مفاهیم بنیادین در نظریهٔ فیلم

زیگفرید کراکوئر
مترجم: سیدعلاءالدین طباطبایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم، همچون جنینی در رحم، از اجزایی متمایز و مجزا شکل گرفت. این پدیده از تلفیق عکاسی فوری[1]، آن گونه که مای بریج و ژان مارء آن را به کار می‌بستند و ابزارهایی قدیمیتر همچون فانوس خیال[2] و فناکیس توسکوپ[3] پا به عرصهٔ وجود گذارد. افزون بر این، عناصری همچون صدا و تدوین که در عکاسی مطرح نیستند نیز در رشد و تکامل این صنعت نقشی بسزا داشته‌اند. اما در میان عناصر فوق، عکاسی و به ویژه عکاسی فوری بحق جایگاهی والاتر دارد، چراکه به نحوی گریز ناپذیر عنصری تعیین کننده در ارائهٔ محتوای فیلم بوده و خواهد بود. طبیعت عکاسی همواره در طبیعت فیلم باقی می‌ماند.

در آغاز،انتظارمی‌رفت‌سینمامانع‌رشدو تکامل عکاسی باشد - چراکه باتولد سینما، به ظاهر آرزوی دیرینهٔ به تصویر کشیدن اشیای متحرک بر آورده شده بود. از قضا، با وجود همین آرزو در رسانهٔ عکاسی نیز پیشرفتهایی حاصل شده بود. از سال ۱۸۳۹، با ظهور اولین داگروتیپها[4] و تالبوتیپها[5]، تحسین و شگفتی با یأس و نومیدی در هم آمیخت، چراکه در این عکسها بناچار خیابانها مستروک و خالی از جمعیت و چشم‌اندازها محو و تار به تصویر در آمد. در سالهای ۱۸۵۰ یعنی مدتها پیش از اختراع دوربین دستی، کوششهایی برای عکسبرداری از اشیای متحرک به عمل آمد که برخی از آنها قرین موفقیت بود. همان انگیزه‌هایی که باعث جایگزینی عکاسی با نوردهی طولانی به جای عکاسی فوری شد، تکامل آن را در جهت تحقق یکی دیگر از رؤیاهای عکاسی، یعنی اختراع تصویر متحرک، در پی داشت. در حدود سال ۱۸۶۰ کوک[6] و بونلی[7] که وسیله‌ای به نام «فتوبیوسکوپ» ساخته بودند، پیش‌بینی کردند «در نتیجهٔ انقلابی عمیق در عکاسی... قادر

خواهیم بود عناصر و چشم اندازهایی... را به تصویر آوریم» که در آنها «خم شدن درختان و لرزش برگها در مقابل باد و تلألؤ نور خورشید» را شاهد باشیم.

همراه با نقشمایهٔ[8] آشنای عکاسی یعنی برگها، نمایش پدیده‌هایی همچون امواج و ابرها و تغییر حالات چهره، موضوعاتی بودند که در پیش‌بینیهای مربوط به امکانات آیندهٔ عکاسی از آنها سخن بسیار به میان می‌آمد. این همه دالّ بر آرزوی وجود دستگاهی بود که بتوان با آن جزئیترین وقایع پیرامون را ثبت کرد -صحنه‌هایی که حرکت دسته جمعی مردم را نیز شامل می‌شد، چرا که حرکت آنها به واسطهٔ پیش‌بینی ناپذیری به حرکت امواج و برگها بی‌شباهت نبود. سرجان هرشل[9] در بیانیه‌ای فراموش نشدنی که قبل از پیدایش عکاسی فوری انتشار یافت نه تنها ویژگیهای بنیادین دوربین فیلمبرداری را پیش‌بینی کرد بلکه نقشی را به آن نسبت داد که از آن زمان تاکنون هرگز آن را فرو ننهاده است: «بازآفرینی موثق و زندهٔ رخدادهای زندگی واقعی - همچون نبرد، بحث و جدل، مراسم عمومی، مسابقهٔ مشت‌زنی.» دوکاس دو هارون[10] و دیگر پیشگامان، پیدایش فیلمهایی را که امروز نام خبری و مستند بر آنها گذارده‌ایم، پیش‌بینی کردند- فیلمهایی که زندگی واقعی در آنها ثبت می‌شد. همراه با تأکید بر ضبط رویدادهای واقعی، این انتظار قوت می‌گرفت که با تصویر متحرک با حرکاتی آشنا شویم که در شرایط عادی، ادراک ناپذیر بوده یا باز آفرینی آنها ناممکن به نظر می‌رسید- از جمله تغییر شکل سریع مواد، رشد بسیار کند گیاهان و غیره. اما در مجموع، فرض مسلم این بود که فیلم همراه و همگام با عکاسی پیش خواهد رفت....

ویژگیهای رسانهٔ فیلم

ویژگیهای فیلم را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: ویژگیهای بنیادین و ویژگیهای فنی.

ویژگیهای بنیادین فیلم، همان ویژگیهای عکاسی است. به سخن دیگر، فیلم نیز مانند عکاسی رسانه‌ای است برای ثبت و بازنمایی واقعیت فیزیکی و از همین روی، به سوی آن میل می‌کند.

در عین حال می‌دانیم جهانهای مرئی متفاوتی وجود دارد. برای مثال یک نمایش یا یک نقاشی را در نظر می‌گیریم؛ این دو نیز واقعی و قابل ادراک‌اند. اما در فیلم تنها با واقعیت فیزیکی موجود سر و کار داریم - یعنی جهان گذران متغیری که در آن بسر می‌بریم. (واقعیت فیزیکی را می‌توان «واقعیت مادی»، «وجود فیزیکی»، «واقعیت»، یا به مسامحه، «طبیعت» نیز نامید. شاید اصطلاح دیگری که برای آن مناسب می‌نماید، «واقعیت دوربینی[11]» باشد)... اما جهانهای مرئی دیگر، به درون این جهان راه می‌یابند بی‌آنکه جزئی از آن شوند. برای مثال، در نمایش تئاتری، از جهان خاص آن حکایت می‌شود که هرگاه به جهان واقعی پیرامونش مربوط شود، بی‌درنگ در هم خواهد ریخت.

از آنجا که فیلم، رسانه‌ای بازآفریننده است، بی‌تردید می‌توان در آن رقصهای فراموش نشدنی باله، اپراها و نمایشهایی از این دست را ثبت و بازآفرینی کرد. اما، حتی اگر بپذیریم چنین بازآفرینیهایی برای رفع برخی از نیازهای سینمایی صورت می‌پذیرد، باز هم در جایگاهی بالاتر از «ضبط» قرار نگرفته و در اینجا مورد توجه

ما نیست. ثبت نمایشهایی در فراسوی واقعیت فیزیکی، در رسانه‌ای که اساساً مناسب جستجو و کنکاش در واقعیت فیزیکی است، حداکثر، کاری حاشیه‌ای و فرعی به شمار می‌آید. البته سخن فوق به معنای انکار این نکته نیست که می‌توان از نمایشهای تئاتری، در قالب برخی از گونه‌ها و فیلمهای بلند، استفادهٔ سینمایی کرد.

در میان ویژگیهای فنی فیلم، تدوین از همه عامتر و ضروریتر است. تدوین عبارت است از ایجاد تداوم معنی‌دار میان نماها و از اینرو، شباهتی به عکاسی ندارد[۱۲]. (فتو مونتاژ بیش از آنکه گونه‌ای از عکاسی باشد، هنری گرافیکی است.) برخی از فنون سینمایی از عکاسی به وام گرفته شده است - از جمله نمای درشت، تصاویر با وضوح نرم، استفاده از نگاتیو، نوردهی دوگانه یا چندگانه و غیره. اما تکنیکهای دیگر از جمله دیزالو، حرکت تند و آهسته، معکوس کردن زمان، برخی «جلوه‌های ویژه» از این قبیل، به دلایلی کاملاً آشکار، تنها منحصر به فیلم است.

همین اشارات اندک مقصود ما را کفایت می‌کند. در اینجا لازم نیست به تفصیل به مسائلی فنی بپردازیم که در اکثر آثار نظری سینما بحث و بررسی شده است. در نوشتهٔ حاضر برخلاف آثار فوق که صفحات بسیاری در آن به روشهای تدوین، شیوه‌های نورپردازی، جلوه‌های گوناگونِ نماهای نزدیک و مسائلی از این دست اختصاص داده شده است، به تکنیکهای سینمایی تنها به شرطی توجه می‌شود که این تکنیکها با ماهیت فیلم آن گونه که ویژگیهای بنیادین آن و استلزامات این ویژگیها می‌طلبد، در ارتباط باشد. ما در این نوشته به تدوین، به طور مستقل و فارغ از اهداف آن نمی‌پردازیم بلکه آن را ابزاری در نظر می‌گیریم که در خدمت به فعل در آوردن - یا جلوگیری از به فعل در آمدن - آن دسته از امکانات بالقوهٔ رسانهٔ فیلم قرار می‌گیرد که با ویژگیهای ماهوی آن منطبق است. به سخن دیگر، هدف ما بررسی روشهای تدوین به خاطر تدوین نیست، بلکه تعیین نقش تدوین در تحقق مقاصد مهم سینمایی است. البته از مشکلات مربوط به تکنیک فیلم غافل نخواهیم ماند؛ اما فقط در صورتی که مسائل و اموری فراتر از ملاحظات فنی، بررسی آنها را الزامی سازد.

سخنی که دربارهٔ شیوهٔ کار خود اظهار کردیم، موضوعی به ظاهر بدیهی را به تلویح بیان می‌کند: ویژگیهای بنیادین و فنی، تفاوتی ماهوی با یکدیگر دارند. به عنوان یک قاعدهٔ کلی می‌توان گفت ویژگیهای بنیادین بر ویژگیهای فنی تقدم دارند، یعنی کیفیت سینمایی هر فیلم، از رهگذر ویژگیهای بنیادین حاصل می‌آید. برای اثبات این مدعا فیلمی را در نظر بگیرید که با حفظ ویژگیهای بنیادین، جنبه‌های قابل توجه واقعیت فیزیکی در آن ضبط شده؛ اما این عمل با استفاده از شیوه‌های فنی ناقص و نامناسب، مثلاً نورپردازی ناشیانه یا تدوین خالی از هرگونه خلاقیت انجام شده است. چنین فیلمی، علی‌رغم نقایص آشکار، بسیار سینماییتر از فیلمی است که تمامی تدابیر سینمایی، به نحوی استادانه، در جهتِ بیانی در آن به کار می‌رود که واقعیت دوربینی را نادیده می‌انگارد. البته نباید تأثیر ویژگیهای فنی سینما را دست کم فرض کرد. بعداً خواهیم دید در برخی موارد، استفادهٔ آگاهانه از تکنیکهای گوناگون، به فیلمهای غیر واقعگرایانه رنگ و بویی سینمایی می‌دهد.

دو گرایش اصلی سینما

اگر سینما حقیقتاً از دل عکاسی برآمده باشد، باید دو گرایش واقعگرا و تخیلی نیز در آن دخیل باشد. آیا تنها بر حسب تصادف این دو گرایش در کنار هم بلافاصله بعد از ظهور رسانهٔ سینما قرار گرفتند؟ چنین می‌نماید که امکانات این دو گرایش در آغاز کار، هرکدام برای در بر گرفتن تمامی فعالیتهای سینمایی، تا آخرین حد ممکن به کار گرفته شده است. نمایندگان این دو گرایش، یکی لومی‌یر بود که کاملاً واقعگرا به شمار می‌آمد و دیگری مه‌لیس که پرندهٔ خیال خود را آزادانه به هر سو به پرواز در می‌آورد. فیلمهایی که تحت تأثیر این دو گرایش پدید آمد، تجسمی از تز و آنتی‌تز به مفهوم هگلی آن است.

لومی‌یر و مه‌لیس

فیلمهای لومی‌یر در مقایسه با آثاری که با استفاده از زئوتروپ و دستگاه شهر فرنگ ادیسون به نمایش در می‌آمد، نوآوریهایی اصیل به شمار می‌رفت. چرا که در فیلمهای او زندگی روزمره به شیوهٔ هنر عکاسی تصویر شده بود. برخی از آثار اولیهٔ لومی‌یر مانند **صبحانهٔ کودک**[13] یا **ورق‌بازان**[14] با عکسهای خانوادگی عکاسان غیرحرفه‌ای و نقاشیهای مربوط به زندگی روزمره قابل مقایسه است. فیلم **باغبان آب‌پاشی شده**[15] در میان مردم محبوبیت بسیار یافت؛ چرا که ازمتن زندگی معمولی، داستانی کامل با نقطهٔ اوجی خنده آور، بیرون کشیده شده بود. باغبانی به آب دادن گلها مشغول است و در حالی که با اطمینان به جلو گام برمی‌دارد، پسرکی بازیگوش، پایش را بر روی شیلنگ آب قرار می‌دهد و جریان آب قطع می‌شود. هربار که باغبان بیچاره دهانهٔ شیلنگ را برای وارسی بالا می‌آورد، پسرک پایش را از روی آن برمی‌دارد و آب با شدت به صورت باغبان پاشیده می‌شود. گره گشایی داستان نیز با سبک فیلم هماهنگی دارد: باغبان پسرک را دنبال می‌کند و به خدمتش می‌رسد. این فیلم، هستهٔ اولیه و نمونهٔ نخستین تمامی فیلمهای کمدیی بود که بعداً ساخته شد و تلاش خلاقهٔ لومی‌یر را در تبدیل عکاسی به ابزاری برای قصه‌گویی به نمایش می‌گذارد. اما باید در نظر داشت که این داستان، در هر حال حادثه‌ای متعلق به زندگی واقعی بود و همین واقع‌نمایی متکی بر عکاسی ماکسیم گورکی راتکان داد؛ او دربارهٔ **باغبان آب‌پاشی شده** چنین نوشت: «تماشاگر تصور می‌کند قطرات آب صورت او را نیز خیس می‌کند و ناخواسته سرش را عقب می‌کشد.»

