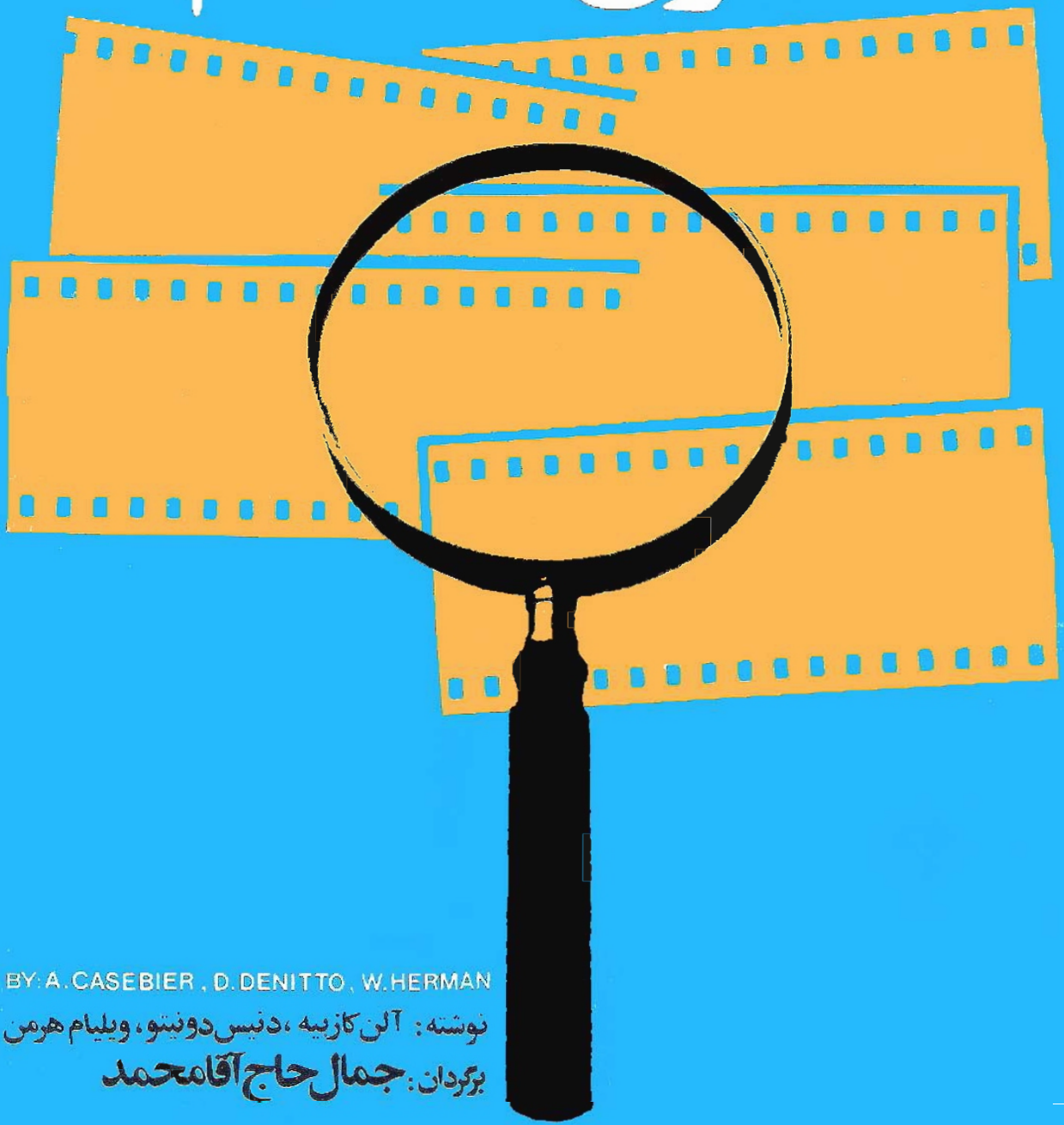
PRINCIPLES OF FILM CRITICISM

اصول نقد فیلم



BY: A. CASEBIER , D. DENITTO , W. HERMAN

نوشته: آلن کازبیه ، دنیس دونیتو ، ویلیام هرمن

برگردان: جمال حاج آقامحمد

با کمال خلوص

و

ارادت

تقدیم به

استادم

ف. غ

که

خون سینما

شاعرانه

در رگهایش

جاری است.

جمال حاج آقا محمد

اصول نقد فیلم

نوشته: آلن کازبیه ،دنیس دونیتو، ویلیام هرمن
برگردان : جمال حاج آقا محمد
ویراستار: شهره حاج آقا محمد

PRINCIPLES OF
FILM CRITICISM

BY: A.CASEBIER , D.DENITTO , W.HERMAN
TRANSLATED BY : JAMAL HAJ AGHA MOHAMMAD
EDITED BY: SHOHREH HAJ AGHA MOHAMMAD

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

اصول نقد فیلم
نوشته‌ی: آلن کازبیه ، دنیس وونیتو ، ویلیام هومن
برگردان: جمال حاج آقا محمد
ویراستار: شهره حاج آقا محمد
طرح روی جلد: م. اسدالهی
چاپ: پای ژه
مهر ۱۳۶۰
کلیه حقوق برای مترجم محفوظ است.

نسخه الکترونیکی: خرداد ماه ۱۳۹۰

فهرست

بخش اول

ملاحظاتی در باب نقد فیلم

سبک‌های سینمائی

رئالیسم و اکسپرسیونیسم

پیشرفت‌های اولین

پیشرفت‌های بعدی

سبک دوره‌ای و سبک گونه‌ای

نمونه‌هائی از فیلم‌های سبک اکسپرسیونیسم

مطب دکتر کالیگاری

سال گذشته در مارین باد

پنج قطعه آسان

سبک‌های رئالیستی: تحلیل مقایسه‌ای

داستان زاندارک

متن اکسپرسیونیستی

متن واقع‌گرا

تفسیر انتقادی

مبانی اسطوره‌ای فیلم

ساخت‌گرائی و تفسیر دیالکتیکی

ساخت خود ـ باز تابنده

"فیلم" اثر بکت

ابهام و آگاهی

ارزیابی فیلم‌ها

معیارهای ارزش زیبائی شناسی

کیفیت سینمائی بودن

رسانه‌ای جمعی بودن

نشانه شناسی

بخش دوم

تماشای فیلم

تفسیر فیلم

علم معانی بیان فیلم

حرکت

پیوند در برابر فوکوس عمیق

پیکر نگاری فریم

صداها (موسیقی و گفتار)

مقدمه

عمر سینما هشتاد و اندی و در ایران حدود پنجاه سال است. آنچنان که باید نه به سینما و نه به فرهنگ کتبی آن عنایت و بذل توجه نگشته.

نگاه لطف به این مقوله نه فقط از جانب رسمیان دولتی که بعهده عاشقان آن است بسا بیش‌تر.

تعداد کتب سینمائی نوشته، تألیف و ترجمه اندک است. از این اندک شماره کتب زیبائی‌شناسی فیلم، انواع سینمائی و بویژه نقد فیلم صفر است.

وضع نقد فیلم این دیار، بویژه در جرایدش حزن‌آور و شاید کمیک و شاید هر دو.

اجری نمی‌خواهیم، گامهای دیگران را مشتاق بدیدنیم، که ما را نیز محرکی باشد.

بخش اول

ملاحظاتی در باب نقد فیلم

* منتقد سینمائی بافعالیتهائی چون ارزیابی ونقد فیلم سعی برآن دارد که به‌تشریح عناصر سمعی و بصری و تأثیرگذاری فیلم ، سبک فیلم ، تفسیر و تعیین کیفیات زیبائی شناسانه و ارزیابی موفقیت یا شکست آن بپردازد و از این طریق باعث افزایش ادراک و دریافت ما از فیلم گردد .

سبک‌های سینمائی

رئالیسم و اکسپرسیونیسم

پیشرفت‌های اولین :

از آغاز پیدایش سینما ، سبک‌های مشخصی بوجود آمده ، سبک یک فیلمساز عبارتست از فرم‌هائی که وی برای توصیف حوادث فیلمش بکار می‌برد . سبک‌های اولیه قابل تقسیم به دو دسته‌ی رئالیسم و اکسپرسیونیسم هستند . "لوئی لومیر" در سالهای ۱۸۹۰ دارای سبکی رئالیستی بودو به کمک دوربینی ثابت به ضبط وقایع می‌پرداخت . محتوای فیلمهای "لومیر" بسیارشبیه فیلمهای خانوادگی فعلی بوده وفعالیتهای خانوادگی مانند غذا دادن به‌بچه ویا فعالیتهای خیابانی مانند خروج کارگران از کارخانه را تصویر مینمود و در این جریان فقط حرکات را ضبط میکرد که نمونه‌ی مشخص آن فیلمی است به‌نام "آب‌پاشی به‌باغبان" که در آن کودکی به‌روی باغبان آب می‌پاشد. سبک اکسپرسیونیسم که مخالف سبک رئالیسم است ، به‌جای ضبط حوادث واقعی ونمایش موقعیت‌های واقعی زندگی ، خود به‌آفرینش موقعیت‌های مجذوب‌کننده حدید می‌پردازد . "ملیس" اولین کارگردان سبک اکسپرسیونیسم است که موقعیت‌های فانتزی در فیلمهایش بسیار به‌چشم میخورد . وی در فیلم "شعبده‌باز" (۱۸۹۹) سلسله‌ای از تغییرات جادوئی را عرضه مینماید : یک‌شعبده‌باز (ملیس) و همکارش ناپدید میشوند ، در صحنه‌ی بعد جادوگر به‌شکل همکارش ظاهر میشودوپس از تبدیل به‌برف مجددا به‌شکل اصلی باز میگردد . مشهورترین فیلم وی "سفر به‌ماه" (۱۹۰۲) نام دارد که یک فانتزی درباره سفر فضائی به‌ماه است با برداشتی کمیک :

سفینه فضائی در چشم ماه که شکل یک مرد را دارد فرود می‌آید ؛ مخلوقاتی که با ضربه‌چتر دانشمندان تبدیل به‌دود میشوند ؛ گیاهانی که در اطراف دانشمندان خفته پیچ و تاب میخورند، دیده میشوند .

پیشرفت‌های بعدی :

از زمان پیشرفت‌های ابتدائی تابه‌حال ، سبک رئالیسم به شاخه‌های متعددی تقسیم شده است :

امپرسیونیسم ، مستندعینی ونیزجنبش‌های رئالیستی مشهور مانند رئالیسم آلمان ،رئالیسم جدید انگلیس و ناتورالیسم .

مشخصه‌ی اصلی سبک امپرسیونیسم (از سبک نقاشی امپرسیونیسم مشتق گردیده) عبارتست از : تسخیر لحظات زودگذر و ضبط مشخصات سطح اشیاء ، حوادث و اعمال .

ازنمونه‌های‌مشخص سبک امپرسیونیسم ،فیلم‌های "اوگوتسومونوگاتاری" (۱۹۵۳) به‌کارگردانی "کنجی میز و گوشی" ، "لولا مونتز" (۱۹۵۵) به‌کارگردانی "ماکس افولس" ، "آخرین نمایش" به کارگردانی "پیتر باگدانویچ" و "الویراماديگان" به‌کارگردانی "بووایدربرگ" می‌باشند .

فیلمهای مستند عینی درصدد هستند تا صدا ، تصویر و احساس ناشی از حوادث واقعی‌رابا حداقل درگیری در زمان حادثه و بدون جلب‌نظر ضبط نمایند .

فیلمهای‌مستند "رابرت‌فلاهرتی" منجمله در "داستان لوئیزیانا" (۱۹۴۸) و "نانوک‌شمال" (۱۹۲۲) نمونه‌های بارز این نوع می‌باشند .

از سایر جنبش‌های مهم سینمائی میتوان از رئالیسم آلمان در اواخر سالهای ۱۹۲۰ نام برد . درفیلمهائی چون "طلوع" (۱۹۲۷) ، "آخرین لبخند" (۱۹۲۴) از "مورناثو" و نیز "عشق ژان‌نی" (۱۹۲۷) اثر "گئورک پابست" از هنرپیشگان واقعی نیز سودجسته شده است .

رئالیسم جدید در سینمای انگلیس از سالهای ۱۹۵۰ با فیلم‌هائی مانند "اطاقی در طبقه بالا" (۱۹۵۸) اثر "جک کلایتون" و "با خشم بگذشته بنگر" (۱۹۵۸) به‌کارگردانی "تونی ریچاردسون" آغاز گردید .

فیلم‌های پیرومکتب ناتورالیسم برجنبه‌های خشن وناگوار مسائل و اشیاء تاکید دارندووقایع را با کلیه جزئیات واقعی‌شان تصویر می‌کنند . وسترنهای "سام پکین پا" مثل "این گروه خشن" (۱۹۷۰) و "پیش به‌سوی کشور بزرگ" (۱۹۶۱) نمونه‌هائی از این سبک هستند . از فیلم‌های‌مهم دیگراین سبک بایداز "همسران" (۱۹۷۱) "چهره‌ها" (۱۹۶۹) به‌کارگردانی "جان کاساواتیس" و "مزد ترس" (۱۹۵۲) از "هانری ژرژ کلوزو" ، "فاتحان" (۱۹۶۲) به‌کارگردانی "کارل‌فورمن" و "حریق در دشت" (۱۹۶۰) از "کن ایچی گاوا" یاد کرد . سبک اکسپرسیونیسم در فیلمهای بیشماری به‌کار گرفته شده است . منجمله کمدیهای برادران "مارکس" ، "چاپلین" ، "کیتون" ، و "لوبیچ" و "کلر" و فیلمهای ترسناک "فریتز لانگ" . بعلاوه فیلمهائی ازاکسپرسیونیست‌های‌آلمان درسالهای ۲۰ – ۱۹۱۰ و فیلم‌های سیاه امریکائی ازقبیل فیلمهای هیجان‌انگیز با شرکت "همفری بوگارت" نیز در این سبک قرار دارند .

سبک دوره‌ای و سبک گونه‌ای

سبک‌ها را میتوان از جهتی در دو تقسیم‌بندی کلی قرار داد: سبک دوره‌ای و سبک‌گونه‌ای. سبک دوره‌ای نوعی جنبش سبکی است که در یک دوره‌ٔ زمان خاص برجستگی‌وتسلط دارد، به‌نحوی که تمام آن دوره‌ی زمانی نام آن سبک را به‌خود می‌گیرد. بطور مثال "جنبش اکسپرسیونیستی آلمان" که چشم‌انداز هنری اوایل قرن بیستم این کشور را بطور مشخصی در اختیار داشت. حضوراین سبک به‌وضوح درهنرهای‌این دوره آلمان‌آشکاراست: در فیلم ("مطب دکتر کالیگاری"، "گولم"، "نوسفراتو") درتئاتر (درکارهای "مایرهولد" و "برشت") درنقاشی (درکارهای "مونه"، "کولوتیس"، "کاندینسکی"، "گروس") در موسیقی ("برگ") و در ادبیات ("کافکا").

فیلمسازان‌آلمانی دراواخرسالهای ۱۹۲۰ بازگشتی به‌سوی سبک رئالیسم ـ رئالیسم‌آلمانی ـ داشتند که بوسیله "مورناتو" و "پابست" رواج یافته بود.

سبک گونه‌ای، به‌دسته‌ای از سبکها اطلاق میشود که امکان ظهورشان در هر زمان وجود دارد. "اکسپرسیونیسم" و "رئالیسم" خود نمونه‌هائی از سبک گونه‌ای هستند و "لومیر" و "ملیس" آفرینندگان نمونه‌های نابی از گرایشهای رئالیستی و اکسپرسیونیستی در سینما می‌باشند.

سبک دیگر فیلم‌ها، اکثرا ترکیبی از این دو سبک است که این امر خود موجد دشواری در تشخیص سبک آنان می‌گردد.

در تشخیص سبک دوره‌ای و سبک گونه‌ای، اشکال در دادن تعاریفی از اصطلاحات‌این‌سبک‌ـ هاست مانند اکسپرسیونیست یا رئالیست. تعریف، مشخص‌کننده ذات مسأله است. بطور مثال "دایره" را میتوان شکل مسطح بسته‌ای تعریف نمود که نقاط‌روی پیرامونش از نقطه مرکز فواصل یکسان دارند. این‌گونه تعاریف غیرقابل انعطاف وایده‌ال به‌نظام‌های کاملی مانند هندسه مسطحه تعلق دارند. در حالیکه برای پدیده‌های در حال تکامل از جمله "تاریخ فیلم" انتخاب تعاریفی انعطاف‌پذیر شایسته‌تر است.

هیچگونه ویژگی‌یاخصوصیتی را نمیتوان بطور دائمی درفیلمهای اکسپرسیونیست یارئالیست یافت، و در حقیقت خصیصه‌ای یافت نمیشود (ازآن دسته خصایصی که بتوانند ملاک قضاوت‌قرار گیرند تا این امکان بوجود آید که مثلا یک فیلم بخصوص اکسپرسیونیست نامیده شود) که بتوان در فیلمی قرارش داد تا آن فیلم قابلیت لازم را برای این‌گونه نام‌گذاریها بیابد. وجود تعداد کافی از خصایص سازنده اکسپرسیونیسم فقط میتواند تعیین‌کننده عنوان این سبک باشد.

عبارت "تعداد کافی" خود مبهم است و این ابهام باعث ایجاد انعطاف در تشریح سبک میگردد. برای اکثر مورخین سینما، وجود بیشترین و گاه پاره‌ای از ویژگیهای تشکیل‌دهنده یک سبک، دلیلی است تا حضور آن سبک را ثابت نماید.

تا وقتی که در یک زمان معین بعضی خصایص دارای ارزش والاتری نسبت به سایر خصایص

هستند ، ارزش این خصوصیت‌ها خود عامل مهمی در تأثیرگذاری بر علائق ، ملاحظات عملی‌ونوع بررسی تاریخی بشمار می‌رود .

برای یک جامعه‌شناس هنر ، خصایصی که مربوط میشوند به وابستگی فیلم به‌جامعه‌ای که در آن ساخته شده ، با ارزش‌تر از عناصر بصری آن فیلم می‌باشد .

عکس این مسئله برای یک مورخ صنعت فیلم نیز صادق است ، زیرا که وی به‌پیشرفت تکنیکی دوره‌هائی خاص علاقمند است .

و سرانجام ، ادراک ما از سبکهای مختلف فیلم‌ها باید وابسته به‌ارتباط زمانی آن سبک نیز باشد . با بوجود آمدن دگرگونیهائی دررسانه و بررسی تاریخی آن ، میتوان انتظار داشت که‌ریشه و عوامل سازنده خصایص سبک نیز تغییر یابد . از این‌رو برای مجموعه خصایص صفتی معین‌وآشکار وجود دارد که سبب میشود تا یک فیلم به‌سبکی خاص تعلق یابد (*). این مجموعه هیچگاه کامل نمیشود و تحدید نظری نیز در آن صورت نمیگیرد .

اینک درجهت نشان‌دادن کارکرداین الگوی ادراک سبکها ، فیلمهائی ازسبک اکسپرسیونیسم را بررسی مینمائیم .

نمونه‌هائی از فیلم‌های سبک اکسپرسیونیسم

مطب دکتر کالیگاری

"مطب دکتر کالیگاری" (۱۹۱۹) که فیلمی است کلاسیک ازجنبش "اکسپرسیونیستی‌آلمان" به کارگردانی "رابرت وینه" ، به‌گواه بسیاری از مورخین سینما دارای بسیاری از خصوصیات سبک اکسپرسیونیسم می‌باشد و در حقیقت نوعی نمونه‌ی ناب از یک سبک است که معمولا به‌ندرت یافت میشود .

این فیلم دارای اکثر خصایص سازنده‌اکسپرسیونیسم‌است ودرآن دگرگونیهای اشکال ،تجسمی از دگرگونیهای ذهنی بازیگر است و نیز کاریکاتوری از فرهنگ آن زمان آلمان را ارائه مینماید .

اشکال واشیاء ابعاد طبیعی خودرا از دست میدهند ، دیوارها به شکلی ترسناک کج و سرازیر هستند ، درختان درطول جاده‌ها پیچ‌وتاب می‌خورند و صوری انتزاعی‌می‌یابند ، نور شدید و سوزانی از زوایائی غریب می‌تابد که کیفیت هراس‌آور و وهم‌آلود صحنه را تشدید می‌سازد .

در فیلمهای اکسپرسیونیستی ، دوربین اکثرا حالت "ذهنی" (سوبژکتیو) داردوازاین طریق مسائل و حوادث فیلم از دید بازیگران عرضه میشود ولی دوربین حالت بیطرف ندارد .حوادث "مطب دکتر کالیگاری" نیز از چنین دیدگاهی فیلمبرداری شده و به جز ابتدا و انتهای فیلم ، داستان بوسیله یکی از بازیگران بازگو میگردد و حوادث فیلم به همان‌گونه که درخودآگاهی‌بازیگر شکل می‌گیرد ، به نمایش در می‌آید .

در ابتداوانتهای فیلم ، دوربین به شکلی "عینی" (اوبژکتیو) نماهائی را از "فرانسیس" گوینده داستان (به همان‌گونه که وی داستان را شروع و ختم میکند) ضبط مینماید .

داستانی که "فرانسیس" نقل‌میکند ، حالتی مبهم و دوپهلو دارد ، ممکنست که جنبه خود فریبی داشته‌باشد وشاید هم حقیقی بنظر برسد . او میگوید که شخصی به نام دکتر "کالیگاری" به کمک مردی به نام "سزار" ، دوست وی "آلن" را به قتل رسانده‌اند ، سپس "سزار" ، "جین" نامزد "فرانسیس" را ربوده و از این رو "فرانسیس" به تعقیب "کالیگاری" پرداخته‌است و سرانجام پی‌برده که "کالیگاری" دکتری است‌که باکمک "سزار" جنایتهائی را مرتکب شده‌است . علت‌قتل‌ها این است که "کالیگاری" مردی قدرت طلب بوده و به‌همین جهت سعی مینموده به قدرتی برتر از دیگران دست یابد . با مرگ "سزار" ، "کالیگاری" نیز دیوانه میشود و درهمان‌بیمارستان‌روانی که فعالیت میکرده بستری میگردد .

در پایان فیلم ، دوربین "فرانسیس" را نشان میدهد ، در این صحنه "فرانسیس" بیماری روانی است که مشغول گفتن این داستان برای بیمار دیگری است و "جین" و "سزار" نیزبیماران دیگری هستند و دکتری به نام "کالیگاری" سرپرست این بخش است .

صحنه‌های بعدی "فرانسیس" را پرخاشگر و دکتر "کالیگاری" را مردی خیرخواه‌نشان‌میدهد که سرپرستی وی را بعهده دارد . خاتمه فیلم نمایشگر اینست که انگار داستان "فرانسیس" حعلی و ناشی از مغز پریشان اوست و این بنظر دشوار میرسد که بپذیریم دکتر "کالیگاری" انسانی خیرخواه و "فرانسیس" دیوانه‌ای بیش نیست و تمامی آنچه که دیده‌ایم گونه‌ای فانتزی ساخته و پرداخته "فرانسیس" است . بویژه آنکه صحنه‌های آخرفیلم دارای همان دگرگونیها و تحریفات بصری صحنه‌ای است که جزء ویژگیهای داستان نقل شده بوسیله "فرانسیس" محسوب می‌گردد . اگر صحنه‌های آخر عرضه‌کنندهٔ دیدی واقعی از ماجراست ، بنابراین نباید دارای چنین تحریفاتی باشد و بهرحال فیلم را میتوان بعنوان سند تغییریافته‌ای تفسیرنمود ، که در اینصورت ، دید "فرانسیس" نمایشگربررسی دقیقی‌ازطبیعت درونی "کالیگاری" خواهد بود*، و بنابراین "کالیگاری" سمبلی از قدرت درجامعه آلمان است وفیلم نیز درواقع اعلام جرمی‌است علیه شخصیتی مستبد در آلمان یعنی "هیتلر" با این تفسیر ، خاتمه فیلم که درآن "فرانسیس" به شکل یک بیمارروانی نشان داده میشود (که به این ترتیب با تبدیل داستان واقعی "فرانسیس" به یک فانتزی قصد انکار وضعیت ظالمانه رایج در جامعه وجود دارد) قابل مقایسه است با وقایعی که در آلمان آن زمان رخ میداد و در آن شکل ظاهری با شکوه جامعه سرپوشی برای انگیزه‌های جابرانه "هیتلر" بود .

درسبک‌اکسپرسیونیسم بیشترین تاءکید بر آتمسفر و فضای صحنه است و جزئیات واقعی کمتر موردتوجه است ، و در "کالیگاری" نیز فرم گوتیک ، خطوط دندانه‌دار ، صحنه‌پردازیهای تاریک و سایه‌های رنگ‌آمیزی شده‌ایجادکننده اتمسفری شوم‌و وحشتناک است . یکی ازخصایص‌اکسپرسیونیسم تاءکید برتم از خود بیگانگی است و در "کالیگاری" اگر حوادث از طریق دیوانگی "فرانسیس"

تغییرشکل یافته ، این ذات تجربه ما از "کالیگاری" است که گونه‌ای هشیاری از خودبیگانه ، از حوادث و محیط را عرضه مینماید . شگرد به جریان افتاده ضمیر بهشیار میتواند روشی از نمایش اکسپرسیونیستی باشد . در "مطب دکترکالیگاری" حوادث و اعمال جزئیاتی از حافظه ، رویا ، فانتزی ، کابوس و تفکرات سمبولیک هستند که در جریان شکل‌گیری ضمیر بهشیار "فرانسیس" عرضه میگردند و مشخص‌ترین صحنه در این زمینه آنجائی است که "کالیگاری" در جهت کسب قدرتی افسانه‌ای از یکی از اجداد هم‌نامش دست به فانتزی‌پردازی می‌زند و کلمه‌ی "کالیگاری" و "من باید کالیگاری شوم" درفضا ظاهر میشود و بعلاوه تمامی داستان "فرانسیس" کابوسی است که شامل دیدی سمبلیک درباب دیوانگی حاصل از قدرت است و شخصیت دکتر "کالیگاری" وسیله‌ای است برای نمایش سمبول و همانطور که گفته‌شد به راستی نمیتوانیم که چه‌اندازه هشیاری فرانسیس از حوادث ، واقعی و تاچه اندازه فانتزی و سمبلیک است .

میزانسن اکسپرسیونیستی تاحد زیادی استیلیزه و اغراق شده است ودراین فیلم نیز وسائل صحنه ، بازیها ، گریم و لباسها واجد چنین کیفیاتی هستند و اساسا کاربرد وسائل و بازیها بر اساس تضاد قراردارد . شکل ظاهری "جین" و "فرانسیس" از این‌جهت بهم شباهت دارد که‌هر کدام از آنها تضادی بصری را عرضه میکنند ، یعنی صورتهایشان بطرز حیرت‌انگیزی سفید است درحالیکه لباس چسبان "سزار" و چشمان و موهای "جین" تماما سیاه است . بعلاوه‌صحنه‌پردازیها نیز درسکانسهای مختلف فیلم متفاوت است و در ازای بسیاری ازصحنه‌ها که تاءکیدشان برلبه‌های تیز و خطوط گوشه‌دار است ، صحنه‌هائی نیز دیده میشود که باالگوهای مدور پرداخت شده‌اند . اطاق "جین" با طرح مدورش دارای ظاهری اطمینان بخش است (*) علاوه براینکه تعداد زیادی نیزالگوی مدوردرفضابچشم میخورد منجمله دوایری از سایه روشن‌ها در بعضی نماها دیده‌میشود .

اگر چه الگوهای مدور داخل صحنه‌ها به گونه‌ای نسبی ما را در آرامش فرو می‌برد ، معذالک احساس وحشت ناشی از فضای کلی و بی‌ثبات فیلم همچنان در طول آن به همراه ماست .

تعارض متضادها به گسترش تم ابهام‌انگیز فیلم کمک مینماید و هنگامی ما حوادث و حرکات فیلم را درخواهیم یافت که این تضادها به گونه‌ای صحیح با یکدیگر آشتی یابند . درحالیکه‌وجود این تضادها ، امکان تفسیرهای متفاوت را برای تماشاگران فراهم می‌آورند ، عموما برداشت افراد از فیلم ، از طریقی که ایشان پایان داستان را در ارتباط با داستان "فرانسیس" درک مینمایند ، مشخص میگردد .

"مطب دکترکالیگاری" بعنوان نمونه‌ی کلاسیکی از سبک اکسپرسیونیسم ، تاءثیری عمیق بر فیلم‌های بعدی این سبک داشته‌است و بعدها فیلمهای اکسپرسیونیستی متعددی براساس بسیاری از ویژگیهای موجود در این فیلم بنا نهاده شده‌اند و بااینکه در و نمایه‌یشان متفاوت بوده ولی گاهی بعضی از آنها این خصایص اکسپرسیونیستی را توسعه داده‌اند .

سال گذشته در مارین‌باد

" سال گذشته در مارین‌باد " (۱۹۶۱) به کارگردانی "آلن رنه"، یکی دیگر از نمونه‌های با ارزش سبک اکسپرسیونیسم است که واجد بسیاری از خصوصیات این سبک می‌باشد.

فیلم، جریان طولانی شکل‌گیری ضمیر بهشیار است و مسائل از دید شخصیت اصلی آن نمایش داده‌میشود. تزئین داخل هتل به سبک باروک است و حوادثی که در آن اتفاق می‌افتداز طریق تصورات شخصیت اصلی فیلم شکل میگیرد.

جنبه‌های اساسی فرم فیلم را تداخل دوبخش زمانی مقارن بوجود می‌آورد. یکی از این دو "زمان حال" است که به مدت ۹۳ دقیقه اکثر حوادث فیلم را در طول آن می‌بینیم، این حوادث در ضمیر بهشیار شخصیت اصلی فیلم که مردیست عاشق تجسم می‌یابد. سکانسهای فیلم مملو از تصورات، یادآوریها و فانتزیهای اوست، هنگامیکه به هتلی در "فردریکزباد" نزدیک میشود، به بازاندیشی حوادثی می‌پردازد که در دیدار قبلی‌اش از این محل در رابطه با یک زن‌رخ‌داده‌بود. مرد ملاقات قبلی‌اش را با یک زن‌که‌سال گذشته‌درمارین باد پیش ازدیدارکنونی‌اش از "فردریکزباد" بوده‌است، به یادمی‌آورد ــ و یا قسمتی را فانتزی‌پردازی میکند. دربخش زمانی دیگر، حوادث دربارهٔ زمان حاضر نیستند و در زمان حال رخ نمیدهند، قسمت اعظمی از مضامین ضمیر بهشیار مرد فقط رجعت به گذشته‌است. بخشی از آگاهیهای مرد با مشاهده هتل، هنگامی که در آن پسای می‌نهد بدست می‌آید، گرچه این مشاهدات قسمت کوچکی از کلیت فیلم است. بنابراین هرنما یا سکانسی معیّن از فیلم را میتوان از دو دیدگاه زمانی متفاوت موردتوجه قرارداد.

الف ــ یا درزمان حال (که‌درذهن مرداست) و یادربارهٔ‌زمان حال (هرگاه‌که مشاهده است)

ب ــ دربارهٔ گذشته (هرگاه که یک خاطره یا فانتزی دربارهٔ گذشته‌اش در "فردریکزباد" یا "مارین‌باد" است)

از صحنه‌های نمونه زمان حال باید از مقدمه فیلم (مثل حرکت مرد در داخل هتل و توجه و نظر او به کیفیات هتل)، نمای آغاز فیلم (که هتل را ازمسافتی دورنشان‌میدهد) و نیزسکانسی در شب (که دوربین در میان هتل خالی و باغچه‌ها "تراک" مینماید) نام برد. سایر سکانسها دربارهٔ تلاشهای ذهنی مرد عاشق برای بازسازی اتفاقاتی است که احتمالا سال پیش درمارین‌باد رخ داده‌است، تا بدین وسیله احساس گناهش را در مورد شرکت درآن وقایع تسلی بخشد.

سکانسهای بعدی از طریق جریان‌یابی ضمیر بهشیار مرد بنامیگردد و نشانی از محتوای اکسپرسیونیستی‌آن دارد که از فانتزی، یادآوری، کابوس و تفکرات سمبولیک تشکیل میشود.

زن که بوسیله‌ی همسرش تیرخورده‌است، هنگامی‌که درحال سقوط است، انگشتانش را برروی لبانش قرار میدهد، گوئی اشاره مینماید که "ساکت‌باش" و این اشاره نشانی از رابطه نزدیک‌بین بصیرت یا آگاهی و ساختمان اساسی به جریان افتاده ضمیر بهشیار مرد عاشق است. در زمان

تیراندازی ، مردعاشق حضور ندارد ، لکن تصور مینماید که زن بهوی اشاره کرده‌است که‌رابطه‌اشان راحتی درزمان مرگش نیز پنهان نگاهدارد . مرد معتقد است که مسئولیت‌اش در رابطه با زن ، وی را ملزم میسازد تا آن را از همسر زن پوشیده بدارد . وی خود را اینگونه فریب میدهد که انتظار قطع شدن رابطه‌اشان را نداشته و از این رو با یادآوری اینگونه کیفیات آزاردهنده درگیری‌خویش را بااین بازی ادامه میدهد .

مرد به یادمی‌آورد و یا تصور مینماید که با نشستن در پشت‌میزی جدا از میز زن دررستوران و ترک آن میز به هنگام آمدن شوهر زن ، مسئولیتش را در قبال زن انجام داده‌است (زن باگفتن جمله "اگر دوستم داری" وی را مجبور به ترک آن محل نمود) . اگر مرد بتواند که خود رامتقاعد نماید که تماما مسئول شروع و ادامه روابط عاشقانه با زن نبوده‌است ونیز اینکه کلیه احتیاط‌های لازمه را بکاربرده‌است ، آنگاه قادر خواهد بود که هدفش را در پذیرش جریان خود آگاهی که‌بنای فیلم را تشکیل میدهد به انجام رساند و موفق به تطهیر احساس گناه خود در مورد شرکت درمرگ زن شود . "آلن‌رنه" میگوید که اگر بخواهد فیلمش را در یک کلام خلاصه کند ، کلمهٔ "اغوا" را برخواهد گزید .

مرد تعدادی از موقعیت‌های ابتدای رابطه‌اش بازن را در "مارین‌باد" و نیز حوادثی را که‌در زمانی نامشخص در "فردریکزباد" رخ داده به یادمی‌آورد و یاتصور مینماید که حاوی علائمی دال برتمایل زن برای ادامه روابطشان بوده‌است . مرد آگاهست که در مارین‌باد ، زن به دلخواه خود در اطاقش را بازگذاشته بود و درواقع به وی اجازه دخول داده‌بود و گرچه ظاهرا بنظر میرسید که تجاوزی رخ داده‌است ، لکن این زن بوده که بعلت علاقه‌اش وی را به این کار ترغیب نموده‌است .

