سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

سه نظریه‌پرداز و کارگردان بزرگ روسی: لف کولشوف (۱۸۹۹ ـ ۱۹۷۰)، سرگئی ایزنشتاین (۱۸۹۸ ـ ۱۹۴۹) و سولود پودوفکین (۱۸۹۳ ـ ۱۹۵۳)، که نظریاتشان در این پژوهش مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته، هر سه در نوشته‌هایشان از دین خود نسبت به ابتکارات کارگردان بزرگ آمریکایی، دیوید گریفیث، در زمینه مونتاژ یاد کرده‌اند. به ویژه با اذعان بر این که فیلم «تعصب» (۱۹۱۵) اثر گریفیث از لحاظ بدعت در ساختار برای آن‌ها بسیار هیجان‌آور و الهام‌بخش بوده است. اپیزود داستان امروزی فیلم «تعصب»، که بی‌عدالتی حکومت را نسبت به کارگران و سرکوب آن‌ها نشان می‌دهد، به صورت مدلی اولیه برای نخستین فیلم ایزنشتاین، «اعتصاب» (۱۹۲۴) و فیلم «مادر» (۱۹۲۵) اثر پودوفکین درآمد. ایزنشتاین در مقاله‌ای با عنوان «چارلز دیکنز، دیوید گریفیث و فیلم امروزی»، شیوه مونتاژ و ریتم برش گریفیث را در بسط دراماتیک صحنه‌های موازی برای رساندن ماجرا به اوج، بسیار ستوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

احمد ضابطی جهرمی

بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه کلاسیک مونتاژ فیلم

جنبه‌ها و ویژگی‌هایی در روش مونتاژ گریفیث وجود داشت که توانست ایزنشتاین و تعدادی دیگر از فیلمسازان روسی دهه ۱۹۲۰ را از لحاظ اندیشه و عمل سینمایی تحت تأثیر قرار دهد، و آن نمایش جزئیاتی بود که طی نماهای مختلف، گریفیث در کنار هم قرار داده بود. صحنه‌های فیلم گریفیث اولاً اغلب شامل چندین نما بود و ثانیاً برخی از این نماها که بی‌حرکت بودند، در پیوستگی و اتصال به نماهای دیگر، حالتی پر تحرک به خود می‌گرفتند.

به‌طور کلی گریفیث در عمل به فیلمسازان روسی هوادار مونتاژ نشان داد که، هنر گزینش دقیق نماها و توالی ترتیب نمایش آن‌ها روی پرده، می‌تواند کلیت نیرومندتری بیافریند که واکنش عاطفی، تحرک ذهنی و ایدئولوژیک را در تماشاگر برانگیزد.

اما باید توجه داشت که این گروه از فیلمسازان روسی به روش‌های گریفیث در زمینه مونتاژ اکتفا نکردند بلکه شیوه‌های گوناگون مونتاژ را بسیار توسعه داده و تعمیق بخشیدند. به ویژه ایزنشتاین که ترکیب‌های بدیع مونتاژی توأم با استعاره‌های پیچیده و هوشمندانه‌ای با استفاده از «برخورد» و «آمیزش» نماها در فیلم‌های صامت خود آفرید که البته بسیار تکامل یافته‌تر و متعالی‌تر از کاری بود که گریفیث قبلاً در «تعصب» انجام داده بود.

ایزنشتاین، از اواسط دهه ۱۹۲۰ به ویژه در سال‌های اواخر دوره صامت، اصل مونتاژ را به کل حیات هنر سینما تسری داد و برای سینما یک نظریه مادر یا اصلی، بر مبنای مونتاژ، طراحی کرد.

به رغم تأثیر از نظر مونتاژ و دیگر اندیشه‌های سینمایی، گریفیث را به هیچ‌وجه نمی‌توان با ایزنشتاین مقایسه کرد. بررسی و پژوهش‌هایی که ایزنشتاین در سراسر عمر هنری و سینمایی خود از سال ۱۹۲۴ ـ با صدور بیانیه مونتاژ جاذبه و ضربه ـ تا زمان مرگش در فوریه ۱۹۴۸ در زمینه‌های گوناگون هنر سینما به‌طور کلی و ارتباط آن با سایر هنرها و دیگر معارف بشری، به ویژه پژوهش‌هایی که در زمینه مونتاژ انجام داد، هنوز هم از مهم‌ترین و معتبرترین نوشته‌ها در زمینه زیبایی‌شناسی و نظریات سینمایی به شمار می‌آیند.

اما این عقیده که: مونتاژ وسیله عمده بیان سینمایی است، نخستین بار به صورت نظری ـ تجربی توسط لف کولشوف مطرح و در تاریخ سینما از سال ۱۹۲۲ به بعد رواج یافت. از این نظر، کولشوف به عنوان پایه‌گذار و نخستین واضع نظریهٔ (کلاسیک) مونتاژ در تاریخ سینما شناخته شده است.

عقاید کولشوف درباره هنر سینما و مونتاژ را به شرح زیر می‌توان خلاصه کرد:

۱ ـ در هر فعالیت هنری ابتدا باید موادی برای کار وجود داشته باشد. سپس هنرمند بر پایه تخیل یا برداشتی که از موضوع خود دارد باید روشی را برای ترکیب آن مواد به کار گیرد. مثلاً موسیقیدان اصوات را به عنوان ماده کارش در اختیار دارد که آن‌ها را در بعد زمان به هم می‌آمیزد. مواد کار نقاش رنگ‌هاست که بر سطح بوم آن‌ها را توزیع و ترکیب می‌کند. مواد کار فیلمساز نیز قطعات جداگانه فیلم (نماها) است و روش ترکیب آن‌ها یعنی مونتاژ اولاً نظم دهنده توالی نمایش نماهاست و ثانیاً او بدین‌وسیله فکر خود را بیان و برداشت مورد نظرش را به تماشاگر القاء می‌کند.

۲ ـ هنر سینما آن هنگام که بازیگر در برابر دوربین به بازی می‌پردازد آغاز نمی‌شود، بلکه مرحله فیلمبرداری در فعالیت سینمایی گردآوری ماده کار است. هنر سینما دقیقاً از لحظه‌ای شروع می‌شود که کارگردان فیلم به ترکیب و یا به مونتاژ نماهای جداگانه و گوناگون می‌پردازد.

۳ ـ فیلمساز با پیوند نماها و نظم مختلفی که از نظر توالی نمایش به آن‌ها می‌دهد، می‌تواند نتایج عاطفی و روانشناختی مختلفی در ذهن تماشاگر برانگیزد.

یکی از پنج آزمایشی که کولشوف در زمینه

عملکرد و تأثیرات مونتاژ بین سال‌های ۲۲ ـ ۱۹۲۱ در کارگاه آموزشی و تجربی خود با مشارکت شاگردانش (از جمله پودوفکین) انجام داد، از بقیه مشهورتر است. از این آزمایش در تاریخ سینما به نام «جلوه کولشوف» (Kuleshov Effect) یاد شده است.

کولشوف و همکارانش در این تجربه، نمایی از چهره فاقد هرگونه احساس یا عاطفه مشخص از ایوان ماژوخین (بازیگر معروف فیلم‌های روسی پیش از انقلاب ۱۹۱۷) را از یکی از فیلم‌های او جدا کرده و آن را به ترتیب (در چهار اتود) به نمایی از یک ظرف سوپ، یک مرده در تابوت، یک دختر بچه در حال بازی با عروسک کوکی و یک زن پیوند زدند. (کولشوف این چهار نما را از چهار فیلم آرشیوی متفاوت جدا کرده بود). آن‌ها نتیجه کار را به گروهی از تماشاگران که عمدتاً از هنرجویان کارگاه کولشوف بودند و از این آزمایش اطلاعی نداشتند، نشان دادند.

این تجربه موفق شد نشان دهد که تماشاگران می‌پنداشتند که ماژوخین هر بار در برابر تصویری که می‌بیند، واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهد: احساس گرسنگی پس از نمایش نمای ظرف سوپ، احساس اندوه پس از نمای مرده در تابوت، احساس شادی مختصر پس از نمای دختر بچه در حال بازی در حالی که ماژوخین برای بروز چنین احساسات متفاوتی در چهره خود، به هیچ‌وجه بازی نکرده بود.

از این تجربه، کولشوف و همکارانش چنین نتیجه گرفتند که: یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر بر واکنش تماشاگر، در مورد هر فیلمی که به «پیوستگی» نماها استوار است، شیوه اتصال یا مونتاژ آنهاست. نتیجه کلی‌تری که از لحاظ نظری از این آزمایش گرفته شد این بود که: معنای سینمایی از مجموعه نماها مشتق می‌شود و اصل مونتاژ بازیگری فیلم را نیز دربرگیرد.

تا این زمان، در تاریخ سینما، مونتاژ (به اصطلاح دیگر، ـ تدوین ـ Editing) عموماً تحت تأثیر نیازهای روایتی فیلم به کار گرفته می‌شد، به عبارت دیگر، هر برشی در فیلم هنگامی انجام می‌شد که محل استقرار دوربین تغییر کند. فقط دیوید گریفیث از فیلم «تولد یک ملت» (۱۹۱۴) و بعد عمدتاً در «تعصب»، تدریجاً به امکانات شدیداً صوری مونتاژ در عمل پی‌برده بود.

در نتیجه، کولشوف برای فیلمسازان روسی سال‌های اولیه دهه ۱۹۲۰، مژده از بینشی تازه و اساسی نسبت به شناخت مهم‌ترین امکان بیانی هنر سینما داد.

ایزنشتاین جوان (که فقط سه ماه در کارگاه کولشوف حضور داشت عصاره این تجربه کولشوف را کشید و چه به لحاظ نظری و چه عملی کوشید که مونتاژ را به صورت پیچیده‌تری تفسیر کرده و عملاً مورد استفاده قرار دهد. به بیانی دیگر، ایزنشتاین از این آزمایش، نتایج بسیار عمیق‌تری نسبت به نتایجی که کولشوف اعلام کرده بود به دست آورد.

