نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.13.26.19
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۹
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۱

حضور سنت لائوکوئونی گوتهولد لسینگ در دو نوشته از رودلف آرنهایم و اروین پانوفسکی درباب سینما

مجید پروانه‌پور*

چکیده

مقالهٔ حاضر قصد دارد در حوزهٔ زیباشناسی هم‌سنجانه نحوهٔ نگرش دو تن از نظریه‌پردازان آغازین سینما به مبحث خاص‌بودگی رسانه را به طور مشخص، در دو نوشتهٔ مجزای هریک نشان دهد. یکی «لائوکوئون جدید» آرنهایم که فصل پایانی کتابی از او به نام «فیلم به‌عنوان هنر» است و دیگری مقالهٔ «سبک و رسانه در تصاویر متحرک» که پانوفسکی نسخهٔ نهایی آن را در دههٔ پنجاه میلادی پس از چند بار ویرایش منتشر کرد. پرسش مقاله آن است که لائوکوئون گوتهولد لسینگ چه تأثیری بر رویکرد آرنهایم و پانوفسکی به بحث خاص‌بودگی رسانه داشته است و چگونه هریک از این دو متفکر با بهره‌گیری از سنت لائوکوئونی مقایسهٔ هنرها به نتایجی متفاوت با هم رسیده‌اند. تمرکز آرنهایم بر جنبه‌های فرمالیستی سینما در مقام یک هنر مدرنیستی منجر بدان می‌شود که سینمای صامت را شکل غایی هنر سینما بشمارد و برای جوانبی اهمیت قائل شود که ازقضا در چشم پانوفسکی چندان اهمیتی نمی‌یابند. پانوفسکی به‌دلیل توجهی که به جنبهٔ مردمی هنر سینما دارد، به‌عوض خصایص فرمال بر محتوا و معنا متمرکز می‌شود و بنابراین به‌رغم آرنهایم در عین تأکید بر خاص‌بودگی سینما، حضور صدا در سینما را مغتنم می‌شمرد و می‌کوشد جنبه‌هایی دیگر از سینما را برجسته سازد. دستاورد نهایی این پژوهش، نشان دادن ثمرات متفاوت دو تفکر نظری با دغدغه‌ای واحد دربارهٔ سینماست. هر دو متفکر ضمن آنکه در چارچوب تفکر لسینگی به مقایسهٔ سینما و تئاتر رو می‌نهند، به نتایجی مغایر با هم می‌رسند. رویکرد این پژوهش، زیباشناسی هم‌سنجانه است و در چارچوب هستی‌شناسیِ حاکم بر نظریات موسوم به نظریات دورهٔ کلاسیک سینما دنبال می‌شود.

کلیدواژه‌ها: لسینگ، سنت لائوکوئونی، آرنهایم، پانوفسکی، خاص‌بودگی رسانه

* استادیار، پژوهشکدهٔ هنر، فرهنگستان هنر، تهران.
parvanehpourmajid@gmail.com

مقدمه

ازجمله مسائل مهمی که در آغاز توجه نظری به مقولهٔ سینما، به‌ویژه در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ میلادی بسیار مطرح شده است، آن است که آیا جهان سینمایی را بهتر از همه در فرم ناطق آن می‌توان یافت یا در فرم صامت؟ این سؤال امروزه چه‌بسا سؤالی نالازم، کهنه یا حتی بی‌ربط بنماید، چراکه ما در عادات سینمایی‌مان به هم‌زمانی تصویر و صدا خو گرفته‌ایم. بااین‌حال، لئو برادی[۱] و مارشال کوئن[۲] در مقدمهٔ کتاب «نظریه و نقد فیلم» به طرح چندین سؤال می‌پردازند که اگرچه از همان آغاز پیدایی نظریه و نقد فیلم مطرح شده‌اند، به باور ایشان «کماکان نسل‌های بعدی را هم مفتون خود می‌سازد» (برادی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵). از سوی دیگر، شاغلان مطالعات سینمایی در سال‌های آغازین فعالیت خویش برای طرح پرسش‌های موردنظرشان به‌سراغ اصطلاحات وام‌گرفته از جهان‌هایی چون علوم انسانی، تاریخ هنر و فلسفه می‌رفتند، درست به همان سیاق که سینما نیز در مقام یک رسانه در سرآغاز تکاپویش، مفاد و محتویات خود را از جهان‌های هنری دیگر اخذ می‌کرد. این هم‌نشینی تاریخی، از همان دهه‌های آغازین، باعث شده بود متفکران سینما درصدد برآیند تا هنر سینما را با دیگر هنرها مقایسه کنند و از این رهگذر هم تعابیر خاص و منحصربه‌فردی برای سینما ابداع یا تعبیه کنند و هم از راه مقایسهٔ آن با سایر هنرها نشان دهند خواص تکین سینما چیست: آیا این خواص یا ویژگی‌ها خواصی فرمال هستند و به موضوع پول، تولید، سرمایه، حرکت و نحوهٔ ارائه در سالنی تاریک مرتبط‌اند یا از دلِ مردم‌پسند بودنِ بی‌سابقهٔ این رسانهٔ نوین برمی‌آیند؟ برادی و کوئن در پرتو مقولات و ایده‌های برآمده از سنت‌های هنری و زیباشناختی پیشین تاریخ نظریهٔ فیلم را به سه بخشِ تاحدی هم‌پوشاننده تقسیم می‌کنند: ۱- نظریهٔ فرمالیستیِ فیلم که از نظر ایشان «عموماً با عصر صامت تقارن داشت» (همان، ۱۶) و یکی از نظریه‌پردازان مقالهٔ حاضر، یعنی آرنهایم را در بر می‌گرفت. این نسل می‌کوشیدند ثابت کنند «سینما نه‌فقط ضبط بی‌واسطهٔ طبیعت که به‌واقع یک هنر است» (همان).۲- مرحلهٔ دوم یا مرحلهٔ کلاسیک با تلاش‌های زیگفرید کراکاوئر[۳] و آندره بازن[۴] همراه است که از پی ظهور صدا می‌کوشیدند تقابل فرمالیستی میان هنر و طبیعت را با طرح این موضعِ رئالیستی تعدیل کنند که سینما هنرِ طبیعت است (همان). ۳- در دورهٔ سوم سرشت هنر سینما و نسبت آن با سایر هنرها به حاشیه رفت و رویکردهای نوینی به مطالعهٔ سینما برآمد که عمدتاً متأثر از زبان‌شناسی و ساختارگرایی و در ادامه پساساختارگرایی بودند (همان، ۱۷-۱۶). تقریباً بخش اعظم نظریه‌ها و روش‌های مطالعاتی که امروزه همچنان زنده‌اند و مورد استفاده قرار می‌گیرند، محصول تلاش‌های فکری این دوره، یعنی سال‌های دو دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ هستند. ۴- چهارمین دوره یا مرحله که جدا کردن آن از مرحلهٔ پیشین صرفاً به‌جهت سهولت بررسی است و نمی‌تواند گویای یک دورهٔ مجزا و به‌تمامی متفاوت باشد، نوعی چارچوب التقاطی را پذیرفت (همان). در این مقاله قصد بر آن است تا ضمن تحلیل محتوای دو نوشته از رودلف آرنهایم[۵] (۲۰۰۷-۱۹۰۴) با عنوان «لائوکوئون جدید» و اروین پانوفسکی[۶] (۱۹۶۸-۱۸۹۲) با عنوان «سبک و رسانه در تصاویر متحرک» نشان دهم چگونه این دو اندیشمند ضمن تأکید بر خاص‌بودگی رسانهٔ[۷] سینماتیک دو راه متفاوت را در مواجهه با محدودیت‌ها و امکانات رسانهٔ سینمایی در پیش می‌گیرند و این مهم را از رهگذر توجه به مباحث سنتی لسینگی انجام می‌دهند که بر مقایسهٔ هنر سینما با هنرهای دیگر و به‌ویژه تئاتر مبتنی است. چنین مقایسه‌ای مدیون اثر مهم گوتهولد لسینگ[۸] (۱۷۸۱-۱۷۲۹) با نام لائوکوئون[۹] است و هر دو متفکر به‌ویژه وام‌دار سنتی هستند که لسینگ در پیدایی آن نقشی ارزنده داشته است. لسینگ و بحث دوران‌ساز او دربارهٔ نسبت هنرها با یکدیگر و مقایسهٔ توانمندی‌های خاص هر رسانه با رسانهٔ دیگر، تأثیری مهم در سال‌های آغازین نظریه‌پردازی دربارهٔ سینما داشته است که در این مقاله کوشش بر آن است تا این تأثیر تبیین شود.

پیشینهٔ پژوهش

آرنهایم و پانوفسکی در زمرهٔ متفکرانی هستند که در ایران بیشتر از جنبهٔ آرائی که دربارهٔ هنرهای تجسمی و معماری داشته‌اند مورد کندوکاو قرار گرفته‌اند و این البته بی‌ارتباط با تاریخ تفکر این دو اندیشمند نیست، چراکه آرنهایم به‌رغم مطالب گوناگونی که در دهه‌های سی و چهل میلادی دربارهٔ سینما نوشت، در دهه‌های بعد تقریباً تفکر دربارهٔ سینما را کنار گذاشت؛ پانوفسکی نیز جز یک مقاله، باقی هم و غم خویش را مصروف هنرهای تجسمی و تاریخ معماری ادوار پیشین هنر اروپایی کرد. ازاین‌رو عمدهٔ پژوهش‌هایی که دربارهٔ این دو در درون کشور انجام شده‌اند، معطوف به هنرهای تجسمی‌اند. دربارهٔ آرنهایم آنچه عمدتاً می‌توان یافت، اشاراتی کلی در نوشته‌های غالباً عام یا ژورنالیستی به تأثیر او بر تاریخ نظریه‌های سینمایی و اهمیت او در مطالعهٔ نظریات آغازین دربارهٔ سینما است. تنها مطلبی که کم‌وبیش مستقیماً به موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط می‌شود،

مقاله‌ای است با عنوان «بررسی و نقد نظریهٔ سینمایی رودلف آرنهایم» نوشتهٔ احمد ضابطی جهرمی که از حیث تمرکزش بر کتاب «فیلم به‌عنوان هنر» آرنهایم در زمرهٔ پیشینه‌های مقالهٔ حاضر می‌گنجد. اشارات نویسنده به مباحث حاکم بر نظریه‌پردازی‌های دورهٔ صامت سینما، به‌ویژه بحث هنر بودن یا هنر نبودن این صنعت و نیز جنبه‌های فرمالیستی نظریهٔ آرنهایم برای آشنایی با نگرش‌های این نظریه‌پرداز راهگشا هستند. نگارنده ضمن برشمردن بعضی از خصیصه‌های فرمال سینما از منظر آرنهایم و توجه به تقابل دو دیدگاه واقع‌گرایانه و شکل‌گرایانه، درنهایت در تلخیص نگرش آرنهایم به این نتیجه می‌رسد که «چکیدهٔ کلام دیدگاه او در نظریه از لحاظ فلسفهٔ هنر این است که: هرچقدر فیلم در بازسازی واقعیت قدرت بیشتری گیرد، دامنهٔ عمل هنرمند در خلق تأثیری که می‌خواهد، کمتر می‌شود» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۷: ۲۲۱). آقای جهرمی در مقالهٔ خود جز اشاره‌ای گذرا به بحث مقایسهٔ هنر سینما با ادبیات و نقاشی، به بخش پایانی کتاب آرنهایم که عنوان لائوکوئونی جدید را یدک می‌کشد هیچ توجهی ندارد و مقالهٔ خود را عملاً به قصد توضیح نگرش فرمالیستی آرنهایم به سینما و طرح بعضی انتقادها بدان نگاشته است. دربارهٔ پانوفسکی نیز، جز ترجمه‌ای نسبتاً شتاب‌زده از اصل مقالهٔ پانوفسکی به قلم زهرا الوندی با عنوان «سبک و رسانه در تصاویر متحرک»، مطلب پژوهشی دیگر در این زمینه یافت نشد. ازآنجاکه تاکنون مطالعه‌ای درخصوص مقایسهٔ آراء آرنهایم و پانوفسکی به زبان فارسی و به‌ویژه با تمرکز بر بحث مقایسهٔ سینما با سایر هنرها در دهه‌های آغازین مباحث نظری مطرح نشده، این پژوهش می‌تواند تا حدودی خلأ موجود را برطرف کند.

روش پژوهش

مقالهٔ حاضر دست‌کم از حیث توجه به مسائلی قدیمی در عرصهٔ نظریهٔ فیلم، یعنی توجه به آنچه به تعبیر برادی و کوئن «مفروضات لازم برای درک فیلم» (همان، ۱۷) است، به دغدغه‌های اولیهٔ دو تن از نظریه‌پردازان دورهٔ فرمالیستیِ فیلم و هنر و مقایسهٔ دیدگاهشان در یک زمینهٔ معین و خاص می‌پردازد. نتیجهٔ امروزین این هم‌سنجی البته وام‌دار مباحث نوین‌تر است. چارچوب نظری این مقاله، چارچوب مطالعات سینمایی و رویکرد آن با در نظر گرفتن نکات بالا، در نحوهٔ طرح موضوع و توجه به زمینه‌ها، رویکردی ترکیبی خواهد بود. مسیرهای نوین نظریهٔ فیلم هرگز به‌تمامی از نظریه‌های کهن و کلاسیک نبریده‌اند. در دفاع از اهمیت نظریه‌های قدیمی و ضرورت توجه دوباره به آن‌ها، رابرت استم[۱۰] قائل به آن است که «نظریه‌ها مطابق با [الگوی][۱۱] پیشرفت خطی جایگزین هم نمی‌شوند» (استم، ۱۳۸۳: ز). درواقع، در این دیدگاه نظریه‌ها بازنشسته نمی‌شوند و نباید آنها را در چارچوب نوعی تنازع بقای داروینی فهم کرد؛ تو گویی با تولد نظریه‌ای جدید، نظریهٔ قدیمی به‌کلی از میدان به‌در می‌رود. مضامین کهن همواره و بارها بازنگری و دوباره مطرح می‌شوند. اغراق نیست که بگوییم بسیاری از مقالات و کتاب‌های کلاسیک راه را برای مباحث نوین گشوده‌اند و بسیاری از مسائل امروزین سینما را، به‌رغم وجود نوعی فاصلهٔ تکنیکی بل معرفتی که ما را از دهه‌های آغازین تولد سینما جدا می‌کند، همچنان می‌توان با روی نهادن به آثار کلاسیک بررسی و بهتر درک کرد. مباحث امروزین سینما و اساساً خصلت نظری جهان فکری همواره ارتباطی تنگاتنگ و دائمی با سوابق نظری و قدیمی خویش دارند و این پیوند را به‌یک‌باره نمی‌توان قطع کرد، زیرا نظریه در جهان هنر چیزی شبیه نظریه در جهان طب یا فیزیک نیست که با پا نهادن به عصری جدید و فهمی دیگرگون از جهان، یک بار برای همیشه باطل و کنار گذاشته شود.

سنت لسینگی

پیش از ورود به بحث، ازآنجاکه در متن مقاله به سنت لسینگی اشاره می‌شود، مقتضی است آشنایی هر دو اندیشمند با این سنت را به‌صورت مختصر رصد کنیم. آرنهایم و پانوفسکی به‌عنوان دو اندیشمند که تربیت‌یافتهٔ سنت آلمانی بوده‌اند، هر دو با اندیشه‌های لسینگ و بحث رقابت هنرها آشنایی کامل داشته‌اند. آرنهایم در جای‌جای کتاب خود با عنوان «برای نجات هنر»[۱۲] به مباحث لسینگ در کتاب «لائوکوئون» اشاره می‌کند. او ضمن بحث دربارهٔ مقایسه‌ای که لسینگ میان مجسمهٔ مرمرین لائوکوئون و دو فرزندش و نیز توصیف همین رخداد در شعر «انه‌ئید»[۱۳] ویرژیل[۱۴] می‌کند، بحث لسینگ دربارهٔ تمایز روایت کلامی و بازنمود تجسمی را مطرح می‌کند و برای مقاصد خویش به کار می‌گیرد. در روایت کلامی، زنجیرهٔ علّی رویدادها تبیین‌گر نحوهٔ وقوع رخدادها و پیامدهایشان است؛ بنابراین زمان و مکان در آن مدخلیت تام دارد، اما در مجسمهٔ گروه مرمرین لائوکوئون، راهب معبد آپولون و دو فرزند او به نحوی ترسیم شده‌اند، تو گویی از زمان و مکان کنده شده‌اند (Arnheim 1999: 87-89). پانوفسکی نیز در گوشه‌وکنار پژوهش‌های خود به مبحث مقایسهٔ هنرها نزد لسینگ توجه دارد. او کتاب خویش با عنوان «گالیله در مقام منتقد هنر»[۱۵] را با بحث از سنت رنسانسی مقایسه و رقابت هنرها آغاز و پیشینهٔ آن را تا سنت‌های یونانی و رومی دنبال

می‌کند. در قرون وسطای اروپا بحث رقابت میان هنرها در زمرهٔ مباحث داغ به شمار می‌رفت و تقریباً همه‌چیز با هم سنجیده و مقایسه می‌شد: زمستان و تابستان، کوه و درّه، بخت و فلسفه، شاه و شبان و الخ (Panofsky, 1955: 2 ff). پانوفسکی در ادامه به سنت «پاراگونهٔ» ایتالیایی و «لائوکوئون» لسینگی نیز اشاره می‌کند و می‌نویسد: «در میانهٔ قرن شانزدهم بحث مزایای نسبی نقاشی و مجسمه ... منجر به نوعی نظرسنجی اجتماعی آغازین گشت» (Ibid: 3) تا در ادامهٔ بحث نشان دهد چگونه هنرمندان مختلف در این نظرسنجی شرکت کردند و هریک کوشیدند تا اثبات کنند که هنر ایشان والاتر و برتر است. موضوعیت سبک و تمرکز پانوفسکی بر آن را باید در فهمی جست که او از ادبیات «پاراگونه»[۱۶] دارد که جَدّ مباحث لسینگ در کتاب «لائوکوئون» محسوب می‌شود، زیرا پانوفسکی معتقد بود پس از فروکش کردن تب تند چنین مقایسه‌هایی، آنچه باقی ماند، اصطلاحاتی کارآمد چون تصویری و تندیسی و حجم و ترکیب‌بندی چندمنظری بود که حال به‌عوض تمرکز بر برتری یک هنر بر دیگری، به تحلیل سبک‌شناختی هنرها کمک می‌کردند و نشان می‌دادند که هر هنری چه امکانات و چه محدودیت‌هایی دارد (Ibid: 4). البته پیوند میان هنرها برای آنکه بتواند به عرصهٔ زیباشناسی پا بگذارد، نیازمند چند سدهٔ دیگر بود و «باید ایدهٔ سوژه نیز که هنرها را در قالب پذیرش با همدیگر متحد می‌ساخت [و نیز] ذهن در مقام ساحتی درون‌سو ... به منصهٔ ظهور می‌رسید ...» (Wallenstein, 2010: 1). این سنت در سال‌ها و سده‌های بعد به حیات خود ادامه داد و راه خود را به مباحث گوناگونی ازجمله مباحث پانوفسکی و آرنهایم دربارهٔ سینما نیز گشود.

آرنهایم و خاص‌بودگی رسانه

همان‌طور که اشاره شد، توجه به خاص‌بودگی رسانه یا مدیوم در زمرهٔ مباحث کهن جهان هنر است و در قالب مقایسه یا رقابت میان هنرها چندین سده به حیات خود ادامه داده است. توجه به بحث خاص‌بودگی رسانه در مرکز بخش پایانی کتاب «فیلم» آرنهایم، یعنی بخش لائوکوئون جدید قرار دارد. چنان‌که رابرت استم می‌گوید: «رهیافت خاصگی رسانه حداقل به دوران بوطیقای ارسطو و پس از آن، به تمایزی برمی‌گردد که لسینگ ... میان هنرهای زمان‌مند و مکان‌مند قائل است و بر ایجاد چیزی تأکید می‌کند که جوهر تمام رسانه‌ها است و هر اثر هنری باید طبق آن درست باشد...» (استم، ۱۳۸۸: ۳). چنان‌که نوئل کرول در کتاب «فلسفهٔ تصاویر متحرک»[۱۷] خاطرنشان می‌سازد، بحث خاص‌بودگی رسانه ازجمله مباحث بسیار رایج در دوره‌ای از نظرورزی‌های سینمایی بوده است (Carroll, 2008: 52). نگریستن به سینما با رویکرد خاص‌بودگی رسانه، پیشاپیش این فرض را با خود دارد که هر شکل هنری هنجارهای خاص و ظرفیت‌های بیانی منحصربه‌فردی دارد. در این نگرش، فیلم در مقام یک رسانه، هم با سایر هنرها و رسانه‌ها نسبتی دارد و هم واجد عناصری برآمده از ذات آن است. بدین‌ترتیب، فیلم در راه برآورده ساختن اهدافی مشخص گام برمی‌دارد که رسانه‌اش بهتر و برتر از سایر رسانه‌ها از عهدهٔ تحقق آن برمی‌آید. فیلم در نسبت با خواص رسانهٔ خویش و خواص سایر رسانه‌ها باید منطق خاص و منحصربه‌فرد خویش را بیابد و همان را دنبال کند. برای مثال، فیلم در کار ثبت حرکت بسیار عالی است، اما از قابلیت‌های مربوط به ایستایی و رنگ که مثلاً در نقاشی می‌یابیم، چندان بهره‌ای ندارد. همین امر موجب توجه خاص آرنهایم به موضوع صدا شد. آرنهایم سینمای صامت را به‌عنوان شکل غایی و هدف والای هنر هفتم پذیرفت و ستود. اگرچه نگرش آرنهایم برای مخاطبان امروزی سینما تا حدود زیادی غیرمعقول می‌نماید، او بر این باور بود که صدا چیزی به ارزش سینما نمی‌افزاید، بلکه ازآنجاکه در زمرهٔ خواص ذاتی این رسانه نیست، سینما را به دام وسوسه‌ای کاملاً غیرضروری می‌اندازد و مانع پیشرفت حقیقی این هنر می‌شود. نسبت ناطق و صامت، به مفاهیم و مفروضاتی دربارهٔ امکانات زیباشناختی سینما و ماهیت رسانه مربوط می‌شوند که در ادامه بیشتر به آن خواهم پرداخت.

آرنهایم در سال ۱۹۳۳ کتاب «فیلم به‌عنوان هنر»[۱۸] را به زبان آلمانی منتشر ساخت. او در چارچوب فلسفهٔ نوکانتی و به‌ویژه در دل جریان در آن زمان نوشکوفای روان‌شناسی گشتالت می‌اندیشید. به همین دلیل باید کار آرنهایم را در چارچوبِ بزرگ‌تر گشتالت، فلسفهٔ نوکانتی و به‌ویژه نگرش مدعیان آوانگاردیسمِ مدرنیستیِ هنری درک کرد. به تعبیر گرترود کخ «آنچه نظریهٔ گشتالت را با مدرنیسم زیباشناختی سازگار می‌کند، ساختمان‌گرایی ذاتی آن است» (Koch, 1990: 171). منظور آنکه از منظر هنر آوانگاردِ مدرنیستی و نظریهٔ گشتالت، هنر را نباید براساس تقلیدی که از جهان می‌کند فهم کرد، بلکه هنر بیش و پیش از هرچیز، محصول اصولی ساختاری و ساختمانی است. به همین دلیل آرنهایم در بحث خود در کتاب «فیلم به‌عنوان هنر» نخست به ذکر آن ویژگی‌هایی می‌پردازد که برخلاف تلقی رایج دربارهٔ نسبت مستقیم و واقع‌گرایانهٔ حاکم بر فهم تصویر عکاسانه، نه ماحصل تقلید و کپی‌کاری از طبیعت، بلکه محصول تکنیک و ترفندهایی هستند که موجب تمایز شدید و محسوس تصویر

سینمایی از ادراک هرروزینهٔ ما از جهان واقعی می‌شوند. ازجملهٔ این تکنیک‌ها می‌توان به کاهش عمق یا فقدان رنگ اشاره کرد. اگرچه می‌توان این‌ها را در زمرهٔ نواقص سینما دانست، ازآنجاکه آرنهایم درصدد اثبات این مدعاست که فیلم را به‌هیچ‌وجه نباید بازتولید صرف و مکانیکی واقعیت دانست، او این ضعف‌های شهودی سینما را با آغوش باز می‌پذیرد و آن‌ها را در شمار توانایی‌های خاص سینما می‌گنجاند. به تعبیر بهتر، این کاستی‌های ظاهری به‌زعم او می‌توانند اسبابی قدرتمند برای ایجاد یک ساحت زیباشناختی خاص باشند، اما برای دستیابی به این ساحت زیباشناختی، آرنهایم صراحتاً قائل بدان بود که سینما نمی‌تواند «رقابت میان تصویر و گفتار را تبدیل به همکاری خلاقانه کند» (آرنهایم، ۱۳۵۵: ۱۶۶). دلیل این امر از نظر آرنهایم آن بود که همکاری میان چند رسانه در سینما با همان همکاری میان تجربیات حسی گوناگون ما در جهان واقعی فرق دارد.

آرنهایم قائل بدان است که ترکیب رسانه‌ها در هنرهای دیگر با حفظ استقلال نسبی هر رسانه همراه است، اما «تجربهٔ عملی ما درمورد آنچه در تالار سینمایی گذرد [کذا] جای شکی باقی نمی‌گذارد که آمیزش واقعی بین تصویر و کلام ممکن نیست، زیراکه هیچ‌گاه نمی‌توان تصاویر را برای مدتی که کلام وظیفهٔ بازگویی داستان را بر عهده دارد، قطع کرد» (همان، ۱۷۳-۱۷۲). درنتیجه، چنین تقارنی همواره نیمه‌کار است و این به‌رغم هنری چون تئاتر است که از پیوند میان حرکت و گفتار فرزندی میمون می‌زاید. همین نکته موجب توجه او به رسانه‌های حاضر در تئاتر و مقایسهٔ این هنر با هنر سینما می‌شود. او پس از اشاره به مباحث لسینگ دربارهٔ هنرهای بازنمودی و غیربازنمودی و تمایزهای موسیقی و نقاشی و شعر، می‌نویسد: «درمورد سینما بدیهی است که رسانهٔ برتر باید تصویر متحرک باشد، چه تفوق کلمه به تئاتر منجر می‌گردد» (همان، ۱۸۳)، اما سینما موظف است به خاص‌بودگی رسانهٔ خود معطوف باشد و راه برآمدن هنری نوین را هموار کند. در راه اثبات این خاص‌بودگی و اهمیت عناصر فرمال یا ساختمانی، آرنهایم «به نوع معینی از بازنمایی اشاره می‌کند که فیلم ازقرارمعلوم بهتر از همه با آن سازگاری دارد. خصیصه‌های ویژهٔ فیلم، بنا به فرض، باعث می‌شوند که فیلم هنرِ تصویرِ پویا[۱۹] باشد» (Caroll, 1988: 55) و این را از راه مقایسهٔ آن با هنر تئاتر که بر سخن‌گویی استوار است بهتر می‌توان درک کرد. آرنهایم به همین دلیل با صدا و سخن مخالف است، زیرا ویژگی منحصر رسانهٔ سینما نیست. دیالوگ و سخن‌گویی، به‌ویژه اگر هنرمندانه و پیچیده باشد و توجه ما را به‌طور کامل به خود جلب کند، موجب ایجاد سکون و فلج در حرکت سینمایی می‌شود. اگر بازیگران سخن بگویند دوربین چاره‌ای ندارد جز آنکه بر آن‌ها ثابت بماند و نمی‌تواند بی‌دلیل مشغول حرکت باشد وقتی بازیگری درمقابل آن دارد سخنانی پرآب‌وتاب یا حساس یا مثلاً عمیقاً فلسفی می‌گوید. به همین دلیل است که آرنهایم موضوع کار تئاتر و سینما را یکی نمی‌انگارد. به‌زعم او در تئاتر، کنش بصری صرفاً در خدمت دیالوگ است، حال آنکه در فیلم، دیالوگ مانع و مخل تصویر متحرک است. درنتیجه، تصویر ناطق امری بغرنج و مسئله‌زا است.[۲۰]

بحث آرنهایم را به‌لحاظ تاریخی نیز می‌توان ذیل مدخلی از تنش سیاسی و فرهنگی قرار داد. در همان اوان تولد سینما و در سه دههٔ آغازین قرن بیستم، بسیاری از متفکران به این رسانه به چشم امید می‌نگریستند و آن را راهی نویدبخش برای آشتی میان هنرها و توده‌ها می‌دانستند، هرچند که درعین‌حال دغدغهٔ آن را داشتند که این رسانهٔ جدید به‌دلیل کیفیات خاص رسانهٔ خویش «دیر یا زود به تولیدی انبوه از صنعت سرگرمی بدل خواهد شد» (Koch, 169-170). در همین ایام است که والتر بنیامین جستار مشهور خویش، «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی آن» را می‌نگارد و با تردیدهایی ملموس امیدوار است که شاید سینما بتواند رسالتی تاریخی را بر دوش بگیرد و هنر را به توده پیوند بزند. هنگام بحث از آراء پانوفسکی خواهیم دید که چگونه این دغدغه نزد پانوفسکی به شکلی دیگر دوباره مطرح می‌شود و باعث می‌شود تا پانوفسکی به‌رغم آرنهایم به‌عوض تأکید بر کیفیات فرمال سینما بر امور مردمی و محتویات برآمده از وجه توده‌ای سینما به‌عنوان خاص‌بودگیِ رسانهٔ سینمایی تأکید کند. درهرحال، همسو با نگرش آرنهایم می‌توان گفت که منتفی بودن فهم سینما براساس واقع‌گرایی یا تقلیدباوری می‌تواند موجب رقم خوردن نوعی خودآیینی برای سینما شود. در کنار آن باید این نکته را هم گوشزد کرد که آرنهایم بنیادهای انسانی/مردمی و معرفتی را به‌کلی فراموش نمی‌کند و آن تصلبی را که در این زمینه به او نسبت می‌دهند، معمولاً در متن نوشته‌های او نمی‌توان سراغ گرفت. اگرچه غالباً تأکید آرنهایم بر سینمای صامت را به مخالفت او با هرگونه صدا تعمیم می‌دهند، بهتر است بگوییم او در وهلهٔ نخست با دیالوگ مخالف بود، چراکه آن را خاص رسانه‌ای چون تئاتر می‌دید. آرنهایم از همان سال‌های دههٔ ۱۹۲۰ به موضوع صدا و صامت بودن فیلم توجه داشت و اگرچه صدای پیانو در آن سال‌ها جزو اصلی نمایش‌های فیلم است، به صدای پیانو اعتراضی ندارد. بیانگری ناب فیلم‌های این سال‌هاست که موضوع مقایسهٔ تئاتر و سینما را به میان می‌کشد. آرنهایم با پیشرفت‌های بعدی سینما اگر هم گلایه‌ای

داشت، از بخش تئاتری سینما بود و خوش‌تر می‌داشت که به وجه تئاتری حاضر در سینما میدان داده نشود. بااین‌حال، او به‌طور مطلق هم با صدا مخالفتی نداشت، چراکه آن را نیز واجد کیفیات و امتیازاتی می‌دانست که اگر رسانهٔ سینما از آن بهره‌های لازم و دقیق را می‌برد، به هرچه بهتر شدن رسانهٔ سینما می‌انجامید. او در مقاله‌ای با عنوان «به بیراهه رفتن فیلم ناطق»[۲۱] می‌نویسد:

ما ازراه‌رسیدنِ فیلم ناطق را با بدگمانی نظاره کردیم. درهرحال چنین می‌نمود که فیلم ناطق ناچار است تمامی کیفیات استثنایی فیلم صامت را که ما دوست می‌داشتیم نابود کند. پس از آن امیدوارتر شدیم، زیرا پذیرفتیم که فیلم ناطق می‌تواند جذابیت‌هایی را که نابود کرده، با جذابیت‌هایی جدید که خاص خود اوست جایگزین کند. از آن زمان، آشکار شده که فیلم ناطق خواهان آن است که تا حد ممکن کمترین استفاده را از این قابلیت‌های جدید بکند. فیلم ناطق نابود کرده است، بی‌آنکه چیزی را جایگزین کند (Arnheim, 1997: 42).

برای آرنهایم فیلم ناطق به‌طور متوسط حوصله‌سربرتر از فیلم‌های صامت است و اگر پای دکلمه‌های بلند تئاتری نیز به آن باز شود، صرفاً جای دو حس مهم عوض شده است. در تئاتر شما می‌روید که بشنوید و ببینید. به‌دلیل همین نطق و صدا و سخن‌گویی، تئاتر ضرورتی نمی‌دید که در کار خود سرزندگی خاصی به خرج دهد. هملت می‌توانست در هر حالی، بودن یا نبودنِ مشهورش را به مسئله بدل کند. فیلم صامت، اما به‌دلیل سکوت محضش، به‌ناچار باید سرزندگی می‌داشت. به‌دلیل همین ضرورت، ایده‌های فیلمیک کارگردانان نیز بی‌نظیر از آب درمی‌آمد و حتی در فیلم‌های کاملاً تجاری و صنعتی نیز می‌شد لحظات و آنات نابی را شکار کرد. پس برخلاف تصور معمول، غرض آرنهایم از مقایسهٔ تئاتر و فیلم به‌هیچ‌وجه انکار توانایی‌ها و قابلیت‌های فیلم ناطق نیست، بلکه مدعای او این است که از این قابلیت‌ها تقریباً هیچ استفاده‌ای نمی‌شود و حضور صدا درنتیجه موجب اضمحلال توانایی‌های تصویری و فرمیِ خود سینما می‌گردد. او در اعتراض به حضور صدا در ادامه می‌نویسد:

مونتاژ که ادویهٔ فیلم صامت بود، حالا کنار گذاشته می‌شود، زیرا دیگر نیازی نیست که حواس ما را به امر آشکار و بدیهی جلب کنند. دکلمهٔ طولانی خیلی رایج شده است؛ صحنه خیلی آرام در دل فضای تصویری شناور می‌شود و غوطه می‌خورد. این امر باعث شده که جهت دوربین به هوشمندی و شوخی‌آمیزی قبل نباشد. نما به‌تمامی کارکرد شکل‌دهندهٔ خویش را از دست داده و صرفاً در مقام یک ابزار گزارش‌دهنده، به همان صورت که در طلیعهٔ دوران فیلم صامت شاهد بودیم، به خدمت گرفته می‌شود. اوضاع می‌توانست که این‌گونه نباشد، منتهی این‌گونه شد، زیرا فیلم صنعتی مطابق با اصل راحت‌طلبانهٔ مقاومتِ کمتر عمل می‌کند (Ibid, 43).

به‌دلیل همین راحت‌طلبی، درنهایت صدا برای آرنهایم جلوه‌ای بود از سوق دادن سینما به‌سمت تئاتر و حاکم ساختن نوعی رئالیسم رادیکال بر سینما که طومار آن را برای همیشه در هم می‌پیچید. ازآنجاکه سینما در چشم او قرار نبود به چنین رئالیسمی تن دردهد، برای او نطق و صدا در تعارض با نحو یا سینتکس سینما قرار داشت. تلاش او در بخش لائوکوئون جدید کتاب «فیلم به‌عنوان هنر» از نظر آرنهایم تلاشی است انتولوژیک که راه به زیباشناسیِ مقایسه‌ای می‌برد. او در لائوکوئون جدید می‌کوشد تا با نیمه‌چشمی که به هنرهای دیگر، به‌ویژه تئاتر دارد، از رسانهٔ فیلم دفاع کند و به‌زعم خود از مجرایی به فیلم نزدیک شود که مجرای هیچ‌یک از هنرهای دیگر، به‌ویژه تئاتر نیست. در کنار این بحث نیز درنهایت آرنهایم از قیاس‌هایی که میان لنز دوربین و چشم انسان می‌شود و هدفش آن است که نشان دهد دوربین نیز مانند چشم انسان کار می‌کند و بنابراین جهان را به‌صورت رئالیستی به ما عرضه می‌دارد رویگردان است و درصدد برمی‌آید تا تکنیک‌هایی را برجسته کند که مصنوعی بودن و اعوجاج تصویر سینماتیک را آشکار می‌کنند. این کار اگرچه یک راهبرد خاص نظری است و برای مقابله با فهم مکانیکی و رئالیستی از سینما طرح شده است، خواهی‌نخواهی او را در نقطهٔ مقابل پانوفسکی قرار می‌دهد که چشم تماشاگر و لنز را یکی گرفته و به نفع حرکت و واقع‌گرایی موضع می‌گیرد.

پانوفسکی: از تاریخ هنر به تاریخ سینما

در پایان قرن نوزدهم، نظام مدرن هنرها نظامی تثبیت‌یافته بود. بااین‌همه، تاریخ‌دانان کلاسیک هنر توجه چندانی به هنرهای نوظهور نداشتند و آن‌قدر که به هنر عصر رنسانس یا مثلاً هنر مذهبی قرون وسطی می‌پرداختند، درگیر سینما یا عکاسی نبودند. پانوفسکی در زمرهٔ استثنائات این امر بود. مقالهٔ او با عنوان «سبک و رسانه در تصاویر متحرک» به‌رغم اهمیتش در تاریخ نظریات سینمایی چندان در ایران محل توجه نبوده و عمدهٔ پژوهش‌های آکادمیک، حول نظریات شمایل‌شناسانه و شمایل‌نگارانهٔ پانوفسکی می‌گردند. عنوان اولیهٔ مقالهٔ پانوفسکی، بنا به روایت تامس لوین، «تصویر متحرک به‌عنوان هنر» بوده است که یادآور نام کتاب آرنهایم است. به‌دلیل محوریت مباحث تاریخ هنری در کتاب‌ها و نوشته‌های پانوفسکی، غالباً علاقهٔ او به سینما و این مقاله سبک و رسانه را عمدتاً محصول نوعی نظرورزی سرخوشانه و جنبی می‌شمرند، اما همان‌طور که لوین

می‌گوید، این علاقه به‌هیچ‌رو یک امر استثنایی نبوده است (Levin, 1996: 28-29). از نظر لوین، این مقالهٔ پانوفسکی نه‌تنها محصول نوعی سرگرمی جنبی نظریه‌ورزانه نبوده است، بلکه «برملاکنندهٔ محوریت یک الگوی خاص از تجربه، نوعی برتری قائل شدن برای بازنمایی و نیز محوریت امر تماتیک و استمرار[۲۳] است که همگی ... اهمیتی حیاتی برای آثار انتقادی و تاریخ پانوفسکی دارند...» (Ibid, 29).

این جستار پانوفسکی از روح حاکم بر مقالات دهه‌های ۳۰ تا ۶۰ جدا نیست؛ یعنی این جستار را می‌توان به نحوی در امتداد همان چیزی دانست که در جهان نظریهٔ فیلم به نظریهٔ کلاسیک مشهور است و به خاص‌بودگی رسانه می‌پردازد و به تعبیر لوین، دچار نوعی نزدیک‌بینی رشته‌ای است و دغدغهٔ مشروعیت‌بخشی به رسانهٔ نوین و هنر شمردن آن را دارند (Ibid, 30). لوین نیز به‌تأکید می‌گوید که رویکرد حاکم بر این مقالهٔ پانوفسکی تحت‌تأثیر نوعی ریتوریک لائوکوئونی دربارهٔ خاص‌بودگی رسانه است (Ibid). در اینجا نیز پانوفسکی همچون آرنهایم به تفاوت‌های فیلم و تئاتر متوسل می‌شود تا هنجارهای حاکم بر سپهر زیباشناختی فیلم را استخراج کرده و آن را برای ادامهٔ راه شاغلان جهان هنر سینما به آن‌ها تجویز کند.

اگرچه پانوفسکی در مقالهٔ خود به موضوع حرکت توجه دارد، در همان ابتدای مقاله صریحاً بیان می‌کند که نباید در پشتِ تکامل تدریجی سینما در مقام یک تکنیک جدید، از پی یافتن نوعی ضرورت هنرمندانه باشیم. درواقع بین دوربینی که حرکت را ثبت می‌کند و بنابراین جذاب است و آنچه از سینما به معنای هنری با یک موضوع خاص مراد می‌شود، فاصله‌ای وجود داشت. سینما از نظر او محصول یک ابداع صرفاً فنی بود و به تعبیر دیگر، یک نیاز هنری به خلق این رسانه منجر نشد. درحقیقت چنان‌که لوسیا سکس نیز می‌گوید: «اگرچه ممکن است برای تماشاگر امروزی عجیب به نظر برسد، نه هانیبال گودوین، نه جورج ایستمن که حلقهٔ فیلم سلولوئیدی را پدید آورد و نه ابداعات فنیِ ادوراد مایبریج و اتین جول مری که [شرکت] ادیسون لَبز را قادر به اختراع کینه‌توگراف، یعنی نخستین دوربین واقعی [ثبت] تصویر متحرک کرد، هیچ‌یک علاقه‌ای به تصویر متحرک یا سینماتوگرافی نداشتند، چه رسد به [خودِ] سینما (با تمامی معناهای ضمنی که این واژه برای ما دارد)» (Saks, 1997: 24). مهم‌ترین نتیجهٔ چنین توجهی به بحث حرکت برای پانوفسکی آن است که لذت آغازینی که مردم از سینما در مقام تصویر متحرک می‌بردند، ربطی به علاقه‌ای ابژکتیو به یک موضوع خاص نداشت، بلکه از نظر او دلیل آغازین و مبنای عطف توجه به سینما لذتی بود که از توجه به حرکت برمی‌خاست: چیزها حرکت می‌کنند.

ازجمله مهم‌ترین مدعیاتی که پانوفسکی در مقالهٔ خویش به‌عنوان اموری خاص و منحصر به رسانهٔ سینما مطرح می‌کند، پویاسازی مکان و مکان‌مندسازی زمان است، اما هدف نهایی او آن است تا از رهگذر مقایسهٔ سینما با تئاتر و بهره‌گیری از سنت لسینگی، به‌عوض ارائهٔ خوانشی همانندِ آنچه در جستار اثر هنری ... بنیامین می‌یابیم، بر نحوهٔ فهم محتوای تصویر و موضوع «معنی» متمرکز شود. چنان‌که ایان بیالستوفسکی درمورد پانوفسکی می‌گوید: «آن جهان هنری که او بر فرمان می‌راند، از دوران باستان تا قرن هژدهم را در بر می‌گرفت، ولی او گاه‌وبیگاه به گردش در دو قرن بعد از آن نیز می‌پرداخت. او اگرچه نگرشی منفی نسبت‌به هنر معاصر نداشت، چنین می‌نمود که به نزدش فیلم‌ها در میان بیان‌های هنر گوناگون قرن ما از همه مهم‌ترند» (Białostocki,1970: 82-83). بیالستوفسکی در ادامه می‌افزاید: «حوزه‌هایی که نمی‌شد آن‌ها را با تفکر نظام‌مند و منطقی به انقیاد درآورد، او را آزار می‌دادند... اما جای هیچ تردیدی نیست که علاقهٔ اصلی او به معنا بود؛ معنایی که او آن را در همه‌جا می‌دید و بلد بود چگونه آن را به دیگران نیز نشان دهد» (Ibid). شاید یکی از دلایلی که پانوفسکی به‌سراغ سینما رفت، آن بود که می‌توانست از رهگذر قیاس سینما با تاریخ هنر، نظام معناسازی موجود در سینما را با تمرکز بر محتوای آن عیان، بل فهم‌پذیر سازد. مقایسه‌ای که او میان نقاشی و سینما می‌کند، خود به‌قدر کافی گویاست:

برای یک برزگرِ ساکسونی در حوالی سال ۸۰۰ کار آسانی نبود که معنای تصویری را بفهمد که مردی را نشان می‌داد که دارد بر سر مردی دیگر آب می‌ریزد یا حتی بعدتر برای بسیار از آدم‌ها دشوار بود که دریابند دلالت و اهمیت آن دو بانویی که در پشت تخت سلطنتی امپراتور ایستاده‌اند چیست. برای مردم حوالی ۱۹۱۰ نیز به همان میزان دشوار بود که معنای حرکات بی‌کلام موجود در تصویر متحرک را فهم کنند (Panofsky, 2009: 254).

در اینجا درواقع شاهد تلاش پانوفسکی برای معنا بخشیدن به تصاویر دورهٔ آغازین سینما هستیم؛ تصاویری که او می‌کوشد به‌مدد تبیین تکنیک‌ها و تمهیدات خاص سینما، محتوای آن‌ها را آشکار یا اصطلاحاً فهم‌پذیر سازد. پانوفسکی بنا به تبیین لوین، در این مسیر علاوه بر توجه به تکنیک‌هایی چون مثلاً میان‌نویس‌های فیلم صامت که به مردم دهه‌های آغازین قرن بیستم کمک بسیار در فهم معنا می‌کردند، از شکل‌های نمادین یا شخصیت‌های تیپیک در روایت‌های سینمایی نیز به‌عنوان

عناصری یاد می‌کند که به مخاطب آن ایام کمک می‌کردند معانی را دریابد. شخصیت‌هایی به‌نسبت کلیشه‌ای چون مرد شرورِ بدذات و دختر سادهٔ دهاتی یا ژانرهایی چون وسترن یا ملودرام که جایگزین شکل‌های متعارف هنر عامه شده‌اند یا بهتر است بگوییم، عناصر آن هنر را گرفتند، بازآرایی کردند و جلوه‌ای تازه بخشیدند. درست به همان سان که مردم دوره‌های بعد به‌راحتی می‌دانستند و می‌فهمیدند که معنای دو بانویی که پشت سر امپراتور ایستاده‌اند، به دو عنصر شکیبایی و ایمان اشاره دارد، از نظر پانوفسکی، دختر ساده و مرد بدذات نیز معادل‌هایی هستند برای شخصیت‌های قرون‌وسطایی چون خیر و شر یا نیکی و بدی. به‌زعم او، توسل به چنین عناصری نشان می‌داد که برای فهم این امور در سینما نیاز به دانشی فراسینمایی وجود دارد و به همین دلیل درک زبان فیلم باید از رهگذر روش شمایل‌نگارانه انجام می‌شد که به فهم معنا و تحلیل محتوا معطوف بود. پانوفسکی در چنین مقایسه‌ای، به‌رغم توجهی که به زبان سینما دارد و مدعای خاص‌بودگی رسانه را مطرح می‌کند، خواهی‌نخواهی به امری فراسینمایی توجه کرده است. به همین دلیل است که برای رفع این مشکل، او در بازبینی‌هایی که در مقاله انجام می‌دهد، می‌کوشد به وجه عکاسانهٔ سینما توجه بیشتری کند و عنصر حرکت را نیز در کانون بحث خود قرار دهد. بحث تقدم تصویر بر صدا که همچنان از منظری لسینگی طرح می‌شود، در تاروپود توجه پانوفسکی به اولویتِ هستی‌شناختی یکی از طرفین حرکت، تصویر و صدا قرار دارد. اساساً موضوعیت طرح اصلی چون «اصل هم‌بیان‌پذیری»[۲۳] در مقالهٔ او را نیز می‌توان در خدمت همین دغدغهٔ لسینگیِ پانوفسکی فهمید.

به باور رگینه پرانگه، اینکه پانوفسکی فیلم را به تاریخ هنر ملحق می‌کند و سعی می‌نماید در دههٔ ۱۹۴۰ میلادی سینما را به همان نحو فهم کند که مثلاً نقاشی‌های دورهٔ رنسانس را، گویای آن است که پانوفسکی همچنان قصد حفظ حاشیهٔ امنی را برای شمایل‌شناسی خود دارد که به‌صورت خیلی ساده می‌توان آن را در قالب تعبیر عام «ترکیب مکان و زمان» فهم کرد (Prange, 1994: 171). استدلال پرانگه برای این مدعا که پانوفسکی به شیوه‌ای تحمیلی، همسوییِ فرم و محتوا را که روش‌شناسی خود او در جهان تاریخ هنرهای تجسمی بر آن مبتنی است بر فیلم تحمیل می‌کند، اصطلاح‌شناسی نسبتاً ناسازگار، بلکه خشنی است که به خدمت می‌گیرد. تحمیل معیار «مکان‌مندسازی زمان» به‌عنوان یک خصیصهٔ اصلی بر رسانهٔ سینما، از نگاه پرانگه، به آن دلیل رخ می‌دهد که این صورت‌بندی، یعنی همسوییِ فرم و محتوا، بحث پانوفسکی را با مقتضیات و نیازهای رویکردی تاریخی به موضوع سینما در سال نگارش مقاله سازگار می‌ساخته است (Ibid: 177-178). پانوفسکی این صورت‌بندی را به‌مدد مقایسهٔ فیلم و تئاتر به پیش می‌برد و می‌کوشد ضمن متصل ساختن بحث خویش به سنت رقابت هنرها و نیز تمایزی که لسینگ میان هنرهای زمانی و پویا مانند موسیقی و شعر، و هنرهای مکانی یا ایستا مانند نقاشی ایجاد می‌کند، شأن روش‌شناختی مباحث خود را در مواجهه با رسانهٔ هنری سینما نیز حفظ کند. پانوفسکی ضمن برشمردن محدودیت‌های تئاتر از این حیث که تماشاگرش نمی‌تواند تکان بخورد و امکانات آن برای ایجاد تغییر در مکان و لوازم صحنه محدود است، بر قابلیت زمانی تئاتر انگشت می‌نهد. درست است که تئاتر محدودیت مکانی دارد، اما درعوض از این مزیت بهره‌مند است که در آن «زمان، یعنی همان رسانهٔ عاطفه و تفکر قابل‌انتقال از راه کلام، آزاد است و به هرآنچه در فضای مرئی و دیدارپذیر رخ می‌دهد، هیچ وابستگی ندارد» (Panofsky, 2009: 250). همین مقایسه‌ها درنهایت پانوفسکی را در ادامهٔ مقاله به بیان هرچه صریح‌تر این تقابل می‌کشاند:

> از قانون مکانِ باردارشده با زمان و زمان محدودشده به مکان این واقعیت نتیجه می‌شود که فیلم‌نامه، در قیاس با نمایش‌نامه «فاقد وجود زیباشناختی مستقل از اجرای خود است و کاراکترهای آن در بیرون از بازیگران، فاقد وجود زیباشناختی‌اند» (Ibid: 257).

پرانگه نیز این تلاش پانوفسکی را به خواست معنابخشیِ او نسبت می‌دهد و می‌نویسد: «تعریف کیفیات سینماتیکِ از راه متمایز ساختنشان از تئاتر به‌روشنی نشان می‌دهد که پانوفسکی بیش از آنکه دغدغهٔ فیلم در مقام بازنمایی حرکت را داشته باشد، دل‌مشغول دست یافتن به وحدتی روشن و صریح از نسبت میان تصویر و معناست و می‌شود گفت که دل‌مشغولِ ثابت ساختنِ تصویر است» (Prange, 1994: 178).

درواقع، چنان است که گویی پانوفسکی می‌خواهد سینما را نیز همچون هنرهای تجسمی ایستا کند تا از عهدهٔ فهم و تبیین آن به‌مدد شمایل‌نگاری بربیاید. همین امر محرکی است برای توجهی که پانوفسکی در زیر مفهوم لسینگیِ دقیقهٔ باردار[۲۴] به نسبت زمان و مکان در تئاتر و سینما می‌کند. دقیقهٔ باردار برای پانوفسکی «شیرازهٔ بازنمایی حرکت است ... [و] در تقابل قرار می‌گیرد با واگشایی سینماتوگرافیک حرکت...» (Ibid: 179). دقیقهٔ باردار بنا به بحث لسینگ، به لحظه‌ای منفرد معطوف است. در این لحظه روایت دچار نوعی شدت در موقعیت یا در تصویر می‌گردد و موجب ازدحام یا تراکم و ترکیب و فشردگی عظیم گذشته، حال و آینده می‌شود (Pavis, 2016: 207). به تعبیر پرانگه، به همین دلیل است که پانوفسکی صراحتاً به صحنه‌هایی در فیلم‌های جنایی علاقه نشان می‌دهد

که بار زمانی دوگانه‌ای دارند و باعث به پرسش گرفته شدن گذشته و آینده می‌شوند و به همین دلیل، دقیقه یا لحظه‌ای سرنوشت‌ساز و باردار و موجز به حساب می‌آیند (Prange, 1994: 179).[۲۵] فیلم‌ها علاوه‌براین دارای این قابلیت‌اند که حالات، کیفیت و تجارب روان‌شناختی کاراکتر را (مثلاً حالات هذیانی و وهم‌آلود او را) با استفاده از تمهیداتی خاص و نمایش مستقیم این حالات و کیفیات بر پرده به مخاطب منتقل کنند و به‌اصطلاح «چشم تماشاگر را جایگزینِ آگاهی کاراکتر کنند» (Panofsky, 2009: 250).

آرنهایم و پانوفسکی: دو آغازگر

سینما و تصویر سینمایی خیلی دیر وارد چرخهٔ پژوهش‌های آکادمیک شدند و تا سال‌ها صرفاً جنبه‌ای تجاری، تبلیغی یا آرشیوی داشتند. در سه دههٔ آغازین قرن بیستم که پس‌زمینهٔ فعالیت آرنهایم و پانوفسکی را شکل می‌دهد، نوشته‌هایی چون «فیلم به‌عنوان هنر» آرنهایم و «سبک و رسانهٔ» پانوفسکی غنیمت‌اند. مقالهٔ پانوفسکی نخستین‌بار چهار سال بعد از کتاب آرنهایم منتشر می‌شود. آرنهایم در دورهٔ وایمار و در فضای آوانگارد برلین بالیده بود. پانوفسکی نیز پروردهٔ فضای دانشگاهی و پژوهشی آلمانی بود. جذابیت کنار هم نشاندن این دو متفکر یکی نیز آن است که آرنهایم که خیلی جدی دربارهٔ فیلم قلم زده بود، درنهایت به نوعی از سینما رویگردان شد و پانوفسکی نیز جزو محدود تاریخ‌نگاران هنر کلاسیکی بود که برخلاف هم‌نسلانش که روزگار خود را در بی‌توجهی به رسانهٔ معاصر سینما می‌گذراندند، دست به ستایش سینما زد، اما تفاوت نگرش این دو را چنان‌که اشمیتس می‌گوید، نباید به تمایز پس‌زمینهٔ اجتماعی یا شغلی این دو اندیشمند بازگرداند «بلکه مسئله آن است که ترجیحات این دو صرفاً بازتابی است از نزاعی بنیادین دربارهٔ تغییر جایگاه تصویر در مدرنیته و به این معنا ترجیحاتشان عواقب کاملاً سازگار پارادایم‌های زیباشناختی هریک از آن دو است» (Schmitz, 2013: 90).

از یک سو بی‌توجهی آرنهایم به صدا و سینمای ناطق را داریم که نتیجهٔ تفوق نگاه مدرنیستی به هنر در چشم‌انداز فکر اوست و از سوی دیگر پانوفسکی را داریم که در جست‌وجوی معنا و فهم‌پذیری تصویر سینمایی از محدودیت‌های نظری غالب در آن روزگار فراتر می‌رود. آرنهایم با تکیه بر روان‌شناسی گشتالت و توجه به فرم ناب به جنبه‌های حقیقتاً هنرمندانه و خاص، بل مختص رسانهٔ سینما توجه داشت و معیار لازم را در امکان سینما برای انحراف از واقعیت می‌جست. برای او «آنچه حقیقتاً هنرمندانه است، منحصراً در فرم قرار دارد و این امر به‌نوبهٔ خود با محتوای روان‌شناختی در ارتباط است» (Ibid: 92). از نگرگاه اشمیتس این تلاش آرنهایم برای تمرکز بر فرم ناب و تکرار مدعیات فرمالیستی مدرنیسم انعکاسی است از فهم آوانگاردهای آن روزگار از کارکرد تصویر و هنر. علاوه بر مشروعیت‌بخشی به هنر نوپدید سینما، چنین توجهی به فرم ناب بر شکافی انگشت می‌نهد که با ظهور سینما در حال پر شدن بود؛ شکاف میان هنر والا و تودهٔ مردم. ازاین‌رو اشمیتس لائوکوئون جدید آرنهایم را در پرتو کوشش‌های آوانگاردهای مدرنیست برای انتقال هژمونی خود به «محصولات جهان تجسمی نوینِ فرهنگ توده» قرائت می‌کند (Ibid: 95). آرنهایم خود در مقالهٔ «درباب سرشت عکاسی» تلاش خود را واکنشی می‌داند به برداشت تنگ‌نظرانه‌ای که از روزگار بودلر و از پی جملهٔ مشهور او در سال ۱۸۵۹ رواج یافته بود، ناظر بر اینکه «ارزش عکاسی، مستندسازیِ وفادارانهٔ مناظر و فاکت‌های علمی است...» (Arnheim, 1974: 155). اگر قرار بود از هنر عکاسی و در ادامهٔ آن، از هنر فیلم دفاعی شود، نخست باید از گرایش توده‌ای و عوام‌زده به هنر که چیزی جز تقلید از طبیعت از آن نمی‌زاید فاصله گرفت. رویکرد فرمالیستی آرنهایم و توجه خاص او به خاص‌بودگی رسانهٔ فیلم از همین‌جا ناشی می‌شود. این دیدگاه‌ها بنا به اعتراف خود آرنهایم هنگامی‌که او تصمیم گرفت به دفاع از سینما در مقام یک هنر بپردازد، هنوز رایج بود، به همین دلیل راهبرد طبیعی او تأکید هرچه بیشتر بر شکاف میان رسانهٔ سینما و تلقی رایج توده‌ای از کارکرد رسانه‌های هنری بود.

پانوفسکی نیز در مقالهٔ خویش بر خاص‌بودگی رسانهٔ سینما تأکید می‌کند، اما از دیدگاه اشمیتس پانوفسکی را نباید روی دیگر سکهٔ آرنهایم، بلکه باید نقطهٔ مقابل او دید. پانوفسکی نیز در تلاش برای فهم جوهرهٔ سینما بود، اما به‌عوض فرم بر محتوا متمرکز شد و از میدان دادن به وجه توده‌ای این رسانه نهراسید. یگانگی این رسانه «نه در رسانه‌های خاص، بلکه در شرایط پذیرش و تولید اجتماعی نهفته است» (Schmitz, 2013: 97). برای پانوفسکی آنچه آرنهایم رد می‌کرد، یعنی رئالیسم خام و توده‌ای، نه‌تنها ضعف این رسانه نبود، بلکه پیش‌شرطش محسوب می‌شد. سینما امور را دست‌نخورده نگاه می‌دارد و به‌رغم میل آوانگاردیست‌ها تلاشی برای دست بردن در نسبت میان تولید و پذیرش نمی‌کند. اگر مردم چیزی را نمی‌پسندند، حق با آن‌هاست، نه با هنرمند. شاغلان و فعالان آغازین سینما از دل تودهٔ مردم برآمده بودند و شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر کارشان باعث می‌شد رأی مردم برایشان ملاک غایی باشد. فقط در

سینماست که رابطهٔ پیش‌تر خودبدیهیِ وابستگی میان تولید و پذیرش دست‌نخورده باقی می‌ماند و این دست‌نخورده باقی ماندن، به‌ویژه به‌دلیل شرایط حاکم بر چارچوب اقتصادی آن است؛ یعنی همان چیزی که آوانگاردیست‌ها غالباً از دستش شکایت و گله داشتند.

درواقع، سینما به وفادار ماندن به نگاه زیباشناختی و فرمالیستی آرنهایم که برآمده از ملاحظاتی فرمالیستی بود علاقه‌ای نداشت. درست است که هزینه‌های تولید فیلم به رغم آنچه در هنرهای پیشین و به‌ویژه هنرهای موردتأیید آوانگاردها می‌بینیم بالا بود، اما در نگاهی نزدیک‌تر به نگاه پانوفسکی، می‌شود این‌گونه تفسیر کرد که به‌دلیل بالا نبودن هزینه‌ها در رسانه‌های موردتأیید هنرمندان آوانگارد، آن‌ها آزاد بودند تا تصور و تلقی خویش را از هنر دنبال کنند و نظر یا تأیید مخاطب برایشان چندان محلی از اعراب نداشته باشد، اما در جهان سینما، هزینه‌های خرج‌شده صرفاً ازطریق جلب رضایت مخاطب قابل‌بازگشت بود و توجیه عملیاتی داشت و ازاین‌رو مدخلیت و موضوعیت مخاطب باعث می‌شد سینما بتواند از مرزهای تعبیه‌شده به‌دست هنرمندان آوانگارد فراتر برود و در قید فرم ناب یا ملاحظاتی از این‌دست نماند و در آن درجا نزند. درحقیقت پانوفسکی بود که با نوشتن مقالهٔ خویش و ضمن پرداختن به مقایسه‌هایی برآمده از سنت لسینگی مقایسهٔ هنرها، این را که فیلم به ساحت فرمِ ناب پا پس نمی‌کشد به فال نیک گرفت. پانوفسکی در مقاله‌اش می‌نویسد: «راه‌های مجازِ تکامل و تحول نه با گریز از خصلت هنر مردمی حاکم بر فیلم‌های آغازین، بلکه با تکامل و بسط آن در درون مرزهایش بود که گشوده گشت» (Panofsky, 2009: 249).

انحراف از واقعیت نمی‌توانست ملاک و میزانی کارآمد برای پویایی سینما باشد، ورنه دیر یا زود سینما نیز به سرنوشت سایر هنرهای آوانگارد مبتلا می‌شد. اگرچه آرنهایم و پانوفسکی هر دو رئالیسم را در مقام زیربنای رسانه می‌پذیرند، اما از دریچهٔ چشم آرنهایم این رئالیسم مکانیکی گریزناپذیر فنی صرفاً برای آن است که کارگردان در اولین فرصت از دام آن بگریزد و واقعیت را دچار اعوجاج و انحراف کند. بخش اعظم نمونه‌های تصویری که آرنهایم در کتاب «فیلم به‌عنوان هنر» ارائه می‌کند نیز به منظور نشان دادن همین امکانات سینماتیک برای گریز از رئالیسم است. برای پانوفسکی از سوی دیگر، رئالیسم عبارت است از محتوای نمادین فیلم که طبعاً رو به سوی هنر و فهم مردمی دارد. لوین عنوان آغازین مقالهٔ پانوفسکی را که «On Movies» بوده است، در راستای همین نگرش تحلیل می‌کند. کلمهٔ Movie که مردم آمریکا به‌طور اختصاصی برای اشاره به فیلم استفاده می‌کنند، حاکی از توجهی است که پانوفسکی به جنبهٔ مردمی این رسانه دارد. به بیان لوین «این اصطلاح متمایز و بومی آمریکایی که هیچ معادل واقعی در سایر زبان‌ها ندارد، بیانگر دو نکتهٔ ضروری در برداشت پانوفسکی از این رسانه و تحولات آن بود؛ یکی اجتماعی و دیگر زیباشناختی. پانوفسکی در ابتدای مقاله تأکید بسیاری بر این واقعیت می‌کند که فیلم در وهلهٔ نخست و پیش از هرچیز رسانه‌ای است برای سرگرمی مردم و خالی از آن جلوه‌فروشی‌های زیباشناختی است» (Levin,1995: 10-11). سینما نه با رها کردن جلوهٔ عام و مردمی خود، بلکه از رهگذر میدان دادن به آن جلوه بود که توانست جایگاهی فاخر و والا میان مردمان بیابد.

نتیجه‌گیری

اگر بتوان چند سؤال کلاسیک، اما هنوز زنده را در مطالعات و نظریهٔ فیلم مطرح کرد، یکی از این سؤالات بی‌شک این خواهد بود که سینماتیک چیست؟ نظریه‌پردازان مختلف در مسیر فکری خویش به انحاء مختلف با این پرسش محوری روبه‌رو شده‌اند. بسیاری از این تلاش‌ها خواهی‌نخواهی به سنت‌های پیش‌تر موجود در مباحث نظری هنری مراجعه می‌کردند، به‌ویژه رسالهٔ کلاسیک لسینگ، یعنی «لائوکوئون: درباب مرزهای نقاشی و شعر». لسینگ در این کتاب می‌کوشد نشان دهد هنرهای گوناگون مواد و مصالحی را که در اختیار دارند، به طرق مختلف سامان می‌بخشند. این امر باعث می‌شود رویه‌ها، موضوعات و فرم‌های هر رسانه با رسانهٔ کناری فرق کند. آرنهایم و پانوفسکی نیز بر همین سیاق در دو نوشتهٔ معین خویش کوشیدند خواص و خصایصی را برشمرند که از دید ایشان ذاتیِ رسانهٔ فیلم است و مثلاً با تئاتر و نقاشی و ادبیات فرق دارد. این خصایص ذاتی الزاماً همانی نبود که امروزه نیز سینماتیک شمرده می‌شود، اما از باب بحثی تاریخی در این زمینه و توجه به ظرایف آن می‌تواند امروزه نیز همچنان در زمینهٔ توجهی که به موضوع ویژگی‌ها و خواص سینما در قیاس با سایر هنرها می‌شود، به‌ویژه مثلاً هنرهای تجسمی، حائز اهمیت بسیار باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوفسکی و آرنهایم هر دو بر آن بودند که هر هنری باید از امکانات منحصر و خاص رسانهٔ خویش بهره‌برداری کند، اما در این زمینه که این امکانات منحصر و خاص در رسانهٔ فیلم کدام‌ها هستند، اتفاق‌نظر نداشتند. آرنهایم به‌کلی با صدا مخالف بود و فیلم صامت را اوج کار خلاقهٔ سینماگران می‌دانست، اما پانوفسکی ضمن تأکید بر دو ویژگی پویاسازیِ مکان و «مکان‌مندسازی زمان» که به‌نوعی او را با آرنهایم همسو می‌ساخت، زیرا موجب تقدم امر بصری در سینما به‌عنوان خصیصه‌ای ذاتی می‌شد، درنهایت کار سینما را در قیاس با تئاتر به جانب آن وجه مردمی و توده‌ای سوق می‌داد که در هنرهای آوانگارد مدرنیستی یا کم‌رمق بود یا به‌کلی وجود نداشت. هر دو به موضوع سخن و کلام در سینما حساسیت ویژه نشان می‌دادند. پانوفسکی مدعی بود که مثلاً وقتی «پیگمالیونِ» برنارد شاو بر پردهٔ سینما تصویر می‌شود، باید توقعات دیگری را برآورده کند و در راه تئاتر گام برندارد.

آرنهایم از سوی دیگر در تلاش بود نشان دهد سینما یک صنعت ضبط واقعیت نیست. اگر سینما جز ثبت و ضبط واقعیت هیچ نبود، دیگر سخن گفتن از هنر سینما مهمل می‌نمود. به همین دلیل، آرنهایم در مقالات مختلف و به‌ویژه در بخش پایانی کتاب «فیلم به‌عنوان هنر» با عنوان لائوکوئون جدید کوشید تمایزهایی را به فن سینما منتسب کند که باعث می‌شود سینما از استاندارد عکاسانهٔ ثبت واقعیت فراتر برود، اما این فراتر رفتن برای او محصول نوعی اعوجاج و انحراف بود و نه وفاداری به امر واقعِ بیرونی. به همین دلیل، بسیاری از پژوهشگران تاریخ نظریهٔ فیلم آراء او را به پس‌زمینه‌های آوانگاردیسم هنری که تمایلاتی بسیار فرمالیستی و ساختمان‌گرایانه دارد متصل می‌کنند. به‌زعم آرنهایم، چه‌بسا اگر بتوان سینما را از شر رئالیسم نجات داد و آن را به هنری بزرگ بدل ساخت، باید آن را به استفادهٔ بهینه از نواقصش وادار کرد؛ نواقصی چون فقدان صدا، نبودِ رنگ و غیره.

پانوفسکی اما به این مدرنیسم آوانگاردانه وقعی نمی‌نهاد و نقش آن را در تاریخ سینما چندان پررنگ نمی‌دید. او دقیقاً در نقطهٔ مقابل آرنهایم بر همین واقع‌گراییِ خامِ مردمی انگشت می‌گذاشت و هنر بودن سینما را در ارتباط با الگوهای مدرنیستی تاریخ هنر تحلیل نمی‌کرد. برای او سینما امری جهان‌شمول بود و مردم سراسر جهان می‌توانستند با آن پیوند برقرار کنند زیرا خودآیینی هنرمند آوانگارد در تولید آثار نقشی نداشت. از نظر پانوفسکی همین‌که سینما به خطر مدرنیسم آگاه شد و به آن تن نداد، برگ برندهٔ آن و دلیل اصلی تبدیل شدنش به هنری مردمی شد. نخستین هنر به‌راستی مردمی در طول تاریخ سینماست.

نتیجه آنکه، وجه شباهت پانوفسکی و آرنهایم توجه هر دو نویسنده به خاص‌بودگی رسانه و مقایسهٔ آن با تئاتر برای نشان دادن وجه متمایز و خاصِ سینماست که باعث می‌شود هر دو در ادامهٔ سنت لسینگی قرار بگیرند. تفاوت پانوفسکی با آرنهایم در آن است که این خاص‌بودگی را مدیون تکامل و رشد سینما در مرزها و محدوده‌های سینما می‌داند، نه الگوها یا پارادایم‌های اخذشده از سایر جنبش‌ها و مکاتب هنری. الگوی آرنهایم چندان‌که باید و شاید مردمی نیست، اما پانوفسکی الگوهای آغازین سینما را که برآمده از هنرهای مردمی بودند، بیش از همه‌چیز ارج می‌نهد و قائل است که همین امکانات برآمده از فهم مردم بود که موجب شد امکانات خاص رسانهٔ فیلم هرچه بهتر پرورده شود. شاغلان سینما در دهه‌های آغازین با برکشیدن همین ویژگی‌ها توانستند هنر سینما را پدید بیاورند و آن را به نخستین هنر هم‌زمان فاخر و مردمی بدل کنند.

پی‌نوشت

1. Leo Braudy
2. Marshall Cohen
3. Siegfried Kracauer
4. André Bazin
5. Rudolf Arnheim
6. Erwin Panofsky

۷. اصطلاح «خاص‌بودگی رسانه» (Medium Specificity) که معادل رسا و دقیقی در زبان فارسی ندارد و آن را گاه به «خاصگی رسانه/رسانه» و گاه به «خاص بودن رسانه» برمی‌گردانند، گویای قابلیت و امکانات منحصربه‌فرد هر رسانه یا اصطلاحاً مدیومی است که باعث ویژه شدن و تمایز منحصربه‌فرد یک رسانه از رسانه‌های پیرامونی خود می‌شود. البته درمورد هر رسانه اختلاف‌نظرهایی دربارهٔ این ویژگی‌های منحصربه‌فرد وجود دارد و در اینجا نیز هر دو اندیشمند درصددند آنچه را که به‌زعم ایشان خاص و منحصر به رسانهٔ سینماست برشمرند و نتایج آن را تعمیم دهند. در متن حاضر جز در مواردی که نقل‌قول مستقیم از سایر متون شده است، برای آن از تعبیر خاص‌بودگی بهره برده‌ام.

8. Gotthold Lessing
9. Laokoon
10. Robert Stam

۱۱. افزودهٔ مترجم در متن اصلی.

12. To The Rescue of Art
13. Aeneid
14. Virgil
15. Galileo as a Critic of the Arts
16. “Paragone” Literature
17. The Philosophy of Motion Pictures
18. Film als Kunst
19. The art of the Animated Image

۲۰. به‌رغم موضع‌گیری کارول درقبال تأکید ظاهراً مبالغه‌آمیز آرنهایم بر خاص‌بودگی رسانه در سینما و نیز به حاشیه رفتن بحث هنر بودن سینما و اهمیت کاربست ویژگی‌های اختصاصاً سینماتیک، این بحث را به‌هیچرو نباید خاتمه‌یافته دانست. ازجمله در این زمینه بنگرید به مقالهٔ ملکوم تروی با عنوان «رسانه اهمیت دارد! در دفاع از خاص‌بودگی رسانه در نظریهٔ فیلم کلاسیک» در کتاب زیر:

Kyle, Stevens, ed. (2022), Oxford Handbook of Film Theory, Oxford University Press, New York

21. Sound Film Gone Astray
22. Continuity
23. Principle of co-expressability
24. Fruchtbaren Augenblick

۲۵. باید میان دقیقهٔ باردار در بحث لسینگ و دقیقه یا آن مهم و سرنوشت‌ساز در رویکرد نظری کارتیه ـ برسون فرق نهاد. دقیقهٔ باردار لسینگی اوج و تراکم و شدت را در خود دارد و برآمد هر سه زمان است، اما دقیقهٔ سرنوشت‌ساز برسون نوعی تفرد و یگانگی را تجلی می‌بخشد که محصول اتفاق یا تکرارناشوندگی است.

منابع و مآخذ

- برادی، لی‌ئو و کوئن، مارشال (۱۳۹۶). **نظریه و نقد فیلم ۱: زبان سینما**. تهران: حکمت سینا.
- استم، رابرت (۱۳۸۳). **مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم**. ترجمهٔ گروه مترجمان، به کوشش احسان نوروزی، تهران: سورهٔ مهر.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۷). بررسی و نقد نظریهٔ سینمایی رودلف آرنهایم. *فصلنامهٔ هنر*، (۳۵)، ۲۲۳-۲۱۴.
- پانوفسکی، اروین (۱۴۰۱). سبک و رسانه در تصاویر متحرک. ترجمهٔ زهرا الوندی، *مطالعات هنر و زیباشناسی*، دورهٔ دوم (۳)، ۱۵۱-۱۳۶.
- آرنهایم، رودلف (۱۳۵۵). **فیلم به‌عنوان هنر**. ترجمهٔ فریدون معزی مقدم، تهران: امیرکبیر.

- Arnheim, R. (1974), On The Nature of Photography, **Critical Inquiry**, 1 (1), 149- 181.
- _____. (1992), **To The Rescue of Art: Twenty-Six Essays**, Berkeley: University of California Press.
- _____. (1997), **Film Essays and Criticism**, trans. Brenda Benthien, The University of Wisconsin Press: Wisconsin.

- Białostocki. J. (1970). Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 4 (2), 68-89.
- Kyle, S. ed. (2022). **Oxford Handbook of Film Theory**, Oxford University Press: New York.
- Lavin, I. (1995). "Introdution" in **Three Essays on Style by Erwin Panofsky**, ed. Irving Lavin, The MIT Press: Cambridge.
- Levin, T. Y. (1996). Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory, **The Yale Journal of Criticism**, 9 (1) 27-55.
- Panofsky, E. (1954), **Galileo as a Critic of the Arts**, Springer.
- _____. (2009). "Style and Medium in the Motion Pictures" in **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, eds., Leo Braudy & Marshall Cohen, seventh edition, Oxford University Press: New York.
- Pavis, P. (2016). **The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre**, trans. Andrew Brown, Routledge: New York.
- Prange, R. (1994). "Stil und Medium. Panofsky 'On Movies'" in **Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992**, hrsg. von Bruno Reudenbach, Berlin: Akademie Verlag.
- Saks, L. (1997). Film Spectator of Film Auteur? Flâneurial Reinscriptions, *Spectator*, 18 (1), 24-37.
- Schmitz, N. M. (2013) Arnheim versus Panofsky/ Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild. *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 9 (1), 85–104.
- Wallenstein, S. O. (2010), Space, time, and the arts: rewriting the Laocoon, *Journal of Aesthetics and Cutlture*, 2 (1), 113.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2024/01/09
Accepted: 2024/01/24

The Presence of Lessing's Laocoon Tradition in the Two Writings of Rudolf Arnheim and Erwin Panofsky on Cinema

Majid Parvanehpour*

Abstract

Relying on comparative aesthetics, this paper aims to show the perspective of two of the early theorists of cinema, in two separate writings from each one of them, regarding the subject matter of medium specificity. One of these writings is Arnheim's "New Laocoon", which is the final chapter of his book called "Film as Art" and the other is the article entitled "Style and Medium in Moving Pictures" the final version of which Panofsky published in the 1950s after several revisions. The focal question of this paper concerns the effect that Lessing's Laocoon have had on Arnheim and Panofsky's approach to the discussion of media specificity to further see how each of these two thinkers reached different results by using the Laocoonian tradition of comparing arts. Arnheim's focus on the formal aspects of cinema as a modernist art leads him to consider silent cinema as the ultimate form of art cinema and to give importance to aspects that, ironically, are not so important in Panofsky's perspective. Due to his attention to the popular aspect of cinema, Panofsky focuses on the content and meaning instead of the formal features and therefore, despite Arnheim, while emphasizing the specificity of medium in cinema, tries to highlight other aspects of the cinema for his purpose. The final achievement of this paper would be to show the different results of two theoretical thoughts with a single concern about cinema. Both thinkers, while comparing cinema and theater in the framework of Lessing's thinking, reach contradictory conclusions. The approach of this research is comparative aesthetics and it is conducted in the framework of that ontology which governs the theories known as the theories of the classical period of cinema.

Keywords: Lessing, Laokoon tradition, Arnheim, Panofsky, Medium specificity, Silent cinema, Theatre.

* Assistant professor in Advanced Research Institute of Arts affiliated with the Iranian Academy of Art, Tehran, Iran. *parvanehpourmajid@gmail.com*