آندره بازن

سینما چیست؟

ترجمهٔ محمد شهبا

هرمس

فهرست

جلد اول

پیشگفتار / به قلم ژان رنوار ۳
مقدمه / به قلم هیوگری ۵

هستی‌شناسیِ تصویر عکاسی ۱۱

اسطورهٔ سینمای تام ۱۷

تکامل زبان سینما ۲۱
تکامل تدوین از زمان پیدایش صدا ۲۶

امکانات و محدودیتهای مونتاژ ۳۳

در دفاع از سینمای مختلط ۴۱

تئاتر و سینما، بخش اول ۵۵
یادداشت کوتاه تاریخی ۵۵
متن! متن! ۵۸
تئاتر را پنهان کنید که نمی‌توانم تحملش کنم! ۶۰
تئاتر کنسرو شده یا برتر؟ ۶۲

تئاتر و سینما، بخش دوم ۶۷
مفهوم حضور ۶۷
تقابل و همذات‌پنداری ۶۸
در آن سوی دکور ۷۱
پردهٔ سینما و واقعگرایی مکانی ۷۴
قیاسی از بازیگری تئاتر ۷۷

هستی‌شناسیِ تصویر عکاسی

اگر هنرهای تجسمی تحت روانکاوی قرار می‌گرفت، احتمالاً مشخص می‌شد که مومیایی کردن مردگان یکی از عوامل بنیادی پیدایش آنها بوده است. به این ترتیب آشکار می‌شود که نقاشی و پیکرسازی بر «عقدهٔ مومیایی شدن» (mummy complex) استوارند. در مذهب کهن مصر، که هدفش مبارزه با مرگ بود، بقای ابدی را در گرو بقای جسم می‌دانستند. بنابراین، آن مذهب با پدید آوردن سدی در مقابل گذر زمان، یکی از نیازهای بنیادین روان‌شناختی انسان را ارضا می‌کرد، چرا که مرگ چیزی جز پیروزیِ زمان نیست. از نظر آنان نگهداری مصنوعی ظاهر جسمانی، به معنای محافظت از آن در قبال جریان زمان و سالم و درست رساندنِ به اصطلاح قاچاق آن به معبر زندگانی بود. بنابراین، طبیعی بود که جسم را بی‌رغم واقعیت مرگ، با نگهداری گوشت و استخوان بدن حفظ کنند. از این رو، نخستین مجسمهٔ مصری یک جسد مومیایی شده بود که آن را با سدیم دباغی و خشک کرده بودند. ولی اهرام و راهروهای تودرتو هرگز به یقین تضمین نمی‌کرد که جسم سرانجام فنا نخواهد شد.

بنابراین، تدابیری احتیاطی نیز اختیار کردند. به این منظور، در نزدیک تابوت و در کنار غلاتی که برای تغذیهٔ مرده گذاشته بودند، مجسمه‌های کوچک سفالینی قرار می‌دادند تا اگر جسد مومیایی شده نابود شد، جایگزین آن شوند. از این رو، این کاربرد مذهبی، نخستین کارکرد مجسمه‌سازی را آشکار می‌کند، یعنی حفظ زندگی با نمایش زندگی. تجلی دیگری از این نوع، مجسمهٔ سفالی خرس نیزه خورده‌ای است که در غارهای ماقبل تاریخ یافت شده است، این مجسمه که بدل حیوان زنده است، ضامن موفقیت در شکار بوده است.تکامل همگام هنر و تمدن این نقش جادویی هنرهای تجسمی را از آنها گرفته است. لویی چهاردهم دستور نداد جسدش را مومیایی کنند، بلکه به بقای خود در پرتره‌ای که شارل لوبرون[1] از وی کشیده بود خرسند بود. ولی تمدن نمی‌تواند غول زمان را به کلی از میدان به در کند. بلکه تنها می‌تواند دلمشغولی ما را در مورد آن به حد تفکر منطق ارتقا دهد. دیگر کسی همانندیِ هستی‌شناختیِ مدل و تصویر را باور ندارد، ولی همگان قبول دارند که با یاری تصویر می‌توانیم موضوع (سوژه) را به یاد بسپاریم و آن را در مقابل مرگی دوباره، که همان مرگ معنوی است، حفظ کنیم. امروز تصویرسازی دیگر هدفی انسان‌مدار (anthropocentric) و فایده‌گرا (utilitarian) ندارد. امروز دیگر مسئلهٔ بقای پس از مرگ در میان نیست، بلکه مفهومی گسترده‌تر مطرح است، و آن آفرینش جهانی آرمانی همانند جهان واقعی روزمره است با تعیّن زمانی خاص خودش. «نقاشی چه کار بیهوده‌ای است» اگر در پَسِ ستایشی که نثار تابلوهای نقاشی می‌کنیم، این نیاز ابتدایی بشر را تشخیص ندهیم که می‌خواهد در مجادله با مرگ حرف آخر با او باشد. اگر تاریخ هنرهای تجسمی بیشتر به روان‌شناسیِ آنها مربوط است تا به زیبایی‌شناسی‌شان، می‌توان گفت که این تاریخ اساساً داستان شباهت (resemblance) یا به عبارت دیگر واقعگرایی (realism) است.

اگر عکاسی و سینما را از این دیدگاه جامعه‌شناختی بنگریم، می‌توانند برای بحران فنی و معنویی که در میانهٔ سدهٔ گذشته دامن نقاشی مدرن را گرفته بود، توضیحی طبیعی ارائه دهند.

---

۱. Charles le Brun (۱۶۹۰-۱۶۱۹)، نقاش فرانسوی دربار لویی چهاردهم.

آندره مالرو[1] سینما را بالاترین حد تکامل واقعگرایی تجسمی تا به امروز می‌داند. آغاز این واقعگرایی، نخست در دوران نوزایی (رنسانس) بود و پیچیده‌ترین بیان را در نقاشی باروک یافت.

درست است که نقاشی، در سرتاسر جهان، توازن متغیری میان نمادگرایی و واقعگرایی برقرار کرده اما در سدهٔ پانزدهم نقاشی غرب از آن دلمشغولیِ کهن که نمایشِ واقعیتهای معنوی در شکل (فرم) مناسب با آن بود دست کشید و کوشید این بیان معنوی را با تقلید هرچه کاملتر از جهان بیرون در هم آمیزد.

بی‌گمان، لحظهٔ سرنوشت‌ساز زمانی بود که نخستین نظام علمی و به معنایی مکانیکیِ بازتولید تصویر، یعنی پرسپکتیو، کشف شد: اتاقک تاریک (camera obscure) داوینچی زمینه‌ساز دوربین عکاسی [ژوزف] نی‌پس[2] شد. اینک هنرمند می‌توانست توهم فضای سه بعدیی را بیافریند که در آن اشیا همان‌گونه به نظر می‌رسید که چشم ما در واقعیت می‌بیند.

از آن پس، در نقاشی دو گرایش پدید آمد: یکی گرایش اساساً زیبایی‌شناختی، یعنی بیان واقعیتِ معنوی و تعالی مدلها با استفاده از نماد؛ و دیگری گرایش کاملاً روان‌شناختی، یعنی بازسازی جهان بیرون. تلاش برای ارضای میل به توهم جهان واقعی، فقط به آتش این تمایل دامن زد تا جایی که هنرهای تجسمی را ذره‌ذره فروبلعید. ولی از آنجا که پرسپکتیو فقط مسئلهٔ شکل (فرم) را حل کرده بود نه مشکل حرکت را، واقعگرایی ناگزیر بود همچنان در پی راهی برای بیان دراماتیک هر لحظه باشد، یعنی نوعی بُعد چهارم روانی که بتواند در بی‌حرکتی عذاب‌آور هنر باروک زندگی را جاری سازد.*

البته هنرمندان بزرگ همواره توانسته‌اند این دو گرایش را باهم درآمیزند و هریک را در سلسله مراتب امور جایگاهی مناسب بخشند، واقعیت را در چنگ بگیرند و آن را بنا به خواستهٔ خویش در کالبد هنرشان شکل دهند. با این حال، واقعیت این است که با دو پدیدهٔ اساساً متفاوت روبه‌رو هستیم و هر منتقدی که بخواهد تکامل هنرهای تصویری را بدرستی دریابد باید آنها را جدای از هم در نظر بگیرد. نیاز به ایجاد توهم [گرته‌برداری از واقعیت] از سدهٔ شانزدهم تاکنون نقاشی را همچنان به مخاطره انداخته است. این نیاز کاملاً ذهنی و به ذات خود غیر زیبایی‌شناختی است و ریشه‌های آن را باید در گرایش طبیعی ذهن به سحر و جادو جستجو کرد. اما کشش این نیاز چنان قوی بوده که موازنهٔ هنرهای تجسمی را کاملاً برهم زده است.

کشمکش بر سر واقعگرایی در هنر، از نوعی بدفهمی و از خلط امور زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی، و نیز از خلط میان واقعگرایی حقیق، یعنی نیاز به بخشیدن بیانی معنادار به ظاهر و نیز به ماهیت جهان، و شبه‌واقعگراییِ فریب‌آمیز که هدفش اغوای چشم (و نیز ذهن) است سرچشمه می‌گیرد؛ منظور از شبه‌واقعگرایی، محتوای شبه‌واقعگرایانه با نمودهای توهم‌زاست.** به همین دلیل است که هنر قرون وسطیٰ این بحران را پشت سر نگذاشت؛ این هنر هم کاملاً واقعگرا بود و هم بسیار معنوی، ولی از درام که نتیجهٔ پیشرفتهای فنی بود چیزی نمی‌دانست. پرسپکتیو گناه نخستینِ نقاشی غرب بود.

نی‌پس و لومیر نقاشی را از گناه رهانیدند. عکاسی با دستیابی به اهداف هنر باروک، هنرهای تجسمی را از قید شباهت به جهان واقعی آزاد ساخت. چنانکه امروز می‌دانیم، نقاشی ناگزیر از ارائهٔ توهم بود، و این توهم را برای هنر شمردن

---

۱. Andre Malraux (۱۹۷۶ـ۱۹۰۱)، نویسندهٔ فرانسوی.

۲. Joseph Niepce (۱۸۳۳ـ۱۷۶۵)، فیزیکدان فرانسوی.

* جالب است که از این دیدگاه رقابت گزارشهای عکس‌دار و استفاده از طراحی را در مجلات مصور سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ بررسی کنیم. در این زمینه، طراحی بود که نیاز هنر باروک را به ارائهٔ دراماتیک برآورد. درحالی‌که لزوم ارائهٔ ستـ تصویری (عکس) بتدریج و طی سالها احساس شد.

** شاید بهتر باشد که کمونیست‌ها بیش از آنکه اهمیت فراوانی برای واقعگرایی امپرسیونیستی قائل شوند، از سخن گفتن دربارهٔ آن به شیوه‌ای که درخور سدهٔ هجدهم است، یعنی زمانی که هنوز عکاسی و سینما در کار نبود دست بردارند. شاید درجه دوم بودن نقاشی روسیه واقعاً اهمیتی نداشته باشد. به شرطی که، سینمای این کشور درجهٔ اول باشد. ایزنشتاین، تینتورتوی روسیه است. [Tintoretto (۱۵۹۷ـ۱۵۱۸)، نقاش ایتالیایی مکتب ونیز.]