در نظر ایزنشتاین از «تصادف» یا برخورد نماهای مستقل، مفهوم در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد ــ مثل برخورد انفجارآمیزی که الکترون با پروتون دارد. از این‌رو او اعلام کرد که مونتاژ همسان دیالکتیک است که در آن تز (یک نمای مفروض)، با آنتی تز خود (نمای مفروض دیگر) برخورد می‌کند (مونتاژ می‌شود) و سنتز (مفهوم) را در ذهن به وجود می‌آورد. ایزنشتاین نهایتاً در سال‌های آخر دوره صامت، «نما» را همچون سلول در بافت ارگانیسم و «مونتاژ» را سلسله عصبی آن موجود اعلام کرد.

از سال ۱۹۲۴ تا شروع دوره ناطق در روسیه (۱۹۳۲) این اصل که: عناصر هر فیلم را «نما» و «مونتاژ» تشکیل می‌دهند، پایه نظریه سینمایی بخش عمده‌ای از طیف فیلمسازان این کشور شد و تحت تأثیر این اصل، شاهکارهای سینمایی در روسیه ساخته شد که نه تنها توجه تماشاگران بسیاری از کشورهای دیگر به سینمای روسیه، بلکه بسیاری از فیلمسازان امریکا و اروپای غربی و مکاتب سینمایی آن‌ها، تحت تأثیر خود درآورد

کتابخانه مرکزی علوم رسانی
بنیاد فرهنگ اسلامی

و این تأثیر حتی تا سال‌های جنگ دوم جهانی، به ویژه روی جنبش سینمای مستند انگلستان به طرزی آشکار دوام یافت.

شخصیت سوم، وسولود پودوفکین ـ هر چند با تلقی‌های متفاوت از عملکرد نما و مونتاژ نسبت به ایزنشتاین ـ در شکل‌گیری نظریه عمومی (کلاسیک) مونتاژ، سهم دارد.

از نظر پودوفکین، مفهوم جهان در واقعیت ضبط شده در نماهای فیلم نهفته است و فقط با مونتاژ دقیق سینمایی می‌توان آن را تقویت و آزاد کرد. به عقیده او، فیلمساز با استفاده از مونتاژ این امکان را دارد که تماشاگر را چنان به تماشای رویداد سینمایی وادارد که گویی آن رویداد، رویدادی واقعی یا حقیقی است. اما تأکید پودوفکین بر نما به عنوان جزء اصلی سازنده فیلم، وی را به نسبت ایزنشتاین، به جناح نظریه‌پردازان واقع‌گرا خیلی نزدیک کرده است.

از دیدگاه پودوفکین ـ هم چنین کولشوف ـ مونتاژ وسیله «ساختن» و عمل معماری فیلم با روی هم چیدن آجرها (نماها) است. پودوفکین فیلمساز را در نمای سینمایی محدود می‌کرد و عقیده داشت که: سینمای خلاق و هنری از گزینش و نظم‌دهی درست این تکه‌های واقعیت که از «الحاق» به یکدیگر پدید می‌آید ناشی می‌شود و تماشاگر را پنهانی به پذیرش مضمون فیلم هدایت می‌کند.

اما ایزنشتاین موافق «الحاق» نماها نبود بلکه طرفدار «تصادف» یا برخورد آن‌ها بود. از نظر او، تلقی پودوفکین از مونتاژ باعث انفعال بیننده می‌شود در حالی که ایزنشتاین می‌گفت ما به تماشاگران خلاق نیاز داریم. این اختلاف درباره مونتاژ، بین این دو فیلمساز و نظریه‌پرداز، در تلقی بنیادی آن دو از ماده خام سینما ناشی می‌شد. چون ایزنشتاین نمی‌پذیرفت که نماهای فیلم تکه‌هایی از واقعیت‌اند که فیلمساز آن‌ها را گرد می‌آورد. بلکه عقیده داشت که نما «مکان هندسی»

عناصر مربوط به شکل مثل: نور، خط، حرکت و شیئی است. هم چنین ایزنشتاین معتقد بود که محتوای طبیعی نما نباید ـ یا نیاز نیست ـ که تماشای فیلم را مجموعاً تحت‌الشعاع قرار دهد. به نظر او اگر فیلمساز واقعاً خلاق باشد باید بتواند مفهوم مورد نظرش را از میان ماده خام استخراج کرده و روابطی را بین آن‌ها ایجاد کند که از نظر مفهوم دهی در هر یک از آن‌ها نیست. چکیده اختلاف نظر آن دو در مورد «نما و مونتاژ» به شرح زیر است:

ایزنشتاین معتقد بود که: «آمیزش» ارگانیک تصاویر به شیوه دیالکتیکی به منظور انگیزش تماشاگر برای دریافت یا ادراک مفهومی نو (خارج از چهارچوب نما).

پودوفکین عقیده داشت: با «الحاق» نماها برای هدایت تماشاگر در امتداد تکامل خط داستانی فیلم به شیوه‌ای روان و طبیعی.

نظریه ایزنشتاین (آن‌چنان که در فصل دوم این نوشته بررسی شده) درباره ماده خام سینما، از نظریه پودوفکین در این مورد بسیار متفاوت و پیچیده‌تر است.

از نظر ایزنشتاین، ضربه و جاذبه (شوک و آتراکسیون) رابطه بین ذهن و ماده خام است و از آنجا که این مقوله به تماشاگر مربوط می‌شود، پس موضوع بس پیچیده و عمیق‌تر است. از این‌رو نظریه ایزنشتاین درباره رابطه نما و مونتاژ شامل همه جنبه‌های ذهنی و حتی معنوی ـ فرهنگی (یعنی ذهنی که این آتراکسیون‌ها را دریافت می‌کند) است.

علی‌رغم تفاوت‌ها و اختلاف نظرهایی که بین کولشوف، ایزنشتاین و پودوفکین در مورد مونتاژ وجود داشته و اغلب پژوهشگران و منتقدان سینمایی بر این موارد اختلاف تأکید کرده‌اند، در عمل، فیلم‌های آن‌ها، به ویژه فیلم‌های صامت ایزنشتاین و پودوفکین ـ این اختلاف را تا این حد شدید نشان نمی‌دهند. اما در مجموع، نظرات پودوفکین خیلی بیشتر به نظرات کولشوف نزدیک‌تر است تا ایزنشتاین.

هم چنین علی‌رغم این اختلاف، در مواردی نیز نزدیکی و حتی تشابه بین نظرات آن‌ها به چشم می‌خورد. آن چنان که در فصل اول این نوشته آمده، می‌توان در یک نگاه جامع یا یک جمع‌بندی کلی از نظرات این سه اندیشمند سینمایی، اصول، احکام، اهداف و ویژگی‌هایی را استخراج کرد و آن‌ها را ـ به ترتیبی که در فصل اول آمده ـ تحت عنوان مختصات کلی «نظریه روسی مونتاژ فیلم» یا «نظریه کلاسیک مونتاژ» دسته‌بندی کرد.

از آنجا که در بین نظریه‌های مورد بحث، نظریه ایزنشتاین به علت عمق، گستردگی، نیروی تبیین و مجموعاً غنای نظریه، مرکزیت دارد، در فصل جداگانه‌ای (فصل‌دوم) به بررسی و تحلیل نظام و ساختار آن پرداخته‌ایم و سپس ویژگی‌های عام و مشترک سبک سینمایی فیلمسازان مکتب مونتاژ و یا نسبتاً متمایل به آن را، در عمل، یعنی با توجه به این ویژگی‌ها در فیلم‌هایشان، معرفی و مشخص کرده‌ایم.

البته هدف این نیست که معلوم کنیم این سه واضع نظریه کلاسیک مونتاژ در همه ابعاد روی یک چهارچوب و یا یک رشته مفاهیم یکسان توافق داشته‌اند، زیرا واقعاً به لحاظ نظری چنین توافقی وجود نداشته است. اما علی‌رغم اختلاف‌های آشکار، آن‌ها پدید آورندگان سبکی بودند که در تاریخ سینما به عنوان سبک مونتاژ می‌شناسیم.

چنان‌چه بخواهیم مقایسه سینمایی ملموس‌تری ارائه کنیم، در همان زمان اختصاصات مکتب اکسپرسیونیسم را در سینمای آلمان می‌توان نمونه آورد، یا نئورئالیسم در سینمای ایتالیا بعد از جنگ دوم جهانی یا حتی پس از آن جنبش موج نو در سینمای فرانسه.

مفاهیم، تعاریف و ویژگی‌های نظریه کلاسیک مونتاژ فیلم

الف ـ اصول تبیینی و احکام نظریه

یک نما به خودی خود از لحاظ معنایی خنثی است و فقط زمانی معنا می‌یابد که به نمای دیگری مونتاژ شود.» لف کولشوف[1]

«حاصل مونتاژ دو نما چیزی است بیشتر از نمایش آن‌ها بر پرده و آن انعکاس مفهومی است که در نتیجه برخورد حاصل شده است ـ فرآیند مونتاژ خلق ایماژ (تصویر ذهنی) است. یعنی از ترکیب دو عنصر تصویری جداگانه، نمایش ذهنی چیزی به دست می‌آید که از نظر گرافیکی قابل تصویر کردن نیست.» سرگئی ایزنشتاین[2]

«مونتاژ عبارت است از خلق معنایی است که در تک تک نماهای جداگانه موجود نیست و فقط از تجمع آن‌ها حاصل می‌شود.» وسوالود پودوفکین[3]

«جایگاه مونتاژ، به عنوان سازنده ایماژ، ذهن تماشاگر است.» ایزنشتاین[4]

«حدوث مکانی و زمانی رویداد نماها اهمیت ندارد بلکه ترتیب و توالی نمایش آن‌ها بر پرده مهم است.» کولشوف[5]

«اما این ترتیب در نحوه تفکر و تفسیر یک جانبه فیلمساز نهفته است و چنانچه نظم مونتاژی یا ترتیب نمایش نماها دستکاری یا پس و پیش شود، معنی و اثر آن‌ها هم عوض می‌شود.» پودوفکین[6]

«پس تماشاگر با مونتاژ هم از نظر عواطف و هم از لحاظ تفکر در فرآیند ساختن مفاهیم شرکت می‌کند ـ چون ذهن تماشاگر هم جایگاه تولد معنی است و هم هدف یا مقصد اصلی پیام به‌شمار می‌رود.» ایزنشتاین[7]

یعنی:

«مونتاژ هم روش تفکر است و هم خود تفکر و وقتی تفکر به‌طور دینامیک ارائه شد، نتیجه می‌دهد «هنر» ایزنشتاین[8]

مونتاژ می‌تواند معنی یک تصویر را بدون این که تغییری از لحاظ فتوگرافیک در آن نما ایجاد شود، عوض کند، (جلوه کولشوف)[9] [آزمایش ماژوخین و نظریه مونتاژ انعکاس شرطی (conditioned reflex)]

ب ـ حکم نظریه و هدف آن

«سینما وقتی هنر است که با مونتاژ عمل کند. مونتاژ انعکاس اندیشه است و شکل مونتاژ نحوه بیان سینمایی این اندیشه به شمار می‌آید.» ایزنشتاین[10]

«از آنجا که مونتاژ، مفاهیم، شکل و میزان تأثیر اندیشه‌های فیلمساز را در اثرش تعیین می‌کند، هدف عمده سینماگر باید خلق سینمایی از طریق مونتاژ باشد. زیار به وسیله مونتاژ می‌توانیم در پویاترین شکل ممکن و سریع‌ترین زمان، تاریخ، زندگی و طبیعت را آنگونه که خود تبیین می‌کنیم تفسیر نماییم و جهان آرمانی خود را آنگونه که می‌خواهیم باشد (نه آنگونه که هست) از نو بسازیم.» ایزنشتاین[11]

ج ـ ویژگی‌های نظریه

مطابق مفاهیمی که در اصول تبیینی و احکام نظریه منعکس است (بخش الف)، مونتاژ روسی رویداد فیلم را به‌طور مستقیم و بی‌واسطه نشان نمی‌دهد، بلکه تصوری از رویداد را ایجاد می‌کند. یعنی فیلم مورد نظر آن‌ها، تصویر واقعیت را جزء به جزء نشان می‌دهد لیکن در کل تصور و تفسیری از آن واقعیت را پدید می‌آورد. زیرا به عقیده پودوفکین تصور ـ تفسیر رویداد مؤثرتر از اصل آن است.[12] نماها از لحاظ فتوگرافیک ظاهراً مستند و واقعی‌اند لیکن ترکیب (مونتاژ) آن‌ها بیان‌گرا (اکسپرسیونیستی) است. این بیان (مفهوم) نه تنها در خود واقعیت و تصویر آن نیست بلکه در ترکیب اجزاء (نماها) یا تکه‌های واقعیتی است که به عنوان کل در ذهن یا تخیل تماشاگر شکل می‌گیرد و به همین علت واقعیت در فیلم معنایی متفاوت و

دلخواه می‌یابد.

واقعیت قبل از تصویر شدن، توسط قاب‌بندی، نمای نزدیک و مونتاژ، منهدم و بازسازی می‌شود. واقعیت، فاقد معنی و مفهوم است. این واقعیت یک پارچه (از لحاظ بصری) که وابسته به هزاران رشته موقعیت ذهنی ـ عینی است باید تجزیه و دگرگون شود (ضد نظریه روانشناسی مکتب گشتالت) و مجدداً، آن‌گونه که به‌طور مجرد می‌توانیم آن را درک کنیم، دوباره‌سازی می‌شود تا از لحاظ هنری شکل جدیدی به خود گیرد ـ شکل سینمایی:

«اشیا و پدیده‌ها و عالم هستی فقط به مدد شکل آنهاست که موجودیت می‌یابند و درک می‌شود.» ایزنشتاین در نامه به بوریس پاسترناک[13] لیکن باید شکل اولیه (شکل طبیعی یا غیر هنری) را از آن‌ها گرفت تا واقعیت هنری یا هستی سینمایی به خود گیرند «واقعیت همواره با حضور انسان و با فعالیت ذهنی او در درک واقعیت و با دگرگون کردن آن، بنا به اقتضای نیازش، معنی می‌یابد. واقعیت طبیعی که مستقل از شعور و حضور هنرمند است، خود به خود منفعل است. بنابر این تا شکل هنری بر آن اعمال نشود به کار نمی‌آید و فاقد ارزش است.» ایزنشتاین ـ در ادامه همان‌نامه به پاسترناک[14]

د: جنبه‌های تجویزی نظریه (چه باید کرد؟)

نظریه روسی مونتاژ توجه به اصول زیر را در علم پیشنهاد می‌نماید:

۱ ـ رعایت توالی و سلسله مراتب نماها در مونتاژ: جای‌گیری و توالی نماها باید از نظم و منطق خاصی پیروی کند و در صورتی توفیق در خلق تأثیر با مونتاژ حاصل می‌شود که هر نمایی دارای انگیزه‌ای برای جلب توجه تماشاگر به سوی نمای بعدی باشد ـ هر نما باید در جای خود و در خدمت نمای بعد از خود باشد.

۲ ـ عاری ساختن نما از مفهوم کامل و مستقل: هنگام تقطیع نما (دکوپاژ) و فیلمبرداری (با توجه به فرآیند مونتاژ در مرحله بعد از فیلمبرداری) باید توجه داشت که وظیفه هر نما اثبات نکته‌ای است که به عنوان انگیزه در نمای قبل از آن تصویر شده و این انگیزه‌ها هستند که مفاهیم را در سلسله‌ای از نماها به وجود می‌آورند و این که مفهوم مورد نظر فیلمساز از ترکیب یک سلسله نما به وجود می‌آید نه فقط در یک نما. پس در مرحله دکوپاژ فیلمنامه (که پیامد آن مونتاژ است) و به ویژه هنگام فیلمبرداری، باید استقلال معنایی را از نماها گرفت (نظریه خنثی‌سازی نما توسط ایزنشتاین، در اصل، از آزمایش معروف به «جلوه کولشوف» اقتباس شده است).

۳ ـ وضوح انگیزه در نما: «نما برای مونتاژ باید طوری فیلمبرداری شود که ماهیت و موضوع آن به سهولت و بی‌درنگ قابل تشخیص باشد. در نما چیزی اضافی نباید وجود داشته باشد.» کولشوف[15]. «ترکیب‌بندی نما نباید ابهام‌آمیز باشد» پودوفکین[16] «نما باید از لحاظ فتوگرافیک اصالت داشته باشد.» ایزنشتاین[17]

۴ ـ شیوه مونتاژ نماها: توالی نماها هنگام مونتاژ آن‌ها چون مسیر اندیشه و یا فرآیند مفهوم‌سازی را برای ذهن تماشاگر تعیین می‌کند، باید به شیوه‌ای صورت گیرد که کلیه بینندگان کم و بیش، برداشتشان در مسیر فکر فیلمساز هدایت شود. مهار کردن توالی نماها و قاطعیت تلقینی ـ معنایی آنها در مرحله مونتاژ، نباید به‌گونه‌ای باشد که هرکس بتواند از آن برداشت متفاوت و حتی مغایر با تفسیر فیلمساز بکند. «تماشاگر باید به نحوی بیاندیشد که خواسته فیلمساز است» کولشوف[18]. «تماشاگر باید در مقیاس کوچک‌ترین جزء (یعنی یک نما) و حتی در مقیاس بزرگ‌ترین آن (کل فیلم) مونتاژ را عیناً تجربه کند.» ایزنشتاین[19] به تماشاگر نباید چنین مجالی را داد. چون تفسیرهای متفاوت هر یک از آن‌ها وحدت معنایی فیلم را مخدوش می‌کند: هم‌چنین به این دلیل که فیلمساز در مورد خلق اندیشه و معنی در

برابر تماشاگر مسؤول است.» پودوفکین[۲۰]

بررسی تحلیلی - انتقادی نظریه مونتاژ سرگئی ایزنشتاین

۱ - ویژگی‌های عام نظریه

الف - نوع نظریه و گروه‌بندی آن

نظریه سینمایی ایزنشتاین، در تاریخ نظریه‌های سینمایی، مرتبط با یک مجموعه از نظریاتی است که به نظریات جناح شکل‌گرایان معروف است. این مجموعه شامل نظریات ایزنشتاین، کولشوف، پودوفکین، بلاش، رودلف آرنهایم و ژان میتری است.

نظریه ایزنشتاین معطوف به مونتاژ - به دلیل غنای نظریه - در مرکز این مجموعه قرار دارد. به همین سبب و به ویژه از لحاظ تاریخ، امروزه ایزنشتاین را در تاریخ نظریه‌پردازی سینما، نخستین طراح علمی نظریه‌ای اسلوب‌دار در زمینه شکل فیلم می‌شناسیم.

