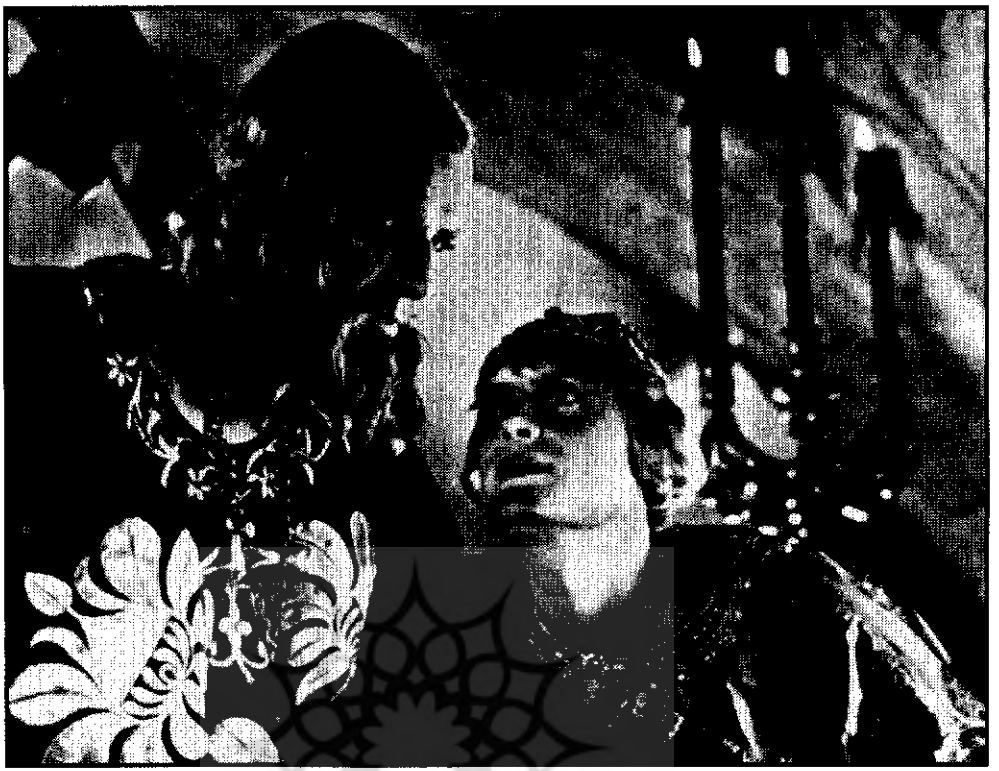
ایوان مخوف



مونتاژ

ژیل دُلوز
ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱. سومین سطح: کلیت فیلم، ترکیب‌بندی حرکت، ایماژها و ایماژ غیرمستقیم زمان

مونتاژ، فیلم را تعیین می‌کند (سومین سطح موردنظر برگسن). این امر از طریق تداوم، قطع و تداوم ساختگی صورت می‌گیرد. ایزنشتاین، پیوسته به ما یادآور می‌شود که مونتاژ، دربردارنده‌ی کلیت فیلم، یعنی ایده‌ی آن است. ولی چرا باید کلیت فیلم تابع مونتاژ باشد؟ درمی‌یابیم که بین شروع و پایان فیلم چیزی تغییر یافته است. اما به نظر می‌رسد که این کلیت تغییر یافته، این زمان و تداوم را صرفاً به طور غیرمستقیم می‌توان درک کرد، می‌شود آن را در پیوند با حرکت ـ ایماژها فهمید که بیانگر کلیت فیلم است. مونتاژ تکنیکی است که براساس حرکت ـ ایماژها شکل می‌گیرد و می‌توان کلیت فیلم را با آن‌ها ساخت. به عبارت دیگر، ایماژ زمان است. پس لزوماً ایماژ غیرمستقیمی است، زیرا از حرکت ـ ایماژها و رابطه‌ی آن‌ها منتج می‌شود. مونتاژ، تکنیکی نیست که تازه در انتهای فیلم به آن فکر کنیم، درواقع لازم

است که کلیت آن به شیوه‌ای مشخص، از ابتدا اندیشیده شود. خصوصاً چون همان‌طور که مشاهده کرده‌ایم در دوره‌ی گریفیث و بعد از آن، حرکت ـ ایماژ به خودی‌خود، صرفاً اندکی با حرکت دوربین، ارتباط می‌یابد؛ درواقع اغلب از توالی نماهای ثابتی ایجاد می‌شود که پیشاپیش مونتاژ را تعیین می‌کنند. اگر موضوع را در سه سطح بررسی کنیم، درمی‌یابیم که چرخه‌ای بین این سه وجود دارد که به هریک امکان می‌دهد دیگری را فراگیرد، یا از قبل شکل بدهد.

مونتاژ نوعی ترکیب‌بندی و تلفیق حرکت ـ ایماژهاست، چنان که ایماژ غیرمستقیمی از زمان را شکل می‌دهند

سه سطح مذکور از این قرار هستند: سطحی که سیستم‌های محدود فیلم در آن تعیین می‌شوند، سطح حرکت که بین بخش‌های یک سیستم ایجاد می‌شود و سطحی که در آن کلیت اثر تغییر می‌کند و از طریق حرکت بیان می‌شود. پس بعضی از کارگردان‌ها می‌توانند مونتاژ را محدود به یک نما یا حتی یک قاب سازند و بدین‌ترتیب برای خود مونتاژ اهمیت چندانی قایل نشوند. ولی ویژگی خاص این سه عملکرد، به هر صورت حفظ می‌شود، حتی درحالتی که خصوصیات درونی خود را دارند. موضوعی که به خود مونتاژ ارتباط می‌یابد، ایماژ غیرمستقیم زمان و تداوم است. منظور، زمان یکنواخت یا تداوم فضایی نیست که برگسن آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد. همان‌طور که در متن‌های قبلی برگسن مشاهده شد، منظور تداوم مؤثر و زمانی است که ناشی از تبیین حرکت ـ ایماژهاست. فعلاً نباید با این موضوع کاری داشته باشیم که آیا علاوه بر این نماها ایماژهای مستقیمی وجود دارند که بتوان آن‌ها را زمان ـ ایماژها نامید؛ به علاوه‌ی این موضوع که آن‌چه تا چه حد از حرکت ـ ایماژها متفاوت و جدا خواهند بود و بالعکس، تا چه حد براساس ابعاد نامشخصی از این ایماژها قرار می‌گیرند.

مونتاژ نوعی ترکیب‌بندی و تلفیق حرکت ـ ایماژهاست، چنان که ایماژ غیرمستقیمی از زمان را شکل می‌دهند. از زمان فیلسوفان باستان، روش‌های متفاوت فراوانی وجود داشته‌اند که طی آن‌ها می‌شد زمان را به منزله‌ی کارکردی از حرکت در پیوند با حرکت و در حالات گوناگون تصور کرد. طی بررسی مکاتب مختلف مونتاژ، بار دیگر به این گوناگونی خواهیم پرداخت. می‌توانیم گریفیث را مبدع مونتاژ ندانیم، بلکه فرض کنیم که تا حد خاصی آن را تکامل داده است. با این فرض چهار گرایش مهم در مونتاژ باقی می‌ماند که می‌توانیت آن‌ها را از هم متمایز کنیم: گرایش سازمند (organic) در مکتب سینمای امریکا، گرایش دیالکتیکی در مکتب شوروی، و گرایش کمی (quantative) در مکتب سینمای فرانسه قبل از جنگ جهانی دوم. هم‌چنین به گرایش نیرومندی هم باید اشاره کنیم که در مکتب سینمای اکسپرسیونیسم آلمان وجود داشت. شاید در هر مورد، کارگردان‌ها بسیار متفاوت باشند، ولی به هر صورت آن‌ها مجموعه‌ای از مضامین، مسایل و دلمشغولی‌های خود را نمود می‌دهند: مجموعه‌ای که در سینما نیز مانند هر هنر دیگری، لازم است تا بتوان مفاهیم هر مکتب یا هر گرایش را دریافت. در این‌جا به طور خلاصه هریک از چهار مکتب مونتاژ را تشریح خواهیم کرد. گریفیث ترکیب‌بندی حرکت ـ ایماژها را به تعبیری، چون سازمان (organisation)، سازواره (organism) و واحدی سازمند (organic) و گسترده می‌دانست. این موضوع را کشف او محسوب می‌کنند. پیش از هر چیز باید گفت که یک سازمان، باوجود وحدتش دارای تنوع است و مجموعه‌ای از بخش‌های متفاوت را تشکیل می‌دهد. مثلاً سازمانی را در نظر بگیرید که متشکل از مردان و زنان، ثروتمندان و فقرا، شهر و کشور، شمال و جنوب، خودی‌ها، غیرخودی‌ها و غیره است. این بخش‌ها روابط دوگانه‌ای ایجاد می‌کنند که کلاً مونتاژی متناوب و موازی را شکل می‌دهد. ایماژِ هریک از این بخش‌ها مطابق با ریتمی خاص در بخش دیگر می‌آید. اما خود بخش و مجموعه نیز لزوماً رابطه‌ای به وجود می‌آورند و ابعاد مربوطه‌شان را با یکدیگر تعویض می‌کنند. بدین‌معنا گنجاندن نمای درشت،

صرفاً برای بزرگ‌نمایی جزییات نیست، بلکه به نوعی مجموعه را ریزه‌سازی (miniaturisation) می‌کند و صحنه را کوچک می‌سازد. هم‌چنین نمای درشت یا نشان دادن تصویر بزرگ‌تر از شخصیت، نوعی ذهنیت‌گرایی را به مجموعه‌ای عینی وارد می‌کند، چنان که به اندازه‌ی عینیت فوق و حتی فراتر از آن، واقعی به نظر می‌رسد. این وضع هم درباره‌ی نماهای درشت سربازان صادق است که متناوباً با صحنه‌های عظیمی از نبرد تعویض می‌شوند، یا نماهای درشتی از دختری جوان که در فیلم *تولد یک ملت* مرد سیاه‌پوستی تعقیبش می‌کند و او سخت ترسیده است و هم درباره‌ی نمای درشت زن جوانی صدق می‌کند که افکار خود را به صورت تصویر در فیلم *خَنوخ آردن* می‌بیند. بالاخره بخش‌ها باید لزوماً نسبت به یکدیگر کنش و واکنش داشته باشند تا بتوانند نشان دهند که چگونه هم‌زمان درگیر کشمکش می‌شوند و وحدت صحنه‌ی سازمند را به مخاطره می‌اندازند. هم‌چنین چگونه کشمکش را از میان می‌برند یا وحدت خود را مجدداً به دست می‌آورند. در بعضی از بخش‌ها رویدادهایی به وقوع می‌پیوندند که مقابله‌ی خیر و شر هستند، اما در بخش‌های دیگر رویدادهای مشابه‌ای رخ می‌دهند که نهایتاً به یاری خیر می‌شتابند: طی تمام این رویدادها شکلی از کشمکش گسترش می‌یابد. طی صحنه‌های مختلف، درواقع این ماهیت صحنه‌ی سازمند است که پیوسته در معرض خطر قرار می‌گیرد: اقداماتی که در فیلم *تولد یک ملت*، علیه سیاه‌پوستان انجام می‌شود، می‌خواهد با استفاده از شکست ارتش جنوب وحدت تازه شکل گرفته در ایالات متحد را مخدوش کند. رویدادهای هم‌گرا، تمایل دارند تا به یک پایان برسند؛ و این‌ها رویدادهایی هستند که به صحنه‌ی جدال می‌انجامند تا بتوانند از نتیجه‌ی آن‌ها در لحظه‌ای مطلوب استفاده ببرند. می‌خواهند نجات معصومیت را تصویر کنند، یا وحدتی را که درنتیجه‌ی سازش به دست آمده است، از نو سامان دهند. می‌توان (در فیلم *یتیمان توفان*) به تاخت‌وتاز اسب‌سواری اشاره کرد که برای نجات محاصره‌شدگان سر می‌رسد، یا پیشروی ناجی که دختر جوان را از روی یخ‌هایی که درحال آب شدن هستند، نجات می‌دهد. این سومین وجه مونتاژ یا همان مونتاژ متقارن یا هم‌گراست. این شیوه‌ی مونتاژ، لحظات پرتناوبی را نشان می‌دهد که عاقبت بار دیگر به هم می‌پیوندند. هرچه رویدادها بیشتر هم‌گرا شوند و پیوند بین آن‌ها نزدیکتر شود، سرعت تناوب افزایش می‌یابد (مونتاژ شتاب‌گیرنده).

باید اذعان کرد که در آثار گریفیث این پیوند همواره شکل می‌گیرد و دختر جوان معصوم اغلب به نحوی تقریباً سادیستی محکوم می‌شود. زیرا او فقط در واحدی اجتماعی ناهنجار و غیرسازمند می‌تواند جایگاه خود را بیابد و به رستگاری برسد. مثلاً در فیلم *شکوفه‌های پژمرده* مرد چینی که به تریاک معتاد است، بسیار دیر وارد می‌شود. در این زمان فیلم عامدانه شتاب می‌یابد که باعث می‌شود تا هم‌گرایی متعاقباً شکل بگیرد.

این‌ها سه شکل مونتاژ یا تناوب ریتمیک هستند؛ تناوب بخش‌های متفاوت که ابعاد مرتبطی دارند و تناوب رویدادهای هم‌گرا. بنا به نوعی بازنمایی سازمند و قدرت‌مندانه صحنه و بخش‌ها به این روش ساخته می‌شوند. سینمای امریکا منسجم‌ترین شکل خود را از این روش بر می‌گیرد، از موقعیت کلی که به موقعیتی دوباره تثبیت شده یا تغییر شکل یافته می‌رسد. این امر از طریق یک جدال و هم‌گرایی رویدادها انجام می‌شود. مونتاژ امریکایی سازمندانه‌ی فعال است. اشتباه است که بخواهیم از این شیوه که تابع روایت است انتقاد کنیم، درواقع عکس این موضوع صادق است؛ روایت از مفهوم مونتاژ نشأت می‌گیرد. گریفیث در فیلم *تعصب* کشف کرد که بازنمایی سازمند می‌تواند بسیار قوی‌تر از این باشد؛ چنان که نه تنها خانواده و جامعه را فرا می‌گیرد، بلکه دوره‌ها و تمدن‌های مختلف را نیز شامل می‌شود. بخش‌هایی که از طریق مونتاژ موازی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، درواقع نمایانگر خود این تمدن‌ها هستند. ابعاد این بخش‌ها جای خود را به یکدیگر می‌دهند. حیطه‌ای که در فیلم به نمایش در می‌آید، از شهر شاهی گرفته تا دفتر جامعه‌ی سرمایه‌داری، متغیر هستند. رویدادهای هم‌گرا صرفاً کشمکش‌هایی متناسب با

هریک از تمدن‌های مذکور نیستند (مثلاً مسابقه‌ی ارابه‌رانی در اپیزود بابل، مسابقه‌ی بین اتومبیل و قطار در اپیزود امروزین)، بلکه دو مسابقه به خودی خود، طی قرون و از طریق مونتاژ شتاب گیرنده هم‌گرا می‌شوند. این مونتاژی است که بابل و امریکا را بر هم سوپرایمپوز می‌کند.

