فضا و زمان در سینما

نویسنده: رالف استیفنسون
جی. آر. دبریکس
مترجم: احمد خوانساری

مقاله‌ای که در پی می آید ترجمهٔ مرحوم «احمد خوانساری» از نویسندگان و مترجمین تازه کار و پرتلاش این روزگار است که عمر اندك، مجال کار بیشتر را برای او فراهم نکرد. «فصلنامهٔ فارابی» بهترین یاد کرد او را چاپ یکی از مقالات ترجمه شده‌اش تلقی کرده و از خداوند می خواهد روح او را قرین رحمت گرداند.

برای تسهیل بحث از فضا و زمان که معمولاً جداگانه از آنها گفتگو می شود، لازم است وحدت اساسی آنها را به‌خاطر آوریم و هر دو را با هم یعنی فضا ـ زمان سینمایی درنظر داشته باشیم. فضا ـ زمان جهان فیزیکی، یك پیوستار چهار بعدی را شکل می دهد که تمامی تجربهٔ حسی ما در چارچوب آن رخ می دهد. فضا ـ زمان سینما نیز مرکب از همین ابعاد چهارگانه است و جهان فیلم، آدمها و حوادث آن، در درون آن زندگی و جنبش دارند و هستی خود را از آن به دست می آورند. به نظر می رسد که ابعاد یاد شده در هر دو جهان ـ جهان فیزیکی و جهان سینمایی ـ یکی است. اما قبلاً دریافته‌ایم که اجزای تشکیل دهندهٔ این دو جهان تا چه حد با هم متفاوت هستند. همین اختلافات اساسی میان فیلم و واقعیت، هنگامی که پرسش از فضا ـ زمان به میان می آید، وجود دارد، همان طور

که دربارهٔ فضا و زمان جداگانه نیز مطرح می شوند. این اختلافات به‌گونه‌ای بسیار مناسب می توانند در دو عنوان جا داده شوند: درون نما[1] و برون نماها[2]. زیر عنوان نخست، اهمیت حرکت سینمایی و حرکت سینما در قیاس با فقدان تحرك در هنرهای ایستا مطمح نظر است و عنوان دوم ماهیت اساسی تدوین را مورد گفتگو قرار می دهد.

فضا ـ زمان و حرکت سینمایی

هر حرکت واقعی دارای فضا و زمان است. اما در زندگی روزمره، اگر بعد فضا بسیار کوچك باشد ـ مثل رشد یك گیاه ـ ما به چیزی می اندیشیم که فقط در زمان واقع می شود. برعکس، در جهان معمول، یك نمای تیراندازی، جنبشی است که دقیقاً در فضا رخ می دهد ـ زمانی که این نما در برمی گیرد بی نهایت کوچك است و ما آن را درنظر نمی گیریم.

حرکت واقعی به هم پیوسته است، درحالی که حرکت بر پردهٔ سینما گسسته است و در نمایش بسیار سریع تعدادی از عکسهای ثابت به دست می آید. از آنجا که حرکت فیلم از این حیث مصنوعی است، می توان ابعاد فضا و زمان را (با حرکت کند یا تند) به شیوه‌هایی که دستیابی به آنها در واقعیت ممکن نیست دست کاری کرد و جهانهای تازه‌ای از تجربه آفرید. در مثال رشد گیاه، سینما، با بالا بردن ارزش نسبی بعد فضا، به ما نشان می دهد که این رشد و حرکت نه فقط در زمان بلکه در فضا هم اتفاق می افتد. در مثال نمای تیراندازی، عکاسی با تأکید بر عنصر زمان نسبت به فضا، می تواند گلولهٔ معلّق در زمان را نشان دهد.

البته در این دو مثال، تا آنجا که به علم مربوط می شود، فضا و زمان، هر دو حضور دارند، و جالب توجه است که سینما می تواند آنچه را علم به لحاظ تجربی یا نظری کشف کرده، ازنظر بصری مدلّل سازد. می توان گفت که فیلم، با دگرگون ساختن بعد زمان، در یك جا فضا را جانشین زمان و در جای دیگر زمان را جایگزین فضا می سازد، و به این ترتیب سینما قادر به اثبات این واقعیت است که فضا و زمان ابعاد پیوستاری واحدند.

هر حرکتی دارای فضا و زمان است، اما چه خواهد شد اگر اصلاً حرکتی در کارنباشد؟ این یك افراط نظری است که در آن، بعد زمان بی نهایت و بعد فضا صفر است و راه جدیدی برای نگاه کردن به هنرهای ایستا در اختیار ما می گذارد. زیرا، دست کم این هنرها به وضع عدم تحرك ابدی نزدیك می شوند و ارزش آنها در چشم انسان نسبت به پاره‌ای حوزه‌ها به دلیل این کیفیت است. آنها جاودانه، ابدی وتغییر ناپذیرند. «برای همیشه، تو عاشق و او زیبا خواهد بود»؛ این عبارتی است که «کیتس» دربارهٔ نقوش گلدانی یونانی می نگارد. این کیفیت «هماهنگی پایدار» به سبب تباین حاد و آشکاری که با حرکت دارد، در تخیل آرامی که ناگهان در میانهٔ یك فیلم رخ می دهد، به خوبی به کار می آید.

هنرهای ایستا و سینما

معماری و نقاشی، از دیرباز به دلیل ماندگاری و دوامشان برای یادبود و نمایش جاودانگی خدایان مورد استفاده بوده‌اند. توجه نقاش مصری به خدایان، به‌عنوان کسانی معطوف بود که پاسدار زندگان هستند. هنرمند

عصر رنسانس، که به ترسیم عیسای مصلوب مأمور بود، تصویری از حامی خود در پای صلیب رسم می کرد. اما عکاسی (عکاسی نوری، عکاسی استودیویی) از زمان اختراع در پایان قرن، به عنوان وسیلهٔ جاودانه ساختن یادبودهای گذشته، به‌طور وسیع جایگزین نقاشی شده است. نقاشی، رها از نیاز به فراهم آوری شباهتی دقیق با واقعیت، برای افراط در تجریدات و تجارب هفتاد سال اخیر ـ اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، کوبیسم و سبکهای دیگری از این دست ـ وقت کافی در اختیار داشته است.

قابل توجه است که سینما در حفظ گذشته، از عکس پیشتر می رود، گرچه تصویری متحرك را عرضه می کند، اما تصویری است که می تواند دائماً حفظ و احیا شود. یك فیلم می تواند نه فقط یك لحظه بلکه دوره‌ای از زمان را جاودانه کند. فیلمهای خانوادگی هشت میلی متری با یك عکس فوری روز تعطیل رقابت می کنند. فیلمهای گرفته شده از آدمها و حوادث مهم، یك بخش موثق از اسناد تاریخی به حساب می آیند.

