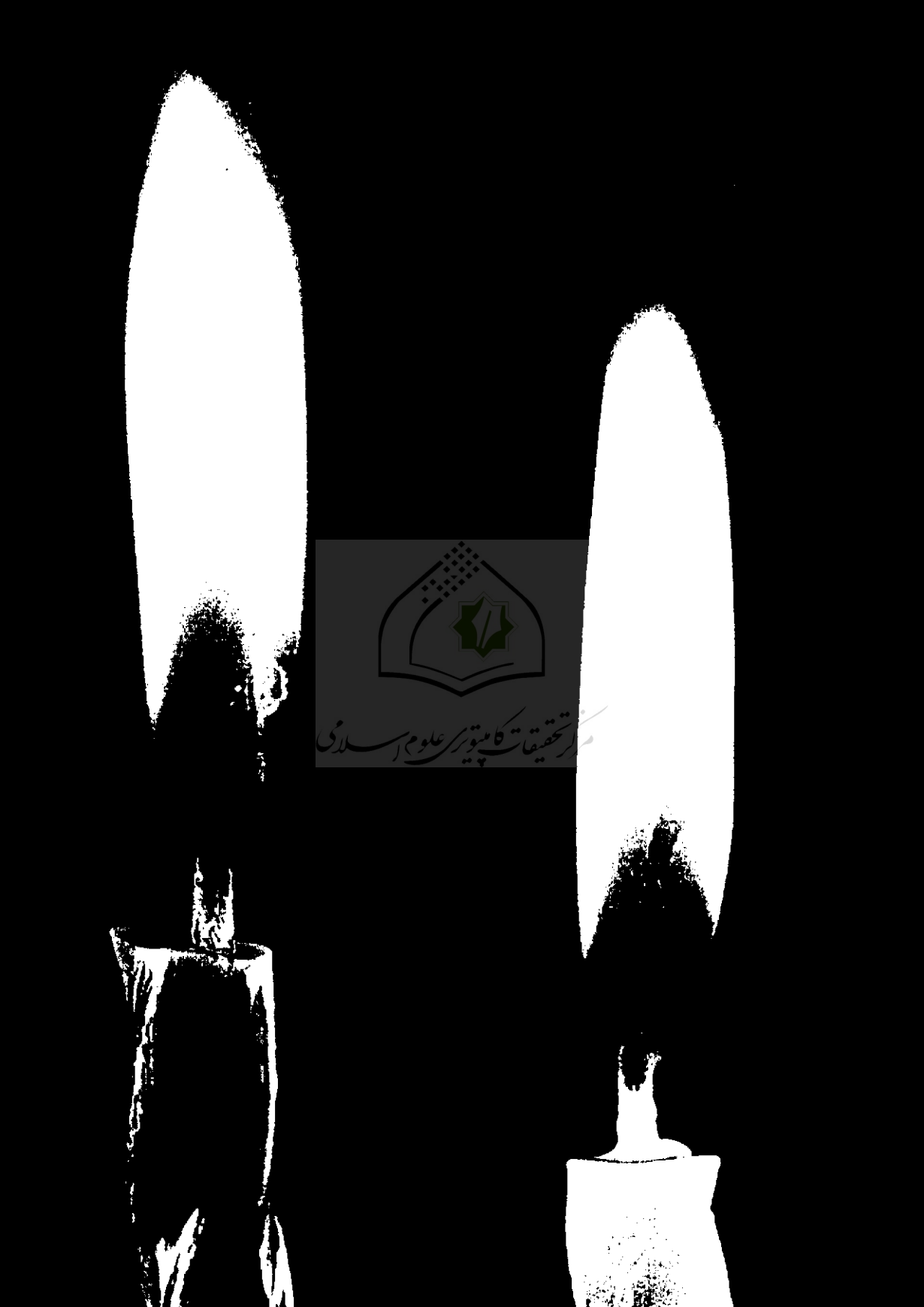

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

سینمای شعر

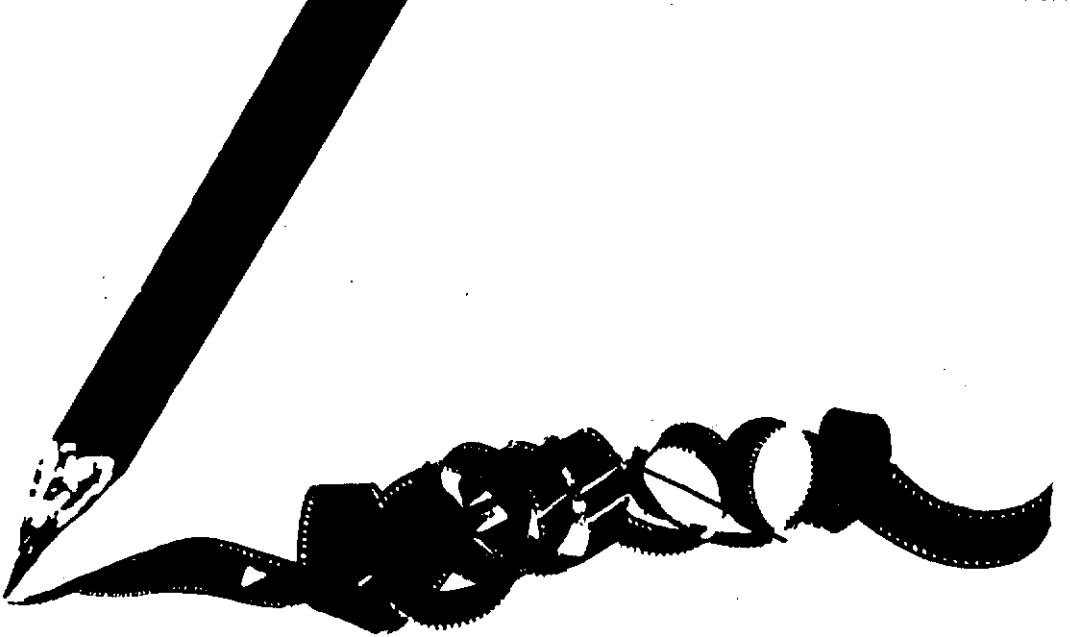
پیر پائولو پازولینی
مترجم: حمیدرضا احمدی لاری

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

مقدمه:

پازولینی موضعی کاملا متفاوت از نوشته‌های اولیهٔ متز دارد. موضع او، بیشتر به سوی نوعی روش شناسی[1] برای کشف راهبردهای[2] اسلوب دار سینمای شعر گرایش دارد تا جستجو برای یافتن نمونهٔ اعلای دستور زبان روایت. یک بررسی کاملا انتقادی از راهبرد پازولینی را می توان در مقاله استفن هیث[3] در تشریح نشانه‌شناسی[4]، و اثر کریستیان متز در نشریه اسکرین، یافت[5].

هیث بویژه با نظریات پازولینی در باب بیانگری[6] مخالف است که نمایز میان فیلم و واقعیت را درهم می شکند: «سینما، نظامی از نشانه‌هاست که علم نشانه‌شناسی ان برابر است با نشانه‌شناسی محتمل نظامی از نشانه‌های خود واقعیت» (**پازولینی درباره پازولینی**، اوزوالد استاک[7]، چاپ بلومینگتون و لندن، انتشارات



دانشگاه ایندیانا، ۱۹۶۹). اما میان معادل دانستن فیلم و واقعیت (مثلاً به واسطه «نسخه‌برداری مکانیکی[8]») و تطابق نظام نشانه‌های مربوط به آنها تفاوتی وجود دارد. پازولینی با شبیه دانستن سینما به رؤیا و خاطره، وسعت «واقعیتی» را که خود به آن قائل است نشان می دهد[9]. در واقع به نظر می آید که او می گوید سینما در وجه ارتباطی خود، کیفیات را با فرایند بدوی ناخودآگاه[10] و «واحد ذهن[11]» یا قواعد حاکم در مناسبات اکولوژیك[12]، تقسیم کرده است. لازم نیست که این شکل از تشابه را در درون فرایندهای ارتباطی به عنوان این همانی اشیا[13] بشناسیم: پازولینی سعی دارد به ما بفهماند انگاره‌ای که ما برای سینما در وجه ارتباطی قائلیم را نمی توان از آن شکلی از نشانه‌شناسی که از زبان شناسی ساختاری[14] برآمده است (یعنی از جنبه‌های مصداقی و رقمی[15] زبان برآمده است) اتخاذ کرد، بلکه باید علم نشانه‌شناسی فراگیرتری وجود داشته باشد که بتوان آن را با نوعی از نگره ـ که روشهای ارتباطی رقمی و شبیه‌سازی شده[16] را در درون یك نظام باز توصیف می کند ـ مقایسه کرد. پازولینی نشانه‌شناسی را با شکل تازه‌ای از «بزرگداشت واقعیت» بازن وار (که در آن نشانه با مرجع آن یکی می شود)، درهم نمی ریزد.

1- Methodology.

2- Strategy.

3- S. Heath.

4- Semiology.

۵ـ ر. ك. مقاله Film/Cinetext/Text، نشریه اسکرین، جلد ۱۴، شماره ۱ و ۲ (بهار و تابستان ۷۳). هیث این مطلب را با مقاله «اثر کریستیان متز» نشریه اسکرین، جلد ۱۴، شماره ۳ (پاییز ۷۳) دنبال کرد.

6- Expressivity.

7- O. Stock.

8- Mechanical Duplication.

۹ـ برای فهم بیشتر این مطلب که استعاره‌های مذهبی پازولینی با اصطلاحات یك نظریهٔ نظام چگونه به نظر می آیند، مراجعه کنید به کتاب گامهایی در اکولوژی ذهن (Steps to an Ecology of mind) نوشته گرگوری بتسون (G. Bateson) (انتشارات بالانتاین، نیویورك، ۱۹۷۲)، و بویژه، فصل «شکل، جوهر و تفاوت».

10- Unconscious.

11- Unit of mind

12- Ecosystem.

13- Identity of Objects

14- Structural Linguistics.

۱۵ـ Digital Communication - یك نظام ارتباطی که در آن، علائم به شکلی رقمی تبدیل شده و سپس انتقال می یابند. این روش ارتباطی، معمولاً در دستگاههای وابسته به کامپیوتر وجود دارد. م.

۱۶ـ analog - یعنی کمیتهای متغیر غیر عددی یا جایگزینی کمیتهای متغیر فیزیکی به جای کمیتهای عددی. م.

این متن نخستین بار به زبان ایتالیایی، توسط پیر پائولو پازولینی در ژوئن ۱۹۶۵ در نخستین جشنوارهٔ سینمایی جدید پزار و ایراد شده است. متن حاضر (متن انگلیسی) از ترجمهٔ فرانسه ماریان دووتیمو و ژاك بونتان («کایه دو سینما»، ۱۷۱، اکتبر ۱۹۶۵) گرفته شده است.

گمان کنم بعد از این دیگر نتوان سینما به عنوان یك زبان را بدون به حساب آوردن فرهنگ اصطلاحات[۱] نشانه‌شناسی تعریف کرد. در واقع، مسئله بدین شکل است: گرچه زبانهای ادبی ابداعات شاعرانه خود را به زمینه نهادین یك زبان ابزاری[۲] ـ که در میان همه کسانی که سخن می گویند مشترك است ـ بنا نهاده‌اند، به نظر می آید که زبانهای سینمایی فاقد چنین زمینه‌ای هستند. سینما به دلیل منشأ واقعیش فاقد زبانی است که هدف اولیهٔ آن تفهیم و تفاهم (یا ارتباط) باشد. زبانهای ادبی را در عمل می توان به راحتی از ابزار خالص و ساده‌ای که برای تفهیم و تفاهم به کار می آید تمیز داد، اما ارتباط از طریق سینما، گزاف[۳] و غیر مستقیم بوده، و به‌طور کلی فاقد چنین زمینهٔ ابزاری است.

انسان، با کلمات ارتباط ایجاد می کند نه با تصاویر؛ و به همین دلیل است که زبان چیزی بیش از ترکیبی از تصاویر یك تجرید خالص و مصنوعی نیست.

اگر همان طور که به نظر می آید این احتجاج درست باشد، سینما اساساً امکان وجود ندارد، یا حداقل در بهترین شکل مجموعه‌ای درهم برهم[۴]، و سلسله‌ای از نشانه‌های بی مقدار است. اما نشانه‌شناسی بی توجه به این نکته، چشم انتظار نظامی از نشانه‌هاست: نشانه‌شناسی از «نظامهایی از نشانه‌های زبانی» صحبت می کند زیرا قائل به وجود چنین نظامهایی است، اما در واقع این نکته به هیچ وجه از لحاظ نظری امکان وجود نظامهای دیگری از نشانه را مثل نظامی از نشانه‌های حرکات و اشارات[۵] که بویژه متممی است بر زبان گفتاری، نفی نمی کند. در واقع، یك واژه (Lin-segno یا نشانهٔ زبانی) که با حالت چهرهٔ خاصی ادا شود، معنای خاصی به خود می گیرد و با ادا و اطواری دیگر، معنای متفاوتی می یابد و (بویژه اگر گوینده از اهالی ناپل باشد) حتی معنای به کلی متفاوتی پیدا می کند. واژه، وقتی که توأم با حالت چهره بخصوصی باشد یك معنا دارد، و با حالت دیگر، معنای دیگر.

این نظامِ نشانه‌های حرکات و اشارات را، که عملاً متممی است برای نشانه‌های زبانی می توان به عنوان یك نظام قائم به ذات[۶] منفك ساخت و به موضوعی برای بررسی تبدیل کرد.

حتی می توان در خیال، نظام «*یگانه‌ای*» از نشانه‌های حرکات و اشارات را به عنوان «*یگانه*» ابزار ارتباطی میان انسانها (به‌طور مختصر میان کرولالهای ناپلی) فرض کرد: و از همین نظام فرضی نشانه‌های بصری است که زبان، زمینه‌ای برای هستی خود و امکان شکل بندی سلسله‌ای از صور نوعی[۷] که طبیعتاً ارتباطی اند را استنتاج می کند.

البته، چنین نظامی هنوز چندان قدرتمند نیست. اما باید بلافاصله افزود که گیرندهٔ پیامِ یك کار سینمایی نیز به همین اندازه، به «قرائت» بصری واقعیت، یعنی به حفظ گفتگویی دوطرفه با واقعیتی که او را فراگرفته مأنوس است. این واقعیت به عنوان محیط پیرامون یك جمع به کار

می رود و آن را می توان حتی در تجلی ساده و خالص اعمال و عادات گیرنده نیز احساس کرد. وقتی در خیابان به تنهایی قدم می زنیم، حتی اگر گوش خود را نیز کاملاً به صداهای محیط سپرده باشیم، گفتگویی مداوم میان ما و محیط برقرار می شود. این محیط خود را به وساطت تصاویری که سازندهٔ آن است بیان می کند، از جمله: قیافه‌شناسی رهگذران، حالت آنها، نشانه‌هایی که بیان می کنند، حرکات، سکوت، بیان و واکنشهای جمعی آنها (مثلاً توقف آنها پشت چراغ قرمز، یا تجمع آنها در اطراف یک تصادف اتومبیل یا یک حادثه) علاوه بر اینها، علائم راهنمایی، تابلوهای بیانگر و از این دست، همه به‌طور کلی با صرف وجود خود معنایی حمل می کنند که نوعی «کلام» بدوی[۸] ادا می کنند.

اما آدمی از این هم فراتر رفته و برای او جهانی هم وجود دارد که در آن، هستی با «تصاویر بیا نگر[۹]» بیان می شود و شاید بتوان برای بیان آن از اصطلاح تصـ ـنشانه[۱۰] (imsegni، یا تصویرنشانه) استفاده کرد. *«این جهان، جهان خاطرات و رؤیاهاست»*.

هر کوششی به قصد یادسپاری، مجموعه‌ای از تصـ ـنشانه‌ها یا فصلی از یک فیلم است. (این یمارو رو کجا دیدم؟ آها... گمان کنم در زاگورا بود ـ و تصویر زاگورا با نخلهای سرسبز در زمینهٔ خاک صورتی رنگ به ذهن می آید ـ... با عبدالقادر قدم می زد... ـ و تصویر عبدالقادر و شخص مورد اشاره در حال قدم زدن در داخل قرارگاه یک پاسگاه فرانسوی... ـ و نمونه‌های دیگری از این گونه). به این ترتیب می بینیم که هر خاطره‌ای مجموعه‌ای است از تعدادی تصـ ـنشانه که همه، مشخصات یک فصل سینمایی ـ تصاویر درشت، تصاویر دور و غیره ـ را دارند.

خلاصه اینکه، جهان بسیار بغرنجی از تصاویر بیانگر وجود دارد که ـ همان قدر که از حالات و همهٔ انواع نشانه‌های برآمده از محیط شکل می گیرد، از خاطرات و رؤیاهانیز منشأ گرفته است ـ آن را به عنوان زمینه‌ای «ابزاری[۱۱]» برای ارتباط از طریق سینما پیشنهاد می کنیم و در واقع، مقدم بر سینما نیز هست.

همین جا باید به نکته‌ای حاشیه‌ای بپردازیم: اگرچه امروزه ابزارهای ارتباطی شعر و فلسفه کمال یافته و به راستی از لحاظ تاریخی نظام پیچیده‌ای را شکل داده‌اند که به بلوغ خود رسیده است، اما ابزارهای ارتباط بصری که اساس و بنیان زبان سینماست، بدوی و غریزی اند. در واقع، زبان حالات و حرکات و واقعیت پیرامون نیز به اندازهٔ رؤیاها و مکانیزمهای خاطره، حالتی ماقبل انسانی، یا حداقل درحد مراحل اولیه انسان شدن انسان ـ و در هر حال پیش از پیدایش دستور زبان و حتی پیش از پیدایش واژه‌ها ـ است (رؤیا و مکانیزم خاطره[۱۲]، پدیده‌ای ناخودآگاه است، اما زبان حالات و حرکات از هر لحاظ، یک نشانهٔ مقدماتی است).

«بنابراین ابزار زبانی که سینما بر آن استوار است از نوعی غیرعقلایی است». این نکته، در عین حالی که عمیقاً طبیعت رؤیایی[۱۳] و غیر واقعی سینما را نشان می دهد، ماهیت گریز ناپذیر و مطلقاً مشخص آن یا پایگاه عینی آن را نیز بیان می کند.

هر زبانی مرکب از نظامی از نشانه‌های محیط و خاص هر ملت، در یک فرهنگ واژگان ـ هر

چند ناتمام اما با این حال کامل ـ ضبط شده است. کار نویسنده این است که برخی از واژه‌های این فرهنگ را انتخاب کند، آنها را به شکل و شیوه‌ای منظم کنار هم قرار دهد، و این واژه‌ها را به شکل خاصی به کار برد ـ این کار برد خاص تا جایی خاص است که واژه هر دو نقش شرایط تاریخی ویژهٔ نویسنده و تاریخ ویژهٔ خود آن واژه را ایفا کند. حاصل، گسترش بار تاریخی[۱۴] آن واژه، یعنی رشد و گسترش معنای آن است. اگر این نویسنده به آینده گذر کرده باشد، «کاربرد خاص او از واژه» به عنوان شکل دیگری از کاربردهای آن واژه، در فرهنگهای واژگان آینده ثبت خواهد شد.

به این ترتیب، بیان ویژه و ابداع ادبی نویسنده، بار تاریخی، یا به عبارت دیگر واقعیت زبان را گسترش می دهد: او زبان را به کار می گیرد و در آن واحد به آن، هم نقش یك نظام زبانی و هم نقش یك سنت فرهنگی را واگذار می کند. اما این عمل در نهایت، *«یك عمل»* است: این کار، دستکاری تازه‌ای است در معنای نشانه‌ای که به شکل مرتب و منظم در یك فرهنگ واژگانِ مهیا و آماده یافت می شد.

کار فیلمساز گو اینکه در اساس تفاوتی با کار نویسنده ندارد، اما فوق العاده پیچیده‌تر است.

سینما، فاقد فرهنگ واژگان است. هیچ نوع طبقه‌بندی و تهیه و تدارك از پیش موجودی برای تصاویر وجود ندارد. اگر بخواهیم فرهنگی مرکب از تصویر فرض کنیم، *«باید فرهنگی بی پایان در ذهن تصور کنیم»* ـ درست به همان اندازه که یك فرهنگ *«لغات محتمل»* پایان ناپذیر است.

مؤلف سینما، فاقد یك فرهنگ است، اما

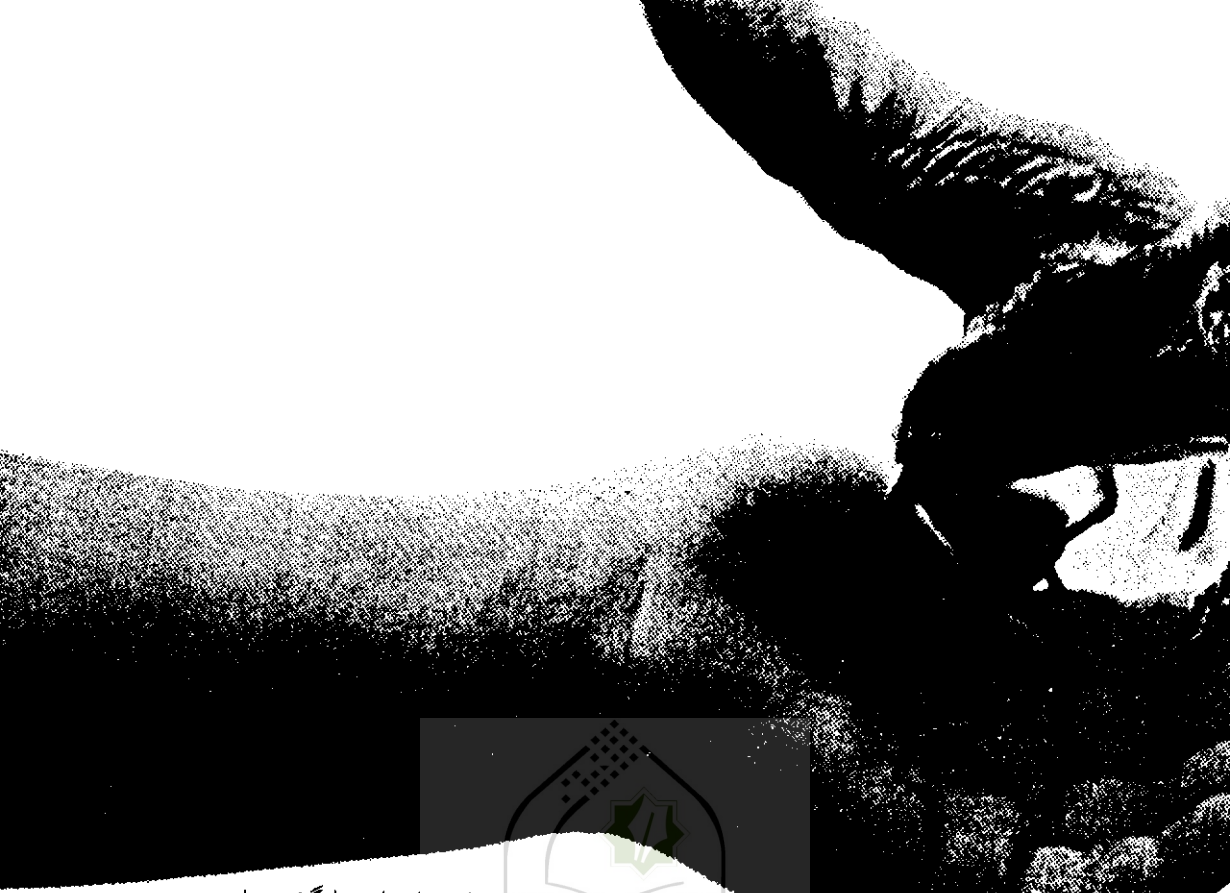
سینما، فاقد فرهنگ واژگان است. هیچ نوع طبقه‌بندی و تهیه و تدارك از پیش موجودی برای تصاویر وجود ندارد. اگر بخواهیم فرهنگی مرکب از تصویر فرض کنیم، باید فرهنگی بی پایان در ذهن تصور کنیم.

امکانات بی پایانی دارد. او نشانه‌ها، یا تصـ ـ نشانه‌های خود را از یك کشو یا یك قفسه بیرون نمی کشد، بلکه آنها را از یك هرج و مرج، و از یك شکل ارتباطی خود به خودی یا رؤیایی ـ که آن را تنها درجهان احتمالات، و قلمرو تاریکیها می توان یافت ـ استخراج می کند. به این ترتیب، می بینیم که کار فیلمساز در حد غایی نه «یك عمل»، بلکه «دوگانه» است. او باید تصـ ـ نشانه‌های خود را از انبوه درهم و برهم و مغشوشی استخراج کند، به آن فعلیت ببخشد و آنها را انگار که در فرهنگی از تصـ ـ نشانه‌ها (حالات و حرکات، محیط، رؤیاها، خاطرات) طبقه‌بندی شده است ملاحظه کند؛ و سپس کار نویسنده را [در رسانه مربوط به خود] تحقق ببخشد، یعنی فرهنگ نه چندان غنی تصـ ـ نشانه‌ها را با بیان فردی خود غنی تر سازد. کار نویسنده، ابداع زیبایی و زیبایی شناسی است و وظیفه فیلمساز، ابتدا ابداع زبانی، و سپس زیبایی شناسی است.

این نکته البته درست است که سینما پس از پنجاه سال، نوعی فرهنگ واژگان سینمایی، یا درواقع نوعی سنت به وجود آورده است که این خاصیت عجیب را دارد که بیش از اینکه به دستور زبانی متکی باشد به اسلوب تکیه می کند.

اکنون چرخهای قطاری را که درمیان انبوهی از بخار درحال چرخش است تجسم کنیم. این تصویر یك جمله‌بندی[15] نیست، بلکه واحدی از سبك و اسلوب[16] است. این نکته به ما امکان می دهد فرض کنیم که سینما به قواعد دستوری مشخصی که متناسب آن باشد دست نخواهد یافت. بلکه به نوعی قاعده دستوری مربوط به سبك و اسلوب دست می یابد ـ هر فیلمساز باید آن «دوکارکردی» را که قبلاً از آن صحبت کردم تکرار کند و در نتیجه، حجم خاصی را از یك شکل‌بیان ویژه، که ابتدا به عنوان یك واحد از سبك به وجود آمده و سپس به یك روش جمله‌بندی تبدیل می گردد به سینما بیفزاید.

فیلمساز، نه با سنتهای چندین قرنی، بلکه با سنتهایی به عمر چند دهه سروکار دارد: او



عملاً، سنتی دردست ندارد تا به قیمتِ یك رسوایی شدید دچار تناقض شود. «سهم تاریخی» او در تصـ ـنشانه‌ها، به تصـ ـنشانه‌هایی با عمر کوتاه مربوط می شود.

احساس شکننده بودن سینما شاید از آنجا ناشی شود که قواعد دستوری آن، بخشی از جهانی است که به ترتیب در شرایط زمانی خاصی فرسوده می شود. لباسهای دههٔ سی، اتومبیلهای دههٔ چهل و غیره، بدون اینکه ریشه‌های آنها را درنظر بگیریم، تنها «چیزهایی» بیش نیستند، یا حداقل، ریشه‌شناسی آنها تنها در نظامی از واژه‌های مربوط به خودشان وجود دارد.

تکامل معنای واژه‌ها در ماورای ابداعات و ابتکارات خلاق در مُد لباسها و اتومبیلها هدایت می شود. اشیا مراحل بازگشت را سر بر نمی تابند و نسبت به آن درك ناشدنی اند: آنها تغییر را مجاز نمی دارند و چیزی را نمایش می دهند که در همان لحظه بوده‌اند. یك فرهنگ واژگان فرضی که در آن فیلمساز آنها را در جریان مراحل اولیه کار خود طبقه‌بندی کند، برای بخشیدن پسزمینه‌ای تاریخی و با معنا برای همه، و برای امروز و برای همیشه به آنها تکافو نمی کند. به این ترتیب در اشیایی که به یك تصویر سینمایی تبدیل می شوند، نوعی جبرگرایی[۱۷] می توان مشاهده کرد. البته باید هم چنین باشد، زیرا واژه (یا نشانهٔ زمانی) ای که نویسنده به‌کار می برد با تاریخی فرهنگی - انسانی و قواعد زبانی غنی شده است، درحالی که فیلمسازی که از یك تصـ ـنشانه استفاده می کند، با رجوع به فرهنگ واژگان فرضی اجتماعی که ارتباط را با تصاویر برقرار

می سازد، درست در لحظه استفاده، آن را از آشفته‌بازار صامت اشیا جدا می سازد و برمی گزیند.

دقیقتر بگوییم، اگرچه تصاویر یا تصنشانه‌ها در فرهنگی طبقه‌بندی نشده و یا تحت قواعد دستوری خاصی به سامان نرسیده‌اند باز هم میراث مشترکی برقرار می سازند. همه ما مشخصاً لکوموتیو مورد بحث را با چرخها و میله‌های گردنده دیده‌ایم. این لکوموتیو به خاطرات بصری یا رؤیاهای ما مربوط است. اگر آن را در عالم واقع ببینیم، «چیز خاصی برای ما بیان می کند». به عنوان مثال نمود آن در یك صحرای خشك ولم یزرع، «به ما می گوید» حرکت حاصل کار انسان است و جامعهٔ صنعتی و از طریق آن، سرمایه‌داری در الحاق سرزمینهای قابل استثمار به خود چه نیروی عظیمی دارد، و در عین حال به بعضی از ما می گوید که لکوموتیوران ـ گو اینکه کسانی خود را در او باز می شناسند ـ انسان استثمار شده‌ای است که صرف نظر از همه چیز، کار خود را با شأن و شوکت به سود جامعه انجام می دهد. لکوموتیو، به عنوان یك نماد[18] سینمایی محتمل، می تواند همه این نکات را با ارتباطی مستقیم به ما، و به شکلی غیرمستقیم ـ به شکل میراث بصری مشترك ـ به دیگران بگوید.

به این ترتیب، در طبیعت، «اشیای بیجانی[19]» وجود ندارند: و همه اشیا، طبیعتاً آن قدر بار معنایی دارند که به نشانه‌های نمادین[20] تبدیل شوند. همین نکته نشان می دهد که چرا کار فیلمساز در همان مراحل اولیه، مشروع و برحق است. فیلمساز، آن مجموعه‌ای از اشیا، مناظر یا اشخاص را به‌عنوان اجزای ترکیب کننده[21] (یا نشانه‌های یك زبان نمادین) برمی گزیند که «اگر *تاریخی از قواعد دستوری درست بود که دقیقاً در همان لحظه به آن رجوع می شد* ـ مثل اتفاقی که در مرحله انتخاب و تدوین می افتد ـ *تاریخی ماقبل قواعد زبانی درست بود که البته از پیش به حد کافی طویل و قدرتمند هم هست*».

خلاصه اینکه، درست همان طور که در سبك شاعر، آزادی مجاز، متعلق به آن چیزی است که در نشانه‌های گفتاری، به‌پیش از مرحله پیدایش قواعد دستوری مربوط است؛ در سبك فیلمساز، آزادی مجاز، به آن چیزی متعلق است که در اشیا، به مرحله پیش از پیدایش قواعد دستوری مربوط می شود. این نکته بیان دیگری است از گفتهٔ قبلی من، یعنی اینکه سینما، به دلیل هویت اصلی صور نوعی[22] آن، (یعنی مشاهدهٔ همیشه و دائماً ناخودآگاه محیط، اشارات و حرکات، خاطرات، و رؤیاها)، و به این دلیل که خصلت قواعد دستوری اشیا به مثابه نمادهای زبان بصری از پیش موجود است، اساساً رؤیایی و غیرواقعی است.

باید اضافه کنیم که فیلمساز در جریان مقدمات و اساس کار خود، که بنا نهادن یك فرهنگ واژگان است، به هیچ وجه، به گردآوردن اصطلاحات ذهنی قبادر نیست. این نکته شاید عمده‌ترین تفاوت میان اثر ادبی و اثر سینمایی را نشان دهد. قلمرو زبانی و قواعد دستوری فیلمساز از تصاویر تشکیل شده است. اما تصویر کاملاً مشخص و عینی است (تنها با بصیرتی هزاران ساله می توان به درك تصویر ـ نمادها نائل شد. این کار تکاملی است شبیه پیدایش کلمات ـ یا حداقل ریشه‌های اولیه آنها

که ابتدا شکل مشخصی داشته و به تدریج بر اثر استفاده به مفاهیم تجریدی بدل شده‌اند). این نکته نشان می دهد که امروزه، چرا سینما زبانی هنری و نه فلسفی است. سینما می تواند یک تمثیل باشد، اما هیچ گاه بیانی با مفهوم مستقیم نخواهد بود.

این نکته، سومین روش بیان ماهیت هنری سینما یا نیروی بیانی آن و توان آن در تجسم بخشیدن به رؤیا را که خصیصهٔ اساساً استعاری[۲۳] آن است، نشان می دهد.

در مرحله استنتاج، همه این نکات باید نشان دهند که زبان سینما، اساساً «زبان شعر» است.

اما سنتهای شکل گرفتهٔ سینمایی، علی رغم کوششهای بی ثمر، از لحاظ تاریخی، بیشتر، به «زبان نثر»[۲۴] یا در بهترین شکل، «زبان نثر روایی»[۲۵] شبیه هستند.

اما در واقع، چنانکه دیدیم، تا زمانی که جزء غیر عقلانی سینما را نتوان از میان برد، نثر آن، نثری است سراسر عجیب و غریب و مبهم. در حقیقت، درست درهمان لحظه‌ای که سینما به عنوان «فن» یا «گونه»[۲۶] تازه‌ای از بیان پذیرفته می شد، از طرف عده‌ای از مصرف کنندگان، فن یا گونهٔ جدیدی از سرگرمی نیز به حساب می آمد. این نکته بدین معناست که سینما باید دستخوش خشونتی غیرقابل پیش بینی و غیرقابل اجتناب شود: هر چیزی که در سینما، غیرعقلایی، غیرواقعی، ابتدایی و بدوی باشد، این سوبهٔ از آگاهی را حفظ کرده است و به عنوان یک عامل ناخودآگاه در تمایل به هیجان و عظمت و زرق و برق مورد بهره‌برداری قرار گرفته است، اما بر پایه این هرج و مرج و بی قاعدگی هیپنوتیک، که یک فیلم هم همیشه همین است،

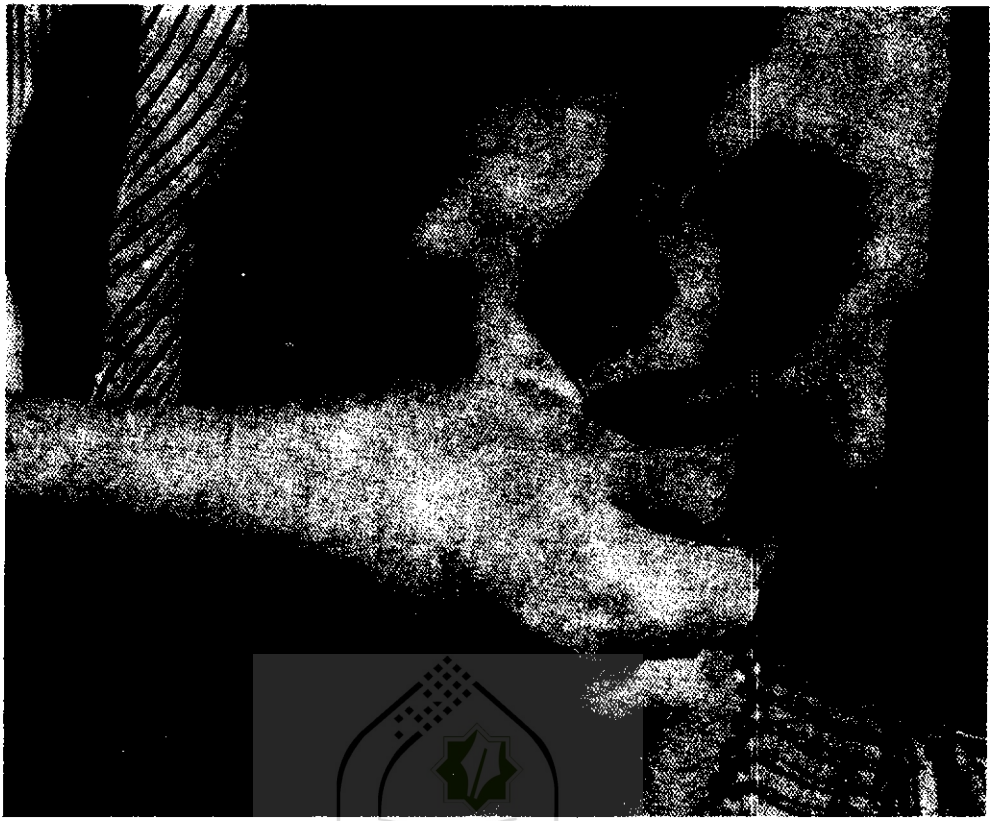
زبانهای ادبی را در عمل می توان به راحتی از ابزار خالص و ساده‌ای که برای تفهیم و تفاهم به کار می آید تمیز داد؛ اما ارتباط از طریق سینما، گزاف و غیر مستقیم بوده و به طور کلی فاقد چنین زمینهٔ ابزاریی است.

به سرعت یك ابداع کاملاً روایی بنا شده است که خود به خود مقایسه به درد نخور و سفسطه‌گرایانه حساسی میان سینما از یك سو و تئاتر و رمان از سوی دیگر به وجود می آورد. شك نیست که این سنت روایی، منطقاً به زبان ارتباط نوشتاری نسبت داده شود، اما سینما - علی رغم اینکه فاقد یکی از عناصر اصلی «زبان نثر» یعنی عقلانیت است - با این زبان، تنها در یك جنبه خارجی یعنی در روشهای بیانی و منطقی مشترك است. این سنت روایی، به فیلمی باطنی[۲۷]، جنینی[۲۸]، و یك «خرده - فیلم»[۲۹] متکی است که به دلیل عین ماهیت سینما، پشت هر فیلم تجارتی، هر فیلم برجسته، و حتی هر فیلم از لحاظ جامعه‌شناسی و زیبایی شناسی به بلوغ رسیده‌ای هم، هویدا می شود.

امّا، همان طور که می بینیم، فیلمهای هنری، این «زبان نثر» را به عنوان زبان ویژهٔ خود برگرفته‌اند، این سنت روایی، خالی از تأکید بیانی است، نه تأثیرگرا[۳۰] ست و نه گزاره‌گرا[۳۱]. اما در عین حال می توان ادعا کرد که سنت زبان سینمایی، که در همین چند دههٔ اخیر به وجود آمده، به طرف طبیعت گرایی[۳۲] و عینیت[۳۳] گرایش داشته است. در اینجا، تناقضی آن قدر نامعمول وجود دارد که بررسی دقیق دلایل و معانی ضمنی[۳۴] ژرف آن را الزامی کند.

برای انسجام بخشیدن به بحث، بدین باور می گراییم که صور نوعی زبان تصـ - نشانه‌ها، تصاویر خاطره و رؤیاست، یعنی، تصاویری که وسیلهٔ ارتباط گیری با خود است (و صرفاً ارتباط غیرمستقیم با دیگران، به این معنی که تصویری که شخص مقابل از چیزی که من درباره آن صحبت کرده‌ام دارد، مرجع مشترکی را تشکیل می دهد) - نتیجتاً این صور نوعی، اساس بلافاصله‌ای را برای «ذهنیت»[۳۵] مربوط به تصـ - نشانه‌ها به عنوان علامت تعلق کامل به «شعر» شکل می دهند. به این ترتیب، می بینیم که گرایش زبان سینما باید اکیداً ذهنی و تغزلی[۳۶] باشد. اما تصـ - نشانه‌ها، چنانکه دیده‌ایم، صور نوعی دیگری هم دارند: از جمله جا افتادن زبان حالات و حرکات در زبان گفتاری و نیز تحقق این نکته که ما آن (زبان) را با نشانه‌های آن - که تنها ارزش علائم را دارند - می شناسیم. این صور نوعی، عمیقاً با صور نوعی خاطره و رؤیا تفاوت دارند، یعنی، به شکلی سخت و بی برو برگرد عینی هستند، و به نوعی «ارتباط با دیگران» وابسته‌اند که در همه مشترك بوده و صریحاً کار - کردی اند. بنابر این گرایشی که آنها بر زبان تصـ - نشانه‌ها رقم می زنند، برعکس، حاوی اطلاعات است. گذشته از این، اولین کار فیلمساز گزینش تصـ - نشانه‌های واقعاً مشترك و پذیرفته شده از فرهنگی شبیه به یك فرهنگ واژگان پذیرفته شده است - به این ترتیب، در این مرحلهٔ ابتدایی، از آنجا که در این گزینش اولیه تصاویر محتمل، نوعی دخالت ذهنی نقش پیدا می کند، گزینش خواه ناخواه کاملاً ذهنی است.

اما این نکته، تناقضی در خود دارد. بررسی مختصر تاریخ سینما نشان می دهد که به دلیل محدودیتهای بیانی موجود در تعداد کثیری از تماشاگران مشتاق فیلم، نظامهایی که بلافاصله به روش نحوی سینمایی تبدیل شده‌اند - و به این ترتیب، بخشی از یك نهاد زبانی را تشکیل می دهند - بسیار معدود و یا حداقل، خام و ناپرورده‌اند (نمونه چرخهای قطار را به یاد



سگ اندلسی

بیاورید: مجموعهٔ بی پایانی از تصاویر بسته، که همه شبیه[۳۷] . . . هستند) همه این نکات، برخصیصهٔ بدوی، ذهنی و قراردادی زبان تصـ ـنشانه‌ها تأکید می کنند.

خلاصه اینکه سینما، یا زبان تصـ ـنشانه‌ها ماهیتی دوگانه دارد. یعنی درعین ذهنی بودن، کاملاً هم عینی است (عینیتی که در نهایت طنین بی برو برگردی از طبیعت گرایی است). این دو جنبهٔ اساسی، کاملاً به هم چسبیده‌اند و حتی به قصد تجزیه و تحلیل نیز نمی توان آن دو را از هم تفکیک کرد. نقش ادبی نیز ماهیتی دوگانه دارد: اما دو صورت آن را می توان از هم تشخیص داد: یعنی یك «زبان شعر» وجود دارد و یك «زبان نثر» که می توان فهمید این دو ناهمزمان[۳۸] بوده و دو تاریخ متفاوت دارند.

در مورد واژه‌ها، می توان از یکی از دو راه متفاوت جلو رفت و به «شعر» یا «روایت» رسید. اما در مورد تصویر ـ حداقل تا حال حاضر ـ تنها می توان به آفرینش فیلم اکتفا کرد (که خصیصه کم و بیش شعری یا نثری آن اختلاف فوق العاده ظریفی با همدیگر دارند. این در مورد نظریه. اما در عمل، چنانکه دیده‌ایم، سنتی از «زبان روایت نثری سینما» خیلی سریع پدید آمده است).

البته مثالهای درخشانی هم وجود دارد که در آنها، خصلت شاعرانهٔ سینما کاملاً آشکار است. به عنوان مثال، **سگ اندلسی**[۳۹] آشکارا تابع تمایل به یك بیان ناب است، اما بونوئل برای رسیدن به آن ناچار بوده به لوازم و تجهیزات فرا ـ واقع گرایی[۴۰] متوسل شود ـ و می توان گفت، این فیلم یك محصول فرا ـ واقع گرایانه، از اولین نمونه‌هاست. تعداد اندکی از آثار ادبی و نقاشی این جنبش را تا آنجا که کیفیت شاعرانه و خلوص بیانی واژه‌ها و رنگها از رشد بیش از حد و

خام محتوای متناسب با فن شعر فراً ـ واقع گرایانه آسیب دیده است می توان با این فیلم مقایسه کرد. برعکس در این فیلم محتوای فرا ـ واقع گرایانه نه تنها خلوص تصاویر سینمایی را خنثی نکرده، بلکه به اوج رسانده است. زیرا این نکته، درست همان ماهیت غیرواقعی رؤیا و ضمیر ناخودآگاه است که جنبش فرا ـ واقع گرایی آن را به خوبی در سینما یافته است. . .

سینما، چنانکه قبلاً گفتم، به دلیل فقدان فرهنگ واژگان، مستقیماً استعاری[۲۱] است. اما هر استعاره‌ای که قصد خاصی دارد، ناگزیر در برگیرندهٔ چیزی خام و قراردادی است: مثلاً حضور پرواز کبوتران هیجان زده یا آرام که غم یا شادی شخصیتی را القامی کنند.

خلاصه اینکه آن تفاوت جزئی در استعاره‌ها که به سختی قابل درك است و آن هالهٔ شاعرانهٔ ظریفی که در عین نزدیکی با فاصله‌ای عمیق، زبان آسیلویا (A Sylvia) ی لئوپاردی[۲۲] را از زبان باستانی پترارك[۲۳] مجزا می سازد، در سینما ناممکن است. شاعرانه‌ترین استعارهٔ سینمایی هم عمیقاً به ماهیت دیگر سینما، یعنی ماهیت نثر ارتباطی آن وابسته است، که در سنت کوتاه مدت تاریخ سینما مسلط بوده، و فیلمهای هنری را با فیلمهای زد و خوردی و شاهکارها را با فیلمهای حادثه‌ای در یك سنت زبانی واحد به هم متصل ساخته است.

با این حال، سینمای معاصر ـ از روسللینی که با سقراط مقایسه می شود تا «موج نو»[۲۴] و محصولات چند سال گذشته، یا چند ماه گذشته (به گمانم اکثر فیلمهای حاضر در جشنواره پزارو)[۲۵] به سمت «سینمای شعر» گرایش داشته است.

به این ترتیب، سؤالی که مطرح می شود این است: چطور می توان «زبان شعر» را در سینما از لحاظ نظری قابل تشریح و از لحاظ عملی، ممکن ساخت؟ میل دارم برای پاسخ به این سؤال از حوزهٔ صرفاً سینما فراتر رفته، بحث را گسترده‌تر کنم و از آزادیی که جایگاه ویژهٔ من ـ در سینما و ادبیات ـ به من عطا کرده استفاده کنم. بنابر این برای لحظه‌ای پرسش «آیا زبان شعر در سینما ممکن است؟» را با سؤال زیر عوض می کنم: «آیا تکنیك بیان آزاد و غیرمستقیم در سینما ممکن است؟» در واقع، در ادامه خواهیم دید که چگونه تولد سنت تکنیکی «زبان شعر» در سینما به صورت ویژه‌ای به بیان سینمایی آزاد و غیرمستقیم وابسته است. اما پیش از آن باید منظور خود از «بیان آزاد و غیرمستقیم» را شرح دهم.

منظور من خیلی ساده از این قرار است: مؤلف کاملاً در روح شخصیت خود نفوذ می کند و سپس، نه تنها روان شناسی که زبان را نیز از او اتخاذ می کند.

نمونه‌های بیان غیرمستقیم در ادبیات فراوان است. مثلاً دانته، هنگامی که اصطلاحاتی به کار می برد که تصور آن مشکل است، و به فرهنگ لغات اجتماعی که شخصیتهای او در آن قرار دارند متعلق است: مثلاً اصطلاحاتی از زبان درباری و داستانهای عاشقانهٔ عصر پائولو و فرانچسکا، و واژه‌های خشن اوباش و ولگردان شهری ـ و از این دست، ـ از نوعی بیان غیرمستقیم و آزاد استفاده می کند. طبعاً، استفاده از بیان غیرمستقیم و آزاد اول بار در طبیعت گرایی[۲۶] مثل آثار ـ شعری و کلاسیك[۲۷] ـ ورگا[۲۸]، و سپس با ادبیات خلوت[۲۹] و گرگ و

میش[۵۰]، یعنی ادبیات قرن نوزدهمی، که اساساً از احیای مجدد روشهای بیان تشکیل شده، دنبال شده است.

خصیصهٔ همه روشهای بیانی که مجدداً احیا شده‌اند این است که مؤلف نمی تواند نوعی آگاهی اجتماعی را از محیطی که خود از آن بیرون آمده انتزاع کند: زبان ویژهٔ هر شخصیتی (مثلاً زبانهای ویژه، لهجه‌ها و گویشهای لهجه‌ای) را شرایط اجتماعی او تعیین می کند.

علاوه بر این باید متوجه تمایز تك گفتار درونی[۵۱] با بیان غیرمستقیم و آزاد نیز باشیم: تك گفتار درونی روش بیانی است که از جانب مؤلف، از طرف شخصیتی که، حداقل از نظر آرمانی از همان طبقه و همان نسل است، اتخاذ می شود. به این ترتیب، زبان شخصیت و مؤلف می تواند یکی باشد: از این لحاظ شخصیت پردازی ذهنی و عینی، جنبه‌ای است از سبك به زبان.

بیان غیرمستقیم و آزاد، بیشتر طبیعت گرایانه است، زیرا در واقع بیان مستقیمی است که بدون استفاده از علامت نقل قول و استفاده از زبان شخصیت الزامی می شود. در ادبیات فاقد آگاهی طبقاتی که به بورژوازی تعلق دارد (یعنی ادبیاتی که در آن همذات پنداری[۵۲] با انسان به طور اعم صورت می گیرد)، بیان غیرمستقیم و آزاد، غالباً یك دستاویز است. مؤلف، شخصیتی خلق می کند ـ که در صورت لزوم به زبانی من در آوردی صحبت می کند ـ تا به او امکان دهد تعبیر خاص خود از جهان را بیان کند. در این بیان غیرمستقیم، که به دلایل درست یا نادرست، دستاویزی بیش نیست، می توان

اگرچه امروزه ابزارهای ارتباطی شعر و فلسفه کمال یافته و به راستی از لحاظ تاریخی نظام پیچیده‌ای را شکل داده‌اند که به بلوغ خود رسیده است؛ امّا ابزارهای ارتباط بصری که اساس و بنیان زبان سینماست، بدوی و غریزی اند.

فرزند آتش

گفتاری[۵۴] را یافت که با اتخاذ جنبه‌های بسیاری از «زبان شعر» تزیین شده است.

بیان مستقیم در سینما به نمای «ذهنی»[۵۵] باز می گردد. در بیان مستقیم، مؤلف کنار می رود و اجازه می دهد که شخصیت در داخل علامت نقل قول سخن بگوید:

و می گوید: «اینك بیا: نیمروز را ببین
در کناره و زیر تابش آفتاب
گامهای شب، از این پیشتر، مراکش را در
بر گرفته است.»

دانته با بیان مستقیم، واژگان قهرمان خود را باز می گوید. هنگامی که یك فیلمنامه نویس، چنانکه *از چشم آکاتونه*[۵۵] دیده می شود می نویسد: «استلا چشم انداز برهنه را می نگرد»، یا «تصویر درشت کابیریا که اطراف را نگاه می کند، او می بیند که در دوردست و از خلال شاخ و برگ درختان اقاقیا، پسر بچه‌هایی می رقصند و می نوازند» خطوط کلی طرحی را ترسیم می کند که در مراحل بعد و طی فیلمبرداری یا پس از تدوین به «نماهای ذهنی» تبدیل می شوند.

نمونه‌های مشهور از «نمای ذهنی» کم نیست: مثلاً نمایی «ذهنی» از فیلم خون آشام[۵۶] در ایر را به یاد آورید که در آن، جهان چنان از دید یك جسد، دیده می شود که انگار در تابوتی دراز کشیده‌ایم و جهان را از پایین به بالا و در حال حرکت می نگریم.

اگر چه یك نویسنده همیشه آگاهی فنی دقیقی از عملکردی مثل نقش بیان غیرمستقیم و آزاد ندارد، یك کارگردان فیلم چنین آگاهیی دارد و تا به امروز، از این عملکرد، سبکی کاملاً ناآگاهانه یا حداقل با آگاهی اندك به وجود آورده است.

با این حال کاملاً واضح است که وجود یك روش بیان غیرمستقیم و آزاد در سینما نیز ممکن است. اجازه دهید این نقش را (که در قیاس با مشابه ادبیش، انعطاف پذیری و پیچیدگی فوق العاده کمتری دارد) «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد»[۵۷] بنامیم. چون قبلاً میان «بیان غیرمستقیم و آزاد»[۵۸] و «تك گفتار درونی» تمایز قائل شدیم، باید ببینیم که «بیان غیرمستقیم و آزاد» به کدام یك از این دو روش نزدیکتر است.

از آنجا که سینما فاقد نیروی درونی کردن[۵۹] و انتزاعی[۶۰] است که واژه‌ها دارند، «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» قاعدتاً نباید یك «تك گفتار درونی» باشد، در واقع در تصاویر تنها یك «تك گفتار درونی» وجود دارد و بس، بنابر این فاقد آن تجرید کامل و بُعد نظری است که آشکارا در تك گفتار، که فعالیتی مسبب[۶۱] و ادراکی[۶۲] است وجود دارد. بنابر این فقدان یك عنصر (مفاهیم ادبی) مانع از این می شود که «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» در سینما، به طور کامل معادل آن چیزی باشد که در ادبیات، تك گفتار غیرمستقیم و آزاد، به حساب می آید. من نمی توانم نمونه‌ای از درونی کردن کامل مؤلف

در یکی از شخصیتهایش را در تاریخ سینما تا دهه ۱۹۶۰ ذکر کنم. خیال نمی کنم فیلمی وجود داشته باشد که بتوان آن را به طور کامل یك «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» دانست که در آن مؤلف داستان را به طور کامل و به هر حیله از دید یك شخصیت بیان کرده باشد[۶۴].

اگر «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» معادل «تك گفتار درونی» نیست، مشابهت باز هم کمتری با «بیان غیرمستقیم و آزاد» دارد.

هنگامی که یك نویسنده، «*بیان*» یکی از شخصیتهایش را «*مجدداً احیا می کند*»، خود را در ورطهٔ روان شناسی و نیز «*زبان*» آن شخصیت می اندازد: از این قرار، «بیان غیرمستقیم و آزاد» از لحاظ زبانی همیشه از زبان نویسنده متمایز است.

اگر او بتواند با احیای مجدد، آنها را بازسازی کند، زبانهای متفاوتی از حوزه‌های مختلف اجتماع پدید می آورد زیرا این حوزه‌ها واقعاً وجود دارند. هر واقعیت زبانی، کلی است مرکب از زبانهای متمایزی که خود باعث تمایزات اجتماعی نیز می گردند؛ و نویسنده‌ای که شیوه بیان غیرمستقیم و آزاد را برمی گزیند باید پیش از هر چیز متوجه این نکته باشد، زیرا این نکته، جنبه‌ای از آگاهی طبقاتی[۶۴] است.

اما همان طور که دیدیم، «زبان نهادی سینما»[۶۵]، فرضیه‌ای بیش نیست، و اگر هم چنین زبانی وجود داشته باشد، زبانی نامتناهی و بیکران است، زیرا در سینما، مؤلف ناچار است دائماً فرهنگ واژگان خاص خود را بیافریند. اما حتی این فرهنگ واژگان خاص نیز سرانجام زبانی جهانی خواهد شد. زیرا همه می توانند ببینند. مسئله در اینجا، توجه به زبانهای خاص،

خصلت شعری فیلمهای کلاسیك، بخشی از زبان خاص آنها نیست. این نکته به این معنی است که این فیلمها، شعر نیستند، بلکه روایت اند... زبان آن نیز زبان نثر است. در این سینما شعر مثل داستانهای چخوف و ملویل، شعری درونی است.

خرده زبانها[۶۶]، لهجه‌ها، و تمایزات اجتماعی نیست، زیرا وجود هر کدام از آنها، امکان فهرست کردن و استفاده را مطلقاً از میان می برد.

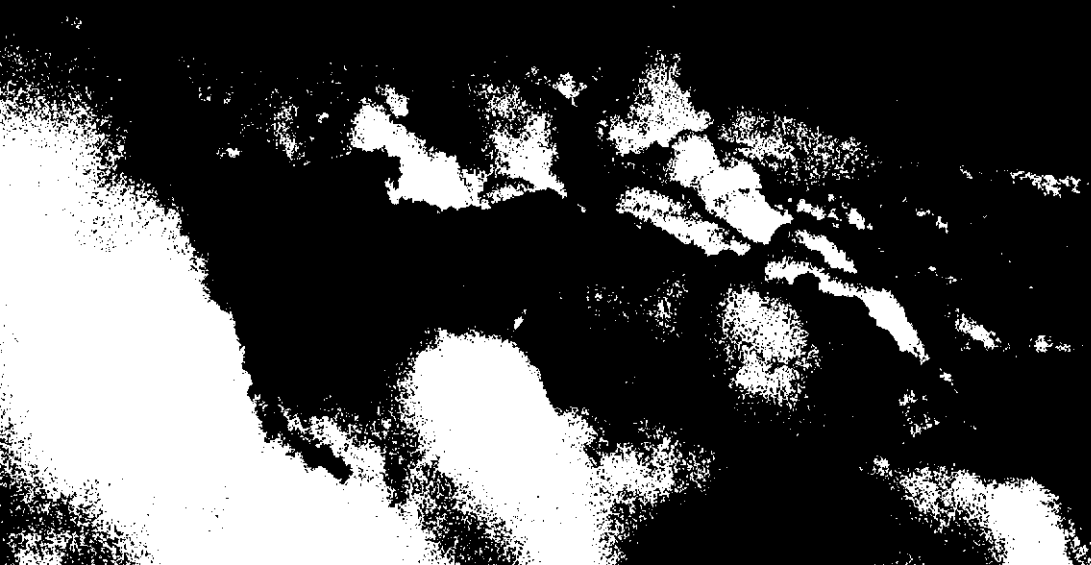
بدیهی است که «نگاه» یك روستایی (بویژه اگر از ناحیه‌ای عقب مانده هم باشد)، و «نگاه» یك بورژوای فرهیخته، به یك شیء واحد، در برگیرندهٔ دو واقعیت متفاوت است: در این شرایط این دو، نه تنها دو «مجموعهٔ» متفاوت می بینند، بلکه، آن شیء واحد «صور» متفاوتی را نیز به ان دو نفر ارائه می کند. اما این برداشتها استقرایی[۶۷] است و هر نوع تدوین مرتب و منظمی را ناممکن می سازد.

بر این اساس، حتی در یك زبان مشترك فرضی نیز که بر اساس این دو «نگاه» بنا شده باشد، تفاوتی که کارگردان میان خود و شخصیتش احساس می کند روانی و اجتماعی است، «*اما زبانی نیست*». آنچه که مانع از «شباهت» تام و تمام زبان فیلمساز و زبان عام می گردد، «نگاه» فرضی نفر دیگری است به واقعیت.

اگر فیلمساز خود را با شخصیتی همانند بگیرد و از طریق او داستان خود را بیان کند، یا جهان را بنمایاند، نمی تواند به آن ابزار سخت و نیرومند تمایزگذاری، یعنی زبان، متوسل شود. به این ترتیب، «*عملکرد او زبانی نیست، بلکه اسلوبی است*».

وانگهی، حتی نویسنده‌ای که بیان شخصیتی که «*از لحاظ اجتماعی با او همسان است*» را مجدداً احیا می کند نیز نمی تواند هویت روانی او را در پرتو زبانی ـ که خاص اوست ـ بپروراند، بلکه آن را از سبك، و بویژه از نوعی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



چرخش وابسته به «زبان شعر» پرورش می دهد.

به این ترتیب می بینیم که خصیصهٔ عمدهٔ «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد»، ماهیتی زبانی ندارد، بلکه به سبك و اسلوب وابسته است. و آن را می توان یك تك گفتار درونی فاقد عنصر مفهومی و فلسفی، که به خودی خود ذهنی است تعریف کرد.

این نکته، حداقل از لحاظ نظری، نشان می دهد که «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد»، قابلیتهای سبکی فراوانی به سینما می بخشد، یعنی قابلیتهای بیانی که توسط قراردادهای روایی سنتی کنار گذارده می شود با نوعی بازگشت به منشأ، آن قدر گسترش می یابد که کیفیات غیرواقعی، وحشی، بی قاعده، سلطه‌جو، و رؤیایی را به ابزارهای فنی سینما می افزاید. «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» است که سنت محتمل «زبان فنی شعر» را در سینما برقرار می کند.

برای نمایش مثالهای مشخصی از همهٔ اینها، باید آنتونیونی، برتولوچی و گدار را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهم. (اما می توانم از مؤلفان دیگری از جمله گلوبر روشا از برزیل، مؤلفانی از چکسلواکی و احتمالاً شمار کثیری از فیلمسازان حاضر در **جشنواره پزار** و نیز نام ببرم).

در مورد **صحرای سرخ**[۶۶] آنتونیونی نمی خواهم بر نکاتی متوقف شوم که در جهان به شاعرانگی شناخته شده و مثالهای آن در این فیلم فراوان است. مثلاً آن دو سه گل بنفشی که به حالتی ناواضح در پیشزمینهٔ تصویر، در نمایی که در آن، دو شخصیت فیلم به خانهٔ درهم و برهم کارگر می روند وجود دارد، و کمی بعد، موقع خروج آن دو در پسزمینهٔ نما و این بار نه به شکل ناواضح، بلکه به صورتی کاملاً واضح و شفاف به چشم می آیند. یا در فصل رؤیا، که پس از بازیهای متعدد با رنگ، این بار خیلی ساده و به شکلی واقع گرا با فیلم تکنی کالر (برای تقلید، یا بهتر بگویم، احیای مجدد تصورات حاصل از یك نوار کمدی در یك کودك از یك ساحل گرمسیری) با یك نمای «دید ذهنی غیرمستقیم و

آزاد» فیلمبرداری شده است. یا صحنه تهیه و تدارك سفر به پاتاگونیا: کارگران درحال گوش دادن، و آن تصویر درشت اعجاب انگیز از کارگر امیلیایی که چقدر واقعی است و با چرخش عمودی دیوانه‌وار دوربین بر روی تابلوی آبی رنگ در روی دیوار سفید انبار دنبال می شود. همهٔ این نمونه‌ها بر عمق، ابهام و شدت فوق العادهٔ آنچه که تخیل آنتونیونی را روشن می سازد: یعنی تصور صوری[۶۹] اوگواهی می دهند.

اما، برای نشان دادن این که اساس فیلم، همین صورت گرایی[۷۰] است، میل دارم توجه شما را به دو جنبه از یك عملکرد سبکی ویژه (مشابه آنچه که در برتولوچی وگدار مورد بررسی قرار می دهم) جلب کنم ـ یعنی به یك عملکرد فوق العاده مهم. دولحظهٔ این عملکرد عبارت اند از:

(۱) دونمای تعقیبی درشت از دوزاویه کاملاً متفاوت از یك شیء خاص: یعنی توالی دونمایی که یك بخش خاص از واقعیت را ـ ابتدا در یك تصویر درشت، و سپس از فاصلهٔ «کمی» دورتر، یا به عبارت دیگر ابتدا در یك نمای تراز و سپس در یك نمای «کمی» اریب ـ یا به زبان بسیار ساده از یك فاصله، اما با دو عدسی متفاوت، قاب بندی می کنند. تماشاگر از این دونما دچار میل چاره‌ناپذیری می شود که آنها را اسطوره زیبایی ناب و غمگین قائم به ذات اشیا بداند. (۲) تکنیك ورود و خروج شخصیتها از داخل قاب بندی، که گاه تدوین را ناگزیر به توالی سلسله‌ای از تصاویر تبدیل می کند ـ که من آن را غیرِ صوری می نامم ـ و شخصیتها به داخل نما وارد می شوند، وجهان در آن، چنان پدیدار می شود که انگار از اسطورهٔ زیبایی تصویر نابی انتظام یافته و گو اینکه شخصیتها آن را مورد هجوم قرار می دهند، اما با حضور خود به جای اینکه به تصویر بی حرمتی روا دارند، تسلیم قواعد زیبایی شناسی آن می شوند.

قانون درونی فیلم، یعنی قانون «بناچار قاب بندی کردن تصویر»، به وضوح مزیت صورت گرایی را به مثابه اسطوره‌ای سرانجام رهاشده و از این رو شاعرانه نشان می دهد (اگرچه من از اصطلاح صورت گرایی استفاده کرده‌ام، اما مراد من به هیچ وجه یك قضاوت ارزشی نیست، من به خوبی می دانم که یك الهام صورت گرایانهٔ معتبر و مستحکم، یعنی شعر زبان[۷۱]، وجود دارد).

امّا آنتونیونی چگونه به این رهایی بخشی دست یافته است؟ جواب این سؤال بسیار ساده است، یعنی با خلق یك «شرایط سبکی[۷۲]» توسط یك «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» که در کل فیلم جاری است.

آنتونیونی در *صحرای سرخ*، از خامی فیلمهای اولیه‌اش، یعنی از دیدگاه صورت گرایانهٔ شخصی از جهان، نسبت به محتوای موجود (یعنی بیماری از خود بیگانگی) جدا شده است؛ اما او جهان را از دید قهرمان زنِ روان پریشِ فیلمش نگاه می کند، و آن را از «دید» آن زن (که این بار بی جهت پس از مرحله بالینی قرار ندارد، چون او پیش از این دست به خودکشی زده است) باز می نمایاند. آنتونیونی با استفاده از این مکانیزم متشکل از سبك، معتبرترین اثر خود را به ما عرضه می کند. او سرانجام در بازنمایی جهان، آن چنانکه از دید خود او دیده می شود موفق است زیرا «او جهان بینی یك زن بیمار را که زیبایی شناسی بی منطق

و پرت و پلایی هم دارد کاملاً جایگزین دیدگاه خود ساخته است». این جایگزینی با قیاس محتملی میان این دو دیدگاه توجیه‌پذیر است. اما اگر این جایگزینی تا حدودی به اختیار هم صورت گرفته باشد، باز نمی توان از آن ایراد گرفت. روشن است که «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» دستاویزی است که آنتونیونی به آن متوسل شده، و شاید هم به شکلی کاملاً اختیاری، آن را برای دستیابی به حداکثر آزادی شاعرانه ـ آزادیی که دقیقاً حدود اختیار را تعیین می کند (و به همین دلیل هم این همه لذت بخش است) ـ به کار گرفته است.

وفور نماهای ثابت، از مشخصات فیلم پیش از انقلاب[۷۳] برتولوچی نیز هست. اما این گونه نماها برای آنتونیونی معنای متفاوتی دارند. قطعه‌ای از جهان که در چارچوب قاب محصور شده و توسط آن به پاره‌ای از زیبایی خودمختار[۷۴] که تنها به خود معطوف می گردد، دگرگون می شود، آن قدر که برای آنتونیونی جذاب است برای برتولوچی نیست. صورت گرایی برتولوچی تصویرگری فوق العاده کمتری دارد: قاب تصویر او به شکلی استعاری در واقعیت مداخله نمی کند، اما آن را به پاره‌هایی با جایگاههای مستقل ـ و به تصاویری ـ تقسیم می کند. قاب تصویر برتولوچی، برحسب حکم کلی نوعی واقع گرایی (به موجب تکنیك زبان شعری که از جانب فیلمسازان کلاسیك از چارلی چاپلین تا برگمن دنبال شده است) با واقعیت وفق دارد: ساکن بودن تصویر بر روی بخشی از واقعیت (رودخانه، یا شهر پارما[۷۵] یا خیابانهای پارما و غیره) محبتی ژرف و گیج کننده را به سوی دقیقاً آن بخش از واقعیت

سینما پس از پنجاه سال، نوعی فرهنگ واژگان سینمایی، یا در واقع نوعی سنت به وجود آورده است که این خاصیت عجیب را دارد که بیش از اینکه به دستور زبانی متکی باشد به اسلوب تکیه می کند.

برمی انگیزاند.

اسلوب برتولوچی در پیش از انقلاب، عملاً یک نمای طویل «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» براساس حالت ذهنی مسلط بر خالهٔ جوانِ روان پریش است. درحالی که در آنتونیونی، دیدگاه زن بیمار به طور کامل جای نگرش (صورت گرایانه و هیجان آلود) مؤلف را می گیرد، در برتولوچی چنین تعویضی صورت نمی گیرد. در مورد برتولوچی آنچه که وجود دارد نوعی آمیزش است میان دید روان پریشی که زن بیمار از جهان دارد و نگرش مؤلف که ناگزیر همانند هستند؛ اما ـ شاید شرح این نکته مشکل باشد ـ کاملاً درهم تنیده‌اند و اسلوب یکسانی دارند.

لحظات بسیار قدرتمند بیانی در فیلم دقیقاً لحظات «تکیه»[۷۶] برقاب بندی و ضرباهنگ تدوین است که واقع گرایی ساختاری آنها (که از واقع گرایی نو[۷۷] روسلینی و پیروانش، و از واقع گرایی اسطوره‌ای برخی از استادان جوانتر منشأ گرفته است) از نماهایی با زمان متفاوت، یا ضرباهنگ تدوین پر می شود، تا این که در شکل نوعی رسوایی تکنیکی منفجر شود. چنین تکیه‌ای بر جزئیات، بویژه تکیه بر جزئیات نامربوط، برحسب نظام فیلم، نوعی انحراف است: *وسوسه‌ای است برای ساختن فیلمی دیگر*. و خلاصه اینکه نشانگر حضور مؤلفی است که با یک آزادی بی حد و حصر از فیلم فراتر رفته و دائماً تهدید می کند آن را به خاطر یک الهام پیش بینی ناشده کنار بگذارد؛ الهامی که عشق ناپیدای مؤلف است برای جهان شاعرانه‌ای که او از تجارب زندگیش به دست آورده است. لحظه‌ای از ذهنیت[۷۸] خام و عریان و کاملاً طبیعی در سینما که در آن ذهنیت ـ مثل آثار آنتونیونی ـ از یک عینیت دروغین، و به عنوان حاصل «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» ی که در واقع بهانه‌ای بیش نیست، به شکل رمز در می آید.

در زیر سبکی که از حالت ذهنی معلق و پا در هوا، مغشوش و در احاطهٔ جزئیات قهرمان فیلم[۷۹] نیرو می گیرد، سطحی از جهان وجود دارد که توسط مؤلفی دیده می شود که دیگر روان پریش نیست، و تحت تسلط روحی برازنده و مرثیه‌خوان[۸۰] است که به هیچ عنوان هم «کلاسیك» نیست.

در جهان بینی گدار برعکس، نوعی خامی و حتی اندکی عامی گری وجود دارد. برای او مرثیه قابل درك نیست. شاید به این علت که او در پاریس زندگی می کند، نمی تواند چنین شور و عاطفه روستایی و شهرستانی را لمس کند. و به همین دلیل هم صورت گرایی کلاسیك آنتونیونی برای او نا آشناست. او کاملاً به دوران بعد از تأثیرگرایی وابسته بوده و فاقد آن حساسیتهای کهنی است که هنوز هم شوره زارها را به بار می نشاند، وحتی زمانی که این حساسیت مثل مورد آنتونیونی، کاملاً اروپایی شده باشد، باز هم فرعی و حاشیه‌ای است. گدار تابع هیچ نوع دستور اخلاقی نیست: او نه ضرورت وجود نوعی تعهد مارکسیستی را (که تاریخ باستان است) احساس می کند، و نه لزوم نوعی وجدان اخلاقی[۸۱] آکادمیك (که برای شهرستانیها چنین است). سر زندگی او، نه مانع، نه فروتنی و نه وسواس اخلاقی می شناسد. نیرویی است که جهان در مقیاس خود از نو تشکیل می دهد، جهانی که به سمت خود باز می گردد. شعرگدار، هستی شناسانه[۸۲]؛ و نام آن سینماست. بنابراین، صورت گرایی او هم،

خصیصه‌ای تکنیکی دارد، و ماهیت آن عین شعر است. هر «چیز درحال حرکتی» که بتوان (تصویر) آن را با دوربین ثبت کرد زیباست: این کار نوعی اعاده فنی ـ و از همین جنبه، شاعرانه ـ واقعیت است. گدار نیز طبعاً همان بازی معمول را صورت می دهد: او نیز به «حالت ذهنی غالب» شخصیت اولی نیاز دارد تا آزادی فنی خود را تحقق بخشد. قهرمانان فیلمهای او نیز بیمارند ـ گلهای بدیع طبقه بورژوازی ـ اما در حال درمان نیستند. آنها به شدت، اما با سر زندگی کامل، این سویه از آسیب شناسی را تحت تأثیر قرار می دهند: آنان خیلی ساده، معیارِ گونهٔ تازه‌ای از انسان را تجسم می بخشند. حتی وسوسهٔ مداوم آنها نیز جنبه‌ای از مناسباتشان با جهان، یعنی بستگی بیش از اندازه به یك جزء یا یك حالت را در خود دارد (و این نکته سرمنشأ تکنیك سینمایی است؛ تکنیکی که می تواند چنین شرایطی را بسیار بهتر از تکنیکهای ادبی به اوج رساند). اما پافشاری بر یك شیء واحد مدت درازی نمی پاید؛ در گدار نه کیش شیئی (چنانکه در آنتونیونی) وجود دارد و نه پرستش شیء به عنوان نمادی از جهان گم شده (چنانکه در برتولوچی): گدار کیش و پرستشی ندارد و همه چیز را با هم برابر می داند. «بیان غیرمستقیم و آزاد» او، سامان دادن هزاران جزء از جهان است که بدون تمایزگذاری و بدون ارائه یك راه‌حل همیشگی از پی یکدیگر می آیند، و با یك وسوسهٔ سرد و تقریباً ارضا شده (مورد نمونه‌وار شخصیتهای فاقد اخلاقیات او) از درهم شکستن یگانگی، و با زبانی غیر ملفوظ، پشت سرهم قرار می گیرند. گدار با کلاسیسم به کلی بیگانه است ـ و او را شاید بتوان نوعی

سینما به دلیل هویت اصلی صور نوعی آن و به این دلیل که خصلت قواعد دستوری اشیا به مثابهٔ نمادهای زبان بصری از پیش موجود است، اساساً رؤیایی و غیر واقعی است.

روشنایی‌های شهر

نئوکوبیسم دانست ـ اما در مورد او براستی هم می توان از یك نئوکوبیسم ناهماهنگ و ناموزون صحبت کرد. در پس روایت فیلمهای گدار و در پشت نماهای «ذهنی غیرمستقیم و آزاد» طویل آنها، که تقلیدی است از حالت ذهنی شخصیتهای آن فیلمها، همیشه فیلم مکانیکی و نامتقارنی وجود دارد که برای لذت محض، از اعاده واقعیتی که تکنیك آن را درهم شکسته و سپس یك براكِ[۸۳] عامی، دوباره با هم جفت و جور کرده، ساخته شده است.

«سینمای شعر» ـ چنانکه سالها پیش از تولدش هم می نمود ـ خصلتاً فیلمهایی با ماهیت دوگانه تولید می کند ـ فیلمی که دیده شده و به شکل متعارضی درك می شود، «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» ی است که گاه نامعمول و فوق العاده آزاد است. این نکته از این واقعیت برمی آید که خالق فیلم، به یك «حالت ذهنی مسلط در فیلم» که حالت شخصیت بیمار فیلم است متوسل می شود. تا «تقلید» مداومی از آن را به وجود آورد، که به او در اسلوب و سبك، آزادی فراوانی اعطا می کند و نامعمول و محرك است. اما در پس این فیلم، فیلم دیگری وجود دارد، فیلمی که فیلمساز بدون تمسك به «تقلید بصری[۸۴]» دیدگاه قهرمان فیلم، می سازد، فیلمی که کاملاً و از سر اختیار، بیانی وحتی گزاره‌گراست.

تأکید فراوان برقاب بندی و ضرباهنگ تدوین، گواهی است بر وجود این فیلم پنهان و موجود در لایهٔ زیرین. چنین وسوسهٔ نیرومندی نه تنها در تناقض با قواعد متداول زبان سینما قرار می گیرد، بلکه سرچشمهٔ متفاوت و شاید معتبری را دنبال می کند، و خود را از نقشی که برعهده‌اش گذاشته شده رها می سازد و به عنوان «زبان فی نفسه» یا سبك، نمایان می شود.

بنابراین، «سینمای شعر» در عالم واقع، سرچشمه خود را اساساً در سبك می یابد، که در اکثر موارد به شکلی صادق و شاعرانه است. این نکته هر نوع شك و شبهه و رازپردازی در مورد

عملکرد بهانه‌ای را که دستاویزی است برای توسل به «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» کنار می راند.

پس این همه به چه معناست؟

به این معنا که یك سنت تکنیکی ـ اسلوبی مشترك در حال شکل گیری است: یعنی، زبان سینمای شعر. این زبان، از این به بعد، همزمان با زبان سینمای روایت، پیش می رود: وظاهراً چنین به نظر می آید که این همزمانی، مثل مورد ادبیات، روز به روز اکیدتر شود.

این سنت، براساس مجموعه‌ای از سبکهای سینمایی استوار شده که کم و بیش به شکلی طبیعی از عملکرد خصایص روانی غیرمعمول شخصیتهایی که به عنوان دستاویز انتخاب شده‌اند، یا بهتر بگوییم، از عملکرد جهان بینی[۸۵] بدواً صورت گرایانهٔ مؤلف فیلم (جهان بینی غیر رسمی آنتونیونی، مرثیه‌ای برتولوچی و تکنیکی گدار) تشکیل شده است. بیان چنین دید درونی ناچار مستلزم زبان ویژه‌ای است، با قواعد فنی و اسلوبی خاص آن؛ زبانی که اگر صورت گرایی دقیقی داشته باشد، ابزار و عینیت خود را در آنها می یابد. «واحدهای متعدد سبك سینمایی» که به سختی به شکلی کاملاً پذیرفته شده طبقه‌بندی شده‌اند و هنوز هم فاقد معیارهای مشخصی هستند ـ مگر از سرکشف و شهود[۸۶] یا عمل گرایی ـ با روشهای نمونه‌وار بیان سینمایی تلاقی می کنند. بنابر این، آن واحدها، واقعیاتی زبانی اند که مستلزم بیان زبان ویژه‌ای هم هستند و بر شمردن آنها به ترسیم خطوط کلی همه «نوای گفتار[۸۷]» های محتمل منجر می شود که هنوز در مراحل جنینی اند و به شکل منظمی هم رده‌بندی نشده‌اند، اما قواعد موجود در آنها به شکل بالقوه (از پاریس تا رُم و از پراگ تا برازیلیا) وجود دارد.

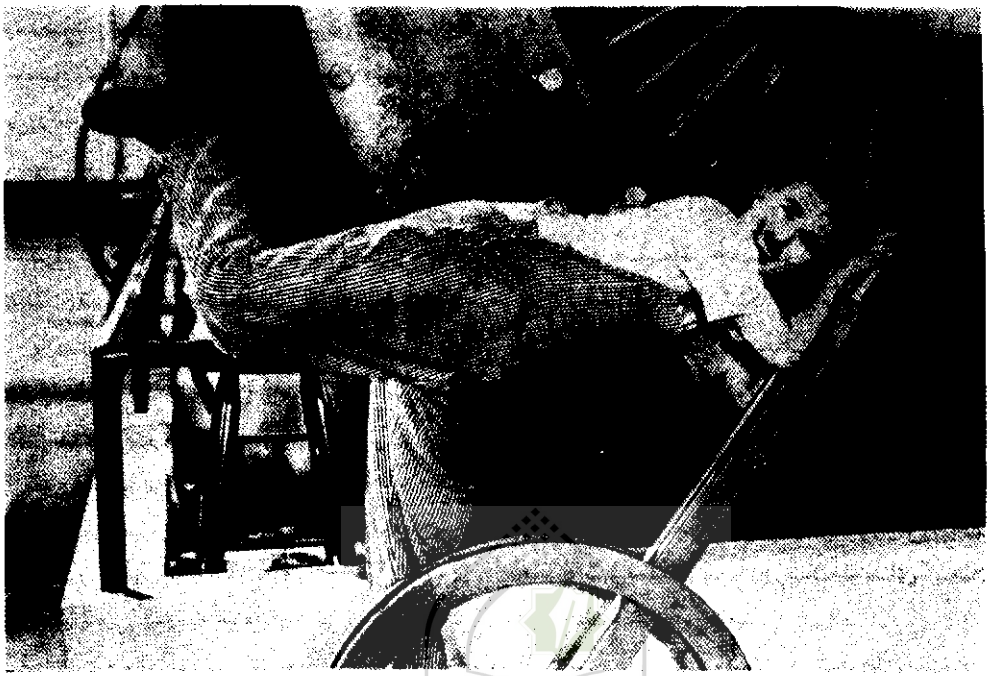
خصیصه اولیه چنین تعریفی از سنت سینمای شعر، مشتمل بر پدیده‌ای است که تکنیسینها، آن را معمولاً و به شکل مبتذلی با جمله «احساس حضور دوربین» تعریف می کنند. خلاصه اینکه، تا دههٔ ۱۹۶۰ بخش عظیمی از فیلمسازان متفکر، دستورالعمل «اجازه بدهید حضور دوربین احساس شود» را به عکس آن تبدیل کرده بودند.

این دو روش متفاوت معرفت شناسی[۸۸] و اخلاقی[۸۹]، بی چون و چرا وجود دو روش کاملاً متفاوت فیلمسازی با دو زبان سینمای کاملاً متفاوت را نشان می دهد.

اما لازم است بگوییم که در شعرهای سینمایی برجستهٔ چارلی چاپلین، میزوگوشی یا برگمن، احساس مشترك این است که «حضور دوربین را احساس نمی کنید» پس می توان گفت که این فیلمها براساس قواعد «زبان سینمای شعر» ساخته نشده‌اند.

کیفیت شعری این فیلمها جایی خارج از تکنیك زبانیشان قرار دارد. این واقعیت که حضور دوربین در آنها محسوس نیست نشان می دهد که زبان با در اختیار گذاشتن خود در خدمت فیلم به معنی متصل است: زبان در این فیلمها شفاف است، خود را به واقعیت تحمیل نمی کند و آن را با تحریف شکل دیوانه‌وار معنایی مورد هجوم قرار نمی دهد ـ این نمونه‌ها فیلمهایی هستند ناشی از زبانی که به مثابه یك آگاهی تکنیکی ـ اسلوبی مستمر و مداوم نمود می یابد.

بیایید صحنهٔ مشت زنی میان چارلی و حریف



مطابق معمول قویتر از اورا در روشناییهای شهر به یاد آوریم. کمدی حیرت انگیز رقص چارلی، گامهای کوتاهش به این سو و آن سو، متقارن، بی فایده، دست پاچه و به شکل مقاومت ناپذیری مضحک است، و در تمام این مدت دوربین ساکن است و در نمای دوری از صحنه فیلمبرداری می کند. حضور دوربین را نمی توان احساس کرد. یا بیایید صحنه دیگری از یکی از آخرین تولیدات سینمای شعر را به یاد آوریم، یعنی فیلم **چشم شیطان**[۹۰] برگمن، در صحنه‌ای که دون خوان و پابلو پس از سیصد سال، جهنم را ترک کرده و دوباره زمین را می بینند. در این صحنه، نمود جهان ـ جنبه‌ای این چنین فوق العاده ـ در نمایی از دو قهرمان در مقابل پسزمینه‌ای از یك چشم انداز بهاری، یکی دو نمای درشت[۹۱] و نمای دوری[۹۲] از یك چشم انداز سوئدی پدیدار می شود. بیانی زیبا با محتوایی ظریف. دوربین در این صحنه، ساکن است و تصاویر را به روشی مطلقاً عادی فیلمبرداری می کند. و حضور آن را نمی توان احساس کرد.

به این ترتیب می بینیم که خصلت شعری فیلمهای کلاسیك، بخشی از زبان خاص آنها نیست.

این نکته به این معنی است که این فیلمها، شعر نیستند، بلکه روایت اند. سینمای کلاسیك، سینمای روایت بوده و هست، و زبان آن نیز زبان نثر است. در این سینما، شعر مثل داستانهای چخوف و ملویل، شعری درونی است.

بنابر این تماشاگر به دلایل مناسبی، وجود دوربین را احساس می کند. استفاده از عدسیهای مختلف، مثلاً یك عدسی ۲۵ میلی متری و یك عدسی ۳۰۰ میلی متری بر

رم شهری دفاع

روی یک چهره، کاربرد نابجای عدسی زوم با وضوح کانونی طویل[۱۳] آن که در اشیا فرو می رود و آنها را مثل خمیر ور آمده بزرگ می کند، نقاط تقاطع پشت سرهمی که به شکل سفسطه آمیزی به بخت و اقبال واگذار شده، چرخش عدسی، لرزش تصویر دوربینِ روی دست، نماهای تراولینگ، گسستن تداوم به دلایل بیانی، برشهای آزار دهنده نماهای پایان ناپذیر از یک شیء، همه رمزهای تکنیکی هستند که از انعطاف ناپذیری قواعد، از نیاز به یک آزادی نامعمول و حرکت آفرین بر آمده‌اند و طعم مطبوع و متغیر هرج و مرجی که فوراً به قاعده تبدیل می شود را با خود دارند؛ میراثی آوایی و زبانی که دلمشغولی سینما در همهٔ عالم است.

این سنت تازهٔ تکنیکی ـ اسلوبی «سینمای شعر» را از چه کاربردی باید شناخت و از چه طریقی آن را باید تعمید داد؟ طبعاً با یک ابزار ساده اصطلاح شناسی، که به کار نمی آید مگر اینکه شخص به بررسی تطبیقی این پدیده در ارتباط با شرایط گسترده‌تر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دست زند.

سینما، احتمالاً از ۱۹۳۶ ـ سال نمایش **عصر جدید** ـ از ادبیات جلوتر بوده است. یا دست کم، با شرایط مناسبی که آن را از لحاظ ترتیب زمانی جلوتر برده تسریع شده است، شرایط سیاسی ـ اجتماعی عمیقی که کمی بعد باید مشخصات ادبیات را نیز ترسیم می کرد.

واقع گرایی نوی سینمایی (با رم **شهر بی دفاع**)[۱۴] پیشاهنگ همهٔ انواع واقع گرایی نوی ادبی ایتالیا در سالهای پس از جنگ و بخشی از دههٔ پنجاه است، انحطاط نو[۱۵] یا صورت گرایی نو[۱۶] فیلمهای اخیر فللینی و آنتونیونی، پیشاهنگ تجدید حیات و نئوآوانگارد ایتالیا و انقراض واقع گرایی نو است، «موج نو» با همه

گیر ساختن درخشان اولین نشانه‌های خود از «مکتب نگاه»[۱۷] پیشی گرفته است؛ سینمای جدید برخی از جمهوریهای سوسیالیستی نطفهٔ نخستین و یکی از برجسته‌ترین «یافته»[۱۸] های بیداری علائق جدید در این کشورها نسبت به نوعی صورت گرایی نمونه‌وار را که در سینمای وسترن منشأ دارد و به عنوان یك نقش مایهٔ[۱۹] گسیخته شده قرن بیستمی است در خود دارد. شکل بندی سنت جدید «زبان شعر در سینما» در یك چارچوب کلی به عنوان مایهٔ امیدی برای تجدید حیات صورت گرایی به عنوان محصول نمونه‌وار سرمایه‌داری نو[۱۰۰] نمود می یابد. (طبعاً، من به دلیل اخلاق گرایی مارکسیستی، شق دیگری را هم محتمل می دانم: یعنی تجدید حیات ادبیات متعهد که درحال حاضر به نظر رو به انقراض است).

اجازه دهید نتیجه بگیرم که:

۱) سنت تکنیکی ـ اسلوبی سینمای شعر، نیز مثل الهامات تکنیکی و زبانی که مجدداً در ادبیات معاصر جریان یافته، از صورت گرایی نو منشأ گرفته است.

۲) کاربرد «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» در سینمای شعر تنها بهانه‌ای است که فیلمساز بتواند به شکلی غیرمستقیم ـ توسط چند دستاویز روایی ـ از زبان اول شخص سخن بگوید، بنابر این زبانی

که برای تک گفتارهای درونی شخصیتها ـ یا همان بهانه‌ها ـ به کار می رود، زبان «اول شخص»[۱۰۱] است که جهان را برحسب الهامی اساساً غیر عقلایی می بیند، وبرای بیان خود باید به درخشانترین وسایل بیان «زبان شعر» متوسل شود.

۳) مؤلف، شخصیتها ـ یا بهانه‌های خود یعنی گلهای بدیع بورژوازی را تنها از حوزه فرهنگی خود می تواند برگزیند: تا به این ترتیب با آنها از لحاظ فرهنگ، زبان و روان شناسی تشابه داشته باشد. اگر این شخصیتها باید به جهان متفاوتی ـ از نظر اجتماعی ـ تعلق داشته باشند، همیشه با مقولاتی از قبیل نابهنجاری[۱۰۲]، روان پریشی[۱۰۳]، یا حساسیت فوق العاده[۱۰۴]، تلطیف شده وجا می افتند. طبقه بورژوازی به طور کلی، حتی در سینما نیز خود را با معیار خود وبا نوعی درون طبقه‌ای[۱۰۵] غیر عقلایی باز می شناسد.

همهٔ این نکات به جان تازه گرفتن فرهنگ بورژوازی و بازپس گیری مناطقی که در نبرد با مارکسیسم و انقلاب قریب الوقوع آن از دست داده بود باز می گردد. و این بخشی است از جنبش پر آب و تاب تکامل ـ می توان گفت انسان شناسانهٔ ـ بورژوازی در مسیر «تکامل درونی» سرمایه‌داری، یا سرمایه‌داری نو، که ساختار خاص خود را مورد بررسی قرار داده و تعدیل می کند تا در مقوله‌ای که مورد بحث

ماست به شاعران نقش انسان دوستی دروغینی[۱۰۶] نسبت دهد: یعنی اسطوره و آگاهی تکنیکی از شکل و صورت.

◇

پاورقی:

1- Terminology
2- Instrumental Language
3- Arbitrary
4- Monstrosity
5- Gesture
6- Autonomous به معنای مستقل
7- Archetype
8- Brute به معنای حیوانی و جانوری
9- Significant Images
10- Im - Signs
11- Instrumental
12- Mnemonic Mechanisms
13- Oniric
14- Historicity
15- Syntagma
16- Styleme
17- Determinism
18- Symbol
19- Brute Objects
20- Symbolic Signs
21- Syntagmas
22- Arche Types
23- Metaphoric
24- Language of Prose
25- Language of Narrative Prose
26- Genre
27- Mystic
28- Embryonic
29- Sub - Film
30- Impressionistic
31- Expressionistic
32- Naturalism
33- Objectivity
34- Connotations
35- Subjectivity
36- Lyrical

۳۷ـ ظاهراً باید اشاره به تعابیر مختلف ومتعددی باشد که هر تماشاگر ممکن است به ذهن آورد ـ م.

۳۸ـ Diachronical. ناهمزمان یا «در زمان» و به عبارت گویاتر درجوار هم ـ م.

39- Andalusian Dog
40- Surrealism
41- Metaphorical

۴۲ـ Leopardi شاعر و زبان شناس ایتالیایی (۱۸۳۷ـ۱۷۹۸).

۴۳ـ Petrarcho - Archaic زبان باستانی منسوب به فرانچسکو پترارك (۱۳۷۴ـ۱۳۰۴).

44- New Wave

۴۵ـ از جمله فیلمهای بلند حاضر در جشنواره ۱۹۶۵ «سینمای جدید» پزارو که عمدتاً به آثار اول فیلمسازان اختصاص داشت می توان از Sodrasban از ایستان گال (مجارستان، برنده جایزه اول منتقدان)؛ Rysopis از یرزی اسکولیموسکی (لهستان)؛ خشت و آینه از ابراهیم گلستان (ایران)؛ Sao Paulo S. A. از پرسون (برزیل)؛ La Tia Tula از میگوئل پیکازو (اسپانیا)؛ فیلم ۱۶ میلیمتری Paris Vu Par با همکاری روش، شابرول، رومر، گدار؛ و از میان فیلمهای کوتاه Some Sort of Cage از پیتر بالدوین (امریکا، برنده جایزه بهترین فیلم کوتاه)؛ و Noi Insistiamo از جیانی آمیکو (ایتالیا) نام برد.

46- Naturalism
47- Archaistic

۴۸ـ جیووانی ورگا G - Verga (۱۹۲۲ـ۱۸۴۰) نویسنده ایتالیایی و رهبر واقعگرایان ایتالیا که بویژه به بیان زندگی و فرهنگ مردم سیسیل شهره است ـ م.

49- Intimist
50- Twilight
51- Interior Monolog
52- Identification
53- Narration

۵۴ـ Subjective نمایی از دید یك شخصیت ـ م.

55- Accattone
56- Vampyr
57- Free Indirect Subjectivity

۵۸ـ در متن به همین شکل است، اما ظاهراً اشتباه چاپی است و قاعدتاً باید «دید ذهنی غیرمستقیم و آزاد» درست باشد ـ م.

59- Abstraction
60- Interiorization
61- Evocative
62- Cognitive

۶۳ـ در تاریخ سینما، ظاهراً چنین فیلمی وجود دارد، بانویی در دریاچه (Lady in the Lake) با شرکت و به کارگردانی رابرت مونتگمری، تماماً از دید شخصیت قهرمان فیلم و با کاربردهای پیچیده‌ای از آینه در اکثر نماهای فیلم ساخته شده است ـ م.

64- Class Consciousness
65- Institutional Language of Cinema
66- Sub - Languages
67- Inductive

68- Red Desert
69- Formal Idea
70- Formalism
71- Poetry of Language
72- Stylistic Condition
73- Before the Revolution
74- Autonomous

۷۵ـ پارما شهری در نزدیکی سیسیل ـ م.

76- Insistences
77- Neo-Realism
78- Subjectivity
79- Protagonist
80- Elegiac
81- Mad Conscience
82- Ontological

۸۳ـ ژرژ براك ـ نقاش فرانسوی

84- Visual Mimesis
85- World-View
86- Intuitive
87- Prosody
88- Gnosiological
89- Gnomic
90- The Devil's Eye
91- Close-Up
92- Long Shot
93- Long Focus
94- Open City
95- Neo-Decadent
96- Neo-Formalist
97- School of the Look
98- Datum
99- Motif
100- Neo-Capitalism
101- First Person
102- Anomaly
103- Neurosis
104- Hypersenitivity
105- Interclassism
106- Pseudohumanistic

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلمهای هنری، «زبان نثر» را به عنوان زبان ویژهٔ خود برگرفته‌اند. این سنت روایی، خالی از تأکید بیانی است، نه تأثیر گراست و نه گزاره‌گرا.