بازخوانی تاریخ سینما

دیوید بردول
ترجمه‌ی فرزان سجودی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

نام دیوید بردول در ادبیات سینمایی ما نام آشنایی است. تاکنون دو کتاب از او به فارسی ترجمه شده است. دیوید بردول و همسرش کریستین تامسن در عرصه‌ی نقد نئوفرمالیستی فعالیت می‌کنند. نگاه بردول و همسرش در کتاب‌ها و مقالات مختلفی که منتشر کرده‌اند، برخاسته از دیدگاه فرمالیسم روسی و همدلی با ساختار است. در این مجال کوتاه نمی‌توان به سنجش نقادانه از دیدگاه‌های فرمالیست‌ها دست زد؛ اما ذکر این نکته شاید بی‌مناسبت نباشد که فرم و محتوا مانند دو بال هستند و همه می‌دانیم که پرواز تنها با یک بال ممکن نیست.

مقاله‌ای که در ادامه خواهید خواند فصلی است از تازه‌ترین کتاب بردول به نام ***سبک فیلم*** که در سال ۱۹۹۸ به چاپ رسیده است. بردول در این فصل، دیدگاه فیلسوفانی را نقد می‌کند که در حوزه‌ی نظریه‌ی فیلم پرداخته‌اند و سپس مسأله‌ی سبک از دیدگاه فیلمسازان و نظریه‌پردازان مختلف را بررسی می‌کند. گریفیث سیسیل ب دمیل، دیدگاه‌های

کایه در سینما و طیف هواداران نگرش فوق، تاریخ سینما و نقش آن در تحول سبکی فیلم از جمله مسایلی هستند که مؤلف توجه خاصی به طرح آن‌ها دارد. در ادامه شاهد نقدی بر کتاب مذکور خواهید بود که با نگاهی منفی به کتاب و مؤلف نگاشته شده است. درکنار هم قرارگرفتن این دو متن ناهمسان، ما را با دیدگاه‌های مختلفی که در عرصه‌های نظری سینما به چشم می‌خورند، آشناتر می‌سازد. طبیعی است که باید همواره نظرهای مختلف را خواند و شنید و سپس بهترین آن‌ها را در ذهن جای داد. گزینش و تحلیل نظرهای مختلف در هر بابی که باشد (در این‌جا سینما) مفید خواهد بود.

ملاک‌های بنیادی، الگوهای تغییر و اصول تبیینی که سه برنامه‌ی پژوهشی بنا نهاده‌اند، کماکان به برداشت خوانندگان از تاریخ سینما شکل می‌دهند. ده‌ها سال است که کتاب‌های بازاری، همان «نسخه‌ی معیار» را تحویل مردم داده‌اند. حتی کارهای بلندپروازانه‌تر در زمینه‌ی تاریخ فرهنگ نیز مبتنی بر همان «نسخه» بوده‌اند، و از همین روست که پژوهشگر، مفهوم مدرن فضا و همزمانی را بازنموده در آثار پورتر و گریفیث می‌یابد. اصول مطرح شده در برنامه‌های دیگر نیز جای خود را یافته‌اند و عمومیت پیداکرده‌اند. کریستین متز، که شاید بتوان گفت از زمان بازن به این سو نافذترین نظریه‌پرداز فیلم بوده است، دیدگاه خود در مورد «رمزگان» سینمایی را به طریقی تدوین کرده است که در حقیقت هم بر نسخه‌ی معیار و هم بر مفهوم پسا *کایه‌ای* تکامل زبان فیلم مدرن مبتنی است. در زمانی نه چندان دور، یعنی در سال ۱۹۹۶، یک نویسنده‌ی برجسته مقاله‌های ادبی، چرخه‌های تولد، بلوغ و افول را در بررسی آن‌که چطور پس از زوال فیلم صامت، هنر فیلم باز با جان گرفتن نئورئالیسم در سینمای مدرن دهه‌های شصت و هفتاد شکوفا شد، مطرح می‌کند. حتی بلندپروازانه‌ترین نظریه‌پردازان معاصر فیلم گرایش دارند فرض را بر این بگذارند که سنت تاریخ‌نگاری ما به کفایت، تاریخ زیبایی‌شناختی فیلم را به تصویر کشیده است. پژوهش دوجلدی *سینما* نوشته‌ی ژیل دلوز را در نظر بگیرید که

در سال‌های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۵ منتشر شد. نظریه‌ی دلوز مبتنی است بر برداشتی از سینما که تقریباً به طور کامل از برنامه‌های پژوهشی که ما بررسی کرده‌ایم، گرفته شده است. دلوز بین «حرکت ـ تصویر» که در آن، حرکت، زمان را تعیین می‌کند و «زمان ـ تصویر» که در آن، حرکت، فقط یکی از پیامدهای مفهوم زمان است، تمایز قایل می‌شود. دلوز سپس این دوگانه را بر نوعی تاریخ‌نگاری سنتی سبک فرا می‌افکند. حرکت ـ تصویر، در شکل‌های مختلف، در سینمای صامت و جریان اصلی فیلم‌های هالیوودی تجلی می‌یابد. زمان ـ تصویر، با تأکیدش بر حذف، و احساس گذر زمان، در حوالی جنگ دوم جهانی در *همشهری کین* و نئورئالیسم ایتالیایی ـ درست همان‌طور که بازن گفته است نمود می‌یابد. زمان ـ تصویر در *سفر به ایتالیا*، *هیروشیما عشق من* و آثار آنتونیونی، با غنای بیش‌تر تداوم می‌یابد. این اندیشه بازتاب افکار بورچ، رُپار و نویسندگان *کایه* است که ادعا می‌کردند به دنبال سینمای کلاسیک، سینمای مدرنی آمد که زمان را به این شیوه‌ها دستکاری کرد.

تأکید تردیدناپذیر دلوز بر سنت پژوهشی ما، در این باور او که جوهر سینمایی در طول تاریخ آشکار می‌شود، با وضوح بیش‌تری به چشم می‌خورد. او به پیروی از بازن، معتقد است که تصویر سینما در ذات خویش «خودکار» است، و برش‌های محتمل زمان و حرکت را ثبت می‌کند. به‌علاوه، با وجود توانایی سینما در ثبت حرکت، در بنیاد، با زمان پیوند دارد. این موضوع فقط با ابداع «زمان ـ تصویر» و یا آن‌گونه که بازن گفته است، با «پیشروی دیالکتیکی ولز در زبان فیلم» مشهود می‌شود. برای توضیح این پدیده، دلوز روش نوهگلی دیگری را اتخاذ می‌کند: «هیچ‌گاه در آغاز نیست که چیزی نو، هنری نو، می‌تواند جوهر خود را آشکار کند؛ آن‌چه را در آغاز بوده است، فقط پس از یک گذر دوره‌ای از تکاملش، نشان خواهد داد.»

دلوز با پیروی از سنت هگلی تمایزهای فلسفی را بر تفاوت‌های تجربی نشاشی از سنت تاریخ‌نگاری ما فرامی‌افکند. او با فرض آن‌که کارگردانان سبک مونتاژ شوروی همه از شیوه‌ی تدوین دیالکتیکی استفاده می‌کردند، به این نتیجه می‌رسد که اثر هنری هر کارگردان،

تناظر نزدیک دارد با یکی از قوانین به‌خصوص دیالکتیک. به همین ترتیب تمایزی که در نسخه‌ی معیار بین سینمای امپرسیونیست فرانسوی و سینمای اکسپرسیونیست آلمانی دهه‌ی بیست می‌گذارد، بیان دوباره‌ی تمایزی است که کانت بین سطح متعالی ریاضی و سطح متعالی پویایی (دینامیک) قایل می‌شود. در «حرکت ـ تصویر»، دو نوع «کنش ـ تصویر» و «احساس ـ تصویر» به ترتیب معرف رئالیسم و ایدئالیسم (و یادآور «نخست بودگی» و «دوم بودگی» پیرس) هستند. دلوز پی می‌برد که تمایزی که ولفین بین انواع فضا در هنر رنسانس و هنر باروک قایل می‌شود، در راستای همان تمایزی است که بازن بین ژرفای سینمای ابتدایی و کارهای رنوار و ولز مطرح کرده است. هیچ اثری یافت نمی‌شود که با چیزی در جایی همسویی و تناسب نداشته باشد؛ هیچ مقوله‌ای نیست که تجلی تاریخی نداشته باشد. طرح‌های سنتی تاریخ را غایت‌مندی جدید تأیید می‌کند. تحولات سبک نه ناشی از قانون پیشرفت، بلکه حاصل میل مرموز رسانه به پر کردن همه‌ی گوشه‌های شبکه‌ی گسترده‌ی امکانات مفهومی است.

شبیخون فیلسوفان به حوزه‌ی نظریه‌ی فیلم نشان می‌دهد که چطور وفاداری غیرانتقادی به سنت تاریخ‌نگاری می‌تواند کار معاصر را فلج کند. در عوض، به نظر من، می‌توانیم درکمان از تاریخ سبک را ارتقا دهیم، مشروط بر این‌که نسخه‌ی معیار و گونه‌های متفاوت آن را برنامه‌های پژوهشی و زنجیره‌هایی از بحث و جدل تلقی کنیم که دارای پایبندی‌های مفهومی متمایز هستند. باید این برنامه‌ها را زمینه‌هایی برای ارایه‌ی فرضیه‌ها و آنگاه تحلیل، آزمایش، بازبینی و یا رد آن‌ها بدانیم.

پیشرفتی که در سال‌های اخیر حاصل شده است نتیجه‌ی چنین برخوردی است. از اوایل دهه‌ی هفتاد، پژوهش‌گران به طور گسترده‌ای تاریخ سبک فیلم را مطرح کرده‌اند و به بررسی تفصیلی آن پرداخته‌اند. بیش‌تر کارهای انجام شده، برای خوانندگان آکادمیک ناشناخته‌اند، و همین طور برای نویسندگانی که مخاطب عام دارند. با کاوشی مختصر نمی‌توان درباره‌ی این رویکردهای تازه قضاوت کرد؛ با وجود این در بخش بعد می‌کوشم نشان دهم چگونه برخی از پیش‌فرض‌ها و نتایج حاصل از سه برنامه‌ی پژوهشی را پژوهشگران تجدیدنظرگرا اصلاح و یا رد کرده‌اند.

تاریخ دوره‌ای

آخرین تاریخ جامع سینما را ژان میتری در مجموعه‌ای پنج جلدی که بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ منتشر شده‌اند، ارایه داده است. میتری در مقدمه‌ای که بر این مجموعه نوشته است، درخواست می‌کند که تاریخ‌دانان در پی شرحی دقیق و علّی از تحولات تکنیک فیلم باشند. او معتقد بود که چنین شرحی نباید بر روح ملی یا آن عوامل اقتصادی کلان که سادول مطرح کرده است مبتنی باشد، بلکه باید عوامل اصلی (و بی‌واسطه) در صنعت فیلم و در واکنش همگانی نسبت به فیلم‌ها را مد نظر قرار دهد. او هم‌چنین تأکید می‌کند که تاریخ نگار فیلم نباید به تحلیل شاهکارها بسنده کند و لازم است فیلم‌های معمولی‌تر را نیز که ممکن است تأثیرگذار یا صرفاً جنبه‌ی نمونه داشته باشند، بررسی کند. طرح این نکات در حقیقت یعنی دور شدن از شیوه‌ی نسخه‌ی معیار. این نکات در دهه‌ی بعد به اصولی بدیهی بدل شدند. با وجود این، میتری مصمم باقی ماند تا تاریخی جامع و تطبیقی، در ردیف کارهای پل رُتا، باردش و براسیلاش ارایه دهد، و این بحث را مطرح می‌کرد که آثار ملت‌ها یا افراد را باید به مثابه‌ی بخشی از «تکامل زبان فیلم» شناخت.

تاریخ سینمای میتری، علی‌رغم هدفش برای نگارش «تاریخی از آثار و سبک‌ها به شیوه‌ای کم و بیش یکپارچه و منسجم» که در حکم یک «پیوستار زنده، نوعی شدن دایمی» نتوانست به همه‌ی آن تکلیفی که او برای خود معلوم کرده بود، تحقق ببخشد. گستره‌ی آگاهی دانشنامه‌ای او در صفحه صفحه‌ی این کار مشهود است، اما هر جلد این اثر، سرانجام از حد آلبومی حاوی عکس‌ها و بریده‌های ارزشمند، فراتر نرفت. پاره‌های اطلاعات در مورد زندگی‌نامه، تکنیک، فناوری و روش صنعتی، بی‌ربط در کنار یکدیگر قرار داده شدند؛ عناوین به تفصیل بررسی شده‌اند، اما عموماً فاقد

انسجام علت و معلولی‌اند. پیوستگی و انسجام این مجموعه در اصل ناشی از «داستان اصلی» و «نسخه‌ی معیار» بود. اثر میتری نشان داد که به این سادگی‌ها نمی‌شود به *جریان تاریخ* یک بافت ریز علت و معلولی داد.

در دهه‌ی هفتاد، تاریخ‌دانان جوان‌تر به‌تدریج در این فکر که یک پژوهشگر می‌تواند تاریخ جامع سبک را در سراسر دنیا بنویسد، تردید کردند. اینان توجه خود را بر دوره‌ای محدودتر، یا یک موضوع سبکی واحد و یا جریانی مشخص متمرکز کردند و به بررسی پیوستگی و تحول در مقیاسی خردتر پرداختند. شاید هنوز زود است تا این گروه تجدیدنظرگرا را مجموعه‌ای واحد و متمایز بدانیم، اما می‌توان موقتاً این شیوه را تاریخ قدم به قدم نامید.

این پژوهشگران اگرچه به مسایل محدودتری پرداختند، ولی نسبت به پیشینیان خود فیلم‌های بیش‌تری را بررسی کردند. فیلم‌خانه‌ها و فیلم‌های شانزده میلی‌متری مایه‌ی دسترسی گسترده‌تر اینان به فیلم شد و همایش برایتن در ۱۹۷۸ ارزش بررسی گسترده و ژرف یک دوره را ثابت کرد. سنت برایتن را گیورناته دل چینمامو (Giornate del Cinema Mue)، یعنی گردهمایی سالانه‌ای که از ۱۹۸۲ به این سو در پُردنُن ایتالیا تشکیل می‌شود، ادامه داد. سازمان‌دهندگان این گردهمایی، ترتیبی می‌دهند که ده‌ها فیلم که به لحاظ موضوعی یا دوره‌ای به هم مرتبط‌اند در شرایط بهینه به نمایش درآیند. آن‌چه در پردنن روی داد و حجم مقالات و اسنادی که به دنبال آن منتشر شد، نگاه پژوهشگران به سینمای ثابت را به کلی دگرگون کرد. به‌علاوه پس از ۱۹۸۰ تنوع فیلم‌هایی که به صورت نوار ویدیویی موجود بودند، امکان مطالعه‌ی دوره‌های متفاوت را از طریق دیدن فیلم‌هایی که قبلاً در دسترس نبودند، فراهم کرد. با افزایش دسترسی به نسخه‌های مختلف فیلم، مساله‌ی اصالت و درستی نسخه‌ها نیز مطرح شد. مجموعه‌داران از دیرباز می‌دانستند که هر فیلمی ممکن است به شکل‌های متفاوت باقی مانده باشد، و تقریباً از همه‌ی آثار کلاسیک می‌شد نسخه‌های مختلف پیدا کرد. با وجود این، تاریخ‌نگاران تقریباً هیچ‌گاه این واقعیت را نپذیرفته بودند.

فرض اصلی این بود که آن نسخه‌ی *تولد یک ملت* که در دهه‌ی پنجاه در محافل امریکایی دست به دست می‌شد، همان بوده است که بینندگان اولیه دیده‌اند. میتری در پاسخ به نسل جوان ادعا کرد که لازم نیست در ارزیابی‌هایش از فیلم‌های امریکایی دهه‌ی ۱۹۱۰ تجدیدنظر کند، زیرا خود آن‌ها را وقتی برای نخستین بار در فرانسه نمایش داده شده‌اند، دیده است. گذشته از اعتماد شگفت‌انگیزی که او به حافظه‌اش دارد (او مدعی است فیلم‌هایی را که در هشت سالگی دیده است به خاطر می‌آورد) ذکر این نکته اهمیت دارد که میتری این مساله‌ی نه چندان کم‌اهمیت را نادیده گرفته است که نسخه‌های به نمایش درآمده در فرانسه تا چه حد با نسخه‌های اصلی انطباق داشته‌اند. تجدیدنظرگرایان شروع کردند به مقایسه‌ی جدی و دقیق نسخه‌های مختلف؛ یعنی فرایندی که در یک مورد، همان‌طور که خواهیم دید، پیامدهای بسیاری برای نسخه‌ی معیار داشت. بررسی نسخه‌های مختلف، سرانجام به بحث‌های بسیار مهمی درباره‌ی اصول اصلاح و بازسازی با مجموعه‌داران انجامید. نتیجه‌ی دیگر کارگسترده‌ی تجدیدنظرگرایان، تهیه‌ی شرحی تفصیلی‌تر از تحولات تکنیک فیلم بود. برای مثال باری سالت با دیدن هزاران فیلم، گاهنگاری نوآوری‌های سبکی سینمای اروپا و امریکا را از سال‌های نخستین به این سو تدوین کرد. درست در لحظه‌ای که مطالعات فیلم تازه وارد مرحله‌ی گردآوری اصولی و نظام‌یافته‌ی اطلاعات شده بود (مفیدترین کتاب‌های مرجع در دهه‌ی هفتاد منتشر شدند) ارزش واقعی کار پرزحمتی که سالت انجام داده بود، معلوم شد. او هم‌چنین ادعاهایی آزمودنی را که نویسندگان پیشین مطرح کرده بودند، با دقت بررسی کرد؛ و سپس به جستجوی شواهد تازه‌ای پرداخت که ممکن بود به اثبات درستی یا نادرستی آن‌ها کمک کند. این راهبرد به او امکان داد بسیاری از نمونه‌های پیشین تکنیک برش (تدوین) موازی گریفیث از جمله *یکصد در برابر یک نما* (ویتاگراف، ۱۹۰۶) را نشان دهد. سالت تغییرات نظام‌مند در میزان برش در فیلم‌های مختلف، کارگردانان متفاوت و دوره‌های گوناگون را نشان داد. از جمله داده‌های بسیار جالب تاریخ فیلم این است که میانگین

طول‌نما در فیلم‌های امریکایی، از زمان ابداع صدا به طور پیوسته و منظم رو به کاهش بوده است؛ در سال‌های اخیر، در هر دقیقه از یک فیلم معمولی شاید بیش از ده دوازده برش دیده شود.

کار سالت نمونه‌ی پیشرفت اصلی مفهومی در تاریخ‌نگاری معاصر سبک، یعنی حساسیت بیش‌تر به هنجارهای جمعی است. برای او و هم‌چنین دیگران، مشهودترین هنجارها برای مطالعه‌ی هنجار جریان اصلی سینمای سرگرم‌کننده بود. در حالی که نسخه‌ی معیار مبنای جهانی صناعات سینمایی (نمای نزدیک، تدوین، حرکت دوربین) بوده‌اند، آستروک و بازن از پیدایش نظام متمایزی از تکنیک‌ها سخن گفتند. هر دو نویسنده عنوان کرده بودند که هالیوود و همسویان بین‌المللی‌اش را می‌توان بر اساس میزان پای‌بندیشان به مجموعه‌ی به‌خصوصی از انتخاب‌های سبکی مشخص کرد. بورچ و دیگران مواجه با فیلم‌هایی که خودآگاهانه در مسیرهای مخالف پیش می‌رفتند، این دیدگاه را مبنای کار خود قرار دادند. در اواخر دهه‌ی شصت نظریه‌پردازان و منتقدان، باز به مطالعه‌ی سینمای کلاسیک علاقه‌مند شده و این کار را از سر گرفته بودند. به دنبال همین مطالعات بود که بورچ نیز کوشید «شیوه‌ی نهادی بازنمود» (Institutional Mode of Representation) را تعریف کند.

در این مقطع بسیاری می‌پرسیدند که چطور می‌توان شیوه‌های سبکی هالیوود را با دقت بیش‌تر دریافت کرد. پاسخ من و دو همکارم جانت استایگر و کریستین تامسن به این پرسش این بود که می‌توانیم فیلم‌های هالیوود را یک سبک گروهی در نظر بگیریم. ما در کتاب *سینمای کلاسیک هالیوود: سبک فیلم و روش تولید تا ۱۹۶۰* به دنبال تدوین اصول و گستره‌ی انتخاب‌هایی تکنیکی بودیم که این سبک را کم و بیش منسجم و یکپارچه کرده بود. هم‌چنین کوشیدیم رد روش‌هایی را دنبال کنیم که به واسطه‌ی آن‌ها راهبردهای ساختار روایت و تکنیک سینمایی در فیلم هالیوودی استانده ادغام شدند. اما این ادغام را چطور می‌شد توضیح داد؟ و چطور می‌شد بقای این سبک را در طی چند دهه تبیین کرد؟ یکی از مجموعه‌ی عللی را که ما بررسی کردیم، باید در شیوه‌ی تولید فیلم دنبال کرد. استودیوها با تقسیم کار دقیق و واگذاری کارهای مختلف به مؤسسات مختلف ـ نه فقط به بخش‌های تشکیلات خودشان، بلکه هم‌چنین به انجمن‌های صنفی و موسسات فنی که یاد گرفته بودند آن‌چه را که فیلم‌سازان می‌خواهند تحویلشان دهند ـ سبک را استانده کردند.

کتاب *سینمای کلاسیک هالیوود* در بررسی شیوه‌های کسب انسجام در سبک هالیوودی و چگونگی تداوم این سبک در طول چند دهه، توجه خود را بر کانون‌هایی معطوف کرد که پایایی درازمدت را موجب شدند. بعضی خوانندگان از این بحث چنین برداشت کردند که ما معتقدیم سینمای هالیوود ایست و انعطاف‌ناپذیر بوده است؛ اما ما از پیوستاری در مقیاس بزرگ استفاده کردیم تا تحولات سبکی عمده را برجسته سازیم و دگرگونی در سطوح مختلف را تحلیل کنیم. برای مثال، تامسن ظهور سبک سینمایی «نرم» در طی دهه‌ی بیست را پی گرفت و من به دنبال آن بودم که نشان دهم چطور در طی دوران گذار از سینمای صامت به ناطق، شرایط صنعتی و میل به حفظ برخی شیوه‌های تدوین، استودیوها را به سمت شیوه‌ی فیلم‌برداری با چند دوربین هدایت کرد. کتاب به این طریق در تلاشی گسترده‌تر برای رسیدن به برداشتی کامل‌تر از هنجارهای سبکی و شرایط علّی آن‌ها شرکت کرد؛ و این کاری بود که تاریخ‌نگاران قبلی در این سطح به آن نپرداخته بودند.

معدودی از دیگر تاریخ‌های ملی و منطقه‌ای نیز از دیدگاه بررسی سبک نوشته شدند. معمولاً در این‌گونه مطالعات، تاریخ اجتماعی و سیاسی، شرح صنعت فیلم‌سازی، بحث‌های مربوط به ژانر، زندگی‌نامه‌های کارگردانان، و خلاصه‌ی پیرنگ‌ها در کنار هم مطرح می‌شوند. کتاب بورچ تحت عنوان به *ناظر دور* یکی از اولین تاریخ‌های ملی فیلم بود که به بررسی مسایل سبکی ـ یا آن‌طور که او می‌گوید «شیوه‌های بازنمود» ـ پرداخت و اولویت ویژه‌ای به این‌گونه مباحث داد. کتاب‌های دیگری از این نوع، به تجدیدنظر در تاریخ‌نگاری سنتی پرداختند و برچسب‌های دریافتی از سینمای ملی را مورد تردید قرار دادند، از جمله ریچارد ابل

در طرح این بحث که سینمای فرانسه‌ی دهه‌ی بیست به درستی به مثابه‌ی سینمای امپرسیونیست شناخته نشده بود. پژوهشی که تامس گابریل در مورد سینمای جهان سوم انجام داد کوششی بود برای تعیین گرایش‌های سبکی این سینما در تقابل با جریان اصلی سینمای غرب، و در همان حال گروهی از پژوهشگران پارسی هنجارهای روایتی و تکنیکی را در سینمای دهه‌ی سی فرانسه به تفکیک بررسی کردند.

فعال‌ترین و گسترده‌ترین تجدیدنظرطلبی، به هر رو، در جای دیگری رخ داد. تعدادی از پژوهشگران به این نتیجه رسیدند که فیلم‌سازی کلاسیک در حدود سال ۱۹۱۷ به مثابه‌ی یک شیوه‌ی زیبایی‌شناختی همگن و یکپارچه تثبیت شد. اما چطور بدانیم قبل از آن چه روی داده است؟ ویژگی خاص تجدیدنظرطلبان دهه‌های هفتاد و هشتاد، کاوش در ژرفای سینمای دوره‌های آغازین است؛ و کتاب بورچ تحت عنوان *زندگی در آن سایه‌ها* فقط یکی از ثمرات متعدد انرژی تازه و شاداب این دوران است.

برخی اوقات به نظر می‌رسید سپاهیان سینمای جوان و نو نگهبانان پیر را به همان مسیر همیشگی می‌انداختند. هرچند ماه یک بار چالش تازه‌ای در برابر سنت و اصول‌گرایی به راه می‌افتاد. ما پی بردیم که نماهای نزدیک به‌تدریج مطرح نشدند؛ در همان اوایل از این صنعت به‌وفور استفاده می‌شد، ولی بعد به‌طور گسترده برای چند سالی کنار گذاشته شد. نسخه‌ی اصلی فیلم *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* اثر پورتر، که مورد استفاده‌ی تاریخ‌نگاران نسخه‌ی معیار قرار گرفته بود، به نظر مخدوش و تحریف شده است، و اصول تدوین که در نسخه‌ی اصیل دیده می‌شود به نظر نه پیشگویانه، بلکه گذشته‌نگر است. در حقیقت در بسیاری از فیلم‌های آغازین، شیوه‌های برشی دیده می‌شود که در نظر نگاه‌های مدرن غریب و غیرعادی است. و به ما گفته شد که گریفیث نیز مبدع استفاده از نمای نزدیک درون‌برش (cut-in close-up) نبوده، بلکه همزمان با کارگردانان دیگر از آن روش بهره گرفته است.

پژوهشگران سینمای آغازین فرضیات بنیادی نسخه‌های معیار و دیالکتیکی را به کلی مورد تردید قرار دادند. حال این بحث طرح می‌شود که در طی بیست‌وپنج سال اول حیات سینما تحولات تکنیکی مسیری خطی و هموار را طی نکرده است، بلکه با تلاش‌هایی پراکنده، آزمون‌های خطا، تجربیاتی که فقط یک‌بار آزموده شدند و سرانجام سنت‌های همسان و رقیب همراه بوده است. تاریخ‌نگاران سنتی صرفاً به دنبال اسلاف سینمای کنونی گشتند و مابقی سینمای آغازین را نادیده گرفتند و در نتیجه هنجارهای منحصر به فرد و غیرمتعارفی را که خبر از سینمای قبل از ۱۹۱۵ می‌دهند، به کلی نادیده گرفتند. هم‌چنین جوهر رسانه‌ای که بی‌صبرانه در انتظار باشد تا به خاطر تلاش‌های پیشتازانش شکوفا شود، به چشم نمی‌خورد. پژوهشگران جوان در این فکر که از همان آغاز کار سینما داستان‌گویی هدف اصلی بوده است و رشد تکنیک به طریقی یک‌سویه در خدمت این هدف قرار داشته است، تردید کردند. نظر آن‌ها این بود که عمده‌ی صناعات و تکنیک‌های اولیه در راستای روایت پیشرفت کردند؛ ظهور سینمای قصه‌گو تا حدود زیادی مدیون ضرورت تنظیم تولید قابل پیش‌بینی بوده است؛ و این‌که سینمای قصه‌گو به جای آن‌که حاصل کشفیات تازه و فزاینده باشد، از دل طیفی از تکنیک‌های قدیمی‌تر برون آمد که بسیاری از آن‌ها دیگر به‌کار گرفته نمی‌شدند. در مجموع، تجدیدنظرگرایان این بحث را مطرح کردند که ظهور «سینمای ما» آن‌قدرها هم که به نظر می‌رسد اجتناب‌ناپذیر نبود؛ کافی بود شرایط کمی تغییر می‌کرد، آن وقت فیلم‌های امروز کاملاً متفاوت می‌شدند.

بررسی دقیق سال‌های نخستین سینما بیش‌تر نشانگر ناهمگونی بود تا آن همگونیی که تاریخ‌نگاران قبلی گزارش کرده بودند. برای مثال تجدیدنظرطلبان به جای این فکر که تکنیک به صورت یک واحد یکپارچه در فیلم‌ها رشد می‌کند و متحول می‌شود، این را مطرح کردند که سبک‌های مختلف در ژانرهای مختلف تحقق می‌یابند. به موجب تاریخ‌نگاری نسخه‌ی معیار ملی‌یس امکان ابداع نماهای نزدیک را از دست داد؛ واقعیت این است که در فیلم‌هایی که در واقع بازنمایی سینمایی نمایش‌های سرگرم‌کننده‌ی تئاتری

بودند و بر جادو، جلوه‌های ویژه، و صحنه‌های خارق‌العاده تکیه می‌کردند، نمای نزدیک نمی‌توانست جایی داشته باشد. هرچند، در حالی که ملی‌یس فیلم‌هایش را می‌ساخت، در ژانر فیلم‌های تک‌نمایی «وصف حالت چهره»، صد البته از نمای نزدیک استفاده می‌شد. در فیلم‌های تعقیبی، ورود به قاب و خروج از آن بر اساس برش به کار گرفته شد، در حالی که ژانرهای دیگر از این ابزار استفاده‌ی چندانی نکردند. فیلم‌های تاریخی استودیوی پاته که حوالی سال ۱۹۰۸ ساخته شدند، به لحاظ سبک بسیار کهنه‌تر از درام‌های زندگی معاصر بودند که سال‌ها قبل ساخته شدند. به‌علاوه، دلایل دیگری هم برای گسترش حوزه‌ی بررسی سبک فیلم به ژانرهای غیرداستانی وجود داشت. استفان باتامور مطرح می‌کند که بسیاری از شیوه‌های تدوین که در حدود سال‌های ۱۹۰۰ ـ ۱۹۰۳ در فیلم‌های داستانی به کار گرفته شدند، قبل از آن در فیلم‌های مستند به کار می‌رفتند.

به نظر می‌رسد فیلم‌سازان اولیه اعتقاد داشتند که هر صنعتی (تکنیکی) فقط برای شرایط به‌خصوصی مناسب است. کنش‌هایی که در فضای باز اتفاق می‌افتند، نسبت به صحنه‌های داخلی با عمق بیش‌تری گرفته می‌شوند. بن بروستر به چندین کاربرد نمونه‌ی قاب‌بندی بسته در فیلم‌های امریکایی اشاره می‌کند: برای زوج‌هایی که نرد عشق می‌بازند، برای شخصیتی که با تلفن صحبت می‌کند، برای جشن‌های عروسی در هنگامی که زن و مرد در برابر کشیش ایستاده‌اند. اگر کنش در خلال یک اجرای تئاتری اتفاق بیفتد، ممکن است بین تماشاگر و کنش روی صحنه برش وجود داشته باشد؛ البته با این فرض که نمای دور (عمومی) نمی‌تواند بازیگر و واکنش‌های چهره‌ای تماشاگران را همزمان نشان دهد. به همین ترتیب در صحنه‌های شکار که بازیگران نمی‌توانند واقعاً به شکار نزدیک شوند، نسبت به دیگر صحنه‌ها، بیش‌تر تمایل به استفاده از نشانه‌های امتداد دید و اثر کولشف (Kuleshov-effect) وجود دارد. مه‌یر شاپیرو در مورد هنر قرون وسطایی چنین نوشته است: «اساساً شیوه‌های متفاوت تألیف در کنار هم و در یک دوره یا در یک سبک جمعی (دورانی) وجود داشتند، و برای [بیان] محتوای مختلف جرح و تعدیل می‌شدند.» از این دیدگاه، به نظر می‌رسد پیدایش فیلم‌سازی کلاسیک کمتر حاصل انباشت تدریجی دستاوردهای تکنیکی، و بیش‌تر ناشی از تلاشی برای استانده کردن باشد. به عبارتی فیلم‌سازان، مجموعه‌ای از روش‌های سبکی را بر همه‌ی ژانرها یا صحنه‌های مختلف تحمیل کردند.

تاریخ‌نگاران همیشه سال‌های آغازین را همگن به تصویر کشیده‌اند و فرض را بر این گذاشته‌اند که مفاهیم و چارچوب‌ها ثابت بوده‌اند. ضبط پیوسته‌ی زمان و مکان همگن و یکپارچه که ما اصطلاحاً یک نما می‌نامیم، در طی چند دهه در انگلیس با عنوان صحنه (و در فرانسه تابلو) شناخته شده بود. در دهه‌ی ۱۹۱۰ نمای دور، صحنه‌ای بزرگ یا باز تلقی می‌شد، و نماهای بزرگ شده‌ای که جزییات را به تفصیل نشان می‌دادند، میان نما (روزنامه‌ها، نامه‌ها، و یا دیگر اشکال نوشتار) یا نمای نیم‌تنه (تصاویر بزرگ شده‌ی بازیگران) نامیده می‌شدند. اگرچه نمای نیم‌تنه معمولاً شخص را از سینه به بالا نشان می‌دهد، ولی ممکن است از آن برای نشان دادن بیش از یک نفر یا برای نشان دادن یک دست یا پا استفاده شود. با همانند دانستن نما با صحنه (آن‌چه امروز ما نمای اصلی می‌نامیم)، فیلم‌سازان کنش را یک کل یکپارچه (ونه گسسته)، یعنی نوعی تشخیص موقعیت دایمی تماشاگر تلقی می‌کردند. تدوین ممکن است بخشی [از تصویر] که کوچک‌تر از آن بوده است که در نمای عمومی دیده شود، درشت نشان دهد. اما از این ابزار برای خرد کردن کنش در نماهای بسیار استفاده نمی‌شود. فقط در شرایطی به‌خصوص، از جمله در صحنه‌های اجرای تئاتری، شکار، جمعیت، یا کنش‌هایی که در صحنه‌های بسیار گسترده اتفاق می‌افتند، کارگردان کنش را به طور کلی از نماهای نزدیک‌تر خواهد گرفت.

پس از سال ۱۹۱۲، به نظر می‌رسد عبارت «نمای نزدیک» در انگلیسی کاربرد گسترده‌تری یافته باشد. سرانجام این عبارت جایگزین عبارت «نمای نیم‌تنه» شد؛ اما در ابتدا

عبارت جدید، کم و بیش مبهم و چندپهلو به کار می‌رفتند. امروز در نظر ما نمای نزدیک یعنی نمایی که از یک نفر گرفته شده است، و در آن سر و شانه‌ها و یا حتی فقط صورت، دست‌ها و یا پاها دیده می‌شوند. در تاریخ‌هایی که بر مبنای نسخه‌ی معیار نوشته شده‌اند، اضطراب می‌مارش در صحنه‌ی دادگاه در فیلم تعصب به مثابه‌ی یک پیش‌نمونه‌ی زنده عمل می‌کند؛ هرچند، در دهه‌ی ۱۹۱۰ این تصاویر را به یقین نماهای نیم‌تنه در نظر می‌گرفتند. در سال پخش فیلم تعصب مفسری ادعا کرده بود که نمای نزدیک «بخش بیش‌تری از تصویر فرد را در برمی‌گیرد» در حالی که نمای نیم‌تنها «فقط بخشی از تصویر فرد را نشان می‌دهد.» در این مفهوم، نمای نزدیک کم و بیش مفهوم نمایی باز را دارد.

موضوع بحث در این‌جا فراتر از صرفاً بحث واژگان است. برای بسیاری از دست‌اندرکاران سینما مفهوم نمای نزدیک، یعنی نشان دادن یک یا چند بازیگر در نزدیک‌ترین فضای یک نما، و ممکن است چنین نمایی دربرگیرنده‌ی بخش قابل توجهی از پس‌زمینه نیز باشد. این مفهوم پیدایش نماهای نزدیک در سینما را با صحنه‌پردازی در عمق پیوند می‌دهد، و نه با تحول تدوین، آن‌گونه که نسخه‌ی معیار می‌گوید. کارگردانان با جلوآوردن بازیگران به سمت دوربین و در حین گرفتن یک نما، شاید فکر می‌کردند که نمای نزدیک می‌گیرند (در تمایز با نماهای نیم‌تنه، که حاصل بزرگنمایی ناشی از برش‌ها بود.) نمایی که بازیگر را از کمر به بالا نشان می‌دهد، شاید در ۱۹۱۵ نمای نزدیک تلقی می‌شد، هرچند هیچ بخشی از تصویر برجسته نشده باشد. تاریخ‌نگاران نسخه‌ی معیار که به نظرشان تدوین، نمای نزدیک را به مثابه‌ی جزییات بزرگ‌نمایی شده و تفکیک شده (برجسته شده) تعریف می‌کند، شاید این مفهوم را به سال‌های دهه‌ی ۱۹۱۰ فرافکنده‌اند و اهمیت صحنه‌پردازی در عمق را در آن دوره نادیده گرفته و یا متوجه آن نشده‌اند. تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا با تکیه بر دوره‌های زمانی محدودتر، با دیدن فیلم‌های بسیار، و دنبال کردن رد تحولاتی که در مناسبات و مفاهیم رخ داده بود، توانستند برای تبیین پیوستگی و دگرگونی سبکی، زمینه‌های تازه‌ای خلق کنند. یکی از مهم‌ترین زمینه‌ها نمایش بود. تاریخ‌نگاران نسخه‌ی معیار و هم‌چنین تاریخ‌نگاران دیالکتیکی، گرایش داشتند فیلم‌ها را رها از شرایط دریافتشان بررسی کنند و آن‌ها را به صورت زنجیره‌ای در روند تکامل هنر فیلم ببینند. برعکس، تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا غالباً علت‌های تحول سبکی را در بین تماشاگران و شرایط نمایش فیلم جستجو می‌کنند.

برای مثال، چارلز موسر در مجموعه پژوهش‌هایش مطرح می‌کند که در طی پنج سال نخست سینما در امریکا، نمایش‌دهنده تدوین‌گر هم بود. وی در برنامه‌ریزی برای تماشاخانه‌هایی که قطعاتی در آن‌ها به نمایش درمی‌آمد و یا موزه‌ها، نمایش‌دهنده فیلم‌های تک‌نمایی را از تولیدکنندگان می‌خرید و آن‌ها را به شکل زنجیره‌هایی (سکانس‌هایی) که به نظر خودش توجه بینندگان را بیش‌تر جلب می‌کردند، تدوین می‌کرد. بنابراین نمایش‌دهنده‌ی بخشی از آن سنت دیرینه‌ای است که موسر «شیوه‌ی پرده» (screen practice) می‌نامد و ریشه در چراغ جادو و نمایش سایه‌ای دارد. و نیازی هم نبود فیلم را ابژه‌ای یک‌پارچه تلقی کنیم؛ آنان صحنه‌هایی از رنج مسیح را با نماهایی از سفر به چین و ... در هم می‌آمیختند.

در حدود سال ۱۹۰۰ که به دنبال ابداعات ادیسن، امکان پیوند صحنه‌ها با برش و دیزالو فراهم شد، شرکت‌های تولیدکننده شروع به نظارت بیش‌تر بر جریان نمایش کردند. چیزی نگذشت که روایت‌های داستانی جای فیلم‌های مستند را که ژانر غالب بودند، گرفتند و البته تا حدی به خاطر آن‌که افزایش تقاضا برای فیلم، تولیدکنندگان را مجبور کرد فیلم‌هایی بر اساس یک طرح استانده تولید کنند. با این حال، در ساختن فیلم‌های بلندتر و چندنمایی، شرکت‌ها با مسأله‌ای روبه‌رو شدند. به‌راستی چگونه می‌توان داستانی کم و بیش بلند را به طریقی جامع و قابل دریافت در رسانه‌ی فیلم بیان کرد؟ موسر می‌گوید که فیلم‌سازان برای این معضل راه‌حل‌های متفاوتی را آزمودند. برخی به سراغ مواد آشنا، مثلاً داستان‌های *انجیل*، ترانه‌های مصور، افسانه‌ها و

شعرهای مردمی رفتند. راهبرد دیگر استفاده از گفتار برای تشریح کنش بود، یعنی شیوه‌ای که تاریخ‌گرایان تجدیدنظر طلب به تفصیل بررسی کرده‌اند. اما رایج‌ترین راه‌حل برای مسأله‌ی بالا، به‌خصوص با رسیدن طول فیلم‌ها به یک حلقه و سپس بیش‌تر، تلاش برای خودکفا کردن فیلم تا جای ممکن بود. برای این منظور به شیوه‌هایی چون میان‌نویس و الگوهای تدوین که پیوندهای زمانی و مکانی را مشخص می‌کنند، متوسل شدند. موسر نیز مانند دیگر تجدیدنظرگرایان سال‌های نخستین، داستان‌گویی سینمایی را واکنش به شرایط عینی و الزام‌های آن می‌داند. هیچ چیز ذاتی در این رسانه مانع از آن نشده است که فیلم به صورت عنصر ترکیبی در محیط‌های چندرسانه‌ای گذرا و ناپایدار باقی بماند و این‌جا و آن‌جا جلوه‌های متفاوتی داشته باشد. شاید اثرگذارترین کشف مربوط به فیلم‌سازی پیشاکلاسیک را تام گانینگ در شرح مفهومی که او برای نخستین بار به همراه آندره گادرو عنوان کرد، مطرح کرده باشد. گانینگ معتقد است که فیلم‌سازی قبل از ۱۹۰۸ دوره‌ای متمایز در تاریخ سینما را تشکیل می‌دهد که او آن را «سینمای جاذبه» نام نهاده است. تاریخ‌نگاران نسخه‌ی معیار بر این باورند که فیلم‌سازان از همان آغاز به دنبال داستان‌گویی بوده‌اند، اما گانینگ معتقد است که سینمای جاذبه‌ها اساساً در پی نمایش چشم‌اندازهایی به مردم بوده است. فیلم‌ها از طریق توهم فضا و حرکت، موضوعات بدیع و برخی اوقات غافلگیرکننده، نمایش جلوه‌های تصویری غیرمنتظره و نمایش شگفت‌انگیز تکنیک [های سینمایی] توجه مردم را جلب می‌کردند. برای مثال در فیلم *انفجار اتومبیل* (هپورث، ۱۹۰۰) یک گردش آرام و بی‌دغدغه با اتومبیل، پایانی تلخ دارد. فیلم به گونه‌ای تهاجمی تماشاگر را با تکانی ناگهانی روبه‌رو می‌کند، حادثه‌ای دهشتناک روی می‌دهد و این توهم در بیننده به وجود می‌آید که اتومبیل به واقع منفجر شده است و اعضای بدن سرنشینانش از آسمان فرو می‌بارند.

گانینگ ادعا می‌کند که فیلم‌سازان آغازین کورمال کورمال به سوی مفهومی که ما امروز فیلم داستانی می‌نامیم، یعنی داستانی تعلیق‌آفرین با شخصیت‌هایی که در جهان منسجم داستانی عمل می‌کنند، پیش نمی‌رفتند. از این دیدگاه فیلم هپورث فیلمی ابتدایی تلقی می‌شود. برعکس او معتقد است که نخستین دهه‌ی سینما بر موارد تصادفی، حیرت‌انگیز، درگیری‌های گذرا، و مجموعه‌ای از حقه‌های عجب و غریب استوار بود، درست همان جاذبه‌هایی که بعدها ایزنشتاین در «مونتاژ جاذبه‌ها» به کار برد. تأکید بر جلوه‌های لحظه‌ای متنوع، فیلم‌های آغازین را به سرگرمی‌های نمایشی بیش‌تر شبیه می‌کند تا به «سینمای دارای انسجام روایتی» که از سال ۱۹۰۸ به بعد غالب شد. اما در حالی که بورچ گرایش دارد به این‌که سینمای نخستین باعث تمرکز توجه نمی‌شود (از جمله سرگرمی‌های طبقه‌ی کارگر مثل سیرک سه حلقه)، گانینگ معتقد است جاذبه به‌طور قدرتمندی توجه را به خود معطوف می‌کند و غالباً باعث نادیده گرفتن همه‌ی چیزهای دیگر حاضر در صحنه می‌شود.

این بحث‌ها برخی از مفاهیم سنتی در مورد پیشرفت تکنیکی را به چالش می‌طلبند. فیلم‌سازان به‌تدریج نماهای نزدیک، حرکات دوربین، و تدوین را کشف نکردند؛ گانینگ معتقد است که همه‌ی این تکنیک‌ها در دهه‌ی اول سینما نیز استفاده می‌شدند، اما در سینمای جاذبه‌ها این ابزارها برای تأکید بر صحنه‌های گذرایی که به بینندگان عرضه می‌شدند به کار می‌رفتند. فیلم‌هایی که صرفاً هدف نمایش حالات چهره را دنبال می‌کردند، آن‌چه امروز نمای نزدیک نامیده می‌شود، می‌توانست به مثابه‌ی یک لحظه‌ی تصویری زنده که شوق و شگفتی را برمی‌انگیزد عمل کند. از این دیدگاه نمای راهزنی که در فیلم *سرقت بزرگ قطار* به سمت دوربین شلیک می‌کند، کمتر حکایت از نمای نزدیک، به مفهومی که در جریان اصلی سینمای روایتی به کار گرفته می‌شود دارد، و در حقیقت جاذبه‌ای است که می‌تواند بیننده را بر جای خود میخکوب کند. خود تکنیک فیلم ممکن است حکم جاذبه را پیدا کند، همان‌طور که در *انفجار اتومبیل* نمایش قاب به قاب جایگزینی اندام‌های مصنوعی می‌تواند جذاب باشد. به همین ترتیب نمای اولیه‌ی زاویه‌ی دید در جهت

محدود کردن روایت یا تأکید بر وضعیت ذهنی شخصیت، یعنی نقش‌هایی که در سینمای روایتی به عهده می‌گیرد، عمل نمی‌کند، بلکه تصویر زاویه‌ی دید اغلب به منزله‌ی مبنای تماشاگری (جنسی) عمل می‌کند.

گانینگ می‌گوید این نمونه‌ها نشان می‌دهند گریفیث و معاصران او نبودند که پس از ۱۹۰۸ جوهر منحصر به فرد سینما را کشف کردند، بلکه آن‌ها فیلم‌ها را به مثابه‌ی روایت‌های روان‌شناختی باز تعریف کردند و کارکردهای تازه‌ای برای ابزارهایی یافتند که در گذشته برای جاذبه‌آفرینی به کار می‌رفتند. جای تعجب نیست که بریخ تکنیک‌ها که در سینمای جاذبه‌ها جنبه‌ی کانونی داشتند با نیازهای تازه‌ی [سینمای روایتی] تناسب نداشته باشند. گانینگ اشاره می‌کند که بازیگران در فیلم‌های آغازین عموماً دوربین را مخاطب قرار می‌دادند، و برای ثبت یک واکنش یا تقلید بازیگری دیگر رو به بیننده می‌کردند. این تکنیک با سمت و سوی «نمایشی» فیلم‌های آغازین تناسب داشت. هرچند، با ظهور سینمای روایتی این‌گونه روی کردن به دوربین (بیننده) توهم وجود یک دنیای داستانی مستقل و قائم به‌ذات را درهم می‌ریزد و به همین دلیل این شیوه به‌تدریج کنار گذاشته شد. خطاب مستقیم در بعضی لحظات در کمدی یا اجراهای موسیقایی همچنان به کار گرفته می‌شود، درست در آن لحظاتی که حتی در یک بافت روایتی خوب، ایجاد جاذبه مطرح است.

نظریه‌ی سینمای جاذبه‌ها، دست‌کم در آغاز، نظریه‌ای دورانی است. گانینگ معتقد است تا حدود سال ۱۹۰۳ جاذبه‌ها غالب بودند؛ سپس دوران گذار تا حدود سال ۱۹۰۸ ادامه یافت. از سال ۱۹۱۰ سینمای دارای انسجام روایتی دنیای سینما را تصرف کرد. بسیاری از فیلم‌هایی که در قبل از سال ۱۹۰۸ ساخته شده‌اند نیز داستان می‌گویند، اما گانینگ معتقد است این‌گونه داستان‌ها اغلب صرفاً در خدمت زمینه‌سازی برای جاذبه‌ها هستند. به‌علاوه، ساختار روایتی عمیقاً با ساختار روایتی پیرنگ‌های هالیوودی که بعدها شکوفا شدند، متفاوت بودند. در کمدی‌های «شرخی شیطنت‌آمیز»، شخصیت‌ها فقط چرخ‌دنده‌های یک ماشین خنده‌اند؛ پسری که وارد خانه می‌شود تا راه آب را ببندد فقط یک بچه‌ی تخصص است و نه شخصیتی با ژرفای روانی. به علاوه گانینگ مطرح می‌کند که گذرا بودن سینمای جاذبه‌ها با روایت‌های کلاسیک که به دنبال این‌گونه‌ی سینما آمدند، در تعارض است. بر مبنای این مفهوم از نمایش که «حالا این را می‌بینی» و «حالا نمی‌بینی»، جاذبه مانع از آن می‌شود که فیلم به گونه‌ای هموار و همگن پیش رود. بیننده درگیر «غیرقابل پیش‌بینی نبودن لحظه، توالی هیجانات و دلسردی‌هایی می‌شود که نظم آن‌ها را نمی‌توان با منطق روایت پیش‌بینی کرد و هیچ‌گاه نمی‌توان از تداوم لذت‌های ناشی از آن اطمینان حاصل کرد.» آن‌چه به دنبال سینمای جاذبه‌ها می‌آید صرفاً سینمای روایت نیست، بلکه سینمایی است با انسجام روایتی، که تکنیک‌های سینمایی را جذب می‌کند و لحظه‌ها را به جهانی قائم به‌ذات و خودکفا که در زمان و مکان همگن شده است، پیوند می‌زند.

فیلم‌سازی مبتنی بر جاذبه اگرچه غالب بود، ولی فقط مجموعه‌ای از هنجارهای دوره را به وجود می‌آورد؛ و بنابراین باید انتظار داشته باشیم که برخی فیلم‌ها یا فیلم‌سازان در جایگاهی بینابینی قرار بگیرند. در این مورد گانینگ بحث‌های بورچ را درباره‌ی ماهیت دوچهره بودن پورتر و دیگر کارگردان‌های اولیه تکرار می‌کند. برای مثال فیلم‌های درباره‌ی حضرت مسیح (ع) به سوی روایت‌های خطی پیش رفتند، اما کماکان صحنه‌های جاذبه‌ی بنیاد در آن‌ها دیده می‌شود. گانینگ در تحلیلش از فیلم‌های آغازین به مثابه‌ی محل برخورد گرایش‌های متقابل، مفهومی را در تاریخ فیلم مطرح می‌کند که با ایده‌ی جوهر بسط یابنده و بازشونده‌ی رسانه، هدف غایی تغییرات سبکی، و تلاش پیوسته برای دستیابی به نوعی داستان‌گویی منسجم و صریح، در تعارض است.

دیدگاه گانینگ نمونه‌ی مفهوم تجدیدنظرگرایانه در مطالعه‌ی تاریخ سبک است، دیدگاهی که تحولات سبکی را حاصل پویایی نیروهای متقابل و متعارض می‌داند، «حرکت زیگزاگی شیوه‌های رقیب... که روش‌ها و الگوهایشان الزاماً طرح‌ها و الگوهای سینمای دوره‌ی بعد نبودند.» این نظر تا

حدود زیادی ملهم از این گفته‌ی بورچ است که «روش ابتدایی بازنمود» شیوه‌ای بسیار منسجم و همگن را به وجود آورد. اما در حقیقت دیدگاه بازن مبنی بر وجود دو رویکرد رقیب در طول تاریخ تحولات سبکی، تأثیر بسزایی بر حرکت به سوی نقض برداشتی همگن از تحولات تاریخی که در نسخه‌ی معیار مطرح می‌شود، داشته است. به علاوه گانینگ و دیگر پژوهشگران سینمای آغازین نیز چون بورچ از امکان آثاری که حالت گذرا دارند و جایی بینابین قرار دارند، آگاه‌اند؛ امکانی که قبلاً بازن در بحث خود درباره‌ی صورت‌های «دو رگه» چون *همشهری کین* از آن سخن گفته بود. موسر و گانینگ نیز تا حدی به نظر می‌رسد به کاوش در قلمروی پرداخته‌اند که برخی تاریخ‌دانان نسخه‌ی معیار آن را به مثابه‌ی سینمای ابتدایی شوخی‌ها و ترفندهای خام تحقیر کرده‌اند. تجدیدنظرگرایان از تجدید نظر در تعبیر تاریخ فراتر می‌روند و به تجدیدنظر و بازبینی طرح‌هایی که میراث سنت پژوهشیشان است نیز پرداخته‌اند.

این فرایند به‌خصوص در بازبینی کارگردانان تقدیس شده توسط نسل جدید دیده می‌شود. بی‌تردید هیچ پژوهشگری به این نتیجه نرسیده است که ملی‌یس، پورتر و گریفیث در تاریخ سینما دیگر اهمیتی ندارند. آن‌چه تغییر کرده است ماهیت اهمیتی است که برای آن‌ها قایل می‌شویم. حال هر کارگردان به جای آن‌که معرف گامی باشد به سوی کمال در داستان‌گویی از طریق سینما، به نظر می‌رسد مجموعه‌ای از خصوصیات فردی و دوره‌ای است.

ملی‌یس را در نظر بگیرید. از دید بسیاری از نویسندگان نسخه‌ی معیار او کارگردانی تئاتری به نظر می‌رسید، زیرا برش را به حداقل ممکن کاهش داد و بر جلوه‌های صحنه متکی بود. اما پژوهشگران متأخر نشان داده‌اند که او از تدوین بیش از آن‌چه تصور شده، استفاده کرده است. حقه‌های معروف قاب به قاب او نیازمند چسباندن فیلم بود، زیرا او ناچار بود چند قاب را که قبل از توقف دوربین و پس از شروع به کار مجدد آن بیش از حد نور دیده‌اند ببرد. به‌علاوه از بعضی جهات، اتصال تصاویر به دست ملی‌یس را می‌توان در چارچوب استانده‌های جدید، بسیار ماهرانه ارزیابی کرد. او بیش از معاصرانش به کارگردانی پیوسته‌ی صحنه ـ وقتی شخصیت‌ها از محلی به محل دیگر حرکت می‌کنند ـ متکی بود. ملی‌یس هم‌چنین توانایی تدوین سریع را داشت؛ گادرو متذکر می‌شود که به پرواز درآمدن و فرود کپسول فضایی در *سفر به ماه* (۱۹۰۲) که در آن طی بیست ثانیه چهار نما به نمایش درمی‌آید، سریع‌ترین سکانس برشی قبل از ۱۹۰۸ است. با این حال در این‌جا نیز این تکنیک‌ها الزاماً گام‌هایی به سوی کمال فیلم داستانی نیستند؛ داستان‌گویی فقط یکی از اهداف صحنه‌های نمایشی ملی‌یس بود، و روش تدوین او اغلب در خدمت برجسته کردن ترفندهای نمایشی و جنبه‌های تئاتری است. در ۱۹۱۵ ادوین اس. پورتر اعلام کرد که او «نخستین کسی است که داستانی کامل را در قالب تصویرهای متحرک بیان کرده است»، و نسل‌هایی از تاریخ‌نگاران فیلم همواره او را پدر سینمای داستانی در نظر گرفته‌اند. از دید موسر و دیگر تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا پورتر اهمیتی بیش از این دارد و جایگاه ویژه‌تری را به خود اختصاص می‌دهد، چراکه درک کامل‌تری از هنجارهای سبکی رایج دارد.

موسر معتقد است که مسأله‌ی سبکی اصلی که در پیش روی فیلم‌سازان آغازین قرار داشت، با پیوستگی زمان مرتبط است. از الگوهای پیوستگی مکان در شیوه‌ی نمایش اسلاید استفاده می‌شد، اما رسانه‌ی جدید سینما نیازمند آن بود که کنشی که در محل‌های متفاوت در جریان بود با زمانی که بر پرده می‌گذشت هماهنگ شود. در *سفر به ماه* ملی‌یس با ایجاد نوعی همپوشی زمانی کوشید این مسأله را حل کند: موشک در یک نمای کاملاً دور فرود می‌آید، و با سر و صدای زیاد بر سطح ماه می‌نشیند و در نمای بعدی در سطح ماه موشک دوباره در حال فرود نشان داده می‌شود. به نظر محتمل می‌رسد که پورتر از این فکر وام گرفته باشد: در فیلم *در باوری چه می‌گذرد*، عمو جاش را که آدم نفرت‌انگیزی است از بار به بیرون پرت می‌کنند و کل صحنه یک بار از داخل بار و یک بار از خیابان به تصویر کشیده می‌شود. اگرچه این گونه تکرارها به نظر ما عجیب می‌آیند، ولی این نوع برش که در آن دوره زیاد شاهدش هستیم، نشان‌دهنده‌ی آن است که

فیلم‌سازان و تماشاگران پیوستگی زمانی همگن به نظرشان چندان ضروری نمی‌آید.

این گرایش به صورتی غیرمنتظره سرانجام تأیید شد. دو نسخه از *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* (۱۹۰۳) باقی مانده است. آن نسخه‌ای که به طور گسترده به منزله‌ی نسخه‌ی اصلی پذیرفته شده است، دربرگیرنده‌ی سکانسی است که در آن آتش‌نشان در میان شعله‌های آتش از راه می‌رسد و نخست مادر و سپس کودک را نجات می‌دهد. دو مورد عملیات نجات در نماهای پی‌درپی نشان داده شده است؛ به طوری که ما از بیرون ساختمان به داخل اتاق خواب که غرق در شعله‌های آتش است می‌رویم، و سپس دوباره به بیرون بازمی‌گردیم. نسخه‌ی دوم فیلم این کنش را فقط در دو نما نشان می‌دهد. نمای اول هر دو مورد نجات را از داخل اتاق خواب به تصویر می‌کشد و نمای دوم دوباره کل عملیات را آن‌گونه که از بیرون دیده می‌شود نشان می‌دهد. این نسخه برشی خام و نیمه‌کاره تلقی می‌شد که حاوی دوبرداشت است که در فیلم نهایی میان‌برش خواهند شد.

اما پژوهش‌های فیلم‌خانه‌ای نشان داد که نسخه‌ی دو نمایی به احتمال قوی نسخه‌ی اصلی است و یا به هر رو به نسخه‌ی اصلی نزدیک‌تر است. این احتمال به‌قوت وجود دارد که *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* عملیات نجات را دو بار نشان داده باشد، نخست از درون ساختمان و سپس از بیرون. چطور ممکن است چنین فیلم عجیبی مشهور شده باشد. موسر استدلال می‌کند که پورتر تجربیات خود از نمایش به شیوه‌ی فانوس خیال را تعمیم می‌دهد. در آن شیوه هر تصویر مستقل بود و می‌شد آن را از طریق تکرار کنش به تصویر بعد پیوند زد. موسر می‌نویسد: «ابداعاتی که بسیاری از تاریخ‌نگاران به پورتر نسبت داده‌اند، مبتنی است بر نسخه‌ی نو شده‌ی *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* ـ تدوین موازی و تطبیق کنش ـ در حقیقت روش‌هایی بودند که پورتر در اجرایشان بیش‌ترین مشکل را داشته است.» اگر پورتر به واقع برش موازی و تدوین متداوم را در این فیلم و فیلم *سرقت بزرگ قطار* کشف کرده بود، انتظار می‌رفت که از این تکنیک‌ها در کارهای بعدی‌اش که به لحاظ داستان‌گویی وضعیت مشابهی داشته‌اند نیز استفاده می‌کرد. با وجود این موسر اصرار دارد که در فیلم‌های بعدی پورتر کماکان کنش‌ها در صحنه‌ها و نماهای متمایز تکرار می‌شوند و تا سال ۱۹۰۷ یعنی وقتی کارگردانان دیگر نیز کم و بیش شروع به استفاده از این شیوه کردند، در حقیقت، برش موازی به مفهوم اصیل کلمه در آثار او به کار گرفته نشده است.

البته این طور نبود که شیوه‌ی تدوین پورتر به طور کامل فاقد روند توالی زمان باشد؛ برخی ابداعات را که به *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* نسبت داده‌اند، می‌توان در *جک و ساقه‌ی لوبیا* (۱۹۰۲) نیز مشاهده کرد. در *کلبه‌ی عمو تام* (۱۹۰۳) برق آسمان با نمایش متناوب پنج یا شش قاب که بیش از حد نور خورده‌اند، همراه با قاب‌هایی از همان تصویر که به اندازه‌ی معمول نور داده شده‌اند، به نحو چشمگیری شبیه‌سازی می‌شود. هرچند، در مجموع تاریخ‌نگاران تجدیدنظر طلب گرایش دارند پورتر را نیز چون ملی‌یس کارگردانی بدانند که از تکنیک‌هایی استفاده کرده است که بر اساس معیار غایت‌مدار نگرش‌های قبلی، گریز از هنجارهای غالب محسوب می‌شوند، اما در فضای اثری به‌خصوص و بافت نمایشی خاص مفهوم دارند.

مورد گریفیث بسیار پیچیده‌تر است. با ادعاهای مبالغه‌آمیزی که در مورد او می‌شود و محدود به خودستایی‌های خودش نیست، کم و بیش آشنایی داریم. در سال ۱۹۱۶ مجله‌ای او را با ادیسن، گالیله، پاستور، مولیر و تولستوی مقایسه کرده است. تا این تاریخ همه‌ی کسانی که اطلاع مبسوطی از تاریخ سینما ندارند، او را مبدع نمای نزدیک، برش تحلیلی و ترفندهای دیگر سینمایی می‌دانند. ارسن ولز درباره‌ی او می‌گوید: «هر فیلم‌سازی که از او پیروی کرده، در واقع فقط یک کار کرده است: از او پیروی کرده است. او نخستین نمای نزدیک را گرفت و برای نخستین بار دوربین را به حرکت درآورد.»

در بین سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۲ تدوین در فیلم‌های زندگی‌نامه‌ای گریفیث صد البته جلب توجه کرد. ولی نه آن‌گونه که تاریخ‌نگاران نسخه‌ی معیار گفته‌اند به خاطر گرایش به شکستن یک صحنه به نماهای نزدیک‌تر. تکنیک

گریفیث به خاطر آن چیزی معروف شد که یکی از معاصرانش «تکرار بیش از حد و دفعات بسیار زیاد و گیج‌کننده‌ی تغییر صحنه» نامیده است. گریفیث نماهای رفتن‌ها و آمدن‌های شخصیت‌ها را که با شتاب در خیابان می‌روند، در راهروها در جنب و جوش‌اند و در تالارها ازدحام کرده‌اند، بسیار به تصویر کشیده است. گریفیث اعتقاد داشت که می‌تواند توجه بیننده را به بهترین نحو، با افزایش تعداد نماها و حرکت دادن پیوسته‌ی شخصیت‌ها به محل‌های تازه، جلب کند.

دنبال کردن خط سیر یک شخصیت در نماهای تند و پی‌درپی، تکنیکی را که بعدها برش موازی یا تدوین موازی نامیده شد، از دل تعلق خاطر گریفیث به صحنه‌های متناوب برون آورد. برش موازی به طور کلی یعنی به تناوب درآوردن نماهایی از کنش‌های همزمان که دور از هم اتفاق می‌افتند. در *تولد یک ملت*، تاخت کلانزمن برای نجات، موازی می‌شود با نماهایی که سفیدها را محاصره شده در کلبه‌شان نشان می‌دهد. هرچند به نظر می‌رسد در فیلم‌های امریکایی، صحنه‌های متناوب، در اصل برای نمایش دو صحنه که کاملاً نزدیک به هم، مثلاً در داخل و بیرون از یک ساختمان اتفاق می‌افتند، به کار گرفته شده است. چیزی نگذشت که امکان نشان دادن کنش‌های همزمان که در فاصله‌ی دور از هم روی می‌دهند نیز به وجود آمد. این ترفند را گریفیث ابداع نکرد، بلکه صرفاً نام «تدوین متناوب» بر آن نهاد، ولی در هر حال گریفیث تغییرات زیادی در آن به وجود آورد. از *ویلای تنها* (۱۹۰۹) به بعد او برش موازی را به نجات در آخرین لحظه مربوط کرد. او بر خطوط کنش افزود، آن‌ها را در نماهای بیش‌تری جا داد و تأخیرهایی را ابداع کرد که موجب تشدید توجه بیننده می‌شدند. برش‌های او حالات بدنی و جریان حرکت را قطع می‌کردند. او نماهای میان‌برش را به گونه‌ای تدوین می‌کرد تا نشان‌دهنده‌ی نیروهای همگرا باشد، برای مثال صحنه‌ای که در آن پسری در فضای روستایی به سمت چپ می‌رود و سرانجام به خانه‌ی پدری‌اش می‌رسد، در حالی که پیرمرد تمام مدت سمت راست را می‌نگریست. در همان حال گریفیث از برش موازی در حالاتی استفاده کرد که چندان ارتباطی با تعلیق نداشتند. در فیلم‌هایی مانند *احتکارگندم* (۱۹۰۸) او تلویحاً با مقایسه‌ی شخصیت‌ها و موقعیت‌ها دست به قضاوت اخلاقی می‌زند.

تحلیل تجدیدنظرگرایان از سبک، موجب اصلاح برداشت ما از آن‌چه گریفیث در بسط و گسترش تکنیک برش موازی انجام داد، شده است. کاوش تجدیدنظرگرایان در یکی دیگر از حوزه‌های شهرت او نیز چندان دلگرم‌کننده نبود. گریفیث در سال ۱۹۱۶ چنین ادعا می‌کند: «اولین تلاش من برای بر هم زدن نظام توالی زمان همان چیزی است که امروزه نمای نزدیک نامیده می‌شود.» اما نمای نزدیک به مفهومی که امروز ما در ذهن داریم در «تصویرهای بزرگنمایی شده» در فیلم‌های آغازین چون *عینک مطالعه‌ی مادربزرگ* (جی.ای.اسمیت، ۱۹۰۰) نیز به کار رفته است. اگرچه، همان طور که قبلاً دیدیم در اوایل دهه‌ی ۱۹۱۰ کم‌کم از این عبارت صرفاً برای توصیف حالت نزدیک کردن شخصیت‌ها به دوربین در یک صحنه‌ی کلی استفاده شد. گریفیث از همان اوایل کارش بازیگران را معمولاً در نماهای متوسط به پیش‌زمینه می‌کشاند؛ اما کارگردانان دیگر هم در همان سال‌ها چنین می‌کردند. آن‌چه بعدها به پیش نمونه‌ی نمای نزدیک بدل شد، یعنی نمای درون برش چهره یا جزییات تصویر، در کارهای او تا حدود سال ۱۹۱۲ چندان چشمگیر نیست، و سرانجام مدتی بعد رایج می‌شود. به‌ندرت این ترفند با طرح یک نمونه‌ی معیار مشخص‌تر می‌شود. در *متصدی لاندیل* (۱۹۱۱) درون برش گریفیث نشان می‌دهد که قهرمان (زن)، حمله‌کنندگان به خود را با یک آچار عقب رانده است، در حالی که هم دزدان و هم بینندگان فیلم تصور می‌کردند که آن‌چه او در دست دارد اسلحه است. در این‌جا، میزان شگفتی صحنه بستگی دارد به در اختیار داشتن اطلاعاتی که فقط با یک نمای نزدیک تأمین می‌شد. در فیلم‌های این دوره گریفیث در جستجوی راه‌های دیگری برای برجسته کردن عناصر به‌خصوصی از نماست، مانند وقتی که تصویر روزنه‌ای (iris) بخشی از تصویر را برجسته می‌کند. به طور کلی استفاده از نمای نزدیک درون برش در

کارهای گریفیث به نظر می‌رسد کم‌وبیش با کاربرد این تکنیک در کارهای دیگر کارگردانان آن دوره همزمان باشد. در فیلم‌های ساخته شده بین سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۵ نمای نزدیک چهره یا شیء، کاملاً نادر است و در سال‌های بعد از آن و قبل از آغاز دهه‌ی بیست نیز کاربرد نمای نزدیک چندان رایج نیست.

علاوه بر اصلاح دیدگاه ما درباره‌ی آن‌چه گریفیث انجام داده است، پژوهشگران تجدیدنظرگرا برخی نکات غریب را ـ که اگر رد تکامل زبان فیلم را پی گیریم نقاط کوری را به‌وجود می‌آورند ـ روشن کردند. برای مثال، گریفیث تمایل بسیار به شکل ناهمخوان و دو سویه‌ی برش موازی دارد. شخصیتی در نقطه‌ای ایستاده است و در جهتی مشخص می‌نگرد؛ سپس گریفیث به شخصیت دیگری که در جای دیگری و در وضعیتی ایستا قرار دارد، برش می‌دهد. ما نگاه پیونددهنده را چطور تعبیر می‌کنیم؟ شخصیت الف شاید به شخصیت ب فکر می‌کند. شاید گریفیث می‌خواهد نوعی مشابهت یا پیوند بین آن‌ها را نشان دهد؛ یا شاید نوعی حس شبه ماوراءالطبیعی باشد که با آن الف به طریقی ب را می‌بیند. در *اصلاح یک دایم‌الخمر* (۱۹۰۹)، مادر و کودک به پدر می‌نگرند که در محلی دور است. به نظر می‌رسد گریفیث بر این باور باشد که این ترفند نشان می‌دهد که الف در فکر ب است، اما قدرت مسیر دید و این واقعیت که ب معمولاً در موقعیتی نشان داده می‌شود که الف علی‌القاعده از آن اطلاع ندارد، باعث می‌شود که این برون‌برش چیزی بیش از صرفاً یک میان‌نمای ذهنی تجلی کند. در هر حال، این برش تأملی خط سیر دید، آن‌گونه که جویس یسنیوفسکی آن را نامیده است، در جریان اصلی سبک هالیوود جا نمی‌افتد.

گریفیث، هم‌چنین تمایل شدیدی داشت به این‌که صحنه‌های داخلی را عمود بر دوربین بگیرد. در مجموعه‌های خانه‌ی عروسکی مانندش درها را کاملاً در لبه‌ی نما قرار می‌دهد و سپس شخصیت‌ها را در خطوط قاب به حرکت درمی‌آورد. مردی با شتاب به سمت دری که دقیقاً در سمت چپ قاب است، می‌رود؛ از آستانه‌ی در که می‌خواهد بگذرد، گریفیث به اتاق مجاور برش می‌زند، و چشم‌های ما را وا می‌دارد تا به لبه‌ی سمت راست بپرند تا بتوانند ورود مرد را دنبال کنند. شادمانی گریفیث از تکرار این برش‌های جانبی، کش دادن حرکت با ردیف کردن اتاق‌ها به دنبال هم، درست مانند کوپه‌های قطار و پس و پیش کشاندن شخصیت‌ها در امتداد خط دید بیننده را فقط اندکی از هم‌عصرانش تجربه کرده‌اند. بیش‌تر کارگردانان ترجیح می‌دادند فضاهای داخلی را در عمق به تصویر بکشند، درها را در دیوار پشتی بگذارند و بازیگران را در پیش‌زمینه قرار دهند.

بنابراین گریفیث، بی‌آن‌که به شهرتش لطمه‌ای بخورد، کارگردانی نامعمول بود. گانینگ معتقد است که او نه خالق زبان فیلم هالیوود، بلکه کارگردان دوران گذار است؛ کارگردانی که برای دستیابی به انسجام، و یکپارچگی روایتی، به بازتعریف تکنیک‌هایی می‌پردازد که در سینمای جاذبه‌ها خلق شده‌اند. تا حدود سال‌های ۱۹۱۴ یا ۱۹۱۵ کارگردانان دیگر فیلم‌هایی تولید می‌کردند که امروزه بسیار بیش از *تولد یک ملت* آینده‌نگر به نظر می‌رسند. فیلم *تولد دوباره* راثول والش، *انگشتری آرزو* و *نام مستعار: جیمی والنتین* موریس تورنور، و *فریب* سیسیل ب. دمیل کارهایی که خوب ساخته و تدوین شده‌اند، بیش‌تر شبیه آن سینمای هالیوودند که ما می‌شناسیم، در حالی که شاهکار گریفیث کاملاً غیرمتعارف و فردی به نظر می‌رسد.

از طریق چنین پژوهش‌هایی، تاریخ‌نویسی دوره‌ای به ما امکان داد تا منشأهای خود نسخه‌ی معیار را دریابیم. آیلین بوزر این ایده را مطرح کرده است که سینما هنری است که از دل توسعه‌ی فیلم بلند و پس از ۱۹۰۸ پدیدار شد. شرکت‌های فیلم‌سازی با استخدام نویسندگان و بازیگران تئاتر، و با الگوسازی نماها بر اساس نقاشی‌ها و عکس‌های مشهور کوشیدند به یک رسانه‌ی همگانی مشروعیت ببخشند. در همان حال، منتقدان این بحث را شروع کردند که آیا سینما منابع زیبایی‌شناختی متفاوت با منابع تئاتر یا نقاشی دارد یا نه؟ در سراسر اروپا سال‌های پس از ۱۹۰۹ شاهد گرایش تازه‌ای است به آن‌که سینما را شکل متمایزی از بیان بدانند. بنابراین گریفیث توانست به مثابه‌ی نخستین

هنرمند نابغه‌ی سینما پا به عرصه بگذارد؛ سبک سرزنده و پر شور او، و هم‌چنین اشتیاق او به خودنمایی، زمانی ظهور یافت که مردمی آماده بودند تا تأییدی بیابند بر آن‌که هنر تازه‌ای متولد شده است.

این پژوهش‌های انجام شده در زمینه‌ی فیلم‌های آغازین، هم‌چنین کمک کرد تا منشأهای آن‌چه را که به جریان اصلی فیلم‌سازی داستانی، یعنی «سینمای کلاسیک» بازن و کایه و «شیوه‌ی نهادی بازنمود» بورچ بدل شد روشن کنیم. در نسخه‌ی معیار و هم‌چنین شرح دیالکتیکی بازن، تدوین به مثابه‌ی شاخص اصلی تغییر و تحول منظور شده است و با درک بیش‌تر سینمای ابتدایی، تاریخ‌نگاران توانستند تحولات این تکنیک را مشخص کنند. پژوهشی را که کریستین تامسن در مورد پیدایش قواعد و قراردادهای مربوط به پیوستگی در سینمای هالیوود انجام داده است، می‌توان به عنوان نمونه ذکر کرد.

تامسن معتقد است که مؤلفه‌های تدوین در سینمای کلاسیک هالیوود ـ برش تحلیلی، انطباق خط دید، برش موازی و مشابه آن ـ کم‌وبیش مستقل از یکدیگر تحول یافتند. در اواسط دهه‌ی ۱۹۱۰ این مؤلفه‌ها به صورت مجموعه‌ای از هنجارها در هم تلفیق شدند. او هم‌چنین، مطرح می‌کند که تقاضا برای فیلم‌های بلندتر، نخست تا چندین نما و بعدها تا چندین حلقه، فیلم‌سازان را ترغیب کرد تا به کار تدوین تسلط یابند. با طولانی‌تر شدن و پیچیده‌تر شدن روایات، تدوین پیوستگی توانست زمان و مکان را پذیرفتنی و یکپارچه نگه دارد. فیلم‌های ساخته‌ی توماس اینس، داگلاس فربنکس و دیگران، نشان دادند که چطور برش می‌تواند روابط مکانی و زمانی را به گونه‌ای منسجم و دقیق حفظ کند. به‌علاوه در حدود سال ۱۹۱۵ کارگردانان، برش موازی در خطوط داستانی متفاوت را آغاز کردند، تا حدی به خاطر آن‌که با این روش می‌شد کنش را کش داد و زمان را پرکرد. داستان‌ها را می‌شد با پرداختن به وضعیت روانی شخصیت‌ها کشدارتر کرد؛ و تدوین می‌توانست در به تصویر کشیدن این حالات کمک کند. در فیلم *تفنگدار مدرن* (۱۹۱۷) اثر فربنکس بازی معلق خطوط دید در نماهای مجزا مکثی را در کنش به وجود می‌آورد و در عین حال به بیننده امکان می‌دهد احساسات نهفته در نمایش را دریافت کند.

تامسن نیز چون گانینگ، جریان اصلی تدوین را جایگزین ترفندهای ابتدایی نمی‌داند (آن‌گونه که در نسخه‌ی معیار تلقی می‌شود)، بلکه آن را تلفیقی انتخابی از تکنیک‌های موجود در چارچوب برداشت تازه‌ای از داستان‌گویی تلقی می‌کند. کارگردانان امکانات تکنیکی را که از همان سال‌های اول سینما در اختیارشان بود، مشتاقانه گرفتند، آن‌ها را در جهت اهداف خاص مناسب با شکل‌بندی فیلم‌های بلندتر مهار کردند و سپس به اموری روزمره بدلشان کردند به گونه‌ای که با به‌کارگیری این تکنیک‌ها تولیداتی کنترل شده، کارآمد و استانده به دست آمدند. تامسن عنوان می‌کند که فکر و هم‌چنین واژه‌ی «پیوستگی» در این دوره به کار گرفته شد و در حقیقت تصدیق این نکته بود که تکنیک‌های فیلم باید شکل داستانی منسجمی را نما به نما به تصویر بکشند. بیش‌تر تاریخ‌نگاران بر سر این موضوع توافق دارند که این نظام تدوین پیوستگی در بین سال‌های ۱۹۰۹ تا ۱۹۲۰ در سینمای امریکا غالب شد. اما این نظام جایگزین چه چیزی شد؟ و در بیرون استودیوهای فیلم‌سازی امریکا چه می‌گذشت؟ طرح مفهومی بازن تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا را ترغیب کرد تا نظام آن سبکی را که در دهه‌ی ۱۹۱۰ در کار بود، به تصویر بکشند.

میتری قبلاً گفته بود که سینمای امریکایی تدوین‌بنیاد، رقیبی باگرایشی بسیار تئاتری‌تر در اروپا داشت. این رویکرد تئاتری، به طور قابل ملاحظه‌ای با ضبط نیندیشیده‌ی بازی شخصیت‌ها در نخستین مرحله‌ی فیلم‌سازی متفاوت بود. از ۱۹۰۹ به بعد ساختار صحنه دیگر صرفاً یک پساویز صاف نبود، بلکه صحنه حجم داشت و اسباب و اثاثیه و مبلمان در سطوح مختلف به ایجاد این حجم کمک می‌کردند. بازیگران به دوربین نزدیک‌تر شدند و بازی‌های ظریف‌تری ارایه دادند. دوربین گاهی به جلو حرکت می‌کرد و یا در راستای افقی می‌چرخید و کارگردان بیش‌تر به ترکیب‌بندی نما توجه می‌کرد. میتری استدلال می‌کند که بسیاری از کارگردانان

ایتالیایی، اسکاندیناویایی، روسی و آلمانی، در این گرایش تئاتری «شبه‌نقاشی» به موفقیت‌های قابل توجهی دست یافتند.

نگرش او سرانجام با کمک طرح‌هایی که بازن ارایه داد گسترش یافت. در دهه‌ی هشتاد تاریخ‌نگاران این نکته را مطرح کردند که برای اجتناب از برش تداومی که استودیوهای فیلم‌سازی امریکایی به کار می‌گرفتند، فیلم‌سازان رویکرد تئاتری اروپا سنت فیلم‌سازی با حالت کانونی عمیق و برداشت‌های بلند را به خوبی پرورش دادند. بورچ سینمای اروپای دهه‌ی ۱۹۱۰ را بسط نماتابلوهای ابتدایی می‌داند. اما تجدیدنظرگرایان برداشت پیچیده‌تری از آن دارند و شاید حتی آن را در حد یک سبک دوره‌ای ارزیابی کنند. نمایش فیلم‌های اسکاندیناویایی (در ۱۹۸۶) روسی (۱۹۸۹) و آلمانی (۱۹۹۰) در پردنن نشان داد که قبل از ۱۹۲۰ فیلم‌سازان قاره‌ی اروپا در برابر تداوم هالیوودی جایگزینی غنی را پرورانده بودند.

یادآوری این نکته کافی به نظر می‌رسد که در دهه‌ی ۱۹۱۰ اروپایی‌ها تفاوت‌های بنیادی بین فیلم‌های امریکایی و ساخته‌های خود را تشخیص داده بودند. برخی سبک تداومی امریکایی را پیش‌پا افتاده و گیج‌کننده می‌دانستند. ارین گاد معتقد بود که فلاش‌های کوتاه در فیلم‌های امریکایی به بیننده مجال نمی‌دهند داستان را دریابد؛ و کولت معترضانه می‌گوید که برش از صورت به صورت فرصت مقایسه‌ی حالات داخل یک نمای منفرد را از بیننده می‌گیرد. در هر حال، کارگردانان اروپایی نیز به‌تدریج ترفندهای مربوط به تداوم را در کارهای خود وارد کردند؛ نماهای تابلووار خود را به نماهای نزدیک‌تر تبدیل ساختند و بیش از گذشته از برش موازی استفاده کردند. به‌کارگیری تدریجی ترفندهای تداومی سینمای امریکا در دیگر نقاط جهان سرانجام هرچند به گونه‌ای غیریکنواخت و گهگاه نامتعارف به شکل‌گیری گرایشی غالب در سینمای صامت جهان انجامید. این گواهی است بر جاذبه‌ی قدرتمند برش [به شیوه‌ی] کلاسیک که کارگردانی چون ویکتور شوستروم که در سال ۱۹۱۳ استادی خود را در تک‌برداشت صحنه‌های عمق‌دار نشان داد، ده دوازده سال بعد به برتری‌های زمان‌بندی و تأکید حاصل از نماهای زاویه‌ی معکوس و تطبیق خط دید واقف می‌شود. در ۱۹۱۷ یکی دیگر از استادان شیوه‌ی تابلو، یعنی لویی فویاد، مجبور می‌شود کنش ساده‌ای را به زنجیره‌ای از نماهای متقارن تقسیم کند. تردیدی نیست که وی دو سال قبل همین کنش را در یک برداشت می‌گرفت.

در بررسی فرضیات و چارچوب‌های تبیینی مشترک در تاریخ‌نگاری دوره‌ای فیلم‌های آغازین، ناچار تفاوت‌ها و حوزه‌های عدم توافق را نادیده گرفته‌ام. برای مثال بررسی تفصیلی برداشت‌های متفاوتی که از مفهوم تحول (تغییر) در بین پژوهشگران سینمای آغازین وجود دارد، به یقین ارزشمند خواهد بود. بورچ و گانینگ، به شیوه‌های متفاوت، مطرح می‌کنند که یک نظام سبکی کاملاً متمایز (پی.ام. آر. یا سینمای جاذبه‌ها) جای خود را به نظام دیگری (آی. ام. آر. یا سینمای یکپارچگی روایتی) می‌دهد. برعکس، موسر و تامسن معتقدند که نوعی تنوع اولیه‌ی (سینمای قبل از ۱۹۱۷) به‌تدریج در نوعی دیگر، یعنی سینمای دیرپای دارای انسجام درونی، ادغام می‌شود. بررسی بحث‌های موسر در مورد این‌که سینمای جاذبه‌ها در دورانی کوتاه‌تر از حدی که گانینگ مطرح می‌کند نافذ بوده است نیز بی‌شک جالب خواهد بود. در سطحی محلی‌تر، سالت معتقد است برش کنش مکرر که موسر آن را به معاصران پورتر نسبت می‌دهد، در آن دوره چندان متعارف نبوده است. این‌گونه بحث‌ها ادامه دارند. برنامه‌ی پژوهشی تجدیدنظرگرا هنوز در حال رشد است و بی‌تردید از آن‌چه من بررسی کردم، غنای بیش‌تری خواهد یافت. با وجود این، می‌توان ادعا کرد که تلاش‌های تجدیدنظرگرایان، نشان‌دهنده‌ی تحولی در تاریخ‌نگاری سبک است. هرکس که امروز زنجیره‌ی ملی‌یس ـ پورتر ـ گریفیث را دنبال کند و یا این داستان کذب را که گریفیث مبدع زبان فیلم بوده است باور دارد و تکرار کند، در واقع در جریان تحولات تاریخ‌نگاری نیست و یا آن‌ها را نادیده گرفته است. تجدیدنظرگرایان نیز مانند تاریخ‌نگاران خبره‌ی دیگر رشته‌ها شرحی تفصیلی از پدیده‌هایی محلی

به دست داده‌اند. آن‌ها داده‌هایی جدید و زمینه‌هایی تازه برای کاوش را گردآوری کرده و سامان داده‌اند. از الزامات غایت‌مند نسخه‌های معیار و دیالکتیکی، اجتناب کرده‌اند؛ و پژوهشی که در زمینه‌ی روش‌های متفاوت انجام داده‌اند به شرح‌هایی متنوع و متفاوت انجامیده است، بسیار گسترده‌تر از آن‌چه از مطالعات بورچ حاصل شده است. تجدیدنظرگرایان، نگرش بازن را در مورد آن‌چه تاریخ‌نگاران آلمانی هنر «غیرمعاصر بودن معاصر» نامیده‌اند (این واقعیت که بسیاری گرایش‌های سبکی متفاوت در هر لحظه از زمان درکنار هم وجود دارند) با غنای بسیار بسط دادند.

شاید از همه مهم‌تر این است که نسل دهه‌ی هفتاد چارچوب‌های مفهومی حاکم بر برنامه‌های پژوهشی را پذیرفت. اینان در مقالات تحقیقیشان پیش‌فرض‌های اصلی ناظر بر کار خویش را به صراحت بیان کردند. تجدیدنظرگرایان، داستان اصلی را نقطه‌ی آغاز اجتناب‌ناپذیر دانستند و به تحلیل و نقد آن پرداختند. آن‌ها افکاری را که به ارث برده‌اند آزمودند، اصلاح کردند و در موارد بسیاری رد کردند؛ و بالاخره مطالعه‌ی تاریخ سبک فیلم به مناظره‌ای پیچیده در جامعه‌ی پژوهشگران آگاه و خلاق بدل شد.

فرهنگ، دید و آن جاودانه نو

برنامه‌های پژوهشی که در این‌جا بدان‌ها پرداختیم، هر یک در محیط‌های فکری خود شکل گرفته‌اند. نسخه‌ی معیار در دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی در کانون توجه بود، یعنی زمانی که روشنفکران می‌کوشیدند نشان دهند که سینما می‌تواند یک شکل هنر متمایز باشد. پیدایش شیوه‌ی دیالکتیکی بازن به دهه‌های چهل و پنجاه باز می‌گردد، دوره‌ای که طی آن روشنفکران فرانسوی به‌شدت تحت تأثیر شیوه‌های تفکر هگلی بودند. طرح تقابلی بورچ در دهه‌های شصت و هفتاد مورد توجه قرار گرفت، یعنی در زمانی که نویسندگان متعلق به جناح چپ مفاهیمی چون «ضدسینما» را مطرح کردند و کوشیدند دامنه‌ی تأثیرات ایدئولوژیکی فیلم‌ها را به تصویر بکشند. سپس گسترش مطالعات سینمایی در دانشگاه، وقت و منابع لازم را برای پژوهشی تخصصی‌تر فراهم کرد. تجدیدنظرگرایی حاصل تخصصی شدن پژوهش‌های سینمایی است.

تاریخ‌نگاری تجدیدنظرگرا در بافتی رشد پیدا کرد و فرصت تجلی یافت که مشخصه‌ی ویژه‌ی آن وجود طیف گسترده‌ای از نظریه‌های فیلم است. از دهه‌ی هفتاد، مواجهه‌ی پژوهش تجدیدنظرگرا با آن‌چه شاید بتوان «نظریه‌ی بزرگ» نامید، در مطالعه‌ی سبک پیامدهای درخور توجهی داشته است. آن‌چه بیش‌تر به بحث ما مربوط می‌شود تلاش‌های نظریه‌پردازان برای تبیین کیفیات سبکی از طریق توسل به «تاریخ فرهنگی دید» است. در این بخش، به بررسی این نکته خواهیم پرداخت که چطور در تاریخ نگرش برای تبیین تحولات سبکی فیلم، در چارچوب فرهنگ‌های مدرن و پسامدرن کوشش شده است. اگرچه این برنامه‌ی پژوهشی هنوز مراحل اولیه‌ی شکل‌گیری خود را می‌گذراند، ولی من معتقدم با مشکلات قابل توجهی روبه‌رو شده است.

از ۱۹۱۰، یعنی از زمانی که اندیشمندان به تأمل در باب ماهیت و کارکرد هنری این رسانه پرداختند، چیزی به نام نظریه‌ی فیلم وجود داشته است. تأملات نظری از این دست، زیربنای نسخه‌ی معیار و نگرش بازن و همفکرانش و نوشته‌های آغازین بورچ را تشکیل می‌دهند. در محیط پژوهشی سال‌های دهه‌ی هفتاد، و با تأثیر قابل توجه ساختگرایی و پساساختگرایی فرانسوی، نظریه‌ی فیلم «نظریه» شد. طی این برهه در مورد بازنمود، چارچوب فکری جامعی وجود داشت و فیلم نیز به مثابه‌ی نظامی دلالتگر جای خود را در این چارچوب فکری یافت. برخلاف نظریه‌ی کلاسیک فیلم، «نظریه‌ی بزرگ» در مقیاس وسیع به این سؤال می‌پردازد که چگونه نظام‌های دلالتگر، سوبژکتیویته را در درون جامعه شکل می‌دهند. افکار منشأ گرفته از نشانه‌شناسی، فمینیسم، مارکسیسم و نسخه‌های فرویدی و لاکانی روان‌کاوی درهم آمیختند و حاصل آمیزش این دیدگاه است که ایدئولوژی اجتماعی و پویش‌های ناخودآگاه، افراد را در جایگاه کنشگرانی خودآگاه و متکی بر اراده قرار می‌دهد.

این آمیزه‌ی افکار پیشرفته‌ترین چارچوب برای بحث آکادمیک در مورد سینما تلقی شد. با وجود این اگرچه بورچ سرانجام بخش‌هایی از ایده‌های سوبژه- جایگاه را در نگرش اولیه خود در مورد فیلم وارد کرد، ولی فقط تعداد بسیار اندکی از تجدیدنظرگرایان به گرایش تازه روی آوردند. بیش‌تر پژوهشگران به تبیین تجربه‌گرایانه و خطاپذیر پرداختند، که برای تاریخ‌نگاران حوزه‌هایی که هنوز تحت تأثیر نظریه‌ی بزرگ قرار نگرفته بودند، آشناتر بودند. از طرف دیگر، پیروان نظریه‌ی بزرگ برخی اوقات با اثبات‌گرا و تجربه‌گرا خواندن تاریخ تجدیدنظرگرایانه آن را نکوهش کردند.

اما زمانه دگرگون شد. نظریه‌ی سوبژه- جایگاه رو به افول نهاد. تناقض‌های درونی، نقد پیوسته‌ی شکاکان و قابل پیش‌بینی خوانش‌هایی که در این نظریه ترغیب می‌شدند همه به افول آن کمک کردند. در این راستا بحث‌های تاریخ‌نگاران تجدیدنظر طلب نیز بی‌ثمر نبود. در اواسط دهه‌ی هشتاد این زمزمه به گوش رسید که نظریه‌ی بزرگ غیرتاریخی بوده است و باید تاریخی شود و عنصر تاریخ در آن دخالت داده شود. وقتی پیروان فمینیسم، مارکسیسم و روان‌کاوی در جشنواره‌ی پردنن به فیلم‌های مبهم صامت علاقه نشان دادند، می‌شد گفت که تاریخ در دستور کار نظریه‌پردازان فیلم قرار گرفته است. اوایل دهه‌ی نود، برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فیلم در پاریس، کالج تاریخ هنر سینما را تأسیس کردند که در آن، جلسات هفتگی سخنرانی و بحث و تبادل‌نظر برگزار می‌شد.

پژوهشگران فیلم که قفسه‌های کتابخانه‌هایشان را از آثار آلتوسر و لاکان خالی کردند، شتابان به کتابخانه‌ها نرفتند تا از میکروفیلم‌ها استفاده کنند. جای خالی قفسه‌ها به سرعت با آثار فوکو و نویسندگان مکتب فرانکفورت پر شد. بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باور بودند که تاریخ مهم‌تر از آن است که فقط به تاریخ‌نگاران واگذاشته شود. برای آنکه نظریه‌ی بزرگ با تاریخ آمیخته شود، پژوهش‌های تاریخی بسیاری با دستپاچگی و شتابان انجام شدند. نتیجه‌ی کار شرح تاریخ فیلم به گونه‌ای قیاسی و وارونه بود که در آن دستاوردهای نظری با مثال‌های تاریخی رنگارنگ تزیین شدند. تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا، به گونه‌ای استقرایی به مطالعه‌ی تاریخ سینما پرداختند و فقط پس از کاوش در اسناد و فیلم‌های بسیار به تعمیم دیدگاه‌های خود دست زدند. برعکس در بحث‌های وارونه، نگاهی گذرا شده است به فیلم‌های مهمی که تاریخ‌نگاران دوره‌ای مشخص کرده‌اند و سپس به طریقی که در نظریه‌ی سوبژه- جایگاه عمومیت دارد، به تفسیر آن فیلم‌ها پرداختند.

اگرچه در این تاریخ وارونه اصولاً توجه چندانی به سبک نشده است، ولی برخی نظریه‌پردازان پذیرفته‌اند که پژوهش‌های اخیر در مورد سینمای آغازین و سینمای کلاسیک هالیوود، بررسی مسایل مربوط به تکنیک را اجتناب‌ناپذیر کرده است. با این حال آن‌ها معتقدند که درک درست از سبک را نباید به درک فردی از فیلم، سازندگان، فن‌آوری و نهادهای فیلم‌سازی و نمایش فیلم محدود کرد. در دهه‌ی هشتاد، بسیاری این بحث را مطرح کردند که در شرح مسایل مربوط به سبک، بهترین شیوه اولویت دادن به فضای وسیع‌تر فرهنگی است که فیلم در آن ساخته و نمایش داده شده است. با جایگزین شدن مطالعات فرهنگی به جای نظریه‌ی سوبژه- جایگاه در محافل پژوهشی، نسخه‌های متفاوت فرهنگ‌گرایی در مطالعات سینمایی نیز به شکل‌گیری یک نظریه‌ی بزرگ جدید انجامید. فرهنگ‌گرایی به نوبه‌ی خود مبنای برنامه‌ی پژوهشی به‌خصوصی قرار گرفت که من آن را «تاریخ بینش» نامیده‌ام.

استدلال به این شکل پیش می‌رود. نمی‌توان صرفاً با توسل به فعالیت‌های انجام شده در محیط هنری، الگوهای سبکی را توضیح داد. سبک را محیط فرهنگی به وجود می‌آورد و حفظ می‌کند. اما اغلب ویژگی‌های سبکی آثار هنری ارتباط آشکار با فرهنگ ندارند. موضوع و درونمایه‌ی یک تابلوی نقاشی به‌وضوح از منابع اجتماعی گرفته می‌شوند. اما کاربرد رنگ در آن، ترکیب‌بندی آن و بازی پرسپکتیو در آن را چگونه می‌توان با فرایندهای اجتماعی مرتبط کرد؟ یکی از پاسخ‌هایی که می‌توان به این سؤال داد این است که فرهنگ از طریق اثرش بر ادراک، بر تکنیک تأثیر می‌گذارد. والتر

سبک را محیط فرهنگی به وجود می‌آورد و حفظ می‌کند. اما اغلب ویژگی‌های سبکی آثار هنری ارتباط آشکار با فرهنگ ندارند.

بنیامین فرضی بنیادی را که از تاریخ هنر گرفته شده است، این‌گونه بیان می‌کند: «منش ادراک حواس انسانی همسو با کل منش وجودی انسان تغییر می‌کند.» در نتیجه ادراک جمعی که بر یک مکان یا دوره حاکم است، در سبک بازتابیده می‌شود، بیان می‌شود و یا به هر رو، به شکلی تجلی می‌یابد. این ایده‌ی هگلی در این گفته‌ی هاینریش ولفلین نیز نهفته است: «بینش خود جنبه‌ی تاریخی دارد.» بسیاری از پژوهشگران به این باور رسیدند که تاریخ سبک در هنر تصویری را می‌توان با برداشتی کم و بیش اجتماعی از «تاریخ بینش» توضیح داد.

به طور مشخص‌تر و به‌خصوص در مورد تاریخ سینما می‌توان بر این باور پای فشرد که زمانی بین سال‌های ۱۸۵۰ و ۱۹۲۰ در جوامع اروپایی، ادراک متحول شد. بنیامین در مورد اثر هنری در دوره‌ی بازتولید مکانیکی می‌گوید که توسعه‌ی سرمایه‌داری صنعتی، نظام دریافت حسی انسان را به گونه‌ای پرورش داد که بتواند تکانه‌های زندگی شهری را درونی کند. نوعی دریافت آشفته از محیط، نوعی توجه غیرجدی و ناشی از حواس‌پرتی. تجربه‌ی شهر سرمایه‌دار- تکانه‌ها و شتاب‌های آن، محرک‌های گذرا و ناپایدارش، گسست و فروپاشی تجربه در آن ـ منش ادراکی تازه‌ای را آفرید که مختص مدرنیته است.

فرضیات نظریه‌ی تاریخ بینش رسیدگی انتقادی‌تری را ایجاب می‌کند. می‌توان با طرح این سؤال شروع کرد که منظور از ادراک یا بینش چیست؟ اگر این واژه‌ها به عبارتی با «تفکر» یا «تجربه» مربوط می‌شوند، این موضع مبهم می‌شود. اما طرفداران این موضع، بی‌تردید بر این روال سخن می‌گویند که نه تنها تاریخ افکار، باورها، اعتقادات، نگرش‌ها، سلایق و مشابه آن وجود دارد، بلکه می‌توان از تاریخ چگونگی دریافت حسی جهان توسط انسان سخن گفت.

این ادعا، موضع اینان را جالب‌تر و در عین حال مسأله‌آفرین‌تر می‌کند. به چه مفهوم می‌توان از تحولات کوتاه‌مدت در ادراک آن شبکه‌ی پیچیده‌ی ساختکارهای کالبدشناختی، فیزیولوژیکی، اپتیکی و روان‌شناختی که حاصل میلیون‌ها سال انتخاب زیستی است سخن گفت؟ اگر بینش ظرف چند دهه خود را با تجربه‌ی جمعی و محیط شهری سازگار کرده باشد، پس با نوعی تکامل به مفهوم لامارکی آن روبه‌رو هستیم. از آن‌جا که این نتیجه‌گیری بسیار غریب و ناممکن به نظر می‌رسد، آیا بهتر نیست از دگرگونی عادات و مهارت‌ها، تحول شیوه‌های دریافت یا بافت‌مند کردن اطلاعات موجود در محیط‌های جدید که مبنای شناختی دارد، سخن گفت؟ زنی که در قطار زیرزمینی نزدیک من ایستاده است شاید متخصص یافتن سلول‌های سرطانی در زیر میکروسکوپ باشد و در این زمینه به طور کامل آموزش دیده باشد، در حالی که من ممکن است در تشخیص موارد تخطی از تدوین تداومی [در سینما] تخصص داشته باشم. هر دوی ما ساختکارهای ادراکی‌مان را در قلمروهای اطلاعاتی خاصی متمرکز کرده‌ایم؛ اما خود این ساختکارها دگرگون نشده‌اند.

اگر عادات و مهارت‌ها مورد نظر باشند، شاید شرایط اجتماعی در ارایه‌ی شکل‌بندی تازه‌ای از ادراک نقش داشته باشد. اگر هر دوی ما، یعنی آن بانوی متخصص سرطان‌شناسی و من تجربه‌ی مشترکی از زندگی شهری داشته باشیم، لازم نیست نظام دریافت حسی‌مان به گونه‌ای بنیادی شکل و قالب تازه‌ای بیابد. بله، درست است، هر دوی ما در دریافت آن‌که ایستگاه مورد نظر ما نزدیک است و باید در نزدیکی در قطار آماده‌ی پیاده شدن باشیم، مهارت داریم.دهقانی که عادت دارد فرو رفته در رویا برگاوآهن تکیه زند، بی‌تردید در یافتن راهش از میان جمعیتی که در ایستگاه قطار شهری ازدحام کرده‌اند مشکل خواهد داشت. اما به نظر معقول است اگر بپذیریم که او می‌تواند با کمی تمرین خود را با محیط جدید سازگار کند، زیرا این مهارت‌ها از نوع دانش اکتسابی هستند و نه نوعی سازمان‌دهی مجدد و

بنیادی ادراک.
مدافع تز تاریخ بینش شاید بپذیرد که مسأله‌ی ادراک به این شکل و در این ابعاد بنیادی مطرح نیست، و صد البته عادات و مهارت‌هایند که منش دریافت را در یک فرهنگ تعیین می‌کنند. به هر حال این توافق بزرگی است، زیرا عادات و مهارت‌هایی که لازمه‌ی بینش مدرن شهری هستند، به جهاتی بسیار مهم، مانند دیگر عادات و مهارت‌هایند؛ در میان مردم به طور غیریکنواخت توزیع شده‌اند؛ ادواری، تخصصی و گذرا هستند و ممکن است رشد کنند یا دچار افول شوند. اگر عادات و مهارت‌های اکتسابی محتمل‌ترین و پذیرفتنی‌ترین منابع دگرگونی تجربه‌ی دیداری در درون فرهنگ باشند، لازم نیست یک شیوه‌ی فراگیر، تثبیت شده و همگن دیدن را مطرح کنیم. این احتمال به‌قوت وجود دارد که طیف گسترده‌ای از امکانات ادراکی در هر دوره در کار باشند و این برداشت فرض اولیه را مبنی بر آن‌که یک «منش منفرد ادراک» در هر دوره حاکم است، مورد تردید قرار می‌دهد. این واقعیت که می‌توانیم با توسل به تنوعاتی که در شیوه‌های بصری یک فرهنگ وجود دارند شرح‌هایی قانع‌کننده از سبک تصویری ارایه دهیم، خود معرف آن است که ما در واقع با پذیرش وجود یک «منش منفرد دیدن» در هر دوره، همه چیز را فزون از حد ساده می‌کنیم.
به هر رو ادعاهای بنیامین برای پژوهشگران فیلم جذاب بوده است، زیرا او اعلام می‌کند که سینما رسانه‌ای است بیش از رسانه‌های دیگر هماهنگ با منش جدید ادراک. بنیامین معتقد است که فیلم از آن‌جا که ذاتاً هنری است گسسته و منقطع، مدرنیته را باز می‌تاباند. فیلم «مکان و کانون توجه را پیوسته تغییر می‌دهد و بیننده به طور متناوب در معرض هجوم این تغییرات است. چشمان او هنوز صحنه‌ای را به درستی درنیافته است که با تغییر صحنه روبه‌رو می‌شود و نمی‌توان آن را بازداشت.» سینما در به تصویر کشیدن فرهنگ آشفتگی، راه بند شهوت‌انگیز را حفظ می‌کند؛ فرض بر این است که پرورش نظام دریافت حسی، هر بار که بیننده‌ای فیلمی را در سینما می‌بیند، تقویت می‌شود. بنیامین که در اواخر دهه‌ی سی می‌نویسد، در پی نگارش تاریخ سبک فیلم نیست. با وجود این فرضیات مهمی را از برخی تاریخ‌نگارانی که ما به بررسی آثارشان پرداختیم، دریافت کرده است. اگرچه بنیامین با برداشت نسخه‌ی معیار از فیلم به منزله‌ی هنری متعالی مخالفت می‌کند، ولی آن‌چه را در این برنامه‌ی پژوهشی تکنیک سینمایی متعالی نامیده شده است ـ یعنی جابه‌جایی‌های آنی در زمان و مکان که از طریق برش تحقق یافته‌اند ـ تأیید می‌کند. بسیاری از نویسندگان معاصر که از بنیامین الهام می‌گیرند ویژگی‌های رسانه‌ای سینما] را به شیوه‌های سنتی تشریح کرده‌اند. برای مثال، این فکر که سینما نگاه متحرک مدرن را آفرید، به نظر می‌رسد مبتنی بر فرض آزادی زمانی ـ مکانی باشد که حاصل تدوین است. نویسنده‌ی دیگری در همین راستا مستقیم‌نویسد: «فیلم از طریق دیالکتیک پیوستگی و ناپیوستگی، از طریق زنجیره‌ی سریع و حس قوی صداها و تصاویر، در قلمرو دریافت با انسان همان می‌کند که نوار نقاله در حوزه‌ی تولید [صنعتی] می‌کند.» در این بحث که برش فیلم بازتاب فرهنگ تجربه‌های خرد شده و انشقاق یافته است، نظریه‌پردازان فیلم همان گرایش دهه‌ی بیست را حفظ کرده‌اند مبنی بر این‌که تدوین جوهر سینماست. نظریه‌ی غریبی است و پذیرشش مشکل، چون بسیاری از فیلم‌هایی که در پانزده سال اول سینما ساخته شده‌اند، به‌شدت بر تدوین استوارند و هزاران فیلم که گفته می‌شود معرف دیدن مدرن هستند، فقط از یک نما تشکیل شده‌اند.
در این نسخه از تز مدرنیته باور بر این است که تدوین به این شکل، نه فقط در این فیلم یا آن سنت، بلکه به طور کلی، بازتاب گسست و انشقاق زندگی شهری است. این تبیینی بی‌در و پیکر است. در این تفکر با همه‌ی فیلم‌هایی که از تدوین استفاده کرده‌اند، از جمله آن‌هایی که در مناطقی که نسبت به اروپا و امریکای شمالی کمتر صنعتی و کمتر شهری هستند، برخورد یکسانی می‌شود. این شیوه‌ی تبیین هم‌چنین نمی‌تواند بین آن تفاوت‌های چندگانه‌ی موجود در تکنیک تدوین که تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا چون موسر، سالت، تامسن و گادرو با زحمت بسیار تشریح کرده‌اند، تمایز قایل شود. ما در واقع نمی‌خواهیم بدانیم چرا در

همه‌ی فیلم‌ها تدوین به کار می‌رود؛ این سؤال به نظر می‌رسد سؤالی بی‌پاسخ باشد. ما می‌خواهیم بدانیم چرا در گروهی از فیلم‌ها شکل به‌خصوصی از تدوین اعمال می‌شود. نظریه‌پردازان مدرنیته در این باب عموماً سکوت اختیار کرده‌اند.

یکی از تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا در حد گسترده‌ای، اما نه به طور کامل، وجود ارتباط بسیار نزدیک را بین برداشت بنیامینی از مدرنیته و تاریخ سبک مطرح کرده است. تام گانینگ معتقد است که بسیاری از تاکتیک‌های سینمای جاذبه‌ها نشانگر آن منش‌های تجربه در آغاز قرن است که به طریق فرهنگی تعیین می‌شوند. او نمونه‌هایی از نوعی «زیبایی‌شناسی حیرت» ـ لکوموتیوهایی که به سرعت به سمت تماشاگر پیش می‌روند، حیرت بینندگان سینمای آغازین از تماشای دگرگونی‌های سحرآمیز و افسون توهم حرکت ـ را ذکر می‌کند. گانینگ ادعا می‌کند [سینمای] جاذبه نماد گسست و چندپارگی تجربه‌ی مدرن است و واکنشی است به حس انزوا و بیگانگی که فراورده‌ی سرمایه‌داری است؛ بازتاب محیط فروپاشیده‌ی تجربه‌ی شهری و فرهنگ جدید مصرفی است؛ و بالاخره، ترفند و شوخی سینمایی نیز مانند آگهی تبلیغاتی می‌کوشد توجه را به خود جلب کند. جنبه‌ی «حالا می‌بینید و حالا نمی‌بینید» [سینمای] جاذبه‌ها آن را به نماد جاذبه‌های گذرا و ناپایدار زندگی شهری بدل می‌کند. [سینمای] جاذبه، به این طرق، در خلق مفاهیم مدرن زمان و مکان نقشی اساسی بازی کرده است و برخی اوقات ـ برای مثال در آن نمادهایی که از قطارهایی که وارد تونل می‌شوند ـ حتی ادراک انسانی را به محدوده‌های تازه‌ای پیش می‌راند. گانینگ می‌نویسد: «سینمای جاذبه‌ها نه تنها نمونه‌ی یک فرم زیبایی‌شناختی مدرن است، بلکه هم‌چنین واکنشی است به ویژگی‌های زندگی مدرن و به‌خصوص زندگی شهری؛ یعنی آن‌چه بنیامین و کراکائر فراموشی تجربه و جایگزینی آن با نوعی فرهنگ آشفتگی می‌دانند.» هرچه گانینگ مدرنیته را با این مرحله از تاریخ سبک بیش‌تر پیوند می‌زند، موضع او مسأله‌دارتر می‌شود. گانینگ ابتدا نظریه‌ی «سینمای جاذبه‌ها» را در حکم شیوه‌ای برای بیان ویژگی‌های خاص گرایش اصلی فیلم‌هایی که در یک دوره ساخته شده‌اند، مطرح می‌کند. او معتقد است که بسیاری از فیلم‌هایی که قبل از ۱۹۰۸ ساخته شده‌اند، متکی بر جاذبه‌ها نیستند. اما چرا؟ اگر تحولی بنیادی و فراگیر در روش‌های دیدن اتفاق افتاده بود، آیا نمی‌بایست در همه‌ی فیلم‌های آغازین نشانی از آن دیده شود؟ فیلم‌سازان نیز هم‌چون دیگر شهروندان باید تحت تأثیر دگرگونی‌های ادراکی ناشی از مدرنیته قرار گرفته باشند، و این تأثیرات باید در فیلم‌هایشان منعکس می‌شد. چطور است که فیلم‌سازان پس از پنجاه سال قرار داشتن در معرض منش ادراکی خاص سرمایه‌داری شهری و سازگاری با آن، از جاذبه‌ها استفاده نمی‌کنند؟

گانینگ ممکن است پاسخ دهد که گسترش منش ادراکی جدید تدریجی و ناهمگن بوده است، و بسیاری از فیلم‌سازان به منش‌های تجربی قدیمی‌تر می‌چسبند. اما، همان‌طور که قبلاً گفته شد، در تاریخ بینش، بدیهی تلقی می‌شود که راه‌آهن، بلوارها، خطوط مونتاژ و مشابه آن، دستگاه تجربی انسان را بازبینی اساسی کرده است. بنیامین مشهورترین مقاله‌ی خود را با نقل قولی از والری شروع می‌کند: «در بیست سال گذشته نه ماده، نه مکان و نه زمان، هیچ یک از حدود یاد، سنت یا تاریخ فراتر نرفته‌اند.» بنیامین اضافه نمی‌کند که «دست کم برای برخی»، یا «غالباً» یا «برای بخش به‌خصوصی از مردم.» هواداران این چارچوب فکری، بینندگان فیلم و فیلم‌سازان که خود از بینندگان فیلم به شمار می‌روند، شرایط مدرنیته را دست‌کم از ۱۸۵۰ درونی کرده‌اند و مدرنیته بخشی جدایی‌ناپذیر از نگرششان شده است. با توجه به جبر اجتماعی ادراک، به نظر می‌رسد هیچ بازگشت ارادی و داوطلبانه‌ای امکان‌پذیر نباشد. اگر مردم بتوانند از هماهنگی با منش جدید دیدن بگریزند و یا به منش‌های قدیمی‌تر رو بیاورند، نظریه‌ی تاریخ بینش تا حدود زیادی توان تبیینی خود را از دست می‌دهد.

هرچند، برخی از نظریه‌پردازان بینش در مدرنیته ممکن است بحث توسعه‌ی متکثر و ناهمگن را پیش بکشند، اما برای پذیرش چنین دیدگاهی، به شرح تاریخی پالوده‌تری نسبت به آن‌چه دیده‌ایم، نیازمندیم. چطور ممکن است هر

دگرگونی گسترده‌ی اقتصادی و اجتماعی روش‌های متفاوت دیدن را در بین گروه‌های مختلف مردم به وجود بیاورد؟ آیا کارمندان و دختران فروشنده که مشتاقانه به سینما می‌روند با کارگران یقه‌آبی که لحظاتی پیش از کار در خط مونتاژ دست کشیده‌اند، دارای منش‌های متفاوت ادراکی هستند؟ شهروندان طبقه‌ی متوسط در معرض آگهی‌های تجارتی، سنگینی بار رفت و آمد اتومبیل‌ها و شلوغی پیاده‌روها قرار دارند؛ آیا نمی‌بایست مانند دیگر طبقات اجتماع گرفتار نوعی ادراک آشفته می‌شدند؟ در نظر داشته باشید نویسندگانی که می‌کوشند تنوع منش‌های ادراکی را در عصر مدرن نشان دهند، نمی‌توانند نقاشی‌های آکادمیک و یا تئاتر بورژوایی را به مثابه‌ی شواهدی برای این ادعا که برخی گروه‌ها نتوانستند خود را به روش‌های جدید دیدن مجهز سازند، مطرح کنند. زیرا درست همین ناهمخوانی بین روش‌های بازنمود است که فرهنگ‌گرای پیرو نظریه‌ی تاریخ بینش، اکنون گریزی از توضیح و تبیینش ندارد.

پس به نظر می‌رسد که گانینگ در طرح این ادعا که برخی فیلم‌سازان جاذبه‌ها را نادیده گرفتند و به منش‌های کهنه‌ی بازنمود چسبیدند، با مسایلی روبه‌رو خواهد شد. به‌علاوه، او با طرح دلیل مقبول اظهار می‌دارد که سینمای دارای تمامیت و یکپارچگی روایتی به طور گسترده‌ای جایگزین سینمای جاذبه‌ها شده است. اگر ما بر این باوریم که جاذبه‌ها با شرایط آشفته و ناپایدار مدرنیته‌ی شهری سازگاری دارند، پس چرا سینما به سوی انسجام حرکت کرد؟ فرض بر این است که منش دید که به طریقی فرهنگی تعیین می‌شود (که به گونه‌ای گریزناپذیر تحت تأثیر شرایط فرهنگی است) در حوالی ۱۹۱۰ دچار تغییرات بنیادی نشده بود. بی‌تردید، وقتی گریفیث و هم‌عصرانش شروع به توسعه‌ی نوعی داستان‌گویی منسجم و همگن کردند، سرمایه‌داری صنعتی، توسعه‌ی شهرنشینی و مصرف انبوه دچار توقف نشدند.

به نظر من این بحث دو مسأله را به موازات هم به‌وجود می‌آورد. نخست، از دید گانینگ، بینندگان در طی چند دهه با آشفتگی، گسست و چندپارگی که حاصل نیروهای انبوه اجتماعی است، سازگار شده‌اند. پس چطور بینندگان چنان

تاریخ‌نگاران فرهنگ‌گرا وقتی از مدرنیته یا پسامدرنیته سخن می‌گویند، دوران‌بندی، جنبش‌ها، معیارها و استادان سنتی را بدیهی و پذیرفته تلقی می‌کنند.

سریع با آن سبک فیلم که بسیار متمرکزتر و همگن‌تر بود و تا سال ۱۹۲۰ دیگر به کلی جنبه‌ی غالب را یافته بود، سازگاری یافتند؟ اگر، همان‌طور که بیش‌تر تاریخ‌نگاران تجدیدنظرگرا معتقدند، لازم باشد به یک دوره‌ی سبکی گذار در بین سال‌های ۱۹۰۸ و ۱۹۱۵ قایل شویم، پس هم‌چنین ضروری است دوره‌ی گذار مشابهی را در منش فرهنگی دریافت، حس زمان و مکان غیره شاهد باشیم. دوم آن‌که، جاذبه، آن‌طور که گانینگ می‌گوید «یکی از روش‌های خاص مدرنیته است.»؛ جاذبه‌ها «مقادیر اندک لذت‌اند که با آهنگ عصبی واقعیت زندگی مدرن شهری سازگار شده‌اند.» اگر بپذیریم که مدرنیته و منش ادراک مرتبط با آن در حوالی ۱۹۱۰ متوقف نشدند، پس چرا سینمای جاذبه‌ها جای خود را به نوع کاملاً متفاوتی داد؟ و چرا آن‌چه جای سینمای جاذبه‌ها را گرفت منش داستان‌گویی کم و بیش سنتی و حتی بورژوایی بود؟

خلاصه کنیم، دلایل کافی وجود ندارد تا بپذیریم که تغییرات به‌خصوصی را که در سبک فیلم روی داده است باید در منش تازه‌ی دیدن که حاصل مدرنیته است، جستجو کرد. شاید پژوهش‌ها و تأملات آتی به پژوهشگران امکان دهند در این راستا دست به استدلال‌های قوی‌تر بزنند. هرچند، من چشم‌انداز امیدوارکننده‌ای نمی‌بینم.

این بحث که ما در عصر پسامدرن زندگی می‌کنیم، بحثی که کمتر از مورد پیشین بسط و قوام یافته، ولی بیش از آن رواج پیدا کرده است، نیز مشکلاتی دارد. برخی نظریه‌پردازان ادعا کرده‌اند که تغییرات ناگهانی در عرصه‌های فرهنگ، اقتصاد و سازمان اجتماعی تجربه‌ی ما ـ یعنی منش ادراک ما ـ را دگرگون کرده‌اند، به طریقی که شکل و تکنیک فیلم نیز تأثیر پذیرفته است.

بین این دیدگاه و دیدگاهی که می‌گویند دنیای هنر معاصر، سبک متمایزی ـ یعنی پسامدرنیته ـ به‌وجود آورده است که قراردادهای خاص خود را داراست، باید تفاوت قایل شد. بنابراین می‌توان *Blade Runner*، ***داستان‌های واقعی*** و ***زیر آسمان برلین*** را فیلم‌هایی پسامدرن تلقی کرد. گفته می‌شود که مشخصه‌ی سبک پسامدرنیستی فروپاشی و گسست، نوستالژی، التقاط، سیر در سطح، والایش تکنولوژیکی و غیره است. به نظر من، این کیفیات چنان بی‌دروپیکر و نادقیق مشخص شده‌اند که با اتکای به شم و شهود، تداعی ایده‌ها و علم کلام منتقد می‌تواند بسیاری از مشخصه‌های آثار هنری را از این مقوله بداند. به هر حال، وجود سبک پسامدرن مسأله‌ی اصلی نیست؛ این‌که زندگی اجتماعی در فضای پسامدرن منش ادراکی متمایزی را پدید می‌آورد که رد خود را در آثار هنری نیز به‌جا می‌گذارد، موضوع اصلی بحث ماست. تاریخ‌نگار می‌پرسد: چطور می‌توان کیفیت‌های سبکی انواع فیلم‌های متفاوت را ناشی از شیوه‌ی پسامدرن دیدن دانست؟

فردریک جیمسن به ما می‌گوید که پسامدرنیته «نوع کاملاً تازه‌ای از فیلم تجارتی را به ما عرضه می‌دارد»، «فرهنگ تصویری کاملاً تازه‌ای»، «زمینه‌ی عاطفی کاملاً تازه‌ای»، «و قلمرو آرمانشهری کاملاً تازه‌ای در حواس.» با وجود این ادعاها مبنی بر آن‌که این پدیده کاملاً نوست، نظریه‌های پسامدرنیته درونمایه‌هایی را بازگو می‌کنند که قبلاً اندیشمندان مکتب فرانکفورت و پیروان آن‌ها بیان داشته‌اند. هم‌چون نظریه‌پرداز مدرنیته، تحلیل‌گر پسامدرنیته نیز از نوعی گسست بنیادی سخن می‌گوید، که گذشته‌ای همگن را از حالی در بنیاد دچار فروپاشی و گسست شده جدا می‌کند. اگر افکار هر دو گروه را بپذیریم، بسیاری از چیزها را دوبار از دست داده‌ایم؛ هم در مدرنیته و هم در پسامدرنیته؛ حس تاریخ و اعتقاد به بازنمود واقعی و پیوند بین نشانه و مصداق از بین رفته است.

طرفداران نظریه‌ی پسامدرن نیز چون نظریه‌پردازان مدرنیته از نسخه‌هایی از تز تاریخ بینش پیروی می‌کنند. برخی نویسندگان معتقدند تجربه‌ی ادراکی معاصر به‌طور کامل در اجزای شناور بازنمود تجلی یافته است. برخی دیگر مطرح می‌کنند که حواس ما در واقع در پس توسعه‌ی فرهنگ پسامدرن لنگ‌لنگان می‌رود. جیمسن درباره‌ی هتل وستین بوناونتورا می‌نویسد: «ما هنوز دستگاه ادراکی سازگار با این فضای چندبعدی (فضای دارای چهار بعد یا بیش‌تر) را در اختیار نداریم.» او ادعا می‌کند که بیش‌تر کارهای عصر ما نشانگر «چیزی هستند مانند ضرورت رشد اندام‌های تازه»؛ یعنی گرایشی لامارکی که یادآور تلاش برای نشان دادن آن است که فرهنگ تعیین‌کننده‌ی ادراک است.

درست مانند مدرنیته، تبادل‌های بین سینما و فرهنگ در مباحث پسامدرن نیز بسیار گسترده و بی‌دروپیکر است. تلاش چندانی برای شرح پیوستگی سبکی یا تحولات آن در پرتو نظریه‌ی پسامدرن نمی‌شود. با وجود این، می‌توان با بررسی یکی از معدود کتاب‌هایی که از این دیدگاه به بررسی تاریخ فیلم می‌پردازند، حال و هوای این گرایش را دریافت. رژی دبره کتاب ***زندگی و مرگ تصویر*** را که پژوهشی درباره‌ی مبانی دید غربی است، با بیانیه‌ای آغاز می‌کند که آشکارا از تز تاریخ برگرفته شده است: «موضوع این کتاب رمزگان نادیدنی آن [چیز] دیدنی است، که بسیار شفاف و برای هر دوره حالت به‌خصوصی از جهان را تعریف می‌کند؛ موضوع این کتاب فرهنگ است. یا: چطور جهان خود را در برابر آن‌هایی که می‌بینندش بی‌آن‌که ببینندیشندش، دیدنی می‌کند.» دبره مدعی است در این شیوه‌ی برخورد سینما جایگاه ممتازی خواهد داشت، زیرا هر دوره، نه تنها «ناخودآگاه بصری» خود را دارد، بلکه دارای هنر غالب نیز هست، زیرا هر نوع گسترش استعدادهای انسان (به‌گونه‌ای پروتزی یا به عبارتی با اتکا به «اندام‌هایی مصنوعی») ماهیت ادراک را دگرگون می‌کند: «هر فن تازه سوبژه‌ی تازه‌ای را می‌آفریند و در همان حال ابژه‌های خود را نوسازی می‌کند. عکاسی چگونگی ادراک ما از فضا را دگرگون کرد، و سینما (از طریق مونتاژ) ادراک ما از زمان را.»

نگرش دبره به‌شدت دورانی است. او به وجود سه دوران اصلی، یعنی «سه عصر نگاه» معتقد است: دوران بت (یعنی زمانی که تصویر با روال‌هایی سحرآمیز و مذهبی پیوند

داشت، و این دوره تا اواسط قرن پانزدهم را دربرمی‌گیرد)؛ دوران هنر (دوره‌ی جستجو برای بازنمود توهم‌آفرین، که از رنسانس تا اواسط قرن نوزدهم را دربرمی‌گیرد)؛ و دوره‌ی شبیه‌سازی (قرن بیستم و نیم‌قرن پیش از آن، یعنی دوره‌ای که با عکاسی شروع و از دل سینما به ویدیو می‌رسد.) با یک قیاس سطحی می‌توان به تناظر بین این دوره‌ها و سه مفهوم نشانه از دید پیرس ـ یعنی نمایه، شمایل (تصویر) و نماد ـ پی برد. و این مراحل، به روش الگو در الگوی (چرخ درون چرخ) رایج در الگوهای نوهگلی از تاریخ، خود را در لایه‌های پایین‌تر نیز نشان می‌دهند. اگرچه سینما در کلیت خود به عصر شبیه‌سازی تعلق دارد، و بنابراین در حوزه‌ی نماد قراردادی می‌گنجد، ولی همانندی واقعی این رسانه به‌تدریج خود می‌نماید. دبره معتقد است رشد و توسعه‌ی فیلم تکرار فشرده‌ی تاریخ جهانی هنر است. لومیر و هم‌عصرانش سینما را چونان نمایه و نشان واقعیت خام تلقی می‌کنند. سینمای ناطق دهه‌ی سی، فیلم را چونان شمایل (تصویر) می‌پندارد و توهمی از واقعیت را در استودیو بازسازی می‌کند؛ و سرانجام، نماد سینمایی سربرمی‌آورد، و دوربین ـ قلم در دست کارگردانان توانمند پس از جنگ قرار می‌گیرد.

در پسامدرنیته این ویدیوست که جایگاه هنر غالب را کسب می‌کند و شبیه‌سازی ویدیو از واقعیت پیامدهایی بنیادی دارد. برخلاف آن نویسندگانی که معتقدند سینما اوج مدرنیته است، زیرا بازتاب و تقویت‌کننده‌ی گسست و انشقاق تجربه‌ی شهری است، دبره تصویر را در فیلم، نوعی انسجام کلی زمان و معنا می‌داند. برای گسست واقعی و فروپاشی واقعی تجربه باید به سراغ تلویزیون رفت که رسانه‌ی غایی ادراک آشفته و به‌کلی گسسته و فرو پاشیده است.

بحث تاریخی دبره متکی بر مثال‌هایی کاملاً انتخابی است. او این نکته را که تا چه حد نقاشی دوران رنسانس مذهبی بود، نادیده می‌گیرد؛ او فرض را بر این می‌گذارد که کل هنر پسارنسانس به دنبال توهم بوده است و این‌که هنر قبل از آن نیز اصولاً چنین ویژگیی نداشته است. او لومیر را نماینده‌ی کل سینمای آغازین تلقی می‌کند، و به کلی کارهای مستند دهه‌ی سی را کنار می‌گذارد و فراموش می‌کند که فیلم‌سازی استودیوبنیاد، خاص دهه‌ی سی نیست؛ و بالاخره پخش تلویزیونی را تعریف‌کننده و مشخص‌کننده‌ی کل تصویرپردازی ویدیویی می‌داند. به لحاظ مفهومی، مسایلی که پیش می‌آیند نیز بی‌شمارند. دبره همان طرح‌های آشنای هگلی را به کار می‌گیرد: مقوله‌های مشتق شده از نظام‌های نظری پیشین، به گونه‌ای کاملاً منظم و تمام‌عیار در رویدادهای تجربی تاریخی متجلی می‌شوند؛ فقط یک ادراک جمعی بر هر دوران حاکمیت دارد؛ و این‌که جوهر یک رسانه فقط در تمامیت زمان شکوفا می‌شود. بار دیگر، داستان گسترده و بی‌دروپیکری که پیروان نظریه‌ی پسامدرن گفته‌اند به طریقی، از شکاکیت و نگاه تردیدآمیز پسامدرن به روایات بزرگ می‌گریزد.

نگرش دبره معضل دیگری را در موضع فرهنگ‌گرایان برجسته می‌کند. تاریخ‌نگاران فرهنگ‌گرا وقتی از مدرنیته یا پسامدرنیته سخن می‌گویند، دوران‌بندی، جنبش‌ها، معیارها و استادان سنتی را بدیهی و پذیرفته تلقی می‌کنند. دبره شقاق لومیر / ملی‌یس، مفاهیم خبر مبهم (nouvelle vague) و سینماوریته و عصر طلایی استودیوها را همان‌قدر تردیدناپذیر و قطعی می‌پذیرد که بنیامین این ایده را که جوهر هنر فیلم، مونتاژ است. با وجود این، تاریخ فرهنگ‌گرای دورانی باید نقشه‌ی این قلمرو را از جهاتی مهم دوباره ترسیم کند. بیش‌تر نظریه‌پردازان پسامدرن معتقدند مقوله‌های دریافتی ما، یعنی مسایل پیش پاافتاده‌ی یک نظام (حوزه)، به نظر می‌رسد از باورهای ضعیف و آسیب‌پذیر ناشی شوند: این‌که تاریخ پیش می‌رود، این‌که اشخاص اهمیت دارند، و این‌که الگوهای تغییر و ثبات را می‌توان به مثابه‌ی کلیت‌هایی قابل فهم و روشن دریافت کرد. چطور ممکن است چنین مفاهیم منسوخی به یافته‌هایی بینجامند که نظریه‌ای بنیادگرا بتواند بی‌تردید بپذیرد؟ بدتر از این، پسامدرنیست‌ها گرایش دارند نوعی سازه‌گرایی [Constructivism]، نهضتی در هنر مدرن که در سال ۱۹۲۰ و در مسکو پاگرفت و مشخصه‌ی آن استفاده از

مواد صنعتی مثل شیشه، ورق فلزی، و پلاستیک برای خلق آثار غیربازنمودی است.م] کامل را بپذیرند که به موجب آن ایده‌ی شواهد بین‌ذهنی (intersubjective) به کلی مورد تردید قرار می‌گیرد. چطور ممکن است شکاکان پسامدرن به تاریخ‌نگاران سنتی که داده‌هایشان را مطابق با یک «روایت بزرگ» ساخته‌اند اعتماد کنند؟ یک تاریخ واقعاً پسامدرن فیلم، به نظر من، باید از صفر شروع کند؛ و تاریخ‌نگار باید همه چیز را از آغاز بنا نهد. هیچ‌یک چنین نکرده‌اند. دبره نیز چون دلوز صرفاً متکی بر یافته‌های تاریخ‌نگاران سنتی حرکت کرده است و آن‌ها را در چارچوب یک «نظریه‌ی بزرگ» ممتاز تفسیر کرده است.

بار دیگر مشاهده می‌کنیم که چطور ایده‌های معاصر به تکانه‌های تاریخ‌نگاری شکل دادند. جستجو به دنبال منابع فرهنگی سبک در فیلم، پس از آن‌که پژوهشگران تجدیدنظرگرا بسیاری یافته‌های تازه را از «زیر خاک» بیرون کشیدند، ابعاد تازه‌ای یافته است و با شور بیش‌تری دنبال می‌شود. وقتی پژوهشگرانی که ایمانشان را به‌وجود ساختاری اجتماعی برای تقریباً همه چیز، حفظ کرده بودند، جبر (تعیّن) ایدئولوژیکی به این شدت را کنار می‌گذاشتند، بسیاری پی بردند که ایده‌ی فرهنگ، تبیین وارونه‌ی انعطاف‌پذیرتری از تغییرات سبکی به دست می‌دهد. گرچه در بیش‌تر موارد ایده‌های مدرنیته، پسامدرنیته و تاریخ بینش به‌گونه‌ای مبهم و مسأله‌دار به تاریخ‌نگاری تحولات سبکی فیلم کمک کرده‌اند.

انتقاد من از رویکردهای مبتنی بر تاریخ بینش نشان نمی‌دهد که تبیین‌های فرهنگی نمی‌توانند پاسخ‌های قانع‌کننده به برخی پرسش‌ها بدهند. من فقط اظهار داشته‌ام که خطوط پژوهش که تا به امروز دنبال شده‌اند، پاسخگوی ضرورت بازبینی و بازاندیشی مسأله تاریخ سبک نیستند. چطور می‌توان پس از کارهایی که تجدیدنظرگرایان انجام داده‌اند به بازاندیشی تاریخ سبک فیلم ـ علل و پیچیدگی‌هایش و الگوهای تغییر و ثبات آن ـ پرداخت؟ و فرهنگ در این تلاش تبیینی چه نقش‌هایی بازی خواهد کرد؟

مسأله‌ها و راه‌حل‌ها

در *شب امریکایی* (۱۹۷۳) ساخته‌ی تروفو، فراند، کارگردان فیلم، تمام روز گرفتار تصمیم‌گیری‌های عجیب و غریب است. آیا این کلاه‌گیس رنگش روشن است؟ دوربین را کجا بگذارد بهتر است؟ کدام اسلحه برای صحنه‌ی پایانی مناسب‌تر است؟ فراند که سعی می‌کند به همه‌ی این سؤالات پاسخ بگوید و پی‌درپی نظر بدهد، معرف آن است که کارگردان یعنی «کسی که پیوسته و در مورد همه چیز از او سؤال می‌شود.»

فیلم‌سازی، انبوهی از همین انتخاب‌های جزیی است. خوشبختانه سیل سؤال‌ها کارگردان را غرق نمی‌کند. فراند می‌گوید: «او حتی پاسخ برخی سؤال‌ها را می‌داند.» بیش‌تر درخواست‌ها منحصر به‌فرد و تازه نیستند؛ چیزهایی شبیه به آن‌ها قبلاً هم دیده شده‌اند. فیلم‌ساز می‌تواند برای کارهایی که در پیش دارد، تصمیمات درخوری اتخاذ کند. آن‌چه فیلم‌ساز را در تصمیماتی که می‌گیرد، هدایت می‌کند، حرفه‌ای است که آموخته است؛ الگوها، آزمون و خطاها و عادات تجربیی است که فراگرفته است. هاکز، پس از کمی پرسه زدن در موضوع، مطرح می‌کند که آدم حرفه‌ای می‌تواند خود را با شرایط جدید تطبیق دهد و حتی شاید بتواند از آن بهره‌برداری کند.

این روش‌های معمول فیلم‌سازی عملی، حاوی نکات مهمی هستند که به مطالعه‌ی تاریخ سبک کمک می‌کنند. البته، بدیهی به نظر می‌رسد که این شیوه‌ها در تأیید بسیاری کارهای امیدوارکننده‌ای که به‌تازگی در این زمینه انجام شده‌اند، عمل می‌کنند. پژوهشگران تجدیدنظرگرا که به بررسی سینمای آغازین پرداخته‌اند، معتقدند که فیلم‌سازان اهدافی را دنبال می‌کردند و برای رسیدن به آن اهداف، منطقی عملی بر کارشان حاکم بوده و دستاوردهای آزمون و خطا یاریشان کرده است. اجازه بدهید این فرض را تعمیم دهیم. برای مثال بازسازی تاریخ سبک فیلم را در نظر بگیرید و الگوهای پیوستگی و تحول در آن را چونان شبکه‌ای از مسایل و راه‌حل‌ها تلقی کنید.

در نگاه اول، مسأله‌ها ممکن است صرفاً موانع فناوری به

نظر برسند: صدا و پرده‌ی عریض، مشکلاتی را در صحنه‌آرایی، برش و غیره به وجود می‌آورند. در حقیقت، همان‌طور که حرف‌های فراند به ما یادآور می‌شوند، پیوسته انبوهی مسأله وجود دارد، و شیوه‌های متفاوتی برای بیان این مسایل وجود دارند. دیوید فینچر، کارگردان *بیگانه ۳* (۱۹۹۳) و *هفت* (۱۹۹۵) می‌گوید: «از نظر من صحنه‌آرایی یعنی همه چیز. کل بازی همین صحنه‌آرایی است؛ این‌که پنجره را کجا قرار خواهیم داد؟» گدار به مسأله‌ی دیگری می‌پردازد: «به نظر من تنها مسأله‌ی اصلی سینما این است که یک نما را کجا و چرا شروع کنیم و کجا و چرا تمامش کنیم.»

شرح پیوستگی و تحول در هنر از طریق توسل به آهنگ سؤال‌ها و راه‌حل‌ها سابقه‌ای طولانی دارد، و دست‌کم به بحث وازاری در مورد تسلط رئالیسم در طی رنسانس در ایتالیا باز می‌گردد. این ایده را ا. ه. گمبریچ در قالب تازه‌ای بیان کرده است. این رویکرد نیز نقد شده است و به‌خصوص آکرمان نقد بسیار هوشمندانه‌ای نوشته است. این تنها ابزار تبیینی موجود نیست، اما من می‌کوشم از این ابزار به مثابه‌ی شیوه‌ای برای توضیح گرایش‌های گسترده‌ی سبکی، و نه صرفاً مسایل محدود و ژرفی که تجدیدنظرگرایان مطرح کرده‌اند، استفاده کنم.

برخی مزایای الگوی مسأله / راه‌حل آشکارند. این الگو به ما امکان می‌دهد توجه خود را بر برخی جنبه‌های خاص سبک فیلم ـ برخی مسایل و نه الزاماً همه‌ی آن‌ها ـ متمرکز کنیم. و در عین حال بپذیریم که الگوهای مسأله و راه حل ممکن است در هم تداخل کنند و یا حتی تحت تأثیر عوامل دیگر (فنی، اقتصادی یا فرهنگی) قرار گیرند. این الگو هم‌چنین غایت‌مندی گسترده را کنار می‌گذارد. به صرف این‌که فیلم‌سازی هدفی برای خود منظور می‌کند، نباید گفت که این هدف به طریقی از پیش و توسط عوامل هستی‌شناختی این رسانه مقرر شده است. به‌علاوه، چارچوب مسأله راه‌حل زمینه را برای هم‌زیستی گرایش‌های متنوع در یک دوره به وجود می‌آورد، زیرا فیلم‌سازان مسایل و راه‌حل‌هایشان را در راستای رقابت دریافت می‌کنند.

در طی دهه‌ی هفتاد نظریه‌پردازان نظریه‌ی بزرگ، عاملیت فردی را از تاریخ فیلم استنباط کردند و از آن زمان به بعد کوشیده‌اند این را پس بگیرند. الگوی مسأله / راه‌حل با چنین مشکلی روبه‌رو نخواهد شد. این الگو ما را به بازسازی تصمیماتی که عوامل فعال گرفته‌اند، فرا می‌خواند؛ و اشخاص در این الگو نیروهای ملموس تلقی می‌شوند که در خدمت تغییر یا ثبات (یا هر دو) هستند. برخلاف دیدگاه کونترا پانوفسکی مبنی بر این‌که رسانه به‌تدریج از خصیصه‌های متمایز خودآگاه می‌شود، رویکرد مسأله بنیاد معتقد است رسانه هیچ نمی‌کند. تاریخ سبک، تاریخ انتخاب‌های دست‌اندرکاران است که به گونه‌ای ملموس در فیلم‌ها تجلی یافته‌اند. (یعنی به عبارتی تاریخ پاسخ‌هایی است که دست‌اندرکاران فیلم به مسایلی که پیش‌رویشان قرار گرفته است، داده‌اند.) رویکرد مسأله / راه‌حل با نقش دادن به هنرمند در کاری که پیش رو دارد و هم‌چنین استعدادهایش، دلایل متفاوتی را برای کنش عامل می‌پذیرد. لازم نیست که کار از درون تحمیل شود؛ همان‌طور که گمبریچ گفته است، نوآوری اغلب ناشی از نوعی حس ضرورت متفاوت بودن، رقابت کردن با دیگران، حفظ مهارت در کار و یافتن چالش‌های تازه است. هم‌چنین در این دیدگاه امکان خطا، حادثه‌ی (خوش یا ناراحت‌کننده)، پیامدهای پیش‌بینی نشده، اقدامات آنی یا نیندیشیده، و تصمیماتی را که به دلایلی گرفته شده‌اند که برای عوامل چندان روشن نیست، به‌کلی نادیده نگرفته‌اند.

الگوی مسأله / راه‌حل با آن‌که بر تصمیماتی متمرکز است که عوامل (کارگزاران) اجتماعی اتخاذ کرده‌اند، بر این نکته نیز باور دارد که فرد در درون مناسبات اجتماعی که الزامات خاص خود را تحمیل می‌کند، دست به عمل می‌زند. انتخاب‌های هنرمند آگاهانه‌اند و قوانین و نقش‌های خلق هنر ناظر و محدودکننده‌ی این انتخاب‌ها هستند. نهاد هنری کارها را صورت‌بندی می‌کند، مسایل را در دستور کار قرار می‌دهد، و راه‌حل‌های کارآمد را پاداش می‌دهد. گمبریچ اشاره می‌کند که حتی آن منبع ارزشمند فردیت فقط زمانی به عینیت درمی‌آید که هنرمند در درون نهاد هنری و محیط

یک هنجار سبکی را می‌توان به شکل مجموعه‌ای منسجم از جایگزین‌ها، انتخاب‌های مهم و طرحواره‌های ممتاز بازسازی کرد که امکان تکرار یا تعدیل‌شان در موقعیت‌های جدید وجود داشته باشد.

فرهنگی گسترده‌تر، بپرسد: «خوب، من چه باید بکنم؟» تاریخ‌نگاران نسخه‌ی معیار حق داشتند می‌گفتند ابتکار عمل فردی اهمیت دارد. و بازن و بورچ هم حق داشتند وقتی می‌گفتند هنجارهای گروهی نیز اهمیت دارند.

مسایل در برابر افق هدف و کارکرد قرار می‌گیرند. وقتی فیلم‌ها قرار است بیانگر داستان باشند، فیلم‌سازان باید بکوشند به شیوه‌هایی برای بیان واضح داستان دست یابند. چطور اطمینان حاصل می‌کنید که تماشاگران به‌درستی شخصیت‌های اصلی را تشخیص دهند؟ چطور رابطه‌ی علت و معلول را به طریقی روشن مطرح می‌کنید؟ چطور توجه بینندگان را به مهم‌ترین رویدادهای یک نما یا صحنه جلب می‌کنید؟ برای مثال از یک دیدگاه هدف‌مدار، برخی نمایش‌هایی که گانینگ در سینمای جاذبه‌ها برجسته می‌کند، ناشی از ضرورت بیان شفاف موقعیت اصلی آن ترفندها و صحنه‌های غریب است. پسربچه‌ی تخسی که به دوربین نگاه می‌کند نه فقط تأییدی است بر حضور بیننده، بلکه باعث می‌شود واکنش خود او به آسانی از دست نرود. راه‌حل‌های بعدی برای مسأله‌ی شفافیت و وضوح، از جمله برش و به دست‌آوردن نمای نزدیک‌تر، فواید متفاوتی خواهد داشت (که البته بهای متفاوتی هم برای هر یک باید پرداخته شود.)

کارکرد را به منزله‌ی پاسخی به کاری که در پیش روست، می‌توان از زوایای مختلف بررسی کرد. در پیش روی هر فیلم در سنتی به‌خصوص، مثل داستان‌گویی در سینمای هالیوود هدفی گسترده قرار دارد. بحث کارکرد در محدودیت‌هایی که کاری به‌خصوص تحمیل می‌کند نیز مطرح است. برای مثال، محدودیت‌های کاملاً مادی مربوط به طول [فیلم] در چگونگی شکل و سبک تأثیر دارند. سینمای جاذبه‌ها دارای ویژگی «و حالا این را می‌بینید» است، تا حدی به خاطر آن‌که این فیلم‌ها حداکثر یک یا دو دقیقه بیش‌تر نبوده‌اند. وقتی تولید فیلم‌های بلند شروع شد، داستان‌گویی راه‌حل خوبی برای پر کردن زمان بود.

بحث کارکرد در الگوبندی داخلی خود اثر نیز مطرح است. ابزار سبکی در بسط صوری فیلم به مثابه‌ی یک کل نقشی برعهده دارد. تاریخ‌نگار سبک به جای آن‌که تکنیکی را انتخاب کند و مبدعی برای آن قایل شود، می‌تواند هوشیارانه به تغییر کارکردهای ابزارها در طی فیلم توجه کند. بازن، بورچ و تجدیدنظرگرایانی که در پی آن‌ها آمدند سبک را در حکم بخشی جدایی‌ناپذیر از آثار کامل تلقی کردند. در همین زمینه باید گفت، برای مثال برخی از ابزارهای ایجاد حالت کانونی عمیق (که بازن در فیلم‌های وایلر ستوده است) به گونه‌ای نظام‌یافته مضمون‌های نمایشی (دراماتیک) را برجسته می‌کنند و یا در یک ساختار واحد شنیداری ـ دیداری بزرگ‌تر شرکت می‌کنند.

فیلم‌ساز اهدافی را دنبال می‌کند؛ انتخاب‌های سبکی به تحقق آن اهداف کمک می‌کنند، اما هیچ فیلم‌سازی بدون پیش‌زمینه و در حالتی پاک و بی‌غرض وارد کار نمی‌شود. کار و کارکردهای آن معمولاً بر سنتی تکیه دارند. برای هر مورد تصمیم‌گیری سبکی، هنرمند می‌تواند به راه‌حل‌هایی که پیشینیان ارایه داده‌اند نیز رجوع کند. همان‌طور که نوئل کارول گفته است، هنرمند می‌تواند صرفاً ابزارهایی را که موفقیت‌آمیز بوده‌اند، تکرار کند. برای نمونه می‌توان از کلیشه‌ی نما/ نمای معکوس در ساختار گفتگو نام برد. گمبریچ این دستورهای آماده را «طرحواره» می‌نامد. طرحواره‌ها اسکلت‌هایی عریان‌اند، ابزارهایی رایج که برای حل مسایل همیشگی به کار می‌آیند. هنرمندان با تجربه می‌توانند این طرحواره‌ها را بسیار سریع در موقعیت‌های تازه به کار بندند، و اطمینان داشته باشند که این پاسخ‌ها هم‌چون گذشته کارآمد خواهند بود. دست‌اندرکاران سینما برای طرحواره‌هایشان ارزش والایی قایلند، زیرا این طرحواره‌ها از دل آزمون و خطاهای طولانی به دست

آمده‌اند.
جداکردن طرحواره‌ها و بازتولید آن‌ها ما را از نقاط عطف چرخش به سوی آثار معمولی و عادی دور می‌کند؛ منظور آن فیلم‌هایی است که گواه استمرار لجوجانه‌ی سنت‌اند. فیلم معمولی محلی آرمانی است برای مطالعه‌ی آن انتخاب‌های سبکی که ثابت شده است خوب کار می‌کنند. هنرمند همیشه دچار وسوسه‌ی به کارگرفتن آن چیزی است که قبلاً موفق بوده است؛ و تکرار یک طرحواره آن‌قدرها هم که به نظر می‌رسد ساده نیست. دست‌های کهن‌سالی که به راه‌حل‌های آغازین آشنایند شاید به سادگی نتوانند خود را با گرایشی جدید سازگار کنند. به‌کارگیری برش درون‌صحنه‌ای توسط فویاد نشان می‌دهد که او این ابزار جدید را با قطعیت به کار نگرفته است و نوعی تردید در کارش مشاهده می‌شود. گمبریچ اشاره می‌کند که هنرمندان می‌توانند طرحواره‌ها را برای سازگاری با اهداف تازه تغییر دهند. مورناثو در *نوسفراتو* ترکیب‌های کلیشه‌ای نما / نمای معکوس را با برش موازی در هم می‌آمیزد. تدوین در کار گریفیث به گونه‌ای است که گویی آلن هاتر که صدها مایل از شوهرش دور است می‌توانند به طریقی جلوی حمله‌ی کاونت اورلوک را به او بگیرد. در مقیاسی وسیع‌تر، می‌توان دید که ترفند عمق‌آفرینی دهه‌ی ۱۹۱۰، یعنی میز در پیش‌صحنه و در پس‌صحنه، در دوره‌های بعدی سینما نیز به مثابه‌ی ترفندی جاافتاده به کار گرفته می‌شود. در این‌جا نما با تصویرهای نزدیک‌تر و برش نما / نمای معکوس ساخته می‌شود. برخی کارگردانان برای ایجاد هیجان بیش‌تر به گونه‌ای برجسته‌تر از این ترکیب استفاده می‌کنند. نوآوری‌های ولز و وایلر در حکم بازبینی این بازبینی شناخته شدند. آن‌چه را به نظر بازن دیالکتیکی اجتناب‌ناپذیر است، می‌توان یک صحنه تلقی کرد که در آن طرحواره‌ی ترکیبی قدیمی به طور زنجیره‌ای در شکلی تازه تجدید شده است.
کارول این فرایند بازبینی را «فرایند بسط» می‌نامد، زیرا در جریان سازگار کردن یک ابزار با کارکردهای تازه، فیلم‌ساز دامنه‌ی کاربرد آن را گسترش می‌دهد. در مورد طرحواره‌ی عمق نیز همین اتفاق افتاده است. در آثار ولز و وایلر، این ترکیب‌بندی، نمای نزدیک از شخصی را به‌دست می‌دهد، و بنابراین نه تنها به نوعی قاب‌بندی تثبیت شده می‌انجامد، بلکه در درون دکوپاژی تحلیلی، جزییات را به تصویر می‌کشد. وقتی ثابت شد که بازخوانی ولز / وایلر موفق است، همه‌ی کارگردانان دیگری که در دهه‌های چهل و پنجاه به حالت کانونی عمیق توجه ویژه نشان می‌دادند از روش آن‌ها استفاده کردند و در حقیقت به تکرار آن روش پرداختند. در طی زمان، کارگردانان ممکن است با ارایه‌ی ترکیب‌های تازه از طرحواره‌های آشنا دست به نوآوری بزنند.
کارگردانان دیگری که گونه‌ای غیرمعمول ترکیب‌بندی‌های عمیق را در دهه‌های بیست و سی کاویدند، ترکیب پیش‌زمینه‌های برجسته با برش تداومی استانده را تجربه کردند. به همین ترتیب تکثرگرایی سبکی معاصر که مورد توجه پیروان دیدگاه پسامدرنیته است مشخص کننده‌ی دوره‌ای است که در آن برخی فیلم‌سازان به دنبال برجسته و متمایز کردن کارشان از طریق ترکیب طیف متنوعی از تکنیک‌های مختلف‌اند (حرکت کند، کار با دوربین در روی دست و سبک‌های اجرایی اکسپرسیونیستی) که همه از دوره‌های قبلی تاریخ فیلم گرفته شده‌اند.
فیلم‌ساز به جای جایگزینی، بسط و یا ترکیب طرحواره‌ها، می‌تواند به شیوه‌ای بسیار صریح‌تر از روش‌های رایج روی برگرداند. کارگردان می‌تواند ابزاری پذیرفته شده، کارکردی رایج و یا کل یک سنت سبکی را رها کند. لِف کولشف که در سنت سینمای تزاری پرورش یافته بود، نماهای دور، ترکیب عمیق و بازی روان‌شناختی ظریف را فرا گرفت. اما پس از ۱۹۱۷ او به کارهای نمایشی خشن، تعقیق و گریز و زد و خورد رو آورد و این همه را، در حقیقت، از طریق تدوین سریع تحقق می‌بخشید، که از فیلم‌های امریکایی گرفته شده بود. او طرحواره‌های سبکی را که در محیط خودش رشد کرده بود کنار گذاشت تا برای شوروی تازه تأسیس شده، سینمایی مدرن و مردمی به ارمغان بیاورد.
فیلم‌سازانی هم‌چون کولشف که سنتی را کنار می‌گذارند، معمولاً سنت دیگری را بنا می‌نهند، که به نوبه‌ی خود به

شکل‌گیری طرحواره‌های تازه می‌انجامد. حتی سرسخت‌ترین هنرمندان هم به‌ندرت از صفر شروع می‌کنند. آوانگارد دارای قراردادهای صوری و سبکی خاص خود است. بسیاری از فیلم‌های مدرنیست در اصول داستان‌گویی و الگوهایی سبکی با هم مشابه‌اند. پیوستگی ناممکن آواره‌ای که کلاهش را در دو اتاق متفاوت از سر برمی‌دارد، تکرار همان ترفندی است که در *سگ اندلسی* (۱۹۲۸) و *مشی عمومی* (۱۹۲۹) به کار گرفته شده و در *سال گذشته در مارین باد* (۱۹۶۱) تکرار شده است.

تکرار، بازبینی، ترکیب و ردکردن، این‌ها امکاناتی هستند که به ما امکان می‌دهند پویش‌های ایستایی و تحول را در تاریخ سبک به تصویر بکشیم. برای مثال، از آن‌جا که در هر فیلمی چندین انتخاب فنی مطرح است، باید انتظار داشته باشیم که بیش‌تر انتخاب‌ها تکرار یا ترکیب طرحواره‌های سنتی باشند. بازبینی یا عدم پذیرش طرحواره‌ای سنتی، همیشه با ضرورت تصمیم‌گیری‌های تازه همراه است، و مسایلی پیش‌بینی نشده، ممکن است آرام‌آرام خود را نشان دهند. از آن‌جا که ویژگی‌های برتر یک طرحواره‌ی جدید را فقط از طریق آزمون و خطا می‌توان کشف کرد، فیلم‌ساز آگاه به صورت تدریجی و کنترل شده دست به نوآوری خواهد زد و عنصر نو را در بافتی آشنا قرار خواهد داد تا بتواند بیننده را با کارکردهای آن آشنا کند. به همین دلایل، در هر فیلم معدودی از طرحواره‌ها ممکن است بازبینی یا به کلی کنار گذاشته شوند. (جای تعجب نیست که گدار خیلی ماجراجو به نظر می‌رسد؛ او تقریباً در هر صحنه طرحواره‌های متفاوتی را بازبینی می‌کند یا به کلی کنار می‌گذارد.)

به این ترتیب به نقطه‌ای باز می‌گردیم که بورچ به بحث گذاشته است و تجدیدنظرگرایان در آن کاوش کرده‌اند؛ این‌که در سال‌های نخستین سینما پیشروی در یک جبهه اغلب با عقب‌نشینی در جبهه‌ی دیگر همراه است. از دیدگاه مسأله و راه‌حل، تعجبی نیست که فیلم‌سازی که در زمینه‌ی یک طرحواره دست به نوآوری می‌زند، در زمینه‌ی طرحواره‌های دیگر محافظه‌کارانه عمل کند. توان و جسارت گریفیث در تدوین او را تشویق کرد تا به عمق نسبت به هم‌عصران خودش ساده‌تر برخورد کند. بورچ، پورتر را «دو چهره» می‌نامد، یعنی واژه ای که گانینگ در توصیف گریفیث به کار می‌برد؛ اما شاید نوآورترین فیلم‌سازان هم گاهی رو به سنت دارند و گاهی رو به آینده (که البته برای آن‌ها ناشناخته است)، که از طریق تجدیدنظر در طرحواره‌ها و یا عدم پذیرش برخی از آن‌ها رخ می‌نماید.

هرگاه تشخیص دهیم که شگردهای متفاوتی پیش رویمان هستند ـ یعنی همیشه راه دیگری برای انجام هر کاری وجود دارد ـ آن‌گاه متوجه می‌شویم که در حقیقت، طرحواره‌ها دایم در رقابت با یکدیگرند. قضاوت در مورد طرحواره‌ها مبتنی است بر سادگی، مقرون به صرفه بودن تولید و توانشان در تأمین کارکردهایی که در فیلم مورد نظر اهمیت دارند. در طول زمان مجموعه‌ای از طرحواره‌ها ممکن است طرحواره‌های رقیب را از صحنه خارج کنند و جایگاه برتر را به خود اختصاص دهند. ترکیب شگردهای متفاوت برش که در حوالی سال ۱۹۱۷ روش اصلی یا کلاسیک، تأمین پیوستگی محسوب می‌شد و امروزه نیز کماکان به کار می‌رود، نیز همین شرایط را داشت.

مسأله‌ها و راه‌حل‌ها مرز نمی‌شناسد. در سال ۱۹۰۲ فیلم‌سازان چندین کشور ناچار بودند برای انتقال حس طول زمان از برش استفاده کنند. با تشخیص این مسأله‌ی مشترک، حال برداشت بهتری از فرضیه‌ی موسر خواهیم داشت که گفته است پورتر تکرار راه‌حل ملی‌یس را در پیش گرفته است که همانا تکرار کنش در هر دو نماست. کارگردانان اروپایی و برخی استودیوهای امریکایی وقتی با مسأله‌ی پر کردن فیلم چند حلقه‌ای با داستانی مستمر روبه‌رو شدند راه حل مشترکی (صحنه‌های طولانی با تکیه بر جزییات) را در پیش گرفتند؛ در حالی که برخی کارگردانان امریکایی از شگرد دیگری استفاده کردند. (برش سریع که کنش را طولانی می‌کند و بسط می‌دهد و آن را در محل‌های متفاوت گسترش می‌دهد.) گرایش‌های موجود در علوم انسانی معاصر، ما را از جستجو به دنبال مشترکات دوره‌ها و فرهنگ‌ها بازداشتند، اما تاریخ‌نگار سبک برای آن‌که حق مطلب را در مورد پویایی پیوستگی و تغییر ادا کرده باشد،

باید در مورد مسایل مشترک و راه‌حل‌های موازی و یا مرتبط هوشیار باشد.
گمبریچ یادآور می‌شود که آن پویایی ممکن است به‌گونه‌ای نامحدود تداوم یابد. راه‌حلی موفق مسایل تازه‌ای را در پی خواهد داشت. تازه رئالیست‌های نقاشی اروپا در قرن پانزدهم بر مسأله‌ی داستان‌گویی فایق آمده بودند که نتیجه‌ی کار با خطر پیدایش ترکیب‌بندی‌هایی ناهنجار و ناخواندنی همراه شد. نقاشانی چون رافائل و وَندر ویدن راه‌هایی برای حفظ جزییات و جا دادن چهره‌ای واقع‌گرایانه در دل ترکیب‌بندیی هماهنگ پیدا کردند. در سینمای دهه‌ی ۱۹۱۰، رو آوردن به تدوین، مشکلات تنظیم گام و داستان‌گویی واضح را به کلی حل نکرد. البته، تامسن معتقد است که تدوین، راهبردی پرمخاطره بود، زیرا در دست آدم فاقد مهارت می‌توانست عامل ایجاد ابهام و گیجی باشد تا روشنی و وضوح. فیلم‌سازان باید از طریق تجربه، طرحواره‌هایی دقیق برای تنظیم حرکت، نگاه، موقعیت‌های بدن، تور و زاویه در یک برش ابداع کنند. امروز، در حالی که از طریق برش سریع تلاش می‌شود توجه بیننده جلب شود، سینماگران مجبورند تصویرهایی خلق کنند که در یک نگاه دریافتنی و خوانا باشند.
به این ترتیب تاریخ یک تکنیک، بعید است که از یک مسأله و یک راه‌حل تشکیل شده باشد؛ اغلب مسأله‌ای با راه حلی مرتبط است و از آن طریق به مسأله‌ای دیگر منتهی می‌شود. به همین دلیل، الگوی مسأله / راه حل خود را ملزم به ارایه‌ی طرحی شسته و رفته از الگوی کلی تغییر نمی‌دانند. هیچ تضمینی در ظهور و افول، تولید یا کمال و یا زوال، وجود ندارد. یک راه حل ساده ممکن است چندین دهه پابرجا بماند و راه‌حل‌های پیچیده‌تر پشت سر جا بگذارد؛ نما / نمای معکوس از جمله راه‌حل‌هایی است که با جان‌سختی باقی مانده است. به همین ترتیب، پویش مسأله و راه حل ممکن است به پیامدهایی متنوع و رقیب منتهی شود که همه در یک زمان به همزیستی ادامه می‌دهند و هیچ یک جایگاه راه حل برتر و ممتاز را به دست نیاورند.
پس کاری که در پیش روی پژوهنده‌ی سبک‌شناسی قرار دارد، بازسازی است. بر مبنای فیلم‌هایی که باقی مانده‌اند و هم‌چنین اسناد دیگر، تاریخ‌نگار موقعیت انتخاب یک راه‌حل را بازسازی می‌کند. این به گرهی در شبکه‌ی فرضی اهداف و کارکردها، مسأله‌ها و راه‌حل‌ها و مسایل و طرحواره‌های جدید، بازبینی‌ها و کنار، گذاشتن‌ها، تبدیل می‌شود. همان‌طور که آستروک، بازن، بورچ و پیروان آن‌ها مطرح کردند و همان‌طور که من در جای دیگری بحث کرده‌ام، محور اصلی این فعالیت تدوین دقیق هنجارهای هر دوره است. مطالعه‌ی هنجارها الزاماً به معنای پذیرفتن مفهوم ساده‌ی هنجار / هنجارگریزی در مطالعات سبک‌شناختی و این باور که فیلم‌های برجسته «ساختار هنجاری را می‌شکنند» نیست. و هم‌چنین به معنای فروکاستن پیچیدگی یک سنت و به دست دادن تصویری همگن و یکپارچه از آن و بدل کردنش به حساب یکدست اعداد و ارقام نیز نیست. یک هنجار سبکی را می‌توان به شکل مجموعه‌ای منسجم از جایگزین‌ها، انتخاب‌های مهم و طرحواره‌های ممتاز بازسازی کرد که امکان تکرار یا تعدیل‌شان در موقعیت‌های جدید وجود داشته باشد. هنجارهایی که ما می‌سازیم صورت آرمانی شده هستند، اما نه به مفهوم نامطلوب این کلمه. این‌ها تعمیم‌های تجربی هستند که بر اساس بررسی دقیق فیلم‌ها شکل گرفته‌اند؛ و هر یک از آن فیلم‌ها به نوبه‌ی خود حاصل هزاران انتخاب ملموس و ردپای کلیه‌ی سؤالاتی هستند که از صدها فیلم‌ساز مثل فرانسِ تروفو پرسیده‌اند. ❑