فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هفدهم/ شماره ۲ / پیاپی ٤٦/ تابستان ۱٤۰۲/ ۱۲۲_۹۱
Journal of Audio_Visual Media, Summer 2023, 91_122

پیش‌ساختارهای فلسفی منازعهٔ مونتاژ ـ میزانسن و رهیافت‌های پارادایم کلاسیک[1]

احمدرضا معتمدی[2]؛ شیما معتمدی[3]

تاریخ ارسال: ۱۳۹۸/۰۲/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۲

چکیده

نظریهٔ «مونتاژ» در سینما، برساختهٔ شکل‌گرایی و نظریهٔ «میزانسن» برخاسته از نگرهٔ مؤلف و دیدگاه واقع‌گرایی است. به نظر می‌رسد که پیش‌ساختارهای فلسفی دو نظریه که یکی بر اصالت کل و ساختارگرایی استوار است و دیگری بر اصالت جزء و پدیدارشناسی، از ریشه‌ای عمیق در یک منازعهٔ تاریخی- فلسفیِ دوران کلاسیک برخوردارند. در دیدگاه مونتاژ، سینما به‌واسطهٔ «تدوینِ» اجزا، به یک کلیت معنادار می‌رسد و در دیدگاه میزانسن، «نما» یعنی جزء، خود، هم افادهٔ معنا می‌کند و هم واقعیت را پدیدارشناسی می‌کند. ردپایِ این تعارض در نظریه‌های معاصر در مقولات نشانه‌شناسی، معناشناسی و زبان‌شناسی گم شده است. این تحقیق بر آن است که امکان تقریب نظریهٔ میزانسن و مونتاژ با پژوهش دقیق در آرای طرفین منازعه در لابلای اعترافات ناخودآگاه ـ با وجود حفظ پارادایم فلسفهٔ سنتی و کلاسیک ـ امکان‌پذیر و هموار است. این تحقیق بر مبنای پژوهش کتابخانه‌ای و به‌شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی انجام شده است.

واژه‌های کلیدی

میزانسن، مونتاژ، شکل گرایی، ساختارگرایی، پدیدارشناسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. دانشیار، گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
drmotamedy@gmail.com

۳. کارشناسی ارشد، گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
shimmotamedi@gmail.com

چهارچوب نظری پژوهش

این نوشتار، نخست به تحلیل و بررسی نظریه‌های سینمایی تدوین و میزانسن پرداخته و سپس پیش‌ساختارهای فلسفی هرکدام را واکاوی می‌کند. آن‌گاه نشان می‌دهد که بنیادهای نظری دو دیدگاه، چگونه در تعارض کهن پارادایم فلسفهٔ سنتی و کلاسیک غرب ریشه دوانده‌اند. سپس به بررسی امکان رفع منازعه در پارادایم فلسفهٔ کلاسیک و سنتی غرب می‌پردازد و نشان می‌دهد که نظریه‌پردازان معاصر به سبب عدم امکان منطقی تقریب نظریه‌های معاند در بستر فلسفهٔ سنتی، صرفاً از طریق عبور از پارادایم کلاسیک (با توسل به نظریات نشانه‌شناختی و زبان‌شناختی به‌واسطهٔ تحلیل سینمای تجربی و آوانگارد معاصر) خاطرنشان کرده‌اند که تجمیع نظریه‌های معارض تدوین و میزانسن در سینمای ساختارشکن، عملاً حصول پیدا کرده است. این تحقیق در نهایت به این مقوله می‌پردازد که کدام تفکر فلسفی از ظرفیت رفع منازعه در پارادایم کلاسیک و سنتی‌اش برخوردار است.

۱ـ نظریهٔ تدوین[1] آیزنشتاین[2] (تکامل فرمالیسم)[3]

«هر دو قطعه فیلم که به هم چسبانیده شود، به ناچار یک مفهوم جدید از آن ترکیب حاصل خواهد شد، کیفیتی تازه که ناشی از مجاورت است و این پدیده به هیچ روی منحصر به سینما نیست: بلکه پیامدی است که در مجاورت هر دو واقعیت، پدیدار می‌شود» (Eisenstein, 1970, 14). آیزنشتاین در توضیح این نکته، نمونه‌ای طنزآمیز از «آمبروز بیرس»[4] نقل می‌کند: «زنی سوگوار بر سر گوری می‌گریست، صدایی او را دلداری داد که مرد دیگری به‌جز شوهر مرحوم‌تان پیدا می‌شود که بتواند شما را خوشبخت کند. زن زاری‌کنان گفت: آری یافت می‌شد، این گور همان مرد است». آیزنشتاین توضیح می‌دهد که مجاورت «زن سوگوار» و «گور»، استنباط مفهوم «بیوه» را به دست می‌دهد. در حالی‌که زن سوگوار و گور هر دو صورت‌های عینی هستند و بیوه یک مفهوم ذهنی است، بنابراین می‌توان

1. Montage
2. Sevgei Eisenstein
3. Formalism
4. Ambrose Bierce

نتیجه گرفت که از مجاورت دو «تصویر» یا «صورت عینی»، یک «مفهوم ذهنی» جدید زائیده شده است. آیزنشتاین خیلی ساده اهمیت «ترکیب» و «پیوند» را در «سینما»، با ارائهٔ چند نمونهٔ ترکیبی ساده توضیح می‌دهد:

دهان + سگ = پارس کردن؛ دهان + کودک= جیغ زدن؛ دهان + پرنده= آواز خواندن؛ زن سوگوار + گور = بیوه‌زن. آیزنشتاین برای تأکید دربارهٔ اهمیت تدوین در سینما، به نمونه‌هایی از نقش عنصر پیوند در متون ادبی اشاره می‌کند و اشعار گوناگونی از پوشکین را شاهد مثال آورده و حضور مؤلفهٔ تدوین را در اجتماع واژگان (به‌مثابه ادبیات) واکاوی و موشکافی می‌کند. او معتقد است که غنای تصویری آثار پوشکین به دلیل خاص عنصر تدوین، اهمیت خود را باز یافته است. یکی از نمونه هایی که او نقل می‌کند، توصیفی است از «پتر» که در قطعهٔ پولتاوا[1] آمده است:

«از چادر،

در ازدحام یاورانی که او را در برگرفته‌اند،

پتر ظاهر می‌شود...» (Eisenstein, 1970, 50).

در اینجا سه «نما» به ترتیب ذیل ظاهر می‌شود:

۱. چادر (که «پتر» در آنجاست)؛

۲. جماعتی که بیرون می‌آیند، به دلیل ازدحام همراهان، «پتر» دیده نمی شود ؛

۳. «پتر»، که از میان جمع بیرون آمده و رؤیت می‌شود.

آیزنشتاین یک جابه‌جایی در تدوینِ سه نما انجام می‌دهد:

۱. «پتر»، پدیدار می‌شود؛

۲. در ازدحام یاورانی که او را در برگرفته‌اند؛

۳. از چادر...

1. Poltava

درواقع، نمای دوم بر جای خود باقی است و نمای اول و سوم جایگزین یکدیگر شده‌اند. آیزنشتاین اهمیت «تدوین» را در تأثیر شعر پوشکین و شخصیت‌پردازی قهرمان داستان بازگو می‌کند: در تدوین نخست، در یک حرکت آرام از کل به جزء، ماحصل، تعلیق، و بخشیدن ابهت و اقتدار به قهرمان قصه است. «پتر» در میان جنگاورانی که او را احاطه کرده‌اند، چون یک دُرّ از میان صدف، ظاهر می‌شود. وقتی «پتر» از ابتدا ظاهر نمی‌شود و چشم در میان جمعیت، به‌دنبال او جستجو می‌کند، در انتظار گذاردن مخاطب و ارزان نفروختن شخصیت است که به او اعتبار می‌بخشد. در حالی که در تدوین دوم، پتر اهمیت خود را از دست داده و مثل آن است که فضا و محیط (اطرافیان)، عناصری مهم‌تر از قهرمان‌اند، چرا که قهرمان، بی‌هیچ مقدمه‌چینی و پیش‌زمینه‌ای ظاهر می‌شود و خود وانمود می‌کند که عنصری عادی چون دیگران یا سایر عناصر است. آیزنشتاین نتیجه‌گیری می‌کند که در ذات عنصر پیوند- چه در آفرینش یک انگاره و تصویر ذهنی، چه در یک شعر یا بازی یک بازیگر، یا در ترکیب نماهای یک سکانس (در فیلم)- هیچ تفاوت ماهوی وجود ندارد:

«نتیجه آن است که بین روش‌هایی که به وسیلهٔ یک شاعر به کار رفته یا به‌واسطهٔ بازیگر در چهارچوب یک نمای واحد اجرا می‌شود، یا به وسیلهٔ کارگردانی که «تدوین» را برای ساخت و عرضهٔ یک فیلم به‌مثابه یک مؤلفهٔ «کلیت‌دهنده» اعمال می‌کند، هیچ‌گونه تناقضی به چشم نمی‌خورد. علت عدم تناقض در این روش‌های مشترک، سرچشمهٔ همانندی از کیفیات زندگی انسانی است. کیفیات مشترکی که در ذات هر هنر زنده و هر حیات انسانی وجود دارد» (Eisenstein , 1970 , 52).

آیزنشتاین دور از غوغای دوران اولیهٔ شکل‌گیری سینما در آمریکا و اروپا و هرچند با نیم‌نگاهی بر آنها، نظریهٔ فرمالیستی خود را در باب تکون ذات سینما، خیلی ساده و بی‌پیرایه آغاز می‌کند: مفهوم مجاورت.[1]

«هنگامی که دو شیء را که در مجاورت یکدیگر قرار گرفته‌اند، در نظر بگیریم، خودبه‌خود یک قیاس تعمیمی به ذهن مبادرت خواهد کرد» (Eisenstein , 1970 , 14).

1 –Justaposition

«اگـر بخواهیـم اسـتدلال شـفاهی آیزنشـتاین را بـه گزاره‌هـای منطقـی تجزیـه کنیـم، عبـارات ذیـل مقوّمـات و نتیجـهٔ سـخن اوسـت:

الف) شرط لازم، برای تلقی اثر هنری آن است که بتواند معنایی را افاده کند.

ب) افادهٔ معنا، ناشی از «کلیّت» است و نه «جمعیت».

ج) «کلیت» محصول ارتباط زنده و پویایِ اجزای یک اثر است.

د) ارتباط ارگانیک اجزای یک کل، نتیجهٔ «تدوین» منطقی اجزای اثر است.

نتیجـه) «تدویـن»، عنصـر اصلـی شـاکلهٔ هـر اثـر هنـری اسـت» (معتمـدی، ۱۳۹۳: ۱۳۹).

آیزنشـتاین تأکیـد می‌کنـد کـه «پویایـی یـک اثـر هنـری عبـارت اسـت از ترکیـب تصاویـر [به‌واسـطهٔ یـک بازنمایـی یـا یـک زنجیـره بازنمایـی] در ذهـن یـا احسـاس مخاطـب» (Eisenstein , 1970 , 24).

آیزنشتاین مراحل آفرینش هنری را تبیین می‌کند:

الـف) هنرمنـد در جریـان یـک الهـام، مکاشـفه و یـا هـر عنـوان دیگـر، به‌واسـطهٔ یـک دیـدار درونـی، بـه «تصویـر ذهنـی» موردنظـر خویـش دسـت می‌یابـد.

ب) «بازنمایی»هایی‌کـه ترکیـب و مجـاورت آنهـا می‌توانـد «تصویـر ذهنـی» منظـور را در تصـور مخاطـب ایجـاد کنـد، برمی‌گزینـد.

ج) از طریـق پیونـد صحیـح «نماد»هـا یـا چینـش دقیـق تصاویـر عینی گزیـده، مخاطب را در مسـیری هدایـت می‌کنـد کـه در نهایـت بـه «تصویـر ذهنـی» موردنظـر دسـت یابد.

بـه ایـن ترتیـب، آیزنشـتاین از شـیوهٔ دیالکتیکـی تدویـن در آفرینـش اثـر هنـری، نسـبت دیالکتیکـی مخاطـب و هنرمنـد و اثـر هنـری را تبییـن می‌کنـد:

۱. موقعیت بدوی آفرینش اثر هنری (تصویر ذهنی هنرمند)؛

۲. موقعیـت میانـی آفرینـش اثـر هنـری (تصویـر عینـی هنرمنـد): [ترکیـب تصاویـر ذهنـی]؛

۳. موقعیت نهایی آفرینش اثر هنری (تصویر ذهنی مخاطب).

به تعبیر آیزنشتاین، اگر از اثر هنری (موقعیت میانی آفرینش هنری) عنصر پیوند را حذف کنیم، اثر هنریِ متشکل از «نظام منطقی رویدادها»، را به فهرست ساده‌ای از تصاویر- که عاجز از انگیزش آفرینندگی در ذهن مخاطب است- بدل کرده‌ایم.

«می‌توان چنین اظهار کرد که آنچه مخاطب را وادار به آفرینش می‌کند و در وی، آن نیروی محرک آفرینشگر درونی را بر می‌انگیزاند، همان اصل تدوین در تمایز با بازنمایی است. تدوین، عامل تمایز میان یک اثر افروزندهٔ خلاقیت و یک اثر حاوی اطلاعات از رویدادهای ثبت شده است» (Eisenstein , ۱۹۷۰ , ۳۵).

نکتهٔ ظریفی در شیوهٔ نتیجه‌گیری آیزنشتاین از شناسایی عنصر «پیوند» به‌مثابه روح و جان یک اثر هنری نهفته است. اگر گزاره‌های «الف» و «ب» و «ج» را گزاره‌های صادق فرض کنیم، پذیرش گزارهٔ «د» لازم و ضروری است.

الف) اگر مجموعه‌ای از تصاویر را بدون ارتباط و پیوستگی متقابل در نظر بگیریم، صرفاً یک فهرست تصویری (بدون‌اثر) اختیار کرده‌ایم؛

ب) عنصر تدوین، یک ارتباط زنده و اندام‌وار میان سلسله‌تصاویر برقرار نموده و «جمعیتِ» تصویر خنثی را به «کلیت» اثرگذار بدل می‌کند؛

ج) اگر سلسله‌تصاویر، چنان از یکدیگر مستقل و مجزا گزیده شده باشند که امکان ارتباط ارگانیک میان آنان برقرار نباشد، جمعیت (تصاویر) هرگز به مرحلهٔ «کلیت» و «وحدت» دست نخواهد یافت؛

د) نتیجه آن که «تدوین»، یک عنصر پیشینی در خلق اثر هنری است. اگر از بدو مرحلهٔ گزینش تصاویر، امکان تأثیر و تأثر متقابل اجزا لحاظ نشود، هرگز اثر هنری، شاکلهٔ مؤثر خود را باز نخواهد یافت.

چنین است که آیزنشتاین عنصر «تدوین» یا «پیوند» را به عنوان عنصر اصلی شاکلهٔ اثر هنری بازشناسی می‌کند: چرا که اگر از ابتدای گزیدن تصاویر، ربط آنها به یکدیگر لحاظ نشود، در حقیقت، اثر هنری به فرجام نخواهد رسید. در اینجا عنصر «ربط» است که بر گزینش تصویر، حکمِ «ماتقدم» و «پیشینی» می‌یابد. بنابراین اگر در جایی آیزنشتاین سینما را عبارت از عنصر تدوین تلقی کند، اشتباه

نکرده است. تصاویر بدون ربط مثل یک جسم بدون جان باقی می‌ماند. هنرمند در مرحلهٔ ثانویهٔ آفرینش هنری، یعنی تبدیل تصویر ذهنی‌اش به «نمود» یا «تصویر عینی»، بایستی آنها را در یک قالب پیشینی «ربط»، «پیوند» و «ترکیب» لحاظ کند و سپس به گزینش مناسب و متناسب آنها دست بزند.

۲ ـ نظریهٔ میزانسن[1] بازن[2] (نئورئالیسم)[3]

«بازن» نزاع «شکل‌گرا – واقع‌گرا» را ناشی از فهم نادرست واقعیت و غفلتِ «هستی‌شناختی» تلقی می‌کند. چه کسی گفته است که «تصریف» واقعیت، دشوارتر از «تسخیر» واقعیت است؟ این هستی نامتناهی، این واقعیت بی‌حد و مرز و در عین حال، گریزپا را چگونه می‌توان در دام انداخت؟ اینجاست که «دروغ» گفتن، خیلی آسان‌تر از «راست» گفتن می‌نماید. تصریف و تصرف در واقعیت، از شکل انداختنِ واقعیت و یا درانداختن آن در قالبِ اشکالِ پیش‌ساختهٔ ذهن، گامِ پیش‌پاافتادهٔ هنر در ادوار تاریخی است. اینها همه حکایت از دشواری‌های آشکارسازی و انکشاف و عریان‌سازیِ واقعیت و امکاناتِ والا و ظرفیت‌های ژرف آن است. آنچه «تصویر سینمایی» را اعتبار می‌بخشد، نه به «دخالت و تصرف» در واقعیت، بلکه در «فراچنگ آوردنِ» واقعیت است. بازن تأکید می‌کند:

«حتی هنر [سینما] هم نمی‌تواند واقعیت را تمام و کمال صید کند و از آن خود سازد، زیرا واقعیت به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر در نقطه‌ای از دامی که سینماگر در انداخته است، می‌گریزد» (Bazin, 2005b, 29).

از منظر بازن، تحریف یا تصریف واقعیت، در دو شکل صورت می‌پذیرد:

الف) تصرف در مواد تجسمی تصویر (جابه‌جایی در مکان)؛

ب) تصرف در ترتیب و تقرر اجزای تصویر (جابه‌جایی در زمان).

بند الف، شامل صحنه‌پردازی، چهره‌آرایی، میزانسن و بازیگری، نورپردازی، قاب‌بندی و همهٔ عناصر مکانی حاضر در برابر عدسی دوربین است. اما بند ب،

1. Mise-en-sdent
2. Andre Bazin
3. Neorealism

ترتیب‌یافتن تصاویر در گسترهٔ زمانی و تقرر نماهای فیلم در شاکلهٔ زمانی ذهنی، به‌واسطهٔ تدوین فیلم است.

پیش از این نیز در عملی‌ترین و کارآمدترین نظریهٔ شکل‌گرا از آیزنشتاین دریافته بودیم، تدوین، به مدد پدیدهٔ مجاورت، یک کل ارگانیک را سامان می‌دهد که به این واسطه، معنای خاصی را، در ذهن مشاهده‌گر تداعی می‌کند. ترکیب‌بندی نماها در یک نظام خاص و تقررشان در یک بازهٔ زمانی، مقوم یک کلیت ساختاری است. از منظر شکل‌گرایان، فقط یک «کلیت ساختاری» مبتنی بر نظامِ زمانی، مکانی و عِلّیِ خاص، متمکن بر تولید و افادهٔ «معنا» است. یک «نما»ی مستقل یا معنای خاصی را افاده نمی‌کند و یا دست‌کم معانی چندپهلو یا مبهمی را واگویه می‌کند. اما بازن معتقد است که حتی در متن سینمای صامت، در آثار بزرگانی چون «مورنائو»، «فلاهرتی» و «اشتروهایم»، سینماتوگرافی با زبانی سخن گفته است که هر «نما»ی فیلم نه‌تنها طبق نظریهٔ «شکل‌گرا»، واحدِ «نحوی» تلقی نمی‌شود، بلکه فی‌حدنفسه، مستقل، قائم به ذات و برسازندهٔ حیثی از «معنا»ست. استقلال مفهومی هر نما در آثار فیلم‌سازان واقع‌گرا، مترتب بر دو خصلت آشکاراست:

۱. حفظ واقعیت و موقعیت زمانی و مکانی هر نما؛

۲. رویگردانی از ترکیب‌بندی نماها از ناحیهٔ «تدوین» برای «تداعی معنا».

«نظری که تاکنون عنوان شده، آن است که بیان‌گراییِ «تدوین» و «تصویر»، متقوم ماهیت سینما است [نظریهٔ شکل‌گرا] و دقیقاً همین دیدگاهِ رایج است که کارگردانان سینمای صامت مانند اشتروهایم، مورنائو، فلاهرتی در آن به دیدهٔ تردید می‌نگرند. در فیلم‌های اینان، تدوین، هیچ نقشی ندارد مگر کارکرد سلبی، یعنی حذف اجتناب‌ناپذیر زواید واقعیت. در فیلم‌های این عده، دوربین قادر نیست در یک جا و یک‌باره، همه چیز را ببیند، ولی ضمانت می‌دهد تا چیزهایی را که برای دیدن برگزیده است، جایی از دست نرود» (Bazin, 2005a, 26-27).

حفظ وحدت مکانی رویداد- در عین تعهد به زمان واقعی- از اهمیت شایانی در تحفظ واقعیت مستند رویداد برخوردار است، زیرا قطع کردن نما و استفاده از ترفند مونتاژ، رویدادی واقعی را به داستانی تخیلی بدل می‌کند.

«تدوین، که همیشه به ما می‌گویند جوهر سینماست، در این وضعیت، حد اعلایِ فرایند ادبی و ضد سینمایی است. بر عکس، سینمای بنیادین را در ناب‌ترین حالت، بایستی در حفظ حریم صادقانهٔ عکاسی‌وار به وحدت فضایی دریافت» (Bazin, 2005a, 46).

از منظر بازن، یک صحنه که از طریق یک نمای طولانی ارائه می‌شود، می‌تواند به‌واسطهٔ حفظِ شرایطِ «زمان» و «مکان»، مقومِ «بازنماییِ سینمایی» تلقی شود و در همان حال، «تدوین» از طریق برش‌های پی در پی، ادراک عادی مخاطب از رویداد، فضا و اشیای صحنه را دچار اختلال و گسیختگی نماید. در این صورت، محتمل است «واقع‌گرایی» با توسل به «نمای کامل» و القای «وحدت فضایی»، بیشتر به حقیقت سینما تقرب حاصل نماید و «شکل‌گرایی» از ناحیهٔ «تدوین» با تقطیعِ پیوستهٔ «زمان» و «مکان» و اختلال در ادراک دیداری، استبعادِ بیشتری از جوهرهٔ سینما پیدا کند.

«از منظر بازن، «واقعیت ادراکی» همان «واقعیت فضایی» است، به عبارتی، همان پدیده‌های دیداری و مکانی است که آنها را از همه متمایز می‌کند» (Andrew, 1976, 157).

بازن در پاسخ صریح به پرسش فوق و تبیین «واقعیت فضایی»، به‌مثابه «واقعیت ادراکیِ» ادراک سینمایی، تکلیف نزاع شکل‌گرا – واقع‌گرا در تبیین ماهیت فیلم را یکسره می‌کند: نظریهٔ شکل‌گرا، واقعیت ادراکی فیلم را مثله می‌کند. «تدوین» واقع‌گرایی فضایی را که همان واقعیت ادراکی است، از میان می‌برد. تدوین، وحدت طبیعی عالم را بر هم می‌زند و دنیا را به بخش‌های مجزا تقسیم می‌کند (نما به نما می‌کند). اما نمای طولانی با عمق میدان، بی‌آن‌که واقعیت ادراکی ما را درهم‌ریزد و وحدت فضایی و مکانی طبیعت را منقطع سازد، مبانی نهفتهٔ اشیا و انسان‌ها را آشکار می‌کند.

بازن با طرح پیوستارِ «واقعیت فضایی» به‌مثابه «واقعیت ادراکی»، نظریهٔ شکل‌گرا را هم به‌واسطهٔ تقلیلِ تصویرِ هستی‌شناختی فیلم به پدیده روان‌شناختی و اختلال در ادراک پیوستاری و هم از جانب ذهنیت تحمیلی فیلم‌ساز بر واقعیت ناب و عدم صداقت در گفتار، در تنگنا و منگنه قرار می‌دهد. صداقت و شفافیت در زبان سینما، تقرب تا حد امکان به واقعیت ادراکی، تنها از طریق «نمای طولانی»

بـا «وضـوح عمیـق» امکان‌پذیـر می‌شـود. بـازن بـا هدایـت مقولـهٔ خطیـر «واقعیـت ادراکـی» در اندریافـت سـینما بـه «عمـق میـدان» در «نمـای پیوسـته»، بـه سـه ویژگـی اصیـل زیبایی‌شـناختی و روان‌شـناختی در نمـای طولانـی بـا وضـوح عمیـق می‌پـردازد:

الـف) نمـای طولانـی بـا وضـوح عمیـق بـر مبنـای واقعیـت ادراکـی اسـتوار شـده اسـت. رابطـهٔ مشـاهده‌گر بـا تصویـر سـینمایی از ایـن طریـق، مطابـق بـا واقعیـت ادراکـی وحقیقـت زندگـی روزمـره اسـت. آزادی متقابـل انسـان و اشـیا- کـه در شاکله‌سـازی تدوین مخـدوش شـده اسـت- در ایـن فراینـد از لطمـه و آسـیب تحمیـلِ ذهنـی و شـخصی، از مصونیـت لازم برخـوردار اسـت. مضـاف برآن‌کـه «میزانسـن» در داخـل نمـا، می‌توانـد وظایـف تدویـن را ایفـا کنـد.

ب) ذهـن انسـانی بایـد بـر جسـتجوی حقیقـت در دل واقعیـت معطـوف باشـد، نـه اینکـه طـرح ذهنـیِ خـود را بـه مثابـهٔ حقیقـت، بـر واقعیـت تحمیـل کنـد. وضـوح عمیـق در نمـای طولانـی، هـم آزادیِ واقعیـت را پاسـداری می‌کنـد و هـم ذهـن مشـاهده‌گر را بـه فعالیـت بیشـتر روی پـرده وامـی‌دارد تـا بـا شـرکت‌پذیری فعـال در فهـم رویـداد، بـه زوایـای نهفتـه و آشـکار واقعیـت راه جویـد. در حالـی کـه تدویـنِ تحمیـل شـده بـر واقعیـت آزاد، تحلیـل خـودش را از واقعیـت ارائـه می‌دهـد و صرفـاً از تماشـاگر، پی‌گیـری رویـداد را برحسـب نظمـی کـه خـود در توالـی نماهـا فراهـم آورده اسـت، مطالبـه می‌کنـد. آزادی ذهنـی فیلم‌سـاز در نظـام شـکل‌گرا، دریافـت ذهنـی مشـاهده‌گر را در فهـم آزادانـهٔ واقعیـت سـلب می‌کنـد، امّـا «میزانسـن»- کـه از دل «واقعیـت» و متـن طبیعـت برآمـده اسـت- بـه تماشـاگر در اکتشـاف آزادانـهٔ واقعیـت یـاری می‌رسـاند.

ج) عـدم قطعیـت و ابهـام زیبایی‌شـناختی کـه در جهـت عـدم تعیّـن معنایـی واقعیـت و فقـدان جزمیّـت تفسـیری از تصاویـرِ فیلـم در نمـای طولانـی بـا وضـوح عمیـق نهفتـه اسـت، در تدویـن شـکل‌گرا در هـم می‌ریـزد و بـه نظـام سـازمان‌یافته‌ای از «معنـای واحـد» فـرو می‌کاهـد. میزانسـن حتـی می‌توانـد ابهـام زیباشـناختیِ واقعیـتِ و لـذت کشـف و شـهود حقیقـت را افـزوده کنـد.

«بـازن بـر ایـن بـاور داشـت کـه جهـان حـس دارد اگـر مـا بـا توجـه و مراقبـت بـه او رجـوع کنیـم، بـا مـا بـه زبانـی مبهـم سـخن می‌گویـد، اگـر مـا تمایـلات خـود را در نشـان دادن جهـان آن‌گونـه کـه می‌خواهیـم، خامـوش کنیـم» (Andrew,1976,169).

اصل بنیادین سینما از منظر بازن، خاموشی نفس انسان برای گوش دادن به نجوای طبیعت و واقعیت است. این ذهن که چنین خود «خلاق» و «آفرینش‌گر» را در سایر هنرهای دوران گذشته تلقی می‌کند، بایستی از جوش و خروش بیفتد تا سینما بتواند آن «میزانسن» طبیعی و آنچه واقعیت در سرشت خود پنهان کرده است، بازگو کند. «سینما» همان «زندگی» و «واقعیت» بازنمایی است: «درواقع، ما سینما را با زندگی می‌سازیم، با زندگی، خودمان را بازنمایی می‌کنیم و بازنمایی دیگران را مشاهده می‌کنیم. واقعیت دنیایی انسانی، چیزی بیش از این بازنمایی انسانی نیست که در آن، همه باهم، هم بازیگر، هم تماشاگریم، یک اتفاق شگرف در صورت تمایل شما رخ می‌دهد.» (Posolini,2005,204).

۳ ـ پیش‌ساختارهای فلسفی نظریهٔ تدوین (فرمالیسم آیزنشتاین/ فردریش هگل)

نمایش نظام دیالکتیک اشیا در ذهن، در تکوین انتزاعی، در مراحل تفکر، روش‌های دیالکتیک تفکر را نتیجه می‌دهد: ماتریالیزم دیالکتیک: «فلسفه». و نیز: « نمایش نظام دیالکتیک اشیا، وقتی که تکوین انضمامی است، وقتی شکل پیدا می‌کند» نتیجه می‌دهد: هنر» (Eisenstein, 1949, 45).

نمایش دیالکتیک اشیا در ذهن: «فلسفه» و نمایش دیالکتیک اشیا در عین: «هنر» را تعیّن می‌بخشد. این، عصاره‌ای است از الهام فلسفی آیزنشتاین در هنر.

ماحصل گفتگوی آیزنشتاین در شناخت عنصر «تدوین» به‌مثابه هویت شاکله‌دهنده به هنر سینما، تقدم هستی‌شناختی فیلم در نحوهٔ وجودیِ ترکیبی و تألیفی آن است. تصویر «الف» و تصویر «ب» اجزای ساختاری اثر سینمایی منتخب، از میان انبوه تصاویر مربوط به موضوع- مشروط بر آن‌که در ترکیب و مجاورت با یکدیگر، از بیشترین انگیزش در ادراک و احساس مخاطب برخوردار باشند- گزیده می‌شوند. بنابراین، یک اثر، تنها زمانی سینمایی تلقی می‌شود که اگر دست‌کم حاوی الف- دو عنصر تصویری، ب- برخوردار از قابلیت ترکیب با یکدیگر و ج- موجد تصویر ذهنی موردنظر (کلیت ساختاری وحدت یافته) باشد.

«به اقتضای این تعریف با «پودوفکین» که از نظریه‌پردازان ماست، هم‌صدا می‌شویم، وی گفته است که مونتاژ به معنای گشایش یک مفهوم [تصور] با

کمک تصاویر ساده است: «اصل حماسی».[1] اما به پندار من، مونتاژ، تفکری است که از برخورد تصاویر مستقل حاصل می‌شود. تصاویری که حتی می‌توانند در تضاد کامل با یکدیگر قرار داشته باشند:« اصل نمایشی»[2] (Eisenstein, 1949, 49).

آیزنشتاین از چینش تصاویر در کنار یکدیگر یا قرار دادن آجرها روی هم که از آن به‌عنوان «پیوندِ» صرف یاد می‌کند، از لحاظ شاکله‌شناسی به شعر حماسی تعبیر می‌کند: مقصود وی در اینجا محتوا و مضمون شعر حماسی نیست، بلکه تفسیر پودوفکین از مونتاژ را چونان شعری تلقی می‌کند که تصاویرش صرفاً در مجاورت یکدیگر نشسته یا پله‌پله روی هم ایستاده‌اند. برعکس، تصور خود از مونتاژ در فیلم را که به مبنای تصادم و برخورد تصاویر حاصل شده است، از لحاظ شکل‌شناسی به «درام» و «نمایش» تشبیه می‌کند و در این تعبیر خود از سینما، از ارسطو تا هایدگر را با خود همراه می‌کند، چه آنجا که ارسطو در بوطیقا[3] «کشمکش» را ذات نمایش تلقی می‌کند:

«مهم‌ترین اجزای [نمایش]، ترکیب کردن و کشمکش افعال [کنش‌ها] است، زیرا تراژدی، تقلیدِ آدمیان نیست، بلکه بازنمایی کنش‌ها، زندگی و سعادت و شقاوت است و خوشبختی‌ها یا بدبختی‌ها نیز آثار کنش‌ها و کشمکش آدمیان است» (Aristotle, 1450a, 15).

و چه آنجا که هایدگر، ذات هنر را کشمکش آشکارگی عالم و پنهان کاری زمین تعریف می‌کند:

«تقابل «عالم» و «زمین»، یک نبرد تکوینی است. درگیر و دار این کشمکش، هر یک از دو سوی نبرد، دیگری را وادار می‌کند تا از خود فراتر برود. به‌این‌گونه هر دم بر شدت و اصالت این پیکار افزوده می‌شود... برافراشتن عالم و فراز آوردنِ زمین، انگیزش این پیکار است. اثر هنری با فروزش عالم و فرازش زمین، پیکار را به تحقق می‌رساند. حقیقت اثر هنری، تحقق کشمکش عالم است و زمین» (Heidegger, 1971 a: 47, 48).

1. Epic
2. Dramatic
3. Poetics

اما فیلسوفی که بیش از همه، بر اصل تضاد و تقابل پدیده‌ها تأکید کرد و الگویی با عنوان «دیالکتیک» برای شناخت همه ایده‌های منطق، طبیعت و روح، برپا ساخت، کسی نیست جز گئورگ ویلهم فردریش هگل. هر چند این الگوی دیالکتیکی برساختهٔ ذهنِ هگل و منحصر به تفکر ایدئالیستی او نیست و فیلسوفانی پیش از وی نیز [همچون فیخته: من، غیر من و...] از نهاد، برابر نهاد و هم‌نهاد سخن گفته‌اند، اما آن کس که دیالکتیک را به‌مثابه نظام منطقی در شناخت پدیده‌ها بر پا ساخت، کسی جز این فیلسوف پندارگرا نبود. «هستی» که منظور هگل از آن، یک هستیِ متعین است و نه هستیِ مطلق، راه به ضد خود می‌گشاید: یعنی نیستی خود و نفی تعین خود. در اینجا هستیِ شیء بر نهاد، و نفیِ تعین‌اش برابر نهادِ اوست، وقتی هستی شیء (تز) با نیستی‌اش (آنتی تز) درآمیزد، از این آمیختن، «شدن » برمی‌آید. پس دیالکتیکِ هگل بر سه پایه «هستی»، «نیستی» و «شدن» استوار است که هم‌نهاد (سنتز)، برآیندِ «شدن» و یک جهش دیالکتیکی فراتر از شیء و نفی تعین پیشینی اوست. به روایتِ استیس در فلسفهٔ هگل، این اصلِ حرکت، تغییر و شدن است که یک چیز هنگامی که تغیّر می‌پذیرد، هم هست و هم نیست:

«تناقض میان مقولات اول و دوم [هستی و نیستی شیء]، در مقولهٔ سوم که جامع آن دو مقوله است، برطرف می‌شود. مقولهٔ سوم، نقیضِ دو مقولهٔ دیگر را در خود دارد، ولی شامل وجوه وحدت و هماهنگی آنها نیز هست. این‌گونه «شدن»، هستی‌ای است که نیستی است یا نیستی‌ای است که هستی است، اندیشه‌ای است واحد که تصورات متضاد هستی و نیستی را در وحدتی هماهنگ با یکدیگر درمی‌آمیزد» (استیس، ۱۳۵۷، ۱۲۵).

منطق هگلیِ آیزنشتاین، نسبت به منطقِ کانتی مانستربرگ، نظریهٔ «شکل‌گرا» را یک گام به پیش می‌راند. در تفکر فلسفی کانت، مقولاتی که پدیده‌ها را «شکل» و «صورت» می‌بخشد، مقولات پیشینی «فاهمه» و «حسیّاتِ استعلایی[1]»اند. مانستربرگ، «ذهن انسانی» را مُقَوِّم ذات و تعیین‌دهندهٔ اشکال، صورت‌ها و روش‌های پدیداری «سینما» بازشناخت.

1. Transcendental Aesthetics

شـکل‌گرایی در گام اول، بیشـتر یـک شناخت‌شناسـی بـر مبنـای منطـق اسـتعلایی کانـت اسـت. مانسـتربرگ، سـینما را بـه فلاش‌بـک، فلاش‌فـوروارد، کلـوزآپ، سـوپرایمپوز (برهم‌نمایـی) تجزیـه و تحلیـل می‌کنـد و قطعه‌هـای مختلـف فیلـم را بـا سـاختارها و کارکردهـای ذهـن انسـانی تطبیـق می‌دهـد. آیزنشـتاین در گام دوم شـکل‌گرایی، از کنـدوکاوِ تجزیـه و تحلیـل بـه کـردوکار ترکیـب و تألیـف برمی‌کشـاند. اندامـگان مختلـف فیلـم، نیازمنـد دمیـدن یـک «روح» در کالبـد آن اسـت تـا «اثـر هنـری» جـان بگیـرد. ایـن «روح» یـا «ایـدهٔ» هگلـی، اندامـگان فیلـم را نـه به‌مثابـه قطعـات مجـزا، بلکـه عناصر سـاختاری بافتـه و تافتـه در هـم کـه در مجامعـت مضمـون و معنـی واحـد درهـم تنیده‌انـد، فعلیّـت می‌بخشـد. آنچـه «روح»، «ایـده» و «مضمـونِ» وحـدت بخـش را در اندامـگان فیلـم بـاز می‌تابانـد، «تدویـنِ» اثـر، در یـک فراینـد دیالکتیکـی اسـت. عدسـی دوربیـن سـینما، یـک آینـهٔ واقع‌نمـا نیسـت (رئالیسـم)، چاقـوی جراحـی «تقطیع‌کننـده» و «برسـازنده» و «پیونددهنـده» اسـت (فرمالیسـم). سـینما، واقعیـت را تجزیـه می‌کنـد و اجـزا را بـر مبنـای «شـکل حقیقـی رویـداد» بازسـازی می‌کنـد. در اینجـا «ذهـن» در «عیـن» تصـرف می‌کنـد. نمـای سـطحی و بیرونـی واقعیـت در برآینـد تقطیـع در هـم می‌ریـزد و «تدویـن» از طریـق تدویـن و دیالکتیـک اجـزا، واقعیـت عینـی را مطابـق شـاکله‌ای ذهنـی، تعیّـن می‌بخشـد. تضـاد و تصـادم دیالکتیکـی کـه موجـب پویـش طبیعـت و تاریـخ اسـت، هـم، رونـد شـتابانِ حرکـت در سـینما را ضـروری می‌سـازد و هـم، سـاختارِ یکپارچـه و وحـدت یافتـه (هم‌نهـاد) سـینما را بـه ثبـوت می‌رسـاند. هـگل خـود در نقـد هنـر کانـت، بـر ایـن نکتـه ابـرام مـی‌ورزد کـه هـر چنـد کانـت بـه تصـور «تضـاد آشـتی‌پذیرفته» دسـت یافـت، امـا رفـع تخالـف و تعانـد و «فکـرت» و «طبیعـت»، «عامیـت» و «خاصیـت» یـا «آزادی» و «ضـرورت» را دیگـر بـار در بافـت «ذهنیـت» می‌تابانـد و در تنیـدن تـار و پـود «روح» و «مـاده» در واقعیـتِ بالفعـل، بـاز می‌مانـد.

«کانـت نیـز زیبایـی هنـری را چونـان هماهنگـی‌ای می‌نگـرد کـه در آن، عنصـر خـاص و عـام و ذهنیـت و عینیـت در تناسـب‌اند، امـا نـه چنـان کـه جنبـه عـام بـا خـاص درآمیـزد، و از درون و بالقـوه و بالفعـل بـا آن یگانـه شـود... لـذا کانـت، ایـن وحـدت کامـل را نهایتـاً «ذهنـی» تلقـی می‌کنـد» (Hegel, 1993, 66).

از نظـر هـگل، «روح» در هنـر، بـا عنصـر «حسـی» در می‌آمیـزد، هـر چـه در «روح» اسـت، جسـمانیت می‌یابـد و پدیـدار می‌شـود، اثـر هنـری مظهـر وحـدت، یگانگـی و

رفع تخالفِ عناصر متضاد است. تخیل هنری آن عنصرِ ذهنی و عقلانی است که با فعالیت روح به رفعت آگاهی می‌رسد و آنچه در خود مستتر دارد به شکل حِسّی از خویش افاده می‌کند. امکان آفرینش هنری، تضاد نهفته در واقعیت پدیدارهاست (طبیعت، تاریخ، اجتماع...) هگل در مبحث تراژدی، انواع کشاکش‌های اخلاقی، تقدیری، انتزاعی و انضمامی را با پیشینه‌های یونانی آن مورد واکاوی قرار می‌دهد:

««کشمکش» عمده‌ای که به زیباترین شکل، به‌واسطهٔ سوفوکلس و همچنین آسیخولوس به عنوان پیشکسوت او، به دقت مطالعه شده، «تصادم» میان دولت یعنی: حیات اخلاقی در معنای عامه اوست و «خانواده» یعنی: حیات اخلاقی طبیعی» (Hegle, 1975, 1213).

«تکامل راستین کنش صرفاً عبارت است از رفع و برطرف ساختن تضادها به‌مثابه تضادها، در مصالحه با نیروهایی که کنش را ترغیب می‌کنند و برای نابودی یکدیگر در «تصادم» متقابل می‌کوشند» (Hegle, 1975, 1215).

چنین است که آیزنشتاین در مقاله «رویکرد دیالکتیک به شکل فیلم»[1] به تصادم و برخورد به‌مثابه عنصر ذاتی و تکوینیِ هنر می‌رسد:

«هنر، همواره کشمکش است، به اقتضای رسالت اجتماعی‌اش، به اقتضای طبیعت‌اش و به اقتضای شیوه‌اش... هنر باید قادر باشد، ذهن مخاطب را تحریک کند و باعث «برخورد دینامیک» میان عناصرمخالف شود» (Eisenstein, 1949, 46).

تصادمی که در ذات طبیعت، تاریخ، اجتماع، نهفته در واشکافی واقعیت به‌واسطهٔ عدسی دوربین در مولکول نما به تقابل «برنهاد- برابر نهاد» منجر می‌شود و در روند تکوینی و وحدت بخش و رفع تخالفِ تدوین، به هم نهاد «مفهوم تالیفی و غایی» نائل می‌گردد. آیزنشتاین قیاس دیالکتیکی خود را از صورت‌بندی دوگانه «زیرنویس و نما»[2] و «نما و مونتاژ»[3]، به‌مثابه مقدماتی که، الف) نمایی که به هیچ وجه، عنصری از مونتاژ نیست و ب) نمایی که یک سلول (یا مولکول) مونتاژ تلقی می‌شود، در فرایند جهش دیالکتیکی به جانبِ هم‌نهاد

1. The Dialectic Approadh to Film Porn
2. Sub-title and shot
3. Shat and montage

همگنی از قوانین ساختاری برمی‌نهد. «کشمکش درونی «برنهاد» (به‌مثابه یک ایدهٔ مجرد)، در ساختار دیالکتیک صورت‌بندی می‌شود و شکل خود را در تعیّن مکانی پیدا می‌کند و با اشتداد حدت کشمکش در «مونتاژ- برخورد» در میان تصاویر مجزا منفجر می‌شود» (Eisenstein , 1949 , 55).

۴ ـ پیش‌ساختارهای فلسفی نظریهٔ میزانسن (نئورئالیسم بازن/ ژان پل سارتر)

در فلسفهٔ فیلم، اصالتاً موضوع نزاع، اثبات یا ابطال آرا فلسفی فیلسوفان (فلسفهٔ محض) مطمح‌نظر نیست. گفتگو از آن منظرِ فلسفی است که یک نظریه سینمایی بر بنیاد آن استوار شده است. بازن، انسان را دوست دارد و به او عشق می‌ورزد و حتی بالاتر از آن به انسان معنوی و مراتب روحانی او می‌اندیشد. مهم، فلسفه‌ای است که بازن آن را پذیرفته و بر مبنای آن، نظریهٔ سینمایی خویش را بنا کرده است. وقتی سارتر از «تقدم وجود بر ماهیت»، معطوف به وجود انسانی گفتگو می‌کند، بازن اصل «تقدم وجودی» سارتر را در یک دریافت بشرانگارانه از سینما به‌مثابه هستی‌شناسی فیلم به کار می‌برد، هر چند شاید او خود یک اگزیستانسیالیست به مفهوم سارتری آن نباشد. در اینجا گفتگو از اعتقاد بازن، بر اهمیت انسان در جهان خارج و یا دیدگاهِ کلیِ فلسفیِ او پیرامون انسان و جهان نیست، بحث بر سر تفسیر او از پدیدهٔ «سینما»، ذیلِ تبیین فلسفی آن است. سینما برای بازن، سینمای واقعیت، سینمای فضا، و سینمای اشیاست و انسان خود در این میان تنها یکی از واقعیت‌ها، یکی از اشیا و جزئی از فضاست، و اگر کسی این پیوستگی، یک دستی و یک داستانی فضای مقابل عدسی دوربین را به هر قیمتی بر هم زند، «پدیدارشناسیِ هستی‌شناختیِ» سینما را مخدوش ساخته و درک حقیقت وجودی آن را ناممکن ساخته است.

«فیلم به دلیل ماهیت عکاسی آن کاملا برای انجام این کار مناسب است، تا وقتی که جانب بنیادهای واقعیت عکاسی نگاه دارد. سه جایگاه متعلق به رئالیسم بازن عبارت‌اند از:

- عینیت فرایند عکاسی؛
- فرودستی اخلاقی مونتاژ ورای فضای واقع‌گرایی زیبایی‌شناسی رئالیست؛

❖ سرچشمهٔ روان‌شناسی میل به واقع‌گرایی در سینما» (Carroll,1988b, 199-120).

مبنای «واقع‌گرایی» بازن، ماهیت عکاسانه فیلم است. فیلم به‌واقعیت تعلق دارد، فیلم پدیدارشناسی واقعیت است. بازن تلاش می‌کند برای این اصل بنیادین، مبنای «هستی‌شناختی» استوار کند. پیش‌ساختارهای فلسفی نوواقع‌گرایی بازن را که به تفوق میزانسن نسبت به مونتاژ انجامیده است، می‌توان در این سه محور جستجو کرد:

الف) تقدم هستی بر جیستی سینما (آندره بازن) ← وجود لنفسه[1] (ژان پل سارتر)؛

ب) ماهیت حضور (آندره بازن) ← وجود لغیره[2] (ژان پل سارتر)؛

ج) پدیدارشناسی واقعیت (آندره بازن) ← وجود فی‌نفسه[3] (ژان پل سارتر).

وجود فی‌نفسه، وجود اشیا خارجی است، همان چه، که در لسانِ سایر فیلسوفان متجدد از آن به ابژه یا متعلَّقِ اندیشه، تعبیر شده است. از نظر سارتر، «وجود فی‌نفسه»، وجود گزافه و غیر ضروری است. یک وجود اتفاقی و تصادفی است. بازن در بحث «پدیدارشناسی واقعیت» که آن را متناظر با «وجود فی‌نفسه» سارتر لحاظ کرده است، عنصر «اتفاقی» و «تصادفی» بودن واقعیت را در برابر اصل «علیت» و «ضرورت» تراژدی قرار داده است. وجود اشیا فی‌نفسه در نزد عموم فلاسفه، وجود ممکن، تلقی شده است، یعنی آنچه وجودش محال نباشد. امکان از نظر مفهوم منطقی در برابرِ امتناع، به کار رفته است. اما از منظر سارتر، وجود فی‌نفسه، وجودی غیر ضروری و گزافه و اتفاقی است، آنچه در منطق از آن به «امکان خاص» (proper contingency) اشیا، تعبیر شده است. امکان خاص، دیگر مفهومی در برابر امتناع نیست، زیرا سلب ضرورت هم از جانب وجود و هم از جانب عدم است و همین مفهومِ دقیق امکان است، زیرا اشیایی که موجودند، حتماً وجه وجودی‌شان بر وجه عدمی آن‌ها غالب شده است. یعنی نوعی وجوب بالغیر یافته‌اند. امکان خاص، لااقتضایی محض است: همان وجود فی‌نفسه سارتر است یعنی وجود غیر ضروری، گزافه، تصادفی و اتفاقی.

---

1. L'être pour soi, Being for it - self
2. L'être pour autrui, Being for other's, Being for something- else
3. L'être in sai, Being in it - self

وجـود لنفسـه، وجـود اندیشـنده، مُشـعِر و شناسـنده اسـت. همانچـه کـه در ترمینولـوژی سـایر فیلسـوفان متجـدد از آن بـه «سـوژه» یـا «فاعـل شناسـا» تعبیـر شـده اسـت. انسـان در میـان سـایر موجـودات، تنهـا وجـودی اسـت کـه در فاصلـه بـا خـود قـرار گرفتـه اسـت. وجـودی کـه برخـلافِ آکنـده و سرشـار از خـود بـودنِ وجـود فی‌نفسـه، وجـودی میـان تهـی اسـت. وجود لنفسـه، هسـتی‌اش بر چیسـتی‌اش پیشـی گرفته اسـت. «هسـت»، امـا چیسـتی‌اش ناپیداسـت. هسـتی اسـت، کـه بـه دلیـل میـان تهـی بـودن و فاصلـه داشـتن بـا خـود، می‌توانـد، چیسـتی‌اش را خـود بسـازد و تعیـن بخشـد. نـزد سـارتر، اگزیستانسیالیسـم (اصالـت وجـود)، هـم ارز سـوبژکتیویته (موضوعیـتِ نفسـانی) و اومانیسـم (اصالـت انسـانی) اسـت. بـازن. براسـاس بـاوری «بشـرانگارانه» از «سـینما»، قائـل بـه تقـدمِ «هسـتی» سـینما بـر «چیسـتی» آن اسـت. بـازن هستی‌شناسـی تصویـر سـینمایی را در تناظـر بـا وجـود لنفسـه، اصـل تقـدم هسـتی بـر چیسـتی وجـود انسـانی در میـان سـایر موجـودات (فی‌نفسـه) قـرار داده اسـت.

وجـود لغیـره، وجـود بـرای دیگـری یـا در برابـر دیگـری، اسـتحاله سـوژهٔ انسـانی (وجـود لنفسـه) بـه ابـژه (وجـود فی‌نفسـه) در برابـر حضـور یـا نـگاه دیگـری اسـت. ایـن بحـث فصـل اختصاصـی اندیشـه سـارتر اسـت کـه هـم در آثـار نمایشـی سـارتر و هـم در آثـار اگزیستانسیالیسـتی هنـر و بـه ویـژه سـینما در دوران معاصـر بازتاب ویژه‌ای داشـته اسـت، بـازن ایـن سـاحت وجـودی را در مقولـه هستی‌شـناختی «حضـور»، در سـینما، بازتـاب داده اسـت. سـارتر بـا تعبیـر از سـه ناحیـه وجـودی (لنفسـه، فی‌نفسـه و لغیـره) از وجـود انسـانی به‌مثابـه وجـود لنفسـه، یعنـی سـاحتی کـه «هسـتی»اش بـر «چیسـتی»اش، مقـدم اسـت، یـاد می‌کنـد. انسـان در میـان سـایر انـواع هسـتی، تنهـا وجـودی اسـت کـه چیسـتی‌اش را خـودش می‌سـازد و بنـا می‌کنـد. امـا منظـور بـازن، از اینکـه هسـتیِ سـینما بـر چیسـتی‌اش مقـدم اسـت، چیسـت؟ بـازن در تحلیـل آثـار بـزرگ سـینماگرانی چـون ویسـکونتی[1]، چاپلیـن[2]، دسـیکا[3]، برسـون[4] بـه وضـوح عمیق‌تـری از ایـن مفهـوم دسـت یافتـه اسـت. امـا چـرا تقـدم هسـتی بـر چیسـتی؟ چـرا اگزیستانسیالیسـم در سـینما؟ و چـرا ژان پـل سـارتر؟ «سـارتر» تأکیـد می‌کنـد کـه اگزیستانسیالیسـم او نوعـی

1. Luchino Visconti
2. Charles Chaplin
3. Vitorio de Sica
4. Rebert Bresson

تفکرِ «اصالت بشر»، است، اما نه از نوع اومانیسم قرن هفدهم و هجدهم. چرا که در اصالت انسانیِ قرون گذشته، ماهیت بشر، مقدم بر وجود تاریخی آن است. آن‌ها همواره، طبیعت و ماهیتی کلی برای انسان قائل بوده‌اند و هر فرد انسانی، مصداقی از آن مفهوم کلی تلقی شده است. اما اگزیستانسیالیسم او مکتب اصالت وجودی است. معنا و مفهوم این «اصالت» نزد سارتر آن است، که:

«انسان، تعریف‌ناپذیر است، اساساً انسان هیچ است. یعنی از جایی آغاز می‌کند که چیزی نیست و سپس چیزی می‌شود [و این به‌واسطهٔ آن است که خود] خویشتن را آن چنان می‌سازد» (Sartre, 2007, 22).

انسان هیچ است، یعنی خوب و بدش از پیش تعیین نشده است. انسان، یک وجود تاریخی است، وجودی است که با گذشت زمان و در جریان تاریخ و در افکنده شدن در وضعیت‌های متفاوت به امکانات خود دست می‌یابد و خودش را می‌سازد. انسان را نمی‌توان به گونه‌ای پیشینی تعریف کرد. انسان، خودش، خودش را می‌سازد. در اینجا سارتر، ریشه‌هایِ «هگلی» خود را، نیز آشکار می‌کند؛ انسان، «شدن» است، انسان یک «طرح» است. یک «درافکندگی»[1] است. تقدم وجود بر ماهیت در نزدیک سارتر، اشاره به نحوه‌ای از «هستی» است که «چیستی»اش را خود می‌گزیند. بنابراین، چیستیِ آن را نمی‌توان تعریف کرد. جز همان تقدم وجودی: انسان موجودی است که «هستی»اش مقدم بر «چیستی»اش است.

«انسان، پیش از هر چیز، طرحی (project) است که در «موضوعیت نفسانیِ» خود، بنیاد دارد و بدین گونه وجود او از خزه و تفاله و کلم، متمایز می‌شود. هیچ چیز دیگری مقدم بر این «طرح» [درافکندگی] وجود ندارد. برای او «لوح آسمانی مفاهیم اخلاقی» وجود ندارد. بشر پیش از هر چیز، همان است که طرح تحقق و شدن‌اش را درافکنده است (Sartre, 2007, 23-24).

«اگر نظام قیاس متفاوتی را گزینش کنیم، باید بگوییم که «هستی» سینما مقدم بر «چیستی» آن است، منتقد حتی در خطیرترین استنتاجات خویش همواره باید این «هستی» را نقطه عزیمت خود تلقی کند. چنانچه در تاریخ نیز و تقریباً با همین قیود، شاهد هستیم که تحقق هر دگرگونگی از واقعیت فراتر می‌رود و ناگزیر به داوری ارزشی

1. Progect

می‌رسد. کسانی که در هنگام پیدایش فیلم ناطق آن را محکوم کردند، دقیقاً زیر بار همین تعهد شانه خالی می‌کردند. حتی وقتی که آشکار شد فیلم ناطق فزایندگی غیر قابل سنجشی بر فیلم صامت دارد» (Bazin, 2005a, 71).

بازن، گویی با مقیاسی بشرانگارانه (anthropomorphic) دربارهٔ سینما سخن می‌گوید. سینما پیش از آنکه «چه» چیزی هست، چیزی است، که «هست». و مهم‌تر اینکه چیزی است، که در حال «شدن» است؛ و باز از گفتار بازن تأکید بر «وجود تاریخی» سینما است، بنابراین فرایندی در حال تکون و در مسیر تحول و تکامل است. بازن خاطرنشان می‌کند که اگر برخی از شکل‌گرایان (خصوصاً در دههٔ سی: آرنهایم) فیلم ناطق را محکوم می‌کردند، دقیقاً به دلیل گرایش ماهیت‌گرایانه (essentialism: مکتب اصالت ماهیت، در برابر اصالت وجود: existentialism) آنهاست. آنها «چیستیِ»، مسلمی را برای سینما تصور کرده‌اند و آن اصالتِ «ماهیت بصریِ» سینما است. بنابراین «صدا»، طبعاً عامل تزاحم و مسیر انحرافی در صراط مستقیم سینما تلقی می‌شود. اما اگزیستانسیالیسم سینما را نجات می‌دهد، سینما را چنانکه «هست» و چنانکه خود را می‌آفریند و پیش می‌برد و در می‌افکند، در قرب اسطوره تام و تمام سینما یعنی «بازنمایی کامل واقعیت» سکونت می‌بخشد. به هستی خود واقف می‌شود. در میان سایر هستندگان سربرمی آورد، خود را می‌شناسد و می‌شناساند. به تعبیر «روژه ورنو»[1] در کتاب «تاریخ فلسفه معاصر»[2]، در زیر عنوان هستی و نیستی، اثر مهم ژان پل سارتر، عبارت «مطالعه هستی‌شناسی از منظر پدیدارشناسی» ثبت شده است و این بیانگر مهم‌ترین وجه نظریِ فلسفه سارتر است، که در این کتاب به بسط و تفصیل آن پرداخته است.

«نخستین عبارت این کتاب با این مضمون که فلسفه جدید با تاویل موجود (existant) به یک عده ظهوراتی، که نمودار آنند، پیشرفت مهمی را تحقق بخشیده است، اصلِ موضوع اساسی و غیر مصرحِ این فلسفه است. بنابراین، هستی، «غایب در پس» پدیدارها نیست، و متقابلاً، «پدیدار» نیز «نمود خالی» نیست، بلکه هستی و پدیدار عین هم و یک چیزند. به همین وجه «بود» یک چیز، مفارق از «نمود» آن نیست، بلکه صرفاً وحدتی از ظهورات مختلف آن است» (Verneaux, 1960, 181).

1. Roger Verneaux

2. Hestorie de la phelosophie contemporaine

«ورنـو» نتیجه‌گیـری می‌کنـد کـه بنابرایـن از نظـر سـارتر، نبـوغ مارسـل پروسـت، چیـزی نیسـت جـز «زمـان از دسـت رفتـه».

برمبنـای «هستی‌شناسـی» ازمنظـر «پدیدارشناسـی» اسـت کـه بـازن بـه ایـدهٔ سـینما به‌مثابـه پدیدارشناسـیِ هسـتی شـناختی یـا «پدیدارشناسـی واقعیـت» می‌رسـد سـینما ظهـور واقعیـت اسـت، چنان‌کـه «انسـان» شـرط ظهـوری عالـم هسـتی اسـت. آنـدره بـازن، برمبنایـی پدیدارشناسـیِ هستی‌شناسـانه (اگزیستانسیالیسـم) سـارتر، بـه اصـل «میزانسـن»، «نمـای طولانـی» و «عمـق میـدان» دسـت می‌یـازد. شـکل‌گرایی درصـدد اسـت تـا «واقعیـت» را «بازنمایـی» کنـد، امـا تفکـر فلسـفی بـازن، «سـینما» را چنـان دریافتـه اسـت کـه ایـن «واقعیـت» اسـت کـه در سـینما خـود را «بازنمایـی» می‌کنـد. پـس ایـن «واقعیـت» را نبایـد به‌واسـطه تدویـن، «تجزیـه» و «تکه‌تکـه» کـرد، بایـد «واقعیـت» را در «نمـای طولانـی»، «عمـق میـدان» و «میزانسـن» اشـیا (آدم‌هـا نیـز جـزء واقعیـت فضایـی اشـیااند) وانهـاد تـا خـود ظهـور کنـد، تـا خـود، خـود را بازنمایـی کنـد.

۵ ـ تحلیل تجربی- تاریخی از امکان رفع منازعه و امکان منطقی آن

آیـا اجتمـاع میـان نظریـهٔ «میزانسـن» و نظریـهٔ «مونتـاژ»، اجتمـاع نقیضیـن اسـت؟ آیـا هیـچ امکانـی بـرای رفـع انسـداد از ایـن منازعـه، «منطقـا» موجـود نیسـت؟ طبیعـی اسـت، نظریـه‌ای شـکل‌گرا کـه برآمـده از سـاختارگرایی باشـد، دغدغـه اصلـی‌اش، ارتبـاط «جـزء» و «کل» اسـت. قطعـاً افـاده معنـا، ناشـی از کلیـت اسـت، یعنـی یـک نسـبت معنـادار میـان اجـزاء. این‌جاسـت کـه «تدویـن»، یعنـی پیونـد میـان «نما»هـا اهمیـت اصلـی پیـدا می‌کنـد. سـینما، کلیتـی اسـت کـه به‌واسـطهٔ «تدویـنِ» اجـزاء (نماهـا) یعنـی چاقـوی جراحـی «تقطیع‌کننـده»، «برسـازنده» و «پیونددهنـده»، افـاده معنـا می‌کنـد. «نمـا» صرفـاً یـک مـاده خـام مکانـی ـ زمانـیِ شـکل‌پذیر اسـت، کـه در سـامانه «تدویـن»، پتانسـیل خـود را آشـکار می‌کنـد، و قـوای محرکـه و زاینـدهٔ مفهوم‌سـازی فیلـم را بـه فعلیـت می‌رسـاند.

امـا نظریـهٔ میزانسـن، متکـی بـر پدیدارشناسـی واقعیـت اسـت. آزاد نهـادن واقعیـت تـا گشـودگی، رهایـی و انکشـاف کامـل واقعیـت، خویشـتن‌داری از هرگونـه تحمیـل و اراده؛ تـا واقعیـت، خـود چنان‌کـه هسـت ظهـور پیـدا کنـد. در این‌جـا «نمـا»، یـک سـلّول تصویـر نیسـت، یـک مـادهٔ خـام تحصلـی بـرای «صورت‌بنـدی» و «شـاکله‌گذاری»

نیست. «نما» یک گشودگی و انفتاح به جهان هستی است که هم پدیدارشناسی «واقعیت» را افاده می‌کند و هم زیباشناسی آن را.

نظریهٔ مونتاژ، برمبنای قاعده شکل‌گرایی بر «اصالت کل»[1] تأکید می‌کند [تدوین ـ تصویر] و نظریهٔ میزانسن، برمبنای قاعده واقع‌گرایی بر «اصالت جز»[2] [نما ـ تصویر] براین مبنا، گویا اختلافات پیشینی متفکران در باب ایدئالیسم ـ رئالیسم، راسیونالیسم ـ امپریسم، ابژکتیویسم- سوبژکتیویسم، از افلاطون و ارسطو و دکارت و بیکن و لاک گرفته تا هگل و مارکس و فیلسوفان مدرن و پست مدرن دوباره در این منازعه سینمایی سر برمی‌افرازد و قد علم می‌کند. مسئله این است: آیا منازعه در حد «اجتماع نقیضین» و امر «محال» از نظر «منطقی» است، یا آن‌که بیشر یک منازعه «شناختی» است و تقابل «جوهری» و «وجودی» در کار نیست؟!

پیتر وولن،[3] نظریه پرداز مشهور دههٔ هفتاد، با گرایش تجربی تاریخی، به رفع انسداد از این منازعه پرداخته است. وی در کتاب «نشانه‌ها و معنا در سینما»[4] پس از دو فصل مهم مقدماتی که به طرح آرای آیزنشتاین و نگرهٔ مؤلف[5] (دیدگاه بازن و همفکران‌اش) پرداخته، در فصل سوم به طرح مقوله نشانه‌شناسی[6] در سینما می‌پردازد و پس از طرح سیر جریان فکری و تحولات این پدیده از سوسور[7] تا بارت،[8] متز[9] ... در نهایت بر دیدگاه پیرس[10] در زمینهٔ نشانه‌های نمادی[11] نمایه‌ای[12] و شمایلی[13] نشانه‌شناسی سینما را بنیاد می‌کند. وی آن‌گاه در فصل پایانی کتاب

1. Holism
2. Particolarism
3. Peter Wollen
4. Singns and Mearing in the Cinama
5. Pplitique des Auteurs
6. Semiotoge
7. Ferdinandde Saussure
8. Ranald Barts
9. Kristian Mers
10. Peirde
11. Symbole
12. Index
13. Icon

به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری از این منازعه در روند تکامل تاریخی ـ تجربی سینما می‌رسد و از ژان لوگ گدار[1] به‌مثابه فیلم‌سازی که آثارش جامع همه دیدگاه‌های معارض و حتی گاه متناقض‌نما بوده‌اند، یادآور می‌شود. «این موضوع، ارزش کارگردانی چون ژان لوک گدار را توضیح می‌دهد. کارگردانی بدون دغدغه از این‌که هالیوود را با کانت[2] و هگل[3] یا مونتاژ نشات گرفته از آیزنشتاین را با رئالیسم روسلینی[4] وار، کلمات را با تصاویر، هنرپیشگان حرفه‌ای را با آدم‌های معمولی، لومی‌یر را با ملی‌یس، مستند را با شمایل‌نگارانه در هم می‌آمیزد. گدار بیش از هر آدم دیگری، امکانات خارق العاده سینما را به‌مثابه شاکلهٔ ارتباط و بیان تحقق بخشیده است» (رولن، ۱۳۶۳، ۱۰۴).

روش تحلیلِ تجربی- تاریخی رولن که منازعهٔ شکل‌گرا ـ واقع‌گرای دوران کلاسیک را در نظریه‌های نشانه‌شناختی، معناشناختی و زبان‌شناختیِ معاصر فیلم منحل می‌کند، به نوشتاری دیگر جهت نقد و بررسی قابل ارجاع است. آنچه مسلم است با تغییر یا نوسازیِ پارادیم‌ها، طبیعتاً بسیاری از معضلات پارادایم‌های سنتی و پیشینی، عملاً موردنزاع و محل اعراب خود را از دست می‌دهند. «در دست‌های او [گدار] سینما به ملغمه‌ای از نشانه‌های نمادین، شمایلی و نمایه‌ای بدل شده است، همچنان که در نشانه کامل پیرس [تبیین شده است] فیلم‌های او از معنای مبتنی بر مفهوم زیبایی بصری و حقیقت مستند برخوردار هستند» (وولن، ۱۳۶۳، ۱۵۲).

بسیاری از منازعات دوران کلاسیک نظریهٔ فیلم، با تغییر پارادایم‌ها در نظریات فیلم معاصر از نشانه‌شناسی، معناشناسی، زبان‌شناسی، روان‌کاوانه، جامعه‌شناسانه از بنیاد موضوعیت خود را از دست داده‌اند، مسئله این است: آیا با حفظ مبانی کلاسیک که از سابقهٔ لااقل دوهزاروپانصد سالهٔ تفکر فلسفی- هنری در ادوار مختلف اندیشهٔ بشری برخوردار است، می‌توان به پایان منازعهٔ شکل‌گرا- واقع‌گرا و نظریه‌های فنی و زیباشناختی متأثر از آن چون تدوین- میزانسن خوش‌بین بود؟ آیا جمع‌بندی منطقی و نه «تجربی ـ تاریخی» یا جابه‌جایی پارادایم‌ها امکان‌پذیر است؟

1. Jean-Luc Godard
2. Imanuell Kant
3. Fredrish Hegel
4. Rossellini

نگارندهٔ این نوشتار در مجلد اول از «فلسفهٔ فیلم؛ بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های دوران کلاسیک»، در فصل پایانی چیستی‌شناسی بازنمایی فیلم، در سپهر پارادایم فلسفی دوران کلاسیک، به تفصیل، جزئیات نظریات شکل‌گرا- واقع‌گرا را مورد واکاوی قرار داده و نشان داده که نزاع «شناختی» نظریه‌پردازان فیلم دوران کلاسیک در تفکر هستی‌شناختی متفکران شرق- به‌ویژه فیلسوفان اسلامی- پیش از منازعه، مختومه تلقی شده است. زیرا آنها، اساساً جهانی، پارادوکسیکال به‌عنوان «عالم خیال» را از منظر هستی‌شناختی، شناسایی کرده و تناقض دو دیدگاه ایده‌انگار و واقع‌گرا را در این سپهر مثالی مرتفع ساخته‌اند.

آنچه در خاتمهٔ این این نوشتار باید به آن پرداخت، امکان حل منازعه از خلال مدعیات هر دو نظریهٔ شکل‌گرا و واقع‌گرا است. که در نوعی از حقیقت‌گرایی، ضمن اعتراف به نواقص و معایب نظریهٔ خود، امکان تجمیع جوانب مثبت و قوت هر دو نظریه و تفریق جنبه‌های منفی و ضعف هر دو را، در یک اثر هنری فراهم ساخته‌اند. باتوجه به محدودیت زمان، این تجمیع منطقی را از ناحیه یکی از اطراف منازعه یعنی واقع‌گرایی آندره بازن پی‌گیری می‌کنیم. دقیقاً طی همین مسیر از ناحیهٔ شکل‌گرایی آیزنشتاین نیز مقدور و میسر است. به همان میزان تفاوتی که اساساً او در آثارش از خود نشان داد؛ فاصلهٔ نظریهٔ سینمایی مبتنی بر تدوین دیالکتیک رزمناو پوتمکین[1] با آخرین اثرش «ایوان مخوف»[2].

بازن در بحث از زیبایی‌شناسی واقعیت، با یک مسئله متناقض‌نما روبه‌روست: واقع‌گرایی، ارائهٔ امر واقع در تمامیت و شفافیت آن است، واقع‌گرایی به دنبال خلق کامل توهم واقعیت است. از سوی دیگر، پدیدهٔ زیباشناختی، امر گزینشی است. طبق فرموده کانت در نقد قوه داوری که بازن هم آن را می‌پذیرد، چیزی را باید نگاه داشت و چیزی را باید کنار گذاشت، تا زیباییِ پنهان‌شده، در پسِ واقعیت خود را آشکار کند. پس اساساً ترکیب واژهٔ «زیبایی‌شناسیِ واقعیت» یک امر پارادوکسیکال و ناشدنی (یا نابودنی) است. بازن خود به این وجه تناقض‌نما اذعان می‌کند:

1. Batteleship Potemkin

2. Ivan the Terrible

«هنگامی‌که مقصد ذاتیِ این زیبایی شناسی، خلق توهم واقعیت باشد، یعنی همان مقصودی که سینما در نظر دارد، این گزینش [از میان واقعیت] نوعی تضاد بنیادین را موجب می‌شود که همزمان هم ناپذیرفتنی [غیر منطقی] است و هم ضروری. ضروری است، چون تقوم هنر بر مبنای گزینش است... ناپذیرفتنی [غیر منطقی] است، چون دقیقاً به قیمت همان واقعیتی تمام می‌شود که سینما می‌خواهد آن را تمام و کمال حفظ کند» (Bazin, 2005b, ۲۶).

ترتب منطقی گزاره‌هایِ پیش فرض که زیبایی‌شناسی واقع‌گرا را به امتناع (بن‌بست) می‌کشاند، از قرار زیر است:

۱. «زیبایی‌شناسی»، لابد از گزینش (حتی کاهش و افزایش) در واقعیت است: چیزی باید نگاه داشته شود، و چیزی باید کنار گذاشته شود آنچه باید پرداخته شود و آنچه باید انداخته شود؛

۲. «واقع‌گرایی»، لابد از حفظ تمامیت و شفافیت واقعیت است: هدف هر پدیده واقع‌گرا، توهم کامل واقعیت است؛

نتیجه) «هنر واقع‌گرا»، «ترکیب واژهٔ» متناقض‌نماست. پدیده‌ای است از یک سو در کار حذف و اضافه و از سوی دیگر مأمور به پیش‌گیری از کاستی و افزودنی. هنر به دلایل زیباشناختی می‌گزینند، می‌کاهد و می‌افزاید و واقع‌گرایی به دلایل پدیدارشناختی، واقعیت را در تمامیت و شفافیت باز می‌نمایاند.

بازن در وهله نخست این وجه متناقض‌نما را به‌مثابه دیالکتیک امر «انضمامی» و «انتزاعی» می‌پذیرد و تأکید می‌کند که اکنون باید روندی در فیلم‌سازی پیش گرفت که احساس ما را از واقعیت طبیعی مخدوش نکند. یا به نحوی از اختلال عناصر واقعیت‌زدا پیشگیری کرد:

«اگر متناقض‌نمای سینما را دیالکتیک امور «انضمامی[1]» و «انتزاعی[2]» تلقی کنیم و اگر سینما عهد کرده است که صرفاً هر آنچه را که «واقعی» است، بازنمایاند، مهم‌ترین نکته، بررسی عناصری در روند فیلم‌سازی است که احساس ما را از واقعیت طبیعی تأیید می‌کنند و نیز آن عناصری که این احساس را زائل می‌کنند» (Bazin, 2005a, 110).

1. Concrete
2. Abstract

در اینجا نخستین اعتراف یا اذعان مهم بازن، در متدولوژی «واقعیت‌گرایی» در هنر، ظهور می‌یابد، «واقعیت فی‌نفسه»، یا «واقعیت تامّه» دست نیافتنی است. وقتی زیبایی‌شناسی لزوماً بایستی در متن واقعیت دست بَرَد و چیزی را نگاه دارد و چیزی را کنار گذارد، بخشی را بپردازد و بخشی را دور اندازد تا «زیبایی» از «واقعیت خام» سر برآورد، تنها یک راه پیش روی واقع‌گرایی باقی می‌ماند:

«واقع‌گرایی در هنر سینما از یک مسیر، میسر می‌شود: از طریق زبردستی[1] [در گزینش]» (Bazin, 2005b, 26).

اکنون بازن، بایستی به این پرسش پاسخ دهد، که «واقعیت زیباشناختی» چگونه تحقق می‌پذیرد؟ گزینش «زیباشناسانه»، که لاجرم بخشی از واقعیت را فدیه می‌کند، چگونه با سنت «واقع‌گرایی» پیوند می‌یابد؟

بازن تلاش می‌کند تا با درانداختن طرح «فن روایت» این چینی شکسته را بند بزند: به تعبیری «بازن» تلاش می‌کند تا به واسطهٔ چیزی که «روایت سینماییِ» واقع‌گرا یا «شیوه‌روایت» در پدیدارشناسی واقعیت تلقی می‌کند، این امر متناقض‌نما را به فرجام برساند:

«در سینما نیز همچون رمان، زیبایی‌شناختیِ نهفته در آن خود را از طریقِ «فن روایت» آشکار می‌کند. فیلم معمولاً، در قالب تعاقب [توالی] بخش‌هایی از واقعیت بصری ارائه می‌شود که بر قاب‌های مستطیل شکل با ابعاد مشخص ثبت شده است. چینش[2] و دیرش[3] زمانی این نماها بر پرده، معنی و مفهوم‌شان را معین می‌کند. ماهیت عینی رمان نو، بُعد صرفاً دستوری اصول سبکی آن را به اقل ممکن فروکاسته و بدین وسیله جوهر نهفته سبک را آشکار ساخته است. برخی از خصوصیات زبان فاکنر،[4] همینگوی[5] یا مالرو[6] را در ترجمه از دست می‌دهیم، ولی به ویژگی اصلی سبک آنان لطمه‌ای وارد نمی‌آید، زیرا سبک‌شان با «فن روایت‌شان» -که تقرر زمانی قطعه‌های واقعیت است- تقریباً یکی است.» (Bazin, 2005b, 30-31).

1. Artifice
2. Odering
3. Duration
4. Faulkner
5. Hemingway
6. Malraux

اکنون وارد این گفتگو با «بازن» نخواهیم شد که «تدوین» از منظر شکل‌گرایان نیز، نوعی «استقرار قطعه‌های واقعیت در بازه زمانی» است، مهم آن است که بازن به ما بگوید، چگونه این حذف و تجرید زیبایی‌شناختی، «واقعیت انضمامی» را به «بازنمایی انتزاعی» مبدّل نمی‌سازد؟ بازن پاسخگویی به پرسش فوق را به این که سینما گزینش‌گر واقعیت است نه شکل‌دهند به آن توجیه می‌کند.

پدیدارشناسیِ روایت، زیبایی‌شناسیِ واقعیت را در فرایند فیلم‌نامه‌نویسی و نگارش سینمای نوواقع‌گرا، یعنی چینش بخش‌هایی از واقعیت در خط زمان نه به‌مثابه کنش تدوین، بل در متن و نفسِ روایت تفسیر می‌کند. واقعیت زیباشناختی، روایت در سینمای نوواقع‌گرا را، در عدم تشخیصِ تسلسل رویدادها بر مبنای ضرورت علّی یا نفس اتفاقی و تصادفی رخدادها، بازنمایی می‌کند.

واقعیتِ فی‌نفسه، تصادفی و اتفاقی است، سینما در بهره‌برداری از امکاناتِ بازتاب مجعولیت رویدادها، سینما شده است، اما همان قدر، که «نفسِ رویداد»، «تصادفی» است، «تسلسلِ رویداد»ها نیز، اتفاقی و تصادفی در جای خویش استقرار یافته‌اند. زیبایی‌شناسی واقعیت در فیلم‌های نوواقع‌گرا، سازوکار تصادفی رخدادها را چونان تسلسل و ضرورت عِلّیِ رویدادها در ساختارهایِ نمایش سنتی، استوار می‌سازد و تقرر می‌بخشد:

«رخداد تصادفی و رویداد متقارن درهم تنیده شده‌اند. هر لحظه فیلم، هر صحنه‌اش، همان قدر که تصادفی می‌نماید، در قید ضرورت، نیز هست. همه آنات و همه صحنه‌های فیلم، در یک راستا جهت‌یابی شده‌اند، ولی جداگانه، مانند براده‌هایی که به سطح آهن ربا جذب شده‌اند» (Bazin, 2005a, 134).

هر چند گفتگو از ضرورت نظام علی و سیر افقی زنجیره علت و معلولی، در پردازش روایت و یا استفاده از الگوی عمودی، و پرداخت روایت بر مبنای رخدادهای اتفاقی، مبحثی متعلق به «پدیدارشناسی واقعیت» در سینمای واقع‌گراست، لکن توزیع واقعیت تقسیم شده در خط زمان، همراه با پیش‌گیری لازم از تبدیل واقعیت انضمامی به بازنمایی انتزاعی، به تعبیر بازن صرفاً از ناحیهٔ روایت‌پردازی معطوف به ظرفیت‌هایِ بیولوژیک تا ضرورت‌های دراماتیک تحقق می‌یابد.

«هـر چنـد در ایـن میـان مقـداری از واقعیـت گـم می‌شـود کـه در هـر گزینـش واقع‌گرایانـه، گریـزی از آن نیسـت، امـا همیـن امـر غالبـاً بـه هنرمنـد امـکان می‌دهـد فضایـی را کـه بـه ایـن سـبب فروکاسـته و خالـی نهـاده اسـت بـا نوعـی مواضعـهٔ زیباشـناختی پـر کنـد و بـه ایـن ترتیـب کارآیـی آن شـکل گزیـده واقعیـت را فزونـی بخشـد» (Bazin, 2005b, 29).

بـازن، بـا تطابـق «واقعیـت تصادفـی» و «ضـرورت روایـی» در فـن روایـت واقع‌گرایانـه، ایـن امـر متناقض‌نمـا را جمع‌بنـدی می‌کنـد.

در اینجـا بـازن خـود بـه وقـوع یـک پارادوکـس پدیدارشـناختی در متـن روایت‌گـریِ سـینمای نوواقع‌گـرا اعتـراف می‌کنـد، امـا تعلـق خاطـر وی بـه «سـینمای داسـتانی» بیـش از «سـینمای مسـتند»، بـا وام‌گیـری واژه «دیالکتیـک» از آیزنشـتاین در عـوضِ واژه «پارادوکـس»، و «ابهـام زیباشـناختی واقعیـت» بـه جـای «هم‌نهـاد دیالکتیکـیِ دو ارزش نقیـض»، منازعـه را فیصلـه می‌دهـد: دیالکتیـک «ضـرورتِ نظـام نمایشـی» و «بی‌نظمـی اتفاقـی واقعیـت». دیالکتیـک «شـکل» و «بی‌شـکلی». دیالکتیـکِ «علیـت» و «تصـادف».

در نظـرات آخریـن نماینـده شـکل‌گرایی بلابـالاژ، نیـز همیـن مسـیر معکـوس از جانـب شـکل‌گرایی بـه جانـب واقع‌گرایـی طـی شده‌اسـت.[1] دو سـبک میزانسـن و تدویـن در یـک هـم گرایـی، بـه یـک سـینمای امپرسیونیسـتی تقـرب می‌جوینـد. همان‌طـور کـه آنـدره بـازن، «تدویـن» یعنـی «قطـع» و «وصـل» نماهـا و پیوسـتگی و نسـبت اجـزا، در ارائـهٔ یـک کلیـت زیباشناسـانه را از عمـل مکانیکـی «تدوین‌گـر» حـذف می‌کنـد و بـه مرحلـهٔ «روایـت گـری» و گزینش‌گـری» از متـن واقعیـت و رویـداد منتقـل می‌کنـد. رویدادهـای یـک فیلـم همان‌قدرکـه «تصادفی»انـد: «علـّی» و «ضروری»انـد. پدیدارشناسـی و زیبایی‌شناسـی واقعیـت از ناحیـه واقع‌گـرا و امپرسیونیسـم از ناحیـه شـکل‌گرا در ایـن محـور مفاهمـه، همگرایـی می‌یابنـد. بـالاژ چنـان از سـبک ایـده‌آل امپرسیونیسـم در سـینما سـخن می‌گویـد. انـگار واقع‌گرایـان از تصاویـر اتفاقـی و تصادفـی و بـدون ضـرورت منطقـی رویدادهـا سـخن می‌گوینـد: «سـبک امپرسیونیسـتی شـبح چنـان بـا ثبـات و اسـتوار و منسـجم اسـت کـه در مـدت مدیـد و طولانـی فیلـم، هیـچ سـاختار منطقـی از رویدادهـا اصـلاً نمی‌توانـد شـکل بگیـرد. توهمـات، نماهـای زود گـذر، تصاویـر بـی ربطـی کـه نـاگاه

۱. طی دو فصل، سینمای ایده‌آل (امپرسیونیسم صص ۲۴۹ - ۲۵۴ و دیالکتیک شکل ـ محتوا ۲۷۴-۲۶۷.

پـرده را چـون برقـی می‌افـروزد، چونـان امواجـی اسـت کـه از درونِ قهرمـان مسـت فیلـم برمی‌فـرازد و بـا عبـور از برابـر دیـدگان [بـرق زدهٔ] تماشـاگر فـرو می‌نشـیند» (Balazs, ۱۹۵۲, ۱۰۹) و یـا آنجـا کـه بـا مثالـی از طبیعـت، مفهـوم دقیق‌تـری از دیالکتیـک «شـکل ـ محتـوا» بـه دسـت می‌دهـد:

«نسـبت درونـی دیالکتیـک شـکل و محتـوا را می‌تـوان بـا ارتبـاط بینابیـن رودخانـه و بسـترش قیـاس کـرد: آب [رودخانـه] «محتـوا» و بسـتر رودخانـه، «شـکلِ» آن اسـت. بـلا تردیـد ایـن آب رودخانـه بـوده اسـت کـه زمانـی چنیـن بسـتری را بـرای خـود دسـت و پـا کـرده اسـت. «محتـوا»، «شـکل» را آفریـده اسـت. امـا یکبـار کـه بسـتری بـه وجـود آمـده اسـت، آب‌هـای جـاری اطـراف را در خـود جمـع خواهـد کـرد و بـه آن‌هـا شـکل خواهـد داد. یعنـی «شـکل»، «محتـوا» را در بـر خواهـد گرفـت. قـدرت سـیل‌های خروشـانی لازم اسـت تـا آب از بسـتر قدیمـی‌اش طغیـان کنـد و بسـتری جدیـد بـرای خـود بیافرینـد» (Balazs, 1952, 257).

چنان‌چـه آیزنشـتاین خـود پـس از تولیـد آثـاری چـون «ایـوان مخـوف» بـا رویکـردی متفـاوت نسـبت بـه مشـی تدوینـی رزمناوپوتمکیـن از یـک دیالکتیـک «خـرد ـ طبیعـت» در یـک سـینمای ایـده‌آل سـخن می‌گویـد.

«امـا، ایـن، البتـه هنـوز سـینمای هوشـمندانه‌ای کـه مـن چنـد سـال پیـش اعـلام داشـتم، نیسـت. سـینمای هوشـمندانه آن اسـت کـه بتوانـد «برخـورد» و «ترکیـب» میـان جریان‌هـای مـوازی «فیزیولوژیـک» و «خردمندانـه» را تبییـن کنـد. برپایـی «شـکل» جدیـدی از سـینماتوگرافی – تصویـر کـردن انقلابـی جامـع در پهنـه تاریـخ فرهنـگ، خلـق سـنتزی از علـم، هنـر و جنـگ طبقاتـی» (Eisenstein , 1949 , 83).

یافته‌های تحقیق

فـارغ از جایگزینـی پارادایم‌هـا در فلسـفهٔ سـنتی و کلاسـیک، بـا پارادایم‌هـای نظریه‌هـای معاصـر چـون نشانه‌شناسـی، زبان‌شناسـی، معناشناسـی،... طرفیـن منازعـه شـکل‌گرایی و واقـع گرایـی، به‌رغـم حفـظ مبانـی سـنتی فلسـفی، بـا طـرح «دیالکتیـک امـور انتزاعـی- انضمامـی» در سـینما و «تطابـق ضـرورت علـی و واقعیـت تصادفـی» در روایـت فیلـم، دیـدگاه تدویـن و میزانسـن را در تکـون سـاختار نهایـی اثـر سـینمایی بـه هـم نزدیـک سـاخته‌اند. هرچنـد ایـن اعتـراف از سـردمداران دو سـوی منازعـه به‌نوعـی

در ناخودآگاه آرا و نظریات فیلمیک ایشان صورت پذیرفته و صرفاً از ناحیه کاوش و جستجوگری پژوهشگران قابل‌ردیابی است. پژوهش تجربی- تاریخی برخی از نظریه‌پردازان معاصر با عبور از پارادایم فلسفهٔ کلاسیک غرب، مبتنی بر مباحث نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی و بررسی نمونه‌های سینمای تجربی، چون آثار ژان‌لوک گدار امکان تجمیع دو نظریه معارض سینمایی را ورای اختلاف پیش‌ساختارهای فلسفی واقع‌گرا- شکل‌گرا و اصالت جزء- کل فراهم ساخته است.

نتیجه گیری

۱. نظریهٔ سینمایی تدوین، در اولین گام آن مانستربرگ، بر فلسفهٔ زیبایی‌شناسی کانت و مقولات پیشینی فاهمه استوار شده است؛

۲. نظریهٔ تدوین در گام تکاملی خود، توسط آیزنشتاین بر پیش‌ساختار دیالکتیک سه‌گانه هگل؛ نهاد- برابرنهاد: هم‌نهاد، بنیاد شده‌است؛

۳. نظریهٔ میزانسن آندره بازن با گرایش به پدیدارشناسی واقعیت، اگزیستانسیالبسم سارتر را مبنای پدیدارشناسی هستی‌شناختی واقعیت به‌واسطهٔ میزانسن و عمق میدان قرار داده است؛

۴. تقریب نظریه‌های معارض در پارادیم فلسفهٔ سنتی و کلاسیک غرب، تحقق حاصل نکرده و امکانی هم برای آن متصور نیست، اما در فلسفهٔ سنتی شرق، حکمت هستی‌شناختی اشراق با شناسایی «عالم خیال منفصل» عملاً همزیستی وجودی جهان‌های معارض را ممکن ساخته و این پژوهش به‌مثابه پیشنهادی است برای نظریه‌پردازان سینما که بدون عبور از پارادایم فلسفهٔ کلاسیک، به تقریب نظری و منطقی دیدگاه‌های معارض اقدام کنند.

فهرست منابع

استیس، و.ت (۱۳۷۵). *فلسفهٔ هگل*، (مترجم: حمید عنایت)، چ۵، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

رولن، پیتر (۱۳۶۳). *نشانه‌ها و معنا در سینما*، (مترجم: عبدالله تربیت، بهمن طاهری)، تهران: سروش.

معتمدی، احمدرضا (۱۳۹۳). *فلسفهٔ فیلم، چرا، بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های فیلم دوران کلاسیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

Andrew, Dudley, *The Majar Film Theories*, Oxford university Presss, 1976.

Aristotle, Poetics, tr.by Ingram Bywater, in: *The Basic Works of Aristotle*, ed. by Richard McKeon, New York: Radom House. 1941.

Bazin, André , *What Is Cinema*, Vol I. tr. by Hugh Gray, University of California Press, 2005a.

Bazin, André , What Is Cinema, Vol II. tr. by Hugh Gray, University of California Press, 2005b.

Balazs, Bela, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, tr. by Edith Bone, London: Dennis Dobson Ltd, 1952.

Eisenstein, Sergei, *Film Form*, tr. by Jay Leyda, Harcourt, Brace & World, Inc. 1941.

Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, tr. by Jay Leyda, London: Faber & Faber Limited, 1970.

Heidegger, Martin, *The Origins of the Work of Art, in: Poetry, Language, Thought*, tr. by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row. 1971.

Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, tr. by T. M. Knox. Oxford University Press, 1975.

Hegel, G. W. F. *Introductory Lectures on Aesthetics*, tr. by B. Bosanguet, London: Penguin, 1993.

Sartre, Jean Paul, *Existensialism Is a Humanism*, tr. by Carol Macamber, Yale University Press, 2007.

Veveaux, Roger, Hestorie de la phelosophie Contemporaine, Beavehene Paris, 1960

Pasolini, Pier poolo, *the Written Language of Reality. Hereticul Emprieism Tr.ben Lawton, louse K. Barent*. Washington, New Aeadenic Publishing, 2005.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی