منظره در سینما: ضرباهنگ جهان و دوربین

پ. ادم سیتنی
مهرناز شیرازی عدل

۱

چنین می‌نماید که منظره در میان موضوعات مورد بحث در زیبایی‌شناسی سینما هیچ جایگاهی را به خود اختصاص نداده باشد. آثار گسترده‌ای در زمینه‌ی مونتاژ، زبان، چهره‌ی انسان، شهر، صدا و سکوت، خیال و حقیقت در فیلم موجود است اما تقریباً هیچ اثری در زمینه‌ی زیبایی طبیعی [در این حوزه] وجود ندارد، حال آن که فیلم‌ها از همان ابتدا در فضاهای بیرونی ساخته شده‌اند. تعدادی از نخستین مدافعان «سینما به‌مثابه هنر»[۱] به قدرت و زیبایی فضاهای طبیعی در فیلم اشاره کرده‌اند. سرگئی آیزنشتاین، بلندپروازترین و دقیق‌ترین فیلم‌ساز نظریه‌پرداز، آخرین مقاله‌ی زندگی حرفه‌ای خود را به «موسیقی منظره»[۲] اختصاص داد اما، چنان که خواهیم دید، در آن مقاله مسئله‌ی ضرباهنگ سینمایی توجه او را به خود جلب کرده بود.

اگرچه نظریه‌پردازان برای نمونه در پرداختن به بعضی نکات گاه به توصیف مناظر سینمایی پرداخته‌اند، اما مبحث فوق‌الذکر فی‌نفسه یکی از موضوعاتی است که به‌طور ناخودآگاه در نظریه‌ی فیلم مطرح شده است. در حقیقت تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و در طول دهه‌ی هفتاد که ژانر سینمای منظره از سوی کارگردان‌های آوانگارد اروپا و آمریکای شمالی ابداع شد، به این موضوع پرداخته نشده بود و حتی پس از آن هم تا دهه‌ی ۱۹۸۰ که مسائل زیبایی‌شناسی از سوی این کارگردان‌ها مطرح شد، به‌معنای دقیق کلمه شناخته شده نبود. در مقاله‌ی حاضر، ابتدا اشاراتی مقدماتی می‌کنم به نمایی کلی که در آن تکامل تکنولوژی سینما در طول تاریخ در [نحوه‌ی] تجسم زیبایی منظره

تغییراتی را برانگیخت. در بخش سوم، چیرگی پدیده‌ی جوی به‌عنوان کارکردی از توان سینما در ارائه‌ی حرکت بررسی می‌شود، و در چهارمین بخش نمونه‌هایی از درهم‌آمیزی مسائل مربوط به منظره با بافت‌های روایی ارائه می‌شود. در ادامه، پیش از آن که در نهایت بر فیلم‌های منظره‌ی آوانگارد تکیه کنم، حضور ایده‌ی منظره را در نوشته‌های تعدادی از فیلم‌سازان و نظریه‌پردازان برجسته بررسی خواهم کرد.

گیلبرتو پرز در یکی از معدود مقاله‌هایی که ماهیت منظره در فیلم در آن بررسی شده نوشته است: «تاکنون منظره مقتضیات خود را داشته و روش خود را در زمینه‌ی مقاومت در برابر نیرویی که آن را به سمت وظایف توجیه‌ناپذیر می‌راند، اتخاذ کرده است. به‌رغم سخاوت‌مندی منظره در زمینه‌ی ظهور در نقش دکور، و صبوری آن در نقش زیباساز و به تصویر کشاننده‌ی احساسات، بی‌شک از روی بی‌اعتنایی به چنین موارد پیش پاافتاده‌ای به‌ندرت از به نمایش گذاشتن و عرضه‌ی اجزای خود در حمایت از داستان یا طرحی ناشایست پشتیبانی خواهد کرد ... همان‌گونه که منظره به‌سادگی عرصه‌ی خود را در برابر دوربین می‌گستراند، هر حمایت عمده‌ای که به فیلم در حال برداشت خواهد بخشید، باید به آن تعلق بگیرد.»[۳]

ظرافت و غرابت شخصیت‌بخشی پرز به منظره‌ی سینمایی گویی که گاوچرانی تودار یا زنی منزوی است، منجر می‌شود به جلب توجه به سمت دشواری بیان خود مسئله‌ی زیبایی‌شناسی ــ شخصیت‌بخشی‌ای که بر سیر تاریخی تصویرپردازی‌های منظره در سینما سایه انداخته است. از این‌رو پرز به‌شیوه‌ای مبالغه‌آمیز روح منظره را تصور می‌کند که افتخار می‌دهد و چنین نقشی را تنها برای خوش‌قریحه‌ترین کارگردان‌ها ایفا می‌کند. می‌توان چنین توجیه کرد که او آنچه را که من اشتیاق به منظره‌های تصویربرداری شده تلقی می‌کنم و تبلیغات و برخی منتقدان تمایل دارند با انتصاب آن به ورطه‌ی زیباسازی و احساسات‌گرایی آن را «افراط» بخوانند، انکار می‌کند. اگرچه پرز با درایت ارائه‌ی نمونه‌ای از این نوع ابتذال را از خوانندگانش دریغ می‌کند، به باور من فیلم‌های رنگی دیوید لین[۴] (پل رودخانه‌ی کوای[۵] [۱۹۵۷]، لورنس عربستان[۶] [۱۹۶۲]، دکتر ژیواگو[۷] [۱۹۶۵]، دختر رایان[۸] [۱۹۷۰]، گذرگاهی به هند[۹] [۱۹۸۴]) مسئله‌ی مناظر بدیع سینمایی را به آزاردهنده‌ترین وجه مطرح می‌کنند. کشش خودجوش عمومی این فیلم‌ها و آثار بی‌شمار دیگری از این دست، [نمونه‌هایی از] یک فانتزی سطحی است که موفقیت‌های مداوم‌شان تنها توسط یک ایده توجیه‌پذیر است و آن این است که ادبیات ماندگار اگر معادلی سینمایی یافته است، [تنها] درنتیجه‌ی انتقال ماهرترین و باقریحه‌ترین بازیگران صحنه‌ی تئاتر بوده است به لوکیشن‌هایی که به شکل طبیعی تماشایی و «اصیل» بوده‌اند؛ مکانی که تنوعی تأثیرگذار از پدیده‌های جوی فرصتی را برایشان فراهم ساخت تا به عرضه‌ی طیفی از بازیگری بپردازند ورای آنچه که صحنه‌پردازی نمادین تئاتر و توصیه‌هایی نمادین درباره‌ی آب و هوا بر روی صحنه از آن‌ها ارائه می‌کرد.

بیشتر صنعت سینما، تلویزیون عمومی و تماشاگرانی که نامداران آکادمی را مورد حمایت و تشویق خود قرار می‌دهند نسبت به این ایده وفادار به نظر می‌رسند. اگرچه این تصور ممکن است

همیشه آن‌گونه که پرز به‌درستی ادعا می‌کند، مبتذل و سطحی نباشد، اما برداشت او از یک سنت تعبیر منظره [به‌شیوه‌ای آمیخته] با تعصب در عرصه‌ی سینما به‌مثابه هنر بر حق است. این مقاله تلاشی است در جهت ترسیم خطوط کلی این سنت، نخست از طریق بررسی سیر تکامل نمایش مناظر سینمایی و سپس از طریق بررسی مختصری از اصیل‌ترین کاربردهای منظره در ژانرهای روایت و آوانگارد.

من این امر را که ابزارهای فنیِ ارائه‌ی منظره و عناصر زیبایی طبیعی در هنرهای عکاسی و سینما تقریباً یکسان‌اند، بدیهی می‌دانم. به‌همان میزان برای هر آن که این دو را هنر تلقی می‌کند بدیهی است که علی‌رغم همسانی فنی، این دو رویکردهای بسیار متفاوتی را در به نمایش گذاشتن زیبایی طبیعی در طول تاریخِ نسبتاً مشابهِ خود اتخاذ کرده‌اند. مناظر ثبت‌شده در آلبوم‌های استریو اِپتیک[10] ادوارد مایبریج[11] و چاپ‌های ژلاتین نقره‌ی[12] انزل ادامز[13] یا پرهای طاووس چاپ سیانوتایپ[14] سرجان هرشل[15] و تصویر صدف نرم‌تن ادوارد وستون[16] همه می‌توانسته‌اند فیلم بوده باشند، اما بخش اعظم سنت‌های سینمایی چنین مواردی را نادیده انگاشته است. این مطلب از طریق [اشاره به] نکته‌ی بدیهی دیگری قابل توجیه به نظر می‌رسد: فیلم زمان را تحت کنترل درمی‌آورد و کنترل زمان به بازنمایی حرکت گرایش دارد. از سوی دیگر توقف همه‌جانبه‌ی حرکت به قدرت‌مندترین عکس‌ها بیشترین ارزش را می‌بخشد.

برای اکثر بینندگانِ عادی فیلم، حتی تصور تماشای فیلمی که فقط از منظره‌ای از کوه گرفته شده یا مجموعه‌ای پر به‌شکل نگاتیو، در ۹۰دقیقه مشکل به نظر می‌رسد. گرچه در این مقاله تعدادی از فیلم‌های غیرمعمول را که در حقیقت چنین کرده‌اند، به بحث خواهم گذارد. حتی در نخستین سال‌های سینما ــ قبل از دهه‌ی ۱۹۲۰، زمانی که فیلم بلند سینمایی حاکمیت پیدا می‌کرد ــ کمدی‌های کوتاه، ملودرام‌ها، مستندها و فیلم‌های خبری که نمونه‌هایی از برنامه‌ی نمایش را تشکیل می‌دادند هم شامل فیلم‌هایی نمی‌شد که تماماً خود را وقف [نمایش] یک منظره یا شیئی طبیعی کرده باشد.

پنجاه سال پیشگامی عکاسی نسبت به سینما تفاوت تعیین‌کننده‌ای ایجاد کرده بود. عکس‌های اولیه به زمان نوردهی طولانی و شدت نور نیاز داشت ــ شرایطی که دورنماها و اشیاء بی‌حرکت را به موضوعاتی ایده‌آل برای عکاسی تبدیل می‌کرد. حتی فراتر از آن، این نکته که یک بیننده عکسی را برمی‌گزید تا در بازبینی‌های مکرر و مداوم، فارغ‌البال آن را بررسی کند، بر قرابت عکاسی با نقاشی تأکید می‌کرد (که در آن مسلماً مناظر و اشیاء طبیعی ایستا مشترکاً به‌شیوه‌ی قرن نوزدهم به نمایش درمی‌آمد). با تغییر قرن، در همان دوره‌ای که عکاسی در راه کشف چگونگی تثبیت حرکت انسان و حیوان بود، پیشرفت فرایندهای شیمیایی حساس به نور امکان اختراع سینما را فراهم ساخت. علاوه بر این موقعیت‌های تئاتری نمایش فیلم برای عموم، به همراه زمان مشخص نمایش آن، این دیدگاه را که سینما شکلی از درام است تقویت می‌کرد.

عکاسی نیز که مقید به زیبایی‌شناسی موجود در لحظه‌ی اختراع خود بود، به‌همان میزان

می‌کوشید تا در روشن ساختن مسائل زیبایی‌شناسی سینما یاری‌رسان باشد. زمانی که هگل استدلال کرد که «برتری سوژه‌ی ماده‌ی شعر، علاقه و کششی مربوط به روح است، نه [مربوط] به خورشید، کوه‌ها، درختان، مناظر...» چرا که «جهان بیرون از انسان، تنها به‌واسطه‌ی آگاهی درون انسان ارزش اساسی می‌یابد»[۱۷]؛ او تقدم عمل آدمی را در ادبیات روشن ساخت که سینما به‌میزان عمده‌ای میراث‌دار آن است. شوپنهاور، همتای هم‌عصر او در فلسفه‌ی هنر، گویی پیروزی‌های کماکان عکاسی منظره را پیش‌بینی می‌کرده، آنجا که می‌نویسد:

> هر جرح و تعدیل ــ به هر اندازه ناچیز ــ که یک شیء از طریق موقعیت، عمق، پنهان بودن، دوری، آمیختگی با نور و سایه، پرسپکتیو خطی یا فضایی و نظیر آن دریافت می‌کند، دقیقاً از طریق تأثیری که بر چشم می‌گذارد دریافت کرده که به طرزی کارآمد به حساب آمده است ... حال اگر ما بینشی از یک دیدگاه زیبا را صرفاً به‌عنوان پدیده‌ای مغزی مورد توجه قرار دهیم، در این صورت این فقط یکی از پدیده‌های مغزی پیچیده‌ای است که اغلب کاملاً باقاعده، روش‌مند، بی‌نقص، رضایت‌بخش و کامل است.[۱۸]

کوتاه سخن آن که می‌توان گفت این دو دیدگاه قرن نوزدهمی از منظره، به‌ترتیب، تمایلات غالب سینمای روایی و تقویت بصری بخش عمده‌ی سینمای آوانگارد را به بهترین نحو پیش‌بینی می‌کنند. با این وجود زمان‌مندی غیرقابل توضیح رسانه [سینما]، عینیت هر تصویر عکاسی را که مردم در آن حضور دارند، از طریق برجسته‌سازی و داستان‌پردازی حضور مردم در منظره از بین می‌برد؛ حتی زمانی هم که هیچ موجود انسانی در زمینه‌ی بصری نباشد، ماهیت زمانی تصویر به دخالت کنترل انسان در نمایش آن اشاره دارد و این همان ویژگی زمانی‌ای است که بر پایه‌ی آن فیلم‌سازان خلاق به سود خود بهره بردند. پس از بررسی مختصرِ تأثیرات انواع فیلم خام، ابعاد پرده، عدسی‌ها و صدا بر نمایش منظره در فیلم‌ها، نتایج آن را به شکل گسترده‌تر و کامل‌تری بررسی خواهم کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۲

نخستین فیلم‌ها در فضای باز از انسان و حرکات مکانیکی تصویربرداری شد: کارگرانی که کارخانه‌ی لومیر را ترک می‌کنند، ورود قطار به ایستگاه و پیاده شدن مسافران، عکاسانی که با قایق به یک گردهمایی می‌رسند، غذا دادن به بچه، و شیطنت‌هایی با شلنگ حیاط. پس از کسب موفقیت این فیلم‌های اولیه و ابراز تمایل بینندگان برای دیدن صحنه‌های بیشتری از اعمال انسانی، فیلم‌برداران استودیوی لومیر و سایر کمپانی‌ها جهان را برای گردآوری صحنه‌های ویژه و غیرمعمول زیر پا گذاشتند. گرچه یافتن اعمالی که در طول ۲دقیقه نوردهی یک حلقه فیلم را کاملاً پر کند نخستین چالشی بود که زیبایی‌شناسی سینما با آن مواجه بود. بنابراین منظره به‌عنوان یکی از عرصه‌های اعمال انسانی وارد سینما شد. یکی از چشم‌گیرترین جاذبه‌های منظره این بود که ابزاری نامعمول برای برجسته‌سازی حرکت بود. در آغاز سده‌ی بیستم، زمانی که ترکیب نماهای مختلف در یک فیلمِ

تدوین شده شیوه‌ی استاندارد خلق و آفرینش شده بود، بلایای طبیعی (سیل‌ها، طغیان‌ها، پیامدهای بعد از زلزله) موضوعات مناسب برای ساخت فیلم‌های کوتاه خبری بود.

دو شیوه از سه شیوه‌ی اساسی تأکید بر منظره در سینما، یعنی دوربین متحرک و چرخش پانورامیک در فیلم‌های اولیه ــ فیلم‌های اواخر دهه‌ی ۱۸۹۰ ــ بروز کرد. یکی از فیلم‌برداران لومیر دوربین سه‌پایه‌ی خود را بر روی یک گوندولا کار گذاشت تا از حرکت در طول کانال بزرگِ ونیز تصاویری ضبط کند. بنابراین از این پس گزینه‌ی فرورفتن در عمق مکانی نیز به سینما راه یافت. به‌شیوه‌ای مشابه، سه‌پایه با سر چرخان به دوربین اجازه داد که در حال فیلم‌برداری چرخش جانبی داشته باشد. این حرکات چرخشی از آنجا که یادآور نصب رایج منظره‌های نقاشی یا عکاسی‌شده در فضای درونیِ اتاق‌هایی بودند که به‌سبکی ویژه ساخته شده بود، «پانوراما» نامیده شد. این نوع از نما به حدی معمول شد که قیاس آن با نمایش پانورامیک به دست فراموشی سپرده شد و نام آن به نمای پن تخفیف یافت. در آن زمان نمای پن برخلاف پانوراما، قاب فیلمی را مورد توجه قرار می‌داد و درنتیجه به‌شیوه‌ای تصنعی حرکت چشم انسان را بر روی زمینه‌ای بصری بازمی‌تاباند، [که این امر] توهم فضای پیرامون بیننده را خلق نمی‌کرد. پن در فیلم قابلیت غیرقابل توضیحِ فضای خارج از قاب را برجسته می‌کرد: ادراک منظره‌ای که در تمامی جهات، ورای لبه‌های پرده‌ی نمایش توسعه‌یافته در توهم حضور دوربین در زمینه‌ی بصری مشارکت می‌جست. به یک معنا قابی که به‌طور قراردادی ثابت است نمونه‌ای ویژه از ساختار سینمایی است: مکثی در حرکت سازوکار. در آغاز، دشواری ساخت نماهای پن با دوربین‌های سه‌پایه‌ی هندلی به‌سبب مشکل استفاده‌ی همزمان از دست‌ها در چرخاندن فیلم و سرِ سه‌پایه با دو هندل مجزا، در عین حال که توجه را به منحصر به فرد بودن [نماهای پن] جلب می‌کرد، کاربرد مکرر آن را به تعویق می‌انداخت.

صاحبان سینما در بهره‌گیری از توهمِ حرکت سینمایی در طول مکان به‌سرعت دست به کار شدند. سینه‌رامای[۱۹] سال ۱۹۰۰ نمایشگاه پاریس شامل طراحی بالن بزرگی بود که همزمان توسط ده پروژکتور و یک پرده‌ی مدور رانده می‌شد. در سال ۱۹۰۵ گردش‌های هیل[۲۰] نمای فیلم‌هایی را از ترن‌ها و قایق‌هایی بیرون پنجره‌های یک اتومبیل پولمن در حال توقف نمایش می‌داد تا خریداران را مشتاق تجربه‌ی توهم از آن نوعی کند که پیش‌تر استثمارگران بریتانیایی «موشک سواری»[۲۱] نامیده بودند.[۲۲]

همزمان با افول شهرت گردش‌های هیل، سومین عنصر نحو[۲۳] بازنمود سینمایی زیبایی طبیعی شروع به ظهور کرد: نمای بلند به انضمام سینماتوگرافی جوی در حدود ۱۹۰۸. از میان سه عنصر کلیدی این، یکی از پیچیده‌ترین‌ها و کم‌تر از سایرین منحصر به سینماست. به‌لحاظ نظری، نمای بلند همتای اختراع سینما بود. عکاسی از نقاشی منظره مجموعه‌ای استراتژی‌های تصویری برگزیده بود جهت نمایش دیدگاه‌های عریض با اجزائی که در میانه یا دور در پس‌زمینه کوچک‌نمایی شده‌اند و یا در پیش‌زمینه‌ی سطح تصویر با فضایی گسترده پشت سرشان بزرگ‌نمایی شده‌اند. نقاشی و عکاسی غالباً دیدگاهی سوبژکتیو از فضای عمیق ارائه می‌دهند به‌انضمام یک بیننده در پیش‌زمینه و

به‌رغم این که سینما به‌سرعت ابزارهای دیگری برای بیان چنین ذهنیتی یافت، هرگز این گزینه‌ی جایگزین را رد نکرد. نمای دور، دور است یا از مرکز فعالیت انسانی فاصله دارد. بنابراین یک نمای دور اغلب کارکردی «معرف» دارد. [چرا که] موقعیت یک فرد، یک گروه، یا حتی یک جمعیت را در منظری گسترده‌تر تعیین می‌کند، درحالی که می‌تواند بر استیلا، نفوذ و سیطره‌ی انسان تأکید کند، نظیر شهر یا قلعه‌ای که روی تپه‌ای واقع شده یا گروهی از مردم یا بناها، غالباً در خدمت کوچک جلوه‌گر ساختن افراد انسانی است.

علاوه بر این نمای بلند معنای سینمایی را در سایر بافت‌ها، نماهای نزدیک‌تر و دیدگاه‌های متناوب امتداد می‌دهد. مثلاً یک نمای بلند زمانی که دیدگاه یا مجموعه‌ای از دیدگاه‌های جزئی‌تر آن را دنبال کنند «نمایی» معرف می‌شود. بنابراین قدرت سبک‌شناسانه‌ی (سبکی) نمای بلند با پیشرفت مفهوم تدوین یا تناوب نمای ریتمیک در بیست سال نخست قرن اخیر رو به رشد گذارد. ویلیام ک. اورسن[۲۴] اظهار می‌دارد که فیلم سرزمینی ورای غروب[۲۵] (۱۹۰۴) ساخته‌ی ادیسون که برای صندوق فرش اِیر[۲۶] ساخته شده بود، به‌عنوان نخستین بهره‌گیری نامعمول از زیبایی طبیعی ساخته شد. فیلم با [نمایی از] کودکی فقیر خاتمه می‌یابد که با الهام از قصه‌های پریان، قایقش را به سمت مرگ خود، یعنی «سرزمینی ورای غروب» پیش می‌راند. اورسن نمای پایانی را چنین توصیف می‌کند: «دوربین در ساحل دریا در جای خود باقی می‌ماند، درحالی که قایق در مجموعه‌ای از قطع (کات)ها در دریا دور و دورتر نشان داده می‌شود، تا آنجا که در جاودانگی محو و ناپدید شود.[۲۷]» در اینجا، مثل همیشه در تاریخ سینما، عنصر جغرافیایی شکوه‌مندی دریا بر نقطه‌ی اوج فیلم غلبه می‌کند.

کمی بعد از جنگ جهانی اول، سینمای سوئد با به کارگیری آرایش پیچیده‌ی شکوه طبیعی در فیلم‌هایی نظیر یاغی و همسرش[۲۸] (۱۹۱۷) از ویکتور شوستروم[۲۹] و گنج آقای آرنه[۳۰] (۱۹۱۹) موریتز استیلر[۳۱] به‌لحاظ بین‌المللی به برتری رسید که نخستین فیلم، تبعید قهرمان فیلم در جنگل‌های کوهستانی را به تصویر می‌کشد و فیلم دوم ایجاد شکاف در طول قطعه‌ی یخی را نشان می‌دهد.

همچنان که نحو روایت در فیلم نضج می‌گرفت، ژانرها پدید آمدند که بر نمایشی‌کردن موقعیت افراد در مناظری مشخص مبتنی بودند. وسترن و مستند «بی‌تمدن اصیل» از نمونه‌های بارز این ژانر بود. زندگی شهری، مدرنیته را به نمایش می‌گذاشت و [ژانر] وسترن از مناظر غیرمسکون به‌عنوان عاملی مشترک در داستان‌های خیالی ـ تاریخی استفاده‌ای همه‌جانبه می‌کرد.

هنرمندان [سازنده‌ی] فیلم مصرّانه راه‌هایی می‌جستند تا از پیشرفت‌های تکنیکی دنیای فیلم و تجهیزات آن در جهت عرضه‌ی مناظر جدید بهره گیرند. در فیلم‌های نانوک شمال[۳۲] (۱۹۲۱) و موآنا[۳۳] (۱۹۲۶)، رابرت فلاهرتی[۳۴] داستان‌هایی از زندگی روزمره‌ی یک اسکیموی کانادایی و یک نوجوان ساموآیی[۳۵] خلق کرد که به‌عنوان مستندهای مردم‌شناسانه عرضه شد، به‌شیوه‌ای که گویی حضور او یا خیال‌پردازی در ساخت آن نقشی نداشته است. در فیلم نانوک شمال، فلاهرتی از فیلم

استاندارد ارتوکروماتیک[۳۶] روز با کنتراست‌های صریح و قابلیت فراوان آن در عرضه‌ی سفیدهای خالص و سیاه‌های اشباع شده نسبت به نگاتیوهای سیاه و سفید بعدی استفاده کرد. با بهره‌گیری از پویایی گرافیکی تونالیته‌ی این فیلم‌ها او بر کشمکش پیوسته‌ی نانوک برای غذا و سرپناه در جوی آکنده از برف و یخ تأکید کرد.

گرچه در موآنا، او پس از آن که از تجربه در فرایند رنگ دست کشید، شروع به استفاده از فیلم خام پانکروماتیک[۳۷] کرد که به تازگی کاربرد آن مرسوم گشته بود [و درنتیجه] سیاه و سفیدهای تند را برای به دست آوردن تونالیته‌ی ظریفی از طیف رنگ‌های خاکستری کنار گذاشت. درجه‌بندی فیلم پانکروماتیک فلاهرتی را بر آن داشت تا ارتباط رنج‌آور انسان و طبیعت را در نانوک شمال به تصویر بکشد، نامتعارف‌گرایی موآنا تصویری مبالغه‌آمیز از درهم‌پیوستگی میان انسان و طبیعت را مجسم می‌کرد ــ تصویری از بدن‌های اهالی پولینزی در جوی استوایی، که در مراسم خال‌کوبی قهرمان نوجوانی که نام او [موآنا] (عنوان فیلم) است به اوج خود می‌رسید. این که کارگردان مجبور به تطمیع قهرمان خود بود تا تجربه‌ی دشوار رسم کهن خال‌کوبی را تحمل کند، نمایان‌گر [استقرار] مرکزیت گرافیکی فیلم بر پایه‌ی بافت بصری گوشت بدن و استعاره‌ی بدن به‌مثابه منظره در روند آفرینش فیلم و سبک آن است.

قیاس این دو فیلم از فلاهرتی با کنتراست‌های ارتوکروماتیک که از سوی وین[۳۸] در فیلم اتاق دکتر کالیگاری[۳۹] (۱۹۱۹) به کار گرفته شد و تأثیر فیلم پانکروماتیک بر حالات چهره در فیلم مصائب ژاندارک[۴۰] (۱۹۲۸) اثر درایر[۴۱] این قابلیت بصری فیلم خام را که عکاسی منظره امکان ظهور بر روی آن را دارد به نمایش درآورد.[۴۲] هر دو فیلم به‌شیوه‌ای اساساً سبک‌پردازی شده با صحنه‌هایی اکسپرسیونیستی نمایان شد. در فیلم اتاق دکتر کالیگاری پس‌زمینه‌های تند سیاه و سفید نمایی پارانوئیک از شهر خلق کرد؛ در مصائب ژاندارک حضور بصری قلعه‌ی اکسپرسیونیستی محدود شده بود و ژاندارک در این قلعه می‌کوشید پس‌زمینه را کم‌رنگ و مبهم سازد (این پس‌زمینه به‌رنگ صورتی رنگ‌آمیزی شده بود تا در فیلم پانکروماتیک به‌صورت پس‌زمینه‌ی سفید ظاهر شود)، به‌استثنای لحظاتی از فیلم که ناگهان به‌شکل قلعه‌ای شوم پدیدار می‌شود.

موفقیت بین‌المللی سینمای ناطق، که به‌صورت قطعی در سال ۱۹۳۰ معرفی شد، به منظره لحن بخشید: باد، دریا، آتش، تندر که به‌کرات به‌منظور [دست‌یابی] به شفافیت و تأثیر به‌شکلی مصنوعی تولید یا دست‌کاری می‌شد، به تصاویر منظره جان بخشید و موجب بسط فضای صوتی، ورای قاب مرئی فیلم شد (همان‌طور که درمورد اصوات پرندگان، حیوانات، ترافیک و غیره اعمال شد). [در این حال] موسیقی با دقت بیشتری نسبت به قبل می‌توانست بر تصاویر تأکید کند، گاه آنها را همچون داستان لوئیزیانا[۴۳] (۱۹۴۸)، اثر فلاهرتی، سطحی جلوه دهد و گاه سبب پدیدآمدن ترکیبی قابل توجه شود، مثل امتیازی که پروکوفیف[۴۴] برای فیلم الکساندر نوسکی[۴۵] (۱۹۳۸) اثر آیزنشتاین در نظر گرفت. بالاتر از همه، حضور گفتار این فرصت را فراهم ساخت تا تدابیر زیادی برای جلب توجه به سمت منظره‌ی بصری به کار گرفته شود: مثلاً در آپاچی قوی[۴۶] (۱۹۴۸) یک

سواره‌نظام مکزیکی در نقطه‌ی اوج فیلم در صحرایی که تحت سلطه‌ی سبوعانه‌ی ارتش آمریکا درآمده نشان داده می‌شود، پن مروری از بستر دره‌ی منیومنت[۴۷] را با گفتن «La tiera di mia madre» روشن می‌سازد، [یا] زمانی که قهرمان زن فیلم استرامبولی[۴۸] (۱۹۴۹) اثر روسلینی[۴۹] از فراز ارتفاعات سرشار از دودِ آتشفشان خدا را می‌خواند، اقراری که او درباره‌ی «زیبایی» و «رازآمیزی» جزیره اظهار می‌دارد، تا این که بعداً به نفرت و ترس مبدل می‌شود ما را به‌عنوان بینندگان فیلم تحریک می‌کند، حرف‌هایی که پیرمردی در بالکن خطاب به مناظر سیسیل در فیلم سالو اتوره جولیانو[۵۰] (۱۹۶۲) بیان می‌کند، لحن تراژیک فیلم را با حضور مرگ‌بار جزیره در هم می‌آمیزد.

بعد از تجربیات متناوب در طول دوره‌ی صامت، انتقال تدریجی سینماتوگراف از سیاه و سفید به رنگی، که از معدود فیلم‌های رنگی دهه‌ی ۱۹۳۰ به معدود فیلم‌های سیاه و سفید بعد از ۱۹۷۰ گسترش یافت، به لوکیشن‌های باشکوه جواز بروز داد. تعدادی از پیچیده‌ترین فیلم‌های رنگی همچون اشک‌ها و زمزمه‌ها[۵۱] (۱۹۷۲) از برگمن[۵۲]، بیابان سرخ[۵۳] (۱۹۶۲) از آنتونیونی[۵۴] و آینه[۵۵] (۱۹۷۴) اثر تارکوفسکی[۵۶]، آنتی‌تزهایی درونی را به‌منظور معنابخشی به مناظر رنگی ترتیب دادند. برگمن بخش عمده‌ای از فیلم خود را بر داخلی‌های اشباع‌شده‌ای متمرکز ساخت تا سه صحنه‌ی خارجی را زیبا جلوه دهد ــ سحرگاه، خاطره‌ی مادری از دنیا رفته در باغی تابستانی، و صحنه‌ی پائیزی پایانی از خواهرانی در همان فضا. آنتونیونی از فیلم‌های خام رنگی متفاوتی بهره برد تا میان بندر پرجمعیت راونا و تخیلات قهرمان زن فیلم از یک خلیج رمزآلود مدیترانه‌ای تمایز ایجاد کند. تارکوفسکی [نیز] در روایتی ترکیبی از موطن دوران کودکی با به‌کارگیری فیلم سیاه‌وسفید و رنگی، [میان این دو] تناوب ایجاد کرد.

تعدادی از تهیه‌کنندگان (عمدتاً تهیه‌کنندگان آمریکایی که پیش از همه رقابت را احساس کرده بودند) با مواجهه با چالش‌های اقتصادی تلویزیون در دهه‌ی ۱۹۵۰ به میراث تجربی صفحه‌ی عریض روی آوردند تا درمورد تفاوت‌های میان سینما و صفحه‌ی نمایش مدور و بیضی و بعدها مستطیل‌شکل تلویزیون مبالغه کنند. گسترش‌های جانبی پرده‌ی عریض سینماسکوپ و دقت بالای مقیاس‌های بزرگی همچون Todd-AO و فیلم ۷۰ میلی‌متری، نسبت به تغییر شکل عملی زیبایی‌شناسی فیلم تفکر و تعمق نظری بیشتری برانگیخت. تورولد دیکینسون[۵۷] در مثال زیر کاربردی نادر از امکانات ذاتی پرده‌ی عریض را در جهت به تصویر کشیدن منظره‌ی سینمایی ارائه می‌کند:

در تنها بران[۵۸] (۱۹۵۹)، وسترنی [قابل نمایش] در پرده‌ی عریض سینماسکوپ از باد بوتیچر[۵۹]، گروهی سوار در نمای متوسط می‌تازند، دوربین در قابی متحرک از میان صحرایی که تپه‌های برآمده‌ی شن در پس‌زمینه‌ی آن است، رو به عقب می‌رود. اشیاء کوچکی که شبیه بوته‌ها و درختان خشک‌شده به نظر می‌رسند از فراز تپه به چشم می‌آیند. بیننده به‌طور قراردادی پس از آن منتظر نمایی نزدیک است، که [البته] ارائه نمی‌شود: آن اشیاء درختان خشک‌شده نبودند چرا که حالا شروع

به حرکت کرده‌اند. سرخ‌پوستانی هستند که سوار بر اسب‌اند؛ و شکار آغاز می‌شود. اولین‌بار چه زمانی اشیاء را دیدید؟ پیش یا پس از آن که گاوچران شق‌ورق پیشتاز را ببینید؟ اینجا کارگردان، مخاطب منفعل خود را با تماس مستقیم هدایت نمی‌کند؛ آنچه او می‌خواهد ببیند را نشانش نمی‌دهد، بلکه اینجا مخاطب به حال خود واگذاشته شده است.[۶۰]

کاربرد عدسی‌های زوم از دهه‌ی ۱۹۵۰ بیشتر از پرده‌ی عریض رواج یافت. این عدسی‌ها علاوه بر فراهم ساختن مجموعه‌ای از موقعیت‌ها از نمای نزدیک تا نمای دور با تنظیم یک دوربین واحد، و همان‌طور که از ابتدا کاربرد داشته «زوم» را ممکن می‌ساخت. حرکتی مجازی که به‌شیوه‌ای مکانیکی آرام و پیوسته فضا را حتی سریع‌تر از دوربین روی پایه‌ی چرخ‌دار[۶۱] می‌پیمود و قادر به پیمودن مسیرهایی مثل قلل مرتفع کوه‌ها بود که پیمایش آن برای دوربین‌های معمولی ناممکن می‌نمود. در باری لیندون[۶۲] (۱۹۷۵) کوبریک[۶۳] پیوسته شخصیت‌هایش را در مناظر ییلاقی بیرون از شهر، میدان جنگی قرن هجدهمی یا ملکی مجلل قرار می‌دهد؛ با کاربرد زوم، از نمای نزدیک به نمای خیلی دور به‌مثابه نقطه‌گذاری آغاز یک فصل عمل می‌کند. رفتن از عمل انسان به چشم‌اندازی گسترده که در حال پدیدار شدن است، این حرکت مکرر منظره را چون تئاتری برای اجرا می‌گشاید، اما این رویداد به‌قدری مستمر اتفاق می‌افتد که سازوکار عدسی‌ها جلب توجه می‌کند. عدسی‌هایی که نماهای بسیار نزدیک را کوچک و فشرده می‌کند گویی فضای بصری را می‌فشارد و کم‌کم با گسترش حرکت جانبی در همان حال عمق را بیرون می‌کشد. این حرکت به‌همان آهستگی و سبک‌پردازی شدگی عدسی‌هایی صورت می‌گیرد که برای فیلم‌برداری از فضاهای داخلی با نور شمع به‌شیوه‌ی مخصوصی ساخته شده‌اند، چرا که زیبایی فیلم از تعامل میان تکنولوژی پیشرفته‌ی سینما و اجرای به‌جا و مناسب صحنه‌های قرن هجدهم مایه می‌گیرد.

۳

لوئیس دلوک[۶۴] [می‌گوید]: «بی‌شک این فیلم، زیباترین فیلم جهان است. ویکتور شوستروم آن را به‌شیوه‌ای کارگردانی کرده است که هر تعبیر و تفسیری را تعالی می‌بخشد. این امر او را بازیگری توان‌مند و انسانی نشان می‌دهد، همان‌طور که درمورد بازیگر زن نقش اولش عمل کرد و به‌همان شیوه‌ای که سومین عضو گویای نامعمول از گروه بازیگرانش یعنی «طبیعت» را به کارگرفت.»[۶۵]

در عبارات فوق، مدافع برجسته‌ی فرانسوی هنر فیلم، که خود فیلم‌ساز است، فیلم یاغی و همسرش (۱۹۱۷) را که به‌تازگی نمایش داده شده بود می‌ستاید. اقتباس شوستروم از یک ملودرام صحنه‌ی ایسلندی متضمن برداشتی صحیح و جزئی از مناظر کوه‌های لاپلاند[۶۶] است: داستان برگ اویند[۶۷] که به‌خاطر دزدیدن غذا برای خانواده‌اش به ده سال زندان محکوم شده است، حکایتی از صعود مداوم در کوهستان است. رمانس قصیده‌وار حیات وحش درباره‌ی شکار، آب‌تنی در چشمه‌های جوشان و عشقی آسمانی که با فرار بیوه به کوهستان همراه با یاغی دیگری که قهرمان داستان را یافته است به پایان می‌رسد. شوستروم با استفاده از حقه‌ی عمود نمایان ساختن فضای کوهستان که

خود فیلم آن را سامان داده است، قهرمانش را از سقوط به دره بر اثر درگیری با رقیبش نجات می‌دهد و او ناچار می‌شود دخترش را به دره پرتاب کند و به سمت قله‌های بلندتر و دورتر بگریزد. در پایان زوج رنج‌کشیده در کنار هم در کولاک جان می‌سپارند.

بسیاری از فیلم‌های بلندپرواز برای به تصویرکشیدن توهم آزادی از نمایش‌دادن قلل مرتفع کوه‌ها بهره بردند: فیلم نور آبی[۶۸] (۱۹۳۲) از لنی ریفنشتال[۶۹] در زمینه‌ی سیاه و سفید یک نور غیر معمول آبی ایجاد کرده که از قله‌ای در سوئیس ساطع می‌شود و از آن تنها یک زن ایتالیایی‌زبان مطرود می‌تواند بالا برود که نقشش توسط کارگردان ایفا می‌شود. یک جوان آلمانی وظیفه دارد در قله‌ی کوه وارد معدن کریستال شود؛ رشته کوه بلند[۷۰] (۱۹۴۱) ساخته‌ی والش[۷۱] با نیاز یک محکوم آزادشده به نشستن در پارک آغاز می‌شود و با سعی بی‌سرانجام او در ممانعت از دست‌یابی پلیس به پناهگاهش در کوه پایان می‌پذیرد؛ به‌شیوه‌ای ظریف‌تر فیلم نیزه‌ی برهنه[۷۲] (۱۹۵۳) از مان[۷۳] که در مرز دو قاره در کلرادو روی می‌دهد تا به جنبه‌ی اخلاقی حیرت‌آور فیلم وجهی مکان‌شناسانه ببخشد. تلاش‌های یک شکارچی تبهکاران برای دستگیری و بازگرداندن یک دزد به تگزاس، ناگهان منجر می‌شود به علاقه‌ی او به دوست دزد و خیال‌پردازی‌های او از زندگی در کالیفرنیا.[۷۴] طبیعتاً چنین فیلم‌هایی هنگام ایجاد روش‌های متحرک‌سازی جهت عمودی سطح صفحه‌ی نمایش از عمقی از فضا مناسب‌اند که برای دوربینی که در جایگاه‌های بلندی واقع شده هم قابل دیدن باشد.

کاربرد مناظر مرتفع اغلب با جلوه‌گری‌های چشم‌گیر جوی و طبیعی همراه است. سینما نخستین هنری بود که توانست زمان‌مندی و ضرباهنگ (ریتم) یک طوفان را به نمایش گذارد. کولاکی که فیلم یاغی و همسرش با آن پایان می‌یابد، پیش‌گویی طوفان شن مرگ‌باری است که بر فیلم آمریکایی شوستروم یعنی فیلم باد[۷۵] (۱۹۲۸) غلبه می‌کند. از نانوک شمال تا درسو اوزالا[۷۶] (۱۹۷۵) اثر کوروساوا[۷۷] توانایی منحصر به فرد فیلم در به تصویر کشیدن حرکت برف به‌منظور تأکید بر خشونت جهان طبیعت و دشواری نجات انسان در آن به کار گرفته شده است. فیلم زمان باز ایستاده است[۷۸] (۱۹۵۹)، اثر المی[۷۹]، گذر از نوجوانی به بلوغ و پختگی از رهگذر فراگیری از رویکردی رواقی را، به‌طرزی گویا به برف و کولاک توصیف می‌کند.

شکستن صفحات یخ حتی نمایشی‌تر از [برف] بوده است: نقطه‌ی اوج فیلم گریفیث[۸۰] باعنوان به سوی خاور[۸۱] (۱۹۲۰) با واپسین لحظه‌ی نجات قهرمان زن داستان پیش از فرورفتن زیر قطعه‌ای یخ، از ایده‌ی مرکزی فیلم الکساندر نوسکی (۱۹۳۸)، اثر آیزنشتاین، الهام گرفته شده بود که در آن ژنرال روس با فریب سربازان توتنی[۸۲] آن‌ها را بر روی دریاچه‌ای پوشیده از یخ که در حال شکستن است سوق می‌دهد، و یا از ایده‌ی کم‌تر مرکزی فیلم‌های مادر[۸۳] (۱۹۲۵)، اثر پودوفکین[۸۴]، سلام بر تپه‌ها[۸۵] (۱۹۶۳)، اثر آدولفا مکا[۸۶] و درسو اوزالا.

طوفان‌های دریایی برای فیلم‌سازان فرصت‌هایی را فراهم کرده است تا به‌تفصیل به موضوعی بپردازند که به‌شکل سنتی در نقاشی کاربرد داشته است، به‌ویژه در حوزه‌ی مواجهه‌ی آب با صخره‌ها. انسان آرانی[۸۷] (۱۹۳۴)، از فلاهرتی، در طوفانی سهمگین که فیلم‌ساز آن را به‌کمک مونتاژ طولانی

ساخته است به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد. نیمه‌ی دوم دوران فیلم‌سازی ژان اپستاین[۸۸] که عمدتاً وقف منظره‌ی دریا [در آثار] برتون[۸۹] شده بود در فیلم طوفان[۹۰] (۱۹۴۷) به اوج خود رسید که در آن، با استفاده از «صدای اسلوموشن» صدای طوفان را مؤکد ساخت. ویسکونتی[۹۱] در فیلم زیبایش ــ زمین می‌لرزد[۹۲] (۱۹۴۸) که از داستانی از ورگا[۹۳] با عنوان بی‌میلی[۹۴] اقتباس شده بود ــ به‌شیوه‌ای پرهیزگرانه از هر تلاشی در جهت بازتولید توصیفات نویسنده از قایق‌های ماهیگیری در طوفان دوری کرد [و در عوض] اجازه داد تصویر زنانی که با نگرانی بر صخره‌های طوفان‌زده به انتظار نشسته‌اند، تمام وزن اپیزود را به دوش بکشد.

علی‌رغم موفقیت‌های مکرر تبدیل آب و هوای متغیر به عاملی مرکزی در بسیاری از فیلم‌های مهم، بیشتر در به تصویر کشیدن پدیده‌های آرام جوی بود که سینما قدرت منحصر به فرد خود را توسعه داد: حرکت ابرها، تغییرات شدت نور، نمایان ساختن وزش نسیم در حرکت ملایم گیاهان، و درجات متفاوت شدت باران رویدادهایی طبیعی‌اند که سینما توانست با دقت و ظرافتی که پیش‌تر در انحصار قلمروِ شعر بود انتقال دهد. حالا آب و هوا در فیلم می‌توانست به ذهنیتی ورای قلمروِ شعر دست یابد یا در قلمروِ معنایی شعر بر مبنای قریحه و مشرب کارگردان عمل کند. در بسیاری از فیلم‌های وابسته به شهر[۹۵] باران بیان‌گر نفوذ زیبایی طبیعی است. رگن[۹۶] (۱۹۲۹)، فیلمی کوتاه از ایوانز[۹۷]، از توصیف آمیخته به تحسین اریک بارنو[۹۸] برخوردار شد:

> ایوانز با بهره‌گیری از دقت و زیبایی، شگفت‌انگیزیِ الگوهایی را که باران ساخته ترسیم می‌کند. قطرات باران ابتدا به‌آرامی، و سپس با خشونت و تندی در گودال‌ها، ناودان‌ها، کانال‌ها، نهرها فرو می‌بارند. از پنجره‌ها، چترها، واگن‌ها، ماشین‌ها و دوچرخه‌ها فرو می‌ریزند و بر ناودان‌ها، فواره‌ها، میله‌ی چترها و اجزای مجسمه‌ها فرو می‌چکند. فیلم آرام و متعادل می‌آغازد اما غنا و پیچیدگی‌اش را توسعه می‌بخشد. ما شهری بزرگ را از خلال لنزهای باران نظاره می‌کنیم. فیلمی که تحت تأثیر ژانر «نقاش به‌مثابه مستندساز» ساخته شده، شاید باران کامل‌ترین دستاوردش باشد.[۹۹]

زمین[۱۰۰] (۱۹۳۰)، اثر دوژنکو[۱۰۱]، مرثیه‌ی روستایی عظیمی است در باب مکانیزاسیون و اشتراکی‌سازی برای قهرمانی خیالی که به‌خاطرِ آوردن تراکتور به مزارع اوکراین به قتل می‌رسد. فیلم گام‌های آرام او را به‌همراه روایتی به‌لحاظ بصری غنی از مصائب زندگی کشاورزی با گشایش تصاویری از بادی که بر مزارع گندم و گل‌های آفتاب‌گردان می‌وزد، و مونتاژی واپسین از میوه‌هایی که از بارش باران تر می‌شوند در قاب می‌گیرد. با خیال زندگی بهشتی، انسان که در چرخه‌های زندگی نباتی فرو می‌شکند که پایه‌ی موآنا را تشکیل می‌داد یکی می‌شود و در حالت ملودراماتیک تابو[۱۰۲] (۱۹۳۱) از مورنائو[۱۰۳]، در دیدگاه نسبتاً شاداب پانکروماتیک او از عشق محکوم به فنا در اقیانوس اطلس جنوبی تکرار می‌شود. زمین، خام‌دستی اسطوره‌ی بسیار ایده‌آل و تحریک‌کننده‌ی کارگری سوسیالیست را به تصویر می‌کشد تا زیبایی طبیعی مناظر ایستا و ضرباهنگ پویای تولید مکانیزه و تقدیر از اشتراکی شدن را به هم مربوط سازد.

۴

ظریف‌ترین کاربرد زیبایی طبیعی در سینمای روایی زمانی حاصل شد که مفاهیم فیلم‌ها ارائه‌گر مناظر و پیچیدگی‌های آب و هوایی شدند. در نقطه‌ی اوج گردشی در ییلاق[۱۰۴] (فیلم‌برداری شده در سال ۱۹۳۶ و تدوین شده به سال ۱۹۴۶)، اثر رنوآر[۱۰۵]، کارگردان تصاویر را به نمایی نزدیک از باران شدید کات (قطع) می‌کند: ابرهای بدشگون، وزش ناگهانی باد، بارانی که بر رودخانه می‌بارد. قطع از صحنه‌ای به طوفان شدید به حدی قراردادی است که بینندگان باید بازگشت احتمالی به صحنه‌ی اعمال انسانی را ــ که در بیشتر مواقع می‌تواند ابهام موجود در تصاویر طبیعت را حل کند ــ پیش‌بینی کنند، تصاویری که به نظر می‌رسد به‌طرزی نمادین تنش و رهایی زن را به نمایش می‌گذارد حال آن که به‌طور طبیعی می‌تواند همزمان به یک سرکوبی تأسف‌بار اشاره داشته باشد. رنوآر توصیف طوفان را با تصویر سرشار از ابهام رودخانه که هرچه بر شدت باران افزوده می‌شود از دوربین دورتر می‌شود، طولانی می‌سازد. علاوه بر این، به جای بازگشت به صحنه او عنوانی را نمایش می‌دهد که [به ما می‌گوید] اکنون سال‌ها [از آن روز] گذشته است تا به پایان‌بندی‌ای می‌رسیم که در آن دختر که با دستیار گروتسک‌وار ابله [پدر] ازدواجی ناموفق را تجربه کرده، در همان مکان دیده می‌شود. تعیین زمان و مکان عرضه‌ی طوفان به‌عنوان استعاره، عامل گذار، اوج یا وقفه ــ گرچه بیشترین وزن را بر رودخانه تحمیل می‌کند ــ سکانس را با حس رقتی درخشان می‌سازد که هیچ‌یک از تصاویر به‌تنهایی قادر به برانگیختن آن نبود.

پرز، که نظرات کلی‌اش در باب منظره‌ی سینمایی را از مقاله‌ی وی درباره‌ی این فیلم نقل کرده‌ام، درباره‌ی این اوج می‌نویسد:

> بوران به‌طرز تأثیرگذاری امیدهای روستایی را به ناامیدی بدل می‌سازد، نه‌تنها در همان یک روز بلکه برای سال‌هایی که چنین می‌نماید که به سرعت می‌گذرند و نه‌تنها برای شخصیت‌های فیلم بلکه درمورد همه‌ی ما که در سرآغازی آفتابی به آنها پیوستیم و اکنون با نگریستن به طبیعتی طوفان‌زده از دیدگاه بیننده‌ای در حال عزیمت که دیگر از آنها قابل تشخیص نیست و شرایط و عصر آنها بر او نیز تعمیم یافته است. این حرکت سریع و در حال عزیمت دوربین سریع همچون گذر ما از میان جهانی که در آن همه بازدیدکنندگانی صرف هستیم [ما را] به آگاهی فرا می‌خواند، آگاهی‌ای که بیگانگی خود را با درختان، رودخانه و باران و جدایی ناگزیرش را از اجزای طبیعت درمی‌یابد.

پیچیدگی اخلاقی روز خشم[۱۰۶] (۱۹۴۳)، اثر درایر، از تناقضی تعمدی مایه می‌گیرد که فیلم کاملاً میان شرطی‌شدگی ما توسط قراردادهای سینمایی در همدلی با افراد جوان فیلم در مناظر دل‌انگیز [از یک سو] و محذورات اخلاقی که باید در تشخیص خوشی‌های آنها معوق بگذاریم [از سوی دیگر] به کار گرفته است. درایر معدود گشت‌وگذارهای خارج از فضاهای داخلی را جایی که بخش اعظمی از تراژدی قرن شانزدهم از سرکوبی آنجا رخ می‌دهد، در صحنه‌پردازی‌ای قرار داده است که نشانه‌های نمادین افتادگی طبیعت این چکامه را مختل می‌سازد. هرگاه زن جوان و پسر شوهر سالمندش، از

خانه بیرون می‌روند منظره به‌شیوه‌هایی متفاوت توهمات آنها و عواقب تلخ آن را بازمی‌تاباند: نخستین و معصومانه‌ترین گشت‌وگذار آنها زمانی پایان می‌یابد که آنها فردی را می‌بینند که برای سوزاندن زنی جادوگر به جمع‌آوری چوب مشغول است. در نقطه‌ی اوج فیلم، زن تصویر یک درخت و بازتاب آن در آب را به تصویری از به هم پیوستگی ایده‌آل تعبیر می‌کند در حالی که مرد جوان آن را به‌مثابه یک خودشیفتگی نافرجام درک می‌کند. علی‌رغم آن که طوفان ــ که طبق اقرار زن کیفیتی شیطانی دارد ــ از نفرت زن از شوهر حکایت می‌کند، و مه متراکمی که زمانی که پسر پس از مرگ پدر پیوندشان را می‌گسلد آنها را در خود فرو می‌برد، درایر فیلم را که منظره‌ی بی‌تردید نمادین آن، دو تفسیر ناموافق را متحمل می‌شود با ابهامی اخلاقی برجای می‌گذارد، ابهامی که در آن منبع تراژدی یا در اراده‌ی بی‌پروای قهرمانان جوان فیلم جای گرفته است.

درایر در فیلم پیشین خود با عنوان خون‌آشام[۱۰۷] (۱۹۳۱) از مه و ژل مه‌مانندی روی عدسی‌هایش استفاده کرد تا قلمروِ میان زندگی و مرگ را که در آن اجسام و سایه‌ها[یشان] می‌توانند مستقل از یکدیگر حرکت کنند مجسم سازد. میزوگوچی[۱۰۸] نیز به‌همین شکل از توان سینما به‌منظور بیان رسای مه در انتقال ابهام‌های مکانی از آن در نقطه‌ی انتقالی فیلم اوگتسو مونوگاتاری[۱۰۹] (۱۹۵۳) بهره گرفت.

اگرچه درهم‌پیوستگیِ منظره در روایت از سوی میزوگوچی شاید به بهترین نحو در فیلم سانچوی مباشر[۱۱۰] (۱۹۵۴) ــ که در آن استعاره‌ی جغرافیایی تبعید در فیلم نفوذ کرده ــ به تصویر کشیده شده باشد همسر، پسر و دختر حاکمی دادگر در ژاپنِ قرون وسطی، درحالی که بر آن بودند پدر را که به جزیره‌ای دورافتاده تبعید شده دنبال کنند، ربوده و اسیر می‌شوند. برادر و خواهر درحالی که شاخه و ساقه‌های خشک را به‌منظور ایجاد سرپناه برای مردی اسیر و محکوم به مرگ که به حال خود واگذاشته شده تا بمیرد جمع‌آوری می‌کنند، عملی همسان را به یاد می‌آورند مربوط به آخرین عصرگاهی که از مادر جدایشان کردند. این خاطره آن‌ها را به فرار تشویق می‌کند. موفقیت اتفاقی پسر این موقعیت را برایش فراهم می‌کند که در اطراف قرارگاه گشت بزند: آرامگاه پدرش بر روی تپه‌ای از جزیره که بر دریا مشرف است، آبگیری جنگلی جایی که خواهرش خود را در آن غرق کرد و کلبه‌ی ساحلی مادرش، مکانی که در آن در آن مادرش را به‌طور غیرمنتظره‌ای زنده اما نابینا می‌یابد. در ترکیب قابل توجه جنگل‌ها، کوه‌ها و سواحل جزیره که با برداشت‌های بلند ویژه‌ی کارگردان با حرکات مارپیچ دوربین فیلم‌برداری شده، فیلم به منظره این قدرت و توانایی را می‌بخشد که به سبعیت انسان و فقدان زیبایی‌های طبیعی اشاره کند.

تدابیر جغرافیاییِ اساسیِ چندی از سوی فیلم‌سازان ابداع شده تا به منظره معنا بخشد. فورد در وسترن‌هایش پیوسته تخته‌سنگ‌های فرسوده‌ی دره‌ی منیومنت را به‌عنوان پس‌زمینه به کار گرفته تا وحشی‌گری‌ها و قهرمانی‌های سواره‌نظام و سرخ‌پوست‌های فیلم‌هایش را با استفاده از دوره‌ای از زمین‌شناسی که با کشمکش‌های تمدن نامربوط است در دید قرار دهد. پیسا[۱۱۱] (۱۹۴۶) فیلم اپیزودیک شش‌بخشی روسلینی درباره‌ی رهایی ایتالیا از فاشیسم با حرکت از صخره‌های عمود

سیسیلی که آلمانی‌ها از فراز آن اجساد سربازی آمریکایی و زن جوان ایتالیایی را که به او کمک می‌کرد به پایین پرتاب می‌کنند، به مرداب‌های مسطح دره‌ی پو می‌رسد که جسد پارتیزانی اعدام شده بر آن شناور است. هرتزوگ[۱۱۲] در فیلم آگویره، خشم خدا[۱۱۳] (۱۹۷۲)، این حقه‌ی صرف سینمایی را در سرآغاز فیلم‌اش به کار می‌گیرد که فیلم را با نماهایی دور از حرکت دسته‌جمعی مورچه‌وار ارتش پیسارو[۱۱۴] که از کوه‌های آند به پایین سرازیر می‌شود، با حرکت مسطح آن از میان انشعاب‌های آمازون در ادامه‌ی فیلم در کنتراست قرار می‌دهد.

۵

از میان فیلم‌سازانی که نظریه‌پردازی می‌کردند، آیزنشتاین به‌شیوه‌ی منحصر به فردی مسئله‌ی منظره را به‌عنوان عاملی در شعرشناسی فیلم[۱۱۵] مطرح ساخت. او ادعا کرد که سینمای صامت برای بیان «آنچه که به‌لحاظ عاطفی تنها موسیقی کاملاً قادر به بیان آن است»[۱۱۶] به «سکانس‌های منظره» وابسته بود.

او درحالی که مقاله‌ی مفصل خود را ظاهراً به بیان این نکته اختصاص می‌دهد که «موسیقی منظره و فرجام مونتاژ در دوره‌ی جدید با یکدیگر ترکیب می‌شوند»، در زمینه‌ی زیبایی طبیعی در سینما حرف چندانی برای گفتن ندارد. او قیاس‌های استادانه‌ای درمورد نقاشی طوماری چینی، «منظری از تولدو[۱۱۷]»[۱۱۸] اثر ال گرسو و مناظر ون‌گوگ[۱۱۹] که تعمق غیرمستقیم در آنها تهدیدی برای انسجام‌شان است، بیان می‌دارد و از نو مجاز انسان‌پندارانه‌ی طبیعت مؤثر را پیش از پرداختن به موضوع اصلی ضرباهنگ سینمایی مطرح می‌سازد:

> بنابراین وقتی با پرسش در زمینه‌ی موسیقی منظره می‌آغازیم، درباره‌ی «طبیعت غیرتفاوت»[۱۲۰]، به‌معنای دقیق کلمه، ما به‌تدریج به سمت کل کارکردی ترکیبی حرکت می‌کنیم که منظره در آن رشد می‌کند و به سمت آن گسترش می‌یابد. (ص. ۳۵۴)
>
> به کلی‌ترین بیان، «منظره می‌تواند به‌مثابه تصویری عینی از تجسم کلیت مفاهیم کیهانی، تمامیت نظام‌های فلسفی به کار گرفته شود.» (ص. ۳۵۵)

با دلگرمی مرسومی که به‌واسطه‌ی سفرهای انگلس جوان درباره‌ی ارتباط مناظر با عقاید مذهبی ساکنان‌شان دریافت می‌کند، او نتیجه می‌گیرد که کار مهم سینما قاعده‌مند کردن مفهوم جاودانه‌شدن در مناظر است، به‌ویژه «سوسیال‌شدن» اتحاد جماهیر شوروی. بنابراین بررسی موسیقی‌مندی منظره در سینما به‌سرعت به بحث از موسیقی‌مندی و ایدئولوژی مونتاژ می‌انجامد. این امر به الگویی دائمی در نظریه‌ی فیلم شباهت دارد که در آن مسائل مربوط به ضرباهنگ (ریتم) با استدلال‌های مربوط به ایدئولوژی و معنی اشتباه گرفته می‌شود. [در اینجا] به نظر می‌رسد که ضرباهنگ سینمایی مسئله‌ی به تعویق انداختن یا شتاب‌زدگی در معنا باشد.

در سرتاسر کتاب که در فصل منظره به اوج خود می‌رسد، آیزنشتاین بر اصول مونتاژ به‌عنوان ابزاری اساسی برای بیان‌گری و سازمان‌دهی معنای موسیقی منظره به شکلی سینمایی پای

می‌فشارد. حدود ۴۰سال بعد، آندره تارکوفسکی که اهداف مشابهی داشت، اصول آیزنشتاین را به چالش کشید:

سینما ... قادر است زمان را در نشانه‌هایی مرئی و بیرونی که با احساسات قابل تشخیص‌اند، ثبت و ضبط کند و بنابراین زمان همچون صدا در موسیقی، رنگ در نقاشی و شخصیت در نمایش، پایه‌ی اساسی سینما می‌شود. بنابراین، ضرباهنگ (ریتم) توالی موزون اجزا نیست، آنچه آن را می‌سازد زمان گنجانده شده درون قاب‌هاست و من متقاعد شده‌ام که این ریتم است و نه آن‌طور که مردم تمایل دارند فکر کنند، تدوین، که عنصر اصلی شکل‌دهنده‌ی سینماست.[۱۲۱]

تارکوفسکی با اظهار عقیده درباره‌ی فیلمی از برگمان، فشار آهنگین زیبایی طبیعی را مجسم می‌سازد. او این بیان هم‌دلانه از کاربرد برف از سوی برگمان را میان انکار معنای نمادین در استفاده‌ی خودش از زیبایی طبیعی معوق می‌گذارد: «باران، آتش، آب، برف، شبنم، بادهایی که بر سطح زمین می‌وزند همه بخشی از صحنه‌پردازی مادی هستند که ما در آن اقامت گزیده‌ایم، حتی می‌توانم بگویم حقیقت زندگی ما هستند»، (ص. ۲۱۲) و وجه استعاری تصویری باشکوه که فیلم او نوستالژیا[۱۲۲] (۱۹۸۲) را پایان می‌بخشد: خانه‌ی ییلاقی روسی که در میان دیوارهای یک کلیسای جامع ویران و بی‌سقف توسکانی واقع شده. این آخرین لحظه‌ی فیلمی است درباره‌ی کیفیت اندوه‌بار تبعید که در آن زیبایی مناظر ایتالیایی هم نمی‌تواند کاملاً نوستالژی از دست دادن وطن را جبران کند. برگمان نیز در توت‌فرنگی‌های وحشی[۱۲۳] (۱۹۵۷) از تصاویری از زیبایی‌های طبیعی به‌عنوان نشانه‌هایی از فقدان کودکی و جوانی استفاده کرده بود، مثل یوناس مکاس[۱۲۴] در فیلم خاطرات، یادداشت‌ها و طرح‌ها (والدن)[۱۲۵] (۱۹۶۸) و خاطرات سفری به لیتوانی[۱۲۶] (۱۹۷۱).

پازولینی در مقاله‌ی نظری اصلی‌اش، «سینمای شعر»[۱۲۷]، به‌عنوان نمونه‌ای از قدرت «نثر»[۱۲۸] سینمایی، به کاربرد منظره در یکی دیگر از آثار برگمان، چشم شیطان[۱۲۹] (۱۹۶۰)، اشاره می‌کند:

... زمانی که دون جیووانی و پابلو بعد از ۳۰۰ سال [جهنم] را ترک می‌کنند و ما جهان را بار دیگر می‌بینیم، قدردانی از جهان امری بسیار شگفت‌انگیز از سوی برگمان به شکل «نمایی دور» از دو قهرمان داستان در منظره‌ای نسبتاً وحشی از ییلاقی بهاری و یکی، دو «نمای نزدیک» عادی و یک «نمای معرف» فوق‌العاده از نوع پانوراما‌ی سوئدی از زیبایی گسترده به‌شیوه‌ای غیر برجسته، هموار و شفاف ارائه شد. دوربین آرام بود، تصاویر را به‌شیوه‌ی کاملاً معمول در قاب می‌گرفت. [و این] اصلا احساس نمی‌شد.[۱۳۰]

اسکورسیزی[۱۳۱] درآخرین وسوسه‌ی مسیح[۱۳۲] (۱۹۸۸) تأثیری مشابه را به دست آورد. فیلمی که بیشتر ادای دینی به پازولینی بود، با نمایی دور از منظره‌ای سرسبزتر از آنچه فیلم ما را به آن عادت داده است، که در میان آن مسیح همزمان با «فرشته‌ای» که از صلیب او را نجات می‌بخشد یا وسوسه‌اش می‌کند می‌گذرد. زمانی که فرشته شرح می‌دهد که منظره‌ای که او می‌بیند بهشت نیست بلکه زمینی است که حتی فرشتگان نیز اغلب به آن رشک می‌برند و این که ملکوت آسمان در واقع

« هماهنگی میان زمین و قلب است»؛ زبان، شدت تغییر رنگی را که با ظرافت صورت می‌گیرد، حمایت و تقویت می‌کند.

در اینجا دوباره بررسی منظره‌ی سینمایی تصویری است از یک تفکر نظری و نه موضوع آن. پازولینی خود در اثرش، یادداشت‌هایی برای یک اورستیای آفریقایی[۱۳۴] (۱۹۶۹) با صدای روی تصویر، بر روی تصاویری که برای فیلم آینده‌اش (که هرگز ساخته نشد) جمع کرده بود شرح می‌دهد. وقتی که شرح او ما را به دیدن قهرمان‌پروری کهن چهره‌های آفریقایی ترغیب می‌کند و به فکر درباره‌ی تغییر شکل آنها از جوامع افسانه‌پرداز به جمهوری‌های مطابق با قانون اساسی، همسان با تغییرات پویای رایج در جهان آتنی آشیل وامی‌دارد، قدرت کلام او همچنان که چگونگی به کارگیری آن‌ها را در بازنمایی تغییر از فیوریز به یومنیدس[۱۳۵] توصیف می‌کند، به نماهای دور جالب توجهش از مناظر آفریقایی و نماهایی از درختان انبوه و اغلب پیچ‌دار، قدرتی همزادگرایانه می‌بخشد.

۶

همان زمان که پازولینی تغییر شکل سینمای نثر به «سینمای شعر» را در زمینه‌ی فیلم روایی پیشرفته اعلام کرد ــ یعنی در سال ۱۹۶۵ ــ منظره شروع به ایفای نقشی نوین و حیاتی در سینمای آوانگارد آمریکای شمالی و اروپا کرده بود. پیدایش بین‌المللی سینمای منظره نتیجه‌ی تلاقی عللی چند بود. تجهیزات نسبتاً ارزان ۱۶ میلی‌متری به‌شکل گسترده در دسترس بود، بینندگان دانش لازم جهت تشخیص سبک‌های شخصی تعدادی از کارگردان‌ها را کسب کرده بودند، نقطه‌ی عطفی که به‌تازگی در جهان نقاشی آغاز شده بود نقاشان را به تلاش در جهت آزمودن استعدادشان در زمینه‌ی سینما و هنرجویان مدارس هنری را به توجه به امر فیلم‌سازی تشویق کرده بود، و رشد سینماتوگرافی رنگی جست‌وجوی مضامین و سوژه‌های جدید را سبب گشته بود.

بارورترین و متفاوت‌ترین فیلم‌ساز آوانگارد، استان براکیج[۱۳۶] مقاله‌ی نظری خود را با عنوان «استعاره‌های بصری[۱۳۷]»، در پایان سال ۱۹۶۳ منتشر کرد. او استدلال کرده بود که سینما نخستین و تنها هنری است که می‌تواند زمان‌مندی بصری را منتقل سازد: تغییر فوکوس، عکس‌العمل به بینایی پیرامونی، صحنه‌های مازاد بر حافظه و حرکات چشم زمانی که حسی از حرکت جسم در مکان قابل توجه است. در فیلم سایروس به یاد آورد[۱۳۸] (۱۹۵۹) او بارها و بارها به لاشه‌ی یک سگ در جنگل بازگشت تا از فساد و تجزیه‌ی جسد سگ در زمستان و بهار فیلم‌برداری کند. در فیلم نور شاپرک[۱۳۹] (۱۹۶۳) او اجزایی از جهان طبیعت را گرد هم آورد ــ بال‌های شاپرک، دانه‌ها، برگ‌ها، چمن‌ها، طبقات دندان‌های نوار تدوین فیلم ــ تا فیلمی بسازد که در آن ما نوری را ببینیم که از میان اجزای اشیاء می‌گذرد، به جای آن که منعکس شود. او از قله‌ی آراپائو[۱۴۰]، بلندترین قله‌ای که او می‌توانست از خانه‌اش در کوهستان‌های راکی در خلال چهار فصل سال ببیند، فیلمی ۸ میلی‌متری گرفت تا فیلم آو از ۲۷ : کوهستان من[۱۴۱] (۱۹۶۸) را بسازد. فرشتگان[۱۴۲] (۱۹۷۱) برفی که منظره را پوشانده، در مسافتی دور از شیشه‌ی هواپیما نشان می‌دهد. ماشین بهشت[۱۴۳] (۱۹۷۰) دیدگاه کودکی بیمار را

اختیار کرده تا تصاویری از مناظر کلرادو را به‌گونه‌ای سامان دهد گویی که آنها در اسطوره‌ی آفرینش در کتاب مقدس شریک بوده‌اند. این همان مضمونی است که او دوباره در آفرینش[۱۴۴] (۱۹۷۹) در منظره‌ی یخچال‌های طبیعی مرتفع آلاسکا انتخاب کرده است کـه در آن مـنظره‌ای رومـانتیک از رودی در آسمان را با وارونه نشان دادن نماهایی که از قایقی در حال حرکت در میان صفحات یخی گرفته شده است را تکرار می‌کند.

عمده‌ترین [عاملی] که مناظر براکیج را متمایز می‌سازد، پیچیدگی و کمال آن‌هاست. به‌عنوان مثال، تکنیک فیلم‌برداری فیلم آفرینش وام‌دار داستان لوئیزیانا، اثر فلاهرتی، است. فلاهرتی بارها و بارها با حرکات شناور دوربین که با نماهای تله‌فوتویی سازگار می‌شود به نماهایی ارجاع می‌دهد که گویی از قایق پسری که او به‌عنوان قهرمانش برگزیده است، تمساح شناور را کـه در حـال تـعقیب حیوان خانگی اوست دنبال می‌کند. براکیج هرگز به احساسات‌گرایی ماجرای پسر و حیوان خانگی‌اش نمی‌پردازد؛ همچنین فیلمش را همانند فلاهرتی [وسیله‌ای] برای تبلیغات پـنهان [کـمپانی] نـفت استاندارد نمی‌کند. اما از همه‌ی این‌ها مهم‌تر توجه دائم به کیفیات متغیر نور و تصویر است که مناظر براکیج را به‌همان میزان غیرقابل پیش‌بینی ساخته است که مناظر فلاهرتی قراردادی و مرسوم‌اند. براکیج عموماً از صدا اجتناب می‌کند تا چشم را هرچه بیشتر متوجه ظرایف بسیار جزئی سازد، حال آن که حاشیه‌ی صوتی داستان لوئیزیانا به بیننده می‌آموزد که بنابر احتیاجات طرح تحمیلی [فیلم] به‌نحو غیرقابل قبولی احساس هیجان‌زدگی یا بی‌خیالی کند.

تلاش‌های بیش از حد در زمینه‌ی برداشت از شیء مورد فیلم‌برداری، بازیگر یا موضوع فـیلم مستند همانند صدای روایت‌گر یا شرح‌دهنده، خارج از فیلم و این نکته که تصاویر فیلم همه‌ی بار بیان عاطفی فیلم را به دوش بکشند، مستلزم از دست دادن و قـربانی سـاختن سـامان داسـتانی و پدیدارشناختی (معرفت شناختی) فیلم است؛ [به این‌ترتیب] ما زمینه‌ای را که از آن نمایش تصاویر می‌توانست در نظامی که آن‌ها را به پیش می‌برد، تلفیق شود و به ما امکان می‌داد تا ترس، امید و تحقق یا عدم تحقق آرزوها را تجربه کنیم از دست می‌دهیم. در اثر براکیج، حضور پشت دوربین و تصمیمات مسئول تدوین فاعلیتی نادیدنی است. در میان صدها فیلمی که آنچه او [مؤلف] می‌بیند بی‌آن که دانش ملازم او یا توقعاتی که از آن‌ها انتظار می‌رود را در اختیار ما بگذارند، نمایش می‌دهند. آنچه این فداکاری را جبران می‌کند، میراث سنتی غنی از نقاشی و عکاسی منظره است که مستعد آن بوده است که برحسب ضرباهنگ سینمایی بازتولید شود.

در حرکاتی رؤیاگون در میان یخچال‌های طبیعی فیلم آفرینش، بـیننده مـی‌توانـد بـا شگـفتی فیلم‌ساز در [برخورد با پدیده‌هایی چون] سیالیت انعکاس نور بر سطح آب، نور و پوشش گیاهی ناچیز به‌راحتی همراه شود. اما عنوان فیلم ممکن است [بیننده] را به این نکته متوجه سازد که وارونه‌سازی نماها (که براثر آن قطعات یخ، شناور در آسمان به نظر می‌رسند) گریزی می‌زند به «جداسازی آب‌ها از آب‌ها»[۱۴۵]. چنین جهش تأویلی (هرمنوتیکی) از دقت دوباره در مقدماتی [چون] زمین، چـمن، درختان، پرندگان و حتی حضور ناگهانی زنی در تصاویر مناظر متحرک حاصل می‌شود. هـیچ چـیز

نمی‌تواند از زیبایی‌شناسی براکیج دورتر باشد مگر نمایشی ساختن خواب آدم و پیدایش زنی از دنده‌ی او. در فیلم او همه‌ی عناصر داستان آفرینش از پیش در جای خود ظهور یافته‌اند: همان گیاهان و جانورانی که انتظارشان را داریم و هرکس از قایقی تفریحی در آلاسکا می‌تواند ببیند، زن بالغ و ملبس به پیراهن و خارج از بافت نمایشی است. مسئله‌ی قیاس با پیدایش به نظر می‌رسد از مواجهه‌ی صادقانه و ناب حضور منظره‌ای رفیع حاصل شده باشد که قدرت لحظه‌ی پیدایش را با خود دارد. از این جهت، و از بسیاری جهات دیگر، براکیج به سینما میراثی غنی و رومانتیک آورده است که به‌واسطه‌ی شعر و مطالعه‌ی طولانی او در زمینه‌ی [آثار] فردریک چرچ[۱۴۶] و سایر نقاشان منظره حاصل شده است.

براکیج عناصر سینمای منظره را از فیلم‌های بسیار ساده‌تری [از جمله ساخته‌های] مری منکن[۱۴۷] که تعدادی از آن‌ها را در یادداشت[۱۴۸] که از دهه‌ی ۱۹۴۰ تا هنگام مرگش در دهه‌ی ۱۹۷۰ گرد آورده بود آموخته است. قطعه‌ی قطرات باران[۱۴۹] ضرباهنگ (ریتم) تحمیلی دوربینی به‌سرعت در حال پن را بر روی آبگیری که از بارش قطرات باران حلقه‌هایی روی آن ترسیم شده را [به‌صورت] متناوب [با تصویری همراه] می‌سازد از برگی که از فشار دائمی ناشی از رطوبت انباشته شده بر روی آن سرانجام همچون قطره‌ای فرو می‌افتد. دوربین دسته‌دار چرخی در فیلم نگاهی اجمالی به یک باغ[۱۵۰] (۱۹۵۷) توجه را به حرکات خارج از قاب بدن منکن همان‌طور که در باغ گل بزرگی سیر می‌کند، جلب می‌کند. براکیج بلاغت بصری منکن را گسترش داد و پالوده ساخت و مفهوم او از یک سوژه را با روی‌گرداندن از نفوذ خارجی موضوعی از پیش مشخص باران، یا یک باغ از نو تعریف کرد تا فیلمش را بر پایه‌ای مرکب از عواطف و ادراکات در هر موقعیتی که از آن فیلم می‌گیرد بنا کند.

برعکس، زمانی که تارکوفسکی می‌نویسد که از باران بهره می‌گیرد «تا صحنه‌ی زیبای ویژه‌ای خلق کند که در آن کارکرد فیلم اشباع شود» (ص. ۲۱۲)، گزینش اصطلاحات از سوی او تمایز سلسله‌مراتبی میان عمل انسان و صحنه‌پردازی طبیعی را نشان می‌دهد. بنابراین گرچه حرکات آرام دوربین دور از شخصیت‌ها و در امتداد صخره‌های خزه بسته به سمت پایه‌های طوفان‌زده‌ی خانه‌ای قدیمی و یا از یک مزرعه به سمت جنگلی که آن را احاطه کرده، یعنی تصاویر پایان‌بخش فیلم آینه، نقاط اشتراک زیادی با بهره‌برداری براکیج از منظره دارد (و نه با سبک فیلم‌سازی او)، طنین عاطفی چنین نماهایی به‌شیوه‌ای مجازگونه از روایتی رؤیایی گسترش یافته که در آن اتفاق می‌افتند. بالعکس، داستان تارکوفسکی ما را، گرچه به‌شکلی پنهان، از چگونگی نگریستن به نماهای پیکرنگار دوران کودکی گم‌شده مطلع می‌سازد.

مونتاژ در فیلم‌های منظره‌ی براکیج نقشی اساسی ایفا می‌کند، به‌همان نسبت نیز در ژانر فیلم خاطره که عمدتاً از آثار او تأثیر پذیرفته است. حتی عنوان دو فیلم از این فیلم‌ها، تصاویری از موسیقی آسیایی[۱۵۱] (۱۹۷۴) از هیوتن[۱۵۲] و منظره و آرزو[۱۵۳] (۱۹۸۱) اثر کوبلاند[۱۵۴]، توجه را به مسائل اساسی مورد بحث جلب می‌کند: فیلم هیوتن امتداد [ایده‌ی] آیزنشتاین در زمینه‌ی ارتباط منظره و موسیقی در خاطرات سفر او به جنوب شرقی آسیاست، درحالی که فیلم کوبلاند تمایزی

براکیجی میان جنبه‌های عینی و ذاتی تصاویر کوبلاند که از سفر دور آمریکا حاصل آمده را خاطرنشان می‌سازد.

دیگر سنت مونتاژ در سینمای آوانگارد، از گردآوری بینش‌های متضاد از تنوع جماهیر شوروی توسط ورتوف ویتمانسک[۱۵۵] مایه می‌گیرد به‌نام یک‌ششم جهان[۱۵۶] (۱۹۲۶). برخوردهای شنیداری و بصری فیلم آفریقای ما[۱۵۷] (۱۹۶۶) اثر کوبلکا، و آتش‌بازی فیلم‌های عمدتاً صامت وارن سونبرت[۱۵۸] وابسته است به مجاورت ناپیوسته و زمینه‌های متنوع. همان‌طور که مناظر براکیج شبکه‌ای از حرکات چشم و بدن را اهمیت بخشید که هوشیاری را در فیلم‌های او تشکیل می‌دهد، این فیلم‌ها از مناظر به‌عنوان یک پوشش بهره می‌گیرند تا به اعتبار ترکیبی تدوین اشاره کنند.

بسیاری از فیلم‌های اصیل منظره در اواخر دهه‌ی ۶۰ و اوایل دهه‌ی ۷۰ قدرت خود را از انکار مونتاژ و بلاغتی به دست آوردند که براکیج با تلاش و کوشش برای بیان ذهنیت گسترش داد. درحالی که براکیج روش‌های متنوعی را در ضبط حرکات دوربین جهت نظارت بر پویش چشم‌هایش، حضور بدنی که نفس می‌کشد و «جریان اندیشه‌هایش» (کاربرد استعاره‌ی ویلیام جیمز[۱۵۹]) به کار گرفت، تعدادی از فیلم‌سازان در پی او کوشیدند چنین بلعیدن ذهنیت را وارهانند و از حرکات مکانیکی خودکار دوربین برای تأکید بر استقلال و برتری جهان خارج بهره گیرند. این فیلم‌سازان با محدود کردن خود به تکنیک تک‌شکل[۱۶۰] یک حرکت زوم، یک نمای پن واحد، موقعیت ثابت دوربین و غیره ... توانستند بر هم‌گرایی دو قطب دنیای طبیعی و نظام مکانیکی نمایش تأکید کنند. فیلم باران ملایم[۱۶۱] (۱۹۶۸) ساخته‌ی جیکوب[۱۶۲]، واقعاً یک منظره‌ی شهری است، همان‌طور که نمایی یکسان از یک خیابان که از پنجره‌ای نشان داده می‌شود سه بار تکرار می‌شود، در عنوان‌بندی نیز باران گاه با رگه‌هایی از لایه‌های رنگ درمی‌آمیزد و گاه از آن متمایز می‌شود. فیلم بی‌عنوان[۱۶۳] (۱۹۷۷) اثر گر[۱۶۴] همانند جیکوب از تأخیر و کندی در اجرا (یعنی فیلم‌برداری ۲۴ قاب در ثانیه و نمایش ۱۸ قاب در ثانیه) به‌منظور [دست‌یابی] به تأثیری زیبایی‌شناختی و انتخاب صحنه‌پردازی شهری راکد و گرفته برای تأکید بر زیبایی و ریتم بارش استفاده می‌کند؛ او دوربین را از موقعیت واحدش از میان بارش ناگهانی برف، به‌آرامی تغییر فوکوس یا زوم می‌دهد (این دو تا زمانی که شیئی ثابت زمینه‌ی بصری را ثابت نگاه نداشته، در واقع یکی هستند) تا زمانی که به‌تدریج دیواری آجری در فوکوس قرار می‌گیرد. در طول فیلم تعدادی از تصاویر ارائه می‌شوند ــ از جمله برکه‌ای از زنبق‌های آبی. همه‌ی زندگی من[۱۶۵] (۱۹۶۸) ساخته‌ی بیلی[۱۶۶] توان یک پن را به‌تنهایی، از روی سه‌پایه‌ای ثابت جهت به خط کردن و زمان‌مند کردن یک باغ شهری می‌آزماید: سه بوته‌ی رز، نرده‌ای چوبی و شکسته و سیم‌های برق بر زمینه‌ی آسمان صاف.

ولزبی[۱۶۷]، فیلم‌ساز بریتانیایی و سنو[۱۶۸]، فیلم‌ساز کانادایی، روش‌های منحصر به فردی در ساخت فیلم از منظره ابداع کردند. ولزبی موشکافانه راه‌هایی جسته بود تا از طریق کنترل ضرباهنگ‌های طبیعی، ضرباهنگ‌های فیلم‌سازی را تحت کنترل درآورد. او از ایده‌های مقدماتی کاربرد تکنیک‌های درنگ زمانی در بالابردن دوربین بر روی شاخه‌ها در باد یا در قایق‌ها که به جذر و مد اجازه می‌داد

جهت لنزها را زمانی که شدت جریان و سطح آب بر حرکات دوربین اثر می‌گذاشت تعیین کند بهره گرفته و موجب رشد آن شد. او همچنین سه‌پایه‌ای ساخت با پروژکتورهایی چرخشی که می‌توانست آینه‌ای را مقابل دوربین بچرخاند و تصویر ثابتی از یک پارک را با نمایی معکوس از دوربین و فضای پشت آن را همراه با فرکانسی فزاینده به همان نسبت که وزش باد شدیدتر می‌شود منقطع سازد.

سنو برای ساخت نیروگاه مرکزی[۱۶۹] (۱۹۷۱)، کاوشی سه ساعت و ده دقیقه‌ای در زمینی لم‌یزرع در صحراهای شمالی، سه‌پایه‌ای به دقت کارشده داشت با دستگاه کنترل از راه دور و قابلیت برنامه‌ریزی پیشرفته. دوربین می‌توانست مسیرهای مارپیچ عجیب و غریب، مدور، و حرکاتی نامنظم از زمین و آسمان را بدون رویارویی با آثاری از حضور انسان در زمان‌های متفاوتی چون سپیده‌دمان یا شبی مهتابی ترسیم کند. فیلم سنو، همانند ولزبی می‌تواند به‌عنوان تطابقی با دیدگاه نفس‌گرای[۱۷۰] براکیج در نظر گرفته شود، حتی می‌توان نشانه‌هایی از نفوذ فیلم تأثیرگذار پیش‌بینی شب[۱۷۱]، اثر براکیج، را نیز در تعدادی از موقعیت‌های جغرافیایی آن سایه‌ی سه‌پایه، رقص مصنوعی ماه، سپیده‌دمی طولانی دید. عملکردهای مکانیکی در فیلم‌های منظره‌ی ولزبی و سنو تأکیدی است بر انسانی‌سازی استعاری تجهیزات فیلم‌سازی توسط براکیج و به‌تبع آن، مناظری که ضبط می‌کند.

در [نشریه‌ی] آندرکات، شماره‌ی بهار ۱۹۸۳، که به موضوع منظره در عکاسی، فیلم و ویدئو اختصاص داشت، ا.ال. ریز[۱۷۲]، یکی از ویراستاران، بر مسئله‌ی تاریخ‌گرایی فیلم‌های منظره پای فشرد: «[منظره] از پیش برای ما رمزگذاری شده است، نه‌تنها با تکنیک و موادی که به کار می‌بریم، بلکه از طریق حجم عمده‌ای از تصاویری که پیش روی ماست و ما می‌شناسیم.» دستیار او مایکل ا. پری[۱۷۳]، نکته‌ی عمده‌ی این جدل را آشکار می‌سازد، آنجا که می‌نویسد:

> کاستن از نمایش منظره از روی رومانتیسیسم یا شکلی زیبایی‌شناسانه از سیاست محافظه‌کاری در مقام توضیح نابسنده به نظر می‌رسد، به‌ویژه در پرتو کاربرد آن از سوی آیزنشتاین، اشتراوب هویلت[۱۷۴] و سنو.[۱۷۵]

درحقیقت فیلم اشتراوب هویلت با عنوان خیلی زود، خیلی دیر[۱۷۶] (۱۹۸۱)، نقشی اساسی در این جلد ایفا می‌کند. [چرا که] نمونه‌ای مثال‌زدنی از نمایش منظره به‌مثابه رونوشتی تاریخی است. فیلم در دو بخش، مجموعه‌ای از برداشت‌های بلند از نماهای ایستا یا در حال پن را از مناظر پرجمعیت ابتدا در فرانسه که بر روی آن نامه‌ای از انگلس خوانده می‌شود و سپس در مصر همراه با متونی از مناقشات طبقاتی محمود حسین[۱۷۷] در سال‌های ۱۹۷۳-۱۹۴۵ مصر نمایش می‌دهد. درمورد این فیلم هم مقاله‌ای انتقادی موجود است و هم مصاحبه‌ای با سازندگان آن، که در ردّ دیدگاه سینمای آوانگارد اظهار می‌دارند: «هرگز تا به حال نمایی از مناظر در یک فیلم، چنان که در این فیلم صورت گرفته، چنین ساخته، نگاه داشته و گرامی داشته نشده بود؛ گویی که آن‌ها دقیقاً شخصیت‌های فیلم هستند[۱۷۸].» همسان با ادعاهای سیاسی سرمقاله، میلدرد بودنی[۱۷۹] و یهوندا سافران[۱۸۰]، باد حی و حاضر همه جا را در فیلم به‌مثابه «تندباد وحشتناکی» که «سراسر اروپا» را درمی‌نوردد تعبیر کردند، که به صفحات آغازین بیانیه‌ی کمونیست‌ها مجوز بروز داد. آنها چنین نتیجه می‌گیرند که: «باد نیز

همچون روح انقلاب نادیدنی است و عملکرد آن تنها در چیزها و تن‌هایی که با آن به جنبش درآمده‌اند، قابل رؤیت است.»[۱۸۱]

در تلاشی دیگر به‌منظور گسترش موضوع مورد بحث فراتر از سینمای آوانگارد، سردبیران مقاله‌ای از سیمون واتنی در زمینه‌ی قرارداد طراح اسکناس[۱۸۲] (۱۹۸۲) را که تمثیلی است درباره‌ی تمایز میان «دیدن» و «دانستن» در برنامه گنجاندند. براکیج نیز خود در نامه‌ای کوتاه استدلال می‌کرد که فیلم‌های متنوعِ بدون تصویر یا نور و رنگ که او ساخته و با اعداد عربی یا رومی عنوان داده، نیز [فیلم‌های] منظره بوده‌اند: «بنابراین «مناظر» من از چندین سال گذشته تا حد امکان معادل نزدیکی بوده‌اند به فضاهای درونی که بر روی آن، همه دیده شده با چشمان باز باید مهرزده شده باشد.»[۱۸۳] و در مصاحبه‌ای ولزبی تعریفی هگلی از موضوع ارائه کرد: «منظره زیرمجموعه‌ای از طبیعت به‌طور کلی است. درجه‌ای که ما براساس آن، آن را منظره می‌خوانیم درجه‌ای است که ذهن تأثیری بر آن داشته است؛ درجه‌ای که بر مبنای آن ساختار یافته و با نظرات و مفاهیم تعدیل یافته است.»[۱۸۴]

عقاید و دیدگاه‌هایی که از سوی ریز و اپری گردآوری شدند، بیش از آن متنوع بودند که به یک اجماع کلی اجازه‌ی بروز دهند. شرکت‌کنندگان در مباحث آندرکات حتی نمی‌توانستند در زمینه‌ی موضوعاتی که با هم مناسبت داشت، متفق‌القول باشند. گذشته از این‌ها، نمی‌توان گفت که نظریه‌ی فیلم منظره یا منظره در فیلم از این مجموعه‌ی منحصر به فرد از مقالات و مصاحبه‌ها پدید آمده باشد. با این حال روشن است که منظره، دست کم در آن دوران در پدیدارشناسی سینما به اصطلاحی تبدیل شد، اساساً از این رو که فیلم‌سازی آوانگارد در تعدادی از سبک‌های متفاوت، بازنمود زیبایی طبیعی را با کشف این که چگونه ابزارهای فیلم‌سازی موضوعات خود را «می‌بینند» و «می‌شناسند» آمیخته است.

دستاورد عمده‌ی سینمای آوانگارد در این حوزه این بوده است که از طریق تجهیزات سینمایی به طرق مختلف تعمق در جهان طبیعی را موجب شود. همان‌طور که آیزنشتاین و بازن اظهار کرده‌اند، مناظر سینمای داستانی، تئاترهای اکسپرسیونیستی نیمه‌ای هستند که با ذهن شخصیت‌های انسانی درون‌شان مواجه می‌شوند یا آنها را بازمی‌تابانند. جادوی ناخواسته‌ای که تارکوفسکی در فیلم بهار باکره (۱۹۶۰)، اثر برگمان، توصیف می‌کند نهایتاً این نوع شخصیت‌بخشی را تأیید می‌کند. اما زمانی که هیچ بازیگر زنی در صحنه نیست، هیچ بدنی که دانه‌های برف بر آن بنشیند، تغییری بنیادین در جهت‌یابی زیبایی‌شناسی حاصل می‌شود. سنو، براکیج، ولزبی و سایر فیلم‌سازان منظره از سینما به‌منظور نگریستن به زیبایی طبیعی جهان بهره برده‌اند، و هنگام تماشای فیلم‌هایشان ما با شگفتی و شور آنها در انفصال و اتصال ضرباهنگ‌های جهان و زمان‌مندی رسانه همراه و هم‌پا می‌شویم.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Sitny, P. Adam. *Landscape, Natural Beauty and The Art*, Salim Kemal & Ivan Gaskell ed. (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 103-127.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Cinema as an art: رویکردی به سینما معرف نظریات فیلمسازانی همچون آیزنشتاین، کولشوف، پودوفکین و ورتوف و نظریه‌پردازی چون رودولف آرنهایم که برخلاف فلاسفه‌ای از جمله راجر اسکروتون و تئودور آدورنو فیلم را یکی از انواع هنر محسوب می‌کنند. ـ م.

2. Sergei Eisenstein, *The Nonindifferent Nature*, trans. Herbert Marshall, (Cambridge University Press, 1987),pp. 216-383.

3. Gilbert Perez, "Landscape and Fiction: Jean Renoir s Country Excursion", *Hudson Review*, 42.2 (summer 1989): 342-3.

4. David Lean

5. *The Bridge on the River Kwai*

6. *Lawrence of Arabia*

7. *Doctor Zhivago*

8. *Ryan's Doughter*

9. *A Passage to India*

10. albumen stereoptica

۱۱. Edward Muybridge: مثلاً در سال ۱۸۷۷ وی ۲۴ دوربین را به‌ترتیب سر راه گذاشت تا از مسابقات اسب‌دوانی لیلاندستانفورد فیلم‌برداری کند. ـ م.

12. silver gelatin prints

13. Ansel Adams

۱۴. یکی از فرایندهای چاپ عکس که رنگی آبی به تصویر می‌بخشد و توسط سر جان هرشل ابداع شده است.

15. Sir John Hershel

16. Edward Weston

17. G.W.P.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T.M.Knox, (Oxford University Press. 1975), p.972.

18. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E.F.J. Payne, (New York: Dover,1966), vol. 2, p.403.

19. Cineorama

20. Hale's Tours

چندی پیش از قرن بیستم سینما جذابیت خود را برای تماشاگران از دست داده بود. یکی از نمایش‌گران به تصور این که می‌توان مسئله را از طریق فنی حل کرد، دوربین خود را در انتهای قطار می‌گذاشت و مناظری را در حال حرکت فیلم‌برداری می‌کرد و سپس نمایش می‌داد. این تصاویر به‌زودی علاقه‌مندان فراوان یافتند و سازندگان آن نیز پول هنگفتی به دست آوردند ولی چند سالی بیشتر دوام نیاوردند. ـ م.

21. Phantom Rides

22. Raymond Fielding, "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture," John L. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, (Berkeley: University of California Press), pp. 116-30.

23. syntax

24. William K. Everson

25. *Land Beyond Sunset*

26. Fresh Air Fund

27. William K. Everson, *American Silent Film* (New York: Oxford University Press, 1978), p. 35.

28. *The Outlaw and his Wife*

29. Victor Sjostrom

30. *The Treasure of Arne*

31. Mauritz Stiller

32. *Nanook of the North*

33. *Moana*

34. Robert Flaherty

۳۵. قبایلی ساکن جزایر پلینزی.

۳۶. orthochromotic: فیلمی که تنها به دو رنگ سیاه و سفید حساس است. ـ م.

۳۷. panchromatic: فیلم حساس به همه‌ی رنگ‌ها. ـ م.

38. Weine

39. *The Cabinet of Dr. Caligari*

40. *The Passion of Joan of Arc*

41. Dreyer

۴۲. چهره‌پردازی در آغاز به این دلیل ضرورت پیدا کرد که چهره‌ی بازیگران بر روی فیلم‌های ابتدایی خوب ثبت نمی‌شد. از سوی دیگر مصائب ژاندارک در زمان نمایش به‌دلیل اجتناب کامل از چهره‌پردازی معروف بود. شایان ذکر است که این فیلم برای خلق یک درام به‌شدت مذهبی متکی بر کلوزآپ‌ها و تغییرات جزیی چهره بود. ـ م.

43. *Louisiana Story*

44. Prokofiev

45. *Alexander Nevsky*

46. *Fort Apache*

47. Monument Valley

48. *Stromboli*

49. Rossellini

50. *Salvatore Giuliano*

51. *Cries and Whispers*

52. Bergman

53. *Il deserto rosso*

54. Antonioni

55. *The Mirror*

56. Tarkovsky

57. Thorold Dickinson

58. Ride Lonesome

59. Budd Boetticher

60. Thorold Dickinson, *A Discovery of Cinema* (London: Oxford University Press, 1791).

۶۱. dolly: پایه‌ی دوربین چرخ‌دار که در برداشت نماهای تعقیبی کاربرد دارد.

62. Barry Lyndon

63. Kubrick

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

64. Louis Delluc

65. Bengt Forslund, *Victor Sjostrom: His Life and Work*, trans. Peter Cowie, (New York: Zeotrope, 1988)

66. Lapland

67. Berg-Ejvind

68. *Das Blau Licht*

69. Leni Riefenstahl

70. *High Sierra*

71. Walsh

72. *The Naked Spur*

73. Mann

۷۴. آندره بازن مشاهدات زیر را در «زیبایی یک وسترن» عنوان داشته است: «و به این دلیل کارگردان نیزه‌ی برهنه کاملاً آن را از طبیعت جدا ساخته ... در نظر آنتونی مان منظره غالباً از تأثیرات باشکوه خود عاری است ... سبزه‌ها با صخره‌ها درهم آمیخته، درختان با بیابان، برف با مراتع و ابرها با آبی آسمان. این آمیختگی عناصر و رنگ‌ها به‌مثابه نشانه‌ای از شفقتی است که طبیعت در حق مرد روا داشته، حتی در پرالتهاب‌ترین فصل‌هایش. در اکثر فیلم‌های وسترن، حتی بهترین‌شان، مانند کارهای فورد، منظره قالبی اکسپرسیونیستی است که مسیرهای انسانی نشانه‌هایش را می‌سازند. در اثر آنتونی مان این یک جو است.»

André Bazin," " Trans. Liz Heron in *Cahiers du Cinema: The 1950s: New-Realism. Hollywood, New Wave*, ed. Jim Hillier, (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 167.

75. *The Wind*

76. *Derzu Urzala*

77. Kurosawa

78. *Tempo si e Fermato*

79. Olmi

80. Griffith

81. *Way Down East*

۸۲. Teutonic: نژادی از نژادهای قدیمی آلمانی‌زبان. ـ م.

83. *Mother*

84. Pudovkin

85. *Hallelujah The Hills*

86. Adolfas Mekas

87. *Man of Aran*

88. Jean Epstein

89. Breton

90. *La Teppestaire*

91. Viscounti

92. *La terra trema*

۹۳. Verga: جیووانی ورگا متولد سال ۱۸۴۰ در سیسیل. او پایه‌گذار مکتب واقع‌گرایی وریسم است. سینمای وریستی سینمایی واقع‌گرا بود که به زندگی مردم عادی می‌پرداخت و بیشتر از روی آثار ورگا یا براساس ادبیات وریستی ساخته می‌شد. این مکتب بعدها در تکامل و توسعه‌ی سینمای نئورئالیستی در ۱۹۴۵ تأثیر

داشت. ـ م.

94. *I Malavoglia*

95. city-bound film

96. *Regen*

97. Ivens

98. Erik Barnouw

99. Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (New York: Oxford University Press, 1974), pp. 78-80.

100. *Earth*

101. Dovzhenko

102. *Tabu*

103. Murnau

104. *Partie de campagne*

105. Renoir

106. *Verdens Dag*

107. *Vampyr*

108. Mizoguchi

109. *Ugetsu Monogatari*

110. *Sancho Dayu*

111. *Paisa*

112. Herzog

113. *Aguirre, Der Zorn Gottes*

114. Pisarro

115. poetics of film

116. Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, p.812.

117. View of Toledo

118. El Greco

119. Van Gogh

120. nonindifferent nature

121. Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trans. Kitty Hunter-Blaire (New York: Knopf, 1987), p. 119.

122. *Nostalghia*

123. *Wild Strawberries*

124. Jonas Mekas

125. *Diaries, Notes & Sketches (Walden)*

126. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*

127. The Cinema of Poetry

128. Prose

129. *The Devil's Eye*

130. Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, ed. Louise K. Barnett, trans. Ben Lawton and Louise K. Barnett (Bloomington: Indiana University Press, 1988), pp. 183-4.

131. Scorsese

132. *The Last Temptation of Christ*

۱۳۳. Orestia: سه‌گانه‌ای است از یکی از تراژدی‌های یونان که توسط آشیل نوشته شده است.

134. *Notes for an African Oresteia*

۱۳۵. Furies-Eumenides: یومنیدس که با عنوان فیوریز هم شناخته می‌شود، نمایش پایانی اورستیاست.

136. Stan Brakhage

137. Metaphors on Vision

138. *Sirius Remembered*

139. *Mothlight*

140. Arapahoe Peak

141. *Song 27: My Mountain*

142. *Angels*

143. *The Machine of Eden*

144. *Creation*

۱۴۵. اشاره دارد به آیه‌ی ششم از باب نخست سفر پیدایش: «وخدا گفت فلکی باشد در میان آب‌ها و آب‌ها را از آب‌ها جدا کند.»

And God said," Let there be a firmament in the midst of the waters, and let it separate the waters from the waters," *Genesis*, 1:6.

146. Frederick Church

147. Marie Menken

148. The Notebook

149. *The Raindrops*

150. *A Glimpse of a Garden*

151. Images of Asian Music

152. Hutton

153. Landscape and Desire

154. Kobland

155. Vertov Whitmanesque

156. One Sixth of the World

157. Unsere Afrikareise

158. Warren Sonbert

159. William James

160. monomorphic

161. *Soft Rain*

162. Jacob

163. *Untitled*

164. Gehr

165. *All My Life*

166. Baillie

167. Welsby

168. Snow

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

169. *La Region Centrale*

۱۷۰. Solipsism: فرضیه‌ای که معتقد است نفس انسان چیزی جز خود و تغییرات حاصله در نفس خود را نمی‌شناسد؛ نفس‌گرایی. ـ م.

171. *Anticipation of the Night*

172. A.L.Rees

173. Michael O Pray

174. Straub-Huillet

175. Michael O. Prey, *Undercut* (London: London Film-makers Co-op.), no. 7/8 (spring 1983), p. 3.

176. *Too early, Too Late*

177. Mahmoud Hossein

۱۷۸. همان، ص. ۲۹

179. Mildred Budney

180. Yehunda Safran

۱۸۱. همان، ص. ۳۶

182. *Greenaway's The Draughtman's Contract*

۱۸۳. همان، ص. ۱۶

۱۸۴. همان، ص. ۷۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی