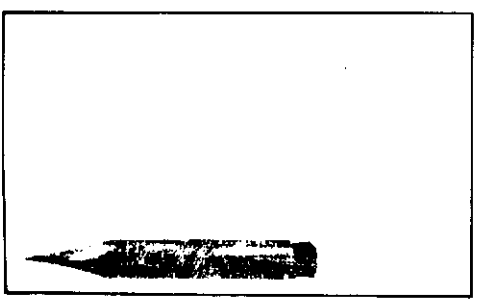
دوگونه نظریه فیلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نویسنده: برایان هندرسون
مترجم: محمد شهبا

مقالهٔ زیر ـ به قلم برایان هندرسون ـ نخستین بازنگری مهمی است که طی سالها در نظریه‌های آیزنشتاین وبازن به عمل آمده است. مقالهٔ هندرسون از جهت ارائهٔ الگویی برای مطالعهٔ دقیق ادبی، برجسته کردن و در کنار هم قرار دادن شدیدترین تمایزات و همچنین استقرار بخشیدن به دستاوردهای پیشین در زمینهٔ نیازهای امروزین، نمونه‌ای قابل توجه است. وی در مورد نظریه‌های مربوط به واقعیت، نظریه‌های جزء ـ کل، نظریه‌های یك و دو مرحله‌ای، و علاقهٔ مشترك آیزنشتاین و بازن به واقعیت اولیه و ناکامی ایشان در پی ریزی یك نظریه برای «کل» های سینمایی بحث می کند. (این ناکامی آنان رابر آن داشت تا بر الگوهای ادبی و دراماتیك تکیه کنند.) بحث حاضر زمینه را برای درك بهتر این موضوع فراهم می آورد که‌چرا نظریهٔ اخیر فیلم به مناطق اکتشافی جدیدی گام نهاده‌است. این مناطق جدید مشخصاً عبارت اند از: تلاش برای پی ریزی و توسعهٔ نظریه‌های راجع به «اقسام جدید کلّهای تشکل گرایانهٔ[1] سینمایی» (این تلاش در فیلمهای اخیر گدار نیز به‌چشم می خورد)، و انتقال از تمایل به ارتباط واقعیت ـ تصویر به‌ارتباط تصویر ـ تماشاگر. مقالهٔ حاضر آن نوع نظریهٔ فیلم را که تا دههٔ ۱۹۵۰ تکامل یافته بود، به جدیدترین نظریهٔ فیلم به طرزی مؤثر و مفید انتقال می دهد.



فلاسفه، درغالب موارد، نظریه‌های مربوط به یك موضوع واحد را برطبق نوعی نمودار گونه‌شناسی طبقه‌بندی می کنند. سی. دی. بُرود[۲] درکتاب خویش به نام **پنج گونه نظریهٔ اخلاقی** در مورد اسپینوزا، باتلر، هیوم، کانت و سیدویك بحث می کند. اما آنان را نه تنها نظریه‌پردازان اخلاقی بلکه نمونه‌هایی از دیدگاههای اساسی در آن مورد، قلمداد می کند. بُرود، در یکی از فصول نهایی کتاب، نظریه‌های مذکور و سایر نظریه‌ها اعم از قطعی و محتمل را در یك نمودار طبقه‌بندی شدهٔ جامع و کامل به مطلب می افزاید. «اگدن»، «ریچاردز»، و «وود» نیز در کتاب **مبانی زیبایی شناسی** یك طرح نموداری از دیدگاههای اساسی زیبایی شناسی ارائه می دهند. فهم اینکه این نمودارها تا چه‌اندازه مفیدند، کار دشواری نیست. یکی از دلایل مفید بودن آنها این است که به‌چند نظریهٔ مربوط به اخلاقیات و زیبایی شناسی نظم و ترتیب می دهند، که درغیر این صورت آشفته و ترتیب ناپذیر می بودند؛ اما، برای مفید بودن طبقه‌بندی دقت و صحت هم لازم است. این بدان معنی است که اگر گونه‌شناسی نظریه‌ها به‌خوبی انجام شود تا حد بسیاری موجبات تجزیه و تحلیل مناسب را فراهم می آورد. قبل از اینکه بگوییم که دو یا چند نظریه در اساس ـ نه فقط در ظاهر ـ از این یا آن لحاظ با هم متفاوت یا مشابه‌اند، باید به کُنه نظریه و فرضیات وقضایای به وجود آورندهٔ آن نفوذ کنیم. همچنین باید کاملاً آگاه باشیم که چگونه یك نظریه از فرضیات و قضایای اولیه به نتایج و کارکردهایش راه می برد، به نحوی که کارکردهای مزبور، آن را به راه غلط نیندازند. این کار تحلیلی، و نیز نمودار طبقه‌بندی که مکمل آن است، دست آخر به کار نقد و بررسی خود نظریه‌ها می آیند و بدین ترتیب مسیری برای کار نظری تازه‌ای فراهم می آورند.

طبقه‌بندی نظریه‌های فیلم، در مقایسه با مقوله‌های توسعه یافته‌تر، بر زمینه‌های متفاوتی بنا می شود. درحالی که نمودارهای گونه‌شناسی اخلاقیات و زیبایی شناسی از نظریه‌های متعدد و بی شماری ناشی می شوند، طبقه‌بندی نظریه‌های فیلم با وضعیتهای معدود و نیزاین حقیقت روبه‌روست که اکثر دیدگاههای احتمالی راجع به‌این موضوع درواقع هنوز کشف ناشده‌اند. همچنین معمولاً طبقه‌بندیهای نظریه‌های فلسفی به بخشهای نظری یا نظریه‌های آزموده شده ربطی ندارد، بلکه‌تنها به دیدگاههای کاملاً جامع مربوط به هر قضیه می پردازد، درحالی که می توان گفت تاکنون یك «نظریهٔ فیلم» جامع یا کامل وجود نداشته است.

توسعه نیافتگی نظریهٔ فیلم خود می تواند دلیلی برای کار تحلیلی دقیق بوده، نمودار طبقه‌بندی دیدگاههای اساسی را که در این باره اظهار شده‌اند نیز دربر داشته باشد. مسلم است که باید کار نظری جدیدی انجام گیرد، زیرا توسعه وتکامل سینما از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به این سو از ظرفیت بیانی نظریه‌های کلاسیك فیلم بسیار فراتر رفته است. همچنین پیشرفتهای جدید برحسب شرایط قدیم تعریف می شوند یا ـ در غالب موارد ـ کوششی برای فهم نظری به عمل نمی آید. بررسی دقیق نظریه‌های

قدیمی، بخشی از کارهای مقدماتی ضروری است که باید برای شکل گیری نظریه‌های جدید انجام گیرد. از آنجا که هنر سینما با کندوکاو در آثار گذشته تحریک و انگیزش می یابد، نظریهٔ فیلم نیز می تواند با تفحص در افکار روزگار گذشته، انگیزش یابد. محدودیتها و نقطه ضعفهای نظریه‌های قدیمی، راههایی را که باید از آنها اجتناب شود، نشان می دهد. درحالی که دستاوردهای آن نظریه‌ها، به‌نحو فزاینده مسائل و اصولی را که نظریهٔ جدید باید به حساب آورد، آشکار می کند.

نظریه‌های فیلم عمده‌ای که تاکنون به منصهٔ ظهور رسیده‌اند بر دو گونه‌اند: نظریه‌های جزء ـ کل و نظریه‌های مربوط به واقعیت[۳]. نمونهٔ مورد اول، نظریه‌های آیزنشتاین و پودوفکین است که به رابطهٔ میان «جزء» ها و «کل» های سینمایی می پردازند. نمونهٔ مورد دوم، نظریه‌های بازن و کراکوئر است که به رابطهٔ سینما با واقعیت می پردازند. بررسی که از این دوگونه نظریه خواهیم داشت به آیزنشتاین و بازن محدود می شود. نظریه‌های این دو، مؤثرترین ومناسبترین نظریه‌های فیلم بوده‌اند و به عبارت اساسی تر، احتمالاً کاملترین نظریه‌ها نیز به شمار می آیند. همچنین این دو نظریه، بیشترین نزدیکی را با فیلمهای واقعی دارند و بر آگاهی کامل از تاریخ سینما بنا شده‌اند. البته قرابت با موضوع، تضمین کنندهٔ یك نظریهٔ مناسب نیست. اما این قرابت درمورد آیزنشتاین و بازن نشان داد که دلمشغولیهای نظری هر یك از آنان تقریباً همان دلمشغولیهای خود سینما بود.

به عقیدهٔ آیزنشتاین، قطعات تدوین شدهٔ فیلم، چیزی بیش از بازسازی مکانیکی واقعیت نیست و به خودی خود نمی تواند هنر باشد. تنها هنگامی که این قطعات به صورت الگوهای تدوینی مرتب شدند، فیلم به هنر تبدیل می شود.