به طور کلی چنین می‌نماید که لومی‌یر دریافته بود قصه گویی کار او نیست، چرا که در این کار مسائل و مشکلاتی وجود داشت که وی به حل و فصل آنها بی‌علاقه بود. گو اینکه او، یا شرکتش، به ساختن فیلمهای قصه‌گو نیز پرداخت - که برخی از آنها کمدیهایی به شیوهٔ کمدی اول او و بعضی دیگر فیلمهای بسیار کوتاه تاریخی بود - اما این فیلمها عمدهٔ آثار او را تشکیل نمی‌دهد. در بخش اعظم فیلمها، او هدفی جز ثبت وقایع جهان پیرامون نداشت تا آن را همانگونه که هست به نمایش بگذارد. هدف در آنها چیزی نبود جز القای پیامی که مسگویش[16]، «بهترین» فیلمبردار لومی‌یر، آن را بیان کرده بود. مسگویش در زمانی که فیلمهای ناطق همه جا را پر کرده بود، کار استاد خود، لومی‌یر، را این گونه ترسیم کرد: «به نظر من، برادران لومی‌یر قلمرو

صبحانهٔ کودک

بی تردید رویکرد سینمایی در فیلمهای باگرایش واقعگرایانه تجسم می یابد.

واقعی سینما را به شیوه‌ای درست تعیین کرده بودند. رمان و تئاتر برای مطالعه و نمایش روح و قلب آدمی کافی بود. در حالی که سینما یعنی نمایش حرکت و پویایی زندگی، پویایی طبیعت و جلوه‌های آن، پویایی جمعیتهای انسانی و حرکت و تلاطمهای آن. هر آنچه وجودش از رهگذر حرکت به نمایش در می‌آید، موضوع سینماست. عدسی سینما به روی جهان واقعی گشوده است.»

عدسی لومی‌یر به همین مفهوم به روی جهان گشوده شد. اولین آثار جاودانی او را شاهد مثال می‌گیریم: **وقت ناهار در کارخانه لومی‌یر**[17]، **ورود قطار**[18] و **میدان طناب بافها در لیون**[19]. موضوع در این آثار، مکانهای عمومی بود؛ که گروههای متراکم افراد در آن، به این سو و آن سو در حرکت بودند. خیابانهای شلوغی را که در اواخر سالهای ۱۸۵۰، در عکسهای برجسته نما به تصویر کشیده بودند اینک بر پردهٔ سینماها جلوه‌گر می‌کردند. زندگی در ناآگاهانه‌ترین و مهارناپذیرترین لحظاتش به تصویر در می‌آمد: مجموعه‌ای در هم و برهم از مناظری گذرا که در هم مستحیل می‌شد و تنها با دوربین امکان ثبت آن بود. نمایی که بیش از همه مورد تقلید واقع شد، ورود قطار را به ایستگاه نشان می‌دهد. در این نما آشفتگیی که در هنگام ورود و خروج پدید می‌آمد، مورد تأکید قرار می‌گرفت و تصادفی‌بودن این نماها به نحوی گویا به نمایش در می‌آمد. ناپایداری این نماها را با حلقه‌های ابر مانند دود که به آرامی در هوا بالا می‌رود، به‌خوبی نشان می‌دهند. لومی‌یر از دود به نحوی معنی‌دار در مواقع گوناگون سود می‌جست. اما در عین حال سعی بسیار داشت که از هر گونه دخالت شخصی در ارائهٔ رویدادها اجتناب کند. از آنجا که هرکدام از نماهای او به طور منفرد و مجزا ضبط شده است، به آن تصویری از مادر بزرگ شباهت دارد که به عقیدهٔ مارسل پروست با تصوّری که از او در یاد مانده، متباین است.

همعصران لومی‌یر، فیلمهای او را به واسطهٔ همین کیفیات ستودند، کیفیاتی که آینده‌نگران و طلایه‌داران این صنعت برای سینما پیش‌بینی می‌کردند. از اینرو کاملاً طبیعی است در نظراتی که دربارهٔ آثار لومی‌یر اظهار شده، «لرزش برگها در باد» با چنان شور و حرارتی توصیف شود. هانری دوپاروی[20]، روزنامه نگار پاریسی که عبارت فوق را دربارهٔ برگهای لرزان گفته بود، مضمون کلی آثار لومی‌یر را این گونه توصیف می‌کرد: «ثبت طبیعت در حین فعالیت.» دیگر صاحبنظران به کاربرد علمی اختراع لومی‌یر اشاره می‌کردند. در آمریکا، با دوربین واقعگرایِ لومی‌یر، کینه‌توسکوپ ادیسون که موضوعاتش در چهار دیواری استودیو محصور بود، کنار گذاشته شد.

اما تأثیر و نفوذ لومی‌یر بر توده‌های مردم گذرا بود. در سال ۱۸۹۷، یعنی تنها دو سال بعد از آنکه او کار خود را آغاز کرده بود، محبوبیتش رو به کاستی نهاد. اینک شور و احساسات فرو نشسته و اوج شکوفایی او به پایان رسیده بود. فقدان استقبال عمومی باعث شد تا لومی‌یر تولید فیلم را کاهش دهد.

ژرژمه لیس کار را از جایی آغاز کرد که لومی‌یر فرو گذاشته بود و بدین ترتیب بار دیگر توجه عموم به این رسانه جلب شد. البته این بدان معنی نیست که مه‌لیس در هیچ موقعیتی از لومی‌یر پیروی نمی‌کرد بلکه او نیز در آغاز یا بینندگان را به تماشای جاهای دیدنی فرا می‌خواند یا به

شیوهٔ مرسوم آن زمان، رویدادهای نمایشی را که به نحوی واقعگرایانه اجرا شده بود، به نمایش می‌گذاشت. اما سهم اصلی او در رشد و اعتلای سینما در جایگزین کردن توهّم نمایشی به جای واقعیت غیرنمایشی و ابداع پیرنگ (طرح)های گوناگون برای حوادث روزمره بود.

این دو پیشگام از تفاوتهای عمیق نگرشهایشان به خوبی آگاه بودند. لومی‌یر به مه‌لیس گفته بود او فیلم را فقط نوعی «کنجکاوی علمی» می‌داند. سخن لومی‌یر تلویحاً به این معناست که امکان نداشت او سینماتوگراف را به خدمت اهداف هنری در آورد. در سال ۱۸۹۷، مه‌لیس نیز آگهی انتشار داد که تفاوت دیدگاهش با لومی‌یر در آن به وضوح ترسیم شده بود: «اینجانبان، مه‌لیس و رائول[۲۱]، عمدهٔ تلاش خود را به خلق صحنه‌های تخیلی یا هنری، بازآفرینی صحنه‌های تئاتری و مواردی از این دست معطوف ساخته؛ و بدین ترتیب گونه‌ای خاص پدید آورده‌ایم که نماهای آن یکسره با نماهای رایج در سینماتوگراف -صحنه‌هایی از خیابانها و زندگی روزمره - متفاوت است.»

به ظاهر موفقیت شگفت‌انگیز مه‌لیس از آنجا ناشی می‌شد که وی به نیازهایی پاسخ می‌گفت که با واقعگرایی مبتنی بر عکاسی لومی‌یر برآورده نشده بود. لومی‌یر مجذوب نفسِ مشاهده بود؛ او می‌خواست «طبیعت در حین فعالیت» را ثبت کند. اما مه‌لیس از فعالیتهای طبیعت تنها به آنهایی توجه داشت که در دل هنرمند شور و شوق ناشی از تخیل محض را بر می‌انگیخت. لومی‌یر در فیلم **ورود قطار** از قطاری واقعی سود جسته بود، حال آنکه مه‌لیس در سفر ناممکن[۲۲] از قطار اسباب بازی استفاده کرد و مناظر و چشم اندازهایی که قطار از آنها می‌گذشت نیز تماماً مصنوعی بود. مه‌لیس به جای تصویر برداری از فعالیتهای روزمرهٔ پدیده‌ها، بنابر ضرورتهای پیرنگهای افسانه‌ای و دل انگیزش، وقایع خیالی را آزادانه به هم پیوند می‌داد. آیا با رسانه‌های بسیار نزدیک به سینما نیز لذاتی مشابه به آدمی عرضه نشده بود؟ عکاسان هنرمند نیز ثبت آنچه را در نظرشان به لحاظ زیبایی شناختی جالب توجه بود، بر جستجو و کنکاش در طبیعت ترجیح می‌دادند. درست پیش از ظهور دوربین سینما، نمایشهایی در فانوس خیال به تماشا گذاشته می‌شد که اغلب از مضامین دینی، رمانهای والتر اسکات و درامهای شکسپیر مایه گرفته بود.

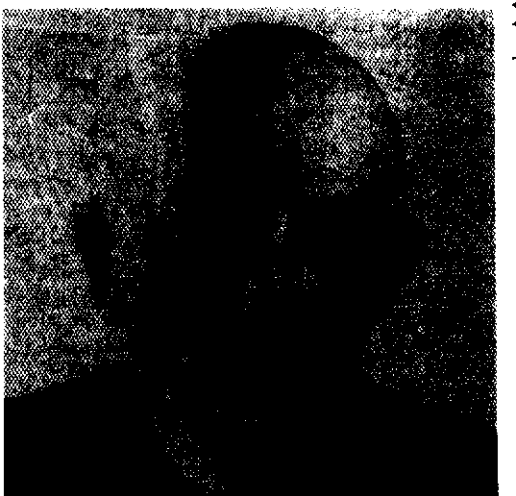
مه‌لیس از توانایی دوربین برای ثبت و نمایش جهان فیزیکی مدد نمی‌گرفت؛ بلکه به نحوی فزاینده با کمک فنون خاص رسانهٔ سینما، تصورات خویش را به تصویر می‌آورد. او برخی از این فنون را بر حسب تصادف کشف کرد. برای مثال، زمانی که به فیلمبرداری از میدان اپرا در پاریس مشغول بود، حرکت نوار فیلم اشکال پیدا کرد و او بناچار فیلمبرداری را متوقف کرد. نتیجهٔ این نقص فنی بسیار اعجاب انگیز بود، چرا که فیلمی پدید آمد که در آن یک اتوبوس بی‌هیچ دلیلی، به یک نعش کش تبدیل می‌شد. البته لومی‌یر نیز به نمایش رویداد به طور معکوس بی‌علاقه نبود؛ اما مه‌لیس بود که اول بار از تدابیر و شگردهای سینمایی به نحوی نظام‌مند سود جست. او با اتکا بر عکاسی و تئاتر، فنونی را ابداع کرد که بعدها نقشی بسیار بزرگ یافت - از جمله استفاده از نقاب، نوردهی چندگانه، سوپرایمپوز (برای نشان دادن ارواح)، دیزالو و....

مه‌لیس به واسطهٔ نبوغ در به کار بستن فنون مذکور، به داستانهای جذاب و شعبده‌بازیهایش حال و هوایی سینمایی می‌بخشید. دیگر استفاده از حقه‌های تئاتری گریزناپذیر نبود و تردستی به اعمالی تبدیل شد که صرفاً با سینما از عهدهٔ آن بر می‌آمدند. توهمی را که در این حیطه خلق می‌کردند با اتکا بر مهارتی کاملاً متفاوت با مهارت شعبده‌بازان بود. تماشاگر با توهمی سینمایی مواجه شد که در فانتزیهای تئاتری آفرینش آن امکان نداشت. هانری لانگلوا[۲۳]، یکی از بهترین صاحبنظران اولیه، دربارهٔ فیلم **قلعهٔ ارواح**[۲۴]، ساختهٔ مه‌لیس می‌گوید: «نمایش چنین وقایعی، فقط در سینما و به یمن وجود سینما میسر است.»

اما مه‌لیس علی‌رغم درک سینماییش، همواره همان کارگردان تئاتری باقی ماند که بود. او از فیلم به شیوه‌ای سود می‌جست که به عصر قبل از سینما تعلق داشت - یعنی برای بازآفرینی جهانی مرکب از صورتکهای کاغذی از سنتهای تئاتری الهام می‌گرفت. در یکی از بزرگترین فیلمهای او، یعنی **سفر به ماه**[۲۵]، ماه به صورت مردی اخم آلود و ستاره‌ها به صورت روزنه‌هایی چشم مانند تصویر شده است که به چهرهٔ دخترکانی رعنا می‌ماند. در پایان فیلم، بازیگران با همان شکل و شمایل، درست همان طور که در تئاتر معمول است به تماشاگران تعظیم کردند. هرچند فیلمهای او به لحاظ فنی با تئاتر بسیار متفاوت بود؛ خود او هیچ گاه نتوانست با ارائهٔ موضوعات اصیل سینمایی، حیطهٔ آن تکنیکها را تعالی بخشد. به همین دلیل مه‌لیس علی‌رغم قدرت ابتکار بسیار، هیچ گاه به ذهنش خطور نکرد دوربین را حرکت دهد و کماکان تماشاگر با دوربین ثابت، ارتباطی ابدی با صحنهٔ تئاتر داشت. تماشاگر آرمانی او، همان تماشاگر تئاتر بود، چه خردسال و چه کهنسال. این سخن به ظاهر تا حدی درست است که افراد با افزایش سن، ناآگاهانه به همان مواضعی باز می‌گردند که مبارزه را شروع کرده و پیروز شده‌اند. مه‌لیس در سالهای بعد، هر چه بیشتر از فیلم تئاتری به تئاتر فیلم نشده باز گشت؛ و نمایشهای **سرزمین پریان**[۲۶] را که یادآور نمایشهای «کاخ پاریس» بود، بر صحنه آورد.

گرایش واقعگرا

پیرو گرایش واقعگرا، سینما در دو جهت از عکاسی فراتر بود. نخست اینکه در سینما خودِ



ژرژ مه‌لیس

حرکت به تصویر کشیده می‌شود، نه یکی از مراحل آن. اما چه نوع حرکتی؟ در مراحل آغازین، از آنجا که دوربین بر روی زمین ثابت بود، فیلمسازان عمدهٔ توجه خویش را به پدیده‌های متحرک معطوف می‌ساختند. در این مرحله، حرکت و زندگی تنها در صورتی می‌توانست بر پرده به نمایش در آید که از رهگذر حرکت خارجی یا «عینی» متجلی می‌شد. اما با رشد و تکامل فنون سینمایی، اتکای فیلمها برای القای پیام، عمدتاً بر حرکت دوربین و تدوین بود. هر چند قدرت سینما هنوز در ارائهٔ حرکاتی نهفته بود که از دسترس دیگر رسانه‌ها به دور است؛ این حرکات لزوماً عینی نبود. در سینمای تکامل یافته، حرکات «ذهنی»، یعنی حرکاتی که تماشاگر احساس می‌کند خودِ او آنها را انجام می‌دهد، همواره با حرکات عینی در رقابت است. تماشاگر گاه مجبور است خود را با دوربین یکی بپندارد - که در چرخش عمودی، افقی یا حرکت به جلوست و در همین حال با درنگ بر اشیای بی‌حرکت و نیز اشیای متحرک، توجهات به آنها جلب می‌شود. گاه نیز با ترتیب خاص نماها، تماشاگر به گسترهٔ زمانی یا مکانی عظیمی رانده می‌شود و رویدادهایی را که در زمانها و/ یا مکانهای متفاوت رخ داده است، تقریباً به طور همزمان در مقابل چشمان او بر پرده ظاهر می‌سازند.

