رئالیسم و سینما

علیرضا قاسم‌خان

(مصائب ژاندارک اثر کارل دریر ۱۹۲۸)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با تولد سینما و شکل‌گیری آن، بسیاری از روابط و فرآیندهای اطلاعاتی و هنری ساختار تازه‌ای پیدا کردند، اما این‌که «سینما هنر است یا خیر؟» سؤالی اساسی است. پاسخ به این سؤال زمانی میسّر است که این پدیدهٔ تازه‌تولدیافته، ویژگی‌ها و ارزش‌های بصری، فرهنگی خود را بشناساند.

با گسترش روزافزون این پدیده طی عرصه‌های مختلف فکری هنری، این سؤال پاسخی مثبت یافت، و پس از آن بود که محققان و اندیشمندان، به تجزیه و تحلیل آن به‌عنوان یک اثر هنری پرداختند.

«سینما حتی پیش از آغاز قرن بیستم، در دو قالب اصلی رئالیستی (واقع‌گرایانه)، و اکسپرسیونیستی (بیان‌گرایانه) شروع به شکل‌گرفتن کرده بود. برادران لومی‌یر در اواسط دههٔ ۱۸۹۰ در فرانسه با فیلم‌های کوتاهشان که اتفاقات روزمره را منعکس می‌کرد، تماشاگران خویش را به وجد می‌آوردند... این فیلم‌ها به این دلیل تماشاگران را محسور می‌کرد که به‌نظر می‌رسید به سیلان و تغییرپذیری وقایع، همان‌گونه که در زندگی روزمره می‌نمودند، دست یافته است. ژرژ مه‌لیس تقریباً در همان ایام، فیلم‌هایی تخیلی می‌ساخت که به تمامی، وقایع خیالی را برجسته می‌ساختند. فیلم‌هایی مانند سفری به ماه نمونه‌هایی شاخص از آمیزهٔ داستان‌های شگفت و تروکاژ سینمایی بودند. بنابراین لومی‌یرها و مه‌لیس را از جنبه‌های گوناگون می‌توانیم به‌ترتیب، پدران رئالیسم و اکسپرسیونیسم (در سینما) به‌حساب آوریم».[1]

این دو اصطلاح مرسوم، اشاره بر دیدگاهی خاص و تأکیدی برای شناخت هرچه بیش‌تر و بهتر این پدیده دارد.[2]

بیان‌گرایی (اکسپرسیونیسم) و واقع‌گرایی (رئالیسم)

هنگامی سینما تولد یافت که دیگر هنرها چون تئاتر، نقاشی، موسیقی و... جایگاهی خاص و عملکردی شناخته‌شده در مجامع و افکار و اندیشه‌ها داشتند. بیان‌گرایی سابقه‌ای طولانی در شعر، موسیقی، نقاشی و ادبیات داشت و از این‌رو آنچه که به‌عنوان واقع‌گرایی به‌نوعی در مقابل آن قد علم کرد ریشه‌ها، یا تضادهایش را باید در بیان‌گرایی جستجو کرد. بررسی اکسپرسیونیسم از دیدگاه‌های مختلف راه را برای شناخت هرچه بهتر این بحث هموار می‌کند.

کازیمر ادشمید (Adeshmid) یکی از نظریه‌پردازان پرشور این سبک در اثر خود در باب *اکسپرسیونیسم در ادبیات* (۱۹۱۹) می‌گوید: «اکسپرسیونیسم واکنشی است بر علیه جزئی‌گرایی امپرسیونیسم که پیچیدگی‌های رنگ‌به‌رنگ، تنوع برآشوبنده، و ته‌رنگ‌های بی‌دوام طبیعت را منعکس می‌کند. اکسپرسیونیسم در عین‌حال، مقابل ناتورالیسم و اشتیاق بیمارگونه آن برای ضبط فقط حقایق و ثبت طبیعت یا روزمرگی زندگی قد علم می‌کند».

ادشمید می‌گوید: «واقعیات و اشیاء به خودی خود چیزی نیستند، ما می‌بایست جوهر آن‌ها را مطالعه کنیم، نه شکل فانی و تصادفی آن‌ها را. چنین هنرمندی است که از لابلای آن‌ها، آنچه را که در پس پشتشان وجود دارد بیرون می‌کشد و به ما فرصت می‌دهد تا شکل واقعی آن‌ها را، رها از قید و بند خفه‌کنندهٔ «واقعیت دروغین» بشناسیم. هنرمند اکسپرسیونیست صرفاً گیرنده نیست، بلکه خالقی واقعی است».

