نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

پدیدارشناسی وجود به‌مثابه واقع‌گرایی در سینمای نئورئالیسم از منظر آندره بازن و فلسفه اگزیستانسیالیسم

امیرعطا جولایی [۱]، سعید شاپوری [۲*]، سید مصطفی مختاباد امرئی [۳]

[۱] گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Amir_fmd@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) گروه هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران ، sae.shapouri@ctb.iau.ir
[۳] گروه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، mokhtabm@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۵
دوره ۱۹
صفحه ۶۵۷ الی ۶۶۸

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۰۸
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۷/۲۵
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۰۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۳/۰۱

کلمات کلیدی
پدیدارشناسی،
واقع گرایی،
نئورئالیسم،
اگزیستانسیالیسم،
بازن.

ارجاع به این مقاله
جولایی, امیرعطا, شاپوری, سعید, مختاباد امرئی, مصطفی. (۱۴۰۱). پدیدارشناسی وجود به مثابه واقع گرایی در سینمای نئورئالیسم از منظر آندره بازن و فلسفه اگزیستانسیالیسم. مطالعات هنر اسلامی, ۱۹(۴۵), ۶۶۸-۶۵۷.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۱.۱۹.۴۵.۳۸.۲

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۲.۳۴۴۷۵۷.۱۹۷۴

چکیده

بررسی هستی‌شناسی بازن در مفهوم واقع‌گرایی در هنر، عینیت را تنها اصل ارائه اثر هنری واقع‌گرا نمی‌داند و بنا بر اعتقاد او بایستی فلسفه وجودی یک اثر مورد توجه باشد. در واقع او بازتولید صادقانه واقعیت را هنر نمی‌داند و واقع‌گرایی مد نظر او با تلاشی ذهنی به‌سوی عینیت تصویر و براساس عدم قضاوت و نیاز روانشناختی به بازآفرینی جهان در تصویر به‌دست می‌آید. در این پژوهش که از حیث هدف بنیادی محسوب می‌شود و از حیث گردآوری داده‌ها، توصیفی-تحلیلی است به بررسی دیدگاه پدیدارشناسی بازن در سینمای نئورئالیسم می‌پردازد. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که بازن چگونه با پیوندی که میان نئورئالیسم و اگزیستانسیالیسم برقرار می‌کند. در جریان زیبایی‌شناسی فیلم یا هنر، نوعی مسئولیت اخلاقی برای هنرمند قائل می‌شود و از این حیث زیبایی‌شناسی فیلم بیش از آن که هنر را مسئله قرار دهد یک مسئولیت وجودی را مطرح می‌کند. زیرا هستی‌شناسی اگزیستانسیالیسم بر اصالت وجود تأکید می‌کند و بازن بر این اساس، تصویر واقعیت را به دور از مونتاژ و صحنه‌ای تحریف شده قلمداد می‌کند. توجه بازن به مفهوم اخلاقی در واقع‌گرایی موجود در نئورئالیسم بر شرایطی استوار است که ساختار سینمای نئورئالیسم آن را به خوبی بروز می‌دهد؛ یعنی عدم جانب‌داری بیننده در جهان اثر که موجب رهایی او می‌شود تا خود را در اثر، اندیشه کند، نه آن که همچون اکسپرسیونیست‌ها اندیشه‌ای مشخص و جهت‌دار به او تحمیل شود.

اهداف پژوهش:

۱. مطالعهٔ پدیدارشناسی وجود به‌مثابه واقع‌گرایی در سینمای نئورئالیسم از منظر آندره بازن.

۲. پدیدارشناسی وجود به‌مثابه واقع‌گرایی در سینمای نئورئالیسم از منظر و فلسفه اگزیستانسیالیسم.

سؤالات پژوهش:

۱. پدیدارشناسی وجود به مثابه واقع گرایی در سینمای نئورئالیسم از منظر آندره بازن چگونه است؟

۲. پدیدارشناسی وجود به مثابه واقع‌گرایی در سینمای نئورئالیسم از منظر و فلسفه اگزیستانسیالیسم چگونه است؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری/ پایان نامه "نامیر عطا جولایی" با عنوان "عنوان رساله/ پایان نامه" است که به راهنمایی دکتر " نام و نام خانوادگی استاد راهنما" و مشاوره دکتر " نام و نام خانوادگی استاد مشاور" در سال ۱۱۱۱ در دانشگاه "نام دانشگاه" واحد " نام واحد" ارائه شده است

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

واقع‌گرایی به عنوان یک نگرش فراگیر در هنر تاریخ گسترده‌ای دارد. راهی که اغلب هنرمندان و مفسران هنر آن را به‌مثابه «حقیقت زندگی» کشف کرده‌اند؛ هر چند در مقابل دیدگاه‌های دیگر که در تضاد با واقع‌گرایی قرار دارند، آن‌ها نیز با همین اعتقاد و باور پایه‌های اندیشه‌ی خود را بنا نهادند. اما نکته‌ی قابل تأمل این است که حتی در باور و اندیشه‌ی مفسران یک مکتب می‌تواند جزئیات متفاوتی را مشاهده کرد. درباره‌ی واقع‌گرایی در حالی که اغلب نظریه-پردازان به جزئیات فرم و مضامین اجتماعی و درک اثر هنری به عنوان بازنمایی واقعیت توجه دارند، آندره بازن، نظریه‌پرداز فرانسوی در پی پناهگاهی هستی‌شناختی برای هنر و به ویژه سینماست. تأثیرپذیری زیاد بازن از فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم، دیدگاه هستی‌شناختی و پدیدارشناسانه‌اش در پرداخت نظریه‌هایش درباره‌ی سینما را کاملاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. زمانی که بازن به عنوان منتقد سینما در دهه‌ی ۱۹۴۰ شناخته می‌شد، اگزیستانسیالیسم به فلسفه‌ی رایج در فرانسه تبدیل شد. اگزیستانسیالیسم از طریق نوشته‌های ژان پل سارتر، اگزیستانسیالیست خودشناس، که نزدیکی او به بازن به دلیل مدیریت او بر مجله‌ی فلسفی «عصر جدید» بود، در فرانسه شهرت یافت بنابراین بازن با آنکه تکنیک‌های واقع‌گرایی را در سینما تأیید می‌کند اما جزئیاتی را در فلسفه‌ی ارائه‌ی آن مورد بازنگری قرار می‌دهد. در واقع بازن در حال ایجاد تحولی در نگرش نسبت به هستی‌شناسی خود در مفهوم واقع‌گرایی در هنر است که «عینیت» را شرط کافی در ارائه‌ی اثر هنری واقع‌گرا نمی‌داند و می‌گوید بایستی فلسفه‌ی وجودی یک اثر مورد توجه باشد.

بررسی پیشنه پژوهش حاکی از این است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر درنیامده است اما آثاری به بررسی پدیدارشناسی و فلیم پرداخته‌اند. احمدرضا معتمدی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مواجهه‌ی نظریه زیگفرید کراکوئر و راجر اسکروتن در ماهیت بازنمایی رسانه فیلم با رویکرد به نظریه خیال در فلسفه هنر دینی» منتشر شده در مجله‌ی مطالعات رسانه‌های نوین، شماره ۱۸؛ به بررسی نظرات زیگفرید کراکوئر و راجر اسکروتن در باب بازنمایی می‌پردازد. با توجه به مطالعه این پژوهش، زیگفرید کراکوئر به‌مثابه آخرین نظریه‌پرداز واقع‌گرا در دوران کلاسیک، وجه ذاتی ماهیت بازنمایی رسانه فیلم را مفاهیم بنیادین و به تعبیر خودش رویکرد عکاسانه تلقی می‌کند و خلاقیت‌های فنی را عرضِ ذاتی فیلم می‌شناسد. راجر اسکروتن، بازنمایی را حد اطلاق به کنشی می‌داند که علت غایی خودش باشد. مدعای این نوشتار آن است که رویکردهای شناختی، همواره در جمع‌بندی منازعه شکل‌گرا ـ واقع‌گرا به بن‌بست می‌رسد. آندره تودور (۱۳۶۸). در مقاله‌ای با عنوان «اسطوره های چندگانه واقع‌گرایی در سینما» منتشر شده در مجله‌ی کیهان فرهنگی، ترجمه‌ی آرمن لوکس، شماره ۶۶؛ به بررسی دیدگاه‌های واقع‌گرایی در سینما می‌پردازد و ابتدا سینمای شوروی را مورد مطالعه قرار می‌دهد و نشان می‌دهد این سینما در قیاس با نقش سینما در کشورهای دیگر واقع‌گرا به نظر می‌رسد و مدعی ارائه مردم واقعی در موقعیت‌ها و رخدادهای زندگی واقعی است، ولی تأکید می‌کند که این صرفاً تصویری از واقع‌گرایی اجتماعی با زنگاری از واقعیت ظاهری است. نظریات بازن درباره‌ی فنون تدوین سینمای شوروی نشان می‌دهد که این فنون آنچه را که جلوی دوربین حضور دارد چند پاره کرده است که این امر به گسست فضای طبیعی منجر می‌شود. این درک از واقع‌گرایی حاوی نسبیتی است که در تضاد با موضع مطلق‌نگر بازن، به‌ویژه طبیعت‌گرایی رمانتیک او قرار دارد و در نتیجهء این طبیعت‌گرایی رمانتیک بود که بازن به تحسین نوواقع‌گرایی پرداخت و از این گفته‌ی روسلینی تجلیل کرد که هنر در طبیعت نباید دستکاری کند، بلکه باید آن را همان‌گونه که هست ارائه دهد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که این امر صرفاً به واکنشی یکسان و کسل‌کننده به

واقع‌گرایی هر فیلم منجر می‌شود، به عبارت دیگر آنچه که واقعی و قانع کننده به نظر می‌رسد اهمیت دارد و بیان واقع‌گرایانه چندان مهم نیست. تمامی بحث‌هایی که در زمینه‌ی واقع‌گرایی در زیبایی‌شناسی فیلم وجود دارد، تمامی ادعاهای فیلمسازان درباره‌ی ساختن فیلم‌های واقع‌گرایانه در شکل‌گیری آنچه که در فیلم، واقعی به نظر می‌رسد، گاهی مستقیم و گاهی غیر مستقیم مؤثر بوده است، ولی تا هنگامی که در پی معیار مطلق‌نگری از زیبایی‌شناسی هستیم، عملکرد تصویر قراردادی واقع‌گرایی را درک نخواهیم کرد. آنجلا داله واچه (۲۰۲۰). در کتاب خود با عنوان «نظریه فیلم آندره بازن: هنر، علم، دین» منتشر شده در نیویورک، نظریه فیلم آندره بازن را همیشه مشتاق آزادی تفسیر تماشاگران تلقی می‌کند و نه تنها این سوال معروف را مطرح می‌کند که «سینما چیست؟»، بلکه سؤال «انسان چیست؟» را بیان می‌کند. در واقع داله واچه با تأکید بر اهمیت اخلاق شخصی‌گرایانه، اولین متخصص فیلم است که جاه‌طلبی «ضد انسان محوری» بازن از سینما را به نفع جامعه‌ای دلسوزتر تشخیص می‌دهد. در واقع بازن تحت تأثیر فلسفه شخصی‌گرایانه استادش، امانوئل مونیه، استدلال کرد که سینما ماشین ذهنی است که از مخاطبان خود در مورد اینکه چگونه نوع بشر می‌تواند به شیوه‌ای برابری‌خواهانه با انسان‌های دیگر تعامل داشته باشد، پژوهش می‌کند. علی‌رغم تأکید بازن بر اخلاق، نظریه فیلم او سرشار از استعاره‌هایی از هنر و علم است. نوشته‌های استعاری منتقد فرانسوی به‌طور غزل‌آمیزی برخوردهای میان متون ادبی و سبک‌های فیلم‌سازی را قاب‌بندی می‌کند، در حالی که قیاس بین حیاتی زیست‌شناسی و هستی‌شناسی واقعی سینما را روشن می‌کند. استفن جی ریفکین[i] (۲۰۱۱) در رساله‌ی فوق دکترای خود با عنوان «آندره بازن "هستی شناسی تصویر عکاسی": بازنمایی، میل و حضور[ii]» از دانشگاه کارلتون اتاوا، انتاریو[iii]، تفسیر جدیدی از مقاله تأثیرگذار «هستی شناسی تصویر عکاسی» از بازن در سال ۱۹۴۵ ارائه می‌دهد که در آن نشان داده می‌شود، مقاله بازن ارزش نسبی نقاشی، عکاسی و سینما را در رابطه با سه ایده‌آل بازنمایی گسسته ارزیابی می‌کند: تصویرسازی تقلیدی (وسواس با شباهت)، ارضای روانی (نیاز برای شکست دادن زمان) و حضور معنوی (مکاشفه زیبایی شناختی). در این پژوهش استدلال می‌شود که بازن هر ایده‌آل را بیانگر رابطه‌ای متمایز بین میل انسان و مفهوم حضور می‌داند که در آن فناوری عکاسی و سینما نقش منحصر به فردی را ایفا می‌کند. همچنین «هستی شناسی تصویر عکاسی» به زبان های فرانسوی و انگلیسی خلاصه شده و دو نسخه فرانسوی موجود مقایسه شده است. مروری تاریخی بر تفاسیر این مقاله در تئوری فیلم انگلیسی زبان، با تاکید بر استفاده از آن در توسعه مفهوم رئالیسم سینمایی ارائه شده است و استدلال می‌شود که تفاسیر انگلیسی زبان از این مقاله، استراتژی بازن را در استفاده از سه معیار جداگانه برای انجام یک مقایسه نادیده گرفته است. سه معیار بازن یعنی بازنمایی تقلیدی، ارضای روانی و مکاشفه معنوی هر کدام به تفصیل مورد توجه قرار گرفته است. هر کدام دارای اساطیر اجتماعی، فرهنگی و تاریخی خاص خود هستند. «وسواس شباهت» به عنوان استناد به آرمان‌های معرفت‌شناختی عقل‌گرایی دکارتی ارائه می‌شود. نشان داده می شود که بازین عینیت مکانیکی عکاسی و سینما را بر سوبژکتیویته ذاتی نقاشی نشان می دهد. «نیاز به شکست دادن زمان» به توانایی عکاسی و سینما در برانگیختن میل اساسی بیننده مربوط می شود. وجود چیزهای غایب را با خواندن کتاب «تخیل[iv]» از سارتر و دوربین لوسیدا بارت توضیح می‌دهد. در «مکاشفه زیبایی‌شناختی» بازن نشان داده می‌شود که عکاسی و سینما از ظرفیت نقاشی برای آشکار کردن واقعیت معنوی فراتر می‌روند و این موضوع با خواندن کتاب کاندینسکی[v] درباره معنویت در هنر توضیح داده می‌شود.

روش تحقیق این پژوهش از حیث هدف بنیادی است و به دنبال بازشناختی از نئورئالیسم و یا واقع‌گرایی است که در هستی‌شناسی بازن مفهومی وجودی را در ساختار سینمای نئورئالیسم ارائه می‌دهد. همچنین روش تحقیق در این

پژوهش از نظر گردآوری داده‌ها توصیفی-تحلیلی محسوب می‌شود و روش گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه-ای است.

۱.واقع‌گرایی در سینما

بازن با یک پرسش اساسی به سراغ بحث درباره‌ی سینما می‌رود؛ اینکه «سینما چیست؟» پاسخ او به این پرسش این است که سینما هنر هست و یا بایستی به سوی اهدافی پیش برود که آن را به مثابه‌ی هنر معرفی کند. در نگاه بازن، سینما باید خود را از اسطوره‌ی هدایت کننده‌ای که آن را شکل می‌دهد، رها کند. باید سرمایه‌گذاری روانی‌ای را که واقع‌گرایی آن را تسهیل می‌کند، مختل کند. باید «عینیت» را که ما به آن می‌دهیم از تصویر حذف کند. در مجموع باید هستی‌شناسی را که بازن تاکنون ارائه کرده است واژگون کند: هستی‌شناسی تصویر عکاسی.

در گذر اول، این چرخش هنری کاملاً در تضاد با چیزی است که بازن، تا کنون، رسانه‌ای را تنظیم کرده است که برای آن مناسب است: رئالیسمی که از خصلت عینی آن ناشی می‌شود، حتی اگر آن شخصیت به طور ذهنی شرطی شده باشد. در واقع، بیشتر گزارش‌های رئالیسم بازن فقط به این فرض بستگی دارد، حفظ «عینیت» رسانه که به عنوان دستور چگونگی دستیابی به رئالیسم سینمایی تلقی می‌شود. برایان هندرسون[vi]، برای مثال، در نقد نظریه‌ی فیلم، ادعا می‌کند که «هنر فیلم [از نظر بازن] اصلاً شکل کلی خودش را ندارد، بلکه شکل خود واقعی را دارد» (۱۹۸۰: ۲۷). او استدلال می‌کند که برخلاف اصل مونتاژ آیزنشتاین[vii]، که هنر فیلم را با چینش ویراستاری قطعات فیلم یکی می‌داند، کار بازن «با واقعیت شروع می‌شود اما... فراتر از آن نمی‌رود؛ او هرگز به نام هنر از واقعیت نمی‌شکند» (Ibid). با این حال، این حدس را نادیده می‌گیرد که بازن چگونه «واقعیت» را در تصویر تصور می‌کند، زیرا دقیقاً به دلیل عدم تحمل سینما یعنی وتوی هنری آن است که ما اصلاً واقعیت را تجربه می‌کنیم. اگرچه بازن ممکن است زیبایی‌شناسی را که از طریق مونتاژ معنا می‌سازد تأیید نکند (در اصل او شدیداً هم با آن مخالفت می‌کند)، اما وی هنر را به‌عنوان شکلی اساساً زیبایی‌شناختی می‌شناسد، شکلی که برای دستیابی به خودمختاری باید از واقعیت جدا شود. از این رو اظهار می‌دارد: «در هنر، در سرچشمه‌ی تمامی رئالیسم، یک پارادوکس زیباشناختی وجود دارد که باید حل شود. بازتولید صادقانه‌ی واقعیت، هنر نیست» (Bazin, ۱۹۷۱: ٦٤). پس رئالیسم اگر در چارچوب هنر فیلم به کار گرفته شود، باید «ایسم» خود را از منبعی خارج از «عینیت» استخراج کند، زیرا سینما به عنوان سینما، یعنی سینمایی که در سطح هستی‌شناختی آن ارائه شده است، گویای رئالیسمی است که به جای آن، خود واقعیت را برای ما به تصویر کشیده است و به گفته‌ی بازن «تصویری طبیعی از جهانی است که نه می‌شناسیم و نه می‌توانیم بشناسیم» (Bazin, ۲۰۰۹: ۱۵).

آنچه با پذیرش روایت روانی-تاریخی بازن از سینما، به‌ویژه بن‌بستی که به عنوان قالبی مستند در آن قرار دارد، آشکار می‌شود، این است که بازن به دنبال پناهی برای سینما است، گسستی که می‌تواند ذهنیت را آشکار کند. چارچوب حاکم بر واقع‌گرایی آن؛ سینما تاکنون روایتی از تأثیر فریبنده‌ی این رسانه بر ما از ابتدای پیدایش خود بوده است و عینیت همان شناخت غیرممکنی است که به مدد آن به خود اجازه می‌دهیم در تصویر ببینیم. در مقابل، هنر سینما «هدفش فراتر رفتن از واقعیت است، نه بازتولید آن» (Bazin, ۲۰۱۱: ۱۰۷). بازن بر این باور است که سینما از طریق نیت هنری می‌تواند تمایل ما به واقعیت عینی را برطرف کند و ما را دوباره با جهانی که می‌توانیم بشناسیم درگیر کند: جهانی برای ما، که او از ابتدا آن را پایه و اساس دانسته است. این کار را نه با تداوم اسطوره‌ای که

هستی‌شناسی آن را تقویت می‌کند، بلکه با دادن دسترسی هنرمند به زیبایی‌شناسی عکس که دوام خود را به موجب آن تصویر به عنوان تصویر دریافت می‌کند، نه به عنوان محصول خودکار فرآیندهای نمایه‌ای. رئالیسم در اهمیت هنری خود، لزوماً زیبایی‌شناختی است، حقیقتی که بازن بر آن تأکید دارد: «هیچ رئالیسمی در هنر نبوده است که اساساً زیبایی‌شناختی عمیقی نداشته باشد» (Bazin, ۱۹۷۱: ۲۵).

در نگاهی به گذشته، به نظر می‌رسد که بازن در تمام مدت این گسست را پیش‌بینی می‌کرد و هستی‌شناسی خود را در تقابل با خصلت ذهنی هنر، دقیقاً به گونه‌ای توسعه می‌داد که هنر بتواند سینما را از مهجوریت رها کند و به ما اجازه دهد تصویر را به عنوان چیزی که از قبل واسطه شده است تجربه کنیم. در واقع یک نکته مهم در نظریه‌ی بازن هست که توسط کسانی مانند کارول[viii]، هندرسون[ix] و رومر[x] که عینیت را ریشه‌ی واقع‌گرایی بازن می‌دانند نادیده گرفته شده است: اینکه او هستی‌شناسی را بر اساس تعهد ما به «واقعیت» درک می‌کند که تازه اغلب بر این نظر تأکید می‌شد که بایستی توسط هنر فیلم به هم ریخته شود. از نظر بازن، سینما استثنایی است به عنوان یک رسانه که هرگز توانایی آن در متقاعد کردن ما به امر اسمی نیست، بلکه توانایی منحصر به فردش در به اشتراک گذاشتن یک درگیری ادراکی با پدیده‌های پدیدار است؛ برای ارائه‌ی تصاویری که وقتی با اراده‌ی هنرمند طراحی می‌شوند، شبیه دنیای بین‌الاذهانی است که در برابر ما ظاهر می‌شود. در این دیدگاه رئالیسم به همان اندازه که یک موضع فلسفی است، یک موضع هنری نیز هست و بُعد انتقادی نوشته‌ی بازن، حول آن نمونه‌هایی از هنر می‌چرخد که در واقع‌گرایی خود یک جنبش فرهنگی کلیدی را نشان می‌دهد که سوبژکتیویسم بازن را آگاه می‌کند و در مقیاسی بزرگ‌تر، محیط فکری را تعریف می‌کند و به دوره‌ی پس از جنگ جهانی دوم برمی‌گردد و اگزیستانسیالیسم فرانسوی که در اوج خود به سر می‌برد.

۲.بازن و اگزیستانسیالیسم

همان‌طور که گفته شد زیست بازن در زمان شکل‌گیری جریان فلسفی اگزیستانسیالیسم و دوستی او با سارتر موجب می‌شود که او نیز تحت تأثیر این مکتب فلسفی باشد و به‌ویژه دیدگاه سارتر بر نگرش او در زیبایی‌شناسی هنر و اساساً هستی‌شناسی او تأثیر بگذارد.

درباره‌ی شکل‌گیری اگزیستانسیالیسم می‌توان گفت سارتر با تکیه بر پایه‌هایی که توسط پدیدارشناسان آلمانی، ادموند هوسرل[xi] و مارتین هایدگر[xii]، که فلسفه‌هایی ریشه‌دار در آگاهی انسان و دنیای تجربه‌های زیسته دارند (آنچه هوسرل «تجربه‌ی زیسته[xiii]» می‌نامد) این مکتب فلسفی را به‌وجود آورد. او فلسفه‌ای را شکل داد که اولویت واقعیت انسانی را حفظ کرد، اما از واقعیت منحرف شد. بخشی از محتوای اندیشه‌ی اگزیستانسیالیسم بر سیستم‌سازی‌های تحلیلی‌تر آگاهی، ارائه‌شده توسط هوسرل با تمرکز بر پیامدهای اخلاقی وجود ما به‌عنوان سوبژکتیویته‌ها، بدون آنکه از پیش تعیین شده باشد یا مفهوم هدف که با ادعای مناقشه‌برانگیز او در سخنرانی «اگزیستانسیالیسم یک انسان‌گرایی است» (۱۹۴۶) را شامل می‌شود (Sartre, ۱۹۷۵: ۳۴۸).

تفکر داستایفسکی[xiv] که با جمله‌ای استعاری بیان می‌کند: «اگر خدا وجود نداشت، همه چیز مجاز بود» در سخنرانی سارتر هم بازتولید می‌شود (۳۵۳) با این حال، او از این پیش‌فرض، فراخوانی برای عاملیت و مقصر بودن اعمال ایجاد می‌کند، زیرا، بدون ارزش‌ها یا دستورات جهانی که ماهیت انسان را تعریف می‌کند، ما دچار این آزادی هستیم که خودمان را تعریف کنیم. او می نویسد: «اگر... درست است که وجود مقدم بر ذات است، انسان مسئول آن چیزی است

که هست. بنابراین، اولین اثر اگزیستانسیالیسم این است که هر انسانی را آن گونه که هست در اختیار خود قرار می‌دهد. تمام مسئولیت وجود او دقیقاً بر دوش خود اوست» (۳۵۰-۳۴۹). با این حال، این برای نادیده گرفتن یا کاهش تله‌های کاست‌های اجتماعی، اقتصادی، نژادی یا جنسیتی نیست که در آن متولد شده‌ایم. آنچه سارتر درباره‌ی آن توضیح می‌دهد پیش از هر چیز ایدئولوژیک است، همان وجود مشترک ما؛ او استدلال می‌کند که «انسان ممکن است در یک جامعه‌ی بت‌پرست، برده به دنیا بیاید یا ممکن است یک فئودال یا یک پرولتر باشد اما آنچه هرگز تغییر نمی‌کند، لازمه‌ی بودن در دنیا، کار کردن و مردن در آنجا است»(۳۶۲). از نقل قول او («محکوم به آزادی هستیم» (۳۵۳)) و از دل این شرایط است که اگزیستانسیالیسم اخلاق، عاملیت و تعهدی را ارائه می‌دهد که می‌تواند به کاهش پوچ بودن وجود بی‌معنی ما کمک کند.

در مقدمه‌ی فرانسوا تروفو برگزیده‌های ترجمه‌شده‌ی هیو گری برای «سینما چیست؟» (۱۹۷۱) او خاطرنشان می‌کند که «تنها در مقالات سارتر، که بازن به طور خاص او را تحسین می‌کرد، می‌توان هوش و صداقت فکری مشابهی یافت» (vi). با این حال، اکثریت موافق‌اند که سارتر بیشتر از یک روشنفکر مورد تحسین بازن بود. گرچه سایر شخصیت‌های جنبش اگزیستانسیالیستی به‌طور شایسته‌ای در اطلاع‌رسانی به نظریه‌های بازن، به‌ویژه نظریه‌های جنبش شخصی‌گرا که ایمان مسیحی را با اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی پیوند زدند، نسبت داده شده‌اند، اما تأثیر سارتر همچنان برجسته‌تر است و در بیشتر موارد اصول هستی شناسی او خط میانی را فراهم می‌کند که این جناح‌ها را کنار هم نگه می‌دارد.

۳.واقع‌گرایی به عنوان اصالت

در هستی و نیستی (۱۹۴۳)، اثر اصلی فلسفی سارتر، او مفهوم اصالت آرمان اخلاقی هستی را مورد بحث قرار می‌دهد. اقتباس این اصطلاح از هایدگر، که از آن برای توصیف حالتی استفاده می‌کند که به موجب آن دازاینxv (اصطلاح هایدگر برای موجود آگاه) از خود به عنوان موجودی در جهان آگاه می‌شود، یعنی به‌عنوان یک سوبژکتیویته به‌طور جدایی ناپذیر به یک جهان پدیدار. سارتر استفاده از آن را تغییر می‌دهد تا مفهوم «نیستی» خود را توضیح دهد، چیزی که از نظر هستی شناختی معتقد است وجود انسان چنین است. از نظر سارتر چیزی در آگاهی وجود ندارد که وجود ما را تشکیل دهد. بلکه وجود ما خود فقدان هستی است، چیزی که سارتر آن را «هستی برای خودxvi» می‌نامد، که نیستی – دقیقاً نیستی – را به نوعی غیاب مثبت پدید می‌آورد. این امر، حداقل تا حدی، ناشی از حمایت سارتر از اصل پدیدارشناختی است که هم هوسرل و هم هایدگر پرورانده‌اند، مبنی بر اینکه آگاهی همیشه از چیزی آگاه است که به‌عنوان آگاهی دقیقاً در آگاهی از چیزهای پدیداری (آنچه سارتر به صورت مفرد آن را «هستی در خودxvii» می‌نامد). او می‌نویسد: «از لحظه‌ای که جهان به‌عنوان جهان ظاهر می‌شود، خود را فقط همین می‌داند. در این صورت، همتای ضروری این ادراک در واقع ظهور «واقعیت انسانی» در نیستی است» (سارتر، ۱۳۹۵: ۵۲). اصالت یا «حسن نیت» زمانی اتفاق می‌افتد که ما نیستی را که وجود انسان است تصدیق می‌کنیم و طبق آزادی که این اجازه را می‌دهد، رفتار می‌کنیم که اغلب به عنوان «وفادار بودن با خود» خلاصه می‌شود. عدم اصالت یا «نیت بد» زمانی اتفاق می‌افتد که آنچه هستیم را انکار می‌کنیم و خود را به تطابق ایدئولوژیک تسلیم می‌کنیم و نقش‌هایی را که در جامعه ایفا می‌کنیم یا از آن انتظار می‌رود، جایگزین انسان بودن می‌کنیم. اگرچه سارتر تا زمان سخنرانی معروفش در سال ۱۹۴۶ صریحاً، تقدم اصل وجود بر ذات را بیان نکرد.

از نظر بازن، «وجود قبل از ذات» کل پروژه‌ی رئالیستی در هنر فیلم را چارچوب می‌دهد. هستی‌شناسی بازن با تلاش ذهنی به سمت عینیت در تصویر، بر اساس بی‌طرفی درک‌شده از فرآیند مکانیکی-شیمیایی و نیاز روانشناختی به بازآفرینی جهان در تصویر خود مشخص می‌شود. در مقابل هنر فیلم، این هستی‌شناسی را با زیبایی‌شناختی تصویر زیرورو می‌کند و به هنرمند یعنی کارگردان این امکان را می‌دهد تا در برخورد خود با رسانه، عدسی ذهنی حاکم بر تصویر و تا حد زیادی بر جهان پدیداری را آشکار کند. یکسان با این حال، این تنها پتانسیل هنر سینمایی را در تاریخ ایجاد می‌کند، نه تحقق آن. بازن در مقاله‌ی مرکب خود «تکامل زبان سینما» (۱۹۵۵-۱۹۵۰) که طی پنج سال نوشته و نماینده‌ی برخی از روشن‌ترین دیدگاه‌های بازن در مورد زیبایی‌شناسی فیلم است، آنچه را که به نظر او شکاف تاریخی در هنر فیلم است، دنبال می‌کند که علیرغم ادعاهای خلاف آن، نه با ظهور فناوری صدا در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و نه هیچ پیشرفت تکنولوژیکی دیگری که به طور سطحی شکل را تعیین می‌کند، از هم جدا نمی‌شود؛ «مساله‌ی سکوت در برابر صدا نیست تا تضاد خانواده‌های خاص. از سبک‌ها، مفاهیم اساساً متفاوت بیان سینمایی... من در سینمای بین سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۴۰ بین دو گرایش گسترده و متضاد تمایز قائل می‌شوم: آن دسته از کارگردانانی که به تصویر ایمان دارند و کسانی که به واقعیت ایمان دارند» (Bazin, ۲۰۰۹: ۲٤). می‌توان در مفهوم دوگانگی «ایمان‌ها» تأثیر سارتر را احساس کرد.

منظور بازن از کارگردانانی که به تصویر ایمان دارند، این است که به نحوی به شیء یا رویداد فیلم‌برداری‌شده چیزی اضافه می‌کنند و در نتیجه تغییرپذیری تصویر را بر کیفیت بازنمایی تصویر ارجح می‌دانند. بازن آن دسته از کارگردانانی را در این گروه قرار می‌دهد که میزانسن خود را آشکارا دستکاری یا تحریف می‌کنند. برای مثال اکسپرسیونیست‌های آلمانی و یا کسانی که از تکنیک مونتاژ استفاده می‌کنند، با تمسک به تکنیک ویرایشی که «حس یا معنایی نامناسب در تصاویر ایجاد می‌کند، اما منحصراً از کنار هم قرار دادن آن‌ها نشأت می‌گیرد» (۲۵). طرفداران مونتاژ شوروی مراجع آشکار هستند. برای بازن، این رویکردهای سبکی که در جاهای دیگر تحت عنوان «اکسپرسیونیسم» قرار می‌گیرد[xviii]، تصاویر معنای ذاتی خود را به عنوان تصویر با تحمیل روابط استعاری یا نمادین بر آن‌ها، فرافکنی می‌کند و آنچه را «اهمیت پیشینی[xix]» می‌نامد، بر خودآگاهی غلبه می‌کند (Bazin, ۱۹۷۱: ۲۸).

استفاده از اصطلاح «پیشینی» در اینجا پیامد ویژه‌ای دارد، زیرا حسی از پیش تعیین‌شده یا پیش‌اندیشی را در نحوه‌ی طراحی و دریافت تصاویر منتقل می‌کند، گویی که ما به تصاویر در حال حاضر در یک حالت معنی‌دار ثابت می‌رسیم. البته همه‌ی کارگردان‌ها بدون توجه به اینکه «ایمان»شان در کجاست، غرض‌ورزی را به تصویر می‌آورند، اما برای بازن، ایدئولوژی‌های زیبایی‌شناختی اکسپرسیونیست‌ها بر تصویر غلبه می‌کنند و محتوای آن را با دلالت انتزاعی که از بیرون تصویر آورده می‌شود، می‌پوشانند. به عنوان مثال، در مطب دکتر کالیگاری[xx] (۱۹۲۰) اثر روبر وینه[xxi]، نمونه‌ی جنبش اکسپرسیونیست آلمان، روان‌پریشی درونی راوی و قهرمان داستان (فرانسیس) را نمایش می‌دهد. تحریف پیوندهای سینما با واقعیت خارق‌العاده با ساختن یک دنیای ذهنی منحرف که با زیبایی‌شناسی اغراق‌آمیز[xxii] خود کارگردان مشخص شده است. ما نه با تصویر، بلکه با آنچه بازن خشونت تصویر می‌نامد، مواجه هستیم[xxiii] (Bazin, ۲۰۰۹: ۲۶). به همین ترتیب، آزمایش‌های لو کولشوف[xxiv] در مونتاژ در اواخر دهه‌ی ۱۹۱۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ که ظرفیت سینما را برای ارائه‌ی معنا نشان داد[xxv]، بر موجی از فیلم‌های فرمالیستی در روسیه‌ی شوروی تأثیر گذاشت که از تکنیک‌های ویرایش متمایز برای برانگیختن معنا بین تصاویر استفاده می‌کردند و چیزی را خلق می‌کردند که بازن به‌طور مجازی می‌گوید «سایه‌ی تصویر» (Ibid) که به اشیاء یا رویدادهای سودمند اشاره دارد، اما از ارائه‌ی

آن خودداری می‌کند. یک مثال گویا در پایان فیلم تبلیغاتی سرگئی آیزنشتاین با عنوان «اعتصاب[xxvi]» (۱۹۲۵) رخ می‌دهد، زمانی که تصاویر کارگران بلشویک که به طور دسته جمعی اعدام می‌شوند با تصاویر یک گاو نر در حال ذبح قطع می‌شود. استعاره‌ی حاصل که سرکوب پرولتاریای روسیه با رفتار و مصرف گاوهای قصابان قابل مقایسه است، در هیچ یک از اپیزودها به تنهایی وجود ندارد و تنها از توالی تصاویر ناشی می‌شود.

اگرچه هر دو نوع اکسپرسیونیسم ادعا می‌کنند که با قرار دادن بار معنای انتزاعی بر دوش تماشاگر که برای دست‌اندرکاران مونتاژ شوروی، مبنایی برای پتانسیل انقلابی سینما بود، عاملیت را در بیننده شعله‌ور می‌کنند، اما بازن ادعا می‌کند که این معنا بیشتر اجباری است. محدود کردن و نه آزاد کردن توانایی‌های تفسیری بیننده با کاهش آزادی ایجاد شده توسط خود تصویر سینمایی، وقتی بدون تحریف ارائه می‌شود یعنی بدون انحرافات سودمند (اکسپرسیونیسم تصویر) یا معنایی کنار هم قرار گرفته است.

مونتاژ در اکسپرسیونیسم یک وزن ظاهری خالص و خارق‌العاده را حفظ می‌کند. ما ابتدا تصویر را تجربه می‌کنیم و بعداً از مقاصد هنری آن معنا می‌گیریم. این مشخصه‌ی نوع سبک سینمایی آن دسته از کارگردانانی است که «ایمان» خود را به واقعیت بر تصویر می‌گذارند، کسانی که خویشاوندی ادراکی دوربین با تعامل ما با دنیای خارق‌العاده را تصدیق می‌کنند و به فیلم‌هایشان اجازه می‌دهند واقعیت انسانی را در تصویر آشکار کنند. بازن تأکید می‌کند که این امر بر ظهور صدا تکیه نمی‌کند، که اگر چنین می‌شد، او را به حمایت از «اسطوره» به‌عنوان فشارسنج دستاوردهای فیلم دلالت می‌کند، بلکه به حفظ زمان و مکان در ثبت وقایع نمایشی متکی است. بنابراین، اگرچه نانوک شمال[xxvii] (۱۹۲۲) ساخته‌ی رابرت فلاهرتی[xxviii] یک فیلم صامت است، اما برای بازن سطح بالاتری از واقع‌گرایی را در برخورد با زمان به عنوان یک موضوع مورد توجه نشان می‌دهد؛ «آنچه برای فلاهرتی اهمیت دارد، مواجهه با نانوک در حال شکار فوک است. رابطه بین نانوک و حیوان است؛ طول واقعی دوره‌ی انتظار. مونتاژ می‌تواند زمان درگیر را نشان دهد. فلاهرتی با این حال خود را به نشان دادن دوره‌ی انتظار واقعی محدود می‌کند؛ طول شکار ماهیت تصویر است؛ شیء واقعی» (۲۷). به همین ترتیب، فریدریش ویلهلم مورناو[xxix]، اگرچه به‌طور «سطحی» به جنبه‌ی امپرسیونیستی اکسپرسیونیسم آلمان وابسته است اما با سینمای خود به «واقعیت فضای دراماتیک» با احترام به وحدت مکانی در نما دست می‌یابد: «در ترکیب‌بندی او، تصویر به هیچ وجه تصویری نیست که چیزی به واقعیت بیفزاید یا آن را تغییر شکل دهد، بلکه آن را وادار می‌کند تا عمق ساختاری خود را آشکار کند و روابط از پیش موجود را که سازنده‌ی درام می‌شود، آشکار کند» (Ibid). در هر دوی این نمونه‌ها، این ایمان کارگردانان به واقعیت انسانی است که انتخاب‌های زیبایی‌شناختی آن‌ها را هدایت می‌کند و در نتیجه سینمای رئالیستی دوران صامت را می‌توان «نه بر اساس آنچه به واقعیت می‌افزاید، بلکه بر پایه‌ی آنچه از آن آشکار می‌کند» ارزیابی کرد. (۲۸).

اگرچه سارتر در «تکامل زبان سینما» به طور کامل مورد تایید قرار نگرفته است، اما بازن با نگرشی همچون نگرش سارتر است که تاریخ فیلم را در امتداد محوری از «ایمان‌های» دوشاخه‌ای تصور می‌کند. به عنوان مثال تقسیم‌بندی پذیرفته‌شده‌تر از فرم‌ها (سینمای صامت یا گویا)، با «وجود قبل از ذات» به عنوان سنجه‌ای فلسفی که او اعتبار هنرمند را با آن می‌سنجد. ناگفته نماند که بازن کارگردانانی را تأیید می‌کند که ایمان خود را به «واقعیت» در مقابل «تصویر» قرار می‌دهند، اما من معتقدم این انتخاب به عنوان کنشی از «تصویر» تحت تأثیر نظام هستی‌شناختی-اخلاقی سارتر است. اصالت با وجود تفاوت آشکار بین زیبایی‌شناسی سینمایی و رفتار اخلاقی است.

مثلاً اعتراض بازن به جرگه‌ی هنر فیلم اکسپرسیونیست‌ها را در نظر بگیرید: هدف آن نه زیبایی‌شناسی تصویر که برای همه‌ی هنرهای سینمایی ضروری است، بلکه نشان دادن جوهره‌ای از پیش تعیین‌شده برای تصویر در زیبایی‌شناسی آن‌ها است. چیزی که آزادی اعطاشده به خود تصویر بازنمایی را کاهش می‌دهد. مانند سوژه‌ی وجودی که با انکار آزادی که وجود انسان است، با «نیت بد» عمل می‌کند و به تأثیرات ایدئولوژیک اجازه می‌دهد اعمال او را شکل دهند. اکسپرسیونیست‌ها با «نیت بد» عمل می‌کنند و با انکار آزادی طبیعی تصویر. معنای پیشینی به تصویری که مانع درگیری منحصربه‌فرد خود بیننده با آن می‌شود، اضافه می‌گردد.

این دیدگاه با این تصور تقویت می‌شود که سینما اساساً بدون تصویر چیزی نیست. اگرچه بازن اذعان دارد که این فرآیندهای مکانیکی رسانه است که «سرمایه‌گذاری» ما را در تصویر دیکته می‌کند و به ما امکان می‌دهد «عینیت» را در جایی که در واقع هیچ است ببینیم. اما همچنان نیاز به دریافت تصویر چیزی روی صفحه‌ی نمایش دارد. دادلی اندروxxx، زندگی‌نامه‌نویس بازن، مکمل جالبی برای این ایده در کتاب «سینما چیست!: جستجوی بازی و اتهام آن» (۲۰۱۰) ارائه می‌کند. او به یاد می‌آورد که چند سال پیش، کپی شخصی بازن از تخیل سارتر توسط ژانین بازنxxxi بیوه‌ی فقید بازن به او داده شد و در صفحات آن مجموعه‌ای از یادداشت‌های تایپ‌شده توسط بازن در مورد تمایز بین خودش و سارتر درباره‌ی «عکس» کشف شد. وسیله‌ای که آنالوگ شیء خود را مستقیماً به آگاهی ارائه می‌کند، در مقابل عکس به‌عنوان چیزی سیاه و سفید، که ویژگی مادی آن (علامت‌های نور، سایه) باعث می‌شود ما آن را به‌طور لحظه‌ای به‌عنوان یک شیء مانند هر چیز دیگری ببینیم. مانند یک فرش یا تکه کاغذ دیواری». برای روشن شدن، در مورد دوم، مادیت خود عکس است که به شیء مرئی تبدیل می‌شود، چیزی که باید مشاهده شود. مشابه (نمی‌توانم تصور نکنم) تماشای یک نوار فیلم خالی که از یک پروژکتور می‌گذرد. به گفته‌ی اندرو، این دریافت عکاسی برای بازن هیچ تاثیری نداشت. در عوض حالت اول، یعنی وضعیتی که در آن شیء عکس مادی در حضور تصویری که بیننده و عکس را به یک اندازه به خود جلب می‌کند، مورد توجه خاص بود. این را اندرو با تأکید مداوم بازن بر تصویر عکاسی به عنوان یک «آنالوگ» آشکار می‌کند، اصطلاحی که سارتر برای نشان دادن فرآیندی به کار می‌برد که طی آن یک شیء یا تصویر جایگزین یک چیز غایب در تخیل سوژه یا تبدیل به یک عمل می‌شودxxxii (Andrew, ۲۰۱۰: ۱۹۴).

در اینجا دو نکته‌ی مهم وجود دارد. اولین و مهم‌ترین نکته برای درک ما از هستی‌شناسی بازن این است که اگر از اندرو پیروی کنیم و معتقد باشیم که نظریه‌ی سارتر در مورد آنالوگ در برداشت بازن از تصویر عکاسی محوری بوده است، آنگاه تصویر به هیچ وجه گواه واقعیت عینی نیستxxxiii. ابژه‌ی واقعی عکس در تخیل بیننده‌ای وجود دارد که می‌خواهد آن چیزی را که وجود ندارد ارائه دهد. به همین دلیل است که سارتر یک پرتره‌ی عکاسی و یک طراحی «کاریکاتور» را در کنار هم در نظر می‌گیرد (Sartre, ۲۰۰٤: ۱۹-۱۷). با این حال باید گفت بازن در جایی از سارتر جدا می‌شود. تشخیص او این است که تبدیل شدن خودکار تصویر، بیننده را ترغیب می‌کند تا باور کند که پیوند وجودی بین «واقعیت» و رسانه در حال وقوع است که صرفاً بیننده نیست. تصور همبستگی بین تصویر و چیز غایب، اما شاهد یک انتقال، یک بازنمایی واقعی، چیزی که در دریافت ما از نقاشی «موضوعی» کاملاً وجود ندارد. به همین دلیل است که بازن به رقابت می‌پردازد که هنرمند باید دوربین را در دست بگیرد و به قولی با آشکار ساختن دست خود تصویر خلق کند و با تبدیل آن به یک رسانه‌ی هنری، «عینیت» سینما را ناامید کند.

این ما را به مشاهده‌ی دوم می‌رساند که بیشتر به نقطه‌ی توجه فعلی ما مرتبط است. اگر بازن معتقد است که هنرمند «اصیل» از دستور سارتر تبعیت می‌کند و «وجود پیش از ذات» را قادر می‌سازد تا نحوه‌ی کارش را با تصویر هماهنگ کند، پس سینما باید به نحوی چیزی را با سوژه‌ی وجودی به اشتراک بگذارد. اندرو در کشف اتفاقی خود به این موضوع اشاره می‌کند که بازن دیدگاه سارتر را تأیید کرده و در واقع از آن حمایت می‌کند که عکس بدون تصویر چیزی نیست. همان‌طور که در فلسفه‌ی سارتر هیچ چیزِ بدون آگاهی به حساب می‌آییم (و آگاهی همیشه از چیزی آگاه است)، به نظر می‌رسد بازن نوعی تقارن هستی‌شناختی را بین حالت نیستی خود ما و وضعیت سینما تصور می‌کند. با رفتار تصویر، مانند رفتار خود ما در جهان، مشروط به درجاتی از ایمان «خوب» یا «بد». بر این اساس زیبایی‌شناسی فیلم بیش از آنکه مجوز هنری داشته باشد، به یک مسئولیت وجودی تبدیل می‌شود. شاید به همان اندازه که یک پرسش هستی‌شناسانه، یک پرسش اخلاقی است.

نتیجه‌گیری

بازنی که ما به آن نیاز داریم، بازن رئالیستی است که در سینما تمایلی به شباهت را کشف کرد که وقتی به دست هنرمند پرورش یابد، می‌تواند دنیایی شبیه به دنیای ما را تجربه کند. این بازن، همان‌طور که وصفش کردیم، یک پوزیتیویست ساده‌لوح نیست که با پوشش عینیت سینمایی (انتقاداتی که به او وارد شده و خواهد شد) کلاهبرداری کرده باشد. در عوض، او نظریه‌پردازی است با ذهنی پیچیده که شکلی هنری را در تقابل با هستی‌شناسی پنهان آن تصور می‌کند و از نویسنده‌ای می‌خواهد با تفکر فلسفی، زیبایی‌شناسی مکانی-زمانی رسانه را هدف قرار دهد و تصویری بسازد که مانند ما، واقعیت را از این طریق تجربه کند. بازن در تئوری معاصران تحسین‌شده‌اش همچون ژان پل سارتر بر این نکته تأکید داشت که هنر درباره‌ی انسان‌گرایی است و تعریفی که او از فیلم‌ها و فیلم‌سازان ارائه می‌دهد، با یادآوری روش مشترک ما به ما، موید همین امر است. بودن در جهان، با نشان دادن این جهان از طریق خودِ تصویری که برای دیدن آن ساخته شده است. بازن با بیان هستی‌شناختی اگزیستانسیالیسم، بر اصالت وجود تأکید می‌کند و تصویر واقعیت را به دور از مونتاژ و صحنه‌ای تحریف‌شده می‌داند. او بر اساس اصل «انسان محکوم به آزادی» تلاش می‌کند این نگرش را در سینمای نئورئالیسم و واقع‌گرایی نیز ارائه دهد و به خوبی نشان می‌دهد که واقع‌گرایی موجود در نئورئالیسم به دور از جانب‌داری، بیننده را در جهان اثر رها می‌کند تا او خود در اثر اندیشه کند، نه آن‌که همچون اکسپرسیونیست‌ها اندیشه‌ای مشخص و جهت‌دار به او تحمیل شود.

منابع

کتاب‌ها

سارتر، ژان پل. (۱۳۹۵). هستی و نیستی: پدیده‌شناسی عالم هستی، ترجمه عنایت‌الله شکیباپور، تهران: دنیای کتاب.

Andrew, D. (۲۰۱۰). What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge. Chichester: Wiley-Blackwell,. Print.

Bazin, A. (۲۰۱۱). André Bazin and Italian Neorealism. Trans. and Ed. Bert Cardullo. New York: Continuum,. Print.

Bazin, A. (۲۰۰۹). André Bazin and Italian Neorealism. What is Cinema? Trans. and ed. Timothy Barnard. Montreal: Caboose, Print.

Bazin, A. (۱۹۷۱). André Bazin and Italian Neorealism. What is Cinema? Volume ۲. Trans. and ed. Hugh Gray. Berkeley: U of California P, Print.

Cardullo, B. (۲۰۱۱). "Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin." André Bazin and Italian Neorealism. Trans. and ed. Cardullo. New York: Continuum, ۱-۱۷. Print.

Henderson, B. (۱۹۸۰). A Critique of Film Theory. New York: E.P. Dutton,. Print.

Sartre, J. (۲۰۰۴). The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination. Trans. Jonathan Webber. New York: Routledge. Print.

Sartre, J. (۱۹۷۵). "Existentialism is a Humanism." Trans. Philip Mairet. Existentialism From Dostoevsky to Sartre. Ed. Walter Kaufmann. New York: Meridian,. ۳٤٥-۳٦۹.

پی نوشت

[i] Stephen J. Rifkin
[ii] Andre Bazin's "Ontology of the Photographic Image": Representation, Desire, and Presence
[iii] Carleton University Ottawa, Ontario
[iv] L'Imaginaire
[v] Kandinsky
[vi] Brian Henderson
[vii] Eisenstein
[viii] Carroll
[ix] Henderson
[x] Roamer
[xi] Edmund Husserl
[xii] Martin Heidegger
[xiii] Lebenswelt
[xiv] Dostoevsky
[xv] Daesin
[xvi] being-for-itself
[xvii] being-in-itself
[xviii] بازن در مقاله‌ی ۱۹۵۱ خود "سبک‌شناسی رابرت برسون" این شکاف تاریخی را که رابطه‌ی بین اکسپرسیونیسم و رئالیسم است، ارائه می‌دهد. نگاه کنید به بازن، What is Cinema? ۱۲۵-۱۴۳.
[xix] a priori significance
[xx] Das Kabinett des Doktor Caligari
[xxi] Robert Wiene
[xxii] hyperbolic
[xxiii] بازن چیزی جز تحقیر وینه بابت مطب دکتر کالیگاری ندارد و به نظرش فیلم یک شکست مطلق است. نگاه کنید به بازن، What is Cinema? ۱۰۸-۱۱۰.
[xxiv] Lev Kuleshov's
[xxv] معروف‌ترین آزمایش کنار هم قرار دادن چهره‌ی ساکت یک بازیگر دوران تزار با تصویری از کودکی در تابوت، کاسه‌ی سوپ و زنی است که بر روی مبل لم داده است. بسته به ترتیب تصاویر، به نظر می‌رسد که چهره‌ی بازیگر احساسات ناشی از تصویر پیش رو را نشان می‌دهد، غم، گرسنگی یا میل. بنابراین معنا از جفت منحصر به فرد تصاویر به جای خود تصاویر منفرد پدیدار می‌شود.
[xxvi] Strike
[xxvii] Nanook of the North
[xxviii] Robert Flaherty
[xxix] F.W. Murnau
[xxx] Dudley Andrew
[xxxi] Janine Bazin
[xxxii] سارتر از عکس دوستش «پیر» برای نشان دادن مثال استفاده می کند. او خاطرنشان می کند که وقتی به عکس نگاه می کند، طوری در حضور پیر قرار می‌گیرد که گویی پیر تقریباً حضوری آنجا بوده است. این به این دلیل است که آگاهی او دیگر معطوف به خود ابژه‌ی عکس نیست، بلکه کار تخیل اوست و می‌تواند پیر را به تصویر بکشد. به The Imaginary ۶-۸ مراجعه کنید.
[xxxiii] اندرو حتی اشاره می‌کند که یکی از یادداشت‌های دست تایپ شده عنوان داشت: «آنالوگ (سارتر)». به Andrew, WCI ۱۲ مراجعه کنید.