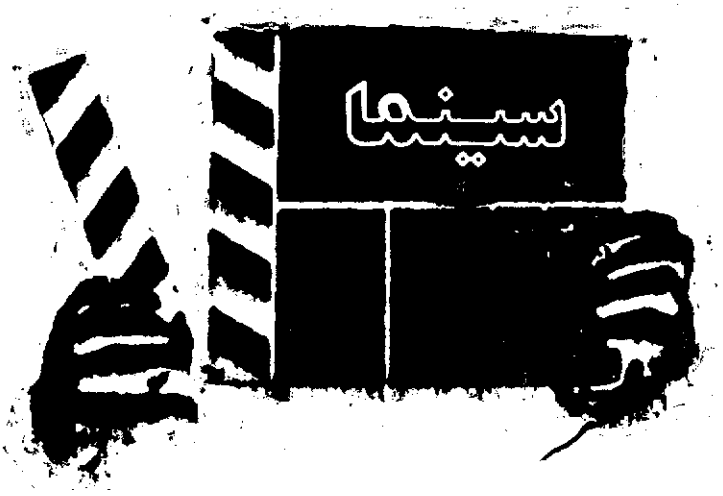
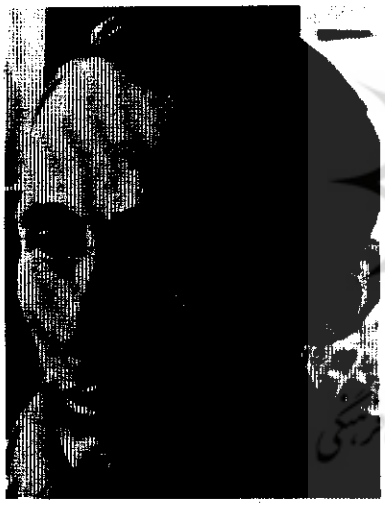


سینما و رئالیسم
تئوریهای فیلم و کاربرد آن


آندره بازن

لوئی لومیر و ژرژ مه لیس را علاوه بر آنکه میتوان بنیانگزاران شیوه های واقع گرا (رئالیست) وبیان گرا (اکسپرسیونیست) در سینما دانست، باید که آنانرا غیرمستقیم الهام بخش دو مکتب بزرگ تئوری فیلم محسوب داشت.

تئوری فیلم واقع گرا بر جنبه های مستند هنر فیلم تاکید دارد. فیلم ها ابتدا از این جنبه مورد مداقه قرار می گیرند که با چه درجه صحتی واقعیت خارجی را منعکس مینمایند. واقع گرایان از جهت سبکی ترجیح میدهند که تکنیک در کارشان نامشهود باشد، بر فرمهای آزاد تاکید میورزند و افه های هنری مقهور در اثر را انتخاب می کنند. غالب واقع گرایان بر وابستگی سینما به عکاسی و تا حدودی به ادبیات و نمایش اصرار میورزند.

تئوریهای بیان گرا بر جنبه های قراردادی سینما تکیه دارند. در ارزیابی فیلم بر این عقیده

صحنه‌ای از فیلم ایوان مخوف.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متکی اند که واقعیت خارجی اساسی نیست ــ و مسلماً نیز تقدم ندارد.

در حالیکه تئوریهای واقع گرا بر اینکه «چه چیز» ارائه می شود تاکید می کنند. تئوریهای بیان گرا «چگونگی» انتقال افکار و احساسات برایشان اهمیت دارد و به عبارت دیگر بیان گرایان به تکنیک کار نظر دارند، در حالیکه تمایل واقع گرایان بیشتر متوجه موضوع است.

تئوریسین های بیان گرافیلمها را در «فرمهای بسته» ترجیح میدهند، که در آنها اثر دست هنرمند نامشهودتر است. بعضی از آنان بر ارتباط و وابستگی فیلم با هنرهای آبستره و غیرداستانی مانند نقاشی، رقص و موزیک تاکید دارند.

اما تمامی اینها فقط تمایلاتی کلی اند، نه واقعیاتی ابدی. منتقدین و تئوریسین های هر دو سبک واقفند که، در بهترین شکل، این تمایزات و تفاوتها میتوانند خیلی مصنوعی جلوه کنند. واقع گرائی چون آندره بازن و منتقدی چون رابین

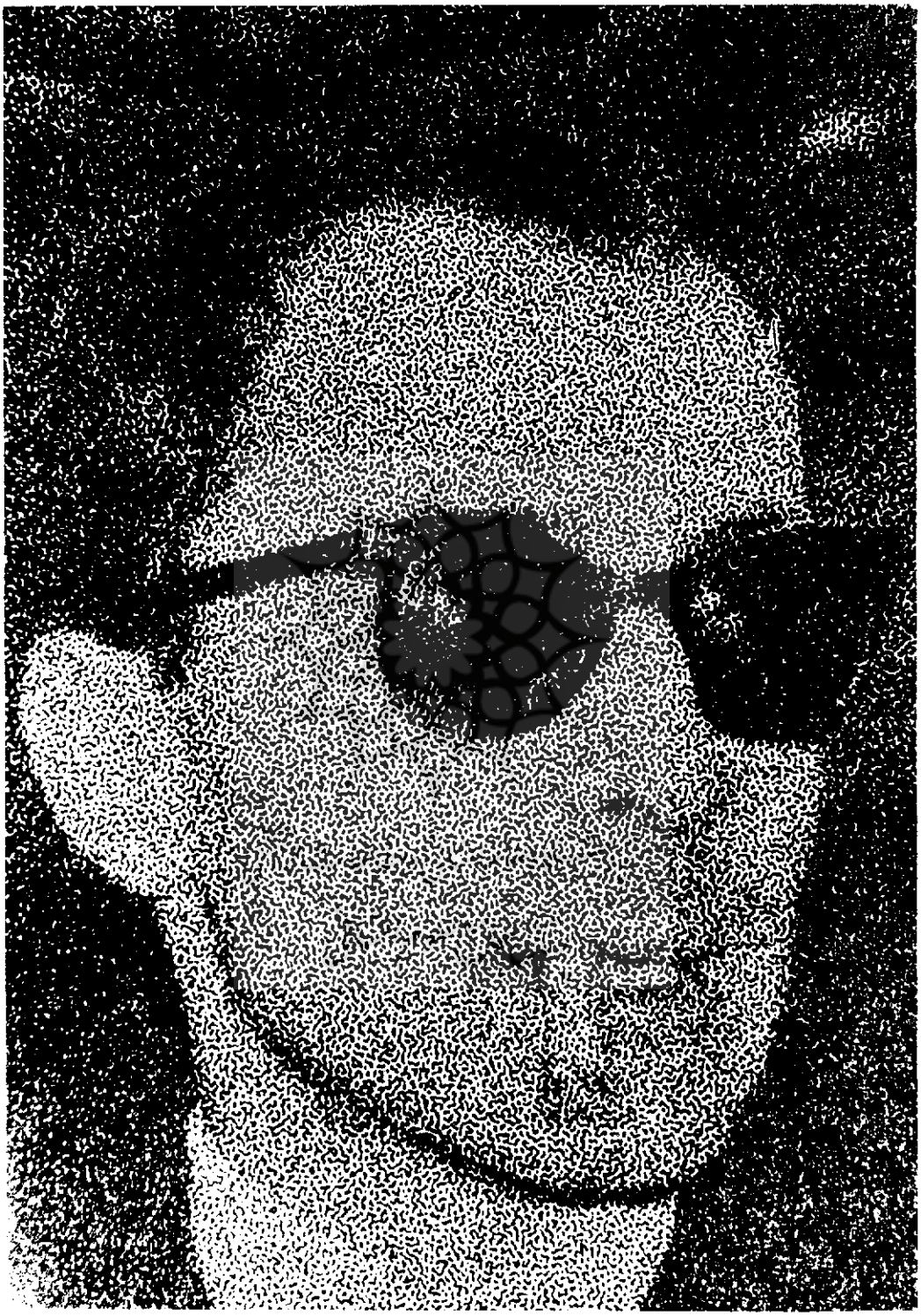
صحنه از فیلم ایوان مخوف — آیزنشتاین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وود هیچگاه کاملاً فرم را از محتوا جدا نمیکنند زیرا واقفند که از یکسانی آنان مطلعند. بعلاوه منتقدین فیلم هوشمند در جریان عمل واقعی آن تئوری را بکار خواهند گرفت که فیلمی را بهتر و موثرتر توصیف نماید. بحث های ایدئولوژیکی دربارهٔ فیلمهائی خاص بنظر تحت فشار و اجبار، تبلیغاتی و حتی نامربوط میآیند. خلاصه آنکه یک تئوری فیلم فقط وقتی خوبست که کاربرد داشته باشد، و وقتی یک تئوری موفق به انجام اینکار نمیشود باید جایش را به روشی دیگر بدهد که جنبه کاربردی دارد.

زیگفرید کراکائور و زیبائی شناسی واقع گرا

شاید هیچ تئوریسینی درعالم سینما همانند کراکائور موثر نبوده است. کتاب او بنام «تئوری فیلم: رهایی واقعیت فیزیکی» بیانگر بعضی از انگاره های اساسی تئوری فیلم واقع گرا بوده است. گرچه او فیلم های بیان گرا را نیز در کتابش بررسی کرده است. کراکائور بصراحت



ژان لوک گدار

صحنه‌ای از فیلم تولد یک ملت ـ ساختهٔ گریفیث.

به گرایش فورماتیو بیان گرائی اشعار دارد که آنرا به تجارب اولیه مه‌لیس منسوب میکند. بهرحال وی بطور کلی فیلمهای بیان گرا را بمثابه انحرافی در مرکز زیبائی شناسی میداند. فرض اساسی زیبائی شناسی کراکائور اینست که فیلم توسعه عکاسی است و با آن در ضبط دنیای اطراف ما دارای قرابت است.

سینما و عکاسی، نامشابه با سایر فورمهای هنری، گرایش بدان دارند که مواد خام واقعیت را کمابیش دستکاری ننمایند و هنرمند حداقل دخالت را داشته باشد. کراکائور با این عقیده آریستوتل موافق است که «هنر تقلید طبیعت است» اما تئوریسین های فیلم اصرار دارند که هنرمندان در سایر رسانه های هنری طبیعت را در شکلی کلی تقلید می کنند. بطور مثال داستان‌نویسان با کلمات تجاربی را بازآفرینی می کنند، اما معانی مکتسبه از رسانه زبان با معانی حاصل از تجربه واقعی متفاوت است.

ولی بهرحال دوربین متمایل به سوی نوعی تقلید واقعیت است. بطور مثال تصویر عکاسی از یک چهره واقعاً کپی از اصل است. نتیجه آنکه اصل اساسی تئوری کراکائور متکی بر کیفیت واقعی داشتن تقلید دوربین از طبیعت است. فیلم هائی که تاکیدشان بر تصنع است گرفتار این ریسک‌اند که خاصیت اصلی این رسانه را نقض نمایند.

بر اساس نظریه کراکائور، سینما از طریق تعدادی وابستگی های طبیعی شکل میگیرد. اول آنکه فیلم گرایش به جانبداری از واقعیت تنظیم نشده دارد. یعنی اینکه موثق‌ترین موضوع، توهم آنچه یافت میشود را بیشتر عرضه می کند تا واقعیتی را که ترتیب داده شده است. دوم اینکه فیلم متمایل به تاکید بر تصادف و شانس است. کراکائور مکتشف این عبارتست: «طبیعت ضبط شده حین عمل». بدین معنی که فیلم برای ضبط حوادث و اشیائی بسیار مناسب است که ممکنست در زندگی از چشم بدور باشند ــ مثل جنبش برگها، یا امواج جویبارها.

آخرین نکته اینکه بهترین فیلم ها عرضه کننده های نامحدودی اند. بنظر میرسد که آنها بیشتر عرضه کننده بُرشی از زندگی و بخشی از واقعیت اند تا کلیاتی متحّد و محدود. سینما با استفاده از فرم آزاد میتواند به نامحدودبودن دنیای بی پایان اشاره داشته باشد.

کراکائور مخالف فیلم هائی است که نمایشگر تمایل فورماتیواند ــ یعنی فیلم هائی که مخالف این وابستگی طبیعی اند. بنظر وی فیلم های تاریخی و فانتزی متمایل به گریز از این وابستگی اساسی رسانه اند. از این رو وی بعضی عناصر مشخص در فیلم های نیمه مستندآیزنشتاین را مورد تصدیق قرار می دهد، منجمله بکارگیری بازیگران آماتور، مکانهای واقعی و نور پردازی طبیعی. اما شیوه پیوند آیزنشتاین را محکوم مینماید، زیرا که معتقد است تداوم زمانی ــ مکانی واقعیت را تحریف می کند. بعلاوه مخالف فیلم های تبلیغاتی است چرا که یک ایدئولوژی، یک دکترین خاص را بر بیطرفی مفرط واقعیت تحمیل مینماید. کراکائور کلیه فیلم های آخر آیزنشتاین را مردود می شمارد ــ آثار اپرائی چون الکساندر نوسکی و ایوان مخوف.

او میگوید تصاویر و حوادث این فیلمها «غیرسینمائی اند». آنها تصادفی نبوده بلکه سازمان‌یافته، منظم، همگذاشتی و تئاتری اند.

همچنین کراکائور اغلب اقتباسات سینمائی از آثار ادبی و دراماتیک را رد میکند زیرا معتقد است که ادبیات نهایتاً با «واقعیات درونی» مربوط است نه واقعیات فیزیکی خارجی. بطور مثال معتقد است که اگر اقتباسات سینمائی آثار شکسپیر در دکورهای استیلیزه اجرا شود، نتیجه بیشتر تئاتر فیلم شده است زیرا که واقع گرائی مستند رسانه نقض میشود. اگر نمایش ها در صحنه های طبیعی (قصرها، جنگلها و میدانهای جنگ واقعی) اجرا شوند، زبان استیلیزه لباسهای مصنوعی، همگی با نامحدودیت و واقعیت محل در تضادند.

اقتباس از نوولها فقط وقتی مجازاست که عناصر داستانگوئی خیلی طراحی ناشده،وحوادث کلاً واقع گرایانه و دستکاری ناکرده باشند.

رمانهای امیل زولا را با توجه به تاکیدش بر عینیت و حوادث بصورت برشهائی از زندگی میتوان در سینما وارد کرد اما نوولهای جین اوستین را با طرحهای خالصاً منظم و مفصل نمیتوان بفیلم برگرداند.

کراکائور مایل است تمام عناصر خودآگاه را غیرسینمائی بداند. دوربین باید آنچه را «هست» ضبط نماید. وقتی که موضوع به واقعیت فیزیکی نزدیک نیست، ما از تصنعی بودن آن مطلع میشویم، و از اینرو کمتر لذت می بریم. مثلاً فیلم های تاریخی غیرسینمائی اند چرا که تماشاچی از «بازسازی» آنها باخبر است. دنیای فیلم محدود است، زیرا که فراتر از کادر فیلم دنیای بی پایان از لحاظ زمان و مکان واقعی وجود ندارد. دنیایش دنیای استودیوی فیلم «قرن بیستم» است.

مشابهاً در فیلم های فانتزی ما از تمهیدات بکاررفته آگاهی بسیار داریم: در این فیلم ها ما بجای تمرکز بر اینکه چه چیزی نمایش داده میشود، با حیرت به چگونگی افه های خاص می اندیشیم، چرا که آنها هیچ قرینه های واقعی در واقعیت ندارند.

کراکائور انعطاف تماشاچی را در واکنش نسبت به فیلم های ناواقع گرا کم میداند. برای یک فیلمساز، جهت کسب اطمینان، اگر داستانش در صحنه پردازیهای معاصر اتفاق میافتد آسانست که توهم واقعیت را بیافریند، چرا که دنیای فیلم و دنیای واقعی ضرورتاً یکسان است. این مسئله نیز حقیقت دارد که ما اغلب از تمهیدات بکاررفته در فیلم های تاریخی و فانتزی آگاهیم، اما این وقوف هنگامی است که اصلاً تکنیک های سینمائی، ناشیانه و زمخت بکار گرفته شده باشند. از طرف دیگر هزاران فیلم وجود دارد که بنظر میایند از جزئیات یک دورهٔ زمانی دوردست اشباع شده اند. بسیاری از صحنه های «تولد یک ملت» همانقدر موثق اند که مثلاً عکس های جنگ های داخلی ماتیوبرادی.

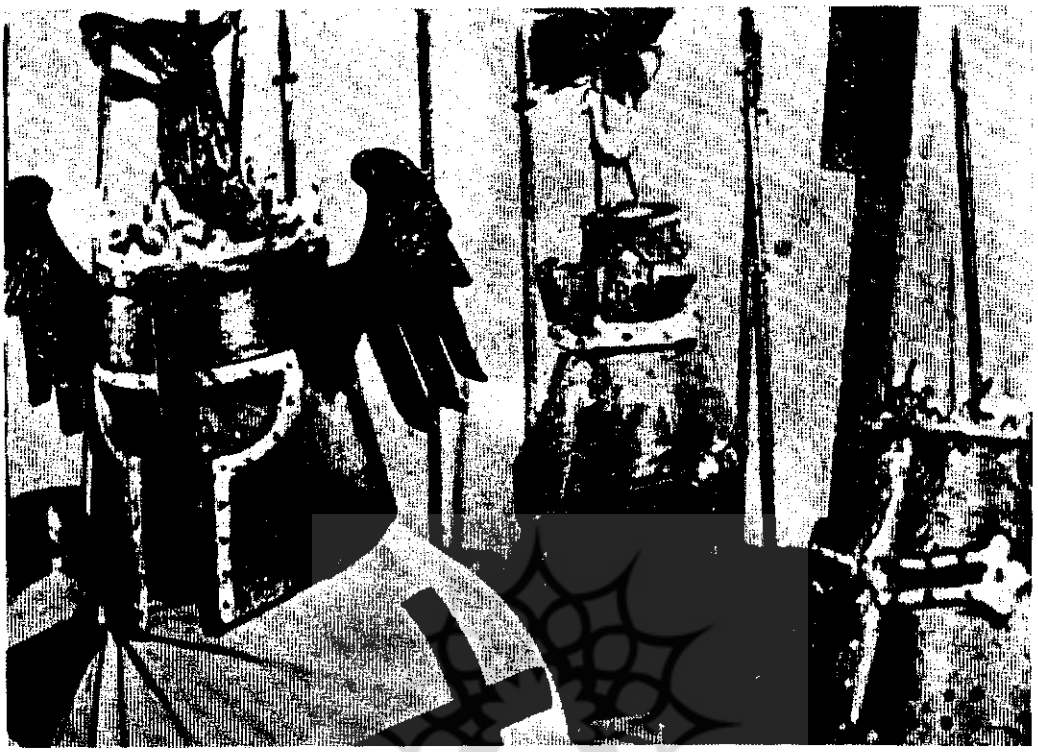
فیلم «۲۰۰۱: ادیسهٔ فضائی» که آشکار است در فضا فیلمبرداری نشده است هنوز تماشاچیان بسیاری را بدنبال دارد که معتقدند صحنه های فیلم از نظر صحت متقاعد کننده اند. حتی یک فیلم داستانی نقاشی متحرک مانند «سفیدبرفی و هفت کوتوله» ساخته دیسنی جهانی وسیع و جامع را پیش رو یمان عرضه میکند که میتوانیم با فراموش کردن موقتی دنیای واقعی خارجی، در آن گام نهیم. فیلمهای دیگر تعمداً از زندگی ثانوی تماشاچی بهره برداری میکنند. همانگونه که دکتر جانسون سالها پیش اظهار داشته، تماشاچیان یک تئاتر واقعاً اعتقاد ندارند که حوادثی از زمانی دوردست را تماشا می کنند. گرچه که به حوادث روی صحنه نوعی باور اختیاری می بخشند، همیشه از این حقیقت آگاهند که در سالن نشسته و نمایشی هنری را نگاه می کنند ــ که چیزی واقعی نیست.

