پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

علیه نظام دوخت و دوز نما

ویلیام روتمان[1]

مترجم: عبدالله بنی اردلان

یکی از فرضهای ضمنی، ورای اعمال علم نشانه شناسی و ساختارگرایی بر حیطهٔ سینما (و یکی از علل عمدهٔ اتخاذ موضع حق به جناب مؤلفان آن در برابر مخالفان) آن است که این روشها نوید بخش آن هستند که نقد نامنظم تأثیرگرایانه را، که شناخت محدودی را از وجوه متمایز مشخصهٔ سینما میسر می‌سازد، با نقدی علمی در بستر شناخت دقیق از رمزهای سینمایی جایگزین سازند (رمزهایی مانند مونتاژ که منحصر به فیلم هستند). اما این مقاله که ویلیام روتمان در پاسخ به دانیل دایان[۲] نگاشته، در صدد بیان آن است که روش شناسی به هیچ معنایی نمی‌تواند دقت را تضمین کند و انگاره‌های مبتنی بر ساختاری - نشانه شناسی، به اندازهٔ انگاره‌های کهن، به دلیل تعمیم نادرست و شناخت نارسا از چگونگی عملکرد عملی سینما، می‌توانند به خطا روند.

بررسی دقیق روتمان در باب اینکه چگونه تدوین دیدگاهی[۳]، با ارجاع به مثالهای مشخص، بر نشانه‌هایی تأکید می‌کند که بیشتر مبتنی بر عرف و انتخاب سبک گرایانه است تا عملکرد یک نظام؛ به سوی مباحث مربوط به قابل اعمال بودن انگاره‌های ساختاری و نشانه‌شناسی جهتگیری می‌کند که در مقالات «ساختار و معنا در سینما[۴]» و «سبک، دستور، سینما[۵]» نیز به آن پرداخته شده است. طرح مباحثهٔ روتمان، دست‌کم، می‌باید سبب تحریک به مشاهدهٔ هشیارانهٔ نقش محوری رمز - خودآموز[۶] در سینمای داستانی کلاسیک شود، اینکه تدوین دیدگاهی چگونه و تا کجا عمل می‌کند و آیا حاکمیت ایدئولوژیکی بر هیجان تماشاگر، نتیجهٔ چنین تدوینی است یا متأثر از آن.

مقالهٔ روتمان همچنین در صدد خاطرنشان کردن آن است که این گزیده به فرایند تلاش برای شناختن مربوط می‌شود و نه تقدیس دیدگاهی خاص به عنوان یک حقیقت ابدی.

* * *

دایان به آنچه خود «نظام اعلام[۷]» می‌نامد، به

عنوان مبنایی اساسی در سینمای «کلاسیک» علاقه‌مند است. او می‌گوید: کار منتقدانی مانند بارت[8] که به ساختارگرایی پایبند هستند و **کایه دو سینمای آقای لینکلن جوان**، مؤید آن است که موقعیت داستان از طریق زبان اشارات و نظامی اسطوره‌ای، که ایدئولوژی با آن تعریف و تبیین می‌شود، بیان می‌گردد. با این حال اعلام سینمایی که چگونگی دستیابی تماشاگر به فیلم را مورد گفتگو قرار می‌دهد و از داستان می‌گوید، کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است.

نظام اعلام سینمایی کلاسیک یا «رمز - خودآموز» «بازگو کنندهٔ رمزهایی که داستان بر اساس آنها قرار گرفته»، از دیدگاه دایان (که عمدتاً تخلیص شدهٔ نظریات ژان - پیر اودارت[9] است) *نظام دوخت و دوز*[10] است.

این محمل برای نقد دقیق موضع دایان از دیدگاهی نظری، مناسب نیست. چنین نقدی باید به کارگیری اصطلاحاتی نظیر «ایدئولوژی»، «نظام»، «رمز»، «سینمای کلاسیک»، «داستان»، «اعلام» و غیره - که هر یک به طریقی دارای باری نظری هستند - را مورد کنکاش قرار دهد. این محمل برای تحلیل کامل فنون منثوری که در جستجوی نوشته‌ای است که به نحوی جزئی توضیح داده شده، در دسترس خوانندهٔ عادی هم نیست که بتواند مورد نقدی مستقل قرار دهد. برای نقد و تحلیل چگونگی نفوذ ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، نوگرایی و مارکسیسم در آثار اودارت و دیگر نویسندگانی که دایان به آنها استناد می‌کند، نیز مناسب نیست.

در این مقاله من به کاستیهایی که در مباحثهٔ دایان وجود دارد اشاره خواهم کرد.

به اعتقاد اودارت / دایان، نظام دوخت و دوز بر یک تصویر مرکب از دو نما استوار شده است. این تصویر سبب هماهنگی برداشت تماشاگر با یک سناریوی معین می‌شود.

در نخستین نما تماشاگر قاب تصویر را کشف می‌کند.

زمانی که تماشاگر قاب تصویر را کشف می‌کند - نخستین گام در تعبیر فیلم - شادی ناشی از برداشت پیشین زایل می‌شود. تماشاگر در اینجا درمی‌یابد دوربین اشیا را مخفی می‌کند، بنابراین به آن و به قاب تصویر، که حالا متوجه می‌شود بدون نقش است، بی‌اعتماد می‌شود. او در شگفت است چرا قاب تصویر چنین است. این امر در چگونگی مشارکت او در فیلم تأثیر بسیار می‌گذارد - فضای غیرواقعی میان بازیگران و / یا اشیا، خوشایند نیست.... او احساس می‌کند از چیزی محروم شده که نمی‌گذارند ببیند. در می‌یابد فقط مجاز است از دریچهٔ دیدگاه دیگری، که از صحنه غایب است، تماشا کند. اودارت این شبح را، که بر کادر فیلم حکم می‌راند و خوشی تماشاگر را زایل می‌کند، «غایب»[11] می‌نامد.

در دومین نما، نمای معکوس اولی، «شخص یا چیزی حاضر می‌شود که غیبت غایب را جبران می‌کند. نمای معکوس، بیانگر نگاهی داستانی است که با نمای نخستین متناظر است».

نمای نخستین چنانکه گفته شد، خللی در ارتباط تصویری تماشاگر با میدان فیلم ایجاد می‌کند. این خلل با حضور شخصیتی که در نمای پیشین ناپیدا بود، «جبران می‌شود». لذا «تماشاگر می‌تواند ارتباط پیشین را مجدداً با فیلم برقرار کند.»

در عین حال نمای دوم که *مفهوم* نخستین نما را به اتمام می‌رساند، به دلیل استفاده از نظام دوخت و دوز «بیانی سینمایی» را ایجاد می‌کند که مستقل از آن دو نماست. برای مثال در نخستین نما دیدگاهی ارائه می‌شود که از خلیج «بودگا» تا خانهٔ «برنر» را شامل می‌شود و در نتیجه این سؤال طرح می‌شود که «این دیدگاه کیست؟[12]» نمای دوم در صدد پاسخ به آن برمی‌آید: این دیدگاه

ملانی *دانیل* است.

محور مباحثهٔ اودارت و دایان آن است که این نظام، ذاتاً تحمیل کننده است. «این به گونه‌ای پرداخته شده است که صرفاً به نقل بیطرفانهٔ ایدئولوژی سطح داستان نمی‌پردازد... بلکه منشأ و ماهیت ایدئولوژیک بیانات سینمایی را می‌پوشاند.» نخستین نما سؤالی را طرح می‌کند که متوجه منبع تصویر است. دومین نما، این منبع را به عنوان شخصیتی در درون داستان ارائه می‌کند. این تصویر که دارای دو نماست، به ارائهٔ بیانی از خود می‌پردازد که خلاف *واقع* است.

بر اساس استدلال دایان، این توالی «تجربیات» (کشف نامطبوع کادر توسط تماشاگر؛ تردید او در مورد چگونگی ساختار آن، وقوف به این نکته که تنها مجاز به دیدن از دیدگاه «غایبی» است که بر کادر حکم می‌راند؛ پذیرش تصویری که در نمای معکوس متعاقب آن ارائه می‌شود به *عنوان* «غایب» حاکم) تصادفی نیست: بلکه نتیجهٔ یک نظام است.

اما آن «نظام»، که تجربیات مذکور معلول آن هستند، *کدام است*؟ با مطالعهٔ مقالهٔ دایان پی می‌بریم که او در واقع هیچ ساز و کاری[۱۳] را که تماشاگر با آن، «کادر» و غیره «را کشف کنند» تعریف نکرده است.

من این امر را به همان اندازهٔ نقش واقعی «نظام دوخت و دوز» در سینمای کلاسیک، ناشی از یک تردید کلی می‌دانم. گاهی دایان به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویا آن نظام همان «نظام اعلام» سینمای کلاسیک است («نقش نظام دوخت و دوز نسبت به سینمای کلاسیک نظیر نسبت زبانِ وابسته به فعل با ادبیات است» و غیره). اما در جای دیگر (مثلاً در حاشیه‌ای که به نظر می‌رسد پس از یک دوران طولانی تفکر اضافه شده است) ادعای خود را تعدیل می‌کند: آن نظام یکی از نظامهای اصلی اعلام سینمای کلاسیک است.

آقای لینکلن جوان

سناریوی اودارت / دایان در یک ارتباط «از قبل»، که گفته می‌شود تماشاگر با فیلم برقرار کرده، تعبیه می‌شود - این ارتباط به عمد با کشف کادر تصویر توسط تماشاگر گسسته شده و هنگامی که این پارگی «ترمیم» شد، مجدداً برقرار می‌شود. دایان درمی‌یابد این ارتباط باید ارتباطی باشد که در آن تماشاگر به جای «خواندن» فیلم، آن را «ببیند». به آن گونه که اودارت تحلیل می‌کند، این ارتباط با رابطهٔ میان تماشاگر و تابلوی نقاشیِ در معرض نمایش قابل مقایسه است.

پس چگونه و چرا این ارتباط گسسته می‌شود؟

آیا این خلل ارتباطی در فیلم به طور «طبیعی» اتفاق می‌افتد؟ اگر چنین بود نیازی به تعبیهٔ ابزاری برای ایجاد این *خلل* و توجیه انگیزه‌های تاریخی آن توسط سینمای کلاسیک وجود نمی‌داشت. آیا این گسیختگی نتیجهٔ ناگزیر قطع از یک نما به نمای دیگر است (همان گونه که به نظر می‌رسد دایان در جایی به طرح آن می‌پردازد)؟ اما لازم است توضیح داده شود چرا تغییرات نما ایجاد شد.

درواقع آنچه طبعاً به ذهن خطور می‌کند آن است که ترفندها و «قوانین» *تقطیع* پیوسته که توسط گریفیث و معاصران و پیروان او وضع شد (که تبلور آن قاعدهٔ «۳۰ درجه»، «۱۸۰ درجه» و ... است)، دقیقاً در *تغییرات نما*، نظامی به وجود آورد که ارتباط میان تماشاگر و فیلم را، که دایان تصور می‌کند باکشف کادر توسط تماشاگر مختل می‌شود، تقویت می‌کند. این امر بدین معناست که «نظام دوخت و دوز» علی‌رغم آنچه به نظر می‌رسید در جهت برآورده ساختن تقاضای «تخیلی» *سرمایه‌داری* باشد - به دلایلی - به گونه‌ای دیگر شکل یافته است. با استفاده از نظام تقطیع پیوسته (که فیلم را به منزلهٔ نظام نمایش نقاشی قلمداد می‌کند) بیننده باید از چارچوبی که برای وضع «نظام دوخت و دوز» ضروری است، آگاه شود. این آگاهی چگونه ایجاد می‌شود و چه چیزی انگیزهٔ وضع این نظام است؟ سپس این پرسشها در شناخت ما از «سینمای کلاسیک» و تاریخ آن به پرسشهای اساسی مبدل می‌شود.

هرچند در اینجا نمی‌توانم به چنین بحثی بپردازم؛ می‌خواهم بگویم هرگاه ارتباط میان تقطیع پیوسته و «نظام دوخت و دوز» (به عبارتی *تقطیع دیدگاهی*)[۱۴] مورد یک بررسی جدی قرار گیرد، فرضیهٔ دایان در باب «ارتباط قبلی» که در آن، تماشاگر تصویر فیلم را تصویری حایل واقعیت «می‌پندارد» و به طور کلی، انگارهٔ «تخیلی بودن» پیوستگی روایی کلاسیک باید مورد تجدید نظر اساسی قرار گیرد. اجتناب دایان از یک بررسی جدی انگیزه‌های تاریخی «نظام دوخت و دوز» و بررسی اساسی تقطیع پیوسته درکل، ناشی از یک راهبرد واحد است.

اگر خود را با این پرسش که چگونه تماشاگر، در عمل، یک نمای دیدگاهی را می‌خواند مشغول کنیم، یک خطای فاحش در سناریوی اودارت / دایان ظاهر می‌شود.

این سناریو فرض را بر آن می‌نهد که «نظام دوخت و دوز» بر اساس یک تصویر دو نمایه [دیدگاه / بیننده] قوام می‌یابد: مجموعه‌ای از نماها که توأمان یک بیان کامل سینمایی را شکل می‌دهند.

اما در واقع نمای دیدگاهی یک بخش عادی از یک فصل سه نمایه [بیننده / دیدگاه / بیننده] است.

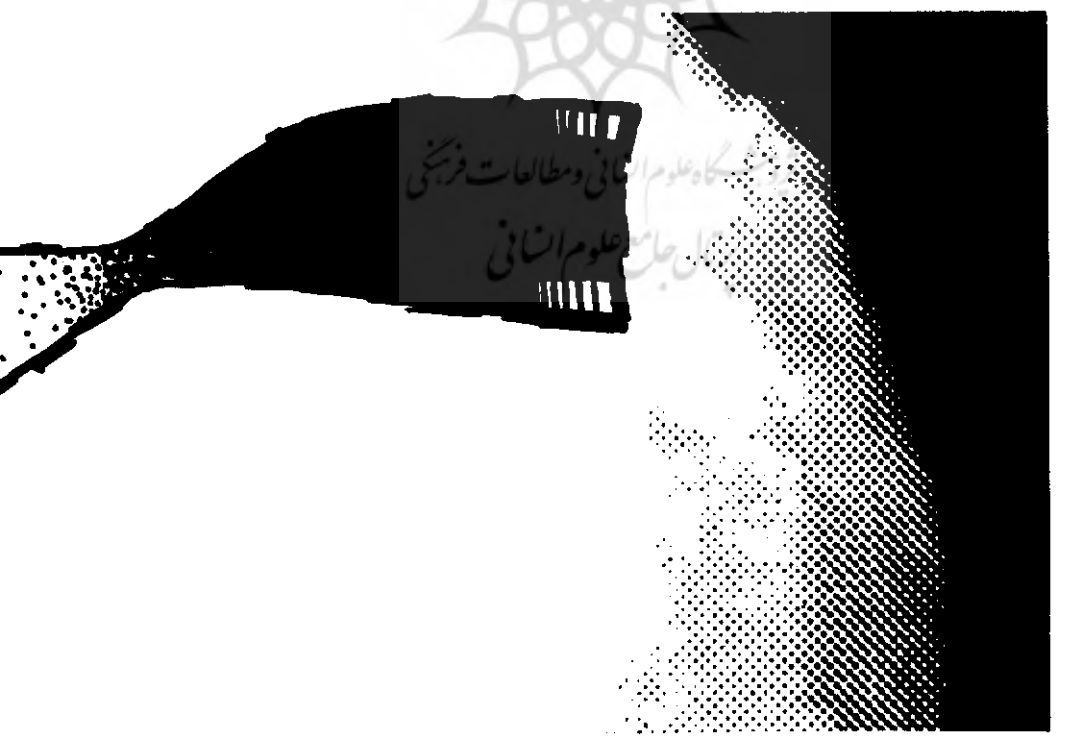
برای نمونه چنین فصلی زمانی ایجاد می‌شود که در یک نمای «عینی»، یکی از شخصیتها آشکارا به چیزی خارج از چارچوب نما اظهار تمایل می‌کند. مثلاً ملانی از داخل قایق به چیزی نگاه می‌کند که ما نمی‌توانیم ببینیم. این امر نشانگر آن است که نمای دیگر ممکن است نمای

مردی با دوربین فیلمبرداری

دیدگاهی باشد که آن «دیدگاه غایب» را به تماشاگر نشان می‌دهد. یقیناً ما نمای آن سوی خلیج را تماشا خواهیم کرد، گویا این نما به منزلهٔ پاسخ به این سؤال است که «او به چی نگاه می‌کند؟» (یا «چه چیزی را می‌بیند؟»). سپس «نمای عکس‌العملی» را تماشا می‌کنیم که واکنش ملانی نسبت به آنچه «او» دیده است، می‌باشد و در عین حال این موضوع را تأیید می‌کند که نمای قبلی از دیدگاه او بوده است. (همان طور که در مورد هیچکاک صادق است، هیچ احساس ویژه‌ای در نمای عکس‌العملی به گونهٔ قابل تعریف ثبت نمی‌شود.)[15]

به این ترتیب نمای دیدگاهی، معمولاً از طریق تفهیم (با یک نشانه) اینکه در آنجا چیزی برای دیدن وجود دارد که در خارج از مرزهای کادر قرار گرفته، توجه را به کادر خود جلب می‌کند. این نشانه، شرط کشف نمای زاویهٔ دید توسط تماشاگر است. تماشاگر، این نمای دیدگاهی را بعضاً از دیدگاه ملانی تشخیص می‌دهد، زیرا اهمیت غیبت ملانی در کادر بعدی وابسته به آن است. تماشاگر غیبت ملانی را در کادر مشاهده می‌کند و از اینرو به نحو غیر مستقیم، خودِ قاب تصویر را می‌بیند. این تلقی مشروط به آن است که بیننده، نما را از دیدگاه ملانی ببیند.

توجه کنید این امر به طور مشخص سناریوی اودارت / دایان را تغییر می‌دهد. چنین نیست که تماشاگر کادر نما را با نگریستن به خلیج بودگا کشف کند، متوجه یک «غایب» حاکم بر کادر شده و در نتیجه دستخوش نظام مسلطی شود که ملانی را که در نمای معکوس نشان داده شده، همان شخص غایب تشخیص دهد. بلکه به دنبال نمای اول فصل، تماشاگر غیبت ملانی را در کادر بعدی حدس می‌زند. ادراک این غیبت خاص موکول به آن است که تماشاگر آن را نمایی از



دیدگاه دختر تعبیر کند. این تعبیر در نمای سوم که با بازگشت ملانی همراه است، تصدیق می‌شود.

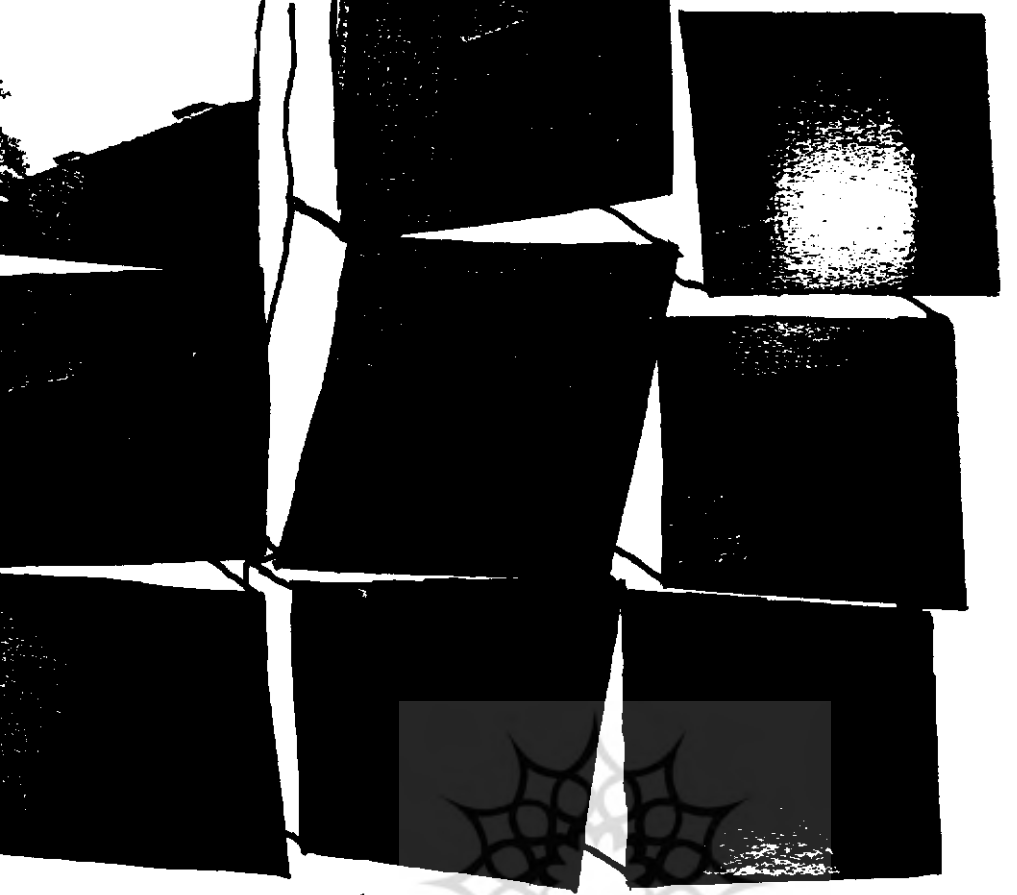
هیچ گونه دیکتهٔ نامشهودی در فصل دیدگاهی صورت نمی‌گیرد.

بنابر سناریوی اودارت / دایان، تماشاگر درمی‌یابد «تنها مجاز به دیدن آن چیزی است که در محور دید تماشاگر غایب می‌گذرد.» *این شبح بر کادر حاکم است و تماشاگر را از لذت محروم می‌کند.* معنای ضمنی این است که این شبح بر نمایی که ارائه می‌دهیم «حاکم است» و مسئول و موجد فیلم و تصویر است. در نتیجهٔ پذیرفتن تصویر در نمای معکوس به عنوان «غایب»، در واقع آنچه را که شخصیت داستانیِ مخلوق فیلم است در مقام آفرینندهٔ فیلم پذیرفته‌ایم. یعنی یک بیان غیرواقعی را به عنوان منبع واقعی یا تولید فیلم می‌پذیریم.

هنگامی که تماشاگر ملانی را با «صاحب» آن دیدگاه در نمای دیدگاهی یکی می‌گیرد، به هیچ وجه نمی‌تواند ملانی را به عنوان تصویرگر آن نما تصور کند. بالعکس نمای دیدگاهی، *اقتضای* خیره نگریستن او تعبیر می‌شود.

پس، فصل دیدگاهی، قدرت فیلم را در تخصیص خیرگی شخصیت داستان به نحو آزادانه بیان می‌کند. *بی آنکه* با ارائهٔ تصویر، بیننده را به پذیرش آن وادار کند.

به این ترتیب فصل دیدگاهی فی‌نفسه نسبت به منشأ واقعی خود صادق است. ملانی در مقام منبع واقعی تصویری که به زعم ما «از آن اوست» مطرح نمی‌شود. تصویر ملانی صریحاً از همان منبع تصویری گرفته شده است که اقتضای خیرگی او تعبیر می‌کنیم. (اما این احتمال را نمی‌توان از پیش نفی کرد که فیلم در کل بتواند در باب منبع آن مطلبی بیان کند که به درستی نشان دهد فقط یک فیلم است و دنیای آن واقعی



نیست.)

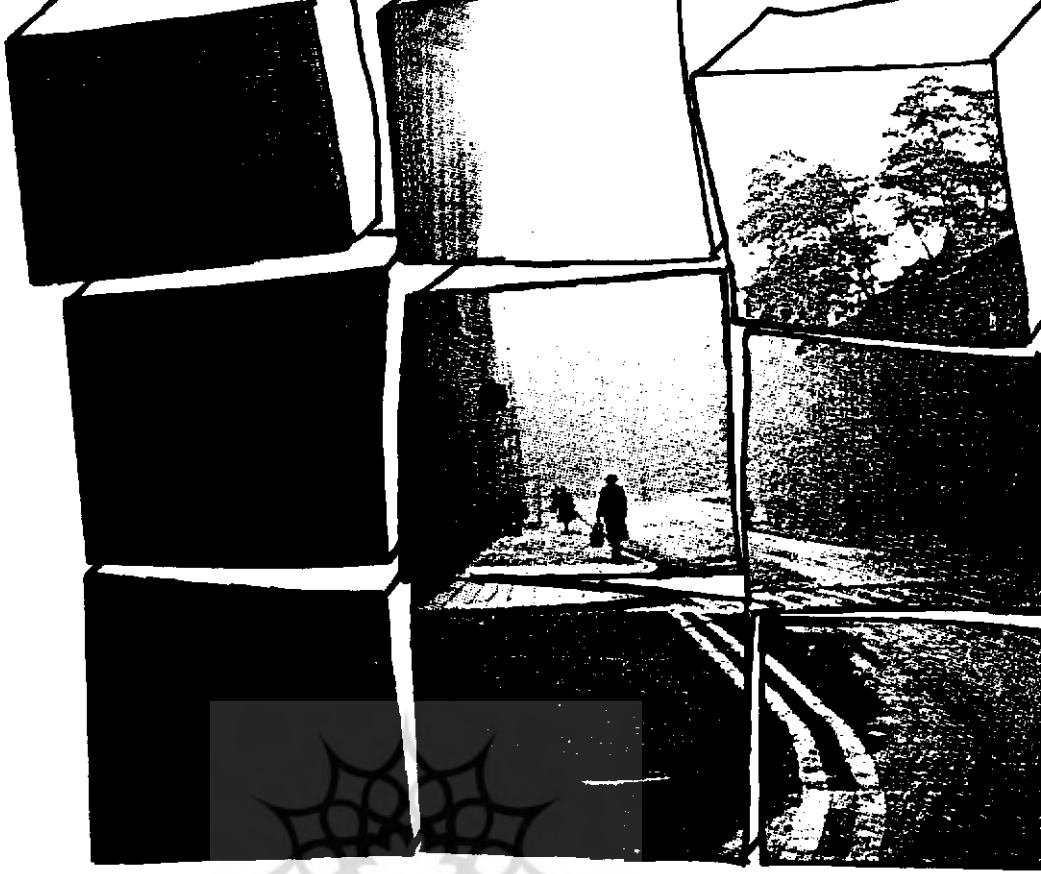
دایان چنان سخن می‌گوید که گویا تماشاگران نماهای دیدگاهی را نمی‌شناسند، یا در موضعی نیستند که بتوانند آن را دریابند. اما، البته فیلمهایی که از نماهای دیدگاهی استفاده می‌کنند، برای تماشاگرانی تدارک دیده شده‌اند که با منطق آنها و چگونگی تشخیص و تعبیر آنها آشنایند.

در این باب که چگونه تماشاگر «نشانه‌هایی» را مشاهده می‌کند که او را به پیش‌بینی نمای بعدی به عنوان یک نمای دیدگاهی هدایت می‌کند سخن گفته‌ایم. برای یک تماشاگر میسر است چنین نشانه‌هایی را تشخیص دهد و فصل دیدگاهی را به درستی پیش‌بینی کند، فارغ از آنکه آیا در این باب «تجربیات» خاصی داشته است. یک فصل دیدگاهی برای پیش‌بینی به «آثار» خود متکی نیست. این فرض نادرست است که فصلهای دیدگاهی با پاره‌ای از نظامها که با «آثار»شان قابل تعریف هستند، می‌توانند تطبیق یابند.

یک فصل دیدگاهی نه تنها برای تعبیر به هیچ اثر خاصی وابسته نیست، بلکه به میزان پذیرش *واقعی* تماشاگر از دنیایی که در فیلم جلوه می‌کند نیز وابسته نیست. تماشاگر می‌تواند یک فصل دیدگاهی را بدون باور به واقعی بودن دنیای فیلم «تعبیر کند».

دایان در مقابل این نظر عوام که «اثرات» فصل دیدگاهیِ متکی به آن فصل، زمینه‌اش در یک فیلم خاص و همچنین وضع تماشاگر نسبت به آن است هیچ مباحثه‌ای را مطرح نمی‌کند. او همچنین در این مورد که فصل دیدگاهی بخش جدا نشدنی نمایش ایدئولوژیک نوع خاصی است که فصل و فیلم به آن متکی است، مطلبی ندارد. دایان نسبت به اینکه آیا نمایش ایدئولوژیک فیلم موفق است - آیا تماشاگر نسبت به اثر تحمیل کنندگی فیلم تسلیم خواهد شد - و اینکه متکی است به طرز تلقی تماشاگر، سکوت کرده است.

نظر من آن است که فصل دیدگاهی فی‌نفسه



در باب واقعیت هیچ چیز نمی‌گوید.

کریستیان متز در فرضیهٔ خویش یک نمای منفرد در یک فیلم «کلاسیک» را معادل یک *جمله* می‌داند. در حالی که دایان نشان می‌دهد یک نمای منفرد (از حیث «دستوری») کامل نیست. اما دایان نیز به نوبهٔ خود، در این نتیجه‌گیری که یک فصل «دوخت و دوز شده» از نماها را فی‌نفسه یک *بیان* می‌داند، به خطا می‌رود. فصل دیدگاهی، با ساختار ترکیبی خود، مشابه یک *جمله* است نه یک بیان و فی‌نفسه ادعایی بر صحت یا سقم خود ندارد.

فیلمها به انحای مختلف به کار گرفته می‌شوند. ساخت انواع متنوع بیان، یکی از موارد استفادهٔ فیلمهای «کلاسیک» از نظر تاریخی است. یک فیلم برای ساخت بیان خود، ممکن است نیاز به یک فصل دیدگاهی ویژه داشته باشد.

به نظر من فیلم بیان را قوام می‌بخشد نه فصل (اگر فیلم *حاوی* بیان باشد). بیانی که فیلم به این ترتیب می‌سازد، در یک مقطع می‌تواند - درست یا نادرست - در مورد خودش باشد. اینکه آیا یک فیلم در مورد خود یا جهان، بیانی خلاف واقع دارد یا خیر، صرفاً با تشخیص فصلهای دیدگاهی در آن میسر نیست.[۱۶]

واضح است دایان در اثبات اینکه فصل دیدگاهی در ماهیت خود، هر فیلمی را که به آن متکی باشد (و بدین ترتیب همهٔ اقسام فیلمهای «کلاسیک») لزوماً تبدیل به نظامی از ایدئولوژی *سرمایه‌داری* می‌کند، موفق نبوده است. به نظر می‌رسد بر اساس اعمال جدی نقادی و تاریخی، *باید تمایزاتی صورت گیرد.*

اما در مباحثهٔ دایان، چنین تمایزهایی نباید صورت گیرد. اگر سینمای کلاسیک بر یک نظام اعلام متکی باشد که در نفس خود ایدئولوژیک (*سرمایه دارانه*) است، پس نقادی و تاریخ می‌توانند تا سطح «تجدید ساختار» تعدیل شوند.

دایان با این فرض شروع می‌کند که از پیش می‌داند «ایدئولوژی *سرمایه‌داری*» را می‌شناسد. نظریات او تصریح می‌کند وضعیت «ایدئولوژی

سرمایه‌داری» و «سینمای کلاسیک»، وضعیت مطلقه‌های بی‌تاریخ است که در ذوات خود که قابل انتزاع از تاریخ است به هم متصل می‌شوند. در سراسر مقالهٔ دایان، جاذبهٔ ناشناخته‌ای میان تجملات مارکسیستی که او در پی اقتباس از آنهاست و انگارهٔ اساساً ضد مارکسیستی فصلهای دیدگاهی و در نتیجه فیلمهای «کلاسیک» که ماهرانه از ایدئولوژی *سرمایه‌داری* (صرفنظر از تاریخ) متأثر است، وجود دارد.

از نظر عوام، «سینمای کلاسیک» در طی تاریخ پیچیدهٔ خود در خدمت اربابان متنوعی بوده است. با اطمینان می‌توان گفت در موارد متعددی فیلمهای «کلاسیک» به اشکال مختلف ایدئولوژی *سرمایه‌داری* خدمت کرده‌اند و نیز در تهاجم به اشکال دیگر ایدئولوژیک، آلت دست بوده‌اند. دایان در این مورد که آیا امکان داشته است فیلمهای «کلاسیکی» وجود داشته باشند که در خدمت خود بوده باشند، چیزی نگفته است.

ما نباید از همان آغاز اختلافات اساسی را میان فصول دیدگاهی و فیلمهایی که از آنها استفاده می‌کنند، نادیده انگاریم.

دایان استدلال می‌کند **باد از شرق**[17] در صورت بندی شناخت ضد *سرمایه‌داری* از تولید و تصویر شخصی خود به یک نظام تناوبی اعلام متوسل می‌شود. اما **مردی با دوربین فیلمبرداری** به دلیل کاربرد منظم تکنیک دیدگاهی کاملاً ضد *سرمایه‌داری* می‌نماید. (می‌توان گفت ورتف در این فیلم از فصلهای دیدگاهی به عنوان ابزاری برای بازسازی اشکال مناسب سود جسته است.[18]) در یک تحلیل انتقادی بر فیلمهای هیچکاک به این نکته پی برده‌ام که هیچکاک استفاده‌های معمول از تصاویر دیدگاهی را با تعابیر منطقی خودسرانهٔ آن، به طور جدی مورد حمله قرار داده است. هیچکاک تصاویر اساسی «سینمای کلاسیک» را مورد «بازسازی» قرار

نمی‌دهد: او مفاهیمی را که فیلمهایش حامل آن بوده‌اند، می‌شناساند.

مجدداً: آنچه بدان نیاز داریم، تاریخ جدی اشکال سینمایی است که در بستر تحلیلهای نقادانه‌ای که از موارد متمایز کاربرد چنین اشکالی، صورت می‌پذیرد، نگاشته شود. دایان به جای چنین تاریخ فشرده‌ای، یک نمایش ماتقدم را طرح می‌کند که نشان دهندهٔ آن است که صور خاصی از سینما به دلیل ماهیت خویش، در خدمت ایدئولوژی *سرمایه‌داری* بوده‌اند و به این ترتیب در دایرهٔ نیاز به یک شناسایی انتقادی جدی قرار نمی‌گیرد.

* پاورقیهایی که با (م) مجزا گشته‌اند، از مؤلف می‌باشند.

1 - William Rothman

2 - Daniel Dayan

3 - point - of - view editing

۴ - «ساختار و معنا در سینما» - رونالد آبرامسون، ترجمهٔ حمید احمدی لاری - **فصلنامهٔ سینمایی فارابی**؛ دورهٔ سوم، شمارهٔ دوم؛ بهار ۱۳۷۰ - صص۱۲ - ۲۵.

۵ - «سبک، دستور، سینما» - بیل نیکولز، ترجمهٔ سید علاءالدین طباطبایی - **فصلنامهٔ سینمایی فارابی**، دورهٔ چهارم، شمارهٔ اول؛ زمستان ۱۳۷۰ - صص۶۲ - ۹۵.

6 - tutor - code

7 - system of enunciation

8 - Roland Barthes

9 - Jean - Pierre Oudart

10 - the system of the suture

11 - the absent - one

۱۲ - در این مقاله، به فیلم **پرندگان** استناد می‌کنم. فصل موردنظر به طور جزئی، نما به نما در نشریهٔ **کایه دو سینما** به قلم ریموند بلّور، شمارهٔ ۲۱۶ (اکتبر ۱۹۶۹)، صص۲۴ - ۳۸ تحلیل شده است. (م)

13 - mechanism

۱۴ - دایان از به کارگیری اصطلاح «نمای دیدگاهی» اجتناب می‌ورزد. من دلیلی برای متابعت از او نمی‌بینم. نمایی که کادر آن از فیلمنامهٔ آن کشف شود، نمای دیدگاهی نامیده می‌شود. واژگان دایان به گونه‌ای است که مجالی برای مراجعه به «شکلی» که نمای دیدگاهی بخشی از آن است، نمی‌دهد. اگر این شکل را «جفت نمای معکوس» بنامیم، تفاوتی با اشکال نماهای «نما / معکوس» که متضمن نماهای دیدگاهی نیستند، *قائل نشده‌ایم*. در فیلم **پرندگان** گفتگوی میان ملانی و مادرش، نمونه‌ای از چنین نمایی است. نحوهٔ شخصیت سازی به کار گرفته شده در گفتگوهای سینمایی، از حیث منطقی و تاریخی از آن نوع فصلهای دیدگاهی که دایان توصیف می‌کند، متمایز است. همچنین فصلهای دیدگاهی باید از فصلهای «ذهنی» نیز که در صدد بیان و ارائهٔ آگاهی غیر عینی هستند، متمایز شود (یعنی به جای چشم‌اندازی که تماشاگر عیناً می‌بیند). مثلاً هیچکاک در **بدنام** از فصلهای ذهنی به جای دیدگاهی استفاده می‌کند. (م)

۱۵ - دو نکته: الف) نمای سوم می‌تواند به عنوان نمای اول یک فصل دیدگاهی دوم تکرار شود. نمایی که عکس‌العمل ملانی را به آنچه در آن لحظه دیده است، تداعی می‌کند نیز نشان دهندهٔ امتداد نگاه اوست. این نما متضمن نشانه‌ای است که بیننده را برای نمای دیدگاهی بعدی آماده می‌کند. به این ترتیب یک مجموعهٔ ممتد از فصلهای دیدگاهی می‌تواند اینچنین ساخته شود. (در فیلم **پرندگان** این امر به واقعیت پیوسته است.) انگارهٔ دایان نمی‌تواند این امکان را به آسانی فراهم سازد. ب) در میان فصلهای دیدگاهی که واکنش (روان‌شناختی) بخصوصی را به شخصیتی که دیدگاهش نشان داده می‌شود، نسبت می‌دهند و فصلهایی که نمای عکس‌العملی روان شناختی روشنی را تدارک می‌بینند، نمایزی عام به چشم می‌خورد. فصل دیدگاهی هیچکاک معمولاً بیننده را بی‌هیچ تردیدی به پذیرش آنچه نمای دیدگاهی ارائه می‌کند، به عنوان دیدگاه شخصیت داستان، مجبور می‌کنند. این دیدگاه با «واکنش» بازیگر مکشوف نمی‌شود، بلکه در حرکات او شناخته می‌شود. (م)

۱۶ - دایان در طرح این مطلب که نمای «مالک»، **مفهوم** نمای دیدگاهی را قوام می‌بخشد نیز به خطا می‌رود. اگر چنین می‌بود، آنچه در کادر نمای دیدگاهی گنجانیده شده، خود نسبت به مفهوم آن بی‌ارتباط می‌شد. نمای دیدگاهی در یک فیلم دارای اهمیتی است که بخشی از آن ناشی از هویت شخصیتی است که دیدگاه آن، چنان است، بخشی ناشی از موقعیت عمل تماشا کردن او و بخشی ناشی از آنچه در دیدگاه او گنجانیده شده است. به همین ترتیب، معنای یک گفتار در دنیای واقعی نیز با هویت گویندهٔ آن گفتار و یا موقعیت خاصی که این گفتار را بیان کرده است و با مفهوم کلماتی که او می‌گوید، تعیین می‌شود. (م)

17 - Wind from the East

۱۸ - لیندا پودهایزر در مقاله‌ای که انتشار نیافته، روش استفادهٔ ورتف از تکنیک دیدگاهی را تحلیل نموده است. (م)