ب - پرسش‌های نظریه

ایزنشتاین در نظریه اصلی (تز) سینمایی خود - که نظریه مونتاژی وی به عنوان یک نظریه فرعی (هیپوتز) آن به شما می‌آید- به دنبال پاسخ سؤال «چگونه» و «چطور» بود. لیکن او نهایتاً می‌خواست به پاسخ سؤال «چه باید کرد؟» نیز برسد. در دوره صامت و پس از آن به ویژه در سال‌های ۱۹۳۰ این پرسش عمده برای ایزنشتاین مطرح بود که: چگونه می‌توان دانش نظری هنری سینما را در فیلمسازی عملاً پیاده کرد؟

ج - زمینه‌های تاریخی پیدایش نظریه و اصلاحات بعدی

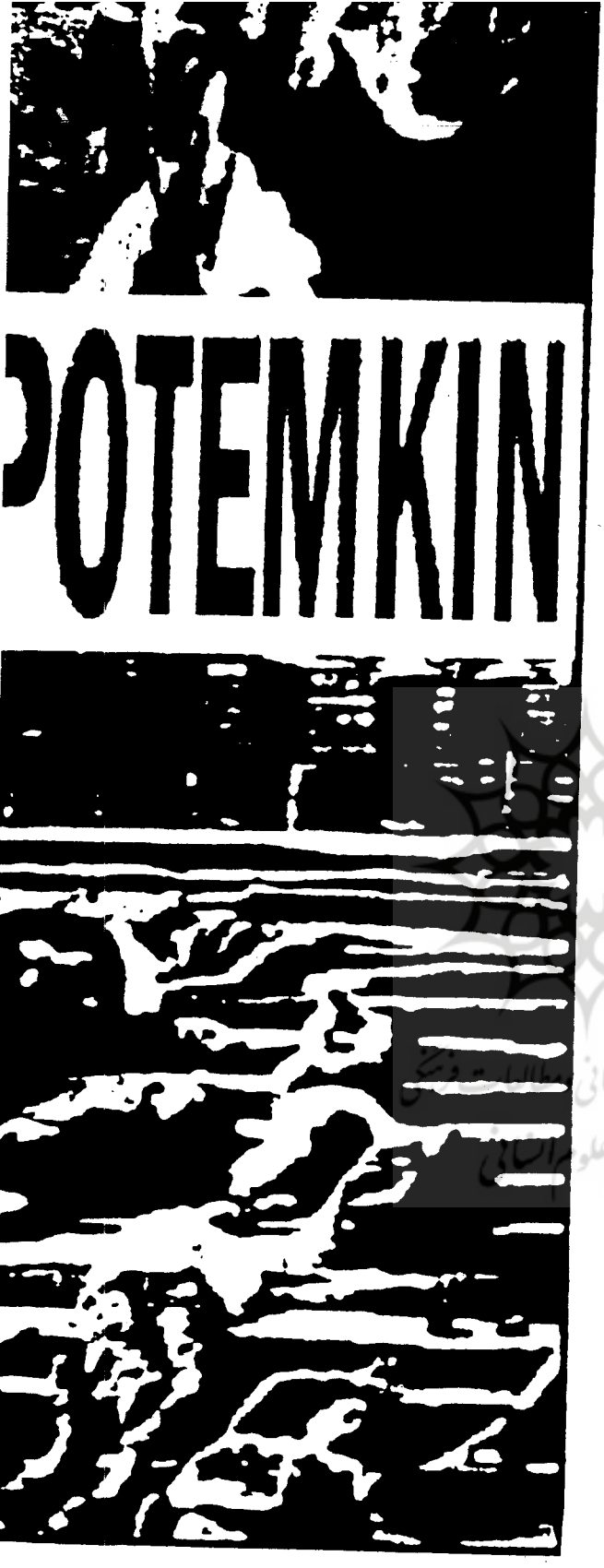
مفاهیم و اصول به کار رفته در نظریه ایزنشتاین به سال ۱۹۲۴ و به صدور بیانه «مونتاژ جاذبه‌ها» (آتراکسیون‌ها) بازمی‌گردد. لیکن او در دو مقطع مهم تاریخی، در نظریه مربوط به مونتاژ آتراکسیون‌ها اصلاحاتی به وجود آورد. اصلاح نخست در اواخر دوره صامت، در سال ۱۹۲۸ صورت گرفت که در آن زمان ایزنشتاین به طرح مباحثی چون کارکرد مونتاژی و کنترپوانی صدا در فیلم ناطق و کامل کردن مونتاژ در یک نمای بدون برش پرداخت و شیوه ترکیب‌بندی عمیق را پیش کشید و اصلاح بعدی در سال ۱۹۴۵ در نظریه صورت گرفت، آنگاه که ایزنشتاین در زمینه تلفیق عناصر رنگ و صدا و کارکردهای شکل‌گرایانه آن‌ها با مونتاژ کرو موفونیک در حیطه «فیلم کامل» (total film) به اندیشه و عمل پرداخت. مراجع تجربی یا اثباتی نظریه سینمایی او را با توجه به این اصلاحات، باید از فیلم «قدیم و جدید» (۱۹۲۸) تا قسمت دوم «ایوان مخوف» (۱۹۴۵) تعقیب کرد و به نوشته‌های نظری او در رساله «مفهوم فیلم» که در اوایل دهه ۱۹۴۰ به اتمام رسید، توجه داشت.

عناصر و عوامل تبیین در نظریه (نیروی تبیین نظریه)

الف - نظریه کمکی

ایزنشتاین، در تبیین نظریه مونتاژ خود در دوره صامت ابتدا از یک نظریه کمکی و اصولی سینمایی به نام «جلوه کولشوف» به‌طور محدود سود جست. نظریه مونتاژ ایزنشتاین در عمومی‌ترین جنبه با نظریه مونتاژ کولشوف در مورد خنثی بودن نماهای فیلم (از لحاظ استقلال مفهومی نماها) مشترک است.

در واقع ایزنشتاین در کتاب «شکل فیلم» که در اواخر دوره صامت نگاشت، در بحث از نحوه عملکرد مونتاژ (با الهام از ایدئوگرام و هیروگلیف) به همان نتایجی می‌رسد که کولشوف تا حدودی پیش از او در آزمایش و تجربه عملی‌اش با نمای نزدیک چهره ماژوخین و تطبیق آن با نتایج نظریه بیومکانیستی انعکاس شرطی ***ایوان پاولوف***، روانشناس روسی، رسیده بود. اما به دلیل استفاده ایزنشتاین از نظریه‌های کمکی کاملاً متفاوت - فلسفه ماده‌گرایی دیالکتیکی و



به ویژه تلفیق همه هنرها که پیش از او، و پیش از اختراع سینما، توسط ریچارد واگنر آهنگساز و موسیقی‌دان آلمانی و الکساندر اسکریابین آهنگساز روسی مطرح شده بود، همچنین دخالت دادن عوامل سازنده ساختار بصری نما در نحوه مونتاژ و تأکید روی «نظریه همزمانی حواس»، نظریه‌اش نسبت به نظریه کولشوف، از لحاظ سطح تئوریک، به مرتبه بالاتری در توجیه و تبیین مفاهیم و شکل‌های مونتاژ می‌رسد و در واقع، نظریه‌اش از لحاظ حالت‌های مربوط به «وحدت تئوریک» با کولشوف اختلاف آشکار و زیادی پیدا می‌کند. در نتیجه‌گیری کولشوف از «نظریه خنثی بودن» مفهوم نماها، تلقی ایزنشتاین از ماده اصلی سینما، یعنی نما، که کولشوف آن را «خشت» در معماری فیلم تلقی می‌کرد، چیز دیگری بود که او آن را «سلول» در بافت یک ارگانیسم می‌نامید، و همین برداشت و نتیجه‌گیری متفاوت بود که به پیدایش یک نظریه بسیار غنی‌تر یعنی «نظریه شوک و آتراکسیون» (ضربه و جاذبه) در نزد ایزنشتاین منجر شد، نتیجه‌ای که نظریه کولشوف، از لحاظ نیروی تبیین، به آن مرحله نرسید.

ب - غنای نظریه

غنای نظریه ایزنشتاین بیشتر به این علت است که وی می‌خواست نوعی سنتز بین قدرت تبیین تجربی علم و نیروی آفریننده احساس و تفکر و حتی فرآیند درک در خلق اثر هنری به وجود آورد. به همین سبب او همچون یک عالم علوم تجربی، در جست و جوی وسایل اندازه‌گیری و یا تهیه میزان و مقیاس‌هایی بود که بتوان با استفاده از آن‌ها درجه تأثیر بر تماشاگر را با به‌کارگیری روش‌های بیانی معین سنجید. یکی از این روش‌های بیان، به عقیده او مونتاژ است که وی آن را نوعی زبان می‌نامید و می‌خواست برای آن قواعد دستوری در نظام ساختاری علائم، نشانه‌ها، نمادها و استعاره‌ها وضع کند. از این‌رو، ایزنشتاین در نظریه‌اش

نه تنها از حوزه زیبایی‌شناسی و شکل‌شناسی هنرهای ما قبل سینما سود جست، بلکه قوانین تجربی و علّی فیزیک، حتی علوم نظری محض مثل ریاضیات را نیز به کمک گرفت. ایزنشتاین می‌خواست درستی این عقیده خود را به اثبات رساند که: یک مجموعه قوانین عام و مشترک بر قلمرو همه هنرها حاکم است. وی در نظر داشت بـه طـریق تـجربی در فـیلم‌های خـود ایـن قانون‌مندی‌ها و روابط را نشان داده و عملاً آن‌هارا بـه کار گیرد. هم‌چنین اعتقاد داشت که امکانات و قوانین مشترک هنرها، به‌طور یکجا، در پویاترین و جدیدترین آن‌هـایعنی سـینماگـرد آمـده است. بـه هـمین سـبب، ایزنشتاین موفقیت هـنری در کـار سـینما را مـنوط بـه آگاهی سینماگر از ویژگی‌های طبیعی و ذاتی سایر هنرها می‌دانست که باید با دستاورد نیرومند و پـویای هـنر سینما، یعنی مونتاژ، به کـار گـرفته شـوند. و در نـتیجه چنین تلاش و بینشی، ایزنشتاین در تاریخ سینما تقریباً نمونه منحصر به فردی است که نظریه و عمل را به هم درآمیخته است. از این روی، فـیلم‌هایش، بـا درجـات متفاوتی، بازتاب نظریه‌های او هستند و در عین حال، او از نتایج تجربی و میدانـی خـود بـرای اثـبات، بسـط و تکمیل نظریاتش سود می‌جست، به همین دلیل با هـر یک از هـفت فـیلم کـاملی کـه سـاخت، جـنبه‌هایی از درستی یـا اعـتبار نـظریه‌اش را مـی‌خواست بـه اثـبات رساند. اما آنچه که در تاریخ نظریه‌پردازی فیلم مـورد غفلت قرار گرفته و یـا از عـدم اطـلاع کـافی مـحققین نسبت به نوشته‌های پر حجم او در سال‌های دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ ناشی شده، این است که ایزنشتاین در نیمه دوم سال‌های ۱۹۲۰، یـعنی سـال‌های آخـر دوره صـامت، می‌خواست هنر سینما را از طریق نظریه مـونتاژ خـود تعریف و تبیین کند، لیکن در دو دهه اول دوره ناطق، روی «نظریه فیلم کامل» به اندیشه و عمل پرداخت و در این نظریه گرچه هم چـنان بـه مـونتاژ بـهای عـمده‌ای می‌داد اما برای او مونتاژ دیگر پایه و اساس و یا عـامل قطعی و تعیین کننده در نظریه و عمل نبود. او در مقاله مختصر «مونتاژ و سینمای سه بُعدی» که بخش تفکیک شده‌ای از سلسله‌های مقالات مفصلش تـحت عـنوان «چشم‌اندازهای آینده» است، نوشته: «هـر چـه در کـار سینما پیشتر می‌روم، به تقدم میزانسن بر مونتاژ بـیشتر آگاهی می‌یابم.[۲۱] (۱۹۳۶)، «... اما مونتاژ به عقیده مـن همان تجلی و یا انعکاس میزانسن در بعد زمان است.» (۱۹۳۷) (مقاله «تجسم پلاستیک صدا» در طراحی‌های الکساندر نوسکی)[۲۲]

ج - اندیشه فلسفی نظریه

«تـصویر واقـعیت، طـی آفـرینش هـنری، زمـانی می‌تواند زیبایی و تأثیر آن را جلوه‌گر کند کـه حـضور هنرمند در تغییر شکل ماده خام آن هنر و ابراز بیرونی احساس و تفسیر در بـرخـورد ذهـن بـا پـدیده‌ها، بـه شدیدترین وجه ممکن متجلی شود و بدین ترتیب هنر از طبیعت فراتر می‌رود و جهان را معنی‌دار می‌کند. در هنر سینما ایـن هـدف بـه وسـیله مـونتاژ دست‌یـافتنی است.[۲۳]

همبستگی بین مفاهیم و مضامین نظریه

الف - پرسش‌های نظریه و پاسخ‌های آن‌ها

س: هنر سینما چگونه پدید می‌آید؟

ج: با شکل‌دهی و ترکیب هوشمندانه یا خـلاق «مـاده خام» آن.

س: ماده خام سینما چیست؟

ج: نـماها یـا تـصاویری کـه در مکـان‌ها و زمـان‌های گوناگون و مستقل از هم، با برتری یک عـنصر غـالب (Dominant) بصری، فیلمبرداری شده‌اند.

س: نما را چگونه می‌توان شکل داد؟

ج: بـا خـنثی‌سازی مـفهوم مستقل آن (در مـرحـله فیلمبرداری) و تعیین فازهای تکـوینی آن در مـرحـله مونتاژ.

س: خنثی‌سازی چه فرآیندی است؟
ج: تجزیه تصویر واقعیت در قاب‌های جداگانه. [«تجزیه»، عامل ایجاد خنثی‌سازی است.]
س: «تجزیه» با چه وسیله‌ای صورت می‌گیرد؟
ج: با «مونتاژ»، وقتی که برای گزینش اجزایی از واقعیت یا طبیعت یکپارچه، سینماگر ابتدا تبر (قاب) سینمایی خود را، به منظور تکه‌تکه کردن واقعیت در قاب‌بندی‌های مختلف، بر آن فرود می‌آورد تا دوباره واقعیت را با «ترکیب» فکر شده جزئیات انتخاب شده بسازد.
س: مونتاژ چیست؟
ج: برخورد و آمیزش دو عنصر تصویری مستقل و عینی در یک توالی دقیق و یا ترتیب نمایشی حساب شده نماها برای ایجاد تجسمی ذهنی، به ترتیبی که تماشاگر بتواند عیناً در کوچک‌ترین و منفردترین جزء فیلم (یک نما) بلکه در واحدهای بزرگ‌تر (صحنه‌ها یا فصل‌های) آن را ذهناً تجربه کند.
س: هدف از به کارگیری مونتاژ در فیلم چیست؟
ج: پدیدآوردن هنر سینما تا با استفاده از آن سینماگر بتواند اندیشه‌ها و برداشت‌های خود را در موجزترین زمان ممکن و پویاترین شکل از تاریخ، زندگی و طبیعت، به تماشاگر منتقل کند.

ب - حکم نظریه

سینما وقتی هنر است که با مونتاژ عمل کند. مونتاژ انعکاس اندیشه است و شکل مونتاژ نحوه بیان سینمایی این اندیشه به شمار می‌آید. مونتاژ، مفاهیم، شکل و درجه تأثیر اندیشه‌های سینماگر را در اثر، و بر تماشاگر تعیین می‌کند.

ویژگی‌های اختصاصی نظریه

ذهن تماشاگر، هم جایگاهی است که سینمای استوار به مونتاژ در بستر آن هستی می‌یابد و هم مقصد اصلی پیام آن به شمار می‌آید. پس تماشاگر با مونتاژ هم از نظر عواطف و هم از لحاظ تفکر در فرآیند ساختن مفاهیم شرکت می‌کند. و از نظر ایزنشتاین مونتاژ اساساً و ماهیتاً پدیده‌ای دیالکتیکی است که دو بعد متفاوت تجزیه و ترکیب دارد و ماهیتاً آنقدر سینمایی است که هم در آفرینش اندیشه و هم در نحوه ارائه یا شکل ارسال پیام سینماگر نقش برابر دارد.
به همین علت ایزنشتاین در کتاب «شکل فیلم» (فصل برخورد دیالکتیکی یا شکل فیلم) نوشته است:
«مونتاژ هم روش تفکر است و هم خود تفکر و وقتی تفکر به‌طور دینامیک ارائه شد، نتیجه‌اش «هنر» است. و هنر به اقتضای رسالت اجتماعی‌اش، به اقتضای طبیعتش و به اقتضای اصولش همواره برخورد (conflict) است.»[۲۴]

نتیجه‌گیری از امکانات و محدودیت‌های نظریه مونتاژ ایزنشتاین

الف: امکانات

خلق سریع مفاهیم از طریق تداعی معنی، ایجاد تغییرات عمیق در پیوستگی فضا و زمان، نشان دادن رویدادها در هر بعد مکانی و زمانی که سینماگر مایل است تصویر کند. فعال کردن ذهن تماشاگر و مشارکت دادن (یک جانبه) او در ساختن رویدادها و خلق مفاهیم موضعی و لحظه‌ای در فیلم. تجلی مفهوم از طریق برجسته کردن شکل - شکل نوینی از واقعیت که بدون استفاده از مونتاژ قابل درک نیست.

ب: محدودیت‌های نظریه

ارائه تصور یا توهمی ذهنی و تکه‌تکه از واقعیت (رویداد) نه تصویری عینی یکپارچه از ابعاد مکانی - زمانی آن. تحمیل تفسیری یکجانبه و قاطع از پدیده‌ها و رویدادهای تصویر شده به تماشاگر که فقط یک تن

(سینماگر) برای تماشاگر تفسیر می‌کند.

به جز موارد بالا، لازم است به عوامل مشروط کننده نحوه تأثیر مونتاژ و یا نوع و روش مونتاژ نیز در نظریه ایزنشتاین توجه شود. زیرا این نظریه در اواخر دوره صامت از تلقی ایزنشتاین از مونتاژ بر اساس پیوند عناصر برتر در نماها شکل گرفته بود. وی مونتاژ را که حاصل برخورد دو جاذبه یا دو آتراکسیون مستقل تصویری می‌دانست درجه تأثیر معنی سازی‌اش را مشروط به آن می‌کرد که از بین انواع جاذبه‌های ممکن در یک نما (مثلاً نور، رنگ، زاویه، بزرگ‌نمایی، عمق میدان وضوح، حرکت موضوع، حرکت دوربین، شخصیت‌های فیلم و...) در هر «لحظه» فقط به یک جاذبه ـ به عنوان قوی‌ترین و مهم‌ترین جاذبه ـ بها و اعتبار داده شود؛ ایزنشتاین بعدها به این نتیجه رسید که در فیلم رنگی صدادار به‌طور هم زمان می‌توان با چند جاذبه بر تماشاگر تأثیر گذاشت و نظریه «مونتاژ کرموفونیک» (تأثیرات روانشناختی و دینامیک رنگ و صدا) را مطرح کرد. لیکن این نظریه به علت مرگ او (فوریه ۱۹۴۸) ناتمام ماند.

ویژگی فیلم‌های مکتب مونتاژ

بسیاری از پژوهشگران و نظریه‌پردازان سینمایی که به اختصاصات سینمای شوروی دوره صامت (۱۹۳۰ ـ ۱۹۱۷) پرداخته‌اند، از جمله بلابالاش، رودلف آرنهایم و ژان میتری غالباً بر ابتکارات سینماگران روسی در زمینه مونتاژ تأکید داشته‌اند، که البته این امر بدیهی است زیرا توجه معروف‌ترین سینماگران روسی در آن دوره به مونتاژ نه تنها در فیلم‌ها بلکه در نوشته‌هایشان نیز کاملاً بارز و هویداست. به قول آرنهایم: «روس‌ها اولین کسانی بودند که به امکانات هنری فیلم پی‌بردند. همچنین آن‌ها از نخستین کسانی بودند که به تنظیم اصول آن همت گماشتند... آن‌ها مونتاژ را مهم‌ترین ویژگی هنر فیلم می‌دانند و گواه این مدعا استفاده بیش از حد آن‌ها از مونتاژ در آثارشان است.»[۲۵]

اما سینمای شوروی در آن سال‌ها، به جز مونتاژ، از اختصاصات دیگری نیز از لحاظ سبکی ـ تقریباً به‌طور عام ـ برخوردار بود که در نوشته‌های اغلب پژوهشگران این سینما مطرح نشده و یا کمتر به آن‌ها توجه شده است.

اهمیتی که با پیدایش و فعالیت جنبش سینمایی مذکور ـ نه فقط به خاطر کشف اثرات مونتاژ ـ هنر فیلم به خود گرفت، تقریباً مقارن با جنبش سینمای آوانگارد فرانسه بود که در این جنبش نیز به شکل متفاوتی، و البته نه به وسعت و حساسیت روس‌ها ـ مونتاژ از اختصاصات آن به شمار می‌رود.

این نوشته زمینه مناسبی است تا به دیگر اختصاصات سینمای شوروی آن سال‌ها، که کمتر مورد بررسی قرار گرفته، پرداخته شود.

در نخستین مرحله، سینماگران روس در سال‌های ۱۹۲۰، چه در پژوهش‌های نظری و چه در فیلم‌هایشان، به این نکته توجه کردند که: این پدیده (تصویر متحرک) که تا زمان گریفیث برای قبولاندن خود به عنوان یک شکل هنری کاملاً متفاوت با تئاتر تلاش‌هایی کرده بود، استعداد و ظرفیت فوق‌العاده نیرومندی برای هنر شدن دارد که می‌تواند نشانه‌های ادبی و تئاتری را از خود ـ به ویژه در صورت استفاده از مونتاژ ـ دور کند. سینماگران روسی برای دست‌یابی به استقلال هنری فیلم، همچنین رسیدن به یک چهارچوب مشخص و مؤثر در تفسیر ایدئولوژیک شرایط اجتماعی و تاریخی، حتی آموزش ـ غیر مستقیم ـ تماشاگران خود، به نکاتی در نوشته‌ها و فیلم‌هایشان به شرح زیر توجه کردند که به سینمای آن‌ها به عنوان یک سینمای ملی، هویت و سبک بخشید. این نکات را به‌طور خلاصه می‌توان در دو گروه اهداف عمده هنری (در نظریه و اسلوب) و شیوه عملی (در فیلمسازی) برشمرد.

الف ـ از جنبه نظری (به عنوان تبیین سبک)

۱ ـ سینما ذاتاً استعداد هنر بودن را به عنوان جدیدترین، پویاترین و زنده‌ترین هنرها دارد. سینما هنری پیچیده و متعالی است که همه هنرها را، با استحاله‌ای بنیادی، در خود جای داده است ـ این هنرها هنگام عملکردشان در قلمرو سینما دیگر ماهیت پیشین خود را نمی‌توانند (و عملاً نباید) حفظ کنند.

۲ ـ فیلمساز برای موفقیت در کار خود باید از سایر هنرها سررشته و اطلاع کافی داشته باشد تا بتواند به نحو مؤثر و با بیان هنرمندانه‌ای جهان‌بینی خود را که تفسیر تاریخ و نمایش موقعیت در جامعه انسانی است منعکس کند.

۳ ـ سازماندهی و استخراج مختصاتی از عوالم بیانی فیلم به عنوان عناصر زبان سینماتوگرافیک و مونتاژ به عنوان نحوه بیان هنری این زبان در یک نظام ارتباطی.

۴ ـ یافتن قواعد و اصولی برای نحوه عملکرد رسانه‌ای سینما از طریق نظام نشانه‌ها، نمادها و استعاره‌ها که از این جنبه فیلمسازان روسی دهه ۱۹۲۰ را باید نخستین فیلمسازان اندیشمندی دانست که با دیدی تحلیلی در خصوص نشانه‌شناسی و معنی‌شناسی فیلم اظهار نظر کرده و رساله نوشته‌اند.

۵ ـ فیلم، مؤثرترین وسیله آموزش فرهنگی و ایدئولوژیک مردم است که می‌تواند آن‌ها را نسبت به عملکرد تاریخی خود و اهمیت و نقشی که به عنوان سازنده تاریخ دارند آگاه کند و هم چنین دید و شناخت آن‌ها را از جامعه، طبیعت، تاریخ و شرایط، تعمیق بخشد و نهایتاً آن‌ها را برای ایفاء نقش تاریخی خود در مبارزه با مشکلات و دشواری‌ها آماده و بسیج نموده و برای زندگی در دنیای نو آماده کند.

۶ ـ اختصاص دادن جایگاهی ویژه به نظریه و لزوم طراحی یک نظریه برای تشریح عملکرد و موقعیت سینما به عنوان یک هنر، نه تنها به این دلیل که نظریه راهنمای عمل است بلکه در حوزه شناخت و تبیین

هنری، نظریه باید نخستین وظیفه خود را پاسخ به سؤال عمده «چه باید کرد» بداند تا شکل و ساختار هنری اثر و نحوه عمل فیلمساز را روشن سازد. (از این روی، فیلمسازان پیشرو روسی در آن سال‌ها به سرعت متوجه شدند که نظریه در هنر ـ هم‌چون نظریه در علم ـ باید دارای اسلوب، هدف و کارکرد باشد و هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند بدون پاسخ روشن به سؤالات «چه و چگونه» به دوام و بقای خود استمرار بخشد. اما در نظریه برای تبیین و شناخت پدیده‌ها و نحوه کارکرد آن‌ها در نظام و ساختار رسانه، باید به معیار و مترهایی معتبر دست یافت. این معیار معتبر و ثابت از نظر اغلب سینماگران پیشرو روس در آن سال‌ها در درجه اول مونتاژ و شیوه‌های به کارگیری نظام یافته آن بود. یکی از دلایل عمده این که چرا سینمای شوروی در آن دوره تا این اندازه اغراق‌آمیز از مونتاژ استفاده می‌کند و مفاهیمی فلسفی و سیاسی را با شیوه‌های گوناگون مونتاژ منعکس و بیان می‌نماید، ناشی از درجه اعتماد بالای آن‌ها نسبت به اعتبار متر مونتاژ در میزان تأثیر عملی و فکری (تربیتی) بر تماشاگر است. به همین سبب اغلب فیلم‌های فیلمسازان روسی دهه ۱۹۲۰، به ویژه ایزنشتاین، کم و بیش، منعکس کننده نظریه آن‌ها در عمل است. پس با تحلیلی نظام‌دار از آثار آن‌ها می‌توان به نحوه بازتاب نظریاتشان در حوزه عمل پی‌برد و این که فیلم‌های آن‌ها در آن دوره الگوهای جالبی برای شناخت ویژگی‌های نظریه‌هایشان به کار می‌آیند. بنابر این وابستگی نظریه و عمل از اختصاصات ـ تقریباً منحصر به فرد ـ سینمای شوروی سال‌های ۱۹۲۰ است. حرکت از حوزه نظریه به عمل و سپس بازتاب تجربی نظریه در حوزه کار مرتباً برای اصلاح نظریه و اعتباربخشی به متر مونتاژ توسط ایزنشتاین در دوره صامت و حتی تا سال ۱۹۳۸ در فیلم «الکساندر نوسکی» ادامه داشت.

۷ ـ غنای نظریه روسی فیلم ـ به ویژه به خاطر استفاده از نظریه‌های کمکی غیر سینمایی مثلاً فلسفه، روانشناسی، زیست‌شناسی، ریاضی و هنرشناسی عمومی ـ نزد ایزنشتاین ـ باعث شد که از سال‌های ۱۹۶۰ بر نظریه‌های نوین سینمایی و حتی غیر سینمایی که رویکردی به سینما دارند (مثلاً زبان‌شناسی و معنی‌شناسی) در اروپای غربی و امریکا تأثیر عمیق و آشکاری بگذارد.

ب ـ از جنبه اسلوب و شیوه‌های عملی ـ کاربردی (به عنوان ابتکار یا نوآوری)

۱ ـ کشف امکانات نوین بیانی در قلمرو سینما، به ویژه امکانات بیانی با مونتاژ و تعمیق آن از لحاظ نظری و به کارگیری روش‌های مختلف آن در عمل.

۲ ـ تحرک دکوپاژی (و مونتاژی): این تحرک و پویایی ناشی از برش سریع نماهای کوتاه و ارائه نماهای نزدیک متعدد است که موجد ریتم، سرعتی پر هیجان و طوفانی در فیلم‌های این دوره از سینمای شوروی شده است. به ویژه وقتی که این تحرک مونتاژی در صحنه‌های هم زمان و موازی به کار گرفته شود، مضاعف می‌گردد.

۳ ـ تنوع بصری دیدگاه دوربین نسبت به موضوع و صحنه یا تصویر کردن همزمان یک حرکت یا یک رویداد از چند زاویه، تکرار حرکت و رویداد برای دوربین که در موقعیت بصری متفاوتی قرار گرفته است و سپس ارائه به موقع هر یک از زوایا در جای مناسب خود با استفاده از برش. لیکن باید توجه داشت که تکرار حرکت و بازی در زاویه متفاوت، به منظور دست‌یابی به برش انطباقی (Match cut) نامحسوس نبود، زیرا با وجودی که سینماگران روس این شیوه برش یا قطع را به خوبی می‌شناختند و بعضاً نیز به کار می‌بردند، لیکن به دلایل عدیده و روشن ـ که شرح خواهیم داد ـ و از جمله تأثیر کند کننده آن در ریتم فیلم، به ندرت آن را به کار می‌گرفتند. زیرا امروزه کاربرد این

نوع قطع در شیوه تدوین روایتی (Narrative Editing) آنجا که رویداد کلیه نماهای یک صحنه (Scene) واحد از لحاظ مکانی و زمانی وحدت دارند کاملاً آشکار و تثبیت شده است. در همان دوره، سینماگران آلمانی (از جمله گئورک ویلهلم پابست) به ویژه سینماگران امریکایی، این نوع قطع نامحسوس را ترجیح میداند در حالی که روس‌ها به برش‌های پویا، ضربه زننده و شوک‌آور و حتی تکرار حرکات با مونتاژ، دلبستگی داشتند (به ویژه ایزنشتاین در فیلم‌های «اعتصاب» (۱۹۲۴) و در «اکتبر». (۱۹۲۷) از برش‌های جهشی (Jump Cut) استفاده‌های جالبی کرده است.

۴ ـ چشم‌پوشی از شیوه‌های خطی و مستقیم در فیلمنامه‌نویسی و داستان‌پردازی (و نتیجتاً در مونتاژ). ارائه پویا و همزمان یا موازی چند رویداد متفاوت که در مکان‌ها یا زمان‌های متفاوت می‌گذرند، لیکن از لحاظ مضمونی با هم مرتبط‌اند (شیوه داستان‌پردازی و تدوین گریفیث در فیلم «تعصب» با سرعت، زیبایی و مفاهیم عمیق‌تری در فیلم‌های صامت روسی جلوه‌گر شد ـ مثلاً صحنه کشتار کارگران و سلاخی گاو در «اعتصاب» و یا کشته شدن سربازان در جبهه جنگ و مونتاژ موازی آن با افزایش نرخ‌های ارز در بازار بورس در فیلم «سرانجام سن‌پترزبورگ» (۱۹۲۷) اثر پودوفکین، نمونه‌هایی جالب توجه‌اند.

۵ ـ بیان ذهنیات یا اندیشه‌های شخصیت‌های فیلم با استفاده از عناصر جهان عینی پیرامون آن‌ها، به ترتیبی که تماشاگر تصور می‌کند دنیای خارج، تجلی بصری یا بازتاب دنیای درونی شخصیت‌هاست و یا بیان تصویری آن محسوب می‌شود. نمونه‌ها: در فیلم «مادر» (۱۹۲۵) اثر پودوفکین، پس از گریه مادر شاهد ریزش باران هستیم (فیلم در زمستان می‌گذرد و به بهار می‌رسد). پدر که فریاد می‌زند رعد و برق را می‌بینیم (که جلوه‌ای تصویری از صدا در یک فیلم صامت نیز به شمار می‌آید). پسر زندانی در همین فیلم که خبر آزادی خود را می‌شنود و به شادی می‌پردازد درخشش نور را بر سطح آب می‌بینیم.

۶ ـ استفاده از اشیاء و عناصر بصری حاضر در محیط و فضای بازی به عنوان عوامل بیانی و ترکیب معنی‌دار آن‌ها با عمل یا کنش بازیگران، به منظور خلق استعاره. (نمونه‌ها: چکمه سربازان و دستکش افسر پلیس در «مادر»، مجسمه‌ها، چلچراغ‌ها و تزیینات کاخ تزار در «اکتبر»).

۷ ـ ارتقاء موقعیت نمایشی اشیاء صحنه و عوامل طبیعت به عنوان بازیگر و عامل درام که می‌توانند در خلق مفهوم به عنوان نماد نیز به کار رود. (مثلاً شکستن یخ‌ها در «مادر»، باران، سیب‌ها و آفتابگردان‌ها، اسب‌ها و گاوهای نر در فیلم «زمین» (۱۹۳۰) ساخته داوژنکو، میمون، خرس، جغد و روباه در «اعتصاب» و ماده سگ با توله‌هایش در فیلم «سقوط امپراطوری» (۱۹۲۸) اثر فردیش ارملر.

۸ ـ حساس کردن توجه (بصری) تماشاگر به جهان پیرامون شخصیت‌های فیلم و معطوف کردن ذهن بیننده به موقعیت‌های دراماتیک دیگر برای ایجاد تعلیق و میل شدید به دانستن این که: اکنون در جاهای دیگر چه می‌گذرد؟ ـ نه تنها مونتاژ بلکه شیوه فیلمنامه‌نویسی و ساختار دراماتیک آن در این دوره از سینمای شوروی بسیار قابل مطالعه‌اند. زیرا برخلاف شیوه‌های معمول که سال‌ها در غرب به ویژه در هالیوود، تأکید می‌شد که: مونتاژ باید ریزه‌کاری‌ها، ظرایف بازی و لحظات گیرای رویداد را در داستان منعکس نماید و موظف است در خدمت روایت داستان (فیلمنامه) قرار گیرد، فیلمنامه‌های این دوره از سینمای شوروی برای انواع معینی از مونتاژ نوشته می‌شد و این فیلمنامه بود که در خدمت مونتاژ قرار می‌گرفت ـ شیوه‌ای که به‌ندرت در تاریخ معمول سینما بوده است ـ سینماگرانی چون ایزنشتاین در آن سال‌ها هرگز یک فیلمنامه قطعی و

کاملاً دقیق را به کار نمی‌گرفتند بلکه فی‌البداهه و به صورت طرح‌وار با فیلمنامه برخورد می‌کردند. این سخن معروف از اوست که در فیلمسازی مستند بسیار مورد توجه قرار گرفته است:

«به سویی گام بگذار که ماده خام اندیشه تو را می‌طلبد، فیلمنامه در محل فیلمبرداری و سپس در مونتاژ تغییر بسیار خواهد کرد.»[۲۶] لیکن مثلاً پودفکین به فیلمنامه روایتی منجسم‌تر و دقیق‌تری تکیه داشت. برخی دیگر، مثل ورتوف، حتی فیلمنامه را به دلیل گرایش به مستندسازی اصلاً رها کرده بودند. حتی الکساندر داوژنکو در فیلم‌های «آرسنال» (۱۹۲۸) و «زونیگورا» (۱۹۲۷) و «زمین» (۱۹۳۰) بیشتر بداهه‌پردازی و فضاسازی می‌کند تا روایت و قصه‌پردازی. از این روی در فیلم‌های صامت داوژنکو نوعی امپرسیونیسم متجلی است.

۹ ـ مواجه کردن تماشاگر با رویداد یا موقعیتی که در آن قهرمان به صورت فرد وجود ندارد بلکه یک گروه یا جمع به عنوان قهرمان فیلم عمل می‌کند.

۱۰ ـ به کارگیری فراوان نمای نزدیک نه تنها برای تأکید بر جزئیات بلکه به منظور عملکرد نیروی توضیحی و تفسیری آنچه که در نماهای دور می‌گذرد ـ نماهای نزدیک وقتی پس از نماهای مونتاژ می‌شوند، غالباً به تفسیر آن می‌پردازند. نمای نزدیک با تمام خصلت سینمایی با ارزش خود، در سینمای گریفیث باز هم «تئاتری» عمل می‌کرد، لیکن در فیلم‌های روسی این دوره، نمای نزدیک، وظیفه‌اش ارتقاء روح صحنه نه تنها از حالت تئاتری به سینمایی است بلکه با ضربه‌ای که مونتاژ این نوع نما به نمای دور وارد می‌کند آن را، به قول ایزنشتاین، منفجر می‌نماید. در اینجا برای درک روشن‌تر موضوع ناگزیر به توضیح این نکته‌ایم که: همه آنچه که در شیوه دکوپاژ ـ مونتاژ در سینمای امریکای آن سال‌ها (عصر گریفیث، به ویژه دهه ۱۹۲۰) در جریان بود بازسازی مجدد نمای دور از پی برش به یک سلسله جزئیات تداوم‌دار آن در همان لحظه یا صحنه در نماهای نزدیک‌تر بود ـ شیوه سنتی و رایج و تقریباً مسلط به سینمای هالیوود در سال‌های مورد نظر تا حتی اواخر دهه ۱۹۳۰، برش از نمای دور یک موضوع به نمای متوسط و سپس نمای نزدیک از آن بود که حتی امروزه نیز با گذشت سال‌ها به عنوان دکوپاژ کلاسیک به کار گرفته می‌شود. [لیکن در این نوشته (با توجه به موضوع و اهداف آن) فرصتی نیست که به‌طور مفصل تفاوت‌های دکوپاژ را در یک نگاه تطبیقی بین سینمای آن روز امریکا و شوروی را بررسی نمائیم.]

۱۱ ـ تأکید بر لحظات حساس و پر تنش با استفاده شیوه معینی در مونتاژ که مستلزم نمایش «تکرار شدن حرکت» بر پرده است. مثلاً فصل (سکانس) بلند شدن پل فلزی متحرک در فیلم «اکتبر»، درهای ورودی اتاق شورای انقلاب در همین فیلم، صحنه پایین آمدن تفنگ‌های جوخه اعدام در فیلم «پوتمکین»، سقوط مجسمه تزار در «اکتبر».

۱۲ ـ استفاده‌های شوک‌آور و یا ضربه زننده (از لحاظ بصری ـ ذهنی) با استفاده از برش‌های جهشی (Jump Cut) غیر منتظره از نماهای دور به نماهای نزدیک و بالعکس (گرایش عمومی به تدوین غیر تداومی)

۱۳ ـ هدفمند نشان دادن زندگی، کار، طبیعت، جامع، تاریخ و هستی بر پایه برداشت سوسیالیستی ـ ماتریالیستی از تاریخ، جامعه و حیات.

۱۴ ـ استفاده از بازیگران غیر حرفه‌ای و مردم عادی به عنوان شخصیت‌های فیلم، و در نتیجه کنار گذاشتن بازیگرانی که پشتوانه و تربیت تئاتری داشتند.

۱۵ ـ غالباً اجتناب از کار در استودیو و دکور سازی مجلل، به کارگیری فضای طبیعی، صحنه واقعی با زمینه‌های مستند.

۱۶ ـ آزاد کردن سینما از قیود ادبی، به ویژه نوشتن فیلمنامه‌های خوش ساخت روایتی (که قبلاً جنبه‌هایی از آن ذکر شد).

۱۷ ـ تلفیق پس زمینه‌های تصویری مستند و واقعی (نه بازسازی شده) با پیش زمینه‌های بازسازی شده: «اکتبر»، «پوتمکین» و حتی «ایوان» (۱۹۳۲) که اولین فیلم ناطق داوژنکو است.

۱۸ ـ پرهیز از حرکت‌های اغراق‌آمیز دوربین و گرفتن نماهای بلند (مثل آنچه که در اکسپرسیونیسم آلمانی و از جمله در فیلم «آخرین خنده» (۱۹۲۴) اثر فردریش. و. مورنائو و حتی در مقایسه با آثار مورنائو و اشتروهایم در امریکا، که یکجا بخش اعظم رویداد را در تک قاب دوربین و یا در یک نمای بلند جای داده‌اند که نه تنها سرعت مونتاژ چنین موقعیت‌هایی را برای حرکت دوربین پیش نمی‌آورد بلکه اغلب سینماگران روسی این دوره اعتقادی به این نوع استفاده از نما نداشتند و آن را از لحاظ تأثیر زیبایی شناختی باطل اعلام کرده و اتلاف انرژی فیلم می‌دانستند. فقط گروه تجربی بازیگران زیرزمینی (Feks) به رهبری گریگوری کوزینتسف و لئونید ترائوبرگ، نظریات متفاوتی داشتند و اهمیت عمده را به مونتاژ نمی‌دانند. لیکن ایزنشتاین استثناتاً به سبک بیانی دیگری در آخر دوره صامت، «کمپوزیسیون عمیق» در یک فصل از «قدیم و جدید» (۱۹۲۸) توجه کرد. وی چندی بعد در اوایل ناطق یک اپیزود از فیلم «زنده باد مکزیک» (۱۹۳۰) (اپیزود «ماگئی»، فصل تشییع جنازه دهقان) را عملاً به این تکنیک اختصاص داد و تصمیم داشت که به صورت کامل‌تری در فیلم «مزرعه بژین» (۱۹۳۵) آن را به کار گیرد (پروژه «بژین» به خاطر مسائل سیاسی در حین فیلمبرداری متوقف و کار او برای همیشه ناتمام ماند).

۱۹ ـ تداعی‌های صوتی در فیلم صامت با استفاده از جلوه‌های بصری صدا. نمونه‌ها: لرزش چلچراغ‌های کاغذ تزار (بر اثر صدای شلیک پیاپی تیربار) در «اکتبر»، صدای (تصویر شده) سربازی که در زیر زمین کشتی پوتمکین مورد تنبیه درجه‌دار خوابگاه قرار می‌گیرد،

صدای (تصویر شده) چرخ خیاطی در فیلم «سقوط امپراطوری» اثر فردریش ارملر ـ در صحنه‌ای که تصویر حرکت (یا صدای) ماکوی چرخ خیاطی به تصویر حرکت (صدای) خزانه تیربار در جبهه جنگ برش می‌شود.

۲۰ ـ استفاده دراماتیک و بصری از میان‌نویس در فیلم صامت به عنوان یک نمای هویت‌دار، دارای اندیشه یا صاحب شخصیت و طراحی آن از لحاظ گرافیکی و بصری متناسب با بافت تصویری نماهای مجاور آن (اقدام ایزنشتاین در «اعتصاب» به ویژه همکاری سرگئی ترتیاکوف با او در طراحی میان‌نویش‌های «پوتمکین» و فیلم «قدیم و جدید» بیشتر مورد توجه است.

ابتکارات ورتوف در فیلم‌های «مردی با یک دوربین فیلمبرداری» (۱۹۲۷)، «سه سرود برای لنین» (۱۹۲۷)، «$\frac{1}{6}$ جهان» (۱۹۲۸) و «آرسنال» اثر داوژنکو در زمینه به کارگیری ویژگی‌های گرافیکی و دراماتیک میان‌نویس شایان توجه‌اند.

۲۱ ـ استفاده‌های غیرمتعارف و پیچیده از «تبعات مونتاژ». مثلاً بازسازی یک حرکت از طریق پیوند یا برش ابتدای آن حرکت به انتهای آن و حذف بخش میانی آن («پوتمکین» ـ لحظاتی از فصل پلکان اودسا، هم‌چنین پرتاب کردن یک افسر به دریا در همین اثر ایزنشتاین). تبدیل و پیوند در حرکات همسان و مشابه به یکدیگر در صحنه‌های جدا و دور از هم با استفاده از شیوه‌های برش انتقالی حرکت (نمونه: صحنه‌هایی از «آرسنال» داوژنکو، کتک خوردن اسب توسط دهقان و کتک خوردن بچه‌های روستایی توسط مادرشان با همین شیوه کار شده). این شیوه مونتاژ که برای نخستین‌بار در سینمای آن دوره شوروی دیده شد، تأثیرش از لحاظ خلق حالت و پویایی در ریتم آنچنان دوام آورده که حتی سینماگرانی چون آلن رنه و هیچکاک در قطع سکانس‌ها از آن استفاده کرده‌اند.

جاذبه آن نیز در فیلم‌های معاصر روی سینماگرانی چون فرانسیس فورد کاپولا در «اکنون آخر زمان» (۱۹۷۹) و حتی روی کوبریک در فیلم «غلاف تمام فلزی» (۱۹۸۷) نیز دیده می‌شود (بررسی و بحث روی نحوه یا چگونگی این تأثیر به نوشته جداگانه‌ای نیاز دارد). هم چنین تغییرات و تبدیل‌هایی که «تبعات مونتاژ» سبک روس‌ها روی زمان‌های نمایشی، واقعی و روانی صحنه‌هایی از آثار سام پکین‌پا، کارگردان امریکایی، از جمله در «این گروه خشن» (۱۹۶۹) قابل توجه است.

از جمله این «تبعات»، آزاد کردن فیلمنامه و «بیان» سینماگر از قیود و محدودیت‌های مکان و زمان بود که اجازه می‌داد با استفاده از خصلت و قدرت تداعی معانی ذهن، سینماگر از بیان سیال و آزادانه‌تری در به کارگیری استعاره‌ها و مجازهای تفکیک شده از متن زمانی ـ مکانی حادثه یا داستان، برخوردار شود.

با نگاهی فنی و تخصصی (از جنبه تحلیل تدوینی) به فیلم‌های این دوره از سینمای صامت شوروی آشکار می‌شود که اکثر نماهای این فیلم‌ها در حرکت برش می‌شوند. استقلال نسبی فیزیکی ـ مکانیکی نماها از یکدیگر باعث شده که سینماگران روسی نقطه دلخواه را برای برش طی نما و یا در طول نما برگزینند نه فقط نقطه یا نقاطی که حرکات با یکدیگر تطبیق کنند (و این شیوه برخلاف شیوه تدوین تداومی رایج در هالیوود آن زمان با استفاده از برش انطباقی بود) زیرا نقاط برش انطباقی این نقاط هر قدر هم که فراوان باشند باز هم ـ به خاطر مسائل راکوردی ـ در مونتاژ محدود هستند. توضیح آن به شرح زیر است:

در حالت استقلال نسبی حرکات موضوع داخل قاب، واقعاً طول نمایش یک نما بسته به میزان اطلاعاتی است که باید ـ و می‌تواند ـ ارائه کند پس هر جا که نما به میزان مطلوب تأثیر یا انتقال اطلاعات دست یافت، تدوین‌گر قادر است آن را برش کند در حالی که

در مواردی که حرکات دو نما باید با هم تطبیق کنند و چیزی از حرکت حذف نشود، طول نما بسته به نحوه اتصال یا شیوه پیوند آنهاست که خودش را بر نقطه انتخاب برای برش تحمیل می‌کند. سینماگران روس در آن سال‌ها به خوبی بر این نکته فنی - زیبایی‌شناختی مونتاژ پی‌برده بودند و چون خواهان ایجاد سرعت، ریتم و پویایی بودند آن را به عنوان شیوه غالب در سبک مونتاژ خود برگزیدند و ضمناً این ویژگی با تمایل فوتوریستی و ساختارگرایانه سینماگرانی چون ایزنشتاین و ورتوف نیز کاملاً سازگاری داشت.

پی‌نوشت‌ها:

1- Lev Kuleshov (Selected Works), Fifty Years in Films, p 136.
2- Film Form, p30.
3- Pudovkin's Films and Film Theory, p 116.
4- Film Form, p 46.
5- Lev Kuleshov (selected works), p 138.
6- Pudovkin's Films and Film theory, p 134.
7- Film Form p 60.
8- Film Form p 46.
9- Kuleshove in Film, p 194.
10- The Film Sense, p 182.
11- Film Form, p 53.
12- Film Technique and Film Acting, p 25.
13/14- Eisenstein Redicoverd, p 167 - 168.
15- Lev Kuleshov (Selected works),p 132.
16- Film Technique and Film Acting, p 93.
17- Eisenstein, Film Essays and A lecture, p 157.
18- Kuleshov on film, p 189.
19- Eisenstein Rediscovered, p 213.
20- Pudovkin's Film and Film Theory, p 93.
21- Montage Eisenstein, p 148.
22- Immoral Memories (An Autobiography by Segei M. Eisenstein), p 198 - 199.
23- Nonindifferent Nature, p 293.
24- Film Form, p 46.

۲۵ ـ فیلم به عنوان هنر، ص ۸۰
۲۶ ـ زنده باد مکزیک، ص ۲۹

منابع و مآخذ

1- Lev Kuleshov (Selected Works): Fifty Years in Films. Translated by Dimitri Agracher and Nina Belenkaya, Raduga Publishers, Moscow, 1987.
2- Film Form (Essays in Film Theory) by. S. M. Eisenstien. translated by Jay Layda, Harcourt, Brace and World, inc. New York, 1949.
3- Pudovkins's films and Film Theory, Peter Dart, Arno Press, New York, 1947.
4- Kuleshov on film (Writings of Lev Kuleshov), Translated and Edited by Ronald Levaco, University of California press, 1947.
5- The Film Sense, by Sergei M. Eisentein, translated and Edited by Jay Leyda, Faber and Faber Limited, London, 1970.
6- Film Technique and Film Acting, by V. I. Pudovkin, Ttranslated and edited by Ivor Montagu, Vision Press Limited, England, 1958.
7- Eienstien Rediscovered. Edited by Ian Christie and Richard Taylor, Routledge, London and New York, 1993.
8- Film Essays and A Lecture, by S. M. Eisenstien, edited by Jay Leyda, Preager Publishers, New York, 1970.
9- Immoral Memories (An Autobiography by S. M. Eisenstien), translated by Herbert Marshall, Published in England, Peter Owen Limited, 1985.
10- Montage Eisenstien, by Jacques Aumont, translated by L. Hildreth, C. Penley and A. Ross, Indiana UNiversity Press, U. S. A. 1989.
11- Nonindifferent Nature, by S. M. Eisenstien,translated by Herbert Marshall, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1987.
۱۲ ـ فیلم به عنوان هنر، رودولف آرنهایم، ترجمه فریدون معزی مقدم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۵.
۱۳ ـ زنده باد مکزیک، سرگئی. م.ایزنشتاین، مقدمه از ارنست لیندگرن، ترجمه پرویز شفا، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۵۳.