تمرکز و تأکید این مقاله بیش از آنکه بر صحت یا نادرستی نظریه‌های مورد بحث باشد، برخود نظریه‌هاست. این مقاله به رابطهٔ این نظریه‌ها با سینما نمی پردازد، بلکه نحوهٔ عمل خود «نظریه» مدنظر است. در ورای گونه‌شناسی ما از نظریه‌ها، پرسشهای بزرگتری از این دو نهفته است: نظریهٔ فیلم چیست؟ مشخصه‌های ضروری آن کدام اند؟ چه چیزی را می خواهد توضیح بدهد؟

آیزنشتاین و بازن هر دو از واقعیت شروع می کنند. یکی از تفاوتهای اساسی آن دو این است که آیزنشتاین به ورای واقعیت، و رابطهٔ آن با سینما، می پردازد اما بازن نه. بدیهی است که در وهلهٔ اول باید دقیقاً مشخص کنیم که منظور هر یك از «واقعیت» چیست. زیرا از آنجا که این اصطلاح مبنای نظری هر دو به شمار می رود، تا حدودی هر چیزی را که پس از آن بیاید مشخص می کند. اما در واقع هیچ یك از دو نظریه‌پرداز، واقعیت را تعریف نکرده، درهیچ جا اصول آن را مشخص نمی کنند. تا حدودی می توان گفت که در هر دو مورد، نظریهٔ حاصله بر بنیانی ساخته می شود که خود، ناشناخته و مجهول است. اما هر دو نظریه در زمینهٔ رابطه سینما با واقعیت از وضوح و صراحت بیشتری برخوردارند.

به عقیدهٔ آیزنشتاین، و نیز پودوفکین و مالرو، قطعات تدوین شدهٔ فیلم، چیزی بیش از بازسازی مکانیکی واقعیت نیستند، و به خودی خود نمی توانند هنر باشند. تنها هنگامی که این قطعات به صورت الگوهای تدوینی مرتب شدند، فیلم به هنر تبدیل می شود. آیزنشتاین بارها این اصل را خاطر نشان می کند و احتمالاً موجزترین آنها را می توان در فرمول بندیهای زیر یافت:

اول: قطعات تصویری از طبیعت ثبت می شوند و دوم: این قطعات به شیوه‌های گوناگون با هم ترکیب می شوند. بنابراین ابتدا نما به وجود می آید، و سپس تدوین مطرح می شود.

«فیلمبرداری نوعی نظام بازسازی برای ترکیب رویدادهای واقعی و عناصر واقعیت است. این بازسازیها، یا بازتابهای تصویری را به شیوه‌های مختلفی می توان با هم ترکیب کرد.»

(شکل فیلم ـ ص ۳)

«نما، که مادهٔ خام ترکیب بندی به شمار می رود، از گرانیت هم پایدارتر است ـ این پایداری، خاصِ آن است. تمایل نما به ثبات کامل و واقعی در ذات آن ریشه دارد. این پایداری تا حد زیادی غنا و تنوع سبکها و شکلهای تدوین را تعیین کرده است ـ زیرا تدوین به نیرومندترین ابزار بازسازی خلاقه و واقعاً مهم طبیعت تبدیل می شود.»

(شکل فیلم ـ ص ۵)

آیزنشتاین درجای دیگر از «ترکیب این بخشهای واقعیت... به مفاهیم تدوینی» سخن به میان می آورد. (**شکل فیلم**، ص ۵). تبیین هنر سینمایی به این طریق، مستلزم این است که قطعات بدون برش فیلم، یعنی آنچه برداشت بلند خواهیم نامید، غیر هنر قلمداد شوند؛ و نظر آیزنشتاین نیز همین است. وی به دوران فیلمهای اولیه اشاره می کند:

... در دوران «ماقبل تاریخِ» سینما (گرچه امروزه [۱۹۲۹] نیز مثالهای فراوانی در این مورد

وجود دارد) تمامی یك صحنه در یك نمای واحد و بدون برش فیلمبرداری می شد؛ اما این از حیطهٔ قانونمندی دقیق شکل فیلم بیرون است.»
(شکل فیلم ـ ص ۳۸ ـ ۳۹)

«در سالهای ۱۹۲۵ـ۱۹۲۴ به ایدهٔ تصویر سینمایی انسان «واقعی» می اندیشیدم. در آن هنگام، این تمایل وجود داشت که انسان واقعی را فقط در صحنه‌های نمایشی طولانی و بدون برش نشان دهند. معتقد بودند که برش، ایدهٔ انسان واقعی را از میان خواهد برد. آبرام روم[۲] در **کشتی مرگ** از نماهای بدون برش به طول ۴۰ متر یا ۱۳۵ فوت استفاده کرد و بدین ترتیب بنیانگذار نوعی قاعده در این مورد شد. من چنین مفهومی را مطلقاً غیرسینمایی می دانستم (و هنوز براین عقیده‌ام)». [۱۳۵ فوت = تقریباً ۲½ دقیقه با سرعت ۱۸ کادر در ثانیه.]
(شکل فیلم ـ ص ۵۹)

آیزنشتاین تنها به ذکر واقعیت بسنده می کند و سپس به سرعت به سراغ مسائل دیگر می رود، درحالی که بازن به رابطهٔ نمای بلند با واقعیت می پردازد؛ اما وی نیز همچون آیزنشتاین نه درمورد واقعیت به وضع نظریه می پردازد و نه آن را توضیح می دهد. حتی نظریهٔ وی در مورد رابطهٔ سینما با واقعیت نه آشکارا، بلکه از طریق مجموعه‌ای از استعاره‌ها بیان می شوند که هر یك از آنها از نظریه‌ای متفاوت ناشی می شوند. این نظریه درعمل، یعنی در کتاب **تکامل زبان سینما** معنای مشخصتری نسبت به تعاریف استعاری بازن دارد. بازن نظریهٔ خود را در مورد تاریخ سینما به کار می برد و «کارگردانان تصویرگرا» را در مقابل «کارگردانان واقعیت گرا» قرار

نظریهٔ آیزنشتاین یك نظریهٔ دو مرحله‌ای است که از روابط سینما با واقعیت شروع می کند و به روابط سینما با سینما (جزء و کل) می رسد، بزرگترین عیب این نظریه آن است که این رابطه ـ از مرحلهٔ اول به دوم، از واقعیت به هنر ـ را بسیار ناچیز و محدود به‌اصول تدوین می داند.

می دهد. کارگردانان تصویرگرا، با فنون تدوین و / یا تغییر شکل پلاستیك صحنه (نورپردازی، دکور و غیره...) به موضوع مورد تجسم «چیزی می افزایند». اما کارگردان وفادار به «واقعیت»، مانند مورنائو، «سعی می کند تا ساختار عمیقتر واقعیت را بیرون بکشد» و «چیزی به واقعیت نمی افزاید و آن را تغییر شکل نمی دهد.» بازن در این مورد عبارت روشنی دارد: این سبك نمایانگر «ناچیز شماری خویشتن در برابر واقعیت» است. وی در دفاع از ترکیب بندی درعمق تصویر می گوید: «تماشاگر با تصویر ارتباط نزدیکتری دارد تا با واقعیت». بازن درجای دیگر از «واقعیت تکمیلی» صدا و به طور کلی تر، «واقعیت تکمیلی تمایل سینما به واقعگرایی» سخن می گوید.

در **هستی شناسی تصویر عکاسی** موضوع مورد بحث نه طبیعت و نه واقعیت بلکه خود تصویر است. بازن در ذات تصویر کاوش می کند و در می یابد که تصویر، در واقعیت سهیم بوده یا بخشی از آن است. وی طبیعتِ دقیق این مشارکت را درچند فرمول ارائه می کند:

«قالب ریزی ماسکهای مرگ... نیز مستلزم نوعی فرایند خودکار است. می توان چنین پنداشت که عکاسی، به‌این مفهوم، نوعی قالب ریزی و نوعی تأثیرگذاری است. این قالب ریزی با کار استادانه برروی نور انجام می پذیرد» (ص ۱۲) «[تصویر عکاسی نمایانگر] نوعی برگردان یا انتقال است.» (ص ۱۴)

«بگذارید به طور گذرا اشاره کنیم که بادبان مقدس تورین[۵]، تصاویری شبیه به آثار عتیقهٔ مذهبی و عکس را درهم می آمیزد» (ص ۱۴).

«بدین ترتیب تصویر عکاسی و موضوع آن از هستی مشترکی برخوردارند، همچون یك اثر انگشت.» (ص ۱۵).

بازن هیچ گاه آشکارا توضیح نمی دهد که منظور از «بدین ترتیب تصویر عکاسی و موضوع آن از هستی مشترکی برخوردارند» چیست. گرچه در مورد این مفهوم چند فرمول ارائه می دهد:

«تصویر عکاسی، خود موضوع است، موضوعی که از شرایط زمانی و مکانی حاکم بر خویش رهایی یافته است. تصویر هر قدر هم که درهم و تغییر یافته، بدرنگ و فاقد ارزش مستند باشد؛ به واسطهٔ روند هستی یابی اثر، در شکل گیری الگوی بازسازی واقعیت سهیم می شود، اصلاً خودش الگوست.» (ص ۱۴).

علی رغم اعتراضاتی که روح نکته سنج ما می تواند داشته باشد، مجبوریم که وجود موضوع بازسازی شده و درواقع، باز ارائه شده را که در زمان و مکان در مقابل دیدگان ما قرار می گیرد، چون واقعیت بپذیریم. «عکاسی به این دلیل که می تواند واقعیت را از خود شئ به بازسازی آن انتقال دهد، از مزیت ویژه‌ای برخوردار است» (ص ۱۳-۱۴) «عکاسی، همچون سایر پدیده‌های طبیعت، ما را تحت تأثیر قرار می دهد، همچون گل یا دانهٔ برفی که سبزینه یا منشأ زمینی آنها بخش تفکیك ناپذیری از زیباییشان به شمار می رود». (ص ۱۳)

[در اینجا بازن با «روان شناسیِ» عکاسی به

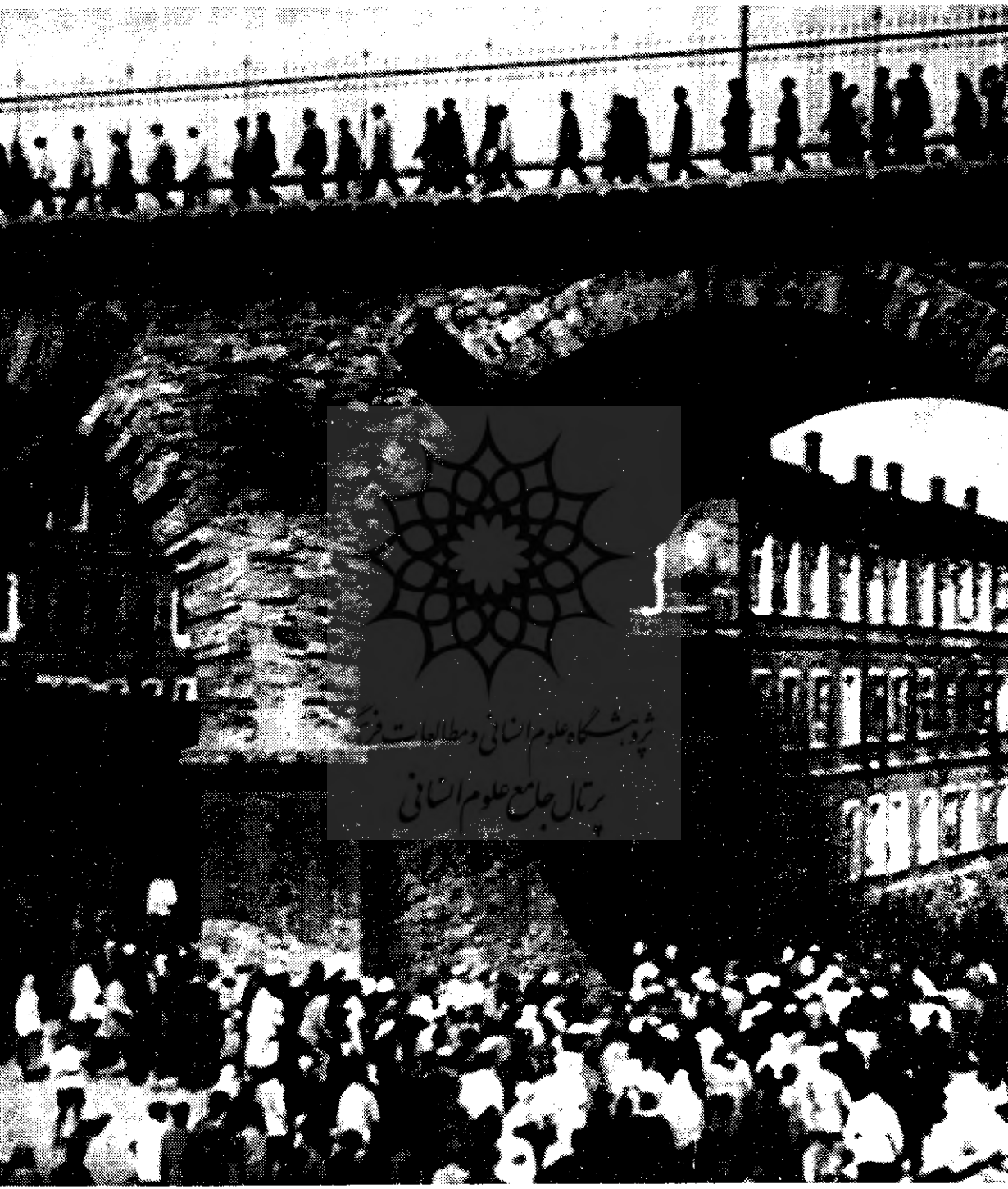
بحث خود ادامه می دهد و از اصل موضوع طفره می رود. یعنی بیشتر به نحوهٔ واکنش در قبال عکاسی می پردازد تا به طبیعتِ تصویر آن؛ اما وی دراین محدوده‌ها متوقف نمی ماند ـ سرانجام، عنوان مقاله، کنترل موضوع را دردست می گیرد.] گرچه وی ظاهراً بارها «موضوع» و «تصویر» را تعریف و تعیین می کند، اما در واقع هرگز چنین نمی کند. آیزنشتاین ظاهراً موضوع و تصویر را یکی می پندارد (هر قطعهٔ فیلم، خود «بخشی از واقعیت» است) درحالی که بازن میان آن دو تمایز قائل می شود؛ اما وی تصویر را نه تنها از لحاظ منشأ بلکه از لحاظ کلیت هستیش، وابسته و تابع واقعیت می داند. از سوی دیگر، به عقیدهٔ آیزنشتاین ارتباط یا برابری کامل هر قطعه فیلم با واقعیت، قابل فسخ و الغاست. یعنی وقتی که هر قطعه فیلم در یك مجموعهٔ تدوین شده با سایر قطعات تلفیق می شود، حد و مرز مذکور منفصل شده یا از میان می رود.

به زعم آیزنشتاین، تنها راهی که قطعات فیلم از آن طریق می توانند بر وضعیت «غیر سینمایی» خود به عنوان «بخشهایی از واقعیت» غالب آیند این است که در الگوهای تدوینی ترکیب یابند. واقعیت فیلم شده تنها از طریق این اتصال و ارتباط می تواند به هنر تبدیل شود. بدین ترتیب اکثر نوشته‌های نظری آیزنشتاین به انواع و شیوه‌های متنوعِ ارتباط تدوینی اختصاص یافته است. وی به انواع واحدهای هنری ـ یعنی واحدهای بزرگتر از نما و کوچکتر از کل فیلم ـ که این ارتباطات تدوینی تشکیل می دهند، توجه کمتری نشان داده است. ترکیب تدوینی، چه نوع واحدی است؟

به عقیدهٔ بازن فیلمسازان پیرو سبك تدوین، «رویداد» را تجزیه می کنند و واقعیت یا رویداد مصنوعی را جایگزین آن می سازند تا به طرق مختلف آنها را در نظریهٔ تدوین خود داخل کنند.

واژه‌ای که معمولاً آیزنشتاین در مورد این وجود واسطه به کار می برد، «فصل[۶]» است. اما وی هیچ گاه اصول مربوط به فصل را توضیح نمی دهد و در مورد آن نیز بحث نمی کند. در واقع چنین به‌نظر می رسد که آن را مقوله‌ای از نظریهٔ فیلم خویش به حساب نمی آورد. گرچه آیزنشتاین گاهی این واژه را، چون یک اصطلاح رایج و پذیرفته شده به کار می برد؛ اما در واقع برای اینکه اصطلاح / مفهوم بهتری باشد آن را از مسیری فرعی وارد جریان می کند. این واژه برای نخستین بار در یکی از مقالات اولیهٔ آیزنشتاین به نام بُعد چهارم سینمایی، با حروف ایتالیک و به شکل یک اصطلاح فنی، ظاهر می شود. آن گاه بدون تعریف شدن به متن بحث داخل می شود و بارها (در این مقاله و سایر مقالات) به کار می رود. در واقع فصل، یعنی فصل تدوینی، مقولهٔ اصلی و عمدهٔ زیبایی شناسی آیزنشتاین است، گرچه نامعین و بدون تحلیل باقی می ماند. آیزنشتاین، بی آنکه به فصل اشاره کند، بارها در مورد شیوه‌های تدوین و سایر مقولات ارتباطی بحث می کند، گویی که فیلمهای کامل بدون وجود فصل ساخته شده‌اند. البته چنین نیست، و این با مشاهدهٔ هر یک از فیلمهای وی به خوبی آشکار می شود. هر کدام از فیلمهای آیزنشتاین با قطعات یا بخشهای روایی به پیش می رود، و هر یک از این بخشها از یک یا دو فصل تدوینی تشکیل یافته است. درواقع، آیزنشتاین هنگام بحث از فیلمهای خود، بارها از این واژه استفاده می کند. مثلاً به فصل مه در **رزمناو پوتمکین**، فصل خدایان در **اکتبر** و... اشاره

رزمناو پوتمکین



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می کنند. وی گاهی عباراتی نظیر «ترکیب کاملاً تدوینی» و «بخشی از فیلم» را مترادف با واژهٔ «فصل» به کار می برد؛ اما مفهوم ساختاری و نامعلوم بودن آن، به همان وضع باقی می ماند.

مقالهٔ کوتاه آیزنشتاین تحت عنوان **یگانگی و تأثیرگذاری بنیانی در ترکیب بندی فیلم «پوتمکین»** موجب بروز آشفتگی بیشتر نسبت به فصل و واحدهای حد واسط نما و کل فیلم می شود. آیزنشتاین تحلیل استادانه‌ای از فیلم **پوتمکین** ارائه می دهد و آن را یك تراژدی در پنج پرده، که ازساخت کلاسیکی همچون مکث در انتهای بیت و تقسیم بندی طلایی برخوردارند، قلمداد می کند. نحوهٔ تقسیم بندی پرده‌ها به خوبی نشان می دهد که هر یك از چند رویداد فرعی یا فصل تشکیل شده‌اند. بنابراین، چنین به نظر می رسد که نماها ـ در الگوهای تدوینی گوناگون ـ فصل را تشکیل می دهند و فصل نیز به نوبهٔ خود بخشها یا قسمتها یا پرده‌ها و پرده‌ها کل فیلم را پدید می آورند؛ اما آیزنشتاین به این موارد واسطه هیچ گونه توجه تحلیلی اختصاص نمی دهد.

این نکته اهمیت فراوانی دارد که انتقاد بازن از تدوین در واقع انتقاد از فصل تدوینی است، و در نتیجه آنچه وی به جای آن ارائه می دهد فصلی است از نوع دیگر. به عقیدهٔ بازن، فیلمسازان پیرو سبك تدوین «رویداد» را تجزیه می کنند و واقعیت یا رویداد مصنوعی را جایگزین آن می سازند. «کوله شف، آیزنشتاین و گانس، رویداد را از طریق تدوین نشان نمی دهند بلکه فقط به آن اشاره می کنند... اساساً جوهرهٔ روایت، بدون توجه به واقعگرایی تك تك نماها، از این روابط تدوینی ناشی می شود. یعنی در اینجا نوعی نتیجهٔ انتزاعی به دست می آید که منشأ آن در هیچ یك از آن عناصر واقعی یافت نمی شود». (ص ۲۷)

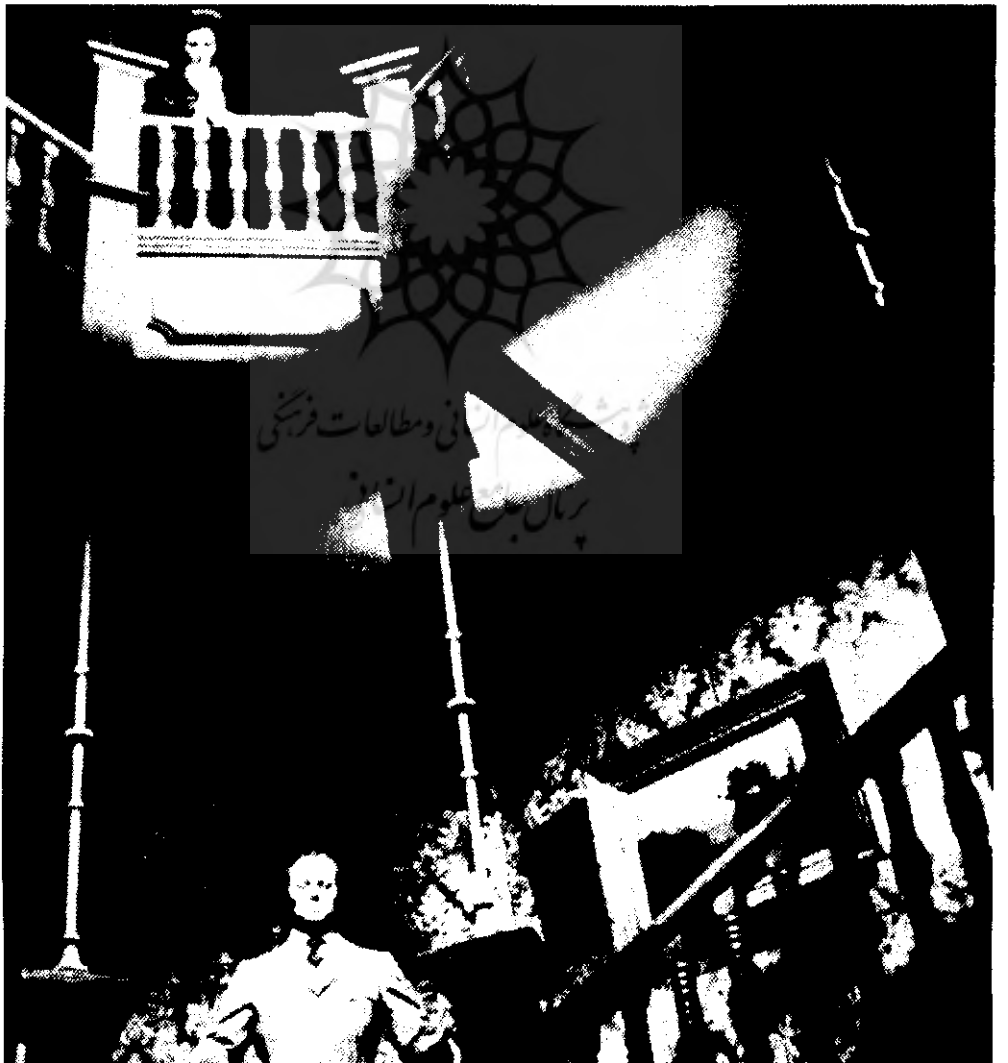
بازن در مورد فلاهرتی می گوید:

«دوربین نمی تواند در آن واحد همه چیز را مشاهده کند؛ اما دست کم سعی می کند تا آنچه را برای مشاهده انتخاب کرده از دست ندهد. برای فلاهرتی، مهمترین موضوع قابل نمایش به هنگام شکار خوك آبی توسط نانوك، رابطهٔ مرد و حیوان و همچنین مدت زمان واقعی انتظار وی است. تدوین می توانست گذشت زمان را ارائه دهد، اما فلاهرتی مصر است که آن انتظار را «نشان» دهد. بدین ترتیب مدت زمان شکار به‌جوهره و موضوع تصویر تبدیل می شود. این بخش فیلم از یك نمای واحد تشکیل شده است؛ و نمی توان منکر شد که ماجرا از آنچه «تدوین جاذبه‌ها» می توانست ارائه دهد هیجان انگیزتر از کار در آمده است.» (ص ۲۹).

«هر انسان بصیری باید دریابد که نما ـ فصلهایی که ولز در **امبرسونهای باشکوه** به کار برده به هیچ وجه «ثبت» غیرفعال یك رویداد درمحدودهٔ یك کادر واحد نیست. بلکه برعکس، این عدم تمایل به تقطیع یك رویداد یا تجزیهٔ بازتابهای دراماتیك آن در گسترهٔ زمان، تکنیك مثبتی است که نسبت به تقطیع بندی کلاسیك نماها، نتایج بهتری به بسار می آورد.»(ص ۳۹)

بازن در این عبارات، نما ـ فصل را مطلوب

می شمارد اما بر آن پافشاری نمی کند. نما ـ فصل نقطهٔ کمال سبك یا تمایل به برداشت بلند است اما احتمالات دیگری نیز وجود دارد. برای مثال، بازن از استفادهٔ مکرر وایلر از یك نمای میانی در میان یك نمای طولانی در **بهترین سالهای زندگی ما**، تحت عنوان نوعی «تأکید» دراماتیك، دفاع می کند (من با بازن مخالفم زیرا این گونه میان نماها / گسستگیها ارزش اساسی نمای بلند را کاهش داده یا از میان می برند). بازن در مورد نوع مرسوم تر نما ـ فصل، یعنی استفاده از دو یا چند نمای بلند که یك فصل را تشکیل می دهند، سخنی به میان نمی آورد. نحوهٔ استفادهٔ از نماها، بویژه نحوهٔ اتصال آنها، مسائل نظری جالبی را ارائه می دهد. این ملاحظات به قلمرو زیبایی شناسی جامع فصل و کل فیلم تعلق دارند ـ چیزی که آیزنشتاین و بازن هر دو در مورد آن بحث نمی کنند. در واقع، این مسائل ما را به ورای زمان حاضر، به قلمرو یك نظریهٔ فیلم جدید، می برند.



آسمونهای بانکوک

هـر دو نظریـه‌پرداز هنگـام بحث از شکل سینمایی، فصل را نیز وارد جریان می کنند. در اصل، هر دو نـظریهٔ فیلم، نـظریهٔ فصـل است، گرچه نه آیزنشتاین و نه بازن و نه هر دو با هم به زیبایی شنـاسی کاملی از فصـل دست نمی یابند. هیچ یك به مسئلهٔ سازمان شکلی کـل فیلم، یعنی اثر کـامل سینمـایی، توجـه نمی کنند. جدّیترین محدودیت هر دو نظریـه همین است. آیـزنشتاین وبـازن، هـردو، بـه فیلمهـای کـامـل (کـل فیلم) اشـاراتی گـذرا می کنند، و آیزنشتاین در این مورد یك مقالهٔ کوتاه دارد؛ اما مسئلهٔ وخیم و اساسی آن است که هر دو با اصطلاحات ادبی، و نه سینمایی، به کلیت اثر می پردازند. بدین ترتیب است که **رزمنـاو پوتمکین** تـراژدی شناختـه می شود. بازن، به‌طور ضمنی تر، از گونه‌های سینمایی

بهترین سالهای زندگی ما

وسترن، گانگستری، ترسناك و غیره سخن می گوید. این گونه‌ها بر یك فیلم کامل حکمفرمایی دارند و بدین طریق، ماهیت فصلی را که به نوبهٔ خود مستلزم پرداخت ویژه‌ای است، تعیین می کنند. نظریهٔ فیلم بازن، از این نقطه وارد می شود. وی درمورد بهترین شیوهٔ پرداخت یا اجرای یك فصل معین، ایده‌های صریح و آشکاری دارد. مسلم است که این گونه‌های سینمایی، و همچنین گونهٔ قدیمی تراژدی، منشأ ادبی دارند. به اهمیت این موضوع توجه کنید:

هر دو نظریه‌پرداز ـ با اصطلاحات کاملاً سینمایی ـ به طور دقیق و فنی در مورد نما و فصل بحث می کنند و آن گاه برای آنکه به آخرین (و احتمالاً مهمترین) پرسش در مورد نظریهٔ فیلم (یعنی پرسش در مورد سازمان شکلی کل خود فیلم یا فیلم به عنوان فیلم) پاسخ دهند به سمت الگوهای ادبی تغییر مسیر می دهند. درواقع، پاسخهای آیزنشتاین و بازن به این پرسش، بیشتر طفره است تا پاسخ. راه‌حلهایی که آن دو با استفاده از اصطلاحات (ماقبل سینمایی) الگوهای ادبی ارائه می دهند، ناکامی کامل درحلِ این مشکل است.

موضوع فوق، در روایت و ارتباط شکل فیلم با آن، مشکل غامضی به وجود می آورد. سینما را می توان مشخصاً ازهر دو جنبهٔ شکلی یا روایی بررسی کرد. یعنی هر مقوله ـ نما، فصل یا کل فیلم ـ را می توان برحسب روایت (گاهی در زمان حال) یا شکل سینمایی (همیشه در زمان حال) یا هر دو مورد ملاحظه قرار داد. آیزنشتاین و بازن، نما و فصل را در

مقصود ما بررسی انتقادی نظریه‌ها به منظور ارزیابی میزان مفید بودن آنها برای زمان حاضر از دیدگاه فعلی؛ و کمك به فراهم آوردن یك اثر نظری جدید است.

وهلهٔ اول شکل سینمایی، و نه روایی، قلمداد می کنند. اینکه چرا روایت در مراحل بعد به مقولهٔ اصلی یا مرکزی تحلیل در سطح کل فیلم بدل می شود ـ درحالی که در سطوح پایین، مقولهٔ مهمی به شمار نرفته است ـ مشخص نیست. درواقع، آیزنشتاین و بازن در این مرحله با زیرکی زمینه را تغییر می دهند و به مسئلهٔ دیگری می پردازند، گویی که ادامهٔ همان بحث است. آن دو، نما وفصل را (برحسب) شکل سینمایی و سپس کل فیلم را برحسب الگوهای ادبی تعریف می کنند و این کار را به نحوی انجام می دهند که گویی از ابتدا تا انتها به یك موضوع واحد می پردازند. مفاد نوشته‌های آنان چنین است که انگار بخشهای شکلی فیلم، یك کل روایی را به وجود آورده یا ساختار بخشیده‌اند. در واقع، این دیدگاه از نگرش مرسوم که می گوید: شکل سینمایی نما و فصل، داستان یا محتوا را بیان یا مجسم می کند، چندان فاصله‌ای ندارد.

درابتدا به تشریح نظریه‌های مورد بررسی پرداختیم و اینك زمان تجزیه و تحلیل آنها فرا رسیده است. در اینجا بحث ما بر شیوهٔ ساخت و پی ریزی نظریه‌ها، نحوهٔ عمل نظریه‌ها، و نیروهای محرکهٔ درونی آنها متمرکز است. پژوهش ما به پرسشهای زیر نیز مربوط می شود: علت ناکامی آیزنشتاین و بازن درتوجه به سازمان شکلی کل فیلم چیست؟ هر یك از آن دو سینما را به مثابهٔ هنر چگونه تعریف می کنند؟ در هر یك از این دو نظریه، رابطهٔ دو اصطلاح اساسی، «سینما» (به مثابهٔ هنر) و «واقعیت» چیست؟ واقعیت چگونه بر فیلم به مثابهٔ هنر تأثیر می گذارد و رابطهٔ فیلم به مثابهٔ هنر با واقعیت چگونه است؟

هر دو نظریه با واقعیت شروع می کنند. آن گاه از این نقطهٔ مشترك انشعاب می یابند. انتخاب یا حرکتی که هر نظریه از این نقطه به بعد اتخاذ می کند، در تکامل و توسعهٔ کلی آن تأثیری قطعی دارد. همان گونه که قبلاً گفته شد، آیزنشتاین از واقعیت دست می شوید تا فیلم بتواند به هنر تبدیل شود. تدوین، ترتیب بخشیدن به قطعات فیلم است که آنها را با استفاده از «بخشهایی از واقعیت» به هنر تبدیل می کند. دراینجا نوعی مشکل یا شکاف منطقی یا هستی شناختی وجود دارد: واقعیت از یك سو و فیلم کامل از سوی دیگر، درحالی که میان آنها تنها یك رابطهٔ ترتیبی وجود دارد. آیزنشتاین برای اینکه این شکاف را بپوشاند بارها تأکید می کند که تدوین (مستلزم) تغییر کیفی خود قطعهٔ فیلم است: «نتیجهٔ حاصل را می توان از لحاظ کیفی از هر یك از عناصر تشکیل دهندهٔ فیلم متمایز کرد». «کلیت فیلم، سوای حاصل جمع اجزای آن است» (**مفهوم فیلم**، ص ۸). تدوین برای اینکه بتواند ماده‌ای را از غیر هنر به هنر تبدیل کند، باید که از نیروی جادویی، و تقریباً کیمیاگونه، برخوردار باشد. آیزنشتاین در اسرارآمیز کردن موضوع، مسلماً راه افراط را می پیماید. اگر وی می پذیرفت که قطعات تدوین نشدهٔ فیلم نیز از لحاظی یا تحت برخی شرایط، هنر ـ گیریم که هنری فرودست تر ـ هستند این مشکل قابل اجتناب می بود؛ اما آیزنشتاین هیچ گاه اجازهٔ چنین کاری را نمی دهد. اگر نمای بدون برش، هنر بود پس وجود تدوین برای هنر ضرورتی

نمی داشت ـ یعنی برداشت بلند و سبکهای نمای بلند نیز هنر می بود. آیزنشتاین مجبور بود که تدوین را تنها رابطه با هنر فیلم قلمداد کند؛ زیرا این، استراتژی نظریهٔ وی به شمار می رود. به عبارت دیگر، آیزنشتاین نمی پذیرد که تدوین، سلیقه و میل زیبایی شناختی خود اوست و برای آن دلایلی می تراشد، بلکه مجبوراست که تمایل به تدوین را در زمینهٔ «هستی شناسی» و جوهر اشیا انجام دهد تا بتواند انحصارطلبی خود را هنر فیلم قلمداد کند. این موضوع آیزنشتاین را به‌انحرافات دیگری نیز می کشاند. وی برای اینکه بر تدوین تأکید کند، باید نما و مقولات هنری آن؛ مانند ترکیب بندی، نورپردازی، استقرار بازیگران در صحنه، و غیره را دست کم بگیرد. آیزنشتاین بندرت می تواند اهمیت این مقولات را نادیده انگارد، لذا سعی می کند تا به طرق مختلف آنها را در نظریهٔ تدوین خود داخل کند. به همین دلیل است که نما یك سلول تدوینی به حساب می آید، یعنی واحد کوچکتر برحسب واحد بزرگتر تعریف می شود. آیزنشتاین گاهی بر واقعیت ساختار نیافتهٔ نما تأکید می ورزد و آن را «سخت تر از گرانیت» می نامد و به «استواری کامل و واقعی» آن اشاره می کند. لذا آیزنشتاین طرح ریزی و آماده‌سازی دقیق نماها را قبل از فیلمبرداری و نیز تشکیل و ترکیب دقیق نماهای منفرد را کم اهمیت می شمارد (و این از فیلمهای وی مشهود است).

جنبهٔ مثبت قضیه این است که آیزنشتاین به درستی دریافته بود که (اگر از ابتدا با واقعیت شروع کند) باید با آن قطع رابطه کند تا سینما بتواند هنر به شمار آید. وی تدوین را جایگزین رابطهٔ با واقعیت می کند. تدوین، یك نظریهٔ جزء ـ کل است زیرا به روابط «جزء سینمایی» و «جزء» و «جزء و کل» می پردازد.

بنابراین آیزنشتاین رابطهٔ با خود و روابط درونی را ـ که نخستین شرط هنر است ـ جایگزین رابطهٔ با واقعیت، یعنی رابطهٔ با چیزی دیگر، می کند. سخن گفتن در مورد روابط جزء ـ کل در واقع سخن گفتن از هنر است. لذا نظریهٔ آیزنشتاین، یك نظریهٔ اصیل زیبایی شناسی و نیز یك نظریهٔ فیلم اصیل است زیرا به شرایط و ملزوماتی که سینما در محدودهٔ آنها هنر به شمار می آید، ربط پیدا می کند. این، جوهره و چکیدهٔ مطالب نظری آیزنشتاین است. وی مستمراً به ترسیم وجوه توازی و اختلاف سینما و سایرهنرها؛ تئاتر، نقاشی، داستان و غیره می پردازد. از این روی، نظریهٔ وی یك نظریهٔ دو مرحله‌ای است که از روابط سینما با واقعیت شروع می کند و به روابط سینما با سینما (جزء و کل) می رسد. بزرگترین عیب این نظریه آن است که این رابطه ـ از مرحلهٔ اول به دوم، از واقعیت به هنر ـ را بسیار ناچیز و محدود به اصول تدوین می داند. اکنون این سؤال مطرح می شود که چرا آیزنشتاین از فصل فراتر نمی رود. از آنجا که وی به جزء و کل و سینما به مثابهٔ هنر علاقه داشت اصولاً باید چنین کرد. مطمئناً در قطعه‌ای که دربارهٔ تراژدی پوتمکین نوشته است این نیاز را تشخیص می دهد [آنچه وی در آن مقاله توضیح نمی دهد این است که ساز و کار تراژیك مشروحه چه ارتباطی با فیلم، یا با موضوع‌آن دارد. وی حتی دلیل قانع کننده‌ای

نمی آورد که این امر به فیلم یگانگی می دهد چه رسد به اینکه تأثیرات آن را توضیح دهد]. احتمالاً پاسخ این پرسش را می توان در علاقهٔ شدید وی به «تأثیرات حسی» سینما، بویژه تأثیرات تدوین ووابستگیش به این عامل، که در فیلمهایش بازتاب یافته پیدا کرد. ظاهراً این مورد یعنی تأثیرات متنوع ترکیبات تدوینی بر تماشاگر، مقولهٔ اصلی زیبایی شناسی آیزنشتاین است. وی فیلمساز و نظریه‌پردازی علاقه‌مند بود که می کوشید حتی الامکان کنترل احساسات تماشاگر را دردست داشته باشد. در واقع، این علاقه وجود وی را اشغال کرده بود. در اینجا، تحلیل وی دقیقاً برمبنای نما به نما قرار دارد. امروز مشخص شده است که نمی توان از تأثیرات این دقت و ظرافت در رابطه با کلیت فیلمها سخن گفت. به همین ترتیب نمی توان در مورد یك احساس واحد، یا یك روند احساسی واحد، در فیلم پوتمکین بحث کرد. این احساسات حتی در رابطه با هر یك از بخشهای اصلی فیلم، بی شمار و بسیار پیچیده‌اند. دقت و کنترلی که آیزنشتاین از آن سخن می گوید در یك سطح محدود و موضعی ظاهر می شود. به عقیدهٔ وی، شکل سینمایی یعنی تسلط کامل بر احساسات تماشاگر. البته این تسلط را جز برای مدت زمان نسبتاً کوتاهی نمی توان به دست آورد یا از آن سخن گفت. آیزنشتاین راجع به کلهای شکلی از خود ضعف نشان می دهد زیرا به جزء پیچیده (فصل) به عنوان مرکز توجه زیبایی شناختی و اصل نظری، وابسته است و نیز علاقه‌مند به کنترل کامل احساسی در سطحی محدود و موضعی است.

نظریهٔ بازن، نظریهٔ فیلم یك مرحله‌ای است. وی نیز از واقعیت شروع می کند اما

برخلاف آیزنشتاین به ورای آن نمی پردازد. بازن هیچ گاه به‌نام هنر، رابطهٔ خود را با واقعیت قطع نمی کند. این موضوع، نظریهٔ فیلم بازن را به شدت محدود می سازد؛ اما این محدودیت با محدودیتی که نقطهٔ شروع آیزنشتاین برایش فراهم می آورد، کاملاً فرق دارد. لکن مفاهیمی درخور دارد که به همان اندازهٔ وضعیتِ آیزنشتاین، عجیب و غریب هستند. زیرا در نظریهٔ بازن، هنر فیلم فی نفسه کامل است و در یك نما نیز کاملاً قابل حصول است. اگر نما ارتباط درستی با واقعیت برقرار کند، آن گاه هنر قلمداد می شود. در واقع، برای بازن، در قلمرو شکلِ فیلم و هنر سینما، هیچ واحد یا مقولهٔ بزرگتر یا رفیعتری وجود ندارد. نما، برای اینکه موقعیت هنری خود را حفظ کند، مجبور به وابستگی به هیچ واحد بزرگتر یا ترکیب و تلفیق با سایر نماها نیست.

بازن به واحدهای بزرگتر نما (که می تواند فصل هم باشد) نمی پردازد. زیرا نما در نظریهٔ وی نقطهٔ شروع و ختم هنر سینماست. نظریهٔ بازن، نظریهٔ نماها و آنچه باید باشند، است.

بازن در مورد ارتباط جزء و کل نظریه‌ای ندارد؛ اما از بحثهای وی در مورد نما و فصل می توان به قرائنی دست یافت. در ابتدا باید یادآوری کنیم که به عقیدهٔ بازن، اتصال سادهٔ نماها به هم تنها رابطهٔ آنهاست. وی با تکنیکهای تدوین بیانی، یعنی رابطهٔ صریح و آشکارنماها، مخالف است. اگر یك نمای واحد نمایانگر وفاداری به واقعیت باشد، آن گاه مجموعهٔ نمایی که در پی آن می آید و به هم اتصال یافته‌اند، نیز باید به واقعیت وفادار باشد. بازن هیچ گونه علاقه‌ای به حاصل جمع نماها و رابطهٔ آن با واقعیت ندارد. ظاهراً

موضع وی این است: در هر نما نسبت به واقعیت صادق باشید آن گاه کل فیلم از خود مواظبت خواهد کرد. (کل یعنی حاصل جمع صرف اجزا) یا احتمالاً: اجزای واقعی که به یکدیگر متصل شده باشند، خواهی نخواهی یك کل واقعی را به وجود می آورند. بازن هیچ حساسیتی (و مسلماً هیچ اصولی) در مورد سازمان شکل کلی فیلم ندارد. درواقع، چنین می نماید که برای بازن، واقعیت جنبهٔ اساسی دارد نه هنر ـ جز اینکه هنر، هم از این لحاظ و هم از سایر جنبه‌ها، می تواند واقعیت را در مفهوم اشتقاقی خود بازتاب دهد و لذا نوعی وحدت بازتابی اساسی داشته باشد. یعنی هنر سینما هیچ شکل کلی از آنِ خود ندارد، بلکه این شکل متعلق به خود واقعیت است. بازن به ارائهٔ یك نظریهٔ واقعیت می پردازد و احتمالاً صاحب نوعی زیبایی شناسی نیست.

تئوری بازن از یك لحاظ با مفاهیم و تجارب قبلی ارتباط جزء و کل تصادم پیدا می کند، گرچه خود اصولی را در مورد جزء ـ کل ارائه نمی دهد. بازن فصل تدوینی را نقد می کند و نما ـ فصل را به جای آن می نشاند. برداشت بلند جایگزین فصل تدوینی می شود ـ جزء جانشین کل (یا سازمانی از اجزا) می گردد. بانگرشی متفاوت، برداشت بلند، خود یك کل (در سطح فصل) و نیز یك جزء (در سطح کل فیلم) است. بازن به این رابطهٔ جزء و کل ـ ارتباط یا ترتیب نماهای بلند در فیلم ـ توجهی نمی کند. در نظریه‌های بازن و آیزنشتاین، هیچ گونه انتقال از فصل به فصل یا رابطهٔ درون فصلی وجود ندارد. بازن نیز همچون آیزنشتاین دربارهٔ فیلمهای کامل (کلیت فیلمها) نظریه‌ای ندارد. وی در مورد نحوهٔ بایستهٔ فیلمبرداری فصل شکار خوك دریایی در فیلم نانوك فلاهرتی سخن گفته است؛ اما نمی توانست بگوید که فلاهرتی یا هر شخص دیگر چگونه می بایست یك فیلم کامل را فیلمبرداری کند یا ساختار بخشد.

به سادگی می توان دید که آن جایگزینی نظری که بازن در مورد نمای بلند به جای فصل تدوینی به عمل آورده، می توانست به بینش جدیدی درباره سازمان شکلی کل فیلم و صورت بندیهای نظری جدید مربوط به آن منجر شود. وقتی که اجزای یك اثر کامل از لحاظ تعداد، کمتر و برجسته‌تر باشند درك رابطهٔ آنها با هم و با کل، ساده‌تر و چشمپوشی از آن، دشوارتر می گردد. آیزنشتاین، با وجود صدها قطعهٔ تدوینی، می توانست موضوع را تغییر دهد. زیرا ادعا می کرد که حالا کل فیلم به صورت یك شئ واحد با تدوین تداومی درآمده، به دقت در پنج پردهٔ مجزا و متمایز سازمان یافته، و قطعات تدوینی می روند تا درمیان کل فیلم و نیز «پرده‌ها» یك فصل را شکل دهند. اما وقتی تعداد نسبتاً معدودی نمای بلند وجود داشته باشد، توجه را به خود جلب می کنند و موجب بروز مشکل رابطهٔ دوگانهٔ خود می شوند.

به عقیدهٔ بازن، حرکت از فصل به سوی کل، حتی یك گام، مجاز نبود زیرا اگر به اثر به صورت یك کل شکلی نگریسته شود، یك تمامیت کامل و مجزا علیه واقعیت قدعلم می کند و در قبال آن مقاومت می ورزد. به رسمیت شناختن سازمان شکلی یك اثر کامل، به رسمیت شناختن استقلال وجودی هنر، یعنی

رزنبار ویتکین

جوهر یك کل با روابط پیچیدهٔ درونی است. بازن استقلال یك اثر و جایگاه آن را تمامیتی مشابه واقعیت و کاملاً غیرقابل تفکر می دانست. از این رو وی مرتبهٔ هر نوع شکل را پایین می شمارد مگر آن شکلی که تابع واقعیت باشد. تأکید بازن بر جزء ـ فصل ـ باعث می شود تا سینما در نوعی مرحلهٔ کودکی و نوجوانی باقی بماند و همواره به واقعیت یا نظامی مجزای از خود وابسته باشد. واقعیت، تنها تمامیتی بود که بازن می توانست به رسمیت بشناسد. نظر وی مبنی بر «ناچیز شماری خویشتن در قبال واقعیت» پیچیدگی و بلندپروازی شکل سینمایی را دچار محدودیتهای اساسی کرد.

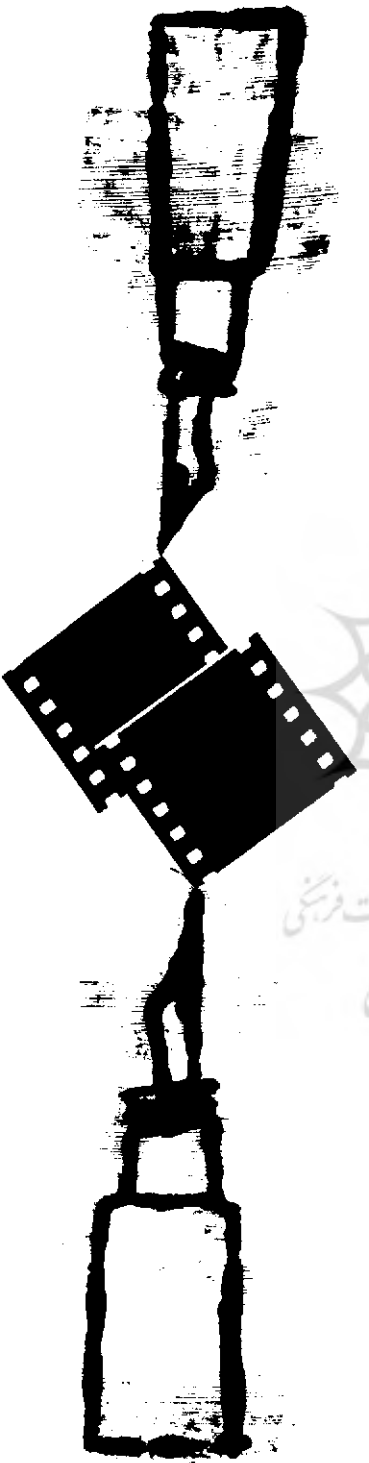
تحلیلی که از این دو نظریهٔ کلاسیك فیلم به دست دادیم، نقطه ضعفهای درونی آنها را آشکار کرد و بنابراین به طور ضمنی به نقد آنها نیز پرداختیم. اما این نقد نظریه‌های مذکور با دورهٔ آنها یا حتی «خود» آنها ارتباطی ندارد. زیرا چنین نقدهایی به نیازهای فعلی مربوط نمی شوند و جنبهٔ تاریخی هم ندارند. بلکه مقصود ما بررسی انتقادی نظریه‌ها به منظور ارزیابی میزان مفید بودن آنها برای زمان حاضر، از دیدگاه فعلی؛ و کمك به فراهم آوردن یك اثر نظری جدید بوده است.

سازمان کلی فیلم به این خاطر مورد تأکید قرار گرفته که گدار در مقطع کنونی نشان داده که وجود (و دستیابی به) گونه‌های جدید کُلهای سینمایی، و همچنین گونه‌های جدید سازماندهی و ترکیب فیلم در سطح محدود، امکان دارد. بدین ترتیب فیلم یك **به علاوهٔ یك**[۷] تراژدی یا وسترن نیست. بلکه یك فیلم تدوینی، یعنی یك وجود کاملاً سینمایی است که به طرق کاملاً سینمایی سازمان و ترکیب یافته است. (بدیهی است که برخی از آخرین فیلمهای گدار، موارد پیچیده‌تری را ارائه می دهند، فیلم **باد شرقی**[۸] یك وسترن، و همچنین یك کل شکلی سمعی و بصری است). گدار در این فیلمها (و بدون شك دیگران نیز در سایر فیلمها) سینما را به یك سازمان پیچیده‌تر و کلی تر و مرحله‌ای متعالیتر از پیشرفت تکاملیش ارتقا می دهند. بنابه دلایلی که در بالا ذکر شد، نظریه‌های کلاسیك فیلم نمی توانند این آثار را توجیه و تبیین کنند (یا شامل شوند). نظریه‌های مذکور قابلیت بسط و بهبود در جهت کسب توانایی تبیین آن آثار را هم ندارند. اما با این حال مقایسهٔ نظریه‌های کلاسیك فیلم خالی از فایده نیست ـ تا حدودی به این دلیل که نظریه‌های مزبور تنها الگوهایی هستند که درحال حاضر در اختیار داریم، و تا اندازه‌ای به این خاطر که این گونه مقایسه‌ها، نقاط ضعف نظریه‌های قدیمی و احتمالاً طرح یك نظریهٔ جدید را به دست می دهند. (قبلاً یادآور شدیم که آیزنشتاین به دلیل علاقه‌ای که به کنترل دقیق احساسی واکنش تماشاگر در

سطح موضعی و محدود داشت، سازمان شکل کلی فیلم را بی اهمیت و ناچیز می شمرد. آزادی گدار در خلق گونه‌های جدید «کل» های شکلی تا حدودی از این موضوع منشأ می گیرد که وی از کنترل مذکور در سطح محدود و موضعی، و احتمالاً هر نوع تأثیرات حسی معین یا از قبل تعیین شده، فراتر می رود. مسلماً این موضوع، لازمهٔ وجود تماشاگران نقاد، و نه منفعل، است. لذا فیلمهای اخیر گدار به‌نحو فزاینده‌ای عقلانی و فکری اند. (یعنی بیشتر روشنفکرانه‌اند تا ترکیبات حسی).

سخن خود را با نیاز به‌کار نظری تازه آغاز کردیم. آیا تحلیلی که از نظریه‌های کلاسیك فیلم ارائه دادیم، می تواند جهتهای احتمالی این کار نظری را معین کند؟ پاسخ به این پرسش از تحلیل آشکارخود نظریه‌ها، یعنی نحوهٔ عمل آنها، که لزوماً سایر فرضیات و جهت گیریها و... را به‌میان می کشد فراتر می رود. اگر تحلیل ما درست بوده باشد، می توان آن را در مورد وضعیتهای گوناگون زیبایی شناختی، و نه یك وضعیت خاص، به کار برد. آنچه به دنبال آن می آید ـ یعنی نتیجه‌گیریهایی که در مورد نظریه‌های کلاسیك انجام می دهیم ـ از مطلب قبلی متمایز می شود. این تمایز توسط خطی انجام می گیرد که تحلیل را از مطلب یا ترکیب جدا می کند. به نظر من نحوهٔ ملاحظهٔ واقعیت و رابطهٔ با واقعیت در نظریه‌های آیزنشتاین و بازن، و معنای مورد نظر آنها، منشأ سردرگمی جدی و حتی تعویق در فهم نظری سینما بوده‌است. به نظرمن، دورهٔ آتی تلاشهای نظری باید بر شکل گیری الگوهای پیچیده‌تر و

وقتی که اجزای یك اثر کامل از لحاظ تعداد، کمتر و برجسته‌تر باشند درك رابطهٔ آنها با هم و با کل، ساده‌تر و چشمپوشی از آن، دشوارتر می گردد.



نظریه‌های ارتباط جزء ـ کل، و ترکیبات صوتی و همچنین تمامی سبکهای بصری متمرکز شود؛ و تنها هنگامی که این کار انجام گیرد، یا نقطهٔ شروع آغاز شود، می توان به سوی رابطهٔ با «واقعیت» گام برداشت ـ اما نه به آن مفهومی که آیزنشتاین و بازن از واقعیت اولیه، که سینما خارج از محدودهٔ آن تکامل می یابد، اراده می کنند. نهایتاً تمرکز این پژوهش باید از رابطهٔ واقعیت ـ تصویر به رابطهٔ تصویر ـ تماشاگر تغییر یابد، همان گونه که درحال حاضر در سایر نظامهای انتقادی و مشخصاً در نگرش روان شناختی هنر، صورت می گیرد.

هرگونه اقدامی در این مورد مستلزم این است که به گونه‌شناسی خودمان از نظریه‌های فیلم، که می توان آن را به سطح بالاتری از اصالت و انتزاع ارتقا داد، برگردیم. فراسوی نظریهٔ جزء ـ کل و ارتباط با واقعیت، «ارتباط با خود» و «ارتباط با دیگری» قرار دارد. این دو، مقوله‌های بسیار بنیادیی هستند که کلیهٔ جوانب آنها را باید درنظر گرفت. بنابراین ارتباطهای جزء ـ کل شامل کلیهٔ رابطه‌های احتمالی سینما با خودش، و ارتباط با واقعیت یا دیگری شامل کلیهٔ ارتباطهای سینما با دنیای خارج از خود است.

[لذا این دو گونه نظریه، برخلاف آنچه در وهلهٔ اول به نظر می رسد، تصادفاً انتخاب نشده‌اند. یا به عبارت صحیحتر، از آنجایی که این دو، نظریه‌های اساسی فیلم هستند پیدایش و مقابلهٔ آنها در تاریخ تفکر سینمایی، بیش از آنچه در ابتدا به نظر می رسد، بنیادی است.] به مجرد اطلاق این عبارات در می یابیم که نمی توان از میان آن دو یکی را انتخاب کرد،

زیرا دو مقوله یا جنبهٔ اساسیِ «تئوری فیلم» هستند که نمی توان هیچ یك را نادیده یا ضعیف انگاشت. اکثراً، از یکی از حالات ارتباط این دو نظریه سؤال می شود. پاسخ به‌این پرسش، در زمانها و مکانهای مختلف، متفاوت است. بنابه اصطلاحات رایج نقد، این پرسش به رابطهٔ نقد جامع و نقد بسیط می پردازد.

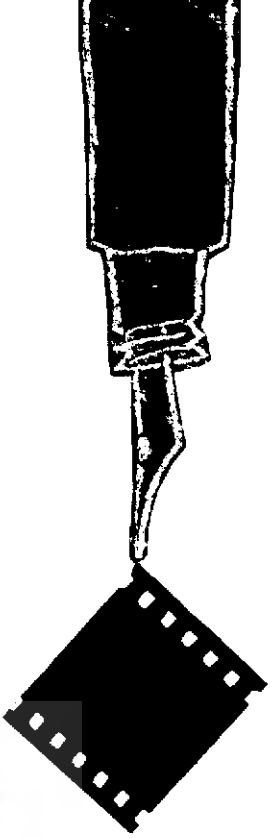
به نظر من امروزه در حیطهٔ نقد فیلم و نظریهٔ فیلم (که بیش از هر چیز فلسفهٔ نقد یا ماورای نقد است)، نقد بسیط سینما بسیار بیشتر از نقد جامع تکامل یافته است. آنچه این عدم تعادل در بردارد، صرفاً نوعی «دسترسی و کسب» موضوع نیست. از آنجا که این دو مقوله با هم مرتبط هستند، یعنی رابطهٔ دیالکتیکی دارند چنین می نماید که نقد بسیط، هنگامی که بدین گونه نامتعادل شده باشد، بربنیان غلطی قرار گرفته است. از چه روی درصورتی که «ارتباط با خود» یا رابطهٔ جزء ـ کل مشخص و معین نشده است، «ارتباط با دیگری» می تواند دارای معنی و مفهوم باشد؟ منظور ما آن دسته از منتقدانی هستند که اثری را برمی گزینند و بلادرنگ به مفهوم اجتماعی (یا اخلاقی) آن می پردازند بی آنکه به خود زحمت ترسیم روابط صوری آن را بدهند. نقطهٔ شروع، همواره خود اثر است. تنها هنگامی که روابط پیچیدهٔ یك اثر با خودش کاملاً جامع و محیط باشد رابطه با هر چیز دیگری برقرار می شود. اگر کسی بدون دستیابی به کُنه خود اثر، به روابط بسیط آن بپردازد به احتمال زیاد رابطهٔ ثانویه را به اشتباه درمی یابد. (زیرا آثار هنری، همچون نظامهای قضایی، تنها در سطوح بالای

آیزنشتاین به دلیل علاقه‌ای که به کنترل دقیق احساسی واکنش تماشاگر در سطح موضعی و محدود داشت، سازمان شکل کلی فیلم را بی اهمیت و ناچیز می شمرد.

رزمناو پوتمکین

سازمانی به نقض و تعکیس خود می پردازند). دست کم مبنایی برای برحق پنداشتن خود دردست نیست. مهمتر و بنیادی تر از همه، معلوم نیست که یك اثرهنری «چگونه» معنا می یابد یا با چیزی سوای خود رابطه برقرار می کند و در عین حال چگونه تنها یك تمامیت به شمار می رود ـ یعنی یك تمامیت پیچیده با مختصات ویژهٔ خود. تنها یك تمامیت می تواند رابطه با یك تمامیت دیگر را تحمل کند و ادامه دهد. در رابطهٔ بسیط دو مورد وجود دارد؛ اثر و غیر آن. منتقدان بسیط گرا، غالباً با تمرکز برخود این رابطه، مورد اول را نادیده یا ناچیز می شمارند. تجزیه و تحلیل دقیق جزء ـ کل از بروز این امر جلوگیری می کند.

بازن و آیزنشتاین مورد ویژه‌ای را ارائه می دهند ـ موردی که برای مدتی طولانی در سایر هنرها (ونقد آنها) وجود نداشته است. آن دو در پی ارتباط سینما با واقعیت «اولیه» اند، یعنی واقعیتی که سینما خارج از آن گسترش می یابد تا به هنر تبدیل شود. همچنان که دیدیم، آیزنشتاین این ارتباط را بسیار محدود می داند و بازن هرگز اجازه نمی دهد که سینما با واقعیت قطع رابطه کند. برای من دشواراست که در این دیدگاه، ارزش و مزیتی بیابم. زیرا این نظریه‌ها سینما را در مرحلهٔ کودکی، وابسته به نظامی مقدم برخود، نگه می دارند. اما به دلیل این وابستگی نمی توانند با آن رابطهٔ معناداری برقرار کنند. امروزه دیگر نقاشی پیکاسو را به موضوعاتی که برای الگو استفاده کرده است، یا حتی نقاشی کاستابل[۹] را به چشم انداز اصلی آن، ارتباط نمی دهیم. چرا هنر سینما متفاوت است؟ اگر پاسخ به این سؤال برحسب «بازسازی مکانیکی» باشد، بیشتر ظاهر یك پاسخ را دارد تا بحث دربارهٔ موضوع. به همین ترتیب از دیدگاه ایدئولوژیك، تنها هنگامی که با خودِ اثر (نه آن گونه که بازن و آیزنشتاین انجام می دهند ـ با واقعیت) شروع کنیم و آن را با روابط داخلیش، یعنی یك تمامیت، مشخص کنیم می توانیم آن را به سمت یك تمامیت اجتماعی ـ تاریخی تغییر جهت دهیم و باهر دو نظریه‌پرداز به مقابله برخیزیم. (یا اینکه اجازه دهیم که خود اثر این مقابله را انجام دهد). بدیهی است که چیزی کمتر از یك تمامیت نمی تواند تمامیتی دیگر را نقد یا با آن مقابله کند. همچنین واضح است که چیزی که هنوز به‌واقعیت، وابسته و در حقیقت متصل به آن است به هیچ وجه نمی تواند به نقد یا مقابلهٔ با آن بپردازد. تنها هنگامی که اثر هنری برحسب شرایط خود «کامل» باشد می تواند این وابستگی را قطع کند و ظرفیت مقابله را به دست آورد. لذا فهم شرایط و گونه‌های کمال و (ترکیب) هنری، به شرط اولیهٔ نقد تبدیل می شود. ◇



پاورقیها

1- Formal

2- C. D. Broad

۳ـ این گونه نظریه‌ها، در زمینهٔ سینما، جدید یا منحصر به فرد نیستند. به طور کلی نظریه‌های جزء ـ کل و نظریه‌های مربوط به واقعیت [که گاهی نظریه‌های پیرو واقعیت (تقلیدی) نامیده می شوند] در تاریخ اندیشهٔ زیبایی شناسی از عمری طولانی برخوردارند. این نظریه‌ها، در سراسر قرن هیجدهم، اصلیترین وپذیرفته‌ترین نگرشهابودند. به زیبایی شناسی از یونان قدیم تا به حال (Aesthetics From Classical Greece to the Presen نیویورک، ۱۹۶۶) و زیبایی شناسی: مسائل فلسفهٔ نقد (Problems in the philosophy of Criticism نیویورک، ۱۹۵۸) نوشتهٔ مونرو سی. بردزلی (Monroe C. Beardsley) مراجعه کنید. متن مذکور نقطه ضعفهای آن دسته از نظریه‌های فیلم را که هنوز هم دیدگاههای اساسی در این زمینه به شمار می روند، آشکار می کند. نظریه‌های جزء ـ کل و نظریه‌های مربوط به واقعیت، نه در زیبایی شناسی به طور کلی و نه در نظریهٔ فیلم، ضرورتاً با همیشه متناقض نیستند. یکی از وظایف تجزیه و تحلیل ـ احتمالاً وظیفهٔ اصلی آن ـ این است که مشخص کند نظریه‌های مورد مقایسه در چه مواردی متناقض هستند، در چه مواردی با هم اختلاف و تنازع ندارند و درچه مواردی به نحوی مفید و مثبت، مکمل هم به شمار می روند.

4- Abra (ha)m Room

5- Holy Shroud of Turin

6- Sequence

7- One Plus One

8- Wind From the East

9- Castable

مسلم است که باید کار نظری جدیدی انجام گیرد، زیرا توسعه و تکامل سینما از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به این سو از ظرفیت بیانی نظریه‌های کلاسیک فیلم بسیار فراتر رفته است.