زمان در قالب کلی به منزله‌ی چرخه یا حلقه‌ای عظیم بررسی می‌شود، چرخه‌ای که مجموعه‌ای از رویدادها را در جهان به هم نزدیک می‌کند

دیگر نمی‌توان از طریق ریتم بار دیگر به چنین وحدت سازمندی دست یافت، زیرا بخش‌هایی وجود دارند که بسیار متفاوت هستند، و رویدادهایی که با فاصله‌ی زمانی بسیار دور از هم به وقوع می‌پیوندند.
هرگاه که زمان در پیوند با حرکت بررسی شده است، دو وجه آن کشف شده‌اند که نشانه‌هایی وقایع‌نگارانه هستند. حال فرقی نمی‌کند که زمان به منزله‌ی معیار حرکت در نظر گرفته شود یا خیر. از یک سو زمان در قالب کلی به منزله‌ی چرخه یا حلقه‌ای عظیم بررسی می‌شود، چرخه‌ای که مجموعه‌ای از رویدادها را در جهان به هم نزدیک می‌کند. از سوی دیگر زمان به منزله‌ی وقفه‌ای بررسی می‌شود که نمایانگر کوچکترین واحد حرکت یا رویداد است. زمان در قالب کلی مجموعه‌ای از حرکات عالَم است یا به عبارت دیگر پرنده‌ای است که چرخ می‌زند و به طور پیوسته حلقه‌ی حرکت خود را می‌گستراند. اما واحد شمارش حرکت، بال زدن پرنده است که مدام وقفه‌ی بین دو حرکت یا دو رویداد را کمتر می‌کند. وقتی زمان با وقفه می‌گذرد، مانند این است که حال با شتاب و به طرق گوناگون سپری می‌شود و زمان در قالب کلی هم‌چون مارپیچی است که دو انتهایش، گذشته و آینده‌ی بی‌انتها هستند. وقتی زمان تا بی‌نهایت گسترده شود، حال به خودی‌خود کلیت را فرا می‌گیرد، بی‌نهایت کوچک می‌شود و کلیت طی وقفه‌ی زمانی می‌گذرد. چیزی که از مونتاژ یا از ترکیب‌بندی حرکت ـ ایماژها ریشه می‌گیرد، ایده‌ی ایماژ غیرمستقیم زمان است: کلیتی که مجموعه‌ی بخش‌های معروفِ فیلم **تعصب** را به هم می‌پیوندد و از هم جدا می‌کند، وقفه‌ی بین رویدادهاست که از طریق مونتاژ شتاب گیرنده‌ای که در رقابت‌ها اعمال شده کم و کمتر می‌شود.

۲. مکتب شوروی

ایزنشتاین هرچند دین خود به گریفیث را کاملاً تصدیق می‌کند، با این حال در دو مورد نسبت به شیوه‌ی کار او معترض است. نخست آن که می‌توان گفت بخش‌های متفاوت این مجموعه می‌توانند به خودی‌خود مستقل باشند. درست مانند ژامبون که گوشت لخم و چربی دارد، ثروتمندان و فقرا، خوب و بد، سفیدپوستان و سیاه‌پوستان و غیره نیز وجود دارند. پس زمانی که نمایندگان این بخش‌ها با یکدیگر مواجه می‌شوند، باید شکل رقابت فردیشان به گونه‌ای باشد که انگیزه‌ی فردی کمتر در آن به چشم بخورد. (مثلاً داستانی عاشقانه یا عنصری ملودراماتیک.) این انگیزه‌ها تحت لوای انگیزه‌های جمعی، مخفی یا پنهان می‌شوند، هم‌چون دو خط موازی که یکدیگر را قطع نمی‌کنند و درواقع در بی‌نهایت به هم می‌رسند. ولی غیر از آن تنها هنگامی به هم می‌رسند که یک خط قاطع، نقطه‌ی خاصی از یک خط را به نقطه‌ی خاصی از خط دیگر وصل کند. گریفیث نسبت به این واقعیت بی‌اعتناست که فقیر و ثروتمند مستقل از یکدیگر نیستند، بلکه به دلیلی مجرد و کلی که همان استثمار اجتماعی است به یکدیگر وابسته‌اند. این اعتراض‌ها که دیدگاه بورژوازی گریفیث را محکوم می‌کنند، صرفاً مرتبط با شیوه‌ی قصه‌گویی یا درک او از تاریخ نیستند. این‌ها مستقیماً به مونتاژ موازی (و هم‌گرا) ارتباط دارند: ایزنشتاین از گریفیث به این دلیل انتقاد می‌کند که وی مفهومی کاملاً تجربی از سازمان در ذهن دارد، بدون آن که به قانون تکوین یا تکامل توجه داشته باشد؛ زیرا در مورد وحدت سازمان به روشی کاملاً بیرونی و نامربوط می‌اندیشد. یعنی آن را در حکم وحدت یک مجموعه و گردهم آوردن بخش‌هایی می‌داند که کنار هم چیده شده‌اند؛

درنتیجه وحدت سازمان، ناشی از وحدت تولید نیست. هر سلول از طریق تمایز و تناوب، بخش‌های خاص خود را تولید می‌کند، زیرا به منزله‌ی نوعی حادثه تأویل می‌شود و نه ناشی از انگیزه‌ای درونی. در این حالت واحدهای جداگانه نمی‌توانند در سطحی دیگر وحدتی جدید بین خود ایجاد کنند. اشاره خواهیم کرد که ایزنشتاین بخش اعظم ایده‌ی گریفیث در مورد ترکیب‌بندی سازمند یا مونتاژ حرکت ـ ایماژها را ـ از موقعیت کُلی گرفته تا موقعیت تغییر یافته از طریق پیشبرد و تشدید تضادها ـ حفظ می‌کند. حقیقت دارد که گریفیث ماهیت دیالکتیکی سازمان و ترکیب‌بندی آن را در نظر نیاورد عنصر سازمند درواقع مارپیچی عظیم است، اما این مارپیچ باید از جنبه‌ی علمی و نه تجربی مورد توجه قرار گیرد. در هرحال قواعد تکوین، رشد و تکامل را نیز باید در نظر داشت. او چنین داوری کرد که وی در فیلم *رزمناو پوتمکین* شیوه‌ی خود را به مرحله‌ی پیشرفته‌ای رسانده است؛ و از روی تفسیر وی درباره‌ی این فیلم است که می‌توان مفهوم جدیدی را از عنصر سازمند استنباط کرد.

مارپیچ سازمند، قاعده‌ی درونی خود را در پخش طلایی می‌یابد. در این بخش، مکثی وجود دارد و صحنه را به دو بخش بزرگ تقسیم می‌کند که شاید متضاد باشند، ولی یکسان هم نیستند. (همان لحظه‌ی اندوهبار، جایی که ملوانان از کشتی وارد شهر می‌شوند و زمانی که ماجرا برعکس می‌گردد.) در این حال هر حلقه یا بخش فیلم، به نوبه‌ی خود به دو بخش متضاد ناهمسان تقسیم می‌شود. و انواع فراوانی از تضاد وجود دارد: ازجمله تضاد کمی (تک ـ جمع، یک نفر ـ چندین نفر، نمایی از یک نفر ـ نمای یورش دسته‌جمعی، یک کشتی ـ یک ناوگان دریایی). هم‌چنین تضاد کیفی (دریا ـ خشکی)، متمرکز (تاریکی ـ روشنایی)، پویا (حرکت‌هایی که به طرف بالا و پایین از چپ به راست و بالعکس صورت می‌گیرند.) علاوه بر این اگر به جای ابتدای مارپیچ از انتهای آن بررسی را شروع کنیم، متوجه می‌شویم که بخش‌بندی طلایی باعث ایجاد مکث دیگری می‌شود؛ مکثی که موجب پدید آمدن سایر تقسیم‌بندی‌ها و سایر تضادها می‌شود پس مارپیچ با رشد تضادها یا تناقض‌ها پیش می‌رود. ولی آن‌چه از این طریق بیان می‌شود حرکت عنصر تکی است، این عنصر خود را به دو بخش تقسیم می‌کند و وحدت جدیدی را می‌آفریند. درواقع اگر بخش‌های متضاد از یک اصل O، نشأت بگیرند، از دیدگاه تکوین، تناسبی را ایجاد می‌کنند که همان تناسب بخش‌بندی طلایی است. بنابراین تناسب کوچکترین بخش نسبت به بزرگترین بخش، باید همان نسبتی را داشته باشد که بزرگترین بخش نسبت به کل مجموعه را دارد:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \text{ ..... } = m$$

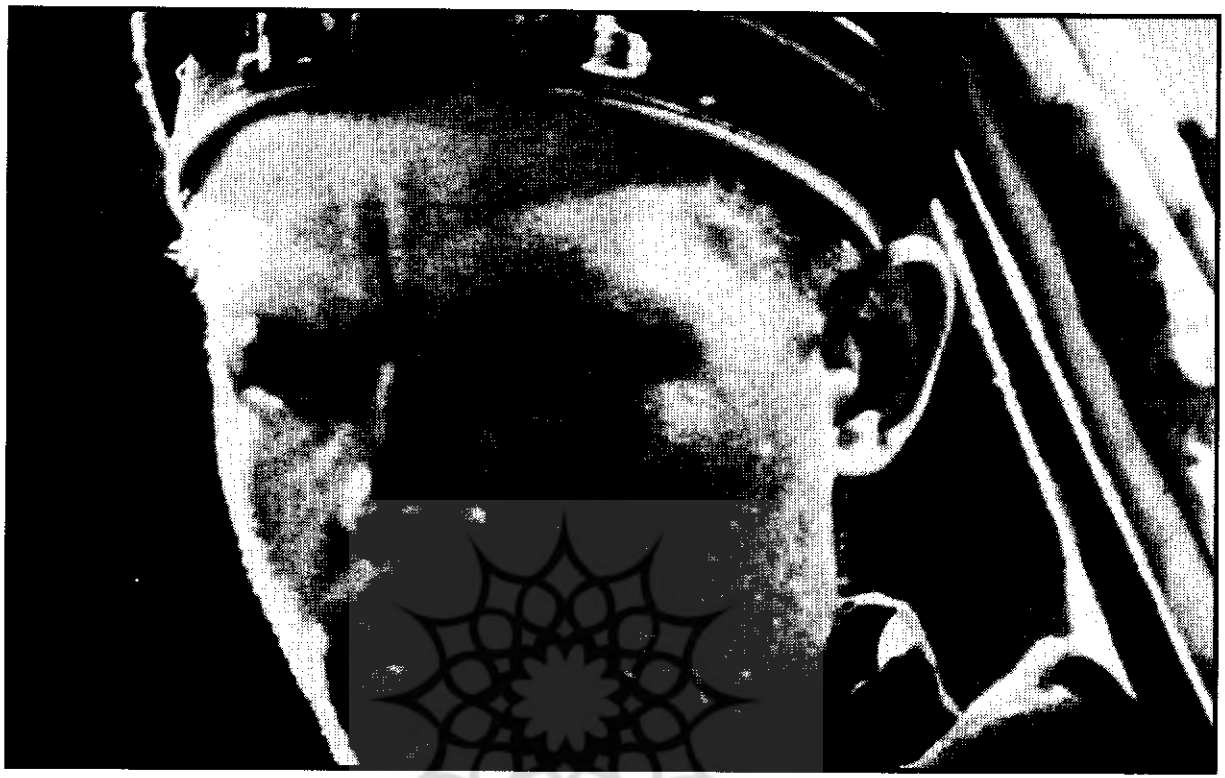
تضاد در خدمت وحدت دیالکتیکی عمل می‌کند و نشانگر پیشرفت آن از ابتدا تا انتهای موقعیت است. به همین طریق است که مجموعه در هر بخش بازتاب دارد و هر بخش یا حلقه‌ی مارپیچ مجموعه را بازسازی می‌کند. این امر نه فقط درباره‌ی سکانس صدق می‌کند، بلکه در مورد هر ایماژ نیز مصداق دارد. زیرا هر ایماژ نیز مکث‌ها، تضادهای ابتدا و انتهای خاص خود را دارد. هر ایماژ نه فقط دارای وحدت یک عنصر است و می‌توان آن را در کنار سایر عناصر قرار داد، بلکه دارای وحدت ذاتی یک سلول نیز هست که شاید بتواند به سلول‌های دیگری تقسیم شود. ایزنشتاین می‌گوید: حرکت ـ ایماژ، سلول مونتاژ، و نه صرفاً یکی از عناصر مونتاژ، است. به طور خلاصه می‌توان گفت که مونتاژ براساس تضاد، جای مونتاژ موازی را می‌گیرد. مطابق قاعده‌ی دیالکتیکی، هر عنصر می‌تواند خود را تقسیم کند تا وحدت نوین و بزرگتری را شکل دهد.

ما صرفاً چارچوب نظری تفسیر ایزنشتاین را به صورت کلی طرح می‌کنیم. این طرح، ایماژهای عینی (مثلاً پلکان اُدسا) را از نزدیک پی می‌گیرد. شاید بتوان ترکیب‌بندی دیالکتیکی فوق را در *ایوان مخوف* دید، خصوصاً زمانی که فیلم در دو جا مکث‌هایی می‌کند که منطبق بر دو مورد از تردیدهای ایوان هستند: نخست، لحظه‌ای که ایوان بر تابوت همسرش، وجدان خود را می‌آزماید و سپس زمانی که او به کشیش متوسل می‌شود. مورد اول نشانگر انتهای اولین حلقه‌ی مارپیچ و نخستین مرحله از مبارزه علیه بویارهاست. مورد بعدی نمایانگر شروع مرحله‌ی دوم است و بین این دو

مرحله عقب‌نشینی از مسکو قرار دارد. منتقدان رسمی شوروی از ایزنشتاین انتقاد کردند، زیرا به‌زعم آنان، وی مرحله‌ی دوم را به جدالی شخصی بین ایوان و عمه‌اش درآورده بود. درواقع ایزنشتاین از این که تصویر واپس‌گرایانه‌ای از ایوان ارایه کند و او را با مردم متحد نشان دهد، سرباز زد. از ابتدا تا انتهای فیلم، ایوان مردم را آلت‌دست خود می‌کند، موردی که منطبق بر شرایط تاریخی دوران است. هرچند در چنین شرایطی او مخالفت خود را با بویارها تشدید می‌کند، ولی مخالفت وی تبدیل به جدالی فردی به سیاق گریفیث نمی‌شود، بلکه ناشی از سازش سیاسی برای نابودی فیزیکی و اجتماعی حریف است.

ایزنشتاین برای دفاع از خود، علم و ریاضیات و علوم طبیعی را به کمک می‌طلبد. این موضوع باعث انحراف وی از هنر نمی‌شود، زیرا سینما نیز هم‌چون نقاشی بایست مارپیچی را ابداع کند که متناسب با مضمون اثر باشد و نقاط مکث را به خوبی انتخاب کند. با چنین دیدگاهی نسبت به تکوین و رشد، می‌توانیم دریابیم که شیوه‌ی ایزنشتاین، اساساً مشتمل بر تعیین نکات شاخص و نمونه‌های ممتاز است. ولی این موارد برخلاف موارد دیگر در فیلم‌های گریفیث، عنصری تصادفی یا پیشامدی فردی را بیان نمی‌کنند. برعکس، آن‌ها کاملاً جزو ساختار قاعده‌مندی هستند که در مارپیچ سازمند وجود دارد. این موضوع زمانی هم روشن‌تر می‌شود که بعدی جدید را مشاهده کنیم که ایزنشتاین ارایه می‌دهد، گهگاه خود را به عناصر ارگانیک نزدیک می‌سازد و بعضاً آن‌ها را کامل می‌کند. ترکیب‌بندی و مونتاژ دیالکتیکی نه تنها عناصر سازمند (اجزایی از تکوین و رشد) بلکه عناصر تأثرآور و مرتبط با بسط را نیز در بر می‌گیرد. عنصر تأثرآور را نباید با عنصر سازمند اشتباه گرفت. نکته آن است که در مارپیچ، از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر، می‌توان شاهد گسترش بُردارهایی بود که هم‌چون زه کمان هستند، یا پهنه‌ی حلقه‌هایی که به مارپیچ تعلق دارند. مسأله، دیگر شکل‌گیری و تکامل خود این تضادها نیست (که حلقه‌های مارپیچ را دنبال می‌کنند)، بلکه انتقال از عنصری متضاد به عنصر متضاد دیگری (یا عمدتاً در مسیر حلقه‌ها) یعنی جهش به عنصر متضاد است. موضوع صرفاً تضاد زمین و خاک، فرد و جمع نیست، درواقع بین هریک از آن‌ها و دیگری انتقالی صورت می‌گیرد و یکی ناگهان از دیگری سر بر می‌آورد. مسأله صرفاً به وحدت تضادها مرتبط نمی‌شود، بلکه گذر تأثرآور هریک از عناصر متضاد به عنصر متضادِ خود، مطرح است. موضوع تنها به ارتباط سازمند میان دو نمونه بر نمی‌گردد، بلکه جهشی تأثرآور در کار است که طی آن، نمونه‌ی دوم، قدرت تازه‌ای به دست می‌آورد، زیرا نمونه‌ی اول از آن گذر کرد، و به آن وارد شده است. عنصر تأثرآور از اندوه گرفته تا خشم، از تردید تا اطمینان، از عقب‌نشین تا شورش، از دو جنبه دارای نقش است: هم‌زمان از یک حد به حدی دیگر می‌رود، از کیفیتی به کیفیت دیگر می‌گراید و ناگهان کیفیت جدید که ناشی از نقل و انتقال است، غلیان می‌کند. چنین وضعیتی فشردگی و انفجار را هم‌زمان نشان می‌دهد. فیلم **خط مشی عمومی** مارپیچ خود را به دو بخش متضاد قدیم و جدید تقسیم می‌کند. این فیلم تقسیم‌بندی را باز هم ادامه می‌دهد و عناصر متضاد خود را در این سو و آن سو توزیع می‌کند: این همان شکل سازمند است، ولی در صحنه‌ی معروف لبنیاتی، شاهد انتقال از لحظه‌ای به لحظه‌ی دیگر می‌شویم، از احساس تعلیق و دلهره به حس امید به احساس موفقیت می‌رسیم. لوله‌ای خالی و سپس اولین قطر، را می‌بینیم. این انتقال به صورت کیفیتی جدید شتاب می‌گیرد و لحظه‌ی موفقیت فرا می‌رسد. روند فوق تأثرآور است و جهش یا همان کیفیت جهش‌گونه را نشان می‌دهد. عنصر سازمند به منزله‌ی کمان است، ولی عنصر تأثرآور هم حکم زه و هم حکم تیر را دارد. کیفیت تغییر می‌یابد و کیفیت جدید غلیان می‌کند.

پس عنصر تأثرآور، نه تنها تلویحاً نمایانگر تغییر در محتوا، بلکه شکل ایماژ نیز هست. ایماژ بایست به نحوی مؤثر قدرتش را تغییر دهد و قدرت بیشتری بیابد، همان چیزی که ایزنشتاین «تغییر مطلق بُعد» می‌نامد و موردی است که در تضاد با تغییرات صرفاً نسبی گریفیث قرار می‌گیرد. با در نظر گرفتن تغییر مطلق، باید درک کنیم که جهش کیفی همان اندازه به شکل ارتباط دارد که به مضمون مرتبط می‌شود. در



اثار ایزنشتاین گنجاندن نمای درشت، صرفاً نمایانگر چنین جهش شکل‌گرایانه‌ای (تغییری مطلق) است، یا به عبارتی دیگر رساندن ایماژ به حد کمال است. در مقام مقایسه با فیلم‌های گریفیث این نماهای درشت کارکرد کاملاً نوینی یافته‌اند. اگر نماهای درشت فوق گویای نوعی ذهنیت‌گرایی هستند، معنایش این است که آگاهی نیز گذری برای ورود به بُعدی جدید است. نوعی اوج‌گیری به سوی قدرت است (که می‌توان از طریق «یک سلسله نماهای درشت» و به نحوی مشابه با استفاده از سایر تکنیک‌ها مورد استفاده قرار دارد.) در هر صورت آگاهی، عنصری تأثرآور است و نمایانگر انتقال از طبیعت به انسان، و کیفیتی است که از این انتقال به دست آمده است. هم‌زمان نشان‌دهنده‌ی اُفت آگاهی و کسب آگاهی است. درواقع آگاهی انقلابی، حداقل تا حد مشخصی نمود می‌یابد: شاید بتوان آن را اندکی در *ایوان مخوف* یا صرفاً تا حدی قابل پیش‌بینی در *رزمناو پوتمکین* یافت، و می‌توان گفت که در *اکتبر* به اوج می‌رسد. اگر وجود عنصر تأسف‌آور به بسط اثر می‌انجامد، علت آن است که آگاهی به خودی‌خود بسط می‌یابد. این همان جهش سازمند است که نوعی آگاهی بیرونی نسبت به جامعه و تاریخ آن، سازمان اجتماعی از دوره‌ای به دوره‌ی بعدی ارایه می‌دهد. با وجود این، جهش‌های دیگری با ارتباط‌های گوناگون و آگاهی به وجود می‌آیند. تمام این‌ها بیانگر ابعاد جدید، تغییرات شکل‌گرایانه و مطلقی هستند که به ظهور قدرت‌های عظیم‌تر می‌انجامد. این جهش، جهش به رنگ است، مانند پرچم سرخ و *رزمناو پوتمکین* یا ضیافت ایوان که فضایی سرخ رنگ دارد. ایزنشتاین با صدا و فیلم ناطق، هم‌چنان می‌خواست به قدرت عظیم‌تری دست یابد. اما اگر خود را محدود به فیلم‌های صامت کنیم، جهش کیفی می‌تواند به

تغییرات شکل‌گرایانه یا مطلقی بینجامد که پیشاپیش، قدرت‌ها را تا حد مطلق شکل می‌دهد: در *خط مشی عمومی*، جاری شدن شیر منجر به فوران آب (نمایش شوخی)، سپس به یک آتش‌بازی (نمایش رنگ) و نهایتاً به شکل‌های زیگزاگ می‌انجامد. (نمایش شکل‌های دیدنی که به شکل‌های خوانا تبدیل می‌شود.) از چنین دیدگاهی، مفهوم دشواری که ایزنشتاین از «مونتاژ جاذبه» مدنظر داشته است، قابل درک می‌شود؛ مفهومی که قطعاً نمی‌توان آن را تا حد نمایش قیاس‌ها یا حتی استعاره‌ها تنزل داد. بنا بر دیدگاه ما جاذبه‌ها گهگاه شامل بازنمایی‌های صحنه تأتر یا سیرک می‌شود (ضیافت ایوان که فضایی سرخ رنگ دارد)، گهگاه شامل بازنمایی‌های تجسمی (مجسمه‌ها و پیکره‌ها در *رزمناو پوتمکین* و خصوصاً *اکتبر*) می‌شود که برای گسترش یا جایگزینی ایماژ به کار می‌رود. فوران‌های آتش و آب در *خط‌مشی عمومی* نیز از همین نوع هستند. البته جاذبه‌ها را نخست باید در معنای تماشایی بودنشان استنباط کرد؛ سپس باید آن‌ها را در معنایی «شرکت‌پذیر» دریافت: شرکت‌پذیری ایماژها به منزله‌ی قانون جاذبه‌ی نیوتنی. اما علاوه بر این چیزی که ایزنشتاین «حساب جاذبه‌ای» می‌نامد، نشان‌دهنده‌ی این تمایل دیالکتیکی در ایماژ برای رسیدن به ابعاد جدید است، چنان که از جنبه‌ی شکل‌گرایانه از قدرتی به قدرت دیگری جهش می‌کند. فوران‌های آب و آتش، قدرت چک‌چک شیر را تا بُعدی کاملاً کیهانی ارتقا می‌دهند. هم‌زمان آگاهی نیز درحالی که جنبه‌ی انقلابی می‌یابد، به بُعدی کیهانی می‌رسد. متعاقباً خواهیم دید که چگونه مونتاژ جاذبه‌ها همواره ارتباط متقابل سازمند و تأثرآور ایجاد می‌کند. ایزنشتاین مونتاژ تضاد را جایگزین مونتاژ موازی و مونتاژ جهش‌های کیفی (مونتاژ جهشی را جایگزین مونتاژ هم‌گرا یا هم‌زمان گریفیث) می‌کند. در این نقطه تمام انواع مونتاژ کنار هم قرار می‌گیرند (یا از آن نمود می‌یابند) و ترکیبی عظیم و خلاقانه از مفاهیم عملی و نظری شکل می‌گیرد و مفهومی جدید از نمای درشت، مفهومی جدید از مونتاژ شتاب گیرنده، مونتاژ افقی، مونتاژ جاذبه‌ها و مونتاژ روشنفکرانه یا آگاهانه پدید می‌آید... ما به انسجام این مجموعه‌ی سازمند تأثرآور ایمان می‌آوریم. درواقع این نکته‌ی کلیدی در انقلاب ایزنشتاین است: او به دیالکتیک، معنایی کاملاً سینمایی می‌دهد. او ریتم را از ارزش ناب تجربی یا زیبایی‌شناسانه تهی می‌کند، یعنی همان ارزشی که مثلاً در سبک گریفیث مدنظر است. ایزنشتاین به مفهومی اساساً دیالکتیکی از سازمان می‌رسد. زمان ایماژ غیرمستقیمی بر جا می‌ماند که ناشی از ترکیب‌بندی سازمند حرکت ـ ایماژهاست. ولی درعین‌حال وقفه (مکث) معنای جدیدی می‌یابد. وقفه که به انواع گوناگون زمان حال را تغییر می‌دهد تبدیل به *جهشی کیفی* می‌شود که در یک لحظه به قدرتِ اوج یافته می‌رسد. اگر عظمت کل مجموعه را در نظر بگیریم، دیگر تمامیت ناشی از پیوستگی بخش‌های مستقل، تنها شرط وجود آن‌ها برای یکدیگر؛ نیست و همواره می‌توان آن را گسترده کرد یا می‌توان دو مجموعه‌ی مستقل را بالیده‌ی پایانِ مشابه، به هم مرتبط ساخت. این تمامیتی است که جنبه‌ی عینی یا وجودی یافته است و در آن بخش‌ها در مجموعه‌ی خود به وسیله‌ی یکدیگر شکل می‌گیرند و مجموعاً در این بخش‌ها بازسازی می‌شوند. پس این علیت (casuality)*متقابل* به منزله‌ی علت شکل‌گیری مجموعه و بخش‌های آن، بنا بر فرجامی درونی کلیت اثر را فرا می‌گیرد. مارپیچی که در دو انتهای اثر باز می‌ماند، دیگر روشی برای مونتاژ واقعیت تجربی از بیرون نیست، بلکه روشی است که طبق آن، واقعیت دیالکتیکی همواره تولیدمثل و رشد می‌کند. عناصر حقیقتاً در زمان غرق و عظیم می‌شوند، زیرا در آن‌جا جایگاهی مطلقاً بزرگتر از بخش‌های مجموعه یا خود مجموعه به دست می‌آورند. صحنه و بخش‌های *رزمناو پوتمکین* که چهل‌وهشت ساعت زمان یا *اکتبر* که ده روز را فرا می‌گیرد در کلیت اثر دوره‌ای را شامل می‌شود که به نحوی تخمین‌ناپذیر طولانی است. جاذبه‌ها دقیقاً همین طول زمانی یا وجود درونی اثر هستند. در نظر ایزنشتاین مفهوم دیالکتیکی سازمان و مونتاژ مارپیچی، همواره باز است و لحظه‌ای را تلفیق می‌کند که همواره جهش دارد.

