این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Major Film Theories
J. Dudley Andrew
Oxford University Press 1976

تئوری‌های

اساسی فیلم

(ویرایش جدید)

نویسنده: دادلی اندرو
مترجم : مسعود مدنی

فهرست مطالب

مقدمه‌ی مترجم برای چاپ اول (پاییز ۱۳۶۵) ۱
مقدمه‌ی مترجم برای چاپ دوم ۳
پیش‌سخن نویسنده ۵
یادداشت‌ها ۱۰
مقدمه ۱۷
موضوع ۱۷
روش ۲۲
یادداشت‌ها ۲۸

۱. شکل‌گرایی ۲۹
یادداشت‌ها ۳۵
هوگو مانستربرگ ۳۷
مادّه و وسیله ۳۸
شکل و کارکرد ۴۶
یادداشت‌ها ۵۶
رودلف آرنهایم ۵۹
مادّه ۶۰
استفاده خلاقه از سینما ۶۵

شکل فیلم ۶۸
هدف سینما ۷۲
یادداشت ۷۹
سرگئی ایزنشتین ۸۱
ماده‌ی خام سینما ۸۵
وسیله‌ی سینمایی، خلق به‌وسیله‌ی تدوین ۹۴
شکل فیلم ۱۰۴
دستگاه هنری ۱۰۹
مقایسه ارگانیک (اندام‌گونه) ۱۱۳
هدف نهایی سینما ۱۲۰
معانی بیان ۱۲۰
هنر ۱۲۴
یادداشت‌ها ۱۳۱
بلابالاش و مکتب شکل‌گرایی ۱۳۵
خلاصه‌ای از نظریات شکل‌گرایی ۱۳۵
شکل‌گرایی روسی ۱۳۹
بلابالاش ۱۴۸
ماده‌ی خام هنر سینما ۱۵۱
قابلیت خلاقه تکنیک سینمایی ۱۵۴
شکل یا فرم سینمایی ۱۶۰
کارکردهای سینمایی ۱۶۵
یادداشت‌ها ۱۷۱

۲. نظریات سینمایی واقع‌گرا ۱۷۵
یادداشت‌ها ۱۸۰
زیگفرید کراکوئر ۱۸۳
ماده و وسیله ۱۸۵
شکل‌های ترکیب ۱۹۵
هدف سینما ۲۰۹
تکذیبیه ۲۱۵
یادداشت‌ها ۲۲۲
آندره بازن ۲۲۵
ماده خام ۲۲۹
وسیله و شکل سینمایی ۲۳۶
بازن در برابر نظریات کهن ۲۳۶
عناصر تجسمی تصویر ۲۴۳
منابع مونتاژ ۲۵۵
کاربردهای درست و نادرست مونتاژ: هدف‌های سینمایی ۲۶۷
کارکرد سینما ۲۷۶
یادداشت‌ها ۲۸۸

۳. نظریات سینمایی معاصر فرانسه ۲۹۱
یادداشت‌ها ۳۰۰
راجرلین هارت (۱۹۸۵ - ۱۹۰۳) ۳۰۰
اتین سوریو (- ۱۸۹۲) ۳۰۰
آندرو ساریس(- ۱۹۲۸) ۳۰۱
ادگار مورن (- ۱۹۲۱) ۳۰۱
ژان میتری ۳۰۳
ماده خام ۳۰۹
خلاقیت سینما ۳۱۴
شکل و هدف سینما ۳۳۱
یادداشت‌ها ۳۳۹
کریستین متز و نشانه‌های سینما ۳۴۱
ماده خام ۳۴۷
ماده خام نشانه‌شناسی ۳۴۷

ماده خام سینما ۳۴۹
وسیله‌های سینمایی در سینما ۳۵۱
سینما زبانی حقیقی نیست ۳۵۱
رانگهی سینما مانند زبان است ۳۵۷
۱. رمز / پیام ۳۵۹
۲. دستگاه / متن ۳۶۴
شکل‌ها و امکانات فیلم ۳۶۸
نشانه‌شناسی و هدف سینما ۳۷۶
یادداشت‌ها ۳۸۴
پدیده‌شناسی ۳۸۷
آمده آیفره و هانری آژل ۳۸۷
یادداشت‌ها ۴۰۴
فهرست راهنما ۴۰۵

مقدمه‌ی مترجم برای چاپ اول (پاییز ۱۳۶۵)

در زبان فارسی این اولین کتابی نیست که درباره نظریات سینمایی منتشر می‌شود. اما اولین کتابی است که آگاهانه این مقوله را تحت بررسی قرار می‌دهد. امیدوارم با ارائهٔ آن به خوانندگان ایرانی، نه تنها درک درست و آکادمیکی از نظریات سینمایی در میان آنان تقویت شود، بلکه مقالات و کتاب‌های منتشر شده به فارسی نیز در دورنمای منطقی و قابل درکی قرار گیرند. این کتاب در اصل یک نقادی علمی و عملی از نظریات زیبایی شناسان بزرگ سینماست. راهنمایی علمی مفیدی است برای چگونگی مطالعه نظریات سینمایی. نویسنده که خود استاد سینما در دانشگاه آیوا است، سعی فراوان داشته با بی‌نظیری به این مقوله بنگرد، شیوه برخورد او برای هر علاقمند جدی و به‌ویژه دانشجوی سینما ثمربخش است. همان‌طور که برای من که اولین‌بار به‌عنوان دانشجو با نظریات سینمایی آشنا شدم، چنین بود. در حقیقت کتاب به‌عنوان پیش‌شرط شروع هرگونه مطالعه نظری فیلم توصیه می‌شود.

این ترجمه هفت‌سال پیش آغاز شد و بارها بازنویسی شد. از آنجاکه علاقهٔ فراوانی به این مقوله داشتم در ترجمه، وسواس و علاقه باهم همراه

از آن‌جا که قرن ما، قرن نقادی است شگفت‌آور نیست که نظریات سینمایی هم پیش از بیست سالگی سینما پدید آمده‌اند. پیش از این هرگز تحولات هیچ هنری این چنین به‌سرعت از سوی روشنفکران دنبال نشده بود- روشنفکرانی که می‌خواستند سینما را شناخته و آن را در راه درست قرار دهند.

طبیعی است که اولین مقاله‌های جدی درباره‌ی سینما تلاش داشتند جایگاهی برای سینما در فرهنگ جدید پیدا کنند. در این دوران سینما درخت تاکی شده بود که بر تنه‌ی قطور فرهنگ مردمی و رسمی رشد کرده بود و حتی داشت نظرگاه این فرهنگ را از گذشته‌ی خود تغییر می‌داد. با این حال در آغاز جدا کردن سینما از حوادثی که ضبط می‌کرد باید امری بسیار دشوار بوده باشد و دشوارتر از آن نگرش به سینما جدا از هنرهای رسمی و سرگرمی‌های دیگری بود که سینما برای رسیدن به شکل نهایی و بینندگان مورد نظرش به آن‌ها تکیه داشت.

اولین نظریه‌ها بیشتر شبیه به اعلان تولد است تا تحقیقات علمی سینمایی. آن‌ها که در این دوران با سینما همدردی می‌کردند و می‌خواستند شاهد شکوفایی‌اش باشند، دریافتند که ابتدا باید سینما را از پدیده‌هایی که پشتوانه‌اش بود (پدیده‌هایی که عامه، سینما را با آن تداعی

می‌کرد) رها کنند. این به مفهوم حمله مستقیم به واقع‌گرایی پرده سینما بود و به کسانی که همچون لومیر اعتقاد داشتند سینما اهمیتی پایدارتر از حوادثی که ضبط می‌کرد نداشت.

این نظریه‌پردازان تلاش داشتند به سینما مقام یک هنر اعطاء کنند. اینان بر این باور بودند که سینما با سایر هنرها برابر است چراکه آشفتگی و بی مفهومی دنیا را به ریتم و ساختار مستقلی بدل می‌کند. در این دوره مقایسه‌هایی بین سینما و تمام هنرهای دیگر به عمل آمد. ویچل لیندزی اولین آمریکایی بود که اولین نظریه‌ی سینمایی را انتشار داد، "هنر تصاویر متحرک ۱۹۱۶". وی نشان داد که سینما از استعداد نهفته دیگر هنرها از جمله معماری برخوردار است. در فرانسه «انجمن دوستداران سینما» بی وقفه سینما را با موسیقی مقایسه می‌کرد و قابلیت آن را در شکل دادن به جریان و سیمای واقعیت، مورد توجه قرار می‌داد. این گروه به پیروی از گام‌های اولیه‌ی "ریچیوتوکانودو" و زیر پرچمی که "لویی دلوک"، رهبر جنبش سینمایی آوانگارد فرانسه تا زمان مرگش در سال ۱۹۲۴ برافراشته بود، نه تنها تلاش داشت که سینما را به‌عنوان یک هنر به دیگران بشناساند که بر این باور بود که سینما هنری مستقل است.

مقاله‌های بی‌شماری که در این دوره (۲۵-۱۹۱۲) منتشر شد با صدای رسا سینما را از تئاتر متفاوت اعلام می‌کرد. در غالب این مقاله‌ها گفته می‌شد از آن‌جا که سینما در ابتدای تولد از نظر اقتصادی مجبور به ضبط نمایش‌های تئاتری بوده، هرگز در ورای تئاتر به دنبال گوهر و ماهیت خود ننگریسته است. جنبش آوانگارد دهه‌ی بیست، موسیقی، شعر و مهم‌تر از همه دنیای تخیل را بخشی از عناصر ذاتی تجربه ی سینمایی (تماشای فیلم) به شمار می‌آورد. دلوک تلاش داشت تصور خود را از این

هنر جدید در واژه‌ی عرفانی - فتوژنی- خلاصه کند. «فتوژنی»[1]، کیفیتی ویژه سینماست که به تنهایی جهان و بشریت را در حرکتی ساده دگرگون می‌کند. بی‌شک سینما همان عکاسی است، ولی آن گونه عکاسی که به وحدت آهنگینی ارتقاء یافته که به نوبه‌ی خود دنیای تخیل ما را سرشار می‌کند. مقاله‌ها و کتاب‌های ژرمن دولاک[2]، ژان اپستین[3] و ابل گانس[4] مملو از اظهارات غنایی درباره‌ی بی‌همتایی سینماست. گرچه در این مقالات، زیبایی‌شناسی سینما گام‌هایی به پیش برداشته است، اما به گونه‌ای جدا و مستحکم این ادعاها دنبال نشده است. در دهه‌ی بیست تنها کافی بود تا نویسنده‌ای روش‌های نوینی برای نگرش به سینما پیدا کرده و به روش چشمگیری آن‌ها را معرفی کند (مانند *"شکل پلاستیک"*، *"زمان منجمد شده"* یا *"مطابق با ضربآهنگ رویای روزانه"*) تا نظریه‌ی سینمایی به وجود آید.

در حالیکه در فرانسه در کنار اولین انجمن‌های سینمایی و هنرمندان پیشروی سینمایی، نظریه‌ی سینمای شاعرانه شکل می‌گرفت، صنعت سینمای "Establishment" در آلمان سخت در تدارک جنبشی بود که ما آنرا "بیان‌گرایی[5]" آلمان می‌نامیم. این جنبش که شعار دوران شکل‌گرایی ــ در دگرگون کردن واقعیت روزانه را به طور جدی دنبال می‌کرد، و با آنکه بیشتر از همه‌ی جنبش‌های تاریخ سینما به اندیشه‌های روشنفکرانه که از آن سرچشمه گرفته بود نزدیک‌تر بود، هیچ نظریه پرداز واقعی به‌عنوان سخنگو نداشت. بی‌شک اظهارنظرهای جالبی از سوی بازیگران، طراحان صحنه، نویسندگان و کارگردانان بیان‌گرا در رابطه با روش و عملکرد سینمایی این سبک بیان شده است اما هیچ نظریه‌ی بیان‌گرایی سینمایی گسترده‌ای در این دوران به گونه مدون شکل نگرفت.

---

1. Photogenie
2. Germaine Dullac
3. Jean Epstein
4. Abel Gance
5. Expressionism