مزیت قادر بودن به ثبت یك دوره به جای یك لحظه از زمان ـ یا ساختن سندی با دوام دربارهٔ حوادث ـ از میلیونها سال پیش شناخته شده بوده است، و هنرهای ایستا از خلال تاریخ طولانی آنها سعی در تقلید و پیروی از حرکت داشته‌اند. تحقیق اخیر، به وسیلهٔ فیلمبرداری و جان بخشی پیاپی به طراحیهای غار از گاو کوهان دار، نشان داده است که آنها در مجموع حرکتی پیوسته را به نمایش می گذارند. همین تکنیك که در یك ظرف نقرهٔ یونانی به‌کار رفته

علم، فضا و زمان کیفی را می گیرد و آنها را به روابطی که می توان در یك معادله وارد کرد تأویل می کند، ولی هنر آنها را در معنا و مفهومی که دارند به عنوان ارزشهای مهم جوهر خود چیزها در نظر می گیرد.

است، بندبازی را درحال معلق زدن نشان می دهد. این تصویر متحرك بالغ بر دو هزار سال پیش خلق شده است! نقاشیهایی از قرون میانه و عصر رنسانس وجود دارند که سوانح زندگی یك قدیس، تصاویری متوالی (پیشرفت شیار اثر هوگارت)، صحنه‌هایی ورزشی از یك ورزشکار، و کاریکاتورهایی همبسته را نشان می دهند. در اوایل این قرن، هنرمند فوتوریست جیاکوموبالاّ انتقال حرکت را در تابلوهایی از قبیل دینامیسم یك سگ افسار شده، آهنگ یك ویولونیست و احیای سریع تجرید از یك ماشین سریع تجربه کرده است.

بیرونشدِ هنر ایستا برای دستیابی به‌عنصر حرکت، در واقعِ امر نمی تواند موفق باشد و به یك معنی خواسته هم نشده است. تصویر ثابت، علاوه بر این مزیت که می توان به آسودگی دربارهٔ آن تأمل کرد و به آن بازگشت، این امتیاز مخصوص خود را هم دارد که نمی توان آن را به گونه‌ای انتخابگرانه در سینما به کار برد.

بنابراین ملاحظه می کنیم که فضا ـ زمان در سینما، حتی در داخل یك نمای واحد، با فضا ـ زمان واقعی تفاوت دارد. این مطلب ما را به جهان متفاوتی وارد می کند که می تواند از عدم تحرك تصویر ثابت تا حرکتی بدان حد سریع که چشم قادر به دنبال کردن آن است سیر کند؛ دنیایی که می تواند ابعاد فضا ـ زمان جهان واقعی را در راستای مقاصد خود دگرگون سازد.

فضا ـ زمان و تدوین

آن تمایزات از واقعیت که در داخل نما رخ می دهند، تجسم سرشت ذهنی فضا ـ زمان در سینما هستند. اما به لحاظ زیباشناختی، نسبت به اختلافهایی که هنگام قطع از یك نما به نمای دیگر اتفاق می افتند، اهمیت کمتری دارند. ما در اینجا با تکنیك عمده و شاخص سینما یعنی تدوین سروکار داریم.

درجهان تجربهٔ عادی، هر حادثه درچارچوبی که یکپارچه، بهم پیوسته و تغییرناپذیر است، رخ می دهد. برای مثال، اگر شخصی از پنجرهٔ اتاقش دو نفر را درحال قدم زدن در خیابان ببیند و بخواهد آن قدر نزدیك شود که بتواند دریابد آنها چه می گویند و که‌هستند، می تواند از اتاق خارج شود و به سوی آنها برود، اما مطمئناً نمی تواند این کار را فوراً انجام دهد. او مجبور است که از در بگذرد، پلکان راطی کند و قدم به خیابان بگذارد. او می باید از میان فضایی عبور کند که طبیعتاً میان وی و آنها فاصله انداخته است. او با فضای واقعی سروکار دارد. همین مطلب دربارهٔ زمان صادق است. او قادر نیست آنچه را آن دو نفر ده دقیقهٔ بعد انجام خواهند داد ببیند. او باید صبر کند تا آن ده دقیقه به سرآید.

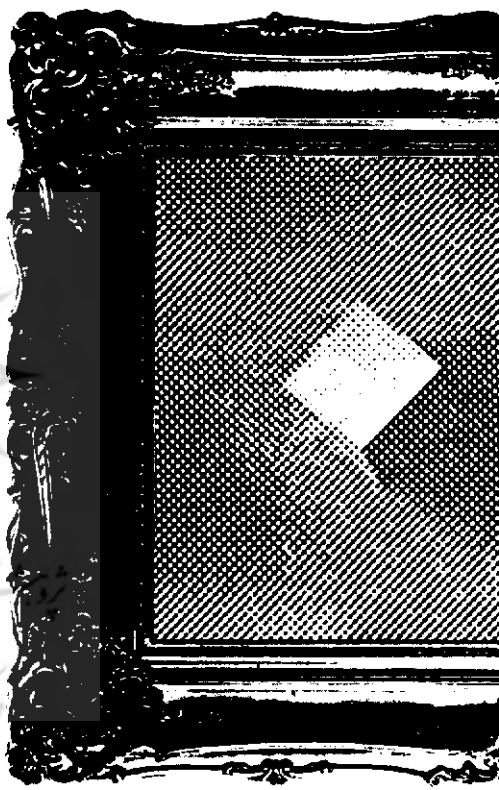
در سینما قضیه بسیار متفاوت است. می توان فضا و زمان را جدا کرد، توسعه داد یا درهم فشرد. ممکن است فضاها و زمانهای مختلفی را با هم آمیخت، فواصل مکانی را از میان برداشت و زمان را کاهش داد، بدون اینکه تماشاگر ذره‌ای احساس اضطراب کند. ناظر مورد اشاره‌ای که از ورای پنجره به بیرون نگاه می کند، می تواند در یك لحظه همراه با آن دو نفر در خیابان دیده شود. در همان لحظه وی می تواند در پاریس یا پکن دیده شود. تماشاگر فیلم می تواند تصویری را در یك

فاصله ببیند و بعد به آن نزدیك شود ـ در این فاصله، می توان از یك روز به روز بعد منتقل شد ـ تا آنچه را دیروز و فردای آن اتفاق افتاده مشاهده کند. در همان فصل، می توان آنان رادر نماهایی نشان داد، که برعکس، از هیچ وحدت فضا ـ زمانی معینی برخوردار نیستند. سینمای صامت به کرّات از این روش استفاده کرده است؛ مثلاً در نمایشِ یك صبح بهاری با توالی تصویرهای طلوع آفتاب از پشت سر درختها، آواز پرندگان در جنگل، گلی درحال باز شدن و زن جوانی که با لبخند زدن به روز تازه، پنجرهٔ اتاق خوابش را بالا می برد. در یك فیلم دراماتیك می توان با جانشین سازی یك حادثه به‌جای حادثه یا حوادث دیگر یا قرار دادن اتفاقات گذشته یا آینده شکاف وارد کرد. برای انجام دادن این همه، تنها ضروری است که یك قطعه از فیلم را به قطعه‌ای دیگر متصل کرد. بدین ترتیب، سینما، بر خلافِ جهان فیزیکی، به‌نقض پیوستگی فضا و زمان مجاز است و از این راه سرشت جداگانه‌ای به دست می آورد که برای آفرینش هنری مناسب است.

برای آزادی تدوین محدودیتهایی وجود دارد. آزادی نامحدود فقط هرج و مرج به بار می آورد. در حرکت عادی از یك نقطه به نقطهٔ دیگر، وقتی که هر دو نقطه روی صحنه قابل رؤیت هستند، تمامی جریان باید نشان داده شود. پرش ناگهانی از در به پنجره تأثیرات مضحك، معجزه‌آسا یا غیر واقعگرایانه برجای خواهد گذاشت. هیچ تجرید فضایی امکان ندارد، و این امر درست در مورد زمان مصداق دارد. بازیگر باید حق داشته باشد همان زمانی را که در واقعیت برای رفتن از در به طرف پنجره

لازم است صرف کند. همچنین در یك فیلم عادی، تدوین، نمایش دوبارهٔ جریانی واحد را در ضمن نماهای متوالی برنمی تابد. نشان دادن مردی که اسلحه‌ای را شلیك می کند، یك بار در نمای متوسط و بار دیگر در نمای نزدیك، به نظر تماشاگر کار زائدی خواهد رسید.

بنابراین قواعدی وجود دارند که آزادی تدوین را محدود می کنند، اما از راه اتکا به «قرارداد واقعیت» که با موضوع و سبك فیلم معین شده و از یك تصویر به تصویر بعدی تفاوت می کنند. همان طور که در ریاضیات، سرشت یك نظریه بر اصول مقدماتی و موضوعه مبتنی است، به همان ترتیب، در یك فیلم، این سرشت بر آن نوع آزادی که فضا ـ زمان را به گونه‌ای خاص به کار می گیرد استوار است. برای مثال، در یك فیلم آموزشی، منطق بحث، ترتیب نماها و تداوم فضا ـ زمان را ایجاب می کند. تا آنجا که بحث فیلم روا می دارد، فضا و زمان ـ بدون از دست دادن واقع نمایی خود ـ از هم قابل تفکیك هستند. برای نشان دادن صحنه‌ای که القا کنندهٔ نظامیگری باشد، می توان پسر بچه‌هایی را نشان داد که بعد از صحنهٔ نبرد به سرباز بازی مشغول هستند. دراین دو نما، فضا و زمان از یکدیگر استقلال دارند و صحنه‌ها با یك حلقهٔ مفهومی به هم متصل می شوند. در یك فیلم تخیلی، قرارداد دیگری از واقعیت اقتباس می شود و پیوستگی فیلم یك پیوستگی دراماتیك و روان شناختی است. چنین فیلمی می تواند در عرض چند ثانیه، کاملاً و به خوبی، فردی را درحال به صدا در آوردن



زنگ، زنی را که در اتاق نشیمن صدای زنگ را می شنود؛ خدمتکاری را که برای باز کردن در می آید، و مردی را درحال وارد شدن به اتاق نشان دهد. این فصل به هیچ دسته از وقایعی که یك فرد در فضا ـ زمان جهان واقعی می تواند تجربه کند شباهت ندارد، اما از یك تداوم و وحدت روان شناختی پیروی می کند و به گونه‌ای طبیعی امکان پذیر به نظر می رسد، چرا که وحدتی دراماتیك وجود دارد که جداسازی فضا ـ زمان را توجیه می کند. مثال سوم فصلی رؤیایی یا فیلمی است که تمامی جریان آن ذهنی است، و در آن، واقعیت کاملاً به صورت ذهنی و مجرد عرضه می شود. بنابراین تداوم فضا ـ زمان می تواند کاملاً متفاوت از جهان فیزیکی باشد. بازیگر می تواند در یك آن، از یك جا به جای دیگر حرکت کند، یا یك قیافه می تواند به صورتی پایان ناپذیر تکرار شود. یکی از جریانهای موجود در فیلمسازی معاصر، تمایل به توسعهٔ بیشتر آزادی در نماها و فصول منفرد یا همهٔ فیلم بوده است. شیوهٔ رایج در داستان علمی تنها یکی از نمودهای این جریان است.

این تنوع در طبیعت فضا ـ زمان سینمایی با موهبت غنی و رنگارنگ سینما سازگار است. در وهلهٔ نخست، فیلم صورتی از تجربهٔ حسی ـ ذهنی است. در درجهٔ بعد، سینما می تواند حالات بسیار متفاوتی از تجربه را به‌نمایش بگذارد ـ طیفی ازواقعیت تا خیال، از محسوس تا مجرد. از این رو، به ضرورت گوناگونی قراردادها، گاه انگاره‌های واقعیت، گاه منطق تصورات، و گاه سیلان عواطف یا پرواز خیال به دنبال می آید. بدین ترتیب، فضا ـ زمان سینمایی دردست فیلمساز وسیله‌ای است که به‌نحوی نامحدود، در وسیعترین قلمرو آفرینشهای هنری قابل تطبیق و بهره‌برداری است.

نظریه‌های تدوین

تدوین در اینجا به مفهوم نوعی بهره‌گیری اساساً هنری از فضا و زمان، و تکنیکی محوری در فیلمسازی که پدید آورنده و تعیین کنندهٔ حالات متنوع فضا ـ زمان سینمایی است، مورد نظر است. اما برای ساختن وسیله‌ای ذاتاً هنری ـ شکل بخشیدن به این مادهٔ تجسمی و بی اندازه سازوار دردست فیلمساز ـ باپیوند نماهای مجزا باید در ترکیبی معنادار، در یك کلِ هنری با یکدیگر بیامیزند. از کولشف به بعد فرایند متحد ساختن نماهای جداگانه در تدوین، توجه نظریه‌پردازان فیلم را به خود جلب کرده است.

(از دیدگاهی تحلیلی، این واقعیت را که یك فیلم از نماهای منفرد ساخته شده است، می توان با به کار بردن واژهٔ «قطع» برای تبیین فرایندی که آن را در برمی گیرد مشخص ساخت. اکنون مختصراً از این مطلب گفتگو می کنیم که آن نماها چگونه با هم ترکیب می شوند و یك کلِ همگرا را می سازند؛ با توجه به این فرایند به‌عنوان یك ترکیب، آن را «تدوین» می نامیم و از «قطع» تمایز می بخشیم ـ واژهٔ فرانسوی برای تدوین، «مونتاژ» است که از فعل monter به معنی گرد آوردن ، سوار کردن و جفت و جور کردن ساخته شده است)

آیزنشتاین، در یکی از کتابهایش، با تشبیه کار تدوین به خصوصیت خط ژاپنی که در آن،

کل بیش از جمع اجزاست، به تبیین نظریه‌اش در باب تدوین می پردازد. برای مثال، نشانهٔ ژاپنی برای «سگ» به اضافهٔ نشانه برای «دهان»، با هم یك نشانه به معنی «دهان سگ» ـ که یك اضافهٔ ساده خواهد بود ـ نمی سازند، بلکه نشانهٔ معنی دار «پوست درخت» را، که مفهومی تازه است به وجود می آورند. اگر این صورت بندی از «تدوین» را دقیقتر کنیم، تبیین آیزنشتاین با دو انتقاد روبه‌رو خواهد بود: نخست آنکه، این تبیین همهٔ اشکال تدوین را مانند فصل مربوط به یك زمان ساده دربر نمی گیرد؛ ثانیاً، چه بسا پیوستگی دو عنصر جداگانه، بی آنکه نیازی به تدوین باشد و صرفاً در داخل خود نماها، به معنای تازه‌ای بینجامد؛ مانند دو عاشق که در گوشه‌ای از صحنه همدیگر را در برابر فرد غیرتمندی که ناگهان در پشت پنجره ظاهر می شود در آغوش می کشند؛ یا تأثرات متضاد مادر و پسر در والدین بسیار بد از کوکتو (که آن رانمونه‌ای از «قاب بندی» یاد کرده‌اند). بر همین قیاس، می توان بسیاری از این تداعی ها را با حرکت دوربین به وجود آورد.

در عین منسوخ شدن نظریات آیزنشتاین، تردیدی در این مطلب که مقایسهٔ وی، حاوی جنبه‌ای مهم از تدوین است، وجود ندارد. روان شناسان گشتالت اعتقاد داشتند که ما در برابر کل های هم پیوندی که چیزی بیشتر از آن هستند که بتوان به اجزا تحلیل کرد، واکنش نشان می دهیم. چنان که آی. اِ. ریچارد در کتاب خود دربارهٔ انتقاد بیان می کند، «این کلِ هم پیوند است که واجد قدرت مبادله و ارتباط هنری است.» رمان یك کل زنده است نه تعدادی لغات بی ربط که از یك فرهنگ لغت بیرون کشیده شده باشند. تصویر منفرد در فیلم قابل ادراك نیست و کارکردی از آنِ خود ندارد؛ نماهای منفرد به مدد بافتی که در آن قرار می گیرند، حیات می یابند. بدین ترتیب، در هر فیلم غنای معانیی وجود دارد که از راه تداعی ذهنی حاصل می شود؛ این غنا به نوبهٔ خود و به‌گونه‌ای قاطع از طریق تدوین به دست می آید.

دیدگاه پودوفکین دربارهٔ تدوین به دیدگاه آیزنشتاین بسیار شبیه بود. او نیز بر آن حرکت ذهنی که تأثیرات همدردی، تأکید، تضاد یا طنز را از طریق کنار هم گذاشتن تصاویر منفرد فراهم می سازد، پافشاری می کرد. تنها اگر یك موضوع با موضوعات دیگر قرین شود و «همچون پاره‌ای از یك ترکیب عرضه شود، از حیات سینمایی برخوردار است.» در یك سخن مشهور، او شرح می دهد که چگونه رفتار یك فرد در نماهای همسان، می تواند در مقایسه با نماهایی که پیش یا پس از آن می آیند، به گونه‌های متفاوت مظاهر خشم، اندوه یا رقت تفسیر شوند. آیزنشتاین گفته است که پودوفکین بر پیوستگی میان نماها اصرار داشت، درحالی که تأکید خود او بر برخورد میان آنها استواراست.

مارسل مارتن در زبان **سینمایی** با تشخیص میان تدوین روایی[۳] و تدوین بیانی[۴]، تحلیل را یك مرحله پیشتر می برد. «تدوین روایی»، در ساده‌ترین شکل خود، عبارت است از کنار هم قرار دادن نماهای منفرد در یك توالی زمانی به منظور نقل یك داستان. «تدوین بیانی» چینش متوالی نماها برای پدید آوردن تأثیری خاص و

فوری از طریق برخورد میان دو تصویر است. این تمیز و تشخیص در بحث حاضر مفید است، چرا که نظریات آیزنشتاین برای دلالت بر تدوین بیانی آمادگی بیشتری از خود نشان می دهند. در تدوین روایی که از تنوع و تصنع کمتری برخوردار بوده و از این رو دیر زمانی «غیرقابل تشخیص» مانده، آن صورت بندی هیجان آمیز مفاهیم جدید در کار نیست.

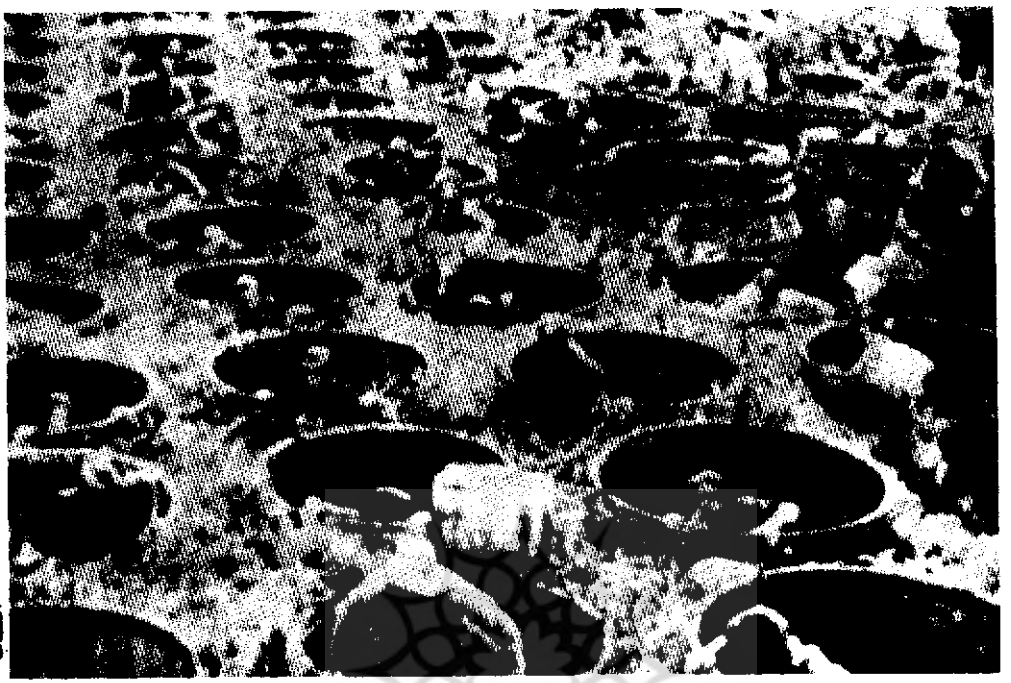
تدوین بیانی به یك فیلم رنگ و زندگی می دهد، و در این باره مثالهای بسیار می توان آورد. در فیلم، **به پیانیست شلیك کنید!** ساختهٔ فرانسوا تروفو، یکی از گانگسترها جملهٔ پیش پا افتادهٔ «اگر من یه دروغ بگم مادرم ممکنه بمیره؟» را به زبسان می آورد، فیلم فوراً به‌نمایی قطع می شود که مادرش درحال افتادن و از حال رفتن است. بازیگری در فیلم **قتل هیچکاك** می گوید: «من اون غذای کوچولو و خوشمزه‌ام رو از دست می دم» و به دنبال آن نمایی از یك قطعه پنیر و لیوانی آبجو ظاهر می شود. دیگری با ناراحتی و خشم می گوید: «آیا نمی تونم تو «شیر قرمز» منتظر بمونم؟» و فیلم به نمایی نزدیك از یك مرغ سوخاری قطع می شود. در تندیس **بازگون** کارول رید از یك زن خانه‌دار گوشتالو با خلق و خوی غضب آلود به شیری خشمگین در باغ وحش قطع می کند. به دنبال آن صحنه‌ای می آید که پسر بچه‌ای را در باغ وحش همراه با دوست و همراهش، بنِ زحمتکش، درحال نقل یك داستان نشان می دهد. در **چارلی بابل**، آلبرت فینی در پایان فیلم به بالون رنگارنگی قطع می کند که قهرمان قدرتمند داستان، به کمك آن از هستی محدود خویش می گریزد.

قطع در میانهٔ جریان، یك جهان بصری، روان شناختی و دراماتیك آفرید که از جهان واقعی بسیار متفاوت بود، چرا که این معنا را داشت که واقعهٔ به فیلم درآمده، عیناً قابل بازآفرینی نیست بلکه باید به طور ذهنی تحلیل و بازسازی شود.

در **زندگی و زمانهٔ قاضی** روی بین صحنه‌ای که سارق بر زمین می افتد (بنگ:) با انفجاری بزرگ و آتش بازی در آسمانی قیراندود همراه می شود. این نما را می توان تصویر ذهنی و نماد تجربهٔ انسانی معلق از مرگ تلقی کرد.

نمای متضادی که در تدوین بیانی برای ایجاد تأثیر به کار می رود (مثلاً درنمونهٔ اخیر) به جریان فیلم هیچ ربطی ندارد. این گونه تدوین به «تدوین جاذبه» موسوم است. واژهٔ جاذبه از آن رو به کار می رود که‌نمای مورد نظر با نمایی که همراه آن می آید؛ نوعی شباهت و خویشاوندی دارد. در **روشنایی‌های شهر** چاپلین، توده‌ای از مسافران، و پس از آن، رمهٔ گوسفندان نشان داده می شود. در **انتقام اثر** لانگ، زنان را مشغول وراجی و بعد مرغها را درحال قدقد کردن می بینیم. در **اعتصاب**، کارگران را می بینیم که تیر می خورند، و بعد گاوهایی را که سلاخی شده‌اند. یك نمونهٔ اخیر، در **قلب زندگی** ساختهٔ روبرانریکو (اقتباس از داستانی به همین نام نوشتهٔ آمبروز بیرز) است، آنجا که گروهی از سربازان مجروح درحال خزیدن برزمین با یك نمای مقابل از سوسکهایی که در خاك تقلا می کنند مقایسه می شود. در ثانیه **کارفرانکنهایمر**، سرنوشت شوم کسانی که با سندیکایی شیطانی اندك نیروی حیاتی به دست می آورند، با نمایی از لاشه‌های قصابی شده القا می شود. در آخرین **تانگو در پاریس** وقتی که دختر جوان و دوست پسرش (ژان ـ پیرلئو) حرفهای بی معنی با هم رد و بدل می کنند و صدای حیوانات را در می آورند، دوربین به دسته‌ای غاز قطع می کند. در **دشمن** (نیکلاس ری)،

روشنایی‌های شهر



اعتصاب

اتاق انتظاری مملو از متقاضیان کار، ناگهان با اتاق انتظاری پر از اسکلت تعویض می شود. در اکتبر آیزنشتاین، سربازان کرنسکی به نحوی بصری با لیوانهای شراب و سربازهای حلبی مقایسه می شوند؛ رژیم سابق (رژیم تزاری) با نماهایی از مدالها و یونیفورمها نمادین می شود، و خود کرنسکی به یك طاووس تشبیه می شود. هنگامی که تدوین بیانی مکرراً به کار می رود ـ چنان که در اکتبر ـ می توان تأثیری مصنوعی داشت، اما به هیچ رو منسوخ نیست. یك تمثیل، استعاره یا نماد بصری می تواند به قلب اشیا نفوذ کند. تمامی این امر بستگی به این دارد که چگونه به‌کار رود. در شاه و سرزمین (جوزف لوزی)، دوربین از قهرمان یعنی «هامپ» در گل و لای خندق ـ همان طور که درحال شرح دادن سابقهٔ طلایی خود است ـ قطع می کند و گفته‌هایش را با نماهای کوتاهی از بازیگران در انگلستان مجسم می سازد. این نماها برای بازگشت به گذشته بسیار کوتاه هستند و تجسمی بصری از اندیشه‌های قهرمان به شمار می آیند، و این نوعی تدوین بیانی است. این نماها، به گونه‌ای درخشان در فیلم، کامیابی به دست می آورند، چرا که واجد کیفیت تصویری «ساده» ای هستند که مضمون مرکزی فیلم را توضیح می دهند، خامی و سادگی سرشت «هامپ».

واضح است که فیلمساز به هنگام استفاده از تدوین بیانی، سرگرم کار با وسیله‌ای بسیار متفاوت از داده‌های حسی واقعی از قبیل کلمات است که یك داستان نویس با آنها سروکار دارد. در مقایسه، تدوین روایی (داستانی) طبیعی تر به نظر می رسد، اما باید خاطرنشان کرد که این نوع تدوین صرفاً شامل کنار هم گذاردن نماهای منفرد و متعاقب یك جریان یا حتی رفتن

از یك صحنه به صحنهٔ دیگر نیست. مشخصهٔ اساسی تدوین روایی، که آن را به طور ریشه‌ای از واقعیت متمایز می سازد، شامل به کار گرفتن نقطهٔ متحرك دید در «سیر جریان» است. ضبط یك واقعه از طریق نماهای منفرد و متعاقب در یك صحنه، روشی نوین محسوب می شد، اما نمایش همان واقعه از دیدگاههای مختلف یا در نظم زمانی متفاوت بود که هنری جدید خلق کرد. قطع در میانهٔ جریان، یك جهان بصری، روان شناختی و دراماتیك آفرید که از جهان واقعی بسیار متفاوت بود، چرا که این معنا را داشت که واقعهٔ به فیلم درآمده، عیناً قابل بازآفرینی نیست، بلکه باید به طور ذهنی تحلیل و بازسازی شود. فیلمساز بینش شخصی خود را تحمیل کرد و با مداخلهٔ عامل انسانی، محصولات هنری به صحنه آمدند.

همان گونه که در نخستین بخش این مقاله بیان شد، سینما می تواند با حرکت کند و تند در داخل نما، متقابلاً فضا و زمان را جایگزین یکدیگر سازد؛ حتی بیشتر از آن، از یك نما به نمای دیگر. نتیجهٔ تدوین، وقوع جذب و ترکیب پیچیده‌ای از ارزشهای فضا و زمان است. این ساختِ شگفت آور فضا ـ زمان به سینما چهره‌ای شاخص و فوق العاده عجیب می بخشد. این امر به جذب علمی فضا و زمان در پیوستار فضا ـ زمان بستگی دارد. در اندیشهٔ علمیِ یك هزار سال پیش، زمان و فضا کاملاً از هم جدا و به قلمروهایی بیگانه متعلق بودند. در ساخت اقلیدسی، فضا، صلب و سخت و زمان، سیلانی بی پایان بود. در دانش امروز، ترکیب فضا و زمان چارچوبی را به وجود می آورد که جهان براساس آن بنا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قواعدی وجود دارند که آزادی تدوین را محدود می کنند، اما از راه اتکا به قرارداد واقعیت که با موضوع و سبك فیلم معین شده و از یك تصویر به تصویر بعدی تفاوت می کند.

می شود؛ ما می توانیم ـ همچنان که در فضا، ـ در زمان حرکت کنیم، و فضا پاره‌ای کیفیات سیال زمان را داراست. «فیزیکدانان ـ به سبب سرشت موضوع پژوهش خود ـ ناگزیر باید ببینند که واحدهای آنها، واحدهای فضا و زمان نیست. بلکه واحدهای فضا ـ زمان است.»[۵] اساساً سینما با تدوین، این خصوصیات را در شکل هنری بازتاب می دهد.

سینما در آغاز، به جانب «تشکل بخشیدن زمانی به فضا»[۶] ـ اصطلاحی که اروین پانوفسکی واضع آن بود ـ سیر کرد. در زندگی واقعی، درهنرهای تجسمی و بر روی صحنه، فضا برای مقاصد عملی ایستا، فاقد حرکت و تغییرناپذیر است. فضا تا زمانی که ما در درون آن حرکت می کنیم ـ چه واقعی و چه ذهنی ـ ثابت می ماند. در سینما، فضا کیفیت ایستای خود را از دست می دهد و کیفیتی دینامیك را که با زمان تقویت شده است ایجاب می کند. اجزای فضا در نظمی زمانی آرایش می یابند و جزئی از یك ساخت زمانی همراه با ضرباهنگی زمانی می شوند. برای مثال، نمای نزدیك، تنها تصویر نسبتاً وسیعی از یك بخش فضا نیست. این نما پله‌ای است برای رسیدن به زمان، درست همچنان که صدای بالا در ترکیب موسیقایی چنین نقشی را ایفا می کند. ترکیب تصاویر فیلم ـ مرکب از نماهای منفرد، گروهی یا منظره‌های طبیعی ـ بسته به اینکه از چه زاویهٔ فضایی گرفته شده باشند، نظم زمانی خاصی به وجود می آورند که تغییر آن می تواند نتیجهٔ دیگری به بار آورد. پودوفکین خاطرنشان کرده است که جابه‌جایی نظم بدون تغییر در خود نماها، می تواند اساساً یك فصل را کاملاً دگرگون کند. «یکی از مهمترین جنبه‌های تصویر مرکب فیلم از فضا، بُعد زمانی آن است.»

توانستیم بگوییم که‌تدوین در سینما به طرف «زمانی کردن فضا» پیش می رود. درکنار این روش، روش متضاد اما مکملی وجود دارد که عبارت است از «فضایی کردن زمان»[۷] همان طور که آرنولدهاوزر بیان می کند، زمان در زندگی واقعی (به استثنای رؤیا)، در ادبیات و برروی صحنه، در مسیری مستقیم و معین پیش می رود. در سینما، زمان این سیر مستقیم را از دست می دهد و در فیلم، ما برای گردش در زمان، آزاد می شویم، همان طور که در زندگی واقعی برای حرکت در فضا آزاد هستیم. فیلم می تواند عقب و جلو رود و وقایع منفرد را با هم و حوادث پیوسته را جداگانه به نمایش بگذارد. زمان، تداوم قطع ناپذیر و مسیر غیرقابل تغییرش را از دست می دهد. نه ادبیات و نه تئاتر هیچ یك قادر نیستند لحظات و فرازهایی کوتاه از زمان را، همچون سینما، با یکدیگر بیامیزند.

گفتار جالبی در یك رمان دههٔ سی یعنی، فرعون بالدار نوشتهٔ جوآن گرانت وجود دارد که فضایی شدن زمان را ـ متفاوت از آنچه در سینما رخ می دهد ـ و البته در اختلاف با دیدگاه رایج دربارهٔ زمان (به عنوان یك جریان تغییرناپذیر) شرح می دهد. زمان بر تجربه‌ای عرفانی مبتنی است و در وضعیتهای ذهنی خاص، نویسنده درحالی که در مرکز یك حلقهٔ زمانی واقع است، به شرح احوالات خود می پردازد. زمان گذشته، حال و آینده برگرد محیط حلقه مرتب شده و با اراده‌ای که از مرکز ساطع

می شود، می توان آن را دریافت و تجربه کرد. بی مناسبت نیست که ذکری هم از کتاب ج. دبلیو. دان تحت عنوان آزمایش با زمان کنیم. نویسنده مدعیِ داشتن تجارب زمانی گذشته و آینده از طریق رؤیاست، و این مدعا را با این نظریه توضیح می دهد که در زمان، ابعاد مختلفی وجود دارند که ما را در حالات خاصی به درك واقعیت آن قادر می سازند، این درك در غیر این صورت امکان پذیر نمی بود. تکرار می کنم: در یك فیلم، زمان فضایی می شود، چرا که ما می توانیم از خلال آن گذر کنیم، همچنان که قادریم در فضا حرکت کنیم.

طریقهٔ دیگری وجود دارد که سینما به واسطهٔ آن، زمان را فضایی می کند؛ این طریقه با این واقعیت که در فیلم، هر نما واجد کششی بالفعل است مرتبط می باشد، یعنی، هر تصویری که می بینیم چیزی است درحال اتفاق افتادن. احساس ما از زمان از حیث مستقیم و ذهنی بودن با دیگر احساسها متفاوت است. ما بیشتر معرفت خود را دربارهٔ جهان به میانجی اعضای ویژهٔ حسی به دست می آوریم؛ اما احساس ما از زمان درونی است. به محض اینکه بخواهیم زمان را عینی کنیم یا به سنجش آن با اصطلاحاتی انضمامی بپردازیم، باید به اندازه‌گیری آن برحسب فضا روی آوریم ـ ساعت، ساعت شنی، خورشید، ستارگان، جزر و مد، رشد، و جز آن ـ این دقیقاً همان مورد سینماست. سینما زمانهای مختلف را با نشان دادن فضاهای مختلف به ما شرح می دهد. همان طور که «الی فور» گفته است: «سینما مدت زمان را به ساحتی از فضا

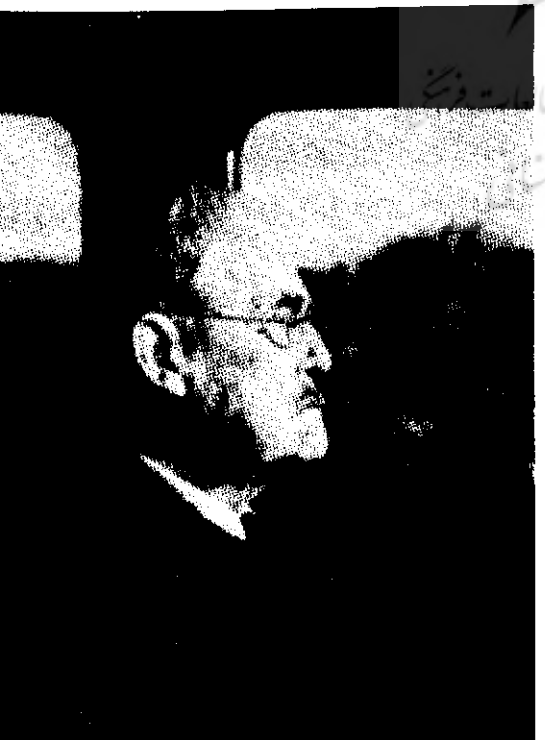
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زمان در زندگی واقعی، در ادبیات و برروی صحنه، در مسیری مستقیم و معین پیش می رود. در سینما، زمان این سیر مستقیم را از دست می دهد و در فیلم، ما برای گردش در زمان آزاد می شویم.

بدل می سازد.» سینما می تواند پاره‌ای مشابه از فضا (مثلاً همان اتاق) را به ما نشان دهد، اما درحالی که چیزی جابه‌جا شده، تغییر کرده یا توسعه یافته است ـ به گونه‌ای که اساساً در شرایط فضایی متفاوتی است. اگر مطلقاً هیچ چیز حرکت نکند، ما به هنرهای ایستا باز گشته‌ایم ـ عکاسی یا نقاشی ـ و با سینما سروکار نداریم. ملاحظه کردیم که هر چند این هنرها سعی در تقلید از فیلم دارند، کاملاً از آن متفاوت اند.

این واقعیت که سینما، زمان را با تعدادی از وضعیتهای متفاوت فضایی به ما نشان می دهد، ما را به اصلِ اساسی تصویر متحرك باز می گرداند ـ این اصل که تصاویر متحرك شامل تعدادی عکسهای ثابت هستند که (روی دیگر سکه) در زمان مرتب شده‌اند. این که فیلم تعدادی تصویر ثابت است، این نتیجه را به دنبال دارد که (از پاره‌ای دیدگاههای خاص) تفاوت میان توالی هر یك از قابها در داخل نما، و تعقیب از یك نما به نمای بعد، تفاوتی درجه‌ای است و نه ذاتی. در واقع در یك فیلم انیمیشن که قاب به قاب ساخته شده، قطع از یك وضعیت به وضعیت یك حرکت منفرد، از نظر تکنیکی دقیقاً مانند قطع از یك صحنه به صحنهٔ بعدی است.

بنابر این در طریقهٔ دوم (تعقیب نما به نما)، سینما هم از یك نما به نمای بعد و هم در داخل هر نما، با تعدادی وضعیت، زمان را فضایی و مدت آن را بیان می کند. مورد اخیر (داخل یك نما) میدان حرکت دوربین محسوب می شود. این حرکت واجد خصوصیت اضافی نشان دادن تعدادی از اجزای مختلف فضاست، حتی اگر موضوع کاملاً بی حرکت باشد. به طور عادی، در حرکت دوربین ـ فرض کنید یك حرکت افقی ـ اجزای متفاوت فضا با دور پیوسته‌ای از زمان مرتبط خواهند بود یعنی همان «آن» های متوالی که بی واسطه به دنبال هم می آیند. اما حرکت دوربین نیز می تواند به وسیلهٔ هنرمند برای وسیع و دراماتیك جلوه دادن تغییرات زمانی به کار رود. برای مثال از زمان حال به گذشته حرکت کند: **دوشیزه ژولی** و **مرگ یك پیله‌ور**. نمونهٔ مشخص دیگری از این تمهید را می توان در **توت فرنگیهای وحشی** ساختهٔ اینگمار برگمن مشاهده کرد. دوربین روی بخش دیگری از فضا نوسان می کند و آدمها و حوادث بیست سال پیش را به نمایش می گذارد. ما حتی می توانیم ـ در اندیشه یا رؤیا ـ مرد و پسری را که بعداً همان مرد خواهد بود، در همان نما داشته باشیم. در هر



دو مورد، دوره‌های متفاوت زمان نیز به وضوح با اجزای متفاوتی از فضا شرح داده می شوند.

به این ترتیب دو جنبهٔ اساسی فیلم، یعنی فضا و زمان، درهم می آمیزند، با هم مبادله می شوند و نسبت به یکدیگر واکنش نشان می دهند. در یك طرف فضایی شدن زمان و در طرف دیگر زمانی شدن فضا قرار دارد. آنچه یك فیلم به ما نشان می دهد، فضا و تنها فضاست، به گونه‌ای که ناگزیریم از آن برای شرح دادن زمان استفاده کنیم. با این حال این فضا باید در زمان مرتب شود و در چارچوبی زمانی تعبیه شود. این چارچوب، چارچوبی همواره انعطاف پذیر است و ما را به حرکت از خلال زمان قادر می سازد، هرچند که جنس خود آن از فضاست. به هر حال، این خصوصیات، که تا این اندازه از دوام و انعطاف برخوردارند، به سینما اختصاص دارند و آن را به چیزی نو و متمایز از واقعیت و هر هنر دیگری بدل می سازند.

باز هم روش دیگری وجود دارد که سینما از طریق آن، فضا را جانشین زمان می کند ـ تکثیر (یا برعکس، فشردن) ـ یا زمانی را که فیلم نمایش می دهد، با آرایش مجدد فضا، از غنا و قوت برخوردار می سازد. این کار مثل سفر در یك تعطیلات است که روزها و هفته‌های آن به چندین ماه از زندگانی روزمره می ارزد، چرا که با تجربه‌های تازه و دلپذیر گرانبار شده است: جاهای تازه، مناظر بدیع، صداهای نو. وقتی ما در چنین سفری به سر می بریم، سعی داریم تا آنجا که می توانیم از زمان بهره‌برداری کنیم. مدت زمانی که ما برای تماشای یك فیلم صرف می کنیم، به همین گونه از تجربه‌های تازه لبریز است: نود دقیقه تجربهٔ فعال و پرکشش. این مطلب در میان همهٔ انواع هنرمشترك است، اماوسایل متفاوت اند و در سایر هنرها، نه فضا بلکه چیزهای دیگرند که برای قوت بخشیدن به زمان و برجسته کردنش به کار گرفته می شوند: در تئاتر، بالاتر از هر چیز، زبان و نیروی شخصیت، و در ادبیات، جادوی کلمات. سینما نمی تواند واژگان ادبیات یا حضور شخصی تئاتر را به‌معارضه طلبد، اما فرمان آن به فضا و هر آنچه دربرمی گیرد، فرمانی نیست که بتوان از آن سرباز زد.

نکتهٔ نهایی؛ کاملاً فارغ از همهٔ ملاحظاتی که تاکنون داشته‌ایم، می توانیم در فضا و زمان، همان طور که آنها را در سینما تجربه می کنیم، رنگ و بویی عاطفی تشخیص دهیم. از این لحاظ، انحرافاتی که در فضا و

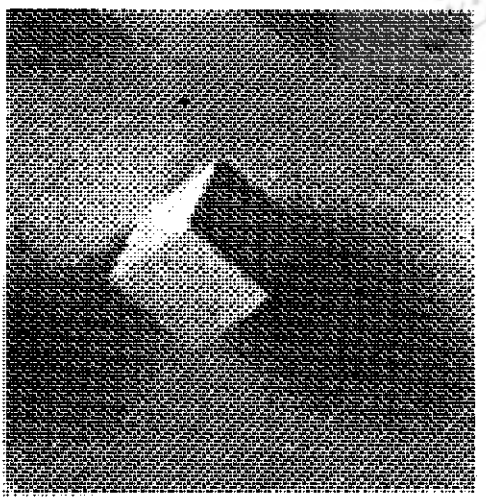
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زمان از واقعیت رخ می دهند، واجد دلالتی مستقیم نیستند و آنچه واقع می شود، احساسهایی خواهد بود که ما از آنها داریم. جان دیویی در **هنر به عنوان تجربه** همین دیدگاه را دربارهٔ هنر عرضه می کند، آنجا که می نویسد:

«علم، فضا و زمانِ کیفی را می گیرد و آنها را به روابطی که می توان در یك معادله وارد کرد تأویل می کند، ولی هنر آنها را درمعنا و مفهومی که دارند، به عنوان ارزشهای مهم جوهر خود چیزها درنظر می گیرد. بالا و پایین، عقب و جلو، درون و بیرون، با احساسهای مختلفی که ما می توانیم از آنها داشته باشیم، ازنظر کیفی همان قدر به هم شباهت دارند که صدا و سکوت، گرما و سرما، سیاه و سفید.»

در اینجا مطلب مهم انتقال تجربه است، احساس «فضایی بودن»، ترس از تنگی فضا، هجوم حوادث، احساس ملال و اضطراب بازدارندهٔ تعلیق. ما فصل آرام نماهایی از یك زمین سوخته از بی آبی را در برادر ترك ساختهٔ ویکتور توزن با عنوان فرعی **انتظار**، **انتظار** یا قطع آنی از قتل را در داستان **گانگسترِ نومید** گراهام گرین و در صخرهٔ **برایتون** کار جان بولتینگ به یاد می آوریم. فضا و زمان در مقایسه با علم و زندگی روزانه، مانند هر عنصر دیگر، به‌نحوی عاطفی تقویت می شود. هنر، چیزی انسان وار انگارانه است و با تجربهٔ هنرمند آمیخته است.

فیلم، هنرِ زمان و فضاست، و همان طور که پودوفکین می گوید، کارگردان، زمان و مکان سینمایی خود را بنا می کند. به قول «مارسل مارتن» فیلم، زمان و فضا را آسیا و خرد می کند تا آنجا که در واکنشی دیالکتیك، یکی به دیگری تبدیل شود. آزادی سینما بر حرکتی دوگانه مبتنی است: حرکت دوربین در فضا و حرکت نماها در نظم و زمان. فیلم برای کار با انحرافات بی پایانی از واقعیت طبیعی که قوانین فضا و زمان در آن «رام و دست آموز» می شوند، آزاد است. جورج بلواستون خاطر



نشان کرده است که «زمان در رمان مقدم و در فیلم مؤخر است. . . فیلم، زمان را با رفتن از یك نقطه به نقطهٔ دیگری در مکان به تسخیر در می آورد» اما در عین حال اضافه می کند که «زمان و فضا، نهایتاً از هم تفکیك ناپذیرند.»

حاصل کلام آنکه فضایی شدن زمان و زمانی شدن فضا در عین سودمندی به هم وابستگی دارند. یکی از کامیابیهای سینما در آن است که می تواند ترکیبی ایده‌آل پدید آورد. سینما فضا و زمان را از خصوصیات هر روزی و متعلق به فهم عام (والبته غیر علمی) آزاد ساخته، به گونه‌ای پیوسته با اندیشهٔ غیر ماده‌گرا پیوند داده، هر دو را با هم در کلیتی جدید ـ فضا ـ زمان سینمایی ـ یگانه می سازد. علی رغم آنچه به نظر می رسد، سینما نه موجودیتی فیزیکی بلکه ماهیتی ذهنی دارد ووسیله‌ای است که شخص هنرمند می تواند به سادگی سر وکار داشتن با لغات یك زبان با آن کار کند. همین واقعیت است که سینما را، حقیقتاً، به هنر ـ و یکی از غنی ترین و توسعه یافته‌ترین آنها ـ بدل می سازد. ◇

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پاورقی ها

1- Within Shot

2- Between shots

3- Narration Montage

4- Expressive montage

۵ـ جان دیوئی، هنر به‌عنوان تجربه، ۱۹۳۴.

6- Temporal Organization of Space

7- Spatialization of Time

* این مقاله از کتاب سینما به منزلهٔ هنر **The Cinema as Art** اثر رالف استیفنسون و جی. آر. دبریکس (Ralph Stephenson & J. R. Debrix) برگرفته شده است. کتاب در سال ۱۹۷۶ به چاپ رسیده است.

سینما برخلاف جهان فیزیکی به نقض پیوستگی فضا و زمان مجاز است و از این راه سرشت جداگانه‌ای به دست می آورد که برای آفرینش هنری مناسب است.