

## پیش‌ساختارهای فلسفی منازعهٔ مونتاژ - میزانشن و رهیافت‌های پارادایم کلاسیک<sup>۱</sup>

احمدرضا معتمدی<sup>۲</sup>؛ شیما معتمدی<sup>۳</sup>

تاریخ ارسال: ۱۳۹۸/۰۲/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۲

### چکیده

نظریهٔ «مونتاژ» در سینما، برساختهٔ شکل‌گرایی و نظریهٔ «میزانشن» برخاسته از نگرهٔ مؤلف و دیدگاه واقع‌گرایی است. به نظر می‌رسد که پیش‌ساختارهای فلسفی دو نظریه که یکی بر اصالت کل و ساختارگرایی استوار است و دیگری بر اصالت جزء و پدیدارشناسی، از ریشه‌ای عمیق در یک منازعهٔ تاریخی-فلسفی دوران کلاسیک برخوردارند. در دیدگاه مونتاژ، سینما به واسطهٔ «تدوین» اجزا، به یک کلیت معنادار می‌رسد و در دیدگاه میزانشن، «نما» یعنی جزء، خود، هم افادهٔ معنا می‌کند و هم واقعیت را پدیدارشناسی می‌کند. ردپای این تعارض در نظریه‌های معاصر در مقولات نشانه‌شناسی، معناشناسی و زبان‌شناسی گم شده است. این تحقیق بر آن است که امکان تقریب نظریهٔ میزانشن و مونتاژ با پژوهش دقیق در آرای طرفین منازعه در لابلای اعترافات ناخودآگاه - با وجود حفظ پارادایم فلسفهٔ سنتی و کلاسیک - امکان‌پذیر و هموار است. این تحقیق بر مبنای پژوهش کتابخانه‌ای و به شیوهٔ تحلیلی - توصیفی انجام شده است.

### واژه‌های کلیدی

میزانشن، مونتاژ، شکل‌گرایی، ساختارگرایی، پدیدارشناسی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. دانشیار، گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.  
(نویسنده مسئول)

drmotamedy@gmail.com

۳. کارشناسی ارشد، گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

shimotamedi@gmail.com

## چهارچوب نظری پژوهش

این نوشتار، نخست به تحلیل و بررسی نظریه‌های سینمایی تدوین و میزانشن پرداخته و سپس پیش‌ساختارهای فلسفی هرکدام را واکاوی می‌کند. آن‌گاه نشان می‌دهد که بنیادهای نظری دو دیدگاه، چگونه در تعارض کهن پارادایم فلسفهٔ سنتی و کلاسیک غرب ریشه دوانده‌اند. سپس به بررسی امکان رفع منازعه در پارادایم فلسفهٔ کلاسیک و سنتی غرب می‌پردازد و نشان می‌دهد که نظریه‌پردازان معاصر به سبب عدم امکان منطقی تقریب نظریه‌های معاند در بستر فلسفهٔ سنتی، صرفاً از طریق عبور از پارادایم کلاسیک (با توسل به نظریات نشانه‌شناختی و زبان‌شناختی به‌واسطهٔ تحلیل سینمای تجربی و آوانگارد معاصر) خاطر نشان کرده‌اند که تجمیع نظریه‌های معارض تدوین و میزانشن در سینمای ساختارشکن، عملاً حصول پیدا کرده است. این تحقیق در نهایت به این مقوله می‌پردازد که کدام تفکر فلسفی از ظرفیت رفع منازعه در پارادایم کلاسیک و سنتی‌اش برخوردار است.

### ۱- نظریهٔ تدوین<sup>۱</sup> آیزنشتاین<sup>۲</sup> (تکامل فرمالیسم)<sup>۳</sup>

«هر دو قطعه فیلم که به هم چسبانیده شود، به ناچار یک مفهوم جدید از آن ترکیب حاصل خواهد شد، کیفیتی تازه که ناشی از مجاورت است و این پدیده به هیچ روی منحصر به سینما نیست؛ بلکه پیامدی است که در مجاورت هر دو واقعیت، پدیدار می‌شود» (Eisenstein, 1970, 14). آیزنشتاین در توضیح این نکته، نمونه‌ای طنزآمیز از «آمبروز بیرس»<sup>۴</sup> نقل می‌کند: «زنی سوگوار بر سر گوری می‌گریست، صدایی او را دل‌داری داد که مرد دیگری به‌جز شوهر مرحوم‌تان پیدا می‌شود که بتواند شما را خوشبخت کند. زن زاری‌کنان گفت: آری یافت می‌شود، این گور همان مرد است». آیزنشتاین توضیح می‌دهد که مجاورت «زن سوگوار» و «گور»، استنباط مفهوم «بیوه» را به دست می‌دهد. در حالی‌که زن سوگوار و گور هر دو صورت‌های عینی هستند و بیوه یک مفهوم ذهنی است، بنابراین می‌توان

1. Montage
2. Sevgel Eisenstein
3. Formalism
4. Ambrose Bierce

نتیجه گرفت که از مجاورت دو «تصویر» یا «صورت عینی»، یک «مفهوم ذهنی» جدید زائیده شده است. آیزنشتاین خیلی ساده اهمیت «ترکیب» و «پیوند» را در «سینما»، با ارائهٔ چند نمونهٔ ترکیبی ساده توضیح می‌دهد:

دهان + سگ = پارس کردن؛ دهان + کودک = جیغ زدن؛ دهان + پرنده = آواز خواندن؛ زن سوگوار + گور = بیوه‌زن. آیزنشتاین برای تأکید دربارهٔ اهمیت تدوین در سینما، به نمونه‌هایی از نقش عنصر پیوند در متون ادبی اشاره می‌کند و اشعار گوناگونی از پوشکین را شاهد مثال آورده و حضور مؤلفهٔ تدوین را در اجتماع واژگان (به‌مثابه ادبیات) واکاوی و موشکافی می‌کند. او معتقد است که غنای تصویری آثار پوشکین به دلیل خاص عنصر تدوین، اهمیت خود را باز یافته است. یکی از نمونه‌هایی که او نقل می‌کند، توصیفی است از «پتر» که در قطعهٔ پولاتاوا آمده است:

«از چادر،

در ازدحام یاورانی که او را در برگرفته‌اند،

پتر ظاهر می‌شود...» (Eisenstein, 1970, 50).

در اینجا سه «نما» به ترتیب ذیل ظاهر می‌شود:

۱. چادر (که «پتر» در آنجاست)؛

۲. جماعتی که بیرون می‌آیند، به دلیل ازدحام همراهان، «پتر» دیده نمی‌شود؛

۳. «پتر»، که از میان جمع بیرون آمده و رؤیت می‌شود.

آیزنشتاین یک جابه‌جایی در تدوین سه نما انجام می‌دهد:

۱. «پتر»، پدیدار می‌شود؛

۲. در ازدحام یاورانی که او را در برگرفته‌اند؛

۳. از چادر...

درواقع، نمای دوم بر جای خود باقی است و نمای اول و سوم جایگزین یکدیگر شده‌اند. آیزنشتاین اهمیت «تدوین» را در تأثیر شعر پوشکین و شخصیت‌پردازی قهرمان داستان بازگو می‌کند: در تدوین نخست، در یک حرکت آرام از کل به جزء، ماحصل، تعلیق، و بخشیدن ابهت و اقتدار به قهرمان قصه است. «پتر» در میان جنگاورانی که او را احاطه کرده‌اند، چون یک دُرّ از میان صدف، ظاهر می‌شود. وقتی «پتر» از ابتدا ظاهر نمی‌شود و چشم در میان جمعیت، به دنبال او جستجو می‌کند، در انتظار گذاردن مخاطب و ارزان نفروختن شخصیت است که به او اعتبار می‌بخشد. در حالی که در تدوین دوم، پتر اهمیت خود را از دست داده و مثل آن است که فضا و محیط (اطرافیان)، عناصری مهم‌تر از قهرمان‌اند، چرا که قهرمان، بی‌هیچ مقدمه‌چینی و پیش‌زمینه‌ای ظاهر می‌شود و خود وانمود می‌کند که عنصری عادی چون دیگران یا سایر عناصر است. آیزنشتاین نتیجه‌گیری می‌کند که در ذات عنصر پیوند-چه در آفرینش یک انگاره و تصویر ذهنی، چه در یک شعر یا بازی یک بازیگر، یا در ترکیب نماهای یک سکانس (در فیلم)- هیچ تفاوت ماهوی وجود ندارد:

«نتیجه آن است که بین روش‌هایی که به وسیلهٔ یک شاعر به کار رفته یا به واسطهٔ بازیگر در چهارچوب یک نمای واحد اجرا می‌شود، یا به وسیلهٔ کارگردانی که «تدوین» را برای ساخت و عرضهٔ یک فیلم به‌مثابه یک مؤلفهٔ «کلیددهنده» اعمال می‌کند، هیچ‌گونه تناقضی به چشم نمی‌خورد. علت عدم تناقض در این روش‌های مشترک، سرچشمهٔ همانندی از کیفیات زندگی انسانی است. کیفیات مشترکی که در ذات هر هنر زنده و هر حیات انسانی وجود دارد» (Eisenstein, 1970, 52).

آیزنشتاین دور از غوغای دوران اولیهٔ شکل‌گیری سینما در آمریکا و اروپا و هرچند با نیم‌نگاهی بر آنها، نظریهٔ فرمالیستی خود را در باب تکون ذات سینما، خیلی ساده و بی‌پیرایه آغاز می‌کند: مفهوم مجاورت.۱

«هنگامی که دو شیء را که در مجاورت یکدیگر قرار گرفته‌اند، در نظر بگیریم، خودبه‌خود یک قیاس تعمیمی به ذهن مبادرت خواهد کرد» (Eisenstein, 1970, 14).

1 -Justaposition

«اگر بخواهیم استدلال شفاهی آیزنشتاین را به گزاره‌های منطقی تجزیه کنیم، عبارات ذیل مقوّمات و نتیجهٔ سخن اوست:

(الف) شرط لازم، برای تلقی اثر هنری آن است که بتواند معنایی را افاده کند.

(ب) افادهٔ معنا، ناشی از «کلّیت» است و نه «جمعیت».

(ج) «کلّیت» محصول ارتباط زنده و پویای اجزای یک اثر است.

(د) ارتباط ارگانیک اجزای یک کل، نتیجهٔ «تدوین» منطقی اجزای اثر است.

نتیجه) «تدوین»، عنصر اصلی شاکلهٔ هر اثر هنری است» (معتمدی، ۱۳۹۳: ۱۳۹).

آیزنشتاین تأکید می‌کند که «پویایی یک اثر هنری عبارت است از ترکیب تصاویر [به‌واسطهٔ یک بازنمایی یا یک زنجیره بازنمایی] در ذهن یا احساس مخاطب» (Eisenstein , 1970 , 24).

آیزنشتاین مراحل آفرینش هنری را تبیین می‌کند:

(الف) هنرمند در جریان یک الهام، مکاشفه و یا هر عنوان دیگر، به‌واسطهٔ یک دیدار درونی، به «تصویر ذهنی» موردنظر خویش دست می‌یابد.

(ب) «بازنمایی»‌هایی که ترکیب و مجاورت آنها می‌تواند «تصویر ذهنی» منظور را در تصور مخاطب ایجاد کند، برمی‌گزیند.

(ج) از طریق پیوند صحیح «نماد»‌ها یا چینش دقیق تصاویر عینی گزیده، مخاطب را در مسیری هدایت می‌کند که در نهایت به «تصویر ذهنی» موردنظر دست یابد.

به این ترتیب، آیزنشتاین از شیوهٔ دیالکتیکی تدوین در آفرینش اثر هنری، نسبت دیالکتیکی مخاطب و هنرمند و اثر هنری را تبیین می‌کند:

۱. موقعیت بدوی آفرینش اثر هنری (تصویر ذهنی هنرمند)؛

۲. موقعیت میانی آفرینش اثر هنری (تصویر عینی هنرمند): [ترکیب تصاویر ذهنی]؛

۳. موقعیت نهایی آفرینش اثر هنری (تصویر ذهنی مخاطب).

به تعبیر آیزنشتاین، اگر از اثر هنری (موقعیت میانی آفرینش هنری) عنصر پیوند را حذف کنیم، اثر هنری متشکل از «نظام منطقی رویدادها»، را به فهرست ساده‌ای از تصاویر- که عاجز از انگیزش آفرینندگی در ذهن مخاطب است- بدل کرده‌ایم.

«می‌توان چنین اظهار کرد که آنچه مخاطب را وادار به آفرینش می‌کند و در وی، آن نیروی محرک آفرینشگر درونی را بر می‌انگیزاند، همان اصل تدوین در تمایز با بازنمایی است. تدوین، عامل تمایز میان یک اثر افروزندهٔ خلاقیت و یک اثر حاوی اطلاعات از رویدادهای ثبت شده است» (Eisenstein, ۱۹۷۰, ۳۵).

نکتهٔ ظریفی در شیوهٔ نتیجه‌گیری آیزنشتاین از شناسایی عنصر «پیوند» به‌مثابه روح و جان یک اثر هنری نهفته است. اگر گزاره‌های «الف» و «ب» و «ج» را گزاره‌های صادق فرض کنیم، پذیرش گزارهٔ «د» لازم و ضروری است.

الف) اگر مجموعه‌ای از تصاویر را بدون ارتباط و پیوستگی متقابل در نظر بگیریم، صرفاً یک فهرست تصویری (بدون اثر) اختیار کرده‌ایم؛

ب) عنصر تدوین، یک ارتباط زنده و اندام‌وار میان سلسله‌تصاویر برقرار نموده و «جمعیت» تصویر خنثی را به «کلیت» اثرگذار بدل می‌کند؛

ج) اگر سلسله‌تصاویر، چنان از یکدیگر مستقل و مجزا گزیده شده باشند که امکان ارتباط ارگانیک میان آنان برقرار نباشد، جمعیت (تصاویر) هرگز به مرحلهٔ «کلیت» و «وحدت» دست نخواهد یافت؛

د) نتیجه آن که «تدوین»، یک عنصر پیشینی در خلق اثر هنری است. اگر از بدو مرحلهٔ گزینش تصاویر، امکان تأثیر و تأثر متقابل اجزا لحاظ نشود، هرگز اثر هنری، شاکلهٔ مؤثر خود را باز نخواهد یافت.

چنین است که آیزنشتاین عنصر «تدوین» یا «پیوند» را به عنوان عنصر اصلی شاکلهٔ اثر هنری بازشناسی می‌کند: چرا که اگر از ابتدای گزیدن تصاویر، ربط آنها به یکدیگر لحاظ نشود، در حقیقت، اثر هنری به فرجام نخواهد رسید. در اینجا عنصر «ربط» است که بر گزینش تصویر، حکم «ماتقدم» و «پیشینی» می‌یابد. بنابراین اگر در جایی آیزنشتاین سینما را عبارت از عنصر تدوین تلقی کند، اشتباه

نکرده است. تصاویر بدون ربط مثل یک جسم بدون جان باقی می‌ماند. هنرمند در مرحلهٔ ثانویهٔ آفرینش هنری، یعنی تبدیل تصویر ذهنی‌اش به «نمود» یا «تصویر عینی»، بایستی آنها را در یک قالب پیشینی «ربط»، «پیوند» و «ترکیب» لحاظ کند و سپس به گزینش مناسب و متناسب آنها دست بزند.

## ۲ - نظریهٔ میزانشن<sup>۱</sup> بازن<sup>۲</sup> (نئورئالیسم)<sup>۳</sup>

«بازن» نزاع «شکل‌گرا - واقع‌گرا» را ناشی از فهم نادرست واقعیت و غفلت «هستی‌شناختی» تلقی می‌کند. چه کسی گفته است که «تصریف» واقعیت، دشوارتر از «تسخیر» واقعیت است؟ این هستی‌نامتناهی، این واقعیت بی‌حد و مرز و در عین حال، گریزپا را چگونه می‌توان در دام انداخت؟ اینجاست که «دروغ» گفتن، خیلی آسان‌تر از «راست» گفتن می‌نماید. تصریف و تصرف در واقعیت، از شکل انداختن واقعیت و یا در انداختن آن در قالب اشکال پیش‌ساختهٔ ذهن، گام پیش‌پاافتادهٔ هنر در ادوار تاریخی است. اینها همه حکایت از دشواری‌های آشکارسازی و انکشاف و عریان‌سازی واقعیت و امکانات والا و ظرفیت‌های ژرف آن است. آنچه «تصویر سینمایی» را اعتبار می‌بخشد، نه به «دخالت و تصرف» در واقعیت، بلکه در «فراچنگ آوردن» واقعیت است. بازن تأکید می‌کند:

«حتی هنر [سینما] هم نمی‌تواند واقعیت را تمام و کمال صید کند و از آن خود سازد، زیرا واقعیت به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر در نقطه‌ای از دامی که سینماگر در انداخته است، می‌گریزد» (Bazin, 2005b, 29).

از منظر بازن، تحریف یا تصریف واقعیت، در دو شکل صورت می‌پذیرد:

(الف) تصرف در مواد تجسمی تصویر (جابه‌جایی در مکان)؛

(ب) تصرف در ترتیب و تقرر اجزای تصویر (جابه‌جایی در زمان).

بند الف، شامل صحنه‌پردازی، چهره‌آرایی، میزانشن و بازیگری، نورپردازی، قاب‌بندی و همهٔ عناصر مکانی حاضر در برابر عدسی دوربین است. اما بند ب،

1. Mise-en-scène
2. Andre Bazin
3. Neorealism

ترتیب‌یافتن تصاویر در گستره‌ زمانی و تقرر نماهای فیلم در شاکله‌ زمانی ذهنی، به‌واسطه‌ تدوین فیلم است.

پیش از این نیز در عملی‌ترین و کارآمدترین نظریه‌ شکل‌گرا از آیزنشتاین دریافت شده بودیم، تدوین، به مدد پدیده‌ مجاورت، یک کل ارگانیک را سامان می‌دهد که به این واسطه، معنای خاصی را، در ذهن مشاهده‌گر تداعی می‌کند. ترکیب‌بندی نماها در یک نظام خاص و تقررشان در یک بازه‌ زمانی، مقوم یک کلیت ساختاری است. از منظر شکل‌گرایان، فقط یک «کلیت ساختاری» مبتنی بر نظام زمانی، مکانی و علی‌ خاص، متمکن بر تولید و افاده‌ «معنا» است. یک «نما»ی مستقل یا معنای خاصی را افاده نمی‌کند و یا دست‌کم معانی چندپهلوی یا مبهمی را واگویی می‌کند. اما بازن معتقد است که حتی در متن سینمای صامت، در آثار بزرگانی چون «مورنائو»، «فلاهرتی» و «اشتروهایم»، سینماتوگرافی با زبانی سخن گفته است که هر «نما»ی فیلم نه‌تنها طبق نظریه‌ «شکل‌گرا»، واحد «نحوی» تلقی نمی‌شود، بلکه فی‌حدنفسه، مستقل، قائم به ذات و برساننده‌ حیثی از «معنا»ست. استقلال مفهومی هر نما در آثار فیلم‌سازان واقع‌گرا، مترتب بر دو خصلت آشکاراست:

۱. حفظ واقعیت و موقعیت زمانی و مکانی هر نما؛

۲. رویگردانی از ترکیب‌بندی نماها از ناحیه‌ «تدوین» برای «تداعی معنا».

«نظری که تاکنون عنوان شده، آن است که بیان‌گرایی «تدوین» و «تصویر»، متقوم ماهیت سینما است [نظریه‌ شکل‌گرا] و دقیقاً همین دیدگاه رایج است که کارگردانان سینمای صامت مانند اشتروهایم، مورنائو، فلاهرتی در آن به دیده‌ تردید می‌نگرند. در فیلم‌های اینان، تدوین، هیچ نقشی ندارد مگر کارکرد سلبی، یعنی حذف اجتناب‌ناپذیر زواید واقعیت. در فیلم‌های این عده، دوربین قادر نیست در یک جا و یک‌باره، همه چیز را ببیند، ولی ضمانت می‌دهد تا چیزهایی را که برای دیدن برگزیده است، جایی از دست نرود» (26, 27-Bazin, 2005a).

حفظ وحدت مکانی رویداد- در عین تعهد به زمان واقعی- از اهمیت شایانی در تحفظ واقعیت مستند رویداد برخوردار است، زیرا قطع کردن نما و استفاده از ترفند مونتاز، رویدادی واقعی را به داستانی تخیلی بدل می‌کند.

«تدوین، که همیشه به ما می‌گویند جوهر سینماست، در این وضعیت، حد اعلاّی فرایند ادبی و ضد سینمایی است. بر عکس، سینمای بنیادین را در ناب‌ترین حالت، بایستی در حفظ حریم صادقانهٔ عکاسی‌وار به وحدت فضایی دریافت» (Bazin, 2005a, 46).

از منظر بازن، یک صحنه که از طریق یک نمای طولانی ارائه می‌شود، می‌تواند به‌واسطهٔ حفظ شرایط «زمان» و «مکان»، مقوم «بازنمایی سینمایی» تلقی شود و در همان حال، «تدوین» از طریق برش‌های پی در پی، ادراک عادی مخاطب از رویداد، فضا و اشیای صحنه را دچار اختلال و گسیختگی نماید. در این صورت، محتمل است «واقع‌گرایی» با توسل به «نمای کامل» و القای «وحدت فضایی»، بیشتر به حقیقت سینما تقرب حاصل نماید و «شکل‌گرایی» از ناحیهٔ «تدوین» با تقطیع پیوستهٔ «زمان» و «مکان» و اختلال در ادراک دیداری، استبعاد بیشتری از جوهرهٔ سینما پیدا کند.

«از منظر بازن، «واقعیت ادراکی» همان «واقعیت فضایی» است، به عبارتی، همان پدیده‌های دیداری و مکانی است که آنها را از همه متمایز می‌کند» (Andrew, 1976, 157).

بازن در پاسخ صریح به پرسش فوق و تبیین «واقعیت فضایی»، به‌مثابه «واقعیت ادراکی» ادراک سینمایی، تکلیف نزع شکل‌گرا - واقع‌گرا در تبیین ماهیت فیلم را یکسره می‌کند: نظریهٔ شکل‌گرا، واقعیت ادراکی فیلم را مثله می‌کند. «تدوین» واقع‌گرایی فضایی را که همان واقعیت ادراکی است، از میان می‌برد. تدوین، وحدت طبیعی عالم را بر هم می‌زند و دنیا را به بخش‌های مجزا تقسیم می‌کند (نما به نما می‌کند). اما نمای طولانی با عمق میدان، بی‌آن‌که واقعیت ادراکی ما را درهم‌ریزد و وحدت فضایی و مکانی طبیعت را منقطع سازد، مبانی نهفتهٔ اشیا و انسان‌ها را آشکار می‌کند.

بازن با طرح پیوستار «واقعیت فضایی» به‌مثابه «واقعیت ادراکی»، نظریهٔ شکل‌گرا را هم به‌واسطهٔ تقلیل تصویر هستی‌شناختی فیلم به پدیده روان‌شناختی و اختلال در ادراک پیوستاری و هم از جانب ذهنیت تحمیلی فیلم‌ساز بر واقعیت ناب و عدم صداقت در گفتار، در تنگنا و منگنه قرار می‌دهد. صداقت و شفافیت در زبان سینما، تقرب تا حد امکان به واقعیت ادراکی، تنها از طریق «نمای طولانی»

با «وضوح عمیق» امکان‌پذیر می‌شود. بازن با هدایت مقولۀ خطیر «واقعیت ادراکی» در اندریافت سینما به «عمق میدان» در «نمای پیوسته»، به سه ویژگی اصیل زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی در نمای طولانی با وضوح عمیق می‌پردازد:

الف) نمای طولانی با وضوح عمیق بر مبنای واقعیت ادراکی استوار شده است. رابطه‌ی مشاهده‌گر با تصویر سینمایی از این طریق، مطابق با واقعیت ادراکی و حقیقت زندگی روزمره است. آزادی متقابل انسان و اشیا- که در شاکله‌سازی تدوین مخدوش شده است- در این فرایند از لطمه و آسیب تحمیل ذهنی و شخصی، از مصونیت لازم برخوردار است. مضاف برآن‌که «میزانشن» در داخل نما، می‌تواند وظایف تدوین را ایفا کند.

ب) ذهن انسانی باید بر جستجوی حقیقت در دل واقعیت معطوف باشد، نه اینکه طرح ذهنی خود را به مثابۀ حقیقت، بر واقعیت تحمیل کند. وضوح عمیق در نمای طولانی، هم آزادی واقعیت را پاسداری می‌کند و هم ذهن مشاهده‌گر را به فعالیت بیشتر روی پرده وامی‌دارد تا با شرکت‌پذیری فعال در فهم رویداد، به زوایای نهفته و آشکار واقعیت راه جوید. در حالی که تدوین تحمیل شده بر واقعیت آزاد، تحلیل خودش را از واقعیت ارائه می‌دهد و صرفاً از تماشاگر، پی‌گیری رویداد را برحسب نظمی که خود در توالی نماها فراهم آورده است، مطالبه می‌کند. آزادی ذهنی فیلم‌ساز در نظام شکل‌گرا، دریافت ذهنی مشاهده‌گر را در فهم آزادانۀ واقعیت سلب می‌کند، اما «میزانشن»- که از دل «واقعیت» و متن طبیعت برآمده است- به تماشاگر در اکتشاف آزادانۀ واقعیت یاری می‌رساند.

ج) عدم قطعیت و ابهام زیبایی‌شناختی که در جهت عدم تعین معنایی واقعیت و فقدان جزمیت تفسیری از تصاویر فیلم در نمای طولانی با وضوح عمیق نهفته است، در تدوین شکل‌گرا در هم می‌ریزد و به نظام سازمان‌یافته‌ای از «معنای واحد» فرو می‌کاهد. میزانشن حتی می‌تواند ابهام زیباشناختی واقعیت و لذت کشف و شهود حقیقت را افزوده کند.

«بازن بر این باور داشت که جهان حس دارد اگر ما با توجه و مراقبت به او رجوع کنیم، با ما به زبانی مبهم سخن می‌گوید، اگر ما تمایلات خود را در نشان دادن جهان آن‌گونه که می‌خواهیم، خاموش کنیم» (Andrew, 1976, 169).

اصل بنیادین سینما از منظر بازن، خاموشی نفس انسان برای گوش دادن به نجوای طبیعت و واقعیت است. این ذهن که چنین خود «خلاق» و «آفرینش‌گر» را در سایر هنرهای دوران گذشته تلقی می‌کند، بایستی از جوش و خروش بیفتد تا سینما بتواند آن «میزانشن» طبیعی و آنچه واقعیت در سرشت خود پنهان کرده است، بازگو کند. «سینما» همان «زندگی» و «واقعیت» بازنمایی است: «درواقع، ما سینما را با زندگی می‌سازیم، با زندگی، خودمان را بازنمایی می‌کنیم و بازنمایی دیگران را مشاهده می‌کنیم. واقعیت دنیایی انسانی، چیزی بیش از این بازنمایی انسانی نیست که در آن، همه باهم، هم بازیگر، هم تماشاگریم، یک اتفاق شگرف در صورت تمایل شما رخ می‌دهد.» (Posolini, 2005, 204).

### ۳ - پیش‌ساختارهای فلسفی نظریهٔ تدوین (فرمالیسم آیزنشتاین / فردریش هگل)

نمایش نظام دیالکتیک اشیا در ذهن، در تکوین انتزاعی، در مراحل تفکر، روش‌های دیالکتیک تفکر را نتیجه می‌دهد: ماتریالیسم دیالکتیک: «فلسفه». و نیز: «نمایش نظام دیالکتیک اشیا، وقتی که تکوین انضمامی است، وقتی شکل پیدا می‌کند» نتیجه می‌دهد: هنر» (Eisenstein, 1949, 45).

نمایش دیالکتیک اشیا در ذهن: «فلسفه» و نمایش دیالکتیک اشیا در عین: «هنر» را تعیین می‌بخشد. این، عصاره‌ای است از الهام فلسفی آیزنشتاین در هنر. ماحصل گفتگوی آیزنشتاین در شناخت عنصر «تدوین» به‌مثابه هویت شاکله‌دهنده به هنر سینما، تقدم هستی‌شناختی فیلم در نحوهٔ وجودی ترکیبی و تألیفی آن است. تصویر «الف» و تصویر «ب» اجزای ساختاری اثر سینمایی منتخب، از میان انبوه تصاویر مربوط به موضوع-مشروط بر آن‌که در ترکیب و مجاورت با یکدیگر، از بیشترین انگیزش در ادراک و احساس مخاطب برخوردار باشند- گزیده می‌شوند. بنابراین، یک اثر، تنها زمانی سینمایی تلقی می‌شود که اگر دست‌کم حاوی الف- دو عنصر تصویری، ب- برخوردار از قابلیت ترکیب با یکدیگر و ج- موجد تصویر ذهنی موردنظر (کلیت ساختاری وحدت یافته) باشد.

«به اقتضای این تعریف با «پودوفکین» که از نظریه‌پردازان ماست، هم‌صدا می‌شویم، وی گفته است که مونتاژ به معنای گشایش یک مفهوم [تصور] با

کمک تصاویر ساده است: «اصل حماسی»<sup>۱</sup>! اما به پندار من، مونتاژ، تفکری است که از برخورد تصاویر مستقل حاصل می‌شود. تصاویری که حتی می‌توانند در تضاد کامل با یکدیگر قرار داشته باشند: «اصل نمایشی»<sup>۲</sup> (Eisenstein, 1949, 49).

آیزنشتاین از چینش تصاویر در کنار یکدیگر یا قرار دادن آجرها روی هم که از آن به‌عنوان «پیوند» صرف‌یاد می‌کند، از لحاظ شاکله‌شناسی به شعر حماسی تعبیر می‌کند: مقصود وی در اینجا محتوا و مضمون شعر حماسی نیست، بلکه تفسیر پودوفکین از مونتاژ را چونان شعری تلقی می‌کند که تصاویرش صرفاً در مجاورت یکدیگر نشسته یا پله‌پله روی هم ایستاده‌اند. برعکس، تصور خود از مونتاژ در فیلم را که به مبنای تصادم و برخورد تصاویر حاصل شده است، از لحاظ شکل‌شناسی به «درام» و «نمایش» تشبیه می‌کند و در این تعبیر خود از سینما، از ارسطو تا هایدگر را با خود همراه می‌کند، چه آنجا که ارسطو در بوطیقا<sup>۳</sup> «کشمکش» را ذات نمایش تلقی می‌کند:

«مهم‌ترین اجزای [نمایش]، ترکیب کردن و کشمکش افعال [کنش‌ها] است، زیرا تراژدی، تقلید آدمیان نیست، بلکه بازنمایی کنش‌ها، زندگی و سعادت و شقاوت است و خوشبختی‌ها یا بدبختی‌ها نیز آثار کنش‌ها و کشمکش آدمیان است» (Aristotle, 1450a, 15).

و چه آنجا که هایدگر، ذات هنر را کشمکش آشکارگری عالم و پنهان کاری زمین تعریف می‌کند:

«تقابل «عالم» و «زمین»، یک نبرد تکوینی است. درگیر و دار این کشمکش، هر یک از دو سوی نبرد، دیگری را وادار می‌کند تا از خود فراتر برود. به‌این‌گونه هر دم بر شدت و اصالت این پیکار افزوده می‌شود... برافراشتن عالم و فراز آوردن زمین، انگیزش این پیکار است. اثر هنری با فروزش عالم و فرازش زمین، پیکار را به تحقق می‌رساند. حقیقت اثر هنری، تحقق کشمکش عالم است و زمین» (Heidegger, 1971 a: 47, 48).

