نگاهی نو به جهانی کهنه

شاهرخ دولکو

یکی از مهمترین وظایف هنر، همواره آفریدن نیازهایی است که زمان برآوردن آنها نرسیده است. تاریخ هر شکل هنری، دوره های بحرانی خاصی را نشان می دهد که در آنها، شکل ویژه ای از هنر، همواره آرزوی دستیابی به چیزهایی را داشت که در همان زمان یافتنی نبودند. این موارد، تنها زمانی به گونه کامل به دست می آمدند که تغییری در استانده های فنی حاصل می شد. به عبارت دیگر، هنری نوین پدید می آمد. اشکال شگفت آور و ناهنجار هنر که به ویژه در دوره های مشهور به دوران زوال، پدید می آیند، در واقع، هسته های نهانی و از نظر تاریخی غنی هنر هستند.

والتر بنیامین

هر وقت که سعی می کنید کار نو و بکری انجام دهید، دست اندر کاران کور می شوند و فقط آن چیزهایی را می بینند که به آن چیزی که قبلاً دیده اند، شباهت دارد. آنها بدون برو برگرد، فکر می کنند آنچه مبهم است، حتماً شاعرانه است. در صورتی که شعر جز صراحت و دقت نیست. من شیوه ای انتخاب کرده ام که راهی است برعکس آنچه این احمقها، شاعرانه می دانند. هیچ چیز برای من خسته کننده تر از «استحکام بصری» یک فیلم نیست؛ یعنی، وحدتی که متخصصان امور، آن را سبک می نامند. یک فیلم باید چشم را به وسیله تباینها و تعارضها و اثرهایی که هیچ گونه تلاشی در جهت تقلید کردن از طبیعت نمی کنند، پریشان و شگفت زده کند.»

ژان کوکتو

مثال ۱: در آخرین فصل از فیلم «اُردت» (کلام) ساخته کارل تئودور درایر، صحنه ای هست که در آن یوهانس ـ شخصیتی که تا پیش از این، دیوانه اش می خواندند ـ به اینگر، زن برادرش که به تازگی مرده است، رو می کند و به درخواست دخترك کوچک اینگر که نمی خواهد مادرش بمیرد، به او فرمان می دهد که زنده شود...

... و لحظه ای بعد، اینگر زنده می شود! این زنده کردن مرده در برابر چشم شوهر زن و پدر پیرشان، و از همه مهم تر، کشیش و دکتر دهکده روی می دهد و آنها در پایان این صحنه عجیبی که از فرط غرابت می توان آن را وحشتناك خواند، هیچ حرفی برای گفتن ندارند. با بهت به این صحنه می نگرند و چیزی نمی گویند. تعبیه کردن چنین صحنه فرا واقعی در فیلمی کاملاً واقع گرا، چه تأثیری بر بیننده اش می گذارد؟ درایر، در پی چه چیزی بوده است؟

مثال ۲: در یکی از فصلهای نهایی فیلم «ایثار» ساخته آندره ی تارکوفسکی، الکساندر، مردی که خود و همنوعانش را در برابر فاجعه انهدام هستی می بیند، سوگند می خورد که اگر جهان به آرامش و نظم سابقش بازگردد، خانه و تمام هستی اش را به آتش کشد، هرگز سخن نگوید و از همه چیزش بگذرد. او سپس در تحقق این آرزو، از خدمتکار خانه اش، ماریا، یک زن ساده روستایی عاجزانه می خواهد که او را در آغوش خود جای داده، جهان را از نابودی نجات دهد. ماریا می پذیرد و صبح روز بعد، جهان آرامشی ابدی به خود گرفته است. گویی که اصلاً اتفاقی نیفتاده است. الکساندر به سوگندش وفا می کند. دیگر کلمه ای بر زبان نمی آورد. خانه و زندگی اش را به آتش می کشد و چون دیوانگان راهی تیمارستان می شود. پسر کوچک او در انتهای فیلم، تنها یک پرسش دارد: چرا پدر؟

اندیشیدن به پایانی چنین غیرمعمول، از چه دیدگاهی منتج شده است؟ تارکوفسکی، چرا درباره مسأله ای تا این اندازه مهم ـ نابودی کل هستی و تلاش برای نجات آن ـ چنین تعبیرفرا ـ واقعی ای را در متنی کاملاً واقعی، جای می دهد؟

مثال ۳: فضانوردی برای ادامه تحقیقات به پایگاهی در فضا می رود. در آنجا با اتفاقات عجیبی مواجه می شود و سرانجام در

آندری تارکوفسکی

ایثار

پایگاه فضایی، همسر خویش را که سالها پیش خودکشی کرده و مرده است، می یابد. زندگی با او را دوباره تجربه می کند و درمی یابد که او خاطره ای بیش نیست که اکنون به قالب ماده و جسم درآمده است. در فصلی از فیلم زن، دوباره خودکشی می کند و دیگر بار، زنده می شود و مرد برای رها شدن از دست او، او را با سفینه ای به فضای لایتناهی پرتاب می کند.

جسمیت یافتن یک روح، زندگی دوباره یک مرده ـ در مرزی ظریف از زنده بودن و نبودن ـ و جای گیری یک امر فرا واقعی در دل واقعیتی که بسیار شبیه به واقعیت روزمره است، چه معنایی دارد؟ فیلمساز در این رابطهٔ نامعقول در پی چه چیزی بوده است؟ چه چیزی که در دنیای معقول، نمی توان آن را یافت؟

مثال ۴: شوالیه ای جنگجو از جنگهای صلیبی به خانه بازمی گردد. در سر راهش، طاعون و بلاهای خانمانسوز فراوانی می بیند. در صحنه ای از فیلم، ناگهان با شخصیتی به نام «مرگ» برخورد می کند. اما از آنجایی که حاضر نیست به این راحتی تن به «مرگ» دهد، قراری با او می گذارد: مرگ و شوالیه به بازی شطرنج مشغول می شوند و برد یا باخت این بازی، مرگ یا زندگی شوالیه را رقم خواهد زد. انسان با مرگ خود، شطرنج بازی می کند...

یعنی چه؟ گستره خیال، چقدر مجاز است تا به مرزهای واقع نزدیک شود؟ اصلاً آیا مرزی هست؟ خیال چیست؟ واقع کدام است؟ اصلاً مرگ چیست؟ خیال است یا واقعیت؟

***

چهار مثالی که آورده شد، صحنه هایی از چند فیلم است که سازندگان آن می کوشند در آن به ماجراها، حوادث و وقایعی عادی و روزمره با نگاهی دیگر بنگرند و ورای سبک واقع گرایی که انتخاب کرده و جهان معمولی که برای حوادث خود برگزیده اند (حتی درباره فیلمی چون «سولاریس» که لابد به دلیل انتخاب قالب افسانه ـ علمی، اصلاً نباید واقع گرا باشد، اما هست)، دنیایی جدید و فرا واقعی را تجربه کنند و در تلفیق این نگاه نو، با واقعیتهای ملموس و عادی روزمره به شناختی جدید از زندگی و واقعیت، دست یابند.

نیچه می گوید: «شرط هنرمند بودن، تجربه چیزی است که همه غیر هنرمندان آن را به عنوان محتوا، به عنوان «چیز واقعی» صورت می نامند. پس، از این قرار، ما به جهانی واژگونه تعلق داریم. چه اینک هر محتوایی از جمله زندگی خودمان به نظر چیزی صوری می آید.»

خرق عادت، آشنایی زدایی وهنجار گریزی، یکی از اصلی ترین تمهیداتی است که یک هنرمند در ارتباط با هنر خود ـ و به خصوص در ارتباط با سینما ـ انجام می دهد. حتی در هنرهای واقع گرا نیز «واقعیت» که ماده خام اولیه به شمار می رود، ناگزیر است که تغییر شکل دهد تا ماهیت آن ـ آن طور که به دیده هنر برازنده است ـ بازنمایی شود. پس می توان این قول هربرت مارکوزه را پذیرفت که شرط لازم برای تقلید از واقعیت، دو چیز است: به سبک درآمدن و تسلیم شکل بندی هنری (زیباشناسی) شدن. و باز به قول او: «در واقع می توان گفت که تقلید واقعی، بازنمایی از

راه بیگانگی است. زیر و زبر کردن آگاهی است» و «جهانی که هنر مراد می کند، هیچ گاه و هیچ کجا، صرفاً جهان موجود واقعیت روزمره و در عین حال، ساخته و پرداخته پندار صرف و توهّم و جز آن هم نیست. آنچه در واقعیت موجود، در اعمال و اندیشه ها، در عواطف و رویاهای مردمان، در طبیعت و نیروهای بالقوه انسانی وجود دارد، در جهان هنر نیز هست. با این وصف، جهانی که در اثر هنری است «غیرواقعی» به معنای عام کلمه است. یعنی، واقعیتی افسانه ای (Fictitious) است. وقتی می گوییم غیر واقعی است، نه از آن روست که از واقعیت تثبیت شده، چیزی کم دارد. بلکه به عکس، بیش از آن است و از لحاظ کیفی هم «چیز دیگری» است. به عبارت دیگر، جهان هنر، به عنوان جهان افسانه ای، به عنوان وهم و خیال نسبت به واقعیت روزمره از حقیقت بیشتری برخوردار است. زیرا واقعیت روزمره در نهادها و روابط خود، گنگ و رازآمیز شده، «جبر» را به صورت «اختیار» و از «خود بیگانگی» را همچون «یگانگی» و «تحقق شخصیت» وانمود می کند. تنها در جهان خیالی است که امور به صورت آنچه هست و آنچه می تواند باشد، پدیدار می شود. در پرتو همین حقیقت است ـ حقیقتی که تنها هنر، قادر به بیان حسی آن است ـ که جهان وارونه می گردد. اینک واقعیت موجود و جهان عادی است که به صورت واقعیتی نادرست، کاذب و ریاکار جلوه می کند.»

واژگونه کردن واقعیت، حرکتی نظم دهنده در هنر است. تصور اصلی، این است که هنرمند در اندیشه «جهان بهتر» سیر می کند و غایت او از کاری که می کند، رسیدن به این جهان بهتر و دادن تصویری هر چه دقیق تر و اصیل تر از آن است. سلاحِ اصلی هنرمَند در این زمینه، شکل زیباشناختی و آشنایی زدایی است. این دو به او یاری می دهد تا در دل واقعیت موجود، واقعیت دیگری ـ جهان بهتر یا عالم امید ـ را بیافریند. باید پذیرفت که عادت کردن، نوعی فراموشی است. هر چیزی که به حیطه عادت انسانی درآید، دچار مرگ معنوی شده است ـ عادت کردن به مزه یک غذای واحد، مزه آن غذا را از بین می برد. از همین مثال ـ به ظاهر ـ ساده انگارانه و پیش پا افتاده، می توان تا اصلی ترین عادات طبیعی و ذاتی بشر، پیش رفت: زندگی بدون نوآوری و در مسیری تکراری، زندگی ای بی روح، سرد، کسل کننده و بی نشاط است. شخصی که در زندگی اش مجبور است به مدتی طولانی، یک چیز واحد را تجربه (یا تحمل؟) کند، می داند که اگر هر از چندگاهی، تغییری در شکل ظاهری آن ندهد، زندگی برایش طاقت فرسا خواهد شد. این اصل، حتی در بدیهی ترین و روزمره ترین امور اجتماعی رعایت می شود. دکوراسیون خانه ها مدام عوض می شود. محل قرارگیری میز و صندلیها در ادارات، مدام تغییر می کند. رنگ در و دیوار شهر، پی در پی، عوض می شود و خلاصه، همه چیز مدام در حال تغییر عمدی است. هنر می کوشد تا جهان قدیمی و تکراری را با حرکت دادن، منظم کردن، نمایشی کردن، غیر واقعی کردن، مهیج کردن و... تغییر دهد و با دگرگونیهایی که پی در پی در ظاهر و باطن انجام می دهد، با عادت ـ و در نتیجه، فراموش کردن آن ـ می جنگد.

روی سخن البته، درباره هنر نوین و رویکردهای هنرمندان عصر جدید به هنر و به خصوص، سینماست. اما بی راه نرفته ایم اگر بگوییم که این رویکرد، در واقع، پیشینه ای چند هزار ساله دارد. چرا که اساساً نفس هنر بر همین تغییر و دگرگونی و خرق عادت، بنا شده است؛ اما در هر زمان با شکل، معنا و هدفی مختص به خود. به یاد می آوریم که افلاطون با تفکر ثنوی خود، جهان خاکی را سایه ای و تقلیدی از جهان مُثُل، شمرده بود و هنرمند را کسی می دانست که از این سایه و تقلید، سایه و تقلیدی دیگر ارائه می کند. یعنی، کسی که بی توجه به عالم ازل و ابد، مواد خام و مصالح کارش را از این جهان فانی می گیرد و آن را بازسازی می کند. هنرمند در نظر افلاطون، دوبار مستوجب مجازات بود. از دیدگاه او تقلید از تقلید، سخیف ترین کارها به شمار می رفت و می گفت، وظیفه هنرمند در واقع باید آن باشد که توجه مردم را از این جهان تقلیدی به جهان اصلی و منشاء معطوف کند؛ نه آنکه همین تقلید را مایه تقلیدی دیگر ـ و ناشیانه تر ـ قرار دهد. به یاد می آوریم که ارسطو، چگونه تقلید از زندگی و

مصالح مادی اطراف را دستاویزی برای راه یافتن به جهانی دیگر ـ اگر نه جهان مُثُل افلاطون، که حداقل جهانی دیگر، بهتر و کامل تر از جهان عادی و روزمره ـ قرار داد. آنچه در این نظریه جالب است، اصرار او در این بازسازی و ماهیت آن است. به اعتقاد ارسطو، این تقلید یک بازسازی مکانیکی صرف نیست. از دیدگاه او، درست است که هنرمند، مصالح کار خود را از این جهان ـ به زعم افلاطون ـ غیر واقعی می گیرد، اما نظام حاکم بر این عناصر، نظام حاکم بر جهان موجود نیست. هنرمند با استفاده از قدرت «تخیل» و «ابداع» خود، نظمی نوین به این مصالح می دهد و از آنها دنیایی نوین می آفریند؛ دنیای مخلوق اثر. پس اگرچه این دنیا، از دنیای موجود تقلید می کند، اما اساس آن بر خلق و آفرینش دوباره نهاده شده است. از دید ارسطو، هر اثر هنری در کنه خود، حالتی دوگانه دارد: مخلوط درهم و غیر قابل تفکیکی از «تقلید» و «ابداع».

آنچه در این میان، قابل توجه است، تأکیدی است که هر دو فیلسوف بر عدم شباهت اثر هنری ـ یا بخوانیم، دنیای مخلوق ـ با دنیای واقعی دارند. افلاطون با ذهنی غیر مادی تر، هنر را وسیله ای برای ارجاع انسان به عالم مُثُل می خواهد و ارسطو با طرح حالت دوگانه تقلید و ابداع، در واقع، بر تفاوت اساسی دنیای اثر نمایشی با دنیای واقع، تأکید می کند.

سینما از نظرگاهی، هنری است که بیش از سایر هنرها با عادات و آشناییهای تماشاگر ارتباط دارد. سینما به لحاظ قدرت عینی نگری آن و ثبت بی واسطه و واقعی جهان بیرون، در حالت ساده و اولیه اش، جهان را به همان شکلی که هست به مخاطبان خود ارائه می دهد؛ بی هیچ دخل و تصرفی که بتوان در نگاه اول بر آن به عنوان دخل و تصرف در جهان عینی، انگشت گذاشت. در نگاه اول، دوربین فیلم برداری ـ و عکاسی ـ وسیله ای صرفاً مکانیکی است که با استفاده از مکانیسمی نسبتاً ساده، قادر است تمام فرایندهای فیزیکی و عینی جهان بیرون را به همان شکلی که هست، ضبط کرده، بازسازی کند. اگرچه این بازسازی، در واقع، دوباره سازی یک جهان ملموس و سه بعدی به شکلی غیر ملموس و دو بعدی [و از نظر سینمای صامت، سیاه و سفید و صامت] است، اما میزان شباهت آن و عینی نگری اش، آن قدر زیاد است که در وهله اول، هر تماشاگری را فریب می دهد. نام این فریب را در سینما، تعلیق ارادی ناباوری نهاده اند. کالریج می گوید، هر تماشاگری در زمانی که قصد تماشای فیلم را دارد، می داند که فقط در حال تماشای یک «فیلم» است و ماجراهای آن و

اردت

حوادث مختلفی که در آن روی می دهد، ربطی به جهان واقعی و عادی پیرامونش ندارد. اما همان تماشاگر با شروع فیلم، به طور ارادی، ناباوری خویش نسبت به جهان نمایش را به حالت تعلیق درمی آورد و به این ترتیب، با جهان نمایش ارتباطی برقرار می کند که کیفیت آن متناسب با ارتباطی است که با جهان واقعی برقرار می کند. یعنی، با دیدن صحنه های مختلف به هیجان می آید، می ترسد، می خندد. همراه با قهرمان در یک ماجرای هیجان انگیز، پیش می رود و لحظه های مختلف غم و شادی را تجربه می کند. به زبان دیگر، تماشاگر به طور عمد و ارادی، جهان نمایش را جهان واقعی می پندارد و خود را به دست آن می سپارد و در لحظاتی (که بستگی به قدرت فیلم در القاء جهان مخلوقش دارد) اصلاً نمی تواند تمایزی میان این دو جهان قایل شود.

در سالهای اولیه تاریخ سینما، شاهد رویگردانی قشر روشنفکر و هنرمندان سایر رشته های هنری از این مدیوم جدید هستیم. آنها می گویند، ثبت و ضبط جهان عینی بیرون و نمایش دوباره آن به همان شکلی که هست، هنر نیست. در سال ۱۹۱۱ ویلیام دمیل «فیلمها» را چنین توصیف کرد: «عکسهای سریعی که هیچ کس نمی تواند انتظار داشته باشد به چیزی تبدیل شود که در دور پروازترین خیال پردازی هم می تواند هنر نامیده شود.» و بیست سال بعد، رودلف آرنهایم نوشت: «هنوز هم اشخاص تحصیل کرده بسیاری هستند که امکان هنر بودن فیلم را با شدت، نفی می کنند. آنها در واقع می گویند: «فیلم نمی تواند هنر باشد؛ زیرا کاری غیر از بازسازی مکانیکی واقعیت انجام نمی دهد.» به

همین دلیل، تمام کوششهای تئوریسینهای سینمایی در اوایل قرن بیستم به جای آنکه صرف بسط، توسعه و تکامل فرایندهای سینمایی و درك تصویری و ابعاد هنری این مدیوم جدید شود، صرف اثبات «هنر» بودن آن می شود. کسانی چون لیندزی، بالاش و آرنهایم، تمام تلاش خود را مصروف این می کنند که ثابت کنند، سینما نیز همچون هنرهای دیگر، از وسایل و ادواتی سود می برد که قادر است، جهان بیرون را با تغییر شکلهایی، که به شدت کنترل شده است، ثبت کند. آنها سعی می کنند، ثابت کنند که اگرچه دوربین فیلم برداری در ظاهر، وسیله ای مکانیکی است، اما در عین حال، آلتی هنری است که قادر است آن چنان تغییرات شگرفی در ساختارهای بصری و اندامهای فیزیکی دهد که دیگر قادر به تشخیص نمونه اصل آن به عنوان جهان عینی و عادی روزمره مان نباشیم. ویچل لیندزی، در کتاب «هنر سینما» (۱۹۱۵) که از نخستین کتابهای نگره فیلم به زبان انگلیسی بود، نوشت: «هنر فیلم، یک هنر والای بزرگ است. آنهایی که امید دارم در این مورد متقاعدشان کنم، عبارتند از: ۱) موزه های هنر بزرگ آمریکا. ۲) رشته های زبان انگلیسی، تاریخ نمایش، کار عملی نمایش و تاریخ و کار عملی هنر. ۳) اهل انتقاد و ادب به طور عموم.» بلا بالاژ در کتاب نگره فیلم خود توضیح می دهد که سینما، بازسازی نمی کند، سبک می سازد و توسط آن یک هنر مستقل اساساً نوین می شود. به این ترتیب، تعدادی از سینماگران پا به عرصه فعالیت می گذارند تا تجربه هایی در این زمینه را به ثبوت برسانند. آیزنشتاین در این زمینه، یکی از فیلمسازان پیشرو محسوب می شود.

