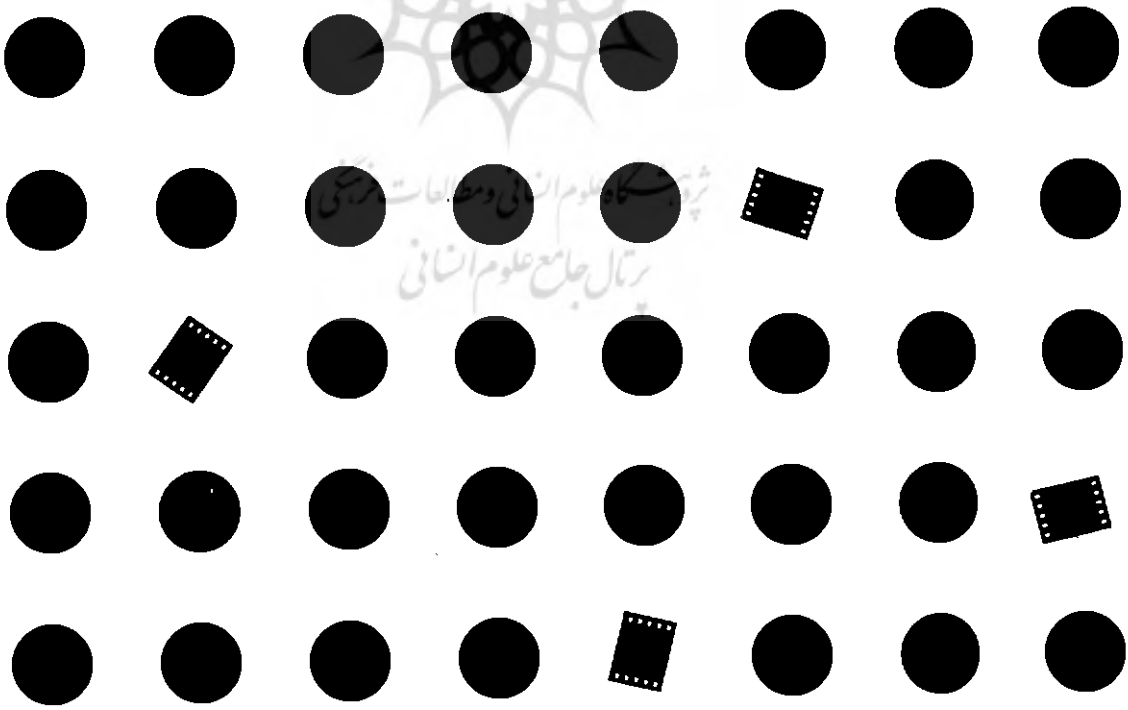
جان. ام. کارول

مترجم: حمید احمدی لاری

چند مسئله حل ناشده در نظریه سینما



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ - نظریه‌های سینما

این مقاله بررسی مختصری از برخی دیدگاههای مهم تاریخی دربارهٔ نظریهٔ فیلم است و هدف آن، تعیین مشخصات برخی از مسائلی که مانع جدی تحلیل فیلم هستند. یکی از اهداف نظریهٔ فیلم، مواجهه و رفع تک تک نقیصه‌های سنتی، درون یک چارچوب نظری نظام یافته است. در مطالعات سینمایی، فقدان تأسف بار و در عین حال قابل درک یک روش نظام یافته در پیرامون اهداف و روشها در آثار نظریه‌پردازان اولیهٔ سینما، عملاً پذیرفته شده است. مسئله این نیست که بتوان از میان سه یا چهار مفهوم «نظریهٔ سینما نظریهٔ چه چیزی است» یکی را برگزید، مسئله این است که در حال حاضر هیچ حق انتخابی نداریم.

در سالهای اخیر تودور[1] (۱۹۷۴)، در زمینهٔ مطالعهٔ سینما از موضعی دفاع می‌کند که کم و بیش بدیع است: او می‌گوید نظریهٔ سینما باید نظریه‌ای باشد در مفهوم متعارف علمی آن. وی به طور کلی سه مشخصه را برای نظریه‌های علمی بر می‌شمارد: (۱) آنها باید در مورد آنچه توصیف می‌کنند کلیتی به دست دهند، (۲) نظام یافته باشند، و (۳) دارای جنبهٔ خلاقی باشند، یعنی بتوانند مخاطب را به پرسشها و پیشگوییهای تازه‌ای رهنمون گردانند. هنگامی که مجموعهٔ احکام دارای رابطهٔ نظام یافته، بخش به هم پیوسته‌ای از جهان را تجزیه و تحلیل کنند، آن مجموعه را نظریه می‌نامیم. اگر نظریه، در مورد جهان - یا پاره‌ای از جهان - که توصیف می‌کند کلیتهایی را به دست دهد، آن را می‌توان در نهایت نوعی تبیین[2] پدیده‌های مربوط به آن پارهٔ از جهان پنداشت.

معیارهایی که تودور طرح می‌کند بدون شک

چندان هم محدود و خاص او نیست. اما در سینما، این سه مشخصه، جایی در نظریه‌ها ندارند. دیدگاهی که پیشتر اسپاتیس وود (۱۹۵۰ [۱۹۳۳]: ص ۱۵۴ - ۱۵۹) به آن پرداخته است[۳]. تودور استدلال می‌کند که بخش اعظم آن چیزی که نظریهٔ فیلم نامیده می‌شود در واقع شامل بررسی مفروضاتی است که اساس نقد فیلم را تشکیل می‌دهد (۱۹۷۴ : ص ۱۱)[۴]. او آثار بازن، کراکوئر و پیروان مکتب مؤلف را به عنوان نمونه‌ای از این آثار ذکر می‌کند. البته، همان طور که تودور خاطرنشان می‌سازد، هنوز هم می‌توان از دقت نظر در جهان بینی یک منتقد خاص نکات فراوانی آموخت، همان طور که در تأثیر متقابل و تا حدی در ارزیابی فیلمهای خاصی متجلی می‌شود. در عین حال نباید جهان بینی منتقد را با نظریهٔ فیلم اشتباه گرفت. بسیاری از آثار به اصطلاح نقد فیلم چیزی جز یک سلسله حکایات توصیفی صرف نیستند (از جمله آثار بلا بالاش، ۱۹۷۰ [۱۹۴۵]).

نتیجهٔ تأسف بار کاربرد غیر نظام یافتهٔ کلمهٔ «نظریه» دربارهٔ مباحثات مربوط به فیلم این است که جهان بینی منتقد، با عنوان جعلی نظریهٔ فیلم، به غلط نوعی تبیین فیلم قلمداد می‌شود. ریشه‌های این مسئله را می‌توان تاآثار اولیهٔ نظریهٔ سینما رهگیری کرد. نظریه‌پردازانی از قبیل ایزنشتین، پودوفکین و بالاش در پی این بودند که طرحی علمی برای نظریهٔ فیلم به وجود آورند. ایزنشتین بخصوص به دنبال این بود که مطالعهٔ علمی فیلم را با روان شناسی، جامعه شناسی و زبان شناسی به هم آمیزد. او اعتقاد داشت روش علمی را می‌توان و در واقع، باید در مطالعات هنری نیز به کار گرفت: علم و هنر را نمی‌توان از یکدیگر جداکرد. احکام مبهم و گیج کنندهٔ موجود در این آثار اولیه سرانجام به آرایی در نظریهٔ فیلم منجر شد که با اصول تشریح شده توسط تودور بکلی متناقض است.

۲ - نظریه‌پردازان اولیه

۱ - ۲ - *ایزنشتین*

بخش اعظم آثار اولیهٔ نظریهٔ فیلم، تجزیه و تحلیل مونتاژ بود، یعنی تجزیه و تحلیل اتصال نماهای مداوم از لحاظ زمانی و مکانی به وسیلهٔ عمل برش. مثلاً دو نفر را در حال صحبت با هم و سپس آنها را در یک آن، در قطعات مجزا می‌بینیم. چه اتفاقی افتاده است؟ از این همجواری نماها چه احساسی داریم؟ این گسست در تداوم را که دونمای نسبتاً مداوم را به هم پیوند می‌دهد چگونه تعبیر می‌کنیم؟ اینها مسائلی بودند که در بدو امر توجه نظریه‌پردازان را به خود معطوف کردند.

ایزنشتین، مونتاژ را عنصر اصلی شکل‌گیری در سینما می‌دانست. او در سراسر عمر خود تلاش کرد تا نوعی طبقه‌بندی علمی از انواع مختلف مونتاژ به دست دهد و زمینه‌های روان شناختی آن را بشناسد. اولین مقالهٔ منتشر شدهٔ او (ضمیمهٔ شمارهٔ ۲، ایزنشتین، ۱۹۴۷ [۱۹۲۳]) به طرح روشی در کارگردانی می‌پرداخت که خود او آن را مونتاژ جاذبه‌ها می‌نامید. او می‌گفت که عناصر یک فیلم را می‌توان در چنان نظم از لحاظ صوری مشخصی قرار داد که تماشاگر را درست به حالت و شدت مورد نظر تحریک کند (یا به اصطلاح خود او، «از جا تکان دهد»). ایزنشتین در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ مفهوم این مونتاژ برخوردها (یا fist -

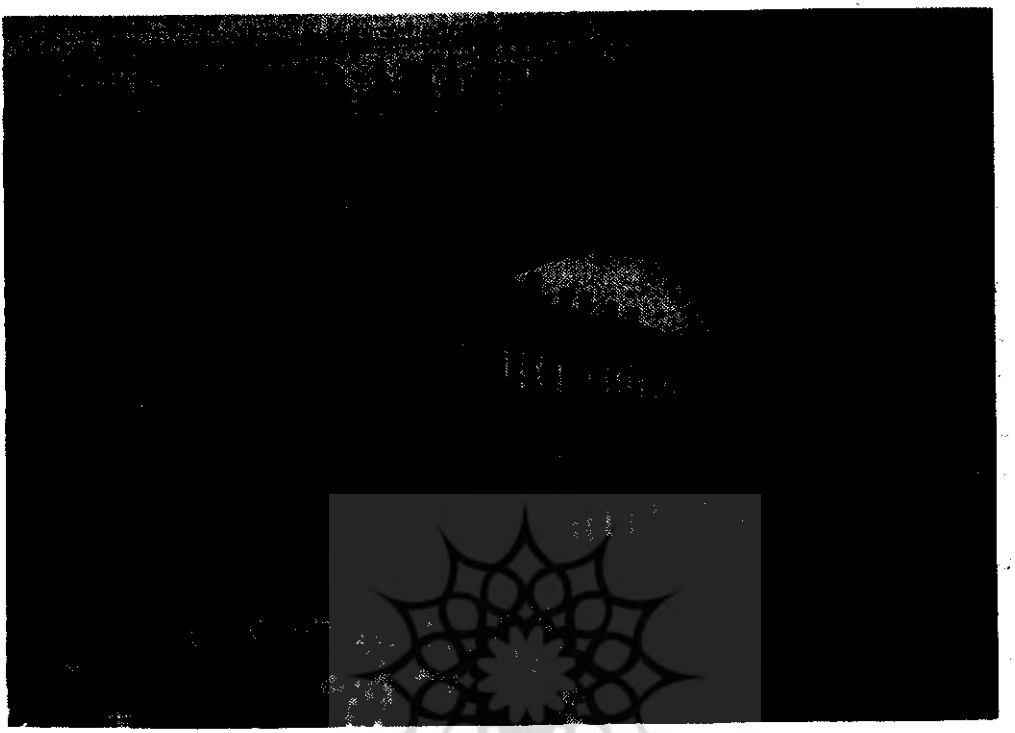
kino) را تحت عنوان استعاری «دستور زبان تعارضها در سینما» تعمیم داد. در این دیدگاه، تضاد و تعارض موجود در نماها یا میان دونما سبب ایجاد تعارض و تنشی می‌شود که یک فصل فیلم را از لحاظ عاطفی، برانگیزنده؛ از لحاظ زیبایی شناختی، جذاب و حتی از لحاظ روایی، منطقی و استوار می‌سازد.