از زمانی که مرد خود را در راهروی نورانی و تمیز هتل در "فردریکزباد" در حال پیشروی بسوی اطاق و بازوان گشوده زن می‌یابد ، باصدائی خشن به شکل یک راوی میگوید : "نه ، نه ، نه این یک اشتباه است ، اینکار با خشونت نبود . . . به خاطر بیاور . . . برای روزهای متوالی ، هرشب . . . تمام اتاق‌ها شبیه یکدیگرند . . . ولی آن اتاق برای من شبیه سایر اتاقها نیست . . . آنجا در دیگری نبود . "

درصحنه‌ای دیگر ، مردعاشق اظهارمیدارد " توقصد جدائی داری ، در اتاقت هنوز بازاست " وی در صحنه بعدی همچنان قصد دارد تا خود را متقاعد نماید که بی‌گناه است ، زن تنها روی تخت دراتاقش در هتل نشسته‌است ، صدای مرد به گوش میرسد که "در آن ساعت ، شوهرت‌سرمیز قماربود ، من گفته‌بودم که می‌آیم ، تو جوابی نداده‌بودی . هنگامیکه آمدم ، تمام درها را نیمه باز یافتم ؛ در آپارتمان را ، در اتاق کوچک نشیمن را ، در اتاق خوابت‌را ــ لازم بود فقط فشاری به آنها بدهم تا باز شوند . . . "

در بخش دیگری از فیلم ، مردکوشش مینماید که حوادث را در اتاق خواب زن در مارین باد به یاد آورد ، او در جستجوی نمونه‌هائی از کارهای زن در اتاق خواب است ، آیا او در اتاق راباز گذاشته‌بود ؟ آیا از سمت‌چپ یا از راست برروی تخت خوابیده‌بود ؟ چگونه بنظر میرسید ؟ (تصاویر

نیز همانگونه که مرد برای به یادآوردنشان تلاش میکند ارزشهائی دارند) .

مرد فکرمیکند که زن در حامه‌ای شبیه به آنچه به هنگام ورودش به راهروی نورانی‌ودرآغوش گرفتن زن به تن داشت ، بوسیله شوهرش تیرخورده‌بود . مرد این لباس را اغواکننده میدانست . "رب گریه" درسناریو ذکرکرده بودکه زن باید به‌شکلی کاملا تحریک‌کننده ، پس از تیر خوردن بر روی تخت بیافتد و نیمی از لباسش نیز به کناری برود . بنابراین بهشیاری مرد از این صحنه‌هادر "مارین‌باد" به این مسئله اشاره دارد که زن در ابتدای عشق بازی بوده که تیرخورده‌است .

مرد برای متقاعد کردن خویش دراین مسئله که زن نیز در ادامه رابطه‌ی عاشقانه‌سهمی داشته وی را به گونه‌ای به یاد میآورد که نشان دهد که زن به وی تمایل داشته لکن احساساتش را از او مخفی میکرده‌است و بطور مثال این زن بوده که طرح برخورد تصادفی باوی را ریخته‌بود . در صحنه‌ای در "فردریکزباد" که زن با حالتی افسرده و تنها در میان باغچه در حرکت بود ، مردبه یاد می‌آورد که چگونه با هم ملاقات نمودند ، "تواز تلاقی چشمانت بامن خودداری میکردی واین کار را عملا و به وضوح انجام میدادی" .

در سالن هتل ، درحالی که مرد وزن در میزهای جداگانه نشسته‌اند ، مرد میگوید "هیچوقت بنظر نمی‌رسید که تو در پشت ستونی ، پای مجسمه‌ای و یا نزدیک حوضی منتظر من باشی ، لکن ما درپیچ هرراهی یکدیگر را ملاقات میکردیم" . ظاهرا زن منزوی بنظر می‌آمد ، لکن همیشه در حال ترتیب‌دادن ملاقاتشان در "فردریکزباد" بود . و از این‌رو ، مرد اگرچه به خاطر می‌آورد که دائما تلاش مینمود که رابطهٔ عاشقانه‌اشان را در "مارین‌باد" به یاد زن آورد (و در نتیجه خود در جریان دائم رابطه‌اشان سهیم بوده‌است) لکن تصور مینماید یا به‌خاطر می‌آورد که زن نیز در ادامهٔ روابطشان نقش داشته‌است .

مرد مجددا به اغوای خود می‌پردازد وبه یاد می‌آورد که یک بار تصادفا همسر زن آنها رابا هم درباغ دیده‌بود (اگرچه او تمام احتیاط های لازم را به‌کار برده‌بود) ، زن با گفتن جمله "اگر دوستم داری" وی را تشویق کرده بود که از روی نرده سنگی عبور نماید ، پس از عبورش از روی نرده صدائی بلند بگوش می‌رسد ، کمی بعد ، از طریق جریان بهشیاری مرد ، ما نرده‌ی شکسته را می‌بینیم ، مرد خود را متقاعد مینماید که حادثه شکستن نرده باعث شده که همسر زن به‌وجودوی پی‌ببرد ، علیرغم اینکه بسیار سعی‌کرده که هنگام فرار دیده نشود .

دید مرد از نقش خود و همسر زن در قتل او به‌وسیله دو نمای تیراندازی آشکار میشود . در اولین نما ، همسر زن به‌همراه گروهی مرد آماده تیراندازی هستند . در نوبت تیراندازی‌همسرزن ، او به‌سوی هدف تیراندازی می‌کند و ما ، هم صدای تیر را می‌شنویم و هم به هدف خوردنش را مشاهده میکنیم . از طرف دیگر ، به‌هنگام تیراندازی مرد عاشق ، او فقط به‌طرف هدف برمیگردد ، لکن موفق به‌شلیک تیر نمیشود و ما صدائی نمی‌شنویم .

همچنین ، صحنه‌ای که همسر زن آماده شلیک است پیوند میشود به صحنه‌ای که مرد با زن دراتاق خوابند و این صحنه با فریاد زن و صدای شلیک گلوله به‌پایان می‌رسد .

در مراحل پایانی شکل‌گیری جریان بهشیاری، مرد کمی از حوادث فاصله میگیرد، حوادثی که یک ساعت و نیم بهشیاری وی را به‌خود مشغول داشته بود.

مرد، حوادث را با الگوی دلخواه خود مجسم میکرد و به‌عبارت دیگر چنان به‌اغوای خویش پرداخته بود تا زمینه‌هائی برای تسکین احساس گناهش در مورد قتل زن به‌وجود آورد. فاصله مرد عاشق را با حوادث گذشته در نمای آخرین فیلم به‌گونه‌ای نمادین مشاهده میکنیم، در این نما برای اولین‌بار هتل از فاصله‌ای دور نشان داده میشود.

پنج قطعه آسان

"پنج‌قطعه آسان" (۱۹۷۰) به‌کارگردانی "باب رافائلسون" داستان زندگی‌شخصی ناهمگون است که در یک خانواده‌ی موفق و هنرمند زندگی میکند.

"باب" (جک نیکلسون) شخصیت اصلی فیلم، که با چشم‌پوشی از گذشته و وابستگی‌اش به طبقات بالا در یک حوزه‌ی نفتی کالیفرنیا مانند کارگری ساده مشغول به‌کار بوده، با به‌هم‌خوردن اوضاع شرکت به‌منزل خود بازمیگردد تادوباره درگیر تضادهای خانوادگی‌اش گردد، همان‌مسائلی که وی را از خانه گریزانده بود. او در یک تک‌گفتار کنایه‌آمیز برای پدر افلیج‌اش تشریح میکند که همیشه قبل از بد شدن اوضاع تغییرمکان میدهد و برای مدت زیادی نیز در خانه نخواهد ماند.

موقعیت‌ها و روابط افراد در فیلم، از طریق بهشیاری "باب" شکل میگیرند. دیدی که از اشیاء غالبا در طول فیلم وجود دارد، همان دید بهشیار "باب" است که توسط دوربینی ذهنی (سوبژکتیو) ارائه میگردد. درسکانسی‌که "باب" اززندگیش درشرکت نفتی احساس نارضایتی می‌کند، به‌شکل عنصری ناهماهنگ با آن محیط تصویر میشود. بطور مثال وقتی که او پس از ملاقات خواهرش در حال مراجعت است، به‌جای آنکه او را در داخل منزل دوست دخترش ببینیم، وی‌را هنگام ورود به‌آنجا می‌یابیم و این یک اشاره‌ی زیرکانه تصویری است که عدم تعلق وی را به‌آنجا ثابت مینماید. این‌تم‌بیگانگی بامحیط، در طول سکانس بازگشت "باب" به‌خانه‌ی پدرش‌همچنان ادامه می‌یابد. وقتی که "باب" قدم به این فضای قدیمی می‌گذارد، مانند شخصی مزاحم به‌نظر می‌رسد و هنگامیکه وارد منزل می‌شود تا به‌خانواده نامانوس خود به‌پیوندد، دوربین به‌حالتی ذهنی به‌همراه وی حرکت میکند وازمیان درهای متوالی میگذرد تا عدم تناسب "باب" رابامحیط نشان دهد.

در صحنه‌ای که "باب" پیانو مینوازد، فضا مملو از احساس اوست نسبت به دختری به‌نام "کاترین"، همان کسی که "باب" به‌خاطرش پیانو مینوازد. در همان حال‌که‌دوربین‌برروی عکس‌های خانواده "باب" حرکت "تیلت ـ پان" مینماید و گذشته و روابط آنها را به‌تصویر میکشد، احساسات "باب" در مورد "کاترین" و زنی که هم‌اکنون دوست اوست، "باب" را تحت فشار قرار میدهد و یک بار دیگر "باب" احساس میکند که شخصی دیگر وی را کنترل‌مینماید. درانتهای

فیلم وقتی که "باب" مجددا قصد گریز از محیطش را کرده است، تماشاگر صحنه‌های مشابه را که قبلا رخ داده بود به‌یاد می‌آورد و به‌نظر میرسد که مجموعه‌ای از تجارب سرکوفته و غم‌انگیز،هسته اصلی از خود بیگانگی "باب" را تشکیل میدهد.

سبک رئالیستی: تحلیل مقایسه‌ای

رئالیسم انتهای زنجیری است که سر دیگر آن اکسپرسیونیسم قرار دارد. رئالیسم از نظر مفهوم سبکی آن نباید با رئالیسم در فیلم اشتباه شود، زیرا باوجود ارتباطاتی بین این دو، تفاوتهای مشخصی نیز وجود دارد. هنگامیکه یک منتقد فیلمی را واجد سبک رئالیستی میداند، لزوماً این مسئله را اظهارنمیکندکه فیلم واقعیت راتجسم بخشیده است، بلکه وی نظر به‌خصوصیاتی رئالیستی دارد که برای ضبط و تسخیر واقعیت گرچه لازم است ولی کافی نیست: حوادث واقعی با صداقت تصویر شده باشند، از سمبولیسم هر چه کمتر استفاده شده باشد، میزانسن دارای شکل و احساسی مشابه زندگی روزمره باشد، محل قرار گرفتن دوربین، حرکات و زوایای فیلم ندرتا غیر معمول باشند، ضربه‌ی ناشی از حوادث فیلم بیش از آن تخاربی باشد که تماشاگران درطول فیلم‌های کنونی بدان عادت کرده‌اند و نیز اینکه فیلم برجزئیات واقعی تاکید نماید. علاوه براین گاهی تصاویر عالی اکسپرسیونیستی مانند آنهائی که در فیلمهای "سانجیرو"، "اکتبر" و "مرگ در ونیز" به‌کار گرفته شده، به‌خوبی قادر به‌بیان واقعیت هستند. تحلیل بعدی نشان خواهدداد که سبکهای اکسپرسیونیسم و رئالیسم چگونه با یک موضوع واحد برخورد می‌نمایند و تفاوتهای این دو نوع برخورد چیست.

داستان ژاندارک.

متن اکسپرسیونیستی

"مصیبت ژاندارک" (۱۹۲۸) اثر "کارل تئودور درایر" ساخته شده‌در فرانسه، شرح مراحل گونه‌گون دستگیری، بازپرسی، محاکمه و اعدام شخصیتی تاریخی است‌که خاطره‌هایش پس از مرگ نیز در اذهان باقی است.

"درایر" در برخورد با چنین موضوعی، دوربینش را در صحنه‌های محاکمه‌ی "ژاندارک" بسیار نزدیک به‌قضات و "ژاندارک" می‌برد، قضاتی که به‌شدت سعی دارند تا او را مجرم جلوه دهند. تصاویر درشت فیلم که محیط را به‌گونه‌ای سمبولیک، محدود و بسته نشان میدهد، حاکی از احساس "ژاندارک" نسبت به‌محیط‌اش می‌باشد. در حالیکه یک فیلم امپرسیونیستی (مقوله‌ای از واقع‌گرائی) برخصایص سطحی واقعیت تکیه دارد، "درایر" در جستجوی احساسات درونی و

مخفی افراد است و در جائی که یک فیلم امپرسیونیستی باید در جستجوی تسخیر کیفیات‌زودگذر یک موقعیت باشد، "درایر" درپی کلیات است.

تصاویر درشت فیلم، نشان دهنده‌ی احساس "ژاندارک" درباره‌ی محاکمه‌اش می‌باشدوبرای وی هیچ مسئله‌ای به‌جزمحاکمه‌اش اهمیت ندارد چراکه مبارزه‌ی وی مبارزه‌ی جهانی‌است. موقعیت افراطی دوربین، برای ما دیدی را که اندکی متفاوت است، نسبت به‌این جریان محاکمه فراهم می‌آورد. توجه ما توسط‌تصاویر عظیمی که در برابر دیدگانمان قرار دارد، هدایت‌میشودودرذهن ما کشش و کوشش‌های روحی به‌وقوع می‌پیوندد. میزانسن واجد کیفیت مشخص و سبک‌داری است که مارابا‌طرزعمل اکسپرسیونیستی آشنا میسازد. بازیگران بدون گریم هستند و حرکات و بازیهایشان به‌خوبی‌حالات شخصیت‌های فیلم رابه‌نمایش میگذارند. زشتی‌صورت اشخاص مخالف "ژاندارک" بانوری که از صورت وی متساطع است حالتی متضاد دارد و همینطور سردی صحنه‌ها با شخصیت درونی او نیز معارض‌است. وجود نیروهای پاک و شریر در بسیاری از صحنه‌ها بوسیله نوروتاریکی مشخص میگردد، به‌ویژه در صحنه‌هائی که روشنی سیمای "ژان" باتاریکی‌اطرافش متضادمی‌باشد. لباسهای فیلم نیز نمایشگر این تضاد تماتیک است.

حرکات و زوایای دوربین، محیط‌را بیان کننده‌ی احساس شخصیت‌ها می‌سازد. در طول محاکمه، دوربین برروی صورت قضات "پان" مینماید وسرانجام‌به‌نمائی ثابت ازچهره "ژان" می‌رسد. نماهای صورت قضات از دید "ژان" منعکس میشود و این امر دلالت براین دارد که "ژان" در محاصره‌ی آنهاست، لکن نماهای ثابت از چهره‌ی "ژان" که از دید قضات است نشان میدهد که او در تله قرار دارد. در طول صحنه‌هائی که "ژان" دودل است او را از طریق دوربینی ذهنی (سوبژکتیو) و از زاویه بالا می‌بینیم که گویای عدم ارتباط‌وی با قضات است، در حالیکه قضات، که از زاویه‌ی پائین فیلمبرداری شده‌اند بسیار مستبد و خشن به‌نظر می‌رسند. در صحنه‌های بعد که "ژان" به‌دلیل ایمان‌محکمش به‌مرگ محکوم‌میشود، این انگاره تصویری گشته و "ژان" اززاویه‌ی پائین نشان داده میشود که به این لحاظ شخصی پرابهت بنظر می‌آید.

در اواخر فیلم، هنگامیکه "ژان" تصمیم نهائی‌اش را گرفته است، ریتم سریع ناشی‌ازپیوند نماها با آهنگ آرام پیوند صحنه‌های اولیه فیلم در تضاد است و این تغییر ریتم، نشان از مرگی قریب‌الوقوع دارد، مرگی که به‌سرعت به "ژان" نزدیک میشود و اینجا پایان "مصیبت ژاندارک" است.

متن واقع‌گرا

کاربرد سبک واقع‌گرا در به‌تصویر کشیدن داستان "ژاندارک" تحت عنوان "محاکمه‌ی ژاندارک" (۱۹۶۱) ساخته "روبر برسون" به‌خوبی‌به‌چشم‌میخورد ومیتوان آن را با فیلم "مصیبت ژاندارک" مقایسه نمود.

در این فیلم "برسون" برای تجسم بخشیدن به‌کشمکش‌های "ژان" و اطرافیانش که او را به بند کشیده‌اند، کمتر از تضاد استفاده میکند و برخلاف فیلم "درایر" که در آن نور و تاریکی نمادهای پاکی وشرارت هستند، زمینه‌ی اصلی رنگ فیلم، خاکستری است. "برسون" ترجیح می‌دهدکه داستان را بی‌پرده وصریحا بازگوید و تاآنجا که ممکن است نسبت به‌مدارک تاریخی محاکمه وفادار بماند. در اتاق محاکمه، دوربین بدون گزینش هیچگونه زوایای افراطی و برخلاف فیلم "درایر"، تنها تصاویر شخص سخنران را ضبط می‌نماید. قضات همیشه بطور مستقیم فیلمبرداری شده‌اند و هیچ تغییری در زاویه‌ی دوربین ایجاد نمیشود.

در فیلم "محاکمه‌ی ژاندارک" اینگونه بنظر می‌رسد که "برسون" با انتخاب بازیگران غیر حرفه‌ای، با تاکید بر گفتارهای تاریخی بیش از تصویر و سادگی سبک، گامی به‌سوی سبک مستند عینی برمیدارد. اگرچه عناصر دیگری نیز از این سبک در طول فیلم به‌چشم میخورد. گفتار فیلم که متشکل است از سئوال و جواب مداوم، در داخل بافت پیچیده‌ای از ریتم‌ها هماهنگ شده‌است که این ریتم‌ها از طریق ارتباط خویش با صداهای طبیعی (صدای گامها، باز و بسته شدن درها و گردش کلیدها در قفل) با ساخت کلی فیلم رابطه دارند.

تفسیرانتقادی

همانگونه که ضمن مطالب گذشته دیدیم، اولین مرحله‌ی عمل ارزیابی فیلم عبارتست از تشریح خصایص سمعی و بصری و افکت‌های فیلم که براین اساس تشریحی، منتقد فیلم را تفسیر می‌نماید. مفسر منتقد در بطن فیلم‌ها در جستجوی مسائلی از قبیل حقایق مذهبی، اسطوره‌ها، مایه‌های انسان‌گرایانه و سمبولهای کلی و جهانی است (مرحله‌ی دوم) و سپس منتقد به‌وسیله‌ی شرحها و تفسیرهای تنظیم شده قادر به‌تشخیص کیفیات زیبائی شناسی فیلم میگردد (مرحله‌ی سوم). مشخص نمودن کیفیات زیبائی‌شناسی (وحدت، عدم وحدت، طنز، قدرت، درام) مستلزم فعالیت‌های تشریحی و تفسیری است. فیلمهائی واجد کیفیات زیبائی‌شناسی می‌باشند که میان عناصر بصری، صدا و کیفیت‌هایشان (مرحله‌ی اول) ارتباطی موجود باشد و نیز اینکه‌مفهومی‌کلی از قبیل تم یا ایده‌ای اسطوره‌ای (مرحله‌ی دوم) ساخت فیلم را به‌وجود آورده باشد.

وسرانجام مرحله‌ی‌چهارم یاارائه یک نظروارزیابی فیلم عبارت خواهد بود ازعمل نقادانه، تصمیم‌گیری درباره‌ی خوب یا بد بودن فیلم از دیدگاه زیبائی‌شناسی و عرضه‌ی‌چنین‌نظری‌مقدمتا بستگی به مرحله‌ی سوم یا قضاوت زیبائی‌شناسانه دارد.

هنگامی اولین مرحله انتقاد نسبتا ساده و غیر پیچیده خواهد بود که در مرحله‌ی دوم یک یاچندبارمورد پرسش قرارگیرد. از مفصل‌ترین نظرات در این زمینه، اظهارات "سوزان سنتاگ" است درمقاله‌ای تحت عنوان "برعلیه تفسیر" (*). وی عقیده دارد که اکثر تفسیرات انتقادی، مشتاقان‌ارزیابی‌هنر (بطور اعم) وارزیابی فیلم (بطور اخص)را درعوض اینکه به‌اثرهنری نزدیک‌تر

بسازد ، از آن دور می‌نماید و جمله‌ای از "دی . اچ . لارنس" را در این زمینه شاهد می‌آورد که: "هرگز به‌گوینده اعتماد نکنید ، به‌داستان اعتماد کنید" و اشاره میکند به تمایل ما برای کشف معنائی فراتر از آنچه که واقعا در یک اثر هنری پیشروی ما قرار دارد و همین گرایش به‌جستجوی معانی حاکی از آنست که همواره میل به کنترل چیزها بوسیله‌ی دسته‌بندی کردن آنها درمقوله‌های قابل کنترل وجود دارد . "سنتاگ" آخرین سالهای قرن بیستم را دورانی میداند که در آن نیازی خاص وشدید برای تماس مستقیم بااشیاء وجوددارد . دنیای مانمایانگر گونه‌ای فقر ارتباطی در سطحی واقعی و فقدان ارتباط با مسائل موجود و غیر قابل کنترل است . برهمین منوال ، هنر نیز میتواند وسیله‌ای واقعی و غیر قابل کنترل برای ارتباط باشد .

بهرحال ، کارهای بسیاری ازهنرمندان بزرگ موضوع این تفسیر پایان ناپذیرقرارگرفته‌است . شخصیت "ک" در "محاکمه" اثر "کافکا" گونه‌ای مسیح یا ضد مسیح تصور شده و حتی‌گاهی‌بعنوان هردوی‌آنها ویاهیچکدام آنها . "سنتاگ" می‌گویدکه درامهای "بکت" درباره‌ی سرکوبی‌بهشیاری ، بیانیه‌هائی درباره‌ی از خود بیگانگی از معنی یا خدا در دنیای مدرن می‌باشد و یا حتی بعنوان تمثیلی‌ازآسیب‌شناسی روانی موردملاحظه بوده‌اند . (*) همچنین "سنتاگ" اشاره میکند که نمایش "اتوبوسی‌به‌نام هوس" اثر "تنسی ویلیامز" ، درعوض اینکه نمایشی ازشهوترانیهای مردی جذاب به‌نام "استانلی کوالسکی" و زنی زیبا به‌نام "بلانش دو بوآ" باشد ، نوعی به‌تصویر کشیدن "زوال تمدن غربی" است .

به‌عقیده "سنتاگ" هنرمدرن فرآیندی است‌که ازتعبیر وتفسیر گریزان است . عمل مفسرانه‌ی بیرون کشیدن سمبول‌ها بخصوص در مورد نقاشی‌هائی که واجد هیچ محتوائی نیستند کار بسیار دشواری است . هنر پاپ با روشی متضاد به‌هدفی مشابه می‌رسد یعنی محتوائی بدیهی را عرضه میکند (مانند قوطیهای عظیم کنسرو اثر "وارهول") که از شدت بداهت تفسیر ناپذیر است . در زمینه‌ی‌سینما ، "سنتاگ" کارهای "وارهول" ، "گدار" و "تروفو" را به‌خاطرکیفیت ضدسمبولیکشان تحسین میکند ، پس ، ارزش ضد سمبول‌گرائی در قدرت آن در جهت نزدیکتر ساختن ما به خود هنر می‌باشد .

"پرتقال کوکی" (۱۹۷۱) اثر "استانلی کوبریک" برحسب پویائی‌ی ضد سمبولیک خود که "سنتاگ" از آن یاد نموده است ، قابل درک می‌باشد . شخصیت اصلی به‌نام "آلکس" درحالت تعارض با احساساتش قرار دارد ، خشونت وی نتیجه ، اختلالات اعصابش نیست . او به‌خشونت دست می‌زند زیرا که آن را دوست دارد و معتقد است که خشونت هیجان‌انگیز وحیاتی‌استونوعی شوخی تلقی میشود . در یکی از صحنه‌های تکان‌دهنده‌ی فیلم "پرتقال کوکی" ، "آلکس"بوسیله‌ی یک کار هنری که خودش ساخته است ، زنی را به‌قتل می‌رساند . این کار هنری بوضوح تجسم آلت است و به همین دلیل دیگر نمیتوان آن را سمبولیک فرض نمود . هنر پاپ در "پرتقال کوکی" ضد سمبولیک است و به‌این ترتیب در این فیلم فانتزی از تجربه و هنر از زندگی قابل تفکیک نیست . ریتم آرام فیلم "کوبریک" اگرچه به‌شدت مورد حمله‌ی منتقدین واقع شده ، لکن

فرصت مناسبی برای تماشاگر فراهم می‌آورد تا هنر پاپ را در فضای فیلم مشاهده نماید. آنگونه که "سنتاگ" عقیده دارد ما دارای زندگی شلوغ و سریعی هستیم که نیاز به‌زمان و مفاهیمی واقعی داریم تا دوباره حساسیت‌هایمان را بدست آوریم و این همان مسئله‌ای است که "پرتقال کوکی" به‌ما عرضه میکند. امکان پیش‌آمدن این توهم هست که بعضی تفسیرها بطور تصنعی کارهای هنری مورد تفسیر را تحت تسلط خویش گیرند. مشاهده‌ی فیلمی به‌نام "اتوبوسی به‌نام هوس" بعنوان صورتی عینی از سقوط تمدن غربی، نمونه‌ای آشکار از چنین فوق تفسیرهاست. بسیاری ازهنرهای مدرن، منجمله فیلم‌های معاصر، واجدگونه‌ای جنبه‌ی ضد سمبولیک یا ضد تفسیری استو"پرتقال کوکی" نیز چنین نقطه‌نظر و دیدی را ارائه میکند.

لکن بهرحال این سئوال به‌جای خویش باقیست که آیا فیلم بدون تفسیر بهتر ارزیابی می‌گردد یا نه؟ "سنتاگ" معتقد است وجود زمینه‌ای تفسیری در ذهن باعث میشود که ادراک ما از فیلم تغییر یابد زیرا که بردریافت محتوای فیلم اثر میگذارد. یک تماشاگر سینما بطورفرضی مواجه با انتخاب طرقی برای ارزیابی فیلم است. طرقی که "سنتاگ" عرضه میدارد متقابلا انحصاری هستند. "سنتاگ" برمرحله‌ی توصیفی ارزیابی تکیه میکند و در عین حال تا حد ممکن از مرحله‌ی تفسیری اجتناب میورزد. در هر حال، تفسیر هیچگاه (ویا حداقل به‌ندرت) با درک‌آنچه‌کمواقعا در محتوای یک فیلم وجود دارد، تداخل پیدا نمیکند. در عوض دووجه آگاهی ــ یکی واقعی و دیگری تفسیری ــ اکثرا باهم رخ میدهند.

بطور مثال در "پرتقال کوکی" تماشاگر قادرست که هم از خصوصیات توصیفی فیلم و هم از ساختمان تفسیری آن آگاه گردد. نوعی از تفسیر برمبنای عقیده‌ی "کاتارسیس" یا رهائی‌ی ضمیر نیمه‌بهشیارقراردارد: تماشاگران با "آلکس" که شخصیتی است که ازسایر اشخاص کلیشه‌ای‌اطرافش جذاب‌تر است، همانندسازی میکنند زیرا که صحبت‌هایش سرگرم‌کننده‌تر است، زیرک است وراوی داستان می‌باشد و در برابر نگهبانان فاشیست و شخصی که از وی تبعیت مینماید (که بعدا پلیس میشود)بسیارجسورتراست وقس علیهذا. در این همانندسازی، تماشاگران از اینکه جلوی "آلکس" گرفته میشود و وی را ساکت مینمایند، رنجیده‌خاطر میگردند.

درفیلم "پرتقال کوکی"، درجریان حرکت ضمیر نیمه بهشیار، اشخاص و موقعیت‌هابصورتی مبالغه‌آمیز نمایان شده، سپس همانها به‌نحوی کلیشه‌ای و در قالب شکلهای متعارض ساده پدیدار میشوند. تحریف محیط، فانتزی پردازیهای سریع و حرکات آرام و حالت کابوس مانندسکانسهای مرکز پزشکی "لودویگ" (با انعکاس ضمیر نیمه بهشیار) همگی در خدمت آفرینش اتمسفری‌هستند که "کاتارسیس" در آن صورت میگیرد.

ساخت‌های تمثیلی‌داستانی نیزدرفیلم یافت میشود. مثلا ماجرای "آلکس" میتواندگونه‌ای تمثیل از "اودیسه" باشد که بابازگشت وی به‌محلی به‌نام "خانه" کامل میشود. مراسمی که‌متعاقب بهبودی "آلکس" در مرکز "لودویگ" صورت میگیرد (که جهت آن بطرف خشونت است) مجددا طبیعت وی را اثبات مینماید و این مسئله از طریق بیان عقیده‌ای، اسطوره‌ای است‌که‌می‌گویدجنگ

و خشونت طبیعت بشر است .

"جاده" (۱۹۵۴) اثر "فدریکو فلینی" ، فیلمی است که میتواند برحسب نوع تفسیری که از آن بعمل میآید ، بطور نتیجه‌بخشی مورد بحث قرار گیرد . فیلم ، داستان مردی تنومند بنام "زامپانو" است که ظالمانه نسبت به همکار و همدم احساساتی‌اش بی‌تفاوت است و ظاهرا فاقد احساسات انسانی بنظر می‌رسد . لکن درسکانس پایانی فیلم هنگامیکه پی می‌برد که دخترک همکارش برای همیشه رفته و امیدی به‌بازگشت وی وجود ندارد ، شدیدا متاثر میشود . "جاده" همانگونه‌که عنوانش اشاره‌دارد ، سروده‌ای برای جاده است . فردنسبت به‌اتمسفر طبیعت‌گرای فیلم ، جاده‌های مرطوب و غم‌انگیز ، کثافت و درهم و برهمی ، غذاهای ناچیز و احساس نومیدی وتهی‌بودن عکس‌العمل نشان میدهد ، لکن تفسیری به‌کار نمیگیرد و بهرحال تجربه تماشاگر میتواند ازطریق تجزیه و تحلیل سمبولیک فیلم غنی‌تر گردد .

در دنیای سینمائی "فلینی" ، شخصیت‌ها محکوم به‌تنهائی‌اند و کوششهای ایشان برای‌گریز از این وضع آنها را به‌سوی کارهای جمعی و مراسم گروهی سوق می‌دهد ، این مراسم ممکنست یک سیرک (دلقکها) ، یک مجلس عیاشی‌ومیگساری (زندگی شیرین) ، یک حرکت‌گروهی (هشت‌ونیم) ، یک بالماسکه (جولیتای ارواح) و یا یک ضیافت (ساتیریکون) باشد . لکن شخصیت‌ها پس‌ازچنین کشش و کوششی جهت گریز از تنهائی ، خود را هر چه بیشتر تنها می‌یابند . و آغاز دوباره همیشه لحظه‌ای است که خیال باطل فرار از هم‌گسیخته میشود و شخصیت‌ها مجددا به‌تنهائی خویش باز میگردند .

در "جاده" ، "جلسومینا" (همکار "زامپانو") بوسیله آواز و رقص در جستجوی‌همدمی‌است تا بر دلتنگی‌اش فائق آید . "زامپانو" وی را نمی‌پذیرد و تنهایش میگذارد . "فلینی" در پایان فیلم "زامپانو" را در شرایطی مشابه "جلسومینا" قرار میدهد و او را تنها میگذارد و ما با تاسف از این انزوا با خبریم .

وابستگی "زامپانو" و "جلسومینا" با "ایل ماتو"ی بندباز براین تفکر سمبولیک استواراست که‌درطبیعت تعادلی‌میان نیروهای اولیه آتش (که به "زامپانو" مربوط است) وآب (که "جلسومینا" نشانه‌ی آنست) وجود دارد . ما برای اولین‌بار "ایل ماتو" را زمانی می‌بینیم که مشغول‌بندبازی بر طنابی است که از میان حلقه‌ای از آتش میگذرد . در صحنه‌ی بعد هنگامیکه مشغول جنگیدن با "زامپانو" است ، باآب بسوی "زامپانو" حمله میکند و در صحنه‌های بعدی "زامپانو" می‌کوشد تا پس‌از مرگ تصادفی "ایل ماتو" ، اتومبیل وی را به‌داخل رودخانه بیاندازد ولی وقتی اتومبیل منفجر میشود ، دوباره آتش نمایان میگردد . "ایل ماتو" تعادلی بین این دو عنصر اولیه طبیعت و نیز شخصیت‌هائی است که نشانه این عناصر هستند .

کوشش عجیب "ایل ماتو" در برقراری ارتباط با "جلسومینا" باتوجه به‌این ساخت‌زیربنائی اولیه قابل درک است . او از "جلسومینا" میخواهد تا به همراه وی آنجا را ترک کند ، لکن اضافه مینماید که وی را مجبور به انجام چنین کاری نمی‌سازد . او را تشویق به‌ترک "زامپانو" میکند ،

ولی بعد اظهار میدارد که "جلسومینا" مجبور است که نزد "زامیانو" بماند. تعادل طبیعی‌ای که "ایل ماتو" سعی در ایجاد آن دارد به‌گونه‌ای است که تنها میتواند به یک چنین دوگانگی منتهی شود.

حلقه‌های مرکزی وابستگی‌ها در "جاده" نیازبه‌تفسیری سمبولیک دارد و این نیاز در "پرتقال کوکی" نیز حس میشود. تماشاگر اجباری ندارد که میان دو عکس‌العمل مختلف یکی را انتخاب نماید زیرا هر یک دیگری را غنا می‌بخشد.

باعرضه مثالهائی از فیلم‌های "پرتقال کوکی" و "جاده" بنظر می‌رسد که دیدگاه "سنتاگ" احتیاج به‌تعدیلاتی دارد. برای مثال میتوان گفت، هنگامیکه دید سمبولیک نباید تنهاروش درک فیلم‌باشد، این دیدوادراک فیلم، از جهت شکل ظاهری‌شان با یکدیگر ناسازگار نیستندومیتوان تفسیر را بدانها اضافه نمود و دیدن فیلم را غنی‌تر ساخت. البته این طریق انتقاد فیلم نیز اشکالاتی در خود دارد که بعدا به‌آنها اشاره خواهیم نمود.

مبانی اسطوره‌ای فیلم

ساخت اسطوره‌ای بخش مهم بسیاری از فیلمهاست. در این ساخت، شخصیت‌ها، موضوعات و وقایع نه‌تنها میتوانند از لحاظ فیزیکی از عناصر مشابه‌اشان در زندگی واقعی بزرگ‌تر باشند، بلکه از نظر موضوع یا تم نیز میتوانند برحسب اسطور بکار گرفته شده ساده‌تر از زندگی باشد. عناصراسطوره‌ای به‌واسطه‌ی‌روشی‌که ازطریق آن میتوانندبعنوان ساختی اساسی در گسترش‌حادثه‌ها نقش داشته باشند، واجد اهمیت هستند (در اینجا اسطوره درمعنای‌ی افسانه یا دروغ به‌کاربمی‌رود، بلکه بیشتر به‌معنی تجسمی از اعتقادی غائی و با ارزش از یک فرهنگ است).

اسطوره شکل‌های مختلفی پیدا کرده است، در دنیای باستان، داستانهای اسطوره‌ای مربوط به‌خدایان، موجودات ماوراءالطبیعی و حوادث شگفت‌آور بودند. با گذشت زمان اشکال دنیوی این اسطوره‌ها توسعه پیدا کرد و در آنها افراد یا وقایع درگیر زندگی روزمره گردیدند.

اسطوره‌ها نقشی ساخت‌گونه در تمامی انواع فیلم بعهده دارند: فیلم‌های‌ترسناک، وسترن، گنگستری، هیجان‌آور، پلیسی، ماجراجوئی، کمدی، تراژدی، عاشقانه و فیلم‌هائی که براساس داستان‌های کتاب مقدس ساخته شده‌اند.

جنبش اکسپرسیونیستی آلمان علاوه بر "کالیگاری" دارای دو فیلم برجسته‌ی ترسناک دیگر نیز می‌باشد: "گولم" اثر "پل واگنر" (۱۹۱۴ و بازسازی شده به سال ۱۹۲۰) که داستانی "فرانکشتین" وار است و "نوسفراتو" (۱۹۲۲) اثر "فردریک مورناتو"، داستانی "دراکولا" گونه. فیلم "گولم" برمبنای اسطوره‌ای یهودی است که در آن یک خاخام به‌مجسمه‌ای گلی حیات می‌بخشد، این مجسمه در حفاری محل قدیمی یک کنیسه یافت شده بود و دلال خریدارآن‌بااستفاده از معلوماتش درباره‌ی اسرار خاخام به "گولم" جان می‌بخشد و وی را به خدمت خود میگیرد.

"گولم" عاشق دختر دلال میشود، لکن دختر او را از خود میراند. "گولم" عصبانی میشود و به تعقیب دختر پرداخته ودرسرراه خویش همه چیز را به‌نابودی میکشاند. "گولم" برمبنای اسطوره‌ی "فاوست" است: دانشی وجود دارد که که افراد بشر جرات جستجوی آن را ندارند، سطوحی از زندگی یافت میشودکه بهتراست کشف نشده باقی‌بمانند، زیرا که باطبیعت بشر هماهنگ نیستند. "فاوست" در جستجوی راهی است، تا از این محدودیت طبیعی‌اش یا فراتر گذارد پس روحش را به‌شیطان می‌فروشد تا به‌چنین دانشی دست یابد. دلال و گروهی از سایر شخصیت‌های مشابه در دیگرفیلم‌ها (ازقبیل دکتر "فرانکشتین" درفیلم "فرانکشتین" (۱۹۳۱) اثر "جیمز ویل") ازطریق روح بخشیدن و زندگی آفریدن به‌جنگ با طبیعت برمی‌خیزند.

در داستان "فرانکشتین"، اسطوره‌ای دیگر ــ عشق برهمه چیز فائق است ــ بکار می‌رود و هیولائی را که وحشت شدیدی را بوجود آورده متوقف مینماید. در صحنه نهائی و گیج‌کننده‌فیلم "ویل"، معشوقه‌ی "فرانکشتین" به وی قول ازدواج میدهد و او هم دیگر شرارت نمیکند: تصویر هیولا در آئینه تبدیل به‌تصویر "فرانکشتین" میگردد.

ساختمان این فیلم‌های ترسناک برمبنای اسطوره "فاوست" (و در نمونه‌ی "فرانکشتین" بر اساس اسطوره‌ی پیروزی‌عشق‌برشرارت) گونه‌ای کلیت به‌فیلم‌های "واگنر" و "ویل" میدهدوبدانها قدرت می‌بخشد تا عمیقا در ما نفوذ کنند.

"مورنائو" یاسبکی‌مشخص، بافتی‌ماوراءالطبیعی به‌دنیای فیلمش می‌بخشد: شخصی بوسیله کنت "نوسفراتو" خونخوار مورد تهدید قرار میگیرد. فروشنده‌ای جوان برای انجام کاری تجاری به‌قصر "نوسفراتو" می‌آید و دلیجانش بوسیله اشباحی از میان جنگل "کارپاتین" هدایت‌میشود، این حرکت دلیجان در میان جنگل با فیلمبرداری سریع و تصویر منفی حالتی فوق طبیعی ایجاد مینماید. مرد جوان بطرزی حیرت‌انگیز از یکی از حملات "نوسفراتو" می‌گریزد، "نوسفراتو" اورا تعقیب می‌کند و در سر راه خود همه چیز را منهدم کرده و سرانجام خود نیز از بین‌می‌رود. صحنه نهائی و صحنه‌ی گریز فروشنده حاوی اشاراتی خاص است. به‌هنگام حمله‌ی "نوسفراتو" به‌مرد جوان، "نینا" همسر این مرد که در مسافتی دور منزل دارد، ناگهان از خواب بیدار می‌شود و احساس میکندکه همسرش درمعرض خطر است، این توجه زن نسبت به‌شوهرش، از مایل‌هامسافت، چنان ضربتی به "نوسفراتو" وارد میکند که حمله وی را متوقف میسازد. در صحنه نهائی "نینا" مرد خون‌آشام را ملاقات میکند و پی می‌برد که اگر "نوسفراتو" به‌هنگام طلوع آفتاب در بیرون باشد از بین خواهد رفت، پس با شجاعت از "نوسفراتو" میخواهد که شب را با وی بگذراند و از این طریق باطلوع آفتاب مرگ به‌سراغ "نوسفرانو" می‌آید.

"فرشته آبی" و "کاباره" نمونه فیلم‌های موزیکالی هستند که میتوانند از منابع اسطوره‌ای در برخی از بخش‌هایشان برای ایجاد جذبه برخوردار گردند. شخصیت معلم در "فرشته آبی" نمونه فردی است که درگیر تلاش برای روح خویش است. "لیزا مینه‌لی" در فیلم "کاباره" درباره غرایز اولیه‌اش و اینکه نمایشات قبلی‌اش در کلوب "کیت‌کت" مراسمی درباره‌ی اجنه بوده است

صحبت میکند . این مسئله بهویژه در صحنه‌های پایانی فیلم بهخوبی آشکار است‌هنگامی‌که "لیزا" و رئیس تشریفات از داخل یکی از دکورها که شبیه غار "هادس" است جیغ و فریاد سر میدهند .

نوع فیلم موزیکال ، مستقیم‌ترین رابطه را با اسطوره دارد . بیشترین قدرت ، این‌نوع‌فیلم ، در توانائی آن در به‌کارگیری‌اش برای کشف تمایلات نابهشیار است ، درست همانگونه که ما آنها را ضمن رویاهایمان کشف میکنیم . ما به‌گونه‌ای نابهشیار مایلیم در دنیائی زندگی کنیم که در آن هرچیز قدرتی بیشتر از زندگی واقعی دارد (در موزیکالها ، مردم به‌جای راه رفتن می‌رقصند و به جای حرف زدن آواز می‌خوانند) دنیائی که در آن همه چیز روشن ، درخشان و گرم است و جائی است که قدرت عشق باعث میشود تا سرانجام همه‌چیز به‌خوبی خاتمه یابد .

بنظر می‌رسد که کمدیهای سبک "چاپلین" نیز چهارچوبی اسطوره‌ای دارند . "آندره‌بازن" درباره‌ی شخصیت پردازی مشهور "چارلی" بعنوان ولگرد کوچک می‌گوید : "چارلی چهره‌ای اسطوره‌ای است که برتمامی حوادثی که با آنها درگیری دارد ، پیروز میشود" (*) . شخصیت اسطوره‌ای "چارلی" را میتوان از طریق قدرتش در حل موقعیت‌های دشوار ترسیم نمود ، به همان شکلی که هر کس خیالپردازیهایش را ابراز میکند . در "عصر جدید" (۱۹۳۶) "چاپلین" برعصر ماشین ، سیستم زندان و اتحادیه‌ها پیروز میشود ، این پیروزیها ، وقتی که ما با وی همانندسازی می‌کنیم ، بعضی از احتیاجات عمیق ما را که ناشی از زندگانی دشوار ماست ، برآورده میکند ،زیرا که ما نیز مایل به‌انجام کارهائی هستیم که "چارلی" انجام میدهد .

اکثر درامهای حادثه‌ای "هوارد هاوکز" ریشه‌های اسطوره‌ای دارند . ""جان‌وین" در فیلم "هاتاری" (۱۹۶۲) شباهت زیادی به‌اسطوره‌ای پیدامیکند که موضوعش فرایندی طبیعی است از رقابت چندین شکارچیِ برسر تنها زن موجود . تفکری اسطوره‌ای که یک مرد باید خودش را در مقابل همگنان و محیطش به آزمایش بگذارد واین شالوده‌ی تشریفاتی مذهبی برای ورود به یک گروه‌است .

وسترنها نیز وابستگی عمیقی با اسطوره‌ها دارند . تضادهای تسکین دهنده‌فیلم‌های‌وسترن براساس مقام و منزلت بشر در طبیعت قرار دارد . وسترن ، تجلیلی از ضرورت طبیعی نبرد در زندگی است . "هفت تیرکش" (۱۹۵۰) به کارگردانی "هنری‌کینگ" کوششی درجهت گریز ازاین ساخت است . دراین فیلم "گریگوری‌پک" در نقش شُشلول بندی مسن ظاهرمیشود که از زندگی خسته و بیزاراست و براثر جبرزمان ، از جوانی شکست میخورد ، جوانی‌که باید از این به بعد اسطوره شکست ناپذیری را به همراه کشد . "پک" معتقداست که پسرک دستگیر نخواهدشد ،لکن سرنوشت وی چنین است که به اجبار باید نام هفت‌تیرکش را تحمل‌نماید . ظاهرا در این فیلم ، سعی در بی‌اثرگذاشتن ساختمان سنتی وسترن بی‌نتیجه است ، شاید بدین علت باشد که فیلم اسطوره‌ای دیگر را به‌کار می‌گیرد . اسطوره ابرمرد تنهائی که جسورانه به‌بدبختی‌ها و سرنوشتی شوم تن میدهد . وابستگی‌ی ما به اسطوره‌ی "ضرورت‌نبرد" چنان قوی است که نمیتوان آن رابه راحتی به‌دست فراموشی سپرد .

"شین" اثر "جرج استیونس" (۱۹۵۳) از زبان یکی از منتقدین چنین تشریح شده: مسیح، مردی با تپانچه‌ی دسته مروارید که قادرست سرزمینی را که در معرض هجوم قانون شکنان قرار گرفته، نجات‌دهد . . . مافیلم "شین" (با بازیگری "آلن‌لد") را از دید "جوئی استارت" جوان که نشانی از آینده‌ی امریکاست، می‌بینیم . . . و اتفاقی نیست که "جو" و "ماریون"، والدین "جوئی" در انتظار پسر مسیح هستند که آنها را نجات دهد (*) . . . . .

آمدن قهرمان وسترن، سمبولی از ظهور مجدد مسیح است که این بار در هیئت یک هفت‌تیرکش است، کسی‌که ناجی خردمند و پاک‌کننده سرزمین‌هاست و به‌وجشی‌گری خاص غرب پایان میدهد. (*)

"شین" تمایلی ندارد که دگربار دست به اسلحه برد و از این‌رو، بنظر می‌آید که ازبعضی از ساخت‌های فیلم "هفت‌تیرکش" دراین فیلم اخلاقی ساخته "استیونس" استفاده شده‌است. اما هنگامیکه "شین" مجبور میشود تا عکس‌العمل نشان دهد او نیز با منتهای وحشیگری مرتکب همان اعمال میشود. درانتهای فیلم هنگامیکه پسرک مجددا از نام "شین" تجلیل میکند، درواقع به بازسازی تقدس اسطوره‌ای نبرد می‌پردازد.

اسطوره، عنصری ناآشنا در ادراک ما از فیلم نیست و بطور مثال به هنگام تماشای یک فیلم وسترن ما سعی نمیکنیم تا ابتدا داستان را درک نموده و آنگاه به تشخیص روابط داستان با مایه‌های اسطوره‌ای و تصورات بدوی بپردازیم، بلکه این دو کار با هم رخ میدهند، زیراکه بیشتر ادراکات ما از حوادث داستان در مواجهه با مقولات اسطوره‌ای شکل میگیرند.

در فیلم "کلمانتین عزیزم" به کارگردانی "جان‌فورد" (۱۹۴۶) هنگامیکه "وایات ارپ" قدم به "اوکی‌کرال" میگذارد تا از این شهر در برابر عناصر قانون‌شکن دفاع کند، اعمالش با تقدسی اسطوره‌ای آمیخته‌است. اسطوره‌ی "توازن طبیعی" بردرک تماشاگران، هنگامیکه گروه قانون‌شکنان را مشاهده میکنند، اثر میگذارد. مطمئنا، ما بخشی از حوادث در شرف وقوع را به صورت مقابله مردی با عده‌ای از اوباش می‌بینیم، لکن بخشی دیگر از ادراکات ما عبارتست از گونه‌ای استقرار مجدد توازن در طبیعت. شرارتی که اوباش آن را مجسم میکنند، در دنیا وجود دارد، ولی توسط فرآیندهای طبیعی یعنی پدیداری نیروئی متقابل از خوبیها خنثی میشوند و در این فیلم "وایات ارپ" صورت عینی این خوبیهاست. وسترنهای بیشمار دیگری نیز وجود داشته‌اند که برای تأثیرگذاری بردرک تماشاگران هنگام برخورد با چنین صحنه‌هائی، برمقوله اسطوره‌ء "توازن طبیعی" تکیه نموده‌اند.

یک اسطوره میتواند درگونه‌های مختلف فیلم راه‌یابد. دریک وسترن، شخصی به مقابله با یک محیط ابتدائی می‌رود و هویت خویش را کشف مینماید. این شخص معمولا یک مرید (که اکثرا یک سرخپوست است)، یک اسب و یک هفت‌تیر دارد و شرارت نیز بخشی ضروری از ساخت این محیط است که‌پس ازحوادث و برخوردهای بسیار نابود میگردد. همینطور در یک فیلم‌گنگستری مبتوان عناصر مشابهی را کشف نمود، اسلحه همچنان وجود دارد گرچه ممکنست شکلهای

پیچیده‌تری داشته‌باشد (مثلا یک مسلسل) ، ماشین جایگزین اسب میشود و شهر نیز جای محیط ابتدائی را میگیرد . ابعاد قهرمانانه‌ای که وابسته به شخصیت قهرمان وسترن است ، معمولا در این تغییرات ناپدید میشود و درجائی که قدرت کابوی ناشی از اصل شرافت است وباآن پیوندی نزدیک دارد ، گنگستر فقط صاحب قدرت است .

"کابوی‌نیمه‌شب" اثر "جان شلزینگر" ، ترکیبی دلفریب از این دو شکل ساخت اسطوره‌ای است . (*) "جوباک" (جان‌وایت) لباس یک کابوی را به تن دارد و گهگاه نیزباحرارتی زیاد ، فریادهائی شبیه به وسترنرها سر میدهد . او بیابانهای "نیویورک سیتی" را طی میکند تا به زنان ثروتمند برسد و دلیجانی که‌وی رابه "نیویورک سیتی" و سپس به سرزمین جدید (فلوریدا) می‌برد یک اتوبوس مدرن است . در نیویورک ، "جوباک" با آن شکل اسطوره‌ای برخورد میکند ، سرخپوست در قالب "ریکو" ، "رانزو" و یا "ریزو" کلاهبرداری است که می‌لنگد (داستین‌هوفمن). در گونه‌ی فیلم وسترن ، برخورد کابوی با محیط بدوی و رابطه‌اش با سرخپوست موجب میشود تا تغییراتی در هویت وی پدیدار گردد . درپایان فیلم "کابوی‌نیمه‌شب" ، "جوباک" نیزدستخوش چنین تغییراتی میشود و در میانه‌راه فلوریدا ، جامه کابوئی‌اش را به دور می‌اندازد تا باشرایط جدید در میامی مطابقت کند ، زیرا که در آنجا کار تازه‌ای یافته‌است . اگرچه "جوباک" بسیاری از خصایص کابوی وسترن اسطوره‌ای را واقعیت می‌بخشد ، لکن در نقش آشنای "ضدقهرمان" نیز می‌گنجد ، نقشی که در بسیاری از وسترنهای جدید (وسایر انواع فیلم) عرضه شده‌است . کوششهای او برای کسب معشیت با شکست مواجه میشود و در اولین برخوردش با "رانزو" فریب‌او را میخورد . ناتوانی و قصور "جوباک" در قتل وجنگ به اوج می‌رسد و فیلم پایانی ضدقهرمانی دارد ، زیرا "رانزو" علیرغم کوشش‌های "باک" دنیا را وداع می‌گوید .

ساخت‌گرائی و تفسیر دیالکتیکی

شکل دیگری از تفسیر ، نوع دیالکتیکی آنست که عبارت از تأثیرات متقابل‌نیروهای‌مخالفی است که سرانجام از آنها یک برنهاد (سنتز) حاصل میگردد . ساخت‌گرائی که گونه‌ای برجسته‌و مؤثر از تفسیر فیلم است ، تاکیدی بسیار برساخت‌های دیالکتیکی در مورد ادراک فیلم‌ها دارد .

ساخت‌گرایان درتشریح اینکه‌چگونه اسطوره‌هاوسایر ساخت‌های دیالکتیکی میتوانندادراکات ما را از حوادث فیلم شکل‌دهند ، معتقدند که جهان عبارت است از "فونکسیونی" از شکل‌ها که بهشیاری ما بدانها جان می‌بخشد .

از برجسته‌ترین ساخت‌گرایان "نوئل بورش" است که در عین حال فیلمساز و تئوریسین نیز می‌باشد ، همچنین باید "از کلود لوی اشتراوس" مردم‌شناس مشهور نام برد . تحقیقات وی اکثرا برآئین و اسطوره متمرکز می‌باشد و نیز "کریستین متز" که تکنیکهای تئوریهای مدرن زبان‌شناسی را برای تجزیه وتحلیل عناصر سمعی و بصری فیلم از قبیل علائم سینمائی ،نمادهاوسایرساخت‌ها بکار گرفته است .

روش تمام ساخت‌گرایان درمسئله ضدتاریخی بودنشان مشابه است . "پیتر ولن" برای‌نشان دادن چگونگی عمل تجزیه و تحلیل ساخت‌گرایانه ، از فیلم‌های "هوارد هاوکز" استفاده‌مینماید. ساخت‌گرایان در عوض تاکید برجزئیات واقعی یک فیلم و یا عللی که باعث میشود تا تماشاگر در یک موقعیت مشخص ، عکس‌العمل معینی نشان دهد ، در جستجوی خصایص عمقی‌ساختاری‌هستند . در نمونه فیلم‌های "هاوکز" ، معمولا توجه برانگیزه‌های معین و مکرر وقایع و سبکهای بصری ناشی از تضادها متمرکز است . "هاوکز" نمونه‌ای ویژه و جالب است زیرا که وی واقعا در هر نوعی فیلم ساخته است اگر چه اغلب فیلمهایش دو دسته هستند : "درام حادثه‌ای" و "کمدی دیوانه‌وار" . بیشترین هیجان در فیلم‌های نوع اول او عبارتست از دوستی گروهی از مردان که بعللی ــ نظیر برخی جریانات طبیعی ناشی از اشتباهات رادیو ، به‌دام افتادن هواپیمائی در مه و تاخیر حرکت دلیجان مثلا به‌مدت یکهفته ــ جدا از جامعه زندگی میکنند . شروع تشکیل گروه دربرگیرنده تشریفات و آئینی است که گروه را انسجام می‌بخشد و هویت اعضای گروه بستگی نزدیک یا اتصال صمیمانه‌اشان به‌خود گروه دارد .

زنان‌تنهادرصورتی میتوانند به‌عضویت گروه درآیند که تشریفات وآئین‌های گروه راپذیرفته باشند ، زیرا آنان تهدیدی دائمی بشمار می‌روند و مردان در حکم شکار آنها محسوب میشوند و اعمال ایشان همیشه همراه با سوءظن است .

ساخت زیربنائی کمدیهای "هاوکز" عبارتست از بازگشت به‌کودکی و توحش و یا دگرگونی قوانین سنتی جنسی که از طریق آنها زنان بر مردان تسلط می‌یابند . نمونه مشخص این دسته از فیلم‌ها "من عروس مذکر جنگ بودم" (۱۹۴۹) است . ساخت‌های دیالکتیکی فیلم‌های "هاوکز" عبارتند ازمقابله خودکفا وغاصب ، فرد در برابر وحشیگری ، مذکر در برابر مؤنث ، کمال دربرابر قهقرا و آشنا برعلیه غریبه .

ساخت‌گرایان معتقدند ، ما هنگامی قادر به‌درک و ارزیابی یک فیلم میشویم که در این ساخت‌های ژرف رخنه نمائیم . شق دیگر اینست که درباره نظم تاریخی یک فیلم ، طرح داستانی آن ، هنرپیشگان آن ، پیام اجتماعی آن و قس علیهذا ، به‌بحث بپردازیم ، یعنی موضوعاتی که به‌عقیده ساخت‌گرایان توجه بدانها باعث از دست رفتن پویائی فیلم می‌گردد . یکی از هدفهای اصلی این کتاب اشاره به‌این مسئله است که چگونه ادراک مبتنی برتاریخ یک فیلم ، ارزیابی ما را از این رسانه ، تابع خود میسازد . نمونه‌های زیادی در جهت مخالفت با تئوری‌ساخت‌گرائی‌عرضه شده که نمایانگر اینست که معنا و کیفیات زیبائی‌شناسی نماها و صحنه‌ها و حتی کلیت‌فیلم بستگی به‌ویژگیهای تاریخی دارد ، مثلا زمانی که فیلم ، در آن ساخته شده و یا زمانی که در آن فیلم ، تجربه شده است . باتوجه به‌نمونه‌های یاد شده که مخالف با جنبه ضد تاریخی‌تئوری‌ساخت‌گرائی هستند ، روشن میگردد که در مورد قابلیت اجرائی تئوری ساخت‌گرائی برای فیلم ، اغراق شده است .

اگر چه ساخت‌های ژرف دیالکتیکی از قبیل آنهائی که در فیلم‌های "هاوکز" وجود دارند ،

از جمله قاطع‌ترین این ساخت‌ها در ارزیابی زیبائی‌شناسانه فیلم‌ها می‌باشند ، مفـذالک تمامـی فاکتورها نیستند . جدا از تعصبات ضد تاریخی تئوری ساخت‌گرائی ، برخورد ساخت‌گرایانه روش سودمند دیگری را برای غنی بخشیدن به‌ارزیابی فیلم ارائه میدهد .

از آن‌رو که فیلم کمدی گونه‌ای است که در آن ساخت‌های دیالکتیکی به‌خوبی آشکـارست ، ارائه نمونه‌هائی از این نوع فیلم برای تشریح کارکرد این ساخت‌ها مفید می‌باشـد . در دنیـای "چاپلین" و "کیتون" ، اشیاء به‌اندازه خود این دو کمدین اهمیت دارند ، بعلاوه اینکـه اشیـاء دارای شخصیتی انسانی نیز هستند . برای مثال میتوان از ماشین در فیلم "عصر جدید" و قطار در فیلم "ژنرال" (۱۹۲۶) نام برد .

باوجود اینکه فعل و انفعالاتی دیالکتیکی بین هر یک از این دو کمدین و اشیاء وجوددارد، ولی در مورد هر یک شکل متفاوتی به‌چشم میخورد . در فیلم‌های "چاپلین" ، اشیـاء دشمنانـی هستند که باید برآنها غلبه نمود ، اگر چه به‌عقیده "آندره بازن" ، روش "چارلی" به‌جای‌یافتن راه‌حل (مثلا شکست دادن اشیاء) بیشترمتوجه اینست که از برخورد با آنها اجتناب‌نماید (*) . "کیتون" علاقمندبه‌اشیاء وسوژه‌های عظیم است از قبیل: دایناسورها ، آبشارها ، کشتی‌بخاری ، اقیانوس‌پیما ،ترن ،طوفان دریائی‌ونیروی پلیس نیویورک (*) . در فیلمهای "کیتون" ، دیالکتیک دربرگیرنده‌این اشیاء ، بدین‌نحو توسعه می‌یابد که این اشیاء عظیم در ابتدا دشمن‌هستنـد و در پایان تبدیل به‌دوست میشوند .

به‌عنوان نمونه ، قطار به‌میل خود به‌راه می‌افتد ، "کیتون" متوجه میشود و شروع به‌دویدن می‌نماید ، قطار با نیروی خود به حرکت ادامه میدهد و کارهایش را انجام میدهد: بخار بیـرون میدهد ، آتش روشن میکند و سرسختانه در مسیر خود در حرکت است ، "باستر" به‌وسیله لوله‌آبی که توسط‌قطار کشیده میشود خیس میگردد و در چهارچوب جلوئی قطار تقریبا به‌چهار میخ کشیده میشود . قطار به‌تدریج رفیق و همکار "کیتون" میگردد و آن دو مشترکا به‌مقابله با دشمنان می ـ پردازند ، در این فعل و انفعال دیالکتیکی با اشیاء هرکدام از این کمدین‌ها ، رابطه‌ای آشکار بـا طبیعت‌دارند . شخصیت "کیتون" ، علیرغم‌اشکال مختلف‌آن ، به‌وسیله طبیعت غول‌آسای‌اطرافش کوتوله جلوه میکند . "کیتون" از نماهای طولانی استفاده میکند و بسیار به نمای عمومی علاقمند است و این‌گونه نماها برریزنقشی وی در برابر اشیاء تاکید دارند .

"چاپلین" نیز از نماهای طولانی استفاده مینماید ، لکن نمای نزدیک را ترجیح میدهـد . کمدی "چاپلین" بسیار صمیمی است و "جویندگان طلا" نمونه بسیار مشخص این نوع کمدیست . اگرچه بیشتر ، مناظر خارجی بوکون برای داستان انتخاب شده است ، لکن اکثر حوادث ، هنگامی که طوفانی سخت در بیرون درجریانست ، در داخل یک خانه کوچک و یا در یک سالن رقص ویادر اتاق "چارلی" در شهر "کلوندایک" ، رخ میدهد .

سایر فیلمها نیز کمابیش از دیالکتیک استفاده مینمایند ، در فیلم "خیز" (۱۹۷۱) ساخته "میلوش فورمن" ، دیالکتیکی بین بازیهای فیلم و توقعات تماشاگران وجود دارد که خود منشـاء

شوحی و تغییرات اجتماعی میگردد . "خیز" مجادله‌ای است درباره مشکلات زندگی معاصر مانند کودکان گریزپا ، سرکوبی ، غرابت دیوانسالاری امروزی و چیزهائی مشابه . انتظارات تماشاگران اولیه این نوع فیلم ، اساسا برپایه کمدیهای "دوران طلائی کمدی" قرارداشت ،که‌منظور فیلمهای "مک سنت" ، "چاپلین" ، "کیتون" ، "لوید" وبرادران "مارکس" است . ولی‌فیلم "خیز" براین انتظارات خط بطلان می‌کشد و به‌این‌ترتیب ، تجربه‌ای نامطبوع مینماید ، تجربه‌ای که منطبق‌برتم فیلم است وازطریق آن سرعت ، مقداری تحرک آنی وتهییج بوجود می‌آید ولی فورا قطع میشود . در سکانسی که یک تعقیب نارضایتبخش است "بوک هنری" که در جستجوی دختر متواری‌اش می‌باشد به‌شخص دیگری برخورد میکند که او نیز فراری است . "بوک" مادر این شخص راکه‌جستجوی خود را برای یافتن دخترش آغاز کرده است ، مطلع میسازد . یک راننده تاکسی نیزدرتعقیب مادر است تا کرایه خویش را از وی بستاند و "بوک هنری" نیز به نوبه خود در تعقیب این سه نفراست و سرانجام همگی به‌تعقیب "بوک هنری" می‌پردازند . تمامی اجزاء فیلم در خدمت گونه‌ای‌تعقیب دیوانه‌وار است . تعقیب‌ها بسیار سریع قطع میشود (باتوجه به‌آنچه در "دوران طلائی‌کمدی" وجود داشت) و بعلاوه از عدسی کانون بلند استفاده میگردد تا بازیها و حرکات را متراکم نماید و به این شکل ، مانع ارتباط‌وسیع تماشاگران بااین صحنه‌ها شود . صحنه نامطبوع مشابهی نیز در پایان فیلم مورداستفاده قرارمیگیرد : دخترفراری بازمی‌گردد و دوست‌پسرش‌راکه‌یک هیپی‌نوازنده است به‌همراه خودمی‌آورد و درحالیکه تماشاگر انتظارشنیدن یکی از آوازهای راک امروزی رادارد ، صحنه کات میشود به "بوک‌هنری" که مشغول خواندن آواز قدیمی "بیگانگان دربهشت" است .

"خیز" تماشاگران رابااین احساس رهامیکند که هیچ راه‌حلی پیدانشده‌است ، دخترممکنست دوباره بگریزد ، شاید والدین او زندگانی سرکوفته‌اشان را بهتر ادامه‌دهند وبافی نیز به‌همین ترتیب . "فورمن" مایل نیست که تماشاگران احساس رضایت کنند .

"ژان رنوار" فیلمهایش رابراساس فعل‌وانفعالاتی دیالکتیکی ، که بین قوانین حاکم برروابط افراد از یکطرف و خودانگیزی وپاسخهای طبیعی از طرف‌دیگر وجوددارد ،می‌سازد . درفیلم "روزی در ییلاق" (۱۹۳۶) اهالی پاریس در تضاد با مردی قرار دارند که رابطه‌ای نزدیک با طبیعت دارد . پاریسی‌ها کوشش می‌کنند تا احساس ضرورت برای نزدیکی با طبیعت را برآورده سازند ، ضرورتی که آنها فقط یک روز درسال آن را حس می‌نمایند . کوشش ایشان بیشتر ، تحقق ایده‌ای رمانتیک است تابرخورد واقعی با طبیعت .

مردم ده‌سرگرم فعالیت‌های خویش‌اند و نتایج کارشان را نیز به دست می‌آورند ودرتصویری جذاب که مجسم کننده تضاد بین شهرنشینان و اهالی دهکده است ، ما پیک‌نیک پاریسی‌ها را در فضای آزاد با تمام مزاحمت‌هایشان مشاهده میکنیم ، درحالیکه درهمان هنگام مردم سومی در داخل خانه‌های خود به صرف ناهار می‌پردازند .

"قواعدبازی" اثر "رنوار" برساخت پیچیده‌تری از تضادها بنا نهاده‌شده‌است ،توطئه‌اصلی و دسته‌های فرعی (که شامل میهمانان ، صاحبان منازل و مستخدمین ایشان است) ، احساسات

طبیعی درباره جذابیت جنسی وعشق را درمقابله باقراردادهای اجتماعی حاکم براین احساسات قرار میدهد . درصحنه شکار که ما شاهد مرگ یک خرگوش درنمائی درشت و غم‌انگیز هستیم ، نزدیکی جسمانی مرگ رادرمقابله با ابهام آن درصحنه آخر فیلم می‌بینیم ،دراین صحنه‌شخصیت اصلی که قبلا به قتل رسیده‌است به وضوح دیده‌نمیشود . سطح ظاهری شاد میهمانی درمنازل با سردی ریشه‌داری که مشخصه اصلی زندگی این مردم است درکنار یکدیگر قراردارد ، مردمی که زندگی مطابق قواعد بازی را برزندگی متکی بر رای ناگهانی و خودانگیز ترجیح میدهند .

درفیلم "توهم‌بزرگ" (۱۹۳۷) ، "رنوار" از طریق روش دیالکتیکی جالبی به‌شرح نابودی سیستم‌اجتماعی اشرافی اروپا ،وظهور بورژوازی جدید حاکم برجامعه وکارگران می‌پردازد .داستان در اردوی زندانیان جنگی درزمان جنگ‌جهانی اول رخ میدهد . جریان فیلم آشکارکننده تصنع و نابودی طبقه حاکم همراه با قراردادها ورسوم آن است . وجود چنین قوانینی باعث میشود تا افسری آلمانی ، "اریک فون‌اشتروهایم" ، مجبور شود حتی شروانی را بکشد که با ایشان احساس نزدیکی مینماید . کاپیتان فرانسوی نیز از طبقه اجتماعی افسر آلمانی است ، ولی افسر آلمانی مجبور است به سوی زندانیان فراری شلیک نماید . این زندانیان نیز که ممکن است از سلسه‌مراتب اجتماعی و ارتشی بالائی برخوردار باشند برخلاف سنت وآئین مختص این طبقات بالا مجبوربه فرار هستند . طی کوششی برای گریز که منجر به قتل کاپیتان فرانسوی میشود ،دوزندانی‌که‌نماینده طبقه‌جدیدبورژواهاهستندموفق به‌فرارمیشوند وسعی می‌نمایندتاخودرا به مرزهای سویس برسانند ، جائی که امنیت وجوددارد . هنگامی که موفق به فرارمیشوند ، پی‌می‌برند که چیزی بعنوان مرز قابل تشخیص نیست زیرا که برف همه‌جا را پوشانیده‌است . این ناپیدائی مرز ، تمثیل بصری درخشانی است برای نشان دادن موهوم بودن طبیعت حصارهای اجتماعی که سازنده‌بخش‌اعظمی از دیالکتیک فیلم است .

ساخت خود-بازتابنده

دیگر شکل برجسته تفسیری ، "ساخت خود-بازتابنده" نام‌دارد و درفیلم‌هایی به‌کارگرفته میشود که موضوع این‌فیلم‌ها خودرسانه فیلم‌است . بطورکلی این ساخت خود - بازتابنده مشخصه هنر مدرن است که اغلب باکنجکاوی به خودهنر مینگرد و درعوض به‌کارگیری یک رسانه خاص در جهت آفرینش هنری یک موضوع هنری که ارزیابی آن به‌عهده تماشاگر است ، سعی درآشکارکردن طبیعت رسانه وآگاه‌ساختن تماشاگر از آن دارد .

"اندی‌وارهول" یکی از پیشروان این عمل درپهنه گسترده تنوعات رسانه‌های هنری بوده است . نقاشی‌ها ، کارهای تکثیری ، "سیلک اسکرین"ها وفیلم‌هایش درباره‌ٔ ابعاد وساخت اساسی رسانه‌های هنرمی‌باشد . فیلمهائی که او درسالهای ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴ ساخته‌است ، به‌ویژه بدین کار می‌پردازند . وی در فیلم‌های "خواب" ، "بوسه" ، "آرایش‌مو" و "امپراطوری" با دوربینی ثابت ،

کوچکترین حرکات فاقد صدا وداستان را ضبط می‌نماید و کوشش دارد تا رسانه فیلم‌رابررسی کند- از این فیلم‌ها میتوان بعنوان تاکتیکهائی برای ترغیب تماشاگر استفاده نمود ووی را متوجه این نکته ساخت که هنگامیکه در جستجوی ارزیابی هنراست ، به چه‌کاری می‌پردازد .

"ژان لوک گدار" توجه‌اش را به رسانه فیلم بعنوان عنصری از سبک شخصی‌اش معطوف میدارد . "گدار" درآخرین فیلمهایش ("بادمشرق" ، "همدردی‌با شیطان" ، "همه‌چیز روبراهه") دائما توجه تماشاگران را به‌کار فیلمسازی و کاربردآن برای تجاربی که تماشاگران کسب می‌کنند ، جلب مینماید .

این خودآگاهی هنرمندانه در انواع فیلم یافت میشود : در کمدی "پرستون استورجس" به نام "سفرهای سولیوان" (۱۹۴۱) سکانسی افتتاحیه‌وجوددارد که صاحب استودیو ویک کارگردان درباره‌ء ساختن فیلمی‌که باید حامل پیامی اجتماعی‌باشد ، گفتگوئی دارند . "استانلی دانن" در فیلم "آواز در باران" سیستم ستاره‌سازی را مورد تمسخر قرارمیدهد . "جان کاساواتیس" در فیلم "مینی وموسکوتیز" سکانسهائی از فیلم‌های هیجان‌انگیز "بوگارت" را قرار میدهد که سبب میشود تاجریان حادثه‌ها ، با انگیزه جلب توجه به‌رسانه ، ازهم بگسلد .

"فیلم" اثربکت

کارهای "ساموئل بکت" نیز نمونه‌هائی از این شکل بیان خلاقه می‌باشد . "بکت" ، با توسل به درامهای رادیوئی ، کارهای تلویزیونی ، نمایشنامه‌ها ، داستان‌ها و تنها فیلم خود بنام "فیلم" (۱۹۶۴) مایل است که بهشیاری ناقدان را متوجه رسانه نماید . کسانی که خلاقیت‌های وی را تجربه مینمایند ، نباید انتظار داشته‌باشند که این آثار برای آنان احساس رضایت بهمراه‌آورد و یه مجالی برای شرکت دریک فانتزی بیابند .

در "فیلم" ، تلاش (O) براینست که خود را از سایرین مخفی نگاه‌دارد وبرای رسیدن به‌این مقصود ، تمام منابع تصور را جابجا نموده و یا پنهان‌میکند (ماورالطبیعه ، انسان ، حیوانات وحتی منابع مکانیکی) . معذالک مفهوم "بودن ، درک شدن است" غالب میشود ، چراکه گریزی از خود- ادراکی نیست ، وچیزی که باقی میماند تنها رویارویی با گذشته‌است همانگونه که درهفت تصویر گنجانیده‌شده‌است . اگرچه (O) این تصاویر را نابود مینماید ، لکن قادرنیست که هویت آنها ر نیز معدوم کند ، زیرا که او به شکلی اجتناب‌ناپذیر توسط خودش ادراک گردیده‌است و جمله فیلسوفانه "بودن ، درک شدن‌است" نه‌تنها حقیقتی ماوراالطبیعی است بلکه محدودیتی‌رسمی برای رسانه نیز محسوب میشود .

"فیلم" نوعی طرح احساس‌گرایانه (امپرسیونیستی) از صفات اصلی رسانه سینما را گردمی- آورد که این صفات بعنوان عناصر عمده بصری موردتوجه‌اند . برای اطمینان میتوان گفت کهرسانه فیلم ، بااتکاء به چیزی هنرمندانه در درون خود میتواند رسانه‌ای هنرمندانه قلمداد شود ، مانند

دیالوگ (به شهادت اقتباس سینمائی از آثار "شکسپیر") ، ولی هنرسینما عمدتا باید از طریق تصویر عمل نماید . در "فیلم" دید دوربین همه‌چیز را احاطه میکند تا نمایشی از رسانه راعرضه کرده و مارا از رسانه و ارتباطمان باآن باخبر سازد . اگرچه این دو مسئله بشکلی نزدیک دریکدیگر اثردارند ، ولی میتوان آنها را تقریبا جداگانه نیز مورد مطالعه قرارداد .

احساس "بکت" از فیلم‌اینست که فیلم عبارتست از تسلسلی از تصاویر با محتوای بصری ابتدائی که دائما در حرکت است و میتواند انفصال افراطی فضا و زمان را مجسم کندوفرصتی‌برای گریز از ادراک بازیگر ، دیگران وخود شخص را فراهم آورد . عکس‌العمل "بکت" نسبت به سینما از نام‌فیلم‌شروع میشودکه میتوان بعنوان جناسی وسیع بدان نگریست ، زیرا شخص در توصیف تجربه "فیلم" قادرست که به‌آسانی تجربه فیلم دیدن را بازگوید .

هنگامیکه "باستر کیتون" (O) آن هفت عکس را بادقت ازنظر میگذراند ، درواقع مروری بر زندگی گذشته خویش میکند واین خودمیتواند بعنوان فیلمی در درون یک‌فیلم موردتوجه قرار گیرد ، این امر نشانی است از ظرفیت رسانه سینما در تغییر سریع زمان ومکان به‌جلو یاعقب که برای سبک بیانی بسیار انعطاف‌پذیری به‌وجود آمده‌است .

بعلاوه ، "فیلم" ، دیالکتیک تجربه‌تماشای فیلم‌راآشکار میسازد . از نظرفیزیکی وابستگی‌های مشخصی بین حرکات ما و حرکات (O) که از ادراک خود ودیگران می‌گریزد ، وجوددارد ، دربخش اعظم "فیلم" دوربین (E) ، از طریق زاویه‌ای به (O) می‌نگرد که درواقع احترازی است از دیدن مستقیم صورت (O) ، و وقتی که ما نیز درسالن سینما درتاریکی می‌نشینیم ، جریان مشابهی رخ میدهد وبه نظرمی‌رسد که ماخود را از دید دیگران و خودمان پنهان می‌کنیم . گاهی صحبت‌از گریز به دنیای سینما یا گم‌نمودن خویشتن در داستان فیلم به میان می‌آید . به‌سادگی ممکنست که ما آرزومند شرکت در فانتزی‌های دیگران باشیم . وقتی درتاریکی به تماشای‌فیلم‌ها می‌نشینیم ، درواقع شباهتی بسیار به (O) پیدامی‌کنیم و خواستار ابهام وانزوای او هستیم .

حرکت که خصیصه اساسی "فیلم" و همینطور رسانه فیلم‌است ، درجنبشهای مداوم "کیتون" دررابطه با دوربین درصحنه‌های خیابان ، پلکان و درداخل اتاق او به خوبی هویداست . هنگام تماشای یک‌فیلم ، دائما مادرحال مجادله باحرکت قرارمیگیریم ، زیرا زودتر از آنکه صحنه‌ای را درک کنیم ، این صحنه بر پرده تغییری می‌یابد واین امر نقطه مخالف تجربه تماشای یک تابلو نقاشی است که درآن حالت مافرصت کافی برای اندیشیدن وسپس جداشدن از آن را داریم ، در حالیکه درموقعیت تماشای فیلم ، جریان مداوم نماها سبب میشود تا سعی‌ما برای فکرکردن و سپس جداشدن از آن به دشواری صورت پذیرد . شخصی میگفت "من نمیتوانم فکرکنم که به‌چه‌میخواهم فکرکنم ، فکرمن باید درتعقیب موضوعات فیلم‌باشد" .

نگرانی مشابهی در "فیلم" وجوددارد . یک‌بار هنگامیکه (O) درحال استراحت است ، کوشش میکند که قوه ادراکش را تغییر دهد و خود را برای خوداندیشی آزاد میگذارد . پس از آنکه فیلم درفیلم را از بین می‌برد (عکس‌ها را پاره‌میکند) ، درحالتی قراردارد که قادرست خویشتن‌را

کنترل کند و همین‌امر موجب میشود که باخود رویاروی شود واین رویارویی بـه فیلم نیز پـایـان میدهد . یعنی آن هنگام که (O) کشف میکند (O) خود اوست و به‌عبارت دیگر موفق بـه‌ادراک خود میگردد .

"فیلم " تمثیلی از طبیعت بصری و مقدم رسانه‌سینما است . درصحنه‌ای درخیابـان ، زنـی هنگام برخوردی طنزآمیز به شخص همراهش میگوید "ش ش ش . . . " و این مارا مطمئن میسازدکـه علیرغم‌اینکه درام (E—O) زمینه‌ای صامت دارد ، لکن به‌گونه‌ای نیز هست که بتواند ناطق باشد (زن ازصحبت‌کردن می‌پرهیزد ، بنابراین ممکنست که فیلمی تماما سینمایی و یا تصویری موردنظر باشد) . "فیلم " چیزی را که کاملا سینمائی است می‌کاود و آن عبارتست از حرکت دوربین که‌نـه تنها دنیای بزرگتر (خیابان) ودنیای کوچکتر (پلکان واتاق) را برای ما تصویرمیکند ، بلکه‌امکان مشاهده آن جهان کوچکتر ازهمه یعنی جهان درون (شخص یاخود) رانیز فراهم می‌آورد .

همچنین "فیلم " خصوصیت اساسی دیگری از رسانه‌سینما را ارائه میدهد ، یعنی‌همان‌طبیعت عجیب وخاص تماشاگری که ناظر رفتاربازیگر فیلم ورابطه خودبااوست . همانطور که "پیراندالـلـو" نوشته‌است :

هنرپیشه فیلم احساسی مشابه تبعیددارد ، تبعید نه‌تنها از صحنه بلکه از خودش .

او تنهی بودن وصف ناپذیری را همراه بااحساس مبهمی از ناراحتی ، حس میکند :

حس میکند که بدنش مادیت خود را از دست داده ، تبخیر میشود ، و نیزاحساس میکند کـه جسمش از واقعی‌بودن محروم‌گشته وفاقد حیات ، صداوهیاهوی ناشی از حرکت کردن است . زیـرا بدن وی می‌بایست مبدل به تصویری بیصدا گشته ، لحظه‌ای بر پرده ظاهر شده وسپس در سکـوت ناپدید گردد . . . . آنگاه پروژکتور سایه‌ای از اورا دربرابر مردم به نمایش خواهدگزارد و او نیـز می‌باید ازاینکه درمقابل دوربین به‌بازی پرداخته‌است خشنود گردد . (*)

همانطور که "پیراندالـلـو"اشاره میکند ، هنرپیشه درجلوی دوربین احساس بیگانگی میکند و این احساس مشابه همان بیگانگی است که شخص درمقابل تصویر خودش در آئینه دارد . پـایـان "فیلم "نشان‌دهنده این احساس بیگانگی هنرپیشه ازماست ، زیرا حصاری بین ما و (O) قراردارد ، ما نمیتوانیم او را ببینیم و اونیز قادر به دیدن مانیست . واقعیت اینست که او یک‌بار در جائـی بوده‌است که ما نبوده‌ایم واینک ما درجائی هستیم که او نیست . با توجه به صحنـه‌ای کـه (O) عکسها را می‌دید ، برایمان مشخص شد که این سکانس‌را میتوان بعنوان فیلم درفیلم تلقی نمود . این سکانسها ممکنست سبب شود تا این فکر به ذهن تماشاگر خطور کند که او مشغول تماشای یـک فیلم‌است . معمولا این فکر ، به‌هنگام تماشای فیلم ، به دورترین نقاط ذهن تماشاگر رانده میشود .

این امر که درصحنه آخر ، چهره یک هنرپیشه مشهور به ما عرضه میشود ، همچنین به‌خـاطر ما می‌آورد که "فیلم " تنها یک فیلم است . به همان نسبتی که ما از رسانه فیلم آگاه میشـویـم ، رابطهٔ سنتی‌امان با آن از بین می‌رود .

معمولا ما هنر را در یک رسانه خاص از طریق چشم‌پوشی از آن رسانه تجربـه مـی‌نمائیـم .

همانگونه که اغلب از یک پنجره استفاده‌میکنیم بدون اینکه متوجه خودپنجره باشیم ، از این‌رو ، حقایق گذشته از طریق پخش تسلسلی از تصاویر صامت ، به صورت ۲۴ کادر درهرثانیه سرپرده ، به چشم ما می‌رسد . هنگامیکه مجبورشویم تا در رابطه خود با رسانه تأمل کنیم ، دیگر نقش خودرا بعنوان یک تماشاگر از دست خواهیم داد . به راستی که باید به اکثر هنرهای مدرن ، به‌عنوان جریان کامل شونده‌ای نگریست که ما را از تماشاگر بودن صرف خارج مینماید .

"فیلم" ،ساخته‌ی "بکت" درمورد عدم‌آگاهی ما از این مسئله‌است که فیلم درباره‌ٔچیست . به علاوه ، "بکت" کاری را انجام میدهد که پیش از او ، "کیتون" آن را به نحوی انجام داده‌است . درجائیکه "کیتون" درفیلمهایش ، ازجهت اینکه ما را دربرخورد مستقیم با خویشتن ما قرارمیدهد همه ما را به‌بازی می‌گیرد ، "بکت" روش‌های غیرمستقیم انعکاس خود بررسانه را به‌کار میگیرد و از تاکتیکهائی استفاده می‌کند که فیلم را بصورت شکلی از خودشناسی درمی‌آورد .

ابهام و آگاهی

فیلمهائی که محتوائی مبهم دارند ، مسئله شناخت جهان را مشکل وگاه ناممکن میسازند . این گونه فیلم‌ها ، مبارزه‌ای عظیم برای سنجش توانائیهای مفسرانه محسوب میگردند .

فیلم "نمایش" (۱۹۷۰) که توسط "کامل" و "روگ" کارگردانی شده ، ورسیونی است مقتبس از رمان "اشپتن ولف" اثر "هرمان‌هسه" که براساس زندگی کنونی شهرنشینان لندن بازسازی شده‌است . شخصیت اصلی فیلم ، هم دریک گروه گانگستری و هم در یک دسته کوچکتر قاچاق‌مواد مخدر که به رهبری شخصی به نام "ترنر" که سابقا یکی از بتهای نسل جوان بوده‌است ، عضویت دارد . دراین فیلم ، آدمها بایکدیگر عوض میشوند و همچنین تغییر در شخصیت آنان و تبادلات هویت ، بسیار رخ میدهد .

منشاء "نمایش" فلسفه "هسه" است که : واقعیت را فقط از دیدگاههای گوناگون میتوان دریافت ، گونه‌ای از تئوری نابهشیاری همه‌جانبه "یونگ" برای رسیدن به آگاهی ضروری است و اینکه هویت صورتی یکتا ندارد ، بعبارت دیگر ، ماهیت واقعی هریک از ما همان نقشی است که‌ایفا می‌کنیم ، همان هیأت مبدلی است که‌به‌خود میگیریم و بالاخره همان نمایش است که‌ارائه‌میدهیم .

درطول فیلم "نمایش" ، تماشاگر شاهد وقوع حوادثی است که درک آنها منوط به اینست که این حوادث از نقطه نظرهای متعددی نگریسته شوند . " دنالدکامل" و "نیکلاس روگ" کارگردانان فیلم معتقدند که برخورد بادیدگاههای متعدد فیلم ، حساسیت تماشاگر را نسبت به پیچیدگیهای واقعیت افزایش میدهد .

"راشومون" (۱۹۵۰) به کارگردانی "اکیراکوروساوا" نیز دربارهٔ دشواری آگاه‌شدن از واقعیت یک موقعیت است . ورسیونهای مختلفی از یک حادثه ارائه میشود که آشکارکننده‌ابتکار شخصی هریک از گویندگان آنست . نماد غامض واقعه ، ابتدا از گزارشهای متعارض افراد سهیم در

آن واقعه‌یعنی یک سامورائی ،همسرسامورائی ، یک راهزن و یک هیزم‌شکن بوجودمی‌آید . سامورائی (که از طریق یک کاهن صحبت میکند) اظهار میدارد که همسرش وی را بی‌آبرو نموده و از این‌رو مجبور به به ارتکاب خودکشی شرافتمندانه شده‌است . راهزن می‌گوید که وی بر مرد پیروز شده‌ودر مقابل چشمان وی به زنش تجاوز نموده و در نبرد به خاطر شرافت مرد را شکست داده‌است . زن گزارش میدهد که مورد تهاجم واقع شده وبدین خاطر همسرش به‌وی اهانت کرده‌است ، سپس بیهوش شده و پس از به‌هوش آمدن شوهرش را مرده‌یافته‌است . هیزم‌شکن بیان می‌کند که‌راهزن‌به زن حمله برده و برای بدست‌آوردن حق ازدواج بااو به شوهرش پیشنهاد مبارزه داده‌است ،مرد درابتدا نپذیرفته ، لکن درمواجهه با خشم همسرش تن به‌نبرد داده و کشته‌شده‌است .

به‌این پیچیدگیها و تعارضات که مانع درک حقیقت واقعه است ، باید سبک خیره‌کننده احساس‌گرایانه (امپرسیونیستی) و به‌کارگیری حیرت‌آور شخصیت‌ها و ارتباط‌آنها را نیز افزود .

پاره‌ای صحنه‌ها ، درفیلمهای برادران "مارکس" ، بیننده را دربرابر این سئوال‌قرارمیدهند که در واقعیت چه اتفاقی میتواند رخ‌دهد (حتی دریک فیلم) ، بطور مثال درفیلم"شبی دراپرا" (۱۹۳۵) تعداد زیادی از افراد در اتاق کوچکی قراردارند که تماشاگر معتقداست فقط نیمی‌ازآنها میتوانند درآن جای‌گیرند . ماتاچیزی را نبینیم نمیتوانیم باورکنیم . درست همانگونه که‌بطورکلی این فیلم دراین‌باره که دراپرا افراد می‌بایست مودب و محتاط باشند ، مارا به پرسش وامیدارد ، در این صحنه نیز مادرمورد تصوراتمان از آگاهی با سئوال مواجه می‌شویم .

در "سوپ‌اردک" (۱۹۳۳) ، "هارپو" را می‌بینیم که تفنگی دردست دارد ، سپس متوجه می‌شویم که تفنگ نیست بلکه وسیله‌ای است برای گردگیری که از پر پرندگان درست شده است و درست همان زمان که به‌خنده می‌افتیم ، گردگیر تبدیل به یک تپانچه میشود .

شاید‌فریبنده‌ترین فیلم‌ساخته‌شده براساس پرسش"واقعیت چیست ؟"فیلم "اگراندیسمان" (۱۹۶۷) به‌کارگردانی "آنتونیونی" باشد . داستان فیلم درباره‌ٔ عکاسی به‌نام "تام" است که برحسب اتفاق از واقعه‌ای عکس میگیرد که به نظر می‌رسد یک قتل باشد . "تام" پس از کشف این مسئله عکس را بزرگ مینماید وزنی را درآن می‌بیند که مقتول پیش از کشته‌شدن وی را در آغوش داشته‌است . "تام" ، نومیدانه تلاش میکند تا عکس‌هائی دیگر تهیه نماید ، پس به‌پارک‌بازمی‌گردد و جسد را می‌یابد . تمام عکس‌ها به‌جزیکی که بزرگ شده از استودیوی "تام" ربوده‌میشود . یکی از دوستان "تام" به وی میگوید که عکس شبیه به یکی از نقاشی‌های آبستره همسرش‌است ، یکی از اشارات مناسب در متن فیلم که هنر آبستره نیازمند تفسیراست .

هنگامیکه مجددا "تام" به صحنه قتل باز میگردد ، جسد را نمی‌یابد . درحال مراجعت ، گروهی را درلباس دلقکان می‌بیند که وانمود میکنند که تماشاگران وبازیکنان یک بازی تنیس هستند . آنها راکت ویا وسیله دیگری ندارند و تمام حرکاتشان ساختگی است . هنگامیکه چنین وانمود می‌کنند که توپ تنیس خیالی‌شان از حصار اطراف زمین خارج شده‌است ، "تام" نیز وانمود می‌کند که آن را پیداکرده وتوپی را که وجود خارجی ندارد به داخل زمین می‌افکند و با

آغاز مجددبازی صدای برخورد توپ بازمین به گوش "تام" می‌رسد و فیلم درحالی خاتمه‌می‌یابد که "تام" از صحنه خارج‌شده‌ودیده نمیشود .

برای ارزیابی نظریه‌ای که درپایان فیلم درباره رابطه‌ٔ ما با واقعیت عرضه میشود ،مجبوریم که صحنه‌های کلید یا صحنه‌های اصلی فیلم را موردبازبینی مجددقراردهیم .درصحنه‌های اولیه ، درمورد حضور خارج از صحنه به‌شدت تأکید میشود . در سکانسی در استودیوی "تام" ،هنگامیکه وی مشغول تفریح کردن با چند دختر است وسرانجام نیز باآنها به کشمکش می‌پردازد ، نمائی وجوددارد که مردی را در پسزمینه نشان میدهد ، ولی اکثر تماشاگران متوجه این‌حضورنمی‌شوند ، زیراکه متوجه کشمکش بازیگران هستند . هنگامیکه کسی برای باردوم فیلم "اگراندیسمان" را ببیند و متوجه حضور این مردگردد ، آنوقت دروضعیتی مشابه "تام" قرارمیگیرد ، یعنی همان هنگام که "تام" مشغول تماشای صحنه‌ای درپارک بود وبه وقایع مهمی (قتل) که در نقطه دیگری رخ‌میداد ، توجه نداشت .

درسراسر طول فیلم ، برذهنی (سوبژکتیو) بودن آن تأکید میشود و اهمیت اشیاء و مسائل درارتباط با عوامل ذهنی به نمایش درمی‌آید ، مثلا حادثه‌ای که دراثر آن ، "تام" گیتاری را که قبلا جایزه گرفته‌بود ، به دور می‌افکند . وقتی که "تام" صدای توپ تنیسی را که در اصل وجود ندارد ،می‌شنود ،درباره حقیقت عکس‌هاومشاهداتش به پرسش می‌پردازد . درصحنه پایانی فیلم ، "آنتونیونی" این رابطه نامعین (بین شخص ادراک‌کننده و واقعیت) را از طریق حذف "تام" از آن صحنه ، دراماتیزه می‌نماید و تماشاگران را از چیز واقعی‌تری که دردنیای فیلم وجودداشت ، محروم می‌سازد .

نتیجه‌آنکه ، "آنتونیونی" به عنوان یک فیلمساز قادرست که چیزی را خلق و سپس نابود سازد ، درست همانگونه که عکاسی مانند "تام" توانائی انجام این کار را دارد . واقعیت مقابل‌هر نوعی از دوربین عبارتست از عملکرد اراده و ذهنیت عکاس یا فیلمبردار ، و کارکرد همین چیز فرار است که ما آن را "واقعیت" می‌نامیم .

ارزیابی فیلم‌ها

سومین مرحله فعالیت انتقادی یعنی تصمیم‌گیری و تعیین کیفیات زیبائی‌شناسی فیلم ، به دومرحله قبلی که توصیف و تفسیر باشد ، وابسته‌است . بطور مثال فیلمی واجد کیفیت زیبائی ـ شناسی "وحدت" است که درآن عناصر بصری ، صدا و افکت‌ها بطور منطقی درهم‌آمیخته شده‌ـ باشند و یا الگوی تفسیری جامعی ، آنها را در یک کل ترکیب نماید . نمونه‌های بیشماری درمورد چگونگی وابستگی قضاوت زیبائی‌شناسانه به توصیف و تفسیر وجوددارد ،ازآن جمله‌است‌شوخیهای "چاپلین" ، کشش فیلم‌های "هیچکاک" ، وحدت در "همشهری کین" ، زیبائی وجود مه در فیلم "خبرچین" ، قدرت در "از نفس افتاده" ، طنز سیاه در "دکتراسترنج لاو" ، لودگی برادران "مارکس" ، پیچیدگی "سال‌گذشته در مارین‌باد" ، کیفیت جنبشی "نوسفراتو" و تلخی و گزندگی فیلم "حاده" .

عمل قضاوت منعقد دربارهٔ فیلم (مرحله‌چهارم انتقاد) عبارت از تصمیم‌گیری دربارهٔ پیروزی هنری و یا شکست آنست ، و برای چنین قضاوتی نیاز به بررسی کیفیات زیبائی‌شناسی یا سومین مرحله انتقاد ، وجوددارد . بطور مثال وقتی که فیلمهای کمدی از نظر زیبائی‌شناسی خوب یا بد هستند ، موفقیت و شکست آنان در میزان برخورداری‌اشان از کیفیت خنده‌آور بودن است . از این‌رو ، ارزیابی موفقیت ویا شکست ، درهر فیلم قابل رویت است ، پس میتوان سنجید که آیا فیلم مزبور با توجه به تعلق آن به نوع فیلم ، خوب یا بد است .

اگر تصمیم گرفتیم که "جویندگان طلا"ی "چاپلین" فیلم خوبی است ، این تصمیم به‌نحوی گویای این مطلب نیزهست که " جویندگان طلا " فیلم خوبی‌از این "نوع" است . مسئله "نوع "خود مسئله پیچیده‌ای است و همانطور که گفته‌شد ، دراینجا منظور از نوع ، فیلم نوع کمدی است .

خصایص یک فیلم درمراحل توصیف و تفسیر معین میگردند ، که برخی از آنها به خوبی مشهورند مانند این واقعیت که "جویندگان طلا " یک فیلم کمدی است ، درصورتیکه بعضی دیگر ظریف‌تر و دقیق‌ترند و نیازمند تفسیر خلاقه منتقد و یا تماشاگر می‌باشند . ساخت گرایان مایلند که با ساختهای دیالکتیکی در سراسر فیلم "جویندگان طلا" اشاره نمایند : فرد در برابر طبیعت ، سرما در برابرگرما ، زندگی خارجی دربرابر زندگی درونی وماده در برابر بخش معنوی‌طبیعت بشری .

بخشی از ارزیابی موفقیت هنرمندانه فیلم برحسب اینست که فیلم ، خصایص ساختی را در یک کل موحد کنار هم آورده‌باشد .

درمورد فیلمی مانند "جویندگان‌طلا" رأی درباره کمیک بودن و وحدت‌داشتن‌اش مثبت است . وجود این کیفیات زیبائی‌شناسانه دراین فیلم ایجاد ارزش می‌نماید ، زیراکه "نوع "فیلم (کمدی) چنین است . درمورد سایر فیلم‌ها ، بخصوص در فیلم‌های "گدار" و "وارهول" ، غالبا "فقدان وحدت" سبب میشود که قضاوت به‌سوی سنجش موفقیت فیلم کشیده‌شود .

باتوجه به وابستگی جریان ارزیابی به توصیف و تفسیر ، بطورکلی هیچگونه قوانین عمومی که حاکم بر قضاوت دربارهٔ فیلم‌باشد ، وجودندارد . خصایص کلی نمیتوانند ما را برای رسیدن به قضاوتی شایسته هدایت‌کنند . کمیک بودن ، تراژدیک بودن و وحدت‌داشتن ، لزوماقادرنیستند که فیلمی را خوب جلوه دهند . خصایصی که میتواند ملاک قضاوت قرارگیرند ، بستگی به نوع ماهیت هنرمندانه فیلم که طی مراحل توصیفی و تفسیری شناسائی شده‌است ، دارند . هنگامیکه "نوع" فیلم مشخص شد ، منتقد قادرست به قضاوت بپردازد که آیا فیلم دربرآوردن آنچه که آن "نوع" فیلم نیازمنداست ، موفق بوده‌است یانه . اگر فیلم کمدی است ، تاچه حد خنده‌آور است ؟ اگر فیلم عرضه‌کننده داستانی سخت پیچیده‌است ، درنهایت چقدر "وحدت" دارد ؟ اگر فیلم دارای ساختی جابجا شونده‌است ، آیا تماشاگران را به گونه‌ای سودمند به جهتی متمایل میسازد (درمفهوم برشتی) و یا اینکه صرفا آنها را مغشوش و ناراضی رها می‌نماید ؟

معیارهای ارزش زیبائی‌شناسی

کیفیت سینمائی بودن

اغلب تصورشده که سینمائی بودن خصیصه دیگری است که راهگشای قضاوتی شایسته‌درباره‌ٔ یک فیلم میگردد. (۱) یعنی اگر فیلم داستان خود را بازگوید، شخصیت‌هایش را گسترش دهد، پیام اجتماعی‌اش را ارائه کند و یا مقدمتا کیفیات زیبائی شناساته‌اش را برحسب جنبه‌های خاص این رسانه بیافریند، آنگاه میتواند رأی شایسته‌ای کسب کند. درروشی دیگر، شخص ممکنست مدعی شود که فیلمی از نظر زیبائی‌شناسی از قرینه‌هایش بهتر است که با تکیه بر خصایصی که منحصر به این رسانه نیست، به خلق تأثیرات زیبائی‌شناسانه خود بپردازد. این نظریه بر این پایه استواراست که فیلم باید کاری را انجام دهد که فقط فیلم قادر به آنست، کاری بیشتر ازآنچه که تئاتر، ادبیات و یا سایر رسانه‌ها توانائی انجام آن را دارند.

درغیر اینصورت چه‌چیز ممکن است یک فیلم را برتر از به نمایش درآوردن یک نمایشنامه‌و یا نوشتن یک داستان سازد؟ درهمگامی بااین مفهوم، یک فیلم، آن زمان که در آفرینش کیفیات زیبائی‌شناسی، بازگوئی داستان و توسعه شخصیت‌ها، مقدمتا برچیزهائی مانند دیالوگ، گفتار خارج از پرده (ناراسیون) و یامیزانسن‌های تئاتری تکیه‌کند، در سینمائی بودن خودناموفق‌است. برای اینکه فیلمی واجد کیفیت سینمائی‌بودن باشد الزاما باید از اجزاء متعددی برخوردار گردد، مثلا اینکه بتواند بطور تصویری و همینطور از طریق کیفیت صدا بیش از گفتار (دیالوگ) به‌تشریح شخصیت‌ها وموقعیت‌ها بپردازد، ازجهت دیگر همچنین باید بتواند با توسل به خلق میزانسن توسط حرکت دوربین، زاویه فیلمبرداری و عمل پیوند بیش از آنچه که بوسیلهٔ استفاده از گریم، لباس و وسائل صحنه بدست‌می‌آورد، این عمل تشریح را انجام دهد.

طرفداران این نظریه می‌گویند که فیلمی که روشهای سینمائی را به‌کارنگیرد، شکست خواهد خورد. فیلمی که از دوربین ایستا و نامتحرک استفاده‌کند، احساس سه‌بعدی‌بودن‌را زائل‌میسازد، فاقد زندگی است وجلب توجه نمی‌نماید.

در تئاتر، تماشاگران درپیشروی خود افراد و اشیاء واقعی را مشاهده می‌کنند و هیچگونه کوششی لازم نیست تا بدانها کیفیتی تجسمی بخشیده‌شود. درحالیکه درفیلم آنچه که واقعا به تماشاگران عرضه میشود، تنها سایه‌هائی بزرگ به صورت طرحهائی از سایه‌و نور است که برپرده ظاهر میشوند. دراینجا باید کوشش متوجه این باشد که شکلی از حیات بدانان اعطا شود.

ممکنست گفته‌شود که فیلمی که تماشاگر را درگیر مینماید، واجد خصوصیات سینمائی است. اگر فیلمی صرفا ضبط یک نمایش باشد و دوربینی کم وبیش ایستا را با میزانسنی تئاتری به‌کار گرفته‌باشد و همچنین، تمام حوادث توسط دیالوگ و گفتار خارج از پرده توضیح داده‌شود، در

اینصورت باید گفت که چنین فیلمی به سوی یک شکست هنرمندانه کشیده خواهد شد. بهرحال، این امر مستلزم آن نخواهد بود که خصایصی که یک صحنه بخصوص و یا کل یک فیلم را قابل قبول می‌سازند، الزاما خصایص سینمائی هستند.

"رمئووژولیت" (۱۹۶۸) اثر "فرانکو زفیرەلی" که اقتباسی ازنمایشنامه مشهور "شکسپیر" می‌باشد، تنها خطوط این نمایشنامه را برای آفرینش کیفیات زیبائی‌شناسی درفیلم، بەکارگرفته است. درعین حال شرط ضروری برای موفقیت هنری نیز دراین فیلم، گنجانیده شده‌است. صحنه پردازیها، زندگی و حرکت را که درواقع توهم یک صحنه از زندگی واقعی است، القامی‌نماید. لکن موفقیت فیلم را نباید تنها باین تاثیرات سینمائی توصیف کرد، بلکه خصوصیتی که بیش از هرچیز با کیفیت زیبائی‌شناسی همراهی داشته، شعرعالی درام شکسپیر است.

به راستی اگر در فیلم "رمئوژولیت" به منظور تأکید بر جنبهٔ سینمائی بودن آن، ازدیالوگ صرفنظر می‌شد، آیا در آنصورت این شکل از فیلم دارای ارزشهای زیبائی شناسانه کمتری از آنچه که درحال حاضر فیلم "زفیرەلی" داراست، نمی‌بود؟ اینکه پیش از دیدن یک فیلم بگوئیم که همیشه سینمائی بودن فیلم براستفاده آن از یکی از خصایص، مانند یک قطعه دیالوگ، میزانسن تئاتری و یا گفتار خارج از پرده ترجیح دارد، درواقع نادیده انگاشتن اهمیت بافت فیلم خواهد بود.

علیرغم اینکه فیلمسازان تشویق شده‌اند که بیش ازآن که بەکشف خصایص مشترک فیلم با سایر رسانه‌ها بپردازند درجستجوی پی‌بردن بەخصوصیات سینمائی آن باشند، ضرروتا واقعیت ندارد که هر فیلمی که از ویژگیهای سینمائی بیشتری بهره‌برده‌باشد، بهتراست.

رسانه‌ای جمعی بودن

معیار دیگر ارزش زیبائی‌شناسی از این تصور که رسانه سینما یک رسانه جمعی است، برمی‌خیزد. اینچنین پنداشته شده‌است که فیلم بعنوان یک هنر وابسته بەتوده مردم باید برای جمع تماشاگران بکار رود.

در ارتباط با این مسئله نمونه فیلم کمدی اغلب مورد استفاده قرار گرفته است. برای ارزیابی کلیه فیلم‌های این نوع، تماشاگر باید بەهمراه عده‌زیادی بەتماشای آنها نشیند. اکثر شوخیهائی که شخص در فیلمهای کمدی می‌یابد، ناشی از عکس‌العمل وی در برابر خنده‌سایر تماشاگران است. طرفداران این نظر در جهت اثبات عقیده‌اشان بەاین نکته اشاره دارند. که تجربه مشاهده فیلمهای کمدی در تلویزیون ویا دریک سالن نمایش خالی از تماشاگر با مشاهده همان فیلم دریک سالن مملو از جمعیت متفاوت است.

البته دعوی جذبه جمع، منحصر بەفیلم کمدی نیست. بعضی جنبه‌های مهیج درامهای حادثه‌ای، کشش در داستانهای همراه با تعلیق و کیفیت محرک داستانهای عشقی، نمونه‌هائی از تجربه یادشده هستند که‌مبنوان آنها را بەهنگام تماشای فیلم بەهمراه جمع، مشاهده‌نمود. برای سنجش این ادعای مبتنی بر جذبه جمع، لازم است که اول بدانیم "جمع "چیست. "دنیس

مک کوایل" تعریف سودمندی از این موضوع ارائه کرده‌است. (۲) مطالعات اولیه وی نشان داده است که هیچ تعریفی از این کلمه نمیتواند قانع کننده‌باشد. درعوض بهتر است به "جمع" به عنوان رشته‌ای پیوسته نگریسته‌شود. به‌این علت که بیشترین خصایص سازنده "جمع" در درجات مختلف، دریک موقعیت ارتباطی جمعی نمایان می‌گردد. (۴)

خصایص سازنده "جمع" چیست؟ رسانه‌های جمعی مواجه باعده زیادی تماشاگر می‌باشند که بیش از تماشاگران سایر گونه‌های ارتباط است (مثلا یک سخنرانی). ارتباطات جمعی شکلی همگانی دارند، محتوا برای همه آشکار است و پخش، نسبتا غیررسمی و سازمان‌نیافته‌است. اساسا تماشاگران ارتباطات جمعی، افرادی ناهمگن هستند، این گروه تماشاگران شامل مردمی است که در شرایط نامشابه زندگی می‌کنند، مردمی که برخوردار از فرهنگ‌ها و طبقات مختلف اجتماعی می‌باشند و مردمی که با مشاغل متفاوت سروکار دارند و از همین رو این گروه تماشاگران مردمی هستند که علائق‌شان با یکدیگر فرق دارد و نیز معیارهایشان برای زندگی متفاوت است. مجرای ارتباط گروهی ماهیتا یک طرفه است: خبرگزار فاقد شخصیت مشخصی است، تماشاگر نیزمجهول‌الهویه است و مراجعه به‌آراء عمومی و مراسلات امکان دستیابی به‌برخی واکنش‌های تماشاگران را فراهم می‌آورد، لکن معمولا خبرگزار مسائل رابدون دریافت هیچگونه پاسخی به‌تماشاگران منتقل می‌سازد.

تماشاگران از طریق علاقه‌ای مشترک در گروههای اتحادیافته، جا می‌گیرند. درهر صورت، اعضاء گروه یکدیگر را نمی‌شناسند و محدودترین نوع عکس‌العمل را نسبت به‌هم دارند. علیرغم اینکه اعضاء گروه مرتبا تغییر می‌یابند، عکس‌العمل‌ها نسبتا یکسان است، هیچگونه رهبری و یا احساس هویتی گروه را متفق نمی‌نماید واین گروهی است که بشکلی سست و نامرتبط متشکل شده است. بهرحال محرائی ارتباطی که‌گروه باآن مربوط است به‌نحوی پیچیده و رسمی سازمان یافته و دارای سیستم معینی برای تولید وپخش است.

یک برنامه تلویزیونی، هنگام انتخابات ملی، از جهت نسبت تماشاگر به‌انتهای رشته پیوسته می‌رسد زیرا که دراین موقعیت جمع تماشاگران دربیشترین حدخویش قرار دارد (که ما آن را "جمع بزرگ" می‌خوانیم). گزارش یک قتل دریک روزنامه بزرگ شهری، شاید بتواند درحد میانه این رشته قرارگیرد. ممکنست که گیرندگان این خبر، گروه کوچکتری نسبت به "جمع بزرگ" باشند که اجزاء خبر را بسته به‌علائق، شغل و میل خویش انتخاب می‌کنند. در این حالت عکس‌العمل میتواند کاملا متفاوت باشد و برخورد گیرندگان بارسانه همزمان نیست. در انتهای دیگر این رشته "جمع اندک" است که شاید بتوان آن را طرف تماس مقاله‌ای مندرج در یک‌روزنامه محلی‌قرارداد، که گروه‌گیرندگان این خبرکوچکتر، همگن‌تر و نامشخص‌تر است، احتمالا خبرگزاران شناخته شده‌هستند و واکنش‌ها مشترک است.

رویهمرفته از تهیه، پخش و نمایش فیلمها چنین بر می‌آید که تماشاگر فیلم، یک "جمع تماشاکننده" است. هزینه‌های زیاد هریک از مراحل تهیه، پخش و نمایش در صنعت فیلم موجب

شده‌است تا فیلمسازان، تهیه‌کنندگان و دیگر اشخاص درگیر، تصمیمات مبتکرانه‌ای برای جلب "جمع تماشاگر" به منظور تقویت مالی بیشتر این صنعت اتخاذ کنند، و از اینجاست که فیلمها، براساس تمهائی ساخته‌میشوند که جهانی‌تر باشند. اکثرا شخصیت‌های اسطوره‌ای و فریبنده، موضوع فیلمها قرارمیگیرد، همچنین سعی میشود تا از موضوعات تحریک کننده مانند سکس و خشونت بهره‌برداری شود و نیز تمام این موارد بطور نسبتا ساده‌ای مجسم میگردند. بهرحال، ذاتا هیچ چیزی در خصایص اصلی رسانه‌فیلم وجودندارد که آن را رسانه‌ای جمعی سازد. اگر شرایط تغییر میکرد، از جهت مالی نیازی به‌یافتن گروه کثیری از تماشاگر نمی‌بود و دلیلی‌وجود نمیداشت که نتوان یک فیلم را برای گروه محدودتری از تماشاگر ساخت.

" مک کوایل" پشتیبان این عقیده‌است که رسانه فیلم نیازی ندارد که همیشه رسانه‌ای‌جمعی باشد. امروزه اغلب فیلمها برای تاثیر گذاشتن برتماشاگرانی ساخته میشود که برحسب طبیعت روش رایج نمایش، تماشاگرانی جمعی هستند. اهمیت ندادن به‌این خصوصیت جمعی بودن تماشاگر، نادیده گرفتن مسائلی مهم هم دربارهٔ محتوا وهم دربارهٔ تاثیرات فیلم است.

تشخیص این نکته اهمیت دارد که این وضع هیچگونه ارزشی منفی برای فیلم ایجادنمیکند. چگونگی کاربرد یک رسانه‌جمعی است که مشخص مینماید آیا این رسانه حاوی نتایج مثبت یامنفی برای جامعه خواهدبود. بهرحال، بسیاری از مفسران، رسانه‌های جمعی را در ایجاد بسیاری از ضعف‌های اجتماعی از قبیل از خودبیگانگی، نزول سطح فرهنگ به‌پائین‌ترین سطح خود (توسط تصمیمات قاطعانه اجتماعی‌که براساس زمینه‌های غیرعقلائی‌اتخاذگردیده است)، افزایش خشونت و بی‌عاطفگی شریک میدانند.

دستیابی به‌بیشترین حدتماشاگر نیازمند جلب پائین‌ترین معیارهای عمومی است که این به نوبهٔ خود محتاج به‌ارضاء پست‌ترین تمایلات است، مانند تمایل به تماشای خشونت، کشش به سوی کلیشه‌ای بودن و سهولت، تحریک وگرایش به‌جانب تعریحاتی که بعنوان گریز اززندگی‌واقعی تلقی میشوند.

راههای متعددی به‌غیر از توسل به‌پائین‌ترین معیارهای عمومی هم وجود دارد که توسط آنها نحوه پخش و نمایش یک فیلم چنان ساختی بیابد که بتواند به‌درجه والائی از خواست عمومی دست پیداکند. کافیست که شخص تنها کمدیهای "چاپلین" را بررسی نماید تا نقائص‌این تصور تحقیرآمیز درمورد رسانه‌های جمعی را تشخیص دهد. فیلمی مانند "عصرجدید" (که بر اساس اسطوره‌ها و تمهای جهانی ساخته شده)، درعین اینکه بعضی از احساسات عالی‌ما رامتاثر میسازد و نظرات سودمندی دربارهٔ جامعه بوجود می‌آورد، قادرست که تماشاگران کثیری نیزبرای خویش فراهم سازد.

نشانه شناسی

بسیاری از مکاتب انتقاد فیلم (مخصوصا ساخت‌گرائی) و تفکرات مربوط به‌رسانه فیلم، به مسئله‌ای به‌نام نشانه‌شناسی سینما اختصاص یافته‌است. نشانه‌شناسی عبارتست از مطالعه (یاعلم)

نشانه‌ها . هدف یک بررسی نشانه شناسانه از سینما ، کوشش در تنزل انتقاد و تئوری فیلم به‌سطح مطالعه فیلم بعنوان سیستمی از نشانه‌ها دارد ، تاآنجا که حتی فیلم را شاخه‌ای از زبان‌شناسی عرضه میسازد .

طبق تئوری نشانه‌شناسی ، منتقد و نظریه پرداز فیلم باید باآن مشابه یک زبان رفتار نماید و در جستجوی بیرون کشیدن دستور زبان فیلم باشد که عبارتست از قوانین حاکم برروش‌فیلمساز در ارتباط با علائم سینمائی ، از این رو باید تمام بحث‌های انتقاد فیلم دقیق و علمی‌تر تهیه شوند .

"پیتر ولن" انتقاد استقرائی فیلم را بعنوان یک بررسی علمی از سیستم نشانه‌ها چنین توجیه می‌کند :

"نشانه‌شناسی بخشی حیاتی از مطالعه زیبائی‌شناسی فیلم است . . . هر انتقادی اساسا وابسته به دانستن این مسئله است که هر متن چه می‌گوید و امکان خواندن آن نیز وجود داشته باشد . ما باید که قاعده و سبک بیان را که اجازه وجود معنی در سینما را میدهد ، دریابیم ، در غیراینصورت محکومیم که به‌هنگام انتقاد فیلم در ابهامی عظیم و فضائی تیره بمانیم و تنها دریافت ناگهانی و احساسات آنی تکیه کنیم . " (۵)

با در اختیار داشتن دستور زبان سینما ، ما قادر به کشف معانی "متون فیلم" خواهیم‌بود . بنابراین ، تفسیر یک فیلم عبارت از تشخیص اینست که چگونه عناصر سمعی و بصری فیلم بعنوان نشانه عمل می‌نمایند .

میتوان روش نشانه شناسانه را برای تعیین کیفیات زیبائی‌شناسی و ارزیابی فیلم‌ها نیز به کار برد .

پس در روش نشانه‌شناسی ، قضاوت زیبائی شناسانه و آراء داده‌شده درمورد فیلمها ، به‌جای آنکه صرفا ذهنیت و احساسات آنی منتقد باشند ، منتجی از تحقیقات علمی خواهند بود . بطور مثال ، اختلاف دراین باره را که آیا فیلمهای "هاوکز" وحدت دارند یا دارای جنبش ویاخنده‌آور هستند و یا اینکه از نظر زیبائی‌شناسی خوب یا بد می‌باشند ، میتوان از راه توسل به‌روشی که فیلم به‌وسیله‌ٔ سیستمی از نشانه‌ها با تماشاگران ارتباط برقرار میکند ، حل نمود ، این همان سیستمی است که زبان مختص فیلم را می‌سازد . به‌این ترتیب ، کسی که به‌زبان‌فیلم‌آشنایی‌دارد ، قادرست بطور عینی این سئوال را مطرح نماید که فیلم چه‌چیزی را منتقل میکند و آیا این کار را هنرمندانه و با موفقیت انجام میدهد یاخیر .

تجزیه و تحلیل مراحل توصیف و تفسیر که قبلا در موردشان صحبت شده ، دلائلی به‌دست میدهد که بتوانیم با توجه به‌آنها بعضی از مرحبه‌های نشانه‌شناسان را به‌معرض سئوال بگذاریم . طبق مباحث گذشته ، ساخت گرایان روشهای برجسته‌ای جهت توصیف و تفسیر فیلم کشف ننموده‌اند و با تأکیدات ضدتاریخی خود ، خصیصه‌ای اساسی از خصایص این رسانه را از نظر دور داشته‌اند و درنهایت آنکه روش ساخت‌گرائی فقط یکی از چندین طرق متعدد و قابل قبول برای

تفسیر فیلم است . این نیز حقیقت دارد که نشانه‌شناسی عبارت از کمک به‌درک ماازرسانه‌و انتقاد فیلم ، ولی این روش باید که این امر را در ارتباط باسایر روش‌ها انجام‌دهد . نهادن بنیان توصیف ، تفسیر و قضاوتهای زیبائی‌شناسی و ارزیابی فیلم تنها بریک تئوری عمومی نشانه‌شناسی، دامنه عمل را بسیار محدود میسازد .

علاوه براین دلائلی موجود است تا پرسیده شود که آیا اساسا نشانه‌شناسی سینماامکان‌پذیر است .

روشهای خاصی که کیفیات سمعی و بصری و اثرگذارنده یک فیلم را از نظر زیبائی‌شناسی خوب یا بد می‌سازند ، ممکنست از نظر نشانه‌شناسی مشکلات غیر قابل حلی ایجاد نمایند. هنگامیکه منتقد فیلم در صدد ارزیابی صحنه‌ای از یک فیلم است ، باید به‌این‌حقیقت توجه‌داشته باشد که هر کیفیتی از آن صحنه میتواند دارای قدرت تأثیرگذاری باشد . و این وضعیتی است که یک دانشمند مواجهه‌ای یکسان باآن ندارد . بعنوان نمونه ، در تعیین اینکه مثلا یک گفتار مطابق قواعد دستوری هست یا خیر ، یک زبانشناس فقط باید خصوصیات معینی از آواهای گوینده‌رامورد ملاحظه قرار دهد . درحالیکه در ارزیابی یک صحنه ، منتقد فیلم باید تمامی خصایص آواهای گوینده را بررسی کند . بنابراین در فرمول بندی کلیات مربوط به خصوصیات یک صحنه که آن صحنه را واحد ارزش زیبائی‌شناسی می‌سازد ، منتقد فیلم خود را مواجه‌باتمام احتمالات می‌یابد.

به‌احتمال ، منتقد فیلم باید بداند که دارای موقعیتی متفاوت با موقعیت‌یک زبانشناس‌است و همچنین باید آگاه باشد که قادر به انجام ارزیابی "علمی" نیست . منتقد فیلم بیشتر از آنکه با کیفیات شناخته‌شده درگیر باشد ، با کیفیاتی سروکاردارد‌که‌حتی نامی نیزبرای آنهانمی‌شناسد. همچنین ، بنظر می‌رسد که احتمالا شخص بتواند به‌خصوصیاتی دست‌یابد که تادرند فیلم راخوب یا بد سازند ، بدون اینکه نام آنها را بداند و یا بتواند که آنان را عمومیت دهد .

همانطور که ذکرشد ، میدانیم که فیلم "همشهری کین" دارای وحدتی است (از نظر پیوند صدا و تصویر) که به‌موفقیت هنرمندانش کمک میکند . همچنین میدانیم که عدم وحدت تصویری "از نفس افتاده" عامل موثری در موفقیت آن است . علیرغم اینکه هیچکس نمی‌تواند کلیتی را تدوین نماید که بتواند اسنادواردهای بررسی علمی را تکمیل کرده و به‌توضیح علت وجودی‌روابط بین کیفیات زیبائی‌شناسی و قضاوت بپردازد ، ما از وجود این روابط آگاهیم .

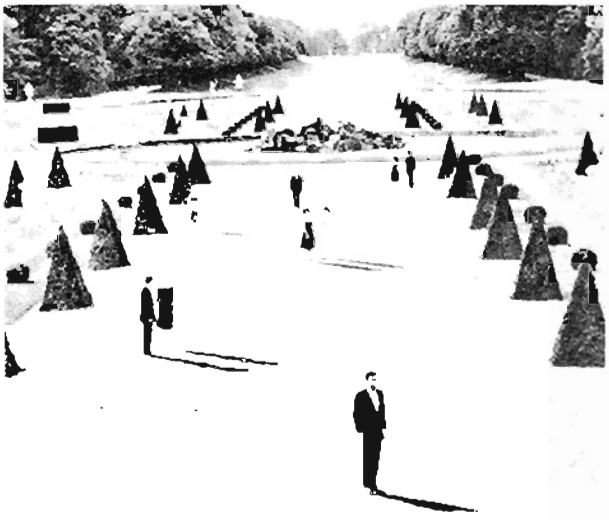
خلاصه آنکه ، انتقادفیلم یک هنر است و بر روشهای غیرعلمی ادراک تکیه‌دارد . یک‌زیبائی شناس معتقد است که :

"آیا منطقی است که ارزیابی بهتری از هنر را پس از گذشت یک هزار سال انتقاد برآن انتظار داشته‌باشیم ؟ من چنین فکرمیکنم که برخی داوریهای انتقادی محقق شده و پیوسته‌درحال تحقق‌اند ، و به‌سبب طبیعت خاص این امر ، همیشه میتوانند به‌اثبات برسند . پذیرش این‌دیدگاه بدان معنی نیست که نظریه عمومی نشانه‌ها ارزشی برای انتقاد و یا تئوری فیلم ندارد . نشانه‌شناسی به‌مثابه سایر علوم اجتماعی ، عقاید و ارتباطاتی بوجود می‌آورد که ادراک ما را عمیق و

تصورمان را دقیق می‌سازد . "

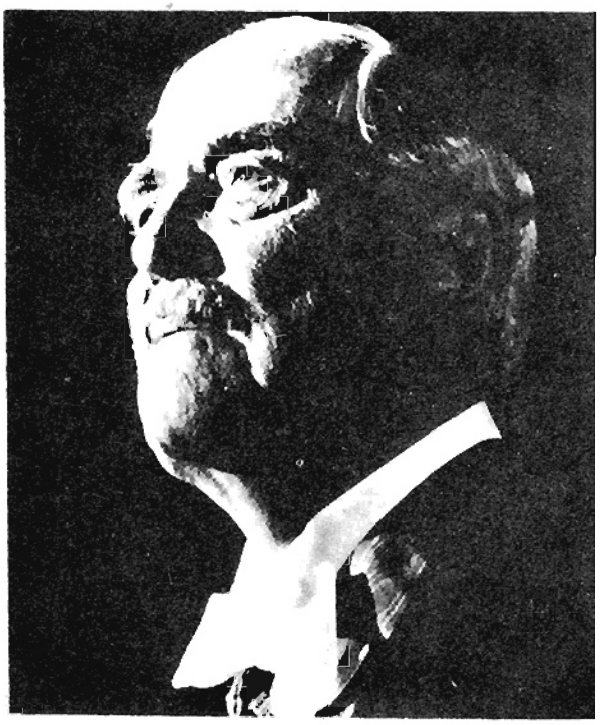
درهرحال ، آنچه برجای مانده ذکر این نکته‌است که منتقد فیلم باید پیش از هرچیز ، تئوریسینی در یک شاخه ویژه از تئوری نشانه‌ها گردد . طبیعت موادی که منتقدان با آن سر وکار دارند ، ایجاب میکند که در شکلی از فعالیت خلاقه متعالی شوند . انتقاد فیلم باید " سنتزی" برمبنای دانش بدست‌آمده از منابع متعدد (از جمله زبانشناسی) باشد . در حقیقت ، منتقدان فیلم میتوانند درست به‌اندازه هنرمندانی که آثارشان را مورد بررسی قرار میدهند ، خلاق باشند .

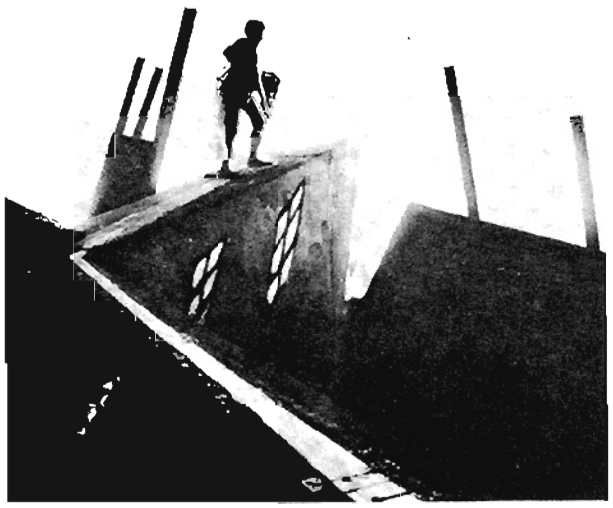
کابوی نیمه شب: ۱۹۶۹ ـ جان شلزینگر



سال گذشته در مارین باد: ۱۹۶۱ ـ آلن رنه

نوسفراتو: ۱۹۲۲ ـ اف. دبلیو. مورناتو





تو در فکسهای وحشتناک ۱۹۸۷ ـ اینگمار برگمان شکت میکنم

فیلم: ۱۹۴۶ ــ نوشته بکت ــ به کارگردانی
آلن شنایدر ــ با شرکت باسترکیتون

همشهری کین: ۱۹۴۱ ــ اورسن ولز

راشومون: ۱۹۵۰ ــ اکیرا کوراساوا

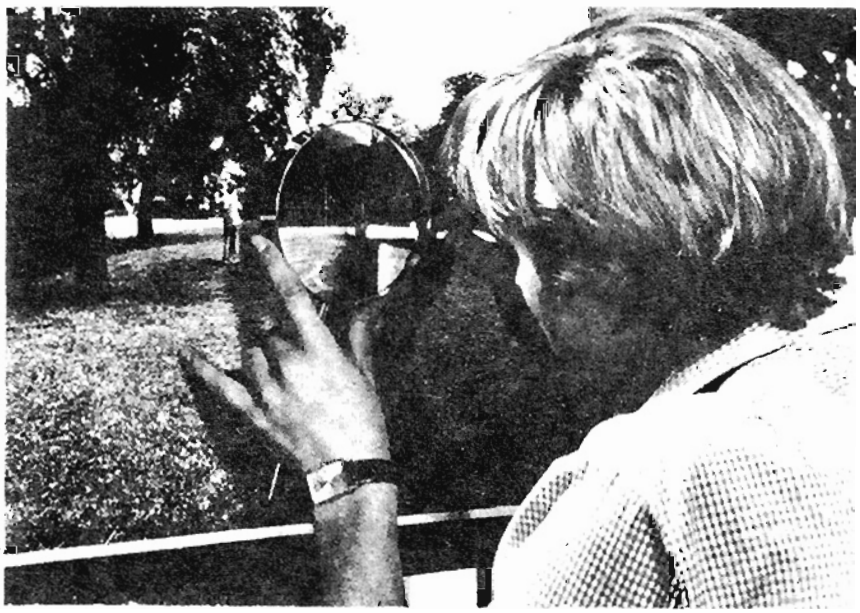
ژان لوک گدار

قاعده بازی:
۱۹۳۹ – ژان رنوار

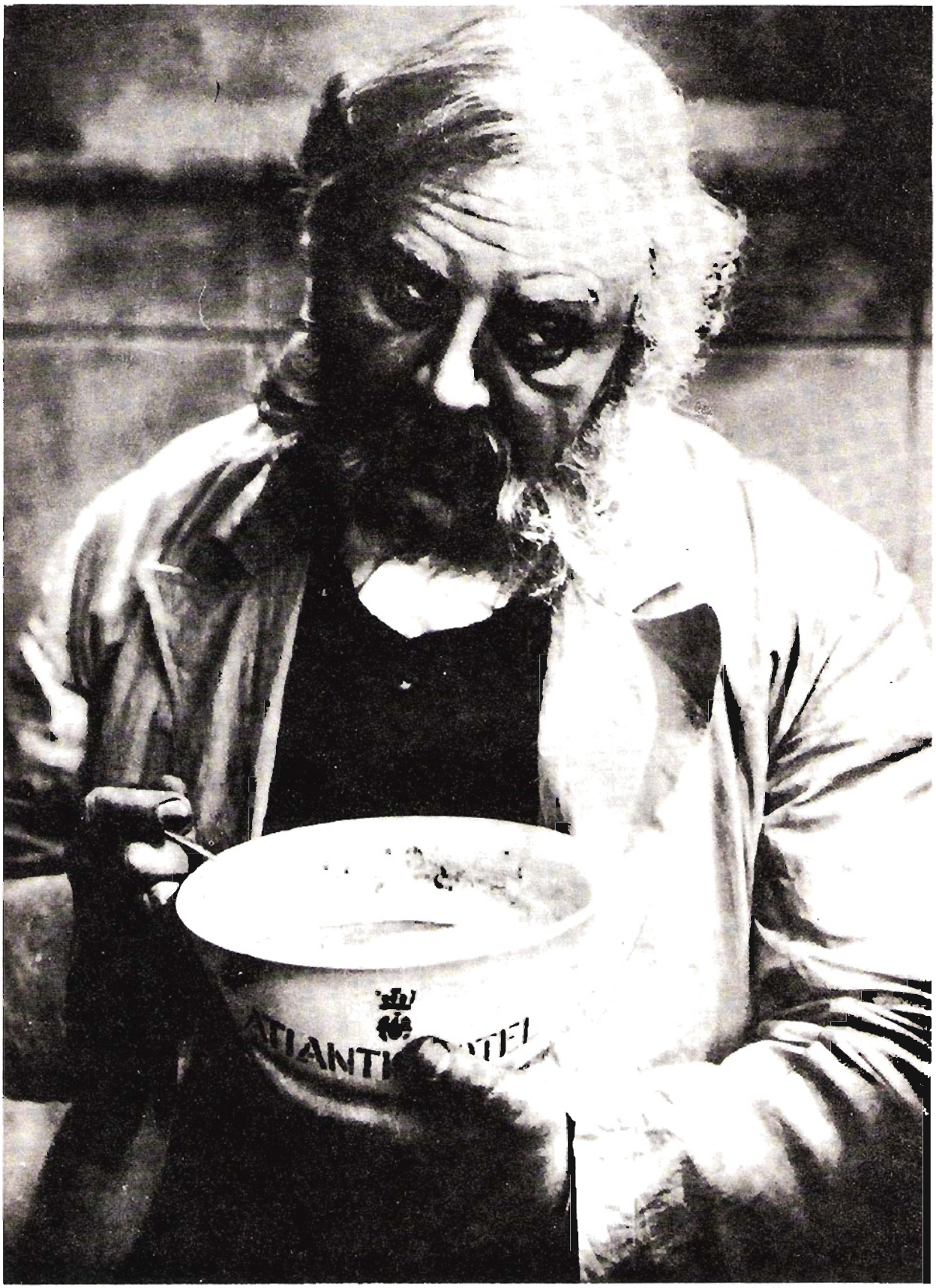
شبی در اپرا: ۱۹۳۵ - برادران مارکس

محبت ژان دارک: ۱۹۲۸ - کارل تئودور درایر

اگوتسو مونوگاتاری: ۱۹۵۳ - کنجی یزوگوشی



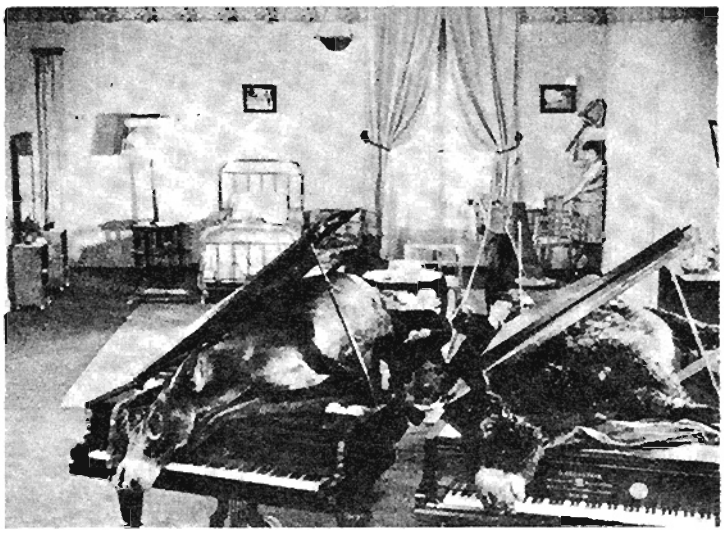
اگراندیسمان:
۱۹۶۶ - میکل آنجلو آنتونیونی



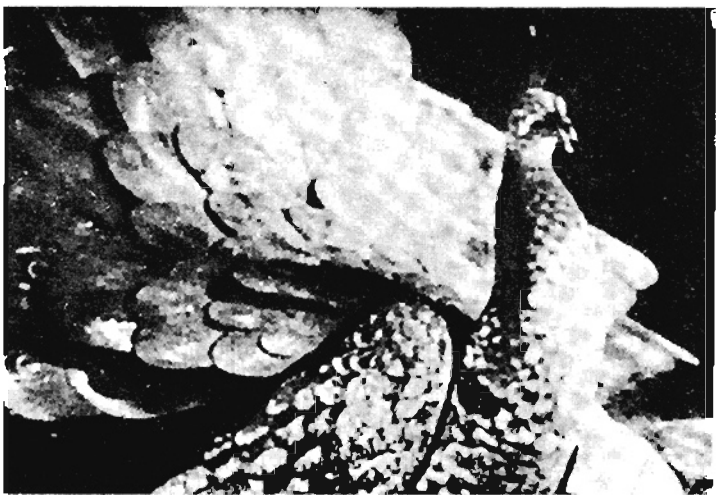
آخرین لبخند: ۱۹۲۳ ــ د. دبلیو مورنائو

دیوودلبر: ۱۹۴۶ – ژان کوکتو

سفر به ماه: ۱۹۰۲ – ژرژ ملیس

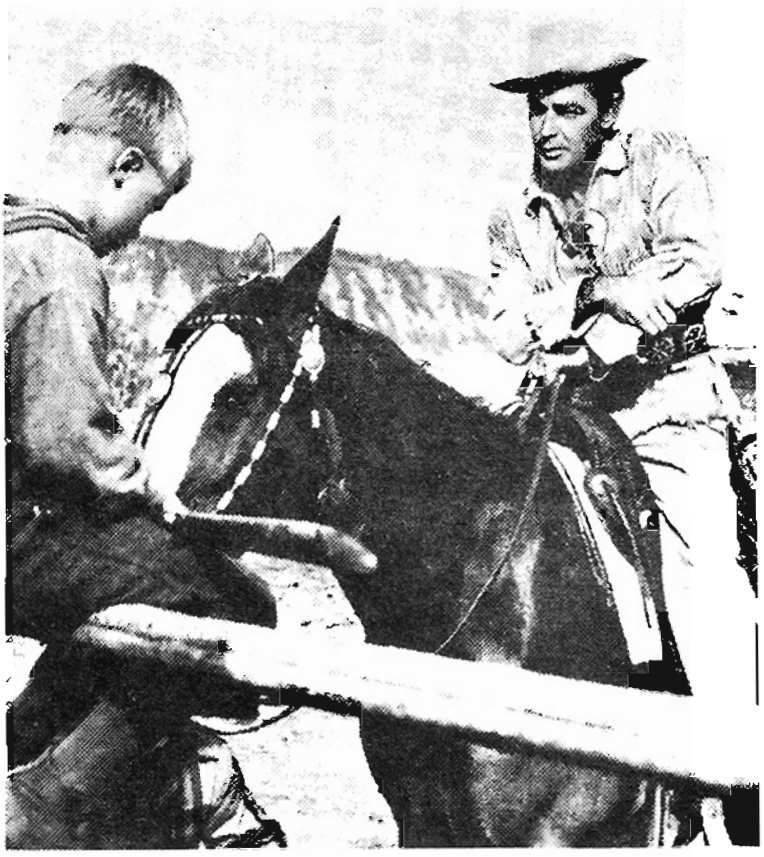


سگ اندلسی: ۱۹۲۸ ـ لوئی بونوئل



اکتبر: ۱۹۲۷ ـ آیزنشتاین

نانوک شمال: ۱۹۲۲ ـ رابرت فلاهرتی



شین: ۱۹۵۳ ــ جورج استیونس

اتوبوسی بنام هوس: ۱۹۵۱ الیا کازان

آلفرد هیچکاک

پرتقال کوکی: ۱۹۷۱ ــ استانلی کوبریک

بخش دوم

تماشای فیلم

تماشاگران فیلم متشکل از تعداد ، شکلها ، سنین و ملیت‌های مختلف‌اند ، که‌درهر سطحی غالبا دارای پسزمینه‌ها و توانائی‌های فکری متفاوت می‌باشند . نیازهای این‌تماشاگران رویاروی با انواع و گونه‌های سینمائی است .بحث در مورد چنین وضعیت پیچیده‌ای ، تنها در چند صفحه ، محدودیت‌های فراوانی به‌همراه خواهدداشت . دراین‌جا فقط اصول اساسی و پذیرفته‌شده طرف توجه قراردارد و ضرورتا از سایر زمینه‌ها چشم‌پوشی خواهد شد .

گام‌نخست آسان است . تجربه فردی دیدن یک فیلم شامل سه‌مرحله است که هریک‌بایکدیگر دارای روابطی مجزا می‌باشند : پاسخها و نگرشهای بیننده قبل ازتماشای فیلم ،همچنین به‌هنگام دیدن فیلم و پس از آن ، سه مرحله فوق هستند .

روانشناسان کلمه " Set " به منظور مشخص کردن آمادگی یک ارگانیسم برای عرضه گروه خاصی از پاسخها در برابر سازمانی از محرکها به‌کار می‌گیرند . اگر چه تمایلی نداریم که فیلم را همانند "سازمانی از محرکها" در نظر گیریم ، معذالک باید بدانیم که ما برای انواع مختلف فیلم دارای آمادگیهای متفاوتی هستیم . مهمترین تفاوت از جهت سطح پاسخهائی است که به هنگام تجربه دیدن یک فیلم از خود ابراز می‌کنیم ، بطور مثال اینکه آیا فیلمی که دیده‌ایم صرفا یک فیلم سرگرم کننده یا یک کار هنری است ، پاسخهای ما دیگرگون میشود .

البته این تفاوتها صریح نبوده و حتی گاهی بحث‌انگیز نیز می‌باشد . با ارائه چند تعریف مسئله روشن‌تر خواهدشد . یک فیلم تفریحی میتواند مارا سرگرم ساخته یا هراسان و تحریک نماید ، لکن سبب نمیشود تا نظر ما نسبت به‌خود و جهان اطراف به‌جدال برانگیخته شود . به هنگام دیدن فیلمی سرگرم‌کننده ، زمان به‌خوشی سپری میشود ، درحالیکه روح مامتأثر ازتجربه‌ای نشده‌است . ما بیش از آنکه مایل به کشمکش با احساسات و عقایدمان باشیم ، گرایشی به‌گریز ازآن داریم .

یک فیلم هنری ، احساسات و افکار ما را به‌کار گرفته و باعث میشود تاما به پرسش درباره تجربه حاصله و درجه تأثیر این تجربه برجهان‌بینی خویش بپردازیم . هنر متعالی حتی قادرست عمیقا با بینش‌های ما درباره طبیعت بشری ارتباط برقرار نماید چنانکه بدون آن ما قادر به دستیابی به‌آن ژرفا نباشیم . به‌یک معنی تمام کارهای هنری سرگرم کننده نیز هستند ، زیرا که توجه ما را جلب نموده و سبب می‌شوند در طول زمانی که‌درگیر تجربه‌آن هستیم از خود بیرون آئیم . بهرحال تفاوت قاطع بین هنر و سرگرمی در شدت تجربه ناشی از کارهنری و همچنین در تأثیر به‌جا مانده پس از جداشدن فیزیکی از آن است .

در نقدسینما ، اصطلاحاتی جهانی و پذیرفته شده وجود ندارد تا بتواند بین فیلمی صرفا سرگرم‌کننده و فیلمی که یک کار هنری است ، تفاوت گذارد . بهرحال به‌استناد گفته‌های " جان سایمون " در مقدمه کتابش درباره‌ٔ نقد فیلم به‌نام " Movies and Films " ، فیلمی را که تفریحی و سرگرم‌کننده است " Movie " و فیلمی را که اثری هنری است " Film " می‌نامیم .

خط تمایز بین " مووی " و "فیلم " در لابلای انبوهی از ذائقه‌ها و داوریهای فردی پنهان شده‌است و مسئله پیچیده‌تر خواهدشد وقتی بگوئیم که یک "مووی" ممکنست حاوی صحنه‌ای تکان‌دهنده و به‌یادماندنی باشد و بعکس این امکان وجود دارد که در یک فیلم با صحنه‌هائی بیروح و بیرنگ مواجه شویم . حتی اگر برسر این مسئله به‌توافق برسیم‌که بطور کلی این تأثیر این رسانه است که متمایز کننده‌این دونوع سینما می‌باشد ، بازهم مشکل داوری فردی همچنان به‌قوت خود باقی خواهدماند . به‌همین لحاظ، عجیب نخواهد بود که اگر منتقدی در ارزیابی یک فیلم آن را شاهکاری هنری قلمداد کند ، درحالیکه همان فیلم توسط منتقدی ، دیگربی‌ارزش خوانده‌شود . ممکنست تنوع و تفاوت نظرات به‌هنگام مقایسه و درجه‌بندی فیلم‌هائی نیز پدید آید که از جهت ارزش هنری عموما مورد قبول قرار گرفته‌اند .

