پیش‌درآمدی بر جامعه‌شناسی تصویر

ترجمه هاله نیازی

اروپاییان با جهان تصاویر از طریق لنزهای سینمایی هالیوود آشنا شدند. در مدت زمانی کوتاه تولیدات سینمایی امریکا بیش‌تر صفحات تلویزیونی و سینمایی اروپا را به تصرف خود درآورند. این رقم در برخی از کشورها حتی به سه‌چهارم تمام برنامه‌های تلویزیونی و سینمایی آن‌ها انجامید و در دیگر کشورها نیز هرگز به مقداری کم‌تر از چهل‌درصد تقلیل پیدا نکرد. سینمای امریکا بر دو زمینه‌ی کلی استوار شد: ۱. اقتصاد سینمایی؛ ۲. زیبایی‌شناختی هنری.

هنر سینما امروزه به عنوان هدفی صنعتی مورد توجه بسیاری از سرمایه‌داران قرار گرفته است، درواقع از آغازین روزهای حیات سینما، امریکاییان با دیدگاهی کاملاً منطقی و با برنامه‌ریزی درست و از پیش‌تنظیم شده، دست به تهیه و تولید محصولات سینمایی زدند؛ آن‌ها تلاش بسیاری برای بازدهی مطلوب و به ثمر رسیدن این تولیدات به کار می‌بردند. توزیع و پخش مستقیم فیلم یا از طریق جذب مستقیم بازارهای اروپایی و یا به برکت امور فرعی و جنبی، امکان ساخت و پی‌ریزی بازاری

منسجم و مداوم را در اروپا برای کمپانی‌های فیلم‌سازی فراهم کرد. البته این کمپانی‌ها تنها بر طبق قانونی مشخص سهمیه‌ای معین برای پخش محصولات سینمایی خود در اروپا داشتند. نتیجه این تلاش‌ها منجر به ایجاد شرکت‌های بزرگ چندملیتی در امریکا شد، شرکت‌هایی که نبض اقتصاد سینما را در سراسر جهان در دست داشتند.

اسناد بسیاری مبنی بر استیلای کامل هالیوود بر بازارهای اروپایی به جا مانده است. اما با وجود همه‌ی این موانع سینماگران اروپایی دست از فعالیت‌های هنری خود نکشیدند و به راه خود در راه ایجاد سینمایی مستقل ادامه دادند

البته تعداد مخاطبان همیشگی و مشتاق به سینما چندان قابل ملاحظه نبود و همین امر باعث سقوط بسیاری از شرکت‌های بزرگ سینمایی شد.
عدم بازپس دهی سرمایه، نبود بازاری مطمئن و بحران‌های مالی عواملی در سرنگونی سرمایه‌گذاران سینمایی بودند. کمپانی رانک[1] یکی از این شرکت‌های بزرگ چندملیتی بود که البته بعدها بر اثر بحران‌های مالی ورشکست شد و تنها به فعالیتی ناچیز در بخش‌های جنبی سینما راضی شد. اهمیت و نفوذ بخش فنی و تکنیکی هالیوود نیز کم‌تر از بخش اقتصادی آن نبود؛ هنر سینما برای هالیوود مانند عاملی برای دستیابی کمپانی‌های تحت پوشش هالیوود به پول و سرمایه‌های عظیم‌تر و شهرت هنری برای دست‌اندرکاران سینمایی‌اش بود. در همین دوران، امریکا سبک سینمایی جدیدی را به جهانیان معرفی کرد که البته بعدها آن را با نام گونه‌ی سینمایی کلاسیک مشخص کردند. این گونه‌ی آغازین سینمایی به دلیل گستردگی حیطه تحت تصرفش به راحتی قابل تشخیص از دیگر گونه‌های سینمایی که در آغاز سینما به وجود آمده است، نیست. ولی به هر حال ما در این‌جا تنها به چند اصل مهم آن اشاره‌ای گذرا خواهیم داشت: ۱. تصاویر روشن و برجسته؛ ۲. وجود یک حاشیه صوتی که مخاطب را در تعقیب خط داستانی یاری می‌دهد (بدون آنکه عاملی برای جلوگیری از لذت و سرگرمی او شود) ۳. وجود دیالوگ‌های جذاب، ۴. حضور بازیگران حرفه‌ای و محبوب جامعه ۵. و فیلم‌نامه و خط داستانی برجسته‌ای که با یک سکانس مهیج در همان آغاز فیلم به نمایش گذاشته می‌شود (و تماشاگر با دیدن آن تشویق به پی‌گیری ادامه‌ی داستان می‌شود) و با بازگشایی تدریجی گره‌های داستانی در طول نمایش، عاقبت با فرجامی خوش فیلم را به پایان می‌بردند.
سینمای کلاسیک را باید دنباله‌ای از سبک قصه‌گویی اروپای قرن هجدهم دانست. این سینما در آغاز قرن حاضر یکی از موفق‌ترین الگوهای رایج سینمایی در سراسر اروپا بود و به دو دلیل عمده از تمام رقیبان اروپایی خود پیشی گرفت: ۱. چون در آن زمان به عنوان موفق‌ترین و شناخته‌شده‌ترین فرمول سینمایی جهان مطرح بود. ۲. و دیگر آنکه از همان آغاز هالیوود با پشتوانه‌ی مالی بزرگی کار سینمایی‌اش را شروع کرد. شاید عدم ورشکستگی و نابودی کامل رقیبان اروپایی حیرت‌آور باشد. البته بروز این فاجعه بارها کمپانی‌های اروپایی را تهدید می‌کرد و حتی برخی از این مؤسسات تا مرز نابودی کامل نیز پیش رفتند.
اسناد بسیاری مبنی بر استیلای کامل هالیوود بر بازارهای اروپایی به جا مانده است. اما با وجود همه‌ی این موانع سینماگران اروپایی دست از فعالیت‌های هنری خود نکشیدند و به راه خود در راه ایجاد سینمایی مستقل ادامه دادند. البته سینمای اروپا به دلیل دو جنگ جهانی مشکلات زیادی را برای هم‌سانی با رقیبان امریکایی خود در پیش داشت و هالیوود با استیلای کامل بر بازارهای اروپایی حکمرانی می‌کرد. در سال ۱۹۵۰ میلادی درست پیش از پیدایش تلویزیون، هالیوود سالیانه تنها در قاره‌ی اروپا دست‌کم ۵۰۰ کار سینمایی عرضه و توزیع می‌کرد و این در حالی بود، که در همان زمان تولیدات سینمایی اروپا در کل قاره اروپا ۴۵۰ فیلم بود. یعنی حدود ۵۰ فیلم کم‌تر از مقدار تقاضای بازارهای داخلی و این در حالی بود که کمپانی‌های

فیلم‌سازی برای کنترل بازار داخلی سالیانه دست‌کم به تولید ۵۰۰ فیلم نیاز داشتند تا پاسخگوی نیاز داخلی خود باشند. البته نمی‌توان منکر فعالیت بی‌وقفه کمپانی‌های اروپایی برای خودگردانی بازارهای داخلی اروپا شد. ولی این تلاش برای مقابله با رقیبی سرسخت و قدرتمند ـ هالیوود ـ اصلاً کافی نبود. و به این ترتیب و بی‌هیچ تردید راه برای تاخت و تاز سینمای کلاسیک امریکا در بازارهای اروپایی روز به روز گسترده‌تر می‌شد، چون هم کیفیت بهتری نسبت به رقیبان اروپایی خود داشت و هم قادر به تولیدی انبوه. در این زمینه شاید مهم‌ترین دلایل قانع‌کننده بتوان ۱. وجود سرمایه‌های هنگفت و شرکت‌های چند ملیتی ۲. حضور متخصصانی با شناخت بالا و تکنیک پیشرفته در ساخت فیلم دانست.

تنوع زبانی اروپاییان نیز از دیگر موانع پیشرفت آن‌ها به حساب می‌آمد. هنگامی که اروپاییان فیلم‌های هالیوودی را به اکران می‌گذاشتند، بخش انگلیسی زبان اروپا برای ترجمه گفت‌وگوهای فیلم دچار مشکل نبودند. از طرفی دیگر، در دیگر کشورها هم توزیع‌کنندگان فیلم ترجیح می‌دادند؛ فیلم‌ها را به یک زبان ـ انگلیسی ـ صداگذاری (دوبله) کنند تا دیگر زبان‌های غیرمرسوم سایر کشورهای اروپایی، زیرا در صورت صدور به هر نقطه از جهان قابل استفاده بودند. به هر حال عمده‌ترین دلیل ممکن برای ناکامی‌ها و شکست‌های تهیه‌کنندگان اروپایی را می‌توان ناشی از عدم آگاهی لازم آن‌ها نسبت به تنوع مشتریانشان دانست. صرف‌نظر از کلاسیک‌ها، که عمدتاً امریکایی بودند، توابع متنوع اروپایی به سینمایی داستانی با شرح و تفسیرهایی به همراه درونمایه‌ها و مضمون‌های بومی که آشنا با پیش‌زمینه‌های تاریخی و فرهنگ آن‌ها باشد، علاقه‌مند بودند. آن‌ها از دیرزمان در پی یافتن بعضی از مشخصه‌های مربوط به ملیت پیشینه‌ی بومی‌شان بر روی پرده‌های سینما بودند که / درست یا نادرست / به اخلاقیات و ارزش‌های دیرینه‌شان اختصاص پیدا می‌کرد. حتی تا به امروز سینمای اروپا سعی در به تصویر کشاندن گوناگونی‌های اروپا داشته است، این‌که تا چه اندازه در این راه موفق بوده ربطی به بحث مورد نظر ما ندارد؛ در خلال به نمایش درآمدن این فیلم‌ها، توزیع‌کنندگان باید به یک سود مناسب دست می‌یافتند وگرنه تمام هزینه‌های صرف‌شده در راه ساخت فیلم را برای همیشه از دست می‌دادند. (البته باید توجه داشت که سینما هم مانند دیگر راهکارهای تجاری دارای افت و خیزهای اقتصادی مخصوص به خود است). شاید کشورهای اروپایی به لحاظی با رقیبان امریکایی خود اختلاف داشتند. از دیدگاه اروپاییان، امریکایی‌ها اصلاً کار مثبتی انجام نمی‌دادند. ملتی که تا حدودی تنبل بودند و تنها می‌خوردند و از لحظات بی‌کاریشان در اوج بی‌قیدی لذت می‌بردند و به روشی کاملاً متفاوت به زندگی خود ادامه می‌دادند و درواقع باورهای آن‌ها در نقطه‌ای مقابل اروپاییان قرار داشت، این نظرها تا چه حد بی‌غرضانه و صحیح است، مورد نظر ما نیست. ولی یک ویژگی عجیب صنعت سینما جهانی شدن آن در مدت زمانی کوتاه بود، که هالیوود سهم به‌سزایی در تکامل هرچه بیش‌تر سینما برعهده داشت. شاید بتوان گفت که اروپا در این راه همیشه مدیون تلاش سینماگران امریکایی خواهد بود. در همان آغازین روزهای پیدایش هنر، دیرزمانی در ۱۸۹۰ میلادی متخصص‌ها، کارگردان‌ها و بازیگرها مسافرت‌هایی را از یک کشور به کشور دیگر و از یک ایالت به ایالت دیگر شروع کردند و سعی کردند تا بر حسب امکاناتشان جایی را برای اقامت و اجرای کارهای نمایشی‌شان برگزینند که نتیجه این مسافرت‌ها نوعی مبادلات فرهنگی بود، که این موج تبادلات تا به امروز نیز ادامه دارد؛ ولی این کار از طریق تصاویر جهانی ـ سینما ـ انجام شد. درواقع سینما پیکی فرهنگی است که اتحادی فرهنگی را با خود به ارمغان آورده است.

سرمایه‌گذاری‌های خارجی در اروپا در فاصله دو جنگ جهانی اول و دوم هم‌چنان ادامه داشت و هر روز بر میزان آن‌ها افزوده می‌شد، در همان زمان، برای اولین بار شرکت‌های چندملیتی ساخت و توزیع فیلم، در اروپا ظهور کردند و همین امر در نهایت باعث ورود صنعت سینمای اروپا به مرحله‌ای جدید می‌شد. اگرچه با این پدیده‌ی اقتصادی جدید در اروپا، سینما روز به روز به بُعد تجاری‌اش نزدیک می‌شد؛ ولی هنوز هم بودند فیلم‌سازانی

که در استودیوهای کوچک (سنتی اروپایی) داخلی عمدتاً برای یک بازار کنترل شده‌ی خانگی تلاش می‌کردند.
با تمام این مشکلات اروپا هنوز هم به عنوان رقیب (البته نه چندان قدرتمند) تهدیدی برای بازارهای اروپایی هالیوود به حساب می‌آمد. البته نباید منکر شد که به هر حال اروپا چه از لحاظ هنری و چه از لحاظ فرهنگی و یا سیاسی می‌توانست تهدیدی بزرگ برای بازارهای امریکایی باشد، اروپا به علت وجود اقوام مختلف و گوناگونی فرهنگی به خودی خود دارای انواع بی‌شماری از نمایش‌های متفاوت و سرگرم‌کننده بود که بنا به منطقه جغرافیایی هر کشوری دچار تحول و تغییر در سبک اجرایی می‌شد، در واقع اروپا کارناوالی از صدها سبک و گونه متفاوت اجرایی را از یک نمایش ساده دارا بود. مثلاً مجموعه‌ای متفاوت از انواع: خواندن، رقصیدن، قصه‌گویی، تمرینات ورزشی و حتی چگونگی گذراندن اوقات فراغت را داشت که میان این فرهنگ‌ها در کنار هم و با اتحادی مثال‌زدنی، سینمایی را مبتنی بر تمام این تقابلات و گوناگونی فرهنگ‌ها برپا ساختند. البته این تقابلات مانع اتحادی که میان کشورهای اروپایی از نظر فرهنگی وجود دارد نمی‌شد، چون در نهایت همه‌ی آن‌ها زیر نظر فرهنگی عمومی به نام فرهنگ اقوام اروپایی به هم‌زیستی فرهنگی خود ادامه می‌دهند. تأکید بر واقعیت به هر حال در تمام فرهنگ‌های اروپایی به عنوان اصلی ضروری پذیرفته شده است. در حال حاضر ما به طور ضمنی نمی‌توانیم هیچ ابراز عقیده‌ای نسبت به سینمای اروپا داشته باشیم، سینمایی متشکل از شخصیت‌های ملی، خصلت‌های همگانی، عادت‌ها، سلیقه‌ها، شیوه‌های تفکر... ما می‌توانیم از طریق مشاهده‌ی دقیق و مستمر فیلم‌های اروپایی و تجزیه و تحلیل درست آن‌ها اطلاعاتی را در زمینه‌ی چگونگی ساخت و تولید فیلم در اروپای پیش از جنگ به دست آوریم.
ما می‌توانیم از طریق مقایسه درست مشاهداتمان راه‌های وقوع حوادث سینمایی، چگونگی دیالوگ‌ها، عملکرد و میمیک بازیگران، و ... به نتیجه‌ای مطلوب در رابطه با چگونگی سلسله قواعد منطقی حاکم بر سینمای اروپا دست یابیم، ولی به هر حال هیچ کدام از این پژوهش‌ها نمی‌تواند به عنوان شاهدی مستدل و فرضیه‌ای مطلوب برای آشنایی ما با سینمای اروپا قرار گیرد.
هنگامی که کارهای سینمایی تولید می‌شوند و پیشرفت می‌کنند در تمام مدت به طور هم‌زمان تجارب نیز در کنارشان به رشد و تبلور تازه‌ای می‌رسد. ولی علاوه بر این پیوند مبتنی بر واقعیت که در این کارها به چشم می‌خورد، درواقع واقعیتی است که از خلال لنزهای فیلم‌سازان انتخاب و برجسته شده‌اند، و با مؤلفه‌ای که ما آن را «نفس» می‌نامیم هیچ‌گونه وجه اشتراکی ندارد. ملت‌ها در این‌جا می‌توانند از سیاست، کارهای اجرایی، زبان و هستی فرهنگی خود سود ببرند. ولی آیا این، تمام آن چیزهایی است که برای تمایز دو سینما و دو گونه‌ی ساخت تصاویر ذهنی به آن احتیاج داریم؟
البته باید توجه داشت که ملت‌های اروپایی نسبت به شاخص‌های خاص قومی‌شان بسیار حساس‌اند و هنوز هم ارزش‌های کهنه را که در طول اولین دهه‌های قرن، سیطره‌ای مطلق را بر آن‌ها القا می‌کرد، بر دوش می‌کشند. ارزش‌هایی که تا اواسط قرن هم تسلط خود را بر نسل جدید حفظ کرده بود. این سنت‌ها سعی در طبقه‌بندی کردن جامعه، بر اساس اصول خود داشت. ولی این وضعیت تنها تا پایان جنگ جهانی دوم دوام آورد. پس از آن درگیری بزرگی میان نسل نو که دیگر حاضر به پذیرش این الگوهای پوسیده نبود و نسلی که هنوز به دفاع از آن برمی‌آمد درگرفت، که حاصل این تقابل آرایش تازه‌ی اصول و ارزش‌های اروپایی است؛ قواعدی نو که استوار بر اشاعه‌ی بی‌قیدی و پیدایش نظم از بی‌نظمی بود، که البته نباید فراموش کرد طلایه‌دار تمام این گیرودارها جایی نبود، جزء چند کشور در غرب و شمال اروپا؛ به علاوه‌ی بریتانیا. در زمانی که این درگیری‌ها به اوج خود رسیده بود ـ و درست هنگامی که این وقایع تیتر هر روزنامه‌ای را به خود اختصاص داده بود ـ اختلافات در بین خود گروه‌های نوگرا نیز هر روز بیش از پیش اوج می‌گرفت. منطبق نبودن مناسک و تشریفات سیاسی با هم، سیستم مالیات‌بندی متضاد، نداشتن سهم مساوی دولت در اقتصاد

و تعویض حکومت‌ها و حتی مرزهای کشورها به دلیل بروز جنگ همه و همه موانعی بر سر راه توسعه هنر و صنعت اقتصادی سینمای اروپا بود. برای روشن‌تر شدن بحث نگاهی کوتاه بر اوضاع سیاسی کشورهای اروپایی در آن دوران می‌کنیم؛ بریتانیا و هلند خیلی زود از دست مستعمرات خود خلاص شدند، در حالی که فرایندی مشابه؛ فرانسه را به مدت بیست سال فلج کرده بود. آلمان و ایتالیا به وسیله‌ی تروریسم داخلی تهدید می‌شدند که البته هیچ وجه اشتراکی با ناآرامی‌های تجزیه‌طلبانه‌ی درازمدتی که اسپانیا و بریتانیا با آن روبه‌رو بودند، نداشت.

خلاصه این‌که اروپاییان وارث سنت‌های دنیوی، غرور و تکبر ملی و سیاست انزواگرایی بودند، که تنها بر روی زبان و ادبیات غنی‌تر نسبت به امریکا استوار بود (درواقع سیاست انزواگرایی که پایه‌های آن بر روی زبان ملی استوار بود، تنها سرمایه اروپاییان پس از جنگ بود) مؤسسات سیاسی و سوءظن و شک نسبت به دیگر اروپاییان هم از دیگر مشکلات اروپای آن زمان به حساب می‌آمد، با این همه آن‌هایی که هنوز با این موج عظیم نوآوری و در عین حال آشفتگی فرهنگی احساس رضایت نمی‌کردند چگونه ممکن بود که تحت تأثیر شعار اروپایی واحد به هر سختی برای پژوهش و دستیابی به این هدف تن در دهند؟ در این هنگام جنگ تنها وسیله‌ای بود که پیروزی گروهی را بر دیگران به طور حتم مشخص می‌کرد؛ پس جنگ دوم جهانی آزاد شد و سپس عواقب آن از جمله نابودی کامل شهرها، اقتصاد ورشکسته، فقر و گرسنگی همه با هم بر سر اروپاییان فرود آمد، در این هنگام بود که اروپا با شتاب به طرف یک دوران بازسازی برای جبران تمام این خسارت‌ها در کوتاه‌ترین زمان ممکن گام برمی‌داشت؛ و از یک طرف با مشکلات و درگیری‌های بسیار گسترده‌ای که در مسایل اقتصادی و صنعتی با آن دست به گریبان بود، و از طرف دیگر با ضایعات روحی و رفتاری که زاییده دوران پس از جنگ بود، دیگر جایی برای توجه به پیشرفت و ارتقای صنعت سینما باقی نمی‌ماند.