ایزنشتین (۱۹۴۹ : ص ۶۰) استدلال می‌کند که «... با توجه به‌کنش به *مثابهٔ یک کل*، هر قطعه - بخش - تقریباً مجرد و منفک است.» چیزی که در یک قطعه فیلمبرداری شده باشد، حداقلِ ممکن و تنها، اطلاعاتی بسیار کلی را آشکار می‌سازد. اما اگر رویداد از طریق مونتاژ قطعات بازسازی شود، می‌تواند همهٔ جنبه‌های روایی، عاطفی و زیبایی شناختی خود را عیان سازد. ایزنشتین به مفهومی بسیار عادی و بسیار ساده از مونتاژ اشاره می‌کند. پیشنهاد اولیهٔ او، نوعی طبقه‌بندی پنجگانه بود. او پنج نوع مونتاژ را پیشنهاد داد که می‌شد همزمان در هر سکانس فیلم یافت.

مونتاژمتری، مونتاژی که در آن تنها طول قطعات فیلم ملاک است. در این نوع مونتاژ، الگوهای برش طول نماها را می‌توان برحسب نوعی ریتم پنهان، مثل مفهوم میزان در موسیقی تکرار کرد. طویلتر بودن نوارهای فیلم، آهنگی ملایمتر می‌سازد و کوتاهتر بودن آنها، آهنگ تندتر و تنش بیشتری خلق می‌کند. شق دیگر اینکه، دو فصل همجوار در فیلم یا دو محتوای متفاوت در یک فصل را می‌توان با ساختاری که هرکدام برحسب میزان متری متفاوت هستند، متضاد با هم نشان داد.

ایزنشتین، مونتاژمتری را مغایر با مونتاژ ریتمیک می‌داند. در مونتاژ ریتمیک طول قطعات با محتوای بصری آنها و بخصوص با ریتم حرکات داخل نما تعیین می‌شود نه با یک فرمول از پیش تعیین شده. ایزنشتین، برای این نوع مونتاژ، سکانس پله‌های اُدسا را از فیلم **رزمناوپوتمکین** یادآور می‌شود. در این سکانس، ریتم گامهای سربازان، نسبت به ریتم برش، که اساساً به شکل مونتاژمتری صورت گرفته است، نوعی کنترپوآن [نقطهٔ مقابل] را به وجود می‌آورد. این کنترپوآن ابتدا با برش ریتمیکی که ایزنشتین در نقاط کلیدی این سکانس انجام می‌دهد و سپس با تغییر ریتم حرکت از گامهای سربازان در حال پایین آمدن از پله‌ها به حرکت کالسکه بچه به سمت پایین پله‌ها نقض می‌گردد. نقش بدیعی که از تضاد در ریتم گامهای سربازان و برش متری به وجود آمده با تناوب برش ریتمیک و برش متری تشدید می‌شود. شتاب رو به تزاید ریتم حرکت در صحنه‌ای که کالسکهٔ بچه رو به پایین پله‌ها می‌لغزد، کنترپوآن و در نتیجه، تنش ایجاد شده را شدت باز هم بیشتری می‌بخشد.

ایزنشتین، مونتاژ مایه‌ای[۵] را با استعاره‌ای موسیقایی تعریف می‌کند: این نوع مونتاژ، هارمونی[۶] عاطفی اصلی یک سکانس است. با ارجاع به متغیرهایی فیزیکی از قبیل زوایای دید دوربین، دانه‌بندی تصویر، سایه روشنهای نور و غیره، در ارتباط با عناصر محتوایی نماها از قبیل شکل اشیایی که از آنها فیلمبرداری می‌شود و هماهنگی حرکات آنها از این نما به نمای بعد، می‌توان این مفهوم را عینیت بخشید. ایزنشتین از این نمونه مونتاژ، سکانس مه را از فیلم **رزمناو پوتمکین** مثال می‌آورد که در آن ریتم تکانهای کوچکی در حرکت آب، کشتیها و دیگر شناورها،



مرغان دریایی و مه تکرار می‌شود.

مفهوم چهارمین نوع مونتاژ، یعنی مونتاژ فرامایه‌ای[۷] نسبتاً پیچیده است. ایزنشتین برای توضیح این نوع مونتاژ نیز یک بار دیگر به یک استعارهٔ موسیقایی توسل می‌جوید. او متذکر می‌شود که به همراه صدای هر مایه یا تن اصلی، دامنه‌ای از تُن‌های مربوط، موسوم به صداهای فرامایه (اُورتن) و فرومایه (آندرتن) وجود دارند (۱۹۴۹ : ص ۶۶). از نظر او در این نوع مونتاژ، احساس ادراک شده از یک نما، احساسی است پیچیده، مرکب از صدای اصلی و صداهای فرامایه‌ای. نمونهٔ ارائه شده از طرف ایزنشتین برای این نوع مونتاژ، سکانسهایی است از فیلم کهنه و نو[۸] خود او، اما البته توصیف او چندان روشن نیست. فرامایه‌های یک سکانس آشکارا با مایهٔ اصلی تا حدودی در تعارض است. مونتاژ فرامایه‌ای کیفیتی است که از کنش و واکنش متقابل سه نوع دیگر مونتاژ ناشی می‌شود.

ایزنشتین بر اصل تعارض در میان همهٔ انواع مونتاژ تأکید می‌کند. او بخصوص تأکید دارد که یک روش مونتاژ تنها زمانی به یک ساختار مونتاژی تبدیل می‌شود که در تضاد با روشهای دیگر قرار گیرد. مونتاژ ریتمیک، از تعارض میان مونتاژ متری و حرکات موجود در نما پدید می‌آید. مونتاژ مایه‌ای از تعارض میان مونتاژ ریتمیک و عناصر مایه‌ای سکانس ناشی می‌شود. بالأخره مونتاژ فرامایه‌ای از تعارض میان مایهٔ اصلی و فرامایه‌های آن نشئت می‌گیرد.

پنجمین نوع مونتاژ ایزنشتین،مونتاژ عقلی است. این روش بر خلاف اشکال دیگر مونتاژ تأثیر مستقیمی بر عواطف بیننده ندارد و برای او، بیشتر تجربه‌ای عقلی است. مونتاژ عقلی عناصری

را در جوار هم قرار می‌دهد که هستهٔ معنایی[۹] کم و بیش مشابهی دارند و تماشاگر را وادار می‌سازد تااین تشابه را تجزیه و تحلیل کرده و از آن تعبیر خاصی استخراج کند. به همین ترتیب ایزنشتین در فصلی از فیلم اکتبر تصاویری را از خدایان در فرهنگهای مختلف نمایش می‌دهد. با این روش، تماشاگر ترغیب می‌شود تا مفهوم خدا را به تعبیری که ایزنشتین میل دارد از این تصاویر به دست آورد.

ایزنشتین در دههٔ بعد مفهوم مونتاژ راگسترش بیشتری بخشید. در این دوره، او در آثار خود بر عنصر تعارض تأکید کمتری دارد. او درکتاب خود، **مفهوم فیلم** (۱۹۴۲) مقایسه‌ای میان مونتاژ و ترکیب واژه‌ها به عمل می‌آورد. او می‌گوید واژهٔ مرکب لویس کارول، حاصل جمع دو مفهوم تشکیل دهندهٔ آن نیست، بلکه واژه‌ای است کاملاً مشخص و متمایز. در یک فرایند خلاق واژه‌سازی، هیچ نیازی به مفهوم تعارض نیست (کارول و تینن هاوس[۱۰]، ۱۹۷۵؛ هال[۱۱]، ۱۹۷۳).

ایزنشتین در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ پذیرفت که در آثار اولیهٔ خود توجه بیش از حدی به همجواری نماها داشته و از تحلیل آن دو چیزی که در جوار هم قرار می‌گیرند غافل مانده است. با این وجود، او در **مفهوم فیلم** بر صحت آن چارچوب مونتاژی که پیش از این پرورش داده بود به طورکلی تأکید کرد - گو اینکه این بار تأکید بیش از حدی برکاربرد مفهوم تعارض نداشت. وی به طبقه‌بندی پنجگانهٔ اولیهٔ خود ظرافت بیشتری بخشید و کنش و واکنش متقابل صدا و تصویر را به عنوان نوع تازه‌ای از مونتاژ پیشنهاد داد. او ترکیب نوار صدا و نوار تصویر را مونتاژ عمودی نامید. سرانجام، در تشریح فرایند همزمان کردن موسیقی و رنگ، اصطلاح مونتاژ «کروموفونیک» [مونتاژ صدا - رنگ] را ابداع کرد.

۲ - ۲. *ساختارگرایان*

ساختمان مونتاژ و عناصر تشکیل دهندهٔ آن از نظر ایزنشتین نادیده ماند. اما کولشوف، پودوفکین و بالاش بر عکس، به این امر پرداختند که مونتاژ زنجیره‌ای است برای اتصال قطعات مجزا. آن تصوری از مونتاژ که آنان توسعه دادند،مونتاژ را به مثابهٔ چسبی می‌دید که دو جزء مستقل را به هم پیوند می‌زند. مطابق این دیدگاه،یک مفهوم، نما به نما و ذره ذره از توالی یک سلسله عناصر مجزا ساخته می‌شود. پودوفکین در رسالهٔ ۱۹۲۹ خود، **تکنیک فیلم**، سه تجربه‌ای راکه در ۱۹۲۰ به اتفاق کولشوف انجام داده بود شرح می‌دهد.

در یک آزمایش، آنها تصویر درشتی از صورت «ایوان ماژوخین» راکه هیچ حالتی در چهره‌اش وجود نداشت بر روی فیلم ضبط کردند. سپس این تصویر را به قطعاتی تقسیم نموده و میان این قطعات‌نمایی ازکاسهٔ سوپ در روی میز، نمایی از یک زن در تابوت و نمایی دیگر از یک دختر بچه که مشغول بازی با عروسکی بود قرار دادند. وقتی فیلم نمایش داده شد، تماشاگران تأثیرات مختلفی را از چهرهٔ هنرپیشه درک کردند. برداشت آنها این بود که مرد گرسنه‌ای به کاسهٔ سوپ خیره شده، از مرگ زن متأثر است و از بازی کردن دختر بچه خوشحال به نظر می‌رسد. تماشاگران آشکارا از این توالی نماها، مفهومی بنا کرده و برحسب آن، تأثر مناسبی را به چهرهٔ بی‌حالت ماژوخین نسبت داده بودند (نگاه کنید به پودوفکین، ۱۹۵۸ [۱۹۲۹]: ص ۱۶۸).

در تجربهٔ بعدی، کولشوف تصاویر مختلفی را

از چشمها، دستها، پاها و سر چند زن در حال حرکت فیلمبرداری کرد. توالی این نماها، به تماشاگر این احساس را می‌داد که همهٔ این تصاویر متعلق به یک نفر است (نگاه کنید به پودوفکین، ۱۹۵۸ [۱۹۲۹]: ص ۱۴۵). در تجربهٔ سوم، کولشوف پنج نمای زیر را به هم متصل ساخت:

۱ - مرد جوانی از چپ به راست قاب گام بر می‌دارد.

۲ - زن جوانی از راست به چپ قاب گام بر می‌دارد.

۳ - آن دو به هم می‌رسند و با هم دست می‌دهند. مرد به جایی در خارج از قاب تصویر اشاره می‌کند.

۴ - تصویری از یک ساختمان سفید رنگ بزرگ با یک سلسله پلکان وسیع در جلو قاب نشان داده می‌شود.

۵ - این دو نفر از پله‌هایی بالا می‌روند.

همهٔ تماشاگران پذیرفتند که این صحنه، بازسازی رویدادی بی‌گسست و واحد است که در محلی واحد نیز رخ داده است. اما در واقع هر یک از نماهای ۱، ۲، ۳ و ۵ در محلهایی متفاوت در روسیه فیلمبرداری شده - و نمای ۴، تصویری بود از عمارت کاخ سفید! همجواری این سلسله نماها چیزی پدید آورده بود که پودوفکین آن را «فضای سینمایی» می‌خوانند - و کولشوف، «جغرافیای خلاق» (پودوفکین، ۱۹۵۸ [۱۹۲۹]: صص ۸۸ - ۸۹).

کولشوف و پودوفکین از لحاظ پدیده‌شناسی، مونتاژ را ساختاری توصیف می‌کنند که برپایهٔ انتظارات، استنتاجات، قیاسها و تداعی معانیها بنا می‌شود. بالاش نیز به همین شکل (۱۹۷۰ [۱۹۴۵]: ص ۱۱۹) عقیده دارد تماشاگر وجود نوعی تعقل انسانی را در پس هر توالی تصاویری که به نمایش درآید *مسلم و محرز فرض می‌کند*. تماشاگر براساس این پیش فرضها سعی می‌کند مناسباتی را کشف کند که این تصاویر را به هم دوخته و معنایی را، که در پس آن نهفته است.

نظریه‌پردازان ساختارگرایی از قبیل بالاش و پودوفکین، تجزیه و تحلیل این گونه تمهیدات سینمایی را ژرفتر از ایزنشتین مورد کاوش قرار داده و آن را تا افقهای پهناورتری گسترده‌اند. بالاش و پودوفکین غیر از برش، جنبه‌های مختلف میزانسن را بررسی کردند: زاویهٔ دید دوربین، فاصلهٔ دوربین، اشکال مختلف کانونی بودن تصویر، اعوجاج تصویر، چرخشهای افقی دوربین، تراولینگ و غیره. مثلاً، بالاش تأکید می‌کند کاربرد زوایای نامتعارف دوربین غالباً دارای مضمونی برانگیزاننده است. او کاربرد دید سوبژکتیو [نمایی از نقطه نظر یکی از شخصیتهای فیلم - م]، تکرار یک زاویهٔ دید به قصد ایجاد یک جلوهٔ خاص، تکنیک فلاش بک و نماهای اکسپرسیونیستی [نماهایی که در آن، فیلمساز در واقعیت دخل و تصرف می‌کند و آن را آن طور که خود فکر می‌کند نمایش می‌دهد - م] را شرح می‌دهد. او کاربردهای متعارف دیزالو، فید، وایپ، چرخشهای افقی و تصاویر درشت را تشریح می‌کند. در حالی که این بیانات مملو از نکات بدیع و جذاب است؛ اثر چندانی از یک نظام [سیستم] پردازی قدرتمند در آن مشهود نیست.

در واقع، تنها تحلیلی که تا حدودی به این درجه از نظام پردازی نزدیک می‌شود، تقسیم‌بندی انواع مونتاژ ایزنشتین است. اما این نکته که این طبقه‌بندی قادر است یک نظریهٔ فیلم به دست دهد، هنوز هم چندان روشن نیست[۱۲]. این

طبقه‌بندی، انواع مختلف برش را در مقولاتی تقسیم می‌کند و حداقل در شکل اولیهٔ خود، نشان می‌دهد که تضاد و تعارض انواع مختلف مونتاژ، سینما را غنی‌تر می‌سازد. البته ایزنشتین بعدها تا حدودی از این دیدگاه عدول کرد. شک نیست که این طبقه‌بندی، چیزی دربارهٔ ماهیت کیفی بیان نمی‌کند: صرف ایجاد تضاد و تعارض میان انواع مونتاژ به خودی خود تضمینی برای یک ساختار سینمایی موفق نیست. حتی دیدگاه اولیهٔ ایزنشتین نیز چنین ادعایی ندارد. اما چطور می‌شود بهترین نوع تضاد را به دست آورد؟ همهٔ آنچه در پاسخ به این سؤال در دست داریم چیزی نیست جز سلسله مثالهایی از خود فیلمهای ایزنشتین.

۳ - چهار مسئلهٔ مکرر

نظریهٔ فیلمی که بر این پایهٔ نااستوار بنا شده باشد، چه در هدف خود و چه در روش‌شناسی، ره به جایی نمی‌برد. نتیجه اینکه ما در نظریهٔ فیلم که مورد نظر تودور است پیشرفت ناچیزی داشته‌ایم: برای توصیف و تشریح ساختار سکانسهای سینمایی، هیچ طرح جامعی در دسترس نیست. حتی شبحی از یک تحلیل نظری فراگیر رسانهٔ فیلم نیز نداریم. سؤالاتی که ایزنشتین را به یافتن پاسخی برای آنها وا می‌داشت مثل؛ رسانهٔ فیلم چطور عمل می‌کند؟ ما ساختار سینمایی را چطور درک می‌کنیم؟ چرا اشکال خاصی از پشت سر هم قرار گرفتن نماها برای ما خوشایند و برانگیزنده است؟ هنوز هم با ما همراه هستند و عمدتاً پاسخی برای آنها نیافته‌ایم.

در ادامهٔ مقاله سعی می‌کنیم چهار مسئله‌ای که مطالعات نظری سینما را با مشکل مواجه کرده‌اند، مشخص کنیم. یکی از اهداف مشخص دیدگاه زبان شناختی نظریهٔ فیلم، مواجههٔ موفق با این مسائل است. یکی از این مسائل، درماندن نظریه‌پردازان فیلم از تشخیص تمایز میان توصیف و تجویز است. در یک تلقی علمی از نظریه، از این دو تنها اولی را می‌توان صادق دانست (سه مشخصهٔ تودور را که برای یک نظریه قائل است به یاد بیاورید). دومین مشکل این است که حتی در شرایطی که نظریه فیلم توصیفی است نیز تمایز استواری میان عملکرد ساختاری رسانهٔ فیلم و شالوده‌های قضاوت در مورد کیفیت آن وجود ندارد. البته، این هر دو طرز تلقی، موثق و معتبرند؛ اما اگر نتوان این دو را از یکدیگر تمیز داد، هیچ کدام را نمی‌توان به شکل مؤثری گسترش داد و پیش برد.

سومین مشکل، به نقش تبیین روان شناختی در قلمرو تحلیل فیلم مربوط می‌شود. نظریه‌های فیلم عمدتاً با توسل به اصول مبهم روان شناختی تشریح و توجیه شده‌اند. مثلاً بسیاری از نظریه‌پردازان استدلال می‌کنند که تجربهٔ تماشای فیلم از قیاس با تجارب جهان راستین شکل می‌پذیرد. اما اصل مقایسه، علی‌رغم اینکه در عالم واقع چه است، بدون شک به خودی خود روان‌شناسی جامعی از سینما نیست. بالأخره، چهارمین مسئله این است که اکتشاف و نهادی کردن قواعد ذاتی رسانهٔ سینما از رسیدن به افقهای دور درمانده است. به طور کلی نقشی کم و بیش نماکارانه در نظریهٔ فیلم ایفا کرده است.

۱ - ۳ - تجویز در مقابل توصیف

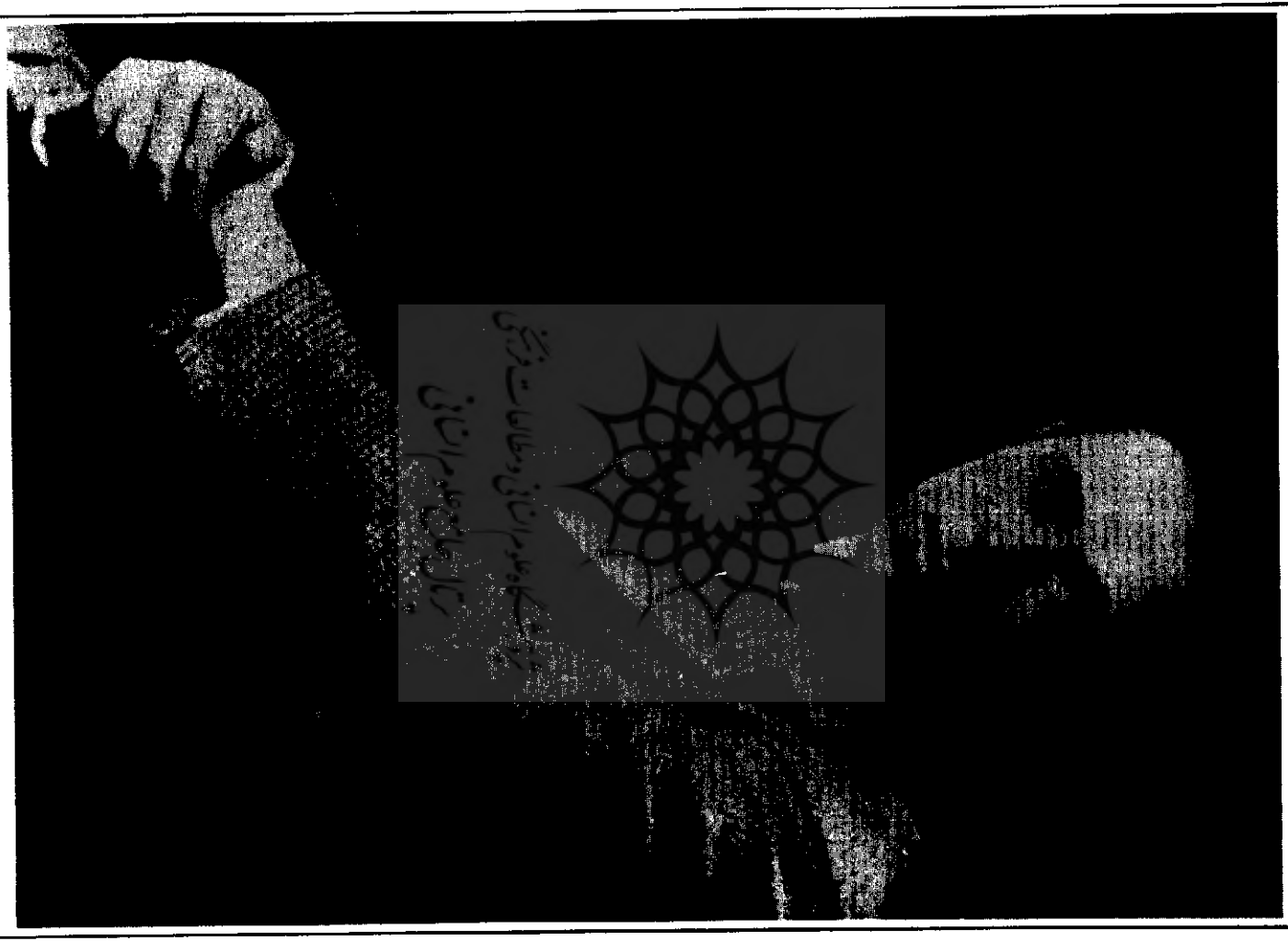
تمایز میان تجویز و توصیف را به شکلی موجز می‌توان چنین شرح داد: توصیف، به آنچه

هست می‌پردازد، حال آنکه تجویز به آنچه باید باشد روی می‌آورد. به عنوان گام اول می‌توان نقش تجویزی را به منتقدان فیلم و نقش توصیفی را به نظریه‌پردازان فیلم نسبت داد. اما مشخص کردن تجویز و توصیف از یک طرف و منتقد و نظریه‌پرداز از طرف دیگر دشوارتر از آن است که در نظر اول به چشم می‌آید و در اینجا قصد نداریم به طور کامل به آن بپردازیم (نگاه کنید به تودور ۱۹۷۴: صص ۱۰ - ۱۱). مسئله این است که نظریهٔ فیلم، به شکلی که تودور شرح می‌دهد، اساساً متوجه توصیف خواص، نظامها و... سینماست و *طرز عمل خاصی* را به کارگردانان و بازیگران سینما تجویز نمی‌کند.

البته کتابهای راهنمایی وجود دارد که یکی از اهداف آن تجویز دستورالعملهای خاصی به دانشجویان سینماست. کتاب پودوفکین (۱۹۵۸ [۱۹۲۹])، به روشنی هرچه تمامتر، یکی از اهداف خود را ایفای چنین نقشی می‌داند. یکی از کتابهای راهنمای جدیدتر در این عرصه، کتاب راهنمای عملی کارل رایتس است (۱۹۶۸ [۱۹۵۳]). در چنین کتابهایی، خواننده انتظار دارد مطالبی بیابد در خصوص اینکه مثلاً محل درست برش در یک سکانس متحرک کجاست؛ برش را باید با چه ریتمی صورت داد، چه زاویهٔ دید دوربینی را باید به کار گرفت و از این قبیل. اما چنین قواعد کلی و اصولی را غالباً در آثاری که مدعی ارائهٔ نظریهٔ فیلم هستند به شکلی نامناسب عرضه می‌کنند.[۱۳] بندرت می‌توان دید چنین شعارهایی به تحلیل نظری فیلم به مثابهٔ یک وسیلهٔ ارتباطی یا به عنوان یک شکل هنری چیزی افزوده باشند. چنین آثاری، حتی به فرض داشتن یک شالودهٔ قرص و استوار چیزی نیستند جز دستورالعملهای اکیدی در مورد چگونگی کارکرد فیلم؛ این آثار پیش فرضهایی بیش نبوده و هیچ‌گاه یک نظریهٔ توصیفی عرضه نمی‌کنند.

در این آشفتگی، چیز عجیبی وجود ندارد. نظریه‌پردازان اولیه، نظریه را با نقد فیلم و توصیف را با تجویز مخلوط کرده‌اند. مثلاً بخشی از استدلال ایزنشتین در بررسی نظریهٔ ساختارگرایی کولشوف و پودوفکین در مورد مونتاژ (ایزنشتین ۱۹۴۹: ص ۳۶ - ۳۹) این است که مونتاژ به این شیوه عمل نمی‌کند - این نکته، بیشترنوعی توصیف است. اما استدلال او از این فراتر می‌رود. او مدعی است که شبیه دانستن عمل مونتاژ به، روی هم چیدن چند آجر به قصد ساختن یک دیوار، *اشتباه* است. این نکتهٔ دوم چیزی نیست جز صدور یک دستورالعمل و تجویز. ایزنشتین در مورد استفادهٔ از مونتاژ به فیلمسازان رهنمود می‌دهد. این واقعیت را که او در مقاله‌ای در مورد نظریهٔ فیلم چنین می‌کند، می‌توان علت پیدایش چنین آشفتگیهایی دانست و در واقع همین طور هم هست.

اثر اسپاتیس وود (۱۹۵۰ [۱۹۳۳]) دربارهٔ آنچه او دستور زبان سینما می‌خواند نیز مملو از نمونه‌هایی است که در آن دستورالعمل و تجویز به غلط، نظریه نامیده شده است. او برای مثال کاربرد سوپرایمپوز را در توالی مونتاژ بیانی مورد توجه قرار می‌دهد (صص ۱۶۹ - ۱۷۲) که حاوی آشفتگی و هرج و مرج ناشی از برهم نمایی نماهای حرکات مخالف است[۱۴]. اسپاتیس وود مدعی است که نمی‌توان مفهوم ملال را با خسته‌کردن تماشاگر و مفهوم آشفتگی را با بر هم نمایی‌کردن تصاویر بالقوه آشفته کننده‌ای ادا کرد. آیا اسپاتیس وود با این ادعا، یکی از خواص



دیوید وارک گریفیث

اساسی سینما را نادیده می‌گیرد یا تنها عقیدهٔ خود را به عنوان یک نظریهٔ فیلم جا می‌زند؟

تعریف اسپاتیس وود از مشابهت بصری، نمونهٔ دیگری است از جابه جایی دستورالعمل و نظریه. او خاطرنشان می‌کند (صص ۲۴۷ - ۲۵۴) گفتن اینکه میان دو نما رابطهٔ الف شبیه ب وجود دارد، دشوار است. بخصوص اینکه تماشاگر ممکن است به غلط فرض کند که تصویر دوم واقعاً حرکتی از روایت را دنبال می‌کند. او از این نکته نتیجه می‌گیرد که فیلم به نشانه‌ای بصری برای مفهوم «شبیه» نیاز دارد. او کاربرد «فید» یا «دیزالو» را برای این منظور رد می‌کند زیرا این دو تمهید کاربردهای دیگری دارند و محدود کردن آنها به چنین کاربردی، دامنهٔ عمل کارگردان را محدود می‌کند. اسپاتیس وود، «وایپ» را به این منظور انتخاب می‌کند آن هم عمدتاً به این دلیل که کاربرد دیگری برای آن نمی‌شناسد. بدون شک، دیدگاهی که می‌گوید وایپ را باید به این منظور به کارگرفت چیزی نیست جز صدور یک دستورالعمل.

تجویزگرایی را، چنانکه از تعریف آن هم پیداست نمی‌توان برای تدارک یک نظریهٔ سینما به کار گرفت و شک نیست که به خودی خود نمی‌تواند حتی زمینه‌ای برای یک نظریه به دست دهد. در واقع، تجویزگرایی ناچار باید نظریه‌ای تجویزی عرضه کند که به طور کلی تا به امروز مشخصاً بیان نشده است. بنابر این نباید از اینکه تجویز گرایی منتهی به نتیجه‌ای نمی‌شود متحیر گردیم. گرایش به تجویز گرایی، بدون شک محدود به مثالهای ذکر شده نیست. «نیلسن»[۱۵] در کتاب **سینما به عنوان یک هنر گرافیک** (ص ۱۱۴) فهرستی از شانزده اصل تجویزی را می‌آورد و متذکر می‌شود که حتی یک مورد از آنها دارای اعتبار کلی نیستند.

۲ - ۳ - *مدل در مقابل زیبایی شناسی*

دومین مشکلی که به آن می‌پردازیم، سردرگمی و اشتباه گرفتن عملکرد ساختاری رسانهٔ فیلم و شالوده‌های قضاوت در مورد کیفیت آن است. با استناد به اصطلاحی که خود تودور (۱۹۷۴) به‌کار می‌گیرد هدف اول را به عنوان *مدل* فیلم، و دومی را *زیبایی شناسی* آن در نظر می‌گیریم. مدل سینما به این نکته می‌پردازد که سینما را چگونه می‌توان فهم و درک کرد و چگونه می‌توان آن را به وجود آورد. زیبایی شناسی، توصیف و تشریح ساز و کارهایی[۱۶] است که به ما امکان می‌دهد برخی از این ساختارها را به بقیه ترجیح دهیم. هر چند متنی مربوط به نظریهٔ سینما که بتواند به ارائهٔ یک تحلیل درست توصیفی بپردازد، در آن تحلیل به طور کلی از ایجاد تمایز میان مدل و زیبایی شناسی باز می‌ماند. اساساً گفته شده که در ماندن در ترسیم تمایز میان مدل و زیبایی شناسی، نظریهٔ فیلم را از دستیابی به فرمول‌بندی شایسته‌ای برای این دو مقوله بازداشته است. به علاوه، این آشفتگی و سردرگمی، مباحثات بی‌معنی و بیهودهٔ فراوانی نیز به بار آورده است.

هر نوع زیبایی شناسی که آرزوی اشغال مقام یک نظریه را داشته باشد، لزوماً براساس یک مدل به وجود می‌آید. مدل، ساختاری توصیفی برای موجودیتی می‌سازد که زیبایی شناسی بعداً به آن ارزش اختصاص می‌دهد. حالت ویژه‌ای که در آن، نظریهٔ زیبایی شناختی به پیکربندی ساختاری خاصی ارزش عطا می‌کند، عنصر بسیار مهم خود نظریهٔ زیبایی شناختی است. اما توصیفهای

ساختاری را که زیبایی‌شناسی، مسلم فرض می‌کند، مدل به دست می‌دهد. به دلیل درک نداچیزی که ما از زمینه‌های ساختاری همهٔ رسانه‌های هنری داریم، این برنامه بندرت تحقق می‌یابد. در نتیجه، اکثراً نظریهٔ زیبایی شناسی مطلقاً ذهنی و غالباً مبهم و ناروشن باقی مانده است. توجه داشته باشید که ما ادعا نمی‌کنیم که تمایز کارکردی میان مدل و زیبایی شناسی راحت به دست می‌آید؛ ما تنها مدعی هستیم که انجام این کار ضروری است.

نظریه‌پردازان اولیهٔ سینما، همّ خود را کاملاً مصروف زیبایی‌شناسی سینما می‌کردند. یکی از اولین اهداف ایزنشتین این بود که سینما را به عنوان یک شکل هنری به جامعه بقبولاند. اما این نظریه‌پردازان عمدتاً دلمشغول یافتن مکانیسمهای ساختاری رسانهٔ فیلم بودند. بنابر این نظریه‌پردازان اولیه به حد بسیار ناچیزی به زیبایی شناسی فیلم می‌پرداختند. قبل از بازن در دههٔ ۱۹۴۰ متنی وجود نداشت که به نظریهٔ زیبایی‌شناختی فیلم نزدیک شده باشد. در این میان، تنها ایزنشتین بود که تأثیر عمیقتری برفرایند تفکر در سینما باقی گذاشته بود. فرض اولیهٔ بازن این بود که فیلم به عنوان یک رسانه واجد خواصی است که عمدتاً حول گرایش سینما به نمایش واقعیت متمرکز شده‌اند. او می‌گوید کیفیت زیبایی‌شناختی سینما، از درون واقعگرایی آن ظاهر می‌شود.

بازن میان آنچه واقعگرایی راستین می‌نامید و شبه واقعگرایی تفاوت قائل است. از نظر او شبه-واقعگرایی، تماشاگر را با توهمی از واقعیت فریب می‌دهد. اما واقعگرایی راستین، واقعیت قابل لمس فیزیکی را به شکلی صادقانه و ملموس نمایش می‌دهد. متأسفانه این تمایزگذاری به هیچ وجه در همین حد متوقف نمی‌شود: اگر شبه واقعگرایی، چشم و ذهن را فریب می‌دهد، چطور می‌توان آن را از واقعگرایی راستین تمیز داد؟ بازن این تناقض را پذیرفت و تقسیم بندی دوگانهٔ خود را از نو ساخت: حال واقعیت اساسی سینما آن واقعیتی بود که تماشاگر را متقاعد سازد.[۱۷] این بار او این واقعیت را در مقابل واقعیت غیر قابل باور قرار داد. تناقض، به این ترتیب حل شد؛ اما آن تحلیل به تمامی در ذهنیت بازن باقی ماند. سرانجام با این دیدگاه جدید، تحلیل به تمامی به این نکته معطوف می‌شد که او واقعیت یک فیلم را تا چه حد متقاعد کننده، پذیرفتنی و قابل باور می‌دانست.

مدل ضمنی بازن از فیلم، دستورالعملی صادر می‌کند که بتوان براساس آن حدود واقعگرایی فیلمها را برآورد کرد، به عبارت دیگر، مدل فیلم مرکب است از روشهایی برای نمایش جزء به جزء همشکل و همانند جهان راستین. این مدل ادعا می‌کند همان دانشی که به ما اجازهٔ کنش و واکنش متقابل با جهان واقعی می‌بخشد و به عبارت دیگر با قیاس، امکان فهم و خلق سکانسهای سینمایی را نیز به ما می‌دهد[۱۸]. به این ترتیب، زیبایی‌شناسی عرضه شده توسط بازن، ارزش بیشتری برای فیلمهایی قائل است که واقعیتر هستند (و به عبارت دیگر، فیلمهایی که جزء به جزء، شباهت بیشتری به جهان واقع دارند). زیبایی‌شناسی او بسیار سر راست و ساده است.[۱۹] اما چنانکه انتظار می‌رود، تعیین مشخصات مدل، مشکلاتی به همراه دارد. علی‌رغم این، بازن هنوز هم یکی از معدود نظریه‌پردازانی است که تمایز میان مدل و زیبایی شناسی را نشان داده است

(برای مطالعهٔ بیشتر در تفاوتهای مدل و زیبایی‌شناسی، مراجعه کنید به نیلسن: ص ۲۱، ۳۹؛ آرنهایم ۱۹۵۷ [۱۹۳۳]: ص ۲۱۰؛ وولن، ۱۹۶۹، صص ۱۶ - ۱۷؛ رایتس، ۱۹۶۸ [۱۹۵۳]: صص ۲۱۶ - ۲۱۷؛ تودور، ۱۹۷۴: ص ۱۴).