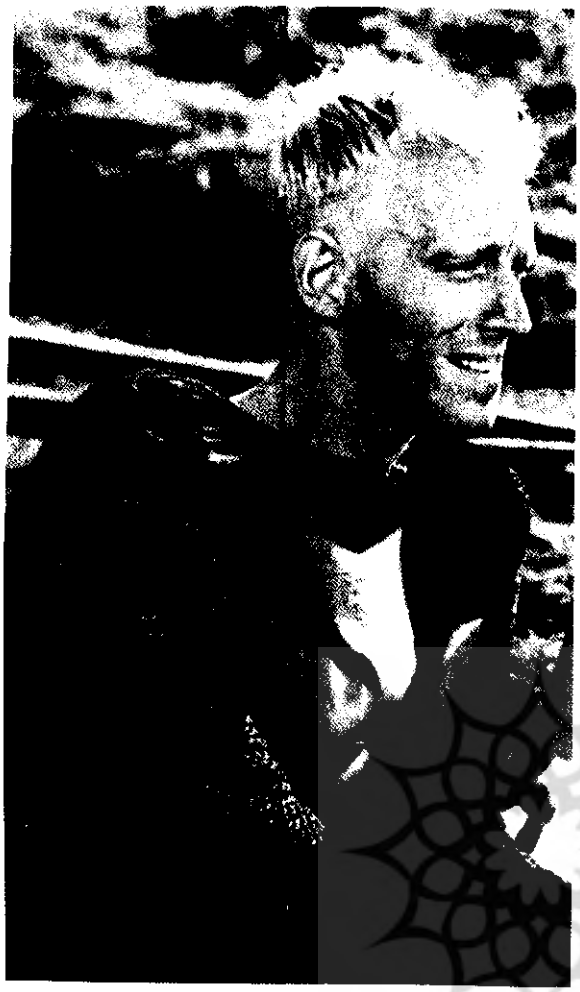
آیزنشتاین، می کوشید به جای حادثه و واقعه، در فیلمهایش به «اندیشه» بپردازد. آیزنشتاین، می اندیشید که صرف به کارگیری حادثه در فیلم، فریب تماشاگر و سرگرم کردن او با یک داستان ساده روزمره است که در جهان عادی پیرامون ما، همواره وجود دارد. او سعی کرد با جایگزین کردن «اندیشه» به جای «حادثه»، تماشاگر را وادار کند که به فکر کردن درباره تصویر روی پرده بپردازد. او به نوعی در پی خلق یک جهان غیر عادی و غیر واقعی در فیلمهایش برآمد و به این ترتیب، گاه حتی می توان گرایش او را به ارایه یک مفهوم فرا واقعی از طریق ارایه نمودها و ساخت ایده های مختلف از طریق شیوه تدوین اتراکسیون، در فیلمهایش مشاهده کرد. یا به زبان دیگر، او می خواست چیزی را که در فیلمهای دیگر به نام مجموعه تصاویر می شناسند، به مجموعه معناها بدل کند و از مدیوم سینما [و اصلاً خود دوربین فیلم برداری] خاصیت ضبط جهان عادی و مادی را بگیرد و به آن قدرت ارایه ایده و تولید اندیشه در ذهن مخاطب را به وسیله تدوین، عطا کند. کار آیزنشتاین ـ با همه نبوغی که این سینماگر داشت و با همه احترامی که می توان برای این کوشش او در حالتی محض قایل شد ـ از نظر نگارنده، یک مشکل اساسی داشت و آن جهت دار بودن کار او در ورطه ایدئولوژی بود. آیزنشتاین در ورطهٔ میان تولید اندیشهٔ شاعرانه و تولید اندیشه سیاسی، قرار گرفته بود و رهایی از هر کدام از آنها، برایش مشکل بود. در دورهٔ کاری اول او، گرایشش بیشتر به سینمای سیاسی و ارایه ایدئولوژی است و در دورهٔ دوم به سوی اندیشه غیر سیاسی (یا به تعبیر زعمای دولت کمونیستی، فرمالیستی) است و به هر حال، این تلاش با توجه به پسزمینه و فضا و موقعیت شوروی آن سالها، هیچ گاه کامل نشد. اما فیلمسازان کمتر سیاسی پس از او، این روش پیشنهادی را پسندیدند و هر یک به شکلی آن را در آثارشان دنبال کردند. به عنوان مثال، در آثار فیلمسازانی نظیر: ژان کوکتو، پازولینی، تارکوفسکی و پاراجانف، مجموعه تصاویر و ترکیب نماها، به وجود آورندهٔ نوعی مفهوم شعری در فیلم می شود؛ مفهومی که

اینگمار برگمان

به گونه ای رمز آمیز، دنیایی خاص و غیرمعمول را در معرض دیدگان بیننده قرار می دهد. سینماگران تجربی فراوانی در مکانها و زمانهای مختلف به این مقوله نزدیک شدند و تلاش کردند تا میزان قدرت دوربین را در زدودن غبار آشنایی و عادت از ظواهر زندگی مادی، محک بزنند و قدرت سینما را در بازنمایی دنیای درونی و غیرمادی به عنوان یک نشانه هنری به ثبت برسانند. این طرز نگرش به سینما به فعالانه ترین نحو در فرانسه پیگیری شد.

جنبش سینمای آوانگارد فرانسه، بیش از هر چیز، از نوشته های یک منتقد سینمایی به نام ریچوتو کانودو، سرچشمه گرفت. او در سال ۱۹۰۸، کانون هنر هفتم را در پاریس افتتاح کرد. اما در رواج سینمای آوانگارد فرانسه، چندین گروه فعالیت کردند. یک گروه، فیلمسازانی بودند که ویژگی اصلی فیلمهایشان بر استفاده از اقتباس ادبی و ترفندهای ویژه سینمایی بود. کسانی مثل: ژرمن دولاك، مارسل لربیه، ژان اپشتاین و دیمیتری کرسانف، مدام در فیلمهایشان از این دو ویژگی خاص بهره می بردند. گروه دیگری که به پیروان سینمای ناب موسوم بودند، فرمهای بصری را بدون توجه به محتوای ادبی به نمایش می گذاشتند. آنها معتقد بودند که سینمای ناب، اصیل ترین و کامل ترین شکل هنر هفتم است و تنها وقتی می توان سینما را به پایه سایر هنرها رساند که آن را از قید و بند بازسازی تصویر، رها کرده، به اثری «ناب» بدل کرد. از پیروان این مکتب، می توان به هانری شومت(برادر رنه کلر)ژان گرمیون، مارسل دوشان اوژن دسلو و فرنان لژه، اشاره کرد.

مکتب سور رئالیسم نیز در این میان، نقش مهمی برعهده داشت. فیلمسازان این مکتب، سعی می کردند پا را از دنیای واقعی فراتر گذاشته، به وسیله تداعی تصاویری که در خواب و خیال ظاهر می شود، به نوعی دنیای نیمه هوشیار دست پیدا کنند. در این مکتب، نوع منطق و تمایل، مفاهیم آشکار و زیبایی شناختی معمول و متعارف، کنار گذاشته شد. بنیانگذاران ادبی این مکتب، آندره برتن، لویی آراگون و پل الوار بودند و فیلمسازان برجسته آن من ری، ژان کوکتو و لوئیس بونوئل. همچنین باید از مهمترین مفسر این جنبش، یعنی لویی دولوك، نام برد که از اولین منتقدان سینمای فرانسه نیز بود. دولوك در فیلمهایش از نور و ریتم، به نحوی گسترده استفاده می کرد و سینما را نوعی نقاشی متحرك می پنداشت. پیش از جنگ جهانی اول، آبل گانس، سینما را به مثابه «موسیقی نور» توصیف کرده بود. والتر روتمان بعد از او اعلام کرد: «این موسیقی نور همیشه ماهیت



مهر هفتم

سینما بوده است و خواهد بود.» در اواخر دهه ۱۹۲۰، خانم دولوك، قول گانس را یک بار دیگر تکرار کرد و گفت: «سینما و موسیقی در این امر مشترك هستند: در هر دو، حرکت به تنهایی می تواند توسط ریتم و گسترش خود، عاطفه ایجاد کند.» و در جای دیگری نوشت: «سمفونی وجود دارد، موسیقی ناب ۴چرا سینما هم نباید سمفونی خود را داشته باشد؟»

به این ترتیب، فیلمهایی چون تب (لویی دولوك، ۱۹۲۱)، خانم بودهٔ خندان (ژرمن دولاك، ۱۹۲۲)، صدف و مرد روحانی (ژرمن دولاك، ۱۹۲۸) باله مکانیک (فرنان لژه، ۱۹۲۴)، اماك باکیا (من ری، ۱۹۲۷)، ستارهٔ دریایی (من ری، ۱۹۲۸)، سگ اندلسی (لوئیس بونوئل، ۱۹۲۸)، سقوط خاندان آشر (ژان اپشتاین، ۱۹۲۸) و خون یک شاعر (ژان کوکتو، ۱۹۳۰) در این جنبش ساخته شد. این فیلمها در همان سالهای اولیه حیات سینما که تلاش فراوانی برای اثبات جنبه های هنری اش نسبت به سایر هنرها در جریان بود، می توانست به میزان خلاقیت موجود در این هنر جدید و موفقیت آن در زدودن غبار آشنایی و عادت از پدیده های روزمره، نقش مهمی ایفاء کند.

تلاش این هنرمندان و هنرمندان بعدی، سبب شد تا حرکتهای

مهمی در دنیای سینما صورت گیرد و دگرگونیهای مهمی در دیدگاههای پیشین ایجاد شود. فیلمسازان کوشیدند تا رهایی از روزمرگی و عادی شدن اشیاء در جهان واقعی را در صدر فعالیتهای هنری خود قرار دهند. آنها کوشیدند تا اشیاء پیرامون خودراخارج ازفونکسیون وعملکرد روزمره وتکراری شان بازسازی و بازنمایی کنند تا به این ترتیب، لاك محکم عادت و آشنایی که این اشیاء و جهان پیرامون را در برگرفته بود، بشکنند و توجه دوباره تماشاگر را به «واقعیت» سامان دهند. این آشنایی زدایی در شکل پیشرفته تر و عمیق ترش، به بیگانه سازی تبدیل شد. فنی که می کوشید تا به ارایه فونکسیون جدیدی از هر واقعه، عمل آن را به شکلی جدید و گاه غیر قابل تشخیص به بیننده ارایه دهد و به این ترتیب، او را وادارد تا برای شناخت این شیء یا عمل جدید، انرژی و زمان صرف کند و میزان دقت خود را افزایش دهد، تا سرانجام به درك آن نایل شود. فیلمسازان بزرگی چون: آنتونیونی، گودار، فلینی و برگمان، تلاش فراوانی در این زمینه ارایه کردند و در این راه، گودار با وضع کردن معادلی سینمایی برای فن بیگانه سازی برشت در تئاتر و استفاده از آن با عنوان شگرد اختلال در فیلمها، کوشید به شورشی علیه قراردادهای جاری و عادی شده سینمایی دست بزند. او اصلی ترین قراردادها و قواعد سینمای کلاسیک چون خط فرضی، مچ کات (برش انطباقی) و توالی زمانی و مکانی را کنار نهاد و با استفاده از ایجاد اختلال در ذهن تماشاگر او را وادار کرد تا دقت خود را برای درك فیلم افزایش دهد. در واقع، باید گفت فیلمسازان در این برهه کوشیدند تا تمهیدات خود را در فیلمهایشان پر رنگتر، واضح تر و آشکارتر کنند. یعنی، درست برخلاف فیلمسازان سینمای کلاسیک که می کوشیدند بر اساس نظریات ارسطو، تمهیدهای مورد استفاده را به صورتی مخفی تر به کار بندند تا توجه مخاطب از داستان و توالی ماجرا به چیز دیگری معطوف نشود و «استغراق» او در ماجراهای فیلم به شکلی کامل صورت گیرد؛ این هنرمندان کوشیدند با استفاده از تمهیداتی کاملاً آشکار و روشن، اساساً توجه تماشاگر را از داستان یا هر چیز دیگری که تنها به عنوان زمینه (Base) مورد نظرشان بود، جلب کنند و در واقع، نمایش را در شکل اثر، دنبال کرده و ارایه دهند و نه در داستان آن.

فیلمسازان قدیم، می کوشیدند تا هرچه ممکن است، نمایش فیلم را به حرکتی هموارتر و روان تر بدل کنند. در تدوین از کمترین میزان فید و دیزالو، سوپر ایمپوز یا وایپ، استفاده می شد چرا که این تمهید، توجه بیننده را به «فیلم» بودن اثر هنری، معطوف می کند و مدام با تعلیق ارادی ناباوری او که می کوشد، دنیای مخلوق فیلم را دنیایی واقعی و یکسان با جهان پیرامونش بینگارد، برخورد می کند و آن را برهم می زند و به او یادآوری می کند که مشغول تماشای یک «فیلم» است و نه چیزی بیشتر. استفاده از دوربین سوبژکتیو به جای دوربین ابژکتیو (که خط فرضی را به هم می زند و بازیگر را ملزم می کند که به درون لنز ـ یا در واقع، درون چشم تماشاگر ـ نگاه کند) و استفاده از زوایای غیرمعمول و غیر عادی نیز جزو همان تمهیداتی بود که سینماگران کلاسیک آنها را به دست فراموشی می سپردند. سینماگران جدید کوشیدند تعدادی از این تمهیدات و سپس، تمهیدات جدیدتری را دوباره در سینما رایج کنند. مثلاً استفاده از فضاهای خالی (کادرهایی که با خروج بازیگران، خالی می ماند ولی همچنان نمایش آن روی پرده سینما ادامه می یابد) در فیلمهای تارکوفسکی و آنتونیونی، به کرات مورد استفاده قرار گرفت. تمهید دیگر، استفادهٔ هرچه بیشتر از نقشمایه (Motif) های آزاد در مقابل نقشمایه های مقید بود. فیلمسازان کوشیدند تا تعداد نقشمایه های آزاد خود را در هر فیلمشان، مدام افزایش دهند. نقشمایه های آزاد، نقشمایه هایی بود که به نظر می رسید در حرکت کلی و دراماتیک فیلم، در روابط علت و معلولی و روند قصه ای نقشی را ایفا نمی کنند. اما در واقع، فیلمساز از آن به عنوان صحنه هایی که اندیشه و هدفش را به

سرگئی آیزنشتین

تماشاگر انتقال می دهد، استفاده می کند. در واقع، می توان گفت که نقشمایه های آزاد در روند طولی داستان، جایی ندارند. آنها در عرض قرار می گیرند و به این ترتیب، حذف یا اضافه کردنشان در «داستان» فیلم تأثیر چندانی بر جا نمی گذارد. اما در درک تماشاگر از موقعیت و به دست آوردن فضای حسی و اندیشه مستتر در اثر، تأثیر کامل می گذارد. یکی از آشناترین نقشمایه های آزاد در نمایشنامه هملت و صحنه و مونولوگ مشهور او (بودن یا نبودن) است. حذف این صحنه از لحاظ داستانی، خللی در کار وارد نمی کند. اما شاید بی راه نباشد، اگر بگوییم که شکسپیر اصلاً هملت را به خاطر همین صحنه و مسأله ای که در آن طرح می شود، آفریده است و بقیه داستان در واقع محملی است برای طرح روایتی اندیشه ای که در این صحنهٔ نقشمایهٔ آزاد،طرح می شود. فیلمسازان به استفاده از این نقشمایه های آزاد، علاقه مند شدند و روز به روز، تعداد بیشتری از آنها در فیلمها مورد استفاده قرار گرفت تا جایی که اصلاً بعضی از فیلمها (همچون آینه، اثر آندره ی تارکوفسکی) تبدیل به مجموعه ای از نقشمایه های آزاد شد. فیلمسازان بزرگی چون: آنتونیونی، برگمان، فلینی، ولز و تارکوفسکی به استفاده از نقشمایه های آزاد روی آوردند. حضور یک طاووس در یک صبح سرد زمستانی در فیلم «آمارکورد» فلینی، نقشمایه ای آزاد است که در واقع، اشاره ای شاعرانه بر حضور فاشیسم در ایتالیا دارد. رقص فاحشه چاق در کنار ساحل برای چند پسر جوان در «۸/۵» فلینی، تردید در انتخاب میان دو کوچه برای ادامه راه پیمایی و تردید در انتخاب دو نخود برای خوردن توسط تریستانا در فیلمی از بونوئل، اجرای نمایش توسط خواهر و برادر برای پدرشان در فیلم «همچون در یک آینه» ساخته برگمان، ملاقات و پتوریا با همسایه ای که در کنیا زندگی می کند در فیلم «کسوف» آنتونیونی، یا حضور یک طوطی و جیغ او در آخرین صحنهٔ بادآوری در زندگی کین (صحنه ای که زن دوم کین، سوزان الکساندر، در حال ترک اوست) نمونه هایی از استفادهٔ نقشمایه های آزاد ـ و البته، به شکلهایی کاملاً شخصی ـ از سوی فیلمسازان است.

