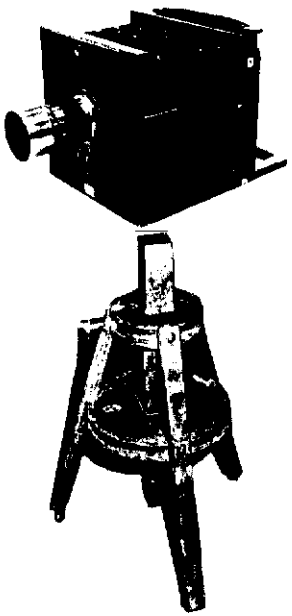
بررسی و تحلیل

برایان هندرسن

ترجمهٔ حمید احمدی‌لاری

سبک فیلمبرداری غیربورژوایی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این مقاله، که به سال ۱۹۷۰ نوشته شده، نمونهٔ با ارزشی است از دقت و موشکافی در بیان مطلب، تمایزگذاری دقیق مفهومی میان اصول متنوع صوری فیلم و تجزیه و تحلیل دقیق برایندهای ایدئولوژیک اصول صوری یا سبکی منتخب یک کارگردان. طبق معمول، باز ژان لوک گدار است که مواد و مصالح لازم را برای بررسی جامع مناسبات سینما با واقعیت یا ایدئولوژی و دلالتهای سیاسی یک سبک سینمایی خاص، به دست داده است.

هندرسن تفاوت کاربرد برداشت بلند در فیلمهای آخر گدار، بخصوص **تعطیلات آخر هفته**[1] را نشان داده و آن را ابتدا با برداشت بلند در آثار مورناتو، افولس و فللینی مقایسه کرده و سپس نشان می‌دهد که برداشت بلند در کارهای گدار، تفاوتی اساسی با معنای این گونه نما در آثار پیشین دارد. هندرسن، در ضمن به شکلی بسیار دقیق، تمایز میان مونتاژ و کولاژ و میان کولاژ و «ساختار چندخطی» که اصول ساختاری چند فیلم گدارند و نیز تمایز صدا و تصویر را که اصول کنترل کنندهٔ فیلمهای مختلف او به شمار می‌روند، نشان می‌دهد. استنتاج نهایی او در این مورد که کاربرد برداشت بلند در **تعطیلات آخر هفته** به جای پوشاندن چهرهٔ بورژوازی در لایه‌های رمزآلود، آن را عریانتر و صریحتر نمایش می‌دهد، هم جامع و کامل است و هم متهورانه. او نشان می‌دهد که گدار، هم مونتاژ و هم ترکیب‌بندی در عمق، یعنی دو مکتب پرنفوذ تاریخ سینما را رد می‌کند تا سبک خاصی را برای نقد جهان بنا بگذارد؛ جهان عینی آن طور که حتی بر پردهٔ سینما دیده می‌شود. گدار «جوهرهٔ تُرد و مطلقاً سادهٔ» تصویر بورژوازی را با لفت و لعاب بیشتر عرضه نمی‌کند، بلکه فقط آن را بررسی کرده، مورد انتقاد قرار می‌دهد. هندرسن باستایش

از سبک انتقادی و صریح دوربین گدار، خود نیز با سبکی مشابه به سوی پی‌ریزی مجموعه‌ای از الگوهای نظری برای همه فیلمها و برای فیلم به مثابهٔ یک کل پیش می‌رود - چیزی که قبلاً هم آن را در مقالهٔ «دوگونه نظریهٔ فیلم[۲]» خواستار شده بود.

نکته دیگر قابل اشاره دربارهٔ این مقاله این است که هندرسن در ادامهٔ تفکر گدار، اصول ساختار سینمایی را به دو دستهٔ بورژوایی و غیربورژوایی تقسیم می‌کند و با تقدیر از روش غیر بورژوایی گدار، تمامی روشهای دیگر را با برچسب از قبل ارزش گذاری شدهٔ «بورژوایی» مردود می‌کند و البته این نحوهٔ نگرش نه تنها از لحاظ تاریخی و واقعی جامعیت ندارد بلکه با تسری آن به روشهای ساختاری در سینما تحلیل خود را یک تحلیل ایدئولوژیک می‌سازد. لذا در عین اینکه از مباحث این مقاله می‌توان استفاده کرد نباید مقهور این نحوهٔ ارزش گذاری شد که امری است غیرسینمایی و در واقع ایدئولوژیک که از خارج بر این تحلیل سینمایی سلطه پیدا کرده است.

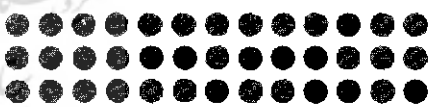
***

گدار در کارهای اخیر خود سبک دوربین تازه‌ای را به کار گرفته است[۳]. عنصر اصلی این سبک جدید، نوعی نمای طولانی است که در آن دوربین به آرامی رو به جلو حرکت می‌کند - اغلب در یک جهت (چپ به راست یا راست به چپ)، گاهی با حرکت رفت و برگشت (چپ به راست و سپس راست به چپ، یا راست به چپ و سپس چپ به راست) - به شکلی کاملاً عمود بر صحنه، صحنه‌ای را که خود متحرک نیست، یا به بیان دقیقتر، صحنه‌ای را که حرکت موجود در آن هیچ رابطه‌ای با حرکت دوربین ندارد، به آرامی در می‌نوردد. مثالهای این نوع حرکت را می‌توان در فیلمهای سه‌گانه یا تریلوژی گدار در مورد اتومبیل یافت: مثلاً ردیف اتومبیلها در صحنهٔ بزرگراه فیلم **تعطیلات آخر هفته**، تودهٔ اتومبیلهای در هم شکستهٔ فیلم **یک به علاوه یک**[۴] و خط تولید ماشین در **آوای بریتانیا**[۵]؛ بیشتر صحنه‌های داخل استودیو و گروه رولینگ استونز در فیلم **یک به علاوه یک**؛ چند صحنه از چریکهای چپ‌گرا در **تعطیلات آخر هفته** («درود بر تو، ای اقیانوس کهن»)؛ و نمای دانشگاه نانتر و اطراف آن در فیلم **چینی**[۶]. اما پیش از آنکه این‌گونه نما را به مثابهٔ بخشی از یک بافت سبکی و در متن و زمینه‌های مختلفی که ظاهر می‌شود، بررسی کنیم، بهتر است به خود این نما - یعنی به ساختار و مفاهیم آن به عنوان یک نما - بپردازیم.

پیش از هر چیز باید تفاوت نمای تراکینگ گدار را از چنین نماهایی در تاریخ سینما تشخیص داد. اولاً نمای تراکینگ گدار، مثل نمای تراکینگ مورنائو، حرکتی رو به جلو نیست که عمق فضا را نشان دهد. نمای تراکینگ گدار نه به جلوست و نه به عقب، نه به طور مورب و نه قوسدار، بلکه در زاویه‌ای ۹۰ درجه نسبت به صحنهٔ مورد نظر صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، نمای تراکینگ گدار دقیقاً در یک مسیر صفر تا صد و هشتاد درجه انجام می‌شود. صحنه و موضوع این نماها نیز دقیقاً در مسیر صفر تا صدوهشتاد درجه قرار دارد، که با محور حرکت دوربین دقیقاً موازی است. این سبک پردازی تام و تمام که در آن سطح یا سطوح موضوع کاملاً موازی با سطح تصویر است، در سینما چندان متداول نیست و به نما، شکل نوعی تابلو نقشه مانند می‌بخشد. تنها استثنا بر این قاعده، حرکت موجی دوربین در صحنهٔ راه بندان

تعطیلات آخر هفته است که در آن اندکی «زاویه گرفتن» دوربین به چپ و راست در حین حرکت کند جانبی، اندکی از صحنهٔ در حال فیلمبرداری جلو رفتن یا عقب ماندن، نوعی انحراف در تداوم و پیوستگی زمانی - مکانی نما ایجاد می‌کند. البته حتی در این صحنه نیز، محور اصلی حرکت دوربین کاملاً مستقیم و کاملاً موازی با صحنه است. نمونه‌های عمده‌تری از حرکت تراکینگ جانبی، نما - سکانس موسیقی تند در **تعطیلات آخر هفته** است که در آن؛ دوربین در مرکز صحنه قرار دارد و یک چرخش ۳۶۰ درجه‌ای صورت می‌دهد؛ و نمایی از یک **به علاوه یک** که در آن، دوربین یک حرکت *تراکینگ* ۳۶۰ درجه‌ای به دور محلی که گروه رولینگ استونز در آنجا به اجرای موسیقی مشغول‌اند، انجام می‌دهد. در مورد اول، دوربین در مرکز دایره واقع شده و در مورد دوم، برروی خط پیرامون آن. اما در هر دو مورد تماشاگر علی‌رغم حرکت و چرخش دورانی دوربین؛ چنین احساس می‌کند که حرکتی مستقیم و خطی را شاهد است: این نماها شباهت بسیاری به حرکت تراکینگ جانبی دارند و آنها را به راحتی می‌توان در مقوله‌هایی جای داد که آنها را به نماهای تراکینگ ربط دهند.

حرکت تراکینگ فلللینی ذهنی است، اغلب نمای نیمه نزدیک یا درشت است و گاه تنها چهرهٔ شخصیتها در نما دیده می‌شود.



ثانیاً، نمای تراکینگ گدار، شباهتی به نماهای تراکینگ افولس نیز ندارد - گرچه نمای تراکینگ افولس اغلب جانبی و از لحاظ صوری شبیه نمای تراکینگ گدار است؛ عمدتاً نمای تعقیبی است. دوربین افولس زمانی تراکینگ می‌کند که بخواهد شخصیتهای فیلم را دنبال کند، آنها را به حرکت وادارد یا مسیر حرکت آنها را نشان دهد. حرکت تراکینگ افولس حول شخصیتهای فیلم، یعنی افراد، صورت گرفته، از آنها سرشار می‌شود و، از

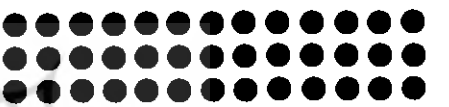
آنها منشأ و نیرو می‌گیرد. اما گدار نیز مثل ایزنشتین، «مفهوم فردگرایانهٔ قهرمان بورژوا» را رد می‌کند و تراکینگهای او نیز همین دیدگاه را منعکس می‌سازند. دوربین او در خدمت هیچ‌یک از شخصیتها نیست و یکی را بر دیگری ارجحیت نمی‌بخشد. دوربین گدار هیچ‌گاه حرکت خود را برای دنبال کردن یک شخصیت آغاز نمی‌کند و اگر هم تصادفاً شخصیتی را برگزیند که دنبال کند، به شکلی تصادفی از او رد می‌شود و او را پشت سر می‌گذارد (از جمله، کارگران و ویازمسکی[۷] در صحنهٔ نواختن موسیقی و، نمای ژولی برتو[۸] در حال ورود و خروج در فیلم **تعطیلات آخر هفته**). به علاوه، نماهای تراکینگ افولس (گو اینکه ممکن است عده‌ای با این نظر مخالف باشند) عمدتاً نسبت به شخصیتهایش نظر انتقادی ندارد، در حالی که اساس نمای تراکینگ گدار، فاصلهٔ انتقادی آن از چیزی است که مورد بررسی قرار می‌دهد. گذشته از این، افولس بارها و بارها از تکنیک ترکیب‌بندی در عمق و گذاشتن اشیایی در پیشزمینه، میان دوربین و شخصیتها، استفاده می‌کند. اما گدار هیچ‌گاه چنین کاری نمی‌کند.

ثالثاً، نمای تراکینگ گدار شباهتی به چرخشهای افقی و تراکینگهای کوتاه فللینی نیز ندارد، هرچند این تراکینگهای کوتاه نیز کسانی را ارائه می‌دهند که ثابت‌اند نه آنهایی که متحرکند، به عبارت دیگر، فللینی با حرکت دوربین شخصیتهایش را در مکان «کشف» می‌کند. میان فللینی و گدار دو تفاوت عمده وجود دارد. الف) دوربین فللینی بر شخصیتهایش تأثیر می‌گذارد، آنها را به زندگی فرا می‌خواند و به آنها حیات می‌بخشد. اما دوربین گدار واقعیتی را که پیش چشم تماشاگر باز می‌کند، تحت تأثیر قرار نداده و از آن تأثیر نمی‌پذیرد. برای هر یک از این دو شیوهٔ کار با دوربین، دیالکتیک متفاوتی وجود دارد:

دوربین فللینی، با واقعیت، کنش و واکنش متقابل دارد، بر آن تأثیر می‌گذارد و خود از آن متأثر می‌شود و، همانقدر که علت است، معلول را نیز ثبت می‌کند؛ اما دوربین گدار موضعی فراتر از واقعیت دارد، جدای از آن است و، از آن تأثیر نمی‌پذیرد. ب) تراکینگهای فللینی، بیشتر نماهای سوبژکتیو (ذهنی) است - یعنی دوربین به جای چشم یکی از شخصیتها قرار می‌گیرد. در هشت و نیم، واکنشی که شخصیتها نسبت به دوربین نشان می‌دهند، واکنش آنهاست نسبت به گوییدو؛ رنجی که ما به هنگام تماشای آنها احساس می‌کنیم، رنج گوییدو است. از آنجا که حرکت تراکینگ فللینی، ذهنی است، اغلب نمای نیمه نزدیک یا درشت است و گاه تنها چهرهٔ شخصیتها در نما دیده می‌شود؛ اما تراکینگ گدار که هیچ‌وقت ذهنی نیست، بیشتر نمای دور است و از رویداد و زمینهٔ آن، حداکثر ممکن را در خود می‌گنجاند. به علاوه، فللینی با چیدن و آرایش شخصیتها و اشیا در سطوح مختلف و به شکلی که برخی از آنها به دوربین نزدیک‌اند و برخی دور، به عمق دست می‌یابد و با حرکت دوربین بر روی آنها، این تنوع و گونه گونی در عمق را نمایش می‌دهد. اما گدار از نمایش عمق اجتناب می‌کند. او شخصیتهایش را تنها بر روی یک سطح مستقر می‌سازد - به نحوی که هیچ‌یک از آنها به دوربین نزدیکتر یا دورتر نیستند. این ویژگی فقدان عمق در نماهای تراکینگ گدار و بخصوص نماهای مربوط به **تعطیلات آخر هفته** را در زیر تشریح می‌کنیم.

نمای تراکینگ گدار از نوع برداشت بلند[9] و، غالب اوقات از نوع نما - سکانس[10] است؛ اما از آن خصایص و مشخصاتی که آندره بازن تشریح کرده و اعتقاد دارد که نما و اسلوبهای سینمایی بر پایهٔ آن استوار است، چیز چندانی در خود ندارد. در نمای گدار تداوم زمان و مکان دراماتیک یعنی دو عنصر لاینفک برداشت بلند (و در واقع دو عنصری که برداشت بلند با آنها تعریف می‌شود) وجود دارد؛ اما در آن از ترکیب‌بندی در عمق مطلقاً خبری نیست، یعنی چیزی که برای بازن اساس نما به حساب آمده و با ارزشترین جنبهٔ استفاده از برداشت بلند است. چنانکه پیشتر دیدیم، قاب تصویر گدار تخت و دوبعدی است و ترکیب‌بندی آن در رابطه با سطحی است که توسط شخصیتهای فیلم اشغال شده است. سطوح دیگر، اگر وجود داشته باشند، صرفاً مثل پساویزی[11] برای این سطح عمل می‌کنند. در تعبیر گدار از برداشت بلند (بخصوص در آثار اخیر او) نه تنها ترکیب‌بندی در عمق بلکه حتی *ارزشهایی* که بازن در ترکیب‌بندی در عمق یافته، غایب است: یعنی واقعگرایی بیشتر، مشارکت بیشتر تماشاگر و ارائهٔ نوعی ابهام در ساختار تصویر فیلم. روشن است که گدار واقعگرا نیست؛ او در فیلم چینی، بخصوص زیبایی شناسی واقعگرایان (بازن و دیگران) را رد می‌کند: «هنر بازتاب واقعیت نیست، بلکه واقعیت آن بازتاب است.» سبک اخیر گدار واقعاً مستلزم مشارکت فعال تماشاگر است؛ اما نه به مفهومی که بازن از مشارکت دارد، یعنی انتخاب چیزی از میان یک تصویر چند لایه و احتمالاً برقراری نوعی ارتباط اخلاقی [و قضاوت در مورد درستی یا نادرستی] با آن. اما گدار، ساختاری تک لایه و ترکیبی عرضه می‌کند که تماشاگر باید آن را با نظر نقادی بررسی کرده و آن را بپذیرد یا رد کند. تماشاگر نه به درون تصویر کشیده می‌شود و نه از درون آن دست به انتخاب می‌زند؛ او جایگاهی

گـدار «مـفهوم فـردگرایـانهٔ قهرمان بورژوا» را رد مـی‌کند و تراکینگهای او نیز همین دیدگاه را منعکس می‌سازند. دوربین او در خدمت هیچ‌یک از شخصیتها نـیست و یکـی را بـر دیگـری ارجحیت نمی‌بخشد.



بیرون از تصویر دارد و از آن موضع، آن را به مثابهٔ یک *کل* ارزیابی می‌کند. این نکته نیز روشن است که گدار در فیلمهای اخیر خود علاقه‌ای به ابهـام نـدارد - او در ایـن فیلمهـا سـعی دارد از طـریق تصاویر فاقد عمق و نیز وضوح رویدادها، ابهام را حذف کند. از ایـنرو، گـدار بـرداشت بـلند را بـه هیچ‌یک از دلایل متعارف بـه کـار نـمی‌گیرد؛ در واقع، او برداشت بلند و نمای تراکـینگ را بـرای مقاصد خود از نو ابداع می‌کند.

دوربـین در یک سـوی صـحنه‌ای کـه از آن فیلمبرداری می‌کند، آرام حرکت مـی‌کند. یـعنی تراکینگ انجام می‌دهد. اما حـاصل ایـن کـار بـه هنگام نمایش محتوای نما برروی پرده چیست؟ این نما، باریکه یا نواری از واقعیت است که خود را به آرامی می‌نمایاند. این نما، تابلو یا طوماری است که در مقابل چشم تماشاگر باز شده و پس از رؤیت او بسته می‌شود. برای فهم ماهیت این نوار بصری، بـاید بـه قـلمرویی فـراتـر از خودنمـای تراکینگ بپردازیم و در این جاست که با مسـئلهٔ زیبایی شناسی جزء و کـل مـواجـهه مـی‌شویم: نمای تراکینگ گـدار فـقط یکـی از عنـاصر یک ترکیب یا مجموعهٔ سبکی غنی و کامل است. این عنصر به تنهایی پدیدار نمی‌شود، بلکه در ترکیب صوری (شکلی) با دیگر نماها و، صدا، به نمایش در مـی‌آید. خـلاصه ایـنکه، نمـای تـراکـینگ را نمی‌توان جدای از مـتن و زمینه‌هـایی کـه در آن پدیدار می‌شود، درک کرد - این گونه نما در هر یک از فیلمهای **چینی، تعطیلات آخر هفته، یک بـه علاوه یک و آوای بریتانیا و حتی در صحنه‌های** مختلف هر کدام از این فیلمهـا، نـقش و معنـای متفاوتی دارد. به علاوه، مسئلهٔ «متن» به آن سادگی که به نظر می‌آید نیست. هر یک از این فیلمهایی که

نام بردیم برپایهٔ مفهوم یا فرضیهٔ پیچیده‌ای از دوربین / صدا ساخته شده و هیچ‌کدام شبیه دیگری نیست. در اینجا نمونهٔ عمدهٔ ما، ساختار صوری **تعطیلات آخر هفته** و نقش ویژهٔ نمای تراکینگ در این ساختار، یا به عبارت دیگر، مناسبات میان جزء و کل صوری است. البته هیچ‌یک از جنبه‌های **تعطیلات آخر هفته** را نمی‌توان به درستی فهمید مگر اینکه خصیصهٔ ویژهٔ نمای تراکینگ این فیلم را در متن سه فیلم دیگر ملاحظه کنیم و به اصول صوری هرکدام از آنها پی‌ببریم. کاربرد نمای تراکینگ در این سه فیلم، کاربرد این نوع نما را در **تعطیلات آخر هفته** روشن می‌سازد و اصول صوری این سه فیلم، اصول صوری فیلم **تعطیلات آخر هفته** را عیان می‌سازد.

فیلم **چینی**، نمونه‌های قابل توجهی از کاربرد نمای تراکینگ را در خود دارد، گو اینکه این فیلم برخلاف **تعطیلات آخر هفته** و **یک** به علاوه یک به هیچ‌وجه براساس این نوع‌نما ساخته نشده. (در این دو فیلم اخیر، کل فیلم اساساً مناسبات میان نماهای تراکینگ مختلف است؛ اما در **چینی**، کل فیلم به مناسبات میان انواع مختلفی از نماها مربوط می‌شود که بخش نسبتاً ناچیزی از آن نمای تراکینگ است.) در فیلم **چینی**، اولاً نماهای تراکینگ فوق‌العاده‌ای وجود دارد که از بالکن گرفته شده و در آن، رویداد داخل آپارتمان با مسیرهای مختلف حرکت دوربین در کنار سه پنجرهٔ آپارتمان و دو دیوار آن و برگشت دوربین، تلفیق شده است. ثانیاً، نمای تراکینگ به مثابهٔ نوعی ارائهٔ سند به کار رفته است. هنگامی که ورونیک[12] آگاهی خود از تناقضات اجتماعی موجود در دانشگاه نانتر را شرح می‌دهد، دوربین به آرامی (از راست به چپ) از روی سکونتگاههای نیمه مخروبه و شلوغ کارگران الجزایری که در نزدیکی دانشگاه نانتر سکونت دارند، حرکت کرده و سرانجام روی ساختمانهای مدرن و مجهز مجتمع دانشگاه توقف می‌کند. اتاقکهای کوچک کارگران، کوتاه و افقی است و ساختمانهای دانشگاه، مرتفع و عمودی؛ اما آرایش نما به نحوی است که ضرورتی ندارد دوربین برای در قاب گرفتن ساختمانهای بلند و سر به فلک کشیدهٔ دانشگاه ناچار به سمت عقب حرکت کند - این نما همه‌چیز را در یک چشم‌انداز واحد در برمی‌گیرد. برای نمایش چنین صحنه‌ای، ایزنشتین احتمالاً از یک دسته از ساختمانها به دستهٔ دیگر برش می‌زد و برای تماشاگر نوعی برابرگذاری دونما به وجود می‌آورد و مناسبات زمانی و مکانی را به کناری می‌نهاد تا مناسبات اجتماعی خاصی را به وضوح و روشنی نمایش دهد. اما گدار مناسبات زمانی و مکانی را به نمایش می‌گذارد و به تماشاگر امکان می‌دهد که مناسبات اجتماعی را خود دریافت کند. نمای گدار نسبت واقعی دو طبقهٔ اجتماعی کاملاً متضاد را که در جوار همدیگر زندگی می‌کنند، یکجا به نمایش می‌گذارد. او این کار را به مدد تداوم زمان و مکان دراماتیک موجود در برداشت بلند انجام داده است و، این کار برد خاص برداشت بلند، خود نوعی اقامهٔ دلیل و برهان است؛ این نما مناسبات درونی خاص خود و منطق خاص خود را دارد. این نمونه از نمای تراکینگ، نوعی نمای بازنی به نظر می‌آید؛ اما گدار، فراتر از وفاداری به واقعیت، این نما را از زمینهٔ واقعیش بریده و آن را در دل یک قصد بغایت ذهنی و مجرد سینمایی قرار داده است. گدار واقعیت را به خدمت خود گرفته است

– او با نادیده گرفتن شکل خود واقعیت، آن را به درستی در ساختاری صوری آفریدهٔ خود به کارگرفته است. فیلم **چینی**، جز نماهای تراکینگ، شامل چند نمای ساکن برداشت بلند – از جمله دو صحنهٔ گفتگوی ورونیک و گیلوم[۱۳] و، صحنهٔ ترور – و ساختارهای مونتاژی (یا کولاژ) نیز هست. (امروزه دیگر تقریباً همه می‌دانند که فیلمسازان معاصر در جایی میان ایزنشتین و بازن قرار می‌گیرند و با شیوه‌هایی مشخص و متنوع، تکنیکهای مختلف تدوین را با برداشت بلند در هم می‌آمیزند). به نظر می‌آید که اصل صوری کلی **چینی** نیز مثل **زن شوهردار**[۱۴] و، بخشهایی از **شاگرد شاد**[۱۵] و تا حدودی، **پراودا**[۱۶] نوعی کولاژ است.

تفاوت میان مونتاژ و کولاژ چندان ساده نیست. منتقدان فیلم عموماً اصطلاح کولاژ را بدون روشن کردن معنای آن و حتی بدون نشان دادن تمایز آن از مونتاژ به کار می‌گیرند. گاه گفته می‌شود که قطعات یک کولاژ، کوتاهتر یا تکه تکه‌تر از یک قطعهٔ مونتاژی است؛ اما این نظر چندان استوار نیست. فیلمسازان امروزی بندرت از نمایی کوتاهتر از متوسط طول نماهای ایزنشتین در **رزمناو پوتمکین** استفاده می‌کنند. علاوه بر این، کولاژ، آن طور که توسط فیلمسازان معاصر به کارگرفته می‌شود، برداشت بلند و نماهای تراکینگ را امکانپذیر می‌سازد. اما مونتاژ، آن طور که ایزنشتین آن را به کار می‌گیرد، چنین کارکردی ندارد. بظاهر روشن است که تفاوت میان مونتاژ و کولاژ را باید در طرق متفاوتی یافت که تصاویر برحسب آن به هم پیوند می‌خورند و ترتیب می‌یابند، نه در طول و ماهیت خود تصاویر. مونتاژ، واقعیت را منفک می‌کند تا آن را از نو در الگوهای کاملاً سازماندهی شدهٔ عقلی و احساسی با هم ترکیب کند. کولاژ چنین کاری نمی‌کند؛ کولاژ قطعات واقعیت را به طریقی کنار هم می‌چیند یا با هم پیوند می‌دهد که نمی‌تواند بر چند پارگی این قطعات فایق شود [و واقعیتی یگانه بسازد]. کولاژ به دنبال این است که قطعات تشکیل دهندهٔ خود را به عنوان قطعات دوباره بازیابد. کولاژ، در زمینهٔ شکل کلی فیلم، به دنبال این است که مناسبات درونی قطعات تشکیل دهندهٔ خود راعیان سازد؛ حال آنکه مونتاژ، مجموعه مناسباتی را بر آنها تحمیل کرده و در واقع قطعات خود را برای بسط و گسترش یک طرح از پیش موجود کنار هم جمع کرده یا به وجود می‌آورد. (این نکته را بعداً در مقایسهٔ اصل کولاژ و ساختار بصری **تعطیلات آخر هفته** و **یک به علاوه یک** تشریح خواهیم کرد).

تعطیلات آخر هفته

در **تعطیلات آخر هفته**، اصول کولاژ کم و بیش ناپدید می‌شود. عناوینی که در میان نماها می‌آید - نماهایی مربوط به نمایش روز و ساعت؛ سرعت سنج اتومبیل؛ اسامی سکانسها، مثلاً «موسیقی تند» یا «صحنه‌هایی از زندگی در شهرستان» - برای ایجاد وقفه در میانهٔ برداشتها یا میان صحنه‌ها به کار می‌روند؛ اما البته همگی در زنجیرهٔ مستمر تک تصویر فیلم قرار می‌گیرند. این عناوین، برخلاف فیلم **چینی**، فعل و انفعال متقابلی با تصاویر فیلم ندارند تا در نتیجه، الگوهای مونتاژ را شکل دهند. برعکس، در حالی که نمای تراکینگ در **چینی** بندرت و برحسب اتفاق به کار می‌رود، در **تعطیلات آخر هفته** نمای اصلی است: در واقع کل فیلم به موضع این نما برمی‌گردد. برشها صرفاً عواملی اتصال دهنده‌اند؛ در خارج از آپارتمان واقع در پاریس، فیلم می‌تواند

یک نمای تراکینگ واحد با فاصلهٔ ثابت محسوب شود که مسیر اتوبان و چشم‌اندازهای بین راه را نشان می‌دهد. در واقع، **تعطیلات آخر هفته** برای نزدیک شدن به این شکل مطلوب، فقط از یک اندازهٔ نما استفاده می‌کند - تقریباً تمام این فیلم مرکب است از نماهای دور. به این ترتیب، **تعطیلات آخر هفته** فیلمی است که در آن، ساختار مبتنی بر نمای تراکینگ و اصل صوری کل فیلم تطابق پیدا می‌کنند. نه تنها نمای مشخصهٔ فیلم **تعطیلات آخر هفته** [یعنی نماهای دور] بلکه کل این فیلم یک نوار بصری پیوسته است که خود را بر روی یک محور مستقیم عیان می‌سازد. **یک به علاوه یک**، نمونهٔ جذاب دیگری است از طرحی که در فیلم **تعطیلات آخر هفته** به کار گرفته شده. این فیلم تقریباً به طور کامل مرکب است از تعداد زیادی برداشت بلند و تقریباً همهٔ آنها از نوع نمای تراکینگی هستند که قبلاً شرح دادیم - یعنی نمای تراکینگ آهسته، با فاصلهٔ ثابت دوربین، از راست به چپ یا چپ به راست یا با حرکت به هر دو جهت. اما در اینجا گدار میان دو وضعیت اصلی فیلم (یعنی گروه رولینگ استونز در استودیو و انقلابیون سیاه پوست در کنار تودهٔ اتومبیلها) و وضعیتهای فرعی برش می‌زند، در حالی که هر کدام از اینها توسط یک ساختار تک خطه، مجسم و فیلمبرداری شده است. به این ترتیب گدار یک ساختار مونتاژی را برروی چند نمای برداشت بلند بنا می‌کند - در مجموع یک ساختار مونتاژی ساخته می‌شود، گو اینکه همهٔ اجزای سازندهٔ این ساختار و همهٔ حوزه‌های آن را برداشتهای بلند تشکیل داده است.

یک به علاوه یک از دیدگاهی دیگر، مرکب است از چند خط بصریِ موازی، که معادل خطوط

آوازی است که گروه رولینگ استونز در حال ضبط آن هستند، یا معادل خطوط عملکرد انقلابیِ سیاه‌پوستان در کنار تودهٔ اتومبیلها و غیره و، البته همهٔ این خطوط، مطابق با خطوط آگاهی تماشاگر از زندگی معاصر است. ضبط آواز، وقوع انقلاب و تماشای فیلم گدار، همه در برگیرندهٔ یک طرح یکپارچه کننده هستند و آنهم یک طرح ناتمام، همان طور که فیلم هم ناتمام است. احتمالاً عملکرد ساختار مونتاژی گدار، که در میان این خطوط به عقب و جلو می‌رود، تلاش برای همزمان نگهداشتن آنهاست و به همین دلیل، در مرکز طرح یکپارچه سازی فیلم واقع است.[۱۷]

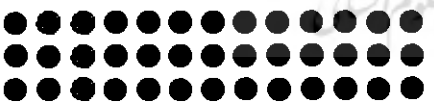
آوای بریتانیا ساختار شکلی اساساً متفاوتی با ساختار چند خطی **تعطیلات آخر هفته** و **یک به علاوه یک** دارد. صرف نظر از مونتاژ دستهایی که پرچم بریتانیا را پاره می‌کنند، این فیلم تقریباً به طور کامل مرکب است از برداشتهای بلند، از جمله چند سکانس مرکب از یک نما؛ در این فیلم چند نمای تراکینگ نیز وجود دارد، بخصوص نمای تراکینگ اولیهٔ فیلم در کنار نوار نقالهٔ تولید کارخانه و دیگر، یک نمای پیوسته از کارگرانی که در گردهمایی، دربارهٔ سوسیالیسم بحث می‌کنند. اما این فیلم به مثابهٔ یک کل، سازماندهی سکانسی متعارفتری دارد، که هر کدام بسته به موضوع آن سکانس، مجسم و فیلمبرداری شده است. از آنجا که فیلم به چند موضوع می‌پردازد (شرایط موجود در کارخانه، سازمان کارگری، آزادی زنان، گرایشهای دست راستی و غیره) واجد یک دریافت سبکی واحد نیست. **آوای بریتانیا** نه تنها امضای گدار را برخود دارد، بلکه امضای گروه ژیگاورتوف را، که در این فیلم با گدار همکاری داشته‌اند، نیز می‌توان در آن دید؛ این نکته ممکن است باعث آن شده باشد که فیلم فاقد وحدت سبکی باشد؛ اما فیلم **پراودا** نیز که با همکاری گروه ژیگاورتوف ساخته شده، انسجام صوری کاملی دارد.

کولاژ از لحاظ اصول صوری، با ساختارهای چند خطی در تضاد است. گرچه هر دو، سازمانهای بصری هستند؛ هر یک از آنها به طرزی متفاوت، اصل صوری یک کل به شمار می‌روند. مفاهیم بصری **تعطیلات آخر هفته** و **یک به علاوه یک** مجاز و مانع است - یعنی این مفاهیم به نوع خاصی از نما نیاز دارند و آنها مجاز می‌دانند و انواع دیگر را رد می‌کنند. اصول صوری این آثار نه تنها اجزا را به هم مربوط می‌سازند، گو اینکه در واقع چنین کاری هم می‌کنند، بلکه برای تحقق یک طرح کلی یا از پیش موجود، انواع خاصی از اجزا را ضروری دانسته و به همین دلیل آنها را خلق می‌کنند. در نتیجه، سبک دوربین برای هر یک از صحنه‌های این فیلمها نه تنها با محتوای کاملاً مشخص هر صحنه، بلکه با اصول صوری کل فیلم تعیین می‌شود. به این ترتیب، صحنه‌های متعددی با روش مشابهی فیلمبرداری می‌شوند که نمونه‌های آن را می‌توان در **تعطیلات آخر هفته** و **یک به علاوهٔ یک** دید (مثلاً صحنهٔ بزرگراه و صحنهٔ مربوط به اردوگاه چریکها در **تعطیلات آخر هفته** و صحنهٔ گورستان اتومبیلهای اوراقی و صحنهٔ ضبط آواز گروه رولینگ استونز در **یک به علاوهٔ یک**). این، نمونه‌ای است از اصل صوری فیلم به مفهوم دقیق کلمه.

برعکس، کولاژ در فیلم نیز مثل دیگر هنرها، نامتجانسترین و آزادانه‌ترین اصل صوری است. در واقع کولاژ، اصل صوریی است مبتنی بر واقعیت - کولاژ نه جزئیات خاصی را مجاز می‌داند و نه

آنها را مردود می‌شمارد. کولاژ اعم از اینکه چند مرکزی باشد یا فاقد مرکز، اجزا را در ابتدا با یکدیگر و در وهلهٔ بعد به یک کل یا وحدت مطلوب مربوط می‌کند. (در **تعطیلات آخر هفته**، اجزا به طور مستقیم به کل مربوط‌اند و به شکلی غیر مستقیم به یکدیگر). کولاژ از درون و، بظاهر با اجزای از پیش موجود، شروع می‌کند و در پی آن است که در درون این اجزا و در طرز آرایش آنها نوعی اصل وحدت بخش یا حداقل زمینه‌ای بیابد که بتوان این اجزا را بر آن، کنار هم قرار داد. البته درست است که اصل کولاژ به کار رفته در **پراودا** تندتر از آنی است که شرح دادیم - در **پراودا**، تصاویر فیلم برحسب یک اصل صوری کلی نظم و آرایش یافته‌اند. اما این اصل، اصل خود کولاژ نیست، بلکه اصل ساختاری نوار صداست؛ که تصاویر را نه تنها به مثابهٔ اجزا بلکه به عنوان یک کلیت و یک مجموعه مورد بررسی قرار داده و تعبیرمی‌کند. نوار صدا هم یک کلیت صوری را می‌سازد و هم به مثابهٔ یک کل، نسبت به تصاویر تشکیل دهندهٔ کولاژ، موضعی انتقادی دارد و در عین حال به آن مربوط است. اصل صوری کل اثر، مناسبات میان این دو کلیت است؛ اما به نظر می‌آید که این مناسبات در نوار صدا موجود است نه در تصاویر. سازمان دهی و نظم تصاویر نیز اتصال و پیوستگی مستحکم موجود در نوار صدا را ندارد و به همین علت نیز نوار صدا به آسانی بر تصویر مسلط می‌شود.

رابطه با صدا، سنگ محکی است برای تشخیص تمایز میان کولاژ و ساختارهای چندخطی. از آنجاکه کولاژ، یک اصل کلی سست یا سست‌تر است، عجیب نیست که کاربرد صدا تأثیر شدیدتری برکولاژ دارد تا بر نظم مستحکمتر



تفاوت میان مونتاژ و کولاژ چندان ساده نیست. منتقدان فیلم عموماً اصطلاح کولاژ را بدون روشن کردن معنای آن و حتی بدون نشان دادن تمایز آن از مونتاژ به کار می‌گیرند.

ساختارهای چندخطی. **زن شوهردار**، **چینی** و **پراودا** همه کولاژهایی بصری هستند؛ اما نظم صوری کلی هر یک از آنها، عمدتاً به دلیل کاربرد متفاوت صدا در هر یک، به کلی با بقیه فرق دارد. در **زن شوهردار** صدا به شکلی متعارف، به عنوان گفتگو یا صدای خارج از تصویر، به کار رفته است؛ **چینی** همانقدر که یک کولاژ تصویری است، کولاژ صوتی نیز هست؛ و در **پراودا** نوار صدا مهمترین اصل صوری است، نه ساختار بصری. این توانایی در کاربردهای متفاوت صدا ثابت می‌کند که کولاژ به خودی خود اصل صوری قدرتمندی نیست. در **تعطیلات آخر هفته** و **یک به علاوهٔ یک**، که هر دو ساختارهای بصری نیرومندی هستند، کاربرد صدا فرع و مکمل اصل صوری بصری فیلم است.

تفاوت میان کولاژ و ساختارهای چندخطی را می‌توان تفاوت رابطه با موضوع نیز به شمار آورد. چنانکه دیدیم، در کولاژ، پرداخت صوری هر جزء براساس موضوعِ همان جزء بنا می‌شود. در **تعطیلات آخر هفته** و **یک به علاوهٔ یک** پرداخت صوری به کار رفته در هر صحنه با دریافت بصری کل فیلم ارتباط دارد که *این یکی* نیز با موضوع فیلم به مثابهٔ یک کل مرتبط است. در کولاژ یک رابطهٔ آنی یا موضعی با موضوع وجود دارد؛ و در ساختارهای چند خطی، فقط یک رابطهٔ کلی یا سراسری. در **پراودا**، نوار صدا نسبت به این نمایا آن نما موضع انتقادی ندارد، بلکه این نگاه متوجه کل تصاویر فیلم است. در این فیلم، نوار صدا یک اصل صوری کلی به شمار می‌آید، به همان مفهوم که ساختار چندخطی نیز یک اصل صوری است و همان‌گونه که کولاژ احتمالاً چنین نیست.

در **شاگرد شاد**، **پراودا** و **بادشرق**[۱۸]، رابطهٔ صدا و تصویر هم موضوع اصلی تحقیق است و هم مسئلهٔ صوری اصلی. رابطهٔ صدا و تصویر در فیلمهای بعدی گدار نیز مهم است و همان طور که قابل پیش‌بینی است، در هر یک از آنها شکل متفاوتی دارد. کولاژ صدا و کولاژ تصویر در **چینی** گاه با هم همزمان است و گاه خیر. مثلاً دو شخصیت فیلم در حالی که دوربین میان آنها بسرعت برش می‌زند، شعاری را کلمه به کلمه به نوبت می‌خوانند، در جایی دیگر، تصاویری از یک کتاب کمدی آمریکایی با صدای غرش مسلسل همگام شده است. در بعضی از موارد، عناصر تشکیل دهندهٔ صدا، نظمی مستقل دارند: مثلاً یک آهنگ راک مائوییستی، قطعاتی از شوبرت و غیره. صدا در **یک به علاوهٔ یک** نیز اهمیت دارد؛ اما عمدتاً به عنوان یک عنصر مکمل تصویر و بیشتر برحسب اصول واقعگرایی سینمایی است: مثلاً صدای آوازی که گروه رولینگ استونز در حال ضبط آن هستند یا صدای خواندن گروه سیاه‌پوستان انقلابی و غیره. یکی از استثنائات شاخص بر این قاعده، صدای خواندن قطعاتی از یک رمان سیاسی - پورنوگرافی است که در بعضی از نقاط نوارِ صدا تداخل یافته است. بظاهر صدا در **تعطیلات آخر هفته** از دیگر فیلمهای جدید گدار اهمیتی کمتر، یا حداقل کاربردی متعارفتر و معنایی صریحتر، دارد، مثلاً همنوازی بوق اتومبیلها در صحنهٔ راه بندان. این نوع کاربرد را در اولین صحنهٔ **آوای بریتانیا** نیز می‌توان یافت، صحنه‌ای که در آن سروصدای کر کنندهٔ ماشین‌آلات کارخانه، بسیار بیشتر از عناصر موجود در تصاویر، شرایط کار در کارخانه‌ها را زیر سؤال می‌برد. این دو نمونه، کاربرد کاملاً بیانی یک صدای کم و بیش واقعی را عرضه می‌کنند.

یکی از سکانسهای بعدی **آوای بریتانیا**، از پیش خبر از ساختارهای صدا و تصویر فیلمهای **پراودا** و **باد شرق** می‌دهد. صدای بحث در مورد تناقضاتی که زن در جوامع سرمایه‌داری با آنها روبه‌روست بر روی نمای ساکنی از یک پلکان و پاگرد شنیده می‌شود که زن برهنه‌ای از آن پایین می‌آید. در این نما، تماشاگر به تجزیه و تحلیلی از شرایط واقعی گوش می‌دهد و درعین حال موضوع مورد بحث را نیز می‌بیند. گدار در یک گفتگوی سینمایی با ریشار موردان[19]، در مجموعهٔ **اصوات**[20] (۱۹۶۸)، فیلمهای خبری آمریکایی را به خاطر نمایش صِرف رویداد و عدم تفسیر و تعبیر آنها مورد انتقاد قرار می‌دهد. موضع گدار روشن است: رویدادها یا تصاویر، فی‌نفسه بیانگر مفاد خود نیستند.

شاگرد شاد که میان **تعطیلات آخر هفته** و یک به علاوهٔ یک ساخته شده، نوعی معمای تصویری[21] است. موضوع این فیلم رابطهٔ میان تصویر و صداست؛ اما صرف نظر از برش موازی به چند عکس که روی آنها نوشته‌هایی وجود دارد، سبک و سازمان صوری فیلم هیچ ربطی با این مسئله ندارد. چند عامل، این فیلم را به **چینی** مربوط می‌کند: مثلاً تمرکز فیلم بر جوانان طبقهٔ متوسط که در فضاهای سربسته، مشکلات تئوری انقلابی (کمونیسم) را حل می‌کنند، یا قطعاتی از کولاژهای روشنفکرانه که شخصیتهای فیلم را به جهان خارج و به مسائلی که به حل آنها می‌پردازند ربط می‌دهد، یا اینکه فیلم رشد آنها را در سه مرحله مشخص می‌سازد، این سه مرحله، خود موومان یا بخشهایی از فیلم هستند. اما البته این فیلمها از لحاظ سبک بصری، شباهتی به هم ندارند. بیشتر نماهای شخصیتها در فیلم **چینی**، برداشتهای بلندرو به دوربین است و هر یک از گفتگوهای طولانی فیلم - از جمله دو گفتگو میان

ورونیک و گیلوم و یک گفتگو میان ورونیک و ژانسون[۲۲] - در یک برداشت بلند واحد نمایش داده می‌شود. **شاگرد شاد**، که تقریباً به تمامی به گفتگوهایی در مورد تصویر و صدا اختصاص یافته، بیشتر تصاویر درشتی است از ژان پیرلئو[۲۳] و ژولی برتو یا تصاویری از هر دو. موقع گفتگوی این دو نفر، دوربین به تصاویری که از جوانب مختلف از آنها گرفته شده برش می‌زند: مثلاً از یکی به دیگری یا از یکی به نمای دو نفره و یا از نمای دونفره به یکی از آنها، یا از نمای دو نفره به یک نمای دونفرهٔ دیگر از زاویهٔ متفاوت و اغلب از یک زاویهٔ متضاد. این کار چیزی است شبیه برش یک گفتگوی دو نفره به شکلی متعارف (که گدار تقریباً هیچ‌گاه آن را به کار نمی‌بندد)، با این تفاوت که این برشها هیچ ارتباطی با خود گفتگوها ندارند. شاید قصد گدار، هزل است یا شاید چون رویداد در یک استودیو تلویزیونی می‌گذرد و فیلم برای تلویزیون ساخته می‌شود، گدار سبک تصویری تلویزیونی را به مسخره می‌گیرد. گدار این دو نفر را از محدودهٔ یک دایرهٔ ۳۶۰ درجه‌ای و از زوایای گونه‌گونی نشان می‌دهد؛ اما به چه منظور؟ این کار نوعی تنوع صوری است؛ اما بدون ارتباط منطقی آشکار[۲۴]. گدار عوامل پلاستیک صحنه، بویژه سایه‌های روی چهرهٔ بازیگران را به شکلهای گوناگون به کار می‌گیرد. اما در این مورد هم بظاهر اصولی برای آن نمی‌توان یافت.

در **پراودا** و **باد شرق** مسئلهٔ مناسبات صدا و تصویر، در خود اصول صوری فیلم متحقق شده است. در حالی‌که نوار صدای **شاگرد شاد** عمدتاً مرکب است از سخنان شخصیتهایی که مقابل ما قرار دارند (یا صدای آنها خارج از تصویر)، در **پراودا** و **باد شرق**، صدای همزمان و صدای واقعگرا تقریباً به کلی کنار گذاشته شده‌اند. در این دو فیلم، نوارهای صدا و تصویر، دو نوار مطلقاً مستقل از یکدیگرند. در اینجا، اتصال صدا و تصویر، به نوعی منازعه، بخصوص منازعهٔ صدا، می‌ماند. در هر دو فیلم، نوار تصویر مرکب است از تصاویری مربوط به جهان امپریالیست (گدار از جمله، نماهایی را در این نوار گنجانده است که به رسوخ فرهنگ غرب در چک و اسلواکی مربوط است)؛ اما نوار صدا، بحث دربارهٔ تئوری دیالکتیک است که در پی فهم و تغییر آن جهان است. صداهای این فیلم، تصویر و گاهی حتی خودشان را مورد نقد و انکار قرار می‌دهند. استقلال صدا در قبال تصویر جایی برای چون و چرا ندارد؛ اما هر صدایی، صدای پیش از خود را نقد و تصحیح می‌کند: «ما اشتباهات زیادی مرتکب شده‌ایم. باید به عقب برگردیم و این اشتباهات را تصحیح کنیم.» در فیلم **پراودا**، تصاویر مربوط به پراگ با صدای گفتگویی همراه است که در آن، دو مارکسیست - لنینیست، عارضهٔ تجدیدنظر طلبی (ریویزیونیسم)، که در این تصاویر نیز دیده می‌شود و راههای علاج آن را بررسی می‌کنند. به نظر می‌آید که این نماها با عجله و شتاب برداشته شده و حتی طرز آرایش آنها نیز اتفاقی است؛ در اینجا نظم و انسجام، حتی در مفهوم زیبایی‌شناختی آن، بر عهدهٔ این گفتگوی دو نفره در باب تئوری دیالکتیک گذارده شده. این کار، چنانکه دیدیم، با ارائهٔ یک تجزیه و تحلیل جامع دربارهٔ نوار تصویر به مثابهٔ یک کل، انجام می‌شود نه با تجزیه و تحلیل این یا آن نما.

در **باد شرق**، رویداد تصویری فیلم - یک وسترن ایدئولوژیک - بارها و بارها (تقریباً هر پنج دقیقه یک بار) توسط صدای نوار صدا مورد

سؤال واقع می‌شود. در اینجا از تصاویر مستقیماً مربوط به جهان امپریالیست خبری نیست، بلکه استعارهٔ خود این فیلم از جهان امپریالیست است که هدف قرار گرفته و مورد سؤال واقع می‌شود. به این ترتیب، «انتقاد از خود» یک گام به جلو بر می‌دارد. می‌توان گفت که جدایی میان تصویر و صدا در **بادشرق** حتی از **پراودا** نیز بیشتر می‌شود؛ در **پراودا** نوار صدا به تشریح تصاویر نمی‌پردازد بلکه جهان امپریالیستی را توصیف می‌کند که تصاویر، تجسم می‌بخشند. به این ترتیب صداها و تصاویر، مجموعه نمادهایی هستند که به جهان امپریالیست می‌پردازند و سعی دارند مفهوم آن را به چنگ آورند. در **پراودا**، صدا به تصویر وابسته است، اما در **بادشرق** - صرف نظر از قطعهٔ مربوط به انتقاد از خود - چنین نیست. البته می‌توان مسئله را وارونه کرد و دید که تصاویر **بادشرق** نیز به بیان موجود در نوار صدا بسته است و نمایشی از آن است. اگر هم چنین باشد، باز هم نمایشی جزء به جزء و نما به نما نیست، بلکه منظور مناسبات میان دو کل (نوار صدا و تصویر) است. در هر دو مورد - یعنی جدا دانستن صدا و تصویر یا قبول تصویر به مثابهٔ نمایشی از بیان موجود در نوار صدا - صدا و تصویر، کلیتهای نسبتاً مستقل یا ساختارهای نمادینی هستند که تنها به مثابهٔ دو کل با هم کنش و واکنش دارند.

با توجه به اصول صوری فیلمهای آخر گدار می‌توان دو استنتاج کم و بیش درست به دست آورد. الف) سازمان نیرومند بصری و سازمان نیرومند صوتی را احتمالاً نمی‌توان در یک فیلم و در جوار هم یافت. یعنی در یک فیلم، یکی از این دو باید به اصل صوری مسلط باشد؛ یکی از این دو، نه فقط خودش بلکه دیگری را نیز سازمان

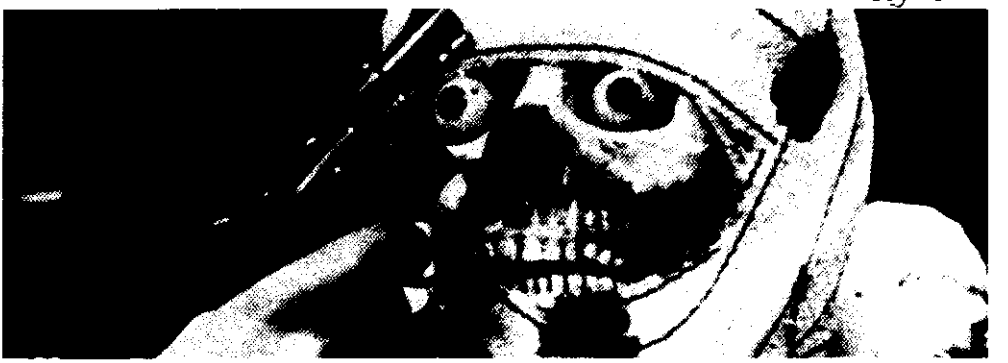
گدار تعدد سطوح را به عنوان طرح سینما نمی‌پذیرد و بنابراین هر دو مکتب مونتاژ و ترکیب‌بندی در عمق را رد می‌کند.

می‌دهد و بر آن سلطه دارد. می‌توان گفت که در فیلمهای اخیر گدار، اصل صوری، نه صداست و نه تصویر، بلکه رابطهٔ این دواست. چنین توازنی به طور بالقوه امکان دارد؛ اما تا به حال به دست نیامده است. شاید تنها پس از درک درست‌تر **باد شرق** بتوان دید که کسب این توازن بیشتر امکان‌پذیر شده است. ب) ساختارهای بصری و صوتی، به همان اندازه تفاوتهای مهم ایدئولوژیک را نشان می‌دهند که تفاوتهای زیبایی شناختی را. ساختار بصری نیز مثل سازمان صوتی قدرت تفسیری و انتقادی کاملی دارد، هرچند بر زمینهٔ متفاوتی مستقر شده و نقاط تأکید متفاوتی دارد. در واقع، در مورد **پراودا** و **باد شرق**، احتمالاً برخی از دیالکتیک شناسان، استقلال انتقادی از هم پاشیده‌ای را که نوار صدا مجسم می‌سازد، مورد سؤال قرار خواهند داد. برخی دیگر ادعاخواهند کرد که این صداهای نامعین، هویتی خاص خود داشته و خود را در درون آن کلیت تاریخی - اجتماعیی که مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند، مستقر می‌کنند. البته چنین مسائلی به ماهیت، دیدگاه و استقلال نظریهٔ انقلابی و دیگر مسائل دیالکتیکی مربوط است که اینجا مجال پرداختن به آن نیست. اما این مسائل اساس فهم و درک و تجزیه و تحلیل فیلمهای اخیر گدار است.

دیدیم که **تعطیلات آخر هفته** در میان فیلمهای آخر گدار فیلمی است که در آن، ساختار مبتنی برنمای تراکینگ و اصل صوریِ کل اثر، تقریباً برابرند. چون نماهای **تعطیلات آخر هفته** به یک وضعیت خاصی می‌پردازند (نه به چند وضعیت)، این نماها (برخلاف **یک به علاوهٔ یک**) برابر هم گذاشته نمی‌شوند، بلکه تنها به هم متصل شده‌اند - گویی می‌خواهند یک نمای تراکینگ طولانی و پیچیده را شکل دهند. این پیوستگی با اندازهٔ نماهایی که تقریباً همیشه به صورت نمای دور است، تشدید شده است. نمای دور، کل فیلم و حتی نماهای ثابت و بدون حرکت را به یک نوار واحد از واقعیت تبدیل کرده است. در تعریفمان از نمای تراکینگ به عنوان برداشت بلند، تمایز آن از نماهای واجد ترکیب‌بندی در عمق را نشان داده و گفتم که نمای تراکینگ، نوعی حالت تخت و دوبعدی[۲۵] دارد. اگر ساختار کلی **تعطیلات آخر هفته** معادل ساختار نمای تراکینگ باشد، در این صورت کل فیلم نیز باید این حالت تخت و دوبعدی را نمایش دهد. در پرتو تمایزی که میان کل و جزء قائل شدیم، این نکته را هم باید بتوان دریافت که تخت بودن کل، چیزی متفاوت از تخت بودن جزء است؛ و این نکته در مورد **تعطیلات آخر هفته** صدق می‌کند. با این حال، به نظر می‌آید که مفهوم تخت بودن برای تشریح و توصیف سازمان صوری یک اثر مقولهٔ غریبی است؛ تا حدودی به این دلیل که این مفهوم باری منفی دارد و تا حدودی هم به این دلیل که مفهوم «تخت بودن» جز در ارتباط با مفهوم «عمق» معنایی ندارد. در واقع **تعطیلات آخر هفته** از چند لحاظ - و با توجه به موضوع آن یعنی بورژوا یی - باری منفی دارد و نیز همان‌طور که خواهیم دید، «تخت بودن» **تعطیلات آخر هفته** رابطهٔ ویژه‌ای با نوعی «عمق» سابق دارد - یعنی با ترکیب‌بندی در عمق، که حالت اساسی خودنمایی بورژوایی در سینماست.

حال اگر بخواهیم سازمان صوری **تعطیلات آخر هفته** چه از لحاظ اجزا و چه از لحاظ کل را برحسب «تخت بودن» تعریف کنیم، نتیجه‌ای

ساخت آمریکا

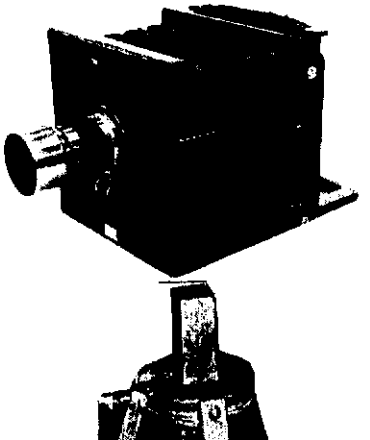


مأیوس کننده و قهقرایی به دست می‌آید. علت این مسئله، عمدتاً آن است که اصطلاحاتی از این دست و بخصوص خود اصطلاح «تخت بودن»، در تجزیه و تحلیل سینما مفهومی غیردقیق و مبهم است. معنای این گفته آن است که، چون مقولهٔ تخت بودن به شکلی غیرقابل اجتناب در همه جا به کار می‌رود، برخی از مقولات نظری را باید روشن کرد. در این مقاله فرصت پرداختن به این امر را نداریم؛ اما برای دستیابی به یک تجزیه و تحلیل درست از **تعطیلات آخر هفته** باید به حداقلی از این روشنگری نظری بپردازیم. مفهوم «تخت بودن» در سینما، نه در فیلمهای مختلف که حتی در یک فیلم نیز مفهومی واحد نیست و معانی متعدد دارد. یک فیلم خاص ممکن است به چندین معنا، یا حتی گاهی به یک مفهوم گاهی به مفهومی دیگر، «تخت» باشد؛ بنابر این نباید پرسید که کدام فیلم یا کدام صحنه‌ها «تخت‌تر» از صحنه‌ها یا فیلمهای دیگر است، بلکه باید دید که این فیلم یا این صحنه دقیقاً به چه مفهومی «تخت» است. مشکل بزرگ بعدی، طرز استفادهٔ منتقدان از مفهوم «تخت بودن» است؛ یعنی ارتباطاتی که آنان میان تخت بودن و عناصر دیگر، بخصوص موضوع و معنا، برقرار می‌کنند. طبیعی است که تعریف مبهمی از تخت بودن را نمی‌توان شالوده‌ای مناسب برای تعبیر و توصیف موضوع دانست. مثلاً ایجاد رابطه میان «تخت بودن» فیلم **ساخت امریکا**[۲۶] یا **تعطیلات آخر هفته** و نظریهٔ «جامعهٔ تک بعدی»[۲۷] هربرت مارکوزه[۲۸] - از هر دو لحاظ -کلی‌تر از آن است که چندان به کار آید. یک انتقاد کارامد باید از این ابهام بسیار فراتر برود. وگرنه باید در هر مورد پرسید که در آن اثر، کدام نوع از «تخت بودن» وجود دارد و رابطهٔ ویژهٔ آن با موضوع «جزء» و «کل»ی که با آن مناسباتی دارد، چگونه است.

سینما نیز مثل نقاشی، هنری دو بعدی است که توهمی از بعد سوم را خلق می‌کند. نقاشی در هر حال به همان دو بعد محدود است؛ اما سینما نه. سینما با استفاده از بعد سوم خود، یعنی زمان، از محدودهٔ این دو بعد می‌گریزد. سینما این کار را با تغییر اندازهٔ نما و فاصله دوربین تا موضوع و ارائهٔ زوایای دید متفاوت از موضوع (با استفاده از مونتاژ و حرکت دوربین، یا مجموعه‌ای از هر دو آنها) انجام می‌دهد. سینما با قابلیت «گردش به اطراف»، که یکی از اولین جنبه‌های ادراک روزمرهٔ انسانی نیز هست، بر دو بعدی بودن خود غلبه می‌کند. ای. اچ. گامبریچ[۲۹] می‌گوید: «به عبارت دیگر وقتی کسی می‌چرخد، از تداوم مناظری که حول او می‌چرخند، آگاه است. آنچه ما «ظاهر»

می‌خوانیم، از توالی چنین مناظری تشکیل شده است، به بیان دیگر، این توالی نوعی ملودی است که به ما امکان براورد اندازه و فاصله را می‌بخشد؛ و روشن است که این توالی ملودی‌وار را دوربین سینما می‌تواند باز آفریند، اما نقاش با کمک سه پایه‌اش نمی‌تواند.» (Art and Illusion, pp. 7 - 256) سینما می‌تواند زوایای دید متعددی از موضوع را نشان دهد، می‌تواند از یک زاویهٔ دید به زاویهٔ مقابل یا به زاویهٔ دید دیگر منتقل شود، می‌تواند از یک نمای دور به یک نمای نزدیک برش بزند و غیره. می‌تواند اندازهٔ یک شیء یا شخصیت را از زوایای متعدد و، به طور خلاصه، به طور سه بعدی نشان دهد. هم مونتاژ و هم ترکیب‌بندی در عمق می‌توانند این «گردش به اطراف» را بازسازی کرده و هر دو نیز می‌توانند هر سه بعد را، گرچه با استفاده از بخشها و نماهای دوبعدی، خلق و ارائه کنند. روشن است که مونتاژ چگونه این کار را صورت می‌دهد - مونتاژ، این کار را به وسیلهٔ توالی نماهایی از زوایای دید مختلف و با اندازه‌های متفاوت انجام می‌دهد. این نیز روشن است که یک دوربین متحرک، می‌تواند همین توالی مناظر را در یک نمای واحد خلق کند. حتی در برداشتهای بلندی که دوربین در آن ساکن است نیز بازیگران می‌توانند به دوربین نزدیک یا از آن دور شوند؛ یعنی به جلو یا عقب یا به شکل اریب حرکت کنند و اندازهٔ نسبی خود را تغییر دهند و غیره. خلاصه اینکه حتی در این نماها نیز بازیگران *جوانب مختلفی از* خود *را* به ما می‌نمایانند و زوایای دید و چشم‌اندازهای متفاوتی از خود خلق می‌کنند یعنی به جای اینکه دوربین به اطراف حرکت کند، بازیگران نسبت به دوربین به اطراف حرکت می‌کنند. در این زمینه، سینما فراتر از محدودهٔ دو بعدی نقاشی است. زیرا در نقاشی ما فقط یک سمت موضوع را می‌بینیم و همین باید به نوعی، تمامیت [سه بعدی] خویش را القا کند.

گدار در **تعطیلات آخر هفته**، دقیقاً از همین ظرفیت سینما در نمایش عمق، اجتناب کرده است. دوربین متحرک او، با رعایت دقیق یک پرسپکتیو واحد، مثل نمای یک سمتهٔ تابلو نقاشی، توالی مناظر را حذف می‌کند. حرکت جانبی نمای تراکینگ، درست مثل یک طومار، به جای اینکه این پرسپکتیو واحد را تغییر دهد، آن را گسترش می‌دهد. حرکت دوربین گدار به جای خلق توالی مناظر، تنها یک منظر از موضوع را پیش چشم تماشاگر باز می‌کند. هم مونتاژ و هم حرکت معمولی دوربین، مناظر و پرسپکتیوهای مختلفی از یک موضوع *خاص* را نمایش می‌دهند. توالی مناظر بنا بر اصطلاحات موسیقی، نوعی گسترش است. هر موضوع، برای *ارائهٔ کامل* ماهیت و معنا و نمود آن، به اشکال (و از زوایای) گوناگون نشان داده می‌شود. نمای تراکینگ گدار، موضوع را به این معنا گسترش نمی‌دهد. تغییرات تدریجی هر نما موضوعات جدیدی را پیش



چشم می‌گذارد؛ این تغییرات، زوایای دید متعددی از یک‌موضوع‌نشان نداده و آن راگسترش نمی‌دهند، یعنی برخلاف آنچه (تقریباً) همیشه، هم مونتاژ و هم ترکیب‌بندی در عمق انجام می‌دهند. طی زمانی که یک نمای تراکینگ طول می‌کشد، نوعی نسبت یک به یک به دست می‌آید: یک پرسپکتیو واحد برای یک قطعه یا بخشی از موضوع، بدون اینکه یک موضوع واحد از پرسپکتیوی دیگر یا مضاعف نشان داده شود.

باید تأکید کرد که این تخت بودن یک منظرهٔ واحد، نوعی کیفیت صوری برای کل است نه جزء. نمی‌توان توالی یا ثبات منظره را تنها براساس جزء مورد قضاوت قرار داد، زیرا توالی مناظر اغلب نوعی توالی *نماهاست*. درست است که هرکدام از نماهای تراکینگ **تعطیلات آخر هفته** با توجه به این معنای واحد بودن پرسپکتیو، نمایی تخت و دوبعدی است؛ اما چیزی که در یک نما دیده می‌شود ممکن است در نمای دیگر خنثی شده یا کامل شود. این کار همان روش مونتاژ است، که در آن، زاویه و اندازهٔ هر نما، راه را برای زاویه و اندازهٔ نماهای بعدی هموار می‌کند تا سرانجام کلیتی از مناظر فراهم شود. حتی در برداشتهای بلند جانبی، یک نمای تراکینگ می‌تواند از موضوع نمای تراکینگ قبلی، دید تازه‌ای را به دست دهد. بنابر این تا فیلم تمام نشود نمی‌توان فهمید که یک موضوع مشخص با تعدد زوایای دید، گسترش یافته است یا نه. پیش از اینکه بتوان گفت نماهای یک سکانس یا یک فیلم توالی مناظر را بر یک موضوع واحد ارائه می‌کنند، یا مثل فیلم **تعطیلات آخر هفته**، یک منظرهٔ واحد از یک موضوع واحد را پیش چشم ما می‌گشایند، باید *تمام* نماهای آن سکانس یا فیلم را دید. بنابر این، تخت بودنِ جلوهٔ این طومار، ویژگی و کیفیتی است مربوط به کل.

گفتیم که **تعطیلات آخر هفته** به مفهومی کلی یا ساختاری، تخت و دوبعدی است. زیرا در این فیلم توالی مناظر، که سینما با آن به ارائهٔ بعد سوم نزدیک می‌شود؛ به تمامی حذف شده است. این، نوعی تخت بودن مطلق است - هر سکانس و فیلم یا زوایای دید متنوعی را ارائه می‌کند یا خیر. به طور کلی، قابهای تصویر **تعطیلات آخر هفته** از جهاتی دارای نوعی تخت بودن نسبی نیز هستند، که همیشه نوعی تخت بودن نسبی است، مسئله در کم یا زیاد بودن آن است. روشنترین نمونه از این نوع تخت بودن، با استقرار بازیگر یا بازیگران در مقابل یک دیوار یا پسزمینهٔ مسطح به دست می‌آید؛ یعنی همان کاری که گدار در **مذکر مؤنث**[۳۰]، **ساخت آمریکا** و سایر فیلمها و، یرژی اسکولیموفسکی[۳۱] در همهٔ فیلمهایش، به آن دست زده است. **تعطیلات آخر هفته** دارای انواعی از این گونه‌نماهاست؛ اما البته نماهایی با عمق زیاد نیز دارد - دوربین در صحنه‌ای یک زوج بورژوا را در امتداد چشم‌اندازی پیوسته، دنبال می‌کند که گاه تخت و دو بعدی است (شاخ و

برگهای تُنُک و کم شاخ و برگ پشت سر این زوج) و گاه دارای عمق (مثل پسزمینهٔ بزرگراه).

اما حالت تخت، انواع دیگری نیز دارد. وقتی یک دیوارهٔ کوتاه در تصویر باشد، دیگر نمی‌توان اندازه نمای دور و احتمالاً متوسط، را به‌کار برد. به این ترتیب، نوعی حالت تخت به دست می‌آید. نمای تراکینگ گدار با حذف نمای درشت، نمای نیمه نزدیک و اغلب نمای متوسط - و با آرایش موضوع یا موضوعها و پسزمینه در نمای دور - به نوع معکوسی از تخت بودن دست می‌یابد. این نکته را شاید بتوان با مقایسهٔ این گونه نما با نمای ترکیب‌بندی در عمق روشنتر کرد؛ در نمای ترکیب‌بندی در عمق که هدف آن کسب حداکثر استفاده از نیروی بصری و بیانی عمق است، هم نمای درشت و هم نمای دور را می‌توان در یک نما نشان داد. ترکیب‌بندی در عمق، توهم عمق را با آرایش موضوع در همهٔ فواصل ممکن که وضوح تصویر کامل باشد و نیز با ایجاد مناسبات دراماتیک میان آن اندازهٔ نماها به دست می‌آورد. گدار جلوهٔ دو بعدی را با استفاده از بخشی از عمق که عدسی دارای فاصلهٔ کانونی عمیق[۳۲] ممکن می‌سازد، به دست می‌آورد - او از اندازهٔ نمای دور استفاده می‌کند؛ اما اندازه‌های نزدیکتر را به اصطلاح «خالی» می‌گذارد. به این ترتیب، حتی در آن صحنه‌هایی از **تعطیلات آخر هفته** که دارای سطوح متعدد هستند - مثلاً صحنه‌های بزرگراه، صحنه‌های بین مسیر، ردیف درختان و غیره. این سطوح، همه با هم جلوه‌ای نسبتاً دوبعدی دارند، زیرا همهٔ این سطوح در یک نمای دور واقع شده‌اند. (علاوه بر این، گدار این تخت بودن را با استفاده از عدسی تله به دست نمی‌آورد، کاری که کوروساوا در **ریش قرمز**[۳۳] به آن دست زده است.)

ترکیب‌بندی در عمق، انعکاسی است از جهان بی‌نهایت عمیق، غنی، پیچیده، مبهم و مرموز. تصاویر تخت گدار، این جهان را در هم می‌شکنند و به شکل واقعیتی دوبعدی در می‌آورند. بنابر این رجوع به سینمای تک سطحی، یورش به این دیدگاه و تصویر است و نیز زدودن جنبه‌های رمزآلود و اسطوره‌آمیز آن.

ثانیاً، سطوح در نماهای گدار، حتی در صورتی که متعدد باشند، دقیقاً با هم موازی‌اند - یعنی همدیگر را قطع نکرده و کنش و واکنش متقابلی با یکدیگر ندارند. در نتیجه؛ چشم تماشاگر نه به سمت عقب و عمق قاب تصویر هدایت می‌شود و نه به سمت سطوح جلویی. روشی که ما برای «تماشا»ی یک تابلو نقاشی یا یک قاب تصویر به کار می‌بریم، جنبه‌ای از عمق آن است. اما برای تماشای قابهای **تعطیلات آخر هفته** چشم ما فقط از چپ به راست (وگاه از راست به چپ) حرکت می‌کند و این حرکت هیچ‌گاه از جلو به عقب یا از عقب به جلو نیست. آنچه در ترکیب‌بندی صدق می‌کند، یعنی رویداد فیلم، دربارهٔ موضوع این قابها (فریمها) نیز صدق می‌کند. شخصیتهای فیلم و حرکات و فعالیتهای آنها هیچ وقت ما را به داخل قاب یا خارج آن نمی‌کشاند بلکه ما را همیشه از این سو به آن سوی قاب هدایت می‌کند. در **تعطیلات آخر هفته** نه ترکیب‌بندی و نه روایت هیچ‌گاه ما را مجبور نمی‌کند که میان پیشزمینه و پسزمینه رابطه‌ای ایجاد کنیم. به عبارت صریحتر، دیگر پسزمینه و پیشزمینه از هم متمایز نیست بلکه تنها یک پسزمینه داریم، درست همان‌طور که در نمایی از یک دیوار، تنها پیشزمینه داریم. از لحاظی، در اینجا پسزمینه و پیشزمینه در یک سطح واحد به هم آمیخته‌اند. در اینجا نیز ترکیب‌بندی در عمق، تضادی صریح ایجاد می‌کند. ترکیب‌بندی در عمق مثل یک تابلو نقاشی باروک، میان پیشزمینه و پسزمینه، میان خطوطی که به عمق می‌روند و اشیای متعددی که در پیشزمینه قرار دارند مناسبات متعدد و پیچیده‌ای را ایجاد می‌کند. اغراق نیست اگر بگوییم که مناسبات پیشزمینه و پسزمینه، محور اصلی حالت بیانی ترکیب بندی در عمق است و چنانکه دیدیم، شالودهٔ معنایی آن نیز هست.

ثالثاً، فقدان تقاطع سطوح موجود در تصویر در **تعطیلات آخر هفته** نه تنها ناشی از توازی کامل آنها، بلکه حاصل زاویهٔ ثابت ۹۰ درجه‌ای دوربین نیز هست که در نتیجه همهٔ سطوح تصویر با محدوده‌های قاب تصویر، حالتی موازی می‌یابند. همهٔ این سطوح ساکن هستند و همیشه همان جایگاه را اشغال می‌کنند (یا شکل می‌دهند) و میان سطوح دیگر حرکت نمی‌کنند. **تعطیلات آخر هفته** از این لحاظ که در آن، دوربین و چشم تماشاگر بر روی یک سطح ثابت شده - سطحی که در اشغال بازیگران است و دوربین در فاصله‌ای مشخص [و ثابت] آنها را تنها در یک جهت طولانی و بی‌نهایت دنبال می‌کند - فیلمی است تک سطحی. البته ممکن است قاب تصویر سطوح متعددی داشته باشد؛ اما فیلم به مثابهٔ یک کل، فقط بر پایهٔ یکی از این سطوح ساخته شده است.

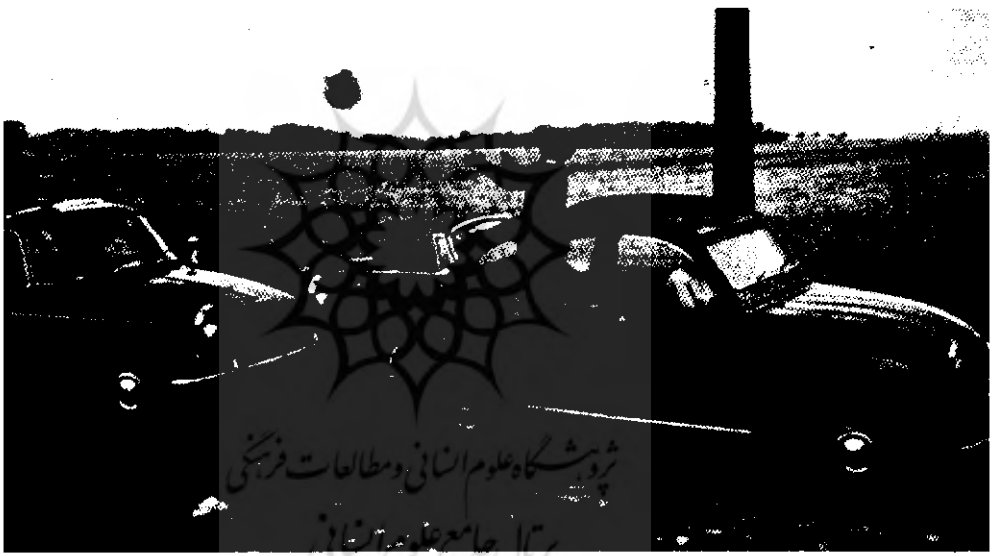
ساختار تک سطحی **تعطیلات آخر هفته**، آن را از هر دو مکتب زیبایی‌شناسی فیلم، یعنی مونتاژ و ترکیب‌بندی در عمق، متفاوت ساخته است؛ مقایسهٔ **تعطیلات آخر هفته** با این دو مکتب، ما را در شناخت تاریخی جنبه‌های مختلف تخت بودن این فیلم یاری می‌کند. روشن است که مونتاژ (و ساختارکلی فیلم) مستلزم یا برایند مجموعه‌ای از سطوح یا پرسپکتیوهای دوبعدی است. برش بین نماهای نزدیک، نیمه نزدیک، متوسط و دور، با هرگونه نظم و ترتیبی، آشکارا تغییر سطوح یک صحنه است. وقتی این نماها به هم اتصال یابند، مجموعه‌ای از سطوح حاصل می‌شود.[۳۴] هر صحنه یا رویداد به اجزا یا

سطوح ساختاری آن تجزیه شده و سپس طبق الگوهای متنوعی براساس یکی از اصول مونتاژ ساختاری - یعنی مونتاژ ریتمیک، مونتاژ احساسی، یا مونتاژ عقلانی - از نو ساخته می‌شود. علاوه بر تغییر اندازهٔ نما، تغییر زاویهٔ دوربین نیز پرسپکتیو دو بعدی را، پیش از سطوحی معین، تغییر می‌دهد. برش به یک زاویهٔ متفاوت از همان صحنه، نوعی آرایش مجدد و نظم نوین در سطوحی است که رویداد بر آنها رخ می‌دهد. این گونه نظم یا توالی سطوح، اُسّ و اساس هنر ایزنشتین است. از لحاظ اصول و اهداف کلی، ترکیب‌بندی در عمق، تفاوت عمده‌ای [با مونتاژ] ندارد. ترکیب‌بندی در عمق، این توالی سطوح را در یک نما صورت می‌دهد؛ و آرمانیترین شکل آن، چنان که بازن می‌گوید، گنجاندن همهٔ سطوح دربرگیرندهٔ رویداد در درون یک زاویهٔ دید دوربین است. وقتی همهٔ سطوح یک رویداد در معرض دید یا دسترس دوربین باشد، کل رویداد را می‌توان در یک نما ارائه کرد. رویداد دراماتیک نیز مثل سینمای مبتنی بر مونتاژ، با روش تغییر و کنش و واکنش متقابل سطوح پیش می‌رود، اما در اینجا این کار با حرکت دوربین یا حرکت بازیگران صورت می‌گیرد، بازیگرانی که سطوح یا بخشی از سطوح را تشکیل داده و حرکات آنها نیز در رابطهٔ با سطوح مختلف صحنه انجام می‌شود. در عین حال، دوربین باید این سطوح را برحسب اهمیت، جذابیت دراماتیک و مسائلی از این دست، نظم و سازمان دهد. این توالی سطوح در روش ترکیب‌بندی در عمق فوق‌العاده روانتر انجام شده و به جای پرشهای متعدد به شکلی سیال صورت می‌گیرد، اما با این روش، دستیابی به یک راه حل درست برای نمایش یک صحنه، مشکلتر و پیچیده‌تر می‌شود. در این روش، کل رویداد صحنه و همهٔ توان بالقوهٔ سطوح آن باید در اولین تصویر نما به طور ضمنی ارائه شده یا در معرض دید دوربین قرار گیرد. نماها را باید با دقت تعیین و تمرین کرد. بازن، یک نمونه از صحنه‌ای را که در آن، نظم سطوح موجود در قاب تصویر با روش ترکیب بندی در عمق ایجاد شده، به ما نشان داده است - صحنه‌ای از فیلم **رویاهای کوچک**[۳۵] که در آن، یک جعبهٔ فولادی به طرز چشمگیری در پیشزمینهٔ تصویر مستقر شده، در حالی‌که کسانی که به دنبال آن هستند، سطوح مختلفی را در پشت آن اشغال کرده‌اند. نمونهٔ مشخصتر، صحنه‌ای از فیلم **همشهری کین** است که در آن، خانم کین از میراثی که به پسرش رسیده، مطلع می‌شود. این نما که با دوربین ساکن فیلمبرداری‌شده، بسیار باریک و بسیار عمیق، در واقع یک دالان بصری است. در یک اتاق کوچک، مادر حجم عظیمی از تصویر را در پیشزمینه اشغال کرده است، بانکدار بانک East پشت سر او قرار دارد و پنجره‌ای در دیوار اتاق، پشت سر آنها واقع شده و سایر موارد. واضح است که روش گدار در آرایش سطوح فیلم **تعطیلات آخر هفته** کاملاً متضاد با این نماست، در واقع درست نقطهٔ مقابل آن است. میدان بصری تصویر گدار عمق چندانی نداشته؛ اما طول نامحدودی دارد - یا چنین جلوه می‌کند. یعنی در یک سطح افقی واحد واقع شده است.

ملاحظهٔ دقیق تعطیلات آخر هفته، مشابهتهایی قوی میان مونتاژ و ترکیب‌بندی در عمق را علنی ساخته و نشان می‌دهد که فیلم گدار از این دو مکتب زیبایی شناسی فیلم متفاوت است: هم مونتاژ و هم ترکیب بندی در عمق،

سینما را برحسب تعدد سطوح تعریف می‌کنند و هر دو روش، مسئلهٔ شکل و تکنیک را تداخل یا رابطهٔ سطوح مختلف در یک شکل یا معنا، می‌دانند. گدار در **تعطیلات آخر هفته**، تعدد سطوح را به عنوان طرح سینما نمی‌پذیرد و بنابر این، هر دو مکتب مونتاژ و ترکیب‌بندی در عمق را رد می‌کند.

دلالتهای این تغییر از سه بعد به دو بعد و از عمق به حالت تخت چیست؟ یک تعبیر



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایدئولوژیک این است: ترکیب بندی در عمق، انعکاسی است از جهان بی‌نهایت عمیق، غنی، پیچیده، مبهم و مرموز بورژوازی. تصاویر تخت گدار، این جهان را در هم می‌شکنند و به شکل واقعیتی دوبعدی در می‌آورند؛ بنابر این، رجوع به سینمای تک سطحی، یورش به دیدگاه و تصویری است که بورژوازی از خود و جهان دارد و نیز، زدودن جنبه‌های رمزآلود و اسطوره‌آمیز آن[۳۶]. شخصیتهای بورژوای **تعطیلات آخر هفته** بی‌هیچ راز و رمزی، فارغ از اخلاقیات، با عجله به سوی اهداف دنیوی پول و پورنوگرافی روان‌اند.

هیچ ابهام و هیچ تعقیید اخلاقی در کار نیست. آن فضایی که تماشاگر باید خود را در آن غرق کند، در آن به دنبال تمایزات و تشابهات باشد و آن را قیاس و قضاوت کند، یکسره بربادرفته است - به تماشاگر تصویری تخت و دو بعدی از جهان عرضه می‌شود که او باید آن را بررسی کند، با دید انتقادی بنگرد، آن را رد کند یا بپذیرد. بنابر این، دوبعدی بودن تصاویر **تعطیلات آخر هفته** را نباید فی‌نفسه و به طور مجرد، بلکه برحسب حالتهای سابق خودنمایی بورژوازی و بخصوص با توجه به روش ترکیب‌بندی در عمق، تجزیه و تحلیل کرد. موضوع **تعطیلات آخر هفته**، بورژوازی تاریخی یا بورژوازی در تاریخ است؛ تخت بودن این فیلم را نباید به شکلی آماری، به مثابهٔ یک لحظهٔ واحد، دید بلکه باید آن را با نگاهی دیالکتیکی به مثابهٔ فرایندی در *حال تخت شدن*؛ ملاحظه کرد. با در نظر داشتن این مناسبات کلی، مناسبات خاص مفاهیم متعددی که تخت بودن در بر دارد، جای خود را می‌یابد. توالی مناظر نه تنها دیدگاههای مربوط به جهان بورژوازی را چند لایه

جلوه می‌دهد: به نحوی که قضاوت نهایی و قاطع را در مورد آن ناممکن می‌سازد، بلکه جهان بورژوازی را چنان نشان می‌دهد که انگار جهانی است بغایت پایان‌پذیر و گسترش پذیر. قالب نمای تراکینگ گدار بر یک پرسپکتیو واحد تکیه دارد و یک بررسی جامع را برای شناخت جهانِ شفاف و ساده فهم بورژوازی کافی می‌داند. در حالی که در مونتاژ و ترکیب‌بندی در عمق، شکل پیچیده‌ای بر یک مادهٔ خام ساده اعمال می‌شود و در واقع، به آن مادهٔ خام هم ظاهری پیچیده می‌بخشد، روش گدار شکل ساده‌ای است که بر یک مادهٔ خام ساده عمل می‌کند. نمای تراکینگ و ساختار تک سطحی، جوهرهٔ فوق‌العاده‌کم عمق و مطلقاً دوبعدی بورژوازی را نشان می‌دهد که جایی برای گسترش ندارد و تنها می‌توان آن را ورانداز کرد. سرانجام، اندازهٔ نمای واحد نه تنها نوعی امتناع از شراکت در جهان بورژوازی است، - شراکتی که توسط حرکت رو به جلو دوربین، برش به زوایای متعدد و روشهایی از این دست صورت می‌گیرد - بلکه آن را دائماً با حفظ یک دیدگاه انتقادی نگاه می‌کند. اگر بپذیریم که موضوع این فیلم، بورژوازی در تاریخ است؛ گدار آن را در تمام مدت فرا روی خود نگه می‌دارد. او ابا دارد از اینکه - حتی برای لحظه‌ای - چیزی را از جهان بورژوازی انتخاب کند و برگزیند یا چیزی را بر چیز دیگر ترجیح دهد، زیرا این کار، کل را تا حدودی زایل می‌سازد. ماهیت کلی بورژوازی و شیوهٔ انتقاد از آن مستلزم این است که موضوع همیشه در معرض دید باقی بماند و به اجزا و جنبه‌هایی نیز تجزیه نشود و دائماً به عنوان یک کل واحد در معرض دید تماشاگر قرار گیرد. طبعاً، نمای دور، نمای کلیت است و نمای تراکینگ، ابزاری برای بررسی انتقادی آن کلیت به شمار می‌آید و به این دلیل نیز هست که گدار در فیلمش از نماهای نزدیک و متوسط استفاده نمی‌کند. چون چهره یا پیکره‌ای در پیشزمینه، کلیت را استتار کرده و توجه را به مفهومی عقلی یا عاطفی از آن منحرف می‌سازد. تخت بودن **تعطیلات آخر هفته**، در معانی مختلف آن، در واقع حاصل کلیتی صوری است که نمی‌خواهد از دید کلی خود دربارهٔ کلیتی اجتماعی - تاریخی، که موضوع فیلم است، چشم بپوشد.

●

پاورقیها:

*پاورقیهایی که با (م) مشخص شده‌اند، از مؤلف است.

1 - **Weekend**

۲ - **دوگونهٔ نظریهٔ فیلم**، برایان هندرسن، ترجمهٔ محمد شهبا - **فصلنامهٔ سینمایی فارابی**، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۴، پاییز ۱۳۷۰، صص ۳۲ - ۵۷.

۳ - این مقاله، بخشی از یک مطالعهٔ انتقادی طویلتر است با عنوان «**تعطیلات آخر هفته** و تاریخ» که این فیلم را در زمینه‌های تاریخی مختلف آن - از جمله سینما و تاریخ دراماتیک، تاریخ و بورژوازی و، تاریخ انسان - مورد مطالعه قرار می‌دهد. (م)

4 - **One Plus One**

5 - **British Sounds**

6 - **La Chinoise**

7 - **Wiazemsky**

8 - **Juliet Berto**

۹ - یک قطعه فیلم تدوین نشده؛ البته «بلند» در قیاس با «کوتاه» معنا می‌یابد - به نظر می‌آید که چنین برشی، نمایی است که برای ایجاد یک جلوهٔ کاملاً مستقل به کار می‌رود نه به مثابهٔ بخشی از یک الگوی مونتاژ. در هیچ یک از فیلمهای اولیهٔ ابزنشتین نمی‌توان یک نمای برداشت بلند یافت - چنین بوده است تاب گرایی نظری کار او؛ به همین ترتیب، هیچ کدام از فیلمهای گدار نیست که چند برداشت بلند نداشته باشد. (م)

۱۰ - سکانسی که در یک برداشت فیلمبرداری شده باشد، یا سکانسی مرکب از یک نما. سکانس، مجموعه‌ای از چند صحنهٔ کاملاً مربوط به هم است؛ صحنه مرکب است از یک یا چند نما که در آن، یک رویداد دراماتیک به شکلی ناگسسته و مداوم رخ می‌دهد. باید توجه داشت که «سکانسهای» گدار شباهتی به سکانسهای متعارف سینمای روایی ندارد. بنابر این در فیلمهای

گدار، «سکانس» و «سکانس - نما» معنای روشنی را که این اصطلاحات برای بازن داشتند، ندارد. ما هنوز نمی‌دانیم که چه معنایی جایگزین این تعابیر بازنی خواهد شد. رجوع کنید به مقالهٔ «تکامل زبان سینما» اثر آندره بازن در مجموعهٔ **سینما چیست؟** (برکلی، ۱۹۶۷)، این مقاله در کتاب **موج نو**، ویراسته پیترگراهام نیز درج شده است (نیویورک، ۱۹۶۸). (م)

11 - backdrop

12 - Véronique

13 - Guillaume

14 - The Married Woman

15 - Le Gai Savoir

16 - Pravda

۱۷ - البته ممکن است در اینجا، تدوین گدار، کارکرد کلاسیک مونتاژ را انجام بدهد - یعنی نقش تضاد یا تقابل: مثلاً اعتراض تجاری گروه رولینگ استونز در قبال طغیان سیاه‌پوستان و غیره. (م)

18 - Wind from the East

19 - Richard Mordaunt

20 - Voices

21 - puzzle

22 - Jeanson

23 - Jean - pierre Léaud

۲۴ - یکی از تنوعات جالبی که گدار عرضه می‌کند، این است که از شخصی که می‌خواهد صحبت کند به کسی برش می‌زند که در حال گوش دادن به اوست. یکی از شخصیتهای گدار می‌گوید: «در فیلمهاهمیشه کسی را می‌بینید که حرف می‌زند و هیچ وقت از کسی که گوش می‌دهد، خبری نیست.» (م)

25 - flatness

26 - Made in U.S.A

27 - One Dimensional society

28 - Herbert Marcuse

فیلسوف آمریکایی، آلمانی الاصل (۱۸۹۸ -)

29 - E.H. Gambrich

30 - Masculin Feminin

31 - Skolimowski

32 - deep - focus

33 - Red Beard

۳۴ - دست بر فضا، این عبارت در ترجمهٔ استوارت گیلبرت از اثر آندره مالرو، **موزهٔ بدون دیوار** (Garden City, 1967, p.75) نیز آمده است: «ابزار بازسازی واقعیت در سینما، عکس متحرک است؛ اما ابزار بیانی آن، توالی سطوح است. (با حرکت دوربین، سطوح تغییر می‌کنند؛ و توالی این سطوح است که برش را شکل می‌دهد.)» یک اشتباه دیگر در ترجمهٔ گیلبرت از اثر مالرو، ترجمهٔ واژهٔ فرانسوی **پلان** plan (به معنای نما، shot) به سطح (plane) است. این اشتباه، این عبارت را در کتاب **روان‌شناسی هنر: ج ۱: موزهٔ بدون دیوار** (New York, 1949 - 51, p. 112) و نیز کتاب **آوای سکوت** (New York, 1953, p. 122) معنای متفاوتی بخشید که براساس آن، گویا مالرو ادعا می‌کند که «مدت زمان متوسط هر [سطح] ده ثانیه است.» اما منظور مالرو خیلی ساده، تشریح دیدگاه کلاسیکی است که می‌گوید برش و توالی نماها، منشأ نیروی بیانی سینماست. (م)

35 - The Little Foxes

۳۶ - این انتقال، چیزی بیش از یک انتقال صوری است. حامیان و طرفداران ترکیب‌بندی درعمق، این عمق و ابهام معنایی را کاملاً قبول دارند. بازن خاطرنشان می‌کند که درک و تفسیر فیلم **همشهری کین** به ترکیب‌بندی تصاویر آن وابسته است. در یک فیلم شاهکار، جز این نمی‌تواند باشد. آن دسته از فیلمهای ویلیام وایلر را که مبتنی بر ترکیب‌بندی در عمق است؛ اما (به قول بازن) ابهام چندانی ندارند، نمی‌توان شاهکار دانست. در این قبیل موارد، ترکیب بندی در عمق، چیزی جز یک قالب تحمیلی و سبکی فاقد روابط درونی، نیست. (فیلمهای بهتر وایلر، مثلاً **نامه**، براساس ترکیب‌بندی در عمق ساخته نشده‌اند.) ارسن ولز، بزرگترین کارگردان ترکیب‌بندی در عمق نیز، کارگردانی است که حداکثر استفاده را از رمزآمیزی بی‌پایان برده است. نه تنها **همشهری کین**، بلکه اغلب آثار او حول یک رمز غیرقابل کشف دور می‌زنند و برخی از آنها، از جمله **همشهری کین**، ماجرا را توسط دیدگاهها و زوایای دید متعددی پیش می‌برند و با این حال، از رسیدن به یک نتیجهٔ قطعی در مورد مسائل اصلی فیلم باز می‌مانند. (م)