editing

2. relational editing

3. contrast

4. causation

5. parallelism

6. intercut

شاید معادلهای میان برش و برش، مناسبت باشد؛ اما در اینجا با این گمان که معادلهای فوق ناشناخته‌تر است و پیوند حاصل کار را صرفی می‌کند (یعنی برش دو نما و پیوند دادن آن دو به یکدیگر)، به تسامح از معادل پیوند استفاده شد. م.

7. symbolism

8. simultaneity

اطلاعاتی است که به نجات مرد منجر خواهد شد؛ پودوفکین اذعان دارد با اینکه در استفاده از این شکل تدوین نسبی افراط شده؛ اما هنوز هم مؤثر است. نوع آخر یعنی تکرار مضمون^۱، برای تقویت مضمون محوری فیلم طراحی می‌شود. بنابراین در فیلمی که علیه سوء استفاده‌های کشیشان و وابستگان تزار ساخته شده است، تکرار نمایی از زنگهای کلیسا با زیرنویس پرهیزکاری بر پوچ بودن کلیسا تأکید می‌کند (۷۵-۷۸).

همانند کولشوف، پودوفکین نیز برای توضیح عناصر فرایند مونتاژ به تمثیلهای ادبی متوسل می‌شود. او خاطر نشان می‌کند که یک کلمه می‌تواند، به خودی خود، بازخواننده‌تر^۲ از تصویری دیداری باشد، زیرا «در یک کلمه، اغلب یک پیچیدگی کامل از تصاویر وجود دارد» (۳۷). کارگردان سناریو را به تصاویری با قدرت دلالت‌کننده تبدیل می‌کند؛ و هنگامی که تصاویر به وجود می‌آید، ترکیب‌بندی انجام می‌شود: «تدوین، زبان کارگردان فیلم است. درست مثل سخن گفتن روزمره، بنابراین می‌توان گفت، در تدوین؛ یک کلمه وجود دارد - یک قطعه فیلم نور داده شده، تصویر؛ یک عبارت - که از ترکیب این قطعات ساخته می‌شود» (۱۰۰). نسبتاً همچون لیندزی، پودوفکین نقش شخصی کارگردان را در فرایند تدوین مورد شناسایی قرار می‌دهد: «فقط با روشهای تدوین یک کارگردان می‌توان در مورد شخصیت او قضاوت کرد. همانند هر نویسنده‌ای که سبکی منحصر به خود دارد، همان گونه هم هر کارگردان فیلم روش بازنمایی^۳ اختصاصی خود را دارد» (۱۰۰).

ساختمان تصاویر در واحدهای بزرگتر، هم‌تراز فعالیت‌های نویسنده خلاق است. کلیات، مواد خام اوست، شبیه تصاویر کارگردان: «مرد بودن، برگزیدن، رد کردن و انتخاب مجدد، او در برابر برداشتهای جداگانه مقاومت می‌کند و فقط با ترکیب هنری آگاهانه در این مرحله است که «عبارات تدوینی»، رویدادها و سکانسها به تدریج به یکدیگر می‌پیوندند و پدیده‌ای کامل یعنی فیلم، مرحله به مرحله ظاهر می‌شود». پودوفکین استدلال می‌کند فیلم از «نوارهای سلولوئید جداگانه‌ای که مواد خام آن است ساخته می‌شود» (۲۴). بنابراین تصویر همانند آنچه بر روی پرده بازتابانده شده صرفاً یک «شیء بی‌جان» است، مگر آنکه بتواند مناسبات خود را با تصاویر دیگر نشان دهد: «فقط در صورتی که شیء... به عنوان بخشی از ترکیب^۴ تصاویر متفاوت دیداری ارائه شود، حیات سینمایی می‌یابد» (۲۵).

بازیگری

با دقت نظر در نظریه بازیگری فیلم درمی‌یابیم که در میان سه پیشرو سینمای روسیه، تنها پودوفکین مشتاقانه به استقبال آموختن^۵ با قاعده‌تری می‌رود که در آن زمان در مدرسه بازیگری کنستانتین استانیسلاوسکی تعلیم داده می‌شد. اگرچه پودوفکین هیچ وقت استفاده از افراد غیربازیگر، نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای، را به طور مطلق رد نمی‌کند؛ به طور کلی در تصور او، بازیگری فیلم با فرایند آموختن پیچیده همراه است و حتی میان بازیگر و کارگردان مناسباتی پیچیده‌تر از آنچه از نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای ناشی می‌شود وجود دارد.

او معتقد است فیلم نباید صرفاً نمایشنامه‌ای بر روی پرده باشد. همچون مانستربرگ، او استدلال می‌کند فیلم «در سیر به سوی هنر واقعی تنها وقتی درک خواهد شد که از تلقینات

1. leit- motif (reiteration of theme)

2. evocative

3. representation

4. synthesis

5. training

شکل هنری بیگانه با آن - یعنی تئاتر - رهایی یابد» (۲۷). بازیگر، در فیلم صامت یا ناطق، با دشواریهای بسیار در گذر از اجرای صحنه‌ای به اجرا برای پرده روبه‌رو می‌شود. به نظر پودوفکین، مشکل بازیگر فیلم این است که باید بدون حضور تماشاگر به اجرا بپردازد و حرکات او در فیلمبرداری یا در ارائه واقعی در برابر دوربین، در زمانهای متفاوت فیلمبرداری قطع می‌شود. برای مقابله با تأثیرات تضعیف‌کننده این عدم تداوم، پودوفکین بر یک روش تمرین خاص اصرار می‌ورزد که از مدرسه استانیسلاوسکی سرچشمه گرفته و بازیگر از طریق آن، جذب شدن در نقش و تصویر ویژه‌اش را یاد می‌گیرد و می‌کوشد شخصیت نمایشی خود را برای مدت زمانی هرچه طولانیتر در تمرینات قبل از شروع فیلمبرداری حفظ کند. کمال مطلوب این است که بازیگر در برخورد با شرایط مکانیکی، حسی از خود به عنوان بازیگر داشته باشد: «بازیگر در فرایند خلاقه‌اش نخست واقعیت را یاد می‌گیرد؛ سپس با تماشاگر و از طریق ویژگیهای خاص هنرش، نتایج دانش خود را به شکل رفتاری مصنوعی عرضه می‌دارد که به تازگی سازمان یافته و خود او ترکیب کرده است. او در این کار همواره می‌کوشد هستی شخصی خود را در قالبی مؤثر و ماندنی حفظ کند، او برای تداوم این حس تلاش می‌کند در برابر دوربین یک شخص کاملاً سرزنده باشد نه با شباهت مکانیکی به یک نفر» (۳۲۸). کارگردان می‌تواند با قرار گرفتن در جای تماشاگر غایب، بازیگر را کمک کند. این کمک در تقابل با تأثیر روند فیلمبرداری است که دائماً بازیگر را از اصلاح یا تجدید اجرای وی در خلال فرایند تدوین آگاه می‌کند. همان طور که انتظار می‌رفت، پودوفکین حقه‌هایی همچون آزمایش کولشوف را، که نماهای زنی را که وجود خارجی نداشت با کنار هم گذاردن نماهای زنان متفاوت در مونتاژ پدید آورد، رد می‌کند. آفریدن یک چشم‌انداز ساختگی یک چیز است؛ اما از نظر پودوفکین که به تمامیت بازیگر علاقه دارد، آفریدن بازیگران مسئله‌ای کاملاً متفاوت است. او حتی به کارگردانان توصیه می‌کند در فرایند تدوین، بازیگر را به حساب آورند. در نهایت کارگردان باید سعی کند در فرایند فیلمبرداری تا حد امکان شرایطی را بازسازی کند که بازیگر در صحنه تئاتر به آن عادت کرده است.

صدا

مشخصاً به این دلیل که او پی برد تفاوت‌هایی در ارائه‌های سینمایی و تئاتری وجود دارد، پودوفکین در سال ۱۹۲۹ به ایزنشتین و جی.وی. آلكساندروف می‌پیوندد و در بیانیه‌ای که اینک بیانیه معروفی است، همه را به استفاده بیگانه از صدا و امتناع از کاربرد غیرتخیلی آن فرا می‌خواند که در تئاتر فیلم شده وجود دارد. او از کاربرد گفتگوی ناهمزمان^۱ که با نماها متناسب شده، حمایت کرده و کاربرد موسیقی را به عنوان ضمیمه پسزمینه‌ای صرف برای کنش، مورد اعتراض قرار می‌دهد. صدا و تصویر «نباید با تقلید ناتورالیستی به یکدیگر پیوند شوند بلکه در نتیجه اثر متقابل کنش و واکنش باید به یکدیگر مرتبط شوند... وحدت صدا و تصویر با اثر متقابل معانی تحقق می‌یابد که ناشی از... ارائه طبیعت به صورتی دقیقتر از رونوشت برداری سطحی از آن است» (۱۸۴). پودوفکین صحنه‌ای را شرح می‌دهد که با آرامش شروع شده و به یک نبرد منتهی می‌شود. معمولاً، همراهی موسیقی طرح مشابهی را دنبال می‌کند؛ یعنی در خلال لحظات آرامش، ملایم بوده و با آغاز نبرد، پر سر و صدا و شدید می‌شود. این طرح همان چیزی است که پودوفکین خواهان اجتناب از آن است. به عقیده او باید مارش جنگی بر کل صحنه

حکفرما باشد: «از آغاز تا پایان، موسیقی باید در رشد تدریجی قدرت تکامل یابد. این موسیقی، موسیقی متن مستقیم و بدون وقفه‌ای است که من با منحنیهای پیچیده تصویر مرتبط کرده‌ام» (۱۹۲). هنگام بررسی نظریه ایزنشتین در مورد صدا و فیلم الکساندر نوسکی، با کاربرد دقیقتر مفهوم «منحنیهای پیچیده تصویر» آشنا خواهیم شد.

جالب توجه است که پودوفکین پیوسته فیلمهای ایزنشتین را ستایش کرده و بارها از فیلم پوتمکین به خاطر ارزشهای گوناگون آن نام می‌برد؛ مهارتهای گوناگون ایزنشتین را در گزینش جزئیات در خلال فصل کشتار جمعی (۹۵)، مونتاژ شیرهای قیام‌کننده (۱۱۶) و نمای مملو از دهانه‌های توپ بر روی رزمناو (۱۵۴) ستایش می‌کند.

● منبع نقل قولها

* Pudovkin, V.I. *Film Technique and Film Acting*. Edited and translated by Ivor Montagu. New York: Grove Press, 1970.

■ سرگئی ام. ایزنشتین

سرگئی ام. ایزنشتین (۱۸۹۸-۱۹۴۸) یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان فیلم و یکی از مهمترین کارگردانان دنیاست. برای دانستن اینکه چرا ایزنشتین فیلمهای معدودی برای ما باقی گذاشت، باید به کتابهای کینو از جی لیدا، ایزنشتین از یون بارنا و زنده باد مکزیک! از رونالد گاتزمن و هاری گدولد مراجعه کرد. در این کتابها به نیروهایی اشاره شده است که نبوغ ایزنشتین را پیوسته خنثی کردند؛ از درون کشور خود ایزنشتین (استالین و جو سرکوبگر سیاسی) و در خارج از آن (آپتون سینکлер و فقدان ویران کننده حمایتی که قرار بود در مکزیک از ایزنشتین به عمل آید). ایزنشتین تنها چند فیلم کامل باقی گذاشته است: اعتصاب، (رزمناو) پوتکین، اکتبر، کهنه و نو، الکساندر نوسکی و دو بخش نخستین ایوان مخوف. اما او مقدار قابل توجهی نظریه فیلم برای نسلهای آینده به ارث گذاشت. از آنجا که بسیاری از تفسیرهای انتقادی وی در فیلمهای خودش به اجرا درآمده است، ما این مجال را داریم که به مطالعه دقیق روشی پردازیم که ایزنشتین براساس آن، نظریه‌هایش را در کار خود و بویژه در پوتکین اعمال کرده است، فیلمی که همواره در فهرست ده فیلم برجسته‌ای قرار می‌گیرد که تاکنون ساخته شده است. در اینجا به توضیح کلی تصور ایزنشتین در مورد مونتاژ خواهیم پرداخت: پی‌ریزی فلسفی و سیاسی، سرشت تضاد^۱ و دیالکتیک و انواع گوناگونی که او تعیین می‌کند؛ همچنین، بیان نظریات وی در مورد مسائل فنی و دیگر هنرمندان فیلم.

مونتاژ: اساس^۲ فلسفی و سیاسی

با وجود اشتراک نظر ایزنشتین، کولشوف و پودوفکین در مورد نظریه محوری بودن مونتاژ در کار فیلمسازی، تنها ایزنشتین چارچوب فلسفی آشکاری را از تصور خویش در مورد فرایند مونتاژ عرضه می‌کند. همین چارچوب، عدم توافق را روشن می‌سازد که در اکثر موارد میان او

1. conflict

2. rationale

و دو تن دیگر وجود دارد و انتقاد وی را از تمثیلهای مربوط به آجرها و قطعات آنان برای توصیف گردآمدن نماهای جداگانه در یک کل، تبیین می‌کند. از نظر ایزنشتین، تمثیلهای آنان مغایر با دعوتشان به ترکیب ارگانیک شکل و محتواست.

تأثیرات شکل دهنده گوناگون تفکر زیبایی‌شناسانه ایزنشتین قابل تشخیص است؛ مانند تئاتر کابوکی، نقاشی فوتوریستی ایتالیایی، آثار شکل‌گرایان روسی و فیلمهای د.و. گریفیث. شاید مهمترین نیروی عقلی که منبع اطلاعات مباحثات نظری او را تأمین کرده، مفهوم دیالکتیک به شکل باشد که جی.و.ف. هگل به ضابطه درآورده است. براساس استدلال هگل، کل تجربه - یعنی تجربه ذهنی، روحی، تاریخی، سیاسی - یک وحدت را تشکیل می‌دهد. در حوزه‌های گوناگون هستی انسان عناصر کاملاً متفاوتی مجسم می‌شود که با تجزیه و تحلیل در مناسبات کشاکشی پدیدار می‌شود. کلی‌ترین و متباین‌ترین تمایلات قطبی هر ترکیب معینی را می‌توان تحت عناوین یک برنهاد و یک برابر نهاد^۱ (آنتی تز) در نظر گرفت. کل، فی‌نفسه به واسطه یک هم‌نهاد^۲ (سنتز) عناصر کاملاً متفاوت، وجود دارد. به عبارت دیگر، وحدت، فراورده یا حاصل جمع عناصر و مناسبات متقابل در یک موضوع معین است.

همه ما با کاربردی که کارل مارکس با آن، دیالکتیک هگل را در تحلیل سیاسی خود قرار داد آشنا هستیم. هگل، شخصاً براساس این فرایند، به ویژه در بررسی خود در مورد آنتیگون^۳ از سوفوکل، نظریه‌ای درخشان در مورد تراژدی برای ما باقی گذاشته است. او ساختار نمایشنامه را با جدا کردن ادعاهای کرئون و آنتیگون شرح می‌دهد. براساس مشاهده او، تراژدی در این نمایشنامه همانند اصل بنیادین تراژدی، از برخورد خواسته‌های منحصر به نیروهای موجود در نمایشنامه ناشی می‌شود.

در بهترین شکل، همان‌طور که اغلب در آثار ایزنشتین پدیدار می‌شود، با اندیشه دیالکتیکی می‌توان از قدردانی یک فرد از فرایندهای صوری دخیل در هنر اطلاع داده و روشنی بخش مناسباتی ارادی بود که به آفرینشهای فردی، زندگی می‌بخشد. ما بعداً اندیشه دیالکتیکی را در نقادی آندره بازن و حتی به صورت مشخصتر، در ساختارگرایی نوئل بورچ خواهیم دید.

ایزنشتین می‌گوید یک کارگردان باید نظر سیاسی خاصی داشته باشد تا از انگیزه جمعی پشتیبانی کند و سیاست هنرمند باید در خود سبکی پدیدار شود که وی فعالیت خلاقه‌اش را طی آن به کار می‌اندازد. به همین دلیل، در یک سخنرانی در سال ۱۹۳۰ در سوربن، او در مورد اهمیت حرکت جمعی به بحث می‌پردازد: «ضرورت ساختن فیلمهای بیان‌کننده ارزشهای جمعی به ما کمک کرد تا مثلث مقدس تئاتر کلاسیک یعنی شوهر، همسر، عاشق را درهم بشکنیم» (۸۴:۱). در تضاد با فیلمهای آمریکایی و اروپایی که جذبه عشق در پیشزمینه قرار می‌گیرد در حالی که سیاست در پسزمینه رها شده است، ایزنشتین به این می‌بالد که سینمای شوروی با تأکید بر زندگی جمعی مردم «سنت مثلث» را از بین برده است: «ما می‌خواهیم به زندگی وارد شویم. برای ساختن فیلمی درباره زندگی ناوگان به اودسا می‌رویم... برای ساختن فیلمی روستایی مثل کهنه و نو به روستاها می‌رویم و اوقاتمان را با روستاییان می‌گذرانیم». مهمترین هدف هنری کارگردانی که تلاش دارد ارزشهای جمعی را ترویج کند «گنجاندن تصورات مجرد در فیلم، عینی ساختن آن تصورات... در تصویر یا ترکیبی از تصاویر با یافتن وسیله بیداری واکنشی عاطفی است که پیش‌بینی کرده و انتظار داشته است» (۸۵:۱). این جملات شبیه

1. antithesis

2. synthesis

3. Antigone

تفسیرهای پودوفکین در مورد عاطفه و حرکت است، اما توجه کنید ایزنشتین بر عنصر عقل نیز علاوه بر عنصر عاطفی تأکید می‌کند؛ کارگردان بر فرایندی نظارت می‌کند که به ارائه تصورات در پیوند صحیح و نزدیک با تصاویر منتهی می‌شود: «ما ناچاریم مجموعه‌ای از تصاویر را بیافرینیم که ترکیب آنها، باعث حرکتی عاطفی می‌شود و این حرکت به نوبه خود مجموعه‌ای از تصورات را بیدار می‌کند. از تصویر به احساس، از احساس به برنهاد» (۸۶:۱). سینما از نظر ایزنشتین، وسیله عمده تولید هم‌نهادی از سائقه‌های اساسی انسان است، زیرا فرایند دیالکتیکی پویایی را در نتایج درونی آثارش مجسم می‌کند: «سینما تنها هنر عینی است که پویایی دارد... و می‌توان عملکردهای تفکر را با آن آزاد ساخت». او تاریخ انسانی را به شکلی در نظر می‌گیرد که در آغاز اتحاد چیزی است که او جادو و دین می‌نامد: «معرفت هم عنصری عاطفی بوده و هم عنصری از خرد جمعی^۱. سپس با ثنویت^۲، چیزها از هم جدا شد و ما اینک در یک طرف، فلسفه نظری^۳ یعنی تجریدگرایی محض^۴ و در طرف دیگر، عاطفه محض را داریم. اکنون باید به گذشته بازگردیم... به سوی یک هم‌نهاد عاطفی و عقلی. من فکر می‌کنم فقط در فیلم با بازگرداندن عقل به منابع حیاتی، عینی و عاطفی، می‌توان این هم‌نهاد بزرگ را ساخت. این وظیفه ماست و راهی که برگزیده‌ایم» (۸۶:۱).

تنها مردی که جیمز جویس می‌توانست برای به تصویر کشیدن پولیسس^۵ تصور نماید و همچنین ساختن فیلمی براساس کتاب سرمایه^۶ را در نظر داشته باشد. با دعوت به سینمای متفکرانه، او فکر می‌کرد «در سینما توانایی انتقال حسی و عینی دیالکتیکهای اساسی مباحثات ایدئولوژیک به پرده وجود دارد و در نتیجه، باید به این توانایی دست یافت. بدون توسل به داستان، طرح کلی یا انسان زنده. در سینمای متفکرانه می‌توان و باید به حل مضامینی چون «انحراف به راست»، «انحراف به چپ»، «روش دیالکتیکی» و «تاکتیکهای بلشویسم»^۷ پرداخت» (۴۶:۲). این فرایند منوط به آن است که آفریننده نسبت معینی با ماده داشته باشد و بخواهد برون را برای ارائه درون به کار برد. فرایند آفرینش برای رسیدن به این نتیجه، متضمن «نابودی «فی‌نفسه» نامعین هستی خنثی... و گرد آمدن مجدد آن براساس اندیشه دیکته شده در گرایش به این رویداد یا پدیده است، گرایشی که... با ایدئولوژی و جهان‌بینی من یعنی با ایدئولوژی و جهان‌بینی ما تعیین می‌شود» (۱۲۴:۳). کارگردان در حین آزمودن عناصر نامتشابه تجربه و تلاش برای کنار هم قرار دادن این عناصر، در فرایندی دیالکتیکی درگیر می‌شود. این گرایش اوست که جرقة فرایند خلاقه را می‌زند. در حقیقت، خلاقیت از نظر ایزنشتین، فعل نمایش یک موضع متفکرانه است: خلاقیت «در لحظه‌ای آغاز می‌شود که همزیستی بی‌نسبت پدیده‌ها گسسته می‌شود و جای خود را به پیوند متقابل تصادفی عناصرش می‌دهد که با گرایش فیلمساز در مورد پدیده، دیکته شده که به نوبه خود با جهان‌بینی فیلمساز تعیین می‌شود» (۱۲۵:۳). بنابراین، گرایشی که از نظر ایزنشتین پیوندی نزدیک با موضع سیاسی دارد، در هنر با فرایندی تجسم می‌یابد که متضمن تحلیل^۸ و ترکیب است؛ یا چنانچه این بحث را با نظریه پودوفکین مرتبط کنیم؛ گوناگونی^۹ و یگانگی^{۱۰} تصاویر از نظر ایزنشتین، حتما در متنی سیاسی اتفاق می‌افتد که وی با عبارات دیالکتیکی توصیف می‌کند.

1. collective wisdom

2. dualism

3. speculative philosophy

4. pure abstraction

5. Ulysses

6. Das Kapital

7. tactics of Bolshevism

8. analysis

9. differentiation

10. integration

تفکر مونتاز

اینک در بازگشت به مسائل زیبایی‌شناسانه، نظریه دیالکتیکی ایزنشتین را در بحث وی در مورد «تفکر مونتاز» به وضوح می‌بینیم. همچون کولشوف، ایزنشتین به طور کلی تحت تأثیر مفهوم نگاشتهای^۱ شرقی و هنر ژاپنی است. توجه کنید که او چگونه تفکر مونتاز را در پیوند با تصویرگرایی خاور دور شرح می‌دهد تا انگیزه دیالکتیکی را که قبلاً دیده‌ایم روشن سازد. براساس توضیح او، روش یادگیری طراحی یک محصل دبستانی ژاپنی با روش یادگیری یک کودک روسی متفاوت است. کودک روسی سعی می‌کند یک ورقه کاغذ مربع مستطیلی را با هیئت قابل رؤیت^۲ یک شکل معین پر کند، در حالی که نمای کلی^۳ این شکل را رونوشت برداری می‌کند. در نقطه مقابل، کودک ژاپنی که یک شاخه درخت گیلان را می‌کشد، شاخه را به شکلی که دیده می‌شود رونوشت برداری نمی‌کند، بلکه در هر یک از طرحهایی که بر روی قطعه کاغذ می‌کشد چشم‌اندازهای متعددی از آن را بازسازی می‌کند، در نتیجه به جای عناصر یک شاخه و رابطه آن شاخه با درخت، در نقاشیهای جداگانه عناصر گوناگونی از شاخه و رابطه آن با درخت را می‌آفریند. به عبارت دیگر، به نظر ایزنشتین «او یک نما را کادربندی می‌کند». کودک در فرایند برگزیدن جزئیات برای طراحی، مثل یک کارگردان کار می‌کند؛ هر دو رونوشت برداری را ابزار سازمان دهنده می‌دانند. درست به همان شکلی که کودک جزئیات را جدا می‌کند، کارگردان نیز این کار را با دوربین خود انجام می‌دهد: «ما شاهد «گزینش» یا سازمان‌بندی با دوربین هستیم. قطعه‌ای از واقعیت را با تبر لُز می‌بریم و درمی‌آوریم» (۴۱:۴). از نظر ایزنشتین این «تفکر مونتازی - اوج حس و تجزیه کردن متفاوت دنیای «ارگانیک» - است» (۲۷:۴). در هر یک از قسمتهای یک فیلم که شایستگی دارد قطعات مونتازی راستین نامیده شود، این کیفیت تحلیل به نمایش درمی‌آید: در صورتی که یک نما «واقعاً یک قطعه مونتازی» باشد، یعنی جدا نشده بلکه برای تولید تصویری همراه با قطعات دیگر در نظر گرفته شده باشد، می‌توان در همان لحظه فیلمبرداری عناصری به آن داد که نمایانگر مضمون درونی آن است و در عین حال می‌تواند متضمن چیزهای مقدماتی و اصلی مناسبترین ساختار برای کاملترین ارائه ممکن این مضمون در شکل ترکیبی نهایی باشد» (۱۸۲:۲).

با توجه به مفهوم عالی ارگانیکی قطعه مونتازی می‌توان دریافت چرا ایزنشتین اظهاراتی را که قبلاً در مورد مونتاز دیده‌ایم که مونتاز به این شکل پیش می‌رود که «نماهای منفرد را مثل بلوکهای ساختمانی، یکی پس از دیگری قرار دهیم» و ضریب‌هنگ تشکیل شده از «حرکت این نماهای نظیر بلوکهای ساختمانی»، به عنوان «مفاهیم کاملاً غلط» رد می‌کند (۴۸:۴). مونتاز وسیله‌ای برای «نمودار کردن یک تصور به کمک نماهای منفرد» نیست (۴۹:۴). از نظر ایزنشتین، مونتاز حاوی روابط ارگانیک درون نماها و میان نماهاست. نما با یاخته‌ای قابل مقایسه است که انواع مختلف تنش در آن اتفاق می‌افتد. این تنشها اساس نماهای بعدی را تشکیل می‌دهد و در نهایت، نماهای تحلیل را به وجود می‌آورد. یعنی نمای الف که در کنار نمای ب قرار می‌گیرد، صرفاً حاصل الف به اضافه ب به وجود نمی‌آید، بلکه موجد ماهیت فیلمی ج است.

انواع تضاد مونتازی

مونتاز درون نما شکلهای مختلفی پیدا می‌کند. ایزنشتین، با ذکر مثالهایی از فیلمهای خود، می‌گوید که تضادگرافیکی در جایی وجود دارد که چشم با خطوط متضاد نیرو و جهت مواجه

1. ideogram

2. visible shape

3. entire outline

می‌شود؛ تضاد سطوح نظیر آن بخش از پوتمکین است که پیشزمینه مملو از سربازانی است که به طرف پیکر تنهای مادر در سمت راست و آن سوی وسط صحنه تیراندازی می‌کنند؛ تضاد حجم نظیر نمایی است که شکلهای متفاوت گردی را در سینه‌ها، یک بلوز و در یک تور نشان می‌دهد؛ تضاد فضایی تضادی است که در آن، فضای صحنه با اشکال متعددی ارائه می‌شود و در ترکیب‌بندی با اتصال به هم، چشم را به سوی نقطه پرسپکتیو در پشت نما هدایت می‌کند؛ تضادهای مربوط به نور و ضربه‌ها نیز وجود دارد. او همچنین اشاره می‌کند که تضاد در نما را می‌توان از طریق تغییر شکل فضایی با زاویه دوربین یا تغییر اپتیکی بالفعل از طریق لنز، ایجاد کرد. به علاوه با کاربرد حرکت می‌توان میان ابزارهای گرفتن تصویر و تصویر، تضاد به وجود آورد؛ یعنی تجزیه حرکت عادی در برابر انتظارات ما. نمونه این مورد می‌تواند صحنه‌ای در پوتمکین باشد که در آن کارگر آشپزخانه، ظرف نان را می‌شکند. سرانجام، تضاد می‌تواند میان فعالیت درون یک کادر و مرزهای خود آن کادر باشد. من فکر می‌کنم نمونه مناسب این مورد در اکتبر و در جایی اتفاق می‌افتد که یک پل باز می‌شود؛ در حالی که قسمتهای فلزی آن جدا می‌شود، حواشی بدون حرکت کادر دچار تضاد با نیروی پل می‌شود که به نظر می‌آید به طرف بیرون کادر پاره پاره خواهد شد.

پس، مونتاژ، تضاد است. انواع تضادهای درونی در یاخته کادر، تضادهای بعدی میان یاخته‌ها را از پیش نشان می‌دهد؛ در تضاد درونی تنشهایی آفریده می‌شود که به یاخته‌های دیگر سرایت می‌کند. در نقاط متعدد، ایزنشتین توصیف یکسانی را برای توضیح این فرایند به کار می‌برد. او به دانشجویان خود می‌گوید «هنگامی که تنش در داخل یک نما به آخرین حد خود می‌رسد و نمی‌تواند بیش از آن در درون نما افزایش یابد، نما منفجر شده و به دو قطعه تدوینی تقسیم می‌شود.» (۱۲۴:۵) دوباره، «تضاد در داخل نما، مونتاژ بالقوه است و در تکامل شدتش، قفس متوازی‌الاضلاع نما را خرد کرده و تضادش به سوی انگیزه‌های مونتاژی میان قطعات مونتاژی محترق می‌شود». او یک گروه از قطعات مونتاژی را مقایسه می‌کند با «مجموعه‌ای از احتراقهای موتوری با احتراق داخلی که باعث پیش رفتن اتومبیل یا تراکتور می‌شود؛ زیرا، به نحوی مشابه، پویایی مونتاژ نیز همانند انگیزه‌هایی است که کل فیلم را جلو می‌برد» (۳۸:۴). تضادهای معین در داخل یک کادر تنها برای «انگیزه‌ای تقویت کننده قبل از پریدن به سوی زوج قطعات تعارض آمیز، یعنی نماهای درشت و نماهای عمومی... قطعات تاریکی و قطعات روشنی... تضادهای میان یک شیء و ابعاد آن - و تضادهای میان یک رویداد و استمرار آن» است (۳۹:۴).

بنابراین، تشدید تضاد در داخل یک یاخته، به تقسیم شدن یاخته به متضاد دیالکتیکی خود منتهی می‌شود و یاخته‌های جداگانه‌ای آفریده می‌شود که عناصر متضاد را دربردارد. تحلیل تضاد براساس دیالکتیک هگلی، به صورت نظری باید هم نهادی را برای نیروهای متضاد تأمین کند. ما درمی‌یابیم که ایزنشتین در تشریح بخش چهارم پوتمکین، که طی آن مردم شهر برای ملاقات با دریانوردان شورشی سوار بر کشتی، قایق تهیه می‌کنند، توضیحی را برای این فرایند ترکیبی عرضه می‌کند. در عبارتی که یادآور تفسیرهای لیندزی در مورد «نقاشی - در - حرکت» است، ایزنشتین عناصر گوناگون موجود در این فصل را با رابطه دیالکتیکی به یکدیگر مرتبط می‌سازد: عمق و پیشزمینه؛ حرکت و سکون؛ خطوط عمودی و افقی که به طور پراکنده بر روی خطوط شکل دهنده یک قوس وجود دارد که برای نیروهای متحرک و ساکن مشترک است؛ تغییر و تبدیل پیکره‌ها و غیره. خصایص فضایی و ترکیبی، که گاه متمایز و گاه موازی است، وسیله‌ای برای تجزیه و ادغام موضوعات نامتشابه - موضوعات بر روی خشکی

و موضوعات در دریا - است: «در خاتمه، دو مضمون یکی می‌شود. ترکیب‌بندی اساساً در دو سطح است: عمق و پیش‌زمینه. در مقابل؛ مضامین، موضوعی مسلط پیدا کرده، به طرف پیش‌زمینه پیش می‌آید و یکدیگر را به نوبت به پس‌زمینه می‌رانند. ترکیب‌بندی (۱) با کنش متقابل تجسمی هر دوی این سطوح (در داخل کادر) و (۲) با تغییر خط و شکل در هر یک از این سطوح از کادری به کادر دیگر (با مونتاژ) ساخته می‌شود. در مورد دوم، بازی ترکیبی از کنش متقابل تأثیرات تجسمی نمای پیشین در برخورد یا کنش متقابل با نمای بعدی شکل می‌گیرد» (۱۶:۴).

ترکیبی از این نوع در یک فصل، از این واقعیت ناشی می‌شود که به صورت دیداری از مضمون کرجیا و ساحل به مضمون «برادری کرجیا و رزمناو» گذر کرده‌ایم (۱۹:۴).

آنان که با فیلم آشنایی دارند به یاد می‌آورند آن صحنه به نحوی ناگهانی با کلمه «ناگهان» خاتمه می‌یابد. از نظر دیالکتیکی، کارکرد این عنوان به شکل مقدمه‌ای برای برابر نهاد کل بخش چهارم بود؛ یعنی ما تازه اتحاد دریانوردان و مردم شهر را تماشا کرده‌ایم و اینک تلاشهایی را می‌بینیم که برای نابودی اتحاد است. اگر به کل این بخش، به شکلی که ایزنشتین توصیه می‌کند نگاه کنیم، دو واحد با یک وقفه یا ایست، شکسته می‌شود. دیدن دو جزء - اتحاد دریانوردان و شهروندان، برنهاد؛ کشتار، برابر نهاد - هنگامی ممکن می‌شود که این دو به هم نهادی در مشهورترین سکانس مونتاژی فیلم منتهی شود که ایزنشتین طی آن سه نما از شیرهای سنگی را برای اشاره به قیام روح انسان (برنهاد) در برابر ظلم (برابر نهاد) به یکدیگر پیوند می‌دهد.

تحلیل او در مورد کل ساختار پوتمکین روشن کننده است. در چهار قسمت نهایی شامل قسمتی که در بالا تشریح شد، ساختاری دو - بخشی به نمایش درمی‌آید که با وقفه‌ای، که انواع متفاوت کنش را به طور مشخص جدا می‌کند، نقطه‌گذاری شده است: بخش دوم، مردان ستم‌دیده در زیر روپوش قیراندود که با فریاد «برادر» و سپس با شورش دنبال می‌شود؛ بخش سوم، سوگواری برای واکولینچاک^۱ در مه و سپس خشم جمعیت؛ بخش چهارم، اتحاد دریانوردان و شهروندان، «ناگهان» و کشتار؛ بخش پنجم، ایجاد تنش در هنگام نزدیک شدن ناوگان، فریاد «برادر» و سپس پیروزی. عنصر کلی ترکیب کننده، مفهوم برادری است: «از ارگانیسم یاخته‌ای فردی رزمناو تا ارگانیسم تمام رزمناو؛ از ارگانیسم یاخته‌ای فردی ناوگان تا ارگانیسم کل ناوگان - بدین معنی که احساس انقلابی برادری در سراسر مضمون به پرواز درمی‌آید. این امر در ساختار اثر تکرار می‌شود»، «زنده بودن فیلم، در یاخته داخل فیلم زاده می‌شود... به حرکت درمی‌آید و در سراسر فیلم به عنوان یک کل توسعه می‌یابد» (۱۶۳:۴-۱۶۴).

برحسب اساسی‌ترین اصطلاحات دیالکتیکی من فکر می‌کنم می‌توان ظلم و اقتدار تزاری را برنهاد، انقلاب را برابر نهاد و برادری را هم نهاد استنباط کرد، به ویژه به این دلیل که با فریاد برادری، شورش در برابر مقامات نظامی آغاز شد و در خاتمه هم دریانوردان را با نیروهای در شرف حمله به آنها متحد ساخت.

مونتاژ و عاطفه

در هر دو کتاب شکل فیلم و مفهوم فیلم، ایزنشتین درباره مونتاژ و عواطف تماشاگر صحبت می‌کند. همانند پودوفکین، او می‌گوید کارگردان باید تصویر را که مجسم کننده ایده اوست «به چند نمای جزئی اساسی تبدیل کند که با ترکیب و در کنار هم قرار گرفتن، موجب آگاهی و احساس تماشاگر خواهد شد... به همان تصویر کلی آغازین که در اصل، قبل از حضور هنرمند

خلاق نامعلوم است» (۳۰:۳۱). در فرایند مونتاز حتماً عواطف تماشاگر به نحوی که کارگردان می‌خواهد تنظیم خواهد شد؛ «تماشاگر مجبور است در امتداد همان جاده‌ای پیش رود که مؤلف در آفرینش تصویر طی می‌کند»؛ تماشاگر «فرایند پویای ظهور و گردآوری تصویر را درست به همان شکلی تجربه می‌کند که مؤلف تجربه کرده است» (۳۲:۶). توجه داشته باشید که ایزنشتین در این مورد بیش از پودوفکین بر روی دریافت خلافت تماشاگر تأکید می‌کند؛ زیرا از نظر ایزنشتین «تماشاگر به کنش خلاقه‌ای کشیده می‌شود که شخصیت او در آن، تابع شخصیت مؤلف قرار نمی‌گیرد؛ بلکه در سراسر فرایند همخوانی، با قصد مؤلف گسترش می‌یابد» (۳۳:۶). ایزنشتین در تشریح ساختار کشتار جمعی در پودوفکین نیز، عواطف بیننده را در پیوند با مونتاز مورد بررسی قرار می‌دهد. او در آنجا می‌خواهد شفقت را در مفهوم صورتی‌تری از احساس به وجود آورد. یک روش، تمرکز بر روی یک فرد در صحنه است و روشهایی که احساسات وی را به منصه ظهور می‌رساند. در این فصل، ایزنشتین افراد گوناگون - یعنی دانشجویان، خانمی با بچه، زن مسن با عینک فکری بی‌دسته - را جدا می‌کند و در لحظات مختلف در خلال فصل به یکایک آنان بازمی‌گردد. آشفتگی آنان در متن، دائماً حجمها، خطوط، عمقهای فضایی و حرکات متضاد را تغییر می‌دهد؛ یعنی برای تأکید بر آشفتگی آنان، ایزنشتین جنبه‌های صوری سکانس را ترکیب می‌کند تا نسخه‌ای دقیق را از این احساس به وجود آورد. درست به همان شکلی که انسانها در چنگال چنین وحشی تسلطی بر خود ندارند و همگی بدون جهت حرکت می‌کنند، به همین دلیل روش ارائه آشفتگی آنان تعمداً خرد و جزء جزء می‌شود؛ «در ساختار ترکیبی همسان با رفتار انسانی در جلب ترحم و شفقت... فصل پلکان اودسا همراه با چنین انتقالهایی (به عناصر) متضاد پیش برده می‌شود» (۴:۱۷۱).

مقوله‌های مونتاز

نوع تأثیری را که او در پی آن است در اینجا می‌توان در پیوند با یکی از پنج شکل مونتازی تشخیص داد یعنی مونتاز ضرباهنگی که شکلی در مقابل شکل متریک^۱ است. مونتاز متریک اکیداً بر اساس ارتفاع موزون فیلم انجام می‌شود؛ و تأثیرات گوناگون را با بلند یا کوتاه کردن قطعات برحسب برخی ضوابط مبتنی بر موسیقی یا ریاضیات، می‌توان به دست آورد. مونتاز ضرباهنگی در کشتار جمعی، بر اساس مضمون از مونتاز متریک متمایز می‌شود؛ یعنی اصل تدوینی از تناسب یا ضابطه‌ای برونی نشئت نمی‌گیرد بلکه ناشی از سرشت یاخته‌ای و تضاد درون یاخته‌ای^۲ است؛ «با ضرباهنگ طبل‌وار پاهای سربازان، هنگامی که از پله‌ها پایین می‌آیند، تمامی ایجاها‌های متریک نقض می‌شود. طبل‌زدن که با ضربه برش ناهمزمان است هر بار از آن ضربه خارج می‌شود و در نما با روش کلاً متفاوتی با این اجراها برخورد می‌شود. نفوذ نهایی تنش با انتقال از ضرباهنگ پاهای پایین رونده به ضرباهنگ دیگر - نوع جدید حرکت رو به پایین - که سطح شدت بعدی همان فعالیت است - یعنی کالسکه بچه که رو به پایین پله می‌غلند - تکمیل می‌شود» (۴:۷۴). بنابراین، برای آنکه موضعمان را برای لحظه‌ای تغییر دهیم، تنش مونتاز ضرباهنگی در تضاد حرکتی‌های سربازان با برش می‌تواند عاملی برای کمک به آشفتگی کشتار جمعی باشد؛ یعنی شکل، محتوا را تقویت کند و شدت آن را فزونی بخشد.

نوع سوم مونتاز، یعنی مونتاز متفکرانه قابل مقایسه با مقوله سوم پودوفکین یعنی تصاویر نمادین است که در کنار تصاویر در روایت مستقیم قرار داده شده است. نمونه‌های متعددی در

1. metric

2. intercellular

فیلمهای اولیه ایزنشتین وجود دارد که او در آنها می‌کوشد با مونتاز متفکرانه به نحو نمادین به تفسیر کنش بپردازد. در فیلم اکبر، نماهای کرنسکی^۱ جاه طلب به نماهای یک طاووس نر و نماهای چنگهای بد صدا به نماهای منشویکهای نالان میان برش می‌شود. در پوتمکین، مونتاز شیرسنگی، چنانکه اشاره شد، کارکرد نمادین تجسم قیام مردم در وحدت جدیدشان است. در زمان ما، جان شله‌زینگر مونتاز متفکرانه را در صحنه‌ای از کابوی نیمه شب به کار برده که طی آن رابطه جان و ویت با سیلویا مایلز روسپی با قطعاتی از نمایشهای تلویزیونی پیوند داده می‌شود که کارکرد آنها تفسیرهای طعنه‌آمیز در مورد زندگی پوچی است که جو باک^۲ (جان ویت) آرزوی ورود به آن را دارد.

ایزنشتین تمایزی را نیز میان دو نوع مونتاز دیگر یعنی مونتاز مایه‌ای^۳ و فرامایه‌ای^۴ آشکار می‌کند. با استفاده از مآخذ موسیقی و نورشناسی^۵، او اشاره می‌کند که در این مقوله‌ها ما ورای چنین حرکت فیزیکی صرف هستیم؛ اما در امور نظری به قلمروی وارد شده‌ایم که در آن ماهیتهای بسیار تجربیدتر و مبهم‌تر مورد بحث است. حتی به قیمت ساده‌سازی آنچه در همه نوشته‌های ایزنشتین عنوان فرارترین مفهوم را یافته، من تصور می‌کنم می‌توان با توسل به اصطلاحاتی مثل «حالت» و «محیط» که کمتر فنی است، انواع (مونتاز) را فهمید. او بخش سوگواری قسمت سوم پوتمکین را نمونه تجسم‌کننده مونتاز مایه‌ای می‌داند. ما منحصرأ با حرکت فیزیکی مرتبط نیستیم بلکه با روشی سر و کار داریم که در آن، هر عنصر در یک قطعه مونتازی تأثیر متقابل دارد تا محیط به هم پیوسته یا کیفیتی را شکل دهد که از قطعه ناشی می‌شود؛ «در مونتاز مایه‌ای، حرکت در مفهوم گسترده‌تری درک می‌شود. مفهوم حرکت، تمام تأثیرات قطعه مونتازی را در بر دارد. در اینجا اساس مونتاز، صدای عاطفی ویژه قطعه است - صدای عاطفی ویژه مسلط قطعه. مایه کلی قطعه». (۷۵:۴). بنابراین در بخش سوگواری، حرکتهای نرم موضوعات داخل کادر - یعنی پرندگان، کشتیها، مه و غیره - با سطوح ارتعاشهای ملایم متناسب است. کسانی که با آن صحنه آشناوند، روشنائی ضعیفی را به خاطر خواهند آورد که صحنه را فرا گرفته، در نماهای کشتیها یا شمع‌هایی که در دست مرد مرده‌ای قرار دارد؛ مایه عاطفی کلی غم برای تقویت تجلی آرام و موزون قطعیت^۶ انتقال داده شده است - اگر شما اراده می‌کنید، حالت سوگواری. ایزنشتین آن را به این شکل شرح می‌دهد: «اساس مونتاز در اینجا منحصرأ بر «صدای» عاطفی قطعه‌هاست - به صورت ارتعاشات موزونی که دگرگونیهای فضایی را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. در این مثال... در کنار عامل مسلط اساسی مایه‌ای، عامل مسلط ثانوی یعنی عامل مسلط فرعی موزون نیز قرار دارد... این عامل مسلط ثانوی در حرکات متغیری به نمایش درمی‌آید که به سختی مشاهده می‌شود: آشفتگی آب؛ جنبش مختصر کشتیها و شناورهای لنگر انداخته... در اینجا تغییراتی که از نظر مکانی بیکران است بر حسب صدای عاطفی خود ترکیب شده است. اما نمودگار^۷ عمده گردآوری قطعات با عنصر اساسی آنها - یعنی ارتعاشات اپتیکی نور (درجات متغیر «مه» و «روشنایی») - مرتبط بود. سازمانبندی این ارتعاشات همانندی کاملی را با حداقل هماهنگی در موسیقی آشکار می‌سازد» (۷۶:۴).

مونتاز فرامایه‌ای براساس پیچیدگی خود از مونتاز مایه‌ای متمایز می‌شود. مونتاز مایه‌ای از عامل مسلط ناشی می‌شود؛ صفت خاص مونتاز فرامایه‌ای «برآورد جمعی همه جاذبه‌های قطعه» است (۷۸:۴). مثل اینکه عامل مسلط مایه‌ای به حرکت درآمده، با ارتعاشاتی که به

1. Kerensky

2. Joe Buck

3. tonal

4. over-tonal

5. optica

6. finality

7. indicator

وجود می‌آورد، ارتعاشاتی را از عامل مسلط محوری بیرون می‌فرستد: «در کنار ارتعاش مایه مسلط اساسی، مجموعه‌ای کلی از ارتعاشات مشابه اتفاق می‌افتد که فرامایه‌ها^۱ و نهان مایه‌ها^۲ نامیده می‌شود. تأثیرات آنها بر یکدیگر و با مایه اساسی... مایه اساسی را در گروه ارتعاشات ثانوی قرار می‌دهد» (۶۶:۴). بنابراین، مایه‌ای به ارتعاشات نخستین نسبت داده می‌شود و فرامایه‌ای به ارتعاشات ثانوی یعنی احساس نهایی نما: «در پشت نمود کلی نما (مثلاً عامل مسلط) خلاصه فیزیولوژیک ارتعاشات آن به عنوان یک کل و به عنوان وحدت پیچیده‌ای از تجلیهای همه محرکهایش حضور دارد. این، «احساس» نمای ویژه با نما به عنوان یک کل به وجود آمده است» (۶۷:۴). این با «بعد چهارم» فیلم قابل قیاس است که برتر از استمرار زمانی - مکانی عادی است.

شاید یک مثال به روشن کردن تمایز کمک کند. یکی از صحنه‌های به یاد ماندنی شهر هفتم ایننگار برگمن صحنه‌ای است که در آن شوالیه، آنتونیوس بلوک^۳، برای اعتراف در برابر کسی که گمان می‌کند یک کشیش است وارد حجره‌ای می‌شود؛ ولی ما می‌دانیم شنونده اعتراف او، مرگ، حریف بازی شطرنج وی است. شوالیه راهبرد خویش را برای مرگ تبیین می‌کند و توضیح می‌دهد که بازی را چگونه خواهد برد؛ آن گاه مرگ، خود را آشکار می‌کند در حالی که قول می‌دهد آنچه را شوالیه گفته به خاطر داشته باشد.

من معتقدم عامل مسلط مونتاژ مایه‌ای را می‌توان با عنوان «تنش» توصیف کرد، زیرا هرچه را می‌بینیم و می‌شنویم در مجموعه‌ای از مناسبات متضاد وجود دارد؛ موی بور شوالیه در برابر باشلق تیره مرگ؛ خود باشلق در تضاد با سفیدی گچی صورت مرگ؛ روشنایی شدید در برابر تاریکی صحنه، که به نظر می‌آید تقریباً آماده است روشنایی را ببلعد؛ نرده‌های سخت پنجره در مقابل منحنیهای نرم صورتها در نماهای درشت. حتی ضرباهنگ کار دوربین، تضاد را مؤکد می‌سازد؛ زیرا به دفعات، ما دو شخصیت را به یکدیگر برش می‌زنیم و پس و پیش می‌کنیم، هرچند نماهای دیدگاه شوالیه به نحوی کادر بندی شده است که صورت مرگ حذف شود.

«احساس نما» حاصل جمع ارتعاشات بسیاری است که از ماده فیزیولوژیک ناشی شده است. در اینجا با تسلط «تنش»، مجموعه‌ای از تقابلها به وجود می‌آید که منعکس کننده موقعیت بنیادین نمایی است. تداعیهای نمادین سنتی نور و تاریکی - معرفت و جهل - کاهش می‌یابد. صورت مرگ سفید است، اما با تاریکی احاطه شده؛ در عین حال، تا انتهای صحنه، فقط نیروی تاریکی معرفت دارد. شوالیه که فاقد این تاریکی جسمانی است، خواهان آگاهی است؛ اما در تاریکی عقلی بسر می‌برد. صحنه به هر شکلی فیلمبرداری شود، طنز در داستان وجود دارد. اما چون برگمن با فیلمبردار خود گوناگون فیشر صحنه را به این شکل فیلمبرداری کرده است، نه تنها درباره فرامایه‌های طنز ناشی از سناریو بلکه با همین درجه از اهمیت، درباره فرامایه‌هایی که از تأثیرات دیداری خود صحنه به وجود آمده است، می‌توان صحبت کرد. بنابراین با تنش مسلط این صحنه، ارتعاشات فرامایه‌ای طنزی به وجود می‌آید که داستان را تقویت می‌کند.

مونتاژ عمودی

در جایی دیگر، ایزنشتین نمونه دیگری از تفکر مونتاژی را مطرح می‌کند که عناصر

گوناگونی را در داخل کادر در بردارد: (عناصری چون) تصویر، صدا و رنگ. در یادداشتهای یک کارگردان فیلم و مفهوم فیلم می‌توان توصیفهای جالبی را یافت که به تجارب او در همکاری با سرگئی پروکفیف در تولید الکساندر نوسکی برای ساختن تصاویر و موسیقی مربوط می‌شد. در صحنه مشهوری که شوالیه‌ها برای شروع نبرد بر روی یخ منتظر می‌مانند، ایزنشتین و پروکفیف اشکال و منحنیهای تصاویر و صداها را به نحوی هماهنگ کردند که با چشم و گوش، احساسهای نسبتاً یکسان تجربه شود. بنابراین در نمایی که خط افق را دربردارد، قطعه ملودی بدون فراز یا فرود مشخص، نسبتاً ایستا باقی می‌ماند. به همین نحو، در نمایی که با ارائه یک تصویر، چشم به سوی بالا هدایت می‌شود، موسیقی نیز در طرحی بالا رونده صعود می‌کند. این همان چیزی است که ایزنشتین «مونتاز عمودی» می‌نامد؛ او نمودارهای خطی مفید متعددی تهیه کرده است که تصاویر و قطعه موسیقی را دربردارد. هر کس که به این نمودارها نگاه کند باید پیکره‌ها را هم به صورت افق ببیند و هم به صورت عمودی، درست مثل اینکه یک قطعه موسیقی را برای ارکستر می‌خواند - به همین طریق مفهوم «مونتاز عمودی» به وجود می‌آید؛ زیرا رابطه صدا و تصویر با یکدیگر رابطه‌ای عمودی است و با تأثیرات مونتازی خاص خود، در حالی که تصویر به خودی خود مناسبات مونتازی با تصاویری دارد که به صورت افق در کنارشان قرار گرفته است (۱۵۷:۶-۲۱۶).

بازیگری

ایزنشتین اصل تضاد را در بازیگری نیز پیدا می‌کند. اگرچه در تفسیرهای اولیه خود در مورد بازیگری به بحث در مورد این نکته نمی‌پردازد. چون مسئله عمده آنها در نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای است (۹۸:۴)؛ بعداً به درک مفهوم بازیگری برحسب مونتاز می‌پردازد. ایزنشتین اساساً استدلال می‌کند که مونتاز در بازیگری ناشی از انگیزه‌های متضاد برای اغراق و فرونشانی و تطابق بازیگر با کادر فیلم است: «میان روشی که شاعر با آن شعر می‌سراید، روشی که بازیگر با آن خلاقیت خود را در درون خود شکل می‌دهد، روشی که همان بازیگر با آن در داخل قاب یک نما نقش خود را بازی می‌کند و روشی که علاوه بر کنشهای وی و کل اجرا، کنشهای احاطه کننده وی و محیط اطرافش را شکل می‌دهد... و به جلوه گر شدن با آشکارسازی مونتاز و ساختمان کل فیلم تحت نظارت کارگردان منجر می‌شود، هیچ‌گونه ناسازگاری وجود ندارد» (۶۴:۶).

رنگ و تکنیکهای فیلم

ایزنشتین درست به همان شیوه‌ای که در مورد صدا صحبت کرده، در مورد رنگ به گفتگو پرداخته است. او در آخرین نوشته‌اش - نامه به کولشوف درباره رنگ - درباره نیاز به بهره‌برداری از همه امکانات فیلم صحبت می‌کند؛ رنگ، صدا، تصویر - همه باید بخشی از (امکانات) هماهنگ‌سازی کارگردان باشد. پیش از این، او از تجارب خود در کار با فیلم سیاه و سفید و نوع جلوه‌هایی که می‌توانست با رنگهای خاکستری و تیره و مایه‌های مختلف به دست آورد، صحبت کرده است. اینک، با تکامل رنگ، او به بحث در مورد «خطی رنگی» می‌پردازد که «راه خود را در طرح کلی بخش مستقل دیگری در ترکیب نمایشی ابزار بیانی فیلم می‌یابد» (۱۲۳:۳-۱۲۴). در جایی دیگر، ایزنشتین خوانندگان خود را با بحث در مورد نادگرایی رنگی هدایت می‌کند. پس از ذکر نظرات صاحب‌نظران متعدد که استدلال می‌کنند رنگهای معین تداعیهای ثابت دارد، او نتیجه می‌گیرد که کارگردان فیلم نباید با این فرض کار کند. در عوض،

او باید در کار با این مواد انعطاف بیشتری به خرج دهد: «آنچه در هنر قطعی است نه مناسبات مطلق، بلکه مناسبات قراردادی در نظامی از تصاویر است که با اثر خاص هنری دیکته می‌شود. مسئله، هرگز با کاتالوگ حاوی نمادهای رنگی ثابت حل نمی‌شود، بلکه وضوح عاطفی و کارکرد رنگ، ناشی از نظم طبیعی ایجاد نگارسازی^۱ رنگی اثر بود که با فرایند شکل‌گیری حرکت زنده کل اثر منطبق است» (۱۵۰-۱۵۱:۶).

همچون بازن، ایزنشتین از پیشرفتهای سینمای سه بعدی استقبال می‌کند تا جایی که آنها تکامل کلی امکانات فیلم را برای تسخیر واقعیت جایز می‌شمرند. چنین کمالی پاسخی برای «انگیزه‌ای درونی» است و «نیاز ذاتی سرشت انسان را ارضا می‌کند». در واقع، او نیز تصویری از «اسطوره سینمای کامل» را در ذهن دارد زیرا فکر می‌کند که «در تلاش برای تحقق این انگیزه، انسان به فیلم سه بعدی، تجلی کامل و مستقیم این تلاش، روی آورده است» (۱۳۰:۳). مانند بازن، ایزنشتین از کاربرد عمق میدان حمایت می‌کند. این تکنیک با تکامل فیلم پانکروماتیک میسر شد؛ با استفاده از عدسیهای زاویه باز ویژه، عمق میدان امکان می‌دهد تمامی مناطق روی پرده وضوح کامل داشته باشند. ایزنشتین به مسئله تضاد فضایی علاقه‌مند می‌شود که می‌تواند میان پیشزمینه و پس‌زمینه به وجود آید. نه تنها انتقال توهم فضایی وسیع ممکن است، بلکه همچنین «این ترکیب‌بندی، هم در جایی که دو سطح از نظر مضمونی در تقابل قرار دارد و هم در جایی که وحدت دارد بسیار مؤثر است. در مورد اول، با این ترکیب‌بندی، بزرگترین تضاد حجمی و فضایی در یک نمای مجرد قابل حصول می‌شود. در مورد دوم، بیشترین حد وضوح تجسمی (پلاستیکی) با مفهوم وحدت میان عام و خاص به نمایش درمی‌آید. مؤثرترین استفاده این تکنیک هنگامی است که تحقق هر دو مورد، همزمان عملی باشد - یعنی وقتی که «وحدت مضمونی دو سطح حل و همزمان بر عدم تناسب تجسمی (مقیاس، رنگ) آنها تأکید شود» (۱۳۲:۳-۱۳۳).

یکی از پیشرفتهای تکنیکی فیلم که ایزنشتین پیش‌بینی کرد، به وقوع نپیوسته است. نسل ما به پرده عریض، سینما اسکوپ و فیلم ۷۰ میلیمتری عادت کرده است. اما هیچ کوششی برای تکامل آنچه ایزنشتین آن را «مربع پویا» - مثلاً یک پرده کاملاً مربع - توصیف می‌کند به عمل نیامد: «یک شکل و تنها شکلی که برای جلوگیری از تناوب در راست و چپ یا بالا و پایین متناسب می‌شود تا همه مستطیل‌های نمایشی دنیا را دربرگیرد» (۵۲:۲).

ایزنشتین فکر می‌کند اندازه استاندارد پرده در زمان او به فقدان برخی «امکانات ترکیبی» منتهی شده است. با رد هرگونه تطویل افقی به نفع (به گمان من تا اندازه‌ای به شوخی) «ترکیب مردانه، نیرومند، مؤثر فعال و عمودی»، او با منطق خاص هگلی^۲ استدلال می‌کند که با مربع، وسیله‌ای برای ترکیب تمایلات متقابل عمودی و افقی به دست می‌آید. او ضمناً می‌گوید پرده مربع شکل باعث می‌شود سینما کمتر از حد فعلی مستعد قیاس با صحنه تئاتر و نقاشی باشد (۴۹:۲).

نقد‌های ایزنشتین

برخی از نقد‌های ایزنشتین نیز قابل ذکر است. مقالات وی دربارهٔ د.و. گریفیث و چاپلین که در اواخر دوره زندگی وی نوشته شد، بسیار سودمند است. در بررسی (آثار) گریفیث، او معتقد است این کارگردان درسهای بسیاری از چارلز دیکنز، رمان نویس انگلیسی قرن نوزده،

آموخته که تکنیکهای داستانی مورد استفاده وی تا حد زیادی همانند تمهیدات سینمایی (دیزالو^۱ و نمای درشت) است. او از دیدگاهی اجتماعی اقتصادی نیز نقدی را در مورد گریفیث عرضه می‌کند. گریفیث به بحث درباره دو جنبه بسیار جداگانه فرهنگ یعنی شهر کوچک و «آمریکای سوپر دینامیک» تمایل دارد (۱۹۸:۴). استفاده او از مونتاز موازی (رهایی در آخرین لحظه و از این قبیل) نتیجه دیدگاه دوگانه^۲ نسبت به دنیاست که با دنیای داراها و ندارهای دیکتز قابل مقایسه است. در نتیجه، نوع هم نهاد مونتازی مورد توجه ایزنشتین، در کارهای گریفیث امکان‌پذیر نیست: «مفهوم مونتاز گریفیث، مونتازی اصولاً موازی، نسخه‌ای دقیق از تصویر دوگانه وی از دنیاست که در دو خط موازی فقیر و غنی به طرف «تلفیق» احتمالی در جایی پیش می‌رود... (حذف از وپرستار متن اصلی است) خطوط موازی یکدیگر را قطع خواهد کرد، یعنی در بی‌نهایت، که دقیقاً به همان اندازه آن «تلفیق»، غیرقابل دسترس است». ایزنشتین آن را با روش روسی در تضاد قرار می‌دهد: «برای ما جهان کوچک مونتاز باید وحدتی دانسته می‌شد که با فشار درونی تناقضات دو نیم شود تا مجدداً در وحدتی جدید بر روی سطحی نو، با کیفیتی عالیت، که نگارسازیش به تازگی درک شده، جمع شود» (۲۳۵:۴-۲۳۶).

یکی از دستاوردهای نقادانه محوری ایزنشتین در شرح خلاصه‌ای از چارلی چاپلین آمده است. در «چارلی کوچولو»،^۳ پیش‌تاز منتقدان مونتاز برآورد عمیقی از چاپلین بیان می‌کند که می‌تواند از طرف هر یک از منتقدان مؤلف نیز عرضه شود. او ویژگی نمایی چاپلین را شخصیتی می‌داند که از دید یک بچه به همه تجربه نگاه می‌کند. با رفتاری نسبتاً بچگانه، چارلی همواره در تلاش برای گریز از محیط پیرامونش است که صرافت طبع و آزادی کودکانه او را تهدید می‌کند. «راز» او «دیدن ترسناکترین، رقت‌انگیزترین و غم‌انگیزترین چیزها از دید یک کودک خندان» است (۱۲۴:۲).

دیکتاتور بزرگ که چاپلین در آن دو نقش آرایشگری فقیر و هیتلر را ایفا می‌کند، در مسیر تکامل وی واقعه‌ای برجسته است؛ زیرا چاپلین در این فیلم ترکیبی از دو نوع خصلت ویژه را در یک شخص اجرا می‌کند که در فیلمهای قبلی وی تفکیک شده بود. در یک طرف، چارلی باز هم نقش مرد فقیر یعنی آرایشگر را بازی می‌کند. در طرف دیگر، در نقش دیکتاتور، او به ایفای نقش یک شخصیت متعلق به فهرست شخصیت‌های قدرتمند می‌پردازد که در فیلمهای قبلی همواره تهدیدهایی برای چهره آشنای چارلی بوده‌اند: «هینکل‌های» (مثلاً، دیکتاتورهای) فیلمهای دیگر وی در درجه اول پلیس‌هایند؛ بعد رقیب غول پیکری که در جویندگان طلا می‌خواهد او را در هیئت یک جوجه ببلعد، سپس پلیس‌های بی‌شمار؛ دستگاه نقاله در عصر جدید و تصویر محیط رعب‌انگیز واقعیت وحشت‌آور آن فیلم. در دیکتاتور بزرگ او به ایفای هر دو نقش می‌پردازد. او دو قطب کاملاً متضاد عالم بچگی را بازی می‌کند؛ پیروز شده و شکست خورده» (۱۳۸:۲). این، نوعی تحلیل دقیق و مفید دیالکتیکی است؛ ما بعداً باید آن را با بررسی بازن درباره مسیو وردو چاپلین مقایسه کنیم، زیرا هر دو منتقد کوشیده‌اند معنای نقش خاصی را در متن کلی اثر یک هنرمند توضیح دهند.

ایزنشتین مقاله ستایش آمیزی هم درباره جان فورد دارد که آثارش را منتقدان مؤلف به نحو بارزی ستایش کرده‌اند. او که می‌گوید ای کاش آقای لینکلن جوان را او ساخته بود، از هنر تصویرسازی فیلم دچار شگفتی شده و می‌گوید «داگروتیپها^۴ زندگی یافته است» (۱۴۱:۲) و

1. dissolve

2. dualistic view

3. Charlie the Kid

4. daguerreotype - م. - روی یک صفحه فلزی حساس به نور دارای پوشش غره ساخته می‌شد.

وحدت سازمان یافته فیلم را ستایش می‌کند. او معتقد است به «کیفیتی که هر اثر هنری باید داشته باشد - هماهنگی حیرت‌انگیز تمامی بخشهای ترکیب کننده آن، هماهنگی مبهوت کننده‌ای به عنوان یک کل». او فیلم را به خاطر مونتازش ستایش می‌کند: «این فیلم با چیزی بیش از صنعتگری شگفت‌انگیزش متمایز می‌شود، وقتی ضرباهنگ مونتاز با طنین فیلمبرداری متناظر می‌گردد و پژواک صدای گنجشکها بر فراز جریان کور آب گل‌آلود شنیده می‌شود و در میان گامهای محکم قاطر کوچکی، که ایب^۱ بلند و لاغر آن را در امتداد رودخانه سنگامون^۲ می‌راند» (۱۴۰:۲).

اگرچه بسیاری از نوشته‌های ایزنشتین هنوز در انتظار ترجمه است و اگرچه این خلاصه و توضیح اندیشه‌های او فقط شامل عمده‌ترین نکته‌های نظریات اوست؛ امیدوارم خوانندگان مفهومی از جایگاه ایزنشتین به دست آورده باشند. در یک مرور کوتاه، او مونتاز را تضاد تصور می‌کند، به خصوص در اصطلاحات هگلی بر نهاده، برابر نهاد و هم نهاد. تنشهای یک یاخته به تضادهای میان یاخته‌ها منتهی می‌شود؛ فرایند مونتاز به اتکای این واقعیت اتفاق می‌افتد که تسلسل پیوسته‌ای از چنین انفجارهایی در سراسر زندگی فیلم وجود دارد. اصل مونتاز حاوی هر یک از جنبه‌های عملیات فیلمسازی - یعنی صدا، رنگ و بازیگری - است.

● منابع نقل قولها

1. Moussinac, Léon. *Sergei Eisenstein*. Translated by D.S. Petrey. New York: Crown Publishers, 1970.
2. Eisenstein, S.M. *Film Essays and a Lecture*. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Praeger, 1970.
3. ————. *Notes of a Film Director*. Translated by X. Danko. New York: Dover Books, 1970.
4. ————. *Film Form: Essays in Film Theory*. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
5. Mizhny, Vladimir. *Lessons with Eisenstein*. Edited and translated by Ivor Montago and Jay Leyda. New York: Hill & Wang, 1969.
6. Eisenstein, S.M. *The Film Sense*. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & world, 1947.

۱. Abe
۲. Sangamon

محقق اسم Abraham Lincoln (۱۸۰۹-۱۸۶۵) شانزدهمین رئیس جمهور آمریکا (۱۸۶۱-۱۸۶۵) که به نقل رسیده - م.

● بلا بالاژ

بلا بالاژ (۱۸۸۴-۱۹۴۹) یکی دیگر از پیشروان نقد فیلم است که می‌تواند به خاطر کمکهای قابل توجه و متعدد به هنر برخورد بی‌بالد؛ او نویسنده اشعار اپرا برای بلا بارتوک؛ نویسنده فیلمنامه برای لنی ریفنشتال؛ کارگردان فیلم؛ و نظریه پرداز مهم در زمینه فیلم بوده است. پودوفکین به نحوی تأییدآمیز به مطالب نخستین کتاب نظری بالاژ، انسان مشهود یا فرهنگ فیلم^۱ اشاره می‌کند؛ و در سالهای آخر عمر، بالاژ همراه با ایزنشتین در مدرسه سینمایی شوروی در مسکو تدریس می‌کند. آثار اولیه او شامل انسان مشهود یا فرهنگ فیلم (۱۹۲۴) و روح فیلم^۲ (۱۹۳۰) به انگلیسی ترجمه نشده است؛ اما در آخرین کتابش یعنی نظریه فیلم (۱۹۴۵) او مواد دیگر آثارش را گنجانده است. اصلیتین اندیشه‌های وی در کتاب همواره آموزنده‌اش، مربوط به شکل-زبان سینما، دلالت‌های تمهیدات تکنیکی گوناگون، جایگاه صدا در فیلم و تمایز میان فیلمهای مستند و انتزاعی است.

شکل-زبان سینما

در اوایل کتاب نظریه فیلم، بالاژ دو داستان را درباره افرادی نقل می‌کند که برای اولین بار به تماشای فیلم پرداخته‌اند. در یکی، مردی انگلیسی قادر به فهمیدن یا واکنش نشان دادن در برابر آنچه می‌بیند نیست، زیرا دستور زبان اساسی فیلم را نمی‌داند. در داستان دوم، یک دختر جوان روسی با تجربه تماشای فیلم آشفته می‌شود. او می‌گوید: «وحشتناک بود، وحشتناک! من نمی‌توانم بفهمم چرا اجازه می‌دهند چنین مناظر ترسناکی در مسکو نمایش داده شود... انسانها قطعه قطعه شده و سرها به یک طرف و بدنها به طرف دیگر و دستها به جایی دیگر انداخته شده بود» (۳۵). او نیز قادر به شناسایی قراردادهای دیداری که ما آنها را عادی تلقی می‌کنیم، نظیر نمای درشت و نمای متوسط، نیست.

1. Der Sichtbare Mensch

2. Der Geist des Films

این واقعیت دارد که فیلم با این نماها شکل - زبان متمایز خود را دارد و بالاژ آن را از این بابت در برابر تئاتر قرار می‌دهد. تماشاگر تئاتر در داخل یک تالار همیشه موقعیتی بدون تغییر دارد و از فاصله‌ای بدون تغییر، کنش را در فضایی ثابت می‌بیند. در مقابل، در فیلم تمام این تغییر ناپذیرها جابه‌جا می‌شود و تجربه‌ای کاملاً متفاوت به وجود می‌آید؛ در فیلم، فضا در حیطه بازی تغییر می‌کند؛ تماشاگر، کنش را در بخشهای متفاوت نگاه می‌کند؛ زاویه دیدش دائماً تغییر می‌کند؛ و به خاطر مونتاز، «کادرهای گوناگونی» را دریافت می‌کند که در یک کل گرد آمده و ترکیب بخشهای متعدد واقعیت است (۳۱). راه دیگر روشن کردن تفاوت میان دو تجربه، فرض حضور داشتن در خلال فیلمبرداری یک اثر، به عنوان تماشاگر است؛ حتی در این صورت نیز یک تماشاگر ناظر تولید فیلم نمی‌تواند صحنه‌ها را به همان شکلی که نمایش داده می‌شود تجربه کند؛ «حتی اگر در هر نمایی حاضر باشم، اگر در حین اجرای هر صحنه در استودیو به تماشا ادامه دهم، هرگز نمی‌توانم جلوه‌هایی تصویری را ببینم یا حسی کنم که نتایج کار فواصل و زوایای دوربین است و نمی‌توانم از ضرباهنگی آگاه شوم که نتیجه آن فواصل و زوایاست. زیرا در استودیو، من هر صحنه و هر پیکری را به عنوان یک کل می‌بینم و قادر نیستم با چشمم جزئیات را جدا کنم» (۴۶). یکی از نتایج اراده واقعیت با فیلم، این است که ما قادریم آنچه را بالاژ «همذات‌پنداری»^۱ می‌نامد، تجربه کنیم. اساساً، با دوربین، تماشاگر به این طریق وارد عمل می‌شود که او «از درون» می‌بیند و «با شخصیتهای فیلم احاطه می‌شود... چشم ما و با آن، هشیاری ما با شخصیتهای فیلم همذات می‌شود؛ ما از دید آنها به دنیا نگاه می‌کنیم و خودمان فاقد هرگونه زاویه دید شخصی هستیم. ما با قهرمان در میان جمعیت راه می‌رویم، اسب سواری، پرواز یا سقوط می‌کنیم و اگر یکی از شخصیتهای دیگری نگاه کند، از پرده سینما به چشمهای ما نگاه می‌کند، زیرا چشمهای ما در دوربین قرار دارد و با نگاه خیره شخصیتها همذات می‌شود» (۴۸).

یک چنین فرایندی از همذات‌پنداری با شکل - زبان یگانه فیلم ممکن می‌شود که عناصر اصلی آن نمای درشت، تغییر زاویه دوربین، تنظیم دوربین و مونتاز است. نمای درشت اهمیت زیبایی‌شناسانه فوق‌العاده‌ای دارد. نمای درشت سوای رهایی دوربین از یک موضع ثابت که مشکلی در فیلمهای اولیه بود، به اعتقاد بالاژ وسیله‌ای برای قابل رؤیت ساختن انسان است (از ترجمه انسان مشهود یا فرهنگ فیلم). در آثار اولیه، او استدلال می‌کند که اختراع چاپ، انسان را به موجودی متمایل به کلمه مبدل ساخت. پیدایش فیلم و نمایش تصاویر متحرک انسانها که از بدنها و صورتهای خود برای بیان احساسات درونی استفاده می‌کنند، نشان بازگشت به کاربرد حرکت به جای کلیات بود. با دوربین می‌توان هر جنبش و حرکتی را، تجربه‌ها و عواطفی را که در «عمیقترین سطوح روح قرار دارد و نمی‌توان با کلیات که صرفاً بیانگر مفاهیم است، به آنها دسترسی یافت» ثبت کرد (۴۰). با دوربین «انسان مجدداً قابل رؤیت شده است» (۴۱). در آخرین کتاب خود، بالاژ تصدیق می‌کند که با فیلم ناطق، توجهی که قبلاً به حرکت و بیان چهره‌ای یا آن طور که او می‌گوید به «خرد قیافه‌شناسی»^۲ معطوف می‌شد تا حد زیادی به صدا منتقل شده است. اما این اصل همچنان پابرجاست که کاربرد کلیات برای ارائه بعضی از حالت‌های عاطفی دشوار است. این گونه عواطف را می‌توان در نماهای درشت به منصفه ظهور رساند که ما را به قلمرو جدیدی از فاصله می‌برد. بالاژ، گریفت را به خاطر اهمیت بخشیدن به کاربرد نمای درشت ستایش می‌کند: «او نه تنها چهره انسان را از نظر فاصله نزدیکتر

کرد، بلکه آن را از فضا به بعد دیگری جابه‌جا کرد» (۶۱).

شیفتگی او به نمای درشت با این بر نهاده کلی وی ارتباط دارد که کارکرد اصلی فیلم باید عرضه تمام جنبه‌های دنیا به ما باشد: «با دوربین فیلم، دنیا‌های جدیدی آشکار شده است که قبلاً از دید ما پنهان بود: دنیا‌هایی چون نفس اشیا، حرکت موزون جمعیت، خنده پنهانی اشیای بی‌صدا. اما همه اینها فقط معرفتی تازه را میسر ساخت... موضوع مهم، قطعی و از نظر تاریخی تازه‌تر این بود که در فیلم چیزهای دیگری نمایش داده نمی‌شد، بلکه همان چیزها، به طریق متفاوت به نمایش درمی‌آمد» (۴۷-۴۸) و «هنگامی که در نمای درشت فیلم، پرده بی‌ادراکی و بی‌حسی موجود در میان ما و چیزهای کوچک پنهان کنار زده می‌شود و چهره اشیا برای ما به نمایش درمی‌آید، گمان انسان به ما نشان داده شده است» (۶۰). او با دفاع از فیلم، آن را وسیله‌ای برای دیدن ماهیت ذاتی چیزها می‌داند که باید با نوشته‌های منتقدان ادبی عمده‌ای مقایسه شود که، همانند ارسطو، ادعای افلاطون را در این مورد رد می‌کنند که هنر موجب دوری ما از واقعیت است. بالاژ در این مورد ساموئل جانسون و پرسبی بیش شلی را به یادمان می‌آورد. جانسون در تعریف نوعی بیان ماهرانه تصورات در قرن هیجدهم می‌گوید: این نوع، آنچه را تازه است، برای ما آشنا و، به همان نسبت، آنچه را آشناست، برایمان تازه می‌سازد. تشبیه قابل توجه‌تر را می‌توان در کتاب هنر شاعری اثر شلی و در جایی یافت که او قدرت شعر را توضیح می‌دهد: «در شعر با عرضه هزار ترکیب ادراک نشده اندیشه به بیداری و توسعه ذهن پرداخته می‌شود. در شعر از زیبایی نهفته دنیا پرده برداشته و اشیایی آشنا و مانوس ساخته می‌شود که گویی آشنا نبوده است».

نوع دوم شکل - زبان از تغییر زاویه و تنظیم دوربین ناشی می‌شود. بالاژ این نوع را «قوی‌ترین وسیله توصیفی فیلم» می‌نامد (۴۷). در واقع، او معتقد است بدون این وسیله، فیلم هرگز نمی‌توانست به عنوان یک هنر تکامل یابد (۸۹). او در استدلالی که تا اندازه‌ای دیدگاه منتقدان مؤلف را از پیش نشان می‌دهد می‌گوید با تغییر زاویه و تنظیم دوربین، امکان ترکیب یا اتحادی از هنرمند و موضوع وی فراهم می‌آید؛ اگر قرار باشد (اثری) هنری به وجود آید چنین اتحادی ضروری است: «هر اثر هنری باید علاوه بر واقعیت عینی، عرضه‌کننده شخصیت ذهنی هنرمند نیز باشد و این شخصیت، شامل طریقه نگرستن هنرمند به چیزها، ایدئولوژی وی و محدودیتهای دوران است. کل این شخصیت، حتی به صورت غیرتعمدی، در تصویر به نمایش درمی‌آید. هر تصویر نه تنها قطعه‌ای از واقعیت بلکه یک دیدگاه را نمایش می‌دهد. تنظیم دوربین، نگرش درونی انسان پشت دوربین را آشکار می‌سازد» (۸۹-۹۰). به خصوص، کارگردان با زوایای دوربین و کنترل این زوایا، امکان می‌دهد اشکال و طرحهای اشیا را به فراگیرترین روش ببینیم. بدین نحو، تماشاگران می‌توانند تجارب مرد مستی را حس کنند که پیچ و تاب خوردن خانه‌های رو به روی خود را تماشا می‌کند و با یک نمای مناسب از حالت یک چشم‌انداز آگاه شده و به ضرباهنگ فرایند تدوین هدایت شوند. بالاژ، ایزنشتین را به خاطر طریقه تغییر زوایای دوربین در سکانس شورش در پوتیمکین، ترکیب شکل و محتوا در فیلمبرداری نبرد از میان طنابها و میله‌ها و با نگاه کردن به کنش از جهت‌های متفاوت، حتی به صورت نماهای حاوی تحریفات بصری^۱ ستایش می‌کند: «حرکات مبارزان را نمی‌توان خشونت آمیزتر کرد، اما طنابها، شبکه‌ها و پله‌های نردبانها، نماها را به قطعات بسیار تقسیم می‌کند. انسانها صرفاً با یکدیگر دست به گریبان‌اند، در حالی که در نماها کاری بیش از این

انجام می‌شود و با تنظیمها و زوایای دوربین، آنها قطعه قطعه می‌شوند» (۱۰۱).
مطب دکتر کالیگاری موقعیت متفاوتی را عرضه می‌کند. بالاژ فیلم را جذاب می‌یابد، او اشاره می‌کند در این فیلم، تحریفات بصری آشکار صحنه‌ها، در حقیقت، واقعی است؛ یعنی نه با دوربین بلکه با دکوری فیزیکی به وجود آمده است. به عبارت دیگر، دوربین عامل اصلی ارائه صحنه نیست بلکه به صورت عامل فرعی، واقعیت غیرمانوس با آن ارائه می‌شود. در عبارتی که یادآور ایرادهای افلاطون از آثار هنری به عنوان نسخه‌های صرف (واقعیت) است بالاژ اظهار می‌دارد که تصاویر کالیگاری، متفقاً دور شدن از واقعیت سینمایی است: «ایجاد جلوه‌های جذاب قیافه‌شناسانه، به خاطر تنظیم و زوایای دوربین نبود تا به اشیای واقعی مشخصه دنیای واقعی را ببخشد، طرحهای پر پیچ و خم... خانه‌های کج و بد شکل در استودیو ساخته شده، چراغهای پایه بلند در زوایایی دیوانه‌وار تنظیم شده و درختها حاصل کار نقاشان صحنه بود...». مطب دکتر کالیگاری یک نقاشی - فیلم بود، تصویری از یک تصویر، نه اصلی بلکه تصویری دست دوم» (۱۰۶). با چنین سبکی که در این فیلم یا آثار دیگر با استفاده از تکنیکهای مشابه به وجود می‌آید، فیلم از بخشی از قدرت بیانش محروم می‌شود.

مونتاز، یعنی نوع سوم شکل - زبان، نیز شخصیت کارگردان را آشکار می‌سازد: «دو فیلم که داستان و بازیگری در آنها دقیقاً یکسان است، اما به نحوی متفاوت پرش داده شده است، می‌تواند تجلی دو شخصیت کاملاً متفاوت باشد و دو دسته تصویر کاملاً متفاوت را از دنیا عرضه کند» (۳۲). به عبارت دیگر، شکل نهایی گرفته شده از یک اثر از دیگران جدا می‌گردد. بنابراین به مانند لندزی و دیگران، بالاژ تلویحاً تصدیق می‌کند که یکی از مسیرهای تلاش برای نقد فیلم، آزمودن، مقایسه و مقابله سبکهای شخصی کارگردانی با توجه به تکنیکهای آنهاست.

در مونتاز فرایندی تکمیل می‌شود که با تنظیم (دوربین) آغاز شده و تا حد زیادی می‌تواند در درک معنای اشیای فیلمبرداری شده مؤثر باشد. او که با اصطلاحاتی همانند اصطلاحات ایزنشتین صحبت می‌کند، تصور می‌کند معنای نما در خلال فرایند مونتاز به دست می‌آید: «تک نماها با تنش معنای پنهانی اشباع می‌شود که با وصل شدن نما به نمای بعدی، مثل یک جرقه الکتریکی آزاد می‌شود» (۱۱۸). تنها با مونتاز می‌توان تصاویری را که با دوربین گرفته شده است به یک بیان تبدیل کرد: «تک تصاویر، واقعیت محض است. تنها در مونتاز آنها به حقیقت یا دروغ تبدیل می‌شود» (۱۶۶).

اگرچه بالاژ مقوله‌های متعدد مونتازی را فهرست می‌کند، به نظر می‌آید می‌توان این مقوله‌ها را در آن شکل از مفهوم مشترک نمادگرایی یا مونتاز متفکرانه قرار داد که پودوفکین و ایزنشتین تکامل داده‌اند. آن طور که بالاژ تعریف می‌کند، مونتاز استعاره‌ای^۱ متضمن توازیهای دیداری مستقیم به شکلی است که در پوتمکین می‌بینیم، جایی که ارتباطی نمادین و دیداری را میان قسمتهای مختلف کشتی که به صورت نمای درشت و دریاوردان به طریق مشابهی فیلمبرداری شده است شکل می‌دهیم: «چهره‌های خشمگین و مصمم دریاوردان، بیان خود را به چرخها و دستگیره‌ها انتقال می‌دهد...». به نظر می‌آید یک هشجاری تقریباً انسانی در قیافه‌شناسی ماشینهای تپنده و مرتعش بیان می‌شود» (۱۲۶). او مونتاز مادر ساخته پودوفکین را نمونه‌ای از مونتاز شاعرانه می‌داند: پیوند نیروهای قیام‌کننده انقلابی به نماهای جریان آب با قدرت فزاینده که به سیل تبدیل می‌گردد. مونتاز تمثیلی^۲، برخلاف نمونه‌های قبلی، هنگامی

اتفاق می‌افتد که نماهای طوفان به صحنه‌های حاوی شدت نمایشی پیوند می‌شود، البته نماهای طوفان در رابطه‌ای علی و نمایشی با نماهایی نیست که بلافاصله می‌بینیم، بلکه صرفاً معادله‌ای دیداری است. او همچنین استعاره‌های ادبی و تداعیهای اندیشه‌ها را انواع مونتاژ می‌داند و آنها را پیش از پرداختن به بحث دربارهٔ مونتاژی توضیح می‌دهد که خود، صریحاً مونتاژ متفکرانه می‌نامد و، از نظر وی، جذابیت ویژه‌ای ندارد؛ در چنین مونتاژی می‌کوشند تا نوعی از مفاهیم را متصور سازند؛ نمونه‌ای از آنها می‌تواند واژگون شدن مجسمهٔ تزار در آغاز اکتبر باشد که اشاره به از میان رفتن قدرت وی است. یافتن اینکه بالاژ تمایزهای خود را بر چه اساسی انجام می‌دهد دشوار است و من فکر می‌کنم، می‌توان این فرایند طبقه‌بندی شده را مورد تردید قرار داد.

برعکس، تفسیرهای وی دربارهٔ ضرباهنگ و سرعت^۱ مونتاژ که بر درک ما از زمان و فضا تأثیر می‌گذارد بسیار باارزش است. برای مثال، می‌توان نماهای شخصیت‌های بدون حرکت را در یک موقعیت سخت با برش سریع افزایش داد تا آشوب و اضطراب القا شود. آنان که با فیلم سال گذشته در مارین باد آلن رنه آشنایی دارند احتمالاً این عمل را در شماری از صحنه‌ها به یاد می‌آورند که بازیگران در آنها نسبتاً بدون جنبش باقی می‌مانند، اما با جابه‌جایی سریع دوربین از یک بازیگر به دیگری مقدار قابل توجهی تنش به وجود می‌آید. بالاژ این فرایند را به این شکل شرح می‌دهد: «دوربین به سرعت و به نحو پُرانگیزنده تغییر جهت داده می‌شود... و حرکت تصاویر بدون جنبش که با برش به وجود آمده، می‌تواند با ضرباهنگی سریع و تند باعث شود علی‌رغم سکون بیرونی، حرکت درونی صحنه را حس کنیم» (۸۵). همچنین با مونتاژ سریعی که در فیلمهای روسی پیدا شده است «اغلب رویدادهای انقلابی به نحو مؤثر منتقل می‌شود» (۱۲۹). با تغییر سریع نماهای دو رقیب در یک مسابقه می‌توان طولانی کردن زمان واقعی دویدن آنها را به نظر آورد و در نتیجه بر تنش افزود. علاوه بر این، با پیوند یک نمای ساکن در میان دو نما از فعالیت سخت، می‌توان همچنین حس خود را از زمان و اضطراب طولانی کرد.

تکنیکها چگونه اهمیت می‌یابد

بحث بالاژ در مورد امکانات بیانی فیلم از مونتاژ فراتر رفته و برخی تکنیکهای دوربین و روشهای تکنیکی را دربر می‌گیرد. بنابراین با یک نمای چرخش افقی که طی آن، حرکت دوربین به طریقی است که صحنهٔ بالفعل پانورامای برابرش فیلمبرداری می‌شود، می‌توان بر واقعیت شیء فیلمبرداری شده افزود «زیرا در حرکت همراه با دوربین در حال حرکت، تماشاگران امکان می‌یابند در فضایی واقعی باقی بمانند که کنش در آن به وقوع می‌پیوندد» (۱۳۹). بعداً خواهیم دید که بازن نیز اهمیت مشابهی را به گرفتن واقعیت از فضا، نسبت می‌دهد.

فید و دیزالو از نظر بالاژ، چیزهایی بیش از تهییدات انتقال صرف است که در لابراتوار آفریده می‌شود. ولو اینکه نما از نوع نمای زیر نباشد، با یک فید می‌توان به حالت و فضا کمک کرد: «تاریک کردن تدریجی تصویر شبیه مالیخولیاست، ملایم کردن تدریجی صدای راوی گفتار متن و پس از آن سکوتی متفکرانه. با این جلوه صرفاً تکنیکی می‌توان اندوه و دعاها و بی‌دوام بودن چیزها را به وجود آورد» (۱۴۳). فید به حس ما از زمان نیز کمک می‌کند؛ با یک فید تدریجی طولانی که هنگام تماشای ناپدید شدن یک کشتی در افق به کار رود، بُعد زمانی

افزایش یافته‌ای به وجود می‌آید و در نتیجه دو گذر زمان به ما عرضه می‌شود؛ در چنین تکنیکی «دو حرکت نشان داده می‌شود: حرکت کشتی و حرکت دیافراگم دوربین. دو زمان به غایش درمی‌آید: زمان واقعی ناپدید شدن کشتی و زمان فیلمی که با نحو تدریجی تصویر، تولید می‌شود» (۱۴۵). اینک ما تماشاگران فیلم باید تفسیرهای بالاژ را مورد توجه قرار دهیم. مثلاً کاربرد افراط‌آمیز فید برای یک کارگردان چه مفهومی دارد؟ ما باید توانایی توضیح در این مورد را داشته باشیم، خواه با فیدها هرگونه جلوه‌ی ویژه‌ای به وجود آید و خواه تمهیدات مکانیکی ساده باشد. برعکس، در برابر کارگردانی که آگاهانه از کاربرد فید امتناع می‌کند چه باید کرد؟ ما باید برای این عمل توانایی بیان دلایلی را داشته باشیم. مثلاً در محله‌ی چینی رومن پولانسکی، تنها فید این فیلم در جایی است که قهرمان با ضربه‌ی بیهوش می‌شود؛ در بقیه‌ی فیلم، پولانسکی به نحوی قاطعانه صحنه‌ای را به صحنه‌ی دیگر وصل می‌کند، شاید به این طریق به جای زمانی کشدار، بر زمان فشرده‌ای تأکید می‌کند که کنش در خلال آن اتفاق می‌افتد.

یک دیزالو از نظر بالاژ شبیه کلمه‌ای آشنا برای کسانی است که زبان مشترکی دارند. این تمهید، دلالت بر پیوندی نزدیک میان نماهایی می‌کند که به این طریق ترکیب می‌شود: «این یک قرارداد پذیرفته شده، یک بیان و یک تغییر گفتار در زبان فیلم است، یعنی دو تصویر که به تدریج به یکدیگر دیزالو می‌شود، با پیوند عمیقی به هم متصل شده که از نظر کار نمایشی اهمیت دارد، پیوندی که ممکن است ماهیت آن برای بیان در مجموعه‌ای از نماهای اشیای بالفعل مستعد نباشد» (۱۴۶). همانند تغییر زاویه و تنظیم و مونتاژ، در فید و دیزالو نیز به نظر بالاژ، صدای کارگردان عرضه می‌شود که مستقیماً خطاب به ماست. او حتی در این مورد کارگردان را یک مؤلف می‌داند: «وقتی که ما... فید و دیزالو و به عبارت دیگر جلوه‌های تصویری تکنیکی را می‌بینیم، صرفاً با باز تولیدهای عینی چیزها رو به رو نیستیم - در اینجا، خود راوی، مؤلف و فیلمساز است که با ما صحبت می‌کند» (۱۴۴).

صدا

بالاژ خواهان این است که در تکنیکهای صدای فیلم با در تضاد قرار دادن ما با واقعیت، کارکردهایی مشابه با تکنیکهای دیداری به دست آید. در نوشته‌ی اولیه‌اش، روح فیلم، او خاطر نشان می‌کند که کاربرد عاری از خلاقیت‌های تخیل صدا تهدیدی برای تکامل فیلم است، موضعی که در کتاب نظریه‌ی فیلم نیز مطرح می‌کند. او نگران آن است که بسیاری از فیلمها صرفاً نمایشنامه‌ای فیلمبرداری شده باشد. اما این نوع استفاده، یا استفاده غلط، از صدا، انکار توانایی بالقوه‌ی آن است، زیرا درست به همان شکلی که در فضای درشت، انسان قابل رؤیت می‌شود، صدا نیز باید کارکردی مشابه در مورد شنیدن صداهایی داشته باشد که از دست داده‌ایم یا از توجه به آنها قصور کرده‌ایم: «این کار فیلم ناطق است که به آشکار نمودن محیط صوتی، چشم‌انداز صوتی که در آن زندگی می‌کنیم، تکلم چیزها و نجوای درونی طبیعت؛ تمامی آنچه را تکلمی فراتر از تکلم انسان دارد و با قدرتهای وسیع مکالمه‌ای زندگی و تأثیرات پی در پی با ما صحبت نموده و اندیشه‌ها و عواطف ما را هدایت کرده است، بیردازد» (۱۹۷). او صدایی را که به نحو صحیح به کار رفته با توصیف آن به عنوان «نمای درشت صوتی»، آن را همانند نمای درشت دیداری می‌داند که خرد قیافه‌شناسی را به ما عرضه می‌کند. با نماهای درشت صوتی با وادار شدن به تشخیص دقیق‌تر تأثیرات گوناگونی که در معرضشان بوده‌ایم به ما کمک می‌شود تا این تأثیرات را دسته‌بندی کنیم: «با فیلم ناطق به ما یاد می‌دهند حتی سر و صدای آشفته را با گوشمان تجزیه و خط سمفونی زندگی را درک کنیم» (۱۹۸). به این منظور، صدا

به جای آنکه صرفاً یک ضمیمه باشد، باید اهمیت یک «عنصر بالفعل علی شده» و بخش بالفعل از اثر و عنصری نمایشی را داشته باشد. او به کاربرد صدای ناهمزمان؛ دیزالوهایی که در میان صدا و مونتاژ صدا انجام می‌شود؛ ادامه صدای یک صحنه تا صحنه بعدی؛ و استفاده از صداها برای از پیش خبر دادن صداهایی که در صحنه‌های بعدی خواهیم شنید، اشاره می‌کند. بدیهی است، می‌توان گفت که کار اورسن ولز در همشهری کین به دنبال طرحهایی که بالاژ توصیه کرده، عملی شده است، زیرا ولز صداها را با خلاقیت تخیلی به عنوان تمهیدات انتقال به کار می‌برد و حتی مونتاژ صدا را می‌آفریند (پیوندهای میان صحنه‌ها که به ترقی کین در سیاست اختصاص می‌یابد). در همین اواخر، با کار رابرت آلتمن در فیلمهای کالیفرنیا نصف به نصف و نشویل نمونه‌های خوبی از تلاش فیلمسازی به ما عرضه می‌شود که روی هم افتادن صداها را نیز علاوه بر کوششهایی تجربه می‌کند که در طریق تأثیرات شنیده شده توسط شخصیت‌هایش برای احاطه تماشاگر انجام می‌دهد - تا جایی که در ساخت فیلم کالیفرنیا نصف به نصف از یازده میکروفن و دستگاههای ضبط صدای متعدد استفاده می‌کند، به نحوی که هنگام نمایش صحنه معینی در یک فضای داخلی کوچک مثل یک بار، به نظر می‌آید صداها ی کل یک شهر ثبت شده است.

فیلمهای مستند و انتزاعی

فیلم به نحو سنتی شکل - زبان و تکنیکهای آن را برای عرضه آثار هنری داستانی به کار می‌برد. اما فیلمهای غیرداستانی نظیر فیلمهای مستند و انتزاعی نیز وجود دارد. در فیلم مستند اساساً تکنیک عینی گزارش با دوربین به کار می‌رود که در قالبهای فیلمهای خبری، سفرنامه‌ها، فیلمهای آموزشی، بررسیهای طبیعت و از این قبیل گنجانده می‌شود. مشخصه این فیلمها، ارائه واقعیت به شکل عینی است.

فیلمهایی که بالاژ «فیلمهای انتزاعی» می‌نامد، با فیلمهای فوق در تقابل دیالکتیکی است. یک فیلم آوانگارد، که در این مقوله قرار می‌گیرد، علاقه بیشتری را به شکل آشکار می‌کند و به ناچار به سوی تجربید محض پیش می‌رود. هرچه این فیلمها از واقعیت عینی دورتر می‌شود، بالاژ رغبت کمتری برای صحبت در مورد آنها دارد. او دوباره اشاره کرده که توصیف این گونه شکل‌گرایی ذهنی به عنوان نمونه منحنی هنر بورژوازی به جای آنکه ارزیابی شایستگیهای فیلم انتزاعی باشد، صرفاً به مفهوم یک توصیف است. با این حال، او آثاری را که به جای کوشش برای عرضه بازتولید بالفعل واقعیت، صرفاً به نمایش تصویر می‌پردازد به شدت مورد اعتراض قرار می‌دهد. در نتیجه، او اغلب در مورد پذیرفتن نماهای گرفته شده از زوایایی که هیچ انسانی نمی‌تواند با مشاهده عادی حتی نسخه بدل آنها را ببیند و همچنین در مورد کاربرد جلوه‌های اپتیک که فی‌نفسه هدف فیلمساز قرار می‌گیرد محتاط است؛ به نظر می‌آید او شیفتگی کمتری نسبت به فیلمهایی دارد که با ارائه تصاویری از اشیا، هیچ گونه هستی مستقل در خارج از فیلم ندارد. هرچه فیلم تجربیدتر باشد، روندی را که او آن را با سوررئالیسم^۱ نسبت می‌دهد، پیوند کمتری با زندگی دارد؛ در نتیجه، فیلم از ایفای کارکرد خود در آشکارسازی طبیعت و انسان برای ما باز می‌ماند. می‌توان تصور کرد بالاژ، آثاری چنین را رد کند؛ آثار تازه هنرمندانی مثل برادران ویتنی و استن ون در بیک که در فیلمهای خود، تجربیدی محض هستند و حتی استن ون در بیک برای تولید طرحها و اشکال خود از کامپیوتر استفاده می‌کند. از نظر بالاژ، چنین

تلاشهایی به صراحت ارزش محدودی دارد زیرا براساس اظهار نظر او در مورد یک فیلم تجربیدی که شکلها و دوایر متحرک را نشان می‌دهد: «آنها در خودشان و به خاطر خودشان وجود داشتند و اگر بر چیزی دلالت می‌کرد، آن چیز صرفاً خود آنها بود. ... در اینجا از رهاسازی ماده آشفته زندگی با شکل دادن اجباری به آن، به قیمت یک تقلا و نتیجه این (اصل) که حتی کاملترین شکل نیز اندکی از مزه ناآزموده زندگی را ابقا می‌کند، اثری نیست» (۱۸۱-۱۸۲). تنها در صورتی که تجربدهای تولید شده برای تقلید از کنش درونی هشیاری به کار رود می‌توان گفت فیلم انتزاعی امکانات بالقوه بیشتری دارد (۱۸۰). جمله «رهاسازی ماده آشفته زندگی» او باید با این نظریه کراکوتر مقایسه شود که فیلم، ما را به رهاسازی واقعیت فیزیکی قادر می‌سازد، زیرا هر دو، فیلم را به خاطر توانایی در ارائه همه حقیقت دنیا به ما، ستایش می‌کنند.

● منبع نقل قولها

* Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Translated by Edith Bone. New York: Dover Books, 1976.

● رودلف آرنهایم

رودلف آرنهایم (۱۹۰۴) کمکهای گسترده و دیرپایی به درک ما از هنر فیلم کرده است. یک زیبایی‌شناس و روان‌شناس مورد احترام بین‌المللی که در آثار بسیاری، از سرشت هنر و پویایی شناسی ادراک بحث می‌کند؛ هنر و ادراک دیداری، به سوی روان‌شناسی هنر (مجموعه مقالات) و آنтроپی^۱ و هنر، به ویژه، باید از طرف کسانی مورد تأمل قرار گیرد که علاقه‌مندند با تسلط درخشان و جامع او بر هنر، فیزیولوژی، روان‌شناسی و علم آشنا شوند. توانایی او برای ادغام مفاهیم حیطه‌های علمی و هنری، الگوی جذابی از فعالیت متفکرانه را به وجود می‌آورد. نقادی و نظریه‌او، ارزش ملاحظه‌جامع اثر هنری را به نحوی به ما می‌آموزاند که با تمام جنبه‌های ذهن بشر ارتباط داشته باشد. ما به نحو خاصی مجذوب بررسی اولیه‌او، فیلم به عنوان هنر، می‌شویم که در سالهای ۱۹۳۰ نوشته شد، مقالات این کتاب حاوی نظریات پیشروی بود که سالها توسط آرنهایم حفظ شد و تفسیرهای بعدی او را در مورد فیلم شکل داد. من مسائل زیر را مورد بحث قرار خواهم داد: ارزیابی او از تفاوت میان فیلم و واقعیت؛ روشی که تکنیکهای فیلم با آن از محدودیتهای فیلم فراتر می‌رود؛ ارزش عنصر دیداری در مقایسه با رنگ، صدا و عمق؛ مباحث مونتاژ، تکنیک، بازیگری و تجرید در تصاویر؛ و برخی نقادیهای عملی.

تفاوتهای ادراک فیلمی و ادراک واقعی

آرنهایم، فیلم به عنوان هنر را با تأکید بر این نکته شروع می‌کند که در چنین فیلمی صرفاً یک بازتولید ماشینی از واقعیت فیزیکی به ما عرضه نمی‌شود؛ فقط با دریافتن اینکه چرا چنین وضعیتی وجود دارد می‌توان فهمید که برای فیلم چگونه می‌توان ادعای هنر بودن را مطرح کرد. با تکیا به دانش خود در فیزیولوژی و روان‌شناسی، آرنهایم توضیح می‌دهد که چگونه

کنشهای ادراکی ما به نحو قابل توجهی از فعالیتهای دوربین، در نسخه‌برداری از واقعیت، متاثر است. اولاً، هنگامی که به دو مرد که در فواصل متفاوتی نسبت به ما قرار دارند نگاه می‌کنیم، چشمهای ما به صورت خودکار یک تصحیح را انجام می‌دهند به نحوی که آن دو مرد در اندازه‌های عادی پدیدار می‌شوند. در تصویر فیلمبرداری شده، مردی که در فاصله سه فوتی دوربین قرار دارد بزرگتر از مردی که در شش فوتی آن قرار دارد. از آنجا که این پدیده به عنوان «ثبات اندازه» شناخته شده، مشخصه ادراک واقعی است و نه فرایندی که در خلال فیلمبرداری اتفاق می‌افتد، ما شاهدی بی‌واسطه در این مورد داریم که تصاویر عکاسی شده شبیه تصاویر ذهنی نیست که در اثر درک مستقیم اشیا در واقعیت به وجود آمده است.

ثانیاً، میدان دید ما، آن گونه که آرناهم می‌گوید، «نامحدود و نامعین است» (۱۷:۱). در مقابل، در تصویری که با یک دوربین ثابت گرفته شده است، حتماً این میدان نامحدود با باریک شدن آن تحت زاویه‌ای خاص محدود می‌شود. حتی اگر ما ثابت باقی بمانیم، با چشمهایمان می‌توان به نحوی جامع‌تر از عدسی دوربین ثابت سیر کرد. این امر حقیقت دارد که با یک دوربین متحرک در نمایی که با چرخش افقی دوربین گرفته شده است، می‌توان به بررسی پرداخت و حوزه وسیعی از مضمون را عرضه کرد. اما در این مورد نیز، چشم با دوربین تفاوت دارد. در عمل ادراک، هنگامی که برای تماشای اجمالی چهار دیوار یک اتاق نظر می‌اندازیم یا بدلمان را می‌گردانیم، یا هنگامی که یک چشم‌انداز را از زاویه‌ای ۳۶۰ درجه‌ای بررسی می‌کنیم، حرکتان را از اشیای ثابت روبه‌رویمان تشخیص خواهیم داد. اشیای ثابتی که با چرخش افقی دوربین فیلمبرداری شده است، در خلال فرایند نمایش به نظر می‌آید که در عرض پرده حرکت می‌کند - و این تفاوتی دیگر میان ادراک واقعی و ادراک فیلمی است.

تفاوت مهم سوم میان فیلم و واقعیت از این امر مسلم ناشی می‌شود که حواس ما در فرایند ادراک مشارکت دارد. در نتیجه، هنگامی که از یک کوه بالا می‌رویم، با تمام بدلمان - ماهیچه‌ها، دستگاه تنفسی و حواس - نسبت به فضا و سطوح آگاه می‌شویم. اما کسی که به تصویری از تک صحنه صعود نگاه می‌کند، آگاهیش تنها با بینایی حاصل می‌گردد.

چهارم، تداوم زمانی - مکانی بینش انسان، سیال است؛ ما همواره در تداوم واقعی و بافتیهای مکانی بالفعل بسر می‌بریم و در نتیجه به ساعت و فواصل موجود محدودیم. در یک فیلم، زمان و مکان به طریقی که به ادراک عادی شباهت ندارد شکسته می‌شود؛ یعنی، واقعیت فیلمی ادراک شده، معمولاً صحنه‌هایی را دربر دارد که در آنها فضا در یک نمونه قرار داده شده (نمای عمومی به نمای درشت) و یک زمان معین ممکن است با مکان و زمان متفاوتی گسیخته شود، همان طور که داستان به صحنه‌ها و رویدادهای متفاوت تقطیع می‌شود. علاوه بر این، آرناهم خاطرنشان می‌کند خود حرکت و فضا در فیلم همواره نسبی است. برخلاف چشمها، که با آن به نحو خودکار مکان فیزیکی ما در بافتی معین تثبیت می‌شود، با دوربین باید پدیده‌ها را به شیوه‌هایی فیلمبرداری کرد که تماشاگران بتوانند به وضوح آگاه شوند چه چیزی ثابت و چه چیزی متحرک، چه چیزی در بالا و چه چیزی در پایین است.

یعنی ما در برابر بازتولید فیلمی واقعیت سردرگم نیستیم چون از این طریق «توهم نسبی» را تصدیق کرده‌ایم. از یک طرف فیلم شبیه کارت پستال است، مسطح و دوبعدی؛ و از طرف دیگر به خاطر توانایی در عرضه حسی از زمان و مکان که نمودی همانند تئاتر دارد، به نظر می‌آید که عمق و واقعیت دارد. یعنی، به نظر او، در جایی میان یک کارت پستال و تئاتر، هرچند دقیقاً هیچ یک از این دو نیست.

محدودیت‌های فیلم به عنوان منبع هنری

با وجود این استدلال که، آنچه در فیلم به ما نشان داده می‌شود بازتولید مکانیکی واقعیت نیست زیرا در واقع نه واقعیت به همان طریق به ما ارائه می‌شود که ما آن را به صورت فیزیکی درک می‌کنیم و نه توانایی این کار وجود دارد، آرناهم به بررسی مفصل‌تر این مسئله می‌پردازد که، امکانات فیلم چگونه به شکل هنری به کار می‌رود؛ او به ویژه به بررسی آنچه هنرمند فیلم با سرشت تصویر فیلمی انجام می‌دهد، عمق کاهش یافته آن، انواع نورپردازی و ارزشهای رنگی، اندازه اشیا، فیلمبرداری شده و فقدان تداوم زمانی - مکانی می‌پردازد. بر نهاده او به طور کلی این است که «جلوه هنری دقیقاً با محدودیت‌های رسانه ارتباط دارد» (۷۵:۱). به عبارت دیگر، حیات فیلم به عنوان هنر در انطباق با ویژگیهایش و بعد، استفاده کردن از آنهاست. آنچه ما در یک فیلم دو بعدی می‌بینیم گروهی از اجسام است که بر روی سطحی مسطح به نمایش درآمده است، که به ناچار به کاهشی در حس عمق منتهی می‌گردد. آرناهم علاقه‌مند به شیوه یک هنرمند در غلبه بر چنین محدودیتی و چگونگی شکل‌گیری بنیاد هنر فیلم با چنین فعالیتی است. او مثالهایی را از عدم توانایی ما برای دیدن ارائه می‌دهد، گویا واقعاً حضور داشته‌ایم و از آن استفاده خلاقه کرده‌ایم. مثلاً، او به بحث در مورد فیلمی از چارلین می‌پردازد که در آن بسیاری از مسافران یک کشتی دچار حالت تهوع می‌شوند. ما چارلی را که روی لبه کشتی خم شده می‌بینیم و تصور می‌کنیم که مثل دیگران بیمار است. اما هنگامی که او به طرف دوربین برمی‌گردد متوجه می‌شویم که در حال ماهیگیری بود و نه در حال تهوع. در نتیجه، محدودیت و عدم توانایی دوربین ثابت برای دیدن اطراف، به کمک جلوه خنده‌آور آمده است: «اگر این صحنه از سوی دریا گرفته شده بود، تماشاگر بلافاصله در می‌یافت که چارلی بیمار نبوده، بلکه در حال ماهیگیری است»؛ اینجا «ابداع صرفاً به موضوع فیلم مربوط نمی‌شود بلکه یک آفرینش سینمایی است، از این جهت که یکی از خصوصیات تکنیکی فیلم برای ایجاد اثری خاص به کار رفته است» (۳۷:۱). مجدداً آرناهم به تبیین نمایی از امیل یانینگز در نقش یک محکوم در فیلم وودویل می‌پردازد که، زاویه دوربین تماماً به نحوی محدود شده که به تماشاگران فقط پشت بازیگر و شماره زندان ارائه شود. در نتیجه این نوع فیلمبرداری، شماره به یک نماد تبدیل می‌گردد. اگرچه امکان فیلمبرداری نما از شماری از زوایا وجود دارد؛ کارگردان حتماً باید (در این مورد) تصمیم بگیرد: «این «محدودیت» فرصتی هنری را به وجود می‌آورد که یک واقعه عکاسی شده بخصوص، بیانگر یک اندیشه نیز باشد» (۳۸:۱).

«آرناهم» مثالهای متعددی از فیلمهای دیگر برای روشن ساختن این واقعیت می‌آورد که محدودیت‌های دوربین در مورد عمق می‌تواند به تنظیمهایی منتهی شود که مستعد ایجاد جلوه‌های پرمعنی است. در نتیجه، همان طور که خلیلیا مشاهده کرده‌اند، با نمای زاویه پایین یک شخصیت مسلط می‌توان قدرت را مؤکد ساخت؛ با یک زاویه خاص می‌توان بر ارزشهای شکلی و امکان بالقوه طرح ذاتی یک صحنه تأکید کرد؛ و همان طور که بالاژ اشاره می‌کند، در این زاویه می‌توان توجه را به نحوی کنترل کرد که (پدیده) عادی را به طریق تازه ببینیم: «بنابراین تماشاگر هدایت می‌شود بعضی چیزهای آشنا را به شکل چیزهای تازه ببیند. در این لحظه، او مستعد مشاهده راستین می‌شود» (۴۴:۱).

علاوه بر این، نمایش اجسام بر روی سطحی مسطح به موقعیتی منتهی می‌شود که با برخی از اشیا، اشیا دیگر از دید ما پنهان می‌شود. او نمونه‌هایی را مطرح می‌کند که می‌توان این پنهان کنندگی را در آنها برای ایجاد تأثیری بزرگ به کار برد، مانند نمونه زیر. گر تا گاربو الساعه مردی

را کشته است و نقطه دید چشم دوربین، دیدگاه گروهی از سربازان است که برای صحبت با فرمانده خود، مرد مرده، آمده‌اند. بدن مرد آنچنان در صندلی قرار گرفته است که آنها - مثلاً چشم دوربین - نمی‌توانند او را ببینند. گاربو وانمود می‌کند که در حال گفتگو با مرد مرده است تا پاسخ پرسشهای گروه را از او بگیرد. در نتیجه، محدودیت دیدگاه، که با ماده فیلمی فراهم شده است، کار کردی در جهت هدف هنرمند می‌یابد.

به نحو دقیقتر، با این مانع سازی بر روی پرده، عمق کاهش یافته چشم انداز دیداری مؤکد می‌شود. آرناهم امکان فیلم سه بعدی را به طور کلی به شدت مورد حمله قرار می‌دهد، زیرا می‌بیند که این نوع فیلم، مونتاژ را بی‌فایده کرده و همچنین توانایی هنرمند فیلمساز را در ترکیب نمودن بر روی سطحی دو بعدی از میان می‌برد. یک چنین ترکیب‌بندی مستلزم آرایش شکلی اشیاست؛ تماشاگران باید قضاوت کنند که چرا اشیاء در چنین جاهایی قرار دارد؛ اگرچه «جلوه عمق تقریباً ناچیز است، پرسپکتیو واضح و اجباری است. آنچه قابل رؤیت است و آنچه پنهان، به شکلی پدیدار می‌شود که گویی به طور قطعی تعمیدی است؛ تماشاگر وادار می‌شود به جستجوی دلیلی پردازد تا ذهنش روشن شود چرا اشیاء به این شکل خاص آرایش یافته است و نه به شکلی دیگر» (۶۰:۵۹-۶۰). در نتیجه، در مصایب ژاندارک اثر کارل درایر، راهی که ناگهان به پیشزمینه پرده می‌آید، دست آخر بر سطح حکمفرما شده و پرسپکتیو را تغییر می‌دهد، در حالی که «گسترش سریع نمایش مسطح» را به وجود می‌آورد (۶۱:۱). نمونه جدیدتری که در اینجا می‌توان ذکر کرد در قسمت اول پدر خوانده اتفاق می‌افتد. آل پاچینو در جلوی تختخواب مارلون براندو مجروح در بیمارستان می‌ایستد؛ ناگهان یک پرستار از انتهای پیشزمینه پرده وارد می‌شود، اول کلاه وی و سپس بقیه بدنش دیده می‌شود. در چنین موقعیت پرتنش، تأثیر این افزودن یک ماده به فضای موجود پرده، از جا پراندن تماشاگر است؛ (زیرا) ماهیت بیگانه و احتمالاً خطرناکی به چشم انداز دیداری تحمیل شده است.

حالت در برابر رنگ، صدا و عمق

در فیلم به عنوان هنر، آرناهم در برابر سهم ناتورالیستی^۱ رنگ، صدا و فیلمبرداری سه بعدی موضعگیری نمی‌کند. این واقعیت که هنرمند فیلمساز می‌تواند بر محدودیتهای فیلمبرداری سیاه و سفید غلبه کند و جلوه‌های خاص به وجود آورد، بر او تأثیر گذارده است. در واقع، ساختن مایه‌های سیاه و سفید با نورپردازی، وسیله مهیجتری برای ایجاد برخی نتایج به نظر می‌آید. او در مورد غنای نمادینی که می‌توان از تقابل تاریکی با نور به دست آورد، نگاه سبک‌دار به چهره‌ها که می‌توان آن را به نحو گویاتری ارائه کرد و، به ویژه، در مورد روشهایی که چهره انسان و پسزمینه‌ها را می‌توان با آن نورپردازی کرد، به استدلال می‌پردازد؛ «می‌توان کاری کرد که چهره‌های نامنظم، هماهنگ به نظر آید، می‌توان یک چهره تکیده یا گوش‌تالود را، پیر یا جوان نشان داد. این مطلب در مورد صحنه‌های داخلی و منظره‌های خارجی صادق است. برحسب نورپردازی، یک اتاق ممکن است گرم و راحت یا سرد و تهی، بزرگ یا کوچک، پاکیزه یا کثیف به نظر آید» (۷۰:۱). رنگهای طبیعی که در فیلم رنگی تا این حد واضح تشخیص داده می‌شود در فیلم سیاه و سفید مؤثرتر به نظر می‌آید، زیرا هنرمند بر محدودیتهای رسانه‌اش غلبه کرده است؛ «لذت مخصوصی که از درآوردن بافت مواد معمولی - مانند آهن کدر، حلبی براق، خز نرم، پوست کرکدار یک حیوان و پوست لطیف انسان - در فیلم یا عکس به

دست می‌آید با فقدان رنگهای طبیعی تشدید نیز می‌گردد؛ علت این امر این است که «جلوه‌ای که بدون کمک رنگ به دست آمده، به نحو مرموزتری مهیج است» (۷۱:۱).

از آرنه‌ایم معمولاً به عنوان یکی از خالص‌گرایان (به بدترین مفهوم) نام برده شده که از حرکت همراه با گسترش اجتناب ناپذیر صدا در فیلم عاجز است. او افزودن صدا را اولین گام به سوی افزایش طبیعت‌گرایی و در نتیجه مانعی برای پیشرفت حاصل شده در فیلم صامت به حساب می‌آورد: «تولید فیلم ناطق را باید ابداعی فنی در نظر گرفت که مسیر دنبال شده بهترین فیلمسازان را منحرف می‌ساخت. آنها کوشش می‌کردند در سبک خالص و گویای فیلم صامت، آن را از صورت یک سرگرمی به یک هنر مبدل سازند. تولید فیلم ناطق بسیاری از شکلهایی را که فیلمسازان به کار می‌بردند، به نفع تمایل سطحی به بزرگترین امکان «طبیعی بودن»، نابود ساخت» (۱۵۴:۱). هنوز مضمونی را که قبلاً بیان شده بود می‌شنویم: فیلمسازان در درون محدودیتهای رسانه به خلق اثر هنری می‌پردازند.

لازم به ذکر است که آرنه‌ایم امکان بالقوه فیلم ناطق را به عنوان ابزاری برای عرضه فرهنگ به مخاطبان، با نمایشنامه و اپراهای به تصویر درآمده، مورد توجه قرار می‌دهد. او همچنین امیدوار است که تولید فیلم صامت و ناطق در کنار هم ادامه یابد. حتی مهمتر از موارد فوق، مقاله او تحت عنوان «لاتوکون جدید»^۱ مقایسه‌ای است با لاتوکون قدیمتر که جی.ای. لسینگ^۲ در قرن هیجدهم نوشته است. در آن اثر مشهور، لسینگ به این بحث می‌پردازد که باید سرشت فردی و یگانگی شکلهای گوناگون هنری را شناسایی کنیم. آرنه‌ایم در مقاله‌اش، به بررسی نظری امکانات فیلم ناطق می‌پردازد که از نظری، هنری مرکب از دو شکل تئاتر و فیلم است. او اپرا را یک الگوی منطقی رضایت‌بخش برای ادغام صدا و تصویر در نظر می‌گیرد. در اپرا، موسیقی حکفرما و اشعار در درجه دوم است. اما اگر کسی این الگو را در فیلم اعمال کند، به اعتقاد او، عنصر دیداری حکفرما خواهد بود و صدا، در درجه دوم.

از نظر آرنه‌ایم، پرده عریض هم مانعی را بر سر راه رشد کامل هنر فیلم به وجود می‌آورد زیرا این پدیده در تداخل با سازمان‌بندی مواد فیلمی، در ادامه مسیرهایی است که مورد بحث قرار گرفت. محدود کردن جای تصویر در زمینه خود و نسبت به لبه‌های پرده می‌تواند ابزاری نیرومند برای بیان باشد، به ویژه در نمای درشت. او پیشنهاد ایزنشتین در مورد پرده مربع را بدون تفسیر نقل و سپس، به بررسی جلوه‌های گوناگونی اقدام می‌کند که با قطعه‌بندی تصاویر در محدوده فضای پرده استاندارد به دست می‌آید. ممکن است بعضیها این پیشفرض او را مورد سؤال قرار دهند که پرده عریض، تأثیر نماهای درشت را کم خواهد کرد. نمونه‌ای از تأثیر خاص نمای درشت در قطع ۷۰ میلیمتری در ۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی و در جایی اتفاق می‌افتد که استنلی کوبریک بر چشم تهدید کننده هال^۳ متمرکز می‌شود.

آرنه‌ایم همچنین از این امر که فیلم سه بعدی ارزش مونتاژ را از بین ببرد، وحشت دارد؛

1. A New Laocoön

لاتوکون در تاریخ لساظیر، یک قهرمان از اهل تروا و خدمتگزار آپولو می‌باشد. در حال که او برای نجات تروا می‌کشد، دو افسر بزرگ از دریا بیرون آمده و به پسرانی حمله ور می‌شوند. وقتی درصدد نجات آنان برمی‌آید، افسرها او را می‌کشند. این مجازات او برای نجات تروا از نزدیک شدن به لب جوی بود. فیلم به عنوان هنر، رولف آرنه‌ایم، ترجمه فریدون معزی مقدم.

۲. او با انتقادات غایتی خود، بر مقلدان سبکهای کلاسیک فرانسوی خرد می‌گیرد و شکسپیر را چون سرمشق برای درام نویسان آلمانی ارجح می‌نهد. لاتوکون را که به سال ۱۷۶۶ وی نوشته، اثری کلاسیک در باب زیبایی شناسی جدید است. فیلم به عنوان هنر، ترجمه فریدون معزی مقدم.

3. Hall

چیزی که او در اینجا «اتصال نماهای موقعیتهایی که در زمان و مکانهای متفاوت اتفاق می‌افتد» تعریف می‌کند (۸۷:۱). یعنی، در صورتی که چشم‌اندازی دیداری را مشاهده کنیم که به جای سطح دو بعدی به وجود آورنده «توهم نسبی»، عمق واقعیت را در خود داشته باشد، نقض تداوم زمانی - مکانی که در مونتاژ رخ می‌دهد به نحو موفقیت‌آمیز عملی نخواهد شد. در واقع «اگر با عکسهای فیلم تأثیر فضایی بسیار نیرومندی به وجود می‌آید، مونتاژ احتمالاً غیرممکن می‌بود. در این غیرواقعی بودن نسبی تصویر فیلم است که مونتاژ عملی می‌شود» (۲۸:۱). احتمالاً برای خوانندگانی که مونتاژ (رهایی در آخرین دقیقه) در پایان فیلم سه بعدی خانه مومی را به خاطر می‌آورند، جذبه نظری این مشاهده رضایت بخشی خواهد بود.

مونتاژ

اظهارات دیگر آرناهم در مورد مونتاژ و تداوم زمانی - مکانی نیز در خور توجه است. او معتقد است اصل مونتاژ ماهیت فیزیکی فیلم را نیز فرا می‌گیرد، زیرا یک نوار فیلم از نظر میکروسکوپی، صرف‌نظر از محتوای آن، کادرهایی دارد دربردارنده تصاویری به دنبال یکدیگر. با تعمیم معنی، مونتاژ به شکلی که ما معمولاً آن را از نظر ماکروسکوپی به چشم درک می‌کنیم، متضمن اتصال تکه‌های فیلم به صورت تکه‌ای بعد از تکه دیگر است. از نظر او، تحول واقعی در تکامل مونتاژ با تغییر صحنه‌ای به صحنه دیگر، در زمان و فضای متفاوت (برش متقاطع) اتفاق نیفتاد، بلکه این تحول در تغییر در داخل یک صحنه معین به وقوع پیوست: «تداخل در صحنه‌ای واحد، دو نیم کردن یک رویداد، تغییر موضع دوربین در میانه ماجرا، نزدیک‌تر آوردن آن، دورتر بردن آن و تغییر مجموعه موضوعات به نمایش درآمده، اقدامی بسیار جسورانه‌تر بود» (۸۹:۱).

به اعتقاد آرناهم، طبقه‌بندی فرایندهای مونتاژ پودوفکین نارساست؛ زیرا با این قاعده‌سازی اولیه نمی‌توان تمایزی با وضوح کافی میان موضوع و روش تدوین ایجاد کرد. در آن موضع، او به نوبه خود طرح مفصل‌تری را مطرح می‌کند که بازسازی آن از مجال این مطلب فراتر می‌رود، اما بررسی آن برای کسانی که به نظریه مونتاژ علاقه‌مندند مفید است (۱۲۷:۱-۱۳۲). او مونتاژ شیرهای ایزنشتین را در پوتمکین، نمونه‌ای عالی از منتهی شدن قطعات اتصال یافته فیلم به «ترکیبی استروبوسکوپی» که حسی از حرکت را عرضه می‌کند، می‌داند: «روش زنده شدن سنگها با کمک تدوین، خیلی قابل توجه است» (۱۰۰:۱). در برابر این نوع پیوستن قطعات جداگانه برای القای وحدت، تکنیکی وجود دارد که آرناهم تردید دارد آن را مونتاژ از همین نوع قلمداد کند. در این تکنیک، تداوم زمانی - مکانی با تجزیه یک حرکت پیوسته، شکسته می‌شود، یا با حقه فیلمبرداری (یک مرد از کادری به کادر دیگر ناپدید می‌شود)، یا با حذف کادرها، تا یک حرکت به نظر آید که شتاب‌آمیز یا نامنظم است (مردی راه می‌رود؛ اما به نظر می‌آید که به نحو غیرطبیعی حرکت می‌کند زیرا بعضی از کادرها برداشته شده است). ما با کادربندی نوع آخر در آثار کارگردانان مختلف موج نو و به ویژه ژان - لوک گدار آشناییم. در مقاله‌ای بسیار جدیدتر، آرناهم به ستایش از این نوع پاره پاره کردن فرایند مونتاژ می‌پردازد، زیرا اگرچه با این تکنیک مناسبات عادی زمانی - مکانی شکسته می‌شود، وسیله‌ای برای تقلید از طرز کار ذهن مهیا می‌شود: «ذهن انسان... تجارب گذشته را به شکل طرحهای خاطره ذخیره می‌کند و در این انبار ذخیره، سکانسهای زمانی یا پیوندهای مکانی وجود ندارد، فقط وابستگیها و تداعیها براساس همانندی یا تضاد حضور دارد... با حذف تفاوت میان آنچه در حال حاضر دریافت می‌شود و آنچه فقط از گذشته به یاد می‌آید، رمان نویسها و کارگردانان

موج نو، تجانس و وحدت تازه‌ای از تمامی تجربه آفریده‌اند که از نظم چیزهای فیزیکی مستقل است» (۲۵۴:۲).

تکنیکها

آرناهم با بررسی تمهیدات تکنیکی گوناگون فیلم، حرکت کند یا تسریع شده یا معکوس، استفاده از دوربین متحرک، سوپرایمپوز^۱ و مونتاز همزمان، تغییر وضوح^۲، استفاده از عکسهای ثابت، فیدها و دیزالوها، استدلالش را در مورد یگانگی فیلم در مقایسه با واقعیت، کامل می‌کند. همچون بالاژ، او نیز فکر می‌کند فید و دیزالو چیزهایی بیش از تمهیدات انتقال صرف است؛ با آنها می‌توان دیدگاههای ذهنی را نشان داد و مناسبات زمانی را مؤکد ساخت. بعداً در هنر و ادراک دیداری، آرناهم در یک نتیجه‌گیری درخشان، تکنیکهای کوبیستی^۳ را با فیدهای فیلم مرتبط می‌سازد. کوبیستها می‌خواستند فضایی مستقل همراه با هر شیء ارائه داده و، در عین حال، تضاد اساسی آن را با فضاهای دیگر القا کنند. آنها خواهان «یک بی‌نظمی بنیادی یعنی یک ناسازگاری ذاتی در کل خود فضا هستند... تا نشان دهند... سوپرایمپوزها در فضای به هم پیوسته اتفاق نمی‌افتد، کوبیستها از این تمهید استفاده کردند که واحدهای نقاشی یکدیگر را به صورت شفاف ارائه کنند یا به تدریج به سوی زمینه خنثای نقاشی محو^۴ نمایند. در صورتی که اگر به خاطر آوریما ابزار مشابهی در تصاویر متحرک برای ارائه فقدان تداوم فضایی به کار می‌رود، اثر روان‌شناختی آن آشکار می‌شود. اگر صحنه از اتاق نشیمن به سرسرای هتل تغییر کند، اتاق به سوی بی‌مکانی محو می‌شود - یعنی فضای تصویری برای لحظه‌ای جای خود را به سطح فیزیکی پرده می‌دهد». بدیهی است که با فیدها و وایپ‌های^۵ عادی که می‌توان استقلال مکانی صحنه‌ها را نیز با آن القا کرد، لزوماً چنین مفاهیم عمیق همراه نیست. اما آرناهم هوشمندانه ابراز می‌دارد که در فیلمهای مدرن و تجربی، همانند کوبیستها، از این اصل برای «ادغام سبکهای نامتجانس» استفاده می‌کنند (۳۰۲:۳).

بازیگری

در بخش دیگری از کتاب فیلم به عنوان هنر، آرناهم به بحث در مورد دیگر مسائل مورد توجه از قبیل بازیگری می‌پردازد. او از استفاده مؤثر از نظریه روسی کاربرد بازیگران

1. superimposition

تکنیک چاپ همزمان دو یا چند تصویر که هنگام غایت نیز، با هم به غایت درمی‌آید.

2. focus

3. cubism

حجمگری. شیوه‌ای هنری که در اوایل قرن حاضر، با الهام گرفتن از نقاشی پل سزان و پیکرسازی بوسان آفریقا، اصول رسمی بازنمایی عالم خارج و ارائه مضمون و بیان احوال درون و اسلوبهای متداول ژورنالیستی و تاریک و روشن کاری و سایه زنی را در هم شکست (۱۹۰۵-۱۹۲۰). در این شیوه، ماده یا جسمانیت اصل غمرده می‌شود و هنرمند، حجم اشیا و هیاکل را به سطوح و بره‌های هندسی تجزیه و تفتیح می‌کند (حجمگری تحلیلی)؛ یا از سطوح و بره‌های هندسی، اشیا و هیاکل قابل بازشناسی به وجود می‌آورد (حجمگری ترکیبی). در این شیوه، نقاش یا پیکرساز، اشیا و اشکال را با دیدگان عقل می‌بیند نه با دیدگان حس - ولژانیه مصور هنرهای تجسمی، پرویز مرزبان، حبيب معروف.

4. fade out

5. wipe

معنای تحت‌اللفظی آن، زدودن یا پاک کردن است. به تکنیکی در چاپ فیلم مربوط می‌شود که طی آن، یک تصویر به شکل خاص، پاک می‌شود (مثلاً از یکی از گوشه‌های بالای کادر به طرف پایین و تصویر دیگر بعد از آن می‌آید - م.

غیرحرفه‌ای حمایت می‌کند، به ویژه در زمینه مخالفت این نظریه با جلوه‌های اغراق‌آمیز بازی بازیگرانی که از تئاتر به سینما آمده‌اند. برخی از کلیات نادری که او برای صدا در فیلم به کار برده است در متن مربوط به بازیگری وجود دارد، مانند اشاره او به چگونگی افزودن صدا که به کاهش استفاده ضعیف از بدن برای انتقال «ذهن از طریق بدن»، عنوان یکی از مقالات او، منتهی شده است. اگرچه او با بالاژ در مورد اهمیت حرکت در آشکارسازی حالات ذهن هم عقیده است؛ آرناهم اعتقاد دارد که استفاده بیش از حد از زبان بدن، مغلوب ساختن خود^۱ است. بهتر است که از آن پرهیز شود و برای نمایش حالات ذهنی از روشهای غیرمستقیم استفاده شود؛ برای مثال، یک کارگردان می‌تواند با ارائه نمایی از یک زیرسیگاری پر از ته سیگار «تنش» در یک شخصیت را القا کند، بدون اینکه ناچار شود از غاهای درشت صورت بازیگر بیش از حد استفاده کند.

فیلم و اندیشه‌های انتزاعی

در مقاله دیگری در کتاب فیلم به عنوان هنر، آرناهم به تحلیل حرکات چاپلین در جویندگان طلا می‌پردازد تا توانایی فیلم را برای انتقال اندیشه‌های انتزاعی نشان دهد. به ویژه، او در اشاره به صحنه‌ای که طی آن چارلی گرسنه، چکمه‌ای را می‌خورد، هنگام نمایش توأم رفتار و سلوک یک مرد ثروتمند که با لذت در حال خوردن غذایی مطبوع است، تضادی نمادین میان غنی و فقیر را به نحوی ماهرانه ارائه می‌دهد. چکمه، میخها و بندهای آن شبیه یک ماهی، استخوانهای جوجه و اسپاگتی تصویر شده است؛ «ابداع حایز اهمیت هنری در این است که مضمون اصلی و بغایت انسانی «گرسنگی در مقابل زندگی خوب» به صورت تصویری به روشهایی عینی که تا این حد به نحو صادقانه سینمایی است عرضه می‌شود» (۱۴۵:۱). نمونه‌های دیگر از چگونگی عینی ساختن اندیشه‌های انتزاعی با روشهای دیداری صریح و گویا، دو صحنه‌ای است که: در یکی، معدنچی گرسنه دیگری، چارلی را به شکل یک مرغ می‌بیند - شباهت تأسف آمیز (برای چارلی) میان انسان و جسم یک حیوان را به نمایش درمی‌آورد - و صحنه دیگر که طی آن شلوار چارلی، که در حال رقص با جورجیاست، با بند یک سگ گره می‌خورد - «نشانه گره خوردن بار بدبختی به اوست» (۱۴۶:۱). من فکر می‌کنم این نوع تحلیل را باید در متن این برنهاد وسیعتر آرناهم قرار دهیم که در فیلم با عملکرد در داخل محدودیت‌هایش، کار می‌شود. با آن می‌توان اطلاعات را فقط با تصاویر و تکنیکهای انتقال داد: «در ادبیات از کلیات و در فیلم از تصاویر برای توصیف استفاده می‌کنند. در هر دو رسانه، اندیشه‌های راهنما به شکل تجربیدی عرضه نمی‌شود بلکه به صورت اپیزودهای ملموس در می‌آید» (۱۴۴:۱). آنچه آرناهم سعی می‌کند در فیلم چاپلین کشف کند نمونه‌هایی از تصاویر ملموس ناقل اندیشه‌های تجربیدی است. در مقایسه این کشف با تفسیرهای نظری پودوفکین، اینزشتین و بالاژ، در می‌یابیم که شاید آنها فعالیت‌های خود را خیلی زود متوقف کرده‌اند، به جای آنکه امکان بالقوه نمادین فیلم را در کنار هم‌گلداردن تصاویر، به شکلی که آرناهم توضیح می‌دهد، کاربرد تصاویری در داستان تصور کنند که اندیشه‌های تجربیدی را مجسم می‌کند. به عبارت دیگر، آرناهم خاطر نشان می‌کند که لازم نیست جنبه نمادین یک تصویر از کارکرد خود در حرکت جدا باشد؛ نکته مورد نظر او در اینجا تا حد زیادی به تفسیرهای لیندزی در مورد تصویر نگارشناسی و تفکر نشانه‌شناسان بعدی مثل کریستین متر شباهت دارد.

نقد عملی

درخواست مکرر آرنهایم برای واقعیت در بعضی از نقدهای عملیش ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همان طور که قبلاً اشاره شد، او فکر می‌کند این مسئله در فیلم حایز اهمیت است که آنچه برای ما آشناست به شکلی تازه به غایش درآید. با مرور نظریه فیلم زیگفرید کراکوتر، او استدلال می‌کند که فیلم «تهییز شده است تا... چشم انداز دنیایی بیکران، نامتعیین و غیرقابل درک رهایی یابد» (۱۸۳:۴). بنابراین ستایش او از خاتم مایا درن، فیلمساز آوانگارد، قابل درک است: «او یکی از هنرمندان و متفکرانی است که در مورد تناقض عمده عصر صحبت می‌کند، کسی که می‌گوید اگرچه تمدن ما در شرف دستیابی به اسرار ماده ارگانیگ و غیر ارگانیگ است، آشنایی ما با چیزهای ملموس کمتر از هر طایفه انسانی است که تا امروز وجود داشته است. در نتیجه، در فیلمهای مایا درن، این آشنایی، ما را با ناهمگنی فراگیرش جلب می‌کند» (۸۵:۵). او در جایی دیگر، از فیلم زیر آبی ژاک-ایو کاستو ستایش کرده و می‌گوید: «در این تصاویر که به قابل اعتمادترین نحو واقعگرایانه است، دنیایی از رازهای عمیق، تاریکی زودگذر که با پرتو افکنی نور مصنوعی روشن شده است و تعلیق کامل همپایه‌های افق و عمودی فضا، آشکار می‌شود» (۲۵۲:۲).

● منابع نقل قولها

1. Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1971.
2. ————. "Art Today and the Film". In *Crossroads to the Cinema*. ed. Douglas Brode. Boston: Holbrook Press, 1975.
3. ————. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press, 1974.
4. ————. "Melancholy Unshaped". In *Toward a Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press, 1971.
5. ————. "To Maya Deren". In *Film Culture Reader*. edited by P. Adams Sitney. New York: Praeger, 1970.

● آندره بازن

آندره بازن (۱۹۵۸-۱۹۱۸) برای نسل فیلم بعد از جنگ جهانی دوم همان نقشی را دارد که ایزنشتین برای نسل قبل از جنگ داشت؛ منتقدی با نظرات قابل توجه که دیگران باید او را تصدیق کنند و با وی توافق یابند. در مقام سردبیر نشریه پرنفوذ کایه دوسیئا^۱، بازن به تشویق و نشر آثار کسانی پرداخت که در اواخر سالهای پنجاه به رهبران موج نو تبدیل شدند: فرانسوا تروفو، ژان-لوک گدار، کلود شابرول و اریک رومر. در واقع، کسانی که با زندگینامه بازن دوست داشتنی آشنایی دارند می‌دانند که او دوبار تروفو را نجات داد - بار اول از یک مدرسه اصلاح و تربیت و، سه سال بعد، از زندان، که به خاطر فرار از ارتش فرانسه در آن گرفتار شده بود. اگرچه مرگ بازن در چهل سالگی، پس از سالها بیماری، ضایعه بسیار بزرگی برای دنیای فیلم بود، او مجموعه‌ای اساسی از نقادی باقی گذاشت. هیوگری دو جلد از مجموعه چهار جلدی سینا چیست؟ بازن را ترجمه کرده و شرحی استادانه و ارزشمند در مورد نیروهای عقلی مؤثر بر بازن، توضیحاتی در مورد نظریات او، به ویژه در مورد رد مونتاز، تحلیل وی در مورد زیبایی‌شناسی نئورئالیسم و تصور او از کارگردان به عنوان مؤلفی که «با فیلم می‌نویسد» به خوانندگان عرضه کرده است. کاملترین شرح زندگی و اندیشه‌های او را می‌توان در زندگینامه عالی دادلی اندرو، آندره بازن، (۱۹۷۸) یافت. من در اینجا نظریه بازن در مورد واقعیت و فیلم و دلایل رد مونتاز و اکسپرسیونیسم؛ بحث‌های وی در مورد واقعگرایی در آثار ولز و نئورئالیست‌های ایتالیایی؛ نظریه کارگردان به عنوان مؤلف؛ تفسیرهای وی در مورد رابطه فیلم با هنرهای دیگر؛ و، سرانجام، اظهار نظرهای وی در مورد فیلمهای مستند و سترن را بررسی خواهم نمود.

مخالفت با مونتاز و اکسپرسیونیسم
در تفسیر مونتاز مشهور شیرهای سنگی در پوتمکین ساخته ایزنشتین، بازن می‌گوید: «کنار

هم گذاردن ماهرانه گروهی از شیرهای مجسمه‌ای باعث شد شبیه به شیر واحدی در حال برخاستن بر روی پاهای خود به نظر آید که نادانی از برانگیختگی جمعی است. این تمهید هوشمندانه در هر فیلم بعد از ۱۹۳۲ غیر قابل تصور است» (۱ ج ۱: ۳۲). این اظهار به معنی رد ایزنشتین یعنی مردی که باعث تکامل سینما شد، نیست اگرچه تلویحاً چنین است؛ زیرا بازن اهمیت سلف خود را در سراسر سینما چیست؟ تصدیق می‌کند. آنچه بازن در مونتاز شیرها، فرسوده و مطرود می‌یابد مشابه با آن عنصری است که او در فیلمهای اکسپرسیونیستی آلمان مثل مطب دکتر کالیکاری رد می‌کند - یعنی استفاده از تمهیدات و تکنیکهای مصنوعی برای آفریدن معنا. او «نمادگرایی تجسمی و هنر مونتاز» یا هر چیزی که «بیانگر تحمیل صریح تکنیک بر معنای فیلم باشد»، یا هر نظامی از زیبایی شناسی را که «بیشتر بر هنر سینماتوگرافی اتکا دارد... تا واقعیتی که در آن به کار می‌رود» نمی‌خواهد (۲ ج ۱: ۱۰۵). در بررسی مشهورش درباره «تحول زبان فیلم»، او دو روش عمده را در تکامل فیلم مشخص می‌کند: روشی که در آن کارگردانها به تصویر اعتقاد دارند و از مونتاز یا، چنانکه در مورد اکسپرسیونیستها صادق است، از مواد دکور (وسایل صحنه، نورپردازی) استفاده می‌کنند؛ و روش دیگر که در آن کارگردانها «نه واقعیت معتقدند» (۱ ج ۱: ۲۴). اعتقاد به واقعیت یعنی اجازه دهیم با دوربین واقعیتی که به بینندگان عرضه می‌شود فیلمبرداری گردد و بدون تغییر با هر گونه واپس‌چیدگی (اعوجاج، تحریف، تعدی آمیز افراطی یا هر گونه اصلاحی به نمایش درآید. این نیاز به واقعیت، دست نخورده یا اصلاح نشده، از نظر بازن یکی از نیازهای اساسی انسان است. آنچنان که او در «اسطوره سینمای کامل» توضیح می‌دهد، تولد سینما حقیقتاً مستلزم پیشرفتهای تکنیکی بود، زیرا بشر مدت‌ها آرزوی «واقعیت جدایی ناپذیر» را داشت. آرزوی نسخه‌برداری از طبیعت، به درستی نیاز به صدا، رنگ و عمق را تبیین می‌کند؛ تنها در چنین سینمای کامل می‌توان «بازآفرینی دنیا را در تصویر» فراهم کرد (۱ ج ۱: ۲۱). ما مؤثرترین حالت این نوع «بازآفرینی دنیا» را هنگامی به دست می‌آوریم که با دوربین واقعیت بدون گسستگیها عرضه شود و به نحوی که تعدی آمیز نباشد؛ یا با حرکت به روشی سیال در صحنه کنش، یا ساکن باقی ماندن و از آنچه در فضایی معین به وقوع می‌پیوندد عکسبرداری کردن.

از نظر بازن، مونتاز و اکسپرسیونیسم، به وضوح، مغایر واقعگرایی است. زیرا، در یک صحنه، واقعگرایی تا حدی در «تجانس فضایی» حفظ می‌شود (۱ ج ۱: ۵۰). حال آنکه در مونتاز، با تغییر پیوسته زوایایی که واقعیت با آنها ارائه می‌شود، به ناچار مناسبات مکانی موجود در داخل صحنه و میان صحنه و تماشاگر تغییر می‌یابد و در نتیجه، چیزی معمول می‌شود که بازن آن را «عدم تداوم مکانی، پدیده‌ای بیگانه با سرشت چشم انسان» (۲ ج ۱: ۸۹) می‌نامد. تجزیه فضایی مشابه در آثار اکسپرسیونیستی نظیر کالیکاری اتفاق می‌افتد، که «استفاده نظام یافته از نماهای درشت و زوایای نامعمول به نحو مناسبی برای نابودی هرگونه حس فضا محاسبه شده است» (۱ ج ۱: ۱۰۹).

تغییر اساسی فضا با مونتاز و تکنیکهای اکسپرسیونیستی تنها بخشی از تجاوز گسترده‌تر فیلم است که بازن مشخص می‌کند: یعنی محافظت از تمامیت خود نما در برابر تحمیل معنای خارج از نما به آن. در نتیجه او اصل جدایی ناپذیر تجربه کولشوف با بازیگر و ظرف سوپ را تأیید نمی‌کند. یک نما در آن شرایط هیچ معنایی ندارد و باید در کنار نمایی دیگر معنا یابد. در مقابل، بازن خواهان ارزیابی نما برحسب خود آن است و بر این مبنا «تصویر، نه برحسب آنچه به واقعیت افزوده می‌شود بلکه برحسب آنچه از واقعیت آشکار می‌شود مورد ارزیابی قرار می‌گیرد» (۱ ج ۱: ۲۸). او اشاره می‌کند که حتی در دوره‌ای که فیلم تحت تسلط مونتاز روسی

بود، کارگردانی وجود داشتند که دوربین را برای آشکار کردن واقعیت موجود به کار می بردند. بنابراین ف. و. مورناتو که طلوع آفتاب و آخرین خنده را کارگردانی کرده است از طرف بازن ستایش می شود: «ترکیب بندی تصویر او به هیچ وجه تصویری نیست. این هیچ چیز به واقعیت نمی افزاید» اما «آن را وادار می کند تا عمق ساختارش را آشکار کند و پیوندهای از پیش موجودی را که به پیوندهای اساسی نمایش بدل می شود، نشان دهد». اریک فون اشتروهایم کارگردان فیلم طمع نیز تسخیر واقعیت را هدف قرار داده بود: در فیلمهای او «واقعیت پنهان شده، همانند شخص مظنونی که تحت بازپرسی خستگی ناپذیر مامور پلیس اعتراف می کند، آشکار می شود» (۱۱ ج ۱: ۲۷). این کارگردان نیست که واقعیتی را که پاره پاره و مجدداً به صورت اساسی گردآوری شده است به ما ارائه می کند، بلکه، تصاویری است که ما باید برحسب خودشان با آنها مواجه شویم و آنها را بررسی کنیم. در چنین شرایطی، هنگامی که تصاویر با تاکید بر اشیای شکل پذیر، کنار هم قرار نگیرد یا واپیچیده نشود، نقش تماشاگر در ادراک، بسیار فعالتر می شود. ما باید وابستگیهایی به وجود آوریم و نتیجه گیریهایی کنیم که در غیر این صورت، در مونتاژ یا فیلمهای اکسپرسیونیستی به ما تحمیل خواهد شد.

عمق میدان و ارسن ولز

به جای وابستگیهای انتزاعی مونتاژ، بازن خواهان تداعیهای ملموسی است که با تکنیکهای مغایر با مونتاژ ممکن شده است. او نمونه های چنین تکنیکهایی را در آثار ارسن ولز و کارگردانان نئورئالیست^۲ می یابد: ارسن ولز «تداوم قابل رؤیت واقعیت را به حالت نخست برگرداند» (۱۱ ج ۲: ۲۸) و کارگردانان نئورئالیست «استمرار واقعیت را» به پرده انتقال دادند (۱۱ ج ۱: ۳۷). هر دو، این نتیجه را با استفاده از عمق میدان به دست آورده اند، تکنیکی که بازن آن را «بسیار با اهمیت در حوزه کارگردانی - گامی دیالکتیکی به سوی جلو در تاریخ زبان سینما» (۱۱ ج ۱: ۳۵) می داند. در نتیجه همچون ایزنشتین، او نیز آن تمهید را با اهمیت می داند. همان طور که قبلاً اشاره کردم، با تکمیل فیلم پانکروماتیک این امر ممکن شد که عدسیهای خاص به طریقی به کار برده شود که حوزه های گوناگون در نمایی معین به جای آنکه با درجات متفاوت وضوح پدیدار شود (یعنی پیشزمینه واضح و پسزمینه ناواضح) با وضوح برابر، ثبت شود و به نمایش درآید.

اگرچه عمق میدان را در سالهای ۱۹۳۰ کارگردانانی چون ژان رنوار و ویلیام وایلر به کار برده بودند، پیچیده ترین نوع استفاده از آن را ارسن ولز در همشهری کین (۱۹۴۱) صورت داد. بررسی ستایش بازن از تکنیک آن فیلم نشان خواهد داد چرا او عمق میدان را تا این حد مهم تلقی می کند. اولاً، به خاطر آنکه دوربین اغلب در خلال برداشتهای بلند با عمق میدان، بی حرکت است، ولز حرکت را به جای استفاده از مونتاژ، با بازیگران به وجود می آورد. در کتابش درباره ولز، بازن صحنه مشهوری را تشریح می کند که کین، سوزان را پس از اقدام به خودکشی پیدا می کند؛ صحنه، لیوانی را به تصویر می کشد که در موضع پیش آمده در پیشزمینه بزرگنمایی شده است، سوزان بر روی تختخواب در میانه صحنه و کین در پسزمینه در حال فریاد زدن میان چهارچوب در قرار دارند: «بی آنکه بجز لیوان چیز دیگری دیده باشیم و در حالی که دو صدا با سطوح متفاوت صوتی را شنیده ایم، به طور ناگهانی موقعیت را درمی یابیم... ساختار

نمایشی صحنه اساساً بر پایه تمایز میان دو صدا قرار دارد: نفس نفس زدنهای سوزان در نزدیکی و سر و صداهای شوهرش در پشت در. میان این دو قطب کشاکشی برپا می‌شود که با عمق میدان زیاد^۱ در فاصله‌ای حفظ می‌گردد. ورود کین در پسزمینه و جلو رفتن به سوی پیشزمینه همانند «جرقه‌ای... که میان دو قطب نمایشی تصویر زده شده باشد» است (۱۲۸:۳-۱۲۹). بازن به این فکر می‌کند که چگونه این صحنه با روشهای سنتی مونتاژ می‌تواند فیلمبرداری شود و اظهار می‌دارد که در یک نما و لز همه امکانات بالقوه را در تصویری واحد حل می‌کند: «افراط و لز در کاربرد کانونی عمیق به نابودی مفهوم نما به عنوان واحدی از برش منجر می‌شود.... هنگامی که خود صحنه در حرکت است، عدم تحرک دوربین به نحوی متناقض به حرکتی بسیار پیچیده بدل می‌شود» (۱۲۹:۳). این واقعیت دارد که در جایی دیگر در همشهری کین و لز مونتاژ را به کار می‌برد؛ اما فقط برای بخشیدن معنایی اضافی به نماهای با عمق میدان زیاد، مثلاً به خاطر کارکرد مونتاژ در مختصر کردن زمان (۱۱ ج: ۱: ۳۶). به طور کلی، لز باید ستایش شود چرا که او «نسبت به پاره پاره کردن مستبدانه چیزها بی‌میل است و به جای آن، به نمایش تصویری تمایل دارد که به طور یکنواخت قابل درک بوده و تماشاگر را وادار می‌کند دست به انتخاب بزند» (۱۱ ج: ۱: ۹۲).

ارزش دوم عمق میدان برای بازن در این واقعیت نهفته است که در سرشت اساساً ایستای چنین نماهایی، ابهام مطرح می‌شود، کیفیتی در زندگی که ما اغلب با آن مواجه می‌شویم و برای درک فیلم و لز تا این حد محوری است: «همشهری کین به هر روشی غیر از فیلمبرداری در عمق غیرقابل تصور است. عدم قطعیتی که خود را در آن می‌یابیم، همچون راه حل روحی یا تفسیری که باید در مورد فیلم به عمل آید، با خود طرح تصویر ساخته می‌شود» (۱۱ ج: ۱: ۳۶).

به طور کلی، ابهام به شکلی که در عمق میدان زیاد عرضه می‌شود ما را وامی‌دارد با ماده، رابطه‌ای نزدیکتر از رابطه با واقعیت روزمره برقرار کنیم (۱۱ ج: ۱: ۳۵-۳۶). از نظر بازن، در مونتاژ چنین ابهامی رد می‌شود. آزمایش کولشوف آن را اثبات می‌کند زیرا حالت چهره بازیگر متضمن هیچ معنایی نیست مگر در کنار تصویری قرار بگیرد. با استفاده از عمق میدان، همان طور که در درون تصویری که نگاه می‌کنیم پیوندهایی به وجود می‌آوریم، بخشی از مشارکت فعال ما متضمن انتخاب می‌شود. اما اغلب در برابر تصاویر مونتاژی، پاسخ زیبایی شناسانه مورد نظر بازن غیرممکن است. اگر با مونتاژ صرفاً تصاویری تولید می‌شود که در دنیای واقعی بدون پیوند است، پس ما به عنوان تماشاگر، امکان عقلی فعالی را انکار می‌کنیم که با تصاویر عرضه شده در عمق میدان زیاد ارائه شده است. تصاویر با معنا و تداعیهای ملموس به ما عرضه نمی‌شود، بلکه تنها نماهایی با معانی انتزاعی به ما ارائه می‌شود؛ در چنین حالتی «کنش ظاهری و معنایی که به آن نسبت می‌دهیم... قبل از گردآوری فیلم و حتی به صورت صحنه‌های پاره پاره‌ای که آرایشها به طور کلی دور از آنها ترکیب‌بندی می‌شود موجودیتی ندارد» (۱۱ ج: ۱: ۴۴). در مقابل، چنانکه بازن در بررسی رنوار اشاره می‌کند، با عمق میدان «وحدت بازیگر و دکور، وابستگی متقابل کلی هر چیز واقعی، از انسان تا موادمعدنی تأیید می‌شود. در بازنمایی فضا، لزوم حساسیتی پایدار نسبت به دنیا یک شرط ضروری این واقعگرایی است؛ اما این واقعگرایی به جهانی از تمثیلهای، استعاره‌ها یا... مشابهات^۲ گشوده می‌شود» (۲: ۹۰).

نئورئالیسم

تأکید من بر اهمیتی است که بازن برای فعالیتهای ما در حین تماشای صحنه‌های فیلمبرداری شده با عمق میدان قائل است، زیرا به اعتقاد او هنگامی که فیلمهای نئورئالیست را تجربه می‌کنیم فرایند مشابهی به وقوع می‌پیوندد. به طور خلاصه، اصطلاح نئورئالیست برای توصیف فیلمها و کارگردانانی که بعد از جنگ جهانی دوم نمایان شدند به کار می‌رود؛ همچون دزد دوچرخه از ویتوریو دسیکا، پاییزا از روبرتو روسلینی، زمین می‌لرزد از لوکینو ویسکونتی و جاده از فدریکو فللینی (آثار بعدی فللینی در مقوله نئورئالیسم جای نمی‌گیرد). خصلت ویژه فیلمهای نئورئالیست از آگاهی اجتماعی بعضی از سازندگان آنها، دلمشغولی برای طبقات پایینتر و ناامیدی و ناپاکی آنها و، واقعگرایی صرف تکنیکی که تا حد زیادی به برداشتهای بلند و عمق میدان متکی است، تشکیل می‌شود.

درست به همان نحو که تماشاگران در برخورد با نمایی با عمق میدان زیاد باید پیوندهایی در چارچوب معین تصویر برقرار کنند، به همین نحو در فیلم نئورئالیست نیز باید ما معنای تلویحی و مناسباتی را که در اثر به عنوان یک کل وجود دارد به یکدیگر نزدیک کنیم. بازن دوبار تمثیلی یکسان را برای تشریح نوعی فرایند ذهنی به کار می‌برد که اعتقاد دارد در حین تماشای آثار نئورئالیست عملی می‌شود. در گفتگو در مورد پاییزای روسلینی، او خاطر نشان می‌کند که «ذهن ناچار است، به همان شکلی که هنگام گذشتن از یک رودخانه از سنگی به سنگ دیگر می‌پریم، از رویدادی به رویداد دیگر بپرد» (۱۱ ج ۲: ۳۵). چند سال بعد در دفاع از روسلینی، شکلهای هنر کلاسیک و واقعگرایی سنتی را در برابر نئورئالیسم قرار می‌دهد، در حالی که هنر کلاسیک و واقعگرایی سنتی را به شکل آجر و نئورئالیسم را به شکل سنگ تصور می‌کند. آجرها به صورت ساختارهایی بر روی هم سوار می‌شود که ما فرآورده‌های تمام شده به حساب می‌آوریم مثل یک خانه یا یک پل. در برابر آنها، سنگهای یک رودخانه، حتی در صورتی که آنها را به عنوان یک پل به کار بریم، پیش از هر چیز سنگ است؛ «صخره‌های بزرگ که در گذرگاه پایاب رودخانه متفرق شده است، برای اکنون و همیشه، صخره صرف است. وقتی من برای گذشتن از رودخانه از یکی به دیگری می‌پریم واقعیت آنها به عنوان صخره تحت تأثیر قرار نمی‌گیرد. اگر خدمتشان مشابه خدمت یک پل است به این دلیل است که من از نبوغ خود برای تسلط بر آرایش تصادفی آنها استفاده کرده‌ام؛ من حرکتی را اضافه نموده‌ام که... سودمندی و معنایی موقتی به آنها می‌دهد». در هنر کلاسیک و سنتی به معنا تقدم داده می‌شود زیرا «خانه از قبل در آجر وجود دارد». در هنر نئورئالیست، معنا، امری متأخر است زیرا «به آگاهی ما اجازه داده می‌شود از امر مسلمی به امر مسلم دیگر و از پاره‌ای از واقعیت به پاره بعدی در حرکت باشد» (۱۱ ج ۲: ۹۹). به عبارت دیگر، یک نما با عمق میدان و یک فیلم نئورئالیست در این کیفیت مشترک است که تماشاگران وادار می‌شوند از واقعیتی که در آنها وجود دارد معنایی پیدا کنند.

همچنین، برای فهم بیشتر آنچه بازن در کمال نئورئالیست، بویژه در استفاده آن از برداشت بلند و رد مونتاز می‌بیند، باید درک کنیم مقصود او از «حذف» چیست. او در چنین فیلمهایی به نمود تعلیقهای تداوم^۱ و مستثناکردنهای^۲ ظاهری در خلال پیشرفت آثار اشاره می‌کند. اما اینها باید کاملاً متفاوت از تعلیقهای تداومی فرض شود که ممکن است در یک اثر ساخته شده براساس مونتاز دوره روسی واقعگرایی با آنها مواجه شویم. در فیلمهای نئورئالیست کارکرد

تعلیق‌های تداوم در القای ابهام است، درست به همان شکلی که با عمق میدان در داخل یک نما می‌توان چنین کیفیتی را القا کرد: «در مجموعه فیلم هرگز نباید چیزی به واقعیت موجود اضافه شود. اگر آن چیز اضافه بخشی از معنای فیلم باشد، چنانکه در مورد روسلینی چنین حالتی وجود دارد، وجود این کیفیت به خاطر شکاف‌های خالی، فضاهاى سفید، ارائه نشدن بخش‌هایی از رویدادی که می‌بینیم، سرشتی ملموس دارد... این امر در زندگی نیز به همین شکل است: ما تمامی آنچه را برای دیگران اتفاق می‌افتد نمی‌دانیم. حذف در مونتاژ کلاسیک، جلوه‌ای از سبک است. در فیلم روسلینی، شکافی است در واقعیت یا معرفتی که ما از آن داریم و به خاطر ماهیتش محدود شده است» (۱۱ ج ۲: ۶۶).

بازن در بحث در مورد نئورئالیسم، یک نظر آشکار پدیده‌شناسانه^۱ را عرضه می‌کند؛ او به فرایندی از ادراک علاقه‌مند است که به موجب آن موضوع و تماشاگر در تجربه زیبایی‌شناسانه متحد می‌شود و هر ماده بیگانه میان موضوع و تماشاگر در این تجربه حذف می‌شود. واقعگرایی که نئورئالیست‌های ایتالیایی به ما عرضه می‌کنند در صحنه‌های با «کیفیت هستی‌شناسانه» متجلی می‌شود (۱۱ ج ۲: ۸۱). بدین معنی، هر صحنه معنای خود را در چارچوب روایت بزرگتر دارد و کارگردان هر یک از این صحنه‌ها را به طریق ارائه می‌کند که در واقعیت شریک می‌شویم، درست به همان شکلی که در زندگی واقعی هستیم. بازن مشاهده می‌کند که در دزد دوچرخه دسیکا، هر صحنه «تمامیت پدیده‌شناسانه» خود را دارد. آنان که با فیلم آشنايند به یاد می‌آورند که در مرحله‌ای از جستجوی پدر و پسر برای دوچرخه به سرقت رفته، پسر بچه ناچار می‌شود ادراک کند. پدر و تماشاگر هر دو باید منتظر بمانند؛ یعنی ما در واقعیت رویدادی شریک شده‌ایم که جستجو را قطع می‌کند و، به همان میزان، دنبال کردن آن جستجو نیز دچار وقفه می‌شود. به عبارت دیگر، شکل در اینجا محتوا را تقویت می‌کند، همان طور که ما را به واقعیت فعالیت یک انسان هدایت می‌نماید. کارگردان با برگزیدن آنچه باید در فیلم گنجانده شود اعلام می‌کند هیچ داوری ارزشی وجود ندارد که در مورد تجارب زندگی به عمل آورده شود؛ واقعیت، واقعیت است: «رویدادها لزوماً نشانه‌های چیزهایی از یک حقیقت نیست که ما باید با آن متقاعد شویم؛ آنها ارزش خود، یگانگی کامل و آن ابهامی را که سرشت هر واقعیتی را مشخص می‌کند، دارند» (۱۱ ج ۲: ۵۲).

شگفت‌آور نیست که حمایت بازن از نئورئالیسم، شیفتگی شدید استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای را دربرمی‌گیرد. قبلاً به بررسی منتقدانی از روسیه پرداختیم که به خاطر کمک گسترده‌تر واقعگرایانه خود به فیلم طرفدار استفاده از روش کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای بوده‌اند. بازن در این مورد، هویت انواع گوناگون روش را تعیین می‌کند. نوع مورد استفاده روسلینی، نمونه روشی است که بازن «قانون امتزاج»^۲ می‌نامد و به موجب این روش کارگردان از به کار بردن یک سوپرستار امتناع می‌کند و در عوض، کار با ترکیبی از بازیگران حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای را برمی‌گزیند. در بهترین شرایط، پیوندی میان کل گروه بازیگران به وجود خواهد آمد که به عنوان اصالت ناشی از غیرحرفه‌ای‌هایی که فعالیت‌های عادی خود را انجام می‌دهند به ایجاد جوی سالم کمک می‌کند: «نتیجه دقیقاً همان احساس فوق‌العاده حقیقت است که هر کس از فیلم‌های رایج ایتالیایی به دست می‌آورد. وفاداری به فیلم‌نامه که آنها را عمیقاً به حرکت درمی‌آورد و متضمن حداقل واغودسازی تئاتری است، نوعی فرایند جذب تدریجی را میان مجموع بازیگران ایجاد می‌کند» (۱۱ ج ۲: ۲۴). او همچنین تأیید می‌کند که استفاده کامل از

بازیگران غیر حرفه‌ای نیز می‌تواند موفقیت‌آمیز باشد، همچنانکه در زمین می‌لرزد و یسکونتی می‌بینیم.

نظریه «مؤلف»

در فیلمهای نئورئالیست تمایل به داشتن کیفیتی مستند به چشم می‌خورد؛ اما صرفاً به «مستندگرایی» محدود نیست (۱۱ ج ۲: ۱۷). این نکته این گونه به بازن ثابت شده است که به جای رفتارهای سرد و غیر شخصی با موضوعات و شخصیتها، کارگردان نئورئالیست بر حسب مواد کار خود، موضع می‌گیرد. این موضوع شاید برای خواننده‌ای که برای اولین بار نوشته‌های بازن را می‌خواند و با استدلالهای او در مورد برتری واقعگرایی و تأکید بر عینیت مطلق تصاویر ثبت شده با دستگاه عکسبرداری روبه‌رو می‌شود، گیج‌کننده و تناقض‌آمیز به نظر آید. خواننده ممکن است دچار شگفتی شود که چگونه مهمترین سخنگوی نظریه مؤلف که بر اهمیت حساسیت و سهم کارگردان در مورد اثر تأکید می‌کند، می‌تواند به دفاع از این مفهوم بپردازد که تصویر گرفته شده با دوربین «با آزادی تفسیر هنرمند ویژگی تحمیل‌گری خود را از دست بدهد» (۱۱ ج ۱: ۲۱). بازهم، بعید به نظر می‌آید که بازن بگوید، کما اینکه گفته است، هیچ تداخلی در فرایند آفرینش وجود ندارد «برای اولین بار، میان شیء مبده و بازنمایی آن ابزاری بی‌جان دخالت دارد. برای اولین بار بدون دخالت خلاقه بشر، تصویری از جهان به طور خودکار شکل می‌گیرد» (۱۱ ج ۱: ۱۳). برای حل این تناقض باید به دو نکته اشاره شود. اول آنکه، بازن تمایل دارد این موضوع نسبتاً افراطی را در مقاله‌های بعدی تعدیل کند. دوم آنکه، حتی در اولین مقاله، در «هستی‌شناسی^۱ تصویر عکاسی» این امر را به ناچار می‌پذیرد که شخصیت هنرمند در آفرینش فیلم نقشی را ایفا خواهد کرد.

مفهوم کارگردان بر بخش عمده نقادی بازن مسلط است چه در مورد نئورئالیستها بنویسد، چه رنوار یا چاپلین. این نکته به صورت مختصر در جمله «کارگردان با فیلم می‌نویسد» (۱۱ ج ۱: ۳۹). بیان شده است. بازن، بدین شکل درخواست مشهور هم‌میهنش الکساندر آستروک را در مورد «تولد عصر جدید سینما، عصر دوربین - قلم»^۲ منعکس می‌کند. (۱۸: ۴) بر این مبنا در مورد مؤلف می‌توان چنان بحث کرد که گویی در مورد هنرمندی ادبی بحث می‌کنیم و مضامین محوری، الگوهای تصویرپردازی و تکنیکهایش را به هنگام تلاش برای نتیجه‌گیری از آثارش جهت تعیین یگانگی، دیدگاهها و «امضای» وی مورد تأمل قرار داد.

بازن هیچ وقت از این موضع عقب‌نشینی نمی‌کند که در فیلم با ارائه تصویر دنیا به ما یکی از نیازهای اساسی انسان برآورده می‌شود. اما همان طور که نظریه‌هایش را استحکام می‌بخشد بر این اندیشه نیز تأکید بیشتری می‌کند که در ارائه این واقعیت به ما، کارگردان به نیرویی با اهمیت حیاتی بدل می‌شود. باید رسانه‌هایی وجود داشته باشد که کارکردشان در عمل کردن دریافت ما از واقعیت است. این (فرایند) با واسطه یک روح انسانی، یعنی کارگردان به وقوع می‌پیوندد. در نتیجه، در بحث در مورد رنوار، بازن اظهار می‌دارد که راه تعریف سبک یک

1. ontology

2. camera - style

نظریه دوربین - قلم را در سال ۱۹۲۸ کارگردان فرانسوی الکساندر آستروک بیان کرد. بر اساس این نظر، سینما هنر مستقل است که زبان و وسایل بیان خودش را دارد. کارگردان هنرمندی است که فیلم را خلق می‌کند و همچون نویسنده و قلم، فیلم را با ابزار و وسایل بیان خودش می‌آفریند. این نظریه به نوبه خود پایهای شد برای تبیین نظریه مؤلف - فرهنگ فیلمهای سینما. ژرژسادل، ج ۲، نشر آینده.

کارگردان، در نظر گرفتن روش وی در پرداخت «دیالکتیک میان واقعیت و ذهنیت، میان عینی و ایده‌آل است. در تحلیل نهایی، اصل سبک یک کارگردان در روش او در اعطای معنا به واقعیت نهفته است» (۲: ۸۴).

به ویژه در مورد کارگردانان نئورئالیست، بازن می‌گوید ما تلاش می‌کنیم با بررسی تصاویری که برای ارائه به ما برمی‌گزینند؛ دیدگاه‌های آنها را تعیین کنیم، بدین طریق می‌توان درباره واقعیت به شکلی که از صافی شعور مؤلفان گذشته است صحبت کرد. نئورئالیسم «همیشه مستلزم گرایش ذهنی است؛ همواره واقعی است که با یک هنرمند رؤیت می‌شود و با شعور او تجزیه می‌گردد - لکن با شعور او به عنوان یک کل نه آنکه تنها با استدلال یا عواطف یا باورهای وی» یعنی «با شعور کارگردان نئورئالیست، واقعیت زلال می‌نماید». مجموعه تصاویری که به ما ارائه می‌شود «هستی‌شناسانه است، به این معنا که تصویر واقعی که با این گزیده برای ما اعاده می‌گردد کماکان یک کل است» «میان شیء و تصویر عکاسی شده آن هویقی هستی‌شناسانه وجود دارد» (۱ (ج ۲: ۹۸). در نتیجه، شعور کارگردان وسیله‌ای است که واقعیت با آن و با تصویر به ما ارائه می‌شود. از نظر بازن «تصویر عکاسی شده فی‌نفسه، شیء است، شیئی رها از شرایط زمان و مکان حاکم بر آن» «تصویر... با ویژگی فرایند هستی‌گرایانه‌اش، در الگو بودن برای آنچه بازتولیدش است، در آن سهیم می‌شود؛ آن یک الگوست» (۱ (ج ۱: ۱۴).

به یاد آوردن روش نقادانه دیالکتیکی ایزنشتین در بررسی تفسیرهای بازن در مورد هنرمندان گوناگون، مفید است. برای مثال، در تحلیل درخشانش در مورد دسیکا، که به نظر می‌آید محبوب‌ترین کارگردان نئورئالیست از نظر وی باشد، متوجه تضادی میان رویدادهای تصادفی و ساختاری فاجعه آمیز و پایمال کننده می‌شود: «آن دقیقاً از ترکیب دیالکتیکی ارزشهای متضاد یعنی نظم هنرمندانه و بی‌نظمی بی‌شکل واقعیت است، یعنی «دزد دوچرخه» از اصالت خودش سرچشمه می‌گیرد» (۱ (ج ۲: ۶۸). بازهم، قدرت فیلم «در تناقض ایجاد آشتی میان ارزشهای اساساً متضاد در آن نهفته است: آزادی واقعی و قواعد داستانی» (۱ (ج ۲: ۷۶). مهم‌ترین فضیلت دسیکا دقیقاً در قدرت دیالکتیک او قرار می‌گیرد زیرا او «موفق شده است منطق سینمایی را کشف کند که با آن می‌توان بر تضاد میان کنش یک «تماشاگر» و یک رویداد فایق آمد» (۱ (ج ۲: ۶۰).

سبک فلیینی متفاوت است. در چنین بحث‌هایی است که ما متوجه می‌شویم نظریه مؤلف تا چه حد می‌تواند مفید باشد. بازن نمونه خوبی را در این مورد به ما عرضه می‌کند تا بدانیم به چه صورتی به دقت در مورد چگونگی تفاوت سبک یک کارگردان با دیگری توضیح دهیم. او می‌گوید مضامین فلیینی را می‌توان نسبت به سرشت «افقی» داستان، «عمودی» تصور کرد. بنابراین کنش برحسب قوانین نوعی علیت آشکار نمی‌شود: «رویدادها در دنیای فلیینی «اتفاق» نمی‌افتد؛ برای ساکنان آن «به وقوع می‌پیوندد»؛ یعنی به عنوان اثری از نیروی جاذبه عمودی رخ می‌دهد، نه براساس قوانین «افقی» علیت» (۱ (ج ۲: ۸۴-۸۵). شخصیتها نیز از شخصیت‌های دیگر نئورئالیست‌ها متمایزند، زیرا فلیینی تمایل دارد به جای تعریف آنها با رفتارشان، منحصرأ در نمودشان آنها را معرفی کند. ما آنها را می‌شناسیم با «نشانه‌هایشان، نه صرفاً با صورتهایشان، و با روشی که حرکت می‌کنند و با هر چیزی که بدن یعنی پوسته خارجی انسان درونی را می‌سازد» و با «چیزهایی مثل اصلاح موهای سر، سیبل، لباس پوشیدن و عینک» (۱ (ج ۲: ۸۸). بنابراین برخلاف نئورئالیست‌های دیگر، فلیینی «نوع جدیدی از فیلمنامه را معرفی می‌کند، سناریویی فاقد هرگونه پیوستگی نمایشی که اساس آن... بر تشریح پدیده شناسانه شخصیت‌هاست» (۱ (ج ۲: ۹۰).

این نکته مهم است که بازن، دسیکا را جانشین چاپلین فرض می‌کند. هر دو فیلمساز از یک بچه به نحوی مؤثر استفاده می‌کنند (۱۱ ج ۲: ۵۳-۵۴): هر دو جلوه‌های نمایشی فوق‌العاده از فیلمنامه‌های اساساً «خنثی» به دست می‌آورند (۱۱ ج ۲: ۵۷): و هر دو مفهومی باور نکردنی از عشق را انتقال می‌دهند، اگرچه در مورد دسیکا این مفهوم در بازیگرانش عینیت می‌یابد: «چاپلین پرتوافکنی مهربانیش را بر خود و در خود متمرکز می‌کند، که این معنا را می‌رساند که بی‌رحمی نه تنها هرگز از دنیای وی حذف نخواهد شد؛ برعکس، در رابطه‌ای ضروری و دیالکتیکی با عشق است... او آماده است همه‌چیز را دوست بدارد، اما جهان همیشه واکنش نشان نمی‌دهد. از طرف دیگر، دسیکای کارگردان، به تمامی بازیگرانش قدرت دوست داشتنی را القا می‌کند که چاپلین به عنوان یک بازیگر در تصرف دارد... ما انسانیت چاپلین را در دسیکا، می‌بینیم که با جهان به طور کلی تقسیم شده است» (۱۱ ج ۲: ۷۲-۷۳).

مقالات گوناگونی که بازن در مورد چاپلین نوشته، مقایسهٔ آموزنده‌ای با «چارلی کوچولو» از ایزنشتین است. همان طور که اشاره کردم، ایزنشتین محور نبوغ چاپلین را در توانایی او برای نگاه کردن به جهان از طریق چشمان یک کودک می‌یابد؛ نیرویی که برای نابودی این نگرش تلاش می‌کند از اقتدار ماشینی ناشی می‌شود. بازن یکی از عناصر عمدهٔ کار چاپلین را، رابطهٔ او با ماشین تشخیص می‌دهد. ناتوانی چارلی برای کنش متقابل در برابر چیزها و ابزارها (چنانکه در عصر جدید می‌بینیم) حاکی از درماندگی وی برای پذیرفته شدن در دنیای ماشینی است. تلاشهای وی برای سازگار کردن خود با این دنیا نیز بی‌نتیجه است: «ماشینی شدن حرکت، از جهتی، گناه اصلی چارلی است» (۱۱ ج ۱: ۱۵۱).

در بررسی گسترده‌تر کار بعدی چاپلین، بازن مسیور دو را، که بسیار مورد حمله قرار گرفته، امتداد منطقی خط مشی اساسی چارلی دانسته و از آن دفاع می‌کند، درست به همان شکلی که ایزنشتین جایگاه دیکتاتور بزرگ را در پیوند با شخصیت‌های دنیای چاپلین تشریح می‌کند. در ترسیم تحول شخصیت چارلی از دورهٔ صامت تا زمان سیرک، بازن این عقیدهٔ نافذ را اظهار می‌دارد که چاپلین آدمکش در ورود، المثنی و برابر نهاد چارلی است: «با دگرگون ساختن شخصیت، ناگهان کل جهان چاپلین وارونه می‌شود» (۱۱ ج ۲: ۱۰۶). جامعه، به خصوص با پلیسهای خود، در تمام فیلمها تلاش در بیرون کردن چارلی داشته است. در اینجا، چارلی مجدداً تابع قانون است، اما با یک تفاوت که اینک او گناهکار است. هنوز هم، مثل قبل، چارلی ما را وادار می‌کند جامعه را گناهکار ببینیم، زیرا رفتار اجتماعی و سوداگری که او در نقش ورود تقلید می‌کند در قلب جامعهٔ تباه شده‌ای قرار دارد که او را محکوم می‌کند.

در بحث بازن در مورد لایم لایت، فیلمی از چاپلین دربارهٔ یک بازیگر سالخورده، حالت زندگی‌نامه‌ای معینی وجود دارد؛ او در می‌یابد که «جدا کردن داستان کالورو از اسطورهٔ چاپلین غیرممکن است» (۱۱ ج ۲: ۱۲۵). او متحیر است که آیا قهرمان در «تصمیم برای رها کردن تالار موسیقی و تبدیل شدن به خوانندهٔ گمنام خیابانی، پرسشی ملموس از خود در مورد نقش چارلی دارد» (۱۱ ج ۲: ۱۲۶). در لایم لایت «بیش از تردید چاپلین، محرمانه‌ترین راز قلبی وی که شاید، در دوره‌ای طولانی، با بی‌خبری با خود داشته» آشکار می‌شود، وحشت از شکستی که هرگز در واقعیت اتفاق نیفتاد (۱۱ ج ۲: ۱۳۱). چاپلین این ترس را در بدل و متضاد خود، سالخورده‌ای شکست خورده، عرضه می‌کند: «کالورو، چاپلین و متضاد اوست. اولاً و به نحوی انکار ناپذیر، به خاطر همانندی چهره‌ها... اما ثانیاً، حقیقت در مورد چاپلین متضاد با شکست کالوروست: در هنر و زندگی، چاپلین کالورویی است که شهرت افسانه‌ای وی هرگز دچار تیرگی نشده است» (۱۱ ج ۲: ۱۳۴). در عبارتی، بازن اظهار می‌دارد که فیلم ممکن است حاوی

اثری تقریباً تزکیه کننده بر روی چاپلین بوده باشد؛ این اتفاق که او می‌توانسته به یک کالورو تبدیل شده باشد «چاپلین را به لرزه می‌اندازد و شبهایش را اشغال می‌کند - در غیر این صورت چرا او باید دست به ساختن لایم زده باشد؟» (۱۱ ج ۲: ۱۲۵).

آنان که به نقادی مؤلف بازن علاقه‌مندند باید بررسی وی درباره ژان رنوار را نیز مرور کنند، که با مرگ وی ناتمام ماند؛ اما با تلاشهای فرانسوا تروفو و همسر بازن منتشر شد. در این اثر، تشخیص دوره‌های گوناگون تکامل رنوار، جدا کردن مضامین و الگوهای تصویری خاص (مثل آب)، بررسی استفاده کارگردان از تمهیدات تکنیکی (مثلاً استفاده اندک از عمق میدان در اولین فیلمها، استفاده بیشتر در آثار بعدی) و بحثهای عالی را در مورد شاهکارهای رنوار، بویژه توهم بزرگ و قواعد بازی، خواهید یافت.

در مقاله «مشی مؤلف»، که یک سال قبل از مرگش نوشت، بازن به ارزیابی مجدد آن شکل از نظریه مؤلف پرداخت که نویسندگان نشریه‌اش، کایه دو سینما، به کار بردند و پاره‌ای هشدارها و آگاهیه‌های معقولانه را در مورد کاربرد آن بیان داشت. او استدلال می‌کرد که نباید از این نظریه، پروانه آزاد نقادی ساخته شود، همان طور که مورد استفاده برخی از منتقدان مؤلف قرار گرفته است. منتقدانی که نظریه را به صورت غلط به کار می‌برند به این تمایل دارند که در قانون کلی مربوط به یک کارگردان، بینند که تمام آثار به نحو فزاینده‌ای به سوی بهتر شدن پیش می‌رود، چه این امر واقعیت داشته باشد یا نداشته باشد. اما بازن نمی‌تواند این ادعا را بپذیرد که به خاطر آنکه آقای آرکادیایی ششمین فیلم ولز بوده، لزوماً بهتر از هشتمی کین است؛ برای او این فیلم نازلتر است و باید به همین نحو در نظر گرفته شود. او معتقد است «دست کم، تا حد معینی، مؤلف تابع خود است؛ سناریو هرچه باشد، او همیشه داستان یکسانی را می‌گوید» و «گرایش یکسانی دارد و داوریه‌های اخلاقی یکسانی را در مورد کنش و شخصیتها انجام می‌دهد». او این نظر ژاک ریوت را پذیرفته است که «یک مؤلف کسی است که به صیغه اول شخص صحبت می‌کند» (۴: ۱۵۰-۱۵۱). اما خطرهایی در این مشی وجود دارد، به ویژه هنگامی که با «یک شخصیت پرستی زیبایی شناسانه» رو به انحطاط می‌رود (۴: ۱۵۲).

معادله «اثر برابر است با مؤلف به اضافه موضوع» ممکن است معادله مفیدی باشد، اما هنگامی که منتقدان، مؤلف را به استثنای خود اثر به عنوان تنها جاذبه در نظر می‌گیرند، معادله فوق کارایی خود را از دست می‌دهد. بازن این گونه منتقدان را ملامت می‌کند: «همه آنها می‌خواهند این معادله را ابقا کنند که مؤلف به اضافه موضوع = اثر یعنی مؤلف؛ در حالی که موضوع تا حد صفر تنزل می‌یابد» (۴: ۱۵۰). مشکلات دیگر این نظریه هنگامی بروز می‌کند که منتقدان مؤلف تنها به دفاع از کارگردانان نازپرورده خود (مثل هوارد هاوکز یا آلفرد هیچکاک) می‌پردازند در حالی که کارگردانانی را که مؤلف به حساب نیامده‌اند نادیده می‌گیرند یا رد می‌کنند. بازن می‌گوید: «مشی مؤلف به نظر می‌رسد دربردارنده و مدافع یک حقیقت نقادانه اساسی است که سینما بیش از هنرهای دیگر به آن نیاز دارد، دقیقاً به این دلیل که عمل آفرینش راستین هنری در سینما بی‌ثبات و آسیب‌پذیرتر از هر جای دیگر است. اما روش انحصاری آن به خطر دیگری منتهی می‌شود: نفی فیلم و ستایش از مؤلف آن» (۴: ۱۵۵). نقادی خود او یک نمونه سالم از بهترین (نتایجی) است که نقادی مؤلف باید به ما عرضه کند. ما بعداً هنگام بحث در مورد نقادی منتقد بزرگ آمریکایی پیرو مؤلف، یعنی اندرو ساریس، کاربرد هوشمندانه مشابه این نظریه را خواهیم دید.

فیلم و هنرهای دیگر

اشاره به پاره‌ای از تفسیرهای بازن در مورد مناسبات میان فیلم و هنرهای دیگر مفید است. او برای تشخیص سرشت فضایی فیلم از یک طرف و سرشت فضایی تئاتر و نقاشی از طرف دیگر به استفاده از تمایز میان نیروهای گریز از مرکز و میل به مرکز گرایش دارد. در فیلم، به خاطر آزادی دوربین، فضا سیال و قابل تغییر است؛ ولی در تئاتر عکس این وضعیت وجود دارد. در نتیجه، محوطه بازی را نمی‌توان به صورتی تصور کرد که مکان نمایشی ویژه‌ای دارد: «برای پرده هیچ طرفی وجود ندارد... برخلاف صحنه، فضای پرده گریز از مرکز است» (۱۱ ج ۱: ۱۰۵). یعنی در فیلم در وضعیتی هستیم که فضا در آن به طرف بیرون ماورای لبه‌های پرده توسعه می‌یابد، برخلاف نیروی میل به مرکز که به سوی درون و به طرف وسط صحنه متوجه است.

کوتاهی در شناسایی تضاد میان نیروهای هدایت شده به بیرون و درون در ارتباط با کنش، منجر به درک ضعیف از نمایشنامه فیلمبرداری شده، گردیده است. کارگردانی که آثار تئاتری را به صورت ناموفق برای پرده انطباق می‌دهند یا صرفاً به فیلمبرداری فضایی تئاتری دست می‌زنند که یک تخلف از فضای هدایت شده به بیرون فیلم است، یا به افزودن الگوهای خادم دستانه و بی‌فایده تمهیدات ناتورالیستی می‌پردازند، برای ایجاد نمود یک فیلم برای چیزی که کماکان از اساس یک نمایشنامه است. انتقال حقیقتاً موفق یک نمایشنامه به پرده هنگامی به وقوع می‌پیوندد که کارگردانی مثل سر لارنس اولیویه در تولید فیلم هنری پنجم، از فیلم برای به صحنه آوردن یک نمایشنامه استفاده می‌کند. اولیویه و ژان کوکتو، هر دو، رابطه میان تماشاگر و صحنه را شناخته و «نقطه دید تماشاگر، مخرج مشترک برای صحنه و پرده، را به دست می‌آورند». همانند اولیویه، کوکتو نیز «به جای آنکه مثل بسیاری از کارگردانان دیگر برای دیزالو (نمایشنامه) در سینما تلاش کند، برعکس... با استفاده از تمهیدات دوربین برای مسجل کردن، تأیید کردن و محرز ساختن ساختار صحنه‌ها و نتایج روان‌شناسانه آنها استفاده می‌کند» (۱۱ ج ۱: ۹۳). یعنی، فیلم برای ارتقای کنش در مناسبات اساسی موقعیت نمایشی به کار می‌رود: «تا بعضی جزئیات اساسی که در صحنه به کار نرفته است آشکار و روشن شود» (۱۱ ج ۱: ۹۱).

بازن همچنین پویایی شناسی رابطه تماشاگر - بازیگر را به شکلی که با فیلم تغییر یافته مورد بررسی قرار داده و، برخلاف دلمشغولیهای قبلی در این خصوص، می‌گوید که مهمترین مسئله‌ای که هنگام فیلم کردن یک نمایشنامه باید حل شود، مسئله دکور است نه بازیگر. در نتیجه، «مسئله زیبایی شناسانه اساسی تئاتر فیلمبرداری شده، در واقع مسئله دکور است. برگ برنده‌ای که کارگردان باید در دست داشته باشد، تبدیل و تغییر شکل مجدد به پنجره‌ای به سوی جهان جهت‌دار فضایی است که فقط رو به بعد داخلی یعنی محوطه بسته و قراردادی نمایش تئاتری قرار می‌گیرد» (۱۱ ج ۱: ۱۱۱). به عبارت دیگر، هنگام تبدیل یک نمایشنامه به فیلم، کارگردان نباید صرفاً به فیلمبرداری از صحنه پردازد؛ نباید وانمود کند که صحنه فضایی از نوع مشابه با فیلم دارد. بلکه باید برای آشکار ساختن تمامی جنبه‌های فضای تئاتری با تکنیکهای سینمایی کوشش کند، در نتیجه به تماشاگر امکان دهد در فضای معین چیزهای بیشتری را ببیند. تمایز گریز از مرکز - میل به مرکز در مورد فیلم و نقاشی نیز صادق است. بازن اشاره می‌کند که استفاده از فیلم برای باز تولید نقاشی در بررسیهای نقاشها و آثار مشهور، به بدی در حق هنرمند محدود می‌شود، اگرچه این بررسیها به نیت خوبی به عمل می‌آید و معمولاً برای مقاصد آموزشی طراحی می‌شود. فضای نقاشی هدایت شده به درون، همانند فضای صحنه میل به مرکز است. بنابراین، فیلم چنین فضایی باعث گسستگی آن می‌شود. دوربین با نقاشی «از نظر

زیبایی شناسی اختلاف دارد» زیرا فیلمساز «هنگامی که برای ایجاد ترکیبی تازه فعالیت می نماید، چیزی را که اصولاً یک ترکیب است، قطعه قطعه می کند، کاری که هرگز در ذهن نقاش تصویر نمی گردد» (۱۱ ج: ۱۶۴). در نتیجه، این دو متفاوت است: «لبه های بیرونی پرده همانند آنچه به نظر می آید زبان خاص تکنیکی، یعنی کادر تصویر فیلم، در برداشته باشد، نیست. آن لبه های قطعه پنهان کننده ای است که تنها بخشی از واقعیت را نمایش می دهد. با کادر تصویر، فضا به سوی درون قطبی می شود. برعکس، آنچه بر پرده به ما نشان داده می شود، به نظر می آید بخشی از چیزی است که به نحو نامحدودی در جهان امتداد دارد. یک قاب، میل به مرکز و پرده، گریز از مرکز است» (۱۱ ج: ۱۶۶).

در جایی دیگر او اظهار می دارد که با ظهور فیلم و عکاسی، نقاشی و هنرهای تجسمی «از وسوسه شبیه سازی» رها شد، به حدی که هنرهای تجسمی، خیلی نیازمند همساز کردن شوق انسان برای واقعیت در هنر نیست. بازن که پرسپکتیو را «گناه اصلی نقاشی غربی» می نامد، معتقد است به دلیل آنکه با عکاسی می توان چنین وفادارانه از جهان نسخه برداری کرد، اینک در سایر هنرهای نمایشی این آزادی هست که خاصیت های یگانه شان تکامل داده شود (۱۱ ج: ۱۲). نقاشی، به خصوص، قادر خواهد بود که مجدداً استقلال زیبایی شناسانه خودش را به دست آورد (۱۱ ج: ۱۶).

مستندها و وسترنها

با توجه به اشتیاق بازن به توانایی موجود در فیلم در مورد گرفتن واقعیت، شگفت آور نیست که او از فیلمهای مستندی ستایش می کند که در آن امکان می یابیم واقعیت را تقریباً به صورت دست اول تجربه کنیم، به ویژه او به ستایش از کان - تیکی می پردازد که موضوعی که در آن می بینیم واقعی است. او اشاره می کند که در مورد فیلم مستند همیشه تناقضی وجود دارد. یا چیزی واقعی را در اختیار داریم، آن طور که در کان - تیکی می بینیم و این واقع نمایی به قیمت ناگزیر بودن در تحمل کار تکنیکی ناقص و محدودیتهای تحمیل شده با شرایط به دست می آید - مثلاً در اوج یک بحران بر روی کشتی هیچ چیز را نمی توان فیلمبرداری کرد زیرا کسی برای به کار انداختن دوربین نیست. یا باید یک کنش «بازسازی» شده را در مستندی آموزشی تماشا کنیم، مثل با کاپیتان اسکات به سوی قطب جنوب که واقعیت در آن ناگزیر «جعل شده» زیرا در حال تماشای اجرای مجدد مدرن رویدادهایی هستیم که در بیش از یک دهه قبل اتفاق افتاده است. از نظر بازن فیلمی درباره اسکات اساساً فیلم ناموفق است زیرا به کاری بی ثمر می پردازد: «تقلید کاری غیر قابل تقلید، بازسازی چیزی که با ماهیت خودش تنها یک بار می تواند به وقوع بپیوندد، یعنی غایب، ماجراجویی، مرگ» (۱۱ ج: ۱۵۸). از طرف دیگر، به خاطر آنکه دوربین عملاً بخشی از هیئت اعزامی کان - تیکی است، رویدادهایی که بر روی فیلم ثبت شده است، هرچند محدود می شود؛ بسیار مطلوبتر است. مثلاً، او از لحظه ای لذت می برد که دوربین از نوعی نهنگ خونخوار فیلم می گیرد: «ساخت (کان - تیکی) به قدری با کنش انطباق یافته است که این طور ناقص به نظر می آید». ما مجذوب نهنگ خونخوار می شویم زیرا در هر لحظه از جریان فیلمبرداری از آن، ممکن است گروه و قایق نابود شود: «جذابیت تصویر وال به اندازه جذابیت تصویر خطر نیست» (۱۱ ج: ۱۶۱). در جایی دیگر، بازن بر ستایش از رابرت فلاهرتی تاکید می کند که مردی از آران و نانوک شمالی وی برای گرفتن و انتقال واقعیت، به جای مونتاز به برداشتهای بلند متکی است (۱۱ ج: ۲۷، ۱۶۲).

همانند تحلیل رابرت وارشاور، تحلیل بازن در مورد وسترن بر مبنای تعیین هویت اسطوره ای

اساسی در ساختار چنین فیلمهایی است. او که وسترن را «فیلم آمریکایی برتر» می‌نامد با روشی که در تحلیل‌های ساختاری بعدی پیش‌بینی می‌شود می‌گوید «آن گرایش‌های شکلی که معمولاً با آنها وسترن را می‌شناسیم، صرفاً نشانه‌ها یا نمادهای ژرف واقعیت وسترن است که اسطوره می‌نامیم» (۱ (ج ۲): ۱۴۲). به طور خلاصه، اسطوره، زنان را به شکلی تصویر می‌کند که آنها به طور کلی خوب هستند، چه زن خاص، پاکرهای مزه باشد یا زن جوان بلهوس مهربانی در سالن رقص. اگر از نوع اول باشد، او معمولاً مواجه با تضادی میان وفاداری به خانواده خود و خواستگارش است، کابویی که به خوبی او نیست و باید امتحانهای گوناگون را پشت سر بگذارد تا عشق او را به دست آورد؛ کابویی معمولاً با نجات زن از وضعیتی خطرناک به این هدف می‌رسد. در اینجا توجه کنید چگونه بازن با قرار دادن وسترن در چارچوب داستانی گسترده‌تر عشق با وقار قرون وسطایی، هویت ساختار اساسی را تعیین می‌کند: «این طرح که می‌توان هزار نمونه دیگر در آن قرار داد - مثلاً با جانشین کردن جنگ داخلی به جای تهدید سرخپوستان، ربایندگان گله - برای ما مطرح می‌شود تا ماجراهای عشق و با وقار قرون وسطایی را به یاد ما بیاورند، تفوقی که برای زن قائل می‌شدند و امتحانهایی که بهترین قهرمانان باید برای حصول صلاحیت عشق وی پشت سر می‌گذاشتند» (۱ (ج ۲): ۱۴۴).

این واقعیت که حتی روسپی نیز به شکلی نمایش داده می‌شود که ذاتاً خوب است، به این نکته بازن اشاره دارد که در وسترن شرایط جامعه‌شناسانه زمان به صورت آینه‌وار نشان داده می‌شود؛ یعنی، در خلال دوران توسعه سرحدات، زنان باید محافظت می‌شدند زیرا تعداد آنها اندک بود: «اسطوره وسترن، زن را در فضایل اجتماعی در نقش زنی پاکدامن و عفیف تصویر می‌کند و او را در نقشش معرفی و تثبیت می‌کند... آینده جسمانی در وی پنهان شده و اساس اخلاقی آن با نهاد خانواده که او آرزویش را دارد، در زمین ریشه می‌دواند» (۱ (ج ۲): ۱۴۵). همچنین در تحلیل وی در مورد قهرمانان وسترن این روشن‌بینی وجود دارد که در چنین فیلمهایی هر دو نوع اخلاقیات تراژدی و حماسه مجسم می‌شود. علاوه بر این، او به شکلی به مناسبت تکنیکهای عکاسی اشاره می‌کند که روش لیسندزی را به یاد ما می‌آورد. مثلاً، تنظیمهایی که بر «افقهای پهناور» تأکید دارد، تضاد انسان را با طبیعت مؤکد می‌سازد (۱ (ج ۲): ۱۴۷).

در «تکامل وسترن»، بازن انواع گوناگون وسترن را بر اساس گرایش کارگردان به ماده توصیف می‌کند. دو نوع وسترن اساسی و «وسترن برتر» وجود دارد؛ نوع دوم مثل فیلمهای نیمروز و شین استفاده خودآگاهانه را از شکل‌های وسترن، با پیوند اندیشه‌های مهم اخلاقی و اجتماعی در آنها، به نمایش درمی‌آورد.

همانند بحث در مورد ایزنشتین، من تلاش کرده‌ام مهمترین عناصر نظریه‌های بازن را عرضه کنم. به طور خلاصه، تقاضای او برای واقعیت در فیلم باعث می‌شود از فیلمسازان درخواست کند تا آن دسته از تکنیکها را به کار برند که بزرگترین حس حضور را به ما عرضه می‌کند: عمق میدان و برداشت بلند. موتاژ و اکسپرسیونیسم با نمایش تصویر تداخل پیدا می‌کند، فضای واقعی را از بین می‌برد و از اینکه تماشاگران میان عناصر غمناپیوستگی به وجود آورند جلوگیری می‌کند، در نتیجه، توانایی فیلم را برای انتقال ابهام از آن می‌گیرد. واقعیت با گذشتن از صافی شعور کارگردان یا مؤلف به ما می‌رسد. یکی از کارهای ما به عنوان منتقد، تعیین شکلها، مضامین و تکنیکهای اساسی است که سبک شخصی کارگردان را مشخص می‌کند.

● منابع نقل قولها

1. Bazin, André. *What is Cinema?* Edited and translated by Hugh Gray. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1971-72.
2. —. *Jean Renoir*. Edited by François Truffaut. Translated by W.W. Halsey II and William H. Simon. New York: Delta Books, 1974.
3. —. "The Originality of Orson Welles as a Director". Translated by Mark Bernheim and Ronald Gottesman. In *Focus on "Citizen Kane,"* edited by Ronald Gottesman. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971.
4. Astruc Alexandre. "The Birth of a New Avant - Garde: La Camera-Style," in *The New Wave*. ed. by Peter Graham. Garden City, N.Y.: Double - day, 1968.

● زیگفرید کراکوئر

آخرین نظریه پرداز عمده‌ای که باید در این بخش از کتاب مورد بحث قرار گیرد، زیگفرید کراکوئر (۱۸۸۹ - ۱۹۶۶)، استاد و ادیب است. در نظریه فیلم، او به استدلال در مورد برتری واقعیت بیرونی به عنوان مهمترین موضوع فیلم می‌پردازد. کراکوئر به نحو پیوسته و جبهه مشترک و پشتیبانی از مواضع مورد حمایت بلا بالاژ و رودلف آرنه‌ایم را به غنایش درمی‌آورد؛ اگرچه به نظر می‌آید آثار آندره بازن را نخوانده باشد، می‌توان نقاط توافق و توافقی شگفت‌آوری با بازن، به‌ویژه در شیفتگی مشترکشان نسبت به نئورئالیسم، پیدا کرد. این فصل به شرح دو مضمون عمده نظریه فیلم می‌پردازد: تمایز کراکوئر میان آنچه وی انگیزه‌های رئالیستی و شکل‌گرا در عکاسی و سینما می‌نامد؛ و تعریف وی از مضمون سینمایی. در یادداشتی در انتهای این فصل، من به طور خلاصه به تفسیر بررسی بزرگ دیگر وی در مورد فیلم یعنی کتاب از کالیگاری تا هیتلر خواهم پرداخت.

نیاز به واقعیت

شاید کارآمدترین روش برخورد با نظریه فیلم، تأمل بر روی عنوان مطلب اختتامی کراکوئر، «فیلم در عصر ما»، باشد. خواننده در این مطلب، بر نهاده اساسی و پایه اصلی اثر را که صریحاً بیان شده می‌یابد. کلید دسترسی به هر دو مورد در عنوان فرعی قرار دارد: «رهاسازی واقعیت فیزیکی». به طور خلاصه، کراکوئر انسان قرن بیستمی را در جهانی می‌بیند که سامانندی ایدئولوژیکیش را به میزان گسترده‌ای در خلال تجاوز تدریجی علم، از دست داده است. جامعه مدرن فقط از افراد، پاره‌هایی، تشکیل شده است که در اشتیاقشان برای یقین و معنا هیچ امیدی را در اسطوره نمی‌یابند که با علم عاری از اعتبار شده باشد، یا به این دلیل، در خود علم، که به طور پیوسته تلاشهای ما را برای تماس با واقعیت با تغزل پدیده‌ها به ضابطه و اصول خنثی می‌سازد. در گسستن از هر دو جهان جسمی و ذهنی، ما به چیزی نیاز داریم که مفهومی از وجود ما را خواهد ساخت. کراکوئر معتقد است که در فیلم با عرضه دنیای مادی به

ما این کار انجام خواهد شد، در نتیجه، با قدرت علم خواهد جنگید. در واقع، این اعتقاد ممکن است فراموش شده باشد، ولی ما هنوز هم به جای اعتماد صرف به احکام انتزاعی علم می‌توانیم با رویه چیزها تماس برقرار کنیم: «در فیلم آنچه را قبل از ورودش نمی‌دیدیم یا شاید حتی نمی‌توانستیم ببینیم مرئی می‌شود. آن به نحو مؤثری ما را در کشف دنیای مادی با مطابقت‌های روانی - فیزیکی یاری می‌کند. ما با کوشش برای تجربه این دنیا با دوربین، آن را واژه به واژه از حالت بی‌اثر و از وضعیت عدم وجود بالقوه آن رها می‌سازیم. ما برای تجربه آن آزاد هستیم زیرا به پاره‌ها تقسیم شده‌ایم. دوربین را می‌توان رسانه‌ای تعریف کرد که به نحو ویژه‌ای برای ترفیع رهاسازی واقعیت فیزیکی تجهیز شده است. با این شبیه‌سازی این امکان برای ما برای اولین بار به وجود آمد که اشیا و رخدادهایی که جریان زندگی مادی را دربر دارد برای خود حفظ کنیم» (۱: ۳۰۰).

کراکوتر فکر می‌کند در هنرهای سنتی، واقعیت به روشی کاملاً متفاوت با فیلم به کار می‌رود. مثلاً، در نقاشی با تغییر دادن طبیعت آن را پایمال می‌کنند و دگرگون می‌سازند. در حالی که هدف در فیلم، اصولاً ضبط و آشکارسازی طبیعت بدون تغییر آن است. با فیلم، ارائه چهره‌ها، خیابانها، رخداد‌های تصادفی و نظرهای اجمالی اتفاقی موفقیت‌آمیز بوده است. با تصاویر آن، بینش ما در مورد واقعیت تقویت می‌شود.

انگیزه‌های رئالیستی و شکل‌گرا^۱

از آنجا که با فیلم امکان می‌یابیم دنیای خود را ببینیم، کراکوتر در سراسر نظریه فیلم استدلال می‌کند که بهترین روش ارتقای هنرمند، تسخیر «طبیعت به صورت خام» به روشی واقع‌گرایانه است. او دو روش را تشخیص می‌دهد که با پیدایش عکاسی متکامل شد و سپس حضورشان در فیلم ادامه یافت. هنرمندان پیرو سنت واقع‌گرایانه، خاصیت‌های رسانه را به رسمیت می‌شناسند و می‌کوشند واقعیت را ضبط و افشا کنند. در مقابل، کسانی که او پیروان سنت شکل‌گرا می‌نامد تلاش می‌کنند. واقعیت معین را تغییر دهند، یا به دلیل آنکه می‌خواهند چیزی بر بازتولید مکانیکی محض تصویر، که با دوربین ارائه می‌شود، بیفزایند یا - احتمالاً - اینکه می‌خواهند همانند نقاشان و پیکرتراشان، ترکیب‌بندی و خلق کنند. اما کراکوتر فکر می‌کند آنهایی که برای تقلید از هنرهای تجسمی سنتی می‌کوشند به خواص اساسی عکاسی و فیلم بی‌اعتنایی می‌کنند. البته، او تصدیق می‌کند که برای هر کوشش واقع‌گرایانه‌ای، جنبه‌های شکل‌گرا وجود خواهد داشت و تصور نمی‌کند فیلم به شکل سلسله‌ای از نماهای تصادفی موجود باشد. اما، تنها توجیه برای آزادی انگیزه‌های شکل‌گرا، باید اشتیاق عکاس برای تسخیر مؤثرتر طبیعت باشد (۱: ۱۵-۱۶).

شباهت‌های عکاسی و فیلم

کراکوتر با تشخیص چهار حیطه مشترک میان عکاسی و فیلم، در مورد چگونگی شباهت‌های اساسی آن دو با وجوه واقعیت توضیح می‌دهد. اول، هر یک از آنها شباهتی با «واقعیت به صحنه نیامده» و «طبیعت به صورت خام» دارد (۱: ۱۸). این از خواص اساسی ضبط دوربین ناشی شده و در تاریخ هر دو به اثبات رسیده است، عکاسی و فیلم با ارائه تصاویر تغییر نیافته زندگی واقعی آغاز می‌شود - خواه تصویری از یک خیابان پاریس از اوزن آتزه یا،

فیلم ورود یک قطار به یک ایستگاه از برادران لومیر باشد. دوم، در هر دو تمایلی برای عرضه تصادفی یا «حدوث اتفاقی»^۱ به شکلی که با استیلای خیابان به عنوان موضوعی اساسی آشکار شود، به چشم می‌خورد؛ این امر در شرایطی اتفاق می‌افتد که «(امر) تصادفی بر (امر) بجا و به موقع حکمفرما شود» (۶۲:۱). سوم، هر دو را به شکلی که نوعی بی‌انتها بودن^۲ را القا می‌کند می‌یابیم. همچون بازن، کراکوتر کادر یک عکس را متضمن واقعیتی فراتر از حاشیه‌های آن می‌داند. در فیلم، کیفیت بی‌انتها بودن به صورت یک تداوم - به شکل چیزهایی مثل چشم اندازهای پهناور یا مناسبات علت و معلولی پیچیده - پدیدار می‌شود. چهارم، او «نامعین»^۳ (بودن) را شرح می‌دهد، کیفیت ناکامی که نشان اختصاصی انسان و طبیعت است، «تعلیق کم و بیش جایز تصاویر واقعیت مادی» (۷۱:۱). او اصرار دارد فیلمسازان موضوعاتی را در کارهایشان بگنجانند که این حالت را القا کند و در نتیجه، «واقعیت مادی را به خاطر خودش به نمایش درآورند و درک کنند» (۶۹:۱).

همانندی لاینفکی که فقط در تصرف فیلم است به خاطر «جریان زندگی» است. برخلاف عکسها، در فیلم می‌توان واقعیت را در بعد زمانی به نمایش درآورد و تکنیکهای سینمایی را برای انتقال حرکت مورد استفاده قرار داد. با توجه به قابلیت ضبط کننده حرکت سطحی، فیلم به نحو آرمانی برای ارائه کنشهایی مثل تعاقب، رقص و «حرکت نوظهور» - حرکت متوقف شده که حرکتی قبل و بعد کادر ثابت شده را روشن می‌کند - مناسب می‌گردد. با قابلیت افشا کننده واقعیت، در فیلم موضوعات و حرکاتی به ما عرضه می‌شود که قبلاً به آنها توجه نمی‌کردیم - خصیصه‌ای که بالاژ و آرنه‌ایم نیز شرح داده‌اند. بنابراین با فیلم امکان می‌یابیم، بزرگ و کوچک را در نماهای درشت و نماهای با حرکت افقی (پانوراما) ببینیم. در نماهای درشت «اشیا را با درشت کردن دچار دگردیسی می‌کنند» (۴۸:۱). مانند نمای درشت گریفیث از دستهای همسر مایوس در تعصب، اینها «بینش ما را نسبت به اجزای بدنی کل وجود او عمیق‌تر می‌کنند» (۴۹:۱). نماهای با حرکت افقی به خوبی برای انتقال انبوه تصاویر متناسب شده است؛ همچون لندزی، کراکوتر در این مورد به یگانگی فیلم اشاره می‌کند. به عنوان نیرویی آشکارکننده، با فیلم همچنین حرکتی زودگذر واقعیت، با استفاده از تمهیداتی مثل حرکت آهسته برای نمایش رشد گیاهان، ضبط می‌شود. سوم، در فیلم با استفاده از زوایای دوربین امکان می‌یابیم چیزهایی را ببینیم که ممکن است قبلاً متوجه آنها نبوده باشیم.

انواع محتوای سینمایی: جریان زندگی

در محتوایی که صرفاً سینمایی باشد، موادی به ما نشان داده می‌شود که فقط با دوربین می‌توان گرفت؛ نقشایه‌های آن «با یکی از خواص فیلم یکسان است یا از این خواص ناشی می‌شود» (۲۷۲:۱). کراکوتر این فیلمهای سینمایی را به سه مقوله تقسیم می‌کند: آنها که بیانگر جریان زندگی است، آنهايي که نقشایه ردیابی دارد و آنها که با نقشایه دیوید و گولیات است. در مقوله اول یعنی مقوله جریان زندگی، فیلمهای مستند و داستانی قرار می‌گیرد. در هر دو نوع فیلم آنچه او داستان خود یافته اولیه می‌نامد استفاده می‌شود، هر چیزی که «در ماده واقعیت بالفعل یافت شود» و «کشف گردد، به جای آنکه با تدبیر ساخته شود» (۲۴۵:۱-۲۴۶). در فیلمهای رابرت فلاهرتی مثل نانوک شمالی و مردی از آران با نشان دادن خصلتهای انتخاب داستانی که پرداخت مستند را می‌پذیرد نوع اولیه تصویر می‌شود، امکان می‌یابیم که در داستان

برگرفته از زندگی افراد، به جای تجارب خصوصی بر تجارب عمومی متمرکز شویم و سرانجام، «به جای آنکه ماده خام زندگی تابع تقاضاهای از پیش ساخته شده‌اش شود، داستان را از ماده خام زندگی بیرون آوریم» (۲۴۸:۱).

نوع دیگر داستان خودیافته، اپیزود^۱، اصولاً در آثار روایی اتفاق می‌افتد؛ «خاصیت متعارف آن... این است که به همان شکلی که با دوربین مطرح می‌شود، از جریان زندگی ناشی شده و مجدداً ناپدید گردد» (۲۵۱:۱). در این مقوله سه بخش وجود دارد. اول، او آثاری مثل بادکنک قرمز را ذکر می‌کند که تنها یک واحد اپیزودی دارد. دوم، بعضی فیلمها پیش از یک واحد داستانی از این نوع دارد و واحدهای گوناگون «مثل دانه‌های تسبیح، به نحوی که به حدی از همبستگی نائل می‌شود، ردیف شده است» (۲۵۳:۱). من فکر می‌کنم، رولزرویس زرد مثال خوبی در این مورد است. سوم و پیچیده‌ترین نوع فیلم اپیزودی، هنگامی اتفاق می‌افتد که واحدهای گوناگون در یک داستان ادغام شده است، چنانکه در قواعد بازی رنوار می‌بینیم که در آن «واحدها به گونه‌ای ترکیب شده است که گویی هر فیلمی که با آنها تکمیل می‌شود، یک اپیزود انتزاعی بوده است» (۲۵۴:۱). در اینجا بسیاری از خوانندگان به نشویل رابرت آلتن فکر خواهند کرد زیرا ترکیب یک دوجین داستان، که به طور همزمان در این فیلم جریان دارد، به نظر می‌رسد که قرار است به هم پیوند خورده، نزدیک شده و در نقطه اوج به یک کل ارگانیک منجر شود. در نشویل همچنین با نامعین بودن زیاد، جنبه دیگری از فیلم اپیزودی یافته، تصویر می‌شود: «ترکیب‌بندی آزاد». کراکوتر تا حد زیادی همچون بازن، هنرمندی را تصدیق می‌کند که از داشتن پایانهای آزاد در فیلم یا آنچه بازن حذف می‌نماید وحشت نداشته باشد: «فیلم اپیزودی، مملو از شکافهایی است که زندگی محیطی را می‌توان در آنها جریان داد» (۲۵۵-۲۵۶:۱).

نقشایه‌های دیگر

مقوله دیگر فیلم که محتوای سینمایی راستین را نمایش می‌دهد، شامل آثاری براساس نقشایه ردیابی است. یک چنین فیلمهایی از نظر توجه به جزئیات (نماهای درشت)، وجود امر اتفاقی (تصادف)، عنصر تفتیش و تعاقب، شباهتهایی با خواص رسانه دارد. به ویژه با ذکر فیلمهای آلفرد هیچکاک، کراکوتر او را به خاطر «تسلط کامل بر روشهایی که طی آن با داده‌های فیزیکی می‌توان معناها را بیان کرد» (۲۷۶:۱) و استفاده او از آدمها و اشیایی که مستقیماً در طرح کلی دخالت ندارند اما با اینهمه در زندگی شرکت می‌کنند می‌ستاید: «فیلمهای او در چیزها و رخدادهای مادی به اوج می‌رسد که، علاوه بر آنکه نشانه‌های یک جنایت است و سر رشته‌هایی در مورد هویت مجرم عرضه می‌شود، در بردارنده دو زندگی بیرونی و درونی است» (۲۷۷:۱). می‌توان فیلم پنجره عقی را می‌توان مثال مناسبی برای این ویژگی دانست، زیرا مشاهده علی‌جیمز استوارت از زندگی است (به یاد آورید او یک عکاس است) که به کشف او از قتل منتهی می‌شود.

بخش پنجم ردیابی، «جستجو برای حقیقت» است و فرصتی برای کراکوتر به وجود می‌آید تا روشن‌بینیهای ستایش آمیزش را در مورد ساختار و معنای راشومون و همشهری کین مطرح کند. او راشومون را یک فیلم حادثه‌ای از نوع فیلمهای هیجان‌انگیز هیچکاک می‌داند و آن را ستایش می‌کند و با اظهار نظر درباره توجه آن به جزئیات واقعیت، تجزیه به آنچه خیلیها بسیار

خسته کننده و بی‌مورد می‌دانند، راه رفتن هیزم‌شکن در جنگل را نمونه خوبی از کاربرد کوروساوا از واقعیت دوربین می‌داند. در این نقشایه، همشهری کین را نیز می‌توان بررسی نمود؛ این «از نظر سینمایی جذاب است زیرا درونی‌ترین بخش حقیقت محرمانه را با تفتیشی انتقال می‌دهد». حقیقتی که ما به دنبالش هستیم باید «از قطعات متفرق (گواهی، شهادت) آشکاری استنباط شود که از آشکار کردن حقیقت عاجز است. تنها در پایان فیلم، با یک سر رشته مادی نهایی تصادفاً پرسشی که باعث جستجو شده است پاسخ داده می‌شود» (۱: ۲۸۰). روش نقادانه، از نوعی که کراکوتر در این مورد آشکار می‌سازد، مفید است زیرا از قاشاگر می‌خواهد که فیلمهای یک نوع را مورد بررسی قرار دهد تا راههایی را که در این فیلمها با آنها نقشایه‌های فیلمهای نوع دیگر را نمایش می‌دهند یا به کار می‌برند متوجه شود.

آخرین مقوله‌ای که او مطرح می‌کند، فیلمهایی براساس نقشایه‌های دیوید و گولیات است، شامل آثاری که خواص فیلم را می‌توان در آنها به نحو مؤثر برای نمایش بزرگ و کوچک به کار برد. بنابراین، خانه به دوش چاپلین، «یار کوچک» ضعیفتر یا پیکر دیوید را نشان می‌دهد. به همین نحو، قهرمان از نوع وسترن را نیز می‌توان متعلق به مقوله دیوید دانست زیرا این قهرمان باید بر نابرابریهای پایمال‌کننده آشکار غلبه کند تا پیروز شود، همچنان که آلن لد در شین و گاری کوپر در نیمروز عمل می‌کنند.

بازیگری، صدا و موسیقی

در ذیل نظر کراکوتر در مورد جنبه‌های واقعگرایانه فیلم، تفسیرهای او در مورد جایگاه بازیگر و سرشت و کارکرد صدا و موسیق قرار دارد. در تمام موارد او از این عناصر در صورتی پشتیبانی می‌کند که به نحو موفقیت‌آمیز با خواص رسانه سینمایی ترکیب شده باشد.

اساساً بازیگر باید تلاش کند تا خود را با آن وجوهی متناسب سازد که پیش از این قربتهای سینمایی نامیده شد. بنابراین او باید بر کیفیت «وجود» شخصیت (نمایشی) تاکید نماید و تلاش کند حسی از طبیعت به صحنه نیامده را انتقال دهد. علاوه بر این، ما باید برداشتی از امر تصادفی و اتفاقی را به شکل زندگی واقعی دریافت کنیم (۱: ۹۵). همان طور که دیده‌ایم، کراکوتر فکر می‌کند این در یک فیلم مهم است که، واقعیت مادی در تمام شکلهای خود بررسی شود؛ در نتیجه شگفت‌انگیز نیست که او بازیگر را فقط یک عنصر در محتوای فیلم، به جای مهمترین خصیصه، در نظر بگیرد. همچنین، او میان بازیگر غیرحرفه‌ای (نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای)، ستاره هالیوود و بازیگر حرفه‌ای تمایز قائل می‌شود. اگرچه موفقیت روسها و نورئالیستها را در استفاده از بازیگر غیرحرفه‌ای تصدیق می‌کند، او نتیجه می‌گیرد احتمالاً استفاده از بازیگر حرفه‌ای هنگامی مؤثرتر است که هدف، توصیف عمق شخصیت باشد.

در فصلی در مورد گفتگو و صدا، کراکوتر به تأمل در مورد انواع گوناگون روابطی می‌پردازد که می‌تواند میان تصویر دیداری و صدا تکامل یابد. گفتگو را در صورتی می‌توان سینمایی به حساب آورد که تأکید بر کلام، تنزل یابد و موجب پیشرفت ارگانیک عناصر دیداری گردد؛ هنگامی که تحت‌الشعاع تمهیداتی قرار گرفته باشد نظیر آنچه در روشنائیهای شهر و عصر جدید چاپلین می‌بینیم - بدین معنی که صدا حفظ شود اما مورد استهزاء قرار گیرد؛ و هنگامی که کلام فی‌نفسه به عنصری در تداوم مادی واقعیت که با فیلم مورد بررسی قرار گرفته بدل می‌شود، چنانکه در پیگمالیون شاهدیم، جایی که واقعیت کلام به طرح کلی وارد می‌شود.

پس از بررسی پیوندهای نظامهای احتمالی صدا - تصویر همزمان، او نظر می‌دهد که راه سودمند ترکیب اینها در «صدای واقعی ناهمزمان منتشر شده از یک منبع قابل تشخیص و

ارتباط کنترپونتی^۱ با تصاویر همزمان شده» (۱: ۱۳۰) است. او در این مورد دو مثال را مطرح می‌کند. در مثال اول، از فیلم M فریتس لانگ، فریادهای مادر را برای دختر گم شده‌اش در حالی می‌شنویم که نماهای پله‌های خالی، یک بشقاب و بادکنک بچه را می‌بینیم. در مثال دیگر، او به صحنه‌ای در فیلم در بارانداز الیا کازان اشاره می‌کند که مارلون براندو به ایوا ماری سنت درباره نقشش در قتل برادر خودش توضیح می‌دهد؛ ما آنها را می‌بینیم که گفتگو می‌کنند و محتوای صحبت او را استنباط می‌کنیم؛ اما به خاطر سر و صدای قایقها در بندرگاه، نمی‌شنویم که او چه می‌گوید.

در بحثی در باب موسیقی، کراکوتر میان موسیقیایی که مادهٔ پس‌زمینه‌ای، گفتار، کنترپون یا عنصر واقعی روایت است تمایز قائل می‌شود. براساس یک شکل غیر واقع‌گرایانه، فیلم موزیکال نیز می‌تواند سینمایی باشد، در صورتی که موسیقی به شکل طبیعی اتفاق بیفتد. بنابراین، گاهی اوقات در فیلمهای فرد آستر رقصها و آوازاها به نظر می‌آید از «رویدادهای احتمالی» زندگی ناشی شده است. موسیقی، در صورتی که به شکل مناسب در طرح کلی فیلم ادغام شده باشد، می‌تواند خود بخشی از کنش باشد همان طور که صدای سنج‌ها، نقطهٔ اوج فیلم مردی که زیاد می‌دانست از هیچکاک است، یا، یک مثال جدیدتر، صفوتی پنجم بهوون در پرتقال کوکی. موسیقی ضمناً می‌تواند جزئی از روایت باشد، در داستانهای سرگرم‌کننده به صورت طبیعی پدیدار شود. مثالهای جدید در این مورد کابارهٔ باب فاس و نیویورک، نیویورک مارتین اسکورسیسی است که در آنها آوازاها به همان شکلی که در واقع اجرا می‌شد، اتفاق می‌افتد. در اینجا می‌توانستیم این نکته را نیز اضافه کنیم که کراکوتر (در صورت حیات) استفادهٔ کنترپونتی موسیقی در دیوانه‌ای از قفس پرید میلوش فورمن را ستایش می‌کرد. در این فیلم با صفحه‌های ۴۵ دور RPM که در اتاق پرستاران پخش می‌شد، آرامش و آهنگهای شیرین را به بیماران عرضه می‌کردند؛ اما موسیقی به نحو طنزآمیز و دیالکتیکی، در تقابل با تنش و حالت اختلال بالفعل امور در بیمارستان روانی است.

آثار غیرسینمایی

کراکوتر آثار واقعاً سینمایی را در تضاد با آثاری قرار می‌دهد که اساساً یا تا اندازه‌ای غیرسینمایی است. آثار غیرسینمایی عبارت است از: فیلمهای با موضوعات تاریخی یا خیالی، فیلمهای تئاتری، غالباً اقتباسهای انجام شده از رمان و بسیاری از فیلمهای تجربی. این امر به اثبات رسیده است که این فیلمها به خاطر مغایرت با قراینهای اساسی که پیش از این شرح دادیم غیرسینمایی است؛ (امور) به صحنه نیامده، (امور) اتفاقی، بی‌انتها بودن، نامعین بودن و جریان زندگی.

در فیلمهای تاریخی به خاطر ماهیت خودش، زمانی را ترسیم می‌کنند که در خارج از وجود فیزیکی و حیطهٔ زمانی ما وجود دارد. صحنه‌ای بودن و کیفیتهای محدود نمایشهای با ظواهر قدیمی، به ویژه، با قرابت سینما با امور طبیعی یا بی‌انتها بودن هماهنگ نیست. او مصایب ژاندارک و روز خشم کارل درایر را در تلاش برای تغییر توجه از محتوای غیرسینمایی به واقعیت دورین (توجهی که صرف چهره‌ها شده است) فقط تا اندازه‌ای موفق می‌یابد. فیلمهای تحلیلی نیز از هستی فیزیکی ما جداست. او میان فیلمهای تحلیلی ساخته شده با ابزار

1. contrapuntally

از contrapoint تکنیک ترکیب المان با یکدیگر و قطعه موسیقی که براساس همین تکنیک ساخته شود. - م.

صحنه‌آرایی، با استفاده از تکنیکهای سینمایی (فیلمبرداری حقه‌آمیز) و با تلاش برای کار در محدوده واقعیت فیزیکی، تمایز قائل می‌شود. مطب دکتر کالیگاری به مقوله اول تعلق دارد و به عنوان اثری که به شدت به دکورهای نقاشی شده و نموده‌های اکسپرسیونیستی متکی است یک «حرکت قهقرایی» است زیرا واقعگرایی دوربین نفی می‌شود (۱:۸۵).

اساساً فیلمهای تئاتری به دلایل گوناگون، غیر سینمایی است. اولاً علاقه محوری به مناسبات انسانی در آنها مانع از هرگونه دخالت در موضوعات واقعیت فیزیکی می‌شود، آن چیزهایی که در فیلم به خاطر خودشان به آنها می‌پردازند، حتی اگر مستقیماً متضمن کنش نباشد. ثانیاً طبق گفته کراکوتر کوچکترین واحدهای یک نمایش همیشه پیچیده است و در برابر تجزیه و فروپاشی به روشی که با دوربین اجرا می‌شود ایستادگی می‌کند؛ یعنی، در تئاتر، مناسبات انسانی، واقعی و استعاری را منحصرأ به شکل غماهای بلند به ما عرضه می‌کنند. جوهره چنین آثاری، طرح پیچیده مناسباتی است که به صورت مستقل از هرگونه علاقه به واقعیت مادی وجود دارد. به عبارت دیگر، نوع فعالیتی که در دوربین به کار می‌رود واقعاً با این نوع متناسب نیست. در تضاد با فیلمی نئورئالیستی مثل اومبرتو داز دسیکا که در آن «داستان از چیزی تشکیل شده است که با دوربین نشانمان داده می‌شود»، فیلم تئاتری «فریبندگی از رسانه جدایی ناپذیر است؛ به همین خاطر در تصویربرداری برای انتقال این نوع فیلم به جای آزادسازی معانی، آن را مصور می‌کنند» (۱:۲۲۱). تراژدی، به ویژه، به خاطر وابستگی شدید به دنیای ذهنی درونی شخصیت اصلی نمایش به جای وابستگی به حیطه مادی، برای پرده نامناسب است. برخلاف جریان زندگی بی‌انتهای دنیای آن باید عالمی بسته در نظر گرفته شود. علاوه بر این، به نظر می‌آید که محتوای آن به صورت فیلمی قابل ابلاغ نیست، زیرا در شکل تأثیرات تراژدی، انتقالی از واحدهای دیداری به عنوان انتقال دهندگان معنا به «معانی محدود به زبان» (۱:۲۶۸) انجام می‌گیرد. غایت پایان تراژدی مغایر با مفهوم بی‌انتهایی است که در موضوعات سینمایی، به ویژه در آثاری نئورئالیستی مثل اومبرتو د و جاده فللینی یافت می‌شود، که مضامین تراژدی دارد، اما تراژدی آنها اینچنین نیست.

کراکوتر با وجود تصدیق اینکه در فیلم و رمان به خاطر توانایی در مختصر کردن زمان و ارائه دیدگاه درونی پاره‌ای شباهتها با یکدیگر وجود دارد، معتقد است که اقتباسهای سینمایی به آثاری غیرسینمایی منتهی می‌شود زیرا تاکید، همانند تراژدی، بر دنیای ذهنی درونی خاص رمان است. او مادام بوواری رنوار و وارثه ویلیام وایلر را مثالهایی از چگونگی دشواری تسخیر این چشم انداز درونی می‌داند. از طرف دیگر، او فکر می‌کند بعضی از رمانها را که تا آن اندازه سینمایی است که کار را با آنها شروع کنیم، می‌توان به نحو موفقیت آمیز برای پرده انطباق داد؛ او خوشه‌های خشم جان اشتین بک ساخته جان فورد را یک نمونه ذکر می‌کند.

در فیلمهای تجربی به نظر می‌آید دو روش عمده تجربیدی و سوررئالیستی نمایش داده می‌شود. کراکوتر نیز مانند بالا به هیچ یک از این دو روش علاقه مند نیست. در روش اول به نحوی فزاینده به سوی سینمای خالص و دور از واقعیت فیزیکی حرکت می‌کنیم، زیرا تکنیک سینمایی را منحصرأ به خاطر خود تکنیک برای خلق آثار هنری به کار می‌بریم. اما این حرکت به استیلای کلی انگیزه شکل‌گرا منتهی می‌شود، به طور آشکار انکار خواص ضبط و افشاکنندگی رسانه. در روش دوم، هنرمند مجذوب امکان استفاده از تصویربرداری برای عرضه دنیای درونی رؤیاها و خیال می‌شود. این هم غیر واقعگرایانه است، چون باعث روی گرداندن از واقعیت بیرونی می‌شود. نمادگرایی فیلمهای سوررئالیستی به نحو ویژه‌ای خصوصی باقی می‌ماند و فقط «جدا از عناصر دیداری برگزیده یا ساخته شده برای هدف

انتزاعی تصور کردن این نمادگرایی تحمیل می‌شود». در مقابل، نمادهای آثار واقعاً سینمایی «تصاویر فرعی - یا حاصل تصاویر اصلی، اگر چنین دوست دارید - است که کارکرد اصلی آنها نفوذ در دنیای بیرونی است». بنابراین، سورتیه در همشهری کین و اسب در جاده را می‌توان به شکل نمادین تفسیر کرد؛ اما این امر در مورد «زندگی که با آنها به شکل وفادارانه ترسیم می‌شود، زندگی که هر جنبه آن به ماورایش اشاره دارد» نیز صادق است (۱: ۱۹۱).

از کالیگاری تا هیتلر

خوانندگان باید کتاب از کالیگاری تا هیتلر کراکوتر را نیز مطالعه کنند تا نوعی متفاوت اما با ارزش برابر با نوع شناخته شده نقادی را کشف کنند. در این کتاب، او مناسبت‌های فیلم و ذهن آلمانی را به این شکل که می‌تواند ناشی از دوره میان خسارت کشور در جنگ اول جهانی تا به قدرت رسیدن هیتلر باشد، بررسی کرده است. اساس بررسی مذکور این پیشفرض است که «آنچه در فیلمها منعکس می‌شود صرفاً باورهای صریح مثل تمایلات روانی نیست - آن لایه‌های عمیق ذهن جمعی که کم و بیش در زیر بُعد هوشیاری امتداد می‌یابد». (۲: ۶). باز هم «در ضبط دنیای مرنی - چه واقعیت جاری، چه عالم تخیلی - در فیلمها... سر رشته‌هایی در مورد فرایندهای ذهنی پنهان مهیا می‌شود» (۲: ۷). یعنی، او معتقد است که این امکان وجود دارد که با بررسی فیلمها و جریانات گوناگون، به بازسازی حالت احتمالی ذهنی مشترک میان مردم آلمان به عنوان یک کل در خلال این دوره پردازیم. این نکته مورد توافق عمومی است که کراکوتر به نحو درخشانی در این کوشش تا اندازه‌ای جامعه‌شناسانه و تا حدی روان‌شناسانه، موفق است. آنچه از فیلمها پدیدار می‌شود، تصویر یک روح جمعی وامانده است که به نحو آرمانی برای یک مرد نیرومند ستمگر متناسب شده، دقیقاً همانند هیتلر، که این روح جمعی وامانده را به قدرت و امنیت برخواهد گرداند. جذابیت ویژه در بحثهای کراکوتر در مورد تکوین مطب دکتر کالیگاری و روش پیوند یافتن آن با دیگر فیلمهای این دوره مثل دکتر مابوزه لانگ است. همچنین، طرح بسیار پیچیده برای تحلیل ساختاری ارائه شده در پیوند با تحلیل کراکوتر از تکنیکهای تبلیغات نیز شایسته بررسی است.

● منابع نقل قولها

1. Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1971.
2. ————. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

● بخش دوّم

نقادی نوین

● مشارکت ژورنالیستی آمریکایی

تاریخچه کامل نقادی فیلم آمریکایی هنوز نوشته نشده است. هنگامی که نوشته شود، می توان تحولات و جریانهای گوناگونی را که از آغاز آن به وقوع پیوسته است با تفصیل بیشتری مشاهده کرد. اما در حال حاضر با خوش اقبال، برگزیده‌ای بسیار مفید تحت عنوان نقادی فیلم آمریکایی، از آغاز تا هشتمین کین (۱۹۷۲) داریم. ویراستاران آن، استنلی کافن و بروس هنستل، یک نمونه گیری از منتقدان عمده این دوره به عمل آورده و معرفیهای مفیدی انجام داده‌اند. در این کتاب می توان نقدهای نویسندگانی را مطالعه کرد که از طریق ادبیات و آثار ادبی با آنها آشنایی داریم، نویسندگانی مثل لویس بوگان، هیلدا دولیتل، فرانسیس فرگوسن، پال گودمن، رابرت شرود و ژوزف وودکراج. مهمتر از همه اینکه انتخاب کنندگان امکان آشنایی با نویسندگان قدیمی قابل توجهی را میسر ساخته‌اند که اصولاً منتقدان عمده فیلم هستند. نویسندگانی مثل الکساندر بسکی، گیلبرت سلدس و ریچارد واتز (پسر). کتاب، مرور بر آثار نویسندگانی مثل اوتیس فرگوسن، پر لورنتس و هری آلن پوتکین را نیز شامل می شود که تفسیرهایشان در مجموعه‌هایی که اخیراً به چاپ رسیده، در دسترس است. روی هم رفته، این منتقدان اولیه نقدهایشان را به طور عمومی در مجلات و روزنامه‌های قابل توجهی مثل نیو ریپابلیک، نیشن، لایف قدیمی، اکسپشنال فتوپل، اسکوائر، نیویورک پست و نیویورک تایمز برای خوانندگان مطرح می کردند. با خواندن این نقدها، به ندرت حسی از ستون «عادی» مطبوعات به وجود می آید که نویسنده‌ای مزدبگیر در آن در مورد ستاره‌ها، طرح و شایعات بی اساس می نویسد. در عوض در پدیده‌ای فوق العاده مهیج شریک می شویم - ظهور یک سنت نقادانه به موازات رشد هنر فیلم. منتقدانی که در کتاب نقادی فیلم آمریکایی معرفی شده‌اند، چیزی بیش از آشنایی تصادفی با مسائل تکنیکی را مطرح می کنند (به‌ویژه بسکی)، کاملاً از سرشت صنعت هالیوود آگاه‌اند و به طور کلی معرفتی بزرگ را در مورد تاریخ فیلم آشکار می کنند.

به خصوص، اوتیس فرگوسن، منتقد نیو ریپابلیک را می توان تعیین کننده معیارهای

نقادانه‌ای در نظر گرفت که از جنگ جهانی دوم به بعد بر نقادی ژورنالیستی تسلط داشته است. رابرت ویلسون، ویراستار او، به شکل منصفانه‌ای می‌گوید که فرگوسن بر منتقدانی مثل جیمز اگی، مانی فاربر، پاتولین کیل و اندرو ساریس «تاثیرگذار و به آنان آموخت» (۳۳) و ساریس اهمیت فرگوسن، تاثیر او بر اگی، فاربر و خودش را با ستایش او به عنوان «نویسندهٔ بهترین و مؤثرترین نقدهای فیلم که تاکنون در آمریکا منتشر شده»، تصدیق می‌کند (۳). آنچه فرگوسن برای منتقدان آینده باقی گذاشت (او در جنگ جهانی دوم در سن سی و سه سالگی کشته شد) معیارهایی شامل حس مشترک، سبک خواندنی نثر روانی که با بذله‌گویی آرایش شده، چشمی برای زیبایی سینمایی و رد آثار پوچ و سطحی بود. فراتر از همهٔ اینها، فرگوسن یک زیبایی‌شناسی اساساً واقعگرا را ترویج کرد. ما می‌توانیم فرگوسن و پیروان او را حامی آنچه کراکوتر در مقابل انگیزه‌های شکل‌گرا، واقعگرا خواند و آنچه بازن با عنوان «اعتقاد به واقعیت» در موردش صحبت می‌کند، در نظر بگیریم.

با توجه به منتقدانی که در این بخش مورد بررسی قرار می‌گیرند - جیمز اگی، رابرت وارشاو، پاتولین کیل، استنلی کافن و اندرو ساریس - دنبالهٔ بهترین کارهای موجود در نقادی فیلم آمریکایی را خواهیم یافت. چون این بخش به آرای عمدهٔ سنت ژورنالیستی اختصاص دارد بدیهی است که من بعضی از منتقدان شناخته شده را حذف کرده‌ام؛ دوایت مک دانلد؛ و از منتقدان پیشرو، یوناس مکاس و جن یانگ بلاد. اما کسانی که در این بخش مورد بحث قرار گرفته‌اند، گمان می‌کنم برای تماشاگران فیلم، مفیدترین نویسندگان باشند؛ آنها معیارهایی را برای داوری و روشهای نگرش عرضه می‌کنند که می‌توان به نحو مؤثر با اندیشهٔ یک تماشاگر در مورد کارکرد و تکامل فیلم تطبیق داد.

● منبع نقل قولها

* Ferguson, Otis. *The Film Criticism of Otis Ferguson*. Edited by Robert Wilson. Philadelphia: Temple University Press, 1972.

■ جیمز اگی

جیمز اگی (۱۹۰۹-۱۹۵۵) به تکامل و توسعه سنت ژورنالیستی آمریکایی در نقادی فیلم یاری رساند. یک رمان‌نویس (مرگ در خانواده)، منتقد اجتماعی (بیاید مردان مشهور را ستایش کنیم) و فیلم‌نامه‌نویس (ملکه آفریقایی و شب شکارچی)، که بینشهای ادراکی نقادی فیلم را به سرشت هنر فیلم وارد کرد. کیفیت شخصی نوشته‌های او بر پائولین کیل و اندرو ساریس، دو منتقدی که در بسیاری از علایق و نظرهای وی سهیم‌اند، پیشی جسته است. اگرچه اگی نظریه‌پردازی از آن نوع نبود؛ خوانندگان نقادی وی، تبیین مواضع منطقی و مستدل او را در مورد مسائل مورد علاقه ما در این کتاب کشف خواهند کرد. به ویژه من می‌خواهم به بحث او در مورد درخواست واقعگرایی، تصور کلی او در مورد واقعگرایی و شعر و تفسیرهایش درباره بعضی از کارگردانان خاص پردازم.

درخواست واقعگرایی

آنچه بر نقادی اگی حکمفرماست تقاضای واقعگرایی و رد هرگونه کیفیت مستظاها رانه «استودیویی» در فیلمهاست. برای مثال او سایه یک شک هیچکاک را به خاطر «توجه واقعی آن به آنچه مکانها و مردم در واقع به نظر می‌آید» (۲۶) می‌ستاید و به تعریف از صحرا زولتان کوردا می‌پردازد، زیرا در این فیلم «نوعی واقعگرایی مبتنی بر تغییرات اندک واقعیت، عمدتاً از انگلیسی، وام گرفته شده، که باعث می‌شود گویش سنتی هالیوود مثل مینونه^۱ مهجور به نظر آید» (۵۲). در دو فیلمی که او بیشتر از همه فیلمها دوستشان دارد، داستان جی.آی.جو از ویلیام ولن و امید انسان آندره مالرو، کیفیتی شبیه به زندگی به اتکای چیزی به نمایش درمی‌آید که کراکوتر عدم تعین^۲ و تصادفی بودن می‌نامد؛ بدین معنی که همانند دفاع از

1. minuet

قطعاتی موسیقی برای یک نوع رقص سنگین دو نفره که از قرن هفدهم به بعد رواج داشته است - م.

2. indeterminateness

واقعگرایی در برابر شکل‌گرایی، اگی تصادف و کارکرد جزء بدون توضیح را ابزار مهم آفرینش حس واقعیت در نظر می‌گیرد. در فیلم ولن «کاربرد فوق‌العاده احتیاط‌آمیز و نیرومند... خرده کاملاً «فاقد معنا» وجود دارد - مثلاً در یک نما، ارفی پابل... در کنار جاده می‌نشیند، در حالی که تعدادی از سربازان در پشت سرش متفرق می‌شوند - موقعیت این نما برای اندیشه و پیش‌داوری و اهمیت آن از نظر معنا شبیه به هر چیزی می‌تواند باشد که با چشم ممکن است در نظر اجمالی و تصادفی در یک لحظه، فوری و بی‌درنگ دید» (۱۷۲). در امید انسان، مالرو حسی از واقعیت را انتقال می‌دهد با «امکان دادن به وقوع چیزها و حرکت‌هایی که هیچ ارتباطی با فعل محوری کادر ندارد یا صرفاً به نحوی غریب و شگفت‌آور، ارزش فعل محوری را افزایش می‌دهد - تغییر حالت جست و خیز یک چریک در گام و بردن ناگهانی دستش به طرف گردن عرق کرده‌اش؛ یا سرگردانی سگی در یک گوشه صحنه‌ای خیابانی و ورود آرام یک توپ از گوشه دیگر صحنه - چیزهای کوچکی که آدم‌ها، کوشش‌ها و احساساتشان را به شکلی درخشان با مکان و زمان واقعی روز مرتبط می‌کند» (۲۴۰).

همانند بازن، اگی نیز کار تنورنالیست‌های ایتالیایی را به خاطر موفقیتشان در نمایش واقعیت می‌ستاید. در رم شهر بی‌دفاع، روستلینی «بی‌واسطگی» و «اضطراب انسان‌ها» را به نمایش درمی‌آورد؛ صحنه‌های مختلف «به شکل خردکننده‌ای غیر ابداعی به نظر می‌آید، گویی با دوربین‌های خبری فیلمبرداری شده است» (۱۹۵). در فیلم دیگر همین کارگردان یعنی پاییزا این توانایی هست که «توهم زمان حال» (۳۰۱) به نمایش درآید.

اگی همچون بازن، به بحث درباره مزایای نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای، به ویژه توانایی این تکنیک برای کمک به حسی از واقعیت در یک فیلم می‌پردازد. او از بازیگری هالیوود معیار کم‌دی انسانی انتقاد می‌کند زیرا «هر گونه امید به واقعیت واضح صادقانه را در نطفه خفه می‌کند» و استفاده از بازیگران زن برای نقش‌های زنان مکزیکی را در شرایطی که مکزیکی‌های عادی می‌توانستند به نحو مؤثری به ایفای نقش خودشان بپردازند، رد می‌کند (۳۱). در مقابل، بازیگران غیرحرفه‌ای مالرو در امید انسان حس مؤثری از حقیقت را منتقل می‌کنند؛ با این فیلم «برتری غیرحرفه‌ایها بر حرفه‌ایها برای بخش گسترده و امیدبخشی از پیشرفت و امکان در فیلم‌ها به اثبات می‌رسد. آدم‌های این فیلم - یعنی اسپانیایی‌ها و اعضای بریگاد بین‌المللی - بارها و بارها کارهایی را انجام می‌دهند و چیزهایی هستند که فراتر از بازیگری است و به کلی با آن تفاوت دارد» (۲۳۹). اگی، دسیکا را به خاطر استفاده از غیرحرفه‌ایها در واکنش می‌ستاید؛ کارگردانی که با بازیگران غیرحرفه‌ای کار کرده و بارها ناچار شده است فیلمبرداری صحنه‌ها را تکرار کند، کارگردانی که شخصیت‌هایی را عرضه می‌کند که ما آنها را موجودات انسانی می‌دانیم (۲۸۰).

آنچه پیوسته رد می‌شود، روشها و تکنیک‌های ناسازگار با واقعگرایی است. اگی نمایی کلیشه‌ای را که «دست‌های چروک خورده و دانه دانه شده یک پیرزن را نشان می‌دهد» استهزا می‌کند (۴۱). یا اشاره می‌کند که در یک فیلم، دهکده‌ای فرضاً غیرامروزی ارائه می‌شود که «تمیز و «زیبا» به نظر می‌آید» (۵۷). او گنج‌های سیرامادره جان هیوستون را ستایش می‌کند چون فاقد هر گونه «نمایی که یا فیلم‌های فانتری گرفته شده باشد» است (۲۹۱)، به دلیل آنکه کارگردان «از استفاده اغراق‌آمیز از دوربین^۱ و فیلمبرداری نما به خاطر نما بیزار است»

(۲۲۸:۱) و به خاطر آنکه در فیلم «هنرش را به صورت بی‌پرده آشکار نمی‌کند» (۳۹۸). امروز در این تفسیرهای اگی حرفهای بسیاری برای ما وجود دارد زیرا ما نیز گرفتار در عصر کلیشه‌های نمایشی و غیرضروری «هنری» هستیم؛ من گمان می‌کنم بسیاری از تماشاگران در برابر سکانسهایی که در آنها حرکت آهسته برای نشان دادن لحظات احساسی و زوم به جلو و عقب در یک صحنه برای القای هیجان و نماهایی که بی‌جهت رو به خورشید گرفته شده است، به نقطه اشباع رسیده باشند.

موسیقی پس‌زمینه‌ای، سم ویژه هستی نقادانه اگی است. با این موسیقی که نوعی وسیله انتقال برای پیوند تصاویر دانسته می‌شود، تمامیت دیداری فیلم دچار گسستگی می‌شود؛ «بدتر از آن، تحیل عاطفی فیلمساز و تماشاگر تضعیف گشته و تفهم یا دریافت اندیشه‌ها واقعاً غیرممکن می‌شود» (۱۶۴). همان طور که شیوه تکنی کالر به طور بالقوه برای واقعگرایی فیلم زیان‌آور است. اگرچه با این شیوه، در صورتی که به نحو مؤثر به کار رود، می‌توان حد مفیدی از واقعگرایی را به فیلمهای مستند (۸۲) و موزیکال افزود؛ اگی تصور نمی‌کند که بتوان آن را در همه فیلمها به کار برد؛ «رنگ برای قطعه‌های لباس و کمدهای موزیکال بسیار خوب است و آینده زیبایی‌شناسانه بزرگی در فیلمها دارد؛ اما این عنصر هنوز هم (در ۱۹۴۳) در هر گونه تقلید جدی از واقعیت نقشی مخرب پیدا می‌کند» (۴۸).

بعضی از با حرارت‌ترین تفسیرهای اگی درباره فیلمهای مستند و به ویژه مستندهایی است که واقعیت ملال‌انگیز آثار جنگ را آشکار می‌کند. او قویاً استدلال می‌کند که باید به مردم آمریکا امکان داده شود تا دو فیلم نبرد بریتانیا و نبرد روسیه را، که وزارت جنگ از نمایش آن جلوگیری می‌کند، ببینند زیرا با این فیلمها حقیقت مربوط به جنگ انتقال داده می‌شود (۵۶). با جریان زمان^۱ مستند «کاملترین تصویر اروپای اشغال شده... تصویر یک دنیا، یک دوره، که هرگز با هیچ وسیله دیگری نخواهیم دید»، عرضه می‌شود (۹۵). آنان که می‌خواهند واقعیت جنگ را تجربه کنند بهتر است به کلی از فیلمهای داستانی امتناع و به فیلمهای جنگی مستندی اتکا کنند که در آنها با یک «بی‌واسطگی گیج‌کننده» روبه‌رو می‌شوند (۹۹). لازم نیست مستند درباره جنگ باشد تا باعث شیفتگی او شود؛ او فارییک ژرژ روکویه را توصیه می‌کند، زیرا کارگردان «با دقت بسیار فیلم را ساخته و موضوع را عینیت بخشیده است، با دوربین در این فیلم می‌توان کاری را انجام داد که هیچ چیز دیگر در دنیا نمی‌تواند؛ می‌توان واقعیت تغییر نیافته را ضبط کرد» (۲۹۶).

واقعگرایی و شعر

اگی در سراسر مقالات خود درباره فیلم برحسب واقعگرایی و شعر صحبت می‌کند، اما این دو مفهوم نباید دو قطب دانسته شود. او تصور می‌کند که در فیلم واقعگرایانه خوب ساخته شده، فی‌نفسه حالتی شاعرانه وجود دارد و مثل شعر، تصاویری به کار می‌رود که جاذبه عمومی دارد و همه تماشاگران را جذب می‌کند. بنابراین روکویه توانایی «ایجاد ارتباط، به نحو کامل و تغییر نیافته، را با انواع ویژه سرزندگی شاعرانه که در هر چیز واقعی جلوه می‌کند و تا حد زیادی... امکان بروز با هر هنرمند دیگری بجز فیلمساز را ندارد، نمایش می‌دهد» (۲۹۶-۲۹۷). اگی تصاویر گریفیت را نمونه‌های ازلی^۲ واقعی می‌یابد؛ تصاویر تولد یک ملت «روایی جمعی از آنچه را عینیت می‌بخشد که جنگ داخلی می‌تواند به آن شبیه باشد» (۳۱۳).

گریفیث «اولین شاعر بزرگی... که تصاویر بسیار سحرآمیزی را که مأخذ یاد و خیال تمام آدم‌هاست به نحو شهودی، مشاهده و تکمیل می‌کند» باقی می‌ماند (۳۱۴). کمال هیوستون در گنجهای سیرامادره تا اندازه‌ای به خاطر رویکرد به «هنر قومی»^۱ و ارائه شخصیتها و کنشی با داستان است که «بهره مؤثرشان کشف و شهودهای سیاسی، متافیزیک، اخلاقی و فراتر از همه، شاعرانه است» (۲۹۰-۲۹۱). می‌توان گفت اگی در این تفسیرها تلاشهای جاری منتقدان ساختگرا (مثل پیرپائولو پازولینی) را که برای بررسی ماهیت تصویر به عمل آمده است و بررسی آن در رابطه با نمونه‌های ازلی (از پیتروولن که بعداً درباره‌اش بحث خواهد شد) پیش‌بینی می‌کند.

کارگردانان

در میان هر دو گروه کارگردانان امروزی و کلاسیک، افراد بسیاری مورد تحلیل اگی هستند: گریفیث، هیوستون، وینسنت مینلی و از سازندگان فیلمهای رده ب، وال لیوتن. تفسیرهای وی در مورد چاپلین، ایزنشتین و ژان ویکو نیز به نحو ویژه شایان ذکر است. اگی در مقاله مشهور «بزرگترین دوران کمدی» که برای اولین بار در لایف به چاپ رسید، کیفیتهای یگانه بزرگترین کمدینهای سینمای صامت را متناوب می‌کند، چهره خنثی و ضد احساساتی باسترکیتون، کمدی غیربدنی هری لنگدون، اتکای به داستان و موقعیت هارولد لوید؛ و فراتر از همه آنها، چاپلین که نبوغش در «تصریف - اختلافات جزئی کامل و دگرگون شونده نگره‌های عاطفی و جسمی وی نسبت به شیرینکاری» آشکار می‌شود (۹). اگی به حضور «لطیف‌ترین پانتومیم، عمیق‌ترین عاطفه، غنی‌ترین و بینش‌دارترین هنر شاعری» در آثار اولیه اشاره می‌کند (۱۰). قابل توجه اینکه، اگی همچون بازن، به شایستگیهای موسیو وردو، که بسیار مورد انتقاد قرار گرفته است، اذعان می‌کند؛ در حقیقت او سه مبنا را به دفاع از فیلم اختصاص می‌دهد. او از ساختار استعاری بنیادین فیلمی ستیزه‌جو آگاه است؛ اعمال جنایتکارانه وردو را در پیوند با فعالیت‌های تجاری و شخصیت او را برحسب زندگی امروزی ارزیابی می‌کند و فیلم را «استعاره‌ای برای شخصیت و از طریق این استعاره، استعاره‌ای برای شخصیت به عنوان خانواده، تجارت، جنگ، تمدن و آدم‌کشی در نظر می‌گیرد» (۲۶۱-۲۶۲). او متوجه پیوندی میان وردو و آدم‌خانه به دوش قبل می‌شود (۲۸۸). اما مانند بازن به شرح دقیق تکامل وردو در ارتباط با اصل عمومی کلی نمی‌پردازد.

کار اولیه ایزنشتین مورد حمایت هواخواهانه اگی قرار می‌گیرد اما او فیلمهای بعدی ایزنشتین مثل الکساندر نوسکی را «نوعی سبک اپرایی، سلیس، شتاب یافته که مثل تماشای دسته تشییع جنازه زیبایی که به خوبی سازمان یافته است تا نبوغ آزاد او با سرعت امیدوارانه چهل مایل در ساعت به سوی گور برود» (۲۴۷) می‌داند. تا آنجا که من می‌دانم اگی احتمالاً از اولین منتقدانی است که در مورد سبک بعدی ایزنشتین به عنوان سبک «اپرایی» صحبت می‌کند؛ این اصطلاح یقیناً برای الکساندر نوسکی و هر دو بخش ایوان مخوف وضع شده است. اگی متوجه می‌شود که در بخش اول ایوان مخوف اطوار قالبی^۲ مشابهی نشان داده می‌شود و همچنین از ایجاد رابطه بسیار مؤثر با اندیشه‌ها درمانده است: «با در نظر گرفتن توهمی که ایزنشتین به صورت متراکم و پیوسته برای بیان بسیاری از اندیشه‌های پیچیده به کار می‌برد، این قابل توجه است که در عمل این اندیشه‌ها تا چه حد اندک بیان می‌شود و بسیاری از آنها تا چه حد پیش پا افتاده است» (۲۴۹). با اینهمه، ایزنشتین برای اگی، که ستایشی رقت‌انگیز را

درباره این کارگردان به جای گذارده است، «قهرمانی بزرگ» باقی می ماند و غمگینانه می گوید «مرگ و زندگی حزن انگیز سرگنی ایزنشتین، کسی که بسیاری از بزرگترین امکاناتی که می توان برای رسانه سینما تصور کرد برای مدتی طولانی در درون او حبس بود و عذابش می داد و اینک مدفون شده است» (۲۹۹).

با دیدن غمره اخلاق صفر و آتالانت ژان ویگو، که چندی بعد تأثیری بزرگ بر کارگردانان موج نو می گذارد، اگی در مورد قدرت این کارگردان برای رسوخ در واقعیت چنین اظهار نظر می کند: «ویگو عمیقتر از آنچه بسیاری از آدمها تلاش کرده اند به درون شخصیت های خود نفوذ می کند، (و) از گذر میان واقعیت عینی، ذهنی، تخیلی و نیمه آگاهانه واهمه ندارد و بسیاری از سبکها و حقه های دورین را به محض اینکه مناسب تشخیص دهد ترکیب می کند» (۲۶۳). این نکته قابل ملاحظه است که اگی وجود عنصر تجربی را در فیلمهای ویگو کاملاً قابل قبول می داند زیرا هدف کارگردان برای عرضه واقعیت در تمام سطوح است - بدین ترتیب نیاز به تکنیکها و تمهیداتی را به وجود می آورد که از نظر سنتی واقعگرایانه نیست. مسئله ای که در اینجا نمایان می شود قابل توجه است؛ اساساً اگی می گوید یک فیلم ممکن است به مفهوم مستند، «واقعگرایانه» نباشد؛ اما با در نظر گرفتن هدف غایی فیلم، آن را فوق العاده واقعگرا می داند. همانند تروفو و دیگران که بعداً به ادای احترام نسبت به ویگو پرداختند، اگی نیز اهمیت این کارگردان را در تاریخ فیلم دریافته که می گوید غمره اخلاق صفر (می دانیم که غمره اخلاق صفر تأثیر عمده ای بر چهارصد ضربه تروفو و اگر... لیندسی اندرسون داشت) فیلمی است که «عمیقاً با سبک خالص سینمایی ساخته شده و... امکانات سبک و بیان با همان درخشش و اصالت مانند بهترین اثر گریفیث، چاپلین، ایزنشتین، داورنکو و مورناو توسعه داده شده است» (۲۸۷).

● منبع نقل قولها

* Agee James. *Agee on Film*. Vol. I. New York: Grosset & Dunlap, 1969.

■ رابرت وارشاو

رابرت وارشاو (۱۹۱۷-۱۹۵۵) در بحثهای عمده مربوط به فیلم و گونه‌های آن در کامنتری و پارتیزان رویو همکاری داشت. یکی از اهداف نهایی وی تحلیل در مورد «تجربه بی‌واسطه»^۱ در تماشای فیلمها بود؛ او قصد تعریف فرهنگ فیلم و یگانگی ویژه دیدن فیلمها را داشت. اگرچه او آن قدر زندگی نکرد که این طرح را تکمیل کند، بررسیهای مهمی در مورد فیلمهای گانگستری و وسترن و برآورد جالب توجهی در مورد چاپلین برای ما باقی گذاشته است. بحث مهم دیگر او در مورد واقعگرایی است، که از نظر او صرفاً صداقت سینمایی نسبت به دنیای بیرونی نیست بلکه وفاداری به اندیشه‌ها نیز هست. در سراسر نوشته‌های او با ارتباطی جامعه‌شناسانه در مورد تأثیرات فرهنگی بر فیلم مواجه می‌شویم که از کالیگاری تا هیتلر کراکوتر را متذکر می‌شود، اثری که وارشاو به آن احترام می‌گذاشت؛ اما آن را در نگرش تا اندازه‌ای محدود می‌داند.

فیلمهای گانگستری

وارشاو با توضیح مؤثری در مورد یگانگی این گونه، خصلتهای ویژه و جاذبه چنین فیلمهایی را تشریح می‌کند. قهرمان گانگستر اساساً به شهر تعلق دارد - نه شهری واقعی، بلکه مراکزی خیالی که در خارج از اسطوره‌های بود آفریده شده است. او که با اخلاق کامیابی همگام شده، از غلبه بر موانع مخصوص نوع خود یعنی انزوا، نداشتن حق انتخاب و مالیخولیا، ناتوان است. گانگستری مثل قهرمان صورت زخمی در مفهومی رومانتیک می‌تواند تراژیک باشد، چون هلاکت او پاسخی برای «فرض تجاوزکارانه بودن تقاضای اوست» (۱۴۳).

گانگستر برای فرهنگ آمریکایی جاذبه‌ای ویژه دارد زیرا با او و این گونه سینمایی، امکان کنار آمدن با بی‌تکلیفی روحی برای ما مهیا می‌شود. از دیدگاه فرهنگی وارشاو، به نظر می‌آید

1. Immediate experience

که آمریکاییها به آیین خوش‌بینی متقید شده‌اند که بر طبق آن چیزی را می‌گویند اما واقعاً به آن اعتقاد ندارند؛ بدین معنا که فاصله‌ای دردناک میان احساسات واقعی و خوشرویی ظاهری ما وجود دارد. با فیلمهای گانگستری این امر میسر می‌شود که با تمایل قهرمان برای موفقیت در دنیایی بی تفاوت همدات پنداری کرده و همزمان از شکست وی لذت ببریم. بنابراین، «گانگستر (یک)» نه به آن «بله» عمده آمریکایی است که با درشتی بر روی فرهنگ رسمی ما حک شده است و با طریقه‌ای که ما در واقع درباره زندگیهای خود احساس می‌کنیم ارتباط بسیار اندکی دارد» (۱۳۶). در واقع، احساس ما را از تراژدی، که تلاشها همواره برای ظهور آن در میان خوش‌بینی فرهنگی رسمی ایجاد شده توسط دولت است، می‌توان با فیلم گانگستری ارضا کرد، نوعی اجرای مجدد تغییر هیئت یافته ناکامیهای ما. او در مورد «جریانی از تقابل» صحبت می‌کند که با آن «در صدد بیان... آن مفهوم نومیدی و شکست اجتناب ناپذیری‌اند که با خوش‌بینی فی‌نفسه به ایجاد آن کمک می‌شود»؛ و اشاره می‌کند که این تقابل معمولاً به شکلی تصفیه شده در موقع ورود به هنر پدیدار می‌شود؛ و به این صورت خاتمه می‌دهد که: «فیلم گانگستری از این نظر قابل توجه است چون نیاز به تغییر هیئت را... بدون استلزام هیچ‌گونه واپس‌چیدگی جدی، محسوس می‌کند» (۱۲۸-۱۲۹). کاربرد عاطفی مشابه فیلم گانگستری، در تجربه ما در مورد خشونت شکل می‌گیرد. ما می‌توانیم در عین عدم قبول خشونت یک گانگستر با آن جذب شویم: «ما از مشارکت نیابتی در سادیسم گانگستر و مشاهده چرخش آن به طرف خودش، خشنودی مضاعفی به دست می‌آوریم» (۱۳۱-۱۳۲).

وارشاو با معرفی کامل خصایص نمونه فیلم گانگستری و توقعات تماشاگر، به نحوی قاطع در مورد برخی قراردادهای این گونه سینمایی صحبت می‌کند. بنابراین، گانگستری که مانند صحنه آغازین صورت زخمی، تنها نمایان می‌شود، به طور خودکار در خطر احساس می‌گردد: «ما بلافاصله از این وضعیت درمی‌یابیم که او به زودی کشته می‌شود. هیچ یک از قراردادهای فیلم گانگستری به شکلی نیرومندتر از این قرارداد وضع نشده است که: تنها بودن خطرناک است» (۱۳۲-۱۳۳). در این مورد ما می‌توانیم به دو مثال در پدر خوانده، قسمت اول از فرانسیس فورد کاپولا فکر کنیم: مارلون براندو بدون محافظ به بازار می‌رود و جیمزکان به تنهایی برای رسیدن به خواهرش اتومبیل می‌راند. در هر دو مورد، کاپولا برای ساختن تنش و اجتناب ناپذیری دراماتیک^۲، بر پذیرش قرارداد از جانب ما اتکا می‌کند. وارشاو در اینجا، درست با همان اصطلاحات اروین پانوفسکی، در مورد قراردادهایی صحبت می‌کند که ماعادت کرده‌ایم به آنها در فیلم واکنش نشان دهیم.

و سترنها

همچون بازن، وارشاو نیز تحلیلی شایسته در مورد قراردادها و قهرمان و سترن عرضه می‌کند. اگرچه گاوچران در پاره‌ای از خصلتهای ویژه با گانگستر سهیم است (او نیز مرد منزوی و مالیخولیایی دیگری با یک تفنگ است)؛ به خاطر اینکه نسبت به هستی خود بینش بیشتری دارد و به خاطر مفهوم بزرگتر هدف اخلاقی مثبت با گانگستر تفاوت دارد. گانگستر و گاوچران، هر دو، مردان ناچار و ناگزیری هستند، چون باید کارهای معینی را انجام دهند؛ اما آنچه گاوچران «باید انجام دهد»، در نهایت، ابقا و حمایت از «خلوص چهره خود» است (۱۴۰). وجود تراژدی در فیلمهای و سترن از کوشش قهرمان برای «دفاع از ارزش شخصی خود» ناشی

1. typical

2. dramatic inevitability

می‌شود و از نظر مفهوم، همانند کوشش گانگستر برای «توسعه قلمرو خود» (۱۴۳) بیش از آنکه رومانتیک باشد کلاسیک است. قهرمان با زنانی مواجه می‌شود که یا بینشی را نسبت به مشکلات او نشان می‌دهند (بدکاره‌ها و دختران سالن رقص) یا نسبت به وضعیت او بی‌اطلاع باقی می‌مانند (دختران خوب، مناسب برای ازدواج از شرق).

وسترن، قراردادهای و الگوهای خاصی دارد. هنگامی که در واقعگرایی، الگوی اساسی بدون تغییر دادن ماهوی تقویت می‌شود، تماشاگران استفاده از شکل قراردادی آن را می‌پذیرند: «تماشاگر لذتش را از ارزیابی تغییرهای کوچکتری به دست می‌آورد که در داخل یک نظم از پیش - ایجاد شده ابداع می‌شود. هیچ‌کس تازگی بیش از حد را نمی‌خواهد» (۱۴۶). با این حال، برای ارضای نیاز به تنوع باید تغییرات کافی وجود داشته باشد؛ ما خواهان «شکل یکسانی» هستیم نه «فیلم یکسان» (۱۴۷).

دو وسترن عمده سالهای ۱۹۵۰ که از نظر وارشاو در معمول کردن تغییرات دو شکل خیلی پیش می‌رود، نیمروز فرد زینه‌مان و شین جرج استیونس است. در نیمروز عنصری «اجتماعی» با روشی نسبتاً ناشیانه عرضه می‌شود و تلاش بر این است که این عنصر به یک شکل اساسی قراردادی شده، تحمیل شود: قهرمان مجبور شده است در برابر نابرابریهای شدید از خود دفاع کند، دو زن (یکی «بد» و آگاه، یکی «خوب» و فاقد درک)، کارت برنده و غیره. در این فیلم برای تبیین انزوای قهرمان در نقطه اوج، یک قرارداد استاندارد، خطایی وجود دارد زیرا از نمایش اجتماعی ثانویه‌ای استفاده می‌شود که طی آن مردم شهر به خاطر فقدان قدرت اخلاقی درونی به نمایش درمی‌آیند. در نتیجه، در فیلم شکل خراب می‌شود: «توضیح اینکه چرا دیگر آدمهای شهر در کنار قهرمان فیلم نیستند، اقامه پرسشی است که در چارچوب حقیق فیلم وسترن، یعنی در جایی که قهرمان به طور «طبیعی» تنهاست، وجود ندارد» (۱۴۹). شین به طریق دیگر و به خاطر سهولت بیش از اندازه تمایل زیبایی شناسانه ناموفق است. با تبدیل قهرمان به «روح غرب» و با صحنه‌آرایی و دکورهایی که شرایط واقعی غرب انکار می‌شود، فیلم به همان اندازه از توافق با شکل اصلی دور است که عزیز من کلمنتین جان فورد، که ما در آن «دقت سطحی بازسازی تاریخی را داریم؛ اما با اجرایی آنچنان عاشقانه که به ناپود کردن طرح کلی افسانه وسترن و شبیه ساختن آن به افسانه عاطفی آمریکای روستایی منتهی می‌شود» (۱۴۹).

وارشاو، خشونت در این گونه را نیز به فرهنگ ما ارتباط می‌دهد. با وسترن، ما امکان «یک جهت‌گیری جدی به طرف مسئله خشونت» را به شیوه‌ای خاص می‌یابیم (۱۵۱). ما با وجود محکوم کردن خشونت، نسبت به آن احساس شیفتگی می‌کنیم. در وسترن، خشونت عرضه می‌شود اما با نمایش آن در پیوند با قهرمانی که معمولاً دارای کف نفس (خود - مهار) است، مشارکت ما در کنشها از خشونت به خود سبک کنشها منحرف می‌شود. وارشاو زنده نماند تا وسترنهای اخیر را ببیند که در آنها امکان تجربه خشونت از نوعی که او توصیفش می‌کند کمتر است، در وسترنهای اسپاگتی سرجیو لئونه یا گروه خشن سام پکین پا توجه از سبک گاوچران به سبک کارگردان در ترسیم خشونت منحرف می‌شود. تمام وسایل سینمایی برای مصور کردن یا نمایش ماهیت خشونت به کار می‌رود - ظرفهای بزرگ خون، سکانسهای با حرکت آهسته برای نمایش مرگ، دستهای بریده شده و غیره.

چاپلین

وارشاو با مرتبط ساختن موسیو وردو با آثار قبل که با قواعد چاپلین ساخته شده است

دفاع توأم با ادراک و حساسیتی از این فیلم به عمل می‌آورد. در فیلمهای اولیه با شخصیت ولگرد، قهرمان و جامعه در مناسبتی توأم با خصومت بسر می‌برند که بیشتر تصادفی است تا هدفدار؛ بدین معنا که ولگرد، صرفاً به خاطر حضور ضداجتماعیش واکنشی منفی را برمی‌انگیزد؛ اما باعث واکنشهای خصومت‌آمیز مطلق جامعه نمی‌شود. تقریباً از دوره عصر جدید به بعد این رابطه تنش بیشتری پیدا می‌کند؛ حملات جامعه متوجه ولگرد می‌شود. در قهرمان موسیو وردو، قاتلی که برحسب اخلاق تجاری جامعه‌اش عمل می‌کند، ولگرد و خود جامعه در یک سیما ترکیب شده است؛ «با وردو، تقابل میان فرد و جامعه، سادگی قدیمی خود را از دست می‌دهد. جامعه در فرد جریان می‌یابد و این دو از جهتی عرصه مشترک می‌یابند؛ مبارزه اینک مبارزه‌ای درونی، محو از اتهامات و تناقضات است؛ این خود انسان است که هم به صورت فرد و هم به صورت جامعه تباه می‌شود» (۲۱۱).

در سراسر دوره زندگی چاپلین، بازیگر/ولگرد/کمدین از تماشاگر درخواست می‌کرد «مرا دوست داشته باشید» (۲۲۳). در لایم لایت شخصیت کالورو با به تصویر کشیدن این ندا، این بی‌تکلیفی اساسی همه دلکها را آشکار می‌کند که در حین تلاش برای حفظ جدایی هویت دلک از آفرینشهای نامعقول خود، همواره باید خوار شمرده شوند: «در لایم لایت نیز همانند موسیو وردو، چاپلین گرفتار این تناقض شده است. او از اینکه صریحاً به تحقیر تن دهد اکراه دارد و (در عین حال) نگران این است که چیزی «بیش» از یک دلک تلقی شود» (۲۲۹). دو نیم شدن شخصیت کالورو میان یک شخص (عادی) و یک دلک حرفه‌ای، این نکته را القا می‌کند که «باید چنین تقسیمی در شخصیت چاپلین وجود داشته باشد؛ زیرا اگر غیر از این بود، او دیوانه می‌شد» (۲۳۰). همانند بازن، اما با اندک تفاوتی در برخورد با کالورو / چاپلین، وارشاو این دو را همذات می‌پندارد: کالورو «خود چارلز چاپلین، است که «شخصاً» برگشتن قصه خود نظارت می‌کند و، نیست در لحظه‌ای که از کنترل صرف نظر می‌کند» (۲۳۱).

مادر وارشاو برخورد ترکیب شده غریبی را با چاپلین می‌یابیم؛ از جهاتی او چارلی را تحسین می‌کند، اما از جهات دیگر به نظر می‌آید که چاپلین از طرف او رد می‌شود. یک دوگانگی که به روشنترین حالت هنگامی آشکار می‌شود که وارشاو به تبیین عقیده ایزنشتین که قبلاً اقامه شده می‌پردازد، که چاپلین دنیا را از چشم یک بچه می‌بیند. وارشاو اشاره می‌کند به وجود یک «بی‌عاطفگی که به نظر می‌آید به نحو لاینحلی به نبوغ چاپلین تعلق دارد». حتی اگر او شبیه به یک بچه باشد «در عین حال، در محدوده نیازها و درک خود حبس شده است و نمی‌تواند هیچ پیوند واقعی با دیگران برقرار کند. دقیقاً فقدان چنین پیوندی است که از او یک دلک - بچه‌گانه‌ترین نوع سرگرمی - را می‌سازد و ماده مضمونی دلک را به او می‌بخشد» (۲۳۱).

واقعیت و تصورات

یکی از مضامین ثابت نقادی وارشاو نیاز به تصویری واقعی از دنیاست که با فعالیتهای دوربین و آنچه فیلمساز درباره انسان می‌گوید، به دست می‌آید. بحثهای وی درباره فیلمهای مختلف این تقاضا را به وضوح آشکار می‌کند. برخلاف بسیاری از معاصران خود، از جمله اگی، که بهترین سالهای زندگی ما از ویلیام وایلر را ستایش می‌کنند، وارشاو این فیلم را به خاطر پوچی ماهوی آن محکوم می‌کند. به رغم اینکه او انبوهی از مثالهایی را می‌یابد که در فیلمها به عرضه رویه واقعیت پرداخته‌اند (ظاهر یک شهر، محتویات آپارتمانها، داخل بانکها و دراگ‌استورها، گفتگوهایی که شبیه کلام واقعی به نظر می‌آید)، او استدلال می‌کند فیلم هرگز به حیطه‌ای فراتر از سطحی بودن نمی‌رود: «آنچه شما می‌بینید، همه آن چیزی است که وجود

دارد» (۱۵۷). عدم موفقیت، نتیجه هر آزمون جدی شرایط اجتماعی است. در واقع، در فیلم به نظر می‌آید که مسئله‌ای ناموجود ساخته می‌شود (مسئله‌ای که با مراجعت سربازان از جنگ آشکار شده است) در حالی که «واقعیت امور سیاسی» نادیده انگاشته می‌شود (۱۵۸). ما در مورد مناسبات انسانی فقط «طفره رفتنها و واپیچیدگیها» را می‌یابیم چون در فیلم وانمود می‌شود موضوعات مالی، برابری و امور سیاسی، صرفاً مسائل «اخلاق شخصی» است (۱۵۹). در پاییزی روسلینی، که تأثیر بسیاری بر بازن گذاشته است، نیز به خاطر مستثنا کردن تصورات، خلاف رخ می‌دهد. وارشاو نیمی از شش اپیزود آن را دوست دارد، اما به طور کلی فیلم را ناقص می‌یابد. به ویژه، او برداشت بلند را سخت مورد حمله قرار می‌دهد زیرا با ثبت صرف رویدادها، تکنیک اجازه تفسیر آنها را نمی‌دهد. به یاد می‌آوریم که بازن برداشت بلند با عمق میدان زیاد را تمهیدی می‌دانست که امکان می‌دهد تماشاگران، ابهامهای در صحنه را انتخاب و دسته‌بندی کنند. اما از نظر وارشاو، «خنثی بودن دوربین امکان تعمق را مستثنا کرده است و در نتیجه، منتهی به جدایی رویدادها از تمامی مسائل دیدگاهی می‌شود» (۲۵۳-۲۵۴). در ویرانی سکانس‌هایی با تصویربرداری جامع آن از مرگ، «بازهم جایی برای ایده‌ها وجود ندارد» زیرا محدود بودن تکنیکهای نئورئالیست آنها را مستثنا می‌کند (۲۵۴). او متأسف است از اینکه چیزی را به عنوان عریان کردن عمق متفکرانه، مشاهده می‌کند: «طرد ایده‌ها، رد کردن اصول نیز هست» (۲۵۷).

از نظر وارشاو این فقط تکنیکهای نئورئالیستی نیست که، با به کار رفتن به این نحو، در ارتباط ایده‌ها مداخله داده می‌شود. او از رویکرد ایزنشتین برای ارائه واقعیت نیز انتقاد می‌کند. او در مورد «فضل فروشی غیرقابل تحمل» در نقادی روسی صحبت کرده است و روش مونتاز در سکانس پل فیلم اکبر را نشانه‌ای از «پوچی ماهوی و خطرناک» فرض می‌کند. حتی هنگام پذیرش مؤثر بودن سکانس پله‌های اودسا در پوتمکین و تصدیق عناصر بزرگی در فیلم، ستایش وارشاو از ایزنشتین و دیگر استادان روسی در نهایت با لجابت توأم است؛ فیلمها «خام، عامیانه، اغلب بچگانه و در عین حال مملو از لحظات ناگهانی قدرت است» (۲۷۱). مونتاز شیرهای سنگی که در سراسر کتاب با ستایش از آن یاد کرده‌ایم مورد اعتراض وارشاو قرار می‌گیرد زیرا با آن بر «هنر» فیلم بیش از واقعیتی تأکید می‌شود که رسانه توانایی گرفتن آن را دارد: «کاربرد شیرسنگی، در واقع، اندیشه‌ای «هنرمندانه» و حاکی از هوش است اما به طور پایه‌ای اندیشه حقیری نیز هست و از هر دو نظر، خاص ایزنشتین و به طور کلی سینمای شوروی است. آنچه را پیش از هر چیز خواهان آن هستیم این سینما به ندرت به ما ارائه می‌کند: سرخهایی از واقعیت محض رویدادها که به آنها می‌پردازد. نکته مهم در مورد شیرها این است که تمام «هنر» کاربرد آنها به این واقعیت مربوط می‌شود، که زنده نیستند» (۲۷۲-۲۷۳).

اعتراضات وارشاو به تکنیکهای نئورئالیستی یا مونتاز مورد قبول باشد یا نباشد، مهم این است که مناسبت استدلال او را بفهمیم. اساساً او می‌گوید سبک نمایش با ارتباط ایده‌ها مرتبط است؛ به بیان دیگر، با شکل می‌توان بر محتوا تأثیر گذارد - با عدم تمرکز توجه ما یا ساختن مصنوعی بینشان، موضوعات واقعی از معنای بالقوه کامل محروم می‌شود. بنابراین، همچون منتقدان، ما نیز این پرسش را مطرح می‌کنیم که آیا در یک فیلم معین، کارگردان از تکنیکها و روشهایی استفاده می‌کند که نمایش کامل موضوع و پیچیدگیهای آن را میسر می‌سازد، یا آیا سبک ارتباط در تضاد با موضوع است و در واقع متناقض است. برای مثال، در مسافر، آخرین فیلم آنتونیونی، برداشت بلند اواخر فیلم باعث بحثهای زیادی شد. آنتونیونی با تنظیم مکانیکی پیچیده‌ای که مستلزم استفاده از یک ژيروسکوپ است، تماشاگران خود را از داخل یک اتاق

خواب، از میان شبکه فلزی یک پنجره به سوی خیابان، خارج از اتاق می‌برد - تمامی اینها در برداشت مجرد و قابل ملاحظه‌ای است که هفت دقیقه طول می‌کشد. با اینکه می‌توان استدلال کرد که این سکانس تضمن‌های زیبایی شناسانه‌ای راجع به خود نئورئالیسم دارد و با اینکه مهارت تکنیکی آن غیرقابل انکار است، هنوز هم مسئله عیبجویانه اعتبار هنری وجود دارد؛ تماشاگران باید قضاوت کنند که آیا این برداشت بلند در نهایت به معنای صحنه کمک می‌کند، آیا مانند جادوی محض توجه را به سوی خود جلب می‌کند یا واقعاً نیت آنتونیونی در این صحنه مغرب از آب درمی‌آید.

● منبع نقل قولها

* Warshaw, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Atheneum, 1971.

■ پائولین کیل

پائولین کیل (متولد ۱۹۱۹) فوق‌العاده محبوب و متنقد که مدتی طولانی از کارکنان نیویورکر بوده، تنها منتقد فیلم است که تاکنون (به خاطر کتاب عمیقتر به سوی فیلمها) برنده جایزه کتاب ملی شده است. سالهاست که او توجه خوانندگان خود را به سوی عناصر فرهنگی و اقتصادی تولید فیلم و جنبه‌های جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه واکنش تماشاگران در برابر فیلمها هدایت می‌کند. با مباحثی که در این بخش کتاب بررسی می‌شود. او از اعمال کنترل بالقوه مخرب تجار بر رسانه وحشت دارد و ضمناً در مورد چگونگی مشارکت تلویزیون در فرسایش هنر فیلم توضیح می‌دهد. عدم قبول نظریه مؤلف برای او، تا حد زیادی، به نظر وی در مورد چگونگی واپیچیدگی ارزشهای تولید در هالیوود بستگی دارد. خوانندگان می‌توانند نقد درجه اول و متقاعد کننده و تحلیل صدها فیلم را در مجموعه‌های مرور آثار و مقالات وی پیدا کنند.

نیروهای اقتصادی

در مقاله مشهور «دریاره آینده فیلمها» (۳۳۱-۳۰۹:۱) که برای اولین بار در ۱۹۷۴ چاپ شد، کیل به اخطار تهدیدآمیز بسیار تنیدی در مورد روش نیروها در اعمال کنترل بر تولید، توزیع و معرفی فیلمها در هالیوود می‌پردازد. این مقاله مضامینی را در بردارد که سالها بر نقد کیل حکمفرما بوده است. او کارگردانان مستقل را دعوت می‌کند که با یکدیگر متحد شوند و دفاتر توزیع خود را به عنوان وسیله‌ای برای نبرد با جریانهای جاری، که از تکامل سالم رسانه جلوگیری می‌کند، تشکیل دهند.

او توضیح می‌دهد که معرفی فیلمها چگونه نقشی قاطع در توزیع فیلم دارد و چگونه این امر بر همه انواع فیلم تاثیر می‌گذارد. از یک طرف، او اظهار می‌دارد که آگاهی شفاهی ساده که طبق عادت کمک به فروش یک فیلم بود، در مورد فیلمهای متوسط به مبارزات تبلیغاتی استادانه‌ای تبدیل شده است که مثل چاق بر سر و روی مردم کوفته می‌شود. به زور برای فیلمهایی مثل قد

بلند در حال راه رفتن و گتسبی بزرگ که به سختی درآمدزاست راهبردهایی^۱ طراحی می‌شود تا این احساس در افراد به وجود آید که شخصاً دچار نقص هستند اگر به دیدن فیلمی که به گفته تبلیغاتچها «همه درباره آن صحبت می‌کنند» نروند. از طرف دیگر، هیئت‌های اجرایی این قدرت را دارند که با محدود کردن آگهی باعث ساخته شدن یک فیلم یا عدم ساخته شدن آن شوند. این معمولاً در مورد کارگردانها و فیلمهایی اتفاق می‌افتد که این ترس در موردشان وجود دارد که برای مردم، خیلی هنری یا پیشرفته باشند. کیل، مارتین اسکورسیزی و رابرت آلتن را مطرح می‌کند که تا همین اواخر ناچار بودند به خاطر عناصر تجربی و غیرسنتی فیلمهای خود از حمایت بدون خلوص استودیوها خشنود باشند.

همه چیز به آنچه قدرتهای تجاری فکر می‌کنند فروش خواهد داشت، ختم می‌شود. نمایش سرگذشت پوزیدون جریانی از فیلمهای «فاجعه‌آمیز» به وجود می‌آورد زیرا این پیشفرض وجود داشت که چنین موضوعی فروش خوبی خواهد داشت: «سران استودیوها، مثل بچه‌ها که سعی می‌کنند دستشان را بالاتر از دست دیگری بر روی چوب بیس بال بگذارند، در حال تولید حماسه‌های فاجعه‌آمیزند - صرفاً به خاطر موفقیت سرگذشت پوزیدون که احتمالاً ارتباطش با علاقه مردم به مکاشفه به اندازه علاقه آنان به ده سرخپوست کوچولوی آگاتا کریستی بوده است» (۳۱۸:۱). یعنی در صنعت سینما با ساختن فیلمهای دیگری که شبیه یک فیلم موفق است و با استفاده از آگهی برای ساختن جوئی که در آن، این گونه فیلمها باید دیده شود، از موفقیت یک فیلم سود می‌برند.

وجه دیگر کنترل هالیوود که باعث پریشانی کیل می‌شود، سگ منشی محض عملکرد است. در این صنعت، نه تنها کارگردانان به مزدور تبدیل شده و وسایل سقوطشان به تمایل مورد نظر فراهم می‌شود بلکه علی‌رغم آنکه به نظر می‌آید ارزشهای تجاری را محکوم می‌کنند، کارگردانها را - به خاطر منفعت - به فروش می‌رسانند. در نتیجه، فیلمی مثل شکار آرتور پن در واقع، خود سوءاستفاده کننده است برخلاف آنچه تظاهر می‌کند: «گرایشهای پول پرستانی که در پشت فیلمها قرار دارند در حمله فیلم به پول پرستان به نمایش درمی‌آید. آنها سعی می‌کنند فیلم بزرگ پر تحرکی بسازند که گرایشهای جنوبیهای سفید را در نمونه‌ای دوست داشتنی «به نمایش درآورد» و در عین حال می‌خواهند مطمئن باشند که فیلم پولساز است، در نتیجه تمام افعال جنسی جنوبی سفید فاسد کثیف را، که به ظاهر محکومش می‌کنند، سرمشق قرار می‌دهند» (۱۸۶:۲). نمونه دیگر این دوگانگی در فعالیتهای تبلیغاتی برای اگر... لیندسی اندرسون نمایان می‌شود، فیلمی درباره طغیان جوانان که با کشتار صاحبان قدرت به پایان می‌رسد. در این مورد پول پرستان «در حال تبدیل «جوانان» به شورشیهای مسلح هستند» و روی اربابه فیلمهای ضدفرهنگی می‌پزند. او با هوشیاری تناقضی را در این خصوص متذکر می‌گردد: «یکی از تضادهای سرمایه‌داری^۲ که مارکس پیش‌بینی نکرد، این است: در کارتهای تجاری که وسایل ارتباط جمعی تحت کنترل آنهاست اینک در حال فروش «جوانان» و براندازی خشونت‌آمیز صاحبان قدرت هستند، به این دلیل مغرب ساده که می‌توانند برای عرضه این موضوع تقاضا پیدا کنند و این تقاضا را توسعه دهند» (۳۸۴:۳). برای بررسی جامعتر رابطه موجود میان علایق تجاری و یک فیلم معین تماشاگران باید به بررسی کیل در مورد ساختن فیلم گروه مراجعه کنند (۱۲۴-۸۳:۲).

ملاحظات فرهنگی

کیل اغلب شرحی از واکنش تماشاگر در برابر یک فیلم را در نقد خود می‌گنجاند. این عادت نتیجهٔ علاقهٔ وی به پویایی شناسی واکنش^۱ و پیوند آن با مسئله‌ای وسیعتر، پیامدهای جامعه‌شناسانه، سیاسی و روان‌شناسانهٔ فیلمها و گونه‌های معین، است.

مثلاً، او اشاره می‌کند که گونهٔ وسترن مدتهاست که به عنوان هر نوع شکل ماندنی و به عنوان خودش تمام شده است. با این همه، پول پرستان و شرکتهای تولید فیلم (که اغلب در تملک ستاره‌های وسترن است) به ساختن این فیلمها ادامه می‌دهند: «وسترنها یعنی پول در بانک» (۵۶:۲). جدا از اسطورهٔ وسترن سنتی، در هالیوود اسطوره‌ای جدید برای مردمی می‌سازند که از ستاره‌ها دورند «ستاره‌هایی که در تجارت پیر شده‌اند، کسانی که زنده مانده‌اند و به لایروبی شهرت جهانی خود ادامه می‌دهند، لاشه‌های گرانقیمتی با همان حرکات قدیمی... وسترن جدید یک شوخی است و ستاره‌ها به خاطر خنده آن را بازی می‌کنند و واکنش شیفتگان جوان فیلم در برابر قهرمانان به این دلیل نیست که آنها قهرمانان اسطوره‌ای غرب قدیم را نشان می‌دهند بلکه به این دلیل است که آنها ستاره‌های سینمایی اسطوره‌ای هستند» (۵۳:۲). تصور نکردن جان وین در این نقطه دشوار است؛ خوانندگان می‌توانند ستارگان دیگری را تشخیص دهند که حضورشان در فیلمها - بی‌اغراق - کل فیلم را تشکیل می‌دهد؛ مانند وینسنت پرایس در فیلمهای وحشت.

کیل واکنشهای تماشاگران در برابر خشونت را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد. او ابراز احساسات جوانی را تشریح می‌کند که نسبت به «سیرک وحشت» آل توپو از الکساندرو جودوروفسکی، با آن کشتار و انحراف اخلاقی برآمده از مصرف مواد مخدر؛ واکنش نشان می‌دهد (۴۲۱:۴). فیلم به نظر نمی‌آید «واقعیتر از تجارتی باشد که خود آنان پس از مصرف مواد مخدر در ذهنشان داشته‌اند. به همین دلیل است که خون، آنها را ناراحت نمی‌کند» (۴۲۶:۴). دیگر فیلمهای اخیر که خشونت افراط‌آمیز را در بردارد، گواهی بر ویرانی ارزشهاست. در گاوچرانها، وسترنی که در آن جان وین پسرهای جوان را با دنیای مردانه آشنا می‌کند، عدم تأکید محسوسی در مورد مسائل جنسی وجود دارد، به نحوی که فیلم می‌تواند درجهٔ «فیلم مخصوص عموم مردم» را بگیرد اما خشونت کاملاً قابل قبول است: «پسرهای جوان باید آدمکشهای عقیق باشند، مسائل جنسی از آنها پسرهای کشیف می‌سازد» (۴۹۲:۲). یا او توضیح می‌دهد که تمام سرمایهٔ یک فیلم را می‌توان، همان طور که هست، حفظ کرد، اگر به روش فیلم ارتباط فرانسوی برای جذب تمام عناصر سیاسی در میان تماشاگران تلاش شود. در مفهوم آفرینی و قهرمان بدون جذابیت این فیلم، او یک «آیین کلی دست راستی، دست چپی، انتخاب با شماست» می‌بیند که در واقع «به کلی، فرصت طلبی تجاری است که خود را یک نظریهٔ وجودی جا می‌زند» (۴۰۲:۴). هری کشیف به وضوح دست راستی و «عمیقاً غیراخلاقی» است (۴۸۸:۴). قهرمان برای اجرای «عدالت هوشیار» به پا می‌خیزد زیرا به نظر می‌آید تجارب او، بی‌کفایتی نظام اجتماعی را ثابت می‌کند (۴۸۷:۴). او نمی‌تواند قاتل باشد و «این تباهی متحرک را بگیرد، چون این احکام، به خاطر موانع قانونی مثل احکام دادگاه در مورد میراندا و اسکوئیدو، احکامی است که در یک جامعهٔ ضعیف لیبرال در مورد جنایتکاران صادر می‌شود. این جملات، جملات فیلم است» (۴۸۶:۴).

اگرچه او زیاد به کار زیگفرید کراکونر نمی‌اندیشد (۲۶۹:۵-۲۹۲)، این تفسیرش که ما

فیلمی از این نوع را نمایش دهنده یک دوره فرض می‌کنیم ما را به یاد نظریه آفرین پیشین می‌اندازد: «هنگامی که مجدداً به فیلمهای گذشته فکر می‌کنید یا هنگامی که آنها را از تلویزیون تماشا می‌کنید، شبیه نمونه‌های - نمونه‌های لباس - دوره‌ای است که در آن ساخته شده است: در گرمای شب متعلق به دوران لیندن جانسون است، همان طور که هری کشیف به وضوح به اوج دوران نیکسون تعلق دارد» (۱:۱۸۸). ضمناً نگرش او را در مورد دلایل جاذبه فیلمهای فوق‌العاده رومانتیک در سال ۱۹۷۰ ملاحظه کنید. در آن دوره «تمایل به بیمه مجدد جهان اخلاقی»، علت جذب شدن تماشاگران را به فیلمهای دختر رایان و قصه عشق تبیین می‌کند؛ قصه عشق «ممکن است اشتیاقی ملی (و شاید بین‌المللی) را ارضا کند. در زمانی که ما از شکستهای ملی خسته شده‌ایم، در این فیلم به عواطف نیرومند خصوصی، فداکاری متقابل عشاق سخت کوش و خوش‌سیا و عشق مافوق مرگ پرداخته می‌شود» (۴:۲۷۵).

دیگر ارزیابیهای وی در مورد فیلمها و واکنشهای تماشاگران نسبت به آنها را می‌توان در این مقالات یافت، «فریبندگی غفلت» در مورد مضمون از خودیگانگی در فیلمهای دربار انداز، شرق بهشت و جنگل تخته‌سیاه (۵:۴۴-۶۲)؛ بحث تکان دهنده وی درباره بانی و کلاید (۲:۷۹-۵۹)؛ و تحلیل او در مورد «فیلمهای بی‌ارزش، هنر و فیلم» (۳:۱۰۵-۱۵۸)، که در آن به اعتبار «فیلم بی‌ارزش» اشاره می‌کند - فیلم مردم‌پسند سرگرم‌کننده‌ای که هیچ ادعایی در مورد «هنر» بودن آن نیست اما می‌توان با آن به تماشاگران آموخت که «هنر» چه چیزی می‌تواند باشد.

تلویزیون

کیل تلویزیون را تهدیدی واقعی برای فیلمها به حساب می‌آورد و روشهای متعددی را نشان می‌دهد که در تلویزیون با آنها در کاهش قدرت فیلمها از دو جنبه مضمونی و تکنیکی شرکت می‌کنند. در شکل سنتی، کارگردانها حرفه خود را با کار کردن بر روی فیلمهای رده «ب» در هالیوود یاد می‌گیرند. اما با انحلال استودیوهای بزرگ، این گونه فرصتها بسیار کمتر می‌شود. یکی از نتایج چنین وضعی این است که نویسندگان و کارگردانهای تلویزیون بدون پسزمینه کارآموزی در خود رسانه مستقیماً به کار در فیلمها وارد می‌شوند. آنچه آنها از تلویزیون می‌آورند، مفاهیم غیرسینمایی در مورد چگونگی آفرینش فیلمهاست.

برای مثال، زمان بندی نمایش تلویزیونی میانگین، با وقفه‌های ضروری آن برای آگهیهای تجاری، می‌تواند کمکی باشد به «ویرانی حس روایی - که با دنبال کردن پیچیدگیهای یک قصه تا نتیجه آن، مایه لذت بزرگی می‌شود» (۵:۹۱). به جای ساختار روایی سنتی، کارگردانهای تلویزیون به فیلمنامه‌هایی با «شخصیتها و موقعیتها کم مایه یک بعدی، گفتگوهای تقریباً متوالی، تضادهای دیداری واضح، تغییرات سریع عواطف و نقاط اوج بسیار» عادت کرده‌اند (۳:۲۴). در این فیلمها هیچ عمق وجود ندارد: او می‌بیند که «در زیر موقعیتها، در پشت یا اطراف فعل پیشزمینه هیچ چیز وجود ندارد، هیچ حسی از زندگی برای پشتیبانی رویدادها موجود نیست» (۳:۲۵). شخصیتها فاقد زندگی هستند: «اگر در فیلمی به نظر آید که هیچ شخصیتی دارای گذشته نیست، می‌توان کاملاً مطمئن بود که این فیلم را اشخاصی از تلویزیون نوشته و یا کارگردانی کرده‌اند. حتی به نظر می‌آید شخصیتها آنچنان زمان حالی هم ندارند» (۳:۲۷). جنبه‌های تکنیکی نیز به همین شکل ناقص است. کارگردانهای تلویزیونی اینک فیلمهای سینمایی می‌سازند و در آنها «بازیگران را فقط در حال فریاد زدن در نمای درشت نگه می‌دارند» (۲:۹۳). به جای آنکه دوربین را برای گرفتن واقعیت فیزیکی به کار برند، این

کارگردانها «آن را وسیله ضبط کننده‌ای برای کنش صحنه‌ای می‌دانند». برای تماشاگر «هیچ چیز بر روی پرده نیست که چشم شما بر روی آن درنگ کند، نه بعدی، نه فعلی در پس‌زمینه و نه حسی از جریان زندگی یا چشم‌اندازی که با فعل پیش‌زمینه ترکیب شود. همه چیز برای شما در پیش‌زمینه قرار داده شده تا فوراً درک کنید. همه چیز در سطح است و از کادر تصویر به طرف شما می‌پرد» (۱۰۲:۲-۱۰۳). کیل مشخصاً سیدنی لومت، کارگردان فیلم گروه را نمونه‌ای از یک کارگردان تلویزیونی می‌داند که جنبه‌های تأسف‌آور حرفه قبلی خود را به فیلم (سینمایی) آورده است. اما تماشاگران ممکن است بخواهند اعتبار یا مناسبت اظهارات او را در مورد کارگردانهای جدیدتری که در تلویزیون کارآموزی کرده‌اند مورد تأمل قرار دهند. استیون اسپیلبرگ، برای مثال، به نظر نمی‌آید که مرتکب هیچ یک از لغزشهایی شده باشد که کیل از آنها واهمه دارد؛ بینندگان قلیلی ارواره‌های اسپیلبرگ را یک نمایش تلویزیونی کش داده شده در نظر می‌گیرند. صحنه‌های اولیه فیلم که او در آنها به کادربندی فشرده اتکا می‌کند و نماهای به ظاهر افراط‌آمیزی که کنش در آنها در پیش‌زمینه باقی می‌ماند، به خاطر آنکه تنش و فلج‌شدگی اهالی وحشت‌زده شهر را القا می‌کند کاملاً مفید است. البته باید این را هم ذکر کرد که یکی از کارگردانان محبوب کیل، رابرت آلتمن، کار را با تلویزیون شروع کرده است.

معیارهای نقادانه

کیل فکر می‌کند منتقد خوب باید «به مردم کمک کند تا ببینند چه چیزی در اثر وجود دارد، چه چیزی در آن هست که نباید باشد و چه چیزی در آن نیست که می‌توانست باشد» (۳۰۸:۵). فیلمها باید «برحسب چگونگی توسعه تجربه ما و ارائه لذت به ما داوری شوند و... روشهای ما برای قضاوت در مورد اینکه در فیلمها این کارها چگونه انجام می‌شود، نه فقط از فیلمهای قدیمیتر بلکه از دیگر آثار هنری ناشی می‌شود» (۳۰۹:۵). او نقادی را «کنش متوازن کننده‌ای» می‌داند که «در آن می‌کوشند تا در مورد جنبه‌های عاطفی که بینندگان حس می‌کنند اظهار نظر کنند، می‌کوشند تا بدون توهین به استعدادهای بینندگان برای هنر عامیانه ساده و خام، لذت آنها را از فیلمها افزایش دهند» (۱:۱۱۱). آندره بازن و جیمز اگی از طرف او به عنوان منتقدان عالی ستایش شده‌اند.

با وجود ارج نهادن او بر بازن، او نظریه مؤلف را رد می‌کند، به آن شکل که اندرو ساریس به ضابطه درآورده است نه به شکل مربوط به بازن. او تصدیق می‌کند که در هر هنری، منتقدان با «روشی که هنرمندان (علاوه بر دیگران) از خود وام می‌گیرند و چگونگی پدیدار شدن مجدد تمهیدات، تکنیکها و مضامین مشابه در آثارشان» جذب می‌شوند (۲۹۴:۵). اما او می‌پرسد، آیا ما نیاز داریم نظریه مؤلف را در چنین فعالیتهای نقادانه‌ای دخالت دهیم؟ نسبتاً شبیه به استنلی کافن، او نیز می‌خواهد به بررسی مسائل تکرار و تداوم مضمونی در یک کارگردان بدون توسل به نظریه‌ای از این دست بپردازد.

سه فرض پیشنهادی ساریس (که بعداً به صورت مفصلتر شرح داده می‌شود) از نظر او حاوی معنای اندکی است. او فرض اول را رد می‌کند، که یک کارگردان باید «قابلیت تکنیکی» را هنگامی که بیش از امور مضمونی اهمیت می‌یابد به عنوان معیاری از ارزش به نمایش درآورد. در مورد فرض دوم، توانایی ما برای آشکار کردن «امضای» یک کارگردان در فیلمهایش در عادت وی به تکرار تکنیکها و مضامین معین باید معیاری برای قضاوت باشد، او می‌پرسد «چگونه این استاندارد قابل تشخیص شخصیت معیار قضاوت در مورد آثار می‌باشد؟ (۲۹۷:۵-۲۹۸). در حقیقت، اگر فیلم ما را از شخصیت کارگردان بیش از محتوای

داستان آگاه می‌کند، احتمالاً اثر هنری خوبی نیست. حتی تمهیدات قابل تشخیص هیچکای ممکن نیست شخصیت وی را به اندازه «نظریه شخصی روان‌شناسی تماشاکر» او به ما عرضه کند (۲۹۸:۵). او درخواست ساریس را به ویژه برای «سرزندگی روحی» ضعیف می‌یابد و به همان دلیل مشابه استدلال بازن برضد منتقدان کایه دو سینما، آن را رد می‌کند: «سرزندگی را به شکل نشان ثابت فرضهای ساریس فقط می‌توان برحسب پرستش شخصیت^۱ توضیح داد» (۳۰۱:۵).

این مفهوم که ما باید قادر به آشکار کردن «معنای درونی... به نحوی که از تنش میان شخصیت یک کارگردان و ماده کارش استنباط شود» باشیم، از نظر او، در نهایت، وسیله حمایت از نظام استودیویی و فشارهای مخصوص پول پرستان می‌شود. یعنی توانایی ما برای دیدن اینکه یک کارگردان نشان خصلت و سبک ویژه‌اش را بر فیلمهای عادی می‌گذارد در حالی که در جو محدود شده استودیو کار می‌کند، این نکته را القا می‌کند که با آدمی مزدور سر و کار داریم: «مؤلف مطلوب کسی است که قراردادی طولانی مدت را امضا می‌کند، هر فیلمنامه‌ای را که به او داده شود کارگردانی می‌کند و خود را با تحمیل خرده‌ریزهای سبک شخصی بر شکافهای طرح کلی متجلی می‌سازد. اگر «سبک» او در تضاد با خط داستانی یا ماده مضمونی باشد، چه بهتر - مجال بیشتری برای کشاکش به وجود می‌آید» (۳۰۲:۵). در جایی دیگر، به قول او، نظریه مؤلف «حمایت از نظام استودیویی - و به ویژه آن دسته از فراورده‌های استودیویی نظیر فیلمهای وسترن و پر تحرک - در زمینه‌ای است که آن دسته از کارگردانهایی که هنرمند بودند کیفیت خصوصیات حرفه‌ای خود را با یک بینش شخصی به فیلمها وارد کردند، مؤلفانی که می‌توانستند نیازهای خود را در نظامی تجاری برآورده سازند. براساس همین نظریه مزدور برتر به عنوان هنرمند پنهان بود که فیلمهای افرادی مثل راتول والش و ساموئل فولر تحسین شد» (۹۸:۴). نظریه، بنابراین در این تصور، «خطرناک» است زیرا با آن «به هنرمندان جوانی که ممکن است برای انجام کاری در سینما در تلاش باشند هیچ چیز بجز اهداف تجاری عرضه نمی‌شود» (۳۱۶:۵).

او با این عقیده منتقدان مؤلف که کارگردان باید بر فیلمش «نظارت خلاقه»^۲ داشته باشد موافق است (۹۸:۴). اما «نظارت خلاقه» قدرت مطلق نیست؛ اگر واقعگرا باشیم این امر غیرممکن به نظر می‌آید. در درجه اول، حضور فیلمنامه‌نویس در غالب فیلمها کسی غیر از کارگردان است. یک کارگردان برای آنکه فیلم خوبی بسازد باید فیلمنامه‌ای داشته باشد که به خوبی نوشته شده باشد؛ از طرف دیگر، یک فیلمنامه خوب این امر را تضمین نمی‌کند که فیلم، خوب کارگردانی خواهد شد (۷۵:۲). «پرستش» کارگردان به عنوان تنها نیروی خلاقه پشت یک فیلم از آگاه کردن ما به شرایط واقعی موجود در می‌ماند: «چنین پرستشی معمولاً به جدا کردن وقایعی که هنگام ساختن فیلمهای خوب و بد اتفاق افتاده است کمک نمی‌کند» (۶۸:۶).

«ترفع کین»

بررسی جذاب وی در مورد آفرینش همشهری کین، «ترفع کین»، مثال برجسته‌ای است از علاقه وی به «جدا کردن وقایعی که هنگام ساختن فیلمهای خوب اتفاق افتاده است». در این مقاله ستیزه جویانه، که از طرف اندرو ساریس و پیترباگدانوویچ به خاطر برنهاد و خطاهایش در تحقیق به شدت مورد انتقاد قرار گرفته، او همه عناصری را که در آفرینش فیلم به کار رفته

است، به تفصیل شرح می‌دهد. گرایش کلی استدلال وی این است که ثابت کند فیلمنامه را در حقیقت هرمن جی. منکیه ویج خلق کرده، با وجود آنکه ارسن ولز احتمالاً در طول کار اشارات گوناگونی را شکل داده است و سبک دیداری اکسپرسیونیستی فیلم تا حد زیادی به گرگ تالند تعلق دارد. این مقاله تا حد زیادی برای رد کردن این نظریه ولز به وجود آمده که «تئاتر، تجربه‌ای جمعی و سینما، اثر یک شخص است» (۹:۶).

برای او، فیلم اثر یک شخص، ولز، نیست، بلکه «نمونه‌ای عالی از همکاری است» (۱۱۰:۶). این نوع تجربه خلاقه هنگامی به وقوع می‌پیوندد که کارگردان در واقع متصدی است - نه آنکه همه چیز را خودش انجام دهد بلکه نیرویی است که «استعداد همکارانش را، که (مثل خود کارگردان) در تولیدات کارخانه - استودیو تحلیل می‌رود، آزاد می‌کند و مورد استفاده قرار می‌دهد» (۱۰۹:۶). کارگردان حقیقتاً آزاد که می‌گوید «یک فیلم تماماً متعلق به اوست» باید به شکل هنرمندی نگریسته شود که «دچار تعارض نشده باشد» و «برای به کار بردن بهترین اندیشه‌هایی که به او ارائه شده است آزاد باشد» (۱۰۹:۶).

خوانندگان «ترفع کین» تفسیرهای جالبی در مورد چشم‌انداز هالیوود سالهای ۱۹۳۰؛ توازیهای موجود میان ویلیام راندلف هرست، کین و ولز؛ خطای راهبردی منکیه ویج در واگذار کردن فیلمنامه؛ و رویدادهایی که فیلم را در آغاز احاطه کرده است خواهند یافت. برخی ایرادهای ادراکی نیز در مورد جنبه‌های گوناگون فیلمی وجود دارد که کیل آن را «شاهکاری سطحی» می‌یابد (۴:۶) و شایسته‌تر است که به جای تراژدی، برحسب گونه ژورنالیستی افشای افتضاحات، در نظر گرفته شود. بسیاری از نکات شایسته تامل است. او، متعجب است هنگامی که هیچ کس حضور نداشت چگونه ریموند کلمه «رزباد» کین در حال مردن را شنید؛ به بی‌استفاده بودن نمای پل قبل از ملاقات گزارشگر با لیلاند اشاره می‌کند؛ اولین برخورد سوزان و کین را بیش از حد یکپارچه می‌یابد؛ و به خام دستی در صحنه‌آرایی صحنه‌های دفتر روزنامه و مسائل شخصیت پردازی زن‌ها و لیلاند به عنوان یک مرد مسن اشاره می‌کند.

نقدی عملی

کیل معرفت بسیار مؤثری را در مورد تاریخ فیلم نشان می‌دهد و شایستگیهای کارگردانان سنتی و هنرمندانی را که تجربیتر هستند می‌پذیرد. به همین دلیل او کارول رید را در کنار ژان - لوک گدار، ستایش می‌کند. گدار، در عبارتی که اگی را به یادمان می‌آورد، «مقصودش شعر واقعیت و واقعیت شعر است» (۱۳۹:۲). در میان هنرمندان آوانگارد، او بروس بیلی، کارول بالارد، جردن بلسون و دامش ویلر را ستایش می‌کند (۱۶:۲ و ۳۲۳:۱). ستایشی که او قبل از پخش آخرین تانگو در پاریس برناردو برتولوچی از این فیلم به عمل آورد شور خاصی به وجود آورد، به ویژه این ادعایش که این فیلم جهتی جدید را برای سینما نشان داده است، همانند «Sacre du Printemps» استراوینسکی برای موسیقی، نکته‌ای که در این بررسی به نحو ویژه‌ای ارزشمند است اظهار نظر او در مورد رجعت برتولوچی به فیلمهای دیگر است؛ در اظهار نظر درخشانی، او می‌گوید که «برتولوچی از بازخورد^۱ مخصوص به خود استفاده می‌کند - بازخورد فیلمهای قدیمی برای تقویت تصویرپردازی و تداعی معانی» - و اشاره می‌کند به حضور رنوار؛ ماهیت گداری تام؛ شباهت فیلم تام به اتالانت و یگو؛ نورپردازی ژوزف فون اشترنبرگ؛ و

دوربین تعقیب کننده ماکس افولس: «برتولوچی سینمای پسزمینه این فیلم را مورد استفاده قرار می‌دهد زیرا فیلمها به همان اندازه تجربه مستقیم، در او مؤثر است» (۳۳:۱). مرور او در مورد نشویل نیز که هم قبل از پخش آن و هم به خاطر برخی ناراحتیها قبل از تدوین نهایی به عمل آمده است، شایان توجه است (۴۴۶:۱-۴۵۲). تماشاگران علاقه‌مند به عقیده او در مورد فیلمهای مستند باید بحثهای سودمند او را درباره فیلمهای دبیرستان و بیمارستان از فردریک وایزمن (۲۴:۳۰-۱۲۶، ۱۲۸-۲۶۱، ۲۶۷) مطالعه کنند، به ویژه از نظر سوء ظنهای او در مورد کاربرد سینما حقیقت در فیلمی مثل گیمی شلتر برادران مایزلز.

● منابع نقل قولها

1. Kael, Pauline. *Reeling*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1978.
2. ————. *Kiss Kiss Bang Bang*. New York: Bantam Books, 1969.
3. ————. *Going Steady*. New York: Bantam Books, 1971.
4. ————. *Desper into Movies*. New York: Bantam Books, 1974.
5. ————. *I Lost It at the Movies*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1965.
6. ————. *The Citizen Kane Book*. New York: Bantam Books, 1974.

■ استنلی کافن

استنلی کافن (متولد ۱۹۱۶) منتقد فیلم و تئاتر نیورپابلیک به همراه پائولین کیل و اندرو ساریس، یکی از سه منتقد ادبی برجسته معاصر است. او تجارب یک استاد، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس را به حرفه‌اش آورد. نتیجه معرفت جامع به تاریخ فیلم و داوری منصفانه او تفسیرها و مرورهایی است که معیارهای عالی و اطلاعات مفید را به علاقه‌مندان فیلم عرضه می‌کند. ما نظریات وی را در مورد نظریه مؤلف؛ رد تکنیکهای آسانی که در فیلمهای جدید و موج نو پیدا می‌کند؛ و بحث در مورد فیلم و تئاتر بررسی خواهیم کرد.

نظریه «مؤلف»

همانند کیل، کافن به رد آن دسته از منتقدانی می‌پردازد که فرمول‌بندی نظریه مؤلف آنها به پرستش شخصیت کارگردان و با اهمیت‌تر شمردن سبک نسبت به محتوا منجر می‌شود. با این وجود، بحثهای وی در مورد مضامین و سبک یک کارگردان خاص، الگویی از بهترین نوع نقدی است که هنگام بررسی یک فیلم در متن تکامل کلی یک هنرمند می‌تواند پدیدار شود. اولاً، او اشاره می‌کند که مؤلف در اکثر موارد با فیلمنامه‌هایی کار می‌کند که شخص دیگری نوشته است؛ بنابراین، چگونه می‌توان در مورد اشتیاق کارگردان به مضامین خاص استدلال کرد، هنگامی که صرفاً به ثبت آنچه به او محول شده است می‌پردازد. حتی اگر کارگردان حق امتناع از پذیرش فیلمنامه‌ای را داشته باشد و حتی اگر در فیلمهای وی پس از سالها «نموداری از طبع و استعداد وی» به نمایش درآید، باز هم موضوعاتش را به طریق که دیگر هنرمندان با جستجو پیدا می‌کنند، نیافته است: «او ناچار نبوده است موضوعاتش را خودش - و مسلماً نه در خودش - پیدا کند» (۳۹:۱). این واقعیت که بسیاری از کارگردانان مورد احترام منتقدان مؤلف با فیلمنامه‌هایی که دیگران نوشته‌اند کار کرده‌اند از نظر کافن، واقعیت قاطعی است. برای مثال، او فکر می‌کند دان‌سیگل، یکی از کارگردانان محبوب این گونه منتقدان، هنگامی که فیلمنامه بهتری در اختیار دارد کارگردان بهتری است (۲۴۱:۱) و قهرمان بزرگ، هیچکاک،

در صورتی موفق است که موضوع خوبی برای کار در اختیار داشته باشد: «تمام موفقیت‌های هیچکاک اصولاً فیلمهای نویسندگان است - که به شکل کارشناسانه^۱ کارگردانی شده اما به شدت به فیلمنامه‌های خود وابسته است» (۱۲۲:۱).

ثانیاً، او فرانسوا تروفو و دیگر منتقدان کایه را، که ارزش نقادانه توانایی برای آشکارکردن «اثر» یک کارگردان در سبک یک فیلم را بالا می‌برند، مورد انتقاد قرار می‌دهد (۳۹:۱). او نمی‌تواند تأکید بر «برتری سبک نسبت به موضوع» را بپذیرد یا این اندیشه را که «سبک همه چیز است؛ اینکه راهروی ضربه از ساموئل فولر و دختر مهمانی نیکلاسی ری و کاردینال پره مینجر و پرندگان هیچکاک و هاتاری! هاوکر به خاطر سبک کارگردانها آثار هنری عالی است، اینکه اعتراض به داستانهای پست نابجاست زیرا فیلم در داستان نیست بلکه به نقل از گوین میلارد در «رابطه میان کارگردان و ماده کارش» است» (۹۹:۲). منتقد باید علاوه بر تکنیک و سبک، محتوا را نیز در نظر گرفته و «میراث فرهنگی یعنی عناصر سینمایی و ادبی و تئاتری و روان‌شناسانه و اجتماعی - سیاسی» فیلم را نادیده نگیرد (۱۶۳:۲). کافن انتقاد بازن از منتقدان کایه را که قبلاً به آن اشاره شد با نظر موافق مطرح می‌کند؛ ما به یاد داریم که بازن، آن نوع نقدی را که در معادله مؤلف به علاوه موضوع = اثر، ارزش موضوع را تا حد صفر تنزل می‌داد به شدت مورد حمله قرار داده بود.

ثالثاً، منتقدان مؤلف بحثهای مربوط به منافع مالی را، که در شکل‌گیری یک فیلم نقش مسلطی ایفا می‌کند، نادیده می‌گیرند. او لولا مونتر ماکس افولس را یک نمونه ذکر می‌کند. پسزمینه اقتصادی اثر، واقعاً برای مارتین کارول حامل قدرت یک ستاره بود و منتقدانی که با تأکید بر سبک از «سلسله مراتب ارزشهای فیلم» حمایت می‌کنند هرگز به مسئله فوق اشاره نکرده‌اند: «یک انگیزه اصلی در پشت سلسله مراتب، اجتناب از بحث مربوط به عناصر قابل انتقادی است که پول پرستان همیشه حاضر، به فیلم تحمیل می‌کنند». به جای تصدیق این امر، منتقدان مؤلف به طریقی دیگر نگاه می‌کردند و «متمرکز بر دکور، جزئیات و حرکت دوربین شگفت‌انگیز افولس و، با فعل ساده حذف مقتضی، ناگهان، ما یک شاهکار را در دست داریم» (۱۶۳:۲).

با این حال، تماشاگران باید آگاه باشند که چگونه کافن، بارها و بارها، مثالهای برجسته‌ای از آنچه را می‌توان طرح بازن نقادی مؤلف نامید ارائه می‌کند که در آن هرگز برای منتقد که می‌خواهد علاوه بر کاربرد مؤثر دوربین، سامانندی ساختاری^۲، وحدت سازمان یافته^۳ و بازیگری خوب وجود داشته باشد، تکنیک یک فیلم کافی نیست. هریک از کارگردانها که کافن در طول چند سال مورد بررسی قرار داده، دلیل خوبی را برای توانایی وی در ارزیابی شایستگیهای فردی یک فیلم، نشان دادن رابطه آن فیلم با دیگر فیلمهای آن کارگردان و تعیین آن به شکل مضمونی و گاه زندگینامه‌ای آن فیلم در دوره زندگی آن کارگردان، تأمین می‌کنند. سه مورد از بهترین نمونه‌ها میکل آنجلو آنتونیونی، اینگمار برگمن و چارلی چاپلین هستند.

بر خلاف منتقدانی که به خاطر بهترین فیلم فرض کردن آخرین فیلم یک کارگردان مورد اعتراض بازن قرار می‌گیرند، کافن کارگردانها را منصفانه و منطقی ارزیابی کرده و اشاره می‌کند که در چه موردی یک ضعف، فرو نشستی موقتی، یا، چنانکه در مورد آنتونیونی می‌بینیم، یک سیر قهقراپی مداوم، به وقوع پیوسته است. سهم آنتونیونی در سینما با فیلمهای حادثه و سه گانه

کسوف، شب و فریاد در مجموعه استادانه‌ای از نقدهایی که هویت دستاوردهای ویژه آنتونیونی را تعیین می‌کند، شرح داده می‌شود: «او در حال تغییر شکل دادن اندیشه محتوای نمایش، دور انداختن مفاهیم قدیمی و کمتر قدیمی، تغییر جهت دادن توقعات تماشاگر سنتی به سوی شیفتگی به شخصیت در عوض تضاد شخصیت است. زمان را دوباره شکل می‌دهد، آن را از شکل مرسوم اجمالی آن خارج می‌کند، انبساطش را به بیرون منحرف می‌کند و با جرئت، این را که در تجاربی با تلخیص کمتر «زندگی کنیم» درخواست می‌کند» (۲: ۳۰۵-۳۰۶). اما اگر اندیشمان اگرچه فیلم بزرگی است، به نظر می‌رسد به خوبی فیلمهای اولیه سه گانه نیست. کافن فکر می‌کند که فیلم بعدی یعنی فیلم مصیبت آمیز قلعه زاپریسکی از نگره‌ای خارج از نگره آنتونیونی به موقعیت سیاسی ناشی می‌شود: «این ممکن است تلاشی برای استغفار از گناه خاموشی سیاسی در کار اخیرش باشد، همان طور که کل فیلم ممکن است تلاشی برای استغفار از گناه میانسال بودن باشد» (۲: ۲۴۴). کافن آخرین فیلم این کارگردان، مسافر، را «نامید کننده‌تر» می‌یابد (۲۲: ۴).

بخشهای او در مورد ایننگار برگمن منطقی بودن وی را بیشتر نشان می‌دهد. ما می‌توانیم تحلیلهای احترام‌آمیز و مفید کافن را در مورد کارگردان در تعداد زیادی نقد و یک مقاله بلند درباره پرسونا - که همه آنها با نیت ارزیابی منصفانه پرداخت شده است - مرور کنیم. به گفته او، برگمن آثاری خلق می‌کند که «تجلی ... زندگی درونی است» (۱: ۵۷). فیلمهای دوره میانه مثل توت فرنگیهای وحشی و ساحر، اگرچه فاقد ساختاری باثبات است، توانایی بالقوه شاعرانه او را آشکار می‌کند. شاید تجربه برگمن در تئاتر علت پرداخت سست‌تر ساختار نمایش باشد: «او به فیلم به عنوان شکلی آزاد، بحالی برای راپسودی و کاوش روحی که برای روح اسکاندیناویایی، عزیز و بر روی صحنه، دشوار است، نگاه می‌کند» (۳: ۲۷۲). ساحر را می‌توان تمثیلی زندگینامه‌ای دانست؛ اما کافن بخش عمده‌ای از آن را غیر قابل فهم و فاقد کنترل هنرمندانه می‌یابد. چشمه باکره از نظر او شکست جالب توجه دیگری است و این مسئله را برمی‌انگیزد که «فیلمهای وی به جای تجارب هنرمندانه منضبطی که مهمترین هدفشان درگیری عاطفی تماشاگر است، اساساً به عرصه‌های تقلای روحی مؤلف از طریق شخصیت‌هایش تبدیل شده است» (۳: ۲۷۹). کافن در سه گانه - همچون در یک آینه، نور زمستانی و سکوت - هیچ پیشرفتی را مشاهده نمی‌کند زیرا در این فیلمها مشکلاتی در انگیزش و نمادگرایی و در نور زمستانی، ادبی بودن در تضاد با اهداف سینمایی فیلم به نمایش درمی‌آید (۳: ۲۸۶).

در مقابل، پرسونا یک پیروزی است؛ تمام عناصرش، یعنی بازیگری، ساختار و کارگردانی، با هم پیوند دارد. برگمن در این جا «برای آنچه مدتی طولانی، هنرش را دچار آشفتگی کرده بود، پاسخی هنری یافته است». شاید کارگردان «با احساس بی‌مناسبت بودن، بی‌مناسبت بودن خویش دل‌سرد شده است». گویی برگمن «نوعی دفتر خاطرات خصوصی را علنی کرده است» (۲: ۱۵). اما این فیلم نشانه‌های تسلط استادانه بر هر نوع مشکل درونی است که برگمن را به عنوان یک هنرمند دچار زحمت می‌کند. فیلمهای بعدی یعنی ساعت گرگ و شرم، اگرچه طبق اظهارات کافن با دیگر فیلمهای کارگردان در زمینه صحنه‌آرایی، شخصیت، اسامی و مضامین پیوند دارد، دچار تزلزل و لغزش می‌باشد. مصیبت آنا بر انسجام بیشتر کار برگمن دلالت می‌کند؛ این و همه «فیلمهای جدید وی اساساً، از نظر تداوم درونی، تداعیها و نزدیکی تقریباً وقایع نگارانه با تجربه درونی کارگردان، بیش از فیلمهای قبلی او ترقی کرده است ... برگمن می‌خواهد این تداوم، بخشی از زیبایی‌شناسی وی دیده شود» (۲: ۲۶۷). در اینجا نکته قابل توجه این است که از نظر کافن، آخرین فیلم برگمن همیشه بهترین فیلم او نیست. اما وسیله‌ای

در اختیار خوانندگان نقد وی قرار می‌گیرد تا متوجه شوند که یک فیلم معین چگونه در دوره کاری کارگردان جای می‌گیرد. در حقیقت، تعداد نقدهایی که در آنها از بیان کامل مطلب درباره برگمن خودداری شده بیشتر از بررسیهای حاوی ستایش قطعی از این فیلمساز است. ما می‌توانیم این پدیده را مقایسه کنیم با این ادعای کافن که لیندسی اندرسون «با استعدادترین کارگردان تاریخ فیلم بریتانیاست» (۲۰۴:۱). حتی با وجود اینکه نقدهایش درباره فیلمهایی که او کارگردانی کرده، به نحو فزاینده‌ای منفی بوده است.

همچون بسیاری از منتقدانی که قبلاً مورد بحث قرار گرفتند، کافن نیز نظریه‌ای را در مورد تکامل چاپلین و شخصیت ولگرد مطرح می‌کند. جویندگان طلا، کیفیتهای ذاتی «معصومیت و اعتقادی سهوی به قدرت معصومیت» ولگرد را آشکار می‌کند (۳۰۱:۱). ولگرد ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، زیرا چاپلین توانایی آن را دارد که ما او را «یک شخصیت خنده‌آوری که معیارهایش از معیارهای ما برترند بپذیریم. درست به این دلیل که بدن او در حال حرکت زیباتر از بدنهای ماست» (۳۰۶:۱). کافن دیکتاتور بزرگ یا مسیو وردو را دوست ندارد. در سلطانی در نیویورک، آخرین فیلم چاپلین، او تجزیه نهایی شخصیت ولگرد را کشف می‌کند: «این فیلم به روشنترین شکل نشان می‌دهد که چاپلین در آخرین اثر چگونه به اختلال روانی مبتلا شده است» (۲۴۸:۱). در دیکتاتور بزرگ چاپلین به دو نقش هیتلر و خانه به دوش تقسیم می‌شود. آخرین نطق، که به تقسیمی میان شخصیت جدی و خنده‌آور اشاره دارد، شروع تقسیم چاپلین به دو شاخه است که تا مسیو وردو، کنتسی از هنگ کنگ و سلطانی در نیویورک توسعه می‌یابد، شاید به خاطر نگرانی چاپلین از «این واهمه که دلچک یعنی همان شخصیت نمایشی وی که ادعاهای جدی بودن را برایش به دست آورد، به اندازه کافی جدی نبوده است». در آخرین فیلم، تقسیم متفاوت به نظر می‌آید؛ در اینجا سلطان «نه تنها نفس آگاه چاپلین را به شکل سیاسی و اجتماعی نمایش می‌دهد بلکه خود چاپلین را سلطان به نمایش در می‌آورد - سلطانی که ولگرد او را ساخته است» علت این تقسیم احتمالاً ورود صدا به فیلمهاست؛ یعنی شخصیت نمایشی اخیر چاپلین در یک فیلم صامت قابل تصور نیست: «او شخصیت دارای احترام جهانی خویش را به دو نیمه تقسیم کرده است و از نیمه «جدی» وسیله‌ای برای سخن گفتن می‌سازد» (۲۴۸:۱ - ۲۴۹).

موج نو

کافن اگرچه کارگردانهای موج نوی فرانسوی را، که بسیاری از آنان منتقدان مؤلف کایه دو سینما بوده‌اند، به طور اساسی می‌پذیرد؛ چند سال پس از پیدایش آنان شیفتگی چندانی نسبت به این جریان نشان نمی‌دهد. کافن فیلیپ دوبروکا، ژول و ژیم تروفو و از نفس افتاده گذار را دوست دارد (۲۳۳:۳ و ۲۲۶ - ۲۳۰ و ۲۳۸ - ۲۴۱)، اما به نحو فزاینده‌ای از برخی تمهیدات و تکنیکهای کارگردانان موج نو خسته می‌شود، به ویژه در آن فیلمهایی که او تردستی «در» لطیفه‌گویی می‌نامد و شامل ستایش از کارگردانان گذشته یا اشارات خودبینانه به خودشان است - جنبه‌هایی که از نظر وی، صرفاً جلادادن سطح و نادیده گرفتن کار واقعی فیلم است. او «قاعده» طعنه آمیزی را در اینکه چگونه یک کارگردان موج نو باشیم مطرح می‌کند، شامل به دست آوردن یک فیلمبردار خوب (یعنی مهمترین جنبه)؛ یک داستان خوب (که این شرط چندان مهم نیست)؛ یک دختر زیبا به عنوان ستاره (که لازم نیست یک بازیگر زن باشد)؛ و سپس، «آن را به طور اغراق آمیزی ستایش کنید. «این فیلم» مجموعه کارهای برجسته، تکنیکهای دوربین و برش موج نو است». او چیزهایی نظیر «راهپیماییهای طولانی در

یک شهر، ترجیحاً پاریس»، چه به صورت تشکل یافته باشد چه به صورتی غیر از آن، گفتگوی اتفاقی از بالای سر؛ بعضی از تکنیکهای آلن رنه و «بعضی فیلمهای مضحک صامت» را به عنوان خطا در فهرستش می‌گنجاند (۲۵۲:۳-۲۵۳). اشکال آخر به شکلی شاخص در بسیاری از فیلمهای تروفو ظاهر می‌شود به اضافه انتقالاتی از طریق باز و بسته کردنهای دیافراگم و دیزالوها، وایههایی به سبک فیلمهای صامت و حرکت تغییر یافته. یا، فیلمساز دیگری از موج نو که فیلمهایش عموماً باعث ناخشنودی کافن می‌شود، گذار در پیروی دیوانه «معمولاً... رگبار تمهیدات، معیار سال ۱۹۶۵: جناسهای لفظی - دیداری^۱... تدوینی که در زمان به عقب، جلو و طرفین برده می‌شود؛ اشباع در عطفهای گوناگون فیلم... به طور خلاصه، گندم بیشتری برای آسیابهای دوستداران سینما» تدارک دیده است (۱۳۹:۲).

در نتیجه او به عناصری حمله می‌کند که توجه را به مسائل خارج از ساختار ارگانیک اثر جلب می‌کند. اشاره او نه تنها در مورد موج نو بلکه در مورد هر اثری باید به دقت مورد تأمل قرار گیرد؛ او، برای مثال، به تقلید بی‌هدف از رنه، در فیلم موتور سوار سبیل‌انگار دنیس هاپر اشاره می‌کند (۱۸۸:۲). به عنوان قماشگر، ما باید این پرسش را مطرح کنیم که ستایش از کارگردانهای پیشین و فیلمهای موجود در خدمت چه کارکردی است و چه تأثیر مفیدی حاصل می‌شود از تکنیکهایی که توجه را به خود جلب می‌کند. ما نمی‌خواهیم این گونه تکنیکها را فوراً رد کنیم، زیرا، چنانکه در بحث کیل در مورد برتولوچی دیدیم، رجعت به فیلم می‌تواند نقش مهمی در مفهوم آفرینی^۲ کارگردان ایفا کند. خود کافن در تحلیل درخشانی توضیح می‌دهد که در سال گذشته در مارین باد چگونه میان برش، تکرارها، زومها و دیگر تمهیدات دوربین می‌تواند اهمیتی سازمان یافته داشته باشد» (۲۵۱-۴۶:۳).

زشت و عاریتی

همچون اگی، کافن نیز به قطعه‌های آماده گوناگونی اشاره می‌کند که آنقدر مورد استفاده قرار گرفته که به کلیشه‌های سینمایی صرف تبدیل شده است. در این خصوص، اما نه به صورت منحصر به فرد، معمولاً مرتکبان عمده کارگردانهای انگلیسی و آمریکایی هستند.

او جان شله زینگر را به خاطر نسخه‌برداری خام دستانه از تونی ریچاردسن در عزیز مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ در پایان فیلم از یک گزارش خبری در مورد پرنسس (جولی کریستی) به تصویری از یک پیرزن فرتوت که آواز «سانتالوسیا» را می‌خواند منتقل می‌شویم: «این به اندازه کافی زشت است، اما چه معنایی دارد؟ آیا در اعصار تاریخی شایسته‌تر آوازخوانان بی‌دندان خیابانی وجود نداشته‌اند؟» (۲۰۸:۳). مدرک غیرقابل پذیرش با استفاده از «راهپیمایی در امتداد خیابانهای زشت، با صورتهای زشت، برای نمایش بی‌پایه بودن زندگی امروزی» (۹۲:۲) به کاربرد سبیل‌انگارانه تصاویر کلیشه‌ای و بدیهی دست می‌زند. هسکل وکسلر در خونسرد متوسط راه آسانی را برمی‌گزیند تا به ما «عیار معمولی واقعگرایی پریشان - یعنی زشتی سهل‌الوصول: یک خدمتکار قد کوتاه ورزشگاه، یک پرستار بیمارستان که به شکل بدی لنگ شده» را عرضه کند (۱۹۴:۲). موتور سوار سبیل‌انگار هم عاری از قطعه‌های آماده نیست؛ نمونه‌های «بدترین نوع ابتذال و نادریستی» از جمله غذا خوردن با گله‌دار («اشتین بک دست سوم»)، صحنه آب تنی برهنه («یک همبسته»^۳ عینی کسالت‌آور برای پاک دل بودن) و سکانس نیواورلئان («اشاره بدکاره‌ای با چوب زیر بغل، آماده کار، که شبیه ستایش تری

1. verbal-visual puns

2. conception

3. correlative

ساترن از ماکس افولس است» (۱۸۷:۲). در مترسک جری شاتزبرگ «از هیچ حرکتی به سوی نمادگرایی جعلی^۱ غفلت نمی‌شود. خواهر اهل دنور هاکن، یک انبار آهن قراضه را اداره می‌کند (او، پسر)» (۱۹۶:۱). رابرت آلتن هم اعمال ناشیانه‌ای به کار می‌برد هنگامی که در دزدانی چون ما سعی می‌کند «به زبان مینوتیا^۲ - نوار صدای تزیینی برنامه‌های رادیویی معاصر (که اینک به تمهید مبتذل دردناکی تبدیل شده است)، نوشیدن نوشابه کوکا و غیره» به رابطه قهرمان فیلم با جامعه اشاره کند (۲۶۴:۱).

من فهرست گسترده‌ای از این نوع کلیشه‌ها و نمونه‌های زشتی سهل‌الوصول تهیه کرده‌ام (نمونه‌های بیشتری در بررسی کافن وجود دارد) زیرا تهیه این نمونه‌ها بر یکی از شایستگی‌های عمده وی دلالت می‌کند. فقط کسی که دریافتی وسیع و مؤثر از تاریخ فیلم داشته باشد در موقعیتی قرار دارد که هویت چنین نمونه‌های مستعمل را برای ما مشخص کند. اگر ما فاقد تجربه و خوش‌اقبالی در مورد دیدن هزاران فیلم باشیم، حداقل این را به خود بدهکار هستیم که به مشورت با کسی که این شرایط را دارد اقدام کنیم زیرا چنین شخصی می‌تواند تا آن اندازه که برای تأمل ضروری است ما را هوشیار کند؛ یعنی، منتقد واقعاً آگاه می‌تواند با نشان دادن حالت کهنه یک تصویر سینمایی ما را از ستایش آن به عنوان تصویر «اصیل» یا «تازه» باز دارد و همچنین می‌تواند ما را تشویق کند که فیلمها را با چشمی برای پی بردن به این که یک کارگردان چگونه به سهولت و به نحو آشکار تصاویر معلوم را برای انتقال معنا برمی‌گزیند، مورد تأمل قرار دهیم.

فیلم و تئاتر

تجربه کافن در تئاتر او را در موقعیتی عالی برای مقایسه دو شکل هنری قرار می‌دهد و در بررسیها و مقاله‌ای که به انتقال از صحنه تئاتر به فیلم اختصاص دارد، تفسیرهای فوق‌العاده مفید را عرضه می‌کند. در «یادداشت‌هایی در مورد تئاتر - و - فیلم»، او به این نکات اشاره می‌کند. کارگردان تئاتر ناچار است برای جلب توجه ما بیشتر تلاش کند در حالی که کارگردان فیلم به اتکای رسانه، این توجه را در اختیار دارد. اگرچه توانایی فیلم برای تغییر زمان عادی یک مزیت است، ارزش زمان «واقعی» تئاتر به اندازه‌ای است که به عاملی ساختاری بدل می‌شود. او اجباری را که معمولاً در زمان تبدیل نمایشنامه به فیلم در مورد «خارجی کردن» فضای نمایشنامه وجود دارد رد می‌کند زیرا این کار غیرمنطقی در ارتباط با هدف غایی هر شکل است: «اساساً، در فیلم تماشاگر با تغییر مکان به طرف رویداد برده می‌شود؛ در تئاتر رویداد به طرف تماشاگر برده می‌شود، بدون اینکه هرگز مکان آن تغییر یابد» (۳۵۵:۱). هر یک نوع متفاوتی از رسوخ را دارد. نمایشنامه‌ها بُعدی عمودی دارد: «با این فرض که توسعه کنش نمایشنامه در فیلم به خودی خود یک اصلاح است، یک تغییر موضوع است: از روش عمودی تئاتر، که طی آن یک رویداد بر دیگری در شکل تقریباً قابل درک عمودی قرار می‌گیرد، به پیشرفت افقی فیلم» (۳۵۶:۱). همانند تفسیر بازن در مورد کادربندی - جنبه گریز از مرکز که بر اساس آن، تماشاگر توسعه موضوع پرده سینا را به خارج از لبه‌های کادر تشخیص می‌دهد - کافن بیان می‌کند که تماشاگران فیلم هم مثل تماشاگران نمایشنامه از تجهیزات خارج از آنچه در معرض دیدشان است یعنی از دوربینها، میکروفنها، بازوهای میکروفن و غیره آگاهی دارند. یک تفاوت قطعی و یک مزیت فیلم نسبت به صحنه، توانایی در کاربرد اشیایی است که، مثل

سورتمه همشهری کین، می‌تواند به بازیگران داستان تبدیل شود.

او این استدلال را رد می‌کند که بازیگران تئاتر بیش از بازیگران فیلم کار می‌کنند زیرا بازیگران فیلم مساعدتهای مکانیکی را در دسترس دارند - برداشت مجدد، گرم، زوایای دوربین که کلامشان را تقویت می‌کند و غیره. اما این نکته واقعیت دارد که برخلاف تئاتر، در فیلمها تمایل به این است که بازیگران را برای نقشهایشان تثبیت کنند؛ یعنی، ما می‌توانیم توالی بازیگرانی را که طی چند سال در یک نمایشنامه معین یک نقش را بازی می‌کنند تصور کنیم؛ اما نمی‌توانیم به همان آسانی، ایده یک نقش سینمایی را وسیله‌ای برای بازیگران متفاوت بپذیریم: «یک نقش سینمایی هیچ هستی جداگانه‌ای ندارد؛ غالب نقشهای تئاتری به عنوان موجودات (مستقل) قابل درک هستند، حتی در خلال فراورده‌های آغازین، زیرا تئاتر محلی است که بازیگر و نقش در آن برخورد کرده و عاقبت از هم جدا می‌شوند» (۱: ۳۶۰).

برخی نقدهای عملی به توسعه اظهارات او کمک خواهد کرد. فیلم سیر طولانی روز در شب یوجین اونیل از نظر کافن فیلم موفق نیست: «این هنرنگ تئاتری در ساحل رسانه‌ای دیگر قرار گرفته است»؛ این یک نمایشنامه غیر قابل انطباق است و استفاده سیدنی لومت از دوربین، آن را سینمایی نمی‌کند (۷۵:۳). به همین نحو، کوشش برای تبدیل یک نمایشنامه کلاسیک مثل بلاتکلیفی دکتر جرج برناردشاو به فیلم از آغاز محکوم به فنا به نظر می‌آید. بهتر است «یک نمایشنامه فیلم شده بسازیم نه یک فیلم» وقتی که با آثاری از این نوع سروکار داریم: «نمی‌توانید اثر یک نمایشنامه‌نویس بزرگ را با شکل دیگری انطباق دهید زیرا اگر او واقعا شخصیت بزرگی بوده است، اثرش را برای شکل ساخته و بالعکس» (۹۰:۳). به ویژه او فکر می‌کند که نسخه‌های فیلم شده نمایشنامه‌های شکسپیر به طور کلی ناموفق است، در این باره رومشو و ژولیت فرانکو زفیولی را مدرکی می‌داند که «یک بار دیگر ثابت می‌کند که رسانه فیلم و شکسپیر به صورت متعارض زاده شده‌اند» (۱۱۳:۲). اگرچه مکبث رومن پولانسکی به شکل نسبتا خوبی در تدوین و پرداخت ساحره‌ها و راس موفق است؛ کافن کیاکان به بیان همان ناخشنودیا می‌پردازد «چاره ناپذیریهای قدیمی مربوط به فیلمهای شکسپیری. متن چاک چاک شده، تا برای تصاویر زمان به وجود آید. اما تراژدی در کلمات است. آن کلمات را نمی‌توان (تکرار می‌کنم: نمی‌توان) به تصاویر تبدیل کرد، نه با وجود شکوه و جلال تصاویر، و نه با بردن به درون کنش، نه با وجود مهیج بودن کنشها» (۹۲:۱).

دیگر نقدهای برجسته

خوانندگان باید به مقالات و بررسیهای متعددی که کافن در آنها در مورد «نسل سینمایی» جاری به بحث می‌پردازد (۴۱۵:۳ - ۴۲۸) و رابطه آن را با تکامل «فیلم شخصی» در ایالات متحده نشان می‌دهد مراجعه کنند: برای مثال می‌توان از مقالات وی درباره پنج قطعه آسان و سلطان باغهای ماروین باب رافلسون (۱: ۱۱ - ۱۵ و ۱۴۶ - ۱۴۸)؛ و خیابانهای پست مارتین اسکورسیسی (۱: ۲۲۹ - ۲۳۱) نام برد. نظریات ترکیبی وی در مورد تکنیکهای مستند و سینما - حقیقت: وارن دیل (۲: ۱۰۲ - ۱۰۵)؛ زوج ازدواج کرده (۲: ۲۲۶ - ۲۲۹)؛ در پی (۱: ۵۳ - ۵۴)؛ و مارچو (۱: ۱۳۱ - ۱۳۲) نیز شایسته تأمل است.

آخرین مجموعه، تصاویر زنده، مقالات بلند و مفیدی درباره پوتمکین، با یک تحلیل درخشان درباره ساختارهای دیداری آن؛ راشومون؛ پرسونا؛ گریفیث و ملودرام؛ و توهم بزرگ ژان رنوار دارد. در آخرین مقاله که به شکل ویژه‌ای غنی و القاکننده اندیشه است، او استفاده رنوار را از دوربین متحرک و عمق میدان مورد بحث قرار می‌دهد. او معتقد است که

بازن در مورد تخصیص اهمیت بسیار به استفادهٔ رنوار از عمق میدان خیل «سخت‌و‌تندانه» عمل کرده است زیرا این تکنیک را می‌توان در فیلم اولیهٔ سرقت بزرگ قطار (۱۹۰۳) ادوین اس. پورتر پیدا کرد: «نکتهٔ مهمتری که بازن و دیگر نظریه پردازان عمق میدان زیاد به بی‌اعتنایی نسبت به آن تمایل داشته‌اند این است که اصل عمق میدان زیاد حدوداً ۲۵۰۰ ساله است و معمولاً «تئاتر» نامیده می‌شود. رنوار که نمایشنامه‌هایی را نوشته و کارگردانی کرده است، صرفاً جریان سینما را با مناسبات درون یک کادر، که جریان استاندارد در تئاتر بوده، ترکیب کرده است» (۱: ۳۱۵).

● منابع نقل قولها

1. Kauffmann, Stanley. *Living Images: Film Comment and Criticism*. New York: Harper & Row, 1975.
2. ————. *Figures of Light: Film Criticism and Comment*. New York: Harper & Row, 1971.
3. ————. *A World on Film: Criticism and Comment*. New York: Delta Books, 1966.
4. ————. *Review of The Passenger*. *New Republic*. 19 April 1975.

■ اندرو ساریس

در بیست سال گذشته، اندرو ساریس (متولد ۱۹۲۸)، مهمترین سخنگوی نظریه مؤلف در آمریکا، با مقالات خود در مجلات عمده سینمایی، نقدهایش در نشریه ویلیج وویس، دوره‌های آموزشی در بخشهای سینمایی دانشگاههای مهم و ویراستاری نسخه انگلیسی کایه دوسینا در افزودن دانش سینمایی ما سهم بوده است. دانش او در مورد فیلم دایرةالمعارفی است، بینش او در مورد سرشت رسانه، مؤثر و تحلیل صوری او از ساختار فیلمهای گوناگون، شایان تحلیل دقیق است. ماتیین او را از نظریه مؤلف و روش عملی استفاده از این نظریه را در نقدهایش بررسی خواهیم کرد؛ نظریات او را در مورد ساختگرایی و نشانه‌شناسی مورد تأمل قرار داده؛ و به دیگر مسائل سودمند در سراسر کتاب اشاره خواهیم کرد.

نظریه «مؤلف»

ساریس عرضه کننده تکامل غایی سنت ژورنالیستی در نقد فیلم آمریکایی است و می‌توان او را وارث اوتیس فرگوسن، جیمز اگی و رابرت وارشاو به حساب آورد؛ او همه این اسلاف را در سراسر نوشته‌های خود تصدیق می‌کند. تأثیر عمده را آندره بازن بر وی گذارده است، کسی که ساریس زمانی او را «بزرگترین منتقد فیلم که تاکنون وجود داشته است» (۱: ۴۲) نامیده است. البته او به تازگی این ستایش مفرط را محدود کرده است (۲: ۹۶). اگرچه او بر نهاده بازن را، که ما باید تصویر فیلمی را بر اساس آنچه از واقعیت آشکار می‌کند ارزیابی کنیم، فقط با تعدیل می‌پذیرد؛ بازن را به خاطر دو سهم بزرگ وی می‌ستاید: «اعاده توجه به تمامیت فضای دیداری» و «اظهار نظری با کانه وی که دوربین را با وفادار ماندن به تئاتری بودن نمایشنامه‌هایی که برای پرده انطباق می‌یابد می‌توان در وفادارانه‌ترین حالت نسبت به خودش نگاه داشت» (۱: ۸۷ و ۱۰۳). او تحلیل توسعه‌یافته‌ای را در مورد انتقاد بازن از منتقدان مؤلف، که قبلاً ذکر شد، مطرح می‌کند و با او (و چنانکه بعداً خواهیم دید با کافن) در ترس از عدم اعتدالی که پیامد گرایشهای افراطی آنان خواهد بود سهم می‌شود (۱: ۴۱-۴۶).

ساریس در نوشته‌های گوناگون در این مورد که این نظریه برای او چه معنایی دارد توضیح می‌دهد، قابل ذکرترین آنها «یادداشت‌هایی درباره نظریه مؤلف در ۱۹۶۲» است. مقاله‌ای که باعث حمله پائولین کیل به وی شد. او در این مقاله نکاتی را مطرح می‌کند که به طور مستمر و به شکل قابل توجهی در بحث‌هایش در مورد نظریه نمایان می‌شود. اول، او «صلاحیت تکنیکی یک کارگردان» را معیاری برای ارزیابی فرض می‌کند (۵۰:۱). اگر یک کارگردان در این مقوله هیچ چیز قابل توجهی برای عرضه نداشته باشد از نظر ساریس شایسته «جایگاه» کارگردانان بزرگ نیست. این مقوله شامل این کارگردانهاست: چارلی چاپلین، رابرت فلاهرتی، جان فورد، د. و. گریفیث، هوارد هاوکز، آلفرد هیچکاک، باستر کیتون، فریتس لانگ، ارنست لوبیچ، ف. و. مورنائو، ماکس افولس، ژان رنوار، ژوزف فون اشترنبرگ و اورسن ولز (۳: ۳۹-۸۱). دوم، او اعتقاد دارد که توانایی ما برای تشخیص شخصیت و امضای کارگردان در فیلم‌های وی می‌تواند معیار دیگری برای ارزش باشد. بد تفسیر کردن این نظر او بسیار آسان است؛ او به سادگی نمی‌گوید که تنها شخصیت کارگردانی کیفیت یک فیلم را تضمین می‌کند، بلکه منظورش این است که کارگردان‌های خوب حتماً و به شکلی پاک نشدنی اثر نشانه‌های حضورشان را بر آثار خود مشخص می‌کنند: «در مجموعه‌ای از فیلم‌های یک کارگردان باید صفات ممیز و مکرر سبک وی که امضای وی است، به نمایش درآید. شیوه نگرش و حرکت در یک فیلم باید با شیوه تفکر و احساس کارگردان فیلم مناسبت داشته باشد» (۵۰: ۱). برای مثال، ما می‌توانیم امضای کارگردان برجسته، هوارد هاوکز را کشف کنیم. ساریس با اشاره به اینکه هاوکز هرگز «جوهر شخصی» خود را در جوّ هالیوود از دست نداد، معتقد است که تکنیک او برابر با بعدی از شخصیت اوست؛ هاوکز مثل کارگردان‌های دیگر آن قدر تکنیک را به کار نمی‌برد تا منجر به ارزیابی عمل شود؛ اما هنگامی که آن را استفاده می‌کند، صرفه‌جویانه انجام می‌دهد: «هاوکز آگاهانه اغلب صحنه‌های خود را از سطح دید یک ناظر ایستاده فیلمبرداری می‌کند. در نتیجه حتی در مناظر او نیز حریم‌ی بشری وجود دارد که کارگردان آن را با نماهای متظاهرانه جرثقیلی^۱ دچار آشفته‌گی نمی‌کند. هاوکز تا حد امکان در داخل یک کادر کار می‌کند و فقط وقتی کادر را برش می‌دهد که یک برداشت بلند یا یک حرکت تعقیبی^۲ پیچیده ممکن است توجه تماشاگر را از موضوعات پیش‌زمینه کنش منحرف کند». این نوع تکنیک «در نهایت در خدمت بیان اعتقاد شخصی اوست که مقیاس اندازه‌گیری تمامی چیزها، انسان است» (۵۵:۳).

فرض سومی که ساریس شکل داده به «معنای درونی»^۳ یک فیلم مربوط است، یعنی به معنایی که «از تنش میان شخصیت کارگردان و ماده کار وی استنباط می‌شود» (۵۱:۱). این نه یک گرایش است و نه یک بینش، این کیفیت می‌تواند شبیه به «یک فعالیت روحی» باشد. یعنی یک کارگردان برجسته نه تنها شایستگی تکنیکی را به نمایش در آورده و فیلم‌های خود را با امضای خویش مهر می‌زند، بلکه همچنین با عرضه فیلم‌هایی که محتوایی درونی و حسی را از رابطه وی با مصالح این فیلم‌ها آشکار می‌کند، که ما با بررسی دقیق فیلم‌ها می‌توانیم آنها را تعیین کنیم، ما را از حضور خود آگاه می‌سازد. در نتیجه، می‌توان در مورد یگانگی او و اینکه چگونه او به شیوه‌ای با ما سخن می‌گوید که هیچ کارگردان دیگری این کار را به آن شیوه انجام نمی‌دهد، تصمیم گرفت.

به عبارت دیگر، هنگامی که آثار یک کارگردان را بررسی کرده باشیم، آنها را خواهیم شناخت؛ اما علاوه بر آن قادر خواهیم بود نیروی خلاقه‌ای را که بر آفرینش آنها نظارت کرده،

هوشی را که عالم ساخته شده با فیلمها را فرا گرفته نیز به طور کامل دریابیم. کارگردانهای برجسته «با تصور شخصی در مورد دنیا، بر مسائل تکنیکی خود برتری یافته‌اند. نام بردن از هریک از آنها نمایاندن دنیایی قائم به ذات با قوانین و چشم اندازهای مخصوص به خود است» (۳: ۳۹). برای مثال، به ارزیابی او در مورد اورسن ولز و شیوه‌ای که طی آن جنبه متمایز تمامی آثار کارگردان را توصیف می‌کند توجه کنید: «قطع نظر از آمبرسونهای باشکوه... همه فیلمهای ولز درباره حضور برجسته هنرمند به عنوان خود - زندگینامه‌نویس مطرح می‌شود. او چه هرست یا فالستاف، مکبث یا اتللو، کوین لان یا آرکادین نامیده شود، همواره و حداقل تا اندازه‌ای خودش است، طعنه زن، گزاف گوی، احساساتی و فراتر از همه اینها، بسیار گستاخ. سینمای ولزی سینمای سحر و شگفتیهاست و همه چیز آن و به ویژه شخصیت اصلی او بزرگتر از زندگی است. تضاد دراماتیک در یک فیلم ولز اغلب از تصادم دیالکتیکی میان اخلاق و جنون خود بزرگ پنداری ناشی می‌شود و ولز اغلب نقش تبهکار مبتلا به این جنون را بازی می‌کند بی آنکه ندهای وجدان را آرام کند» (۳: ۷۹).

نظریه «مؤلف» و تاریخ فیلم

ساریس از پذیرفتن موضع بعضی منتقدان کایه، بازن هم آن را رد کرده است، که بدترین فیلم یک مؤلف لزوماً از یک فیلم خوب یک کارگردان متوسط بهتر است امتناع می‌کند. از نظر ساریس «بدترین فیلم یک کارگردان بزرگ ممکن است جذابتر از بهترین فیلم یک کارگردان نسبتاً خوب تا متوسط باشد» (۳: ۱۷) - «جذابتر»، اما نه بهتر.

او این موضع را اتخاذ می‌کند زیرا خود نظریه اساساً برای این به وجود نیامد تا وسیله تثبیت کارگردانان در طرحی ارزشی باشد. از نظر ساریس مزیت عمده نظریه برای او این است که منتقدان امکان می‌یابند توجه خود را، بر هزاران فیلمی که از زمان پیدایش رسانه ساخته شده است، متمرکز کنند. یعنی، نظریه مؤلف برای او، اصولاً شکل ابزاری تاریخی را دارد. ساریس طبقه بندی جان راسل تیلور را از فیلمها که از سالهای ۱۹۴۰ و براساس روشها، موضوعات و گونه‌ها انجام گرفته است رد می‌کند. اتکا به این گونه تقسیمات و طبقه‌بندی کردن پیشرفتهای سینمایی به این روش، مبهم بودن پیچیدگیها و غنای هریک از دوره‌های فیلمسازی است: «پس از جستجوی بسیار در میان صدها فیلم این دوره که اخیراً صورت گرفته است، من نتوانستم هیچ گزینه معقولی که ناظر به گذشته کارگردانان باشد برای ترتیب این دوره پیدا کنم» (۱: ۳۴). چنین نگرشی، مبارزه با آن چیزی خواهد بود که او «هرم» سفسطه‌آمیز نظریه تاریخ فیلم می‌نامد که با آن، پیشروها بر پایه ساختاری که به نقاط اوج پیشرفت منتهی شده است، به یکدیگر متصل می‌شوند. برای مثال، در یک نظریه هرمی فیلم صامت، فیلمهای ۱۸۹۵ تا ۱۹۲۵ در پیوند با آمادگی آنها برای تبیین ورود و نبوغ ایزنشتین در نظر گرفته می‌شود: «این سفسطه عبارت است از نگرش به تاریخ سینما به شکل فرایندی که طی آن هنرمندان چیره‌دست، قطعات سلولوئید خود را بر روی یک تک هرم به ودیعه سپرده‌اند که در نهایت به یک رأس صعود می‌کند که می‌تواند رئالیسم، اومانیزم، مارکسیسم، ژورنالیسم، تجریدگرایی یا حتی شهوت‌گرایی باشد» (۱: ۲۵). در اینجا، او درخواست می‌کند «از هرم وارونه‌ای که به طرف بیرون گشوده شده است برای همساز کردن گستره غیر قابل پیشگویی و تمایز کارگردانها استفاده شود. آن گاه فواصل زمانی سینما را می‌توان به فواصل دوره‌ای کارگردانهایش تقسیم

کرد، کسانی که برای هریک اختیار کیفیت ویژه شخصی جدا از کیفیت ویژه جمعی سینما به عنوان یک کل، قائل می‌شوند» (۲۷:۱).

او با توصیه به نامیدن آن به عنوان «یک نظریه تاریخ فیلم تا یک نظریه پیشگویی فیلم» (۲۶:۳) ادعای ویژه‌ای را در مورد نظریه به عنوان کلید سحرآمیزی برای ارزیابی مطرح نمی‌کند. او فکر می‌کند در رتبه‌بندی کارگردانها «نظامی از اولویتها برای دانشجوی فیلم ایجاد می‌شود» و «فقدان ابتداییترین سنت فرهنگستانی در سینما» جبران خواهد شد (۲۷:۳). او رویکردش را «حتی نظریه‌ای به عنوان یک نگره، جدولی از ارزشها که تاریخ فیلم را به خود - زندگینامه کارگردانان مبدل می‌سازد، تصور نمی‌کند». او معتقد است که منتقد مؤلف «به یک فیلم به عنوان یک کل نگاه می‌کند، یک کارگردان به عنوان یک کل. اجزاء، هر اندازه هم به صورت انفرادی سرگرم کننده باشد، باید به نحوی که واجد معناست انسجام یابد» (۳۰:۳). به خاطر امر کلیت، منتقد باید - چنانکه ساریس به وضوح چنین است - دانش وسیعی در مورد فیلمها داشته باشد؛ فقط در این صورت منتقد می‌تواند با اطمینان بگوید «فلان کارگردان» یک تکنیک خاص را برای اولین بار به کار می‌برد. متأسفانه رسیدن به چنین معرفت وسیعی دشوار است. اما منتقد باید در حد امکان با دیدن فیلمها برای وسعت بخشیدن به دانش خود تلاش کند: «هیچ چیز نباید در نقادی بی‌اهمیت یا کوچک شمرده شود. من در مورد نقش یک منتقد، چشم اندازی متعالی را تصور می‌کنم. او باید در آرزوی تمامیت باشد حتی اگر بداند که هرگز به آن نخواهد رسید» (۳۴:۳). در خاتمه، نظریه «نظامی از الویتهای آزمایشی و نظریه الگویی را که به شکل پایدار در جریان است» ارائه می‌کند. منتقد باید «به برنامه‌ریزی درازمدت دست بزند»، انگار که هر فیلمی برای همیشه زنده خواهد ماند. زیرا این رویکرد «بر تاریخ فیلم به عنوان یک فعالیت فرهنگی مستمر دلالت می‌کند» (۳۴:۳).

کارگردان و فیلمنامه‌نویس

در واکنش نسبت به منتقدانی مثل پائولین کیل و ریچارد کورلیس که ادعاهای انحصاری کارگردان را در مورد آفرینش یک فیلم مورد اعتراض قرار می‌دهند، ساریس استدلال می‌کند که ما باید نقش یگانه کارگردان را، بدون فراموش کردن هیچ یک از عناصر شکل‌گرا، تصدیق کنیم. او در حالی که شعور مشترک را در ارزیابی مشارکت فیلمنامه‌نویس و کارگردان لازم می‌شمرد با این پیشفرض شروع می‌کند که «کارگردان به صورت فرضی در فرایند فیلمسازی و تا زمانی که الگویی از مشارکت ایجاد شود، فرد مسلط است». کارگردان به نوعی نقطه کانونی بدل می‌شود، میدانی مغناطیسی که همه عوامل و عناصر فرایند فیلمسازی به دور او جمع می‌شود (xiv: ۴). ساریس، ارزیابیهای شدید - و - غلیظ رابطه کارگردان - فیلمنامه‌نویس را در «ناکجا آباد روایی و ساختار دراماتیک» رد کرده و صورت معقول مطرح شده ژوزف ال. منکیه‌ویچ را می‌پذیرد که نمایشنامه‌های پرده‌ای را به شکل فیلمهای کارگردانی شده و فیلمهای کارگردانی شده را به شکل نمایشنامه‌های پرده‌ای تصور می‌کند: «مثل این است که بگوییم نوشتن و کارگردانی اساساً کارکرد یکسانی است» (xv: ۴).

ساریس با ذکر داستان «هود سوارکار سرخ پوش»، استدلال می‌کند که سبکی که با آن می‌توان طرح اصلی را به فیلم تبدیل کرد تفسیر ما را در مورد داستان تحت تأثیر قرار می‌دهد. انجام فیلمبرداری به صورتی که دائماً دختر در نماهای درشت و گرگ در نماهای عمومی قرار

داشته باشند، می‌تواند شیوه‌ای تفسیر ماده باشد که در آن: «تأکید، به مسائل عاطفی باقی ماندن آثار بکارت در دنیایی شرارت‌آمیز انتقال داده می‌شود». از طرف دیگر، متمرکز شدن بر گرگ با نگاهی درشت اصولاً بیان صریح درگیری «اصلی با مسائل عاطفی یک گرگ در اجبار به خوردن دختران کوچک» خواهد بود. یعنی، سبکی که کارگردان بر اساس آن فیلم را ساخته است و تدوین می‌کند می‌تواند به خودی خود یک شرط و عنصر داستان باشد. برای مقایسه، کارگردانهای امروزی مثل هاوکز و هیچکاک که شخصاً فیلمنامه‌های خود را نمی‌نویسند، داستان شخصی دیگری را، با تکنیکها و روشهایشان در ارائه موضوع، تفسیر می‌کنند: «هریک از این کارگردانها دنیای خاص خود را در فیلم آفریده است، دنیایی که یگانگی آن به هیچ وجه کمتر از شرایطی نیست که از صافی لفاظیهای متنوع فیلمنامه‌نویسان گذشته باشد» (۵: ۳۶۱). کارگردان با برش و محلهای نصب دوربین «دیدگاهی سازگار» برای موضوع مهیا می‌کند (۵: ۳۶۲). فقط با این نیرو «توانایی حفظ نظم صوری در همه آشفته‌گیهای آفرینش سینمایی هست» (۵: ۳۶۳). تصور کارگردان به صورت نیرویی مغناطیسی به هیچ وجه انکار سهم دیگران نیست: «نگاه کردن به یک فیلم به عنوان تجلی بیش یک کارگردان، نسبت دادن کل خلاقیت به کارگردان نیست» (۳: ۳۶). دوباره، «جستجو برای یک مؤلف مهم بر روی پرده، مخدوش کردن نقشهای نویسنده، بازیگر، آهنگساز، فیلمبردار و تدوینگر نیست» (۵: ۳۶۴).

ساریس در برابر این اتهام که جستجو برای یک سبک یا شخصیت در کارگردانیهایی مثل فورد یا هاوکز که زیر سلطه فضای خفقان‌آور نظام استودیویی هالیوود کار می‌کنند بی‌فایده است، اعتقاد دارد که یک کارگردان احتمالاً آسانتر از فیلمنامه‌نویسی که کلیات و اندیشه‌های روایی وی همیشه در معرض فشارهای سران استودیو یا سانسورچها بود، از این فشارها می‌گریزد: «حتی ابتذال خودستایانه منتقدان سینما به هزینه نویسنده، به نفع کارگردان مؤثر واقع می‌شد. احتمال اینکه یک تهیه‌کننده طرح داستانی را تحریف کند بیش از آن بود که به تحریف سبکی دیداری دست بزنند. تهیه‌کنندگان، مثل اکثر اشخاص، طرحهای کلی را بیش از آنکه در شکل سینمایی بفهمند در شکل ادبی می‌فهمیدند» (۳: ۳۱). در خاتمه، او اظهار می‌دارد که در نظریه مؤلف «هرگز این تمایل نبود که همه کارگردانها بر همه نویسندگان مسلط شوند بلکه در پی آن بودند تا منبع یک سبک را در فیلمهای شایسته به یاد ماندن، تشخیص دهند» (۱: ۱۲۳). ساریس به بیان دقیق نظریات خود در مورد نظریه ادامه داد و در برخی از نوشته‌های تازه‌اش گونه‌های تهذیب شده مواضع قبلی را به تماشاگران فیلم عرضه کرد. در کتابی تازه، او به کاوش در کارنامه جان فورد می‌پردازد و اشاره می‌کند که چگونه در فیلمهای اولیه چهارپسر و اسب آهنی یک دیالکتیک اکسپرسیونیستی و ناتورالیستی ایجاد شده است که در فیلمهای بعدی شاخص می‌شود. او تأکید می‌کند که منتقدان باید هر فیلمی را نه تنها برحسب آثار کارگردانش بلکه در پیوند با تمامی فیلمها در نظر بگیرند: «آن گاه مؤلف‌گرایی قابل اعتقاد، ابتدا تمرکز تاریخی بر فیلم را به بعد مورد نظر در بدعت‌گذاری کادر - به - کادر منحصر نمی‌کند و ساختگرایان خشک به‌ناچار باید آگاهی خود را در حد دانشی دایرةالمعارف توسعه دهند که علاوه بر در برگرفتن خود دنیای فیلم، وضع دقیق فیلم در دنیا را نیز شامل شود» (۶: ۱۸).

او اطمینان می‌دهد که باز هم در حال فرمول‌بندی نظریه است، او بیش از گذشته بر سبک تأکید می‌کند و اینک کمتر از قبل بر عنصر شخصی توجه دارد. او به نظر می‌آید که برای منطقی کردن نظریه تلاش می‌کند وقتی که این نکته را روشن می‌کند که «مؤلف‌گرایی و ساریس‌گرایی یکسان نیست» (۷: ۵۱). او در مقاله تازه دیگری، خودش را به اهمیت بازیگر در فیلم متوجه می‌کند. بازیگر حتماً در تولید سهم است تا آن حد که در یکی شدن واقعیت و داستان در نقش

دخالت می‌کند. ساریس به پیامدهای آزمایشهای کولشوف که قبلاً شرح دادیم علاقه‌ای نشان نمی‌دهد. فقط اخیراً گفته است، همان طور که یک بار دیگر گفته بود، که «احساسات از درون بازیگران بیان می‌شود نه با بازیگران»، او استدلال می‌کند: «با اینکه همچنان به سینمای کارگردانها اعتقاد دارم، به این نکته نیز معتقد شده‌ام که بازیگر مقدار زیادی از زبان سینما را تشکیل می‌دهد» (۱۷:۸).

نشانه‌شناسی و ساختارگرایی

ما در فصل آخر به صورت مفصلتر به نشانه‌شناسی (بررسی نشانه‌ها) و ساختارگرایی (کاوش با زبان‌شناسی، روشهای مردم‌شناسانه و روان‌شناسانه ماهیت انسان) خواهیم پرداخت. در اینجا می‌خواهم این نکته را نشان دهم که چرا ساریس اینها را به عنوان ابزار نقادانه خودش، رد می‌کند.

به طور کلی درباره این فرایندهای بسیار پیچیده در یک لحظه، می‌توان گفت که نشانه‌شناسان و ساختارگرایانی که توجه خود را بر روی فیلم متمرکز کرده‌اند می‌خواهند به کاوش در ماهیت زبان سینمایی بپردازند، توضیح دهند که چگونه با نشانه‌ها معنا انتقال می‌یابد و داستان را، هم برحسب الگوهای درونی و هم برحسب رابطه‌اش با پدیده‌های بزرگتر بیرونی در نظر می‌گیرند. چنین منتقدانی اغلب تصاویر و نمادها را عناصری می‌دانند که به نظام توسعه یافته‌ای از مناسبات اجتماعی و فرهنگی خارج از خود اثر، تعلق دارد. آنها لزوماً علاقه به ماهیت ارگانیکی اثر را رد نمی‌کنند، اما با روش‌شناسیشان، اغلب از اثر به طرف نیروهای خارج از اثر هدایت می‌شوند. در حالی که در تحلیل صوری، یعنی آن نوع تحلیلی که ساریس برای نقد مؤلفش به کار می‌برد، ما به داخل اثر و ذهن کارگردان می‌رویم. ما خواهیم دید که پیترو وولن برای ساختن ترکیبی از نقد مؤلف و نشانه‌شناسی تلاش می‌کند. اما ساریس، در عبارتی که بسیاری آن را غیرمنصفانه می‌یابند، با ابراز تأسف درباره «سموم خطرناک نشانه‌شناسی» صحبت می‌کند که در صورت دادن قدرت بیشتر به این رویکرد، به ویژه در بخشهایی که منتقدانی با اطلاعات اندک درباره تاریخ فیلم در آن حضور دارند، ممکن است بروز کند (۶۶:۹). او رنج می‌برد از اینکه نشانه‌شناسان «اعتیاد دارند به جداول و نمودارهایی که به قیمت قربانی کردن سلاست نثر به وجود آمده است». مهمتر از آن، هر نشانه‌شناسی که «درصد فهمیدن معنای هنرمند نیست اما در عوض... تقللاً می‌کند تا از اثر هنری عناصری را استخراج کند که مطلقاً به جامعه به طور کل تعلق دارد» از نظر او مردود است (۶۴:۹). در چنین عملکردی، او منتقدان را به از دست دادن توانایی دیدن فرایند خلاقه متهم می‌کند.

برای مثال، ساریس سکانس استریپ تیز نشویل را برت آلتن را در نظر می‌گیرد. او حدس می‌زند که یک نشانه‌شناس «باید این سکانس را برحسب اینکه تماشاگران به شکل سنتی منظره استریپ تیز را چگونه تفسیر می‌کنند» تفسیر کند (۶۶:۹). به واقع، رولان بارت، که از چهره‌های اصلی نشانه‌شناسی و ساختارگرایی است، مقاله‌ای در همین مورد دارد. ساریس گمان می‌کند که از نظر نشانه‌شناسان «یک استریپ تیز یک استریپ تیز است» (۶۳:۹). اما برای او، اجرای تحقیرکننده گون ولز بجالی برای توجه به دیگر استریپ تیزهای سینمایی مهیا می‌کند: «در اجرای او غرور وجود دارد، اما نه غرور حرفه‌ای لولا آلبرایت، رقاصه استریپ تیز «باد سرد در ماه اوت»، نه غرور ناتالی وود، در «کولی» که از جوجه اردک زشت به قوی برهنه تبدیل می‌شود، نه غرور وجودی جون وودوارد در «رقاصه استریپ تیز» و نه غرور آزادکننده جنسی پاتریشیا اوون در «جهنم تا ابدیت»» (۶۴:۹).

ساریس به عنوان یک منتقد مؤلف که «بیشتر علاقه‌مند است به توجه به نگره کارگردان نسبت به چشم‌انداز» تا چشم‌انداز خودش، با توجه به تکنیک آلتن ارزیابی حساسی را از استریپ‌تیز عرضه می‌کند: «با دوربین، آلتن به شکلی ناشیانه با او برخورد می‌کند و به صورت موقت بخشی از اجرای وی را در ابهام باقی می‌گذارد.... آلتن ناگهان از آشکارسازی^۱ واپسین به تصویری دیگر قطع نمی‌کند اما درنگ نیز نمی‌کند. او به تصویر صورت دختر قطع نمی‌کند تا آن را از نظر روحی از بدن شرمسار جدا کند. او یک شخص کامل باقی می‌ماند، غرور او با حضور عذاب دهنده‌گانش کامل و آسیب ندیده است. همه ما با هم در تله افتاده‌ایم، به نظر می‌آید که آلتن می‌خواهد بگوید، دست کم از نظر سبک، که او افراد را در کادر خود به شکلی غیرمنصفانه به نمایش در نمی‌آورد» (۶۶:۹).

به جرئت می‌توان گفت او معتقد است، یک نشانه‌شناس به تفاوت‌های استریپ‌تیزهای گوناگون علاقه‌مند نخواهد بود. «آیا نشانه‌شناسی با کنایی بودن فوق‌العاده فیلم دشمن نیست؟» (۶۳:۹). هنگامی که نشانه‌شناسان «ترسیم جداول نموداری با عناوینی مثل نشانه و راه‌ها، نمایه^۲ و شایل^۳، نظام^۴ و همسازه^۵ را شروع می‌کنند» ساریس شروع به «نالیدن زیر بار سنگین دستگاه روش شناختی» می‌کند (۶۴:۹). خوانندگان ممکن است حمله‌های او را به نشانه‌شناسی به اندازه حمله‌های کیل به نقد مؤلف او به خاطر مفروضات موجود در آن، محدود ببینند؛ آنچه ما متوجه می‌شویم این است که هم منتقدان مؤلف و هم نشانه‌شناسان، هر دو چیزی برای عرضه به ما در اختیار دارند.

زشت، زیبا و مد روز (شیک)

این نکته آموزنده است که مشاهده کنیم شیوه ساریس و کافن، که هر دو به دور از یک زیبایی‌شناسی حامی واقعگرایی عمل می‌کنند، در پی میلی نسبت به استفاده کارگردانان از تمهیدات ساده و آشکار برای القای «واقعیت» و «معنا»، مشترک است. برای مثال، ساریس فهرست نوعی «اطوارهای قالبی واقعگرایی» را تهیه کرده است شامل: «نبودن موسیقی پس‌زمینه‌ای، بازیگران غیر حرفه‌ای، صدایرداری بد، تأکید بر نماهای خارجی، دلبستگی نسبت به مسائل اجتماعی طبقات پایینتر، سیاه و سفید بودن، پرده کوچک و تعداد زیادی مونتاژ، فراتر از همه، در فیلمهای واقعگرا باید وانمود شود که به هیچ وجه فیلم نیست بلکه اسناد بی‌تشخص واقعیت است» («یک فیلم، یک فیلم است یک فیلم است یک» در ۳۱۴:۱۰). او هاد مارتین ریت را مورد انتقاد قرار می‌دهد زیرا «نمود منسوخ شده‌ای است که تقریباً به نحوی ثابت با واقعگرایی درست‌کارانه اشتباه می‌شود. در این فیلم، همبسته دیداری انحطاط، خاک است، حتی با اینکه تگزاس بسیار قبل از آلامو خاکی بود» (۹۰:۵)، جان شله زینگر نیز در کابوی نیمه شب در خطاست: «یک کارگردان هر نوع مشکلی را می‌تواند صرفاً با قرار دادن دوربین خود به سمت هر صحنه خیابان شهر نشان دهد و شله زینگر از این هم فراتر رفته است... تا باعث شود نوگرایی به شکل معناداری فاقد معنا به نظر آید. همه گیاهان و جانوران خیابان چهل و دوم که به طرز ترسناکی نتونی شده است، لزوماً از انحطاط و سقوط تمدن آمریکایی خبر نمی‌دهد» (۴۴۲:۵-۴۴۳).

در مورد دیگر، ساریس به کاربرد بی‌اساس نماهای گیج‌کننده در دکتر ژواگو دیوید لین

1. revelation

2. index

3. icon

4. system

5. syntagm

اشاره می‌کند: «پراز نماهای زیبا از یخ و برف و ماه و خورشید و چشم اندازها و گلها و درختان و مناره‌ها؛ اما نماها مثل دانه‌هایی که از گردنبندی پاره شده جدا می‌شود، بر روی پرده می‌ریزد. هیچ چیز برای آنکه تأثیرات را با هم متحد کند وجود ندارد، نه یک اندیشه، یا یک احساس یا یک حالت، یا حتی طرح کلی خوبی» (۵: ۲۲۷-۲۲۸). به عبارت دیگر، جلوه‌هایی که صرفاً به خاطر خودشان، بدون رابطه ارگانیک با طرح کلی، وجود دارد، مردود است.

اما همچون کیل و برخلاف کافن، ساریس از ستایشها و تجلیلهای گوناگون حمایت می‌کند و استدلالش این است که این فیلمها چیزی بیش از تمهیدات مدرن است که کارگردان به طور معترضه مطرح می‌کند. او در این مورد حرفهای زیادی برای گفتن به ما دارد. برای مثال، او اشاره می‌کند که در توهین، ژان لوک گدار در میان شوخیا و اشاراتی که به دیگر فیلمها و کارگردانها دارد در واقع یک موضع را مطرح می‌کند - ردیه گدار بر بازن و مکتب کایه که او قبلاً به آن تعلق داشت (۵: ۱۸۸). گدار به ویژه از تجلیلهایی سود می‌برد که «شاید معانی زیرکانه‌تری در زیر هرزه‌درایی سطحی، پنهان مانده باشد» (۵: ۱۶۸). نمونه برجسته‌ای در این مورد در تعطیل آخر هفته و هنگام اشاره گدار به سگ آندلسی سالوادور دالی و لویس بونوئل اتفاق می‌افتد و صحنه‌ای که در آن، دختری دو جنسیتی، که یک زن و مرد از پنجره‌ای او را می‌بینند، با یک اتومبیل زیر گرفته می‌شود. در تعطیل آخر هفته، «سه شخصیت بورژوا از بالکن منزلشان در یک خیابان، ساعه‌ای را، که به نزاع شدید دو راننده درگیر ساعه منجر می‌شود، نظاره می‌کنند. گدار صحنه نزاع را به نحوی مصرانه از دیدگاه بالای سر نزاع کنندگان می‌گیرد تا استعاره‌ای برای جدایی بورژوا از آشوب اجتماعی بیافریند. عمودی بودن دیدگاه آنقدر ادامه می‌یابد تا به تماشاگر آموزش دیده استعاره تعدامیزتر مشابهی را در کار کلاسیک سوررئالیستی بسیار آشکار لویس بونوئل و سالوادور دالی یادآوری کند.... در حالی که بونوئل و دالی بی تفاوتی اخلاقی آشکار را رهایی متافیزیکی بالفعل تلقی می‌کنند، گدار کنجکاوی پیهوده را به عنوان همدستی در جرم، غیر اخلاقی تلقی می‌کند. در نتیجه، تفاوت میان بونوئل - دالی و گدار تفاوت میان طنز و تمثیل است» (۵: ۴۰۲). در این نوع نقد تطبیقی؛ اولاً، با هوشمندی ادراکی و ترکیب‌کننده؛ و ثانیاً، با این درس درونی - که با شناختن فیلمها در حد امکان می‌توان در مورد ارزش یک اشاره سینمایی قضاوت و آن را تصدیق کرد - الگوی مفیدی برای بینندگان مهیا می‌شود.

تأثیر و فیلم

همان طور که قبلاً اشاره کردم، ساریس این نظریه بازن را، که بهترین شیوه برگرداندن یک نمایشنامه به فیلم به صحنه آوردن اثر با یک دوربین و ابقای تأثیری بودن اثر نمایشی است، تحسین می‌کند. ساریس تمایل ناتورالیستی به کم اهمیت کردن کلام و تأکید بر عناصر دیداری را تأسف آور تلقی می‌کند (۱: ۱۰۳). او معتقد است که این نوع کلام همواره می‌تواند سینمایی باشد و از اعتبار کلام به عنوان عنصری مهم در یک فیلم دفاع کرده و فیلم بچه‌های بهشت مارسل کارنه را مطرح می‌کند که در آن شخصیتها «صحبت می‌کنند و صحبت می‌کنند و صحبت می‌کنند، شاعرانه، نمایشی و متشخص. آیا این سینماست؟ البته که هست. سینما همه چیز است. تصویر، صدا، موسیقی، کلام، رنگ»؛ «در سینما هیچ چیز بزرگتر از منظره‌ای که یک زن و مرد در آن درباره سهم خود از جاودانگی گفتگو می‌کنند نیست» (۵: ۲۲۷).

ساریس، از مایک نیکولز به خاطر آنکه چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ را با سبکی ناتورالیستی «به نمایش در آورده»، انتقاد می‌کند: او در جستجویش برای آتش بازی دیداری،

قدرت کلام شفاهی را ناچیز شمرده است.... هر جا که یک شخصیت اوقات تلخی زن میزبان یا رسیدن میهمانها یا تحقیر میزبان را نشان می‌دهد، نیازی نیست که با دوربین بالا و پایین ببریم. جایی که می‌توان افسون خواب‌آور حالتی الکلی را با تهی بودن جعلی غماهای خارجی دور کرد، ضرورتی به انتقال فعل به بیرون نیست. نیکولز با استیشن واگن پر سر و صدایش در مسیر سینمای راستین هیچ چیز به دست نمی‌آورد» (۵: ۲۶۱).

تحلیل صوری

یکی از ارزنده‌ترین تجربه‌های خوانندگان مطالب ساریس از مواجه شدن با بعضی از تحلیل‌های درخشان وی در مورد ساختار ارگانیکی فیلمهای گوناگون ناشی می‌شود. من به ویژه بررسیهای متعدد او را در مورد همشهری کین توصیه می‌کنم.

در مقالهٔ اولیهٔ «همشهری کین: باروک آمریکایی»، او به نحوی نظام یافته و متقاعد کننده، این اتهامات را که فیلم به شکلی غیرضروری ساختاری پیچیده دارد، تکنیکش نمایشی و اندیشه‌های آن سطحی است تکذیب می‌کند. او دو مضمون را تشخیص می‌دهد: «بستی شخصیت خصوصی سیای عمومی و سنگینی خردکنندهٔ ماده گرای» (۱۱: ۱۰۳). مضمون اول با عنصر شفاهی فیلم تکامل می‌یابد، دومی با فیلمبرداری و تکنیک آن. فیلم خبری آغازین به خاطر صرفه‌جویی، ستایش‌انگیز است، زیرا چارچوب زندگینامه‌ای بدون توسل به تمهیدات نوعی مونتاژ، که برای فشرده کردن زندگیا به کار می‌رود، به وجود می‌آید. حتی فراتر از این، با این فیلم خبری، «ولز فلاش بکهایش را از ایجابهای محدود کنندهٔ توضیح و تفسیر رها می‌کند، شخصیت‌های اصلی خود را قادر می‌سازد تا بینشهای مربوط به نکات عمدهٔ بیرونی زندگینامهٔ کین را تأمین کنند» (۱۱: ۱۰۴). ساریس از پایان فیلم و افشای هویت «رزباد» برای تماشاگر نیز حمایت می‌کند: «سورتمه در حال سوختن نه تنها ضمیمه‌ای نمادین که کشف و شهودی نمادین نیز هست. گزارشگر، پیشخدمت، کارگر، دوستان، دشمنان، آشنایان کین هرگز رزباد را کشف نمی‌کنند زیرا در میان «خنزر پنزرهای» هستی مادی کین مفقود شده است» (۱۱: ۱۰۵). در زوایای دوربین گرگ تالند، کین رو به افول پدیدار می‌شود «با دنیایی از سقفها... او زندانی داراییها، زینت اثاثش، ابزار مالی مجموعه‌های خود شده است» (۱۱: ۱۰۶). هرگونه سطحی بودن همشهری کین از خود شخصیت ناشی می‌شود نه از مفهوم آفرینی هنرمندانهٔ ناقص.

بعداً ساریس در واکنش به اتهام مقالهٔ «ترفع کین» پائولین کیل مبنی بر اینکه فیلم را در واقع هرمن جی. منکیه ویچ نوشته است نه ارسن ولز، با طرح روشن‌بینیهای تازه دربارهٔ فیلم، استدلال و روشهای تحقیق او را مورد حمله قرار می‌دهد. به ویژه بحث او در مورد ماهیت نمادین سورتمه شایان ذکر است: ««رزباد» هنگام گذر از برفهای دوران کودکی... به سوی آتش، خاکستر و دود مرگ، در تضمینهای روان‌شناسانه منعکس می‌شود. در واقع، در سوختن «رزباد» در کورهٔ زانادو نمونهٔ یگانه‌ای عرضه می‌شود که تماشاگر می‌تواند شخصیت کین را به صورت ذهنی در آن ببیند. گویی ذهن و خاطرهٔ او در برابر چشمهای ما سوزانده می‌شود و ما بیش از آن بیچاره‌ایم که مداخله کنیم و فاقد صلاحیت که قضاوت نماییم» (۱: ۱۱۸).

در مقالهٔ جدیدتری، ساریس نظری جذاب را در مورد صحنهٔ خودکشی، که باز آن را به خاطر کاربرد مؤثر عمق میدان زیاد ستایش کرده است، مطرح می‌کند. بازن به این نکته اشاره می‌کند که با تکنیک چگونه به شکلی صرفه‌جویانه موضوعی در یک نما مطرح می‌شود که به شکل سنتی باید در چند نما ارائه می‌شد. ساریس می‌گوید که «دیالکتیک سبکی بازن در

داستان متفاوت را در برداشت. انتخابی را که ولز با عمق میدان زیاد خود انجام داد و واپس‌چیدگی مسخره‌آمیز، تمام گناه را به گردن کین می‌اندازد زیرا همسرش دست به خودکشی زده است. با شیوه پرداخت مونتاژ چند نمایی همین اپیزود، تأکید اخلاقی بر دخالت فعالانه شوهر در سرنوشت همسرش تغییر می‌یابد. فعل نجات دادن در شیوه پرداخت «سنتی»، که بازن تصور کرده، شوهر را در مورد بخش عمده‌ای از مسئولیت خود در قبال تلاش همسر برای خودکشی تبرئه می‌کند در حالی که رویکرد ولزی کنونی کمند اخلاقی را دور گردن کین تنگتر می‌کند» (۷۶:۱۲). ما یک بار دیگر برگشته‌ایم با احتمالاتی که قبلاً در بحث ساریس در مورد هود سوارکار سرخ پوش و گرگ مطرح شده بود؛ شیوه یک کارگردان برای آشکار کردن کنش برای ما بخشی از معنای داستان است. در این مورد، خود شیوه پرداخت تکنیکی ولز از کین بیانی درباره قهرمان (فیلم) است؛ شکل، محتوا را پشتیبانی می‌کند.

● منابع نقل قولها

1. Sarris, Andrew. *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon & Schuster, 1973.
2. ————. "Film Books in Focus". *Village Voice*, 19 December 1977, pp. 96-98.
3. ————. *The American Cinema: Directors and Directions 1929 - 1968*. New York: E.P. Dutton, 1969.
4. Cortes, Richard. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*. New York: Penguin Books, 1974.
5. Sarris, Andrew. *Confessions of a Critic: On the Cinema, 1955 - 1969*. New York: Simon & Schuster, 1970.
6. ————. *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
7. ————. "The Auteur Theory Revisited." *American Film*, 2, no. 9(1977), 49-53.
8. ————. "The Actor as Auteur." *American Film*, 2, no. 7(1977), 16-19.
9. ————. "Films in Focus." *Village Voice*, 11 August 1975, pp. 1, 63-64, 66.
10. Jacobs, Lewis, ed. *The Emergence of Film Art*. New York: Hopkinson & Blake, 1969.
11. Sitney, P. Adams, ed. *Film Culture Reader*. New York: Praeger, 1970.
12. Sarris, Andrew. "Films in Focus". *Village Voice*, 25 April 1974, pp. 75-76.

● نقد فینیستی

توجه به زنان در فیلمها، تکامل تازه‌ای در نقد است. در مجله کمرآهسکورآ به طور عمده به این موضوع می‌پردازند و در نشریات دیگری نیز این مسئله را مورد تأمل قرار داده‌اند که از میان آنها می‌توان جامپ کات، سینه - ترکتز و کوارترلی رویو آو فیلم استادیز را نام برد. من می‌خواهم کار سه منتقد عمده که تصویر و نقش زنان را در فیلم تحلیل کرده‌اند مورد بحث قرار دهم. مولی هاسکل و مارجرى روزن بانسان دادن اهمیت روان شناسانه و جامعه‌شناسانه طرز عمل زنان، تحولات و روندهای تاریخی را در فیلم دنبال می‌کنند؛ چون ملن با تأکید بر تک تک کارگردانها و فیلمها به جای پرداختن به تحولات تاریخی ویژه، روشن بینهایی با سودمندی یکسان را تأمین می‌کند.

این نکته باید ذکر شود که هیچ یک از این منتقدان منحصرأ درباره مسائل فینیستی نمی‌نویسند. تماشاگران می‌توانند مقالات و بررسیهای برجسته‌ای را پیدا کنند که با آنها فیلم را از بسیاری جنبه‌ها مورد تأمل قرار داده‌اند: تاریخی، صوری، گونه‌ای و غیره. با این وجود، من برای محدود کردن بحث خود به آثاری که به ویژه درخصوص زنان و فیلم است، دست به انتخاب زده‌ام. از جهات زیادی نقد آنها ایرادهای افلاطون به هنر و اتهام او را که هنرمند اثری را به ما عرضه می‌کند که دوبار از حقیقت‌نمایی دور شده به یادمان می‌آورد. برای این منتقدان، در بسیاری از فیلمها تصویر زنان را تحریف کرده‌اند؛ به گفته روزن، هالیوود «آینه‌ای پیچ و تاب خورده را به طرف زندگی گرفته است».

■ مولی هاسکل

مولی هاسکل (متولد ۱۹۳۹) که نقدهایش خوانندگان زیادی دارد (ویلیج وویس، ام اس، نیویورک مگزین) در کتاب از حرمت تا تجاوز با استفاده از نظریه مؤلف در پیوند با ساختارهای روان‌شناسانه ازلی مشتق از نظریات زیگموند فروید و کارل یونگ، نقش زنان را در فیلمها مورد تأمل قرار می‌دهد. در این بررسی فوق‌العاده غنی روندها، او تصاویر گوناگون زنان را تشخیص می‌دهد و تلاش می‌کند دلیل موجهی برای حضورشان بیابد. ما بعضی از انواعی را که او مجزا می‌کند؛ دلایل وجود آنها؛ طرحهایی را که سالها برای تصویر کردن زنان به کار رفته است؛ و تفسیرهایی را در مورد برخی مؤلفان قابل ملاحظه بررسی خواهیم کرد.

طبقه‌بندی زنان

هاسکل معتقد است روشی که کارگردانهای مرد با آن، زن را ارائه می‌دهند، نمایه‌ای را در مورد زندگی درونی، خواه فانتزی یا ارزشهای آنها، فراهم می‌آورد: «زنان در نظام پشتیبانی تولید فیلم و قوانین جامعه غربی، به طور کلی انعکاس ارزشهای مردانه‌اند. خواه محصول یک مؤلف یا یک نظام باشند... زنان ناقل فانتزیهای مردان، «روان»^۱ ناآگاه جمعی مردانه و سپر بلای ترسهای مردان هستند» (۳۹-۴۰). برای مثال، او استدلال می‌کند که، اصولاً به دلایل ادیبی، مردان تصویر مسلطی از زنان را به صورت مادر یا دوشیزه باکره طرح‌ریزی می‌کنند. تلاش مرد برای پاک کردن زنان، از اشتیاق به برطرف کردن هرگونه تذکاریه قدرت جنسی پدر ناشی می‌شود: «پاکی مادر، که محترمت‌ترین و قاطع‌ترین تصویر فرهنگی ماست، به طور کلی کامروایی ابداعی مرد است، کوشش ادیبی پسر، برای دور کردن تصویر تنفرآمیز عمل جنسی

1. anima

نفس درونی واقعی هر فرد که بر اساس روان‌شناسی تحلیل کلرل گوستاو یونگ، ایده‌آهای مطلق با الگوی نخستین رفتار را منعکس می‌کند، به ویژه بخش درونی ماده یک شخصیت زنیه - م.

با پدر است» (۱۱۹). اما ترویج این تصویر، حتی هنگامی که به ظاهر برای ارتقای زن صورت می‌گیرد، انکار جنسیت زن و تبدیل کردن وی به موجودی کوچکتر است.

فرایندی که در برابر این تطهیر وجود دارد، متضاد آن است، انعکاس توأم با تحقیر زن به شکل ومپ^۱. در این مورد، احساس ضعیف بودن مرد است که پدیده را تبیین می‌کند. خود اصطلاحات «ومپ» و «اله جنسی^۲» از نظر هاسکل نوعی راهبرد به نظر می‌آید، «کلمات سحرآمیز، افسونهایی که مردان ابداع کرده‌اند تا جنس غیر قابل توضیح را توضیح داده و... سرچشمه فساد را در جنس «مرموز» قرار دهند» (۱۰۴). همین تحلیل را می‌توان در مورد زنان شهوت‌انگیز و گمراه‌کننده فیلمهای سالهای ۱۹۴۰ اعمال کرد؛ «قدرت آنها برای نابود کردن، بازتابی از احساس ناتوانی مرد بود» (۱۹۱).

گاهی اوقات یک بازیگر زن به شیوه‌ای پیچیده به عنوان روان یا اصل زنانه برای یک کارگردان عمل می‌کند، همان‌طور که مارلن دیتریش این وضعیت را برای ژوزف فون اشترنبرگ دارد: «او مخلوق اشترنبرگ و همزاد اوست و در عین حال آنقدر اشترنبرگ را در خود جذب می‌کند که دیگر یک «دیگری» به عنوان مفعول نیست... بلکه فاعلی دو جنسیتی است». ستاره‌ای مثل می‌وست، که اساساً خودش تصویر خودش را می‌آفریند، به هر دو عنصر «روان و انگیزه فعال کننده»^۳ بدل می‌شود - یعنی، هر دو اصل زنانه و مردانه قدرت و بودن را مجسم می‌کند. گرتا گاربو شخصیتی آنچنان با قدرت است که، به عنوان روان، نه به یک کارگردان تعلق دارد و نه به ناهشیار جمعی تماشاگرش، بلکه باید «یک نیروی طبیعی، اصلی از زیبایی که، هنگام به حرکت در آمدن، به موجودی مستقل بدل می‌شود» (۱۰۷) در نظر گرفته شود.

هاسکل تعدادی از نمونه‌هایی را که در فیلم وجود دارد شرح می‌دهد، بعضی از آنها از داستان سرچشمه می‌گیرند، اما اکثر، در نهایت، به شرایط واقعی اجتماعی مربوط می‌شود: الهه زمینی، زن مبهم، مادر، روسپی، دختر سبکسر، ومپ و غیره. او شمایل باکره‌ها و ومپها را با نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای ارتباط می‌دهد که قبلاً برخی منتقدان روسی مطرح کردند و ما نیز آن را شرح دادیم. در فیلمهای آمریکایی سالهای ۱۹۲۰ نظریه کاربرد بازیگران غیرحرفه‌ای بیش از آنکه با برداشت سیاسی این طرز عمل ارتباط داشته باشد متضمن جنبه‌ای اخلاقی بود. بازیگران زن براساس قربت فیزیکی خود با تصویر اخلاقی ومپ، مادر، دوشیزه باکره و زن دنیوی انتخاب می‌شدند. برای مثال، برای نوع باکره فقط شرط زیبایی لازم نبود بلکه ضرورت داشت که او کوچکتر از نوع مادر باشد. زن دنیوی ضمن ابقای جنبه‌های معینی از آثار روحی دوشیزه باکره، نمود ظاهری ومپ را حفظ می‌کرد.

با استفاده و بدون استفاده از نظریه کاربرد بازیگران غیر حرفه‌ای، در فعالیت دوربین به

1. vamp

در سینما به زنهای لغواکننده و هیپند و بار گفته می‌شود. این اصطلاح پس از اینکه تماشاگران چنین نقشی را در فیلم احمق برد بازی کرد در سال ۱۹۱۴ متداول شد. فیلم احمق برد بر اساس شعر «خون آشام» (ومپ) اثر رودیارد کیپلینگ ساخته شد و کلمه ومپ نیز از ومپ گرفته شده است. اصطلاح ومپ تا پایان سالهای ۱۹۲۰ بسیار متداول بود - فرهنگ فیلمهای سینما، نشر آینه، ۱۳۶۷.

2. sex goddess

3. animus

این واژه نیز مانند anima ریشه‌اش لاتین است و معانی متعددی دارد. معادلی که در ترجمه به کار رفته، از فرهنگ American Heritage به دست آمده است - م.

خاطر خاصیت خود رسانه به طور اجتناب‌ناپذیری زن به یک شیء تبدیل می‌شود. هاسکل فکر می‌کند «اولین اصل زیبایی‌شناسی فیلم به عنوان یک رسانه بصری» این واقعیت است که زن به یک «بُت، شیء هنری، شمایل و یک موجود دیداری بدل می‌شود» (۷). به خاطر تضمن فیلم با رفتار ظاهری - یعنی آنچه می‌تواند فیلم شود - در آن «سطوح بر جوهرها و انواع بر افراد ترجیح داده می‌شود» (۴۷). از این نظر، می‌توان همه فیلم را به شکل تمثیلی نگریست، تا آنجا که باید از شمایل‌های سطحی و الگوهای آنها به طرف مناسبات اساسی که با این سطوح نمایش داده می‌شود، برویم. فیلم ضمناً یک رسانه حسی است. او به مسئله دشواری اشاره می‌کند که هر کارگردان در تلاش برای ارائه زن زیبا و بدون تبدیل وی به یک شیء جنسی با آن روبه روست؛ بدین معنا فرایند فیلمبرداری با گرایش آشکار خود و استفاده از سطوح، عملاً می‌تواند تصور کلی زن به عنوان شیء را با عرضه او به ما به عنوان یک شیء، یک بت یا نوع، بدون هرگونه زندگی درونی خودش، ابدی سازد.

این ترکیب عوامل روان‌شناسانه که زنان با آن صرفاً به فرافکنیهای احساسات مرد و سرشت رسانه، که بر سطح واقعیت تأکید می‌کند، بدل شده‌اند، منجر به این واقعیت می‌شود که زنان فاقد زندگی درونی بر روی پرده باشند. به‌ندرت یک بازیگر زن مثل کاترین هپبورن یا جون کرافورد یا بت دیویس منزلت «زن برتر» را می‌یابد و حسی از استقلال و توانایی «دستیابی به اهداف خود در دنیایی مردانه، با تأکید بر هوش خود، با پافشاری بر استفاده از آن» را انتقال می‌دهد (۲۳۰). مجدداً، تنها اندکی، مثل هپبورن یا رزالیند راسل قادر بوده‌اند زندگیها را بر اساس حس اخلاقی ما، به جای حساسیتهای رومانتیک صرف، ارائه دهند. او این گونه زنان را تحسین می‌کند: «تصویب ما می‌تواند هرکاری را انجام دهد تا آنجا که یک زن، اگر چه نقش کوچکی داشته باشد، با داشتن زندگی درونی دیده می‌شود؛ پیوستاری که بر مناسبات وی با مردان مقدم است و جانشین آن می‌شود و با آن، همچنین، موقتاً زمان را شکست داده و بر سرنوشت بیولوژیک خود برتری می‌یابد» (۲۰۳).

از سالهای ۱۹۲۰ تاکنون

هاسکل به طور کلی استدلال می‌کند که زنان با عظمت‌ترین طرز رفتار خود را در فیلمهای سالهای ۱۹۳۰ به دست آوردند. پیش از این، تصاویر مسلطی که از فیلمهای د. و. گریفیث و مری پیکفورد سرچشمه می‌گرفت، با قدرت نبود. گریفیث زن را به شکل «جام مقدس آخرین شام مسیح» تصویر می‌کند (۵۷)؛ با وجود این، او را به شکلی که مقداری «پیچیدگی عاطفی» دارد نشان می‌دهد (۵۵). تقدس کودکان قهرمانان زن پیکفورد، به شیوه‌ای منفی، با یک پدیده آمریکایی ارتباط دارد - اشتیاق به فرار از مسئولیتهای بزرگسالی، به ویژه مسئولیتهای مربوط به ازدواج، خواه به صورت باقی ماندن در عالم کودکان یا فرار از جامعه. مضمون فرار به نحو قابل توجهی در سینمای ما، به ویژه در فیلمهای وسترن و کمدی نمایان می‌شود. او فیلمهای لورل و هاردی را اهانت آور می‌داند و در دنیای بدون زن آنان، زن ستیزی آشکار را کشف می‌کند. دختران سبکسر و مدافعان حقوق زنان سالهای ۱۹۲۰ فقط آزادی ظاهری را نمایش می‌دهند، زیرا رهایی آنان بیش از آنکه جنسی باشد عاطفی است.

در سالهای ۱۹۳۰، دو تحول مهم به تبیین مناسب نمایش زنان کمک می‌کند: ورود کامل صدا و برقراری قوانین تولید. قهرمان زن دهه پیشین فاقد «هر نوع وسیله واقعی رهاسازی بود - یعنی کلام... تفاوتی ظریف محاوره‌ای یک زن هوشمند را به دشواری می‌توان با عنوانی یک جمله‌ای انتقال داد» (۷۶). همان طور که صدا، زن را به بیان دقیق و جزء به جزء خود وادار کرد،

قوانین تولید نیز به رفعت وی کمک کرد. در اوایل این دهه، در واکنش به فشارهای هرست و شهروندان عصبانی از فیلمهای می وست برای اعمال سانسور، قوانین سانسور زیر نظر ویل هیز وضع شد. بر طبق آن، خط مشیهای اخلاقی فوق‌العاده محدود کننده‌ای در مورد چیزهای قابل نمایش و غیر قابل نمایش تنظیم شد. در نتیجه، هالیوود از پرداختن مستقیم به مسائل جنسی یا جنسیت زنانه خودداری کرد. نمایش زنان در سینما به جای یک شیء جنسی به موجودی فعال در جهان تغییر یافت. ماجرای عاشقانه حذف نشد، بلکه تبدیل به یک جنبه از جزئیات پیچیده زندگی زن شد. در نتیجه، زن را «از اتاق خواب خارج کرد و به محیط کار برد» (۳۰)، با این قوانین به تحول مهمی در تاریخ فیلم کمک شد، زیرا اینک، دلبستگی قاطعی به زن به عنوان عضوی از نیروی کار وجود دارد - برای مثال، عزیزم نامه‌ای بنویس که رزالیند راسل نقش کارمند فرد مک‌موری را بازی می‌کند. آنچه برای هاسکل اهمیتی یکسان داشت، این است که متوجه می‌شویم در سالهای ۱۹۳۰ مناسبات عشقی به برابری نزدیک می‌شود. زنان، مستعد احساس جنسی اصیل به نظر می‌آیند. در فیلمهایی مثل حقیقت ترسناک، در یک شب اتفاق افتاد یا موزیکالهای فرد آستر - جینجر راجرز، او یک «تعادل و دنیایی» را می‌یابد که در آن «ضمن اینکه روح زنانه مسلط یا برابر است، اقتدار مردانه یا امپریالیسم جنسی کاهش یافته یا دچار تعلیق است» (۱۳۱).

هاسکل استدلال می‌کند که «فیلم زن» سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ باید به خودی خود یک گونه سینمایی در نظر گرفته شود. زنان که اغلب در فیلمهای مردانه و سترن و گانگستری از کنش اصلی دور نگه داشته می‌شدند، در این گونه به «مرکز عالم» تبدیل می‌شوند (۱۵۵). قهرمان زن معمولاً از نظر اقتصادی و فکری به طبقه متوسط تعلق دارد و گرفتار قوانین سرکوب کننده است. او به سعادتش «در نهادهایی - ازدواج، مادری - متکی است که با تبدیل کردن کلمه «زن» به «همسر» و «مادر»، هویت مستقل وی را خاتمه می‌دهد» (۱۵۹ - ۱۶۰). او انواع مختلف فیلمهای مربوط به زنان را که بعضی با موجودات «عادی» و بعضی دیگر با موجودات «فوق‌العاده» سرو کار دارند، مقوله‌بندی می‌کند. در مقوله اول، زنان معمولاً جانشینان انبوه تماشاگران مؤنث خود بوده و «به جای تعیین شدن بر طبق استعداد و آرزوهای خود، به طور جمعی به شکل منفی و با محدودیتهای متقابل خود مشخص می‌شوند» (۱۶۰). در مقوله دوم، قهرمانانی که کاترین هپبورن، رزالیند راسل و بت دیویس در نقش آنها بازی می‌کنند، «اریستو کرات جنس خود» بوده و به جای ایفای نقش دست دوم، یک الگویند. مضامین نوعی فیلم زن عبارت است از: فداکاری، برای بچه‌ها یا شوهر - مادام ایکس، خیابان پشقی؛ غمزدگی - قهرمانان زن از نظر فیزیکی بیمار یا با سرنوشت بد و سوسه باشکوه یا پیروزی تاریک؛ انتخاب - در فیلمی مثل دیزی کنیون که زن می‌بایست میان دو مرد دست به انتخاب بزند؛ و رقابت - فیلمهایی که در آنها زن به خاطر یک مرد با زن دیگری مبارزه می‌کند. در همه اینها هاسکل معتقد است می‌توان لایه‌های زیرین الگوهای آگاهی را، که روان تماشاگر را تبیین می‌کند، کشف کرد: «به خاطر آنکه فیلم زن برای بازار معینی طراحی و ساخته شده بود، در مضامین تکراری آن نزدیکترین چیز به بیانی از تمایلات جمعی، آگاهانه و ناآگاهانه، از زنان آمریکایی، از الزامات شناخته شده و مقاومت ناآگاهانه آنان به نمایش در می‌آمد» (۱۶۸).

در فیلمهای سالهای ۱۹۴۰ برخی تصاویر مثبت از زنان وجود دارد: در آثار هوارد هاوکز، در فیلمهای هپبورن و شخصیت پردازیهای جذاب «زنان جنگجو» یا «زنان منتظر» در برخی داستانهای جنگی. اما، به طور کلی با فیلمهای این دهه یک عدم قبول یا مشخصات مبهم پیشرفتهایی که در فیلمهای دهه پیشین مشاهده می‌شود، آشکار می‌گردد. برخلاف برابری

فیلمهای دههٔ پیشین، هاسکل در این دهه «مقدرنگری»^۱، «بدبینی»^۲ و «سردی اجتماعی»^۳ را می‌بیند (۱۹۳-۱۹۴). این نکته به ویژه در مورد سینمای سیاه واقعیت دارد، هنگامی که جنسیت زنانه با شر پیوند می‌خورد، همچون در غرامت مضاعف؛ یا در ملودرامهایی که روابط عشق زیر سلطهٔ بی‌اعتدای، «وحشت و سوءظن، ناتوانی و عدم لیاقت» قرار دارد، مانند فیلمهای گازلایت و سوءظن (۱۹۵-۱۹۶).

سالهای ۱۹۵۰ در مورد ترسیم تصویر زنان یک پلهٔ دیگر به طرف پایین را نشان می‌دهد. جنسیت زنانه خواه در تصاویر غیرواقعی دختران بی‌هزر مثل «باکسرهٔ حرفه‌ای» (دبی رینولدز) (۲۶۳) یا از طریق شکل عجیب و غریب جین منسفیلد که «کاریکاتور تنومندی از جذابیت جنسی است» (۲۵۵) به نحو فزاینده‌ای واپیچیده می‌شود. هرچند هیپورن به شکلی مثبت پدیدار می‌شود و هر از چندگاهی در فیلمهای داگلاس سیرک تصویر جذابی از زنان وجود دارد، تصاویر منفی حکمفرماست. به نحو پرمعنائی علاقه به نمایش زنان در ایفای نقشهای بازیگران زن، به استعارهٔ این دوران بدل می‌شود: زن به عنوان بازیگر زن. اگرچه زنان باید نقشهایی را در زندگیايشان بپذیرند، هاسکل نسخه‌ای را که این نوع زن در فیلمهای سالهای پنجاه می‌پذیرد «تضمن موزیانه» می‌یابد زیرا این نسخه از این فکر حمایت می‌کند که «بازی کردن، ایفای نقش است، ایفای نقش، خوابیدن است و خوابیدن، بازی یک زن است» (۲۴۳). سالهای پس از ۱۹۶۰ شاهد هیچ گونه اصلاحی در ترسیم زنان نبوده‌ایم. کارگردانانی که زن ستیزی آنها آشکار نبوده است اینک احساسات خود را صریحاً به نمایش در می‌آورند. هاسکل به ویژه سام پکین پا و استانی کوبریک را نمونه‌های مناسبی از یک نگرهٔ خصومت‌آمیز می‌یابد، مخصوصاً در سگهای پوشالی پکین پا که سوزان جرج به ایفای نقش جنسی قهرمان زن می‌پردازد، به نظر می‌آید فانتزی مردانهٔ کارگردان بیش از هر چیزی با واقعیت متناظر باشد. بعضی از تصاویر منفی زنان ممکن است نتیجهٔ واپس‌روی پیشرفتهایی باشد که با جنبش زنان کسب شده است. به نظر می‌آید زنان به نحو فزاینده‌ای از فیلمهای مربوط به فعالیت‌های مردانه - در آثاری مثل هری کثیف یا دو بخش پدرخوانده - یا از فیلمهایی که مسئلهٔ اساسی آنها روابط مردانه است - موتور سوار سهل‌انگار یا کاپوی نیمه شب - حذف می‌شوند. به نظر می‌آید هیچ شاهده‌ای از پیشرفت در آزادی زنان یا وجود ندارد و یا بسیار اندک است و حتی بهترین نقشهای بازیگران زن اساساً پست است: «نقشهای زنان بزرگ این دهه، چه نقشهایی در اکثر موارد است؟ روسپی، نیمه روسپی، معشوقه‌های بی‌وفا، زنهای عاطفی، مست. احمقهای بی‌هزر، لولیتاها، لوده‌های غریب، دختران خانه‌ماندهٔ تشنهٔ مسائل جنسی، بیماران روانی. توده‌های یخ‌شناور، مردگان متحرک و برهم زندگان رابطهٔ جنسی. چیزهایی که دختران کوچک سالهای شصت و هفتاد از آنها ساخته شده‌اند» (۳۲۷-۳۲۸).

نقد فینیسکی و «مؤلفان»

هنگام بررسیهای مؤلفان گوناگون، او صدق این تأکید خود را که وی «در درجهٔ نخست یک منتقد فیلم و پس از آن یک فینیسست» است به متقاعدکننده‌ترین شکل به اثبات می‌رساند؛ از نظر او «هنر که همیشه بر عنصر عمومی جامعه‌شناسی برتری دارد؛ عنصری یگانه است» (۳۸). یعنی با وجود اینکه مسئلهٔ عمدهٔ مورد علاقهٔ او طرز عمل زنان در فیلم است، او موفق به جداسازی داوریه‌ای هنری خود از اظهار عقیده‌های اجتماعی می‌شود.

برخی از مشتاقانه‌ترین ستایش‌های وی به هوارد هاوکز اختصاص دارد؛ اگرچه در فیلم‌های اولیه او به نحو مؤثری به زنان پرداخته نمی‌شود، همراه با تکامل آنها، تمایل فزاینده‌ای در مورد ملاحظه برابری زنان در مناسبات مردانه / زنانه وجود دارد. شیوه پرداختن هاوکز به لورن باکال در داشتن و نداشتن و خواب بزرگ و زایلیند راسل در دختری به نام جمعه به نحو ویژه‌ای برانگیزنده احساسات است. او یک بازیگر زن را به شیوه‌ای هدایت می‌کند که امکان نمود مثبت را به آن بازیگر می‌دهد: «برای قهرمان زن هاوکز، کیفیت صوتی، حرکات چهره‌ای و بدنی معادل کلمات قهرمان زن ادبی است و با اینها او وارد مبارزه توأم با تهاجم و دفاع می‌شود که به اندازه جدالهای عشقی بزرگ ادبی، پیچیده و گیج‌کننده است» (۲۱۱). حتی در فیلم‌های زیر سلطه مردان مثل هاتاری! هاوکز زنان را به شکلی آشکار به کار می‌گمارد: «مردها به طور کلی در پیوند با زنها دیده می‌شوند و زنها نقطه عطف و غمایش هستند» (۲۰۸).

هاسکل معتقد است که مؤلف واقعی، نظریه فروید را درباره ترمیم هنری تأیید می‌کند: «تا آن حد که به هنرمند بودن وی ارتباط دارد، کارگردان وادار می‌شود که با مقداری عدم همخوانی دست به آفرینش بزند، هرچند اندک باشد؛ با زخم، لکنت، حساسیت زیاد و لنگیدنی که او را از همگامی با آهنگ زندگی دور می‌کند» (۳۴). چنین محدودیت‌هایی در هنر وی نمایان شده و شیوه پرداخت زنان جنبه‌های گوناگون نیروهایی را که در شکل دادن وی به عنوان یک هنرمند مؤثر است، نشان خواهد داد: «زنان باعث انعکاس پاک باوری او، وسوسه‌های او، خصومت‌ورزی او می‌شوند» (۳۵).

این‌گهار برگمن مشی مؤلف را به گونه‌ای ارائه می‌کند که در آن زنان، آشوب درونی او را منعکس می‌کنند. به اعتقاد هاسکل، او «بعضی از پیچیده‌ترین زنان سینما و از نظر جنسی هوشمند» را مطرح کرده است (۳۱۶). اما شیوه‌ای که او زنان را مورد استفاده قرار می‌دهد باید بر مبنای روابط او با بعضی از خود بازیگران زن در نظر گرفته شود. با کسانی که او عاشق و / یا شوهر بعضی از آنها بوده است: «در عین حال به خاطر آنکه اثر وی تقب زدن تدریجی به سوی خود اوست، به این شکل ادامه می‌یابد که نتایج پیرتر و ناامیدتر شدن او (و کاهش سرزندگی جنسی وی) را زنان او تجربه می‌کنند» (۳۱۶). با وجود اینکه او زنها را به خونسردی و از روی بی‌علاقگی در فیلم‌هایش تصویر نکرده است در آثار جدیدتر، وی به ارائه «زنان زجر کشیده و خاموش شده‌ای که به نحو فزاینده‌ای در تصاویر برگمن محبوس شده‌اند» (۳۱۴ - ۳۱۵) می‌پردازد. همچون جون ملن، هاسکل نیز شیوه پرداخت زنان در فریادها و نجواها را مورد انتقاد قرار می‌دهد: «برگمن، هنرمندی که آنها را مثل عروسک‌های خیمه شب‌بازی کنترل می‌کند، از آنها سوءاستفاده می‌کند تا آن چیزی باشند که او از آنان ساخته است: تولین - روان رنجور، متفکر و سرکوب شده؛ اولین - زیبا، عبث، شهوانی؛ و با خاموش کردن گفتگوی آنان و عقیم کردن تضمین‌های حسی میان آنان، هر کوششی را که برای ایجاد رابطه متقابل به عمل می‌آورند، بی‌نتیجه می‌کند» (۳۱۵).

● منبع نقل قولها

* Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Baltimore: Penguin Books, 1974.

■ مارجری روزن

در پاپکورن ونوس مارجری روزن، منتقد فیلم، (متولد ۱۹۴۴) شیوه‌هایی را بررسی می‌کند که با آنها از بدو پیدایش رسانه سینما، تصویر زنان را در فیلمها منعکس و/یا واپیچیده (تخریف) کرده‌اند. ما بررسیهای روزن را که طی چند سال در مورد تحولات، کلیشه‌ها و گونه‌های سینمایی مختلف به عمل آورد، دنبال خواهیم کرد.

تصاویر واپیچیده

«پاپکورن ونوس» که عنوان پر خواننده‌ترین کتاب او را تشکیل داده است، اشاره دارد به «زن سینمایی... یک آمیزه دلپسند، اما دورگه بی‌اساس واپیچیدگیهای فرهنگی» (۱۰). این ترکیب را به شیوه‌های متعدد می‌توان تحلیل کرد همان‌طور که اشکال گوناگون داده شده و یا تحمیل شده بر زنان را در فیلم مشاهده می‌کنیم. «واپیچیدگیهای فرهنگی» که روزن تشخیص داده به نحو آشکاری در سراسر رسانه نمایان است. او اغلب با نقل قول از روزنامه‌ها و مجلات چگونگی نگرش معاصران را به زنان نشان می‌دهد؛ تا اندازه زیادی ما متوجه می‌شویم که در منابع مورد اشاره او زنان را موجودات بیچاره‌ای ترسیم کرده‌اند که کارکردهای آنان باید به خانه‌داری و مادری محدود شود. همچنین آنچه ارائه شده، داده‌ها و شکل‌هایی است که نشان می‌دهد زنان چه دارند، در واقع، در هفتاد سال گذشته چه انجام داده یا چه رنج‌هایی را تحمل کرده‌اند، اطلاعاتی که به طور کلی در مورد انعکاس آنها در سینما کوتاهی شده است. او استدلال می‌کند در بخش عمده‌ای از فیلمها به شکل واقعگرایانه‌ای با زنان کنار نیامده‌اند؛ در عوض، واقعیتها را پامال کرده، به ابقای کلیشه‌ها یا آفرینش تصاویر غیرواقعی دست زده‌اند. تنها در فیلمهای نادری علاقه راستین یا رفتارهای توأم با همدردی را نسبت به زنان ارائه داده‌اند.

برای مثال، در فیلمهای سالهای ۱۹۲۰ می‌توان تصاویری از زنان کارگر را دید، اما آنهایی که می‌بینیم اکثراً کارگران یقه آبی یا دختران آوازه خوان هستند. با نمایش چنین تصاویری، در هالیوود «آیینهای کدر را به طرف زندگی قرار می‌دادند» (۸۱)، زیرا، در واقعیت، زنان آن دوره

متصدی کارهای مهمی بودند؛ در علوم با دلایا اکللی جانورشناس؛ در سیاست با آنت آدامز؛ در ورزشها با گرتروید ایدرل؛ و در هنرها با جورجیا اوکیف نقاش، ویلاکاتر نویسنده و ایزادورا دانکن رقاص. در سالهای ۱۹۳۰، در فیلمها ارائه زنانی آغاز شد که به عنوان منشی، کارآگاه و گزارشگر «باهوش و فراست خود کار می‌کردند»، اما اکنون روزن فکر می‌کند که هدف از ترسیم چنین تصاویری به جای هر گونه اشتیاق راستین برای به رسمیت شناختن زنانی که به نحو قابل توجهی در نیروی کار مشارکت دارند، گریز از آنهاست. حتی در این مورد، نمایش ده سال دیرتر اتفاق می‌افتد. بدتر اینکه بر مسائل اقتصادی که زنان را در سالهای ۱۹۳۰ دچار محنت کرد هرگز تأکید کافی نمی‌شود و در عوض، این مسائل در فریبندگی فیلمهای مربوط به گزارشگران دختر و فیلمهایی که تصویری غیرواقعی را در مورد امنیت و آسایش عرضه می‌کرد، گم شد (۱۴۴). همانند دهه قبل در فیلمهای این دهه نیز در خصوص انعکاس فضایل شخصیت‌های مهمی مثل فرانسیس پرکینز دبیر حزب کارگر و جین آدامز، پرل باک که برندگان جایزه نوبل بودند، کوتاهی شد.

با ظهور جنگ جهانی دوم، در فیلمها واقعاً به شکلی واقعگرایانه‌تر از قبل به ثبت شرایطی که زنان با آن مواجه بودند پرداخته شد - مسلماً، برطبق استدلال روزن، به این دلیل که بخش عمده‌ای از تماشاگران را زنان تشکیل می‌دادند. حتی در این شرایط هم بسیاری از فیلمها درباره کارگران جنگی زن است (گونه رزی کارگر پرچ کار)، پس از جنگ، در هالیوود اوضاع نامناسب زنانی که کارشان را به خاطر بازگشت سربازان از دست دادند نادیده گرفته می‌شود و به جای پرداختن به دشواریهای عاطفی و اقتصادی زنانی که قصد ادامه کار را داشتند بر مسائل روانی سازگاری مردان متمرکز می‌شوند.

نمونه‌های دیگر واپیچیدگیهای سینمایی و کوتاهی در نمایش شرایط واقعی زنان در فیلمهای مربوط به دختران نوجوان اواخر سالهای ۱۹۴۰ و پس از آن به وقوع می‌پیوندد. تصویری غیرواقعی از دختران دیوانه پسر که تنها علاقه‌مندیهای آنها احساسگرایی است، در برابر واقعیت‌هایی که نشانگر حضور حتی پیش از جنگ بسیاری از زنان در دانشکده‌ها است. با چند استثنا، فیلمهای سالهای ۱۹۵۰ از انعکاس فضایل زنان که در فیلمهای دهه قبل جلب توجه می‌کرد عاجز بود. در اکثر گونه‌ها، تصویر زنانه‌ای که ارتقا می‌یابد، مستقیم یا غیرمستقیم، تصویر زنانی است که با خوشی و سعادت ازدواج کرده‌اند - فی‌نفسه تصویری واپیچیده (تحریف شده)، زیرا در سالهای ۱۹۵۰ نرخ طلاق به نحو قابل توجهی افزایش می‌یافت. روزن به نحو متقاعدکننده‌ای استدلال می‌کند که شماری از فیلمهای مربوط به زنان ازدواج نکرده، گونه زن تنها، این تلقی را در او به وجود می‌آورد که «گویی او یک عنصر مخرب ملی است. آیا این تصویر، تمثیل صاحبان قدرت برای هشدار در مورد انحراف از قوانین است؟» (۲۷۶).

علاقه آشکار اخیر در هالیوود به نمایش زنان به عنوان موجودات مستقل به نظر می‌رسد علاقه‌ای محتاطانه است، هر چند تصاویری مثل مدیری دوریس دی در گفتگو روی بالش و منشیگری شرلی مک لین در آپارتمان، ابتدای پیشرفتهای بالقوه را نشان می‌دهد. روزن به طور کلی از تصاویر زنان در فیلمهایی مثل جوانا و نوامبر شیرین یا تصاویر منحصر به دنیا‌های زیر سلطه مرد موتور سوار سهل انگار، کابوی نیمه شب و مش متأثر نمی‌شود.

کلیشه‌ها

یکی از جذابترین جنبه‌های پاپکورن ونوس در تشخیص روزن از کلیشه خاص و بررسی تجلیهای بعدی آن است. با وجود اینکه او مدعی نیست که یک منتقد ساختارگراست، این نکته

شایان ذکر است که تحلیل وی از ومپ اصلی و شخصیت‌های کودکانه و نمودهای گوناگون بعدی آنان، شبیه به آن نوع فعالیت‌هایی است که در بررسی‌های انسان‌شناسانه^۱ یا ادبی مشاهده می‌شود و محققان در آنها ابتدا هویت یک نمونه ازل را، که می‌تواند یک شخصیت یا نقش‌مایه باشد، تعیین کرده و سپس به بررسی دگرگونی‌هایی می‌پردازند که این نوع در طول سالیان تجربه می‌کند. روزن در این مورد به وضوح به ذکر این نکته نمی‌پردازد که خود ومپ، دگرگون‌سازی زن رمزآمیز نمونه ازل، «زن دلربای بی‌رحم» می‌باشد که منبعث از شخصیت ساحره‌ای فریبنده در اساطیر یونان است. در فیلم‌ها، این نوع، اولین نمود عمده‌اش در فیلم در آنجا احق بود (۱۹۱۵) تدا باراکشکل می‌گیرد. «مفاهیم اغواکننده هرزگی و شهوت ناپاک» (۶۰)، ومپ سیاه موی غیرعادی، که مردها را تا هلاکت آنان اغوا می‌کند. این نکته جالب است که جنسیت ومپ اساساً تهدیدی برای مشتری‌های دائمی فیلم‌ها محسوب نمی‌شد، زیرا شکل وی غیرواقعی و بسیار واپس‌پسیده بود. روزن فکر می‌کند باراک به سهولت انتقال از تصویر ویکتوریایی زن پاک به تصویر زن بی‌قید و بند و لالایی سال‌های ۱۹۲۰ کمک کرده است. اما به هر حال او «زیانی جبران‌ناپذیر به زنان زد» و به طور کلی، تصویری منفی از زن به مثابه «عورتی با دندان» منتقل کرد (۶۱). این نکته نیز مهم است که ومپ باراک به جد سینمایی «زنان سرگبار، زنان مرموز، شهوت‌پرست و بی‌عاطفه نسل‌های بعدی پرده سینما بدل شد» (۶۱) و، در نتیجه، با این نوع به خاطر سرشت غیرواقعی و استحاله‌ای آن، به شکل بدی نسبت به زنان عمل شد. و می‌های بعدی به شکلی که کمتر از باراک افراطی بودند پدیدار شد؛ زیرا به دلیل اینکه بیش از باراک واقعی به نظر می‌آمدند، لزوماً با انتقاد بیشتری مواجه شده و سانسور بیشتری را برمی‌انگیختند. با دگرگونی کاریکاتور محض ومپ، بعضی از بازیگران به زن سرگبار تبدیل شدند مثل پولانگری یا، در دگرگونی بعدی، به زن شرارت‌آمیزی که رفیقه گانگستر در فیلم‌های گانگستری سال‌های ۱۹۳۰ و قهرمان زن ملودرام‌های سال‌های ۱۹۴۰ بود.

تغییر قابل توجه‌تر این نوع در فیلم‌های گر تا گاریو و مارلن دیتریش به وقوع می‌پیوندد، که درجات متفاوتی از رمز و شهوت را منتقل می‌کردند: «تجسیم مبهم همه آنچه برای مرد ناشناخته است - همه آنچه مرد می‌خواهد فتح کند، تحت انقیاد درآورد و نابود کند» (۱۶۹). در اظهار نظری مؤثر، روزن به این نکته اشاره می‌کند که مابیت دیویس فیلم‌های اواخر سال‌های ۱۹۳۰ را نوعی ترکیبی از آن دو می‌دانیم: «آگاه به موجودیت خود همچون آگاهی به سوند، تسلیم نشدن همچون آلمان و حسابگرتر از هر دو آنها» (۱۷۷). اسطوره‌ای که با باراک شروع شد با مابیت دیویس به کاملترین تجسم خود می‌رسد، زیرا قدرت زنانه، اساساً هوس شرور دیده می‌شود. به نوبه خود، دیویس نیز جد قهرمانان زن سینمای سیاه سال‌های ۱۹۴۰ است که زنان در آن تهدیدات اصلی نمایانده می‌شوند. روزن گروهی از زنان بد توطئه‌گر و / یا آدمکش را فهرست می‌کند زنان فیلم‌های غرامت مضاعف، پستیچی همیشه دوبار زنگ می‌زند؛ و آن سوی جنگل خود دیویس - فیلمی با شکایتی معروف (مورد اعتراض ادوارد آلبی)، «چه آشغالی!». زنان در فیلم‌هایی از این نوع، به علت «طمع و بیزاری کنترل شده» (۲۳۹) در غالب اوقات انتقام نابودی خود را نمی‌گیرند.

با کنار گذاشتن جنبه نمونه ازل بودن شخصیت ومپ، روزن فکر می‌کند که نمود این نوع در سال‌های ۱۹۴۰ ممکن است واکنش هالیوود در برابر مطرح شدن زنان در جامعه تجاری باشد؛ «چنین فیلم‌هایی حتی ممکن است بخشی از یک نتیجه‌گیری باشد بدین معنی که زن‌ها در نهایت،

تهدیدی برای وضعیت موجود بوده‌اند. در حالی‌بود به نحوی ساده‌انگارانه این تغییر جهت را با تنها اصطلاحاتی که می‌توانستند بفهمند تفسیر کردند: قدرت، جستجو برای عشق یا پول» (۲۳۸). این اظهار نظر را با اظهار نظر هاسکل، که قبلاً مطرح شد، مقایسه کنید، کسی که شیوه پرداخت نامناسب قهرمانان زن را واکنشی در برابر پیشرفتهای جنبش زنان تلقی می‌کند.

کلیشه دیگری که سالها در فیلمها نمایان می‌شد کلیشهٔ بچه بود. مهمترین نودهای اولیهٔ آن در فیلمهای د.و. گریفیث و مری پیکفورد وجود دارد. به ویژه پیکفورد، که سالها پس از کودکی نقش دختر خردسال را ایفا می‌کرد، مفهومی از زن را منتقل می‌کرد که، برای روزن، «بی‌اثر کردن رشد تصویر خود زن» به نظر می‌آید (۳۴). همچون بچه‌ای، که بدون تغییر دادن شرایط موجود، فساد را مطرح یا جنسیت را پدیدار می‌کند، پیکفورد ارزشها و عقاید ویکتوریایی زنان را ادامه داد و ابدی کرد. فقط به خاطر اینکه قهرمان زن پیکفورد، یک بچه است، در فیلمی مثل دختر کوچولوی ثروتمند بیچاره، می‌تواند جسور و رک‌گو باشد. هیچ زن بزرگسالی در فیلمی از آن دوره نمی‌توانست این کارها را انجام دهد، زیرا تقاضای پیکفورد / بچه اگر ناشی از «از زنی واقعی می‌بود می‌توانست تخطی‌آمیز و تهدیدکننده باشد». روزن استدلال می‌کند که به این دلیل زنان پیکفورد را تا این حد دوست داشتند؛ او به آنها «روزنه‌ای برای همه نیروها و تخیلات سرکوب شده» داده بود (ص ۳۸).

در سالهای ۱۹۳۰، جین ویترز (که جدیدترین نقش او ژوزفین، لوله‌کش ساختمان، در آگهیهای تجاری تلویزیون است)، دینا دورین و فراتر از همه شرلی تمپل، ابقای تصویر کودک را ادامه دادند. تمپل را هم، تماشاگران به خاطر جوانی بهگانه / زنانه‌اش با لذت می‌پذیرفتند و به طور جدی یک زن نمی‌دانستند. تمپل در مورد تقاضاها و فعالیت‌های خود به شکل درستی موفق شد زیرا موجودی «خنثی» بود؛ «عقاید او به حیطه‌هایی مربوط می‌شد که هیچ زن بزرگسالی جرئت مطرح کردنشان را نداشت چه رسد به اینکه مورد توجه قرار گیرد» (۱۹۴). به همین دلیل، روزن معتقد است که او نسخه‌ای (یا برحسب اصطلاحات ساختاری، گشتاری) را از قهرمان زن پیکفورد ارائه می‌دهد.

در تجلیهای بعدی او، کودک به شکل دختر نوجوان یا «سیندرلای نوجوان» (۳۰۰) پدیدار شد. بازیگران متعددی این نوع نقش را ایفا کرده‌اند که از میان آنها می‌توان جون آلیسون، پیر آنزلی، جنت لی، جین پاول، دبی رینولدز و ناتالی وود را نام برد. آنها در ناتوانایی جمعی در قبال هر گونه معنا و همچنین ازدواج مشترک‌اند، در حسی که بازتاب از دست رفتن منزلت زن پس از جنگ جهانی دوم است. دختری پناه، بازیگوش و پسرگونه سالهای ۱۹۵۰ با قهرمانان زن در قالب رزی پرچ کار دهه قبل تضادی قابل ملاحظه داشت. زندگيهای همه زنهای جدیدتر به شکلی پدیدار می‌شد که «منحصراً در مردانشان تعریف می‌شود»؛ آنها واقعاً هیچ‌گونه هستی مستقلی نداشتند (۳۰۱).

دگرگونی جدیدتر زن / کودک در انتهای سالهای ۱۹۵۰ و پس از آن، در فیلمهای مربوط به ستارگان موسیقی، به ویژه الویس پریسلی، به وقوع پیوست. در شیوه حضور زنان در فیلمهایی مثل دوست داشتن تو و زندان راک، معیاری وجود دارد که دلگرم‌کننده نیست. همانند سیندرلای سالهای ۱۹۵۰، این زنان در ارائه کیفیتهای مشابه پسر و سهیم بوده، برای پیشبرد هر گونه اندیشه مثبت در زنان جوان بی‌فایده می‌نمایند: «آن - مارگرت، جیل سنت جان، دبرا پاچت... و دیگر زنان پر زرق و برق، خوش ترکیب، با آرایش غلیظ، دیوانه مرد به عنوان ایده‌آها، کتابهای راهنمای جاننداری که چگونگی به دست آوردن قلب ستاره‌ای شهوت برانگیز مثل الویس را نشان می‌داد. این قهرمانان زن خوشبخت - از نظر نمود به نحو گیج‌کننده‌ای شبیه

به هم - زیبا، مبتکر، رقاصانی خوب، سرنشینان شجاع پشت موتورسیکلت و دوشیزگان سوار بر اتومبیل تندرو» (۳۰۸-۳۰۹) بودند. ساندرا دی، که جانشین دبی رینولدز می‌شود، در تاملی دنباله‌ای از شخصیت شرلی تمپل است، که مسائل همه را حل می‌کند: «به کلی صادق و نجیب، فاقد جنسیت - اما چنین اشتیاقی پر ثمر و شکیبایی شیرینی فقط به باکره‌های حرفه‌ای اعطا می‌گردد» (۳۱۰).

گونه‌ها

دیگر جنبه سودمند مطالعه روزن، بحث اوست درباره گونه‌ها و در این مورد که بعضی از اینها چگونه و چرا پدیدار و سپس ناپدید می‌شود. شرح وی در مورد بعضی از گونه‌های سالهای ۱۹۴۰ به شکل ویژه‌ای شایان توجه است. همان طور که قبلاً اشاره شد، جنگ باعث پیدایش گونه رزی پرچ کار شد که در آن زنان مستقل، در پیروزی در نبردهای جبهه و پشت جبهه سهیم هستند؛ به عنوان کارگران کارخانه - آن ساترن در میزی پرکار و کلودت کلبر در از وقتی که تورفته‌ای؛ و به عنوان نظامی - بتی هاتن در امواج به اینجا می‌آیند. مضمون مهمی که از این فیلم و فیلمهای مشابه آن سرچشمه می‌گیرد قدرت زنان و عشق و رفاقتی است که در میان آنان امکان‌پذیر است - نقطه مقابل تصاویری مسئولیتی یا ناپاکی.

در مقابل، زن به عنوان قربانی، گونه دیگر زمانها، تصویری غم‌افزا از قدرت زن را انتقال می‌دهد، زیرا چه تحمل‌کننده بیماری باشند چه قربانی بالقوه قتل، زنان بیچاره و بی‌کس نماینده می‌شوند به ویژه هنگامی که بی‌رحمی و ستم روحی را تحمل می‌کنند. این فهرست شامل بت دیویس در پیروزی تیره (درباره بیماری)؛ باربارا استانویک در متأسفم شماره اشتباه است (درباره هسر به عنوان قربانی قتل) و اینگرید برگمن در گاز لایت (که در آن شوهرش می‌کوشد او را به طرف دیوانه شدن سوق دهد) است. روزن، هیچکاک را به خاطر «فیلمهای حادثه‌ای ضد زن» او، جدا کرده (۲۳۷)، به فیلمهایی مثل ربه کا، سوءظن و بدنام اشاره می‌کند، هر چند سایه یک شک با ترزا رایت یک استثناست.

تفسیرهای دیگر

تفسیرهای دیگری که ارزش دارد خوانندگان ملاحظه نمایند، شامل بحث روزن در مورد شیوه‌ای است که زنان در آن اشیای جنسی ترسیم می‌شوند: از اولیها تا زیبارویان سالهای ۱۹۴۰ (بتی گریبل، ریتا هیورث و لانا ترنر)، با «جنون پستانی»^۱ متمرکز شده بر جین منسفیلد و مریلین مونرو و انحطاط جاری هرزه نگاری تلویحی و صریح.^۲ او پدیده زیباپروری را به علاقه در هالیوود به جدا کردن هر گونه کیفیت انسانی از جنسیت نسبت می‌دهد که در گلوی عمیق به تجلی غایی خود رسید، اثری که «ارجحیت جنس مذکر برای تجربه جنسی غریب^۳» را تصدیق می‌کند (۳۵۱). در این فیلم، جنس به طور کلی از عاطفه جدا می‌شود. حتی بدتر از آن، حیلۀ حساب شده فیلم - جابه‌جایی اعضای تحریک جنسی قهرمان زن فیلم، لیندا لاولیک، به گلو - به فقدان مؤثر ارزش اندامهای جنسی طبیعی یک زن منتهی می‌شود (۳۵۳).

سرانجام، خوانندگان مشاهده خواهند کرد که ستاره یا قهرمان زن پاکورن ونوس کاترین هیپورن است. او به نظر می‌آید مستقلترین زن تاریخ هالیوود باشد. او به عنوان یک زن در این مسیر باقی مانده و نقشهای او، به ویژه هسر آدام، به طور کلی این تصویر را ابدی کرده است. در

نقش یک وکیل مدافع، او به نحو موفقیت‌آمیزی از جودی هالیدی، که متهم به قتل است، در برابر دادستان - که شوهر اوست و نقشش توسط اسپنسر تریزی ایفا شد - دفاع می‌کند: «هیپورن به شکل حرفه‌ای و خصوصی پیروز شده است. بدون ملاحظه باعث خواری شوهرش می‌شود، اما با این وجود از عهده کار برجسته‌ای برمی‌آید که به ندرت به زنان سینما اختصاص می‌یابد؛ او شیرینی را به دست می‌آورد و آن را می‌خورد» (۲۱۱). حتی در گونه زن تنها نیز، قهرمانان زن او متفاوت‌اند. روزن فکر می‌کند، چهار فیلم هیپورن در این مقوله - فیلمهای ملکه آفریقایی، اوقات تابستان، باران ساز و یک دست نیمکت - «در واقع از این فرض آن دهه، جدا نباشد». با وجود این، حضور او برجذابیت چنین جنبه اساساً منفی می‌افزاید: «مع‌ذلک هیپورن، هوش، پاک دامن و نیروی عادی خود را به این گونه آورد و اگر بخواهیم به بیان دقیق تفاوت‌های موجود میان دختران خانه مانده او و دیگران بپردازیم، در خلال جریان فیلم است که شاید آنها برای اولین بار از زندگیشان از نظر جنسی آگاه می‌شوند - و این نیرو، نیروی مثبت است نه مخرب» (۲۷۴).

● منبع نقل قولها

* Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Avon Books, 1974.

■ جون ملن

استاد و منتقد سینما، جون ملن (متولد ۱۹۴۱) در این مورد با هاسکل و روزن هم عقیده است که فیلمهای جاری سیر قهقرایی آشکاری نسبت به فیلمهای دوره‌های قبل دارد، هنگامی که ستارگانی مثل کاترین هپبورن و بت دیویس به عنوان انسانهای لایق کسب موفقیت‌های واقعی و با اهمیت ظاهر شدند. در کتاب زنان و جنسیت آنها در فیلم جدید، او از فیلمهای بسیاری بحث می‌کند که در آنها زنان را به شیوه‌های منفی و تنزل دهنده مطرح می‌کنند. تنها در فیلمهای معدودی، با نگرش روان‌شناسانه یا سیاسی، به رفتاری عادلانه با زنان و جنسیت آنها تمایل دارند. تماشاگران باید به بررسیهای او در مورد تجسمهای جنسیت زنانه، می‌وست و مریلین مونرو، نیز توجه کنند.

تصویر منفی در فیلمهای امروز

همچون کیل، ملن نیز معتقد است نیروهای تولید و قدرتمندان، از مسائل متداول برای علایق تجاری خودشان بهره‌برداری می‌کنند. او معتقد است، در هالیوود با ارائه تماشاگران زنی که برای داستانهای خاص برگزیده شده‌اند یا به عنوان تضعیف‌کنندگان بالفعل آزادی، جنبش آنان را به شیوه‌ای خاص و تبهکارانه مورد استفاده قرار می‌دهند. در مقوله اول، جولی کریستی در مک کیب و خانم میلر رابرت آلتمن قرار دارد. زن تاجر پیشه مستقل در قلمرو غرب به شکل یک روسپی در حال کشیدن تریاک ظاهر می‌شود. هر چند او آزاد به نظر می‌رسد، در نهایت، فقط یک «روسپی برتر» است (۲۸:۱). تینا، قهرمان زن یادداشت روزانه یک هسر دیوانه، نیز در جستجوی معنای جنسی در زندگی خود است، اما این با چنان واژه‌هایی منفی به ما عرضه می‌شود که انگیزه آزاد شده، ضعیف می‌گردد. فیلم هر گونه عنصر ارضا کننده را از جنسیت وی گرفته و به نظر می‌رسد که آرزوی تینا یا هر زن دیگری را برای دست یافتن به توازن جنسی رد می‌کند. با این فیلمها «در صنعت سینما هر دو شیوه وجود دارد. در حالی که به نظر می‌آید مسائل مرتبط با زنان را مطرح می‌کند، در واقعیت به تضعیف و تحقیر گزینه‌های

آزاد شده می‌پردازد» (۲۷:۱). در مقوله دوم، باربارا استرایسند به نقش مارگارت در فیلم بالایی جعبه شن قرار دارد. در این مورد ملن درمی‌یابد که صنعت سینما صرفاً در پی همراهی با جنبش زنان نبوده، بلکه برای «تخریب کل دوره رادیکال» تلاش می‌کند (۲۴۴:۱) و «ضد شورش به جای اصلاح کاذب» را عرضه می‌کند (۲۴۷:۱). با مسخره کردن نیروهای رادیکال (سپای «کاسترو»)، تحریک واهمه‌های نژادگرایانه^۱ و ابرام ارزشهای خانه و مادری، در این فیلم «جنبش زنان را از اعتقاد یا سامانندی محروم کرده» و «در برابر هر گونه آرزوی زنانه دستیابی به موقعیتی فراتر از ماشین بچه‌سازی^۲ یا سرایداری به شکلی خیانت‌آمیز عمل می‌کنند» (۲۴۴:۱).

معرفت جسم مایک نیکولز فیلم جدیدی است که عرضه کامل یا نسبی زنان به شکل «موجودی که توانایی ایجاد رابطه‌ای کامل و رضایتمندانه را با مردی دارد که او را یک فرد باارزش می‌شناسد» انجام نشده است (۷۳:۱). در آن، به شکلی محدود و تنگ نظرانه، زنهای ناامیدی را عرضه می‌کنند که مثل بای رقت انگیز آن - مارگرت و لیلیان بدکاره ریتا مورنو تصور شده‌اند. سوزان کنديس برگن، صرفاً نقش جزئی را ایفا می‌کند. به طور کلی «هیچ گزینه‌ای به ما ارائه نمی‌شود که از نظر جنسی، سرشار و به طور همزمان، از نظر عقلی و عاطفی نیز زنی با تحرک باشد» که این نکته را با ظاهرش القا کند که در برابر «ارزیابی غیرمنصفانه زنان به عنوان هرزه‌های اخته کننده» (۶۹:۱)، که در فیلم عرضه شده است، گزینه دیگری نیز وجود دارد. حتی فیلمهایی که زنان کارگردان و نویسنده می‌سازند، ممکن است در نشان دادن اینکه زنان سرزنده‌ای امروزه وجود دارند موفق نباشد. ملن در این مورد ایلن می‌را به خاطر بچه دل شکسته به سختی مورد انتقاد قرار می‌دهد که در آن علاوه بر دختر ایلن، جنی برلین، دیگر شخصیت‌های زن نیز بدون جذابیت هستند (۴۴:۱).

جز چند استثنا، شیوه پرداخت سینمایی همجنس‌خواهی زنانه^۳ منفی بوده است. به طور کلی در فیلمهایی که به این موضوع می‌پردازند، همجنس‌خواهان را به شکل سوءاستفاده‌کنندگان یا ناسازگاران عصبی مطرح می‌کنند و از بیان این نکته امتناع می‌کنند که در زندگی همجنس‌خواه «همجنس‌خواهی اصل سازمان دهنده نیست» (۷۵:۱). علاوه بر بیماری چشم چرانی^۴ و جنبه‌های استثمارگری چهاربعدی شهوانی و جنبه احساس برانگیز کشتن خواهر جرج، او زنان هرزه از کلود شاپرول که همجنس‌خواهی زنانه را «استعاره‌ای برای خود محوری^۵ افراطی به کار می‌برد» (۸۴:۱) و روباه، اقتباس مارک رایدل از رمان کوتاه د.ا.ج. لارنس را مورد بررسی قرار می‌دهد. در فیلم روباه، رایدل بخش عمده‌ای از غنای اشارات مؤلف را در مورد ناهشیاری از دست داده و در مقابل، صحنه‌های صریح جنسی را که در اثر اصلی وجود نداشته است به فیلم اضافه می‌کند. او همچنین بنفورد سندی دنیس را به صورت کلیشه‌ای شکل می‌دهد، «به نحو بیمارگونه‌ای وابسته به خانواده، به طور همزمان دچار تأسف به حال خود^۶ و خودعادل‌شماری^۷» (۲۱۷:۱) و به صورت «همجنس‌خواه خردکننده‌ای که مادری او تمام زندگی وی را شکل می‌دهد» (۹۶:۱) تصویر می‌کند.

ایننگار برگمن و زنان

مانند هاسکل، ملن دلمشغول روشی است که در آن برگمن زنان را بر روی پرده می‌آورد، او

1. racist fears

2. baby-machine

3. lesbianism

4. voyeuristic

5. self-centeredness

6. self-pitying

7. self-righteous

برگمن را «نیروی قهرایی در جهان سینما» (۵۲:۱) می‌نامد و مانعی که «ایستاده بر سر راه تصویر رها شده زنان در فیلم، با استحکامی که نباید از توجه ما دور بماند زیرا این استحکام در جبرگرایی فلسفی نمایانه‌ای ریشه داشته است و به عنوان عمق و ژرفا رایج می‌شود» (۱۲۶:۱). تنها در پرسونا، با بررسی رابطه میان بی‌بی اندرسون پرستار و بیمارش لیو اولمن، او چیزی را آشکار می‌کند که برای ملن مثبت به نظر می‌آید.

به طور کلی، طبق استدلال او، برگمن مردها را متفکرانی می‌داند که مسائل اخلاقی را دنبال می‌کنند در حالی که زنان در قلمروی «زیستی» پدیدار می‌شوند: «زندگی آنان فاقد معنا می‌باشد زیرا آنها در زیست‌شناسی و در ناتوانی برای گزیتش یک شیوه زندگی مستقل از نقش جنسی زنانه، ریشه دارند» (۱۰۷:۱). استر در سکوت و کارین در فریادها و نجواها، از نظر او، در برابر تعریف مرسوم برگمن از زن‌ها، یاغی به نظر می‌آیند: «غریزی، منفعل، تسلیم و گرفتار بو و خون اعضای تناسلی خود هستند» (۱۰۸:۱). کارگردان، به ویژه در فریادها و نجواها، از زنانش بهره‌برداری نموده و آنها را به صورت نمادهای انتقال یک نظر ملال‌انگیز درباره هستی به کار می‌برد. در این فیلم، اگنس در حال مرگ (هریت اندرسون) نماد نوع بشر است. بررسی دقیق رنج جسمانی او با دوربین نشان می‌دهد که برگمن «مردی است که برایش نه تنها جنسیت یا اشارات نیازمندانه‌اش نفرت‌انگیز است، بلکه به خاص‌ترین نحو، کارکردهای زنانه نیز چنین حالتی را دارند» (۱۱۱:۱). تسلی مثبت و یاری آنای خدمتکار، تنها با یک «دل‌داری حیوانی نزدیکی جسمانی برابر است - به گفته برگمن تمامی آن چیزی که زن مستعد آن است» (۱۱۳:۱). هر چند تصور برگمن در مورد زنان را در فیلم می‌ستایید، ملن تحلیلی زیرکانه و مبتنی بر ادراک را درباره ساختار فیلم به بینندگان عرضه می‌کند: به ویژه، به تفاسیر وی در مورد کارکرد رنگ قرمز و ماهیت رفتار قراردادی شده توجه کنید.

برخی نشانه‌های دلگرم‌کننده: رومر، بونوئل، برتولوچی

ملن، با وجود عرضه شواهد بسیار در هم ریخته‌ای برای اثبات اینکه چگونه به طرز فقیرانه‌ای زنان در فیلمهای جاری گذران می‌کنند، در می‌یابد که کارگردانهایی وجود دارند که تلاش جدی برای پرداختن به مسائل مربوط به زنان و جنسیت دارند. یکی از این گونه فیلمسازان اریک رومر است، که شش فیلم وی حاوی «قصه‌های اخلاقی» است که به شکل جالبی به روابط زن و مرد می‌پردازد. ملن موضوع او را به این شکل در نظر می‌گیرد که «زن چیست؟ و چه می‌تواند باشد، آن گونه که از دید نارساییهای مرد بورژوا دیده می‌شود» (۴۹:۱). او برای مستند کردن این استدلال خود که مردهای رومر، معمولاً با انتخاب مسیری دور از مسیر «امن» رابطه با زنان برتر، با زنان متضاد روبه‌رو شده و مرتکب انتخاب نادرست می‌شوند، فیلمهای شب من در ماد، کلکسیونر، زانوی کلر و کلونه در بعدازظهر را تحلیل می‌کند. قهرمانان سه فیلم اول (ژان لویی، آدریان و جرومی) همگی به شکل افراد نالایق پدیدار می‌شوند. ملن متعجب است که چرا رومر به جای پرداختن به عمق بیشتر و تبیین علت شکل عمل مردها بدین شکل، صرفاً به اینکه مسئله را تا حد تمایل قهرمانان به پنهان کردن عواطف واقعی در زیر لفافه عقلانیت پیش برد، بسنده می‌کند.

لویس بونوئل در فیلم ترستانا زن قهرمانی را مطرح می‌کند که زندگی او با سرکوب سازمان یافته کلیسا و دولت در اسپانیا کنترل می‌شود. بعد سیاسی فیلم برای ملن مهم است، چون او به طور کلی تلاشهای فیلمسازان را برای در نظر گرفتن جنسیت به عنوان گسترده‌ترین متن ممکن تحسین می‌کند. البته قابل ذکر است که او به هیچ وجه طرز عمل سیاسی زنان و اعمال

رادیکالی آنان را صرفاً به دلیل وجود این بُعد نمی‌ستاید، مانند رد او بر فیلمهای تبلیغاتی چینی و دلیوار: رموز تشکیلات از دوسان ما کاوجف، اثری که او آن را نامسجم می‌یابد. اما در ترستانا، بونول هنگامی که رابطه دون لویه شهوتران سالخورده و ترستانای صغیر تحت قیمومت وی را برای مجسم کردن تباهی حکومت اسپانیا و تحلیل نتایج عدم استقلال اجتماعی مورد استفاده قرار می‌دهد، یک بررسی منطقی را از ارزشهای بورژوایی و ارتباط آنها با کلیسا و حکومت، مطرح می‌کند. قهرمان زن، که کاترین دونو نقشش را ایفا می‌کند، به شکل بی‌ثمری تلاش گریز از قیم / گمراه کننده‌اش را دارد. او که در رابطه‌ای ظالمانه مورد سوء استفاده قرار گرفته و تحقیر شده است، عاقبت به وقوع مرگ قیم خود کمک می‌کند. مسلماً او زن خیلی آزادی به نظر خواهد آمد؛ با این وجود، «در خود فیلم با قراردادن «سقوط» ترستانا در اسپانیای زیر سلطه پدرسالاری در آستانه رفتن وی به سوی زنانگی؛ مفهومی انقلابی از زن عرضه می‌شود.... انحراف ترستانا به بیان قرارگیری اسپانیا در آخرین لحظات جمهوری بدل می‌شود» (۴۹:۱).

مباحث درخشان ملن در مورد دو فیلم از برناردو برتولوچی نمونه‌هایی از علاقه وی را به شیوه‌ای، که در فیلمها با آن عناصر سیاسی را برای تفسیر جنسیت به کار می‌برند، عرضه می‌کند. یک مزیت مقلد، شیوه پرداخت همجنس‌خواهی زنانه به عنوان یک جنبه زن یعنی شخصیت دومینیک ساندرا، آناکوادری است. این شخصیت با مرد مسنی ازدواج کرده که خیلی زود به دست ژان لویی ترنتینیان فاشیست به قتل می‌رسد، او شیفته همسر قاتل شده و به عنوان یک نتیجه غیرمستقیم شیفتگی، او نیز به قتل می‌رسد. اگرچه همجنس‌خواهی وی تا حد زیادی زندگی او را کنترل می‌کند و مبین علت زخم‌پذیری اوست، کارگردان با این ویژگی او به عنوان «یک بلا یا به عنوان یک انحراف» رفتار نمی‌کند. در عوض «اینکه همجنس‌خواهی وی حاکی از تعمد است و در این وهله بر زندگی او مسلط می‌شود، ممکن است تا اندازه‌ای نشانگر نامؤثر بودن شوهرش باشد.... فراتر از همه، این پدر ضعیف است که وسیله سقوط او را فراهم می‌کند. همجنس‌خواهی «آن» می‌تواند بخشی از قربانی شدن فراگیر وی باشد و مرگش، نه به عنوان مجازاتی برای همجنس‌خواهی که بخشی از خسارت وارد آمده به او و بسیاری از افراد دیگر از طرف محیط اجتماعی متعلق به دشمن - فاشیست است حتی برای آنان که بر این باورند در تبعید در حال گریختن هستند» (۹۱:۱).

حتی با اینکه ملن از صحبت در مورد آخرین تانگو در پاریس خودداری می‌کند، آن را «بررسی درخشانی از جنسیت مردانه - زنانه» (۴۹:۱) می‌یابد. محدودیتهای فیلم از این واقعیت ناشی می‌شود که برتولوچی، ژان (ماریا اشنایدر) را اساساً شکلی منفعل داده و در نتیجه همه «تقلای توأم با عذاب دادن» را برای پل (مارلون براندو) جایز می‌شمرد و این نکته را القا می‌کند که یک رابطه موفق فقط می‌تواند از ساختاری مرکب از یک مرد فعال و یک زن منفعل ناشی شود. علاوه بر این، ملن فکر می‌کند که مفهوم قابلیت انسانی که در فیلم عرضه می‌شود محدودتر از آن است که فیلم را به فیلمی «بزرگ» تبدیل کند.

با وجود این توصیفها، او تفسیری مهیج و متقاعد کننده را در مورد فیلم عرضه می‌کند که مضامین فیلم و طرح کلی آن را در پیوند با کوشش برتولوچی برای ترکیب کردن فروید و مارکس توضیح می‌دهد. اساساً، او استدلال می‌کند که پل می‌خواهد با ماریا اجتماعی به دور از دنیای بورژوایی خانواده و نهادهای اجتماعی و خارج از واقعیات سیاسی و تاریخی برپا کند. در دنیای بیرونی بورژوایی، خشونت وجود دارد که با تپانچه‌های متعلق به پدر ژان به شکل نماد درآمده است - یکی از آنها عاقبت پل را خواهد کشت. هر دو شخصیت بیهودگی تلاش برای

گریختن از آثار غرب روابط خانوادگی را نشان می‌دهند (همسر و والدین پل، نامزد و خانواده ماریا). ملن رابطه‌ای ادیبی/فرویدی را میان ژان و پدرش تشخیص می‌دهد، اما او معتقد است که این عنصر روان‌شناختی بیش از آنکه کنترل‌کننده فیلم باشد، آگاهی‌دهنده است؛ شخصیتها عمل می‌کنند «به همان شکلی که انجام می‌دهند، نه به این دلیل که اعمالشان براساس الگوی فروید برای تمامی سرشت انسانی تعیین شده باشد، بلکه به این دلیل که توسط خانواده سرکوبگر بورژوا اجتماعی شده‌اند» (۱۳۱:۱). رابطه میان پل و ماریا نمی‌تواند دوام داشته باشد زیرا انسانها فاقد توانایی چشمپوشی از زندگی بیرونی هستند: «حتی لزوم ترک گوشه عزلت و ورود مجدد به زمان، مکان و واقعیت دنیای بیرونی از پیش برای آنها مقدر شده است.» بعد سیاسی این موقعیت از بینش برتولوچی در مورد «تراژدی و تسلیم به دنیا به مثابه سنگدل این عصر، که مارکس آن را «انسان ماقبل تاریخ» نامید - دوران سرمایه‌آیینی نامستعد برای روابط شایسته انسان» (۱۳۲:۱) ناشی می‌شود. علاوه بر تفسیر وی در مورد فیلم، که تنها پیش‌طرحی از آن ارائه شد، خوانندگان می‌توانند به تفسیرهای حاکی از بصیرت وی در مورد تکنیک نیز توجه کنند (به ویژه نگاه کنید به ۱۳۰:۱، ۱۳۵، ۱۳۸ و ۱۴۱).

می وست و مریلین مونرو

ملن دو تن از مشهورترین نمادهای جنسی صنعت تفریح، می وست و مریلین مونرو، را نیز مورد تأمل قرار داده است. تا آنجا که می وست نقش خود را به عنوان بخشنده لذات جنسی به مردان خوشبخت ایفا می‌کند، ملن فکر می‌کند او باعث ماندگاری نوعی تصویر منفی است که، خود آزادی زن به نظر می‌رسد با آزاد بودن در مورد موضوعات ناشایسته یکسان فرض شده است (۲۲۹:۱). اما از جهت مثبت، وست بهره‌برداری از جنسیت خود را برای تضعیف اسطوره‌های سنتی و، در حقیقت، اثبات قدرت زنان به کار می‌برد. اول، هنگامی که میزها را بر روی مردان برمی‌گرداند و با آنها به صورت هدفهایی برای امیال خود رفتار می‌کند و «کشش جنسی در بخشی از زنان را به ماده‌ای از غرور، قدرت و استقلال» تبدیل می‌کند (۲۳۰:۱) کارکرد پرخاشگری او، مردها را «نامتعادل» می‌سازد. دوم، او مقام برابر نهاد زن عشوه‌گر ضعیف یا مزور را دارد؛ او سرپرستی است که تصمیم می‌گیرد چه کسی را مورد لطف قرار دهد: «می وست، بدین شکل تبعیض جنسی^۱ از نوع مخصوص خود را برای آفرینش تصویری از زن رها شده به عمل می‌آورد - و هالیوود، رسانه اوست» (۲۳۲:۱).

علاوه بر کاربرد مؤثر جنسیت برای نشان دادن قدرت زنان، ملن به دیگر جنبه‌های قابل توجه وست و دوره زندگی او اشاره می‌کند. او نویسنده‌ای ساعی و موفق بوده؛ نقشهایی را می‌پذیرفته که معمولاً به مردها محول می‌شد مانند نقش رام‌کننده شیر در من فرشته نیستم؛ و به عنوان زنی پدیدار شده است که زندگیش را بدون وابستگی به مردان سرو سامان می‌دهد. تواناییهای او، به جای آنکه باعث کشمکش او با پهلوان پنبه‌هایی شود که زنی ملایمتر و ضعیفتر برای مخالفت با آنان مناسب به نظر می‌آید، باعث درگیری او با نیروهای ورزیده قدرتمند می‌شود. در نهایت، او به ندرت دچار این قصور می‌شود که مفهومی از «استهزای خود» را نشان دهد؛ یعنی، چیزی بیش از جنسیت صرف در او: «ارزشهای وست بر نقش جنسی او برتری دارد» (۲۳۸:۱).

طرز برخورد ملن با مریلین مونرو بررسی متفاوت و مطلوبی را، در میان انبوه بررسیهای

حسی نگرانه و بی ذوق که انتشار آنها ادامه دارد، به وجود می‌آورد. خوانندگان، تأملی دلسوزانه و معقول را در مورد مونرو و فیلمهایش، که بهترین آنها از نظر ملن ایستگاه اتوبوس و ناجورهاست، خواهند یافت. به ویژه در ناجورها، درجایی که او در نقش روزلین در صحنه مشهور به دام انداختن اسب خودش را اثبات می‌کند، مونرو «واقعاً در مرکز یکی از فیلمهایش قرار دارد؛ ظرفیت عدالتی که گی (کلارک گیبل) متجمل ساخته، به خاطر شخصیت او پدیدار شده است». (۱۳۸:۲). اما در اغلب فیلمهایش مونرو چیزی بیش از یک بدن نبوده، در حالی که داستان زیر کنترل یک مرد و علایق اوست، همان طور که در خارش هفت ساله می‌بینیم. پیش از بازی در نقش روزلین، ایفای «نقش زنی برای تحقیق هوشمندانه» را در مورد مونرو روا نمی‌دانستند و او حتی با «تضادهای آگاهی، مشکلات تصمیم‌گیری یا تناقضهای انتخاب اخلاقی» (۱۰۵:۲) روبه‌رو نمی‌شد.

با بررسی رابطه میان مونرو ستاره و زن، ملن معتقد است که برخلاف می‌وست که شخصیت نمایشی نماد جنسی، آزادی وی را بجاز می‌سازد، شخصیت نمایشی مونرو به عنوان الهه جنسی در واقع نشان اختصاصی «سودمندی اغراق‌آمیز و عدم صلاحیت» بود. متأسفانه یک شخصیت نمایشی «احمق موبور پی‌مغز و زودباوری که مردها را اغوا می‌کند اما به ندرت احترام آنها را به خاطر استعداد یا شخصیت خود به دست می‌آورد» (۲۴:۲). ملن معتقد است که شخصیت نمایشی در واقع برای مونرو سازوکاری دفاعی بود تا به عنوان انسان از استثمار و قربانی شدن اجتناب کند و از حزن و بی‌معنا بودن سالهای شکل‌گیری خود بگریزد. اما نکته طنز این است که، با اتخاذ شخصیت نمایشی الهه جنسی - موبور احمق با صدای شهوت انگیز - او خود را به نقش آفریده شده‌اش محدود کرد: «خود مریلین به عمده‌ترین قربانی این تصویر تبدیل شد» (۲۲:۲). شوخیهای طعنه‌آمیز درباره تلاشهای تأسف‌آور در زندگی خصوصیش برای صعود به اوج تصویر پس‌زمینه‌ای و سینمایی وی، پوچی زندگی مونرو را مؤکد می‌سازد.

● منابع نقل قولها

1. Mellen, Joan. *Women and Their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Books, 1973.
2. ————. *Marilyn Monroe*. New York: Pyramid Publications, 1973.

● نقد ساختارگرایانه^۱

اصطلاح «ساختارگرایی»^۲ با درجات دقت متفاوت برای اشاره به تعدادی از فعالیتهای نقادانه و علمی، که مسلط بر فرهنگ مدرن است، به کار می‌رود. در ساده‌ترین تعریف، ساختارگرایی بررسی روابط متقابل بخشهای ساختمانهای معین است؛ که می‌تواند جمله‌ها، آثار هنری یا فرهنگها باشد. ساختارگرایان برای تعیین روشهایی تلاش می‌کنند که در آنها نودهای سطحی پدیده‌هایی مثل گفتار، لباس و رمزهای خویشاوندی با الگوهای اساسی گسترده‌تر زبان‌شناسی، رفتار روانی و اجتماعی ارتباط دارد. بنابراین، ساختارگرایی هم در مسیری افقی - برای توصیف پدیده‌ها به همان شکلی که در زمان و مکان وجود دارد - و هم در مسیری عمودی - برای نمایش چگونگی پیوند پدیده‌ها با دیگر عناصر در نظامهای با رابطه متقابل - پیش می‌رود.

این بخش، بجای برای کوشش در طرح تاریخ کوتاه ساختارگرایی نیست، اما قابل ذکر است که اغلب طرفداران این روش، اهمیت عمده پیروی از متفکران اولیه را، که نظریاتشان این فعالیت را شکل داده و از رشد آن حمایت کرده است، تصدیق می‌کنند، متفکرانی چون: کارل مارکس فیلسوف و اقتصاددان، فردینان دوسوسور زبان‌شناس؛ رومن جاکوبسون زبان‌شناس و منتقد ادبی؛ کلود لوی - اشتراوس انسان‌شناس؛ رولان بارت نشانه‌شناس؛ و ژاک لاکان روان‌کاو.

نظریه آفرینانی را که در این بخش مورد بررسی قرار می‌گیرند می‌توان کاملاً به عنوان ساختارگرایان طبقه‌بندی کرد. بررسی نوئل بورچ در مورد عملکرد فیلم و روابط متقابل عناصر فیلمی را می‌توان نسخه بدل آن نوع تحلیلی دانست که جاکوبسون در مورد عملکرد زبان ادبی به عمل آورده است. تحلیل کریستین متر در مورد زبان فیلم به کار دوسوسور همان قدر موهون است که به کار دیگر زبان‌شناسان مثل آندره مارتینه، لویی هیلمز لف و امیل

1. structuralist criticism 2. structuralism

بنویست. مؤلف گرایی مردم شناسانه پتر وولن هم تا حد زیادی از کار لوی - اشتراوس سرچشمه گرفته در حالی که استفاده او از نشانه شناسی (علم نشانه ها) به میزان زیادی مدیون سی.اس. پیرس است. این مردان در جهت گیری ساختارگرایانه اساسی خود تنها نیستند. علاقه به الگوی انسان شناسانه را که در وولن دیده می شود می توان با تغییرات و تنوعاتی در آفاق غرب از جیم کیتسز و ششلوها و جامعه از ویل رایت نیز مشاهده کرد. کوششهایی که برای تشریح زبان فیلم در امتداد الگویی زبان شناسانه به عمل آمده است در آثار جیان فرانکو بتتینی، زبان و تکنیک فیلم، و نوشته های پیرپائولو پازولینی و امبرتو اکونایان می شود. سه ساختارگرایی که در این بخش مورد بحث قرار می گیرند مهمترین و با نفوذترین اشخاص هر یک از رویکردهای مطرح شده هستند. خود روش، تأکید بر زبان باشد یا برسرشت معنای سینمایی، به شکل که در نشانه ها یا روابط متقابل اجزا تجسم یافته، برای بررسیهای جاری فیلم حایز اهمیت است.

■ نوئل بورچ

نوئل بورچ، فیلمساز و استاد، (متولد ۱۹۳۲) به خاطر سودمندی نوع خاصی از نقد ساختارگرایانه که در نظریه کاربرد فیلم عرضه می‌کند درخور توجه است. همچون متر، او نیز می‌خواهد قلمرو فیلم را به صورت جزء به جزء ترسیم کند تا ابزار ویژه تحلیل را برای بحث در مورد روابط میان اجزا مهیا سازد. به این دلیل که او یک فیلمساز است، تاکید او بر امکانات بالقوه فرایند تدوین باعث شگفتی نمی‌شود. می‌خواهم استفاده او را از اصطلاح دکوپاژ با بررسی تفسیرهای او در مورد پیوندهای مکانی - زمانی، تدوین و فضا توضیح دهم. همین طور که جلو می‌رویم تصورات بورچ را در مورد فیلم به صورت ساختاری که از تضادهای دیالکتیکی گوناگون ترکیب شده است با اصطلاحات ایزنشتینی برابر خواهیم یافت. با در نظر گرفتن نظریه پردازان پیشرو، بورچ بیش از سنت بازنی، به سنت ایزنشتینی تعلق دارد، به ویژه به خاطر مردود دانستن آنچه او «نقطه صفر سبک سینمایی» می‌نامد.

منطق دیالکتیک^۱

بورچ می‌گوید هر رابطه ساختاری معین را که میان عناصر فیلم وجود دارد می‌توان برحسب اصطلاحات دیالکتیکی ارزیابی کرد. در واقع، او «ساختار» و «منطق دیالکتیک» را مساوی می‌داند: «زیرا به نظر می‌آید که ساختارها تقریباً همیشه به شکلی دیالکتیکی پدید می‌آید - یعنی، یک ساختار لزوماً درون یک شاخص^۲ ظاهر می‌شود که با یک یا چند جفت قطب که به وضوح ترسیم شده است تعریف می‌شود» (۶۶). مفهوم «ساختار» نه تنها به پیوندهای سنتی ارگانیکی بلکه به هر عنصری اطلاق می‌شود: «هنگامی که یک شاخص بنا بر اصولی از توالی^۳ که برای تماشاگر در تئاتر، یا شاید تنها برای فیلمساز در پشت میز تدوینش نمایان است، ظاهر می‌شود یک ساخت وجود دارد» (۶۶ - ۶۷). میزان شاخصهای یک فیلم به

1. dialectics

2. parameter

3. progression

اندازه عناصر آن است - شامل همه چیز، از نورپردازی گرفته تا جابه جا کردن زمان.

شاخصهای دیالکتیکی

بورچ دست کم یک دوجین تقابل دیالکتیکی اساسی را که در فیلمها عملکرد دارد، مشخص کرده و این عناصر را به مقوله‌های اساسی تقسیم می‌کند. اول، خوانایی و استمرار، که با تقابل میان نمود یک تصویر بر روی پرده و طول زمانی که این تصویر قابل رؤیت است، نسبت دارد. دو تصویر، یکی با محتوای ایستا و دیگری با صحنه‌ای از فعالیت، هنگامی که با مدت زمانی مساوی بر روی پرده به نمایش درآید با طولهای زمانی متفاوت به نظر خواهد آمد، زیرا دریافت کلی صحنه فعال در یک دوره زمانی کوتاه دشوارتر است؛ یعنی، تصویر با صحنه‌ای از فعالیت کوتاه‌تر به نظر می‌آید؛ حتی اگر چنین نباشد. به همین نحو، نمایی از یک صحنه ایستا به خاطر عدم فعالیت بلندتر به نظر خواهد آمد. این رابطه دیالکتیکی میان خوانایی و استمرار می‌تواند ما را از بعد عاطفی تحت تأثیر قرار داده و بسته به توانایی و یا ناتوانی ما در درک تصویر، احساساتی چون ناکامی یا خستگی را موجب شود.

مقوله دوم، شاخصهای عکاسی، جنبه‌های تکنیکی نظیر تضادهای موجود میان وضوح تصویری تند و ملایم، سیاهی در برابر سفیدی و رنگ در برابر سیاه و سفید بودن را در بر می‌گیرد. در توضیح اینکه چگونه تضاد آخری مستلزم آفرینش «ساختی متمرکز در اطراف این دو قطب است، ساختی که مستقل از ساخت داستانی است هرچند به شکل دیالکتیکی با آن پیوند دارد» (۵۵)، بورچ فیلم نمونه اترتات را شرح می‌دهد که تماشاگر در آن نمونه‌هایی از هریک از رنگها را به‌طور متناوب می‌بیند. مثال دیگر که باید در اینجا به آن توجه کنیم فیلم اگر... لندسی اندرسون است، که در آن با تغییر تصویر رنگی به سیاه و سفید (گاهی در یک صحنه) می‌توان به نحو مؤثری نشانه‌ای تکان دهنده را به وجود آورد، که کاملاً با هدف روان‌شناسی فیلم مطابق است.

در مقوله دیگر، دیالکتیک ارگانیک^۱، تصویر به دو روش بررسی می‌شود. در روش اول، می‌توان با رابطه‌ای دیالکتیکی برخورد کرد که در حضور و غیاب تصویر تولید می‌شود، همچنانکه در کبرای بلوند کن جاکوب است که پرده سیاه شده در تضاد با تصاویر به نمایش درآمده قرار می‌گیرد. یا، طبق روش دوم، می‌توان به انواع حرکت در یک کادر مرتبط با موضوع مرکزی اشاره کرد (موضوع ایستا با عناصر دیگر در حرکت؛ یا موضوع متحرک هنگامی که عناصر دیگر درون کادر ایستاست). بورچ نمونه برجسته جتی کریس مارکر را در این مورد ذکر می‌کند. در این اثر بیست و پنج دقیقه‌ای تنها حرکت، درون یک کادر یک بار و آن هم هنگامی که زنی جوان چشمهایش را می‌گشاید اتفاق می‌افتد. این حرکت در تقابل دیالکتیکی با هریک از صحنه‌های دیگر فیلم قرار دارد که از عکسهای ثابت فیلمبرداری شده تشکیل شده است.

مقوله عمده دیگر، زمان روایی است، مناسبات موجود میان گذشته و حال، رجعت به گذشته و آینده. روش پردازش زمان کارگردان، می‌تواند عنصر ساختی مهمی را در خودش آفریده و چیزی پیش از بعد روایی صرف باشد، چنانکه در سال گذشته در مارین باد آلن رنه می‌بینیم، «که در آن در هر سکانس (یا حتی هر نما - سکانس) به یک یا چند سکانس دیگر، که شاید گذشته، شاید حال یا شاید «زمان» آینده است، رجعت می‌کند. با این دیالکتیک ابهام با

متغیرهای متعدّدش، خود به خود ساختهای پیچیده‌ای پدید می‌آید که از ساختهای روایی فیلم (تغییرهای مضمونی مجسمه، زن در کنار نرده و مانند آن) یا ارزشهای تجسمی آن (سازمان بندی حرکتی دوربین، اندازه نما، حذفها و مانند آن) مستقل است» (۶۲).

مقوله‌های دیگر بورچ شامل صدا و تصویر، زنده به عنوان نقطه مقابل نماهای جان بخشی شده، سبکهای متفاوت بازیگری و تضادهای موجود در دکور می‌باشد. در اینجا، همانند مقوله‌های دیگر، بر نهاده‌ای است که در یک فیلم قطبهای گوناگونی وجود دارد که از کنش داستان اصلی، مستقل اما با آن مرتبط است.

دکوپاژ

تقابلهای دیالکتیکی گوناگون عناصر انفرادی که بورچ از آن بحث کرد، همپایه‌های خود را در مقیاسی گسترده‌تر در طرز کار فیلم کامل دارد؛ او دکوپاژ را در پیوند با این امر شرح می‌دهد. این اصطلاح را می‌توان به متن کاری یک فیلم، یا تقطیع مفصلتر قبل از اثر به نماها و سکانسها نسبت داد. اما همان گونه که او در اینجا به کار می‌برد، این اصطلاح اطلاق می‌شود به «ساختار اساسی فیلم کامل» و «آنچه پاره‌های مکانی، یا، به توالی، پاره‌های مکانی برگزیده شده در مرحله فیلمبرداری است که به پاره‌های زمانی نزدیک می‌شود و مدتشان به طور اجمالی ممکن است در خلال فیلمبرداری تعیین شده باشد اما مدت نهایی آنها فقط بر روی میز تدوین تثبیت می‌شود» (۴). بر اساس تصور او، اصطلاح دکوپاژ شامل سه جنبه است که به نحوی پرمعنا در ساختن یک فیلم نمایان می‌شود: «خصلتهای ویژه مکانی زمانی انطباق، مناسبات میان فضای پرده و فضای خارج از پرده و تأثیرات متقابل تجسمی میان نماها» (۵۱).

پیوندهای مکانی زمانی

بورچ فرایند انتقال میان نماها را «عنصر اساسی» در ساختن ساختارهای فیلم می‌نامد (۱۲). او از کمی تعداد فیلمسازانی شکایت می‌کند که آگاه‌اند از اهمیت «سازمان بندی انتقالها... پیوندهای موجود میان نماها به عنوان کارکردی از کل ترکیب بندی هر نما - با آفرینش یک چارچوب ساختاری توانا برای ترکیب عناصر صوری» که ما شرح این نکته را در بخش پیشین داشتیم (۳۵-۳۶). بورچ مفیدترین فهرست پیوندهای میان نماها را تهیه کرده است که توجه ما را به راههای گوناگون هدایت از یک نما به نمای دیگر جلب می‌کند.

در گفتگو از برش مستقیم که مستلزم استفاده از تمهیدات انتقال مثل دیزالوها یا فیدها نیست، او پنج روش حرکت زمانی میان دو نما را فهرست می‌کند. در روش اول، با تداوم زمانی مطلق، هیچ گونه اتلاف زمانی میان دو نما وجود ندارد؛ یک شخصیت شروع به باز کردن دری می‌کند و در نمای بعد بدون هیچ گونه فاصله زمانی، کامل کردن این کنش خاص ادامه می‌یابد. در روش دوم، با حذف زمانی یا اختصار زمان، یک دوره کوتاه قابل محاسبه زمان از میان نماها برداشته می‌شود؛ یک شخصیت دستپایش را روی دستگیره در می‌گذارد و در نمای بعدی در حال بستن در، در اتاق دیده می‌شود که به آن وارد می‌شد. این گونه اختصارها می‌تواند فیلمبرداری زاید را حذف کند. در مقابل، پیوند زمانی سوم مستلزم یک حذف زمانی نامعین است: «یک ساعت یا یک سال، مقدار دقیق حذف زمانی فقط به کمک چیزی «خارجی» قابل محاسبه است - یک سطر گفتگو، یک عنوان، یک ساعت، یک تقویم، تغییری در سبک لباس یا شبیه آن» (۶). مانند توالی مونتاژی معنا در همشهری کین که طی آن، موضوعات گوناگون معنایی که سوزان ساخته است و تغییر در جواهراتش گذر زمان را از نمایی به نمای دیگر

نشان می‌دهد. پیوندهای چهارم و پنجم متضمن واژگونی زمان به پس و پیش است. نوع چهارم، واژگونی زمان کوتاه، مثل نوع دوم، معین و قابل محاسبه بوده و معمولترین شکل وقوعش هنگامی است که اجزای یک فعل تکرار می‌شود مثلاً در شیوه ایزنشتین به پرداخت پل در اکسبر، که هنگام شروع به دفعات و از زوایای متفاوت دیده می‌شود. واژگونی زمان نامعین، نوع پنجم، رجعت‌های مختلف به آینده و گذشته را در بر می‌گیرد که، فاصله زمانی بلندتری را، نسبت به نوع چهارم، نشان می‌دهد، دوره‌ای از زمان که به سادگی و صرفاً در میان پیوند قابل تعیین نیست.

برای هر یک از پیوندهای زمانی قابل مشاهده، یکی از سه نوع پیوند مکانی موجود میان نماها نیز وجود دارد. در نوع اول، ممکن است میان نماها تداوم مکانی مطلق وجود داشته باشد؛ در جایی که در نمای «الف» بوده‌ایم در نمای «ب» باقی می‌مانیم. در نوع دوم، ممکن است یک غیبت تداوم مکانی میان نماها پیدا کنیم. این عدم تداوم ممکن است بدون فاصله یا اساسی باشد. بدین معنا که، شاید نمای «ب» نسبت به فضای نمای «الف» اندکی فاصله بگیرد یا به محیط و محتوای فضایی کاملاً متفاوتی منتقل شود. نمونه‌ای از عدم تداوم بدون فاصله، می‌تواند تغییر فضا از درون آپارتمان سوزان در همشهری کین تاراه پله و فضای خارجی ساختمان آپارتمان وی باشد. نمونه‌ای از عدم تداوم اساسی می‌تواند تغییر مکان در همین فیلم و در خلال مونتاژ سیاسی از سخنرانی لیلاند در گوشه خیابان به سخنرانی کین در مدیسون اسکوائر گاردن باشد. در نتیجه، ما دارای پانزده نوع امکان برای پیوند نماها هستیم. مثلاً ممکن است حذف زمانی نامعین با مکان پیوسته وجود داشته باشد - مونتاژ معنا در همشهری کین؛ یا واژگونی زمانی نامعین با تغییر اساسی مکان - رجعت‌های جو باک به گذشته در کابوی نیمه شب؛ و یا تداوم مطلق با تغییر بدون فاصله مکانی - ورود مرزنشینان طاعون زده در مهر هفتم. ارزش این نوع فرایند مقوله‌بندی برای تماشاگران تا اندازه‌ای ناشی از سهولت آن است؛ می‌توان از بیان ناشیانه الفاظ زاید برای فہاندن مطلب امتناع کرد و حتی پیوندها را تا حد یک رمز کاهش داد: «ز (برای پیوندهای زمانی) یک تا پنج، م (برای پیوندهای مکانی) یک تا سه. حتی با ارزش‌تر، من فکر می‌کنم، فایده این مقوله‌بندی به علت وادار شدن ما به بررسی طرح کلی پیوندها در یک فیلم معین است. با استفاده از این مقوله‌ها، برای تشریح سطح یک فیلم و تشخیص روش کلی فیلمساز در موقعیت بهتری هستیم. برای مثال، آیا کارگردانی را پیدا می‌کنیم که تازه با کارش آشنا شده‌ایم و بر نوع معینی از پیوند زمانی بیش از نوع دیگر اتکا می‌کند؟ آیا می‌توان کارگردانی را پیدا کرد که الگوی معینی از پیوندهای مکانی زمانی را در فیلمها، در یک دوره تا دوره‌ای دیگر، مورد استفاده قرار می‌دهد؟ آیا می‌توان با بررسی پیوندهای مکانی زمانی متفاوت دو کارگردان، روشهایشان را در تضاد قرار داد؟ و...»

فضای پرده و فضای خارج از پرده

خود فضا دومین موضوع گنجانده شده در دکوپاژ را تشکیل می‌دهد. بورج می‌خواهد اهمیت «قطعات مکانی گوناگون... در تکامل صوری فیلم» را تعیین کند (۱۸) و این کار را با جدا کردن هفت حیطه ممکن انجام می‌دهد: اول، سطح پرده، حیطه بازی؛ و دوم، همه فضای خارج از پرده که شامل شش حیطه است - حیطه احاطه‌کننده چهار طرف پرده، پشت صحنه‌ای که بر روی پرده به نمایش در آمده و پشت دوربین. او نانا ساخته ژان رنوار را بررسی می‌کند تا راه‌های در دسترس یک کارگردان را تعریف کند و با آن فضای خارج از پرده را نشان دهد، یعنی: ورودها و خروجها از کادر؛ نگاه اجمالی شخصیتها به خارج از پرده؛ و

کادربندی جزئی شخصیتها به شکلی که بخشی از یک شخصیت به فضای خارج از دوربین در قلمروی فراتر از فضای بلافاصله پرده امتداد می‌یابد، در نتیجه وجود فضای خارج از پرده را ثابت می‌کند. نمونه خوبی از روشی که یک کارگردان با آن فضای خارج از پرده را در حیطه دوربین تعیین می‌کند در تام جونز تونی ریچاردسن در جایی اتفاق می‌افتد که تام کلاهش را جلوی دوربین می‌گذارد تا دید ما را در مورد خاتم واترز که تقریباً برهنه شده مسدود کند. البته این یک شوخی است اما حرکت او، وجود فضایی فراتر از سطح پرده را ثابت می‌کند.

می‌بینیم که همیشه رابطه‌ای دیالکتیکی میان پرده و فضای خارج از پرده وجود دارد. بورج با اشاره به نکته‌ای مهم از این دیالکتیک، متذکر می‌شود که با یک کادر اساساً خالی که فاقد انسان و تنها نشانگر چشم‌اندازها یا حیوانات است می‌توان توجه را به فضای خارج از پرده جلب کرد: «اساساً به همین دلیل با کادر خالی توجه بر آنچه در خارج از پرده اتفاق می‌افتد متمرکز می‌شود، ما از فضای خارج از پرده آگاه می‌شویم، زیرا با پرده خالی دیگر چیزی وجود ندارد (یا بیش از این چیزی وجود ندارد) که توجه چشم را جلب کند» (۱۹). با چنین کادر خالی حتی می‌توان نوعی تنش به وجود آورد، تا آنجا که توجه ما میان آنچه انجام می‌دهیم و آنچه نمی‌بینیم دو پاره می‌شود. در اینجا می‌توان حادثه جوزف لوزی را ذکر کرد، فیلمی که در آن کارگردان اغلب اجازه می‌دهد شخصیت‌های کادر را ترک کرده و سپس با دوربینش درنگ می‌کند. تأثیری که او پدید می‌آورد کاملاً طنزآمیز است؛ زیرا دنیای حادثه با شخصیت‌هایی اکثراً ناخوشایند پر شده، کادرهای خالی حاوی چشم‌اندازهای بشاش در برابر ناپاکی شدید شخصیتها تقریباً شبیه به تصاویر تسکین دهنده و آرامش بخش است.

پیوندهای ایستا^۱ و پویا^۲

دو نوع تأثیر متقابل اساسی میان نماها به نسبت محتوای تجسمی آنها وجود دارد. در یک برش ایستا، در نماهای به یکدیگر پیوند شده، موضوعی غیرفعال به نمایش در می‌آید؛ در یک پیوند پویا، در یکی از نماها یا هر دو موضوعی فعال را تصویر می‌کنند. با انتخاب پیوندها، کارگردان می‌تواند تأثیر فضای سینمایی معینی را به وجود آورد. بورج روش استفاده‌ایز نشستن را از پیوندهای ایستا جدا می‌کند، هنگامی که یک موضوع را از چند زاویه فیلمبرداری کرده است و این روش را با هنر کوبیستی و تمایل در آن به نشان دادن یک موضوع به شکلی که گویی به طور اجمالی از دیدگاههای چند گانه دیده شده است، مقایسه می‌کند. طرز عمل ایزنشتین از «نگرش او به تدوین به مثابه کارکردی از ترکیب‌بندی هریک از نماهای متوالی» ناشی می‌شود (۳۶). کارگردان فضا را از حس کلی رابطه متقابل نماها «می‌آفریند»؛ یعنی، فضا محصول توالی نماهاست. مثلاً، در صحنه‌ای از ایوان مخوف که در آن بویارها در انتظار مرگ تزارند، ایزنشتین سه نمای ایستای افراد را به یکدیگر پیوند می‌دهد، با یک نکته مشترک در هر سه نما؛ شباهلی که بر حسب جای‌گیری دوربین از زوایای متفاوت دیده می‌شود: «ایزنشتین در این مورد موفق شده است نوع بسیار غیر عادی فضای سینمایی را بیافریند؛ این فقط بر حسب کلیت نماهای گنجانده شده در سکانس وجود دارد؛ ما دیگر به هیچ وجه وجود مستقل فضای احاطه کننده را، که مجموعه نماها به طریق از آن برگزیده شده است احساس نمی‌کنیم» (۳۹). بورج همچنین پیوندهای پویای ایزنشتین را در پوتمکین، مورد ستایش قرار می‌دهد به ویژه در خلال کشتار پلکان اودسا هنگامی که کارگردان از حرکت پایین آمدن سربازان به بالا رفتن مردم

شهر از پله‌ها قطع می‌کند.

در سراسر بحث پیوندهای ایستا و پویا، بورچ دقت می‌کند که در نظر بگیرد چگونه بعضی از مثالهایش متضمن تخلف از تصورات استاندارد درباره انواع درست «انطباق» است. یعنی، به طور سنتی برش از نمایی به نمای دیگر بدین منظور است که «قواعد» مسلم را مراعات کنیم؛ ابقای همانندی جهت در زاویه دوربین؛ اگر شیء یکسان است نماهای متوالی باید یک تغییر زاویه سی درجه‌ای را نشان دهد؛ اندازه و خط دید نیز باید سازگار باشد. این واقعیت که استثنای بسیاری در این «قواعد» وجود دارد نشانه خوبی است، زیرا باعث می‌شود فیلمسازان جلوه‌های بالقوه‌ای را ببینند که با کار کردن ابتکاری با پیوندهای میان نماها به دست می‌آید. اما چنین اعمالی از نظر زیبایی شناسی فقط هنگامی ارزشمند است که تأمین کننده جلوه‌ای باشد که به برپایی یک ساخت صوری، یا دیالکتیک، در فیلم کمک می‌کند.

نقطه صفر سبک سینمایی

بورچ این مفهوم را در متن بحث خود در مورد انطباقهای مکانی و تخلف از «قواعد» مطرح می‌کند. اساساً او می‌خواهد بگوید یک توالی سینمایی «نقطه صفر سبک سینمایی» را هنگامی آشکار می‌کند که کارگردان سعی کرده است هرگونه حس عدم تداوم میان نماها را پنهان کند. بورچ اشاره می‌کند که با پیچیده‌تر شدن سبک فیلم در دوره سینمای صامت و اوایل دوره سینمای ناطق، تمایل فزاینده‌ای به تأکید بر تداوم میان تک‌تک نماها به وجود آمد. از هرگونه تغییر اساسی در آنچه تماشاگر می‌دید باید اجتناب می‌شد تا در فضای ظاهری که روی فیلم ثبت شده بود، هیچ گونه تجزیه‌ای به وجود نیاید. از توجه به موقعیتهای ویژه سینمایی از نوعی که ایزنشتین در اکتر و پوتمکین به نمایش درمی‌آورد کاسته شد زیرا با این موقعیتها به جای پنهان کردن پیوندهای میان نماها توجه را به نماها جلب می‌کردند: «برشهای پرشی» و انطباقهای «بد» یا «ناواضحی» که باید از آنها اجتناب می‌شد زیرا این نوع پیوندها ماهیت اساساً ناپوسته انتقال از یک نما یا ماهیت مبهم فضای سینمایی را بیش از حد آشکار می‌کرد» (۱۱). عاقبت، چنانکه در طناب هیچکاک (که به طور کلی هیچ قطعی ندارد و اساساً یک برداشت بلند نود دقیقه‌ای است که با تعویض حقه‌آمیز حلقه‌های فیلم اجرا شده) و در فیلمهای بعضی از نئورئالیستهای ایتالیایی می‌بینیم، کارگردانان به نظر می‌رسید تلاش می‌کردند تا برش را به طور کلی حذف کنند.

بورچ از چنین تکنیکی حمایت نمی‌کند. بنابراین او به شکل مشخصی متفاوت از بازن است که تا حد امکان از حرکت‌های سیال یک دوربین محتاط و برداشت بلند حمایت می‌کند. قطعاً نرم و هموار کردن برش تا سطح حداقل، انکار صریح چیزهایی است که بورچ نیروهای حیاتی سازمان دهنده یک فیلم تلقی می‌کند - پیوندهای مکانی زمانی؛ بدین معنا که، انکار از طریق تکنیک حرکت از نما به نما، پایمال کردن دیالکتیکی اساسی است که تمامی جنبه‌های فیلم را کنترل می‌کند.

به علاوه، این پندارگرایی که مبتنی بر نقطه صفر سبک سینمایی است نسبت به مشارکت جمعی در ساختمان یک فیلم، خصوصت‌آمیز است. با استدلالی مشابه ایزنشتین، بورچ می‌گوید که آگاهی تماشاگر از فرایند هنری، که در این مورد پیوندهای میان نماهاست، تجربه‌ای سودمند را تشکیل می‌دهد زیرا فرد را در تماس با فعالیت خلاقه‌ای قرار می‌دهد که اثر را به وجود آورده است: «از نظر ایزنشتین - همان طور که از نظر من - یک استنباط کامل فرایند هنری که درک آگاهانه شکل را در بردارد، فعالیت‌هایی بخش است» (xix). او ضمن تأیید، این تفسیر ایزنشتین

را نقل می‌کند که با شناسایی شکل، «تماشاگر به سوی فعل خلاقه‌ای جذب می‌شود که در آن، شخصیتش زیر سلطهٔ مؤلف قرار نمی‌گیرد بلکه هماهنگ با تصور مؤلف به طور کامل تکامل می‌یابد، درست به همان شکلی که شخصیت یک بازیگر بزرگ با شخصیت یک نمایشنامه‌نویس بزرگ در جریان آفرینش یک تصویر کلاسیک بر روی صحنه ترکیب می‌شود» (xix به نقل از منبع شماره ۳ مبحث ایزنشتین: ۷۸). در نتیجه، بسیاری از تکنیک‌هایی که ما از تاریخ اولیهٔ سینما می‌شناسیم و آنچه اکنون در فیلم‌های آوانگارد و پیشرو می‌بینیم - باز و بسته کردن دیافراگم، پرشها، نماهای با انطباق نامناسب، تجزیهٔ توهم - از نظر بورچ به علت این واقعیت قابل پذیرفتن است که توجهات را به هنر هنرمند و همچنین، همدات پنداری ما را با کنش خلاقه جلب می‌کند. در نتیجه، او به دلایل متفاوت با دیدگاه‌های کیل و ساریس از این گونه اشارات به فیلم‌های قدیم‌تر استقبال می‌کند.

یک تاریخ ساده

بورچ در نظریهٔ کاربرد فیلم، فیلم‌های گوناگون را می‌ستاید اما فیلمی که بیشتر از همه به آن می‌پردازد، یک تاریخ ساده از مارسل هانن است. یک فیلم پر تحرک و قدرتمند از رویدادهایی که در دوره‌ای چند روزه اتفاق می‌افتد و طی این رویدادها مادری تهیدست برای یافتن شغل تلاش می‌کند تا از خود و دخترش نگهداری کند. بی‌نظیرترین خصیصه در این فیلم، استفاده از صداست. در این فیلم، برابر نهاد نقطهٔ صفر سبک سینمایی و چیزی را که بیشتر شبیه درخواست ایزنشتین در مورد کاربرد صدای ناهمزمان است در اختیار داریم زیرا هانن نوار صدا را چنان به نحو ماهرانه ساخته است که با هرگونه واقعگرایی یا پندارگرایی محدود تفاوت دارد. مادر، که تقریباً در تمام فیلم تک‌گویی می‌کند، به بیان جزئیات فعالیتها و گفتگوهایش می‌پردازد که بیشتر آنها به طور کامل با آنچه در فیلم ارائه می‌شود همگام نیست. تفسیر او «در سراسر فیلم بر حسب تصاویر، گفتگوها و طبق اصل تغییری که کاملاً شایستهٔ اصطلاح تغییر دیالکتیکی است تغییر می‌کند» (۸۲). بورچ به کاوش در جلوه‌های ظریفی می‌پردازد که هانن با فقدان همگام سازی و تمامیت ساختاری خود فیلم، به ویژه جنبه‌های زمان و پیشرفت ناامیدی زن، به دست آورده است؛ این بحث ماهرانه مربوط به یک شاهکار فراموش شده است. آنها که سعادت کافی برای دیدن آن را دارند، تحلیل توأم با حساسیت بورچ را تحسین خواهند کرد.

● منبع نقل قولها

* Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. translated by Helen R. Lane. New York: Praeger, 1973.

■ کریستین متر

احتمالاً ستیزه‌جوترین نظریه‌پرداز مطالعات سینمایی امروز، کریستین متر متولد (۱۹۳۱)، معناشناس و ساختارگرای فرانسوی است. متر که ازسوی طرفداران یابدگویان کاملاً ستایش یا محکوم می‌شود، برای توضیح عملکرد یک فیلم، برای فهمیدن تجربه ما درمورد رسانه و برای تعریف ماهیت فیلم و سینما پیشنهادهای گوناگونی را مطرح کرده است. در نظریات وی دو تأثیر محوری قابل تشخیص است: نظریه زبان‌شناسی، به‌ویژه به‌شکلی که آندره مارتینه، لویی هیلمزلف و امیل بن ونیست به ضابطه درآوردند؛ و نظریه روان‌کاوی، به‌شکلی که زیگموند فروید و ژاک لاکان مطرح کرده‌اند. (برای مبحث دوم ر.ک. به ۱). خوانندگان دائماً با آثار وی در کشمکش بوده و بیشتر آنها را مفید خواهند یافت. اگرچه تمامی نوشته‌های وی شایسته تأمل است، می‌خواهم بر عناصر خاصی در زبان فیلم و زبان و سینما متمرکز شوم که به ظاهر به آسانی برای تبیین و فهم ماهیت فیلم قابل اجراست. بر این نکته تأکید می‌کنم که متر چگونه فیلم را چون یک زبان جستجو می‌کند و نشان خواهم داد که چگونه با معناشناسی ابزاری تحلیلی برای او، به‌ویژه در پیشنهاد وی برای ترکیبی کلی، نظام سازمان‌بندی نماها، صحنه‌ها و سکانسهای یک فیلم مهیا می‌شود. همچنین می‌خواهم بحث‌وی را درمورد شیوه‌ای که در آن مفهوم رمزهای سینمایی و غیر سینمایی می‌تواند کمکی به تعیین مقصودمان از یک‌گونه باشد، به‌طور مختصر تذکر دهم.

فیلم به عنوان زبان

همان‌طور که در آغاز کتاب اشاره کردیم، در ۱۹۱۵، در خلال طلوع نظریه فیلم، ویچل لیندزی فیلم را «اسپرانتو»، زبانی جدید از کلمات - تصویر و صورتنگاشتها می‌دانست. پنجاه سال بعد، متر همان اصطلاح را به کار می‌برد، «اسپرانتو»، با این تفاوت که منعکس‌کننده پیچیدگی پیشرفته نظریه فیلم امروزی است. از یک طرف، متر تشبیه اولیه سینما به اسپرانتو را رد می‌کند زیرا اسپرانتو قائم به ذات است، «نظامی است که به کلی قراردادی، خاص و سازمان یافته است» (۲: ۶۳). از طرف دیگر، او موقتاً کاربرد امکان‌پذیر اصطلاح را برای سینما به

شکل خاص، به عنوان نقطه مقابل کامل یک اسپرانتوی زبانی می‌پذیرد زیرا به عنوان یک زبان، «سینا... کمبود خاصیت زبانی دارد» (۲: ۶۴).

آنچه بر نوشته‌های متر حکمرماست این استدلال است که سینا باید به جای یک نظام زبانی مثل اسپرانتو، یا نظامهای زبان انگلیسی یا آلمانی یا ایتالیایی، یک زبان در نظر گرفته شود. او این تمایز را از فردیناند دوسوسور گرفته است، زبان‌شناسی سویی که از زمانی که درس وی را دانشجویانش در یک دوره زبان‌شناسی عمومی جمع‌آوری کردند تأثیر به اثبات رسیده زیادی بر همه تفکر ساختارگرا گذاشته است. گذشته از بررسی زمینه‌های ناهمزمان زبان به جای ضرورت بررسی زبان در امتداد زمینه‌های همزمان (یعنی بررسی ساختهای موجود به جای ترسیم پیشرفتهای تکاملی)، دوسوسور سه جنبه تجربه زبانی را تمایز کرد: زبان به طور کلی (langage) - قابلیت کلی برای اظهار کردن یا سخن گفتن؛ نظام زبانی (langue)^۱ - یک نظام ویژه، سازمان یافته و مفلوظ ارتباط مثل زبان فرانسوی؛ و خود تکلم (بیان دهانی) - عینی کردن ذهنیات فرد، با کار شفاهی، امکان بالقوه ذاتی در نظام زبانی خاص وی.

متر معتقد است که سینا یک نظام زبانی مثل زبان فرانسوی نیست، بلکه زبان یا شیوه سخن گفتنی است که به خودی خود، نظامهای گوناگون را در بر می‌گیرد یعنی langage به جای langue است. بر خلاف یک نظام زبانی، فیلم فاقد تجزیه دوگانه^۲ است: هیچ واج^۳ یا واحد گفتاری، کوچکترین واحدهای صدایی (تجزیه دوم) که در واژه‌ها^۴ یا نقشهای دستوری تکواژه^۵، کوچکترین واحدهای معنایی (تجزیه اول) ترکیب می‌شود، ندارد. به عبارت دیگر، ترکیب واحدهای گوناگون صدا برای شکل دادن کلمات نیست. در نظام زبان انگلیسی، /təy/ در ترکیب با /gər/ حاصل /təygər/ را به وجود می‌آورد - نظم آوایی «tigger» را شکل می‌دهد. در حالی که، در یک فیلم، ما تصویر یک ببر را می‌بینیم. دوم، نمایی از یک ببر را نمی‌توان، به شکلی که نظریه پردازان اولیه مثل کولشوف و پودوفکین پیشنهاد کرده بودند، معادل سینمایی کلمه «ببر» تعبیر کرد. هیچ واج یا نقش دستوری تکواژه‌ای، کوچکترین واحدهای معنا، وجود ندارد؛ نما همیشه چیزی بیش از یک کلمه را به ما عرضه می‌کند و دست کم، با یک جمله قابل مقایسه است. نمای یک ببر برای متر به جای اینکه صرفاً «ببر» باشد به معنای «یک ببر در اینجا است». سوم، رابطه میان تصویر ببر و معنایی که ما از تصویر به دست می‌آوریم، انگیزه‌ای است. به زعم دوسوسور در نظامهای زبانی رابطه میان دال^۶ زبانی (تصویر شنیداری) و مدلول^۷ (معنای تصویر، مرجعی که تصویر به آن اشاره می‌کند) انگیزه‌ای نیست بلکه قراردادی است؛ یعنی به اتکای پیوندی که میان تصویر شنیداری و معنا برپا شده است، «tigger» یک چیزی (اعضای خانواده گربه‌سانان که در بعضی از قسمتهای دنیا قرار دارند) معنا می‌دهد. نشانه‌ای که از یک درک دال - مدلول فرد انگلیسی زبان بر می‌آید بخشی از نظام زبانی ماست. اما هیچ دلیل وجود ندارد که چرا نشانه دیگری نمی‌توانسته است برای معرفی ببر پدیدار شود. در حقیقت، به خاطر

1. langue

یک زبان که ظاهراً از عناصر پاهمومعی از عادات مشترک میان گروهی از سخن‌گوییان است در برابر parole (بیان دهانی) که یک کنش زبانی است - م.

2. double articulation

برای اطلاعات بیشتر درباره این واژه و واژه‌های زبان شناسانه دیگر، علاءالدین متابع زبان شناسی موجود می‌تواند به مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی از ابوالحسن نجفی، دانشگاه آزاد ایران، سفند ۱۳۵۸، مراجعه کند - م.

3. phoneme

4. morpheme

5. moneme

6. signifier

7. signified

ماهیت قراردادی معنای زبان‌شناسانه و شیوه‌ای که مفاهیم از طریق آن به تصاویر صوتی ملحق می‌شوند امکان اینکه ساختمان دال - مدلول برای ببر، «شیر» بوده باشد به سهولت وجود داشته است - و بالعکس.

متز فکر می‌کند سینما، به جای آنکه یک نظام زبانی فردی باشد حقیقتاً یک زبان همگانی است چون تصاویرش همیشه دلایلی دارد. تصویر یک ببر بر روی پرده، واقعاً شبیه یک ببر است. ما تصویری را بر روی پرده می‌بینیم و در سطح دلالت مصداقی بلافاصله رابطه‌ای تنگاتنگ را میان دال یعنی تصویر ببر و مدلول درک می‌کنیم. نظریات بازن را درباره رابطه تصویر با شیء و تفسیرهای وولن را درباره نشانه‌های شمایی^۱ و نمایه‌ای^۲ مقایسه کنید با این تأکید «متز» که «دال باکل پایه دلالت^۳ (مدلول) چشم انداز معنای خود دال، وسعت مشترک دارد» (۲: ۴۳)؛ یک «فقدان فاصله میان مدلول ودال» وجود دارد (۲: ۵۹)؛ «دال یک تصویر است، مدلول آن چیزی است که با تصویر به ذهن می‌آید» (۲: ۶۲). نظامهای زبانی عادی از نشانه‌هایی تشکیل شده است که برای ارتباط متقابل به کار می‌رود. اما سینما ارتباط یک طرفه است. یک نظام نیست زیرا تجزیه دوگانه ندارد که نشانه‌های قراردادی را تشکیل می‌دهد. تصویر با شیء مربوط به خود، در رابطه‌ای قراردادی نیست؛ «یک تصویر اولاً و همیشه یک تصویر است. با واقعیت ادراکیش منظره مدلول را بازسازی می‌کند که خود دال آن است؛ و بنابراین چیزی می‌شود که نشان می‌دهد» و «از همان آغاز، یک تصویر نشانه هیچ چیز دیگری غیر از خودش نیست (به شکلی که تصویر شنیداری «ببر» است) اما حضور کاذب چیزی است که در بردارد». در فیلمها می‌توان همه نوع موضوعی را عرضه کرد، اعم از اینکه واقعگرایانه باشد یا ناتورالیستی، «اما هرچه باشد، خود فیلم فقط آنچه را نشان می‌دهد، نمایش می‌دهد» (۲: ۷۶). در نتیجه، از آنجا که ادراک بصری، یک فعالیت مشترک است که واقعاً اجازه هیچ تغییری را در سراسر دنیا نمی‌دهد - آدمهایی که به زبانهای متفاوت صحبت می‌کنند یک ببر را یک ببر می‌شناسند - تصویر همیشه قابل انتقال است. هیچ‌گونه واج یا تکوازی وجود ندارد؛ گفتگو اصولاً در تصاویر به وقوع می‌پیوندد: «گفتگوی تصویری نیازمند ترجمه نیست... زیرا هیچ تجزیه دومی ندارد، قبلاً به همه زبانها ترجمه شده است؛ نهایت قابلیت انتقال آن همگانی است» (۲: ۶۴).

معنا و گفتگوی سینمایی

به نحو شایسته‌تر از سینما به عنوان زبان هنگامی می‌توان صحبت کرد که تصاویر برای شکل‌گیری یک داستان در کنار هم قرار گیرد. در سراسر زبان فیلم و زبان و سینما، متز به داستانهای فیلم شده‌ای می‌پردازد که طرحهای کلی، مضامین، شخصیتها و غیره دارد. به تصور او، «زبان سینما توگرافیک، قبل از هرچیز واقعیت یک طرح کلی است» (۲: ۹۹). اگرچه در تصاویری که می‌بینیم واقعیت تا حدی انتقال می‌یابد که هیچ‌گونه فاصله‌ای میان دال و مدلول به وجود نیاید، این تصاویر با این وجود با واقعیت خارجی که به آن اشاره می‌کند تفاوت دارد؛ بدین معنا که، در خود واقعیت صرف، یک داستان به ما عرضه نمی‌شود - تنها در یک اثر هنری می‌توان این کار را کرد. در این مفهوم، سینما زبان است «تا حدی که عناصر دلالت‌کننده در آرایشهای منظمی تنظیم می‌شود که با اصطلاحات^۴ گفتاری تفاوت دارد - و تا آن حد که این عناصر بر روی پیکربندیهای ادراکی خود واقعیت (که داستان نمی‌گوید) ترسیم نشده است.

استفاده ماهرانه فیلمی، آنچه را می‌توانست انتقال دیداری صرف واقعیت به گفتگو باشد، تغییر شکل می‌دهد» (۲: ۱۰۵).

در داخل این گفتگو، او هویت پنج رمز سینمایی را تعیین می‌کند که پیامها را به تماشاگر منتقل می‌کنند: «گفتگوی سینمایی به پنج رسته حسی متفاوت متکی است: تصویر بصری، صدای موسیقایی، صداهای کلامی گفتار، اثرات صوتی و شکل گرافیکی عناوین» (۳: ۱۶). بررسی معناشناسانه یک فیلم در دو سطح است: یکی در تحلیل تمام چیزهایی که رمزهای دلالت‌کننده از نظر معنای روان‌کاوانه، جامعه‌شناسانه، فرهنگی و زیبایی‌شناسانه مجسم می‌کند، و یکی هم در بررسی سبک سینمایی که رموزها با آن به ما عرضه شده است. با وجود اینکه متر نمونه‌هایی را در زبان و سینما در این مورد آورد که در سطح اول تحلیل چه خواهد کرد، تاکنون بخش عمده نقد خود را به جنبه دوم اختصاص داده و بررسیهای معناشناسانه پیچیده‌ای از روش جایز شمردن دلالت در رسانه، انجام داده است. این سطح دوم، بررسی زبان و دلالت سینمایی است، که ما در اینجا دنبال خواهیم کرد.

او معتقد است که، از نظر تاریخی، همه «روشهای دلالت‌کننده خاص» سینما تا ۱۹۱۵ وضع یا تدوین شده بود. در نتیجه، معناشناس می‌تواند به وجوهی از زبان سینمایی اشاره کند مثل حرکت‌های دوربین، نوردهیهای مضاعف، جلوه‌های اپتیکی، دیزالوها، فیدها، چرخشهای افقی، نماهای درشت، نماهای تعاقبی، مونتاژ موازی و متناوب و می‌تواند ملاحظات ناهمزمان یا تحولی از این نوع را مطرح کند - یعنی چه کسی برای اولین بار هریک از این روشها را به کار برد؛ یا نشانه‌شناس می‌تواند این روشها را با اصطلاحات همزمان مورد بحث قرار داده یک فیلم یا گروهی از فیلمها را تحلیل کند تا بفهمد که این وجوه زبان سینمایی چگونه برای عرضه حکایت، اصطلاح متر برای حاصل جمع همه عناصر داستانی یا «معنی صریح یک فیلم» (۲: ۹۸)، به کار می‌رود.

اساساً نشانه‌شناس به کشف ماهیت تصویر به عنوان نشانه و روشی که تصاویر در یک داستان به عنوان کل منظم می‌شود، می‌پردازد. برای فهمیدن دیدگاه متر از اولین فعالیتها، بحث او را در مورد صحنه مشترکی در فیلمهای گانگستری مشاهده کنید که تصویر عرضه شده در آن، عوطه آب نمایی در شب، با مناظری مثل بارانداز، پیاده‌روهای خیس و غیره را نشان می‌دهد: با استفاده از الگویی که رولان بارت طرح می‌کند، متر پیشنهاد می‌کند که در اینجا تصویر بالفعل که می‌بینیم، - ماده موجود بر روی پرده - دال معنی صریح در نظر گرفته شود. مدلول، یا معنای تصویر، می‌تواند «صحنه (تاریک، باراندازهای متروک، با توده صندوقها و جرتقیلهای برافراشته...) عرضه شده باشد» (۲: ۹۷). محصل این رابطه دال / مدلول، یک نشانه است. اینک این نشانه به نوبه خود به دال یک رابطه معنی ضمنی^۲ بدل می‌شود؛ بدین معنی که، تصویر و معنی صریح آن (باراندازها و توده صندوقها که به طریق خاص عرضه شده است) «دال معنی ضمنی» را تشکیل می‌دهد که به عنوان مدلول آن، «تأثیری از اضطراب و سختی» را دارد. به عبارت دیگر، او فرایندی دو مرحله‌ای را طرح می‌کند که تماشاگران در خلال تماشا طی می‌کنند: اول، استنباط تصویر به خاطر محتوای معنی صریح آن؛ و سپس، ملاحظه اینکه تصویر با معنی ضمنی به چه چیزی اشاره می‌کند.

این فرایند دو مرحله‌ای، به شکلی که او پیشنهاد می‌کند، برای تماشاگرانی که آرزو دارند تمایز میان معنی صریح و معنی ضمنی را در تصاویر معین تحلیل کنند، ارزش بالقوه دارد. بگذارید

تصویری از همشهری کین را در نظر بگیریم - صحنه‌ای در کتابخانه تاجر، جایی که تامپسون در آن بر روی نیمکتی می‌نشیند تا خاطرات تاجر را بخواند. مدلول معنی صریح، صحنه‌ای است که نشان داده شده: جلوه‌های نوری خاص و نغاهای داخلی که در سطح مدلول به معنای، فضای غار مانند استنباط می‌شود، سقفهای بلند، شعاع نور افتاده بر روی میز، صدا کردن یک در به این معنا که تامپسون تنها مانده است. بدین طریق، ساختار معنی صریح دال / مدلول به عنوان یک نشانه، به دال مفهوم معنی ضمنی گسترده‌تری بدل می‌شود. صحنه نشان داده شده، رمز (نورپردازی و فضای عجیب) و شومی (صدا کردن شوم در) را القا می‌کند که ما می‌توانستیم بدون این همه تحریف بصری با یک آرامگاه تداعی کنیم. بر اساس حکایت، این معنای دلالت مفهومی، نامناسب نیست، زیرا در حقیقت تامپسون برای کشف یک راز مدفون شده در گذشته تلاش می‌کند.

متز خاطر نشان می‌کند که اگر هریک از جنبه‌های صحنه بارانداز برحسب روش فیلمبرداری تغییر داده می‌شد، کل فرایند دلالت تغییر می‌کرد. اگر به جای فیلمبرداری در شب، در نوری روشن فیلمبرداری می‌شد از وهم آور بودن دور می‌شد. به همین نحو، در مثال ما از کین، در نظر بگیرید که اگر کتابخانه به روشنی نورپردازی می‌شد، چگونه معنی ضمنی صحنه تغییر می‌کرد. به عبارت دیگر، در هر دو مورد، صحنه را می‌شد یکسان کرد، - معنی صریح محوطه یک بارانداز یا فضای یک کتابخانه؛ اما معنی ضمنی تفاوت پیدا می‌کرد - با حذف اشارات و تداعیهای ترساننده. یعنی شیوه ارائه تصویر به ما در رسانه فیلمبرداری، معنای آن را، دلالت آن را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

ساماندهی تصاویر

در تأمل بر شیوه‌های جمع‌آوری تصاویر در حکایت، با تمایزی میان یک الگوی صرفی^۱ و یک همسازه، که از نظریه زبان‌شناسی وام گرفته شده است مواجه می‌شویم. آن طور که متز این اصطلاحات را به کار می‌برد، اشاره الگوی صرفی به «گروهی از عناصر است که تنها یکی از آنها در متن نمایان می‌شود»، و اشاره همسازه به «مجموعه‌ای از عناصر که در پاره‌های یکسان متناهی است و قبل از هرگونه جدایی، یکی پس از دیگری به ذهن می‌آید» (۳: ۱۶۴-۱۶۵). شاید یک نمونه زبانی مقصود او را در این مورد توضیح دهد. در زبان‌شناسی ما می‌توانیم از یک الگوی صرفی یا گروهی که همه شکلهای ممکن یک کلمه خاص را در بردارد صحبت کنیم مثلاً «دوست داشتن»، «دوستی»، «دوست دارد»، «دوست داشت»، «دوستدار»، «دوستانه»، «دوست داشتنی». با نگاه کردن به یک سطر نثر یا شعر که این کلمه در آن باشد، مثلاً جمله «او هوای خوب را دوست دارد»، می‌گوییم فعل «دوست دارد» را در رابطه‌ای ترکیبی با ضمیر «او» کشف کرده‌ایم و عبارت «هوای خوب» مفعول صریح است. اگر شکل دیگری از «دوست داشتن» از الگوی صرفی بیرون کشیده شده بود، معنای سخن متفاوت می‌شد؛ اگر آن سطر خوانده می‌شد «او هوای خوب را دوست داشت» نتیجه‌ای که می‌گرفتیم ممکن بود این باشد که او دیگر هوای خوب را دوست ندارد. نکته این است که سخنگو از الگوی صرفی شکلی از کلمه را بیرون می‌کشد که به بهترین وجه متناسب با ارتباطی باشد که وی می‌خواهد برقرار کند. فقط هنگامی که کلمه از الگوی صرفی بیرون کشیده شد و به ارتباط وارد می‌شد، ما از آن به عنوان یک همسازه صحبت می‌کنیم.

به طور کلی، متر وجود چنین الگوهای صرفی تصاویر را، به شیوه الگوهای صرفی اشکالی از یک کلمه معین مثل «دوست داشتن»، انکار می‌کند. در عوض، الگوهای صرفی رمزهای دلالت‌کننده سینمایی وجود دارد که می‌توان هنگام بررسی چگونگی سامان یافتن تصاویر در فیلمها آنها را در نظر گرفت. برای مثال، او از انتقالهای میان صحنه‌ها در یک فیلم بحث می‌کند و می‌گوید که گزینه‌های «فید» و «دیزالو» یک الگوی صرفی را تشکیل می‌دهد. دلیل نمی‌بینم که چرا ما نتوانیم امکان «برش مستقیم» را نیز بیفزاییم. در نتیجه، مقوله تصریف برای «اتصال دو سکانس» سه امکان را در برخواهد داشت: برش، دیزالو و فید. هنگامی که هریک از اینها یک رابط میان سکانسها بود، ما آن را یک همسازه می‌نامیم - عنصری از یک مقوله تصریفی که با عنصر دیگری در رابطه‌ای فعال قرار دارد.

همان طور که قبلاً توضیح دادم، رومن پولانسکی که همسازه «برش مستقیم» را به شکلی تقریباً انحصاری در محله چینی به کار برده است، تنها وقتی آن را به همسازه «فید» تغییر می‌دهد که قهرمان فیلم با ضربه بیهوش می‌شود. در اینجا تفسیر بالا را در مورد تمایز میان فیدها و دیزالوها به یاد آورید و مشاهده کنید که چگونه این تمایز با نکته متر منطبق است؛ یعنی کارگردان هنگامی فید یا دیزالو را انتخاب می‌کند که می‌خواهد برای تماشاگر حس یک گذر زمان خاص را تداعی کند. دال، مدلولی خاص را با آن همراه دارد: فید - گذر زمان طولانی؛ دیزالو - رابطه متقابل صحنه‌هایی که به این نحو به هم متصل شده، گذر کوتاه زمان. بدیهی است که هریک از همسازه‌های الگوی صرفی انتقالها را می‌توان برای مقاصد دیگر نیز به کار برد. بدین گونه، یک برش مستقیم در سال گذشته در مارین باد گاه برای پیوند صحنه‌هایی به کار رفته که ممکن است از نظر زمانی یک سال فاصله داشته باشد؛ فیدها و دیزالوها در فریادها و نجواها گاه در رابطه با زمان (رجعت به گذشته) و، در اوقات دیگر، برای یک قلمرو نمادین بی‌زمان، همان طور که برگمن تصویر را به واز رنگ قرمز فید می‌کند.

«زنخیره ترکیبی بزرگ»^۱

مهمترین جنبه زبان فیلم تلاش فراوان متر است برای تعریف ماهیت واحدهای روایی در فیلم، یا آنچه وی «زنخیره ترکیبی بزرگ» - یا نظام ترکیبی گسترده - می‌نامد. اساساً او در نظر دارد گفتگوی داستانی را با اصطلاحات زبان سینمایی توصیف کند؛ یعنی، هر نوع تصویر، صحنه و سکانس را بتوان با یک نام خاص تعیین کرد و تخصیص داد. در اینجا او معتقد است که در الگوی صرفی اصلی عناصری که امکان ساختن معنی صریح را می‌دهد هشت همسازه وجود دارد. هنگام ساختن یک فیلم، یک کارگردان باید تصمیم بگیرد چگونه همه نماها و صحنه‌ها در کنار هم قرار گیرد، همان چیزی که پودوفکین با اصطلاحات «تفکیک» و «ادغام» درباره آن صحبت می‌کرد. متر نیز که اساساً در پی چیز مشابهی است، فقط برای تصور فرایندی که کارگردان با آن نوع خاصی از گفتگوی سینمایی را مورد استفاده قرار می‌دهد، الگویی زبانی را به کار می‌برد. همان طور که در عملکرد زبان، یک فرد که قصد برقراری ارتباط دارد سخنش را از امکانات، «ژرف ساختهای» ممکن سخنها و ساختنهایی که برای او به عنوان متکلم زبانی معین گشوده است، بیرون می‌کشد. به نحو مشابهی متر می‌گوید آن کارگردان از یک الگوی صرفی هشت مقوله ترکیبی که در دسترس وی است، یک «طرح کلی ژرف ساخت انتخابهایی» را که برای هریک از «سکانسهای» فیلمش در برابر فیلمساز قرار دارد» بیرون می‌کشد (۲):

1. The "Grand syntagmatique"

اولین نوع، الگوی صرفی ساختارهای معنی صریح، پاره مستقل است که از یک نما تشکیل شده است. این می تواند تمديد شود، چنانکه در برداشت بلند یا نمای سکانسی فیلمهای نئورئالیستهای ایتالیایی و همشهری کین (صحنه مهانخانه شبانه روزی، هنگامی که خانم کین با امضای اسناد، انتقال آن را از چارلز به تاچر تصدیق می کند) با آن مواجه می شویم؛ یا می تواند کوتاه شود، حتی نامحسوس باشد، به شکلی که در تقریبهایی یک نمایی و نماهای الحاقی می بینیم. متر چهار نمای الحاقی از این نوع را فهرست می کند: نمای الحاقی غیر توضیحی نشانگر چیزهایی که نسبت به کنشی که مستقیماً نشان داده می شود بیرونی است؛ نمای الحاقی ذهنی، نشانگر تصویر تصور شده مربوط به یک شخصیت - یک رؤیا یا خاطره؛ یک نمای الحاقی توضیحی جانشین، که تصویر مربوط به کنش اصلی است اما بر کنش اصلی مسلط نمی شود (نشان دهنده تنها یک تصویر از موضوع مورد تعقیب در سکانسی که فعالیت های تعقیب کنندگان را در بر دارد)؛ و نمای الحاقی تبیینی، که یک نمای درشت یا حرکت دوربین به کار می رود تا دید بهتری در مورد یک جزء به تماشاگران ارائه شود.

هفت نوع همسازه باقیانده روایی، پاره های مستقلی است که از بیش از یک نما ترکیب شده است: «پاره های مستقلی با بیش از یک پاره حداقل» (۲: ۱۲۴). با دقت توجه کنید که یک نمای مستقل مجرد می تواند یک پاره (یک نوع) را تشکیل دهد، اما در شکل رایجتر نماهای مستقل ترکیب می شود تا پاره هایی با بیش از یک نما شکل داده شود.

نوعهای دو و سه بدون ترتیب زمانی است و هیچ گونه رابطه زمانی میان واحدهایشان قرار نمی گیرد. در نوع دو، ما مونتاژ موازی را می بینیم، یا همسازه ای که در آنها «با مونتاژ، دو یا چند «نقشنامه» متناوب را کنار هم گذارده و به هم پیوند می دهند، اما هیچ رابطه دقیق (خواه زمانی یا مکانی) به آنها تخصیص داده نمی شود - دست کم در سطح معنی صریح» (۲: ۱۲۵). برای مثال، توصیف پودوفکین را در مورد سکانسی به یاد آورید که مرد ثروتمندی را که به خوبی تغذیه شده در برابر مرد فقیر گرسنه ای قرار می دهد؛ تصاویر بدون هیچ اشاره ای به زمان یا مکان یا رابطه متقابل به هم پیوند داده می شود. سومین نوع، یا همسازه پایه (که قبلاً متر همسازه تکرار نامیده بود)، شامل سکانسهایی است که فعالیت خاصی در آنها شرح داده می شود: «مجموعه ای از صحنه های بسیار کوتاه نمایش دهنده رخدادهایی که در فیلم به عنوان نمونه های نوعی گروهی از واقعیت ارائه می شود، بدون آنکه از نظر ترتیب زمانی با یکدیگر ربط داشته باشد» (۲: ۱۲۶). هیچ گونه تناوبی میان تصاویر به شکل نوع دوم وجود ندارد، اما در عوض، در مجموعه ای از کنشها حقایق مرتبط را شرح می دهد. برای مثال، در قسمت اول پدر خوانده می توان مجموعه ای از نماها را ذکر کرد که فعالیت های «خانواده» کورلثونه را در زمانی که مخفی شده اند نشان می دهد. بیننده حس می کند که رویدادها در زمان کلی یکسانی روی می دهد، اما هیچ راهی برای آگاهی دقیق از نظم صحیحی که رویدادها بر اساس آن اتفاق می افتد وجود ندارد؛ برای مثال، هیچ کس نمی تواند بگوید که دقیقاً اسپاگتی در چه زمانی از حکایت صرف می شود.

تمامی پنج همسازه باقیانده با ترتیب زمانی است: «روابط زمانی میان واقعیهایی که در تصاویر متوالی به ما نشان داده می شود در سطح معنی صریح (یعنی زمان بندی واقعی طرح کلی و نه به شکل تعدادی زمان «ژف» نمادین) تعیین می شود» (۲: ۱۲۷). در نوع چهار، همسازه توصیفی، عنصر با ترتیب زمانی چون وجودی همزمان تعبیر می شود، چنانکه در سکانس اولیه، دوربین به ما در نماهای گوناگون مکانی، عناصری را نشان می دهد که در زمانی مشابه

همزیستی دارد. مثال متر چشم اندازی است که ما در آن، نماهای جداگانه‌ای از یک درخت، جویباری در نزدیکی درخت و تپه‌ای در آن سوی درخت را می‌بینیم، ما می‌توانستیم همچنین ابتدای همشهری کین را ذکر کنیم که همسازۀ توصیفی نمایش داده می‌شود؛ نماهای حصار بسته، «زانادو»، پنجره روشن و غیره، برای ارائه جزئی از واقعیت ترکیب می‌شود، همان طور که با دوربین جزئیات مستقر ساختن املاک و دارایی را به گونه‌ای جدا می‌کنند که انگار به فضایی مشترک تعلق دارد.

انواع پنج تا هشت، همسازۀ‌های روایی است که در آنها یک گذر زمان بالفعل، یک توالی، به وقوع می‌پیوندد. در نوع پنج، همسازۀ روایی متناوب، کارگردان، صحنه را از الف به ب به الف و غیره عوض می‌کند، همچنان که در یک سکانس ما تعقیب کننده و تعقیب شونده را به تناوب می‌بینیم (الف یا ب) زمان متوالی است؛ اما ما درک می‌کنیم که الف و ب همزمان رخ می‌دهند چنانکه در فیلم حادثه‌ای قدیمی تمهید تعویض نماها را از زن بدبختی که به ریل راه آهن بسته شده و ترفی که نزدیک می‌شود، می‌بینیم.

متر همسازۀ ششم را به شکل صحنه تصور می‌کند، نوعی‌ترین نمونه آن در گفتگوهای نمایان می‌شود که زمان به طور متوالی در آنها جریان می‌یابد و در جایی که قطع زمانی وجود ندارد. یک نمونه عادی، گفتگو میان دو شخصیت است که با استفاده از الگوی نما/ نمای معکوس/ نما، همان طور که با دوربین سخنگو، مخاطب، سخنگو و غیره به ما نشان داده می‌شود، ساخته می‌شود. اما ما می‌توانستیم هر صحنه‌ای را به همان بلندی که زمان آن قطع نشود و به همان بلندی که بیش از یک نما داشته باشد، در نظر بگیریم؛ برای مثال، مرحله‌ای که ما با گوش کردن به سخنرانی کین در مدیسن اسکوترگاردن با پرش از کین به پسرش، به لیلاند و به گتیز پیش می‌رویم. یک صحنه که در آن زمان به طور متوالی می‌گذرد و ما پیش از یک نما داریم. دو همسازۀ باقیانده پیچیده‌تر و «سکانسهای کامل» نامیده می‌شود. نوع هفت، سکانس اپیزودی، «شماری از صحنه‌های بسیار کوتاه مرتب می‌شود که معمولاً با تمهیدات اپتیکی (دیزالو و غیره) از هم جدا شده است و با نظمی با ترتیب زمانی از پی‌یکدیگر می‌آید» (۲: ۱۳۰). او سکانس میز صبحانه مشهور در همشهری کین را یک نمونه مطرح می‌کند. با شش صحنه که با دیزالوهای موزون به هم پیوند داده شده است و با صرافه‌جویی مبهوت کننده، سکانش را می‌آفرینند که زوال زناشویی کین را نشان می‌دهد. ما می‌توانستیم همچنین تصویری مشابه سکانس اپیزودی را ذکر کنیم که طی آن تاجر با خواندن عنوانهای روزنامه‌های گوناگون دوره زندگی کین را دنبال می‌کند.

نوع آخر همسازۀ، سکانس عادی، یک کنش مجرد را در بردارد اما این کار را با قطعهای مکانی و زمانی انجام می‌دهد. آنچه می‌بینیم عناصری در کنش خاص است که حذف نشده است؛ «سکانس بر مبنای وحدت کنشی پیچیده‌تر است... که آن بخشهایی از خود را که قصد صرف نظر از آنها را دارد «حذف می‌کند» و در نتیجه مستعد آشکار شدن (بر خلاف صحنه) در چند محل متفاوت است» (۲: ۱۳۲). مثال متر شامل سکانس فراری است که در آن زمان واقعی ما، به شکلی که در یک صحنه اتفاق می‌افتد، با زمان حکایتی منطبق نمی‌شود. در عوض، ممکن است سکانش را تماشا کنیم که ده دقیقه طول می‌کشد، با کنشی که می‌فهمیم در واقع دو ساعت طول خواهد کشید؛ برای مثال، نقب زدن از زندان برای زندانیانی که می‌خواهند بگریزند دو ساعت وقت می‌گیرد. حذف به هیچ وجه مانع وحدت عمل نمی‌شود؛ «با وقفه‌های بیانی در سکانس مواجه می‌شویم... اما این وقفه‌ها بی‌اهمیت تلقی می‌شوند - حداقل در سطح معنی صریح - و باید از آنهایی که با فیدها یا با هریک از تمهیدات اپتیکی دیگر در میان دو پاره مستقل

وجود دارد تمیز داده شود» (۲: ۱۳۲). بعضی مثالهای دیگر که ما می‌توانستیم ذکر کنیم شامل سکانس عیاشی در کابوی نیمه شب است؛ این در زمان واقعی حدود ده دقیقه طول می‌کشد، اما تصور می‌شود که از نظر زمان حکایتی ساعتها زمان برده است. به همین نحو، کشتار پلکان اودسا در پونکین در حقیقت از نظر طولانیترین زمان ما هفت دقیقه است، اما تضمن این است که زمان حکایتی بسیار طولانیتری را دربردارد.

متر مقوله‌های ترکیبی خود را مستقیماً در مورد فیلم نسبتاً ناشناخته‌ای از ژاک روزیه به نام بدرود فیلیپین، اعمال می‌کند. مطلوبترین حالت این است که خوانندگان نظریات متر بتوانند فیلم را ببینند تا بفهمند چگونه او مقوله‌هایش را عملاً برای تحلیل کامل یک فیلم مورد استفاده قرار می‌دهد. واکنش من پس از چهار بار دیدن فیلم این است که بعضی از اسنادهای وی به مقوله‌های گوناگون ترکیبی در مورد پاره‌ها، تا حد زیادی قابل بحث است. در مواردی آرای وی اختیاری و در موارد دیگر، این آرا طبق معیارهای خود وی نادرست به نظر می‌آید. با این وجود، روش بررسی یک فیلم بر این اساس مزیت بالقوه‌ای دارد که کمک می‌کند درباره ساختار و الگوی ساخت فیلم با اصطلاحات عینی صحبت کنیم. برای مثال، متر نشان می‌دهد که چگونه دو رویداد نشان داده شده در فیلم الگوی ترکیبی یکسان دارد: (۱) قهرمان که با دختر الف رابطه دارد بعداً به طور مخفیانه به طرف دوست وی دختر ب باز می‌گردد؛ (۲) قهرمان که با دختر ب رابطه دارد بعداً به طور مخفیانه به طرف دوست وی دختر الف باز می‌گردد. این ما را قادر می‌سازد که بگوییم هر دو، سکانسهای اپیزودی است و همین طور در ساختار موازی‌شان بر فعالیت‌های موازی شخصیتها تأکید می‌شود. هنگامی که ما چنین اصطلاحاتی را در اختیار داریم، درست به همان شکل کاربرد پیوندهای مکانی زمانی بورچ قادریم به نحو قابل ملاحظه‌ای به سهولت درباره فیلم بحث کنیم.

به علاوه، چنانکه متر اشاره می‌کند، کسی که مقوله‌های ترکیبی را به کار می‌برد می‌تواند تعیین کند که در فیلمهای یک دوره معین بیش از فیلمهای دوره‌های دیگر گرایش خاصی برای کاربرد ترکیبهای ویژه آشکار می‌شود. این گونه تحلیل تاریخی ضرورتی ندارد به تصدیق مسائل بدیهی محدود شود - کثرت وقوع ترکیبهای روایی متناوب در دوره صامت، اتکا بر نماهای سکانسی که عمق میدان زیاد را در سالهای ۱۹۴۰ به کار می‌برد و غیره. در حقیقت، کاربرد مقوله‌ها می‌تواند شیوه‌ای مؤثر برای آزمودن اعتبار این گونه اظهارات در این باره باشد که چه نوع گرایشهای ساختاری بر فیلمسازی در یک دوره معین حکمفرما بوده است. در کاربرد هوشمندانه، این یا قوانین مدون مقوله‌های ترکیبی مشابه می‌تواند وسیله تشخیص افتراق ساختاری میان گونه‌ها یا درون آثار یک کارگردان معین باشد. در این مورد، این نظریه نه تنها به ابزاری تاریخی بدل می‌شود بلکه وسیله مهمی برای دقت بخشیدن به طفره آمیزترین مبحث، سبک کارگردانی، است.

سینما، گونه و رمزها

در زبان و سینما متر می‌کوشد تا درجه‌ای از دقتی را برای شیوه‌ای فراهم کند که ما در آن با بحث در مورد رمزها به بحث در مورد گونه‌ها می‌پردازیم. یک رمز «یک نظام عموماً به هم پیوسته» است (۳: ۶۱). در سینما ما از «رمزهای سینمایی کلی» صحبت می‌کنیم که می‌تواند در هر نوع فیلمی پدیدار شود؛ «رمزهای سینمایی خاص عناصری از دلالت را در بر می‌گیرد که تنها در انواع معینی از فیلمها ظاهر می‌شود» (۳: ۶۲). بنابراین می‌توان گفت که نماهای با چرخشهای افقی وسیع، عمومی است، زیرا این حرکتها را می‌توان در هر فیلمی ظاهر کرد و

ظاهر هم می‌کنند، اما آن «انواع معین نماهای بلند عموماً فقط در وسترن و انواع معینی از حرکت‌های دوربین فقط در مکتب اکسپرسیونیستی آلمان مشترک است و غیره» (۶۲: ۳). علاوه بر رمزهای سینمایی عمومی و خاص، مترهویت رمزهای غیر سینمایی یک فیلم را نیز تعیین می‌کند؛ این رمزها می‌تواند در هر تجلی فرهنگی ظاهر شود؛ در وسترن، برای مثال، ممکن است «رمز معینی از شرافت و دوستی، از آیینهای محدود کننده جنگ تن‌به‌تن و غیره وجود داشته باشد». هنگامی که به تعریف گونه‌ای خاص می‌پردازیم، آنچه اساساً انجام می‌دهیم این است که بگوییم چه رمزهای سینمایی و غیر سینمایی به برجسته‌ترین نحو در این گونه شکل گرفته است. باز هم، مثال او وسترن است: «آنچه مشخص کننده فیلم کلاسیک غرب است و فقط آن را مشخص می‌کند (و اون به تنهایی) شمار معینی از انتخاب‌هاست که از میان این رمزها به عمل می‌آید و تنظیم آن عناصر به صورت پیکربندی کلی کاملاً معینی که ناشی از تأثیر متقابل انتخاب‌های سینمایی و فوق سینمایی است. این پیکربندی، نتیجه یک نظام متنی است» (۱۲۱: ۳). ملاحظه کنید چگونه این الگو را می‌توان بر گونه‌های دیگر منطبق کرد. برای مثال، رمزهای سینمایی ویژه فیلمهای گانگستری می‌تواند کادر بندی تنگاتنگ، انواع معین نورپردازی، اتکا بر مناسبات ترکیبی معین (صحنه به جای سکانس اپیزودی) و غیره باشد. رمزهای غیر سینمایی متعلق به فرهنگ در کل می‌تواند شامل رمزهای آیینی شرافت (تابو علیه پرده دری)، پیوند گانگسترها با شهرها و غیره باشد. این نکته پیامد بحث «متر» است که وقتی می‌گوییم یک فیلم به یک گونه تعلق دارد، مثلاً آنچه به گونه گانگستری متعلق است، ادعا می‌کنیم که آن فیلم شماری از رمزها را نمایش می‌دهد که منحصرأ در آن پیکربندی محدود می‌شود که قبلاً در فیلمهایی با آن ماهیت دیده‌ایم.

● منابع نقل قولها

1. Metz, Christian. "The Imaginary Signifier." Translated by Ben Brewster. *Screen*, 16, no. 2 (Summer 1975), 14-76.
2. ————. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.
3. ————. *Language and Cinema*. Translated by Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.

■ پتر وولن

کتاب با بحثی از پتر وولن (متولد ۱۹۳۸) نظریه پرداز نامدار بریتانیایی، استاد، فیلمساز و نویسنده (او در نوشتن مسافر میکل آنجلو آنتونیونی همکاری کرده است) خاتمه می‌یابد. در نشانه‌ها و معنا در سینما، وولن تحلیل گسترده‌ایز نشستن، نظریه مؤلف و نشانه‌شناسی را مطرح می‌کند. بخش اول این کتاب را باید کسانی بخوانند که به بررسی جزء به جزء منابع و تأثیرات ایزنشتین علاقه‌مندند. وولن یک ارزیابی کامل و دلسوزانه را در مورد روسهایی که، از نظر وی، فاقد قدرت ترکیب و ادغام مفاهیم سیاسی و زیبایی شناسانه به نحو رضایتبخش بودند عرضه می‌کند. در این بخش توجه ما به بحث وولن در مورد نظریه مؤلف و نشانه‌شناسی معطوف شده است: در مورد نظریه مؤلف، او الگویی ساختارگرایانه را اعمال می‌کند که از بررسیهای انسان‌شناسانه ناشی شده؛ و در مورد نشانه‌شناسی، الگویی سه مرحله‌ای در مورد نشانه را که توسط سی.اس. پیرس به ضابطه درآمده است. توجه کنید چگونه وولن تلاش می‌کند تا رویکردهای گوناگون جاری در مورد دریافت و ارزیابی فیلم را ترکیب کند.

نظریه «مؤلف» و تحلیل ساختاری

در چاپ اول نشانه‌ها و معنا در سینما، وولن به عرضه جایگاه کارگردانان برجسته از نظر خود می‌پردازد درست به همان شیوه‌ای که اندرو ساریس در سینمای آمریکا عمل می‌کند. با وجود آنکه وولن خود را منتقد مؤلف، که تحت تأثیر ساریس است، به حساب می‌آورد، میان این دو تفاوتی مهم وجود دارد که باید در نظر گرفته شود. همان طور که دیده‌ایم، ساریس ساختارگرایی را یک ابزار نقادانه نمی‌داند. برخلاف او، وولن استدلال می‌کند که این رویکرد به ما اجازه می‌دهد که در بررسی مؤثر کار یک کارگردان، از هر چیزی مثل کیش پرستش شخصیت، که بازن تا حد زیادی از آن وحشت داشت، دوری کنیم. به خصوص، وولن، الگوی عرضه شده در انسان‌شناسی ساختارگرا را با نظریه مؤلف همساز می‌کند. چنانکه توضیح می‌دهد: «من در حال خواندن لوی - اشتراوس بودم و در شگفت شدم که آیا کار او بر

اسطوره‌ها نمی‌توانست در مورد فیلمها هم اعمال شود. من نظریه‌ای را طلب می‌کردم که مفهوم فردی را تصدیق کرده باشد (من با خواندن کایه... و با دوستانی مثل یوجین آرچر و اندرو ساریس در مورد مثنی مؤلفها متقاعد شده بودم). اما با اندیشه‌های خلاقیت ذهنی، بیان شخصی و از این قبیل مخالفت می‌کردم. فکر می‌کردم یک ساختارگرایی خاص می‌تواند این مسئله را حل کند» (۲۵:۱).

وولن مفاهیم زیر را از لوی - اشتراوس و بررسیهای انسان‌شناسانه وی گرفته است. اول، اسطوره را به خاطر ویژگیهای اساسی آن بررسی می‌کند که، در اثر تحلیل، متوجه تجزیه آنها به تناقضات اساسی، یا مقوله‌های تقابلهای دوگانه می‌شویم. برای مثال، در اسطوره اودیپ به شکلی که لوی - اشتراوس تصور می‌کند دو ساختار اساسی مطرح است: دیدگاهی از انسان به عنوان عنوان اینکه از زمین ناشی شده (به صورت خودرو) که در نقطه مقابل مفهوم انسان به عنوان موجود خود زاینده از طریق روابط جنسی، قرار دارد. «معنای» داستان اودیپ برحسب تنش میان دو تناقض تبیین می‌شود: «اسطوره باید از ناتوانی فرهنگ معتقد به خودرو بودن نوع بشر... برای یافتن انتقال رضایتبخش میان این نظریه و این معرفت که موجودات انسانی در واقع از اتحاد زن و مرد متولد شده‌اند، ناشی شده باشد. بدیهی است که مسئله حل نمی‌شود، اما با اسطوره اودیپ نوعی ابزار منطقی مهیا می‌شود که، با عبارت عامیانه‌ای، جانشین مسئله اولیه می‌شود: از یک نفر متولد شده‌ایم یا از دو نفر؛ از موجودات متفاوت متولد شده‌ایم یا موجودات یکسان؟» (۱۸۰:۲). دوم، انسان‌شناس ساختاری یک اسطوره را در پیوند با همه اشکال آن در نظر می‌گیرد و حضور یا عدم حضور عناصر را در تجلیهای گوناگون اسطوره بررسی می‌کند. اغلب، غیبت آشکار یک خصیصه (مثل یک شخصیت خاص یا تضاد) در اثر تحلیل، در شکلی دیگر یا دگرگون شده آشکار می‌شود - نسبتاً شبیه به آنچه در مورد دگرگون سازیهای گوناگون سپای ومپ در فیلمهای بعد از تدا بارا گفتیم. لوی - اشتراوس چهار نسخه از اسطوره وینه باگو را بررسی و اشاره می‌کند که چگونه می‌توان چهارمین نسخه و ظاهراً متباعدترین شکل را شکل دگرگون شده‌ای دید که هنوز هم متعلق به گروهی اساسی است که، همان طور که در همه اسطوره‌ها چنین است، در تلاش برای حل یک مسئله است. او کشف می‌کند که در گونه‌های مختلف با جزئیات متفاوت، خواص یکسان اساسی اسطوره را ابقا می‌کنند و نتیجه‌گیری می‌کند: «یک طرح و بخشهای ترکیب کننده آن را نمی‌توان نه با خودش و نه در پیوند با چیزی در خارج از قلمرو صفت اصلی اسطوره تفسیر کرد، بلکه باید آنها را جانشینهای محول شده و قابل فهم تنها با عطف به گروهی که از همه اسطوره‌های مجموعه‌های مشابه ترکیب شده است» تفسیر کرد (۲۰۵:۳).

تأثیر اندیشه ساختارگرا به شکل برجسته‌ای در بررسی وولن در مورد هاوارد هاوکز و جان فورد پدیدار می‌شود. او توضیح می‌دهد که «آنچه نظریه مؤلف انجام می‌دهد در نظر گرفتن گروهی از فیلمها - کار یک کارگردان - و تحلیل ساختار این فیلمهاست» (۱۰۴:۴). در بحث او، رویکرد ساختارگرا برای رسیدن به «تعریفی از هسته نقشیهای تکرار شده» به کار رفته و، در نتیجه، «شباهتهایی آشکار با روشهایی دارد که برای بررسی فرهنگ عامه و اسطوره‌شناسی تکامل یافته است» (۹۳:۴). مثل لوی - اشتراوس، او می‌خواهد علاوه بر تشخیص گونه‌های متفاوت در متن کار یک کارگردان، همانندیهایی اساسی را نیز تشخیص دهد.

فیلمهای هاوکز را، که در واقع در تمامی گونه‌ها (وسترن، پلیسی، حماسی، کمدی و غیره) کار کرده است، می‌توان گروهی در مقوله‌های اساسی غم‌انگیز و کمدی دیوانه‌وار در نظر

گرفت. در همه اینها، وولن «تمایلات مضمونی مشابه، نقشایه‌ها و رویدادهای ضمنی تکرار شونده مشابه، سبک دیداری و ضرباهنگ مشابه» را می‌یابد (۸۱:۴). در فیلم حادثه‌ای، قهرمان هاوکز تلاش می‌کند، تا با ایجاد همبستگی در میان گروه، ارزشهای متعالی را بیابد. رفاقتی که کارگردان بارها و بارها مطرح می‌کند در اجتماعات اساساً مردانه‌ای اتفاق می‌افتد که عناصر آن در برخورد با بحرانیهای طبیعی یا انسانی، گذراندن آزمونهای آیینی را از اعضای جدید و وفاداری را از هر یک از مردان می‌خواهند. در کمدها، برابر نهاد نمایشهای حادثه‌ای را مهیا می‌کنند. دو مضمون عمده کمدها، کودک ماندگی^۱ (مسخره بازی) و جنس^۲ یا نقش معکوس (من عروس جنگی مردانه بودم) است؛ «در حالی که در نمایشهایی دراماتیک تسلط مرد را بر طبیعت، بر زن، بر حیوان و بچگی نشان می‌دهند؛ در کمدها، پستی او و سیر قهقرایی او را به نمایش درمی‌آورند. قهرمانان قربانی می‌شوند؛ جامعه، به جای آنکه مستثنا یا حقیر شمرده شود با تاخت و تاز مسخره‌آمیز هیولا رام می‌شود» (۹۱:۴). در نتیجه، وولن «مجموعه نظام یافته‌ای از تقابلها» را در قاعده فیلمهای کارگردان مشاهده می‌کند (۹۳:۴).

در آثار جان فورد مسائل پیچیده‌تری برای تحلیل ساختارگرایانه مطرح است، زیرا در فیلمهای او وولن شماری از ساختارهای متناقض را درمی‌یابد: «باغ در برابر بیابان، خیش در برابر شمشیر، مقیم در برابر خانه به دوش، اروپایی در برابر سرخپوست، مستعدن در برابر وحشی، کتاب در برابر تفنگ، متاهل در برابر مجرد، شرق در برابر غرب» (۹۴:۴). آنچه فورد را تا این حد پرمعنا می‌سازد این است که این تناقضات گوناگون از فیلمی به فیلم دیگر تغییر می‌کند؛ بدین معنا که تقابلهای اساسی ممکن است باقی مانده باشد؛ اما شکلهایشان تغییر کند: «زوجهای متقابل مرتبط در یک زمان اتفاق افتاده؛ زوجهای متفاوت در فیلمهای متفاوت مطرح است» (۹۴:۴).

وولن تناقض اصلی فیلمها را همچون دیالکتیک مشابهی می‌پندارد که هنری نش اسمیت در بررسی مرز ایالات متحده، در سرزمین بکر - تضاد میان بیابان و باغ - مورد بحث قرار داده است. قهرمانان کلیمتین عزیز من (وایات ارب)، جویندگان (اتان ادواردز) و مردی که لیبرتی والانس را کشت (تام دانیفون) هنگامی که در پیوند با این تناقض مورد تأمل قرار می‌گیرند، مفاهیم متفاوتی را ابراز می‌کنند. ارب طبیعت را رها کرده و شهرنشین می‌شود؛ ادواردز میان تناقضات مرتبط به پس و پیش می‌رود و آنها را بحسم می‌کند (اروپایی در برابر آدم وحشی، سرگردان در برابر مقیم)؛ و همچون ادواردز، دانیفون درمی‌یابد که «بیابان به یک باغ بدل می‌شود»، اما برخلاف او، از باغ جدا می‌شود (۹۷:۴).

وولن همچنین نقشایه پویش مستمر یا جستجو را که در اسطوره بسیار معمول است، توضیح می‌دهد و درمی‌یابد که این نقشایه به نحوی برجسته در آثار فورد نمایان است: «شماری از فیلمهای فورد براساس مضمون پویش مستمر برای سرزمین موعود، نمایش آمریکایی مهاجرت یهود، سفر در میان بیابان به سوی سرزمین شیر و عسل، اورشلیم جدید، ساخته شده است. این مضمون از ترکیب دو جفت ساخته می‌شود: بیابان در برابر باغ و سرگردان در برابر مقیم... بنابراین، در اراپه چی، مورمونها در جستجو برای میهن آینده خود از بیابان می‌گذرند؛ در چه سرسبز بود دره من و خبر رسان طلایه داران می‌خواهند برای رسیدن به میهن آینده در ایالات متحده از اقیانوس اطلس بگذرند. اما در خلال دوره کاری فورد، موقعیت میهن درگذر زمان وارونه می‌شود. در پاییز شایان، سرخپوستان در جستجوی میهنی که در گذشته داشته‌اند

سفر می‌کنند؛ در مرد آرام، شان تورنتون آمریکایی به میهن اجدادش ایرلند باز می‌گردد» (۹۷:۴).

تا حدی به علت استفاده متغیر از نقشهای پویا مستمر و تناقض متغیر او از بیابان به باغ است که وولن درمی‌یابد. مورد نسبت به هاوکز، کارگردان مفیدتری است. روش ساختارگرایانه به شکلی که در اینجا در مورد یک مؤلف به کار رفته برای وولن ابزاری است تا تناقضات را تشخیص دهد و همچنین کارگردان را ارزیابی کند: «این غنای روابط متغیر میان تناقضات در اثر مورد است که او را هنرمندی بزرگ می‌سازد» (۱۰۲:۴). به عبارت دیگر، روش شناسی را که الگوها و نقشهای اساسی با آن تشخیص داده و جدا شده است می‌توان یک عنصر ارزیابی کننده نیز به کار برد تا حدی که این عنصر نه تنها یک حالت اشباع را در ساختارهای مشاهده شده آشکار کند بلکه همچنین یک پیچیدگی و تغییر را در اینها پدیدار می‌سازد، همان طور که اینها در پیوند با آثار کامل یک کارگردان در نظر گرفته شده است.

وولن فکر می‌کند با نقد ساختارگرایانه - مؤلف وی می‌توان همچنین با وادار کردن تماشاگران به بررسی یک فیلم معین در پیوند نزدیکتر با اثر یک کارگردان به آنها کمک کرد. البته این امر بدون انگاره ساختارگرایانه‌ای که او برای تأکید بر الگوهای اسطوره‌ای، به کار می‌برد نیز امکان‌پذیر است. با این وجود، او به دفاع از این ادعا می‌پردازد که چگونه در صخره دانائوان که فقط فیلمی معمولی از مورد به نظر می‌آید، هنگامی که در متن علایق «مورد» در نظر گرفته شود، «مجموعه کاملی از معنا» آشکار می‌شود. به علاوه، بالهای عقابها باید در پیوند با جویندگان دیده شود؛ در هر دو فیلم «تناقض آوارگی را در برابر میهن به کار می‌برند، با این تفاوت که هنگامی که قهرمان پس از پرواز در سرتاسر دنیا به خانه باز می‌گردد، بر روی یک اسباب‌بازی بچگانه می‌لغزد، از پله‌ها پایین می‌افتد و کاملاً فلج می‌شود به شکلی که به هیچ وجه نمی‌تواند حرکت کند... این تعلیق به محال مخوفی از عدم حرکت است» (۱۰۲:۴).

وولن عقیده دارد که افعال ساختارگرایی به طریق که شرح دادیم متناسب با نقد مؤلفی است که شخصی یا ذهنی نیست. چنین نقد ساختارگرایی به فرایندی از «کشف رمز» وارد می‌شود و «به تحسین کارگردان به عنوان مؤلف اصلی یک فیلم محدود نمی‌شود» (۷۷:۴). در بررسی یک مؤلف، او مؤخره‌ای را برای بازسازی معنای او شکل می‌دهد (۷۸:۴). او بیش از آنکه به این معنا به عنوان نظری شخصی علاقه داشته باشد به آن به عنوان ساختاری از تقابلهای علاقه‌مند است. یک مؤلف، کارگردانی است که با آثارش، یک منتقد اجازه می‌یابد یک هسته معنایی و الگوها و نقشهای مکرر را تشخیص داده، مجزا کند: «ساختار با کارگردانی واحد، یک فرد، تداعی می‌شود، نه به این دلیل که او نقش هنرمند را ایفا کرده، خود یا نظر خود را در فیلم متجلی می‌سازد؛ بلکه به این دلیل که با نیروی تمایلات اوست که می‌توان معنایی ناآگاهانه و غیرتعمدی را در فیلم کشف رمز کرد» (۱۶۷-۱۶۸:۴). مؤلف «سازمان دهنده‌ای ناهشیار» است که حضورش برای تحقق همه عناصر فیلم مؤثر است. نقد مؤلف «ردیابی ساختار (نه یک پیام) درون اثر را شامل شده که می‌تواند پس از آن به یک فرد، کارگردان، بر پایه‌ای تجربی نسبت داده شود» (۱۶۸:۴).

او به شیوه‌ای که ذکر خواهد شد میان یک «ساختار» و یک «پیام» تفاوت قایل است. اول، «فیلم یک ارتباط نیست بلکه مصنوعی است که به طریق معین به طور ناآگاهانه ساخته شده است» (۱۶۸:۴). بدین ترتیب، منتقدان برای کشف ساختارها و الگوهای گوناگونی که به صورت اجزای لاینفک متن درآمده است باید متن را «درک کنند». وولن نوع درک نقادانه مورد نظر خود را با نظریه‌های قبلی تفسیر در تضاد قرار می‌دهد. در گذشته، اثر هنری ساختاری

میان تماشاگر و معنا تصور می‌شد؛ بدین ترتیب، منتقد به تحلیل اثر می‌پرداخت تا حقیقتی را که با اثر پوشانده شده بود به دست آورد. در نتیجه، اثر وسیله‌ای برای رسیدن به یک نتیجه - یک حقیقت مفروض - در خارج از خود اثر بود. اما عصر جدید فاقد چنین اعتدایی به «حقیقت» است. وولن آن نوع نظریه‌ای را که در نظریات کراکوتر دیدیم رد می‌کند، کسی که فیلم را به خاطر توانایی دست کم ارائه سطح واقعیت به ما ستایش می‌کرد؛ وولن این نوع برنهاد را «تردستی» می‌نامد: «این زیبایی‌شناسی به یک دلخوشی بیهوده متکی است: تصویری که حقیقت در دنیای واقعی قرار دارد و می‌توان با یک دوربین از پدیده‌های اطراف خود جدا کرد» (۱۶۶:۴). تنها حقیقت از نظر وولن، در ساختارهایی است که باید تشخیص داده شود و تجربه زیبایی‌شناسانه‌ای که جلبش می‌شویم. مثل بسیاری از منتقدان جدید، او استدلال می‌کند که اثر هنری نیازمند اشاره به چیزی غیر از خودش نیست. علاوه بر این، در حالی که خیلی زیاد شبیه به نظریه پردازان ادبی علاقه‌مند به علم تأویل به نظر می‌آید، وولن معتقد است که تماشاگر در نزدیکترین رابطه با اثر هنری قرار گرفته و اثر هنری را نه برای تجرید صحت‌های ابدی بلکه برای درک الگوی درونی سامانندی آن مورد استفاده قرار می‌دهد: «آگاهی خواننده یا تماشاگر دیگر به عنوان دریافت‌کننده، مصرف‌کننده یا داور در خارج از اثر نیست». به جای استفاده از اثر به عنوان گذرگاهی به سوی یک حقیقت خارجی منتقد باید به تبیین رموز درونی اثر بپردازد: «یک متن، یک شیء مادی است که معنای آن نه به وسیله رمزی در خارج از آن، به شکل مکانیکی و نه به شکل ارگانیکی به عنوان یک کل نمادین، بلکه در استفهام رمز خود اثر تعیین می‌گردد» (۱۶۲:۴). درک کردن به این شیوه، تماشاگر را وامی‌دارد که «آگاهی خود را در خود متن به مخاطره اندازد به نحوی که وادار شود در جریان درک، رمزها و روش تفسیر خود را مورد پرسش قرار دهد و در نتیجه در فضای آگاهی خود شکاف و رخنه به وجود آورد (شکافها و رخنه‌هایی که در واقع وجود دارد اما با ایدئولوژی، خصلت ویژه جامعه بورژوا سرکوب می‌شود که بر «تمامیت» و درستی هر آگاهی فردی اصرار می‌ورزد)» (۱۶۲:۴).

نمایه، نشانه، نماد

بررسی کامل متن، نه فقط آزمودن نقشایه‌ها، بلکه تحلیل ماهیت نشانه‌شناسانه آن را نیز دربر می‌گیرد. با پیروی از الگوی سی.اس. پیرس، فیلسوف آمریکایی، وولن سه نوع نشانه را متمایز می‌سازد. اول، شمایل که «شیء مربوط به خود را عمدتاً با شباهتش به آن وانمود می‌کند؛ رابطه میان دال و مدلول اختیاری نیست بلکه به یکی از دو حالت همانندی یا شباهت مربوط می‌شود» (۱۲۲:۴). بنابراین یک عکس یا یک نقاشی از انسان نشانه‌ای شمایی را تشکیل می‌دهد چون شبیه به آن انسان است و سببی دارد. دوم، نمایه که «به خاطر پیوستگی وجودی میان خود و شیء خود، یک نشانه است» (۱۲۲:۴). وولن مثالهای پیرس را در مورد «تلوتلو خوردن» یک ملوان، نمود یک سوارکار، «مردی پاچنبری در شلوار مخمل کبریتی، ساق بند و یک نیم تنه» و عمل یک بادنما، «نشانه‌ای از جهت باد که به طور فیزیکی آن را حرکت می‌دهد» (۱۲۲-۱۲۳:۴) ذکر می‌کند. در تمامی این مثالهای مربوط به نشانه‌های نمایه‌ای، خود شیء، دال، به طور وجودی با شیء مدلول، با معنایی که به آن اشاره می‌کند پیوند دارد. برخلاف شمایل و نمایه، نماد به جای آنکه نشانه‌ای با سبب باشد، نشانه‌ای قراردادی است؛ آن «نه شباهت با خود شیء دارد و نه هیچ گونه پیوند وجودی با آن. آن، قراردادی است و نیروی یک قانون را دارد» - همان طور که وولن اشاره می‌کند، دقیقاً شبیه به تصور سوسور از ماهیت قراردادی کلمات (۱۲۳:۴).

در سینما هر سه نوع نشانه به کار می‌رود؛ بنابراین کوشش برای برپا کردن یک نظریه زیبایی‌شناسی برپایه هر یک از این نشانه‌ها به تنهایی، بی‌معناست. وولن فکر می‌کند در نظر بازن در مورد همانندی هستی‌شناسانه تصویر عکسی و شیء، اهمیت زیادی برای جنبه نمایه‌ای نشانه‌ها قایل شده‌اند؛ به عنوان یک نتیجه، بازن اکسپرسیونیسم یا مونتاژ را به خوبی نمی‌پذیرد. به جای یک چنین تأکیدی بر واقعگرایی و نشانه نمایه‌ای، وولن تأکید عمومی ژوزف فون اشتربرگ را بر اهمیت شباهتهای اساسی پیشنهاد می‌کند، «جنبه شمایی نشانه... مستقل از جنبه نمایه‌ای برای القای یک دنیا، که به خاطر شباهتهایش به دنیای طبیعی قابل درک است اما با دنیای طبیعی تفاوت دارد، نوعی دنیای رؤیایی، عالمی از نوع متفاوت» (۱۳۷:۴).

نشانه‌شناس علاوه بر تصدیق حضور نمادها و تسلط نشانه‌های شمایی و نمایه‌ای، گستره کامل نشانه‌ها را بر پرده بررسی می‌کند (۱۴۱:۴). از آنجا که وولن جان فورد را به خاطر غنای ناشی از ساختارهای متناقض پیچیده فیلمهایش می‌ستاید، هنگامی که ژان - لوک گدار را به خاطر منفعت از امکان بالقوه سینما برای استفاده از هر سه نوع نشانه تحسین می‌کند دچار شگفتی نمی‌شویم. گدار «بی‌واهمه از آمیختن هالیوود با کانت و هگل، مونتاژ ایزنشتین با واقعگرایی روسلینی وار، واژه‌ها با تصاویر، بازیگران حرفه‌ای با مردم عادی، لومیر با مدیس و مستند با شمایل نگاری است. بیش از هر آدم دیگری، گدار امکانات خارق العاده سینما به عنوان یک رسانه ارتباطی و بیانی را تحقق بخشیده است. در دستهای او، همانند نشانه کامل پیرس، سینما به ترکیبی با نسبتهای تقریباً برابر از نشانه نمادین، شمایی و نمایه‌ای بدل می‌شود» (۱۵۳:۴-۱۵۴).

تحلیل پراپی

یک تحول جدید در نقد ساختارگرایانه وولن کاربرد الگویی او از واژه‌شناسی قصه قومی ولادیمیر پراپ است. پراپ قصه‌های پریان گوناگون روسی را بررسی نموده و خصایص اساسی قصه‌ها مثل قهرمان، تبهکار، نیازمندی و پاداش را با ذکر شباهتها و حذفهای عناصر در روایتی مرتبط جدا می‌کند، تا به هدف غایی طبقه‌بندی ساختارهای اساسی شکل دهنده این آثار دست یابد. وولن روش پراپی را با همذات پنداری «کارکردهای» ویژه‌اش در شمال از شمال غربی هیچکاک به کار می‌برد تا چگونگی اطلاق‌پذیری این روش را در مورد موضوعی فراتر از قصه قومی مشاهده کند؛ تا وجود خواه ناخواه مناسبات میان فرهنگ گفتاری و فرهنگ توده را تعیین کند؛ تا فیلم را در پیوند با دیگر فیلمهای قانون کلی هیچکاک بررسی کند؛ تا دریابد که آیا می‌توان تحلیل پراپی را با نشانه‌شناسی مترادغام کرد؛ و برای اینکه امکان استفاده از آن را در پیوند با رویکردهای روان‌کاوانه بیازماید. شیوه تکمیل روش وی جذاب بوده، نشان می‌دهد کارهای بیشتری برای انجام دادن وجود دارد. او «از اینکه کارکردها و روش تحلیل پراپ را به طور کلی می‌توان به سهولت اعمال کرد، دچار شگفتی می‌شود... ساختار اساسی که پراپ توصیف کرده در شمال از شمال غربی حاضر است. آن را می‌توان به این شرح بیان کرد: ماموریتی (از طرف اعزام کننده) به قهرمان فیلم محول می‌شود. اگر او آن را با موفقیت انجام دهد، پاداش دریافت خواهد کرد (هدیه پرنسس توسط پدرش = اعزام کننده). وظیفه محول شده متضمن یافتن و برآوردن یک خواست، فارغ شدن از یک نیاز است. این خواست می‌تواند پرنسس یا چیزی دیگر باشد. ممکن است صرفاً وجود نداشته باشد، یا یک تبهکار آن را برده شده باشد و اینک باید با نبرد یا با حيله از او گرفته شود. برای به دست آوردن دوباره شیء، قهرمان به کمک نیاز خواهد داشت و برای دریافت این کمک، او باید کاری فرعی را برای اعطا کننده کمک انجام دهد. در آغاز ممکن است او شکست خورده و به جای دریافت کمک با مانع یا

آسیب روبه رو شود (سازوکار تأخیر). پس از به دست آوردن دوباره شیء مطلوب، او کماکان ممکن است ناچار به انجام وظیفه یا وظایف بیشتری قبل از مطالبه پاداش باشد. این امر ممکن است به این خاطر باشد که یک شیاد پاداش را مطالبه کند و در نتیجه قهرمان به رسمیت شناخته نشود» (۳۲:۵).

● منابع نقل قولها

1. Wollen, Peter. "Structuralism Implies a Certain Kind of Methodology" (Interview). *Film Heritage*, 9 (Summer 1974), 21-29.
2. Lévi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth." In *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*. Edited by Richard and Fernande DeGeorge. New York: Anchor Books, 1972.
3. ———. "Four Winnebago Myths." In *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*. Edited by Stanley Diamond. New York: Columbia University Press, 1960.
4. Wollen, Peter. *Signs and Meaning in Cinema*. 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
5. ———. "North by Northwest: A Morphological Analysis." *Film Form*, 1 (1976), 19-54.

● پیوست

● کتاب‌شناسی و مقاله‌شناسی

۱. آثار نویسندگانی که در این کتاب مورد بحث قرار گرفتند.

Agee, James. *Agee on Film*. Vol. 1. New York: Grosset & Dunlap, 1969.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press, 1974.

_____. 'Art Today and the Film.' *Art Journal*, 25 (Spring 1966), 242-244.

_____. *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley: University of California Press, 1971.

_____. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1971.

_____. 'Melancholy Unshaped.' In *Toward a Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press, 1971.

_____. 'Portrait of an Artist' (Erich von Stroheim). In *Film Culture Reader*, edited by P. Adams Sitney. New York: Praeger, 1970.

_____. 'To Maya Deren.' In *Film Culture Reader*, edited by P. Adams Sitney. New York: Praeger, 1970.

_____. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.

Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Translated by Edith Bone. New York: Dover Books, 1976.

Bazin, André. *Jean Renoir*. Edited by François Truffaut. Translated by W. W. Halsey II and William H. Simon. New York: Delta Books, 1974.

_____. 'The Originality of Orson Welles as a Director.' Translated by Mark Bernheim and Ronald Gottesman. In *Focus on "Citizen Kane,"* edited by Ronald Gottesman. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice - Hall, 1971.

_____. *Orson Welles: A Critical View.* Translated by Jonathan Rosenbaum. New York: Harper & Row, 1978.

_____. 'Othello.' Translated by Charles Eckert. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings,* edited by Gerald Mast and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1974.

_____. 'What Is Cinema?' Edited and translated by Hugh Gray. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1971 - 72.

Burch, Noël. 'Avant - Garde or Vanguard.' *Afterimage*, no. 6 (Summer 1976), pp. 52-63.

_____. 'Beyond Theory of Film Practice: An Interview with Noël Burch.' *Women and Film*, 1, nos. 5-6 (June 1974), 20-31.

_____. *Theory of Film Practice.* Translated by Helen R. Lane. New York: Praeger, 1973.

Eisenstein, S. M. *Film Essays and a Lecture.* Edited and translated by Jay Leyda. New York: Praeger, 1970.

_____. *Film Form: Essays in Film Theory.* Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.

_____. *The Film Sense.* Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1947.

_____. *Notes of a Film Director.* Translated by X. Danko. New York: Dover Books, 1970.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies.* Baltimore: Penguin Books, 1974.

_____. 'I'm a Film Critic First and a Feminist Second' (Interview with Molly Haskell). *Film Heritage*, 11 (Winter 1975 - 76), 13-33.

Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book.* New York: Bantam Books, 1974.

_____. *Deeper into Movies.* New York: Bantam Books, 1974.

_____. *Going Steady.* New York: Bantam Books, 1971.

_____. *Kiss Kiss Bang Bang.* New York: Bantam Books, 1969.

_____. *I Lost It at the Movies.* Boston: Atlantic Monthly Press, 1965.

_____. *Reeling.* Boston: Atlantic Monthly Press, 1976.

Kauffmann, Stanley. *Figures of Light: Film Criticism and Comment.* New York: Harper & Row, 1971.

_____. *Living Images: Film Comment and Criticism.* New York: Harper & Row, 1975.

_____. Review of *The Passenger.* *New Republic*, 19 April 1975, p. 22.

_____. *A World on Film: Criticism and Comment*. New York: Delta Books, 1966.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

_____. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1971.

Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film*. Edited and translated by Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974.

Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Picture*. Rev. ed. 1922. Reprint. New York: Liveright, 1970.

Mellen, Joan. *Big Bad Wolves: Masculinity in American Film*. New York: Pantheon Books, 1978.

_____. *Filmguide to "The Battle of Algiers."* Bloomington: Indiana University Press, 1973.

_____. *Marilyn Monroe*. New York: Pyramid Publications, 1973.

_____. *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975.

_____. *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*. New York: Pantheon Books, 1976.

_____. *Women and Their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Books, 1973.

Metz, Christian. 'Current Problems of Film Theory: Review of Jean Mitry's *L'Esthétique et psychologie du cinéma*, Vol. II.' Translated by Diana Matias. *Screen*, 14, nos. 1-2 (Spring/Summer 1972), 40-87.

_____. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

_____. 'History / Discourse: Note on Two Voyeurisms.' *Edinburgh '76 Magazine*, no. 1 (1976), pp. 21-25.

_____. 'The Imaginary Signifier.' Translated by Ben Brewster. *Screen*, 16, no. 2 (Summer 1975), 14-76.

_____. *Language and Cinema*. Translated by Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.

_____. 'Methodological Propositions for the Analysis of Film.' Translated by Diana Matias. *Screen*, 14, nos. 1-2 (Spring/Summer 1972), 89-101.

_____. 'Truface and the Film.' *Critical Inquiry*, 3, no. 4 (Summer 1977), 657-675.

Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. 1916. Reprint. New York: Dover Publications, 1970.

Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. Edited and translated by Ivor Montagu. New York: Grove Press, 1970.

- Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Avon Books, 1974.
- Sarris, Andrew. "The Actor as Auteur." *American Film*, 2, no. 7 (1977), 16-19.
- _____. *The American Cinema: Directors and Directions 1929 - 1968*. New York: E. P. Dutton, 1969.
- _____. "The Auteur Theory Revisited." *American Film*, 2, no. 9 (1977), 49-53.
- _____. "Citizen Kane: The American Baroque." In *Film Culture Reader*, edited by P. Adams Sitney. New York: Praeger, 1970.
- _____. *Confessions of a Cultist: On the Cinema, 1955-1969*. New York: Simon & Schuster, 1970.
- _____. "Films Books In Focus." *Village Voice*, 19 December 1977, pp. 96-98.
- _____. "Films In Focus." *Village Voice*, 25 April 1974, pp. 75-76.
- _____. "Films In Focus." *Village Voice*, 11 August 1975, pp. 1, 63-64, 66.
- _____. *The Films of Josef von Sternberg*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- _____. *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- _____. "A Movie Is a Movie Is a Movie Is a." In *The Emergence of Film Art*. Edited by Lewis Jacobs. New York: Hopkinson & Blake, 1969.
- _____. *Politics and Cinema*. New York: Columbia University Press, 1978.
- _____. *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon & Schuster, 1973.
- _____. ed. *Interviews with Film Directors*. New York: Avon Books, 1969.
- Warshaw, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Atheneum, 1971.
- Wollen, Peter. "Counter Cinema: Vent d'Est." *Afterimage*, no. 4 (Autumn 1972), 6-16.
- _____. "North by Northwest: A Morphological Analysis." *Film Form*, 1 (1976), 19-34.
- _____. "'Ontology' and 'Materialism' In Film." *Screen*, 17 (Spring 1976), 7-23.
- _____. "Semiotics and Citizen Kane." *Film Reader*, 1 (1976), 9-54.
- _____. *Signs and Meaning in Cinema*. 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- _____. *Sociology and Semiology*. London: British Film Institute, 1969.
- _____. "Structuralism Implies a Certain Kind of Methodology" (Interview). *Film Heritage*, 9 (Summer 1974), 21-29.
- _____. "The Two Avant - Gardes." Reprinted in *Edinburgh '76 Magazine*, no. 1, 77-86.

- Altman, Charles F. 'Psychoanalysis and Cinema: the Imaginary Discourse.' *Quarterly Review of Film Studies*, 2 (August 1977), 257-272.
- Andrew, J. Dudley. *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 1978.
- Barna, Yon. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- Baudry, Jean - Louis. 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.' *Film Quarterly*, 28, no. 2 (Winter 1974-75), 39-47.
- Benjamin, Walter. 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.' In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
- Bettetini, Gianfranco. *The Language and Technique of the Film*. Translated by David Osmond - Smith. The Hague: Mouton, 1972.
- Bogdanovich, Peter. 'The Kane Mutiny.' *Esquire*, 78, no. 4 (October 1972), 99-105, 180 - 190.
- Braudy, Leo. *The World in a Frame: What We See in Films*. Garden City: Doubleday, 1976.
- Cahiers du Cinéma*, Editors. 'John Ford's Young Mr. Lincoln. In *Movies and Methods*, edited by Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking Press, 1971.
- Cawelti, John. *The Six - Gun Mystique*. Bowling Green: Bowling Green University Press, 1971.
- Cegarra, Michel. 'Cinema and Semiology.' *Screen*, 14, nos. 1-2 (Spring - Summer 1973), 129-187.
- Corliss, Richard. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*. New York: Penguin Books, 1974.
- _____. ed. *The Hollywood Screenwriter*. New York: Avon Books, 1972.
- Dayan, Daniel. 'The Tutor - Code of Classical Cinema.' *Film Quarterly*, 28, no. 1 (1974), 22-31.
- Dovzhenko, Alexander. *Alexander Dovzhenko: The Poet as Film Maker. Selected Writings*. Edited and translated by Marco Carynnyk. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973.
- Eberwein, Robert T. 'Spectator - Viewer.' *Wide Angle*, 2, no. 2 (1978), 4-9.
- Eckert, Charles W. 'The English Ciné Structuralists.' *Film Comment*, 9 (May - June 1973), 46-51.
- Eco, Umberto. 'Articulations of the Cinematic Code.' In *Movies and Methods*, edited by Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Farber, Manny. *Movies* (original title: *Negative Space*). New York: Hillstone, 1971.

Ferguson, Otis. *The Film Criticism of Otis Ferguson*. Edited by Robert Wilson. Philadelphia: Temple University Press, 1972.

Geduld, Harry M., and Gottesman, Ronald, eds. *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of "Que Viva Mexico!"* Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Godard, Jean - Luc. *Godard on Godard*. Edited by Jean Narboni and Tom Milne. Translated by Tom Milne. New York: Viking Press, 1972.

Grant, Barry K., ed *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen, N. J. : Scarecrow Press, 1977.

Grierson, John. *Grierson on Documentary*. Edited by Forsyth Hardy. New York: Praeger, 1971.

Hanhardt, John O., and Harpole, Charles H. 'Linguistics, Structuralism, and Semiology: Approaches to Cinema, with a Bibliography.' *Film Comment*, 9 (May - June 1973), 52-59.

Heath, Stephen. 'Cinema and Suture.' *Screen*, 18, no. 4 (Winter 1977 - 78), 35-47.

_____. 'Film and System, Part 1.' *Screen*, 16, no. 1 (Spring 1975), 7-77. 'Film and System, Part 2.' *Screen*, 16, no. 2 (Summer 1975), 91-113.

_____. 'Film/Cinetext/Text.' *Screen*, 14, nos. 1-2 (Spring - Summer 1973), 102-127.

_____. 'Narrative Space.' *Screen*, 17, no. 3 (1976), 68 - 112.

_____. 'Notes on Suture.' *Screen*, 18, no. 4 (1977-78), 48-76.

_____. 'On Screen, In Frame.' *Quarterly Review of Film Studies*, 1 (1976), 251 - 265.

Henderson, Brian. 'Critique of Ciné - Structuralism, Part 1.' *Film Quarterly*, 26 (Fall 1973), 25 - 34. 'Critique of Ciné - Structuralism, Part 2.' *Film Quarterly*, 26 (Winter 1973 - 74), 37-46.

_____. 'Metz: *Essais I* and Film Theory.' *Film Quarterly*, 28, no. 3 (Spring 1975), 18-33.

_____. 'Segmentation.' *Film Quarterly*, 31, no. 1 (Fall 1977), 57-65.

_____. 'The Structure of André Bazin's Thought.' *Film Quarterly*, 25, no. 4 (Summer 1972), 15-27.

Hess, John. 'La Politique des Auteurs: Part One, World View as Aesthetic.' *Jumpcut*, no. 1 (May - June 1974), 19-22.

_____. 'La Politique des Auteurs: Part Two, Truffaut's Manifesto.' *Jumpcut*, no. 2 (July - August 1974), 20-22.

Kaminsky, Stuart M. *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. Dayton: Pflaum Publications, 1974.

Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First - Person Film*. Princeton:

Princeton University Press, 1978.

Kitses, Jim. *Horizons West: Studies in Authorship in the Western*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Lorentz, Pare. *Lorentz on Film*. New York: Hopkinson & Blake, 1975.

Lotman, Jurij. *Semiotics of Cinema*. Translated by Mark E. Sulino. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1976.

Luhr, William, An Lehman, Peter. *Authorship and Narrative in the Cinema: Issues in Contemporary Aesthetics and Criticism*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1977.

MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

McConnell, Frank D. *The Spoken Seen: Film and the Romantic Imagination*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1975.

McCormick, Ruth. 'Christian Metz and the Semiology Pad.' *Cinéaste*, 6, no. 4 (1975), 23-25.

Macdonald, Dwight. *Dwight Macdonald on Movies*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice - Hall, 1969.

Mast, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis: Bobbs - Merrill, 1973.

_____. *Film/Cinema/Movie*. New York: Harper & Row, 1977.

Mekas, Jonas. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema*. New York: Collier Books, 1972.

Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Vol. 1: *Les Structures* (1963). Vol 2: *Les Formes* (1965). Paris: Editions Universitaires.

Montagu, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood, a Chapter of Autobiography*. New York: International Publications, 1967.

Moussinac, Léon. *Sergei Eisenstein*. Translated by D. S. Petrey. New York: Crown Publishers, 1970.

Nichols, Bill. 'Style, Grammar, and the Movies.' *Film Quarterly*, 28, no. 3 (Spring 1975), 33-49.

Nilsen, Vladimir. *The Cinema as a Graphic Art*. Translated by Stephen Garry. New York: Hill & Wang, (1959).

Nizhny, Vladimir. *Lessons with Eisenstein*. Edited and translated by Ivor Montagu and Jay Leyda. New York: Hill & Wang. 1969.

Oudart, Jean - Pierre. 'Cinema and Suture.' *Screen*, 18, no. 4 (1977-78), 35-47.

Panofsky, Erwin. 'Style and Medium in the Motion Pictures.' In *Film Theory and Criticism*, edited by Gerald Mast and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1974.

Pasolini, Pier Paolo. 'The Cinema of Poetry.' *Cahiers du Cinéma in English*, 6 (December 1966), 34-43.

_____. *Pasolini on Pasolini*. Edited by Oswald Stack. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

_____. 'The Pesaro Papers.' *Cinim*, 3 (Spring 1969), 6-11.

Potamkin, Harry Alan. *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. Edited by Lewis Jacobs. New York: Teachers College Press, 1977.

Powdermaker, Hortense. *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at Movie - Makers*. Boston: Little, Brown & Co., 1950.

Rohdie, Sam. 'Metz and Film Semiotics: Opening the Field.' *Jumpcut*, no. 7 (May - July 1975), 22-24.

Rothman, William. 'Against the System of the Suture.' *Film Quarterly*, 29, no. 1 (Fall 1975), 45-50.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant - Garde*. New York: Oxford University Press, 1974.

Thomson, David. *Movie Man*. New York: Stein & Day, 1969.

Truffaut, François. *The Films in My Life*. Translated by Leonard Mayhew. New York: Simon & Schuster, 1978.

Wright, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Young, Vernon. *On Film: Unpopular Essays on a Popular Art*. New York: Times Books, 1972.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton, 1970.

۳. کتابهای دربارهٔ نظریه فیلم و نقادی

Andrew, J. Dudley. *The Major Film Theories*. New York: Oxford University Press, 1976.

Murray, Edward. *Nine American Film Critics*. New York: Frederick Ungar, 1975.

Tudor, Andrew. *Theories of Film*. New York: Viking Press, 1973.

۴. گلچینی از آثار نقادی فیلم

Baltock, Gregory, ed. *The New American Cinema*. New York: E. P. Dutton, 1967.

Bellone, Julius, ed. *Renaissance of the Film*. New York: Collier Books, 1970.

Cameron, Ian, ed. *Movie Reader*. New York: Praeger, 1972.

_____. ed. *Second Wave*. New York: Praeger, 1971.

Cooke, Allstair, ed. *Garbo and the Night Watchmen*. New York: McGraw Hill, 1971.

Graham, Petter, ed. *The New Wave*. Garden City: Doubleday, 1968.

Hochman, Stanley, ed. *A Library of Film Criticism*. New York: Frederick Ungar, 1974.

Jacobs, Lewis, ed. *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*. New York: Hopkinson & Blake, 1971.

_____, ed. *The Emergence of Film Art*. New York: Hopkinson & Blake, 1969.

_____, ed. *Introduction to the Art of the Movies*. New York: Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux, 1960.

_____, ed. *The Movies as Medium*. New York: Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

Kauffmann, Stanley, and Henstell, Bruce, eds. *American Film Criticism: From the Beginnings to "Citizen Kane."* New York: Liveright, 1972.

MacCann, Richard Dyer, ed. *Film: A Montage of Theories*. New York: E. P. Dutton, 1966.

McCarty, Todd, and Flynn, Charles, eds. *Kings of the B's: Working within the Hollywood System*. New York: E. P. Dutton, 1975.

Mast, Gerald, and Cohen, Marshall, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1974.

Nachbar, Jack, ed. *Focus on the Western*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice - Hall, 1974.

Nichols, Bill, ed. *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1976.

Robinson, W. R., ed. *Man and the Movies*. Baltimore: Penguin Books, 1969.

Sitney, P. Adams, ed. *The Avant - Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: New York University Press, 1978.

_____, ed. *Film Culture Reader*. New York: Praeger, 1970.

Solomon, Stanley J. *The Classic Cinema: Essays in Criticism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Talbot, Daniel, ed. *Film: An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1969.

۵. فیلم و دیگر هنرها

Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1971.

Eckert, Charles, ed. *Focus on Shakespearean Films*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice - Hall, 1972.

Fell, John. *Film and the Narrative Tradition*. Norman: University of Oklahoma Press, 1974.

Hurt, James, ed. *Focus on Film and Theatre*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice - Hall, 1974.

Jorgens, Jack. *Shakespeare on Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

- Nicoll, Allardyce. *Film and Theatre*. New York: Thomas Y. Crowell, 1937.
- Richardson, Robert. *Literature and Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- Scharf, Aaron. *Art and Photography*. Baltimore: Penguin Books, 1974.
- Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1975.
- Vardac, A. Nicholas. *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. New York: B. Blom, 1968.
- Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford, N. J. : Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

۶. مطالعات اضافی

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: Hill & Wang, n.d.
- _____. 'The Third Meaning.' In *Image - Music - Text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 1977.
- _____. *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*. Translated by Annette Lavers and Colin Smith. Boston: Beacon Press, 1970.
- De George, Richard, and De George, Fernande, eds. *The Structuralists from Marx to Lévi - Strauss*. Garden City: Anchor Books, 1972.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- Ehrmann, Jacques, ed. *Structuralism*. Garden City: Anchor Books, 1970.
- Jakobson, Roman. 'Linguistics and Poetics.' In *The Structuralists from Marx to Lévi - Strauss*, edited by Ricard and Fernande De George. Garden City: Anchor Books, 1972.
- _____. 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.' In *Selected Writings*, vol. 2. The Hague: Mouton, 1971.
- Jameson, Fredric. *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1977.
- _____. *The Four Fundamental Concepts of Psycho - Analysis*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1978.
- _____. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Edited and translated by Anthony Wilden. New York: Delta Books, 1968.
- Lane, Michael, ed. *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books, 1970.
- Lévi - Strauss, Claude. 'Four Winnebago Myths.' In *Culture in History: Essays in*

Honor of Paul Radin. Edited by Stanley Diamond. New York: Columbia University Press, 1960.

_____. 'The Structural Study of Myth.' *Journal of American Folklore*, 78 (October - December 1955), 428-444.

Macksey, Richard, and Donato, Eugenio, eds. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

۷. کتاب شناسیها

Ellis, Jack C.; Derry, Charles; and Kern, Sharon. *The Film Book Bibliography 1940 - 1975*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1978.

Gerlach, John, and Gerlach, Lana. *The Critical Index: A Bibliography of Articles on Film in English, 1946-1973, Arranged by Names and Topics*. New York: Teachers College Press, 1974.

Heinzklil, Richard. *Film Criticism: An Index to Critics' Anthologies*. Metuchen, N. J. : Scarecrow Press, 1975.

Kay, Karyn, and Perry, Gerald. *Women and the Cinema: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 1977.

Kowalski, Rosemary. *Women and Film: A Bibliography*. Metuchen, N. J. : Scarecrow Press, 1976.

MacCann, Richard Dyer, and Perry, Edward S. *The New Film Index: A Bibliography of Magazine Articles in English, 1930 - 1970*. New York: E. P. Dutton, 1975.

Powers, Anne. *Blacks in American Movies: A Selected Bibliography*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1974.

● نام اشخاص

Spielberg, Steven	اسپیلبرگ، استیون		
Stalin, Joseph	استالین، جوزف		
Stanwyck, Barbara	استانویک، باربارا	Atget, Eugène	آتز، اوژن
Stauslavsky, Konstantin	استانسلایسکی، کنستانتین	Adams, Annette	آدامز، آنت
Stravinsky	استراوینسکی	Addams, Jane	آدامز، جین
Streisand, Barbra	استرایسند، باربرا	Archer, Eugene	آرچر، یوجین
Stewart, James	استوارت، جیمز	Arnheim, Rudolf	آرنهایم، رودلف
Stevens, George	استیونس، جورج	Astaire, Fred	آستر، فرد
Scorsese, Martin	اسکورسیسی، مارتین	Astruc, Alexandre	آستروک، آلکساندر
Smith, Henry Nash	اسمیت، هنری نش	Albright, Lola	آلبرایت، لولا
Steinbeck, John	اشتین بکه جان	Albee, Edward	آلبی، ادوارد
Schneider, Maria	اشنایدر، ماریا	Altman, Robert	آلتمن، رابرت
Plato	افلاطون	Alexandrov, G.V.	آلکساندروف، جی.وی.
Ophuls, Max	افولس، ماکس	Allyson, June	آلیسون، جون
Eco, Umberto	اکو، امبرتو	Ann- Margret	آن - مارگرت
Agee, James	اگی، جیمز	Antonioni, Michelangelo	آنتونیونی، میکل آنجلو
Ernst, Ed	امش ویلر، اد	Angell, Pier	آنزلی، پیر
Anderson, Bibi	آندرسون، بی بی		
Anderson, Lindsay	آندرسون، لیندسی		
Anderson, Harriet	آندرسون، هریت	Eberwein, Robert T.	ابروین، رابرت تی.
Andrew, Dudley	آندرو، دادلی	Edison, Thomas Alva	ادیسون، توماس آلتوا
O'Keefe, Georgia	اوکیف، جورجیا	Aristotle	ارسطو

اولسن، لیو
اولیویه، سرلارنس
اون، پاتریشیا
اونیل، یوجین
ایدرل، گرتروید
ایزنشتین، سرگئی ام.

پ

بارا، ثیدا
بارت، رولاند
بارتوک، بلا
بارنا، یون
بازن، آندره
باک، پریل
باکال، لورن
باگدانوویچ، پیتر
بالارد، کارول
بالاز، بلا
بشینی، جیان فرانکو
بتهوون
براندو، مارلون
برتولوچی، برناردو
برگن، اینگرید
برگن، اینگمار
برگن، کاندیس
برلین، جینی
بسکی، الکساندر
بلسون، جردن
بلواستون، جرج
بنونیست، امیل
بورچ، نوئل
بوگان، لویس
بون، ادیت
بونوئل، لویس
بیلی، بروس

پ

Ullmann, Liv
Olivier, Sir Laurence
Owen, Patricia
O'Neill, Eugene
Ederle, Gertrude
Eisenstein, Sergei M.

Bara, Theda
Barthes, Roland
Bartók, Béla
Barna, Yon
Bazin, André
Buck, Pearl
Bacall, Lauren
Bogdanovich, Peter
Ballard, Carroll
Balázs, Béla
Bettetini, Gianfranco
Beethoven
Brando, Marlon
Bertolucci, Bernardo
Bergman, Ingrid
Bergman, Ingmar
Bergen, Candice
Berlin, Jenny
Besky, Alexander
Beason, Jordan
Bluestone, George
Benveniste, Emil
Burch, Noël
Bogan, Louise
Bone, Edith
Buñuel, Luis
Ballie, Bruce

Paget, Debra
Pacino, Al

پازولینی، پیرپائولو
پانوفسکی، اروین
پاول، جین
پاوند، ازرا
پایل، ارنی
پتری، دی. سندی
پراپ، ولادیمیر
پرایس، وینسنت
پرکینز، فرانسیس
پروکوفیف، سرگئی
پره مینجر، اتو
پریشلی، الویس
پکینپاه، سام
پن، آرتور
پو، ادگار آلن
پوتسکین، هری آلن
پودوفکین، وزولود آی.
پورتر، ادوین اس.
پولاتسکی، روس
پیرس، سی. اس.
پیکفورد، مری

ت

Toland, Gregg
Turner, Lana
Troell, Jan
Truffaut, François
Tracy, Spencer
Trintignant, Jean- Louis
Temple, Shirley
Twain, Mark
Thulin, Ingrid
Taylor, John Russell

تالند، گرگ
ترنر، لانا
تروئل، جان
تروفو، فرانسوا
تریسی، اسپنسر
ترینتینان، ژان - لویی
تمپل، شرلی
تواین، مارک
تولین، اینگرید
تیلور، جان راسل

ج

Jakobson, Roman
Johnson, Samuel
Johnson, Lyndon
George, Susan

جاکو بسون، روس
جانسون، ساموئل
جانسون، لیدن
جرج، سوزان

Kohner, Eric	رومر، اریک	Jodorowsky, Alexandro	جو دورولسکی، الکساندرو
Ray, Nicholas	ری، نیکلاس	Joyce, James	جویس، جیمز
Ritt, Martin	ریت، مارتین		
Richardson, Tony	ریچاردسن، تونی		چ
Reed, Carol	رید، کارول	Chaplin, Charlie	چاپلین، چارلی
Rydell, Mark	ریدل، مارک		د
Riefenstahl, Leni	ریفنشتال، لنی		
Reynolds, Debbi	رینولدز، دی	Dall, Salvatore	دالی، سالوادور
Rivette, Jacques	ریوت، ژاک	Duncan, Isadora	دانکن، ایزادورا
		Danko, X.	دانکو، ایکس
		Dovzhenko, Alexander	داوژنکو، الکساندر
Zeffirelli, Franco	زفیرلی، فرانکو	Dreyer, Carl	درایر، کارل
Zinnemann, Fred	زینمان، فرد	Deren, Maya	درن، مایا
		De Sica, Vittorio	دسیکا، ویتوریو
		Dennis, Sandy	دنیس، ساندی
Jacobs, Ken	ژاکویس، کن	De Broca, Philippe	دوبروکا، فیلیپ
Jacobs, Lewis	ژاکویس، لوئیس	Durbin, Deanna	دوربین، دینا
		De Sausseure, Ferdinand	دوسوسور، فردیناند
		Doolittle, Hilda (H.D.)	دولیتل، هیلدا
		Donatello	دوناتلو
Sothorn, Ann	ساترن، آن	Deneuve, Catherine	دونوو، کاترین
Southern, Terry	ساترن، تری	Day, Doris	دی، دوریس
Sarris, Andrew	ساریس، اندرو	Dee, Sandra	دی، ساندرا
Sandra, Dominique	ساندرا، دومینیک	Dietrich, Mariene	دیتریش، مارلن
Seldes, Gilbert	سلدس، گیلبرت	Dickens, Charles	دیکنز، چارلز
Saint, Eva Mary	سنت، ایوا ماری	Davis, Bette	دیویس، بت
St. John, Jill	سنت جان، جیل		
Sophocles	سوفوکل		
Stiney, F. Adams	سیتنی، پی. آدامز		
Sirk, Douglas	سیرک، داگلاس	Rogers, Ginger	راجرز، جینجر
Stiegel, Don	سیگل، دان	Russell, Rosalind	راسل، رزالیند
Sinclair, Upton	سینکلر، آپتون	Rafelson, Bob	رافلسون، باب
		Wright, Teresa	رایت، ترزا
		Wright, Will	رایت، ویل
		Renok, Jean	رنوار، ژان
Chabrol, Claude	شابرول، کلود	Resnais, Alain	رنه، آلن
Schatzberg, Jerry	شاتزبرگ، جری	Rosen, Marjorie	روزن، مارجری
Shaw, George Bernard	شو، جرج برنارد	Rozier, Jacques	روزیه، ژاک
Sherwood, Robert	شرود، رابرت	Rossellini, Roberto	روسلینی، روبرتو
Shakespeare, William	شکسپیر، ویلیام	Rouquier, Georges	روکویه، ژرژ
Schlesinger, John	شله زینگر، جان		

Kurosawa, Akira	کوروساوا، آکیرا	Shelley, Percy Bysshe	شلی، پرسی بیش
Cocteau, Jean	کوکتو، ژان		ف
Coleridge, Samuel Taylor	کولریج، ساموئل تیلور	Farber, Manny	فاربر، مانی
Kuleshov, Lev	کولشوف، لو	Fosse, Bob	فاس، باب
Kitces, Jim	کیتسز، جیم	Ferguson, Otis	فرگوسن، اوتیس
Keaton, Buster	کیتون، باستر	Fergusson, Francis	فرگوسن، فرانسیس
Kael, Pauline	کیل، پائولین	Freud, Sigmund	فروید، زیگموند
	گ	Flaherty, Robert	فلاهرتی، رابرت
Gottesman, Ronald	گاتزمن، رونالد	Fellini, Federico	فلینینی، فدریکو
Garbo, Greta	گاربو، گرتا	Ford, John	فورد، جان
Godard, Jean- Luc	گدار، ژان - لوک	Forman, Milt	فورمن، میلوس
Geduld, Harry	گدولد، هری	Fuller, Samuel	فولر، ساموئل
Graham, Peter	گراهام، پیتر	Von Sternberg, Josef	فون اشترنبرگ، جوزف
Gray, Hugh	گری، هیو	Von Stroheim, Erich	فون اشتروهایم، اریک
Grable, Betty	گریبل، بتی	Fletcher, Gunnar	فیشر، گونار
Griffith, D.W.	گریفیث، د.و.		گ
Griffith, Richard	گریفیث، ریچارد	Coppola, Francis Ford	کاپولا، فرانسیس فورد
Goodman, Paul	گودمن، پال	Cather, Willa	کاتر، ویلا
Gable, Clark	گیبل، کلارک	Came, Marcel	کارنه، مارسل
	ل	Carol, Martine	کارول، مارتین
Lacan, Jacques	لاکان، ژاک	Kazan, Elia	کازان، الیا
Lang, Fritz	لانگ، فریتس	Castro	کاسترو
Lowell, Amy	لاول، امی	Cousteau, Jacques - Yves	کاستو، ژاک - ایو
Lovelace, Linda	لاولیک، لیندا	Kauffmann, Stanley	کافمن، استنلی
Leone, Sergio	لئونه، سرجیو	Cann, James	کان، جیمز
Ladd, Alan	لد، آلن	Kant, Immanuel	کانته امانوئل
Lessing, Gotthold Ephraim	لسینگ، گوتهولد افریم	Krutch, Joseph Wood	کراج، جوزف وود
Langdon, Harry	لنگدون، هری	Crawford, Joan	کراford، جون
Levaco, Ronald	لواکو، رونالد	Kracauer, Siegfried	کراکاوئر، زیگفرید
Lubitsch, Ernst	لوبیچ ارنست	Creon	کرون
	لورل، استان و هاردی، اولیور	Christie, Agatha	کریستی، آگاتا
Laurel, Stan ; and Hardy, Oliver		Christie, Julie	کریستی، جولی
Lorentz, Pare	لورنتس، پر	Colbert, Claudette	کلبر، کلودت
Loosey, Joseph	لوزی، جوزف	Kubrick, Stanley	کوبریک، استانیلی
Lumet, Sidney	لومت، سیدنی	Cooper, Gary	کوپر، گری
Lumière, L. and A.	لومیر، ال. و آ.	Korda, Zoltan	کوردا، زولتان
Levi- Strauss, Claude	لوی - اشتراوس، کلود	Cortina, Richard	کورلیس، ریچارد

ن

Nizhny, Vladimir	نیزنی، ولادیسیر
Nixon, Richard	نیکسون، ریچارد
Nichols, Mike	نیکولز، مایک
Negri, Pola	نگری، پولا

و

Watts, Richard, Jr.	واتز (پسر)، ریچارد
Warshaw, Robert	وارشاور، رابرت
Walsh, Raoul	والش، راثول
Wiseman, Frederick	وایزمن، فردریک
Wyler, William	وایلر، ویلیام
Vertov, Dziga	ورتوف، ژیکا
Verrochio	وروچیو
West, Mae	وست، می
Wexler, Haskell	وکسلر، هاسکل
Welles, Orson	ولز، اورسن
Welles, Owen	ولز، گون
Wellman, William	ولمن، ویلیام
VanDerBeek, Stan	ون دربیک، استن
Wood, Natalie	وود، ناتالی
Woodward, Joanne	وودوارد، جون
Wollen, Peter	وولن، پتر
Voigt, Jon	وویت، جان
Withers, Jane	ویترز، جین
Whitney, James and John	ویتنی، جیمز و جان
Visconti, Luchino	ویسکونتی، لوکینو
Vigo, Jean	ویگو، ژان
Wilson, Robert	ویلسون، رابرت
Wayne, John	وین، جان

ه

Hopper, Dennis	هاپر، دنیس
Hutton, Betty	هاتن، بتی
Hawthorne, Nathaniel	هاتورن، ناتانیل
	هاردی، اولیور — لورل، استان
Haskell, Molly	هاسکل، مولی
Holliday, Judy	هالییدی، جودی
Hanoun, Marcel	هائون، مارسل

Lloyd, Harold	لوید، هرولد
Leigh, Janet	لی، جنت
Leyda, Jan	لیدا، جان
Leyda, Jay	لیدا، جی
Lean, David	لین، دیوید
Lindsay, Vachel	لیندزی، ویچل
Lewton, Val	لیوتون، وال

م

Martinet, André	مارتینه، آندره
Marker, Chris	مارکر، کریس
Marx, Karl	مارکس، کارل
Makavejev, Dusan	ماکاوچف، دوسان
Malraux, André	مالرو، آندره
Münsterberg, Hugo	مانستربرگ، هوگو
Mayes, Albert and David	مایلز، آلبرت و دیوید
Miles, Sylvia	مایلز، سیلویا
Metz, Christian	متز، کریستین
Mast, Gerald	مست، جرالده
Mekas, Jonas	مکاس، یوناس
MacDonald, Dwight	مک دانلد، دوایت
MacLaine, Shirley	مک لین، شرلی
MacMurray, Fred	مک موری، فرد
Mellen, Joan	ملن، جون
Mansfield, Jayne	منسفیلد، جین
Mankiewicz, Joseph L.	منکیه ویچ، جوزف ال.
Mankiewicz, Herman J.	منکیه ویچ، هرمن جی.
Murnau, Friedrich Wilhelm	مورناتو، فردریش ویلهلم
Moreno, Rita	مورنو، ریتا
Moussinac, Léon	موسیناک، لئون
Montagu, Ivor	مونتاقو، ایور
Monroe, Marilyn	مونرو، مریلین
Monroe, Harriet	مونرو، هریت
Méliès, George	مه لیس، جرج
May, Elaine	می، الین
Mitry, Jean	میتری، ژان
Millar, Gavin	میلار، گاوین
Millon, John	میلتون، جان
Minnelli, Vincente	مینتلی، وینسنت

Hayn, Will	هیز، ویل	Hawks, Howard	هاوکز، هوارد
Hjeltneslev, Louis	هیلتمزلف، لویی	Howells, William Dean	هاولز، ویلیام دین
Hayworth, Rita	هیورت، ریتا	Hepburn, Katharine	هیپورن، کاترین
Huston, John	هیوستون، جان		هگل، جرج ویلهلم فردریش
		Hegel, George Wilhelm Friedrich	
		Henry, O.	هنری، اُ.
Youngblood, Gene	یانگ پلاد، جن	Henstell, Bruce	هنستل، بروس
Jannings, Emil	یانینگز، امیل	Hitler, Adolf	هیتلر، آدولف
Jung, Carl	یونگ، کارل	Hitchcock, Alfred	هیچکاک، آلفرد

● واژگان فارسی به انگلیسی

animus

انگیزه فعال کننده

پ

evocative

بازخواننده

feedback

بازخورد

representation

بازنمایی

acting

بازیگری

peasunism

بدبینی

antithesis

برابرنهاد

impression

برداشت

thesis

برنهاد

endlessness

بی‌انتها بودن

parole

بیان دهانی

voyeuristic

بیماری چشم‌چرانی

insight

بینش

پ

Parthenon

پارتنون

refinement

بالایش

phenomenological

پدیده‌شناسانه

foreshortening

پرسه‌کتیر

cult of personality

پرستش شخصیت

spatial arrangement

آرایش فضایی

revelation

آشکارسازی

consciousness

آگاهی

training

آموختن

Entropy

آنتروپی

episode

ایزود

dramatic inevitability

اجتناب‌ناپذیری دراماتیک

integration

ادغام

rationale

اساس

metaphoric

استعاره‌ای

camera rhetoric

استفاده اغراق‌آمیز از دوربین

plastics

اشیای شکل‌پذیر

idiom

اصطلاح

mannerism

اطوار قالبی

ritualistic pattern

الگوی آیینی

paradigm

الگوی صرفی

anthropological

انسان‌شناسانه

democratic impulse

انگیزه‌ای مردم‌سالارانه

contrast, conflict	تضاد	afterimage	پس تصویر
track	تعقیبی	academic background	پسزمینه فرهنگی
	تطبیق ارادی ناباوری	ideogram	پندارنگاری
the willing suspension of disbelief		dynamics	پویایی شناسی
apparent gaps	تطبیقهای نداوم	dynamics of response	پویایی شناسی واکنش
differentiation	تفکیک	fade in	پیدایش تصویری یک تصویر
leit- motif (reiteration of theme)	تکرار مضمون	configuration	پیکربندی
allegoric	تمثیلی	carver	پیکر تراش
progression	توالی	equestrian statues	پیکره سوار بر اسب
mass	توده	intercut	پیوند
mechanical reproduction	تولید مکانیکی	static articulation	پیوند ایستا
	ت	dynamic articulation	پیوند پویا
			ت
dualism	ثنویت	tableau	تابلو
	ج	self- pitying	تأسف به حال خود
substitution	جانشینی	tactics of Belshovism	تاکتیکهای بلشویسم
integral	جدایی ناپذیر	sexism	تبعیض جنسی
verbal- visual puns	جناشهای لفظی - دیداری	provide	تبیین
sex	جنس	perceptual experience	تجربه ادراکی
Mammary Madness	جنون پستانی	immediate experience	تجربه بی واسطه
kernel	جوهر	pure abstraction	تجربیدگرایی محض
	ح	separation	تجزیه
haphazard contingencies	حدوث اتفاقی	couple articulation	تجزیه دوگانه
gesture	حرکت	literal	تحت اللفظی
	خ	distort	تحریف بصری
collective wisdom	خرد جمعی	analysis	تحلیل
microphysiognomy	خرد قیافه شناسی	structural analysis	تحلیل ساختی
self- righteous	خود - عادل شماری	editing	تدوین
self- centeredness	خود محور	structural editing	تدوین ساختاری
	د	constructive editing	تدوین ساختمانی
daguerreotype	داگروتیپ	relational editing	تدوین نسبی
signifier	دال	temporal concentration	تراکم زمانی
drama	درام	synthesis	ترکیب
intercellular	درون یاخته‌ای	imagery	تصویرسازی
significate	دلالت	photoplay	تصویرنامه
		photoplay of action	تصویرنامه کنشی
		hieroglyphics	تصویرنگاری شناسی
		cheesecake	تصویر نیمه برهنه یک زن

kino- eye	سینما چشم	suggestive "spiritual"	دلالت کننده معنوی
	کینی	dialectics	دیالکتیک
parameter	شاخص	organic dialectics	دیالکتیک ارگانیک
metrical spatial web	شبکه مکانی موزون	dualistic view	دیدگاه دوگانه
characterization	شخصیت پردازی	dissolve	دیزالو
Imagist poetry	شعر تصویرگرا	mural painting	دیوارنگاری
formative	شکل‌گرا		فرم
icon	نمایل	strategy	راهبرد
iconical	نمایلی	flashforward	رجعت به آینده
rational knowledge	شناخت خردآمیز	flashback	رجعت به گذشته
	شیء زیبایی شناسانه قائم به ذات	anima	روان
self- contained aesthetic object		neurotic	روان رنجور
	کسی	associationalist psychology	روان شناسی تداعی گرا
stage	صحنه		فرم
phonoplay	صدا نامه	high- angle	زاویه بالا
divine forms	صورت‌های الهی	low- angle	زاویه پایین
	ضی	temporal	زمانی
tempo	ضربانگ	grand syntagmatique, The	زنجیره ترکیبی بزرگ
	ط		فرم
plot	طرح	deep structure	زرف ساخت
	ع		لنی
Indeterminateness	عدم تعین	fabric	ساختار
causation	علیت	structuralist	ساختارگرایانه
depth of focus	عمق میدان	structuralism	ساختارگرایی
	غ	coherence	سامانندی
alienated	غریب	structural coherence	سامانندی ساختاری
	ف	stylist	سبک‌شناس
overtone	فرمایه	social disaffection	سردی اجتماعی
over- tonal	فرمایه‌ای	pace	سرعت
speculative philosophy	فلسفه نظری	capitalism	سرمایه‌داری
feminist	فمینیستی	celluloid	سلولوئید
trick photography	فیلمبرداری حقه‌آمیز	scenario	سناریو
		superimposition	سوپرایمپوز
		bourgeois	سوداگراانه
		surrealism	سوررئالیسم

interior meaning	معنای درونی	splendor film	فیلم پر شکوه
denotation	معنی صریح	picture	فیلم سینمایی
connotative	معنی ضمنی		فی
self-defeating	مفلوب ساختن خود	law of amalgam	قانون امتزاج
conception	مفهوم آفرینی	pompeian mosaics	قطعات سنگریزه رنگین
ideogram	مفهوم نگاشت	finality	قطعیت
fatalism	مقدر نگری	rational faculty	قوة خرد آميز
spatial	مکانی		ک
Hegelian logic	منطق هگلی	practical	کاربرد عملی
parallelism	موازات گرایي	expertly	کارشناسانه
intellectual montage	مونتاژ متفکرانه	frieze	کتیبه
minutiae	مینیوتیا	organic whole	کل سازمان یافته
	ن	picture-word	کلمه تصویر
naturalistic	ناتورالیستی	non-chance comedy	کمدی غیرتصادفی
inferior	نازل	contrapuntally	کنتراپونسی
indeterminate	نامعین	interaction	کنش متقابل
asynchronous	ناهمزمان	cubism	کوبیسم
neorealist	نئورئالیست	infantilism	کودک ماندگی
creative control	نظارت خلاقه		گ
system	نظام	pictorial print	گراور تصویری
langue	نظام زبانی	alternative	گزینه
rudimentary theory	نظریه آغازین	differentiation	گوناگونی
	نظریه استمرار دید	genre	گونه
theory of the persistence of vision			م
theory of typage	نظریه کاربرد بازیگران غیر حرفه‌ای	chaotic material	ماده آشفته
critic	نقاد	baby-machine	ماشین بچه‌سازی
Greek vase-painting	نقاشیهای سفالینه یونانی	tonal	مایه‌ای
structuralist criticism	نقد ساختارگرایانه	metric	متریک
low relief	نقش برجسته	cross-disciplinary	متقابل - منضبط
high sculptural relief	نقش پیکره‌ای تمام برجسته	fade out	محو تدریجی یک تصویر
motif	نقش‌مایه	audience	مخاطب
imagery	نگارسازی	signified	مدلول
kaleidoscope	نگاره‌نا	exclusion	مستثنا کردن
attitude	نگره	correspondence	مشابه
symbolism	نمادگرایی	semiological study	مطالعه نشانه شناسانه
fake symbolism	نمادگرایی جعلی		
crane shot	نمای جرثقیلی		
play	نمایشنامه		

whitmanesque

ویتنی

entire outline

نمای کلی

index

نمایه

indexical

نمایه‌ای

undertone

نهان‌مایه

indicator

نمودگار

semiotics

نمودگارشناسی

typical

نمونه

archetype

نمونه‌ازلی

optics

نورشناسی

minuet

نوعی قطعه موسیقی

soft- and hard- core pornography

هرزه‌نگاری تلویحی و صریح

ontology

هستی‌شناسی

correlative

همبسته

lesbianism

همجنس‌خواهی زنانه

identification

همذات‌پنداری

simultaneity

همزمانی

adapt

همساز

syntagma

همسازه

synthesis

هم‌نهاد

folk art

هنر قومی

visible shape

هیئت قابل رؤیت

phoneme

واج یا واحد گفتاری

racist fears

واحد‌های نژادگرایانه

wipe

وایپ

organic unity

وحدت سازمان یافته

rhythm

وزن

focus

وضوح

vamp

ومپ

integration

یکپارگی

ی

● واژگان انگلیسی به فارسی

A

academic background	پس‌زمینه فرهنگی
acting	بازیگری
adapt	همساز
afterimage	پس تصویر
alienated	غریب
allegoric	تمثیلی
alternative	گزینه
analysis	تحلیل
anima	روان
animus	انگیزه سال‌کننده
anthropological	انسان‌شناسانه
antithesis	برابر نهاد
apparent gaps	تعلیق‌های تداوم
archetype	نمونه ازلی
associationist psychology	روان‌شناسی تداعی‌گرا
asynchronous	ناهمزمان
attitude	نگره
audience	مخاطب

B

baby-machine	ماشین بچه‌سازی
bourgeois	سوداگرانه

C

camera rhetoric	استفاده اغراق‌آمیز از دوربین
capitalism	سرمایه‌داری
carver	پیکرتراش
causation	علیت
celluloid	سلولوئید
chaotic material	ماده آشفته
characterization	شخصیت‌پردازی
cheesecake	تصویر نیمه برهنه یک زن
coherence	سامانمندی
collective wisdom	خرد جمعی
conception	مفهوم آفرینی
configuration	پیکربندی
conflict	تضاد
connotative	معنی ضمنی
consciousness	آگاهی
constructive editing	تدوین ساختاری

contrapuntality	کنترپونتی	exclusion	مستثنا کردن
contrast	تضاد	expertly	کارشناسانه
correlative	همبسته	F	
correspondence	مشابه		
crane shot	نمای جرثقیلی		ساختر
creative control	نظارت خلاقه		پیدایش تدریجی یک تصویر
critic	نقاد	fade in	محو تدریجی یک تصویر
cross-disciplinary	متقابلاً - منضبط	fade out	نمادگرایی جعلی
cubism	کوبیسم	fake symbolism	مقدرنگری
cult of personality	پرستش شخصیت	fatalism	بازخورد
D		feedback	فمینیستی
		feminist	قطعیّت
		finality	رجعت به گذشته
		flashback	رجعت به آینده
daguerreotype	داگروتیپ	flashforward	وضوح
deep structure	زرف ساخت	focus	هنر قومی
democratic impulse	انگیزه‌ای مردم سالارانه	folk art	پرسپکتیو
denotation	معنی صریح	foreshortening	شکل گرا
depth of focus	عمق میدان	formative	کنیه
dialectics	دیالکتیک	fricze	
differentiation	تفکیک، گوناگونی	G	
dissolve	دیزالو		گونه
distort	تحریف بصری		حرکت
divine forms	صورت‌های الهی		ژنجره ترکیبی بزرگ
double articulation	تجزیه دوگانه	grand syntagmatique. The	نقاشیهای سفالینه یونانی
drama	درام	Greek vase-painting	
dramatic inevitability	اجتناب‌ناپذیری دراماتیک	H	
dualism	ثنویت		حدوث اتفاقی
dualistic view	دیدگاه دوگانه		منطق هگلی
dynamic articulation	پیوند پویا		تصویرنگاری شناسی
dynamics	پویایی شناسی	haphazard contingencies	زاویه بالا
dynamics of response	پویایی‌شناسی واکنش	Hegelian logic	نقش پیکری تمام برجسته
E		hieroglyphica	
		high-angle	
		high sculptural relief	
		I	
editing	تدوین		نمای کلی
endlessness	بی‌انتهای بودن		آنتروپی
entire outline	نمای کلی		اپیزود
Entropy	آنتروپی	icon	نمای کلی
episode	اپیزود	iconical	سمتات پنداری
equestrian statues	پیکره سوار بر اسب	identification	پندارنگاری، مفهوم نگاشت
evocative	بازخواننده	ideogram	اصطلاح
		kilom	

imagery	تصویرسازی، نگارسازی	metaphoric	استعارهای
imagist poetry	شعر تصویرگرا	metric	متریک
immediate experience	تجربه بی‌واسطه	metrical spatial web	شبکه مکانی موزون
impression	برداشت	microphysiognomy	خُرد قیافه‌شناسی
indeterminate	نامعین	misuict	نوعی قطعه موسیقی
indeterminateness	عدم تعین	minutiae	مینوتیا
index	نمایه	motif	نقشمایه
indexical	نمایندای	mural painting	دیوارنگاری
indicator	نمودگار	N	
infantileism	کودک ماندگی		
inferior	نازل		
insight	بینش	naturalistic	ناتورالیستی
integral	جدایی ناپذیر	neorealist	نئورئالیست
integration	ادغام، یگانگی	neurotic	روان رنجور
intellectual montage	مونتاژ متفکرانه	non-chance comedy	کمدی غیرتصادفی
interaction	کنش متقابل	O	
intercellular	درون یاخستای		
intercut	پیوند		
interior meaning	معنای درونی	ontology	هستی‌شناسی
K		optics	نورشناسی
		organic dialectics	دیالکتیک ارگانیک
		organic unity	وحدت سازمان یافته
kaleidoscope	نگاره نما	organic whole	کل سازمان یافته
kernel	جوهر	over-tonal	فرامایندای
kiao-eye	سینما چشم	overtone	فرمایه
L		P	
langue	نظام زبانی	pace	سرعت
law of amalgam	قانون امتزاج	paradigm	الگوی صرفی
leit-motif (reiteration of theme)	تکرار مضمون	parallelism	موازات گرامری
lesbianism	همجنس‌خواهی زنانه	parameter	شاخص
literal	تحت‌اللفظی	parole	بیان دهانی
low-angle	زاویه پایین	Parthenon	پارتنون
low-relief	نقش برجسته	perceptual experience	تجربه ادراکی
M		pessimism	بدبینی
		phenomena	واج یا واحدگشتاری
		phenomenological	پدیده‌شناسانه
Mammary Madness	جنون پستانی	phonoplay	صفانامه
mannerism	اطوار قالبی	photoplay	تصویرنامه
mass	توده	photoplay of action	تصویرنامه کنش
mechanical reproduction	تولید مکانیکی	pictorial print	گراور تصویری

pictures	فیلمهای سینمایی	signifier	دال
picture-word	کلمه تصویر	simultaneity	همزمانی
plastics	اشیای شکل‌پذیر	social disaffection	سردی اجتماعی
play	نمایشنامه	soft-and hard-core pornography	هرزه‌نگاری تلویحی و صریح
plot	طرح	spatial	مکانی
pompeian-mosaics	قطعات سنگریزه رنگین	spatial arrangement	آرایشی فضایی
practical	کاربرد عملی	speculative philosophy	فلسفه نظری
progression	توالی	splendor film	فیلم پر شکوه
provide	تنبیه	stage	صحنه
pure abstraction	تجريدگرایی محض	static articulation	پیوند ایستا
R		strategy	راهبرد
racist fears	واحه‌های نژادگرایانه	structural analysis	تحلیل ساختی
rationale	اساس	structural coherence	سامانمندی ساختاری
rational faculty	قوة خرد‌آمیز	structural editing	تدوین ساختاری
rational knowledge	شناخت خرد‌آمیز	structuralism	ساختارگرایی
refinement	پالایش	structuralist	ساختارگرایانه
relational editing	تدوین نسبی	structuralist criticism	نقد ساختارگرایانه
representation	بازنمایی	stylist	سبک شناسی
revelation	آشکارسازی	substitution	جانشینی
rhythm	وزن	suggestive, «spiritual»	دلالت‌کننده معنوی
ritualistic pattern	الگوی آیینی	superimposition	سوپر ایمپوز
rudimentary theory	نظریه آغازین	surrealism	سوررئالیسم
S		symbolism	نمادگرایی
scenario	سناریو	syntagma	همسازه
self-centeredness	خود محور	synthesis	ترکیب، هم نهاد
self-contained aesthetic object	شیء زیبایی‌شناسانه قائم به ذات	system	نظام
self-defeating	مطلوب ساختن خود	T	
self-pitying	تأسف به حال خود	tableau	تابلو
self-righteous	خود - عادل شماری	tactics of Bolshevism	تاکتیکهای بلشویسم
semiological study	مطالعه نشانه‌شناسانه	tempo	ضرباهنگ
semiotics	نمودگارشناسی	temporal	زمانی
separation	تجزیه	temporal concentration	تراکم زمانی
sex	جنس	theory of the persistence of vision	نظریه استمرار دید
sexism	تبعیض جنسی	theory of typage	نظریه کاربرد بازیگران غیر حرفه‌ای
significate	دلالت	thesis	پرنهاده
signified	مدلول	tonal	مایه‌ای

track

تعقیبی

training

آموختن

trick photography

فیلمبرداری حقه‌آمیز

typical

نمونه

U

undertone

نهان‌مایه

V

vamp

وسپ

verbal-visual puns

جناس‌های لفظی - دیداری

visible shape

هیئت قابل‌رؤیت

voyeuristic

بیماری چشم‌چرانی

W

whitmanesque

ویتمنی

willing suspension of disbelief. the

تعلیق ارادی ناپاوری

wipe

وایپ

● نام فیلمها

M	ام	آ
Magnificent Ambersons	امبرسونهای بافکوه	آپارتمان
Here Come the Waves	امواج به اینجا می آیند	آتلانت
Man's Hope	امید انسان	آخرین تانگو در پاریس
Enoch Arden	اناک آردن	آخرین خنده
Summertime	اوقات تابستان	آرواره ها
Umberto D	اومبرتو د	آقای آرکادیایی
Bus Stop	ایستگاه اتوبوس	آقای لینکلن جوان
Ivan the Terrible	ایوان مخوف	آگراندیسمان
	پ	آلکساندر نوسکی
Red Balloon, The	بادکنک قرمز	آن سوی جنگل
Rahm-maker, The	باران ساز	
	با کاپیتان اسکات به سوی قطب جنوب	آرابه چی
With Scott to the South Pole		ارتباط فرانسوی
Up the Sandbox	بالای جبهه شن	از نفس افتاده
Wings of Eagles	بالهای عقابها	از وقتی که تو رفته ای
Bonnie and Clyde	بانی و کلاید	اسب آهنی
Heartbreak Kid, The	بچه دل شکسته	اعتصاب
Enfants du Paradis, Les	بچه های بهشت	اکتبر
Adieu, Philippine	بدرود فیلیپین	اگر...
Notorious	بدنام	
		Apartment, The
		Atlantis, L'
		Last Tango in Paris
		Last Laugh, The
		Jaws
		Mr. Arkadian
		Young Mr. Lincoln
		Blow-Up
		Alexander Nevsky
		Beyond the Forest
		Wagonmaster
		French Connection, The
		Breathless
		Since You Went Away
		Iron Horse, The
		Strike
		October
		If...

Virgin Spring, The	چشمهٔ باکره	Doctor's Dilemma, The	بلا تکلیفی دکتر
Lickerish Quartet	چهار بمدی شهوانی	Best Years of Our Lives, The	بهترین سالهای زندگی ما
Four Sons	چهار پسر	Hospital	بیمارستان
400 Blows, The	چهارصد ضربه		
How Green Was My Valley	چه سر سبز بود درهٔ من		
Who's Afraid of Virginia Woolf?	چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد!		
Accident	حادثه	Polish	پاییزا
Avventura, L'	حادثه	Cheyenne Autumn	پاییز شایان
Awful Truth, The	حقیقت ترسناک	Godfather, Part I, The	پدرخوانده، قسمت اول
		Clockwork Orange, A	پر تقال کوکی
		Persona	پرسونا
		Birds, The	پرندگان
			پستی همیشه دوبار زنگ می‌زند
		Postman Always Rings Twice, The	
Seven Year Itch, The	خارشی هفت ساله	Rear Window	پنجرهٔ عقبی
House of Wax	خانهٔ مومی	Five Easy Pieces	پنج قطعهٔ آسان
Informers, The	خبررسان	Potemkin	پوتیمکین
Big Sleep, The	خواب بزرگ	Dark Victory	پیروزی تاریک
Grapes of Wrath, The	خوشه‌های خشم	Pierrot le Fou	پیروی دیوانه
Medium Cool	خونسرد متوسط	Pygmalion	پیگمالیون
Beck Street	خیابان پستی		
Mean Streets	خیابانهای پست		
Story of Q.I. Joe, The	داستان جی. آی. جو	Tom Jones	تام جونز
To Have and Have Not	داشتن و نداشتن	Tristana	تریستانا
High School	دبیرستان	Intolerance	تعصب
Ryan's Daughter	دختر رایان	Weekend	تظیل آخر هفته
Poor Little Rich Girl, A	دختر کوچولوی ثروتمند بیچاره	Topo, El	توپو
Party Girl	دختر مهمانی	Wild Strawberries	توت‌فرنگیهای وحشی
Fool There Was, A	در آنجا احمق بود	Birth of a Nation	تولد یک ملت
On the Waterfront	در بارانداز	Grande Illusion, La	توهم بزرگ
Derby	دربی	Contempt	توهین
In the Heat of the Night	در گرمای شب		
It Happened One Night	در یک شب اتفاق افتاد		
Thieves Like Us	دزدانی چون ما		
Bicycle Thief, The	دزد دوچرخه		
Dr. Zhivago	دکتر زیواگو		
		Strada, La	جاده
		Jetée, La	جتی
		Blackboard Jungle	جنگل تخته سیاه
		Joanna	جوآنا
		Searchers, The	جویندگان
		Gold Rush, The	جویندگان طلا

Straw Dogs سگهای پوشالی
King of Marvin Gardens, The سلطان باغهای ماروین
King in New York, A سلطانی در نیویورک
Suspicion سوءظن
سیر طولانی روز در شب
Long Day's Journey into Night
Circus, The سیرک

ش

Notte, La شب
Night of the Hunter شب شکارچی
My Night at Maud's شب من در ماد
East of Eden شرق بهشت
Shame شرم
Chase, The شکار
North by Northwest شمال از شمال غربی
Shane شین

ص

Sahara صحرا
Dopovan's Reef صخرة داناون
Scarface صورت زخمی

ط

Sunrise طلوع آفتاب
Oreed طمع
Rope طناب

ع

Darling عزیز
Take a Letter, Darling عزیزم نامه‌ای بنویس
My Darling Clementine عزیزمن کلستین
Modern Times عصر جدید

غ

Double Indemnity غرامت مضاعف

ف

Parabique فارابیک

Dr. Mabuse دکتر مابوزه
Loving You دوست داشتن تو
2001: A Space Odyssey یک ادیسو فضایی
Daley Kenyon دیزی کنیون
Great Dictator, The دیکتاتور بزرگ
دیوانه‌ای از قفس پرید
One Flew Over the Cuckoo's Nest

ر

Rashomon راشومون
Shock Corridor راهروی ضربه
Rebecca ربه کا
Open City رم شهر بی دفاع
Fox, The روباه
Day of Wrath روز خشم
City Lights روشناییهای شهر
Yellow Rolls Royce, The رولزرویس زرد
Romeo and Juliet رومئو و ژولیت

ژ

Chaire's Knee زانوی کلر
Terra Trema, La زمین می لرزد
Siches, Les زنان هرزه
Jailhouse Rock زندان راک
Married Couple, A زوج ازدواج کرده
Beauty and the Beast زیبا و وحشی

ژ

Jules and Jim ژول و جیم

س

Magician, The ساحر
Hour of the Wolf ساعت گرگ
Last Year at Marienbad سال گذشته در مارین باد
Shadow of a Doubt سایه یک شک
Great Train Robbery, The سرقت بزرگ قطار
Poseidon Adventure, The سرگذشت پوزیدون
Silence, The سکوت
Chien Andalou, Un سگ اندلسی

Madame X	مادام ایکس
Madame Bovary	مادام پرواری
Mother	مادر
Marjoe	مارجو
Sorry, Wrong Number	متأسفم شماره اشتباه است
Scarecrow	سترسک
Chainstown	محله چینی
Inadmissible Evidence	مدرک غیرقابل پذیرش
Quiet Man, The	مرد آرام
Man of Aran	مردی از آران
	مردی که زیاد می‌دانست
Man Who Knew Too Much, The	
	مردی که لیبرتی والانس را کشت
Man Who Shot Liberty Valance, The	
Passenger, The	مسافر
Monkey Business	مسخره بازی
Monsieur Verdoux	مسیو وردو
Mash	مش
Passion of Joan of Arc, The	مصایب ژاندارک
Passion of Anna, The	مصیبت آنا
Cabinet of Dr. Caligari, The	مطب دکتر کالیکاری
Carnal Knowledge	معرفت جسم
Conformist, The	مقلد
Macbeth	مکبث
McCabe and Mrs. Miller	مک کیمپ و خانم میلر
African Queen, The	ملکه آفریقایی
I Was a Male War Bride	من عروس جنگی مردانه بودم
I'm No Angel	من فرشته نیستم
Easy Rider	موتور سوار سهل‌انگار
Immigrants, The	مهاجران
Seventh Seal, The	مهر هفتم
Swing Shift Maise	میزی پرکار

Misfits, The	ناجوورها
Nana	نانا
Nanook of the North	نانوک شمالی
Battle of Britain, The	نبرد بریتانیا

Ordo, II	فریاد
Cries and Whispers	فریادها و نجواها

Walking Tall	قد بلند در حال راه رفتن
Love Story	قصه عشق
Zabriske Point	قله زابریسکی
Rules of the Game	قواعد بازی

Cabaret	کاباره
Midnight Cowboy	کابوی نیمه شب
Cardinal, The	کاردینال
California Split	کالیفرنیا نصف به نصف
Koz- Tiki	کان - تیکی
Blond Cobra	کبرای بلوند
Eclipse	کسوف
Killing of Sister George, The	کشتن خواهر جرج
Collectionneuse	کلکسیونر
Chloe in the Afternoon	کلونه در بعداز ظهر
Human Comedy, The	کمدی انسانی
Countess from Hong- Kong	کنتسی از هنگ کنگ
Old and New	کهنه و نو

Gaslight	گازلایت
Cowboys, The	گاوچرانها
Great Gatsby, The	گتسی بزرگ
Group, The	گروه
Wild Bunch, The	گروه خشن
Pillow Talk	گفتگو روی بالش
Deep Throat	گلوی عمیق
	گنجهای سیرامادره

Treasure of the Sierra Madre, The	
Qimme Shelter	گیمی شلتر

LimeLight	لایم لایت
Lola Montez	لولا مونتز

Vaudeville

وودویل

Battle of Russia, The
Nashvilleنبرد روسیه
نشویل

Zero for Conduct

نمره اخلاق صفر

Example Etretat

نمونه اترتات

Sweet November

نوامبر شیرین

Winter Light

نور زمستانی

High Noon

نیروز

New York, New York

نیویورک، نیویورک

Hataril

هاتاری

Hud

هاد

Dairty Harry

هری کشیف

Through a Glass Darkly

همچون در یک آینه

Adam's Rib

همسر آدم

Citizen Kane

همشهری کین

Henry V

هنری پنجم


و. آر. رموز تشکیلات

WR: Mysteries of the Organism

Helress, The

وارنه

Warren Dale

وارن دیل

Shoeshine

واکسی

Avenging Conscience, The

وجدان کینه توز

Magnificent Obsession

وسوسه باشکوه

یادداشت‌های روزانه یک همسر دیوانه

Dairy of a Mad Housewife

Simple History, A

یک تاریخ ساده

Desk Set

یک دست نیمکت

A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism

Robert T. Eberwein

Translated by:

Fo'ad Najafzadeh



۳۰۰۰ ریال

انتشارات بنیاد سینمایی فارابی