- آندره بازن[1]

ترجمه و تألیف : شهاب‌الدین عادل

رئالیسم و سینما

هدف اصلی مطالبی که در پی می‌آید، بررسی نظریه زیبایی‌شناسی آندره بازن در سینما است، که در طی تحولات تاریخ سینما، همیشه از پر اهمیت‌ترین نظریات سینمایی بوده و بحثهای زیادی را میان منتقدان و تحلیل گران هنر فیلم برانگیخته است.

تمامی نظریات این شخصیت را در کتابهایی تحت عنوان «سینما چیست» می‌توان دید. اما، لازم به یادآوری است که بازن کلیهٔ نظریات زیبایی‌شناسی خود را پیرامون فیلمهای بزرگان سینما به شکل مقالات و نقدهای کوتاه و بلند تدوین کرده ؛ که تعداد آنها به ۶۰ مقاله می‌رسد و در مجموعهٔ «سینما چیست» آمده است بازن بزرگترین پرچمدار دفاع از واقعیت گرایی فیلم بود، اما همیشه در تفسیر واقعیت موردنظر خود می کوشید. همانطور که «زیگفرید کراکوئر» تئوریسین زیبایی‌شناس و روان‌شناس سینما بنیاد زیبایی‌شناسی سینمای خود را بر واقعیت فیلم استوار کرد، او نیز همیشه سعی در تفسیر واقعیت داشت. نکتهٔ اساسی و مهم آن است که از نقطه‌نظر منطقی تمام تحولات تاریخی سینما در تکوین آن نقش داشته‌اند و این نکته که برخی از منتقدان و یا زیبایی‌شناسان در پذیرش برخی پدیده‌ها و ابداعات مهم تکنیکی و یا تئوریکی سینما تردید می کنند و یا آنها را مردود می‌دانند، به‌نظر اصولی

نمی‌رسد. اگر چه نظریات آندره‌بازن در رد نظریات آیزنشتین و اصولاً رد نظریه مونتاژ در سینما، سعی دارد بطور منطقی و تحلیلی این نظریه را بررسی نماید که ضرورتاً تمام تحولات رخ‌داده در تاریخ سینما همانند زنجیره‌های بهم پیوسته‌ای است که در تأثیر گذاری آنها تردید نمی‌توان کرد. آندره بازن باهوشترین و متفکرترین پرچمدار رئالیسم در سینماست. او از بنیانگذاران مجلهٔ «کایه‌دو سینما» و از متفکران مهم نهضت «موج نو[۲]» فرانسه بود. به‌هنگام جنگ جهانی دوم به نمایش خصوصی فیلمهای چارلی چاپلین و فریتس لانگ[۳] پرداخت و با همکاری «هانری لانگلوآ[۴]» نخستین موزه فیلم را با عنوان «سینماتک» بنیانگذاری کرد.

در واقع او مؤسس اولین سینه کلوپهای زیرزمینی سینمایی در فرانسه بود. در برخی کتب نوشته‌اند که بازن طرفدار «امانوئل مونیه» بود و از طرز تفکر این فیلسوف کاتولیک و شخص گراه پیروی می کرد. زیبایی‌شناسی آندره بازن متکی به برتری موضوع فیلم بر تصاویر است.

مقالات و نقدهای سینمائی این شخصیت از ویژگیهای بسیاری برخوردار بوده و از مهمترین منتقدانی است که تا کنون هنر سینما بخود دیده است. بسیاری از فیلمسازان موج نو فرانسه از جمله «ژان لوک گودار[۶]»، فرانسواتروفو[۷]، کلودشابرول[۸] و بسیاری دیگر از جمله ژاک ریوت[۹]، آلن رنه[۱۰]، الکساندر آستروک[۱۱] و ... تحت‌تأثیر این شخصیت بوده‌اند. او مهمترین هوادار واقع گرایی در سینماست و در کتاب مهمش «سینما چیست» به طرح نقطه نظرات زیبایی‌شناسی خود می‌پردازد. وی می گوید:

«تمامی تصویر عکاسی شده باید به گونه‌ای باشد که ایمان و اعتقاد ما را به موضوع جلب کند.»

آندره بازن واقعیت را رد تصنع و رد انعطاف‌پذیری Placticity و رد مونتاژ می‌دانست. بازن برای آنکه به مورد فوق‌الذکر دست‌یابد به توسعه و تکامل فن عکاسی در قرن ۱۹ می‌پردازد و اصل مهم «پایداری دید» را مطرح می کند. او معتقد است که اصل پایداری دید پیش از قرن نوزدهم و حتی در دوران تاریخ باستان نیز وجود داشته است. می گوید: سالهای متمادی قبل از ۱۸۲٤ که پیتر ـ مارک راجت[۱۲] به‌بیان نظریه‌اش ـ پایداری دید در ارتباط با اشیای متحرک ـ بپردازد، بشر به این نتیجه دست‌یافته بود. بازن حتی معتقد بود که ساخت

دستگاه پراکسینوسکوپ[۱۳] بوسیله امیل رنو می‌توانست پیش از قرن هفدهم بوقوع بپیوندد.

در واقع همزمان با پیدایش دستگاههایی که اصل «پایداری دید» را ثابت می کردند صنعت و هنر عکاسی در حال توسعه و تکامل بود. برای نمونه چند سال قبل از طرح نظریات و تجربیات پیتر مارک راجت، نیسه فورنیپس[۱۴] یکی از بنیانگذاران عکاسی، امکان عملی عکاسی را ثابت کرد. بهمین دلیل آندره‌بازن اعتقاد داشت که اصل «پایداری دید» و همچنین «عکاسی» قبل از پیدایش دستگاههای امیل رنو تقریباً شکل یافته است.

طرح کلیه موارد قبلی در ارتباط با تقدم و یا تأخر پیدایش بنیادهای سینمائی از دید آندره بازن در این راستاست که او معتقد بود که تنها چیزی که از آن تاریخ به بعد باقی ماند، ایجاد وحدت میان عکاسی و اصل «پایداری دید» است. از نظر آندره بازن وظیفه عکاسی این نیست که در باره مدل اصلی اطلاعات بیشتری بما بگوید. این نکته مهمترین نکته‌ای است که آندره بازن را از زیگفرید کراکوئر[۱۵] در نگرش به عملکرد تصویر عکاسی شده متمایز می کند. از دید آندره بازن واقعیت در نیروی «عکس» و در ضبط پدیده‌ها مستتر است و واقعیت چیزی است که فقط از طریق عکس می‌توان آنرا آشکار ساخت. از دید بازن دو گرایش در سینمای صامت وجود داشت. گرایش اول مونتاژ یا به قول او مونتاژ و انعطاف پذیری Placticity و گرایش دوم به‌عبارتی «میزانسن». گرایش اول متکی بر تمایل فیلمساز به مونتاژ و انعطاف‌پذیری برای تحمیل تفسیرهای کارگردان از رویدادهای ارائه شده است. قوی‌ترین و مهمترین اشخاصی که از دید آندره بازن در این راستا قدم برداشته‌اند عبارتند از: سرگئی آیزنشتین، بلابالاش[۱۶]، آبل گانس[۱۷] و دیوید وارک گریفیث. البته برخی آیزنشتین و بلابالاش را در زمرهٔ شکل گرایان آورده‌اند.

تعریف مونتاژ از دید آندره بازن عبات بود از: تکنیک نظم‌دادن به تصاویر.

وی معتقد بود که هنر مونتاژ می‌بایستی تماشاگران را در طی فیلم راهنمایی کند و به آنها بگوید که: نسبت به فیلم چگونه واکنشی نشان دهند و در بارهٔ آن چگونه بیاندیشند. در واقع به نظر او مونتاژ حضور سینماگر را بر آگاهیمان اعمال می کند. برای نمونه در صحنه‌ای از یک فیلم گریفیث، کسی سر خود را ناگهان می‌چرخاند بعد به نمای نزدیکی از دستگیره یک در، برش می‌خورد. منظور آن است که شخص صدای کسی را از پشت در شنیده است. به

این ترتیب به تماشاگر گفته می‌شود که نه فقط به در که به دستگیرهٔ آن هم که دارای مفهوم مهم و خاصی است نگاه کرده و توجه کند.

از نقطه نظر آندره بازن این نوع مونتاژ آگاهانه امکان هر نوع ابهام بیانی را از میان برده و بدون این ابهام، فیلم نیروی خود را در جلب ایمان ما به موضوع از دست داده و این، بزرگترین خاصیت هنری سینما را به دروغ نزدیک می کند. البته در رد این نظریه پاسخی وجود دارد، زیرا اینگونه نظریات بگونه‌ای افراطی رد ماهیت هنری سینماست. از آنجا که آندره بازن شیفته واقعیت بود و برای سینما ارزش والایی قائل می‌شد معتقد بود که مونتاژ اگر چه مهم است؛ اما نمی‌بایست آنرا بعنوان یک اصل اساسی در سینما مطرح کرد؛ بلکه باید از اهمیت و کاربرد آن کاست. بازن نه‌تنها در مورد پدیده مونتاژ اینگونه می‌اندیشد بلکه اعتقاد داشت، باید از کاربرد هر عنصری که به واقعیت گرایی فیلم لطمه می‌زند پرهیز کرد. در این مورد وی از عناصری مانند دکور، گریم، استفاده از قاب تصویر (کمپوزیسیون) که ما را از نیروی تصویر عکاسی شده منحرف می کند سخن گفته و تمامی عناصر فوق‌الذکر و کاربرد زیاد آنها را در جهت انحراف فکری تماشاگر از موضوع فیلم، مورد سرزنش قرار داده است. بنظر او تمامی عناصر فوق مهم‌اند اما کاربرد آنها نبایستی بیش از حد لازم در فیلم باشد.

دومین گرایشی که آندره بازن مطرح می کند و معتقد است که کاملاً ناشناخته باقی مانده، گرایش میزانسن است که نیروئی بسیار قوی دارد. بازن بزرگترین پرچمداران این گرایش را افرادی چون اشتروهایم[۱۸] مورناتو[۱۹] فلاهرتی[۲۰] و رنوار[۲۱] می‌داند و معتقد است که این متفکران بزرگ، سینما و واقعیت زمانی و مکانی آنرا شناخته‌اند، از این جهت او به کلیهٔ فیلمهای آنها احترام می گذاشت. ذکر این نکته ضروری است که وقتی آندره بازن سخن از واقعیت می گوید، منظورش داستانی که بازتابی از طبیعت باشد نیست، بلکه به عقیدهٔ او تقطیع صحنه‌ها و سکانس‌ها به‌صورت نماهای مختلف تا حد زیادی تو هم سینمایی را از بین می‌برد. او در گرایش خصوصیاتی از جمله:

- حداقل برش و مونتاژ نماها
- نماهای طولانی در حدامکان Long Take
- عمق میدان زیاد Depth of Field

را ذکر می کند و معتقد است که عوامل سه گانه فوق تماشاگر را بدنبال موضوع انحرافی خاصی رهنمون نمی کند، بلکه باعث می‌شود که تماشاگر بیشتر به موضوع فیلم بیندیشد. بازن نمونه مهم این مسأله را از فیلم «نانوک شمالی» ساختهٔ رابرت فلاهرتی مثال می‌آورد. به نظر او در صحنه تعقیب سگ آبی و صحنه‌شکار سیل از روی یخ در قطب مهمترین مسأله‌ای که وجود دارد عامل «انتظار» است. گرچه کارگردان در این صحنه می‌توانست از تقطیع نماها بمراتب بیشتر استفاده کند و از این طریق ایجاد تعلیق نماید اما کل رویداد را از طریق یک نمای بلند نشان می‌دهد و این عمل اعتقاد تماشاگر را به عمل شکار نانوک بیشتر می کند. در صورتیکه اگر از تقطیع استفاده به‌عمل می‌آمد، تعلیق ایجاد شده از آن طریق اعتقاد تماشاگر را به عمل شکار نانوک از بین می‌برد. در عین حال آندره بازن می گوید استفاده از عمق میدان به تماشاگر آزادی انتخاب و حس ابهام در بیان می‌دهد و این حس ابهام در تصویر برای ایجاد احساس واقعیت ضروری و حیاتی است.

بازن این حس ابهام را توهم می‌پندارد و از فیلمهای ویلیام وایلر[۲۲] بالاخص «روباهان کوچک» و «بهترین سالهای زندگی» مثال می‌آورد. بازن علاوه بر موارد فوق در نظریهٔ واقعیت گرایی خود سهم پیدایش صدا را بسیار اساسی می‌داند. چرا که صدا خود موجب افزایش طول پلان‌ها و یا استفاده از نماهای طولانی‌تر می‌شود. بازن معتقد بود که سینمای صامت با استفاده از هنر مونتاژ بعنوان یک وسیله تفسیری به اوج با خود دست‌یافت اما هنری پیدایش صدا عوامل دیگری از جمله نمای بلند، عمق میدان و استفاده از صدا، در واقعیت گرایی هنر فیلم سهم بیشتری ایفا کردند.

وقتی آندره بازن در بارهٔ سینمای سالهای ۱۹۴۰ - ۱۹۳۰ سخن می گفت، معتقد بود که در این سالها انقلاب بزرگی در هنر سینما رخ داده است. به عقیدهٔ او یک توازن و تعادل در فرم و محتوای سینمای آمریکا و فرانسه در این سالها به وجود آمد و در فرانسه از آبل گانس وژان رنوار و در امریکا از اورسون‌ولز و ویلیام وایلر نام می‌برد. وی استفاده از عمق میدان در فیلم «همشهری کین» ساخته اورسون‌ولز را ستایش می کند و کاربرد عمق میدان و نمای بلند را در فیلمهای «روباهان کوچک» و «بهترین سالهای زندگی» ساخته ویلیام وایلر، بسیار با ارزش تفسیر کرده است. بازن اعتقاد داشت که در این سالها مهمترین مسأله‌ای که در برش

غیر کلاسیک بطور زیر کانه مورد استفاده قرار می گرفت ـ یعنی زمان ذهنی که جایگزین زمان واقعی شده بود ـ، عملاً از بین رفت.

پس از پیدایش صدا که سهم مهمی در تکامل نظریهٔ واقعیت گرایی بازن داشت، وی پیدایش سبک نئورئالیسم[۲۴] را که سینمائی متعلق به شرایط خاص اجتماعی سیاسی در جامعه ایتالیای بعد از جنگ بود، ـ نزدیکی به واقعیت تلقی کرد. به نظر او سینمای نئورئالیسم ایتالیا بدون در نظر گرفتن عناصری همانند گریم، نورپردازی، دکور و امکانات اپتیکی به اوج هنری خود دست‌یافت و صرفاً بخاطر تأکید بر موضوعات مهم اجتماعی توانست حقایق جامعه ایتالیای پس از جنگ را به معرض دید تماشاگران قرار دهد و در این راه انقلابی دیگر در واقعیت گرایی فیلم به‌وجود آورد. بازن آنچه را که تصنع یا Placticity می‌دانست در سینمای نئورئالیستی نمی‌دید و در واقع چنین نیز بود. از دید آندره بازن، سینمای کسانی چون اورسون‌ولز، ویلیام وایلر، ژان رنوار و نئورئالیستهایی چون ویتوریودسیکا[۲۱] و روبرتوروسلینی[۲۵] طغیان و انقلابی بود بر علیه سبک مونتاژ در تاریخ سینما. البته آندره بازن، تمایل بسیاری به ارائه تصاویر در فیلم با حداقل دخل و تصرف در تصویر یا مصنوعات تصویری داشت و این تمایل در نوشته‌های او آشکار بود. اما برخی عقایدش در مورد سینما به منزلهٔ انکار این رسانه بود. از جمله هنگامیکه می گفت: "وقتی «ماهیت صحنه» حضور همزمان چند عامل را ایجاب می کند از مونتاژ نمی‌توان استفاده کرد." و یا تأکید مصرانه‌اش از عمق میدان، بنظر او وسیله‌ای برای بدست آوردن ابهام بیشتر، و تصور می کرد حداقل موجب «توهم ابهام» زیادتری در فیلم می‌شود که البته همیشه اینگونه نیست. در بسیاری مواقع در فیلمها می‌بینیم که به کار گیری عمق میدان از جمله در فیلم مشهور «همشهری کین» ساختهٔ اورسون ولز باعث می‌شود که تماشاگر فیلم بداند در مورد چه چیزی بیشتر واکنش نشان دهد. و این مغایر نظریهٔ آندره بازن است. ذکر این نکته ضروری است که گیراترین فصلهای فیلمهای ولز دارای امکانات مونتاژی قوی است. البته آندره بازن منکر کاربرد و اوج هنری پدیده مونتاژ در دوران صامت نمی‌شود. شاید اعتقاد او بیشتر به برش کلاسیک بوده است تا برشی که متکی بر مسأله تقطیع بیش از اندازهٔ رودیدادها باشد. در واقع از نقطه نظر آندره بازن، نگرش سینمای کلاسیک در دو جهت حرکت می کرد. نخست استفاده از عمق میدان، استفاده از

