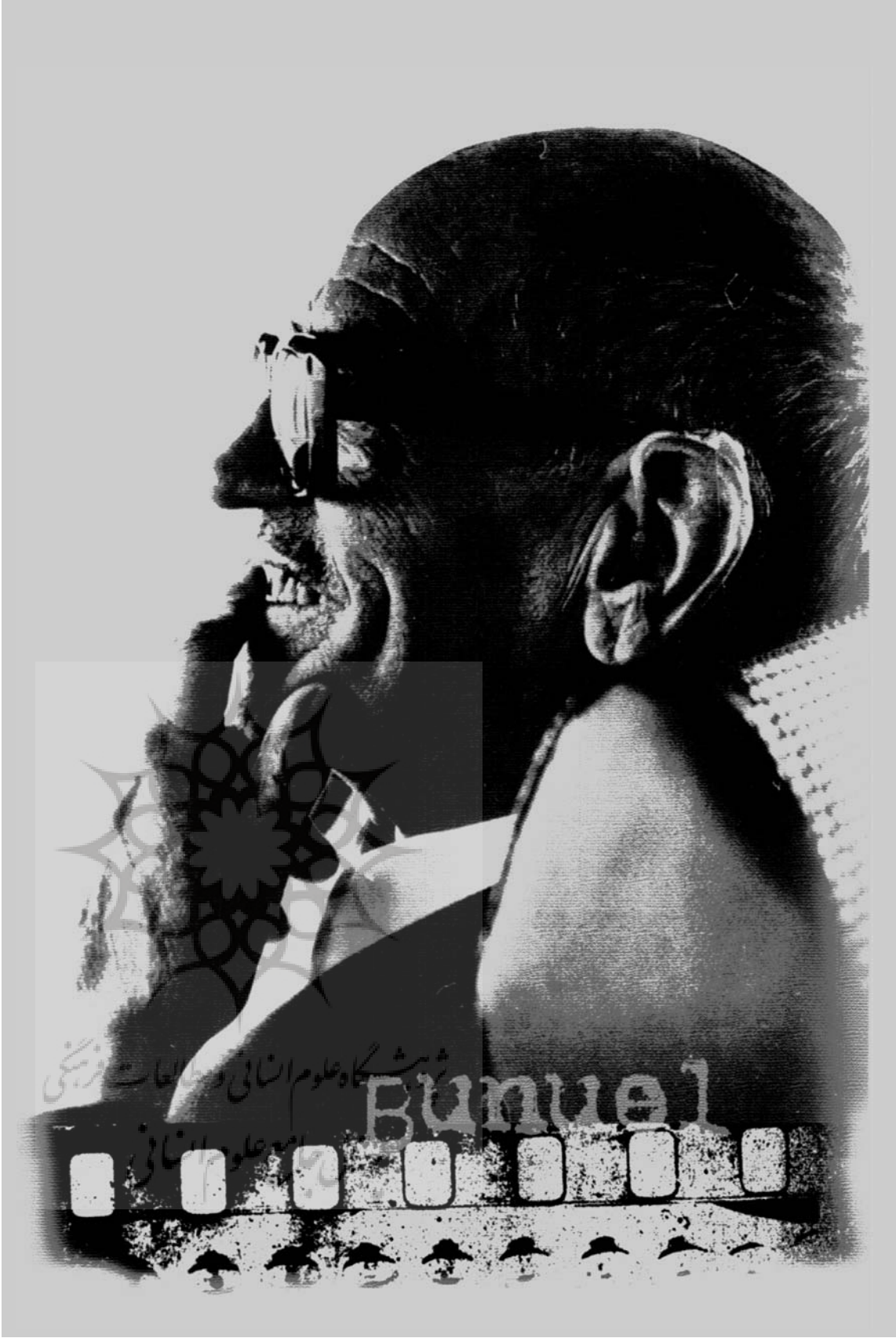


نقشی تعیین‌کننده دررفتارهای اجتماعی دارند، همواره باید مسؤولان مدیریت راهبردی داشته باشند و به اهداف درازمدتی که موجب تقویت بنیادهای نظری هنر سینما می‌شود، توجه کرده و عواملی که می‌توانند زمینه‌های غنی‌سازی را مهیا کنند از سوی نهادها، نشریات وافرادی که در این تعاملات و تعاطی‌های فرهنگی نقشی را برعهده دارند مورد توجه مستمر قرار دهند.

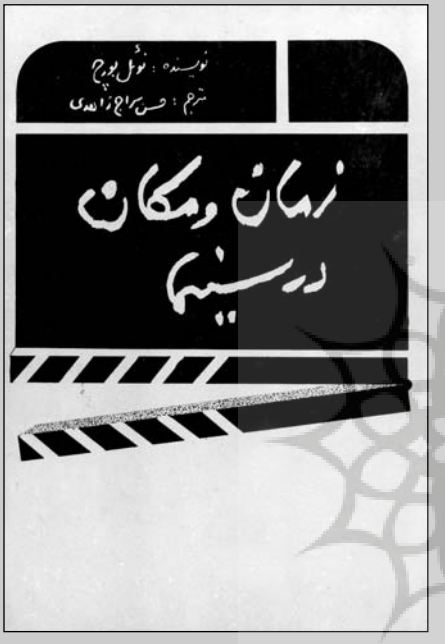
با توجه به این موارد است که کتاب زمان و مکان در سینما که متن اصلی آن به زبان فرانسه نوشته‌شده و عنوان آن کاربرد سینما (Praxis du cinema) است و مترجم فارسی زبان از ترجمه این متن به‌انگلیسی استفاده کرده است برای معرفی و تحلیل تقدیم خوانندگان می‌شود.

* * *

نوئل بورچ نویسنده کتاب یک آمریکایی است که در دهه پنجاه، فرانسه را برای زندگی و سینما را به‌عنوان حرفه انتخاب کرد. میزان درگیری **بورچ** باسینما، همپای تحولات فکری و فرهنگی دوران‌پس از جنگ گسترش یافت و این دورانی بود که**بورچ** با تمام وجود و با تعهد بی‌نظیر در میان‌نظریه‌پردازان نسبت به اصالت آفرینش در هنر، توجه داشت. او با وجود اینکه به قلب مفاهیم نظری‌سینما حمله می‌برد هرگز با کسانی چون **بازن** وپیروانش که تحقیقات فلسفی را پیش‌نیاز بحث وجدل در زمینه‌های هنری

کاربرد سینما

منوچهر بشیری راد



■ زمان و مکان در سینما
■ نوئل بورچ
■ حسن سراج زاهدی
■ انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب زمان و مکان در سینما، نوشته **نوئل بورچ** که با برگردان **حسن سراج زاهدی** در اختیارخوانندگان فارسی‌زبان قرار گرفته برای بررسی وتبیین شاید خلاف آمد اصل به روز بودن باشد. حتی‌اگر تاریخی که در پای شناسنامه چاپ دوم این اثر، یعنی پاییز ۱۳۶۵ را در نظر بگیریم بیش از یک دهه‌از مصرف آن گذشته است و برکشیدن آن در عرصه‌نقد و نظر، شاید از سوی نکته‌سنجان حمل برافلاس و در صورت مؤدبانه‌تر آن نوعی تأخیرفرهنگی محسوب شود که نمی‌توان حکم اغماض آن را بدون چاشنی تبسمی معنی‌دار صادر کرد. اما از آنجایی که نخستین کتابی است که به طوراختصاصی به موضوع زمان و مکان در سینماپرداخته است (هنوز هم تنها کتاب اختصاصی موجوداست) بنابراین توجه به نقد آن همچنان می‌تواندبرای خوانندگان علاقه‌مند نظریه فیلم جالب و مفیدباشد.

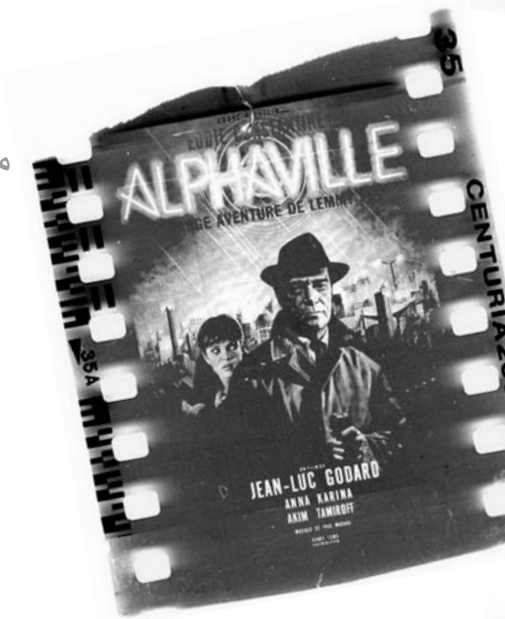
با این همه لازم است به چند نکته مهم توجه‌کرد تا بتوان بر شائبه کهنگی این نوشته چاره‌ای‌اندیشید؛ نکته نخستینی که باید آن را در نظر داشت‌این است که خوشبختانه هنوز آثاری در قلمروهای‌فرهنگی یافت می‌شود که دستخوش امواج مصرف ومصرف‌گرایی مبتلا به روزگار ما نمی‌شوند و در بسترپدیده‌های فرهنگی و هنری گاه آثاری ظهور می‌کنندکه به خاطر ویژگی‌های بنیادی خود می‌توانند همواره‌مرکز توجهات قرار گیرند و به سبب توان معنایی خودمورد بازخوانی‌های الهام‌بخش و راهگشا قرار گیرند.

نکته دیگر به فقر نظری برمی‌گردد که در حال‌حاضر در حوزه مفاهیم سینمایی در کشور ما وجوددارد و آثاری که بتواند به نحوی علیه این استفقارجبهه‌گیری کند و از دامنه فراگیر آن بکاهد بسیاراندک است و بیشتر بازار ترجمه فیلمنامه و خاطرات وخطرات بازیگران و فیلمسازان داغ‌تر از آثار نظری‌پیرامون رسانه و هنر فیلم است.

نکته آخر اینکه برای غنی‌سازی پدیده‌های‌فرهنگی همچون سینما که

عنصر اساسی در هنر است، این است که یک اثر هنری باید از هرنظر منضبط، جمع و جور و بدون بخش‌های زائد وغیرفعال باشد. این اندیشه که در یک اثر سینمایی تمام اجزاء و عناصر باید در ارتباط متقابل و فعال بایکدیگر باشند، نشانه منطقی است که از اعتقاد به‌اصالت و اهمیت قدرت تخیل در آفرینش هنری ریشه می‌گیرد.

در این کتاب، اندیشه‌ی سینما



به عنوان یک هنرترکیبی دوباره مطرح می‌شود و تاکید **بورچ** برضرورت سازماندهی کامل تمام عناصر یک اثرهنری، حتی عناصر تصادفی و وهم‌آلود، نشانه درک‌او از ماهیت دیالکتیک جدیدی است که بنیان این‌هنر ترکیبی را تشکیل می‌دهد. **بورچ** در ارزیابی‌جدید خود از تاریخ سینما به عنوان تحول فرم، باپرهیز از ذکر نمونه‌های سینمایی تثبیت شده،الگوهای جدیدی را معرفی می‌کند که در آن‌فیلم‌های عمدتاً اروپایی در ارزیابی او موقعیت‌ممتازی دارند.

کمدی بزن ـ بکوب آمریکایی به عقیده **بورچ**نماینده مهم‌ترین نقش گروهی سینمای آمریکا درتکامل هنر فیلمسازی است، تقریباً مشابه نقشی که‌پیشتازان فرانسوی، یا اکسپرسیونیست‌های آلمانی وحتی آزمایشگران بزرگ روسی داشتند. همچنین درچارچوب وسیع‌تر تاریخ، تعدیل‌ها و جابجایی‌صورت گرفته است. بدین ترتیب است که کتاب باتحلیل جامعی از یکی از نخستین ساخته‌های **رنوار**،فیلم نانا آغاز می‌شود که به عقیده نویسنده، همراه باقاعده‌بازی هسته اصلی کارهای مهم **رنوار** راتشکیل می‌دهد. به همین سان داستان یک عشق اثر **آنتونیونی** به عنوان شاهکاری از ساختارسازی‌سینمایی معرفی می‌شود. یک داستان ساده شاهکارفراموش شده **مارسل هانون** نیز موضوع یک تحلیل‌جامع و دقیق قرار می‌گیرد. زمان و مکان در سینماکوششی برای ارایه یک دیدگاه جدید از تاریخ و نیزنشانه پایان یک دوره تاریخی است. صدای **بورچ**منادی طرفداری از انضباط در آفرینش یک بافت‌هنری همراه با ارتباط ارگانیک است و او همانند**دکارت** تأکید دارد که اندیشه، خود یک شور یااشتیاق است و نیز اینکه ضرورت‌های انتقادی درپیگیرترین شکلش سلطه و مقام ممتاز تخیل در آفرینش هنری را تأیید می‌کند.

بورچ در پیشگفتار متن انگلیسی کتاب می‌گوید:این کتاب بیانیه یک فیلمساز است در یک زمان‌معین درباره اینکه چگونه دوست دارد فیلم بسازد یاانتظار دارد دیگران بسازند. هنگامی که **بورچ** این‌کتاب را می‌نوشت تحلیل فیلم‌های داستانی‌براساس روش‌های مکتب پدیدارشناسی هنوزمراحل جنینی را می‌گذراند و از این نظر کار **بورچ** رامی‌توان گشاینده افق‌های فکری جدید برای‌فیلمسازان متفکر و محقق تاریخ و زیبایی‌شناسی‌فیلم دانست. **بورچ** خود درباره اثرش می‌گوید که‌پشتوانه فکری این کتاب این باور است که‌فیلمسازی با هدف آفرینش توهم یک واقعیت است‌که تماشاگر باید آن را به کلی مجزا از جهان فرض‌کند ـ چیزی که مشابه آن را **برشت** با عنوان تحلیل‌رفتن شخصیت تماشاگر در دنیای ذهنی نویسنده‌نمایشنامه یا همان اصطلاح معروف همذات پنداری(identification) رد می‌کند و من آن را علت وجودی،نقطه صفر سبک سینمایی می‌دانم ـ اساساًدربردارنده یک عامل بیگانه‌سازی است. امروز بادرک بهتر از نقش نشانه‌ها و نمادها در تحولات‌هنری می‌توانیم کارهای **برشت** را با برداشت‌گسترده‌تری از این عقیده او که هنر متعهد باید حاوی‌پیام (اطلاعات) سیاسی باشد بازخوانی کنیم و باتلفیق اندیشه‌های او با نظریه‌های ایزنشتین مبنایی‌برای ارزیابی آثار سینمایی برتر به دست آوریم.

هنگامی که بورچ این کتاب را می نوشت
تحلیل فیلم های داستانی براساس روش های
مکتب پدیدارشناسی هنوزمراحل جنینی را
می گذراند و از این نظر کار او رامی توان
گشاینده افق های فکری جدید
برای فیلمسازان متفکر و محقق تاریخ و
زیبایی شناسی فیلم دانست

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بورچ در ارزیابی جدید خود از تاریخ سینما به عنوان تحول فرم، باپرهیز از ذکر نمونه های سینمایی تثبیت شده،الگوهای جدیدی را معرفی می کند که در آن فیلم های عمدتاً اروپایی در ارزیابی او موقعیت ممتازی دارند

می‌دانستند همراه نشد.سبک بیان او که اساساً انتقادی است به یُمن‌اشتهای شگفت‌انگیز او برای جذب همه‌گونه تجربه‌هنری کیفیتی سرزنده دارد.

زمان و مکان در سینما تماماً بر این اعتقاد استواراست که فیلم نه از طریق قید و بندها و ملاحظات‌تجاری، بلکه دقیقاً در مقابله با آنها تکامل می‌یابد.**بورچ** سعی نمی‌کند دیدگاه‌های تشریحی خود را به‌عنوان هستی‌شناسی فلسفی فیلم معرفی کند بلکه،هدف او کاوش در امکاناتی است که از تحلیل درفرم‌های سینمایی حاصل می‌آید و در نهایت‌می‌تواند مبنایی برای پدیده‌شناسی فیلم مورداستفاده باشد. در لابه‌لای صفحات این کتاب که در۱۹۶۷ میلادی نوشته شده است ـ تاریخ فکری وفرهنگی دورانی نقش بسته است که حوادث سال۱۹۶۸ میلادی نقطه پایان بر آن می‌گذارد. آشنایی**بورچ** با فعالیت‌هایی که در دهه پنجاه و شصت درزمینه‌های ادبیات، موسیقی و تئاتر در فرانسه جریان‌داشت به قضاوت‌ها، روش‌های پیشنهادی وپیش‌بینی‌های او اعتبار ویژه‌ای می‌دهد.

در کتاب، پیوسته با مضامین فکری، اشارات والگوهایی از موسیقی مدرن دوازده نُت مواجه‌می‌شویم. منطق کامل شده این موسیقی که توسط **شونبرگ** (schenberg) تنظیم و در دست **وبرن**(Webern) پالایش یافته بود، به دست نخستین نسل‌از آهنگسازان پس از جنگ رسید و ما از طریق‌اشارات **بورچ** به کوشش آهنگسازان دهه پنجاه‌میلادی برای تعمیم ساختارهای دیالکتیکی به تمام‌جنبه‌ها و عناصر موسیقی آشنا می‌شویم. این‌کوشش شباهت زیادی با کوشش‌های **ایزنشتین** درحدود سی سال پیش در جهت تعمیم تسلط سبک‌مونتاژ به تمام عناصر سازنده فیلم دارد که نتیجه آن‌مونتاژ استدلالی (Intellectual montage) بود. یکی ازاصول اساسی نظریه‌ی **بورچ** که نشانه‌ی تعهد اونسبت به آفرینش و خلاقیت به عنوان

کتاب باتحلیل جامعی از یکی از نخستین ساخته های رنوار، فیلم نانا آغاز می شود که به عقیده نو یسنده، همراه باقاعده بازی هسته اصلی کارهای مهم رنوار راتشکیل می دهد. به همین سان داستان یک عشق اثر آنتونیونی به عنوان شاهکاری از ساختارسازی سینمایی معرفی می شود

را از قید و بند و تاثیر سبک‌های ادبی و شبه‌ادبی آزاد می‌کند و به همان میزان از «نقطه صفر سبک‌سینمایی» که در دهه‌های سی و چهل میلادی‌تسلط مطلق داشت و هنوز هم از تاثیر نیرومندی‌برخوردار است، فاصله می‌گیرد. **بورچ** معتقد است سینما فقط وقتی به یک سبک مستقل دست خواهدیافت که این اَشکال را به نحوی ارگانیک مورداستفاده قرار دهد؛ و این در درجه اول مستلزم‌آفرینش ارتباط حقیقتاً هماهنگ بین‌فصل‌بندی‌های فیلم بر اساس پیوندهای فضایی وزمانی نماها از یک طرف و محتوای داستانی آن ازطرف دیگر است. به نحوی که ساختار صوری‌تعیین‌کننده ساختار داستانی باشد و برعکس.

در فصل دوم همین بخش، مؤلف فضای درون‌قاب و فضای بیرون از آن را به تحلیل می‌کشد و بابررسی فیلم‌های نانا اثر **رنوار**، عدس آبی اثر **اوزو**، خاطرات خانوادگی از **والریو زورلینی**، ورایتی اثر **آندره دوپون** و چند اثر دیگر نتیجه می‌گیرد:«فصل‌بندی فیلم بر اساس رابطه بین فضای روی‌پرده و فضای فراسوی پرده و ایجاد نظمی ساختاری‌جدا از مسأله نسبتاً ساده‌تر هماهنگ کردن حرکات‌به درون و خارج از پرده (که این خود به ندرت انجام‌می‌گیرد) به مراتب پیچیده‌تر از سازمان‌دهی روابط‌فضایی ـ زمانی پیوندنماهاست. در فصل سوم‌همین بخش، مؤلف با تفکیک «دیدن» ما از «دیدن»دوربین به بررسی مفاهیمی که از این تفکیک‌به‌وجود می‌آید می‌پردازد و فنونی که می‌تواندویژگی‌های «دیدن» از نگاه دوربین را برای «دیدن»از نگاه بیننده در ساختاری زیبایی‌شناسانه معنادارکند برمی‌شمارد.

در بخش دوم یعنی دیالکتیک‌ها سه فصل باعناوین: «جنگ ساختارهای تازه»، «فیلم بدون‌دیالکتیک و دیالکتیک پیچیده» و «کاربرد ساختاری‌صدا» آورده شده که در کلیه این بخش‌ها مؤلف‌مفهوم دیالکتیک را نه به مفهوم مشخص هگلی آن‌به کار می‌برد. او بیشتر به کارکرد این مفهوم در هنرموسیقی توجه دارد و آن سازمان‌دهی متغیرهای‌مختلف موسیقی (دانگ و طول زمانی صدا، برخوردصدای آلات موسیقی مختلف، لحن صدا و حتی‌سکوت) در فضای موسیقی است. با الهام از این‌مفهوم است که مؤلف یافت‌های خود را در حوزه‌سینما سازماندهی می‌کند. نکته‌ای که در این‌الگوبرداری مهم به نظر می‌رسد این است که بین‌شناخت موسیقی و سینما با این نحو نگرش تفاوتی‌قایل است: بدین معنی که دیالکتیک‌های سینمایی‌را نمی‌توان با علامات ریاضی به صورت نوشته‌در آورد ـ کاری که در مورد موسیقی انجام می‌پذیرد.با مطالعه دقیق این بخش می‌توان پی برد

برای درک بهتر این گفته **بورچ** باید در نظرداشته باشیم که ایزنشتین در کتاب یادداشت‌های‌یک کارگردان گفته است که هنر، تماشاگر را به یک‌فرآیند آفرینش می‌کشاند که طی آن شخصیت اوبی‌آنکه تحت نفوذ شخصیت هنرمند باشد، درهماهنگی کامل با طرح ذهنی هنرمند گسترش‌می‌یابد؛ همان‌گونه که در جریان آفرینش یک تصویرکلاسیک در صحنه تئاتر، شخصیت هنرپیشه بزرگ با شخصیت یک نویسنده بزرگ جوش می‌خورد.

از نظر ایزنشتین و همین طور از نظر **بورچ** درک‌کامل فرآیند آفرینش هنری از جمله دریافت آگاهانه‌فرم، یک تجربه رهایی‌بخش است. **بورچ** با

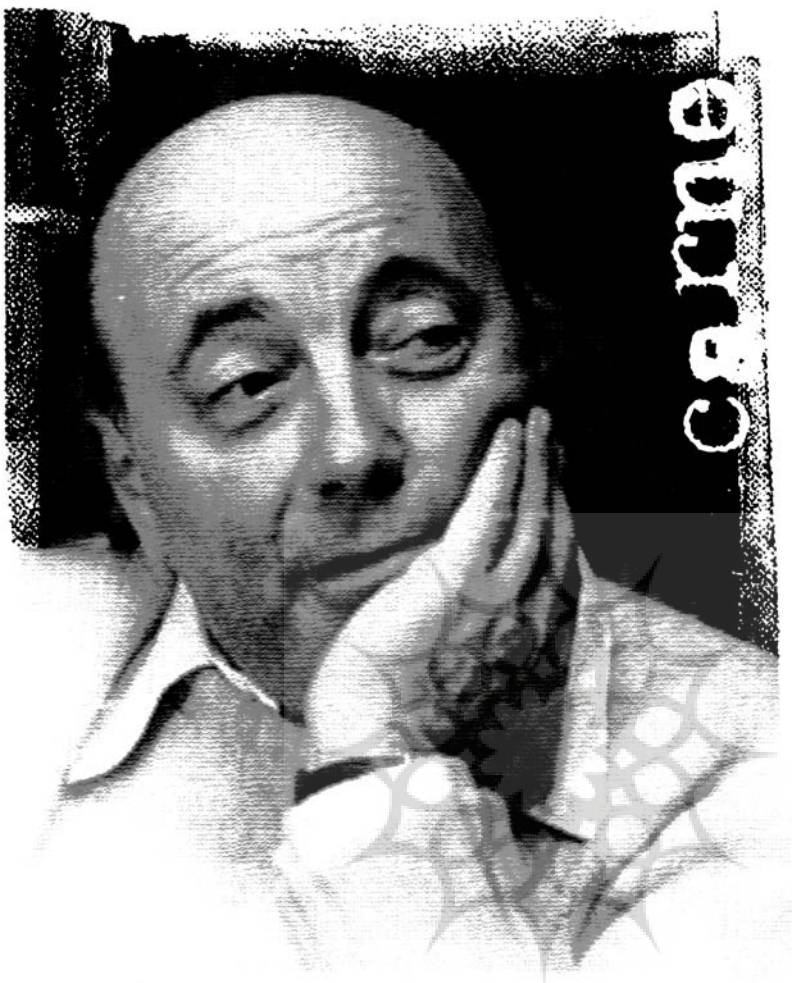
با دقت در متن اصلی کتاب به زبان فرانسه وترجمه آن به زبان فارسی و بررسی فصل‌بندی‌های‌آن که به چهار بخش اصلی به نام‌های مفاهیم‌اساسی، دیالکتیک‌ها، عوامل ناشناخته و ملاحظاتی‌درباره محتوای فیلم است. می‌توان به این نتیجه‌رسید که مترجم این اثر با نامگذاری آن به زمان ومکان در سینما بیشتر به عمق حرکت **بورچ** توجه‌داشته است. به نظر می‌رسد مترجم با توجه به‌فصول بخش اول یعنی «پیوندهای فضایی و زمانی»و «نانا یا دو نوع فضا» و «تدوین فیلم به عنوان هنرفضاسازی» این نام را به جای عنوان اصلی کتاب‌برای ترجمه برگزیده باشد.

در بخش اول کتاب با دو بخش به هم پیوسته‌خود، زمان نه از جهت

بورچ سعی نمی کند
دیدگاه های تشریحی
خود را به عنوان
هستی شناسی فلسفی فیلم
معرفی کند بلکه،هدف او
کاوش در امکاناتی است
که از تحلیل درفرم های
سینمایی حاصل می آید
و در نهایت می تواند
مبنایی برای پدیده شناسی
فیلم مورداستفاده باشد

پیروی‌از سنت دیالکتیکی **هگل** تلاش می‌کند تصویری‌روشن از کوشش فیلمسازان خلاق برای ایجادارتباط متقابل بین متغیرهای اساسی فیلم با هدف‌حفظ وحدت فیلم، ضمن استفاده از عناصر متنوع،ارائه دهد. با این وجود برای اینکه او بتواند شرح‌کاملی از تحول هنر فیلم ـ اینکه در گذشته چگونه‌شناخته شده و در آینده ممکن است چگونه شناخته‌شود ـ از روش‌های پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی‌هم سود می‌جوید.

فلسفی بلکه از حیث فنی درآثار سینمایی در نظر گرفته شده است و فنونی مثل‌فن تقطیع، دیزالو، وایپ (Wipe)، قطعِ منطبق ساده(match-cut-aight-str)، بازگشت زمانی (Time reversal) ورجعت به گذشته Flashback در آثاری مثل از نفس‌افتاده ساخته‌ی **گودار**، فرشته اعدام از **بونوئل**، روز آغاز می‌شود ساخته‌ی **مارسل کارنه** و یک داستان‌ساده از **مارسل هانون** بررسی شده‌اند تا این نتیجه‌حاصل شود که سینمای داستانی معاصر به تدریج‌خود



سینما فقط وقتی به یک سبک مستقل دست خواهد یافت که این اَشکال را به نحوی ارگانیک مورداستفاده قرار دهد؛ و این در درجه اول مستلزم آفرینش ارتباط حقیقتاً هماهنگ بین فصل بندی های فیلم بر اساس پیوندهای فضایی وزمانی نماها از یک طرف و محتوای داستانی آن ازطرف دیگر است. به نحوی که ساختار صوری تعیین کننده ساختار داستانی باشد و برعکس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روش‌تحلیلی خود را از حوزه تصویر به عرصه صدامی‌کشد.

بخش سوم کتاب **بورچ** با عنوان عوامل‌ناشناخته یکی از پرمغزترین و عمیق‌ترین‌نوشته‌هایی است که در تحلیل نقش بخت وبازی‌های آن در هنر به‌ویژه در سینما به تحریردر آمده است. این بخش کتاب به قدری سرشار ازمفاهیم بکر و الهام‌بخش است که می‌توان آن را به‌عنوان یک اثر مستقل مطالعه کرد و از آن لذت برد.در این بخش وسوسه‌هایی که واقعیت به عنوان یک‌کلیت غیرقابل ایقان و تعیّن‌پذیر خود را در مقابل‌اندیشه و هنر بشری می‌آراید، تمامیت روش‌ها ونقطه‌نظرهای تحلیل‌گرایانه را به لرزه درمی‌آورد.**بورچ** که نمی‌خواهد با پذیرش روش‌های علمی‌وجود این وسوسه‌ها را انکار کند می‌گوید که چرا باخواننده در میان نگذاریم که درباره این «اندیشه‌اساسی» (منظور نقش بخت و تصادف در هنر به‌ویژه‌سینماست) بسیار و به کرّات اندیشیده‌ام و در مواردی‌آنها را مشابه تجربیات مابعدالطبیعه‌ای یافته‌ام. بااین حال این فصل را مهم‌ترین بخش کتاب می‌دانم‌چرا که دست‌کم دربردارنده یک حقیقت است: اینکه‌مواد سینمایی به ویژه در برابر پندارهایی که از پیش‌در ذهن می‌پرورانیم، سرسختی نشان می‌دهد. ولی آیا این بدان معنا می‌باشد که پرداخت فرم و ساختارفیلم را باید به آزمایش و خطا واگذار کنیم و همان‌طورکه بعضی‌ها تصور می‌کنند از پیش هیچ‌گونه طرح واندیشه‌ای در دست نداشته باشیم؟ **بورچ** معتقداست که حتی اگر این مسأله به طرز قانع‌کننده‌ای‌روشن نشده باشد، لازم است که در جریان‌طرح‌ریزی اولیه فیلم ویژگی سرکش مواد سینمایی‌در نظر گرفته شود.

به نظر **بورچ** برای آنکه یک فیلم بافت‌منسجمی داشته باشد باید نقش بخت و بازهای آن‌در مرحله دکوپاژ (و نه در مرحله مونتاژ یافیلمبرداری) با توجه به بافت تصویر فیلم (روش**ایزنشتین**) و فرم فیلم (روش سینما ـ حقیقت) درنظر گرفته شود.

به خوبی معلوم است که عنصر بخت فقط‌توانسته است **بورچ** را وسوسه کند اما نتوانسته او رابه انحراف از اصول خود وادارد. او به طرزی‌خلل‌ناپذیر در مواجهه با بخش‌های ناشناخته‌واقعیت، اصول‌گرا باقی می‌ماند و معتقد است که‌به‌نظر می‌رسد نوعی اصل عدم قطعیت بین فیلمسازو موضوع فیلم

که هرچندنویسنده مفهومی ویژه از دیالکتیک در بررسی‌های‌خود ارایه می‌دهد و به اصطلاح امروز قرائت خاص‌خود را در این مورد داراست، اما این تعیین استراتژی‌از دو سو، یکدیگر را نفی می‌کند، ضمن اینکه ترکیبی‌هم از خود به جا نمی‌گذارد. از یک سو، مؤلف قصددارد پدیده‌ها و نسبت‌های سینمایی را در قالب وزبانی علمی که از درجه ایقان اطمینان‌بخشی‌برخوردار است قرار دهد و از سوی دیگر خواهان‌فراگیری و گستردگی همه‌جانبه آنهاست. هرچندتلاش او برای به ثمر رساندن وجوه علمی و ایقانی‌پدیدارهای سینمایی از انکشافات قابل توجه و گاه‌چشمگیری همراه می‌شود اما آرمان جامع‌الاطراف‌بودن آن جهت مخالف این تلاش را پی می‌گیرد.خود مؤلف در قسمت پایانی این فصل به این نقطه‌توجه دارد و نهایتاً حل این مسأله نظری را درانتخاب‌های عملی که هرکدام را می‌توان به صورت‌الگوهای صوری پیچیده بیان کرد در ابهام می‌گذارد.او در این خصوص می‌گوید که این نکته بدیهی است‌و تحلیل‌های جامع‌تر نیز آن را تأیید خواهد کرد که‌اصول ساختاری ذکر شده در این کتاب در رابطه بابرخی از آثار کلاسیک سینما برخلاف آنچه ممکن‌است از یک توصیف عمومی نظیر آنچه در اینجاارائه شده است بر آید، هیچ‌گاه به طور نظام‌مند ومنضبط به کار برده نمی‌شود.

به طور کلی می‌توان **بورچ** را متأثر از دو بینش‌مسلط دوران خود دانست و با این آگاهی، ازنکته‌سنجی‌ها و تحلیل‌های عمیق او بیشتر و بهتربهره برد. او از یک سو وام‌دار دیالکتیک‌دانانی است‌که توانسته‌اند میراث **هگل** و **مارکس** را در عرصه‌سینما به جریان بیاندازند و از سوی دیگرساختارگرایان هستند که او را از دستاوردهای نظری‌خود بی‌بهره نگذاشته‌اند و از همین روست که گاه درنقاط حساس، پرسش‌هایی اساسی برای خواننده‌به‌وجود می‌آید که **بورچ** با اشراف تیزهوشانه به آنها،پاسخ می‌دهد.

در فصل پنجم و ششم، **بورچ** اصول دیالکتیکی‌و ساختارگرایانه خود را با حوصله و دقت در تحلیل‌فیلم‌هایی چون مدیترانه ساخته **ژان ــ دانی یل‌پوله**، آلفاویل ساخته **گودار**، داستان یک عشق ساخته‌**میکل آنجلو آنتونیونی** و چند کارگردان دیگرپی‌می‌گیرد و در فصل کاربرد ساختاری صدا

در این کتاب، اندیشه ی سینما به عنوان یک هنرترکیبی دو باره مطرح می شود و تاکید بورچ برضرورت سازماندهی کامل تمام عناصر یک اثرهنری، حتی عناصر تصادفی و وهم آلود، نشانه درک او از ماهیت دیالکتیک جدیدی است که بنیان این هنر ترکیبی را تشکیل می دهد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

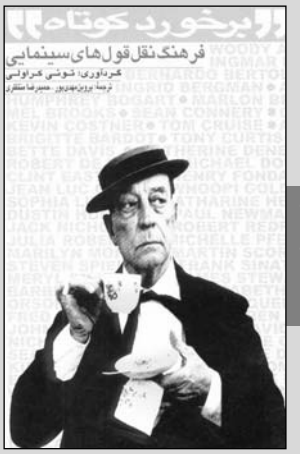
حاکم باشد. فیلمساز نمی‌تواند به‌طرف چیزی نشانه رود بی آنکه در آن تغییری ایجادکند، چرا که موضوع فیلم که همان زندگی است به‌طور چاره‌ناپذیری با تمهیدات و ابزار کار فیلمسازبیگانه است. همانند فیزیکدان معاصر در برخورد باذرات پایه‌ای فیلمساز باید شکاف اجتناب‌ناپذیر بین‌ابزار فیلمسازی و زندگی را در محاسباتش بگنجاندتا سرانجام روزی (شاید با تلفیق روش **ایزنشتین وگودار**) بتواند علی‌رغم این شکاف، مواد اولیه‌ای را که‌زندگی ارایه می‌کند به صورتی بسیار غنی شکل دهد.

فصل «ساختارهای تهاجم» قسمت دیگربخش، «عوامل ناشناخته» است که **بورچ** در آن به‌روش‌های به‌کارگیری عناصر ناهمخوان در ساختاراثر می‌پردازد و با هرمنوتیک برخاسته از الگوهای‌دیالکتیکی، عناصر ناهمخوان را در ساختار اثر جای‌می‌دهد. او پایان این فصل را با این گفته **پی‌یر بوله**(Pierre Boulez) به انجام می‌رساند: «هذیان‌می‌تواند یک عامل خلاقه مؤثر باشد، به شرط آنکه‌به حساب بیاید و سازمان داده شود».

بخش چهارم یا پایانی کتاب ملاحظاتی درباره‌محتوای فیلم است. **بورچ** در این زمینه معتقد است‌که محتوای فیلم، دیگر نباید تحت تأثیر علاقه‌مندی‌های گذرای ادبی یا درگیری‌های محقرروزانه یا با توجه به سلیقه تماشاگران انتخاب شود. ما دست به آفرینش زبان سینمایی جدیدی زده‌ایم وناگزیر باید در جست‌وجوی مضامینی که مناسب نیازهای این زبان جدید هستند، باشیم. با این وجود،او دقیقاً مشخص نمی‌کند که مضامین مناسب چگونه است؟ هرچند علاقه خود را با برشمردن وتحلیل مواردی چون ملکه سرخ از **اشترنبرگ**، طناب‌و پرندگان از **هیچکاک**، قاعده بازی از **رنوار** آشکارمی‌کند.

فصل پایانی کتاب، سینمای مستند به عنوان سینمایی با محتوای غیرداستانی تحلیل می‌شود و**بورچ** با زبان علمی خود از این سینما سخن می‌راندو سینما با محتوای داستانی و مستند را در پرتو فرم‌در برداشت سینمایی آن قابل توجه می‌داند. اودراین‌باره تصور می‌کند که «برای فیلمسازان معاصرمحتوای داستانی و محتوای غیرداستانی نقش‌واحد- آفرینش فرم - را دارند.»

در پایان لازم است از اهتمام مترجم در وفاداری‌به متن واستفاده صحیح از کارکردها و قابلیت‌های‌زبان فارسی یاد کرد و افزود که از مجموعه این‌بررسی اگر حتی بارقه‌ای از خوانش کتاب زمان ومکان در سینمادر خواننده ایجاد شود قصد این نوشته‌بر آورده شده است. هرچند علاقه‌مندان جدی سینمانیازی به تأمین انگیزه مطالعات خود از بیرون ندارند.



● برخورد کوتاه
● تونی کراولی
● ترجمه پروین مهدی‌پور
● روزنه کار، ۱۳۸۱

کتاب برخورد کوتاه به قول هوشنگ گلمکانی،کتابی است برای نخواندن، کتابی که لزومی ندارد ازسر تا انتها خوانده شود و می‌شود راحت آن را درقفسه گذاشت و هر وقت حال و حوصله‌ای بود، برای‌تفریح برداشت و فال گرفت. فال فال خواند، یا به‌دنبال نقل قول‌هایی از سینماگران مشهور وغیرمشهور درباره موضوعی خاص گشت. ازحرف‌های خاله زنکی تا فلسفه.

اثر حاضر به واقع کتابی است برای کسانی که‌جمله‌های قصار را دوست دارند و می‌خواهند حرف‌هاو مطالبشان را با نقل قول‌های عمیق یا بامزه‌ای ازیکی از شخصیت‌های نامدار یا گمنام تزیین کنند تاتأثیرگذارتر شود. البته کتابی برای خورده‌های فیلم وسینما که طنز سرشان می‌شود و برای هر بحثی نیازبه شاهد هم دارند.

کارگردان‌ها، تهیه‌کننده‌ها، فیلمنامه‌نویس‌ها و نویسندگان، منتقدان سینمایی، تکنسین‌ها و عوامل‌فنی و... در این کتاب حضور دارند. گستره‌ی نقل‌قول‌ها به گستردگی جاذبه‌ی خود سینما می‌تواندباشد.

همان‌گونه که تونی کراولی می‌گوید، ایده اصلی‌این اثر کنار هم گذاشتن مأموریت این آدم‌ها درزندگی است، اطلاع‌رسانی و سرگرم کردن.

مدخل‌ها بر حسب حروف الفبا ارائه شده و نقل‌قول هر مدخل بر حسب حروف الفبای نام خانوادگی گوینده‌ی جمله آمده و منشأ هر یک از نقل قول‌ها تاحد ممکن به طور کامل آورده شده است.

به جز مواردی اندک، هیچ یک از نقل قول‌ها ازخیل زندگی‌نامه‌ها به قلم خود ستاره‌ها استخراج‌نشده‌اند و بیشترشان از مصاحبه‌های رایج گوشه وکنار است. برخی موضوع‌ها همچون شهرت، آوازه،موفقیت نقد، منتقدان، یادداشت‌های سینمایی،هالیوود، رسانه‌ها و مطبوعات تفکیک شده‌اند.