بررسی و نقد نظریهٔ سینمایی رودُلف آرنهایم

احمد ضابطی جهرمی

در معرفی رودلف آرنهایم

آرنهایم متولد ۱۹۰۴ برلین، روانشناس، زیبایی شناس ونظریه پرداز آلمانی فیلم است. نظریه پرداز آلمانی فیلم است. ((توجه و علاقه او به زیبایی شناسی فیلم به دورهٔصامت مربوط می شود. به خاطر تالیفاتش در زمینهٔ فلسفه و زیبایی شناسی فیلم درسال ۱۹۳۳ به ایتالیا دعوت شد و به عنوان استاد در انستیتو آموزش سینماتوگرافی رم تا سال ۱۹۳۹ به تدریس مباحث نظری سینما پرداخت)).[۱]

در سال ۱۹۴۰ به امریکا مهاجرت نمود و تابعیت این کشور را اختیار کرد. علاوه بر مقالات گوناگونی که در زمینه های نظری سینما در نشریات مختلفی چون: "Film Culture" و "Sight and Sound"نوشت، به تالیفات عمده و مهمی چون: "Film Kunst"(هنر فیلم) (برلین ۱۹۳۲)، ((فیلم))، ((رادیو)) (لندن - ۱۹۳۶)، ((هنر و ادراک بصری)) (لندن - ۱۹۵۶)، ((فیلم به عنوان هنر)) (لندن - ۱۹۵۸) پرداخت. [کتاب اخیر ترجمه ای است از کتاب "Film Als Kunt" و منتخبی از مقالات کتاب ((فیلم))] و کتاب((گرنیکای پیکاسو)) (۱۹۶۲). کتاب ((فیلم به عنوان هنر)) دربردارندهٔ عمده نظریات او در زمینهٔ فیلم است مربوط به یک رشته مقالاتی است که در سال های ۱۹۳۰ تالیف کرده است. ((آرنهایم به عنوان استاد در رشته روانشناسی هنر در دانشگاه های هاروارد، آکسفورد و سر لارنس و بسیاری دیگر از کالج های امریکا و انگلستان به تدریس پرداخته است. وی از سال ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۲ به عنوان سرپرست کمیسیون تحقیقات نظری سینماتوگرافیک با سازمان ملل متحد همکاری داشته است. آرنهایم مقالات مفصل و پر حجمی در زمینهٔ روانشناسی هنرهای بصری دارد که عمدتاً به نظریهٔ ((بیان)) در مکتب گشتالت مربوط می شود.[۲]

مقدمه

در دو دهه نخستین تاریخ سینما، خوش بینانه ترین نظرات، نسبت به فیلم حاکی از این بود که سینما وجوه مشترک فراوان با سایر هنرها دارد و از هنرهای ماقبل خود چیزهایی را به عاریت گرفته است، به بیان دیگر، سینما را آمیخته ای از سایر هنرها - - و نه هنری مستقل و قائم به ذات خویش - می دانستند. تلاش هنرمندان فیلم ساز و نظریه پردازانی که سینما را به جایگاه شایستهٔ خود رساندند، هنگامی ارزشش نمودار می شود که امروزه می دانیم:

((بسیاری از نویسندگان، شاعران، نقاشان و هنرمندان در آغاز شرم داشتند که در سالن سینما ((آفتابی شوند!)) بسیاری از متفکران، سینما را دستگاه نمایش معرکه گیری می دانستند که فقط می تواند آدم های بی فرهنگ و بی سر و پا را سرگرم کند. هوگو مانشربرگ -- نخستین نظریه پرداز واقعی و جدی فیلم از آلمان که کتاب ((فتوپلی)) (Photo Play) (1916) او نخستین بررسی روانشناسانه از

سینماست – تنها ده ماه پیش از نوشتن کتاب خود شروع به دیدن فیلم کرد، وی پیش از آن، به گفته و نوشتهٔ خودش، شرم داشت که در سالن نمایش فیلم دیده شود.))[۳]

اما، شکوفاشدن استعداد بیان هنری و ظرفیت های پویای تصویری، گرافیکی، روایتی و تجسمی اش باعث شد که از سال های ۱۹۲۰ تا پایان دوره صامت (۱۹۲۸) سینما نه تنها جایگاه فعالیت هنرمندانی از سایر رشته های هنری شود بلکه از فاصلهٔ جنگ دوم جهانی تا به امروز کمتر متفکری است که در زمینه های فلسفه، علوم اجتماعی، زبان شناسی و... فعالیتی جدی داشته باشد و نوشته ای، کتابی، سخنرانی، مقاله ای و نکته ای در بارهٔ سینما ارایه نکرده باشد. امروزه که حوزهٔ نظریه و نظریه سازی در سینما، به ویژه در اروپا میدان قلم فرسایی های معنی شناسان، زبان شناسان، پدیده شناسان، عالمان هرمنتیک و... شده است، اهمیت نوشته و نظریه های افرادی چون رودلف آرنهایم، ایزنشتاین، بلابالاژ و... تعداد دیگری از متفکران سینما که در دورهٔ صامت در خصوص ماهیت فیلم به عنوان یک هنر نو به بحث پرداختند بر ما آشکار می شود. زیرا دیگر امروزه جدل های اولیه در مورد ((هنربودن)) یا ((هنرنبودن)) سینما جای خود را به بحث و تحلیل موضوعاتی چون: وظیفهٔ سینما، سبک های سینما، نمادشناسی و تمثیل پردازی در سینما، نشانه شناسی و معنی در سینما، هستی شناسی در سینما، روانشناسی، سینما و جامعه شناسی و... داده است.

کوشش علمی که نظریهٔ رودلف آرنهایم شاخه ای از تجسم آن است، گرچه از زاویهٔ دید روانشناسی و ادراک بصری به سینما، و طرح ((نظریهٔ توهم ناقص بصری گشتالتی)) در بیان فیلمی، نگاه شده است – و به همین دلیل نیز نتوانسته پا به پای تحولات و تکامل تکنیکی بعد از دورهٔ صامت چون صدا، رنگ و پرده عریض خود را سازگار کند – لیکن تاثیر شگرفی در عروج نظریات سینمایی به مقام آکادمیک و فضای کلی حاکم بر حضور ((علوم انسانی)) در سینما داشته است.

گرچه به عقیده بسیاری از پژوهشگران و نویسندگان سینمایی که در زمینهٔ نظریهٔ فیلم قلم فرسایی کرده اند (به ویژه سال های ۱۹۴۰ به بعد) نظریهٔ آرنهایم یک نظریهٔ سنتی، غیرواقعی، متعصبانه، و حتی ارتجاعی به نظر می رسد، لیکن استدلال های او آن چنان قاطع و مستحکم است که تنها پس از سال های ۱۹۵۰ بود که رویدادهای مهم تکنولوژیک فیلم و واقعیت های تاریخی مربوط به تاثیر تکنولوژی بر سبک سینمایی و پدیدارشدن سبک های واقع گرا توانست از تاثیر و عمق بُرد یا درستی نظریهٔ آرنهایم بکاهد و البته از دیدگاه سینمایی و هنری اصرار آرنهایم تا سال های ۱۹۶۰ بر گفته های خودش (در سال های ۱۹۳۰) کوته نظری او را نمی رساند، بلکه از یک طرف وابستگی تام نظریهٔ او بر مکتب روانشناسی گشتالت و پیامدهای فلسفی و تبیینی این وابستگی از یک طرف و عدم وجود نیروی ((پیش بینی)) در این نظریه برای حوادث هنری – تکنولوژیک آیندهٔ سینما، که می توانست دقیق تر و عمیق تر ماهیت و عملکرد آن را توضیح دهد باعث شد که نظریهٔ آرنهایم را امروزه نظریه ای شکست خورده به شمار آورند. لیکن با گذشت بیش از ۶۰ سال هنوز هم در نظرات آرنهایم و نمونه هایی که در کتابش برای اثبات درستی نظریه اش می آورد نکات برجسته و قابل توجه فراوان هستند.

در این مقاله، ضمن آشنایی با چهارچوب و مختصات نظریهٔ آرنهایم [با توجه به مندرجات کتاب ((فیلم به عنوان هنر))] با اندیشه های فلسفی نظریه، و پیوند آن با مکتب گشتالت[۴] آشنا می شویم و آنگاه با توجه به نوشته های او در کتابش به نقد نظریه اش می پردازیم و نتیجه گیری کلی و تام را از این نوشته به دست می دهیم که نکات برجستهٔ قابل استخراج از کتاب او است.

۱ – نظریهٔ سینمایی چیست؟

نظریه پرداز چه عملی در نظریهٔ سینمایی خود انجام می دهد؟
نظریه پردازان سینما در مورد سینما و جنبه هایی از آن نظریاتی می دهند و صحت و سقم آن را بررسی می کنند.
((نظریه پردازان سینما این کار را به دلایل علمی و عملی انجام می دهند. از نظر عملی، نظریه های سینمایی به پرسش هایی جواب می دهد که فیلم سازان مطرح می کنند. یک فیلم بردار ممکن است بخواهد مزایا و عیوب تکنیک پرده عریض را بداند. کارگردانی ممکن است از زیر و بم و چند و چون این تکنیک آگاه شود. در چنین مواردی نظریهٔ سینمایی آنچه را فیلم سازان بی شک از نظر حسی درک می کنند، به روشنی و آگاهانه بیان می کنند....
((نظریهٔ سینمایی غالباً مانند سایر هنرها و علوم فقط به دلیل شناختن سینما مورد پیگیری قرار می گیرد... ... نظریات سینمایی شعبه ای از علوم است و به این دلیل بیش تر متوجه کلیات است تا جزئیات. نظریات سینمایی به فیلم ها و تکنیک ها – برخلاف نقد سینمایی – به طور جداگانه نمی پردازد، بلکه به چیزی توجه می کند که بتوان آن را قابلیت سینمایی نامید. قوانین این قابلیت سینمایی هم شامل فیلم سازان و هم تماشاگران می شود....
((پس هدف نظریات سینمایی، قاعده بندی کردن ایده ای نموداری (Schematic) در مورد قابلیت سینمایی است)).[۵]
آ. تودور در کتاب ((تئوری های سینما))[۶] در مطالعه سینما از این جنبه – نظریه پردازی با هدف نموداری کردن قابلیت های سینمایی – از موضعی دفاع می کند که کم و بیش بدیع است. او در مورد اختصاصات کلی و ثابت نظریه سینمایی می گوید:
((یک نظریهٔ سینمایی با دیدگاه علمی باید دارای سه مشخصهٔ زیر باشد:
۱) نظریه باید در مورد آنچه توصیف می کند کلیتی به دست دهد و حکم یا احکامی را صادر کند.
۲)نظریه باید نظام یافته (سیستماتیک) باشد.
۳) نظریه باید توام با جنبه های خلاق باشد. یعنی بتواند مخاطب را به پرسش ها و پیشگویی های تازه ای رهنمون کند.
هنگامی که مجموعهٔ احکام، دارای رابطهٔ نظام یافته ای باشند و بخش به هم پیوسته ای از جهان را تجزیه و تحلیل کنند، آن مجموعه را نظریه می نامیم... اگر نظریه، در مورد جهان – یا پاره ای از جهان – که توصیف می کند کلیت هایی را به دست دهد، آن را می توان در نهایت نوعی تبیین (Explanation) پدیده های مربوط به آن پاره از جهان پنداشت)).[۷]
((در خصوص نموداری کردن قابلیت های سینمایی در یک نظریه، ممکن است این نکته مورد بحث و انتقاد قرار گیرد که: سینما یک عمل عقلانی نیست و هیچ ایده یا اندیشه ای نموداری نمی تواند آن را به طور کامل بیان کند. ولی این امر ما را دوباره به بحث کهنهٔ مشکل آگاهی و عمل بازمی گرداند. وقتی سؤال می شود که: اگر بتوانیم سینما را به روش علمی توجیه کنیم چه فایده ای حاصل می شود؟ نظریه پرداز سینما پاسخ می گوید که: نمودارسازی از یک عمل باعث می شود که ما آن عمل را با سایر جوانب زندگیمان مربوط کنیم. با قراردادن عملی در شرایط عقلانی می توان آن را در کنار سایر اعمال نمودارشده توجیه کرد. خواه این عمل عقلانی باشد یا نباشد، نظریه پرداز سینما باید با زبان شناس یا فیلسوف در بارهٔ سینما به بحث بنشیند...
((هیچ کس نظریهٔ سینمایی را که نهایتاً مشتی واژه است با عمل تماشای فیلم یکسان نمی داند. در عین حال چه کسی می تواند بدین دلیل منکر ارزش علم زمین شناسی شود که مواد خاکی را تا سطح فرمول های ریاضی و شیمیایی تقلیل داده است؟ زیرا دقیقاً همین فرمول هاست که به ما امکان می دهد متوجه ارزش زمین در جهان هستی

بشویم. به همین ترتیب، کلیت نظریهٔ سینمایی روشی برای شناخت عمل در شرایط جدید به دست می دهد، و امکان می دهد که ما شناخت خود را در جهان شناخت های دیگرمان قرار دهیم. پس مشاهدهٔ فیلم نباید جنبه ای جدا از هستی و موجودیت مان باشد)).[۸]

لیکن معیارهایی که تودور مطرح کرده، و پیش از این ذکر گردید، بدون شک چندان هم محدود به کتاب او و خاص خود او نیست. اما در سینما این سه مشخصه ای که وی برای یک نظریه برمی شمرد، برای همهٔ نظریه ها، عمومیت ندارد زیرا منطق هر نظریه پرداز، موضوع را به گونه ای خاص خود - که احساس می کند مسالهٔ مهمی در سینماست - مطرح می کند. وقتی نظریه پرداز پاسخ این پرسش را داد، و یا تلاشی برای یافتن پاسخ آن کرد، وادار می شود تا پرسش های دیگری را که به موضوع مربوط می شود مطرح کند. پس نظریات سینمایی را می توان به مجادله های مارپیچی از پرسش ها و پاسخ ها تقلیل داد.

برای مقایسهٔ نظریات سینمایی موجود در تاریخ سینما، بر پایهٔ پرسش ها، نوع پرسش و دیدگاه نظریه پردازان نسبت به فیلم، آنها را به دو جناح کلی نظریه پردازان شکل گرا[۹] و واقع گرا تقسیم بندی کرده اند. در جناح اول - شکل گرایان- نظریه پردازانی نظیر سرگئی ایزنشتاین روسی، بلابالاژ مجارستانی، هوگو مانستربرگ و رودلف آرنهایم (هر دو آلمانی) قرار می گیرند و جناح واقع گرایان را افرادی چون آندره بازن فرانسوی و زیگفرید کراکوئر آلمانی تشکیل می دهند.

دادلی آندرو در کتاب "Major Film Theories" به طرز بارز و جالبی به شرح طبقه بندی مذکور پرداخته، همچنین آ. تودور در کتاب خود (که قبلاً به آن اشاره شد) و جیمز موناکو در کتاب "How To Read A Film" این طبقه بندی را - به عنوان یک طبقه بندی عمومی و اساسی - مورد تایید قرار داده است.

اما نظریهٔ شکل گرایانهٔ رودلف آرنهایم که در کتاب معروفش ((فیلم به عنوان هنر)) (Film As Art)مورد بحث و بررسی ما است در شاخه ای فرعی از مکتب شکل گرایی قرار می گیرد که بر پایهٔ ((توهم ناقص)) (Imperfect Vision)[۱۰] در سینماست.

۲ - چهارچوب ومختصات نظریهٔسینمایی آرنهایم درکتاب ((فیلم به عنوان هنر))

نظریهٔ اصلی آرنهایم در سینما بر مبنای تفاوت های آشکاری است که بین جهان حواس و جهانی که ما از سطح دوبعدی پردهٔ سینما درک می کنیم طرح ریزی شده است. او در کتاب ((فیلم به عنوان هنر)) به تحلیل اختلاف و یا عدم سنخیت بین واقعیت و تجربهٔ هنری می پردازد (صفحات ۲۱ تا ۴۱ ترجمه فارسی، انتشارات امیرکبیر). تلاش او در این کتاب این است که ثابت کند: فیلم ساز ((خلاق)) به ثبت بی طرفانهٔ رخدادها در برابر دوربین نمی پردازد، بلکه به ((تفسیر)) خلاقه آنها اقدام می نماید - اقدامی که مستلزم درکی هوشمندانه و مهارت های تکنیکی هنرمند در این رسانه است.

همچنین این نظریه اعلام می نماید - (حکم نظریه) - که هنربودن فیلم به سبب وجود پاره ای از محدودیت هایی است که ((به طور ذاتی)) در این رسانه نهفته است. محدودیت هایی چون: تحریف بصری (Optical Distortion)، قاب بندی تصویر، زاویهٔ دید، اندازه و ابعاد تصویر و فقدان تداوم مکان - زمان در فیلم.

آرنهایم در این کتاب توجهش را در بارهٔ سینما فقط به شکل هنری سینما معطوف می دارد و برای اثبات نظریاتش مقایسه هایی را بین سینما و سایر هنرها به وجود می آورد[۱۱]- از این روی او را نظریه پردازی شکل گرا (Formalist) می دانند و در طبقه بندی نظریه های فیلم تحت همین عنوان قرار می دهند.

آرنهایم معتقد است که رسانه های گوناگون همگی دارای کاربردهای متعددی هستند که فقط یکی از آنها مربوط به جنبه های هنری آن می شود و این کارکرد هنری رسانه

است که عموماً توجه را به اصل رسانه معطوف می‌کند. به همین سبب است که هنر شاعری ما را متوجه واژگان می‌کند نه پیام شعر، و نقاشی حساسیت‌هایمان را به خط، رنگ، ترکیب‌بندی تصویر و سایر عناصر معطوف می‌کند و نه مورد نمودارشده. هنر سینما نیز به همین ترتیب توجه ما را به بنیان سینما معطوف می‌کند نه تاکید بر جهانی که فیلم تصویر می‌کند. اما این بنیان چیست؟ آرنهایم می‌خواهد توجه ما را به مادهٔ اصلی فیلم جلب کند - یعنی محدودیت‌های واقع‌نمایی در ((تصویر)) متحرک - اما راهی نمی‌یابد تا ماده اصلی سینما را تا حد معادله ساده کند پس نتیجه می‌گیرد که مادهٔ اصلی سینما باید تمام عواملی باشد که نمی‌گذارد سینما توهم کاملی از واقعیت باشد.[۱۲] [این عوامل شش‌گانه (محدودیت‌ها) در زیر ذکر گردیده‌اند] سپس آرنهایم به بحث در مورد این نکتهٔ اساسی می‌پردازد که:
((سینما زمانی می‌تواند هنر باشد که از نسخه‌برداری مکانیکی از واقعیت روی‌گردان شود)).[۱۳]
آرنهایم جنبه‌های مختلفی که در سینما ((غیر واقعی)) است (طی صفحات ۲۲ الی ۴۱) به تفصیل برمی‌شمرد و این مطلب را عنوان می‌کند که: ((این جنبه‌های غیرواقعی اساس و پایهٔ هنری سینماست)).[۱۴]
او این جنبه‌ها را تحت شش عنوان دسته‌بندی می‌کند که عبارتند از:
۱ -نمایش شئ سه بعدی روی پردهٔ دوبعدی سینما.
۲ -تنزل احساس عمق و مشکل فهمیدن اندازهٔ حقیقی اشیاء در تصاویر فیلم.
۳ -نورپردازی و فقدان رنگ در تصویر سینما.[۱۵]
۴ -قاب‌بندی نماهای سینمایی.
۵ -فقدان تداوم مکانی و زمانی به خاطر وجود مونتاژ در سینما.
۶ -عدم فعالیت سایر حواس (از جمله شنوایی) هنگام تماشای فیلم.[۱۶-۱۷]
از نظر آرنهایم، تمام تصاویر فیلم دست‌کم با یکی از این شش نوع جوانب غیرواقعی همراه هستند و این جوانب غیرواقعی باید مادهٔ اصلی یا مادهٔ خام هنر سینما را تشکیل دهند. و فیلم‌سازان بایستی با به‌کارگیری این عوامل به آثارشان غنا و معنا بخشند.
همچنان که (در پانویس مربوطه) اشاره می‌شود، آرنهایم به خوبی از ابداعات و فنون جدیدی که علی‌رغم پافشاری و تعصب عاشقانه‌اش -- و بی‌اعتنا به معیارها و معتقداتش - در سینما به وجود آمده، آگاه بود لیکن با وجود این در آخرین مقدمه‌ای که بر کتابش در سال ۱۹۶۹ نوشته است (این مقدمه در چاپ فارسی کتاب نیز آمده است) سرسختانه (همچنان) از عقایدش دفاع می‌کرد و تاکید می‌نمود که
((اساس هنر بر پایهٔ حرکت از واقعیت به تجرید و یا ((نزول واقعیت با نمایش تجریدی آن))[۱۸] نهفته است. بازسازی عینی و مکانیکی واقعیت اقدامی بیهوده و غیرهنری است. و از آنجا که فعالیت‌هایی نظیر استفاده از رنگ واقعی، صدا - به دلیل اینکه خیلی واقعی است - و امکانات پردهٔ عریض (Widescreen) سمت‌گیری سینما و سینماگر را به سوی ناتورالیسم و عین‌نمایی سوق می‌دهد، لذا این اقدام که تقلید و بازسازی طبیعت است اقدامی غیرهنری است و کاری خلاق به شمار نمی‌آید)).[۱۹]
آرنهایم در پیشگفتار بر چاپ کتاب فیلم (در سال ۱۹۶۹) می‌نویسد:
((واقع‌گرایی معتبر تصویر فیلم، اخیراً موفقیت‌های تکان‌دهنده‌ای به دست آورده است، موفقیت‌هایی که نه به مدد نمایش خشونت‌های دنیای خارج، آن‌چنان که معمول دههٔ سوم و پنجم قرن بود، بلکه به مدد ((تماشایی)) و ((دیدنی))کردن اعمال درونی مغز - تخیلات، خاطره‌ها، تسلط بر زمان و فضا - به دست آمده است.
شاید این خلایی را که دیگر هنرهای بصری به جای گذارده‌اند، پر کند. به‌نظر می‌آید که نقاشان و مجسمه‌سازان - اگر بتوان هنوز هم چنین خطابشان کرد - در مقابل

تجرید و انتزاع ذهن جدید با پناه‌بردن به خلق اشیایی که به سختی منشا انسانی خود را برملا می‌سازند، عکس‌العمل نشان داده‌اند. عکس‌العمل فیلم به سهم خود سبب شده است که تا ما اعتماد بیش‌تری برای گام‌نهادن در قلمرو لرزان تخیل به‌دست آوریم. رسانهٔ فیلم به موازات دگرگونی‌هایی که در شیوه و کاربردهایش پدید می‌آید، ماهیت خود را بیش‌تر و بیش‌تر آشکار می‌سازد. خصوصیات اساسی و تغییرناپذیر آن در نمونه‌های قدیمی قابل تشخیص است و در نوآوری‌های فیلم‌سازان امروزی نیز بازشناخته می‌شود)).[۲۰]

۳ -- نقد نظریهٔ رودلف آرنهایم در کتاب ((فیلم به عنوان هنر))

دادلی آندرو در کتاب ارزندهٔ خود ((تئوری‌های اساسی فیلم)) (1976) (Major Film Theories)[۲۱] به منظور تجزیه و تحلیل ساختار نظریهٔ فیلم مقولاتی استنتاج شده از ارسطو اتخاذ کرده است. او نظریه‌های مختلف را از چهار جنبه بررسی می‌کند:

الف) مواد خام **ب)** روش‌ها و تکنیک‌ها **ج)** فرم یا شکل **د)** اهداف و ارزش.

چنانچه فکر می‌کنیم که دو مقولهٔ ((روش‌ها و تکنیک‌ها)) و ((فرم یا شکل)) تنها جنبه‌های متضادی از یک پدیده هستند و اینکه اولی عملی است و دومی نظری، می‌توان این مقولات را باز هم ساده‌تر کرد. زیرا هر یک از این مقولات بر جنبهٔ خاصی از فرآیند فیلم در زنجیرهٔ متصل مواد خام، فیلم‌ساز و مخاطب، متمرکز شده است. روش تنظیم این مناسبات در یک نظریهٔ ویژه تا حد زیادی هدف آن را تعیین می‌کند و مستقیماً نقش اصول ذاتی آن نظریه را نشان می‌دهد.

نظریه‌هایی که در سینما به مواد خام اهمیت درجه اول می‌دهند نظریاتی واقع‌گرا هستند (مثل نظریات آندره بازن و زیگفرید کراکوئر) اما نظریاتی که بیش از هر چیز به نیروی هنرمند و یا فیلم‌ساز در تغییردادن یا دستکاری واقعیت توجه دارند اساساً نظریاتی شکل‌گرایانه محسوب می‌شوند (مثل نظریات سرگئی ایزنشتاین، بالاژ، هوگو مانستربرگ و آرنهایم) این دسته از نظریات سینمایی پیش از آنکه به خود واقعیتی که به فیلم درآمده بپردازند متوجه چگونگی بیان مواد خام توسط فیلم‌سازند.

این دو گرایش عمده از زمان برادران لومیر (که به‌نظر می‌رسد بیش‌تر دل‌مشغول ضبط مواد خام بر نوارهای فیلم بوده‌اند) و ژرژ ملیس (که آشکارا بیش‌تر مجذوب این بود که با مواد خام در دسترس چه می‌تواند بکند) از همان آغاز اختراع سینما بر عرصهٔ تاریخ نظریه‌های فیلم مسلط بوده‌اند. و تنها همین دو دههٔ اخیر (از ۱۹۷۵ به‌بعد) که سومین جنبهٔ فرآیند، یعنی مناسبات میان فیلم و مخاطب (و در اصطلاح ارسطو ((هدف و ارزش))) تسلط بر عرصهٔ نظریه‌های فیلم را آغاز کرده است - هرچند که این جنبه، به شکلی ضمنی در نظریات هر دو گروه واقع‌گرایان و شکل‌گرایان وجود داشته است.

طی چهار دههٔ اول تاریخ سینما، واقعیت‌گرایی ویژگی مشترک، اگرچه فرعی، فیلم‌سازی بود. لیکن تا اواخر دههٔ سی (در آثار مستند سینمای انگلستان) و دههٔ چهل (باز جنبش نوواقع‌گرایی یا نئورئالیسم) ایتالیایی شکل و شمایل نظری خاص خود را پیدا نکرده بود. برای این تاخیر در شکوفایی، دلایل چندی وجود داشت مهم‌ترین آنها اینکه: ((نظریه واقع‌گرایی طبعاً به‌طور ضمنی القاء می‌کرد که خود فیلم اهمیتی درجه دومی دارد (یعنی واقعیت مهم‌تر از ((هنر)) است) همین نکته، فیلم‌سازان و نظریه‌پردازان را به‌سوی مواضع شکل‌گرایانه و یا بیان‌گرایانه (اکسپرسیونیستی) سوق می‌داد. شکل‌گرایی نه تنها مواضع مهم‌تری به فیلم‌سازی می‌بخشید، بلکه طبعاً حاصل نخستین کوشش‌ها برای کسب آبرو و اعتبار بیش‌تر برای ((هنر)) فیلم نیز بود. طی سال‌های اول قرن بیستم، همهٔ هنرهای کهن‌تر به‌سوی تجرید بیش‌تر و عین‌نمایی کم‌تر حرکت می‌کردند، چرا نباید سینما این هنر

نوپای تازه به دوران رسیده در همان جهت حرکت کند؟ همچنین اگر فیلم، هنری بالغ به شمار می‌آمد، لازم بود نشان دهد که فعل و انفعال هنر فیلم نیز به پیچیدگی و قاطعیت مثلاً نقاشی است. شکل‌گرایی با تاکید بر نیروی فیلم‌ساز در دستکاری واقعیت این نقش را به خوبی به عهده می‌گرفت.[۲۲]

دو رسالهٔ کلاسیک، موجز و متفاوت در تشریح تفاوت‌ها و اختلاف نگرش شکل‌گرایانه و واقع‌گرایانه، از دو متفکر سینمایی آلمانی تبار یکی ((فیلم به عنوان هنر)) (۱۹۳۲) اثر آرنهایم و دیگری ((آزادسازی واقعیت فیزیکی))[۲۳] (۱۹۶۰) اثر کراکوئر در دست هستند.

این دو رساله کاملاً - و به شکلی تجویزی - دستورالعمل‌های حریمی صادر می‌کنند. هر دو اثر ((حقایق عریانی)) را در مورد فیلم ارایه می‌نمایند. گویی که نظریهٔ فیلم بیش‌تر اظهارنظر قاطع است تا بحث و تفحص! با این حال، هر دو کتاب نه تنها به این دلیل که مواضع مکاتب وابسته به خود را به شکلی شسته رفته تلخیص کرده‌اند، بلکه علاوه بر دلیل پرمغز و معنی‌بودنشان، به عنوان کتاب‌های مرجعی در ادبیات فیلم باقی مانده‌اند: نظریه‌های سینمایی دیگر با پیچیدگی بیش‌تر (مثلاً نظریهٔ آیزنشتاین[۲۴]) طبعاً به این راحتی در ذهن باقی نمی‌مانند.

محدودیت‌های تکنولوژی و شکل هنر فیلم مرکز نظریهٔ آرنهایم را تشکیل می‌دهد و هستهٔ نظریهٔ کراکوئر را فتوگرافیک دانستن هنر سینما: تنها به این دلیل که عکاسی و فیلم، واقعیت را این‌قدر نزدیک به اصل بازسازی می‌کنند، می‌باید که در زیبایی‌شناسی‌شان بر این جنبه تاکید کنند. این پیش‌فرض، کاملاً برخلاف نظریهٔ آرنهایم است. زیرا کراکوئر نوشته است: ((فیلم و تنها فیلم به ابزارهایی مجهز است برای ضبط و آشکارساختن واقعیت فیزیکی، و بنابراین به همان سمت هم گرایش دارد)).[۲۵]

به این دلیل هم، او عقیده دارد که محتوی باید مقدم بر شکل باشد. کراکوئر سپس بر این پایه آنچه را که خود زیبایی‌شناسی مواد خام - در مقابل زیبایی‌شناسی شکل - می‌خواند پرورش می‌دهد و از آنجا که نظریه‌های هنر - این چنین محکم - به شکل‌گرایی وابسته‌اند، فیلم برای کراکوئر نوعی ضد هنر به شمار می‌آید.[۲۶]

اما آرنهایم دوره کاری مشخصی به عنوان یک روانشناس دارد (کتاب معروف او: ((هنر و درک بصری؛ روانشناسی چشم خلاق))[۲۷] را نگاه کنید که پیروی از مکتب گشتالت در تعریف و توجیه هنر، فعالیت هنری و تحلیل اثر هنری نمودار می‌سازد). بنابراین چندان هم جای تعجب نیست که روانشناسی، پایهٔ تفکر ((فیلم به عنوان هنر)) باشد.

اما آرنهایم در این کتاب، برخلاف سلف خود، مانتسربرگ، بیش‌تر به چگونگی ساخته شدن فیلم نظر دارد تا به کیفیت درک آن. حقایق موجود در کتاب او را می‌توان کاملاً به طور مختصر شرح داد: او با این فرض اساسی که هنر فیلم به محدودیت‌های آن وابسته است و این محدودیت‌های فیزیکی، دقیقاً فضایل زیبایی‌شناسی فیلم را می‌سازند، پیش می‌رود - محدودیت‌های شش‌گانه که قبلاً اشاره شد.

خود او فشردهٔ دیدگاه یا نظریه‌اش (در مقدمه سال ۱۹۵۷ کتابش) به این شکل شرح می‌دهد: ((من می‌خواهم در جزئیات نشان دهم که چطور خصایصی که عکاسی و فیلم‌برداری را در بازسازی واقعیت از رسیدن به کمال باز داشته‌اند، می‌توان به عنوان قالب‌هایی ضروری برای ایجاد یک رسانه هنری به کار گرفت)).

حکم بالا، حکمی عجیب است با این حال از جهاتی درست به نظر می‌رسد. زیرا هر هنری را منطقاً باید محدودیت‌های آن شکل دهند. اما مسئله این است که آرنهایم می‌گوید از این محدودیت‌ها نباید فراتر رفت! و به این ترتیب، پیشرفت‌های تکنولوژیک - مثل پیدایش فیلم رنگی، فیلم صدادار، فیلم پرده عریض و از این‌قبیل، که محدودیت‌های بیانی و نمایشی - روایتی را کم‌تر می‌کنند از نظر آرنهایم

خوشایند نیستند. به همین سبب آرنهایم اوج تکامل هنری فیلم را در اواخر دورهٔ صامت می داند - دیدگاهی که اگرچه در سال ۱۹۳۲ یعنی به وقت نوشتن کتاب ((فیلم به عنوان هنر)) قابل درک است اما پافشاری بر آن تا سال ۱۹۵۷ و حتی ۱۹۷۰ چنان پذیرفته نیست.

چکیدهٔ کلام دیدگاه او در نظریه از لحاظ فلسفه هنر این است که: هرچقدر فیلم در بازسازی واقعیت قدرت بیش تری گیرد دامنهٔ عمل هنرمند در خلق تاثیری که می خواهد، کم تر می شود. موفقیت نظریه او به چند پیش فرض اساساً مشکل آفرین متکی است:

الف) هنر مساوی است با تاثیری که برجای می گذارد، یعنی اکسپرسیون. و اینکه عظمت اثر هنری مستقیماً به مقدار دستکاری هنرمند در مواد خام بستگی دارد.

ب) :محدودیت های یک شکل هنری، زیبایی شناسی آن را نه تنها محدود نمی کند، بلکه آز را نیرو می بخشد.

ج) :((صحنهٔ واقعی (زندگی، طبیعت و انسان ها) و اندام ها خود به خود ارزش هنری ندارند. چیزی که اهمیت دارد روش بازنمایی یا ارایه (نحوهٔ بیان) آنها در رنگ، سنگ مرمر یا روی نوار فیلم است)).[۲۸]

نتیجه گیری:

با مطالعه و بررسی کتاب ((فیلم به عنوان هنر)) اثر رودلف آرنهایم نکات زیر بر خواننده روشن می شود:

۱- آرنهایم هنرشناسی است که فیلم و سینما را به محک ارزشیابی هنرهای بصری می سنجد و نظریه پردازی است در مبحث زیبایی شناسی بصری با پایه های فکری و روش ساخت و استدلالی متاثر از ماحصل مکتب فلسفی کانت در بارهٔ هنر و شاخه های توسعه یافته آن در علوم تجربی جدید و از جمله روانشناسی هنر.

۲- ارزشیابی هنرهای بصری، از جمله فیلم، از دیدگاه گرایش مکتب گشتالت در نظریهٔ آرنهایم متجلی می شود. او با استفاده از احکام این مکتب روانشناسی و معتقدات آن، با ((تعریف و تبیین))کردن هنر فیلم، ناخودآگاه استقلال فیلم را از سایر هنرها تضمین می کند.

۳- مشکل نظریهٔ آرنهایم از آنجا آغاز می شود که چگونه هنری از یک سو می تواند ((استقلال)) داشته باشد و چگونه می تواند در همان حال مراعی معیارهایی باشد که بر قسمتی از ((موادش)) حاکم است؟ (منظور از فیلم آرنهایمی همان تصویر سیاه و سفید و مسطح و بدون صدا در ابعاد ماقبل پردهٔ عریض)

۴- آرنهایم حکم می کند که: در آفرینش هنری آنچه که اتفاق می افتد و ارزش دارد همانا کوشش های هنرمند در یافتن تمهیداتی در مقابل محدودیت های بیان هنری است که در آن کار می کند.

۵- فیلم صامت سیاه و سفید، شکل هنرمندانهٔ سینماست و برخلاف آن فیلم رنگی صدادار است. زیرا فیلم صامت محدودیت های بیش تری نسبت به فیلم ناطق دارد که سینماگر را برای جبران این کمبود به تکاپو و خلاقیت هنری بیش تری در بیان وادار می سازد.

۶- با این حال، هرگز نمی توان بدون درک کامل ویژگی های تصویری سینما - کاری که آرنهایم به بهترین وجه از عهدهٔ آن برآمده است - جست وجوگر ارزش های دیگر هنر فیلم در چشم اندازهای جدید آن شد: آرنهایم با دقتی خارق العاده، که تصور آن حتی برای یک خواننده متخصص سینما و یک فیلم شناس باتجربه غیرممکن است، موشکافانه به تحلیل ویژگی های تصویر سینمایی پرداخته و خاصه با انتخاب پاره ای از آثار کلاسیک سینما نمونه های ارزشمندی از شیوهٔ تفسیر هنری و نقد تصویری در ((بیان سینمایی)) به دست می دهد.

پی نوشت ها :

1. The Film Encyclopedia p:46.
2. The Oxford Companion to Film p:38.

با تمام جست وجوهایی که طی نگارش این مطلب (سال ۷۶) انجام دادم -- با مراجعه به دایرةالمعارف های سینمایی جدید و کتاب های راهنمای فیلم به زبان های انگلیسی و فرانسه (تا سال ۱۹۹۴) که در ایران موجود است -- معلوم نشد که آیا آرنهایم همچنان زنده است؟

3. Major Film Theories p:14.

۴. مکتب روانشناسی گشتالت در حدود سال های ۱۹۱۲ در آلمان توسط ((ورتایمر)) ((کوفکا)) و ((کوهلر)) پایه گذاری شد. این مکتب روانشناسی اعتراضی است به روانشناسی ساختاری و رفتاری. روانشناسان معتقد به این مکتب روی تمامیت موجود زنده یا کل موقعیتی که موجود زنده با آن سروکار دارد تاکید می گذارند. روانشناسان گشتالت تحلیل های تکه تکه را طرد کرده، معتقدند که ادراک چیزی بیش تر از مجموعهٔ احساسات است و در موقع مطالعهٔ پدیده های روانی باید پدیده ها را به همان صورتی که هست مطالعه کرد. اگر سعی شود این پدیده ها به اجزای مختلف تقسیم شوند، مطالعهٔ این جزئیات بدون درنظرگرفتن موقعیتی که هر یک در کل پدیده دارند بی معنا خواهد بود.

(استخراج از مقدمه کتاب:
Wolfgang Kohler, "The Task of Gestalt Psychology"
Princeton University Press 1969 U.S.A).

5. The Major Film Theories pp.3-5.
6. Theories of Cinema, A. Tudor, 1974, New york Viking press.
7. Theories of Cinema p.13.
8. Mojor Film Theories p.6.

۹. گاهی به جای شکل گرا، بیان گرا (Experssionist) نیز گفته اند. زیرا در هرحال، شکل گرایی و بیان گرایی هر دو در برابر واقع گرایی قرار می گیرند -- البته به مفهوم کلی ولی از لحاظ ساختاری در جزئیات مربوط به نحوهٔ ((بیان)) و ارایه ((شکل)) با هم تفاوت های چشمگیری دارند.

۱۰. ((دید ناقص)) نیز ترجمه شده است و Vision را نیز به معنای دید و نگاه نیز می توان آورد، لیکن در اینجا به معنای توهم نزدیک تر است. زیرا تصویر فیلم، تصویری توهم زا از واقعیت است. مثلاً احساس عمق یا ژرفانمایی، احساس حرکت و... بیش تر توهمی هستند تا واقعی. اما در انگلیسی برای توهم واژهٔ Illusion غالباً به کار می رود. در هر حال مسلماً در روانشناسی برای هر یک از واژه های توهم، تصور، ادراک، تخیل تعاریف مشخص و جداگانه ای وجود دارد. در هر حال منظور از توهم، پنداشتن چیزی است که در عالم واقع یا دنیای خارج وجود ندارد ولی شخص یا ناظر -- به دلیل اثرات ویژهٔ نور و یا خطای بینایی -- می پندارد که آن چیز واقعی است و موجودیت دارد. مثلاً راب که پدیده ای مربوط به شکست نور در لایه های بالایی سطح زمین در هوای داغ است که توهی از آب و دریا را در بیابان برای ناظر به وجود می آورد و این ترجمه به حقیقت تصویر سینما نزدیک تر است.

۱۱. صفحات ۱۷۶ و ۱۷۷ ((فیلم به عنوان هنر)).

12. Major Film Theories

۱۳. فیلم به عنوان هنر صفحهٔ ۲۲.

۱۴. همان منبع، همان صفحه.

۱۷-۱۶-۱۵. نظریهٔ آرنهایم در اواخر دورهٔ صامت یعنی زمانی که رنگ و صدا در سینما وجود نداشت شکل گرفت که وی حتی تا اوایل سال های ۱۹۷۰ بر این موارد تاکید داشت. یعنی هنر اصیل فیلم را همچنان تا آن سال ها هنر تصویر متحرک سیاه و سفید و تخت (دوبعدی) بدون صدا می دانست نه فیلم رنگی ناطق.

18. Reduction to Absurdom.
19. Theories of Cinema p: 42.

۲۰. پیشگفتار بر چاپ ۱۹۶۹ کتاب ((فیلم به عنوان هنر)) صفحات ۹ و ۱۰ ترجمه فارسی.

۲۱. ترجمه ای تحت همین عنوان از این کتاب توسط مسعود مدنی، انتشارات عکس معاصر (تهران - ۱۳۶۵) انجام شده است.

22. How To Read A Film p: 39.
23. Theory of Film: "The Redemption of Physical Reality".
1st print 1960, by Oxford University press, N.Y, London

۲۴. تز مرکزی و اصلی این نظریه پرداز شکل گرا، ((مونتاژ)) است. نه مثل

آرنهایم و کراکوئر ((تصویر)).

25. Theory of Film: The Redumption of Physical Reality, p:7.

۲۶. نگاه کنید به همین کتاب صفحات ۱۷۰ الی ۲۴۵.

27. Art and Visual Perception: A Psycology of Creative Eye.
Berkeley Univ. of Calif. press 1969.

28. Film As Film (Understanding and Juding Movies), p: 22.

فهرست منابع :

الف / منبع مورد نقد و تفسیر (موضوع این نوشته):

کتاب «فیلم به عنوان هنر»، رودلف آرنهایم، ترجمه فریدون معزی مقدم، امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۵۵؛

ب / منابع کمکی در نقد و تفسیر نظریهٔ سینمایی آرنهایم و شرح زندگی او:

1. The Major film Theories, by Dadly Andrew, Oxford University press(London, Oxford, New York) 1976.
2. Theories of Cinema, by A. Tudor, New York, Viking press 1974
3. Theory of Film, by Siegfried Kracauer 1st printing,1960,Oxford University Press.
4. How to Read a film, by James Monaco, Oxford University press,1978.
5. The Film Encyclopedia, by Ephraim Katz, Thomas Y. Crowell Publishers New York 1979.
6. The Oxford Companion to film, edited by Liz-Anne-Bawden Oxford University press London 1976.
7. Film As film (Understanding and Judging Movies) by V.F.Perkins, Penguin Book ltd. London 1972