دیالکتیک چنان که شناخته شده است با قواعد فراوانی

تعریف می‌شود. این قاعده‌ی فرایند کمی و جهش کیفی است: گذر از یک کیفیت به کیفیتی دیگر، غلیان ناگهانی این کیفیت جدید. هم‌چنین قاعده‌ی کلیت اثر، مجموعه و بخش‌های آن وجود دارد. به علاوه باید به قاعده‌ی تک عنصری و تضاد اشاره کرد که دو قاعده‌ی دیگر متکی بر آن هستند؛ تک عنصری که تبدیل به دو عنصر می‌شود یا وحدت جدیدی می‌یابد. اگر می‌توانیم درباره‌ی مکتب مونتاژ شوروی صحبت کنیم، علت آن تشابه شیوه‌ی کارگردان‌ها نیست، بلکه مفهومی دیالکتیکی است که آنان بر سرش توافق دارند، ولی درواقع به روش‌های گوناگونی آن را نمود می‌دهند. هریک از آن‌ها مطابق قواعدی که از سر الهام می‌آفرینند، با یک کارگردان یا سایر کارگردان‌ها وجه تشابه می‌یابند. پودفکین اساساً به پیشرفت آگاهی، با جهش‌های کیفی در زمان افت آگاهی علاقه دارد. بنابر همین دیدگاه است که فیلم‌های *مادر*، *سرانجام سن پترزبورگ* و *توفان بر فراز آسیا*، سه‌گانه‌ی عظیمی را شکل می‌دهند. طبیعت باشکوه و جنبه‌های نمایشی‌اش نمود می‌یابد. (مثلاً رود نِوا که در مسیر یخ پاره‌هایش جریان دارد، در دشت‌های مغولستان جریان دارد) ولی به منزله‌ی نیرویی رانشی که مقابل لحظاتی قرار می‌گیرد که در آن‌ها آگاهی تجلی می‌یابد، لحظاتی که مادر، مرد دهقان یا مغول حضور دارند. ژرف‌ترین وجه هنر پودفکین در نمایش مجموعه‌ی موقعیت‌هایی نمود می‌یابد که شخصیتی در آن به آگاهی دست می‌یابد. این آگاهی به جایی می‌رسد که می‌توانند گسترش یابد و به کار گرفته شود. (مادر مراقب پدری است که می‌خواهد وزنه‌های ساعت را بدزدد. یا مثلاً در *سرانجام سن پترزبورگ*، جایی که زن می‌خواهد با نگاهی سریع عناصر موقعیت را بسنجد: مرد پلیس، لیوان چای بر روی میز، شمعی که دود می‌کند، چکمه‌های شوهرش که وارد می‌شود.) داوژنکو به طریقی دیگر اهل دیالکتیک است. وی شیفته‌ی رابطه‌ی سه‌گانه‌ی میان بخش‌ها و مجموعه‌ی کل اثر است. او در مقام کارگردان، همواره می‌دانست چگونه یک صحنه و بخش‌های فیلم را به گونه‌ای در آن مستحیل کند که عمق و گستره‌ای بیابند، چنان که با محدودیت‌های تعیین شده‌شان نسبتی نداشته باشد. از این حیث داوژنکو بسیار فراتر از ایزنشتاین می‌رود. این، سرمنشأ تخیل و جذابیت در آثار داوژنکوست. گهگاه صحنه‌ها متشکل از بخش‌های ایستا یا قطعات بی‌انسجام هستند. هم‌چون ایماژهایی از فقر که در ابتدای *ارسنال* (*قورخانه*) نمایش داده می‌شود: زنی که خود را به خاک انداخته است، مادر بی‌حرکت، دهقان روسی (موژیک)، زنی که بذر می‌افشاند، اجسادی که با گاز مسموم شده‌اند یا از سوی دیگر، ایماژهای شاد در فیلم زمین: زوجی که بی‌حرکت هستند، نشسته‌اند، ایستاده یا دراز کشیده‌اند. گهگاه، صحنه‌ای پویا و مداوم، در جایی یا زمانی خاص می‌تواند شکل گیرد، مثلاً صحنه‌ی تایگا در فیلم *آئروگراد*. هر بار می‌توانیم مطمئن باشیم که مستحیل شدن جزء در کل، ایماژها را به گذشته‌ای دور مرتبط می‌سازد، مانند کوه‌های اوکراین و گنجینه‌ی سکاها در فیلم *زونیگورا*. هم‌چنین آینده‌ای که هواپیماها از سراسر نقاط افق برای سازندگان شهر جدید با خود می‌آورند. مونتاژ انتزاعی در سراسر صحنه یا قطعات نمود می‌یابد که به کارگردان امکان می‌دهد تا «فراسوی زمان و مکان واقعی، قدرت بیان بیابد.» زمین هم نمایانگر این فراسو یا درونی بودن حقیقی زمان است که کل اثر در آن تغییر می‌کند و از طریق تغییر دورنما مدام به موجودات واقعی امکان می‌دهد تا بی‌نهایت فضا در اختیار داشته باشند. همین امر آن‌ها را قادر می‌سازد تا دورترین گذشته‌ها و اعماق آینده را هم‌زمان لمس کنند و در حرکت انقلابی خود سهیم باشند. مثلاً پدربزرگی که در ابتدای فیلم زمین با آرامش می‌میرد یا پدربزرگی که در *زوریگونا* پیوسته در زمان سیر می‌کند. چیزی که داوژنکو مدام از دهقانان و shchors ارایه می‌دهد، تصویری به منزله‌ی موجودات افسانه‌ای از دوران قصه‌های قدیم است؛ همان چیزی که پروست به منزله‌ی توانمندی غول‌آسا توصیف می‌کند، چیزی که به همان نسبت که بخش‌ها را جدا می‌کند صحنه را نیز گسترش می‌دهد.

از جهت مشخصی ایزنشتاین (نسبت به پودفکین و داوژنکو) می‌توانست خود را رهبر این مکتب بداند، زیرا او

آثارش را با سومین قاعده‌ی دیالکتیکی انباشته بود، قاعده‌ای که به نظر می‌رسد و قاعده‌ی دیگر را در بر می‌گیرد، قانونی که یک را تبدیل به دو می‌کند و به آن وحدت جدیدی می‌بخشد، چنان که مجدداً کل سازمند و وقفه‌ی ناشی از ایجاد تأثر را به هم می‌پیوندد. درواقع قاعده‌ی سوم به منزله‌ی سه روش از تفکر درباره‌ی مونتاژ دیالکتیکی است. هیچ‌یک از این سه قاعده برای خشنودی منتقدان استالینیست ساخته نشده بودند، ولی هر سه بر سر این ایده توافق داشتند که ماتریالیسم در اصل جنبه‌ی تاریخی دارد و طبیعت صرفاً به این دلیل جنبه‌ی دیالکتیکی دارد که با تمامیت انسان پیوسته است. با وجود این، ایزنشتاین طبیعت را «علت‌مند» (causal) نامید. متقابلاً اصالت ورتف نمایانگر تأیید رادیکالِ موضوعی خودبه‌خود دیالکتیکی است. این مانند قاعده‌ی چهارم عمل می‌کند و از سه قاعده‌ی دیگر جدا می‌شود. با اطمینان باید گفت چیزی که ورتف نشان می‌داد، انسان حاضر در طبیعت، اعمال، اشتیاق‌ها و زندگی‌اش بود. اما علت این‌که به مستندسازی و ساختن فیلم‌های خبری می‌پرداخت و فیلم گرفتن از طبیعت و ساختن رویداد را به شدت به چالش می‌طلبید، بسیار ژرف بود. تصویر کردن ماشین‌ها، چشم‌اندازها، ساختمان‌ها یا انسان‌ها از نظر او چندان نتیجه‌ای در پی نداشت هریک از آن‌ها حتی جذاب‌ترین زن دهقان یا جذاب‌ترین کودک صرفاً به منزله‌ی سیستمی مادی نمایش داده می‌شدند که درگیر ارتباطی متقابل و ابدی بودند. آن‌ها حکم شتاب‌دهنده‌ها، مبدل‌ها و تغییردهنده‌ها را ایفا می‌کردند، حرکاتی را به خود می‌گرفتند و بازتاب می‌دادند که سرعت، مسیر و نظمشان تغییر می‌یافت. موضوع به سمت موقعیت‌هایی می‌گراید که کمتر محتمل هستند. بدین‌ترتیب همه‌ی نسبت‌ها را بنا بر ابعاد خود تغییر می‌دهند. منظور این نیست که ورتف موجودات را به صورت ماشین می‌دید، بلکه از نظر وی ماشین‌هایی وجود داشتند که دارای قلب بودند و می‌گشتند، می‌لرزیدند، یکه می‌خوردند و از خود نور ساطع می‌کردند. درست همان کاری را که انسان نیز با استفاده از حرکات و تحت شرایط دیگر، اما در ارتباط متقابل این شرایط با یکدیگر، می‌توانست انجام دهد. چیزی که ورتف در زندگی معاصر کشف کرد، فرزند مولکولی، زن مولکولی و زن و کودک مادی بود. وی آن‌ها را هم‌چون سیستم‌هایی کشف کرد که سازوکار یا ماشین نام دارند. مهم‌تر از همه تمام تغییرات (کمونیستی) از نظم ناقص به نظمی بود که تدریجاً شکل می‌گرفت. اما بین دو سیستم یا دو نظم و بین دو حرکت لزوماً فاصله‌های گوناگونی وجود داشت. در نظر ورتف، ادراک و نگاه و چشم، همان فواصل بین حرکت بودند. ولی چشم، چشمِ بسیار کم‌تحرک انسان نیست؛ چشم، دوربین است، این چشم به موضوع و ادراکی نظر دارد که مهم است؛ چنان که از نقطه‌ای که رویدادی شروع می‌شود، به مرحله‌ی واکنش می‌رسد، گویی که فاصله‌ی بین رویداد و واکنش را پر می‌کند، از جهان می‌گذرد و در فواصل خود در زمان می‌تپد. ارتباط بین موضوعی غیرانسانی و چشم مافوق بشر، به خودی‌خود دیالکتیکی است، زیرا همان هویت موضوع و کمونیسم انسانی است. مونتاژ به خودی‌خود تغییر در حرکات مادی جهان را نشان می‌دهد و به فاصله‌ای می‌رسد که در حرکت چشم دوربین وجود دارد: این همان ریتم است. باید گفت مونتاژ قبلاً در ایجاد دو لحظه‌ی پیشین نقش داشته است. مونتاژ قبل از فیلم‌برداری و زمانی انجام می‌شود که موضوع انتخاب می‌گردد. (یعنی همان نسبت‌های موضوع است که رابطه‌ی متقابلی با یکدیگر می‌یابند و گهگاه بسیار دور از هم هستند.) مونتاژ بر مرحله‌ی فیلم‌برداری، در فواصلی که چشم دوربین آن‌ها را پر کرده است، تأثیر می‌گذارد. چشم دوربین (فیلم‌برداری که موضوع را دنبال می‌کند، می‌دود، وارد و خارج می‌شود و خلاصه زندگی در فیلم را ثبت می‌کند) وارد عمل می‌شود. پس از مرحله‌ی فیلم‌برداری، در اتاق تدوین است که دست‌مایه‌ی اثر و نوارهایی که براساس آن گرفته شده‌اند، در کنار هم ارزیابی می‌شوند (زندگی در فیلم). هم‌چنین تماشاگران زندگی در فیلم و زندگی واقعی را با هم مقایسه می‌کنند. در فیلم *مردی با دوربین فیلم‌برداری* سه مقطع به چشم می‌خورند که آشکارا در کنار یکدیگر هم‌زیستی مسالمت‌آمیز دارند. البته سه مقطع فوق قبلاً تمام آثار

پیشین او را ملهم ساخته بودند. دیالکتیک صرفاً واژه‌ای مختص فیلم‌سازان شوروی نبود. درواقع هم عملکرد و هم نظریه‌ی مونتاژ تلقی می‌شد، ولی درحالی که سه کارگردان بزرگ دیگر از دیالکتیک استفاده می‌کردند تا ترکیب‌بندی سازمند حرکت ـ ایماژها را تغییر شکل دهند، ورتف مقصودش را در عدم استفاده از این ترکیب‌بندی یافت. او از رقبایش انتقاد کرد که پا جای پای گریفیث می‌گذارند و از سینمای امریکا یا آرمان‌گرایی بورژوازی تقلید می‌کنند. از نظر او دیالکتیک باید از طبیعت که هم‌چنان بسیار سازمند بود و انسانی که هم‌چنان بسیار قابلیت تأثرپذیری داشت، جدا می‌شد. نتیجه‌ی کار او این بود که کلیت اثر با مجموعه‌ی بی‌نهایتی از موضوعات پیوند می‌خورد و فاصله با چشمی که به موضوع نظر دارد یا همان دوربین ادغام می‌شود. منتقدان رسمی دیگر نمی‌توانستند او را درک کنند، ولی او در حیطه‌ی خود بحثی را در بطن دیالکتیک گنجاند که ایزنشتاین (زمانی که از جدل خشنود نمی‌شد). به خوبی می‌دانست چگونه آن را خلاصه کند. ورتف با «طبیعت ـ انسان»، «طبیعت ـ مُشت»، «طبیعت ـ ضربه‌ی مُشت»، و کلاً چنین زوج‌های سازمند ـ تأثرآوری و زوج «موضوع ـ چشم» مخالف است.

۳. مکتب مونتاژ فرانسه در دوره‌ی قبل از جنگ

در مکتب مونتاژ فرانسه، قبل از جنگ جهانی دوم (که از جهات مشخصی رهبر شناخته شده‌ی آن گانس بود) نیز شاهد جدایی از اصل ترکیب‌بندی سازمند هستیم به هرحال این شیوه شبیه شیوه‌ی ورتف یا حتی شکل متعادل‌تری از آن است. آیا می‌توانیم برای نشان دادن تضاد این مکتب با اکسپرسیونیسم آلمان آن را امپرسیونیسم بنامیم؟ شاید بتوانیم مکتب فرانسه را با نوعی فلسفه‌ی دکارت تعریف کنیم: این کارگردان‌ها اصولاً به‌کیفیت حرکت و روابط متری علاقه داشتند که به ما امکان می‌دهد تا آن را تعریف کنیم. آن‌ها درست به اندازه‌ی کارگردان‌های شوروی، مرهون گریفیث بودند و می‌خواستند به فراسوی ابعاد تجربیِ آثار گریفیث بروند و به مفهومی علمی‌تر برسند. تا جایی که این مورد برای سینما تبدیل به منبع الهام و حتی برای هنر بدل به عامل وحدت می‌شود. (همان دغدغه‌ای که طی دوره‌ی مذکور نسبت به *علم* در نقاشی وجود داشت.) دیگر فرانسوی‌ها از ترکیب‌بندی سازمند روی گردانده بودند و همین‌طور از ترکیب‌بندی دیالکتیکی نیز پرهیز می‌کردند، اما ترکیب‌بندی مکانیکی گسترده‌ای برای حرکت ـ ایماژها ایجاد کردند. البته این فرمول مبهم بود؛ برای نمونه چند صحنه را در نظر بگیرید که تبدیل به بخشی از مجموعه آثار سینمای فرانسه شده‌اند، مثلاً شهر بازی سیار در فیلم *قلب وفادار*، صحنه‌ی رقص در *الدورادو* ساخته‌ی لربیه، فارانْدُل‌های (نوعی رقص پروانسی [فرانسوی]) از فیلم *مالدون* به بعد اثر گرمیون. در یک رقص جمعی قطعاً یک ترکیب‌بندی سازمند بین رقصندگان و نوعی ترکیب‌بندی دیالکتیکی در حرکتشان وجود دارد که نه تنها تند و آهسته، بلکه خطی، دایره‌وار و غیره می‌شود. ولی حتی زمانی که این حرکات را درمی‌یابیم، می‌توانیم از آن‌ها عنصری مجرد را برگیریم و منتزع کنیم، عنصری که شاید بتوان آن را «رقصنده» نامید، پیکری مجرد از تمام رقصندگان و حرکتی مجرد که شاید بتوان آن را فاندانگو (نوعی رقص اسپانیایی) نامید. در فیلمی از لربیه، حرکت تمام فاندانگوهای محتمل، رویت‌پذیر می‌شود. می‌توان فراسوی اجسام متحرک رفت تا نهایت کمیت در حرکت را در فضای موجود دید. پس فیلم گرمیون اولین فاراندل وی را در فضایی بسته تصویر می‌کند که حداکثر تحرک را نشان می‌دهد. علاوه بر این نباید فاراندول‌های دیگر را در فیلم‌هایش توصیف کرد، بلکه همواره همان فاراندلی برجسته می‌شود که گرمیون هرگز از نمایش آن (با کیفیت حرکت) خسته نمی‌شود. همان‌طور که مونه از کشیدن نقاشی *نیلوفر آبی* دست نمی‌کشید.

اگر بخواهیم بحث را تا انتها پیش ببریم، باید بگوییم که شاید رقص یک ماشین، و رقصندگان اجزای آن باشند. درواقع سینمای فرانسه از این ماشین استفاده می‌کند تا به دو طریق ترکیب‌بندی مکانیکی حرکت ـ ایماژها را نشان دهد. اولین نوع از این ماشین، ماشینی خودکار است، ماشینی ساده با سازوکار ساعت‌گونه، پیکربندی هندسی، از

بخش‌هایی که حرکات را در فضایی یکسان تلفیق می‌سازند، سوپرایمپوز می‌کنند یا تغییر شکل می‌دهند. این امر مطابق سلسله روابطی صورت می‌گیرد که از آن گذر می‌کنند. ماشین خودکار برخلاف مثلاً اکسپرسیونیسم آلمان، زندگی هولناکی را توصیف نمی‌کند که غرق در ظلمات است. بلکه حرکات مکانیکی واضحی را به منزله‌ی قاعده برای مجموعه‌ای از ایماژها تصویر می‌کند، ایماژهایی که اشیا و موجودات زنده، بی‌جان و جاندار را شبیه به هم می‌سازد و بدین‌طریق آن‌ها را در کنار هم قرار می‌دهد. عروسک‌ها، عابران، سایه‌ی عروسک‌ها، سایه‌ی عابران همگی دچار تکثیر، تناوب، بازگشت مقطعی و واکنش زنجیره‌ای این‌ها کلاً مجموعه‌ای را شکل می‌دهند که می‌توان حرکت مکانیکی را به آن نسبت داد. این وضعیت در مورد پرواز زن جوان در فیلم *آتالانت* ساخته‌ی ژان ویگو صدق می‌کند، ولی می‌توان آن را به آثار رنوار هم تعمیم داد؛ از صحنه‌ی رویا در ***دخترک کبریت‌فروش*** تا ترکیب‌بندی عظیمی که در ***قاعده‌ی بازی*** وجود دارد. مسلماً رنه کلر است که عظیم‌ترین کلیت شاعرانه را به این ضابطه می‌دهد. وی به تصاویر هندسی انتزاعی در فضایی جان می‌دهد که یکنواخت، درخشان و خاکستری بدون عمق است. ابژه‌ی عینیت، ابژه اشتیاق به منزله‌ی موتور یا فنری ظاهر می‌شود که طی زمان عمل می‌کند و حرکتی مکانیکی را پی می‌ریزد که در آن تعداد زیادی از شخصیت‌ها نقش دارند. آن‌ها به نوبه‌ی خود، هم‌چون بخش‌هایی از مجموعه‌ای مکانیکی و رو به گسترش ظاهر می‌شوند (***کلاه حصیری ایتالیایی*** و ***میلیون***). در سراسر اثر، فردگرایی، عنصری اساسی است: فرد خود را فراسوی ابژه قرار می‌دهد یا خود عمدتاً نقش فنر یا موتور را برعهده می‌گیرد و تأثیرهای آن را طی زمان گسترش می‌دهد: روح، انسان توهم‌زده، شیطان یا دانشمند دیوانه زمانی که حرکت به اوج می‌رسد یا او را در خود غرق می‌کند، محکوم به ناپدید شدن است. سپس همه چیز به مرحله‌ی نظم برمی‌گردد. خلاصه باید گفت که نیروی محرکه‌ی بالهی خودکار، باعث می‌شود تا به خودی خود در سراسر حرکت چرخ بزند. نمونه‌ی دیگر ماشین، موتوری است که با بخار یا آتش کار می‌کند، ماشین انرژی قدرت‌مندی که حرکتش ناشی از چیز دیگری است و مدام نوعی عدم تجانس را (بین عوامل مکانیکی و زنده، درونی و بیرونی، مهندس و قدرت ماشین) نشان می‌دهد که طی روندی از نوسان درونی یا ارتباط رو به گسترش شکل می‌گیرد. عنصر حماسی یا تراژیک جای خود را به عنصر کمیک یا دراماتیک می‌دهد. از این جنبه، مکتب فرانسه خود را از مکتب شوروی متمایز می‌سازد که همواره ماشین‌های انرژی قدرت‌مندی را تصویر می‌کند. (این موضوع نه فقط در مورد آثار ایزنشتاین و ورتف، بلکه راجع‌به ***تورکسیب*** شاهکار تورن هم صادق است.) به‌زعم آن‌ها انسان و ماشین وحدت دیالکتیکی مغالی را شکل می‌دادند که از حد تضاد میان کار مکانیکی و کارگر انسانی فراتر می‌رفت، درحالی که فرانسوی‌ها وحدت کینه‌تیک در کمیت حرکت ماشین و سیر شکل‌گیری چنین حرکتی در روان را به منزله‌ی اشتیاقی تصور می‌کردند که ناچار به مرگ می‌انجامید، وضعیت‌هایی که این موتور جدید و حرکات مکانیکی ابعادی به عظمت کهکشان می‌یابند. به همین علت است که تلاش برای تفکیک دو نوع ایماژ در فیلم ***چرخ*** ساخته‌ی گانس بیهوده است: ایماژهایی که مربوط به حرکت مکانیکی هستند و زیباییشان را حفظ کرده‌اند و ایماژهای تراژدی که احمقانه و بچگانه تلقی می‌شوند؛ تصاویری که قطار، سرعتش، شتاب‌گیری آن و فاجعه‌ی بر سر راهش را نشان می‌دهند، هم‌چنین از ابعاد مکانیکی موضوع قابل تفکیک نیستند، از سیریف در بخار و پرومته در آتش گرفته تا ادیپ در برف. این وحدت بین انسان و ماشین قرار بود تا تعریف جدیدی از ***حیوان انسانی*** دهد (چیزی کاملاً متفاوت با عروسکی که جان می‌گرفت.) رنوار با تکیه بر میراث گانس نیز می‌توانست ابعاد نوین این موجود تازه را بررسی کند. بنا بود از این پدیده‌ی جدید، هنری انتزاعی ظهور کند که جنبش ناب آن بعضاً از ابژه‌های تغییر شکل یافته در روند انتزاع پدید می‌آمد گهگاه نیز از عناصر هندسی که دچار تغییر دوره‌ای می‌شدند، گروهی از عناصر که قابلیت تغییرشکل داشتند و کل مجموعه‌ی فضا را تحت تأثیر قرار می‌دادند به وجود می‌آمدند. این تلاش

برای جست‌وجوی کینه‌تیکی بود که می‌توانست تمام خصوصیات هنر تجسمی را داشته باشد، حتی در سینمای صامت مسأله‌ی ارتباط بین حرکت ـ ایماژ رنگ و موسیقی را مطرح می‌کرد. فیلم *بالهٔ مکانیکی* که فرنان لژه‌ی نقاش آن را ساخت، عمدتاً ملهم از ماشین‌های ساده بود. درحالی که *فتوژنیک‌ها* ساخته‌ی اپستاین و *فتوژنیک مکانیکی* از گرمیون با الهام از ماشین‌های صنعتی ساخته شدند. چنان که خواهیم دید سینمای فرانسه حتی تحت تأثیر کششی عمیق‌تر قرار گرفت: اشتیاقی عمومی که (مثلاً در آثار لوبیه، اپستاین، ویگو، گرمیون) برای تصویر کردن آب، دریا یا رودخانه‌ها وجود داشت. این امر ابداً معنایش طرد عناصر مکانیکی نبود: برعکس انتقال از عناصر مکانیکی جامد به عناصر مکانیکی سیال بود، که از دیدگاهی عینی می‌خواست در ایماژی سیال، کلاً گستره‌ی جدیدی از کیفیت حرکت را نشان دهد. این رویکرد شرایط بهتری برای گذر از عینیت به انتزاع فراهم آورد و امکان بیشتری برای پیوند زمانی حرکات پدید آورد که غیرقابل بازگشت بود و ربطی به شخصیت‌های تمثیلی‌شان نداشت. درواقع به نیروی مطمئن‌تری برای اخذ حرکت از چیزهایی متکی بود که حرکت می‌کردند. آب در سینمای امریکا و شوروی حضور آشکاری داشت، همان‌طور که منشأ خیر بود، می‌توانست ویرانگر هم باشد، ولی بیش از هر چیز مواجه یا مرتبط با پایان‌های سازمند بود. درواقع مکتب مونتاژ فرانسه بود که به آب، رهایی و معانی غایی بخشید، و به این معانی شکلی داد که هیچ پیوستگی سازمندی نداشتند.

وقتی دلوک، ژرمن دولاک و اپستاین درباره‌ی فتوژنی صحبت می‌کنند مسلماً منظورشان کیفیت عکس نیست، برعکس قصدشان تعریف ایماژ سینمایی و تفاوت آن با عکس است، فتوژنی، ایماژی است که حرکت آن را هدایت می‌کند. مسأله خصوصاً در تعریف این هدایت‌گر نهفته است. چنان که در درجه‌ی اول، وقفه‌های زمانی را به منزله‌ی صورت‌های گوناگون زمان حال نشان می‌دهند. رنه کلر با همان اولین فیلمش، یعنی *اشعه جنون‌آمیز*، ورتف را از طریق جداکردن چنین وقفه‌هایی تحت تأثیر قرار داد: جایی حرکت متوقف، و از نو شروع می‌شود، مسیرش را برعکس می‌کند و شتاب را افزایش یا کاهش می‌دهد. کلاً نوعی تفاوت‌گذاری در حرکت است. اما در این‌جا معنای وقفه تغییر می‌یابد: معنای واحد شمارشی را پیدا می‌کند که حداکثر کمیت را در حرکت ایماژ، *در پیوند با سایر عوامل تعیین‌کننده* دارد و مطابق تنوعاتی که در خود این عوامل وجود دارد، از ایماژی به ایماژ دیگر تغییر می‌یابد. این عوامل از انواع بسیار متفاوتی هستند: ماهیت و ابعاد فضایی که قاب‌بندی شده است، توزیع ابژه‌های متحرک و ثابت، زاویه‌ی قاب‌بندی، عدسی، طول نما برحسب زمان‌سنجی، نور و درجات آن، سایه روشن‌های آن و هم‌چنین سایه روشن‌های تمثیلی و تأثیرگذار. (از رنگ، صدا، گفت‌وگو و موسیقی ذکری به میان نمی‌آوریم.) بین وقفه، واحد شمارشی و این عوامل مجموعه‌ای از *روابط متری* وجود دارد که تعداد، ریتم، و میزان بزرگ‌ترین کمیت‌های نسبی را شکل می‌دهد. بی‌تردید مونتاژ همواره تلویحاً چنین محاسباتی را نشان می‌دهد، محاسباتی که از یک سو تجربی و شهودی هستند، ولی از سوی دیگر گرایش به رویکردی علمی را نشان می‌دهند. اما به نظر می‌رسد که مشخصه‌ی مکتب فرانسوی این است که هم‌زمان محاسبه را ورای شرایط تجربی‌اش انجام می‌دهد تا به گفته‌ی گانس آن را به نوعی جبر تبدیل کند و هر بار نتیجه‌ی آن، شکل‌گیری حداکثر کمیت ممکن در حرکت بوده است. صحنه‌های داخلی و عظیم در آثار لژه یا صحنه‌های براسک (در فیلم‌های *جذابیت نوین* و *پول*) بهترین نمونه‌های فضایی هستند که تابع روابط متری است. بر این اساس قدرت‌ها و عواملی که در کارند، عظیم‌ترین کمیت حرکت را تعیین می‌کنند.

برخلاف آن‌چه در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان روی می‌دهد، همه چیز، حتی نور، برای ایجاد حرکت به کار می‌رود. قطعاً نور تنها عاملی نیست که حرکت را همراهی یا تعیین می‌کند و به آن ارزش می‌دهد. نوعی نورپردازی فرانسوی وجود دارد که چند فیلم‌بردار بزرگ فرانسوی مانند (پرینال) خالق آن بوده‌اند، چنان که نور به خودی خود ارزیابی می‌شود. ولی درواقع این حرکت، حرکت نابی است

که تداوم می‌یابد و با مایه‌های خاکستری مشخص می‌شود. نوری است که مدام در فضایی یکنواخت جاری می‌شود و با تحرک خود شکل‌های نورانی دیگری پدید می‌آورد که حتی شدتشان هم بیش از مواجه با ابژه‌هایی است که در حرکت‌اند. رنگ خاکستری نورانی، در مکتب سینمای فرانسه پیشاپیش مانند یک حرکت ـ رنگ است. برخلاف شیوه‌ی ایزنشتاین، وحدت دیالکتیکی، آن را به سیاه و سفید تقسیم نمی‌کند یا کیفیتی جدید از آن‌ها به وجود نمی‌آورد، ولی هم‌چنان (به شیوه‌ی اکسپرسیونیستی) نتیجه‌ی تضادی شدید بین نور و تاریکی است؛ یا می‌توان گفت که روشنایی و تاریکی را فرا می‌گیرد. رنگ خاکستری یا نور، در حکم حرکت، یعنی حرکتی متناوب است. بی‌تردید خلق نوعی جانشین متفاوت برای تضاد دیالکتیکی رویکردی اصیل در مکتب فرانسه بود. این رویکرد در آثار گرمیون به اوج می‌رسد: در فیلم‌های او نور و سایه به طور متناوب و منظم تناوب می‌یابند. ***نگهبانان فانوس دریایی***، فانوس دریایی به خودی‌خود حرکت می‌کند. هم‌چنین می‌توان به ***آقای ویکتور عجیب*** اشاره کرد که در آن، نورهای روز و شب متناوباً در شهر دیده می‌شوند: این تناوب ونه تضاد است که دامنه می‌یابد، زیرا در هر دو مورد با نور سر و کار داریم (مهتاب و آفتاب، چشم‌انداز آفتاب و چشم‌انداز مهتاب) که با طیفی خاکستری دیده می‌شود. چنین مفهومی از نور، به‌رغم ظواهرش تا حد زیادی مرهون رنگ‌پردازی دلانواست.

مسلماً تا این مرحله، بیشترین حرکت را بایست به منزله‌ی حداکثر نسبی قلمداد کنیم، زیرا برای انتخاب وقفه‌هایش متکی بر واحد شمارشی است، متکی بر عوامل متعددی است که وقفه حکم کارکرد آن‌ها را دارد. هم‌چنین متکی بر روابط متری بین عوامل و واحدی است که به حرکت شکل می‌دهد. با در نظر گرفتن تمام عوامل، این بهترین کمیت حرکت است. حداکثر حرکت، هر بار کیفیت‌سنجی می‌شود و به خودی‌خود در قالب فاندانگو، فارندل، باله و غیره این امر را نشان می‌دهد. با اتکا بر تغییرات زمان حال یا کوتاه و بلند شدن وقفه‌ها، می‌توان گفت که حرکتی بسیار آرام، بیشترین کمیت حرکت را تحقق می‌بخشد. درست همان‌طور که حرکتی بسیار سریع به گونه‌ای دیگر این کار را انجام می‌دهد: اگر ***چرخ*** اثر گانس، الگویی از حرکت سریع فزاینده است و مونتاژی شتاب گیرنده دارد، پس ***زوال خاندان آشر*** هم‌چنان شاهکار حرکت آهسته است. زیرا حداکثر حرکت را در شکلی نشان می‌دهد که بی‌نهایت کش می‌آید. پس در این نقطه باید به وجهی دیگر بپردازیم که حد مطلق حرکت یا حداکثر مطلق است. این وجوه بسیار بیش از آن که متناقض باشند، شدیداً جداناپذیرند، هریک تلویحاً بر دیگری دلالت می‌کنند و هریک از ابتدا از وجود دیگری خبر می‌دهند. قبلاً در اندیشه‌های دکارت، حرکت در مجموعه‌های متنوع، نسبتاً کمیت‌سنجی شده است، ولی در کل جهان کمیت حرکت به طور مطلق وجود دارد. سینما این ارتباط را که برای ایجاد ژرف‌ترین لحظاتش ضروری است، دوباره کشف می‌کند. از یک سو نما به طرف مجموعه‌های قاب‌بندی شده هدایت می‌شود و حد اعلای حرکت نسبی را بین عناصرش نشان می‌دهد. از سوی دیگر به طرف کلیتی تغییرپذیر هدایت می‌شود که تغییرش با حداکثر مطلق حرکت بیان می‌شود. تفاوت صرفاً بین هر ایماژ به خودی‌خود (قاب‌بندی) و رابطه‌ی بین ایماژها (مونتاژ) نیست. حرکت دوربین با قاب‌بندی مجدد ایماژهای فراوانی را در چارچوب یک ایماژ نشان می‌دهد. هم‌چنین به ایماژی مجرد توان می‌دهد تا کل مجموعه را بیان کند. این موضوع به طور اخص در آثار گانس آشکار است. وی به نحوی توجیه‌پذیر با غرور می‌گفت که در ***ناپلئون*** دوربین را نه تنها از قید پایه‌هایش بر زمین، بلکه از قید رابطه با انسانی که آن را حمل می‌کند نیز رهانیده است: پس آن را بر پشت اسب گذاشت، مانند یک اسلحه آن را پرتاب کرد، هم‌چون توپی آن را چرخاند و درحال پیچ و تاب خوردن، به اعماق دریا فرستاد. با وجود این، بررسی‌های قبلیمان که آن‌ها را مرهون بورچ هستیم، هنوز معتبرند: حرکت دوربین در آثار اغلب کارگردان‌هایی که در این نوشتار راجع‌به آن‌ها صحبت کردیم، هم‌چنان در لحظات مهم و قابل توجه به کار می‌رود. گرچه حرکت صرف و معمولی درواقع برای تداوم نماهای ثابت

است. مونتاژ در هر دو حالت نما وجود دارد: درحالتی که نما در مجموعه‌ای از قاب‌بندی به چشم می‌خورد و به توالی ایماژها بسنده نمی‌کند، بلکه حرکت نسبی را در سکانسی نشان می‌دهد که در آن، واحد اندازه‌گیری تغییر می‌یابد. هم‌چنین درحالتی که تمامیت فیلم مدنظر است و توالی نماها فی‌نفسه رضایت‌بخش نیست، ولی مونتاژ خود را در حرکت مطلق نشان می‌دهد، حرکتی که اکنون باید ماهیت آن را کشف کنیم.

کانت گفت تا جایی که واحد شمارشی اندازه‌گیری یکدست باشد، می‌توان به آسانی، ولی صرفاً به شکل انتزاعی، تا بی‌نهایت پیش رفت. از طرف دیگر وقتی واحد اندازه‌گیری تغییرپذیر باشد، قوه‌ی تخیل به سرعت در مقابل محدودیت می‌ایستد و ورای سکانسی کوتاه، دیگر نمی‌توانند مجموعه‌ای بزرگ یا حرکات متوالی را دریابد. با وجود این، روان از سر ضرورت باید مجموعه‌ای از حرکات در طبیعت یا جهان را در قالب کلی‌اش درک کند. مورد دوم همان چیزی است که کانت استعلای ریاضی (mathematical sublime) می‌نامد: قوه‌ی تخیل، خود را وقف درک حرکات نسبی می‌کند و در انجام این کار و تبدیل واحدهای اندازه‌گیری، به سرعت قوای خود را تحلیل می‌برد. ولی اندیشه باید به جایی برسد که ورای حد تخیل است، به جایی که مجموعه‌ای کلی از حرکات، حداکثر مطلق حرکت و حرکت مطلق وجود دارد؛ جایی که قیاس‌ناپذیر یا غیرقابل اندازه‌گیری، بسیار عظیم و گسترده است؛ جایی که سایبان بهشت یا دریای بی‌انتها وجود دارد. این دومین وجه زمان است: دیگر زمان حال به صورت وقفه نمی‌گذرد، بلکه اساساً گستره و عظمت آینده و گذشته را می‌یابد. زمان، دیگر نمایانگر توالی رویدادها نیست، بلکه نمایانگر هم‌زمانی و تقارن است (زیرا هم‌زمانی کم از توالی ندارد، جزیی از زمان و زمان در کلیت آن است.) این آرمان هم‌زمانی است که همواره سینمای فرانسه را درست مانند نقاشی، موسیقی و حتی ادبیات، ملهم و مسحور کرده است. البته می‌توان باور کرد که گذر از وجه اول و رسیدن به وجه دوم محتمل است: آیا توالی مطلق نیست و (صرف‌نظر از آن که به نحو فزاینده‌ای شتاب بگیرد یا بی‌نهایت کش بیاید) محدودیت‌های خاص خود را ندارد؟ به همین معناست که اپستاین از «توالی سریع زاویه‌دار» صحبت می‌کند که به سمت چرخه‌ی کاملی از هم‌زمانی ناممکن گرایش دارد.

مکتب فرانسه به همان اندازه برای ایماژ ذهنی اهمیت قایل بود که سینمای اکسپرسیونیسم آلمان؛ هرچند روش آن‌ها با هم تفاوت داشت

ورتف یا درواقع فوتوریست‌ها شاید در این باره صحبت کرده باشند. به هر صورت در مکتب فرانسه نوعی دوگانگی بین این دو وجه وجود دارد: حرکت نسبی جزو محتوای اثر است و صحنه‌هایی را توصیف می‌کند که می‌توان آن‌ها را تشخیص داد یا طوری ساخت که با قوه‌ی تخیل بتوانند با مخاطب ارتباط برقرار سازند، درحالی که حرکت مطلق جزوی از روح اثر است و ویژگی روانی کل آن را بیان می‌کند که تغییرپذیر است. پس نمی‌توان با استفاده از واحدهای اندازه‌گیری از یک وجه گذشت و به وجهی دیگر رسید (فرقی نمی‌کند که واحد اندازه‌گیری بزرگ یا کوچک باشد) بلکه با به کارگیری چیزی غیر قابل اندازه‌گیری یا افزوده (برتر) نسبت به تمام واحدهای اندازه‌گیری میسر است. این نکته را تنها روانی متفکر می‌تواند مجسم سازد. نوئل بورچ، در *پول ساخته‌ی لربیه*، مورد خصوصاً جالبی از این ساختار کلی زمان را که لزوماً اندازه‌ناپذیر است شناسایی کرده است. به هر روی شتاب دادن یا کاهش شتاب در حرکت نسبی، نسبیت اساسی در واحدهای اندازه‌گیری و ابعاد دکور نقش تفکیک‌ناپذیری دارند، ولی آن‌ها وجه دیگر را همراهی یا تعیین می‌کنند، نه آن‌که خودبه‌خود عمل انتقال بین این دو را انجام دهند. دوگانگی شیوه‌ی فرانسوی، تفاوتی را بین ابعاد روحانی و مادی حفظ می‌کند، درعین‌حال مکمل بودن آن‌ها را نیز نشان می‌دهد: این موضوع نه فقط در آثار گانس، بلکه در فیلم‌های لربیه و خود اپستاین نیز دیده می‌شود. اغلب اشاره شده که مکتب فرانسه به همان اندازه برای ایماژ ذهنی

اهمیت قایل بود که سینمای اکسپرسیونیسم آلمان؛ هرچند روش آن‌ها با هم تفاوت داشت. درواقع به نحوی شسته و رفته دوگانگی و مکمل بودن این دو، شرایط را خلاصه می‌کند: از یک سو حداکثر نسبی در حرکت را از طریق پیوستن حرکت جسمی تکثیر می‌کند که می‌خواهد حرکت اجسام را نشان بدهد، ولی از سوی دیگر تحت این شرایط، حداکثر مطلق در کمیت حرکت را در پیوند با روانی مستقل نشان می‌دهد که از جسم برتر است و آن را فرا می‌گیرد. هم‌چون مثلاً در صحنه‌ی ستایش شده‌ای از *الدورادو* که رقص را با وضوح ملایم نشان می‌دهد. گانس بود که این روحانیت و دوگانگی را به سینمای فرانسه آورد. می‌توانیم این دو وجه مونتاژ را آشکارا در آثارش ببینیم. در اولین مورد که او ادعا نمی‌کند آن را ابداع کرده است، ولی زمان فیلم را کنترل می‌کند، حرکت نسبی قاعده‌اش را در «مونتاژ عمودی متوالی» پیاده می‌کند: نمونه‌ی معروف مونتاژ شتاب گیرنده در فیلم *چرخ* و بار دیگر در *ناپلئون* است. اما حرکت مطلق با شکل کاملاً متفاوتی تعریف می‌شود که گانس آن را «مونتاژ افقی هم‌زمان» می‌نامد و دو شکل اصلی‌اش را در *ناپلئون* می‌توان دید: از یک طرف می‌توان به ابداع پرده‌ی سه‌گانه و پلی ویژن، و از سوی دیگر به استفاده‌ی اصیل از فوق احساس‌ها (super impressions) اشاره کرد. با سوپر ایمپوز کردن شمار فراوانی از این فوق احساسی‌ها (گهگاه تا شانزده تا) و از طریق ارایه‌ی تغییرات اندکِ زمانی بین آن‌ها، با افزودن بعضی و جابه‌جاکردن سایرین، گانس کاملاً آگاه بود که بیننده نخواهد دید چه چیزی سوپر ایمپوز می‌شود: قوه‌ی تخیل پشت سر گذاشته و اشباع می‌شود و سریعاً به آخرین حد خود می‌رسد، ولی گانس می‌خواهد تمام این فوق احساس‌ها بر روان بیننده تأثیر بگذارند، آن هم بر شکل‌گیری ریتمی از ارزش‌های افزوده و کاسته که به روان، ایده‌ی کلیت را به منزله‌ی احساسی از اندازه‌ناپذیری و عظمت می‌دهد. گانس با ابداع پرده‌ی سه‌گانه هم‌زمان سه وجه از یک صحنه یا سه صحنه‌ی متفاوت را نشان داد و ریتم‌های غیر واپس‌گرا، پدید آورد، ریتم‌هایی که هریک از دو وجه‌شان نقطه‌ی اوج واپس‌گرایی یکی از سوی دیگری است، البته ارزش اصلی آن‌ها مشترک است. گانس با ایجاد اتحاد بین هم‌زمانی فوق احساس و هم‌زمانی احساسِ متقابل حقیقتاً شکلی از ایماژ را به منزله‌ی حرکت مطلق از کلیتی نشان می‌دهد که تغییر می‌کند. این دیگر قلمرو نسبی وقفه‌های گوناگون، شتاب یا کاسته شدن شتاب فیلمی نیست، بلکه قلمرو مطلق هم‌زمانی نورانی است. نور فراگیر می‌شود، کلیت اثر تغییر می‌کند و روح می‌یابد. (مارپیچی عظیم پدید می‌آید که گهگاه مستقیماً در حرکت‌های دوربین گانس و لربیه آشکار می‌شود.) این، همان نقطه‌ی تماس با هم‌زمانی دلانواست.

به‌طور خلاصه، مکتب فرانسه با گانس سینمایی متعالی را ابداع کرد. ترکیب‌بندی حرکت ـ ایماژها همواره دو وجه به ایماژ زمان می‌دهد: زمان در حالت وقفه و زمان در حالت کلی. زمان درحال صورت‌های گوناگونی می‌یابد و در گذشته و آینده به عظمت می‌رسد مثلاً در *ناپلئون* ساخته‌ی گانس، ارجاعات پیوسته‌ای به مردی می‌شود که خبر وی از مردم است، به سرباز نیروی ویژه قدیم و هم‌چنین به آشپز. پس شاهدی ساده‌دل حضور دارد که وقایع حماسی را در قالب عظمتی نشان می‌دهد که بازتاب آینده و گذشته است. متقابلاً فیلم‌های رنه کلر همواره به شکلی جذاب و جادویی کلیت زمان را نشان می‌دهند که در مقابل حالات گوناگون زمان حال، پیش می‌رود. چیزی که بدین‌طریق در مکتب فرانسه نمود یافت، روشی جدید برای تجسم دو نشانه‌ی زمان بود؛ وقفه تبدیل به واحدی شمارشی متغیر و متوالی می‌شود، واحدی که با سایر عوامل رابطه‌ای متری برقرار می‌کند. در هر مورد بیشترین کیفیت نسبی حرکت در محتوای اثر و در تخیل را تعیین می‌کند. کلیت اثر هم‌زمان، غیرقابل اندازه‌گیری و عظیم می‌شود که تخیل را ضعیف و ناتوان می‌سازد و محدودیت‌هایش را به رخ می‌کشد. پس روحی از اندیشه‌ی ناب، کمیت حرکت مطلق پدید می‌آید که تاریخ کلی یا تحول جهان خود را بیان می‌کند. این دقیقاً همان استعلای ریاضی کانت است. این مونتاژ، این مفهوم از مونتاژ به منزله‌ی فرایندی روحانی ـ ریاضی، روانی ـ گسترده یا شاعرانه ـ کیفی توصیف شد. (اپستاین درباره‌ی

lyrosophy سخن گفت.) می‌توان مکتب فرانسه را نکته به نکته در تضاد با اکسپرسیونیسم آلمان قرار داد. آن‌ها به جای به «حرکت بیشتر!» از «نور بیشتر!» استفاده کردند. حرکت نیز به کار می‌رفت ولی در خدمت نور عمل می‌کرد تا آن را درخشان سازد، تا ستارگان را خلق و نابود کند، انعکاس‌ها را تکثیر دهد و آثاری نورانی به جا بگذارد. همان‌طور که در صحنه بزرگ موزیک هال در فیلم *وود ویل* ساخته‌ی دوپون یا در صحنه رویای فیلم *آخرین خنده* اثر مورناو دیده می‌شود. البته نور، حرکت است و حرکت ـ ایماژ، و هم‌چنین نور ـ ایماژ دو روی یک سکه هستند و ظاهر مشابه‌ای دارند. ولی نور به منزله‌ی حرکت عظیمی که پخش می‌شود، بسیار متفاوت با شیوه‌ای که در اکسپرسیونیسم (در حکم حرکتی بالقوه نیرومند که از حیث نیرو بی‌نظیر است) نمایش داده می‌شود. این درواقع هنری کینه‌تیک و انتزاعی (در آثار ریشتر، روتمن) است، ولی کیفیت فراگیر، جابه‌جایی در فضا مانند سیاره‌ی عطارد است که به طور غیرمستقیم معیار ظهور یا سقوط این کمیت نیرومند است. دیگر نور و سایه حرکتی جایگزین را به صورت گسترده شکل نمی‌دهند و تضاد نیرومندی پدید می‌آورند که مراحل متعددی دارد.

در درجه‌ی نخست، قدرتِ مطلق نور در تضاد با تاریکی قرار می‌گیرد. تاریکی نیز قدرتی همان‌قدر بی‌نهایت است که بدون آن، نور نمی‌تواند خود را تجلی دهد. نور با تاریکی تضاد پیدا می‌کند که خود را تجلی دهد. پس بدین‌ترتیب نه دوگانگی وجود دارد و نه نوعی دیالکتیک، زیرا خارج از هر نوع وحدت و تمامیت سازمند قرار می‌گیریم، تضادی بی‌نهایت، چنان که در آثار گوته و رمانتیک‌ها دیده می‌شود. نور بدون تیرگی یا چیزی که در تضاد با آن قرار می‌گیرد و رؤیت پذیرش می‌کند، هیچ نخواهد بود یا حداقل نمی‌تواند تجلی یابد. پس ایماژ تصویری بین دو خط مورب یا دندانه‌دار تقسیم می‌گردد و باعث می‌شود که نور نشان از «نیمه‌ای سایه‌دار و ملال‌انگیز» بدهد، همان‌طور که والری می‌گوید. موضوع صرفاً تقسیم ایماژ یا نما نیست، آن‌طور که قبلاً در *همونکلوس* ساخته‌ی ریپرت یا در آثار لانگ و پابست دیده شده است. هم‌چنین تلفیقی از مونتاژ هم در فیلم در

فاوست

آستانه‌ی سال نو ساخته‌ی پیک دیده می‌شود که تیرگی محله‌های مخروبه را در تضاد با روشنایی هتلی مجلل نشان می‌دهد. یا در *طلوع* اثر مورناو و روشنایی شهر در تضاد با تیرگی باتلاق قرار می‌گیرد. در دومین مکان، رویارویی دو نیروی مطلق به نقطه‌ی صفری می‌انجامد. نور در پیوند با این‌ها درجه‌بندی معینی دارد. نقش نور به نحوی تأثیرگذار این است که برای نفی سیاهی وارد عمل شود. کارکرد فوق به منزله‌ی نیرو، کمیتی نیرومند تعریف می‌شود. به همین علت، حرکت نیرومند جدا از تنزل است. (حتی اگر تنزلی واقعی باشد که تنها درجه‌ی فاصله نور از نقطه‌ی صفر را بیان می‌کند). صرفاً این ایده مطرح می‌شود که تنزل، درجه‌ای را اندازه می‌گیرد که کمیت نیرومند افزایش می‌یابد و حتی در قوی‌ترین حالت خود نور طبیعی تنزل می‌کند و هم‌چنان رو

به تنزل می‌رود. پس ایده‌ی تنزل لزوماً باید تحقق یابد و تبدیل به تنزلی واقعی یا مادری نزد پدیده‌های انفرادی شود. نور صرفاً در یک حالت، تنزلی آرمانی دارد، ولی آفتاب واقعاً تنزل می‌کند: چنین رخدادی که برای روان فردی پیش می‌آید و در حفره‌ای سیاه گرفتار می‌آید، در سینمای اکسپرسیونیسم نمونه‌های گیج‌کننده‌ای دارد.

درحالی که لانگ (در متروپلیس)، ظریف‌ترین نوع سایه روشن را به کار گرفت مورناو متضادترین اشعه‌ها را مورد توجه قرار می‌داد

(سقوط مارگارت در *فاوست* اثر مورناو، یا قهرمان فیلم *آخرین خنده* که حفره‌ای سیاه در دستشویی هتل بزرگ او را درکام خود فرو می‌برد به علاوه باید به فیلم *لولو* اثر پابست اشاره کرد.) در این‌جا دیدیم که چگونه نور با درجه‌بندی بالا (سفید) و درجه‌ی صفر (سیاه) درگیر روابطی عینی می‌شوند که یا به تضاد یا به تلفیق می‌انجامد. چنان که قبلاً مشاهده کردیم این سلسله‌ی متضاد و کلی از خطوط سیاه و سفید، اشعه‌های نور و لبه‌های سایه است: دنیایی از طرح‌های شیبدار و راه‌راه که می‌توان آن را در دکورهای رنگ و روغنی فیلم *دفتر دکتر کالیگاری* ساخته روبر وینه مشاهده کرد، ولی در *نیبلونگن‌ها* اثر لانگ ارزش‌های نورانی کامل خود را می‌یابد (مثلاً نور در بوته‌های به هم تنیده‌ی زیر درختان یا ردیف چراغ‌ها از پشت پنجره). حالتِ دیگرِ آن سلسله‌ای ترکیب شده از سایه روشن و تغییر شکل مداوم تمام درجات آن است که «جریانی سیال از درجات نوری مختلف ارایه می‌دهد که مدام یکدیگر را دنبال می‌کنند.» وگنر، و بالاتر از همه مورناو، استاد به کارگیری این فرمول بودند. درواقع کارگردان‌های بزرگ می‌توانستند کارشان را با توجه به هر دو حالت پیش ببرند. درحالی که لانگ (در *متروپلیس*)، ظریف‌ترین نوع سایه روشن را به کار گرفت مورناو متضادترین اشعه‌ها را مورد توجه قرار می‌داد: در *طلوع* صحنه‌ای که طی آن به جست‌وجوی زن غرق شد بر می‌آیند با رگه‌هایی درخشان از نور چراغ‌های دستی بر آب‌های سیاه شروع می‌شود و ناگهان تبدیل به سایه روشن‌هایی می‌شود که تنالیته‌ی خود را در کل مسیر گسترش می‌دهد. اشتروهایم سعی داشت کارش متفاوت با اکسپرسیونیسم باشد (خصوصاً با مفاهیمی که از زمان و سقوط روان انسانی داشت)، با این همه پرداخت خاص خود را نسبت به نور اِعمال می‌کرد و مانند لانگ و حتی مورناو در استفاده از هنر نوپردازی ژرفا نشان می‌دهد؛ گهگاه این موقعیت در رگه‌های روشنایی میخانه‌های نورانی دیده می‌شود. چنان که (در فیلم *همسران ابله*) پنجره‌های کرکره‌دار نیمه باز بر تخت‌خواب و چهره و شانه‌های زنی خفته سایه می‌افکنند. گهگاه نیز در منتها درجه‌ی سایه روشن با نورپردازی از پشت و کار با نماهایی جلوه می‌کنند که از وضوح ملایمی برخوردارند، هم‌چون صحنه‌ی شام در فیلم *ملکه کلی*. در تمام این موارد، سینمای اکسپرسیونیسم خود را از قید اصل ترکیب‌بندی سازمند رها می‌کند، اصلی که گریفیث ارایه کرد و اغلب کارگردان‌های دیالکستی شوروی آن را گسترش دادند. ولی روش گسست آن‌ها با مکتب سینمای فرانسه کاملاً تفاوت داشت. در سبک اکسپرسیونیسم، روش کار دقیقاً در کمیت حرکت تجلی نمی‌کند، بلکه در نوعی زندگی تیره و باتلاقی نمود می‌یابد که همه چیز در آن فرو می‌رود، صرف‌نظر از آن‌که سایه‌ها آن را رگه‌رگه کند یا در مه فرو برود. نوعی زندگی ناسازمند، نوعی زندگی هولناک که نسبت به معرفت و محدودیت‌های سازمان جسم بی‌اعتناست، اولین اصل اکسپرسیونیسم به شمار می‌رود که برای کل طبیعت و روح ناآگاهی که در تاریکی گم می‌شود دلالت‌گر است. در نوری که به تیرگی می‌گراید از این دیدگاه مواد طبیعی و آفریده‌های مصنوعی، از شمعدانی‌ها و درختان گرفته تا توربین و خورشید، دیگر هیچ تفاوتی ندارند. دیواری که حس زندگی دارد ترسناک است، ولی وسایل آشپزخانه صندلی‌ها، خانه‌ها و بام‌هایشان نیز درب و داغان و ریخته و پاشیده هستند. سایه‌های خانه‌ها مردی را تعقیب می‌کنند که در خیابان می‌دود. در تمام این موارد این جنبه‌های مکانیکی نیست که در تضاد با جنبه‌های سازمند قرار می‌گیرند.

نکته‌ای حیاتی وجود دارد که قبل از شکل‌گیری عنصر سازمند دیده می‌شود و موجودات زنده و غیرزنده به یک اندازه از آن برخوردارند تا حدی که خود را به نقطه‌ی زندگی و نوعی زندگی می‌رسانند که خود را در تمام جنبه‌ها مستتر می‌کنند. حیوان به همان اندازه که زندگی یافته است، عنصر سازمند را از دست داده است. اکسپرسیونیسم می‌تواند داعیه‌ی شباهت با کینه‌تیک ناب را داشته باشد. این حرکتی تند و خشن است که به طرح سازمند و به طرح‌های افقی و عمودی، وقعی نمی‌نهد و رشته‌ای که پی می‌گیرد، خطی همواره شکسته است. هرگونه تغییری در مسیر، هم‌زمان قدرت موانع آن و نیرویی ناشی از حالتی جدید را نشان می‌دهد و به طور خلاصه نمایانگر تبعیت از گستره‌ی عظمت است. و ورینگر اولین نظریه‌پردازی بود که اصطلاح اکسپرسیونیسم را ابداع و آن را در تضاد با قدرت حیاتی در بازنمایی سازمند تعریف کرد. او خط تزیینی گوتیک یا شمال اروپایی را احیا کرد، خط شکسته‌ای که هیچ طرحی ندارد تا بتوان از طریق آن شکل و پس‌زمینه را متمایز کرد؛ گاه آن‌ها را به ورطه‌ای لایتناهی می‌کشد که خود در آن رنگ می‌بازد، گاه آن‌ها را در قالب بی‌شکلی می‌چرخاند و به سمت نوعی تشنج آشفته تغییر جهت می‌دهد. پس ماشین‌آلات، رُبات‌ها و عروسک‌ها دیگر ساز و کارهایی نیستند که به کمیت حرکت اهمیت بدهند یا آن را تأیید کنند، بلکه خوابگردها، آدم‌های ماشینی یا گولِم‌ها (غول‌ها) هستند که عظمت زندگی غیر سازمند را بیان می‌کنند؛ نه صرفاً *گولِم* ساخته‌ی وگنر، بلکه فیلم ترسناک‌های گوتیک دهه‌ی سی، مثلاً *فرانکنشتاین* و *عروس فرانکنشتاین* اثر ویل و *آدم ماشینی* سفیدساخته‌ی هالپدن نیز چنین حال و هوایی دارند. در سینمای اکسپرسیونیسم، هندسه در قیاس با مکتب فرانسه از حقوق خاص خود محروم نشده است، زیرا (حداقل مستقیماً) از همکاری با عواملی که کمیت گسترده را پدید می‌آورند و روابط متری که حرکت منظم در فضایی یکنواخت انجام می‌دهد، آزاد شده‌اند. این، هندسه‌ای گوتیک است و به عوض آن که فضا را توصیف کند، آن را می‌سازد: دیگر نه با اندازه‌گیری، بلکه با گستردن و افزودن پیش می‌رود. خطوط ورای تمام اندازه‌ها گسترده می‌شوند تا با هم تلاقی کنند، درحالی که نقاط گسست آن‌ها باعث ایجاد تراکم‌هایی می‌شود. شاید این تراکم ناشی از نور یا سایه باشد، درست همان‌طور که گسترش می‌تواند ناشی از سایه یا نور باشد. لانگ تداوم‌های نورانی گمراه کننده‌ای ابداع می‌کند که بیانگر تحولاتی عظیم در کلیت اثر هستند.

لانگ تداوم‌های نورانی گمراه کننده‌ای ابداع می‌کند که بیانگر تحولاتی عظیم در کلیت اثر هستند

این هندسه‌ی پرسپکتیوی (دورنمایی) و خشنی است که از طریق فرافکنی و گسترش سایه با پرسپکتیوهای مورب عمل می‌کند. خطوط مورب و خطوط مورب متقاطع گرایش دارند تا جای خطوط افقی و عمودی را بگیرند، مخروط جانشین دایره و کره می‌شود و زوایای دقیق و مثلث‌های شفاف، جای خطوط منحنی یا خطوط مستطیل (درهای اتاق کالیگاری، سه‌گوشی‌ها و کلاه‌های گولم) را می‌گیرند. اگر معماری شکوه‌مند لربیه را با معماری فیلم‌های لانگ (*نیبلونگن‌ها*، *متروپلیس*) مقایسه کنیم، می‌بینیم که چگونه لانگ با گسترش خطوط و نقاط تراکم کار می‌کند که اکنون صرفاً به طور غیرمستقیم در قالب روابط متری ترجمه می‌شوند. و اگر جسم انسان مستقیماً وارد «این مجموعه‌های هندسی» شود، اگر «عامل اصلی در این معماری» وجود داشته باشد، علت دقیقاً این نیست که «سبک‌گرایی انسان را به صورت عامل مکانیکی تغییر شکل می‌دهد.» این فرمول با مکتب فرانسه بیشتر سازگار است، زیرا همه‌ی تفاوت‌های بین عناصر مکانیکی و انسانی درهم حل شده‌اند، اما این زمان، موضوع به نفع زندگی بالقوه و ناسازمند موجودات تمام می‌شود. در تضاد با سیاه و سفید یا حالات گوناگون سایه روشن، شاید بتوان گفت که سفید تیره، و سیاه ملایم‌تر شده است گویی این دو درجه در نقاطی آنی از تراکم درک شده‌اند که مطابق با ظهور رنگ در نظریه‌ی گوته است: آبی در حکم سیاهی که روشن‌تر شده

است، زرد به منزله‌ی سفیدی که تیره شده است. علی‌رغم تلاش‌های گریفیث و ایزنشتاین در ساختن فیلم‌های تک رنگ و حتی چند رنگ، بی‌تردید اکسپرسیونیسم طلیعه‌دار رنگ‌پردازی واقعی در سینما بود. گوته دقیقاً توضیح داد که این دو رنگ اصلی (زرد و آبی به منزله‌ی درجات رنگ) در *حرکت عظمت‌گرا* به هم می‌پیوندند و هر دو رنگ با نوعی بازتاب سرخ‌فام توأم هستند. تشدید درجات رنگ شبیه جان گرفتن این دو رنگ است. انعکاس سرخ‌فام از تمام مراحل تشدید شامل درخشش، براق بودن، تلألو، جرقه زدن، تأثیر هاله مانند، نور چراغ مهتابی و نور فسفری می‌شود. تمام این وجوه بر آفرینش ربات در فیلم *متروپلیس* دخیل هستند، هم‌چون موردی مشابه نزد فرانکنستاین و عروسش. از این کارگردان‌ها اشتروهایم ترکیب‌های خارق‌العاده‌ای می‌آفرینند و مخلوقات جاندارش (اشرار یا قربانیان بی‌گناه) را به نحو مشابه‌ای در آن جای می‌دهد. پس بنابر تحلیل لوته آیسنر در صحنه‌ی شام فیلم *ملکه کلی* دختر باهوش فیلم، بین دو منبع نور قرار می‌گیرد، یکی نور شمع‌هایی که بر روی میز مقابل چهره او می‌درخشند و دیگری نور آتش در شومینه که در پشت سر او قرار دارد و اطرافش را با هاله‌ای نورانی احاطه کرده است. (پس او بسیار گرمش می‌شود و کتش را در می‌آورد...) ولی استاد واقعی این صحنه‌ها مورناوست که هم‌زمان ورود شیطان و خشم خداوند را اعلام می‌کند. درواقع گوته آشکارا نشان می‌دهد که تشدید دو وجه رنگی (زرد و آبی) در مقابل بازتابی سرخ‌فام، به منزله‌ی تأثیری که درخشش را افزایش می‌دهد، آن‌ها را همراهی می‌کند. اما رنگ سومی هم پدید می‌آید که سرخ تند است و رنگ‌آمیزی را به اوج می‌رساند. این رنگ مستقل، کاملاً ملتهب شده است یا شعله‌ی رنگی شدید را دارد، چنان که جهان و مخلوقاتش را می‌سوزاند. گویی عظمت در شکل محدود خود، در اوج عظمت‌گرایی جلوه کرده است. گویی نقطه‌ی آغازی پر انفجار بی‌نهایت بوده است. بی‌نهایت خود را محدود به نهایت نکرده است که در این شکل، هم‌چنان کارایی خود، به وضع اول برمی‌گردد. درواقع روح طبیعت را رها نکرده است و به کل زندگی غیر سازمند جان می‌دهد، ولی صرفاً خود را در قالب روح شر یافته و باز می‌یابد، روحی که طبیعت را در کل می‌سوزاند. این، حلقه‌ی شعله‌وری از اهریمن است که در *گولیم* اثر وگنر و *فاوست* ساخته‌ی مورناو احضار شده است و مانند تل هیزمی است که فاوست در مراسم مرگ خود می‌بیند. در فیلم وگنر سر فسفری شیطان با چشمان غمگین و تهی نمود می‌یابد. این همان سر شعله‌ور مابوزه و مفیستوست. این‌ها لحظات استعلایی‌اند، لحظاتی که بی‌نهایت، در قالب روح شریر دوباره کشف می‌شود: خصوصاً در فیلم مورناو، یعنی *نوسفراتو*، صرفاً از تمام وجوه سایه روشن، نورپردازی از پشت و زندگی غیر ـ سازمند سایه‌ها گذر نمی‌کند. او صرفاً تمام لحظاتی را خلق نمی‌کند که رنگ سرخ بازتاب دارد، بلکه وقتی به نوری قدرت‌مند در نقطه‌ی اوج می‌رسد (سرخ ناب) از پس زمینه سایه‌دارش منفک می‌شود و عمیقاً حتی از ژرفایی مستقیم در پیش زمینه بیرون می‌زند. این موقعیت به او حسی از قدرت مطلق می‌دهد که فراسوی شکل دوبعدی اوست.

این استعلای جدید همان مورد مشابه در مکتب فرانسه نیست. کانت دو نوع استعلا را از هم متمایز کرد: ریاضی و پویا، عظیم و قدرت‌مند، غیرقابل اندازه‌گیری و شکل‌ناپذیر. هر دو نوع امکان داشتند تا ترکیب سازمند را تجزیه کنند؛ اولی با رفتن به فراسوی آن و دومی با درهم شکستن آن. در استعلای ریاضی واحد گسترده‌ی اندازه‌گیری تغییرات آن قدر بزرگ است که قوه‌ی تخیل دیگر نمی‌تواند آن را درک کند و در محدوده‌ی خود متوقف و منهدم می‌شود. ولی راه را برای قوه‌ای متفکرانه می‌گشاید که ما را مجبور می‌سازد تا عظمت یا اندازه‌ناپذیر بودن را به صورت کلی تصور کنیم. در استعلای پویا شدت چنان اوج می‌گیرد و به توانی می‌رسد که وجود سازمند ما را مبهوت یا منهدم می‌کند و وحشت در آن پدید می‌آورد، اما قوه تفکری را برمی‌انگیزد که با آن نسبت به چیزی که ما را منهدم می‌سازد احساس برتری می‌کنیم. روحی فرا سازمند در ما بیدار می‌کند که کلاً زندگی ناسازمند موجودات را در سیطره می‌گیرد: پس دیگر نمی‌ترسیم، می‌دانیم که مقصد روحانی ما حقیقتاً

تغییرناپذیر است. طبعاً بنا به سخنان گوته سرخ تند صرفاً رنگ ترسناکی نیست که در آن می‌سوزیم، بلکه والاترین رنگ‌هاست، رنگی است که سایر رنگ‌ها را در بر می‌گیرد و نوعی هماهنگی برتر به منزله‌ی حلقه‌ای رنگی و کلی ایجاد می‌کند. درواقع چیزی است که رخ می‌دهد یا در داستانی که اکسپرسیونیسم برای ما تعریف می‌کند، از وجه استعلای پویا فرصت رخ دادن می‌یابد: زندگی ناسازمند موجودات در آتش به اوج می‌رسد که ما و کل طبیعت را می‌سوزاند و به منزله‌ی روحی شریر یا روح تاریکی عمل می‌کند. ولی این مورد دوم به دلیل آن‌که از ما می‌خواهد خود را کاملاً قربانی کنیم، در روان ما زندگی روحانی و غیرروان‌شناسانه‌ای می‌دمد که دیگر جزو طبیعت یا فردیت سازمندمان نیست؛ بخشی الهی در وجود ماست، رابطه‌ای روحانی برقرار می‌کند که در آن با خداوند به منزله‌ی نور تنها هستیم. پس به نظر می‌رسد که روان بار دیگر به طرف نور عروج می‌کند، اما وجه نورانی را دوباره به خود ملحق کرده است، وجهی که تنزلی آرمانی داشته و بیش از آن‌که بر دنیا مستولی شود در پیشگاه آن به خاک افتاده است. این شعله‌ور شدن تبدیل به امری فوق طبیعی و فراحساس می‌گردد، مثلاً قربانی شدن اِلن در *نوسفراتو* یا مورد *فاوست* یا حتی ایندره در *طلوع* چنین حالتی دارد. در این‌جا می‌توانیم به تفاوت چشم‌گیری اشاره کنیم که بین اکسپرسیونیسم و رمانتیسیسم وجود دارد، زیرا دیگر برخلاف رمانتیسیسم، موردی برای آشتی بین طبیعت و روح وجود ندارد. دیگر روح با طبیعت بیگانه نیست و روح خود را مجدداً در روح تسخیر نمی‌کند. این مفهوم تلویحاً به منزله‌ی تکاملی دیالکتیکی از کلیتی ابراز شد که هم‌چنان سازمند بود. اکسپرسیونیسم صرفاً به طور ریشه‌ای تفکر جهان روحانی را مطرح می‌سازد که شکل‌های انتزاعی مخلوقات نورانی و پیوستگی‌های خاص خود را ایجاد می‌کند، یعنی مواردی که در چشم فردی حساس، گمراه کننده می‌نمایند. این امر، هرج و مرج انسان و طبیعت را در پس‌زمینه قرار می‌دهد یا تقریباً به ما می‌گوید که اگر جهان روحانی را باز نیابیم دچار هرج و مرج می‌شویم و خواهیم شد. نکته‌ی فوق اغلب به خودی‌خود تردیدآمیز بوده است: بخش عمده‌ای از آتش هرج و مرج، موضع برتری دارد یا در زمانی طولانی که پیش‌روست، موفق بیان شده است. به طور اجمال، اکسپرسیونیسم در نقاشی، دنیایی از رنگ سرخ را بر رنگ سرخ می‌گذارد، یکی به مرحله‌ی ترسناک و زندگی ناسازمند موجودات می‌پردازد و دیگری به زندگی متعالی و غیر روان‌شناسانه‌ی روح نظر دارد. اکسپرسیونیسم فریادی دردآلود برمی‌آورد، فریاد دردناک مارگارت یا لولو که نمایانگر وحشت در زندگی ناسازمند است، همان‌طور که گشایش عالمی روحانی شاید توهم‌آمیز باشد.

اکسپرسیونیسم در نقاشی، دنیایی از رنگ سرخ را بر رنگ سرخ می‌گذارد، یکی به مرحله‌ی ترسناک و زندگی ناسازمند موجودات می‌پردازد و دیگری به زندگی متعالی و غیر روان‌شناسانه‌ی روح نظر دارد

ایزنشتاین نیز در آثارش فریادی دردناک برمی‌آورد، ولی شیوه‌اش دیالکتیکی است، به منزله‌ی جهشی کیفی که موجب تکامل کلی می‌شود. کل مجموعه تبدیل به شدتی بی‌نهایت شده است که از تمام درجات گرفته می‌شود، از ورای آتش گذشته است تا صرفاً وابستگی‌های حساس خود به ماده، عنصر سازمند و انسان را بگسلد، خود را از تمام وضعیت‌های گذشته جدا کند و بدین‌ترتیب (مثلاً در فیلم *ریتم‌ها* اثر هانس ریشتر) شکل انتزاعی روحانی در آینده را کشف کند.

پس تاکنون چهار نوع مونتاژ را بررسی کرده‌ایم. حرکت ـ ایماژها هر بار موضوع ترکیب‌بندی‌های بسیار متفاوتی هستند: مونتاژ سازمندِ فعال، تجربی یا نسبتاً تجربی در سینمای امریکا، مونتاژ دیالکتیکی در سینمای شوروی، مونتاژ سازمندِ یا مادی؛ کمیِ روان‌شناسانه‌ی سینمای فرانسه که خود را از مونتاژ سازمند؛ نیرومندِ روحانی، که مکتب آلمان را جدا می‌کند. هم‌چنین زندگی غیر سازمند و غیر روان‌شناسانه را به هم می‌پیوندد. این شیوه‌ها نمایانگر

بینش‌های عظیم فیلم‌سازان و آثار عینیشان هستند. مثلاً نباید فرض کنیم که مونتاژ موازی، شیوه‌ای معین است که همه جا به جز در معنایی کلی، دیده می‌شود، زیرا سینمای شوروی جای آن را با مونتاژ تضادها عوض کرد. هم‌چنین سینمای اکسپرسیونیسم به جای آن، از مونتاژ مغایر استفاده کرد و غیره. سعی کرده‌ایم نشان دهیم که این‌ها انواع گوناگون عملی و نظری مونتاژ، براساس مفاهیم ترکیب‌بندی حرکت - ایماژها هستند. حال فرقی نمی‌کند که این ترکیب‌بندی سازمند، دیالکتیکی، گسترده یا نیرومند باشد. چیزی که بررسی کردیم به اندیشه یا فلسفه‌ی سینما کمتر از تکنیک آن نمی‌پردازد. احمقانه است بگوییم هریک از این نظریه - شیوه‌ها بهتر از دیگری است یا پیشرفت را نشان می‌دهد. (در زمینه‌ی هریک از این‌ها پیشرفت‌هایی صورت گرفته است و عوض آنکه آن‌ها را تعیین کند، از پیش فرض شده می‌داند.) تنها نکته کلی در مونتاژ این است که ایماژ سینمایی را در پیوند با کلیت اثر قرار می‌دهد و زمان به منزله‌ی امری نهایت‌ناپذیر اندیشیده می‌شود؛ پس ایماژی غیرمستقیم از زمان، هم‌زمان در حرکت - تک ایماژ و در کل فیلم ارایه می‌کند. از یک سو زمان حال را به صورت‌های گوناگون نشان می‌دهد و از سوی دیگر، عظمت آینده و گذشته را در بر دارد. چنین به نظرمان آمده است که شکل‌های مونتاژ این دو وجه را به طریقی متفاوت تعیین می‌کنند. زمان حال تغییرپذیر می‌تواند دچار وقفه، جهش کیفی، واحد شمارشی و شدت درجه شود و کلیت اثر می‌تواند تبدیل به کلیتی سازمند، تمامیت دیالکتیکی، تمامیت اندازه‌ناپذیر استعلای ریاضی، تمامیت شدید در استعلای پویا گردد. صرفاً بعدها می‌توانیم به ایماژ غیرمستقیم زمان و احتمالات قیاس‌پذیر زمان - ایماژ مستقیم را شاهد باشیم. فعلاً اگر این موضوع صحیح باشد که حرکت - ایماژ دو سطح دارد، یکی از آن‌ها سطحی است که به صحنه‌ها و بخش‌های آن‌ها گرایش دارد و سطح دیگر به کلیت اثر متمایل است و تحول می‌پذیرد. این همان چیزی است که باید آن را بررسی کنیم: باید حرکت - ایماژ را به خودی‌خود، در تمام حالات و در دو سطحش مدنظر قرار دهیم. ❑

منبع:
Cinema1, The Movement-Image Gilles Deleuze, The Athlone Press, 1983 pp. 24-40