نماهای طولانی در سبک سینمای اشخاصی چون اشتروهایم، مورنائو، فلاهرتی، ویلیام وایلر، ژان رنوار، اورسون‌ولز و بعد نئورئالیسم ایتالیائی که با حمله به انعطاف‌پذیری به واقعیت گرایی نزدیک شد. مورد اول در تضاد با نگرش مونتاژ که ضدرئالیسم بود و مورد دوم در تضاد با انعطاف‌پذیری Placticity قرار می گرفت. دید گاه زیبایی‌شناسی آندره بازن براساس بازنمایی زمان و مکان و نه محتوای فیلم بنیاد شده است. از نظر او بازنمایی واقعیت از طریق حذف پدیده‌های مونتاژ و همچنین با استفاده از امکانات عمق میدان و نمای بلند برای مقوله سینما و فیلم یک بیان هنری فوق‌العاده هوشمندانه را به‌دست می آورد. از نقطه نظر بازن واقعیت در بطن بیان هنری مستتر است؛ یعنی در واقع در تصویر عکاسی شده کراکوئر منتقد و تئوریسین بزرگ آلمانی نیز ظاهراً همفکر با آندره بازن بود و به واقعیت گرایی فیلم اعتقاد داشت. اما استدلال کراکوئر در مورد واقعیت گرایی فیلم بیشتر جنبه روانشناسانه داشت تا جنبهٔ زیبایی‌شناسانه. در واقع نظر کراکوئر در وفاداری به واقعیت متجلی می‌شود در صورتیکه بازن این چنین نمی‌اندیشید. تمامی تئوریهای زیبایی‌شناسی که در تاریخ سینما به‌وسیلهٔ تئوریسین‌های بزرگ هنر سینما مطرح شده است در تقابل با یکدیگر قرار نمی گیرند. بطور کلی مونتاژ و میزانسن ضرورتاً در تقابل با یکدیگر نبوده و حتی به یاری همدیگر نیز می‌شتابند. اشکال اساسی در وضع قواعد، شعارها و یا محدودیتهای زیبایی‌شناسی است که در تاریخ سینما نمونه‌های بسیار دارد. در تاریخ سینما اینگونه تئوریسین‌ها گرایش خود را به نوع سینما و یا دوره‌ای تاریخی در پیدایش سینما ابراز داشته‌اند که این مسأله اصولاً نادرست است و انکار و رد ارزش‌های هنری دیگران است. این نکته را نیز باید متذکر شد که چنانچه فیلمی بخاطر یک نظریهٔ غالب مانند استفاده از سبک مونتاژ مورد حمله و یا ـ دفاع قرار گیرد و یا فیلمی بخاطر یک نظریهٔ غالب دیگر مانند استفاده از سبک میزانسن و یا در یک دوره تاریخی مانند اکسپرسیونسیم و یا نئورئالیسم مورد سرزنش و یا تقدیر باشد، این نشان‌دهندهٔ نوعی پافشاری بر روی عقایدی است که اصولاً مقوله هنر ـ بالاخص سینما را که شامل تمامی امکانات هنری است ـ نفی می کند. آندره بازن به‌عنوان یکی از بزرگترین منتقدان فیلم تأثیر عمیقی بر بسیاری از سینما گران فرانسه و تأثیر بسیاری بر شناخت و ارزشیابی صحیح از آثار فیلمسازان جهانی داشته است. اما نظریه او در حمله به سبک مونتاژ و دید گاههای