در کنار استفاده از نقشمایه های آزاد، فیلمسازان، دست به تمهید دیگری برای آشنایی زدایی وبرهم زدن روزمرگی وعادی شدن اشیاء زدند. تمهیدی که کمک فراوانی در توجه و نگاه جدید به واقعیات می کرد و آن، عامل انقباض و انبساط زمان بود. فیلمسازان کوشیدند با قبض یا بسط زمان، به مفهومی دیگرگون از گذر زمان واقعی و تأثیر این فرایند کاملاً عادی در زندگی روزمره دست یابند. آنتونیونی در فصل پایانی فیلم «کسوف» دست به تجربه ای شگرف در این زمینه زد. در این فصل، پنجاه و هشت نما در طول زمانی حدود هفت دقیقه به نمایش درمی آید. نماها از جایی که پی یرو و ویتوریا، با هم دیدار می کنند و از اواخر بعد از ظهر تا شب طول می کشد، در حالی که هیچ کدام از شخصیتهای اصلی در آنها نمایان نمی شود. آخرین دسته نماها جزئیاتی از اشیاء آن محل را به نمایش می گذارد: درختهایی که در معرض باد قرار دارند، پوست یک درخت و حشراتی که روی آن هستند، چکیدن آب از چلیک به داخل نهر، ساختمانی که به شکل ضد نور دیده می شود و نمای بسیار درشت از چراغ خیابان. آنتونیونی در زمان ارایه این فصل، تغییر مهمی از لحاظ فیزیکی صورت می دهد تا به این ترتیب، مفهوم مورد نظر خود را که عدم حضور پی یرو و ویتوریا بر سر قرارشان و تنهایی دوباره آنهاست، ارایه دهد. در فیلم «خون یک شاعر»، ساخته ژان کوکتو، شاهد چهار قصه یا بخش هستیم که تمام این داستانها در فاصلهٔ کسری از ثانیه اتفاق می افتد. طول کل فیلم در واقع، میان فرو افتادن سر بخاری (که در فصل اول نشان داده می شود) تا زمین خوردن آن (که در فصل پایانی نشان داده می شود) گنجانده شده است و به این ترتیب، کوکتو، کسری از ثانیه را تا پنجاه و هشت دقیقه، بسط می دهد تا به قول خودش «خود درونی شاعر» را تصویر کند و این «خود درونی» که در فضای بیرون، احتمالاً همان زمان کوتاه کسری را از ثانیه اشغال می کند، در یک مفهوم ذهنی، آن قدر طولانی می شود تا بتواند به تصویری کامل دست یابد.

هنرمندان واقعی، نمی کوشند که جهان را آن گونه که «هست» نشان دهند. آنها می کوشند تا جهان را آن گونه که «باید باشد» عرضه کنند و این، یعنی فراتر رفتن از واقعیت موجود. والتر بنیامین، ارزش کار سترگ این هنرمندان را، خصوصاً در هنر سینما، چنین بیان می کند: «جادوگر و جراح را می توان با نقاش و فیلم بردار (فیلمساز) قیاس کرد. نقاش در کار خویش فاصله ای طبیعی را با واقعیت، همواره حفظ می کند. اما فیلم بردار، این فاصله را کاهش می دهد و به درون واقعیت می جهد. میان تصاویری که آنها ایجاد می کنند نیز تمایزی بزرگ وجود دارد. تصویر دستامدیک نقاشی، یک تمامیت است و تصویر سینمایی، مجموعه ای از تکه های فراوانی است که بنا به قانونی نوین، گرد هم آمده اند. برای انسان معاصر، بیان واقعیت از راه فیلم به گونه ای قیاس ناپذیر از بیان آن در نقاشی مهمتر است؛ چرا که از راه رخنهٔ ژرف به دل واقعیت ـ به یاری ابزار مکانیکی ـ او به

سویه ای از واقعیت دست می یابد که از هر گونه ابزار پاك است و درست؛ این همان چیزی است که می توان از یک اثر هنری انتظار داشت.»

در ایران

سینمای ایران در برهه ای خاص از تاریخ شصت و پنج ساله اش به جریانی تازه دست یافت که نامش را «موج نو» گذاشته اند. در این موج، تعدادی فیلمساز جدید که دارای پسزمینه هایی سینمایی و غیر سینمایی (اغلب ادبیاتی) بودند، شروع به ساختن فیلمهایی کردند که می توان اغلب آنها را تحت یک «صفت» رده بندی کرد: غیر متعارف.

این فیلمسازان جدید، در واقع، در مخالفت با سینمای رسمی و عمده ایران (که نامش را «فیلمفارسی» گذاشته بودند) دست به ساختن فیلمهایی زدند که با هیچ کدام از معیارهای آن سینما نمی خواند. حرکتی که تا اندازه ای شبیه به حرکت فیلمسازان غیر تجاری و روشنفکر در سینمای چند کشور مختلف (از جمله فرانسه و آمریکا) بود. آنها بیشترین مخالفت خود را با اصول قصه گویی در سینمای فارسی، شیوه روایت، تکنیک فیلمسازی، جهان بینی، استفاده از هنرپیشه و اصولاً، نگاه به مدیوم عنوان می کردند و فیلمهایی که ساختند، نشان دهندهٔ همان نگاه جدید به مدیوم سینما بود؛ نگاهی که با شیوه های مرسوم سینمای فارسی ـ و شیوه های کلاسیک سینمای جهان ـ نمی خواند. اصول اولیه و قدیمی را زیر پا می گذاشت و در پی طرح جدیدی از روایت در سینما بود. اصلی ترین فیلمسازان این موج، عبارت بود از: پرویز کیمیاوی، سهراب شهید ثالث، محمدرضا اصلانی، آربی آوانسیان، کامران شیردل، فریدون رهنما، ابراهیم گلستان، بهمن فرمان آرا، داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی، بهرام بیضایی و مسعود کیمیایی.

این موج در سینمای ایران، بیشتر از چند سال، دوام نیاورد. این مسأله به دلایل گوناگونی باز می گردد: یکی از دلایل افول این موج، فقدان تداوم در تولید این آثار و مقطعی بودن حرکت بود که ریشهٔ آن را باید در فیلمسازان این موج جست و جو کرد. تعدادی از فیلمسازان این موج، چنانکه گفته شد، از دیگر رشته های هنری به سوی سینما آمده بودند و لاجرم، به آن، گاه به عنوان یک نوع تفنن نگاه می کردند. برای آنها، فیلم ساختن در کنار ـ و برابر با ـ سایر مقولات هنری بود و در واقع، «حتمیت» نداشت و اگر به دلایلی، ساخت فیلم امکان پذیر نمی شد، برای آنها، گذشتن از این امکان و بازگشت به مقولات ادبی یا سایر مقولات هنری، کاری ناممکن جلوه نمی کرد. به خاطر همین نگاه غیر جدی بود که فیلمسازان این موج ـ اغلب ـ با تنگ شدن حلقه ساخت فیلم ـ به دلایل فرهنگی، سیاسی، اقتصادی ـ به جای پایداری و مقاومت سرسختانه و فیلم ساختن به هر قیمت، به سوی سایر مقولات هنری که پیش از این می شناختند، رجعت کردند و میدان سینما دوباره خالی شد.

دلیل دیگر، عدم ارتباط لازم میان خود فیلمسازان این موج بود. یک نگاه کلی و یک ارزیابی جمعی از ماحصل تولیدات موج نو در سینمای ایران، کافی است تا درك کنیم فیلمسازان این موج، بیشتر به نوعی مجمع الجزایر شبیه بوده اند؛ تکهٔ خشکیهایی در میان یک اقیانوس آب، بدون ارتباط معقول و لازم با یکدیگر. و این تکه خشکیها در نهایت ـ لاجرم ـ همان تکه خشکی باقی می ماندند. یعنی: چند قطعه زمین نامتحد و قطعاً کم استفاده که اگر با هم یکی می شدند، می توانستند سرزمین وسیع و یکپارچه ای را پدید آورند که قطعاً استفاده بیشتری می رساند. فیلمسازان این موج، تعریف درست و قطعی از کاری که می کردند، نداشتند. هیچ مانیفست و قطعنامه و بیانیه ای در کار نبود (منظورم، البته، دیدگاه هنری است و نه سیاسی). هیچ طرح اندیشیده شده و از پیش تعیین شده ای برای مخالفت با سینمای فارسی و طرح یک نظام جدید سینمایی وجود نداشت. این موج، حرکتی ناگهانی، نامنظم و فاقد انسجام وقدرت به نظر می رسید. هرکس می توانست با کمی امکانات سینمایی، اندکی پول و جمع کردن چند نفر ـ حتی گاه، افراد غیرمتخصص، به جز در زمینه هایی چون فیلم برداری و تدوین ـ یک فیلم سینمایی بسازد. و همین طور هم می شد. ضعف سینمای موج نو نیز درست، مثل ضعف سینمای فارسی، فقدان برنامه ریزی، انسجام و قدرت و مدیریت بود. شاید چون موج نو، به هر حال، از دل همین سینما بیرون آمده بود (این قول را حداقل می توان در بخش فنی کار قبول کرد. به هر حال، کلیه وسایل فنی، مثل: دوربین، نور و غیره و بسیاری از اشخاص فنی، مثل: فیلم بردار و تدوین کننده، از دل همین سینما بیرون آمده بود.)

دلیل دیگر، عدم پذیرش فیلمهای موج نو از سوی مردم بود. دلیل اصلی تر این مسأله، البته، باز هم به خود فیلمسازان بازمی گشت. می توان در یک جمله گفت که اغلب این فیلمسازان در جنگ با سینمای فارسی، در واقع، مردم را از یاد بردند. آنها ـ متأسفانه ـ اغلب از همان راهی وارد شدند که سینمای فارسی

کلوزآپ

وارد شده بود. هرچند که به نظر می آید، حرکت آنها درست برعکس بوده باشد: هرچه سینمای فارسی مردم را ـ به عنوان مخاطب اصلی آثارش ـ ظاهراً تحویل می گرفت ـ اما در واقع، میزان شعور او را نادیده می گرفت ـ فیلمسازان موج نو به مردم ـ به عنوان مخاطب اصلی آثارشان ـ نگاه نمی کردند و آنها را نادیده می انگاشتند. این «نادیده انگاشتن» در واقع، ضعف اصلی هر دو نوع سینما بود.

این بود که «موج نو» به جای آنکه تبدیل به جریانی شود که ضعفها، مشکلات و کمبودهای سینمای فارسی را بپوشاند و سینمای کشور را از وضعیت ناهنجار و بن بستی که در آن گیر کرده بود، نجات دهد، در برهه ای خود به سکه قلب سینمای فارسی بدل شد و دچار ضعفها، مشکلات و کمبودهایی شد که دیگر در سینمای فارسی وجود نداشت، اما در درون خودش به وفور دیده می شد. سینمای موج نو، متوجه این نکته نبود که نمی توان یک شبه، سینمای فارسی و مظاهر آن را محو کرد. می خواست ناگهان این درخت عظیم را از ریشه درآورد. در حالی که خودش، تازه، ایستادن روی پاهایش را فرا گرفته بود. می خواست یک شبه، تمام تماشاگران سینمای فارسی را متوجه معایب و ضعفها و مشکلات آن سینما کند و واضح است که نتوانست.

از همین جا هم می توان اشاره کرد به دلیل دیگر افول این موج، که البته، دلیل اقتصادی است. عدم استقبال مردم از این فیلمها، آنها را در انزوای کامل از نظر بازار قرار داد و دولت وقت هم که می خواست از این فیلمها به عنوان ویترینی برای نمایش میزان آزادی و حضور حرکتهای روشنفکرانه فرهنگی اپوزیسیون در داخل استفاده کند، با تغییرات گوناگونی که در اوضاع سیاسی / اجتماعی کشور پیش آمد، میزان حمایتها و سرمایه گذاری اش را در این زمینه، محدود کرد و ... سرانجام «موج نو» در سینمای ایران افول کرد.

اما فارغ از تمام این مسائل، حالا، با وجود گذشت چندین سال از این موج، می توان به مسائل مختلف آن از زوایای گوناگون، نگاه کرد و آن را مورد بررسی قرار داد. یک زاویه آن نیز بررسی نوآوریهای فیلمسازان این موج در خلق یک فضا و نگاه جدید به مسائل، ماجراها و اصولاً مدیوم است.

فیلمسازان موج نو، کوشیدند تا در فیلمهای خود تصویری غیرمتعارف و جدید از زندگی روزمره و از جامعه آشنای آن دوران به بیننده خویش ارایه دهند. آنها می کوشیدند از راههای مختلف، از دنیای آشنای اطراف، تصویری غریب تر و ناآشنا تر ارایه دهند و این هدف را با وسایل مختلفی دنبال کردند. مثلاً، پرویز کیمیاوی در فیلم مشهور خود «مغولها» می کوشد با به کارگیری یک زبان ویژه و دستور زبان خاص آن، به شکلی غیرمتعارف در خلال طرح یک داستان ساده، نقبی تاریخی به گذشته کشور خود بزند و در خلال آن نیز سیر زبان سینما را تجربه و مرور کند. نتیجه کار به هم ریختن تمام قواعد آشنای فیلمسازی تا آن زمان و به دست آوردن یک زبان نو و پویا در ارایه این هدف اصلی است. به قولی، «مغولها» را می توان یکی از اصیل ترین و کارآمدترین فیلمهای غیر متعارف سینمای ایران محسوب کرد. اصلی ترین نقطه قوت «مغولها» زبان آن است که در عین تازگی، مسلط و قوام یافته است و این، دو صفتی است که در کمتر کار تازه ای در کنار هم جمع می شود. شاید بتوان کار کیمیاوی در این فیلم و شیوه خاص تدوین آن را نوعی تجربه گری به حساب آورد. ولی این تجربه گری برخلاف تجربه گری بعضی دیگر از فیلمسازان موج نو ـ که پشتوانه فنی کافی ندارند ـ بر یک تجربه و سابقه قوی سینمایی بنا شده است و احتمالاً به همین دلیل است که زبان آن مسلط و قوام یافته است.

آربی آوانسیان در فیلم «چشمه» کوشید این نگاه تازه به جهان کهنه را از طریق اختلال در زمانهای واقعی و کند کردن بیش از حد زمان در جهان روزمره به دست آورد. فیلم «چشمه» یکی از پر سر و صدا ترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران به لحاظ شکل خاص روایت و به خصوص، ریتم آن است. کندی و لختی فیلم که در هر سه نوع حرکت موجود در هر فیلم (حرکت سوژه، حرکت دوربین، حرکت مونتاژ) حاصل می شود، تا جایی پیش رفته است که در بعضی صحنه ها به نظر می رسد، فیلم اصلاً از حرکت باز ایستاده است. این درست، زمانی است که کارگردان از تماشاگرش می خواهد تا در قبال فرصتی که به او داده شده است، دربارهٔ موضوع صحنه بیندیشد و در ماجرا شرکت کند. آوانسیان خود درباره فیلمش چنین می گوید: «چشمه طرح را دنبال نمی کند. بلکه از آن استفاده می کند. اگر بشود مسیر داستانی را کنار گذاشت، مسأله طرح دیگر مطرح نیست... آنچه در فیلم من مهم است، داستان آن نیست، بلکه موقعیت و وضعیت افراد و روابط آنها با یکدیگر است ...» و می گوید: «این شیوه بیانی در سینما، اساساً درست، حکم دستور زبان را دارد. در موقع گفت و گوی روزمره مردم، شما برای بیان شخصی خودتان، گاهی ممکن است که مثلاً جای مبتدا و خبر را عوض کنید. اینجاست که شاید شباهت بین زبان شعری و زبان نثر که پازولینی

از نظر سینمایی به آن اشاره می کند، پیش می آید ... »

شکل دیگری از این بازی با زمان و استفاده از ریتم کُند و به نمایش گذاشتن جزئیات یک حادثه و رویداد، در فیلم مهم سهراب شهید ثالث، «طبیعت بیجان» به نمایش در آمد. شهید ثالث، پیش از این نیز در فیلم «یک اتفاق ساده» دلبستگی اش را به نوع روایت غیرمتعارف و تأکید بر جنبه های به ظاهر کم اهمیت و جزئیات مختلف زندگی انسانهای معمولی نشان داده بود و در این زمینه گفته بود: «مگر ما در زندگی روزمره چندبار می بینیم که آتش سوزی شود یا دعوای مهمی راه بیفتد؟ زندگی خیلی آرام و بدون اینکه اتفاق مهمی بیفتد، جریان خود را طی می کند ... دوست ندارم داستانی تعریف کنم یاصحنه کتک کاری رابانماهای سریع بسازم تا تماشاگرم را دچار یک هیجانِ سطحی بکنم ... »

یکی از مشکلات شهید ثالث در این دو فیلم که بعدها به کار سینماگران دیگری که شیفته این سبک بودند، سرایت کرد، شکل گزارشی ای بود که برای فیلمش برگزیده بود. هدف شهید ثالث، ظاهراً این بوده که از طریق این شکل گزارشی و شباهت فوق العاده فیلم به زندگی عادی (تا جایی که به نظر می رسد، تکرار دوباره آن بی کم و کاست است) به شکل دیگری از غیر متعارف بودن و آشنایی زدایی در سینما دست یابد. در واقع، او قصد داشت از خیره شدن بیش از حد در یک شکل آشنا، آشنایی آن را بر هم زند و به مفهوم و شکل دیگری از آن دست یابد. ولی این طور به نظر می رسد که او در این کار چندان موفق نیست؛ چرا که اغلب مخاطبان فیلم، متوجه این نکته نمی شوند. این مسأله به خصوص، در کار سینماگران پیرو این سبک (که کیارستمی، ظاهراً آشناترین، پیگیرترین وموفق ترین آنهاست) به شکلی بارزتر به چشم می خورد. در این فیلمها، دیگر هیچ گونه احساسی از آشنایی زدایی و نگاه غیر متعارف به زندگی روزمره به چشم نمی خورد و اگر لحظاتی این گونه وجود دارد، بیشتر ظاهری تصنعی، آگاهانه، متظاهرانه و حتی گاه تمثیلی به خود می گیرد. نمونه مشخص آن، استفاده کیارستمی از قوطی خالی اسپری در فیلم «کلوز آپ» است.

محمدرضا اصلانی با فیلم «شطرنج باد» شکل دیگری از آشنایی زدایی را تجربه می کند؛ شکل و تجربه ای که در کل تاریخ سینمای ایران ـ تا کنون ـ یگانه مانده است: بازی با نور. اگر چه «شطرنج باد» از لحاظ روابط و حرکات شخصیتها، شیوه داستان پردازی و حتی کندی ریتم، شباهتهایی با دیگر فیلمهای موج نو و روشهای آنها برای آشنایی زدایی دارد، اما در چگونگی استفاده از نور، تنها فیلم قابل اشاره است. اصلانی با کم کردن نور صحنه ها ـ گاه تا حد سیاهی مطلق ـ سعی می کند تا هم جنبه منطقی بیرونی ـ استفاده از نور شمع برای روشنایی منازل در سالهای حوالی ۱۳۰۰ ـ و هم جنبه منطقی درونی ـ فشار سیاهی و تباهی بر شخصیتهای فیلم ـ را یک جا به دست آورد و از این طریق، تصویری غیرمتعارف از یک طرح آشنا ـ درگیری نابود کننده چند شخصیت برای به دست آوردن ارثیه ـ ارایه دهد.

تلاشهای فریدون رهنما در هر دو فیلمش (سیاوش در تخت جمشید و پسر ایران از مادرش بی خبر است) بر جنبه های تئاتری انگشت می گذارد و به این ترتیب به نوعی آشنایی زدایی خاص خود می رسد که می توان گفت در سینمای ایران (جز در بعضی از کوششهای بهرام بیضایی، آن هم در شکلی دیگر) یگانه است.

کامران شیردل در تنها ساخته بلند سینمایی اش «صبح روز چهارم» ادای دینی به ژان لوك گودار و فیلم از نفس افتاده او می کند. فیلمی غیرمتعارف که می کوشد با استفاده از یک طرح روایتی ـ و نه یک داستان صرف ـ به بازسازی سینمایی یک شخصیت و موقعیت دست یابد و به تصوّری که گودار از فیلم داشت، برسد: «حسی که فیلم و مدیوم سینما، قادر به بازگویی آن است و آن را از طریق هیچ مدیوم دیگری نمی توان بیان کرد، نمی توان آن را تعریف یا توصیف کرد. و این ویژگی خاص فیلم است ـ باید حتماً آن را دید». این ویژگی، پیش از این در فیلمهای کیمیاوی: مغولها، باغ سنگی، اوکی مستر، پ مثل پیکان و یا ضامن آهو، دیده شده بود. شیوه خاص استفاده از بیان تصویری و شکل خاص تقطیع نماها (دکوپاژ ـ مونتاژ) سبب قرابت هرچه بیشتر این آثار با ویژگیها یا تواناییها یا خواص مدیوم سینما دارد.

کوششهای ابراهیم گلستان (خصوصاً در «خشت و آینه»)، بهمن فرمان آرا (در «شازده احتجاب» و «سایه های بلند باد»)، بهرام بیضایی (خصوصاً در «غریبه و مه»)، و تا حدودی داریوش مهرجویی (در «گاو») از دیگر مواردی است که می توان به آنها اشاره کرد. به عنوان سینمایی که می کوشد، نگاهی تازه به جهان کهنه اطرافش بیندازد و مخاطبانش را در جریان و تجربه این نگاه نو، قرار دهد.

اگر «موج نو» سینمای ایران، بیشتر از این عمر می کرد و به تجربیات، فیلمسازان و امکانات جدیدی دست می یافت، احتمالاً می توانست تأثیری مستقیم و مهم در کلیت سینمای ایران و به خصوص، تماشاگران آن داشته باشد. متأسفانه، این گونه نشد. عمر این موج، کوتاه بود و لاجرم، تأثیر آن نیز ... □