توقف در مرحله تقلید

کیومرث وجدانی

مسیر یک هنر از مرحله پیدایش آن تا مرحله کمال همیشه با نظم خاصی صورت میگیرد و این تکامل همواره از مراحل معینی عبور مینماید.

ابتدا یک فرد یا افراد معدودی متوجه این مسیر جدید میشوند و قوای فکری خود را جهت گسترش این مسیر بکار میاندازند، تا جائیکه موفق میشوند اهمیت آن مسیر را به سایرین ثابت نمایند. از این ببعد افراد یا جوامع دیگری که متوجه اهمیت این طریق نوین و عقب ماندگی خود نسبت به کاشفین آن گردیده اند سعی میکنند هرچه زودتر این فاصله را از میان بردارند. اولین مرحله این تعقیب یک تقلید ناقص است. شخص طریقه استفاده از این ابتکار نوین را بدرستی نمیداند و ناچار به تقلید از مبتکر آن متوسل میشود و چون تجربه او را در این عمل ندارد بالطبع نتیجه کارش بطرز قابل ملاحظه ای ناشیانه خواهد بود. ولی این بی تجربگی دیر یا زود جای خود را به مهارت میدهد و تقلید از آن صورت ناقص بصورت کاملی درمیآید و از این ببعد رفته رفته از احتیاج مقلد نسبت به مبتکر اولیه کاسته میشود تا جائیکه از مبتکر اولیه فقط یک ایده کلی در ضمیر باطنی او اثر می گذارد و انعکاس این اثر توسط اجزاء دگرگون شده ای عرضه میگردد. چیزی که معمولا یک «الهام» نامیده میشود. و بالاخره استقلال فکری آن مقلد سابق بجائی می رسد که خود ابتکار جدیدی محسوب میگردد ابتکاری که بنوبه خود منبع الهام و یا تقلید سایرین است.

در مورد سینما هم جریان بهمین منوال بود. پس از زحمات اولیه برادران لومیر، ادیسون، مه لیس، پوتر، گریفیث و آیزنشتاین و ... عده ای با تأخیر فاز متوجه اهمیت موضوع شدند و دست به گسترش نتیجه فعالیتهای آنها زدند و بنوبه خود باعث توجه عده دیگری گردیدند و این توجه آنقدر ادامه یافت تا به ایران رسید در ایران نیز ابتدا عده معدودی افراد بصیر متوجه شدند که سینما یک هنر و صنعت، علم و فرهنگ و یک پایه محکم اقتصادی و بالاخره یک وسیله بیان کننده و آموزنده است و بدنبال آن، اقدام به استقرار این وسیله مفید در این آب و خاك کردند ولی دیری نگذشت که عده دیگری متوجه نکته دیگری شدند و آن اینکه: «سینما یک وسیله نان خوردن است!!» و هر دو دسته فوق در این مسیر واحد منتها در جهت عکس یکدیگر به فعالیت پرداختند گرچه هدفهای نهائی آنها با یکدیگر متفاوت بود ولی هر دو از سینما یک چیز میخواستند و آن این که پایه هایش در این کشور محکم شود.

... علم در واقع عبارتست از یک «تجربه فشرده شده»، و پیشروان صنعت سینما نیز نتیجه تجربیات گذشته خود را بهمین صورت برای آیندگان باقی گذاردند. بدین ترتیب سینما بصورت یک علم درآمد و بکمک این علم از تکرار اشتباهات گذشتگان توسط آیندگان و اتلاف وقت آنها جلوگیری شد تا بتوانند از وقت حداکثر استفاده را کرده و تجربیات نوینی باین «علم» بیافزایند.

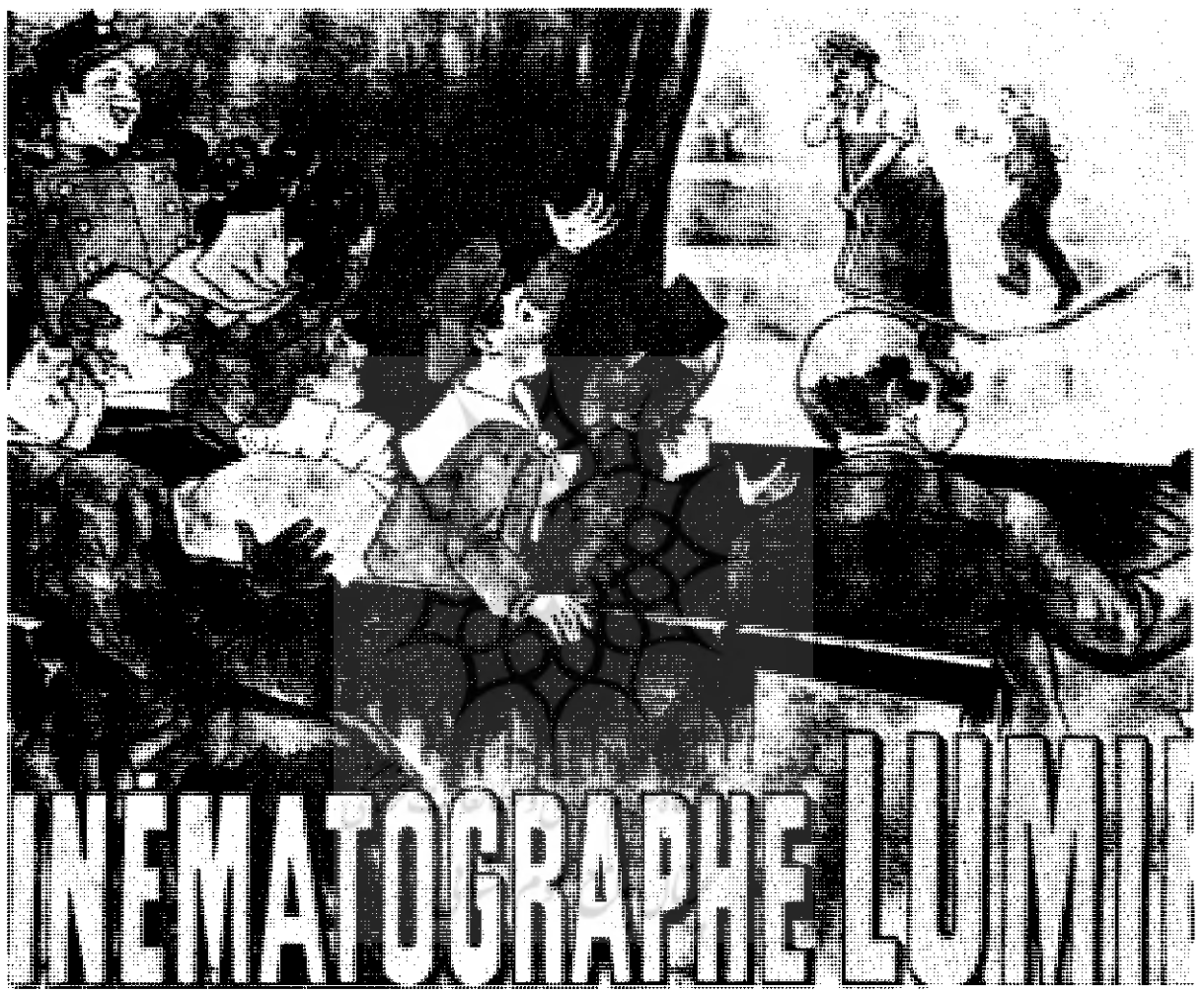
ولی معلوم نیست چرا فیلم سازان ایرانی اصرار دارند از علم سینما بهمان صورت «فشرده نشده» خود استفاده کنند. و در نتیجه تمام وقت خود را صرف مطالبی نمایند که سالها قبل کشف شده است و تازه هم معلوم نیست بهمان نتایج گذشتگان برسند.

فیلمسازان ایرانی بدون توجه به چکیده زحمات گذشتگان مستقیما به آثار آنها چشم دوختند و کاری را که معاصرین «عقب مانده» آن کاشفین کرده بودند بار دیگر انجام دادند. یعنی از آثار آنها تقلید نمودند. منتها چون بر کار آنها فردی که مراحل پیشرفته تری را در این زمینه طی کرده باشد نظارت نداشت این تقلید هیچگاه بمرحله ماهرانه خود نرسید و بدین ترتیب پیشرفت صنعت سینمای ایران در مرحله ای بین تقلید ناشیانه و ماهرانه متوقف گردید.

اولین کسانی که سینما را باین کشور راه دادند به تئاتر بیشتر آشنائی داشتند تا سینما و طبعاً از همان معلومات در ساختن فیلم استفاده کردند. در نتیجه اولین تقلید صنعت سینمای ایران از یک مدیوم خارجی صورت گرفت و در واقع دوره (Film d, Art) یکبار دیگر بطور خصوصی در ایران (منتها در سطحی پائین تر!) تکرار شد. با این تفاوت که بساط آن دوره در عرض ۱۰ سال بکلی برچیده شد ولی نوارهای تئاتری ایران هنوز هم گاه و بیگاه بچشم می خورد.

این وضع چندان دوامی نیافت بتدریج عده ای متوجه تفاوت اساسی سینما و تئاتر شدند (نشریات سینمائی چندی که در آن زمان موجود بودند نیز در این توجه رُلی بعهده داشتند) و فیلمسازان ایرانی متوجه شدند که اگر هم احتیاج به تقلید از چیزی باشد آن چیز یک مدیوم بیگانه نیست. و باید آنچه را که لازم دارند از داخل مدیوم سینما بقرض بگیرند و بدین ترتیب صنعت سینمای ایران اندکی به «سینما» نزدیکتر شد. فیلمهای اولیه فارسی خوشبختانه سعی داشتند از همین محیط برداشت نمایند و متاسفانه در مدت کوتاهی از این هدف منحرف شدند.

در آن فیلمها هنوز میدان سپه، بازار و مسجد سپهسالار با کمال شهامت نشان داده می شد، ولی عدم اطلاع فیلمسازان در نحوه نشان دادن آنها باعث شد که تفاوت و عقب ماندگی این فیلمها نسبت به فیلمهای خارجی بطرز قابل ملاحظه ای نظرها را جلب کند. و همین موضوع باعث انحراف فیلمسازان ایرانی از مسیر اولیه خود گردید. آنها از درك زیبائیهای محیط خودمان عاجز بودند و ناچار به تقلید از زیبائی های محیط های دیگران دست زدند. غافل از اینکه نشان دادن آن زیبائیها با همان روش ناشیانه باز هم همان نتیجه را خواهد داد. تازه بر فرض هم که این عمل به بهترین طرزی صورت گیرد باز هم آن زیبائیها در این محیط بی تناسب و نامفهوم خواهند بود. آنها عیب را در «مسجد سپهسالار» داشتند نه در نحوه ضبط آن، و بهمین جهت سعی کردند عیوب خود را در مسیر غلط تری جبران نمایند. بدین ترتیب مناظر یک آتمسفر اصیل ایرانی جای خود را به آپارتمانهای لوکسی داد که از رادیوگرام آنها صدای موسیقی «چاچا» بگوش میرسید و بطریق اولی این تجسم در رفتار



آفیش فیلمهای کوتاه لومیر

غیرمنطقی کاراکترها بچشم میخورد.

تدریجاً این عقده حقارت نسبت بفیلمهای خارجی در تاروپود صنعت سینمای فارسی ریشه دواندتا آنجائیکه حتی اسامی که برای قهرمانان سوژه های این فیلمها انتخاب میشد به نامهای خارجی بیشتر شباهت داشت (بقول خودشان نامهای «مدرن»!) و هر بار هم که درباره این موضوع با آنها صحبت می شد اظهار میداشتند: «نامهای ایرانی قشنگ نیستند!»

بعد این «بیماری» از اسامی پرسوناژها بنامهای هنرپیشگان نیز سرایت کرد و ستارگان فیلم های فارسی اکثراً سعی داشتند نامی شبیه اسامی خارجی برای خود انتخاب کنند (حتی بعضی از آنها نام خود را از روی اسامی هنرپیشگان معروف خارجی از قبیل گریگوری پک و سوفیالورن و ... تقلید کردند)...

و بدین ترتیب تنها راه رسیدن بیک پیروزی بعید یعنی «آتمسفر» را بروی خود مسدود ساختند. آتمسفر پایه یک صنعت سینمای اصیل را تشکیل میدهد و آنها این گوهر گرانبها را رایگان از دست دادند. در فیلمهای فارسی نکاتی بچشم میخورد که وجود آنها در خارج از سالن سینما باور کردنی نبود. (باندهای مجهز قاچاقچیان، یکمشت قهرمانان که همه چیز هستند جز ایرانی و با جاهلی که مثلاً با پونتیاك ۵۹ بملاقات معشوقه خود به محلات پائین شهر میرود!) و متاسفانه این عیب در فیلمهای تاریخی ما هم دیده میشود. ما حتی در این فیلمها نیز نظیر آمریکائیها حرمسراها را بصورت محلهائی مملو از زنان نیمه عریان روبنده بصورت نشان میدهیم. با این تفاوت که آنها نمیدانند سرزمین هزار و

یکشب یعنی چه و ما میدانیم ما حتی کار خود را تا فیلمهای شبه وسترن هم ادامه دادیم و به نتیجه نرسیدیم. ناچار تکیه ما بصورت مستقیم تری در آمد. «صنعت سینمای ایران» مدام بدنبال فیلمهائی می گشت که از لحاظ تجارتی (یا احیاناً هنری) با موفقیت مواجه شده باشد و بمحض اینکه چنین فیلمی پیدا میشد بلافاصله اثر مشابه فیلمی آن بوجود میآمد. بطوریکه طبقه سینمارو عادت کرده بود، هر فیلم موفقیت آمیزی را که ببیند در انتظار کپیه فارسی آن باشد و معمولاً هم این انتظار زیاد طول نمیکشید. چندی قبل که سری فیلمهای ایتالیائی «تعطیلات در ...» متوالیاً پرده های سینماها را اشغال مینمود نگارنده در این فکر بود که چرا فیلمی مشابه آنها مانند مثلاً «تعطیلات در امامزاده قاسم!!» ساخته نمیشود ولی هنوز مدتی از ایجاد این «عقده!» نگذشته بود که فیلمی راجع به تفریحات کرانه های دریای خزر بروی پرده آمد و رفع اشکال شد!

بالاخره کار بجائی رسید که از سوژه فیلمهای خارجی مستقیماً و علناً شروع به استفاده کردند (حتی بقول یکی از فیلمسازانی که خود از این جریانات دل پر خونی دارد بعضی از این آقایان که گذشته از «فیلمسازی» در کار «دوبلاژ» نیز دست دارند پس از ترجمه دیالوگ یک نسخه از آنرا نزد خود نگاه میدارند تا بعدها با افزودن کمی «آکسیون» از آن یک سناریو بوجود بیآورند!)

در مقابل این همه زحمات چه نفعی عاید فیلمسازان ایرانی شده است؟ فقط یک چیز، از دست دادن و تحلیل رفتن قوه ابتکار آنها (البته بعضی «چیزها» را نگارنده جزء «نفع» محسوب ننموده است!) تقلید پی در پی قوه ابتکار این آقایان را بصورتی درآورده که تقریباً برای هیچ چیز نمی توانند جنبه تصویری بوجود آورند و مثلاً وقتی میخواهند برای «آقا کوچول» فرم و قالبی مناسب آن بسازند به یک کت تنگ و کوتاه و کلاه کپی و «زلف چتری!» قناعت میکنند.

در صورتیکه راه نجاتی برای آنها وجود داشت (و دارد) بجای اینهمه تقلید ازچیزهائی که هیچگاه بما تعلق نداشته اند ممکن بود از محیط خودمان «برداشت» نمائیم و چنین برداشتی خواه ناخواه ابتکاراتی را بدنبال خود میکشاند. این برداشت نیز آنقدرها که تصور میرود، مشکل نیست. رویهمرفته میتوان آنرا بدو مرحله تقسیم کرد اول درك و «احساس» محیط خودمان با تمام وجود. خوشبختانه محیط ما محیط «دست نخورده» ای است و سوژه های بکر که هیچگاه کسی در فکر بحث درباره آنها نیافتاده باشد، زیاد هستند. فقط کافی است شخص عادت داشته باشد با چشمان باز در این اجتماع بگردد تا آنقدر نکات و زیبائیها در هر گوشه و کنار آن کشف نماید که نشانی دادن آنها برای او بصورت عقده ای در آید... و اما مرحله دوم یعنی منعکس ساختن این «احساسات» بر روی پرده سینما. در این باره در فرصت مناسبی صحبت خواهیم کرد. ■

ستاره سینما ـ سال نهم ـ شمارهٔ ۳۳۳ ـ ۴ شنبه ۹ خرداد ۱۳۴۱

از احساس تا تجسم

قبلاً گفتیم که محیط ما محیط بکری است و یک فرد با ذوق با کمی توجه بحدی نکات جالب در آن خواهد یافت که بیان نکردن آنها برای او عقده ای خواهد شد. البته این توجه لازمست ولی کافی نیست. بین احساس و درك نکته ای با بیان آن، فاصله ای طولانی وجود دارد. مسیر ناهمواری که در هر قدم مانعی بر سر راه آن بچشم میخورد. بطور کلی این موانع را می توان بدو دسته تقسیم کرد.

یکی آنهائیکه علت آنرا باید در خارج از وجود سازنده اثر جستجو کرد و از مهمترین آنها می توان در درجه اوّل از مسئله غامض «تماشاچی ایرانی» و بجز آن از بعضی نکات دیگر چون اتحادیه فیلمسازان با کلیه فوائد و مضار آن و اداره نمایشات و سانسور و ... ذکری بمیان آورد. (که خود مبحث مفصل و جداگانه ای را تشکیل میدهند) ولی موضوع مورد بحث این مقاله موانعی است که در درون وجود سازنده جهت روح بخشیدن به آنچه که احساس کرده و به روی پرده آورده وجود دارد. این موانع و یا بهتر

بگوئیم «عجزها» نیز از تعداد زیادی مسائل جزئی و مهم تشکیل شده است.

اگر از مسائل جزئی تر آن صرفنظر کنیم اشکالات اساسی کار را میتوان شامل نکات ذیل دانست:

دررأس همه این مسائل موضوع قدیمی و «مأنوس» فقدان معلومات و سواد سینمائی قرار دارد.

اصولاً مشکلات صنعت سینمای فارسی همگی مسائل «کهنه ای» هستند و نباید در بحث راجع به این معجون انتظار حرفهای تازه ای را داشت. حرفهای تازه هنگامی بوجود میآید که موضوع مورد بحث دائماً درحال تغییر باشد و حال آنکه صنعت سینمای ما از سالها قبل کوچکترین

جنبشی از خود نشان نداده و هیچگونه کوششی در برطرف ساختن مشکلات خودش بخرج نداده است. بنابراین تا وقتی مسائل فعلی حل نشوند و نکات جدیدی بعنوان «مسئله» جانشین آنها نگردند باید همینها را بعنوان حرفهای تازه تبدیل کرد و چاره ای نیست... و مسئله معلومات سینمائی هم شامل همین نکته می شود. اکثر فیلمسازان ما یا انتظار دارند که معلومات سینمائی به آنها «الهام» شود و یا آنقدر با دستگاهها و عناصر مختلف سازنده فیلم «ور» میروند (به هنرپیشه ها توهین نمیکنیم!) که تاحدی بخیال خودشان چیزهائی در این زمینه یاد بگیرند.

اما در مورد آنهائیکه جهل آنها صورت «مرکب» ندارد و میل دارند چیزهائی یاد بگیرند، اینها هستند که از فقدان وسائل ازدیاد سطح معلومات فیلمسازان رنج میبرند. در هر کجای دنیا تعداد کتاب هائی که در زمینه رشته های مختلف سینما نوشته شده سر به هزارها می زند. از این کتاب ها چند عدد بفارسی ترجمه شده؟ (از تألیف سخنی بمیان نمیآوریم!) حتی چندین سال قبل در بحبوحه فعالیتهای سینمائی استودیوها نشریات و مجلات سینمائی صورت جزوات درسی را پیدا کرده بودند و بفرض هم تمام این کتاب ها بدون استثناء ترجمه و خوانده شود، تازه چه خواهیم داشت؟ یک مشت تئوریسین، افرادی که هیچگاه فرصت و از آن بدتر جرئت استفاده از معلومات خود را نخواهند داشت. ما احتیاج به دانشکده های سینمائی داریم که علم و عمل را توأماً در اختیار طالبین آن بگذارد. در کلیه کشورهای فیلمساز جهان دانشکده هائی وجود دارد که رشته های مختلف لازمه این صنعت در آن «تدریس» میشود. در آنجا هر کدام از متخصصین یک رشته سینمائی اگر باندازه یک دکتر یا مهندس این آب و خاك (و سایر کشورها) تحصیل نکرده باشند لااقل باندازه یک لیسانسیه زحمت کشیده اند و پایه‌ای آنها مدرك تحصیلی باارزش حداقل مساوی آنها دریافت می دارند. در نتیجه در هر کدام از رشته ها تعداد بیشماری «فارغ التحصیل» وجود دارد. بطوریکه صنعت سینمای آن کشورها شانس «گلچین» سواکردن آنها را دارند.

ولی در اینجا متأسفانه تنها فعالیتی که در این زمینه شده است مربوط به اداره هنرهای زیبای کشور بوده که آنهم به پرورش تعدادی فیلمبردار (بدون توجه به سایر رشته های این علم) و تهیه فیلمهای کوتاه خبری محدود گردیده است. در صورتیکه این مؤسسه بخوبی میتوانست (و میتواند) سینمای ایران را نیز نظیر تئاتر و موسیقی آن تاحدی از این وضع نجات بخشد. تنها فقط باید فعالیتهای خود را توسعه و تعمیم دهد و بس.

پس از تکمیل معلومات هنرمند و آمادگی جهت ورود در عرصه مبارزه فیلمسازی رفته رفته با پیشرفت در این زمینه چیز دیگری به معلومات او اضافه می شود و آن «تجربه» است. ولی وای به وقتی که این تجربه در زمینه متزلزلی عاری از معلومات ابتدائی لازمه بوجود آید که دیگر در آن صورت نمیتوان به روی آن نام تجربه گذارد و بهتر است آنرا یک «عادت مذموم» نامید. در اینجاست که یکی از مسائل مهم صنعت سینمای ما ریشه کن ساختن این «عادت» خواهد بود.

یکی دیگر از نقاط ضعف فیلمسازان ایرانی (که البته آنها را صاحب معلومات کافی فرض کرده ایم) مسئله «تفکر» است. همیشه برای مردمان این آب و خاك علم باید صورت «جدول ضرب» داشته باشد. بعبارت دیگر از مطالب مختلف به حفظ و «درك مکانیکی» آن قناعت میکنند و هیچ اصراری ندارند که از محفوظات خود نتیجه گیری کنند. از نتایج این عدم تفکر فقدان دقت لازم درباره جزئیات امر است.

شخصی تحت تأثیر عاملی قرار گرفته و در ذهن خود آنرا به روی پرده سینما زیبا تشخیص داده است ولی حاضر نیست جهت تطبیق جزئیات نسخه اصلی و کپیه ساخته خود و در نتیجه ایجاد شباهت لازمه فکر خود را خسته کند و بالاخره یک اشکال اساسی دیگر مسئله فقدان حس همکاری در فیلمسازان ایرانی است. اصولا یک فرد ایرانی همیشه کارهای انفرادی را خوب انجام میدهد ولی در کارهای دسته جمعی اکثراً با شکست مواجه میشود.

زیرا میل دارد کار باسم شخص او تمام شود و امیال او خواسته های سایرین را تحت الشعاع قرار دهد. در سینما هم وضع چنین است. هیچکدام از اعضاء کادر سازنده فیلم حاضر بگوش دادن به سخنان سایرین نیستند، و اگر هم گوش بدهند آنرا درك نمیکنند و اگر هم درك کنند حاضر نیستند بخاطر حقوق سایرین از قسمتی از خواسته های خود چشم پوشی کنند. بنابراین هرکس کار خود را (علی رغم دستورات کارگردان) مطابق میل خویش انجام میدهد و نتیجه این خودسریها اثری است که هیچکدام از اجزاء آن با یکدیگر همبستگی ندارند.

شخصی که موفق بشود این نقاط ضعف را از وجود خود خارج سازد میتواند امیدوار باشد که در داخل وجود او مانعی در برابر انتقال احساسات وی به روی پرده سینما وجود ندارد. یعنی درواقع بمرحله ای میرسد که سنگینی بار «موانع خارجی» را (که در ابتدای مقاله بآنها اشاره ای شد) بر شانه های خود حس کند. ■

ستاره سینما ـ سال نهم ـ شمارهٔ ۳۳۴ ـ ۴شنبه ۱۶ خرداد ۱۳۴۱