زیبایی‌شناسانه او در ارتباط با واقعیت گرایی هنر فیلم را نمی‌توان در هرارتباطی پذیرفت، کما اینکه در برخی از نمونه‌هایی که می‌آورد، نظریات او را می‌توان تعدیل نمود و یا تجزیه و تحلیل دوباره کرد: نتیجه اینکه آندره بازن مهمترین پرچمدار نظریهٔ زیبایی‌شناسی واقعیت گرایی سینماست. نظر او در تقابل با نظریهٔ مونتاژ آیزنشتین بود. به اعتقاد او در سالهای ۱۹۴۰ - ۱۹۳۰ تحولی اساسی در تاریخ سینما حادث شده و آن پیدایش دو نوع سینما که یکی آوانگارد فرانسه و دیگری سینمای آمریکا بالأخص فیلم‌های اشخاصی چون اورسون ولز و ویلیام‌وایلر است، که با استفاده از عمق میدان و نمای بلند، سینمای واقعیت گرا را موجب شدند و سینما را از ابداعات مصنوعی نجات دادند. وی پیدایش صدا را در سال ۱۹۲۷ باعث افزایش طول نماها و در واقع «نمای بلند» می‌دانست، که این از ویژگیهای یک سبک سینمایی است که او آنرا سبک میزانسن می‌نامید. بازن معتقد بود نئورئالیسم و پیدایش این مکتب نیز سهم عمده‌ای بر تکمیل نظریهٔ واقعیت گرایی فیلم داشته است. اما توضیح مهم این است که، در شرایط فعلی مرز بین سینمای سبک میزانسن و سینمای سبک مونتاژ فقط در تاریخ سینما و در کتب و مقالات تحلیلی مندرج است. آثار فعلی سینمای جهان در اغلب موارد از هر دو پدیدهٔ مهم سینمایی و کیفیات هنری آنها استفاده می کند. مشخصهٔ مهم سبک میزانسن در سینما، استفاده از نماهای بسیار طولانی و حرکت‌های طولانی دوربین و صحنه آرایی و مونتاژ درون تصویر است و مشخصهٔ سبک مونتاژ ایجاد تعلیق از طریق تقطیع بیش از حد نماها و در واقع مونتاژ پرتحرک و دینامیک است.

اکنون سینمای امروز جهان در پی ویژگی مونتاژ یا میزانسن، پلان کوتاه یا بلند دکور یا استفاده از امکانات واقعی لوکیشن‌ها و گریم یا استفاده از چهرهٔ واقعی بازیگران نبوده و یا اگر هم باشد هدفی را دنبال می کند که شاید از دید طرفداران نظریه بازن واقعیت گرایی نباشد، اما از دید دیگری می‌توان پذیرفت که هدف آندره بازن را دنبال می کند، و آن تأثیر گذاری بر تماشاگر و انتقال موضوع فیلم به تماشاگر است. این سینما سعی دارد از کلیهٔ عوامل و عناصر هنر سینما اعم از پدیدهٔ میزانسن و پدیده مونتاژ با کلیهٔ ویژگیهایشان استفاده به‌عمل آورد تا ایمان تماشاگر فیلم را به موضوع فیلم قوی‌تر کند.

1- Andre Bazin

2- New wave

3- Fritz Lang

4- Henri Langlois

5- Per sonalist

6- Jean - Luc Godard

7- Francois Truffaut

8- Claude Chabrol

9- Jacques Rivette

10- Alain Resnais

11- Alexandre Astruc

12- Peter Mark Roget

13- Praxinoscope

14- Niepce

15- Siegfried Kracauer

16- Bela Balzac

17- Abel gance

18- Erich Von Stroheim

19- Fredrich Wilhelm Murnau

20- Robort flaherty

21- Jean Renour

22- William Wyler

23- Neorealism

24- Vittorio de sica

25- Roberto Rosselini

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی