

نویسنده : نوح پورچ
ترجم : حسن سراج زاده ی

زمان و مکان در سینما



وزارت ارشاد اسلامی

نام کتاب زمان و مکان در سینما
نویسنده نوئل بورچ
مترجم حسن سراج زاهدی
تهیه کننده اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی
چاپ و توزیع انتشارات چاپخانه وزارت ارشاد اسلامی
تیراژ (دو هزار) ۲۰۰۰
چاپ دوم پائیز ۱۳۶۵

زمان و مکان در سینما

نویسنده: نوئل بورج

مترجم: حسن سراج زاهدی

فهرست

۷	— یادداشت مترجم
۹	— دیباچه
۱۷	— پیشگفتار برای متن انگلیسی
۲۱	— بخش یکم : مفاهیم اساسی
۲۳	— فصل یکم : پیوندهای فضائی و زمانى
۳۵	— فصل دوم : نانا یا دو نوع فضا
۲۹	— فصل سوم : تدوین فیلم به عنوان هنر فضا سازی
۶۳	— بخش دوم : دیالکتیک ها
۶۵	— فصل چهارم : جنگ ساختارهای تازه
۸۱	— فصل پنجم : فیلم بدون دیالکتیک و دیالکتیک پیچیده
۹۷	— فصل ششم : کاربرد ساختاری صدا
۱۰۷	— بخش سوم : عوامل ناشناخته
۱۰۹	— فصل هفتم : بخت و بازیهای آن
۱۲۳	— فصل هشتم : ساختارهای تهاجم
۱۳۳	— بخش چهارم : ملاحظاتى درباره محتوای فیلم
۱۳۵	— فصل نهم : محتوای داستانى
۱۴۷	— فصل دهم : محتوای غیرداستانى

یادداشت مترجم

متن اصلی این کتاب به زبان فرانسه نوشته شده و عنوان آن کاربردهای سینمایی (Praxis du cinema) است. مترجم انگلیسی هلن ر. لین (Helen R. Lane) عنوان نظریاتی درباره فیلمسازی (Theory of film practice) را بر کتاب گذارده است. کتاب حاضر از متن انگلیسی به فارسی برگردانده شده و با توجه به اینکه بخش عمده کتاب به بررسی نحوه سازمان‌دهی زمان و مکان در سینما اختصاص دارد و این بررسی بر پایه تحلیل فیلم‌های موجود استوار است، عنوان زمان و مکان در سینما که برای معرفی کتاب گویاتر به نظر می‌رسد، انتخاب شد.

در برگردان فارسی بخش‌های کوچکی از کتاب حذف شده است. از جمله بخش‌های حذف‌شده مقایسه واژه‌های سینمایی انگلیسی با فرانسه است که در پیشگفتار نویسنده بر متن انگلیسی آمده است. اشاره به آثار هنری یا هنرمندانی که در ایران ناشناخته‌اند، نیز حذف شده است.

دیباچه

درست بیست سال پیش آندره بازن مسیر سینمای پیشرو یا آوانگارد جدید را ترسیم کرد و بدین ترتیب ضمن تأیید قراردادهای سینمای داستانی، طرز فکر مسلط در دهه شصت و استراتژی سیاسی همپای آن - مسئولیت سیاسی فیلمساز به عنوان مؤلف (La politique des auteurs) - را بنیان گذارد.

مفهوم مطرود سینمای پیشرو را همیشه می توان به کار برد به شرط آنکه معنای لغوی و در نتیجه ویژگی نسبی آن در نظر باشد. از نظر ما فیلم های پیشرو آنهایی است که در خط مقدم فعالیت های سینمایی هستند و منظور ما از سینما البته حاصل کار صنعت بخصوصی است که قانون اساسی و بی چون و چرای آن توفیق در کسب اقبال عمومی به روش های مختلف است. این گفته فقط در ظاهر متناقض است چرا که پیشروی ۱۹۴۹ همانقدر در معرض سوء تفاهم است که سینمای پیشروی ۱۹۲۵ بود و همان اندازه یا شاید بیشتر دشمنی برمی انگیزد، چرا که سینمای پیشروی جدید که در صدد است به منظور پیشگیری از بروز سوء تفاهم در چهارچوب شکل های متعارف سینمایی کار کند، با خطر دوگانه درک نادرست از طرف مردم و قطع حمایت مالی تهیم کننده روبروست.

این بهانه بازن که در دهمین شماره مجله گامپ دو سینما درج شد، زمینه را برای یک تجدیدنظر عمومی در مبنای ارزیابی فیلم فراهم آورد و تحرک چشمگیری در طرز فکر انتقادی دوران بعد از جنگ جهانی دوم ایجاد کرد که حتی تا دهه شصت ادامه داشت. و بر زمینه این طرز فکر جدید است که کتاب حاضر باید

خواننده و درک شود. انگیزه نگارش کتاب، روش تجزیه و تحلیل آن و درنهایت داوری‌های برآمده از این انگیزه و روش درجهت تأیید آن مواردی است که در تجدیدنظر بازن از آوانگارد حذف شده بود. نظر بازن واکنش طبیعی او از این نتیجه‌گیری بود که سینما وارث نقاشی و موسیقی نیست و می‌تواند به‌عنوان رقیب رمان‌نویسی - در دورانی که انرژی‌های خلاقه رمان‌نویسی به‌حداقل کاهش یافته بود - مکان ویژه خود را داشته باشد. برای آنان که نسبت به مسئله نوآوری در هنر بی‌تفاوت هستند، دیدگاهی که بازن باظرافت و اقتدار خاص خود تشریح می‌کند احساس راحتی و سبکبالی بازیافته‌ای همراه دارد، مثلاً "آندروساریس می‌نویسد:

همیشه از نوعی عقده حقارت فرهنگی در ارتباط با هالیوود رنج می‌بردم. تا همین چند سال پیش برایم غیرقابل تصور می‌نمود که از یک فیلمساز "بازاری" مثل هیچکاک درکنار یک سینماگر "ناب" مثل بروسون نام ببرم. پس از سال‌ها ارزیابی شکنجه‌آمیز، اکنون آمادهم اعتبار خودم را به‌عنوان یک منتقد بر سر این گفته به‌خطر بیناندام که هیچکاک با هر معیار ارزیابی که سنجیده شود هنرمندی والاتر از بروسون است و نیز اینکه یک مقایسه فیلم به‌فیلم و کارگردان به‌کارگردان ثابت خواهد کرد که سینمای آمریکا از ۱۹۱۵ تا حدود ۱۹۶۲ پیوسته بر سینمای سایر کشورها برتری داشته است. درنتیجه از نظر من نظریه سینماگر مؤلف در درجه نخست یک وسیله انتقادی است برای نگارش تاریخ سینمای آمریکا، که تنها سینمایی است در جهان که در عمق و ورای لایه سطحی، شایسته تعمق و ارزیابی است.

بازن یک سینمای "شفاف" و سبک فیلمسازی تقلید از واقعیت تبلیغ می‌کرد و اعتقاد داشت که تصویر سینمایی می‌تواند آنچنان تداومی در زمان و مکان بیافریند که در چهارچوب آن حوادث به‌صورتی کامل و تجزیه‌نشده، ماهیت ابهام‌آمیز جهان پدیده‌ها را نشان دهند. نخستین مقاله‌های مهم بازن درباره سینمای آمریکا و سینمای نئورئالیسم ایتالیا او را انسانی نشان می‌دهد که تحت‌تأثیر تجدیدقوای دوران بلافاصله پس از جنگ قرار دارد و از این‌نظر نوشته‌های او دقیقاً "مشابه نقد فیلم آن‌زمان در امریکا است - هرچند به‌صورتی پیچیده‌تر و با درکی روشن‌تر از فرم و سبک سینمایی. تشابه دیدگاه‌ها و انتظارات اساسی و مهمتر از آن یگانگی فرضیات بنیانی این واکنش‌های انتقادی به‌ویژه وقتی چشمگیر است که نوشته‌های بازن با کارهای هم‌زمان جیمز اگی (James Agee) و رابرت وارشو (Robert Warshow) مقایسه کنیم. مطلب زیر نظر بازن درباره فیلم پائیزا (Païsa) ساخته روسه‌لینی است - فیلمی که به‌منظر او - و نیز وارشو - می‌تواند یک الگو برای تقلید باشد.

اندیشه ناگزیر از یک واقعیت به‌واقعیتی دیگر می‌جهد. بسان پریدن از یک صخره به‌صخره‌ای دیگر به‌هنگام گذر از رودخانه، گاه در لحظه انتخاب گام‌ها بین دو صخره مردد می‌مانند، گاه می‌لغزند و گاه جای پا نمی‌یابند. اندیشه نیز با چنین خطری روبروست، چرا که ذات صخره این نیست که بهره‌گذار امکان عبور از رودخانه را بدهد. واقعیت، مستقل از نیازهای اندیشه، وجود دارد و با آنکه اندیشه و

تخیل ما از واقعیت بهره می‌گیرد، ذات واقعیت این نیست که تکمیل‌گاه اندیشه ما باشد. در یک فیلمنامه قراردادی دوربین به‌واقعیت پورش می‌برد، خرد و تجزیه‌اش می‌کند و دوباره می‌سازد. واقعیت البته ماهیت خود را حفظ می‌کند ولی در حال‌های از تجرید پوشیده می‌شود. واقعیت در یک فیلم روسه‌لینی معنا دارد ولی نه به صورت ابزاری که وظیفه‌اش همانند شکل‌ش از پیش تعیین شده است. واقعیت‌ها به دنبال هم می‌آیند و ذهن باید درک کند که آنها به یکدیگر شباهت دارند و اینکه به‌خاطر شباهتشان به یکدیگر معنایی می‌یابند که در آنها نهفته است... ولی ماهیت این واقعیت‌ها یا این تصاویر با رابط‌های که ذهن بین آنها برقرار می‌سازد، درگیر نیست. هر تصویر بخودی‌خود پارامتری از واقعیتی است که مقدم بر معنا وجود دارد و از این‌نظر روی پرده همه چیز به یکسان واقعی و ملموس است.

در جو فرهنگی سرزنده و پرتحرک پاریس رها شده از جنگ، بازن با تلفیق میراث انتقادی موجود و قدرت تحلیل‌گری خود به اقدام متهورانه‌ای دست بازید که عمق، وسعت و تاثیر آن قابل‌مقایسه با هیچ یک از کارهای انتقادی آن‌زمان در آمریکا نیست. در نوشته‌های بازن اندیشه "ابهام" که از ادبیات مکتب اگزیستانسیالیسم گرفته شده با صداقتی طبیعی تایید و حمایت می‌شود. زمینه‌های ادبی قابل‌مطالعه در این مورد عبارتند از ضمیمه‌ای که سیمون دوبوار بر "هستی و نیستی" سارتر نوشت، نقدهای ادبی خود سارتر به‌ویژه یکی از مقاله‌های او درباره موریاک که در آن انگیزه بت‌شکنی متوجه خدا به‌عنوان هنرمند و هنرمند به‌عنوان خدا است و بالاخره تنها مقاله مرلو پونتی.

(Merleau-Ponty) درباره زیبایی‌شناسی. تحت تاثیر روحیه مذهبی کلیسایی که حتی بعد از جنگ در جو پاریس ملموس بود و با نیت بنیان‌گذاری سینمایی که پیوسته به‌واقعیت اساسی نزدیک می‌شود، بازن در ارائه نظریه‌اش لحن آمرانه یک پیامبر را دارد و حکم اساسی این نظریه، نامرئی شدن سبک یا آن "سایه" ای است که بین چشم و چشم‌انداز قرار می‌گیرد و بازن در برابر چشم‌انداز، آفرینش، هنرمند را یک شاهد می‌داند.

بازن با مطرح کردن کارهای رنوار، ولز و روسه‌لینی با بصیرتی به‌راستی درخشان استدلال کرد که کاربرد عدسی‌هایی که عمق حوزه دید را افزایش می‌دهد (مثلاً "در فیلم‌های قاعده بازی و همشهری کین) می‌تواند درجهت گسترش و تشدید کیفیت ابهام‌آمیز واقعیت موثر باشد. از نظر بازن عمق حوزه دید در فیلم‌های ولز و نماهای دور روسه‌لینی توهم یک فضای مداوم را که در آن چشم و ذهن تماشاگر آزادی حرکت، انتخاب و حتی اشتباه را دارد، تشدید می‌کند و تماشاگر امکان آن را می‌یابد که با حوزه دید برخوردی کاوشگرانه داشته باشد. تماشاگر بدون ارشاد یک سبک سینمایی تحکم‌آمیز، مجال آن را می‌یابد که داده‌های حوزه دید را درک کند و بطور ضمنی از طریق تماشا فیلم، تجربه وجودی (اگزیستانسیالیستی) حضور در جهان و انتخاب در تیرگی را تمرین کند.

این نکته نیز جالب‌توجه است که بازن به‌عنوان یک استدلال قطعی و نهایی (با یک شگرد بهمانی) از

یک استعاره سیاسی استفاده می‌کند: می‌گوید عمق حوزه دهد تضمین‌کننده نوعی امتیاز دموکراتیک برای همه عناصر روی پرده است، چرا که درغیاب یک سبک تدوین تحکیم‌آمیز، همه عناصر، با ارزشی یکسان روی پرده ظاهر می‌شوند. از سوی دیگر برای بیننده نیز این حق دموکراتیک حفظ می‌شود که در میان انبوه پدیده‌های تصویرشده، آزادانه به جستجوی معنا بپردازد - معنایی که کارگردان با ارائه صادقانه و عریان پدیده‌ها آنگونه که هستند، بر او تحکیم نمی‌کند.

در دهه پنجاه آیزنشتاین طبیعتاً "هدف حمله این گرایش آزادپخواهانه در بازنویسی گذشته شد: سبک آمرانه و تحلیلی او به عنوان تجاوزی قطعی بر اصالت واقعیت از پیش موجود و به منزله شکل نهایی غرور سینمایی تلقی می‌شد. نکته جالب اینست که آیزنشتاین نیز از همان استعاره سیاسی در توجیه سبک تدوین خود که درست در نقطه مقابل سبک کار رئالیست‌ها و نشورئالیست‌ها قرار دارد، استفاده می‌کرد. آیزنشتاین در ارائه نظریه "مونتاز عناصر مشابه" (Montage of attractions)، سبک سریع و ضربی تدوین فیلم اعتصاب را هم شکل با فرآیند سه مرحله‌ای دیالکتیک معرفی می‌کند (هر نما در برابر نمایی متضاد از نظر کمپوزیسیون، جهت حرکت، لحن و آهنگ و شدت و ضعف نورپردازی قرار می‌گیرد و به پیدایش یک مفهوم جدید ختم می‌شود). او نیز آزادی دموکراتیک تماشاگر را مطرح می‌کرد که از دید او عبارت بود از درگیری فعال در تجربه فیلم به صورت آگاهی بی‌وقفه از دیالکتیک تضادها و استعاره‌های برآمده از همه متغیرهای سینمایی. جستجوی مداوم او برای دستیابی به سبکی یکدست و ناب که به همه کارهای او از اعتصاب تا خط عمومی جان می‌بخشد، به قصد پیشروی در همین مسیر است. "خط عمومی را به سبکی متفاوت با روش پذیرفته‌شده و سنتی تدوین براساس یک یا چند عنصر برجسته و ممتاز ساختیم و بجای سیستم اریستوکراتیک متکی به عناصر ممتاز، روش دموکراتیک ارائه همه انگیزه‌ها و محرک‌ها با ارزش‌های یکسان و به صورت یک مجموعه را در پیش گرفتیم."

بدین ترتیب دو نظریه پرداز تراز اول ما - هردو اروپایی - سبک سینمایی خود را تاحد یک فلسفه اساسی هنر فیلم بالا می‌برند و به دنبال آن تجربه حاصل از برخورد با آثار هنری ساخته‌شده مطابق الگوی مورد پسندشان را به عنوان نمونه‌های والای آگاهی از حضور هستی می‌شمارند. بازن واکنش تماشاگر در برابر تداوم فضایی - زمانی سبک واقعیت‌گرا و نشورئالیست را ناشی از موفقیت این سبک در تقلید شرایط وجودی انسان آزاد که ناگزیر در ابهام انتخاب می‌کند، ارتباط می‌دهد. و آیزنشتاین تجربه آگاهی انقلابی را در قالب رویارویی با گسترش دیالکتیک‌ها به تماشاگر عرضه می‌کند. هردو مرد تجربه مبنی بر معرفت را از ویژگی‌های اساسی سبک و هدف هنر می‌دانستند. و همانطور که می‌دانیم آندو در این عقیده تنها نبودند. آندو مطابق ضروریات زمان و همگام با تحول سریع سینما، این اندیشه همگانی قرن بیستم را بیان می‌کنند که هنر باید نوعی تفسیر از جهان ارائه کند. و با اینکار چهارچوب یک مباحثه درباره نقش و وظیفه سیاسی دنیای توهمی سینما را معین کردند.

از یک دیدگاه به‌خصوص سرعت و گریزناپذیری تحولات سینمایی هر نظر انتقادی را به فاصله‌ای کوتاه و به‌صورتی قهرآمیز منسوخ می‌سازد. بداعت و ویژگی خاص فیلم از انعطاف‌پذیری این وسیله بهمان گسترده

در زمان که امکانات بی‌سابقه‌ای راجعت درک روابط علت و معلول فراهم می‌آورد، ریشه می‌گیرد. و به همین جهت است که حتی صادقانه‌ترین کوشش در تعیین ماهیت اساسی فیلم دچار سردرگمی است.

در بررسی موجودیت خاص سینما، بازن به اهمیت و نقش فرآیند تجرید و تعمق که در آن زمان در جریان بود، بی‌توجه است. او همچنین بررسی انتقادی اساس فریبندگی سینما یا قدرت ایجاد توهم آن را با استفاده از امکانات همین هنر نادیده گرفته بود. ولی برای بعضی از ماها، وقتی که به سینمای اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت فکر می‌کنیم و به‌خصوص برای خودم که در آن زمان یک منتقد هنری بودم، این احساس وجود داشت که کار بازن علی‌رغم بصیرت‌های انتقادی درخشانش، در تمامیت آن و در فرضیات اساسی و نتایج منتج از آنها، قابل‌قبول نیست. مخالفت او با آفرینش شاعرانه و نوآوری‌های مدرن، در نهایت به‌جداشی سینما از تحولاتی که در آن زمان در زمینه‌های موسیقی، نقاشی و به‌ویژه تئاتر در شرف تکوین بود، می‌انجامید و این همان سرنوشتی است که سینمای آمریکا با قانون اساسی و بی‌چون و چرای عامه‌پسند بودن فیلم برای سینما بهارخان آورد. از دیدگاه بازن کار نسل ۱۹۲۵ مردود و زوال آن حتمی و چاره‌ناپذیر بود و این نتیجه‌گیری برای ما چندان خوش‌آیند نبود، چرا که ما تاریخ - به‌ویژه تاریخ سینما - را در ارتباط متقابل با تحولات هنری قرن بیستم می‌دانستیم. و تا سال ۱۹۶۲ مجموعه کوچکی از فیلم‌های فرانسوی - به‌خصوص کارهای اولیه گودار - را داشتیم که ورشکستگی برداشت بازن از تاریخ را تأیید می‌کرد.

شاید لازم بود دوره خاصی را که با عنوان "موج نو" می‌شناسیم بگذرانیم تا بتوانیم حس کنیم چگونه گودار و رنه تعریف جدیدی از هدف‌های سینما عرضه کردند و - با فیلم‌هایی مثل سال گذشته در مارین باد و گذران زندگی به‌فرا سوی جدال انتقادی بین طرفداران سبک مونتاز کلاسیک و علاقه‌مندان به‌عمق حوزه دید یا سبک رعایت تداوم فضائی - زمانی در محدوده یک نما رسیدند. سال گذشته در مارین باد با حرکات طولانی و مارپیچ دوربین و سبک ناهپوسته‌ای که ناشی از پیوند نماهای فاقد انطباق است، دو دیدگاه انتقادی متضاد را علی‌رغم قیل و قال منتقدین به‌طرزی بدیع درهم تلفیق کرد.

این لحظه به‌خصوص از تاریخ سینما که نشانه‌های آن در کار فیلمسازانی مثل برسون، تاتی و دیگران دیده می‌شد، برای بعضی از ما و به‌خصوص برای نوئل بورچ خبر از باز شدن درهای جدید در زمینه نظریه‌پردازی سینمائی و پایان یافتن دوران بیگانگی سینما با تحولات جدید در سایر رشته‌های هنری می‌داد. در چنین شرایط و با چنین انتظاراتی است که کتاب "حاضر" نوشته شد. این کتاب حاصل کار یک آمریکائی است که در دهه پنجاه فرانسه را برای زندگی و سینما را به‌عنوان حرفه انتخاب کرد. میزان درگیری بورچ با سینما همپای تحولات فکری و فرهنگی دوران پس از جنگ گسترش می‌یابد و این دورانی است که بورچ با تمام وجود و با تعهد بی‌نظیر در میان نظریه‌پردازان نسبت به‌اصالت آفرینش در هنر، تجربه و حس کرده است. تجربیات و انگیزه‌های اساسی او از علاقه‌اش به‌سینما ناشی می‌شود و او در این نگرانی (که بازن برای پیروانش به‌ارث گذاشت) سهم نیست که بحث و جدل در زمینه‌های هنری را برپایه تحقیقات فلسفی استوار سازد.

سبک بیان او که اساساً انتقادی است به‌یمن اشتباهی شگفت‌انگیز او برای جذب هم‌گونه تجربه هنری، کیفیتی سرزنده دارد. "زمان و مکان در سینما" تماماً بر این اعتقاد استوار است که فیلم نه از طریق قید و بندها و ملاحظات تجاری، بلکه دقیقاً درمقابله با آنها تکامل می‌یابد. بورچ سعی نمی‌کند دیدگاه‌های تشریحی خود را به‌عنوان هستی‌شناسی فلسفی فیلم معرفی کند. هدف او کاوش در امکاناتی است که از تحلیل در فرم‌های سینمایی حاصل می‌آید و درنهایت می‌تواند مبنایی برای پدیده‌شناسی فیلم باشد. در لابلای صفحات این کتاب - که در ۱۹۶۷ نوشته شده - تاریخ فکری و فرهنگی دورانی نقش بسته است که حوادث سال ۱۹۶۸ نقطه پایان بر آن گذارد. آشنائی بورچ با فعالیت‌هایی که در دهه پنجاه و شصت در زمینه‌های ادبیات و موسیقی و تئاتر در فرانسه جریان داشت، به‌قضاوت‌ها، روش‌های پیشنهادی و پیش‌بینی‌های او اعتبار ویژه‌ای می‌دهد.

در کتاب، پیوسته با مضامین فکری، اشارات و الگوهای از موسیقی مدرن دوازده نوت مواجه می‌شویم. منطق کامل‌شده این موسیقی که توسط شونبرگ (Schönberg) تنظیم و در دست ورن (Webern) پالایش یافته بود، به‌دست نخستین نسل از آهنگسازان پس از جنگ رسید و ما از طریق اشارت بورچ با کوشش آهنگسازان دهه پنجاه برای تعمیم ساختارهای دیالکتیکی به‌تمام جنبه‌ها و عناصر موسیقی آشنا می‌شویم. این کوشش شباهت زیادی با کوشش‌های آیزنشتاین در حدود سی‌سال پیش در جهت تعمیم تسلط سبک مونتاژ به‌تمام عناصر سازنده فیلم دارد که نتیجه آن مونتاژ استدلالی (Intellectual montage) بود. یکی از اصول اساسی نظریه بورچ که نشانه تعهد او نسبت به‌آفرینش و خلاقیت به‌عنوان عنصر اساسی در هنر است، اینست که یک اثر هنری باید از هر نظر منضبط، جمع‌وجور و بدون بخش‌های زائد و غیرفعال باشد. این اندیشه که در یک اثر سینمایی تمام اجزاء و عناصر باید در ارتباط متقابل و فعال با یکدیگر باشند، نشانه منطقی است که از اعتقاد به‌اصالت و اهمیت قدرت تخیل در آفرینش هنری ریشه می‌گیرد. در این کتاب اندیشه سینما به‌عنوان یک هنر ترکیبی دوباره مطرح می‌شود و تأکید بورچ بر ضرورت سازماندهی کامل تمام عناصر یک اثر هنری، حتی عناصر تصادفی و وهم‌آلود، نشانه درک او از ماهیت دیالکتیک جدیدی است که بنیان این هنر ترکیبی را تشکیل می‌دهد.

طرح دوباره اندیشه سینما به‌عنوان یک هنر ترکیبی مستلزم تعریف دوباره ماهیت و حد و مرز عوامل و متغیرهای سینمایی است. از این نظر است که فضای خارج از کادر با حوصله و دقت تشریح شده و نقش آن در ساختمان فیلم و در ترکیب با سایر عناصر مورد تأکید قرار می‌گیرد. درواقع فضای خارج از کادر برای نخستین بار در ادبیات انتقادی قابل‌بروایت و دست‌یافتنی نمایانده می‌شود. بورچ در ارزیابی جدید خود از تاریخ به‌عنوان تحول فرم، با پرهیز از ذکر نمونه‌های سینمایی تثبیت‌شده، الگوهای جدیدی معرفی می‌کند. فیلم‌های فرانسوی در ارزیابی او موقعیت ممتازی دارند و نیز فیلم‌های ژاپنی. کمدی بزن - بکوب آمریکائی به‌عقیده بورچ "نماینده مهم‌ترین نقش گروهی سینمای آمریکا در تکامل هنر فیلمسازی است تقریباً" مشابه نقشی که بهشتازان فرانسوی، با اکسپرسیونیست‌های آلمانی و حتی آزمایشگران بزرگ روسی داشتند. همچنین در چهارچوب وسیع‌تر تاریخ، تعدیل‌ها و جابجائی صورت گرفته است. بدین ترتیب است که با

تحلیل جامعی از یکی از نخستین ساخته‌های رنوار، فیلم نانا آغاز می‌کنیم که به عقیده نویسنده کتاب همراه با قاعده بازی هسته اصلی کارهای مهم رنوار را تشکیل می‌دهد. بهمین‌سان داستان یک عشق آنتونیونی به عنوان شاهکاری از ساختارسازی سینمایی معرفی می‌شود. یک داستان ساده شاهکار فراموش‌شده مارسل هانسون نیز موضوع یک تحلیل جامع و دقیق قرار می‌گیرد. هانسون از استادان مسلم سینماست و زندگی حرفه‌ای او شاهی است بر فشارها و اتلاف‌هایی که جزء ماهیت اساسی صنعت فیلمسازی در کنار توده تماشاگر است.

فصل آینده تاریخ فیلمسازی و نظریه‌پردازی در فرانسه بدون دخالت فیلمسازان برای تغییر اساسی وضع موجود، غیرقابل‌تصور است. همانگونه که فداکاری مداوم چند نسل فیلمساز مستقل، شکل فیلمسازی در این کشور (ایالات متحده) را تغییر داد. دودلی‌های سینمای فرانسه، جو اجتماعی ناپایدار بعد از حوادث ماه مه ۱۹۶۸، کیفیت سؤال‌برانگیز کارگردار، تحولات جدید کارش و تأثیر رادیکالیزه شدن عقاید سیاسی‌اش در خط‌مشی‌های فیلمسازان مستقل آمریکائی، همه حکایت از ضرورت این تغییر دارد.

"زمان و مکان در سینما" که نگارش آن در ۱۹۶۷ به پایان رسید، کوششی برای ارائه یک دیدگاه جدید از تاریخ و نیز نشانه پایان یک دوره تاریخی است. این دوره تجدیدحیات سینمایی همزمان بود با یک دوره جوانی و رشد و من خوشبختانه در همه اینها سهیم بودم. سرسختی بورچ و لحن تعجیل‌آمیزش متعلق به یک دوران کشف و بحث و جدل همراه با شور و شوق جوانی است و امروزه وقتی به نتایج آن دوران در زمینه نظریه‌پردازی می‌نگریم، آن را پربار می‌یابیم. صدای بورچ صدای طرفداری از انضباط در آفرینش یک بافت هنری همراه با ارتباط ارگانیک است و او همانند دکارت تأکید دارد که اندیشه خود یک شور با اشتیاق است و نیز اینکه ضرورت‌های انتقادی در پیگیرترین شکلش سلطه و مقام ممتاز تخیل در آفرینش هنری را تأیید می‌کند.

نیویورک - آنت مایکلسون

Annette Michelson

ژانویه ۱۹۷۳

پیشگفتار برای متن انگلیسی

این کتاب را در ۱۹۶۷ نوشتم . مطالب آن که نخستین بار در ده مقاله در مجله گایه دو سینما منتشر شد ، چکیده یک رشته سخنرانی است که در مدرسه کورلیتره (Cours Litttré) ایراد کردم . کورلیتره برنامه فشرده‌ای برای دانشجویان فیلم داشت و درواقع می‌توان آن را موسسه آموزش فنون سینمایی (L'Institut de Formation Cinematographique) دانست که کمی بعد به دست ژان - آندره فیشی (Jean-Andre Fieschi) ، دانیل مانسیه (Daniel manciet) و خود من بنیان گذارده شد .

آن گفتارها - و نوشته‌ها - فرصتی تدارک‌نمیده برای تنظیم و بیان اندیشه‌هایی شد که طی چهارده سال کار پراکنده فیلمسازی ذهنم را هر روز با بی‌تابی بیشتر به‌خود مشغول می‌داشت . طبعاً و شاید متأسفانه من از آن فرصت برای نگارش و انتشار اندیشه‌هایی که تصور می‌کردم به‌حد پختگی رسیده و آخرین کلام من در زمینه فیلمسازی خواهند بود ، استفاده کردم : در آن زمان من خود را درجه اول یک فیلمساز و یک "آفریننده آثار هنری" می‌دانستم ، و این گذار به‌حیطه نظریه و نقد فیلم را یک سرگرمی گذرا تلقی می‌کردم . و بی‌شک به‌همین خاطر است که از دید کنونی من این کتاب یک بلندپروازی ناشیانه و ناکام است .

تحقیقات بعدی که همراه فیشی و دانشجویان موسسه آموزش فنون سینمایی انجام دادم ، به‌من آموخت که فیلمسازی و تدریس و نویسندگی همه بخشی تفکیک‌ناپذیر از یک جستجوی معرفتی است . نتیجه این تحقیقات البته فرضیه‌های اساسی کتاب را نفی نمی‌کند ، ولی اگر قرار بود این کتاب را امروز بنویسم ،

می‌توانستم فرضیه‌های مطرح‌شده را بهتر پیاده و تنظیم کنم. و بخصوص روش‌هایی که طی این مدت برای تحلیل آثار هنری آموخته‌ام به‌من امکان می‌داد از توصیف‌های مبهم و نیز اشتباهاتی که در متن فرانسوی - مقاله‌ها و کتاب - را خراب کرد، اجتناب ورزم. فکر می‌کنم اکنون بسیاری از این اشتباهات حذف یا تصحیح شده است و در دو مورد که احساس می‌کردم حذف مثال‌های آورده‌شده به‌بنیان استدلال لطمه می‌زند، به‌عنوان اشتباه مشخص‌شده و به‌منزله "نمونه‌های تخیلی" در کتاب حفظ شده است - تصور می‌کنم این روش مناسب این کتاب باشد، چرا که علی‌رغم رویه نازکی از عینیت، این کتاب بیانیه یک فیلمساز است در یک زمان معین درباره اینکه چگونه دوست دارد فیلم بسازد یا انتظار دارد دیگران بسازند. اینکه این نظر تا چه حد می‌تواند شریخش باشد، خواننده داوری خواهد کرد.

اگر بخواهم در انتقاد دقیق‌تر باشم باید بگویم که کتاب تدریجاً - به‌ویژه از فصل هشتم به‌بعد - کم‌وبیش افت دارد. طبقه‌بندی‌های ارائه‌شده در چهار فصل اول و فصل ششم در وابستگی نزدیک با تجربیات خود من به‌عنوان فیلمساز هستند و از پشتوانه یک زمینه تجربی و عملی برخوردارند، و از طرف دیگر دو فیلم بلندی که در فصل پنجم تجزیه و تحلیل شده‌اند، دو اثری بودند که تا آن زمان بیش از همه مورد بررسی قرار داده بودم. متأسفانه تمایل غیرقابل‌توجیهی به‌اینکه این کتاب یک بیانیه قطعی و تردیدناپذیر باشد، سبب شد تا درباره مسائل بنویسم که - به‌ویژه در دو فصل نهایی - به‌اندازه کافی به‌آنها نیاندیشیده بودم و با آنکه احساس می‌کنم بینش‌های اساسی مطرح‌شده در آن دو فصل درخصوص رابطه شکل و محتوا نادرست نیست، و می‌توانند - همانطور که به‌تجربه ثابت شده است - خواننده را به مسیرهای بارورتری هدایت کنند. امروزه این مطالب از نظر من در حاله‌ای از عدم مسئولیت پیچیده است. در این پیشگفتار مایلم چند اندیشه بنیانی کتاب را که متأسفانه اغلب بقدر کافی تشریح نشده است، روشن سازم. به‌این امید که کتاب برای خوانندگان - چه فیلمسازان آینده و چه علاقه‌مندان جدی سینما - شریخش‌تر باشد.

شاید بدین‌ترتیب دیدگاه انتقادی مناسبی برای ارزیابی این کوشش زودرس من در کاربرد روش پدیده‌شناسی (Phenomenology) در هنر، و نیز معیاری برای جدا کردن سره از ناسره به‌دست آید. چرا که در حال حاضر تحلیل فیلم‌های داستانی براساس روش‌های مکتب پدیده‌شناسی هنوز مراحل جنینی را می‌گذراند و از این‌نظر کتاب حاضر می‌تواند گشاینده افق‌های فکری جدیدی برای فیلمساز متفکر و محقق تاریخ و زیبایی‌شناسی فیلم باشد.

یکی از واژه‌هایی که در این کتاب زیاد به‌کار برده شده شکل یا فرم است. بی‌شک در زمان نگارش کتاب برداشت من از این واژه مبهم و نامشخص بود، هرچند که هنوز متقدم از این واژه کاربرد غیرقابل‌توجیهی نداشته‌ام. به‌رحال برای روشن شدن بنای این واژه و گرایش کلی کتاب، مایلم برداشتی ساده ولی بسیار بارور از گفته آندره هودر (André Hodeir) درباره فرم موسیقی ارائه کنم:

"فرم یک اثر هنری آن وجه از هستی آنست که ضمن حفظ یگانگی اثر هنری، در جهت گستراندن آن به‌حد اکثر میزان تنوع، گرایش دارد". این تعریف جامع اگر که در فصل‌های آینده در نظر خواننده باشد،

مانع از آن خواهد شد که نظرات ارائه شده بطور مکانیکی و انعطاف ناپذیر تفسیر شود - گو اینکه اعتراف می‌کنم نحوه عرضه مطالب گاه این نوع تفسیر را می‌طلبد - در پرتو این تعریف از فرم، باید آشکار باشد که تحلیل من از یک داستان ساده مارسل هائون کوشی است برای برهنه ساختن الگویی که در آن این وجه از هستی در همه سطح‌ها: داستانی، روانی، تضاد عاطفی و نیز در سطح صرفاً فنی عمل می‌کند و مایلم که خواننده همین روش را درباره ملاحظات و اظهارنظرهایی که درباره فرم و شکل بسیاری از فیلم‌های دیگر ارائه کردم، به کار برد.

پشتوانه فکری این کتاب این باور است که فیلمسازی با هدف آفرینش توهم یک واقعیت که تماشاگر باید آن را به کلی مجزا از جهان فرض کند - چیزی که مشابه آن را برشت با عنوان تحلیل‌رفتن شخصیت تماشاگر در دنیای ذهنی نویسنده نمایشنامه (Identification) رد می‌کند و من آن را علت وجودی "نقطه صفر سبک سینمایی" می‌دانم - اساساً "دربردارنده یک عامل بیگانه‌سازی است. امروزه با درک بهتر از نقش نشانه‌ها و نمادها در تحولات هنری می‌توانیم کارهای برشت را با برداشت گسترده‌تری از این عقیده او که هنر متعهد باید حاوی پیام (اطلاعات) سیاسی باشد بازخوانی کنیم و با تلفیق اندیشه‌های او با نظریه‌های آیزنشتاین مبانی برای ارزیابی آثار سینمایی برتر به دست آوریم. آیزنشتاین می‌نویسد:

هنر تماشاگر را به یک فرآیند آفرینش می‌کشاند که طی آن شخصیت او بی‌آنکه تحت نفوذ شخصیت هنرمند باشد، در هماهنگی کامل با طرح ذهنی هنرمند گسترش می‌یابد همانگونه که در جریان آفرینش یک تصویر کلاسیک در صحنه تئاتر، شخصیت هنرپیشه بزرگ با شخصیت یک نویسنده بزرگ جوش می‌خورد. ^{۱۱}

از نظر آیزنشتاین - و نیز از نظر من - درک کامل فرآیند آفرینش هنری از جمله دریافت آگاهانه فرم، یک تجربه رهائی‌بخش است. و اما درباره برداشت دیالکتیکی من از فرم فیلم که نادانسته از مقاله دیگری از آیزنشتاین به عاریت گرفتم، باید اعتراف کنم که علی‌رغم اعتبار و درستی این برداشت، دیگر آن را یک اصل عام و تضمین‌کننده پیشرفت فعالیت فیلمسازی نمی‌دانم - گویا آیزنشتاین هم به دلایل مشابهی سرانجام این اندیشه را رها کرد - وجه هستی فیلم به خاطر کیفیت یگانه و ترکیبی مواد خام آن - که در این کتاب سعی در تشریح آنها دارم - به غایت پیچیده است. فکر می‌کنم صفحات آینده این کتاب از این نظر مفید باشند که در آنها کوشش کرده‌ام برخی از بردارهای این پیچیدگی را بیرون بکشم و الگوهایی برای کاربرد آنها پیشنهاد کنم.

دیالکتیک در ساده‌ترین مفهومش (آنچنانکه مورد نظر آیزنشتاین بود) می‌تواند تصویری روشن از کوشش فیلمسازان خلاق برای ایجاد ارتباط متقابل بین متغیرهای اساسی فیلم با هدف حفظ وحدت فیلم، ضمن استفاده از عناصر متنوع ارائه دهد. با اینجه شاید لازم باشد مفاهیم پیچیده‌تر و مشخص‌تری مثلاً با تلفیقی از روش‌های پدیده‌شناسی (Phenomenology) و نشانه‌شناسی (Semiology) ابداع شود و به

کمک آنها شرح کاملی از تحول هنر فیلم - اینکه در گذشته چگونه شناخته شده بود و در آینده ممکن است چگونه شناخته شود - تنظیم شود ، به قصد دست یافتن به چنین هدفی اکنون دو کتاب در دست تهیه دارم : یکی مطالعاتی درباره مفهوم فرم در سینمای ژاپن و دیگر تاریخ تحول زبان سینمایی از ۱۸۹۵ تا ۱۹۳۵ . امید است کتاب حاضر برای خوانندگان مقدمه‌ای برای کتاب‌های بعدی باشد ، همانطور که برای نگارنده به عنوان یک آماده‌سازی ضروری بوده است .

لندن - نوئل بورچ

ژانویه ۱۹۷۳

بخش یکم

مفاهیم اساسی

فصل یکم

پیوندهای فضائی و زمانی

واژه‌هایی که یک فیلمساز یا نظریه‌پرداز سینما به کار می‌برد، انعکاسی از برداشت او از ماهیت فیلم است. مثلاً "واژه فرانسوی دکوپاژ تکنیک (découpage technique) با به صورت ساده‌ترین فقط دکوپاژ^۱ با معانی متعدّدش را در نظر بگیریم: در کاربرد روزانه دکوپاژ به شکل نهائی فیلمنامه گفته می‌شود که در آن کارگردان همه اطلاعاتی را که فکر می‌کند گروه فنی تولید فیلم برای درک منظور او و یافتن تمهیدات فنی برای اجرای آن یا به عبارتی دیگر برای برنامه‌ریزی کارشان براساس کار کارگردان نیاز دارند، آورده است. با تعمیم این برداشت ولی باز در سطح کار روزانه، دکوپاژ به خرد کردن کم‌وبیش دقیق حوادث داستان به نماها و فصل‌ها (سکانس‌ها) پیش از فیلمبرداری اشاره دارد. البته فیلمسازان فرانسوی تنها کسانی نیستند که برای این کار واژه خاصی دارند، در این معنا دکوپاژ برابر با Shooting-Script فیلمسازان انگلیسی و Copione فیلمسازان ایتالیائی است. ولی فیلمسازان انگلیسی و ایتالیائی پیوسته از نوشتن یا تنظیم Shooting-Script یا Copione صحبت می‌کنند و این بدان معناست که از نظر آنان این کار مهم‌تر از سایر فعالیت‌های فیلمسازی نیست. از واژه دکوپاژ در زبان فرانسه یک معنای سوم نیز برداشت می‌شود که زبان انگلیسی هادلی برای آن ندارد. این معنای سوم، با آنکه از معنای دوم (خرد کردن داستان به نماها) ریشه گرفته، از آن کاملاً مستقل است، در این معنا دکوپاژ نه به یک فرآیند خاص پیش از فیلمبرداری اشاره دارد و نه به یک فعالیت فنی خاص. این معنای سوم واژه دکوپاژ به ساختار بنیانی یا اندیشه‌ای که طرح کلی فیلم از آن مایه گرفته است، اشاره دارد. یک فیلم، تا آنجا که به فرم یا شکل آن مربوط است، از رشته‌ای از قطعات درآورده شده از تداوم فضائی و زمانی تشکیل شده است. و حاصل

آمیزش قطعه‌های فضائی - یا به زبان دقیق‌تر رشته‌ای از قطعه‌های فضائی جدا شده در جریان فیلمبرداری - با قطعه‌های زمانی که طول زمانی آنها ممکن است به‌طور تقریبی در زمان فیلمبرداری تعیین شده باشد ولی طول نهائی و قطعی‌شان روی میز مونتاز تعیین می‌شود. آن چیزی است که به عنوان معنای سوم دکوپاژ در نظر گرفته‌ایم. واژه دکوپاژ دربردارنده یک اندیشه دیالکتیکی است که به کمک آن می‌توانیم شکل خاص یک فیلم را تعیین کنیم و براساس آن شکل خاص، فیلم را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم و نحوه گسترش آن را در فضا و در زمان روشن کنیم. دکوپاژ به عنوان یک مفهوم ساختاری و دربردارنده یک سنتر دقیقاً "یک اندیشه فرانسوی است. در آمریکا یک فیلمساز یا منتقد فیلم (تا آنجا که ممکن است به تکنیک فیلم توجه داشته باشد) یک فیلم را به عنوان دو فعالیت متوالی و متمایز از هم - یعنی انتخاب موقعیت فیلمبرداری و سپس تدوین تصاویر فیلمبرداری شده - در نظر می‌گیرد. یک فیلمساز یا منتقد فیلم انگلیسی زبان ممکن است هیچگاه به این فکر نیافتد که این دو فعالیت، از یک اندیشه بنیانی واحد سرچشمه می‌گیرند، فقط به این دلیل که واژه خاص برای این اندیشه در دست ندارد و شاید عامل زبان نقشی داشته است در اینکه در پانزده سال گذشته مهمترین ابداعات فرمالیستی سینمائی در فرانسه صورت بگیرد.

با بررسی شیوه‌های علمی دو نوع دکوپاژ (یکی فضائی و دیگری زمانی) برای آفرینش یک بافت صوری (فرمالیستی) پیوسته و گویا، می‌توانیم روش‌های مختلف پیوند فضاهای تصویر شده در دو وضعیت فیلمبرداری متوالی و نیز روش‌های متفاوت به هم پیوستن دو موقعیت زمانی را دسته‌بندی کنیم. اینگونه دسته‌بندی شکل‌های علمی پیوندهای زمانی و فضائی بین دو نما، شاید یک کوشش فاضل‌آبانه بی‌هدف بنماید، اما تا آنجا که اطلاع دارم چنین کوششی قبلاً نشده و به تقدم که این کوشش می‌تواند دیدگاه جدید و مهمی را بکشد.

صرفنظر از برخی نشانه‌های گذشت زمان مانند دیرالو (dissolve) و وایپ (Wipe) که می‌توان آنها را شکل‌هایی از پیوند ساده دونما دانست، پنج نوع مشخص از پیوند زمانی بین هر دونما ممکن است.

نخست، دو نما ممکن است در تداوم زمانی کامل باشند. از یک نظر بهترین نمونه این نوع تداوم زمانی عبارتست از قطع از نمای کسی که صحبت می‌کند به نمائی از مخاطب او به ترتیبی که دنباله گفتار او بدون وقفه و از خارج از کادر شنیده شود. بدیهی است که چنین تداومی در تمام مواردی که یک نما با نمائی از زاویه روبرو پیوند می‌شود، وجود دارد. با آنکه اصطلاح قطع - منطبق ساده (Straight match-cut) (همانطور که در قسمت‌های بعدی این فصل توضیح خواهیم داد) بیشتر به تداوم فضائی اشاره دارد، با اینحال می‌توان آن را یک نمونه دیگر از تداوم زمانی کامل دانست. وقتی نمای (الف) کسی را نشان می‌دهد که به یک در نزدیک می‌شود، دستش را روی دستگیره می‌گذارد، آن را می‌چرخاند و در را باز می‌کند، نمای (ب) که احتمالاً از سوی دیگر در گرفته می‌شود، می‌تواند دنباله حرکت را دقیقاً "از جایی که در نمای (الف) قطع شده بود، دنبال کند و بقیه حرکت وارد شدن به اطاق و غیره را همانطور که "واقعا" ممکن است اتفاق بیفتد، نشان دهد. این حرکت را می‌توان همزمان با دو دوربین فیلمبرداری کرد.

آنچنانکه دونهای آفیلبرداری شده در تلفیق با یکدیگر، تداوم کامل یک حرکت از دو زاویه متفاوت را حفظ کنند. و برای آنکه در نوار فیلم تدوین شده تداوم کامل داشته باشیم کافی است ته نهی (الف) را به سر نهی (ب) بچسبانیم.

نوع دوم از رابطه زمانی بین دو نما با فاصله زمانی همراه است، به عبارت دیگر زمان بین دو نما کوتاه یا حذف می شود. در همان مثال باز کردن در که توسط دو دوربین (یا یک دوربین از دو زاویه مختلف) فیلمبرداری می شود، قسمتی از حادثه را می توان هنگام پیوند دو نما قطع کرد (در نهی الف کسی دستش را روی دستگیره در می گذارد و آن را می چرخاند و در نهی ب در را پشت سرش می بندد). حتی قراردادی ترین فیلم ها اکثراً از این روش برای جمع و جور کردن حوادث و حذف بخش های غیر ضروری استفاده می کنند. مثلاً ممکن است در نهی (الف) شخصی نخستین گام ها را روی پله کان یک ساختمان چند طبقه بگذارد و در نهی (ب) در طبقه دوم یا حتی پنجم ساختمان باشد. به ویژه در مورد حوادث ساده مثل باز کردن در و عبور از آن، حذف یا کوتاه کردن فاصله زمانی می تواند به هر یک از چند روش مختلف انجام گیرد. ممکن است حرکت یا حادثه "واقعی" پنج تا شش ثانیه طول بکشد و زمان حذف شده طول متغیرهای از یک بیست و چهارم ثانیه تا یک یا چند ثانیه را دربر داشته و در هر نقطه از حرکت رخ داده باشد. این موضوع در مورد تداوم زمانی کامل نیز صدق می کند. بدین معنا که لحظه انتقال از یک نما به نهی دیگر می تواند در هر لحظه رخ بدهد. یک پیوندگر فیلم ممکن است عقیده داشته باشد که در هر دو مورد فقط یک لحظه "صحیح" برای قطع - منطبق ساده یا کوتاه کردن حادثه وجود دارد و منظور او البته اینست که فقط در یک لحظه خاص است که انتقال از یک نما به نهی دیگر توجه تماشاگر را جلب نخواهد کرد.^۴ شاید اینطور باشد. اما وقتی ما در جستجوی سبک سینمایی خاصی که کمتر روان است و عمداً روی ساختمان فیلم تاکید دارد هستیم، در آن صورت دیگر این محدودیت را نخواهیم داشت و دامنه امکاناتی که در اختیار ما قرار دارد بسیار وسیع خواهد بود.

نتیجه می گیریم که این نوع اول حذف زمان عبارت از حذف یک فاصله زمانی کاملاً "محسوس و حتی قابل اندازه گیری است و وقوع و دامنه حذف زمانی همیشه و ضرورتاً به صورت یک وقفه کم و بیش مشخص در یک حادثه بصری یا صوتی که بالقوه می تواند تداوم کامل داشته باشد، آشکار می شود. (البته یک حادثه صوتی مداوم - کلامی یا غیر کلامی - همزمان با یک حادثه تصویری غیر مداوم مثل از نفس افتاده کودار و زازی در مترو (Zazie dans le Métro) لوئی مال از امکانات جالب و قابل بررسی است.) در مثال های قبلی - عبور از در و بالا رفتن از پله ها - جفت دقیق تداوم فضائی ما را از یک وقفه یا فاصله در تداوم زمانی آگاه می سازد و حتی به بیننده این امکان را می دهد که میزان واقعی بخش های حذف شده را اندازه بگیرد. (تداوم زمانی را نیز فقط در مقایسه با یک تداوم صوتی یا تصویری پیوسته می توان سنجید.) بدین ترتیب وقتی یک تعویض نما را از مکانی به مکانی دیگر می برد و هیچگونه وسیله ای (مثلاً "تلفن یا سایر وسایل ارتباطی) برای مرتبط ساختن دو مکان وجود ندارد، تداوم زمانی بین دو نما، ناهین باقی می ماند مگر آنکه تمهیدات ناخوش آیندی مثل نماهای درشت متوالی از صفحه ساعت یا قراردادهائی مثل

پیوند متناوب دو رشته حوادث که در دو مکان جدا از هم رخ می‌دهد، برای حفظ تداوم به‌کار برده شود.^۵ در نوع سوم پیوند زمانی (که روش دوم کوتاه کردن زمان است) زمان حذف‌شده نامشخص است که می‌تواند از یک‌ساعت تا یک‌سال و بیشتر ادامه داشته باشد. در چنین مواردی طول زمان حذف‌شده را فقط به‌کمک یک عامل خارجی - بخشی از گفتگوها، یک نوشته، ساعت، تقویم، تغییر سبک لباس و غیره - می‌توان تعیین کرد. این نوع پیوند نما با حذف زمانی نامعین، در ارتباط نزدیک با فیلمنامه، حوادث داستان و محتوای بصری فیلم است، ولی به‌هرحال یک نقش اساسی در بعد زمانی سبک فیلم دارد، چرا که زمان فیلم و زمان داستان علی‌رغم تفاوت بدیهی‌شان، می‌توانند رابطه دیالکتیکی دقیقی با یکدیگر داشته باشند. خواننده ممکن است ایراد بگیرد که مرز بین فواصل زمانی حذف‌شده معین و نامعین روشن نیست. قبول داریم که زمان حذف‌شده در پیوند دوتایی که عبور یک انسان از یک در را نشان می‌دهد، به‌طور نسبتاً "دقیقی قابل اندازه‌گیری است، بدین ترتیب که، می‌دانیم آن بخش از حرکت که درواقع باید انجام گرفته باشد ولی ما نمی‌بینیم، حذف شده است. اما اندازه‌گیری زمان لازم برای بالا رفتن از پنج رشته پله مشکل‌تر است. با اینهمه "زمان لازم برای بالا رفتن از پنج طبقه" یک واحد اندازه‌گیری است، به‌همان ترتیب که "یک نیروی شمع" مقدار نوری است که توسط یک شمع تولید می‌شود. ولی در یک حذف زمانی نامعین وقتی که یک حادثه مثلاً "چندروز بعد اتفاق می‌افتد، هیچگونه معیاری برای اندازه‌گیری در دست نیست.

بازگشت زمانی (Time reversal) نوعی دیگر از پیوند زمانی قابل اجرا است. در مثال قبل - عبور انسان از یک در - نمای (الف) می‌توانست تمامی حرکت تا مرحله عبور از در را دربر گرفته باشد و نمای (ب) با بازگشت به عقب حرکت را از مرحله باز شدن در نشان دهد و به عبارت دیگر بخشی از حرکت را به‌روشی عامدانه و مصنوعی تکرار کند. این تمهید را می‌توان یک بازگشت زمانی کوتاه یا پیوند درهم‌رفته خواند و ازجمله می‌توان یادآور شد که سرگئی آیزنشتاین این روش را زیاد و با نتایج درخشان به‌کار می‌برد - مثلاً "در صحنه پل در فیلم اکتبر (ده‌روزی که جهان را تکان داد)، از فیلمسازان معاصر بعضی از کارگردان‌های آوانگارد نیز از این روش استفاده کرده‌اند - ازجمله فرانسوا تروفو در فیلم "پوست لطیف" (La Peau douce) و لویی بونوئل در "فرشته اعدام" (The Exterminating Angel). باید یادآور شد که بازگشت زمانی مانند حذف زمانی، اغلب در مقیاس کوچک به‌کار برده می‌شود و از حذف یا تکرار چند قاب فیلم به‌منظور حفظ تداوم ظاهری فراتر نمی‌رود. و البته در فیلم‌های قراردادی هدف اصلی از کوتاه کردن فواصل زمانی صرفاً "حفظ تداوم ظاهری است. و اما اینجا اشاره ما نه بر سر یک فریب ساده ذهنی - مداوم نمایاندن حادثه‌ای که از نظر بصری مداوم نیست - بلکه بر سر گول زدن واقعی چشم است. در قطع - منطبق دو نمایی که مثلاً "عبور یک انسان از یک در را نشان می‌دهد (به دلایلی که مربوط به ماهیت دریافت بصری و خارج از بحث این کتاب است) چند قاب از فیلم تکرار یا حذف می‌شود تا حرکت فیلمبرداری‌شده تداوم روان‌تری داشته باشد. قطع دقیق دو نما یعنی پیوند نمای دوم به نمای اول درست در لحظه‌ای که حرکت در اولی قطع و در دومی شروع می‌شود گاهی فاقد این تداوم روان و

گولزنده است.

بازگشت زمانی اغلب به صورت رجعت به گذشته (Flashback) است و همانند زمان حذف شده می تواند از چندثانیه تا چندسال را دربر داشته باشد. بنابراین پنجمین و آخرین نوع پیوند زمانی، بازگشت زمانی نامعین است بدین معنا که طول زمانی رجعت به گذشته را درست مثل حرکت به جلو در بعد زمانی (یا حذف زمانی نامعین) بدون کمک عوامل خارجی نمی توان تعیین کرد. در نتیجه بازگشت زمانی نامعین در برابر بازگشت زمانی قابل اندازه گیری قرار می گیرد. علت اینکه رجعت به گذشته امروزه روشی منسوخ و اساساً "غیر سینمایی" می نماید اینست که بجز در موارد استثنائی مثلاً "در فیلم های آلن رنه یا فیلم هایی مثل "روز آغاز می شود" (Le Jour se lève) از مارسل کارنه یا "یک داستان ساده" (Une Simple histoire) از مارسل هائون، نقش رجعت به گذشته به عنوان یکی از عناصر فرم سینمایی و رابطه آن با سایر پیوندهای سینمایی هیچگاه درک نشده است. رجعت به گذشته درست مثل گفتار خارج از کادر (Voice-over) تاکنون چیزی بیش از یک وسیله داستانگویی ساده آموخته شده از هنرمان نویسی نبوده است. گو اینکه هر دوی این تمهیدات رفته رفته پذیرای نقش های دیگری شده اند.

و اما این عدم امکان اندازه گیری دقیق طول زمانی دربر گرفته شده در یک پرش به گذشته یا پرش به آینده آیا اشاره به حقیقتی ندارد که تاکنون نادیده گرفته شده؟ آیا در سطح ارتباط ارگانیک بین عوامل تشکیل دهنده شکل یک اثر سینمایی پرش به جلو و پرش به عقب در بعد زمانی مشابه نیستند؟ و بنابراین آیا بهتر نیست بگوئیم که در تحلیل نهائی فقط چهار نوع پیوند زمانی داریم که نوع چهارم آن پرش بزرگ به جلو یا به عقب در بعد زمان است؟ آلن روب گریه بی شک چنین می اندیشد و از این نظر فیلم سال گذشته در مارین باد او و آلن رنه بیش از آنچه که امروز تصور می شود به ذات ارگانیک یک اثر سینمایی نزدیک است.



گذشته از پیوندهای زمانی و مستقل از آنها، فضاها تصویر شده در دو نمای متوالی را می توان به سه روش به هم پیوند داد - گو اینکه بین این پیوندها و پیوندهای زمانی تشابهاتی هست.

نخستین نوع از ارتباط فضائی علمی بین دو نما، متضمن حفظ تداوم فضائی است. مشابه روشی که تداوم زمانی را حفظ می کند، هر چند که این تداوم فضائی می تواند همراه با تداوم زمانی باشد یا نباشد. در صحنه باز کردن در و عبور از آن که بیشتر به آن اشاره شد، تداوم فضائی که در هر سه نمونه یاد شده حفظ می شود. در هریک از سه شکل از صحنه مزبور همان بخش از فضا که به طور کامل یا ناقص در نمای (الف) دیده می شود، در نمای (ب) هم دیده می شود. به طور کلی هرگونه تغییر در زاویه دوربین یا در فاصله آن نسبت به یک موضوع فیلمبرداری یا در یک مکان معین و یا در داخل یک فضای محصور تداوم فضائی بین دو نما برقرار می کند. این همه البته بدیهی است.

در نتیجه چنین می نماید که تنها یک نوع دیگر از پیوند فضائی بین دو نما ممکن باشد که آن هم عدم تداوم یا ناپیوستگی فضائی است - به عبارت دیگر هر نوع پیوندی که در گروه نخست نگنجد، اما عدم

تداوم فضائی را می‌توان به دو گروه فرعی کاملاً " مشخص که شابهت شکفت‌انگیزی با دو گروه فرعی مربوط به حذف‌های زمانی و بازگشت‌های زمانی دارند، تقسیم کرد. نمای (ب) می‌تواند فضائی را که از هرنظر با فضای دیده‌شده در نمای (الف) متفاوت است نشان دهد ولی به نحوی که مجاورت فضای جدید به فضای قبلی آشکار باشد. (فضای جدید ممکن است بخشی دیگر از یک اطاق یا فضای بسته و محصور دیگری باشد). این نوع عدم تداوم یا ناپیوستگی فضائی موجب پیدایش مجموعه‌ای از واژه‌های سینمائی در ارتباط با مسئله تعیین جهت‌های فضائی در سینما گشته است و اینکه چنین واژه‌هایی باید ضروری باشد تأکیدی است بر تفاوت اساسی این نوع پیوند فضائی با یک‌نوع سوم که در آن ناپیوستگی فضائی کامل و اساسی است.

موضوع واژه‌های مورد نیاز در تعیین جهت‌های سینمائی ما را به یک واژه مهم که با موضوع مورد بحث وابسته است، می‌رساند. این واژه یا اصطلاح قطع - منطبق است و اشاره به تمام عناصری دارد که در حفظ تداوم بین دو یا چند نما تاثیر می‌گذارند. مثلاً "دکور می‌تواند منطبق (جور) یا نامنطبق (ناجور) باشد. در صحنه‌های فیلمبرداری عباراتی مثل این شنیده می‌شود: "این عینک جور نیست" و منظور اینست که بازیگر در صحنه‌ای که بیشتر فیلمبرداری شده و باید با صحنه در دست فیلمبرداری جور باشد این عینک را و یا اصولاً هیچ عینکی را بر چشم نداشته است. قطع - منطبق همچنین می‌تواند به عناصر فضائی اشاره داشته باشد، مثلاً "انطباق مسیر نگاه، انطباق جهات حرکت و موقعیت اشخاص و چیزها روی پرده، برخی از انطباق‌ها به عوامل فضائی - زمانی ارتباط دارند، مثلاً "در نمونه عبور از یک در، سرعت حرکت در دو نما باید جور باشد یا به عبارتی باید یکسان به نظر آید. برای روشن شدن مفهوم انطباق یا قطع منطبق بد نیست اشاره‌ای به تاریخچه تحول آن داشته باشیم.

در طول سال‌های بین ۱۹۰۵ تا ۱۹۲۰ که دوربین فیلمبرداری به تدریج به بازیگران نزدیک‌تر می‌شد و در نتیجه فضای صحنه بازی را که فیلمسازان نخستین دست‌نخورده باقی گذارده بودند، تجزیه می‌کرد، کارگردان‌ها متوجه شدند که برای نگهداری توهم یک فضای "واقعی" که در آن تماشاگر پیوسته رابطه فضائی مستقیمش را با بازیگر حس کند (و این موضوع یکی از نگرانی‌های بسیاری از کارگردان‌ها بوده و هست) رعایت برخی قواعد ضروری است تا تماشاگر احساس سردرگمی نکند و آن درک غریزی از جهات فضائی را که در تئاتر دارد و در زندگی هم تصور می‌کند که دارد، از دست ندهد. این اندیشه‌ها پایه‌های مفاهیمی مثل انطباق مسیر نگاه، جهت حرکت و موقعیت اشخاص و چیزهای روی پرده سینما بود.

انطباق مسیر نگاه و جهت حرکت روی پرده مربوط به دو نمائی می‌شود که فاقد تداوم فضائی ولی در مجاورت یکدیگر هستند. وقتی دو نما دونفر را که تصور می‌شود روبروی یکدیگر ایستاده‌اند، نشان می‌دهد، شخص (الف) باید به سمت راست پرده نگاه کند و شخص (ب) به سمت چپ و یا بالعکس، چرا که اگر هر دو نفر به یک سو نگاه کنند تماشاگر این تصور را خواهد داشت که این دونفر به یکدیگر نگاه نمی‌کنند و احساس خواهد کرد که در تعیین جهات فضائی پرده سینما سردرگم شده است. این اصل که توسط فیلمسازان نسل دوم کشف شد دربردارنده حقیقتی اساسی است که از موضوع جور بودن نماها فراتر می‌رود، ولی فقط

کارگردان‌های روسی بودند که به‌گونه‌هایی از آنچه که این اصل به‌آن اشاره دارد پی بردند (البته پیش از آنکه استالینیسم هرگونه کارهای آزمایشی در سینما را به‌یکباره متوقف سازد). و آن حقیقت عبارتست از این‌که فقط آنچه که روی پرده سینما می‌گذرد مهم است. و به عبارت دیگر پرده سینما تنها فضای سینمایی واقعی است. و در فضای پرده سینما می‌توان با استفاده از انواع نامحدود از فضاهای واقعی دخل و تصرف کرد. و به همین جهت است که معتقدیم برهم‌زدن تصورات تماشاگر درباره جهات فضایی یکی از باارزش‌ترین ابزار کار یک فیلمساز است. در قسمت‌های بعدی کتاب باز به این اندیشه‌ها خواهیم پرداخت.

به عنوان یک نتیجه فرعی از اصل انطباق مسیر نگاه. اصل انطباق مسیر حرکت روی پرده نیز کشف شد: شخص یا چیزی که از کناره چپ قصاب فیلم یا پرده سینما خارج می‌شود در نمای بعدی که تصور می‌شود فضایی نزدیک یا چسبیده به فضای قبلی را نشان می‌دهد. باید از کناره راست پرده وارد شود. در غیر این صورت چنین به نظر خواهد آمد که مسیر حرکت شخص یا آن چیز عوض شده است.

و سرانجام کارگردان‌ها متوجه شدند وقتی دو نما با تداوم فضایی دونفر را از فاصله نسبتاً "نزدیک" نشان می‌دهد. موقعیت آنها نسبت به هم در نمای اول مثلاً "یکی در سمت چپ و دیگری در راست نباید در نماهای بعدی تغییر کند. چرا که بیننده هر تغییر موقعیت روی پرده را یک تغییر در فضای واقعی تعبیر خواهد کرد.

به تدریج که روش‌های تجزیه حادثه به نماها و سکانس‌ها توسعه و تلطیف یافت. قواعد مربوط به اصول تداوم هرچه بیشتر تثبیت شد. ^۷ روش‌هایی به منظور تضمین رعایت این اصول ابداع شد ^۸ و هدف اساسی اصول مزبور - نامحسوس ساختن حدفاصل بین دو نمای دارای تداوم فضایی یا از نظر فضایی نزدیک به هم - آشکارتر شد. با پیدایش سینمای ناطق این اندیشه که سینما یک رسانه اساساً "واقعیت‌گرا" است تقویت گردید و این اندیشه نادرست - لااقل تا آنجا که به موضوع پیوند نماها مربوط می‌شود - به زودی به آنچه که ما "نقطه صفر سینمایی" می‌خوانیم، منجر گردید. در نتیجه کارهای آزمایشی فیلمسازان روسی که مفهومی اساساً "مقاوت از دکوپاژ را بررسی می‌کردند منسوخ یا دارای ارزش‌های محدود اعلام شد. از قطع‌های "پرش" دار و قطع‌های "نامشخص" و با به اصطلاح "بد" باید اجتناب می‌شد چرا که این قطع‌ها ماهیت مبهم فضای سینمایی را آشکارتر می‌سازند. (روش پیوند نما با تکرار بخش‌های نزدیک به نقطه پیوند در فیلم "اکتبر" بدو مونتاز داوژنکو در فیلم "زمین" مبهم اعلام شد.) بدین ترتیب با انکار ماهیت چندبعدی پیوند نماها، فیلمسازان سرانجام هیچگونه توجیه هنری برای قطع از یک نما به نمای دیگر در دست نداشتند و تصمیم‌گیری در این خصوص صرفاً "باتوجه به سهولت کار و مسایل عملی انجام می‌گرفت. ولسی در اواخر دهه چهل چندتن از منضبط‌ترین فیلمسازان (لوکینو و یسکونتی در فیلم زمین می‌لرزد، آلفرد هیچکاک در طناب و میکال آنجلو آنتونیونی در داستان یک عشق^۹) ضرورت قطع نماها را مورد تردید قرار دادند و به این فکر افتادند که تا سرحد امکان از آن استفاده نکنند و با به ندرت و به عنوان وسیله‌ای که نقشی خاص را ایفا می‌کند به کار برند.

زمان آن رسیده که نظریان را درباره ماهیت و وظیفه پیوند نماها هم به عنوان وسیله‌ای برای مرتبط

ساختن دو نما و هم به عنوان ابزاری برای فصل‌بندی و سازمان‌دهی کلی فیلم و نیز درباره رابطه اینگونه پیوندها با ساخت داستانی فیلم تفسیر دهیم. ما تازه شروع به درک این مطلب کرده‌ایم که سازمان‌دهی صوری تعویض نماها و "انطباق"ها به مفهوم دقیق آن، اساسی‌ترین کار سینمایی است. همانطور که دیده‌ایم هر پیوند دارای دو متغیر - یکی زمانی و دیگری فضائی - است، بنابراین در اساس پانزده روش متفاوت (که از ترکیب پنج روش پیوند زمانی و سه روش پیوند فضائی به دست می‌آید) برای پیوند دو نما وجود دارد. به علاوه هر یک از امکانات فوق بر حسب تغییر عوامل دیگر می‌تواند به تعداد تقریباً نامحدود اشکال مختلف داشته باشد. این عوامل عبارتند از طول فاصله زمانی حذف‌شده و فاصله بازگشت زمانی و مهتر از آن تغییر زاویه و فاصله دوربین با موضوع فیلمبرداری که خود می‌توانند به طور نامحدود متغیر باشند. (گذشته از اینها اختلاف عمده در زاویه نگاهها و مسیر حرکات اشخاص و اشیاء روی پرده سینما که کمتر قابل کنترل هستند، می‌توانند نقش‌های مهمی داشته باشند). البته منظور این نیست که اینها تنها عوامل مؤثر و قابل توجه در تعویض نما هستند. عوامل دیگر مانند حرکت دوربین یا حرکت موضوع فیلمبرداری، کمپوزیسیون و محتوای تصویر و غیره، فقط ماهیت خاص یک انطباق (بین دو نما) و نه نقش پیوندها در سازمان‌دهی کلی فیلم را تعیین می‌کنند. در زمینه رابطه محتوای نماها با یکدیگر جالب است بدانیم که تصویر درشت صورت یک انسان و به دنبال آن تصویر یک ظرف غذا این تصور را القاء می‌کند که شخصی مزبور گرسنه است. اما این رابطه‌ای است بین نمادها و نشانه‌های دو نما که فقط ما را در درک ارتباط مفاهیم دو نما یاری می‌دهد. بی‌شک ترکیب فرم و محتوای فیلم در یک فرآیند آفرینشی واحد و خلق آثاری که در آنها ماهیت پگانه اثر در تمام اجزای آن منعکس باشد، بالقوه امکان‌پذیر است ولی چنین سنتزی با توجه به اینکه فیلم هنوز یک وسیله ارتباطی ناقص است، فقط برای آینده قابل تصور و پیش‌بینی است. از طرف دیگر عواملی مانند حرکات دوربین، ورود به کادر و خروج از آن، کمپوزیسیون و غیره نیز می‌توانند به صورت وسایل کمک‌کننده در سازمان‌دهی فیلم به عنوان یک شیئی هنری درآیند، ولی احساس من اینست که در ساختارهای بی‌نهایت پیچیده‌تر آینده، تعویض نما یکی از عناصر اساسی خواهد بود.

یکی از روش‌های احتمالی سازمان‌دهی کلی پیوندهای فیلم را از هم اکنون می‌توان پیش‌بینی کرد، چرا که انواع پانزده‌گانه پیوند نماها می‌توانند منشاء طرح‌هایی از تداخل متقابل باشند و در نتیجه زمینه‌ای برای ایجاد مجموعه دیگری از ترکیب‌ها و تغییر شکل‌های قابل کنترل فراهم آورند. در لحظه گذار از یک نما به نمای دیگر ممکن است پیوند نما منطبق با نوع خاصی از پیوند فضائی یا زمانی به نظر آید ولی با پیشرفت فیلم آشکار شود که پیوند مزبور به گروهی غیر از آنچه که تصور کرده بودیم تعلق دارد. نمونه‌هایی از این روش حتی در فیلمسازی نسبتاً قراردادی هم به چشم می‌خورد. در یک صحنه از فیلم پرنده‌گان هیچکاک تپیی هدرن که اقامتش در خانه معلم مدرسه شهر بیش از اندازه به درازا کشیده است، به نامزدش تلفن می‌کند. نخستین نما او را در یک تصویر درشت - متوسط نشان می‌دهد، نمای بعدی هم را در حالی که در یک مبل می‌نشیند نشان می‌دهد که در شروع نما بخشی از قاب فیلم را پوشانده است. ما به

علت اینکه به‌نوع خاصی از تناوب بین نماها در صحنه‌های مشابه عادت کرده‌ایم و مهمتر از آن به‌خاطر فقدان هرگونه نشانه راهنما برای تعیین جهات فضائی، تصور می‌کنیم دوربین به‌بخش دیگری از صحنه برگشته است. و از آنجا که صدای تیبی هدرن خارج از قاب فیلم مکالمه را ادامه می‌دهد، نتیجه می‌گیریم که با یک پیوند نما با تداوم زمانی و ناپیوستگی فضائی روبرو هستیم. ولی وقتی معلم سرانجام به‌طور کامل می‌نشیند، قسمتی از صحنه که قبلاً "توسط او پوشانده شده بود آشکار می‌شود و ما تیبی هدرن را در یک نمای دور متوسط کنار تلفن می‌بینیم. بنابراین برخلاف تصور ما تداوم فضائی همراه با تداوم زمانی حفظ شده بود و نمای جدید یک نمای منطبق از همان زاویه قبلی است. تصور اولیه ما از موقعیت جدید صحنه اشتباه بوده و ما نسبتاً "دیر ناگزیر به‌تصحیح تصور غلط اولیه‌مان می‌شویم. حداقل چیزی که در مورد یک چنین پیوندی می‌توان گفت اینست که خیلی بیشتر از یک پیوند جور "نامرئی" و به‌روشی بسیار پیچیده‌تر در آگاهی‌مان تاثیر می‌گذارد. ماهیت دقیق رابطه بین دو نما تا چند لحظه مبهم می‌ماند و تنها لحظاتی بعد از تعویض نما روشن می‌شود. طول متغیر این فاصله زمانی خود می‌تواند یک متغیر دیگر برای ایجاد ساختار و ارتباط دیالکتیکی بین اجزای فیلم باشد.

در یک روش دیگر - که گرازا "به‌کار برده می‌شود - یک نمای دور از یک شخص با نمائی از همان شخص از فاصله نزدیکتر پیوند می‌شود و پس از مدتی آشکار می‌شود که نمای دوم مربوط به زمانی دیگر و حتی مکانی دیگر است. این روش با آنکه معمولاً در رجعت به‌گذشته و حذف‌های زمانی به‌کار می‌رود، امکاناتی نهفته در خود دارد که ترکیب‌های صوری بسیار پیچیده‌تری را ممکن می‌سازد - از آنگونه که در فیلم یک داستان ساده شاهد نمونه‌هایی از آن بوده‌ایم.

اشاره به این نکته ضروری است که اینگونه برهم‌زدن حس جهت‌یابی مستلزم آنست که از پیش یک تداوم فضائی - زمانی به‌هم پیوسته و زمینه‌ای منطقی حول روابط قابل‌درک بین نماها آفریده شده باشد.^{۱۰} یک روش منضبط‌تر و از نظر ساختاری پیچیده‌تر برای استفاده از پیوندهایی که جور بودن آنها با تاخیر زمانی آشکار می‌شود^{۱۱} باید به‌نوعی رابطه دیالکتیکی بین این‌نوع پیوندهای جور و پیوندهایی که جور بودن آنها بی‌درنگ آشکار است، متکی باشد. در این رابطه دیالکتیکی پیوندی که جور بودن آن با تاخیر آشکار می‌شود ممکن است یک مورد استثنائی باشد ولی دیگر کیفیت یک پدیده اتفاقی یا یک "ترفند" صوری را نخواهد داشت.

امکانات دیگری نیز از ابهام این‌نوع پیوندهای "باز" (که ماهیتشان بلادرنگ روشن نیست) حاصل می‌آید. فیلم‌هایی را می‌توان تصور کرد که در آنها درست همین ابهام در ماهیت پیوندها، بنیان اصلی فیلم را تشکیل دهد، و درک تماشاگر از فضای "واقعی" پیوسته برهم‌زده شود و درواقع تماشاگر هیچگاه نتواند خود را با فیلم همگام حس کند. سال گذشته در مارین بادرنه و آشتی‌ناپذیر (Nicht Versohnt) زان - ماری اشتروب بخصوص در نحوه استفاده‌شان از بازگشت زمانی و زمان حذف‌شده ناهم، نمونه‌های موجود از امکانات مورد بحث هستند.^{۱۲}

من به‌طور خلاصه طراحی از بکرشته "شیئی" ها یا "موجودیت" های صوری (پانزده نوع پیوند نماها و

مهارهای لازم برای تعریف آنها) را معرفی کرده‌ام و معتقدم از طریق تمهیداتی مانند تناوب ریتمیک، تکرار رهوس مطالب، ساده شدن تدریجی ساختارها، حذف تدریجی، تکرار دوره‌ای (ترجیع بند) و تغییرات سلسله‌ای می‌توان آنها را به‌صورتی بسیار منضبط گسترش داد، و ساختارهایی نظیر آنچه در موسیقی ۱۲ نوت مدرن ایجاد می‌شود، آفرید، و هیچکدام از این تمهیدات آنقدر که ممکن است تصور شود، نظری و انتزاعی نیست.

حتی در ۱۹۳۱ فیلم ام (M) شاهکار فریتس لانگ تماماً "براساس سازمان‌دهی دقیق پیوندهای صوری ساختار یافته بود. فیلم با سکانس‌هایی شروع می‌شود که در آنها هر نما دارای استقلال زمانی و مکانی است و حذف‌های زمانی و تفسیر مکان‌ها وجه غالب فیلم را تشکیل می‌دهند، بعد به تدریج ساختار فیلم به سوی پیوندهای مداوم پیش می‌رود و در نقطه اوج به‌صحنه معروف محاکمه می‌رسد که در آن تداوم زمانی و فضائی به‌مدت تقریباً ده دقیقه به‌طور دقیق و کامل حفظ می‌شود. در سر راه این پیشروی صوری چند پیوند منطبق با فاصله زمانی گنجانده شده است، لانگ نمائی را تکرار می‌کند که پیشتر چندبار دیده شده و یک دزد را از سوراخی که در کف اطاق ایجاد کرده تا به‌داخل بانک نفوذ کند، نشان می‌دهد. دزد یک نردبان می‌خواهد که خودش را بیرون بکشد، نردبان به‌پائین فرستاده می‌شود و دزد از سوراخ بیرون می‌آید و تازه می‌فهمد که پلیس در انتظار اوست و نه دوست‌هایش. در این لحظه، متوجه می‌شویم که زمان عزیمت دزدها تا ورود پلیس به‌کلی حذف شده و این نما برخلاف انتظار ما مدت‌ها بعد از رفتن همکاران دزد را نشان می‌دهد.

یک داستان ساده شاهکار نسبتاً گمنام مارسل هانن فیلم جدیدتری است که تماماً "براساس اصولی مشابه آنچه تشریح کرده‌ام سازمان یافته است. با آنکه این اصول در فیلم هانن به‌روشی کاملاً تجربی حاصل آمده‌اند، با اینحال کاربرد آنها در کمال انضباط و دقت است. یک داستان ساده را به تفصیل در فصلی دیگر مورد بررسی قرار خواهیم داد.

سینمای داستانی معاصر به تدریج خود را از قید و بند و تاثیر سبک‌های ادبی و شهادتی آزاد می‌کند و به همان میزان از "نقطه صفر سبک سینمایی" که در دو دهه سی و چهل تسلط مطلق داشت و هنوز هم از تاثیر نیرومندی برخوردار است، فاصله می‌گیرد. اما رهائی کامل از شکل‌های سنتی داستانگوئی و کشف اشکال "باز" جدید که بیشتر به تمهیدات صوری موسیقی بعد از دهه سی نزدیک باشد تا به سبک رمان‌نویسی پیش از جویس، مستلزم بررسی منظم و دقیق امکانات ساختاری نهفته در متغیرهایی است که شرح داده‌ام. سینما فقط وقتی به یک سبک مستقل دست خواهد یافت که این اشکال "باز" را به‌نحوی ارگانیک مورد استفاده قرار دهد. و این در درجه اول مستلزم آفرینش ارتباط حقیقتاً هماهنگ بین فصل‌بندی‌های فیلم براساس پیوندهای فضائی و زمانی نماها از یک‌طرف و محتوای داستانی آن از طرف دیگر است، به‌نحوی که ساختار صوری تعیین‌کننده ساختار داستانی باشد و برعکس.

عدم آگاهی دقیق تماشاگر از موقعیت‌های زمانی - مکانی همان اعتباری را دارد که آگاهی او از این موقعیت‌ها می‌تواند داشته باشد. و این‌ها فقط دو نوع از دیالکتیک‌های چندوجهی است که جوهر اصلی

سینمای آینده را تشکیل خواهد داد - سینمایی که در آن دکوپاژ به معنای محدود تجزیه داستان به نماها و سکانس‌ها برای فیلمسازان اصیل مفهومی نخواهد داشت و دکوپاژ به آن معنا که شرح دادیم از حوزه کارهای آزمایشی یا مفاهیم نظری درآمده و بخشی از روش‌های معمول فیلمسازی خواهد بود. صفحات آینده این کتاب با هدف کمک به تولد چنین سینمایی نوشته شده است.

یادداشت‌ها

۱. مشتق از فعل فرانسوی *découper* به معنای قطعه‌قطعه کردن.
۲. تا سال ۱۹۶۶.
۳. واژه نما (Shot) بسته به اینکه کاربرد آن به مرحله فیلمبرداری مربوط باشد یا مرحله تدوین دو هنای مختلف دارد:

یک نما در مرحله فیلمبرداری آن بخش از نوار فیلم است که از لحظه شروع کار دوربین تا لحظه قطع آن را دربر می‌گیرد. در مرحله تدوین یک نما فاصله دو قطع با دو تعویض نما است. درواقع به دو واژه متفاوت نیاز هست ولی تا آنجا که اطلاع دارم در هیچ زبانی این دو مفهوم با استفاده از دو واژه متفاوت از هم تفکیک نشده است.

۴. به نظرات من درباره "نقطه صفر سبک سینمایی" در بخش‌های بعدی رجوع شود.
۵. بدیهی است که همزمان بودن دو رشته که به طور متناوب با هم پیوند شده‌اند، صرفاً یک قرارداد است که توسط تماشاگر پذیرفته شده و در مواردی هم مشاهده شده است که پیوند متناوب چنین مفهومی ندارد. ازجمله در یکی از اپیزودهای سریال مردی از U.N.C.L.E. دو ماجرای غیرهمزمان متناوباً با هم پیوند شده‌اند. در یکی از این دو ماجرا که بی‌شک چندروز طول می‌کشد ایلینا کوریانگین در یک قبیله عربی اسیر است و در دیگری که ناپلئون سولو قهرمان اصلی آنست، حوادث فقط چندساعت طول می‌کشد.
۶. امروزه که به تدریج استفاده از دیزالو (محو تدریجی یک تصویر همزمان با ظهور تدریجی تصویری دیگر) برای مشخص کردن گذشت زمان دارد منسوخ می‌شود، اهمیت و نقش این نوع حذف زمانی آشکارتر شده است.
۷. قواعد اساسی همان‌هاست که در این فصل ذکر شده. یک قاعده مهم دیگر مقرر می‌دارد که با هر تعویض نما زاویه دوربین حداقل ۳۰ درجه تغییر کند. این قاعده مربوط به نحوه دریافت هر تصویر جدید توسط چشم است که در فصل سوم تشریح خواهد شد.
۸. ازجمله روش‌های قابل ذکر استفاده از نمای "لاسی" (Cut away)، رعایت خط فرضی (Median line)، و کاهش یا افزایش سرعت حرکات بازیگر در نماهای دور و نزدیک به منظور جور کردن آنها با هم است.

۹. لازم به یادآوری است که هر سه کارگردان مزبور به تدریج استفاده از این گونه نماهای طولانی را به کنار گذاشتند و این تغییر روش (دست کم در مورد آنتونیونی) همزمان بود. با آگاهی از نقشی که تعویض نما می‌تواند داشته باشد.

۱۰. در رابطه با این بحث بررسی مفهوم "واحد مونتاز" آیزنشتاین بر اساس کتاب درس‌هایی از آیزنشتاین (Lessons with Eisenstein) نوشته ولادیمیر نیزی (Vladimir Nizhny) توصیه می‌شود.

۱۱. درست پیش از نخستین چاپ این کتاب فیلم یک زن مهربان (Une Femme Douce) ساخته برسون روی پرده آمد. بافت صوری این فیلم تماما "بر اساس این نوع پیوند نماها سازمان‌دهی شده است و ضمناً" این فیلم محدودیت‌های ذاتی استفاده منظم از تطبیق‌های همراه با تاخیر زمانی را نشان می‌دهد.

۱۲. بدیهی است که فیلم مردی که دروغ می‌گوید (L'Homme qui ment) ساخته آلن روب گریه در این جهت بسیار پیشرفته‌تر است.

فصل دوم

نانا یاد و نوع فضا

برای درک فضای سینمایی شاید بهتر باشد آن را متشکل از دونوع فضا بدانیم : فضای درون قاب و فضای بیرون از آن . فضای داخل قاب همه آن بخش‌هایی است که روی پرده می‌بینیم . ولی فضای بیرون از قاب پیچیده‌تر است . این فضا را می‌توان به‌شش بخش تقسیم کرد : مرزهای چهار بخش اول از فضای خارج از قاب را چهار ضلع قاب فیلم تشکیل می‌دهد ، به عبارت دیگر این بخش‌ها منطبق هستند بر چهار رویه یک هرم فرضی ناقص (قطع شده در رأس) که در فضای دور و بر قاب گسترده است . پنجمین بخش از فضای خارج از قاب که کاملاً متمایز از چهار فضای مناسب بر کناره‌های قاب است ، فضای پشت دوربین است هرچند که بازیگران روی پرده برای رسیدن به این فضا معمولاً از سمت چپ یا راست دوربین می‌گذرند . و بالاخره یک بخش ششم هم وجود دارد که شامل فضاهایی است که دکور و اشیاء روی صحنه از دیده پنهان می‌کنند . بازیگران برای رسیدن به این بخش مثلاً از یک در بیرون می‌روند یا پشت یک ساختمان ، یک ستون وغیره از نظر ناپدید می‌شوند . این بخش از فضای بیرون از قاب تا فراصوی افق ادامه دارد .

و اما این بخش‌های فضایی چه نقشی می‌توانند در گسترش و تکامل صوری یک فیلم داشته باشند ؟ به این سؤال می‌توانستم به‌طور انتزاعی جواب بدهم ، ولی ترجیح داده‌ام مسئله را با اشاره به یک فیلم بخصوص که الگوی بی‌نظیری در استفاده از فضای خارج از قاب و ایجاد تضاد سیستماتیک بین این فضا و فضای روی پرده است ، بررسی کنم . فیلم موردنظر نانا ساخته ژان رنوار و یکی از آثار مهم در توسعه و تکامل زبان سینما است .

با شروع نخستین صحنه دراماتیک فیلم - جایی که موفا برای نخستین بار با نانا ملاقات می‌کند - تمامی ساختمان بصری فیلم بر حضور نه تنها فضای روی پرده بلکه همچنین فضای خارج از پرده - که به اندازه فضای روی پرده اهمیت دارد - پایه‌گذاری می‌شود. در نانا مثل هر فیلم دیگر بخش‌های فضایی با ورود به قاب یا خروج از آن اهمیت پیدا می‌کند و مشخص می‌شود. در فیلم رنوار بیش از نیمی از نماها با ورود یک بازیگر به صحنه آغاز می‌شود یا با خروج بازیگری به پایان می‌رسد (و یا هر دو با هم)، بطوریکه اغلب در آغاز و پایان نما به فاصله عبور چند قاب فیلم صحنه خالی می‌ماند. در واقع می‌توانیم بگوئیم که تمام ریتم فیلم نانا به این ورود و خروج‌ها بستگی دارد و نقش آنها در ایجاد تحرک در فیلم از این جهت اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که بجز نیم دوجین یا بیشتر نمای متحرک (که بعداً "به آنها خواهیم پرداخت)، تمامی فیلم از نماهای ساکن ساخته شده است. بدیهی است که فقط چهار بخش از شش بخش فضای خارج از کادر نقش واجدا همیتی دارند: فضای پشت دوربین، بخش‌های پشت دکور و، مهتر از این دو، فضاهای مماس بر کناره‌های سمت راست و چپ پرده. فضاهای بالا و پائین پرده فقط در چند نما که از زوایای خیلی رو به بالا، یا رو به پائین یا در امتداد پله‌ها گرفته شده برای ورود و خروج مورد استفاده قرار می‌گیرد. گفتیم که این "بخش"های فضایی از طریق حرکت به درون یا بیرون از قاب مشخص می‌شود، بدین معنا که هر بار شخصیتی از فضای روی پرده وارد یکی از بخش‌های فضای بیرون از پرده می‌شود یا از آن بخش به روی پرده می‌آید. آن قسمت از فضا در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد. کمی پس از شروع فیلم، نمایی هست که در آن موفا در حرکت شتاب‌زده‌اش به سوی اطاق نانا با ژرژ، شکار جدید نانا، برخورد می‌کند که با قیافه‌ای گنج و سودا زده اطاق نانا را ترک می‌کند. نمایی که در آن مسیر، دو شخصیت یکدیگر را قطع می‌کنند بسیار کوتاه است و بیش از یک ثانیه نمی‌پاید: دو مرد در یک نمای متوسط در نیمه راه حرکت شتاب‌زده‌شان بر زمینه یک دیوار برهنه دیده می‌شوند، موفا از چپ وارد می‌شود و ژرژ از راست، مسیر آندو همچون دو پیکان یکدیگر را قطع می‌کند و آنها بی‌آنکه به یکدیگر نظر بیاورند از دوسوی مقابل خارج می‌شوند. در این نما بخش اساسی حرکت هر دو شخصیت بیرون از قاب فیلم و در یک فاصله زمانی بسیار کوتاه - لحظات پیش از ورود هریک و متعاقب خروجشان - اتفاق می‌افتد، و بدین ترتیب این نما همزمان توجه تماشاگر را به فضاهای سمت راست و سمت چپ قاب فیلم معطوف می‌سازد.

رنوار همچنین می‌کوشد از ورود و خروج شخصیت‌ها برای مشخص کردن فضاهای پشت دوربین و پشت دکورها استفاده کند و این در زمان ساختن نانا یک نوآوری بود. نقشی که این بخش‌ها دارند تقریباً معادل نقش بخش‌های مماس با کناره‌های راست و چپ قاب است، ورود و خروج از درهائی که نزدیک مرکز قاب قرار دارند با لحظاتی از صحنه خالی پیش از هر ورود یا پس از هر خروج در این فیلم (بخصوص در صحنه‌هایی که در تالار بزرگ یا اطاق خصوصی نانا می‌گذرد) فراوان است. بدین ترتیب صحنه‌های خالی محصور در قاب فیلم، توجه ما را به آنچه که خارج از قاب اتفاق می‌افتد سوق می‌دهد و ما را از فضای خارج از قاب آگاه می‌سازد. چرا که در یک صحنه خالی پیش از هر ورود یا پس از هر خروج چیزی که چشم را سرگرم کند وجود ندارد. البته خروج یک شخصیت که صحنه را خالی می‌گذارد، ما را از حوزه مشخصی

از فضای بیرون از قاب آگاه می‌سازد، ولی وقتی یک نما با صحنه خالی شروع می‌شود ما نه می‌توانیم بدانیم کی و از کدام سو کسی وارد خواهد شد و نه اطمینان داریم که اصولاً "کسی خواهد آمد". (توضیحات بعدی من در همین فصل در بررسی کار با سوجیرو اوزو نکته اخیر را روشن خواهد ساخت). البته اصول حاکم بر انطباق مسیر حرکت‌ها و زوایای دوربین گاهی کمک می‌کند، به‌ویژه در مواردی که مسیر حرکت یک شخصیت که انتظار می‌رود وارد صحنه شود، در نمای قبل مشخص شده است - که این در مورد نانا همیشه صدق نمی‌کند. به‌هرصورت به‌محض آنکه یک بازیگر وارد قاب می‌شود، ورود او ذهن ما را متوجه لحظات گذشته و حضور فضائی که وی از آن درآمده است می‌سازد. از طرف دیگر تا لحظه‌ای که قاب خالی است، همه فضاهای دور و بر قاب آستان احتمال حرکت است و بخشی از فضا که سرانجام کسی از آن پدیدار می‌شود، در لحظه ورود، موجودیت مشخص و اهمیت اساسی می‌یابد.

رنوار در استفاده از فضا نوآوری دیگری نیز دارد: بازیگران او خیلی بیشتر از آنکه در ۱۹۲۵ معمول بود با عبور از کنار دوربین از صحنه خارج می‌شوند و بدین ترتیب ذهن تماشاگر را به فضای پشت دوربین معطوف می‌سازند. البته از یک دیدگاه کلی‌تر می‌توان این سؤال را مطرح کرد که خروج درامتداد یکی از قطرها قاب فیلم را چگونه می‌توان طبقه‌بندی کرد. چرا که بدیهی است برای دستیابی به فضای پشت دوربین ناگزیر باید از بخش‌های فضائی سمت راست یا چپ پرده گذشت، بجز در موارد نادری که بازیگر از "توی" دوربین عبور می‌کند. بدین ترتیب که بازیگر به‌سوی دوربین پیش می‌آید و دید آنرا مسدود می‌کند و بعد در نمای بعد با دور شدن از دوربین و باز کردن زاویه دید آن، "از سوی دیگر دوربین بیرون می‌آید". احتمالاً "نود و نه درصد از ورود و خروج‌ها مسیر مشخصی دارند که این البته در مورد هر ورود و خروجی که به‌صورت عبور از کنار دوربین است نیز صدق می‌کند. تنها مورد مبهم خروج از یکی از گوشه‌های قاب در نمائی است که از یک زاویه رو به‌پائین کاملاً "عمودی گرفته شده باشد.

بیرون رفتن سر یک بازیگر از کناره بالای قاب فیلم هنگامی که او از جا برمی‌خیزد تا از راست یا چپ قاب خارج شود، یک مورد قابل‌توجه دیگر است. این شکل به‌خصوص از خروج توجه تماشاگر را به‌دو بخش جداگانه از فضای خارج از قاب - ابتدا بخش مماس بر کناره بالائی و سپس بخش مماس بر کناره چپ یا راست - جلب می‌کند. بدیهی است اینگونه حرکت ترکیبی درامتداد محور افقی نیز ممکن است. در نانا اغلب یک سکansı یا بخش‌هایی از آن با نمائی آغاز می‌شود که در آن یک بازیگر، کسی را که بیرون از قاب است، مخاطب قرار می‌دهد. (صحنه میدان مسابقه نمونه جالبی از کاربرد این روش است).

گاهی نگاه بازیگر داخل قاب چنان تند و واجد معناست، که شخصیت خارج از قاب (و در نتیجه فضای تخیلی اشغال‌شده توسط او) دست‌کم به‌اندازه بازیگر و فضای روی پرده اهمیت پیدا می‌کند. خدمتکارهای نانا دائماً "از لای درها سرک می‌کشند که ببینند در فضای آنسوی در که ما نمی‌بینیم چه می‌گذرد و در این لحظات فضای نامرئی که بدین ترتیب مشخص می‌گردد و نیز شخصیت‌هایی که فضای مزبور را اشغال می‌کنند، اهمیتی حداقل مشابه آنچه که روی پرده می‌بینیم، پیدا می‌کنند. و بالاخره نگاه کردن به‌سوی دوربین فضای پشت دوربین را که فرض می‌شود، هدف نگاه آنجا قرار دارد، مشخص می‌کند. این روش البته با

نگاه کردن توی عدسی فرق دارد، چرا که درمورد اخیر این توهم پیش می‌آید که هدف نگاه، خود تماشاگر است و نه فضای پشت دوربین. به هر حال این روش خیلی به‌ندرت به‌کار برده می‌شود، بجز در فیلم‌های تبلیغاتی یا درموردی که بازیگر به اصطلاح با خودش حرف می‌زند.

روش سوم برای مشخص کردن فضای خارج از قاب، این‌بار در رابطه با نماهای ساکن و فاقد گفتگو، مستلزم آنست که قسمت‌هایی از اندام یک بازیگر خارج از قاب بیافتد. دکور صحنه نیز که دور و بر قاب گسترده است، فضای خارج از قاب را البته به‌روشی غیرفعال مشخص می‌سازد. هرچه باشد فضای خارج از قاب تخیلی است و فقط چیزی که روی پرده و کانون توجه است، می‌تواند آن را به عنوان فضایی که بخشی از حادثه در آن می‌گذرد، مشخص سازد. در صحنه‌ای که موفا ناخودآگاه با جاتخم مرغی بازی می‌کند، ما از فضای خارج از قاب فقط وقتی آگاه می‌شویم که دست شخصی ناشناس وارد قاب می‌شود و جاتخم مرغی را از دست موفا می‌گیرد. حال آنکه پاهای کنت که در تمام مدت از کناره پائینی قاب از حوزه دید خارج می‌شود، یا قفسه‌های کتاب که به احتمال زیاد در فراسوی کناره چپ قاب ادامه دارد، ذهن ما را به فضای خارج از قاب سوق نمی‌دهند. درک این نکته مهم است که فضای بیرون از قاب در هر فیلم یک هستی متناوب با نوسانی دارد و سازمان دادن به این کیفیت نوسانی می‌تواند ابزار نیرومندی در دست فیلمساز باشد. و رنوار از نخستین کسانی بود که این حقیقت را دریافته بود. در نانا نماهایی که در آن‌ها یک دست وارد قاب می‌شود، بسیار زیاد است، مثل وقتی که در صحنه تالار رقص دست مردی که بیرون قاب است، وارد قاب می‌شود و به نانا مشروب تعارف می‌کند. از یک نظر این یک نمونه از ورود به صحنه است، ضتهی چون بخش بزرگی از اندام بازیگر بیرون از قاب می‌ماند تاکید بر فضای خارج از قاب خیلی بیشتر از وقتی است که تمام هیكل بازیگر وارد قاب می‌شود. این روش سوم برای مشخص ساختن فضای بیرون از قاب شامل یک روش فرعی دیگر نیز می‌شود و آن هنگامی است که نما و بازیگر کاملاً ساکن باشد - یک نمونه: نمایی که در آن سر و تنه نانا در تمام مدت گفتگوی طولانی‌اش با موفا در تالار رقص توسط کناره چپ پرده به‌طور عمود قطع شده است.

فضای بیرون از قاب را می‌توان به یک صورت دیگر نیز طبقه‌بندی کرد: برای تماشاگر فضای بیرون از قاب می‌تواند تخیلی باشد یا واقعی و ملموس. وقتی که دست مدیر اپرا وارد قاب می‌شود که جاتخم مرغی را بگیرد، فضایی که او اشغال می‌کند تخیلی است - از جمله در آن لحظه ما نمی‌دانیم دست از آن کیست. ولی وقتی که نمای بعدی تمام صحنه - موفا و درکنار او مدیر اپرا - را آشکار می‌سازد، واقعیت این فضا به نمای قبلی برمی‌گردد و آن را از حالت تخیلی به صورت واقعی درمی‌آورد. این جریان در هر موقعیتی که یک نما با نمایی از روبرو دنبال می‌شود، تحقق می‌یابد، بدین معنا که نمای روبرو فضایی را که در نمای قبلی تخیلی بوده، واقعی می‌سازد. فضای بیرون قاب یا پرده احتمالاً به صورت تخیلی باقی خواهد ماند مگر آنکه یک نمای عمومی‌تر با یک نما از زاویه روبرو و با حرکت دوربین نشان دهد دستی که وارد قاب شده از آن کیست یا نگاه بازیگر متوجه چه چیزی بوده و با حرکت یک بازیگر از فضای درون قاب به خارج به کجا انجامیده است. (یک نمونه از فضایی که کیفیت تخیلی آن هیچوقت تغییر نمی‌کند مربوط به

نمایی است که در آن دستی وارد قاب می‌شود و ما هیچگاه لافل به‌طور مستقیم از هویت صاحب دست آگاه نمی‌شویم.)

برعکس در صحنه زیبایی که واندور به دیدن نانا می‌آید و او را به‌خاطر رابطه‌اش با ژرژ سرزنش می‌کند، پس از قطع از یک نمای متوسط از هردو آنان به یک نمای دور تک‌نفره از واندور که در مکان قبلی و نزدیک به کناره راست قاب نشسته است، فضای خارج از پرده‌ای که در ذهن ما شکل می‌گیرد، ماهیتی واقعی دارد چرا که درست پیش از این نما ما نانا را می‌دیدیم که به فاصله نیم متر از واندور درست آنسوی کناره قاب جدید نشسته است. به علاوه واندور ضمن صحبت کردن همچنان به‌سوی نانا نگاه می‌کند و بدین ترتیب پیوسته ما را متوجه این بخش از فضای بیرون پرده نگه می‌دارد. و وقتی واندور از جا برمی‌خیزد و در مرکز صحنه جلو و عقب می‌رود صندلی او همانجایی که بود باقی می‌ماند و نمای قبلی مشخص ساخته بود که این صندلی در مجاورت صندلی نانا قرار گرفته است. بنابراین آگاهی ما از این بخش از فضای بیرون از پرده، تداوم پیدا می‌کند. ولی به‌زودی متوجه می‌شویم که این فضا تغییراتی یافته که ما از آن بی‌خبر مانده بودیم. ما تصور می‌کنیم با این فضای بیرون از پرده آشنا هستیم و می‌دانیم طی لحظاتی که واندور روی قالی راه می‌رود، نانا در چه وضعیتی در آن فضا قرار دارد و در چه فاصله‌ای آنسوی کناره راست پرده نشسته است. سرانجام واندور از کناره راست قاب خارج می‌شود و در نمای بعدی از سمت چپ وارد می‌شود و به نانا می‌پیوندد، این نما تغییراتی را که در فضای مورد بحث به وجود آمده آشکار می‌سازد: نانا در این فاصله جایش را تغییر داده و اکنون روی کاناپه‌ای آرمیده است که ما پیشتر با دست‌کم در این سکانس ندیده بودیم (در هر صورت نتیجه یکی است چرا که آمادگی ما برای فراموش کردن حوادث طی یک فیلم بی‌اندازه زیاد است) به همین دلیل سازمان‌دهی فضای سینمایی تنها در چهارچوب یک سکانس خاص مقدور است.) ما با یادآوری گذشته متوجه می‌شویم که تصور اولیه ما از این فضای بیرون پرده نادرست بوده و به عبارت دیگر فضایی را که ما براساس طبقه‌بندی مورد بحث واقعی تصور کرده بودیم، درحقیقت تخیلی بوده است.

باید تا حالا روشن شده باشد که در اینجا با یکی دیگر از ابعاد دیالکتیکی^۲ شکل با فرم فیلم روبرو هستیم. ضمناً "مقایسه این نوع آگاهی واپس‌گرانه از ماهیت حقیقی فضای فراسوی پرده با آگاهی همراه با تاخیر از رابطه فضایی - زمانی دو نمای پیوندشده می‌تواند بسیار جالب باشد. دیالکتیک مورد بحث امکانات پیچیده‌ای در خود نهفته دارد: از یک‌طرف ورود به قاب و خروج از آن، نگاه کردن به فراسوی پرده، دربرگیری ناقص اشیاء و اشخاص در قاب (یا ترکیبی از هردو یا سه تمهید فوق) مشخص می‌کنند که فضای مورد نظر تخیلی است یا واقعی، و از طرف دیگر فضای مورد نظر با پنهان ماندن از دید تماشاگر می‌تواند پیش‌بینی‌شده و تخیلی یا تجدید نظر شده و واقعی باشد (مثل نمونه‌ای که پیشتر از فیلم نانا آورده شد). و البته این دیالکتیک می‌تواند در ارتباط با هر یک یا هر چند بخش از فضاهای شش‌گانه بیرون قاب باشد که این خود بر شمار و پیچیدگی امکانات می‌افزاید. رابطه بین فضای روی پرده و فضای فراسوی پرده نیز می‌تواند از پیچیدگی و اسهام مشابهی برخوردار باشد. ممکن است ما فضای فراسوی پرده را

ببینیم بی آنکه متوجه باشیم این فضا خارج از قاب قرار دارد (مثل وقتی که دوربین به طرف یک آینه قرار دارد بی آنکه قاب آینه داخل قاب فیلم باشد) و تنها وقتی متوجه اشتباه خود شویم که دوربین حرکت بکند یا کسی داخل قاب جایش را تغییر دهد. همچنین این امکان وجود دارد که تصور کنیم کسی یا چیزی که در یک نمای قبلی حضور داشته در نمای جدید جایی بیرون از پرده است. حال آنکه شخص مزبور داخل قاب است و توسط بازی سایه‌ها و رنگ‌ها از دید تماشاگر پنهان است (نمونه‌هایی از این دست را می‌توان در داستان عدس آبی (Duck weed story) اوزو یا خاطرات خانوادگی Cronoca familiare والریو زورلینی یافت. بدیهی است که چنین وضعیتی به ندرت پیش می‌آید و در واقع این گفته نوعی تناقض گوئی است (چرا که "دیدن" فضای بیرون پرده بنا به تعریف غیر ممکن است؟). با این همه توجه به این نکته ضروری است که اینگونه جابجایی (حتی اگر صورت‌های دیگری به خود گیرد) می‌تواند حد سهائی این بعد از دیالکتیک شکل فیلم را روشن سازد.

شاید این پرسش مطرح شود که تحلیلی مشابه آنچه که من آغاز کرده‌ام چه هدفی می‌تواند داشته باشد. حتی اگر بپذیریم که رویارویی منظم فضای روی پرده و فضای بیرون از پرده یکی از ابزارهای اساسی رنوار بوده و فیلمی که بیش از چهل سال پیش ساخته شد، موفقیتش را مدیون این تقابل است، هر گونه کوشش برای طبقه‌بندی همه انواع رابطه‌های صلی بین این دونوع فضا ممکن است امروزه یک فضل‌فروشی تلقی شود. آیا آنچه که شرح داده شده چیزی بیش از روش کلی ساختن هر فیلمی است؟ مگر در همه فیلم‌ها بازیگران وارد صحنه و از آن خارج نمی‌شوند و مگر در هر فیلمی با تمهیداتی مثل خیره شدن به بیرون از قاب فیلم، پیوند دو نما از زوایای روبرو، بیرون از قاب ماندن بخشی از اندام بازیگر و غیره به نوعی تقابل بین فضای روی پرده و فراسوی آن اشاره نمی‌شود؟ اینها پرسش‌هایی منطقی است، ولی حقیقت اینست که در زمان ساخته شدن نانا فقط تعداد انگشت‌شماری از کارگردانان - که بزرگترین کارگردان‌های تاریخ سینما نیز هستند - از این امکانات دیالکتیکی برای سازمان دادن به شکل کلی فیلم استفاده کرده‌اند. در اینجا لازم است یک نکته روشن شود، اگر امروز نانا یک اثر سینمایی مهم به نظر می‌آید دلیلش فقط این نیست که با این فیلم یک دوره استفاده فراوان از فضای فراسوی پرده در تاریخ سینما آغاز می‌شود، دلیل مهمتر اینست که این فیلم نخستین نمونه از استفاده سازمان‌یافته از فضای فراسوی پرده است. فیلم واریتی (Variety) آندره دوپون (André Dupont) سال‌ها به عنوان فیلم صامتی که بهترین نمونه از کاربرد فضای فراسوی پرده را دربر دارد، ستوده می‌شد، چرا؟ برای اینکه در یک صحنه مبارزه، امیل یانینگز و حریفش به زمین درمی‌غلطند و برای چند لحظه پرده را خالی می‌گذارند. آنگاه دستی با یک کارد از کناره پاشین وارد قاب می‌شود و دوباره با قدرت فرود می‌آید که ضربه نهائی را وارد سازد، بعد یانینگز از جا برمی‌خیزد و وارد قاب می‌شود. . . . و چند نسل از مورخین سینما این صحنه را به عنوان نمونه باشکوهی از پرهیز در تحریک احساسات تماشاگر ستودند. از این تاریخ به بعد فضای فراسوی پرده تقریباً همیشه به عنوان وسیله‌ای برای اشاره به حوادثی به کار برده می‌شد که کارگردان نمی‌خواست آنها را با صراحت نشان بدهد. نیکلاس ری در نخستین - و بهترین - فیلمش آنها شب هنگام زندگی

می‌کنند (They Live by Night)، از تمام امکانات این اصل که تا سرحد یک سیستم زیباشناسی بالا برده شده بود، بهره گرفت. در این فیلم گانگستری، تمام حوادث خشن بیرون از پرده اتفاق می‌افتد و با اصولاً حذف شده است. بدین ترتیب خشونت و تنش پنهان و غیرمتعارفی آفریده می‌شود. ولی این تمایز ساده بین آنچه که دیده می‌شود و آنچه که پنهان می‌ماند، دربرگیرنده پیچیدگی‌هایی نیست که از تقابل فضاهای روی پرده و بیرون از آن پدید می‌آیند و می‌توانند همانطور که شماری از کارگردانان دیگر نیز کشف کردند، به صورت ابزارهای خلاقه فیلمسازی درآیند.

یا سوجیرو اوزو یکی از بزرگترین کارگردانان پیش از جنگ جهانی دوم ژاپن، نخستین کسی بود که بعد از رنوار به اهمیت حضور دونوع فضا پی برد. به علاوه او نخستین فیلمسازی بود که ارزش صحنه خالی و تنش‌هایی را که از آن به دست می‌آید، دریافت.

با آنکه در نانا، رنوار بازیگرانش را به داخل قاب خالی روانه یا از آن خارج می‌سازد، پرده سینما پیش از چند لحظه خالی نمی‌ماند - فقط آنقدر که برای ورود یا خروج کامل ضروری است. و باید پذیرفت که نوعی یکنواختی ملال‌آور از استفاده مکرر از این تمهید به وجود می‌آید، گو اینکه استفاده مکرر از قاب خالی، همانطور که بیشتر اشاره کردم، نقشی اساسی در ساختمان این شاهکار دارد. اوزو بیشک نخستین کارگردانی بود که طول نسبی زمانی را که قاب فیلم پیش از ورود بازیگران و یا پس از خروج آنها خالی می‌ماند، تغییر داد. او این روش را در آخرین فیلم صامتش داستان عدس‌آبی (۱۹۳۵) و نخستین فیلم ناطق و شاهکارش تنها پسر (The Only Son) (۱۹۳۶) بسیار به کار برد. متأسفانه این تمهید در فیلم‌های دوران سالخوردگی‌اش که نسبت به فیلم‌های پیش از جنگ او خیلی رسمی و قراردادی هستند، به صورت یک عادت خسته‌کننده درآمد.

در تنها پسر اوزو از صحنه خالی برای ایجاد شبکه پیچیده‌ای از فضاهای فراسوی پرده استفاده می‌کند و به آنها به روشی بسیار بدیع - با نشان دادن جزئیاتی تزئینی و حتی انتزاعی از گوشه‌های نامشخصی از صحنه - کیفیتی ملموس و واقعی می‌دهد. این نماهای تزئینی درست پس از خروج بازیگری از یک نما یا پیش از آنکه بازیگر به نمای دیگر وارد شود، می‌آیند. عالی‌ترین نمونه از کاربرد این روش، یک نمای زاویه باز (تقریباً یک نمای متوسط) است که به دنبال یک صحنه گفتگو کاملاً قراردادی می‌آید. در این نما دوربین به مدت تقریباً یک دقیقه روی گوشه نسبتاً فاقد اهمیتی از صحنه ثابت می‌ماند و در طی آن یک رشته صداهای مختلف از بیرون پرده تصوراتی مبهم از همه‌گونه حادثه و حرکت در ذهن تماشاگر بیدار می‌کند. تا آنکه این صداها به تدریج به صورت صداهای عادی یک کارخانه وضوح می‌یابد. آنگاه صحنه بعد که در زمین خالی مجاور یک کارخانه می‌گذرد، شروع می‌شود. این نمای بهت‌انگیز روشنگر یک اصل اساسی است: هر قدر زمان خالی ماندن صحنه طولانی‌تر باشد، تنش بین فضای روی پرده و فضای فراسوی پرده بیشتر و به همان اندازه تمرکز توجه تماشاگر به فضای فراسوی پرده شدید خواهد بود (زمان پایان یافتن قدرت تمرکز تماشاگر به سادگی صحنه خالی بستگی خواهد داشت و بدیهی است که یک پرده کاملاً سفید یا کاملاً سیاه را باید حد نهایی سادگی صحنه در نظر گرفت). اوزو در تنها پسر و در فیلم‌هایی که

بلافاصله به دنبال این فیلم ساخت از این تنش به صورت یک عامل متغیر استفاده می‌کند و طول زمانی نماهائی را که صحنه خالی نشان می‌دهند از چند بهشت و چهارم ثانیه تا چند ثانیه تغییر می‌دهد. و اوزار تفاوتی که بدین ترتیب در میزان تنش‌ها ایجاد می‌شود، به عنوان یک عامل موری برای سازمان دادن به دکوپاژش استفاده می‌کند. دامنه این تفاوت‌ها بسیار گسترده و برای چشم‌های کارآزموده کاملاً "محسوس" است.

فیلمساز دیگری که به صحنه خالی و فضائی که از این طریق در فراوی پرده شکل می‌گیرد، اهمیت زیادی می‌دهد، روبر برسون است. این نکته به ویژه در یک محکوم به مرگ گریخته است (*Un Condamné à mort s'est échappé*) و جیب‌پر (*Pickpocket*) آشکار است. یک نمونه قابل توجه از فیلم یک محکوم به مرگ گریخته است نمائی است که در آن فونتن نگهبان را می‌کشد. یک نمای نسبتاً "نزدیک فونتن را چسبیده به دیوار و نزدیک نبش ساختمان که در سوی دیگر آن نگهبان ایستاده است، نشان می‌دهد. فونتن سرانجام پیش می‌رود، از سمت راست قاب خارج می‌شود، بلافاصله دور می‌زند و دوباره وارد می‌شود، عرض پرده را طی می‌کند و از کناره چپ قاب که نبش ساختمان نزدیک به آنست خارج می‌شود. صحنه طی مدتی که لابد نگهبان گشته می‌شود، خالی می‌ماند (و حتی از خارج هم صدائی شنیده نمی‌شود). و بعد فونتن دوباره وارد می‌شود. آدرست مثل نمائی از فانا که در آن ژرژ و موفا با هم تلاقی دارند، در اینجا با موقعیتی روبرو هستیم که در آن فضای فراوی پرده نقش پیچیده‌ای دارد. این روش برسون در استفاده از فضای فراوی پرده را ممکن است به حساب حساسیت و آکراه او از نشان دادن صحنه‌های چندش‌آور بگذارند، ولی حقیقت - همانطور که فیلم‌های بالتازار (*Au Hasard*) و موشت (*Mouchette*) نشان داده‌اند - اینست که برسون آنقدرها هم نازکنارنجی نیست و یک روش فنی خاص را در درجه نخست با توجه به ارزش‌های بصری آن به کار می‌برد. گواه این ادعا روشی است که او در تنظیم ورود و خروج‌ها در نمای پادشده در بالا به کار برده است.

در جیب‌بری صحنه خالی نقش گسترده‌تری دارد. در این فیلم برسون با تنظیم دقیق لحظاتی که صحنه خالی می‌شود و مدت زمانی که صحنه خالی می‌ماند و با استفاده از صداها در تعیین دقیق گوشه‌هایی از فضای بیرون از پرده که مایل است در ذهن تماشاگر شکل بگیرد، موفق به یک فضاسازی هماهنگ می‌شود. (نماهائی که در آن جیب‌پر از اطاقش بیرون می‌رود و بعد از قاب خارج می‌شود و صدای گام‌های او که از پله‌ها پائین می‌رود تا مدتی به گوش می‌رسد، بهترین نمونه از این نوع فضاسازی است.)

از یک دیدگاه کلی مواردی هست، به ویژه در فیلم‌های صامت، که مدت زمانی که پیش از ورود یا پس از خروج بازیگر صحنه خالی می‌ماند، ابعاد آن قسمت از فضای بیرون پرده را که با فضای روی پرده ارتباط داستانی دارد، حتی بدون استفاده از صدا مشخص می‌کند. نگاه بازیگر از داخل قاب به سوی کسی که بیرون از قاب ساکن یا در حرکت است نیز وظیفه مشابهی را انجام می‌دهد. ولی صداها بیرون از پرده حتی بدون اشارات بصری که بیشتر بررسی شد، همیشه یک رابطه بین فضای روی پرده و فضای بیرون از

آن برقرار می‌سازد. عامل صدا - مثل صداهای طبیعی صحنه حادثه، موسیقی متن یا گفتگوها - وقتی از سمت ناظر می‌باید، تمام فضای بیرون از پرده را به فضای روی پرده ارتباط می‌دهد. ولی حتی وقتی که جهت صدا مشخص نباشد (امروزه صدای استریوفونیک کم و بیش جهت صدا را مشخص می‌کند) می‌توانیم حدس بزنیم منبع صدا در چه فاصله‌ای قرار دارد. بدین ترتیب فواصل صداها یک متغیر ساختاری جدید در اختیارمان قرار می‌دهد، هرچند که امکانات این متغیر هنوز به اندازه کافی به آزمایش گذارده نشده است.

بدین ترتیب با استفاده از صدا، از طریق تغییر مدت زمانی که صحنه خالی می‌ماند و نیز به کمک نگاه بازگیر به بیرون از قاب، نه تنها می‌توان هر بار یکی از شش بخش فضای بیرون از پرده را به حادثه روی پرده ارتباط داد، بلکه حتی می‌توان حد و حصر این بخش‌های فضایی را نیز تعیین کرد. واحد اندازه‌گیری این بخش‌های فضایی، غیرمستقیم ولی کاملاً دقیق است. شاید تعیین اینکه یک بازیگر بیرون از قاب فیلم و به فاصله ده متری آن ایستاده است، مشکل باشد. ولی می‌توان مشخص کرد که این بازیگر پس از چهار ثانیه یا مثلاً "پس از عبور بیست کادر فیلم وارد صحنه خواهد شد و این موضوع تنظیم این متغیر را ممکن می‌سازد.

میکل آنجلو آنتونیونی یکی دیگر از استادان بزرگ تنظیم هماهنگ حرکات به داخل و خارج از قاب فیلم است و این موضوع به ویژه در نخستین فیلم او داستان یک عشق که هنوز هم شاهکار او باقی مانده است، آشکار است. به این موضوع بارها اشاره شده است که تمام این فیلم از دوپست و اندی نمای مجزا تجاوز نمی‌کند، بیشتر این نماها بسیار طولانی و همگی مشخص به سازمان‌دهی تصویری در سطح کاملاً بی‌سابقه‌ای هستند. عامل ساختاری اصلی فیلم حرکت به داخل قاب و خروج از آنست که به طور عمده برای ایجاد یک اثر ریتمیک به کار برده می‌شود و ضمناً "وسایلهای برای زنده کردن بخش‌های فضایی بیرون از کناره‌های قاب فیلم - در درجه اول دو بخش سمت راست و چپ قاب - است. صحنه بازی بریج که از دو یا سه نما تشکیل شده و حدود سه دقیقه طول می‌کشد، حول ورود و خروج‌های کلارا از یکسو، و ورود و خروج‌های زنی فربه و مضحک از سوی دیگر، ساخته شده است. این ورود و خروج‌ها به علت حرکت‌های دوربین و حرکت شخصیت‌هایی که بیرون از حوزه دید دوربین هستند، در لحظات و مکان‌های غیرمنتظره‌ای رخ می‌دهد. در برخی از سکانس‌های دیگر فیلم، آنتونیونی اغلب خروج یک بازیگر را با استفاده از نگاه معتمد بازیگری دیگر از داخل قاب به سمت مسیر خروج بازیگر قبلی طولانی می‌نماید و بدین ترتیب آن بخش از فضای بیرون از قاب را زنده می‌سازد. این روش به ویژه در سکانس تک - نمایی که در آن دو عاشق روی یک پل، نقشه قتل شوهر را مطرح می‌کنند، به طرز تحسین‌انگیزی به کار برده شده است. دوربین در این تک - نما با حرکت افقی یک مسیر دایره‌ای را می‌پیماید و ورود و خروج دو عاشق در فاصله‌های متغیری از دوربین نوعی وزن وهم‌آلود می‌آفریند که ضمن اشاره به کیفیت ماهیت مجادله بین دو عاشق در آن واحد آن‌دو را از هم جدا می‌سازد و بهم می‌پیوندد.

در فیلم‌های اخیرش آنتونیونی از قاب خالی به روشی که یادآور کارهای برسون است، فراوان استفاده

می‌کند. ولی در فیلم شب او روش کاملاً جدیدی در پیش می‌گیرد. بدین ترتیب که ابعاد و در نتیجه ماهیت "واقعی" تصاویر روی پرده تا پیش از ورود اندام یک انسان به داخل قاب نامشخص می‌ماند. برای نمونه وقتی که شوهر (مارچلو ماسترویانی) به طبقه‌ای که آپارتمانش در آن قرار دارد می‌رود، نخستین چیزی که می‌بینیم یک سطح موجدار است که تعیین ابعاد حقیقی آن ممکن نیست. وقتی که او از در آسانسور (که تا پیش از باز شدن آن، نمی‌توان حدس زد دربک آسانسور است) وارد نما می‌شود، ورود او از یک طرف ماهیت فضای بیرون پرده را - فضای داخل آسانسور که تا آن لحظه از دیده پنهان بود - تغییر می‌دهد و از طرف دیگر در حوزه فضایی محصور در نما نیز دگرگونی ایجاد می‌کند، چرا که ناگهان آشکار می‌گردد این فضا دارای ابعادی کوچکتر و دوربین به صحنه بسیار نزدیکتر از آنست که صحنه خالی می‌نمایاند. کمی بعد مارچلو ماسترویانی، که در انتظار همسرش روی کاناپه دراز کشیده، از پنجره به بیرون (به فضای فراسوی پرده) نگاه می‌کند. بعد نمایی از یک سطح مستطیل شکل می‌آید. حرکت چشم بازگر در نمای قبلی این توهم را ایجاد می‌کند که سطح مزبور که هنوز ابعادش مشخص نیست، چیزی است که او از ورای پنجره بدان می‌نگرد. ولی وقتی ژان مورو وارد این نمای جدید می‌شود، ما او را نزدیک به پائین قاب بسیار کوچک می‌بینیم. آنوقت است که ما متوجه می‌شویم سطح مستطیل شکل نمای غول‌آسای یک ساختمان چندطبقه و بدون پنجره است. بدیهی است دو نمونه بالا که در آن‌ها ابعاد حقیقی یک نما تا مدتی پس از شروع نما آشکار نمی‌شود، مشابه پیوندهایی است که در آن‌ها انطباق دو نما بلادرنگ آشکار نیست که در فصل اول تشریح شد.

سومین روش رنوار برای پیوند فضای روی پرده با فضای فراسوی پرده قابگیری ناقص یا بیرون از قاب گذاردن بخشی از اندام بازگر است. امروزه این روش به صورت وسیله پیش‌پاافتاده‌ای برای قطع از یک نما به نمایی از زاویه روبرو به ترتیبی که مثلاً "سر و شانه یک بازیگر در کناره قاب باشد - درآمده است. ولی ژاپنی‌ها بخصوص از این روش به سبک فوق‌العاده درخشانی برای آفرینش کمپوزیسیون‌هایی که بی‌شک از هنر گرافیک سنتی ژاپن الهام می‌گیرد، استفاده کرده‌اند.^۴

مسئله دیگری که باید مورد بررسی قرار گیرد، حرکت دوربین است که بحث درباره آن را به پخش آخر این فصل آورده‌ایم، چرا که تحلیل حرکت دوربین برحسب دونوع فضا پیچیده‌تر از تحلیل مشابه در مورد نماهای ساکن است. همانطور که پیشتر اشاره شد در فیلم نانا دوربین فقط در شش هفت نما حرکت دارد و از این نظر هر حرکت دوربین در این فیلم یک موقعیت استثنائی است. با این همه به نظر می‌رسد که این نماهای متحرک فقط در دو مورد آشکارا به قصد ایجاد ارتباط بین فضای روی پرده و بیرون از پرده طرح‌ریزی شده باشد، نخستین مورد یک حرکت طولانی به عقب به کمک دالی است که از کنار تخت‌خواب نانا شروع می‌شود و به تدریج که دوربین به عقب می‌کشد اطاق خواب بزرگ نانا را نشان می‌دهد. در اینجا فضای فراسوی پرده از این نظر مطرح است که وظیفه این نما اختصاصاً "نشان دادن قسمت‌هایی از اتاق است که در آغاز نما دیده نمی‌شد. مورد دیگر نمایی است که در آن دوربین از پای مونا به بالا می‌چرخد و تمام تنه او را در لحظه‌ای که جسد ژرژ را پیدا می‌کند، نشان می‌دهد.

بدیهی است که هر حرکت دوربین فضای فراسوی پرده را به داخل پرده می‌آورد و بالعکس. ولی این البته هدف اساسی همه حرکت‌های دوربین نیست. حرکت دوربین اغلب برای ساختن یک کمپوزیسیون ثابت از یک یا چند بازیگر در حال حرکت به کار می‌رود، مثلاً "در نمایی از فیلم اتلواورسن ولز دوربین را به عقب می‌کشد تا اتللو و پاگو را که روی برج قلعه راه می‌روند تعقیب کند و فضای بیرون از پرده فقط وقتی به فضای روی صحنه ارتباط پیدا می‌کند که پاگو از اتللو جلو می‌افتد و از قاب خارج می‌شود.

شاید فیلمسازان روسی به‌ویژه داوژنکو به این علت در برخی از فیلم‌هایشان از حرکت دوربین کمتر استفاده می‌کردند که از نتایج پیچیده حرکت دوربین (که در اینجا فقط به دو مورد از وظایف متعدد آن اشاره شد) آگاه بودند، در نتیجه در فیلم‌های آنان هر حرکت دوربین یک لحظه چشمگیر و ممتاز است. در فیلم زمین ساخته داوژنکو دوربین فقط چندبار آن هم خیلی مختصر حرکت می‌کند و هربار بخشی از فضای فراسوی پرده و نزدیک به فضای روی پرده را آشکار می‌سازد. احساس من اینست که اگر بخواهیم یک رابطه دیالکتیکی دقیق بین فضای روی پرده و فضای فراسوی پرده ایجاد کنیم، حرکت دوربین باید به همان ترتیب در ایجاد این رابطه نقش داشته باشد که فیلمسازان روسی از آن استفاده می‌کردند. منظور این نیست که حرکت دوربین باید نادر باشد، آنچنانکه در فیلم زمین با فانا هست و یا اینکه همیشه در دیالکتیک فضائی شرکت داشته باشد. این گفته البته اشاره به یک دیالکتیک بالقوه دیگر دارد، بین حرکت دوربین وقتی که در ایجاد ارتباط بین دو نوع فضا شرکت دارد و آنگاه که در این خصوص نقشی ندارد.

بررسی اندیشه محدود، و در نتیجه چشمگیر، کردن حرکت دوربین در رابطه با پرداخت صوری یک شاهکار دیگر سینمای صامت فرانسه - فیلم پول (L'Argent) از مارسل لربیه (Marcel L'Héribier) - بسیار جالب خواهد بود. در این فیلم که در سال ۱۹۲۷ ساخته شد، برای نخستین بار از حرکت دوربین برای ایجاد ریتم اساسی دکوپاژ استفاده شد و بدین ترتیب این فیلم را باید طلا به دار سبکی دانست که بیست سال بعد ولز و آنتونیونی در بهترین کارهایشان به آن دست می‌یابند. دگرهای عظیم و استلیزه این فیلم که به دست لازار میرسون طراحی شد، دوربین لربیه را دعوت می‌کند که به دفعات آزادانه در آن حرکت کند و در هر چرخش دیدگاه‌های تازه‌ای از فضای فراسوی پرده را به نمایش بگذارد. فیلم پول در فضا پیوسته در سیلان است و این همراه با دقت فوق‌العاده‌ای که در تدوین فیلم به کار رفته است، به فیلم بعد پویای کاملاً بدیهی می‌دهد. و هرچند من بر این باورم که می‌فشارم که تحلیل حرکت دوربین وظیفه چندان ساده‌ای نیست، بررسی دقیق فیلم پول را راهگشای این معضل می‌دانم.

همانطور که دیدیم امکانات فصل‌بندی فیلم بر اساس رابطه بین فضای روی پرده و فضای فراسوی پرده و ایجاد نظم ساختاری جدا از مسئله نسبتاً ساده‌تر هماهنگ کردن حرکات به درون و خارج از پرده (که این خود به سادگی انجام می‌گیرد) به مراتب پیچیده‌تر از سازمان‌دهی روابط فضائی - زمانی پیوند نماهاست. این امکانات وقتی از این هم پیچیده‌تر می‌شود که به نقش فصل‌بندی بر اساس روابط بین فضای تخیلی و فضای واقعی (که بیشتر تشریح شد) نیز توجه داشته باشیم. و شاید تحلیل ما از این عامل به

اندازه کافی جامع نبوده است. با اینهمه در فصل‌بندی براساس دو فضا احتمالا "می‌توان از اصول مورد استفاده در موسیقی سریال ۱۲ نوت (مثل تکرار، تناوب، حذف، گسترش تدریجی و غیره) نیز استفاده کرد. با آنکه سازمان‌دهی ارگانیک و کامل یک فیلم براساس اصول مزبور در حال حاضر یک امکان نظری و بالقوه است، کار فیلم‌سازی مثل برسون و آنتونیونی نشان می‌دهد که روزی این نوع سازمان‌دهی صوری فیلم فقط یک اندیشه نظری نخواهد بود.

یادداشت‌ها

۱. و همین‌طور هم استعداد من برای اختراع حوادث تخیلی پس از اتمام نمایش فیلم. یکی از شاگردانم اخیراً "یادآوری کرد که صحنه مورد بحث خیلی ساده‌تر از آن است که من شرح داده‌ام و اینکه نانا هیچوقت از جایش تکان نمی‌خورد. با اینحال من این اشتباه را به‌همان صورت در متن گذارده‌ام، چرا که بیان‌کننده اندیشه مبهمی است و من مطمئن می‌توانم مشابه این صحنه را جایی در یک فیلم پیدا کرد و یا ساخت! (به‌مثال غلطی که از فیلم یک محکوم به‌مرگ گریخته است برسون در همین فصل آورده‌ام نیز توجه کنید).
 ۲. اندیشه‌های من درباره یک برداشت دیالکتیکی از فرم فیلم زمانی شکل گرفت که من هنوز پرداخت دیالکتیکی فرم فیلم را که یکی از نوشته‌های اساسی آیزنشتاین است، نخوانده بودم. و بجای مجادله با منتقدین مارکسیست که مرا متهم به کاربرد نادرست از اندیشه دیالکتیک می‌کنند، آنان را به تحلیل آیزنشتاین رجوع می‌دهم.
 ۳. این توصیف هم مثل نمونه‌ای که از نانا آورده شد، نادرست است. فونتن درواقع فقط یک‌بار از قاب خارج می‌شود. من این موضوع را در یک نمایش مجدد فیلم درست پیش از تحویل نسخه فرانسوی این کتاب به‌ناشر متوجه شدم، با اینحال تصمیم گرفتم این قسمت را تغییر نداده باقی بگذارم تا بدین وسیله یک نمونه از تحریفی که یک فیلم در خاطره تماشاگر به‌وجود می‌آورد به‌دست داده باشم. این پدیده به‌نوع دریافت تماشاگر از فیلم بستگی دارد و می‌تواند زمینه‌ای برای یک تحقیق وسیع باشد. من علی‌رغم مشکلاتی که این نوع یادآوری غلط برای منتقد یا نظریه‌پرداز می‌تواند داشته باشد، نسبت به تأثیر مثبت آن در فرآیند آفرینش خوش‌بین هستم.
- کمپوزسیون‌هایی از این دست (مثلاً "صحنه‌های عاشقانه در هیروشیما عشق من یا یک زن شوهردار) فضای فراسوی پرده را فقط تا یک‌میزان محدود (ولی به‌رحال بیشتر از وقتی که تمام بدن داخل قاب است) وارد تجربه دیدن فیلم می‌کند. به‌علاوه می‌توان موقعیت‌های سناپه را تصور کرد که در آنها حرکت بدن‌ها و بیرون‌رفتنشان از قاب و یا آمدن تمام اندام به‌درون قاب برای لحظاتی کوتاه، توجه تماشاگر را به فضای بیرون قاب تشدید کند - که این البته اشاره به یک ارتباط دیالکتیکی جدید دارد.

۵. ما این تختخواب را ابتدا با یک ماسک شات (Mask-Shot) که در آن بخش‌هایی از قاب پوشانده شده است (می‌بینیم که به تدریج و با شروع حرکت دالی باز می‌شود. این تمهید امروزه به ندرت به کار برده می‌شود از جمله در ژول و ژیم فرانسوا تروفو و شب شکارچی (The Night of the Hunter) چارلز لاتون. ولی در پرتو دیدگاه دیالکتیکی مطرح شده در این کتاب، انواع ماسک - شات از جمله ایریس (Iris) ممکن دوباره مکان شایسته خود را باز یابند.
۶. به این نام‌ها می‌توانیم نسام ورا چیتیلووا (Vera Chytilova) و فیلم برجسته‌اش چیزی متفاوت (Something Different) را اضافه کنیم، فیلمی که نامش بجای نانای رنوار می‌توانست عنوان این فصل را تشکیل دهد.

فصل سوم

تدوین فیلم به عنوان هنر فضا سازی

تا اینجا ماهیت عمومی تصویر فیلمبرداری شده و روش پیوند آنها را به هم مورد بررسی قرار دادیم. بی آنکه به تاثیر بصری این تصاویر بر تماشاگر بپردازیم. اکنون می توانیم با ادامه همان روش "ساختارگرایانه" تصاویر و روش پیوند آنها را به عنوان پدیده های بصری خاص بررسی کنیم.

تصویر روی پرده

نخستین نکته ای که باید روشن کنیم اینست که به چه ترتیب "دیدن" ما با "دیدن" دوربین تفاوت دارد. این یک بلندپروازی خطرناک است که پیش از من کسان دیگر از جمله کارل رایس در کتاب فوق العاده اش با عنوان تکنیک تدوین فیلم^۱ به آن دست باز کرده اند. با این حال و به رغم مشکلات زیاد من ناگزیر از پرداختن به این مسئله هستم چرا که هدف من تعریف دوباره همه اجزای متشکله فیلم است.

برای شروع کار می توانیم پدیده های را که هم در زندگی و هم در سینما زیاد پیش می آید بررسی کنیم. پدیده مورد نظر انعکاس نور روی سطح های شیشه ای است و برای نمونه می توانیم رویه بالائی یک ماشین پهنال را وقتی که مسیر دهد ما با آن یک زاویه کمتر از ۹۰ درجه تشکیل می دهد در نظر بگیریم. اگر شدت نور در دو طرف لایه شیشه کم و بیش یکسان باشد، مشکلی برای دیدن آنچه که زیر شیشه می گذرد نخواهیم داشت و اگر حواسمان متوجه جریان یک بازی شده باشد، ما فقط آن بازی را می بینیم. به عبارت

دیگر در این وضعیت شیشه از نظر ما کاملاً "شفاف" خواهد بود. ولی اگر به فکرمان خطور کند که با دید بیطرفانه‌تری به لایه شیشه نگاه کنیم، متوجه خواهیم شد که انعکاس تصاویر محیط اطراف بر منظره‌ای که از پائین لایه شیشه داریم اضافه شده است و نیز اینکه هر دو تصویر از وضوح یکسانی برخوردارند و اگر تصاویر انعکاسی کم‌وبیش پیچیده باشد، جریان بازی در زیر شیشه به نظر ما "ناخوانا" خواهد آمد. معمولاً با یک جریان ذهنی ناخودآگاه تصمیم می‌گیریم و با یک عمل فیزیولوژیکی - تنظیم عدسی چشم - موفق می‌شویم دو تصویر روی هم افتاده از هم جدا کنیم و تصویری را که به آن علاقه‌ای نداریم حذف کنیم.

حالا بیاییم همین صحنه را بدون اقدامات احتیاطی فیلمبرداری کنیم. فیلمی که بدین ترتیب به دست می‌آید دارای دو تصویر روی هم افتاده است و وقتی که به نمایش گذارده شود، جدا کردن تصویری که مورد توجه ما نیست از آنچه که مایلیم حواسمان را متوجه آن کنیم، به غایت مشکل خواهد بود. به عبارت دیگر جریان بازی زیر لایه شیشه مطلقاً "ناخوانا" خواهد شد. برای اینکه بتوانیم تصویری را که با چشم خود هنگام تماشا بازی دیده بودیم، بیافرینیم، باید یک فیلتر پولاریزه جلوی عدسی دوربین بگذاریم که تصویر منعکس شده را محو کند و یا اینکه به نحوی از انعکاس زمینه صحنه بر سطح شیشه جلوگیری کنیم.

ولی به چه علت نمی‌توانیم دو تصویر را وقتی که روی نوار فیلم ضبط و نمایش داده می‌شود از هم جدا کنیم؟ برای اینکه تمام چیزهایی که روی پرده سینما نمایش داده می‌شود، دارای "واقعیت" و حضور یکسانی هستند. دو تصویر روی هم افتاده به هنگام نمایش روی پرده سینما به صورت یک تصویر واحد و غیر قابل تفکیک درمی‌آید. علت اساسی این پدیده اینست که پرده سینما دارای دو بعد است و در نتیجه هر شکلی که بر آن تابانده شود، همان اندازه حضور دارد که شکل‌های دیگر دارند و به همان اندازه در برابر چشم ماست. روی پرده حتی قسمت‌های خارج از تمرکز کانونی و یا به اصطلاح غیر واضح دارای هستی مستقل هستند و به شکل "توده‌های غبارآلود" دیده می‌شوند. شاید یک نمونه دیگر بتواند موضوع را روشن‌تر سازد. فرض کنیم در یک صحنه فیلمبرداری یک چراغ یا شیئی دیگر پشت سر بازیگر مثلاً "به فاصله چند متر ولی درست بالای سر او قرار داشته باشد. یک فیلمبردار باتجربه حتماً اصرار خواهد داشت که شیئی مزبور از پشت سر بازیگر برداشته شود، چرا که این شیئی حتی اگر بدون وضوح وارد تصویر شود و در نتیجه طرح و خطوط اصلی آن نامشخص باشد، روی پرده سینما چنین به نظر خواهد آمد که شیئی مزبور از توی سر بازیگر درآمده است. در زندگی عادی چنین صحنه‌ای هیچوقت ما را ناراحت نخواهد کرد و ما مثلاً تصور نخواهیم کرد که چراغ مزبور یک عامل غیر مادی و ناهنجار و متصل به بدن بازیگر است. با این حال روی پرده سینما اینگونه کنار هم قرار گرفتن‌ها توی چشم می‌زند و علتش هم اینست که روی پرده ما همه چیز را با هم می‌بینیم و هر شکل و طرحی از نظر بصری به یک اندازه مشخص است (حال آنکه در سینما سر یک تماشاگر از ردیف جلوراً که گاهی ممکن است تا یک چهارم پرده را از نظرمان پنهان کند، نمی‌بینیم). به همین جهت مسئله "خوانا" بودن تصویر پرده سینما خیلی بیشتر و به طرز بسیار مشخص‌تر از زمانی که به یک صحنه از زندگی می‌نگریم مطرح است.

این نظریه ما که چشم تمام عناصر یک تصویر سینمایی را با ارزش‌های بصری برابر دریافت می‌کند، در تضاد با یکی از عقاید مقدس نقد هنری قرن نوزدهم است که تعدادی از عکاسان و فیلمبرداران در قرن

بیستم آن را پذیرفتند. عقیده بر این بود که چشم یک تصویر قاب شده را با تعقیب یک مسیر مشخص مشاهده و بررسی می‌کند، بدین معنی که چشم ابتدا متوجه نقطه تمرکز کمپوزیسیون تصویر (که این خود جای خاصی در یک مستطیل با ابعاد مشخص دارد) می‌شود و بعد در مسیری که خطوط غالب کمپوزیسیون هدایت می‌کنند به‌گوش در تصویر می‌پردازد. حتی آیزنشتاین هم تحت‌تاثیر این عقیده بود و تحلیل او از آغاز صحنه نبرد روی یخ در فیلم آلکساندر نوسکی بر این عقیده استوار است. امروزه این عقیده در نقد هنری همانند اعتقاد به آفرینش کمپوزیسیون بر اساس قاب مستطیل در زمینه نقاشی منسوخ است. حتی اگر چشم انسان‌های قرن نوزدهم یک تصویر را به‌روش بالا می‌دید، چشم انسان معاصر آشکارا این روش را دنبال نمی‌کند. شکی نیست که در هر تصویر سینمایی برخی عناصر بیش از عناصر دیگر توجه را جلب می‌کند و از جمله کسی که صحبت می‌کند زودتر از دیگران مورد توجه قرار می‌گیرد. در این حرفی نیست. ولی ما ضمناً از کل ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون تصویر که صحبت‌کننده بخشی از آنست نیز آگاهیم و به ویژه حضور قاب مستطیلی را حس می‌کنیم. حتی اگر زمینه تصویر یک‌دست سیاه، سفید یا خاکستری باشد. علت اینست که نگاه کردن یک جریان ذهنی است، حال آنکه دیدن به‌فیزیولوژی چشم ارتباط دارد و هنگام تماشای تصویر فیلم، یک عکس یا نقاشی، برخلاف آنچه که در زندگی واقعی تقریباً همیشه رخ می‌دهد، "دیدن" تابع نگاه کردن نیست، به عبارت دیگر دیدن تصویر فیلم و غیره غیرانتخابی است و آزادی عطی که در نگاه کردن در زندگی واقعی هست، دیگر وجود ندارد.^۲

و اما لازمه همه اینها تحقق یک شرط اساسی است: اینکه تماشاگر در فاصله مناسبی از پرده نشسته باشد. وقتی که تماشاگر آنقدر به‌پرده نزدیک باشد که حوزه دید او تمامی پرده را دربر نگیرد، چشم‌هایش باید پیوسته همراه با تغییر نقاط جلب‌کننده روی پرده، زاویه دیدش را عوض کند و در نتیجه وی هیچوقت نخواهد توانست تاثیر کلی تصویر قاب‌شده را دریافت کند. از سوی دیگر وقتی بیننده از پرده زیاد دور باشد، تصویر در نظر او کیفیتی اجمالی خواهد داشت و او فقط نقاط جالب تصویر را داخل قابی کوچکتر از آنکه فیلمبردار هنگام فیلمبرداری در زاویه‌یاب دیده است، می‌بیند (و به یاد داشته باشیم تصویر توی زاویه‌یاب تمامی حوزه دید چشم را دربر می‌گیرد). و بدین ترتیب در هر دو صورت اصول اساسی کمپوزیسیون تصویر تحریف خواهد شد (همانگونه که در نقاشی نمی‌توان یک کمپوزیسیون خاص را در هر مقیاسی پیاده کرد، به عبارت دیگر هر کمپوزیسیون یا ترکیب تصویری طول و عرض مناسب خودش را می‌خواهد). با توجه به ملاحظات بالا مناسبترین فاصله تماشاگر از پرده را به‌روشی ریاضی حساب کرده‌اند و نتیجه به دست آمده حاکی از آنست که این فاصله باید تقریباً "دوبرابر عرض پرده باشد. اینکه در شرایط موجود غیرممکن است همه تماشاگران در فاصله مناسبی از پرده بنشینند، نقض‌کننده اصل بالا نیست و فقط ثابت می‌کند که در آینده تالارهای نمایش فیلم باید به شکل دیگری ساخته شود.^۳

وقتی یک فیلمساز از ماهیت فیلم به‌نحوی که شرح داده شد آگاهی می‌یابد، چه نتیجه‌گیری‌هایی باید بکشد؟ نخست به این نکته بدیهی اشاره کنم که قاب فیلم باید به‌عنوان یک ترکیب تصویری کامل و واحد در نظر گرفته شود. بی‌شک راه‌های ترکیب اجزای تصویری یک نما همانقدر متعدد است که خلق و خوی

فیلمسازان و مسائل کلی مربوط به ترکیب تصویر خارج از حوزه بحث این کتاب است. از طرف دیگر تعداد کمی از فیلمسازان اصولاً "ضرورتی برای ایجاد نوعی ارتباط ارگانیک بین همه عناصر سینمایی احساس می‌کنند و فقط تعداد انگشت‌شماری از آنان به مسئله سازمان دادن پیوند نماها - با توجه به ترکیب تصویر - و در نتیجه آفرینش یک چهارچوب ساختاری برای تلفیق همه عناصر سازنده شکل فیلم که در این کتاب بررسی می‌شود، توجه دارند.

پیوند نماهای ساکن

از یک دید کلی سرگئی آیزنشتاین نخستین فیلمسازی بود که به شکل انتزاعی یا تجربیدی فیلم به عنوان یک وسیله بیان توجه داشت، همچنین او از محدود فیلمسازی است که نظریه‌هایشان را درباره مسائل شکل فیلم نوشته‌اند. تحلیل آیزنشتاین از نخستین شاهکارش زره دارپوتمکین که وی در آن بر ساختار کلی فیلم تأکید دارد، در درجه اول بر الگوی پنج پرده‌ای نمایشنامه‌های کلاسیک، بر مکتب شعری و نسبت‌های مستطیل زرین استوار است. سپس وی با توجه به سکانس مشهور پله‌های ادسا، سازمان‌دهی فضائی بدست آمده از تدوین فیلم را مورد بحث قرار می‌دهد. آیزنشتاین می‌گوید تدوین این سکانس برپایه تضاد بین محتوای پویای نماهای مختلف (حرکت تند در برابر حرکت آهسته، حرکت صعودی در برابر حرکت نزولی) و نیز برپایه تضاد بین مقیاس نماها (و در نتیجه بین شمار اشخاص و اشیاء دربر گرفته شده در هر نما) استوار است. و تنش شاعرانه این سکانس تاریخی ناشی از بازی متقابل این تضادهای صوری است.

در تحلیل صحنه مراسم مذهبی در فیلم خط عمومی آیزنشتاین مفهوم جدیدی را با عنوان تدوین چندصدائی (Polyphonic montage) معرفی می‌کند که عبارتست از درهم‌بافتن آهنگین "صداهای" مختلف یک سکانس (شوق، جذبه، نماهایی از آواز مردان، نماهایی از آواز زنان). در این سکانس تفاوت مقیاس نماها نیز نقش دارد.

یکی از مهمترین یافته‌های آیزنشتاین که درباره‌اش گویا فقط به‌طور ضمنی مطلب نوشته است، روش تدوین به عنوان تابعی از ترکیب تصویری نماهای متوالی است - به‌ویژه در مواردی که یک‌رشته نما یک شیئی را از چند زاویه نشان می‌دهند.

برای درک اهمیت و نتایج این مفهوم بی‌مناسبت نیست نگاهی به سبک نقاشی کوبیسم بیافکنیم که چند سال پیش از آنکه آیزنشتاین فعالیتش را از نقاشی متوجه تئاتر و سینما کند، پا گرفت. در اینجا من بخصوص به آن جنبه از کارهای نقاشان کوبیست اشاره دارم که بهترین نمونه‌هایش را می‌توان در کارهای خوان گریس (Juan Gris) مربوط به حدود سال ۱۹۱۲ و نیز در کارهای برخی از نقاشان فوتوریست ایتالیا پیدا کرد. بررسی یک نقاشی مثل ویولون و گیتار (۱۹۱۳) نشان می‌دهد که موضوع اصلی آن سه تصویر "قاب‌شده" از محل قرارداد دادن انگشت روی ساز که بین دوتا از آن‌ها یک "نمای درشت" از قسمت مولد صدا گنجانده شده است. بدیهی است که مفهوم این نقاشی در موضوع منظره چندزاویه‌ای از یک چیز خلاصه

نمی‌شود. ولی با اینحال حضور این موضوع یا موتیف در این نقاشی را می‌توان پیش‌درآمدی بر اصول هنری مربوط به پیوند نماهائی از زوایای مختلف از یک شیئی، که آیزنشتاین حدود ده سال بعد تنظیم کرد، دانست. شاید بتوان این نظریه را مطرح کرد که بخشی از لذت حاصل از تماشای نقاشی گریس نه فقط از دیدن یک چیز از زوایای مختلف، بلکه همچنین از مقایسه هر منظر با مناظر دیگر، کشف مشابهت‌ها در کنار اختلاف‌ها - و خلاصه از کشف تداوم در عدم تداوم و بالعکس - به دست می‌آید. و به دلیل روش خاص چشم در یادآوری شکل‌ها پیوند دو نما از یک شیئی از زوایای مختلف می‌تواند تاثیر مشابهی داشته باشد. به عبارت دقیق‌تر تغییرات شکل‌ها و طرح‌ها نسبت به چهارچوب قاب فیلم در نماهای مختلف کاملاً "ساختارپذیر است و به خاطر پیچیدگی و در عین حال انسجامش، بازی زیبا و لذت بخشی از نوسان تنش‌ها می‌آفریند.

اینکه در اینجا با یک امکان بالقوه برای آفرینش ساختار روبرو هستیم روشن است، حتی اگر بپذیریم که ماهیت لذت یادشده در بالا نسبتاً "مهم است. ولی این که این لذت حقیقتاً با عوامل مشخصی ارتباط دارد، به وسیله قاعده سی - درجه تایید می‌شود: مطابق این قاعده که به طور تجربی در دهه بیست تثبیت شد، هر زاویه دوربین جدید نسبت به یک موضوع خاص، باید حداقل سی درجه با زاویه دوربین قبلی تفاوت داشته باشد. فیلمسازان متوجه شده بودند که تغییر زاویه به میزان کمتر از سی درجه (حرکت دوربین برای نزدیک شدن به موضوع یاد دور شدن از آن بدون تغییر زاویه از این قاعده مستثنی است) منجر به نوعی پرش می‌شود و در تماشاگر احساس ناخوشایندی می‌آفریند. این احساس بی‌شک ناشی از کیفیت کشدار و نامشخص اینگونه قطع بین دو نماست. نمای جدید به ویژه اگر از همان فاصله‌ای گرفته شده باشد که نمای قبلی گرفته شده، به قدر کافی از نمای پیشین متمایز نیست. ولی با توجه به بحث پیشین می‌توانیم بگوئیم که ناخوش‌آیندی این قطع زائیده بی‌هدفی مطلق آن از نظر بصری است، بدین معنی که انتظارات چشم تماشاگر برآورده نشده می‌ماند، چرا که چشم انتظار دارد، وقتی یک تغییر رخ می‌دهد، این تغییر محسوس و تنش‌های حاصل از آن آشکار و قاطع باشد.

ذکر این نکته نیز ضروری است که قاعده سی - درجه با آنکه نکته بسیار مهمی را در خصوص ماهیت تغییر نما روشن می‌سازد، یک اصل مقدس نیست و تغییر زاویه دوربین به میزان کمتر از سی درجه میان فیلمسازان مدرن بسیار متداول است، زیرا همانطور که در بحث‌های مربوط به انطباق مسیر نگاه و انطباق حرکت روی پرده اشاره شد، احساس ناراحتی می‌تواند وسیله بسیار موثری برای ایجاد تنش باشد. از نفس افتاده گودار و خیلی از فیلم‌های سام فولر که پر از قطع‌های پرش‌دار در لحظات اوج خشونت هستند، درستی این نظر را نشان داده‌اند.

گفتیم که آیزنشتاین احتمالاً "نخستین فیلمسازی بود که کمپوزیسیون یا ترکیب تصویری قاب فیلم را به عنوان تابعی از رابطه کلی بین نماهای فیلم در نظر گرفت. در اکتبر در یک رشته از نماهای زاویه پائین از برج‌های کلیساها، قطر هر کمپوزیسیون برگردان ساده قطر کمپوزیسیون قبلی است و در صحنه دو چرخه‌های آویخته، مجموعه‌ای ساده ولی بسیار زیبا و گیرا از طرح‌های متنوعی از دایره‌های براق بر زمینه تیره به کار

برده می‌شود. در خط عمومی نماهای بسار سریع و کوتاهی از فوران خامه از دستگاه خامه‌گیر، رابطه‌های فضائی پیچیده‌ای براساس تضاد بین نماهایی که با پرسپکتیو اغراق آمیز گرفته شده و آنها که "تحریف نشده" و در نیمرخ کامل گرفته شده است، می‌آفرینند برگردان‌های متعدد جهت حرکت گاری‌هایی که در مزرعه‌ها توسط تراکتور کشیده می‌شود نیز به همان اندازه هرچند به روشی ابتدائی‌تر، موثر هستند. ولی شاید کامل‌ترین نمونه از این نوع تغییر در فضای کمپوزیسیون‌ها را بتوان در سکانس ابتدائی فیلم توقیف‌شده آیزنشتاین دشت بژین (Bezhin Meadow) یافت. این سکانس در اطراف بدن بیجان یک زن تنظیم شده که روی گاری قرار دارد و درحالی‌که پسر زن می‌گیرد، شوهر ایستاده نگاه می‌کند. هریک از عناصر این "تابلو" در نماهای متوالی تکرار می‌شود ولی هربار آنچنان تغییر اساسی پدید می‌آید که طرح جدیدی از فضای اولیه شکل می‌گیرد. مناسفانه تحلیل دقیق این سکانس مقدور نیست، چرا که از آن جز عکس‌های بزرگ‌شده از فیلم باقی نمانده است. از طرف دیگر ایوان مخوف تضادهائی جالب ولی از یک‌نوع کاملاً متفاوت دربر دارد. صحنه‌ای که بویارها (اشراف روسیه) درانتظار رسیدن خبر مرگ ایوان هستند، با سه نمای نزدیک از گروه‌هایی از چهره‌های نگران شروع می‌شود. یک شمایل غرق در نور در زمینه هریک از نماها هربار در جایی متفاوت از قاب فیلم دیده می‌شود. در اینجا ترکیب تصویری نماها در رابطه با چهره‌ها مشابه و در رابطه با شمایل متفاوت است. این نماها آشکارا با هم جور نیستند و در موقعیت چهره‌ها و شمایل نسبت به یکدیگر به‌قصد ایجاد تغییرات دلپذیر در ترکیب تصویری نماها دست برده شده است. این روش یکی از قواعد مقدس مربوط به حفظ تداوم فضائی را نادیده می‌گیرد و معمولاً "به‌ایجاد سردرگمی ناراحت‌کننده‌ای منجر می‌شود که پیشتر به آن اشاره شد. ولی درمورد صحنه یادشده چنین احساسی به‌تأشاکر دست نمی‌دهد. چرا؟ برای اینکه آیزنشتاین در این صحنه توانسته است نوعی فضای سینمائی بسیار غیرمتعارف بیافریند: فضائی که تنها براساس تمامیت نماهای همین سکانس وجود دارد،^۵ به عبارت دیگر ما محیط دور و بر را به عنوان فضای مستقلی که نماهای این سکانس به‌نحوی از آن درآورده شده است، فراموش می‌کنیم. آنچه ما دربرابر خود می‌بینیم فضائی است پیچیده با زوایای گوناگون همانند فضائی که میز بلیارد هراک را دربر می‌گیرد. ما صحنه‌ای می‌بینیم که حاصل جمع تمام زاویه دیدهای است که در یک‌رشته نما عرضه می‌گردد و یکدستی آن را پیوند هماهنگ نماها تضمین می‌کند. این بی‌شک موفقیت نادر و بی‌نظیری است که آن‌ها به دست نمی‌آید. در صحنه اطلاق احتضار ایوان چند پیوند "ناجور" دیگر که با توجه به ملاحظات مشابهی از نظر کمپوزیسیون نماها (از جمله حفظ هماهنگی تصویری هر نما) مورد استفاده قرار می‌گیرد، فقط این احساس را می‌آفرینند که اشتباهی رخ داده است. و دلیلش اینست که وحدت فضائی اطلاق پیش و بعد از نماهای مورد بحث آنچنان دقیق مشخص شده است که نماهای مزبور نوعی تخلف بی‌هدف از اصل تداوم فضائی می‌نماید. ولی نماهای مربوط به گروه بویارها روش صحیح پیوند هماهنگ فضای نماها را برای "باز" کردن فضا نشان می‌دهد و ثابت می‌کند که هرچه تغییرات مربوط به موقعیت اشیاء در نماهای متوالی دقیق‌تر انجام گیرد، این "باز" بودن فضا شکارتر خواهد شد.

آکیرا کوروساوا در شمار فیلمسازان معاصر است که تحت تأثیر این اندیشه بوده‌اند. این موضوع به‌ویژه

در بخش نخستین یکی از فیلم‌های برجسته‌اش با عنوان *اوج و پستی* (High and Low) آشکار است. حوادث داستان به مدت تقریباً "یک ساعت در اطاق نشیمن یک کارخانه می‌گذرد و طی آن نقشه تعقیب و دستگیری مرد جوانی که پسر راننده کارخانه‌دار را ربوده، طرح‌ریزی می‌شود. در اینجا پرده عریض‌روشی را که در سازمان‌دهی تصویری این صحنه به‌کار رفته، مشخص‌تر می‌سازد، و روش مزبور عبارتست از تغییر موقعیت بازیگران - کارخانه‌دار، افراد خانواده‌اش، مستخدمین، افراد پلیس - نسبت به یکدیگر یا قاب فیلم در نماهای مختلف. این تغییرات گاهی با نوعی گزینش همراه است؛ مثلاً "در یک نما ممکن است به ترتیب از چپ به‌راست شخصیت‌های (الف)، (ب)، (ج) و (د) را داشته باشیم. در نمای بعد به‌علت تغییر زاویه دوربین و دست بردن یا به اصطلاح "تقلب کردن" در موقعیت بازیگران، ممکن است (د) نزدیک به‌کناره سمت چپ، (ب) در سمت راست و دیگران خارج از قاب باشند. و بعد شاید در نمای بعدی (ج)، (ب) و (الف) به‌ترتیب از چپ به‌راست فرار گیرند - و غیره. در پرداخت کورو ساوا، انسان‌ها واحدهائی هستند که می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند و این روش - که مفهومی فراتر از انطباق موقعیت شخصیت‌ها روی پرده در نماهای متوالی است - امکان ایجاد نوعی ساختار مشابه الگوهای موسیقی سریال را فراهم می‌آورد که گاه هماهنگ با پیشرفت گفتگوها و گاه در تضاد با آن یک ارتباط دیالکتیکی به‌وجود می‌آورد.

بار دیگر به تاریخ سینما برمی‌گردیم و نمونه دیگری از سازمان‌دهی تصویری براساس جایگزین ساختن شکل‌های معادل یا مشابه را مورد توجه قرار می‌دهیم. این بار نیز شکل موردنظر اندام یک انسان است که بدون توجه به اینکه در هر لحظه اندام کدام شخصیت روی پرده است، به عنوان یک عنصر تصویری ثابت عمل می‌کند. این نوع سازمان‌دهی را می‌توانیم در نخستین بخش تهلی (Boule de suif ۱۹۳۲) اولین فیلم میخائیل روم (Mikhail Romm) که تماماً "در یک فضای محدود - داخل یک کالسه - می‌گذرد، مشاهده کرد. بی‌شک به‌منظور اجتناب از یکنواختی ذاتی وضعیتی که در آن پنج شش نفر میخکوب‌شده بر صندلی‌هایشان با هم گفتگو می‌کنند (گفتگویی که اتفاقاً "بی‌صدا است، چرا که این یکی از آخرین فیلم‌های صامت است)، روم از دکوپاژی استفاده می‌کند که در آن شمار بسیار اندکی از نماها تکرار می‌شود که این خود کار بسیار مهمی است و نشان می‌دهد که روم تا چه اندازه از ضرورت تغییر دائمی فضای بصری آگاه بوده است. او نه تنها دائماً "هویت، اندازه، مسیر نگاه و تعداد چهره‌های داخل هر نما را تغییر می‌دهد، بلکه همچنین پیوسته صورت‌هائی را که به‌طور واضح (با تنظیم دقیق فاصله کانونی عدسی) گرفته شده در تضاد با صورت‌های ناواضح قرار می‌دهد. گاهی یک چهره در نمای درشت و در سمت راست پرده کاملاً واضح است. در حالیکه دو صورت دیگر در زمینه به‌طور ناواضح دیده می‌شود، و گاهی یک چهره در وسط قاب با خطوط روشن و دقیق دیده می‌شود و دو چهره دیگر که به‌طور کامل داخل قاب نیستند، بیرون از نقطه وضوح هستند - و غیره. تنوع ترکیب‌هائی که از این متغیر همراه و در تلفیق با متغیرهائی که بیشتر بررسی شد بی‌اندازه زیاد است و روم در حد کمال از آنها استفاده می‌کند.^۶

تا اینجا من فقط به بررسی رابطه بصری بین نماهائی پرداخته‌ام که با "قطع" باهم پیوند می‌خورند، به

ترتیبی که چشم آنچه را که در نمای (الف) به یاد می‌آورد و با نمای (ب) مقایسه می‌کند، تنش‌های ساختاری که از این مقایسه حاصل می‌شود، توجیه اساسی این روش تدوین فیلم است. واما دیزالو با محور تدریجی یک نما همزمان با پیدایش تدریجی نمای بعد، یک پدیده بصری اساساً متفاوتی نیست بلکه فقط روش نسبتاً متفاوتی برای پیوند فضا دو کمپوزیسیون است و تنها تفاوت در اینست که پوشش‌گذاری یک تصویر با تصویری دیگر، رابطه بصری بین آنها را ملموس می‌سازد، ولی این رابطه هنگامیکه یک نما به نمای دیگر قطع می‌شود، ذهنی است. امروزه دیزالو بیشتر به صورت وسیله‌ای برای نشان دادن گذشت زمان به کار می‌رود و در نتیجه شباهت ذاتی دیزالو با "قطع" از یک نما به نمای دیگر نادیده گرفته می‌شود. ولی حقیقت اینست که کاربرد دیزالو برای نشان دادن گذشت زمان یک قرارداد خیلی تازه است.

وقتی دیزالو در سال‌های نخستین سینمای صامت کشف شد معنای ویژه‌ای مثل گذشت زمان نداشت و کاربرد آن بسیار آزادتر بود. و اصولاً چون گذشت زمان با نوشته اعلام می‌شد، به دیزالو برای این منظور نیازی نبود. تا سال‌های زیادی در دوره سینمای صامت، دیزالو به عنوان وسیله‌ای برای انتقال ملایم از نمای درشت به نمای دور (ویا برعکس) در محدوده یک سکانس کاملاً مداوم به کار برده می‌شد. از یک دیدگاه عمومی می‌توان گفت که دیزالو برای ایجاد فضا، یا کیفیت‌های آهنگین یا شاعرانه به کار برده می‌شد (و بهترین نمونه‌ها از این کاربرد را می‌توان در کارهای آبل گانسه، ژرمن دولاک، ژان ایشتاین، و مارسل لربیه یافت). حتی بعد از پیدایش سینمای ناطق دیزالو به صورت آزاد و با هدف‌های مختلف به کار می‌رفت مثلاً "درفیلم ستایش" (۱۹۲۹ Applause) روبن مامولیان (Rouben Mamoulian) از دیزالو برای انتقال از کسی که تلفن می‌کند به مخاطب او در انتهای دیگر خط تلفن، استفاده کرد. این رسم که دیزالو همیشه نشانه گذشت زمان باشد، سال‌های زیادی طول کشید تا با بکیرد^۷.

اخیراً تعدادی از فیلم‌سازان جوان (از جمله گودار، رنه، هانون) در برابر کاربرد راحت طلبانه و فاقد بداعت این قرارداد واکنش نشان داده و در بسیاری از فیلم‌هایشان به کلی از استفاده از دیزالو چشم پوشیدند. از طرف دیگر برسون در عین حال که در ظاهر دیزالو را با رعایت مفهوم قراردادی‌اش به کار می‌برد، در واقع از آن به عنوان یک عامل ساختاری واجد ارزش‌های ریتمی و فضائی یا تجسمی استفاده می‌کند و بدین ترتیب عملاً روش آزادتر فیلمسازان دوران صامت را در پیش می‌گیرد. در فیلم‌های یادداشت‌های کشیش دهکده (Le Journal d'un Curé de Campagne) و جیب برسون می‌کوشد دیزالو را به صورت یک ابزار صوری یا تصویری مستقل درآورد و از آن برای مشخص ساختن و ملموس نمایاندن ارتباط دو کمپوزیسیون از عناصر کاملاً مشابه یا کاملاً متفاوت استفاده کند. و در جیب برسون بخصوص اختلاف زوایای نماهایی که دست جیب‌بر را در لحظه لغزیدن به داخل یک جیب نشان می‌دهند و درهم دیزالو می‌شوند و نیز نحوه تغییر موقعیت دست نسبت به چهارچوب قاب فیلم، در واقع گسترش‌دهنده سبک تدوینی است که توسط آیزنشتاین ابداع و در دست کسانی مثل روم، کور ساوا و دیگران به آزمایش گذارده شد. البته از نظر ریتم، بین قطع و دیزالو یک تفاوت عمده هست: در قطع از یک نما به نمای دیگر پیوند دو تصویر آتی و "ذهنی" است، و به علاوه دارای ریتم سریع است، حال آنکه در دیزالو

دو تصویر برابر چشم ما به مدت چند ثانیه روی هم قرار می‌گیرد و ریتم روان و ملایم‌تری دارد. با اینهمه از دیدگاه پدیده‌شناسی، قطع و دیزالو یکی هستند.

پیش از ترک بحث درباره انواع روابطی که می‌توان بین دو نمای ساکن آفرید، باید اشاره‌ای هم به پیوند دونمای کاملاً متفاوت که هیچگونه عناصر تصویری مشابهی ندارند، بکنیم. آیا چنین پیوندی جز با اتکاء به "معنای" دو نما یا به عبارتی نمادهای تصویرشده در دو نما ممکن است؟ مسئله بسیار دقیقی است. احساس من اینست که روابط فضائی یا تصویری اینگونه نماها را فقط با توجه به موارد خاص می‌توان بررسی کرد و نه براساس یکرشته اصول کلی حتی به صورت نسبتاً مبهمی که در بالا برای تحلیل انواع پیوندهای قابل اجرا بین نماهایی که دارای عناصر مشترکی هستند، انجام شد. بهر حال این مسئله‌ای است که هر فیلمساز باید به آن توجه داشته و بکوشد راه‌حلی مناسب سبک کار خودش برای آن بیابد.

پیوند پویا

در صفحات پیشین این فصل به بحث درباره راه‌های ممکن برای ایجاد رابطه‌های تصویری (گرافیک) بین نماهایی که در لحظه پیوند ساکن هستند، پرداختیم. بدیهی است که دو نما را می‌توان در لحظه‌ای که بخش عمده‌ای از این یا آن نما در حرکت است نیز به هم پیوند داد. مسئله‌ای که اینجا مورد بحث قرار می‌دهیم اینست که آیا اینگونه تعویض نماها را باید براساس ساختارهایی که از پیوند نماهای ساکن به دست می‌آید، سازمان داد و یا مستقل از آنها و براساس ساختارهای مخصوص به خودشان. به نظر می‌رسد که اصول اساسی سازمان‌دهی نماهای ساکن باید در مورد نماهایی که دارای حرکت هستند، نیز قابل اجرا باشد. مثلاً در فیلم "اوج و پستی" کوروساوا حرکت بازیگران، در اصول ساختاری بیشتر بررسی شده، تاثیر نمی‌گذارد.

باز هم آیزنشتاین نخستین کسی بود که به این جنبه از "پیوند پویا" توجه داشت. بیشتر دیدیم که یکی از عناصر ساختاری اساسی در صحنه پله‌های ادسا از فیلم زره‌دار پوتکین تضاد بین حرکت‌های صعودی و حرکت‌های نزولی است. البته در این صحنه جهت حقیقی حرکت‌ها با جهت آنها روی پرده مطابقت دارد، حرکت صعودی مردم ادسا به بالای پله‌ها و حرکت نزولی سربازان به پایین پله‌ها به نحوی فیلمبرداری شده، که جهات مربوط به هریک از دو نوع حرکت روی پرده بدون تحریف تکرار می‌شود.^۸ برعکس در اعتصاب یکرشته نما کارگران را نشان می‌دهد که سرکارگر خبرچین را با ضربه یک چرخ آویخته از انتهای یک جرثقیل به زمین می‌اندازند. در نخستین نما چرخ از راست به چپ تاب می‌خورد، نمای دیگر چرخ را در حرکت از سمت مخالف نشان می‌دهد و به علاوه سقوط کارگر نیز از زوایای مختلف دیده می‌شود. آیزنشتاین آگاه بود که این کار تخلف از اصول حاکم بر انطباق جهت روی پرده است، با این حال او این نماها را به همین ترتیب و بی آنکه بین آنها نمای جداصلی قرار دهد، به هم مونتاژ کرد، چرا که احساس

سرعت خشن و ناهنجاری را که از چنین پیوندی به دست می‌آید، برای این صحنه مناسب می‌دانست. این تعویض جهت حرکت‌هایی که در واقعیت گسترده شده در برابر دوربین حرکت‌های مداومی هستند، با آنکه در آن زمان یک کار استثنائی بود، اشاره به ساختارهایی داشت که می‌توان با تغییر مسیر حرکت‌ها آفرید. در سینمای معاصر یک نمونه جالب از سکانسی که بر اساس روش فوق ساخته شد، سکانس ابتدائی فیلم (Bob le flambeur) ساخته ژان - پییر ملویل است.

بوب صبح زود وارد میدان پیگال می‌شود و هنگام عبور از میدان از زوایای مختلف دیده می‌شود، در حالیکه یک ماشین آب‌پاش شهرداری میدان را دور می‌زند. در این صحنه به علت تغییر در زاویه دید جهت حرکت ماشین در هر نما تغییر می‌کند: آب‌پاش گاهی از راست به چپ می‌رود و گاهی از چپ به راست، گاه به دوربین نزدیک و گاه از آن دور می‌شود. و زیبایی این صحنه دقیقاً ناشی از این طرح منکسر و تغییرات ظاهری در جهت حرکت ماشین روی پرده سینما در مقایسه با حرکت واقعی آنست که ما ناگاه در ذهن بازسازی می‌کنیم (البته در حقیقت چیزی به عنوان حرکت واقعی وجود ندارد، چرا که تنظیم چنین صحنه‌ای بدون تحریف واقعیت ممکن نیست). ظاهراً باید نتیجه گرفت که روش دریافت بصری تماشاگر فیلم از زمانیکه یک تغییر روی پرده بی‌چون و چرا به عنوان یک تغییر واقعی پنداشته می‌شد، تحول یافته است و آن نوع واکنشی که قاعده حاکم بر انطباق مسیر حرکت در نماهای مختلف را به وجود آورد، دستخوش تغییر شده است. ولی درواقع موضوع این اندازه ساده نیست. در بررسی فیلم ایوان مخوف دیدیم که عدم تطابق ظاهری در موقعیت اشیاء روی پرده در نماهای مختلف گاهی به ایجاد فضای سینمائی خاصی منجر می‌شود (و در نتیجه ناراحتان نمی‌کند) و گاهی نیز به صورت پرش‌های ناخوش‌آیندی درمی‌آید. به همان ترتیب عدم تطابق در مسیر حرکت‌ها تا وقتی یک تمهید معتبر است که احساس سردرگمی ناشی از آن به آفرینش یک ساختار قابل درک منجر شود. در سکانس مربوط به زن دیوانه در فیلم آنتونیونی، ابتدا زن را می‌بینیم که در را با لگد می‌بندد. ولی چفت در گیر نمی‌کند و در ناگهان به عقب برمی‌گردد و از دوربین دور می‌شود. در نمای بعد - نمای درشتی که از داخل اتاق گرفته شده، در (که در لحظه قطع نما از دوربین دور می‌شد) دوباره در حال برگشت به سوی دوربین دیده می‌شود. این نمای دوم می‌توانست این توهم را بیافریند که در، حقیقتاً "و در فضای واقعی مسیرش را عوض کرده است. اما مسیر حرکت در وقتی که به عقب نوسان می‌کند برای ما آنچنان آشناست که ما مشکلی در تشخیص مسیر واقعی حرکت آن نداریم. ما بی‌درنگ درمی‌یابیم که این یک حرکت مداوم است که به صورت یک حرکت نامداوم نمایانده شده است. این یکی از دو تعویض نمای پر قدرتی است که اجزای متشکله آنها - دو نمای بهم پیوندشده - موقعیت ممتازی پیدا می‌کنند و درواقع تمام این سکانس حول همین دو تعویض نما طرح‌ریزی شده است. تعویض نمای پر قدرت دیگر بدین ترتیب است: یک نمای درشت از روبرو از زن. قطع می‌شود به نمای متوسطی که در آن زن درکناره سمت راست قاب فیلم ایستاده است، به عبارت دیگر اینجا قاعده سی - درجه زیرها گذارده می‌شود و یک پرش غیرمنتظره دیگر در حرکت روان و ملایم سکانس به وجود می‌آورد. شباهت آشکار بین فعالیت‌های ذهنی ما هنگامیکه متوجه می‌شویم بخشی از یک فرآیند

زمانی مداوم حذف شده است با وقتی که حرکت روی پرده را با آنچه که فرض می‌کنیم در واقعیت رخ داده، مقایسه می‌کنیم بسیار جالب است. و این البته تنها شباهتی نیست که در جریان تحلیل‌های مان با آن برخورد کرده‌ایم و بی‌شک آخرین شباهت نیز نخواهد بود. اینگونه شباهت‌ها و تطابق‌ها بی‌شک حاکی از آنست که نوعی همبستگی اساسی بین پارامترها یا متغیرهای سینمایی وجود دارد و با ایجاد ارتباط متقابل بین این متغیرها می‌توان به ترکیب‌هایی به‌غایت پیچیده‌تر از هر آنچه که در حال حاضر در تصور می‌گنجد، دست یافت.

در نوعی دیگر از پیوند پویا، تصویری ساکن در انتهای یک نما با تصویری متحرک در آغاز نمای دیگر، پیوند داده می‌شود. پیوند متناوب لحظاتی کوتاه از نماهای ساکن با نماهایی که با حرکت سریع تراولینگ گرفته شده - روشی که تعدادی از اعضای آوانگارد فرانسه در دهه بیست به آن بی‌اندازه علاقه داشتند - یک نمونه خام از این نوع ساختار است. ولی فیلم اطللو ساخته لورسن و لزن نمونه بسیار رضایتبخش‌تری است. در این فیلم شمار زیادی از صحنه‌ها حول پیوند دونوع نما ساخته شده است. در نوع اول بازیگر چند لحظه پیش از آنکه نما قطع شود، شروع به حرکت می‌کند و در نمای بعد ما او را از آغاز بی‌حرکت می‌بینیم: به عبارت دیگر دنباله حرکت او پس از قطع نمای اول حذف شده است. در نوع دیگر بازیگر دنباله حرکتی را تکمیل می‌کند که ما شروع آن را ندیده‌ایم، چرا که او در نمای قبلی در تمام مدت ساکن بوده است. این نوع تعویض نما وقتی زیاد تکرار شود - همانطور که در اطللو می‌بینیم - نوعی ریتم ویژه و ساختارهای بسیار قابل انعطاف می‌آفریند. این ساختار می‌تواند شکل‌های متنوعی از طریق تناوب دو نوع انطباق نمای تشریح شده همراه با انواع پیوندهای دارای تداوم و پیوندهای دارای حذف‌های زمانی داشته باشد. بدیهی است که این نوع تعویض نما را می‌توان همراه با انواع پیوندهای ساکن نیز اجرا کرد، چیزی که فیلم مورد بحث نمونه‌های زیادی از آن را دربر دارد.

اینگونه پیوند، حتی وقتی که نماهای ساکن و متحرک عناصر تصویری نامشابه دربر داشته باشند، نیز ممکن است. کارگردان‌هایی چون خوان آنتونیو باردِم علاقه خاصی به این نوع تعویض نما دارند. ولی این روش در مقایسه با تعویض نماهایی که حذف‌های زمانی کوتاه دربر دارند و در نتیجه یک بعد "عمودی" به تضاد "افقی" بین فضای دو نما می‌آفریند، خیلی ساده، مکانیکی و غیرارگانیک (بی‌تأثیر در کالبد کلی فیلم) و فاقد پویایی می‌نماید.

تا اینجا ما فقط یکی از دو بردار حرکت یعنی (جهت) را بررسی کرده‌ایم. بردار دیگر، سرعت حرکت است که متناسب با فاصله دوربین از موضوع فیلمبرداری تغییر می‌کند. اگر از شخصی در حال بلند کردن دستش یک‌بار در نمای متوسط و بار دیگر در نمای درشت فیلمبرداری کنیم، حرکت دست بار دوم خیلی سریع‌تر به‌منظر خواهد آمد، برای اینکه اگر در نمای متوسط دست، در یک فاصله زمانی همین کمتر از یک فوت از پرده سینما را طی کند، در نمای درشت در همان فاصله زمانی، چندین فوت از پرده را طی خواهد کرد. فیلمسازی قراردادی با همان که "نقطه صفر سبک سینمایی" خوانده‌ایم مقرر می‌دارد که برای انطباق سرعت ظاهری حرکت فوق در دو نمای مختلف سرعت "واقعی" حرکت دست، تغییر داده شود.

روشن است که اینجا ما با وضعیتی روبرو هستیم که در آن یک تداوم در تضاد با یک عدم تداوم است و فیلمساز می‌تواند این اختلاف در سرعت‌های ظاهری را به روشی دیالکتیکی مورد بهره‌برداری قرار دهد. در این مورد، همچنانکه در همه مواردی که مستلزم قطع نما در لحظه حرکت است، تصور اینکه چگونه می‌توان این دیالکتیک را با دیالکتیک‌های دیگر ترکیب کرد مشکل نیست.

می‌ماند یادآوری این نکته که تحلیل‌های این فصل نسبت به بحث‌های دو فصل پیشین کمتر جامع و منظم و مهمتر از همه بیشتر با توجه به مسائل عملی انجام گرفته است - شاید به این علت که موضوع مورد بحث در این فصل بسیار گسترده‌تر و نامطمئن‌تر از مسائل نسبتاً ساده پیوندهای فضایی - زمانی با رابطه فضای روی پرده با فضای فراسوی پرده است. پدیده‌هایی را که در این فصل بررسی کردیم به زحمت می‌توان توصیف یا طبقه‌بندی کرد و احتمالاً در این مورد طبقه‌بندی کردن نتیجه مثبتی نخواهد داشت، چرا که تدوین فیلم به عنوان یک هنر تجسمی یا فضا سازی موضوعی آنچنان پیچیده است که دست‌اندرکاران سینما هنوز ابزار لازم برای یک تحلیل دقیق از آن را در اختیار ندارند. فیلمسازی که از این مسائل آگاه هستند به تدریج راه‌هایی سودمندتر، پیچیده‌تر و منضبط‌تر از آنچه که در اینجا ذکر شد خواهند یافت. و آنگاه نمونه‌های ذکر شده در این فصل در مقایسه با آنچه که انجام می‌گیرد ابتدائی و ناشیانه به نظر خواهد آمد. ولی شاید این نمونه‌ها بتوانند وسیله‌ای برای آغاز بحث و گفتگو باشند.

یادداشت‌ها

۱. کارل رایس (Karel Reisz)، میلار گاوین (Millar Gavin)، تکنیک تدوین فیلم (Technique of Film Editing)
۲. البته چیزی که اینجا شرح داده‌ایم دید سازمان یافته یک تماشاگر فرضی آموزش دیده است. تحقیقات نشان داده است که یک تماشاگر عادی تصویر سینمایی را به همان صورتی می‌بیند که صحنه عادی زندگی را تماشا می‌کند: توده‌هایی از اشیاء و اشخاص که زمینه را تحت الشعاع قرار می‌دهند. نمونه ماشین پین‌بال یک مورد استثنائی است و فقط در یک سطح ابتدائی قابل توجه است.
۳. این ملاحظات پیش از نمایش عمومی فیلم زمان بازی زاک تاتی نوشته شده بود و حتی اگر به طور کلی درست باشد، در مورد فیلم تاتی صدق نمی‌کند. زمان بازی نخستین فیلم در تاریخ سینما است که باید آن را نه تنها چندبار بلکه هر بار از فاصله متفاوتی دید. این فیلم شاید نخستین اثر سینمایی براستی باز از نظر شکل باشد و از آنجا که شاهکارها همیشه روزی به صورت الگوی عام درمی‌آیند، قابل تصور نیست که این فیلم به صورت یک استثناء باقی بماند.
۴. نکته قابل توجه اینست که در نقاشی گرین این قاعده فقط در مورد نخستین و سومین و بولون (از راست به چپ) رعایت می‌شود: تفاوت در "قاب‌بندی" سومین و چهارمین تصویر بسیار جزئی است: در

- اینجا عوامل اختلاف بیشتر جنبه تصویری دارد. ذکر این نکته را به منظور تاکید بر محدودیت‌های مقایسه اصول نقاشی کوبیسم با سبک تدوین فیلم آیزنشتاین ضروری دانستم.
۵. فیلم معائب ژان دارک کارل درایر نیز تماما "براساس این الگو ساخته شده است.
۶. قابل توجه است که در تمامیت فیلم تضاد کاملی هست بین این بخش نخستین و بخش دوم که تماما "در یک میهمانخانه می‌گذرد. در بخش دوم دوربین تاحدی از حوادث فاصله می‌گیرد و عمق حوزه دید به حداکثر می‌رسد و در تمام مدت از عدسی‌های دارای فاصله کانونی کوتاه و از زاویه رو به پائین استفاده می‌شود که از این نظر می‌توان میخائیل روم را پیشگام سبکی دانست که بعدها از مشخصات نخستین دوره از سبک فیلمسازی اورسن ولز گردید. نکته جالب دیگر اینکه این پاره شدن فیلم به دو بخش شهادت‌هایی به شکل کلی فیلم اوج و پستی کوروساوا دارد، در پاره دوم فیلم کوروساوا دوربین آپارتمانی را که بخش نخستین در آن گذشت رها می‌کند و به کوچه و خیابان‌های فقیرنشین توکیو می‌رود. این تغییر صحنه، تغییری اساسی در سبک فیلم به همراه دارد.
۷. تشبیه این قرارداد که دیزالو نشانه گذشت زمان باشد، رابطه‌ی نزدیکی با نقطه صفر سبک سینمایی دارد که پیشتر بررسی شد.
۸. این گفته فقط تاحدی درست است. درواقع این سکانس نمایشی از نظریه "پکان‌های مونتاز" (Units of montage) آیزنشتاین در یک مقیاس بزرگ است. پکان‌های مونتاز با رابطه دیالکتیکی بین پیوندهای جور یا منطبق و ناجور یا نامنطبق را آیزنشتاین برای نخستین بار در فیلم اعتصاب به آزمایش گذارد و اصول نظری آن را در کلاس‌هایش تشریح کرد (رجوع کنید به کتاب درس‌هایی از آیزنشتاین نوشته ولادیمیر نیرژی).

بخش دوم

دیالکتیک‌ها

فصل چهارم

جنگ ساختارهای ساده

در نخستین بخش این کتاب سخن از یک برداشت دیالکتیک از فرم فیلم داشتیم . بجاست یادآوری شود که واژه دیالکتیک در این کتاب کمتر به مفهوم مشخصا "هگلی آن و بیشتر به مفهومی به کار برده می شود که به طور عمده و شاید هم ناموجه از موسیقی سریال (دوازده نوت) گرفته شده - و به طور اخص از آنچه که ژان باراکه، آهنگساز و نظریه پرداز فرانسوی دیالکتیک موسیقی بعد از ورن می نامد . اصول اساسی این موسیقی جدید عبارتست از سازمان دهی متغیرهای مختلف موسیقی (دانگ و طول زمانی صدا، برخورد صدای آلات موسیقی مختلف، لحن صدا، و حتی سکوت) در فضای موسیقی . همانطور که پیشتر اشاره شد، سینما متغیرهایی مشابه متغیرهای موسیقی دارد . تا اینجا من به مهمترین این متغیرها از نقطه نظر دکوپاژ (ویژگی های فضایی - زمانی پیوند نماها، رابطه بین فضای روی پرده و فضای فراسوی پرده، و روابط فضایی بین نماها) پرداخته ام و ماهیت این متغیرها خود اشاره بر اشکال مختلفی از ارتباط دیالکتیک دارد، که می توان بین آنها برقرار ساخت . به طور گذرا به این نکته نیز اشاره کنم که متغیرهای دیگری از این دست هستند که بی شک می توان به طرز مشابهی سازمان دهی کرد: مثل تفاوت در اندازه نماها، در ارتفاع زاویه دوربین، در جهت و سرعت حرکت دوربین و جهت و سرعت حرکت موضوع در داخل نما و - طبیعتاً - در طول زمانی نما . البته طول زمانی نما را با یک مسئله اساسی روبرو می سازد و بررسی دقیق این مسئله محدودیت های تشابه سینما با موسیقی سریال یا دوازده نوت را آشکار خواهد ساخت . چرا که علی رغم تشابه کلی که بین دیالکتیک موسیقی سریال و دیالکتیک سینما وجود دارد، یک تفاوت اساسی نیز بین آنها هست: بدین معنی که دیالکتیک های سینمایی را نمی توان با علامات ریاضی به صورت

نوشته درآورد - کاری که درمورد موسیقی انجام می‌پذیرد. شاید فقط یک پارامتر (متغیر) سینمایی باشد که بتوان با استفاده از علامات ریاضی ثبت کرد و آن طول زمانی نماها است که می‌توان برحسب ثانیه تعداد قاب‌های فیلم بیان کرد. ولی تجربه روزمره هر فیلمساز (و نیز کوشش‌های گاه و بیگاهی که برای تنظیم فواصل زمانی براساس الگوهایی که مستقل از محتوای تصاویر باشند، شده است) این مطلب را آشکار ساخته است که برآورد تماشاگر از طول زمانی یک نما بستگی به خوانا یا مشخص بودن تصاویر و اشکال آن نما دارد. تقریباً می‌توان گفت که طول زمانی نما تابع مستقیم خوانا بودن آن است. مثلاً "یک نمای درشت ساده به طول دو ثانیه خیلی طولانی‌تر از یک نمای دور پرجمعیت با همان زمان دو ثانیه به نظر خواهد آمد.^۱ و یک پرده کاملاً سیاه یا کاملاً سفید طبعاً طولانی‌تر به نظر خواهد آمد. در تحلیل نهایی به نظر می‌رسد که سازمان‌دهی طول زمانی محسوس نماها همان اندازه پیچیده و ضرورتاً تجربی باشد که سازمان‌دهی حذف‌های زمانی هست. و به همان دلیل یک طرح سینمایی موزون که براساس محاسبه ثانیه‌ها یا قاب‌های فیلم ساخته شده باشد هیچگاه تاثیر یک طرح موسیقی را نخواهد داشت مگر آنکه طرح سینمایی مورد بحث چیزی بیش از تناوب یک‌رشته قاب‌های کاملاً سیاه یا کاملاً سفید نباشد. اما اگر قاب‌های فیلم حاوی تصاویر کم‌وبیش پیچیده‌ای باشد این مجموعه موزون به صورت یک طرح انتزاعی محض باقی می‌ماند و به عنوان طرحی که اجزای آن باهم ارتباط دارند، محسوس نخواهد بود.

با اینهمه کشف روش‌های مختلف و عملی برای سازمان‌دهی دو پدیده طول زمانی نما و خوانا بودن تصویر، مسئله‌ای است که هر فیلمساز بزرگ به شیوه‌ای مخصوص به خود با آن روبرو شده است. آلن رنه شاید آگاهانه‌تر از هر فیلمساز دیگری به این مسئله پرداخته است و احتمالاً نخستین کسی بود که دریافت پرده عریض بجای آنکه فیلمساز را مجبور کند فقط از نماهای نسبتاً طولانی‌تری استفاده بکند (به علت دردسر بیشتری که بیننده در "خواندن" هر نما با این ابعاد خواهد داشت) درواقع دامنه روابط بین خوانا بودن و طول زمانی نما را به میزان قابل‌توجهی گسترش می‌دهد. در فیلم سال گذشته در مارین‌باد او آگاهانه از نماهای بسیار طولانی درکنار نماهای بسیار کوتاه که گاهی بیش از چند کادر از فیلم نیستند، استفاده می‌کند. به طور کلی رنه یکی از چند فیلمساز مؤلف است (همراه لربیه، آیزنشتاین و مهمتر از همه کریگوری مارکوپولوس^۲) که درک کرده‌اند رابطه بین خوانا بودن و طول زمانی، به خودی خود یک دیالکتیک است و اینکه مسئله صرفاً پیدا کردن طول زمانی مناسب هر نما نیست، مشکل‌تر یا آسان‌تر ساختن خواندن یک نما می‌تواند یک عامل آفرینش هنری باشد، مثلاً کوتاه ساختن طول زمانی یک نما آنچنانکه به آسانی درک نشود نوعی تنش ناشی از سرخوردگی می‌آفریند و طولانی کردن بیش از اندازه تنش ناشی از اشباع به وجود می‌آورد.^۳ این‌ها قطب‌ها (یا بردارها)ی یک دیالکتیک زمانی هستند که در نهایت می‌توانند اوزان بصری پیچیده‌ای همان اوزان موسیقی معاصر بیافرینند.

گذشته از این متغیرها که به‌دکوپاز فیلم مربوط است، متغیرهای دیالکتیکی دیگری بالقوه وجود دارند که تصور می‌کنم بتوان فهرست نسبتاً جامعی از آنها به دست داد، چرا که ماهیت دوقطبی آنها کاملاً آشکار است.

نخستین دسته از این متغیرها عوامل مربوط به فن فیلمبرداری است و مهمترین آنها عدم وضوح و لطافت تصویر در برابر وضوح و دقت آنست و نیز عمق حوزه دید که با میزان وضوح فیلم همبسته است. بیشتر به نقش این متغیرها در ترکیب تصویری فیلم تلهی میخائیل روم اشاره کردم. اما نخستین فیلمسازی که با این متغیرها کارهای آزمایشی انجام داده‌اند ژرمن دولاک، ژان ایشتن، آبل گانس و مارسل لربیه بودند، گروهی که از آنها اغلب با عنوان امپرسیونیست‌ها یا نخستین آوانگارد فرانسه نام برده می‌شود. علاقه‌مندی آنها به تضاد در وضوح تصویر و ادارشان ساخت تا از وسایل صنعتی برای کاهش عمق حوزه دیدی که در چپه‌های دیاگرام آن زمان داشتند، استفاده کنند. آنها بیشتر از نور یا شیشه‌هایی که رویشان را وازلین مالیده بودند استفاده می‌کردند و حتی گاهی وسیله اخیر را برای ایجاد حوزه‌هایی از وضوح ملایم در نمایی که بخش‌های دیگر آن با همان عمق از حوزه دید دارای وضوح تند و خشن بودند، به کار می‌بردند. (مثلاً در نخستین صحنه از فیلم الدورادو ساخته لربیه، ایو فرانسس که روی یک نیمکت میان ردیفی از دختران و رو به دوربین نشسته در وضوح ملایم است، در حالی که پهلودستی‌هایش در وضوح تند هستند.) این فیلمسازان با مسئله انتقال از وضوح ملایم به وضوح تند نیز توجه داشتند و اغلب این کار را با حرکت دادن بازیکر در عمق حوزه دید انجام می‌دادند، و این زمینه‌ای است که همه فیلمسازان بزرگ روسی - آیزنشتاین، دواژنکو، روم و بخصوص بوریس بارت - در آن کارهای آزمایشی زیادی انجام داده‌اند.

در زاین اوزونیز به همان اندازه شیفته امکانات تضاد بین وضوح ملایم و وضوح تند بود، و فیلم تنها پسر یک‌برشته نما دارد که از این نظر خیره‌کننده است. ابتدا ما دو انسان را که رو به روی هم نشسته‌اند و نیم‌رخشان به طرف دوربین است می‌بینیم. یک بالش در پیش‌زمینه در وضوح تند است حال آنکه شخصیت‌ها در زمینه در وضوح ملایم هستند. در ادامه گفتگو ما هریک از دو شخصیت را به‌نوبت در دو نمای رو به رو می‌بینیم و بعد دوربین به دیدگاه اولیه‌اش برمی‌گردد. ولی این بار بالش در وضوح ملایم و شخصیت‌ها در وضوح تند هستند. این ساختار متقارن هر چند یک نمونه جدا افتاده و ابتدائی است، ولی باز نشانه توجه این فیلمساز به ساختارهای دیالکتیکی است و نمونه‌های دیگر از ساختارهای مشابه در این فیلم و سایر فیلم‌های اوزو شاهد این مدعی است. در کار سایر فیلمسازان معاصر نیز نمونه‌هایی از این علاقه به تضاد بین وضوح تند و ملایم به چشم می‌خورد مثلاً در فیلم‌های آنتونیونی، ورنه و بخصوص در فیلم‌های برسون که در آنها این دو متغیر در تضاد شدید با یکدیگر در کمپوزیسیون تاثیر می‌گذارند و گاه نیز همراه با ورود و خروج‌ها و صحنه‌های خالی در آفرینش ساختارهای فیلم نقش دارند.

سایر متغیرهای فیلمبرداری، لااقل تا آنجا که به فیلم‌های سیاه و سفید مربوط می‌شود، با ارزش‌های نوری سروکار دارند - به عبارت دیگر با تضاد سایه و روشن و شدت نور یا به قول فیلمسازان تلویزیونی درخشندگی. استفاده منظم از سبک‌های مختلف فیلمبرداری تقریباً همیشه با تناوب بین دکورها، بین صحنه‌های داخلی و صحنه‌های خارجی (مثلاً در مارین باد و در خیلی از فیلم‌های عامه‌پسند از جمله طلاق به سبک ایتالیائی)، بین رویا و واقعیت، تابستان و زمستان و غیره همگام است.

یک نمونه دیگر شکارچیان رستگاری (The Salvation Hunters) نخستین فیلم جوزف فون اشترنبرگ است که به سه بخش (به ترتیب صحنه‌های خارجی، صحنه‌های داخلی، صحنه‌های خارجی) هر یک با سبک فیلمبرداری مشخص پاره شده است. ظاهراً "باید بتوان اینگونه تناوب در کنتراست و درخشندگی را به طور مستقل و نه در ارتباط با تغییرات صحنه‌ها سازمان‌دهی کرد و نوعی دیالکتیک پیچیده در درون نماها و نیز بین نماها ایجاد کرد. باید اضافه کنم که چنین کاری نه در فیلم‌های سیاه و سفید به آزمایش گذارده شده و نه در فیلم‌های رنگی، ولی در تعدادی از فیلم‌ها که ترکیبی از سیاه و سفید و رنگی بوده‌اند، تجربه شده است. آنچه تجربه ترکیب تصاویر سیاه و سفید و رنگی در یک فیلم به قدمت تاریخ سینما است. فیلمسازان اولیه (و در این مورد بخصوص نام ملیس به خاطر می‌آید) گاهی تمام با بخشی از فیلم‌هایشان را رنگ می‌کردند. ناپلئون شاهکار آبل گانس در این زمینه از این هم بیشتر رفته است، مثلاً در صحنه‌ای که ناپلئون از یک پرتگاه بلند به دریا می‌نگرد بکرشته نما به رنگ‌های مختلف وارد زمینه سیاه و سفید فیلم می‌شود و در نتیجه تاثیر بصری خارق‌العاده به دست می‌آید. اینگونه کارهای آزمایشی بعد از پیدایش فیلم رنگی کم‌وبیش رها شد^۵، ولی در پانزده سال اخیر برخی از فیلمسازان جوان آزمایش‌های مشابهی را از سر گرفتند. آلن رنه در "شب و مه" سکانس‌های سیاه و سفید و سکانس‌های رنگی را به طور متناوب به دنبال هم می‌آورد، این تناوب البته متکی به تناوب دیگری است که بین بخش‌های "مستند مربوط به گذشته" و صحنه‌های مربوط به زمان حال برقرار است. احتمالاً یکی از نخستین کوشش‌های جدی برای آفرینش ساختاری حول این دو قطب - ساختاری که نقش آن از ساختار داستانی فیلم مستقل ولی در رابطه دیالکتیکی با آن باشد - فیلم کوتاه مونیک لوپو Monique Lepeuve با عنوان Exemple Etretat است. این فیلمساز جوان چندین فیلم تجربی ساخته که در آنها به بسیاری از مسائل فرم و زبان سینما می‌پردازد. در فیلم یادشده تصاویر سیاه و سفید، تصاویر تکرنگ به رنگ‌های مختلف و تصاویر چندرنگ با استفاده از همه رنگ‌ها به عنوان رنگ غالب و یا اصولاً "بدون رنگ غالب" - خلاصه تعاویری که همه جنبه‌های رنگ در مفهوم گسترده آن را به آزمایش می‌گذارند - به سرعت و با تناوب از برابر چشم می‌گذرند. به علاوه تدوین فیلم، ریتم بنیانی پیچیده‌ای می‌آفریند که یکی از عناصر آن، ترکیب ناهائی از صحنه‌های زنده و واقعی با تصاویر کارت‌پستال‌های قدیمی است، و بر تارک این ساختارهای پیچیده، گفتار فیلم می‌آید که گاه به زبان عادی بیان می‌شود، گاه به آواز و در یک مورد حتی به صورت سوت. و در کل به نظر می‌آید که این گفتار استثنائی به تناوب به تصویر پیوند می‌خورد و باز از آن دور می‌شود. و خلاصه این فیلم کوتاه و بی‌ادعا نشانه گام مهمی است در جهت استفاده از دیالکتیک فیلم به صورتی بسیار پیچیده‌تر از آنچه که اینجا مورد بحث ماست.

پیش از تشریح یک نوع سوم از دیالکتیک، می‌توانیم نگاهی گذرا به یک شکل خاص از تضاد بین رنگ و سیاه و سفید بیافکنیم. این تضاد خاص در واقع می‌تواند یک الگوی عمومی باشد و در رابطه با هریک از متغیرهای سینمایی به کار برده شود. این الگو عبارتست از تاکید بر یکی از دو قطب یک متغیر از طریق استفاده نادر یا فقط یکبار از آن - مثابه روشی که در موسیقی مدرن به کار برده می‌شود. مثلاً برخی از

فیلمسازان به‌جای آنکه سکانس‌های سیاه و سفید و سکانس‌های رنگی را متناوباً "پشت سرهم بیاورند"، فقط یک نمای رنگی در یک فیلم سراسر سیاه و سفید می‌گنجانند، از جمله آنی‌س‌واردا (Agnès Varda) در سکانس پیش از نوشته‌های فیلم *کلثوا* از پنج تا هفت تا 5 تا 7 و مارسل هانون در سکانس سازه اسبدوانی فیلم *روز هشتم* (Le Huitième Jour) کوروساوا از این تکنیک کاربرد فوق‌العاده درخشانی در فیلم سیاه و سفید *اوج و پستی* دارد - جایی که دو نمای رنگی به‌طور غیرمنتظره‌ای روی پرده ظاهر می‌شود. از نظر داستانی پیدایش این دو نمای رنگی ظاهراً "برای مشخص کردن رنگ (قرمز) یک ستون دود ضروری است، ولی درحقیقت پیدایش ناگهانی و تقریباً "اتفاقی این نماها، نشانه چشمگیری برای شروع بخش سوم فیلم است که سبکی متفاوت با سبک دو بخش اول فیلم دارد.

و سرانجام باید به یک رشته از متغیرهای صوتی که با متغیرهای فیلمبرداری بالا مشابهت دارند و پذیرای ساختارهای دیالکتیکی هستند، و اغلب در قالب اینگونه ساختارها سازمان‌دهی می‌شوند، اشاره کنیم. ولی این ساختارهای صوتی دارای اهمیت قابل‌توجهی هستند و از این نظر بررسی آنها را به‌فصل جداگانه‌ای موکول می‌کنم.