نوشته‌های ادشمید و بزرگان دیگری نظیر او به‌عنوان یک الگو و مبنا سال‌ها بر هنرمندانی که در این عرصه حرکت می‌کردند تأثیر داشت. اما بی‌شک نوشته‌های سرگی آیزنشتاین فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز شوروی سابق حاوی مهم‌ترین نظریات سینمای بیان‌گراست.

دیدگاه‌های سینمایی آیزنشتاین بی‌نهایت سرشارتر و غنی‌تر از نظریات رودولف آرنهایم و هوگو مانستربرگ دو نظریه‌پرداز بزرگ مکتب بیان‌گرایی است.

وی فیلم‌سازی پرشور بود. او اصولاً به موضوعات فراوان و نظریات بی‌شمار دربارهٔ همهٔ زمینه‌های بصری توجه نشان می‌داد.

... آیزنشتاین وقتی به جامعهٔ هنری مسکو پیوست در جریان سبکی هنری قرار گرفت که «کونستراکتیویسم» نام گرفته بود. آنچه در فیلم‌های آن‌زمان آیزنشتاین را می‌آزرد، خنثایی آن‌ها بود. آیزنشتاین معتقد بود که سازندگان این فیلم‌ها در گرو رویدادی بودند که از آن فیلم‌برداری می‌کردند، حتی اگر این رویداد بازسازی

می‌شد. وی می‌گفت: «تئاتر مسکو، دشمن خونین من است». به این دلیل که توجه عمده در این تئاتر نسخه‌برداری صادقانه از واقعیت است. کونستراکتیویست‌ها به روش‌های متعددی به مقابله با این واقع‌گرایی برخاستند.

آیزنشتاین دریافت که کوچک‌ترین جزء تشکیل‌دهندهٔ سینما، یعنی نما یا رنگ و صدا، با عناصر تشکیل‌دهنده هنرهای موسیقی و نقاشی تفاوت دارد. زیرا نما از همان ابتدا قابل فهم بوده و بی‌درنگ ذهن و حواس بیننده را به خود جلب می‌کند. آیزنشتاین احساس می‌کرد برای آنکه فیلم‌ساز اقتداری برابر با آهنگ‌ساز و نقاش داشته باشد، نمای سینمایی باید حالت خنثی داشته باشد تا از نظر شکل به‌صورت عنصری اساسی درآید تا کارگردان به‌صورتی که مناسب می‌داند و بر طبق مراحل بیان‌گرایانه‌ای که اراده می‌کند، مجدداً مورد استفاده قرار دهد. باید خصیصهٔ ذاتی نما را از آن گرفت تا ویژگی‌های ظاهری‌اش، برای خلق بیانیه‌ای جدید و متعالی مورد استفاده قرار گیرد.

آیزنشتاین هیچ‌گاه نمی‌توانست بپذیرد که نماهای یک فیلم، تکه‌هایی از واقعیت است که فیلم‌ساز آن‌ها را گردآوری می‌کند ــ آیزنشتاین آگاهانه به این موضوع اصرار می‌ورزید که نماهای سینمایی (مکان هندسی) عناصر شکلی مانند نورپردازی، خط، حرکت و جسم است. آیزنشتاین معتقد بود که معنویت طبیعی نما نباید و نیازی نیست که مشاهدهٔ فیلم را در مجموع تحت‌الشعاع قرار دهد.

وی همیشه اعتقاد داشت که برای دستیابی به «واقعیت» باید واقع‌گرایی را از میان برد، بدین‌ترتیب که باید ظواهر یک پدیده را خُرد کرد و تکه‌ها را بر طبق «اصل واقعیت» بازسازی نمود. از نظر آیزنشتاین مارکسیست، طبیعت و تاریخ از اصلی دیالکتیک در شکل پیروی می‌کنند. فیلم‌ساز باید به ورای واقع‌گرایی سطح رویداد نگریسته و شکل دیالکتیکی آن را بیابد.

فقط در این موقع هنرمند می‌تواند از موضوع، مضمون را اخذ کند.

آیزنشتاین در این گفتار به‌روشنی برداشت خود را از بیان‌گرایی عنوان می‌کند و بر شالوده‌های اساسی آن تأکید می‌ورزد. این شالوده‌ها چیزی نیست جز اندیشه و تفکر اساسی و اولیهٔ فیلم‌ساز.

تأثیر واقعیت

پیش از شروع بحث دربارهٔ رئالیسم و ویژگی‌های آن، سخنی کوتاه دربارهٔ «تأثیر واقعیت» در روشن‌ترشدن بحث اصلی، ضروری می‌نماید.

«تأثیر واقعیت» که توسط تماشاگران تجربه می‌شود در زمرهٔ مهم‌ترین مسائل نظری سینما به‌شمار می‌آید. راز و رمز سینما در این نکته نهفته است که در تصاویرش جنبه‌های بسیاری از واقعیت حفظ می‌شود، ولی در عین‌حال بیننده آن‌ها را به‌مثابه تصویر درک می‌نماید.

تصاویر غیرمتحرک از واقعی‌نمایاندن جهان تخیّلی عاجزند و در مقابل، استفاده از ابزار و وسایلی به غنای خود واقعیت، همیشه این خطر را دربر دارد که نمایش را همچون تقلیدی بسیار واقع‌نما از حادثه‌ای غیرواقعی جلوه‌گر سازد.

عکاسی قبل از سینما پدید آمد. بی‌تردید، عکس در مقایسه با تمامی انواع تصاویر غنی‌ترین نشانه‌های واقعیت را در خود دارد. اما عکس به حد کافی واقع‌نما جلوه نمی‌کند زیرا فاقد بُعد زمان است و حجم را هم به نحوی مقبول به نمایش نمی‌گذارد، و از حرکت که مترادف با زندگی تلقی می‌شود نیز بی‌بهره است. تمامی این نقایص به ناگاه توسط سینما برطرف می‌شود. و چه شگفت‌انگیز و غیره‌منتظره می‌نمود، آنچه که در برابر دیدگاه تماشاگر به نمایش درمی‌آمد. تنها احیاءِ حرکت به‌صورتی تحسین‌برانگیز نبود، بلکه خود حرکت بود، با تمامی واقعیتش. همان تصاویر بی‌حرکت با بهره‌جویی از حرکت، جان گرفتند و از این رهگذر قدرتی شگرف

(دزد دوچرخه اثر دسیکا ۱۹۴۹)

برای اقناع تماشاگران بخشیدند.

و اکنون واقع‌گرایی ـ رئالیسم

دادلی اندرو، نویسنده و محقق فیلم، در کتاب خود با عنوان *تئوری‌های اساسی فیلم* می‌نویسد:

از دهه‌های اول تاریخ سینما، تفکر واقع‌گرایی، هرچند پنهان، در عرصهٔ این هنر وجود داشت که در حقیقت به‌عنوان ضد جریان بیان‌گرایی عمل می‌کرد. هانری آژل، در کتابی با عنوان *زیبایی‌شناسی سینما* اولین نمودهای واقع‌گرایی را در آثار «لوئی فویاد» فیلم‌ساز فرانسوی پی‌جویی کرده است. لوئی فویاد در تبلیغات فیلم‌هایش همیشه با عنوان «زندگی آنچنان که هست» از فیلم‌هایش یاد می‌کرد.

پان روتا، جان گریرسون، مستندسازان انگلیسی، مارسل لربیه فرانسوی، ژان ویگو و هم‌چنین ژیگاورتوف فیلم‌ساز شوروی اولین نظریه‌های سینمای واقع‌گرا را مطرح کردند. از همان ابتدا معلوم شد که سینمای واقع‌گرا رابطهٔ نزدیکی با کاربردهای اجتماعی هنر دارد.

سینمای واقع‌گرا در پی آن است که به ما صورتی (کاملاً متفاوت از سینمای بیان‌گرا) از زندگی و درک موقعیت اجتماعی‌مان ارایه دهد. صادق‌بودن نسبت به درک زندگی روزمره آن چیزی است که سینمای واقع‌گرا در پی نمایش آن است.

زیگفرید کراکوئر و آندره بازن نظریه‌پردازانی هستند که نظرات آنان بیش از هر نظریه‌پردازی سینمای واقع‌گرا

را تشریح کرده است. مهم‌ترین دلمشغولی این دو نظریه‌پرداز، واقعیت بود، و هدف اصلی آنان در نظریه‌هایشان هم‌آهنگ‌کردن بشر با واقعیت از طریق سینما بود.

از میان این دو نظریه‌پرداز نظریات آندره بازن را بیش‌تر مورد بررسی قرار می‌دهیم چرا که او حتی در مقایسه با کراکوئر مهم‌ترین نظریه‌پرداز سبک واقع‌گرایی است.

آندره بازن از همان ابتدا می‌گفت: «سینما کمال خود را در هنر واقعیت‌بودن می‌یابد».

سینما اساساً بر واقعیت بصری و فضایی، یعنی بر همان دنیای واقعی فیزیکدان متکی است. از این‌رو هستهٔ اصلی واقع‌گرایی سینما مسلماً واقع‌گرایی موضوع یا واقع‌گرایی بیان نیست، واقع‌گرایی فضاست که بدون آن، تصاویر متحرک فاقد خصوصیت سینمایی می‌شوند. سینما پیش از هر چیز هنر واقعیت است، زیرا که فاصلهٔ اشیاء از هم و فضایی را که اشغال می‌کنند ضبط می‌کند.

بازن معتقد است، سینما در اوج خود همواره ما را به شکل نخستین و خام خود، یعنی به قالب خام واقعیت و از طریق تکوین تکنیکی‌اش به اصل واقعیت، رجعت می‌دهد.

آندره بازن در تبیین قسمتی دیگر از آراءِ خود در بارهٔ واقع‌گرایی در سینما به تکنیک‌ها و روش‌های سینمایی می‌پردازد. در نظر بازن تکنولوژی سینما به‌طور کلی نه به خلق قراردادهای تازه که به کمال‌بخشیدن به واقع‌گرایی تصویر کمک کرده است. وی اصرار دارد که هنر سینما باید بدون استفاده از تمهیدات، از اثرات ایجادشده از واقعیت تجربی بر روی سلولوئید، حداکثر بهره‌برداری را بکند.

وی در مورد تدوین یک فیلم سینمایی به جنبه‌های روان‌شناسانهٔ رویداد اشاره دارد که از طریق آن بیننده در تغییرات طبیعی حسی، نظاره‌گر رویدادهاست.

در مقابل مونتاژ غیرحسی، بازن به تکنیک عمق میدان اشاره دارد. در این تکنیک مناسبات متقابل دراماتیک در درون یک نما (میزانسن) ایجاد می‌شود نه از طریق پیوند نماهای متوالی. وی معتقد است که ماهیت این تکنیک اساساً واقع‌گراست.

آنچه بازن در قسمت مربوط به دکوپاژ (تقطیع تصویری) توصیف می‌کند، دستگاهی قراردادی است، که بدون جلب‌توجه بیننده او را به قبول نظم خاصی از پدیده‌ها سوق می‌دهد.

نکتهٔ دیگری که بازن در تشریح این سبک به آن اشاره دارد، ضبط رویداد در موقعیت و فضای مخصوص به خود است. زندگی در فضای واقعی و به‌دور از هرگونه تمهیدات استودیویی. وی با اشاره به دو فیلم، *نانوک شمال* اثر رابرت فلاهرتی و *مردی از آران* وجود فضای واقعی که در میان دریاهای خروشان و قطب شمال فیلم‌برداری شده را از امتیازات فیلم می‌داند، زیرا که در نظر او حضور در محل واقعی، ضبط بخشی از واقعیت زندگی است.

فیلمنامهٔ فیلم‌های واقع‌گرا اساساً تحت تأثیر واقعیت و عوامل آن است تا پیرو قوانین دراماتیک. در این‌گونه فیلم‌ها، واقعهٔ اتفاق‌افتاده در مقابل دوربین است که تعیین‌کنندهٔ همه چیز است، این واقعیت همه چیز را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و با خود برای نیل به مقصود همراه می‌سازد.

فلاهرتی ساعت‌ها فیلم‌برداری را با ایده‌ای مبهم انجام می‌داد تا داستان آزاد خود را بر اساس حقایق مطرح کند.

تفکر رئالیستی به نوعی بر ابزار سینمایی نیز تأثیر گذاشت و بسیاری از کارگردانان و فیلمسازان که اندیشه‌های خود را در این سبک و سیاق می‌پروراندند به ابزاری تازه که به یاری اندیشه آنان در ضبط واقعیت بشتابد نیاز داشتند.

ساخت دوربین‌های کم‌حجم و قابل حمل،

دستگاه‌های ضبط صدای کوچک و سیستم‌های نورپردازی بدیع بی‌گمان متأثر از اندیشه واقع‌گرا و برای پاسخ‌گفتن به این نیاز است. یکی دیگر از مسائلی که باید در شناخت سینمای واقع‌گرا مورد توجه قرار گیرد، بازیگری در این‌گونه سینما است.

با توجه به تمایل فیلم‌سازان سینمای واقع‌گرا به ضبط وقایع در بافت و فضای اصلی خود، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و خصوصاً آدم‌هایی در نقش‌هایی که خود در اجتماع داشتند، گسترش یافت.

هرگونه تمایلی به بازی ستارگان آشکارا می‌توانست اندیشه‌های فیلم‌ساز واقع‌گرا را در به‌دست‌آوردن تصویری واقعی از زندگی خدشه‌دار سازد.

از این‌رو جا برای ارایه بازی از سوی بازیگران غیرحرفه‌ای و مردم کوچه و بازار در این سینما باز شد و چه بسا در بسیاری از فیلم‌های سینمای واقع‌گرا، بازیگران غیرحرفه‌ای اثرگذارتر و گیراتر نقش‌آفرینی کردند. از این مباحث که بگذریم، اکنون در دنیای وسیع سینما و اندیشه‌های فیلم‌سازان، واقع‌گرایی با همهٔ مشخصات خود بیانی تازه یافته است. در سیر تحولی تاریخ سینما، نئورئالیسم خصوصاً در ایتالیا جایگاه خاصی دارد.

لوئیس جانتی در کتاب خود شناخت سینما می‌نویسد: «نئورئالیسم، عملاً، هم یک شیوهٔ فیلم‌سازی و هم جنبش سینمایی به‌خصوصی است که در آخرین ماه‌های جنگ جهانی دوم در ایتالیا آغاز شد... ساختار بی‌قید و بندی که بیش‌تر دلالت بر برشی از زندگی دارد، تأکید بر تصویربرداری واقع‌نمایانه از آدم‌ها، اکراه از ارایه راه‌حل‌های سرراست برای مسائل بغرنج، گزینش ترجیحی مکان‌های موثق و نورپردازی طبیعی با استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای حتی در نقش‌های اصلی، توجه به فقر همچون مسئله‌ای سیاسی و اجتماعی، اجتناب از وقایع و شخصیت‌های خارق‌العاده، کاربرد غیر چشمگیر دوربین، همراه با تأکید بر انواع لانگ‌شات و تکنیک‌های غیرجسورانه تدوین از ویژگی‌های سینمای نئورئالیسم است». با این توصیف سینمای نئورئالیستی زادگاه خود را سینمای رئالیستی می‌داند.

سخن آخر:

شناخت سینمای واقع‌گرا و در اصل تفکر واقع‌گرایی اساساً به شناخت فلسفهٔ معاصر غرب بازمی‌گردد، که این خود زمینه‌ای وسیع است و بحثی مستوفی می‌طلبد، اما همین‌مقدار باید توجه داشت که توجه به انسان و محور قراردادن او به‌عنوان منشأ و معیار در همهٔ ابعاد فکری و اجتماعی، سینما را نیز به‌نوبه خود تحت تأثیر قرار داده است. سینمای رئالیستی یا واقع‌گرا، سینمایی است که در آن به گونه‌ای صریح انسان و مسائل او بر پردهٔ سینما جان می‌گیرد. انسان در مرکز ثقل توجه فیلم‌ساز واقع‌گرا قرار دارد و از این‌رو است که برای ناهنجاری‌های او راه درمانی می‌طلبد. سینمای واقع‌گرا با برشی از واقعیت روزمره به تصویری دست می‌یابد که جای تعمق بسیار دارد. تصویری که در تلاش است انسان امروز و مسائل او را به وضوح در برابر دیدگان دیگر انسان‌ها قرار دهد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. شناخت سینما / نوشتهٔ لوئیس جانتی / ترجمهٔ ایرج کریمی، انتشارات فیلم، چاپ اول ص ۱۷۹.

۲. پیرامون تأثیر واقعیت در سینما / نوشتهٔ کریستیان متز / ترجمهٔ علاءالدین طباطبائی / فصلنامهٔ فارابی دورهٔ دوم شمارهٔ ۲ و ۳، بهار و تابستان ۱۳۶۹.