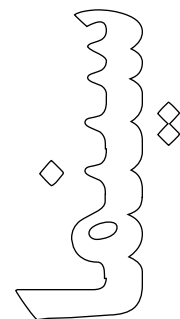


زیبایی‌شناسی سینمای صامت

دکتر احمد ضابطی جهرمی

عموم تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان سینما، به‌ویژه گروهی که در نیم قرن نخست تاریخ سینما به بررسی و اظهارنظر در زمینه زیبایی‌شناسی فیلم و مقوله بیان در سینما پرداخته‌اند، معتقدند که یکی از مهم‌ترین و بارزترین ویژگی‌های فیلم صامت، تدوین است. نظریه‌پردازان شکل‌گرای سینما، مثل آیزنشتاین، کولشوف، پودفکین، بالاژ و تاحدودی آر‌نهایم، تدوین را مهم‌ترین عاملی دانسته‌اند که از تصویر متحرک، هنر ساخته است. به‌طور کلی، این گروه از نظریه‌پردازان بر پیدایش تدوین و تکامل شیوه‌های آن، به عنوان اساسی‌ترین جنبه هنری فیلم صامت، تأکید اساسی دارند و معتقدند که فیلم‌های اولیه تاریخ سینما را نمی‌توان «هنر فیلم» خواند، زیرا از مهم‌ترین ویژگی‌های زبان سینما، از جمله تدوین، بی‌بهره‌اند: این فیلم‌ها از لحاظ نمایشی و به‌طور کلی از جنبه میزانشن تقلیدهایی از تئاتر به شمار می‌آیند، از جنبه روایتی از ادبیات داستانی تقلید می‌کنند و از جنبه تصویری نیز فقط یک چیز از عکاسی بیشتر دارند و آن حرکت است. پودوفکین در این زمینه چنین گفته:

«سینما در نخستین سال‌های حیاتش فقط یک اختراع جالب بود که ضبط حرکات را ممکن می‌کرد. این کاری بود که از عهده عکاسی ساخته نبود... فیلم‌های اولیه تلاش‌هایی ابتدایی بودند برای ضبط ظواهر همه حرکت‌های ممکن، مثلاً حرکت قطار، رفت و آمد مردم در خیابان و یا نمایش منظره‌ای از درون کوپه قطار در حرکت. از این رو سینما در آغاز اختراعش، به اقتضای طبیعتش فقط «عکاسی متحرک» بود... نخستین تلاش‌ها برای پیوند دادن سینما با جهان هنر زمانی آغاز شد که دوربین صحنه‌هایی را با خصلت‌های کمیک یا دراماتیک از هنر بازیگران تئاتر



ضبط می‌کرد... این بار نیز نخستین گام‌ها در جهت انتقال نمایشنامه‌ها به نوار سلولوئید بود... حلقه‌های فیلم را با همان توالی زمانی ساده رویداد - مثل پرده‌های نمایشنامه در تئاتر که هر یک از چند صحنه تشکیل می‌شود - به یکدیگر می‌چسبانند و به عنوان فیلم سینمایی به مردم نشان می‌دادند، دقیقاً نمایشنامه‌ای ضبط شده بر سلولوئید با بازیگرانی که از حرف زدن محروم بودند، جای حرف آنها را گاه لال‌بازی و گاه میان‌نویس می‌گرفت - این بود فیلم در آن روزهای آغازین... سرانجام تدوین پدید آمد و دوربین که تا آن زمان تماشاگری بی‌حرکت بود، گویی به امکان «حیات» دست یافت و از یک «تماشاگر منفعل» به یک «ناظر فعال» بدل شد... تدوین با خود مفاهیم نمای دور، نمای نزدیک و نمای متوسط آورد. این مفاهیم بعدها نقش عظیمی در کار خلاقه تدوین، که اساس کارگردانی فیلم است، بازی کردند... ولی با عمیق‌تر شدن مفهوم تدوین، وضع به کلی تغییر کرد و معلوم شد که دستمایه واقعی هنر سینما آن صحنه‌های بالفعل نیستند که عدسی دوربین به سمتشان نشانه رفته است، بلکه ماده خام‌اند، عکس‌هایی هستند از دنیای واقعی. تنها با تدوین می‌توان از عکاسی به سینما و از نسخه برداری پرده‌وار به هنر گذر کرد. تدوین هرگاه به معنای وسیعش تعریف شود، از ترکیب اثر جدایی‌ناپذیر است.»^۱

به طور کلی این عقیده که سینما زمانی در مسیر تکامل هنری خود قرار گرفت که با استفاده از تدوین راه خود را از تئاتر جدا کرد و هرچه تدوین بیشتر متحول شد و شکوفا گشت سینما هم به استقلال هنری بیشتری در شکل دست یافت و زبان و بیان اختصاصی‌تر و غنی‌تری یافت، چکیده مطرح‌ترین نظریه‌های کلاسیک فیلم درباره زیبایی‌شناسی سینمای صامت است. حال باید دید که تدوین چرا و چگونه در مراکز دایره زیبایی‌شناسی سنتی فیلم، یعنی زیبایی‌شناسی دوره صامت، قرار گرفت؟

در نوشته‌ها و انتقادات هنری مربوط به سینما در آغاز دهه دوم قرن بیستم، اصطلاحاتی چون «سایه‌های متحرک»، «تئاتر کنسرو شده»، «عکس‌های متحرک» و نظایر اینها برای معرفی تولیدات سینمایی به شدت رواج داشت. بحث و نزاع بر سر هنر بودن یا هنر نبودن فیلم نیز از همین زمان، به ویژه از اواسط دهه دوم قرن بیستم، داغ شد و تا آخر دوره صامت نیز ادامه یافت. ذکر عقایدی که در آن سال‌ها برخی هنر بودن فیلم را نفی کرده و برخی دیگر فیلم را هنر دانسته‌اند خالی از فایده نیست:

«در سال ۱۹۱۱ ویلیام دومیل [فیلمنامه‌نویس و کارگردان، برادر سیسیل بی‌دومیل] که بعداً فیلمساز برجسته‌ای شد، فیلم‌ها را چنین تعریف کرده است: عکس‌های سریعی که هیچ کس نمی‌تواند انتظار داشته باشد به چیزی تبدیل شوند که در جاه طلبانه‌ترین خیال‌پردازی، هنر نامیده شود.»^۲

رودلف آرنه‌ایم، نظریه‌پرداز برجسته سینما، در سال‌های آخر دوره صامت چنین نوشته است: «هنوز هم اشخاص تحصیل کرده بسیاری هستند که امکان هنر بودن فیلم را به شدت نفی می‌کنند. این عده معتقدند که فیلم نمی‌تواند هنر باشد زیرا کاری جز بازسازی مکانیکی واقعیت انجام نمی‌دهد.»^۳

زیبایی‌شناسی سینمای...

اما در دو دهه نخست قرن بیستم، خوش‌بینانه‌ترین نظریات نسبت به فیلم حاکی از این بود که سینما وجوه مشترک فراوان با سایر هنرها دارد و از هنرهای ماقبل خود چیزهایی را به عاریت

گرفته است. به بیان دیگر، سینما را آمیخته‌ای از سایر هنرها، و نه هنری مستقل و قائم به ذات خویش، می‌دانستند. هنگامی ارزش تلاش فیلمسازان و نظریه‌پردازانی که سینما را به جایگاه هنری سایسته خود رساندند، معلوم می‌شود که به قول دادلی آندرو، بسیاری از نویسندگان، شاعران، نقاشان و دیگر هنرمندان در آغاز شرم داشتند که در سالن سینما دیده شوند! تعدادی از متفکران، سینما را دستگاه نمایش معرکه‌گیری می‌دانستند که فقط می‌تواند آدم‌های بی‌فرهنگ و بی‌سر و پا را سرگرم می‌کند. دادلی آندرو نوشته:

«هوگو مانستربرگ، نخستین نظریه‌پرداز جدی فیلم در آلمان که کتاب *فتوپلی* (۱۹۱۶) او نخستین بررسی روان‌شناسانه از سینماست، تنها ده ماه پیش از نوشتن کتاب خود شروع به دیدن فیلم کرد. وی پیش از آن به گفته خودش، شرم داشت که در سالن سینما دیده شود».^۴

این نکته نباید ناگفته بماند که از سال‌های نخست شروع قرن بیستم، عده‌ای از فیلمسازان در کشورهای مختلف، به ضرورت یا بر اثر تجربه، به نقش تدوین پی بردند و گروهی دیگر نیز پس از آنها طی سال‌های جنگ جهانی اول، به ویژه در دهه ۱۹۲۰، در بسط اصول و شیوه‌های آن همت گماشتند. پیدایش تدوین و به کارگیری آن با روش‌ها یا ساختارهای مختلف، تدریجاً بین سینما از یک سو و تئاتر و عکاسی از سوی دیگر چنان تمایز و تفاوتی ایجاد کرد که در فاصله نسبتاً کوتاهی، تقریباً بیست سال پس از اختراع سینما، اصطلاحاتی چون «هنر هفتم»، «هنر نو»، «هنر قرن»، «پویاترین هنرها» برای معرفی یا تعریف سینما رواج یافت و نهایتاً شکوفا شدن استعداد بیان هنری و ظرفیت‌های وسیع گرافیکی، نمایشی، روایتی و تجسمی فیلم باعث شد که از آغاز دهه ۱۹۲۰ تا پایان دوره صامت، سینما جایگاه فعالیت‌های هنرمندانی از سایر رشته‌های هنر شود. در هر حال، نخستین پیشاهنگان نظریه‌پردازی سینما، از جمله ویچل لیندسی و هوگو مانستربرگ، در برابر تحقیرهایی که متوجه سینما بود، طی سال‌های جنگ جهانی اول وارد میدان شدند و از حیثیت هنری سینما دفاع کردند. آنها اعلام کردند که سینما بازسازی مکانیکی واقعیت نیست. دوربین واقعیت را ضبط نمی‌کند بلکه «خلاق» است و چیزی به آن «اضافه» می‌کند.^۵ پودوفکین نیز چنین اظهار داشت که: «میان واقعه طبیعی و نمایش تصویر آن روی پرده، یک اختلاف مشخص وجود دارد. دقیقاً همین اختلاف است که فیلم را هنر می‌کند». ^۶ آرناهم نیز اعلام کرد که: «تصویر فیلم اساساً با تصویری که بینایی ما از جهان دریافت می‌کند متفاوت است و دقیقاً همین تفاوت هاست که امکانات هنری فیلم را به وجود می‌آورد... هنر سینما زمانی آغاز می‌شود که فیلم از حیطه بازسازی مکانیکی خارج شود».^۷

توجه و تأکید نظریه‌پردازان کلاسیک فیلم در دوره صامت عمده‌تاً، بر ویژگی‌های منحصر به فرد سینما و جاذبه‌های دوگانه این هنر متمرکز شد. گروهی از آنها (مانستربرگ و آرناهم) ابتدا تأکید را بر تصویر و سپس بر تدوین گذاشتند. گروهی دیگر (کولشوف، آیزنشتاین و پودوفکین) بر عکس گروه نخست، ابتدا بر تدوین و سپس بر تصویر تأکید کردند. - جاذبه «تصویر» از طبقه بندی فیلم به مثابه یک هنر بصری سرچشمه می‌گیرد و جاذبه «تدوین» (مونتاژ) از نگرش فوتوریستی و کونستراکتیویستی به هنر ناشی می‌شود.

از لحاظ زیبایی‌شناسی، مقوله جاذبه تصویر در سال‌های پیش از ظهور سینما مطرح شده بود: انگیزه عکاسان هنرمند در ربع آخر قرن نوزدهم متوجه این هدف بود که اثری خلق کنند که آن

را با معیارهای مربوط به هنر نقاشی، و به طور کلی معیارهای هنرهای زیبا، بتوان داوری یا قیاس کرد. چون، به هر حال، ابتدا عکس بود و سپس حرکت به عکس افزوده شد. بنابراین ابتدا باید تصویر و سپس حرکت زیبا وجود داشته باشد. دوربین باید خلق کند و نباید صرفاً یک وسیله ضبط باشد و یا به صورت یک ناظر بی طرف یا منفعل به جهان نگاه کند. در نتیجه، حرکت دوربین، ترکیب بندی، زاویه، نورپردازی، قاب بندی، خلق فضای فیلمی درون قاب و توجه به جنبه های پلاستیک و ریتم بصری عناصر شکل دهنده ترکیب بندی، اساس دفاع از سینما، در حیطه نظریه های مربوط به جاذبه تصویر، قرار گرفت. بر همین اساس، لیندسی طی جنگ اول جهانی در کتاب خود، *هنر تصویر متحرک* (۱۹۱۵)، چنین نوشت: «نکات یگانه سینما آنهایی هستند که از ویژگی های نوار سلولوئید ناشی می شوند. سینما الگوهای بصری متحرک است.»^{۱۰} در فرانسه، پس از جنگ جهانی اول، جنبش سینمای پیشرو (آوانگارد) مقوله «سینمای ناب» را مطرح کرد. چهره های شاخص این جنبش درباره ماهیت هنری و زیبایی شناسی سینما به بحث و اظهار نظر پرداختند:

«ابل گانس گفت: سینما موسیقی نور است. والتر رومن اظهار داشت: موسیقی نور ماهیت ذاتی سینماست. ژرمن دولاک اعلام کرد: سینما مثل موسیقی می تواند به وسیله ریتم و گسترش آن عاطفه ایجاد کند، سینما نیز سمفونی خاص خود را دارد.»^{۱۱}

با این حال، تجهیز تمام امکانات بصری سینما برای رد این اتهام که فیلمسازی یک هنر نیست بلکه فرآیندی مکانیکی است، هنوز نیز کافی به نظر نمی رسید. حربه قاطع تری لازم بود تا مهاجمان را به عقب نشینی وادارد و آن حربه، تدوین بود که نشان می داد فرآیند فیلمسازی در همان حد هنرهای دیگر، به فیلمساز امکان می دهد که واقعیت را به کنترل خود درآورد. به این معنی که فیلمساز با استفاده از تدوین عملاً می تواند کنترل کاملی بر فضا و زمان داشته باشد. او می تواند وقایعی را که از لحاظ بعد مکان بسیار از هم دورند به هم پیوند دهد و یا آنهایی را که به هم پیوسته هستند، قطعه قطعه و از هم جدا کند. علاوه بر این، همین کار را می تواند با بعد زمانی وقایع انجام دهد. پیامد این مزیت تدوین، به تثبیت بیشتر موقعیت هنری کارگردان فیلم انجامید. کارگردانی که فیلمش را به یک رشته تصاویر جدا از هم می سازد، تدوین این امکان را به او می دهد که در لحظه دلخواه روی جنبه های مهم و بامعنای داستان تأکید کند، وقایع زائد را حذف نماید و کنترل خود را بر ریتم و به طور کلی آهنگ نمایش وقایع اعمال نماید.

علاوه بر آن، این کشف مهم که از طریق آزمایش در اواخر دهه دوم قرن بیستم توسط فیلمسازان روسی «مکتب مونتاز» انجام گرفت، هیجان زائد الوصفی در جبهه مدافعان «سینما به عنوان هنر» ایجاد کرد: وقتی دو نمای فیلم در جوار یکدیگر قرار می گیرند یا به هم پیوند می شوند، تماشاگر مقایسه های گوناگونی را - بر پایه تفاوت ها و تشابه ها - میان آن دو نما، انجام می دهد، جمع این دو نما، به عنوان دو واحد اولیه اطلاعات، به اطلاعات و یا دریافت های جدیدی می انجامد که در تک تک آن نماها نیست. آیزنشتاین اعلام کرد: «دو قطعه فیلم با قرار گرفتن در کنار هم به یک کیفیت تازه، به یک مفهوم جدید، که حاصل این «همجواری» [مجاورت] است دست می یابند.»^{۱۲}

زیبایی شناسی سینمای ...

فیلم، یک هنر خلاق، نو و ویژه سینماست. در تدوین است که خلاقیت فردی یک فیلمساز بیشتر روشن می‌شود.^{۱۱}

به این ترتیب، تدوین «زبان خلاق سینما»، روشی برای «خلق سینمایی» و «الگویی برای تعیین شیوه روایت» و در مجموع ابزاری مؤثر برای «خلق معنا» و ایجاد ساختار به شمار آمد. آخرین جمع‌بندی از نظریات درباره تدوین در اواخر دوره صامت این بود: «تدوین فقط زبان فیلم را به وجود نمی‌آورد، بلکه تعریفی از طبیعت یا «ماهیت هنری» فیلم ارائه می‌کند».^{۱۲}

نهایتاً کار به آنجا کشید که هنر فیلم صامت عبارت شد از: مونتاژ و قطعات کوتاه تصویر. تا سال‌ها بعد نیز فیلم صامت، با تمایل ویژه‌اش به تدوین و قطعات کوتاه تصویر، اندیشه‌های بسیاری را، حتی اندیشه کسانی که با تدوین میانه خوبی نداشتند، به خود مشغول داشت: «در آوریل ۱۹۵۹، روبرتو روسلینی در یکی از مصاحبه‌های معروفش با کایه دو سینما ضمن بحث در مورد مسائل گوناگون و از جمله مونتاژ، اظهار نظری کرد که گرچه تازه نبود اما در اواخر مصاحبه خود به آن جنبه شخصی داد. او ابتدا به یک مقوله پیش پا افتاده اشاره کرد: در سینمای جدید، مونتاژ همان جایگاهی را ندارد که در دوره مهم ۳۰ - ۱۹۲۵ داشت. البته مونتاژ همچون یک مرحله گریزناپذیر در خلق فیلم باقی ماند: فیلمساز چیزی را که می‌خواهد فیلمبرداری کند باید انتخاب نماید و بعد آنچه را گرفته باید با هم ترکیب کند. و فیلمساز چون باید تدوین و تنظیم کند، آیا این کار را نباید به بهترین نحو ممکن انجام دهد و برش را در محل صحیح خود به کار بندد؟»^{۱۳}

یکی از بارزترین ویژگی‌هایی که می‌توان در نظریه‌های کلاسیک فیلم تشخیص داد، به ویژه نظریه‌هایی که در آنها تدوین در مرکز خلاقیت سینمایی قرار دارد، تأکید بر وجوه تمایز سینما از تئاتر به سبب استفاده فیلم از چند عنصر خالصاً سینمایی است.

لوئیس جیکوبز، تاریخ‌نگار و نظریه‌پرداز آمریکایی، نوشته: «آنچه از سینما هنر ساخت، پیدایش سه عامل اختصاصی فیلم: تدوین، نمای نزدیک و حرکت دوربین بود».^{۱۴}

آشکارترین تأکید بر وجوه این تمایز از ناحیه بالاژ و پودوفکین است. بالاژ نوشته: «سینما زمانی به هنر تبدیل شد که با به کارگیری تدوین توانست عناصر تئاتری را از خود دور کند».^{۱۵}

این عناصر تئاتری مورد نظر بالاژ کدام‌اند؟ به عقیده او یکی از اصول اساسی تئاتر این است که تماشاگر، صحنه نمایش را در مکان یکپارچه‌ای تماشا می‌کند. یعنی کل فضای نمایش را یک جا می‌بیند. دومین اصل (از نظر بالاژ) این است که تماشاگر صحنه نمایش را همواره از فاصله‌ای ثابت و بدون تغییر می‌بیند - درست است که تئاتر فیلم شده به مرحله‌ای رسید که صحنه‌های مختلف یک نمایش را از فواصل گوناگون فیلمبرداری می‌کرد، اما در طول یک صحنه و طی همان صحنه، فاصله هرگز تغییر نمی‌کرد. به عقیده بالاژ، سومین اصل اساسی هنر تئاتر این است که زاویه دید تماشاگر نسبت به صحنه نمایش تغییر نمی‌کند - بعضی اوقات تئاتر فیلم شده پرسپکتیو یا فاصله را از صحنه‌ای به صحنه دیگر تغییر می‌داد اما در یک صحنه معین و طی همان صحنه، زاویه دید، مثل فاصله، هرگز تغییر نمی‌کرد - البته این سه اصل اساسی تئاتر با یکدیگر مرتبط‌اند و شالوده این هنر دراماتیک را تشکیل می‌دهند. هنر فیلم از جایی آغاز شد که این سه اصل دیگر کاربردی نداشتند.^{۱۶} یعنی از زمانی که فیلمسازان توانستند روش‌ها یا اصول جدیدی

را جایگزین اصول تئاتر (فیلم‌های تئاتری) کنند. از نظر بالا ژ این اصول عبارتند از:

۱. به کارگیری فاصله متغیر بین تماشاگر و صحنه، در یک صحنه و طی همان صحنه خاص. بنابراین در قاب دوربین، ترکیب‌بندی‌ها و یا تصویرهایی با ابعاد مختلف می‌توانند جای بگیرند.

۲. تقسیم تصویر کامل یک صحنه به قسمت‌ها یا نماهای مختلف.

۳. تغییر زاویه، پرسپکتیو و عمق میدان و وضوح نماها در یک صحنه خاص.

۴. تدوین یا پیوند نماها، به ترتیب خاصی که نه فقط کل یک صحنه بتواند به دنبال صحنه دیگر بیاید - هر قدر هم کوتاه باشد - بلکه کوچک‌ترین جزئیات یک صحنه را نیز بتوان نشان داد، طوری که کل یک صحنه از تصاویر مجزای به هم چسبیده‌ای که در یک تسلسل زمانی به دنبال هم ردیف شده‌اند، تشکیل شود.^{۱۷}

آنچه بالا ژ درباره‌ی وجه تفاوت سینما و تئاتر گفته، بیشتر مربوط به تفاوت‌های مکانی و یا فضایی فیلم تدوین‌دار است. اما پودوفکین، ضمن عمده و اصل دانستن تدوین، در ذکر این تفاوت‌ها بیشتر به جنبه‌های زمانی فیلم تدوین‌دار به شرح زیر تأکید کرده است:

«در سینما ماده‌ی خام فعال چیزی جز آن تکه‌های سلولوئید نیست که حرکات مختلف رویداد، از زوایای گوناگون، بر آنها تصویر شده است... این تکه‌های سلولوئید کاملاً مطیع اراده‌ی کارگردانی است که آنها را تدوین می‌کند. او در خلق شکل سینمایی می‌تواند همه‌ی فاصله‌ها را حذف کند و از این طریق، رویدادها را تا حد اکثر درجه‌ای که خود می‌خواهد در زمان فشرده نماید... فشرده‌سازی زمان، در واقع شالوده‌ی نمایش سینمایی است - گرچه برای کارگردان تئاتر نیز امکان دارد که در زمان به دو پرده‌ی مجاور نزدیک شود، با این وجود این، او نمی‌تواند همین کار را با وقایع صحنه‌ی واحد انجام دهد. برعکس، کارگردان سینما می‌تواند نه فقط وقایع مجزا بلکه همچنین حرکات یک شخص واحد را در زمان فشرده کند... این کار در حقیقت چیزی جز روش متمایز بیان سینمایی نیست».^{۱۸}

در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی کلاسیک فیلم در دوره‌ی صامت، به جز موضع‌گیری علیه فیلم‌های تئاتری و تأکید بر وجه متمایز سینما از تئاتر که نتیجه‌ی آن در کانون قرار گرفتن تدوین بود، عوامل دیگری نیز مؤثر بوده‌اند که لازم است به آنها نیز بپردازیم:

می‌دانیم که نخستین فیلم‌های تاریخ سینما واقعیت زندگی روزمره را ضبط می‌کردند. اما این فیلم‌ها در همین حد نیز شگفتی و هیجان زیادی در تماشاگران اولیه به وجود می‌آوردند. لومیر دوربین خود را برای ضبط یک نمای منفرد و ثابت به کار می‌گرفت: کارگرانی که از کارخانه خارج می‌شوند، قطاری که وارد ایستگاه می‌شود، قایقی که از ساحل دور می‌شود، مادری که به کودک خود غذا می‌دهد و موضوعات دیگری نظیر اینها. نخستین واکنش تماشاگران هنگام تماشای فیلم **ورود قطار به ایستگاه**، هیجان و شگفتی بود. به قول آرنه‌ایم:

«در روزهای اولیه‌ی سینما، صرف دیدن تصاویر زنده از وقایع روزمره برای مردم، به قدر کافی هیجان‌انگیز بود. مردم از دیدن تصویر [قطار در حال حرکت و یا تصویر] امپراتور در حال اسب-سواری، به هیجان می‌آمدند. در آن روزها لذت فیلم تقریباً منحصر به موضوع آن بود. هنر فیلم به تدریج و با کوشش آگاه یا ناخودآگاه فیلمسازان برای کشف امکانات ویژه‌ی تکنیک سینماتوگرافی و استفاده از آن برای خلق آثار هنری تکامل یافت... برای آنکه فیلمساز بتواند یک

اثر هنری بیافریند، باید آگاهانه ویژگی‌های رسانه خود را تشدید کند، البته نه آن چنان که سبب نابود شدن ویژگی‌های اشیایی که نشان داده می‌شود گردد، بلکه به صورتی که آنها را تقویت، متمرکز و تفسیر کند.^{۱۹}

همین که فیلم‌های تک‌نمایی اولیه تاریخ سینما تازگی خود را از دست دادند، معلوم شد که تأثیر یک تصویر منفرد با قاب ثابت، محدودیت‌های زیادی دارد. زیرا نمایش دادن تمامی جزئیات و ابعاد مختلف صحنه در یک نمای بی‌تغییر، کار دشواری به نظر می‌رسید. به‌ویژه این دشواری از زمانی که فیلمسازان به داستان‌گویی پرداختند، شدت بیشتری یافت. در نتیجه، برخی از فیلمسازان به فکر حرکت دادن دوربین افتادند یا چاره را در آن دیدند که اشخاص و اشیاء را با دقت ویژه‌ای در قاب تصویر به جلو و یا به عقب صحنه حرکت دهند. راه‌حل معمول در آن سال‌ها این بود که تصاویر را در نمای دور فیلمبرداری کنند تا همه اجزاء، اشخاص و دکور بر پرده دیده شوند. اما در نمای دور، بسیاری از جزئیات و حرکات به وضوح قابل تشخیص نبود. بعداً، از اوایل قرن بیستم، مقوله تدوین مطرح شد که پیامد آن ابداع نمای نزدیک بود، زیرا نمایش نمای نزدیک و به کارگیری آن، اغلب، مستلزم تدوین (برش) بود. (البته، تدوین و نمای نزدیک به سرعت و در همه فیلم‌ها رواج نیافت). ابداع این دو عنصر مهم سینمایی در واقع پیشرفت‌های چشمگیری برای دستیابی به زبان و ساختار اختصاصی فیلم، به ویژه در مواردی که روایت داستان مطرح بود، به شمار آمدند. به قول اریک بارنو، تاریخ‌نگار آمریکایی سینمای مستند: «نه در سینمای مستند، بلکه در سینمای داستانی بود که هنر تدوین شروع به خودنمایی کرد و ماهیت ارتباط فیلمی را به کلی تغییر داد.»^{۲۰}

به همین سبب، صحنه، مفهوم تئاتری خود را در سینما از دست داد و به عنصری حساس و مهم، به عنوان یک مجموعه نمای مداوم از یک رویداد، بدل شد. به خاطر تدوین، صحنه در سینما به صورت جزئی از فرآیندی درآمد که شامل گزینش مراحل وقوع یک رویداد، برجسته کردن جزئیات آن در نماهای مختلف و نمایش آنها با توالی تعیین شده‌ای بود. متعاقب این تحول، مقوله شکل و ماهیت فیلم و تعیین معیارهای زیبایی‌شناسی اختصاصی برای هنر جدیدی که در حال اعلام موجودیت بود، جدی شد. سنگینی این معیارها عمدتاً متوجه برجسته کردن اهمیت تدوین و نمای نزدیک بود؛ اما گاه از حرکت دوربین نیز به نحوی خلاق، به عنوان یک عنصر بیانی، در برخی از فیلم‌ها استفاده می‌شد. به این ترتیب، رفته رفته معیارهایی برای زیبایی‌شناسی سینما مشخص شد و قاعده‌بندی آن به صورت یک جریان نیرومند و پرشتاب، پس از جنگ جهانی اول، آغاز گشت. تا اینکه در دهه ۱۹۲۰، محوریت تدوین به عنوان یک حوزه مقتدر و مسلط در زیبایی‌شناسی فیلم، به رسمیت پذیرفته شد. در این حوزه از زیبایی‌شناسی سینما، تأکید بر قاب‌بندی، زاویه دوربین، نمای نزدیک و به‌ویژه برش (تدوین) بود.

این گرایش زیبایی‌شناسی مسلط و رسمی در آخرین دهه دوره صامت (آن زمان که آثار اولیه و جینی سینمای میزانشن و نمای بلند، به اتهام فیلم‌های تئاتری تحقیر می‌شد و نظریه پرداز یا مدافعی چون آندره بازن را نیز نداشت) روی این مقوله تأکید می‌کرد که: فیلمی که خود را وقف ضبط واقعیت کند نمی‌تواند فیلم هنری باشد. فیلم فاقد تدوین ارزش هنری ندارد، بلکه رونوشت یا تقلید تئاتر است.

چکیده نوشته‌ها و اظهارات نظریه‌پردازان شکل‌گرا در دوره فیلم صامت، به‌ویژه شکل‌گرایان روسی که مقوله مونتاژ را در مرکز زیبایی‌شناسی و نظریه خود قرار دادند، در عبارات زیر خلاصه می‌شود:

دوربین واقعیت را ضبط می‌کند، اما واقعیت که هنر نیست! چنانچه فیلمساز بخواهد به نحوی "حلاق" واقعیت را ضبط (و تفسیر) کند، یعنی واقعیت جدیدی را که "واقعیت سینمایی" یا "واقعیت هنری" است به ما نشان دهد، در این صورت عمل هنرمندانه‌ای انجام داده است. پس تصویر واقعیت در سینما نباید مشابه خود آن واقعیت در طبیعت باشد. فیلمساز باید تلقی خود را از واقعیت، تنظیم و آماده ضبط کند. بنابراین، هنر مستلزم سازماندهی دوباره طبیعت یا واقعیت است. یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین ابزارهای سازماندهی هنری واقعیت در سینما، تدوین است. به قول کریستین متز زبان‌شناس و نظریه‌پرداز فرانسوی سینما:

«از این زمان دوره سلطنت مونتاژ شروع شد، مونتاژ به عنوان ابزار عالی سازماندهی در سینما معرفی شد... برای عده زیادی سینما مترادف مونتاژ شد. مثلاً پودوفکین گفت که: مونتاژ پایه و اساس هنر سینماست و مونتاژ هرگاه به معنای وسیعش به کار رود از ترکیب اثر جدایی‌ناپذیر است... آیزنشتاین [که در دوره صامت] بیشتر مشغله ذهنی اش مونتاژ بود، قاطعانه از پذیرش هرگونه رئالیسم توصیفی در سینما امتناع ورزید و به نظریه‌پرداز طراز اول عصر "سلطنت مونتاژ" تبدیل شد. اما آیزنشتاین تنها نبود: پودوفکین، زیگاورتوف، کولوشف، بالاژ، آرنه‌ایم، ایل گانس، ژان اپشتاین، رناتومی، ریموند. جی. اسپاتیسوود، آندره لوینسون و بسیاری دیگر نیز در جبهه او بودند... اوج مونتاژ زمانی بود که هنوز سیلاب اندیشه سینتگماتیک جریان نیافته بود. این سیلاب، پس از جنگ جهانی دوم راه افتاد و به طور فزاینده‌ای، مونتاژ سال‌های ۱۹۲۵-۱۹۳۰ را مورد انتقاد قرار داد.»^۳

اما دلایل این همه تأکید بر تدوین در آخرین سال‌های دوره صامت چه بود؟ موارد زیر، پاسخ‌های کلی و اصلی این پرسش‌اند:

۱. با فروکش کردن هیجانات اولیه ناشی از تماشای تصویر متحرک و عادی شدن دیدن صحنه‌های واقعی و مستند از زندگی بر پرده، در دو سال اولیه اختراع سینما، حال تهیه‌کنندگان فیلم باید چاره جدیدی می‌اندیشیدند. این چاره یکی فیلمبرداری (ضبط) و تکثیر درام‌های تئاتری و نمایش‌های گوناگون بود که در نتیجه آن سینما از جنبه‌هایی به تئاتر پیوند خورد و دیگری فیلمبرداری و نمایش هر چیزی که با دوربین فیلمبرداری می‌شد انجام داد، بازی دلقک‌ها و کوتوله‌ها، حرکات موزون، آکروبات، سیرک، مشت‌زنی قهرمان مشهور و هر نوع عملیات شگفتی‌آور دیگری که ممکن بود تماشاگران بپسندند. در این سال‌ها (۱۸۹۷-۱۹۰۵) سینما وجه صنعتی و رونق تجاری به خود گرفت، به این معنا که مجموعه‌ای از شرکت‌ها، استودیوهای فیلمسازی و سالن‌های نمایش فیلم در آمریکا و برخی از کشورهای اروپایی دایر گردید. به موازات این فعالیت، فیلم‌های به اصطلاح فانتزی با موضوعات تخیلی در استودیوها تولید شد و داستان‌های کوتاه (فیلم‌های یک و دو حلقه‌ای) در فضاهای واقعی جلوی دوربین رفتند. نتیجه تکرار و استمرار این فرآیند آن بود که پس از چندی، تا سال‌های آغاز جنگ جهانی اول، فیلم تا حد یک سرگرمی سطحی و پیش پا افتاده تنزل کرد. از این مرحله تاریخی به بعد، چنانچه تلاشی

برای تبدیل فیلم به هنر صورت نمی‌گرفت، این احتمال وجود داشت که سینما و فیلمسازی مثل بسیاری دیگر از تفریحات و سرگرمی‌هایی که منسوخ شد، برای همیشه، تعطیل شود - در بهترین و جدی‌ترین حالت، سینما در آن سال‌ها کاربرد ژورنالیستی داشت. یعنی وسیله‌ای برای ثبت وقایع و خبررسانی یا وسیله‌ای برای ضبط نمایشنامه‌ها بود. یکی از این تلاش‌ها برای تبدیل فیلم به هنر، ابداع و به کارگیری تدوین بود.

۲. اگر تدوین این همه جذابیت برای زیبایی‌شناسان فیلم دارد، دلیل دیگرش این است که تکنیک بسیار مؤثری است. به قول دیوید بوردول و کریستین تامسون.

«سواری کوکلاکس کلان در تولد یک ملت، سکانس پلکان اودسا» در زمان پوتمکین، اپیزود «مرگ خدایان» در اکتبر، «قتل در حمام» در فیلم روانی، «سانحه قطار» در چرخ، سکانس «شیرجه» در المپیا، بخش «رژه اخبار» در همشهری کین، همه این لحظه‌های جاودانی، بیشترین جلوه خود را مدیون تدوین هستند».^{۳۲}

۳. یکی از مهم‌ترین دلایل تأکید بیش از حد بر تدوین در سال‌های ۱۹۲۰، صامت بودن سینماست. زیرا صدا، آزادی و انعطاف برش تصویر را گاه در لحظه دلخواه محدود می‌کند. به این معنی که در فیلم صدادار، تعدادی از قطع‌ها یا برش‌ها تابع طول صدا و اثربخشی آن هستند. در نتیجه، فیلمسازان دوره صامت در برش تصویر و در نتیجه کوتاه کردن طول نما، آزادی کامل داشتند، به همین دلیل نیز فیلم صامت با قطعات کوتاه تصویر و تدوین ویژگی متمایزی نسبت به فیلم ناطق دارد. مثلاً ریتم برش تصویر در صحنه‌های گفت‌وگوی فیلم‌های ناطق غالباً تابع طول زمانی قطعات صدا یا کلام بازیگران است.

۴. دلیل دیگر برجسته شدن تدوین، اهمیت آن در نظام سبکی و ساختاری کل فیلم است، زیرا تدوین از طریق پیوند نماهای جداگانه، مرحله به مرحله، و تدریجاً، تجربه احساسی و فکری تماشاگر را شکل می‌دهد، حتی اگر خود او از این مسئله آگاه نباشد. اگر چه تدوین لزوماً مهم‌ترین تکنیک یگانه سینما نیست، اما در هر حال نقش بسیار زیادی در ساختار فیلم و تأثیرگذاری بر عواطف و اندیشه تماشاگر دارد.

این گفته روبرتو روسلینی، فیلمساز برجسته ایتالیایی، در مورد تدوین و رابطه آن با فیلم صامت، شایان توجه است: «تدوین در سینمای صامت معنی خاصی داشت. چون بیانگر زبان سینمای صامت بود. این اسطوره تدوین، که ما آن را اخذ کرده‌ایم، مربوط به سینمای صامت است».^{۳۳}

در یک جمع‌بندی و نتیجه‌گیری، مهم‌ترین ویژگی‌ها یا جنبه‌های برجسته زیبایی‌شناسی فیلم در دوره صامت را - که از آن به عنوان زیبایی‌شناسی کلاسیک فیلم نیز یاد می‌شود - به شرح زیر می‌آوریم:

۱. چون در دوره صامت تصویر فیلم بدون صدا و سیاه و سفید بود، در نتیجه خلق تأثیر نسبتاً کاملی از واقعیت تقریباً کار مشکلی به نظر می‌رسید - آرناهم نظریه خود را روی همین مسئله یعنی ناتوانی سینما در نمایش کامل واقعیت پی‌ریزی کرده است. تدریجاً، در دوره ناطق، با استفاده از عواملی چون انواع صدا، حرکت دوربین، افزایش عمق میدان (وضوح) تصویر، رنگ و پرده عریض، تا حدی از شدت این مشکل کاسته شد.

۲. زیبایی‌شناسی کلاسیک فیلم، امر مقایسه و انطباق سینما را از جنبه‌های توان و ظرفیت هنری، با سایر هنرها، به ویژه با نقاشی و ادبیات، آسان کرد.

۳. این زیبایی‌شناسی، واقعیت‌گرا بودن را برای سینما یک ویژگی ذاتی تلقی می‌کرد، اما مراعات آن را برای فیلمساز جایز نمی‌شمرد. به این معنی که معتقد بود: واقعیت‌گرایی جزء خصلت ماشینی تولید تصویر متحرک و یک تحمیل فنی و اجباری است، فیلمساز خلاق کسی است که از این سطح واقعیت‌گرایی (مکانیکی) عبور کند و واقعیت جدید سینمایی یا هنری را بیافریند که در طبیعت و یا زندگی همتایی ندارد.

۴. این زیبایی‌شناسی هر نمای فیلم را معادل یک واحد ساختاری، درست مثل نشانه یا واژه، به شمار می‌آورد. به همین دلیل نیز این تلقی باعث شد که نما بیشتر از لحاظ تدوینی مورد توجه قرار گیرد. به ویژه نزد اغلب فیلمسازان و نظریه‌پردازان روسی دهه ۱۹۲۰، این آرج تدوینی نما بسیار مورد توجه و تأکید قرار گرفت.

۵. اصول این زیبایی‌شناسی را عمدتاً فیلمسازان روسی در آخرین دهه سینمای صامت مدون کرده و به کار بستند، به ویژه اینکه اصول مذکور با نگرش فلسفی، اجتماعی و سیاسی آنها از هنر، انطباق یا همخوانی کاملی داشت.

در میان نظریه‌پردازان مطرح این زیبایی‌شناسی، یکی بلابالاژ مجارستانی است که تمایل زیادی به مکتب مونتاژ در شوروی دهه ۱۹۲۰ نشان می‌داد و به طور کلی در جناح روس‌های شکل‌گرا فعالیت داشت. دو نظریه‌پرداز دیگر، هوگومانستربرگ و رودلف آرنهیم، نظریه‌پردازان اصالتاً آلمانی، هستند که هر دو از دیدگاه مکتب روان‌شناسی گشتالت (هنرشناسی گشتالتی) به سینما می‌نگریستند. این دو اگر چه به اندازه نظریه‌پردازان «مکتب مونتاژ»، تدوین را عمده نمی‌کردند، اما برای آن آرج زیادی قائل بودند، به ویژه آرنهیم که زمانی به طرح‌ریزی نظریه خود پرداخت که سینمای صامت، به خصوص «مکتب مونتاژ»، در اوج بود (آرنهیم تقریباً در مقطع شروع سینمای ناطق نوشته‌های خود را منتشر کرد). اما نظریه مانستربرگ به سال‌های جنگ جهانی اول مربوط می‌شود که در آن سال‌ها هنوز عملاً تحولات زیبایی‌شناسی خیلی عمیقی در سینما، و از جمله در ساختارهای تدوین، به وجود نیامده بود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Film Technique and Film Acting, V.I.Pudovkin, Vision press, London, 1974, pp. 79-83.

۲. فیلم به عنوان فیلم، ویکتور پرکینز، ترجمه عبدالله تربیت، نشر ماهنامه سینمایی فیلم، ۱۳۷۶، ص ۸.
۳. فیلم به عنوان هنر، رودلف آرنهیم، ترجمه فریدون معزی مقدم، نشر امیرکبیر، ۱۳۵۵، ص ۴۵.
۴. تئوری‌های اساسی فیلم، دادلی آندرو، ترجمه مسعود مدنی، نشر عکس معاصر، ۱۳۶۵، ص ۱۳.
۵. فیلم به عنوان فیلم، ص ۱۳.

6. Film Technique and Film Acting, p. 86.

۷. فیلم به عنوان هنر، ص ۲۲.

۸. فیلم به عنوان فیلم، ص ۱۴.

۹. همانجا.

10. Film Sense, S.M.Eisenstein, Faber and Faber, London, 1970, p. 14.

11. Theory of the Film, Bela Balazs, Dover Pub. London, 1790, p. 47.

۱۲. فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۱.

۱۳. نشانه‌شناسی سینما: مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما، کریستین متز، ترجمه روبرت صافاریان، نشر ایثارگران، ۱۳۷۶، ص ۶۱.

14. The Emergence of Film Art, Lewis Jacobs, Hopkinson Press, N.Y, 1969, p. 28.

15. Theory of the Film, pp. 27-28.

16. Ibid. pp. 28-29.

17. Ibid. p. 31.

18. Film Technique and Film Acting, pp. 84-85.

۱۹. فیلم به عنوان هنر، ص ۲۱.

۲۰. تاریخ سینمای مستند، اریک بارنو، ترجمه احمد ضابطی جهرمی، نشر سروش، ۱۳۸۰، ص ۴۳.

۲۱. نشانه‌شناسی سینما، صص ۶۲ و ۷۰.

۲۲. هنر سینما، دیوید بوردول و کریستین تامسون، ترجمه فتح محمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص ۲۶۴.

23. Cahiers du Cinema, No. 94, April 1959: "Interview with Roberto Rosselini"

(Cahiers du Cinema, American Edition, New York, 1967, p. 37).