آیزنشتاین، بازن و آرنهایم

ابزار در اندیشه سه نظریه پرداز

حسن گوهر پور

آیزنشـتاین و سایر فیلم سـازان اولیه روس به منظور حصول به گونه‌ای جداسازی تصویر سینمایی و واقعیت، سبک مونتاژ را پرورش دادند. مطابق نظر آیزنشتاین، تکه‌های تدوین نشده‌ای که دوربین ضبطشان می‌کند نه معنایی دارند و نه خصوصیت زیبایی شناختی ای، تا وقتی که با مونتاژ به هم وصل شوند و در آن هنگام نتیجه به دست آمده محملی برای انتقال بینش‌هایی می‌شـود که از حیث اجتماعی و هنری مهم است. آیزنشتاین قیاس‌هایی میان فیلم و موسیقی و شعر به عمل می‌آورد تا این همه تأکید بر تدوین و نه فیلم برداری صرف را توجیه کرده باشد. هیچ نت موسیقی یا واژه شعری به تنهایی (بنابر استدلال او) معنا یا کیفیت هنری ندارد؛ در مورد تک نماهای فیلم نیز همین را می‌توان گفت.

«آندره بازن در رویکردی متضاد با آیزنشتاین قرار می‌گیرد. او به خلاف آیزنشتاین بر شالوده عکسی سینما تأکید بسیاری دارد. از نظرگاه او معنا و ارزش هنـری فراوانی در هر تک نما وجـود دارد. هر چند که تدوین نقشـی بسیار مهم در هنر فیلم بازی می‌کند، اما نباید آن را اصلی ترین ابزار بیانی تصور کرد. از دید بازن سبک سینمایی هنرمندانه و پرمعنا به کار گرفتن برداشت بلند و عمق صحنه است.»

«سرچشـمه ارجاع بازن به فیلم‌برداری صـرف از یک کنش کامل (در حد جوهر واقعیت) به شـیوه برداشـت بلند در نگره ارسطو نهفته است. ارسـطو چنین استدلال می‌کند که تراژدی امر تام را تصویر می‌کند. امر تام امری اسـت که آغاز، واسـطه و نهایت داشته باشد. آغاز امری است کـه بـه ذات، دنبال چیز دیگری نباشـد، اما دنباله او بـه حکم طبیعت رخدادهایی به وقـوع بپیوندد. «نهایت» عکس فرایند «آغاز» اسـت و واسـطه امری است که به دنبال امر دیگر بیاید. این سه کنش به وجود آورنده حرکتی است که دوربین در نمای مورد اعتقاد بازن ایجاد می‌کند. سـبک «برداشت بلند عمق صحنه» از سویه‌های متفاوتی قابل اهمیت اسـت، نخست این که می‌کوشد تمامیت مکانی (عمق صحنه) و زمانی (برداشت بلند)یک موقعیت را به صورت کل یکپارچه‌ای حفظ کند. دوم این‌که مسـئله کشـف انگیزه و درک چند وجهی بـودن کنش آدم‌ها را محفوظ می‌دارد. سـوم این‌که به قابلیت‌های ما برای کشـف انگیزه‌ها و درک تعـدد وجـوه در کنش میدان می‌دهد و چهارم، می‌تواند چشـم اندازهـای چندگانه‌ای در یک کنش به وجود آورد.» («درک فیلم»، آلن کیسبی‌یر، ترجمه بهمن طاهری، انتشارات فیلم)

نظریـه پرداز دیگر سـینما، رودلـف آرنهایم، نگاهی میانه بین اندیشـه سینمایی آیزنشـتاین و آندره بازن دارد. او معتقد است فیلم‌ها نمی‌توانند بـه طور کامل واقعیت‌ها را به تصویر درآورند، بلکه فیلم هنری بسـتگی به گونه‌ای دور شـدن از واقعیت دارد. اما در این میان بر این مسـئله هم تأکید می‌کند که فیلم همچنان نباید خود را به تمامی‌از واقعیت جدا سازد. با این که نگره آرنهایم ممکن است موضع واسطه گرایی میان نگره‌های «مونتاژ» و «برداشـت بلند» به نظر آید، از بحث او درباره رابطه فیلم با واقعیت چنین پیداست که از مقوله «واقع» تصور محدودی دارد.

* * *

طرح این سه نظریه چه ارتباطی می‌تواند با «فن‌آوری و ابزار در سینما» داشته باشد؛ پرسش این است.

آیزنشـتاین، بازن و آرنهایم سه نظریه را در روایت بصری طرح کرده‌اند که هر یک ناظر بر مباحث بسـیاری اسـت اما نکته قابل ذکر که محل اشـتراک با مسـئله ابزار و فن‌آوری در سـینما دارد به دو بخش «زمان تولید» و «پس از تولید» باز می‌گردد. پیش از رمزگشـایی از این ارتباط لازم می‌دانـم نگرش عوامل مختلف تولید یک اثر سـینمایی را هم به اختصـار بازگو کنم تا موضـع تولید کنندگان اثـر تصویری در کنش با ابزار را مشـخص کنم. کارگردانان، فیلم برداران، تدوینگران، مسئولان جلوه‌های ویژه و چهره پردازان و صدابرداران و سایر عوامل به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند:نخست کسانی که اگرچه به سینمای تکنولوژیک و ابزار پیشرفته در کیفیت بیانی فعالیت تصویری- صدایی شان معتقدند، اما «اندیشـه» را برتر از «ابزار» می‌دانند و سـینما را محملی برای بیان اندیشـه فرض می‌کنند نـه جلوه‌های ویژه بصری. گـروه دوم هم آن پیکره‌ای از سینما هستند که اگرچه اندیشه را والا می‌دانند اما ابزار بیان اندیشه را از «اندیشه» مهم تر می‌دانند.

در اندیشـه آیزنشـتاین هم نکته قابل تأمل این است که او اعتقاد دارد تکه‌هـای تدوین شـده‌ای که دوربین ضبطشـان می‌کند نـه معنا و نه خصوصیـت زیبایی شـناختی دارند. این مبحث ناظر بر چند معناسـت. نخست این که همه چیز زمان فیلم برداری رخ نمی‌دهد و این یعنی به جز اندیشـه کارگردان و توانمندی فیلم بردار در قاب بندی‌های خاص، لابراتوار جایی است که فیلم در آنجا زاییده و خلق می‌شود. این حرکت پیش از آن که معنای متکی بر تصویر خلاقانه زاییده شده در زمان فیلم بـرداری را بدهد، خبر از آفریده شـدن فیلم با ابزار در لابراتور می‌دهد. «همـه چیز مونتاژ اسـت» و این یعنی ابزار در سـینما، و یعنی کسـی می‌توانـد بهتر نشـان دهد که ابـزار بهتری دارد. البته ایـن گزاره‌های تحکمی و برداشت این گونه از اندیشه سینمایی آیزنشتاین ممکن است چندان صحیح نباشـد و او به هنگام طرح این مباحث اساساً توجهی به این برداشت‌ها نداشـته اما اکنون که مسائل در سینما و پیرامون سینما جزئی می‌شـود می‌توان در آنها تأملات دیگرگونه‌ای هم داشت. نتیجه این که آیزنشـتاین تدوین را بر عکس برداری صرف از پیرامون برتری می‌دهد. اما نظر آندره بازن کفه ترازو را به سـود گروه «اندیشه محور» سـینما و نه «ابزار محور» سـنگین می‌کند. بازن معتقد اسـت شالوده

آیزنشتاین

آرنهایم

بازن

سینما «عکس برداری» از پیرامون است. بازن مفاهیم مهمی‌برای فهم قابلیت‌های بیانی عنصرهای بصری عرضه می‌کند؛ چند جنبگی کنش آدم‌ها، معنایی که در زمان و مکان یکپارچه پنهان است و مجال تماشاگر برای دیدن کنش‌ها از زوایای متعدد همه اندیشه‌هایی است که سینمای هنری باید به کندوکاو آن بپردازد.

باز تأکید می‌کنم که اگرچه این نظریه پردازان سینما مبحثی پیرامون ابزار در سینما مطرح نکرده‌اند اما از بررسی لایه‌های میانی و عمیق اندیشه‌ها و رویکردهایشان می‌توان دریافت که بر ابزار چقدر تأکید داشته‌اند. «عکس برداری» در فیلم برداری یکی از مباحثی است که تأکید بر توانمندی و خلاقیت کارگردان–فیلم‌بردار دارد. حال ممکن است فن‌آوری و ابزار پیشرفته اعم از دوربین با امکانات جانبی کامل یا نور و صدای خوب، همچنین کار در لابراتوار به شکل کاملاً حرفه‌ای و تأثیرگذار در ریتم و روایت بصری بتواند این قاب‌های تصویری را زیباتر کند، اما در چگونگی زاویه دید، نمای کلی و حرکت دوربین در طول، عرض و ارتفاع نمی‌تواند تأثیری داشته باشد.

در این دیدگان، بازن پیش از آن‌که درباره سینما بیندیشد، همچون آیزنشتاین روی «ابزار» حسابی باز نکرده است. سینمای متعالی بازن با سینمای آیزنشتاین تفاوت‌های بسیاری دارد اما از نقطه نظر «ابزار» این تفاوت امروز آشکارتر است، چرا که سینمای متعالی آیزنشتاین امروز می‌تواند شکل بهتری (از نقطه نظر استفاده از فن‌آوری و ابزار) در ارائه تصاویر به هم پیوسته یا روایت بصری داشته باشد.

رودلف آرنهایم معتقد است: «خلق فیلم هنری اتفاق نمی‌افتد مگر با دور شدن از واقعیت». جدا از ارزش گذاری بر جمله آرنهایم و این‌که او به همراه بازن و آیزنشتاین امروز چه موقعیتی در کرسی نظریه پردازی در سینما دارند، باید گفت جمله آرنهایم بیانگر این مسئله است که فیلم هنری فیلمی‌است که چندان مطابق با واقعیت نیست. اینجا دو بحث پیش می‌آید: نخست این‌که جمله آرنهایم ناظر بر این معناست که او فیلم‌های تخیلی را می‌ستوده؟ در این صورت مسئله این می‌شود که در دوران آرنهایم مگر فیلم تخیلی چقدر دامنه خلاقیت داشته است؟ دوم این‌که دور شدنِ از واقعیت از نظر آرنهایم یعنی چه؛ و سوم این که «واقعیت» اساساً از منظر او متضمن چه معنایی است؟ و سؤال‌های بسیار دیگر. اما نکته قابل توجه و محل اشتراک بحث در ابزار و سینما این است که اگر سینمای مطلوب آرنهایم و تعریف او از فاصله گرفتن از واقعیت همان تخیل است پس او توجه ویژه‌ای به ابزار و فن‌آوری –حتی در آن زمان بسیار اندک– داشته است.

نتیجه این که طرح این سه نظریه از سه نظریه پرداز صرفاً برای مقایسه و بیان تفاوت در نوع رویکرد به سینما بود و این که به این مسئله ختم شود که دو روی سکه سینما که «اندیشه» و «ابزار و فن‌آوری» است در بازتولید نظری امروزی این سه دیدگاه چگونه خواهد بود. این البته ادعایی بزرگ است اما می‌تواند راه گشایشی باشد برای یک تحقیق که سه نظریه در چگونگی رویکرد به ابزار و فن‌آوری در روزگار خود چگونه بوده‌اند و امروز اگر این اندیشه‌ها به شکل بصری درآید و عملی شود چگونه با ابزار تلفیق خواهد شد و نتیجه به چه سرانجامی‌خواهد پیوست.

* * *

سینمای ایران اما در این گیرودار ابزار و فن‌آوری مانند هر جامعه دیگری همان گونه که گفتم به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول «اندیشه» را مهم می‌داند و بخش دوم «ابزار» را؛ و هر دو اشتراک نظر دارند بر این مسئله که اندیشه و ابزار دو روی یک سکه‌اند.

در ایران مسئله سینما و ابزار و فن‌آوری آن به شکل سطحی شبیه مسئله «بازی ممنوعیت‌ها»ی میشل فوکو شده است به این معنا که تمام عوامل سینما اعم از نویسنده تا کارگر صحنه متوجه شده‌اند که برخی مباحث به اصطلاح خطوط قرمز و بحران‌سازند. پس در زمان اندیشیدن پیرامون روایت بصری و نوشتاری و رفتاری، خود به خود در یک سازوکار مغزی– ذهنی در بازی «مشروع و ممنوع» قرار می‌گیرند و چون این بازی زمان بسیاری را می‌گیرد و این زمان ممکن است به اندازه طول عمر یک هنرمند باشد پس او خود به خود برخی موارد را از ذهنش پاک می‌کند یا اصلاً از ذهنش پاک می‌شود. درباره ابزار و فن‌آوری هم فعلاً این اتفاق رخ داده است. فیلم سازان ما آن قدر با امکانات متوسط کار کرده‌اند که ذهنشان به آن عادت کرده است (نه این‌که شبیه آن شده باشد) و در حیطه آن ابزار می‌اندیشند و کار می‌کنند. با بیانی فلسفی تر از شاگرد نیچه، فیلسوف آلمانی این جمله را دقیق تر می‌نویسم و این رخداد، اتفاقی است که امروز برای سینمای ما در کل، بدون در نظر گرفتن چندین استثنا افتاده است. نظام یا «بازی ممنوعیت‌ها» شکلی از کاربرد عقل را برجسته و مشروع می‌نمایاند و شکل دیگری را ممنوع می‌کند و آنچه را هم که پذیرفته در مسیر «خواست حقیقت» قرار می‌دهد. این مسئله‌ای است که در سینما اتفاق افتاده است. هزینه‌های دولتی پاسخ‌گوی نیاز هنرمندان در جهت خرید ابزار نیست. بخش خصوصی به واسطه چرخه نامطلوب سینما از نظر اقتصادی هزینه نمی‌کند چون بازگشت آن قابل توجه نیست. مردم سطح سلیقه و سواد بصری پایینی دارند و علاقه‌ای هم به ارتقای آن ندارند به هزار دلیل. عوامل سینما هم یا باید کار کنند با همین امکانات، یا باید در خانه بنشینند. آنهایی که به نامشان و هویت حرفه‌ای‌شان می‌اندیشند در برزخی افتاده‌اند که بیرون آمدن از آن دشوار است و بسیاری جملات خبری دیگر از اوضاع سینمای ایران در شکل ابزارمندش!