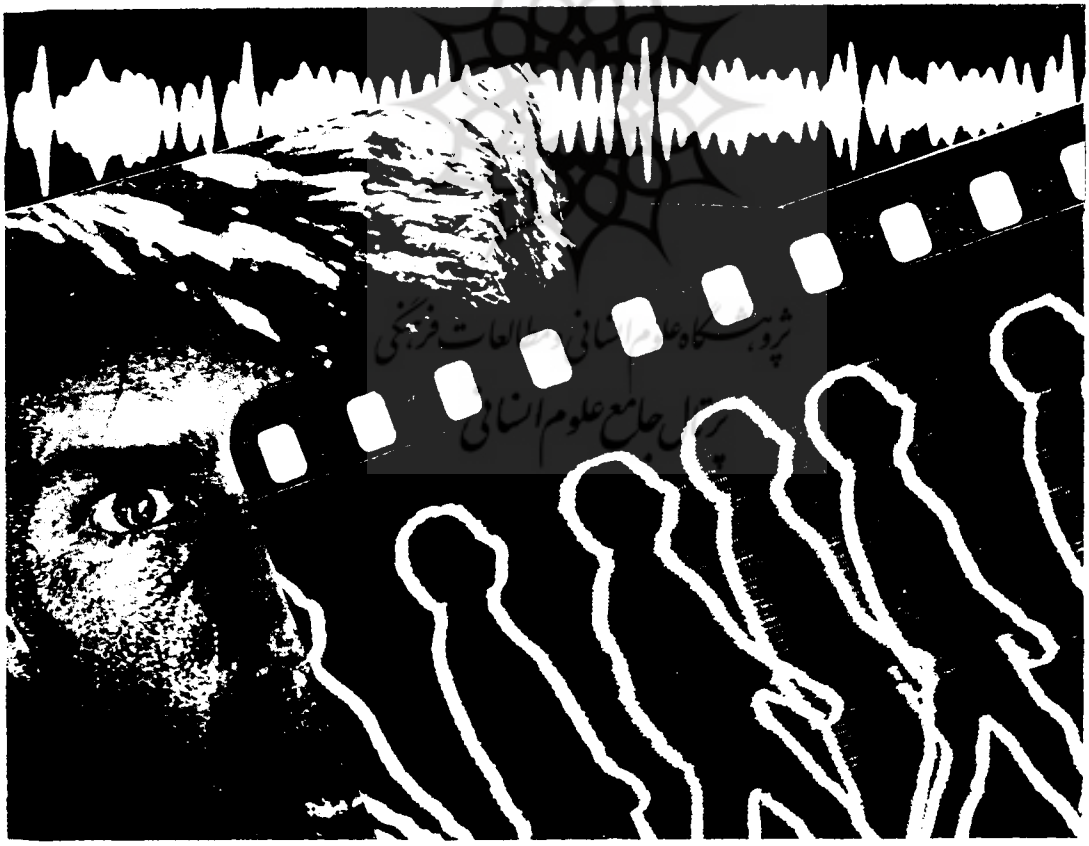
شیوهٔ تحلیل فیلم

جیمز موناکو
حمیدرضا کسیخان

ارتباط فیلم با گونه‌های دیگر هنر

همانند دیگر شاخه‌های هنر، هنرهای قبل ضبط[1] نیز شیوهٔ جدیدی در گفتار و بیان مطالب‌اند. می‌توان هرآنچه که در زندگی روزمره‌مان می‌بینیم و یا می‌شنویم به‌صورت فیلم، صفحه و یا نوار ضبط و نگهداری کرد. هنر فیلم پیش از آنکه بخواهد برای خود جایگاهی مابین شاخه‌های کهن‌تر هنر بیابد، سعی بر این دارد که بین آن‌ها ارتباطی محکم برقرار کند. در آغازِ پیدایشِ هنر فیلم و عکس بود و نبودِ آن‌ها یکسان بود و رسانه‌های جمعی نیز بهای زیادی به آن نمی‌دادند. لویی لومیر[2] در گفته‌های خویش اغلب به این نکته اشاره می‌کرد که سینما آینده و آتیه‌یی ندارد. البته چنین برداشت و تصوری از این اختراع در روزگار او طبیعی و منطقی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌نمود. اما از زمانی که این شیوهٔ نوین و انقلابی در گفتار مطالب، یعنی سینما، بر روی تک‌تک گونه‌های کهن‌تر هنر پیاده شد، پیشرفت این پدیده روندی منسجم‌تر و سازمان‌یافته‌تر به خود گرفت. کارشناسان و اساتید فن در زمینهٔ سینما، هنر نقاشی، رمان و... را در فیلم به‌کار گرفتند و به‌تدریج برای آنان مشخص شد که کدامیک از انواع هنری ارتباط بیش‌تری از خود با فیلم نشان می‌دهد. به‌طور خلاصه باید گفت که هنر فیلم و سینما به‌دلیل قابلیت تکثیر و همانندسازی توانست مسیر پیشرفت و ترقی را بپیماید. فیلم به‌سان قالبی است که در آن زمینه‌های مختلف هنری شکلی مجدد می‌گیرند. سیستم پیچیدهٔ رمان، نقاشی، نمایش و موسیقی را می‌توان به‌صورت فیلم و نوار تهیه کرد تا از این طریق واقعیات جدیدی در آن‌ها کشف گردد. در واقع چنانچه از ناپختگی‌ها و نقایصی که در مراحل اولیهٔ شکل‌گیری هنر فیلم و عکس وجود داشت صرف‌نظر کنیم، می‌توان به جرأت گفت که اکثر عناصر تشکیل‌دهندهٔ شاخه‌های مختلف هنری، انسجام، نمود و پرداخت مطلوبی در قالب فیلم از خود نشان می‌دهند. طی صد سال اخیر، تاریخ انواع زمینه‌های هنری با پدیده فیلم ارتباطی تنگاتنگ داشت. همان‌گونه که هنر فیلم و عکس می‌تواند از انواع گوناگون هنری برداشتی آزاد داشته باشد، اساتید نقاشی، موسیقی، رمان، نمایش‌های صحنه‌یی و حتی معماری بر آن شدند که هنر خویش را با این زبان جدید هنری، یعنی فیلم، بیان کنند.

فیلم، عکس، نقاشی

از دیدِ سطحی می‌توان تصاویر متحرک (Moving Pictures) را با هنرهای تصویری برابر دانست. تا همین چند سال پیش فیلم قادر بود که تنها در زمینه‌های محدودی با هنر نقاشی به‌طور مستقیم رقابت کند. در اواخر دههٔ ۶۰ صنعت فیلم رنگی به‌قدری پیشرفت کرد که دیگر آن را به دیدهٔ وسیله و ابزاری تک‌بُعدی نمی‌دیدند. علی‌رغم محدودیت‌های موجود تأثیر فیلم و عکس را همگان بی‌درنگ و به فراست دریافتند، زیرا به‌خوبی آشکار بود که این وسایل فنی قادرند حداقل از یک جنبهٔ محدود ولی بسیار اساسی بر هنر نقاشی و طراحی پیشی بگیرند و آن ضبط تصاویری به‌طور زنده و مستقیم از جهان پیرامون است. در هنرهای تصویری قطعاً می‌توان کاربردهای دیگری به‌جز تقلید محض جست‌وجو کرد، اما از زمان رنسانس تاکنون در زیبایی‌شناسی تصویری، تقلید را به‌عنوان اصل و ارزش می‌پنداشته‌اند. برای مردمی که سفرکردن برایشان امری دشوار بود و از پذیرش خطرات آن می‌هراسیدند، تماشای چشم‌اندازها و دورنمای مناظر بسیار لذت‌بخش و جالب بود و دیدن تصاویر تک‌چهرهٔ افراد نیز تجربه‌یی عرفانی به آنان می‌بخشید. متأسفانه امروزه به‌دلیل وجود میلیون‌ها عکس که به‌صورت فوری ظاهر می‌شوند، کاریکاتورها، عکس‌های روزنامه‌ها و تصاویر پشت کارت‌پستال‌ها از ارزشِ نقشِ این هنرهای تصویری به مقدار قابل‌توجهی کاسته شده است.

در روز هفتم ژانویه سال ۱۸۳۹ فرانکو آراگو[۳] طی یک سخنرانی که در فرهنگستان علوم فرانسه[۴] ایراد گردید به جهانیان اعلام کرد که دستگاهی اختراع شده است که قادر است تصاویر مختلف را برای همیشه در خود ضبط و محفوظ نگه‌دارد. در ابتدا گرفتن تصاویر تک‌چهرهٔ افراد (Portrait) زمینهٔ اصلی کار این دستگاه را انجام می‌داد. با اختراع نمونه‌یی که داگر[۵] مبتکر آن بود به میلیون‌ها انسان عادی امکان آن داده شد که از دیدن تصاویر همیشگی و بادوام چهرهٔ خویش که تا آن زمان تنها مختص خواص بود لذت برند. با عمومی‌شدن این کار تنها طی چند سال هزاران نمایشگاه عکس برپا گردید. اما اختراع داگر هنوز ناقص بود زیرا قادر به تکثیر مجدد تصاویر گرفته‌شده نبود. یک‌ماه پس از اعلام اختراع سیستم منحصربه‌فرد داگر، ویلیام هنری فوکس

تالبوت[6] توضیح داد که چگونه می‌توان تصویر مورد نظر را روی قطعهٔ نگاتیوِ فیلم ضبط کرد و از آن برای تکثیر مجدد آن تصویر به هر تعداد که لازم باشد استفاده نمود. این دومین مشخصهٔ مهم هنر عکاسی است. پس از آنکه فردریک اسکات آرکر[7] به محلول کولودیون[8] دست یافت و آن را به‌جای صفحات زمخت و ناصاف نگاتیوِ تالبوت به‌کار بُرد سیستم عکاسی کامل گردید زیرا اکنون نه‌تنها تصاویر را می‌گرفت بلکه قادر بود به تعداد نامحدود و بسیار ظریف و دقیق از آن‌ها تکثیر کند.

طبیعی بود که این اختراع جدید بی‌درنگ در جایی به‌کار رفت که بیش‌ترین تقاضا را داشت: یعنی گرفتن تصاویر تک‌چهره. هنر نقاشی نسبت به این اختراع واکنش نشان داد. در خلال سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۷۰ که هنر عکاسی مسیر پیشرفت و تکامل را می‌پیمود، نقاشان به‌تدریج از تقلید محض فاصله گرفتند و بر آن شدند که هنر خویش را به‌گونه‌یی خردمندانه‌تر بیان کنند. بدین‌ترتیب اینان خود را از قید و بند تقلید از واقعیات رها ساخته و توجه خود را بیش‌تر معطوف تغییر در اساس و شکل ساختاری هنرشان نمودند. نمی‌توان با قاطعیت گفت که بین اختراع عکس و این تحولات در تاریخ هنر نقاشی ارتباط علت و معلولی وجود دارد. برای مثال جوزف ترنر[9] سی سال پیش از این‌که داگر اختراع خود را کامل کند مناظری را نقاشی می‌کرد که کاملاً نقطهٔ مقابل مناظر عکسبرداری‌شده بود، ولی به‌هرحال ارتباط این دو پدیده صرفاً تصادفی محض هم نبود.

به‌نظر می‌رسد که حالت و چگونگی تصاویر عکس در شیوهٔ تفکر نقاشان امپرسیونیستی[10]، به‌خصوص مونه و آگوست رنوار[11]، تأثیری عمیق و مستقیم گذارد. زیرا اینان در پی آن بودند که روی حالت لحظه‌یی فرد هنگام گرفتن عکس کار و تعمق کنند. با این تحول و دگرگونی در نگرش نقاشان و تغییر مسیر از مطلوب‌نمایی یا آرمان‌سازی محض به‌سمت کاوش در حقیقت علمی لحظه‌یی، نقاشان امپرسیونیست موفق شدند تصاویری خلق کنند که از لحاظ منطقی با تصاویر عکس ارتباط و پیوستگی داشت. از آن‌جایی که امکان استفاده از دوربین عکاسی موجود بود نقاشان تهییج شدند که حالت آنی‌بودن فرد در لحظهٔ گرفتن عکس و نیز مقدار نور موجود در آن را دوباره بررسی کنند. در دستور کار عکس‌های ساکن و بی‌جان این دو عامل یعنی آنی‌بودن لحظه و میزان نور نقش اساسی ایفا می‌کنند. هنگامی که مونه تعدادی از این لحظات نقاشی‌شده را کنار یکدیگر قرار داد، همان‌گونه که در آثار مختلف او هم‌چون کلیسای جامع و کومه‌های علف که در لحظات مختلفی از روز نقاشی شده‌اند شاهد هستیم، گام دیگری به‌سوی پیشرفت و تکامل این هنر برداشته شد. لحظات مختلف تصاویر رنگی نقاشی‌شدهٔ او پیدایش هنر سینما را نوید می‌داد.

به‌نظر می‌رسد که در نیمهٔ نوزده عکاسان تصاویر ساکن و بی‌جان قصد داشتند از طریق عنصر زمان به تصاویرشان حرکت داده و بدین‌سان هنرشان را تکمیل کنند. پس از آنکه تصاویر تک‌چهره و مناظر طبیعی جایگاه و ارزش خاصی در هنر عکاسی یافتند، اساتیدی چون اسکار. جی. رجلاندر[12] و هنری پیچ رابینسون[13] در انگلستان موفق شدند با ترکیب و ممزوج‌کردن این دو نمایش ماهرانه‌یی بیافرینند که با نمایش‌های برگزارشده تا آن روز کاملاً مغایرت داشت. اینان با زحمت بسیار کلیشه‌های منفی تصاویر عکس هنرپیشگان و احساسات و تأثرات منعکس‌شده در چهره‌شان را کنار هم قرار دادند و این‌گونه به آن حرکت بخشیدند. بی‌شک نمایشی که این دو ترتیب دادند پاسخ مثبتی بود به آنچه که نقاشان در سر می‌پروراندند و البته این کار خاطرهٔ آثار پیش از رافائل[14] را در ذهن زنده می‌کرد. کاری که رجلاندر و رابینسون انجام دادند ریشه و اساس عنصر نمایش‌های متحرک بود که به مرور زمان بزرگ‌تر، بهتر و

بااهمیت‌تر شد. اگر قرار باشد از رجلاندر و رابینسون به‌عنوان دو تن از نامداران پیرو احساسات و تأثرات دورهٔ پیش از رافائل یاد کنیم، می‌بایست از کارگردان بزرگ سینما یعنی دابلیوورک گریفیت[15] نیز نامی ببریم.

پیرامون ارتباط بین پیشرفت در صنعت عکاسی با هنر نقاشی و طراحی در سدهٔ نوزده نمونه‌ها و مثال‌های متعددی را می‌توان ذکر کرد. در وایل قرن بیستم شاهد آن هستیم که چگونه پیشرفت در زیبایی‌شناسی هنر نقاشی با ظهور تصاویر متحرک ارتباطی محکم پیدا کرد. البته باز یادآور می‌شوم که در این پیوستگی نمی‌توان تاریخ و مرز مشخصی را تعیین کرد. یعنی این‌گونه نبود که مارسل دوشامپ[16] شبی به تماشای فیلم «سرقت بزرگ قطار»[17] برود و با روشن‌شدن جرقه‌یی در ذهنش فردای آن روز بنشیند و تابلوی معروف «برهنه‌یی از پلکان پایین می‌آید»[18] را نقاشی کند. ولی به‌هرحال احتمال وقوع تصادفاتی از این‌قبیل را نیز نمی‌توان نادیده گرفت.

از یک‌جهت می‌توان گفت که پیدایش ظهور مکاتبی چون کوبیسم[19] و فوتوریسم[20] در هنر نقاشی بیانگر عکس‌العمل مستقیمی بود که آن‌ها نسبت به برتری روزافزون صنعت عکاسی از خود نشان دادند. هنرمندان این دو مکتب می‌گفتند حالا که عکس کارش را به این خوبی انجام می‌دهد ما باید دنبال موضوع دیگری بگردیم. پیروان کوبیسم عمداً و آگاهانه به عنصر نور و فضا در آثارشان نپرداختند تا بلکه سنت تقلیدگرایانه نقاشی مغرب‌زمین به‌طور ریشه‌یی و قاطعانه از بین برود. (این دو مورد یعنی عناصر نور و فضا دقیقاً دو چیزی بودند که امپرسیونیست‌ها به آن توجه خاصی مبذول می‌داشتند و در این زمینه با صنعت عکس شانه‌به‌شانه رقابت می‌کردند). کوبیسم نقطهٔ عطفی در تاریخ همهٔ زمینه‌های هنری بود، زیرا هنرمند خود را از تمام قید و بندهای الگوهای موجود در جهان واقعیت رهانید و تمام توجه خود را تنها به مفهوم اثر هنری و نه موضوع آن معطوف ساخت.

از جهت دیگر می‌توان گفت که با پیشرفت صنعت فیلم، مکتب کوبیسم نیز ترقی کرد. با پرداختن به عمق‌نمایی و سطوح متعدد تصویری بر روی بوم نقاشی، هنرمندانی چون پیکاسو[21] و براک[22] عملاً به رقابت با فیلم برخاستند. از آن‌جا که فیلم تصویری متحرک بود این هنرمندان به پیروی از آن زوایای مختلفی از موضوع را نقاشی کردند که به‌ظاهر پیچیده و دایماً در حال تغییر می‌نمایاند. بدین‌ترتیب، تابلوی «برهنه‌یی از پلکان پایین می‌آید» کوششی بود که زوایای گوناگون موضوعی را به‌صورت بی‌حرکت روی بوم نقاشی بتوان ثابت نگه‌داشت. از تاریخ هنرهای سنتی چنین استنباط می‌شود که هنر پیکره‌تراشی در افریقا بیش‌ترین تأثیر را در شیوهٔ نگرش پیروان کوبیسم داشته است، زیرا به‌هرحال میزان آشنایی اینان با هنر تندیس‌سازی افریقا بیش از میزان شناخت‌شان از فیلم‌های ادوین. اِس. پورتر[23] و ژرژ ملیس[24] بوده است اما از لحاظ ساختار حرکتیِ موضوع ارتباط‌شان با فیلم محسوس‌تر است. به‌عنوان مثال، یکی از عناصر مهم در مکتب کوبیسم ایجاد پیوستگی بین زوایای مختلف از یک موضوع واحد بود که این نکته در هنر مجسمه‌سازی افریقا جایی نداشت ولی بیش‌تر به فن تلفیق تصاویر (مونتاژ) و ویرایش فیلم‌ها شباهت داشت. هم کوبیسم و هم فن مونتاژ هرگز موضوعی را تنها از یک زاویه دید بررسی نمی‌کنند بلکه سعی دارند زوایای چندگانهٔ آن را در آنِ واحد نشان دهند.

این ارتباط و پیوستگی در نحوهٔ نمایش موضوع بین فیلم و نقاشی تا به امروز ادامه داشته است. نهضت هنری فوتوریسم ایتالیا نمونه‌های بارزی از این تصاویر متحرک ارایه داد که پرداخت واقعیت‌گرایانهٔ مفرط آن از مسایل روز شاخه‌یی از زیبایی‌شناسی هنر عکاسی شد. اما پیوستگی این دو زمینهٔ هنری با هم، یعنی نقاشی و فیلم در دوران پیدایش کوبیسم به اوج خود رسید.

واکنش متقابل هنر نقاشی به عرضهٔ اندام‌نمایی صنعت فیلم به‌صورت پرداختن به اصالت مفهوم تجلی نمود که نخستین‌بار پیروان کوبیسم آن را مطرح ساخته و بعدها در دیگر شاخه‌های هنر نیز باب شد. از این به‌بعد دیگر این هنرهای قابل ضبط، یعنی عکس و فیلم بودند که تنها به تقلید محض می‌پرداختند. هنر بازنمایی و تجسم تصویر اکنون به مرحله‌یی جدید و کاملاً انتزاعی رسیده بود. فیلم نیز به‌نوبهٔ خود نسبت به هنرهای تصویری واکنش نشان داد و بر قابلیت عالی تقلیدش از موضوع انگشت نهاد، اما این قابلیت مدیون عاملی بود که فیلم را به‌طور کلی از نقاشی جدا نمی‌ساخت: و آن حرکت تصاویر در فیلم بود.

در ۱۸۱۹، جان کیتز[۲۵] چکامه‌یی تصنیف کرد تحت عنوان «قصیده‌یی در باب گلدان یونانی»[۲۶] که در آن قابلیت عرفانی هنر تصویری در ثابت‌نگهداشتن لحظه را بسیار ستود.

تو ای نوعروس ناربردهٔ بی‌حرکت و آرام و خموش،
تو ای نوزاد سرراهی سرای سستی و سکوت،
نغمه‌های شنیدنی چه شیرینند، اما ناشنیده‌ها
بسی شیرین‌ترند...
آه، ای ترکه‌های شاداب درخت که هرگز سایه
نمی‌افکنید
برگ‌هایتان با بهار هرگز بدرود نمی‌گویند
و تو ای نوازندهٔ کامیاب که خستگی برایت
بی‌معناست،
ترنم ابدی نی تو همیشه‌خوش‌آهنگ است،
دوستی‌ها، محبت‌ها و عشق‌های تازه‌یی می‌بینم!
که همواره گرم و صمیمی است و هنوز لذت‌بخش
همیشه زنده است و همیشه باطراوت...

در این اثر هنری بی‌حرکت که لحظه‌ها را در خود ثابت نگهداشته است چیزی وجود دارد که جادویی است و به انسان سرمستی و نشاط می‌بخشد و هم‌چون شاهینی بادپا و تیزپرواز همهٔ زندگی را زیر بال خود در تسخیر دارد. اما در این سرودهٔ کیتز وارونه‌گویی (irony) یا طنزی آموزشی وجود دارد زیرا مشخص است که گلدانی که وی به تمجید و ستایشش می‌پردازد با تصاویر متعددی آراسته شده است که می‌خواهند زبان به نقل داستان و واقعه‌یی بگشایند و خلاصهٔ کلام، می‌خواهند موجودیت خود را در بُعد فضا و زمان ثابت کنند.

از این دیدگاه باید گفت که سینما سرنوشت نقاشی را رقم زده است. ریچارد لِستر[۲۷] در ستایش فیلم «واقعه‌یی مضحک در راه فورم[۲۸] اتفاق افتاد»[۲۹] به این نکته اشاره کرد. این فیلم موزیکال که بر اساس نمایشنامه‌یی از پلوتوس[۳۰] تهیه گردید با نمایی از تصویر باسترکیتون[۳۱] که با اطمینان خاطر به گِرد تپه‌های هفت‌گانهٔ رُم در حال دویدن است، خاتمه می‌یابد. تصویر او به‌تدریج به نمای ثابتی از یک موجود زنده تبدیل می‌شود و این نهایت سکون و بی‌حرکتی در پایان فیلم است! در شعر کیتز ترکه‌های شاداب درخت، نوازندهٔ شادکام و عشاق خوشدل و خوشبخت نیز در عین خشکی و جمودشان بر سطح گلدان اگر می‌توانستند قطعاً حرکت می‌کردند.

فیلم و زُمان

نیروی بالقوهٔ فیلم در نقل و تعریف حوادث گوناگون، آن را بیش از آن‌که به نقاشی و هنر نمایش‌های روی صحنه نزدیک سازد به قالب ادبی رمان نزدیک ساخته است. هم فیلم و هم رمان با نقل جزئیات بسیار و از زاویهٔ دیدِ ناقل به شرح داستانی طولانی می‌پردازند. ناقلِ داستان معمولاً بین ماجرا و نگرندهٔ آن پرده‌یی از وارونه‌گویی و طنز حائل می‌کند. می‌توان هرآنچه که در رمان به‌صورت مکتوب نگاشته شده است کم و بیش به‌صورت فیلم درآورد. پُر واضح است که به‌تصویردرآوردن خیال‌پردازی‌های خورخه لوئیس بورخس[۳۲] یا لوئیس کارول[۳۳] نیاز به تروکاژ یا جلوه‌های ویژه (special effects) دارد. بنابراین به‌جز تفاوت آشکار

بین روایت تصویری و روایت زبان‌شناختی، تفاوت‌های دیگر فیلم و رمان نیز به‌خوبی محسوس و مشهودند.

از آن‌جایی که نمایش فیلم در مدت‌زمانی واقعی و حقیقی انجام می‌پذیرد می‌توان گفت که از لحاظ زمانی محدود است. ولی رمان از این نظر محدودیتی ندارد یعنی خواننده هنگامی به انتهای داستان می‌رسد که خود بخواهد. به‌طور کلی فیلم محدود به چیزی است که شکسپیر آن را «دو ساعت کوتاه روی صحنه»[۳۴] می‌خواند. طی سالیان متمادی رمان‌های بازاری یا عامه‌پسند موضوعات بی‌شماری در اختیار فیلم‌های تجاری قرار دادند. در حقیقت جنبهٔ اقتصادی این رمان‌ها به‌حدی بود که نویسندگان آن در درجهٔ اول امکان به‌فیلم درآورده‌شدن اثرشان را مد نظر قرار می‌دادند. گاه چنین به‌نظر می‌رسید که این رمان‌های عامه‌پسند (که نقطه مقابل ادبیات داستانی طبقهٔ خواص بود) نسخهٔ اول فیلم‌های بعدی باشند. اما فیلم‌های تجاری نمی‌توانستند وسعت رمان را در زمان اندکِ نمایش فیلم‌های خود بگنجانند. برای مثال یک فیلمنامهٔ معمولی بین ۱۲۵ تا ۱۵۰ صفحه است در حالی که تعداد صفحات یک رمان معمولی دو برابر آن است. طبیعی است که در این جابه‌جایی و تغییر حالت از رمان به فیلم جزئیات بی‌شماری نادیده گرفته می‌شوند. تنها این سریال‌های تلویزیونی هستند که این کم‌داشت و نارسایی را تا حدودی جبران کرده‌اند، زیرا همانند رمان‌های حجیم حس مدت و استمرار زمانی را به بیننده القا می‌کنند. به‌عنوان مثال، از همهٔ نسخه‌های متعدد فیلم‌هایی که از کتاب جنگ و صلح تولستوی تابه‌حال تهیه شده است، سریال بیست قسمتی این فیلم که در اوایل دهه ۷۰ توسط بی‌بی‌سی تهیه گردیده به‌مراتب بهتر و موفقیت‌آمیزتر از بقیه بود. دلیل این موفقیت نه به‌خاطر بازیگری و کارگردانی بهتر آن (که البته این نکته خود جای بحث دارد) بلکه به‌خاطر انتقال خوب عامل اصلی داستان، یعنی حس دیرش یا گذشت زمان به بیننده بود.

درست است که فیلم روایت داستان را کوتاه و کوتاه‌تر می‌کند اما قابلیت نمایش تصاویری را دارد که رمان عاجز از آن است. آنچه که با قلم نمی‌توان گفت با زبانِ تصویر بیان می‌کنیم، و این‌جاست که به تفاوت‌های اساسی این دو زمینه هنری پی می‌بریم.

وقایع رمان را نویسنده می‌گوید. ما فقط چیزی را می‌بینیم و می‌شنویم که او می‌خواهد. وقایع فیلم را نیز نویسندهٔ آن می‌گوید، اما آنچه را که می‌بینیم و می‌شنویم بیش از چیزی است که کارگردان در نظر داشته است. بسیار مضحک خواهد بود اگر رمان‌نویسی بخواهد جزئیات صحنه‌یی را آن‌طور که روی پردهٔ سینما می‌بینیم به خواننده‌اش منتقل کند. (الن روب‌گریه[۳۵]، رمان‌نویس معاصر چنین چیزی را در دو رمان خود به نام‌های حسادت[۳۶] و دخمهٔ پُرپیچ و خم[۳۷] تجربه کرده است.) مهم‌تر از همه آن‌که هرآنچه رمان‌نویس می‌گوید از پالایه یا صافی زبان، تعصبات و زاویهٔ دیدِ او می‌گذرد، در حالی که در فیلم مختاریم هرآنچه می‌پسندیم برگزینیم و از بقیه بی‌توجه بگذریم.

در رمان آنچه که ما را به‌پیش می‌برد ارتباط بین اجزای داستان (یعنی پیرنگ، شخصیت‌ها، صحنه‌پردازی، درونمایه و غیره) و نحوهٔ روایت قصه به زبان نویسنده است. به‌عبارت دیگر این ارتباط بین حکایت و گویندهٔ آن است که خواننده را به جلو می‌راند. ولی در فیلم آنچه که بیننده را در جای خود میخکوب می‌کند ارتباط اجزای داستان با ماهیت عینی تصاویر است. گویی که نویسنده یا کارگردان فیلم نسبت به صحنه‌یی که فیلم‌برداری می‌شود دایماً با هم در تضادند. در فیلم، اتفاق یا تصادف نقش مهمی ایفا می‌کند و نتیجهٔ نهایی این است که بیننده می‌تواند آزادانه هرآنچه می‌خواهد تجربه کند. در صفحات رمان کلمات شبیه به هم دیده می‌شوند ولی تصاویر در فیلم دایماً متغیرند و هربار که فیلمی را می‌بینیم چیز جدیدتری توجهمان را جلب می‌کند. از این بُعد می‌توان گفت که فیلم تجربه‌یی

بس غنی‌تر و گران‌بارتر از رمان عرضه می‌دارد.

اما فیلم از این‌جهت که چهرهٔ راوی در آن به‌خوبی مشخص نیست ضعیف‌تر از رمان عمل می‌کند. تنها یک فیلم عمدهٔ سینمایی را می‌توان نام بُرد که در آن سعی شده است از چهرهٔ راوی اول‌شخص آن همان‌گونه که در اصل رمان آمده است تصویر دومی نیز نشان داده شود: فیلمی از رابرت مونتگومری[۳۸] با عنوان «بانویی در دریاچه»[۳۹] که در سال ۱۹۴۶ ساخته شد. نتیجهٔ این تکنیک ایجاد خوف و هراس از مکان‌های دربسته بود. در این‌جا فقط آنچه را که قهرمان داستان می‌بیند ما نیز می‌بینیم. مونتگومری برای این‌که چهرهٔ قهرمان فیلم را به ما نشان دهد از یک‌سری ترفندهای آینه‌یی مدد جُست. فیلم می‌تواند مانند رمان تا سرحد وارونه‌گویی (Irony) پیش رود اما قادر نیست زیاد به آن بپردازد. نویسندگان رمان از این نقطه‌ضعف فیلم استفاده کرده و تا آن‌جا که توانستند در نوشته‌های‌شان تناقض‌گویی‌های ظریف و پیچیده به‌کار بردند. ادبیات داستانی روایی در قرن بیستم همانند هنر نقاشی از تقلید و شبیه‌گویی فاصله گرفت و به مرز خودآگاهی و خودپایی نزدیک شد و در این راستا به دو شاخه تقسیم گردید. آنچه که در قرن نوزده تجربه‌یی واحد به‌حساب می‌آمد و از لحاظ فرهنگی و اجتماعی شکل بیانیِ منسجمی داشت و برای نوادیبان طبقه متوسط جامعه هنر برگزیده‌یی محسوب می‌شد، در قرن بیستم به دو دسته تقسیم گشت: ۱ـ رمان‌های عامه‌پسند (نویسندگانی چون ایرونیگ والس[۴۰]، جیمز میشنر[۴۱]، لئون یوریس[۴۲]...) که چنان با فیلم‌های تجاری پیوند خورده‌اند که گاهی اول به‌صورت فیلم ظاهر می‌شوند و بعد کتاب‌شان منتشر می‌گردد. ۲ـ رمان طبقهٔ خواص که در این زمینه آثار هنری نویسندگان پیشرو را می‌توان نام بُرد.

این سبک والای هنرِ رمان‌نویسی از زمانی پاگرفت که جیمز جویس[۴۳] آثارش را به سبک نقاشان نوشت. همانند نقاشان، رمان‌نویسان نیز آموختند که چگونه هنر خویش را به بخش‌هایی تجزیه کرده و به هر یک معنا و مفهومی خاص بخشند. ولادیمیر ناباکوف[۴۴]، خورخه لوئیس بورخس، الن روب‌گریه، دونالد بارتلم[۴۵] و بسیاری از نویسندگان دیگر در مورد رمان‌نویسی رمان‌ها نوشتند، همان‌گونه که نقاشان بسیاری هم اکنون در مورد نقاشی، نقاشی می‌کنند. تجریدسازی یا انتزاع‌گویی به‌تدریج توجه خود را از تجربیات انسانی به پنداشت یا مفهوم آن تجربه معطوف ساخت و نهایتاً زیبایی اندیشه را اساس کار خود قرار داد. ژان ژنه[۴۶]، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس معروف در این زمینه گفته است: «آن‌قدر که شکل ایده‌ها و مفاهیم برایم جالبند خودشان جلب توجهم نمی‌کنند.»

حال این سؤال پیش می‌آید که فیلم از چه جنبه‌های دیگری توانسته است در شکل و ساختار رمان تغییر و تحول ایجاد کند؟ یکی از اهداف اولیه رمان از روزگار دیفو[۴۷] تاکنون این بوده است که هم‌چون هنر نقاشی از مکان‌ها و مردم گوناگون سخن گوید. تا زمان سر والتر اسکات[۴۸] این مهم در رمان به اوج خود رسید. با پیدایش تصاویر ثابت عکس و سپس تصاویر متحرک فیلم، این هنر جدید توانست از بُعد توصیفی جای رمان را بگیرد. مهم‌تر آن‌که رمان‌نویسان دریافتند چگونه داستان‌های خود را در بخش‌هایی کوتاه‌تر شبیه آنچه که در فیلم‌هاست بنویسند. اینان شبیه نمایشنامه‌نویسان معاصر بیش‌تر به فکر خلق صحنه‌های بیش‌تر در آثارشان افتادند تا زیبایی جریان داستان.

نکتهٔ آخر این‌که بزرگ‌ترین امتیاز رمان همانا امکان دخل و تصرف در واژه‌ها و بازی با کلمات است. در فیلم نیز کلمه هست اما نه به اندازهٔ رمان و نیز واقعی‌بودن آن‌ها را در رمان بیش‌تر حس می‌کنیم. اگر قبول کنیم که نقاشی تحت تأثیر فیلم به‌سوی هنر طراحی سوق داده شده است باید بگوییم که رمان نیز تحت همین تأثیر به مرز دریای شعر نزدیک می‌شود، زیرا دقت نظر و توجه آن به خودش و عنصر اصلی و اساسی کارش، یعنی

زبان، بیش از گذشته شدت گرفته است.

فیلم و تئاتر

از لحاظ ظاهر می‌توان فیلم‌های تئاتری را با نمایش‌های روی صحنه قیاس کرد. در اوایل قرن حاضر، فیلم‌های تجاری ریشه در این‌گونه فیلم‌ها داشته‌اند. اما از جهات عمده‌یی فیلم با نمایش روی صحنه تفاوت دارد. فیلم از نظر بصری نمونهٔ دقیق و زنده‌یی از هنرهای تصویری است و قابلیت روایی‌بودن آن به‌مراتب بیش از تئاتر است.

تفاوت قابل توجه دیگری که در این‌میان می‌توان ذکر کرد، زاویهٔ دید است. تئاتر را هرطور که بخواهیم نگاه می‌کنیم ولی فیلم را تنها آن‌گونه می‌بینیم که سازنده می‌خواسته است. پُر واضح است که بازیگر صحنه از صدای خویش و هنرپیشهٔ فیلم از حالت چهره‌اش برای بیان مقصود استفاده می‌کنند. حتی اگر تماشاچیِ نمایش در نزدیک‌ترین مکان به صحنه هم نشسته باشد باز نمی‌تواند همهٔ حالات و حرکات ظریف بازیگر را به‌خوبی دریابد. (توجه داشته باشید که در این‌جا من از لفظ تماشاچی استفاده کردم و نه بیننده.) در حالی که هنرپیشهٔ فیلم به مرحمت فن صداگذاری یا دوبلاژ حتی نیاز ندارد که در طول فیلم‌برداری کلمه‌یی از صدای خویش به زبان آورد، زیرا گفت و شنود یا دیالوگ را بعداً می‌توان به آن افزود. ولی حالت چهرهٔ او باید فوق‌العاده گویا باشد به‌خصوص هنگام گرفتن نمای نزدیک (Close up) که چهرهٔ هنرپیشه هزاران بار بزرگ‌تر از اندازه طبیعی می‌شود. بازیگر فیلم هنگامی روزش را موفقیت‌آمیز می‌داند که بتواند حالت خواسته‌شده از او را در نگاهش نشان دهد. وقتی به این مسئله دقت می‌کنیم که فیلم قادر است از هنرپیشگان غیرحرفه‌یی و یا حتی مردم عادی که حتی متوجه فیلم‌برداری از خودشان نیستند، برای تهیه فیلم استفاده کند، آن‌گاه بیش‌تر به تفاوت فیلم و تئاتر پی می‌بریم. تفاوتی که در روایت نمایشی بین فیلم و تئاتر به چشم می‌خورد به اندازهٔ تفاوت در شیوهٔ بازیگری این دو اهمیت دارد. در زمان شکسپیر واحد اصلی ساختار و ساختمان نمایش صحنه بود و نه حوادث و وقایع آن. گاه به‌جای این‌که از سه یا پنج پردهٔ بلند در نمایش استفاده کنند نمایشنامه‌یی می‌نوشتند که در آن بیست تا سی بار صحنه تغییر می‌کرد. پس از قرن نوزده این شیوه دگرگون شد. با مطرح‌شدن رئالیسمّ به‌عنوان محور اصلی کار، نمایش‌هایی شکل گرفت که هم طولانی‌تر بود و هم بارِ حقیقت‌نمایی بیش‌تری را به‌دوش می‌کشید. در طول یک پردهٔ نمایشی نیم‌ساعته تماشاچیان می‌توانستند روحاً و ذهناً با زندگی شخصیت‌ها عجین شوند، در حالی که دستیابی به این مهم در طول پرده‌های نمایشی کوتاه‌تر بسیار دشوار بود.

پیدایش فیلم مصادف با زمانی شد که این نیاز به واقعیت‌نمایی به اوج خود رسیده بود و این در حالی بود که نقاشی و رمان نیز دست از عینیت‌نمایی شُسته بودند. بار دیگر صحنه واحد اصلی ساختار نمایش شد. استریندبرگ[۴۹] و دیگران فضای صحنهٔ نمایش را به شیوه‌یی اکسپرسیونیستی[۵۰] نشان دادند. پیراندلو[۵۱] ساختار هنر نمایش را به بخش‌های کوچک‌تری تجزیه نمود و برای نمایشنامه‌نویسان نسل آینده تجربیاتش را در این زمینه انتزاعی ساخت. در اواخر دهه بیست، تئاتر پیشرو در موقعیتی بود که می‌توانست با فیلم‌های نوبنیان به‌طور جدی به مخالفت برخیزد. بعد از سبکی که دیوید بلاسکو مبتکر آن بود شاهد نمایش‌هایی بودیم که در آن شکل و وضع صحنهٔ نمایش به‌هیچ‌وجه جنبهٔ واقعی نداشت و این در حالی بود که فیلم می‌توانست مکان‌های واقعی را نشان دهد. از آن‌جا که تماشاچی نمی‌توانست از فاصلهٔ دور بازیگرِ روی صحنه را به‌خوبی ببیند، لطافت و ظرافت در حالات و حرکات او از بین رفت. در این‌جا تماشاچیان بازیگرانی را هم‌چون گیش و گاربو[۵۲] می‌دیدند که با چهره‌شان کارهای عجیب

و غریب و خارق‌العاده‌یی انجام می‌دادند بدون این‌که حرکت ماهیچه‌ها و عضلات آنان محسوس باشد. با ناطق‌شدن فیلم‌ها این هنر بیش از گذشته با تئاتر قابل قیاس شد. ولی تئاتر مزیت بزرگی دارد که فیلم فاقد آن است و آن زنده‌بودن نمایش تئاتر است. درست است که فیلم به دلیل ناپیوسته‌بودنش در طول فیلم‌برداری قادر است حالات و تأثیرات بی‌شماری را در بیننده به‌وجود آورد اما این را هم باید به‌خاطر داشت که هنرپیشگان آن هیچ‌گاه در تماس مستقیم با بینندهٔ خود و درست روبه‌روی آنان نیستند.

دو نظریه‌پرداز تئاتر از این واقعیت مسلّم به شیوه مخصوص خودشان کمال استفاده را کردند. در اواخر دهه بیست و سی، هم برتولت برشت[۵۴] و هم آنتونن آرتو[۵۵] مفهوم تئاتر را گسترش داده و آن را بر مبنای تأثیر متقابل و مستمر تماشاچیان و گروه بازیگران نسبت به هم به‌کار بردند. (باید گفت که از اینان هنوز به‌عنوان نظریه‌پردازان صاحب نفوذ در زمینهٔ نمایش یاد می‌شود.)

هدف تئاتر به‌اصطلاح «شفقت»[۵۶] آرتو بر این نکته استوار بود که بین بازیگر و تماشاچی ارتباطی نزدیک‌تر و صمیمی‌تر از آنچه در گذشته بود، برقرار کند. منظور آرتو این بود که تماشاچی را به‌طور مستقیم غرق در بطن نمایش سازد، کاری که از عهدهٔ سینما خارج بود. در متن بیانیهٔ خود تحت عنوان «تئاتر و همزادش»[۵۷]، آرتو چنین نوشت:

> ما در نظر داریم صحنه و تالار نمایش را از میان برداشته و به جایش از یک تک‌جایگاه ویژه برای بازیگران که اطرافش هیچ پرده و پوششی نیست استفاده کنیم. بدین‌ترتیب ارتباط محکم‌تر و مستقیم‌تری بین شخص بیننده و بازیگر به‌وجود خواهد آمد.

آرتو دریافت که در این حالت بیننده در معرض هجوم و یورش مستقیم حوادث روی صحنه قرار می‌گیرد و باید همهٔ فشار احساسیِ ناشی از آن را در خود تحمل کند. او زبان تئاتر را این‌گونه تعریف کرد:

> زبان تئاتری شامل هرآن چیزی است که روی صحنه است و می‌توان از بُعد مادی نشانش داد. این زبان همانند زبان واژه‌ها، موسیقی، رقص، هنرهای تجسمی، زبان ایمایی (پانتومیم)، شکلک‌سازی، حالات و حرکات سر و صورت، لحن کلام، معماری، نورپردازی و صحنه‌آرایی پیش از آن‌که با ذهن و اندیشهٔ تماشاچی کاری داشته باشد، با احساسات و عواطف او سخن می‌گوید.

به‌خوبی می‌توان دریافت که زبان تئاتری آرتو حتی هنگامی که با سلطهٔ روزافزون فیلم به‌شدت مخالفت می‌ورزد، تأثیرگرفته از هنر سینماست. از آن‌جا که در فیلم قاعده و قانون شخصی نیست و سنت خاصی را دنبال نمی‌کند خیلی زود ارزش هر یک از زمینه‌های هنری را به فراست تشخیص داد: هنرهایی چون موسیقی، رقص، زبان ایمایی (پانتومیم)، هنرهای تجسمی و... که آرتو از آن‌ها نام برده بود. البته صنعت جدید فیلم گاه به یکی از شاخه‌های هنری فوق‌الذکر بیش‌تر بها می‌دهد و گاه کم‌تر. ولی آرتو هرگز یکی از امتیازات مثبت و بسیار مهم تئاتر را از یاد نبرد: «در تمام عرصهٔ این گیتی پهناور تئاتر تنها جایی است که حالات و حرکات انجام‌شده در آن فقط یک‌بار به وقوع می‌پیوندند و نه بیش‌تر.»

برشت رویه‌یی مخالف برگزید. نظریهٔ «تئاتر حماسی»[۵۸] او به‌مراتب پیچیده‌تر و به قولی خردمندانه‌تر از تئاتر شفقت آرتو بود. برشت می‌اندیشید که با حفظ ارزش‌های مشترکی که آرتو نیز به آن معتقد بود، یعنی احساس نزدیکی با بازیگر و ادراک سریع تأثرات او، انسجام و پیوستگی بازیگر با تماشاچی را از نو بیافرینند. او با عدم اعتقاد و بی‌هدفی تماشاچی مخالف بود و می‌گفت:

> تئاتر حماسی بیننده را به پژوهنده‌یی فعال مبدل می‌کند و قابلیت انجام کاری را در او برمی‌انگیزاند و

قدرت تصمیم‌گیری را نیز در او تقویت می‌نماید... در نمایش‌های قدیم بیننده در عمق اثر فرو می‌رفت و تجربه‌یی می‌اندوخت. انسان در این نمایش‌ها فردی غیرقابل تغییر بود... در حالی که در تئاتر حماسی، بیننده در کناری می‌ایستد و روی انسان به‌عنوان هدف تحقیقش مطالعه می‌کند. او در این نمایش‌ها فردی است قابل تغییر که قدرت تغییردهندگی نیز دارد.

برشت طرح و افزار کارش را اثر بیگانه‌گشتگی (Estrangement Effect) نامید که هدفش طبق گفتهٔ خودِ او تغییر و تحول در رفتار اجتماعیِ کارهایی بود که اساس و بنیاد هر رویدادی به‌شمار می‌رفت. منظور از رفتارهای اجتماعی، آن‌دسته از کارهای تقلیدی و ایما و اشاره‌یی است که بین مردم جا افتاده است. وسعت حرف برشت تنها در محدودهٔ تئاتر خلاصه نمی‌شود. تأثیر تئاتر حماسی و نظریهٔ بیگانه‌گشتگی وی در شاخه‌های دیگر هنر و حتی فیلم به‌خوبی محسوس است. علاوه بر این، نظر او جایگاه ویژه‌یی در پیشرفت و تکامل نظریهٔ فیلم دارد.

آنچه برشت می‌گفت این بود که میزان شرکت و فعالیت تماشاچی باید از بُعد عقلانی تقویت شود در حالی که آرتو با هرنوع نگرش عقلانی به تئاتر مخالف بود و می‌گفت تئاتر باید حالت و بیهوشی و خلسگی در تماشاچی به‌وجود آورد. در هرحال هر دو نظریه با شیوهٔ تقلید مخالف بودند. فیلم و تئاتر به دلیل شباهت‌هایی در شکل ساختاری‌شان بیش از زمینه‌های دیگر هنری بر یکدیگر اثر متقابل گذاشتند. اگر این حرف درست باشد که در فرانسه بسیاری از رمان‌نویسان به‌نامِ معاصر (نظیر الن روب‌گریه، مارگارت دوراس[۵۹]) فیلم‌ساز نیز هستند، باید گفت که در انگلستان، ایتالیا، آلمان و تا حدود کم‌تری در آمریکا کسانی نیز هستند که در زمینه فیلم و فیلم‌سازی فعالیت داشته و دوران زندگی و شغلی خود را بین تئاتر و سینما تقسیم کرده‌اند. با جا افتادن نظریه‌های برشت و آرتو طی چهل سال اخیر، هنر تئاتر در همان مسیری افتاد که پیش‌بینی می‌شد و بعدها هیچ نظریهٔ دیگری نتوانست جای آن‌ها را بگیرد. تئاتر معاصر، متأثر از آرتو بار دیگر توجه خود را به جنبهٔ آیین‌های دینی و عبادیِ هنر نمایش معطوف ساخت و تمجید و تقدیر از زندگی سادهٔ اجتماعی را که پایه و اساس هر نمایش است سرلوحهٔ کار خویش قرار داد. البته این تغییر و توجه، بیش‌تر به دلیل تأکید بیش از حدی بود که تئاتر معاصر روی صحنه‌پردازی (میزانسن) داشت و نه خودِ متن نمایش. از طرف دیگر، این تئاتر کلمات به‌کاررفته در محاوره را منبع عظیمی از نیرو و توانایی می‌دانست. نمایشنامه‌نویسان انگلیس مفهوم تئاتر را به‌معنای گفت‌وگو که ریشه در نظریهٔ برشت دارد بسط دادند. هارولد پینتر[۶۰]، جان آزبرن[۶۱]، ادوارد باند[۶۲]، تام استاپرد[۶۳] و بسیاری دیگر بنیانگذاران تئاتری شدند که اجرای نمایش در آن عمدتاً بر محور کلامی استوار بود. این نمایش برخلاف فیلمِ آن روی صحنهٔ تئاتر با موفقیت همراه شد.

هم‌شانه‌بودن فیلم با اشکال گوناگون تئاتر به‌معنای ازبین‌رفتن شاخه‌های کهن‌تر هنر بود. البته هنرهای کهن پیش از این از بین رفته بودند. به‌عنوان مثال، با ظهور رمان در قرن هفده اشعار روایی و حماسی رونق خود را از دست داد اما رمان بال قوت تمام و روحیه‌یی زنده با این پدیدهٔ نوظهور دست و پنجه نرم کرد. تقابل و تأثیر این دو بر هم به‌عنوان یکی از عمده منابع نیروی خلاق و پویای هنری در اواسط قرن بیستم شناخته شد.

فیلم و موسیقی

ارتباط فیلم با موسیقی کمی پیچیده‌تر است. تا قبل از پیشرفت عکس و فیلم، موسیقی جایگاه ویژه و منحصربه‌فردی در طیف هنری داشت. موسیقی هنری بود که زمان در آن اهمیتی حقیقی و اساسی یافته بود. درست است که رمان و تئاتر نیز ریشه در زمان دارند

ولی این خواننده و بیننده است که افسار زمان را در دست دارد. در هنرهای اجرایی وزن عامل مهمی است ولی همین ضرب‌آهنگ در رمان کنترل جدی نمی‌شود. نمایشنامه‌نویس یا کارگردان می‌تواند در کارش مکث یا درنگ ایجاد کند ولی به‌طور کلی این نکته‌ها تنها علامات مشخصه‌یی هستند که زمان به‌گونه‌یی ناپخته و ناشیانه از خود به‌جای می‌گذارد. موسیقی به‌عنوان انتزاعی‌ترین شکل هنر زمان را به دقت تحت کنترل خود دارد. اگر بپذیریم که نوا یا ملودی جنبهٔ روایی موسیقی را تشکیل می‌دهد و وزن و ضرب‌آهنگ، عنصر زمانی منحصربه‌فرد آن است آنگاه باید بگوییم که هم‌آهنگی و هم‌سازی (هارمونی) ترکیبی از این دو خواهد بود. سیستم نت‌نویسی در موسیقی گویای این ارتباط است. وجود سه نُت از چپ به راست تشکیل‌دهندهٔ نوا یا آهنگ موسیقی است. وقتی که این نت‌ها را در قالب زمان کنار هم قرار دهیم وزن موسیقی حاصل می‌شود و زمانی که آن‌ها را به‌صورت عمودی مرتب کنیم هم‌آهنگی (هارمونی) به‌دست می‌آید.

هم‌آهنگی و توازن را می‌توان در یک تابلوی نقاشی یا بین چند تابلو نشان داد، اما نشان‌دادن عامل زمان در آن‌ها مقدور نیست. در ادبیات نمایشی نیز گه‌گاه وجود چنین تقارن و سازگاری را حس می‌کنیم. زبان دوپهلوی یونسکو[۶۴] مثال خوبی بر این مدعاست ولی فقط زمانی به‌کار می‌رود که تأثیر چندانی مد نظر نباشد. خطوط افقی آهنگ (ملودی) بر وزن خاصی مرتب شده‌اند. موسیقی بر پایهٔ ارتباط چنینِ خطوطی با هم‌نواییِ عمودیِ منظم‌شدهٔ آن آهنگ است.

می‌توان گفت که فیلم به شیوه‌یی مجرد و انتزاعی چنین قابلیتی را دارد یعنی می‌تواند خط‌سیر زمان را قاطعانه کنترل کند. فیلم اکنون می‌تواند آهنگ‌های روایی را با دقت و ظرافت خاصی کنترل کند. در هر کادر یا تک‌تصویری از فیلم، صحنه‌ها و وقایع در شرایط و موقعیت متقابل و متعادل کنار هم قرار می‌گیرند. دیری نپایید که فیلم‌سازان موسیقی را در این هنر جدید به‌کار گرفتند. از زمان فیلم آنتراکت[۶۵] رنه کلر[۶۶] (۱۹۲۴) و بالهٔ ماشینی[۶۷] فرنان لژه[۶۸] (۲۵-۱۹۲۴) فیلم پیشرو به‌منظور تأثیر هرچه بیش‌تر آثارش بر بیننده موسیقی را به خدمت گرفت. حتی پیش از فیلم‌های ناطق، فیلم‌سازان از نوازندگان می‌خواستند که هنگام پخش فیلم به‌طور زنده بنوازند. به‌عنوان مثال، هیندمیت[۶۹] برای فیلم «ارواح پیش از صبحانه»[۷۰] ساختهٔ هانس ریشتر[۷۱] به‌طور زنده آهنگ نواخت. اثر «برلین - سمفونی یک شهر»[۷۲] ساختهٔ والتر راتمن[۷۳] نیز با موسیقی هم‌زمان ارکستر همراه بود.

موسیقی خیلی سریع جای خود را در فیلم بازکرد و جزء لاینفک آن شد. فیلم‌های صامت نیز طبیعتاً با موسیقی زنده‌یی همراه بودند. آنچه شایان‌ذکر است این است که فیلم‌سازان تجربی دورهٔ فیلم‌های صامت عامل بالقوهٔ موسیقی را در بطن تصویر کشف کردند و به اهمیت آن پی بردند. در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ سرگئی آیزنشتین[۷۴] برای فیلم خود تحت عنوان الکساندر نوسکی[۷۵] طرحی استادانه ریخت که در آن تصاویرِ روی پرده با موسیقی آهنگسازِ شهیر، پروکوفیوف[۷۶] پیوندی ناگسستنی خورده بودند. در این فیلم همانند دیگر فیلم‌ها هم‌چون فیلم ادیسه فضایی ۲۰۰۱[۷۷] ساختهٔ استنلی کوبریک[۷۸] (۱۹۶۸) موسیقی عامل تعیین‌کننده و اصلی تصاویر فیلم شد.

از آن‌جایی که در هر ثانیه‌یی از فیلم بیست و چهار کادر از جلوی دوربین رد می‌شود فیلم‌ساز می‌تواند حتی بیش از آهنگساز زمان را کنترل کند. در سیستم نت‌نویسی غربی کوتاه‌ترین ارتعاش صدا را $\frac{۱}{۳۲}$ ثانیه در نظر گرفته‌اند ولی نواختن آهنگی با چنین میزان ارتعاش و سرعت تقریباً غیرممکن است. در حالی که کوچک‌ترین مقسوم‌علیه معمول در فیلم $\frac{۱}{۲۴}$ ثانیه است که حتی از سریع‌ترین ضرب‌آهنگ موسیقی غربی نیز سریع‌تر است. تصنعی‌ترین سیستم به‌کارگیری وزن در

موسیقی نیز حتی در حداکثر توان خود تازه به همان ۱/۲۴ ثانیه‌یی می‌رسد که در فیلم است. البته نباید موسیقی‌های مکانیکی و الکترونیکی را از یاد بُرد. حتی پیش از تکمیل دستگاه ضبط صدا، پیانو قادر بود چنان سیستم ضرب‌آهنگی به‌وجود آورد که نواختنش خارج از توان انسان بود. «قطعاتی برای نوازندهٔ پیانو»[۷۹] اثر کونلون نانکارو[۸۰] دریچهٔ جدیدی از کارش را پیرامون این قابلیت‌ها به رویمان گشود.

در فیلم یک‌سری مفاهیم موسیقایی در قالب تصویر عینیت می‌گیرند. آهنگ، هم‌نوایی و وزن ارزش‌های بارز و شناخته‌شده‌یی در فیلم هستند. فیلم به‌تنهایی تأثیر چندان شدیدی بر موسیقی به‌جای نگذارد ولی تکنیک ضبط صدا این هنر کهن را متحول کرد. تأثیر آن از دو جهت محسوس است.

اختراع دستگاه صدانگار در سال ۱۸۷۷ شیوهٔ پخش موسیقی را به‌طور اساسی دگرگون ساخت. دیگر نیازی نبود که برای شنیدن موسیقی حضوراً در محل اجرا شرکت داشت و این امتیازی بود که قرن‌ها مختص طبقه خواص بود. باخ[۸۱] برای موسیقی هنگام خواب و استراحت شخص بسیار متمولی یعنی کُنت کیسرلینگ[۸۲]، سفیر اسبق روسیه در کاخ سلطنتی ساکسونی[۸۳]: پادشاهی سابق آلمان اثری تحت عنوان «موسیقی یک‌نفری گلدبرگ»[۸۴] تصنیف کرد که شخص یوهان گوتلیب گلدبرگ[۸۵]، نوازندهٔ مخصوص چنگ او آن را نواخت. اکنون برای میلیون‌ها انسانی که از لحاظ مالی استطاعت استخدام نوازندهٔ خصوصی در منزل را ندارند این امکان مهیا شده است تا از شنیدن آن لذت ببرند. دستگاه ضبط و دستگاه پخش امواج رادیویی بعدها ابزار عمده پخش موسیقی شناخته شدند که توانستند در عین حفظ قابلیت‌های شکل اولیهٔ اجرایی آن جایگزین موسیقی گردند و این پدیده تأثیر عمیقی در ماهیت هنر گذاشت. درست همانند کتاب به‌عنوان یک وسیلهٔ سیار که دریچهٔ ادبیات را در منزل فردفرد انسان‌ها گشود، دستگاه ضبط صدا نیز این امکان را فراهم ساخت که همهٔ طبقات مردم بتوانند از شنیدن موسیقی لذت ببرند. اهمیت تاریخی آن را نیز نباید دست‌کم گرفت. اهمیت موسیقی قومی که مردم در نبودِ آهنگسازان حرفه‌یی صرفاً برای خودشان می‌آفریدند مورد توجه و عنایت خاصی قرار گرفت. اما پرداختن به این موضوع در قیاس با گسترش عظیم شیوه‌های نوین در پخش و انتشار اصوات وزنهٔ سنگینی محسوب نمی‌شد. دانش جدید موسیقی که به مدد دستگاه‌های ضبط صدا به‌وجود آمد بعدها به نفع هنر موسیقی‌های قومی و مردمی تمام شد. این هنر در قرن بیستم مرکز توجه دنیای موسیقی گشت، چیزی که تا پیش از اختراع دستگاه ضبط هرگز سابقه نداشت.

گرچه اختراع صدانگار از لحاظ جامعه‌شناختی تأثیر عمیقی بر موسیقی گذاشت اما از نظر دانش فنی این تأثیر ناچیزی بود، زیرا این پدیده در چارچوب محدودیت‌های موجود در سیستم ادیسون کار می‌کرد که البته در فصل بعد به توضیح جامعی در مورد آن خواهم پرداخت. نتیجهٔ امر این شد که در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰ نوارهای مغناطیسی جای صفحات صدانگار را گرفت و دستگاه‌های برقی ضبط اصوات راه را به‌سوی وسایل الکترونیکی گشود و بدین‌ترتیب تکنیک موسیقی تحت تأثیر هنرهای قابل ضبط قرار گرفت. این تأثیر نیز به‌نوبهٔ خود موجب تحول دیگری شد. تا سال‌ها پیش از این‌که نوارهای مغناطیسی تکمیل شده و به مرحلهٔ بهره‌برداری برسند آهنگسازان روی ابزار الکترونیکی کار می‌کردند، مع‌ذالک خود را از برخی جنبه‌های عملی و کاری آن محدود می‌دیدند. پیدایش نوارهای مغناطیسی آنان را از این تنگنا نجات داد و به آنان این امکان را داد که موسیقی را مونتاژ یا تدوین کنند. اکنون بیست سال است که فیلم‌های ناطق که به‌صورت نوری عمل می‌کنند جای فیلم‌های با نوار مغناطیسی را گرفته است، با وجود این هنگام تماشای

فیلم به‌ندرت متوجه این جایگزینی می‌شویم.

هنگامی که استودیوهای ضبط مجهز به نوار شدند دیگر کسی پدیدهٔ ضبط صدا را روال سادهٔ ضبط و سپس پخش همان صوت نمی‌دید. این پدیده اکنون مرکز توجه بسیاری است و روی آن ابتکاراتی به‌خرج می‌دهند. سیستم ضبط صدا اکنون چنان با هنر آهنگسازی پیوند خورده است که می‌توان گفت موسیقی مردمی (و نه موسیقی پیشرو و موسیقی طبقه خواص) از اوایل دههٔ ۵۰ تاکنون بیش از آن‌که به‌صورت اجرایی و زنده ساخته شده باشند مصنوع استودیوهای ضبط هستند. آهنگ‌های گروه افراد بی‌کس و درماندهٔ سِر جِنت پپر بیتل‌ها[۸۶] در سال ۱۹۶۷ نمونهٔ بارز و برجسته‌یی از تکامل هنر ضبط صداست که اجرای زندهٔ آن اصلاً مقدور نیست. مثال‌های متعدد و قدیمی‌تر از این تاریخ را نیز می‌توان ذکر کرد: مانند صفحات معروف لِس پل[۸۷] و ماری فورد[۸۸] در اوایل دههٔ ۵۰، اما صفحات آهنگ گروه بیتل‌ها را عموماً به چشم یکی از نیروهای خلاق و پیشگام در عرصهٔ موسیقی که معلول پیدایش هنر ضبط اصوات بود می‌نگرند. این توازن و تعادل اکنون به‌گونه‌یی است که اجرای موسیقی مردمی (و نه موسیقی پیشرو) با هنر ضبط پیوندی ناگسستنی خورده است. اگر بپذیریم که فن ضبط تصاویر تأثیر به‌سزایی در هنر تئاتر گذاشت، باید این را نیز قبول کنیم که قسمت اعظم اجرای نمایش‌های تئاتر مردمی امروز ویژگی‌های فیلم را داراست و تئاترهای پیشرو تقریباً همهٔ خصوصیات یک فیلم را در خود نهفته دارند.

ارتباط بین ضبط صدا و هنر موسیقی به نهایت غامض و پیچیده است. در این‌جا من فقط به توضیح شکل‌بندی ساده و خشک و خالی آن اکتفا کرده‌ام. دانستن این نکته بسیار جالب و مهم است که چرا دانش ضبط صدا برخلاف فن ضبط تصویر این‌قدر سریع با هنر موسیقی پیوند خورد. از همان ابتدای کار فیلم را تافتهٔ جدا بافته‌یی از تئاتر، نقاشی و رمان می‌پنداشتند اما هنر ضبط صدا را هنوز که هنوز است زیر شاخه‌یی از هنر موسیقی به‌حساب می‌آورند. به‌طور خلاصه، شاید این نکته نتیجهٔ اختلاف در چگونگی ضبط این دو باشد. برای مثال، دیسک‌ها که حدوداً از بیست سال پیش تاکنون به‌وجود آمده‌اند تنها می‌توانند چیزی را ضبط و آن را تولید مجدد (و نه آفرینش مجدد) کنند. اما پیشرفت نوارهای مغناطیسی و دانش فنی الکترونیک به هنر ضبط صدا جنبهٔ خلاق و نوآوری بخشید. این هنر اکنون در قیاس با هنر ضبط تصاویر به‌مراتب پیچیده‌تر و با قابلیت انعطاف‌پذیری بیش‌تری است. شاید در به‌حساب‌آوردن هنر ضبط صدا به‌عنوان هنری مجزا و جدا از دیگر شاخه‌های هنر تنها عامل زمان مطرح باشد. اگر رادیو را موجب پیدایش تلویزیون در نظر بگیریم باید بگوییم که این امر زودتر از این‌ها باید رُخ می‌داد. اما برحسب تصادف درست هنگامی که همگان کم‌مانده بود هنر ضبط صدا را به‌عنوان هنری مجزا از بقیه در نظر بگیرند، رادیو تحت‌الشعاع تلویزیون قرار گرفت. زمانی ضبط صدا را مولفهٔ اصلی و تابع اولیهٔ سینما محسوب می‌کردند اما اکنون چند صباحی است که این هنر در حال شکل‌گیری مجدد و احیای قابلیت‌های خود به‌عنوان هنری مجزا از سینما و تلویزیون است. اگر آرمان‌گرایانه قضاوت کنیم باید در معادلات سینمایی اهمیت صدا را مساوی اهمیت تصویر در نظر بگیریم و نه کم‌تر از آن. خلاصهٔ کلام این‌که آنچه فیلم اکنون نسبت به آن واکنش و حساسیت نشان می‌دهد تأثیر محسوس هنر موسیقی است و بس.

فیلم و هنرهای زیست‌محیطی

اگر قرار باشد شاخه‌یی از هنر را نام ببریم که از تأثیر فیلم و دیگر انواع هنری قابل ضبط مصون مانده باشد باید به هنر معماری اشاره کنیم. برخلاف رمان، نقاشی و موسیقی، هنرهای زیست‌محیطی نسبت به این شیوهٔ جدید بیان، یعنی فیلم، واکنش نشان نداد. در حقیقت

آن‌قدر که بین نمایش و معماری ارتباطی سازنده وجود دارد بین فیلم و معماری نیست. نه‌تنها تئاتر و بافت یک ساختمان بر هنر جوشیده از درون خود تأثیر مستقیم دارند بلکه ساختار معماری بنای ساختمان نیز به‌نوبهٔ خود بازتابی از چگونگی اجرای آن هنر است. تاریخچهٔ این پدیده حداقل به زمان نمایش‌های بالماسکه در اوایل قرن هفده برمی‌گردد، زمانی که کاربرد ابزار عجیب و غریب به‌ویژه آنچه که طراح معروف ساختمان اینیگو جونز[۸۹] به‌کار می‌برد موجب غرور و مباهات بود. اخیراً نهضت تئاتر زیست‌محیطی که با حضور فعال و عملی تماشاچی در صحنهٔ آفرینش و نقل داستان نظر مساعد دارد راه را به‌سوی اتحاد هرچه بیش‌تر نمایش و معماری نمایش همواره کرده است.

اما همان‌گونه که برشت و آرتو به فراست دریافتند نقطه‌ضعف فیلم این است که ما نمی‌توانیم جسماً به درون دنیای تصاویر نفوذ کنیم. این تصاویرند که بر ما احاطه دارند و ذهن و روان‌مان را در خود غرق می‌سازند، با این‌وجود منِ تماشاچی از لحاظ ترکیب ساختاری خودم را هنوز از دنیای تصاویر جدا می‌بینم. حتی ابداع پیشرفته‌ترین سیستم‌های نمایش تصاویر سه‌بُعدی هم نتوانسته است این وضع را تغییر دهد. فیلم بر روی ما تأثیر یک‌طرفه دارد در حالی که هنر معماری بیش از هر هنر دیگری تأکید بر هم‌کُنشی یا اثرگذاری متقابل با فیلم دارد. نقش هنر معماری برآورده‌کردن یک‌سری اهداف عملی است و شکل و فُرم آن نیز به پیروی از همین خط‌مشی حرکت می‌کند.

بنابراین ارتباط بین فیلم و هنرهای زیست‌محیطی به‌جای آن که صریح و مستقیم باشد حالت استعاره‌یی دارد. فیلم می‌تواند نمایی از یک هنر معماری را در خود ضبط کند (همان‌گونه که در مورد دیگر شاخه‌های هنر نیز این قابلیت را داراست) اما به‌سختی می‌توان رابطهٔ این‌دو را ارتباطی جدلی (دیالکتیکی) دانست. فن تلفیق تصاویر یا مونتاژ تأثیر اندکی بر طرح و نظریه‌های معماری ساختمان داشته است و حتی به جرأت می‌توان گفت که میزان این تأثیر نزدیک به صفر بوده است. گرچه فیلم را به‌چشم یک اثرِ «محکم پی‌ریزی‌شده» می‌بینیم اما منظور از «پی‌ریزی‌شده» تنها بیان استعاره‌یی «ساخت و ترکیب» فیلم است و نه معنای حقیقی مهارت در طراحی ساختمان.

هیچ‌کس به درستی و صحّت این حرف شک ندارد اما فردا شاید آبستن بسیاری از چیزهای عجیب و غریب باشد. هنر زیبایی‌شناختی لاس‌وگاس[۹۰] که نمونه‌یی از معماری مردمی است بیش‌تر در قیاس با بافت و ساختار سینما سنجیده می‌شود تا با هنر معماری طبقه خواص که هدفی هنری و کاملاً قراردادی را دنبال می‌کند و اخیراً نیز همهٔ توجه منتقدان و مورخان هنر معماری را به خود معطوف داشته است. آنچه در نظر اول استنباط می‌شود این است که در مقام بیانِ وجههٔ سیاسی و اجتماعی فرهنگ یک ملت، هنر معماری را باید هم‌پای هنر فیلم دانست. در اواخر دههٔ شصت ژان لوک‌گدار[۹۱] در اثر خود تحت عنوان «دو یا سه چیزی که راجع به او می‌دانم»[۹۲] (۱۹۶۶) برای نخستین‌بار ارتباط ظریف بین این دو شاخه هنری را کشف و پیرامون آن تحقیق کرد. اخیراً چندی از منتقدان و در عین‌حال طراحان ساختمان هم‌چون رابرت ونتوری[۹۳]، دنیس اسکات براون[۹۴] و استفان ایزنور[۹۵] ارتباط فیلم و معماری را از زاویهٔ دید مخالفی بررسی کرده‌اند. در نمایشگاهی که اینان ترتیب دادند و نام «نشانه‌های حیات: نمادها یا مظاهر در شهر امریکایی»[۹۶] بر آن نهادند، ونتوری سیستمی به‌کار برد که عمل نقاشی را به‌شیوهٔ الکترونیکی کنترل می‌کرد. این سیستم که شرکت ۳M سازندهٔ آن بود صحنه‌ها و مناظر زنده و واقعی از نمای یک شهر را به بیننده القا می‌کرد که بعداً با افزودن اجزای واقعی ساختمان شکلی یکپارچه و منسجم به خود می‌گرفت. شاخه‌های مختلف این فن نیز قابل توجه است.

تا زمانی که معماری به‌عنوان هنری زیست‌محیطی

درنظر گرفته شود و نه سیستم سادهٔ طرح و ساخت بناهای ساختمانی می‌توانیم بگوییم که اجزای عینی و واقعی آن به‌درد کار هنر عکاسی خواهد خورد و احتمالاً در تولید کارهای سینمایی نیز مؤثر خواهد بود. شاهکار توماس ویلفرد[۹۷] در نورپردازی صحنه و رقص‌نورِ موسیقی‌های تند و هیجان‌انگیز جاز در اواخر دههٔ‌شصت به همین کاربرد تکنیک‌های سینمایی با موقعیت‌های محیطیِ پیرامون موضوع خود اشاره دارد.

گرچه بسیار دشوار بتوان گفت که پیوستگی و اجتماع هنر عکاسی و معماری ما را به کجا خواهد بُرد ولی پیشرفت‌های انجام‌شده حکایت از توجه روزافزون به تصنعی‌بودن محیط ظاهرِ دارد که آن را اصطلاحاً «معماری صوت»[۹۸] می‌نامند. همان‌طور که تا دیروز طراحان ساختمان عمدهٔ توجه خود را صرف انتقال بی‌کم و کاستِ جنبه‌های ظاهری و بصری محیط اطراف به بینندهٔ خود می‌کردند امروز درپی آنند که جنبهٔ سمعی و شنوایی آن را بها دهند. مجموعه‌یی از انواع صداهای محیط اطراف که به‌شیوهٔ الکترونیکی پایه‌ریزی شده‌اند و مرکز تحقیقاتی طنین اصوات در تهیهٔ آن همّت گماشته است مثال خوبی بر این مدعاست. شنیدن اصوات طبیعی بازسازی‌شده توسط کامپیوتر هم‌چون صدای موج دریا، باران و نغمهٔ پرندگان که معمولاً در متن فیلم و برنامه‌های رادیویی به‌کار می‌رود تأثیر آن فیلم یا برنامه را دوچندان می‌کند. برخی از تصاویر به‌کاررفته در فیلم‌ها نیز خود برخاسته از بطن محیطند.

از نقطه‌نظر اجتماعی بایدگفت که علی‌رغم حضور همه‌جانبهٔ رادیو و تلویزیون هر دوی آن‌ها نقش مشابهی ایفا می‌کنند. هر دو پس‌زمینه یا دورنمایی از فضای دیداری و شنیداری محیطی را نشان می‌دهند که در آن زندگی می‌کنیم. در حال‌حاضر اهمیت هنری چنین ابزار فرهنگی در حد بسیار پایینی است. اما زمانی خواهد رسید که طراحان ساختمان به خلق محیطی علاقه‌مند شوند که از یک‌طرف عناصر تشکیل‌دهندهٔ دیداری و شنیداری آن به‌شیوهٔ سیستم ضبط ساخته شده باشند و از طرف دیگر با دنیای عینی، مجسم و ملموس اطراف ما نیز به‌طور محکم و ناگسستنی در ارتباط باشند و البته آن روز را چندان دور نمی‌بینم.

پی‌نوشت‌ها:

1. Recording arts
منظور نویسنده هنر فیلم‌برداری، عکاسی (برای ضبط تصویر) و صفحات صدانگار و نوارهای مغناطیسی (برای ضبط صدا) است.

2. Louis Lumière 3. Francois Arago

4. French Academy of Sciences

5. Daguerre, Louis - Jacques - Mandè
نقاش و فیزیکدان فرانسوی (متولد ۱۷۸۹) که به‌همراه جوزف نیس‌فور نیپس (Joseph - Nicéphore Niepce) موفق شد در دههٔ ۱۸۳۰ به تکنیک جدیدی دست یابد. آنان دریافتند که اگر ورقه‌یی مسی را با اسید هیدریودیک نقره پوشانند و در معرض نور قرار دهند و سپس آن را با بخار جیوه آغشته و با محلول نمک ترکیب کنند به تصویری ثابت و پایدار دست خواهند یافت. تا پیش از جایگزین‌شدن این تکنیک با شیوه جدید کولودیون، تصاویر تک‌چهرهٔ بی‌شماری در اواسط قرن ۱۹ بدین‌ترتیب تهیه می‌شد.

6. William Henry Fox Talbot

7. Fredrick Scott Archer 8. Collodion
محلول لزجی از پیروکسلین (Pyroxylin) در اتر یا الکل که برای پوشش روی فیلم‌های عکاسی به‌کار می‌رود.

9. Joseph Turner نقاش انگلیسی (۱۷۷۵ - ۱۸۵۱)

10. Impressionism

امپرسیونیسم: مکتب اصالت تأثرات بصری لحظه‌یی در هنر نقاشان فرانسوی اواخر قرن ۱۹.

11. Monet and Auguste Renoir نقاشان فرانسوی اواخر قرن ۱۹

12. Oscar G. Rejlander 13. Henry Peach Robinson

14. Raphael نقاش و معمار ایتالیایی (۱۴۸۳ - ۱۵۲۰)

15. D. W. Griffith سازندهٔ امریکایی تصاویر متحرک (۱۸۷۵ - ۱۹۴۸)

16. Mavcel Duchamp 17. The Great Train Robbery

18. Nude Descending a Staircase 19. Cubism

شیوهٔ کوبیسم: شیوه‌یی انتزاعی در نقاشی که در اوایل قرن بیستم توسط پابلو پیکاسو و ژرژ براک ابداع شد. غرض کوبیست‌ها نمایش حجم اشیا از طریق تراش‌بندی و عدم توجه به توهم عمق بود. در این سبک نقاشی یا حجاری، اشیا به شکل مکعب و سایر اشکال هندسی و ترسیمات مکعب‌گونه به‌کار می‌رود.

20. Futurism

فوتوریسم: جنبشی هنری با منشاء ایتالیایی که در ۱۹۰۹ و در ستایش ادوات ماشینی، سرعت و خشونت آغاز شد و از جهت فنی بر نقطه‌نظرهای نو امپرسیونیستی در باب رنگ تکیه داشت. هنرمندان عمدهٔ این جنبش عبارت بودند از بوچیونی، بالا، کارا و سورینی. این نهضت در زمینه‌های هنر، ادبیات و موسیقی تجلی کرد و در خلال جنگ اول جهانی به اوج شکوفایی رسید.

21. Picasso نقاش و مجسمه‌ساز اسپانیایی

22. Braque 23. Edwin S. Porter 24. Georges Méliès

25. John Keats شاعر انگلیسی (۱۷۹۵ - ۱۸۲۱)

26. Ode On A Grecian Urn 27. Richard Lester

28. Forum

در شهرهای رُم باستان، فورم به مکان روبازی اطلاق می‌شد که در وسط شهر قرار داشت و ساختمان‌های متعددی اطراف آن را احاطه کرده بودند. این میدان عمومی که به تقلید از بناهای آگورا و آکروپلیس یونان ساخته شده بود معمولاً برای اجتماع مردم و داد و ستد و دادخواهی به‌کار می‌رفت. درکنار آن غالباً پرستشگاه، کتابخانه، ساختمان‌های دولتی و دیوانی و نیز غرفه تجار و بازرگانان به‌چشم می‌خورد.

29. A Funny Thing Happened On The Way to the Forum

30. Plautus

(۲۵۴ تا ۱۸۴ قبل از میلاد) نمایشنامه‌نویس کمدی‌پرداز بزرگ رُم که آثارش بیش‌تر اقتباسی آزاد از نمایشنامه‌های یونانی است. قلم وی تأثیر عمیقی در ادبیات و نمایشنامه‌های مغرب‌زمین گذارد.

31. Buster Keaton 32. Jorge Luis Borges

33. Lewis Carroll

نام مستعار چارلز لوتویک داجسون، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۳۲ - ۱۸۹۸)

34. "the short two hours" traffic of our stage.

35. Alain Robbe - Grillet 36. Jealousy 37. Labyrinth

38. Robert Moutgomery 39. Lady in the Lake

40. Irving Wallace 41. James Michener

42. Leon Uris 43. James Joyce 44. Vladimir Nabakov

45. Donald Barthelme 46. Jean Genet

47. Defoe, Daniel رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۶۰ - ۱۷۳۱)

48. Sir Walter Scott شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۷۷۱ - ۱۸۳۲)

49. Strindberg August

رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس سوئدی (۱۸۴۹ - ۱۹۱۲)

50. Expressionism

هیجان‌گری، هیجان‌نمایی: شیوهٔ انتقال هیجان و تجربیات شخصی با بیان شدید و پُرشور، رنگ‌های تند و تیره، خطوطی خشک و زمخت و کم‌جوشی اشکال و علایم چهره که از خصوصیات این مکتب هنری (حدود ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۵) به‌شمار می‌آید. باید متذکر شد که شیوهٔ هیجان‌گری از گذشته‌های دور با هنرهای تجسمی ملازمت داشته و در دوره‌های مختلف به گونه‌هایی تجلّی یافته است.

51. Pirandello, Luigi

رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایتالیایی (۱۸۶۷ - ۱۹۳۶)

52. David Belasco 53. Gish and Garbo

54. Bertolt Brecht 55. Antonin Artaud

56. Theatre of Cruelty

57. The Theatre and Its Double 58. Epic Theatre

59. Marguerite Duras 60. Harold Pinter

61. John Osborne 62. Edward Bond

63. Tom Stoppard 64. Eugene Ionesco 65. Entr' acte

66. René Clair 67. Ballet Mécanique

68. Fernand Léger 69. Hindemith

70. Ghosts before Breakfast 71. Hans Richter

72. Berlin - Symphony of a city 73. Walter Ruttmann

74. Sergei Eisenstein 75. Alexander Nevsky

76. Prokofiev, Sergei آهنگساز روسی (۱۸۹۱ - ۱۹۵۳)

77. 2001: A Space Odyssey 78. Stanley Kubrick

79. Studies for Player Piano 80. Conlon Nancarrow

81. Bach, Johann Sebastian

نوازنده و آهنگساز آلمانی (۱۶۸۵ - ۱۷۵۰)

82. Count Kaiserling 83. Saxony

84. Goldberg Variations 85. Johann Gottlieb Goldberg

86. Beatle's Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

87. Les Paul 88. Mary Ford

89. Inigo Jones 90. Las Vegas

91. Jean - Luc Godard

92. 2 ar 3 Things I Know About Her

93. Robert Venturi 94. Denise Scott Brown

95. Stephen Izenour

96. Signs of life: Symbols in the American City

97. Thomas Wilfred 98. Sound Architecture