نقد سینما ، همانند دیگر رسانه‌هائی که تولیدکننده آثار هنری هستند ، دارای معیارهائی کم‌وبیش نسبی‌برای قضاوت بین یک "مووی" ویک "فیلم" و یا درجه موفقیت هرگروه ازآنهاست . حتی‌کسانی‌هستندکه معتقدند سینماقابلیت هنربودن راندارد ، برخی‌از دلایل‌آنان ظاهرا منطقی است . ونیز کسانی هستند که در اشاره به‌محدودیت‌های رسانه سینما ناهماهنگند . گرچه فرصت نیست که به‌دفاع ازسینما بپردازیم ونظر خود را دراین باب که سینما قادر به ارائه کارهای هنری است ، بازگوئیم ، اما معتقدیم که داوری انتقادی درباره یک رسانه عمومی همواره دشوار است، به‌ویژه در مورد سینما که تعداد "مووی"هایش بیش از فیلم‌هایش می‌باشد . همینطور باید به‌یاد داشته باشیم که عمر سینما کمتر از یک قرن است و نقد فیلم تنها در طول چهل سال اخیر پدید آمده‌است ، بعلاوه ساختن فیلم گران تمام میشود که خود امکان تجربه عقاید و تکنیک‌های تازه را محدود میسازد ؛ کارهای ویژه نتیجه خلاقیت یک فردنیست ؛ و مهمتر از همه‌اینکه فیلم همانند انتشار کتاب ، بازسازیهای نقاشی و عکس و تکثیر و انتشار موسیقی بر روی صفحه به‌سادگی قابل تهیه و در دسترس نیست (این وضعیت باگسترش " ویدئوتیپ " ، بطورکلی تغییر می‌یابد) .

بنابراین ، چه تفاوتی خواهدداشت که درتماشای یک فیلم ، آن را بعنوان یک "مووی" و یا یک "فیلم" مورد توجه قراردهیم ؟ هیچ ، مشروط به‌اینکه یک فرد " Set " مشابهی را خواه به هنگام شنیدن یک سنفونی "بتهوون" وخواه به‌هنگام شنیدن موسیقی معاصر از خود ابراز دارد . بهرحال اکثر ما خود را آماده می‌سازیم ، کوشش بیشتری از جهت احساسی و عقلانی در مواجهه‌با یک کار هنری به‌خرج دهیم ، تا هنگامیکه در موقعیت تماشای یک اثر سرگرم کننده هستیم .

اهمیت این مسئله که یک کارهنری تمرکز و انرژی تماشاگر را طلب میکند ، به‌ویژه زمانی

جلوه‌گر میشود که شخص قادر به‌تفاوت نهادن بین "فیلم "ها و "مووی "هاباشد . زیرا که بسیاری از مردم عادت دارند که به‌هنگام تماشای یک فیلم منفعل باشند . "استانلی کوفمن" در مقاله "فیلم نگاتیوز" (ساتردی ریویو آو آرتز ، مارچ ۱۹۷۳ ، صفحات ۴۰ ـ ۳۷) تکیه بسیار بر نظر فوق‌دارد . گرچه به‌جای "فیلم" و "مووی" از "فیلمهای خوب" و "فیلم‌های بد" نام می‌برد . وی می‌گوید که مشکل اصلی در ارزیابی فیلم آسانی و سهولتی است که از طریق آن ممکنست تماشاگر دریک "زیبائی‌شناسی کاهلانه" گمراه شود . "کوفمن" معتقد است که : "چیزی ازابتذال احساسی درمورد سهولت و آسانی فیلم وجود دارد که رضایتی کاهلانه و دروغین را در تاریکی به‌همراه می‌آورد" . از طرف دیگر ، "فیلمهای خوب" ، مارا به‌دلیل یکسان نگریستن‌تنبلانه فیلمها مورد نکوهش قرار میدهند . "فیلمهای خوب" از ما میخواهند که درروی صندلی سالن کاری انجام‌دهیم ، میخواهند که خویشتن را وادار ساخته تابدون‌آنکه لذت را نابود نمائیم آن رخوت مبتذل را از خود دور سازیم (همان مقاله صفحهٔ ۳۷) .

کمترعلاقمند به‌سینما است که‌بهنگام بحث دربارهٔ فیلمی مهم جملاتی مانند این رانشنیده باشد : "نمیدانم درچه‌مورد صحبت میکنی" . "چیزی که من دیدم فقط یک فیلم بود" . از این جهت بر "مووی" ها اشکالی نیست . اوقاتی وجوددارد که ما نیازمند تفریح هستیم و فقط چند رسانه هستند که قادرند این نوع لذت راباقدرتی حیات‌بخش بیش از رسانه سینمابه‌ماارائه‌دهند. بهرصورت ، نادیده انگاشتن فیلم‌ها ، محروم ساختن خویش ازتجاربی عمیق است که‌آنهامیتوانند به‌ما عرضه کنند . اگر کسی به‌هنگام دیدن فیلم خود را آزاد نگذارد ، درآنصورت فیلم قادر به انجام کاری نبوده و ارزشی نخواهد داشت . به‌این سبب است که‌به‌هنگام دیدن فیلم اصل مهم دیگری به‌جزهمان " Sets " در ما وجود ندارد .

هنگامیکه این قاعده را پذیرفتیم ، برما آشکار خواهدشد که چرا فرد باید خود را بیش از دیدن فیلم ،از نظر فکری و احساسی آماده نماید . برای دیدن فیلمهای تازه ، شخص باید نقدهای فیلم را که توسط منتقدین مورداعتمادوی نوشته شده‌بخواند . درمورد فیلمهای قدیمی ، استفاده از مقالات و کتابها در روشن‌تر ساختن خصایص فیلم مؤثرند . در مباحث بعدی درباره ارزش درک تکنیکهای سینمائی صحبت خواهیم کرد . لکن ، اکنون تنها براین ادعاهستیم‌که‌شخص هرچه بیشتردرباره این تکنیکها بداند ، آسانتر قادر به‌ارزیابی این مطلب خواهدبود که کوشش فیلم درارائه چه‌چیز است و نیز ساده‌تر میتواند اهمیت این مطلب را از دید خود به‌داوری گیرد. دررابطه با این موضوع ، کتابها ، کلاسهای فیلم و باشگاه‌های سینمائی میتوانند کمکهای بیشماری بنمایند .

این مسئله بسیار اهمیت دارد که بدانیم شباهتها و تفاوتهای اهداف و روشهای انواع مختلف فیلم مانندفیلم‌های‌داستانی ، مستند ، نقاشی متحرک وفیلم‌های آبستره چه هستند ودر صورت امکان ، ساختن یک فیلم ، هرقدر هم‌کوتاه ، به‌شخص بیش از چندین کتاب و سخنرانی آموزش خواهد داد .

اکنون تماشاگر آماده ما میتواند در دومین مرحله دیدن فیلم یعنی تجربه‌کردن آن‌گام‌نهد. وی خود را آماده تمرکز بر پرده نموده و مراقب تمام جزئیات است، حال زمان استفاده از این آموخته‌هاست. برای اینکه تماشاگر فیلم را بطور دقیق بنگرد باید تا حدامکان در ریتم‌های آن شرکت کرده و بر احساساتی که پدید می‌آورد تأکید نماید. امکان دارد که در پایان یک فیلم عالی، شادشده و احساسا بارور شویم، اما این امکان نیز هست که در نهایت شادی آنچنان‌خسته گردیم که بگوئیم دوساعت را در یک گالری هنری و یا یک کنسرت گذرانیده‌ایم.

این سئوال همواره در بارهٔ تجربه دیدن یک فیلم وجود دارد: آیا شخص باید فیلم رابه هنگام تماشای آن تحلیل نماید؟ پاسخ ما به‌گونه‌ای است که همه باآن موافقت ندارند. ما معتقدیم که شخص نباید در نخستین تماشای فیلم، چیزی را که فیلم مایل به‌انتقال آن است‌ویاتکنیکهائی را به‌کار می‌گیرد بهشیارانه موردملاحظه قراردهد. کلیه مواردی که به‌هنگام دیدن فیلم باعث از دست رفتن توجه میگردد باید نفی شود. اما این بدان معنی نیست که تماشاگر نمی‌باید روحابه یک صحنه زشت و بی‌لطافت و یا یک افکت عالی توجه ننماید، بلکه منظور تنها اینست که‌نباید در زمان دیدن فیلم عکس‌العمل‌های خود را بررسی کند. انجام این امر به‌مرحله بعد که وی به تحلیل فیلم می‌پردازد، محول میشود. بهرجهت، باید متذکر شد که یک شخص مجرب‌درتماشای فیلم و مهم‌تر از آن یک شخص مطلع از تکنیکهای سینمائی، کسی است که به‌جزئیات وشیوه‌های بیشتری در فیلم توجه مینماید. چنین بنظر می‌رسد که ذهن نوعی استعداد منتقدانه خاموش را گسترش میدهد که‌درعین حال با پاسخهای بیدرنگ شخص نسبت به‌وقایع درحال اتفاق‌روی‌پرده، تداخل نمی‌یابد.

به‌این سبب که نمیتوان فیلم را همانند یک نوول و یا یک کنسرت ضبط شده بریک صفحه دوباره به‌آسانی دید، حافظه ابزار اساسی مطالعه فیلم‌است. روانشاسان معتقدند که‌یک همبستگی مستقیم بین حافظه و تمرکز وجود دارد و این خود دلیلی دیگر جهت گسترش توانائی شخص بر تمرکز تمام انرژی روانی خود به‌هنگام دیدن فیلم‌است.

روشی وجوددارد که ما آن را برای اولین تماشای یک فیلم روایتگر داستانی توصیه میکنیم. بنابر تعریف این نوع فیلم دارای یک داستان است و اساسا تفاوت نمیکند که این داستان مانند فیلمهای "رنوار" خطی پیشرونده و مستقیم داشته‌باشد و یا شبیه به فیلم "سال گذشته درمارین باد" ساخته "آلن رنه" دارای پراکندگی و پیچیدگی باشد. اگرچه ممکنست که دانستن طرح یک فیلم از حالت دلهره آن بکاهد، معهذا مطلع بودن از آن پیش از دیدن فیلم بی‌ثمرنیست. حتی بهتراست که در صورت امکان سناریو را نیز بخوانیم. آنچه پیشنهاد فوق را موجه میسازد اینست که طرح داستانی فیلم، قابل دسترس‌ترین عنصر دراین نوع فیلم‌است و آگاهی از آن به‌بیننده امکان میدهد که به‌هنگام تماشای فیلم توجه خود را به‌دیگر جنبه‌های آن معطوف دارد. این‌امر به‌تحلیل ما از فیلم کمک کرده و ما را وامیدارد تا به‌عوض طرح این سئوال که "چه اتفاق افتاد؟" به‌سئوالات مهمتری چون "چرا اتفاق داد؟" و "چگونه اتفاق افتاد؟" بپردازیم.

شخص طبیعتا مایل است که یک فیلم برجسته را بیش از یک بار ببیند ، زیرا بامهربار دیدن ، نکات واشارات تازه‌تری رادرمی‌یابد . خوشبختانه ، این دیدن‌های مکرر باعث کاهش هیجان تجربه اصلی فیلم نخواهد گردید ، اما در هربار دیدن ، استعدادهای انتقادی شخص ، ناگزیر با دقت و هوشیاری افزونتری عمل خواهدنمود . فردی که با تمامی جنبه‌های یک فیلم آشناست ، توجه‌خود را از مسائل کلی به‌جزئیات و از معلوم به‌مبهم معطوف خواهد ساخت .

بطور مطلوب ، یک دانشجوی مشتاق سینما می‌باید پس از نخستین تماشای یک فیلم ، آن را دوباره بر روی "مونیلا" و یا وسیله مشابه دیگری ببینند که به‌وی اجازه میدهد که‌فیلم‌را باسرعتی کمتر و یا حتی کادر به‌کادر بررسی نماید . از این طریق ، او قادر خواهدبود ، تصاویر کوچک را با دقت نگریسته و صدای همزمان را بشنود . بهرصورت ، انجام این کار همیشه ساده و امکان‌پذیر نیست و هر تماشاگری باید از فرصت دیدن مجدد فیلمها استفاده نماید .

ط به‌غیر از خواندن نقدهای متعدد درباره فیلم ، دو توصیه‌دیگر برای کسانی که برای بار دوم به‌تماشای فیلمی می‌نشینند نیز داریم . نخست اینکه ، نوشتن لیستی توصیفی از سکانسهای سازنده فیلم و حتی تهیه لیستی از صحنه‌های گوناگون هرسکانس ، بسیار سودمند است‌ولازم‌است که این کار پیش از اولین تماشای فیلم انجام شود ، که البته در اختیار داشتن سناریوی فیلم این عمل را آسان‌تر مینماید . هدف از این‌کار ، نمایان ساختن اسکلت ساخت فیلم‌است ، لیست‌نویسی سکانسها سبب میشود تا پاسخهای شخص متشکل گردد . دوم‌اینکه ، شخص دردومین‌تماشای‌فیلم ، ضبط‌صوتی قابل حمل را به‌سالن برده و بدون ایجاد مزاحمت برای دیگران به‌آهستگی آنچه راکه بر پرده می‌بیند ، مانند جزئیات و تکنیکها و عکس‌العمل‌های خویش ضبط نماید . ارزش این کار آشکار است ، زیرا نه‌تنها به‌تمرکز شخص‌کمک میکند ، بلکه باعث میشود تا مطالب ضبط شده با ارزشی برای مطالعات بعدی فراهم گردد .

حال میتوانیم در سومین مرحله تماشای فیلم یعنی تحلیل آن گام گذاریم . بسیاری از ما از صحبت کردن‌درباره فیلمی که‌توانسته مارابه‌هیجان آورد لذت می‌بریم ، اگرچه که غالبا نمیدانیم چگونه آن را بیان کرده و یا بنویسیم . شاید بهترین شیوه آغاز سخن این باشد که نظرات خویش را در مخالفت با کسانی که ادعا میکنند که شخص نباید از حدود عکس‌العمل‌های فردی و فوری نسبت به‌فیلم فراتر رود ، مطرح نمائیم . طبق اصطلاح "سقراط" معتقدیم‌که اگر چنین‌واکنش‌هائی به‌آزمون گرفته‌نشوند ، در اینصورت شخص تنها می‌بیند بدون‌آنکه درک کند . تحلیلی مفروض‌از یک فیلم ، به‌ویژه درکلاس ، غالبابیش ازآنکه پرسشی ، کاوشی و یااعتراضی نسبت به‌عکس‌العمل‌ها باشد ، فقط توجیهی درباره‌ٔ واکنش‌های ذهنی است . شاید "وردزورث" حق داشت که درجهت حمایت از هنر معتقد بود که "تشریح کردن یعنی نابود کردن" . بهرصورت نظریه دیگری وجود دارد که دقیقا به‌همان نسبت محدود کننده‌است و چنین می‌گوید که ذهن هیچ نقشی درارزیابی کار هنری بعهده ندارد . همانگونه که در اغلب موارد چنین است ، این مورد نیز دارای دوقطب مجزا و دور از یکدیگر است و بدین‌لحاظ میانه‌روی بسیارنتیجه‌بخش‌تر خواهدبود . احساسات و

ایده‌های اساسی که توسط فیلم برانگیخته میشوند ، باید که تاحد امکان حفظ‌گردند ، امادرمرحله سوم یعنی تحلیل می‌بایست که آنها را به‌آزمایش گرفت ، مطالعه کرد و در زمینه‌ای قرارداد که‌این احساسات و ایده‌ها از آنی‌بودن به‌جامع بودن ارتقاء پیداکنند .

باید ابزار انتقادی که شخص مورد استفاده قرارمیدهد تا آن را برای تشریح یک فیلم بدون از میان بردن واکنش‌های اولیه نسبت به‌آن بکارگیرد ، بعنوان پسزمینه‌هائی انتخاب‌شودکه‌تحلیل فیلم برآن استوار است . به‌علت محدودیت کتاب حاضر نظریات ، بیشتر درباره‌ٔفیلم‌های‌روایتگر داستانی می‌باشد .

فرض اساسی ما چنین است که تحلیل فیلم باید برمبنای عناصر داستانی و تکنیکهای بصری صورت پذیرد ، یعنی همان دو بخشی که غیرقابل تفکیک‌اند .

یک داستان ، شامل سلسله‌ای از حوادث در مدت زمانی خاص است که در برگیرنده روابط انسانها با یکدیگر ، دیگران و جهان اطراف خویش می‌باشد . این داستان میتواند بازگو کننده حوادثی واقعی و یا حوادث تخیلی و غیرواقعی (زائیده تصورات آفریننده خود) باشد . شیوه بیانی داستان ویژگیهای اصلی و معینی دارد که میتوان آنها را چنین برشمرد : قصه یاطرح (وجه تمایز قصه باطرح را "ای .ام . فورستر" در کتاب "جنبه‌های رمان" از این قرار میداند که قصه توصیفی است از وقایع در برش‌های زمان خاص خود ، در حالیکه طرح برعلیت تأکید دارد) ، شخصیت‌سازی‌ها ، تضاد ، تم‌ها ، صحنه‌پردازیها ، نمادها و مانند این .

بهرحال ، یک داستان را میتوان از طریق هریک از رسانه‌ها و یا از طریق ترکیبی از تمام آنها به‌تماشاگر منتقل نمود . بطور مثال ، داستان تلاش و کوشش یک قهرمان را میتوان ازطریق رمان ، شعر ، درام ، اپرا و یا سنفونی بازگفت ، که اینها خود تنها تعدادی معدود از کل امکانات بسیاراند . هرشکلی که داستان به‌قالب آن درآید ، میتواند برحسب هرعنصر مشابه‌ازخودداستان بررسی شود ، لکن تجربه ما از یک شکل با دیگری یکسان نخواهدبود . علیرغم محدودیتها و محاسن هرشکل ، بازتابهای ما نسبت به‌داستان "سفرهای زیگفرید" در حماسه‌های قرون وسطی و اپراهای "واگنر" درباره "نیبلونگن‌ها" از یک سو و نمایشنامه "زیگفرید" اثر "ژیرادو" و فیلم "فریتزلانگ" به‌نام "نیبلونگن‌ها" از سوی دیگر ، مطمئنا تفاوت بسیار خواهدداشت . یافتن دلائل این تفاوت‌هاچندان دشوارنیست ، هر رسانه‌ای که سبکی داستانگو دارد ، عناصر داستان را برحسب مطابقت با خصایص ویژه خود باز می‌گوید .

این مسئله با بررسی فیلم‌ها روشن‌تر خواهد گردید . رسانه سینما ، زبان تصویری و علم بیان خاص خود را داراست (که از اوائل سالهای ۱۹۳۰ ، بعد صدا نیز بدان افزوده‌شد) . معمولا ما متوجه این مطلب نیستیم که تعداد بسیاری از تکنیک‌های سینمائی را بطور ناخودآگاه فرا ـ گرفته‌ایم ، ما چنین می‌پنداریم که تفاوت بین زمان فیزیکی و زمان سینمائی ، دو بعدی بودن پرده ، تاثیر یک تصویر درشت ، یک برش یا پیوند موازی اموری مسلم و بدیهی هستند ، درحالیکه ما آنها و دستور زبان‌شان را در طی سالها بطور غیرمستقیم و ناآگاهانه از طریق دیدن فیلمها و

خواندن راجع به‌آنان یادگرفته‌ایم . بهرصورت ، نگاهی بر تاریخ سینما ، چشم‌اندازی ازاین‌مسئله را به‌ما نشان خواهدداد . منتقدین بسیاری وجود داشتند که معتقد بودند زمانی که "ادوین اس. پورتر" برای نخستین بار از برش ساده و "دی . دبلیو . گریفیث" از برش موازی در فیلم‌های خود استفاده کردند ، تماشاگران کاملا از جهت ذهنی مغشوش شدند . بزودی نقص این مسئله بدین ترتیب بر طرف شد که تماشاگران آموختند که این قواعد سینمائی و دیگر قواعد در حال توسعه را بپذیرند .

اگرچه ممکنست که امروزه ، بسیاری از تماشاگران در مواجهه با تکنیکهای اولیه‌سینما هیچ دشواری نداشته‌باشند ، ولی یک علاقمند جدی فیلم باید از این اصول فراتر رود . وی بایدتفاوت تأثیر یک نما یا صحنه را هنگامیکه کارگردان دوربین را از زاویه بالا یا پائین و یا بصورت ساکن و یا متحرک بکار می‌گیرد بشناسد وهمچنین است درمورد استفاده از تصویر دور ویاتصویردرشت ، همزمانی موازی صدا و تصویر ، همزمانی متضاد صدا و تصویر ، کاربرد سایه یا نور و همینطور به‌کار گیری روشهای مختلف زبان و علم بیان سینمائی . منظور ما از طرح این مسئله تنها اشاره‌ای ساده به‌تمرین فکری برای جداسازی تکنیکهانیست ، بلکه هدف از نام بردن آنها استفاده از آنهاست بعنوان وسایلی برای ارزیابی منطق‌های برگزیده شده جهت آفرینش یک فیلم ، که این به‌نوبه‌خود ما را به‌سوی تحلیلی حساس از فیلم‌ها رهنمون میشود .

بخشی اززبان وعلم‌بیان فیلم‌عبارتست ازنقش هریک از اجزاء سازنده در ایجاد یک فیلم . اگرچه که گاهی آن را قسمتی مجزا دانسته‌اند . فیلمسازی کاری گروهی است که نیازمند وجود کارگردان ،تهیه‌کننده ،بازیگران ، سناریست ، فیلمبردار ،نورپرداز ،متخصصان صدا (اگر درپسزمینه تصویر ، صدا به‌کار رود) ، طراح صحنه برای صحنه‌های داخلی ، ادیتور و بسیاری هنرمندان و تکنسین‌های دیگر است . نقش کارگردان مهم‌تر از دیگران است زیرابایدفعالیتهای آنان‌راهماهنگ نماید . بعضی اوقات کارگردانانی چون "چاپلین" یا "ولز" ، بیش از یک وظیفه بعهده دارند . آشنائی با چگونگی ساخته‌شدن فیلم کمک زیادی به‌تماشاگر نمیکند ، بلکه تنها ، آگاهی او را از قدرتهای بالقوه و محدودیتهای این رسانه افزایش می‌دهد .

اکنون به‌شرح خلاصه‌ای از پیشنهادهای خویش درمورد تحلیل فیلم می‌پردازیم . نخست اینکه تماشاگر باید بکوشد تا تأثرات اصلی خود را که ناشی از تماشای فیلم بوده ، هرچه کاملتربه خاطر آورده و سپس به‌تصحیح یا اضافه‌کردن این واکنش‌ها از طریق یادداشتهائی مانندتهیه‌لیست سکانسها و نکات ضبط‌شده بر نوارکاست و مطالعه مجدد سناریو و مطالب نگاشته‌شده درموردآنچه که برپرده روی داده‌است ، بپردازد .

هدف تحلیل ، بررسی این موضوع است که خالق فیلم قصد داشته چه‌چیزی را به‌تماشاگر منتقل نماید و اینکار را چگونه انجام داده‌است . دانش و آگاهی از عناصر یک سبک بیانی و زبان و علم بیان فیلم ، زمینه‌هائی مطمئن برای مطالعه انتقادی یک فیلم بوجود می‌آورد ، که از آن بیان باید آگاهی از نقش هرفرددریک گروه فیلمسازی را نام برد . البته نسبت مستقیمی بین این

آگاهی و تحلیل درست وجودندارد ، بلکه تنها میان درجه این آگاهی و کیفیت تحلیل روابطی موجود استو این نیز خود بستگی به‌تجربه ، هوش و حساسیت تماشاگر دارد .

شخصی که بخواهد کیفیت تحلیل خویش را در مورد فیلمهای روایتگر داستانی به‌پیش‌برد ، میتواند خود عناصر داستان را به‌آزمون کشیده و در هر موضوعی به‌بررسی این مطلب بپردازد که چگونه یک احساس یا ایده به‌شکلی سینمائی نقل شده‌است . تماشاگر نباید ازیادبردکه‌هیچ‌عنصری مستقل از دیگر عناصر نمی‌باشد .

آنچه تاکنون گفته‌شد ، صرفا پیشنهاداتی برای بدست آوردن تحلیلی غنی ازیک فیلم‌بود ، اما هنوز نیز ما به‌استثنای توسعه ابزار انتقاد ، از آنچه که تماشاگر مستقیما تجربه کرده ، فراتر نرفته‌ایم . بهرجهت برای تکمیل یک تحلیل نیازمند گامهایی دیگری هستیم . کاوش درباره‌ٔ یک فیلم در زمینه‌هائی وسیعتر که شاید بتواند بینش‌هائی جدید از جهت چرائی ، چه و چگونگی آن بدست دهد ، ارزش بسیار دارد . بعبارت دیگر چگونه یک فیلم را تحلیل کنیم .

تفسیر فیلم

در اینجا مقصود از "تفسیر فیلم" کاربرد سیستمی از عقاید یا روشهائی مجزا از یک فیلم برای روشن ساختن محتوی و شکل ذاتی آن و تمرکز توجه بر جنبه‌هائی از آن فیلم است‌که‌احتمال دارد بدان بی‌اعتنا بوده و یا نادیده انگاشته‌باشیم . در بخش گذشته ، در تحلیل یک فیلم ، بحث خود را محدود نمودیم به‌عناصر یک سبک بیانی آنگونه که توسط زبان و علم بیان سینما بدان توجه میشود .

بهرصورت یک فیلمساز به‌وسیله حوادث زندگی روزمره ، تجارب ، سیستمهای فکری که تمایل به بیان آنها دارد و در حقیقت مایل به‌تحلیل آنهاست و جنبه‌های گوناگون حیات بشری تحت تأثیر قرار میگیرد . این نیروها گاه بدون آنکه خود فیلمساز بدان آگاهی داشته‌باشد ، بر نحوه‌و تعدد انتخابهای وی در آفرینش فیلم اثر می‌نهد .

پیش از بررسی مقوله‌های اصلی تفسیر فیلم ، تا حدودی در مورد روشی صحبت خواهیم داشت که این بخش از تحلیل فیلم را روشن نموده وبعضی ازمشکلات مبتلا به‌آن را مطرح خواهد ساخت .

فردی که‌به‌مطالعه یک فیلم داستانی می‌پردازد و توجه خویش‌را معطوف به‌توصیف شخصیت یعنی انگیزه‌های شخصیت و چگونگی مشخص شدن احساسات و اعمال شخصیت توسط‌این انگیزه‌ها مینماید ، درگیر تفسیری روانی از فیلم‌است . بهرحال ، در حوزه روانشناسی جنبش‌هائی وجود دارد که از فرضیه‌های پیش ساخته مشخص درباره‌ٔ ترکیب و ساخت روح بشر دفاع و حمایت‌میکند. روانکاوی ، عمیق‌تر ازهرجنبش روانشناسانه‌ای‌بردید بشرقرن بیستم درمورد منابع هیجانات

وی و چگونگی تأثیر آنها بر احساسات، افکار و اعمال او اثر گذارده است. انگاره اساسی روانکاوی به‌زبان ساده عبارت از اینست که بخشی نابهشیار در ذهن بشر وجود دارد که با بخش هشیار، بیدار و منطقی ذهن روابطی درونی دارد، لکن پویائی خاص خود را داراست. این پویائی بخصوص در هیئتی مبدل در طول تجربه‌هائی برما آشکار میشود که بخش هشیار ذهن درآن هنگام کمترین کنترل را برهیجانات ما دارد از جمله این تجارب باید از رویاها، کابوس‌ها و توهمات نام‌برد. بهرجهت، مدت‌زمان زیادی از شروع جنبش روانکاوی سپری نشده‌بود که مخالفتهائی بر علیه نظرات "زیگموند فروید" آغاز گردید و مکاتب جدیدی مخالف مکتب وی پاگرفت.

به‌زودی دریافته‌شد که تئوریهای روانکاوانه نه‌تنها برای بررسی جریان خلاقیت، کلا، و همچنین خود هنرمند، جزء مفیداست، بلکه برای مطالعه آثار هنری نیز سودمندی‌بسیاردارد. بهرصورت به‌تبع وجود مکاتب مختلف روانکاوی، طرق متعددی برای تفسیر روانکاوانه کار هنری وجود دارد که‌هریک براساس یکی ازمکاتب است، ازجمله مشهورترین آنها باید از مکتب "فروید"، مکتب "یونگ"، مکتب "رانک" و مکتب "آدلر" نام برد که غالبا عنوان هر مکتب ازنام‌بنیانگزار آن اتخاذ شده‌است.

بنابراین، نقد فیلم با استفاده از این تئوریها، نه‌تنها امکان تفسیر روانشناسانه یک فیلم را خواهدیافت، بلکه قدرت می‌یابد تا ما را به‌سوی جنبشی خاص در این زمینه رهنمون شود. اما با این عمل بی‌درنگ دومشکل‌اساسی پدید خواهدآمد که نه‌تنها با این نوع تفسیر ارتباط دارد بلکه با هر نوع دیگری از تفسیر نیز مربوط میشود.

اول اینکه، ما تفسیر را "سیستمی از عقاید و روشها" دانستیم و بدیهی است که شخص باید پیش از بکارگرفتن هر سیستم، با آن آشنائی قبلی داشته‌باشد. در مورد مسئله تفسیری عمومی و روانشناسانه نیز داشتن پسزمینه ضروری است. از جهت دیگر، شخص بدون آگاهی از انگاره‌های Tents تئوریهای روانکاوی مکتبی خاص، قادر به‌استفاده از یک روش، بخصوص و روانکاوانه نخواهدبود و به‌احتمال بسیار گسترش این دانش و آگاهی نظرات شخص را حساس‌تر و نافذتر خواهد نمود.

مشکل دوم عبارت از اینست که یک نوع تفسیر برای یک فیلم بخصوص تاچه حد مناسبت دارد. آیا برخی از فیلم‌ها میتوانند بامحتوی و شکل خاص خود تفسیری را که برایشان تحمیل میشود، محدود نمایند یا خیر؟ مقایسه‌ای در این باب موجود است که در توضیح پاسخ ما بدین سئوال پرفایده خواهد بود.

ساخت و کاربرد امکان‌پذیر یک ترکیب شیمیائی را میتوان‌با آزمایش کردن آن‌توسط تعدادی از معرفهای شیمیائی، تعیین نمود. غالبا عکس‌العمل مثبت از طریق تغییر رنگ آن ترکیب مشخص میشود و درجه روشنی این رنگ دال بروجود مقداری ماده بخصوص درآن است. با بکارگرفتن‌این مقایسه در تجزیه و تحلیل یک فیلم، خواهیم دید که ماده‌ای که تفسیر می‌کوشد تا آن را آشکار سازد ممکنست آنقدر ناچیز بوده که حتی عکس‌العملی به‌چشم نخورد و یا آنقدر کم‌باشد که بتوان

به‌راحتی از آن چشم پوشید. بعبارت دیگر تفسیر فقط قادر به‌آشکار ساختن چیزی است که‌درفیلم وجود دارد و نتایج حاصل از برخی تفسیرات ممکنست آنقدر اندک باشد که ارزش محک زدن و مواجهه را از میان ببرد. بهرحال ما باید آماده برای پذیرش چیزی باشیم که دور ازدسترس‌بنظر می‌رسد. این تصور که یک تفسیر فرویدی از یک فیلم "آیزنشتاین" و یا تفسیری مارکسیستی‌ازیک فیلم "کوکتو"، میتواند دریافت وارزیابی منتقد و خواننده او را از فیلم توسعه دهد، امکان‌پذیر است.

استفاده از تفسیر فرویدی، این امکان را فراهم میسازد تا برخی از معماهای فیلم "دیو و دلبر" ساخته "ژان کوکتو" حل شود. بطور مثال اینکه چرا از یک بازیگر برای ایفای نقش حیوان و شاهزاده استفاده‌شده‌ونیزاینکه چرا این دو شخصیت جای خود را در پایان فیلم عوض می‌کنند.

"دیو و دلبر" مشکل‌دیگری را نیز در استفاده از نوع بخصوصی از تفسیر مطرح میسازد. "کوکتو" خود بارها چنین اظهار داشته که هدف وی از این فیلم به‌تصویر کشیدن قصه‌ای جن و پری‌گونه بوده‌است و مؤکدا هرچیز غیر از این را منکر شده‌است. شخص باید به‌ندرت اظهارات "کوکتو" را در مورد ارزش ظاهری این فیلم بپذیرد، با اینحال هنوز هم یک پرسش اساسی به جای خواهد ماند: آیا میتوان نوع بخصوصی از تفسیر را برای یک فیلم به‌کارگرفت در حالیکه کارگردان اصراردارد که به‌هنگام ساخت آن چنین مطالبی را درذهن نداشته‌است؟ پاسخ البته مثبت است، کار هنری بطور کامل محصول کوششی آگاهانه نیست. نمونه‌های بیشماری از مفاهیم مکشوف توسط منتقدین در نقد بسیاری از کارهای هنری وجود دارد که آفرینندگان این آثار نسبت بدان مفاهیم در کارهای خود، نابهشیار بوده‌اند. یک اثر هنری پس از آفریده‌شدن، زندگی مستقل برای خویش می‌یابد که باید بدان احترام گذاشت. بعلاوه همانطور که قبلا گفته شد، تئوریهائی که اساس یک تفسیر را تشکیل میدهند، در درون خود دست به‌خلق واقعیات نمی‌زنند، بلکه از دیدی خاص، فضائی را که درکارهنری موجود است، توضیح میدهند. اگراینکه یک هنرمند همانند "شکسپیر" به‌طبیعت بشر وفادار است، علت را میتوان چنین پنداشت که او درحال کشف پدیده‌ای است شبیه به‌آنچه که بطور مثال، "فروید" در جستجوی آنست. علیرغم اینکه تمام این مطالب بدیهی است، معذالک جای شگفتی است که غالبا چگونه یک فرد نسبت به تجزیه و تحلیل روانکاوانه یک فیلم، اعتراض میکند و این مسئله را مطرح میسازد که کارگردان شخصا اظهار داشته که پیش ازاین بهیچوجه درباره‌ٔ مکاتب روانکاوی مطالعه ننموده است.

بحث درمورد کارهای "اینگمار برگمان"، کاملا متضاد با بررسی پسزمینه‌های فیلم "دیو و دلبر" است. دلیل استفاده ازکلماتی‌چون "الگوی اصلی" و "روان‌زنانه" به‌این‌خاطراست تانشان دهیم که از تفسیر "یونگ" بهره جسته‌ایم. در اینجا ضروری بنظر می‌رسد که بطور اختصار برخی از فرضیه‌های عمیق روانشناسی را که پایه تفسیرهای ما هستند، مطالعه نمائیم، انجام این کار نمونه‌ای از آنچه که آن را اطلاعات پسزمینه‌ای می‌نامیم، بدست خواهدداد.

"یونگ" معتقد است که‌بخشی از ضمیر نابهشیار فرد قادر به‌خلاقیت برای اوست. تحت

بعضی شرایط (بخصوص در رویاها) این نابهشیاری خلاق، فرد "خود ویرانگر" را روانه یک "سفر دریائی شبانه" در دنیای نابهشیار وی میسازد که طی آن شخص مجبور به‌مواجهه با سرکوب شدن مخرب انرژیهای مثبت خویش خواهدشد، حتی این امر این امکان را فراهم می‌آورد که راههای عبور از موانع احساسی و هیجانی برای فرد آشکار شود. وی در رویاهای خود بانمادهای نیرومند و شومی چون "هیئت سایه‌وار" روبرو خواهدگشت. یکی از مهمترین این الگوهای اصلی، روان زنانه می‌باشد که عبارت از زن یا زنانی است که شخص را در سفر درونی خویش همراهی می‌کنند. حتی اگر شخص با چنین تجربیاتی دگرگون شود، بازهم یک استحاله روانی قادر به تأثیرگذاری بر واقعیتی که فرد در آن زندگی میکند، نخواهد بود، بلکه تنها با ضرورتی نوین، نحوه واکنش فرد را نسبت به‌محیط تغییر میدهد.

درفیلم "توت فرنگی‌های وحشی" ساخته "برگمان"، تعدادی ازاین مفاهیم مطرح است. از این رو، این نوع تفسیر، نباید تعصب‌آلود، بدیهی و فراتر از فرضیه‌هائی باشد که خود برآن استوار است. هریک از تفسیرهای متفاوت یک فیلم امکان تحقق دارد و هیچیک نمیتواند مانع دیگری باشد. اگرچه که ما روش "یونگ" را در مورد فیلم "توت‌فرنگیهای وحشی" به‌کاربرده‌ایم، اما کاربرد روشهای دیگر نیز ممکن است. قبلا این مسئله را در مورد فیلم "دیو و دلبر" نیزمتذکر شده‌ایم. نمونه‌دیگر، بررسی فیلم "توهم بزرگ" اثر "ژان رنوار" است که میتوان حداقل دو تفسیر سیاسی و جامعه‌شناسانه از آن بعمل آورد.

همانگونه که پیش از این نیز براین مسئله تأکید بسیار کرده‌ایم، یک تماشاگر باید روش خویش را نه‌تنها با رجوع به‌عناصر یک سبک بیانی، بلکه همچنین با مراجعه به‌تکنیکهای سینمائی توجیه نماید.

بدیهی است که یک نوع بخصوص از تفسیر که بطور معمول برای کل یک فیلم به‌کار می‌رود، در مورد بخشی از آن فیلم نیز پاسخگوست. بطور مثال، فیلم "خاکستر و الماس" به‌کارگردانی "آندره وایدا" فقط دوسکانس درباره‌ٔ مذهب و نقش آن در زندگی‌سخصیت‌های اصلی فیلم دارد. یک تفسیر مذهبی از این فیلم، علیرغم کمی مواد برای بحث، چنانچه با سایر تمها نیز متوافق باشد، ارزشمند خواهدبود.

ما تفسیر روانشناسانه را هم به‌دلیل منافع آن وهم به‌عنوان روشی برای ملاحظه‌دشواریهای ملازم باهرشکل از تفسیر، بررسی نمودیم.

در یک تفسیر زیبائی شناسانه از فیلم، فرد از ملاحظه تکنیک‌های سینمائی فراتر می‌رود، تا با دقتی بسیار به‌زبان و علم معانی بیان سیما دست یابد. فرضیه‌های ادراک وزیبائی‌شناسی فیلم معیارهای انتقادی را برای چنین تفسیری فراهم می‌سازند. منتقدین انگشت شماری خودرامحدود به‌این روش می‌نمایند، به‌جز زمانیکه در مورد یک فیلم آبستره بحث می‌کنند. لکن عده بسیار دیگری از این نوع تفسیر برای بررسی یک صحنه بخصوص یا یک سکانس از فیلم استفاده‌های‌وسیع بعمل می‌آورند.

بعکس در روش جامعه‌شناسانه تأکید بر محتواست. در تفسیر زیبائی‌شناسانه توجه معطوف‌به شکل است. علم جامعه‌شناسی رفتار اجتماعی افراد و نیز بویژه طرق تأثیرگذاری نمادها و باز خوردهای گروهی بر فرد را مطالعه میکند. بسیاری از بهترین فیلم‌ها در رابطه با این موضوع هستند. دراین نوع تفسیر، آگاهی از شرایط اجتماعی زمان که صحنه‌پردازی فیلم را تشکیل میدهد، ضروری است. تنها با آگاهی از گرایش‌های طبقه‌کارگر آلمان پس از جنگ جهانی اول و ایتالیا بعد از جنگ جهانی دوم است که تماشاگر میتواند به‌دیدی متعادل از فیلم‌ها، بخصوص "آخرین لبخند" ساخته "مورناؤ" و "شغل" اثر "ارمانواولمی" دست یابد. همین توجه نیز برای فهم علت نابودی یک طبقه اجتماعی یعنی اشرافیت در فیلم "قواعد بازی" ساخته "رنوار" صادق است.

همانطورکه روانشناسی مکاتب مختلفی دارد، جامعه‌شناسی نیزچنین است. شاید مشهورترین این مکاتب در ارتباط با سینما، جامعه‌شناسی مارکسیستی باشد که مهمترین خصیصه آن تأکید بر تضاد و برخورد منافع طبقاتی است.

در یک تفسیر نوعی (ژانری) جدائی بین شکل و محتوی وجود ندارد، لکن ممکنست یکی بیش از دیگری مورد تأکید قرارگیرد.

تاکنون بحثی نسبتا کافی دربارهٔ فیلم‌های داستانی داشته‌ایم. هریک از انواع دیگر سینمائی، مانند مستند (غیرداستانی)، خبری، کارتون، فیلم آبستره، فیلم‌های آوانگارد، دارای تئوریها و تکنیک‌های خاص خود هستند که میتوانند پایه‌ای برای نوعی تفسیر قرارگیرند.

واژه نوع بیشتراشاره به‌روش فیلمسازدراستفاده از مواد فیلم دارد تا شکلی که بکارمی‌گیرد. تراژدی، کمدی، فانتزی، فارس (نوعی کمدی)، عشقی و حماسی انواع مختلف فیلم هستند. اگر خواننده‌ای به‌واسطه ابهام این واژه‌ها سردرگم شود، محق است و تنها او نیست که دچار این سر درگمی است. در کاربرد کلمات و اصطلاحات زیبائی‌شناسی هررسانه، شخص باید بیشتر برمتن و معنی تکیه‌نماید تا تعاریف قطعی. بعنوان مثال، در ادبیات، حماسه یک نوع ادبی است، اما در عین حال مقاله نیز همین حالت را دارد. بهرصورت واژه‌شناسی نقد فیلم چندان دقیق نبوده و شاید با تکامل فرضیه فیلم و زیبائی‌شناسی آن وضع تغییر کند. اما تا فرارسیدن آن عصر طلائی، مجبوریم با واژه‌هائی که مکررا همانند پروتئوس (خدای دریا که اشکال مختلفی به‌خود میگرفت.ـ م) دگرگون میشوند، مواجه باشیم. شاید یک روز فردی آنها را ثابت و قطعی گرداند.

سینما طی تاریخ کوتاه خود، تعدادی "جنبش سینمائی" به‌خود دیده‌است. قواعد اغلب این جنبش‌ها از دیگر هنرها اقتباس شده و سپس بررسانه سینما منطبق گشته‌است. این امر بیشتر در مورد جنبش‌های بیان‌گرائی (اکسپرسیونیسم) و فرا واقع‌گرائی (سوررئالیسم) صادق است تا نو واقع‌گرائی (نئورئالیسم) و موج نو. معمولا هر کارگردان خودآگاه است که در چه جنبشی قرار دارد، گرچه اکثر کارگردانان طرفدار روش‌های فردی هستند.

ممکنست انگاره‌های یک جنبش بخصوص نامحدود و بحث‌انگیز باشد، اما اطلاعات مربوط به

انگاره‌های اصلی هرجنبش را به‌راحتی میتوان در کتابها و مقالات یافت.

آخرین شکل از تفسیر که از آن صحبت خواهیم‌کرد، تفسیر مقایسه‌ای است. فیلمهای ملی، گونه‌های مختلف فیلم و کارهای کارگردانان‌منفرد را میتوان تحت این عنوان قرارداد. این‌عناوین مبهم هستند، علیرغم اینکه هرمقوله‌ای به‌معیار ما برای تهیه چارچوبی خارج از یک فیلم برای تفسیر آن می‌پیوندد.

چنین بنظر می‌آید که خصایص ملی برمحتوا و سبک فیلمهای تولید شده در یک کشور اثر میگذارند، خواه این کشور آلمان، ژاپن یا برزیل باشد. هرقدر تماشاگر با خصایص ملی کشوری بیگانه‌تر باشد، ضروری‌تر خواهد بود تا اطلاعاتی راجع به‌عادات، گرایش‌ها وقراردادهای سینمای آن کشور بدست آورد.

غالبا گونه‌های فیلم و انواع سینمائی با یکدیگر اشتباه میشوند. پیشتر، نوع را از طریق مراجعه به‌شکل آن (بطور مثال، داستانی، مستند، نقاشی متحرک) یاروش‌آفریننده آن (مثل، سوگنامه یا تراژدی، کمدی، فانتزی) مشخص نمودیم، اکنون فیلم‌ها را برحسب محتوای غالب آنها طبقه‌بندی مینمائیم. برخی از مشهورترین گونه‌های فیلم عبارتنداز: جنگی، جنائی، سیاسی، مذهبی، وسترن و موزیکال. طبیعتا میان نوع و گونه اصطکاکهائی نیز وجود دارد. بهر صورت، شناسائی این تفاوتها نافع است، بویژه هنگامیکه توجه معطوف به‌تم‌ها و نهادها برای تفسیر یک فیلم براساس مقایسه آن با فیلم‌هائی از نوع مشابه است.

اکثر کارگردانان در سبک و روش خویش ثابت قدم‌اند، علیرغم اینکه بهترین ایشان‌کسانی هستند که در همان حالی که از یک فیلم به‌فیلمی دیگر می‌پردازند، ذهن خود را نیز توسعه می‌بخشند. آشنائی با سبک عمومی یک کارگردان، ارزیابی تکنیکهای سینمائی وی را بامشاهدهٔ فیلمهایش غنی‌تر میسازد. بعنوان مثال، شناخت اینکه "رنوار" مایل است درفیلمهایش صحنه‌ها رادر نماهای طولانی بادوربینی ثابت بگیرد، شناخت و ارزیابی فیلم "توهم‌بزرگ" او را پربارتر میگرداند. این مطلب درمورد تم‌ها و نمادهای مورد علاقه یک کارگردان نیز مصداق‌دارد. تفسیر ما از تم‌تنهائی و انفعال احساسی در فیلم "توت‌فرنگیهای وحشی" ساخته "برگمان"، چنانچه آن را با فیلم قبلی‌اش "مهر هفتم" مقایسه نمائیم، دقیق‌تر خواهد شد.

همانطور که پیش از این هم یادآور شدیم، کوشش نداریم تا خود را جامع و تجویزکننده بنمایانیم. ما امیدواریم تا خواننده برخی از این توصیه‌ها را در تماشای هوشیارانه فیلم سودمند بیابد. ماعمدااز داوری درباره یک‌فیلم خودداری‌میکنیم، زیرااعتقادبراینست که‌اگریک فردفیلمی را با بصیرت، توجه، دانش و آگاهی قبلی تماشا کند، هر قضاوتی که بعمل آورد سلیمانه بوده و ارزش شنیدن را خواهد داشت.

علم معانی بیان فیلم

دوستداران سینما که درک زبان فیلم را آغاز نموده‌اند، زبانی که تابه‌حال جهت ابراز مقاصد هنرمندانه کارگردانان به‌بهترین صورت خود مورد استفاده قرارگرفته‌است، هم‌اکنون با

مفاهیمی تحت عنوان علم معانی بیان فیلم مواجه خواهند گشت. بهرصورت، این علم نه‌تنها محدودو محصور نبوده، بلکه بیشتر مجموعه روز افزونی از اطلاعات و قواعدی است که با چگونگی تبدیل زبان به‌بیان ارتباط دارد. هرزمان با ورود یک شاهکار هنری جدید به‌عالم سینما، علم معانی بیان این هنر غنی‌تر میگردد. پاره‌ای اوقات عقاید بیانی تازه‌ای به‌آن اضافه میشودونیز گاه با کنکاش در عقاید گذشتگان امکانات کشف نشده به‌منصه ظهور می‌رسد. بهرصورت، باید دانست که علم معانی بیان فیلم قابل تحدید و بازداری نیست، زیرا هنر چشمه‌ای جاری است‌که حیاتش بدور از قاعده و قانون می‌باشد.

علم معانی بیان فیلم بسیار گسترده‌است و گرچه ذکر این نکته ممکنست پیش پاافتاده بنظر آید، اما هنریک فیلم، بخصوص از جهت کاربرد علم معانی بیان فیلم، شامل تمام عناصری‌است که درساخت آن فیلم شرکت دارند: بازیگران، مکانهای فیلمبرداری خارجی، فیلمبرداری داخل استودیو، صدای طبیعی، گفتار، موسیقی، وضعیت دوربین، پیوند، صحنه‌آرائی، ترکیب‌بندی و طرح کادر. بهرجهت درمورد مطلب اخیر یعنی عناصر فوق‌الذکر، تحت چهار عنوان به‌بحث خواهیم پرداخت:

۱ ــ حرکت؛ ۲ ــ پیوند در برابر فوکوس عمیق؛ ۳ ــ پیکرنگاری کادر؛ ۴ ــ صدا. که‌این خود عبارتست از: گفتار، افکت و موسیقی.

حرکت

به‌روشنی، حرکت مناسبترین سرفصل برای آغاز بحث است. چراکه فیلم بیش از هرهنر دیگری حتی تئاتر، اپرا، رقص و یا موسیقی، هنری زمانی است، و از این رو حرکت درآن واجد اهمیت بسیاری است، این امر، همانگونه که "رودولف آرنهایم" متذکر شده، بدین دلیل است که تصویر متحرک "تغییرات در زمان را منعکس میسازد... هرلحظه به‌گونه‌ای‌خاص‌بنظرمی‌رسد". (مقاله "آرنهایم" باعنوان "حرکت" درکتاب "فیلم بعنوان هنر"، برکلی، ۱۹۶۹، صفحه ۱۸۱). این مسئله کاملا متفاوت با لحظات مختلفی است که در تئاتر و اپرا ورقص‌بعلت ثابت بودن صحنه و دکورها باآن مواجهیم زیرا که امکانات تغییر ظاهر بسیار محدود است و همچنین با موسیقی نیز به‌سبب طبیعت واقعی آن تفاوت دارد، چون در موسیقی تمایزات، به‌علت ضرورت تکرار تم‌های اصلی در یک کل منظم، رک و آشکار است. این تفاوتها ناشی از این امر است که اساس سینما حرکت است و تجربه حرکت نیز در فیلم توسط سه‌عنصر اصلی در تماشاگر بوجود می‌آید:

۱ ــ جنبش سوژه در درون کادر ــ بازیگران، حیوانات، وسایل نقلیه، حرکت گیاهان و امثال آن.

۲ ــ اثر دوربین متحرک

۳ ــ اثر پیوند، شیوه‌هائی که توسط‌آن، نوار فیلم (نماها) جمع‌آوری و با پیوند مبدل به چیزی میشوند که "آرنهایم" آن را "ترکیبی سراسری از حرکت" می‌نامد (همان کتاب صفحهٔ ۱۸۲). نکته دیگری را که باید اضافه نمائیم اینست که تجربه حرکت توسط شیوه‌هایی شدت یافته

است که از طریق آنها ، نماهائی که نمایش دهنده انواع حرکات هستند به‌یکدیگر می‌پیوندند تا هارمونیهای جدید و یا ناموزونیهای تازه‌ای در حرکت خلق کنند .

درحال حاضر تأثیراتی که مربوط به‌حرکت است ، طبیعتا با زندگی ارتباط دارد . بنابر این حرکت به‌ما میگوید که در فیلم چه‌چیزی درحال وقوع است : اتومبیلی در طول جاده‌ای درحرکت است ، بازیگری پا به‌داخل ساختمانی میگذارد ، اما درعین حال کیفیت آن وقایع رانیزبازمیگوید: سرعت نشانه عجله است ، سرعت بیش از حد احتمالا نشانه‌دیوانگی ، هیجان ، نومیدی‌وبیچارگی است . اتومبیلی که در یک خیابان دور می‌زند و مردی که بداخل ساختمان می‌دود نمونه‌هائی برای تحلیل ساده براساس حرکت داخل کادرهستند . نمایش از طریق حرکات تعمدی و سنجیده که‌درلحظه مناسب بر پرده‌نقش بندد ، یک بیان ساده‌و آشنا برای تماشاگران فیلم‌های "هیچکاک " است . علاقمندانی که الگوهای حرکتی فیلم "ژول وژیم " را با فیلم "مستحفظ" (۱۹۶۳) ساخته "کلیودانر" مقابله نمایند ، این معنی را به‌خوبی درخواهند یافت .

مسئله در بین متحرک با اهمیت و نیازمند ملاحظه بیشتری است . علت اضافه‌نمودن این مبحث را به‌فهرست علم معانی بیان فیلم نباید تنها مبالغه دانست . کاربرد دوربین متحرک به یک لحاظ شیوه‌ای است برای صحنه آرائی سکانسها که از این جهت در برابر پیوند قرارمیگیردو راه تازه‌ای در تضاد با پیوند میگشاید . با یک دوربین متحرک (دوربینی که از نقطه‌ای به‌نقطه دیگر حرکت میکند ، نه‌دوربینی که برپایه خود حرکات افقی یا عمودی مینماید) میتوان بدون برش نمائی مجزا به‌نمائی دیگر ، از نمای دور به‌نمای متوسط به‌تصویر درشت یا حتی نزدیک‌تربه تصویری بسیار درشت حرکت نمود . دراین حالت معانی بسیار گسترده‌ای بدست خواهدآمد و انتخاب یکی از آنها توسط کارگردان بسیار مشکل است (نگاهی کنید به‌بخش پیوندذربرابرفوکوس عمیق تا دریابید که فوکوس عمیق هم توسط دوربین ثابت و هم بوسیله دوربین متحرک قابل حصول است) .معذالک دوربین متحرک استادانی‌چون "مورنائو" ، "هیچکاک" ، "رنوار" ، "ولز" ، "ماکس افولس"و سایرین در خدمت مقاصد دیگری نیز هست .

در روشی موضوعی ، در بین متحرک وسیله‌ای برای اتصال سوژه‌هاست . بطور مثال "رنوار" در فیلم " توهم‌بزرگ" هرگاه که امکان‌پذیر باشد دوربین متحرک را برای مرتبط‌نمودن زندانبان و زندانی ، اسیرکننده و اسیر به‌کار می‌گیرد تا نشان دهد که این گروههای متضاد ، علیرغم طرز فکر قراردادی ، دارای نقاط اشتراک با یکدیگر نیز هستند . درسکانس غذاخوردن اسکادران "رافن شتاین" ، نمای طولانی آغاز سکانس ، آلمانی‌ها و مردان فرانسوی را به‌هنگام هم غذاشدن نشان میدهد که هم نمونه‌ای است برای حرکت روان و هم بیان‌کننده اینست که استفاده هنرمندانه از دوربین متحرک ، قادرست تا چنین ارتباطی را بوجود آورد .

نمای آغازین "آخرین لبخند" همین عمل را انجام میدهد : دوربین به‌همراه‌آسانسور پائین می‌آید تا به‌سالن انتظار هتل می‌رسد و همچنان که مرد دربان سرگرم انجام کارهای‌متعدد در پیشزمینه تصویر است ، برای ملحق شدن به‌وی پافشاری مینماید و به‌این ترتیب نشان میدهد

که دربان جزئی لاینفک از محیط کار خویش است .

"ماکس افولس" در فیلم "دایره" از دوربین متحرک استفاده دیگری مینماید . در اپیزودی بنام "دختر و سرباز" یک نمای متحرک منفرد بخش اعظمی از اکسیون را دربردارد . دوربین در خط دید مستقیم خود پیابی اکسیون را بجلو و عقب میکشاند و از این رو الگوئی از حرکت میآفریند که میتوان آن را جریان جزر ومد دوربین نامید که درعین حال داستان را نیز تجسم میبخشد : ابتدا تصور میکنیم که دختر و سرباز به یکدیگر میرسند بعد میپنداریم که بهیکدیگر نمیرسند و آنگاه آندو بهم میرسند وقس علیهذا .

تنوع فواصل کانونی یا عدسیهای زوم ، که یک اختراع تازه تکنیکی هستند ، تجربه حرکت را وسعت میدهند . عدسیهای زوم همانند دوربین متحرک قادرند با استفاده از حرکت ، اندازهنما را از دور بهمتوسط و از آن بهنزدیک عوض کنند . بهر صورت وتقریبا بطور یکنواخت ، عدسی زوم بطور نمایشی بکار میرود : حرکت از نمای دور به تصویر درشت و بالعکس که با سرعت انجام پذیرد ، تأثیری تکان دهنده بر جای مینهد . از سوی دیگرگردشهای افقی و عمودی دوربین ثابت معمولا آرامترند (به جز در مورد گردش افقی سریع) ، علاوه برنوع ارتباطاتی که در مورد دوربینی متحرک ذکر شد ، حرکت آرام دوربین ثابت از طریق گردش افقیو یا عمودی ، ناگزیر به آشکارسازی میپردازد . در آن هنگام که گردش آهسته و افقی دوربین بهقصد آشکارسازی تماشاگر را به صحنهای رهنمون میشود ، نوعی انتظار و تعلیق ایجاد میکند .

دربارهٔ تجربه حرکت ناشی از ریتمهای پیوند ، میتوان کتابی مجزا نوشت ، چراکهموضوعی بسیار وسیع و پیچیدهاست . بهرجهت ، ما در این زمینه بحث خویش را محدود بهعنوان ذیل مینمائیم .

پیوند در برابر فوکوس عمیق

پیوند واژهای نیازمند تعریف است . در یک معنای ظریف ، عبارت از سکانسی تأثیرگذار مرکب از تعدادی نما است که بطور معمول ارزش ضربهای بسیار داشته و شامل ریتمهای بصری پر قدرتی میباشد که منظور از آنها ایجاد ارتباط و پرکردن فواصل زمانی درون فیلم است کهاینامر بهسهولت و تنها بااشاره بهنوع حوادثی که درطول این فواصل رخ دادهاند ، حاصل میشود . ما با این نوع پیوند کاری نداریم ، آنچه موردنظر ماست روش "آیزنشتاین" در این زمینه است* منظور ما ازاین روش ، کنار هم نهادندویا چند قطعه فیلم (نما) به نوعی استکه معنای مجموعه آنها بسیار وسیع تر از معنای هریک از آنها بطور انفراد باشد . "آیزنشتاین" خود در این باره چنین گفتهاست : "کنارهم نهادن دو نمای مجزا از طریق چسبانیدن آنها به یکدیگر ،تنها جمع ساده یک نما بهاضافه نمائی دیگر نیست ، بلکه خود یک آفرینش است" . (بهنقل از کتاب "معنی فیلم") .

بهمان اندازه که قواعد پیوند توسط "آنرنشتاین" پایهگذاری شدهاست ، از زمان وی تاکنون نیز فیلمسازان بسیاری این قواعد را گسترش داده و بدان افزودهاند ، لکن هیچ گروه خاصیازاین

قواعد کاملا رضایت برانگیز نیست . دراینجا نمونه‌ای کلاسیک از پیوند "آیزشتاین" را ذکرمیکنیم و بعد به‌اختیار خود سعی می‌نمائیم تا شاید قواعد رضایت بخش تری راکه کیفیت تحرک پیوند را نشان میدهد ، تنظیم‌کنیم . دراین نمونه پیوند "آنرنشتاین" دو نما داریم ، که یکی نمای یک‌گور است و دیگری نمائی از یک زن گریان و در لباس عزا که کنار آن گور ایستاده‌است . ایـن اسـتـاد سینمای روسیه میگوید که زن ، گور و لباس عزا همگی از جهت تصویری قابل نمایش‌اند ، اما چیزی که قابل عرضه‌نیست ، این نکته است که تماشاگر ممکن است اینطور نتیجه‌گیری کند کـه این زن بیوه بوده و آن قبر نیز متعلق به‌همسراوست.* مفهوم "بیوه" قابل عرضه و نمایش نیست . مگـر از طریق گفتار که در اینصورت نیز این مفهوم خود مسئله سومی را بوجودمی‌آورد . مشابها ، سکانس شکار در فیلم "قواعد بازی" همان افزایش لگاریتمی را به‌لحاظ معنی ایجاد میکند : ابتدانمائـی از یک پرنده که ناگهان به‌پرواز درمی‌آید . سپس نمائی از یک شکارچی که تفنگش را به‌حالت‌نشانه روی‌گرفته و آتش میکند ؛ نتیجه اینکه یا شکارچی پرنده را کشته‌است ، یا گلوله وی به‌بدن پرنـده اصابت کرده‌است ، یاپرنده‌گریخته است ، یا کوشش به‌پرواز کرده تا از مرگی قریب‌الوقوع‌بپرهیزد .

حال به‌بررسی قواعد حرکت در نمونه‌های یادشده می‌پردازیم . در نمونه زن و گور بـایـد نوارهای نسبتا طویل (نماها) را به‌یکدیگر اتصال دهیم ، نتیجه میتواند یک ضرب نسبتـا آرام و آهسته در ارتباط مداوم باتم عزا ، فقدان ، زمان و غیره باشد . اما در نمونه‌دوم ، میتوانیم‌نماهای نسبتا مختصر را همانند "رنوار" ، در سکانس شکار ، به‌یکدیگر اتصال دهیم و ضربـی سـریـع و دلهره‌آور مرتبط با تم‌های وحشت ، تعقیب و مرگ بدست‌آوریم نقطه اگر طول‌نماها را تغییردهیم‌و قطعات کوتاه شده را بـهم متصل نمائیم ، ضرب و دلهره‌ای بیشتر ایجاد کرده و اضطراب روانـی بوجود خواهیم‌آورد ، در اینصورت تماشاگر از شدت هیجان برلبه صندلی خود خواهـد نشست . این همان تجربه‌ای است که معمولا با دیدن فیلم‌های هیجان‌انگیز برای تماشاگر ایجاد میگردد .

نوع ویژه‌ای از پیوند که این جریان‌تحرک شدید و نیروی وابسته به استنتاج را به خـوبی تصویرمینماید ، پیوندمتقاطع نام دارد . پیوندمتقاطع نامهای‌دیگری نیزچون پیوند موازی ، گسترش موازی‌نماهای متقابل دارد . ولی‌ما با انتخاب نام‌پیوند موازی یهی‌داریم تا از ایجاد هرج‌ومرج‌در مطلب بپرهیزیم . دراین نوع پیوند ، دو توالی متفاوت از اکسیونها که علیرغم ارتباط دررسانیدن مطلب با یکدیگر تماس ندارند ، متناوبا بر پرده ظاهر میشوند . ابتدائی‌ترین نمونه این روش کـه بر پرده‌تمامی سینماهای جهان قابل رؤیت است ، صحنه‌هائی از فیلم‌های وسترن می‌باشد کـه‌در طی آنها قهرمان فیلم مشغول پیگیری عملی است ، غالبا تعقیب شخص مخالفش ، درحالیکه‌شخص شریر (ضد قهرمان) فیلم به‌کار دیگری سرگرم است . هنگامیکه ، ما از یک عده اکسیون به عـده‌ای دیگر دست به‌پیوند موازی می‌زنیم ، این سئوال مضطربانه پیش می‌آید که چه‌خواهد شد ؟ نمـونـه جالب دیگر از همین نوع ، زمانی است که زن قهرمان یا شخص سوم بیگناهی که او نیز احتمالا در معرض خطر مشابهی قراردارد ، هدف غائی قهرمان و ضد قهرمان باشد . در یک چنین مـوردی ، پیوند موازی ، حالت دلهره ایجاد شده در اطراف این سئوال که چه‌کسی زودتر خواهد رسیـد را

پیچیده‌تر میکند . با توجه به‌این نکته که پیوند موازی به‌نحوی بسیار عادی به‌کار گرفته شده‌است، گاه ممکنست ارزش بیشمار آن به‌چشم نیاید ، از این رو بهتراست بیننده متوجه باشد که‌چگونه‌این شیوه امکان تحلیل فضائی ــ زمانی را در فیلمهای داستانی میسر میسازد و برخورداری از این شیوه در هنرهای قرن بیستم تا چه حد منحصر به‌فرداست .

اگر چه پیوند ، قلب علم معانی بیان سیماست ، اما محدودیت‌هائی نیز دارد . این محدودیت را میتوان از بررسی تطبیقی پیوند با امکانات داتی صحنه پردازی ، فوکوس عمیق ، یا فیلمبرداری "تمام‌نما" مشاهده نمود .

فوکوس عمیق یا فیلمبرداری در عمق در یک فیلم انگلیسی به‌نام "جائیکه‌هیچ کرکسی پروازنمیکند" قابل‌مطالعه است .این مطلب توسط "بازن" درمقاله‌ٔ "خواص و محدودیت‌های پیوند" عنوان شده‌است (درکتاب مشهورش "سینما چیست‌و" مجموعهٔ مقالات منتخب ترجمهٔ هیوگری ، برکلی و لوس‌آنجلس، ۱۹۶۷ ، صفحهٔ ۴۹) . زوج جوانی با پسر کوچکشان درشکارگاهی در افریقای جنوبی زندگی می‌کنند . روزی پسرک از خانه دور گشته و بدون اطلاع از خطرات ،بچه شیری را برداشته و با آن بازی می‌کند . دراین هنگام ماده شیر متوجه ناپدید شدن بچه‌اش شده و در جستجوی او به‌تعقیب پسرک می‌پردازد . زمانیکه پسرک به‌نزدیکی خانه می‌رسد ، ما والدین او را می‌بینیم که نظاره‌گر صحنه‌ای هستند که درآن ماده‌شیر درحال آماده‌شدن برای بازستاندن بچه خود از پسرک است . تا این لحظه پس از اینکه داستان توسط سلسله‌ای از نماهای پیاپی بطورخلاصه ازطریق پیوندبازگفته شد ،در یک تمام‌نما که "بازن" آن را فضای دراماتیک‌میخواند ، ما ماده‌شیر ، بچه‌اش ، و پسرک و والدین پریشان او را مشاهده می‌کنیم .

حال که تفاوت پیوند و عمق میدان روشن شد ، این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که هیچگاه نمیتوان کارگردانان را ملزم به‌استفاده از یکی از این دو روش در فیلم‌هایشان نمود . مسئله‌اینست که هرسبکی ، ارزشها و محدودیت‌های خاص خود را داراست و بحث دربارهٔ آن در اینجا بیمورد نخواهد بود .

با توجه به‌اینکه برای سوژه‌های معینی استفاده از عمق میدان مناسب‌تر از پیوند است ، "بازن" در همان مقاله اشاره میکند که : "برتر از همه ، تنها چنین میتوان گفت که‌حیات سینمائی وضعیت‌های بخصوص ، وابسته به‌میزان وحدت فضائی است که می‌آفرینند ، به‌ویژه وضعیت‌های کمدی که‌براساس روابط بین بشرو اشیاء بوجود می‌آید" . (همان مقاله صفحه ۵۲) . برای‌دریافتن صحت فرمول "بازن" کافی است که وضعیت‌هائی را که‌در آن "چاپلین" در ارتباط با اشیاء است ، به‌خاطر آوریم . مثلا در "جویندگان طلا" چاپلین با جوجه‌ای غول پیکر ، خانه‌ای درحال سقوط، یک خرس ، طوفان ، یک کشتی و توده‌های برف درگیر میشود و در حقیقت فهرست این اشیاء در کارهای "چاپلین" بیشمار است . کمدیهای اسلپ استیک از جمله نوع (ژانر)هائی هستند که‌برای درک بهتر نیاز به‌آن دارند که نماهای عمیق در آنها بکار رود .

اکسیونهای کمیک فیلم "قواعدبازی" به‌ویژه موضوعات کمیک درسکانس نهائی قصر ، کاملا "

محتاج سبک عمق میدان هستند که "رنوار" نیز با مهارتی بی‌نظیر آن را به‌کار میگیرد.

حال ببینیم که از مثال "بازن" یعنی فیلم " جائیکه هیچ کرکسی پرواز نمیکند "چه‌نتیجه‌ای حاصل خواهدشد؟ "بازن" معتقد است که عملکرد "تمام‌نما" در سکانس کوتاهی که در طول آن کودک در خطراست و والدینش نگران اویند، قاطع است و تأکید دارد که سئوال باید به‌گرداین نکته باشد که آیا "این قسمت با توجه مقتضی نسبت به‌وحدت فضائی‌اش فیلمبرداری شده یاخیر. دراینجا واقع‌گرایی در تجانس نهفته است". (همان کتاب صفحه ۵۰). به‌کاربردن پیوند در چنین سکانسهائی بعنوان عاملی فریب دهنده عمل میکند و ممکنست باور تماشاگر را راجع به واقعیت این حادثه خطرناک، با عناصری از درام که درهمان نما به‌وی نشان داده‌نشده، مستقیما در معارضه قراردهد.

شاید ما از فرمول بندی تحلیل "بازن" بصورت این قانون پیروی ننمائیم که: "هنگامی که ذات یک صحنه نیازمند حضور همزمان دویا چند فاکتور در یک اکسیون است، به‌پیونداحتیاجی نیست" (همان کتاب)، اما باید بپذیریم که در یک نما حضور شخصیت‌ها و سایر عوامل، همان که "بازن" عناصر مینامد، انتخابهائی قاطع از جهت سبک هستند که‌گزینش هریک ازآنهابعهدهٔ کارگردان است.

چنین انتخابهائی بعنوان ارزش نخستین خویش آنچه را که "بازن" توجه مقتضی نسبت به وحدت فضائی مینامد دارا هستند، ثانیا و شاید بسیار با اهمیت‌تر از دید ما، واجد توجه مقتضی نسبت به‌وحدت دراماتیک می‌باشند. در "راشومون" (۱۹۵۰) ساخته "اکیراکوروساوا" در آن هنگام که راهزن برای نخستین‌بار سامورائی و همسرش را سوار بر اسبی سفید می‌بیند، درزیر درختی دراز کشیده‌است. همزمان با عبور این زوج از برابر راهزن، "کوروساوا" نمائی در عمق‌را به‌این ترتیب بکار می‌گیرد که دوربین درحالیکه قبلا مشغول حرکت افقی برروی زوج بوده‌اینک راهزن را در پیشزمینه تصویر نگاهمیدارد و درهمان کادر زوج را در حال دورشدن تعقیب می‌کند تا به‌انتهای تصویر برسند. انتخاب نما بی‌نقص است، پاره‌ای به‌این دلیل که عناصر مختلفه‌رادر یک نما گردهم می‌آورد و درواقع نقطه داستانی فیلم را که دراین لحظه توسط حکایت معصیت راهزن ایجاد میشود در خود تقویت کرده و می‌گنجاند، حکایت معصیت راهزن عبارت از اینست که وی به‌آن زن که همسر سامورائی است به‌شدت احساس نیاز میکند. اگر "کوروساوا" به‌جای این نما از یک سلسله برش از راهزن به‌زوج استفاده مینمود، تجربه و تأثیر بینهایت متفاوتی بوجود می‌آورد، بدون توجه به‌اینکه تاچه حدهم این برش‌ها میتوانستند پویا باشند!.

مثال دوم را از فیلم "قواعد بازی" اثر "رنوار" انتخاب میکنیم. نمائی ایستادرقصروجود دارد که راهروی بیرونی اطاقهای خواب طبقه بالا را توسط یک نمای دور تصویر میکند. میهمانانی که برای شرکت در جشن درکنار هم گرد آمده‌اند، به‌شکلی نمایشی و با وقار فراوان به‌یکدیگر شب بخیر میگویند، مستخدمین برای انجام کارهای مختلف به‌سرعت به‌عقب و جلو می‌روند. ماتمامی اینها را بر اساس وضعیت یک دوربین ثابت مشاهده می‌کنیم. دوربین درحالت زاویه‌بالای‌ظریفی

است و ما جملگی اشخاص را نظاره میکنیم چه آنان که به‌سوی ما می‌آیند و چه آنان که از ما دور میشوند. جزئیات مربوط به میهمانان و مستخدمین، عاشقان و یاران، مرد پیر کریه و بدخلق و زنان جوان سبکسر تصویری حقیقی است زیرا که همگی دریک فریم قراردارند. در هر دو مثال یاد شده وحدت فضائی و وحدت دراماتیک در جوار یکدیگرند و برای چنین صحنه‌پردازیهائی دلایلی بهتر از این نمیتوان آورد.

اما خود صحنه‌پردازی، تنظیم درونی فریم، انتخاب زاویه، پرسپکتیو و طراحی، عناصری مهم در علم معانی بیان فیلم هستند که اکنون بدانها می‌پردازیم.

پیکر نگاری فریم

پیکرنگاری آن شاخه از معرفت است که به‌بحث درباره‌ٔ هنرنمایشی می‌پردازد، براین اساس پیکرنگاری فریم با مسائلی سروکار دارد که برای طراحی تمامی آنچه که به‌درون‌فریم راه می‌یابد، مورد نظر است: صحنه‌پردازی و کمپوزیسیون، انتخاب پرسپکتیو (زاویه دوربین بطور کلی، و نظرات راجع به "دوربین ذهنی")، نورپردازی، ساخت و ریتمهای بصری و ساختاری.

اولین انتخاب کارگردان که بر پیکرنگاری فریم تأثیر می‌نهد، انتخاب پرسپکتیو است. دوربین از چه دیدی به‌موضوع مینگرد؟ در فیلمهای مستند، پرسپکتیو بطور آشکار عینی است، تماشاگران مایلند که به‌تماشای واقعیتی یکر از دید یک پرسپکتیو کاملا متفاوت بنشینند. از آن سو، نقطه نظر ذهنی در فیلمهای داستانی به‌کار گرفته میشود، اگر چه هیچ نقطه نظری تنها ومنحصرا در اختیار این نوع فیلم نیست.

کاگردانان فیلم‌های داستانی غالبا از هر دونقطه نظر عینی و ذهنی سود می‌جویند.

با این وجود، اکثرا، فیلمهای داستانی وابسته به‌دید ذهنی هستند و برای انجام این مقصود عنصری بیانی به‌نام "دوربین ذهنی" حائز نخستین درجه اهمیت است.

عنصر بیانی دوربین ذهنی واجد دوکیفیت‌است: همان نمای ذهنی (یا نقطه نظر) که‌بطور ساده نمائی است که با قرار دادنش پس از یک تصویر درشت از موضوع در یک سکانس، به‌تماشاگر اشاره میدارد که اینست آنچه که سوژه نظاره میکند. فیلم "خانم در دریاچه" (۱۹۴۶) ساخته "رابرت مونتگمری" در زمره فیلمهای نادری است که تماما توسط نمای ذهنی فیلمبرداری شده است. اما تعداد بسیار دیگری از فیلمها از کیفیتی با نام "دوربین ذهنی" استفاده میکنند. این کیفیت به‌وسیله کارگردانانی به‌کار گرفته‌میشود که مایلند برای تماشاگران روشن سازند که‌به‌زندگی شخص قهرمان علاقمندند و یا درآن هنگام که نیاز به‌تمرکز برروی شخصیتی منفرد در سکانس بخصوصی از فیلم دارند، از این روش سود می‌جویند. به‌این منظور، یک گروه کامل ازشیوه‌های تکنیکی، علم معانی بیان دوربین ذهنی را ایجاد می‌کنند. ابتدا، الگوئی از تصاویر درشت از موضوع به‌کار می‌رود، استفاده از این نوع الگو برای به‌وجود آوردن حوزه عمیق علائق فیلم ضروری است. ملاحظه فیلم "توت فرنگیهای وحشی" ساخته "اینگماربرگمان". کاربرد این الگو را نشان میدهد.

طریق دیگر، کاربرد ماهرانه دوربین متحرک است، زیرا یک دوربین متحرک که‌نمائی ذهنی را ضبط میکند، به‌خوبی قادر است تا تأثیر "کینه استاتیک" موضوع را القاء نماید. در فیلم "آخرین لبخند" دوربین در طول مسافتی به‌جلو و عقب درحرکت است و این عمل زمانی صورت می‌گیرد که قبلا دیده‌ایم که شیپوری نواخته‌شده و حال مطمئن شده‌ایم که این جنبش دوربین متحرک چنین نمایش میدهد که پیرمرد مست صدای شیپور را به‌این نحو تجربه میکند. درهمین فیلم، حرکت دوار افقی در گرداگرد اتاق (نمائی که مردمست هم درآن دیده‌میشود) نیز تصویر کننده حس و تأثیر کینه‌استاتیک است. نماهای متحرک ساده‌تر نشان دهنده موقعیت‌های ذهنی ساده‌تر است. نمونه این نماها را میتوان در "ژول و ژیم" ساخته "فرانسوا تروفو" یافت: هنگامی که دوستان در جستجوی یافتن مجسمه به‌یکی از جزایر اژه می‌روند و آن جزیره را یک باغ مجسمه می‌یابند، نمائی چرخنده به‌گرد مجسمه حاکی از احساس آنها و گردش‌شان‌به دور مجسمه است.

همچنین تمام قواعد کلی شیوه‌های اکسپرسیونیستی در اختیار کارگردانی که مایل‌به‌استفاده از "دوربین ذهنی" است، قرار دارد. حالات درونی بسیار به‌ویژه رویاها و فانتزیها را میتوان با توسل به‌شیوه‌های اکسپرسیونیستی به‌نمایش گزارد. این شیوه‌ها انواع مختلف دارند، ازمتراکم کردن بافت عکاسی تصویر بطور مثال از سکانس‌های رویا در "توت‌فرنگیهای وحشی" و لحظه‌های فانتزی در "دیو و دلبر" و "جویندگان طلا" گرفته تا لرزش‌های وحشت‌آور ساختمانهادر "آخرین لبخند" که بنظر درحال فروریختن می‌آیند و همچنین طبیعت درقالب بادهای وحشی تماما عواملی وهم انگیزند که سعی در نمایاندن خودآگاهی درونی و بیان نشدنی پیرمرددربان دارند. شیوه‌های گوناگون تغییر فوکوس نیز به‌این مقوله از شیوه‌ها متعلق است: انطباق ساده‌عدسی‌ها قادرست فوکوس رانرم‌سازد، امّا افکت هاله‌ای (نیم‌سایه) را باید با استفاده از عدسی‌های پخش کننده نور بدست آورد.

در "آخرین لبخند" نماهای بسیاری را مشاهده میکنیم که فوکوس در آنها متغیر است تا بتواند حس درونی دربان را که دریافتش تغییر یافته، تسخیر نماید. بهرصورت در "قواعدبازی" (ونیز در "دیو و دلبر" در تصاویر درشت دلبر) مارکیز، کرارا توسط عدسی پخش کننده‌نورنشان داده میشود تا به‌این ترتیب به‌حضورش حالتی شاعرانه بخشیده شود.

انتخاب زاویه برای موقعیت خاص دوربین در جوزه "دوربین ذهنی" بسیار مهم است، اگر چه که این امر عاملی دقیق در خلق رنگ و لحن خاصی برای فیلم نیز هست (به‌این معنی که‌این انتخاب، راهی است که فیلمساز میخواهد تماشاگرانش از طریق آن به‌موضوع فیلم بنگرند). اشاره به‌این نکته ضروری است که به‌سبب وجود نماهای فراوان در فیلم‌های داستانی، باید تمامی این نماها را بشناسیم. با وجود اینکه چنین بنظر می‌آید که بسیاری از این نماها از یک پرسپکتیو طبیعی یا موازی با دید چشم برداشته شده‌اند، ولی درواقع با اختلاف بسیار جزئی با سطح‌دید چشم ساخته میشوند مانند نماهای از زاویه بالا و یا از زاویه پائین؛ و علاقمندان جدی سینما تنها پس از شناخت نماها و آموزش چشم قادر به‌تشخیص این اختلافات مهم میان نماهاخواهند بود.

به‌لحاظ این اهمیت است که زاویه دوربین مقیاس و اندازه مناسب هر جسم و هر شخص را برای به‌تصویر کشیدن آنها ، معین می‌سازد . نماهای زاویه پائین آنچنان پرسپکتیو راتغییرمیدهد که از طریق بزرگتر دیده‌شدن سوژه ، چنین بنظر می‌آید که سوژه جلوی دوربین برتماشاگر مسلط است ، درحالیکه نماهای زاویه بالا بمنظور کوچکتر کردن اندازه سوژه به‌کار می‌رود و از آن معنی کاهش یافتن مستفاد میگردد .

ذکر چند مثال اهمیت زاویهٔ دوربین را روشن خواهد ساخت . در اپیزود "دختر و سرباز" در فیلم "دایره" اثر "ماکس افولس" ، الگوی نمای یکنفره از مردجوان ، همیشه از زوایه بالاست، تأثیر این الگو عبارت از کوچک ساختن اندازه طبیعی مرداست که درنتیجه آن حالت کم سخنی و خاموشی سرباز در برابر موقعیت جنسی مطمئن‌تر دختر مشخص میگردد . از جهتی دیگر ،نماهای زاویه پائین از دربان پیر در نیمه نخست فیلم "آخرین لبخند" حاوی تحمل فشار وزن سنگین او از جانب ماست و از همین روست که ما به‌توسط یک چنین پرسپکتیو منتخبی ، دربان را بسیار قدرتمند می‌یابیم . سرانجام در فیلمهای "قواعد بازی" و "توهم بزرگ" ، به‌راستی در بسیاری از فیلم‌های "رنوار" متعلق به‌دهه‌سی ، پرسپکتیو دوربین با دقتی بسیار هم‌سطح دیدچشم‌است ، و درچنان فاصله‌ای قراردارد که به‌وضوح اینگونه می‌نمایاند که ما تماشاگران یک واقعه تئاتری هستیم ، چنان که دریک سالن تئاتر نشسته‌ایم و درحال تماشای صحنه‌ای کمدی ، حادثه‌ای‌غمناک و تراژدی می‌باشیم .

اگر به‌علم معانی بیان "دوربین ذهنی" ، کاربرد دوربین متحرک را نیز بیافزائیم ،تأثیری مشابه نمای ایستا بدست خواهیم آورد ، بخصوص این تأثیر چنان ایستاست که مانند نمای یخزده خواهد بود . در فیلم "ژول و ژیم" نماهای یخزده بسیار ، نقطه نظرهای ذهنی "ژول و ژیم" را به تماشاگر القاء می‌کنند ، مثل نماهای مجسمه ، نماهای "کاترین" در لحظات گوناگون ؛ هنگامیکه دو مرد برای اولین بار "کاترین" را می‌بینند و زمانیکه "کاترین" در ایوان ویلای ساحلی آن دومرد نمایش اجرا میکند . این امر که آندو "کاترین" و مجسمه را درحالتی یخزده می‌بینند ، به‌روشنی اشاره به‌اینست که "کاترین" و مجسمه از جهت ایده‌آلهای ذهنی در طول حیات معنوی خویش با یکدیگر مرتبطند .

بهرصورت ، پیش از خاتمه بحث ، بی‌مناسبت نیست به‌ذکر نوع دیگری از نما بپردازیم ، که از طریق نمایاندن مخالفت ذاتی موضوع با ذهنی بودن ، به‌روشن ساختن آن دست می‌زنند . در فیلم "شغل" هنگامیکه "دومینیکو" بمناسبت جشن سال نو به‌کمپانی می‌رود ، توسط نمائی کاملا دورازدیددوربینی که درانتهای اتاق جایگرفته ، دیده میشودکه وارد سالن رقصی طویل‌ومستطیل شکل میگردد . طول مدت این‌نما چند دقیقه است ، و با صداقتی دردناک ناامیدی "دومینیکو"را هنگام مواجهه با این واقعیت که سالن خالیست ، دودلی‌اش را برای جلو رفتن و ناشی بودن را در انتخاب محل نشستن به‌خوبی به‌نمایش میگزارد . جزئیات با وضوحی بسیار نشان داده میشود ومابمنظوردریافت این مسئله راهنمائی میشویم که تمامی اینها بطوردهنی حقایقی دربارهٔ موقعیت

"دومینیکو" هستند. اگر "اولمی" میخواست که از تکنیک "دوربین ذهنی" استفاده برد، نیازبه نوعی کاملا متفاوت از نما (یا نماها) میداشت، حتی اگر ضرورتا مفهوم به‌سکانس ذهنی یکسان می‌بود.

به‌راستی که کمپوزیسیون هنرمندانه، پیکرنگاری فریم را غنی‌تر میسازد. از جمله سازندگان مستعد کمپوزیسیون تصویری باید از "آنتونیونی"، "کوروساوا" و "برگمان" نام‌برد. کمپوزیسیون که خود تکنیک اشتراک داشتن فیلم با دیگر هنرهای پلاستیک است، بطور ساده عبارت از تنظیم و ترتیب هرچیزباتوجه به‌چیزهای دیگردردرون کادر می‌باشد. این کمپوزیسیون باصحنه‌پردازی یک صحنه (تنظیم حرکات بازیگران در مقابل یکدیگر) در برابر پسزمینه‌ای که‌بدقت‌انتخاب‌شده، بدست می‌آید. باتوجه به‌این امر که در فیلم چیزها هر لحظه تغییر می‌یابند، کمپوزیسیون درهر صحنه کارکرد ساختاری محکمی دارد: کمپوزیسیون قادرست قدرت بصری بسیار دقیق و غیر قابل اشتباهی را به‌فیلم ببخشد. علاوه براین، نظر به‌اینکه محیط، توده‌ها، طرح‌ها و حجم‌هادرفیلم بطور دائم در تحرکند، صحنه‌پردازی و کمپوزیسیون ریتم‌های بصری پیچیده و جالب و خاصی را پدید می‌آورند. از آنجا که ریتم بصری جنبه‌ای از هنرهای پلاستیک ایستا مثل نقاشی و معماری است، در فیلم بعنوان مسئله‌ای نیرومند محسوب میگردد.

منظور ما از ریتم بصری، تاثیری است که توسط تکرار عناصر در درون یک حرکت یاواحدی بزرگتر از عنصر تکرار شونده بوجود می‌آید. از این‌رو تاثیر تمامی انواع حرکات گروهی دریک‌کادر (مانند حرکاتی شامل صفهای مردم، حیوانات یا وسایل نقلیه) که ایجادکننده ریتم‌های بصری نیرومندی است، به‌آسانی قابل مشاهده و نیز قابل تشخیص است. در فیلم "مهر هفتم" گروهی از مردم که برای تطهیر گناهانشان مرتبا خویشتن را شلاق می‌زنند، دارای تحرکی‌نیرومندونیروی حیاتی چند جانبه آشکاری هستند و بنحوی موثر در ایجاد تاثیرات احساسی فیلم شرکت داشته‌و حسی از قدرت و زیبائی آن را به‌تماشاگر عرضه میکنند. در فیلم "ژول و ژیم"، دوچرخه‌رانی‌در طول جاده‌های پوشیده از درخت در کنار ساحل، نمونه دیگری از ریتم موثر بصری است. (اضافه براین، در این سکانس از فیلم "تروفو"، ریتم‌های بصری ناشی از این حرکت دلپذیر در طول جاده‌های منحنی شکل، پس از آن از طریق ریتم ساختاری ناشی از انتخاب نما افزوده میشود، و تنها همین ریتم ساختاری تبدیل متناوب نمای دور به‌نمای متوسط به‌نمای درشت و مجددا به‌نمای دور به‌پیچیدگی و غنی ساختن زیبائی این سکانس یاری میکند).

ریتم بصری سکانس نهائی و فوق‌العاده فیلم "ام" ساخته "فریتز لانگ" نمونه دیگری‌ازنظر یاد شده است. این ریتم ساختاری که ما را بین گروه انبوه هیئت منصفه، جنایتکار و "پیتر لور" تنها به جلو و عقب می‌کشاند، تضادی پرمعنی میان حجم و خط، حجم و نقش و نهایتا قدرت و ناتوانی، و جامعه در برابر فرد را نشان میدهد.

بهر صورت، ریتم‌های بصری بطور خالص با تاثیرات عظیم یاد شده مرتبط نیستند. آنها به طریقی خاص، در مقیاسی کوچک آشکار و موثرند. بطور مثال، ریتم‌های بصری، مکررا توجه ما

را به‌الگوها ، طرحهای فعالیت‌ها و یا گروه‌های متفاوت اشیاء معطوف میدارند ، چیزهائی که ما از آنها بعنوان محرکهای بصری یاد خواهیم کرد . در فیلم "حادثه" ساخته "آنتونیونی" ، برش و کمپوزیسیون بصیرانه ، توجه ما را به‌محرک بصری که در اینجا دو زن هستند ــ "آنا" با موهای سیاه و "کلودیا" با موهای روشن ــ جلب مینماید ، چنانکه‌در آن هنگام که موضوع تعویض "آنا" با "کلودیا" نیاز به دراماتیزه کردن پیدا میکند ، تنها نهادن یک کلاه گیس سیاه برسر "کلودیا" مقصود میگردد .

در فیلم "قواعد بازی" اثر "رنوار" ، کلکسیون اشخاص و موزیسین‌های مکانیکی رابرت که در واقع نمادهای نیرومند سبک زندگانی وی می‌باشند و به‌همین لحاظ نیز نابل بالقوه تم‌اصلی و مرکزی فیلم‌اند ، مبدل به‌محرکهای بصری برحسب ریتم‌هائی‌بصری میگردندکه در آن اشیاء هنری بکار رفته‌اند . نتیجه اینکه وقتی در یک نمای منفرد ، "رابرت" در کنار یک ارگ‌مکانیکی‌بسیارزیبا می‌ایستد ، کل شخصیت وی برما آشکار میشود . بعلاوه نه‌تنها اشیاء بلکه اشخاص و اشکال نیزقادر به‌آفریدن چنین حالتی هستند . کاربرد استادانه محرکهای مدور در فیلم "ام" گواهی است . براینکه از نمای آغازین فیلم ، دایره‌ای که متشکل از گروهی از بچه‌ها است که دست در دست یکدیگر دارند ، چطور با مهارت توسط ریتم بصری تطابق می‌یابد و نتیجه این تطابق اینست که درپایان فیلم به‌این مسئله پی‌می‌بریم که دایره‌ای اجتماعی و نیز منعی نیرومند درمقابله‌باتخلف با این دایره در قلب تماتیک فیلم قرار دارد .

ما دراینجاازاهمیت فیلم رنگی درمتن صحبتی نمی‌کنیم زیرا که موضوعی پیچیده و نیازمند توضیح بسیار است و همچنین فیلم‌هائی که ما برای این بحث برگزیده‌ایم تنها بایک‌استثناء تماما سیاه و سفید هستند . علاقمندان به‌مطالعه فیلم "صبح زود" ساخته "آینس واردا" که مایل به تحقیق در مسکلات رنگ در فیلم هستند میتوانند به‌کتابهای ذیل مراجعه نمایند :

۱ ــ "رابرت گسنر" ، "تصویر متحرک" ، نیویورک ، ۱۹۶۸ .

۲ ــ ریموند "اسیوتیس وود" ، "دستور زبان فیلم" ، برکلی و لوس‌آنجلس ، ۱۹۶۲ .

اولین نکته درباره علم معانی بیان ، نورپردازی و بافت در فیلمهای سیاه و سفید عبارت‌از اینست‌که فیلمبردار درموردی قادرست تا سطحی تصویری که نمایشگر تمام دامنه زنگهای‌خاکستری است به‌ما عرضه کند . او علاوه براین ، غیر از مواردی استثنائی ، میتواند بافت را تغییر دهد ، رنگ را اضافه کرده یا کاهش دهد و نیز قادرست تا تصویر را به وضوح مورد نظرش بیاراید .چنین کنترلی از اوائل سالهای سی در سینما امکان‌پذیر شد .

نورپردازی دارای اهمیت بسیار است زیرا که نیروی مطلق روشن سازی را دارد و با چنین نقشی‌ما رادردیدن افراد و اشیاء کمک میکند . البته این مسئله واقعیت داردکه فیلم رنگی‌رسانه‌ای کاملتر برای منظور فوق است ، زیرا که جدا ساختن اشیاء با تفاوتهای رنگی ، بهتر میتواند توهم سه‌بعدی بودن را پرورش دهد ، معذالک نباید توانائی نورپردازی در فیلمهای سیاه و سفید را نادیده انگاشت . بطور نمونه ، نورپردازی متقاطع که در آن منبع اصلی روشنائی ، جسم را در

زاویه‌ای کم عمق برجسته مینماید ، میتواند به‌دریافت بهتر تماشاگر از اشیاء بخصوص یاری کند . به‌ویژه اشیائی که هویت‌شان درارتباط بابافتهای سطحی توجه‌انگیزاست مانندمجسمه‌ها، دیوارهای سنگی ، پوست‌های سالخورده و مانند اینها . تکنیک‌های دقیق نورپردازی فیلم "قواعد بازی" اثر "رنوار" ، دریافت ما را از مواد غنی بکار گرفته شده در فیلم چون ساتن‌ها ، آئینه‌ها ، بیرون و درون قصر با طراحی شکوهمندش، افزایش میدهد و به‌این ترتیب واقعیت تندیس‌های مارکیز و مجموعه‌اش را غنا می‌بخشد . نورپردازی اشیاء در فیلم "حادثه" ساخته "آنتونیونی" نیز واجد کیفیاتی‌مشابه است ، درصورتیکه وقتی به‌اشیاء درفیلمهای "توهم بزرگ" و "مهر هفتم" می‌نگریم درمی‌یابیم که چگونه افکت‌های مشابه ، تاثیرات دیگری پدید می‌آورد . ناهنجاریهای سوئد قرون وسطی چنان واضح نمایش داده میشود تا اندیشه طاعون جهان‌گیر را در آن سرزمین سیاه تقویت نماید .

بهرصورت ، فریم نور پرداخته میشود و فریمی که تمام دامنه مقیاس خاکستری را به‌نمایش گزارد ، قطعاًملو ازحیات و دلبستگی است . افزون براین ، کنترل این درجات خاکستری ،دست‌یابی به‌ترکیبات متدد را ممکن میسازد . فریمی که دارای کنتر است بالا ،عمق بسیار ، رنگ سیاه مخملی و سفید بی‌نقص می‌باشد ، به‌هنگام تضاد نیروها در موقعیتی دراماتیک بر ما تاثیر خواهد گذارد . اولین رویای "آیزاک" در فیلم "توت فرنگیهای وحشی" نمایشی صحنه‌ای از چنین کنتر است بالا ("گرین" زیاد و تجزیه کم) است . در اینجا در حالیکه شمایل‌پردازی رویاها وفادرانه تصویر میشود ، تعارض در روح "آیزاک" با یک ضربه تکان‌دهنده دراماتیک بیان میگردد .

بنابراین ، باتوجه به‌عملکرد روشن‌سازی بطور صرف ، مهمترین عملکرد نور و بافت در فیلم ها عبارت از ایجاد حالت و تقویت درام و تم می‌باشد .

نور در فیلم "ریو و دلبر" ساخته "کوکتو" به‌سبکی نقاشانه بکار رفته است با این هدف که دو دنیای متفاوت یعنی قصر به‌شدت اسرارآمیز دیو را از پستی دنیوی خانه تاجر مشخص سازد . خانه تاجر همواره به‌نحو طبیعی نورپردازی شده است : روز ، روز و شب ، شب است ، و هرگز در نورپردازی چیزی احساس ما را از مسائل معمولی مشوب نمیسازد . از طرف دیگر ، قصر دیواعجازی از بافتهای نوری است : نماهای بیرونی یا باغچه‌ها در تمامی ساعات شبانروز دائما در نور گرگ‌و میش (تاریک و روشن) است . نماهای داخلی که ضرورتا همیشه تاریک است ، از بافتی مرکب‌ازنور شمعها واشیائی که به‌گونه‌ای اسرارآمیز انرژی دارند ، کمک میگیرد . به‌این نحو ، اختلاف دومحیط که برای تماتیک مرکزی فیلم ضروری است ، توسط الگوهای نوری مشخص میگردند .

مجموعه‌ای از تنالیته‌ها (رنگ مایه‌ها) که کمتر دراماتیک است در فیلم "توهم‌بزرگ" ،ساخته "رنوار" به‌نمایش گزارده میشود . به‌راستی فیلم یک تجربه بصری برجسته (جادوئی ونایکنواخت) از صحنه‌هائی با مایه‌های خاکستری متوسط است . علت انتخاب این مایه‌رنگ نمایاندن تجربه‌ای دلتنگ کننده و غیر دراماتیک می‌باشد که منطبق است با تم اصلی فیلم یعنی جنگ و بخصوص‌آن جنبه از آن که مسئله اسارت افراد به‌دست دیگران را مطرح میسازد . تنها در لحظه نقطه اوج

واقعی و دراماتیک فیلم یعنی درآن هنگام که واقعه تئاتری صحنه‌پردازی میشود تا "مارشال" و "روزنتال" را قادر به‌فرار از قرارگاه "ونتیزربورن" گرداند، ارزشهای نمای فیلم "رنوار" تغییر می‌یابد.

در فیلم "شغل" اثر "ارمانو اولمی"، نورپردازی درغالب اوقات حالتی مستندگونه دارد و از کیفیتی برخورداراست که عکاسان آن را نور موجودمی‌نامند. معذالک، "اولمی" از نورپردازی دراماتیک نیزاستفاده میکند وتمامی بخش مرکزی طرح‌امپرسیونیستیک ازکارمندان توسط مجموعه‌ای از سایه‌های گویا که به‌نرمی تیره‌میشوند، ارائه میگردد. این سایه‌ها که نور ناچیزی برآن تسلط دارد. بدقت ایجاد میشوند تا زندگی افراد را منعکس سازند، تاریکی برای نمایاندن آینده کسالت‌بار آنانست.

پیشتر متذکر شدیم که نخستین عملکرد نورپردازی برای نمایش دادن اشیاء دربرابردیدگان ماست. از طرفی دیگر پیکرنگاری فریم از طریق انتخاب شایسته و به‌جای این اشیاء غنامی‌یابد، بخصوص درجائی که اشیاء بطور انفرادی به‌کار نرفته‌باشند و مجموعا دکور نامیده شوند، مانند: وسائل صحنه از جمله اتاق‌ها؛ بناهای داخلی چون پلکان‌ها، پنجره‌ها و درها، طبقات، طرح‌های دکوراسیون این اجزاء معماری؛ واحدهای بزرگتر مثل خانه‌ها و غیره. گزینش دکورها عنصری اساسی در فیلمسازی است. دکور در فیلم‌هائی چون "دایره"، "قواعد بازی" و "دیو و دلبر" قادرست به نیرومندی و استحکام شخصیت‌ها بیافزاید. خواننده مشتاق میتواند در مورد دکور فیلم‌های مختلف به‌تخیل بنشیند و آنها را مطابق میل خویش به‌اشکال دیگر در نظرگرفته‌وبررسی کند که چطور می‌بود که بطور مثال اگر دکور فلان فیلم وقار کمتری می‌داشت و در نهایت تأثیر نمائی فیلم، به‌چه صورت منعکس میگشت.

صداها (موسیقی و گفتار)

غالبا اینطور بنظر می‌رسد که جداساختن بحث بعد سمعی فیلمهای مدرن ازحوزه‌های بصری آنان آسان می‌باشد، ما نیز چنین می‌کنیم اما بااین پیش دریافت که این تصور را نداریم که‌جداسازی این بخش‌های سمعی از کل فیلم، واقعا امکان پذیر باشد. همانند هرکار تحلیلی مهم، ما این آزادی در عمل را با هدف توسعه آگاهی به‌کار میگیریم. دراینجا موضوع را در حوزه‌های مقدماتی علم معانی بیان آن معرفی مینمائیم.

ابتدا باید توجه داشت که اگر چه پیدایش صدا در سینما اقدامی به‌راستی انقلابی بود، اما واقعه‌ای نبود که "باید" وقوع می‌یافت تا نیروهای طبیعی نمایشی سینما را تکمیل کند. فقدان صدا در فیلم‌های صامت، تخطی از پندار واقع‌گرایانه شمرده نمیشد زیرا آنگونه که "آرنهایم" نیز اشاره نموده: "برای (تصویر فیلم صامت) به‌جهت کسب تأثیری به‌سزا، ضروری‌نیست تادرمفهوم واقع‌گرایانه‌اش کامل باشد" ("منتخباتی مقتبس از فیلم" صفحه ۳۳). بنابراین صدا عنصری دقیق برای ثبت کامل واقعیت موثق نیست. آنطور که "آرنهایم" با زیرکی می‌گوید: "تنها پس از شناخت فرد از فیلم ناطق است که فقدان صدا در فیلم صامت هویدا میشود" (همان کتاب).

علاوه بر این، موسیقی هیچگاه از کنار فیلم‌های صامت دور نبوده و از همان آغاز، همراهی نوای پیانو با تصاویر، خصیصه معمولی دیدن فیلم بوده است. موسیقی که ما تنها فرصتی کوتاه برای بحث کامل در باره‌ی آن را داریم، در طبیعت ریتمیک رسانه‌ای ذاتی است، اما گفتار انسانی و صداهائی طبیعی (و تمام صداهای دیگر که از منابع غیر انسانی نشأت می‌گیرند) این چنین نیستند. به عکس، اینها عناصری خارجی هستند که به نحوی هنرمندانه در فیلم‌های مدرن آمیخته شده و اصولا برای غنا بخشیدن به فرم دراماتیک فیلم‌های داستانی بکار می‌روند. مضافا گفتار انسانی برای گسترش دامنه موضوعات سینمائی عمل می‌نماید.

در تعقیب نکته اخیر، باید گفت که گفتار Dialogue به هر زبانی که باشد، هر فیلمهای داستانی را قادر می‌سازد تا در باره‌ی موضوعات مجرد و حالات درونی احساسی و حیاتی بحث نماید. فیلمی همانند "مهر هفتم" را نمی‌توان بدون گفتار تصور نمود، آشفتگی درونی شوالیه واقعا تنها توسط تصویر و بدون بیان دقیق توسط گفتار قابل نمایش نیست. آنها که فیلم را دیده‌اند برای درک این مدعا، صحنه شوالیه و مرگ را در اعترافگاه کلیسا به خاطر بیاورند. البته این نمونه‌ای از گفتار همزمان Synehronizeh با حرکات لب بازیگران است. تمامی دامنه امکانات بوسیله صدای ناهمزمان گسترش بسیار می‌یابد. گفتار خارج از تصویر Voice-over در بیان حالات احساسی ژیم در فیلم "ژول وریم" ساخته تروفو نمونه دیگری است که نشان می‌دهد چگونه گفتار در توسعه موضوع سینمائی عمل می‌نماید و با تقویت و یا مقارض با جنبه‌های تصویری همزمانش قادرست نوعی بافت شاعرانه را در فیلمها بیآفریند.

صدای طبیعی نیز شیوه‌ای برای غنا بخشیدن به ارزشهای دراماتیک، عمق دادن و فشرده ساختن گسترش بازگوئی داستانها و به راستی ممکن بودن انواع معینی از توسعه داستانی است (به طور مثال، رجوع شود به فیلم "ام" ساخته فریتزلانگ).

صدای طبیعی عنصری قاطع از توسعه دراماتیک است. صدای جرنگ و جرینگ عروسکهای مکانیکی رابرت در فیلم "قواعد بازی" طنین صدای قلب در "توت فرنگیهای وحشی"، صدای تیک تاک ساعت به نشانه گذشت زمان و سپری شدن جوانی قهرمانان فیلم "ژول و ژیم" (صدای قژ قژه صندلی راحتی نیز عین عمل را انجام می‌داد)، و سوت ترن و صدای باد در فیلم "حادثه" همگی نمونه‌های هنرمندانه استفاده از صدای طبیعی در توسعه دراماتیک است

مسئله موسیقی نیز به همان اندازه دقیق و پیچیده است و گاه در بعضی موارد ساده‌تر روی هوس و نورمن سیلورستین به نقل از المرنشتاین می‌گویند که موسیقی می‌تواند دارای عملکردی جنبشی Kinetic یا تلویحی Implicit باشد (تجربه فیلم، عناصر هنر سینما، نیویورک ۱۹۶۸، صفحه ۷۹). این بدان معناست که می‌توان آن را به عنوان همراهی با انرژی فیزیکی عمل به کار برد، آنطور که آلات ضربی موسیقی، گامهای مرد چوب‌بر را هنگام راه رفتن در جنگل در فیلم "راشومون" همراهی می‌کند (عملکرد جنبشی) و همچنین موسیقی می‌تواند با مایه احساسی سکانس همزمان خود طنین یابد، نمونه‌اش در همین فیلم است که آهنگ "شبه مولرو"

(اسپانیائی) شخصیتهای متعارض فیلم را در صحنه‌های متعارض سه‌جانبه همراهی میکند . موسیقی قادرست دودنیای‌متفاوت‌را از یکدیگر جداسازد ، بطور مثال در فیلم "دیو و دلبر" موسیقی بخشی از دنیای اسرارآمیزدیواست درحالیکه عدم آن نشان از دنیای معمولی و متفاوت خانه تاجردارد .

موسیقی میتواند از نظر روانی به‌تماشاگر انرژی دهد ، میتواند شخصیتی را همراهی کرده‌و جانشین وی و یا تم او گردد در آن زمان که شخصیت حضور ندارد و یا مرده‌است ، یادآور وی باشد (نمونه آن در پایان فیلم "ژول و ژیم" هنگامیست که پس از سوزانیدن "کاترین" ،وی برایش سرود پیروزی میخواند) موسیقی میتواند در یک ترانه از کلمات نیز برای القاء احساس و پیام فیلم استفاده کند ، اینگونه امکانات بیشمارند .

آنچه که تاکنون در مورد امکانات حوزه‌های مختلف علم معانی بیان فیلم گفته شد ، تنها بخشی از کل را تشکیل میدهد ، خواننده مشتاق میتواند با مطالعه و دیدن فیلم‌بسیاری‌ازجزئیات علم معانی بیان سینما را کشف کرده و بااطلاع از تمامی مطالب ، فیلم دیدن خویش را غنی‌تر ساخته و در ارزیابی دیده‌هایش به‌قضاوتی بارزش دست یابد .

** – در اینجا یادآوری‌یکی از خواص مهم اکسیون فیلم صامت ،بی‌ارزش نیست . آنگونه که "آیزنشتاین" به‌درستی اشاره‌میکند ، این حقیقت که زن بیوه‌است ، تنها یک نتیجه‌گیری است و برداشت‌های دیگری نیز امکان دارد . وی میگوید ، با مراجعه به‌بخشی از داستان "بیوه تسلیت ناپذیر" از مجموعه "افسانه‌های فانتزی" نوشته "آمبروس بیرس" ، این زن ممکنست به‌خاطر شخص دیگری بگرید و نه‌به‌خاطر شوهرش . بعبارت دیگر به‌یاد داشتن این نکته بااهمیت است که علم معانی بیان سینما بعکس ظرفیت ذاتی زبان ، مستقیما به‌یک معنای روشن و واضح‌اشاره‌ندارد . ممکن است معنی ، در ذهن تماشاگر جای گیرد همانطور که اغلب نیز چنین است ، اما انتخاب تماشاگر از معانی بسیار بستگی به‌ساخت تصورات وی دارد .*

پای‌ژه منتشرکرده است

طراحی کاریکاتور

پای‌ژه منتشر می‌کند

کتاب فیلم

لیبروس منتشر کرده است

مرد سوم

نوشته : گراهام گرین
ترجمه : بهروز تورانی

لیبروس منتشر می‌کند

عامل انسانی

نوشتهٔ : گراهام گرین

بها ۱۰۰ ریال