اکنون می‌پردازم به‌سومین نوع از دیالکتیک‌های قابل طبقه‌بندی (کو اینکه در این‌مورد شاید کوشش من برای "جامع" ساختن این بررسی می‌تواند موردسؤال قرار گیرد). این نوع سوم را می‌توان دیالکتیک ارگانیک یا جامع نامید. ساده‌ترین شکل این دیالکتیک تضاد بین یک تصویر و غیبت آنست (که مشابه آن درمورد صدا عبارت خواهد بود از حضور و غیبت نوار صوتی، آنچنانکه گودارد در سراسر فیلم *دو سه چیزی که درباره او می‌دانم* *Deux ou trois choses que je sais d'elle* به‌کار برده است). در اینجا ما با نوعی رابطه دیالکتیکی روبرو هستیم که با آنهایی که تاکنون موردبررسی قرار داده‌ایم متفاوت است از این‌نظر که این رابطه به‌دو قطب یک متغیر کاهش یافته است، به‌بیان دیگر این رابطه به یک تناوب ساده محدود است (هرچند که در یکی از دو قطب مزبور یعنی غیبت تصویر، می‌توانیم نوعی دیالکتیک فرعی با استفاده از درجات مختلف رنگ خاکستری - از پرده سراسر سیاه گرفته تا پرده کاملاً "سفید - داشته باشیم)، چرا که یک تصویر هر قدر هم که "ناخوانا" باشد، باز هم یک تصویر است. غیبت تصویر روی پرده معمولاً به‌نشانه گذشت زمان تعبیر می‌شود، یعنی همان وظیفه‌ای که دیزالو انجام می‌دهد. نظریه‌پردازان سنتی معتقد بودند که دیزالو نشانه گذشت زمانی کوتاه‌تر از آنست که فیداوت (Fade out) محو تصویر تا سیاهی کامل) نشان می‌دهد - مفیده‌ای که فاقد یک بنیان تجربی واقعی است و فقط نشانه علاقه لجوجانه در نسبت دادن مفاهیم ارگانیک و ذاتی به یک قرارداد کاملاً "دلخواهی" است. فیلمسازانی مثل داورنکو، ژان بی‌یر طویل و برتر از همه برسون، ضمن اینکه از پرده سیاه‌شده به‌عنوان نشانه گذشت زمان و فصل‌بندی استفاده می‌کنند، از امکانات بالقوه فیداوت برای آفرینش ساختار به‌ویژه در مقایسه با دیزالو که بیشتر مناسب فضاسازی است، آگاه بوده‌اند. اما کسانی که بیش از همه کوشیدند از حضور و غیبت تصویر به‌عنوان قطب‌هایی هم‌ارزش استفاده کنند و براساس این تضاد فیلم‌های کاملی را سازمان دهند، فیلمسازان جوان و تجربه‌گر "سینمای زیرزمینی" آمریکا بوده‌اند. استان براکاز

Bruce Conner و بروس کانر (Reflections on Black) در انعکاس‌های سیاه (A movie) در یک فیلم از قطعه‌های طولانی نوار فیلم کاملاً "سیاه به نحوی استفاده می‌کنند که به آنها نقشی به مراتب فعال‌تر از یک نشان گذشت زمان می‌دهد. ولی فیلمی که بیش از همه از این نظر جالب است، مار کبرای زرد (Blond Cobra) ساخته کن جیکوبز (Ken Jacobs) است. این فیلم - که از جهات دیگر اثر کم‌ارزشی است - دارای سکانس‌هایی طولانی است که در آن‌ها پرده سینما به علت بسته شدن دید دوربین توسط تنه یک بازیگر تاریک می‌ماند، ضنا "صدای بازیگر که داستان‌های بهت‌انگیزی نقل می‌کند، به گوش می‌رسد. در طول فیلم هربار که بازیگری به دوربین نزدیک می‌شود، خطر تاریک شدن پرده بیشتر حس می‌شود و جیکوبز که تمام فیلم را در یک فضای محدود شبیه یک اتاق زیر شیروانی فیلمبرداری کرده از این احساس به نحو احسن بهره‌برداری می‌کند. و در نهایت چیزی که این دیالکتیک ابتدایی را جالب می‌سازد، همین خطر تاریک شدن پرده است.

در اینجا باید به بررسی دو تثلیث یا ارتباط سه‌جانبه پردازیم که به نظر می‌آید نقشی اساسی در دیالکتیک‌های سینمایی داشته باشند. نخستین آنها حرکت به عقب و حرکت به جلو حول یک تصویر ساکن است، به عبارت دیگر یک تصویر ساکن مرکز ثقل حرکت به جلو و حرکت به عقب را تشکیل می‌دهد، تثلیث دوم تشکیل شده است از حرکت سریع و آرام با مرکزیت حرکت با سرعت عادی و هریک از این دو تثلیث امکان آفرینش یا پیدایش دو رابطه دیالکتیکی را فراهم می‌آورند. زان اپشتن در آخرین نوشته‌هایش نوعی فلسفه هنر فیلم براساس این متغیرها تنظیم کرده است چرا که گویا او این متغیرها را بنیان اصلی هنر فیلم می‌داند. این گرایش سبب شد او اندیشه‌هایی را عرضه کند که شباهت‌های چشمگیری به برخی از عقاید حاضر دارند - بخصوص عقایدی که به مسئله عدم تداوم مرتبط هستند. ولی به عقیده من نظریه‌های او از واقعیات بسیار منتزع و در عمل بی‌فایده هستند. به هر صورت حرکات سریع و آرام تاکنون صرفاً "به عنوان وسیله‌ای برای تزئین داستان (مثلاً "حرکات سریع برای ایجاد افه‌های کمیک و حرکت آرام برای آفرینش کیفیت‌های شاعرانه) به کار برده شده است و شمار کوشش‌های جدی برای استفاده ساختاری از این مجموعه متغیرها بسیار اندک بوده و حتی در همین موارد بسیار کم هم حرکات سریع و آرام همان مفاهیم قراردادی‌شان را داشته‌اند. فقط چند فیلم تجربی و نیز فیلم مردی با دوربین فیلمبرداری Man with a camera اثر ورتوف را می‌توان به عنوان نمونه‌هایی از اینگونه کوشش‌ها ذکر کرد. از طرف دیگر کاربرد این متغیرها در فیلم‌های کوروساوا با آنکه نادر و مستقل از وظیفه داستان‌گویی است، بیش از اندازه "اکسپرسیونیستی" و "سحرگونه" است و از این نظر نمی‌توان جز در سطح ساختار داستانی نقشی برای آنها قایل شد.^۶

برعکس تضاد بین دو قطب تصویر متحرک و تصویر ساکن، در سال‌های اخیر بکرات و گاه به روشی کم و بیش دیالکتیکی به کار برده شده است. کریس مارکر (Chris marker) فیلم اسکه (La jetée) را تماماً "از تصاویر ساکن ساخت (گو اینکه در این مورد مسئله استفاده از یک عنصر دیگر - استفاده از عکس که در زیر بررسی خواهد شد - نیز مطرح است) و بر زمینه چنین فیلمی حضور تنها یک تصویر که در آن چیزی واقعا "حرکت می‌کند - دختری که چشم‌هایش را می‌گشاید - به عنوان مرکز ثقل فیلم عمل می‌کند.

تروفو در ژول و ژیم و بسیاری از کارگردانان جوان انگلیسی از تصویر ثابت شده به عنوان یک نشان فصل‌بندی یا ظریف‌کاری تصویری استفاده کرده‌اند، نتایج به دست آمده پیوسته یک‌دست نبوده است. و اما یک دیالکتیک جامع دیگر نشان داده است که دارای امکانات فراوانی است و آن تضاد بین صحنه‌های زنده و نقاشی متحرک است. احتمالاً مبتکر این روش امیل کول (Emil Cohl) بوده که یکی از بزرگترین پیشگامان نقاشی متحرک نیز هست. او اغلب مکانس‌های نقاشی متحرک را در حصار مکانس‌های زنده قرار می‌داد ولی آنچه در اینجا بیش از همه مورد نظر ماست روش درخشان او در وارد کردن شخصیت‌های زنده در سلسله تغییر شکل‌هایی است که به صورت آبشاری از طرح‌های گرافیک به دنبال هم می‌آیند. روشی که در دست‌و‌الت‌دیسنی به صورت بدی تحریف شد و نتیجه آن فیلم‌هایی مثل سلام رفیق (Saludos Amigos) بود که در آن‌ها پرسپکتیو و برجسته‌نمایی "واقع گرایانه" نقاشی‌ها، تضادی را که کول موفق می‌شد از رویارویی صحنه‌های زنده با نقاشی متحرک به دست آورد، ناپود می‌سازد. اخیراً "سازندگان فیلم‌های نقاشی متحرک در آمریکا و چکسلواکی شروع به استفاده از روش‌های مشابهی به سبکی مدرن و آگاهانه ساختارگرایانه کرده‌اند. نمونه برجسته این سبک، شاهکار کارل زمان Karl Zeman دنیای افسانه‌ای ژول ورن (The Fabulous World of Jules Verne) است که آمیزه به غایت متنوعی را از صحنه‌های زنده و نقاشی متحرک دربر دارد. در این فیلم زمان شاید برای نخستین بار، به دنبال یک نمای متوسط از یک صحنه زنده، نمای دوری از همان صحنه که این بار بطرز آشکار و واضحی نقاشی متحرک است می‌آورد - درست برخلاف روشی که مثلاً در ساختن فیلمی مثل کینگ کونگ به قصد ایجاد توهم تداوم نوع تصاویر به کار برده می‌شود. زمان در فیلم‌های بلندی که بعداً "ساخت به‌کاوش در امکانات اینگونه تلفیق صحنه‌های زنده با نقاشی متحرک ادامه داد، ولی هیچیک از کارهای بعدی او انضباط موری و تنش شاعرانه نخستین فیلم او را ندارد. با این‌همه در این زمینه هنوز امکاناتی هست که ناشناخته مانده، هرچند که برای حصول نتایج درخور توجه بهتر است از گرایش زمان به استفاده از ملغمه‌ای از سبک‌های مختلف گرافیک اجتناب شود.

از نمونه‌های جدا افتاده‌ای مثل کارهای امیل کول که بگذریم، دیالکتیک ارگانیک یا جامع، مفهوم نسبتاً جدیدی است، چرا که تا پیش از پیدایش تلویزیون، وحدت مضمون و وحدت سبک (که سینما از هنرهای سنتی به ارث برده) یک قاعده تقریباً جهانی بود. در واقع تلویزیون با ازمیان برداشتن سد بین سبک‌ها و ژانرهای مختلف سینمایی، و به‌ویژه با درهم آمیختن صحنه‌های زنده با صحنه‌های طرح‌ریزی شده، به آفرینش فرم‌ها و ساختارهای جدیدی بر اساس ترکیب هوشمندانه ژانرها و مواد سینمایی مختلف (صحنه‌های زنده و واقعی یا مستند، صحنه‌های طرح‌ریزی شده و غیره) کمک کرده و کشف و جستجو در دیالکتیک‌های چندگانه‌ای را که از چنین ترکیب‌هایی به دست می‌آید، آغاز کرده است. در فرانسه آندره س. لاباتر André S. Labarthe که همراه ژانین بازن یک‌رشته برنامه تلویزیونی با عنوان سینماگران زمان ما Cinéastes de notre temps را تهیه کرده و کارگردان هنری برنامه نیز بوده، یکی از کسانی است که امکانات تلویزیون را در این زمینه درک کرده‌اند. لاباتر در بسیاری از برنامه‌هایش (از

جمله در برنامه‌های مربوط به گانس، گودار، روزه لینهارت (Roger Leenhardt) می‌کوشد گسیختگی‌ها و تعبیر لحن‌های ناخشی از انتقال متناوب از مصاحبه زنده و سایر صحنه‌های "مستند" به بریده‌هایی از فیلم‌های کارگردان مورد بحث را سازمان‌دهی کند تا بدین ترتیب یک سبک مقاله‌ای ناپوسته^۷ مشابه روشی که در موسیقی مدرن به کار برده می‌شود، بیافریند و آن را جایگزین سبک پیوسته و اغلب ملال‌آور مستندسازی کلاسیک سازد. مثلاً در برنامه مربوط به گودار از دیالکتیک خاصی استفاده می‌شود که در آن گسستگی‌های آشکار در سبک و مطلب برنامه، در تضاد با انتقال‌های نامحسوس از یک نوع مطلب به نوعی دیگر است که ماهیت آنها پس از لحظاتی آشکار می‌شود. در واقع این دیالکتیک رابطه مبهم بین سبک شبه-بدیهه‌سازی گودار و سبک صریح و روشن مصاحبه تلویزیونی استوار است (ما گودار را در حال گفتگو با لایبارت داخل اتومبیل می‌بینیم و در نمای بعد از وری شیشه اتومبیل خیابان‌های شهر آلفاویل را تماشا می‌کنیم). در محدوده سینما گودار پیش از همه امکانات ترکیب‌های مختلف سبک‌ها و مواد سینمایی را کاویده است، و در شمار بزرگی از فیلم‌هایش اینگونه ترکیب‌ها به عنوان عنصر ساختاری اصلی به کار برده شده است. ساختار بسیار ساده گذران زندگی (Vivre sa vie)، که متشکل از سکانس‌هایی است که با نوشته به سبک فیلم‌های صامت شروع می‌شود (که این در یک فیلم ناطق خود ترکیب جدیدی از مواد سینمایی است)، برپایه تضاد بین سبک متفاوت سکانس‌ها - مصاحبه‌های واقعی در برابر مصاحبه‌های ساختگی، سبک مستند ساختگی همراه با گفتار خارج از کادر، نوار فیلم خبری ساختگی و غیره - استوار است. در یک زن شوهردار (Une Femme mariée) که از نظر فرم یا شکل فیلم کمتر از طرح واحدی پیروی می‌کند سکانس‌هایی از زندگی واقعی و شماره‌گذاری شده وارد صحنه‌های از پیش تنظیم شده می‌شود و صحنه‌های تنظیم شده گاه به آن درجه از کیفیت تجربیدی می‌رسد که خود سطح سومی از پیچیدگی صوری یا فرمالیستی را تشکیل می‌دهد. به علاوه سراسر فیلم با ظهور ناگهانی پوسترها و شعارها نشانه‌گذاری و فصل‌بندی شده است. و حاصل همه این تمهیدات یک کولاز زمانی گسترده است که در آن گسستگی و تغییر سبک‌ها به عنوان یک اصل سازمان‌دهنده در نظر گرفته شده است. البته ریتم فیلم چندان رضایتبخش نیست و بازیگران شاید مناسب نقش‌های دوگانه‌ای که به آنها واگذار شده نبوده‌اند. بهر صورت گودار بعدها این تکنیک، کولاز را در پی‌روی دیوانه (Pierrot le fou) با موفقیت بیشتری به کار می‌برد و آن را به صورت بخشی اساسی از یک چهارچوب دراماتیک منظم درمی‌آورد (دیالکتیک ویژه این فیلم رابطه بین داستان یا حادثه و بازگوئی داستان است که بعداً به تفصیل مورد بررسی قرار خواهیم داد). در پی‌روی دیوانه برخلاف گذران زندگی یا یک زن شوهردار سکانس‌ها دقیقاً "بخش‌بندی نشده، ولی هر یک از آنها به شیوه‌ای مشخص عموماً" به صورت یکی از ژانرهای سینمایی (کمدی موزیکال، فیلم گانگستری، مصاحبه تلویزیونی، ملودرام، داستان‌های مصور مجله‌ای Comic Strip، نمایش کاباره و غیره) چهارچوب داستان اصلی را روشن می‌سازند. بدین ترتیب این تناوب با تغییر ژانر نه تنها یکی از عناصر اصلی ساختار فیلم، بلکه یکی از موضوعات آن نیز هست.

گودار با آنکه از انواع گسترده‌ای از رابطه بین دوربین و بازیگر استفاده می‌کند، به قدرت بدون

آگاهی بازیگران از آنها فیلم می‌گیرد و تا آنجا که من اطلاع دارم فقط در دومین فیلمش یک زن یک زن است (Une Femme est une Femme) از دوربین مخفی Candid-Camera استفاده کرده است. همانطور که سوزان سونتاک گفته است: "گودار فی‌البداهه فیلم نمی‌سازد، فقط دوست دارد فیلم‌هایش ظاهر یک فیلم فی‌البداهه ساخته‌شده را داشته باشند." برعکس آن‌سی‌پس واردا در آپرا - موف (Opéra-Mouffe) نمونه بدیعی از یک تضاد دیالکتیکی بین نماهایی از صحنه‌های واقعی یا زنده و نماهایی از صحنه‌های طرح‌ریزی‌شده می‌آفریند و آن‌ها را با نماهایی که در ظاهر فی‌البداهه ولی در واقع طرح‌ریزی‌شده است، به هم می‌پیوندد. طبقه‌بندی دقیق سکانس‌ها و مهتر از همه دامنه وسیع تفاوت در طول زمانی سکانس‌ها، چهارچوب عمده‌ای است که دیالکتیک جدید حول آن سازمان می‌یابد. به علاوه رابطه دیالکتیکی بین صحنه‌های زنده و صحنه‌های طرح‌ریزی‌شده دامنای گسترده و پرتنوع از واقعیت‌گرایی خام (صحنه‌های زنده و تمرین‌نشده) تا "غیرواقعیت" شاعرانه و اغراق‌آمیز (صحنه‌های طراحی‌شده) است.^۸ پس از واردا کوشش‌هایی مشابه آنچه که ذکر شد در زمینه فیلم‌های بلند داستانی انجام گرفت، در این خصوص به‌ویژه فیلم من کنجکاوم (زرد) ویلگوت شومان (Vilgot Sjöman) به ذهن می‌آید که از تمهید قدیمی فیلم در داخل فیلم در چهارچوب یک ساختار دیالکتیکی کاملاً نو استفاده می‌کند. برخی از روش‌های مورد عمل در تلویزیون که در فصل دهم به آنها خواهیم پرداخت، نیز از این نظر قابل توجه است.

و بالاخره با آنکه گودار در فیلم‌هایش از تابلوهای نقاشی معروف به عنوان وسیله‌ای برای فصل‌بندی استفاده می‌کند - همانگونه^۹ که از پوسترها استفاده می‌کند - نمونه دیگری از تلفیق نقاشی در یک رابطه دیالکتیکی با مواد بصری سینمایی به‌منظرم نمی‌رسد، ولی این در مورد عکس صدق نمی‌کند. ویلیام کلاین در فیلم پروازکن چون پروانه، نیش‌بزن چون زنبور عمل Float like a Butterfly, Sting like a Bee تدوین‌گر ناشناس اکتبر در پاریس و بیش از همه پیترو امانوئل گولدمن، عکس‌هایی از یک صحنه بخصوص را به‌منحو بسیار چشمگیری با نماهایی از همان صحنه ترکیب کرده‌اند. در کار آنها عبور از یک نوع نمایش بصری یک صحنه به‌نوعی دیگر، اغلب کیفیت روایی، شاعرانه و موزونی می‌آفریند.

همانطور که دیدیم دیالکتیک‌های سبک فیلم از سطح نماهای منفرد و انطباق نماها شروع می‌شوند و تا سطح ساختارهای پیچیده‌ای که بنیان تمامی یک سکانس یا یک فیلم را تشکیل می‌دهند، پیش می‌روند. ولی دیالکتیک‌های ناشی از رابطه فیلم و عکس فقط می‌توانند بین نماها یا سکانس‌ها برقرار شوند. از میان دیالکتیک‌های ارگانیک یا جامع بعضی‌ها بیشتر مناسب ایفای نقش رابطه بین سکانس‌ها هستند. به عبارت دیگر این دیالکتیک‌ها بیشتر خط داستانی فیلم را تعقیب می‌کنند تا دگرپاژ یا سازمان‌دهی فضایی آن را (اگر که طبقه‌بندی سنتی فرم و محتوا را که تا حدی ظاهراً با نظرات ارائه‌شده در این کتاب است، بپذیریم). نوعی دیگر از رابطه دیالکتیکی که بسیار مهم است و باید مورد توجه قرار گیرد، به استخوان‌بندی داستانی فیلم و در نتیجه با مفهوم یک فصل یا یک سکانس از فیلم سر و کار دارد (در این خصوص یادآوری این نکته ضروری است که برخی از کارگردانان معاصر می‌کوشند به‌نماها به عنوان واحدهای داستانی ارزشی همپایه

سکانس بدهند). دیالکتیک موردنظر دیالکتیک "زمان داستان" است یا سازمان‌دهی حذف‌ها و پرش‌های زمانی طولانی به‌جلو یا عقب که در فصل اول بررسی شد. ظاهراً "امکانات دیالکتیکی زمان داستان خیلی دیر در تاریخ سینما و به‌ویژه پس از فلاش-بک‌های فیلم روز آغاز می‌شود ساخته مارسل کارنه مورد توجه قرار گرفت. تنظیم بازگشت زمانی به‌گذشته و پرش به‌آینده حول وقایعی که در "زمان حال" فیلم رخ می‌دهد، بدیهی‌ترین روش سازمان‌دهی زمان داستان است. ولی سازمان‌دهی ارگانیک پیشرفت خطی و ساده زمان داستان - از طریق ساختارهایی که موضوع بحث فصل بعد خواهد بود - یک تحول نسبتاً جدید است.

فیلم آشتی‌ناپذیر ژان - ماری اشتروب Jean-Marie Straub بهترین نمونه از انعکاس ذهنیات معاصر درباره فلاش - بک یا رجعت به‌گذشته و نقش آن در یک داستان فاقد تداوم زمانی است که به‌هر صورت باید به‌یک مقیاس زمانی وابسته باشد. معیار زمانی این فیلم تاریخ معاصر آلمان است و دیالکتیک مرکزی فیلم برپایه جلو و عقب رفتن سکانس‌ها در بعد زمان در رابطه با این معیار استوار است. در سال گذشته در هارین‌باد با پرداختن کاملاً متفاوت و درضمن پربارتر روبرو هستیم، بدین ترتیب که هر سکانس (و یا بهتر بگوئیم هر نما - سکانس) به‌یک یا چند سکانس دیگر به‌عنوان گاه یک زمان گذشته، گاه یک آینده و گاه زمان حال رجعت دارد. این دیالکتیک ابهام با متغیرهای چندگانه‌اش^۱ بخودی‌خود مولد ساختارهای پیچیده‌ای است که مستقل از ساختارهای داستانی فیلم (مضامین متنوعی در ارتباط با تصاویر مجسمه یا یک زن درکار طارمی و غیره) یا ساختارهای فضائی آن (سازمان‌دهی حرکات دوربین، مقیاس نماها، حذف‌های فضائی و غیره) هستند. دیالکتیک‌های زمانی آنچنان پیچیده و دربرگیرنده آنچنان سائل فراوانی در رابطه با دوگانگی به‌اصطلاح شکل و محتوا هستند که بررسی دقیق آنها در چهارچوب این فهرست ساده از دیالکتیک‌های ساده و اساسی مقدور نیست.

ککش و واکنش دیالکتیکی بین سکانس‌ها آخرین نوع از ساختارهای ساده و مهمی است که مورد بررسی قرار می‌دهیم - چه دیالکتیک‌های زمانی را هم بخشی از این دیالکتیک به‌حساب بیاوریم و چه آنها را به عنوان یک‌رشته از روابط جداگانه کنار بگذاریم، روابط دیالکتیکی بین سکانس‌ها بسیار متعدد و از ابزار اساسی فیلمسازی هستند.

بیشتر نویسندگان فیلمنامه - حتی بازاری‌ترین‌شان - می‌دانند که باید بین سکانس‌ها نوعی تضاد - از نظر طول زمانی، آهنگ حوادث و حال و هوای داستان و یا ترکیبی از همه اینها - وجود داشته باشد. ولی فقط شمار اندکی از فیلمسازان می‌کوشند در یک سطح انتزاعی ساختارهایی براساس متغیرهای بالا بیافرینند. بیشتر در این فصل از فیلم اپرا - موف به‌عنوان نمونه چشمگیری از تغییر ماهیت و طول زمانی سکانس‌ها یاد شد و در نخستین فصل کتاب به‌فیلم ام (M) فریتس لانگ اشاره کردیم. ولی تردیدی نیست که روبر برسون بیش از هر فیلمساز دیگری به‌مسئله طول نسبی سکانس‌ها توجه داشته است، به‌ویژه در فیلم خاطرات کشیش دهکده و فیلم‌های بعد از آن. خاطرات کشیش دهکده با سکانس‌های بطور عمده کوتاه شروع می‌شود و به‌تدریج به‌نقطه‌ای می‌رسد که سکانس‌های طولانی می‌چربند - نه اینکه سکانس‌ها

طولانی‌ترند، بلکه سکانس‌های طولانی تعدادشان بیشتر است. به علاوه سکانس‌های کوتاه‌تر دارای ریتم نرم و روان همراه با تغییرات زیاد در کمپوزیسیون و کادربندی هستند و یک گفتار خارج از کادر آن‌ها را همراهی می‌کند. برعکس سکانس‌های طولانی‌تر دارای صدای همزمان هستند و تغییرات تصویر در آنها بیشتر به صورت قطع از یک نما به نمای روبرو است. فیلم *مهاکمه ژاندارک* ساختمان منظم‌تری دارد. آنچه که در این فیلم دارای اهمیت اساسی است طول زمانی یک نما یا سکانس در مقایسه با طول زمانی نما یا سکانس بعدی، و نیز فاصله‌هایی است که شروع یا پایان یک بخش از گفتگو را از شروع یا پایان یک نما یا سکانس جدا می‌سازد.^{۱۱} ریتم اساسی این فیلم برپایه نوسانات متغیرهای فوق استوار است. در فیلم‌های برسون که حال و هوای پیوسته یکسانی دارد، تغییرات لحن داستانی‌گویی نقش عمده‌ای ندارد. امروزه این تضاد در لحن داستانی‌گویی بیشتر به صورت تناوب بین ملودرام و کمدی *Slapstick*، به پیروی از الگوی فیلم آمریکایی رنوار با عنوان *خاطرات یک خدمتکار* (*Diary of a Chambermaid*) درآمده است، هرچند که این تغییر لحن با سبک، تضاد چشمگیری به وجود نمی‌آورد. چندسال پیشتر از آن، رنوار این متغیر را با موفقیت خیلی بیشتر در فیلم *قاعده بازی* (*La Règle du jeu*) به کار برده بود - فیلمی که درغایت زیبایی سازمان داده شده و دقیقاً "بخاطر ترکیب ظریف سبک‌ها و ژانرها شهرت یافته است.

تعطیلات آقای اولو (*Les Vacances de M. Hulot*) نمونه بااهمیت‌تری است. اینجا تضاد بین سکانس‌ها - که با استفاده از همه عوامل شامل طول زمانی، سبک پرداخت، سرعت حوادث و نوع صحنه (داخلی یا خارجی، شب یا روز) شکل می‌گیرد - بنای اساسی طرح کلی و گسترش فیلم و نیز منشاء اساسی زیبایی آنست. گذشته از ریتم شکسته شوخی‌ها که به‌غایت منحرف و در عین حال بی‌نقص هستند، عامل اصلی تعیین‌کننده آهنگ فیلم، نوعی تناوب بین لحظات پر قدرت و لحظات ضعیف، بین بخش‌های آگاهانه پرحادثه و خنده‌آور و لحظات باز هم آگاهانه خالی و برهنه و ملال‌آور است. وقتی یک دختر منظره متروک دریا را که از پنجره اتاقش دیده می‌شود، به دوستش نشان می‌دهد و می‌گوید: "گاهی مردم آنجا ماهی می‌گیرند، ولی حالا کسی نیست"، عامل ملال‌آور آگاهانه مورد استفاده قرار گرفته است. صحنه‌های مشابه دیگر به قصد ایجاد احساس بی‌حوصلگی تا مدت‌زمانی ادامه می‌یابد، ولی این نوع صحنه‌ها در "خوراک"های حساب‌شده داده می‌شود و در نتیجه نقش خاصی در ساختار سراسری فیلم می‌یابند. در این خصوص می‌توان از صحنه ساحل متروک همراه با صداهای خارج از کادر مربوط به تالار نهارخوری، قضیه کودک با بستنی‌ورز و زوجی که به دنبال گوش‌ماهی می‌گردند، یاد کرد.

در تمام تاریخ سینما این فیلم همراه با فیلم *نمره اخلاق صفر* (*Zéro de conduite*)، شاید بهتر از هر فیلم دیگری توانسته باشد از امکانات ساختاری تضاد بین سکانس‌ها به عنوان واحدهای غیر قابل تجزیه و مستقل از ساختارهای زمانی یا مکانی، استفاده کنند.

اکنون باید به ذکر شمار بزرگی از دیالکتیک‌هایی بپردازیم که به زحمت قابل طبقه‌بندی هستند: این دیالکتیک مربوط به گفتگوهای فیلم، سبک بازی، گریم، لباس، دکور و خلاصه همه آن چیزهایی است که محتوای آشکار فیلم را تشکیل می‌دهند.

فیلم فرشته آبی Der Blaue Engel جوزف فون اشترنبرگ Joseph von Sternberg که یکی از بزرگترین آثار تاریخ سینما است نمونه‌ای بسیار بدیع از ساختار ویژه‌ای از این دست را دربر دارد. از یک نظر ما در اینجا با یک دیالکتیک صوتی روبرو هستیم چرا که ساختار موردنظر بستگی دارد به اینکه صداهای تالار نمایش طی صحنه‌هایی که در اتاق‌های رخت‌کن می‌گذرد، شنیده می‌شود یا نه. طرح اساسی بسیار پیچیده و شگفت‌انگیز این صحنه براساس باز و بسته شدن یک‌جفت در تنظیم شده است، پاره‌هایی از موسیقی، انفجار گاه به‌گاه کف‌زدن‌ها و تکه‌هایی از گفتگوها با باز شدن درها، به‌داخل جریان پیدا می‌کند و با بسته‌شدنشان قطع می‌شود. از این‌همه، ساختاری پدید می‌آید که هر لحظه طرحی نو می‌پذیرد. گاهی یکی از دو در بیرون از کادر باز می‌شود، (ولی کدام در؟ درها همه شبیه هم هستند و به‌علاوه فضای رخت‌کن‌ها در این فیلم بسیار انتزاعی و تنها براساس آنچه که توالی کمپوزیسیون‌ها آشکار می‌سازد، قابل تجزیه است.) همراه با باز شدن در ناگهان نوای موسیقی به‌گوش می‌رسد و به‌دنبال آن نمایی از در نشان داده می‌شود که دوباره بسته می‌شود. گاهی یک در داخل کادر باز می‌شود، بعد نمایی از بخش دیگری از فضای اتاق را می‌بینیم و آن در خارج از کادر بسته می‌شود. گاه یک در، در لحظه تعویض نما باز یا بسته می‌شود، گاه دری باز یا بسته می‌شود بی‌آنکه از نظر صوتی در محیط تاثیر بگذارد - شاید دری دیگر باز مانده است. بازگشت یانینگز به‌کاباره فرشته آبی نزدیک به پایان فیلم نوعی مرور بر ساختارهایی است که در دو بازدید قبلی او از کاباره به‌کار رفته بود. حتی نخستین صحنه در کلاس درس جایی که یانینگز پنجره را باز می‌کند و صدای آواز دسته‌جمعی کودکان را به‌اتاق راه می‌دهد، اشاره مقدماتی ظرفی به این الگوی اساسی فیلم دارد. به‌علاوه این آخرین باری است که یانینگز بر حوادث مسلط است. بدین ترتیب ساختار صوری یا فرم در ارتباط نزدیک با پیشرفت دراماتیک و هسته مرکزی فیلم - تغییر نقش فعال یانینگز به یک نقش غیرفعال - است. (به فصل نهم نیز رجوع شود.)

در سال گذشته در مارین باد این نوع ساختارها بسیار متنوع و براساس عوامل مختلفی مثل گفتگوها و حوادث (به‌صورت تکرار دقیق یا کمی متفاوت حوادث و گفتگوها، یادآوری گذشته، پیش‌بینی یا اشاره به آینده) و نیز براساس دکور (به‌صورت افزایش تدریجی در تعداد و ابعاد اتاق و تزئینات) ایجاد شده است.

باز یک‌نوع دیگر از دیالکتیک متکی به دکور، در جالب‌ترین اثر کن ایچیکاوا (Kon Ichikawa) با عنوان انتقام بازیگر The Actor's Revenge به چشم می‌خورد. در این فیلم در حد فاصل دو بی‌نهایت زمینه کاملاً "سیاه حوادث از یک سو و صحنه‌های داخلی کاملاً" واقع گرایانه از سوئی دیگر، انواع سبک‌های دکورسازی از جمله زمینه‌های نقاشی‌شده و سایر وسایل اساساً "تئاتری به‌کار برده شده است. در یک فصل پرابهام از فیلم (در نیمه‌راه بین رویا و واقعیت) نوعی مه غلیظ زرد رنگ صحنه را پوشانده که به تدریج از میان برمی‌خیزد و صحنه نقاشی‌شده‌ای با همان مه زرد رنگ پدیدار می‌شود. به‌علاوه در این فیلم از قراردادهای تئاتری نیز استفاده می‌شود، مثل وارد کردن همزاد قهرمان یا آمیختن کمدی با تراژدی، تمهیداتی که احتمالاً "از تئاتر اوایل قرن هفدهم به‌عاریت گرفته شده و در این فیلم در قالب ساختارهای

دیالکتیکی به کار برده شده است.

و اما در خصوص ساختاری که از متغیر بازی هنرپیشه به دست می آید می توانیم تجزیه جالب آلن روب - گریه را در فیلم قطار سراسری اروپا (Trans-Europ-Express) بررسی کنیم. در این فیلم روب - گریه صحنه های اجرا شده توسط بازیگران غیر حرفه ای را در کنار صحنه هایی که توسط حرفه ای ها بازی شده است قرار می دهد. ولی ساختار جدیدی که بدین ترتیب به دست می آید، بقدر کافی گسترش نمی یابد و به شکل ساده پسندانه ای تنها یک جنبه از خط داستانی فیلم را - که خود تاحدی ساده پسندانه است - منعکس می سازد. با این همه این فیلم نشانه آنست که ساختار مورد بحث می تواند تا سطح بسیار پیچیده ای گسترش یابد. حال آنکه ترکیب کار بازیگران حرفه ای و آماتور در بسیاری از فیلم های ایتالیائی آشفته و بی هدف می نماید.

روب - گریه در فیلم ها و در تعدادی از رمان هایش از ساختارهایی استفاده می کند که از نوعی حرکت یا سفر برمی خیزند. مثلاً "او در فیلم قطار سراسری اروپا از مضمون سفر پاریس به آنتورپ به شیوه ای دیالکتیک - لاقابل به مفهومی که در این کتاب مطرح است - بهره برداری می کند.

مایکل میتزانی در فیلم تلویزیونی اش براساس کتاب همه آنها که سقوط می کنند All that Fall نوشته ساموئل بکت، ساختار جالبی براساس بهره برداری دوگانه از یک مسیر سفر می آفریند. او ابتدا طرح کلی مسیر یک حادثه را در نمائی که توسط هلیکوپتر گرفته شده مشخص می کند و در باقیمانده فیلم سلسله حوادث در همان مسیر با جزئیات کامل تر به پیش می رود.

وظیفه مشخص کردن یا تعریف مفهوم ساختار یا دیالکتیک به طور کلی به بخش آخر این فصل اختصاص داده شده. چرا که ماهیت آن فقط از طریق اشکال گوناگونی که می تواند بپذیرد، آشکار می شود و اهمیت قضیه در اینست که ما بدین ترتیب می بینیم تجربیات و تحقیقاتی که در آغاز بی ارتباط به هم می نمود، در یک نقطه تلاقی گرد هم می آیند. توجه خواننده را به این نکته جلب می کنم که من عبارت "ساختار یا دیالکتیک" را به کار برده ام به این دلیل که معتقدم این دو واژه مترادف هستند. به نظر می رسد که در سینما، ساختار همیشه به روش دیالکتیکی پدیدار می شود، به عبارت دیگر یک ساختار همیشه در محدوده یک متغیر یا یک یا چند جفت قطب کاملاً مشخص، شکل می گیرد. حتی ساختاری که متکی به طرح ساده یک خط سیر یا سفر است نیز دارای دو نقطه آغاز و پایان است. بنابراین یک ساختار زمانی حضور دارد که یک متغیر یا پارامتر به پیروی از یک اصل یا الگوی خاص گسترش یابد و شکل بگیرد - الگویی که ممکن است بر تماشاگر در تالار نمایش آشکار باشد یا فقط سازنده فیلم از آن آگاه باشد، چرا که یک ساختار حتی اگر تماشاگر از آن آگاه نباشد، در تاثیر نهائی یک کار هنری نقش خواهد داشت.

اخیراً "به این فکر افتاده ام که شاید چیزی که با نام ساختار از آن یاد می کنیم در حقیقت همان مفهومی باشد که نظریه پردازان روس و انگلیس از آن با عنوان ریتم یاد می کنند. و با آنکه در آغاز این فصل اشاره کردم که در سینما برخلاف آنچه که در موسیقی امکان پذیر است، نمی توان ریتم را به صورت توالی رشتنای از طول های زمانی محض تجزیه کرد، اکنون این اندیشه وسوسه ام می کند که شاید ریتم سینمایی

درواقع حاصل جمع همه متغیرهایی باشد که برشمرده‌ام و از این نظر دارای مفهومی بسیار پیچیده است. و دقیقاً "به همین علت است که باید در برابر وسوسه خلاصه کردن همه این پیچیدگی عظیم به یک شباهت ساده با موسیقی مقاومت کنیم - اگر که بخواهیم درک درستی از ماهیت سینما داشته باشیم (و باید اعتراف کنم که طی بحث‌های گذشته این اندرز همیشه به‌کار بسته نشده است) .

این نکته بدیهی است و تحلیل‌های جامع‌تر نیز آن را تأیید خواهد کرد که اصول ساختاری ذکرشده در این کتاب در رابطه با برخی از آثار کلاسیک سینما - برخلاف آنچه که ممکن است از یک توصیف عمومی نظیر آنچه که در اینجا ارائه شده است برآید - هیچگاه بطور سیستماتیک و منضبط به‌کار برده نمی‌شود. مثلاً تضاد بین سکانس‌های کوتاه و بلند فیلم خاطرات کشیش دهکده از نظر ریتم و سبک پرداخت مسلماً منطبق بر یک فرمول ریاضی نیست و فیلم مذکور در خیلی از موارد از الگوی مشخص شده منحرف می‌شود. البته خود اینگونه انحرافات را می‌توان به‌صورت الگوهای صوری پیچیده‌تری درآورد، هرچند که در این لحظه نمونه‌ای به ذهنم نمی‌آید بجز فیلم ناتمام خودم براساس آبی آسمان (Bleu de ciel) ژرژ باتای. در این طرح ناتمام هر سکانس دقیقاً "از یک الگوی مشخص پیروی می‌کند، مثلاً" در یک رشته از نماهایی که از زوایای روبرو گرفته شده، اندازه نماها به تدریج تغییر می‌کند. شیوه دکوپاژ فقط در یکی دو لحظه حساس فیلم از الگوی یادشده منحرف می‌شود، ولی این انحراف هماهنگ با الگو یا ساختار کلی و ساده فیلم است.

اگر این فصل در نگاهی مجدد بسیار فشرده و خلاصه شده به نظر می‌آید، به این علت است که در فرصتی بسیار کوتاه می‌بایست مطالب زیادی مطرح شود. با این حال آماده کردن این فهرست کم و بیش کامل از ساختارهای ساده لازم بود تا براساس آنها برخی از دیالکتیک‌های پیچیده منتج از آنها را بررسی کنیم.

یادداشت‌ها

۱. این البته تنها علت ناخوانا بودن تصویر نیست. ناخوانا بودن ممکن است ناشی از انواع مزاحمت‌های تصویری مثل انعکاس نور و تیرگی تصویر و مزاحمت‌های صوتی و حتی عرض پرده نمایش باشد. بعداً به این موضوع در رابطه با فیلم سال گذشته در مارین باد اشاره خواهم کرد.
۲. بزرگترین نوآوری مارکو پولوس پیوند متناوب نماهای بسیار طولانی با فقط یک قاب از نوار فیلم است و مهمتر اینکه این قاب‌ها اغلب نمایی درشتی از جزئیات همان صحنه عمومی هستند که در میان آن پیوند شده‌اند. این تکنیک امکانات زیادی دارد که هنوز بقدر کافی از آنها بهره‌برداری نشده است.

۳. تاکنون این اندیشه فقط در شاهکار والریان بوروچیک (Valerian Borowczyk) با عنوان گوتو، جزیره عشق (Goto, I'île d'amour) بطور کامل تجسم یافته است. این فیلم همچنین نمونه

- فوق‌العاده جالبی از کاربرد دیالکتیک‌های پیچیده است که در فصل پنجم تشریح خواهد شد .
- ۴ . بی‌نیاز از یادآوری است که تاکنون تعویض سبک در فیلم‌های رنگی (از جمله در صحرای سرخ آنتونیونی و موریل رنه) خیلی آزادانه‌تر از آنچه که در فیلم‌های سیاه و سفید صورت گرفته، به‌کار برده شده است .
- ۵ . تناوب بین نماهای رنگی و سیاه و سفید را که هدف آن صرفاً "کمک به داستان‌گوئی است، در نظر نگرفته‌ام .
- ۶ . آندره هودیر کاربرد بسیار جالبی برای حرکت وارونه پیشنهاد کرده است . یک صحنه را می‌توان یکبار بطور عادی و بار دیگر با حرکت وارونه (شاید با نوار صوتی متفاوت) نشان داد . بطوریکه صحنه هر دو بار قابل‌فهم باشد ، ولی هر بار معنای متفاوتی داشته باشد .
- ۷ . رجوع کنید به فصل دهم .
- ۸ . نباید فراموش کرد که پیشگام این سبک ژیکا ورتوف است که در فیلم مردی با دوربین فیلمبرداری صحنه‌های "زنده" و صحنه‌های "بازسازی‌شده" را به‌روشی که بسیار به‌شرفته و مدرن می‌نماید ، در کنار هم قرار می‌دهد
- ۹ . البته فقط از دیدگاه فرم فیلم . باید روشن باشد که وقتی که به‌نقش ساختاری یک متغیر اشاره می‌کنم ، این موضوع را که متغیر مزبور ممکن است نقش‌های دیگری در چهارچوب موجودیت کلی و پیچیده فیلم به‌عنوان یک کار هنری داشته باشد ، از نظر دور نداشته‌ام .
- ۱۰ . همان دیالکتیک مورد توجه ژان اپشتین (Jean Epstein) که در ۱۹۲۷ در فیلم آینه سرروبه (La Glace à trois faces) به‌کار برد . ضمناً این فیلم نمونه‌ای از تحقق این اندیشه اوست که "در واقع هیچوقت داستانی نبوده و نیست و آنچه که هست حوادثی است بی‌انجام و آغاز" .
- ۱۱ . یکی از متفرعات این متغیر فاصله زمانی بین ورود با خروج بازیگر است که نقش مهمی در کارهای برون ایفا می‌کنند .

فصل پنجم

فیلم بدون دیالکتیک و دیالکتیک پیچیده

در فصل پیش فهرستی از دیالکتیک‌های ساده‌ای که در پرداخت صوری یک فیلم به چشم می‌خورد، ارائه شد. پیش از بررسی برخی از ساختارهای پیچیده‌ای که از ترکیب کم و بیش آگاهانه و برنامه‌ریزی شده چند ساختار ساده به دست می‌آید، باید به یک مسئله جنبی بپردازیم. دست‌کم یکی از نتایجی که می‌توان از تحلیل فشرده فصل پیش گرفت، اینست که هر فیلمی دربردارنده ساختارهای دیالکتیکی است به این دلیل که در هر فیلم ضرورتاً "تضادهایی (هرچند نامشخص) بین سکانس‌ها و نوعی ارتباط متقابل هرچند پیش‌پاافتاده بین نماهای هر سکانس وجود دارد. البته تعداد فیلم‌هایی که در آنها این ساختارها بطور سیستماتیک به کار برده شده باشد، بسیار اندک است، و فیلم‌هایی که در آنها هماهنگی جامع یا ارگانیک بین ساختارها وجود داشته باشد، انگشت‌شمارند. در بسیاری از موارد این ساختارها در شکل‌های به اصطلاح ابتدائی و طبیعی و به صورت تناوب ساده و سازمان‌یافته وجود دارد. این‌گونه تناوب‌ها را می‌توان ساختارهای جنبی دانست و اینکه اصولاً چنین ساختارهایی حتی به صورت‌های ابتدائی وجود دارد، تأییدی است بر این‌که اندیشه‌های ارائه شده در این کتاب نه تفکرات انتزاعی، بلکه نتیجه‌گیری‌هایی منطقی براساس کاربردهای رایج در فیلمسازی معاصر است.

در تاریخ سینما چندین بار کوشش شد دیالکتیک صوری (Formal) در سطح دکوپاژ حذف شود و در عوض فقط از آنچه که می‌توانیم دیالکتیک تصویری بنامیم استفاده شود. بسیاری از این کوشش‌ها آزمایش‌های جالبی بوده‌اند و یکی از نمونه‌های اخیر فیلم مدیترانه^۱ ساخته ژان - دانیل پوله (Jean-Daniel Pollet) است. این فیلم بکلی فاقد انطباق در پیوند نماها، و از این نظر گستاخ‌ترین آزمایش در زمینه

سینمای غیرمتعارف است. تصاویر تکرار شونده فیلم - مجسمه‌ها، مناظر و طبیعت‌های بیجان و نیز تصویر مکرر دختری بر میز جراحی - با یک استثناء، هیچگونه پیوندی باهم به‌جز از طریق رابطه‌شان با دریای مدیترانه ندارند و بی‌شک فیلمساز انتظار دارد توالی این تصاویر کیفیتی شاعرانه و مبهم که خود فیلمساز از دیدن آنها تجربه می‌کند، در تماشاگر بیافرینند. این روش شباهت‌هایی به "مونتاژ عناصر مشابه" (Montage of attractions) آیزنشتاین دارد - روشی که آیزنشتاین با رسیدن به این نتیجه که ساختار فیلم اساساً متکی به تضاد دیالکتیکی بین پیوستگی و ناپیوستگی است، به‌کنار گذاشت. در مدیترانه بی‌شک عناصر یک دیالکتیک وجود دارد، یک گفتار و موسیقی تصاویر فیلم را همراهی می‌کند. ولی همانطور که توالی تصاویر کاملاً آزمایشی و متکی به‌ایمان چشم‌پسته‌ای است به‌اینکه بالاخره چیزی حاصل خواهد آمد، رابطه بین تصاویر و گفتار نیز کاملاً دلخواهی است، انگار که فیلم‌ساز می‌پذیرد که تصاویر و گفتار مستقل از هم گسترش یابند به‌این امید که به‌نحوی با هم جور خواهند بود. البته منظور این نیست که نزدیکی‌های پنهانی بین تصویر و گفتار نیست، چرا که این نزدیکی وجود دارد و البته یک فیلم را به‌صرف مبهم و مشکل بودن نباید بی‌ارزش دانست. سینما مدت‌زمانی است که دیگر داستانگوئی ساده را یک هدف نمی‌داند. با اینحال اگر قرار است زمان و فضای تصاویر و گفتار چیزی بیش از دو تداوم که در کنار یکدیگر ولی بی‌ارتباط با هم هستند باشد، لازم است که بین آنها نوعی ارتباط دیالکتیکی با هرنوع وابستگی ساختاری دیگر وجود داشته باشد و نقاط برخورد آنها کاملاً اتفاقی نباشد، و ضمناً رابطه بین گفتار و تصویر نباید مرموز و غیرقابل‌کشف باشد به‌این دلیل که ابهام ضرورتاً به‌ساختار ناخوانا یا غیرقابل درک نیاز ندارد. درحقیقت می‌توان ادعا کرد که هرچه مفهوم و پیام در یک فیلم پوشیده‌تر باشد، اصولی که کشش ساختاری فیلم بر آنها استوار است، باید آشکارتر باشد. و عنصر عمده غایب در مدیترانه همین کشش ساختاری است که بدون آن هیچ اثر هنری نمی‌تواند یک خلاقیت آگاهانه و نه یک اتفاق محض جلوه کند. به‌عبارت دیگر عناصر این فیلم فاقد ارتباط و تأثیر متقابل سازمان‌یافته هستند و به‌نظر می‌رسد صرف برخورد عناصر صوری مختلف درنظر گرفته شده باشد، چرا که شکل‌های نهایی این برخوردها بی‌هدف و تصادفی می‌نماید.

کوشش نسبتاً آگاهانه‌ای برای ایجاد ساختار در توالی نماها بی‌شک صورت گرفته است، چرا که نماها شمارشان اندک است و با طول‌های زمانی متفاوت مکرراً ظاهر می‌شوند، و این کار حتی اگر ناهماهنگ باشد، نشانه تقلای است برای به‌کارگیری اصولی مشابه آنچه که در موسیقی دوازده نوت به‌کار برده می‌شود. در موسیقی دوازده نوت یا موسیقی سریال تمامی یک اثر موسیقی براساس ترتیب و توالی گوناگون شمار اندکی از عناصر یا ترکیب‌های صوتی (یک‌رشته از دوازده نوت در ردیف‌های مختلف، ترتیب معینی از فاصله‌ها، یا دامنه خاصی از کیفیت‌های صوتی و غیره) ساخته می‌شود، به‌صورتی که ترکیب‌های متنوعی بطور عمده براساس ترتیب ظهور یا پیدایش عناصر یادشده و طول زمانی نسبی آنها به‌دست می‌آید.

با اینهمه لازم است بار دیگر بر محدودیت این چنین روش تقلیدی تأکید بگذارم. یک نوت موسیقی یک عنصر اساسی و مستقل است و از دیدگاه موسیقی کروماتیک (نیم‌نوت) بیش از دوازده نوت وجود ندارد.

بنابراین ماهیت محدود مواد اولیه موسیقی در کمپوزیسیونهای دوازده نوت یک واقعیت اساسی است و از نظر من اینگونه محدودسازی مواد اولیه سینمائی کاری غیرمنطقی است. گذشته از این هر نوای موسیقی یک هستی یگانه است و بنابراین وقتی نواها به صورت یک ترکیب خاص پیوند می یابند، نتیجه کار بیش از وقتی که دو تصویر تقریباً "بی هدف انتخاب شده به هم چسبانده می شود، موجودیت مستقل دارد.

دو نوای متوالی همیشه هم یک رابطه عمودی دارند - بدین معنی که گوش شنونده تغییر دانگ صداها را با هم مقایسه می کند - و هم یک رابطه افقی در زمان. و این رابطه دوگانه فقط یکی از بسیار ابعاد دیالکتیک زبان موسیقی است. متغیرهای زبان موسیقی چنان نزدیک در یکدیگر بافته شده است که عناصر موسیقی بسیار ساده ای می توانند بطرز بسیار پیچیده ای گسترش یابند، حال آنکه در فیلم، محدود کردن عناصر سینمائی، ناگزیر حاصل کار را محدود می کند. در مدیترانه تصاویر فقط بطور افقی در زمان پیوند دارند، تصاویر کم و بیش طولانی یا کم و بیش کوتاه به دفعات زیاد یا کم پدیدار می شوند. ولی بین آنها هیچگونه ارتباط عمودی نیست، چرا که دقیقاً "بخاطر ناجور بودنشان در کنار هم گذارده شده اند. آنگونه ارتباطهای عمودی در سینما که تاحدی از طریق پیوندهای فضائی و زمانی یا فضا سازی از طریق تدوین نماها پدید می آید، در اینجا غایب است. بی تنشی و ملالی که تماشاگر مدیترانه ایجاد می کند - علی رغم زیبایی مستقل بعضی نماها، گفتار و موسیقی - ناشی از همین واقعیت است.

شاید به درازا کشاندن سخن درباره فیلمی که به نظر می رسد راه نادرستی را انتخاب کرده باشد، غریب بنماید. ولی بررسی این راه نادرست درس مهمی می آموزد. چنین برمی آید که فرم فیلم بدون نوعی دیالکتیک زیربنائی نمی تواند وجود داشته باشد. صرف تناوب خطی تصاویر ناجور برای آفرینش یک اثر سینمائی کافی نیست. جالب است که فیلم بعدی بوله با عنوان (Le Horia) براساس داستان موباسان ظاهراً "حاکمی از آگاهی فیلمساز از این واقعیت است - ضمن اینکه این فیلم اصول عدم تداوم فیلم مدیترانه را گسترش می دهد.

هورلا نیز به استفاده از کمترین تعداد عناصر متکی است و نماها به مدت های پیوسته متغیر تکرار می شود با این تفاوت که در این فیلم بازی ترکیب های مختلف عناصر محدود با تداوم دیگری که همزمان گسترش می یابد - یک گفتار خارج از کادر که نوعی معیار سنجش زمان به دست می دهد - همگام است. به عبارت دیگر در این فیلم هر تصویر به نحوی کم و بیش دقیق در بستر زمانی تثبیت شده توسط گفتار خارج از کادر جای خود را پیدا می کند و بدین ترتیب تماشاگر جهش های فیلم را در زمان و مکان حس می کند. این جهش ها ناگزیر تنش و وزنی می آفریند که عناصر جداگانه فیلم را در یک ساختار صوری واحد به هم می پیوندد. بدین ترتیب تکرار نمای کسی که به انتهای یک دالان می رود، هم یک نمای آشنا به نظر می آید و هم یک نمای جدید به این دلیل که این نما هر بار موقعیت تازه ای در بستر زمانی گفتار فیلم دارد. حال آنکه در مدیترانه گفتار فیلم ساختار زمانی ویژه ای نمی آفریند و در نتیجه بیننده احساس می کند که نماهای مشابه تاحد ملال تکرار می شود، و تغییرات طول زمانی نما صرفاً "یک آزمایش روشنفکرانه فیلمساز به حساب می آید. به عبارت دیگر تکرار نماها در هورلا فیلم را به پیش می برد و یگانگی و پیوند اجزای آن را تقویت

می‌کند. حال آنکه در مدیترانه فیلم با تکرار نماها درجا می‌زند و به‌تکه‌های بی‌معنی تجزیه می‌شود. این بدان معنی نیست که فقط یک گفتار داستانی قراردادی می‌تواند یک چهارچوب معتبر به‌دست دهد. و درواقع در هورلا تضاد بین سبک قدیمی داستان‌گوئی (سبک نگارش موپاسان) و گستاخی فیلم در پرداخت تصویری آن، بشدت تکان‌دهنده است. به‌آسانی می‌توان اشکال دیگری از رابطه بین روایت داستان و پرداخت تصویری فیلم تصور کرد که باید ضرورتاً زمانی باشند. نکته مهم درباره هورلا اینست که رابطه بین عناصر سازنده آن ساختاری است، به‌عبارت دیگر عناصر فیلم دارای همبستگی متقابل هستند. اجزای فیلم بی‌هدف کنار هم و به‌دنبال هم نیامده‌اند به‌این امید که همجواری چندعنصر زیبا، ترکیبی زیباتر از هریک از آنها به‌تنهایی، بیافریند - فکری که گویا زیربنای مدیترانه است.

جدائی کامل گفتار و تصویر منای یک اصل دیالکتیکی است که در سینما زیاد کاربرد داشته است. در طناب هیچکاک از این اصل برای ایجاد دلهره شدید استفاده می‌کند - ازجمله در صحنه‌ای که دوربین برای لحظاتی طولانی به‌مستخد می‌خیره می‌شود که سرگرم پاک کردن صندوقی است که جسد در آن پنهان شده. و در همان حال خارج از کادر گفتگوئی در ارتباط با درام اصلی ولی بکلی نامرتبط با تصویر روی پرده در جریان است.

سکانس مؤسسه زبان‌شناسی در فیلم آلفاویل (Alphaville) ساخته گودار براساس اصول مشابهی شکل گرفته است و پیچیدگی صحنه و بی‌شاهتی آشکار دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده این سکانس (گفتار خارج از کادر آلفا و نور چراغ‌دستی‌ها که اینسو و آنسو می‌جهند) آنچنان است که فقط با چندبار دیدن فیلم می‌توان برداشت درستی از تمامیت صحنه به‌دست آورد. پرژو اسکولیموفسکی این روش را با نظم و یکدستی بیشتری به‌کار می‌برد و دو فیلم نخست او تقریباً "تماماً" برپایه احساس شدید سردرگمی ناشی از جدائی کامل تصویر از گفتار ساخته شده است. یک فیلم دیگر داستان یک عشق ساخته میکل آنجلو آنتونیونی که تمام ساختار آن حول گسختگی تصویر از صدا دور می‌زند، یک موفقیت بی‌نظیر و شایسته تحلیل و بررسی دقیق است.

این فیلم نشانه یک تعصب (در مفهوم عالی‌تر این واژه) درجهت آزاد ساختن تصویر از وظیفه داستان‌گوئی است. از نقطه‌نظر داستانی عملاً "هیچوقت روی پرده اتفاقی نمی‌افتد. البته داستان یک عشق نه یک فیلم برحادثه است و نه یک فیلم بدون داستان. داستان فیلم شامل دو قتل (یکی به‌صورت کوتاهی در جلوگیری از مرگ) طرح نقشه برای یک جنایت دیگر و تحقیقات یک کارآگاه خصوصی است. کلارا و گوئیدو سبب مرگ نامزد گوئیدو که مانعی بر سر راه عشق آنهاست می‌شوند بدین‌ترتیب که هیچ اقدامی برای جلوگیری از سقوط او به‌داخل چاه آسانسور به‌عمل نمی‌آورند ولی این مرگ موجب سرد شدن رابطه دو عاشق می‌شود. چندسال بعد کارخانه‌دار ثروتمندی که کلارا با او ازدواج کرده نسبت به‌گذشته زنش مشکوک می‌شود و کارآگاهی را مأمور تحقیق می‌کند. پرسوژه‌های کارآگاه، غیرمستقیم موجب پیوند دوباره کلارا و گوئیدو می‌شود. عشق آنها جانی تازه می‌گیرد و آنها به‌فکر از بین بردن شوهر می‌افتند. کارآگاه از ماجرا مطلع می‌شود و شوهر را درجرمان می‌گذارد. کشف این راز، روحیه شوهر را درهم می‌شکند

و او پشت فرمان اتومبیل به فاصله چند کیلومتر از جایی که گوئیدو به قصد کشتن او در کمین نشسته خودکشی می‌کند. یکبار دیگر مرکی که دو عاشق می‌خواستند ولی مستقیماً مسئول آن نیستند، آندو را از هم جدا می‌کند.

این ساختمان داستانی متقارن می‌توانست به یک ملودرام هالیوودی پر از حوادث غیرمحمول منجر شود (ملغمه‌ای که باردِم (Bardem) براساس همین موضوع ساخت، این گفته را ثابت می‌کند). ولی آنتونیونی براساس همین داستان و به‌طور عمده از طریق از هم گسیختگی کلام و تصویر فیلمی ساخته است که از نظر کامل بودن ساختار فیلم در تاریخ سینما بی‌همتاست.

در دوران طلایی سینمای تئاتری (سال‌های سی) فیلم‌هایی که در آنها حوادث بیشتر از طریق گفتار و نه به کمک تصویر بیان می‌شد – آنچنانکه اگر صدا قطع می‌شد، فیلم غیرقابل فهم می‌شد – طبیعتاً زیاد بود. این یک واکنش اغراق‌آمیز نسبت به سینمای صامت و قابل درک بود چرا که در دوران شکوفایی سینمای صامت، هدف فیلمسازان آفرینش یک زبان سینمایی کاملاً تصویری و کاهش دادن نوشته‌ها به حداقل ممکن بود. به اصطلاح آونگ سلیقه‌ها از یک قطب به قطب دیگر نوسان کرده بود. فیلم‌های ناطق سال‌های سی – که بسیار هم پرطرفدار بودند – براساس داستان‌های عشقی و کم‌دی رفتار اجتماعی ساخته می‌شد که موضوعات مناسبی برای اینگونه تئاترهای فیلم شده بود و تمام داستان را می‌شد در یک اطاق خواب یا پذیرایی فیلمبرداری کرد، به این دلیل که کلام هسته اصلی ماجرا را تشکیل می‌داد و ابزار اساسی داستان‌گویی میکروفون و تاحد کمتری دوربین بود، چرا که اگر تصاویر بکلی حذف می‌شد باز فیلم کاملاً قابل فهم بود (مطالبی که بیشتر در مورد نقطه صفر سبک سینمایی بیان شد به این موضوع ارتباط نزدیک دارد).

ولی در داستان یک عشق وضع کاملاً فرق می‌کند، در این فیلم گفتار دیگر هادل داستان نیست، بلکه وسیله‌ای است برای توصیف آنچه که اتفاق افتاده و یا (شاید) اتفاق خواهد افتاد، و در واقع یکی از ساختارهای اصلی فیلم رابطه دیالکتیکی بین توصیف‌های گفتاری و حوادث گذشته یا آینده است.

در آغاز فیلم رئیس مؤسسه کارآگاهی به یکی از کارآگاهان درباره سوطن شوهر سخن می‌گوید، چند شاهد به کارآگاه اطلاعاتی درباره کودکی و نوجوانی کلارا می‌دهند، یکی از دوستان دو عاشق گوئیدورا (به وسیله نامه) از ملاقات‌های کارآگاه مطلع می‌سازد، گوئیدو آنچه را که دوستان گفته به کلارا می‌گوید و الی آخر... بدین ترتیب داستان یک عشق از یک رشته بازگویی‌ها درباره حقایق و نیت‌ها تشکیل شده، و صحنه‌های نادری (معمولاً صحنه‌های مجادله یا فاصله) که در آنها گفتار و حادثه یکی هستند – مشابه فیلم‌های تئاتری گذشته – قطب‌های استثنائی فیلم را به وجود می‌آورند.

گفتار فیلم چه وسیله داستان‌گویی باشد، چه حادثه‌ای که در برابر چشم ما می‌گذرد، نتیجه در هر دو صورت اینست که آزادی کامل دوربین بازیافته شده است. آنتونیونی بجای آنکه مثل کارگردانان آمریکایی دهه سی سعی در آفرینش فضاهای تئاتری داشته باشد یا مثل رابرت آلدریج در فیلم *کارد بزرگ* (The Big Knife) حرکات غلوشده‌ای حول یک صحنه تئاتری پیش‌پا افتاده انجام دهد، بین بازیگران وقتی که گفتگو می‌کنند با دوربینش که تصویر آنان را در حال گفتگو ثبت می‌کند، رابطه‌ای می‌آفریند که بهترین

واژه برای توصیف آن، "باله" است. به علاوه این باله بسیار پیچیده و در عین حال منضبط و یکدست است. در فصل دوم دیدیم که چگونه فضاها مشخص شده توسط نماهای بسیار طولانی این فیلم از درون و توسط حرکت شخصیت‌ها به داخل و خارج از قاب فیلم سازمان داده شده و چگونه نگاه بازیگر به خارج از قاب، حدود و نوسانات آن بخش از فضای خارج از قاب را که باید در ذهن تماشاگر شکل بگیرد، معین می‌کند و غیره. نکته‌ای که در اینجا لازم است مورد تاکید قرار گیرد اینست که در داستان یک عشق حرکت دوربین نه به تنبلی حرکات "طبیعی" بازیگر را دنبال می‌کند - که روش معمول در سینمای شفاف آکادمیک است - و نه پیچ و تاب‌های تبالود و بیپرده گرد حرکات بازیگران اجرا می‌کند - که از مشخصات کار فیلم‌سازی چون ماکس افولس یا الکساندر آستروک بود. برعکس نحوه حرکات دوربین و بازیگران هر دو مفید به طرح‌های منظم به اصطلاح استیلیزه هستند و هریک از این دو رشته از حرکات، امکانات رشته دیگر را مشخص می‌سازد. و شباهت به باله از این روست که دوربین در هر لحظه حرکتی مشابه یک گام در رقص اجرا می‌کند که بازیگر و حتی سایه بازیگر آن را همراهی می‌کند. نورپردازی تحسین‌انگیز دی ونازو Di Venanzo و صحنه‌آرایی پی‌رو دی فیلیپونه (Piero di Filipone) به نحوی تنظیم شده است که در هر لحظه برای هر بازیگر فقط یک سایه نسبتاً تیره افکنده می‌شود و با اینحال تضاد سایه‌روشن در سایر قسمت‌ها بسیار کم است. این باله بیش از آنکه بین بازیگر و دوربین در جریان باشد بین بازیگر است و فضایی که حرکت دوربین می‌آفریند و یا به عبارتی حوزه دید یا نقش دوبعدی آن بر پرده. کیفیت پویای این باله ناشی از تغییرات مداوم کمپوزیسیون با استفاده از انواع تمهیدات قابل‌تصور است مانند تغییر کادربندی، گذر هنرپیشه‌ها در زمینه تصویر، ورود و خروج بازیگران به داخل و خارج از قاب فیلم و تغییر اندازه یا مقیاس نما در طول یک نمای واحد. و این تغییر مداوم به صورت یک شکل سیال، ویژگی اساسی فرم این فیلم است. یک عنصر مهم دیگر در آهنگ‌بنیانی فیلم، تناوب دائمی بین سکانس‌های کوتاه (معمولاً "تک - نما") است که در آنها از فضای بیرون از قاب حداکثر استفاده می‌شود (مثل وقتی که کارآگاه در دفتر روزنامه است یا در جمع افراد پلیس با همکاری برخورد می‌کند) با سکانس‌های بلند که از دو تا سه نما تشکیل شده است (سکانس کاباره که صحنه مرکزی فیلم است از این نظر از امتیاز ویژه‌ای برخوردار است از این جهت که بیش از ده نما را دربر می‌گیرد). تنها نقطه ضعف فیلم اینست که تعویض نماها در ساختار کلی فیلم نقش ندارند، حال آنکه با توجه به طولانی بودن نماها که سبب می‌شود قطع از یک نما به نمای دیگر به صورت پرش‌نکان‌دهنده‌ای درآید، لازم بود که تعویض نماها نقش ساختاری عمده‌ای داشته باشند، در صورت فعلی تعویض نماها ناهنجار و بی‌هدف به نظر می‌رسد. تماشاگر اغلب احساس می‌کند که نما فقط به این خاطر قطع شده که ریل برای حرکت دالی دوربین - یا قدرت تخیل کارگردان برای ادامه کار - ته کشیده است. این موضوع که در فاصله یک سکانس، حذف‌های رمانی و مکانی وجود ندارد - بجز در موارد پیش‌پا افتاده‌ای مثل عبور از صحنه‌های داخلی به خارجی و بالعکس - به ویژه بسیار محسوس است. البته بخودی خود بر این روش ایرادی وارد نیست، جز اینکه سبب شده است قطع‌های چشمگیر در این فیلم بسیار نادر باشد. با اینحال چند تعویض نمای بسیار جالب در فیلم هست که تقریباً همه به صورت گسستگی در تداوم

فضائی است. در نخستین ملاقات دو عاشق در اتاق هتل، به دنبال نمایی طولانی که در آن ضمن حوادث دیگر، کلارا گوشواره گمشده‌ای را می‌جوید، نمایی می‌آید که فقط گوشه‌ای از تختخواب را نشان می‌دهد. بعد کلارا به داخل کادر می‌خزد تا گوشواره را که گوشتد روی تخت انداخته بردارد، منتهی ورود کلارا به داخل کادر جدید که ضرورت قطع به‌نمای جدید را روشن می‌کند تا چند ثانیه پس از تعویض نما رخ نمی‌دهد و این خود سبب چشمگیرتر شدن این قطع در تداوم فضائی می‌شود. در یک صحنه بعدی که گوشتد و کلارا به یک راه‌پله پناه برده‌اند و درباره قتل شوهر کلارا صحبت می‌کنند ما آنها را با بکرشته نماهای صعودی دنبال می‌کنیم. صدای بسته شدن در آسانسور در خارج از کادر صحبت آندو را قطع می‌کند و آنها روی نرده خم می‌شوند درحالی‌که خاطره گناه‌آلود سقوط و مرگ نامزد گوشتد در داخل چاه آسانسور هردو را آزار می‌دهد. در نمای بعدی آسانسور از زاویه کاملاً رو به پائین دیده می‌شود که در حال نزدیک شدن به دوربین است، تماشاگر همیشه این نما را به عنوان یک نمای ذهنی (سوپرکتیو) و چیزی که دو عاشق می‌بینند، تصور می‌کند و اما وقتی که دوربین با یک حرکت چرخشی (Tilt) که با شروع حرکت آسانسور شروع شده، سرانجام به حالت افقی می‌رسد، متوجه می‌شویم که دوربین در طرف دیگر آسانسور است و کلارا و گوشتد که هنوز به پائین می‌نگرند، روبروی ما و در فاصله‌ای بعد هستند. در هر دو مورد نحوه انطباق یک نما با نمای قبلی با تاخیر روشن می‌شود و این، به عقیده من، یکی از راه‌های موجود برای جلب توجه تماشاگر به تعویض نما و آشکار ساختن ماهیت اساسی آن به عنوان یک گسیختگی است. و البته آنتونیونی، علی‌رغم انتقاد من، خیلی بیشتر از بسیاری از فیلمسازان از این حقیقت آگاه است.^۳

این صحنه همچنین ما را با یک مسئله اساسی روبرو می‌سازد که ارتباطی ذاتی با هر نظریه‌ای که فرم فیلم را به صورت یک تقابل دیالکتیکی مطرح کند، دارد: حال که تصویر (که به صورت یک باله انتزاعی اینجا مطرح شده است) و گفتار (که اینجا تنها محل داستانگویی است) بطور کامل از هم گسیخته است، چگونه می‌توان این دو عنصر را بهم پیوند داد؟

حفظ این فاصله بین تصویر و گفتار در تمام طول فیلم و فیلمبرداری هر سکانس فقط با این اندیشه که باله تصویری از داستانگویی کلامی جدا باشد – آنچنانکه صحنه باشکوه آبگیر متروک هست – ایجاد یک ساختار یگانه و اساسی را غیرممکن می‌سازد – ساختاری که به صورت بکرشته مداوم و متناوب از همگرایی‌ها و واگرایی‌ها بین تصویر و گفتار، یا یک ریتم دیالکتیک، فرم و محتوا یا آنچه را که فرم و محتوا نامیده می‌شود – گاه به هم نزدیک و گاه از هم دور می‌کند. بررسی تعویض نمای صحنه آسانسور که بیشتر توصیف شد راه ایجاد ارتباط دیالکتیکی بین تصویر و گفتار را روشن می‌سازد. ما در فاصله‌ای چند ثانیه‌ای که نما را دیدگاه بازیگران می‌پنداریم (بگذریم که اینگونه نماهای ذهنی در این فیلم نادر است)، اندیشه‌ها و گفته‌های آنان را به یاد می‌آوریم. لحظه‌ای که متوجه "اشتباه" خودمان می‌شویم، دوباره از ذهن شخصیت‌ها بیرون می‌آئیم و تصویر و گفتار بار دیگر از هم فاصله می‌گیرند. شمار زیاد گونه‌های وابستگی داستانگویی با تصویر در داستان یک عشق شکست‌انگیز است (روشن نمادینی که هم‌اکنون به آن اشاره شد، تنها یکبار

رخ می‌دهد). وقتی که خدمتکار که در صحنه سقوط نامزد گوئیدو حضور داشته، ماجرا را آنگونه که خود دیده، شرح می‌دهد، رفتار زمان حال او تنها یکبار با رفتار او در گذشته همسان است، و آن وقتی است که پس از گذشتن خریدهایش در منزل به‌سوی کارگاه که در پاگرد درانتظار اوست می‌دود و همزمان شرح می‌دهد که پس از سقوط بانویش به‌طرف او دویده است.

(در قصد خودکشی (Tentato suicidio)، قطعه‌ای که آنتونیونی از فیلم چندداستانی عشق در شهر (Amore in città) ساخت، تمهید مشابهی به‌کاررفته است). خشونتی که زیر سطح فیلم در کمین نشسته، تنها چهاربار بر پرده منفجر می‌شود: وقتی که گوئیدو در کاباره به‌گونه کلارا سلی می‌زند، در نخستین دیدار پنهانی دو عاشق در اتاق یک هتل ارزان‌قیمت، روی پل، و در یک صحنه دیگر در اتاق هتل وقتی که کلارا تظاهر به‌مغفه کردن گوئیدو می‌کند. و این چهار لحظه نقاط کلیدی در فیلم نیز هستند. حادثه مرگ شوهر با صدائی دوردست همراه با روشنی ضعیفی بالای افق رخ می‌دهد. این روش دلپذیر نشان‌دادن حادثه از دور و بدون تاکیدگذاری به آنتونیونی امکان می‌دهد تا اصل زیربنائی فیلم (پرهیز از نمایش حادثه روی پرده) را رعایت کند و در ضمن از آنجا که این حادثه به‌هرصورت نشان داده می‌شود و فقط بازگو نمی‌شود، موقعیت ممتازی در فیلم می‌یابد. به‌فاصله چند نما از این لحظه، تنها تصویر واقعیت‌گرایانه (به‌مفهوم ناخوش‌آیند آن) در فیلم می‌آید و این تنها موقعی است که آنتونیونی از روش به‌غایت سبک‌گرایانه و ظریف خود منحرف می‌شود و همچنین این تصویر - نمائی درشت از بدن بیجان شوهر - لحظه حساس و دراماتیکی از تلاقی تصویر و روایت داستان است.

متاسفانه آنتونیونی در فیلم‌های بعد (داستان یک عشق نخستین فیلم بلند او بود) بیش از اندازه درگیر مسائل مربوط به محتوا می‌شود و در آنها - به‌استثنای شب و کسوف - به‌مسائل ساختاری فقط‌بطور گذرا می‌پردازد. بی‌شک او به‌این مسائل توجه دارد هرچند که با بدگمانی و محتاطانه با آنها برخورد می‌کند. ولی در داستان یک عشق او می‌کوشد به‌مجموعه‌ای از مسائل اساسی فیلمسازی بپردازد، مسائلی که باید موردتوجه هر فیلمساز قرار گیرد و حتی اگر آنتونیونی موفق به‌کشف راه‌حل همه آنها نشده باشد، فیلم او یک نقطه عطف بی‌چون و چرا در تاریخ سینما است.



داستان یک عشق که تا سال‌ها به‌آن چندان توجهی نمی‌شد، امروزه به‌عنوان یک شاهکار از ستایش همگان برخوردار است. ولی یک فیلم دیگر، یک داستان ساده (Une Simple histoire) که از نظر من نقطه عطف دوم در تاریخ سینمای بیست‌سال گذشته است، برای اغلب دوستداران سینما و حتی بسیاری از منتقدین ناشناخته مانده است. این فیلم را مارسل هانون (Marcel Hanoun) با همکاری شبکه ملی تلویزیون فرانسه به‌صورت ۱۶ میلی‌متری و با بودجه کم ساخت و درواقع فیلم را به‌معنای واقعی کلمه یک‌تنه به‌وجود آورد. با این‌همه یک داستان ساده علی‌رغم شرایط فیلمبرداری و موضوع فیلم، هیچگونه شباهتی به‌یک گزارش خبری فی‌البداهه ندارد. داستان فیلم که براساس خبری در صفحه آخر یک روزنامه نوشته شده، از گیرائی عاطفی ساده و بی‌پیرایه‌ای برخوردار است که یادآور فیلمنامه‌های چزاره زاواتینی

است. یک زن - به گمان قوی دوشیزه‌ای که بدون ازدواج صاحب فرزند شده است - به امید پیدا کردن کار و با فقط صد فرانک پول به پاریس می‌آید. روزهای نخست یک دوست او را در خانه‌اش در حومه شهر پناه می‌دهد. ولی حضور او برای میزبان و معشوقه‌اش ناراحت‌کننده است و بزودی از او خواسته می‌شود که خانه را ترک کند. از آن پس زن ناگزیر به زندگی ملال‌آور در هتل‌های ارزان قیمت تن در می‌دهد. جستجوی بی‌حاصل برای پیدا کردن کار آغاز می‌کند و به علاوه مجبور است بخاطر فرزندش پیوسته محل جدیدی برای اقامت پیدا کند. پیدا کردن کسی برای نگهداری از فرزند زمانی که به جستجوی کار می‌رود و فراز و نشیب‌های دیگر، زن را درمانده می‌کند. سرانجام وقتی که دارائی مختصرش به پایان می‌رسد، شبی را همراه فرزندش در یک محوطه باز می‌گذراند. تا آنکه صبح روز بعد بانوی نیکوکاری که در یکی از آپارتمان‌های ارزان قیمت آنسوی خیابان زندگی می‌کند، او را در خانه‌اش می‌پذیرد. و این داستان برآستی ساده این فیلم است. ولی هانن با شروع از همین چند خط ساده به یکی از پیچیده‌ترین و منضبط‌ترین ساختارهای صوری فیلم‌های داستانی می‌رسد. از نظر من یک داستان ساده یکی از شاهکارهای اصیل در تمام تاریخ سینما است.

خط داستانی، همانطور که به اختصار در بالا ترسیم شد، در واقع حول تنها یک گسستگی به صورت رجعت به گذشته که حدود ده دقیقه پس از زمان نمایش فیلم می‌آید، دور می‌زند. در شروع فیلم، بانوی نیکوکار از پنجره به بیرون نگاه می‌کند، می‌بیند که زن و کودک شب را بیرون از خانه گذرانده‌اند و می‌رود که آنها را به خانه بیاورد. دقایقی بعد وقتی که زن با دخترش سیلوی (Sylvie) در آپارتمان تنهاست، تمام حوادثی را که از لحظه ورودش به پاریس برایش پیش آمده به یاد می‌آورد. و داستان از این جا به بعد درست تا شبی که زن در محوطه باز می‌گذراند، همانگونه است که شرح داده‌ام. به علاوه فیلم بطرز بدیعی به پایان می‌رسد و دایره زمانی داستان کامل نمی‌شود. بدین ترتیب که ما هیچگاه به زمان حال بر نمی‌گردیم و رجعت به گذشته، به اصطلاح باز گذاشته می‌شود.

تمامی فیلم از جمله حوادث پیش از رجعت به گذشته را گفتار خارج از کادری با صدای زن همراهی می‌کند که مشخصه اساسی ساختار فیلم است. از دید یک تماشاگر بی‌توجه، توضیحات مداوم زن درباره حوادث، افزون بر نیاز می‌نماید و در واقع به هنگام نمایش این فیلم به مدت چند روز در دو مرکز هنری در پاریس گفتار خارج از کادر با تمسخر و خنده تماشاگران روبرو می‌شد. علت این واکنش اینست که این تمهید یک قرارداد متداول فیلمسازی را نقض می‌کند. بدین ترتیب که صدای خارج از کادر زن آنچه را که پیش چشم تماشاگر است توصیف می‌کند و گفته‌هایی را که تماشاگر همزمان با حادثه شنیده است، باز می‌گوید. (البته باید یادآور شد که صدابرداری فیلم همزمان با فیلمبرداری انجام نشده است و از این نظر واژه همزمان چندان دقیق نیست.) ولی این برداشت از نقش گفتار خارج از کادر نشانه بی‌حوصلگی تماشاگر است و با اندکی حوصله و دقت روشن می‌شود که گفتار خارج از کادر این فیلم نقشی کاملاً متفاوت دارد. بدین معنی که رابطه آن با تصاویر و گفتگوها پیوسته و به روشی بغایت پیچیده و به پیروی از یک اصل دگرگونی که برآستی شایسته عنوان دیالکتیک است، تغییر می‌کند و اگر واژه دیالکتیک در صفحات دیگر

کمی سهل‌انگارانه به‌کار رفته باشد، در اینجا بی‌شک حق مطلب را ادا می‌کند. می‌کوشم قطب‌هایی را که در چهارچوب آنها متغیرهای این گفتار گسترش می‌یابد، شرح دهم.

اول از همه، بااستثنای دو مورد قابل‌توجه، گفتار فقط نقش بازگوئی ساده و بی‌پیرایه وقایع را دارد. زن آنچه را که برایش رخ داده و نیز آنچه را که دیده یا شنیده و گاهی حتی لحظاتی را که نه چیزی گفته و نه شنیده و - در موارد نادر - احساسات و اندیشه‌های خود را شرح می‌دهد. تنها یک‌بار گفته‌های او رنگ گلایه و عصیان دارد و حتی آن هم به‌صورت شرح ساده یک رویداد بیان می‌خورد. نزدیک به پایان فیلم، شبی در اتاق هتل، زن توی کشوی میز، مجله‌ای پیدا می‌کند و مطالب یک داستان مصور را کم و بیش به‌صورت زیر بیان می‌کند: "آدم‌های داستان همه زیبا بودند، ماشین‌های مجلل سوار می‌شدند، نیاز به‌کار نداشتند و تمام روز فقط تفریح و استراحت می‌کردند". این نخستین نمونه از درک شگفت‌انگیز هانسون از لحظات واجداستیار و استثنائی است. نمونه دیگر تنها موردی است که زن به‌زندگی گذشته‌اش اشاره می‌کند: "پدر شاید مرا می‌پذیرفت ولی زندگی با زن پدر بی‌شک عذاب می‌داد."

اکنون به بررسی رابطه بین گفتار خارج از کادر و گفتگوها می‌پردازیم. گفتار خارج از کادر که پیوسته مطالب گفته‌شده را تکرار می‌کند بین دو سبک روایت مستقیم و روایت غیرمستقیم - تکرار کلماتی که قبلاً روی پرده گفته‌شده یا بازگوئی خلاصه گفته‌های پیشین - در نوسان است. روایت مستقیم گاه کاملاً دقیق است و گاه نادقیق. واژه‌ها جابجا می‌شود، یک واژه جای واژه‌ای دیگر را می‌گیرد یا کلمه‌ای حذف می‌شود و یا همه این تدابیر و یا برخی از آنها یکجا به‌کار برده می‌شود. هنگامیکه خلاصه گفته‌های پیشین بازگو می‌شود، گاه با روایت مستقیم (دقیق یا نادقیق) همراه است و گاه فشرده‌ای است (درست یا نادرست) از گفتگوهای قبلی. توالی مطالب به‌هم می‌خورد، یا بعضی از مطالب حذف می‌شود. ولی چیزی که این ارتباط متقابل بین دونوع گفتار روی پرده و خارج از پرده را مشخص می‌سازد، تغییر فواصل زمانی بین آنهاست. گفتار خارج از کادر گاه تماماً پیش از شروع گفتگوی روی پرده می‌آید، و گاه درست به‌دنبال آن شروع می‌شود. البته با فواصل زمانی متغیر. این دونوع ارتباط زمانی بین دونوع گفتار، دو حد نهائی طیفی هستند که در داخل آن گفتار خارج از کادر و گفتگوهای داخل کادر به‌صورت‌های مختلف در بعد زمان با هم تلفیق می‌شوند: مثلاً بخشی از گفتار خارج از کادر روی بخشی از گفتگوهای داخل کادر می‌افتد و گاه نیز تا مرز تطابق کامل پیش می‌روند، بدین معنی که یک جمله خارج از کادر و یک جمله از گفتگوهای داخل کادر که ضرورتاً "دارای واژه‌های مشابهی نیستند از نظر طول زمانی کاملاً" برابر می‌شوند. در نتیجه اغلب اتفاق می‌افتد که مفهوم یک عبارت خاص فقط با گوش دادن در آن واحد به‌هر دو نوار صوتی دریافت می‌شود، بدین ترتیب که از میان واژه‌های درهم‌رفته و آشفته، واژه‌های اساسی بیرون می‌زنند تا مفهوم آنچه را که در بخش‌های دیگر به‌صورتی واضح‌تر شنیده شده بود، کامل کند. تصور می‌کنم بتوان ادعا کرد که هیچگاه یک ترکیب خاص از دونوع گفتار تکرار نمی‌شود، چرا که در هیچ مورد ناهماهنگی زمانی و کلامی مشابه نیست و بدین ترتیب دریافت مفهوم از هر ترکیب صوتی جدید یک حادثه نو است. گاه یک جمله در آن واحد روی هر دو نوار شروع می‌شود ولی در زمان‌های مختلف با واژه‌های متفاوت

پایان می‌یابد، ازسوی دیگر روی دو نوار ممکن است گفتار و گفتگو در زمان‌های مختلف شروع شده در یک زمان یا با یک واژه پایان یابد. وقتی به این معیرها امکان تغییر سطح سببی صدا در دو نوار را بیافزائیم - که از همسانی سطح صداها گرفته تا خاموش شدن کامل صداها داخل کادر را دربر می‌گیرد - آنگاه به گوشه‌ای از امکانات وسیعی که به‌روی هاسون گنوده شده، پی می‌بریم و امکاناتی که او منهورانه کوشید از همه آنها بهره گیرد.

چنانکه پیشتر گفتیم، گفتار خارج از کادر نه تنها گفته‌ها و حرکات شخصیت‌ها و نیز واقعیت‌ها را توصیف می‌کند، بلکه به قهرمان زن اجازه می‌دهد اندیشه‌ها و احساسات خود را بیان کند. و اما در اینجا ما با چیزی روبرو هستیم که می‌توان آن را "سازمان‌دهی از طریق حذف" نامید که بخاطر کیفیت صوری بدیع و تاثیر شگرفش بسیار قابل توجه است.^۴ هرچه شرایط زندگی سخت‌تر می‌شود، زن کمتر به ابراز اندیشه و احساسات خود (که پیشتر هم تنها در دو یا سه مورد آشکار ساخته بود) تن در می‌دهد. گفتار خارج از کادر زن به تدریج لحن دل‌مرده و بی‌مروغی می‌یابد و در نقطه‌ای که بی‌شک لحظه باشکوه فیلم است، جمله‌ای را دربر می‌گیرد که پیش‌پاافتادگی غیر قابل تصور آن حکایت از شدت بیگانگی زن با محیط دارد. آنگاه که در یکی از بلوارهای حومه شهر نزدیک نرده می‌ایستد، صدای خارج از کادر می‌گوید: "از یک پل هوایی گذشتم. ماشین‌ها از یکسو داخل می‌شدند و ازسوی دیگر بیرون می‌آمدند". صحنه محوطه باز به دنبال می‌آید، چیزی مشابه قطعه پایانی و غم‌انگیز یک اثر موسیقی که طی آن مونولوگ درونی زن دوباره شنیده می‌شود، خیلی کوتاه: "دیگر یادم نیست... دیدم در یک محوطه باز هستم... سیلوی را با بارانی یوشاندم... به خواب رفت... من هم خوابیدم... مردم بود (نمایی درشت و طولانی از زن که به‌فضا خیره شده به دنبال می‌آید و بعد یک نمای دور - آخرین نمای فیلم - از مجتمع مسکونی)... بعضی از پنجره‌ها هنوز روشن بود".

تشریح دقیق کنش و واکنش دیالکتیکی بین گفتار و تصویر یک داستان ساده مستلزم بررسی ساختار تصویری فیلم و دیالکتیک‌های زمانی آنست. نگاهی دقیق‌تر به فیلمنامه آشکار می‌سازد که از زمان ورود زن به پاریس تا بامدادی که بانوی نیکوکار به او پناه می‌دهد، چندروزی می‌گذرد. ولی ما گذشت زمان را نه از طریق توالی شب و روز بلکه با توجه به کاهش تدریجی دارائی مختصر زن حس می‌کنیم، ما بارها و بارها او را می‌بینیم که با دلواپسی باقیمانده پولش را می‌شمارد و هانون با استفاده از این تمهید برای آگاه ساختن تماشاگر از شتاب زمان، چهارچوب زمانی مشخصی می‌آفریند که انواع شگفت‌انگیزی از حذف‌های زمانی را دربر می‌گیرد. یک تعویض نما صرفنظر از اینکه تداوم فضائی داشته باشد یا نداشته باشد، ممکن است هر فاصله از زمان از چند ثانیه گرفته تا یک‌روز و بیشتر را حذف کرده باشد. و تا آنجا که اطلاع داریم هانون نخستین فیلمسازی است که بطور منظم زمان را با استفاده از تغییر مقیاس نما از یک زاویه دوربین واحد^۵ کوتاه می‌سازد. هانون برای آنکه حذف‌های زمانی را آشکار سازد و به آنها نقش مؤثری در ساختار فیلم بدهد، از گفتار خارج از کادر استفاده می‌کند. مسئله، تنها تعیین طول فاصله زمانی حذف‌شده نیست (گو اینکه این نیز گاهی رخ می‌دهد. از جمله وقتی که دو نمای درشت متوالی از یک زاویه و فقط با تغییر

مختصر فاصله دوربین به گذشت زمان اشاره دارد: هر دو نما با دو نورپردازی متفاوت زن را در بستر نشان می‌دهد و در دومین نما زن می‌گوید: "صبح بیدار شدم، نور خیره‌کننده خورشید بیدارم کرد." (هائون بطور عمده از گفتار بیرون از کادر برای اشاره به آنچه که در فاصله زمانی حذف رخ داده استفاده می‌کند. (در فیلم حتی یک تداخل Dissolve هم نیست و تعداد فیدها Fades محدود است.) در یک لحظه بخصوص از فیلم، به دنبال نمایی که در داخل اتاق یک هتل گرفته شده، نمایی دور از خیابان می‌آید. زن دست دخترش را در دست دارد و غم می‌شود تا یک نان شیرینی را بردارد و گفتار خارج از کادر می‌گوید: "برای سیلوی نان شیرینی خریدم، ولی او از آن خوشش نیامد و دورش انداخت..." اما پیش از آنکه جمله تمام شود، زن شیرینی را به یک ولگرد که تلوتلوخوران رد می‌شود، می‌بخشد. و باقیمانده صحنه با تاخیر چشمگیر، هم بین گفتار و تصویر و هم بین لحظه‌ای که ما مفهوم صحنه را درمی‌یابیم با لحظه‌ای که زن شروع به توصیف آن می‌کند، می‌گذرد و این یکی از راه‌های ارتباط بین گفتار و تصویر است. زن هیچگاه واژه ولگرد را به کار نمی‌برد، برای زن او تنها یک مرد رهگذر است و فقط نزدیک به پایان صحنه زن با ظرافت اشاره می‌کند که آن مرد گویا کمی مشروب خورده بود - گو اینکه از نخستین لحظه‌ای که مرد به صحنه می‌آید، کاملاً آشکار است که سر از پا نمی‌شناسد.

یک صحنه دیگر گوشه‌هایی از پیچیدگی‌های رابطه بین حذف زمانی و گفتار خارج از تصویر را آشکار می‌سازد. پس از دیدن یک آگهی در روزنامه، با نشانی شرکتی که افراد جدید استخدام می‌کند زن به همراه کودکش به سوی مترو می‌رود. در نمای بعد زن از برابر پلاک نام یک خیابان می‌گذرد و از کادر خارج می‌شود و صحنه خالی می‌ماند. صدای خارج از کادر می‌گوید: "سرانجام خیابان را پیدا کردم." نمای عمومی داخل یک کافه به دنبال می‌آید. سیلوی در جلوی صحنه و پشت به دوربین نشسته است، و صدای خارج از کادر ادامه می‌دهد، "از کسی خواسته بودم مواظب سیلوی باشم، به هر حال کار را پیش از آن که من برسم گرفته بودند." اینجا، زن وارد کافه می‌شود و رو به سیلوی و دوربین می‌نشیند. در یک نمای متوسط که منطبق با نمای قبلی و از همان زاویه گرفته شده، زن سرش را بلند می‌کند و به سوی دوربین نگاه می‌کند. صدا ادامه می‌دهد، "یک فنجان شوکولات خواستم." بعد نمای درشت دیگری باز هم از همان زاویه زن را در حال نوشیدن شوکولات نشان می‌دهد.

"سیلوی بی آنکه متوجه شوم بیرون رفته بود (سرش را به سوی دوربین بلند می‌کند)، ولی پیشخدمت او را دید و برش گرداند." در نمای بعدی دوباره با کمیوزیسیون اولیه روبرو هستیم. سیلوی بار دیگر روبروی مادرش نشسته است و پیشخدمت دارد از کادر خارج می‌شود. در این صحنه فوق‌العاده پیچیده گفتار نه تنها به حوادثی اشاره دارد که در فواصل زمانی حذف شده از بین نماها رخ می‌دهد (تکه‌های حذف شده به نحوی است که منجر به حذف کامل گفتگو در این صحنه شده است) بلکه همچنین این فکر را القاء می‌کند که برخی از حوادث در نوعی لامکان اتفاق افتاده است، چرا که این حوادث می‌تواند خارج از کادر اتفاق افتاده باشد و یا در داخل کادر ولی در زمان‌های حذف شده. یک داستان ساده سرشار از این نوع ساختارهای پیچیده است که تا آن زمان هیچ کارگردانی نیافریده بود.

و سرانجام ساختارهای فرعی دیگر به این حرکات دیالکتیکی یا اسکت بندی کلی فیلم پیوند شده که نقشی مهم در ساختار صوری کل فیلم دارند. ساختارهای فرعی فیلم براساس برخورد های زن با انسان های دیگر شکل گرفته است. از حمله رویارویی او با متصدیان هتل یا کسانی که زن از آنها تقاضای کار می کند و ما هیچوقت نمی بینیم. از نظر من جالب ترین این ساختارها براساس جستجوی او برای غذا تنظیم شده است. گفتار خارج از کادر فقط در پنج مورد از شیر یا غذای کسرونده یاد می کند ولی نکته جالب اینست که ما فقط شاهد آماده کردن غذا روی اجاق گاز در اتاق هتل هستیم بی آنکه هیچوقت شاهد خرید یا مصرف آنها باشیم. آماده کردن غذا که از مضمون های ریشه دار فیلم است. دارای یک پیش درآمد به صورت یک رویای کوتاه قبل از شروع رجعت به گذشته است: زن در محوطه های باز روی یک جاق گاز شیر گرم می کند و همراه باچه چه پرندگان زیر نور خورشید، دور اجاق می رقصید. ولی در آخرین روز، پیش از آنکه زن آخرین اتاق هتل را ترک کند ما شاهد خرید و مصرف ولی نه آماده کردن غذا می شویم. این نوعی برگردان صغی الکوثی است که بیشتر بارها تکرار شده است. این ساختار وارونه شده که از نظر فرم لحظه حساسی از فیلم را تشکیل می دهد طرح مشابه دیگری به دنبال دارد. هنگام خریدن یک نان شیرینی برای سلوی (سومین نان شیرینی که در فیلم دیده می شود. اولین آنها را یک پیشخدمت مهربان به کودک می دهد) زن با باقیمانده پولش کار ابلهانه ای می کند: بدین معنی که یک بسته بخت آزمائی برای دخترش می خرد که حاصل آن تنها جمله ای است که در فیلم از سلوی می شنویم. او جایزه ای را که توی بسته پیدا کرده به دور می اندازد و می گوید: "چقدر زشته!"

سواى این الگوها که با تغییراتی در سراسر فیلم تکرار می شود، چند تمهید صوری دیگر نیز هست که ماهیت روایی شان آنها را به صورت نوعی آنتی تپ به ساختارهای اصلی فیلم که دارای زمینه ای واقعیت گرایانه هستند، پیوند می دهد. روایی که بیشتر از آن یاد شد نخستین نمونه است. یا مثلاً "برای مشخص کردن فاصله زمانی یک روز کامل که زن در جستجوی کار گدازنده نمائی درشت از روبرو از زن نشان داده می شود که به بالا و پائین می گردد ضمن اینکه یک رشته سروصدای کارخانه ها به کوتاه شدن زمان اشاره دارد. در نمای بعد یک تمهید جادوئی یا تصنعی دیگر اجرا می شود. زن از یک ساختمان بیرون می آید و بعد از کادر خارج می شود و صحنه خالی می ماند. صدای زن در خارج از کادر می گوید، "جائی به من گفتند روز بعد برگردم". بعد او بار دیگر از خانه و از کادر خارج می شود و صدای خارج از کادر ادامه می دهد، "ولی روز بعد چیزی نبود". (اصولاً این موضوع که دو تمهید تصنعی بلافاصله به دنبال هم می آیند، نوعی تاکید ایجاد می کند.) کمی بعد زن شب هنگام از هتل بیرون می آید و در خیابان های اطراف گم می شود. سرگردانی او از طریق عبور او از عرض پرده، یکبار از چپ به راست و بار دیگر از راست به چپ بر یک زمینه سیاه و کاملاً "انتزاعی" نشان داده می شود. در پایان وقتی که بخاطر بی پولی ناگزیر هتل را ترک می کند، در گشت و گذارهایش به یک راه آهن می رسد. و ریل ها که طی یک رشته نما و نمای روبرو دیده می شود، می نگرد. صدای خارج از کادر می گوید، "از کنار ریل های راه آهن گذشتم". صدای نزدیک شدن یک قطار هر لحظه کوبنده تر به گوش می رسد. ولی وقتی نمای روبرو خط آهن را نشان می دهد می بینیم که

زنگزده و پوشیده از علف است. صدای قطار شدیدتر می‌شود درواقع آنچنان شدید که بقیه گفتار خارج از کادر شنیده نمی‌شود. بعد صدای زن ادامه می‌دهد، "ولی معلوم بود که مدت‌ها از آن استفاده نشده است".

با آنکه احساس می‌کنم موفق شدم پیچیدگی‌های ساختاری این فیلم را توصیف کنم مطمئن نیستم که توانسته باشم کیفیت‌هایی که یک داستان ساده را یک شاهکار می‌سازد روشن کنم، و با آنکه قدرت تفریلی صحنه‌های داخل کافه و کنار راه‌آهن وقتی به زبان فنی ساده تشریح شود، آشکار می‌نماید، تقریباً هیچ راهی برای توصیف بازی خیره‌کننده میشلین بزانسون (Micheline Bézanson) - بازیگری که همانند فیلم، ناعادلانه به‌فرااموشی سپرده شده است - وجود ندارد. او موفق می‌شود گفتار خارج از کادر را که روی کاغذ ساده و حتی کودکانه می‌نماید، با زیبایی خارق‌العاده‌ای ادا کند. "تئاترگران دقیقی" که فیلم را نمی‌پسندند (و معمولاً آن را به‌استهزاء می‌گیرند یا بشدت از آن متنفر می‌شوند)، مدعی هستند که موضوع فیلم کودکانه و احساساتی و بیش‌ازحد شیرین و پیش‌پاافتاده است. ولی درمورد یک اثر سینمایی اصیل، که دارای ابعاد متعدد و از نظر فرم، پرداخت جامع و بی‌نقصی دارد، تنها براساس موضوع فیلم داوری کردن خطا است. آیا موضوع مکث یا جنایت و مکافات در شکل ساده و خلاصه‌شان پیش‌پاافتاده نیست. چیزی که آنها را شاهکار ساخته، نحوه پرداخت موضوع است که این درمورد یک داستان ساده نیز صدق می‌کند.

این فیلم باید در سطح گسترده‌ای به‌نمایش گذارده شود. بی‌شک در هر نسل از فیلم‌سازان، بیش‌از دوسه‌نفر به‌اهمیت فوق‌العاده آن پی نخواهند برد. (یکی از کسانی که اهمیت این فیلم را درک کرد ژاک بکر (Jacques Becker) بود که در زمان ساختن شاهکار خودش به‌نام حفره (Le Trou)، آن را دید. روش دقیقاً "منسبط هانسون در پرداخت ماده خام فیلم شایان‌تحسین است و در اینجا عنوان ماده خام شامل همه عناصر سازنده فیلم است - چهره‌ها، واژه‌ها، حرکات، صداها، تصویرها، تعویض نماها و تغییر فاصله‌های دوربین و غیره و غیره و بطور خلاصه مجموعه‌ای که تمام اجزای آن دارای ارزش‌های برابر هستند و نقش‌های یکسانی در آفرینش ساختار صوری فیلم دارد. می‌پذیریم که سازمان‌دهی فیلم تجربی است ولی در تحلیل نهایی تنها یک سازمان‌دهی تجربی و آزمایشی می‌تواند در یک فیلم آن پیوند جامع و ارگانیک کامل را به‌دست آورد که در تاریخ سینما فقط مارسل هانسون با یک داستان ساده‌اش به‌دست آورده است.^۶

یادداشت‌ها

۱. با آنکه این فیلم تقریباً "هیچوقت حتی در پاریس به‌نمایش عمومی گذارده نشد، منتقدین ادبی و سینمایی رادیکال فرانسه زمانی این فیلم را با این استدلال که نشانه قطع رابطه با سنت فیلمسازی

- طبقه بورژوازی است، ستودند. هدف من از گنجاندن این بحث در کتاب این بود که ضمن بررسی فیلم مزبور یکی از برداشتهای نادرست در فیلمسازی معاصر را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهم.
۲. که در این شکل جنبشیاش تقریباً "در هر فیلم تجاری وجود دارد.
۳. اهمیتی که قطع نما در ارتباط با نماهای طولانی پیدا می‌کند، به‌ویژه در کارهای کنجی میزوکوشی آشکار است - کارگردانی که بی‌شک استاد مسلم فضا سازی در محدوده یک نمای واحد است. به‌منظر می‌رسد که میزوکوشی در بسیاری از فیلم‌هایش - عشق سوماکوی بازیگر (The love of Actress Sumako) یک استثنای قابل‌توجه است - به‌نقش ساختاری پیوند نماها توجهی ندارد و مثلاً "در فیلم زندگی اوهارو (The life of O'Haru) که شاهکار او بحساب می‌آید، فقط پنج تا شش پیوند نما که موقعیت برجسته‌ای در فیلم دارند، چنین نقشی را ایفا می‌کنند. گوئی این استاد بزرگ تغییر کمپوزیسیون، یک نما را وقتی قطع می‌کند که دیگر با آن کاری ندارد، درست همانگونه که ادیان یک کتاب مصور را ورق می‌زند. نکته قابل‌توجه اینست که هر قدر نما طولانی‌تر باشد، اینگونه بی‌توجهی بیشتر توی ذوق می‌زند. بنابراین باید نتیجه گرفت که در نماهای طولانی نحوه قطع از یک نما به نمای دیگر اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.
۴. یک تکنیک صوری دیگر که مشابه روش‌های آهنگسازی دوازده نوت است.
۵. لئونس پرره (Leonce Perret) یکی از پیشگامان بزرگ سینما با این روش آشنا بود.
۶. امروزه باید اعتراف کنم که این گفته کمی مبالغه‌آمیز است. البته فقط تعداد انگشت‌شماری از کارگردانان به‌این چنین موفقیتی دست یافته‌اند، ولی به‌رحال می‌توان چند فیلم از جمله وامپیر کارل درایر را درکنار یک داستان ساده مارسل هانن قرار داد.

فصل ششم

کاربرد ساختاری صدا

اساسی‌ترین دیالکتیک فیلم – که دست‌کم در عمل به‌نظر می‌رسد همه دیالکتیک‌های دیگر را دربر داشته باشد – ساختاری است که صوت و تصویر را از یکسو به هم می‌پیوندد و از سوی دیگر در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد. رابطه متقابل و ضروری بین صدا و تصویر امروزه یک واقعیت تثبیت‌شده است و این را حتی شکاک‌ترین منتقدین، پس از بررسی تاریخ سینما باید بپذیرند. از نخستین روزهای پیدایش سینما که با نمایش فیلم‌های ملی‌یس (Melies) در زیرزمین یک کافه در پاریس آغاز شد، فیلمسازان و تماشاگران احساس می‌کردند نوعی زمینه صوتی (مثلاً "موسیقی") باید سکوت غیرقابل تحمل^۱ تصاویر فیلم‌های صامت را پر کند – هرچند که همین سکوت موجب پیدایش رشته مهمی از هنر دراماتیک شد که اکنون متأسفانه از دست رفته است.^۲

روبر برسون ضمن صحبت درباره فیلم‌هایش نظرهای روشنگر و بجائی درباره دوگانگی صوت و تصویر ارائه کرده است.^۳ به‌نظر این فیلمساز صدای ضبط‌شده، بخاطر نزدیکی و شباهت بیشتر با واقعیت، بهتر از تصویر – که فقط طرحی از واقعیت است – خاطره برمی‌انگیزد. برسون استدلال می‌کند که: "یک صدا همیشه یک تصویر در ذهن برمی‌انگیزد، ولی یک تصویر هیچگاه یک صدا را در ذهن زنده نمی‌کند". و بعد با مختصر تظاهر به سادگی می‌گوید که هرگاه بتواند صدا را جایگزین تصویر می‌کند تا کاملاً "به‌اصل اساسی فیلمسازی‌اش که بی‌پیرایگی و برهنه‌سازی مطلق است، وفادار بماند.

ولی آیا این گفته را می‌توان به‌عنوان جوهر مسئله رابطه بین صوت و تصویر پذیرفت؟ گذشته از اینکه بخش دوم عقیده برسون حقیقتاً "نتیجه منطقی بخش نخستین آن نیست، به‌نظر نمی‌رسد که صوت آنچنانکه

او معتقد است همیشه به واقعیت نزدیک باشد، گو اینکه می‌تواند چنین باشد. مثلاً "فیلم دوبار یک مرد (Twice a Man) ساخته گریگوری مارکوپولس Gregory Markopoulos با یک پیش‌درآمد صوتی پنج دقیقه‌ای شروع می‌شود که احتمالاً "نیمی از تماشاگران آن را صدای ریزش قطرات باران و نیمی دیگر صدای کف‌زدن یک گروه تصور خواهند کرد. از آنجا که طی این مدت پرده کاملاً تاریک است، می‌توان این را یک نمونه از صداهاى خارج از کادر و دقیقاً از همان نوع اصواتى دانست که به عقیده برسون می‌تواند جایگزین تصویر شود. نتیجه‌ای که از مورد یادشده می‌توان گرفت اینست که سهولت تشخیص ماهیت یک صدامی‌تواند همانند سهولت درک یک تصویر متغیر باشد. صدای ریزش قطرات آب را در دستشویی از فاصله به‌غایت نزدیک به‌سختی می‌توان شناخت، همانگونه که درک نمای بسیار درشت از مفصل یک‌انگشت (مثلاً در فیلم جغرافیای بدن Geography of the Body ساخته ویلارد ماس Willard Maas) آسان نیست. از هر مهندس صدائی بپرسید به‌شما خواهد گفت که "طبیعی" نمایاندن بعضی از صداها چقدر دشوار است به‌ویژه هنگامیکه منشأ صدا خارج از کادر باشد و به‌عبارت دیگر هیچگونه تصویری برای روشن ساختن ماهیت صدا روی پرده نباشد. برسون خود همیشه از آن دسته از صداهاى خارج از کادر استفاده می‌کند که منشأ آنها به‌آسانی قابل‌تشخیص است، مثل صدای پا، غرغز دروغیره، بدین ترتیب دامنه اصواتی که او استفاده می‌کند، محدود است. دربرابر استدلال برسون می‌توان گفت که تصویر چهره انسان یا منظره‌ای از طبیعت بدون دستکاری‌های اضافی اگرچه طرحی از واقعیت است - و این موضوع بلافاصله به‌ذهن خطور نمی‌کند - همانقدر واقعی می‌نماید که یک در که فقط غرغز آن را روی نوار صوتی می‌شنویم... به‌نظر می‌رسد قدرت تخیل‌انگیز صدای خارج از کادر یا صدائی که منشأ آن بیرون از قاب تصویر است، مربوط به‌حالت مرموز و پرابهام همه عناصری باشد که بیرون از قاب هستند. مثلاً "نگاه یک بازیگر به‌فراوی پرده می‌تواند تصورات مختلفی در ذهن تماشاگر بیدار کند. به‌عقیده من صدا خودبخود کیفیت تخیل‌انگیز ویژه‌ای ندارد، هرچند که بیشتر وقت‌ها فضای فراوی پرده به‌کک نوار صوتی جان می‌گیرد.

به‌نظر می‌رسد که ماهیت اساسی رابطه بین صوت و تصویر از شباهت‌ها سرچشمه می‌گیرد و نه از تفاوت‌ها. در یکی از فصل‌های پیشین، غیرانتخابی بودن کار دوربین فیلمبرداری را با قدرت انتخاب چشم انسان مقایسه کردیم و براساس آن نتیجه گرفتیم که هر ترکیب تصویری یا کمپوزیسیون باید به‌عنوان یک کل موردنظر باشد. نحوه کار گوش انسان نیز دارای تفاوت مشابهی با روش ضبط یک میکروفون است. مثلاً داخل یک اتومبیل درحال حرکت را درنظر بگیریم: در زندگی واقعی در یک چنین موقعیتی ما تمام صداهاى متفرقه مثل صدای موتور، صدای باد، رادیو وغیره را که ممکن است مانع درک صحبت شود، نشنیده می‌گیریم و فقط آنچه را که همسفران بیان می‌دارند، جذب می‌کنیم. ولی یک میکروفون در چنین موقعیتی نمی‌تواند فرقی بین صداهاى مختلف بگذارد و طغنه‌ای از همه صداها را ضبط می‌کند. ۴ و درتالار نمایش همه این صداها به‌یکسان شنیده خواهد شد، که این مشابه است با خاصیت ضبط و کاهش تمام اجسام موجود در فضای سه‌بعدی به‌فضای دوبعدی پرده سینما.

همانگونه که بازی با ماشین بین‌بال را نمی‌توان به‌نحو واضحی فیلمبرداری کرد مگر آنکه انعکاس سطح شیشه ماشین به‌صورتی تضعیف شود. ضبط مکالمه در یک اتومبیل در حال حرکت آنچنانکه قابل‌فهم باشد، مشکل است. برای آنکه یک‌چنین گفتگویی قابل‌فهم شود، لازم است که صداهای زمینه و گفتگو جداگانه ضبط شود و شدت و ضعف نسبی آنها هنگام میکس تعیین شود.^۵

از آنجا که همه اجزای صوتی یک فیلم از طریق بلندگوی تالار نمایش با وضوح یکسان پخش می‌شود، به نظر می‌رسد نوعی سازمان‌دهی عناصر صوتی ضروری باشد، کم‌وبیش همانگونه که باید به‌ترکیب کلی عناصر تصویری فیلم توجه شود.

همانطور که پیشتر در فصل چهارم اشاره شد، نوار صوتی ماهیتاً دارای امکانات دیالکتیکی خصوصی است که بی‌شابهت به دیالکتیک‌های فیلمبرداری (فوتوگرافی) که پیشتر بررسی شد، نیست. می‌گویم فهرستی از این دیالکتیک‌ها ارائه دهم.

مشکل ضبط گفتگو همراه با صداهای محیط که در رابطه با صحنه گفتگوی داخل اتومبیل بررسی شد، به ضرورت استفاده از دو نوع ماده خام صوتی - صدای زنده (همزمان با فیلمبرداری ضبط شده) و صداهایی که هنگام میکس به‌نوار صوتی اضافه می‌شود - اشاره دارد. این دو نوع صدا بی‌تردید دو قطب یک دیالکتیک را تشکیل می‌دهند. مشابه دیالکتیک‌هایی که براساس مواد خام بصری شکل می‌گیرند و پیشتر مورد بررسی قرار گرفت. این دیالکتیک‌ها قاعدتاً باید با تناوب دیالکتیکی صحنه‌های زنده و صحنه‌های استودیویی یا بازسازی‌شده همراه باشد و آن را تقویت کند. ولی در عمل صحنه‌های فی‌البداهه فیلمبرداری‌شده تماماً در استودیو صداگذاری می‌شود، حال آنکه صحنه‌هایی که در استودیو با دقت طراحی و آراسته می‌شود، اغلب با زمینه‌های صوتی زنده فیلمبرداری و صدابرداری می‌شود. عموماً "سهولت کار مطرح است. کارگردان می‌کوشد از ساده‌ترین امکانات موجود استفاده کند تا صحنه‌های فیلم هرچه بیشتر طبیعی و در عین حال قابل‌فهم باشد. با اینحال یک رابطه متقابل پیچیده بین این چهار قطب متصور است و چنین رابطه‌ای شاید بتواند الگوی اساسی نوع جدیدی از فیلمسازی باشد (این موضوع را در فصل هفتم در رابطه با مسئله کاربرد تصادف به‌تفصیل مورد بررسی قرار خواهم داد). حتی در روش‌هایی که امروزه متداول است تناوب بین صداهای زنده و صداهای بازسازی‌شده که با تناوب تصویری مشابهی همراه است، در برخی از برنامه‌های تلویزیونی، چهارچوب ساختاری ساده ولی بسیار مؤثری فراهم می‌آورد. مثلاً "قطع از محیط آرام و ساکت استودیوی ضبط صدا یا صحنه فیلمبرداری به‌هیاهوی آشفته زندگی در کوچه و خیابان، آگاهی تماشاگر را از تغییر ناگهانی محیط تشدید می‌کند. به‌علاوه این تغییر در مقایسه با تغییر ناشی از قطع از یک نمای کنترل‌شده به یک نمای کمتر کنترل‌شده، خیلی ملموس‌تر است، بیش از همه به‌این علت که دامنه فضاهای خارج از پرده که از طریق صوت در ذهن تماشاگر حضور پیدا می‌کند، ناگهان افزایش می‌یابد و برآورد جهات و ابعاد آن مشکل‌تر است. البته سکوت مطلق استودیو یکی از اصول اساسی صدابرداری در استودیو است. در سکوت چنین محیطی صداها به‌نحو انتخاب می‌شود که تماشاگر بتواند به‌آسانی و وضوح فضای بیرون از پرده را حس کند، ضمناً "تغییراتی که با این روش در آگاهی ما از ابعاد فضای بیرون

از پرده به وجود می‌آید می‌تواند خود وسیله دیگری برای بهم پیوستن ساختارهای مختلف باشد. یکی دیگر از متغیرهای عمده صوتی فاصله ظاهری میکروفون است. فاصله ظاهری بین میکروفون و منبع صدا (یا دقیق‌تر فاصله بین این منبع و بلندگوی تالار نمایش) توسط شماری از پدیده‌های صوتی بسیار پیچیده که مهمترین آنها پژواک است، مشخص می‌شود. آفرینش ارتباط ساختاری بین فضاهای صوتی و تصویری با کاربرد این متغیر نسبتاً آسان است و نمونه‌های جالب توجهی از چنین کاربردی در سینمای معاصر به‌طور پراکنده مشاهده می‌شود. (پراکندگی کاربرد این تمهید در تایید این نظر من است که کارهای آزمایشی در زمینه صدا دست‌کم ده سال از کارهای تجربی در سایر زمینه‌های فرم فیلم عقب است. در پایان همین فصل به تشریح علل این وضع خواهیم پرداخت.) نماهای دور از زوجی در ساحل که صدای گفتگویشان از فاصله "نمای درشت" به گوش می‌رسد (در فیلم نقطه کوتاه) La Pointe Courte آنی‌س واردا (Agnes Varda) شاید یک نمونه ابتدائی از تضاد و ارتباط متقابل بین حضور صوتی و حضور تصویری باشد. از طرف دیگر اورسن ولز در اتلولا تاکید و حتی اغراق در هماهنگی بین دو حضور صوتی و تصویری، پویایی امکاناتی را که از کنار هم قرار گرفتن نماهای بسیار درشت و نماهای بسیار دور به دست می‌آید، به طرز بدیعی به نمایش گذارده است. نماهای بسیار درشت این فیلم با حضور صوتی محرمانه و نماهای دور با پژواک‌های پر صدا و اغراق آمیز همراه است و تضاد شدید بین آنها یکی از عناصر دکوپاژ آگاهانه منقطع و نامووار این فیلم است که در فصل سوم به آن اشاره شد.

در فیلم عشاق مصلوب (The Crucified Lovers) که هنوز هم در خط مقدم کارهای آزمایشی در زمینه ارتباط صوت و تصویر قرار دارد، میزوگوشی (Mizoguchi) شکل دیگری از تاثیر متقابل فضای بصری و حضور صوتی را به کار می‌برد که احتمالاً امکانات کشف نشده و غنی‌تری را دربر دارد. نزدیک به پایان فیلم و پیش از دستگیری نهائی دو عاشق، وقتی که برادر سه‌سامی برای خبر کردن پلیس در می‌رود، سکوت صحنه گریز و دور شدن او در دوردست ناگهان با نوای پر قدرت سنتور (Samisen) شکسته می‌شود. تضاد بین فاصله زیاد "موضوع" تصویری و قرابت "موضوع" صوتی، تأثیری به غایت تکان دهنده می‌آفریند، گوئی که در صحنه ناگهان شخصیت جدیدی در نمای بسیار درشت پیدا شده باشد، هرچند که دقیقاً عدم حضور موضوع تصویری جدید در منطقه نزدیک به دور بین و شگفتی ناشی از آنست^۶ که تنش دراماتیک این لحظه از فیلم را می‌آفریند. باید مشخص باشد که در بحث مربوط به اشکال متفاوت رابطه متقابل بین انواع صداها هیچ‌گونه تمایزی بین نوای موسیقی، گفتگوها و سایر پدیده‌های صوتی قایل نشده‌ام. و این بدان معنا است که در دو دیالکتیک بالا هر یک از سه نوع عنصر صوتی می‌تواند نقش داشته باشد. این طرز فکر که امروزه گروهی کوچک ولی رو به افزایش از فیلم‌سازان بدان پای‌بندند، کارهای آزمایشی در زمینه کاربرد صوت را یک گام به هدف نزدیک‌تر می‌سازد. و این هدف در نهایت آفرینش یک نوار صوتی منسجم و سازمان یافته است که در آن ارتباط متقابل صدا و تصویر در هماهنگی با سه نوع اساسی از صداها (گفتگو، موسیقی و سایر صداها یا ناآشنا) باشد. در این زمینه نیز فیلم عشاق مصلوب میزوگوشی^۷ پیشگام است. بی‌شک کیفیت خاص موسیقی ژاپنی (که در زیر بررسی می‌شود) با غلبه نواهای

ضربه‌ای و ساختارهای گرافیک آن. ایجاد ارتباط‌های متقابل بین صوت و تصویر را آسان‌تر می‌سازد. ولی حتی با در نظر گرفتن مزایایی که موسیقی ژاپنی ارائه می‌کند، کار میزوگوشی را در آفرینش این نوار صوتی باید یکی از موفقیت‌های درخشان در تاریخ سینما دانست. در صحنه‌ای که قهرمان فیلم در اتاق زیرشیروانی پنهان شده است، یک‌رشته صداهای طبیعی با وزنی ویژه و زیر و بمی نامشخص از ظروف چوبین یا نردبانی که به دیوار کوبیده می‌شود برمی‌خیزد که نخستین نوت‌های یک ساختار سمفونیک را تشکیل می‌دهند، ادامه این ساختار صوتی را نوای آلات موسیقی با صداهائی مشابه صداهای "طبیعی" یادشده به‌عهده دارند. درجائی دیگر یک قطعه موسیقی با نوتی پایان می‌یابد که درواقع صدای بسته شدن یک در است که روی پرده سینما دیده می‌شود. گذشته از ارتباط دیالکتیکی و تکمیل‌کننده‌ای که بدین‌ترتیب بین صداهای زمینه و موسیقی ایجاد می‌شود، همزمانی صداها با تصاویر روی پرده خود زمینه آفرینش ساختار جدیدی را فراهم می‌آورد که دو قطب آن تصاویر روی پرده از یک‌سو و تمامیت بافت صوتی فیلم – که گاه بدون گسستگی از یک حضور خارج از پرده به‌حضور روی پرده تبدیل می‌شود – از سوی دیگر است.

یک امکان دیگر برای ایجاد ارتباط بین صوت – به‌ویژه موسیقی – و تصویر، آفرینش نوعی تشابه بین آنهاست که متناوباً این دو عنصر را به‌هم نزدیک یا از هم دور می‌کند. موسیقی متن یک صحنه مبارزه در نزار با آلاتی نواخته می‌شود که صدایشان بسیار شبیه صدائی است که از نواختن بر ساقه‌های نی که صحنه را پر کرده است، می‌توانست برخیزد. ولی گمان نمی‌رود این روش امکانات زیادی برای گسترش و پیچیدگی ساختاری داشته باشد، گو اینکه آیزنشتاین این شکل از ارتباط متقابل صوت و تصویر را بسیار مهم می‌داند (یک نمونه از کاربرد این روش توسط او صحنه تاجگذاری در ایوان مخوف است جایی که نمای درشت گوی سلطنتی با نوای یک نوت بم و پرطنین همراه است). به‌علاوه با توجه به‌تحلیل او از موسیقی پروکوفی‌یف برای فیلم آلکساندر نوسکی می‌توان نتیجه گرفت که او همه اشکال همانندی صوت و تصویر را مهم می‌داند.

برگردیم به‌موضوع تلفیق موسیقی و پدیده‌های صوتی به‌صورت یک بافت صوتی واحد – که پیشتر به آن اشاره شد. بدیهی است که عنصر صوتی سوم یا گفتار نیز می‌تواند در آفرینش این همبستگی نقش داشته باشد. در این زمینه نیز گفتار تأثیری ژاپنی با انواع فریادها، و غرش‌هایش دامنه صوتی وسیعی مشابه موسیقی Sprachgesang شوئنبرگ دراختیار دارد و توانائی آن برای تلفیق با سایر عناصر صوتی و ایجاد یک بافت صدائی واحد و درعین‌حال پیچیده بسیار زیاد است. میزوگوشی در عشاق مصلوب و در فیلم‌های دیگرش و کوروساوا به‌ویژه در ژرفاهای زیرین (The Lower Depths) و دژ پنهان (The Hidden Fortress) به‌کاوش در امکانات آهنگین ساختن گفتار و تلفیق آن با مجموعه صوتی فیلم پرداخته‌اند. ولی جوزف فون اشترنبرگ در فیلم حماسه آناهاتان که گفتار آن قرار نیست برای تماشاکر قابل‌فهم باشد، با پرداختن به‌ربان ژاپنی از دیدگاه یک بیگانه، در استفاده آگاهانه از امکانات آهنگین این زبان – گاه همراه با صداهای طبیعی طراحی و کنترل‌شده – بیش از همه موفق بوده است. بااینحال فیلم نیروی شرارت (Force of Evil) آبراهام پولونسکی (Abraham Polonsky) که در آن گفتگو،

ضمن ایفای نقش به عنوان وسیله بیان داستان هماهنگ با الگوهای موسیقی سازمان یافته است، جالبترین نمونه از کوشش در این زمینه است. در این فیلم گفتگوها کیفیت‌های آهنگین متفاوتی دارند - مثل هم صدا بودن آغاز واژه‌ها، ناهم آهنگ بودن واژه‌های هم قافیه، و همه گونه ترکیب‌های موزون، و گاه نیز گفتار به شکل پیش درآمدی برای صداهای طبیعی درمی آید - مثل وقتی که ضربه‌های نواخته شده بر در، وزن و لحن آخرین جمله از گفتگو را تکرار می‌کنند.

در نمونه‌هایی که تا اینجا آوردیم صداهای طبیعی حتی آنگاه که در رابطه دیالکتیکی با موسیقی یا گفتگو هستند، در هر مورد یا با حادثه روی پرده پیوند خورده‌اند و یا با حوادث بیرون پرده که نقشی در داستان فیلم دارند. ولی برخی از تکنیسین‌های صدا به‌کوشش در پرداخت آزادتر صداهای طبیعی دست بازده‌اند و به آنها نقشی داده‌اند که موسیقی متن در غالب فیلم‌ها دارد. در فرانسه کسی که بیش از همه در این زمینه کارهای آزمایشی انجام داده میشل فانو (Michel Fano) است. فانو آهنگسازی است که به مهندسی صدا و فیلمسازی روی آورده و فعالیت‌هایش را بیشتر روی فضا سازی صوتی متمرکز کرده است. منظور از فضا سازی صوتی عبارتست از طرح و اجرای یک مجموعه صوتی پیچیده نه تنها به هنگام تدوین فیلم، بلکه همچنین در زمان فیلمبرداری - البته تا آنجا که عناصر تصویری قابل تطبیق با یک طرح صوتی از پیش آماده شده باشند. جالبترین بخش از کارهای فانو همکاری او با آلن روب گریه است که فیلم‌هایش تا آنجا که من اطلاع دارم از جمله کامل‌ترین نمونه‌های تنظیم صداهای بیرون از پرده براساس الگوهای موسیقی است. چنانکه دیدیم میز و گوشتی در فیلم عشاق مطلوب موفق به آفرینش یک مجموعه صوتی شد که در آن صداهایی که منشاء آنها را تصاویر روی پرده مشخص می‌کند و از این نظر همزمان با حوادث روی پرده هستند با موسیقی متن که قاعدتا "باید نومی صدای بیرون از پرده به حساب آورد، پیوند نزدیکی دارند. به علاوه دیدیم که این دونوع متغیر صوتی از نظر دانگ صدا نیز با یکدیگر مرتبط هستند. میشل فانو از جمله نخستین کسانی است که به اهمیت روش کاربرد صدا در عشاق مطلوب پی برد، با اینحال او روش متفاوتی دارد: او اغلب با یک عنصر تصویری آغاز می‌کند (مثلا "گاراژ یا اسکله در فیلم فنانا پذیر L'Immortelle) و بعد به تدریج صداهای بیرون از پرده - صدای چکش که مژضا "از گاراژ می‌آید یا مجموعه هماهنگ سوت کشتی‌ها را براساس الگوی موسیقی سازمان می‌دهد و وارد نوار صوتی می‌کند، بدین ترتیب او فضای صوتی بیرون از پرده را که به دقت و وضوح ترسیم شده است در برابر ترکیب فضائی بویای تصاویر روی پرده قرار می‌دهد. اینگونه پالایش و سازمان دهی صداهای زندگی روزمره بیرون از پرده (با اندک دستکاری یا به صورت طبیعی‌شان)، همراه با استفاده از صداهای همزمان با حوادث روی پرده مثل صدای درهای بادی قطار یا صدای ظروف فلزی در فیلم قطار سراسری اروپا به منظور فصل بندی فیلم، بسیار نزدیک به شیوه‌های متداول در موسیقی دوازده نوت مدرن است. فانو هنوز از هر سه نوع عنصر صوتی - صداهای زمینه، موسیقی و گفتگو - یا از تمهید شروع یک قطعه موسیقی با صداهای طبیعی - صدای ظروف چوبی و نردبان در عشاق مطلوب - یا تکمیل یک قطعه با صداهای طبیعی که برای تحقق کامل امکانات دیالکتیکی این نوع سازمان دهی صدا ضروری است، استفاده نکرده است. بی شک این کار مستلزم

همکاری کامل فیلمساز و مهندس صدا در تمام مراحل طرح و تولید یک فیلم است.^۸ با اینهمه گام نخستین در این زمینه برداشته شده و دلیلی نیست که روزی یک فیلم‌ساز نتواند ارتباط دیالکتیکی جاهی بین صدا و تصویر - مثلاً - با استفاده از اصول موسیقی دوازده نوت در تنظیم دکویاز - بیافریند. در چنین طرحی فیلمساز با بهره‌گیری از دیالکتیک‌های فضائی و زمانی که بیشتر تشریح شد، و با استفاده از همه اشکال ممکن برای ترکیب سه نوع صدا، ساختار صوتی پیچیده‌ای می‌سازد که می‌تواند با طرح تصویری کلی فیلم تلفیق گردد.

فانو در کاوش‌های خود در این زمینه کاملاً "هم تنها نیست. ژاک ریوت هنگامی که زان - کلود الوآ خواست صداهای زمینه و موسیقی متن فیلم راهبه *La Religieuse* را بسازد علاقه‌اش را به اینگونه کارهای آزمایشی ابراز داشت. یک گروه از برزیلی‌های جوان که قابل‌توجه‌ترین بخش از کارشان همکاری با پیرا دوس سانتوس (*Pereira dos Santos*) در ساختن فیلم (*Vidas Secas*) است استعداد و حساسیت زیادی در فضاسازی با صداهای مربوط به تصویر روی پرده نشان داده‌اند (زیبایی به‌تازگی صدای خشک و طولانی چرخ یک کاری که نقش موسیقی متن فصل عناوین فیلم را دارد، نمونه برجسته‌ای از کار آنهاست). موفقیت این برزیلی‌های جوان منعکس‌کننده گرایش شمار زیادی از فیلمسازان به‌کارگذاشتن سنت استفاده از موسیقی متن است. اینان معتقدند که صداهای طبیعی به‌صورت کم‌وبیش سازمان‌دهی شده^۹ و در صورت امکان همراه با پاره‌هایی از کارهای آهنگسازان کلاسیک (مثل استفاده از بخش‌هایی از اپرای لاتاویانا در قطار سراسری اروپا یا تم‌هایی از کوارتت‌های بتهوون در یک زن شوهردار) می‌تواند و باید جای روش قراردادی فعلی را که از نظر آنها فاقد اعتبار است، بگیرد. این نظر با توجه به استفاده‌های نامناسبی که از موسیقی متن در فیلم‌های ناطق شده است، قابل‌درک است. با اینحال طرد کامل امکاناتی که موسیقی برای سازمان‌دهی صوتی ارائه می‌کند، سینما را از یکی از مواد اولیه‌اش که کاربرد آن به‌غنائی فیلم کمک می‌کند، محروم می‌سازد. مثلاً "عشاق معلوب بدون موسیقی متن آن فیلم نسبتاً" محقرتر می‌شد، چراکه علی‌رغم داستان گیرای چیکا ماتسو (*Chikamatsu*)، این فیلم از نظر تصویری نمی‌تواند با سانشوی پیشکار یا زندگی اوهارو برابری کند، چیزی که این فیلم را تا حد یک شاهکار می‌رساند، موسیقی متن و صداهای زمینه آنست.

شمار فیلم‌هایی که شایسته چنین ستایشی باشند بسیار کم است و فقط در تعداد انگشت‌شماری از فیلم‌ها، موسیقی بخش زنده و لایفک بافت کلی فیلم را تشکیل می‌دهد. موسیقی ژاپنی همچنانکه بیشتر اشاره کردم آمادگی خاصی برای تلفیق با تصویر دارد.^{۱۰} به‌نظر می‌رسد موسیقی ژاپنی (که مقید به قواعد دست‌وپاگیر موسیقی غرب‌زمین نیست) انعطاف‌پذیری و کیفیت بازی دارد که به آن امکان می‌دهد با ریتم ناهموار حوادث و تدوین فیلم هماهنگی داشته باشد. در مقایسه با موسیقی کلاسیک غرب‌زمین، موسیقی ژاپنی علی‌رغم ویژگی آئینی آن، حرکت آزادتر و کیفیت تجربی خاصی دارد که آن را به سینما نزدیک می‌کند. به‌علاوه همچنانکه هنگام بحث درباره فیلم *عشاق معلوب* اشاره شد، طنین شمار زیادی از آواهای موسیقی ژاپنی مشابه صداهای زندگی روزمره است و این موضوع ایجاد ارتباط متقابل بین صداهای زمینه و

موسیقی را آسان‌تر می‌سازد.

ولی یک فیلمساز غربی از این ملاحظات چه نتیجه‌ای می‌تواند بگیرد؟ بی‌شک استفاده کلی از موسیقی ژاپنی در شکل ناب آن در سینمای مغرب‌زمین ممکن نیست. نکته حالبی که در اینجا باید به آن اشاره شود، اینست که موسیقی ژاپنی تا پیش از پیدایش موسیقی مدرن، به‌گوش مغرب‌زمینی‌ها ناهنجار می‌آمد. ولی سازندگان جوان موسیقی دوازده نوت همبستگی‌های عمیقی بین کار خود و موسیقی کلاسیک ژاپن می‌بینند و این برای موسیقی‌دانان پیش از دیووسی مقدور نبود.

بنابراین موسیقی دوازده نوت که "باز"ترین شکل موسیقی در تاریخ مغرب‌زمین است، بخاطر آزادی بی‌سابقه‌ای که از نظر وزن دارد و نیز بخاطر استفاده از طنین‌هایی که موسیقی‌دانان کلاسیک صداهای مبتدل می‌نامیدند، امکانات بی‌نظیری برای پیوند دیالکتیکی با صداهای زمینه و تصاویر سینمایی دارد. حال آنکه موسیقی سنتی مغرب‌زمین به‌علت فرم و قراردادهای محدود و نسبتاً "یکواختش"، فقط می‌تواند به‌صورت یک پدیده مستقل درکنار تصویر و به‌موازات صداهای زمینه و گفتگوها قرار بگیرد و یا با تصویر آن‌گونه همزمانی که در نقاشی متحرک می‌یابیم، داشته باشد. اگر عکس موسیقی دوازده نوت یا سریال بازترین فرم ممکن را ارائه می‌کند، در گوشه کنار طرح‌های آن هرنوع صدایی جای طبیعی خود را می‌یابد و ویژگی مرموز تصویر اشیای واقعی و کیفیت طراحی‌شده ساختارهای فیلم را به‌بهترین وجهی تکمیل می‌کند. گذشته از این سازندگان موسیقی سریال از جمله وبرن (Webern) که از پیشگامان بود، از نخستین کسانی بودند که سکوت را به‌عنوان یکی از اجزای موسیقی پذیرفتند. پس از یک دوره طولانی که طی آن سینمای ناطق و مجهز به موسیقی حتی از خاطره سکوت هم در هراس بود، فیلمسازان جوان به‌نقش دیالکتیکی سکوت در برابر صدا آگاهی یافته‌اند. برخی از این فیلمسازان حتی موفق شده‌اند، تفاوت ظریف ولی اساسی بین "رنگ"های مختلف سکوت (سکوت یک نوار صوتی ضبط‌نشده، سکوت محیط استودیو، سکوت بیرون از شهر و غیره) را مشخص سازند و بدین‌ترتیب برخی از نقش‌های ساختاری این‌گونه سکوت‌ها را پیش‌بینی کرده‌اند (چیزی که به‌ویژه در فیلم *دو یا سه چیز* که درباره‌اش می‌دانم آشکار است).

خواننده بحق احساس خواهد کرد که این فصل خیلی خلاصه‌تر از فصل‌های دیگر است. علت اینست که این مطلب ده سال زودتر از موقع نوشته شده، بدین‌معنی که تکامل صوت در سینما خیلی از تکامل تصویر عقب مانده است. حتی در پیشروترین فیلم‌های معاصر (یک داستان ساده، سال گذشته در مارین باد، آشتی‌ناپذیر، پرسونا و فیلم‌های دیگر) صدا نقش یک خویشتاوند فقیر تصویر را دارد و در آزمایش‌هایی که به‌قصد کشف اشکال جدید سینمایی انجام می‌گیرد نیز، فقط به‌طور جنبی شرکت دارد. اشخاص معدودی که می‌توانند این نقیصه را جبران کنند، تاکنون امکانات کافی برای انجام این کار را نداشته‌اند. برای آفرینش یک نوار صدا که در آن اجزای صوتی در ارتباط با یکدیگر و نیز در ارتباط با تصویر فیلم سازمان داده شده باشند، و به عبارت دیگر برای آفرینش یک بافت صوتی که تمام اجزای آن کنترل شده باشد، مقدار بودجه‌ای که در یک طرح فیلمسازی معمولی برای صدابرداری در نظر گرفته می‌شود، باید به مقدار قابل‌توجهی افزایش یابد. بی‌شک از نظر سرمایه‌گذاران، ظرفیت‌کاری‌هایی از این دست بی‌هدف می‌نماید و

از این نظر پیش‌بینی می‌شود که آینده نزدیک چندان درخشان نباشد، ولی همیشه می‌توان امیدوار بود که افراد واجد شرایط سرانجام وسایل لازم را برای آزمایش و کاوش در این زمینه بیابند، و بی‌شک نتایج کار آنها نقش حساسی در تحقق کامل امکانات سینما در این زمینه خواهد داشت.

یادداشت‌ها

۱. معمولاً ادعا می‌شود که این سکوت به‌این علت غیرقابل‌تحمل بود که اجازه می‌داد صدای پروژکتور شنیده شود. ولی در نالارهایی که صدای پروژکتور شنیده نمی‌شود نیز، این سکوت قابل‌تحمل نیست. فیلم دکتر مابوزه فریتس لانگ، وقتی که سرانجام توانستیم آن را همراه با موسیقی مشابه آنچه که در زمان سینمای صامت در سالن نمایش فراهم می‌شد ببینیم، بر همه تأثیر عمیق‌تری گذارد. البته در اینجا موسیقی فقط یک زمینه صوتی یا یک معیار زمانی است که در برابر آن ریتم "دکوپاژ" فیلم ملموس‌تر می‌شود.
۲. فیلم کاملاً "صامت گارل (Garrel) با عنوان روشنگر (Le Révélateur) و برخی از فیلم‌های "آمریکائی جدید" حاکی از آنند که این گفته کاملاً "درست نیست".
۳. در یکی از برنامه‌های سریال تلویزیونی سینماگران معاصر.
۴. در برخی شرایط میکروفون‌های انتخاب‌کننده می‌توانند این نقش را جبران کنند ولی این موضوع اساس استدلال را دست‌کم تا آنجا که به‌چگونگی دریافت صوتی توسط انسان است نفی نمی‌کند، به‌ویژه اینکه این نوع میکروفون نوعی تحریف در کیفیت صدا، مشابه تحریف صدا توسط تلفن به‌وجود می‌آورند.
۵. گودار که به‌این نوع مزاحمت‌های صوتی توجه خاصی دارد، اینگونه صحنه‌ها را با صدابرداری همزمان فیلمبرداری می‌کند (و یا در استودیو افه‌های صوتی مشابه صداها را فیلمبرداری می‌آفریند) - بی‌شک به‌این خاطر که ما را از کوششی که برای دریافت پیام باید به‌کار ببریم، آگاه سازد.
۶. در برخی از فیلم‌های دیگر میزوکوشی - به‌ویژه در زندگی اوهارو، سانشوی پیشکار و داستان گل داودی دیورس - با این نوع کارهای آزمایشی هرچند به‌صورتی نامنظم‌تر برخورد می‌کنیم.
۸. درست پیش از فرستادن نسخه فرانسوی این کتاب به‌چاپخانه، فیلم مردی که دروغ می‌گوید (L'Homme qui ment) را دیدم، فیلمی که نشانه تکامل و شکوفایی کارهای آزمایشی فانو است. در این فیلم سه‌نوع عنصر صوتی بطرزی تقریباً "بی‌نقص درهم می‌آمیزند، هرچند که هماهنگی آنها با دکوپاژ کلی فیلم یک‌دست نیست. و البته اکنون باید از فیلمی که خود فانو با نام قلمرو دیگران (Le Territoire des autres) درباره زندگی جانوران ساخته است به‌عنوان مهمترین کار آزمایشی او یاد کنیم.
۹. عکس این روش یعنی استفاده از عناصر موسیقی بجای افه‌های صوتی یا صداها طبیعی که در آغاز

سینمای ناطق آزمایش‌هایی با آن انجام شد، امروزه به‌طور موقت به‌کنار گذاشته شده است. از کارهای جالبی که با این روش انجام شده است می‌توان از فیلم اوکراین Okraina ساخته بوریس بارنت (Boris Barnett) که در آن برای نخستین‌بار از صداهاى مصنوعی (با فیلمبرداری طرح‌های هندسی روی نوار صوتی) استفاده شد، یاد کرد و نیز از فیلم حماسه آناتاهان (Saga of Anatahan) ساخته جوزف فون اشتربگ، با توجه به امکانات فراوان این دیالکتیک می‌توان انتظار داشت که کارهای آزمایشی در این زمینه از سر گرفته شود.

۱۰. گذشته از فیلم‌های میزوکوشی که بیشتر یاد شد، فیلم‌های دیگری که در آن‌ها اینگونه تلفیق تاحدی انجام گرفته فیلم انجو (Enjo) ساخته کن ایچیکاوا و گل‌های پرپر شده (Fallen Flowers) ایشیدا هستند.

۱۱. از جمله استثنائات قابل توجه بر این قاعده ظاهراً "عمومی، موسیقی جوانی فوکو (Giovanni Fuco) برای فیلم داستان یک عشق است.

بخش سوم

عوامل ناشناخته

فصل هفتم

بخت و بازی های آن

مفهوم بخت و نقش عوامل مطلقاً "غیرقابل پیش بینی" در آفرینش هنری، سخن روز محافل فرهنگی است و مثل همیشه این سخن روز حکایت از یک نگرانی عمیق دارد. این نگرانی بازتابی است از گرایش ویژه‌ای در نظریه‌های زیباشناسی مغرب‌زمین که استقلال مطلق یک اثر هنری و نقش خدشه‌ناپذیر و نیمه خدایانه هنرمند را از هرسو مورد پرسش قرار داده است. مطلب از حد مسائل مربوط به آوانگارد فراتر می‌رود، چرا که درواقع صحبت از یک بی‌تابی گسترده و هرچند آشفته برای رهایی از قید و بندهای سنتی هنر "بسته" و دستیابی به اشکال هنری "باز" است.

و اما واژه‌های "بخت" و "هنر باز" در سینما چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ در ادبیات، تئاتر، نقاشی، رقص و بیش از همه موسیقی این واژه‌ها از جمله به مفهوم دخالت ناگهانی عوامل پیش‌بینی نشده در تمامیت دنیای ساختگی یک اثر هنری است که در آن اصولاً "برای چنین عواملی جایی پنداشته نشده". این پدیده همانطور که در دنباله این بحث اشاره خواهد شد در سینما هم پیش می‌آید ولی به شکلی کاملاً متفاوت. در این مرحله قصد دارم به بررسی کوتاهی از کاربرد بخت در موسیقی بپردازم نه با این تصور که این‌گونه کاربردها بی‌کم‌وکاست در سینما پیاده شود، بلکه فقط به منظور تحقیق درباره ماهیت عمومی بخت در هنر و نحوه تداخل طرح‌های پیش‌بینی نشده در الگوهای از پیش ترسیم شده. ترجیح داده‌ام نقش بخت را در موسیقی - و نه در ادبیات، نقاشی یا رقص - بررسی کنم به این دلیل که موسیقی زمینه مناسب‌تری برای بررسی این مسئله در یک سطح انتزاعی به دست می‌دهد و راه را برای استفاده از نتایج این بررسی در وضعیت‌های سینمایی واقعی می‌گشاید. به علاوه آهنگسازان بیش از هنرمندان دیگر با این

مسئله درگیر بوده و منظم‌تر از همه به‌کاوش در امکانات آن پرداخته‌اند.

گفته می‌شود که آهنگسازان جوان مکتب معاصر می‌کوشید عناصر پیش‌بینی‌نشده‌ی را وارد موسیقی کنند، ولی درواقع این فقط یکی از روش‌های عملی برای به‌کارگیری عامل اتفاق است و به‌علاوه از مشکوک‌ترین – یا اگر خواننده ترجیح می‌دهد انقلابی‌ترین – روش‌هایی است که در هنر معاصر به‌کار برده می‌شود. کسانی که وقت و نیرویشان را به‌این‌گونه کارهای آزمایشی اختصاص می‌دهند دو گروه مختلف را تشکیل می‌دهند. گو اینکه برخی از آنان را می‌توان وابسته به‌هر دو گروه دانست. یک گروه کسانی هستند که هنگام اجرای موسیقی، عناصری از جهان پیش‌بینی‌نشده‌ی و بیرون از تسلط آهنگساز یا نوازنده را وارد اثر هنری‌شان می‌کنند. جان کپیج (John Cage) و "پیانوی دستکاری‌شده" او یک نمونه خوب است. او چیزهای مختلفی را روی تارهای پیانو بطور آزاد می‌گذارد که هنگام نواختن جابجا شوند و در نتیجه کوک پیانو را بطور تصادفی عوض کنند. در آلمان برخی از شاگردان جوان کپیج، با برانگیختن شنوندگان، واکنش آنان را در اثر هنری در دست اجرا تلفیق می‌کنند. همان‌طور که اشاره کردم این موضوع بهره‌گیری از عوامل پیش‌بینی‌نشده‌ی که در آن هنرمند شادمانه و بی‌پرده بخشی از تسلط خود بر اثر هنری را به‌دور می‌افکند، از جمله افراطی‌ترین روش‌ها به‌حساب می‌آید.

ولی این تمایل به "رها کردن افسار" و واگذاری تسلط هنرمند بر اثر هنری، آهنگسازان دیگر را نیز وسوسه می‌کند با یک تفاوت بسیار مهم: آنان دوست دارند نفس گرم بخت – یا عوامل تصادفی – بر کار آنها پیش از آنکه آن را در معرض قضاوت عامه قرار دهند، بدمد. کپیج اثری با نام موسیقی دگرگونی‌ها (Music of Changes) دارد که آن را با چرخش سکه ساخته است. و بعضی از آهنگسازان معاصر که مشهورتر از همه در فرانسه یانسی گزناکیس (Janis Xenakis) است تاحد واگذاری تصمیم در برخی از زمینه‌های آهنگسازی به‌کامپیوتر پیش رفته‌اند. روشن است که ما اینجا با اندیشه معروف "بخت مهارشده" روبرو هستیم که می‌تواند پوششی برای تفکرات آشفته باشد. وقتی از گزناکیس پرسیدند که درنتایج حاصله از کامپیوتر دست می‌برد یا نه، جواب داد، "بله، به‌دلایلی هنری."

بی‌شک هر هنرمندی با افسون کشف و نمایش اشیائی که خود نیافریده، و درست به‌خاطر اینکه ساخته دست انسان نیستند، زیباتر جلوه می‌کنند، آشناست. در این مورد "آماده‌شده‌ها"ی (ready-mades) مارسل دوشان (Marcel Duchamp) به‌یاد می‌آید. برای یک هنرمند کار دوباره با این‌گونه اشیاء و مواد، و نیز تلفیق آگاهانه آنها با آنچه که خود می‌آفریند، و ترکیب کردن همه آنها در یک اثر هنری بسته و مستقل از جهان خارج – و خلاصه ربودن این اشیاء از جهان تصادف کور، ضمن حفظ اصالت خاص آنها در تمام مراحل کار، رضایت خاطر فوق‌العاده‌ای به‌همراه دارد، در کولازهای شوویتر (Schwitter) نمونه‌های جالبی از این‌گونه اشیاء کشف‌شده از جهانی بیگانه با عالم هنر به‌چشم می‌خورد.

با توجه به‌روش‌هایی که برخی از آهنگسازان نامدار در بهره‌گیری از عوامل پیش‌بینی‌نشده‌ی در پیش گرفته‌اند، می‌توان ادعا کرد که بخت هیچ‌گونه ارتباطی با بی‌برنامگی ندارد. در آثار این هنرمندان بخت وسیله‌ای است برای آفرینش آثار هنری "باز" یا آثاری که می‌توانند شکل‌های مختلفی به‌خود بگیرند

از جمله از طریق مسئولیت مشترک در کار آفرینش (مثل بدیهه سرائی در چهارچوب های داده شده) یا گنجاندن شقوق مختلف (خلق آثاری که روش های متفاوتی برای اجرا همراه با امکان جابجائی موومان ها و غیره عرضه می کنند) . در عمل اغلب ترکیبی از هر دو روش به کار برده می شود .

در فصل های پیش در چند مورد به شباهت بین ساختارهای بالقوه یک فیلم و آنها که امروزه در موسیقی سریال با نتایج خوب کاربرد دارد اشاره کردم و تقریباً در همه موارد با پیش بینی ایرادهای احتمالی ، توضیح دادم که این همسانی ها فقط تا یک میزان محدود و آنهم در یک سطح انتزاعی اعتبار دارد . احساس می کنم در رابطه با نقش بخت یا عناصر پیش بینی نشدنی بتوانم بهتر از هر فرصت دیگر دنیای انتزاعی موسیقی و دنیای در عین حال انتزاعی و ملموس سینما را از هم متمایز سازم ، و این تمایز باید هر بار که به تشابه این دو هنر اشاره می شود ، در نظر باشد . از دو شکل مختلف تاثیر گذاری بخت در هنر ، به نظر می رسد که شکل اول آن (دخالته مستقیم بخت در اثر هنری با یا بدون نظارت هنرمند) هماهنگ تر با ساختمان کلی فیلم و مکانیسم درونی آن باشد ، حال آنکه شکل دوم (استفاده از عوامل تصادفی در آفرینش هنر به صورت اجراهای مختلف) با موسیقی ارتباط ذاتی نزدیکی دارد . روش طرح ریزی شکل کلی یک اثر هنری با برنامه ها یا مسیرهای چندگانه ، ادامه منطقی روش آهنگسازی سریال و در نهایت ادامه تمامی سنت های موسیقی غرب زمین است . اما وقتی هنرمند با قصد قبلی عناصر پیش بینی نشدنی را از خارج از تالار عایق صدا یا مکان های دیگری که پناهگاه سنتی موسیقی بوده اند ، وارد موسیقی می کند ، به تخریب بنیان موسیقی به عنوان یک هنر - یا هر آنچه که هنوز بنیان آن می نماید - دست زده است . عامل پیش بینی نشدنی لااقل به مفهومی که اینجا مطرح است همانند یک جسم خارجی است که به زور به موسیقی تزریق شده باشد . ولی در سینما حتی تصور یک اثر هنری "باز" همان جسم بیگانه است شاید بعین خاطر که تعداد کمی از فیلمسازان از آن پشتیبانی می کنند . بی علاقه گی فیلمسازان ممکن است ناشی از مشکلات فنی این نوع فیلم سازی باشد . این توجه البته تا حدی قابل قبول است ، ولی مسائل فنی لاینحل نیست و در نکته اصلی مورد بحث نمی تواند تاثیری داشته باشد . کارهای انجام شده در این زمینه تاکنون در حد نمایش چند فیلم بر یک پرده یا بر پرده های مجاور بوده . که کوشش هایی سبک سارانه یا افراط کاری آگاهانه برای به مسخره کشاندن قضیه می نماید . آزمایش های جدی تر در این زمینه امکان پذیر است مثلاً " ساختن فیلمی که نماها و سکانس های آن در چند نسخه و به صورت های مختلف تدوین شده باشد با استفاده از نوار ویدئو برای ارائه مسیرهای داستانی مختلف و غیره . اینگونه کارهای آزمایشی اگر هم تاکنون انجام شده باشد ، انعکاس زیادی نداشته است . به نظر می رسد که در حال حاضر حفظ تمامیت فیلم ، بنیان تصور ما از سینما را تشکیل می دهد همانگونه که مصونیت موسیقی از صداهای متفرقه روزمره همیشه بخشی از برداشت ما از این هنر بوده است . از طرف دیگر بعید نیست بعد از یک تجربه هزار ساله با آثار هنری "بسته" ، تمام امکانات خلاقه این سبک دست کم تا آنجا که به موسیقی مربوط می شود - به تحلیل رفته باشد . ولی سینما هنوز بیش از چند دهه نیست که به عنوان هنر پذیرفته شده و از این نظر ضرورتی ندارد در این رشته هنری جوان صرفاً " بخاطر همپایی با سایر هنرهای سنتی و کسب حرمت دروغین سالخوردگی ، اندیشه هنر بسته

مورد سؤال قرار گیرد. هنوز با آینده‌ای که در آن فیلم براساس الگوهای مطرح شده در این کتاب ساخته شود، فاصله زیادی داریم، به علاوه نوع آثاری که ما پیش‌بینی می‌کنیم از گروه آثار هنری سسته ولی با پیچیدگی و غنای بی‌سابقه در تمامی تاریخ هنر خواهند بود.

از طرف دیگر ضمن اینکه بخت به‌خودی‌خود یک تجاوز به‌دنیای موسیقی محسوب می‌شود،^۱ سینما محیطی کاملاً مناسب برای عنصر پیش‌بینی‌نشده بوده و هست. از نخستین روزهای سینما، فیلمسازان خواه‌ناخواه به‌دخالت عناصر تصادفی تن در داده‌اند. در آغاز تسلط عناصر اتفاقی بی‌حد و حصر بود. مثلاً "لومی‌یر دوربینش را روی سکوی ایستگاه راه‌آهن قرار می‌داد و منتظر ورود قطار می‌ماند. با وارد شدن قطار به‌حوزه دید، انتخاب لحظه شروع فیلمبرداری البته با لومی‌یر بود، ولی میزاسن (صحنه‌آرایی) کاملاً" در اختیار بخت بود. بخش عمده فیلم او حرکات پیش‌بینی‌نشده‌ی مسافران و استقبال‌کنندگان بود. با اینحال با این فیلم که از نخستین فیلم‌های تاریخ سینما است کوششی - به‌دست لومی‌یر - برای مهار کردن عوامل تصادفی آغاز شد که تا شصت سال تمامی فعالیت‌های فیلمسازی را تحت‌الشعاع قرار داد. لومی‌یر با انتخاب محل دوربین توانست دست‌کم یکی از عناصر ترکیب تصویر (یعنی قطار) را که حرکت آن پیش‌بینی‌شدنی است از پیش تعیین کند. بدین ترتیب او هم به‌معنای واقعی و هم به‌مفهوم مجازی یک چهارچوب یا قاب‌تعیین‌کرد و حوزه عمل عوامل پیش‌بینی‌نشده‌ی را محدود ساخت. لومی‌یر با دیدی فراتر از یک نقطه‌نظر منفی نسبت به‌عنصر تصادفی و با پرهیز از تقلای بی‌امان برای ازمیان برداشتن آن، نخستین گام برای مهار عنصر تصادفی را برداشت. درباره این اندیشه بعداً "بیشتر صحبت خواهیم کرد. در همان حال لومی‌یر به‌فیلمبرداری وقایعی پرداخت که کاملاً" در تسلط او بود - مثلاً "در فیلم باغبان خیس L'Arroseur arrosé و فیلم‌های دیگری از این دست، و با این عمل عنصر تصادف به‌بیرون از پرده و فضائی مبهم و دور تبعید شد که از آن فقط گاه به‌گاه رنگ پریده و لرزان ظاهر می‌شد، تا آنکه پس از حدود شصت سال به‌آن اعتبار مجدد داده شد. خلاصه کلام اینکه این گروه از فیلم‌های لومی‌یر سرآغاز صحنه‌آرایی یا میزاسن بود.

جنگ با عنصر تصادف بی‌درنگ با فتح همراه نبود - می‌بایست بخت با تمام مظاهر آن مغلوب شود و البته در برخی موارد تنها پیشرفت‌های فنی توانست عنصر پیش‌بینی‌نشده‌ی را با موفقیت مهار کند. به‌هرصورت استودیوی فیلمسازی به‌تدریج به‌صورت پناهگاهی برای هنر سینما که از شیخ تصادف درهراس بود، درآمد. چرا که در محیط استودیو به‌یمن پیشرفت‌های فنی، همه‌چیز هرروز بیش از روز پیش مهار می‌شد. تلاش برای حذف عنصر تصادف از یکسو حرکات بازیگران و همه مسائل فنی و کار تکنیسین‌ها را محدود به‌چهارچوب‌هایی کرد که در طرح صحنه (Storyboard) پیش‌بینی می‌شد و ازسوی دیگر سبب گردید فیلمسازان به‌ویژه در آمریکا بجای فیلمبرداری در مکان‌های طبیعی به‌استفاده از تصاویر ساکن یا متحرک که جداگانه فیلمبرداری می‌شد به‌عنوان زمینه صحنه‌هایی که در استودیو با شرکت بازیگران گرفته می‌شد روی آورند. و برای این منظور انواع روش‌های فنی مثل نمایش بر پرده شفاف، استفاده از تراولینگ مات (Traveling mat) ابداع شد. در نتیجه برای فیلمسازان گام نهادن به‌بیرون از استودیو - جایی که

دخالت عناصر پیش‌بینی‌نشده فقط با هزینه‌های گراف مهار می‌شود - عملاً "غیرضروری شد. قابل‌توجه است که این پیروزی بر عناصر تصادفی و حذف عوامل پیش‌بینی‌نشده با پیشرفت تدریجی "نقطه صفر سبک سینمایی" همراه بود و همچنانکه بیشتر گفتم هدف این سبک نامرئی ساختن تکنیک و از بین بردن "نواقص" ناشی از دخالت عناصر اتفاقی است. بزودی خواهیم دید که همزمانی کشف دوباره ارزش عناصر تصادفی و طرد مجدد "نقطه صفر سبک سینمایی" اتفاقی نیست.

شاید این تصور نادرست را آفریده باشم که به عقیده من همه فیلمسازان از لومی‌یر به بعد، دشمن آشتی‌ناپذیر بخت و تصادف بوده‌اند و دخالت عناصر تصادفی را فقط با اکراه می‌پذیرفتند. حقیقت اینست که برخی از فیلمسازان که از بصیرت‌های استثنائی برخوردار بوده‌اند، نقشی را که بخت می‌تواند در آفرینش کمپوزیسیون داشته باشد، پیش‌بینی کرده بودند، هرچند که نقش خلاقه این عامل اخیراً از طریق کارهای فیلمسازی مثل گودار و روش شناخته شده است. حتی در سال ۱۹۲۵ شماری از کارگردانان هیچگونه کوششی برای جلوگیری از دخالت عناصر تصادفی نمی‌کردند و بسیار هم راغب بودند که عناصر دنیای پیش‌بینی‌نشده که "واقعیت" می‌نامیدند بر دوربین آنها مسلط باشد. این گروه شامل زیگاورتوف، یوریس ایونس، والتر روتن، آلبرتو کالکانتی و دیگران. البته نخستین نسل از مستندسازان بزرگ بودند. حتی به فکر این فیلمسازان نمی‌رسید که فیلمی مثل ورود یک قطار به ایستگاه لاسیوتا را یک اثر زائیده عوامل پیش‌بینی‌نشده به حساب بیاورند، از نظر آنها و نیز از نظر مورخین چپ‌گرای معاصر این اثر فقط نخستین فیلمی است که نقش یک "شاهد" را ایفا می‌کند. این بحث تا حدی یک جدال لفظی می‌نماید ولی در اساس نشانه تفاوت براساس ارزش‌های متفاوت است. وقتی در یک کشور مثل اتحاد شوروی یک انقلاب باید به سرانجام برسد و به کشورهای دیگر نیز برده شود، انسان نمی‌تواند به خود اجازه دهد وقت زیادی صرف بررسی جنبه‌های هنری تسخیر حوادث پیش‌بینی‌نشده روی نوار فیلم و تبدیل بخت به یک عامل آفرینش هنری بکند. اگر این دیدگاه اخلاقی را بپذیریم، نقش اجتماعی هنر روشن می‌شود: هنر باید به منزله دریچه‌ای باشد که بر جهان گشوده می‌شود و غیره. ولی وقتی به عظمت کارهای آزمایشی زیگاورتوف در یک فیلم تبلیغاتی مثل اشتیاق (Enthusiasm) می‌اندیشیم، این گمان در ما نیرو می‌گیرد که علی‌رغم تردیدهای احتمالی، او نتوانسته است در برابر وسوسه آفرینش تکنیک‌های جدید مخصوص به خود - که این اساساً یک گرایش زیبایی‌شناسانه است - مقاومت کند.^۲

و این گرایش بسیار طبیعی است، چرا که ورتوف یک تدوین‌گر بود، همانطور که همه فیلمسازان بزرگ سینمای صامت شوروی به درجات کمتری بودند. در سکوت و آرامش اتاق مونتاز، تدوین‌گر همیشه نخستین کسی است که به تنوع فوق‌العاده تصاویری که از دنیای پیش‌بینی‌نشده روی نوار فیلم ضبط می‌شود، پی می‌برد و به امکانات خلاقه‌ای که از این طریق در اختیار او قرار می‌گیرد، می‌اندیشد. حتی در فیلم‌هایی که با دقت تام صحنه‌آرایی می‌شود، تدوین‌گر بزودی متوجه می‌شود تصادف‌های کوچکی که هنگام فیلمبرداری کارگردان نتوانسته آنها را ببیند، به او فرصت‌هایی برای ایجاد پیوندهای جالب بین نماهای مختلف می‌دهد.

با آگاهی از این پدیده برخی از کارگردانان تصمیم گرفتند روش و دیدگاه نوئی درباره فیلمبرداری - به‌ویژه در صحنه‌های پرحادثه - درپیش گیرند. فیلمساز با انتخاب صحیح عدسی و جای دوربین، منطقه خاصی را برای تصویر در نظر می‌گرفت که در آن حوادث آزادانه شکل می‌گرفتند. بدین ترتیب از پیش معلوم بود که نوار فیلمبرداری شده می‌توانست امکانات زیادی برای ایجاد پیوندهای جالب بین نماها دربر داشته باشد و در نتیجه تحدید سازمان مجدد شکل و جزئیات حادثه در مرحله تدوین به صورت کار اصلی فیلمسازی درآمد. در واقع در این مرحله بود که کارگردان حقیقتاً "می‌توانست اراده‌اش را آزادانه اعمال کند و آزادی عمل او در این مرحله بستگی داشت به اینکه هنگام فیلمبرداری چه زمینه‌هایی را به عنصر تصادفی واگذار کرده باشد. در اعتصاب آیزنشتاین برای سکانس لوله‌های آب آتش‌نشانی زوایای دوربین را با دقت انتخاب کرد، بدین ترتیب او هر چند نمی‌توانست تسلط کامل بر جزئیات کمپوزیسیون داشته باشد (و چنین چیزی در صحنه‌ای با این میزان از عناصر غیر قابل محاسبه عملی به نظر نمی‌رسد)، در مرحله تدوین امکانات زیادی برای پیوند بین تصاویر مختلف داشت - از جمله وارونه ساختن زاویه فوران آب یا نشان دادن حرکت انبوه مردم به سمت‌های مختلف و غیره. اگر حوادث این صحنه با دقت تام و نما به نما تنظیم می‌شد، آنوقت نه تنها بازی شرکت‌کنندگان در این صحنه کمتر دراماتیک به نظر می‌آمد، بلکه به خصوص از انعطاف‌پذیری تدوین فیلم و در نتیجه گیرائی تصویری آن کاسته می‌شد. در واقع در چنین وضعیتی حوادث پیش‌بینی‌نشده‌ی امکانات پیچیده و ظریفی برای پیوند نماها به دست می‌دهد که کمتر کارگردانی می‌تواند - یا لاقلاً آن زمان می‌توانست - تصور کند. در یک صحنه در فیلم اکسپلر جاشی که زنان اشرافی فریه با لباس‌های پر نقش و نگار چشم‌های یک ملوان را با نوک چتر در می‌آورند، آیزنشتاین دوربین را نزدیک به بازیگران می‌برد و حادثه را از نزدیک دنبال می‌کند با این آگاهی که علاوه بر زیبایی نماهایی که بدین ترتیب به دست می‌آید - مناظر متنوع پیکره‌های رقصنده، چرخش دامن‌ها و ریزش قطرات خون و غیره - آبخاری از تصاویر گوناگون که تنها پس از ظهور فیلم با تمام جزئیاتشان نمایان خواهد شد، در اختیار خواهد داشت. این صحنه‌های کوتاه تصادفی (یک مار بوآی ساخته شده از پر که کمتر از یک ثانیه روی پرده می‌ماند یا چند قاب فیلم با نقاط نورانی تند) که حتی فیلمبردار که صحنه فیلمبرداری را از پشت عدسی چشمی نگاه می‌کند، نمی‌تواند ببیند، به کارگردان این امکان را می‌دهد که تقریباً "در هر قاب فیلم نماها را به طرز خیره‌کننده‌ای به هم پیوند دهد. بدین ترتیب فیلمساز با چشم پوشیدن از تسلطش بر حوادث در زمان فیلمبرداری و در نتیجه با واگذاری برخی از اختیارات خود به بخت، در مرحله تدوین دو صد چندان این اختیارات را باز پس می‌گیرد و به اصطلاح بخت را به دام می‌افکند. هنگامیکه بازیگران آزادانه ایفای نقش می‌کنند، به بخت نیز آزادی عمل کامل داده می‌شود، ضمن اینکه دوربین همه حوادث را با سرعت بیست و چهار کادر در ثانیه ضبط می‌کند. آنگاه فیلمساز می‌تواند بین امکانات مختلف برای پیوند نماها انتخاب کند. و در تحلیل نهائی همین امکانات فراوان برای انتخاب است که به کارگردان امکان می‌دهد بر بخت تسلط داشته باشد. حال آنکه اگر مثلاً "تمامی صحنه در یک نمای واحد فیلمبرداری می‌شد، آنگاه بخت بر کارگردان تسلط می‌یافت.

شاید اعتراض شود که بحث در این زمینه به درازا کشیده شده و اینکه فیلمسازی مستلزم نوعی سازش بین عوامل تصادفی و عوامل مهارشدنی است. این گفته درست است ولی نکته مهم در این سازش، در چند و چون و یا به عبارتی در نحوه برخورد فیلمساز با این مسئله است. کسانی هستند که - همانطور که اشاره شد - تمام کوشش‌شان در جهت حذف عناصر پیش‌بینی‌نشده‌ی است و تعدادی از فیلم‌سازان هرچند به دلایل مختلف به بخت امکان عمل می‌داده‌اند. کسانی هستند که فقط در ظاهر به بخت نقش داده‌اند، حال آنکه نگرانی اصلی‌شان حذف آن بوده است. این روش اخیر بخصوص توسط گروهی از فیلمسازان انگلیسی به کار برده شد که تعدادی فیلم برای اداره پست ساختند و در فیلم‌هایشان تماشاگر ظاهر را با صحنه‌های فی‌البداهه فیلمبرداری‌شده روبرو است. درست است که صحنه‌های این‌گونه فیلم‌ها دقیقاً بازسازی‌شده نیست و اشخاص فیلم بازیگران حرفه‌ای نیستند، ولی کسانی که در قطار گلاسکو در فیلم پیک شب (Night-Mail) نامه‌ها را بسته‌بندی می‌کردند، کارمندان اداره پست بودند که نقش روزانه‌شان را در وضعیت دقیقاً تعیین و نورپردازی‌شده در برابر دوربین ایفا می‌کردند. یک گروه دیگر که اکثریت کارگردانان هالیوود را دربر می‌گیرد، با بخت به صورت کاملاً حسابگرانه‌ای مصالحه می‌کنند. آنها از فیلمسازان روسی یاد گرفته‌اند که بهترین روش برای فیلمبرداری صحنه‌های سیاهی‌لشکر و حوادث خشونت‌آمیز، اتکا به قانون احتمالات است و سعی می‌کنند این روش را به نحو فرصت‌طلبانه‌ای به کار ببرند. از سوی دیگر تمایل خاص آمریکایی‌ها به انتخاب عملی‌ترین راه، آنان را بر آن داشت تا از روش مشابهی برای موقعیت‌هایی استفاده کنند که مناسب این روش نیست. فیلمسازان هالیوود روش فیلمبرداری از دو زاویه روبرو را درپیش گرفتند (البته هر صحنه را از چند زاویه و از فواصل مختلف فیلمبرداری می‌کردند) به این امید که در مرحله تدوین آزادی عمل بیشتری داشته باشند، چرا که تصور می‌کردند می‌توانند نماهایی را انتخاب کنند که در آنها بازی هنرپیشه بیشتر جلب توجه می‌کند. ولی این روش به هنگام تدوین، امکانات فیلمساز را برای آفرینش طرح‌های بدیع محدود می‌سازد، به این علت که تقریباً همه انواع پیوندهای صوری جالب بین نماها را غیرممکن می‌سازد. حال آنکه با صحنه‌آرایی پیچیده‌تر نتایج بهتری به دست می‌آید. و مسئله بازی هنرپیشه را هم می‌توان با برداشت‌های چندگانه از یک صحنه حل کرد. درکل باید گفت که طرز فکر این فیلمسازان درباره نقش بخت در چهارچوب سنت‌های "نقطه صفر سبک سینمایی" شکل گرفته است. درواقع خیلی‌ها مدعی طرفداری از دخالت عناصر تصادفی بوده‌اند، ولی این مدعیان، با اندیشه بخت به عنوان مجموعه‌ای از هرگونه حادثه که روی نوار فیلم ضبط می‌شود و در جهت تقویت بیان دراماتیک فیلم یا فقط برای سازمان‌دهی صوری فیلم به کار می‌آید، بیگانه‌اند و نگرانی اصلی آنها بازی هنرپیشه است. روش آمریکایی بیوند یک نما با نمای روبرو در اساس به منظور احاطه کردن هنرپیشه از هر سو بوده و هست. در این روش ترکیب تصویری نما دارای حداقل پیچیدگی است تا هنرپیشه بتواند در چهارچوب آن طبیعی و در مواردی فی‌البداهه بازی کند. (تصور می‌کنم برادران مارکس بیش از همه از این روش بهره‌برداری کرده باشند.)

بدین ترتیب به مدت نزدیک به سی سال مسئله میزان تسلط فیلمساز بر تصویر ضبط شده روی نوار فیلم

تنها با توجه به کیفیت بیانی محتوای تصویر - شامل بازی هنرپیشه و گفتگوها - مطرح بود. مثلا "فلان کارگردان به هنرپیشه اجازه می داد با توجه به شرایط پیش بینی شده کمی در واژه های گفتگو دست ببرد یا کارگردان دیگری تصمیم می گرفت برای صحنه های خارجی هنرپیشه ها را به خیابان ببرد و با دوربین مخفی فیلمبرداری کند تا صحنه زنده تر باشد. ^۳ اولی این اندیشه آیزنشتاین که بخت یا عنصر تصادفی می تواند در فرم فیلم و نیز در محتوای آن حقیقتا "تاثیر بگذارد، به نظر می رسد مورد توجه کسی جز خود آیزنشتاین قرار نگرفته باشد. آیزنشتاین حتی در فیلم های ناطقش که کمتر از فیلم های صامت او تجربی می نماید، هرگاه با موقعیتی روبرو می شد که امکان کنترل کامل وجود نداشت، می کوشید از مواد اولیه دنیای واقعی، مواد اولیه سینمایی متنوعی بیافریند. او صحنه هایی را که عوامل پیش بینی نشدنی در آنها زیاد بود، از هر زاویه و فاصله قابل تصویری فیلمبرداری می کرد، بی آنکه چیزی بیش از یک اندیشه کلی از نحوه برخورد نماها در ذهن داشته باشد. تصمیم در مورد پیوند نهایی نماها با در نظر گرفتن هزار و یک "حادثه" ای که فقط روی میز مونتاز رخ می نماید، گرفته می شد. ^۴

خارج از حوزه فیلمسازی داستانی، شمار زیادی از مستندسازان اسکاندیناویائی و انگلیسی زبان، بزودی این روش را به عنوان بهترین راه برای نزدیک شدن به واقعیت کم و بیش مهارنشدنی به کار بستند. منتهی این فیلمسازان برخلاف استاد روسی شان هیچگونه اندیشه ای که بالاخره با نوارهای فیلمبرداری شده چه کار می خواهند بکنند در سر نداشتند و در نهایت کارشان چیزی مشابه فیلمسازان خبری می شد. آنها در اتاق مونتاز اغلب خود را با مواد اولیه (نوارهای فیلمبرداری شده) ای روبرو می دیدند که در مرحله فیلمبرداری آنها مسئله پیوند نماها و شکل کلی فیلم یا سکانس در نظر گرفته نشده بود (و این مشکل را تقریبا "همه کارگردانانی که سعی کردند صحنه های پرحادثه شان را با تقلید از روش آیزنشتاین فیلمبرداری کنند، داشتند). شاید به همین علت است که فیلم های این گروه از مستندسازان کیفیتی ناهماهنگ دارد و ساختارهای گاه پیچیده شان به طرز ناجوری با سخنرانی های رسمی و عقیدتی توخالی پیوند شده است. ولی در فیلم های آیزنشتاین، زیبایی شاعرانه ساختارها بخشی از سخن فیلم است و این به ویژه در مورد سکانس هایی صدق می کند که بخت به صورت های مهار شده نمودار می شود. در این سکانس ها بافت تصویری و سخن فیلم همزمان و در هماهنگی کامل پدیدار می شوند (سکانس مشهور پله های ادسا بهترین نمونه است). باید گفته شود که آیزنشتاین فقط در موقعیت هایی فیلمبرداری می کرد که می توانست تاحدی بر صحنه تسلط داشته باشد. نوعی تسلط نسبی به موضوع فیلمبرداری از مشخصات اصلی کار آیزنشتاین است و تصور اینکه خالق ایوان مخوف دوربین به دست و بدون برنامه برای فیلمبرداری به خیابان برود، آسان در ذهن نمی گنجد. از این نظر ممکن است مقایسه آیزنشتاین با مستندسازان دهه سی غیرموجه و نسبت به دسته اخیر (که در واقع فیلم های خوبی هم ساخته اند) نامصفانه باشد. ولی حقیقت اینست که این گروه از سازندگان فیلم های مستند، تنها کارگردان هایی هستند که خوب با بد تحت تاثیر آیزنشتاین و سایر فیلمسازان بزرگ روسی ^۵ بوده اند و تقریبا "تنها کسانی هستند که خود را شاگردان او اعلام کرده اند. کارگردانان فیلم های داستانی به شوک های دیگر - از جمله تاثیر تلویزیون - نیاز داشته اند تا دریاوند که

کیفیت سرکش و مهارتشدنی مواد اولیه سینمایی می‌تواند امتیازهای زیادی دربر داشته باشد . طی حدود پنجاه سال گذشته کارگردانان کوشیدند تا سرحد امکان ، دخالت بخت و حوادث پیش‌بینی نشدنی روزمره را در صحنه فیلمبرداری غیرممکن سازند . و این یک فکر نسبتاً " جدید است که کسی دوربینش را به‌سوی جهان پیش‌بینی‌نشدنی نشانه رود نه فقط با هدف‌های سیاسی ، اقتصادی یا حتی اطلاعاتی ، بلکه با این آگاهی که از رویارویی دوربین با جهان تعادف‌ها ، طرح‌ها و ساختارهای جدیدی می‌تواند حاصل آید . یک روش دستیابی به‌این‌گونه طرح و ساختار کار کردن با نوار فیلمبرداری‌شده روی میز مونتاژ است و روش دیگر که مهم‌تر هم هست ، آمیختن آفریده‌های عناصر تعادفی با مواد و موضوعات ازپیش طراحی‌شده است . درواقع این روش همان ارتباط دیالکتیکی بین انواع مختلف مواد خام است (مشابه‌کاری که گودار انجام می‌دهد) که در فصل چهارم به‌آن اشاره شد و اینجا از یک دیدگاه جدید با آن برخورد می‌کنیم .

شاید مهم‌ترین بینشی که از تلویویژن به‌دست آمده اینست که دوربین دربرابر جهان خارج و دنیای پرتلاطم بخت ، نباید ضرورتاً " نقش یک تماشاگر را ایفا کند ، بلکه می‌تواند براساس یک ارتباط چندجانبه در حوادث جهان خارج سهیم باشد . این کشف که سرچشمه پیدایش سینما - حقیقت (Cinema Verite) با تمام مظاهرش بود ، در به‌روی دنیای جدیدی از شیوه‌های داستانگویی گشود . در این شیوه‌های جدید دوربین نقش‌های مختلفی دارد - مثل تماشاگر بی‌طرف ، عنصر فعال صحنه ، محرک ساده حوادث یا کنترل‌کننده مطلق آن - و تغییرنقش دوربین از اساسی‌ترین ابزار ساختارسازی و وسیله بیان دراماتیک فیلم به‌حساب می‌آید .

شرلی کلارک فیلمی براساس نمایشنامه ارتباط ساخت که شباهت‌های ناقصی با این نوع کاربرد دیالکتیکی نقش دوربین دارد (ولی در این فیلم دوربین هیچگاه یک شرکت‌کننده واقعی در فیلم نیست و حتی به‌عید به‌نظر می‌رسد که حوادث به‌طور طبیعی و فی‌البداهه جلوی دوربین شکل گرفته باشد) . با اینحال فرم این فیلم مدیون امکاناتی است که سینما - حقیقت اصل آشکار ساخت و از این نظر این فیلم نمونه آموزنده‌ای است . مثلاً " در یک نمای دور که کمپوزیسیون آن به‌طرزی آشکار و حتی متظاهرانه تنظیم شده و در آن دوربین با تسلط بر صحنه نقش هدایت حوادث را دارد ، ناگهان یک بازیگر به‌دوربین خیره می‌شود و فیلمبردار را سرزنش می‌کند . بدین ترتیب در نیمه‌راه یک نما ، دوربین تغییرنقش می‌دهد و به‌صورت یکی از شرکت‌کنندگان در صحنه می‌آید . کمی بعد دوربین نقش یک نظاره‌گر منحرف را پیدا می‌کند . این‌گونه تغییرنقش‌ها اهمیتی بسیار فراتر از ارزش نمایشنامه یا حتی فیلم موردبحث دارد و به‌ویژه در اروپا به‌آمدهای جالبی داشته است ، ازجمله در فیلم عشق دیوانه (L'Amour fou) ساخته ژاک ریوت که از ستایشگران کار شرلی کلارک است . منتهی ریوت یک گام از کلارک جلوتر رفته است و تغییرنقش دوربین در فیلم او حقیقی‌تر و مشخص‌تر است .

ژان روش در فیلم من ، یک سیاه‌پوست (Moi, un noir) طرح پیچیده‌تری براساس رابطه متغیر دوربین و شخصیت‌ها می‌آفریند . بررسی این تغییر رابطه دوربین با شخصیت‌ها با توجه به‌شکل

بهائی فیلم مسائل متعددی دربر خواهد داشت: از یکسو چهارچوب ساختاری پرصلابت فیلم، تضاد بین ماهیت ظاهراً "اتفاقی فیلم و کیفیت پرداخت شده تصاویر روی پرده را برجسته‌تر می‌نماید، و از سوی دیگر روشن است که تصاویری که به‌عنوان مواد اولیه سکانس‌ها به‌کار برده شده به‌طور یکدست تصادفی نبوده و در آنها به‌درجات مختلف دست برده شده است. و روش همه این عناصر تصویری را با مهارتی که تا آن تاریخ (۱۹۵۹) بی‌سابقه بود، درهم می‌آمیزد. تصاویر فیلم که به‌طور صامت فیلمبردای شده شامل صحنه‌هایی است که به‌تناوب کم یا زیاد صحنه‌آرایی شده، کم یا زیاد طبیعی بازی شده و کم یا زیاد به‌صورت یک تجربه حقیقی برای بازیگر اتفاق افتاده است. در دو صورت اول بازیگران کم‌وبیش از حضور دوربین آگاه هستند، ولی در صورت سوم بازیگر یا از حضور دوربین آگاه نیست و یا آن را فراموش کرده است. (یک نمونه صحنه مربوط به مرد مست است.) رابطه بازیگر با دوربین اغلب در محدوده یک نما از یک‌نوع به‌نوع دیگر تبدیل می‌شود و بدین ترتیب نحوه و میزان آگاهی به صورت‌های مختلف تغییر می‌یابد. گذشته از این، رابطه بین بازیگر و تصاویر فیلمبرداری شده‌شان در مرحله ضبط اظهار نظر آنان درباره خودشان نیز به‌روش مشابهی تغییر می‌کند. آنان گاهی حضور میکروفون را فراموش می‌کنند که در نتیجه میکروفون نقش یک شنونده فضول را پیدا می‌کند و گاهی یادشان می‌آید و آنگاه دوربین یک شرکت‌کننده در صحنه می‌شود. تمام گسترش فرم فیلم من، یک سياهپوست حول همین رابطه پیوسته تغییر یابنده بین بازیگران و ابزاری که رفتار آنان را ضبط می‌کند، می‌گردد، و نتیجه کار یکی از جالب‌ترین نمونه‌ها از کاربرد تضاد محض به‌عنوان یک بعد صوری فیلم یا بعدی از شکل فیلم است. به‌دنبال کوشش‌های این پیشگامان در فرانسه چند فیلمساز از گروه زیرزمینی نیویورک کوشیدند از نقش متغیر دوربین بهره‌برداری کنند. صرف‌نظر از فیلم تقریباً "غیر مترادف شرلی کلارک که پیشتر به‌آن اشاره شد، فیلم دختران چلسی (The Chelsea Girls) اندی وار هول نمونه چشمگیری از این نوع کارهای آزمایشی است. این فیلم در زمان ساختش بیشک یکی از افراطی‌ترین برداشته‌ها از سبک "درام روانی" فیلمبرداری شده بود (در مقایسه با آن، کار ژان روش و ادگار مورن (Edgar Morin) در فیلم حوادث یک تابستان (Chronique d'un été) قراردادی‌تر می‌نماید). نقش متغیر دوربین مهمترین جنبه از نوآوری فیلم وار هول است. دوربین گاه دزدانه از خارج به‌صحنه می‌نگرد، گاه داخل صحنه است، گاه وسیله‌ای است برای فاصله‌گذاری (با استفاده از حرکات منقطع دوربین) و گاه ابزاری است برای خودسرانه محدود کردن حوزه دید با انتخاب وضعیت‌های قراردادی برای فیلمبرداری. ضمناً این تغییرات به‌طرز مؤثری به‌ابهام نقش‌های بازیگران اشاره دارد. ۶ اساس این فیلم بازی متقابل نقش‌ها است، آنچنانکه تماشاگر هیچگاه به‌طور قطع و یقین نمی‌تواند سهم حرکات فی‌البداهه (آزاد یا در چهارچوب محدود) اجرا شده را از سهم حرکات و گفتار از پیش تعیین شده تشخیص دهد. علی‌رغم - یا شاید به‌علت - این ابهام دائمی در تمام سطوح، دختران چلسی از تنشی غیرعادی برخوردار است که اغلب در تمام طول یک سکانس حفظ می‌شود. به‌علاوه به‌علت اینکه هریک از دوازده سکانس فیلم تا تمام شدن فیلم خام در دوربین ادامه می‌یابد، تنش فیلم به‌میزان زیادی تشدید می‌شود. طولانی و مداوم بودن سکانس‌ها برخی

از تغییر نقش‌های خاص را نیز برای دوربین ممکن می‌سازد. و اما فرم "باز" این فیلم (مثلاً) نمایش همزمان دو نوار فیلم روی دو پرده مجاور با تناوب کم و بیش تصادفی در نوار صوتی آنها) در مقایسه با پیچیدگی و غنای طرح‌هایی که از تاثیر متقابل نقش‌ها پدیدار می‌آید، در سطحی بسیار ابتدائی است و از همجواری تصادفی دو تصویر، تنها چند کیفیت تجسمی چشمگیر در یاد می‌ماند. از این نظر این فیلم نکته‌ای را که در آغاز فصل به آن اشاره شد، تایید می‌کند: اینکه در حال حاضر سبک هنری "باز" هیچگونه ارتباطی با مسائل اساسی فیلم به عنوان یک وسیله بیان ندارد. گو اینکه ارتباط دیالکتیکی عنصر تصادفی با سایر عوامل فیلم می‌تواند نتایج جالبی داشته باشد.

به علاوه عنصر تصادف به یک شکل دیگر هم در دختران چلمی دخالت می‌کند که بسیار جالب است. در این فیلم دنیای روی پرده سینما دارای گیرائی خاصی است که از نامعلوم بودن میزان کنترل تحمل شده بر آن در هر لحظه خاص از زمان ناشی می‌شود و این احساس که بیرون از مرزهای این دنیا، یک دنیای دیگر در کمین نشسته است که حقیقتاً "مهارنشده‌ای" است و آفریده‌های آن در هر آن می‌توانند وارد بازی متقابل نقش‌ها شده یا از آن خارج شوند. نقشی متناوب و در عین حال نیرومند بازی می‌کند. نقطه اوج این احساس لحظه‌ای است که در یکی از سکانس‌های نهائی یک جدال واقعی بین دوتن از قهرمانان وار هول درمی‌گیرد و حادثه برای مدت زمانی به بیرون از پرده کشانده می‌شود. در این خصوص باید به این نکته اشاره کنم که جهان تصادف محض (که همانطور که پیشتر گفتم بیشتر کارگردانان آن را به گوشه‌ای فراموشی شده از فضای بیرون از پرده تبعید می‌کنند) بیش از همه وقتی ملموس است که بی آنکه وارد پرده شود یا دیده شود، درست بیرون از پرده به کمین بنشیند و نزدیکی‌اش را از طریق صوت اعلام کند. اما این جهان تصادف محض، همینکه به درون پرده رخنه می‌کند، یک جریان همگونسازی شروع می‌شود. واقعیت غیرقابل پیش‌بینی (که علی‌الاصول مهارنشده‌ای یا دست‌کم مهارنشده است) وقتی روی نوار فیلم ضبط می‌شود، به آرامی به صورت بخشی از جهانی درمی‌آید که اطمینان بخش‌تر است، نه به خاطر ماهیت واقعی صدا یا کیفیت پالایش یافته تصویر (رجوع شود به فصل ششم)، بلکه فقط به خاطر ماهیت ذاتاً "تهدیدکننده‌ای" که همه حوادث مهارنشده و نادیده‌ی بیرون از پرده دارند (موضوعی که هر فیلم ترسناکی مؤید آنست). در مواردی که فیلمساز متوجه‌مان می‌کند که (برخلاف آنچه که معمول فیلم‌های ترسناک است) عدم تسلط او بر پدیده‌های خارج از پرده تصنعی نیست و کاملاً واقعیت دارد و اینکه هر چیزی ممکن است از فضای خارج از پرده پیدا شود، کیفیت مرموز و تهدیدکننده جهان تصادفی بیرون از پرده ملموس‌تر می‌شود، و خلاصه کلام اینکه وقتی روی پرده تصاویری می‌بینیم که به تصور ما تحت کنترل کارگردان یا فیلمساز است و در عین حال متضاد آن (یعنی عناصری از جهان مهارنشده بیرون از پرده) را می‌شنویم، یک تنش دیالکتیکی واقعی ایجاد می‌شود. ولی به محض آنکه بخشی از جهان مهارنشده (خواسته یا ناخواسته) وارد صحنه می‌شود، نمی‌تواند بیش از چند لحظه به صورت یک "پدیده بیگانه" خود را حفظ کند و این پدیده یا شخص به تدریج به صورت عنصری از هر آنچه که روی پرده در جریان است درمی‌آید. از طرف دیگر اگر کسی از پرده بیرون رود و به صحبت کردن ادامه دهد یا به هر نحو صدائی از او شنیده شود، همچنان به عنوان بخشی

جدانشدنی از جهان نسبتاً "پیش‌بینی‌شدنی روی پرده باقی می‌ماند، و درواقع این کیفیت پیش‌بینی‌شدنی جهان روی پرده را به‌خارج از پرده می‌کشاند. بدین‌ترتیب دختران چلسی متغیر بسیار پیچیده‌ای را معرفی می‌کند که در آن واحد یک دیالکتیک موضوعی، نقش‌های متعدد دوربین و رابطه فضای روی پرده و فضای بیرون از پرده را دربر می‌گیرد.

و اکنون می‌رسیم به‌ژان - لوک گودار که مجموعه کارهای او از یک زن شوهردار به‌بعد در اساس متکی به نقش‌های متعددی است که دوربین (و در نهایت تماشاگر) در برابر بازیگر اتخاذ می‌کند و بالعکس. در یک زن شوهردار تناوب بین نقش دوربین به‌عنوان شرکت‌کننده، نظاره‌گر بی‌تفاوت یا گرداننده صحنه بطور نسبتاً آشکار توسط گودار اعلام می‌شود دست‌کم هرگاه دوربین نقش شرکت‌کننده را دارد، یک زیرنویس شماره‌دار این موضوع را اعلام می‌کند و از سوی دیگر نقش دوربین به‌عنوان گرداننده صحنه و تعیین‌کننده جزئیات صحنه با ترکیب تصویری به‌غایت طراحی‌شده، مشخص می‌شود. و اما میزان آزادی عمل بازیگران در صحنه‌های دیگر (به‌غیر از دو گروه از صحنه‌های یادشده) چندان مشخص نیست. این موضوع البته از ویژگی‌های کار گودار است و دقیقاً در این رابطه است که بازی متقابل نقش‌ها در کار او اهمیت پیدا می‌کند.

اینگونه ابهامات در فیلم دو یا سه‌چیزی که از او می‌دانم در منضبط‌ترین شکل دخالت می‌کنند و در واقع یکی از پایه‌های اساسی فیلم را تشکیل می‌دهند. رابطه بین بازیگر و دوربین در هر لحظه حتی در نیمه‌راه یک نما ممکن است تغییر کند - از جمله در صحنه درختان سالن مد جایی که اندیشه‌های دختران فروشنده و خریداران در یک طرح تصویری فوق‌العاده جالب درهم می‌آمیزد. گاهی این تغییر در نیمه‌راه یک گفتار پیش می‌آید (مثل تک - گفتار مارینا ولادی در آرایشگاه). گاهی تغییر رابطه بازیگر و دوربین بلافاصله آشکار است و گاه فقط پس از به‌پایان رسیدن حادثه روشن می‌شود، گاهی تعیین لحظه دقیق تغییر آسان نیست، هرچند که تماشاگر بطور مبهم آگاه است که یک تغییر جایی رخ داده است.

به‌منظر می‌رسد گودار گه‌گاه از امکانات ساختاری اینگونه بازی متقابل نقش‌ها غافل است و مثلاً در فیلم زن چینی (La Chinoise) تغییر نقش‌ها از حد اشکال ساده بیانی فراتر نمی‌رود، با اینحال موفقیت گودار در این زمینه فوق‌العاده زیاد است و بدون فعالیت‌های سینمایی او، اندیشه‌های اساسی مطرح‌شده در این فصل احتمالاً نمی‌توانست شکل بگیرد.

چرا با خواننده در میان نگذارم که درباره این "اندیشه‌های اساسی" بسیار و بکرات اندیشیده‌ام و در مواردی آنها را مشابه تجربیات متافیزیکی یافته‌ام. با اینحال این فصل را مهمترین بخش کتاب می‌دانم چرا که دست‌کم دربردارنده یک حقیقت است: اینکه مواد سینمایی به‌ویژه در برابر پندارهائی که از پیش در ذهن می‌پرورانیم، سرسختی نشان می‌دهد.^۷ ولی آیا این بدان معنا است که پرداخت فرم و ساختار فیلم را باید به‌آزمایش و خطا واگذار کنیم و همانطور که بعضی‌ها تصور می‌کنند از پیش هیچگونه طرح و اندیشه‌ای در دست نداشته باشیم؟ این اعتقاد من نیست. من معتقدم که حتی اگر این مسئله به طرز قانع‌کننده‌ای روشن نشده باشد، لازم است که در جریان طرح‌ریزی اولیه فیلم ویژگی سرکش مواد

سینمایی در نظر گرفته شود. بی شک برای آنکه یک فیلم بافت منسجمی داشته باشد باید نقش بخت و بازی‌های آن در مرحله دکوپاژ (و نه در مرحله مونتاز یا فیلمبرداری) با توجه به بافت تصویری فیلم (روش آیزنشتاین) و فرم فیلم (روش سینما - حقیقت) در نظر گرفته شود. به نظر می‌رسد که نوعی اصل عدم قطعیت بین فیلمساز و موضوع فیلم حاکم باشد. فیلمساز نمی‌تواند به طرف چیزی نشانه رود بی‌آنکه در آن تغییری ایجاد کند، چرا که موضوع فیلم که همان زندگی است به طور چارمنابذیری با تمهیدات و ابزار کار فیلمساز بیگانه است. همانند فیزیکدان معاصر در برخورد با ذرات پایه‌ای، فیلمساز باید شکاف اجتناب‌ناپذیر بین ابزار فیلمسازی و زندگی را در محاسباتش بگنجانند تا سرانجام روزی (شاید با تلفیق روش آیزنشتاین و گودار) بتواند علی‌رغم این شکاف، مواد اولیه‌ای را که زندگی ارائه می‌کند به صورتی بسیار غنی شکل دهد.

یادداشت‌ها

۱. احساس می‌کنم که این موضوع در مورد ادبیات و هنرهای تجسمی نیز صدق می‌کند.
۲. این تحلیل عجولانه مناسب کار یکی از مهمترین فیلمسازان دهه بیست - که در زمان نگارش این کتاب آشنایی کامل با فیلم‌های او نداشته‌ام - نیست. در نظر دارم در یک کتاب بعدی کارهای این فیلمساز را به تفصیل مورد بررسی قرار دهم.
۳. ولی در نود درصد از موارد این واقعیت‌گرائی را کیفیت ضبط و میکس صدا خراب می‌کرد.
۴. این گفته را نوارهای تدوین‌شده زنده‌باد مکزیگ تایید می‌کند.
۵. برعکس، سینمای ژاپن بخصوص در دهه ۱۹۳۰ تحت تاثیر فیلمسازان روسی بوده است، این تاثیر به خصوص در کار اوزو و نیز کار بسیاری از فیلمسازان ژاپنی که در غرب ناشناخته‌اند، آشکار است.
۶. در فیلم من، یک سیاهپوست این روش به صورتی ابتدائی به کار برده شده است، در این فیلم بازیگران گاه به گاه تظاهر می‌کنند که ادوارد جی. رابینسون، لمی کوشن و دوروتی لامور هستند.
۷. فیلم‌های نقاشی متحرک عموماً از این قاعده مستثنی هستند. ولی کار نورمن مک‌لارن از این نظر بسیار جالب است. مک‌لارن در "بهترین دوره از کارش" روشی در پیش گرفت (نقاشی مستقیم روی نوار فیلم) که عنصر پیش‌بینی‌شده و مهارشدنی را وارد کارش می‌کرد - چیزی که پیشتر یک نقص به حساب می‌آمد.

فصل هشتم

ساختارهای تهاجم

در فصل‌های گذشته گاه به‌گاه به احساس ناخوشایندی که برخی از انواع پیوندهای جور یا دارای تطابق در بیننده ایجاد می‌کنند، اشاره کردیم و گفتیم که این نوع پیوندها که تا همین اواخر نوعی نقص در کار فیلمسازی به حساب می‌آمد، می‌توانند در چهارچوب یک برداشت غیرمتعارف از دکوپاژ و با تاکید بر اهمیت فضا سازی در فیلم، نقش عوامل ساختاری را داشته باشند. به‌ویژه سردرگمی ناشی از عدم تطابق در مسیر نگاه یا در موقعیت و جهت حرکت اشیاء و اشخاص را که فایده‌اندازه‌گیری است، می‌توان به‌نحوی تنظیم کرد که به‌نوعی جدید از جهت‌یابی (مطابق طرح‌هایی که پیشتر با عنوان تطابق دونا با فاصله زمانی یا تطابق معطوف به گذشته مطرح شد) بیانجامد. همچنین به نقش مهمی که عامل غافلگیری می‌تواند در دکوپاژ داشته باشد اشاره شد. نتیجه نهائی یک تطابق با فاصله زمانی، شگفتی است (وقتی متوجه می‌شویم زمانی و مکانی که درست پیش از تعویض نما تصور می‌کردیم با آن روبرو هستیم، درواقع زمان و مکان دیگری بوده. شگفت‌زده می‌شویم)، و همین‌طور هم تغییر ناگهانی در آگاهی ما از رابطه بین فضای روی پرده و فضای خارج از پرده می‌تواند شگفت‌انگیز باشد (مثل وقتی که متوجه می‌شویم شخصی که فکر می‌کردیم در فاصله دوری از پرده است، درواقع درست خارج از پرده ایستاده است).

شگفتی و احساس ناراحتی آنچنانکه اینجا تعریف شد، از جمله ملایم‌ترین انواع ضربه‌هایی هستند که تصویر سینمایی می‌تواند بر تماشاگر وارد آورد و فیلمساز می‌تواند انواع خشن‌تری از این ضربات را بر تماشاگر به‌بندکشیده‌شده وارد آورد. این توانائی انکارناپذیر فیلمساز که از نخستین روزهای سینما به‌طور غیرمستقیم پذیرفته شده بود (وقتی در فیلم لومی‌یر قطار وارد ایستگاه می‌شد، مردم به‌طور ناخودآگاه

سرشان را می‌دزدیدند) خیلی زود به عنوان یک تهدید عمومی تلقی شد، انواع سانسورهای رسمی و غیر رسمی که برای رویارویی با این تهدید وضع شد، طبعاً همیشه به محتوای تصویر، و نه به فرم آن، توجه داشت. ولی اخیراً^۱ در فرانسه سبک خشن چندتن از پیشروترین فیلمسازان تلویزیونی (که مشخص به استفاده از قطع‌های بسیار سریع و حرکات سرگیجه‌آور با عدسی زوم است) اعتراضاتی را برانگیخته و انتظار می‌رود سانسورچی‌ها سرانجام به شکل‌های انتزاعی‌تر از تهاجم نیز توجه کنند. سانسور فیلم همیشه وسیله‌ای برای حفاظت توده تماشاگر از هرآنچه که برایشان ناخوش‌آیند باشد یا آسایش جسمی و روانی‌شان را برهم زند بوده و، گذشته از برخی از اشکال گذرای سانسور سیاسی و اجتماعی، سانسور را نباید چیزی که دولت‌ها بر مردم تحمیل می‌کنند، پنداشت. درواقع سانسور محدودیت‌هایی است که توده بر فیلمساز تحمیل می‌کند تا از خود در برابر "هیجانات تند" دفاع کند ولی البته در عمل این محدودیت‌ها زمینه‌های دیگری غیر از هیجانات تند را نیز دربر می‌گیرد.

مسئله سانسور خارج از بحث این کتاب است و در اینجا مسئله تهاجم هنرمند به دیواره‌های ذهنیت متعارف توده، بدون توجه به سانسور مورد بررسی قرار می‌گیرد، یا حداکثر با این فرض که سانسور فقط انعکاس تنشی است که تهاجم و تجاوز به ممنوعیت‌های سنتی - روانی (Tabu) یک جامعه به خصوص در یک زمان معین برمی‌انگیزد. میزان تخلف از ممنوعیت‌های سنتی - روانی، دقیقاً "معیار توانمندی شاعرانه نوآوری‌هایی است که در زیر مورد بررسی قرار می‌دهیم. این روش تجریدی در یک سطح بخصوص دارای یک مبنای واقعی است، بدین معنی که رابطه بین فیلم و سانسور^۲ را می‌توان نمونه‌ای از جدل بین تحریم و تجاوز دانست که ژرژ باتای^۳ George Bataille به تشریح آن پرداخته است.

واژه‌های تحریم و تجاوز را از باتای به عاریت گرفته‌ام به این دلیل که همه انواع تصاویر نگوشت‌پذیر (تصاویر عاشقانه، زننده، خشن یا حقیقتاً "مخرب - به استثنای تصاویری که یک رژیم یا حزب حاکم را مورد حمله قرار می‌دهد و جامعه را به طور عموم ناراحت نمی‌کند، مثل صحنه‌هایی از زندگی راغه‌نشینان در کنار صحنه‌های تقلب در انتخابات) علی‌رغم همه تفاوت‌ها، صورت‌هایی از تجاوز هستند.^۴ حال ببینیم چگونه رنج روانی و گاه نیز جسمی که از نوعی تجاوز دیالکتیکی ناشی شود، می‌تواند بخشی از یک تجربه هنری باشد که توسط انسان‌های "عادی" و بالغ حس می‌شود، انسان‌هایی که می‌توانند بدون هول و هراس‌های روانی مته دندانپزشک را تحمل کنند و ابعاد تجریدی یک اثر هنری را هرچند به طور مبهم دریابند. خون جانوران بی‌شک مناسب کودکان نیست ولی سال گذشته در هارین باد^۵ هم برای خردسالان ساخته نشده است.

بدین ترتیب باید روشن باشد که تجاوز از طریق محتوای تصویر در اساس با تجاوز بصری یا اشکال زیرکانه‌تری از تجاوز مانند مختل کردن درک موقعیت زمان و مکان تفاوتی ندارد. در ارتباط با تجاوز بصری، کارهای رابرت بریر (Robert Breer) هنرمند بزرگ آمریکائی به یاد می‌آید که در برخی از نقاشی‌های متحرک او سیل تصاویر گیج‌کننده چشم را آزار می‌دهد.

درواقع همه انواع تجاوز از ارتباط خاص و مسحورکننده‌ای که به محض خاموش شدن تالار نمایش بین

تماشاگر و پرده سینما برقرار می‌شود و زیگفرید کراکاثر (Siegfried Kracauer) آنرا به‌خوبی بررسی کرده است، سرچشمه می‌گیرد. در تاریکی تالار و رودرروی پرده، تماشاگر با هر میزان از حضور ذهن انتقادی، در اختیار فیلمساز و در معرض تهاجمات اوست. وقتی احساس ناراحتی یا وحشت از مرز قابل تحمل بگذرد، مکانیسم دفاعی تماشاگر به‌یادش خواهد آورد که "این فقط یک فیلم است" (در زیر این پدیده به‌تفصیل تشریح خواهد شد)، ولی این واکنش همیشه دیر صورت می‌گیرد و پیدایش آن دقیقاً به معنای وارد آمدن ضربه فیلمساز است، بدین‌معنی که احساس ناراحتی شدید یا ترس از مرز قابل‌تحمل گذشته است.^۶

نمای معروف برش چشم در سگ آندالوسی (Un Chien andalou) در نخستین دیدار برای بیننده ضربه غافلگیرکننده‌ای است، به‌ویژه که تمام صحنه‌های پیش از آن به‌قصد تخدیر حواس تماشاگر و ایجاد احساس اطمینان در او طرح‌ریزی شده است. مردی در نهایت آرامش تنغ صورت‌تراشی‌اش را تیز می‌کند، سیگار روشن می‌کند و از بالکن اطاق - جایی که زنی در سکوت نشسته است - به‌منظره شبانگاهی خیره می‌شود. این نما در دیدارهای بعدی نیز تکان‌دهنده است. تا آنجا که من اطلاع دارم سگ آندالوسی نخستین فیلم تاریخ سینماست که در آن کوشش شده است از تجاوز به‌عنوان یکی از اجزای ساختار فیلم استفاده شود. امواج تکان‌دهنده‌ای که از تصویر برش چشم - تصویری که بی‌شک مرکز ثقل فیلم و لحظه حساس آنست - هم‌زمان به‌جلو و به‌عقب گسترده می‌شود، از یک‌سو با جو روپامانند فیلم و از سوئی دیگر با فرم آن ارتباط دارد. تصویر مورد بحث پس از گذشت نزدیک به دو دقیقه از زمان نمایش فیلم، پدیدار می‌شود و فیلم را به دو بخش تقسیم می‌کند. در همین حال هریک از دو نیمه فیلم کیفیت شاعرانه‌ای کسب می‌کند که بدون آن تصویر نمی‌توانست داشته باشد. برای اثبات این ادعا کافی است اشاره کنم که نسخه سانسور شده‌ای از این فیلم هست که نمای برش چشم از آن حذف شده و تماشاگر این نسخه برای کسی که نسخه اصلی را دیده باشد، همانند تماشاگر نسخه سیاه و سفید پس از دیدن نسخه اصلی یک فیلم رنگی است.

علی‌رغم گیرائی فوق‌العاده سگ آندالوسی، عنصر تجاوز از آن زمان به‌بعد در کمتر فیلمی اینگونه بی‌پروا به‌عنوان یک عنصر ساختاری به‌کار برده شد. (البته شروع فیلم سرزمین بی‌نان Land Without Bread ساخته بونوئل که در آن صحنه‌های عادی روزمره به‌تدریج کیفیت هراس‌انگیزی می‌یابند، از این نظر قابل‌توجه است.) و اگر حرکتی که سگ آندالوسی شروع می‌کند، به‌بن‌بست نمی‌رسد، فقط به‌خاطر شاهکار ژرژ فرانژو (Georges Franju) با عنوان خون جانوران (Le Sang des bêtes) است که در ۱۹۴۹ ساخته شد.

شروع فیلم کوتاه فرانژو شباهت‌های چشمگیری با فیلم مشترک دالی و بونوئل سگ آندالوسی دارد. تصاویر فیلم، سرشار از شعر زندگی روزمره، همراه با موسیقی لطیف و گفتار خاطره‌انگیز، همانند صحنه شب در سگ آندالوسی در بیننده احساس امنیت و آرامش خاطر ایجاد می‌کند. این بار هم ما از آنچه که در انتظارمان است بی‌خبریم و اگر به‌خاطر عنوان فیلم نبود، اطمینان خاطر ما کامل می‌شد، همانند

اطمینان خاطر اسب زیبایی که آرام به سوی کشتارگاه برده می‌شود. حتی وقتی لوله کوچکی روی پوزه حیوان می‌گذارند، حوادث آنچنان عادی و پیش‌پاافتاده می‌نماید که دلیلی برای دلهره از حوادث ناخوش‌آیند بعدی وجود ندارد. صدای انفجار شدیدی به گوش می‌رسد و حیوان از پا درمی‌آید و این تصویر از مرگ به خاطر سادگی مطلقش بیش از هر صحنه سینمایی مشابه، خوردکننده است.^۷ بدین ترتیب نخستین ضربه بر بیننده وارد آمده و برخلاف سگ آندالوسی این ضربه به صورت‌های مختلف در سراسر فیلم تکرار می‌شود. تمامی آهنگ (ریتم) فیلم براساس توالی پیکرشته ضربه‌های دردناک تنظیم شده است که با شدت‌های متفاوت، گاه با فواصل زمانی نسبتاً طولانی به دنبال صحنه‌های مستند یا صحنه‌های تفریلی و آرامش‌بخش می‌آیند و گاه بسیار فشرده هستند مثل وقتی که در فاصله ده ثانیه حدود ده گوسفند کشته و بدن‌های بیجان‌شان با هوا دمیده و پوست‌شان کنده می‌شود. به دنبال این صحنه، یک نمای طولانی جسد‌های پوست‌کنده را نشان می‌دهد که از آن هنوز بخار برمی‌خیزد؛ همانند طودی پایانی یک قطعه موسیقی که علی‌رغم زیبایی خیره‌کننده‌اش، بوی مرگ می‌دهد. شوخی‌های تلخ و ساده‌اندیشیده‌ای که بعضی از سکانس‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، تاحدی از اصالت ساختاری فیلم می‌کاهد ولی این ساختارها به‌رحال وجود دارند و در درجه اول از طریق تدوین و پدیده‌های صوتی تحسین‌برانگیز ژان پین لو (Jean Painlevé) شکل می‌گیرند. و نکته مهم از دیدگاه بحث ما اینست که ماهیت اساسی این ساختارها وحشت است و ناگزیر در هاله‌ای از درد توسط بیننده دریافت می‌شود (مگر در مورد انسان‌هایی که حساسیت عاطفی‌شان کاملاً "به‌انحراف کشیده شده باشد). گذشته از بعضی ملاحظات و عظوفت‌های انسانی یا مسائل مربوط به گیاهخواری همه ما نسبت به تهاجم به بدن‌های زنده‌ای که به طرز دردناکی شبیه خودمان هستند، حساسیت داریم. چه چیزی نمای برش چشم در سگ آندالوسی را هراس‌انگیز می‌سازد، جز آگاهی‌مان از زخمی که لبه تیغ می‌تواند در چشم خودمان ایجاد کند؟ درکل می‌توان گفت که خون جانوران از طریق شدت و ضعف لحظات دردناک و نیز تغییر فواصل زمانی بین این لحظات به یک ارتباط متقابل آهنگین بین دقایق پر دلهره و لحظات آرام دست می‌یابد.

ولی خون جانوران از این دیدگاه در نوع خود بی‌همتاست. حتی در آمریکا که سانسور طی چند سال اخیر به میزان زیادی عقب‌نشینی کرده، فیلم‌هایی که در روال خون جانوران ساخته شده، جشن خون Blood Feast، دوهزار دیوانه (Two Thousand maniacs) از حد خواب‌های آشفته و پرکشتار تجاوز نمی‌کند. در این فیلم‌ها از آن نوع درک و تصور صحیح از فرم که فرانزو به‌هنگام ساختن فیلم کوتاهش دارد، کمتر نشانه‌ای هست و درواقع نقش فرم در این فیلم‌ها به دست تصادف سپرده شده است. با اینحال فیلم‌های یادشده آثار جالب‌توجهی هستند از این نظر که قدرت آشوب‌برانگیز تصاویر آنها در دست کارگردانانی که پیچیدگی‌های فرم فیلم را بهتر درک می‌کنند و از روش‌های جدید شکل‌دهی مواد سینمایی آگاه‌ترند، نتایج بهتری به‌همراه خواهد داشت. ولی گذشته از مسئله سانسور، آیا فیلمسازان ضرب‌زمین علاقه‌مند یا قادر به استفاده از این نوع مواد سینمایی هستند؟ عموماً "آندسته از فیلمسازان اروپایی که به فرم فیلم توجه دارند - از جمله برون، آنتونیونی، رنه^۸ - از گنجاندن صحنه‌های تجاوز به‌منوعیت

سنتی - روانی در فیلم هایشان اجتناب می ورزند با بااکراه و محتاطانه به آن تن در می دهند (مثل صحنه های عشقی فیلم جنگ تمام شده *La Guerre est finie* ساخته آلن رنه یا مبارزه های خشونت آمیز بالتازار برسون). از سوی دیگر بونوئل وقتی تقریباً "در اواخر دوران فیلم سازی اش مثلاً" در فیلم های مثل خاطرات یک خدمتکار یا زیبای روز (*Belle de jour*) به آن جنبه از فرم فیلم که اینجا مطرح شده است، توجه پیدا می کند، به طور غیرمنتظره ای محبوب می شود و تصاویر او طنز تلخ فیلم های کم اهمیت تری مثل فراموش شدگان (*Los Olvidados*) با ال (El) را از دست می دهند.

اما ژاپنی ها بیشتر به زندگی با وحشت عادت دارند، یک انسان ژاپنی به اندازه یک فرد غربی از مرگ می ترسد ولی جامعه ژاپنی درکل اندیشه مرگ را جذب کرده است. خشونت به صورتی که در مستند بزرگ فرانزو مشاهده می کنیم و امکانات ساختاری آن بر شمار بزرگی از فیلم سازان آشکار شده است، در فیلم های داستانی ژاپنی سنتی طولانی دارد.^۹ فیلم *سیریر خون*، شاهکار کوروساوا براساس تناوب بین صحنه های پر کشمکش و صحنه های خاموش، با اضطراب درونی غیر قابل تحمل ساخته شده است. بهترین نمونه از این نوع صحنه های خاموش و پرتنش، نمایی طولانی از آساجی ("بانو مکث") است که در انتظار شوهرش واشیرو که به قصد کشتن شاه رفته، نشسته است. ولی نه این قتل روی پرده اتفاق می افتد و نه صحنه های جنگ و جنایت های بعدی. یک صحنه جنگ با حرکات آشفته سم ستوران به فاصله ای بعد از خط اول نبرد، نشان داده می شود و کشته شدن آدمکش به دست واشیرو به صورت یک حرکت تئاتری در نمایی دور دیده می شود. فقط در صحنه نهایی که واشیرو آماج هزاران تیر قرار می گیرد و بالای باروی قلعه به هرسو می دود، تلاطم روی پرده با خشونت بیرون از پرده درهم می آمیزد و بدینسان تنشی که تا آن لحظه با بیرون نگه داشتن خشونت از روی پرده ایجاد شده، آزاد می شود.

به عنوان یک نمونه مشابه و چشمگیر از دیالکتیک وحشت می توان از کارهای شیرو توپودا (*Shiro Toyoda*) کارگردانی پرکارتر ولی کمتر صاحب نام، یاد کرد. فیلم *اشباح ژاپنی* (*Japanese Ghosts*) توپودا براساس تناوب بین تصاویر آرام و پر رمز و راز از یکسو و تصاویر انباشته از خشونت خام از سویی دیگر - که ضمناً در هر دونوع تصویر از عناصر مشابهی استفاده شده - شکل گرفته است. صحنه ای که یک راهزن در جنگل مرد سالخورده ای را می کشد، نمونه خوبی است. ضربه کشنده به زحمت دیده می شود و بدن مرد سالخورده به بیرون از حوزه دید دوربین می افتد. راهزن آنگاه روی جسد که دیده نمی شود، خم می شود و کارهای مشکوکی انجام می دهد. تماشاگر احتمالاً تصور می کند که راهزن شاید کیسه پولی را که به کمر یا گردن مقتول بسته شده، جدا می کند. یک راهزن دیگر از راه می رسد و اولی آنچه را که انجام داده شرح می دهد و اضافه می کند که پوست صورت مقتول را کنده است تا شناخته نشود. بسیار خوب! تا اینجا روش کارگردان روشن است: نمایش غیرمستقیم خشونت (ضمناً این نحوه کاربرد فضای خارج از پرده یک نمونه از "درک با تاخیر زمانی" است). آنگاه دو نمای بی اندازه هولناک در توالی سریع، آنچه را که تا این لحظه پوشیده بوده، عریان می سازد: نمای سر پوست کنده مقتول روی زمین و به دنبال آن تصویری با زیبایی سبانه از پوست صورت که یکپارچه از درختی آویخته است. اینجا بی تردید با یک ساختار صوری

– که نوعی تلخیی طرح کلی سریر خون است – روبرو هستیم و به علاوه این ساختار چندبار – بی آنکه تاثیرش را ازدست بدهد – تکرار می شود. به نظر می رسد پذیرش چنین تصاویر وحشتناکی مشکل باشد، با اینحال علت وجودی ساختار موردنظر، نفرت آمیخته با جذبه ای است که بیننده در برابر این تصاویر هولناک احساس می کند. بیننده که اشاره غیرمستقیم به حوادث هولناک، هیجان زده اش کرده است، تصور می کند خطر را پشت سر گذارده. بعد ناگهان همه چیز در برابرش عریان می شود. این روش "جعبه چینی" امکانات صوری (فرمالیستی) زیادی دربر دارد. در فیلم های گانگستری آمریکائی از عنصر خشونت – در سطحی پائین تر از میزان رنج قابل تحمل – به عنوان ماده اولیه سینمائی و به سبکی مشابه پرداخت متفاوت یک تم در موسیقی، بهره برداری می شود. در فیلم آل کاپون اثر ریچارد ویلسون، یک مضمون واحد – کشتار غافلگیرانه – هربار به نحوی غیر قابل پیش بینی تر و با توجه بیشتر به جزئیات طرح ریزی شده است. منتهی این فیلم نمونه کامل یک فیلم هالیوودی است، بدین معنی که آگاهی از فرم در آن درحد بسیار ناچیزی است و اینگونه ساختارها فقط حاصل تصادف و زاییده ملاحظات تجاری است.

تعمیم این قضاوت به فیلم های کمدی دوران طلائی آمریکا – فرم سینمائی خاصی که از یک سو بر تجاوز آشکار و از سوی دیگر بر ساختارهای صریح استوار است – نامنصفانه خواهد بود. در فیلم های مک سنت، باستر کیتون، هری لنگدون و در بهترین فیلم های لورل و هاردی تجاوز و ساختار تقریباً همیشه همراهند. در این فیلم ها تجاوز در شکل های مختلف و با شدت و ضعف متغیر ظاهر می شود و عنصر غافلگیری نیز که ماهیت آن با تاخیر زمانی آشکار می شود، صورت ساختارهای سرگرم کننده ای دارد.

بی شک یکی از زیباترین لحظات شرلوک جونور (Sherlock Junior) صحنه ای است که در آن باستر کیتون پیش از ورود به مخفیگاه راهزنان، یک حلقه بزرگ که با کاغذ پوشانده شده به یکی از پنجره های کلبه متصل می کند. بعد کیتون وارد کلبه می شود و وقتی می بیند از پس راهزنان بر نمی آید از توی پنجره و حلقه به بیرون می پرد. در این لحظه معلوم می شود که داخل حلقه لباس و نقاب یک پیرزن پنهان شده بود و کیتون حتی پیش از آنکه پایش به زمین برسد، در هیئت یک پیرزن ظاهر می شود. راهزنان از کلبه بیرون می آیند و از اینکه شکارشان با چنین سرعتی ناپدید شده بهت زده می شوند، چرا که البته به پیرزنی که لنگلنگان دور می شود، توجهی ندارند. این حیل غیرمحمتمل ما را شگفت زده و در عین حال مصیبتی می کند و خنده ما واکنشی در برابر این تجاوز ملایم است. از طرف دیگر زیبایی این صحنه در ساختار آن ریشه دارد، کیتون پنجره را آماده می کند، از در وارد می شود و از پنجره، پیش از آنکه راهزنان از در خارج شوند، بیرون می پرد. حیرت ابتدائی ما از مقدمه سازی های کیتون، همانند آشفتگی راهزنان است وقتی که با نتیجه مقدمه سازی ها روبرو می شوند. جیمز اگی (James Agee) از جمله کسانی است که شیرینکاری های این دوره را به روش مشابهی تجزیه و تحلیل کرده است. باید توجه داشت که زیبایی ساختار از طریق خنده ای که تجاوز برمی انگیزد، دریافت می شود. همانطور که زیبایی ریتم بنیانی خون جانوران از طریق رنجی که تجاوزی از نوع دیگر پدید می آورد، درک می شود. ولی کمدی هنرمندان بزرگ آمریکائی لافل از دید یک تماشاگر حساس، همیشه این چنین بی غش نیست و تجاوز گاه از حد رنج قابل تحمل فراتر

می‌رود. مثلاً "مطره آویخته شدن هارولد لوید از لبه آسمان خراش بیشتر مناسب یک کابوس است. اینجا دلهره و خنده درهم می‌آمیزد و به ساختار ستایش‌انگیز این بندبازی جنون‌آمیز، رنگی ویژه می‌دهد. وقتی لورل و هاردی در یکی از ساختارهای دنباله‌دارشان - که از ویژگی‌های کارشان بود - اتومبیل‌های زیادی را خراب می‌کنند، با مشت و لگد به جان ده‌ها تن می‌افتند و گروهی را در چاله پرگل می‌اندازند (این‌گونه تجاوز دور از نزاکت در کمدی‌های آمریکائی کاملاً عادی است)، تماشاگر احساس می‌کند که قربانی یک تجاوز سازمان‌یافته است و خنده کم‌وبیش عصبی او با رضایت خاطر ناشی از یک تجربه هنری ناب همراه است. در پایان این بخش بد نیست به یک نمونه شفاف‌انگیز از تجاوز کمیک از فیلم شلوار بلند هری لنگدون اشاره کنم. هری در رویا به قصد فرار کردن با معشوقه یک کانگستر، نامزدش را می‌کشد و بعد تصمیم می‌گیرد رویا را به واقعیت تبدیل کند. وقتی به نامزدش پیشنهاد می‌کند برای گردش به جنگل بروند، ضمن اینکه سعی می‌کند یک طه‌انچه بسیار بزرگ را پنهان کند، دقیقاً یکی از صحنه‌های رویا تکرار می‌شود. مشکلات پی‌درپی هری برای سرگرم نگهداشتن نامزدش - برای اینکه بتواند او را از همان فاصله‌ای بکشد که در رویا کشته بود - نمونه‌ای از پرداخت مکرر ولی متفاوت یک مضمون در چهارچوب یک کمدی کابوس‌مانند و تقریباً "غیرقابل‌تحمل است. در این مورد نیز اضطراب شدید با خنده درمی‌آمیزد و این تجاوز پرابهام در محدوده یک الگوی مشخص (که شکل کامل آن در رویا معرفی شده و در واقعیت هر بار با مانع جدیدی روبرو می‌شود) با دقت و ظرافت یک قصیه ریاضی اجرا می‌شود.

متاسفانه کمدی اسلپ - استیک امروزه گویا مرده و فراموش شده است. به نظر می‌رسد این هنر خاص، پیوندی ناگسستگی با دوره‌ای از تاریخ آمریکا^{۱۰} دارد که نماینده مهمترین نقش گروهی سینمای آمریکا در تکامل هنر فیلمسازی است. با اینحال تا همین اواخر بهترین عناصر کمدی اسلپ - استیک به صورت یک گرایش ویژه در سینمای متحرک آمریکا ابتدا در کارهای والت دیسنی و پس از رکود کار او در آثار تکی آوری (Tex Avery) استاد مسلم حوادث هذیان‌آلود، ادامه داشت. ژرژ سادول (Georges Sadoul) درباره آوری می‌نویسد: "بازی آزاد تخیل تکی آوری، شوخ طبعی خشن و طنز برنده‌اش در فیلم‌های محدودی که او براساس مضمون تعقیب و گریز و جدال مرگبار با حوادث تقریباً "سورآلیستی ساخت، تحولی در فیلم‌های نقاشی متحرک ایجاد کرد. "آوری که گویا پس از بسته شدن استودیوهای نقاشی متحرک برادران وارنر کاملاً "غیرفعال است، روش خاصی در تنظیم صحنه‌های اغراق‌آمیز داشت که کار او را از دیوانه‌بازی‌های کلیشه‌ای کارتون‌های آمریکائی متمایز می‌سازد. دو شخصیت با فریادهای گوشخراش از پرتگاه سقوط می‌کنند، طی نماهای متعددی ما آندو را در حال فرود به سوی دوربین می‌بینیم و فریادهایشان به تدریج غیرقابل‌تحمل می‌شود. این صحنه فقط حدود ده ثانیه طول می‌کشد ولی تاثیر آن چنانست که گوئی هیچوقت به پایان نخواهد رسید. وقتی که سرانجام آندو به سبکالی دو پرنده بر زمین می‌نشینند، تعقیب و گریز، انگار که هیچ اتفاقی نیافتاده است، از سر گرفته می‌شود. جایی دیگر در همان فیلم (که متاسفانه عنوانش را به یاد نمی‌آورم) کره درون تنه توخالی یک درخت پنهان می‌شود و سگ به تصور اینکه راه گریز را بر کره بسته است چنگالش را داخل سوراخ درخت

فرو می‌برد، ولی فقط یک گوجه‌فرنگی که گریه بطرف او گرفته نصیحت می‌شود. صحنه بعد که در آن سگ ناله‌کنان می‌گوید: "خردش کردم!" از آن لحظات هذیانی خاص فیلم‌های آوری است که در آن حال و هوای فیلم ناگهان دگرگون می‌شود. ناله‌های سگ ادامه می‌یابد تا حدی که کیفیت مضحک خودش را از دست می‌دهد و ناراحت‌کننده می‌شود و از سرگیری تعقیب و گریز به صورت نوعی رهائی از رنج احساس می‌شود.

برخلاف آنچه که ممکن است تصور شود، احساس ناراحتی ناشی از پیوند دو نما که در شروع فصل بررسی شد، و ناراحتی حاصل از شوخ‌طبعی خشن تکس آوری، چندان بی‌شاهت نیستند. ایجاد ملال به شکل تهاجم در سینمای معاصر به تدریج نقش مهمتری پیدا می‌کند و یکی از جالب‌ترین نمونه‌های اخیر فیلم محاکمه حقیقی کارل امانوئل یونگ (L'Authentique procès de Carl Emmanuel Jung) ساخته مارسل هانسون است که بی‌شک بحث و گفتگوی زیادی را برخواهد انگخت. این فیلم بر اساس اطلاعات مربوط به حوادث هولناک بازداشتگاه‌های مرگ نازی و با بهانه قرار دادن یک محاکمه خیالی، به صورتی بسیار پالایش‌یافته فیلمبرداری شده است؛ از صحنه دادگاه نشانی نیست و بازیگران جداگانه و در برابر یک زمینه سیاه فیلمبرداری شده‌اند و رویارویی آنان با یکدیگر فقط از طریق پیوند نماها صورت می‌گیرد. صدای بازیگران که درباره وقایع بازداشتگاه‌ها با هبجان آشکار ولی مهار شده شهادت می‌دهند، هیچوقت شنیده نمی‌شود. و صدای بی‌تفاوت و ناهمزمان مترجمین تنها وسیله انتقال مطالب به تماشاگر است. این فاصله‌گذاری خود نوعی احساس ناراحتی ایجاد می‌کند. بعلاوه تضاد بین وقایع وحشتناکی که در جریان محاکمه بازگو می‌شود و گوشه‌هایی که از زندگی آرام مردی پنجاه‌ساله می‌بینیم - مردی که گفته می‌شود بیست و پنج سال پیش شکنجه‌گر بیرحمی بوده است - طعناً بسیار مضطرب‌کننده است - و بالاخره کیفیت فضا سازی فیلم و سبک تصویری آن (از هر نظر شایسته سازنده یک داستان ساده و حتی پخته‌تر) که کاملاً مستقل از ماهیت هراس‌انگیز شهادت‌ها گسترش می‌یابد و گاه حتی به صورت تخیلات تصویری ناموجه درمی‌آید، وسیله دیگری برای ایجاد ناآرامی است. این احساس ناآرامی و اضطراب نزدیک به پایان فیلم به اوج می‌رسد، به دنبال شهادت‌های دقیقی که از شرایط اتاق‌های گاز ارائه می‌شود، یک‌رشته نما از دختری که بر بستری آشفته در پیچ‌وتاب است، دیده می‌شود. این نماها که بیشتر نیز به صورت پراکنده دیده شده، بسیار بی‌هدف به نظر می‌آید چرا که در توضیحات مختصر خبرنگار (یکی از شخصیت‌های فیلم) اشاره‌ای به او نیست. پس از گذشت چندین ثانیه صدای خبرنگار شنیده می‌شود که ظاهراً "با معشوقه‌اش (بی‌شک دختری که روی پرده می‌بینیم) صحبت می‌کند، او کابوس وحشتناکی را شرح می‌دهد که در آن دختر یکی از قربانیان آدم‌کشان نازی است و با بدن برهنه روی کف اتاق گاز می‌خزد. ناآرامی تماشاگر و ازسویی دیگر نحوه گسترش ساختاری فیلم در زمان (از طریق نماهای دختر برهنه) و در فضا (از طریق سازماندهی پیوند و کمپوزیسیون) در فاصله‌گذاری بطور هماهنگ نقش دارند. این تأثیر بدون گسترش زمانی ساختار فیلم به دست نمی‌آید و زیبایی پیوندهای فضایی که با دقت تام اجرا شده، به خاطر احساس ناراحت‌کننده‌ای که تجربه هنری ما را دگرگون می‌سازد، کیفیت هولناکی

پیدا می‌کند.

از جمله هدف‌های دنبال‌شده در این فصل طرح مجدد ممنوعیت‌های سنتی - روانی به‌عنوان موضوع‌های قابل‌استفاده به‌عنوان موضوع فیلم بود که به‌ویژه در چهارچوب مفهومی که در این کتاب از ساختار ارائه شد، می‌تواند نتایج مطلوبی داشته باشد. ارائه نمونه‌های مختلفی از خشونت و تجاوز به‌قصد توجه دادن به‌این نکته بود که حتی موضوعاتی که بار عاطفی شدیدی دارند و ظاهراً "با محاسبات فرم فیلم جور در نمی‌آیند، می‌توانند از طریق انتزاع صوری، کیفیتی متعالی بیابند و در همین حال تاثیر عاطفی‌شان را بطور کامل حفظ کنند - به‌گفته‌ی پیر بوله (Pierre Boulez) "هذیان می‌تواند یک عامل خلاقه موثرتر باشد، به‌شرط آنکه به‌حساب بیاید و سازمان داده شود".

یادداشت‌ها

۱. در ۱۹۶۷، از آن‌زمان تاکنون تلویزیون فرانسه از هر نظر سربراه‌تر شده است.
۲. این سانسور ضرورتاً "صورتی آشفته و سازمان‌نیافته خواهد داشت، چرا که یک گروه در یک‌چنین زمینه عاطفی و ذهنی فقط با دشواری می‌تواند خواسته‌های خود را اعلام کند.
۳. تا آنجا که اطلاع دارم باتای به‌تجربیات فرمالیستی یا نتایج ساختاری این دیالکتیک توجهی نداشت.
۴. یک مطالعه سطحی این بخش ممکن است این تصور نادرست را ایجاد کند که من قصد دفاع از سانسور را دارم. من معتقدم تمام بزرگسالانی که در کار فیلمسازی هستند و یا به‌سینما علاقه دارند باید به‌هر صورت که می‌توانند با سانسور فیلم مبارزه کنند. متأسفانه این مبارزه چندان پیگیر نیست و در هر کشوری نوعی سانسور فیلم وجود دارد. جهانی‌بودن این پدیده حاکی از اینست که سانسور ارتباط نزدیکی با ماهیت این وسیله بیان هنری دارد و نتایج هنری و سیاسی این نتیجه‌گیری باید پیوسته مورد توجه هر فیلمسازی باشد.
۵. کودکان آمریکائی اجازه دارند هر نوع فیلم خشونت‌آمیز و ترسناکی را تماشا کنند. نظر من این نیست که تماشاى این نوع فیلم‌ها موجب بروز خشونت در رفتار نوجوانان آمریکائی می‌شود، بلکه معتقدم خشونت ذاتی روش زندگی آمریکائی، در کودکان این کشور آگاهی زودرسی از خشونت ایجاد می‌کند و در نتیجه آنان را علاقه‌مند به تماشاى این نوع فیلم‌ها می‌سازد. در واقع برخی از روانپزشکان معتقدند که تماشاى این نوع فیلم‌ها بسیار سودمند هم هست، چرا که تماشاگر نوجوان یا حتی بزرگسال از طریق درگیری عاطفی با داستان فیلم بخشی از تمایلات خشونت‌آمیز خود را بیرون می‌ریزد بی‌آنکه به‌خود یا دیگران صدمه بزند. ولی در اروپا منع کودکان از تماشاى فیلم‌های خشونت‌آمیز (بجای سانسور فیلم بطور کلی) قابل‌توجه است به‌این دلیل که کودک اروپائی در جامعه‌ای زندگی می‌کند که صحنه‌های خشونت‌آمیز جزء زندگی روزمره نیست و از این نظر کودک اروپائی بیش از کودک آمریکائی در معرض این

خطر است که نابگردانه تحت تاثیر این نوع فیلم ها قرار گیرد .

۶. لازم به یادآوری است که در عمل این درگیری عاطفی تماشاگر به ندرت برای مقاصد متعالی به کار گرفته می شود و به خصوص در آن نوع فیلم سازی که هدف آن ایجاد یک دنیای توهمی ناواسته به جهان بیرون پرده سینما است و ما در این کتاب از آن به عنوان "نقطه صفر سبک سینمایی" یاد کرده ایم ، این درگیری نقشی اساسی دارد . از این نظر لازم است که کاربرد درست این پدیده روانی از کاربرد نادرست آن باز شناخته شود . یک نمونه از کاربرد درست این پدیده آفرینش یک ارتباط دیالکتیکی مبتنی بر درگیری عاطفی همراه با فاصله گیری خواهد بود .

۷. یک نمونه مشابه در زمینه فیلم های داستانی ، صحنه مرگ نانا در فیلم گذران زندگی است . نقش خشونت در فیلم های گودار پیچیده و متنوع است و از این نظر شایسته است بطور جداگانه بررسی شود .

۸. اینگمار برگمن از آن گونه استثنائات بر این قاعده است که در حقیقت دلیل صحت قاعده می باشد . این موضوع در بخش بعدی مورد بررسی قرار می گیرد .

۹. اخیراً در اروپا ما با نسل از فیلم سازان ژاپنی جوانتر از کوروساوا آشنا شده ایم (از جمله اوشیما ، واکاماتسو ، یوشیدا و مهتر از همه ماتسوموتو) که به کاربرد هنری خشونت توجه دارند . در فیلم شورا (Shura - ۱۹۷۲) ماتسوماتو ، تئاتر کابوکی را با موازین تئاتر برشت تلفیق می کند و از خشونت افراطی به عنوان وسیله ساختاری و فاصله گذاری استفاده می کند .

۱۰. در این خصوص بجاست از کارهای ژان دوراند (Jean Durand) در فرانسه نیز یاد شود . این فیلم ساز در کاربرد تجاوز بی همتاست و از جمله در زیگوتوی لوله کش (Zigoto, Plombier) یک نردبان در دست مردی دست و پا چلفتی ، موجب خرابی تمامی یک ساختمان می شود پس در زیگوتوی کارآگاه (Zigoto, détective) قهرمان گردن کلفت فیلم خدمتکار سالخورده ای را تا سرحد بیپوشی کتک می زند .

بخش چهارم

ملاحظات درباره محتوای فیلم

فصل نهم

محتوای داستانی

این کتاب با تحقیق در زمینه‌ای آنچنان محدود و مهجور و آنسان ابتدائی سرگرفت که گویا کمتر کسی را تاکنون رغبت پرداختن به آن، به صورتی منظم و منضبط بوده است، و اکنون، نزدیک به پایان کار، به بحثی آن اندازه وسیع و "اصیل" رسیده که معمولاً تمامی نقد فیلم به آن اختصاص می‌یابد. حتی در مجله گاه به دو سینما نزدیک به سه چهارم نوشته‌ها به محتوای فیلم توجه دارد و مسائل مربوط به فرم فیلم و چگونگی بافت اجزای آن اگر هم مطرح شود، باز محور بررسی محتوای فیلم است. و اگر من پس از این همه کاغذ سیاه شدن‌ها به قلمروی سراسر در نور دیده گام می‌نهم و در این کتاب برای محتوای فیلم موقعیتی این چنین ممتاز در نظر می‌گیرم، به این خاطر است که روش من درست در نقطه مقابل روش همه منتقدین، اکثریت نظریه پردازان و مورخین سینمایی - ولی نه همه فیلمسازان - قرار دارد. نخست آنکه در این فصل، محتوای فیلم با توجه به فرم و نحوه بیان فیلم بررسی خواهد شد. روشی که با نظریه کلی ارائه شده در این کتاب هماهنگی کامل دارد. دیگر و مهتر اینکه قصد دارم محتوای فیلم را به عنوان یک مفهوم عام مطرح کنم حال آنکه واژه محتوا معمولاً به عنوان مجموعه‌ای از قضایای مختلف یا سلسله‌ای از موضوع‌های متفاوت مورد توجه است.

اگر بپذیریم که سینما دست کم به بخشی از امکانات ساختاری ویژه خود دست یافته، و این حقیقت در لحظه انتخاب محتوا یا موضوع فیلم باید در نظر گرفته شود، لازم است بهر سیم موضوع یک فیلم چیست، یا امروزه چه موضوعی می‌تواند محتوای خوبی برای یک فیلم باشد؟

گذشته از فیلمسازان بزرگ اولیه (ژرژ ملی، امیل کول، لویی فویاد) و برخی از نخستین کارگردانان

کمدی اسلپاستیک که در فیلم‌هایشان محتوا یک وظیفه صوری داشت و یکی از عناصر فرم فیلم بود، فیلمسازان سنتی یکی از دو نظریه زیر را درمورد محتوای فیلم داشته‌اند: یک گروه که بیشتر فیلمسازان نجاری معتبر را دربر می‌گیرد، معتقدند که محتوا در درجه اول اهمیت قرار دارد و پرداخت فیلم ناآن حد مهم است که محتوا را تقویت کند، فیلمسازی مثل کلود اوتان - لارا (Claude Autant-Lara) را می‌توان بهترین نماینده این گروه دانست. گروه دیگر محتوای فیلم را اصلاً "مهم نمی‌دانند و فقط به نحوه پرداخت موضوع اهمیت می‌دهند، این گروه از یک سو هنرمند درجه‌دوئی مثل هانسری - ژرز کلوزو (Henri-Georges Clouzot) را دربر می‌گیرد و از سوی دیگر هنرمند بزرگی چون جوزف فون اشترنبرگ را، و عجیب اینکه این دو نقطه نظر ظاهراً "متضاد درواقع از یک اندیشه واحد، که امروزه به تدریج مردود شناخته می‌شود، سرچشمه می‌گیرد: اینکه کار اساسی یک فیلمساز کارگردانی است، به عبارت دیگر یک فیلمساز کسی است که فیلمنامه‌ای را که خود آفریده یا از دیگران گرفته است، به صورت تصویر درمی‌آورد، این جدل لفظی را - که تا حدی انعکاس تضاد دو نسل است - آندره س. لاباتر بطور موحزی بیان کرده و نشان داده است که ورای این دوگانگی مسئله‌ای بسیار جدی نهفته است:

از دو مفهومی که در نقد سینمایی برای "شناخت" فیلم به کار برده می‌شود، مفهوم میزانسن محتوا را نادیده می‌گیرد و به پرداخت توجه دارد. از زمان لوئی دلوک (Louis Delluc) به بعد قضاوت درباره یک فیلم همیشه به صورت داوری در باره بازی‌ها، کیفیت گفتگوها، زیبایی فیلمبرداری، تاثیر مونتاز و... بوده است، و اگر به مدت سی تا چهل سال نقد فیلم توانسته است "موضوعش" را بشناسد، به این خاطر است که سیما تحول چندان بداشته یا فقط در چهارچوب مفهوم میزانسن تحول یافته است.^۱

وقتی اشترنبرگ ملکه سرخ (The Scarlet Empress) را می‌ساخت، می‌دانست که موضوع فیلمنامه‌اش بسیار پیش‌پا افتاده است، ولی چیزی که برای او مهم بود، آفرینش یک شیئی هنری مستقل با استفاده از تصاویر بود. برای این منظور او می‌بایست نماهایش را با چیزهای مختلف پر کند - کاری مشابه گذاردن یک کشتی مینیاتور در بطری یا چسباندن تصاویر مختلف روی کاغذ. البته اوتان - لارا هم در فیلم‌هایی مثل شیطان در تن Le Diable au Corps یا عبور از پاریس (La Traversée de Paris) به سبکی تصنیی روی می‌آورد، ولی دلیل او برای این کار درست در نقطه مقابل انگیزه اشترنبرگ قرار دارد: هدف او کمک به موضوع فیلم است که از نظر او از اهمیت اساسی برخوردار است. برای اشترنبرگ میزانسن خود هدف است، حال آنکه برای اوتان لارا فقط یک وسیله است. نظر این دو کارگردان درمورد اهمیت سبکی فرم و محتوا عکس یکدیگر است، ولی در تحلیل نهائی برداشت هر دو از ماهیت سینما یکی است، چرا که هر دو فرم (یا به قول خودشان "سبک") و محتوا را از یکدیگر تفکیک می‌کنند و بین آنها نوعی تقدم و تاخر قایل می‌شوند. گروه دیگری هم هستند که خیرخواهانه از پیوند فرم و محتوا صحبت می‌کنند، ولی این یک نمونه از طرزفکری است که از حدود یک قرن قبل منسوخ شده است، چرا که این مدعیان "پیوند

بزرگ " هنوز نوشتن سناریو را از پرداخت تصویری آن جدا می‌سازد و در نتیجه حق تقدم برای یکی از آنها به وجود می‌آورند. از نظر همه گروه‌های یاد شده دکوپاژ وسیله‌ای است برای تصویر کردن موضوعی که از پیش موجود است و چه آن را متعالی و مستقل بداند یا خدمتگزار محتوا، در نهایت همه گروه‌ها معتقدند که دکوپاژ بر یک فیلمنامه (که خود نوعی پرداخت نوشتاری یک موضوع است) افزوده یا تحمیل می‌شود.

البته استثنائاتی هم بوده و یکی از مهمترین این استثنائات در فاصله جنگهای اول و دوم جهانی بی شک فیلم قاعده بازی رنوار است که دقیقا " بهمین جهت یک اثر استادانه به حساب می‌آید. اگر قاعده بازی را یکی از نخستین فیلم‌های سراسی مدرن می‌دانیم به این خاطر است که رنوار موضوع فیلم را درست به خاطر مسائلی که از نظر فرم فیلم مطرح می‌کرد و به خاطر اینکه فرم و حتی بافت تصویری فیلم مستقیا " از موضوع فیلم ریشه می‌گیرد انتخاب کرد و این کلید معنای موضوع فیلم در چهارچوب مسائل و دیدگاه‌های امروزی است. وقتی که سرانجام فیلمسازان به امکانات سینمایی بیشماری که در اختیارشان هست پی ببرند و آنگاه که آفرینش فیلم‌هایی با پیوند درونی متقابل بین عناصر متشکله آنها به ترتیبی که هر عنصر با عناصر دیگر ارتباط داشته باشد، یک تصور دور از ذهن تلقی نشود، لازم است که موضوع فیلم یا عنصری که تقریبا " همیشه نقطه آغاز پیدایش یک فیلم است، براساس فرم و بافت تصویری نهایی آن در ذهن طرح و انتخاب شود. به نظر می‌رسد این یک روش مناسب برای طرح مسئله در شرایط کنونی باشد. و رنوار با توجه به آنچه که در گفتگویی با زاک ریوت در یک برنامه از سریال فیلمسازان زمان ما اظهار داشته، ثابت کرده است که بهنگام انتخاب موضوع فیلم قاعده بازی به مسائل عنوان شده در بالا آگاهی داشته است. تعقیب‌های آشفته و آمدوشده‌های بی‌پایانی که امکان استفاده از عمق حوزه دید و فضاهای بیرون از پرده را فراهم می‌آورند، درواقع تدابیر صوری (فرمالیستی) اساسی فیلم را تشکیل می‌دهند و دنباله منطقی محتوای فیلم - اشتباه عشاق در مورد هویت یکدیگر و نیز مداخله متقابل خدمتکارها و ارباب‌ها در دنیای یکدیگر - می‌باشند. و بدین ترتیب می‌توان گفت که محتوای فیلم حتی در ساده‌ترین مفهومش و لااقل در یک سطح به‌خصوص از تحلیل، در هر سکانس و حتی در هر نما حضور دارد.

برای روشن ساختن اینکه محتوا چگونه فرم می‌آفریند، دو فیلم طناب و پرندگان - از جمله بهترین فیلم‌های آمریکائی آلفرد هیچکاک - را با هم مقایسه می‌کنیم. درگیری هیچکاک با فرم هرچند دائمی ولی در سطح پائین‌تر از سطح درگیری رنوار است و از این نظر فیلم‌های او نمونه راحت‌تری برای بررسی است. فیلم طناب، براساس یک داستان ملودرام با الگوی نمایشنامه‌های سه‌پرده‌ای و ورود و خروج‌های دراماتیک شخصیت‌ها ساخته شده است. ولی فرم تصویری فیلم نتیجه یک تصمیم بی‌دلیل - استفاده از نماهای طولانی بدون قطع - است. شاید از یک دیدگاه تاعارانه بتوان گفت که این تصمیم با موضوع فیلم هماهنگ است ولی بهیچ وجه نمی‌توان ادعا کرد که فرم فیلم از محتوای آن ریشه می‌گیرد. هیچکاک در پرندگان روش پرداخت متفاوتی انتخاب کرد. اینجا موضوع فیلم - فروپاشیدن تدریجی رویای آمریکائی یا زندگی مرفه طبقه متوسطی که هالیوود ترسیم می‌کند - تمامی ساختار و حتی سبک پرداخت را در خود

نهفته دارد. از نخستین حلقه یک پرنده به تپیی هدرن، واقعیت اجتماعی طبقه متوسط به تدریج با خشونت آلوده می‌شود، و ساختار فیلم تماماً "براساس گسترش خشونت که زیربنای تکتک تصاویر از یک سو و دکوپاژ کلی فیلم از سوی دیگر است، پیش می‌رود. فیلم همانند موضوعی که براساس آن ساخته شده از یک نقطه شروع می‌شود ولی هیچگاه به پایان نمی‌رسد و یا به هر حال پایان آن زیر میلیون‌ها پرده‌ای که به پرده سیما (جهان) حلقه می‌آورد، پوشیده است. پرندگان فیلمی است که در آن همه چیز در هر سطح مستقیماً از مفروضات داستان فیلم ریشه می‌گیرد.

این نوع ارتباط بین نطفه اولیه داستانی و طرح کلی فیلم، شباهت آموزنده‌ای با روش‌های معمول در موسیقی سریال دارد. به نظر می‌رسد که سازندگان این نوع موسیقی نیز درک مشابهی از رابطه بین تم‌هایی که انتخاب می‌کنند و فرم نهایی موسیقی داشته باشند. آنان معتقدند که نحوه شکل‌گیری یک اثر باید از یک نقطه مرکزی یا نطفه اولیه شروع شده و گسترش یابد، حتی اگر نقطه مرکزی یا نطفه اولیه هیچگاه مشخص نباشد.

این اندیشه که یک اثر موسیقی باید همانند یک موجود زنده از یک پاخته اولیه گسترش یابد، از کارهای بزرگ دبوئی و شونبرگ ریشه می‌گیرد و بخشی از یک کوشش وسیع‌تر برای ایجاد انسجام کامل‌تر در یک‌قطعه موسیقی است. با همین انگیزه تعدادی از فیلمسازان می‌کوشند ارتباط مشابهی بین موضوعاتی که برای فیلمسازی برمی‌گزینند و سبک و ساختار نهایی فیلم برقرار سازند.

دو فیلم داستان یک عشق و یک داستان ساده را بیشتر به تفصیل مورد بررسی قرار دادیم. هریک از این دو فیلم و هر کدام به روشی ویژه خود مراحل مهمی در مسیر دستیابی به یک تعریف دقیق از نقش ساختارهای محتوای فیلم هستند. تصور می‌کنم بازخوانی فصل ششم با توجه به مطالب زیر می‌تواند شریخش باشد.

ولی پیش از ادامه بحث باید به یک موضوع فرعی بپردازیم. شاید بسیاری از فیلمسازان نیازی به یک تعریف از محتوای فیلم را حس نکنند، بی‌شک خلاصه داستان‌هایی که مجلات سینمایی درج می‌کنند، از نظر هر فیلمسازی نمونه خوبی از موضوع مناسب فیلم است.

و اما نویسندگان معاصر اینگونه خلاصه داستان‌ها را به عنوان مبنای یک اثر دراماتیک به دیده تحقیر می‌نگرند. نویسندگان به تدریج به پدیده‌های فراتر از دریافت‌های حسی (Transcendent) توجه دارند، حال آنکه فیلمساز به خاطر ماهیت مادی وسیله بیانش، مادیتی که با وسیله بیان پیکرتراش برابری می‌کند، باید همیشه به واقعیت‌های ملموس توجه داشته باشد. بنابراین برای یک فیلمساز محتوای کتاب کیهان (Cosmos) اثر ویتولد گمبروویچ (Witold Gombrowicz) "ورود دو مرد به یک خانواده، برخورد آنها با یک رشته نشانه‌های رمزآمیز و کوشش آنها برای حل معما... یا تجسم آن" است و نه "روش تفسیری شناخت جهان" یا مفاهیم مجردی از این دست. کاملاً امکان دارد که نقطه آغاز گمبروویچ مسائل تجربیدی بوده باشد، ولی این تجربیات به فیلمسازی که می‌خواهد کتاب را به صورت فیلم درآورد هیچگونه کمکی نمی‌کند. فیلمساز به ساختارهای تصویری مشخصی نیاز دارد. یک فیلم در درجه اول از تصویر و صدا

ساخته می‌شود و اندیشه‌های تجربیدی (شاید) در مراحل بعد دخالت داشته باشند. لافل درمورد "فیلم‌های داستانی" باید چنین باشد. ولی - همانطور که در فصل بعد اشاره خواهد شد - یک سینمای غیرداستانی از چند سال پیش پدید آمد که "نقطه آغاز" آن تقابل و جدل اندیشه‌های تجربیدی به عنوان موضوع فیلم است و شکل نهائی آن، آنگونه ترکیبی از تصاویر و اصوات است که به عنوان فیلم می‌شناسیم. برگردیم به مسئله تعریف "محتوای" یک فیلم.

یکی از مهمترین گام‌هایی که در جهت آفرینش نقش برای محتوای فیلم برداشته شده، کارهای آلن روب - گریه در رمان‌نویسی و فیلمسازی است. رمان‌های او کوششی بدیع برای خلق "سینمای نوشته‌شده" است، هرچند که در آغاز فکر "سینمای نوشته‌شده" کودکانه می‌نمود. در رمان *مداد پاک‌کن‌ها* (Erasers) روب - گریه که بی‌شک حس می‌کرد اشکال سنتی رمان‌نویسی ته کشیده است، هم‌گونه فنون شبه - سینمایی (دیزالو، نمای تراولینگ، حرکت افقی دوربین، نمای درشت و غیره) را به کار برده است. توصیف‌های طولانی رمان‌های بعدی که تا حد تقلید ادبی تحریف‌شده به نظر می‌رسد، برای کارهای روب - گریه عنوان "زیباشناسی نقشه‌بردار" (Land surveyor's aesthetic) را به ارهان آورد. ظاهراً "هدف او آفرینش معادل ادبی دقت و عینیتی بود که از ویژگی طبیعی تصویر سینمایی است. این جنبه از رمان‌های آزمایشی او که درواقع از اهمیت چندانی برخوردار نیست، بیش از همه توجه نویسندگان جوان را جلب کرده است. بهر حال آشکار است که روب - گریه در سینما این‌گونه کارهای آزمایشی را دنبال نکرده است و به نظر نمی‌رسد کوشش‌های او برای توصیف دقیق اشیاء، علی‌رغم تاثیر غیرقابل‌انکاری که در تاریخ ادبیات خواهد داشت، بتواند در تاریخ سینما تاثیر چشمگیری داشته باشد.

با این‌همه روب - گریه نقش مهمی در پیدا کردن تعریف جدیدی از رابطه متقابل فرم و محتوا داشته است و به احتمال زیاد نتایج کار او تاثیرات عمیق و پر دامنه‌ای در این زمینه از کاربردهای سینمایی خواهد داشت. چرا که روش او که در ادبیات - به علت یکنواختی کلمات گسترده شده بر صفحه کاغذ - ممکن است خسته‌کننده باشد، در سینما می‌تواند در سطح‌های مختلف از محتوای فیلم تاثیر بگذارد. الگوی پرداخت یک مضمون یا تم به صورت‌های مختلف یا به اصطلاح الگوی تم و واریاسیون که او در ادبیات به کار برده، در سینما با توجه به ماهیت ترکیبی این هنر، امکانات گسترده‌تری را باز خواهد کرد. و بی‌شک به همین دلیل است که این هنرمند خلاق با آنچنان شور و شوقی به فیلمسازی روی آورده که از نویسنده‌ای در معیار او شگفت‌انگیز است.

برای درک اهمیت کار روب - گریه بی‌مناسبت نخواهد بود که به دومین رمان او تماشاگر (Le Voyeur) که نمونه نسبتاً ساده‌ای است، نظری بیافکنیم. داستان کتاب (یا به اصطلاح محتوای آن) بصورت پهبسته‌ای گسترش می‌یابد و فقط در نیمه‌راه با یک حذف زمانی، گسسته می‌شود و تنها حادثه کتاب - یک جنایت - در همین فاصله زمانی حذف‌شده رخ می‌دهد. این الگو - خط پهبسته‌ای که در نیمه‌راه توسط یک شکاف یا تلخیص زمانی پاره می‌شود - در تمام سطوح داستان، از یک جمله ساده گرفته تا طرح کلی رمان تکرار می‌شود. از این نظر است که رمان‌های او برای فیلمسازان اهمیت پیدا می‌کند. روب - گریه طرح داستانی

گسترش‌یافته‌ای می‌آفریند که همانند یک بلور از یک یاخته یا دره اولیه منشعب می‌شود و بدین‌ترتیب هستی جدیدی پدید می‌آید که حتی عناصر متضاد آن در بافتی کاملاً "مسجم بهم پیوند شده‌اند، چرا که در تمام رویه‌های این هستی بلورمانند، یاخته اولیه‌ای که همه ساختار از آن ریشه گرفته به‌طرز کم‌وبیش مشهود، منعکس است. هیچیک از رمان‌هایی که براساس الگوهای قرن نوزدهم نوشته شده باشد، از نظر یگانگی سبک و ساختار حتی با ضعیف‌ترین رمان روب - گریه قابل‌مقایسه نیست، و اگر سینما همانند موسیقی بتواند (که به‌تحقیق می‌تواند) با کسب یگانگی بافت در ارتباط متقابل همه اجزای متشکله یک فیلم، به‌امکانات تازه‌ای دست یابد، آنگاه به‌الگوهای که طی چهل سال گذشته، ادبیات به‌فيلم ارزانی داشته نیازی نخواهد بود، ولی موضوعات این الگوهای داستانی کهنه هنوز می‌تواند به‌کار آید، در صورتی که فیلمساز بتواند با تعقل درست از آنها طرح‌ها و ساختارهای سینمایی بیرون بکشد، با چنین تعقل و نتیجه‌گیری درستی، محتوای سینمایی می‌تواند به‌صورتی کاملاً "مستقل از تحول مضامین مشابه در ادبیات، بسط و تکامل یابد. مقایسه هوس‌های ماریان (Les Caprices de Marianne) نوشته آلرود دوموسه با قاعده بازی رنوار این نکته را روشن خواهد ساخت.

در نخستین فیلمنامه به‌رآنجام‌رسیده‌اش - سال گذشته در مارین‌باد - روب - گریه با دقتی حتی بیش از آنچه که در رمان تماشاگر به‌کار رفته، در جستجوی یگانگی کامل‌تری در پیوند متقابل اجزای فیلم است. هر نما و هر حادثه در فیلم به‌بنده را به یک یا چند لحظه دیگر از فیلم بازگست می‌دهد - چه از طریق تشابه، چه بصورت پرداخت‌های متفاوت موضوع واحد و گاه نیز به کمک تضادها، روب - گریه و آلتن رنه با روی آوردن به حافظه بیننده و با محک‌زدن توانایی او برای یادآوری جزئیاتی که پیش روی او می‌گسترند، اثری آفریند که در آن موضوع اساسی فیلم - خاطره کاملاً "متفاوت به شخصیت از یک واقعه - در هر لحظه‌اش در یک مقیاس کوچک نمودار است. این یگانگی مداوم موضوع، پیونده را در دیال‌کراس رشته‌های بی‌اندازه متنوعی که درهم تنیده شده‌اند و هر نما را تقریباً "به هر نمای دیگر در فیلم پیوند می‌دهند، کمک می‌کند و ضمناً "حرکت خطی آفریده‌شده توسط موسناژ را تقویت می‌کند. مناسفانه دکوپاژ و تدوین سال گذشته در مارین‌باد درآفرینش این شبکه از روابط متقابل که در اصل از گسترش داستانی یا دراماتیک فیلم و به یک معنی از محتوای تصاویر ریشه می‌گیرد، باندازه کافی شرکت ندارند. دوربین فقط به این قناعت می‌کند که حول حوادث، حرکات پیچیده‌ای اجرا کند بی‌آنکه یک ارتباط دیالکتیکی واقعی بین لحظات شرکت دوربین در حادثه و نظارت غیرفعال آن بر صحنه - که اساس داستان یک عشق را تشکیل می‌دهد - ایجاد کند. از این‌نظر سال گذشته در مارین‌باد شاید از یک داستان ساده سبز ناموفق‌تر باشد. تنها در برخی از صحنه‌ها پیوند نماها از انسجام برخوردار است، مثل صحنه‌های اتاق‌خوابی که پیوسته دیگرگون می‌شود یا صحنه‌هایی که در تراس اتاق خواب می‌گذرد. ولی محدودیت‌هایی از این دست، با توجه به‌اینکه سال گذشته در مارین‌باد نشانه پیشرفت بزرگی در تاریخ سینما به‌ویژه در جهت تلفیق محتوای فیلم در بافت کلی آن بشمار می‌رود بی اهمیت است.

این داوری در مورد نخستین فیلمی که روب - گریه خود کارگردانی کرد، فناپذیر (L'Immortelle)

نیز صدق می‌کند. متأسفانه در زمان بحث این فیلم من و تعدادی از دوستانم با مقایسه عجولانه آن با شکوه و غنای تصویری سال گذشته در مارین‌باد، ارزش واقعی آن را درک نکردیم. درست است که از عناصر سازنده بافت مشهود فیلم، فقط نوار صوتی میشل فابو در تلاش برای دستیابی به نوعی از یگانگی و یکدستی که تا آن زمان بی‌سابقه بوده، سهم دارد. ولی نباید از فیلمساز کاملاً بی‌تجربه‌ای انتظار می‌داشتیم یک اثر کاملاً منسجم بیاورند درحالی‌که فقط تعداد کمی از فیلمسازان باتجربه چنین آثاری ساخته‌اند.

عقیده عمومی بر این است که سال گذشته در مارین‌باد و فناناپذیر آثار بفرنجی هستند. این عقیده ناشی از سوءتفاهمی است که باید شکافته شود. موضوع... مارین‌باد می‌تواند بفرنج باشد اگر اصرار داشته باشیم که حوادث روی پرده سینما باید بر مبنای یک حقیقت واحد که همه‌چیز را روشن می‌سازد، استوار باشد و هر فیلمی باید کلیدی داشته باشد که به کمک آن تماشاگر بتواند تضادهای را حل کند و بتواند مثلاً شخصیت‌های خوب و بد یا واقعیت و تخیل را از هم جدا سازد. همانطور که سازندگان... مارین‌باد گفته‌اند این فیلم چنین کلیدی ندارد. تضادهای کلامی و تصویری درست دات این فیلم را تشکیل می‌دهند. این تضادها موضوع فیلم را پنهان نمی‌سازند، بلکه دقیقاً در موضوع فیلم ریشه دارند، و به همین دلیل است که می‌گوئیم موضوع این فیلم عامل اساسی در شکل‌گیری نهایی آنست. از برخی نظرها... مارین‌باد و فناناپذیر هر دو فیلم‌های مریخی هستند. هیچ چیز پوشیده نیست و هیچ چیز در فیلم نیست که مستقیماً مشهود نباشد و رمز و معنای آن جایی مثلاً در ذهن سازندگان فیلم پنهان باشد. این فیلم‌ها به تفسیر نیازی ندارند. فقط باید آنها را با ذهنی ساده و آموخته‌نشده دید. هیچ چیز بیشتر از جستجو برای مفاهیم پنهان‌شده و رای شیکه تودرتوئی که برای مسحور کردن ذهن و دیده ما ساخته شده احساس لذت‌بخش کم‌شدن در این دالان‌های پیچ در پیچ را خراب نمی‌کند.

معانی پنهان را البته همیشه می‌توان پیدا کرد، و در این فیلم‌ها صدها هزارها معانی می‌توان پیدا کرد، اگر که بپننده چنین تمایلی داشته باشد. ولی مک‌ست و لوئی فویاد به ما آموختند که سینما حتی در سطح بسیار عالی می‌تواند صرفاً یک تجربه مستقیم و بی‌نیاز از تفسیر و تعبیر برای کشف معانی پنهان باشد. و هرچند که ممکن است عجیب جلوه کند، حقیقت اینست که فیلم‌هایی مثل... مارین‌باد و فناناپذیر ادامه‌دهنده همان سنت اصیل سینما هستند. این گفته فقط بیان دیگری از این حقیقت است که محتوای فیلم در ساده‌ترین مفهومش به معنای خلاصه حوادث است. حتی اگر در مواردی حوادث صرفاً ذهنی باشد.

البته فیلم‌هایی هستند که به دلایل مختلف بفرنج هستند و موضوع آنها کم‌وبیش پوشیده است. و در اینجا می‌توانیم این سؤال را مطرح کنیم که محتوای این فیلم‌ها چه نقشی دارد و اینگونه فیلم‌ها را چگونه باید دید و تفسیر کرد؟

براحتی و بی‌آنکه لازم باشد فهرستی از هروع قابل‌تصور از فیلم‌های بفرنج یا مشکل‌نهیہ کنیم، می‌توانیم چندنوع اساسی از این گروه از فیلم‌ها را مشخص کنیم. از یکسو فیلم‌هایی هستند که یک

موضوع ساده را با حاشیه‌گویی و پرداختن به فرعیات می‌پوشانند و تماشاگر از ورای نقاب پرنقش‌ونگاری که بدین ترتیب ترسیم می‌شود، فقط به گوشه‌هایی از محتوای اصلی نظر می‌افکند. این فن گاه توسط کارگردانی به کار برده می‌شود که موضوع فیلمی را که به ناچار می‌سازند، دوشان خود می‌داند. در آمریکا چند فیلم زیبا و نسبتاً "بفرنج با این روش ساخته شد از جمله فیلم *بوسه مرگبار* (Kiss Me Deadly) رابرت آلدریج. ولی کسیکه بیش از همه از این روش نتایج سودمندی به دست آورده زان - لوک گودار است. او فیلم *پی‌پروی دیوانه* را با یک داستان پلیسی - جنایی شروع می‌کند و بعد پی‌رو در باپستی موضوع را در ابهام فرو می‌برد. اگر فقط به توضیحات عمداً "گمراه‌کننده‌ای که گاه و بیگاه داده می‌شود، متکی باشیم، تعدادی از حوادث فیلم کاملاً "غیرقابل درک خواهد بود. ادبا بی‌شک خواهند گفت که موضوع واقعی *پی‌پروی دیوانه* عشق ماریان و فردیناند است یا چیزی در ردیف "رنج و سرمستی روح رومانستیک مدرن". ولی همانطور که بیشتر اشاره شد، محتوای یک فیلم، نیروی محرکه اساسی آن، نطفه‌ای است که شکل و طرح فیلم از آن می‌روید، و در داستان پلیسی - جنایی انتخابی گودار، این توانایی نهفته است. "عشق" یا "فلسفه زندگی" مقوله‌های قابل‌بحثی هستند ولی نمی‌توانند بخودی خود محتوای یک فیلم باشند.

گودار برای شکل دادن به فیلمش به محتوای خاص فیلم *پی‌پروی دیوانه* نیاز داشت، اما در فرآیند شکل‌یابی فیلم، محتوا کم‌وبیش از نظر ناپدید می‌شود. عبارت "کم‌وبیش" را دانسته و با منظور خاصی به کار برده‌ام. بدین معنی که خط داستانی اولیه می‌توانست بکلی از نظر ناپدید شود (همانگونه که در فیلم مذکور - مونت از داستان موپاسان که ظاهراً "مبنای فیلم را تشکیل می‌دهد، نشانی نیست). در چنین صورتی *پی‌پروی دیوانه* به گشت‌وگذار مردی با صداقت و صفای خارق‌العاده همراه زنی که او را به نابودی می‌کشاند، محدود می‌شد ولی در عین حال یکی از نقاط اتکایش را از دست می‌داد. آنچه گودار از داستان می‌داند با آن که تماشاگر می‌بیند، متفاوت است و گودار گاه به گاه محتوا را آنطور که خود می‌داند نشان می‌دهد تا به تماشاگر یادآوری کند که او محتوا را خیلی بهتر از تماشاگر می‌شناسد و عمداً "آن را پنهان نگه داشته است. در سطح ایجاد ارتباط و گفتگو با تماشاگر این کار به معنای آنست که گودار داستان خود را در سطحی جهانی مطرح می‌کند. ولی نکته مهمتر اینست که این روش داستان‌گویی نوعی کشش دیالکتیکی بین محتوا و نحوه بیان می‌آفریند - پاره‌هایی از محتوا آشکار و سپس ناپدید می‌شود و آهنگ این تناوب دقیقاً "مناسب ساختار ناپیوسته فیلم است. در فیلم ساخت آمریکا (Made in U.S.A.) گودار این اصل را بطور کامل‌تری به کار می‌بندد. ولی این فیلم بخاطر اینکه با سهل‌انگاری ساخته شد و مهمتر از همه بخاطر طول زمان نمایش فیلم آن، چیزی افزون بر دیالکتیک عرضه شده در *پی‌پروی دیوانه* دربر ندارد. خواننده بی‌شک توجه دارد که در رابطه با *پی‌پروی دیوانه* واژه "ناپوسته" را به کار بردم. فیلم مزبور همراه با گذران زندگی و زن شوهردار بخشی از کوشش گودار برای رهائی از قید اشکال سنتی داستان‌گویی است که از اندیشه تداوم و وحدت حادثه که از مشخصات سبک رمان‌نویسی قرن نوزدهم است سرچشمه می‌گیرد. همچنین این فیلم نماینده پیشرفتی بزرگ در جهت آفرینش اشکال نو داستان‌گویی به صورت کولاز

یا ترکیب عناصر ناجور و براساس ناپیوستگی در لحن و سبک فیلم و مواد اولیه سازنده است. اینگونه ناپیوستگی بیشتر در رابطه با دیالکتیک مواد اولیه سینمایی بررسی شد، ولی اینجا باید از دیدگاه جدیدی با توجه به محتوای فیلم به آن بپردازیم. گودار در صدد آفرینش سبک داستانگویی جدیدی است که در آن موضوع فیلم محور ناپیدائی است که ناپیوستگی، حول آن ساختار می‌یابد، و گزینش محتوا برای پی‌روی دیوانه و اخذ تصمیم درمورد نقشی که محتوا می‌بایست در ساختار فیلم داشته باشد، دقیقاً با توجه به این سبک داستانگویی انجام گرفته است. کوشش گودار برای سازماندهی ناپیوستگی، که زیربای همه کارهای اوست، درست در نقطه مقابل روش روب-گریه است که در سه فیلم اولش کوشیده یگانگی و حتی تداوم چشمگیری بیافریند (البته در این جریان او یگانگی ملوس رمان‌نویسی را که از طریق وحدت سبک و تداوم شخصیت‌ها و حوادث به دست می‌آید، دگرگون ساخت و از نو تنظیم کرد). نهایت هدف او دستیابی به وحدت کلی و جامعی است که در آن همه عناصر داستانی و ساختاری فیلم در ارتباط فشرده و متقابلاً "تقویت‌کننده" باشند. دو روش فوق هر قدر هم که نامشابه بنظر آیند، از جمله شریک‌ترین روش‌های فیلمسازی معاصر هستند.

در حفاصل بین محتوای ساده ولی پنهان پی‌روی دیوانه و محتوای ظاهراً "پوشیده ولی درواقع پیچیده و غیرمتعارف... مارین باد و فناپذیر، یک‌نوع دیگر از محتوای پنهان می‌توان مشخص کرد که از نظر ماهیت و نقش ساختاری با پی‌روی دیوانه و ساخت آمریکا تفاوت دارد. این نوع سوم از محتوا شامل آنچیزی است که آن را می‌توان "روانشناسی اشارات" نامید. چیزی که در این مورد پنهان نگهداشته می‌شود نه رفتار مشهود شخصیت‌ها است و نه حوادث خارجی که رفتار شخصیت‌ها را تعیین می‌کند، آنچه در این گروه فیلم‌ها پنهان می‌ماند انگیزه‌های درونی آنها یا اصولی است که بر دنیای درونی و ناشناخته آنان حاکم است یا چیزی که موریس بلانشو (Maurice Blanchot) "مرکز ناشناخته هرچیز" می‌نامد. برای آندسته از کارگردانان معاصر که در جستجوی موضوعات مناسب با نیازهای زبان جدیدی که دارد در سینما شکل می‌گیرد هستند، مقاله‌ها و رمان‌های بلانشو می‌تواند نکات آموزنده‌ای دربر داشته باشد. بی‌شک برگرداندن یک رمان بلانشو به فیلم تلاش بیپایوده‌ای است، چرا که مضامین رمان‌های او فقط مناسب زمینه‌های صرفاً ادبی هستند. با اینحال می‌توان مضامین دیگری یافت که بطرز مشابهی در یک چهارچوب کاملاً "سینمایی" نقش داشته باشند.

ولی اینگونه مضامین را در چه زمینه‌هایی و به چه نحو می‌توان کشف کرد؟ بلانشو از یک دیدگاه ادبی تعریف ظریف و جالبی از اینگونه مضامین ارائه کرده است و من می‌گویم - حتی اگر کار من در مقایسه با آنچه که بلانشو انجام داده کودکانه جلوه کند - از یک دیدگاه سینمایی تعریف مشابهی ارائه دهم. از یک دید کلی می‌توان گفت که این نوع محتوای پنهان فقط با یک بررسی دقیق قابل‌درک است، حتی اگر همانند مضامینی که برخی از مستقدین در تصویرهای پیچیده و تودرتوی... مارین باد کشف می‌کنند، نامشهود باشد. برخلاف فیلم‌های روب-گریه که گفتیم چیزی را پنهان نمی‌کند، موضوع‌های مورد بحث در بطن فیلم بطور سهفته ولی واقعی حضور دارند و اگر از طریق استعاره‌هایی شخصی و خصوصی بیان

می‌شوند شاید به این علت است که طرح‌کننده استعاره نمی‌خواسته یا نمی‌توانسته است آنها را به صورتی دیگر بهمان کند. اینگونه استعاره‌ها معمولاً به دنیای درونی یا ذهنیت یک هنرمند وابسته‌اند و خارج از آن فاقد یک مفهوم مستقل هستند و از این نظر شاید به یک معنی قابل درک نباشند. تفسیر این استعاره‌ها همانقدر غیرضروری است که تفسیر فیلم‌ها و رمان‌های روب – گریه هست. و اصرار برای تفسیر و روشن ساختن این "مرکز ناشناخته هرچیز" هرچند که این مرکز در ذهن خالق اثر وجود داشته باشد، ضرورتاً^۳ شمر بخشی نیست.

به دلایل روشن تاکنون تعداد کمی فیلم براساس مضامینی که مورد نظر بلانشو است ساخته شده، منتهی بدیک فیلم بخصوص باید اشاره کنم که گام بزرگی در جهت حل مسئله "محتوای" فیلم برمی‌دارد و با ترکیبی از دو روش پی‌بروی دیوانه و ... مارین باد از امتیازات هردو روش بهره می‌گیرد. به تصور من این روش ترکیبی بر روش‌های دیگری که اشاره شد، ترجیح دارد، چرا که معتقدم امکانات زیادی برای گسترش و باروری دارد. فیلم مورد نظر پرسونا، شاید زیباترین آفریده اینگمار برگمن است. کارگردانی که طی سال‌های متمادی شاهد تحولات زیادی در کارش بوده‌ایم. معمولاً گفته می‌شود که خط اصلی داستان این فیلم حول مبادله شخصیت‌ها دور می‌زند، این تفسیر اگر هم درست باشد و اگر این همان چیزی باشد که برگمن در نظر داشته، باز مانع بزرگی بر سر راه درک صحیح و کامل این اثر است. این تفسیر شاید بیشتر حوادث مرموز این فیلم را که آگاهانه به رنج است "تشریح" کند، ولی در عین حال این تفسیر نقابی است بر شبکه بزرگی از روابط متقابل پیچیده و متضاد که همه حوادث را به هم می‌پیوندد و ساختار بزرگ فیلم را تشکیل می‌دهد. مرکز ناپیدای فیلم – هرچه که هست و حتی اگر موضوع مبادله شخصیت‌ها را هم دربر داشته باشد – وسیله‌ای است در دست برگمن برای بهم پیوستن تصاویر و حوادث در یک بافت منسجم و پررمز و اشاره، و معانی چندپهلوی تصاویر و حوادث هم ناشی از ابهام ذاتی آنهاست و هم ناشی از این حقیقت که کلید اصلی فیلم – که از آغاز تا پایان پنهان می‌ماند – فقط و فقط در دست برگمن است. به نظر می‌رسد در مورد تک تک صحنه‌های این فیلم پیوسته تفسیرهای جدید ارائه می‌شود، مثلاً "تفسیر تهاجم شهوانی در صحنه شیشه شکسته براساس نظرات فروید آسان و بسیار وسوسه‌انگیز است. ولی آیا چنین تفسیری ما را به واقعیت ملموس این صحنه نزدیک‌تر می‌کند؟ آیا بهتر نیست این صحنه را همانگونه که گسترش می‌یابد تجربه کنیم و نگرانی ناشی از انتظار بی‌پایان را با تمام تاثیر نیرومندش حس کنیم؟ هرچه صحنه به درازا می‌کشد رفتار شخصیت‌ها غیرعادی‌تر می‌نماید و صحنه که در آغاز فایده کشش است – به خاطر اینکه با نمایی آغاز می‌شود که فضای زیادی را دربر می‌گیرد – کیفیتی بحرانی و غیرقابل تحمل پیدا می‌کند. و زخمی که سرانجام ایجاد می‌شود، هرچند بی‌اهمیت است و شخصیت‌های داستان آن را نادیده می‌گیرند، در یک تجربه مستقیم و در چهارچوب گسترش دراماتیک و تصویری این صحنه، کیفیت تهاجم آمیز یک قطع عضو هولناک را در تماشاگر ایجاد می‌کند.

به نظر می‌رسد اصل اساسی روش برگمن بهتر از همه وقتی آشکار می‌شود که او عناصری بیگانه با داستان را بی‌مقدمه وارد فیلم می‌کند. در واقع روش برگمن نمونه کامل‌تر و رضایتبخش‌تری از اندیشه جاذبه

وابستگی (Attraction by affinities) آیزنشتاین است، تکنیکی که در کارهای استاد روسی اغلب صورت استعاره‌های نسبتاً ناشیانه‌ای دارد و خود او در سال‌های پختگی آن را کنار گذاشت. در فیلم خط عمومی (The General Line) شاهد یکی از پیچیده‌ترین نمونه از کاربرد این تکنیک هستیم، در یک صحنه از این فیلم فوران آب از لوله، شادی روستائیان را از به‌دست آوردن ماشین خامه‌گیری بهمان می‌کند و در عین حال با درآمیختن با تصویر بیرون ریختن خامه از ماشین، استعاره تصویری بدیعی می‌آفریند. در مورد برگمن استعاره تصویری با نقش مشخص‌تری در طرح کلی فیلم تلفیق شده است و ضمناً استعاره برگمن در عین حال که انتزاعی‌تر است (بدین معنی که به هیچ یک از عناصر متشکله فیلم ارتباط ندارد) ملموس‌تر نیز هست، چرا که عناصر بیگانه‌ای که او وارد اثر سینمایی خود می‌کند شامل موادی است که تماشاگر با آنها روبروست (فیلم، پرده سینما و پروژکتور). آگاهی ما از این ویژگی قابل لمس نه فقط به این خاطر است که لفزیدن فیلم از دریچه پروژکتور یا سوختن و پاره شدن نوار فیلم بهمان نشان داده می‌شود، بلکه همچنین به این خاطر که سبک سریع مونتاز برگمن در این نوع صحنه‌ها - که هدف آن اغلب تاثیر گذاردن در ناخودآگاه است - بهمان امکان می‌دهد بلا درنگ از ماهیت تصویر سینمایی به عنوان نوار سلولوئید آگاه شویم - خیلی بهتر از موقعی که صحنه‌های عادی را تماشا می‌کنیم و فرصت (و فضای) کافی برای فراموش کردن اینکه سرگرم تماشای فیلم هستیم، داریم. نوسانات بین آگاهی ناگهانی ما از اینکه سرگرم تماشای فیلم هستیم، و آگاهی ناقص یا عدم آگاهی ما از این واقعیت، همانقدر به دیالکتیک نقش‌ها و مواد متشکله فیلم که بیشتر تشریح شد، مربوط است که با فاصله‌گذاری برتولد برشت نزدیک می‌باشد. از این دیدگاه به نظر می‌رسد که برگمن به یک ترکیب یا سنتز بین دو گرایش که بررسی شد، دست یافته است: یک، گرایشی که در جهت رسیدن به یگانگی ارگانیک از طریق ایجاد ارتباط متقابل بین عناصر پیچیده و مبهم حرکت می‌کند و دیگر، گرایشی که درصدد آفرینش ساختار براساس ناپوستگی و ناهمگونی عناصر است، و ارتباط دیالکتیکی بین پیوسته و ناپیوسته یکی از اجزای مهم در ریتم بنیانی پرسونا است.

بدیهی است که در این فصل فهرست جامعی از انواع محتوای فیلم‌های معاصر و نقش این نوع محتوا در فیلم‌های داستانی ارائه نشده است. به علاوه فیلم‌های غیرداستانی مثل دختران چلسی نیز مسائلی ویژه خود دارند. با اینهمه احساس می‌کنم سهمی از وظیفه‌ای را که برای خود تعیین کرده بودم، به انجام رساندم. و این وظیفه عبارت است از تعیین مسئولیت‌هایی که فیلمسازان باید قاطعانه با آن روبرو شوند. محتوای فیلم دیگر نباید تحت تاثیر علاقه‌مندی‌های گذرای ادبی یا درگیری‌های محقر روزانه با توجه به سلیقه تماشاگران انتخاب شود. ما دست به آفرینش زبان سینمایی جدیدی زده‌ایم و ناگزیر باید در جستجوی مضامینی که مناسب نیازهای این زبان جدید هستند، باشیم. به علاوه این زبان سینمایی موجب پیدایش نوع جدیدی از محتوای سینمایی شده که برای متمایز ساختن آن از عنوان قدیمی "سنتد" آن را محتوای "غیرداستانی" می‌خوانم. این نوع محتوا نقشی کاملاً متفاوت با محتوایی که داستانی نامیده‌ام دارند و آخرین فصل از کتاب را به بررسی آنها اختصاص داده‌ام.

یادداشت‌ها

۱. مجله گایه دو سینما، شماره ۱۹۵.
۲. به نظر می‌رسد (یا دست‌کم در ۱۹۶۷ می‌رسید) که فیلم ساخت آمریکا بی‌جهت کش داده شده است تا به زمان نمایش قابل‌قبول پخش‌کنندگان نزدیک شود. ولی اکنون که مسائل مربوط به سازماندهی فواصل زمانی در چهارچوب طرح کلی فیلم بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد و این نوع سازماندهی البته توجه دقیقتری را از تماشاگر و حافظه‌اش می‌طلبد، به تدریج آشکار خواهد شد که زمان نمایش قراردادی (۹۰ دقیقه) که شاید مناسب زمان‌های فشرده سینمای تجارتي باشد، مبنای درستی ندارد. سنا از بهترین فیلم‌های مارسل هانن (تا سال ۱۹۶۷) فقط یک ساعت طول می‌کشد و شاید به همین دلیل است که این فیلم‌ها ناشناخته مانده‌اند. (فیلم بهار Le Printemps که در ۱۹۷۱ ساخته شد و چیزی درحد یک شاهکار است ۸۵ دقیقه طول می‌کشد و در عوض زمستان (L'Hiver) بی‌جهت تا ۸۵ دقیقه کش داده شده است و این به نظر می‌رسد که نظریه مرا ثابت می‌کند.) تصور می‌کنم این گرایش بسوی فیلم‌های کوتاه‌تر اگر که روش پخش و نمایش فیلم نظم و ترتیب معقول‌تری پیدا کند، عمومی‌تر بشود. البته نوعی دیگر از فیلم‌ها (مثلاً "دختران جلسی و سایر فیلم‌های زیرزمینی") طبعاً "درجهت طولانی‌تر شدن گرایش خواهند داشت. بهر صورت آینده نشان خواهد داد که تطبیق زمان نمایش با زمان مناسب هر فیلم شریک خواهد بود یا نه.
۳. سوزان زونتاک (Susan Sontag) در کتاب علیه تفسیر (Against Interpretation) می‌نویسد، "بیشتر تفسیرهای ادبی و هنری معاصر چیزی بیش از یک کوشش کوتاه‌بینانه برای تجاوز به اثر هنری نیست. هنر واقعی توانایی آن را دارد که ما را نگران کند، ولی مفسر با تقلیل اثر هنری به محتوای آن و بعد تجزیه و تحلیل این محتوا، جوهر اصلی و کیفیت نگران‌کننده اثر هنری را از آن می‌گیرد و آن را به اصطلاح رام می‌کند."

فصل دهم

محتوای غیرداستانی

از نخستین روزهای سینما، گذشته از پیشگامانی که فیلم را وسیله سودآوری برای سرگرم کردن مردم شناختند، کسان دیگری هم بودند که فیلم را در درجه اول وسیله‌ای برای آموزش توده و حتی تبلیغ و القاء یک خط فکری خاص می‌دانستند. یکی از اساسی‌ترین اصول عقیدتی اشخاصی مثل آتی‌ین ماری یا لومی‌یر در دوران اولیه سینما این بود که بشر با اختراع دوربین فیلمبرداری به‌هزار بی‌نظیری برای ضبط و تسخیر دنیای واقعی دست یافته است. از نظر آنها وظیفه اساسی و رسالت واقعی سینما کمک به پیشرفت دانش - ایده‌آل بزرگ آغاز قرن بیستم - و متحول ساختن شناخت انسان از جهان بود.

همزمان با پیدایش سینمای ناطق، و در اوج شکوفایی فیلمسازی مستند که هدف نهایی آن ستایش واقعیت بود، جان گریسون (John Grierson) تهیه‌کننده فیلم و نظریه‌پرداز انگلیسی کوشید براساس کیفیت واقعیت‌نمایانه و ملموس تصویر سینمایی که از نظر او مهمترین جنبه از ویژگی فیلم است، اصول اخلاقی مشخصی برای سینما وضع کند. از نظر گریسون سینما ضرورتاً "متعهد است": "هدف فیلمسازی مستند چیزی بیش از این نیست که واقعیت‌های زمانه را به‌هر صورتی که تخیل را برمی‌انگیزد و از نظر جزئیات مشاهدات تا سرحد امکان غنی باشد، بر پرده سینما نشان دهد. این بینش در یک سطح خاص شاید درحد طرزتفکر یک روزنامه‌نگار باشد و در سطحی دیگر می‌تواند تا حد شعر و درام تعالی یابد. و باز در سطحی دیگر کیفیت هنری آن فقط تابع صراحت و شفافیت سبک بیان آن خواهد بود." ^۱ این اعتقاد، گریسون را بر آن داشت تا هرگونه فیلمبرداری استودیویی را محکوم کند.

این تعصب که تا مدت‌ها گریه‌انگیز شمار زیادی از فیلمسازان جدی بود، تأثیری غیرمستقیم ولی عمیق

به دو صورت بر تکامل سینما گذارد: از یک سو این گرایش در بسیاری از کارگردانان با استعداد به ویژه در انگلستان و آمریکا و نیز در فرانسه و ایتالیا احساس عمیقی از مسئولیت اجتماعی ایجاد کرد. فرض بر این بود که فیلمساز به خاطر عامه پسند بودن هنرش و نیز به خاطر کیفیت واقعیت‌گرایانه سینما باید بیش از سایر هنرمندان در قبال مسائل اجتماعی احساس مسئولیت داشته باشد. منتهی این احساس در کار فیلمسازان اغلب آنچنان انحرافی ایجاد می‌کرد که برداشت آنان را از ماده اصلی فیلم به عنوان هنر مخدوش می‌ساخت و نیروی خلاقه آنان را به هدر می‌داد. از سوی دیگر اصول اخلاقی گریسون حتی در همان نوع فیلم‌های داستانی مورد علاقه‌اش، نوعی طبقه‌بندی قایل می‌شود و پیام فیلم را از کیفیت شاعرانه یا هنری آن مجزا می‌پندارد. سادگی ناشیانه این دوگانگی، ویژه مکتب قدیمی فیلمسازی مستند است که ارغاش به تاریخ سینما در برابر هریک از چند فیلم اصل و ممتاز مانند مرد آران (Man of Aran) با چهره ذغالی (Coal Face) صدها فیلم احساساتی و بی‌جوهر از قماش داستان لوئیزیانا یا فیلم‌های آموزشی خشکی است که در اداره پست بریتانیا زیر نظر خود گریسون ساخته شد.

این ملاحظات ما را به قلب موضوع مورد بحث می‌رساند. باید دید چرا فیلم‌های اداره پست از نظر تماشاگر معاصر این چنین بی‌روح و تصنعی می‌نماید. علت اینست که الگوی فیلم غیرداستانی، طی ده سال گذشته از بنیان دگرگون شده و این دگرگونی تا حدی نحوه تکامل سینمای داستانی را روشن ساخته است. در نهایت تمایزی که گریسون بین محتوا و شکل فیلم قایل می‌شود، با نظرات فیلمسازی مثل اوتان - لارا تفاوتی ندارد، همانطور که روش والتر روتن دقیقاً همان نظر فون اشتربگ است. در هر مورد، صرف نظر از اینکه به محتوا یا پرداخت حق تقدم داده شود، وجود یک طبقه‌بندی عمودی مانع از آمیزش شکل و محتوا است - آمیزشی که گریسون معتقد بود در نوشته‌ها و فیلم‌هایش دنبال می‌کند ولی در واقع فقط تعداد کمی از فیلم‌های صرفاً "داستانی مانند فرشته آبی و وامپیر و ام تا آن زمان به آن دسته یافته بودند. بیشتر کوشیدم روشن سازم چگونه این آمیزش به صورتی خیلی پیچیده‌تر از آنچه که گریسون یا حتی آیزنشتاین ممکن بود تصور کنند، در فیلمسازی داستانی معاصر تحقق می‌یابد. این پیچیدگی یک منشاء مشخص دارد: شکل و محتوا دیگر واژه‌های فاقد مفهومی شده‌اند و یک ترکیب پویا از این دو عنصر بر اساس اندیشه‌ای که بنیان کوشش حاضر من است، در حال شکل گرفتن است. فیلمسازان به تدریج متقاعد می‌شوند که همه عناصر فیلم در همه سطح‌ها باید نقشی در طرح کلی فیلم داشته باشند و اینکه شکل همان محتوا است و محتوا می‌تواند آفریننده شکل باشد. محتوای فیلم‌های غیرداستانی معاصر تفاوت مشخصی با محتوای فیلم‌های مستند قدیمی ندارد، ولی آنچه که تعبیر یافته نقشی است که محتوا در زبان سینمایی معاصر ایفا می‌کند، زبان سینمایی امروز با توسل به روش‌هایی مانند وابستگی دیالکتیکی بین مواد سینمایی و بین نقش‌های مختلف دوربین توانسته است دامنه شکل‌پذیری بسیار گسترده‌ای بیابد و البته روش‌های مزبور از یک سو مدیون پیشرفت‌های فنی است (دوربین‌ها و ضبط صوت‌های سیکتر)، و از سوی دیگر متأثر از گسترش مفاهیم سینمایی است از جمله پذیرش مجدد قطع‌های پرش‌دار یا قطع‌هایی که در آنها تغییر محسوسی در زاویه یا اندازه نما رخ نمی‌دهد یا برخی پیوندهای "بد" نماها.

بیشتر دیدیم که محتوای داستانی چه نقشی ایفا می‌کند. اکنون می‌پردازیم به نقش محتوای فیلم‌های غیرداستانی یا دست‌کم دو گروه عمده از این فیلم‌ها یعنی فیلم - مقاله و فیلم آئینی. هر دو نوع از این فیلم‌ها البته شکل‌های بسیار مختلفی می‌توانند داشته باشند و گاه ممکن است یک فیلم واحد به‌هر دو نوع تعلق داشته باشد و این خود ثابت می‌کند که این تقسیم صرفاً "از نظر تمهیل امر بررسی دارای اعتبار است."

برای یک مشاهده‌گر معاصر نخستین نمونه‌های واجداهمیت از گروه فیلم - مقاله، فیلم‌های کوتاه زرز فرانزو است. پس به‌نیم فیلم‌های خون جانوران و هتل معلولین (Hotel des Invalides) از چه نظر با صدها فیلم که موضوع‌های مشابهی دارند، متفاوت است. باید تأکید شود که شباهت فیلم‌های فرانزو با فیلم‌های مستند پیشین فقط ظاهری است. چیزی که برای مستندسازان سبک قدیمی "محتوای" فیلم بود - و درمقایسه با محتوای "فعال" فیلم‌های داستانی، نقش منفعلی داشت - برای فرانزو فقط یک مضمون یا تم است که او با گسترش و حتی تفسیر آن به محتوای فیلمش که نقشی "فعال" دارد، دست پیدا می‌کند.

هدف مستندسازان مکتب قدیم عبارت بود از ارائه تصویری کاملاً "عینی از آن بخش از جهان که موضوع فیلمبرداری آنان را تشکیل می‌داد. برای آنان اینگونه نسخه‌برداری از واقعیت از نظر عقلانی ارضاءکننده، از نظر بصری دلچسب و در نتیجه قابل‌توجه بود. از این دیدگاه عینی خون جانوران و هتل معلولین فیلم‌های مستندی نیستند، چرا که هدف نهائی آنها طرح تز و آنتی‌تز از طریق بافت فیلم است. این دو فیلم محلی برای تعمق هستند و محتوای آنها برخورد اندیشه‌ها است و مهمتر اینکه از این برخورد اندیشه‌ها ساختار پدیدار می‌شود. "آو دقیقاً" از همین خصوصیت است که اصالت خاص این دو فیلم که سبب شدند فیلمسازی غیرداستانی مسیر کاملاً "جدیدی پیدا کند، سرچشمه می‌گیرد. به‌نیم محتوای این فیلم‌ها چگونه نقش خود را ایفا می‌کنند.

زیربنای تصاویر باشکوه هتل معلولین را یک ابهام ظریف ولی اساسی تشکیل می‌دهد، بدین معنی که این فیلم را هم می‌توان اعتراضی بر علیه جنگ دانست و هم (شاید در سطحی کمتر پیچیده که به‌هر حال برای بسیاری از اشخاص منطقی و "طبیعی" می‌ناید) کوششی برای تحریک روحیه میهن‌پرستی (یادآوری می‌کنم که این فیلم به سفارش وزارت جنگ فرانسه تهیه شد). نمائی که ابتدا سینه مزین به انواع مدال یک سرباز پیر و سپس صورت بدشکل و وحشتناک او را نشان می‌دهد، بی‌شک یک تصویر مبهم و دوپهلو است و تلفیق سرود میهنی با نقاشی‌هایی از صحنه‌های کشت و کشتار نیز همین وظیفه را به‌عهده دارد. و چه تصویری بهتر از نمای پایانی فیلم - تصویری از گروهی کودک که شادمانه بسوی افق طوفانی به‌پیش می‌روند - می‌تواند احساس‌های متضاد در بیننده ایجاد کند؟

از نظر تاریخی هتل معلولین نخستین فیلم مستندی است که در آن از سبک پرداخت ویژه فیلم‌های داستانی استفاده شده، بی‌آنکه فیلم مستند عملاً "صورت یک فیلم داستانی را بخود بگیرد - چیزی که در بیشتر فیلم‌های فلاهرنی با نتایج تاسف‌بار رخ می‌دهد. در فیلم فرانزو زوج جوان بازدیدکننده فقط

وسایلهای هستند برای ایجاد نوعی تداوم که همانند سایر اجزای فیلم مبهم است، حال آنکه مرد جوان داستان لوئیزیانا، با هر مفهومی از داستان، یک شخصیت داستانی است.

البته هتل معلولین دارای ویژگی‌هایی است که آن را به فیلم‌های قراردادی داستانی یا مستند نزدیک می‌کند - از جمله یکدست بودن مواد سازنده فیلم، هماهنگی لحن و سبک پرداخت و نیز تداوم فضائی و زمانی. ولی خون جانوران که محتوا و پرداخت ناهماهنگی دارد، سرآغاز سبک ناپیوسته‌ای است که فرانتزو در فیلم‌های بعدی‌اش به‌گوش بیشتر در امکانات آن می‌پردازد. در دو فیلم ملی‌پس بزرگ (Le Grand Meliès) و خانم و آقای کوری (Monsieur et Madame Curie) که کاوشی اندیشمندانه در زندگی این نامداران و از جمله بهترین کارهای فرانتزو بعد از خون جانوران هستند، فیلمساز به‌سبکی تقریباً بی‌سابقه تا آن زمان، صحنه‌های بازسازی‌شده توسط بازیگران حرفه‌ای (براساس خاطرات آشنایان) را با اسناد تصویری موجود و - در مورد فیلم ملی‌پس بزرگ - پاره‌هایی از فیلم‌های ملی‌پس، تلفیق می‌کند. در فیلم اخیر قابلیت اعتمادی که از طریق صحنه‌های ساخته‌شده با اشیاء و اسناد زندگی ملی‌پس مطابق الگوی تابلوهای "طبیعت بی‌جان" به دست می‌آید با تمهیدی کاملاً منطقی و در عین حال غافلگیرکننده - ایفای نقش ملی‌پس توسط پسرش - به صحنه‌های بازسازی‌شده نیز انتقال داده می‌شود. این حضور تاریخی در آخرین نمای فیلم به‌اوج خود می‌رسد و با ظاهر شدن بیوه ملی‌پس در نقش خودش واقعیت و هنر یکی می‌شود و رابطه دیالکتیکی آنها تبلور می‌یابد. البته پیشتر نیز بسیاری از فیلم‌های نیمه‌داستانی از جمله بیوگرافی‌های دیترل (Dieterle) یا فیلم‌های مستند بعدی مثل وان‌گوگ رنه^۴ براساس مواد تصویری مشابهی ساخته شده‌اند. اما از آنجا که این موضوعات تصویری در چهارچوب‌هایی ظاهر می‌شوند که در آنها دیالکتیک فقط در سطح پیش پا افتاده تعویض نما ظاهر می‌شود^۵، ساختارهای حاصله از یک توصیف ساده نقاط درخشان یک زندگی - مشابه یک زندگی‌نامه عادی - چندان پیچیده‌تر به نظر نمی‌آیند.

کاملاً طبیعی است که هنرمندی در حد فرانتزو نخواهد برای مدتی طولانی به ساختن فیلم کوتاه و پذیرش خطر از دست رفتن نیروی خلاقه‌اش تن دردهد. ولی متأسفانه جادوشی که فیلم‌های کوتاه او را آنچنان زنده و جذاب می‌کند در فیلم‌های داستانی بلند او پدیدار نیست. از فیلم‌های کوتاه فرانتزو خیلی‌ها تقلید کردند ولی کار او همچنان بی‌نظیر و یگانه است و به عقیده من او تنها فیلمسازی است که موفق شد با استفاده از مواد و عناصر از پیش موجود، فیلم‌هایی بسازد که حقیقتاً "شایسته عنوان فیلم - مقاله هستند و به تعمق درباره موضوع‌های غیرداستانی می‌پردازند."

در زمینه فیلمسازی داستانی اخیراً "در ایتالیا کوشی نسبتاً غیرمتعارف در این زمینه صورت گرفته که شامل استفاده از عناصر از پیش طرح‌ریزی‌شده (و نه تصادفی) نیز هست. اشاره من به فیلم سالواتوره جولیانو (Salvatore Giuliano) ساخته فرانچسکو روزی است که بی‌شک کمتر به‌اندیشه و بیشتر به وقایع‌نگاری می‌پردازد. این فیلم را شاید بتوان یک خلاصه زندگی دانست که با لحنی ساده و بدون تفکرات شاعرانه فرانتزو بازگو می‌شود. فرانچسکو روزی - شاید در تنها مرحله‌ای از دوران فیلمسازی‌اش که به‌خلاقیت اصل می‌رسد - برپایه موضوعی که مفاهیم و مسائل اجتماعی و سیاسی در ایتالای امروز مطرح

می‌کند، فیلمی بنیان می‌نهد که ساختار آن دقیقاً از ماهیت بفرنج محتوای آن ریشه می‌گیرد. با کمی مبالغه می‌توان ساختار اساسی فیلم را به یک گردباد تشبیه کرد، پاره‌هایی از خشم و هیاهو از برابر چشم می‌گذرد، گاه با توالی زمانی درهم ریخته، اغلب به زحمت قابل فهم و پیوسته و در سطح‌های مختلف در تضاد باهم. به علاوه چنین می‌نماید که این پاره‌ها گرد کانون سرد و خاموش گردباد می‌گردند، جولیانو خود هیچگاه، مگر به صورت جسد بیجان روی پرده نمی‌آید و این نمونه جالبی است از یک استعاره که دست نخورده از سطح محتوا به سطح فرم می‌رسد و در هر دو سطح نقش ایفا می‌کند. گاه به گاه حضور جولیانو در خانه‌ای نه چندان دور از صحنه یا پشت یک در بسته لحظات پردلهره‌ای می‌آفریند، و در لحظاتی دیگر که حوادث هیچگونه ارتباط مستقیم با جولیانو ندارند، دلهره فرومی‌کشد. این تناوب بین لحظات پردلهره و لحظات آرامش از جمله ویژگی‌هایی است که این فیلم را از کوشش‌های مشابه برای بازسازی تاریخی متمایز می‌سازد. اما تفاوت اساسی شاید این باشد: با انتخاب یک مسئله سیاسی روز و با پرداختی بسیار دقیق‌تر و عینی‌تر از آنچه که متداول است، روزی به محتوای فیلم این امکان را می‌دهد که شکل یا فرم فیلم را بیافریند. این نحوه پرداخت چنین موضوعی، اهمیتی اساسی دارد، هرچند که فیلم از نظر بافت تصویری کاملاً "قراردادی است، مواد تصویری به کار برده شده تماماً" یک شکل است (تعویض نقش دور پس از جمله وقتی که مادر جولیانو در نقش خودش ظاهر می‌شود، در ساختار فیلم نقشی فرعی دارد)، و گسترش داستان کاملاً "خطی است، باید بیاد داشته باشیم که این فیلم در ۱۹۶۱ ساخته شده است. و اما این گودار است که از گذران زندگی به بعد اینگونه کارهای آزمایشی را به پیش برده است. او از دو روش مختلف متناوباً "یا همزمان برای رهایی از قیدوبندهایی که محتوای فیلم ایجاد می‌کند، به کار می‌برد: یکی آنکه او محتوای فیلم را - به روشی که بیشتر توضیح دادم - پنهان می‌کند و دیگر اینکه محتوای غیرداستانی برای تعمق درباره واقعیت، آنگونه که می‌بیند، برمی‌گزیند. گودار بیشتر یک مقاله‌نگار یا مباحثه‌گر - بی‌شک کاملاً "بی‌نظیر - است، آنگونه که فقط یک فیلمساز می‌تواند باشد. اینکه اندیشه‌های بیان شده چندان عمیق و ابتکاری نیستند، فاقد اهمیت است. مهم نحوه عرضه این اندیشه‌ها به تماشاگر است. عنصر ویژه کار گودار تماشاگر تعقل و استدلالی است که او برپا می‌کند و نه چندوچون خود اندیشه‌ها. کار گودار را می‌توان "سپه‌ای اندیشه‌ها" خواند ولی در عین حال باید به یاد داشت که پرداخت او اساساً هنری است. به همان ترتیب که مقاله سارتر درباره بودلر علی‌رغم وجه تمایزی که خود سارتر بین هنر و مقاله‌نویسی قایل می‌شود، و صرف نظر از ارزیابی خواننده از عقاید ارائه شده، یک اثر هنری است.

چنین نوآوری‌هایی در آغاز میوه‌های ناپایداری دارد و با آنکه فیلم گذران زندگی بخاطر حفظ یک ارتباط دیالکتیکی بین عناصر داستانی و عناصر غیرداستانی یک توفیق بلا شرط است، مذکور - مؤنث و فیلم گبرای دوسه‌چیزی که از او می‌دانم و نیز بیشک زن چینی - شاید به این خاطر که به تدریج بسوی کارهای آزمایشی پیش می‌روند - آثار موفق نیستند. با اینهمه این فیلم‌ها در جهت آنگونه سینمایی پیش می‌روند که کمال مطلوب فیلمسازی با طابع و استعدادهای ناهمسان است - از ژاک فدر که در صدد بود نوشته‌های مونتئی را به فیلم درآورد تا آیزنشتاین که می‌خواست فیلمی براساس کاپیتال مارکس بسازد:

ایده آل این فیلمسازان آنگونه سینمای اندیشه ناب است که در آن محتوای فیلم به صورت پایه های یک بنای عقلی درمی آید و در عین حال شکل کلی فیلم و بافت تصویری آن را می آفرینند، بی آنکه ماهیت خود را از دست بدهد یا تحریف شود.

بیشتر اشاره کردم که گودار بیش از هر سینماگر مولف دیگر در این جهت پیش رفته است.^۷ با این حال در این زمینه، بخصوص فیلمسازان کمتر شناخته شده ای که برای تلویزیون کار می کنند بر او پیشی گرفته اند. دو نمونه ای که در زیر مطرح می شود نه بخاطر برتری های خاص، بلکه فقط به این خاطر که فیلم های نسبتاً جدیدی هستند و می توانند کم و بیش نشان دهنده ویژگی های کار ایندسته از فیلمسازان باشند. انتخاب شده است. نخستین فیلم انتخاب شده پرونو (Bruno) ساخته ژان - پی-یر لازورناد (Jean-Pierre Lajournade) است. لازورناد موضوع فیلم را متناوباً "از یک دیدگاه اجتماعی و از یک دیدگاه مسئولیت شخصی مورد بررسی قرار می دهد و از این طریق ساختاری منسجم و آگاهانه متغیر بنیان می گذارد که گاه به سبک سینما - حقیقت نزدیک می شود (مثل صحنه مصاحبه بازیگران با رؤسای واقعی یک اداره که به نظر می رسد بازیگران حضور دروین را فراموش کرده اند) و گاه بسوی یک سبک تصنعی چشمگیر و گاه ناشیانه (مثل صحنه های مربوط به کشمکش درونی مردی که تحصیلات را رها کرده و نخستین شغلی را که به او پیشنهاد شده پذیرفته است). گاه انتقال از یک سبک به سبک دیگر به صورت یک پرش غیرمنتظره است و گاه تقریباً نامحسوس مثل صحنه برخورد قهرمان فیلم با دختر پرمدها، جایی که سبک پرتصنع یا بداهه سازی به طرز مضطرب کننده ای درهم می آمیزد (بعلاوه در سراسر فیلم تشخیص ماهیت رابطه دوربین و شخصیت ها اغلب مشکل است).

سریال تلویزیونی بازی های مجلسی (Jeux de Société) ساخته دانیل هونبیل (Danielle Hunebelle)^۸ و ژاک کری به (Jacque Krier) روش دیگری را که مناسب این نوع محتوا است، به نمایش می گذارد. گیرائی خاص این برنامه بیشتر ناشی از سازماندهی آن است تا این موضوع که مسائل اجتماعی با شرکت بازیگران غیر حرفه ای در نقش خودشان بررسی می شود. با آنکه در شطری از داستان های این سریال، ماجرا بطور عمده از طریق صحنه های بازسازی شده ای بیان می شود که متناوباً "به صحنه های مصاحبه با اشخاصی که مستقیماً درگیر با مسئله اجتماعی مورد بررسی هستند و درباره آن اظهار نظر می کنند، قطع می شود، در یک داستان بخصوص با عنوان مرگ یک انسان نجیب (La Mort d'un honnête) برگردان این الگو به کار برده می شود. اینجا صحنه های بازسازی شده فقط به صورتی گسسته به گوشه هایی از ماجرا اشاره دارد. و بخش عمده فیلم به اظهار نظر مصاحبه شوندگان درباره صحنه های مزبور اختصاص می یابد. در چنین وضعیتی تغییر رابطه دوربین با بازیگر که از ویژگی این سریال به طور کلی است، نقش ساختاری چشمگیری پیدا می کند و البته ساختارهای حاصله از یک شعار تو خالی - مسئولیت مطبوعات - ریشه می گیرد. بدین ترتیب روشن است که حتی مسائل غیر واقعی می توانند زمینه ای برای ساختن فیلم های اندیشمندانه ای فراهم آورند که دارای ارزش های هنری نیز باشند.

نگارنده بیشتر اشاره کرده است که تا چه اندازه برای کار آندره اس. لاهارت در ساختن سریال تلویزیونی

سینماگران عصر ما ارزش قایل است. اینجا فقط کافی است یادآور شوم که دیالکتیک بین محتوای داستانی و محتوای غیرداستانی که به نظر می‌رسد وجه مشترک همه فیلم‌های اندیشمندان چندسال اخیر باشد^۱ در کار لا بارت نیز به صورت تناوبی بین مصاحبه‌ها و بریده‌های فیلم که بیشتر به عنوان دیالکتیک مواد متشکله سینمایی مورد بررسی قرار گرفت، به چشم می‌خورد.

اکنون می‌توانم به بررسی نوعی دیگر از فیلم‌های غیرداستانی که فیلم‌های آئینی نامیده‌ام، بپردازم. باید از پیش اعتراف کنم که در حال حاضر تحلیل این گروه از کارهای سینمایی که هنوز در مرحله تکوین هستند، مسائل مختلفی را دربر خواهد داشت.

منشاء فکر سینمای آئینی را باید در فیلم‌های آزمایشی سال‌های بیست و بخصوص در کارهای مان‌ری (Man Ray) و هانس ریشر (Hans Richter) جستجو کرد. ولی این فکر پس از دو نسل بهایی از فیلمسازان تجربی در آمریکای بعد از جنگ ریشه دواند. تقریباً همه فیلم‌های ساخته‌شده توسط گروه آوانگارد کالیفرنیا (۱۹۴۰ تا ۱۹۵۵: کورتیس هارینگتون، مایا درن، جیمز براوتون، سیدنی پیترونی) دارای ویژگی‌های آئینی هستند. نتایج حاصل از بهره‌برداری از امکانات صوری این روش فیلمسازی، افت و خیزهای زیادی داشته و از جمله از تمهید برهم زدن حس جهت‌یابی از طریق پیوند نماها استفاده و سو استفاده‌های زیادی شده است. به نظر من دو فیلم آتش‌بازی (Fire Works) و گشایش گنبد لذات (Inauguration of the Pleasure Dome) - از بهترین ساخته‌های کنت آنکر (Kenneth Anger) - امروزه برجسته‌ترین نمونه از توفیق این گروه از فیلمسازان است. گشایش گنبد لذات شامل مراسمی به تمام معنای کلمه آئینی است که آزادانه از عادات و مراسم جادویی یک فرقه معاصر اقتباس شده است. این مراسم توسط کسانی که برخی از آنان از اعضای فرقه مزبور بوده‌اند، برابر دوربین آنکر اجرا شده و بدین ترتیب بطور ضمنی آمیخته‌ای از واقعیت و تصنع عرضه می‌شود. این فیلم دقیقاً یک آئین نمادین را که برای تماشاگر ناوارد کاملاً نامفهوم است دنبال می‌کند و از این نظر به گروه فیلم‌هایی تعلق دارد که دارای موضوع پنهان هستند. مجموعه نمادهای فیلم، چهارچوبی فراهم می‌آورد که براساس آن طرح‌هایی بدیع و پرنقش‌ونگار از طریق گریم، لباس‌ها، دکور و نورپردازی پدید می‌آید و در عین حال ظفیف تصاویر مختلف با یکدیگر در نهایت به طرح‌های بصری کاملاً انتزاعی می‌انجامد. تنها ایرادی که بر آنکر می‌توان گرفت اینست که اجازه می‌دهد این روش تا حد ملال ادامه یابد.

تبدیل مراسم آئینی به ماده خام سینمایی در چام‌لام (Chumlam) بهترین فیلم ران‌رایس (Ron Rice) - که مرگ نابینگاش سینمای آمریکا را از یکی از اصیل‌ترین استعدادهاش محروم ساخت - با موفقیت بیشتری تحقق می‌یابد. این فیلم علی‌رغم شباهت‌های ظاهری با گشایش گنبد لذات - مثلاً استفاده مداوم از چند تصویر بر روی هم - در پیوند نماها و ایجاد فضای سینمایی دقیقاً از اصول تشریح شده در فصل سوم پیروی می‌کند. ولی بدیع‌ترین ویژگی این فیلم اینست که پیوند فضایی نماها به صورت یک جریان مداوم و سیال درمی‌آید که در آن نماها به عنوان تصاویر مستقل احساس نمی‌شود.

موسای غمزده (Blue Moses) فیلم سیار جالبی استان براکاز (Stan Brakhage) هردو عنصر

اندیشه و مراسم آئینی را دربر دارد. این فیلم که ظاهراً "کاوشی در معمای وضعیت متناقض یک بازیگر است و اشاراتی بسیار غامض به زندگی خصوصی براکاز دارد، درحقیقت یک مقاله آئینی است. در لابلای بافت درهم تنیده دو عنصر مزبور، رشته‌هایی از عوامل متضاد - تصویر بازیگر با گریم دربرابر تصویر بازیگر بدون گریم و به عنوان یک فرد عادی، تصاویر تقریباً "انتزاعی از روستا دربرابر تصاویر ساکن بازیگر در برابر نقش خودش روی پرده سینما، گفتار دربرابر سکوت و غیره - گره خورده است و از این نظر موسای غمزده بهترین کوششی است که تاکنون در سینمای آمریکا برای آفرینش دیالکتیک‌های پیچیده انجام گرفته است.

شاید مهمترین نتیجه‌ای که از این ملاحظات فشرده پیرامون محتوای فیلم می‌توان گرفت، این باشد که برای فیلمسازان معاصر محتوای داستانی و محتوای غیرداستانی نقشی واحد - آفرینش فرم - دارند. در گذشته محتوای فیلم‌های داستانی باتوجه به امکان پرداخت داستان براساس الگوهای ادبی یا استفاده از سبک‌های تصویری پیچیده انتخاب می‌شد. فیلم‌های مستند نیز محدود به دو شق بالا بود. البته بودند فیلمسازانی که قصد داشتند به هر دو هدف دست یابند ولی برای آنها این دوهدف درنهایت از هم منفک بود. انقلابی که اکنون در سینما درحال تکوین است بر اندیشه‌ای ساده استوار است: اینکه محتوا می‌تواند آفریننده فرم باشد و از این نظر انتخاب محتوا یک تصمیم هنری است. این اندیشه دارای سادگی کودکانه‌ای است ولی به هر حال امکانات بیشماری در خود نهفته دارد. این اندیشه به سینما این امکان را خواهد داد تا به جای موسیقی، بر تارک مجموعه فعالیت‌های هنری بنشیند.

یادداشت‌ها

۱. کتاب گریسون درباره مستند

Grierson on Documentary (New York: Praeger Publishers, 1972).

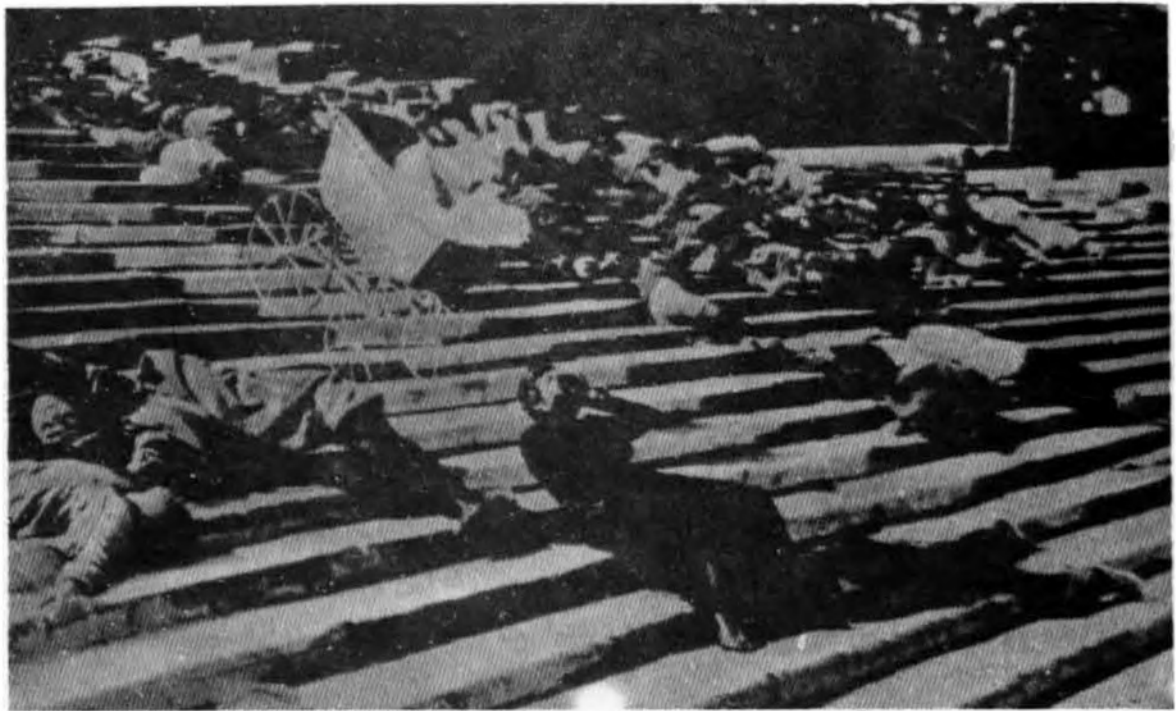
۲. بی شک ژبگاورتوف و لنی ریفن اشتال که در فیلم‌هایشان مردی با دوربین فیلمبرداری و پیروزی اراده کوشیدند نکته‌ای را به اثبات رسانند دوتن از برجسته‌ترین مستندسازان مکتب قدیمی هستند.
۳. ممکن است گفته شود این درست کاری است که واحد فیلمسازی اداره کل پست بریتانیا در صحنه جور کردن نامه‌ها در فیلم پیک شب انجام داد. اما ارزش کار فرانزو در این است که او این روش خاص را در ارتباط دیالکتیکی با چند روش دیگر به کار می‌برد به نحوی که این روش در یک چهارچوب ساختاری جای ویژه خود را پیدا می‌کند. حال آنکه روش یکخواخت واحد فیلمسازی اداره پست خسته‌کننده و ملال‌آور است.

۴. ورتوف خیلی پیشتر در سه سرود برای لنین (Three Songs for Lenin) این روش را به کار برده بود.

۵. بدین معنا که هر تعویض نمائی به اصل تداوم - عدم تداوم بستگی پیدا می کند .
۶. شاید برای تماشاگر ایتالیائی کمتر ابهام داشته باشد .
۷. امروزه در این ادعا اصراری ندارم .
۸. یکی از کارهایی که دانیل هونیهل از آن زمان تاکنون انجام داده ساختن همسایه های سیاه پوست (Blacks for Neighbors) برای تلویزیون آمریکا بوده است .
۹. فیلم های ژان روش (Jean Rouch) در زمینه های جامعه شناسی و نژادشناسی بی شک کارهای اندیشمندانه ای هستند .



ژول و ژیم (فرانسوا تروفو)



دژمنا و پوتمکین (سرگئی آیزنشتاین)



مرد آران (راهبرت فلاهرتی)



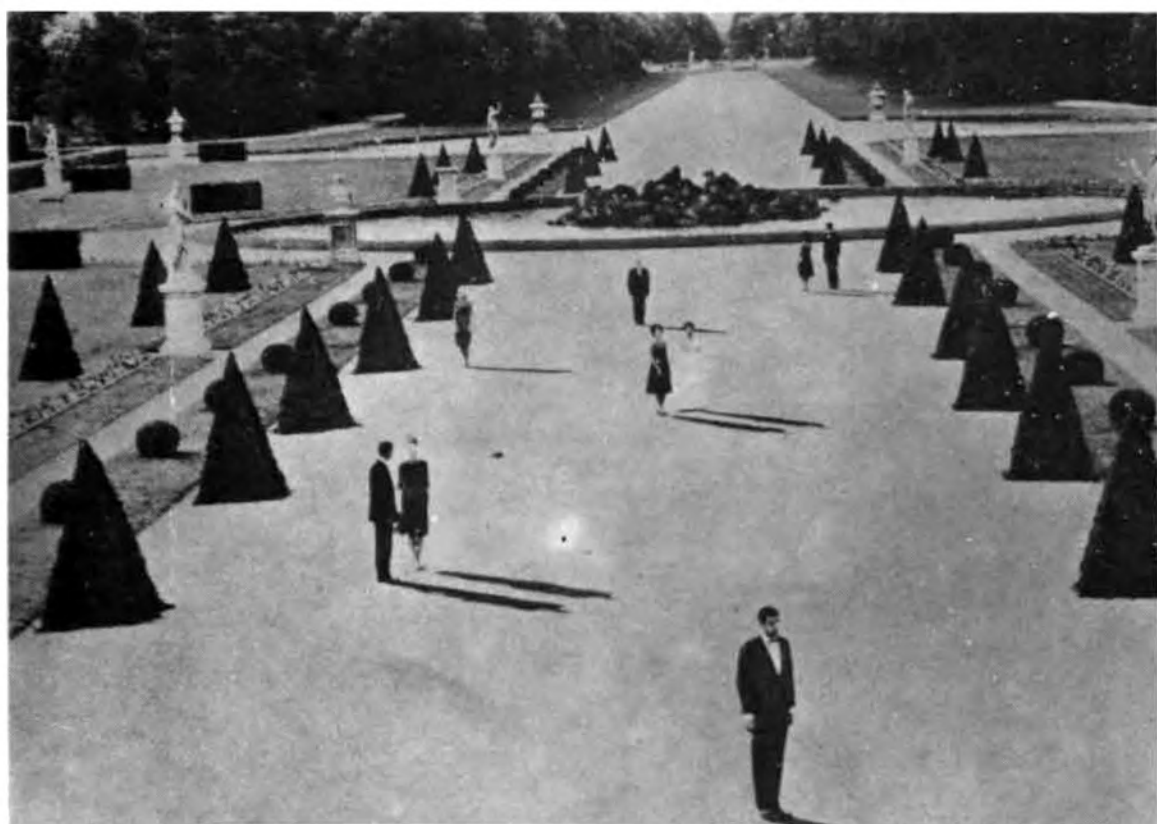
زمین می لرزد (لوکینو و یسکونت)



مکبث (اورسن ولز)



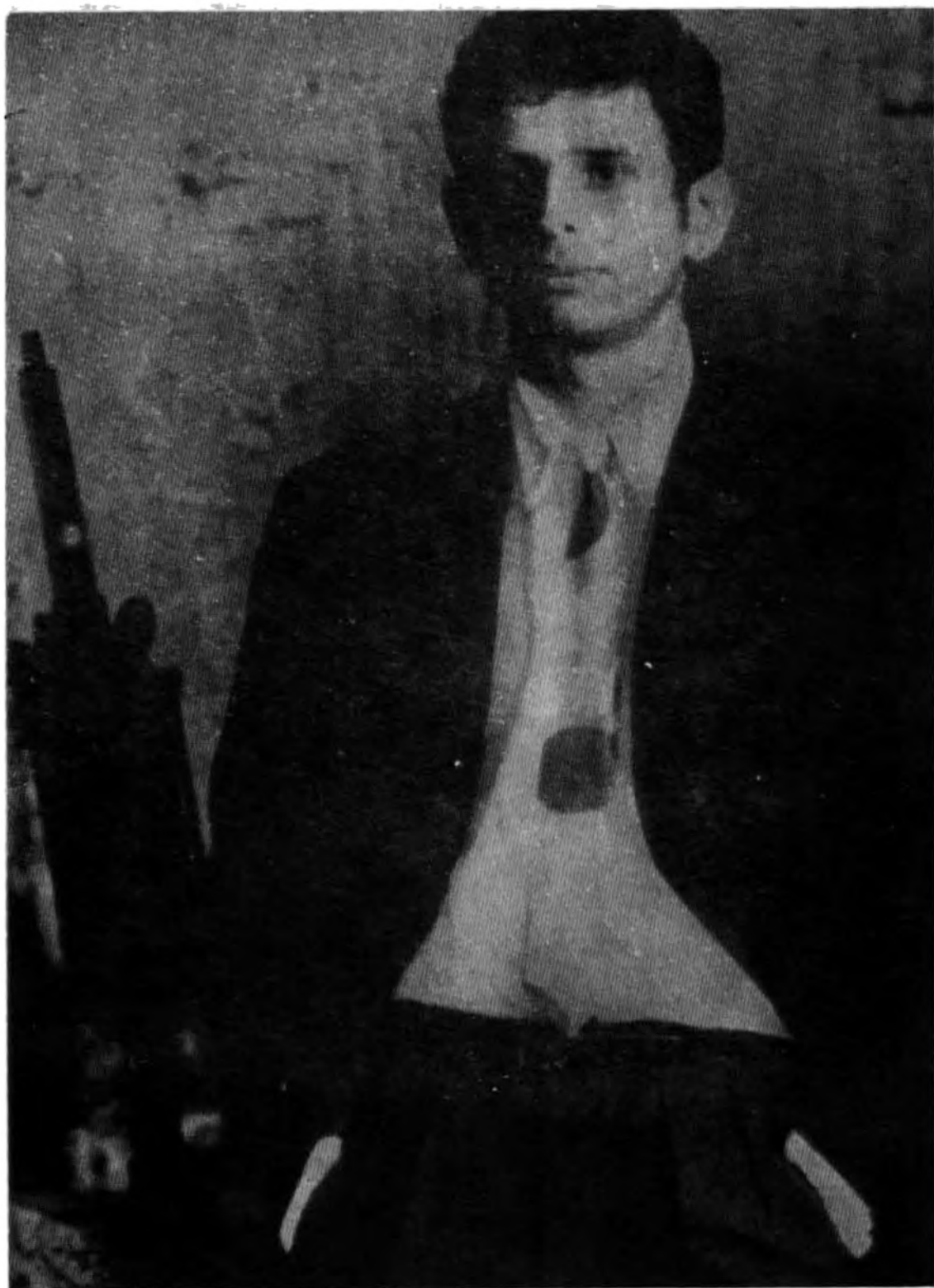
الکساندر نوسکی (سرگئی آیزنشتاین)



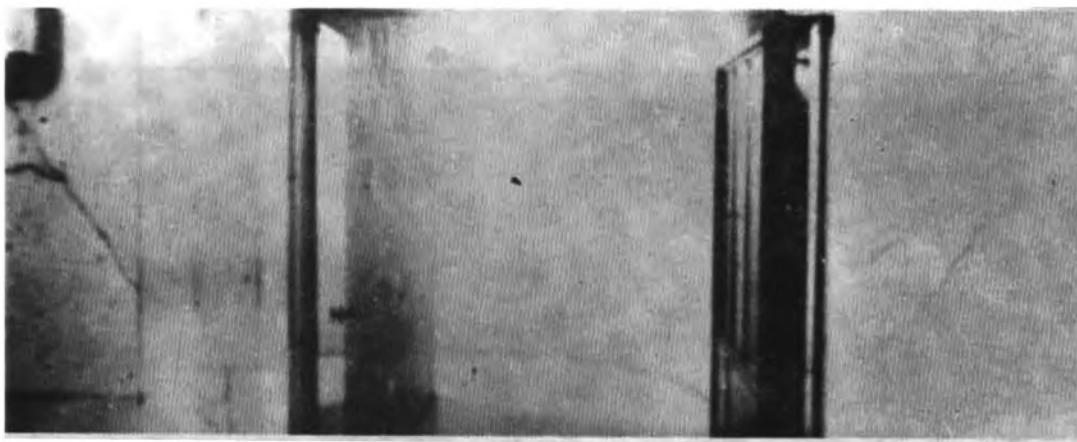
سال گذشته در مارین باد (آلن رنه)



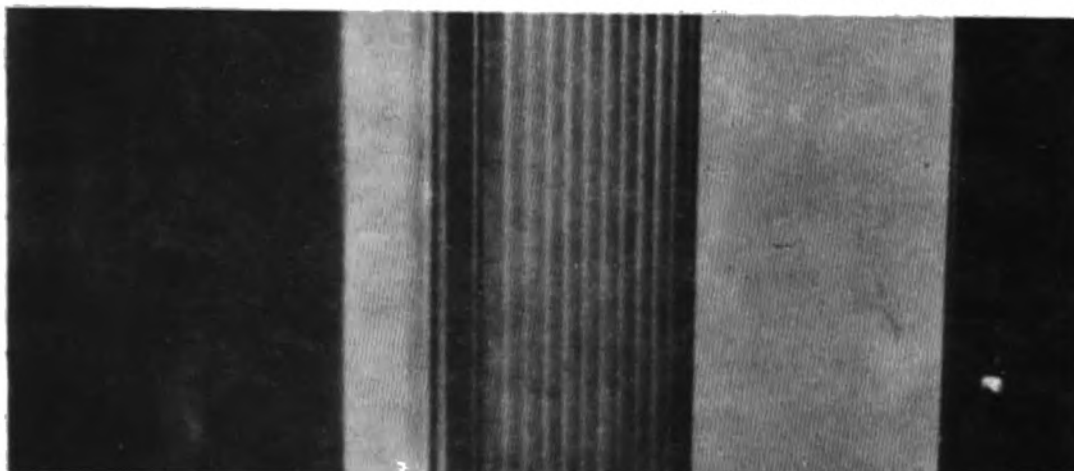
شرلوک جونیور (چارلز رایزنر)



ساخت امریکا (زان لوک گودار)



شب (میکل آنجلو آنتونیونی) الف : جوانی (مارچلو ماسترویانی) در انتهای راهرو ناپدید می شود صحنه برای لحظاتی خالی می ماند .



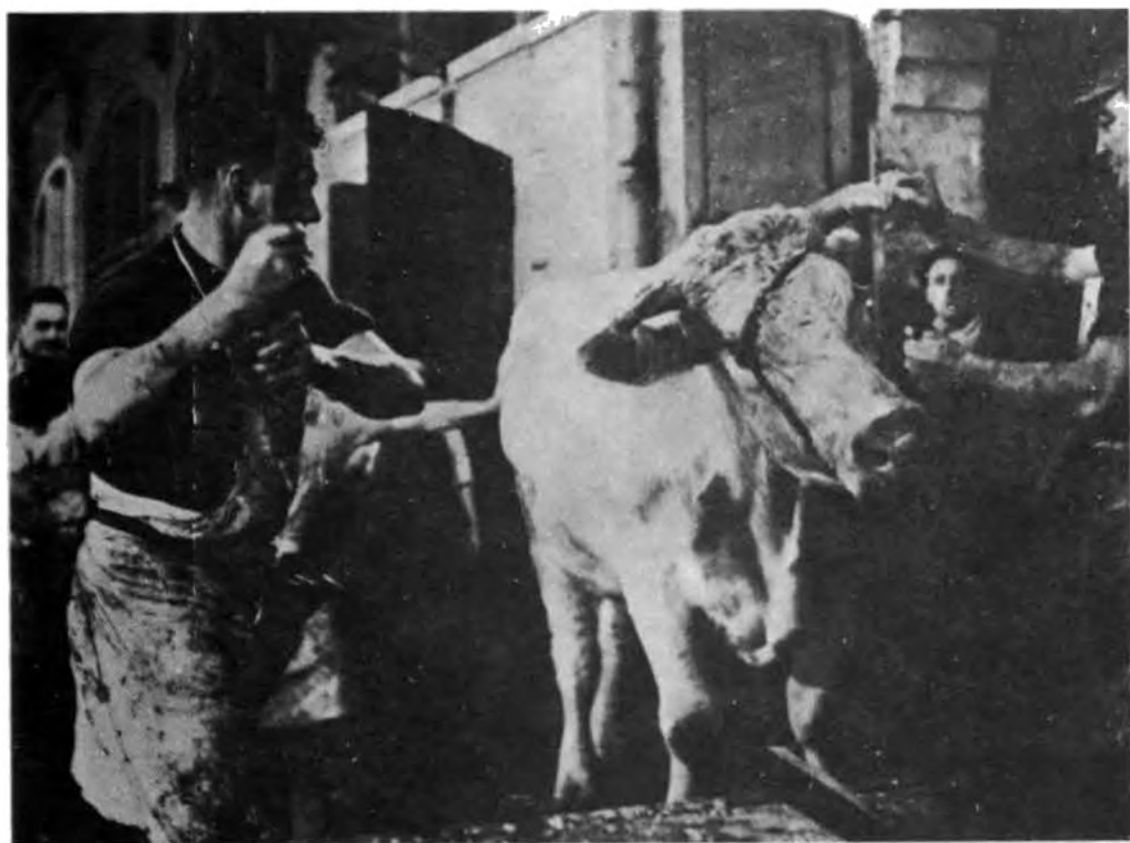
ب، ج : قطع به نمایی می شود که ابعاد آن نامشخص است . تماشاگر معمولاً خیلی دیر متوجه دکمه آسانسور می شود تا به ماهیت تصویر پی ببرد .



سرزمین بی نان (لوئیس بونوئل)



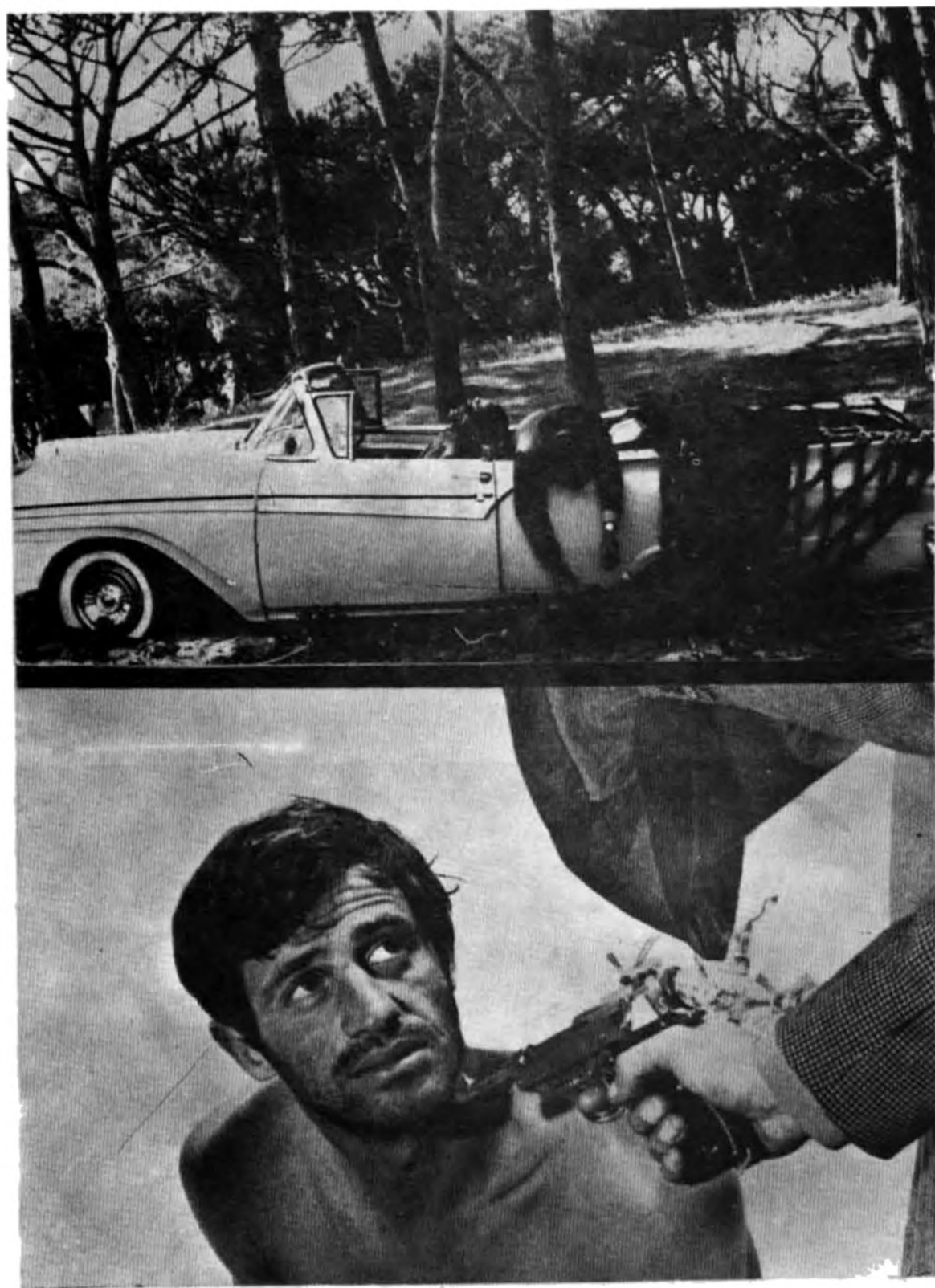
سگ آندالوسی (لوئیس بونوئل)



خون جانوران (ژرژ فرانژو)



حفره (ژاک بکر)



پیهروی دیوانه (زان لوک گودار)



نوسفراتو (مورناٹو)



پرندگان (آل فرد هیچکاک)



ایوان مخوف (سرگئی آیزنشتاین)



تعطیلات آقای هولو (ژاک تاتی)



فن چینی (ژان لوک گودار)