البته، اکنون نیز مانند گذشته بر حرکت عینی بیشتر تأکید می‌شود و به طور کلی چنین می‌نماید که در رسانهٔ سینما به این نوع حرکت تمایل خاصی وجود دارد. رنه کلر[۲۷] نیز به همین نکته اشاره می‌کند: «اگر اصولاً چیزی به نام زیبایی‌شناسی وجود داشته باشد... باید آن را در یک کلام خلاصه کرد: «حرکت». حرکت خارجی اشیا که به چشم دیده می‌شود و ما امروز حرکت درونی رویداد را نیز به آن اضافه می‌کنیم.» اینکه کلر برای حرکت خارجی، نقشی مسلط قایل گردیده، از بعد نظری، نشانگر ویژگی خاص فیلمهای اولیهٔ خود اوست؛ بدین معنی که در آنها تغییر و تحول شخصیتها - همان‌گونه که در باله مرسوم است - از طریق حرکات عینی به نمایش در می‌آمد.

دوم اینکه، در فیلم گاه واقعیت فیزیکی با تمامی حرکات گوناگونش ضبط می‌شود و این کار نیز با استفاده از روشی واسطه‌ای یعنی از

طـریق بـازسازی نـمایشی رویـداد، بـه انـجام می‌رسد. در این روش، فیلمساز برای روایت یک رویداد، نه تنها باید خود آن رویداد بلکه مـحیط پیرامونش را نـیز بـازسازی کـند. بـدین تـرتیب، بازسازی نمایشی اگر به گونه‌ای انجام پذیرد کـه احساس کنیم رویداد واقعی با وفاداری کامل بـه واقعیت موجود بازآفرینی شـده است، بـی‌تردید عملی معقول و موجه به شمار می‌آید. مهم این است که بـا دیـدن صـحنه‌های سـاخته شـده در استودیو، احساس واقعی بودن به تماشاگر منتقل شود، به طـوری کـه او گـمان کـند بـه تـماشای وقایعی نشسته که در جهان واقعی روی داده و از آنها در همان محل وقوع فیلمبرداری شده است.

امیل ویرمو[28] در دام تصویری نادرست و در عین حال جالب گرفتار آمده است. او به واسطهٔ پیروی از «واقـعگرایـی»، صـحنه پـردازیـهایی را ترجـیح مـی‌دهد کـه در آنـها واقـعیت آن گـونه بازنمایی می‌شود که یک نقاش تیزبین می‌بیند. در نظر او تصاویر گرفته شده از چنین صحنه‌هایی در مقایسه بـا نـماهای مـربوط بـه زنـدگی واقـعی، واقعیترند؛ زیرا با صحنه‌های مذکور نـیز جـوهرهٔ همان چیزی منتقل شود کـه در نـماهای واقـعی می‌بینیم. امـا اگـر از دیـدگاه سـینمایی بـنگریم، تـصنعی بـودن ایـن صـحنه‌های بـه ظـاهر واقـعگرایـانه، بـه هـیچ وجـه از ترکیب‌بندیهای انتزاعی یا کوبیستی کمتر نیست. در تصاویر فوق به جای نمایش مادهٔ خام واقعی فقط عصارهٔ آن عرضه می‌شود. به سخن دیگر، در ایـن تـصاویر همان واقعیتی را که با دوربـین سـینما، انـسجام بخشیدن به آن هدف قرار گرفته، مستور می‌دارند. به همین دلیل، تماشاگران تیزبین از تـماشای آن پریشان می‌شوند. (در فیلمهای فـانتزی کـه تـنها اندک توجهی به واقعیت فیزیکی مبذول می‌شود، مسائل و مشکلاتی پدید می‌آید که بعداً به آنـها خواهیم پرداخت.)

تعجب آور این است که در بسیاری موارد، در بـازسازی حـوادث جـهان واقـعی در صـحنه و فیلمبرداری از آنها، بیشتر تـوهم واقـعیت پـدید می‌آید تا حوادثی که با دوربین مـستقیماً ضـبط شـده است. در فـیلم **فـاجعهٔ مـعدن**[29] سـاختهٔ پـنابست[30]، بـازسازی اسـتودیویی صـحنه‌های مربوط به فاجعهٔ معدن را که بسیار اصیل و واقعی می‌نمود، ارنو متزنر[31] فقید بر عـهده داشت. بـه عقیدهٔ او، بسیار بعید بود که فیلمبرداری با دوربین مخفی از یک فاجعهٔ واقعی در معدن، بـه انـدازهٔ صحنه‌های باز سازی شده، واقعی و قانع کننده به نظر برسد.

از طرف دیگر، ممکن است این سؤال پـیش آید که آیـا واقـعیت را مـی‌توان بـا چـنان دقـتی بازسازی کرد کـه بـا چشـم دوربـین نـتوان هـیچ تفاوتی را میان آن و رویداد واقعی تشخیص داد؟ بلز ساندرار[32] در یک تجربهٔ کاملاً فرضی هـمین مسئله را بررسی می‌کند. او دو صحنهٔ فیلم را در نظر می‌گیرد که از هر لحاظ به یکدیگر شبیه‌اند، جز آنکه یکی از آنها در مون بلان (مرتفعترین کوه در قارهٔ اروپا) فیلمبرداری شده است و دیگری در استودیو. به عقیدهٔ ساندرار، صحنهٔ واقعی کیفیتی خواهد داشت که صحنهٔ بازسازی شـده فـاقد آن است. او مـی‌گوید: «در کـوه، حـال و هـوا و درخششی یا چیزی وجود دارد که بر فیلم تأثیر می‌گذارد و به آن روح می‌بخشد.» به ظاهر بخش اعظمی از محیط پیرامون ما، خواه طبیعی و خواه ساختهٔ دست بشر، غیرقابل بازسازی است.

گرایش تخیلی

فیلمساز خلاق، برای بروز استعدادهای خویش امکاناتی دارد که با آن درموقعیتی بسیار برتر از عکاس قرار می‌گیرد. چراکه فیلم در ابعادی گسترش داده می‌شود که در عکاسی امکان ندارد. این ابعاد از دو نظر با یکدیگر متفاوت است: محدوده و ترکیب‌بندی. در مورد محدوده باید گفت فیلمسازان هرگز خود را به واقعیتی فیزیکی که در جلوی دوربین قرار دارد، محدود نساخته‌اند، بلکه از همان آغاز مصرانه می‌کوشیده‌اند به قلمرو فانتزی و تاریخ نفوذ کنند - در این زمینه آثارِ مه‌لیس نمونه‌هایی گویا به شمار می‌آید. حتی لومی‌یر نیز با ذهن واقعگرای خود در مقابل درخواست عمومی برای تماشای صحنه‌های تاریخی، تسلیم شد. هرگاه فیلمها را براساس ترکیب‌بندی آنها تقسیم کنیم، به دو نمونهٔ کلی دست خواهیم یافت: داستانی و غیرداستانی. فیلم غیرداستانی بر دو گونه است: تجربی و مستند[۳۳]. فیلم مستند نیز چند گونهٔ فرعی را شامل می‌شود، از جمله: فیلم خبری، فیلم گزارشی (در مفهوم دقیق کلمه) و فیلمهایی که دربارهٔ هنر ساخته می‌شود.

به سهولت می‌توان دریافت در برخی از این ابعاد در مقایسه با ابعاد دیگر، فیلمساز امکان بیشتری دارد که با زیر پا نهادن واقعگرایی، اندیشه‌های خلاقانهٔ خویش را در قالب آنها بیان کند. در همین زمینه بد نیست به فانتزی نظری بیفکنیم: کارگردانان همواره رؤیاها و تصورات را با کمک فضاها و صحنه‌هایی به تصویر می‌کشند که از واقعگرایی بسیار به دور به نظر می‌رسد. برای مثال در فیلم **کفشهای قرمز**[۳۴]، موئیرا شیرر[۳۵] در عالم خواب، در جهانی تخیلی که به ظاهر برای نمایش ذهن ناخودآگاه او خلق شده، به رقص مشغول است. در این جهان خیالی، مناظری را شاهدیم که از درهم آمیختنِ اشکال گوناگون و بعضاً انتزاعی و رنگهای چشم نواز پدید آمده است؛ و در همهٔ آنها تصویر پردازی تئاتری کاملاً هویداست. بدین ترتیب، با خلاقیتِ آزاد از علایق بنیادی، رسانهٔ سینما بس فراتر برده می‌شود و ابعاد مختلف ترکیب بندی مزیتی یکسان می‌یابد. غالب فیلمهای تجربی، حتی به گونه‌ای طراحی نشده است که بر واقعیت فیزیکی تأکید شود؛ و در تمامی فیلمهایی که عملاً از روش قصه‌گویی تئاتری سود جسته شده، چنان روایتهایی پدید می‌آورند که مادهٔ خامی که دستمایه قرار داده شده، به کلی تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. گذشته از این، با تلاشهای خلاقه ممکن است التزام کارگردان به واقعگرایی، حتی در آن ابعادی که به واسطهٔ تکیه بر واقعیت فیزیکی، انحراف از واقعگرایی ندارد نیز مخدوش شود. فیلمهای مستند بسیاری را هم شاهدیم که علی‌رغم آنکه از نماهای برگرفته از زندگی واقعی تشکیل شده است؛ اما در آنها فقط یک گفتار شفاهی قائم به ذات مصور شده است.

تعارض میان دوگرایش فوق

در بسیاری از فیلمها، دو یا چند بعد در هم آمیخته است. برای مثال، در فیلمهای بسیاری، ضمن به تصویر کشیدن وقایع روزمره، قطعه‌ای مستند یا فصلی رؤیاگونه نیز وجود دارد. چنین تلفیقهایی گاه به تعارض آشکار میان تخیل و واقعگرایی می‌انجامد. این حالت زمانی رخ می‌دهد که فیلمساز در همان هنگام که با تکیه بر دستمایهٔ نمایشی، به خلق جهانی تخیلی مشغول

اصولاً اگر بتوان فیلم را در قلمرو هنر قرار داد، هرگز نباید آن را با هنرهای رایج اشتباه گرفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است، احساس می‌کند باید از واقعیت مقابل دوربین نیز سود جوید. لورنس اولیویه[۳۶] کارگردان فیلم هملت دستور داد تا قلعهٔ السی نور[۳۷] را در استودیو بازسازی کنند و بازیگران را واداشت در آن به ایفای نقش بپردازند. این مکان آشکارا نمایشی، به واسطهٔ ساختمان هزارتوییش، به ظاهر برای آن طراحی شده بود که نمادی از روان پیچیدهٔ هملت باشد. اگر صحنهٔ کوتاه با اهمیتی که در آن اقیانوس واقعی در خارج از قلمرو این ساختمان نشان داده می‌شود، وجود نمی‌داشت، تأثیر این ساختمان عجیب که پیوندش با محیط واقعی قطع شده، تمامی فیلم را فرا می‌گرفت. اما به محض پدیدار شدن اقیانوس، تماشاگر تقریباً یکه می‌خورد. چرا که او خواه ناخواه، این صحنهٔ کوتاه را تجاوزی آشکار به حریم فیلم و عنصری ناسازگار با سایر تصاویر فیلم تلقی می‌کند. البته، نوع واکنش تماشاگر در مقابل صحنهٔ مزبور به علایق و حساسیتهای او بستگی دارد. افرادی که به ویژگیهای خاص رسانهٔ سینما اعتنایی ندارند و طبعاً قلعهٔ بازسازی شدهٔ السی نور را بی‌چون و چرا می‌پذیرند، به احتمال بسیار، ظهور ناگهانی طبیعت عریان را برنمی‌تابند و آن را عیبی کوچک در فیلم تلقی می‌کنند. اما کسانی که به ویژگیهای رسانهٔ سینما حساس‌اند، بی‌درنگ ساختگی بودن شکوه اسطوره‌ای قلعه را درمی‌یابند. نمونهٔ دیگری که در این زمینه می‌توان نام برد، **رومئو و ژولیت**، ساختهٔ رناتو کاستلّانی[۳۸] است. در این فیلم، تلاش برای بر صحنه آوردن اثر شکسپیر در محیطی طبیعی، از این اعتقاد سرچشمه می‌گیرد که واقعیت مقابل دوربین و واقعیت شاعرانه را می‌توان در هم آمیخت. اما گفتگوها و دسیسه‌چینیهای فیلم، حال و هوایی آنچنان ناسازگار با حال و هوای خیابانها و استحکامات شهر «ورونا» می‌یابد که اغلب در صحنه‌هایی که این دو جهانِ ناهمگون درهم آمیخته می‌شود، این احساس به ما دست می‌دهد که میان نیروهای متعارض، اتحادی غیرطبیعی برقرار شده‌است.

البته چنین تعارضاتی نه تنها جنبهٔ قاعده نیافته، بلکه شواهد بسیاری دالّ بر این است که این دو گرایش را می‌توان در رسانهٔ سینما به طرق گوناگون در کنار هم قرار داد. چنین می‌نماید که روابط میان تلاشهای واقعگرایانه از یک سو و فعالیتهای خلاقه از سوی دیگر، در برخی جنبه‌ها، به لحاظ زیبایی شناختی ثمربخشتر از جنبه‌های دیگر است. از همین رو، ما در مرحلهٔ بعد، به تبیین این روابط خواهیم پرداخت.

رویکرد سینمایی

با استناد به گفته‌های پیش می‌توان چنین نتیجه گرفت... فیلم زمانی اعتبار هنری دارد که ویژگیهای بنیادین آن حفظ شده باشد؛ بدین معنی که در فیلم نیز مانند عکس باید به ضبط و بازنمایی واقعیت فیزیکی پرداخت... . البته می‌توان گفت با تأکید بیش از حد بر این رابطه - یعنی رابطهٔ فیلم و واقعیت فیزیکی - این رسانه در تنگنا قرار داده می‌شود. از همین رو در بسیاری از فیلمهای موجود - که در زیر به برخی از انواع آنها اشاره خواهیم داشت - مطلقاً بازنمایی طبیعت صورت نمی‌گیرد: فیلمهای انتزاعی تجربی؛ سلسله‌ای بی‌انتها از فیلمهای تئاتری که زندگی واقعی در آن به خاطر نفسِ زندگی به تصویر در نمی‌آید، بلکه از آن برای ارائهٔ رویداد به شیوهٔ تئاتری بهره برده‌اند؛ و بسیاری از فیلمهای

فانتزی که در آنها با ارائهٔ رؤیاها و تصورات بی‌حد و مرز، جهان خارج نادیده گرفته می‌شود. بیانگرایان[39] (اکسپرسیونیستها) آلمانی، با فیلمهای خود در این جهت بیش از همه به پیش رفتند؛ و منتقد آلمانی، هرمان گ. شفائور[40]، که از پرچمداران این جریان است، بیانگرایی سینمایی را به واسطهٔ دوری از واقعیت مبتنی بر عکاسی، در خور ستایش می‌داند.

اصولاً چرا کیفیت سینمایی این گونه‌ها را در مقایسه با فیلمهایی که متوجه وجود فیزیکی‌اند، نازلتر می‌دانیم؟ در پاسخ باید گفت تماشاگر در فیلمهای دستهٔ اخیر بصیرت و لذتی می‌یابد که در طریقی دیگر میسر نیست. البته، این پاسخ برای تمامی گونه‌هایی که در آنها به واقعیت خارجی چندان وقعی نهاده نمی‌شود و با این حال در عالم سینما جایی دارد، تا حدی تعصب آلود به نظر می‌رسد. اما شاید با توجه به دو نکتهٔ زیر، پاسخ فوق موجهتر جلوه کند.

نخست اینکه استقبال عمومی از یک «گونه»، به کفایت و کارایی آن در رسانهٔ مربوط، بستگی ندارد. در واقع، بسیاری از گونه‌ها از آنجا در میان تماشاگران نفوذ و محبوبیت یافته که آنان، آن را پاسخی به نیازهای فرهنگی و اجتماعی اقشار وسیعی می‌دانند؛ محبوبیت این گونه‌ها، ناشی از عللی است که مسائل قاعده‌مندی زیبایی‌شناختی را شامل نمی‌شود. از همین رو، هر چند در نظر آگاهترین منتقدان، فیلم تئاتری مانعی است در راه رشد و اعتلای سینما؛ هنوز تولید آن ادامه دارد. اما، توده‌ای که برای مثال، روایت سینمایی **مرگ دستفروش**[41] در نظرش جالب توجه می‌نماید، آن را به واسطهٔ ویژگیهایی دوست دارد که روایت تئاتری آن را در برادوی با موفقیت بسیار قرین ساخت. خلاصهٔ کلام اینکه دوستداران فیلم مذکور، کمترین اعتنایی به این نکته ندارند که آیا این فیلم ارزش خاص سینمایی دارد یا خیر.

برای توضیح نکتهٔ دوم فرض می‌کنیم توصیفی که من از اعتبار زیبایی شناختی به دست داده‌ام، حقیقتاً یک سونگری است و با آن، نوع خاصی از فعالیتهای سینمایی در مرتبه‌ای بالاتر قرار می‌گیرد و از اینرو بعید است در آن مثلاً امکان وجود گونه‌های تلفیقی یا تأثیر عناصر نامربوط به عکاسی در رسانهٔ سینما مدنظر قرار گرفته باشد. اما حتی این فرض نیز، لزوماً دالّ بر نادرستی توصیف نگارنده نیست. برای رسیدن به نتیجه‌ای راهبردی[42]، اغلب معقولتر آن است که از یک سونگری اولیه - به شرط آنکه بر بنیادی درست استوار باشد - به تسامح بگذریم تا آنکه کار را با فرضهایی کلی آغاز کنیم و سپس بکوشیم آنها را بر جزئیات تطبیق دهیم. راه حل دوم این خطر را در بردارد که شاید تفاوتهای میان رسانه‌های مختلف مخدوش شود؛ چرا که چنین روشی بندرت از تعمیمهایی که در آغاز وجودشان مسلم فرض شده است فراتر می‌رود. به سخن دیگر، در راه حل دوم اغلب این خطر وجود دارد که هنرهای مختلف با هم خلط شوند. هنگامی که ایزنشتاین در مقام یک نظریه‌پرداز، بر تشابهات میان سینما و دیگر رسانه‌های هنری مرسوم تأکید می‌ورزید و از فیلم به عنوان تحقق نهاییِ آنها نام می‌برد، بی‌تردید در مقام یک هنرمند به نحوی فزاینده مرزهای میان سینما و نمایشهای ظریف تئاتری را از میان برمی‌داشت - در این زمینه توجه شما را به فیلم **الکساندر نوسکی** و جنبه‌های اپرایی **ایوان مخوف** جلب می‌کنم.

خروج از کارخانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هرگاه اصطلاح «رویکرد مبتنی بر عکاسی» را با رویکرد مبتنی بر فیلمسازی مقایسه کنیم، رویکرد دوم در صورتی «سینمایی» خوانده می‌شود که اصل زیبایی شناختی بنیادین [خاص فیلم] را رعایت کرده باشد. بی‌تردید رویکرد سینمایی در فیلمهای با گرایش واقعگرایانه، تجسم می‌یابد. این سخن تدریجاً بدین معناست که حتی فیلمهایی که تقریباً از هرگونه خلاقیت تهی هستند - مانند فیلمهای خبری، علمی، آموزشی، مستندهای ساده و غیرهنری - در مقایسه بافیلمهایی که علی‌رغم کیفیت هنرمندانه، در آنها چندان توجهی به جهان خارج نمی‌شود، به لحاظ زیبایی شناختی موجهتر جلوه می‌کند. اما باید دانست فیلمهای خبری و امثال آن، همانند گزارشهای تصویری، تنها کمترین حدّ از ویژگیهای سینمایی را دارند.

آنچه در سینما به همان اندازهٔ هنر عکاسی اهمیتی ماهوی دارد، تأثیر قابلیتهای خلاقهٔ فیلمساز بر تمامی ابعادی است که در قلمرو این رسانه قرار می‌گیرد. فیلمساز می‌تواند تأثرات خود را از این یا آن بخش از وجود فیزیکی، به شیوه‌ای مستند به تصویر در آورد؛ توهمات و تصورات ذهنی را بر پرده ظاهر سازد؛ خود را به ارائهٔ الگوهای موزون مشغول دارد؛ یا آنکه داستانی را با مفاهیم انسانی روایت کند و... تمامی این تلاشهای خلاقانه مادامی که در خدمت رابطهٔ اساسی سینما و جهان بینی عینی قرار دارد، با رویکرد سینمایی هماهنگ و سازگار است. در سینما نیز همانند عکاسی همه چیز به توازن «صحیح» میان گرایش واقعگرایانه و گرایش خلاقه، بستگی دارد؛ و این دو گرایش در صورتی در توازن قرار می‌گیرد که با گرایش دوم، نه تنها گرایش اول تحت‌الشعاع قرار نگیرد، بلکه در نهایت پیرو آن باشد.

مسئلهٔ هنر

زمانی که سینما را رسانه‌ای هنری می‌خوانیم، مردم اغلب فیلمهایی را در نظر می‌آورند که به آثار هنری مرسوم شبیه‌اند، یعنی فیلمهایی که عمدتاً مولود خلاقیت هستند تا حاصل کاوش و جستجو در طبیعت. در این گونه فیلمها، مادهٔ خامی که دستمایه قرار گرفته است به جای آنکه خود به عنوان عنصری مستقل پذیرفته شود، در نوعی ترکیب‌بندی قائم به ذات[۴۳] سازمان می‌یابد. به سخن دیگر، در انگیزهٔ خلاقانهٔ این آثار چنان قدرتی وجود دارد که رویکرد سینمایی و ارتباط آن با واقعیت مقابل دوربین، تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. فیلمهای بیانگرایان آلمانی که بعد از جنگ اول جهانی ساخته شد و قبلاً نیز از آنها ذکری به میان آمد، از جمله فیلمهایی است که معمولاً در زمرهٔ آثار هنری قرار می‌گیرد. با این فیلمها که حال و هوایی نقاشی‌وار دارد، به ظاهر گفتهٔ هرمان وارم[۴۴]، یکی از طراحان صحنه در فیلم غرفهٔ دکتر کالیگاری، محقق شده است: «فیلم باید نقاشیی باشد که به آن حرکت می‌بخشیم.» شمار کثیری از فیلمهای تجربی نیز در این دسته قرار می‌گیرند. در مجموع، فیلمهایی از این نوع، نه تنها هرکدام کلیتی مستقل به شمار می‌آید، بلکه اغلب در آنها واقعیت فیزیکی نادیده انگاشته می‌شود یا از آن در جهت اهدافی سود می‌جویند که با واقع نمایی عکاسی، بیگانه است. به همین منوال، گاه فیلمهای بلندی که نوعی ترکیب‌بندی کاملاً هنری در آنها با موضوعات و ارزشهای مهم و معنی‌دار در هم می‌آمیزد، نیز در

زمرهٔ آثار هنری قرار داده می‌شوند. دربارهٔ شماری از فیلمهای برگرفته از نمایشنامه‌های بزرگ تئاتری یا آثار ادبی نیز همین نگرش وجود دارد.

اما به گمان من، چنین استفاده‌ای از اصطلاح «هنر» به مفهوم سنتی آن، گمراه کننده است. چرا که چنین برداشتی از هنر تأییدی بر این باور است که کیفیت هنری را باید تنها از آنِ فیلمهایی بدانیم که در آنها التزام رسانهٔ سینما به ضبط وقایع نادیده انگاشته شده و می‌کوشند در قلمروهایی به فعالیت دست زنند که خاص هنرهای زیبا و تئاتر و ادبیات است. طبیعتاً در این نوع کاربرد هنر، اغلب ارزش زیبایی شناختی فیلمهایی که در واقع در هماهنگی و سازگاری با رسانهٔ سینماست، پوشیده می‌ماند. اگر اصطلاح «هنر» در مورد ساخته‌هایی مانند **هملت** و **مرگ دستفروش** به کار رود، به دشواری می‌توان خلاقیت شگرفی را که در بسیاری از فیلمهای مستند به کار رفته است، به گونه‌ای درست و بجا ارزیابی کرد؛ چرا که در این فیلمها پدیده‌های مادی، تنها به خاطر وجودشان به تصویر در آمده‌اند. در اینجا دو فیلم **باران**[۴۵] ساختهٔ یوریس ایونس[۴۶] و **نانوک** اثر فلاهرتی را شاهد مثال می‌گیریم که سرشار از ابداعات خلاقه است. خالقان این دو اثر، همچون عکاسان گزینشگر، همان خصوصیاتی را دارند که پژوهشگران خلاق و کاشفان کنجکاو؛ و مطالعات و اکتشافاتشان حاصل غور در دستمایهٔ مورد نظر و گزینشهای هدفدار بوده است. به این همه باید مهارتهایی را افزود که در فرایند سینمایی -بویژه در تدوین- به کار می‌آید و وظایفی را بر عهدهٔ سینماگر قرار می‌دهد که عکاس هرگز با آنها مواجه نیست. بخشی از قدرت خلاقهٔ فیلمساز در همین مهارتها نهفته

نانوک

پوتمکین

آنچه در سینما اهمیتی ماهوی دارد، تأثیر قابلیتهای خلّاقهٔ فیلمساز بر تمامی ابعادی است که در قلمرو این رسانه قرار می‌گیرند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است.

با توجه به نکات فوق، به لحاظ اصطلاح شناختی بر سر دو راهی قرار گرفته‌ایم. اگر هنر را در مفهوم متعارف آن در نظر بگیریم، آثار حقیقتاً «سینمایی» - یعنی فیلمهایی که در آنها واقعیت فیزیکی را چنان تصویر می‌کنند که ما را در آن سهیم سازند - در خارج از قلمرو آن قرار می‌گیرد. از قضا همین آثار - و نه فیلمهایی که یادآور آثار هنری سنتی است - به لحاظ زیبایی شناختی معتبر به شمار می‌آید. اصولاً اگر بتوان فیلم را در قلمرو هنر قرار داد، هرگز نباید آن را با هنرهای رایج اشتباه گرفت. اگر این مفهوم ظریف را مسامحتاً برای فیلمهایی مانند **نانوک**، **پاییزا** و **پوتمکین** که عمیقاً با زندگی مقابل دوربین عجین است به کار بریم، شاید تا حدی محق باشیم. اما، با هنری دانستن این آثار باید همواره این نکته را نیز به یاد داشته باشیم که حتی خلاقترین فیلمسازان، در مقایسه با نقاشان و شاعران، عمدتاً به طبیعت، آنهم در حالت خام و ناپرورده، متکی هستند؛ و خلاقیت آنان در حالتی متجلی می‌گردد که طبیعت تا اعماق آن نفوذ و رسوخ یافته است.

29- Kameradschaft

30- Pabst

31- Ernö Metzner

32- Blaise Cendrars

33- the film of fact

34- Red Shoes

35- Moira Shearer

36- Laurence Olivier

37- Elsinore

38- Renato Castellani

39- expressionist

40- Herman G. Scheffauer

41- Death of a Salesman

42- Strategic

43- self - sufficient

44- Hermann Warm

45- Rain

46- Joris Ivens

رفاقت

1- instantaneous photography

2- the magic lantern

3- the phenakistoscope

4- daguerreotype

5- talbotype

6- Cook

7- Bonnelli

8- Leitmotif

9- Sir John Herschel

10- Ducos du Hauron

11- camera - reality

۱۲- در فتورمان نیز تداوم معنی‌دار مدنظر است - ویراستار.

13- Body's Breakfast (Le Déjeuner de bébé)

14- The Card Players (La Partie d'écarté)

15- Teasing the Gardener (L'Arroseur arrose)

16- Mesguich

17- Lunch Hour at the Lumière Factory (Sortie des usines Lumière)

18- Arrival of a Train (L'Arrivée d'un train)

19- La Place des Cordeliers à Lyon

20- Henri de Parville

21- Reulos

22- An Impossible Voyage (Voyage à travers l'impossible)

23- Henri Langlois

24- The Haunted Castle (Le Manoir du diable)

25- A Trip to the Moon (Le Voyage dans la lune)

26- féeries

27- René Clair

28- Emil Vuillermoz

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی