فرمالیسم و نقد فیلم

مسعود اوحدی

کلید واژگان: فرمالیسم - فرم - فلسفه - زیبایی‌شناسی - نقد (فیلم)

حتی نظری اجمالی به معانی چندگانه فرمالیسم ما را به بررسی سیر تاریخی این مکتب، روش و گرایش هنری و مراحل گوناگون وا می‌دارد و توضیح و نقد آرای فیلسوفانی همچون آرنولدآیزنبرگ و به‌ویژه ولهایم از فرمالیسم را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد. گفتمان فرمالیسم در تاریخ هنر، فرمالیسم در زیبایی‌شناسی تحلیلی آیزنبرگ و ولهایم، آرای دیوید ویتنی و راجر فرای تا آلویس ریگل و اصطلاح کونستولن (یا اراده معطوف به فرم) او، موضوعاتی نیستند که صرفاً در صفحاتی چند، حتی به نیت اشاره، بگنجند.
به‌هر حال، آن‌چه که از فرمالیسم و نقد فرمالیستی، به‌ویژه از لحاظ بنیادهای بحث فرمالیسم و نقد فرمالیستی در سینما، می‌توان گفت، بیشتر به فرمالیسم روسی و

ساختارگرایی مرتبط است تا مفهوم فرم یا صورت در زیبایی‌شناسی کانت. با این همه، در نظر به مفهوم فرم، شیوه عمل فرم و پیوستگی آن با مفهوم زیبایی در دستگاه فلسفی کانت، این زیبایی‌شناسی نمی‌تواند از نظر دور بماند.

اما، فرم به عنوان اصطلاحی در زیبایی‌شناسی، به عناصری در اثر هنری اطلاق می‌شود که در فهم آن و همچنین به درک رابطه میان عناصر مفید می‌افتند. فرمالیسم ناظر بر یک نظریه زیبایی‌شناسی است که می‌گوید عناصر فرمال مرتبط با هم اولین خاستگاه ارزش زیبایی‌شناسی‌اند، ارزشی که مستقل از دیگر خصوصیات یک اثر هنری از قبیل، معنا و مصداق و مفید به فایده بودن است.

هر چند که فرمالیسم تاریخ نظری طولانی دارد، ولی ظهور آن به عنوان یک مکتب زیبایی‌شناختی که هم در خدمت ارزیابی سبک‌های هنری است و هم در خدمت ارزیابی یکایک آثار هنری، با پیدایش مدرنیسم در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم رخ داد. فرمالیسم حتی در شکل جدیدش هم یک نظریه یک‌پارچه و همگن نیست، بلکه اشکال مختلف دارد. فرق هر یک از این شکل‌ها با شکل‌های دیگر منوط به یکی از دو فرض یا قضیه‌های زیر، و نیز اهمیتی است که به آن فرضیه یا قضیه داده می‌شود:

فرض اول: تمامی آثار هنری را باید در درجه اول به خاطر خصوصیات فرمال آنها ارزیابی کرد.

فرض دوم: ارزشمندترین آثار هنری آنهایی هستند که بیش از هر چیز به خواص صدری آنها اهمیت داده شده است.

برای فرض اول، منبع فلسفی مهمی می‌توان یافت که همان زیبایی‌شناسی امانوئل کانت است، مخصوصا در ملزوماتی که کانت آنها را برای درک زیبایی و قضاوت درباره آن ضروری می‌داند.

زیبایی، آن‌گونه که در دستگاه فلسفی کانت مطرح است، هم در هنر جای دارد و هم در طبیعت. اما شرایط نقد و قضاوت درباره این‌که «چه چیزی زیباست» در هر دو حوزه یکسان است. ملزومات نظام زیبایی‌شناسی کانت که در نظریه فرمالیسم مورد توجه خاص‌اند، عبارتند از: این‌که، اولاً، چیزهای زیبا بایستی «غایت صوری» یا همان «غائیت

فرمال» داشته باشند، و ثانیاً، درک چیزهای زیبا باید «خالی از غرض» باشد. این دو شرط مخصوصاً برای چیزی که باید درک شود، و برای ماهیت درک ضرورت دارد.

زیبایی نمایانگر نظم و عقلانیتی است که دلالت به هیچ غایت خاصی ندارد، یعنی، برای چیزی که زیباست هیچ ماهیت سودمند یا وظیفه از پیش تعیین شده‌ای نمی‌توان قائل شد، هر چند که آن چیز، اعم از این‌که یک اثر هنری باشد، یا دامنه سرسبز یک کوه، ممکن است در موقعیت‌هایی غیر از موقعیت‌های زیبایی‌شناسی غایت‌های مفید مختلفی داشته باشد.

این تعبیر با تعبیر امروزی فرمالیسم در تئوری هنر قرابت آشکار دارد. در تعبیر امروز، فرمالیسم مفهومی است که می‌گوید ارزش هنری هر اثر تماماً با فرم آن معین می‌شود: این‌که اثر چگونه ساخته شده، جنبه‌های صرفاً تصویری آن چیست و رسانه‌اش چه ماهیتی دارد. تأکید فرمالیسم بر عناصر کمپوزیسیونی مثل رنگ، خط، شکل و بافت است نه رئالیسم، مضمون و محتوا.

علاوه بر این، شرط غائیت بر این فرض مبتنی است که طبق هیچ قاعده‌ای نمی‌شود گفت حس نظم فرمال و انسجام درونی که زیبایی را به‌وجود آورده است، بر اساس قاعده‌ای عمل می‌کند و می‌شود آن را آموزش داد. چون در غیر این صورت، زیبایی یک خصوصیت تجربی می‌شود تا یک خصوصیت هنری.

در دوران معاصر، حتی کلمنت گرینبرگ هم در مواضع نقادانه خود معیارهای انتقادی‌اش را عموما فرمال قرار داده بود. درمیانه دهه ۱۹۵۰ در آمریکا، دیگر مرز میان هنر به راستی مترقی (یا هنر والا) و آثار مقلدانه پیدا نبود و بسیاری از آثار هنری برای مصرف عوام تولید می‌شد و این خود جزء خصوصیات مدرنیسم شمرده می‌شد. گرینبرگ با قبول تبانی میان مترقی و عوام‌پسند در مرحله متأخر مدرنیسم، از عقاید اولیه خود عدول کرد. در آن دوره، گرینبرگ بر این باور بود که هنر مترقی، یعنی هنر برخوردار از انتزاع محض فرم، می‌تواند به ارتقا و تربیت ذوق مردم کمک کند. اما بعداً گرینبرگ موضع نقادانه دیگری اتخاذ کرد که معیارهای انتقادی آن فقط فرمال نبودند. جنبش‌های جدید مثل هنر پاپ و مینی‌مال ، نظریه اولیه او را، که مبتنی بر اصول

غایت‌شناسانه بود، زیر سؤال بردند. نه انتزاعات تصویری می‌تواند برتر بودن یک اثر را تضمین کند، نه ملال‌آور بودن آن: این را فقط یک ذوق انتقادی ورزیده می‌تواند محقق کند.

مورد دیگر تأکید کانت بر فرم جهت قضاوت در مورد زیبایی، خالی از غرض بودن آن است. این شرط بر این امر تصریح دارد که در ادراک ناب زیبایی بایستی از تمامی علائق غیر هنری، که ممکن است به ترکیب فیزیکی یک چیز یا کاربردهای مختلف آن داشته باشیم، صرف نظر شود. اگر سودمندی یک چیز مدنظر باشد، این گونه علائق البته مناسبت دارد. اما در ادراک ما از زیبایی خلل ایجاد می‌کنند. قیدوبندهایی که کانت بر امر علاقه قائل می‌شود، حتی مشخصات نمادین آثار هنری را هم در بر می‌گیرد. نقاشی‌های زمان کانت البته نقاشی‌های بازنمایانه بودند؛ ولی کانت تصریح می‌کند که در ارزیابی آنها هویت‌های خاص و منشاءها و اهمیت‌های اجتماعی موضوعات نادیده گرفته شود.

در موسیقی هم مراسمی بودن یا نیایشی بودن آن و اعمال نمایشی‌اش، فرع بر درک الحان و ردیف‌ها یا تُن ، ریتم و اسکیل هاست. چون اگر قرار بود که درک موسیقی علاقه به آن ملاحظات کاربردی را در خود بگنجاند، آن وقت توجه ما از غائیت درونی، یعنی از وجود فرمال خالص، به زندگی متغیری بر می‌گشت که آن اثر به عنوان کالا دارد. آن وقت، در این مورد دوم، ارزیابی زیبایی آسیب می‌بیند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرمالیسم روسی

فرمالیسم در بنیادهای فلسفی‌اش، به‌ویژه در شناخت‌شناسی و اعتقاد به هنر، و به عنوان نمایاندن «قصد داشتن بدون قصد»، به گونه‌ای مبهم کانتی است. اما در بستر روسی، این مکتب به صورتی مستقیم‌تر از برخی از فلاسفه پوزیتیویست مثل الکساندر پوتبنا (۱۸۹۱-۱۸۳۵) که تا اندازه‌ای تحت تأثیر الکساندر - فن هومبولت بود، سرچشمه می‌گیرد. اما قوی‌ترین نفوذ فکری بر فرمالیسم پیوند تنگاتنگش با نظریه زبان‌شناسی بود. تأکید فرمالیسم بر این امر بود که ادبیات «هنر واژه‌ها» است نه «هنر تصاویر» - چنان

که فرمالیست‌های متأخر هم می‌گفتند که سینما «هنر تصاویر» است نه «هنر واژه‌ها».
فرمالیست‌های روسی، به‌ویژه از روش التقاطی که بر تئوری و نقد ادبی مسلط بود، ناخرسند بودند. این روش مسلط همواره به پیروی از رویکردهای بیوگرافیک (بیوگرافی نویسنده) روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، فلسفی، فرهنگی، تاریخی و رویکردهای دیگر گرایش داشت و غالباً آنها را بدون هرگونه برنامه روش‌شناختی دقیق درهم می‌آمیخت. فرمالیست‌ها در پی خلق یک «دانش ادبیات» بودند (فرمالیست‌ها اصطلاح شعر را بیش از اصطلاح ادبیات به کار می‌بردند، و این نه به خاطر مستثنی کردن نثر، بلکه برای تأکید بر گونه‌ای از ادبیات بود که بازی زبانی در آن کامل‌ترین اثر خود را دارد).

فرمالیست‌های روسی، دوگانگی سنتی فرم و محتوا را رد می‌کردند. به نظر آنها ، این دوگانه انگاری بیش از حد خام است. این بدان معنی بود که محتوا در نوعی از قالب که «فرم» نام دارد و به آن شکلی ادبی می‌دهد، ریخته می‌شود. آنان در حقیقت، همه کاربردهای بیرونی شگردها (Devices) را در ادبیات (اصطلاح خاص اشکلوفسکی ۱۹۸۴-۱۸۹۳) رد می‌کردند. به نظر آنان، قافیه و وزن نه آرایه‌های محض، بلکه بخشی درونی از کار ارگانیک هنر بود. فرمالیست‌ها به جای شکل به محتوا، به یک دوگانگی نوین- یعنی دوگانگی کارمایه یا مصالح، و شگرد یا شیوه قائل بودند: واژه‌ها کارمایه یا ماده خام ادبیات‌اند که باید به کاربرد شیوه‌ها و شگردها به آنها شکل بخشید. اشکلوفسکی در مقاله تأثیرگذارش به سال ۱۹۱۷، شعار مشهور خود، «ادبیات به مثابه شگرد» را به همین منظور مطرح کرد. بعدها، رومن یاکوبسون (۱۹۸۲-۱۸۹۶)، که در دهه‌های بعد به عنوان یک ساختارگرای برجسته مکتب پراگ (هر دو مکتب ادبی و زبان‌شناسی) شناخته شد، اندیشه برهنه کردن شگرد (اُبنا ژه نی‌یه پریه‌ما) را مطرح کرد. منظور از برهنه کردن شگرد (یا ترفند)، ارائه تکنیک‌های نویسنده- تکنیک‌هایی عریان از پیام یا محتوا- و به این طریق، کنار زدن یا ناآشنا کردن آن پیام یا مضمون است. برهنه کردن شگرد، تکنیک مطلوب لارنس استرن در تریسترام شندی بود.

وجه دیگر فعالیت فرمالیست‌های روسی در زمینه روایت بود. ولادیمیرپراپ (۱۹۷۰-

۱۸۹۵) و تحلیل فرمالیستی او از داستان‌های عامیانه، و این‌که می‌توان داستان‌های پریان را به تعداد محدودی از کارکردهایش کاهش داد، و یا این‌که، مثلاً نقش یا وظیفه آدم بدذات در داستان است که واجد اهمیت می‌باشد، نه شخصیت‌پردازی سطحی آن، بر بسیاری دیگر از فرمالیست‌ها تأثیر گذاشت؛ پراپ وسیله‌ای در جهت مشخص کردن بیشتر جریان (جاری) رویداد پیشنهاد می‌کند. او ساختار هر روایتی را به تعدادی حرکت تقسیم می‌کند. هر حرکت شامل خط رویداد (یا خط کنش) است، و این یک مورد «زنجیره گزینش اختیاری» است که گره‌گشایی جداگانه و ویژه خودش را در محدوده روایت طلب می‌کند. یک حرکت می‌تواند حرکت دیگر را دنبال کند، یا مانع ادامه آن شود (انقطاع حرکت). یک روایت بخش بخش (اپیزودی)، در واقع حرکات را کنار هم رشته می‌کند. به عنوان مثال، اگر امروزه بخواهیم ساختار مبتنی بر حرکت را به فیلم ایوان مخوف اثر آیزنشتاین القا کنیم، خواهیم دید که روایت این فیلم دارای چهار حرکت اصلی است:

۱- تلاش ایوان برای اتحاد سرزمین روسیه (که غالباً دچار انقطاع می‌شود و تنها در پایان فیلم به نقطه اختتام می‌رسد - این حرکت در اصطلاح، یک حرکت «درآویزی» است).

۲- درگیری ایوان با بویارها، که برجسته‌ترین حرکت است، خیلی دیر، در بخش سوم به اختتام می‌رسد.

۳- رابطه متغیر ایوان با مردم، که در فواصل یا میان - پرده‌های فیلم خودنمایی می‌کند، در حدود نیمه راه بخش سوم به گره‌گشایی می‌رسد.

۴- جنگ با غازان، که فقط در طی دو سکانس رخ می‌دهد، در بخش یکم گره‌گشایی می‌شود. اندیشه حرکت ها در روایت در برآورد کارکردهای مختلف ابزارها در روایت اثر کمک مؤثری محسوب می‌شود. این اندیشه ضمناً نقطه شروع بررسی رابطه پیرنگ با داستان فیلم را فراهم می‌سازد.

در تحلیل نئوفرمالیستی هر فیلم (از نوع تحلیل‌های بوردول) می‌توانیم این اندیشه را مستقیما در مورد روایت فیلم به کار گیریم. اساساً می‌توانیم هر فیلم را به مثابه یک جریان زمانی حاصل از پیامد «شگردها Devices » (در اصطلاح فرمالیست‌ها) در نظر

بگیریم: هریک از این شگردها با انگیزه‌ای خاص شمول خود را در این جریان توجیه می‌کند. همه اینها به طور جمعی با ساختاری، غالب شکل گرفته‌اند. زنجیره «گزینش اختیاری» یک روایت را به‌وجود می‌آورد و هرمنوتیک (تعبیرشناسی) در تأمین نیرو یا انگیزه پیش برنده به آن یاری می‌رساند. هرگونه تأخیر در افشای معما یا راز زنجیره گزینش اختیاری را از مسیر خود منحرف کرده و آن را در مسیر ساختار پلکانی می‌اندازد.

از میان مهم‌ترین عوامل در رمز گزینش اختیاری، باید از شخصیت‌های روایت نام برد. روایت، آن‌گونه که در فیلم تجسم می‌یابد، همان پیرنگ، یعنی، رویدادهایی است که در یک توالی علت و معلولی با ترتیب زمانی خاص و در ارتباط با شخصیت در ذهن بیننده بازآرایی شده و داستان را تشکیل می‌دهند. گذشته از این، برخی از عناصر یا عوامل خاص را هم می‌توان در این میان جمله کرد که کارشان صرفاً در جهت پرده برداشتن از «شگرد» است و منظور از شمول آنها ممانعت از تعبیر و استنباط و جلب توجه به جانب فرم است.

فرمالیسم نقش شکل‌دهنده بسیار قوی بر همه شاخه‌های ساختارگرایی ادبی و زبان‌شناختی داشته و به خصوص با تأکیدی که بر نشانه‌شناسی دارد، مدلی برای مفهوم فرانسوی ساختارشکنی عرضه می‌دارد. با این همه، برخی از ساختارشکنان تکنیک نوین خود را برای مقاصد سیاسی و اجتماعی که فرمالیست‌های روسی علی‌رغم جهت‌گیری سیاسی (چپ) همواره از آن پرهیز داشتند، به کار می‌بردند.

تقریباً تمامی گرایش‌های فرمالیست‌های روسی به سینمای شوروی آن زمان و بلوک سوسیالیست، از خود روسیه تا چک و اسلوواکی، و از مجارستان و لهستان گرفته تا کوبا و به‌طور کلی آمریکای لاتین، و از سینمای شاخص آیزنشتاین تا سینمای بسیار مبتکر از نظر فرم میکولش یانچو ، و سینمای فرم‌گرا و سپس ساختارشکن پولانسکی ، و حتی سینمای سیاسی آله‌آ در کوبا، نفوذ داشته است. فرمالیسم در نقد فیلم نیز تاریخی بسیار پر تحول و پویا، از رودلف آرنهایم تا نئوفرمالیست‌های مشهوری چون دیوید بوردول ، کریستین تامسون و جنت استایگر طی کرده و همیشه روندی روبه تکامل

داشته است و اصولاً اصطلاح «فیلم به عنوان هنر» محصول نقدهای فرمالیستی اولیه است.

آرنهایم و آیزنشتاین از فیلم یا سینما به عنوان هنر دفاع می‌کردند و استدلال آنها این بود که محدودیت‌های رسانه فیلمیک به فیلمسازان امکان می‌دهد که تجربه روزمره از واقعیت برای مقاصد هنری دستکاری، دگرگونه یا کژگونه (دیستورت) شود. در عین حال، هیچ یک از عناصر یا سازه‌های فیلمیک به اندازه «روایت فیلمیک» از نظریه و نقد فرمالیستی بهره نگرفته است، چرا که ساختار پیرنگ در روایت فیلمیک عملا کانون گفتمان فرم و درک زیبایی‌شناسی فیلم از طریق فرم آن است.

موقعیت فرم و فرمالیسم در مطالعات سینمایی

در مطالعات سینمایی معمولا گفتمان فرم ابتدا با بحث فرعی تفکیک‌ناپذیری فرم و محتوا آغاز می‌شود؛ یعنی، از یک طرف، فرم فیلم برآمده و منتج از محتوای آن است، و از طرف دیگر، محتوا با عناصر صوری (یا بهتر، عناصر فرمال) فیلم خلق می‌شود. بنابراین مثلاً می‌توان دید که محتوا یا محتواهای خاطرات یک شخصیت فیلم از طریق استفاده از مجموعه‌ای از فلاش‌بک‌ها ارائه می‌شود که آنها هم به نوبه خود از نظر شکلی با دیزالو ، فید ، یا کات هایی که مشخصه فرمال دارند، نشان داده می‌شوند (از تماشاگر نمی‌توان انتظار داشت که دو ساعت به تماشای شخصیتی بپردازد که روی صندلی نشسته و خاطراتش را به یاد می‌آورد!) فرم فیلم در واقع، انتظارات تماشاگر را هدایت می‌کند. بنابراین، اگر محتوا درباره یک رابطه سه‌جانبه یا مثلث عشق است، فرم فیلم از ساختار پیرنگ (Plot) در روایت کلاسیک تبعیت می‌کند، ساختاری که از سه موقعیت یا سه فاز روایی یعنی «نظم/بی‌نظمی/برقراری مجدد نظم» تشکیل شده است. در این مورد، تأکیدات فرمال در نماهای فیلم هم دیده می‌شوند، یعنی نماها این سه را به راه‌های مختلف قابل قرائت توسط تماشاگر طوری قاب‌بندی می‌کنند که نشان دهند در آخر چه کسی به ناچار باید برود، یا به قول معروف، «صحنه را ترک کند.»

نخستین مکتب فکری و زیبایی‌شناختی که از فیلم به عنوان هنر دفاع کرد، یعنی، سعی

خود را بر آن قرار داد که ویژگی‌های خاصی که فیلم را به عنوان فیلم تعریف می‌کنند مشخص کند، مکتب فرمالیسم بود. از نظر فرمالیست‌ها، مثل رودلف آرنهایم (به عنوان نظریه‌پرداز) و سرگئی آیزنشتاین (به عنوان فیلمساز و نظریه‌پرداز) ویژگی خاص فیلم همانا توانایی‌اش در تقلید تام و به کمال تجربه نرمال بصری از واقعیت (بیرونی) بود. جالب این‌جاست که فرمالیست‌ها تمرکز خود را برمحدودیت‌های فیلم قرار دادند تا بتوانند تعریفی از آن به عنوان هنر داشته باشند. اما استدلال آنها این بود که محدودیت‌های مذکور پتانسیل بیانی فیلم را تعریف و مشخص می‌کند. محدودیت‌های فیلم این فرصت را به فیلمساز می‌دهد که تجربه روزمره خود از واقعیت را برای مقاصد هنری دستکاری (manipulate) و دگرپردازی (Distort) کند.

تکنیک‌های مشخصا فیلمیک مثل، تدوین، مونتاژ (تفاوت تدوین و مونتاژ گشاینده فصلی دیگر در مطالعات سینمایی است)، اسلوموشن و فست موشن، و نیز استفاده از زوایای رو به بالا (Low angle) و رو به پایین (High angle) دوربین و یا به طورکلی، تبدیل و تغییر جهان سه بعدی به سطح دو بعدی و نظایر آن، فیلم را از تقلید تجربه بصری نرمال باز می‌دارد.

با بهره‌برداری از این محدودیت‌ها، فیلمسازان می‌توانند دیدی منحصربه‌فرد و اختصاصا فیلمیک از جهان ما ارائه کنند. همین دید منحصر به فرد از جهان، دیدی که با ویژگی‌های خاص سینما (تدوین و غیره) امکان‌پذیر شده است، فیلم را از دیگر هنرها متمایز می‌کند و سینما را به عنوان هنر تعریف و مشخص می‌کند. از نظر فرمالیست‌ها فیلم هنر است، زیرا ویژگی‌های خاص آن - ویژگی‌هایی که آن را از تقلید واقعیت باز می‌دارد اتفاقاً می‌تواند توسط سینماگران مورد بهره‌برداری قرار گیرد تا دیدگاه آنها را بیان دارد. علی‌رغم این‌که «مؤلف» و بیوگرافی مؤلف در نقد فرمالیستی (به طور اعم) جایگاهی ندارد، ولی «تئوری مؤلف» و گفتمان مربوط به آن در تاریخ سینما مشخصاً عناصر فرمال اثر سینمایی را جزء وجوه بسیار مهم بیان هنری مؤلف اثر محسوب می‌دارد. در تئوری مؤلف از سینماگرانی که از محدودیت‌های ویژه فیلم برای اهداف بیانی بهره‌برداری می‌کنند با عنوان پر پرستیژ مؤلف (auteurs) یاد می‌کنند. پرسش اصلی

در این گونه نقد رابطه عناصر یا اجزای ساختاری فیلم است.این که:

- چگونه عناصر جداگانه فیلم با ساختار فرمال آن مربوط می‌شوند و این عناصر چه سهمی در تم، نگرش محوری و جلوه کلی یا Totat effect فیلم دارند؟
- آیا اجزاء یا عناصر مورد بحث به هم می آیند (با هم جورند؟)
- آیا این اجزاء با هم جمع می آیند تا چیزی را برسانند؟
- آیا ریتمی در اثر مستقر شده است؟ آن چنان که فرم و عناصر آن مثل شکل (منظور shape است) در این ریتم نقش اصلی داشته، اوج تنش را به‌وجود بیاورد و سرانجام آن تنش را بترکاند؟
- کدام عناصر یا بخش‌ها بیشترین سهم را در تم دارند و چرا؟

به طور کلی، در متد نقد فیلم با رهیافت فرمالیستی، روش‌های تحلیلی‌ای به کار گرفته می‌شود که سایر رهیافت‌ها مثل، رهیافت ژانری و رهیافت مؤلف را به راحتی برای مقاصد خود به اصطلاح، آداپته می کند. روش‌های تحلیلی مورد اشاره در ادامه مقاله این ویژگی را به خوبی نشان می‌دهد.

متد نقد فیلم با رهیافت فرمالیستی

روش‌های تحلیل:

۱- تحلیل روایی: ساختار طرح روایی (پیرنگ)- بررسی روابط ساختاری - مطالعه تم (از نظر گرایش محوری در نیل به وحدت اثر.)

۲- تحلیل روابط فضایی: مکان‌گزینی فرم- روابط بیرون و درون قاب تصویر- روابط نسبی فضایی و زمانی

۳- تحلیل موتیف‌ها: موتیف‌های شناور در اثر و مجموعه آثار (رهیافت مؤلف)

۴- تحلیل میزانسن

۵- تحلیل عناصر صوتی و تصویری (روابط صدایی- روابط تصویری)

۶- تحلیل ترکیب‌بندی درونی و ترکیب‌بندی بیرونی و چگونگی ارتباط آنها با تم فیلم

۷- تحلیل اتصال‌ها و انفصال‌ها/ تداوم‌ها و عدم تداوم‌ها- اتصال و انفصال در مکان و زمان- اصل نسبیت فضا و زمان در میزانسن

۸- تحلیل طراحی اثر (طراحی فرم)

۹- تحلیل فیلم به عنوان یک فرم تکراری (رهیافت ژانری)

۱۰- تحلیل آیکانوگرافیکی بازیگر/ ستاره (فیلم به مثابه نوعی ویترین برای نشان دادن بازیگر)

۱۱- فیلم به عنوان یک دستاورد تکنیکی- چگونگی استفاده فیلم از پتانسیل کامل رسانه

مناسبت نقد فرمالیستی در سینمای معاصر

در بعضی از آثار سینمای معاصر، سینماگر به بیان روایتی می‌پردازد که شیوه بیانی کاملاً متفاوتی در آن به کار رفته است. این بیان کاملاً متفاوت عمدتاً مربوط به سه عامل فرمال، یعنی سبک (Style)، بافت (texture) و ساختار (Structure) است که هر کدام به تنهایی یا در کنار هم مسلط‌ترین و به‌یادماندنی‌ترین وجه اثر را به‌وجود می‌آورد و تأثیر قوی‌تری نسبت به دیگر عناصر تماتیک فیلم بر ذهن و حس ما باقی می‌گذارد. این فیلم‌ها دارای کیفیتی هستند که آنها را از بقیه آثار جدا می‌کند: کیفیاتی نظیر، یک نگاه منحصر به فرد، یک احساس منحصر به فرد، یک ریتم خاص، جو یا حال و هوا یا اتمسفری خاص، یک لحن یا رنگمایه‌ای منحصربه‌فرد و سرانجام ساختار یا سازمانی که در ذهن ما پژواک داشته باشد و تا مدت‌ها بعد از دیدن فیلم ماندگار باشد.

سه عامل فرمال سبک، بافت و شکل در کل فیلم نفوذ می‌کنند (نه این‌که فقط در بخش‌ها یا تکه‌های جداگانه تأثیر داشته باشند) و موجب می‌شوند که همه عناصر سینمایی همچون در یک فرش یا هر بافته غنی دیگر درهم‌تنیده شوند. این فیلم‌ها غالباً از نظر تجاری موفق نیستند، زیرا مخاطب انبوه آماده تجربه منحصر به فرد مشاهده - تجربه مشاهده‌ای که این فیلم‌ها طلب می‌کنند نیست یا با آنها راحت نیست. مناسبت نقد فرمالیستی با این آثار- به این جهت که اصولاً بیان آنها با عناصر فرمال صورت می‌پذیرد- کاملاً واضح است، به‌ویژه آن که، فرم روایی آنها بیشتر از راه تجربه فرم در فضا و زمان قابل درک است. رنگ انار (Sayat Nova) اثر سرگئی پاراجانوف یکی از این آثار است.

رنگ انار (Sayat Nova)

مبنای شکل‌گیری هنر پاراجانوف در «رنگ انار»، مجموعه‌ای پیچیده از تابلوهای سینمایی یادآور موزائیک‌های هنر بیزانس است، شمایل‌هایی که با ویژگی‌های درخور هنر سینما جان گرفته‌اند. رنگ انار داستانی جز آن چه که از شرح حال شاعر دوره گرد ارمنی، سایات نووا ، می‌دانیم ندارد: کودکی و جوانی شاعر، روزگارش در دربار هراکلیوس دوم، پادشاه گرجستان، پناه بردن او به یک صومعه، دوران پیری و سرانجام مرگ او.

بیان کلی فیلم عمدتاً، و یا بهتر، منحصراً، از طریق تصویرسازی‌های شاعرانه و یا لیریک، که طرح ساختاری فیلم بر پایه آن قرار دارد، صورت می‌گیرد. فیلم در عین این‌که اثری آیکانیک یا شمایل‌پرداز است، اثری آیکانو کلاستیک یا شمایل‌شکن و سنت‌شکن هم هست. پاراجانوف به عنوان یک هنرمند در مفهوم همیشگی آن، با رسانه سینما به مثابه یک بوم نقاشی - متحرک در زمان و فضا- تجربه می‌کند.

برخلاف فیلم‌های مکاتب واقع‌گرای سینما، مثل نئورئالیسم و سینما- وریته که فاقد پرداخت و دستکاری (manipulation) های هنری بوده و از نظر تصویری مینی‌مالیست‌اند، رنگ انار بازتاب نگاه تعبیرگر و نامتعارف سینما به عنوان هنری والاست که در آن تنها واقعیت ممکن در انتقال حقیقت عاطفی نهفته است. رنگ انار هرگونه طرح داستانی یا پیرنگ آشکار و دیالوگ شخصیت را از خود زدوده و چیزی که باقی مانده یک روایت تصویری تکه‌تکه و پیچیده است. زندگی سایات نووا در فیلمی ارائه می‌شود که از نظر ساختار در فرم توالی تابلوها (پرده‌های نقاشی) ترکیب‌بندی شده است. تصاویر رازآمیز رنگ انار تماشاگر را به دنیایی از این تابلوهای زنده که از فرهنگی متفاوت آمده‌اند، می‌برد. تماشاگر باید در برابر این فیلم آن‌قدر باز و گشوده باشد که اصولاً فیلم را به عنوان تجربه تماشا کند، نه آن که به تماشای داستان داستان یا شخصیت‌پردازی بنشیند، تجربه‌ای همچون تماشای فیلم‌های دیوید لینچ . منظور، تأکید و تکیه بر نمادگرایی فیلم نیست، منظور روبه‌رویی با فیلم به مثابه یک اثر موسیقایی است: روبه‌رویی با نوعی حال و هوای ویژه، جوی سرشار از تصویرنگاری یا شمایل‌پردازی مذهبی، تجرید

(آبستراکسیون)، و طرح‌های اجرا شده در رنگ‌های تزیینی که پیوسته از برابرمان می‌گذرند. هیچ گونه هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها به شیوه سینمای کلاسیک، وجود ندارد. ما در بیرون فیلم قرار داریم. شخصیت‌ها برایمان بازی می‌کنند، به ما نگاه می‌کنند و گهگاه روایتگری با ما حرف می‌زند. فیلم مثل یک اثر هنر نمایشی/اجرایی، یک اثر Art performing است که در برابر چشم دوربین اجرا می‌شود. اجرای یک فرم باله (سینمایی)، با این تفاوت که بیشتر ناظر اثریم تا مستغرق در اثر. گاهی همانند آثار تارکوفسکی و ترنس مالیک ، با تصاویر اتفاقی روبه‌رو می‌شویم، اما این تصاویر بیشتر تابلووار و پرداخته از زرق و برق رنگ‌اند تا تصاویر رویاگونه. از این لحاظ شاید رنگ انار بیشتر با آندره روبلف تارکوفسکی شبیه باشد.

آندره روبلف هم پرتره یک هنرمند بود. در این‌جا هم با یک هنرمند، یک «تروبادور» یا شاعر و ترانه‌خوان ارمنی روبروئیم. پرتره مورد نظر در این‌جا فقط یک سکوی پرتاب برای امپرسیون‌های بزرگتری درباره هنر، زندگی و روح و جان انسانی است.

تصاویر رنگ انار ، برای تماشاگر جهانی این فیلم بیشتر در سپهر فرم، عناصر فرم و سازماندهی فرم مطرح است. باید اذعان داشت که از جنبه تعبیر، بسیاری از معانی نمادین و معانی حقیقی/ عملی فیلم بر ما پوشیده می‌ماند، که البته، اهمیت چندانی ندارد. تم اساسی فیلم به راحتی قابل درک است و این چیزی است که در کلام فیلم به ما گفته می‌شود. از ابتدا به نیابت از شاعر (سایات نووا) در گفتار فیلم می‌شنویم که: «من انسانی هستم که زندگی و روحش شکنجه است.» و این دو شکنجه، زندگی و روح، در آن‌چه که می‌بینیم و می‌شنویم تجرید یا آبستراکت شده است. گاه در فیلم با اشارات (شاید سیاسی) مواجه می‌شویم: کلاه خودی که جمجمه یک انسان در آن است؛ یا اشارات سیاسی/ مذهبی مثل شباهت‌های شمایلی با چهره حضرت مسیح، بره‌هایی که قربانی می‌شوند، کودکی که درمیان کتاب‌های باز و ورق خورده در باد خوابیده است. کمتر حلقه رابطی بین این تصاویر، آن گونه که از داستان انتظار داریم دیده می‌شود: داستان را ما می‌سازیم- داستانی که حاصل تجربه ما با این شکل هنر نمایشی/ اجرایی است، و داستانی که حاصل پیروزی فرم است.

منابع:

1. Michael Kelly, Encyclopedia of Aestheties (oxford Univ) 1988,(Also, Same title by pierce)

2. Hegel, Aestheties: Lectures on Fine Arts

3. Emanuel Kant, Kritique of Judjment

4. Clement Greenberg, Art and Culture- critical essays, 1961.

5. Richard Wallheim, On Formalism and its Kind

6. Victor Erlich, Russian Formalism: History, Doctorine, 1980.

7. Arnold Isenberg, Formalism and perception, Meuning and subject matter of Art (in: Aesthetics and the theory of Criticism- selected essays of Arnold Isenberg).

Websites

Berkley University,

Ucla Arts Library

The Blackwell cultural theory Website

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی