دلیجان

علیه هنر هفتم: آندره‌بازن و طرح دیالکتیکی

دیوید بردول، ترجمه فتاح محمدی

سینما یک هنر ادبی نیست. فرم‌های آن تغییرناپذیر نیست. هر جنبه‌ای که سینما آشکار می‌کند ناگزیر با روان‌شناسی یک دوران پیوند دارد. وقتی شیوه‌های دیگر تفکر رخ می‌نمایند، وقتی تکنیک‌های جدید تکنیک‌های پیشین را به حاشیه می‌رانند، سینما به تبعیت از این تغییرات چهره‌اش تغییر می‌کند.

الکساندر آستروک

کندوکاو در تاریخ سبک‌شناختی که در دوران صامت آغاز شده بود، منجر به طرح‌های تحقیقاتی دامنه‌داری شد. بیش‌تر تاریخ‌شناسان سبک فیلم به پیروی از لوییس ژاکوب و ژرژ سادول، به شرح و بسط جزء به جزء و زدودن نادرستی‌های روایت نخستین [Basic Story] دست زدند، روایتی که اغلب برگرفته از نسخه‌ی معیار [Standard Version] بود. با وجود این، دو طرح تحقیقاتی مهم دیگر نیز وجود داشت. حامیان این طرح‌ها ضمن قبول کلیات نسخه‌ی معیار، در عین حال به وجود مشکلاتی که از

پیشینیان به ارث رسیده بود، آگاهی داشتند. در این طرح‌ها الگوهای تغییر و ثبات شناخته شده در نسخه‌ی معیار آرایش نوینی یافتند. این الگوها به نسخه‌ی معیار اضافه شدند، و روایت جدیدی از علل پیدایش سبک‌ها ارایه دادند. مهم‌تر از همه این‌که این طرح‌های تحقیقاتی مسایل زمان حال را مد نظر داشتند. در آن‌ها، به منظور سازگاری با تحولات سبک‌شناختی‌ای که هم‌زمان به ظهور می‌رسیدند، برخی پیش‌فرض‌های دیرین کنار نهاده شدند.

نخستین بدیلِ تمام عیار در برابر نسخه‌ی معیار را آندره‌بازن و هم‌روزگاران او ارایه کردند. بازن طی دوره‌ای که از اواسط دهه‌ی ۱۹۴۰ تا سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۵۰ ادامه داشت، غنی‌ترین شرح و بسط این طرح را به انجام رسانید.

در فیلم‌سازی تجاری، تقسیم کار و نفوذ تهیه‌کننده، کارگردان را از امکان زدن مُهر سبکِ شخصی خود بر فیلم محروم می‌کرد

با این حال، چیزی درباره‌ی تاریخ فیلم، در قد و قواره‌ی تاریخ اجمالی باردش و برازیلاک نوشت. مقاله‌های او، عمدتاً نوعی ژورنالیسم سطح بالا بودند، بیانیه‌های فی‌البداهه از فیلم‌خانه‌های آن زمان. از این‌رو تأملات او درباره‌ی تاریخ فیلم معمولاً در لابه‌لای سطور مقاله‌هایی که در مورد فیلم‌ها و کارگردان‌های خاصی می‌نوشت، پنهان است. فراگیرترین مطالعه تاریخی بازن، «تکامل زبان سینما» تنها در پایان زندگی او منتشر شد!

باروش و برازیلاک در دوران طلایی سینمای صامت بالیده بودند. بازن که در ۱۹۱۸ به دنیا آمد، فرزند سینمای ناطق بود. او و هم‌روزگارانش به دنبال بازاندیشی مسایل بنیادین سبک فیلم در پرتو تحولات دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بودند. بازن و منتقدان دیگر از بطن فرهنگ سینمایی غنی پاریس پس از جنگ، دست به خلق مفهوم تازه‌ای از فیلم در مقام هنر، زدند، و این مفهوم تازه، الگوی جدیدی از تاریخ سبک را در دامان خود پروراند.

یک آوانگارد جدید

باروش و برازیلاک در فرانسه‌ی اشغال شده، فارغ از غوغای جنگ، تاریخ سینمای خود راکه در ۱۹۳۵ چاپ کرده بودند، روزامد کردند. آن‌ها اکنون می‌توانستند در سایه‌ی فاصله‌ی مناسبی که از فیلم‌های ناطق گرفته بودند، دوران ناطق را با دقت بیش‌تری دوره‌بندی کنند. باروش و برازیلاک در ویراست جدید کتاب خود به سال ۱۹۴۳، انگشت روی دوره‌ای گذاشتند که از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳ دوام داشت و در طی آن برخی فیلم‌سازان دست به تجربیاتی درباره‌ی صدا زدند. پس از ۱۹۳۳ جنبش‌های آوانگارد رو به افول نهادند و هنرمندان و روشنفکران عمدتاً از سینما دوری گزیدند. باروش و برازیلاک بر این باورند که ثبات سبکی دوران ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۹ در بطن فرایند یکنواخت ساخت فیلم ناطق، ادامه یافت. در فیلم‌سازی تجاری، تقسیم کار و نفوذ تهیه‌کننده، کارگردان را از امکان زدن مُهر سبکِ شخصی خود بر فیلم محروم می‌کرد. این دو همنوا با گیلبرت سلدس معتقدند که عمده پیشرفت سینمای ناطق امریکا در ژانرها و دوره‌ها [Cycles] اتفاق افتاده است؛ تنوعات کلیشه‌ای در طرح و توطئه فیلم‌ها جایگزین نوآوری‌های سبکی شد. باروش و برازیلاک بر این باورند که سال ۱۹۳۹، سال آغاز جنگ آیینه تمام نمای اوج این «کلاسی‌سیسم سینمای ناطق است». خلاصه این‌که، بعد از ۱۹۳۳ سبک از تحول بازماند. به نظر می‌رسد که نسخه‌ی جدید تاریخ سینما که با همکاری چند تن نوشته شد (و عنوان «ویراست نهایی» را بر خود داشت) چارچوب کلی نسخه‌ی معیار را برای بازن و هم‌دوره‌های او بسته‌بندی کرده باشد. خلاصه این‌که مشکلی را برای نویسندگان پس از جنگ به ارث می‌گذارد. اگر تکنیک فیلم در حول و حوش سال ۱۹۳۴ از پیشرفت بازماند، چگونه می‌توان تاریخ معاصر [پس از ۱۹۳۴] سبک را نوشت؟

فرهنگ سینمایی فرانسه به‌سرعت پس از تسلیم آلمان بپا خاست. تا پایان سال ۱۹۴۵ تعداد زیادی هفته‌نامه‌های سینمایی انتشار خود را از سر گرفتند. مجله‌ی معتبر ***Revue du cinéma*** که در ۱۹۳۱ به محاق تعطیل افتاده بود، حیات

دوباره یافت، و ***L' ecran francais***، که در زمان اشغال مخفیانه منتشر می‌شد، محل تجمع جدیدی برای روزنامه‌نگاران سینمایی شد. کتاب‌های سینمایی به‌ناگاه شکوفیدند، مهم‌ترین آن‌ها جلدهای اولیه‌ی تاریخ مفصل او و نخستین چاپ کتاب وی ***Histoire du cinema mondial*** (۱۹۴۹) بود، که سرانجام جای کتاب باروش و برازیلاک را گرفت. به‌زودی نشریه‌های بانفوذی چون *کایه‌دو سینما* (در ۱۹۵۱) و *پوزیتیف* (۱۹۵۲) تولد یافتند.

تماشاگران جدیدی نیز پیدا شده بودند. جوانان با اشتیاق عضو سینه‌کلوب‌ها می‌شدند. در ۱۹۵۴ فرانسه به ۲۰۰ سینه کلوب خود با یکصدهزار عضو می‌بالید. احتمالاً مشهورترین آن‌ها *ابژکتیو ۴۹* است، که از سوی بازن با حمایت ژان کوکتو، ریموند کنان، و دیگر چهره‌های مهم شکل گرفت. با احیای جشنواره‌ی ونیز در ۱۹۴۶، و برپایی جشنواره‌هایی در کن، لوکارنو، کارلووی واری، و برلین، فستیوال‌های سینمایی عمده‌ترین رویدادهای جهان به حساب می‌آمدند. در سال‌های پایانی دهه ۱۹۴۰، مردم اروپا فیلم را به عنوان یک هنر بین‌المللی کشف کردند.

فیلم‌های جدید، نقش اصلی را در این رنسانس بازی کردند. سینمادوستان پاریسی فوج‌فوج روی به فیلم‌هایی هالیوودی آوردند که دوره‌ی چهارساله اشغال آلمان از دیدن آن‌ها محروم بودند: *فیلم نوارها*، موزیکال‌های تکنی کالرِ پرشور و جلا، حماسه‌های تاریخی، آثار هیچکاک و پرستن استرجس و مهم‌تر از همه *همشهری کین* (۱۹۴۱) و *آمبرسون‌های باشکوه* (۱۹۴۲) اورسن ولز، *روباهان کوچک* (۱۹۴۱) و *بهترین سال‌های زندگی ما* (۱۹۴۶) از ویلیام وایلر. همزمان با آن‌ها نخستین فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیا، مثل *شهر بی‌دفاع* (۱۹۴۵) و *آلمان سال صفر* (۱۹۴۷) اثر رُبرتو رُسلینی، *واکسی* (۱۹۴۶) و *دزد دوچرخه* (۱۹۴۸) اثر ویتوریو دسیکا، و *زمین می‌لرزد* (۱۹۴۸) ساخته‌ی لوکینو ویسکونتی

و آثار جدید کارگردان‌های نوظهور فرانسوی چون روبر برسون، راجر لینهارت و ژاک تاتی نیز وارد میدان شده بودند. سرانجام سینه‌کلوب‌ها و سینماهای تخصصی فیلم‌های مهم دهه‌ی ۱۹۳۰ را از انبارها بیرون آوردند و نمایش دادند. *نمره‌ی اخلاق صفر* اثر ژان ویگو، *امید* (۱۹۳۹) ساخته‌ی آندره مالرو، و ***une partie de compagne*** (۱۹۳۶) از رنوار همه نخستین بار پس از جنگ به نمایش درآمدند.

تأثیرگذارترین آرای آستروک، آرزوی او به تبدیل‌شدن تصویر متحرک به هنر ظریف خلاقیت شخصی بود، همان‌قدر بی‌واسطه و فوری که قلم رمان‌نویس است

از ایـن اقبال سینمادوستان رویکرد تازه به هنر فیلم سربرآورد. در صفحات مجله‌ها، در بحث‌هایی که در سینه‌کلوب‌ها پس از نمایش فیلم درمی‌گرفت، در کافه‌های کن و ونیز مفهوم جدیدی از ماهیت و تاریخ سینما بالیدن گرفت. آن‌چه novelle critique (نقد نو) خوانده می‌شد (بسیار پیش از «نقد جدید» که ملازم با ساختارگرایی دهه‌ی ۱۹۶۰ بود) منجر به جنگی شد علیه پشتیبانانِ سینمای صامت در مقام هنر هفتم.

برخی خاستگاه‌های نقد جدید به دهه‌ی ۱۹۳۰ برمی‌گردد. دو نمایش‌نامه‌نویس به نام‌های مارسل پاگنول و ساشا گوئیتری، از سینمای ناطق به عنوان وسیله‌ای برای به پرده آوردن تئاتر استقبال کردند. هر دو، زیبایی‌شناسی بلامنازع تصویر صامت را به چالش کشیدند. پاگنول تأکید می‌کرد که «فیلم ناطق هنر ضبط، حفظ و انتشار تئاتر است». او افتخار می‌کرد که *ماریوس* (۱۹۳۰) و *سزار* (۱۹۳۹)، دو فیلم ساخته‌ی وی، به‌شدت متکی بر گفت‌وگو بودند.

گوئیتری از اواسط دهه‌ی ۱۹۲۰ آوانگاردیست‌های صامت را زیر ضرب گرفته بود، عمدتاً به این دلیل که آن‌ها بر رها بودن فیلم از سنت‌های دراماتیک تأکید می‌کردند. نمایش‌نامه‌های گوئیتری که همان‌قدر خشک و عصا قورت داده بودند که آثار پاگنول ساده‌لوحانه و عاطفی بودند، در سراسر دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به روی پرده رفتند. گوئیتری نیز مانند پاگنول متهم به این بود که «تئاتر کنسروی» را تبلیغ می‌کند، اما مشهورترین فیلم او به شکل گستاخانه‌ای، نوآور بود. او به تقریب در سراسر *داستان یک فریبکار* (۱۹۳۶) از صدای خارج از تصویر [Voice-Over] استفاده کرده بود. مفسر همه‌ی گفت‌وگوهای شخصیت‌ها را، بازگو می‌کرد. این تجربه که استوار بر ضبط قبلی باند صدای فیلم و پخش آن در هنگام فیلم‌برداری بود، اولویت تصویر را که آن همه مورد حمایت هواداران دوران صامت بود، تهدید می‌کرد. از نظر گوئیتری، هم‌چنین پاگنول، هدف سینمای ناطق عبارت بود از ترجمان کنش و روان‌شناسی انسان به گفتار. می‌گویند وقتی فیلم‌برداری پیشنهاد کرد که در آغاز یک صحنه دوربین ابتدا نمایی از یک چلچراغ بگیرد و سپس به سوی میز حرکت کند، گوئیتری پاسخ داد: «اما آخر دوست عزیز من، چلچراغ که دیالوگی ندارد.!»

پاگنول و گوئیتری اهل تئاتر، نفوذ چندانی بر منتقدانی که هنوز بر زیبایی‌شناسی فیلم صامت، پای می‌فشردند، نداشتند. صداهای دیگر شوق‌انگیزتر بودند. در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰، راجر راینهارت که از اعضای حلقه‌ی امانوئل مونی‌یر فیلسوف بود، صورت‌بندی زیبایی‌شناسی نوینی از سینمای ناطق را آغاز کرد. او در جریان کار به عنوان تدوینگر به اهمیت صدا پی می‌برد، و درمجله ***Esprit*** که از سوی مونی‌یر منتشر می‌شد، سلسله مقاله‌هایی چاپ کرد که در آن‌ها خواننده با مبانیِ زیبایی‌شناسی فیلم آشنا می‌شد. لینهارت بر این باور بود که گوهر سینما، در رئالیسم آن است، نه در تحریف زیبایی‌شناختی واقعیت.

دیدگاه لینهارت از سوی منابع معتبرتری تقویت شد. آندره مالرو رمان‌نویس چپگرا، به سینما علاقه‌مند شده بود، و قصد داشت *شرایط انسانی* (۱۹۳۳) خود را به فیلم برگرداند، و سرانجام نسخه‌ای از رمان *امید* (۱۹۳۷) را که درباره‌ی جنگ داخلی اسپانیا بود کارگردانی کرد (۱۹۳۹). مالرو در ۱۹۴۰ در مجله‌ی ***Verve*** که اختصاص به هنرهای زیبا داشت، مقاله‌ی تأثیرگذار خود «پیرامون روان‌شناسی سینما»

را چاپ کرد. بحث مالرو درباره‌ی فیلم صامت، وفادار به روایت نخستین بود، اما در عین حال معتقد بود که سینمای ناطق باعث تلاشی فیلم صامت نشد، بلکه آن را به نوع دیگری از هنر تبدیل کرد.

مالرو، در ۱۹۴۷ در *موزه‌ی خیالی* [Le musée imaginaire] عقاید خود را شرح و بسط داد. می‌گفت که آموزه‌ی مدرنیسم آغاز شده که بر اساس آن آفریننده اثر به یاری یک سبک بر واقعیت چیره می‌شود، تنها برای مدت کوتاهی در تاریخ هنر معتبر است. ادعا می‌کرد که سینما وارث سنت دیرپای نقاشی توصیفی است. در حالی که مدرنیسم نقاشی را از مطالبات روایی آزاد کرد، سینما آن نیت‌های تصویری [illustrative] را که از رنسانس تا پایان قرن نوزدهم موضع مسلط داشتند، تحویل گرفت. مالرو بدین ترتیب تلویحی می‌گوید که سینمادوستان در تلاش برای همسو کردن فیلم و مدرنیسم، راه خطا می‌روند. سینمای ناطق صرفاً از طریق جایگاهی که تاریخ هنرهای بصری داشت، به واقعیت متعهد می‌شد.

لینهارت و مالرو، هر دو در حول و حوش سال ۱۹۰۰ به دنیا آمده بودند، و به نسل سادول تعلق داشتند؛ فیلم‌های صامت در یادهای آن‌ها زنده بود. اما برای الکساندر آستروک که در زمان نمایش *خواننده‌ی جاز*، چهارساله بود، سینما معنای ناطق را داشت. مقاله‌های آینده‌بین و گزنده‌ی او در دوران بعد از جنگ، حسرت‌خواری برای کلاسیک‌های ناطق را به سخره می‌گرفت. آستروک اعلام کرد که دنیای فیلم صامت «که در صفحه‌های خشک کتاب‌های تاریخ سینما خفته‌اند، و برخی با بیرون کشیدن آن‌ها از آرشیوها تلاش بیهوده‌ای را برای احیای آن‌ها هدر می‌دهند، برای ما بوی چیزهایی را دارد که مدت‌ها پیش مرده‌اند.»

تأثیرگذارترین آرای آستروک، آرزوی او به تبدیل‌شدن تصویر متحرک به هنر ظریف خلاقیت شخصی بود، همان‌قدر بی‌واسطه و فوری که قلم رمان‌نویس است. این انگاره‌ی دوربین ـ سبک [Camera-stylo] زمینه را برای اندیشه‌ی «مؤلف» فراهم کرد، اندیشه‌ای که در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ در صفحه‌های *کایه دو سینما* با شدت و حدتی استثنایی به‌ظهور رسید. آستروک در مخالفت با مفهوم *نسخه‌ی معیار* (که می‌گفت فیلم به عنوان یک هنر در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ متولد شده است) اعلام می‌کرد که با ظهور رنوار، ولز، و دیگران سینما دیگر نه یک پدیده‌ی تماشایی که «فرمی از بیان [expression] است، و سینمای ناطق اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ و دهه‌ی ۱۹۴۰ امکانات هنری این رسانه را به تمام و کمال بر آفتاب می‌افکند.

مهم‌ترین عضو *نقد نو* [La nouvelle critique] آندره‌بازن بود. او در ۱۹۵۰ چهره‌ی اصلی نقد فیلم در کشور خود شده بود ـ برای اغلب مجله‌ها مطلب می‌نوشت، در مجله‌ی ***La parisien libéré*** نقد چاپ می‌کرد، *اژکتیو ۴۹* و *فستیوال فیلم موديت* را سازماندهی کرد، *کایه* را بنیان نهاد، رییس انجمن منتقدان فیلم فرانسه شد، و کتابی درباره‌ی ولز چاپ کرد. درحالی که لینهارت و آستروک روی به کارگردانی آوردند، بازن جدی‌ترین و دقیق‌ترین پشتیبان پیشنهادهایی شد که نسل جدید در برابر *نسخه‌ی معیار* تاریخ فیلم ارایه می‌کرد.

نویسندگان *نقد نو* سه برنامه‌ی عمده را به پیش بردند. نخست، این باور را که سینما از طریق سبک‌پردازی یا دگردیسی واقعیت نیروی هنری خود را به دست می‌آورد، به زیر ضرب گرفتند. این منتقدان، برخلاف این باور، ادعا می‌کردند که فیلم‌های اخیر گواهی هستند بر قابلیت کاملاً رئالیستی رسانه‌ی فیلم. دوم، اعلام کردند که سینما همانند موسیقی یا نقاشی تجریدی نیست؛ سینما هنر قصه‌گویی است، و نزدیک‌ترین خویشاوندان آن رمان و نمایش‌اند. سرانجام، این منتقدان دهه‌ی چهلی می‌گفتند که زیبایی‌شناسیِ ذوق هنری فیلم صامت، در بیش‌تر موارد سینمای تجاری و مخاطبان آن را از نظر دور داشته است. برخلاف، این منتقدان جوان سینما را به عنوان یک هنر مردمی می‌فهمیدند. آن‌ها بر این باور بودند که هالیوود تجلی‌گاه دستاوردهای عالی است، و «آوانگارد» واقعی، استودیوهای فیلم‌سازی پیشرفته‌ی دوران ناطق هستند. هر یک از این سه اصل، شایسته‌ی بررسی‌های جزیی‌نگرتری است.

در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۴۰ عمدتاً تاریخ‌نویسان و منتقدان

بودند که زیبایی‌شناسی فیلم صامت را تأیید می‌کردند. کارگردانان شوروی مدت‌ها بود که از مونتاژ انقلابی رویگردان شده بودند، لوییس بونوئل، ژاک فدر، کلر، لانگ، و کوکتو روی به تکنیک سنتی‌تر آورده بودند. نویسندگان *نقد نو* با بررسی این وضعیت به این نتیجه رسیدند که زیبایی‌شناسی دوران صامت یک بن‌بست است. لینهارت در ۱۹۴۵ نوشت: «ملاحت‌های تصویر با [ت] بزرگ، ته‌کشیده است» بازن می‌گفت حتی آوانگارد مقدس سورئالیسم و «سینمای ناب» نقش چندانی در تحول سینما نداشته است. سینمای تجربی با تکیه بر تماشاگر نخبه و مقاومت در برابر ماهیت رئالیستی رسانه‌ی فیلم، در خلأ دست و پا می‌زند.

مالرو در مقاله‌ای در مجله‌ی *Verve* سینمای ناطق را نه به مثابه‌ی فیلم صامت به‌علاوه‌ی دیالوگ بلکه به عنوان هم‌آمیزی گزارش عکاسیک با نمایش‌نامه‌ی رادیویی می‌داند، که در آن صدای ضبط‌شده با امکاناتی که در دسترس باند تصویر فیلم صامت است، دستکاری می‌شود. «نسبت فیلم ناطق به فیلم صامت، همانند نسبت نقاشی به طراحی است.» منتقدان بسیاری که پس از جنگ می‌نوشتند، این اندیشه را گسترش دادند. آن‌ها می‌گفتند اشتباه دیدگاه راست‌کیش (اُرتدوکس) این بود که بر سبک‌پردازی واقعیت در فیلم تأکید می‌کرد. نظریه‌پردازان در تلاش برای تبدیل سینما به یک هنر مدرن سبک را بر فراز محتوا نشاندند. نویسندگان *نقد نو*، اما، معتقد بودند که امکانات هنری سینما، دقیقاً در حوزه‌ای نهفته است که پیروان سینمای صامت خوش نمی‌دارند: وفاداریِ بازنمایانه. از نظر این منتقدان جوان پیدایش صدا نشان داد که سینمای صامت به عنوان یک رسانه‌ی هنری چیزی محدود و ناقص است.

احتمالاً تغییرات گسترده‌تر در هنرها، به رویگردان شدن منتقدان پس از جنگ از خلوص‌گراییِ زیبایی‌شناسی دوران صامت کمک کرده است. طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، در حالی که آثار کوبیست و انتزاعی در حال تبدیل‌شدن به هنر موزه‌ایِ رسمی بود، رئالیسم توجه‌ها را به خود جلب می‌کرد. *عینیت نوین* [New objectivity] آلمان و *هنر نازی* رسمی‌ای که به دنبال آن آمد، همراه با پاکسازی تمایلات مدرن «بلشویکی» و «روبه زوال»؛ رئالیسم سوسیالیستی استالین و ریشه‌کنی هنر «منحط» و «واکنشی» از سوی او؛ سبک رسمیِ [State Style] موسولینی؛ «رئالیسم مستند» برشت و پیسکاتور به‌علاوه‌ی سبک *جبهه‌ای* [front style] مردم‌پسند دهه‌ی ۱۹۳۰؛ کوشش‌های نقاشان نئوکلاسیسیست و مکتب پاریس برای پشت سر گذاشتن کوبیسم؛ بازگشت بالتوس، پیکاسو، و بکمن به هنر فیگوراتیو؛ آثار دیوارنگاران [muralists] مکزیکی و پروژه هنری فدرال امریکایی [U.S Federal Art Project] ـ هرجا راکه نگاه می‌کردی هنرمندان چپ، راست، میانه را می‌دیدی که روی به رئالیسم می‌آورند. تبلیغات زمان جنگ نیز در این رویکرد نقش داشت. در پایان دهه‌ی ۱۹۴۰ بحث درباره «رئالیسم اگزیستانسیال» و رئالیسم اجتماعی مورد حمایت شوروی بین نقاشان پاریسی‌ای چون آندره فوگرون و برنارد بوفه داغ بود، در همان حال دعوت سارتر به هنر «متعهد» اغلب به عنوان تقاضا از هنرمند برای شهادت بر زندگی معاصر تلقی می‌شد. به‌علاوه، رواج درباره‌ی فیلم‌سازی نیمه‌مستند در آلمان، فرانسه، ایتالیا، و اروپای غربی، پس از پایان جنگ، بسیاری از منتقدان پیشرو را علیه زیبایی‌شناسی تصویریِ دوران صامت شوراند.

از نظر اصحاب *نقد نو* یکی از نشانه‌های رئالیسم نوین سینمای ناطق، افول مونتاژ بود. در زبان فرانسه مونتاژ، عموماً به معنای تدوین سینمایی است. هرچند از نظر نویسندگان این دوره، مونتاژ در عین حال به معنای نوعی تدوین انتزاعی، مفهومی [Conceptual] و ریتمیک نیز بود. کارگردان از طریق مونتاژ از دل نماهای پراکنده یک کلیت معنادار برمی‌آوُرد. هرچند فیلم‌های صامت شوروی از سوی عده بسیاری به عنوان آثار رئالیستی به حساب می‌آمد (به دلیل استفاده از محل‌های واقعی و نابازیگران)، اما تکنیک تدوین آن‌ها دربردارنده تصنعی‌ترین جنبه‌های مونتاژ بود. روی هم رفته فیلم‌سازان شوروی ثابت کردند که می‌توان صحنه‌ای را صرفاً از طریق کنار هم نهادن جزییاتی که ممکن است هرگز در واقعیت در کنار هم نباشند، خلق کرد. به همین ترتیب «جذبه مونتاژ» ایزنشتین از طریق مجاورت نماها تنها

به خاطر خلق یک فکر (ایده)، واقعیت را غلیظ‌تر می‌کرد. انگاره‌ی دیگری از تدوین بود که دکوپاژ خوانده می‌شد. بازهم دو معنا برای یک اصطلاح: در تولید فیلم، دکوپاژ عبارت است از خردکردن نما؛ یا برنامه فیلم‌برداری، که پیش از فیلم‌برداری تهیه می‌شود. از نظر منتقدان جدید، دکوپاژ در عین‌حال به نوعی از تدوین اطلاق می‌شد که صحنه را تجزیه، و کنش را از نماهای کوتاه برمی‌ساخت. دکوپاژ برخلاف مونتاژ که تکه‌های ناهمگون را کنار هم قرار می‌دهد، یک کلیت فضا زمانی را به منظرهای نزدیک‌تر خرد می‌کند.

مالرو هم مثل باروش و برازیلاک تجزیه فضای تئاتری به‌وسیله گریفیث را «دکوپاژ» می‌نامید. با این حال در سال‌های پس از جنگ، منتقدان فرانسوی، اغلب تدوین فیلم صامت را با مونتاژ و تدوین فیلم ناطق را با دکوپاژ یکی می‌دانستند. مثلاً آستروک می‌گفت که فیلم صامت جلوه‌های شاعرانه‌ی خود را مدیون مونتاژ تصاویر متباین است، درحالی که فیلم ناطق جلوه‌ی شاعرانه را عمدتاً از طریق دکوپاژ کسب می‌کند، تکنیکی که «دیگر نه شاعرانه بلکه تئاتری است، نه یک تقابل زورکی بلکه یک پیوند سازمان‌یافته است.» این امر، یک تغییر مهم در ارزش‌ها را نشان می‌دهد. تاریخ‌نویسان ***نسخه‌ی معیار*** تدوین تجزیه‌ای گریفیث را به عنوان تدوین ضدتئاتری تحسین می کردند، چون این تمهید ضبط «تئاتری» متداوم صحنه را خرد می‌کرد؛ اما اکنون دکوپاژ به خاطر این‌که «تئاتری»تر از مونتاژ است تحسین می‌شد، چراکه به یکپارچگی زمانی و فضایی کنش احترام می‌گذاشت.

بدین ترتیب بخش عمده‌ی رئالیسم سینمای صامت استوار بر تدوین تحلیلی نامحسوس، تدوین مبتنی بر نما / نمای عکس و حرکت دوربین است که از نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ خصلت‌نمای فیلم‌های استودیویی اغلب کشورها بوده است.

رویگردانی از زیبایی‌شناسی راست‌کیش و نشان دادن اقبال خوش به انگاره‌ی رئالیسم بنیادی از رسانه‌ی فیلم، با ایده‌ی بنیادین دومی همراه شد. هرچند ***روایت نخستین*** و ***نسخه‌ی معیار***، به‌طور تلویحی، تحول سبک فیلم را به کار گرفتند تا نیرویی فزاینده در قصه‌گویی را نیز نشان دهند، اما هواداران تندرو ***نسخه معیار***، اغلب این گرایش را به حداقل رسانده و سینما را به عنوان «موسیقی نور» یا «حرکت ناب» (به گونه‌ای که سلدس می‌گفت) تحسین می‌کردند. نویسندگان ***نقد نو***، این رویکرد را با عنوان توهم ناب و ناب‌گرا محکوم می‌کردند. پیدایش صدا، و مرگ آوانگارد صامت نشان داد که غنی‌ترین سنت سینما در قلمرو روایت قرار دارد.

دفاع از سینما به عنوان هنری ذاتاً مردم‌پسند، ناگزیر دفاع از هالیوود را در پی داشت. نویسندگان نقد نو به گوش خوانندگان خود می‌خواندند که دکوپاژ مدرن «تئاتری» در استودیوهای امریکا شکل گرفته است

کلود ـ ادموند ماگنی در کتابش ***دوران رمان امریکایی*** (۱۹۴۸) ردپاهای تأثیر فیلم در رمان امریکا را نشان داد. او معتقد بود که فیلم در اساس یک قصه است، مثل رمان، و می‌گفت که این دو رسانه [رمان و فیلم] از تکنیک‌های یکسانی در سازماندهی زمان و نقطه‌ی دید استفاده می‌کنند. رمان‌نویسان معاصری چون دوس پاسوس و فاکنر آن را درک کرده بودند، و این تمهیدات سینمایی را در تغییر اپیزود به کار می‌گرفتند. ماگنی در همین زمینه، یادآوری می‌کند که فیلم‌های جدید [آن دوران] به خاطر استفاده از فلاش‌بک و روایتگری اول‌شخص بیش‌تر به ادبیات پهلو می‌زنند. بازن، هم‌نظر با ماگنی، می‌گفت که دوران پس از جنگ، یک سینمای «رُمانی» در آثاری چون ***آخرین تعطیلات*** (۱۹۴۸) اثر لینهارت، و ***خاطرات یک کشیش روستا*** (۱۹۵۱) ساخته‌ی روبر برسون به ظهور رسانده است. منتقدان جوان در جریان مخالفت با موضعی که فیلم را به‌مثابه یک هنر خودمختار می‌دانست، به بحث‌هایی رسیدند که در آن‌ها با دقت بی‌سابقه‌ای استفاده‌ی سینمایی از تمهیدات ادبی‌ای چون پرش‌ها [ی زمانی] و فلاش‌بک بررسی می‌شد.

تکنیک‌های رئالیستی دکوپاژ، پیوندهای ساختاری میان سینما و قصه را محکم‌تر کرد. بازن به سادگی می‌گوید: «امروزه ساختن سینما یعنی تعریف یک قصه به زبانی روشن و کاملاً شفاف.» لینهارت با مقایسه‌ی سینمای ناطق پیشرفته، و دوران صامت متکی بر تصویر، نوشت: «همان‌طور که در رمان، نوشتار امری فرعی و اغلب مخل است و نباید به چشم بیاید، در سینما نیز تکنیک‌های دوربین آرام آرام دارند نامریی می‌شوند... تنها ده سال لازم است تا سینما نیرو و ماهیت راستین خود یعنی کافی‌ترین و کامل‌ترین شیوه‌های روایت را به ظهور برساند.» در حالی که طرفداران *نسخه‌ی معیار* بر این باور بودند که هنرمند سینما قصه‌اش را از خلال کاربرد شخصی و کاملاً «شاعرانه» این رسانه تعریف می‌کند، نویسندگان نقد نو بر شباهت‌های بین سبک «نامریی» رایج در سینما و روایتگری نامحسوس در نثرهای موجز، تأکید می‌کردند.

از این ناراست کیش‌تر، اعتقاد راسخ منتقدان جدید به حقی بود که تئاتر بر گردن سینما داشت. آستروک دکوپاژ سینمای ناطق را ذاتاً تئاتری می‌دانست. بازن در مقام موافقت با او می‌گفت: در یک فیلم، تدوین کاری بیش از تأکید بر کنش‌های اصلی و پی‌گیری مسیر بازیگری تئاترگونه ندارد. لینهارت سینما را یک هنر «چند شکلی» می‌دانست و می‌گفت که سینمای صامت باید با رقیب قدیمی خود، تئاتر، همکاری کند. بازن پیش‌تر رفت، و ادعا کرد که اکنون سینما به اندازه‌کافی از ابزارهای خود مطمئن است که بتواند از نمایش‌نامه بدون ترس از برچسب «تئاتر فیلم شده» اقتباس کند. او پاگنول را به خاطر استفاده از لهجه‌ی زیبای میدی [Midi] و دادن اهمیت اصلی به گفت‌وگو، می‌ستود. بازن در یک مقاله بلند و پیچیده اعلام کرد که سینما برای ترجمان قراردادهایی که قلب تئاتر را تشکیل می‌دهند، کاملاً مناسب است.

[از نظر آن‌ها] سینما که ذاتاً رئالیستی بود، و متعهد به قصه‌گویی، در عین حال یک هنر مردمی تمام عیاری نیز بود. لینهارت در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ به هنرمندان «متجدد» به خاطر تجربیات فرمال عجیب و غریب تاخته بود. او معتقد بود که پیروزی جهانی سینما ثابت کرد که مردم عادی می‌توانند به‌سرعت با قراردادهای یک هنر جدید اخت شوند. [از نظر او] روشنفکران بودند که ذائقه‌های محدودی داشتند، چراکه نمی‌توانستند زیبایی‌های گوناگون سینمای مردم‌پسند را ببینند. پانزده سال بعد، بازن در بیانیه‌ی افتتاح سینه کلوب *ایژکتیو* ۴۹، اعلام کرد که آوانگارد صامت به دلیل دست زدن به تجربیات اغراق‌آمیزی که فقط در ادراک معدودی از شیفتگان می‌گنجد، خود را فلج کرده است. او در سراسر دوران فعالیت خود بر این باور بود که تکیه سینما بر ذائقه عامه یکی از منابع سرزندگی آن است.

دفاع از سینما به عنوان هنری ذاتاً مردم‌پسند، ناگزیر دفاع از هالیوود را در پی داشت. نویسندگان *نقد نو* به گوش خوانندگان خود می‌خواندند که دکوپاژ مدرن «تئاتری» در استودیوهای امریکا شکل گرفته است. استروک در ۱۹۴۹ این «کلاسی‌سیسم» یانکی را جمع‌بندی کرد:

> ده سال پس از پیدایش تصاویر ناطق، تکنیسین‌ها [ی هالیوود] صرفه‌جویانه‌ترین و شفاف‌ترین تکنیک‌های ممکن را تکامل بخشیدند. یک فیلم از سکانس‌های پشت سر هم متشکل از ***نمای امریکایی*** [Plan Americain، قاب‌بندی تصویر انسان از زانو به بالا] ساخته می‌شد؛ همراه با چند حرکت دوربین و تبادل مداوم نما و نمای عکس. مونتاژ که پایه‌های فیلم صامت را تشکیل می‌داد، کنار رفت و جای خود را به دکوپاژ داد. حرکت‌های دوربین در قاب‌بندی‌های بسیار دقیق به کار گرفته می‌شد: نمای تعقیبی [tracking shot] برای ایجاد حس عمق، نمای پَن برای ایجاد حس پهنا.
>
> در دوران صامت هالیوود نوعی دستورزبان عملی وجود داشت که از تجربه‌های طولانی صنعتگران شیفته پدید آمده بود. آن‌ها مثلاً می‌دانستند که نزدیکی‌های پایان فیلم بهتر است تعداد نماهای نزدیک افزایش یابد تا عواطف اوج بگیرند. هم‌چنین می‌دانستند، که ***نمای امریکایی*** نمای کارامدی است که بیش‌ترین صرفه‌جویی در تدوین را ممکن می‌سازد.
>
> این تکنیک ممکن است عاری از بلندپروازی باشد، اما بی‌عیب بود و مطمئن. هنوز هم تحلیل ریزترین جزییات آن می‌تواند شوق‌انگیز باشد.

هالیوود دهه‌ی ۱۹۳۰، که باروش و برازیلاک آن را به عنوان کارخانه‌ای که کمر به نابودی اصالت بسته محکوم می‌کردند، تبدیل به میعادگاهی شد که در آن افزارمندان درجه یک وارث یک سنت غنی، به شکل گمنام برای خلق آثار هنری کار و تلاش می‌کردند.

از این سنت در سراسر جهان الگوبرداری شد. لینهارت معتقد است که «شکل‌گیری نوعی سبک بین‌المللی تنها پس از استقرار صدا در سینما ممکن شد. موفقیت فیلم‌های *ناطق*، تیپ «هالیوودی» فیلم را در پاریس، برلین، و حتی مسکو به منصه ظهور رساند.» بازن به تمسخر می‌گوید اگر هنرمندان آوانگارد را به عنوان گشایندگان راه‌هایی تعریف کنیم که پیروانشان مجبور به پیمودن آن‌ها بودند، آوانگارد واقعی در سینمای تجاری آبدیده شد، و بسیاری از ابداعگران آن از کالیفرنیا آمدند.

در بسیاری از موارد رئالیسم سینما، کشش‌های روایی، و محبوبیت توده‌ای آن مدیون دستاوردهای جدید این رسانه بود. اعضای *نقد نو*، مثل پیشینیانشان مجبور به کنار آمدن، سینمای زمان خود بودند. از نظر آن منتقدان که به تازگی از بوغ اشغال رها شده بودند، سینمای معاصر ریشه در سال ۱۹۳۹ داشت و شامل آثار رنوار، ولز، وایلر و نئورئالیست‌های ایتالیایی می‌شد.

این کارگردان‌های جدید آثار خود را استوار بر یک تکنیک خاص کرده بودند: ***Profondeur de champ*** این اصطلاح که در گفتمان انتقادی آن دوران، معمولاً به «عمق میدان» ترجمه می‌شد، درواقع دو امکان تکنیکی بسیار متفاوت را در خود مستتر دارد. در بیش‌تر موارد دلالت دارد بر توانایی عدسی دوربین برای ثبت سطوح مختلف کنش به شکلی واضح. این تکنیک که به صحنه‌بندی، نورپردازی، فیلم‌خام و دستکاری عدسی‌ها برمی‌گردد، اغلب با قدری مسامحه با عنوان «فوکوس عمیق» ترجمه می‌شود. اما ***Profondeur de champ*** در عین حال دربرگیرنده‌ی امکانی است که ما آن را صحنه‌بندی در عمق ـ جای دادن فیگورها یا اشیای مهم در فواصل آشکارا متفاوت از دوربین بدون توجه به *این‌که* همه *این* عناصر درون صحنه به وضوح ثبت خواهند شد یا نه ـ می‌نامیم. به عنوان مثال رنوار در فیلم‌های دهه‌ی سی خود بارها صحنه را در عمق می‌چید بدون این‌که همه‌ی سطوح در وضوح آشکار باشند با وجود این منتقدان پاریسی پس از جنگ، نوار را پیشاهنگ تکنیک ***Profondeur de champ*** می‌دانستند. این اصطلاح به صورتی که از سوی منتقدان فرانسوی به کار گرفته می‌شد دلالت داشت بر صحنه‌بندی در عمق بی‌توجه به این‌که همه سطوح در فوکوس هستند.

هرچند تکنیک ***Profondeur de champ*** از آغاز سینما، کشف شده بود، اما منتقدان دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ تقریباً به‌کلی بی‌توجه به این تکنیک بودند. هواداران *نسخه‌ی معیار* این نوع صحنه‌بندی را عقب‌گرد به شیوه‌ی «تئاتری» تلقی می‌کردند. اما ناگهان *همشهری کین* آمد.

تقریباً با یقین کامل می‌توان گفت که راه کشف ***Profondeur de champ*** از سوی منتقدان فیلم، از خلال کوشش‌های تبلیغاتی آگاهانه‌ی اورسن ولز و فیلم‌بردارش گرگ تالند هموار شد. درست همان‌طور که ابداع تدوین موازی و نمای نزدیک از سوی گریفیث (آن‌طور که خود ادعا می‌کرد) اعتبار او را در تاریخ‌های رسمی افزایش داد، تبلیغات حول *همشهری کین* نیز، آن را به عنوان نقطه عطفی در تاریخ سبک معرفی کرد. در جریان نمایش فیلم در امریکا، تالند پای مقاله‌های بسیاری را امضا کرد که در آن‌ها گفته شده بود که چگونه *همشهری کین* قوانین [جاری فیلم‌سازی] را شکسته است. او تکنیکی موسوم به «پن ـ فوکوس» را به عنوان نوآوری بزرگ خود اعلام می‌کرد.

با استفاده از این تکنیک می‌توان کنش را در محدوده‌ی بین هجده سانتی‌متری عدسی دوربین تا دویست فوتی آن فیلم‌برداری کرد، و هم نزدیک‌ترین و دورترین فیگورهای پیش‌زمینه و پس‌زمینه و هم کنش را در وضوح کامل نگه داشت. پیش از این دوربین یا باید روی نمای نزدیک فوکوس می‌کرد یا روی نمای دور، و هر تلاشی برای ثبت هم‌زمان دور و نزدیک منجر به خارج‌شدن یکی از آن‌ها از فوکوس می‌شد. این نارسایی، شکستن صحنه به زوایای دور و نزدیک [یعنی نماهای دور و نزدیک] را ناگزیر ساخت، که نتیجه آن از دست رفتن رئالیسم بود. دوربین، از

طریق پن ـ فوکوس، مثل چشم انسان، یک پانوراما را در یک لحظه می‌بیند، به‌طوری که همه چیز آشکار و واقعی است. گرگ تالند در بحث‌های فنی بیش‌تری که در نشریات تجاری راه می‌انداخت، تأکید می‌کرد که پن ـ فوکوس به او امکان داده است که تقاضای ولز را بر انجام آن‌چه که منتقدان بعدها *برداشت بلند* نامیدند ـ نمایی بسیار بلند که کار یک سلسله نماهای کوتاه را [یکجا] انجام می‌دهد ـ برآورده کند. «تکنیک ساده‌سازی بصری که مورد نظر ولز بود، می‌توانست چیزهایی را که باید در دو نمای جداگانه گرفته شوند ـ یک کلوزآپ و یک نمای لایی ـ در یک نمای واحد بدون استفاده از دالی درهم ترکیب کند».

بازن و همدوره‌های او بسیار پیش از نخستین نمایش ***همشهری کین*** در پاریس، از تجربیات ولز و تالند باخبر بودند. سارتر فیلم را در امریکا دیده بود، و مقاله‌ای که درباره‌ی آن نوشت یک سال پیش از نمایش فیلم در فرانسه، چاپ شده بود. پس از نمایش کین در پاریس در جولای ۱۹۴۶، نشریه ***La revue du cinema*** باشور و حرارت بسیاری به تمجید ولز پرداخت، و شروع به چاپ نقدهای بسیاری درباره‌ی ***همشهری کین***، و ***آمبرسون‌های باشکوه*** کرد، همراه با خلاصه‌ی فیلم‌نامه، بخش‌هایی از کتابی که درباره‌ی زندگی و کار ولز نوشته شده بود، و مقاله‌ای از تالند در توضیح پن ـ فوکوس در کنار عکس‌های فوکوس عمیق [از سر صحنه‌ی] کین و ***روباهان کوچک***.

سینمادوستان پاریسی مبهوت این سبک جدید شده بودند. مقاله‌ای که تحولات اخیر سینما را جمع‌بندی کرده بود، ***Profondeur de champ*** را به عنوان یک نقطه‌ی عطف ستود. ژان ـ پیر ملویل در فیلم ***خاموشی دریا*** (۱۹۴۹)، نمایی را به بزرگداشت نمای معروف فوکوس عمیق از لیوان و بطری در پیش‌زمینه (در فیلم ***همشهری کین***) ساخت. اعضای گروه ***نقد نو*** می‌خواستند هرچه زودتر پیامدهای این تکنیک را دریابند. ادعاهای ولز و تالند درباره‌ی «رئالیسم» برای لینهارت، آستروک، و بازن جذاب بود. صحنه‌بندی و فیلم‌برداری در عمق، همراه با برداشت بلند ساده‌تر و طبیعی‌تر از دکوپاژ کلاسیک بود. این کار به کارگردان اجازه می‌داد تا کنش را به صورت مستقیم ارایه کند، به صورتی که یک رمان‌نویس ماهر یک صحنه را روایت می‌کند. عمق صحنه در عین‌حال امکانات دراماتورژیک جدیدی را به‌ظهور رساند، چنان‌چه بازن می‌گوید: نمای واحد با گرانیگاه‌های تغییر یابنده می‌توانست موجب تنش شده، اجزای دسته جمعی فشرده‌تری را ممکن سازد.

در مورد ***روباهان کوچک*** و ***بهترین سال‌های زندگی ما*** (هر دو از ویلیام وایلر) نیز بحث‌های مشابهی درگرفت. هردو را تالند فیلم‌برداری کرده بود، و مُهر «پن ـ فوکوس» تالند بر آن‌ها هویدا بود. در دوره‌ای که ژرژ سادول، جان فورد را تحسین می‌کرد، لینهارت خشم گزنده‌ی خود را در شعار «مرگ برفورد! زنده باد وایلر!» فریاد کرد. او اعلام می‌کرد که ترجیح دادن وایلر [برفورد] یعنی همنواشدن با پیشروترین نیروها در نگاه توین هالیوودی.

نویسندگان نقد نو در بحث از ولز و وایلر، ادعا می‌کردند که ***profondeur de champ*** به بیننده این آزادی را می‌دهد که قاب تصویر را به دنبال اطلاعات مهم‌تر از نظر بگذراند [اسکن کند]. آستروک اعلام کرد که ***profondeur de champ*** «چشم بیننده را وا می‌دارد که دکوپاژ تکنیکی خود را بسازد، یعنی در بطن صحنه، برای خود آن خطوط کنشی را بیابد که معمولاً در نتیجه‌ی حرکت دوربین رسم می‌شوند. بازن می‌گفت که هم ***بهترین سال‌های زندگی ما*** و هم ***همشهری کین*** بیننده را تشویق می‌کنند تا صرفاً در این راه‌ها گام بردارند. این منتقدان احتمالاً از این ادعای خود وایلر که گفته بود استفاده از عمق و برداشت بلند «به بیننده اجازه می‌دهد تا بنا به میل خود نگاه خود را از یک شخصیت به دیگری معطوف کند، و فیلم را به میل خود تدوین کند آگاه بوده‌اند.» دستاوردهای دیگر هالیوود نیز بر اهمیت نوآوری‌های ولز و وایلر صحه گذاشت. به نظر می‌رسید فوکوس عمیق و برداشت بلند آینده‌ی سینما را رقم می‌زنند. ***طناب*** (۱۹۴۸) ساخته‌ی هیچکاک که تنها از هشت نما تشکیل شده بود، نشان داد که تدوین علاوه بر این‌که اساس سینما نیست، بلکه می‌تواند تقریباً به تمامی نادیده گرفته شود. اکنون می‌توانستی فیلمی را تنها از طریق کورئوگرافی شخصیت‌ها

و دوربین به صورت یک فیلم دلهره‌آور و پراحساس از آب درآوری.

آستروک، بازن، و لینهارت بر این باور بودند که یافته‌های ولز و وایلر انکشاف سبکی سینما را کامل کرده است. پس از مونتاژ و زیبایی‌شناسی‌ای که در تصویر صامت متجلی می‌شد، بعد از دکوپاژ و تثبیت تکنیک شفاف، اکنون *Profondeur de champ* و برداشت بلند از راه می‌رسیدند. این تمهیدات سینما را به صورت یک رسانه‌ی کاملاً قابل انعطاف در بیان هنری درمی‌آوردند.

اعضای *نقد نو* در برابر مخالفانی که آن‌ها را متهم به چسبیدن به فرم می‌کردند، پاسخ می‌دادند که شکوفایی سبک فیلم ناطق به کارگردان‌ها این توان را داده است که به مقابله با چالش‌های نوینِ موضوع [Subject] و مضمون [Theme] برآیند. اکنون کوکتو، اُلیویه، و ملویل از نمایش‌نامه‌ها به شیوه‌ای که به لحاظ زیبایی‌شناختی پیچیده بود، اقتباس می‌کردند و نتیجه آن نه فیلم‌های معمولی بود و نه تئاتر کنسرو شده. حتی در سینمای تجاری امریکا نیز می‌توان برداشت‌های ده‌دقیقه‌ای *طناب* را به‌مثابه تجربه‌ای در فیلم کردن درام صحنه‌ای به حساب آورد. مالرو، برسون، و لینهارت با اقتباس از رمان در سینما، دست در کار خلق سینمایی بودند با رنگ و بوی روان‌شناختی ادبیات مدرن. آلن رنه فیلم‌های مقاله مانند درباره‌ی آثار هنری می‌ساخت؛ فیلم *چهار فصل* (۱۹۴۶) اثر ژرژ روکیه یک سال از زندگی یک خانواده‌ی روستایی را ثبت کرده بود و ایتالیایی‌ها نیز امکانات تکنیکی نوین را به شیوه‌های بسیار متنوع به کار می‌بستند.

همان‌طور که باروش و برازیلاک پیدایش صدا را نقطه‌ی پایانی برای پیشرفت سبکی می‌دانستند، نویسندگان *نقد نو* نیز بر این باور بودند که در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۴۰، فیلم‌های ناطق به نوعی حالت پایانی رسیده بودند. تکنولوژی‌های جدید معرفی می‌شدند، اما رنگ و پرده‌ی عریض تنها می‌توانستند گرایش به سوی سینمای رئالیستی و قصه را، سینمایی که متکی بر عمقِ [میدان]، حرکت دوربین و برداشت بلند بود، تقویت کنند. مسأله‌ای که پیشاروی آینده‌ی بلافصل قرار داشت عبارت بود از کشف قلمروهای جدید: واقعیت اجتماعی، آثار هنری در رسانه‌های نزدیک به سینما، و راهی که به سوی بیان شخصی [در سینما] می‌رفت، راهی که اندیشه‌ی *دوربین - سبک* آستروک سمت و سوی آن را نشان می‌داد.

تکامل زبان فیلم

تنها چند ماه پس از چاپ *تاریخ سینما* ـ ی ـ باروش و برازیلاک، آندره‌بازن که در یک مجله دانشجویی پاریسی مطلب می‌نوشت، در مقاله‌ای افول علاقه به سینما در بین جوانان را مورد بررسی قرار داد. او به خوانندگانش یادآوری می‌کرد، که حضور صدا در سینما، روشنفکران را فراری داده است، و جداسری آنان را ناشی از این دانست که دیگر هیچ نفوذی روی این صنعت ندارند، صنعتی که روز به روز بیش‌تر تجاری می‌شود. بازن بیست‌وپنج ساله اشاره‌ای به باروش و برازیلاک نکرد، اما کیفر خواست او با نیش و کنایه، بیزاری نسل باروش و برازیلاک را از فیلم‌های ناطق به باد حمله می‌گرفت. اتهام او مبنی بر این‌که روشنفکران دهه‌ی پیش آیینه تمام‌نمای «غیاب هرگونه کوشش برای شکل دادن به یک اندیشه نظام‌مند درباره سینما» هستند، ممکن است علیه این دو صادر شده باشد.

بازن در ۱۹۴۳ این عقیده‌ی عمومی را که سینمای ناطق نوآوری را تعطیل کرده است، پذیرفت. «منحنی تکامل سبکی [سینما] در حال حاضر رو به پایین می‌رود» اما پس از جنگ فیلم‌های جدیدی که از امریکا و ایتالیا می‌رسید، و آثار برخی کارگردانان فرانسوی تولد دوباره‌ی این رسانه را نوید می‌دادند. بازن از ۱۹۴۹ تا زمان مرگش در اواخر سال ۱۹۵۸ عمر خود را صرف مبارزه با طرح *نسخه‌ی معیار* کرد. طبعاً ابزار او همان افکار و اندیشه‌های رایج در بین رفقای *نقد نو* بود. اما شگرد او در سنتز این عقاید و نتیجه‌گیری از آن‌ها، اصیل‌تر، نظام‌مندتر، و مؤثرتر از هرچیزی بود که هم‌روزگاران او ارایه می‌کردند. چارچوب او، که نام آن را *نسخه‌ی دیالکتیکی روایت نخستین* گذاشته‌ام، گزارشی خوش‌بینانه، و فراگیر از جریان سبک‌شناختی سینما به

دست می‌دهد.

بازخوانی بازن از این نکته آغاز می‌شود که روایت نخستین شامل دو رویکرد است نه یکی. رویکرد اول روایتی را تعقیب می‌کند که *نسخه‌ی معیار* بنا نهاده است:

بازن معتقد است که صدا رئالیسم میانه روانه‌ی صحنه‌بندی و تدوین را تقویت کرده و ادامه‌دهنده‌ی تدوین تحلیلی گریفیث بود

برخی فیلم‌سازان به دنبال این بودند که سینما را از بازسازی عکاسیک رها کنند. مدارس سینمایی دهه‌ی ۱۹۲۰ دخل و تصرف در تصویر از طریق ترفندهای دوربین یا مونتاژ انتزاعی را می‌ستودند. اما بازن رویکرد دومی یافت که دوشادوش رویکرد اول به حیات خود ادامه می‌داده است، و ریشه در سینمای «بدوی» دارد و در آثار رابرت فلاهرتی، اف. دبلیو. مورنا، و دیگران ظاهر شده است. این فیلم‌سازان به توانایی سینما در ثبت و افشای واقعیت ملموس (فیزیکی) امید بسته بودند. حاصل، رئالیسمی از زمان و فضا بود که از نظر هنری چیزی از سبک‌پردازی منتج از اسپرسیونیسم و مونتاژ کم نمی‌آورد.

بنابراین پیدایش صدا، فقط یک رویکرد یعنی سینمای تصنع افراطی را تعطیل کرد. بازن معتقد است که صدا رئالیسم میانه روانه‌ی صحنه‌بندی و تدوین را تقویت کرده و ادامه‌دهنده‌ی تدوین تحلیلی گریفیث بود. «دکوپاژ نامحسوس» را که در فیلم‌های محصول نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ در همه کشورها می‌بینیم، متکی بر فضای واقعی هستند، و تکنیک‌های معروف مونتاژ دوران ناطق را به عنوان روشی بیش از حد هیجان‌زده می‌نمایانند. هرچند در بیش‌تر روایت‌هایی که از نظریه بازن ارایه شده مونتاژ در مقابل *میزانسن* به‌مثابه بدیل‌های گزیده، قرار دارد، اما او به خاطر ایجاد تمایز بین دو نوع تدوین با هم‌روزگاران خود همنواست. این دو نوع تدوین از این قرارند: مونتاژ انتزاعی که خصلت‌نمای دوران صامت است، و دکوپاژ که مشخصه‌ی فیلم ناطق است. حامیان *نسخه‌ی معیار*، سینمای ناطقِ «تئاتری» استوار بر دکوپاژ را محکوم می‌کردند، اما بازن بر این باور بود که این سینما مصالحه‌ای است بین سبک‌پردازی سینمای صامت و سینمای رئالیستی‌تری که در راه است. تثبیت ژانرهای هالیوود و تکامل دکوپاژ به پیدایش یک تعادل «کلاسیک» در سبک در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ کمک کرد.

دکوپاژ کلاسیک با وجود آنکه به‌خاطر ترسیم روابط فضایی رئالیستی بود، اما ناگزیر بود که زمان واقعی را کوتاه کند یا طولانی بدهد. می‌توانستی با یک برش چند ثانیه از یک کنش را که به لحاظ دراماتیکی، نامربوط بود، پیرایش‌کنی، یا با استفاده از یک همپوش جزیی روی یک ژست تأکید بیش‌تری بکنی. بدین ترتیب تدوین کلاسیک بقایایی از یک ضرباهنگ «روشنفکری و انتزاعی» را حفظ کرد. «پیشروی دیالکتیکی در تاریخ زبان فیلم این در جازدن را جبران کرد.» این پیشروی با گام‌های رنوار، ولز، وایلر و کارگردانان نئورئالیست ایتالیایی عملی شد. بازن ویژگی این مرحله‌ی نوین را برداشت بلند و صحنه‌بندی در عمق می‌داند، ویژگی‌هایی که تداوم زمانی را در کنار وحدت فضایی ممکن ساخت.

این *همشهری کین* بود که انگیزه‌بخش کوشش بازن در تعقیب «سیر تکامل زبان سینما» شد. از منظر *نسخه‌ی معیار* فیلم را می‌توان صرفاً یک اثر التقاطی [Pastiche] به حساب آورد. مثلاً، سادول، همه‌ی ادعاهای دال بر بدعت فیلم را رد می‌کرد، او *همشهری کین* را به عنوان «دایرةالمعارفی از تکنیک‌های قدیمی» می‌نامید واز ولز به سبب احیای اکسپرسیونیسم دوران صامت، انتقاد می‌کرد. بازن در برابر این مخالفت‌ها پاسخ می‌داد که عمق میدانِ کین کارکردهای جدیدی به تکنیک‌های قدیمی آن محول کرده است. بازن از فهرست‌بندی صرف این تمهیدات (به صورتی که سادول انجام داده بود) فراتر رفت و به دنبال توضیح کاربردهای آن‌ها در بافت فیلم، بود.

او یادآور می‌شود که سینمای اولیه به صورت خودجوش

Profondeur de champ را بسیار پیش از پیدایش تدوین تحلیلی کشف کرده بود. در این دوره، برش‌ها فقط به کار پیوند فضاها می‌خوردند، نه خرد کردن صحنه به منظرهای نزدیک‌تر. اما وقتی کارگردانان شروع به استفاده از تدوین تحلیلی کردند، فیلم‌برداری استوار بر فوکوس عمیق جای خود را به فوکوس سطحی [Shallow Focus] داد. فوکوس انتخابی، مؤثرترین راه برای هدایت نگاه بیننده در درون نماهای نزدیک بود. عمق نمای بدوی جای خود را به ترفندهایی داد که گریفیث از طریق آن‌ها نگاه بیننده را هدایت می‌کرد، و این تمهیدات پایه‌های دکوپاژ کلاسیک را تشکیل دادند.

بازن در این‌جا پیچش ظریفی به بحث خود می‌دهد. او می‌گوید که فوکوس عمیقِ رایج در دهه‌ی ۱۹۴۰ «جابه‌جایی ژئولوژیکی عظیمی» را در زبان فیلم به بار آورد. چگونه؟ از طریق گردهم‌آوردنِ *اصول* تدوین تحلیلی در درون یک تصویر *واحد*. مثال مهم بازن خودکشی ناکام سوزان در *همشهری کین* است. کارگردانی که بر مبنای دکوپاژ دهه‌ی ۱۹۳۰ کار می‌کرد، بایستی از کین که در بیرون اتاق سوزان به در می‌کوبد، قطع کند به سوزان که روی تختخواب نفس‌نفس می‌زند، و بعد به لیوان و بطری. این توالی نماها ما را به این نتیجه می‌رساند که سوزان مقدار زیادی دارو خورده است. اما ولز همه‌ی این عناصر را در یک قاب واحد می‌گنجاند.

> این سکانس نمای ولز، علاوه بر این‌که بازگشتی به آن «نمای ایستا، نیست که در روزهای آغاز سینما به‌وسیله‌ی ملی‌یس، زکا [Zecca] و فرآ [Feuillade] به کار گرفته می‌شد، علاوه بر این‌که نوعی کشف [مجدد] تئاتر فیلم شده نیست، بلکه یک مرحله‌ی تعیین‌کننده در تکامل زبان فیلم است، زبانی که پس از گذر از دوران صامت، و دکوپاژ فیلم‌های ناطق، اکنون دوباره روی به نمای ایستا می‌آورد، منتها از طریق یک پیشرفت دیالکتیکی که همه‌ی یافته‌های دکوپاژ را در درون رئالیسم سکانس‌نما ادغام می‌کند.

یک صحنه‌ی تک‌نمایی در سینمای نخستین نمی‌توانست عناصر کلیدی را با چنین وضوحی به رخ بکشد. در حالی که یک نمای تابلویی[1] احتمالاً در [اتاق سوزان] را در پس‌زمینه نشان می‌داد و احتمالاً تختخواب و بطری در میان زمینه، در میان انبوهی از جزییات تماشایی جای داده می‌شدند فضاهای سه‌لایه‌ایِ کنش در نمای ولز عناصر مهم صحنه را برجسته می‌کنند، منتها بدون استفاده از برش. «نمای ثابت *همشهری کین* تنها پس از دوران مونتاژ می‌توانست امکان ظهور بیابد؛ تحلیل گریفیث آناتومیِ اجرا [Presentation] را به‌وضوح در برابر ولز یا وایلر برملا کرد، و فیلم‌برداری در حد گرگ تالند توانست وحدت تصویر را هم‌چون یک مجسمه‌ساز از نو قالب‌ریزی کند»

بازن با پذیرش تاریخچه [chronology] و قانون *روایت نخستین* به‌وسیله‌ی یک گزارش شبه هگلی از تحول سبک فیلم، جایگاه تازه‌ای برای آن مشخص می‌سازد. نغمه‌های مخالف دهه‌ی ۱۹۲۰، «اکسپرسیونیسم ـ به علاوه ـ مونتاژ» و رئالیسم عکاسیک در تدوین کلاسیک دهه‌ی ۱۹۳۰ ترکیب جدیدی پیدا می‌کنند. اما این ترکیب هنوز فاقد رئالیسم حقیقی است. رویکردهای متضادِ درون تدوین کلاسیک ـ دکوپاژ مبتنی بر انتزاع زمان در برابر تمایل به حفظ واقعیت زمان ـ منجر به ترکیب جدیدی دربرداشت بلند فوکوس عمیقِ ولز شد.

بازن در عین حال تأکید می‌کند که در کارِ کارگردان‌های خاصی این «جابه‌جایی ژئولوژیکی» پیامدهای زیبایی‌شناختی دامنه‌داری داشته است. بحث معروف او از یک صحنه‌ی اوج‌یافته در بارِ بوچ [Butch] در فیلم *بهترین سال‌های زندگی ما* نشان می‌دهد که چگونه اندازه‌ی سطوح [کنش] در نسبت معکوس با اهمیت کنشی هستند که در آن سطوح جریان دارد. در این صحنه پیانو نواختنِ هومر در پیش‌زمینه، یک «کنش انحرافی» [diversionary action] تدارک می‌بیند که در تنش با گره‌ی صحنه یعنی مکالمه تلفنی فرد در کیوسکِ انتهای بار، قرار می‌گیرد.

بازن نشان می‌دهد که وقتی عمق با شدت و حدت کم‌تری به کار گرفته می‌شود همین اصل هم می‌تواند صادق باشد. در *آمبرسون‌های باشکوه* سقوط روحی فانی در پشت میز آشپزخانه، در تقابل با یک «کنش کاذب» [Pretext action]

قرار می‌گیرد. نواحی مهم [کنش] در عمق تلنبار نشده‌اند، بلکه ما هنوز باید قاب را با نگاه خود اسکن کنیم؛ در غیر این‌صورت وراجی‌های جُرج در هنگام خوردن کیک، توجه ما را از کلافه شدن فانی منحرف می‌کرد. پن‌های بی‌وقفه‌ی رنوار در فیلم *قاعده‌ی بازی* نیز تأثیر مشابهی به بار می‌آورد. در مجموع، انقلابی که در دهه‌ی ۱۹۴۰، در زبان فیلم به وقوع پیوست، ایجاب می‌کرد که بیننده به چنان مهارت دیداری دست یابد که بسیار فراتر بود، از آن‌چه از تدوین کلاسیک کسب کرده بود. بیننده بایستی با نگاه خود تصویر را اسکن کند، به دنبال نکات برجسته بگردد، و یافته‌ها را در درون یک داوری کلی درباره‌ی صحنه، ادغام کند.

در حالی که هم‌روزگاران بازن، اغلب ***Profondeur de champ*** را به‌مثابه یک جانشین تمام و کمال برای تدوین و فوکوس سطحی تلقی می‌کردند، او بر این باور بود که یک فیلم واحد می‌تواند به شکل ثمربخشی این عناصر متضاد را درهم ادغام کند. او یادآور می‌شود که ولز در **همشهری کین** برداشت‌های بلند را که «تجلی» زمان دراماتیک هستند، با سکانس مونتاژها که بازنمای یک استمرار ذهنی‌ترند، با هم ترکیب کرده است. بدین ترتیب ولز دست به خلق یک «دیالکتیک روایتگرانه» [dialectique du récit] می‌زند. اکنون آن بخش از ویژگی‌های تدوین که باعث تجرید زمانی می‌شدند، کارکردهای مناسب خود را درون بافت فیلم پیدا می‌کنند. «این رئالیسم تجدید حیات یافته علاوه بر این‌که فتوحاتِ مونتاژ را یک‌باره و برای همیشه به باد نمی‌دهد، بلکه مجموعه‌ای از ارجاع و معنا به آن‌ها می‌بخشد. این تنها رئالیسم فزاینده‌ی تصویر است که می‌تواند انتزاعِ مونتاژ را سرپا نگه دارد.»

بازن در بررسی **روباهان کوچک** نیز به همین ترتیب نشان داد که وقتی یک فیلم مدام از ***Profondeur de champ*** استفاده می‌کند، پیش‌زمینه فوکوس نرم قراردادی، می‌تواند به لحاظ

زیبایی‌شناختی یک گزینه‌ی مهم باشد. در یک صحنه‌ی اوج‌یافته هوراس از دادن پولی که همسرش رژینا برای طرح‌هایش نیاز دارد، تن‌زده است. هوراس در جریان نزاع با همسرش دچار حمله‌ی قلبی می‌شود. هوراس، پس از این‌که رژینا از آوردن داروهای او خودداری می‌کند، تلوتلوخوران از سرسرا خارج می‌شود و شروع می‌کند به پایین رفتن از پله‌ها. درحالی که رژینا رو به تماشاگر، بی‌حرکت نشسته است، یک لحظه هوراس را در پس‌زمینه می‌بینیم که روی پله‌ها می‌غلتد؛ او در تاریکی قرار دارد، و پیکرش از فوکوس خارج است. پس از بیهوشی هوراس، رژینا، روی پا می‌چرخد و به طرف پلکان می‌رود؛ تنها در این لحظه است که وایلر فوکوس را تغییر می‌دهد تا هوراس به‌وضوح دیده شود. بیننده‌ی هشیار *بهترین سال‌های زندگی ما*، باید توجه خود را معطوف به فرد کند که در انتهای بارِ بوچ قرار دارد، اما دست‌کم در آن‌جا فیگور در فوکوس کامل است. در صحنه‌ی [پیش‌گفته‌ای *روباهان کوچک* کنش کمابیش نامریی است. بازن می‌گوید «به برکت فوکوس انتخابی، بیننده دچار هیجان فوق‌العاده می‌شود و تقریباً می‌خواهد بت دیویس بی‌حرکت را کنار بزند تا کنش را بهتر ببیند».

درحالی که لینهارت، آستروک، و دیگران که مقهور یک شور و اشتیاق بحرانی بودند، ***Profondeur de champ*** به عنوان نقطه پایانی بر دکوپاژ کلاسیک یاد می‌کردند، بازن با احتیاط بیش‌تری حرف می‌زد. او از اطلاق ارزش مطلق به عمقِ [نما] و برداشت بلند خودداری کرد. این تکنیک در درون یک فیلم همیشه می‌توانند وارد یک رابطه‌ی پویا با تدوین، فوکوس انتخابی، و امکانات دیگر شوند.

در همان زمانی که بازن در حال مطالعه سبک ولز و وایلر بود، فیلم‌های نئورئالیست ایتالیایی در پاریس به نمایش درمی‌آمدند. بازن به‌خصوص دلمشغولِ رئالیسم «پسدیدارشناختی» نئورئالیسم، و همانند مگنی [Magny]، استفاده‌ی نوآورانه‌ی نئورئالیسم از حذف و ابهام بود. او هم‌چنین نئورئالیست‌های ایتالیایی را در زمره‌ی گرایشی به حساب آورد که کم‌ترین استفاده را از دکوپاژ کلاسیک می‌کرد. *زمین می‌لرزد* اثر ویسکونتی، نشان داد که عمق [نمای] ولزی نتایج سترگی در خارج از استودیو به بار آورده است:

مکاشفه‌های ولز، وایلر، و نئورئالیست‌ها باعث شد که رنوار هرچه بیش‌تر آینده‌نگر شود. بازن می‌نویسد: «او به تنهایی خود را بر آن داشت که به پشت سر به آن سوی امکاناتی که مونتاژ فراهم آورده بود، بنگرد، و بدین ترتیب پرده از آن فرم سینمایی برداشت که اجازه می‌داد همه چیز را بگوییم بدون این‌که مجبور باشیم جهان را به شکل تکه پاره‌های کوچک مثله کنیم

Profondeur de champ به‌طور طبیعی ویسکونتی را (همانند ولز) به آن‌جا کشاند که نه تنها از تدوین [مونتاژ] صرف‌نظر کند، بلکه عملاً به ابداع دوباره‌ی دکوپاژ نایل آید. «نماهای» او، اگر بتوان هنوز آن‌ها را نما نامید، به شکل غیرمتعارفی طولانی‌اند. اغلب سه یا چهار دقیقه؛ و در هر یک از آن‌ها، به صورتی کاملاً طبیعی چندین کنش، هم‌زمان در حال وقوع است. هم‌چنین به نظر می‌رسد که ویسکونتی می‌خواهد به شکل نظام‌مندی ساختار تصاویرش را بر مبنای خودِ رویداد استوار سازد. ماهی‌گیری سیگاری می‌پیچد؟ هیچ حذفی اتفاق نمی‌افتد؛ ما سیگار پیچیدن او را از اول تا آخر می‌بینیم. این کنش برخلاف آن‌چه که در تدوین [مونتاژ] می‌بینیم به معنای دراماتیک یا نمادین خود تقلیل نخواهد یافت.

مثلاً در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی *زمین می‌لرزد*، ویسکونتی کارهای روزانه‌ی خانواده را، با به‌کارگیری برداشت بلند و عمقِ نمای بسیار زیاد، به شیوه‌ای کاهلانه به نمایش می‌گذارد.

مکاشفه‌های ولز، وایلر، و نئورئالیست‌ها باعث شد که رنوار هرچه بیش‌تر آینده‌نگر شود. بازن می‌نویسد: «او به تنهایی خود را بر آن داشت که به پشت سر به آن سوی امکاناتی که مونتاژ فراهم آورده بود، بنگرد، و بدین ترتیب پرده از آن فرم سینمایی برداشت که اجازه می‌داد همه چیز را بگوییم بدون

این‌که مجبور باشیم جهان را به شکل تکه پاره‌های کوچک مثله کنیم. به نظر می‌رسد که رنوار پیشگام ***Profondeur de champ*** باشد که بعدها از سوی ولز و وایلر به کار گرفته شد. دوربین متحرک او یک مابه ازای افقی برای عمق فراهم می‌آورد، یک «عمق میدان جانبی» که دنیای بی‌نقصی را القا می‌کند که کنش را احاطه کرده است.

بازن بلافاصله پس از جنگ، درباره‌ی «آوانگارد» هالیوود مطلب نوشت، و این مرحله از کارش را با کتابی به پایان برد که در ۱۹۵۰ درباره‌ی ولز نوشت. باقی‌مانده‌ی عمرش را صرف نوشتن یک تک‌نگاری درباره‌ی رنوار این «بصری‌ترین و حسی‌ترین فیلم‌ساز» کرد. طرح تاریخی بازن، با اعطای مقام یک آغازگر و مظهر عالی پیشرفت دیالکتیکی در زبان فیلم به رنوار، کامل شد.

به‌سوی یک سینمای ناخالص

تاریخ دیالکتیکی سبک، که بازن ارایه می‌کند، به سبب دقت در توضیحات و توجه به شیوه‌هایی که از طریق آن‌ها تکنیک‌ها می‌توانند در سراسر یک فیلم نقش ایفا کنند، بسیار فراتر از *نسخه‌ی معیار* پیشینیان می‌رود. علاوه بر این، طرح مجمل [Synoptic] او روایت موشکافانه و جامعی از *روایت* نخستین به دست می‌دهد. اکنون تاریخ جهانی فیلم صامت حامل دو رویکرد است. یا فیلم‌ساز می‌خواسته از خلال تصنع و سبک‌پردازی از پیش اندیشیده شده بر رئالیسم رسانه چیره شود، یا به دنبال این بوده که از طریق ثبت و افشای واقعیت عینی، ظرفیت‌های رئالیستی فیلم را افزایش دهد. از نظر بازن رویکرد مبتنی بر سبک‌پردازی نازا از آب درآمد. با پیدایش صدا، تصنع دوران صامتِ «متعالی» کم‌کم از بین رفت و نخست به برکت پیروزی دکوپاژ کلاسیک و سپس در سایه‌ی انقلابی که رنوار و اخلافش بپا کردند، «کاروبار رئالیستی» سینما به‌تدریج آشکار شد. بدین ترتیب بازن تاریخ سبک‌شناختیِ سینما را به آن سوی نقطه‌ی آغازی که *نسخه‌ی معیار* تعیین کرده بود، گسترش می‌دهد.

او هم‌چنین این قانون [Canon] را به شیوه‌های معنی‌داری صورت‌بندی کرد. بازن در «رویکرد واقعگرایانه» نقش گسترده‌ای را به برخی بازیگران روایت نخستین محول کرده است. فلاهرتی که بیننده را مجبور می‌کرد که همراه با نانوک[۲] در روی یخ منتظر بماند تا خوک دریایی به تور نانوک بیفتد، فهمیده بود که سینما چگونه می‌تواند واقعیت استمرار را ثبت کند. اشتروهایم نیز این را دریافته بود، کسی که به عقیده بازن، فیلم‌هایش می‌توانست در یک کلوزآپ واحد بی‌وقفه نیز فیلم‌برداری شده باشد. مورنا از دل سایه‌های اکسپرسیونیسم به صورت کارگردانی بیرون آمد که ترکیب‌بندی‌های او در *نوسفراتو*، *تارتُف* (۱۹۲۶) و به‌خصوص *تابو* (۱۹۳۱) واقعیت را وامی‌داشت تا «عمق ساختاری» خود را برملا سازد.

باوجود شور و اشتیاق بازن و لینهارت، شهرت وایلر خیلی زود رو به افول نهاد، اما به یقین *نقد نو* با حمایت از ولز او را به پانتئون [سینما] راه داد. بازن یادآوری می‌کند که *همشهری کین* برای نسل او و همان جایگاهی را داشت که *نیرنگ‌باز*[۳] برای روشنفکران پاریسیِ ۱۹۱۵ ـ نشانه این‌که هالیوود ـ پیشقراول سینمای جهان بود. او از این‌که کارگردان‌های مهم دهه‌ی ۱۹۵۰، هم‌چون نیکلاس ری مدام اهمیت ولز را گوشزد می‌کردند، خشنود بود. بازن چندان زنده نماند تا میوه‌ی نهایی کوشش‌های نسل خود را ببیند، یعنی مقام بلامنازع *همشهری کین* از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، به عنوان بزرگ‌ترین فیلم تمام دوران را.

با این همه، احتمالاً این رنوار بود که بیش‌ترین اعتبار تصییش شد. او از ۱۹۲۵ فیلم می‌ساخت، اما تاریخ‌نویسانِ *نسخه‌ی معیار* توجه چندانی به وی نداشتند. از میان آثار دوران پختگی او، تنها *توهم بزرگ* (۱۹۳۷) بود که توانست ستایش گسترده‌ای را برانگیزد؛ حتی باروش و برازیلاک نیز به سال ۱۹۴۳ در کتاب *تاریخ* خود از آن به عنوان یکی از زیباترین فیلم‌های فرانسوی دهه یاد می‌کنند. به‌طور کلی، این فرزند رنوار نقاش آماتور ثروتمندی به حساب می‌آمد که عاری از استعداد برای سینماست. لینهارت شکایت می‌کرد که شلختگی همیشگی رنوار مارسی یز (۱۹۳۸) را از پا درآورده است. از نظر او شلختگی‌ها از این قرار بودند:

«محو بودن، فوکوس نبودن [تصاویر]، بی‌نظمی (به‌خصوص در حرکت‌های دوربین).» *قاعده بازی* (۱۹۳۹) در نخستین نمایش خود مخالفت‌های شدیدی را برانگیخت، و غیبت رنوار از فرانسه‌ی اشغال‌شده، از او چهره‌ای حاشیه‌ای و تا حدودی مظنون ساخت.

با این حال، پس از جنگ شهرت او رو به افزایش نهاد. *توهم بزرگ* و *قاعده‌ی بازی* در تولد دوباره خود جوایزی را ربودند، و هر دو به شکل گسترده‌ای در سینه‌کلوب‌ها به نمایش درآمدند. نشریه رسمی کلوب‌ها در ۱۹۴۸ شماره مخصوص خود را به آثار رنوار اختصاص داد، و *رودخانه* (۱۹۵۱) جایزه‌ی مهمی را در جشنواره ونیز برد. وقتی *کایه* در ۱۹۵۲ شماره مخصوص رنوار را منتشر کرد، او نامزد [اصحاب] *نقد نو* برای انتخاب بهترین کارگردان تاریخ شده بود. مبارزه‌ی این منتقدان به پیروزی انجامید. نسخه‌ی بازسازی شده‌ی *قاعده بازی* در ۱۹۵۹ (که به بازن تقدیم شده بود) سراسر جهان را در نوردید، و از دهه‌ی ۱۹۶۰ تاکنون یکی از زیباترین فیلم‌های همه‌ی دوران به حساب آمده است.

بازن در شکل‌بندی دوباره‌ی قانون *روایت* نخستین، راه‌حلی پیشنهاد کرد برای مسأله‌ای که به گمان او نقطه‌ی ضعف *نسخه معیار* بود: مناسب‌ترین سبک برای سینمای ناطق کدام است؟ پاسخ می‌دهد که سینمای ناطق پیش‌رفته «انقلاب» برداشت بلند، نمای [سازمان‌یافته] در عمق و حرکت سیال دوربین ـ شیوه‌های تکنیکی کاملاً متفاوت «استفاده‌ی خلاق از صدا» که اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ حامیان بسیار داشت ـ را درهم ادغام کرده است، به‌علاوه برخی فیلم‌ها کنش و واکنش متقابل فرمالی را بین دکوپاژ، مونتاژ، و رویکردهای سبک‌شناختی جدید به نمایش می‌گذاشتند؛ و حاصل آن کنتراست‌هایی بود که خود خاستگاه جلوه‌های زیبایی‌شناختی مؤثر بودند (چنان‌که در *همشهری کین* و *روباهان کوچک* می‌بینیم). و هرچند پیشروی سبکی کمابیش متوقف شده بود، سینما از طریق درآویختن با موضوعات جدید، و دست و پا کردن مسایل فرمال جدید برای خود، هم‌چون اقتباس از آثار مربوط به رسانه‌های دیگر، به تحول خود ادامه می‌داد.

در طرح تحقیقاتی بازن اندیشه پیشرفت سبکی به‌مثابه امکانات ذخیره شده جای خود را به دینامیک دیالکتیکی‌تر تنش‌های درونی و سنتزهای جزیی داد. این حرکت از طریق دادن دامنه شمول بیش‌تر به کلی‌سازی‌های فراملی‌ای ممکن شد که کلیات آن پیش‌تر در زمان باروش و برازیلاک ارایه شده بود. پیشینیان بازن اغلب بر فرهنگ‌های ملی به‌مثابه ذخایر بی‌پایان هنر فیلم تأکید می‌کردند، اما او نوآوری‌های سینمایی‌ای را پی‌گیری می‌کرد که در نیروهای فوق ملی [supranational] دخیل در سراسر تاریخ بازنمایی اتفاق افتاده بودند. او درواقع دو طرح برای پیشرفت سبکی پیشنهاد می‌کند، که یکی عمدتاً تکنولوژیک است، و دیگری شامل تاریخ بازنماییِ بصری است. در هر دو طرح سینما بیرون از تاریخ‌های راست‌کیش هنر مدرن قرار می‌گیرند.

تاریخ تکنولوژیکی بازن، فیلم‌ها را به‌مثابه تجلی‌گاه «اسطوره جاودانی کل سینما» تلقی می‌کند، بازن می‌گوید در قرن نوزدهم صنعتگران و تعمیرکاران خواب بازنمایی‌ای را می‌دیدند که وانموده [Simulacrum] کاملی از واقعیت، «توهم کاملی از دنیای بیرون در قالب صدا، رنگ، و نقش برجسته [relief]» باشد. تاریخ تکنولوژی سینمایی قدم به قدم در حال نزدیک شدن به این آرمان است. آرنهایم با شور و هیجان به این امر اشاره کرده بود، اما بازن از همان ابتدا فرض را بر این نهاده بود که نباید فیلم صامت را به‌مثابه اوج قابلیت رسانه‌ی فیلم دانست. «اولویت تصویر هم به لحاظ تاریخی، هم به لحاظ تکنولوژیکی تصادفی بود... هر تحول جدیدی که به سینما اضافه می‌شود باید به شکل تناقض‌آمیزی، سینما را به سرچشمه‌های آن نزدیک‌تر و نزدیک‌تر کند. به‌طور خلاصه، سینما هنوز اختراع نشده است.» این پیشرفت تکنولوژیکی که عمدتاً محصول قرن نوزدهم است، با وسوسه‌ی بازنمایانه‌ای همراهی می‌شد که ریشه در زمان‌های بسیار پیش داشت. بازن می‌گوید که هنر تصویری از یک «عقده‌ی مومیایی» سرچشمه می‌گیرد، که یک اشتیاق فرافرهنگی است برای منجمد کردن زمان. مومیایی، لفافه‌های آن که پیکر انسانی درون خود را قالب می‌گیرند،

صورت ازلی همه‌ی بازنمایی‌های بصری است. مومیایی، روگرفت (کپی) یک مرده نیست؛ مومیایی همان مرده است.

با این حال بازن سینما را کاملاً در بیرون از تاریخ موفقیت مدرنیست قرار می‌دهد. او مانند مالرو، اذعان دارد که تصنع آگاهانه در هنرهای تجسمی قرین موفقیت بود، و این باور عمومی را می‌پذیرد که عکاسی، نقاشی را از نیاز به تولید شباهت رهانید

از آن به بعد مجسمه‌سازی و نقاشی به عبث کوشیدند به این هویت بازنمایی و شئ (ابژه) نزدیک شوند. سرانجام هنرهای تجسمی، تمایل خود به مومیایی‌کردن لحظه را «تعالی بخشیدند» و به ترکیبی از شباهت رئالیستی و بازنمایی‌های نمادین ناب رضایت دادند. بازن گمان دارد که هنر قرون وسطی به ناب‌ترین تعادل بین این رویکردها دست یافته است.

با اختراع پرسپکتیو در رنسانس، مقیاس‌ها قاطعانه به سوی رئالیسم گرویدند. نقاشان باروک از این هم فراتر رفتند، و ثبت حرکت گذرا را وجهه همت خویش قرار دارند. بازن بر این باور است که عکاسی هنر را از این کوشش نومیدانه برای منجمدکردن زمان وارهانید. عدسی مکانیکی، که خودبه‌خود تصویری از لحظه‌ی فرار تولید می‌کند، نقاشی را در دستیابی به رئالیسم راستین، پشت سر می‌گذارد. عکس، هم‌چون یک قالب یا اثر انگشت، نشانه فیزیکی شئ بازنمایی شده است. اختراع عکاسی «خودمختاری زیبایی‌شناختی» نقاشی را تضمین کرد. مثلاً طرح نقاشی با وجود سزان، دیگر از پرسپکتیو اطاعت نمی‌کرد، و فرم و رنگ *علت وجودی* نقاشی شدند. در سوی دیگر، سینما عینیت (ابژکتیویته) عکاسی را از طریق ثبت سیلان زمانی و نیز آرایش فضایی، گسترش می‌دهد. «فیلم هنر باروک را از تصلب تشنج‌آمیزش رها می‌کند. اکنون، برای نخستین بار تصویر چیزها همانند تصویر استمرار آن‌ها، گویی به صورت مومیایی شده درآمده است.»

بازن نتیجه می‌گیرد که هم بنیان زیبایی‌شناختی سینما و نیروی محرکه‌ی پشت تغییرات سبکی از قدرت بازآفرینی سینما سرچشمه می‌گیرند. درحالی که هنرهای دیگر واقعیت را از خلال نمادها عرضه می‌کنند، بنیان عکاسیک سینما به آن امکان می‌دهد که رویدادهای ملموس و یگانه را بازآفرینی کند. از این توانایی در ثبت جهان است که ویژگی‌های منحصر به فردِ «رئالیسم» سینمایی سربرمی‌آورد. گزینه‌های سبکی‌ای که به‌وسیله‌ی رنوار، وایلر، ولز، و نئورئالیست‌ها به کار گرفته شدند با طبیعت ذاتی این رسانه به هماهنگی می‌رسند. این کارگردان‌ها با به‌کارگیری تصویرپردازیِ فوکوس عمیق، برداشت‌های بلند، و حرکت‌های دوربین تداوم فضایی و زمانی دنیای روزمره ـ یعنی دقیقاً همان خصوصیتی که فیلم‌برداری تصویر متحرک به بهترین شکلی برای ثبت آن تجهیز شده‌اند ـ را محترم شمردند. البته این کارگردان‌ها از تصنع بهره می‌برند؛ چطور می‌توانستند از آن چشم بپوشند؟ اما نوع تصنعی که آن‌ها به خدمت می‌گیرند هماهنگ با مأموریت سینما در افشا و کشف واقعیت پدیداری است.

بنا به گفته راست کیشی مدرنیست، استیلای ظاهر [appearance] با رنسانس آغاز شد، از دوران باروک گذشت، و در رئالیسم آکادمیک قرن نوزدهم به اوج رسید. سپس مانه و امپرسیونیست‌ها ـ که به شکل مضاعفی هم هنرمندان تصویرپرداز بودند و هم قهرمانان لکه‌های ناب رنگ ـ قانون رئالیسم بازنمایانه را به چالش کشیدند. سزان آغازگر آن انتقاد به ظاهر بود که جنبش‌های قرن بیستمی‌ای چون ابسترکشن [abstraction]، اکسپرسیونیسم و کوبیسم را به بار آورد. در نتیجه بیش‌تر تاریخ‌نگاران فیلم کوشیده‌اند سینما را به دلیل توانایی آن در سبک‌پردازی واقعیت یک هنر شبه‌مدرنیست معرفی کنند.

با این حال بازن سینما را کاملاً در بیرون از تاریخ موفقیت مدرنیست قرار می‌دهد. او مانند مالرو، اذعان دارد که تصنع آگاهانه در هنرهای تجسمی قرین موفقیت بود، و این باور عمومی را می‌پذیرد که عکاسی، نقاشی را از نیاز به تولید

شباهت رهانید. با این حال از نظر وی عکاسی، و به‌تبع آن سینما، یک رسانه متفاوت است، که نیازی به توجیه خود از طریق دگرگونی، فرمال واقعیت ندارد. بازن با وارونه کردن *نسخه‌ی معیار* اعلام می‌کند که گوهر این رسانه دقیقاً در توانایی آن برای ثبت نهفته است.

بدین ترتیب سینما هفتمین هنر نیست. سینما جای پای محکمی در سیستم تعدیل‌شده‌ی هنرهای زیبا نخواهد یافت، درعین حال هم‌چون مثلاً اپرا که درام و موسیقی را با هم ترکیب می‌کند، سنتزی از هنرهای دیگر نیز نیست. سینما، نخست یک رسانه است، تنها در وهله‌ی بعدی هنر است. ویژگی منحصر به فرد آن در توانایی‌اش برای گرفتن شعاع‌های نوری است که از جهان به درون عدسی دوربین می‌تابند. درحالی که باروش و برازیلاک تاریخ خود را با بازی‌های سایه‌ی چینی و چراغ جادو آغاز کردند، بازن با مومیایی شروع کرد. از نظر باروش و برازیلاک سینما فقط به‌طور تصادفی، عکاسیک است، اما به باور بازن سینما ذاتاً چینی است.

بازن به همین ترتیب رابطه‌ی فیلم با هنرهای سنتی را نیز از نو تنظیم می‌کند. سینما به عنوان یک رسانه فرصت ثبت هر چیزی را غنیمت می‌شمارد ـ نه تنها قصه‌های صحنه‌بندی شده را، بلکه رویدادهای تصادفی، حتی آثار هنری رسانه‌های دیگر را نیز. ازاین رو بازن آن‌چه را که سینما می‌تواند از طریق نمایش ـ به معنی دقیق‌تر نمایش دوباره‌ی ـ نقاشی‌های معروف، رمان‌های کلاسیک، نمایش‌نامه‌های بزرگ [به آن‌ها] بیفزاید، برمی‌شمارد. ضمن گوشه و کنایه زدن‌های آگاهانه به هواداران فیلم صامت، خواهان سینمای «ناخالصی» است که بتواند بزرگ‌ترین دستاوردهای هنرهای دیگر را حفظ کند و گسترش دهد.

شاید هیچ چیز دیگر نتواند بهتر از اعترافی که بازن به سینمای «تئاتری» قایل است بدعت دیدگاه او را نشان دهد. او هرگز حتی تئاتر کنسرو شده را نیز تخطئه نمی‌کند، اما تحسین ویژه‌ی خود را نثار فیلم‌هایی چون *هنری پنجم* (۱۹۴۵) اثر لارنس اُلیویه می‌کند که قراردادهای تئاتری را به برکت استفاده‌ی هُشیارانه از قابلیت سینما برای ضبط، به نمایش می‌گذارند. بازن معتقد است که تئاتری که به‌خوبی فیلم‌برداری شده باشد، عناصر صحنه را دگرگون نمی‌کند؛ بلکه آن را منکسر و تقویت می‌کند، ویژگی‌های ظریف تئاتری آن را حفظ و تشدید می‌کند. وقتی *والدین وحشتناک* (۱۹۴۵) ساخته‌ی ژان کوکتو صحنه تک‌اتاقه‌ی اصلی نمایش‌نامه را چنان گسترش می‌دهد که کل آپارتمان را دربربگیرد، این کار صرفاً «هوای تازه‌دادن» به فیلم‌نامه نیست. کوکتو از حرکت دوربین در درون اتاق‌های تنگ و فشرده استفاده می‌کند تا حس استیصال را که بر نمایش‌نامه حاکم است، از دست ندهد.

از این به بعد چالش بازن شامل نه تنها تعمیم قانون بلکه ارایه دلایل جدید و همه شمول‌تری بر تغییرات سبکی می‌شود. هم‌چنین اولویت‌هایت زیبایی‌شناختی *نسخه‌ی معیار* را رد می‌کند، و نوعی رئالیسم «هستی‌شناختی» را بر سبک‌پردازی زیبایی‌شناختی مورد تحسین هواخواهان دوران صامت، ترجیح می‌دهد. با وجود این هنوز سویه‌های دیگر گزارش *معیار* را به چالش نمی‌کشد. بسیاری از قهرمانان او ـ مورنا، فلاهرتی، اشتروهایم، درایر ـ پیشاپیش قهرمان *داستان بنیادین* نیز بودند. تولد دوباره کلاسیک‌های صامت در سینه‌کلوب‌ها و در *سینماتک فرانسوا* [Cinéma théque Francaise]ی هانری لانگلوا، [مردم را] با قانون آشنا کرد، و تبلیغاتی که حول *همشهری کین* راه افتاده بود، هواداران *نقد نو* را از زحمت متقاعدکردن روشنفکران به این‌که تالند و ولز پیشقراولان سینمای امریکا هستند، معاف کرد.

در عین حال همسویی جالبی بین روایت بازن و روایتی بود که باروش و برازیلاک ارایه کرده بودند. روایت اخیر پیدایش یک «کلاسی‌سیسم» جهانی را در پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ مسلم می‌شمرد و بر عدم تغییر سبکی سینمای ناطق امریکا را تا ظهور ژانرها و دوره‌ها [cycles] انگشت می‌نهاد. هر دوی این پیش‌فرض‌ها [کلاسی‌سیسم جهانی پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ و عدم تغییر سبک] نقطه شروع‌های حیاتی‌ای برای بحث‌های بازن درباره‌ی عمق میدان شدند. افزون بر این چاپ جدید *تاریخ* باروش و برازیلاک در سال ۱۹۴۳، از فورد و وایلر به عنوان کارگردانان برجسته‌ی امریکایی یاد می‌کرد، و

به‌خصوص به فیلم‌های *دلیجان* (۱۹۳۹)، بن‌بست *Dead End* (۱۹۳۷)، *نامه* (۱۹۴۰)، و *روباهان کوچک* تأکید می‌کرد. با وجود این‌که باروش و برازیلاک به ویژگی‌های سبکی این فیلم‌ها نیز پرداخته بودند، نسل بازن، این آثار را به منزله‌ی فیلم‌های شاخص می‌دیدند.

پیش‌فرض بنیادین بازن درباره‌ی تقابل سبک‌پردازی با رئالیسم را در نوشته‌های پیش از او نیز می‌توان یافت. باروش و برازیلاک در موخره‌ی *تاریخ‌شان*، کم و بیش همانند بازن، حضور دو رویکرد متباین را در سراسر تاریخ رسانه مسلم می‌شمارند: «گریز از واقعیت تا حد ممکن» و «تشدید رئالیستی‌ترین خصوصیات تصویر عکاسیک.» این صورت‌بندی تبدیل به یک کلیشه شد، کلیشه‌ای که در یک طرف ملی‌یس را قرار می‌داد، در طرف دیگر لومی‌یر را، در یک طرف فرمالیسم را قرار می‌داد، در طرف دیگر رئالیسم را. بازن این طرح را تعدیل کرد، اما این مهم‌ترین تاریخ سینمای فرانسوی [کتاب باروش و برازیلاک] بود که آن را در معرض دید قرار داد.

دیدگاه بازن تا حدود زیادی همسو با برخی اصول زیبایی‌شناختی **نسخه‌ی معیار** است. او همانند آرنهایم و دیگران بر این باور است که تکنولوژی فیلم حول وفاداری بازآفرینِ بزرگ‌تری می‌چرخد. به‌گمان او، هم‌چنین به باور پیشینیانش، سینما دارای گوهری است و به‌کارگیری هنرمندانه‌ی درست این رسانه می‌تواند این گوهر را به نمایش بگذارد، و همه متفق‌القول‌اند که برخی فیلم‌سازان گوهر سینما را درک کرده‌اند و آن را در پیشروی‌اش به سوی هدف زیبایی‌شناختی در خودش یاری می‌رسانند.

این پیش‌فرض‌های مشترک بازن را در معرض همان انتقادهایی قرار داد که نثار غایت‌شناسی‌های نسخه‌ی معیار می‌شد. فیلم‌سازانی که روی طرح‌ها و مسایل بسیار متفاوت کار می‌کردند، به درون جریانی از پیشرفت گسترده دامن و غیرشخصی کشیده شدند، پیشرفتی که هدف آن نمایش تمام و کمال ماهیت جبلی سینما بود. اما بازهم ما دلیل خوبی نداریم تا باور کنیم که این رسانه دارای یک گوهر است. حتی اگر چنین چیزی وجود داشته باشد چرا باید فیلم‌ساز ملزم به ارج نهادن باشد؟ به‌خصوص، رئالیسم هستی‌شناختی بازن را به‌سختی بتوان به عنوان گوهر فیلم تعیین کرد: سینما به‌خوبی می‌تواند بدون عکاسی هم وجود داشته باشد. می‌توان کارتون‌ها را مثال زد که نقاشی‌های زنده‌نما [animated] هستند، یا مستقیماً روی فیلم نقاشی شده‌اند، یا به‌وسیله کامپیوترها ایجاد شده‌اند.

بازن در وجوه مهمی حتی هگلی‌تر از پیشینیان خود است. او تاریخ هنر را در پرتو ظهور سینما، بازنویسی می‌کند، و میل به عکاسی را تا دوران باستان ردیابی می‌کند، میلی که تنها در شرایط حاضر امکان برآورده شدن پیدا کرده است. او نه تنها پیشرفت در خودباوری [self-realization] سینما، بلکه وجود مبارزه‌ای بین گرایش به سوی «تصویر» و گرایش به سوی «واقعیت» را مسلم می‌شمارد. این برخورد، سرانجام منجر به یک سنتز می‌شود، «یک گام دیالکتیکی به پیش در زبان فیلم» ـ برداشت بلند، تصویر استوار بر فوکوس عمیق، که عمق «بدوی» را با خردکردن تحلیلی فضا، که از ابداعات دکوپاژ بود، ترکیب می‌کند. یک بار دیگر اهداف ملموس عاملان عینی به درون جریانی کشیده می‌شود که از اندیشه انتزاعی تکامل [evolution] فرمان می‌گیرد؛ یک بار دیگر گرایش‌هایی که با غایت تاریخ‌نویس همخوانی ندارد، کنار گذاشته می‌شوند.

یک نمونه‌ی بدنام: بازن مفهوم دکوپاژ کلاسیک را پیش می‌کشد تا نشان دهد که چگونه تضاد بین گرایش به «تصویر» و گرایش به «واقعیت» ابتدا در دوران ناطق حل شد. اما دکوپاژ به‌مثابه سیستمی از تکنیک‌ها، ریشه در دهه‌ی ۱۹۱۰ دارد، و در دهه‌ی ۱۹۲۰ به عنصر غالب تبدیل می‌شود. می‌توان ثابت کرد که مونتاژ روسی و فرانسوی هر دو از دل [تدوین] تداومی هالیوود زاده شدند، هرچند بدیل‌هایی را در برابر آن ارایه دادند. یک تحلیل قابل قبول از سینمای صامت بعد از ۱۹۱۵، باید بر اهمیت «تدوین گریفیثی» اذعان کند. اگر بازن به گنجاندن آن در طرح خود رضایت می‌داد، در این صورت می‌توانست آن را یا به عنوان بدیل سومی در کنار گرایش به «تصویر» و گرایش به «واقعیت» بپذیرد، یا آن‌را سیستم فراگیری به شمار آورد که

نوسفراتو

هر دو گرایش را در خود دارد. (*کالیگاری* و چرخ همان‌قدر بر آن استوارند که *نوسفراتو* و *حرص*). اما در هر حال، او باید توضیح می‌داد که چگونه و چرا دکوپاژ در دوران ناطق اهمیت نوینی یافته است، و چرا ما باید آن را به عنوان نشانه‌ای از ظهور دوباره گرایش به واقعیت بدانیم.

بازن، به همین طریق، دوست دارد صحنه‌ها و نماهایی را که درون حیطه‌ی دیالکتیکی او جای نمی‌گیرند، کنار بگذارد. به‌رغم پذیرش وجود گرایش‌های معارض در درون یک فیلم واحد، مؤلفه‌های غیررئالیستی بسیاری از محبوب‌ترین آثار ـ تدوین ساختاری اغلب فیلم‌های نئورئالیست یا گروتسک اکسپرسیونیستی و مونتاژ سبک شوروی در فیلم‌های ولز که پس از *آمبرسون‌های باشکوه* ساخته شده‌اند ـ را کم اهمیت می‌داند، به‌طور کلی، بازن آن حد از وابستگی شدید به تدوین را که حتی شامل حال کارگردان‌های محبوب او نیز می‌شود از نظر دور می‌دارد. [در حالی که] رنوار حرکت‌های طولانی دوربین را تنها در صحنه‌های خاصی از *قاعده بازی* به کار می‌گیرد؛ بخش‌های ابتدایی فیلم استوار بر برش متقاطع [cross-cutting] و الگوی نما / نمای عکس هستند و حاصل آن یک دکوپاژ «دورگه» است. بازن ادعا می‌کند که فلاهرتی از طریق نشان دادن نانوک که صبورانه روی یخ نشسته است تا سرانجام بتواند یک خوک دریایی شکار کند، به واقعیت عینی احترام می‌گذارد. اما در تمام نسخه‌های *نانوک شمال* که من توانسته‌ام فیلم، یک جامپ کات [Jump cut] زمان انتظار نانوک را حذف می‌کند، و ما ناگهان با خوک دریایی بزرگ و آشکارا مرده‌ای روبه‌رو می‌شویم که پیش‌تر به درون یخ‌ها کشیده و آورده شده است. در صحنه‌ی حمله قلبی هوراس (*روباهان کوچک*) نیز برش‌هایی بیش از آن‌چه بازن می‌پذیرد، وجود دارد. از قرار معلوم چون اشتروهایم به لحاظ مضمون و محل وقوع فیلم‌هایش، «رئالیست»ترین فیلم‌ساز هالیوود بود، بازن برخود فرض می‌داند که او را به لحاظ استفاده از

برداشت بلند نیز یک کارگردان «رئالیست» نیز جا بزند؛ واقعیت این است که اشتروهایم صحنه‌هایش را حول یک دکوپاژ پرتکاپو سازمان می‌دهد.

بازن دستگاه یا وسیله‌ای برای دسترسی به نسخه‌های [فیلم‌هایی] که امکان بازبینی دقیق چنین جزییاتی را فراهم آورد، در اختیار نداشت. باوجود این، او تا حدودی قربانی معیارهای جدیدی است که خود پیشنهاد کرده است. باریک‌بینی چشم‌گیر تحلیل‌های اوست که برانگیزنده‌ی چنین تصحیح‌هایی است. متأسفانه این‌ها اغلب، تصحیح‌هایی هستند که امکان یافتن یک طرح تکاملی‌ای حتی بلندپروازانه‌تر از *نسخه‌ی معیار* را در معرض تردید قرار می‌دهد.

از تاریخ سبک‌شناختی به نقد مضمونی

نسخه‌ی معیار تاریخ سبک‌شناختی در طول بیش از شصت سال مطرح شد، گسترش یافت و تجدیدنظرهایی را به خود پذیرفت، اما *نسخه‌ی دیالکتیکی* بازن هرگز به صورت تمام و کمال مورد کندوکاو قرار نگرفته است. بخشی از این غفلت ناشی از این است که روایت بازن مجموعه‌ای از یک سلسله مقاله‌های پراکنده که در طول بیش از یک دهه‌ونیم نوشته شده‌اند. به‌علاوه فضای صاحب نفوذ در محیط فرهنگی ـ اجتماعی بازن به طرح تاریخی او به دیده‌ی تردید می‌نگریستند. سادول، باوجود مخالفت‌های بازن بر این باور پای فشرد که رنوار و ولز صرفاً تکنیک‌های قدیمی‌تر را احیا کرده‌اند. او شیفته‌ی این بود که نشان دهد لومی‌یر در *ورود قطار به ایستگاه* (۱۸۹۵) کنش فیلم را در عمق دینامیک به نمایش می‌گذارد و «از همه‌ی امکانات عدسی‌ای که دارای عمق میدان زیادی است، استفاده می‌کند.» باروش عناد کم‌تری را [با عقاید بازن] به نمایش می‌گذارد: در چاپ ۱۹۴۸ کتاب *تاریخ سینما* عمق میدان و برداشت بلند را به عنوان کشف‌های مهم سینما در دهه‌ی ۱۹۴۰ می‌دانند. با وجود این اضافه می‌کند که نوآوری‌های ولز تأثیر چندانی بر فیلم‌سازی، که شیوه‌های فیلم‌برداری استاندارد شده در طی دهه‌ی ۱۹۳۰ را حفظ کرده بود، نداشت.

بسیاری از تأملات بازن ذره‌ذره جذب می‌شد، و از آن چیزی پدید آمد که شاید بتوان *نسخه‌ی معیار تعدیل شده* نامید. تاریخ‌نگاران به جای این‌که در صدد تصفیه طرح دیالکتیکی یا تعمیم آن به قلمروهای جدید برآیند، تأملات نقادانه‌ی بازن را به خدمت گرفتند تا *روایت نخستین* را از طریق گنجاندن آثار رنوار، ولز، وایلر، و نئورئالیست‌ها به دهه‌های ۱۹۳۰، ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ گسترش دهند. به‌همین ترتیب، وقتی نویسندگان به بحث درباره‌ی سینمای ناطق پرداختند، «پرده‌برداری از گوهر سینما» که از مؤلفه‌های روایت معیار بود، اهمیت خود را از دست داد.

روایت تاریخی بازن از «تکامل زبان سینما» بیش‌ترین تأثیر را بر نویسندگان جوانی گذاشت که در *کایه دو سینما* کار می‌کردند. اما آن‌ها اندیشه‌های بازن را در قالبی نوین ریختند تا با طرح و برنامه‌ای که بر تفسیر و ارزیابی انتقادی تمرکز داشت هم‌خوانی پیدا کند. «دیوانگان سینما» [Cinemaniacs=Cinémanes] یا «ترک‌های جوان» با شور و حرارت از هالیوود دفاع می‌کردند، و بر مفهومی از مدرنیته در فیلم پای می‌فشردند. به‌طور کلی آن‌ها برخی اندیشه‌های بازن را به کار گرفتند یا یک مفهوم غیرتاریخی از سبک فیلم پی افکنند که بتوانند حامل نقد عملی [Practical criticism] آن‌ها باشد. از آن‌جا که این مفهوم بعدها نفوذ و اعتبار زیادی به هم زد، و از آن‌جا که به صورت غیرمستقیم به شکل‌گیری سومین سنت تاریخ‌نگارانه یاری رساند، ارزش تأمل بیش‌تر را دارد.

گروه *کایه* بیش‌ترین شهرت خود را مدیون اعضایی است که [بعدها] کارگردانان مهمی شدند، مثل اریک رومر (با نام اصلی موریس شرر)، ژان ـ لوک گدار، کلود شابرول، ژاک ریوت، فرانسو تروفو، لوک مولە. این مردان جوان که در کوران جنبش سینه‌کلوب سال‌های پس از جنگ شکل گرفته بودند، و از [مکتب] *نقد نو* به‌خاطر هدایت آن‌ها به سوی یک زیبایی‌شناسی جدید سپاسگزار بودند، در عین حال از این‌که بین آن‌ها تمایزی ایجاد شود، رنج می‌بردند. آن‌ها از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد در مجله‌ی *جوانمرگ‌شده گازت دو سینما* [*Gazette du cinéma*] و سپس زیر نگاه صبور بازن در *کایه دو*

سینما، طرح چیزی را پی افکندند که بعدها به **مشی مولف** معروف شد.

منتقدان فرانسوی دهه‌های چندی بود که درباره‌ی مولفیت در سینما بحث می‌کردند، در طی دهه‌ی ۱۹۳۰، اغلب فیلم‌نامه‌نویس را به عنوان *مولف* فیلم می‌شناختند. بحث بر سر این موضوع بعد از جنگ شدت گرفت. «مشی مولف» که از سوی نویسندگان *کایه* مطرح شد، کارگردان را به عنوان هنرمند اصلی فرایند فیلم‌سازی معرفی کرد؛ حتی کارگردانان هالیوود هم از طریق به‌کارگیری منحصر به فرد تکنیک می‌توانستند به بیان شخصی دست یابند. مولف‌گرایی [Auteurism] هم‌چنین آشکارا شیوه‌ی ارزیابی هم بود، و کارگردان‌ها و آثار آن‌ها را درجه‌بندی می‌کرد. ترک‌های جوان از تکریم کارگردانان تجاری و ایجاد یک قاموس جدید شادمان بودند. اکنون هیچکاک، هاکز، پره مینجر، و نیکلاس ری برتر از پابست، کلر، و حتی فورد به حساب می‌آمدند. اکنون فیلم‌های بزرگ مورنا *تابو* (۱۹۳۱) و *طلوع* (۱۹۲۷) بودند، نه *نوسفراتو* و *آخرین خنده*؛ فیلم‌های امریکایی لانگ، هم‌چون *التهاب بزرگ* (۱۹۵۳) بر *ام* و دیگر کلاسیک‌ها ارجح شمرده می‌شدند.

در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰، *ترک‌های جوان* بر *کایه دو سینما* تسلط یافتند، و آن راکم و بیش کاملاً به صورت محملی برای نقد مبتنی بر تئوری *مولف* درآوردند. *کایه*در آثار جدیدی چون *مسخره‌بازی* (۱۹۵۲) اثر هاکز، *دختر پارتی* (۱۹۵۸) از نیکلاس ری، *واکسدوس* (۱۹۶۰) ساخته‌ی پره مینجر متوجه شگردهایی شدند. *کایه* در ۱۹۵۸ در جهتی خلاف یک رای‌گیری جهانی برای انتخاب بهترین ده فیلمی تاریخ سینما، فهرست خود را اعلام کرد، که در آن ولز با فیلم *آقای آرکادین* (۱۹۵۹)، درایر با *اُردت* (۱۹۵۵)، و هیچکاک با *در برج جدی* (۱۹۴۹) حضور داشتند.

بازن اغلب از طریق تأثیر مثبت، و گاهی به عنوان راست‌کیشی که *ترک‌های جوان* می‌توانستند ردش کنند، نقش مهمی در این انقلاب بازی کرد. نخست این‌که او و همکارانش دلیلی برای تحسین هالیوود از سوی نویسندگان جوان‌تر بودند. بازن، انگاره آستروک از هالیوود به‌مثابه *آتلیه‌ی* افزارمندان قوی پنجه، را گسترش داد، و این ادعای پرسروصدا را پیش کشید که کمال تکنیکی استودیوهای امریکایی، برای نخستین بار در تاریخ چنان شرایط کاری برای فیلم‌ساز فراهم آورد که خلاقیت ناب در دامان آن پرورش یافت.

به‌طور کلی، طرح رئالیستی بازن انگاره‌هایی را به منصه‌ی ظهور رساند که می‌توانستند در خور زیبایی‌شناسی [مشی] مولف باشند. «شفافیت» و گزیده‌گویی [laconism] که در فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۴۰ مورد تحسین بازن و لینهارت بود، به‌راحتی قابل تعمیم به آثار هاکز شد ـ آثاری که به باور بیش‌تر نویسندگان *کایه* تجسم کلاسی‌سیسم فخیم بودند. هیچکاک در *طناب* و *برج جدی* از برداشت بلند به نحوی استفاده کرد که منتقدان *کایه* آن را به حساب نتایج کشفیات رنوار و ولز گذاشتند. تلقی دکوپاژ به عنوان یک قرارداد سینمای ناطق، که از سوی بازن و هم‌روزگارانش مطرح شده بود، در عین حال بحث اصلی دهه‌ی ۱۹۵۰ هم بود. به باور «هیچکاکو و هاکزی» های *کایه*، تدوین تحلیلی و [الگوی] نما / نمای عکس نه به فرمول‌های کلیشه‌ای بلکه به تمهیدات بیانگری تبدیل شدند که دقیق‌ترین کارگردانان از آن‌ها برای دستیابی به حداکثر تأثیر استفاده می‌کردند. گُدار، در چالشی آشکار با بازن «دفاع از دکوپاژ کلاسیک و تشریح آن» را پیش کشید، و گفت که برش از نظر قدرت انتقال برخی حالت‌های روان‌شناختی و عاطفی رقیبی نمی‌شناسند.

بحث‌های مشابهی شامل حال مفاهیم سینمای مدرن نیز می‌شد. دیوانگان سینما که عمدتاً از کلاسیک‌های سینمای نئورئالیست غافل بودند، توجه خود را بر آثار متأخری چون *خاطرات یک عشق* (۱۹۵۰) اثر آنتونیونی و *سفر به ایتالیا* (۱۹۵۴) از رُسلینی متمرکز می‌کردند. ژاک ریوت در بحث از *سفر به ایتالیا*، نسل بازن را به خاطر ناتوانی در درک این‌که «رهاسازی» سینمایی اعلام شده از سوی آن‌ها، منجر به این شاهکار شده، نکوهش می‌کرد. به عقیده‌ی رومر، فیلم‌سازی جدید راه را به سوی تنها مدرنیته واقعی ـ کلاسی‌سیسم، به‌مثابه کهن‌الگوی زیبایی جاودان ـ می‌گشاید. *دلیجان طلایی* (۱۹۵۳) از رنوار، *من اعتراف می‌کنم* (۱۹۵۳) از هیچکاک، و

آسمان بزرگ (۱۹۵۲) اثر هاکز گواهی می‌دادند که سینما در دهه‌ی ۱۹۵۰، و نه در ۱۹۳۹، وارد مرحله «کلاسیک» بالغ خرد شد.

وانگهی، *ترک‌های جوان میزانسن* را به عنوان یک معیار ارزش تلقی می‌کردند. تعبیر آستروک از این اصطلاح بانفوذترین تعبیر از آب درآمد. او در ۱۹۴۸ نوشت: «ما به این درک رسیده‌ایم که معنایی که سینمای صامت می‌کوشید از خلال تداعی‌های نمادین بسازد، در درون خود تصویر، در پیشروی روایت، در هر ژست شخصیت‌ها، در هر جمله‌ی دیالوگ، در آن حرکت‌های دوربین که اشیا را به اشیا و شخصیت‌ها را به اشیا مرتبط می‌کند، وجود دارد.» از نظر اغلب منتقدان *کایه*، *میزانسن* هنر نمایش شورمندانه‌ی پیکر انسانی بود. کار کارگردانان عبارت بود از مرتبط کردن این پیکر با محیط، استفاده از نمابرای برملا کردن کنش، و خلق یک ضرباهنگ بصری.

در تعریف آستروک جایی برای تدوین یا دست‌کم تدوین «نمادین» در *میزانسن* نیست. حالا دیگر برش باید از خلال نقشی که در تأمین یا حفظ حرکت این بدن در فضا، دارد توجیه شود. گُدار در ۱۹۵۶ درست به این نکته اشاره کرده می‌گوید که تدوین مولفه‌ی بنیادین *میزانسن* است، به‌خصوص وقتی که نیاز به بیان کیفیت‌هایی چون درنگ‌های بی‌مقدمه یا نیاز به طولانی کردن لحظه‌ی تبادل نگاه بین شخصیت‌ها در میان باشد. نویسندگان *کایه* کارگردانان هالیوود را به‌خاطر درک این نکته که عناصر جلوی دوربین، از طریق ضرب (تمپو) درونی خود یا پیشروی روایت محل قطع را تعیین می‌کنند، تحسین می‌کردند. گفتنی است که ایزنشتین به وسیله *ترک‌های جوان* تولد دوباره یافت، منتها [این بار] به خاطر درک او از ترکیب‌بندی: آن‌ها با ارجح شمردن *ایوان مخوف* (۱۹۴۴) بر کلاسیک‌های صامت ایزنشتین، مونتاژر بزرگ [پیشین] را تبدیل به یک *متورانسن* [metteur en scene] بزرگ کردند.

به عقیده‌ی منتقدان *کایه*، *میزانسن* تبدیل شده بود به پیش‌شرط کم و بیش رازآمیز هنر سینمایی. ریوت اعلام کرد که آن‌چه باعث می‌شود سفر به *ایتالیا* یک اثر مدرن باشد، عینیت (ابژکتیویته‌ی) آن، *میزانسن* رفتاری [behavioral] آن است: فیلم نه روان‌شناسی بلکه صرفاً نگاه‌ها و ژست‌های شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. رومر تأسف می‌خورد که دکوپاژ فیلم ناطق زیبایی‌شناسی نگاه گذرا [glimpse] را جایگزین *میزانسن* یکپارچه گریفیث، مورنا و دیگر استادان سینمای صامت کرده است. [به گمان او] در سینمای صامت اغلب، نیاز به دیالوگ است که نما را تعیین می‌کند، نه احترام به یکپارچگی فضا.

کارگردانان غربی هم‌چون هیچکاک، هاکز، لانگ، درایر، ری، پره مینجر، رُسلینی، افولس، و رنوار تنها فیلم‌سازانی نبودند که از *میزانسن*های هوشمندانه استفاده می‌کردند. وقتی در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ فیلم‌های ژاپنی کم‌کم راه به جشنواره‌ها گشودند، منتقدان *کایه* در [فیلم‌های] کنجی میزوگوچی نه تنها امر غریب [exoticism] بلکه جایگزین شگرف اندام‌ها در فضا را نیز کشف کردند. *زندگی اُهارو* (۱۹۵۲) از نظر فیلیپه دمونسابلون کهکشانی از برداشت‌های بلند، حرکت‌های دوربین، ضرباهنگ آرام، و صحنه‌ی بعدی در عمق بود. به‌گمان او ذوق تجسمی [پلاستیک] میزوگوچی در حد مورنا بود. لوک مولهٔ *اُگتسو مونوگاتاری* (۱۹۵۳) را بی‌درنگ به عنوان ساده‌ترین و پیچیده‌ترین فیلم دنیا معرفی کرد. ریوت نوشت: «این فیلم‌ها، به زبانی که ما نمی‌دانیم و قصه‌هایی تعریف می‌کنند که نسبت به آداب و رفتار ما به‌کلی بیگانه‌اند، درواقع با زبانی بسیار آشنا با ما سخن می‌گویند. کدام زبان؟ تنها زبانی که یک کارگردان باید سودایش را به‌سر داشته باشد: زبان *میزانسن*» به عنوان مثال میزوگوچی در یک نمای واحد از *اُگتسو* یک فضای این جهانی را آکنده از ساخت ماوراءطبیعی می‌کند. دوربین که بی‌چون و چرا شخصیت‌ها را تعقیب می‌کند، ما را به درون یک دنیای روحانی می‌برد که به اندازه‌ی دنیای مادی (فیزیکی) ملموس است.

کشف میزوگوچی، همراه با کشف کیتن، فوياد، و دیگران، ظاهراً تأییدی است بر صحت نقد مبتنی بر *میزانسن*. فرایندهای پرده عریض جدید نیز چنین تأثیری داشتند، به عقیده‌ی آستروک این فرایندها ثابت کردند که سینما «هنر

میزانسن» است. رفتار بسیار مشابهی از سوی *ترک‌های جوان* گرد آمده در *کایه* مشاهده می‌شد، که سینماسکوپ را تأییدی می‌دانستند بر اولویت کنشی برای دوربین صحنه‌بندی شده است. تدوین کنار نهاده نشد، بلکه در خدمت *میزانسن* قرار گرفت. مثلاً چارلز بیش *ستاره‌ای متولد می‌شود* (۱۹۵۴) را به خاطر ترکیب (سنتز) تکنیک‌ها می‌ستود: «ببینید: تدوین سریع، برداشت‌های ده دقیقه‌ای، ماهرانه‌ترین حرکت‌های دوربین، جسارت‌آمیزترین مچ کات‌ها[۴]، مشکل‌ترین قاب‌بندی‌ها ـ همه چیز را در آن‌جا می‌بینید. سرانجام ما گواه مادی داریم که بگوییم در سینماسکوپ همه چیز ممکن است.» از نظر منتقدان *کایه* قالب پرده عریض، ضمن حفظ یکپارچگی رویداد روایی امکانات بیانی [expressive] هالیوود را تقویت کرد. ظهور تکنولوژی پرده عریض احتمالاً در سطح عمومی به تحکیم زیبایی‌شناسی میزانسن کمک کرد.

بازن در برابر این بحث‌ها مقاومت بی‌سروصدایی را پیشه کرد. او نمی‌توانست هیچکاک و هاکز ـ بگذریم از ری و پره مینجر ـ را فیلم‌سازان بزرگی به حساب آورد. علیه آن‌چه خود زیاده‌روی‌های مولف‌گرایی می‌نامید بحث کرد، و [در این راه] تأکید خاصی بر لزوم ارزیابی آثار به صورت انفرادی، داشت. اعتقاد او به بنیان عکاسیک سینما باعث شد که گستره‌ی وسیعی از فیلم‌ها را موضوع بررسی‌های خود سازد؛ از مستندهایی چون *کُن ـ تیکی* [*Kon-Tiki*] (۱۹۵۱) و *راز پیکاسو* (۱۹۵۶) تا فانتزی‌هایی مانند *بادکنک قرمز* (۱۹۵۶). به باور او دوربین می‌توانست واقعیت پدیداری از هر نوع را با تمام ابهام و غنای آن ثبت و برملا کند.

ترک‌های جوان از نوشته‌های بازن، بنیان‌های یک علم اجتهاد را برآوردند. نقد *میزانسن* نظریه‌ی فراگیر سینما را تا حد دلیلی برای تأثیرات هنری برتر، تقلیل داد. در حالی که بازن بر عینیت [Concreteness] رفتار واقعی [بازیگر نئورئالیست پیش از اجرای نقش] تأکید می‌ورزید، *ترک‌های جوان* روی نقش‌آفرینی‌های ماهرانه انگشت می‌گذاشتند. گُدار اعلام کرد که همه‌ی آن چیزی که سینما می‌تواند از زندگی درونی برملا کند، عبارت است از «حرکات دقیق و طبیعی بازیگران به‌خوبی آموزش دیده.» انگاره‌ی بازن از رئالیسم که گزینه‌های سبکی را بر پایه هستی‌شناسی رسانه‌ی فیلم بنا می‌کرد، و از این طریق به چالش با قراردادهای متعارف واقع‌نمایی برمی‌خاست، تبدیل به زیبایی‌شناسی جدید، به یک سبک مقدس شد. معیارهای او برای یک فیلم خوب، که همان‌قدر متافیزیکی و اخلاقی بودند که هنری، جای خود را به ملاک‌هایی دادند که خصلت نمای هنر کلاسیک بودند ـ هماهنگی (هارمونی)، طبیعی بودن، ظرافت، و کنترل نامحسوس [هنرمند بر ابزار کارش].

به‌علاوه مفهوم *میزانسن* نسل جوان‌تر را قادر ساخت تا هرمنوتیک فیلم را پی افکند. هرچند بازن تحلیل سبکی را بر تفسیر مضمونی (تماتیک) ترجیح می‌داد، منتقدان *کایه* از زمره‌ی نخستین کسانی بود که دست به تعبیری شبه‌ادبی از سبک فیلم بزنند ـ کاری که به هیچ وجه بیش از دهه‌ی ۱۹۵۰ سابقه نداشت. جالب این است که کشف فردیت بیانگر در فیلم‌سازی هالیوود، هم‌زمان بود با ظهور «سینمای هنری» در اروپا، اسکاندیناوی و جاهای دیگر. در نتیجه منتقدان معتقد به مشی مولف در بحث‌های خود از فیلم‌های هالیوودی زاویه‌دیدهایی را وارد کردند که مقبول سینمای هنری بودند. سبک تبدیل شد تحشیه‌ای بر داستان.

راهی که نویسندگان *کایه* گشودند سینمادوستان بسیاری را به خود فراخواند، که مهم‌ترین آن‌ها اندرو ساریس در امریکا و گروهی هستند که در مجله‌ی انگلیسی *موی* [*Movie*] گرد آمده بودند. طی سال‌های نخستین دهه‌ی ۱۹۶۰ مولف‌گرایی و تفسیر *میزانسن*، در شکل‌های مختلفش به فرم غالب گفتمان جدی درباره‌ی سینما تبدیل شد. در همین دوره سینما از محبوبیت جدیدی در بین روشنفکران و جوانان برخوردار بود. مجله‌های سینمایی به‌وفور در پاریس، نیویورک، برلین، لندن، و مونترال منتشر می‌شدند؛ سینه‌کلوب‌ها و «خانه‌های هنر» مخاطبان جدیدی در بین دانشجویان پرورش داده بودند. نوشته‌های منتقدان *کایه* نیروی محرکه‌ی اصلی این سینمادوستان را فراهم می‌آورد. تا حدودی در نتیجه‌ی تجدیدنظر *ترک‌های جوان* در [اصول]

نقد نو، کوشش برای تدارک یک تاریخ سبک‌شناختی برای سینما، جای خود را به یک نقادی تفسیری داد. تحلیل‌های درخشان بسیاری در *کایه*، *مووی*، و *فیلم کالچر* نیویورک چاپ می‌شد به صورت حساب شده‌ای فیلم‌ها را از بافت‌های تاریخی‌شان بیرون کشید. سبک محملی برای معنای مضمونی (تماتیک) به حساب می‌آمد که غالباً بر کنار از الگوهای بزرگ‌تر تداوم و تغییر زیبایی‌شناختی بود. مشی **مولف** تبدیل شد به یک [نحله‌ی] ضدتاریخیگری.

مالرو دریافته بود که در زندگی جدید هنرهای بصری در درون یک موزه‌ی *خیالی* جای گرفته‌اند. «هنر» در دوران تکثیر عکاسیک کهکشان بیکرانی است از تصاویر جداگانه که از سنت‌ها و کاربردهای خود جدا افتاده و در نمایشگاه واقعی‌ای گرد آمده‌اند که به بیننده اجازه می‌دهد تا شباهت‌ها و تفاوت‌های بی‌پایان را پیدا کند. این برداشت از تاریخ به عنوان یک توالی هم‌زمان بر نوشته‌های *کایه* در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ سایه افکنده است. [بر این مبنا] گریفیث با آلن رنه و فویاد باکیوکر معاصر می‌شوند. پیوند میزوگوچی با فرهنگ ژاپنی محلی از اعراب ندارد، چون بنا بر نظر لوک مولِه شاهکارها بیرون از زمان و مکان هستند. قانونی که به‌وسیله‌ی نسخه‌ی معیار پیشنهاد شد برای هر اثر نقشی در یک یا چند مرحله از پرده‌برداری از گوهر سینما قایل است، درحالی که بازن کارهای قانونی [canonical] خود را در دل تضادها و سنتزهای بزرگ تکامل دیالکتیکی قرار می‌دهد، با این حال قانون مولف‌گرا، مجموعه بی‌زمانی است از فیلم‌های بزرگ که در یک فضای زیبایی‌شناختی معطل ماند؛ و هرگاه که کارگردانان شاهکارهای بیش‌تری خلق می‌کنند بر تعداد این مجموعه افزوده می‌شود.

سینماتک فرانسه، جایی که به برکت برنامه‌ریزی لانگلوا آثاری از فرهنگ‌های کاملاً متفاوت می‌توانستند بدون قید و بند در کنار هم به نمایش دربیایند، بستر مناسبی را برای موزه‌ی خیالی نسل *کایه* فراهم آورد. جالب این‌جاست که استدلالی که از سوی نقد نو پیش برده می‌شد، ممکن است در عین حال نسل جوان‌تر را تشویق به اتخاذ موضعی غیرتاریخی کرده باشد. درحالی که بازن همیشه مسایل زیبایی‌شناختی را از منظر تاریخی می‌دید، در عین حال باور داشت که دوران تحول سبکی در ۱۹۵۰ عمدتاً به سرآمده است. این دیدگاه ممکن است اخلاف او را تشویق کرده باشد که به جست‌وجوی تغییرات دیگری [در سبک فیلم] برنیایند. انکشاف تکنولوژی‌های پرده عریض به‌زودی بر این باور آن‌ها که برداشت بلند، عمق میدان، حرکت دوربین، و تکنیک‌های مشابه نقطه پایان تکامل سبکی را رقم زده‌اند، صحه گذاشت. نسخه‌ی دیالکتیکی تاریخ سبک، روایت معقول و قانع‌کننده‌ای از تداوم و تغییر زیبایی‌شناختی فراهم آورد. بنابراین روایت، تغییر سبکی به پایان رسیده بود. زمانی که دیوانگان سینما در *کایه* تاریخ را به صورت نقطه فشرده‌شده‌ای دیدند که در آن کارگردانان و فیلم‌ها در یک نظم همزمان حضور دارند، همه آن‌چه باقی ماند عبارت بود از ستایش‌کردن فیلم‌های کلاسیک و چشم انتظار ماندن برای شواهد بیش‌تری از بیان شخصی از خلال *میزانسن*.

اما چندان طول نکشید که این دیدگاه تعدیل شد. منتقدان باز هم رودرروی مسأله اکنون بودند ـ لزوم پرداختن به سینمای جدید. در حول و حوش دهه‌ی ۱۹۶۰ شواهد قاطعی در اثبات این‌که تاریخ سبکی فیلم به پایان نرسیده است، ظهور کرد، و این شواهد در بازتاب مشتاقانه‌ای که در بحث‌های حول سینمای صامت برانگیخت، نشان داد که یک برداشت برگرفته از مدرنیسم هنری می‌تواند به بهترین شکل تحولات سبکی در سینمای جدید را توضیح دهد. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. tableau shot. نماهای تشکیل‌دهنده‌ی فیلم‌های اولیه‌ی ملی‌یس (مثلاً *ورود قطار به ایستگاه سیوتا*) را تابلو می‌گفتند: برداشت بلندی که از نقطه‌ای ثابت رویدادی را از فاصله‌ای دور ثبت می‌کرد ـ م.

۲. قهرمان فیلم *نانوک شمال*

۳. The Cheat ساخته‌ی سیسل ب. دومیل

۴. match-cut = تدوین دو نما به هم بر اساس تطابق گرافیکی، حرکتی، جهت نگاه شخصیت‌ها...