اما، دنباله‌روان بازن یعنی متز و بار به اندازهٔ خود او در تعیین تمایز میان مدل و زیبایی‌شناسی دقیق نبوده‌اند. آنها بیشتر به دنبال نمایش تقابل نظری، میان بازن و ایزنشتین بودند. عجیب هم نبود که چنین امری اتفاق بیفتد. بازن در کلنجار رفتن با تناقضات و ناهماهنگیهای مدلی که در بطن زیبایی شناسی واقعگرای او قرار داشت، بارها و بارها به صدور دستورالعملهای اکید و عصبانی کننده‌ای دست زد (به پاورقی شماره ۱۷ رجوع کنید). او مونتاژ را «فرایند *بلند مرتبهٔ ضد سینما*» می‌خواند (۱۹۷۱: ص ۴۶) و اعلام می‌کند که «... هرگاه ماهیت صحنه اقتضا کند دو یا چند عنصر رویداد، همزمان حضور داشته باشند، مونتاژ غیرقابل قبول است»(۱۹۷۱: ص ۵۰)[۲۰]. اما گفتنی است که برش در سینما مشخصاً و دقیقاً در جایی به کاربرده می‌شود که رویداد متضمن دو یا چند عنصر باشد. حتی زیگفرید کراکوئر (۱۹۶۰: ص ۲۹)، همفکر بازن در زیبایی شناسی واقعگرا نیز می‌پذیرد که تدوین، ضروریترین و اصلیترین مشخصهٔ سینماست.

از سوی دیگر، اگر چه تحلیل ایزنشتین از مونتاژ اساساً به یک مدل از مونتاژ مربوط می‌شود و آن را نمی‌توان نوعی زیبایی شناسی مونتاژ به حساب آورد، دفاع مکرر او از مونتاژ، این احساس را به خواننده می‌دهد که با نوعی زیبایی‌شناسی مونتاژ رو به روست.[۲۱] از همین جاست که می‌بینیم تقابل بازن و ایزنشتین ریشه در آشفتگی و سر درگمی موجود میان مدل و زیبایی شناسی دارد: ایزنشتین، در تحلیل خود عمدتاً متوجه مدل است، حال آنکه بازن دلمشغول زیبایی شناسی است. مقابل هم دانستن این دو، نشان دادن تضاد دو چیز سنجش ناپذیر بوده و نکته‌ای سراپا غلط است.

۳ - ۳ - *توسل به روان شناسی*

سومین عرصهٔ مشکل ساز در نظریهٔ فیلم، نقش مبهم و نامعلومی است که به توجیه روان‌شناختی فیلم بخشیده شده است. غالباً یک دیدگاه نظری براساس نوعی تشبیه شبه روان‌شناسانه بنا شده است؛ امانوعاً آن تشبیه، مبهم و به شکلی بی‌ربط به کارگرفته شده است. هوگو مانستربرگ (۱۹۷۰ [۱۹۱۶]) یکی از این نمونه‌های کوشش برای پرداختن به روان‌شناسی سینما را عرضه می‌کند. در واقع این اثر هنگامی منتشر شد که هنوز نظریه‌های روان شناختی چندانی عرضه نشده بود تا مانستربرگ بتواند تحلیل خود را از سینما براساس آنها متمرکز سازد. با این حال، مانستربرگ سعی می‌کند تجربهٔ فیلم را با توجه به مقولاتی از قبیل عمق، حرکت، حافظه، تخیل، توجه و عاطفه توضیح دهد و حتی براساس آنها، سؤالاتی را در مورد زیبایی‌شناسی فیلم مطرح کند. مدل او در بردارندهٔ عناصری از دو دیدگاه خالصتر است که بعدها توسط نظریه‌پردازان دیگر کامل شد: نظریهٔ همدلی [یا انتقال فکر] بالاش، کولشوف و پودوفکین؛ و نظریهٔ توهم ناکامل آرنهایم.

او به طور ناخودآگاه چیزی را تعبیر می‌کرد که امروزه مونتاژ بیانی یا مونتاژ هالیوودی نامیده می‌شود (به پاورقی شمارهٔ ۱۴ توجه کنید) و استدلال می‌کرد که ما سکانسهایی را که بدین

شکل مونتاژ شده باشد در مقایسه با رؤیاها و خیال‌پردازیهای شخصی خودمان ادراک می‌کنیم. مانستربرگ با همین دیدگاه، نمای درشت را به عنوان عینیت توجه ادراکی (ص ۳۸)، فلاش‌بک را عینیت یافتن عمل حافظه (ص ۴۱) و توالی نماها را در یک صحنه به عنوان عینیت یافتن توالی پدیدهٔ پرشهای ساکادیک [گردشها و پرشهای غیرارادی و بسیار سریع چشم به قصد تمرکز بر اجزا و دریافت حقیقت بصری شیء - م] جهان واقع تحلیل می‌کند (ص ۳۵). اما البته می‌دانیم که آدمی می‌تواند تفاوت تجربهٔ جهان واقعی و تجربهٔ صحنه‌های فیلم را به راحتی تشخیص دهد، بنابر این نمی‌توان با توسل به قیاس، روان شناختی جامع سینما را میسر نمود.

مانستربرگ بعدها از دیدگاه افراطی تعیین همهٔ جنبه‌های تجربهٔ سینما با توسل به قیاس آنها با تجارب جهان واقعی دست برداشت. او شالودهٔ نظریه‌ای را شبیه به نظریهٔ آرنهایم بنا کرد (۱۹۵۷ [۱۹۳۳]) که در آن تجربهٔ سینما، شباهت جزئی به تجربهٔ جهان واقعی به حساب می‌آمد. برای مثال، او در این دیدگاه جدید می‌گفت که عمق سینما را زمانی می‌توان با تجربهٔ عمق در جهان واقعی برابر دانست که جهان از پس یک قاب عینک رؤیت شود (صص ۲۲ - ۲۳). زیرا توهم عمق در سینما، به دلیل تحریف و اعوجاجهای عدسی و نیز به دلیل نداشتن شرایط دید مطلوب، توهمی ناکامل است. مانستربرگ موضع مشابهی در مورد ادراک حرکت در سینما اتخاذ می‌کند و نتیجه می‌گیرد که عمق و حرکت در سینما، هر دو توهم ناکاملی از جهان بصری هستند.

۱-۳-۳ - *همدلی*. بالاش، پودوفکین و کولشوف، مفهوم همدلی را کاملتر کردند. از دید آنان، فیلم تقلیدی است از تجارب ادراکی و تخیلی معمولی تماشاگر. با این دیدگاه، تماشاگر چیزی را می‌بیند که محتملترین یا منطقیترین تعبیر عالم واقع در شکل توالی تصاویر روی پرده است. مثلاً، پودوفکین (۱۹۵۸ [۱۹۲۹]) صحنه‌ای از فیلم تعصب گریفیث را تشریح می‌کند که در آن، همسر به رأی دادگاه در مورد شوهرش گوش می‌دهد. در این صحنه، گریفیث از نمای چهرهٔ زن که لبخند لرزانی هم بر لب دارد، به تصویر درشتی از دستهای او که به حالت بی‌قراری درهم فشرده شده‌اند برش می‌زند. این صحنه از نظر پودوفکین، صحنه‌ای بسیار مؤثر است زیرا یک فرایند ادراکی ناتورالیستی راکه قاعدتاً باید با چرخش دوربین از بالا به پایین و از چهره به روی دست ادا شود با سرعت بسیار بیشتری نمایش می‌دهد (صص ۹۳ - ۹۴).

پودوفکین مدعی است که عمده‌ترین اهمیت تدوین به توانایی آن در هدایت توجه تماشاگر به عنصر ویژه‌ای از رویداد مربوط می‌شود. او می‌گوید، قواعد تدوین مشابه‌هایی هستند برای متغیرهایی که در فرایند عادی مشاهده عمل می‌کنند (ص ۱۱۵). به هر حال، همان طور که مثال فیلم تعصب هم نشان داد، تجربهٔ سینما، با توجه به نیروی هدایت کننده‌ای که دارد می‌تواند تجربهٔ جهان واقعی را بهبود بخشد. در واقع با استفاده از عمل برش می‌توان کاری کرد که چشم تماشاگر بدون اینکه ناچار باشد به دنبال عناصر مهم صحنه بگردد، به طرف عناصر خاصی از صحنه هدایت شود.

وجه دیگری از نظریهٔ همدلی، این ادعاست که تماشاگر چیزی را می‌بیند که محتملترین تعبیر عالم واقع در شکل توالی تصاویر روی پرده است.

با این دیدگاه، تماشاگر یک زن را می‌بیند، نه چنانکه پیشتر در تجربهٔ کولشوف نشان دادیم، مجموعه‌ای از اجزای بدن. بر همین اساس بالاش استدلال می‌کند که نمای درشت دال بر تنهایی تلخ و ناگوار است (۱۹۷۰ [۱۹۴۵] ص ۶۳)؛ در نمای درشت، شخصیت روی پرده تنهاست، پس او شخصیتی تنهاست. در سالهای اخیر، ورکاپیچ[۲۲] (۱۹۷۴) مفهومی از همدلی توأم با حس‌حرکت[۲۳] را عرضه کرده است، دیدگاهی که پیشتر توسط اسپاتیس وود نیز عرضه شده است (۱۹۵۰ [۱۹۳۳]: صص ۱۵۴ - ۱۵۹)[۲۴]. همدلی توأم با حس حرکت، اساساً ادعا می‌کند که تماشاگر به هنگام تماشای یک صحنهٔ سینمایی، آن صحنه را در بدن خود توأم با حس حرکت بازنمایی می‌کند. با این دیدگاه، یک برش نامناسب، حسی شبیه به افتادن در یک دست‌انداز به تماشاگر می‌دهد زیرا پیکر تماشاگر در فضای آن صحنه، حس جهت‌یابی خود را از دست می‌دهد.

نظریهٔ همدلی، بدون شک جنبه‌های درستی هم دارد. به نظر می‌آید تماشاگر سینما، اغلب فیلم را چنان تجربه می‌کند که انگار تجربه‌ای از جهان واقعی است. اما شارحان نظریهٔ همدلی نتوانسته‌اند به طور نظام یافته پیامدهای این نظریه را برای تجربهٔ فیلم استخراج کنند و این نظریه در حد استعاره‌ای گنگ و مبهم متوقف شده است. این نظریه، بدون پیرایه‌هایی که اطراف آن را فراگرفته است، چیزی نیست جز تعدادی پیشگوییهای احمقانه - مثلاً، اگر بعضی از برشها جنان نامناسب‌اند که تماشاگر احساس می‌کند از فضا به بیرون پرتاب شده است، چرا همهٔ برشها به همین علت نامناسب قلمداد نمی‌شوند؟ مثلاً برشی از خارج پنجره‌ای در طبقهٔ دوم به ایوان جلو خانه، هم می‌تواند مناسب باشد و هم نامناسب؛ اما در هر دو مورد، تماشاگر ممکن است به یک اندازه از فضا به بیرون «پرتاب» شود.

۲-۳-۳- *توهم ناکامل*. در واقع، آرنهایم (۱۹۵۷ [۱۹۳۳]) نظریهٔ توهم ناکامل خود را دقیقاً بر پایهٔ همین اصل عرضه کرده است. او می‌گوید اگر بپذیریم که سینما توهم توأم باحس حرکت نیرومندی ایجاد کند، تدوین غیر ممکن است. با تدوین، تماشاگر احساس می‌کند که «در هوا معلق شده است». او می‌گوید برعکس، این واقعیت که سینما تنها توهم *ناکاملی* از واقعیت خلق می‌کند، است که امکان برش را فراهم می‌کند. به علاوه او ادامه می‌دهد که زیبایی‌شناسی بالقوهٔ سینما دقیقاً در همین توهم ناکامل از واقعیت قرار دارد.

در سینما اشکال و اندازه‌ها با پرسپکتیوی تحریف شده ظاهر می‌شوند، رنگ حضور ندارد، میدان دید در لبه‌های قاب تصویر قطع می‌گردد و تداوم زمانی و مکانی گسسته می‌شود.[۲۵] اما فیلم، برخلاف تئاتر، می‌تواند واقعیات را در یک زمینهٔ واقعی نمایش دهد. به این ترتیب، سینما ماهیتی دوگانه دارد: قرابت بیش از اندازه به واقعیت از یک طرف و تصویری تخت و دوبعدی، سیاه و سفید و تحریف شده از طرف دیگر. از نظر آرنهایم، این ملاحظات، فیلم را به پایهٔ یک هنر ارتقا می‌دهند: «هنرجایی آغاز می‌شود که بازسازی مکانیکی واقعیت متوقف شود» (۱۹۵۷ [۱۹۳۳]: ص ۵۷؛ به علاوه مراجعه کنید به پودوفکین، ۱۹۵۸ [۱۹۲۹]: ص ۵۷).

دیدگاه توهم ناکامل، چند موضع‌گیری ارتجاعی نیز دارد. یکی از این استدلالها این است که سینما باید فاقد صدا باشد، زیرا نوار صدا توهم واقعیت را چنان کامل می‌کند که اثر زیبایی-

شناختی فیلم را موردتهدید قرار می‌دهد. این نظریه، استدلالهای مشابهی نیز علیه رنگ، پردهٔ عریض و دیگر ابداعات تکنیکی دارد. اما گذشت زمان باعث شده که این دلایل دیگر کوچکترین اعتباری نداشته و نظریهٔ توهم ناکامل نیز امروزه، کمی ساده‌لوحانه بنماید.

به هر حال، روشن است که سینما تنها توهم ناکاملی از جهان بصری واقعی عرضه می‌کند. این نکته همان قدر که در مورد فیلمهای صامت سیاه و سفید صادق است، در مورد فیلمهای پردهٔ عریض ناطق و رنگی نیز صدق می‌کند. به این ترتیب، این نظریه نتیجه می‌گیرد که خواص اصلی سینما، اگر بتوان برای آن خواصی قائل شد، در تفاوت میان این توهم ناکامل سینمایی و خود جهان وجود دارد. متأسفانه، شارحان نظریهٔ توهم ناکامل نتوانسته‌اند این خواص اصلی را مشخص سازند، همان طور که نظریه‌پردازان نظریهٔ همدلی نتوانسته‌اند کاری بیش از عرضهٔ فهرستی از مشابهتهای عمده میان تجربهٔ سینمایی و دیگر اشکال تجارب جهان واقعی صورت دهند.

۳-۳-۳ - *تداعی معانی*. هر دو نظریهٔ همدلی و توهم ناکامل نوعی مدل سینمایی از شباهت را فرض می‌کنند: سکانسهای فیلم چنان تعبیر می‌شوند گویا تجربه‌ای از جهان واقعی است. یکی از مشکلات چنین نگرشی این است که اصل شباهت، یک اصل کاملاً شناخته شدهٔ روان‌شناختی نیست و این امر باعث می‌شود که نتوان به راحتی تعیین کرد که چه نوع توضیحی به ما عرضه می‌شود. یکی دیگر از روشهای توضیح روان‌شناختی مدلهای سینما، استفاده از نظریه‌های روان‌شناختی موجود است. اغلب، روش دوم نسبت به نگرش قبلی اندکی بهتر است و حداقل می‌توان این نگرشها را به دیگر آثار روان‌شناختی مربوط کرد. بالاش و ایزنشتین هر دو به نظریهٔ روان شناختی «محرک - پاسخ» پاولف و واتسون علاقه‌مند بودند. بالاش می‌گوید (۱۹۷۰ [۱۹۴۵]: ص ۹۱) تکرار یک زاویهٔ دید دوربین، صحنهٔ قبلی را برای تماشاگر تداعی می‌کند که همان زاویهٔ دید در آن به کار رفته است. دونما یکدیگر را تداعی می‌کنند و تماشاگر چیزی از تجربهٔ *قبلی* را تجربه می‌کند. بالاش این دیدگاه را اتخاذ می‌کند که معنای یک توالی سینمایی مرکب است از تداعی معانی میان ایده‌ای که تماشاگر از پیش دارد و ایده‌هایی که از درون تصاویرِ مختلفِ به نمایش درآمده و توالی تصاویر، استخراج می‌کند (صص ۱۷۹، ۱۸۵، ۱۹۷ و غیره).

ایزنشتین در اوایل کار خود دیدگاه پاولفی بسیار قاطعی از مونتاژ داشت. به عقیدهٔ او، الگوهای مونتاژ متعارض مستقیماً واکنشهای عاطفی غیر مشروطی بر می‌انگیختند: او این واکنشها را تکانه‌های ناشی از تأثیر می‌نامید. از دید ایزنشتین، این تأثیر را در تماشاگر می‌توان به عنوان یک عامل تأثربرانگیز متحقق ساخت. این عامل می‌تواند تماشاگر را از خویشتن خویش منفک کند و به فضای فیلم و بخصوص به درون مونتاژ عقلی فیلم بکشاند. یک محرک مناسب، واکنش مناسبی هم بر می‌انگیزد: اگر فیلمساز مجموعهٔ مناسبی از انواع مختلف مونتاژ متریک، ریتمیک، مایه‌ای و فرامایه‌ای تدارک ببیند، تأثر دیوانه‌واری را در تماشاگر بر می‌انگیزد.

ایزنشتین با پذیرش ادراک غنیتری از پیوستگی محرک - پاسخ، به دیدگاه اولیهٔ خود ظرافت بیشتری بخشید. او از تصاویر به مثابهٔ

ساختار یاد می‌کند، ساختارهایی که از توالی تصاویر سینمایی بیرون آمده و معانی و پیامدهایی را که کارگردان می‌خواهد در شعور تماشاگر می‌نشاند (صص ۱۵، ۱۹، ۳۰، ۲۱۶ و غیره). مفاهیمی مثل ساختار، معنا و شعور به راحتی در ورای نظریهٔ روان‌شناختی مبتنی بر بازتاب سادهٔ پاولف قرار می‌گیرند. مفهوم تداعیی که ایزنشتین به آن متوسل شده، بسیار غنیتر و بغرنجتر است. دومین جنبه‌ای که ایزنشتین مدل روان شناختی خود را با آن غنیتر ساخت، به «وونت»[۲۶] نسبت داده می‌شود. ایزنشتین این جنبه را گفتار درونی نامید. گفتار درونی، زبان تفکر است، قواعد گفتار درونی باید، حداقل تا حدودی، اصول مونتاژ و به طور کلی آن چیزی را که ایزنشتین گفتار فیلم می‌خواند پیشگویی کند. ایزنشتین استدلال می‌کند کشف «... *قوانین کلی* فرم که نه تنها پایه و اساس هنر فیلم، بلکه شالودهٔ همهٔ هنرهاست» اهمیت عمده‌ای دارد (۱۹۴۹: ص ۲۵۱).

اگر چه ایزنشتین مفاهیم روان شناختی بسیار پیچیده‌تری از شباهت صرف به کار برده، باز هم نتوانسته که طرح خود را از مرحلهٔ تمهید مقدماتی فراتر ببرد. او بشدت از این فکر حمایت می‌کند که مونتاژ یک واکنش عاطفی غیر مشروط پاولفی است و بعدها طرفدار این فکر شد که مونتاژ، ساختاری اصلی از تداعی معانی است. او به این نکتهٔ مهم اشاره می‌کند که قوانین کلی فرم می‌توانند شالودهٔ اصول ویژهٔ سینما باشند. اما در این راه که مونتاژ چگونه توسط شبکهٔ اصلی تداعی کننده درک می‌شود چندان پیش نمی‌رود و هیچ گاه حتی یکی از قوانین گفتار درونی را نیز ذکر نمی‌کند.

۴ - ۳. *قوانین کلی*

دلمشغولی ایزنشتین در مورد قوانین کلی گفتار درونی، فصیحترین تبیین و تشریح طرحهای اولیهٔ نظریهٔ فیلم است. عمده‌ترین دلمشغولی نظریه‌پردازان اولیهٔ فیلم، تلاش در جهت کسب قوانین کلی رسانهٔ فیلم بود. نظریه‌پردازان بعدی (مثلاً بازن) نیز عمدتاً دلمشغول یافتن چنین اصولی بودند. متأسفانه این دلمشغولی حاصل چندانی هم نداشت. تعداد نسبتاً اندکی از قوانین کلی سینما مشخص شدند که تقریباً هیچ کدام از آنها به شکلی نظام یافته بررسی و ملاحظه نشده و به طور جدی از چشم اندازی که ایزنشتین قوانین کلی گفتار درونی نامید مورد بررسی قرار نگرفته‌اند.

البته مسئله این نیست که با توجه به اهدافی که نظریهٔ مدل و زیبایی شناسی پیش رو دارند، چیز *چندانی* به دست نیامده است. در واقع، در توضیحات این فصل کلیتهای متعددی را شاهد بودیم: مدل شباهت آن طور که بازن، آرنهایم، مانستربرگ، پودوفکین و بالاش توسعه دادند (یا مسلم فرض کرده‌اند)؛ برپایهٔ این مدل، نظریه‌های زیبایی شناختی متعددی بنا شد - زیبایی شناختی واقعگرای بازن؛ نظریهٔ همدلی پودوفکین و بالاش که بسیار شبیه نظریهٔ زیبایی شناسی واقعگراست؛ نظریهٔ توهم ناکامل آرنهایم و چندین مشخصهٔ سازوکارهای مونتاژ ایزنشتین نیز بر همین پایه استوارند. اما قوانین کلی سینمایی که از بسیاری از این تحلیلها به دست آمده، از لحاظ تعداد اندک بوده و رابطهٔ نظام یافته‌ای با یکدیگر ندارند و قابلیت تعمیم آنها نیز نسبتاً ناچیز است. طرحی که ایزنشتین برای تحقیق و تفحص در شالوده‌های قوانین گفتار

درونی داشت نیز هیچ گاه عملی نشد.

همهٔ نظریه‌پردازانی که آرای آنها را بررسی کردیم، کاربردنمای درشت را تشریح کرده‌اند؛ (آرنهایم ۱۹۵۷ [۱۹۳۳]، ۷۷ - ۸۵؛ بالاش ۱۹۷۰ [۱۹۴۵]: ۵۲ - ۵۹؛ پودوفکین ۱۹۵۸ [۱۹۲۹]: ۹۳ - ۹۴، ۱۰۶ - ۱۰۷؛ اسپاتیس وود ۱۹۵۰ [۱۹۳۳]: ۱۳۸ - ۱۴۱؛ ایزنشتین ۱۹۴۹: ۲۳۷ - ۲۴۳). به نظر می‌آید نکته‌ای که همهٔ آنها در آن توافق دارند این است که نمای درشت، با انتخاب و بزرگ نمایی جزئیات عمده از درون یک نمای دور، تأثیر شدیدتری بر تماشاگر می‌گذارد. نمونه‌ای که در نظریه‌های اولیه ذکر می‌شود، بیشتر نمونه‌هایی است از آثار گریفیث، فیلمسازی که بارها از نمای درشت برای نمایش حالت عاطفی شخصیتهای فیلمش استفاده می‌کرد. لیلیان گیش در **راهی به سوی شرق**، یا **شکوفه‌های شکسته**، همهٔ لحظات دراماتیک را در نمای درشت بازی کرده است. به این ترتیب می‌توان به قانون زیر رسید:[۲۷]

نمای درشت ⇐ تأثیر زیاد عاطفی

البته این قانون بسیار کلی و مملو از استثناست. برای مثال، اگر بازیگری در یک نمای دور، شیء کوچکی را بردارد، کارگردان ممکن است از نمای درشت صرفاً برای نمایش دادن ماهیت آن شیء استفاده کند. به این ترتیب:

نمای درشت ⇐ نمایش جزئیات

چنین فرمولهایی استحکام کافی نداشته و نمی‌توانند منزلت و ارزش خاص خود را در یک مدل سینمایی مشخص سازند. با این حال، در این قوانین، می‌توان چیزهایی در مورد ماهیت اصلی تصاویر درشت به دست آورد. دست کم می‌توان این فرمولها را فرضیه‌هایی دانست و آنها را با فیلمهای مختلف محک زد.

مسئلهٔ دیگری که نظریه‌پردازان اولیه به آن پرداخته‌اند، ریتم و سرعت برش است. ایزنشتین به کنش و واکنش متقابل مونتاژ ریتمیک و مونتاژمتری اشاره می‌کند و خاطر نشان می‌سازد که تناوب منظم طول نماها در هر یک از این دو روش، باعث ایجاد تنش در تماشاگر می‌شود. پودوفکین نیز اعتقاد دارد که ریتم تدوین می‌تواند واکنشهایی عاطفی در تماشاگر برانگیزد (۱۹۵۸ [۱۹۲۹]: ص ۱۴۴). او این نکته را با نمونه‌ای از مونتاژ موازی در فیلم **تعصب** گریفیث توضیح می‌دهد (صص ۴۷ - ۴۸). در صحنهٔ نهایی این فیلم یک نمای درشت وجود دارد. در این صحنه، زنی که در اتومبیل نشسته است باید خود را به یک قطار سریع السیر برساند تا بتواند به موقع با افشای هویت قاتل حقیقی، شوهر خود را که به همین جرم محکوم شده، نجات دهد. گریفیث در این صحنه از سلول شوهر به اتومبیل برش می‌زند. او به تناوب به نماهایی از تهیه و تدارک وسایل لازم برای اجرای حکم اعدام شوهر و تلاشهایی که برای نجات او صورت می‌گیرد برش می‌زند. طول قطعات فیلم نیز به طرز فزاینده‌ای تا رسیدن به نقطهٔ اوج، کوتاهتر و کوتاهتر می‌شود. ایزنشتین در اثر خود (۱۹۴۹، ص ۲۲۳) به ستایش از این صحنه پرداخته است. این نوع برش، امروزه یک پدیدهٔ کاملاً شناخته شده و استاندارد است.

حال به زاویهٔ دید دوربین می‌پردازیم. شک نیست که فیلمساز در این عرصه حق انتخاب وسیعی دارد. زاویهٔ دید دوربین ممکن است همتراز چشم باشد، زاویه‌ای که در فیلمهای تلویزیونی خیلی متداول است؛ نماهای از روی

شانه، نوعاً در صحنه‌های دارای گفتگو یا نماهای کاملاً سرازیر، مثل نماهایی از فیلم ژاندارک کارل درایر یا روح اثر هیچکاک کاربرد دارد. آرنهایم تأکید می‌کند که زاویهٔ دوربین را می‌توان برای تقویت آن چیزی که نمایش داده می‌شود و تشدید حساسیت تماشاگر نسبت به آن به کار گرفت (۱۹۵۷ [۱۹۳۳]: صص ۴۲ - ۴۸). او برای مثال می‌گوید زاویهٔ سراشیب دوربین، حرکت موجود در نما را تشدید می‌کند. نیلسن (بدون تاریخ: ص ۴۶) نمونه‌ای از فیلم مادر پودوفکین را ذکر می‌کند: افسردگی عاطفی و غم و اندوهی که بازیگران نمایش می‌دهند توسط فشردگی خطوط مختصری که حاصل فیلمبرداری از زاویهٔ اندکی بالاتر از زاویهٔ همتراز چشم است تشدید و تقویت می‌شود.

بالاش نیز نمونه‌ای از فیلم رزمناو پوتمکین ایزنشتین می‌آورد. ایزنشتین، در مقام کارگردان می‌خواست سکانس شورش را در پایان به یک نقطهٔ اوج عاطفی برساند. او این بار به جای کوتاه و کوتاهتر کردن طول قطعات فیلم، از تعدادی نمای سرازیر و سرپایین استفاده کرد (۱۹۷۰ [۱۹۴۵]: صص ۱۰۰ - ۱۰۱) - بالاش به این اصل کلی می‌رسد که زوایای نامتعارف دوربین، به طور ضمنی احساسی از نامتعارف بودن چیزی را که دیده می‌شود ادا می‌کنند.

سرانجام به تکنیک استفاده از دید سوبژکتیو [نمایی از دید یکی از شخصیتهای فیلم] می‌پردازیم. پودوفکین (۱۹۵۸ [۱۹۲۹] ص ۱۱۵) نشان می‌دهد که دوربین می‌تواند از زاویهٔ دید یکی از شخصیتهای صحنه تصویر بگیرد. این تکنیک البته گاهی هم برای ارائهٔ چیزی غیر معمول به کار می‌رود (مثلاً صحنهٔ خودکشی «لئو - جی - کارول» در فیلم طلسم شده اثر هیچکاک). بالاش در اثر خود (۱۹۷۰ [۱۹۴۵]: ص ۹۰) بر

تأثیر دراماتیک قرار گرفتن دوربین به جای چشم یکی از شخصیتهای صحنه تأکید می‌کند. غالباً، وظیفه اصلی دید سوبژکتیو درگیر کردن تماشاگر در رویداد (ر.ک. نیلسن، بدون تاریخ: صص ۳۷ - ۳۸) یا احیاناً، تنها ایجاد تنوع است. با این حال تعمیم دادن و کلی کردن کاربرد دید سوبژکتیو تا حدودی مدنظر قرار گرفته است.

در مطالعهٔ سینماکارهای زیادی صورت گرفته است. اما هیچ یک از نظریه‌ها و قواعد کلی، فراگیر و نظام یافته نبوده‌اند. آن قواعد کلیی که مرور کردیم، هیچ کدام به شکلی جدایی ناپذیر در تاروپود یک نظام نظری جای نگرفته‌اند. این قواعد کلی چیزی نیستند جز یک سلسله احکام مجزا و بی‌ارتباط (در این میان تنها استثنا، نظریهٔ مونتاژ ایزنشتین است). حتی به قواعد کلیتر و جامعتر گفتار درونی ایزنشتین نیز چندان پرداخته نشده است. هیچ یک از این آثار نتوانسته‌اند به طور جدی جایگاه مطالعات سینمایی را در زمینهٔ وسیعتر علوم انسانی نشان دهند. خلاصه اینکه پیشرفت چندانی در جهت آنچه ایزنشتین از اتحاد هنر و منطق و به عبارت دیگر، علم سینما در ذهن داشت صورت نگرفته است.

۴. خلاصه

انواع مشکلاتی که در این مقاله بررسی کردیم، مسائل عمده‌ای برای نظریهٔ فیلم معاصر هستند. تنها بخش ناچیزی را از آنچه نظریهٔ فیلم نامیده می‌شود می‌توان یافت که با حداقل سه مشخصه‌ای که تودور برای نظریهٔ فیلم بر می‌شمارد وفق داشته باشند. آثار معاصر هیچ تلاشی برای مواجهه با چهار مشکلی که تشریح شد به عمل نمی‌آورند. هنوز هم صدور دستورالعملهای کلی به غلط به عنوان تحلیل نظری عرضه می‌شود، مرز میان مدل و زیبایی شناختی مخدوش بوده، زمینه‌های روان شناختی تجربهٔ سینما نادیده مانده یا به غلط درک می‌شود و بخش اعظمی از قواعد کلی سینما ناشناخته باقی مانده است.

یکی از راههای پرداختن به این مشکلات اتخاذ نمونه‌های تحقیقاتی و ساختارهای نظری نظامهای نزدیک به تحلیل فیلم است. نظریه‌پردازان سینما به طور جدی به قیاسهای روش شناسانه‌ای مثل سینما شبیه رؤیاست، فیلم قلمروی سیاسی - اجتماعی است، یا فیلم یک زبان است پرداخته‌اند. تلقیهای روان شناختی، سیاسی - اجتماعی، یا زبان شناختی از نظریهٔ سینما، از عهدهٔ مشخصه‌هایی که تودور برای یک نظریه قائل است درست به همان شکلی بر می‌آیند که پیش از این، نظامهای ارشدتر از سینما به آن دست یافته‌اند. در واقع، امروزه، آثار نظری مهم سینما دست کم یکی از این جهتگیریهای روش‌شناسانه‌ای را که از دیگر علوم اقتباس شده اتخاذ می‌کنند.

تلقی ویژهٔ زبان شناسانه‌ای که در اینجا توسعه می‌دهیم سعی دارد موضوع نظریهٔ فیلم را با قیاس آن با علم خلاق زبان شناسی سازمان دهد و در این راه سعی می‌کند خود را با سه مشخصه‌ای که تودور ضروری می‌داند همراه کند. به علاوه، این تلقی زبان شناسانه سعی دارد با چهار مشکلی که دائماً در نظریات فیلم تکرار می‌شوند، به شکل موفقیت‌آمیزی مقابله کند. دلمشغولی عمدهٔ یک زبان شناس خلاق، توصیف یک *مدل* دستوری از زبان است. زبان شناسی خلاق، به علاوه، دلمشغول زمینه‌های *روان* شناختی و مفهوم

توصیفات دستوری نیز هست. بالأخره، زبان‌شناسی خلاق دلمشغول *قوانین کلی* زبان و اصولی که کلیت زبان نامیده می‌شود نیز هست.

1 - Tudor

2 - explanation

۳ - اسپاتیس وود (Spottiswoode) با فیلم برجسته نما مخالف است و می‌گوید که این نوع فیلم، الزاماً این احساس را به تماشاگر می‌دهد که «در یک آن از فضا به بیرون پرتاب می‌شود» (۱۹۵۰ [۱۹۳۳] : ص ۱۵۴). این دستورالعمل، تا جایی که به اسپاتیس وود مربوط است، به نظر می‌آید براساس همدلی کینه‌استتیک (توأم با حس حرکت)، از گونه‌ای که ورکاپیچ هم به آن معتقد است، بنا شده باشد. البته ارزیابی موضع نظری اسپاتیس‌وود کار چندان ساده‌ای نیست زیرا او نظریهٔ خود را کاملاً روشن نساخته است. جالب اینجاست که در کتاب **فیلم به عنوان هنر** آرنهایم (۱۹۵۷ [۱۹۳۳]: ص ۳۰ - ۳۲)، نظریهٔ همدلی کینه‌استتیک ورکاپیچ به نوعی پیشگویی شده است.

۴ - در مفهومی که تودور از واژهٔ نظریه دارد، چنین اثری بدون شک به حوزهٔ نظریهٔ نقد فیلم مربوط است. بنابر این، موضع تودور قطعاً حملهٔ یکجانبه‌ای به نقد فیلم نیست. مسئلهٔ مورد نظر او فقط این است که یک اثر مقدماتی در مورد نظریهٔ نقد فیلم لزوماً مناسب یک تحلیل علمی در مورد اینکه رسانهٔ فیلم چطور از دیدگاه روان شناسی، جامعه شناسی و سیاسی عمل کند، نیست. این نکته کمی جلوتر در خود متن روشنتر بیان شده است.

5 - tonal

۶ - به جای chord = ترکیبی از سه - یا بیشتر - نُت غالباً هماهنگ که همزمان شنیده شود - م.

7 - over tonal

8 - Old and New

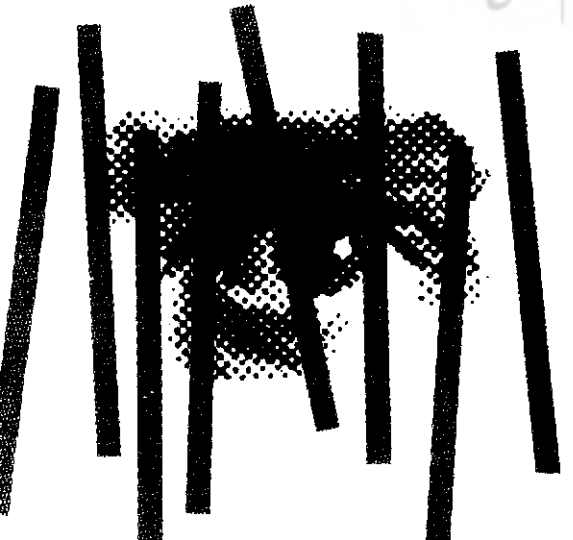
9 - thematic sense

10 - Carroll and Tanenhaus

11 - Halle

۱۲ - برای مطالعهٔ بیشتر؛ اما البته مختصر مطالبی در مورد نظریه‌های مقوله بندی، به فودور، پوِر وگارِت ۱۹۷۴ : فصل ۲ مراجعه کنید.

۱۳ - این دستورالعملهای کلی، اغلب اوقات نه تنها برای استفادهٔ دانشجویان فوق‌العاده ساده شده‌اند بلکه به علاوه اعتبار آنها نیز مورد سؤال است. برای بررسی بیشتر این مورد، کارل رابتس



(۱۹۶۸ [۱۹۵۳]: ص ۲۲۰) را با آرنهایم (۱۹۵۷ [۱۹۳۳]: ص ۵۰) مقایسه کنید.

۱۴ - منظور از مونتاژ بیانی که گاه مونتاژ هالیوودی نیز نامیده می‌شود، مجموعه نماهایی است که با آمیختن تعداد زیادی تصاویر کوتاه، یک سلسله ماجرا یا یک محدودهٔ زمانی را مجسم می‌سازد. مثلاً برای القای این مطلب که چندین ماه گذشته است، تقویمی را نشان می‌دهند که همراه با ورق خوردن اوراق آن، نماهایی از فصل پاییز، زمستان و بهار به نمایش در می‌آید. (در واقع، این نمونه را در فیلمهای بی‌شماری دیده‌ایم). با این کار می‌توان گذرزمان نسبتاً طویلی را در عرض چند ثانیه نمایش داد. با همین نوع مونتاژ می‌توان با مجموعه نماهای مناسبی، حالت خاصی را در تماشاگر به وجود آورد (نوع سکانسی که اسپانیس- وود در ذهن دارد، از این نوع است).

15 - Nilsen

16 - mechanisms

۱۷ - این تغییر موضع و تغییر نامها، پیگیری نظریهٔ او را بسیار پیچیده‌تر ساخت. بازن در این موضع جدید، رئالیسم متقاعد کننده را به عنوان اتحادی از رئالیسم واقعی و شبه رئالیسم تعریف کرد؛ که به ترتیب تحت عنوان رئالیسم مستند و رئالیسم زیبایی شناختی نامیده شدند.

بازن در ۱۹۵۱ می‌توانست ادعا کند که «بعضی از چیزهای عجیب و شگفت‌انگیز روی پردهٔ سینما» نه تنها رئالیسم را مخدوش نمی‌سازد، بلکه «معتبرترین توجیه» واقعگرایی سینماست (۱۹۷۱: ص ۱۰۸) اما بازن در ۱۹۴۵ آنچه را خود «شبه رئالیسم دروغینی که قصد فریب چشم (و از آن طریق ذهن) را دارد» توصیف می‌کرد بشدت مورد حمله قرار داد (۱۹۷۱: ص ۱۲).

۱۸ - مدل ضمنی بازن، با این مشخصات، کاملاً شبیه همدلی مانستربرگ، پودوفکین، بالاش و دیگران است (این نکته در بخش ۱ - ۳ - ۳ روشنتر آمده است). تا جایی که من می‌دانم، بازن خود هیچ‌گاه به طور قاطع، این نکته را به رسمیت نشناخت، شاید به این دلیل که دلمشغولی عمدهٔ او، آن نوع زیبایی‌شناسیی بود که می‌شد با این مدل تعریف کرد و نه خود آن مدل.

۱۹ - نظریه‌پردازان دیگری نیز راه بازن را دنبال کرده و فرمول ساده و در عین حال شایسته‌ای برای زیبایی‌شناسی، توسعه دادند که در آن، مدل پیچیده‌تری، هدف اصلی این نظریه را انجام می‌داد. رولن (۱۹۶۹) از دستور زبان سینما صحبت می‌کرد. پیچیدگی توصیه‌های دستوریی که با دستور زبان به هر یک از فیلمها نسبت داده می‌شد، متناسب ارزش زیبایی شناختی آنها بود. متز (۱۹۷۴) استدلال می‌کند که در جایی از تاریخ تکامل دستور زبان سینما، فقدان دستور زبان از لحاظ زیبایی شناختی، ارزش به حساب می‌آید.

متأسفانه، این زیبایی شناسی ساده و شایسته تنها زمانی محتمل به نظر می‌رسید که مثل مورد بازن، متز و رولن، مدل دستوری مشخص نشده بلکه تخیلی باشد. لازم به یادآوری است که مناسبات مدل و زیبایی شناسی، پیچیده تر از آن است که این نظریه‌ها مدعی‌اند.

۲۰ - لازم است بدانیم، کاملاً از خود متن هم پیداست که اثر بازن توأم با صدور دستورالعملهای اکید است. استدلال او به جای کاوش در سازوکار مقایسه‌ای که احتمالاً به ما امکان می‌دهد فیلم را چنان درک کنیم که جهان خارج را ادراک می‌کنیم، غالباً درپی این است که استانداردی برای رئالیسم تنظیم کند. رد کردن تدوین، احتمالاً پوچترین نظر ممکن است که شخصی می‌تواند داشته باشد.

۲۱ - ایزنشتین اغلب توصیف و تأیید روشهای مونتاژ را با این استدلال همراه می‌کند که فیلم، عصارهٔ همهٔ اشکال هنری است (از جمله در ۱۹۴۹: صص ۱۸۱ - ۱۸۲). طبعاً این مسئله منجر به تعبیر غلطی می‌شود مبنی بر اینکه سهم اساسی ایزنشتین در تاریخ سینما، بیشتر به زیبایی شناسی مربوط می‌شود تا به عرضهٔ یک مدل. در هر حال، اصطلاح مونتاژ، چنانکه دیدیم برای ایزنشتین بسیار فراتر از تدوین است و آنچه مورد انتقاد بازن واقع شده، تدوین است، نه مونتاژ. به نظر می‌آید که مقابل هم قراردادن با زن و ایزنشتین از هر راهی که نگاه کنیم، گمراه کننده است.

22 - Vorkapich

23 - Kinesthetic empathy

۲۴ - به پاورقی شمارهٔ ۳ مراجعه شود.

۲۵ - آرنهایم این مطالب را پیش از پیدایش فیلم رنگی، سیستم پردهٔ عریض و حتی پیش از تسلط کامل سینمای ناطق بر سینمای صامت نوشته است.

۲۶ - ویلهلم وونت (W.Wundt) فیزیولوژیست و روان‌شناس آلمانی ۱۸۳۲ - ۱۹۲۰، مؤسس اولین آزمایشگاه روان شناسی - م.

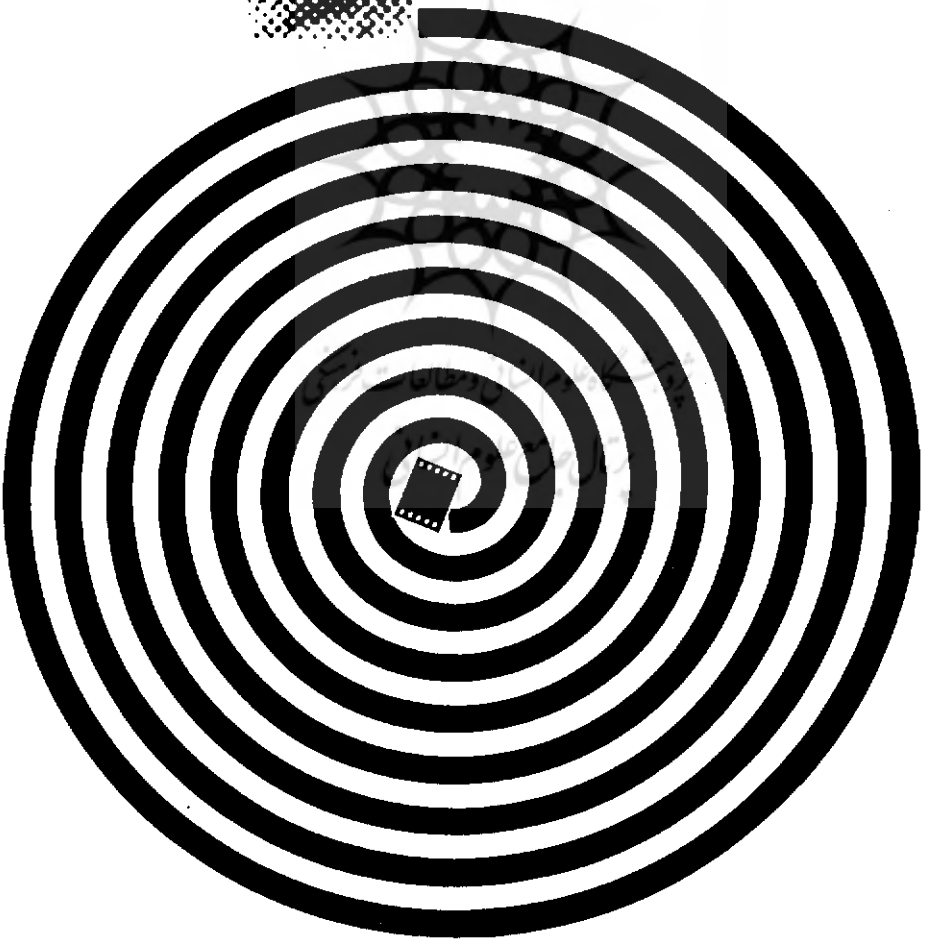
۲۷ - در نظریه‌ای که آن را بعداً عرضه می‌کنیم، چنین قاعده‌ای را می‌توان قاعده‌ای برای یک تعبیر معنایی دانست. در حقیقت، چون دلمشغولی اصلی ما، مواجهه با ساختار است، چیز چندانی در مورد معنا، اعم از معنای عاطفی یا معنای مصداقی، نمی‌توان گفت.

کتاب‌شناسی

توضیح: ارقامی که در متن، در مقابل اسامی اشخاص و در داخل ( ) یا [ ] می‌بینید، به ترتیب سال انتشار اثر در زبان انگلیسی و سال انتشار آن به زبان اصلی را نمایش می‌دهند و اعداد پس از علامت: ، یا صص به شمارهٔ صفحات مربوط است.

این آثار به ترتیب هجا رت‌اند از:

Tudor, A. (1974) ,*Theories of Cinema.*
New York: Viking.



Wang.

Arnheim, R. (1957), *Film as Art.* Berkeley: The University of California Press. (Originally published as *Film* 1933 and `A new laocoön: artistic composites and the talking film 1938).

Wollen, P. (1969) , *Signs and Meaning in the Cinema.* Bloomington: The Indiana University Press.

Bazin, A. (1971), *What Is Cinema?* , trans. by H. Gray. Berkeley: The University of California Press.

Kracauer, S. (1960), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York: Oxford University Press.

Münsterberg, H. (1970), *The Film: A Psychological Study.* New York: Dover. (Originally Published 1916).

Vorkapich, S. (1974), Lecture Series presented to the American Film Institute, Washington, D.C.

Metz, C. (1974), *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* New York: Oxford University Press.

Fodor, J.A.,T.G. Bever and M.F. Garrett (1974), *The Psychology of Language.* New York: McGraw - Hill.

Spottiswoode, R. (1950), *A Grammar of the Film.* Berkeley: The University of California Press. (Originally written 1933).

Balázs, B. (1970), *Theory of the Film.* New York: Dover. (Originally published as *Iskusstvo Kino* 1945).

Eisenstein, S.M. (1949), *Film Form,* trans. and ed. by J. Leyda. New York: Harcourt, Brace World.

Eisenstein, S.M. (1942), *Film Sense,* trans. by J. Leyda. New York: Harcourt, Brace World. (Appendix 2 originally published in 1923).

Carroll, J.M. and M.K. Tanenhaus (1975), `Prolegomena to a functional theory of word formation´, *Papers From the Parasession on Functionalism,* ed. by R. Grossman, J. San, and T. Vance. Chicago: Chicago Linguistic Society.

Pudovkin, V.I. (1958) , *Film Technique and Film Acting.* New York: Grove. (Originally published 1929).

Reisz, K. (1968) *The Technique of Film Editing.* New York: Communication Arts Books. (Originally Published 1953).

Nilsen, V. (n.d.بدون تاریخ) , *The Cinema as a Graphic Art.* New York: Hill and