قاعدهٔ مشابهی از نظر «فاصله زیبائی شناسانه» در بسیاری از فیلم ها مورد استفاده قرار می گیرد. بطور مثال در فیلم «تام جونز» جزئیات از نقطه نظر زمانی صحیح و

استانلی کوبریک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باورکردنی اند، اما تونی ریچاردسون کارگردان فیلم تعمداً توهم واقعیت را از طریق جلب‌توجه به دوربین بهم میزند. در صحنه‌ای از فیلم، تام درگیر نزاعی با کدبانوی میهمانخانه‌ای در آپتون میشود و ناگهان با غضب برمیگردد و دوربین را مخاطب قرار میدهد ــ در واقع ما را. در نتیجه ریچاردسون به تماشاچی یادآوری میکند که در سالن نشسته و فیلم تماشا میکند نه واقعیت را. جذابیت این صحنه ــ و بسیاری دیگر در فیلم ــ دقیقاً مربوط به این تکنیک نقل و انتقال تماشاچی بدرون و برون دنیای قرن هیجدهم داستان است. تکنیک های مشابهی در نمایشات تاریخی برتولت برشت دیده میشود. او تماشاچیانش را از دنیای نمایش فاصله‌دار میکند تا به تماشاچی فرصت دهد نتائج سیاسی مشخصی را بر اساس تفاوتهای دو دورهٔ زمانی، کسب کند. بازیگران از شخصیت های نمایشی خود جدا میشوند تا تماشاچی را مخاطب قرار



الکساندر نوسکی ــ ساختهٔ آیزنشتاین

دهند و نقاط ضعف کاراکتری را که ایفاء میکنند، توضیح دهند. تکنیک هائی از این دست در کار قرینه سینمائی برتولت برشت یعنی ژان لوک گدار بچشم میخورد. گدار اصرار دارد که تماشاچی نباید فراموش کند که آنچه را که می بیند واقعیت نیست بلکه بصورت دستکاری شده واقعیت است. گُدار در فیلم «تعطیلات آخر هفته» بشکلی کنایه آمیز، واقع گرائی پیش افتاده عام را در سینما دست می اندازد. او اینکار را با بحث بازیگرانش در بارهٔ خارق العاده بودن فیلمی که در آن بازی میکنند انجام میدهد. لیندسی آندرسون در فیلم «اوه مرد خوشبخت» مانع میشود تا تماشاچی از نقطه نظر احساسی در داستان درگیر شود. وی با جداسازی قسمت های دراماتیک با تفسیرهای موزیکال طنزآمیز، که بوسیله خواننده جاز آلن پرایز اجرا میشود، به انجام اینکار موفق میشود.

سرانجام، همانگونه که پائولین کیل اشاره کرده، تماشاچیان غالباً از تمهیدات بکاررفته در یک فیلم لذت می برند: اینکار بخشی از لذت حاصله از تماشای یک فیلم است. مثلاً موزیکالها معمولاً ساخته میشوند زیرا که مشابه واقعیت روزمره نیستند. بگونه ای مشابه در فیلم «جن گیر» تماشاچیان از شگفت آفرینی افه های و یژه فریدکین لذت بسیار می برند.

خلاصه آنکه، تماشاچیان فیلم در بازتابهایشان نسبت به فیلم های ناواقع گرا خبره شده اند: تماشاچی قادرست کلاً ناباوریش را به

تعلیق وانهد یا اینکه بخشی از آن‌را و یا بین دو قطب باوری و ناباوری تناوبی ایجاد نماید.

مطمئناً کتاب کراکائور در توصیف اینکه چرا فیلم های بیان گرا موثرند، ارزش چندانی ندارد. از طرف دیگر، تئوری وی انحصاراً در توصیف تاثیرگذاری فیلم های واقع گرا حساسیت دارد. عنوان فرعی کتاب کراکائور از «تقلید» یا «ضبط» واقعیت فیزیکی سخن نگفته، بلکه یادآور «رهائی» آنست.

فعل TO REDOM بمعنی رهایی مجدد چیزی است، نجات آنست از نسیان. در اینصورت حتی فیلم های واقع گرا بجهاتی از زندگی روزمره فراتر میروند: آنها چیزهائی را نشان میدهند که ممکنست ما در هرج و مرج روزانه جریان زندگی بدانها توجه نکنیم. دوربین بخش هائی تصادفی از این هرج و مرج را از ابهام و تباهی نجات میدهد.

آزمونی از واقعیت هر فیلم خوب واقع گرایانه نشان میدهد کراکائور در صدد دست‌یابی به چیست. مثلاً در فیلم «نجواگران» ساخته برایان فوربز، نماهائی با عمق صحنه از آپارتمان کثیف زن سالخورده نقش اول (ادیت ایوانز) بازگوی مطالب بسیاری در بارهٔ تنهایی و فراموش‌شدگی وی است. بطریهای شیر بسیاری میز را پوشانده و عکس های زردشده بر روی طاقچه پراکنده است. بنظر میرسد تنها صداهای غژغژ دیوارها و چکه کردن شیرآب با نجواهای پیرزن، هماهنگی دارند.

چنین صحنه های غم‌آلودی احتمالاً در هزاران آپارتمان دیگر نیز وجود دارد. ما در زندگی واقعی غالباً از مناظری غیرقابل‌قبول اجتناب می کنیم، اما کمتر انسانهایی هستند که پس از رویت این صحنه ها، نسبت به تنهائی و تهیدستی انسانی سالخورده بی‌تفاوت بمانند.

فیلم های ژان رنوار مملو از تماس هائی معمولی هستند ــ جزئیاتی که دقیقاً تاثیر گذارند زیرا که نسبت به زندگی رؤیت‌پذیر وفادارند. مثلاً در فیلم «توهم بزرگ» زندانیان کمپ جنگی، چمدانی مملو از لباس را بهم میزنند تا لباس مناسب را یافته و برای اجرای نمایش حاضر شوند. یک زندانی غرغرو بشوخی به جوانی حساس دستور میدهد تا یکی از کلاه گیس ها را بسرکند و جامه بلند زنانه‌ای را بپوشد. پسرک برای شوخی جهت تعویض لباس از اطاق خارج میشود، و زمانیکه دیگران هیجان‌زده مشغول آماده‌سازی خویشند، پسرک ملبس به البسه زنانه وارد اطاق میشود. ناگهان سکوت بر حاضرین مستولی میشود. همزمان با اینکه پسرک در بارهٔ وسایل و گروه شوخی می کند، دوربین بآرامی بر صورتهای غمگین مردان حرکتی افقی دارد. آنان بخاطر میاورند چه مدت طولانی است که از زنهایشان بدور مانده‌اند. صحنه بشدت تاثیرگذار است گرچه که ساده و ماهرانه است. این صحنه همانند بسیاری از موقعیت ها در زندگی واقعی، تغییر حالتی ناگهانی را که همراه حوادث ساده است عرضه می کند.

■