ویراستهٔ لی‌ئو برادی و مارشال کوئن

نظریه و نقد فیلم ۱

زبان سینما

ویراستار ترجمه فارسی. بابک تبرایی

نشر سیبا
تهران، ۱۳۹۶

دنیل دایان | رمزگان ـ آموزگار سینمای کلاسیک (ترجمهٔ غزل بصاوی‌نژاد) ۲۰۱

ویلیام راثمن | علیه «نظام دوخت (بخیه)» (ترجمهٔ بابک سرایی) ۲۲۳

نیک براین | تماشاگرِ درونِ متن ریطوریقای دلیجان (ترجمهٔ نرگس یزدی) ۲۳۷

واژه‌نامه ۲۶۳

نمایه ۲۷۷

فهرست

مقدمهٔ ویراستار ترجمهٔ فارسی ۱۱
مقدمهٔ ویراستاران انگلسی (ترجمهٔ بابک ترابی) ۱۵

زبان سینما (ترجمه بابک ترابی) ۲۱

فسِوالوت پودوفکین | برگرفته از کتاب فنِ سینما

«درباره تدوین» (ترجمهٔ حسن افشار) ۳۱

سرگئی آیزنشتاین | برگرفته از کتاب شکلِ فیلم

«وزای نما» [اصل سیماتوگرافیک و ایده‌نگار] (ترجمهٔ بابک ترابی) ۴۱
«دراماتورژی فرمِ فیلم» [رویکرد دیالکتیک به فرم فیلم] (ترجمهٔ بابک ترابی) ۵۹

آندره بازن | برگرفته از کتاب سینما چیست؟

«تکامل زبان سینما» (ترجمهٔ محمد شهبا) ۸۵

رابین هندرسن | به‌سوی یک سبک دوربین عینی‌بورژوا (ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری) ۱۰۷

کریستین متز | برگرفته از کتاب زبان فیلم

«نکاتی درباره نشانه‌شناسی سینما» (ترجمهٔ روبرت صافاریان) ۱۲۹
«مسایل دلالت ارجاعی در فیلم داستانی» (ترجمهٔ روبرت صافاریان) ۱۴۱

جیلبرت هارمز | نشانه‌شناسی و سینما متز و وولن (ترجمهٔ فرزان صالحی) ۱۵۱

استیون پریس | گفتمان تصویرها شمایل‌گونگی و مطالعات سینمایی (ترجمهٔ فتاح محمدی) ۱۶۷

زبان سینما[1]

لی‌دو برادی و مارشال کوس
ترجمهٔ مانک ترابی

از آنجا که فیلم‌ها توانِ تجسم، انتقال، تقویت و دلالت بر معانی را دارند، نظریه‌پردازان سینمایی اغلب بر آن بوده‌اند که سینما یک زبانِ خاص، یا یک «اسپرانتوی بصری» را برمی‌سازد به همین دلیل، از دستورزبان، دایره واژگانی و حتی گویش‌های زبان سینمایی صحبت شده است ویشِل لیریِ شاعر از سینما به‌مثابهٔ نوعی زبان «هیروگلیف» یاد می‌کرد و بلا بالاژِ نظریه‌پردار آن را چون یک «فرم زبانی» نوین در نظر می‌گرفت به همین منوال، فرمالیست‌های روس از «نشانه‌های معنایی» سخن گفته و رابطهٔ میان سینما و «گفتار درونی» را بررسی کرده‌اند اما سینما از کدام لحاظ یک زبان است؟ آیا این ادعا صرفاً دلالتی استعاری دارد و یا آنکه قابلیت تحلیل نظام‌مند و علمی، به‌رغمِ نشانه‌شناسان، را داراست؟ و در گستره‌ای عام‌تر، فیلم‌ها با بر چه روندهایی معنا می‌سازند؟

کسانی که سینما را چون یک زبان در نظر می‌گیرند، اغلب به قیاس بین واژه و نما تکیه می‌کنند اما همان‌طور که صرفِ قطارکردنِ کلمات از پیِ هم گفتمانِ قابل درکی نمی‌سازد، بیشتر نظریه‌پردازها هم‌عقیده‌اند که صرفِ قطارکردنِ نماهای فتوگرافیک از پیِ هم نیز آثار قابل درکی از هنرهای تصویری نمی‌سازد

---

1 *Film Language*

فیلم‌سازان بزرگ شوروی، سرگی آیزنشتاین و فسیوالود پودوفکین از خود پرسیدند که برای تبدیل این امکانات فنی حدید به یک هنر نوین عظیم چه‌چیز بیش از صرف قابلیت عکس‌برداری از واقعیت مورد نیاز است. پاسخ آنها مونتاژ بود. هنر ترکیب قطعات فیلم یا نماها در قالب واحدهایی بزرگ‌تر، نخست صحنه، سپس سکانس، و سرانجام فیلم کامل. دلیل اهمیت دی دابلیو گریفیث، کارگردان بزرگ آمریکایی سازنده تولد یک ملت و تعصب که کارگردانان شوروی خود را بسیار مدیون او می‌دانستند، این بود که تصاویری بهتر از دیگران می‌گرفت. دلیل اهمیت او کشف مونتاژ بود که با یکدست‌کردن سیال گستره کامل نماهای دوربین از اکستریم کلوس‌آپ تا پانوراما‌ی دور، منسجم‌ترین شکل توالی روایی و نظام‌مندترین معانی و تاثیرگذارترین الگوی ریتمیک را ممکن می‌کرد. از نظر آنها، گریفیث با این کارش در پرورش یک زبان سینمایی و ابداع سینما به‌عنوان یک هنر متمایز سهم داشته است.

آیزنشتاین مونتاژ را چون نوعی تصادم یا تعارض، به‌ویژه بین یک نما و نمای متعاقبش، در نظر می‌گرفت. از نظر او هر نما دارای نوعی انرژی بالقوه است که می‌تواند خودش را، با توجه به جهت حرکتش، حجم شکل‌هایش، شدت نورش و از این قبیل، در قالبی تماماً بصری بروز دهد. این انرژی بالقوه زمانی به انرژی جنبشی بدل می‌شود که نخستین نما با نمای متعاقب خود برخورد کند. این دو نما می‌توانند انواعی از تعارض‌ها را پدید آورند. به‌لحاظ محتوای حسی (شاد در برابر غمگین)، استعاده‌شان از نورپردازی (تیره در برابر روشن)، ریتم (آهسته در برابر سریع)، اشیایی که به نمایش می‌گذارند (بزرگ در برابر کوچک)، جهت‌های حرکتی‌شان (راست در برابر چپ)، فواصل‌شان (کلوس‌آپ در برابر نمای دور)، یا هر ترکیبی از این موارد. در فیلم‌های آیزنشتاین، این تعارض ریتم‌های پرفشار و جنبشی را به‌وجود آورد که بدل به مشخصهٔ آثار او شد. تعارض همچنین از این نظر برای آیزنشتاین مهم بود که او از آن چون بنیانی تصویری از اصل دیالکتیکِ نظریهٔ مارکسیستی بهره می‌برد. در واقع، آیزنشتاین عقیده داشت که همان‌طور که معنای یک جمله از تعامل کلماتِ مجزا از هم ناشی می‌شود، معنای سینمایی نیز نتیجهٔ برهم‌کنش دیالکتیکیِ نماهاست. تاکیدِ او بر تعارض نماها، که امری متمایز از صرف پیوندِ نماهاست، تلقیِ او از مونتاژ را با برداشتِ همکارش، پودوفکین،

متفاوت می‌کند. حداقلیتِ دیدگاهِ پودوفکین در موردِ مونتاژ به‌عنوان روشی برای ساختن، یا برای افزودنِ چیزی به چیزِ دیگر، صرفاً در حوزه نظری سوده است. نظریهٔ او و روایت‌های رئالیستیِ بیشتری را، با صرفه‌نگِ آرام‌تر و حساب‌شده‌تری، تولید کرد.

آیزنشتاین، همچون بسیاری از نظریه‌پردازانِ عصرِ فیلم‌های صامت، از افزوده‌شدنِ دیالوگِ هم‌زمان حشود نبود. از آنجا که فیلم‌های «صامت» همواره از موسیقی و جلوه‌های صوتیِ ناهم‌زمان استفاده کرده بودند، آیزنشتاین معتقد بود که فیلمِ ناطق می‌تواند از این ابزارها با پیچیدگی و دقتِ حتی بیشتری بهره برد. اما او به دلیل ناهمخوانیِ دیالوگ با استفاده صحیح از مونتاژ با وجودِ آن موافق نبود (نگاه کنید به کتاب سوم در این مجموعه). از سوی دیگر، آندره بازن اگرچه ناهم‌خوانیِ دیالوگ و مونتاژ را می‌پذیرد، گفتارِ هم‌زمان را نیز چون پیشرفتی ضروری و درست تلقی می‌کند. از نظر بازن، دیالوگ سینما را به همان مسیر صحیحی بازمی‌گرداند که مونتاژ و سکوت از آن منشعب شده بودند. به‌زعمِ او، تصویر سینمایی (ایماژ) می‌بایست واقعیت را به مثابهٔ یک کل، و به نرش‌خورده در قطعات کوچک، عرضه کند. شیوه سینماییِ مورد نظر بازن، که ترکیب‌بندی با دوربین و به‌صحنه‌آوردنِ کنش در برابر آن را با هم تلفیق می‌کند، با اصطلاحِ فرانسویِ میزانسن شناخته می‌شود.

از دیدِ بازن نظریه‌پردازهای مونتاژ در حقیقت تمامیِ سینمای صامت را در نظر نمی‌گرفتند. او در آثار اریک فون‌اشتروهایم، اف. دابلیو. مورنائو و رابرت فلاهرتی سنت میزانسن متفاوتی را تشخیص می‌دهد که تأکیدش به نر ترتیب، که بر محتوای تصاویر است. تاثیر و معنای فیلم به محصولِ هم‌نشینیِ تصاویر، که ذاتیِ وجوهِ بصریِ خودِ تصاویر است. از نظر بازن، تأکید نظریه‌پردازهای مونتاژ بر قیاس میان واژه و نما اشتباه، و اکراهِ آنها در پذیرش صدا به‌عنوان منبعی از معنای سینمایی غیرقابل‌قبول است. بازن استدلال می‌کند که سنت میزانسنِ سینمای صامت، صدای هم‌زمان را حذشه‌ای بر فرجام سینما نمی‌داست، بلکه در واقع در پیِ به‌کارگیریِ آن به‌عنوان یک مکمل بود