1. Epic
2. Dramatic
3. Poetics

اما فیلسوفی که بیش از همه، بر اصل تضاد و تقابل پدیده‌ها تأکید کرد و الگویی با عنوان «دیالکتیک» برای شناخت همه ایده‌های منطق، طبیعت و روح، برپا ساخت، کسی نیست جز گئورگ ویلهلم فردریش هگل. هر چند این الگوی دیالکتیکی بر ساختهٔ ذهن هگل و منحصر به تفکر ایدئالیستی او نیست و فیلسوفانی پیش از وی نیز [همچون فیخته: من، غیر من و...] از نهاد، برابر نهاد و هم‌نهاد سخن گفته‌اند، اما آن کس که دیالکتیک را به‌مثابه نظام منطقی در شناخت پدیده‌ها برپا ساخت، کسی جز این فیلسوف پندارگرا نبود. «هستی» که منظور هگل از آن، یک هستی متعین است و نه هستی مطلق، راه به ضد خود می‌گشاید: یعنی نیستی خود و نفی تعین خود. در اینجا هستی شیء بر نهاد، و نفی تعین‌اش برابر نهاد اوست، وقتی هستی شیء (تزی) با نیستی‌اش (آنتی تزی) درآمیزد، از این آمیختن، «شدن» برمی‌آید. پس دیالکتیک هگل بر سه پایه «هستی»، «نیستی» و «شدن» استوار است که هم‌نهاد (سنتز)، برآیند «شدن» و یک جهش دیالکتیکی فراتر از شیء و نفی تعین پیشینی اوست. به روایت استیسی در فلسفهٔ هگل، این اصل حرکت، تغییر و شدن است که یک چیز هنگامی که تغیر می‌پذیرد، هم هست و هم نیست:

«تناقض میان مقولات اول و دوم [هستی و نیستی شیء]، در مقولهٔ سوم که جامع آن دو مقوله است، برطرف می‌شود. مقولهٔ سوم، نقیض دو مقولهٔ دیگر را در خود دارد، ولی شامل وجوه وحدت و هماهنگی آنها نیز هست. این‌گونه «شدن»، هستی‌ای است که نیستی است یا نیستی‌ای است که هستی است، اندیشه‌ای است واحد که تصورات متضاد هستی و نیستی را در وحدتی هماهنگ با یکدیگر درمی‌آمیزد» (استیسی، ۱۳۵۷، ۱۲۵).

منطق هگلی آیزنشتاین، نسبت به منطق کانتی مانستربرگ، نظریهٔ «شکل‌گرا» را یک گام به پیش می‌راند. در تفکر فلسفی کانت، مقولاتی که پدیده‌ها را «شکل» و «صورت» می‌بخشد، مقولات پیشینی «فاهمه» و «حسیات استعلایی» اند. مانستربرگ، «ذهن انسانی» را مَقوم ذات و تعیین‌دهندهٔ اشکال، صورت‌ها و روش‌های پدیداری «سینما» بازشناخت.

## 1. Transcendental Aesthetics

شکل‌گرایی در گام اول، بیشتر یک شناخت‌شناسی بر مبنای منطق استعلایی کانت است. مانستربرگ، سینما را به فلاش‌بک، فلاش‌فوروارد، کلوزآپ، سوپراپیمپوز (برهم‌نمایی) تجزیه و تحلیل می‌کند و قطعه‌های مختلف فیلم را با ساختارها و کارکردهای ذهن انسانی تطبیق می‌دهد. آیزنشتاین در گام دوم شکل‌گرایی، از کندوکاو تجزیه و تحلیل به کردوکار ترکیب و تألیف برمی‌گردد. اندامگان مختلف فیلم، نیازمند دمیدن یک «روح» در کالبد آن است تا «اثر هنری» جان بگیرد. این «روح» یا «ایده» هگلی، اندامگان فیلم را نه به‌مثابه قطعات مجزا، بلکه عناصر ساختاری یافته و تافته در هم که در مجامعت مضمون و معنی واحد درهم تنیده‌اند، فعلیت می‌بخشد. آنچه «روح»، «ایده» و «مضمون» وحدت بخش را در اندامگان فیلم باز می‌تاباند، «تدوین» اثر، در یک فرایند دیالکتیکی است. عدسی دوربین سینما، یک آینهٔ واقع‌نما نیست (رئالیسم)، چاقوی جراحی «تقطیع‌کننده» و «برسازنده» و «پیونددهنده» است (فرمالیسم). سینما، واقعیت را تجزیه می‌کند و اجزا را بر مبنای «شکل حقیقی رویداد» بازسازی می‌کند. در اینجا «ذهن» در «عین» تصرف می‌کند. نمای سطحی و بیرونی واقعیت در برآیند تقطیع در هم می‌ریزد و «تدوین» از طریق تدوین و دیالکتیک اجزا، واقعیت عینی را مطابق شاکله‌ای ذهنی، تعین می‌بخشد. تضاد و تصادم دیالکتیکی که موجب پویایی طبیعت و تاریخ است، هم، روند شتابان حرکت در سینما را ضروری می‌سازد و هم، ساختار یکپارچه و وحدت یافته (هم‌نهاد) سینما را به ثبوت می‌رساند. هگل خود در نقد هنر کانت، بر این نکته ابرام می‌ورزد که هر چند کانت به تصور «تضاد آشتی‌پذیرفته» دست یافت، اما رفع تخالف و تعاند و «فکرت» و «طبیعت»، «عامیت» و «خاصیت» یا «آزادی» و «ضرورت» را دیگر بار در بافت «ذهنیت» می‌تاباند و در تنیدن تار و پود «روح» و «ماده» در واقعیت بالفعل، باز می‌ماند.

«کانت نیز زیبایی هنری را چونان هماهنگی‌ای می‌نگرد که در آن، عنصر خاص و عام و ذهنیت و عینیت در تناسبات، اما نه چنان که جنبه عام با خاص درآمیزد، و از درون و بالقوه و بالفعل با آن یگانه شود... لذا کانت، این وحدت کامل را نهایتاً «ذهنی» تلقی می‌کند» (Hegel, 1993, 66).

از نظر هگل، «روح» در هنر، با عنصر «حسی» در می‌آمیزد، هر چه در «روح» است، جسمانیت می‌یابد و پدیدار می‌شود، اثر هنری مظهر وحدت، یگانگی و

رفع تخالف عناصر متضاد است. تخیل هنری آن عنصر ذهنی و عقلانی است که به فعالیت روح به رفعت آگاهی می‌رسد و آنچه در خود مستتر دارد به شکل جسی از خویش افاده می‌کند. امکان آفرینش هنری، تضاد نهفته در واقعیت پدیدارهاست (طبیعت، تاریخ، اجتماع...) هگل در مبحث تراژدی، انواع کشاکش‌های اخلاقی، تقدیری، انتزاعی و انضمامی را با پیشینه‌های یونانی آن مورد واکاوی قرار می‌دهد: «کشمکش» عمده‌ای که به زیباترین شکل، به واسطهٔ سوفوکلس و همچنین آسیخولوس به عنوان پیشکسوت او، به دقت مطالعه شده. «تصادم» میان دولت یعنی: حیات اخلاقی در معنای عامه اوست و «خانواده» یعنی: حیات اخلاقی طبیعی» (Hegle, 1975, 1213).

«تکامل راستین کنش صرفاً عبارت است از رفع و برطرف ساختن تضادها به مثابه تضادها، در مصالحه با نیروهایی که کنش را ترغیب می‌کنند و برای نابودی یکدیگر در «تصادم» متقابل می‌کوشند» (Hegle, 1975, 1215).

چنین است که آیزنشتاین در مقاله «رویگرد دیالکتیک به شکل فیلم»<sup>۱</sup> به تصادم و برخورد به مثابه عنصر ذاتی و تکوینی هنر می‌رسد:

«هنر، همواره کشمکش است، به اقتضای رسالت اجتماعی‌اش، به اقتضای طبیعت‌اش و به اقتضای شیوه‌اش... هنر باید قادر باشد، ذهن مخاطب را تحریک کند و باعث «برخورد دینامیک» میان عناصر مخالف شود» (Eisenstein, 1949, 46).

تصادمی که در ذات طبیعت، تاریخ، اجتماع، نهفته در واشکافی واقعیت به واسطهٔ عدسی دوربین در مولکول نما به تقابل «برنهاد- برابر نهاد» منجر می‌شود و در روند تکوینی و وحدت بخش و رفع تخالف تدوین، به هم نهاد «مفهوم تالیفی و غایی» نائل می‌گردد. آیزنشتاین قیاس دیالکتیکی خود را از صورت‌بندی دوگانه «زیرنویس و نما»<sup>۲</sup> و «نما و مونتاژ»<sup>۳</sup>، به مثابه مقدماتی که، الف) نمایی که به هیچ وجه، عنصری از مونتاژ نیست و ب) نمایی که یک سلول (یا مولکول) مونتاژ تلقی می‌شود، در فرایند جهش دیالکتیکی به جانب هم‌نهاد

1. The Dialectic Approach to Film Porn
2. Sub-title and shot
3. Shat and montage

همگنی از قوانین ساختاری برمی‌نهد. «کشمکش درونی «برنهاد» (به‌مثابه یک ایدهٔ مجرد)، در ساختار دیالکتیک صورت‌بندی می‌شود و شکل خود را در تعین مکانی پیدا می‌کند و با اشتداد حدت کشمکش در «مونتاز-برخورد» در میان تصاویر مجزا منفجر می‌شود» (Eisenstein, 1949, 55).

#### ۴ - پیش‌ساختارهای فلسفی نظریهٔ میزانس (نئورئالیسم بازن / ژان پل سارتر)

در فلسفهٔ فیلم، اصالتاً موضوع نزاع، اثبات یا ابطال آرا فلسفی فیلسوفان (فلسفهٔ محض) مطرح‌نظر نیست. گفتگو از آن منظر فلسفی است که یک نظریه سینمایی بر بنیاد آن استوار شده است. بازن، انسان را دوست دارد و به او عشق می‌ورزد و حتی بالاتر از آن به انسان معنوی و مراتب روحانی او می‌اندیشد. مهم، فلسفه‌ای است که بازن آن را پذیرفته و بر مبنای آن، نظریهٔ سینمایی خویش را بنا کرده است. وقتی سارتر از «تقدم وجود بر ماهیت»، معطوف به وجود انسانی گفتگو می‌کند، بازن اصل «تقدم وجودی» سارتر را در یک دریافت بشرانگاران از سینما به‌مثابه هستی‌شناسی فیلم به کار می‌برد، هر چند شاید او خود یک اگزیستانسیالیست به مفهوم سارتری آن نباشد. در اینجا گفتگو از اعتقاد بازن، بر اهمیت انسان در جهان خارج و یا دیدگاه کلی فلسفی او پیرامون انسان و جهان نیست، بحث بر سر تفسیر او از پدیدهٔ «سینما»، ذیل تبیین فلسفی آن است. سینما برای بازن، سینمای واقعیت، سینمای فضا، و سینمای اشیاست و انسان خود در این میان تنها یکی از واقعیت‌ها، یکی از اشیا و جزئی از فضاست، و اگر کسی این پیوستگی، یک دستی و یک داستانی فضای مقابل عدسی دوربین را به هر قیمتی بر هم زند، «پدیدارشناسی هستی‌شناختی» سینما را مخدوش ساخته و درک حقیقت وجودی آن را ناممکن ساخته است.

«فیلم به دلیل ماهیت عکاسی آن کاملاً برای انجام این کار مناسب است، تا وقتی که جانب بنیادهای واقعیت عکاسی نگاه دارد. سه جایگاه متعلق به رئالیسم بازن عبارت‌اند از:

- ❖ عینیت فرایند عکاسی؛
- ❖ فرودستی اخلاقی مونتاز و رای فضای واقع‌گرایی زیبایی‌شناسی رئالیست؛

❖ سرچشمهٔ روان‌شناسی میل به واقع‌گرایی در سینما» (120-Carroll, 1988b, 199).

مبنای «واقع‌گرایی» بازن، ماهیت عکاسانه فیلم است. فیلم به واقعیت تعلق دارد، فیلم پدیدارشناسی واقعیت است. بازن تلاش می‌کند برای این اصل بنیادین، مبنای «هستی‌شناختی» استوار کند. پیش‌ساختارهای فلسفی نوواقع‌گرایی بازن را که به تفوق میزانشن نسبت به مونتاژ انجامیده است، می‌توان در این سه محور جستجو کرد:

(الف) تقدم هستی بر جیستی سینما (آندره بازن) ← وجود لفسه<sup>۱</sup> (ژان پل سارتر)؛

(ب) ماهیت حضور (آندره بازن) ← وجود لگیریه<sup>۲</sup> (ژان پل سارتر)؛

(ج) پدیدارشناسی واقعیت (آندره بازن) ← وجود فی‌نفسه<sup>۳</sup> (ژان پل سارتر).

وجود فی‌نفسه، وجود اشیا خارجی است، همان‌چه، که در لسان سایر فیلسوفان متجدد از آن به ابژه یا متعلق اندیشه، تعبیر شده است. از نظر سارتر، «وجود فی‌نفسه»، وجود گزاره و غیر ضروری است. یک وجود اتفاقی و تصادفی است. بازن در بحث «پدیدارشناسی واقعیت» که آن را متناظر با «وجود فی‌نفسه» سارتر لحاظ کرده است، عنصر «اتفاقی» و «تصادفی» بودن واقعیت را در برابر اصل «علیت» و «ضرورت» تراژدی قرار داده است. وجود اشیا فی‌نفسه در نزد عموم فلاسفه، وجود ممکن، تلقی شده است، یعنی آنچه وجودش محال نباشد. امکان از نظر مفهوم منطقی در برابر امتناع، به کار رفته است. اما از منظر سارتر، وجود فی‌نفسه، وجودی غیر ضروری و گزاره و اتفاقی است، آنچه در منطق از آن به «امکان خاص» (proper contingency) اشیا، تعبیر شده است. امکان خاص، دیگر مفهومی در برابر امتناع نیست، زیرا سلب ضرورت هم از جانب وجود و هم از جانب عدم است و همین مفهوم دقیق امکان است، زیرا اشیا بی‌کی که موجودند، حتماً وجه وجودی‌شان بر وجه عدمی آن‌ها غالب شده است. یعنی نوعی وجوب بالگیری یافته‌اند. امکان خاص، لاقضایی محض است: همان وجود فی‌نفسه سارتر است یعنی وجود غیر ضروری، گزاره، تصادفی و اتفاقی.

1. L'être pour soi, Being for it - self

2. L'être pour autrui, Being for other's, Being for something- else

3. L'être in sai, Being in it - self

وجود لِنفسه، وجود اندیشنده، مُشعر و شناسنده است. همانچه که در ترمینولوژی سایر فیلسوفان متجدد از آن به «سوژه» یا «فاعل شناسا» تعبیر شده است. انسان در میان سایر موجودات، تنها وجودی است که در فاصله با خود قرار گرفته است. وجودی که برخلاف آکنده و سرشار از خود بودن وجود فی‌نفسه، وجودی میان تهی است. وجود لِنفسه، هستی‌اش بر چیستی‌اش پیشی گرفته است. «هست»، اما چیستی‌اش ناپیداست. هستی است، که به دلیل میان تهی بودن و فاصله داشتن با خود، می‌تواند، چیستی‌اش را خود بسازد و تعیین بخشد. نزد سارتر، اگزِیستانسیالیسم (اصالت وجود)، هم ارز سوژگتیویته (موضوعیت نفسانی) و اومانیسیم (اصالت انسانی) است. بازن. براساس باوری «بشرانگاره» از «سینما»، قائل به تقدم «هستی» سینما بر «چیستی» آن است. بازن هستی‌شناسی تصویر سینمایی را در تناظر با وجود لِنفسه، اصل تقدم هستی بر چیستی وجود انسانی در میان سایر موجودات (فی‌نفسه) قرار داده است.

وجود لغیره، وجود برای دیگری یا در برابر دیگری، استحاله سوژهٔ انسانی (وجود لِنفسه) به ابژه (وجود فی‌نفسه) در برابر حضور یا نگاه دیگری است. این بحث فصل اختصاصی اندیشه سارتر است که هم در آثار نمایشی سارتر و هم در آثار اگزِیستانسیالیستی هنر و به ویژه سینما در دوران معاصر بازتاب ویژه‌ای داشته است، بازن این ساحت وجودی را در مقوله هستی‌شناختی «حضور»، در سینما، بازتاب داده است. سارتر با تعبیر از سه ناحیه وجودی (لِنفسه، فی‌نفسه و لغیره) از وجود انسانی به‌مثابه وجود لِنفسه، یعنی ساحتی که «هستی»‌اش بر «چیستی»‌اش، مقدم است، یاد می‌کند. انسان در میان سایر انواع هستی، تنها وجودی است که چیستی‌اش را خودش می‌سازد و بنا می‌کند. اما منظور بازن، از اینکه هستی سینما بر چیستی‌اش مقدم است، چیست؟ بازن در تحلیل آثار بزرگ سینماگرانی چون ویسکونتسی<sup>۱</sup>، چاپلین<sup>۲</sup>، دسیکا<sup>۳</sup>، برسون<sup>۴</sup> به وضوح عمیق‌تری از این مفهوم دست یافته است. اما چرا تقدم هستی بر چیستی؟ چرا اگزِیستانسیالیسم در سینما؟ و چرا ژان پل سارتر؟ «سارتر» تأکید می‌کند که اگزِیستانسیالیسم او نوعی

1. Luchino Visconti
2. Charles Chaplin
3. Vittorio de Sica
4. Rebert Bresson

تفکر «اصالت بشر»، است، اما نه از نوع اومانیزم قرن هفدهم و هجدهم. چرا که در اصالت انسانی قرون گذشته، ماهیت بشر، مقدم بر وجود تاریخی آن است. آن‌ها همواره، طبیعت و ماهیتی کلی برای انسان قائل بوده‌اند و هر فرد انسانی، مصداقی از آن مفهوم کلی تلقی شده است. اما اگزیستانسیالیسم او مکتب اصالت وجودی است. معنا و مفهوم این «اصالت» نزد سارتر آن است، که:

«انسان، تعریف‌ناپذیر است، اساساً انسان هیچ است. یعنی از جایی آغاز می‌کند که چیزی نیست و سپس چیزی می‌شود [و این به‌واسطهٔ آن است که خود] خویشتن را آن چنان می‌سازد» (Sartre, 2007, 22).

انسان هیچ است، یعنی خوب و بدش از پیش تعیین نشده است. انسان، یک وجود تاریخی است، وجودی است که با گذشت زمان و در جریان تاریخ و در افکنده شدن در وضعیت‌های متفاوت به امکانات خود دست می‌یابد و خودش را می‌سازد. انسان را نمی‌توان به گونه‌ای پیشینی تعریف کرد. انسان، خودش، خودش را می‌سازد. در اینجا سارتر، ریشه‌های «هگلی» خود را، نیز آشکار می‌کند؛ انسان، «شدن» است، انسان یک «طرح» است. یک «درافکندگی»<sup>۱</sup> است. تقدم وجود بر ماهیت در نزدیک سارتر، اشاره به نحوه‌ای از «هستی» است که «چیستی» اش را خود می‌گزیند. بنابراین، چیستی آن را نمی‌توان تعریف کرد. جز همان تقدم وجودی: انسان موجودی است که «هستی» اش مقدم بر «چیستی» اش است.

«انسان، پیش از هر چیز، طرحی (project) است که در «موضوعیت نفسانی» خود، بنیاد دارد و بدین گونه وجود او از خزه و تفاله و کلم، متمایز می‌شود. هیچ چیز دیگری مقدم بر این «طرح» [درافکندگی] وجود ندارد. برای او «لوح آسمانی مفاهیم اخلاقی» وجود ندارد. بشر پیش از هر چیز، همان است که طرح تحقق و شدنش را درافکنده است (24-Sartre, 2007, 23).

«اگر نظام قیاس متفاوتی را گزینش کنیم، باید بگوییم که «هستی» سینما مقدم بر «چیستی» آن است، منتقد حتی در خطرترین استنتاجات خویش همواره باید این «هستی» را نقطه عزیمت خود تلقی کند. چنانچه در تاریخ نیز و تقریباً با همین قیود، شاهد هستیم که تحقق هر دگرگونی از واقعیت فراتر می‌رود و ناگزیر به دآوری ارزشی

#### 1. Project

می‌رسد. کسانی که در هنگام پیدایش فیلم ناطق آن را محکوم کردند، دقیقاً زیر بار همین تعهد شانه خالی می‌کردند. حتی وقتی که آشکار شد فیلم ناطق فزاینده‌گی غیر قابل سنجشی بر فیلم صامت دارد» (Bazin, 2005a, 71).

بازن، گویی با مقیاسی بشرانگاره (anthropomorphic) دربارهٔ سینما سخن می‌گوید. سینما پیش از آنکه «چه» چیزی هست، چیزی است، که «هست». و مهم‌تر اینکه چیزی است، که در حال «شدن» است؛ و باز از گفتار بازن تأکید بر «وجود تاریخی» سینما است، بنابراین فرایندی در حال تکون و در مسیر تحول و تکامل است. بازن خاطرنشان می‌کند که اگر برخی از شکل‌گرایان (خصوصاً در دههٔ سی: آرنهایم) فیلم ناطق را محکوم می‌کردند، دقیقاً به دلیل گرایش ماهیت‌گرایانه (essentialism: مکتب اصالت ماهیت، در برابر اصالت وجود: existentialism) آنهاست. آنها «چیستی»، مسلمی را برای سینما تصور کرده‌اند و آن اصالت «ماهیت بصری» سینما است. بنابراین «صدا»، طبعاً عامل تزاخم و مسیر انحرافی در صراط مستقیم سینما تلقی می‌شود. اما آگزیستانسیالیسم سینما را نجات می‌دهد، سینما را چنانکه «هست» و چنانکه خود را می‌آفریند و پیش می‌برد و در می‌افکند، در قرب اسطوره تام و تمام سینما یعنی «بازنمایی کامل واقعیت» سکونت می‌بخشد. به هستی خود واقف می‌شود. در میان سایر هستندگان سربرمی‌آورد، خود را می‌شناسد و می‌شناساند. به تعبیر «روژه ورنو»<sup>۱</sup> در کتاب «تاریخ فلسفه معاصر»<sup>۲</sup>، در زیر عنوان هستی و نیستی، اثر مهم ژان پل سارتر، عبارت «مطالعه هستی‌شناسی از منظر پدیدارشناسی» ثبت شده است و این بیانگر مهم‌ترین وجه نظری فلسفه سارتر است، که در این کتاب به بسط و تفصیل آن پرداخته است.

«نخستین عبارت این کتاب با این مضمون که فلسفه جدید با تاویل موجود (existant) به یک عده ظهوراتی، که نمودار آتند، پیشرفت مهمی را تحقق بخشیده است، اصل موضوع اساسی و غیر مصرح این فلسفه است. بنابراین، هستی، «غایب در پس» پدیدارها نیست، و متقابلاً، «پدیدار» نیز «نمود خالی» نیست، بلکه هستی و پدیدار عین هم و یک چیزند. به همین وجه «بود» یک چیز، مفارق از «نمود» آن نیست، بلکه صرفاً وحدتی از ظهورات مختلف آن است» (Verneaux, 1960, 181).

1. Roger Verneaux

2. Hestorie de la phelosophie contemporaine

«ورنو» نتیجه‌گیری می‌کند که بنابراین از نظر سارتر، نبوغ مارسل پروست، چیزی نیست جز «زمان از دست رفته».

بربنای «هستی‌شناسی» ازمنظر «پدیدارشناسی» است که بازن به ایدهٔ سینما به‌مثابه پدیدارشناسی هستی شناختی یا «پدیدارشناسی واقعیت» می‌رسد سینما ظهور واقعیت است، چنان‌که «انسان» شرط ظهوری عالم هستی است. آندره بازن، بربنای پدیدارشناسی هستی‌شناسانه (اگزیستانسیالیسم) سارتر، به اصل «میزانشن»، «نمای طولانی» و «عمق میدان» دست می‌یازد. شکل‌گرایی درصدد است تا «واقعیت» را «بازنمایی» کند، اما تفکر فلسفی بازن، «سینما» را چنان دریافته است که این «واقعیت» است که در سینما خود را «بازنمایی» می‌کند. پس این «واقعیت» را نباید به‌واسطه تدوین، «تجزیه» و «تکه‌تکه» کرد، باید «واقعیت» را در «نمای طولانی»، «عمق میدان» و «میزانشن» اشیا (آدم‌ها نیز جزء واقعیت فضایی اشیااند) وانهاد تا خود ظهور کند، تا خود، خود را بازنمایی کند.

## ۵ - تحلیل تجربی- تاریخی از امکان رفع منازعه و امکان منطقی آن

آیا اجتماع میان نظریهٔ «میزانشن» و نظریهٔ «مونتاژ»، اجتماع نقیضین است؟ آیا هیچ امکانی برای رفع انسداد از این منازعه، «منطقاً» موجود نیست؟ طبیعی است، نظریه‌ای شکل‌گرا که برآمده از ساختارگرایی باشد، دغدغه اصلی‌اش، ارتباط «جزء» و «کل» است. قطعاً افاده معنا، ناشی از کلیت است، یعنی یک نسبت معنادار میان اجزاء. این‌جاست که «تدوین»، یعنی پیوند میان «نما»ها اهمیت اصلی پیدا می‌کند. سینما، کلیتی است که به‌واسطهٔ «تدوین» اجزاء (نماها) یعنی چاقوی جراحی «تقطیع‌کننده»، «برسازنده» و «پیونددهنده»، افاده معنا می‌کند. «نما» صرفاً یک ماده خام مکانی - زمانی شکل‌پذیر است، که در سامانه «تدوین»، پتانسیل خود را آشکار می‌کند، و قوای محرکه و زایندهٔ مفهوم‌سازی فیلم را به فعلیت می‌رساند.

اما نظریهٔ میزانشن، متکی بر پدیدارشناسی واقعیت است. آزاد نهادن واقعیت تا گشودگی، رهایی و انکشاف کامل واقعیت، خویش‌تن‌داری از هرگونه تحمیل و اراده؛ تا واقعیت، خود چنان‌که هست ظهور پیدا کند. در این‌جا «نما»، یک سلول تصویر نیست، یک مادهٔ خام تحصلی برای «صورت‌بندی» و «شاکله‌گذاری»

نیست. «نما» یک گشودگی و انفتاح به جهان هستی است که هم پدیدارشناسی «واقعیت» را افاده می‌کند و هم زیباشناسی آن را.

نظریه مونتاز، بر مبنای قاعده شکل‌گرایی بر «اصالت کل»<sup>۱</sup> تأکید می‌کند [تدوین - تصویر] و نظریه میزانس، بر مبنای قاعده واقع‌گرایی بر «اصالت جز»<sup>۲</sup> [نما - تصویر] برای مینا، گویا اختلافات پیشینی متفکران در باب ایدئالیسم - رئالیسم، راسیونالیسم - امپریسم، ابژکتیویسم - سوژکتیویسم، از افلاطون و ارسطو و دکارت و بیکن و لاک گرفته تا هگل و مارکس و فیلسوفان مدرن و پست مدرن دوباره در این منازعه سینمایی سر برمی‌افرازد و قد علم می‌کند. مسئله این است: آیا منازعه در حد «اجتماع نقیضین» و امر «محال» از نظر «منطقی» است، یا آن‌که بیشتر یک منازعه «شناختی» است و تقابل «جوهری» و «وجودی» در کار نیست؟!

پیتر وولن،<sup>۳</sup> نظریه پرداز مشهور دهه هفتاد، با گرایش تجربی تاریخی، به رفع انسداد از این منازعه پرداخته است. وی در کتاب «نشانه‌ها و معنا در سینما»<sup>۴</sup> پس از دو فصل مهم مقدماتی که به طرح آرای آیزنشتاین و نگره مؤلف<sup>۵</sup> (دیدگاه بازن و همفکران‌اش) پرداخته، در فصل سوم به طرح مقوله نشانه‌شناسی<sup>۶</sup> در سینما می‌پردازد و پس از طرح سیر جریان فکری و تحولات این پدیده از سوسور<sup>۷</sup> تا بارت،<sup>۸</sup> متز<sup>۹</sup> ... در نهایت بر دیدگاه پیرس<sup>۱۰</sup> در زمینه نشانه‌های نمادی<sup>۱۱</sup> نمایه‌ای<sup>۱۲</sup> و شمایی<sup>۱۳</sup> نشانه‌شناسی سینما را بنیاد می‌کند. وی آن‌گاه در فصل پایانی کتاب

1. Holism
2. Particularism
3. Peter Wollen
4. Signs and Meaning in the Cinema
5. Poétique des Auteurs
6. Semiotique
7. Ferdinand de Saussure
8. Roland Barthes
9. Kristian Mers
10. Peirce
11. Symbolic
12. Index
13. Icon

به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری از این منازعه در روند تکامل تاریخی - تجربی سینما می‌رسد و از ژان لوگ گدار<sup>۱</sup> به‌مثابه فیلم‌سازی که آثارش جامع همه دیدگاه‌های معارض و حتی گاه متناقض‌نما بوده‌اند، یادآور می‌شود. «این موضوع، ارزش کارگردانی چون ژان لوگ گدار را توضیح می‌دهد. کارگردانی بدون دغدغه از این‌که هالیوود را با کانت<sup>۲</sup> و هگل<sup>۳</sup> یا مونتاژ نشات گرفته از آیزنشتاین را با رئالیسم روسلینی<sup>۴</sup> وار، کلمات را با تصاویر، هنرپیشگان حرفه‌ای را با آدم‌های معمولی، لومی‌یر را با ملی‌پس، مستند را با شمایل‌نگارانه در هم می‌آمیزد. گدار بیش از هر آدم دیگری، امکانات خارق العاده سینما را به‌مثابه شاکلهٔ ارتباط و بیان تحقق بخشیده است» (رولن، ۱۳۶۳، ۱۰۴).

روش تحلیل تجربی-تاریخی رولن که منازعهٔ شکل‌گرا - واقع‌گرای دوران کلاسیک را در نظریه‌های نشانه‌شناختی، معناشناختی و زبان‌شناختی معاصر فیلم منحل می‌کند، به نوشتاری دیگر جهت نقد و بررسی قابل ارجاع است. آنچه مسلم است با تغییر یا نوسازی پارادایم‌ها، طبیعتاً بسیاری از معضلات پارادایم‌های سنتی و پیشینی، عملاً موردنزع و محل اعراب خود را از دست می‌دهند. «در دست‌های او [گدار] سینما به ملغمه‌ای از نشانه‌های نمادین، شمایی و نمایه‌ای بدل شده است، همچنان که در نشانه کامل پیرس [تبیین شده است] فیلم‌های او از معنای مبتنی بر مفهوم زیبایی بصری و حقیقت مستند برخوردار هستند» (وولن، ۱۳۶۳، ۱۵۲).

بسیاری از منازعات دوران کلاسیک نظریهٔ فیلم، با تغییر پارادایم‌ها در نظریات فیلم معاصر از نشانه‌شناسی، معناشناسی، زبان‌شناسی، روان‌کاوانه، جامعه‌شناسانه از بنیاد موضوعیت خود را از دست داده‌اند، مسئله این است: آیا با حفظ مبانی کلاسیک که از سابقهٔ لااقل دوهزاروپانصد سالهٔ تفکر فلسفی-هنری در ادوار مختلف اندیشهٔ بشری برخوردار است، می‌توان به پایان منازعهٔ شکل‌گرا-واقع‌گرا و نظریه‌های فنی و زیباشناختی متأثر از آن چون تدوین-میزانشن خوش‌بین بود؟ آیا جمع‌بندی منطقی و نه «تجربی - تاریخی» یا جابه‌جایی پارادایم‌ها امکان‌پذیر است؟

1. Jean-Luc Godard
2. Imanuel Kant
3. Fredrich Hegel
4. Rossellini

نگارندهٔ این نوشتار در مجلد اول از «فلسفهٔ فیلم؛ بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های دوران کلاسیک»، در فصل پایانی چیستی‌شناسی بازنمایی فیلم، در سپهر پارادایم فلسفی دوران کلاسیک، به تفصیل، جزئیات نظریات شکل‌گرا- واقع‌گرا را مورد واکاوی قرار داده و نشان داده که نزاع «شناختی» نظریه‌پردازان فیلم دوران کلاسیک در تفکر هستی‌شناختی متفکران شرق- به‌ویژه فیلسوفان اسلامی- پیش از منازعه، مختومه تلقی شده است. زیرا آنها، اساساً جهانی، پارادوکسیکال به‌عنوان «عالم خیال» را از منظر هستی‌شناختی، شناسایی کرده و تناقض دو دیدگاه ایده‌انگار و واقع‌گرا را در این سپهر مثالی مرتفع ساخته‌اند.

آنچه در خاتمهٔ این این نوشتار باید به آن پرداخت، امکان حل منازعه از خلال مدعیات هر دو نظریهٔ شکل‌گرا و واقع‌گرا است. که در نوعی از حقیقت‌گرایی، ضمن اعتراف به نواقص و معایب نظریهٔ خود، امکان تجمیع جوانب مثبت و قوت هر دو نظریه و تفریق جنبه‌های منفی و ضعف هر دو را، در یک اثر هنری فراهم ساخته‌اند. باتوجه به محدودیت زمان، این تجمیع منطقی را از ناحیه یکی از اطراف منازعه یعنی واقع‌گرایی آندره بازن پی‌گیری می‌کنیم. دقیقاً طی همین مسیر از ناحیهٔ شکل‌گرایی آیزنشتاین نیز مقدور و میسر است. به همان میزان تفاوتی که اساساً او در آثارش از خود نشان داد؛ فاصلهٔ نظریهٔ سینمایی مبتنی بر تدوین دیالکتیک رزناو پوتمکین<sup>۱</sup> با آخرین اثرش «ایوان مخوف»<sup>۲</sup>.

بازن در بحث از زیبایی‌شناسی واقعیت، با یک مسئله متناقض‌نما روبه‌روست: واقع‌گرایی، ارائهٔ امر واقع در تمامیت و شفافیت آن است، واقع‌گرایی به دنبال خلق کامل توهم واقعیت است. از سوی دیگر، پدیدهٔ زیباشناختی، امر گزینشی است. طبق فرموده کانت در نقد قوه داور که بازن هم آن را می‌پذیرد، چیزی را باید نگاه داشت و چیزی را باید کنار گذاشت، تا زیبایی پنهان‌شده، در پس واقعیت خود را آشکار کند. پس اساساً ترکیب واژهٔ «زیبایی‌شناسی واقعیت» یک امر پارادوکسیکال و ناشدنی (یا نابودنی) است. بازن خود به این وجه تناقض‌نما اذعان می‌کند:

1. Battleship Potemkin
2. Ivan the Terrible

«هنگامی که مقصد ذاتی این زیبایی‌شناسی، خلق توهم واقعیت باشد، یعنی همان مقصودی که سینما در نظر دارد، این‌گزینه‌اش [از میان واقعیت] نوعی تضاد بنیادین را موجب می‌شود که همزمان هم ناپذیرفتنی [غیر منطقی] است و هم ضروری. ضروری است، چون تقویم هنر بر مبنای‌گزینه‌اش است... ناپذیرفتنی [غیر منطقی] است، چون دقیقاً به قیمت همان واقعیتی تمام می‌شود که سینما می‌خواهد آن را تمام و کمال حفظ کند» (Bazin, 2005b, 26).

ترتیب منطقی گزاره‌های پیش‌فرض که زیبایی‌شناسی واقع‌گرا را به امتناع (بن‌بست) می‌کشاند، از قرار زیر است:

۱. «زیبایی‌شناسی»، لایه از گزینه‌ش (حتی کاهش و افزایش) در واقعیت است؛ چیزی باید نگاه داشته شود، و چیزی باید کنار گذاشته شود آنچه باید پرداخته شود و آنچه باید انداخته شود؛

۲. «واقع‌گرایی»، لایه از حفظ تمامیت و شفافیت واقعیت است: هدف هر پدیده واقع‌گرا، توهم کامل واقعیت است؛

نتیجه «هنر واقع‌گرا»، «ترکیب واژه» متناقض‌نماست. پدیده‌ای است از یک سو در کار حذف و اضافه و از سوی دیگر مأمور به پیش‌گیری از کاستی و افزودنی. هنر به دلایل زیباشناختی می‌گزیند، می‌کاهد و می‌افزاید و واقع‌گرایی به دلایل پدیدارشناختی، واقعیت را در تمامیت و شفافیت باز می‌نماید.

بازن در وهله نخست این وجه متناقض‌نما را به‌مثابه دیالکتیک امر «انضمامی» و «انتزاعی» می‌پذیرد و تأکید می‌کند که اکنون باید روندی در فیلم‌سازی پیش گرفت که احساس ما را از واقعیت طبیعی مخدوش نکند. یا به نحوی از اختلال عناصر واقعیت‌زدا پیشگیری کرد:

«اگر متناقض‌نمای سینما را دیالکتیک امور «انضمامی»<sup>۱</sup> و «انتزاعی»<sup>۲</sup> تلقی کنیم و اگر سینما عهد کرده است که صرفاً هر آنچه را که «واقعی» است، بازنمایاند، مهم‌ترین نکته، بررسی عناصری در روند فیلم‌سازی است که احساس ما را از واقعیت طبیعی تأیید می‌کنند و نیز آن عناصری که این احساس را زائل می‌کنند» (Bazin, 2005a, 110).

1. Concrete

2. Abstract

در اینجا نخستین اعتراف یا اذعان مهم بازن، در متدولوژی «واقعیت‌گرایی» در هنر، ظهور می‌یابد، «واقعیت فی‌نفسه»، یا «واقعیت تامه» دست نیافتنی است. وقتی زیبایی‌شناسی لزوماً بایستی در متن واقعیت دست‌بَرَد و چیزی را نگاه دارد و چیزی را کنار گذارد، بخشی را بردارد و بخشی را دور اندازد تا «زیبایی» از «واقعیت خام» سر برآورد، تنها یک راه پیش روی واقع‌گرایی باقی می‌ماند:

«واقع‌گرایی در هنر سینما از یک مسیر، میسر می‌شود: از طریق زبردستی<sup>۱</sup> [در گزینش]» (Bazin, 2005b, 26).

اکنون بازن، بایستی به این پرسش پاسخ دهد، که «واقعیت زیباشناختی» چگونه تحقق می‌پذیرد؟ گزینش «زیباشناسانه»، که لاجرم بخشی از واقعیت را فدیبه می‌کند، چگونه با سنت «واقع‌گرایی» پیوند می‌یابد؟

بازن تلاش می‌کند تا با درانداختن طرح «فن روایت» این چینی شکسته را بند بزند: به تعبیری «بازن» تلاش می‌کند تا به واسطهٔ چیزی که «روایت سینمایی» واقع‌گرا یا «شیوه‌روایت» در پدیدارشناسی واقعیت تلقی می‌کند، این امر متناقض‌نما را به فرجام برساند:

«در سینما نیز همچون رمان، زیبایی‌شناختی نهفته در آن خود را از طریق «فن روایت» آشکار می‌کند. فیلم معمولاً، در قالب تعاقب [توالی] بخش‌هایی از واقعیت بصری ارائه می‌شود که بر قاب‌های مستطیل شکل با ابعاد مشخص ثبت شده است. چینش<sup>۲</sup> و دیرش<sup>۳</sup> زمانی این نماها بر پرده، معنی و مفهوم‌شان را معین می‌کند. ماهیت عینی رمان نو، بعد صرفاً دستوری اصول سبکی آن را به اقل ممکن فروکاسته و بدین وسیله جوهر نهفته سبک را آشکار ساخته است. برخی از خصوصیات زبان فاکنر،<sup>۴</sup> همینگوی<sup>۵</sup> یا مالرو<sup>۶</sup> را در ترجمه از دست می‌دهیم، ولی به ویژگی اصلی سبک آنان لطمه‌ای وارد نمی‌آید، زیرا سبک‌شان با «فن روایت‌شان» - که تقرر زمانی قطعه‌های واقعیت است - تقریباً یکی است.» (31-Bazin, 2005b, 30).

1. Artifice
2. Odering
3. Duration
4. Faulkner
5. Hemingway
6. Malraux

اکنون وارد این گفتگو با «بازن» خواهیم شد که «تدوین» از منظر شکل‌گرایان نیز، نوعی «استقرار قطعه‌های واقعیت در بازه زمانی» است، مهم آن است که بازن به ما بگوید، چگونه این حذف و تجرید زیبایی‌شناختی، «واقعیت انضمامی» را به «بازنمایی انتزاعی» مبدل نمی‌سازد؟ بازن پاسخگویی به پرسش فوق را به این که سینما گزینش‌گر واقعیت است نه شکل‌دهنده به آن توجیه می‌کند.

پدیدارشناسی روایت، زیبایی‌شناسی واقعیت را در فرایند فیلم‌نامه‌نویسی و نگارش سینمای نواقع‌گرا، یعنی چینش بخش‌هایی از واقعیت در خط زمان نه به‌مثابه کنش تدوین، بل در متن و نفس روایت تفسیر می‌کند. واقعیت زیباشناختی، روایت در سینمای نواقع‌گرا را، در عدم تشخیص تسلسل رویدادها بر مبنای ضرورت علی یا نفس اتفاقی و تصادفی رخدادها، بازنمایی می‌کند.

واقعیت فی‌نفسه، تصادفی و اتفاقی است، سینما در بهره‌برداری از امکانات بازتاب مجعولیت رویدادها، سینما شده است، اما همان قدر، که «نفس رویداد»، «تصادفی» است، «تسلسل رویداد»ها نیز، اتفاقی و تصادفی در جای خویش استقرار یافته‌اند. زیبایی‌شناسی واقعیت در فیلم‌های نواقع‌گرا، سازوکار تصادفی رخدادها را چونان تسلسل و ضرورت علی رویدادها در ساختارهای نمایش سنتی، استوار می‌سازد و تقرر می‌بخشد:

«رخداد تصادفی و رویداد متقارن درهم تنیده شده‌اند. هر لحظه فیلم، هر صحنه‌اش، همان قدر که تصادفی می‌نماید، در قید ضرورت، نیز هست. همه آنات و همه صحنه‌های فیلم، در یک راستا جهت‌یابی شده‌اند، ولی جداگانه، مانند براده‌هایی که به سطح آهن ربا جذب شده‌اند» (Bazin, 2005a, 134).

هر چند گفتگو از ضرورت نظام علی و سیر افقی زنجیره علت و معلولی، در پردازش روایت و یا استفاده از الگوی عمودی، و پرداخت روایت بر مبنای رخدادهای اتفاقی، مبحثی متعلق به «پدیدارشناسی واقعیت» در سینمای واقع‌گراست، لکن توزیع واقعیت تقسیم شده در خط زمان، همراه با پیش‌گیری لازم از تبدیل واقعیت انضمامی به بازنمایی انتزاعی، به تعبیر بازن صرفاً از ناحیهٔ روایت‌پردازی معطوف به ظرفیت‌های بیولوژیک تا ضرورت‌های دراماتیک تحقق می‌یابد.

«هر چند در این میان مقداری از واقعیت گم می‌شود که در هر گزینش واقع‌گرایانه، گزینی از آن نیست، اما همین امر غالباً به هنرمند امکان می‌دهد فضایی را که به این سبب فروکاسته و خالی نهاده است با نوعی موضعهٔ زیباشناختی پر کند و به این ترتیب کارآیی آن شکل‌گزیده واقعیت را فزونی بخشد» (Bazin, 2005b, 29).

بازن، با تطابق «واقعیت تصادفی» و «ضرورت روایی» در فن روایت واقع‌گرایانه، این امر متناقض‌نما را جمع‌بندی می‌کند.

در اینجا بازن خود به وقوع یک پارادوکس پدیدارشناختی در متن روایت‌گری سینمای نواقع‌گرا اعتراف می‌کند، اما تعلق خاطر وی به «سینمای داستانی» بیش از «سینمای مستند»، با وام‌گیری واژه «دیالکتیک» از آیزنشتاین در عوض واژه «پارادوکس»، و «ابهام زیباشناختی واقعیت» به جای «هم‌نهاد دیالکتیکی دو ارزش نقیض»، منازعه را فیصله می‌دهد: دیالکتیک «ضرورت نظام نمایشی» و «بی‌نظمی اتفاقی واقعیت». دیالکتیک «شکل» و «بی‌شکلی». دیالکتیک «علیت» و «تصادف».

در نظرات آخرین نماینده شکل‌گرایی بلابالاژ، نیز همین مسیر معکوس از جانب شکل‌گرایی به جانب واقع‌گرایی طی شده است.<sup>۱</sup> دو سبک میزانشن و تدوین در یک هم‌گرایی، به یک سینمای امپرسیونیستی تقرب می‌جویند. همان‌طور که آندره بازن، «تدوین» یعنی «قطع» و «وصل» نماها و پیوستگی و نسبت اجزا، در ارائهٔ یک کلیت زیباشناسانه را از عمل مکانیکی «تدوین‌گر» حذف می‌کند و به مرحلهٔ «روایت‌گری» و گزینش‌گری از متن واقعیت و رویداد منتقل می‌کند. رویدادهای یک فیلم همان قدر که «تصادفی» اند: «علی» و «ضروری» اند. پدیدارشناسی و زیبایی‌شناسی واقعیت از ناحیه واقع‌گرا و امپرسیونیسم از ناحیه شکل‌گرا در این محور مفاهمه، هم‌گرایی می‌یابند. بالاژ چنان از سبک ایده‌آل امپرسیونیسم در سینما سخن می‌گوید. انگار واقع‌گرایان از تصاویر اتفاقی و تصادفی و بدون ضرورت منطقی رویدادها سخن می‌گویند: «سبک امپرسیونیستی شیخ چنان با ثبات و استوار و منسجم است که در مدت مدید و طولانی فیلم، هیچ ساختار منطقی از رویدادها اصلاً نمی‌تواند شکل بگیرد. توهمات، نماهای زود گذر، تصاویر بی‌ربطی که ناگاه

۱. طی دو فصل، سینمای ایده‌آل (امپرسیونیسم صص ۲۴۹ - ۲۵۴ و دیالکتیک شکل - محتوا ۲۷۴-۲۶۷).

پرده را چون برقی می‌افروزد، چونان امواجی است که از درون قهرمان مست فیلم برمی‌فرازد و با عبور از برابر دیدگان [برق زده] تماشاگر فرو می‌نشیند» (Balazs, 1952, 109) و یا آنجا که با مثالی از طبیعت، مفهوم دقیق‌تری از دیالکتیک «شکل - محتوا» به دست می‌دهد:

«نسبت درونی دیالکتیک شکل و محتوا را می‌توان با ارتباط بینابین رودخانه و بسترش قیاس کرد: آب [رودخانه] «محتوا» و بستر رودخانه، «شکل» آن است. بلا تردید این آب رودخانه بوده است که زمانی چنین بستری را برای خود دست و پا کرده است. «محتوا»، «شکل» را آفریده است. اما یکبار که بستری به وجود آمده است، آب‌های جاری اطراف را در خود جمع خواهد کرد و به آن‌ها شکل خواهد داد. یعنی «شکل»، «محتوا» را در بر خواهد گرفت. قدرت سیل‌های خروشان لازم است تا آب از بستر قدیمی‌اش طغیان کند و بستری جدید برای خود بیافریند» (Balazs, 1952, 257).

چنان‌چه آیزنشتاین خود پس از تولید آثاری چون «ایوان مخوف» با رویکردی متفاوت نسبت به مشی تدوینی رزناو پوتمکین از یک دیالکتیک «خرد - طبیعت» در یک سینمای ایده‌آل سخن می‌گوید.

«اما، این، البته هنوز سینمای هوشمندانه‌ای که من چند سال پیش اعلام داشتیم، نیست. سینمای هوشمندانه آن است که بتواند «برخورد» و «ترکیب» میان جریان‌های موازی «فیزیولوژیک» و «خردمندانه» را تبیین کند. برپایی «شکل» جدیدی از سینماتوگرافی - تصویر کردن انقلابی جامع در پهنه تاریخ فرهنگ، خلق سنتزی از علم، هنر و جنگ طبقاتی» (Eisenstein, 1949, 83).

### یافته‌های تحقیق

فارغ از جایگزینی پارادایم‌ها در فلسفهٔ سنتی و کلاسیک، با پارادایم‌های نظریه‌های معاصر چون نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، معناشناسی،... طرفین منازعه شکل‌گرایی و واقع‌گرایی، به‌رغم حفظ مبانی سنتی فلسفی، با طرح «دیالکتیک امور انتزاعی- انضمامی» در سینما و «تطابق ضرورت علی و واقعیت تصادفی» در روایت فیلم، دیدگاه تدوین و میزانشن را در تکون ساختار نهایی اثر سینمایی به هم نزدیک ساخته‌اند. هرچند این اعتراف از سردمداران دو سوی منازعه به‌نوعی

در ناخودآگاه آرا و نظریات فیلمیک ایشان صورت پذیرفته و صرفاً از ناحیه کاوش و جستجوگری پژوهشگران قابل‌ردیابی است. پژوهش تجربی- تاریخی برخی از نظریه‌پردازان معاصر با عبور از پارادایم فلسفهٔ کلاسیک غرب، مبتنی بر مباحث نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی و بررسی نمونه‌های سینمای تجربی، چون آثار ژان‌لوک گدار امکان تجمیع دو نظریه معارض سینمایی را ورای اختلاف پیش‌ساختارهای فلسفی واقع‌گرا- شکل‌گرا و اصالت جزء- کل فراهم ساخته است.

### نتیجه‌گیری

۱. نظریهٔ سینمایی تدوین، در اولین گام آن مانستربرگ، بر فلسفهٔ زیبایی‌شناسی کانت و مقولات پیشینی فاهمه استوار شده است؛
۲. نظریهٔ تدوین در گام تکاملی خود، توسط آیزنشتاین بر پیش‌ساختار دیالکتیک سه‌گانه هگل؛ نهاد- برابر نهاد؛ بنیاد شده است؛
۳. نظریهٔ میزانسن آندره بازن با گرایش به پدیدارشناسی واقعیت، اگزیستانسیالیسم سارتر را مبنای پدیدارشناسی هستی‌شناختی واقعیت به‌واسطهٔ میزانسن و عمق میدان قرار داده است؛
۴. تقریب نظریه‌های معارض در پارادایم فلسفهٔ سنتی و کلاسیک غرب، تحقق حاصل نکرده و امکانی هم برای آن متصور نیست، اما در فلسفهٔ سنتی شرق، حکمت هستی‌شناختی اشراق با شناسایی «عالم خیال منفصل» عملاً همزیستی وجودی جهان‌های معارض را ممکن ساخته و این پژوهش به‌مثابه پیشنهادی است برای نظریه‌پردازان سینما که بدون عبور از پارادایم فلسفهٔ کلاسیک، به تقریب نظری و منطقی دیدگاه‌های معارض اقدام کنند.

## فهرست منابع

استیس، و.ت (۱۳۷۵). *فلسفهٔ هگل*، (مترجم: حمید عنایت)، چ ۵، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

رولن، پیتر (۱۳۶۳). *نشانه‌ها و معنا در سینما*، (مترجم: عبدالله تربیت، بهمن طاهری)، تهران: سروش.

معمدی، احمدرضا (۱۳۹۳). *فلسفهٔ فیلم، جا، بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های فیلم‌دوران کلاسیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

Andrew, Dudley, *The Major Film Theories*, Oxford university Presss, 1976.

Aristotle, *Poetics*, tr.by Ingram Bywater, in: *The Basic Works of Aristotle*, ed. by Richard McKeon, New York: Radom House. 1941.

Bazin, [André](#), *What Is Cinema*, Vol I. tr. by Hugh Gray, University of California Press, 2005a.

Bazin, [André](#), [What Is Cinema](#), Vol II. tr. by Hugh Gray, University of California Press, 2005b.

Balazs, Bela, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, tr. by Edith Bone, London: Dennis Dobson Ltd, 1952.

Eisenstein, Sergei, *Film Form*, tr. by Jay Leyda, Harcourt, Brace & World, Inc. 1941.

Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, tr. by Jay Leyda, London: Faber & Faber Limited, 1970.

Heidegger, Martin, *The Origins of the Work of Art*, in: *Poetry, Language, Thought*, tr. by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row. 1971.

Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, tr. by T. M. Knox. Oxford University Press, 1975.

Hegel, G. W. F. *Introductory Lectures on Aesthetics*, tr. by B. Bosanguet, London: Penguin, 1993.

Sartre, Jean Paul, *Existentialism Is a Humanism*, tr. by Carol Macomber, Yale University Press, 2007.

Veveaux, Roger, *Histoire de la philosophie Contemporaine*, Beavene Paris, 1960

Pasolini, Pier Paolo, *The Written Language of Reality. Heretical Empiricism* Tr. Ben Lawton, Louise K. Barent. Washington, New Academic Publishing, 2005.