خوانشی انتقادی از نظریهٔ فیلم زیگفرید کراکاور

گلناز سرکارفرشی

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۹/۱۶
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۲/۰۱/۲۲

چکیده

زیگفرید کراکاور، که یکی از نظریه‌پردازان واقع‌گرای سینما به شمار می‌رود، هم‌زمان با سینما به دنیا آمد و روند زندگانی او با فرایند تکوین سینما مقارن بود. وی تلاش کرد تا در *نظریهٔ فیلم* (۱۹۶۰م) خود یک نظریهٔ نظام‌مند سینما به دست داده و علاوه بر تعریف رسانه‌ای که تازه متولد شده بود، تفکیک‌های ساختاری و غایت‌شناختی میان این رسانه و دیگر ژانرهای هنری قائل شود. مقالهٔ حاضر درآمدی انتقادی بر *نظریهٔ فیلم* کراکاور است که تحت سرفصل‌هایی متفاوت با سرفصل‌های خود نویسنده در کتاب *نظریهٔ فیلم* ارائه شده است. سرفصل‌ها و تقسیمات منظورشده در این مقاله تحت تأثیر نظریهٔ سیستم‌های اجتماعی نیکلاس لومان شکل گرفته‌اند. در این مقاله به مطالعهٔ ساختار سینما یعنی عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن (عناصر بصری، زمان و مکان، طراحی صحنه، بازیگری و عناصر صوتی) و روابط میان این عناصر (تدوین و مونتاژ، داستان و فیلم‌نامه، و نظم حاکم بر سینمای مستند و تجربی)، و هم‌چنین اهداف اجتماعی سینما، آن‌گونه که در *نظریهٔ فیلم* کراکاور ترسیم شده‌اند، خواهم پرداخت. سپس، خوانشی مختصر از مهم‌ترین منتقدان کراکاور به دست خواهم داد و در نهایت بر مقالهٔ انتقادی ریچارد کرلیس متمرکز خواهم شد که در سال ۱۹۷۰م منتشر شده و به نظر می‌رسد که تمام انتقادات کلیدی طرح‌شده به‌وسیلهٔ دیگر منتقدان را یک‌جا در خود جمع آورده است.

کلیدواژه‌ها: زیگفرید کراکاور، ساختار، سینما، نظریهٔ سیستم‌ها، نظریهٔ فیلم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

کراکاور کیست و نظریهٔ فیلم او دربارهٔ چیست؟

تاریخ جوامع انسانی مانند فیلمی است که در آن همهٔ رشته‌ها و تخصص‌ها در هم تنیده‌اند. این رشته‌ها و تخصص‌ها هم‌چون صحنه‌های یک فیلمِ ابدی در یکدیگر می‌آمیزند و حل می‌شوند؛ در نتیجه، هیچ رشته یا تخصصی وجود ندارد که ریشه در رشته‌ها و تخصص‌های پیش از خود نداشته باشد. زیگفرید کراکاور[۱] (۱۸۸۹ـ۱۹۶۶) هم‌زمان با سینما به دنیا آمد و روند زندگی او با فرایند تکوین فیلم از سینمای صامت و سیاه و سفید تا سینمای رنگی و ناطقی که امروزه می‌شناسیم مقارن بود. او یکی از شخصیت‌های کلیدی بود که تلاش کرد تا یک نظریهٔ نظام‌مند سینما[۲] به دست دهد و در این نظریه تعریف خود از رسانهٔ نوظهور فیلم و هم‌چنین تمایزهای ساختاری و غایت‌شناختی این رسانه با دیگر ژانرهای هنری را ارائه کرد. یکی از مهم‌ترین خدمات کراکاور به *نظریهٔ فیلم* تلاش او برای «واسازی» سینما به عناصر ابتدایی تشکیل‌دهندهٔ آن و دسته‌بندی، تشریح و مطالعهٔ تبارشناختی[۳] این امر بود که چگونه و چرا هر یک از این عناصر به رسانهٔ فیلم در شکل ابتدایی آن، که به نوبهٔ خود از هنر و فن عکاسی نشئت گرفته است، افزوده شده‌اند. وی هم‌چنین به معرفی مفصل ترکیباتی از عناصر فوق پرداخت که از نظر او نامناسب و یا «غیر سینمایی» بودند.

تمرکز فوق‌العادهٔ کراکاور بر ساختار (و در نتیجه بر فرم[۴]) را می‌توان به تحصیلات او در رشتهٔ مهندسی معماری نسبت داد. «کراکاور که در خانواده‌ای یهودی در شهر فرانکفورت آلمان متولد شده بود از ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۳م دانشجوی معماری بود. او در ۱۹۱۴م دکترای خود را در رشتهٔ مهندسی دریافت کرده و تا سال ۱۹۲۰م به عنوان معمار در شهرهای مونیخ و برلین کار کرد.» (Siegfried Kracauer, 2012). ولی، همان‌گونه که میان معماران رایج است که از رشتهٔ خود به درون دیگر شاخه‌های هنر و علوم انسانی سرک بکشند، کراکاور نیز به نقد فلسفه، ادبیات، سینما و هنرهای اجرایی، عکاسی، جامعه‌شناسی، و روان‌شناسی روی آورد.

هم‌زمان با سر کار آمدن حزب نازی در ۱۹۳۳م، کراکاور به پاریس مهاجرت کرده و در ۱۹۴۱م به ایالات متحده رفت. [...] وی در سال‌های پایانی عمر خود به عنوان جامعه‌شناس برای مؤسسات مختلفی کار کرد، که از آن جمله می‌توان به پست او به عنوان مدیر پژوهش در زمینهٔ علوم اجتماعی کاربردی در دانشگاه کلمبیای نیویورک اشاره کرد. وی در سال ۱۹۶۶م در نیویورک در اثر ذات‌الریه از دنیا رفت. (Siegfried Kracauer, 2012)

وی کتاب *نظریهٔ فیلم: رستگاری واقعیت فیزیکی* را در ۱۹۶۰م نوشت.

کراکاور، به همراه آندره بازن[۵]، در زمرهٔ رئالیست‌های پسا ـ سوررئالیست به شمار می‌رود. وی مقدمهٔ کتاب *نظریهٔ فیلم* خود را با تبیین رابطهٔ میان سینما و عکاسی آغاز می‌کند و در همان ابتدا قاطعانه اعلام می‌دارد که سینما چیزی «بیش» از تعدادی قاب عکاسی است که روی نوار سلولوئید پشت سر هم ردیف شده باشند. به نظر می‌رسد پافشاری او بر اهمیت رئالیسم از قاعدهٔ وفاداری عکس به واقعیت نشئت گرفته باشد که بین سال‌های ۱۸۰۰م تا اوایل ۱۹۰۰م میان هنرمندان و عکاسان رواج داشت.

یکی از چالش‌های کهن پیشِ روی نظریه‌پردازان و فلاسفه، تعریف مرزهای روشن و دقیق میان هنر و آنچه هنر نیست بوده است. این تلاشی است که کراکاور نیز در مورد سینما به آن دست می‌زند. وی قصد دارد تا قواعد زیبایی‌شناختی واضح و قاطعی تدوین کند تا منتقدان به یاری آنها بتوانند سینمای حقیقتاً هنری را از فیلم‌های نازل ـ که روز به روز با فراوانی بیش‌تری تولید می‌شوند ـ و هم‌چنین از دیگر هنرها تمییز دهند. به‌علاوه، وی قصد دارد تا با تعریف این مرزبندی‌ها رابطهٔ میان سینما و دیگر هنرها را نیز مورد مطالعه قرار دهد.

کتاب *نظریهٔ فیلم* تنها به فیلم‌های سیاه و سفید صامت و ناطق می‌پردازد. کراکاور دلیل محدود کردن نگاه خود به این فیلم‌ها را چنین بیان می‌کند:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

از آنجا که فیلم رسانهٔ بسیار پیچیده‌ای است، بهترین روش برای دست‌یابی به هستهٔ آن این است که، دست‌کم به طور موقت، اجزای جزئی و گونه‌هایی از آن را که کم‌تر اساسی هستند نادیده بگیریم. [...] از اولین فیلم‌های کوتاه لومی‌یر[۶] تا *کابیریا*[۷]ی فلینی، از *تولد یک ملت*[۸] تا *آپاراژیتو*[۹]، و از *پوتمکین*[۱۰] تا *پایزان*[۱۱]، عملاً همهٔ بیان‌های مهم سینمایی به شکل سیاه و سفید و در قالب سنّتی [سینما] ارائه شده‌اند. (Kracauer, 1960: vii)

کراکاور هم‌چنین بر این باور است که، بر خلاف آنچه انتظار می‌رود، «رنگ‌های طبیعی آن‌گونه که توسط دوربین فیلم‌برداری ضبط می‌شوند نسبت به فیلم‌های سیاه و سفید تأثیر واقعیت را به جای تقویت تضعیف می‌کنند.» (ibid, 1960: vii-viii)

متن پیشِ رو، با وجود وفاداری کامل به محتوای متن اصلی، از طبقه‌بندی‌های ارائه‌شده توسط کراکاور، که از نظر من مبهم و نامنظم هستند خودداری می‌کند. طبقه‌بندی‌هایی که در این نوشتار برای مطالب کراکاور قائل شده‌ام تحت تأثیر نظریهٔ سیستم‌ها شکل گرفته است. این دسته‌بندی تازه علاوه بر آن‌که نشان‌گر بخشی از نقد نویسنده مقاله بر نحوهٔ تنظیم مطالب در *نظریهٔ فیلم* کراکاور است، راه‌کاری منظم و «سیستماتیک» برای فهم بهتر نظریهٔ او به دست می‌دهد.

از منظر نظریهٔ سیستم‌ها، برای مطالعهٔ سیستم‌های اجتماعی (که هنر نیز زیرمجموعهٔ آن‌هاست) کافی است تا چهار جنبهٔ اساسی آن‌ها را مورد مطالعه قرار دهیم که عبارت‌اند از: *ساختار*، *کارکرد*، *پردازش* و *هدف*. کراکاور در نظریهٔ خود به جنبهٔ اول و آخر، یعنی ساختار (که عبارت است از عناصر تشکیل‌دهندهٔ سینما و روابط میان آن‌ها) و هدف سینما (این‌که سینما با مخاطب خود چگونه ارتباط برقرار می‌کند و تأثیرات مهم اجتماعی و روان‌شناختی آن چه هستند) توجه می‌کند. عناصر ساختاری‌ای که کراکاور برای آثار سینمایی برمی‌شمارد عبارت‌اند از:

- عناصر دیداری سینما که عبارت‌اند از تصاویر عکاسی‌شده؛
- زمان و مکان؛
- طراحی صحنه؛
- بازیگری؛ و
- عناصر شنیداری (شامل صدا در مفهوم عام، گفتگوها و موسیقی).

در بخش «ترکیب‌بندی» به روابطی خواهم پرداخت که کراکاور میان عناصر فوق عبارت است. این روابط از نظر او با تمهیدات زیر برقرار می‌شوند:

- تدوین و مونتاژ؛
- داستان و فیلم‌نامه[۱۲]؛ و
- نظم حاکم بر عناصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم‌های مستند و تجربی.

فصل پایانی به تعریف هدف سینما از نگاه کراکاور و بررسی نظرات برخی از منتقدان *نظریهٔ فیلم* اختصاص خواهد یافت.

۱. درآمدی بر نظریهٔ فیلم

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، در این نوشتار از طبقه‌بندی‌هایی که کراکاور در کتاب خود انجام داده دوری جسته و به سامان‌دهی منظم‌تر عناصر سینما، تحت مفاهیم و عناوینی عمومی‌تر، خواهیم پرداخت که به نوبهٔ خود به مطالعهٔ بینارشته‌ای سینما یاری خواهند رساند.

۱.۱. عناصر دیداری: تصویر سینمایی

۱.۱.۱. زیبایی‌شناسی تصویر عکاسانه

کراکاور به منظور تدوین مجموعه قواعدی در مورد ویژگی‌های ذاتی رسانهٔ سینما هم به مطالعهٔ پدیدارشناختی فیلم پرداخته و هم طی رویکردی تاریخی به باورهایی که تا کنون در مورد عکاسی وجود داشته‌اند رجوع می‌کند. پس از اختراع فناوری عکاسی، هنرمندان و عکاسان به دو جبهه تقسیم شدند: گروه اول متشکل از رئالیست‌هایی بود که عکاسی را ابزاری برای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

حفظ حداکثر اوبژکتیویته و حداقل دخالت نگاه فردی عکاس در بازنمایی حقیقت می‌دانستند و به نقاشان توصیه می‌کردند که در کار خود و به منظور وفاداری هر چه بیش‌تر به واقعیت عینی از این رسانه بهره بگیرند. منتقدان این دیدگاه (که غالباً افرادی هم‌چون بودلر[۱۳] بودند) بر این باور بودند که این رسانه هیچ‌گونه کیفیت هنرمندانه‌ای ندارد، چرا که تنها ابزاری است برای بازتولید مکانیکی وضعیت موجود طبیعت، بدون آن‌که اندیشه‌ها و تخیلات خلاقهٔ هنرمند را بازتاب دهد. جبههٔ دوم متشکل از افرادی بود که بر خلاف گروه اول عقیده داشتند که رسانهٔ جدید امکانات غنی و تازه‌ای برای خلاقیت هنری به دست می‌دهد. این دودستگی، زمانی که عکاسی در فرایند تطور خود به سینما مجال ظهور داد، هم‌چنان به قوت خود باقی بود.

کراکاور نظریهٔ زیبایی‌شناختی خود را بر پایهٔ این فرض بنیان نهاد که «هر اثری که به گونه‌ای ـ مثلاً با تقلید جلوه‌هایی که «ذاتیِ» رسانهٔ دیگری هستند ـ بر خلاف ذات رسانهٔ خود حرکت کند، به دشواری قابل قبول است.» (ibid, 1960: 12). بنابراین، پذیرفتنی‌ترین معیار برای قضاوت در مورد ارزش هنری فیلم این است که فهرستی از ویژگی‌های از پیش تعریف‌شدهٔ لازم برای این رسانه داشته باشیم و سپس تحقیق کنیم که فیلم مورد مطالعه تا کجا واجد این ویژگی‌ها بوده و بدین ترتیب، تا چه اندازه به اصول رسانهٔ خود پای‌بند است. کراکاور باور دارد که این معیارها از عکاسی می‌آیند ولی به آن محدود نمی‌شوند. به عقیدهٔ او

> تعریف ویژگی‌های یک رسانه کار دشواری است. بنابراین، پسندیده نیست اگر این ویژگی‌های نامعلوم را مفروض بگیریم و آن‌ها را مبنای تحلیل زیبایی‌شناختی خود قرار دهیم. برای خصوصیاتِ کافی برای یک رسانه نمی‌توان از پیش تعریفی جزمی ارائه داد. هر هنرمند انقلابی می‌تواند تمام باورهای گذشته در مورد ذات رسانه‌ای را که درون چارچوب‌های آن به خلق اثر مشغول است به کلی برآشوبد. (ibid, 1960: 12)

با این وجود، وی چنین بحث می‌کند که، به گواهی تجربهٔ تاریخی، تمام رسانه‌های هنری حدود مختص به خود را دارند که در صورت تعدّی از آن‌ها، از ارزش آثار هنری خلق‌شده توسط آن‌ها کاسته می‌شود. عکس برای آن‌که «به رسانهٔ خود وفادار باشد» باید:

- در پی بازنمایی واقعیت باشد، حتی اگر ردّ پای نگاه سوبژکتیو هنرمند در این بازنمایی غایب باشد. کراکاور عکاس را هم‌چون «چشم ـ دوربین» تصور می‌کند که نگاه او به واقعیت به قدری غیر شخصی است که «ممکن است از یک موضوع دَه مرتبه عکاسی کند، بدون آن‌که عکس‌های او کوچک‌ترین تفاوتی با هم داشته باشند.» (ibid, 1960: 13) و این همان رویکردی است که بیانیهٔ رئالیسم برای نقاشان تجویز می‌کند. عکاس مجاز است تا از فیلترها، لنزها و دیگر جلوه‌های عکاسانه استفاده کند، ولی فقط به شرطی که به ضبط و نمایش طبیعت، آن‌گونه که هست، پای‌بند باشد.
- عکس باید با موارد زیر پیوند داشته باشد: ۱. حقیقت پرداخت‌نشده، و بنابراین «خام»؛ ۲. تأکید بر امر تصادفی؛ ۳. القای امر نامتناهی، زیرا قاب عکس با وجود تعریف محدوده‌های تصویر، بر وجود دنیایی نامتناهی خارج از خود نیز دلالت دارد؛ و ۴. امر نامعین، زیرا عکس یک تصویر آنی از مصالح خام به دست می‌دهد، بدون آن‌که بتواند آن‌ها را در وضعیت وجود واقعی خود تعریف کند.
- عکس باید به موارد زیر علاقه‌مند باشد: ۱. به تصویر کشیدن امر واقع به منظور حفظ و نگهداری محتویات حافظهٔ انسان؛ ۲. آشکار ساختن جزئیاتی که هنگام گرفته شدن عکس به آن‌ها توجهی نشده بود؛ و ۳. تولید زیبایی.

کراکاور بر این باور است که فیلم پنج وابسته دارد که چهارتای اول آن‌ها را با عکاسی شریک است. این وابسته‌ها عبارتند از:

- واقعیت پرداخت‌نشده در مقابل واقعیت پرداخت‌شده؛
- امر تصادفی که بهترین نمونهٔ آن تصادف‌هایی هستند که جانِ کمدین سلپستیک را در موقعیت‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

مرگبار نجات می‌دهند؛ یا عابرانی که اتفاقاً از محل فیلم‌برداری عبور می‌کنند و تأثیر ویژه‌ای بر بیننده می‌گذارند؛

• بی‌پایانی، به این معنا که رسانهٔ فیلم ذاتاً گرایش دارد تا «تداوم» وجود فیزیکی را ضبط کند. نمونه‌های بی‌پایانیِ سینمایی عبارت‌اند از: «۲۴ ساعت مداوم»[۱۴] (آرزوی فرناند لوژه[۱۵] برای ضبط ۲۴ ساعت از زندگی روزمرهٔ یک زن و مرد بدون آگاهی آنان از حضور دوربین در خانه‌شان)؛ «راه‌های عبور» («در عبور از میان پیوستارِ وجود فیزیکی، فیلم‌ساز ممکن است راه‌های مختلفی را برگزیند. از آنجا که این پیوستار بی‌پایان است، در صورتی که فیلم‌ساز بخواهد این پیوستار را به صورت خطی از ابتدا تا پایان بپیماید نخواهد توانست آن را تمام و کمال به تصویر بکشد. بنابراین، ناگزیر خواهد بود تا ابزار به‌خصوصی هم‌چون fade-out، fade-in، lap-dissolve[۱۶] و از این دست را به کار گیرد تا گسست‌های لازم میان بازنمایی پیوستار را نشانه‌گذاری کند و یا بخش‌های مختلف آن را با ملایمت به یک‌دیگر پیوند بزند.» (ibid, 1960: 64) پنج راه عبور که به پیوستار واقعیت فیزیکی اشاره می‌کنند عبارت‌اند از: ۱. یک فیلم می‌تواند قلمروهای گسترده‌ای از واقعیت فیزیکی را یکجا در خود داشته باشد؛ ۲. یک فیلم می‌تواند زنجیرهٔ علت و معلولی را که موجب وقوع رویدادی شده است دنبال کند؛ ۳. یک فیلم می‌تواند آن قدر به یک شیء به‌خصوص توجه و بر آن تأکید کند تا تماشاگر جنبه‌های نامحدود آن را در خیال آورد؛ ۴. یک فیلم می‌تواند تجربه‌های بی‌شماری که یک فرد ممکن است در یک لحظهٔ دشوار و مهم از زندگی خود را داشته باشد، در مخاطب برانگیزد؛ و ۵. یک فیلم می‌تواند تعداد نامحدودی از پدیده‌های فیزیکی ـ مثل قطعات یک دستگاه، درختان و غیره ـ را به گونه‌ای بازنمایی کند که فرم، حرکت، و ارزش‌های نوری این پدیده‌های تصویرشده الگوهایی ریتمیک به وجود آورند: تمایل به نفی محتوا به نفع ریتم)؛

• امر نامعلوم که کراکاور آن را تحت مقولات زیر مورد مطالعه قرار می‌دهد: *تناظر روان‌شناختی* [میان موضوع تصویرشده و برداشت شخصیت‌های فیلم از آن] (معانی فرهنگی و روان‌شناختی متخلف اطوارها، رنگ‌ها، اشیا و غیره، مانند نقشی که طعم کلوچهٔ مادلن برای راوی رمان پروست بازی می‌کند)؛ و یک *قاعدهٔ سادهٔ تدوین* («هر فیلم‌سازی که در فیلم خود روایتی را پیش می‌برد هم‌زمان با دو الزام روبه‌روست که به سادگی قابل ادغام نیستند: از یک سو او باید کنش را به وسیلهٔ تخصیص معنایی به هر پلان، که با طرح داستانی مطابقت داشته باشد، پیش ببرد. [...] از سوی دیگر، فیلم‌ساز دوست دارد واقعیت فیزیکی را به خاطر خود این واقعیت به نمایش بگذارد و به آن ورود کند و این مستلزم پلان‌هایی است که واجد معانی چندگانه هستند؛ پلان‌هایی که [با وجود داشتن دغدغهٔ بازنمایی واقعیت فیزیکی] می‌توانند واجد تناظر روان‌شناختی نیز باشند.» (ibid, 1960: 69) و همچنین

• جریان زندگی ـ که ویژهٔ سینماست و در عکاسی وجود ندارد ـ و عبارت است از جریانی از معانی که به وسیله فیلم در ذهن مخاطب به راه می‌افتد و از صرف واقعیت فیزیکی فیلم‌برداری‌شده پیشی می‌گیرد. نمونه‌های جریان زندگی عبارت‌اند از «باز هم خیابان» («خیابان در مفهوم گستردهٔ این کلمه تنها به معنای عرصهٔ تأثیرات گذرا و برخوردهای اتفاقی نیست، بلکه مکانی است که جریان زندگی در آن حضوری قاطعانه دارد.» (ibid, 1960: 73)؛ «سکانس‌های پرداخت‌شده» (کراکاور دوست دارد این سکانس‌ها تا حدّ تصنع پرداخت شوند تا عدم تعلق‌شان به رسانهٔ فیلم کاملاً آشکار باشد. این سکانس‌ها «جریان زندگی‌ای را که از آن متمایز شده‌اند برجسته می‌کنند.» (ibid, 1960: 73) او به ثبت و نگهداری اجراهای تئاتری و اپرا روی نوار سلولوئید عنوان «کنسرو کردن»[۱۷] می‌دهد که به معنای عدم وجود کیفیات هنری یا «سینمایی» در این‌گونه فیلم‌هاست.)

۱.۱.۲. موضوعات سینمایی: واقعیت ــ دوربین

در حالی که دوربین عکاسی تنها توان ثبت برش‌هایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

از حرکت را دارد، دوربین فیلم‌برداری نه تنها حرکت را ثبت می‌کند بلکه خود نیز قادر به حرکت است. کراکاور به این نوع اخیر حرکت عنوان «حرکت سوبژکتیو» و، متناسب با آن، به نوع اول عنوان «حرکت ابژکتیو» می‌دهد. به باور وی، حرکت‌های سوبژکتیو هم شامل حرکت‌های دوربین و هم حرکت در پیوستارهای زمان و مکان می‌شوند که توسط رسانهٔ سینما و در سینما از طریق تکنیک‌های مونتاژ ممکن شده‌اند.[۱۸]

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، تنها موضوعی که کراکاور برای ضبط با دوربین فیلم‌برداری مجاز می‌شمارد «واقعیت مادی»، «وجود فیزیکی»، «واقعیت» یا در اصطلاحی نادقیق «طبیعت» است. (ibid, 1960: 28) به گفتهٔ او:

در قیاس صریح با اصطلاح «رویکرد عکاسانه»، رویکرد فیلم‌ساز زمانی «سینمایی» نامیده می‌شود که به اصل اولیه در زیبایی‌شناسی سینما پای‌بند باشد. بدیهی است که رویکرد سینمایی در فیلم‌هایی محقق می‌شود که از گرایشات رئالیسی تبعیت می‌کنند. این بدین معناست که حتی فیلم‌هایی که تقریباً فاقد رویکرد خلاقه هستند، مانند فیلم‌های خبری، فیلم‌های علمی و آموزشی، مستندهای غیر هنری و از این دست از دیدگاه زیبایی‌شناختی قابل دفاع هستند ـ دست‌کم بیش از فیلم‌هایی که با وجود گرایش به هنرمندانه بودن توجه اندکی به دنیای مسلم خارج مبذول می‌دارند. ولی، همان‌گونه که در عکس‌های خبری، فیلم‌های خبری و امثال آن‌ها مشاهده می‌شود، تنها واجد حداقل ملزومات هنری هستند.[۱۹] (ibid, 1960: 38)

با توجه به این گفته مشخص می‌شود که چرا از نظر کراکاور فیلم‌های اکسپرسیونیستی پس از جنگ جهانی اول، اگر به کلّی فاقد ارزش هنری نباشند، از ارزش هنری بسیار اندکی برخوردار هستند: زیرا موضوع اصلی بازنمایی در آن‌ها «در روحیه‌ای نقاشانه نطفه بسته است» (ibid, 1960: 39) و این رویکرد با اصول واقعیت ـ دوربین هم‌خوانی ندارد.

بدین ترتیب، چگونه می‌توان فیلم‌هایی را که جهان‌ها و موجودات خیالی را به تصویر می‌کشند توجیه کرد؟ کراکاور برای پاسخ به این پرسش به باوری بوطیقایی متوسل می‌شود مبنی بر این‌که «امر غیر ممکن اگر باور کردنی باشد بر امر ممکن ولی باور نکردنی برتری دارد.»[۲۰] (Aristotle, 2000: 38)

در این رابطه، کراکاور لومی‌یر و ملی‌یس[۲۱] را پیش‌الگو[۲۲]های دو گرایش سینمایی عمده قلمداد می‌کند ـ بدین ترتیب که اولی را مطلقاً رئالیست و دومی را هنرمندی می‌داند که می‌خواهد «به تخیلات هنری خود اختیار تام دهد» (Kracauer, 1960: 30) ـ و رابطهٔ میان آنان را همچون «تز و آنتی‌تز در مفهوم هگلی»[۲۳] (ibid, 1960: 30) بیان می‌کند. انتخاب ملی‌یس به وسیله کراکاور به عنوان نمایندهٔ یکی از دو گرایش مهم سینمایی به این خاطر نیست که او از اجراهای تئاتری یا اشیای غیر واقعی مانند قطارهای اسباب‌بازی فیلم‌برداری کرده است ـ اقداماتی که مسلماً به مذاق کراکاور خوش نمی‌آیند و با این وجود وی از اظهار نظرهایی چنان تند، که دربارهٔ دیگرانی دارد که از «حقه»های سینمایی استفاده کرده‌اند و عدم تعهدشان به واقعیت خلاف ذات سینمای رئالیستی است، دربارهٔ ملی‌یس پرهیز می‌کند[۲۴] ـ بلکه به این خاطر است که ملی‌یس تکنیک‌هایی همچون «استفاده از ماسک‌های مختلف روی لنز دوربین، multiple exposure و super-imposition را به مثابه روش‌هایی برای احضار ارواح، اجرای تکنیک lap dissolve و غیره معرفی کرد» (ibid, 1960: 33)، وی برای توجیه ملی‌یس ادعا می‌کند که وهم‌هایی که او در سینمای خود خلق کرد «از نوع توهم سینمایی بودند و بدین ترتیب از واقعیت ساختگی[۲۵] که ویژهٔ تئاتر است فاصلهٔ بسیار داشتند.» (ibid, 1960: 33)

در نهایت کراکاور میان دو گروه از موضوعات سینمایی تمایز قائل می‌شود: «موضوعات مربوط به سطح و رویه» یا «موضوعات مورد ضبط» و موضوعات پوشیده‌تری که اگر به خاطر دوربین سینما نبود به سختی به چشم می‌آمدند، یا «موضوعات مورد افشا». وی موضوعات مورد ضبط را به ترتیب زیر دسته‌بندی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

می‌کند:

• حرکت که خود شامل زیرگروه‌های *تعقیب*، *رقص* و *حرکاتِ در آستانهٔ آغاز است*؛ و

• اشیای بی‌حرکت که کراکاور آن‌ها را خوراک سینما می‌داند، چرا که عامل تباین سینما و تئاتر ـ که در آن صحنهٔ خالی از بازیگر ارزشی ندارد و بدون حضور بازیگران به اشیای روی صحنه نیز بهایی داده نمی‌شود ـ هستند. البته، این ارزشمندی اشیای بی‌جان برای سینما بی‌قید و شرط نیست: «فیلم‌هایی که شیء بی‌جان در آن‌ها برای دایرهٔ بستهٔ گفتگوها و روابط انسانی تنها نقش پس‌زمینه را بازی می‌کند سینمایی نیستند.» (ibid, 1960: 46)

موضوعات مورد افشا بدین ترتیب دسته‌بندی می‌شوند:

• چیزهایی که معمولاً به چشم نمی‌آیند و عبارت‌اند از: **چیزهای بسیار کوچک و بسیار بزرگ**[۲۶]، **امور گذرا** (تأثیرات زودگذری هم‌چون سایهٔ عابری در حال عبور یا ابری در حال گذر از فراز آسمان و حرکت‌هایی که تنها از طریق slow motion و quick motion قابل درک هستند) و **زوایای کور ذهن** (ترکیبات نامتعارفی مانند دیدن پیکر یک مرد به همراه قاب پنجره و مبلمان خانه درون یک قاب تصویر به جای دیدن تصویر تمام‌قد مرد در همان قاب؛ فضولات و چیزهای دور ریخته شده هم‌چون سطل‌های آشغال؛ امور آشنا یا به عبارتی صحنه‌های روزمره‌ای که نادیده‌شان می‌گیریم)؛

• پدیده‌های دلخراش (مظاهر بی‌رحم طبیعت هم‌چون جنگ یا بلایای طبیعی)؛ و

• وجوه خاص واقعیت (نقطهٔ دید به واسطهٔ ویژگی‌هایی که دارد ذهنیت بیننده[۲۷] را که خود وجه خاصی از واقعیت است آشکار می‌سازد.)

۱.۲. زمان و مکان سینمایی

جای شگفتی است که کراکاور، با وجود آشنایی با فلسفهٔ کانت - که به نوبهٔ خود به زمان و مکان به مثابه فرم‌های ادراک که فاهمه از خلال آن‌ها ممکن می‌شود توجه ویژه مبذول داشته است - یک فصل کامل را به این دو مفهوم بسیار مهم اختصاص نداده است. با این وجود، من تصمیم گرفتم بخشی با مضمون مطالعهٔ دوگانهٔ زمان ـ مکان به مثابه عناصر ساختاری سینما را در نوشتهٔ حاضر بگنجانم تا بر این امر تأکید کرده باشم که این دو مفهوم در مطالعات سینمایی نیازمند بررسی و تشریح عمیق و دقیق هستند. در *نظریهٔ فیلم* تنها دو اظهار نظر گذرا و با این وجود بسیار مهم دربارهٔ زمان و مکان وجود دارد که می‌توان در آینده از آن‌ها به عنوان قدم اول در تحلیل زمان و مکان سینمایی بهره گرفت:

«حرکت آهسته یا slow motion همان دستاوردی را در زمان دارد که نمای بسته یا close-up در مکان» (ibid, 1960: 53)

«فیلم نه تنها واقعیت فیزیکی را ضبط می‌کند، بلکه زوایای پنهان آن را نیز آشکار می‌سازد. از جملهٔ این زوایا می‌توان به آن دسته از پیکربندی‌های زمانی و مکانی اشاره کرد که با کمک تکنیک‌ها و ابزار سینمایی، از داده‌های موجود قابل برداشت هستند.» (ibid, 1960: 158). مقصود کراکاور از این جمله مشخص نیست. وی در ادامه به این نکته اشاره می‌کند که تماشاگر نه تنها با قوای منطق، بلکه به‌وسیلهٔ تمام اعضای بدن خود با فیلم درگیر می‌شود؛ کما اینکه ممکن است تصاویری که او بر پرده می‌بیند دستگاه هاضمهٔ او را نیز تحت تأثیر خود قرار دهند. به نظر می‌رسد مقصود کراکاور آن باشد که فیلم امکان برخی تجربه‌های هم‌زمانی و درزمانی را برای مخاطب فراهم می‌کند که از موقعیت زمانی و مکانی کنونی او به عنوان تماشاگری که در سالن سینما نشسته فراتر می‌روند.

۱.۳. طراحی صحنه

طراحی صحنه‌های سینما و تئاتر بسیار به یکدیگر شبیه‌اند و «این بازگشت به طراحی و پرداخت صحنه کاملاً مجاز است اگر جهان پرداخت‌شده بازتولید

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

وفادارانه‌ای از جهان واقعی باشد.» (ibid, 1960: 34). به همین اعتبار، «هر امر پرداخت‌شده‌ای غیر سینمایی است اگر از ویژگی‌های اساسی رسانه عدول کند.» (ibid, 1960: 60). تفاوت مهم دیگری نیز میان صحنه‌های سینما و تئاتر وجود دارد: صحنهٔ تئاتر محدودیت مکانی دارد، در حالی که «جهان» سینمایی بی‌حدّ و حصر است. کراکاور، شاید به این دلیل که صحنهٔ فیلم‌برداری را با جهان واقعی یکی می‌داند، اشتیاق بیش‌تری برای مطالعهٔ طراحی صحنهٔ سینما از خود نشان نمی‌دهد.[۲۸]

۱.۴. بازیگری

اگر کراکاور برای تدوین اصول زیبایی‌شناختی تصویر سینمایی توجه خود را معطوف به پیوندهای میان سینما با عکاسی کرده بود، این بار برای مطالعهٔ بازیگری سینما به تبیین تفاوت‌های آن با بازیگری در تئاتر پرداخته و نگاه انتقادی خود را متوجه تئاتر می‌کند. بازیگری سینما و تئاتر از دو جنبه با یکدیگر تفاوت دارند:

• ویژگی‌هایی که رسانه به آن‌ها دیکته می‌کند. کراکاور ویژگی‌های بازیگر سینما را تحت این عناوین مطالعه می‌کند: تأکید بر هستی (به این معنا که بازیگر سینما باید تا حدّ امکان طبیعی بازی کند)؛ بی‌تکلف بودن (بازیگر سینما باید آن قدر خودش باشد که گویی در حال بازی در مقابل دوربین نیست، بلکه همچنان که به زندگی روزمرهٔ خود مشغول بوده است، دوربین مچ او را «هنگام ارتکاب عمل» گرفته است)؛ و خصوصیات ظاهری (بازیگر سینما در مقایسه با بازیگر تئاتر که صورت او هرگز تمام میدان دید را اشغال نمی‌کند نسبت به ظاهر و اندام خود مسئولیت بیش‌تری دارد)؛

• کارکرد بازیگر در نمایش‌نامه و روایت سینمایی. درام، بر خلاف فیلم، تنها بر پایهٔ تعاملات و گفتگوهای میان شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. ولی، بازیگر سینما باید کارکرد متفاوتی داشته باشد. بازیگر سینما یکی از اشیای موجود در جهان است. در سینما، بر خلاف تئاتر، نه تنها انسان‌ها بلکه هر چیزی متعلق به واقعیت فیزیکی می‌تواند موضوع بازنمایی باشد. مثلاً در برخی پلان‌های سینمایی ممکن است تنها بخشی از بدن بازیگر را ببینیم که نشان می‌دهد که کلیّت او به عنوان یک انسان مدّ نظر نیست.

کراکاور در اقدامی پرسش‌برانگیز تلاش می‌کند تا بازیگران سینما را با تلاش فراوان در دسته‌های از پیش تعریف شدهٔ خود بگنجاند:

• نابازیگر که بیش‌تر در فیلم‌های رئالیستی و نئورئالیستی و همچنین در فیلم‌هایی دیده می‌شود که قهرمانان آن‌ها نه اشخاص انسانی، بلکه ملت‌ها هستند؛

• ستاره‌های هالیوود که بارزترین امتیاز آنان جذابیت ذاتی‌شان است. بازیگر هالیوود از این جهت که بازی نمی‌کند بلکه به گونه‌ای طبیعی در برابر دوربین «وجود دارد» به نابازیگر شبیه است. ولی تماشاگر این وجود را نه به مثابه وجودی درون دنیای فیلم، بلکه همچون وجود در جهانِ واقع به عنوان یک ستارهٔ سینما درک می‌کند.[۲۹]

• هنرپیشهٔ حرفه‌ای؛ هنرپیشهٔ حرفه‌ای بهتر می‌تواند مانند نابازیگرها بازی کند (که روش ایده‌آل بازیگری سینما از نظر کراکاور است) چرا که نابازیگر ممکن است مقابل دوربین دست و پای خود را گم کند و از بازی طبیعی عاجز باشد.

۱.۵. عناصر شنیداری

بنابر مشاهدات تاریخی کراکاور، با ظهور فیلم‌های ناطق سینما تمایلی «واپس‌گرا» به سوی درام و ادبیات نشان داد که زبان و دیالوگ در آن‌ها نقش اصلی را بازی می‌کنند. ولی دست‌اندرکاران سینما به سرعت متوجه شدند که سینما تنها در صورتی می‌تواند در قالب فیلم‌های ناطق به بقای خود ادامه دهد که عناصر دیداری در آن همچنان غالب باشند. فیلم‌های ناطق سه نوع صدا را شامل می‌شوند: گفتگو، صدا در مفهوم عام و موسیقی.

۱.۵.۱. گفتگو

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

استفاده از گفتگو در ابتدای تولد فیلم‌های ناطق بسیار مشکل‌ساز بود. به گفتهٔ کراکاور، برخی کارگردانان به یاوه تصور می‌کردند که برای ساختن یک فیلم ناطق کافی است تا از یک تئاتر فیلم‌برداری کنند. آنان با این کار از اهمیت تصویر کاستند. کراکاور مشکلاتی را که در اثر این رویکرد ایجاد می‌شوند چنین بر می‌شمارد:

• مسلط شدن گفتگو بر تصویر که مساوی است با افزایش پیوند رسانهٔ فیلم با تئاتر، که این نیز به نوبهٔ خود موجب وابستگی هر چه بیش‌تر سینما به بازیگر می‌شود؛ و

• توازی میان گفتگو و تصویر توسط شخصیت‌هایی که در فیلم‌برداری از نمایش‌های شکسپیر دخالت داشتند پیشنهاد شد. ولی، آنان از این امر آگاهی نداشتند که در چنین موازنه‌ای، تصاویر عکاسانه و تصاویر زبانی یکدیگر را خنثی می‌کنند.

بدین ترتیب، چگونه می‌توان از گفتگو استفادهٔ سینمایی کرد؟ به باور کراکاور، موارد استفادهٔ موفق از گفتگو «یک ویژگی مشترک دارند: در همهٔ آن‌ها تلاش می‌شود تا برای بازگرداندن عناصر بصری به موقعیت اولیهٔ خود، از اهمیت گفتگو کاسته شود.» (ibid, 1960: 106) گفتگو را می‌توان از طرق زیر به درستی در فیلم به کار برد:

• گفتگوی اهمیت‌زدایی‌شده که مستلزم کاهش تأکید بر گفتگوهای صحنه‌ای و فروکاست گفتگو به گفتگوهای طبیعی و روزمره است. یک نمونهٔ خوب شخصیت‌های فیلم «کلر»[۳۰] هستند که در حال گفتگو وارد میخانه می‌شوند و سپس دوربین آن‌ها را از پشت شیشهٔ پنجرهٔ میخانهٔ نشان می‌دهد در حالی که لب‌هایشان در حال حرکت است، بدون آن‌که تماشاگر بتواند صدایشان را بشنود.

• گفتگویی که از درون تحلیل رفته باشد، مانند آنچه چاپلین در «عصر جدید»[۳۱] انجام داده و گفتگویی را که از یک ضبط صوت پخش می‌شود تقلید می‌کند. او با این کار به بیننده این توهم را می‌دهد که خود اوست که دارد صحبت می‌کند، ولی به محض این‌که منبع صوت را می‌شناسیم از شنوندگانی ساده‌لوح به بینندگانی زیرک بدل می‌شویم.

• انتقال تأکید از معنای گفتگو به کیفیات مادی آن هم‌چون انتقال تمرکز از محتوای ارتباطی گفتگو به، مثلاً، گویش گوینده.

اکنون با این فرض که گفتگو به خودی خود واجد کیفیت سینمایی است، این پرسش پیش می‌آید که گفتگو را چطور می‌توان بر تصویر سینمایی منطبق کرد؟ کراکاور پیش از پاسخ دادن به این پرسش به تعریف چند مفهوم مهم می‌پردازد که در این انطباق دخیل هستند:

• انطباق و عدم انطباق صوت با تصویر منبع تولیدکنندهٔ آن. انطباق و عدم انطباق موضوعاتی مربوط به «فرم»[۳۲] هستند.

• توازی و تقابل[۳۳]: در توازی یا صدا و یا تصویر است که پیام اصلی پلان را با خود حمل می‌کند، و مجموعهٔ صدا و تصویر حاوی تنها یک پیام است؛ در حالی که، در تقابل هر یک از صدا و تصویر تنها حامل بخشی از پیام است. به بیان دیگر، در تقابل پیامی که صدا با خود حمل می‌کند با پیامی که در تصویر نهفته است متفاوت است. توازی و تقابل موضوعاتی مربوط به «کارکرد»[۳۴] هستند.

بدین ترتیب، کراکاور به چهار جای‌گشت از مفاهیم فوق، یا به قول خودش به «چهار وجه انطباق» دست پیدا می‌کند که در جدول ۱ نمایش داده شده‌اند. وی می‌پرسد: «روابط مختلف میان تصویر و صدا چگونه می‌توانند بر کفایت یا عدم کفایت صدا برای رسانهٔ سینما تأثیرگذار باشند؟» (ibid, 1960: 114). کراکاور برای پاسخ به این پرسش به تقسیم‌بندی چهارگانهٔ خود اکتفا نکرده و به منظور رعایت حداکثر عدالت در قضاوت دو امکان تازه را نیز پیش می‌کشد: الف. زمانی که گفتگو نقش مؤثر در پیش‌برد داستان فیلم دارد؛ و ب. زمانی که تصویر نسبت به صدا نقش مؤثرتری در تبادل پیام بازی می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

	انطباق	عدم انطباق
توازی	I صدای حقیقی	IIIa صدای حقیقی
		IIIb صدای گزارشگر
تقابل	II صدای حقیقی	IVa صدای حقیقی
		IVb صدای گزارشگر

جدول ۱

چهار وجه انطباق صدا و تصویر (Kracauer, 114)

الف. برتری صدا

I توازی ـ انطباق: «نمایش تصویر فردی که در حال گفتگوست که هیچ پیامی به محتوای گفتهٔ او نمی‌افزاید» (ibid, 1960: 117) فاقد ارزش سینمایی است، چرا که بدین ترتیب تصویر اهمیت خود را از دست می‌دهد؛

II تقابل ـ انطباق: چنین تقابلی ریاکارنه است، چرا که گنجاندن تصویر فرد سخن‌گو در آن، به امید افزودن به پیامی که توسط گفتار مبادله می‌شود، در بهترین حالت شبیه به تصویری است که در توازی نمایش داده می‌شود؛

IIIa توازی ـ عدم انطباق (صدای حقیقی): به عنوان مثال، به محض این‌که گوینده واژهٔ «جنگ» را بر زبان می‌آورد، تصویر او به تصاویری از جنگ ـ مانند هواپیماهای بمب‌افکن و مانند آن ـ برش می‌خورد. این تلاشی بیهوده است، زیرا تنها کاری که این تصاویر جنگی انجام می‌دهند بازتولید همان پیامی است که در گفتار نیز مطرح شده بود. به‌علاوه، این‌گونه تصاویر تخیل تماشاگر را نیز محدود می‌کنند.

IIIb توازی ـ عدم انطباق (صدای گزارشگر): وقتی که گوینده به دنیای نمایش‌داده‌شده توسط تصاویر تعلق ندارد. مثال عینی این‌گونه رابطهٔ صدا و تصویر مستندهای همراه با گزارش (گویی تصاویر به اندازهٔ کافی خوانا نیستند که نیاز به توضیح دارند) و هم‌چنین فیلم‌های خبری و رویدادهای ورزشی فیلم‌برداری‌شده هستند.

IVa تقابل ـ عدم انطباق (صدای حقیقی): «پیش‌تر (تحت صدای نوع II) نشان داده شد که تا زمانی که گفتار نقش اصلی را بر عهده دارد، تلاش برای ایجاد رابطهٔ تقابلی میان صدا و تصویر محکوم به شکست است.» (ibid, 1960: 119) یک نمونهٔ خوب از این نوع رابطهٔ صدا و تصویر سکانس‌های سخنرانی هستند که در آن‌ها دوربین به جای نمایش سخن‌ران روی چهره‌های شنوندگان تمرکز می‌کند تا واکنش‌های آنان را ضبط کند. این واکنش‌ها از چشم مخاطب پنهان می‌مانند زیرا که همهٔ توجه مخاطب بر محتوای کلامی متمرکز است که تمام پیام را در خود نهفته دارد، و نه بر واکنش‌هایی که این پیام در افراد درون تصویر بر می‌انگیزد.

IVb تقابل ـ عدم انطباق (صدای گزارشگر): به عنوان مثال تک‌گویی هملت در فیلم لارنس اولیویه[۳۵]، که طی آن هملت به «صدای درون» خود گوش داده و واکنش نشان می‌دهد بدون این‌که ما او را در حال صحبت کردن ببینیم. این تلاش تقابلی محکوم به شکست است، زیرا «تأثیرات تقابلی تصویر هملت در برابر تأثیراتی که در تصویرسازی‌های کلامی وی مستتر هستند از دست می‌روند.» (ibid, 1960: 120)

ب. برتری تصویر

I توازی ـ انطباق: بر خلاف حالت بالا که در آن صدا حامل پیام اصلی بود، این‌بار پیام اصلی درون تصویر قرار دارد و گفتار با پرداخت تصویر به «سینمایی بودگی» آن کمک می‌کند.

II تقابل ـ انطباق: به عنوان مثال «تصویر چهرهٔ فرد سخن‌گو ممکن است حاوی معانی‌ای در ضدیّت و یا توافق با گفته‌های او باشد» (ibid, 1960: 120)، کراکاور این نوع انطباق صدا و تصویر را موفق می‌داند.

III توازی ـ عدم انطباق (صداهای حقیقی و گزارشگر): به عنوان مثال، سکانسی از فیلم که کوه‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

پوشیده از برف را نمایش می‌دهد و روی آن صدای یک گردشگر (نوع a) یا یک گزارشگر (نوع b) پخش می‌شود که می‌گوید کوه‌ها از برف پوشیده شده‌اند. این وجه انطباق مجاز است به شرطی که گزارهٔ صوتی بی‌تکلف ادا شود، به طوری که توجه تماشاگر از تصویر منحرف نشود.

IVa تقابل ـ عدم انطباق: (صدای حقیقی): «تصویر یک فرد سخن‌گو ممکن است پس از آن‌که صدای او را شنیدیم نمایش داده شود، یا ممکن است تصویر او را هم‌زمان با آغاز گفتار ببینیم و سپس شاهد تصاویر دیگری باشیم که بر گفتار منطبق شده‌اند» (ibid, 1960: 122)، کراکاور این تکنیک را نیز در رسانهٔ سینما مجاز می‌داند.

IVb تقابل ـ عدم انطباق (صدای گزارشگر): «گزارش‌های هر از چندگاهی که به ارائهٔ اطلاعات گریزناپذیر اکتفا می‌کنند لزوماً در تصویری که با آن رابطهٔ تقابلی دارند دخل و تصرف نمی‌کنند.» (ibid, 1960: 123) یک نمونهٔ خوب فیلم‌های مستند ناتزی‌ها هستند که در آن‌ها گزارشگر به توصیف تصاویر اکتفا نکرده، بلکه نظرات شخصی خود را نیز به آن‌ها اضافه می‌کند که به نوبهٔ خود راه را بر تخیل تماشاگر هموار می‌کنند.

به‌سادگی می‌توان دید که کراکاور با این بررسی مفصل و توان‌فرسا قصد دارد تا این باور خود را بر کرسی بنشاند که در سینما این تصویر است که بر صدا برتری دارد. برای نیل به این مقصود، کراکاور وقت خود را در مطالعهٔ آن دسته از وجوه انطباق که در آن‌ها کلام مهم‌تر از تصویر است تلف کرده است، چرا که در این مطالعه به جای ارائهٔ تعاریف دقیق تنها به ذکر نمونه‌های «بد» انطباق صدا و تصویر اکتفا می‌کند. به‌علاوه، وی از نشان دادن این‌که چگونه می‌توان برتری یکی از دو عنصر صدا و تصویر در یک سکانس را تشخیص داد درمی‌ماند. با این وجود، دسته‌بندی فوق از وجوه انطباق می‌تواند، فارغ از قضاوت‌های ارزشی کراکاور، در مطالعهٔ ساختار سینما مفید باشد.

۱.۵.۲. صدا در مفهوم عام

اینجا کراکاور به نوفه و صداهای محیطی می‌پردازد. منابع این صداها ممکن است شناخته‌شده و یا ناشناخته باشند، که کراکاور به آن‌ها عنوان نوفه‌های «قابل ردیابی» و «غیر قابل ردیابی» می‌دهد. ولی، این صداها چگونه به رسانهٔ سینما خدمت می‌کنند؟ اولین نکته‌ای که باید در نظر گرفت تفاوت بزرگ میان گفتار و صدا در مفهوم عام است: «تسلط اولی بر فیلم موجب محو شدن نقش تصویر می‌شود، در حالی که اگر نوفه گه‌گداری بر تصویر مسلط شود صدمه‌ای به تصویر وارد نمی‌آید.» (ibid, 1960: 127). صدا به مفهوم عام به رسانهٔ سینما تعلق دارد، چرا که منشأ آن واقعیت فیزیکی است.

کراکاور وجوه انطباق صدا به مفهوم عام با تصویر را تحت همان دسته‌بندی‌های ذکر شده در جدول ۱ مطالعه می‌کند:

I توازی ـ انطباق: با وجود این‌که گفتگوهای منطبق و نامنطبق هر دو می‌توانند حامل معانی موازی با تصویر باشند، صداهای منطبق تنها زمانی معنی‌دار هستند که با تصویر موازی باشند. بنابراین، در مورد نوفه انطباق پیش‌شرط توازی است. با وجود این‌که نمایش منبع صدا همراه با پخش صدا اقتصادی نیست، صدای موازی ـ منطبق به لحاظ زیبایی‌شناختی قابل قبول است. در نتیجه، بحث در باب صدای موازی ـ نامنطبق (نوع III) اصلاً قابل طرح نیست.

II تقابل ـ انطباق: صداهایی که به این طریق انطباق می‌یابند «وجوهی از واقعیت مادی را می‌گشایند که تصاویر به تنهایی توانایی دلالت بر آن‌ها را ندارند.» (ibid, 1960: 129)

IVa تقابل ـ عدم انطباق: بگذارید در همین ابتدا ذکر کنیم که نوع IVb به گفتهٔ کراکاور «عملاً غیر ممکن است»، ولی در مورد نوع IVa، به نظر می‌رسد که این نوع انطباق صدا و تصویر، آن‌گونه که کراکاور از رنه کلر نقل قول می‌کند، متعالی‌ترین دستاورد سینمای ناطق است. این وجه انطباق به سه دلیل واجد اهمیت سینمایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

است:

• «به ما اجازه می‌دهد، اگر نگوییم ما را تشویق می‌کند، تا تصاویر را عمیقاً جذب و درک کنیم؛

• ما را قادر می‌سازد تا تصاویری را که کارکردهای فرعی دارند نادیده بگیریم؛ و

• صدا به شیوهٔ نامنطبق و متقابل تخیل ما را هدایت می‌کند تا واقعیت را در چارچوب وابسته‌های رسانهٔ سینما مورد کندوکاو قرار دهد.» (ibid, 1960: 130)

۳.۵.۱. موسیقی

موسیقی به شکل اجراهای سازی زنده یا پخش موسیقی توسط گرامافون در سالن نمایش فیلم از همان ابتدا با سینما همراه بوده است. موسیقی صرفاً یک نوع صدا نیست؛ موسیقی دارای ریتم و ملودی ـ و بنابراین، حرکت معنادار بر محور زمان ـ است و با دادن ریتم و تداوم به تصاویر روی پرده به آن‌ها زندگی می‌بخشد. ولی، موسیقی طی این فرایند به استعلای تصویر متحرک تا مقام واقعیت ـ دوربین کمکی نمی‌کند. بلکه برعکس، موسیقی همراه فیلم تصاویر ضبط شده را به این سمت هدایت می‌کند که «عمیقاً» عکاسانه جلوه کنند. به گفتهٔ کراکاور، «موسیقی به جای پایان دادن به سکوت آن را تصدیق و توجیه می‌کند.» (ibid, 1960: 135)

اینجا یک بحث پیش می‌آید: اگر موسیقی امری تصنعی و افزودنی است که ـ بر خلاف گفتگو و نوفه ـ هیچ مصداقی نیز در زندگی حقیقی ندارد چرا نباید به کلّی از سینما حذف شود؟ پاسخ کراکاور به این پرسش بحث‌برانگیز است. وی چنین بحث می‌کند که فیلمی که واقعیت فیزیکی را آن‌گونه که هست و همراه با تمام صداها و تصاویرش ضبط می‌کند با همان میزان بی‌تفاوتی و حتی عدم تمرکز تماشا خواهد شد که ما جهان واقعی پیرامون خود را مشاهده می‌کنیم؛ در حالی که، فیلمی که با موسیقی همراه است ما را به جذب شدن در اعماق تصاویر و واقعیاتی که بر پرده نمایش داده می‌شوند فرامی‌خواند.

کراکاور برای مطالعهٔ زیبایی‌شناختی موسیقی فیلم به سه نوع از این موسیقی قائل می‌شود:

• موسیقی گزارشگر یا موسیقی همراه که خود شامل توازی («موسیقی گزارشگر موازی به زبان خاص خود حالات، تمایلات یا معانی تصویری را که با آن همراه است بازگو می‌کند.» (ibid, 1960: 139)؛ و تقابل (این نوع از موسیقی نیز مانند صدای متقابل قصد دارد تا به پیام حمل‌شده توسط تصویر بیفزاید) است. موسیقی همراه باید علاوه بر مرتبط بودن با تصاویر همراه خود با روند پیش‌رفت روایت فیلم نیز هم‌خوانی داشته باشد ـ موسیقی، در این معنا، «در خدمت دراماتورژی» است. این در حالی است که موسیقی همراه می‌تواند در عین همراهی با روایت موجب تقویت یا تضعیف تأثیرات تصاویر روی پرده شود.

• موسیقی حقیقی که شامل موارد زیر است: موسیقی ضمنی (مانند یک گدای ویولون‌زن که درون فیلم حضور دارد؛ قواعد ذکر شده در بالا دربارهٔ وجوه انطباق صدا و تصویر اینجا هم صادق هستند، چرا که این نوع موسیقی در حقیقت صدایی است که منشأ آن درون محیط فیلم‌برداری شده قرار دارد.)؛ و موسیقی زنده (صحنه‌های اپرا و کنسرت در فیلم؛ اگر این موسیقی تنها به خاطر خودش در فیلم حضور داشته باشد به رسانه متعهد نخواهد بود. استفاده‌های سینمایی از این نوع موسیقی عبارت‌اند از فیلم‌های موزیکال و هم‌چنین سکانس‌هایی از فیلم که در تالارهای موسیقی و اپرا به عنوان فضاهایی موجود در دنیای واقعی اتفاق می‌افتند. به طور کلّی، فیلم‌های موزیکال «بیش‌تر به سمت تخیل صحنه‌ای گرایش دارند تا واقعیت ـ دوربین» (ibid, 1960: 148) با این وجود، کراکاور فیلم‌های موزیکال را تفریحات سینمایی خوبی قلمداد می‌کند. موسیقی بازپس گرفته‌شده، که عبارت از موسیقی‌ای است که عملاً به خاطر تمرکز حواس تماشاگر بر رویدادهای تصویری، شنیده نمی‌شود، نمونهٔ دیگری از گنجاندن موفقیت‌آمیز موسیقی در فیلم است.)

• موسیقی هسته‌ای شامل موسیقی متصوّر («اصطلاح «موسیقی متصوّر» در مورد فیلم‌هایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

صادق است که در آن‌ها [ریتمِ] موسیقی است که نحوهٔ انتخاب و پیکربندی تصاویری که قرار است حال و هوا و معنای آن موسیقی را به نحوی بیان کنند [توسط کارگردان] را تعیین می‌کند.» (Kracauer, 152) این نوع استفاده از موسیقی مشکل‌ساز است، چرا که در این صورت موسیقی خواهد بود که چارچوب فرمی تصاویر را می‌سازد، در حالی که خود این موسیقی، که تصاویر به آن ارجاع می‌دهند، به پس‌زمینه رانده می‌شود.)؛ و اجراهای اپرایی (اپراهای «کنسروشده»، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، از نظر کراکاور توجیهی برای حضور در رسانهٔ سینما ندارند، چرا که عبارت‌اند از «تصادمی وحشتناک میان رئالیسم سینمایی و جادوی اپرایی.» ((ibid, 1960: 155)

۱.۶. ترکیب‌بندی: روابط میان عناصر سینمایی

سینما به مثابه اثری هنری که تمام زیرسیستم‌های هنری پیش از خود را «بلعیده» واجد لایه‌های مختلفی است: لایهٔ عناصر حسی (مانند تصویر و صدا) که ساختار مختص خود را دارد و رابطهٔ میان اجزای آن به وسیله تدوین برقرار می‌شود؛ و لایهٔ روایت (که در قلمرو هنر ادبیات جای می‌گیرد) که ساختار آن شبیه به ساختار ادبیات است و رابطهٔ میان عناصر آن ماهیتی ادبی دارد. در این بخش، به مطالعهٔ روابط مختلفی می‌پردازیم که از نظر کراکاور میان عناصر ساختاری سینما برقرار هستند. در اصطلاح نظریهٔ سیستم‌ها ساختار یک سیستم عبارت است از نظم مکانی میان اجزای آن و روابطی که میان این اجزا برقرار هستند. بنابراین، کراکاور در بخش مطالعهٔ ترکیب‌بندی‌های سینمایی نیز هم‌چنان در قلمرو **تحلیل ساختاری** قرار دارد. کراکاور در بحث در باب ترکیب‌بندی بر این باور است که:

> دو مهم‌ترین نوع [ترکیب‌بندی] عبارت‌اند از فیلم داستانی و فیلم غیر داستانی. گونهٔ دوم را می‌توان به فیلم‌های تجربی و فیلم‌های حقیقت‌گرا تقسیم کرد که دومی به نوبهٔ خود شامل ژانرهایی همچون فیلم‌های هنری، فیلم‌های خبری و فیلم‌های مستند می‌شود. (ibid, 1960: 35)

من بر خلاف کراکاور تدوین و مونتاژ را نیز تحت همین عنوان جای داده‌ام؛ مگر نه این‌که مونتاژ یکی از ابزار ترکیب‌بندی در سینما، یعنی ابزاری برای ایجاد رابطه میان عناصر «حسی» آن است؟!

۱.۶.۱. تدوین و مونتاژ

فیلم‌ساز به وسیلهٔ مونتاژ پلان‌های واحد را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد تا بدین ترتیب جریانی روان بسازد. این‌که این جریان به چه سمت و سویی روان است به قواعدی برمی‌گردد که در پیوند پلان‌ها به یک‌دیگر دخیل بوده‌اند: فیلم‌ها یا داستانی هستند و یا تجربی و مستند، که هر یک (علاوه بر اصولی که بر تک‌پلان‌های آن‌ها حاکم هستند) قواعد مونتاژ مختص خود را دارند. با وجود این‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، تکرار این گفته ضروری است که:

> هر فیلم‌سازی که در فیلم خود روایتی را پیش می‌برد هم‌زمان با دو الزام روبه‌روست که به سادگی قابل ادغام نیستند: از یک سو او باید کنش را به وسیلهٔ تخصیص معنایی به هر پلان، که با طرح داستانی مطابقت داشته باشد، پیش ببرد. [...] از سوی دیگر فیلم‌ساز دوست دارد واقعیت فیزیکی را به خاطر خود این واقعیت به نمایش بگذارد و به آن ورود کند. و این مستلزم پلان‌هایی است که هنوز واجد معانی چندگانه هستند؛ پلان‌هایی که [با وجود داشتن دغدغهٔ بازنمایی واقعیت فیزیکی] می‌توانند واجد تناظر روان‌شناختی نیز باشند.» (ibid, 1960: 69)

کراکاور در مورد مونتاژ هیچ اظهار نظر دیگری نمی‌کند، شاید به این دلیل که وی بر این باور بوده است که مونتاژ قبلاً به دقت کافی توسط آیزنشتاین[۳۶]، پودوفکین[۳۷] و کولشوف[۳۸] مطالعه شده است.

۱.۶.۲. فیلم‌های داستانی و فیلم‌نامه

از فیلم «باغبان آب‌پاشی‌شدهٔ»[۳۹] لومی‌یر تا کنون فیلم‌ها، و حتی فیلم‌های مستند، به سمت داستان‌گویی گرایش داشته‌اند. کراکاور در مطالعهٔ داستان فیلم بر «فرم» و «محتوا»ی آن تمرکز می‌کند. وی تحت «فرم» ژانرهای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

سینمایی و تحت «محتوا» دیگر ویژگی‌های روایت سینمایی را مورد بررسی قرار می‌دهد. از آن‌جایی که من ـ بر اساس نظریهٔ سیستم‌ها ـ فرم و محتوا هر دو را تحت عنوان «فیلم‌نامه» دسته‌بندی کرده‌ام ـ که به نوبهٔ خود یکی از عناصر ساختاری فیلم است ـ به هر دوی آن‌ها در بخش حاضر خواهم پرداخت. پس از مطالعهٔ آنچه کراکاور محتوا می‌خواند، به‌طور خلاصه ژانرهایی را که وی برای فیلم‌های داستانی قائل می‌شود ذکر خواهم کرد.

کراکاور، پیش از آن‌که به محتواهای سینمایی بپردازد، محتواهای «غیر سینمایی» را برمی‌شمارد که عبارت‌اند از: استدلال مفهومی (هر گونه تلاش برای ابراز منطقی اندیشه از طریق موضوع یا موتیف فیلم)؛ و امر تراژیک (که ذاتاً به اجراهای تئاتری گرایش دارد. نادرستی رویکرد تئاتری اندکی جلوتر تحت سرفصل «اقتباس از ادبیات» مورد مطالعه قرار خواهد گرفت). از نظر کراکاور محتوای سینمایی باید واجد سه جنبه باشد:

۱. حیطهٔ موضوع، بدین معنی که آیا فیلم دغدغهٔ واقعیت فیزیکی را دارد یا قلمرو رؤیا را؛

۲. موضوع یا ژانر داستان. هر موضوعی که در تداوم واقعیت فیزیکی باشد و تنها بتواند توسط دوربین فیلم‌برداری ضبط شود سینمایی است؛

۳. موتیف‌ها که رایج‌ترین آن‌ها «جریان زندگی» است. کراکاور خود به ذکر دو موتیف سینمایی اصلی رضایت می‌دهد که عبارت‌اند از: موتیف کارآگاهی، و موتیف داوود، و جالوت[۴۰]. موتیف کارآگاهی برای سینما بسیار مناسب است چرا که کارآگاه از سرنخ‌های بصری برای یافتن مجرم استفاده می‌کند. به‌علاوه، این‌گونه فیلم‌ها دائماً شامل رویدادهای تصادفی هستند و فرایند جستجوی حقیقت در آن‌ها شبیه به پرسشگری علمی است، بنابراین مستلزم نماهای بستهٔ میکروسکوپی از اشیا و اعضای بدن آدمی می‌باشند؛ در نتیجه، فیلم‌های با موتیف کارآگاهی بر بی‌پایانی که ویژگی علم است دلالت می‌کنند. به‌علاوه، فرایند کارآگاهی می‌تواند شکل یک تعقیب و گریز را به خود بگیرد که پیش‌تر به عناون یک موتیف سینمایی که به دوربین امکان کندوکاو در جهان فیزیکی را می‌دهد از آن نام برده شد.

موتیف داوود و جالوت به تمثیل «پیروزی فرد ظاهراً ضعیف بر فرد ظاهراً قوی» (ibid, 1960: 280) اشاره دارد و نیازمند تکنیک‌های مختلف‌نمای بسته یا close-up است؛ سینما با بزرگ‌نمایی شیئی، که کوچک‌تر از آن است که با چشم غیر مسلح دیده شود، گویی تماشاگر را افسون می‌کند و او را با نمایش اهمیت چیزی که پیش از آن مورد توجه قرار نگرفته بود تحت تأثیر قرار می‌دهد. این موتیف می‌تواند درون داستان نیز حضور داشته باشد که در آن یک شخصیت ظاهراً ضعیف بر شخصیتی که ظاهراً بزرگ‌تر و قدرتمندتر است پیروز می‌شود.

اکنون که دانستیم کراکاور چه گونه محتوایی را برای سینما مجاز می‌شمارد، بیایید تا نگاهی به ژانرها یا «فرم»های داستان از نگاه وی بیندازیم.

فیلم‌های تاریخی

به گفتهٔ کراکاور فیلم‌های تاریخی هم گرفتاری‌ها و هم سازگاری‌هایی با رسانهٔ سینما دارند. گرفتاری آن‌ها این است که واقعیت ساختگی دنیای این فیلم‌ها (که حاصل تقلید آن‌ها از دوران‌های بسیار دور گذشته در طراحی لباس و صحنه است) بیش از آن «پرداخت‌شده» است که بتواند با واقعیت ـ دوربین سازگاری داشته باشد. گرفتاری دیگر این فیلم‌ها این است که «پیوند رسانهٔ سینما با امر بی‌پایان را دچار اشکال می‌کنند» (ibid, 1960: 78)، زیرا آنچه نمایش می‌دهند جهانی است که گویی از پیوستارهای زمان و مکان جدا شده و بنابراین به تماشاگر «حس تنگناهراسی»[۴۱] القا می‌کند. در مقابل نکات مثبتی هم هستند که به فیلمهای تاریخی امکان سینمایی بودن می‌دهند. این نکات عبارت‌اند از:

- جابه‌جایی به سوی واقعیت ـ دوربین؛ و
- داشتن دغدغهٔ موثق‌بودن.

فیلم‌های تخیلی

از نظر کراکاور تخیل چیزی است که «به جهان‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

ماورای واقعیت ـ دوربین تعلق داشته باشد» (ibid, 1960: 82) و وی آن را برای بازنمایی سینمایی همان‌قدر نامناسب می‌داند که رویدادهای تاریخی را. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، ملی‌یس در ساخت فیلم‌های تخیلی پیش‌رو بود. این‌که یک تخیل فیلم‌شده ویژگی‌های سینمایی دارد یا خیر به دو عامل بستگی دارد: عامل «تکنیکی» یا این‌که تخیل چگونه پایه‌ریزی شده است (به شیوه‌ای پرداخت‌شده و صحنه‌ای و یا با کمک تکنیک‌های سینمایی) و عامل «نسبی» یا «نسبت تخیل با واقعیت فیزیکی.» (ibid, 1960: 84). کراکاور بر این باور است که قضاوت نهایی در مورد سینمایی بودن یا نبودن یک فیلم تخیلی از فعل و انفعالات میان این دو عامل ناشی می‌شود: «تأثیر غیر سینمایی توهمات پرداخت‌شده و صحنه‌ای ممکن است گزندگی‌اش را از دست بدهد، اگر این توهمات از بافتاری متعهد به واقعیت فیزیکی پدید آمده و نسبت به آن در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشته باشند.»[۴۲] (ibid, 1960: 84). در نتیجه‌گیری منطقی از بحث فوق، چهار جای‌گشت از حضور یا غیاب این دو عامل ممکن هستند. ولی، تنها جای‌گشتی که کراکاور برای سینما مجاز می‌داند تخیلاتی هستند که توسط ابزارهای مختص سینما به زندگی فیزیکی مرتبط شده باشند. یک نمونهٔ خوب از این نوع فیلم‌ها «نیمه‌شب»[۴۳] به کارگردانی کاوالکانتی[۴۴] و گروه اوست. در یکی از سکانس‌های فیلم،

> بیماری در اتاق یک بیمارستان که خواب از سرش پریده در میانهٔ شب از پنجره به بیرون نگاه می‌کند و خیابانی آفتابی را می‌بیند که نعش‌کشی سیاه‌رنگ در آن در حرکت است. رانندهٔ درشکه بیمار را دعوت می‌کند تا سوار شود: «داخل درشکه فقط برای یک نفر جا هست.» بیمار پس از درمان و مرخصی از بیمارستان می‌خواهد سوار اتوبوسی شود که ناگهان متوجه می‌شود که راننده درست شبیه به همان شبح رانندهٔ درشکه است و همان کلمات را خطاب به او می‌گوید. البته اتوبوس اندکی بعد تصادف می‌کند. (ibid, 1960: 92)

این بازنمودی سینمایی از تخیل است چرا که «توسط پلان‌هایی شکل گرفته است که از پلان‌های زندگی روزمره قابل تمییز نیستند» و هم‌چنین به این دلیل که «به عنوان توهماتی نمایش داده می‌شود که در وضعیت ذهنی بیمار ریشه دارند.» (ibid, 1960: 92)

فیلم‌های اپیزودی

از نظر کراکاور «فیلم‌های اپیزودی»[۴۵] فیلم‌هایی هستند که داستان‌شان یک جزء کوچک یا «اپیزود» از جریان زندگی است. این فیلم‌ها، به عنوان مثال، فرار دو زندانی از زندان که با دست‌بند به یک‌دیگر بسته شده‌اند، و در نهایت دستگیری و بازگشت مجدد آنان به زندان را نمایش می‌دهند. وضع عمومی این دو مرد تغییری نکرده است ـ چرا که هم در ابتدا و هم در انتها در زندان هستند ـ ولی آن دو به خاطر تجربه‌های مشترک‌شان دستخوش تغییرات روحی ـ روانی شده‌اند. کراکاور فیلم‌های اپیزودی را در صورتی سینمایی می‌داند که جریان زندگی‌ای که خارج از آن‌ها روان است و آن‌ها بخشی از آن هستند بتواند به درون‌شان نشت کند ـ بدین معنا که این فیلم‌ها باید پذیرای رویدادهای اتفاقی در جای جای خود باشند که به پیش‌برد روایت کمکی نمی‌کنند، ولی تعلق فیلم به «بافتار» واقعی را تقویت می‌کنند. اگر این «منافذ»ی که نفوذ عناصر محیطی به درون فیلم‌های اپیزودی را ممکن می‌کنند مسدود شوند، خطر این وجود دارد که اپیزود به درامی خودبسنده تبدیل شود و کیفیات سینمایی خود را از دست بدهد. از نظر کراکاور اپیزودها بهترین فرم‌های داستانی برای فیلم‌های نیمه‌مستند هستند.

اقتباس از ادبیات

کراکاور در کتاب خود به بحث در باب مزایا و گرفتاری‌های آمیزش سینما با درام و رمان میپردازد. به گفتهٔ او «غیر سینمایی‌ترین» گونهٔ داستان، داستان تئاتری است ـ که من آن را به نمایش‌نامه یا درام ترجمه میکنم[۴۶].

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

بحث وی در باب درام دو وجه پیدا می‌کند: وی هم نمایش‌نامه‌های فیلم‌شده (که در آن‌ها فیلم‌نامه از یک نمایش‌نامه یا درام اقتباس شده است) و هم اجراهای تئاتری فیلم‌برداری‌شده را در نظر می‌گیرد. با این وجود در هر دوی این موارد کراکاور با درام به مثابه ژانری ادبی سروکار دارد، با این تفاوت که در مورد اول با استفاده از «ساختار» درام در سینما و در مورد دوم با «کارکرد» آن در مقابل دوربین مواجه هستیم. کراکاور به منظور اثبات عدم کفایت درام برای رسانهٔ سینما دست به تحلیلی «اتمی»[۴۷] زده و عناصر ساختاری درام را تبیین می‌کند تا از این طریق نشان دهد که چگونه این عناصر با عناصر سینمایی ناسازگار هستند.

یکی از ویژگی‌های مهم درام این است که به تضاد میان شخصیت‌ها وابسته است. این امر موجب می‌شود که در درام تأکید از روی طراحی صحنه، که هرگز در بازنمایی واقعیت فیزیکی به تمامی موفق نیست، برداشته شود. سینما با برابر دانستن ارزش فرد و دیگر اشیای موجود در جهان، و هم‌چنین در توانایی‌اش برای پرداختن به اندیشه‌ها و تأثرات انسانی عمیق و آنی، بیش‌تر به رمان شبیه است تا به درام. با این وجود، تلاش‌هایی برای اقتباس سینمایی از درام‌های تئاتری صورت گرفته است. از جملهٔ تلاش‌های ناموفق در این زمینه می‌توان به تداوم اشارات کلامی توسط تصاویر عکاسانه (مثلاً وقتی که در نمایش‌نامه به یک جابه‌جایی اشاره می‌شود، این سفر را در عملاً فیلم می‌بینیم) اشاره کرد. این حقه‌ها، با وجود این‌که نمایشنامه را اندکی با فیلم نزدیک می‌کنند، از تأثیرات دراماتیک متن اصلی می‌کاهند. بنابراین، محصول نهایی نه فیلم موفقی است و نه تئاتر موفقی. در نتیجه، ترکیب سینما و تئاتر «معضلی حل ناشدنی» است.

گرفتاری دیگر اقتباس سینمایی از نمایش‌نامه این است که در نمایش‌نامه با عناصری هم‌چون درختان، خیابان‌ها، رودخانه‌ها و غیره سروکار داریم که در فیلم تنها «مواردی جزئی» از واقعیت فیزیکی هستند و نه اجزای مهمی از جهان خلقت. به‌علاوه، «امر تراژیک موجب سدّ شدن راه امر تصادفی می‌شود، چرا که اگر قرار بود تأثیرات اتفاقی موجب تغییر سرنوشت قهرمان شوند سرنوشت وی چیزی نمی‌بود جز یکی از همان اتفاقات جزئی» (ibid, 1960: 266-267) این در حالی است که «سینما بر احتمالات در روابط انسانی تأکید می‌ورزد» (ibid, 1960: 267). به‌علاوه، درام دارای محتویاتی است که، از آن‌جا که بیش‌تر بر پایهٔ استدلال و جدل کلامی بنا شده‌اند، غالباً قابل ترجمه به زبان تصویر نیستند.

کراکاور معتقد است که رمان نسبت به درام هم‌خوانی بیش‌تری با سینما دارد. وی شباهت‌های رمان و سینما را چنین برمی‌شمارد:

- هر دو تمایل به ارائهٔ حقیقت در تمامیت خود دارند و در انجام این کار گستره‌های وسیعی از زمان و مکان را پوشش می‌دهند؛ در نتیجه
- هر دو تمایل به بی‌پایانی دارند.

این در حالی است که تفاوت‌های میان این دو رسانه در موارد زیر نهفته‌اند:

- ویژگی‌های فرمی این دو رسانه، که توسط کراکاور تحت دو عنوان «زمان» و «زاویهٔ دید» مورد مطالعه قرار می‌گیرند. با وجود این‌که رمان و سینما هر دو، به گفتهٔ اتین سوریو[۴۸]، واجد «انعطاف در به‌کارگیری همهٔ وجوه زمانی قابل تصور هستند»، رمان می‌تواند زمان دقیق رویداد یک حادثه را مبهم باقی بگذارد، در حالی که سینما از این کار عاجز است. کراکاور این ادعا را رد می‌کند. در مورد زاویهٔ دید، سوریو چنین اظهار می‌کند که در رمان نویسنده می‌تواند خود را به جای هر یک از شخصیت‌ها بگذارد و جهان را از زاویهٔ دید یا احساس او توصیف کند. این در حالی است که دوربین «از هم‌ذات‌پنداری کامل با شخصیت‌های روی پرده عاجز است.» (ibid, 1960: 236). کراکاور با این نظر نیز مخالفت می ورزد. وی معتقد است که در دو مورد زمان و زاویهٔ دید میان سینما و رمان تفاوت جوهری وجود ندارد، بلکه این دو رسانه تنها در میزان قابلیت‌های خود در هر یک از این زمینه‌ها با یک‌دیگر متفاوت‌اند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

• دست‌درازی آن‌ها به جهان‌های متفاوت: جهان رمان «در وهلهٔ اول پیوستاری ذهنی است» (ibid, 1960: 237) در حالی که فیلم‌ها بیش‌تر با جهان قابل رؤیت سروکار دارند.

آیا می‌توان از رمان‌ها اقتباس سینمایی کرد؟ درجهٔ شباهت‌های میان این دو نشان می‌دهد که چنین اقتباسی ممکن است. با این وجود، میزان موفقیت این‌گونه اقتباس‌ها به میزان اقتباس‌پذیری رمان و حضور عناصر سینمایی در آن بستگی دارد.

۱.۶.۳. فیلم‌های تجربی و مستند

فیلم‌های تجربی

کراکاور با نقل قول از ماروا[۴۹] و سِو[۵۰] فیلم‌های تجربی را تحت عنوان «سینمای ناب»[۵۱] تعریف می‌کند، «فیلم‌هایی که داستان نمی‌گویند و واحدهای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها نه سکانس‌ها، بلکه پلان‌ها هستند.» (ibid, 1960: 177) «به لحاظ تاریخی، فیلم‌های تجربی ریشه در جنبش آوانگارد اروپا در دههٔ ۱۹۲۰م دارند که به نوبهٔ خود بسیار از هنر معاصر الهام گرفته بود. بیش از نیمی از آوانگاردها نویسنده و نقاش بودند که این دستهٔ دوم تعداد بیش‌تری نسبت به نویسندگان داشتند.» (ibid, 1960: 177). آوانگاردها داستان را نسبت به رسانهٔ سینما غریبه می‌دانستند و به دنبال زبانی منحصراً سینمایی بودند ـ که از ادبیات یا تئاتر وام گرفته نشده باشد ـ تا بدین وسیله «سینمای ناب» خلق کنند. این زبان سینمایی بیش از همه در تکنیک‌های عکاسانه نمود یافت که بعدها خدمات شایانی به سینمای رئالیستی کردند. البته، فیلم‌سازان آوانگارد نیز به نوبهٔ خود از دستاوردهای سینمای رئالیستی، به‌خصوص از فیلم‌های مستند که به بهترین وجهی با اهداف آنان سازگار بودند، بهره گرفتند. با این وجود، فیلم‌سازان آوانگارد خود را به واقعیت فیزیکی به عنوان مصالح سینمای خود محدود نکردند، چرا که نمی‌خواستند محدودیت‌های تحمیل‌شده به سینما توسط داستان را با محدودیت‌های دیکته شده از جانب واقعیت عوض کنند. کراکاور اهداف فیلم‌سازان آوانگارد را این‌گونه فهرست می‌کند:

• آنان می‌خواهند از هر مصالحی که دل‌شان خواست بهره گرفته و ریتم‌هایی خلق کنند که بیش‌تر حاصل انگیزش‌های درونی خودشان هستند تا تقلیدی از الگوهای موجود در طبیعت؛

• آنان بیش از کشف یا ضبط اَشکال مختلف به دنبال خلق آن‌ها هستند؛

• آنان قصد دارند تا به وسیلهٔ تصاویر خود محتواهایی را آشکار کنند که به جای آن‌که مدلول مستقیم تصاویر باشند نمایندهٔ تخیلات برون‌فکنی‌شدهٔ خودشان هستند.

به نظر می‌رسد که کراکاور از اعمال روش تحلیلی جزءبه‌جزء خود بر فیلم‌های آوانگارد ناتوان است و بنابراین، به بر شمردن برخی گرایشات در سینمای آوانگارد بسنده می‌کند:

• تأکید بر ریتم که خود شامل موارد زیر است: موسیقی بصری (که کهن‌الگوهای آن عبارت‌اند از فیلم‌های سمفونی مورب، ریتم ۲۱ و اپوس ۱)؛[۵۲] تخطی از واقعیت-دوربین (واقعیت فیزیکی به چه درد فیلم‌سازان آوانگارد می‌خورد؟ «از سویی این فیلم‌سازان به برداشت جزئیات جالب و مناظر نامتعارف به منظور تحریک حساسیت مخاطب نسبت به جهان اطراف توسط تکنیک‌های منحصراً سینمایی علاقهٔ وافر داشتند. [...] از سوی دیگر همین هنرمندان این پدیده‌های فیزیکی را نه به منظور تأسیس واقعیت فیزیکی، بلکه به خاطر اهدافی که در راستای ترکیب‌بندی داشتند ضبط می‌کردند: آنان قصد داشتند تا از این پلان‌ها سکانسی خودبسنده شامل حرکات ریتمیک بسازند.» (ibid, 1960: 184)؛ تمایل به انتزاع و تداوم شیوه‌های هنر معاصر.

• تأکید بر محتوا که بیش از هر جا در فیلم‌های سوررئالیستی دیده می‌شود. این فیلم‌ها دنیای واقعی را بی‌اعتبار ساخته و در عوض واقعیتی مختص خود خلق می‌کنند. یکی از مشکلاتی که در تفسیر فیلم‌های سوررئالیستی پیش می‌آید این است که انتخاب دیگری نیست جز این‌که به خوانشی سمبولیک از آن‌ها متوسل شویم. این امر به چنین فیلم‌هایی چهره‌ای بیش‌تر ادبی می‌بخشد تا منحصراً سینمایی.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

در پایان کراکاور با نسبت دادن گرایش به ادبیات و هنرهای تجسمی به این نوع فیلم‌ها، تعلق آن‌ها به رسانهٔ سینما را انکار می‌کند.

سینمای حقیقت

کراکاور سه ژانر فرعی برای سینمای حقیقت قائل است: فیلم‌های خبری، فیلم‌های مستند (شامل سفرنامه‌ها، فیلم‌های علمی و آموزشی و غیره) و فیلم‌های نوظهور (که البته در دههٔ ۱۹۶۰م نوظهور بودند!) دربارهٔ هنر. از آنجا که فیلم‌های خبری و فیلم‌های علمی و آموزشی از اهمیت هنری برخوردار نیستند، کراکاور توجه خود را متوجه دو ژانر باقی مانده، یعنی فیلم‌های دربارهٔ هنر و فیلم‌های مستند می‌کند.

فضیلت فیلم‌برداری از آثار هنری آن است که این آثار در فیلم طبیعی‌تر به نظر می‌رسند تا زمانی که از آن‌ها عکاسی شود، و این به خاطر سه‌بُعدی بودن تصویر سینمایی است. برخی فیلم‌سازان تلاش می‌کنند تا نقاشی‌ها و مجسمه‌ها را چنان سه‌بُعدی فیلم‌برداری کنند که این آثار بتوانند شخصیت‌ها و فضاهای دورانی را که در آن خلق شده‌اند مجدداً زنده کنند. با این وجود، «چنین فیلم‌هایی احتمالاً ترکیباتی مشکل‌دار خواهند بود، چرا که از الگوی فیلم‌های تجربی پیروی می‌کنند. این در حالی است که فیلم‌های با موضوع هنر می‌توانند کیفیت سینمایی داشته باشند اگر ویژگی‌های مستندهای معمولی را به خود بگیرند و بدین ترتیب اثر هنریِ مورد توجه خود را در بستر فرایندهای زندگی واقعی قرار دهند.» (ibid, 1960: 212)

کراکاور دو گروه از فیلم‌های مستند را از یک‌دیگر تمییز می‌دهد که به ترتیب گرایش‌های رئالیستی و فرمالیستی دارند. در گروه اول واقعیت محض اصلی‌ترین رسانهٔ ارتباطی است در حالی که در گروه دوم فیلم‌ساز به دنبال شکار ترکیب‌بندی‌های فرمی در واقعیت ابژکتیو است. فیلم‌های متعلق به گروه دوم به خاطر دغدغه‌های فرمی خود و هم‌چنین تمایل به امور ذهنی به جای امور مادی و عینی، نسبت به واقعیت فیزیکی بی‌تفاوت هستند. در نتیجه، چاره‌ای ندارند جز این‌که دائماً از گزارش‌های کلامی استفاده کنند که به نوبهٔ خود موجب کاهش ارزش تصویر می‌شوند (نک: بخش ۵،۱). «همراه سخنان گزارشگر چیزی هم باید روی پرده نمایش داده شود، در حالی که هیچ چیز بصری وجود ندارد که حقیقتاً بتواند بر کلام او منطبق شود.» (ibid, 1960: 210)

در نهایت، مستندها نیز به خاطر طیف محدود سوژه‌هایی که در اختیار داشتند، به تدریج به داستان روی آوردند. این امر موجب شد تا دو گروه از فیلم‌سازان مستند شکل گیرد: موافقان و مخالفان داستان. مزیت مخالفان داستان از نظر کراکاور این است که «منکوب ساختن داستان به دوربین اجازه می‌دهد تا بدون محدودیت مسیر خودش را دنبال کرده و پدیده‌هایی را ضبط کند که در غیر این صورت دست‌نیافتنی می‌بودند.» (ibid, 1960: 212)

۲. رابطهٔ میان فیلم و مخاطب: هدف سینما

کراکاور برای سینما همان مقصود (هدف میان‌مدتی) را قائل است که نظریهٔ سیستم‌ها برای زیرسیستم اجتماعی هنر به طور کلّی متصور می‌شود: «سینما، اگر قادر به ایجاد احساس حیرت در مخاطب نبود، به چنین رسانهٔ جمعی فراگیری تبدیل نمی‌شد.» (ibid, 1960: 58) ولی، سینما طی چه فرایندی به احساسات و ذهن مخاطب خود دسترسی پیدا می‌کند؟ کراکاور معتقد است که احساسات پیش از قوهٔ استدلال تحت تأثیر سینما قرار می‌گیرند، چرا که سینما بازنمودی از واقعیت است و در واکنش به حقیقت این حواس ما هستند که در وهلهٔ اول فعال می‌شوند. در نتیجه، ما هنگام تماشای فیلم بیش از آن‌که خودآگاه باشیم احساساتی هستیم. «سینما طرفدار تنش‌های ارگانیک و هیجانات بی‌نام و نشان است. هدف سینما تضعیف خودآگاهی تماشاگر است.» (ibid, 1960: 159)

آیا سینما می‌تواند به ابزار تبلیغ برای اهداف سیاسی نیز بدل شود؟ به خاطر توانایی‌ای که بالاتر ذکر شد،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

البته که می‌تواند. سینما برای این کار تنها نیاز دارد تا تمام تلاش خود را برای تحریک احساسات تماشاگر در مقابل منطق او به کار گیرد. به همین خاطر فیلم‌های مستند بیش از بقیه می‌توانند در خدمت اهداف تبلیغاتی قرار گیرند، چرا که «واقعی»ترین ژانر هستند و هیچ چیز نمی‌تواند بیش از واقعیتِ موجود تماشاگران را تحت تأثیر قرار دهد. «هرگاه که یک فیلم مستند موفق به متقاعد ساختن تماشاگران می‌شود، بخشی از این موفقیت به خاطر باور تماشاگر به این امر است که آنچه پیش رو دارد شواهدی غیر قابل انکار است. همهٔ ما تمایل به باور این امر داریم که تصاویر ضبط‌شده در محل واقعه نمی‌توانند دروغ بگویند؛ در حالی که مشخصاً می‌توانند.» (ibid, 1960: 161). این دروغ‌ها ممکن است در پس صحنه‌های پرداخت‌شده، استفاده از تأثیرات نوری به‌خصوص و زاویهٔ دوربین (که می‌توانند تأثیرات کاملاً کنترل‌شده‌ای بر مخاطب بر جای بگذارند)، موسیقی و در نهایت تکنیک‌های مونتاژ پنهان باشند.

یکی دیگر از اهداف سینما این است که بازنمود زندگی باشد و تماشاگران گاهی تنها به این دلیل به تماشای یک فیلم می‌روند که خود را خالی از زندگی می‌یابند و ابژهٔ تمنای خود را در فیلم‌هایی که می‌بینند جستجو می‌کنند. اینجاست که به نظر لومان دربارهٔ هدف میان‌مدت همهٔ هنرها می‌رسیم:

> از آثار هنری می‌آموزیم که چگونه آموخته‌های خود را در قالب اثر هنری مشاهده کرده و به آن‌ها سامانی نوین ببخشیم. در اثر هنری می‌توان صورتی دیگر از اندیشه‌های موجود را - شاید به شکلی بهتر و متقاعدکننده‌تر و با هزینه‌ای کم‌تر - بازیافت یا از آن برای آغاز دوبارهٔ کارهایی که به بن‌بست رسیده‌اند الهام گرفت. (Luhmann, 2000: 53)

کراکاور به منظور بازکردن بحث عمومی خود در باب هدف سینما و قرار دادن آن در بافتار اجتماعی به بررسی دقیق یک موقعیت اجتماعی مشکل‌ساز می‌پردازد که معتقد است سینما می‌تواند راه حلی برای آن ارائه کند. او می‌پرسد که آیا سینما تنها دغدغهٔ واقعیت فیزیکی را دارد یا به دنبال تحت تأثیر قرار دادن روح و اندیشهٔ تماشاگران نیز هست، و آیا اصلاً قادر به این کار هست یا خیر. وی به منظور پاسخ به این پرسش ابتدا تلاش می‌کند تا درکی از قوای اندیشهٔ مخاطب سینما به دست دهد که همانا «انسان مدرن» است. به این منظور، وی ابتدا به اندیشمندانی هم‌چون کارل مارکس و نیچه اشاره می‌کند که قرن بیستم را دورانی می‌دانستند که در آن اندیشهٔ الاهیاتی دیگر جایی نخواهد داشت. بدین ترتیب، در این دوره انسان مدرن چه گرایش‌های ایدئولوژیکی می‌تواند داشته باشد؟ کراکاور از دو گرایش ایدئولوژیک نام می‌برد:

- لیبرالیسم که شارحان آن «آرزوی سکولاریزاسیون کامل زندگی جمعی را داشته و در همین رابطه از کاهش قدرت اندیشهٔ دینی به مثابه قدمی به سوی تطور بشر استقبال می‌کنند.» (Kracauer, 1960: 288-289). لیبرالیست‌ها برای تحصیلات اهمیت فوق‌العاده قائل‌اند و از دین خوانشی منطقی دارند.
- گرایش ایدئولوژیک دیگر به کسانی تعلق دارد که «خواهان تجدید ایمان همگانی به حقیقت آشکار، و یا به یک هدف متعالی، و یا به یک رهبر الهام‌بخش هستند» (ibid, 1960: 290). این گروه دوم چنان گسترده است که می‌تواند هم کمونیست‌ها و هم فاشیست‌ها و هم کسانی را در بر گیرد که در همان دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م به فرقه‌های مذهبی خاور دور تمایل نشان می‌دادند.

انسان مدرن، از سوی دیگر، دو وجه ادراک مهم دارد:

- تجرید، که ذاتاً ریشه در دانشی دارد که در حال تسلط هر چه بیش‌تر بر دنیای مدرن و در نتیجه جایگزینی دین است. یکی از دستاوردهای معاصر دانش تکنولوژی است و بسیاری از مردمان امروزه [مقصود در عصر کراکاور است] «ذهنی تکنولوژیک» دارند؛
- نسبیت‌گرایی.

اکنون چالش میان وجوه ادراک انسان مدرن و گرایش‌های ایدئولوژیک مدرن این است که «تجریدگرایی عمیقاً بر رابطهٔ ما با بدنه‌های ایدئولوژی تأثیرگذار است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

به بیان دقیق‌تر، تجرید عملاً همهٔ تلاش‌های مستقیم برای راه‌اندازی دوبارهٔ دین و تأسیس باورهای مورد قبول عموم را مانع می‌شود» (ibid, 1960: 294). پس این تضاد را چگونه می‌توان حل کرد؟

> به نظر می‌رسد که تنها در صورتی می‌توانیم افراط در تجرید را، که همه چیز هست به جز اجباری، محدود کنیم که به اشیا آن کیفیاتی را ببخشیم که به آن‌ها «زندگی و ارزش» می‌بخشند. داروی آن‌گونه تجریدگرایی که ذهن‌ها را در دوران تجربهٔ علمی تحت تأثیر قرار می‌دهد تجربه است ـ تجربهٔ چیزها در تجسدشان. (ibid, 1960: 296)

و این تقاضای تجربهٔ واقعیت ابژکتیو تنها می‌تواند به‌وسیله سینما برآورده شود! ما نیاز داریم تا به منظور حل دشواری فوق رابطهٔ خود با جهان فیزیکی را از نو برقرار سازیم. یکی از دلایلی که طبیعت توجه هرچه کم‌تری از جانب ما دریافت می‌کند این است که «طبیعت فیزیکی دائماً زیر حجاب ایدئولوژی‌هایی قرار داشته است که مانیفست‌های خود را به جمع کل جهان تعمیم می‌دادند.» (ibid, 1960: 299). ولی اکنون که این ایدئولوژی‌ها دیگر سلطهٔ خود را از دست داده‌اند، ابژه‌های طبیعی در دسترس ما هستند تا آزادانه آن‌ها را مشاهده کنیم. و ما این آزادی از قید ایدئولوژی‌های مسلط، و غالباً دینی، را به علم مدیون هستیم که به نوبهٔ خود امکان «رستگاری واقعیت فیزیکی» به‌وسیله سینما را فراهم آورده است.

ولی، آیا فیلم تنها رسانهٔ هنری‌ای است که می‌تواند ما را با جهان فیزیکی مجدداً پیوند دهد؟ هنرهای سنّتی نیز از مصالح فیزیکی به عنوان موضوع خود استفاده می‌کنند، ولی عناصر طبیعی زمانی که به موضوع این هنرها تبدیل می‌شوند همهٔ «طبیعیّت» خود را از دست می‌دهند. سینما، برعکس، به موضوع خود کمک می‌کند تا واقعیت فیزیکی‌اش را حفظ کند. در نتیجه، فیلم‌هایی که گرایشی واپس‌گرایانه به هنرهای سنّتی دارند خود را از مهم‌ترین ویژگی‌های رسانهٔ سینما محروم می‌کنند. این‌گونه فیلم‌ها، بر اساس مشاهدات کراکاور، پدیده‌های مادی‌ای را که نمایش می‌دهند استثمار می‌کنند و نه کندوکاو؛ این فیلم‌ها از این پدیده‌ها نه به خاطر خودشان بلکه با هدف تأسیس یک تمامیّت معنی‌دار بهره می‌گیرند؛ و در تأکید بر چنین تمامیّتی، این فیلم‌ها ما را از بُعد مادی به بُعد ایدئولوژیک ارجاع می‌دهند. (ibid, 1960: 301)

سینما با کمک به ما برای تجربهٔ واقعیات متعلق به مکان‌ها و زمان‌های دیگر، که به هیچ وجه دیگری نمی‌توانستیم تجربه کنیم، خانوادهٔ بزرگ بشر را دور هم جمع می‌آورد و راه رسیدن به یک جامعهٔ جهانی را هموار می‌سازد.

۳. نقدهای وارد بر نظریهٔ فیلم کراکاور

اثر اخیر کراکاور، *نظریهٔ فیلم: رستگاری واقعیت فیزیکی* (۱۹۶۰) تاریخی طولانی و متنوع از نقدهای طردکننده را از سر گذرانده است؛ از بحث کوته‌نظرانهٔ پاولین کِیل[۵۳] علیه فضل‌فروشی‌های آلمانی نویسنده (۱۹۶۲) گرفته؛ تا اتهاماتی که از جانب دادلی اندرو[۵۴] به خاطر هستی‌شناسی هنجاری (۱۹۷۶) و «رئالیسم ساده‌لوحانه» (۱۹۸۴) بر کتاب کراکاور وارد شده و در صفحات مجلهٔ سکرین[۵۵] چاپ شده‌اند؛ تا بحث‌های آلمانی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ مبنی بر این‌که کراکاور با انتقال نقطهٔ تمرکز خود به «واقعیت فیزیکی» مشغله‌های قبلی خود در مورد رابطهٔ سینما با واقعیت اجتماعی و سیاسی را کنار گذاشته است.[۵۶] (Hansen: 1993)

در این مجال ترجیح می‌دهم که خوانش انتقادی ریچارد کرلیس[۵۷] از *نظریهٔ فیلم* کراکاور در ۱۹۷۰م را مفصلاً معرفی کنم، چرا که حاوی عمدهٔ مطالب همهٔ نقدهایی است که در بالا بدان‌ها اشاره شد. زبان کرلیس در مقالهٔ انتقادی‌اش بسیار نیش‌دار است و او هر جا که توانسته با بذله‌گویی‌های، غلیظ آمریکایی‌اش به تمسخر کراکاور می‌پردازد. وی بحث خود را از اینجا آغاز می‌کند که یک نظریهٔ فیلم برای آنکه معتبر باشد باید قابل تعمیم به بیش‌ترین تعداد فیلم‌های ساخته‌شده باشد،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

در حالی که نظریهٔ کراکاور نه تنها تنگ‌نظرانه است بلکه هم‌چنین «مغلق، پُرتناقض، و فریب‌دهنده» (Corliss, 1970: 15) نیز هست.

سپس، کرلیس خوانش خود از *نظریهٔ فیلم* را توضیح می‌دهد: وی بر این عقیده است که به باور کراکاور فیلم چیزی را به تصویر می‌کشد که پیش از آن قادر به دیدنش نبودیم. ما را در کشف دوبارهٔ جهان مادی یاری می‌دهد و جهان را از وضعیت کُمایی که در آن گرفتار آمده رهایی می‌بخشد. از نظر او نظریهٔ کراکاور بر اساس این قیاس منطقی شکل گرفته که «فیلم ریشه در عکاسی دارد (فرض اولیه)؛ عکاسی واقعیت فیزیکی را به تصویر می‌کشد (فرض ثانویه)؛ بنابراین، فیلم (باید) واقعیت فیزیکی را به تصویر بکشد (نتیجه‌گیری).» (Corliss, 1970: 15) کرلیس چنین ادعا می‌کند که دیگر تکنیک‌های سینمایی هم‌چون مونتاژ، صدا، رنگ و غیره در نظر کراکاور تنها عناصر «تکنیکی» بوده‌اند و نه عناصر «پایه».[۵۸]

یکی از خطاهایی که کرلیس مرتکب می‌شود این است که میان دوگانهٔ خوب / بد و رئالیستی/ هنری تناظری یک به یک برقرار می‌کند و سپس این تناظر را به کراکاور نسبت می‌دهد. این در حالی است که چنین تقسیم‌بندی دوگانه‌ای در نظریهٔ کراکاور بسیار کم‌رنگ است. درست است که کراکاور فیلم‌های تجربی را ناموفق می‌داند (و این در حالی است که واژهٔ «تجربی» معادل «هنری» و «ناموفق» معادل «بد» نیست) ولی این امر وی را از مطالعهٔ چنین فیلم‌هایی باز نمی‌دارد: وی به یافتن عناصر ساختاری و ویژگی‌های سینمایی این فیلم‌ها نیز مبادرت می‌ورزد. بنابراین، فارغ از داوری ارزشی کراکاور، نظریهٔ او بر خلاف آنچه کرلیس در ابتدای بحث خود ادعا می‌کند نظریه‌ای همه‌شمول است.

کرلیس در ادامه این‌گونه نظر می‌دهد که کراکاور قربانی «سفسطهٔ خاستگاهی» شده است که عبارت است از یکی پنداشتن خاستگاه و جوهر. بنابراین، وی نتیجه‌گیری کراکاور را مبنی بر این‌که فیلم، به دلیل این‌که ریشه در عکاسی دارد، ذاتاً واقعیت فیزیکی را نمایش می‌دهد غلط می‌داند. این در حالی است که امروزه شاهد آن هستیم که دوربین عکاسی در کنار همتای فیلم‌برداری خود تا جایی پیش‌رفت کرده که می‌تواند جهان‌ها و فضاهای خیال‌گونه را نیز به تصویر بکشد. بنابراین، هر دو ژانر هنری عکاسی و سینما را می‌توان هنوز از یک جوهر و واجد توانایی‌ها و تمایلات یکسان دانست. البته کراکاور متوجه است که سینما «بیش» از عکاسی است (آیا این امر واقعاً نیاز به اثبات دارد؟!). گرفتاری نقطه نظر کرلیس اینجاست که وی عکاسی را بسیار ابتدایی فرض می‌کند، گویی در وضعیتی از تطور که در اواخر قرن نوزدهم میلادی داشته منجمد شده است. اگر وی آثار عکاسی انتزاعی امثال آرون سیسکیند[۵۹] را دیده بود، نظراتی که در باب نظریهٔ فیلم کراکاور صادر کرده را مورد بازاندیشی قرار می‌داد.

کرلیس به دیدگاه‌های کراکاور در باب دوگانهٔ لومی‌یر/ ملی‌یس چسبیده و دسته‌بندی فیلم‌های آغازین لومی‌یر تحت عنوان «رستگاری واقعیت فیزیکی» و در نظر گرفتن «باغبان آب‌پاشی شده» به عنوان کهن‌الگوی همهٔ فیلم‌های کمدی را ملاحظاتی ساده‌لوحانه می‌پندارد. کرلیس، کراکاور را به خاطر این‌که لومی‌یر را سرچشمهٔ خلاقیت سینمایی می‌انگارد فردی «ضد هنر» خطاب می‌کند، که بدین معناست که کرلیس فیلم‌های نئورئالیستی ایتالیا و فیلم‌های سوسیالیستی اتحاد شوروی را نیز، که توسط کراکاور به عنوان نمونه‌های بی‌نقص سینما ذکر شده‌اند، غیر هنری می‌داند. نظری که کرلیس در این‌جا ابراز می‌دارد با جملهٔ پایانی مقاله‌اش در تناقض است که وی علاوه بر فیلم‌های واجد صحنه‌های موزیکال و تئاتری جذاب، سینمای نئورئالیستی را نیز دوست می‌دارد (که این پرسش را پیش می‌آورد که: آقای کرلیس، آیا همین که شما از فیلمی خوش‌تان می‌آید برای اثبات کیفیّات هنری آن فیلم کافی است؟!)

کرلیس خیلی بیش از خود کراکاور با دوگانهٔ لومی‌یر/ ملی‌یس درگیر است. در حالی که، کراکاور تنها اظهار نظری گذرا دربارهٔ تفاوت میان این دو ارائه می‌دهد تا از این طریق منشأ دو گرایش عمده در سینما را مشخص کند ـ بدون آن‌که بخواهد خدمات ملی‌یس

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

به رسانهٔ سینما را تخریب کند ـ کرلیس اصرار دارد که فیلم‌های ملی‌یس ارزش هنری بیش‌تری نسبت به فیلم‌های لومی‌یر دارند. وی می‌نویسد: «ما فیلم‌های ملی‌یس را بارها و بارها تماشا می‌کنیم تا لذت یک هنرمند در فرایند کشف ابزارهای حرفهٔ خود را ببینیم» در حالی که «فیلم‌های لومی‌یر امروزه ضبط‌های خشک و مرده‌ای هستند که تنها به درد مطالعات تاریخی می‌خورند.» (Corliss, 1970: 18) آیا این نظر مطلقاً بر اساس احکام سوبژکتیو صادر نشده است؟ «ما»یی که کرلیس درباره‌اش حرف می‌زند کیست؟ و آیا صرف عامه‌پسند بودن یک فیلم ضامن ارزش هنری آن است؟ بحثی از آن‌گونه که کرلیس مطرح می‌کند برای توجیه یک فیلم هالیوودی مناسب است، ولی مطمئناً جایی در بحث‌های آکادمیک ندارد.

شاید تنها نقد سازندهٔ کرلیس از کراکاور این باشد که کراکاور فیلم را به عنوان هنر نمی‌شناسد.

کرلیس سپس کراکاور را محکوم می‌کند که مرزهایی بسیار شخصی میان آنچه در رسانهٔ سینما قابل قبول هست و آنچه قابل قبول نیست ترسیم می‌کند:

- فیلم‌های تاریخی غیر سینمایی هستند، در حالی که تخیلات بازی‌گوشانه سینمایی هستند؛
- تراژدی در سینما غیر قابل قبول است، چرا که رویدادهای اتفاقی جایی در آن ندارند و محدود است؛ فیلم‌های موزیکال قابل قبول هستند؛
- اقتباس از ادبیات ممکن است سینمایی باشد یا نباشد؛
- فیلم‌های کمدی، به‌خصوص کمدی‌های آمریکایی، به خاطر نقشی که تصادف در آن‌ها بازی می‌کند سینمایی هستند. کرلیس در این‌جا کراکاور را به خاطر اشتباه گرفتن تصادف‌هایی که در فیلم‌نامه وجود دارند به جای تصادف‌های حقیقی سرزنش می‌کند؛
- گفتگو سینمایی است اگر «۱. پیام آن نظر ما را به خود جلب نکند؛ ۲. کیفیات مادی گفتگو بیش از محتوای آن مورد تأکید قرار گیرد (از جمله فیلم‌هایی به زبان خارجی بدون زیرنویس)؛ ۳. گفتار از درون مورد تخریب واقع شده باشد.» (ibid, 1970: 21)

با توجه به خوانشی که در دو بخش پیش از *نظریهٔ فیلم* ارائه شد، به وضوح می‌توان دید که برداشت کرلیس از کتاب کراکاور تحریف‌شده، نادقیق، و غیر منصفانه است. وی احکام فوق را، که برخی برداشت‌های کاملاً شخصی خود وی هستند، قابل توجیه ندانسته و می‌پرسد: «آیا اندکی احمقانه نیست که یک نظریهٔ زیبایی‌شناختی یا ضد زیبایی‌شناختی را بر پایهٔ ایستگاه‌های قطار، پیرنگ‌های رمان‌ها و جاده‌های خاکی بنیان نهیم؟» (ibid, 1970: 21) به‌علاوه، کرلیس، کراکاور را متهم می‌کند که تنها فیلم‌های کمونیستی دههٔ ۱۹۲۰م و فیلم‌های ضد فاشیستی دههٔ ۱۹۴۰م را در نظر گرفته و بدین ترتیب بقیهٔ فیلم‌های «خوب» را مورد بی‌توجهی قرار داده است. به عقیدهٔ وی نظریهٔ فیلم کراکاور اصلاً نظریه نیست، بلکه تنها فهرستی از فیلم‌های مورد علاقهٔ اوست که وی تلاش کرده تا آن را به زور درون چارچوب یک نظریه جای دهد. از نظر کرلیس گناه نابخشودنی کراکاور این است که «وی خودش و نظریه‌اش را به تنها یک بخش از پیوستار سینما محدود کرده و تلاش می‌کند تا از این طریق امکانات و توانایی‌های فیلم را پایین بیاورد.» (ibid, 1970: 22)

گرفتاری کرلیس این است که تصویر بزرگی را که کراکاور از ساختار و هدف سینما خلق کرده نادیده انگاشته و در عوض به جزئیات بی‌اهمیت و اظهار نظرهای گذرای او می‌چسبد. وی نمی‌تواند نظریهٔ ساختاری کراکاور را از نقدها و ارزش‌گذاری‌های او تمییز دهد. او تنها به این دو مورد اکتفا کرده و همین باعث می‌شود که نتواند دید روشنی نسبت به مورد اول داشته باشد. به عنوان مثال، کرلیس استفادهٔ کراکاور از واژهٔ «سینما» را با هم‌معنی گرفتن آن با «فیلم» مورد استهزا قرار داده و در این راستا ترکیبات تمسخرآمیزی هم‌چون «فیلم‌های فیلمی» (ibid, 1970: 20) می‌سازد. وی با این کار نشان می‌دهد که تفاوتی را که کراکاور میان «فیلم» به معنای عام کلمه و «سینما» به مثابه فیلم‌هایی که کیفیات «قابل قبول» به‌خصوصی دارند قائل شده، متوجه نشده است.

تنها دیدگاهی که من با بسیاری منتقدان شریک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

هستم تعدد ادعاهای متناقض و داوری‌های شخصی‌ای است که در کتاب کراکاور طرح شده‌اند. با این وجود، مزیت اصلی اثر او این است که وی اقدام به واسازی سینما به عناصر اولیهٔ آن کرده و در این اقدام از روشی که مختص پرسشگری علمی است بهره می‌گیرد. دادلی اندرو، با وجود این‌که کراکاور را در همهٔ زمینه‌ها «ساده‌لوح» می‌خواند، در کتاب‌های خودش با عنوان «آنچه سینما هست!»[۶۰] و «مفاهیم فیلم»[۶۱] ناگزیر به همان دسته‌بندی‌هایی دست می‌یازد که توسط کراکاور مطرح شده بودند، منتها در این تکرار برخی عناوین پیشنهادی توسط کراکاور را اندکی تغییر می‌دهد.

با وجود همهٔ تقابل‌های انتقادی صورت گرفته، کراکاور هم‌چنان یکی از چهره‌های کلاسیک و بسیار مهم در حوزهٔ سینما به شمار می‌رود که خدمات وی به نظریهٔ فیلم را نمی‌توان دست‌کم گرفت. نظریهٔ وی، به‌خصوص، می‌تواند به عنوان چارچوب اصلی برای بنیان نهادن یک نظریهٔ سیستمی سینما مورد استفاده قرار گیرد، چرا که هم ساختار و هم هدف اجتماعی سینما به عنوان رسانهٔ هنری غالب در قرن بیستم میلادی را مد نظر قرار می‌دهد. آنچه این نظریه در این رابطه کم دارد پرداختن به مفاهیم «کارکرد» و «پردازش» است که دو وجه دیگر هنر به مثابه سیستم اجتماعی هستند و باید پیش از مطالعهٔ هر یک از زیرسیستم‌های هنر توسط نظریهٔ سیستم‌های اجتماعی مدّ نظر قرار گیرند. این کمبود مرا تشویق می‌کند که در آیندهٔ نزدیک در مورد تشریح این دو جنبهٔ باقی‌مانده نیز دست به پژوهش بزنم تا بتوانم نظریهٔ فیلم جامعی بر اساس نظریهٔ سیستم‌های اجتماعی ارائه دهم.

پی‌نوشت‌ها

1. Siegfried Kracauer

۲. از نظر کراکاور «فیلم» اصطلاحی عمومی است که به طور کلی به رسانهٔ نوظهور در ابتدای قرن بیستم میلادی اشاره دارد. تعریف وی از «سینما» عبارت است از فیلم‌هایی که با اصول و قواعد زیبایی‌شناختی این رسانه مطابقت داشته و در نتیجه کیفیتی هنرمندانه می‌یابند.

۳. یعنی مطالعهٔ تاریخی و انتقادی توأمان.

۴. از نظر خود کراکاور، کتاب *نظریهٔ فیلم* «یک زیبایی‌شناسی ماده‌گرا نه فرم‌گراست که با محتوا [در برابر فرم] سروکار دارد.» (Kracauer, 1960: ix) این در حالی است که از نظر من دوگانهٔ فرم/محتوا تناقضی باطل است. من ترجیح می‌دهم که فرم و محتوا هر دو را تحت عنوانی طبقه‌بندی کنم که لومان (Luhmann) در نظریهٔ سیستم‌های اجتماعی خود «ساختار» می‌خواند. در اصطلاح نظریهٔ سیستم‌ها، «فرم» و «ساختار» مترادف هستند.

5. André Bazin

6. Lumière

7. Cabiria

8. The Birth of a Nation

9. Aparajito

10. Potemkin

11. Paisan

۱۲. با وجود آن‌که کراکاور خود از به کار بردن واژهٔ «فیلم‌نامه» پرهیز می‌کند، در مبحث مطالعهٔ «محتوا»ی فیلم‌ها و قائل شدن تمایز میان محتوای «سینمایی» و «غیر سینمایی» و هم‌چنین با بررسی رابطهٔ میان رمان و درام با «محتوای سینمایی» در واقع به تحقیق در باب آنچه امروز تحت عنوان فیلم‌نامه می‌شناسیم می‌پردازد.

13. Baudelaire

14. 24 Consecutive Hours

15. Fernand Léger

۱۶. این تکنیک عبارت است از برهم‌نمایی پلان پایانی یک سکانس و پلان آغازین سکانس بعدی با fade-out کردن اولی و fade-in کردن دومی.

17. Canning

۱۸. در بخش بعدی، زمان و مکان در سینما، به این‌گونهٔ حرکت خواهم پرداخت.

۱۹. این گفته در حقیقت جان کلام کراکاور در کتاب پُرتناقض و بحث‌برانگیز *نظریهٔ فیلم* است.

۲۰. «کاملاً ممکن است که نمایش پرده‌ای رخدادی در زندگی طبیعی در صورتی که پرداخت‌شده باشد بیش‌تر توهم واقعیت را در تماشاگران برانگیزد تا زمانی که خود رویداد بدون پرداخت و مستقیماً توسط دوربین ضبط می‌شد.» (Kracauer, 1960: 35)

21. Méliès

22. prototype

۲۳. کراکاور از تکمیل این طرح‌وارهٔ هگلی و تعریف «سنتز» احتمالی این دو گرایش چشم می‌پوشد.

۲۴. کراکاور در مورد ملی‌یس تنها به این اظهار نظر مختصر بسنده می‌کند که علی‌رغم خدمات فراوان ملی‌یس به سینما، فیلم‌های وی به خاطر «بهره گرفتن از سوژه‌های مطلقاً سینمایی» (ibid, 1960: 33) از گسترش قلمرو تئاتر عاجز ماندند. این اظهار نظر از حوزهٔ بحث کتاب کراکاور خارج است، چرا که تئاتر و قلمروهای آن هیچ نقشی در *نظریهٔ فیلم* او ندارند.

25. make-believe

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

۲۶. کراکاور از میان چیزهای بسیار بزرگی که به‌وسیله سینما بازنمایی می‌شوند توجه ویژه‌ای به توده‌های مردم نشان می‌دهد که رسانه‌های هنری گذشته توان به تصویر کشیدن آن‌ها را نداشتند.

۷۲. مقصود از «بیننده» دوربین است که به عنوان چشم شخصیت‌های ناظر و یا ناظر سوم عمل می‌کند.

۲۸. و اتفاقاً می‌تواند موضوع مهم و جالبی برای مطالعه در سینمای امثال آندره تارکوفسکی باشد.

۲۹. تصور می‌کنم بتوان نظر کراکاور دربارهٔ ستاره‌های هالیوود را با توجه به پیوند او با مکتب فرانکفورت مورد بسط و تحلیل قرار داد.

30. Clair

31. Modern Times

۳۲. مقصود، فرم به مفهومی است که در نظریهٔ سیستم‌ها تعریف می‌شود (برای اطلاعات بیش‌تر رک:

Luhmann, Niklas. (2000), *Art as a Social System. Tr. Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press.*

۳۳. واژهٔ counterpoint را که کراکاور به کار برده است به «تقابل» ترجمه کرده‌ام. این واژه در اصطلاح موسیقی به کنترپوان معروف است و به نحوهٔ کنار هم قرار گرفتن نت‌هایی که توسط سازهای متفاوت نواخته می‌شوند اطلاق می‌شود. از این پس در متن مقصود از واژهٔ «تقابل» همان کنترپوان خواهد بود.

۳۴. مقصود، function یا کارکرد به مفهومی است که در نظریهٔ سیستم‌ها تعریف می‌شود. (برای اطلاعات بیش‌تر رک: منبع بالا).

35. Lawrence Olivier

36. Eisenstein

37. Pudovkin

38. Kuleshov

39. Teasing the Gardener

۴۰. در عهد قدیم چنین آمده که جالوت پهلوانی غول‌پیکر از سرزمین فلسطین بود که به‌دست داوود، پادشاه آیندهٔ اسرائیل، از پای درآمد.

41. Claustrophobia

۴۲. بحث در باب فیلم Dogville ساختهٔ Lars von Trier می‌تواند در این مجال جالب باشد.

۴۳. نیمه‌شب

44. Cavalcanti

45. Episodic

۴۶. درام مدّ نظر کراکاور درامی است که به همین عنوان و به منظور اجرای صحنه‌ای نوشته شده باشد. اگر نه فیلم‌نامه، و به‌خصوص فیلم‌نامه‌های موفق، نیز ممکن است کیفیات «دراماتیک» داشته باشند؛ ولی چنین فیلم‌نامه‌هایی علاوه بر درام «خالص» عناصر افزوده‌ای نیز دارند که آن‌ها را به مرتبه‌ای بالاتر از نمایش‌نامه‌های تئاتری «ارتقا» می‌دهد.

47. Atomic

48. Etienne Souriau

49. Maurois

50. Sève

51. cinéma pur

52. Diagonal Symphony, Rhythm 21, and Opus 1

53. Pauline Kael

54. Dudley Andrew

55. Screen

۵۶. با این وجود، کراکاور در فصل پایانی کتاب خود نشان میدهد که دغدغه‌های اجتماعی خود را کاملاً وانهاده است.

57. Richard Corliss

۵۸. نک: بخش‌های ۵،۱ و ۶،۱؛ متأسفانه کرلیس فیلم‌هایی هم‌چون «طناب» (آلفرد هیچکاک، ۱۹۴۸م) یا «کشتی روسی» (الکساندر سوکوروف، ۲۰۰۲م) را ندیده تا متوجه شود که می‌توان فیلم‌هایی بدون مونتاژ (و هم‌چنین بدون رنگ و صدا، آن‌گونه که از کرلیس انتظار می‌رود بداند) داشت در حالی که فیلم بدون تصویر دیگر فیلم نیست.

59. Aaron Siskind

60. What Cinema Is!

61. Concepts in Film

کتابنامه

Aristotle. (2000) *The Poetics of Aristotle*, Translated by S.H. Butcher, Pennsylvania: The Pennsylvania State University, (1970).

Corliss, Richard. (1970) "The Limitations of Kracauer's Reality." *Cinema Journal* (University of Texas Press) 10, no. 1, 15-22.

Hansen, Miriam. (1993), "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film," *Critical Inquiry* (The University of Chicago) 19, 437-469.

Kracauer, Siegfried. (1960), *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press.

Luhmann, Niklas. (2000), *Art as a Social System*, Translated by Eva M. Knodt, Stanford: Stanford University Press.

"Siegfried Kracauer." *Wikipedia*. December 31, 2012. http://en.wikipedia.org (accessed January 9, 2013).

Siegfried Kracauer. December 31, 2012. http://en.wikipedia.org (accessed January 9, 2013).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]