پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نانوکیِ شمال

رئالیسم سینمایی و برخورد نظریات

مسعود اوحدی

سنت اصلی زیباشناسی غرب که برگرفته از کتاب فن شعر ارسطوست، هنر را تقلید از طبیعت می‌داند، یا بنا به گفته هملت «آینه‌ای در برابر طبیعت می‌گذارد». از اوایل رنسانس تا اواخر قرن نوزدهم، از «جیوتو» تا «مانه» و امپرسیونیست‌ها، هنر نقاشی این آرمان را با موفقیتی فزاینده دنبال کرده است. بعدها داستان‌های بالزاک و تولستوی به بازنمود دقیق‌تری از طبیعت و جامعه ــ در قیاس با هرچه که ادبیات تا آن زمان شناخته بود ــ دست یافت و نمایشنامه‌های ایبسن و چخوف علی‌الظاهر، آرمان هملت از تئاتر را به نهایت رسانید. تمامی این دستاوردها با اختراع عکاسی در مُحاق فرو رفت زیرا دوربین و به‌ویژه دوربین سینما، در توانایی عرضه طبیعت بی‌همتا بود. اگر آرمان هنر، آفرینش توهم طبیعت باشد، سینما دسترسی به این آرمان را در شکلی بی‌سابقه امکان‌پذیر ساخته است.

ولی آیا اصلاً هدف هنر تقلید طبیعت است؟ و اگر

چنین است ــ با توجه به این‌که سینما با این سادگی و کمال به چنین هدفی می‌رسد ــ چه نقشی برای دیگر هنرها باقی می‌ماند؟ البته، سنت ضد رئالیستی تقلید از طبیعت را به منزله هدف هنر، انکار و رد می‌کند. استدلال سنت ضد رئالیستی این است که آفرینش اثر هنری، صرفاً نسخه‌برداری از جهان نیست، بلکه افزودن چیزی متفاوت و بسیار ویژه، به جهان است. این چیز می‌تواند بسیار ارزشمند باشد، زیرا ارائه‌کنندهٔ تعبیر یا آرمان‌سازی از جهان، یا حتی آفرینندهٔ جهانی مستقل است. گروهی دیگر در این سنت ضد رئالیستی، بر آن‌اند که ارزش چنین چیزی شاید در این باشد که احساسات و عواطف آفریننده خود را به بیان درمی‌آورد و یا این‌که، هنرمند شکلی زیبا یا معنی‌دار (دلالتگر) را بر مواد کارش القا یا اعمال می‌کند، احساسات هنرمند می‌تواند به‌صورت تجریدی بیان شود و شکل حاصل می‌تواند صرفاً تخیلی باشد. ممکن است اثر هنری اصلاً گریزی به طبیعت نزند.

به‌عنوان مثال، نظریه‌پردازان نقاشی مدرن چنین استدلال می‌کنند که نقاشی، حتی نباید در تأمین بازنمود سه‌بعدی واقعیت اقدام کند، بلکه در عوض، کار نقاشی به‌کارگرفتن ذرات رنگی در سطحی دوبعدی است. این شیوهٔ نگاه نوگرایان، فرض را بر این می‌گذارد که نقاشی نمی‌تواند و نباید در انعکاس واقعیت با فیلم رقابت کند. نقاشی چنان تکلیفی را کلاً باید از سر خود بازکند. دیگران اما چنین استدلال کرده‌اند که فیلم هم نمی‌تواند واقعیت را بازسازی کند و حتی اگر بتواند نباید به این کار بپردازد. بر طبق این نظریه ضد رئالیستی، فیلم همانند هر شکل هنری دیگر یا باید تعبیری از جهان ارائه دهد یا با بهره‌گرفتن از امکانات دوربین، جهانی دیگر بیافریند. همان‌طور که نقاشی باید بر این نکته اذعان داشته باشد که فی‌الواقع آینه نبوده بلکه ذراتی رنگی بر بوم نقاش است، سینما هم باید بر این امر معترف باشد که ماهیّتش صرفاً تصاویری فراتابیده بر پرده است. ادعای این‌که این تصاویر باید تصاویر واقعیت فیزیکی ــ در مقابل هر نوع دیگر تصاویر ــ باشد، تعصّب و جزم‌گرایی محض است. چرا این تصاویر نباید تخیل را از یکنواختی و ملال واقعیت آزاد کرده و به‌جای آن جهانی از انتزاعات یا رؤیاها را بر ما عرضه و معرفی کند؟ زیگفرید کراکوئر، تاریخ‌نگار و زیباشناس آلمانی‌الاصل، از طرفداران اصلی دیدگاه رئالیستی سینماست. کراکوئر در کتاب خود به‌نام «تئوری فیلم»، استدلال می‌کند که چون فقط فیلم است که عملاً از جریان واقعیت عکاسی می‌کند، تنها فیلم هم، توانایی گذاردن آینه‌ای در برابر طبیعت را دارد. سینما عملاً ماده خام جهان فیزیکی را در محدوده اثر هنری بازسازی می‌کند. همین امر، امکان این را که سینما بتواند بیان «خالص» منظور و مقاصد در حال شکل‌گیری (مقاصد مرحله‌ای) هنرمند یا بیان تخیلی ـ تجریدی عواطف او باشد، نقض می‌کند. کراکوئر بر این مسئله تأکید می‌ورزد که تکلیف و در عین‌حال، امتیاز ویژه فیلم (یا همان وارث عکاسی بدون حرکت) این است که به ثبت و عیان‌سازی پرداخته و از این طریق، واقعیت فیزیکی را بازمی‌نمایاند.

نظریه و برخورد کراکوئر، پاسخی است به این گلایه که انتزاعات و طبقه‌بندی‌های موجود در دانش و تکنولوژی نوین، درک و تلذذ از جهان ملموس را که زیستگاه ماست (همان چیزی که جان. کرو. رنسام J. C. Ransom «هیئت یا کالبد جهان» نام نهاده است)، غیرممکن می‌کند. عملکرد متمایز هنر (به‌ویژه، عملکرد تصویرگری شاعرانه) باید در جهت یاری‌کردن ما به تصاحب مجدد جهان ملموس باشد. کراکوئر معتقد است که: هنر فیلم «با سعی در تجربه این جهان از طریق دوربین، قهراً آن را از حالت سکون، خواب‌زدگی و نهفتگی و حالت در واقع ناوجود، رهانده و به نوعی بازیابی می‌کند». از نظر کراکوئر، فیلم از راه تکنولوژی، ما را از تکنولوژی فارغ می‌کند.

کراکوئر در اثر پیشین خود «از کالیگاری تا هیتلر» که

بررسی سینمای آلمان از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ است سقوط فرهنگ سیاسی آلمان را بدانگونه که در تاریخ سینمای این کشور منعکس شده ــ ردّیابی می‌کند. نظر او این است که توجه و دلمشغولی سینمای آلمان به طرّاحی هنری و تعهد و سرسپردگی آن به ارزش‌های صرفاً صوری، عملاً راه را برای ظهور هیتلر مهیا ساخت و این کار را دقیقاً با منحرف‌کردن تماشاگر از ارزیابی واقعیت‌های اجتماعی به انجام رساند. این دوره از سینمای آلمان را معمولاً به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین دوران تاریخ سینما شناخته‌اند اما برای کراکوئر، این دوران نمونه‌ای است از آنچه که سینما باید از آن اجتناب نماید. با نادیده‌گرفتن موضوع واقعیت دوربین، سینمای آلمان نه به رستگاری، که به لعن و نفرین رسید.

آندره بازن نیز که بر رئالیسم بی‌نظیر سینما اصرار می‌ورزد، مسئله را از نقطه‌نظر کاملاً متفاوتی مورد بررسی قرار می‌دهد. بازن منتقد فرانسوی که نشریه بانفوذ «کایه‌دوسینما» را در اواخر دهه ۱۹۴۰ بنیاد گذارد و دستیاران او را در کار فیلم، کارگردانانی چون ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو کلودشابرول، تشکیل می‌دهند، شاید مهم‌ترین نظریه‌پرداز نسل «دوم» فیلم است. نسلی که تجربه سینمای صامت دیگر نقش تعیین‌کننده‌ای بر ایشان نداشت. برخلاف کراکوئر، بازن رئالیسم فیلمی را بیانی در حال و هوای اسطوره‌ای می‌بیند. این هدف جادویی، بیان خود را در «اسطوره» سینمای کلی یا آرمان بازآفرینی جهان در تصویر، می‌یابد. بازن از فیلم ناطق به‌عنوان گامی لازم در جهت این آرمان، استقبال می‌کند، به دلایل مشابه، بازن معتقد است که میزانسن (آرایش عنصر صحنه و ارتباط دوربین با آن‌ها، به‌طوری که واقعیت فیزیکی عناصر مذکور حفظ شود) تکنیکی به‌مراتب طبیعی‌تر از مونتاژ است.

اما تصویر بازن از سینمای کلی، سئوالات جالب‌توجهی را ــ به‌ویژه در دو دهه اخیر (نسل سوم) ــ درباره تکنولوژی و سبک فیلم برمی‌انگیزد. مثلاً، آیا بازن استفاده گسترده از رنگ، هالوگرافی و سینمای سه‌بعدی را ــ همانگونه که اصول وی به‌ظاهر نشان می‌دهد ــ مورد استقبال قرار می‌داد؟ و نظر او در مورد گرایش‌های خود ـ آگاهی و خود ـ مرجعی سینما در دهه‌های اخیر چه می‌توانست باشد؟ تدابیری از قبیل حرکت آهسته (Slow Motion)، کادری که ثابت می‌شود (Freez Frame)، تقسیم پرده به اجزاء و کادرهایی با اندازه‌های مختلف (Split Screen) و رنگ‌کاری (Color Painting) بخشی از قاب یا قسمت‌هایی از فیلم، به‌جای برخورد با پرده به‌صورت صرفاً پنجره‌ای به جهان هستی، توجه را به جانب خود پرده جلب می‌کند.

اگرچه بازن، اعتماد خویش را بر بازنمایی تکنیکی واقعیتِ تعبیرنشده قرار داد اما بسیاری از پیروان او بر ساخت و پرداخت (تصنع) تصویر سینمایی پافشاری می‌کنند.

رودلف آرنهایم، روانشناس و زیبایی‌شناس سینما، پیشاهنگ نسل اول «طرفداران سنت ضد رئالیستی» در تئوری فیلم است. از نظر آرنهایم بر وجود یک آرزوی ابتدایی بشر، جهت در ید قدرت قراردادن اشیاء مادی از طریق بازآفرینی مجدد آن‌ها، معترف است اما اعتقاد دارد که این انگیزه ابتدایی باید از انگیزه آفرینش هنر جدا و متمایز گردد. آرمان موزه مجسمه‌های مومی شاید انگیزه ابتدایی ما را اقناع کند، ولی در اقناع طلب و کشش درونی انسان برای هنری که ــ نه صرفاً نسخه‌برداری، بلکه آفرینش، تفسیر، و قالب‌پردازی می‌کند ــ درمی‌ماند. همان خصوصیاتی که عکاسی را از بازتولید کامل واقعیت بازمی‌دارد، باید توسط هنرمند فیلم مورد بهره‌برداری قرار گیرد. زیرا تنها این خصوصیات هستند که امکانات لازم برای هنر فیلم را فراهم می‌آورند. اسطوره «سینمای کلّی» بازن، چیزی بیش از سفسطه فیلم «کامل» آرنهایم نیست. جستجو و طلب یک رئالیسم کامل‌تر از طریق استفاده از صدا، رنگ

و دیـد سـه‌بعدی، صرفـاً نسـخه‌ای بـرای تـضعیف دستـاوردهای هـنر فـیلم است. هـنری کـه بـاید بـه محدودیت‌های ذاتی خود احترام گذاشته و حتی از آن استقبال نماید.

از نظر ویلیام ارل (W. Earl)، فیلسوف معاصر در سنّت پدیده‌شناسی و هستی‌گرایی، هـنر فـیلم از نـظر تعبیر ضد رئالیست نیست، اما خود این رسـانه بـه‌طور عجیبی برای بیان قریحه ضد رئالیستی تمایل و تناسب نشان می‌دهد. سنت ضد رئالیستی، از طریق ایفای نقش رابطی میان احساس و ادراک ــ و از راه جلب‌توجه بـه خود تصویر فیلم تـلقّی‌اش را نسـبت بـه واقـعیتی کـه زیاده از حـد «کسالت‌بار» است، بیـان مـی‌کند. از نـظر ضـد رئـالیست‌ها، تـلاش رئـالیست‌ها بـرای ضـبط و عیـان‌ساختن واقـعیت فـیزیکی نه‌تنهـا سـاده‌دلانه، کـه تلاشی بی‌اعتبار در جهت تخفیف نگرانی بشر در مورد واقـعیت هسـتی فـیزیکی است. از نـظر ارل، آرمـان رئالیستی صرفاً دعوتی است به مرگ معنوی.

پارکر تایلر (P. Tyler)، یکی از بانفوذترین منتقدان و نـظریه‌پردازان آمریکـا، بـحث در مـورد آثـاری چـون «پرسونا» اثر برگمان و «آگراندیسمان» اثر آنتونیونی را در برابر پس‌زمینه بحث در مـورد رئـالیسم در سینمـا قـرار می‌دهد. نظر تایلر این است که چنین شاهکارهایی عدم کفایت نظریه‌پردازانی چون کراکوئر را نشان می‌دهد که اصرار دارند فیلم خود را اسیر و محدود به ضبط واقعیت فیزیکی کند. همین‌طور، نـظریه‌پردازانـی چـون سـوزان لانگر، که بنا به استدلال او روایت سینمایی در «صورت و وجه رؤیا» عمل می‌کند. همراه با شخصیت (عکاس) فیلم «آگراندیسمان» درمی‌یابیم که کراکوئر بر خطا رفته است ــ عکاسی، تنها دسترسی محدودی بـه واقـعیت دارد؛ اما آنـچه را هـم کـه تـایلر فـرضیه سـوزان لانگـر می‌داند، باید ردّ کنیم که می‌گوید: فیلم فقط با پدیده‌هایی هم‌چون توهّمات پرستار فیلم «پرسونا» سروکار دارد. از دیدگاه تایلر، واقعیات روانی، جهان را «منعطف» کرده و حتی تغییرشکل می‌دهد. هم‌چنان‌که تخیل هنرمند نـیز چنین می‌کند و درست همین نیروی فعال تخیّل است که خـود را در فـیلم نشـان داده، بیـان مـی‌کند و سینمـا از ناگزیری گزینش بین رئالیسم کراکوئر و طغیـان ارل بیر علیه آن، بازمی‌دارد.