

## یادداشتی درباره سینما

هر يك از اجزاء آن نیز برای خود حساب جداگانه‌ای دارد و هرگز با دیگر قسمت‌ها اشتباه نمی‌شود. اما این موضوع در فیلم بکلی صورت دیگر دارد. چه هر وقت بر آن می‌شویم فیلمی را به یاد آوریم، تنها پارامی از قسمت‌ها به طور مختصر پیش چشم ما ظاهر می‌گردد ولی آنچه از تمامی فیلم به یاد ما می‌آید چیزی کنگ و مبهم و غیر مشخص است.

در اینجا یاد آوری این نکته باریک دور از فایده نیست که به یاد آوردن قسمت‌های مختلف، تنها در صورتی میسر است که ما از خاصیت اصلی سینما صرف نظر کنیم و اجباراً آنچه را که در واقع متحرک بوده است همچون عکس‌های ثابتی پیش چشم خود بیاوریم و سعی کنیم چیزی را که در اصل کاملاً سینمایی بوده است به صورتی منطقی و مجازی مبدل سازیم.

اصولاً سینما هنری است که به استثنای بالک و پانتومیم، به خاطر سپردن آن جز با حافظه مکانیکی عملی نیست. پالت و پانتومیم، هر دو از یک رشته حرکتهای اشاری تشکیل شده اند که هر حرکتی را می‌توان بی آنکه به معنی اصلی آن آسیبی برسد در ذهن متوقف کرد. زیرا در پالت و در پانتومیم مقصود اصلی از حرکتهای نشان دادن چیزی همانند حرکت واقعی نیست، چه حرکت واقعی در صورتی مفهوم می‌شود که خودش به صورت کاملی تکرار گردد. اما به بینیم این حال یعنی به یاد آوردن قسمتهای موسیقی چگونه صورت می‌بندد؟ بدیهی است که تا نواختن یک سمفونی به پایان می‌رسد، دیگر

بی‌گمان همه می‌دانند که میان رمان شیرین و فیلم خوب تفاوت‌هایی هست. رمان ماجرائی را برای خواننده حکایت می‌کند در حالی که فیلم داستانی را درست بدانگونه که در خارج واقع می‌شود، پیش چشم بیننده می‌آورد. به سخن دقیق تر، فیلم به ما چیزی ارائه می‌دهد که با پایان نمایش اثر احساسی و هیجانی آن نیز زایل می‌گردد و اگر بخواهیم بار دیگر آن را بیاد آوریم جز مشتی تصاویر درهم که هر يك مرتباً جای خود را به تصویر دیگر می‌دهد، چیزی پیش چشم ذهن ما پدیدار نمی‌شود. در واقع این از آن روست که فیلم به عکس آنچه منتقدان سینمایی هنگام معرفی فیلمها باز می‌گویند، حکایت پیوسته و مرتبی نیست و چیزی است که از یک سلسله حرکات و وقایعی که پیش چشم ما می‌گذرد تشکیل شده است. به همین دلیل احساس و هیجانی که از مشاهده یک فیلم در ما ایجاد می‌شود درست شبیه احساسات و هیجانهای کسی است که نگران و ناظر صحنه یا واقعه‌ای باشد. آشکار است که هیجانهای چنین نگرنده‌ای با آنچه در درون قهرمانهای داستان می‌گذرد، که دست‌اندرکار پیش آمده‌ها هستند بکلی تفاوت دارد. در حالی که در رمان ما با اندیشه‌ها و واقعیت‌هایی که ذهن بازیگر یا قهرمان داستان را به خود مشغول داشته است آشنا می‌شویم و از دیدگاه او به پیش آمده‌ها می‌نگریم و بر نظرش آگاهی می‌یابیم.

ازین گذشته رمان، به عکس فیلم، در آن حال که کلاً دارای ارزش زیادی است



هیجان در فیلم به نحو خاصی استفاده شده باشد. در هر حال نکته اساسی در اینجاست که پس از خاتمه فیلم چه چیز در ذهن بیننده بر جای مانده است، می توان گفت اثری که در ذهن باقی می ماند بیشتر چیزی است شبیه حالتی که پس از پایان مسابقه های ورزشی در آدمی پدیدار می شود و کمتر به بر خورد با یک اثر هنری شباهت دارد. در واقع با تماشا می یک فیلم ما چیزی را دیده ایم که خوب یا بد، ابلهانه یا زیرکانه، به خوردمان داده شده است. اما به بینم اصولاً این چیز که چنین بخورد ما داده شده است چیست و اکنون در کجای ذهن ما جای گرفته است؟

بر روی هم سینما هنری است که گیرائی جهانی دارد زیرا در آن جز صحنه هائی که می گذرد و به وضع معجز آسانی گذشت زمان را هم نشان می دهد چیزی دیده نمی شود. اهمیت تصویرهای سینما هم بیشتر بر اثر نا پایداری آنهاست به محض اینکه می خواهیم تصویرها را ضبط ذهن خویش کنیم خصوصیت اصلی و جادویی سینما را منهدم می سازیم و حالت شاعرانه آن را از میان می بریم. ممکن است بعضی جوهر سینما را چنین توصیف کنند که سینما صورت گذرائی است از آنچه واقعاً دوام و بقائی ندارد. ناتوانی حافظه در باز گرداندن حرکتهای سینمایی به ذهن یکی از کیفیتهای اصلی این نحوه بیان است. سینما به عکس هنرهای دیگر، می تواند زمان را درست مطابق واقع تقلید نماید و بهمین لحاظ خصوصیت اصلی زمان نیز در آن محفوظ می ماند. از اینرو همانطور که باز گرداندن وقایع حقیقی گذشته، پیوسته برای ذهن ممکن نیست و ما تنهایی توانیم گذشته ها را به صورتی جدا جدا و گسسته بیاد آوریم، در سینما نیز درست چنین است و بیاد آوردن فیلمی به طور درست و کامل به هیچ وجه مقدور نیست.

جز با شنیدن مجدد آن نمی توان اثرهای هیجانی آهنگ را در ذهن بیدار کرد و اصولاً بی آنکه بخواهیم تفاوت کیفی يك قطعه موسیقی را با فیلم سینما شرح کنیم، توجه بدین نکته دقیق لازم است که قیاس میان توالی صداها در موسیقی و توالی تصویرها در سینما اشتباه محض است و بطور کلی آهنگ موسیقی را نباید همان توالی صداها تصور کرد بلکه باید آن را آفرینشی پنداشت که در لحظه های پیوسته زمان پیش می آید. از همین جاست که هر گاه تك تك صداها هم فراموش شود، کیفیت اصلی آهنگ بر جای می ماند و بهمین دلیل است که هر وقت نام موتسارت یا استراوینسکی را بر زبان می آوریم به خوبی می دانیم که مقصودمان چیست و به چه دنیاهائی اشاره می کنیم.

در این جا ممکن است کارشناسان سینما بگویند ما نیز هر وقت نام «آیزن اشتاین» یا «جان فورد» را بر زبان می آوریم به خوبی می دانیم مقصودمان چیست و به چه دنیاهائی اشاره کرده ایم و سخن آنان از لحاظی کاملاً درست به نظر می رسد، زیرا این کارگردانها برای ساختن فیلمهای خود شیوه و سبک معینی را پیشه ساخته اند که کاملاً چشم گیر است و اگر کسی بخواهد می تواند کار آنان را «سبکی» مخصوص به خودشان تصور کند. اما باید توجه داشت که اصولاً «سبک» در کارهای سینمایی درست مانند نشانه ها و علامت هائی است که تهیه کنندگان کالاها روی کالای معینی می زنند و در هر حال معنی آن با سبکی که در موقع بحث کارهای «تالستوی» یا «ژبو» توبدان اشاره می شود تفاوت فاحش دارد. در سینما مقصود از سبک ممکن است بکار بردن وسیله های معینی در موقع ساختن فیلم باشد؛ ممکن است روش بازی در آن نوع ویژه ای به شمار رود و ممکن است به طور کلی از همه عواملها برای گستراندن



پس از تماشای شاهکارهای سینمایی ، چیزی که برای ما می ماند ، علاوه بر يك خاطره کلی ، بخش های جدا جدائی است که جور کردن و بهم بستن آنها کاردشواری است . بدیهی است که می توانیم صحنه های از فیلم زره داران پوتمکین را که ملاحظه لقمه های گوشت بر می دارد یا صحنه معروف یلکان آن فیلم را پیش چشم مجسم سازیم . یا مثلاً رماتی سیزم ظریفی را که دره کودکان بهشت ، وجود دارد بیاد آوریم . اما چون این عمل یاد آوری را به انجام می رسانیم ، فوراً آگاه می شویم که تمامی تصویری که در آغاز موجد آن هیجان هنری بوده است دیگر در ذهن ما نیست و تنها بخشهایی از آن ، آنهم به صورت پراکنده در یاد ما مانده است .

در واقع توالی تاثیرها در موقع تماشای فیلم ، هیجانی در ما می انگیزد که پس از آن محو و نابود می گردد . البته این نیز راست است که می توان فیلم را بار دیگر تماشا کرد و باز آن احساس نخست را در خود بیدار ساخت ، اما چیزی که مسلم است نمی توان بر آن احساس چیز تازه ای اضافه کرد . دیدار مجدد فیلم چیزی جز يك نوع تکرار نیست و اثری که نخستین بار در ذهن ما مانده است ، هر چه که هست ، اصیل ترین و دقیق ترین اثرهاست .

اما این موضوع در شعر ، موسیقی و نقاشی بهیچ روی درست نیست ، اگر کانتوی ۲۵ دوزخ دانه را چندبار بخوانیم با آنکه چیزی جز نوعی احساس ستایش در ما پدیدار نمی شود ولی سرانجام لحظه ای فرامی رسد که نظم شاعر برای ما جان تازه ای می گیرد و این تازه گی چیزیست که در نخستین بار قرائت هم با آن روبرو بوده ایم ،

يك قطعه موسیقی یا پرده نقاشی نیز چنین است . اگر حتی چیزی که ما از يك آهنگ یا پرده نقاشی به یاد داریم خاطره

ناقصی باشد و جزئیات اثر به صورت مبهم بیاد ما بیاید ، باز هم کارحافظه يك نوع یادآوری کامل است . قسمت مختصری از موتسارت باز موتسارت است و رنگ زرد نقاشی های وان گوگ همیشه ویژه کارهای اوست . چرا ؟ زیرا هنگام برخورد با این آثار معنی و کیفیت اثر در حافظه ما ثبت می یابد . حال آنکه آنچه ما از سینما به یاد می سپاریم تنها واقعه هایی است که پشت سر هم قرار گرفته ، و معنی و مفهوم دیگری هم جز همان حرکتهای ظاهری ندارند . در واقع سینما قدرت آنرا ندارد که هر دوی اینکارها را بکند یعنی هم حرکتهای را نشان دهد و هم معنی آنها را . عکسهای يك فیلم در جهت برگشت ناپذیری سیر می کنند و بهمین دلیل هم ، حافظه نمی تواند آنها را یکبار دیگر زنده کند . بعینہ آنکه نمی توان وقایع گذشته را از نو به وجود آورد جز آنکه معجزه ای روی دهد یا ما خود ناگهان معنی و ارزش واقعی حرکتهای را کشف کنیم و مفهومی را که در پشت هر واقعه نهفته است دریابیم .

نشانه ها و استعاره های يك فیلم بر زمان ، آنهم بدانگونه که ما تصور می کنیم مبتنی نیستند ، بلکه بر گونه ای از زمان استوارند که معمولاً آنرا با همه خطاها و کسستگی هایش طبیعی می پنداریم . در فیلم آنچه ما را مجذوب خود می سازد فروشدن در نوعی زمان مصنوعی است که به نحوی غیر عادی شبیه واقعیت زمان است و از آن هم جدی تر به نظر می رسد . از اینرو چون فیلمی به آخر می رسد علاقه ما به صورت واقعی زمان بیشتر می شود . همان زمانی که می توانیم در آن آزادانه بگردیم و لذت ببریم . در واقع آن ترکیه واقعیت در غیر واقع که تاکنون خصوصیت اصلی هنر بوده است ، در سینما وجود ندارد .



که کاملاً موجود است و گاه همه دشمن است و گاه همه مهربان و از یک رشته حادثه ها و واقعه های بسی معنی تشکیل شده است . این غریزه را می توان به اندیشه یاد، از خوب شدن دور ساخت . می توان آنرا با ایجاد هیجان عمومی، هیپنوتیزم کرد یا با جادوی ماشین ها آرام ساخت. ولی آنچه مسلم است باز داشتن آن هرگز ممکن نیست . سینما این غریزه را از راه کشودن درجه های موقتی به دنیای سایه های جنبنده برای لحظه ای هیپنوتیزم می کند و چنین می نماید که زندگی به صورتی ساده، یعنی اسارت در میان یک سلسله واقعه های دنیائی است که خود معنی درست و ثابتی ندارد .

در زندگی واقعی حرکت همیشه وابسته به چیزی دیگر است و با قرینه علامت ها و اشاره هائی که از دنیای خارج به شخص می رسد مفهوم می شود و خود آن به خودی خود مفهوم ضعیفی در بردارد . هنگامی که ما به مردمی می نگریم که در پشت پنجره ای در آن سوی خیابان حرکت می کنند ، با آنکه حرکت آنان به درستی معلوم نیست باز حرکت شان برای ما مفهوم معینی دارد . اما برای ماهر حرکت نتیجه احساس معینی است و اگر ما از این احساس خبری نداشته باشیم باید گفت که از حرکت ها هم هیچ چیز دستگیرمان نمی شود . حتی اگر بتوانیم معنی حرکت را نیز دریابیم باز به معنی عمیق تری که در زندگی مردم دارد آگاهی نمی یابیم . با این همه منظره برای بیننده گیرا و جالب است . پاتومیم بی هیچ تردید معنی معینی دارد زیرا حرکت روشن ترین علامتی است که شخص می تواند با آن هیجان درونی خود را بنمایاند. ولی باید دانست که يك حرکت کنگک ممکن است معنی های زیادی داشته باشد و علاوه بر آن ممکن نیست ما بتوانیم با دیدن آن به اندیشه مردمی که مثلاً پشت پنجره هستند وقوف یابیم زیرا ما از قرینه های آنان کاملاً بی اطلاعیم

می گویند : «لذتی که از مشاهده فیلم درمایدیدار می گردد ، در حقیقت بر اثر آشکار شدن کیفیت فتوژنیک چیزهائی است که حرکت می کنند .»

در این عبارت شاید واژه «هیجان» به جای «لذت» واژه مناسب تری برای توصیف حالتی باشد که از تماشای يك لو کوموتیو که روی پرده سینما به ایستگاه می رسد در ما ایجاد می شود . اما باید دانست هیجان برای چه چیز؟ هیجان ، برای آنکه ما ناظر خود عمل و نگران حرکت محض هستیم که از هر قرینه واقعی مجزاشده است و به شکلی مطلق نمایش داده می شود ، همان چیزی که ممکن نیست در عمل واقعاً روی نماید .

خود ما وقتی در زندگی واقعی به حرکت می نگریم، جز در مورد هائی نظیر روبرو شدن با خطرهای رانندگی ، آنچه می بینیم تنها خود حرکت نیست . و بهر حال صرف نظراز عقیده عموم ، حرکت مهمترین استنباط ما از واقعیت نیست و فقط هنگامی اهمیت آن چنین زیاد به نظر می آید که دنیای خارج فرصت تفکر درباره خطریا هیجان قریب - الوقوع را از ما سلب کرده باشد .

نکته قابل دقت آن است که این لحظه ها با احساس اطمینان زیادی که در آدمی پدیدار می شود از دیگر لحظه ها ، متمایزند . اطمینانی که در آن ، حالت جبری اشیاء و بی شکلی زمان بر طرف گردیده است ، دنیا به انتظاری سخت برای انتخاب میان فرار یا توسل به چیزی و یا انتظاری تب آلود برای روبرو شدن با پیش آمد ، کوچک و محدود شده است . گیرائی خطر، قمار و کارهای بزرگ بیشتر به سادگی دنیای این کارها مربوط است و این گیرائی از غریزه ما است که فرد را و می دارد تا بکوشد که به زندگی بچسبد و آنرا شیش پندارد که معنی آن برای وی با تملک خود آن حاصل می شود . تردیدی نیست که دنیا نیز همان است که در این لحظه های شوریدگی به نظر می آید



ادراك خاصى را به پيش چشم بيننده مى آورد كه در عالم واقع ممكن نيست .  
زيرا ادراك فرد ادراكى مبهم است و مردم در زندگى حقيقى بيشتر در درون خویش زندگى مى كنند و اسير احساس ها و اندیشه هاى خوشبختى، عكاسى، يك نوع هنر مكانيكى جادوگرانه اى به شمار مى آيد كه ما را به خيره شدن بگوشه هاى از ديا و امى دارد و مى توانيم به جاى آنكه فقط چيزى را ببينيم در آن به دقت بنگریم .

اين امتياز عجيب موجب اهميت فوق العاده دوربين شده است و درعين حال خود ، محدوديت عجيب ترى نيز پيش آورده است كه ما را مجبور مى كند به چيزى به صورتى جدا از بقيه ديا بنگریم . زبان دوربين زبان ظاهرى هر چيز است و اين زبان ابتدائى ترين زباني است كه مى توان براى بيان احساسات بشر به دست آورد .

عكسهائى از مردان نامى ، مصيبت ها و زنان كشورهاي جهان كه در مجله هاى هفتگى انتشار مى يابد قاعده بدین منظور است كه دنيا را پيش چشم ما آورد. ولى كار واقعى اين عكس ها چيزى جز اين نيست كه انسانها و واقعه هاى را كه حقيقى در پشت خود دارند به صورت مرده اى كه دوربين همچون جراحي تمام قرينه هاى حيات را از آنها گرفته است ، بدل سازد. نگاه مى كنيم ولى چيزى نمى بينيم؛ توجه داريم ولى چيزى در نمى يابيم و دچار هيجان هم مى شويم بى آنكه احساس روشنى در ما برانگيخته شود . زيرا دوربين همه آنچه هاى را كه نام آن حيات واقعى است از عكس ها سلب کرده است . اشياء از آنچه در واقعيت هست بى معنى تر به نظر مى آيند . و آنچه براى ما مى ماند تنها فيلم است و پس چشم دوربين پديده عجيبى را به ما ارائه مى دهد - پديده اى كه مى توان آنرا دنيايى دانست كه احساس و آگاهى از آن زودده شده است .

ترجمه ايرج پزشك نيا

و گذشته از همه اينها از لحظه احساس ناموقع حرکت و اشاره زمان همچنان مى گذرد و باز گرداندن آن عملى نيست . مى توان گفت تنها در مورد هائى كه همه چيز براى ما روشن است قادر هستيم به پاره اى از اشارات ، نامهاى «عشق» يا «خشم» بدهيم . فقط در مواقعى كه خود عمل بى هيچ گفتگو دليل بر تندى و غضب باشد ، تندى و غضب از آن استنباط مى شود و در غير اين صورت اشارات كمكى به درك معنى نمى كنند .

در زندگى واقعى ، به قرينه هاى كه بر اثر تجربه حاصل آمده است . حرکت ها كارها و بر روى هم جنبه ظاهرى اشياء چيزهائى نيستند كه تنها بتوان آنها را مبهم و نامود كرد بلكه بسيارى از آنها چيزهائى بى معنى بشمار مى روند ولى آنچه براى ما اهميت دارد خود حرکت نيست . صورت بعدى و نتيجه هر حرکت است . در سينما ميدان آگاهى بيننده را مشغول حرکت و اشاره به خود مشغول مى دارد . و براى بيننده يك نوع مكان هندسى از حرکت ها و اشاره هاى معنى دار فراهم مى آورد . هر چيز كه بتوان مفهوم آن را با حرکت نمايش داد از سينما طرد مى شود ، و بدينگونه يك فيلم به اصطلاح خوب فيلمى است كه تصاوير در آن يك نوع توالى منطقي دارد كه همين توالى موجب ارضاء خواهش هاى كودكانه ما مى گردد .

در زندگى واقعى ، ما عشق مى ورزيم يا به قول سنت اگوستين دوست داريم كه عشق بورزيم . در اين باره فكر مى كنيم و هر كزهم به درستي نمى دانيم كه معنى عشق چيست ولى در روى پرده سينما قضايا بلكلى ديگرگون است قهرمان داستان و دلدار او همه حرکت هاى عاشق شدن را نشان مى دهند و ظاهراً هيچ چيز نامفهوم و غير قابل نمايش نيز در كارشان وجود ندارد .

چشم دوربين سينما را مى توان «چشم دنيا» دانست . چشم همه و هيچكس دوربين