البته در آن سال‌ها تلاش‌هایی برای بهبود رفاه اجتماعی ـ در کشورهای شکست‌خورده ـ و پایه‌گذاری دمکراسی انجام شد، ولی در برابر آن همه خرابی و مشکلات کافی نبود. بعدها در حدود سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی، اروپا سهمی عمده در پیشرفت اقتصادی و صنعتی به دست آورد. ولی معضلات اجتماعی هم‌چنان برجای خود باقی بود. درباره‌ی این دوران و اتفاقات مربوط به آن در بسیاری از کتاب‌های تاریخی به تفصیل توضیح داده شده است، پس ما در این‌جا تنها به تعبیر تازه‌ای از آن اکتفا می‌کنیم. اروپاییان شیوه‌ی جدیدی از زندگی شهری را بنیان گذاردند، که خیلی زود در سراسر قاره اروپا گسترش پیدا کرد، آن‌هم در مدت‌زمانی کم‌تر از بیست سال، ولی نباید آشفتگی مالی را که با خود رکود اقتصادی را به همراه آورده بود فراموش کرد: بحرانی که تا مدت زمانی طولانی مهار نشد. در این میان مؤلفه‌های ارزشی بی‌شماری که از الگوهای کهنه و رایج در گذشته به جامانده بود، دچار آسیب‌های غیرقابل جبرانی شد. عدم قابلیت دولت‌های اروپایی در حل این بحران از طرفی و نابسامانی‌های اجتماعی از سوی دیگر باعث پیدایش روحیه‌ای افسرده در میان هنرمندان و حتی طبقه‌ی عامی مردم اروپا شد. تمام این اتفاقات را می‌توان از خلال تصاویری که در آن سال‌ها بر روی فریم‌های کوچک حک می‌شد، دریافت کرد. هنوز هم با تماشای کارهای استثنایی آن دوران می‌توان به این مهم پی برد، که یک فیلم تا چه اندازه می‌تواند ما را در بررسی سیر تحولات تاریخی یک دوره کمک کند. درواقع یکی از مهم‌ترین دلایل آموزشی بودن فیلم‌ها این است که درواقع آن‌ها تاریخ‌نگارانی بی‌واسطه‌اند، رسیدگی پیوسته به موضوع‌های سنتی از سیاست‌های بلند پایه و مهم سینمای آن دوران اروپا به حساب می‌آمده، البته این مسأله در مقایسه با موضوع‌هایی که توده‌ی عامی مردم را تحت تأثیر قرار می‌داد، درجه‌ی دوم اهمیت را داشتند، زیرا بخش اقتصادی سینما مدیون توجه و رضایت همان توده‌ی عامی مردم بود. آن‌چه که عموم مردم آن زمان از سینمای مورد نظر خود می‌خواستند چیزی نبود جز نمایش شیوه‌های زندگی آن‌ها، مستحکم ساختن ارزش‌های اخلاقی و اشاعه‌ی فرهنگ ملی در کل. در حال

حاضر به جای این‌که به تک‌تک فیلم‌ها به طور جداگانه توجه کنیم، به کل سیستمی که بر آن‌ها حاکم بود می‌پردازیم.

تاریخ‌نگاران برای مدت زمانی طولانی بر این باور بودند که فیلم‌ها قطعاتی مهم از مدارک لازم برای هرگونه مطالعه از قرن بیستم‌اند، و طولی نکشید که تجاوز خود به داخل این حوزه را لازم به توجیه نمی‌دانستند

واقعاً چرا ما نباید اروپا را در حکم یک کل فرض کنیم، و به عنوان هستی تاریخی و گروهی از اقوام که در نهایت تا اواخر قرن بیستم درگیر مسایل و مشکلات پیش‌پاافتاده‌ی داخلی بودند؟

اروپاییان در این مدت در اجتماعی یکنواخت و بدون هیچ تحول عمده‌ی تاریخی، با آداب و سنت‌هایی که از قرن‌ها پیش هم‌چنان ثابت مانده بود، به پیش می‌رفتند. اقتصاد و ذهنیات آن‌ها به یک‌باره در مدتی کوتاه‌تر از نیم قرن دگرگون شد، ولی پس‌زمینه‌های فرهنگی‌شان از یک‌دستی و یکپارچگی که لازمه‌ی این تحول بود، فرسنگ‌ها فاصله داشت. این خلأ که به نظر جالب توجه هم می‌آمد در نهایت منجر به پیدایش دو جنگ بزرگ شد. حال با توجه به این پیش‌زمینه‌ها پرسش ما این است که اروپاییان چگونه تصاویر ذهنی خود را از خلال فیلم‌هایشان شکل دادند و به همنوعانشان ارایه کردند؟ و یا تغییراتی که در طول این سال‌ها در فیلم‌هایشان به وجود آمد، چگونه بود و چرا؟ پاسخ این پرسش‌ها را علاوه بر مواردی که در بالا برشمردیم باید با توجه به عادات فرهنگی اقوام متعددی که در اروپا سکونت داشتند و آداب و رسوم مربوط به آن‌ها پاسخ گوییم. شاید به جرأت بتوان گفت تنها تماشای فیلم‌های ساخته شده در آن دوران با توجه به روند تحولی که در مسیرهای زندگی اروپاییان وجود داشت، پاسخ درستی برای دو پرسش بالاست، به راستی فیلم‌ها برای هرگونه کمبودی که جامعه اروپایی با آن روبه‌رو بود؛ جای عرضه مناسبی بودند، شاید به این دلیل که از نظر اجرایی مکان مناسبی برای به نمایش گذاشتن تفاوت‌های قومی در کنار هم بودند (میانگین طول و زمان فیلم‌ها، اصوات تکنیکی، توصیفات اضافی، اصول و قواعد داستانی) که همه‌ی این موارد بر اساس اصول و قواعد فیلم‌سازی امریکایی از پیش تنظیم شده بود. *شباهت‌ها و تمایزها* شاید تیتر مناسبی برای این مقاله باشد: این یک مطالعه و بررسی از سینمای بومی نیست، بلکه بررسی یک سیاست اجتماعی در اروپاست که در گوشه‌ای از آن هم سینما به خودی خود رشد و تحول می‌یابد. پس اول باید جامعه اروپایی آن زمان را بررسی کنیم، ولی ما ترجیح می‌دهیم که پژوهشی تطبیقی در حوزه تاریخ اجتماعی انجام دهیم، که موارد آن بر اساس سلیقه عمومی مردم آن دوران انتخاب شده باشد. درواقع انتخابی از یک سرگرمی عامه‌پسند که هنوز هم برای تمام اقوام و ملت‌ها جالب و لذت‌بخش است ـ سینماست. در این‌جا ما برای این‌که به طور جداگانه فیلم‌ها را بررسی کنیم، فرصتی نداریم، تنها مروری کوتاه داریم، آن هم به طور مقایسه‌ای بر آن‌چه که در نیم قرن اخیر بر سینمای اروپا گذشته است.

تاریخ‌نگاران برای مدت زمانی طولانی بر این باور بودند که فیلم‌ها قطعاتی مهم از مدارک لازم برای هرگونه مطالعه از قرن بیستم‌اند، و طولی نکشید که تجاوز خود به داخل این حوزه را لازم به توجیه نمی‌دانستند. هنوز هم تصمیم‌گیری در این‌باره سخت به نظر می‌رسد که آن‌ها در این میان و به نفع هدف‌های خود چه دستکاری‌هایی را در تاریخ سینمای جهان انجام داده‌اند! دو پاسخ برای این شبهه وجود دارد. بعضی از پژوهشگران سینما را به عنوان پنجره‌ای رو به واقعیت می‌دانستند و بازیگران را در این میان به مثابه‌ی مردم زنده‌ای که بر آیینه‌ای به نام سینما بخش‌هایی از زندگی حقیقی را برجسته کرده و در مدت زمانی محدود درون قابی مشخص به تصویر می‌کشیدند.

وقتی که بازیگران موقعیتی را نزدیک به واقعیت بازسازی می‌کردند و یا قسمت‌هایی را در داستان که شبیه به زندگی روزمره بود مانند؛ بیکاری، رقابت‌های صنعتی، مسکن، بحران‌های فامیلی... درواقع سعی در بازگویی معضلات

اجتماعی زمان خود داشتند. این‌که ما فیلم‌ها را به عنوان الگویی از زندگی بررسی کنیم چندان غیرموجه به نظر نمی‌رسد. ولی با تمام این موارد، متن‌های سینمایی با لایه‌ای نازک از غیرواقعی بودن و تصنعی بودن پوشیده شده بود و همین امر موجب می‌شود که ما هرگز نتوانیم با سینما به عنوان یک واقعیت صرف روبه‌رو شویم. حتی هنگامی که آن‌ها اقتباسی از واقعیت را بر پرده انجام می‌دادند در کنارش تصورات غیرواقعی داستانی را نیز به آن می‌افزودند. به همین سبب این واقعیت را که هرگز نباید فاصله‌ی میان اطلاعات اجتماعی و واقعیات را با، بازنمایی‌شان یکی انگاشت، در بررسی فیلم‌ها نباید فراموش کرد. البته ما به قدرت درخشان فیلم‌ها برای آموزش بی‌واسطه و آسانشان احترام می‌گذاریم و حتی سینما را پاسخی قطعی به همه‌ی نیازهای سرکوب شده‌ای می‌دانیم که در همه‌ی اعصار، جامعه‌شناسان و تاریخ‌نگاران از پاسخ به آن عاجز بوده‌اند و آن چیزی جز خلق تصاویر ذهنی جهانی نیست.

تجسمات ذهنی مانند هر چیز دیگری دارای معنایی مشخص و دقیق است. موضوع این تصاویر در عالم مادی محسوس باشد یا نباشد، نباید تأثیری در قضاوت ما نسبت به آن بگذارد، به عبارت دیگر تصاویر ما را قادر می‌سازد تا از محیط اطراف خود دریافت درست و سه وجهی داشته باشیم. ما نمی‌توانیم به تصاویر ذهنی تنها به عنوان الگویی از حقیقت و اشتقاقی سه وجهی از محیط اطراف نگاه کنیم. اجازه دهید با یک مثال ساده مسأله را روشن‌تر کنیم. هنگامی که ما در خیابان‌های یک شهر غریب به عنوان یک تازه‌وارد مشغول رانندگی هستیم، شاید این تصور چندان دور از ذهن نباشد که بگوییم گم شده‌ایم. خیابان‌های تفکیک‌ناپذیر و تودرتو در ما هیچ احساس امنیت و آشنایی را به وجود نمی‌آورد. و این مثال ساده در بیش‌تر موارد غیرقابل لمس و یا در تمام موارد بیگانه و ناآشنا صدق می‌کند. علایمی حاوی اطلاعاتی از قبیل «بازار»، «ایستگاه» و یا غیره یاری‌دهنده ما در آن مکان ناآشناست، ولی با تمام این راهنمایی‌ها می‌توانیم ادعایی مبنی بر تصاویر مبهمی از آن خیابان و یا شهر ناآشنا را در ذهن خود داشته باشیم، حال چنان‌چه بنا به درخواست ما فردی برای یاری و راهنمایی ما پیش‌قدم شود، آن فرد به همراه اطلاعاتی که در راستای راهنمایی ما برای رسیدن به مقصد انجام می‌دهد، مجموعاً تصاویر مبهمی را در ذهن ما شکل می‌دهد.

می‌توان گفت که حقیقت اطراف ما تنها زمانی به واقعیت نزدیک می‌شود که به گونه‌ای تصویرش در ذهن ما شکل بگیرد. درواقع تصوری از تصاویر ذهنی است، که ما را متوجه تقابل میان واقعیت صرف و بازنمایی و ارایه آن واقعیت می‌کند

تصاویر ذهنی انتزاعی از شهر یا خیابان‌های ناشناخته که ما در آن احساس سرگردانی می‌کنیم. (دومین تقاطع پیچیده به چپ و سپس مستقیم). ولی پس از چندین روز سکونت در آن شهر و یا عبور ومرور از خیابان‌های مورد نظر کم‌کم تصاویر ذهنی در مقابل ما شکل می‌گیرند، اتفاقاً این تصاویر تنها مختص به خود ما هستند و به گونه‌ای حتی اولیه؛ احتیاجات ما را برای عبور و مرور در آن شهر برآورده می‌سازند.

پس می‌توان گفت که حقیقت اطراف ما تنها زمانی به واقعیت نزدیک می‌شود که به گونه‌ای تصویرش در ذهن ما شکل بگیرد. درواقع تصوری از تصاویر ذهنی است، که ما را متوجه تقابل میان واقعیت صرف و بازنمایی و ارایه آن واقعیت می‌کند. البته نباید فراموش کرد که تجسمات ذهنی حقیقت مسلم هستی نیستند، ولی از طرفی آن‌ها تنها راه دسترسی ما به حقیقت اطرافمان هستند، به بیان دیگر ارتباط ما با رویدادهای اطرافمان؛ مردم و محیط زندگی‌مان از طریق این تصاویر ذهنی شکل می‌گیرد و تحول پیدا می‌کند. شاید بعضی از ما به طور مستقل دارای تجسمات خاص ذهنی باشیم و در این امر از هیچ عامل بیرونی کمک نگیریم، ولی به طور کل جامعه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم و افرادی که با آن‌ها به طور روزمره سر و کار داریم

تصاویر ذهنی ما را شکل می‌دهند و می‌توان به جرأت بیان کرد که تصاویر ذهنی افراد یک جامعه اگر کاملاً مشترک نباشد، اما شباهت‌های بسیاری دارد.

در هر نوع ارتباط از جمله ارتباط با محیط اطراف یا افراد گوناگون سیستم‌های زیادی از تصاویر ذهنی، ما را در این امر یاری می‌کند. این تصاویر بر روی هم اثر می‌گذارد و گاهی با هم تداخل دارد و در عین حال تفاوت‌های بسیاری را می‌توان میان آن‌ها پیدا کرد. بعضی از آن‌ها به راحتی و با صرف هزینه‌ای ناچیز در اختیار ما قرار می‌گیرند و برخی دیگر برعکس متضمن صرف هزینه بسیار و وقت زیادی هستند. گروهی احتیاج به تخصص و کسب مهارتی خاص دارند ولی انواعی از آن‌ها را حتی بدون هیچ آموزش و یا اطلاعاتی می‌توان کسب کرد. انواعی از آن‌ها آموزنده و بقیه به طور عمده سرگرم‌کننده‌اند و گاهی انواعی از آن‌ها را که دارای چندین بعد مختلف سرگرم‌کننده و آموزشی‌اند، هم‌زمان می‌توان یافت. به هر حال با تمام این تفصیل‌ها نمی‌توان به صراحت آن‌ها را کاملاً از هم مجزا کرد، چون آن‌ها از هم تأثیر متقابل می‌گیرند، و در هم تأثیر می‌گذارند. سینما در بسیاری بخش‌ها با تئاتر اشتراک دارد و یا با تلویزیون و یا هر نوع دیگری از کارهای اجرایی که مستلزم بازیگر یا زمان و مکان و فضای نمایشی باشد، از طرفی می‌توان مدعی شد که عناصری را از ادبیات و عکاسی و موسیقی اقتباس کرده است. در بسیاری از موارد سینما راهیافت‌های خود را برای صحبت کردن یا گونه‌ی نوشتاری خاص و یا زبان به‌خصوصی از دیگر سیستم‌های موجود کسب می‌کند و یا با انواع مرسوم ویا کهنه‌ی آن مقابله می‌کند و یا از آن‌ها به عنوان ابزاری برای بیان مقاصد خودش سود می‌جوید. با فرض این مرکزیت از زبان، برخی از پژوهشگران برآن شدند تا ابزارهایی پیچیده و گسترش یافته را بر طبق الگوهای زبانی برای توصیف دیگر سیستم‌های تصاویر ذهنی پدید آورند. از طرفی تاریخ‌نگاران امروزی (یا دست‌کم تعدادی از آن‌ها) تلاش‌هایی را که از سوی نشانه‌شناسان در این مورد انجام گرفته بود به سخره گرفتند. این تلاش‌ها از یک طرف سعی در توصیفی درست از عناصر اولیه سینما داشت و از طرف دیگر روند ساختار تولیدات سمعی و بصری را مشخص می‌کرد، ولی به هر شکل تاریخ‌نگاران با این واکنش، تنها عدم آگاهی خود را از آن‌چه نشانه‌شناسان در پی اثبات آن بودند به نمایش گذاردند. نشانه‌شناس البته قصد توجیه و تشریح فیلم‌ها را به طرز مجزا و مستقل نداشت، بلکه فقط برای دستیابی و کشف قواعد و اصول موجود در چگونگی ترکیب صداها و تصاویر و انتقال یک معنای واحد از طریق این تلفیق تلاش می‌کرد. با وجود آن‌که دو دهه از مطالعات نشانه‌شناسی می‌گذرد و با توجه به کمرنگ‌شدن این پژوهش‌ها در اواخر دهه هفتاد میلادی، هنوز هم نمی‌توان منکر خدمت به‌سزایی شد که نشانه شناسان برای بیان تصاویر سینمایی انجام دادند و میراثی که در این زمینه از خود باقی گذاشتند. این تأثیر بسیار مهم که ـ تجزیه و تحلیل فیلم به روش خاص نمی‌تواند ما را برای مدت‌زمانی طولانی راضی نگه دارد ـ یکی از تئوری‌های به‌جا مانده از این جریان فکری است. آن‌ها از طریق تلخیص پیرنگ داستانی و یا توصیف مختصر خود داستان در سینما نفوذ پیدا کردند و بعدها بررسی وسیعی را در ارتباط با چگونگی راه‌های موجود برای نوشتن داستان (فیلم‌نامه)، و تغییر شکل ادبیات به فیلم‌نامه و چون و چرایی ورود آن‌ها به تولیدات سمعی و بصری را انجام دادند. البته در نهایت این جریان فکری نیز مانند بسیاری دیگر از شیوه‌های تفکر پیامدهای منفی را با خود به همراه آورد.

نشانه‌شناسان بر این باور بودند تا به کوچک‌ترین واحدهای ممکن، بنیاد و هسته‌ی کارهای سینمایی دست پیدا کنند، به عبارتی دیگر آن‌ها در پی تجزیه سینما به هسته‌های اولیه تشکیل‌دهنده‌ی آن بودند. ولی تصاویر ذهنی در مقابل این خواست آن‌ها مقاومت و ایستادگی از خود نشان داد. آن‌ها برای این‌که به این هدف دست یابند سعی در تفکیک تمام بخش‌های تشکیل‌دهنده‌ی یک فیلم داشتند، ولی این کار پیچیده به چند دلیل متوقف شد: نمی‌توان تصور کرد که تصاویر ذهنی را که در بیش‌تر مولفه‌های سینمایی پخش شده و بارها و با وجود اختلاف‌های ممکن میان این

تصاویر به گونه‌ای به هم چسبیده و ادغام شده است، از هم جدا کرد و به گونه‌ای کاملاً مجزا آن‌ها را به نمایش گذارد. به راستی آن‌ها جزیی تفکیک ناپذیر از پیامی واحدند، تصاویری که دارای پیوستگی تا بی‌نهایت و امتدادی از آغاز تا پایان هستی جهان‌اند واین ارتباط و پیوستگی و عدم تفکیک‌پذیری است که در طول تاریخ معنایی واحد را از هستیِ انسان برای ما بازنمایی کرده است. البته این حقیقت را که یک فیلم درواقع از بخش‌های مجزایی با عنوان؛ صحنه و نما تشکیل شده است، نباید از نظر دور داشت؛ ولی از طرف دیگر اکثر این عوامل ما را به طرف یک معنای واحد و یک هدف غایی ارجاع می‌دهند.درحالی که هنگام پخش فیلم و ارتباط مخاطب با آن عواملی از قبیل تصاویر ذهنی‌ای که از پیش جزء محفوظات ذهن او بوده‌اند، نیز به طور همزمان بر آن تأثیر می‌گذارند و هم از تصاویر ذهنی فیلم تأثیر می‌پذیرند. تصاویر ذهنی در داخل انواع زنجیره‌های مفهومی مختلف نفوذکرده و آن‌ها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. هر صحنه از تعدادی قطعات زنجیره‌مانند تشکیل شده که تمام آن‌ها در جهت انتقال یک معنا به مخاطب خود تلاش می‌کنند. آن‌ها هم‌چنین در متصل شدن این صحنه‌ها مثل اعضای یک گروه به گونه‌ای مستقیم دخالت دارند. آن‌ها اولین جرقه‌های بازنمایی را ایجاد می‌کنند و از طریق آن توجه مخاطب را به خود معطوف می‌دارند، تأثیرات این بازنمایی هرچند هم که ناچیز باشد توجه ما را به روابط متقابل میان صحنه‌ها جذب می‌کند. این به راستی اولین مسأله مورد نظر در هر فیلمی است (همان‌طورکه هر بخش از هر سیستمی احتیاج به یک چنین توجه و تعمقی دارد)؛ ولی اجازه دهید تا با سینما بیش‌تر به عنوان یک وسیله‌ی سرگرم‌کننده و تفریحی برخورد کنیم و از ساخته‌های سینمایی برای پرکردن اوقات فراغت‌مان استفاده کنیم، زیرا لذتی را که سینما با ایجاد تصاویر ذهنی در نیم قرن اخیر برای مخاطبان خود به ارمغان آورده شاید تا کنون کم‌تر وسیله‌ی سرگرم‌کننده‌ای قادر به مبارزه و رقابت با آن بوده است. در این‌جا ما از فیلم ***نحوه‌ی پاسخگویی به ضربات نواخته شده بر در***[2] به عنوان مثالی روشن استفاده می‌کنیم. در این فیلم ما با سه شخصیت (مرد) روبه‌روییم و یک شخصیت (زن).

در آغاز ما شاهد نمایشی از زندگی روزمره‌ی دو مرد جوان هستیم که به همراه دختری در یک مجتمع آپارتمانی منزل دارند و جالب این‌که تمامی افرادی که در آن مجتمع آپارتمانی حضور دارند ازحضور دیگری بی‌اطلاع‌اند، تنها ارتباط این سه نفر در بخش آغازین فیلم چیزی نیست جز فرایند تدوین که آن‌ها را با هم مرتبط می‌سازد ـ اینترکات بر پسران که در خانه مشغول کارهای شخصی‌اند و دختر که در طول خیابان‌های غم‌انگیز و مه‌آلود شهر لندن گام برمی‌دارد و دیگر هیچ. واقعاً کنایه‌ی این صحنه‌ها چیست؟ حال ما پرسش‌هایی را بر پایه ارزش‌های تصویری یا بر مبنای اصول داستان‌نویسی و روند داستانی فیلم و یا برای دریافت مقاصد مورد نظر کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس مطرح می‌کنیم که پاسخ تمام این مسایل یک چیز بیش‌تر نمی‌تواند باشد ـ متن سینمایی. یک بیننده‌ی اروپایی ممکن است فیلم را با عنوان یک خیال‌پردازی شاعرانه و بسیار انگلیسی (بریتانیایی) متهم کند.

ساختمانی با نمای سفید یا محیطی که بیش از اندازه به آن نور تابانده‌اند (اصطلاحاً اُورلیت[3] شده است)، یک دختر سرگردان شهرستانی در خیابان‌های مه‌آلود دریک غروب سرد و غم‌انگیز شهر لندن و دو پسر درحال مهمل‌گویی در آپارتمان شخصی خودشان... و در نهایت این عوامل در سکانس پایانی فیلم در فضایی وهم‌آلود و رویایی با هم مجموع می‌شوند و صحنه‌ای عاشقانه را برای انتهای فیلم رقم می‌زنند. اما بیننده‌ی بریتانیایی که جزیی جدایی‌ناپذیر از تمام سنت‌های شهر و کشور است و خود بارها در خیابان‌های غم‌انگیز و بارانی شهر لندن تنهایی را با خود زمزمه کرده و یا برای فرار از آن به فضاهای باز و آرام خارج از شهر پناهنده شده و احتمالاً نگاهش با نگاه جوانی روستایی درهم آمیخته، با پایان این فیلم هم‌نوا خواهد شد و توهمات و رویاهای مرد و زن جوان و پایان رمانتیک فیلم را با تمام وجود خواهد پذیرفت، البته نباید فراموش کرد که تمام این هم‌نوایی و ارتباط بستگی به اجرای

دقیق فضاهای موجود در فیلم، انتخاب درست بازیگران، پیشرفت درست داستان فیلم، گویش صحیح و مناسب آن منطقه دارد تا در کل بتواند کانال ارتباطی باشد برای انتقال درست معانی مورد نظر فیلم‌ساز به مخاطبش.

می‌توان با توجه به دانش و پیش‌آگاهی مخاطب مورد خطاب و با تکیه بر تصاویر ذهنی عمومی از پیش مشخص شده، محتوای کلی و روند داستانی را تعیین کرد و حتی با توجه به این‌گونه عناصر می‌توان مکان، زمان وحتی شخصیت مورد نظر را انتخاب کرد

درواقع یک شهروند لندنی خیلی سریع به شناسایی بیش‌تر مکان‌های فیلم‌برداری شده می‌پردازد، او با اشتیاقی مثال‌زدنی دخترک سرگردان را از ایستگاه ویکتوریاکوچ[۴] به طرف نایتزبریج[۵] دنبال می‌کند و حتی می‌تواند پیش از حرکت دوربین رفتن دختر را به طرف شپردبوش[۶] حدس بزند ـ بنابراین تماشاگر لندنی دارای دریافتی واقع‌گرایانه و کاملاً ملموس نسبت به تمام مکان‌های فیلم‌برداری شده و نماهای به نمایش گذاشته شده در فیلم است و به همین خاطر اتفاقاً می‌تواند دریافتی بهتر از تصاویر ذهنی منتقل شده‌ی فیلم به نسبت دیگر بیننده‌های غیربریتانیایی، داشته باشد.

بنابراین می‌توان با توجه به دانش و پیش‌آگاهی مخاطب مورد خطاب و با تکیه بر تصاویر ذهنی عمومی از پیش مشخص شده، محتوای کلی و روند داستانی را تعیین کرد و حتی با توجه به این‌گونه عناصر می‌توان مکان، زمان وحتی شخصیت مورد نظر را انتخاب کرد، این محتوا حتی می‌تواند بنابر انتخاب مکان و زمان فیلم‌برداری تا حدودی دچار تحول و دگرگونی شود و شکل تازه‌ای مطابق بر آداب مرسوم آن منطقه‌ی جغرافیایی خاص را به خود بگیرد. در این دوران (عصر تغییر و تحول ارزش‌های مرسوم جامعه‌ی اروپایی) هنوز یک نگرش تاریخی وجود دارد، که علاقه‌مند و نگرانِ افزایش این‌گونه توجه در سینماست، و فیلم‌ها در راه بیان مضمون‌هایشان و برای تجزیه و تحلیل هرچه بیش‌تر اهداف‌شان دست کمک و یاری به طرف آن‌ها بلند می‌کنند. بیش‌تر تاریخ‌نگاران به طور نیم‌آگاهانه، توجهی هرچند گذرا بر این تغییر و تحولات سینما و هم‌چنین تأثیرات آن بر روند تاریخی چه از نظر سیاسی و چه از نظر اجتماعی داشته‌اند. به نظر عده‌ای از تاریخ‌نگاران، تاریخ سیاسی و اجتماعی هر عصری را می‌توان با مرور بر سینمای آن زمان به خوبی درک کرد و شاید سینما درواقع ضمیمه‌ی مستندی است بدون هیچ پیش‌داوری و غرض‌ورزی از تاریخ قرن حاضر که به جای آن‌که با دیدگاهی رسمی و بدون انعطاف و با توجه به ضوابط اخلاقی به مرور تاریخ زمان خود بپردازد، با آرامش و به‌دور از هر قانونمندی دست و پاگیری تنها به ضبط بی‌چون و چرای وقایع تاریخی می‌پردازد آن هم بی‌هیچ برچسب و یا دخل و تصرفی. پس درواقع با تعیین مضمون‌های عمومی و رایج سینمای هر دوران می‌توان سرتیترهای تحولات تاریخی آن دوران را مشخص کرد و با مروری بر کل آثار، مروری بر کل تاریخ داشت.

البته ما برای بررسی هر یک از فیلم‌ها و یا انتخاب آن‌ها به عنوان نمونه‌ای از کل ذی‌نفع نیستیم. زیرا تمام آثار سینمایی نه به عنوان یک مورد آماری بلکه بیش‌تر به عنوان یک اثر هنری و در حکم یک زبان جهانی مورد احترام و بررسی هستند، درواقع ما، در پی سینمایی که تجزیه به عواملی از جمله اصوات، تصاویر، کلام و یا به طور کلی‌تر تصاویر ذهنی شده، نیستیم، بلکه آن‌چه که امروزه درواقع به عنوان دستمایه‌ای تاریخی در دسترس همه‌ی جوامع متمدن قرار دارد. سینما برای ما به صورت یک هدف مطرح می‌شود، شاید هدف‌هایی به‌خصوص و درعین حال فراورده‌ای صنعتی که در قالبی سرگرم‌کننده به جوامع عرضه می‌شود، تا مخاطب علاقه‌مند با صرف هزینه و زمان خود این فرایند هنری ـ صنعتی را انتخاب کند و به لذت تماشایش نایل گردد. پس مضمون‌های مورد نظر ما باید با در نظر گرفتن این

مؤلفه‌ها از جمله اقتصادی، یا فرهنگی و یا حتی با در نظر گرفتن خواست‌های اجتماعی انتخاب و طرح‌ریزی شود. برخی از پژوهشگران جنبه صنعتی سینما را در مقام بالاتری از دیگر جنبه‌های آن قرار می‌دهند. در این‌جا ما برآنیم تا از لغت «سازنده‌ی فیلم» در حد ممکن پرهیز کنیم، زیرا، این لغت ما را تنها به نوعی ساخت و ساز استودیویی محدود خواهد کرد. این عوامل اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و ... همه و همه به نسبت‌های متفاوت در ساخت و تولید رسانه‌های دیداری سهیم‌اند و هر کدام از طریق مستقیم و یا غیرمستقیم در راه پیشرفت و تعالی آن‌ها گام برمی‌دارند.

سرمایه‌گذاری در سینما نه تنها از طریق بانک‌ها بلکه هم‌چنین به وسیله کارخانه‌داران و سرمایه‌گذاران خارجی و حتی شرکت‌های چند ملیتی انجام می‌گیرد که همه‌ی آن‌ها چشم امید خود را به بازپس‌دهی سرمایه به همراه سودی کلان، آن هم از طریق مخاطبان همیشه مشتاق سینما، دوخته‌اند، به راستی در قرن حاضر سینما یکی از گونه‌های مطرح و درآمدزای اقتصادی، صنعتی است. تمایل برای تصرف این سود عظیم اقتصادی آن‌ها را بر آن می‌دارد تا گستره‌ای مناسب را برای تولید و پخش محصولات سینمایی در مناطق تحت سیطره‌شان ایجاد کنند. چه بسیار دولتمردان و سیاستگذارانی که همگام با سرمایه‌گذاران سینمایی برای تحقق این امر از هیچ کمکی فروگذار نکردند، چرا؟ شاید سینما بهترین تریبون تاریخ برای القای تمام ایدئولوژی‌ها و پیشبرد همه‌ی هدف‌های سیاسی در طول تاریخ بود، بلندگویی که شنونده‌اش هرگز با این تصور که به یک راه‌پیمایی سیاسی می‌رود به دیدارش نرفته و هرگز با دیدگاهی منفی به شعارهایش نگاه نکرده است. درواقع آن‌ها با تکیه بر سینما بر افکار عمومی و بر جامعه تکیه می‌زنند؛ بی‌آن‌که عموم مردم حتی لحظه‌ای به این استیلای فرهنگی و فکری شک کنند، افکاری که در میان امواجی از تصاویر ارسالی بر روح و مغز مخاطبش اثر می‌گذارد و برای همیشه به عنوان تصاویر ذهنی او در مغزش می‌نشیند. شاید هم به خاطر این‌که بازار بی‌نهایت متزلزل فیلم احتیاج به افرادی قدرتمند و بانفوذ دارد تا بتواند این بازار را در مقابل تهدیدهای رقیبان خارجی حفظ کنند و از آن طریق به سرمایه‌های داخلی و ملی‌شان ثباتی مطمئن ببخشند و گامی در جهت پیشبرد اقتصادی و احیای صنعت سینما بردارند.

سرمایه‌گذاری در سینما نه تنها از طریق بانک‌ها بلکه هم‌چنین به وسیله کارخانه‌داران و سرمایه‌گذاران خارجی و حتی شرکت‌های چند ملیتی انجام می‌گیرد که همه‌ی آن‌ها چشم امید خود را به بازپس‌دهی سرمایه به همراه سودی کلان، آن هم از طریق مخاطبان همیشه مشتاق سینما، دوخته‌اند

درواقع خاستگاه و پیدایی هر فیلم آن‌چنان پیچیده است که به درستی نمی‌توان آن را در کلامی چند خلاصه کرد، شاید با مرور بر یک فیلم‌نامه مطرح و سپس با توجه به آمار و هزینه‌های مصروفه در طول تهیه یک فیلم بتوانیم اندکی با مشکلات و پیچیدگی‌های تهیه و تولید آن آشنا شویم. اگر سینما را تنها بخش فرعی از یک تلاش صنعتی متصور شویم، شاید از بعضی جنبه‌ها چندان هم بی‌راه نگفته باشیم؛ ولی هرگز نباید سهم اساسی سینما را به عنوان مرکزی برای تلاقی انواع ایدئولوژی‌ها از طرفی، به همراه عرصه‌ای مناسب برای درخشش‌های اقتصادی از طرف دیگر، از یاد برد.

در آخر باید گفت که حتی اگر تاریخ‌نگاران گاهی اوقات با بی‌میلی و اکراه به نفوذ و تأثیر سینما بر تاریخ اذعان دارند، ولی هیچ کس نمی‌تواند حضور پرقدرت سینما را به عنوان مجموعه‌ای از عناصر، که به درستی ابزاری برای تجزیه و تحلیل جوامع محسوب می‌شوند، نقض کند و تأثیرات مختلف حضور سینما را بر محیط اطرافش در طول تاریخ نادیده انگارد.

از طریق همین استودیوهای سینمایی، دیگر فعالیت‌های

هنری هم راه نفوذ خود را به داخل عرصه‌های اقتصادی و صنعتی گشودند. به هر حال، دایره‌ای بسته و کنترل شده در اطراف فعالیت‌های سینمایی تنیده شده است درواقع؛ خود سینماگران نیز تمایل بسیاری برای نادیده گرفتن قانون‌های اجتماعی و بیرون از حیطه‌ی سینمایی از خود نشان می‌دهند. این استودیوها حتی مرجع اصلی تمام فیلم‌سازان و دست‌اندرکاران سینما به عنوان یک واحد کلی و حتی خود سینما در تمام جنبه‌های کلی‌اش است. فیلم‌های اولیه تاریخ سینما را به عنوان الگو و مرجعی برای فیلم‌های ساخته شده تا به امروز می‌توان دانست؛ به عبارت بهتر، سینما از درون سینما قدم به عرصه‌ی وجود گذاشت.

زندگی روزمره‌ی ما ارتباطی تنگاتنگ با آتلیه‌های سینمایی دارد ـ آتلیه‌هایی که افرادی سخت‌کوش در آن به طور شبانه‌روزی کاری طاقت‌فرسا را برای رشد و پویایی سینما به انجام می‌رسانند، تا لحظات خالی ما را به بهترین نحو ممکن پر کنند

در بسیاری از لحظات در فیلم *ضربه‌ای بر در* با مثالی مشابه روبه‌روییم. فیلم‌ساز با استفاده از لحظات جذاب فیلم‌های کمدی دوران صامت امریکا سعی در هرچه جذاب‌تر کردن فیلم دارد (پرده‌ای که دو زن در پشت آن مخفی شده‌اند، کوچک‌تر از آن است که بتواند هر دو زن را در پشت خود مخفی کند و هنگامی که یکی از زنان آن را به طرف خود می‌کشد دیگری از طرف دیگر آن هویدا می‌شود) و یا در جایی دیگر او از شیوه‌ی اسلپ استیک[7] صحنه‌ای را به عاریه گرفته است (نمایش یک تصویر درشت و سریع از یک گروه دانش‌آموز که یک جمله را بارها تکرار می‌کنند، که درواقع تنها به وسیله یکی از شخصیت‌های آن گروه گفته می‌شود ـ این حقه‌ای بجا بود که در شروع دوران سینمای غیرصامت در بسیاری از دیگر فیلم‌های اروپایی نیز به کار برده می‌شد.) از دیگر موارد قابل بحث استفاده از صحنه‌های فیلم‌های وسترن[8] است (هدفی را میان دو چشم بازیگر به عنوان نقطه مورد نظر فیلم‌برداری در نظر گرفتند) در این‌جا یکی از دست‌اندرکاران فیلم نکته‌ای را فاش می‌کند؛ فیلم‌ساز حتی با پرتاب قطعات گچ برای ایجاد دعوایی دانش‌آموزی و استفاده از این تکنیک وسترن سعی در تهییج تماشاگر خود دارد.

هر کدام از فیلم‌ها به تنهایی به عنوان قطعه‌ای کوچک از متنی گسترده، متشکل از تمام نماهای تاریخی سینما تا به امروز است، پس برای بررسی هر قطعه از یک فیلم باید اشرافی کامل به تاریخ سینما تا به امروز داشته باشیم. تا پیش از این افرادی بوده‌اند که یک کارگردان و یا گونه‌ای سینمای خاص را مورد بررسی قرار داده‌اند و بیش‌ترین نقطه تأکید خود را بر روی خلاقیت‌های آن‌ها متمرکز کرده‌اند. ولی باید در نظر داشت که بر طبق موازین اجتماعی تولید تصاویر ذهنی مهم‌ترین هدف بررسی، درباره‌ی سیر تحول تاریخ سینماست، پس در اولین گام از این بررسی تأثیر تصاویر ذهنی را بر روی متن‌های سینمایی مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

زندگی روزمره‌ی ما ارتباطی تنگاتنگ با آتلیه‌های سینمایی دارد ـ آتلیه‌هایی که افرادی سخت‌کوش در آن به طور شبانه‌روزی کاری طاقت‌فرسا را برای رشد و پویایی سینما به انجام می‌رسانند، تا لحظات خالی ما را به بهترین نحو ممکن پر کنند، این طرز برخورد شاید برخلاف سایر فعالیت‌های صنعتی است، زیرا در این آتلیه‌ها، هنر و خلاقیت در جهت ثبت تاریخی لحظات زندگی بشر مفید واقع می‌شود. البته این فعالیت‌های سینمایی در کنار خود نیاز به دیگر انواع اطلاعات و کمک‌های سمعی و بصری از قبیل روزنامه، مقالات و تلویزیون دارد تا دورنمایی مطمئن را در بازارهای تجاری برای خود رقم بزند، ولی متأسفانه بخشی از سینمای هنری اروپا با نوعی بدبینی و عدم سازگاری با این‌گونه فعالیت‌های تبلیغاتی و تجاری برخورد می‌کند و گونه‌ای انزوای هنری را پیشه‌ی خود ساخته است. در این‌جا روی صحبت ما با نوع هالیوودی سینما نیست. چراکه هدف، تنها معرفی تاریخچه‌ای از سینمای اروپا به

طور خاص‌تر است، ولی به ناچار در تمام این مقاله بارها از هالیوود و تأثیرات آن یاد خواهیم کرد، البته باید اعتراف کرد که این حضور گریزناپذیر سینمای امریکا به خاطر قابلیت‌های خاص سینمایی‌اش است، و این مهر قطعیت حضور هالیوود است که در هر عرصه سینمایی بر سردر سینماها به طور ناخودآگاه خورده خواهد شد، زیرا، چه از نظر تکنیکی و اقتصادی و چه داستانی سینمای هالیوود فروشنده بلامنازع موفق‌ترین فیلم‌نامه‌های معتبر جهان تا به امروز بوده است. پس باید امریکا را به عنوان یک تهدید جدی و یک حریف بسیار قدرتمند که قانونگذار کلی همه‌ی قواعد سینمایی از جمله چگونگی تولید فیلم یا مقدار مصرف آن است؛ به رسمیت شناخت، به راستی که در تمام سرگرمی‌های سمعی و بصری از جمله، ورزش، برنامه‌های تلویزیونی، موسیقی، رقص و ... امریکا و تولیدات امریکایی الگویی به حق برای جهانیان‌اند؛ پس ما هم نباید تولیدات دیداری و شنیداری امریکا و تسلط بی‌چون چرای آن‌ها را بر همه‌ی بخش‌های هنری اروپا نادیده بگیریم. به بیان بهتر ارزیابی چگونگی نفوذ تصاویر ذهنی را بر سینما و برعکس آن هم از طریق کانال‌های ارتباطی امریکایی باید بیش‌تر جدی بگیریم و راه‌یافت‌هایی مناسب در ارتباط با انتقال هر چه بهتر معانی و لذت‌بخشی گسترده‌ی سینما را در نظر بگیریم و درواقع سینما و تئاتری را در خور توقعات جامعه و پاسخگویی سالم برای اوقات بیکاری جوانان پی‌ریزی کنیم.

شاید بتوان گفت که تماشاگر آخرین عنصر مهم و قابل توجه در سینمای اروپاست. اما دریافت نقطه کور جوامع و چگونگی استفاده از آن در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت. ما باید برای این پرسش که «چگونه تماشاگران نسبت به نشانه‌های سینمایی مورد نظر فیلم‌ساز واکنش نشان می‌دهند؟» پاسخی در خور توجه برای خود بیابیم.

صرف‌نظر از برخی نظرسنجی‌های خاص که البته به‌ندرت هم قابل اعتماد و موثق‌اند، (پرسش‌های این گروه از پژوهشگران بسیار ساده و پیش‌پاافتاده به نظر می‌رسد و پاسخ‌هایشان برای همه‌ی علاقه‌مندان به سینما آشکار) ما غالباً از آن‌گروه منتقدان سینمایی درخصوص نظرسنجی درباره‌ی تولیدات سینمایی کمک می‌گیریم که با مقوله فیلم با دیدگاهی باز و بدون غرض و هم‌چنین کاملاً علمی و نه سلیقه‌ای برخورد می‌کنند. امروزه نقد سینمایی به عنوان یک حرفه درآمدزا که از طرفی به سینما و از طرف دیگر به حرفه روزنامه‌نگاری متصل می‌شود، مطرح است و منتقدان در تمام طول مدتی که فیلم‌ها بر روی پرده سینماها در حال اکران است با نقد و بررسی آن‌ها از طرفی، پاسخگوی پرسش‌های بی‌شمار علاقه‌مندان سینمایی هستند و از طرف دیگر به امرار معاش می‌پردازند.

تولید و تهیه فیلم زمانی مطلوب به نظر می‌رسد که افراد مورد خطاب خود را خرسند و ارضا کند، ودرواقع تسهیلاتی را برای درک هرچه بهتر پیام آن‌ها فراهم کند و با ایجاد زمینه‌های مناسب برای ارضای خاطر و اغنای سلایق آن‌ها به هدف نهایی خود یعنی ایجاد تصاویر ذهنی مطلوب برای مخاطب علاقه‌مند نایل آید

متأسفانه گروهی از منتقدان آن‌چنان درگیر بعد تجاری تولیدات سینمایی و یا حرفه‌ی خود می‌شوند که دیگر بر روی دیدگاه‌های منتقدانه‌ی آن‌ها درباره‌ی تولیدات سینمایی به عنوان یک شاهد و دلیل مستدل نمی‌توان چندان تکیه کرد و البته با این کار هم به کیفیت هنری فیلم‌ها و هم به حرفه‌ی خود لطمه می‌زنند. ولی خوشبختانه نقاط ضعف منتقدان چندان به پژوهش‌های ما پیرامون چگونگی تأثیرات سینما بر تصاویر ذهنی لطمه وارد نمی‌کند. در این بخش ما چندان نگران طرز تفکر جامعه نسبت به سینما نیستیم و حتی سعی در ارزیابی نفوذ و تأثیر سینما بر روی مخاطبانش نداریم، به بیان دیگر موضوع مورد بحث ما بررسی دیدگاه‌های متفاوت سینماگران و چگونگی برقراری

ارتباط‌شان با مخاطب و راه‌های انتخابی آن‌ها برای انتقال پیام‌هایشان است، ولی به طور کاملاً خلاصه شده در مضمون کلی به نام «تصاویر ذهنی و بررسی تأثیرات آن بر جوامع و فیلم‌ها». پس برای ما تنها، تعیین چون و چرایی بازنمایی محصولات سینمایی و انتقالش به تماشاگران کفایت‌کننده به نظر می‌رسد. خوشبختانه در این رابطه آمارهای کافی و قابل بحثی هم در اختیارمان قرار دارد تا با دیدگاهی کاملاً آگاهانه نسبت به آن، به قضاوت بپردازیم.

سینما عمدتاً قصه‌گوی رویاها و بیان‌کننده‌ی آرزوهاست و این اجازه را دارد تا با به تصویر کشیدن این آرزوها آن هم از طریق ادبیات داستانی به رویاهای مخاطبانش بر پرده سینما جامه عمل بپوشاند

برای نیل به این هدف ابتدا مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده‌ی سینما را به ذرات کوچک‌تری طبقه‌بندی می‌کنیم، در این مرحله ما به سه مولفه‌ی مجزا در تشکیلات سینمایی برمی‌خوریم که متن‌های سینمایی به‌وسیله‌ی آن‌ها از هم تفکیک‌پذیر است ۱. تولیدات سینمایی؛ البته در وسیع‌ترین مفهوم لغوی آن؛ ۲. رقابت صاحبان صنعت سینما در جهان؛ البته با توجه به ویژگی‌های سینمای هالیوود و حوزه نفوذ آن در سینمای اروپا؛ ۳. عامه مردم یا به عبارت بهتر مخاطبان جهانی سینما.

در میان این زمینه‌ها کنشی آشکار را می‌توان مشاهده کرد: تولید و تهیه فیلم زمانی مطلوب به نظر می‌رسد که افراد مورد خطاب خود را خرسند و ارضا کنند، ودرواقع تسهیلاتی را برای درک هرچه بهتر پیام آن‌ها فراهم سازد و با ایجاد زمینه‌های مناسب برای ارضای خاطر و اغنای سلیقه‌های آن‌ها به هدف نهایی خود یعنی ایجاد تصاویر ذهنی مطلوب برای مخاطب علاقه‌مند نایل آید. طرفداران پروپاقرص فیلم‌ها دایماً در جریان جدیدترین تازه‌های متن‌های سینمایی قرار می‌گیرند و نسبت به کارهای تازه سینمایی بسیار حساس و نفوذپذیرند که البته این تأثیرپذیری از فیلم‌های تازه و جدید مانع علاقه و دلبستگی آن‌ها نسبت به فیلم‌های قدیمی نمی‌شود. نتیجه این آمیزش آن‌که نیروهای مختلفی از خارج سینما پا به عرصه‌ی سینما گذاشته و به هم پیوند می‌خورند و در اثر اختلاف فشار نیروهای درهم آمیخته کل محصولات سینمایی بارها به طور مکرر دچار تغییر و تحول می‌شوند و این دگرگونی را به محیط اطراف خود نیز منتقل می‌کند و در نتیجه تحولی در تاریخ نوع بشر به وجود می‌آورند و به گونه‌ای تاریخ را می‌سازند، پس یکی از وظایف تاریخ‌نگاران درک و دریافت این تغییرات و دگرگونی‌های تاریخی و ترسیم چگونگی آرایش و چیده‌شدن این تغییرات در متن‌های سینمایی است.

محل‌های عمومی سینماها، رسماً به مردم تعلق دارند (و در عین حال باید دنیای پیشرفته‌ای از تصاویر باشند) ولی در وضعیت رضایت‌بخشی بسر نمی‌برند. کلام در سینمای امروز جایگاه ویژه‌ای دارد و شاید تنها راه بیان تصاویر ذهنی ما هم همان کلام است و هرگونه کاستی در کلام سینمایی لطمه به پایه‌های معنایی در کل سیستم سینما خواهد زد. ولی تصاویر ذهنی به‌طور مرتب با تغییر و تحولات محیط اطراف خود تغییر می‌کنند و در عین حال به کل اشکال جوامع هم شکل می‌دهند. البته گفتنی است که ما محیط اطراف خودمان را تنها از طریق ابزارهای ذهنی‌مان نمی‌شناسیم. ولی در قرن اخیر عمده شناخت هر انسانی از محیط اطرافش چه در ارتباط با تاریخ گذشتگان و رویدادهای روزمره همه و همه از طریق همین تصاویر ذهنی شکل می‌گیرد. اشتراکات و تأثیرات متقابلی که میان سه مولفه اصلی این تصاویر ذهنی وجود دارد ـ کلام، صدا، تصویر ـ باعث درک و دریافت ما از محیط می‌شود، که باید آن را به عنوان یک ویژگی مثبت جهان امروز برشمرد. البته این ابتکار به طور کلی مدیون سینما نیست، زیرا؛ پیش از سینما نیز انسان از طریق مجلات و روزنامه‌ها، کتاب‌ها و دیگر وسایل تصویری ارتباط جمعی، سعی در ساخت و ساز تصاویر ذهن خود و به تصویر کشیدن آن‌ها در جهان

واقع داشت؛ ولی فیلم‌ها تولید انبوه از این دست را امکان‌پذیر کردند ما را از طریق درگیری چشم‌ها و گوش‌هایمان به محیط اطرافمان معطوف ساختند. ما نه تنها با شناخت مواد، بلکه با درک و دریافت معانی و انتقال آن‌ها به سایر دوستان و اطرافیان به ساخت تصاویر ذهنی مشترکی در جوامع کمک کردیم. در این‌جا سینما مرز مشخص خود را از دیگر رسانه‌های تصویری از جمله یک تبلیغ و یا مسابقه تلویزیونی جدا کرد و امپراتوری عظیم ساخت و ساز تصاویر ذهنی منحصر به‌فردش را پایه‌گذاری کرد.

در واقع این متن‌های سینمایی‌اند که تفاوت‌های اصلی میان سینما و دیگر رسانه‌های تصویری را می‌سازند. برخلاف بسیاری از برنامه‌های تصویری، سینما محصولی است که مستقیماً ما را به سوی سودی هنگفت راهنمایی می‌کند و نه از خلال آگهی‌های تبلیغاتی و یا گروه‌های در حال مسابقه در تلویزیون و یا اجرای رویدادهای ورزشی و حتی گروه‌های راک و ویدیو کلیپ‌ها که ما با فشار دکمه دستگاه گیرنده‌ی تلویزیون خود در منزل می‌توانیم شاهد آن باشیم، بلکه از طریق جذب مخاطب علاقه‌مندش که حاضر است با صرف هزینه و وقتی که از پیش برایش کنار گذاشته است به دیدارش رفته و سودی مستقیم را راهی جیب تهیه‌کنندگان آن کند. در این‌جا باید به خصیصه دیگری که فیلم‌ها را از سایر سرگرمی‌های تصویری جدا می‌کند، اشاره کنیم. اکثر متن‌های سمعی و بصری کانال ارتباطی مستقیمی میان سازندگان و مخاطبانشان به حساب می‌آیند، در حالی که نمایش‌دهندگان رویدادهای واقعی و یا کلیپ‌های تبلیغاتی سعی در القای سریع مقاصد خود به بینندگانشان دارند، البته امکان خطا و اشتباه گروه اندکی از مخاطبان نیز در درک و دریافت درست تصاویر ذهنی است، ولی نیت کلی سازندگان این برنامه‌ها مبنی بر انعکاس و انتقال معانی در کم‌ترین وقت و با صرف کم‌ترین هزینه به دورترین نقاط را تا اندازه‌ای برآورده می‌کند.

ولی سینما عمدتاً قصه‌گوی رویاها و بیان‌کننده‌ی آرزوهاست و این اجازه را دارد تا با به تصویر کشیدن این آرزوها آن هم از طریق ادبیات داستانی به رویاهای مخاطبانش بر پرده سینما جامه عمل بپوشاند. سینما تصاویری ذهنی است، ولی با نحوه‌ی ارایه کاملاً متفاوتی نسبت به سایر محصولات سمعی و بصری، البته مانند تمام تولیدات سمعی و بصری این تصاویر ذهنی هم از دو دسته تصاویر ذهنی کلامی و تصاویر ذهنی دیداری تشکیل شده‌اند، که این دو نوع تصویر درواقع از جهان واقعیت به عاریه گرفته شده‌اند. ولی آن‌ها محیط اطرافشان را به گونه‌ای غیرطبیعی و دور از واقع به نمایش می‌گذارند، عکسی از واقعیت را که بر سطحی کدر از آینه افتاده است برای عموم مردم به نمایش می‌گذارند. در همان زمان آن‌ها با تمام قدرت در جهت آفرینش هدف‌های جدید و در عین حال مستقل از وضع حاضر تلاش می‌کنند. این تضاد و دوگانگی که هم‌زمان میان تصاویر ذهنی و نمایش آن‌ها در جریان است غالباً دانشمندان و پژوهشگران علوم اجتماعی را که بر روی مقوله‌ی سینما پژوهش می‌کنند، سردرگم می‌کند. پرسش این است که «تأکید آن‌ها بر روی چه موضوعی باید متمرکز شود؟»

عوامل سازنده‌ی این تصاویر، تصاویر ذهنی اولیه که پیش‌زمینه و مسبب ساخت تصاویر بعدی‌اند، یا تصاویر ذهنی که در تارپود سلسله زنجیر سینمایی ریشه دوانده‌اند و در هر نقطه از این سلسله آن‌ها را می‌توان یافت، و یا تصاویر ذهنی جهانی و کلی که سازنده تمام سینماست؟ اختلاف پژوهشگران بر سر پاسخ این پرسش، پاسخ‌های متضادی را به ما می‌دهد و این احتمال نیز هست که راه‌حل و پاسخی مناسب را از میان پاسخ‌های بی‌شمار داده شده نتوانیم بیابیم. در حقیقت این‌که یک فیلم را چگونه و از چه کانالی مورد بررسی قرار دهیم خود احتیاج به نوعی شناخت ویژه دارد. پس تصاویر ذهنی ما کلیدی به جهان ادراک ما هستند و کسب هر نوع اطلاعاتی در مورد محیط اطراف تنها از طریق آن‌ها امکان‌پذیر است. به عنوان مثال می‌توان از اسم شهر و یا کلمه‌ی آشنای دیگری استفاده کنیم «لندن» با گفتن این اسم درذهن ما بلافاصله تصویری از شهر لندن با برج هورس گارد[9] و یا ساعت بیگ بن[10] شکل می‌گیرد. حتی بدون

آشنایی بسیار نزدیک با شهر لندن با نوشته شدن این اسم زیر تصویر یک فیلم ما می‌توانیم بدون دیدن بقیه‌ی فیلم دریافت نسبتاً نزدیکی از محل‌هایی که در فیلم قرار است با آن روبه‌رو شویم، داشته باشیم. آگاهی ما نسبت به اتفاقات محیط اطرافمان از طریق تصاویر از پیش محفوظ شده ذهنی‌مان شکل می‌گیرد و این آگاهی نه تنها در جهت هر چه نزدیک‌تر شدن ما به اقوام و ملل دوردست ما را یاری می‌دهد، بلکه باعث وسعت شناخت و آگاهی جغرافیایی و فرهنگی ما نسبت به آن‌ها نیز می‌شود؛ به عنوان مثال فیلم *چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد*[11] از همین راه برای بیان هرچه بیش‌تر خود سود می‌جوید. ما حتی ازطریق همسایه‌ها و دوستانمان اطلاعاتی این چنین را بارها و روزانه بدون آن‌که خود متوجه آن باشیم، کسب می‌کنیم و راه‌هایی را برای تفکیک تصاویر ذهنی‌مان از دیگران و ویژگی بخشیدن به آن پیدا می‌کنیم.

در اصل تصاویر ذهنی ما را مجبور به دقت و کندوکاو در اطرافیان و محیط اطرافمان می‌کند و ما را از موجودی حواس‌پرت و بی‌توجه، تبدیل به انسانی متفکر می‌کند. ولی از طرف دیگر همین تصاویر ذهنی در اصل پرده‌ای بر روی جهان واقعیت است

در اصل تصاویر ذهنی ما را مجبور به دقت و کندوکاو در اطرافیان و محیط اطرافمان می‌کند و ما را از موجودی حواس‌پرت و بی‌توجه، تبدیل به انسانی متفکر می‌کند. ولی از طرف دیگر همین تصاویر ذهنی در اصل پرده‌ای بر روی جهان واقعیت است و ما را از درک و دریافت بی‌واسطه محیط اطرافمان محروم می‌دارد. ما از گذشته تا به حال دارای ذهنی مشترک از تصویر ذهنی هستیم که نسل اندر نسل تکرار شده و با ساخت کلیشه‌های همیشگی از دریافت‌های ما نسبت به محیط اطرافمان و از خلاقیت و نوآوری ما جلوگیری می‌کند و به عبارت بهتر مانع از توجه و تعمق مجدد ما در محیط اطرافمان می‌شود و ما را به نسلی سطحی که تنها با نگاه گذرا از رویدادهای اطرافشان می‌گذرد بدل کرده است. برج‌های همیشگی، پل‌های شناخته شده، ایستگاه‌های ترن همه و همه محرکی است برای آن‌که ما محیط خود را به عنوان شهر لندن شناسایی کنیم (پس ما می‌دانیم درکجا واقع شده‌ایم «لندن» حال اجازه دهید تا شهر را بازدید کوچکی کنیم!) ولی ما به همین یک کلمه لندن بسنده کرده و دیگر تلاشی برای شناسایی بیش‌تر شهر نخواهیم کرد و ذهن خود را معطوف به دیگر پیام‌های واصله خواهیم کرد. نکته‌ی اصلی که شاید در این‌جا باید گفته شود، این است که تا زمانی که تاریخ‌نگاران به حیات خود ادامه می‌دهند تصاویر ذهنی به پویایی خود در ذهن ما ادامه می‌دهند: کلمات شکل می‌گیرند و می‌میرند، بعدهایی از جهان هستی برما برملا می‌شوند و فراموش می‌شوند، ولی تصاویر ذهنی با حضوری مستمر دنیای ما را می‌سازند.

یک جامعه در بیان مشخصات خودش چه چیزی را می‌خواهد به دست بیاورد؟

هر جامعه‌ای با توجه به اعتبار و اهمیت خودش، الگویی از خودش را به نمایش می‌گذارد و نوعی شناخت را از اصول و عقاید رایج در خودش به دیگر جوامع عرضه می‌کند. جالب این‌جاست با توجه به محدودیت‌ها و امکانات کم گذشته، ما با پژوهش‌های بسیار جامعی که از پژوهشگران نسل گذشته در این زمینه به‌جا مانده است روبه‌روییم. در این میان عنوان مقاله‌هایی درباره‌ی سیستم‌های جنسی و چگونگی تفاوت‌های جنسی توجه ما را به خود جلب می‌کند. جنسیت تنها از آن جنبه که به عنوان مقوله‌ای که نیاز به دقت و ملاحظه دارد، مورد نظر ما نیست؛ بلکه مهم‌ترین شکاف عقیدتی را در تمامی اعصار میان پژوهشگران به وجود آورده است و حاصل این شکاف پیدایی بحث‌ها و ایدئولوژی‌های بسیار بوده است. شاید محدوده‌ای از موضوع‌های مربوط به مردم‌شناسی را بتوان از هم متمایز کرد و یا برچسب‌های آن‌ها را طبقه‌بندی کرد، در آن میان بحث جنسیت، هسته اصلی بسیاری از مشکلات تاریخ

بشری است که شاید به جرأت تا به امروز نیز پژوهشگران قادر به حل کامل آن نشده‌اند. البته در طول زمان انسان‌ها شناختی نسبی نسبت به دوگونه جنسی متفاوت، چه در میان خودشان و چه در میان دیگر مخلوقات الهی پیدا کرده‌اند و از آن زمان به امروز هرچه این شناخت وسیع‌تر و دانش بشری گسترده‌تر شده، اتفاقاً تبعیض‌های میان این دو گونه و اختلاف‌های میان آن‌ها نیز به همان نسبت افزایش یافته است.

تا نیمه‌ی قرن اخیر از انسان به عنوان مخلوقی از مخلوقات هستی تنها چهره‌ی مرد و یا به عبارت بهتر مذکر به عنوان نماینده‌ی ذی‌صلاح و مطرح هستی هویدا بوده است. در این‌جا ما بیش‌تر به این دوگانگی میان مرزبندی‌های خاص که بین این دو جنس از بدو هستی آن‌ها البته به‌وسیله خود آن‌ها ایجاد شده می‌پردازیم: مرزهای خاص خانوادگی، محدودیت‌های اخلاقی و مذهبی، تفاوت در تمایلات غریزی، آزادی‌های جنسی و شهوانی، وظایف اقتصادی همه و همه تصاویر ذهنی جمعی را که درواقع نباید دارای مرزبندی جنسی مشخصی باشند، تبدیل به مجموع تصاویر محدود مرزبندی شده‌ی ذهنی کرده‌اند. تصاویری که تا نیمه قرن حاضر با نام بردن نوع بشر، انسانی مذکر را در ذهن ما ایجاد می‌کردند، به راستی آن‌ها نماینده‌ی یک جانبه‌ای برای نمایش جنس مذکر بر روی زمین بودند. ما باید از تصاویر ذهنی ثبت شده قرن حاضر به عنوان شاهد و گواهی خوب در این زمینه تشکر کنیم. ما در مورد حوادث و فرهنگ جوامع اروپایی تا پیش از جنگ جهانی اول و طرز رفتار قوانین اجتماعی و اختلاف‌های میان دو جنس زن و مرد؛ تصاویر کافی برای ادعای این موضوع که زنان هیچ سهمی در جامعه مرد سالاری پیش از جنگ جهانی اول نداشته‌اند، داریم.

البته تاریخ‌نگاران (که آن‌ها را هم جامعه‌ی مردان تشکیل می‌داده‌اند) برای رد این ادعا سعی در جمع‌آوری عکس‌های دسته جمعی از زنان و مردان در حال کار و حرکت در خیابان‌های شهرهای اروپایی کرده‌اند، ولی حتی در این تصاویر نیز عموم مردمی را که در حال حرکت و کارند؛ مردان تشکیل می‌دهند. کارت پستال‌های به جا مانده‌ی، روزنامه‌ها، مجلات و پوسترهای تبلیغاتی همه و همه تصاویر مردانی در حال کار، استراحت و یا تبلیغ دارو یا ماده‌ای جدید را به نمایش می‌گذارند. البته منکر این‌که گاه و بی‌گاه زنانی نیز میان جمعیت عظیم مردان وجود دارند نمی‌شویم؛ ولی حضور آن‌ها صرفاً برای انجام بعضی فعالیت‌های محدود آن‌ها در خارج از خانه موجه به نظر می‌رسد ـ خدمتکارانی که به خرید می‌روند و یا پرستارانی که با لباس فرم عرض خیابان را از مقابل محل کار به طرف ایستگاه اتوبوس طی می‌کنند و یا منشی‌هایی که مشغول حروف‌چینی دستور رییس مذکر خودند (این زنان همگی به برکت فرم لباسی خاصی که بر تن دارند و مشاغلی که مردان قادر به انجام آن نیستند، حق حضور در جامعه را می‌یابند) دیگر زنان به وسیله‌ی زیرنویسی که مشخصه‌ی حضور آنان است، توجیه می‌شوند ـ ملکه ویکتوریا یا یک زن هنرپیشه بسیار محبوب و یا شاهزاده خانمی از بایر ـ این‌ها امکان حضوری هرچند اندک را، به خاطر موقعیت بسیار خاص اجتماعی‌شان بر روی صفحات مجلات و روزنامه‌ها، می‌یافتند، ولی این امکان فقط برای طبقه‌ای بسیار استثنایی و خاص امکان‌پذیر بود و نه برای طبقه‌ی معمولی و عامه زنان یک جامعه.

زنان مطرح در گذشته یا باید دارای عنوانی سلطنتی یا چهره‌ای محبوب و شناخته شده‌ی همگان و یا ایفای شغل منحصر به فرد زنان باشند تا امکان حضور و مطرح شدن را در جامعه مردان پیدا کنند. در غیر این صورت تحت هیچ شرایطی یک نمونه ناشناس از گونه‌ی مؤنث بشری حق حضور در جامعه را نداشت. همراه با جنگ ونیاز به نیروی کار و تحولات اقتصادی و سیاسی که به یک باره زندگی بشر را دگرگون ساخت. این تضاد و تبعیض اندکی کم‌رنگ‌تر شده، ولی با وجود این تا سال ۱۹۲۰ میلادی تنها زنان متجدد و محبوب، مجلات و روزنامه‌ها را با تصاویر خود منقوش می‌ساختند و البته این نمونه‌های غیرعادی و خاص زنان برای لذت و جلب توجه مردان و فروش بیش‌تر مجلات و روزنامه‌ها به عنوان کالایی مصرفی و نه به عنوان

حضور انسانی به تصویر کشیده می‌شدند که البته همین اندازه حضور هم نسبت به سال ۱۹۱۰ میلادی از دوگانگی و پیشرفتی آشکار خبر می‌داد، ولی با همه‌ی این احوال هنوز هم تبعیض‌های میان این دوجنس با قوت تمام باقی بود و حضور جنس «دوم»! مورد قبول جامعه یا به بیان بهتر بیش‌تر مردان حاضر در جامعه قرار نگرفته بود.

تصاویر ذهنی تنها ابزار برای انتقال پیام ایدئولوژی‌هاست، ولی با این تفاوت که در هر زمان بنا به خواست‌های جامعه تصاویر ذهنی دچار تحول و رشد می‌شوند، حال آن‌که ایدئولوژی هرگز قادر به تحول نیست؛ بلکه ایدئولوژی می‌میرد و دیگری که به تازگی و بنا به خواست‌های جامعه پا گرفته است ظهور می‌کند

ما باید توجه خود را بر روی اولین سال‌های قرن حاضر متمرکز کنیم. سال‌هایی که اولین فیلم‌های تاریخ سینما با ابتدایی‌ترین دوربین‌های دستی از مردم درحال حرکت و مناظر و خیابان‌ها بدون هیچ دست نوشته‌ای از قبل یا انگیزه ویژه‌ای برای داستانی بود و تنها به منظور انجام عملی به نام فیلم‌برداری از مردم گرفته می‌شد. با این‌که تعداد این‌گونه از فیلم‌ها بسیار است، ولی جای مقایسه و تجزیه و تحلیل در آن‌ها محدود است؛ زیرا آن‌ها نه به خاطر شناخت ما از جامعه آن روز و بیان معضلات اجتماعی تهیه نشده بودند بلکه تنها به منظور عکس‌برداری متحرک از روی صورت‌ها و اشکال دیدنی تهیه شده بودند، البته این امکان که ما را به داشتن ایدئولوژی خاص و یک‌بُعدی متهم کنند وجود دارد. بحث‌هایی که در اوایل قرن بیستم به طور تلویحی در مورد دفاع از این حضور یک جانبه مردان انجام می‌شد، که به گونه‌ای تلویحی سعی در ارشاد زنان مبارز دارد، می‌توانند گواهی بر اصرار و تحکم مردان به حضور داشتند و زنان و دختران خود را وادار به پذیرش به استبداد بی‌چون و چرای خود می‌کردند. «ویرجینیاوولف» را به یاد آورید، در اوایل قرن، در سال ۱۹۲۰ میلادی همسران مطیعی که دارای رفتاری معمول و درواقع همان بندگی بی‌چون و چرا در مقابل مردان و کار شاق بدون هیچ چشم‌داشتی از آن‌ها را به نمایش می‌گذارد؛ واقعاً که تمسخرآمیز بود، و مردان با غرور و نخوتی بی‌پایان که به راستی کیفیت مشترک مردان آن دوران بود؛ بدون لحظه‌ای تأمل و درنگ برای تشکر از زنانشان، بی‌توجه از کنار آنان می‌گذرند.

واقعاً سقوط انسان آن هم به چنین درجه‌ای از عدم درک و این همه اختلاف میان دو جنس یا دو رنگ تأسف‌آور است. این مردان تنها از موضوع‌هایی هم‌چون آه و ناله‌های زنانه و یا کوته‌فکری آن‌ها صحبت می‌کردند و در هر فرصتی آن‌ها را به باد تمسخر می‌گرفتند تا بی‌اعتنایی‌هایشان و روابط غیرعادلانه‌شان را با آن‌ها توجیه کنند. درواقع مردان هیچ تصویر ذهنی مبنی بر زندگی برابر و مشترک با زنان و حس احترام متقابل به عنوان یک انسان باحقوقی مساوی و مشترک را با خود نداشتند و حتی قادر به چنین نوعی از تفکر سالم و مسالمت‌آمیز هم نبودند. در آن زمان برتری فیزیک و تمایزات مطرح شده میان این دو جنس کاملاً پذیرفته شده بود و بنابراین مشارکت زنان دوشادوش مردان در فعالیت‌های اجتماعی امکان‌پذیر نبود و حتی کسی جرأت مطرح کردن و یا نوشتن چنین نظریه‌ای را هم نداشت. پس از بروز جنگ جهانی اول و صنعتی شدن کشورهای اروپایی و فقر اقتصادی، تا اندازه‌ای زمینه برای ظهور این‌گونه از تصاویر ذهنی مشارکت زنان و مردان به همراه هم در جامعه ایجاد شد.

این رویدادها درواقع پیامد تغییر و تحولاتی بود که پس از جنگ در تقسیم‌بندی‌های مشاغل به وجود آمده بود.البته این بحث خود مستلزم پژوهش‌هایی گسترده در زمینه‌ی علل بروز نیازهای جامعه در رابطه با کار بیرون از منزل زنان است که از حوصله این مقاله خارج است.

تصاویر ذهنی تنها ابزار برای انتقال پیام ایدئولوژی‌هاست، ولی با این تفاوت که در هر زمان بنا به خواست‌های جامعه تصاویر ذهنی دچار تحول و رشد می‌شوند، حال آن‌که

ایدئولوژی هرگز قادر به تحول نیست؛ بلکه یک ایدئولوژی می‌میرد و دیگری که به تازگی و بنا به خواست‌های جامعه پا گرفته است ظهور می‌کند. درواقع ایدئولوژی‌ها با تکرار بی‌پایانی از تصاویر ذهنی کهنه شده، برای همیشه مسدود می‌شوند و از پویایی باز می‌ایستند واز آن پس تنها سعی در استحکام بخشیدن و تقویت اصول خود دارند؛ و چنانچه در مقابل موج نوینی که در جامع پدید می‌آید قادر به ایستادگی نباشند، تسلیم این قوانین شده و برای همیشه تنها به عنوان دیدگاهی تاریخی به حیات خود ادامه می‌دهند. تنها تصویر آشنایی از آن‌ها در اذهان عمومی برجا می‌ماند و آن‌ها بیش‌تر ازهرچیز سعی در حقیقی جلوه دادن خود دارند؛ حتماً تغییرات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی نباید احساس شود، اما هنگامی که اتفاق می‌افتند؛ پس هستند و باید پذیرفته شوند، بنابراین در هر عصری تصاویر ذهنی کاملاً مناسب همان دوران پدیدار می‌شوند و جوامع پویا حتی این امکان راکه به درستی آن‌ها را ارزیابی یا درک کنند، پیدا نمی‌کنند. چراکه این تصاویر دایماً در حال تغییر شکل و حرکت به سوی کمال‌اند. پس این‌که ما بیش از آن‌که تغییر و تحولی در تصاویر ذهنی‌مان رخ دهد، آن را پیش‌بینی کرده و مسیر آن را مشخص کنیم؛ تقریباً غیرممکن است. هماهنگی‌ها یا تضادهایی که ما نسبت به دگرگونی‌های اطراف از خود نشان می‌دهیم، دستخوش همین تأثیرات ذهنی است. واز این رو مهم‌ترین و بزرگ‌ترین شاهد زنده بررسی این تحولات ذهنی جوامع برای تاریخ‌نگاران همان سینماست که به‌واقع چشم‌اندازی روشن از گذشته تا به امروز و مرکز مناسبی برای ثبت همه‌ی تغییر و تحولات و وقایع تاریخی ـ اجتماعی است.

به درستی که سینما نماینده‌ای از تمام تصاویر ذهنی جهانی است، زیرا سینما با تلفیق مواد در دسترس و ضبط بی‌طرفانه و ناخودآگاه سیر دگرگونی‌های تصاویر ذهنی جامعه به عنوان موفق‌ترین تاریخ‌نگار عصر حاضر مطرح است. در سینما تصاویری از موقعیت‌ها، برخوردها، استقلال یافتن گروهی از اقلیت‌ها، تجسمی از یک قهرمان آرمانی جوانان، سکس، فجایع جنگی، خانه‌ها و شهرها، مثلث عشقی و کشمکش و ... به نمایش گذاشته می‌شود. به عنوان مثال در سراسر فیلم *ضربه‌ای بر در* اگر موارد بالا به وضوح یافت نشود، دست‌کم اشاره‌ای به آن شده است؛ که به یک بخش دقیقی از فیلم هم اختصاص ندارد، بلکه در کل فیلم به گونه‌ای کاملاً نامحسوس ترکیب شده است و با استفاده از تأثیرات متقابل میان عناصر متضاد و یا متقارب در فیلم منظور خود را بیان می‌کند.

سینما نماینده‌ای از تمام تصاویر ذهنی جهانی است، زیرا سینما با تلفیق مواد در دسترسش و ضبط بی‌طرفانه و ناخودآگاه سیر دگرگونی‌های تصاویر ذهنی جامعه به عنوان موفق‌ترین تاریخ‌نگار عصر حاضر مطرح است

آیا واقعاً در راه تعالی این تصاویر ذهنی، تاریخ‌نگاران کار مثبتی انجام داده‌اند؟ البته گروهی از این پژوهشگران با استناد به تئوری‌هایشان بازاری مستمر و پویا را برای سینمای کشورشان مهیا کردند، آن‌ها صنعت فیلم‌سازی را در کشورهایشان زنده و پابرجا ساختند، و در مراحل سخت به همراه مخاطبان علاقه‌مند از موانع و مشکلات موجود، راه خود را با موفقیت به سرانجام رساندند. آن‌ها کسانی بودند که مشکلات و امیدهایشان را به طور جزیی با مردم در میان گذاشتند و با کمک جامعه، صنعت سینمایشان را مردمی کردند. تنها گروهی اندک که در خلوص رویاهایشان زیاده‌روی کردند و بی‌توجه به علایق مخاطبان و مشکلات همگانی تنها در پی سینمایی انزواجویانه و به دیدگاه خودشان غیرتجاری بودند، با شکست و ناکامی روبه‌رو شدند؛ و خیلی زود مجبور به ترک جایگاه اجتماعی و هنری خود شدند.

فیلم‌ها حقیقی نیستند، ولی در مجموع، هرگز از شر موقعیت‌های حقیقی خلاصی نمی‌یابند. آن‌ها مانند آیینه چارچوبی دارند که با اندازه‌ای مشخص، از میان حقایق تعدادی را برگزیده و با نمایش آن‌ها به همراه غباری از خیال

و یا گاهی تصاویری از شکل افتاده و یا اغراق‌شده ما را در نهایت به فرجام شیرین غیرحقیقی سوق می‌دهند ولی با تمام این‌ها سرانجام هر آن‌چه را که در ورای تصاویر قرار دارد منعکس می‌کنند. فیلم سیمایی از جامعه است، جامعه‌ای که او را آفریده وخود مجدداً پذیرای مخلوق خود است. در یک دوران بحرانی در فاصله دو جنگ جهانی، فیلم‌سازان اروپایی بدون آن‌که مشکلات حاضر در جامعه را سرپوش بگذارند، در حالی که در گرداب الگوهای فرمایشی کهنه جامعه گرفتار شده بودند و از طرفی هم با مشکلات اقتصادی بسیاری هم روبه‌رو بودند، و تنها دلگرمی‌شان برای ساخت فیلم خلق تصاویر ذهنی نوینی بود تا بتوانند از طریق آن رنگ و بوی تازه‌ای به سنت‌های پوسیده جامعه داده و بنیادی نوین را پایه‌گذاری کنند، این هدیه‌ای بود که فیلم‌سازان اروپایی آن را از طریق سینمایشان به جامعه تقدیم کردند. فیلم‌ساز مانند انسانی است که برای لحظاتی از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، جدا شده و به مسایل جاری اطرافش با دیدگاهی برتر و اشرافی کامل نگاه می‌کند؛ و سپس با خلاقیت هنری و بی‌طرفی محض آن را برای مردم بیان می‌کند. آن‌ها گاهی برای دستمایه‌های فیلم‌هایشان از نوولیست‌ها کمک می‌گرفتند و متن‌های ادبی را پیش‌زمینه کارهای خود قرار می‌دادند و گاهی با سفری کوتاه به آینده‌ای در میان ابرهای خیال رفته تصاویر ذهنی ورای هر حقیقت موجود و کاملاً تخیلی را به تصویر می‌کشیدند ـ آیا فیلم *ضربه‌ای بر در* نمونه‌ای از این نوع فیلم‌ها نیست؟ ـ البته از یک جهت شاید بتوان به دلیل مبالغه‌هایی که در طول فیلم به طور بسیار ساده به نمایش گذاشته می‌شود آن را فیلمی غیرواقعی دانست و شاید این فیلم شروع تغییراتی در سبک فیلم‌سازی محسوب شود و تغییراتی که از سال ۱۹۶۰ میلادی به بعد در سینمای اروپا اوج گرفت؛ طغیانی از بی‌بندوباری‌ها، ساخت فیلم‌هایی که توجه و اهمیت خاصی بر روی قهرمان مرد فیلم که اتفاقاً بسیار جوان و احساساتی وخوش‌تیپ است، متمرکز شده بود؛ تصاویری از شکاف‌های اخلاقی که میان دو نسل بر سر دفاع از ارزش‌های مرسوم و یا فراموش کردن این ارزش‌ها شکل گرفته بود و نمایش آشکار صحنه‌هایی جنسی که تا سال ۱۹۴۵ میلادی امری بعید و دور از اخلاق و ارزش‌های رایج اجتماعی به نظر می‌رسید.

به هر حال در آن دوران این مسأله که فیلم‌سازی جامعه‌ای را که در آن زندگی می‌کند به عنوان یک جامعه مصرفی و اجتماعی فاسد مطرح کند، هنوز غیرمجاز به نظر می‌رسید. در اواسط سال ۱۹۶۰ میلادی موضوع‌هایی برای فیلم‌ها انتخاب می‌شد که درواقع بتوانند پاسخی برای تقاضای عمومی جامعه باشد ـ نمایشی از جوانان خوش تیپ موتور سوار و یا دخترانی با لباس‌های متجدد و مُد روز ـ ولی به هر حال در همان زمان هم جوانانی بودند که حتی به این قالب‌های اخلاقی نیز راضی نبودند و انتظاری فراتر از آن‌چه را که بر پرده‌های سینما به تصویر کشیده می‌شد داشتند.

البته امروزه این‌گونه تعبیرها و انتظارها از سینما کاملاً پذیرفتنی است. ولی گزارش‌های فوق‌العاده‌ای که بر شباهت میان بعضی فیلم‌ها و متن‌های تاریخی مربوط به آن‌ها تأکید داشت، نشان‌دهنده این بود که درکنار گونه‌ای سینمایی که در بالا از آن نام برده شد، گونه‌ای دیگر از سینمای تاریخی نیز پا به عرصه حیات گذاشت؛ با یک بررسی محدود از شرح پیرنگ‌های داستانی و توضیحات در خور توجه درباره‌ی شخصیت‌های نمایشی، می‌توان به راحتی به دگرگونی‌های عظیمی که در اعتقادات و ارزش‌های دیرینه مذهبی و بومی اروپاییان به وجود آمده بود پی برد، اعتقادی که از قرن‌ها پیش به عنوان یک قانون بلامنازع اجتماعی بر جوامع اروپایی حکمفرما بود و به یک‌باره در فاصله‌ی دو جنگ جهانی رنگ باخت و جای خود را به ضدارزش‌ها داد. چنان‌چه ما در پی این راه نباشیم، که علل این دگرگونی‌ها را بیابیم، (که البته امکان‌پذیر هم نیست) دست‌کم به عنوان یک گونه‌ی سینمایی بسیار مهم که تحت تأثیر عوامل اجتماعی سال‌های بسیاری از زندگی سینماگران را به خود اختصاص داد، باید آن را بررسی کنیم. البته ما در این‌جا خیال نداریم که در این مورد پژوهش‌های گسترده انجام دهیم، زیرا پیش از ما بسیاری این کار را بی‌هیچ عیب و نقصی به اتمام رسانده‌اند، پس ما در این‌جا تنها مروری

داریم بر آن‌چه که آن‌ها نوشته‌اند. البته سینمای تاریخی به عنوان گونه‌ای خاص و بسیار پرخرج در سینمای جهان مطرح بوده و ما در این‌جا سعی در سرکوب و یا تحقیر آن نداریم، چون این سینما هرگز از حدود خود قصور نکرده و سعی در احاطه‌ی دیگرگونه‌های سینما را نداشته و یا باعث تخریب ارزش‌های اخلاقی جامعه نشده؛ از طرف دیگر به اندازه‌ی کافی محبوبیت لازم را در میان عموم مردم داشته و احتیاجی به تلاش بیش‌تر برای شناساندن خود به جامعه نداشته است. ولی در مورد این‌که واقعاً در سال ۱۹۶۰ میلادی چه رویدادهایی برای جامعه و سینمای مردمی و مورد نیاز جامعه افتاد هنوز به درستی معلوم نیست، شاید برای پاسخ به این پرسش احتیاج به یک شجاعت و بی‌پردگی خارج از قدرت مقاله ما، مورد نیاز باشد تا بتوانیم علل این تحول سریع را به درستی بیان کنیم. برای این منظور ما پیشنهاد می‌کنیم تا در ابتدا شما از راه مشاهده شرافتمندانه و بی‌غرض بدون هیچ پیش‌داوری به فیلم‌هایی که در دهه‌ی شصت میلادی ساخته شده است، آن هم تنها با نگاه یک مخاطب عامی مروری داشته باشید تا بتوانید از خلال تصاویر متحرک به آن‌چه که در آن سال‌ها اتفاق افتاده است پی ببرید و کمبودهای اطلاعاتی خود را از طریق تماشای آگاهانه سینمای آن دهه تکمیل کنید. بی‌تردید فیلم *ضربه‌ای بر در* می‌تواند به عنوان یک نمونه شایسته در این رابطه بررسی شود، در این فیلم حتی اگر به طور کاملاً آشکار از موضوع‌هایی که در بالا نام برده شد نشانی نیابیم، ولی با توجه و دقت می‌توانیم اشاراتی را در این باب در گوشه و کنار صحنه‌های فیلم پیدا کنیم که تلویحاً به آزادی‌های رفتاری نسل جوان، کشمکش و تضاد میان دو نسل دیروز و امروز، فروپاشی ارزش‌های مرسوم جامعه، معضلات اقتصادی پس از جنگ، عشق‌های زودگذر و سست‌پایه اشاره‌ای هرچند گذرا می‌کند. ما فقط بر روی نسخه اصلی فیلم که بدون هیچ سانسوری، برای گروهی از سینماگران دو سال پیش از آن‌که به اکران عمومی درآید؛ به اکران گذاشته شد، تأکید می‌کنیم. اختلافاتی را که در فیلم مطرح می‌شود نباید از نظر دور داشت و البته این اختلافات نباید اسباب گمراهی ما را از اصل موضوع فراهم کند، زیرا در پیرنگ داستانی و یا با توجه به شخصیت‌های مرسوم و مشترک چه در جامعه و چه در سینما بعضی تصاویر ذهنی با برخی خصیصه‌ها و برخی محدودیت‌ها به تصویر کشیده می‌شوند؛ که این محدودیت‌ها که مقتضی شرایط زمان خود هستند نباید چندان ملاک قضاوت ما قرار گیرند. البته این گستردگی در شخصیت‌ها و محتوای همیشگی و ثابت را که گاهی با توجه به احتیاجات جامعه دچار نوعی نقصان در بیان و یا در انتقال پیام مورد نظرش و یا حتی در ایجاد تصاویر ذهنی درست می‌شد، نباید ملاک و معیار کل سینما حساب کرد. سینماگران اروپایی با ساخت نوعی از نحوه‌ی گویشی که تیپ‌های مختلف از اقشار جامعه را به تصویر می‌کشید و یا با توجه به سلیقه و درخواست آن روز جامعه، راه‌های گوناگونی را برای ساخت تصاویر ذهنی و انتقال پیام به مخاطب انتخاب می‌کردند، که این‌ها درواقع خصوصیات ثابت و همیشگی سینمای اروپا محسوب می‌شد که تا به امروز نیز با کمی تغییر و تحول هنوز هم در پیشبرد و روند سینمایی اروپا نقش به‌سزایی دارد.

نمایش *ضربه‌ای بر در* سال آینده با اجرایی مدرن دوباره به روی صحنه‌ی تئاتر برده می‌شود و یا در سال ۲۰۶۲ میلادی به تصویر درمی‌آید و ما برای درک کیفیت نمایشی کار می‌توانیم تمامی صحنه‌ها و بازی‌های مقابلمان را با آن‌چه که پیش‌تر با همین عنوان بر روی صحنه دیده بودیم مقایسه کنیم و سپس رأی مبنی بر موفقیت یکی از کارگردان‌ها را صادر کرده و مقام اول را در ذهنمان به او اختصاص دهیم. به راستی تمام آن‌ها یک کنتراست و هم‌خوانی در کنار یک تضاد به طور هم‌زمان دارند. ولی شالوده و اساس فیلم را عناصری ثابت تشکیل می‌دهد، این عناصر در زمان خود تصاویر ذهنی آن زمان را بر پرده سینما حک می‌کنند و برای همیشه بر روی فریم‌های فیلم ثابت می‌مانند؛ کلمات و کنش‌ها در قالبی به نام بازیگر ریخته می‌شوند، انسان‌هایی که صدا و تصویرشان، سایه روشن‌هایی حقیقی و تجزیه‌ناپذیر است، همه‌ی این عوامل آن‌ها را جاودانه می‌کند. حتی اگر بار دیگر فیلم *ضربه‌ای بر در* ساخته شود

نمی‌تواند خاطره فیلم قبلی را از اذهان عموم مردم، حتی نسلی راکه در زمان ساخت فیلم متولد نشده بودند؛ پاک کند. صدها بازیگر زن در نقش آنجلیکا ظاهر می‌شوند ولی در فیلم این صرفاً ریتا تاشینگهام[۱۲] است که آنجلیکای ذهن ما را می‌سازد و چنان‌چه مورد دومی بازسازی شود، همیشه دوم می‌ماند؛ زیرا مرتباً با مورد اول در ذهن ما مقایسه می‌شود.

درواقع در سینما تصاویر و تجسمات ذهنی برای همیشه همان تصاویر ذهنیِ متعلق به عصر و زمان خود باقی می‌مانند. آن‌ها نمی‌توانند بنا به موقعیت موجود تغییر یابند و مدرن شوند

البته این به آن معنا نیست که فیلم واقعیت بیش‌تری دارد، چراکه به هر حال نمایش ارتباط زنده و نزدیک بازیگر و مخاطب است و پرده سینما هرگز نمی‌تواند این ارتباط زنده را برای ما تداعی کند، ولی این واقعیت راکه در سینما تصاویری ذهنی و ماندگار برای همیشه در ذهن مخاطب جاودانه می‌شوند، نمی‌توان انکار کرد و چنان‌چه از یک طرح داستانی که قبلاً فیلم شده است موردی جدید بازسازی شود هرچند قوی‌تر و موفق‌تر از مورد اول ولی باز به عنوان بازسازی از مورد اول و در پله‌ای پایین‌تر از آن در ذهن مخاطب خود جای می‌گیرد.

درواقع در سینما تصاویر و تجسمات ذهنی برای همیشه همان تصاویر ذهنیِ متعلق به عصر و زمان خود باقی می‌مانند. آن‌ها نمی‌توانند بنا به موقعیت موجود تغییر یابند و مدرن شوند. ما نباید تصاویر ذهنی را طبقه‌بندی کرده و بر آن‌ها برچسب کهنه یا امروزی بچسبانیم، زیرا هر تصویر ذهنی در گذشته مولد تصویر ذهنی امروزین بوده و در آن حل شده است و آن‌چه ما امروزه آن را به عنوان یک تصویر ذهنی مدرن قبول داریم در اصل مجموعه تصاویری از آغاز تاریخ بشری تا به امروز است. اگرچه در آینده، تصویر ذهنی که در فیلم *ضربه‌ای بر در* از یک شهرستانی تازه‌وارد شده به لندن آن هم در سال ۱۹۶۴ میلادی به ما نشان می‌دهد، ممکن است کمی غریب به نظر آید؛ ولی آن‌چه راکه بازیگر زن فیلم یعنی ریتاتاشینگهام به تصویر می‌کشد ما به عنوان واقعی‌ترین و خالص‌ترین دختر شهرستانی که در آن زمان می‌توانسته حضور داشته باشد، خواهیم پذیرفت و او به راستی تنها الگوی موجود در ذهن ما از یک دختر شهرستانی انگلیسی به سال ۱۹۶۴ خواهد بود. در این‌جاست که باید متن‌های مورد نظر فیلم‌سازان، از پیش بررسی و مورد توجه قرار گیرند، چراکه هر اثر سینمایی نماینده‌ای است از آن‌چه که امروز اتفاق افتاده، برای آیندگانی که تنها شاهد و گواهشان از امروز تعدادی تصاویر متحرک باقی‌مانده از ماست.

هنگامی که فیلم *ضربه‌ای بر در* ساخته شد تاشینگهام با پشت سرگذاشتن چهار فیلم موفق سینمایی تبدیل به ستاره‌ی سرشناس سینما شده بود. ستاره‌ای که به ویژگی‌های چهره و تیپ‌سازی‌های رفتاری‌اش وابسته و محدود بود و همین ویژگی‌ها چهره‌ای محبوب، اما غیرواقعی را برای او به ارمغان آورده بود و از طرف دیگر چگونگی نقش‌هایش در فیلم‌های بعدی، با استناد به همین فیزیک مناسب و حتی بدون کوچک‌ترین حق انتخابی برای خود او برایش رقم می‌خورد. در اصل تصاویر بازیگران در آن دوران به نقش‌های آنان شکل و روح می‌بخشید و از طرفی نقش‌هایی که آن‌ها برای آن انتخاب می‌شدند خود به خود شخصیتی جدید را برای آن‌ها به ارمغان می‌آورد و ویژگی‌هایی از قبیل نوع نگاه یا صدایی خاص و یا حتی آرایش چهره و مو را به آن‌ها القا می‌کرد. این عوامل در کنار هم تجسمی ذهنی را از آن‌ها برای عامه مردم به وجود می‌آورد که برای همیشه در لایه‌های ذهن آن‌ها ثابت می‌شد. بعضی از نظریه‌پردازان سینمایی در مورد فیلم‌های تخیلی نظرهای جالبی را ارایه کرده‌اند. یکی از آن پژوهشگران دیوید بُردول[۱۳] است که در مورد سینمای تخیلی و ارتباط آن با سینمای هالیوود دیدگاه‌های قابل توجهی را ارایه کرده است.

او معتقد است که فیلم‌های ساخته شده در اروپا چه در زمینه‌های تجاری و چه انتزاعی به نوعی تحت تأثیر

سینمای هالیوود قرار داشتند. سینمای کلاسیکی که علاقه‌ای مفرط به قهرمان‌پروری داشت و در پی پیروزی خوبی بر بدی و حضور فردی به عنوان نمادی از قهرمان بود و یا با ایجاد مثلث‌های سه‌گانه‌ی عشقی و توجه به زیبایی ظاهری در سیمای قهرمان مرد و معشوقه‌ی زنش به همراه گویش و صدایی مطلوب و انتخاب چهره‌هایی پلید و بدقیافه برای شخصیت‌های شرور فیلم و در نهایت پس از فراز و نشیب‌های بسیار پیروزی بی‌چون چرای قهرمان و پایانی خوش به همراه پیوندی عاشقانه میان قهرمان و معشوقه‌اش و تمام این خصیصه‌ها با اصول اخلاقی و ارزش‌های خداپرستانه آن هم به شکلی بسیار ابتدایی و از راه‌های بسیار پیش‌پاافتاده محدود شده است. البته ما در سینمای اروپا شاهد تمام این نشانه‌ها به گونه‌ای رقیق‌تر و واقع‌گرایانه‌تر هستیم و صد البته به دور از آن اصول اخلاقی که در اروپا کهنه و فرسوده است، ولی در کل طرح‌های داستانی فیلم‌ها اروپایی با کمی اختلاف و چاشنی واقعیت معادل طرح‌های هم‌نوعان هالیوودی خوداند.

مثلث عشقی که در *ضربه‌ای بر در* مطرح می‌شود و جنگ دو مرد جوان بر سر دختر ساده‌لوح شهرستانی و پیروزی جوان خوش‌تیپ و اخلاق‌گرا، آن‌هم به طور کاملاً اتفاقی و گرایش دختر البته نه به گونه‌ای محسوس به یکی از جوان‌ها و حضور شاهدی پاک و دوستی مهربان که مانند مسیونرهای مذهبی در تمام فیلم ارزش‌های اخلاقی از یاد رفته را گوشزد می‌کند، این‌ها عناصری هستند که بارها در سینمای هالیوود به بازی گرفته شده‌اند و درواقع الگویی کهنه و البته موفق برای سینمای امریکا به حساب می‌آیند. برُدول حتی سینمای اروپا را از نظر تکنیکی نیز مشابهی البته در اندازه‌های کوچک‌تر و تا اندازه‌ای ضعیف‌تر از سینمای امریکا می‌داند. به راستی طرح داستانی فیلم به نوعی مطیع این تکنیک‌های ساخت و ساز فیلم می‌شود و برای انتقال تصاویر ذهنی، خود را اسیر این بازی تکنیکی می‌کند. حال این پرسش برای ما پیش می‌آید که چه چیزی تفاوت‌های میان این دو سینما را می‌سازد؟ بازیگران، و یا تجسمات سینمایی که البته آن‌ها هم جزء تفکیک‌ناپذیری از شخصیت‌های داستانی‌اند، افعالی که بر روی صحنه اتفاق می‌افتد، ماهیتی که به طوری عمدی در همه‌ی صحنه‌ها حضور خود را پررنگ می‌کند، شخصیت‌های تخلیلی و چگونگی حضور تخیلات و تصاویر خیالی در سینمای اروپا و امریکا و یا نحوه‌ی اجرای فیلم‌برداری و تکنیک‌هایی از قبیل تدوین و یا نورپردازی. پاسخ ما هیچ کدام از موارد بالا نمی‌توانند باشد. آن‌چه که این دو سینما را از هم متمایز می‌کند، تنها فرهنگ و آداب و رسوم هر ملت و هر اجتماعی است که آن جامعه را از دیگر جوامع حتی هم‌نوعان اروپایی خود متمایز می‌کند.

فیلم‌های ساخته شده در اروپا چه در زمینه‌های تجاری و چه انتزاعی به نوعی تحت تأثیر سینمای هالیوود قرار داشتند. سینمای کلاسیکی که علاقه‌ای مفرط به قهرمان‌پروری داشت و در پی پیروزی خوبی بر بدی و حضور فردی به عنوان نمادی از قهرمان بود

تقاضای ما از سینما ـ چگونگی کارکرد سینما ـ به‌طور غیرقابل انکاری مرتبط به گروه هنرپیشگان شرکت جسته در هر فیلمی می‌شود. تعریف رابطه‌ای که میان بازیگران و شخصیت‌های داستانی اتفاق می‌افتد، آسان نیست. ولی تنها می‌توان گفت که آن‌ها از هم تأثیر می‌گیرند و بر هم تأثیر می‌گذارند. در فیلم **شنبه شب و یکشنبه صبح**[14] محصول ۱۹۵۹ میلادی دید تازه‌ای از طبقه کارگر انگلیسی (ناتینگهام) به ما عرضه می‌شود. آرتور مازویک[15] در این فیلم به آن طبقه از کارگران به طور آشکار اشاره می‌کند که در آن زمان به عنوان جنبشی ضدسرمایه‌داری و پیروایدئولوژی‌های مارکسیستی لایه سکوت و فرمانبرداری خود را کنار زده و برای اولین بار خود را به عنوان یک قشر نیرومند و سرنوشت‌ساز جامعه مطرح می‌کنند. تمام هدف فیلم را می‌توان با مروری بر اولین سکانس فیلم پیش از

شروع عنوان‌بندی فیلم دریافت کرد در این صحنه ما تصویری از کارگری که نقش آرتور سیتون[16] روستایی را بازی می‌کند می‌بینیم که پشت به دوربین در زمینه‌ای تاریک با ماشین تراشکاری مشغول کار است. چهره و ظاهری نامرتب و کثیف دارد ولی در انتهای دالان تاریک، نقطه نورانی و روشنی تابیده بر ماشین تراشکاری دیده می‌شود که کارگر را از ماشین متمایز می‌کند و مرزی نورانی را میان آن دو ایجاد می‌کند.

سینما به همراه خود مد رایج و مرسوم هر دوره را چه در مورد سیمای محبوب و یا رفتار مورد پسند جامعه، لحن صدا و حتی نحوه‌ی پوشش و انتخاب رنگ‌ها به جامعه عرضه می‌کرد. ستاره‌های سینما درواقع با رفتارشان چارچوب‌های اخلاقی و اصول زیبایی‌پسندانه جامعه را تعیین می‌کردند

واقعاً چه چیزی ظاهر بازیگر مرد این فیلم را تا بدین‌سان متقاعدکننده می‌کند؟

درست از سکانس آغازین و از لحظه‌ی شروع به کارش او را با صورتی گلگون می‌بینیم که نشانی از گذشته روستایی‌اش دارد، رُک‌گویی و ساده‌گویی روستایی که با کمی خشونت مخصوص یک تراشکار آمیخته شده است، تمام این‌ها تماشاگران را به پذیرش این بازیگر به عنوان یک کارگر ساده تراشکاری متقاعد می‌سازد. ظاهر جوان و خوش‌تیپ او به همراه صداقتی که در انجام اعمالش از خودنشان می‌دهد ما را به او نزدیک می‌کند و از او یک قهرمان می‌سازد و این سؤال برای ما پیش می‌آید که آیا این بازیگر واقعاً یک تراشکار حرفه‌ای است که به انتخاب فیلم‌ساز حالا به بازیگری روی آورده است؟!

ولی مطمئناً او به اقتضای نقشی که در هر فیلم به او محول می‌شود، می‌تواند یک کشیش یا یک وکیل مدافع و یا یک همسر مهربان باشد. تا پیش از سال ۱۹۶۰ میلادی پذیرش نقش‌هایی از جمله دخترکی ساده‌لوح و مهربان و البته در انجام امور اجتماعی خود کمی ناتوان (نیازمند به مردی که او را از مشکلات اجتماعی‌اش برهاند و ستون اتکایی برای او باشد) دختری که در بسیاری از موقعیت‌های اجتماعی برای قهرمان مرد داستان مشکل‌ساز می‌شود و در عین حال از روی ناآگاهی پرده از فساد اجتماعی برمی‌دارد، بسیار در میان بازیگران زن سینمای اروپا رایج بود، و درواقع به یک تیپ عمومی بازیگر که بسیار هم مورد قبول جامعه آن زمان بود، تبدیل شده بود. ولی تیپ‌سازی در فیلم *ضربه‌ای بر در* آن هم به این اندازه کلیشه‌ای اندکی رنگ باخت و تاشینگهام کمی متفاوت‌تر از کلیشه‌های رایج آن روزگار در فیلم ظاهر شد. البته شاید لازم به ذکر نباشد که محبوبیت او مدیون این فیلم نیست، چراکه پیش از این فیلم هم یک ستاره محبوب و شناخته شده بود. ولی بازی در این فیلم آن هم خارج از الگوهای معمول و پذیرفته‌شده‌ی جامعه به محبوبیت او رنگی تازه داد و او را به عنوان بازیگری با خلاقیت‌های منحصر به فرد در جامعه‌ی سینمای آن روز مطرح کرد. فیزیک او تجسم ایده‌آلی از یک دختر زیبا بنا بر استانداردهای آن روز یعنی دهه‌ی شصت میلادی بود و هر دختری او را الگوی آرمانی خود می‌پنداشت. بازیگر مرد فیلم *شنبه شب و یکشنبه صبح* کسی نبود جز آلبرت فینی[17]. اگرچه از نظر سنی نسبت به تاشینگهام کمی پیرتر به نظر می‌رسید و تقریباً مردی جاافتاده به حساب می‌آمد، ولی چهره‌ی محبوب و جدیدی بود که اتفاقاً فیزیک بسیار مناسبی نسبت به سنش داشت. چنان‌چه شخصیت داستان با فیزیک او که شامل گردنی کوتاه و شانه‌های پهن و اندامی ستبر بود، درست درمی‌آمد، می‌توانست باحضور خود در فیلم، فروش آن را تضمین کند. البته نباید به بازیگر، تنها به عنوان فردی که با قبول نقشی مقابل دوربین یا بر روی صحنه و اجرای آن با آگاهی از فنون بازیگری تنها یک کار و وظیفه را به انجام می‌رساند (مانند سایر مشاغل) نگاه کرد. بازیگران هم تحت تأثیر نقش خود قرار می‌گیرند و با شخصیت داستانی و یا نمایشی که باید در قالب آن فرو

روند برای مدتی زندگی می‌کنند و از طرف دیگر خصوصیات اخلاقی و رفتاری خود را با آن‌ها تقسیم می‌کنند. هر بازیگر نمایش هنگامی که بر روی صحنه به ایفای نقش می‌پردازد و از مخاطب حاضر در سالن تأثیر گرفته و بر او به طور هم‌زمان تأثیر می‌گذارد، همه‌ی این تأثیرات باعث اصلاح و نوسازی تصویر ذهنی هر دو طرف مورد بحث می‌شود. مخاطبان با تماشای بازیگر محبوبشان آن‌چه را که در آرزویش بسر می‌برند، در قالب کلیشه‌های تکراری در میان داستان فیلم می‌یابند. ظهور تصاویر سینمایی همواره مدیون مخاطبانی است که پیوسته نگران محصولات سینمایی مورد علاقه خود هستند. مخاطبانی که مشتاق و منتظر ظهور تازه‌هایی از زیر گروه گونه‌های سینمایی مورد علاقه‌ی تا با دیدار دوباره‌ی بازیگران آرمانی و محبوبشان الگویی تازه برای زندگی کردن، به دست آورند. در فیلم *ضربه‌ای بر در* تاشینگهام، اغلب در تصاویر بزرگ شده که اندکی هم از ریخت افتاده به نظر می‌رسد به نمایش گذاشته می‌شود. در بعضی از صحنه‌ها این بزرگ‌نمایی تصاویر به حدی اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد که بیننده‌ی امروزی با دیدن آن حیرت می‌کند. این نوع برخورد با ستاره‌های سینمایی، البته نه به عنوان قانونی از پیش تعیین شده، ولی در اکثر فیلم‌ها به عادتی همیشگی و مرسوم تبدیل شده بود. در فیلم *دختری با چشمان سبز*[18] محصول ۱۹۶۴ میلادی که در آن هم تاشینگهام بازی می‌کند، باز این مورد تصاویر بزرگ نمایی شده، بارها مشاهده می‌شود ودر هر صحنه هنگامی که او صحبتی می‌کند و یا مرتکب حرکتی یا واکنشی نسبت به بازیگر مقابل خود می‌شود. دوربین آن‌چنان به او نزدیک می‌شود که می‌توان تمام خطوط چهره‌ی او را به راحتی تشخیص داد.

سینما به همراه خود مد رایج و مرسوم هر دوره را چه در مورد سیمای محبوب و یا رفتار مورد پسند جامعه، لحن صدا و حتی نحوه‌ی پوشش و انتخاب رنگ‌ها به جامعه عرضه می‌کرد. ستاره‌های سینما درواقع با رفتارشان چارچوب‌های اخلاقی و اصول زیبایی‌پسندانه جامعه را تعیین می‌کردند. البته این نوآوری‌ها و دگرگونی‌های ناپایدار بیش‌تر در مورد عوامل ظاهری سینما روی می‌داد وگرنه تقسیم‌بندی‌های داستانی، خطوط ترکیبی و چگونگی تدوین فیلم‌ها یا حرکت‌های دوربین و نحوه‌ی کارگردانی‌ها ثبات خود را تا اندازه‌ای حفظ کرد. (دست‌کم در یک مدت زمان مشخص در حدود دهه‌ی شصت میلادی در ارتباط با تکنیک‌های سینمایی سبکی جهانی بر تمام کشورهای صاحب‌نام سینمایی حکم‌فرما بود و تمامی سینماگران مطرح آن دوران از آن پیروی می‌کردند).

در واقع شیوه‌ی نگارش متن‌ها از بسیاری جنبه‌ها در تحول و تکامل سینما از بدو تولدش تا به امروز نقش به‌سزایی داشته است، چون ساخت و ساز تصاویر ذهنی مدیون همین متن‌های سینمایی است

همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد یک نمایش را در هر عصر و زمانی می‌توان مطابق با خواست‌های جامعه آن روز بر روی صحنه برد. ولی یک فیلم حتی به دلیل همان عوامل ظاهری از جمله نحوه‌ی لباس پوشیدن، چگونگی گویش بازیگران و یا حتی مکان‌های فیلم‌برداری هرگز نمی‌تواند بر روی سن خود سردوش بگذارد. درواقع هر فیلمی از نظر تاریخی یک زمان معین برای مصرف خود به جامعه ارایه می‌دهد و پس از آن با برچسب کهنگی روبه‌رو خواهد شد، حتی اگر هنوز هم به عنوان یک اثر بی‌نظیر هنری مطرح باشد، ولی تنها می‌توان به عنوان یک مورد قابل بررسی که از گذشته برای ما بجا مانده و یا با عنوان مروری بر کارنامه‌ی یک فیلم‌ساز با آن برخورد کرد ونه الگویی رایج با تصاویر ذهنی نوین برای جامعه‌ی امروزی.

معمولاً تحولات زبانی در یک کشور یا ملیت روندی بسیار کند و غیرمحسوس دارد، ولی زبان سینمایی از این بحث خارج است، زیرا در طول مدت کوتاه عمر سینما، زبان سینمایی با تغییر و تحولات بسیاری روبه‌رو بوده است. این تحول و رشد تا به امروز به طور مستمر ادامه پیدا کرده

است. بحث در مورد تحولات زبانی در سینما که ریموند ویلیامز[19] به آن اشاره می‌کند از حیث بررسی عوامل رشد سینمایی بسیار قابل اهمیت است.

در واقع شیوه‌ی نگارش متن‌ها از بسیاری جنبه‌ها در تحول و تکامل سینما از بدو تولدش تا به امروز نقش به‌سزایی داشته است، چون ساخت و ساز تصاویر ذهنی مدیون همین متن‌های سینمایی است و هر آن‌چه به عنوان کلام سینمایی بر روی پرده سینما مطرح می‌شود، درواقع دنیای ذهنی کلام و گوش ما را می‌سازد و در چگونگی تفکر و دیدگاه‌های ما تأثیر می‌گذارد.

یک فیلم وقتی برای اولین بار به اکران گذاشته می‌شد، تماشاگرانی را در مقابل خود داشت که به شخصیت‌هایی با رفتارهای کلیشه‌ای و تیپ‌سازی به همراه حرکت‌های درشت شده نمایشی و اشاراتی بسیار مستقیم به موارد مهم داستانی عادت کرده بودند، آن‌ها به پذیرش بی‌چون و چرای داستان‌های کلیشه‌ای عاشقانه و مثلث‌های عشقی و قهرمان و ضدقهرمان خو کرده بودند و به طور غریزی دارای دریافت متعارفی از اشکال و تشکیلات و بنیادهای داستانی سینمایی بودند (ولی بیست سال بعد این کلیشه‌ها و تیپ‌سازی‌ها و بنیادها منسوخ و کهنه شد و جایش را البته به کلیشه‌ها و بنیادهایی نوین داد).

تئوری آیینه به طور دقیقی به دگرگونی‌هایی که در خطوط ـ و بنیاد داستانی یا در توصیفات و شرح شخصیت‌های آن روی می‌داد، پی برد. البته این امر ضروری به نظر می‌رسید، ولی فقط در مراحل مقدماتی کار و تا هنگامی که سینما قادر به تقلیل پیرنگ‌های داستانی خودنبود. فیلم *گروه چهارتایی در صبح*[20] در همان سالی که فیلم *ضربه‌ای بر در* ساخته شد به بازار عرضه شد. نقطه تفاوت میان این دو داستان خیره‌کننده است. ما در این‌جا از تئوری آیینه برای وصف این اختلافات یاری می‌جوییم. در فیلم *گروه چهارتایی در صبح* شخصیت‌ها به اندازه فیلم *ضربه‌ای بر در* جوان نیستند. آن‌ها هنوز بندهای تعلق ارزش‌های گذشته خود را نگسسته‌اند و هنوز به عصر و زمانی تعلق دارند که در آن پرده‌ای از اخلاق‌گرایی روند داستانی فیلم را تحت پوشش خود دارد و آن را به کنترل خود درمی‌آورد. مردان و زنان همانند آن‌ها دیگر در سال ۱۹۶۰ میلادی مورد پذیرش و تأیید هم‌وطنان انگلیسی‌شان قرار نمی‌گیرند و اما در فیلم *ضربه‌ای بر در* سه انسان خسته از زندگی یکنواخت و پرکار روزانه تنها و عنان گسیخته از فشارهای جامعه ناگهان در غروب یک روز بر سر به چنگ آوردن دختری شهرستانی و ساده‌لوح با هم به نزاع برمی‌خیزند و حاصل آن سکانس پایانی فیلم است که نمایشی از بی‌بندباری و سهل‌انگاری دو انسان برای فرار از فشارهای روزانه است. مقدمه‌ای برای نمایش جامعه‌ای سرکوب شده با آرزویی شعارگونه مبنی بر جهانی بدون هیچ تشویش و پیوند دو زن و مرد با عشقی آنی و سطحی تنها پیام این فیلم است. مشکل اصلی مقایسه این دو فیلم در این است، در حالی که موقعیت‌ها و پیرنگ‌های آن‌ها به هیچ عنوان برهم منطبق نیستند و از دو دنیای بسیار دور از هم نشأت می‌گیرند، ولی به دلیل الگوبرداری هر دو فیلم از نمونه‌های هالیوودیِ پیش از خود با رعایت همان کلیشه‌ها و نقاط تکنیکی رایج در سینمای آن روز امریکا نقاط متشابه بسیاری نیز با هم دارند.

بردول در این‌جا با توجه به سینمای کلاسیک هالیوود به ما یادآوری می‌کند:

> «اصل علیت» دوران شکوفایی سینمای کلاسیک در یکپارچگی ضوابط اخلاقی است... [تمام چیزها] در این جنبش آرمان‌گرایانه از این اصول اخلاقی فرمانبرداری می‌کردند و تحت نفوذ آن قرار داشتند، در واقع سینمای هالیوود نتیجه‌ی این موج اخلاقی حاکم بر فضای آن زمان در امریکا بود. «اصل علیت» هم‌چنین سازمان‌دهی و پای‌بندی به اصول زودگذر دنیوی را میان طرفداران خود تبلیغ می‌کرد و آن‌ها را به پیروی از آن برمی‌انگیخت... دوران دراماتیک [برجسته می‌شود] در حکم زمانی که شاهد اوج موقعیت‌های فیلم‌سازان امریکایی بود شناخته شد... ولی متأسفانه هر آغازی را پایانی است. این دوران هم در رساندن مخاطب خودش به یک هدف همیشگی، به علت تکرار مدام کلیشه‌های خود با شکست روبه‌رو شد.

ولی این اصل در دو فیلم اخیرکه مورد بحث و بررسی شدند انسجام مورد نظر را ندارد و درواقع، در این دو فیلم هیچ

هدفی در این مورد دنبال نشده است.
به هر حال سینما بر طبق یک اصل مبهم و آشفته، و منطقی سست و ناموجه که حتی گاهی تنها با تأکید بر مکان فیلم‌برداری بود گسترش و تحول پیدا کرد. مثلاً در فیلم *چهار نفر در صبح* که سکانس آغازین فیلم از کنار یک اسکله فیلم‌برداری می‌شود، و البته تنها و اساسی‌ترین حلقه‌ی پیوند میان سه داستان موجود در فیلم نیز هست. اسکله به عنوان یک منطق داستانی و تکنیک سینمایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. هرکدام از این سه داستان امکان سه شروع را به فیلم‌ساز می‌دادند، امکان‌هایی که هرگز به آن‌ها توجهی نشد و بنابراین، سه داستان هم، آن‌طور که باید در پایان فیلم به فرجامی مشخص نمی‌انجامند، درواقع این هرگز یک عمل منسجم و منطقی و تکنیکی که این سه رویداد را به هم پیوند دهد اتفاق نمی‌افتد، مگر با سکانس آغازین فیلم و نمایش اسکله. فیلم‌ساز تنها با تعریف سلسله رویدادهایی سطحی با چند سکانس عاشقانه و البته کمی اخلاقی سعی در انتقال پیام و راضی نگه داشتن مخاطب خود دارد. با جمع‌بندی نقاط تلاقی اختلاف شخصیت‌های نمایشی در هر دو فیلم *چهار نفر در صبح* و *ضربه‌ای بر در* و با پرهیز از بیان مسایل و اختلافات آشکار میان آن‌ها به این نتیجه محرز و آشکار دست می‌یابیم که ارتباطات میان شخصیت‌های نمایشی تنها بر روی حلقه‌ای پوسیده از اصول کهنه و کلیشه‌ای سینمای هالیوود استوار است، که دارای تداومی زودگذر است و داستان روندی طبیعی را بدون هیچ چالش و یا کنش متقابل و غیرقابل پیش‌بینی‌ای تا به انتهای فیلم ادامه می‌دهد. آیا بررسی این تضاد میان این دو فیلم کمکی در راه دگرگونی و رشد دیگر فیلم‌ها و به‌کل سینما داشته است؟ پاسخ به این پرسش می‌تواند هم دارای جنبه مثبت و هم منفی باشد. چراکه هنرهای دیداری و شنیداری ابزاری به منظور رسیدن به همین دوگانگی‌ها و بیان تضادهای اجتماعی‌اند. فیلم *چهار نفر در صبح* چه در نورپردازی و چه در تدوین چارچوبی کاملاً کلاسیک دارد، در حالی که در فیلم *ضربه‌ای بر در* نورپرداز به گونه‌ای از نورپردازی ساده مرکزی، (بدون تغییر تدریجی نورها و یا نورهای بیش از اندازه زیاد و یا نماهای اغراق‌شده) متوسل می‌شود. جالب این‌که نتیجه این نوع نورپردازی و پرهیز از اغراق در نماها بسیار مثبت بوده، البته نباید فراموش کرد که در سینمای کنونی نیز، هنوز تصویربرداری مکرر و نماهای نزدیک از یک شخصیت یا نمایش لحظات کوتاهی از وقایع آن هم به طور نامرتب و بدون نظم و ترتیب درست؛ معمول است.
وجه تشابه سه جنبه اساسی از سینما روشن‌کننده بحث بالاست:
۱. داستان (که شامل یک مقدمه و یک زمان و مکان و فضای نمایشی و تعدادی شخصیت است.) ۲. روایت داستانی (این‌که چگونه و از چه کانالی داستان گفته شود و چگونه عناصر داستانی، با چه پیوندهایی در کنار هم قرار بگیرند.) ۳. اعمال نظر نهایی نویسنده در تجسمات و تصاویر ذهنی.
نظریه‌ی تئوری آیینه در مورد اول یا همان داستان کاملاً قابل توجه است، ولی متأسفانه تنها به یک بعد از این سه جنبه پرداخته و دو بعد دیگر را کاملاً به فراموشی سپرده است. با وجود این داستان را نمی‌توان تنها به عنوان یک پیرنگ ساده تلقی کرد، بلکه معمولاً راهی برای بیان مخلوقات ذهنی فیلم‌ساز است که از طریق آن تصاویر ذهنی‌اش را برای مخاطبش به تصویر بکشد؛ فیلم‌برداری از فیلم *چهار نفر در صبح* با تکنیک بسیار جدی‌تری نسبت به فیلم *ضربه‌ای بر در* انجام شده است. در فیلم *چهار نفر در صبح* به مردم عابر و سیاهی لشکرهای عظیمی که در فیلم حضور دارند، بهتر پرداخته شده است. فضاهای باز و جمعیت زیاد به همراه تکنیک خوب فیلم‌برداری، فیلم را کاملاً جذاب و دیدنی می‌کند. ولی در *ضربه‌ای بر در* فضای محدود و خیابان‌های خلوت و تاریک شهر لندن و دعوای لفظی دو جوان با خصوصیات ظاهری نه چندان مناسب و در نهایت خلوت جوان و دخترک شهرستانی را که نمونه‌ای از نسل بی‌بندوبار آن زمان بوده‌اند؛ به تصویر می‌کشد.
دو سبک از نمایش تصاویر، دو شیوه‌ی متفاوت در تدوین، مخاطبانشان را برای تماشای دو سبک کاملاً متفاوت و در عین حال از بسیاری جنبه‌ها شبیه به هم (از نظر روند

داستان) به سوی خود فرا می‌خوانند. درواقع هرکدام از آن دو فیلم اشاره به بخش به‌خصوصی از جامعه است که از طریق نمایش در آن فیلم‌ها برجسته شده‌اند؛ درواقع این فیلم‌ها در زمان خود پیامی هرچند جزیی را درباره‌ی علل پیدایش دو دستگی‌های طبقاتی در لندن که بر اساس سن و وضعیت شغلی میان طبقات اجتماعی آن زمان پدید آمده بود، برای مخاطب خود بیان می‌کند و چگونگی آن را تشریح می‌کند. علاوه بر موارد بالا روایت داستانی بر تقارب و یکپارچگی کل داستان تأکید می‌کند؛ حتی هنگامی که نسل گذشته هنوز حاضر به پذیرش این تغییر و تحولات و جوان‌گرایی در جامعه نبود و هنوز طبقه‌بندی‌های اجتماعی بر اساس سن و سال و پیشکسوتی افراد در هر کار و هر مکانی انجام می‌پذیرفت، گروهی از مردم که اتفاقاً بخش بزرگی از جامعه را تشکیل می‌دادند با این تغییرات و دگرگونی‌های ارزشی در جامعه به‌تدریج موافقت کردند و هم‌رنگ این نوآوری‌ها شدند.

در جایی که تصاویر ذهنی مناسب‌ترین توضیح و شرح را در رابطه با اشکال دراز مدت جامعه به ما می‌دهند، فیلم‌ها راه‌حل مناسبی برای شرح چگونگی تغییر و تحولات کوتاه‌مدت در جامعه به نظر می‌رسند

با پذیرش آن‌ها هنر و جامعه آن روز از هر لحاظ خود را از قید و بند قواعد کلاسیک رها و زمینه برای پیدایش شیوه‌های نوینی در هنر و نحوه تفکر آماده شد. البته این نوآوری در جای خود دارای جایگاهی آشکار و روشن برای نسل جدید بود و تردید هم در آن نبود، ولی مدت زیادی به طول انجامید؛ تا این نسل بی‌نظمی‌ها و بی‌قیدی‌های خود را کنار گذاشته و به نوعی ثبات اخلاقی روی آورد، زیرا آن‌ها هم برای لذت بردن از یک داستان، نیاز به قوانینی منظم و اصولی پابرجا و مرسوم داشتند تا بر اساس آن به داستان‌های خود شکل دهند و فرهنگ خود را زنده و پابرجا نگه دارند. «تصاویر اولیه ذهنی» در این رابطه تغییر چندانی پیدا نکردند، آن‌ها به همان فرمی که انتظار می‌رفت باقی ماندند؛ ولی برداشتی از «تصاویر ذهنی جهانی» در راهی به جلو و به شدت هرچه تمام شروع به پیشرفت کرد.

در ادامه‌ی بحث ما به نحوه‌ی چگونگی این پیشرفت و علل عدم تمایل تصاویر اولیه ذهنی به ادامه این پیشرفت خواهیم پرداخت. باید توجه داشت که تمامی فعالیت‌های ذهنی بشر از نظر اجتماعی و قانونگذاری‌های جمعی همه و همه در بخش تصاویر ذهنی جهانی مجموع می‌شوند. پس مطالعه این بخش از نظر بررسی و دسترسی آسان به افکار عمومی، بسیار حایز اهمیت است.

در بالا ما توضیحی مختصر از دو بخش تصاویر ذهنی داریم: ۱. تصاویر ذهنی اولیه که سیار ساده و ابتدایی به نظر می‌رسند. مثل آن دسته از تصاویری که در ذهن ما از طریق مشاهده‌ی پوسترها، مجلات، نقاشی‌ها به وجود می‌آید. تعبیرها و تجزیه و تحلیل‌های ما نسبت به این تصاویر به‌راحتی و البته به گونه‌ای انتزاعی و مجرد است و با عموم مردم متفاوت است. ۲. تصاویر ذهنی جهانی که عموماً در این زمینه روی سخن ما با فیلم‌ها و در کل سینماست. سینما تنها و بهترین سازنده‌ی این تصاویر ذهنی جهانی است و وجه تمایزی است که آن را از سایر هنرها به‌خصوص هنرهای تجسمی مجزا می‌کند. سینما دارای ساختاری کاملاً تصنعی است و هدفش ساخت و ساز واقعیت در قابی از خیال، به گونه‌ای است که درک آن را برای مخاطبش آسان سازد. البته باید به این مسأله توجه داشت که آن‌چه به عنوان تجسمات و تصاویر ذهنی در فیلم‌ها گنجانده می‌شود به طور اختصاصی تنها به سینما تعلق ندارند. بلکه سینما به تصاویر ذهنی جهانی پویایی و آهنگ حرکت خاصی می‌بخشد و با دست‌چین کردن آن‌ها از سایر تصاویر و نظم و ترتیب بخشیدنشان، آن‌ها را در ذهن مخاطب خود ماندگار می‌کند. از طرفی باید به این مسأله هم توجه کنیم که از زمانی که این تصاویر از محیط بیرونی خود جدا شده و در قابی با نظمی خاص کنار هم قرار می‌گیرند دیگر تبدیل به مؤلفه‌ای جدید به نام تصویر ذهنی سینمایی خواهند شد.

شگفت این‌که، این نوع از تصاویر ذهنی بر زبان سینمایی اتکا دارند (سوپرایمپوز= برهم‌نمایی تصاویر، و کنش متقابل که میان سه سیستم تصاویر ذهنی به وجود می‌آید، یعنی همان کلام و صداها و تصاویر) این زبان همان اندازه که مورد قبول تمام جهانیان قرار گرفته است، ولی به تنهایی برای بیان تجسمات ذهنی کافی نیست و هم‌چنان شرط لازم میانجی‌گری بازیگران در این بین و تداوم اشکال سینمایی را بنا بر معیارهای سبک‌شناختی نباید از نظر دور داشت.

در جایی که تصاویر ذهنی مناسب‌ترین توضیح و شرح را در رابطه با اشکال دراز مدت جامعه به ما می‌دهند، فیلم‌ها راه‌حل مناسبی برای شرح چگونگی تغییر و تحولات کوتاه‌مدت در جامعه به نظر می‌رسند.

ارنور ماردیک اظهار می‌دارد که سینما تنها به عنوان موردی پیش‌پاافتاده از تعدادی دلایل و شواهد است که تغییر و تحولات جامعه را از طریق آن‌ها می‌توان بررسی کرد. ولی این نظر چندان درست به نظر نمی‌رسد. ما سینما را به عنوان یک بخش حقیقی و شاید حقیقی‌ترین شاهد و گواهی می‌دانیم، که تحولات جامعه را از طریق بررسی دقیق آن می‌توان دریافت کرد. هنگامی که در طول روز تصاویر ذهنی از این نوع را مشاهده می‌کنیم، درواقع به درک و دریافتی جدید از محیط پیرامون خود به همراه لذتی که جزء جدایی‌ناپذیر سینماست دست می‌یابیم. به راستی تصاویر بسیار ساده شده‌ای از آن‌چه که سینما برای ما به ارمغان می‌آورد در ذهنمان شکل می‌گیرد و ما را به درکی جدید نایل می‌کند. سینما آرزوها و توقعات آینده‌ی ما را به طوری ساده و دوست‌داشتنی به تصویر می‌کشد.

به راستی آن‌چه که ما همیشه در پی آن هستیم و شاید هیچ‌گاه به آن دست نمی‌یابیم بر روی پرده سینما برایمان به تحقق درمی‌آید. در بیش‌تر کارهای سینمای دهه شصت میلادی جوانان برای بیان این آرزوها و نیل به این هدف‌ها که در بعضی موارد گستاخانه هم به نظر می‌رسید، بر روی صحنه آورده می‌شدند و تصاویر ذهنی کل جامعه با جدا شدن از مفاهیمی همانند ثبات و حفظ ارزش‌های کهنه و پای‌بندی به آداب مرسوم شکل می‌گرفت و جوانان پیک تصاویر ذهنی‌ای، مبتنی بر خود مختاری و استقلال فردی، ثبات نسبی و آزادی در تمام زمینه‌ها و دور ریختن عقاید و سنن پوسیده بودند. درواقع آن‌چه که جوانان‌به آن با عنوان تصاویر نوین ذهنی جهانی روح بخشیدند بُعدی از تصاویر ذهنی جهانی بود که تا به آن روز دست‌نخورده وشناخته نشده باقی مانده بود و تنها کار فیلم‌سازان شناساندن آن به عموم مردم و حک کردن آن به عنوان یک قانون کلی نوین در ذهن مردم بود. درواقع سینماگران به ذهن مخاطبانشان برای درک و دریافت بهتر آن‌ها نسبت به آن‌چه که تا به آن روز پی به هستی‌اش نبرده بودند کمک می‌کردند و دروازه دنیایی تازه را به روی آن‌ها گشودند.

فیلم سینمایی در بسیاری از دیگر کشورها هم به طور انتزاعی و نامرتب تولید می‌شود، ولی بیش‌تر محصولاتشان در خارج از مرزهای اروپایی ناشناس و گمنام باقی می‌ماند

در وضعیت مطلوب ما تقریباً باید با چهارده کشور که صاحب صنعت سینمایی در غرب اروپا هستند، روبه‌رو شویم. به هر حال فیلم سینمایی در بسیاری از دیگر کشورها هم به طور انتزاعی و نامرتب تولید می‌شود، ولی بیش‌تر محصولاتشان در خارج از مرزهای اروپایی ناشناس و گمنام باقی می‌ماند. این‌که این طرز ساخت و تولید فیلم درست است یا نه از حوصله‌ی این بحث خارج است. تنها در این‌جا ما به بررسی و مروری سطحی بر تعدادی از کشورها که اتفاقاً صاحب سینمایی قابل قبول و البته ناشناخته هستند، می‌پردازیم.دانمارک، یونان، پرتقال و سوئد از جمله کشورهایی‌اند که صاحب سینمایی قابل بحث و بررسی‌اند و سزاوار توجه بیش‌تری برای این بخش از صنعت فیلم‌سازی‌اند. درواقع در آغازین روزهایی که سینمای اروپا به طور رسمی پا به عرصه‌ی حیات خود گذاشت، آن‌ها از جمله کشورهایی بودند که نقش به‌سزایی در رشد و تحول زبان سینمایی اروپا داشتند، ولی متأسفانه محصولات

سینمایی این کشورها در طول نیم قرن اخیر منزوی و ناشناخته باقی ماند. شاید چنان‌چه با دیگر صاحبان صنعت سینما در اروپا ادغام می‌شدند و طبقه‌ی گسترده‌تری را با عنوان سینمای اروپا به وجود می‌آورند، می‌توانستند رقیب بسیار قدرتمند و خطرناکی برای سینمای امریکا باشند، سینمایی که نسبت به آن‌ها خلاقیت‌های هنری کم‌تری داشت و تنها انگیزه و یا به عبارت بهتر بیش‌ترین انگیزه‌اش برای تولیدات سینمایی ایجاد تجارتی عظیم زیر پوسته‌ی نازکی ازهنر سینما بود. البته مقایسه‌ی این دو شق بسیار متفاوت از تولیدات سینمایی کاملاً غیرممکن به نظر می‌رسد و در این تجزیه و تحلیل و مقایسه سهم ناچیزی عاید تاریخ‌نگاران و جامعه‌شناسان خواهد شد. در این میان سینمای اسپانیا با وضعیت بهتری روبه‌رو بود.

درواقع آثاری که رو به جوان‌گرایی می‌آورند و یا توجهی خاص به نابودی ارزش‌ها و رواج بی‌بندباری دارند، آثاری که به ظاهر به پایانی خوش از ارتباط دو جوان بی‌توجه به فردی نامعین خود می‌پردازند، همه و همه را می‌توان با عنوان ضایعات پس از جنگ نام نهاد

درواقع اسپانیا تنها مورد قابل بحث ماست که شامل تعدادی از مؤلفه‌های مورد نظر ما می‌تواند باشد: اسپانیا سالیانه تعداد قابل قبولی فیلم تولید می‌کرد، که بخشی از این تولیدات قابلیت صادرات به خارج از کشور را هم داشت. حتی اسپانیا موفق به‌کسب سبکی خاص و منحصر به‌فرد در ساخت فیلم‌ها شد، سبکی که با دیدن آن هر بیننده‌ای بدون توجه به عنوان‌بندی یا زبان گویشی می‌توانست کشور صاحب فیلم را حدس بزند. و این شیوه‌ی سینمایی تا به امروز نیز به نام فیلم‌سازان اسپانیایی در تاریخچه سبک‌های سینمایی ثبت شده است. این وضعیت دست‌کم تا پایان دهه‌ی هفتاد میلادی سینمای اسپانیا را از دیگر کشورهای منزوی متمایز می‌ساخت ـ تنها مشکل فیلم‌سازان اسپانیایی عدم رقابت آن‌ها به ادامه‌ی یک سبک و سیاق خاص فیلم‌سازی آن هم به طور حرفه‌ای و مداوم بود. درواقع سینمای اسپانیا برای حفظ جنبه‌ی هنریش و برجستگی سبکی که پیدا کرده بود از یک فعالیت مستمر صنعتی پرهیز می‌کرد و فیلم‌سازانش همواره از تجاری شدن و تکراری شدن بیم داشتند، همین مسأله بزرگ‌ترین نقطه ضعف فیلم‌سازان اسپانیا شد و در نتیجه از پیشرفت آن‌ها به طور جدی جلوگیری کرد. پس از دهه‌ی هفتاد به مدت ده سال شبه جزیره اسپانیا و پرتقال در تنهایی و انزوایی هنری بسر بردند. در تمام این مدت متن‌های نمایشی و ساخته‌های سینمایی‌شان و حتی برنامه‌های تلویزیونی در میان دیگر کشورهای اروپایی به دست فراموشی سپرده شد. دیگر کشورها نیز بیش‌تر از آن با بحران‌های داخلی خود درگیر بودند تا بتوانند راه‌حل مناسبی برای جهانی شدن سینمای خود بیابند. بنابراین صنعت جهانی سینما به عنوان یک وزنه تجاری صنعتی مهم در این کشورها به دست فراموشی سپرده شد.

در این‌جا توجه ما به چهار کشور مهم‌تر جلب خواهد شد که دست‌کم با توجه به آمار، بیش‌تر از سه چهارم تولیدات سینمایی اروپا را به خود اختصاص داده‌اند: انگلستان، فرانسه، آلمان و ایتالیا.

کار پژوهشی بر روی فیلم‌ها بیش‌تر با استناد به اوراق مربوط به آن‌ها و با توجه به خود فیلم‌ها انجام می‌شود تا در کتابخانه‌ها، به راستی بیش‌تر پژوهش‌هایی که در سینما از سوی متخصصان انجام شده برای بررسی و برخورد با فیلم بسیار است، زیرا متخصصان سینمایی به دور از هر گونه تعصب خاص و یا پیش‌زمینه ایدئوژیک تنها به سینما به عنوان: ۱. هنر سینما؛ ۲. صنعت و تکنیک‌های سینما و؛ ۳. تجارت سینما نگاه کرده‌اند. پس ما در میان دو نوع پژوهشگر سینمایی که شامل تاریخ‌نگاران و متخصصان سینمایی هستند، گروه دوم را انتخاب می‌کنیم. ولی آن‌چه که ما در آخر مطرح می‌کنیم دیدن و تفسیر فیلم‌هاست و سپس دریافت نتیجه بی‌هیچ پیش زمینه ذهنی (که البته

اطلاعات آکادمیک و علمی تنها پیش‌زمینه موجهی است که می‌توان حضور آن را در این تجزیه و تحلیل موجه دانست). در واقع ما با محدود کردن و چشم‌پوشی از بعضی پیش‌زمینه‌ها و مراجع موجود در این رابطه فضای گسترده‌تری را برای بحث در مورد سینما خواهیم داشت. پرسش‌هایی که در این زمینه در ذهن ما شکل می‌گیرد با توجه به توضیحاتی که در بالا داده شد قابل پیش‌بینی هستند. این پرسش‌ها تنها در زمینه آن‌چه که تا به امروز شکل گرفته و آن‌چه که اجرای آن بر روی پرده سینما ممکن بوده است، نیست، بلکه ما با انتخاب جایگاه درستی برای سینما در جامعه و در رویارویی با مخاطب خاص و عام سعی در پیدا کردن عنوانی مناسب برای انواع مختلف شیوه‌های سینمایی داریم. شاید عدم حضور سینمایی قدرتمند (البته به جزء در مواردی چند) در زمان جنگ دوم جهانی برخی از خوانندگان این مطلب را شگفت‌زده کند. ولی اگر کمی با روحیات اقوام اروپایی آشنایی داشته باشیم دیگر از این غیبت نسبتاً طولانی دچار حیرت نخواهیم شد. چراکه رویای اروپایی بزرگ و واحد تحت سیطره‌ی گروهی خاص از اقوام اروپایی درواقع رویایی پوچ و بی‌معنی و تنها متعلق به اندکی از آنان بود.

جنگ آغازی برای عصری جدید بود. عصری که اشرافیت و سنت‌های کهنه به یک‌باره رنگ باخت، عصری که فقر و مظلومیت و بی‌پناهی کودکان گرسنه، به اتفاقی روزمره و پیش پاافتاده بدل شد. در حقیقت ما برای بررسی این بخش از تاریخ سیاسی و اجتماعی اروپا باید با واقعیت تلخ جنگ روبه‌رو شویم. درواقع آثاری که رو به جوان‌گرایی می‌آورند و یا توجهی خاص به نابودی ارزش‌ها و رواج بی‌بندباری دارند، آثاری که به ظاهر به پایانی خوش از ارتباط دو جوان بی‌توجه به فردی نامعین خود می‌پردازند، همه و همه را می‌توان با عنوان ضایعات پس از جنگ نام نهاد. حتی اگر آن‌ها مستقیماً از میان جنازه‌های بر روی زمین افتاده و توپ‌های سوخته و مناطق ویران شده عبور نکنند، ولی طعم تلخ سختی‌های جنگ در تمام زبان سینمایی آن دورانِ اروپای جنگ‌زده مشهود است.

ما البته نباید منکر کارهای سینمایی فوق‌العاده‌ای که در بین سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ میلادی دست‌کم در حوزه پژوهشی انجام شد، باشیم، کتابچه‌های نمایشی و آرشیوهای سینمایی هنوز هم شاهد موثقی بر این فعالیت‌های موفق در آن دوران بحرانی و خاص‌اند. حتی پژوهش‌های کتابخانه‌ای که در آن زمان درباره‌ی جنگ و سینما انجام شد هنوز هم اعجاب‌آور به نظر می‌رسد: دو کتاب نوشته‌ی راجر مَنول[۲۱] به نام ***فیلم و جنگ جهانی دوم*** و کتاب‌های آنتونی آلدگیت[۲۲] و جفری ریچاردز[۲۳] به نام‌های ***بریتانیا می‌تواند تحمل کند*** و ***سینمای انگلستان در جنگ جهانی دوم***؛ همگی دلایل کافی و قابل قبولی برای آگاهی از فعالیت‌های پژوهشگران در آن سال‌ها هستند. البته ما در این مقاله سعی در اثبات یا رد نظر آن‌ها را نداریم، تنها هر آن‌چه را در طول این سال‌ها اتفاق افتاده مطرح می‌کنیم. در فکر ما دایماً این تصور که مردم عامی شناخت درستی نسبت به سینمای برون‌مرزی ندارند، شکل می‌گیرد. بنابراین با توجه به این پیش‌زمینه ذهنی مخاطب خاص اغلب اوقات، فیلم‌ها را با وسواس و دقت بیش‌تر و با بررسی تک‌تک اجزای آن مشاهده می‌کند، و تلاشی را برای اشاعه این نوع رویارویی با فیلم در میان عوام از سر می‌گیرد. این‌که این تلاش تا به چه اندازه موفق بوده یا نه مورد بحث ما نیست. ما در این مقاله بیش‌تر سعی بر آن داشتیم که با بررسی چند نمونه از فیلم‌های اروپایی نگاهی هرچند اجمالی به دوران تحولات سینمایی و کل سینمای اروپا داشته باشیم و از طریق آن تاریخ تحولات اجتماعی و سیاسی اروپا را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم. حال در این راه تا به چه اندازه موفق شده‌ایم، بستگی به رای و نظر خوانندگان دارد. به هر حال سینمای اروپا با چهار زبان سینمایی متفاوت که هر کدام در برهه‌ای از زمان تاریخ سینمای اروپا را به خود اختصاص دادند (که البته در این راه نباید از کمک‌های دیگر کشورهای اروپایی غافل شد) پا به عرصه حیات گذاشت. و درواقع محصولات ترکیب تمامی فرهنگ‌ها و زبان‌های اروپایی بود. ترکیبی سینمایی که هرگز نتوانست در حد و اندازه‌های هالیوود خود را به جهانیان عرضه کند، ولی با استفاده از

قواعد و امکانات فکری سینمای هالیوود موفق به ساخت سینمایی کاملاً متفاوت و مخصوص به خود شد که در بسیاری از مقاطع حتی به عنوان تهدیدی جدی در مقابل هالیوود قد علم کرد.

سینمایی غیرتجاری، سینمایی هنری که پیوسته با واقع‌بینی محض به دور از اخلاق‌گرایی‌های هالیوودی فجایع جامعه را بی‌هیچ کم و کاستی به نمایش گذاشت سینمایی که وارث اتحاد و یکپارچگی تمامی اقوام اروپایی است و در آخر باید گفت که این سینما به خاطر حضور مستبدانه هالیوود در بازارهای جهانی هرگز جایگاه واقعی خود را در خلق تصاویر ذهنی آن‌طور که شایسته‌اش بود، به دست نیاورد. ❑

منبع:

J. Morton, *Images in Societies*, Routledge, 1990.

پی‌نوشت‌ها:

1. Rank
2. The Knock and how to get it
3. Overlit
4. Victoria coach
5. knightsbridge
6. Shepherd Bush
7. slapstick
8. Western
9. Horse Guard
10. Big Ben
11. virginia Woolf
12. Rita Tushingham
13. David Bordwell
14. Saturday Night, sunday Morning (1959)
15. Arthur Marwick
16. Arthur Seaton
17. Albert Finney
18. Girl with Green Eyes (1964)
19. Raymond Williams
20. Four in the Morning (1960)
21. Roger Manvell
22. Anthony aldgate
23. Jeffrey Richards

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی