فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۷ و ۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۸

جستاری در باب قاب سینمایی

به بهانهٔ انتشار کتاب *قاب‌زدایی‌ها: جستارهایی در باب نقاشی و سینما*

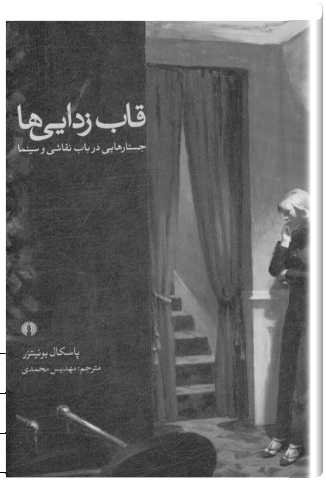
● مهرداد پورعلم
دکترای پژوهش هنر و مدرس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران mehrdad.pourelm@yahoo.com

> هرگونه حرکتی در سینما به‌طور مضاعف در یک فضای فیزیکی و در یک فضای اخلاقی (یا ذهنی) انجام می‌گیرد... چیزی که اخلاق در درجهٔ اول و بیش از هرچیز دیگری با آن سروکار دارد، حرکت است؛ حرکت به‌مثابهٔ تکذیب و انکار عمق واهی.
>
> (بُنیتسر، *قاب‌زدایی‌ها*)

سینما، نقاشی، تئاتر، موسیقی و عکاسی رسانه‌هایی هستند که در هرجا و به هرشکل با هم ترکیب می‌شوند، آمیخته می‌شوند، همبافته می‌شوند و از هم و از روی هم می‌گذرند. همهٔ این کنش‌ها، ریخت‌های گونه‌گون برهم‌کنش مدیوم‌ها و مدیاها هستند که شتاب و پیامدهای آن‌ها تندتر، بیشتر و گیج‌کننده‌تر از کوشش‌های اندیشه‌ورزان و پژوهشگران در قالب‌بندی آن‌هاست. بدین رو، موج همایش‌ها، کنفرانس‌ها و سخنرانی‌های گوناگون به‌ویژه دربارهٔ این فعل و انفعال در بستر دیجیتال، حوزه‌های پهناوری از دانش‌ها و رشته‌ها را درنوردیده‌است.

رابطهٔ سینما و نقاشی رابطه‌ای خاص و یگانه نیست، بدین معنی که سینما در دست‌یازی به هنرهای دیگر ارج ویژه‌ای بر نقاشی نمی‌نهد. هر چیز و بهتر بگوییم، هر هنری می‌تواند دست‌مایهٔ دست‌ورزی‌های سینما باشد. این ارتباط یا نزدیکی ویژهٔ زمان‌های اخیر نیست. از همان آغاز اندیشه‌مندانی بوده‌اند که بر این نسبت میان سینِما و نقاشی اندیشیده‌اند.

نخستین کوشش‌ها، در اعطای مقام هنر به سینِما بود و ازاین‌رو بازار مقایسه‌ها داغ: از «نقاشی در حرکت»[1] ویچل لیندزی[2] تا «سنجش موسیقی و سینما» از سوی ریچچُتتو کانودو[3] و در پی او لویی دلوک[4] و دیگر فرانسویان. برای نمونه به باور هوگو مونستربرگ[5]،



■ **بونیتزر، پاسکال(۱۳۹۷).** ***قاب‌زدایی‌ها: جستارهایی در باب نقاشی و سینما.*** **ترجمهٔ مهدیس محمدی. تهران: علمی و فرهنگی.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۷ و ۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۸

اعطای حرکت به انگیختار از ویژگی‌های ذهن آدمی است (پدیدهٔ فای phi) که وجه فناورانهٔ سینِما امکان نمایش این پدیدهٔ ذهنی را به‌خوبی میسر ساخت. از همین‌رو است که می‌توان مونستربرگ را پایه‌گذار رویکرد یا دیدگاهی دانست که پایه و اساس هنر سینِما را ذهن آدمی می‌داند (اندرو ، ۱۳۸۹: ۴۳-۴۲). همین نکته می‌تواند در تمایز تصویر نقاشیک و تصویر سینمایی یا فیلمیک به کار آید. آن‌چه در یک نقاشی و تصویر دو بعدی آن روی می‌دهد، همواره در سطح قاب می‌ماند یا به زبانی دیگر از بیننده می‌خواهد که بماند، اما بر پایهٔ دیدگاه مونستربرگ تصویر سینمایی همواره در فضایی بیرون از قاب و سطح نورانی تصویر خود اشاره دارد و آن فضا به گفتهٔ او ذهن بیننده است. تصویر سینمایی در ذهن بیننده جان می‌یابد و معنا پیدا می‌کند. این همان مفهومی است که مونستربرگ با نام فتوپلی[۶] از آن یاد می‌کند و آن‌را مستقیماً با عواطف و تخیل و توجه و به‌ویژه حرکت در ذهن آدمی در ارتباط می‌بیند:

فتوپلی... دیدی دراماتیک از رویدادها به ما می‌بخشد که کاملاً به میانجی حرکت‌های درونی ذهن شکل می‌گیرد. فتوپلی با چیره‌شدن بر فرم‌های جهان بیرون، یعنی فضا و زمان و علیت و سپس با سازگار کردن این رویدادها با فرم‌های جهان درون، یعنی توجه و خاطره و تخیل و عاطفه برایمان داستان آدمی را بازگو می‌کند (مونستربرگ، ۱۹۱۶).

با نگاهی باریک‌بینانه‌تر به نوشته‌های این دوره تا دههٔ سی میلادی، بی‌شک آیرونی نهفته در این مقایسه‌ها به چشم می‌آید. ازیک‌سو، اندیشه‌مندان می‌کوشیدند سینِما را از زیر سایهٔ مقایسه با تئاتر از سوی عامه بیرون آورند و ازسویی‌دیگر این کار با نسبت‌دادن ویژگی‌های سینما به هنرهایی جز تئاتر (همچون موسیقی یا نقاشی) صورت می‌گرفت. به زبانی ساده، سینِما برای گریز از سلطهٔ پدرمآبانهٔ تئاتر دست به دامن عموهای دیگرش می‌زد. این دوره که شاید یکی از پربارترین و نوآورانه‌ترین دوره‌های زایش پژوهش‌ها و

اندیشه‌های سینمایی است، همواره مستقیم یا غیرمستقیم بر یک نکته توجه می‌کرد و آن یافتن و برجسته‌کردن ویژگی‌هایی بود که سینما را از دیگر هنرها یگانه می‌ساخت. به زبانی ساده، خاص بودن سینما می‌توانست به‌تدریج مایهٔ حسرت نیاکان آن گردد. اگر نخستین اندیشه‌ورزی‌ها دربارهٔ رابطهٔ نقاشی و سینما را کوشش‌هایی در ساخت اعتبار و ارزش هنری برای سینما بدانیم یا به سخنی دیگر، سینما را در نوشته‌های آغازین، در جستجوی جایگاهی ارزشمند برای بالا کشیدن خود به‌سان هنر و عنصری فرهنگی ببینیم، نوشته‌ها و اندیشه‌های پس از دههٔ سی میلادی خاستگاهی متفاوت داشته‌اند. در این زمان سینما خود را به‌عنوان هنر تثبیت‌شده می‌دید. ازاین‌رو، نیازی به یاری برادری بزرگتر نداشت. ادبیاتی که پس از این دوران پیرامون رابطهٔ سینما و نقاشی به وجود آمد، رویکردی یا دستِ‌کم هدفی متفاوت داشت: «مسئلهٔ تولید تصاویر در نسبتشان با امر واقعی» (بونیتزر، ۱۳۹۷: ۴). در این نوشته‌ها کوشش بر این بود که باتکیه‌بر همانندی‌های عناصر ترکیب‌بندی و فرمی، نسبت خویشاوندی سینما یا تصویر متحرک را با نقاشی به تماشاگران فیلم‌ها یادآوری کنند. آن‌چه در نوشته‌های کراکوئر[۷] و بازن[۸] نمایان است، کوشش آن‌ها در سنجش سینما یا هنرهای دیگر از زاویهٔ وفاداری‌شان به واقعیت است. در این چرخش وارونه از فرم‌گرایی به واقع‌گرایی در اندیشه‌های سینمایی، اندیشه‌ورزان به‌طور معمول از ریشه‌های عکاسانهٔ هنر سینما می‌آغازند و ثبت واقعیت را از ویژگی‌های تصویر سینمایی در برابر هنرهای دیگر قرار می‌دهند (بنگرید به نوشته‌های کراکوئر و بازن).

در مرحلهٔ سوم، تا روزگار ما آن‌چه مهم است، یافتن ریشه‌های تاریخی یا تبارشناسی عناصر سینمایی در نقاشی نیست و آن‌چه اهمیت دارد، استفاده از ویژگی‌های هنر نقاشی در فیلم‌ها با رویکردی میان‌رشته‌ای است که با هدف بازنشانی هنرهای دیگر درون تصویر سینمایی روی می‌دهد. به گفتهٔ پاسکال بُنیتسر «سینما لزوما دوباره با مسائل نقاشی مواجه می‌شود و متقابلاً راه‌حل سینماتوگرافیک این مسائل نمی‌تواند بر نقاشی قرن بیستم بی‌تأثیر بوده باشد» (بونیتزر، ۱۳۹۷: یازده). اگر لارس فن تریر[۹] در فیلمی چون «خانه‌ای که جک ساخت»[۱۰] تابلوی نقاشی دلاکروا[۱۱] را بازنشانی می‌کند، از برای احترام یا اعتبارطلبی از آن نیست. این صحنه بازسازی یک تابلوی نقاشی نیست (که همان‌گونه که گدار[۱۲] در ۱۹۸۲ (Passion) نشان داد، ناممکن است). رُبر برسون[۱۳] در یادداشت‌های خود میان فیلم‌هایی که از دوربین و امکان‌های تئاتری برای بازتولید بهره می‌برند و فیلم‌هایی که از امکان‌های سینماتوگرافیک برای آفرینش سود می‌جویند، تفاوت می‌بیند. به گفتهٔ برسون «بازتولید عکاسانهٔ [تابلوهای نقاشی] قدرت آن نقاشی را دارد، نه ارزش و قیمت آن‌ها را. این بازتولید آن‌ها را خلق نمی‌کند. هیچ چیز خلق نمی‌کند» (برسون، ۱۳۸۲: ۲۱-۲۲).

آیا این سینما نیست که میدان‌های بصری خالی، زوایای غریب، بدن‌های قطعه‌قطعه‌شده در پیش‌زمینهٔ تصویر یا در نمای نزدیک را ابداع کرده‌است؟ (بُنیتسر، *قاب‌زدایی‌ها*)

نوشـته‌ها و اندیشـه‌های پاسـکال بُنیتسـر در رابطـهٔ میـان سـینما و نقاشـی بـر ویژگی بینامتنـی تأکیـد دارد. البتـه بُنیتسـر در ایـن راه می‌کوشـد، از جنبه‌هـای گوناگـون چـون واقع‌گرایـی، زمـان، قاب‌بنـدی و نـگاه تماشـاگر بـه موضـوع نزدیـک شـود. مفهـوم قـاب در نقاشـی و سـینما مفهـوم مرکـزی اندیشـه‌های بُنیتسـر در بـاب سـینما و نقاشـی اسـت که ریشـه‌های آن در اندیشـه‌های آندره بازن به رابطهٔ سـینما و نقاشـی نهفته‌اسـت. در نگاه بازن قـاب نقاشـی گسسـت و فاصلـهٔ تابلو (اثـر) و واقعیت بیرونی اسـت و فقط کارکـردی تزیینی نـدارد. اگـر قـاب تابلوی نقاشـی رو بـه درون دارد و فضا را به درون می‌کشـد، قاب سـینمایی مرکزگریز اسـت و تنها بخشـی از چیزی اسـت که در جهـان واقعی ادامه دارد (بـازن، ۱۳۸۶: ۱۰۸). بـازن در ادامـه، همیـن ویژگی سـینمایی را به نقاشـی‌های فیلم‌شـده یا نقاشـی‌هایی کـه درون قـاب سـینمایی جـای می‌گیرند، گسـترش می‌دهد و سرشـت آن‌ها را دیگرسـان از سرشـت نقاشـی‌های اصلـی می‌بینند. آشـکار اسـت کـه بازن بـه تصویر کشـیدن تابلوهای نقاشـی را چیـزی بیـش از آفرینـش دوبـارهٔ آن‌هـا و بـه معنـای زایـش اثـری به‌خودیِ‌خـود مسـتقل می‌بینند. همین خودآیینی یا ناوابسـتگی قاب نقاشـی درون قاب سـینمایی، راهگشا و الهام‌بخـش پاسـکال بُنیتسـر در کوشـش بـرای بازتعریـف قـاب و قاب‌بنـدی در نقاشـی و سـینما و در پـی آن پیشـنهاد مفهوم قاب‌زدایی اسـت.

«قاب‌زدایی‌هـا» کـه مقالـهٔ کانونـی کتـاب *قاب‌زدایی‌هـا: جسـتارهایی در باب نقاشـی و سـینما* اسـت، نخسـتین بار به‌صـورت مقالـه‌ای جداگانه در نشـریهٔ کایه دو سـینما (۱۹۷۸) منتشـر شـد. بُنیتسـر با پیش‌نهادن مفهوم قاب‌زدایی کوشـید تا باتکیه‌بر حرکت در سـینما و بـا اشـاره به ریشـه‌های تاریخـی واژهٔ قاب‌بنـدی معنایی متفـاوت ارائه کنـد. واژهٔ قاب‌بندی گویـا نخسـتین بار در ۱۹۲۳ برای اشـاره به تجربه‌هایی متفـاوت از تدوین و نماهای متحرک در سـینما بـه کار رفـت. بُنیتسـر واژهٔ قاب‌بنـدی را از واژهٔ cadrer می‌دانـد که در فرانسـه در گاوبـازی بـه کار می‌رفـت و بـه معنـای بی‌حرکـت کردن یـا ثابت کـردن گاو، درسـت پیش از فروکـردن شمشـیر در گـردن یا پیشـانی گاو اسـت (بونیتـزر، ۱۳۹۷: ۷۰). او قاب‌زدایی را کوشـش در بـه هم ریختن معادلـهٔ قاب‌بندی و مرکزسـازی تصویر (ابژه) می‌خوانـد. به زبانی دیگـر، قاب‌زدایـی گونـه‌ای دگردیسـی مرجعیـت نقطهٔ دید ناظـر و پیدایـی امکان‌های دیگر اسـت، نشـان یـا اشـاره‌ای بـه بیـرون از پـرده، آن‌چه نه دیـده می‌شـود یا فهمیده می‌شـود، امـا حضـور دارد. بیـرون ـ از ـ پـرده بـرای بُنیتسـر فضایـی اسـت کـه بـا قاب‌بنـدی خـلاف معمـول، در برگرفتـن بخشـی از چیـزی و نهـادن باقی آن چیـز در بیرون از پرده یـا زاویه‌ای غیرعـادی به دسـت می‌آیـد. پس همان‌گونه که پیشـتر گفته شـد، قاب‌زدایی برای بُنیتسـر دسـت‌کاری و ویران‌کـردن مفهوم همیشـگی قاب‌بنـدی و زاویهٔ دید اسـت. این کنش، همان مرکززدایـی از تصویـر اسـت به‌گونه‌ای که تماشـاگر را وامـی‌دارد، به لبه‌های تصویـر و در پی آن بـه آن‌سـوی قـاب توجه کند.

بُنیتسـر می‌کوشـد، با آوردن مثال‌هایی از نقاشـی و سـینما هرچه‌بیشـتر مفهوم بیرون از قـاب و قاب‌زدایـی را روشـن کنـد، ولـی نمی‌تواند ابهـام در چگونگی قاب‌زدایـی را برطرف

سازد. اگر قاب‌زدایی گونه‌ای قاب‌بندی یا به زبانی دیگر، بازقاب‌بندی است، چه نیاز به مفهومی نو است؟ قاب‌زدایی چگونه سازندهٔ آرایش‌های نو از ابژه‌ها یا به زبان بُنیتسر «تکثیرکننده و ایجادکنندهٔ عاملیت‌های جدید» (همان: ۱۰۲) است؟ هر قابی به ذات خود جداکنندهٔ فضای بیرون و درون قاب است، یعنی هر کنش قاب‌زداینده در اساس کنشی قاب‌گیرنده است. به کوته سخن، آن‌چه بُنیتسر از پیش‌نهادن مفهوم قاب‌زدایی در سینما می‌جوید، به مفهوم بیرون ـ از ـ پرده راه می‌برد که اگرچه بُنیتسر دربارهٔ آن کمتر نوشته، صورت کامل‌تر و اندیشیده‌تر آن‌را می‌توانیم، در نزد دلوز و به‌ویژه کتاب‌های سینمای او بجوییم که این داستان دیگری است.

قاب‌زدایی انحرافی است که کارکرد سینما، نقاشی و حتی عکاسی را در مقام فرم‌هایی که در آن مخاطب از حق نظارت و نگاه‌کردن برخوردار است، واجد جنبه‌ای کنایه‌آمیز می‌کند... هنر قاب‌زدایی، جابه‌جایی زاویهٔ دوربین، غرابت رادیکال زاویهٔ دید که بدن‌ها را مثله می‌کند و به خارج از قاب بیرون می‌اندازد و روی مناطق مرده، خالی و عقیم دکور تمرکز می‌کند، کنایی ـ سادیستی است. (بُنیتسر، قاب‌زدایی‌ها)

بُنیتسر سینما را «تبدیل سطح صیقلی پرده به بعدی روایی» می‌داند که در عمق صحنه روی می‌دهد. به دید او عمق صحنه همان جایی است که «نگاه و تماشاگر و موضوع در آن محو می‌شوند» و تماشاگر به حضور خود در پیش پرده آگاه است و همزمان می‌داند که در رؤیا است. به زبان مونستربرگ، عمق صحنه در ذهن تماشاگر پدید می‌آید، اما بُنیتسر پس از این از مونستربرگ جدا می‌شود و با نزدیک شدن به بازن، ویژگی تصویر سینمایی را برانگیختن اشتیاق به چیزی غایب، واقعیتی غایب و بیرون از قاب می‌داند. به زبانی دیگر، پیوندزدن آن‌چه در قاب است، به وجود یکپارچه و برش‌نخوردهٔ واقعیت. بُنیتسر فضای بیرون از قاب را فضایی می‌دانست که تنها از راه تخیل می‌توان شکل داد و ازاین‌رو، سینما را مجموعه‌ای دانست از چیزهایی که در قاب نشان داده می‌شود و چیزهایی که خارج از قاب نشان داده نمی‌شود (بونیتزر،۱۳۹۳ :۱۷).

پس قاب سینمایی (و شاید هر قاب دیگر) فقط چهارچوبی برای جداکردن پیرامون تصویر از درون یک تصویر نیست. قاب آشکارکنندهٔ گزینش و شیوه و چگونگی دیدن جهان از سوی کسی است که آن‌را به کار می‌بندد. پس چه تفاوتی میان قاب سینمایی و قاب نقاشی است؟ یا قاب‌زدایی به چه معنا است؟

دس اُراوه[۱۴] (۲۰۱۱) چهار قاب سینمایی را مشخص می‌کند: نامحسوس[۱۵]، فیگوراتیو، تصادفی[۱۶] (اتفاقی، بی‌هدف) و بازتابی[۱۷]. در قاب‌بندی نامحسوس همهٔ کوشش فیلم‌ساز بر این است که با رعایت قواعد پیوستگی و واقع‌گرایی، توجه به فیلم به‌سان یک محصول مصنوعی یا ساخته‌شده کمرنگ شود. دستهٔ دوم، بر قاب‌هایی اشاره دارد که موقعیت آن‌ها شگردی برای تمرکززدایی، کژتابی یا گسست تصویر برای آفرینش تأثیرهای فیگوراتیو یا استعاری است. قاب بازتابی به شیوهٔ آوانگارد یا هنری فیلم‌ساز

اشـاره دارد کـه قاب‌بندی‌هـای قراردادی یا مرسـوم را آگاهانه دسـت‌کاری یـا وارونه می‌کند. قاب تصادفی به لحظه‌هایی وابسـته اسـت که رفتار قاب بیشـتر با بخت و تصادف مشـخص می‌شـود تا سـینماتوگرافی.

نتیجه‌گیری

مفهـوم قاب‌زدایـی آشـکارا در برابـر مفهـوم قـاب قـرار می‌گیـرد، یعنـی اگـر تصویـر قاب‌گرفته‌شـده همـواره مشـخص‌کنندهٔ نمـای p.o.v یـا در مرکـز قـرار دادن موضـوع و بـا تأکیـد بـر نظـم هستی‌شـناختی چیزهـا در جهـان باشـد، قاب‌زدایـی زمانـی روی می‌دهـد کـه ایـن قراردادهـا شکسـته یـا به بـازی گرفته شـوند. بـر ایـن پایـه، بُنیتسـر قاب‌زدایی را برانگیختـن و واداشـتن نـگاه (چشـم) بـه دیـدن و رویارویـی با تصویـری آلترناتیـو می‌داند، گونـه‌ای انحـراف که اثری آیرونیک به کارکرد سـینما و نقاشـی و حتی عکاسـی می‌بخشـد. ایـن همـان دریچه‌ای اسـت کـه بُنیتسـر از آن برای ورود بـه بحث تفاوت سـینما و هنرهای دیـداری دیگـر بهـره می‌جوید.

پـس اگـر همچـون اراوه (۲۰۱۱) توجـه به رابطـهٔ تصویر و قاب را پیامد نقش سـینما در آفرینـش راه‌هـای نوین دیدن و در پی آن شـیوه‌های آلترناتیو اندیشـیدن دربـارهٔ اثر مدرنیته بـر هنرهای دیـداری در دهـهٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۶۰ بدانیم، مفهوم قاب‌زدایی بُنیتسـر چیزی بیش از نامـی دیگـر برای همـان قاب (یا گونـه‌ای از بازقاب‌بنـدی) نخواهد بود.

برای خوانندهٔ کنجکاو

برای درک بهتر اندیشـهٔ بُنیتسـر درباب قاب و نسـبت نقاشـی و سـینما بهتر اسـت، نخست نوشـتهٔ آنـدره بـازن دربـارهٔ پیونـد سـینما و نقاشـی را بخوانیـد کـه در پایـان کتاب *سـینما چیسـت* آمده‌است:

بازن، آندره (۱۳۸۶). سینما چیست. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: سروش.

پـس از خوانـدن کتـاب *قاب‌زدایی‌هـا*، کتـاب *سـینما ۱* و *سـینما ۲* نوشـتهٔ ژیـل دلـوز پیشـنهاد می‌شـود. دلوز در این کتاب‌ها مفهوم قاب و بیرون-از-پرده را بیشـتر کاویده‌اسـت. از ایـن دو کتـاب، تنهـا کتاب نخسـت دلـوز به فارسـی برگردانده شده‌اسـت:

دلـوز، ژیـل (۱۳۹۲). *سـینما ۱: حرکت-تصویـر*. ترجمـهٔ مازیار اسـلامی. تهـران: مینوی خرد.

Delouze, Jilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: The Athlone Press.

Delouze, Jilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: The Athlone Press.

مقالهٔ «قاب‌زدایی‌ها» نخستین‌بار در کایه دو سینما منتشر شده و بعدها بُنیتسر آن را به همراه مقاله‌های دیگر در کتاب *قاب‌زدایی‌ها* گرد آورده‌است. برای دیدن برگردان انگلیسی صورت نخست مقاله به کتاب زیر بنگرید:

Wilson, David (ed.) (2000). *Cahiers du Cinema*, Vol 4,1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle. Routledge.

تفاوت‌هایی اندک میان مقالهٔ منتشرشده در کایه و مقالهٔ آمده در کتاب *قاب‌زدایی‌ها* دیده می‌شود. گویی کتاب *قاب‌زدایی‌ها* از نسخهٔ فرانسوی آن به فارسی برگردانده شده‌است. چند تصویر هم در برگردان فارسی کتاب «جا افتاده»، اما مهم‌ترین تفاوت، نبود نمایه در پایان کتاب ترجمه‌شده است. گویی حذف نمایه و گاه کتاب‌نامه در برگردان‌های فارسی کتاب‌ها آرام‌آرام دارد روشی جاافتاده در صنعت نشر ما می‌شود.

کتاب شگفت‌انگیز ویچل لیندزی بسیار خواندنی است و از نخستین اندیشه‌های باریک‌نگرانه است که می‌کوشد، برای سینما و تصویر متحرک ارجی همپای هنرهای دیگر فراهم آورد، آن هم از سوی یک شاعر مدرن:

Lindsay, Vachel (1922). *Art of the Moving Picture*. New York: The Denver Art Association.

کتاب زیر پژوهشی موردکاوانه در نسبت سینما و نقاشی است که بیشتر بر استفادهٔ سینما از شگردها و ترکیب‌بندی‌های نقاشیک در فیلم‌های خاص تأکید دارد:

Dalle Vacche, Angela (1996). *Cinema and Painting: how art is used in film*. University of Texas Press.

این دو کتاب نیز خواندنی هستند:

Jacobs, Steven (2011). *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bernhart, Walter and Werner Wolf (2006*). Framing borders in literature and other media*. Editions Rodopi BV.

پی‌نوشت

1. painting-in-motion
2. Vachel Lindsay
3. Ricciotto Canudo
4. Louis Delluc
5. Hugo Münsterberg
6. photoplay
7. Siegfried Kracauer

8. Andre Bazin
9. Lars von Trier
10. The House That Jack Built (2018)
11. Delacroix اشاره به تابلوی «قایق دانته» از این هنرمند
12. Godard
13. Robert Bresson
14. Des O'Rawe
15. indiscernible
16. aleatory
17. Reflexive

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۷ و ۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۸

منابع

اندرو، دادلی (۱۳۸۹). *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمهٔ مسعود مدنی. تهران: رهروان پویش.

بازن، آندره (۱۳۸۶). *سینما چیست*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: سروش.

برسون، روبر (۱۳۸۲). *یادداشت‌هایی دربارهٔ سینماتوگراف*. ترجمهٔ بهرنگ صدیقی. تهران: مرکز.

بونیتزر، پاسکال (۱۳۹۷). *قاب‌زدایی‌ها: جستارهایی در باب نقاشی و سینما*. ترجمهٔ مهدیس محمدی. تهران: علمی و فرهنگی.

بونیتزر، پاسکال (۱۳۹۳). *نگاه و صدا: جستارهایی در باب سینما*. ترجمهٔ قاسم روبین. تهران: ناهید.

استم، رابرت (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*. ترجمهٔ گروه مترجمان. به کوشش احسان نوروزی. تهران: سورهٔ مهر.

Des O'Rawe (2011). "Towards a poetics of the cinematographic frame", *Journal of Aesthetics & Culture*, 3:1, 5378, DOI: 10.3402/jac.v3i0.5378

Münsterberg, Hugo (1970). *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: Dover Publication. (The Work Originally published in 1916 by D. APPLETON AND COMPANY, New York).