مباحث نظری

زیگفرید کراکوئر

مترجم: علاءالدین طباطبایی

تاریخ و فانتزی در سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در ایـن مـطلب تـردیدی نـیست کـه هرگـاه فیلمساز نگاه خویش را بـه مـوضوعی تـاریخی معطوف دارد یا به قلمرو فانتزی گام نهد، در هر دو حال خـطر نـادیده انگـاشتن ویژگیهـای بنیـادین رسانهٔ سینما را بـه جـان مـی‌خرد. بـه مسـامحه می‌توان گفت کـه او از ایـن پس نـه بـا واقـعیت خارجی، که با جهانهایی در هم تنیده و تو در تو سروکار دارد کـه در تـمامی ابعـاد و ظـواهـر، در فراسوی مدار واقعیت جای می‌گیرند.

در ایـن جستـار، نـخست بـا اسـاسیترین مشکلاتی آشنا می‌شویم که نمایش رخـدادهـای گذشته یا جهان «غیرواقعی» بـرای سینمـا پـدید می‌آورد؛ و سپس می‌کوشیم برای ایجـاد تعـادل میان «بیان تصویری حوادث» و «الزامات نگرش سینمایی» راه حلی عرضه کنیم.

تاریخ

مشکلات

گذشتهٔ تاریخی، بر خـلاف گـذشتهٔ نـزدیک بناگزیر باید با استفاده از جامه‌های خاص، فضا، محیط و، ابزاری و لوازمی به تصویر درآید که از زنـدگی امـروزین بسیـار بیگـانه و دور بـه نـظر مـی‌رسند. طـبیعتاً هـر تمـاشاگـر حسـاس و علاقه‌مندی ممکن است از تصنعی بودن آشکـار صحنه‌ها، پریشان خاطر گردد. از آنجا کـه رسـانهٔ سینمـا بـرای غـیرتصنعی نشـان دادن صحنه‌هـا، ارجحیت فراوان قائل است، چه بسا در تماشاگر چنان حساسیتی پدید آمده باشد که بی‌توجه به ضرورتهای رویداد، بی‌اختیـار جهـان سـاختگی روی پرده را جهانی تصور نماید که ماهیتاً تحریف نشده باقی مانده است. او گاهی خود را با دوربین یکی می‌پندارد، بدین معنا که در مقابل باز آفرینی

اعجازآمیز گذشته، ساده‌دلانه تسلیم نمی‌شود، بلکه آگاهانه کوششهایی را مدنظر قرار می‌دهد که برای بازسازی آن مصروف گردیده است. به گفتهٔ کاوالکانتی، «دوربین آلتی است چنان سطحی نگر که تنها ضبط سادهٔ رویداد از آن ساخته است. به طوری که هرگاه برای مثال، بازیگران ملبس به جامه‌های آراسته را به آن نشان دهیم، آنها را نه در هیئت شخصیتهایی والامقام، که به صورت بازیگرانی در جامه‌هایی فاخر مشاهده می‌کند.»[1] به همین دلیل آداب و رسوم و جامه‌های متعلق به اعصار گذشته، بیشتر تئاتر و بالماسکه را در خاطرزنده می‌کنند.

گذشته از تصنعی بودن صحنه‌ها، خصوصیت دیگری که واقع‌نمایی فیلمهای تاریخی را مخدوش می‌سازد، محدودیت آنهاست. بدین معنا که رابطهٔ ابزار روایت، با جهان نامحدود قطع گردیده است. این فیلمها تحت لوای بازآفرینی اعصار گذشته، جهانی را به نمایش می‌گذارند که همچون آفرینشی تصنّعی، از زنجیرهٔ زندهٔ مکانی - زمانی گسسته به نظر می‌رسد و عالمی محدود و بسته است که تصور هیچ گسترشی در آن راه ندارد. به هنگام تماشای چنین ساخته‌هایی به آدمی احساس بیماری «ترس از فضاهای محصور»[2] دست می‌دهد، چراکه درمی‌یابد میدان بالقوه و بالفعل بینایی او دقیقاً بر هم منطبق است و او حتی قادر نیست به اندازهٔ سرمویی از محدودهٔ این میدان فراتر رود. زیرا آنچه نظاره می‌کند با جهان نامحدود خارج، پیوند ندارد. بی‌تردید فیلمهایی که به موضوعات رایج و امروزین نیز می‌پردازند ممکن است حوادث و رویدادهای متعلق به محیطی محدود را به نمایش بگذارند، لیکن از آنجا که این فیلمها به ارائهٔ نسخهٔ دیگری از محیط زنده و واقعی می‌پردازند، تماشاگر می‌پندارد که دوربین بی‌آنکه در فضایی محدود محبوس باشد واقعیت را عیناً به تصویر کشیده است. فیلمهای تاریخی از آنجا که درصدد احیای گذشته‌ای‌اند که اینک وجود خارجی ندارد، ذهن آدمی را از تصور پیوند نمایش با جهان نامحدود خارج باز می‌دارند و این، همان چیزی است که لافی بدان اعتراض دارد: «برای مثال به تصویری از محاصرهٔ پاریس در سال ۱۸۷۱ نگاه کنید، ترکیب صحنه‌ها عالی و، ذوق و قریحه‌ای که در آن به کار رفته بی‌نقص است... به سربازان که نگاه می‌کنید هرگز گمان نمی‌برید که تنها اندک زمانی قبل برای ارائهٔ نمایش بدین هیئت درآمده‌اند. همه‌چیز در حد کمال است. چیست که مرا از ستایش این صحنه بر حذر می‌دارد؟ جز اینکه نمی‌توان از این احساس درگذشت که دوربین اگر تنها اندکی به سمت راست یا چپ منحرف می‌گشت غیر از تصویری تهی و بی‌مقدار از ابزار و آلات استودیو چیز دیگری برای ضبط در اختیار نداشت. حال آنکه سینما باید این احساس را در تماشاگر زنده کند که آنچه دوربین ضبط کرده به طور تصادفی انتخاب شده و هرگاه جای دیگری نیز در معرض دید آن قرار می‌گرفت، مناظر مشابهی را شاهد بودیم و دوربین می‌توانست بی‌آنکه به محتوای تصاویر لطمه‌ای وارد آید، در همهٔ جهات حرکت کند.»[3]

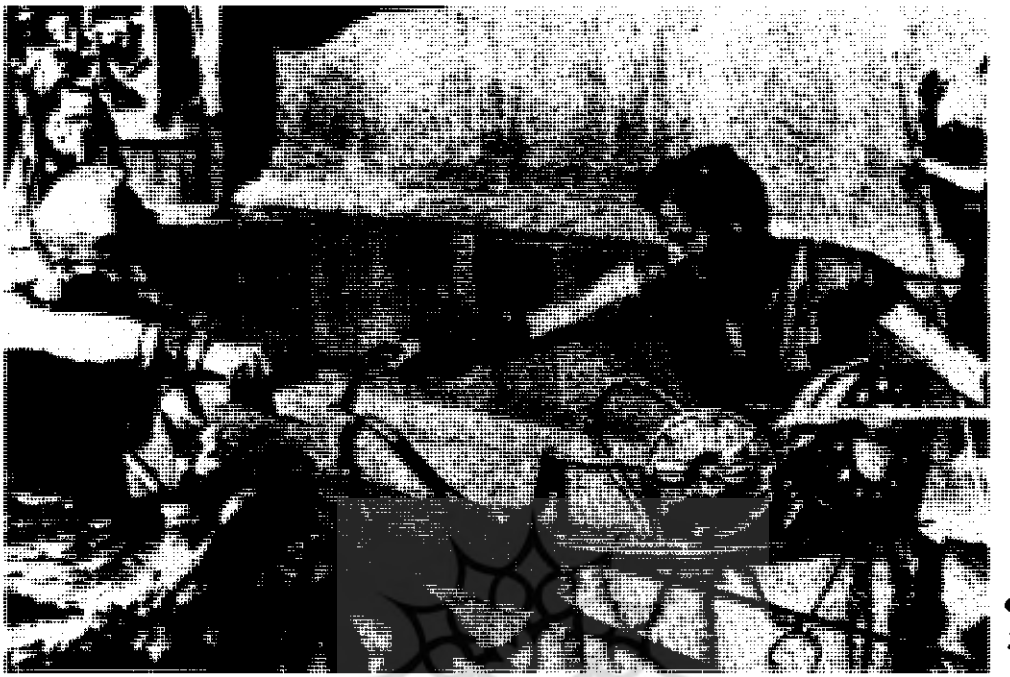
در اینجا یک داستان علمی - تخیلی از الی فاور در ذهن تداعی می‌شود. او در خیال، فیلمی مستند را مجسم می‌کند که در سیاره‌ای دوردست از «مصایب عیسی» در زمان حال ساخته شده و می‌توان آن را با استفاده از یک پروژکتور بین سیاره‌ای برای زمینیان به نمایش در آورد[4]. چنانچه

این رؤیا به واقعیت می‌پیوست ما خود شاهد عینی شام آخر، دستگیر شدن عیسی (ع) در باغ جتسمانی[5] و مصلوب شدن وی بودیم. علاوه بر این مجال آن را می‌یافتیم که تمامی رویدادهای بظاهر بی‌اهمیت را، از جمله قماربازی سربازان و گردوغبار ناشی از سم ستوران و موج جمعیت و نیز سایه روشن خیابانهای متروک، شاهد باشیم. نمایش دلفریب فاور به ما کمک می‌کند که حوادث را آن گونه که روی داده‌اند، نظاره کنیم. اینک به قصد ادامهٔ بحث چنین فرض می‌کنیم که فیلمی تاریخی دربارهٔ مصایب عیسی (ع) به گونه‌ای ساخته شود که از هر لحاظ با اثر خیالی فاور مطابقت داشته باشد. با این همه، میان این کمال مطلوب سینمایی و محصول موردنظر فاور اختلافی بزرگ در میان است، چرا که اثر فوق این احساس را در ما بر نمی‌انگیزد که فیلمساز، جهانِ واقعاً موجود را موضوع بررسی قرار داده است. به عبارت دیگر، در این ساخته نشانی از پیوند با نامحدودیت بالقوه مشهود نیست. تماشاگر این فیلم را به دیدهٔ تحسین می‌نگرد زیرا رویدادها را به گونه‌ای به تصویر کشیده که اتفاق افتاده‌اند؛ اما هرگز متقاعد نمی‌شود که به تماشای حوادث واقعی نشسته است - برخلاف احساسی که در حین تماشای محصول موردنظر فاور به او دست می‌دهد. تحسین او نیز به دلیل آگاهی ضمنی او از این نکته که آنچه را به تماشا نشسته - توده‌های گردوغبار، موج جمعیت و سایه روشنها - جملگی بعمد خلق گردیده‌اند و محدودهٔ جهانی که در جلوی دیدگان او به نمایش درآمده همان محدودهٔ کادر تصاویر است، رو به نقصان می‌گذارد. چنین فیلمی که بی‌عیب و نقص می‌نماید در مقام مقایسه با اثر خیالی فاور که واقعیت را نامحدود می‌پندارد چیزی فراتر از بازسازی دل‌انگیز و در عین حال عاری از حیات سینمایی واقعیت به نظر نمی‌رسد.

اما آیا در عالم واقع نیز می‌توان به ساختن چنین فیلم تاریخی بی‌عیب و نقصی دست زد؟ از جمله مشکلاتی که اعتبار کامل چنین اثری را مخدوش می‌سازد، عدم تناسب میان حرکات و رفتار بازیگران و جامه‌هایی است که بر تن دارند. رفع این مشکل نیز تقریباً غیرممکن می‌نماید. چون بازیگران در نتیجهٔ تأثیرات محیط زندگی به حالات چهره و حرکات و رفتاری خوگرفته‌اند که به هیچ روی با جامه‌هایی که بر تن دارند و با فضایی که در آن به ایفای نقش می‌پردازند، مناسبتی ندارد. جامه‌ها و فضای داستان متعلق به گذشته است حال آنکه بازیگران همچنان در زمان حال به سر می‌برند. این واقعیت لاجرم سینما را به استفاده از سنتها و قراردادهایی ملزم می‌کند که با اهداف رسانه‌ای که بازنمود صادقانهٔ جهان خارج را وجههٔ همت ساخته، در تعارض می‌نماید.

انطباق روایت با ویژگیهای سینما

فیلم تاریخی نیز مانند فیلمهایی که با موضوعات مربوط به عصر حاضر سروکار دارند، ممکن است به روایت داستانی بپردازد که با ویژگیهای سینما سازگار نیست. در این صورت فیلمساز آگاه تا حد ممکن در انطباق روایت خویش با صنعت سینما می‌کوشد. اینک به بررسی تعدیلاتی می‌پردازیم که برای تخفیف ماهیت غیرسینمایی فیلمهایی که باز آفرینی گذشته را موضوع کار قرار داده‌اند، الزامی است.



● بن هور

توجه به واقعیت سینمایی

از جمله طرق خلاصی جستن از اشکال فوق آن است که به جای تأکید بر واقعیت دقیق تاریخی، توجه خویش را به «واقعیت سینمایی» یا به تعبیر دیگر «واقعیت از دریچهٔ چشم سینما» معطوف کنیم. بارزترین تلاش براساس چنین روشی، از آنِ کارل درایر خالق فیلم **مصایب ژاندارک** است، فیلمی که «کنکاش در چهرهٔ انسان به شیوهٔ مستند» نام گرفته است[۶].

درایر داستان زندگی ژان را از رهگذر زنجیره‌ای مرکب از نماهای درشت در هم تنیدهٔ چهره‌ها روایت می‌کند (دست کم سعی در روایت آن دارد) و در پرتو این گونه روایتگری، محدودیت و تصنعی بودن صحنه‌ها را که ذاتی فیلمهای تاریخی به شمار می‌آیند منتفی می‌سازد. البته ساختهٔ او نیز از دکوراسیون و صحنه آراییهای تصنعی و اسباب و آلات متداول در زمان وقوع داستان کاملاً برکنار نیست و هرگاه چنین صحنه‌هایی در لابه‌لای فیلم گنجانده می‌شوند تباین آشکارشان با بافت زندهٔ درشت نماها و ساختمان بی‌روح آنها بیشتر نمایان می‌شود. لیکن نکتهٔ اصلی این نیست. چرا که برخوردار ساختن سیماشناسی[۷] مستند از کیفیت سینمایی، مستلزم بهایی است که از پرداخت آن ناگزیریم. هرچند تلاش درایر در اخذ واقعیت سینمایی از زمینهٔ تاریخی، قرین موفقیت بوده است؛ همین واقعیت نیز غیرواقعی می‌نماید. آن چهره‌های منفردی که او سخاوتمندانه در معرض دید تماشاگر قرار می‌دهد چنان با تعیّن زمانی در تعارض‌اند که حتی مسئلهٔ مستند یا نامستند بودن آنها نیز به ذهن خطور نمی‌کند. دلبستگی شدید او به نمایش چهره‌ها به احتمال فراوان وی را از توجه به بسیاری پدیده‌های مادی -که به هیچ روی کمتر از چهره‌ها برای داستان حایز اهمیت نیستند - غافل

نموده است. در حقیقت فیلم **ژاندارک** از آنجا از مشکلات ذاتی فیلمهای تاریخی بر کنار است که اصولاً تاریخ را نادیده می‌انگارد. نادیده انگاشتنی که در پرتو زیبایی تصویری درشت نماها تقویت می‌شود.[۸] انگار داستان در سرزمینی عاری از انسان روی می‌دهد که نه به گذشته تعلق دارد، نه به حال.

درایر در **ژاندارک** تبدیل کل واقعیت گذشته را به واقعیت سینمایی، هدف خویش قرار داده است. اثر او تنها نمونهٔ شناخته شده‌ای است که راه حلی بنیادین در این زمینه به دست می‌دهد. اما آیا این تنها طریق حصول مقصودی است که درایر در نظر داشت؟ طریق زیر نیز راه حلی است به همان اندازه عمیق و بنیادین: می‌توان فیلمی را تصور کرد که زنجیرهٔ بی‌پایان علت و معلولهای تاریخی را همان‌گونه که بر ما مَعلوم است به تصویر می‌کشد. تلاش در جهت نمایش چنین زنجیرهٔ علّی - که از قضا با نگرش سینمایی نیز سازگار است - ناگزیر از مطرح ساختن وقایع متعددی است که در بر ملا ساختن تقدیرات نقش اساسی دارند. بدین ترتیب تماشاگر را از جهان پرده‌های نقاشی، خارج ساخته و جهانی نامتناهی در مقابل دیدگانش به نمایش در می‌آورند. لیکن این راه حل که مستلزم بررسی نقادانهٔ بسیاری از اعتقادات به ظاهر خدشه ناپذیر است، هنوز در مقیاسی بزرگ محقق نگردیده است.[۹] با وضعیت کنونی گمان می‌رود که این راه حل، ناهماهنگی پدید آورده و این خطر را در برداشته باشد که روشنگری جای خود را به سرگرمی بسپارد. بدین‌ترتیب چنین می‌نماید که تلاش و ثمرهٔ کار تاریخ‌دانان و آنچه از تاریخ بر پردهٔ سینما ظاهر می‌شود، در تعارض با یکدیگر قرار دارند.

بااینکه تجربهٔ فراگیر درایر بار دیگر تکرار نشده؛ فقدان تلاش در متابعت از این گرایش واقعگرایانه (دست کم در زمینهٔ نمایشهای سنتی تاریخی) نیز احساس نگردیده است. بسیاری از فیلمهای متداول تاریخی حوادث را به گونه‌ای به تصویر می‌کشند که اغلب احساس نفوذ دوربین به درون واقعیت زمان حاضر به انسان دست می‌دهد (احساسی که بی‌تردید تا حدی درست است). این فیلمها موضوعات سینمایی (از قبیل توده‌های جمعیت، اعمال خشونت آمیز، تعقیب و فرار) را برجسته نموده و بر روی آنها یا هر آنچه محل تأکید و توجه قرار دهند، به گونه‌ای کار می‌کنند که با جاذبه‌های این رسانه از در موافقت در آیند و از فنون سینمایی بدون هیچ محدودیتی سود می‌جویند. برای نمونه می‌توان حرکت موج آسای توده‌های مردم و فرار و تعقیب در بخشهای تاریخی فیلم **تعصب** یا مسابقهٔ کم‌نظیر ارابه‌رانی در فیلم **بن‌هور** ساختهٔ فردنیبلو را ذکر نمود. چنین صحنه‌هایی، چنان تماشاگر را مسحور می‌سازد که غرق در هیجان واقعی خویش، تاریخ را ازیاد می‌برد. این وقایع جملگی بدین مقصود در فیلم گنجانده می‌شوند که بر تصنعی بودن بازآفرینیهای تصویری سرپوش نهاده و نهایت وجود مادی و بی‌واسطه را افاضه نمایند.

تأکید بر سندیّت روایت

فیلمسازگاه به جای آنکه نمایش تاریخی را سرشار از حیات سینمایی سازد، به قصد ایجاد ارتباط میان گذشته و سینما جهت خلاف را اختیار می‌کند. بدین معنا که به تصویر کشیدن روشها و سبکهای ویژهٔ یک دورهٔ تاریخی راکانون توجه خویش قرار می‌دهد. بی‌تردید حصول چنین هدفی غور و تفحّص کامل در آن دورهٔ

مشخص تاریخی را می‌طلبد و بالطبع در وهلهٔ نخست با روشهای سینمایی ناسازگار می‌نماید. لیکن فیلمهایی از این قسم هرگاه مادهٔ تصویری دوره‌ای را که در احیای آن می‌کوشند، اساس کار قرار دهند بناچار باید ابعادی را به نمایش بگذارند که تا حدّی سینمایی محسوب می‌گردند.

بار دیگر یکی از فیلمهای درایر را به نام **روز خشم** شاهد مثال می‌گیریم. این فیلم ارزنده، آشکارا بر این فرض معقول متکی است که تجربهٔ عدم محدودیت مکانی و زمانی، تجربه‌ای است متعلق به عصر جدید. از اینرو تلاش در بازآفرینی قرون وسطی براساس تواناییهای این رسانهٔ جدید به معنای زیر پا نهادن حقایق تاریخی است. هنگامی که دادگاههای تفتیش عقاید برقرار بود و جادوگران را به آتش می‌انداختند جهان نیز با آنچه امروز شاهدیم متفاوت بود، به جای جهان پویا و آکنده از جمعیت کنونی، جهانی بود با جمعیتی پراکنده، در آن روزگار هنوز آدمی از درک حیرت‌آور تحویل و تحول مادی به دور بود و از جنبش آزادیخواهانهٔ توده‌ها نیز اثری به چشم نمی‌خورد، خلاصهٔ کلام آنکه جهان آن روز برخلاف جهان کنونی، جهانی اساساً بسته و محدود بود.

درایر آشکارا بر آن بود که ذهنیت اواخر قرون وسطی را در تمامی ابعاد القا نماید. از اینرو حتی از تزریق حیات سینمایی به درون فیلم اجتناب می‌کرد - به استثنای مواردی که در واقع آنها را باید از لغزشهای او به شمار آورد. برای مثال صحنهٔ گردش عشاق در جنگل را شاهد می‌آوریم، این صحنه با تلفیق ناهمگون درختان واقعی و جامه‌های متعلق به دوران گذشته، دقیقاً برخورد گرایشهای واقعگرایانه و صحنه‌پردازیهای تصنعی

برای تخفیف ماهیت غیرسینمایی فیلمهایی که بازآفرینی گذشته را موضوع کار قرار داده‌اند، می‌توان به جای تأکید بر واقعیت دقیق تاریخی، توجه خویش را به «واقعیت سینمایی» یا به تعبیر دیگر «واقعیت از دریچهٔ چشم سینما» معطوف کرد.

را به نمایش می‌گذارد. درختان بخشی از واقعیت نامحدودی را تشکیل می‌دهند که دوربین قادر است آزادانه و در جهات گوناگون به ضبط آنها بپردازد، حال آنکه عشاق به مداری از یک جهان ذاتاً تصنعی تعلق دارند. به محض آنکه عشاق، جهان تصنعی خویش را ترک گفته و با طبیعت بکر مواجه می‌شوند، وجود درختان آنان را به بازیگرانی پوشیده در جامه‌های کهن تبدیل می‌کند. اما باید توجه داشت که تخیلات درایر از نقاشیهای آن زمان الهام گرفته‌اند و براستی اعراض وی از واقعیت ملموس و حاضر با موفقیت کامل قرین بوده است (البته رنگ ولعابی که او با الهام از روان‌شناسی جدید بر پی رنگ داستان افزوده، مسئلهٔ دیگری است). در فیلم او انگار اربابان آلمانی زندگی دوباره یافته‌اند. شخصیتها هماهنگ با ظاهرشان همچون اشباح به آرامی از این سو به آن سو در حرکت‌اند و فاصلهٔ مکانی میان آنها نشان دهندهٔ مقاومت ایشان در برابر تلفیق بی‌نظم و قاعده است.

با آنکه **روز خشم** از روشهایی سودجسته که نقاط قوت مرسوم سینما را نادیده انگاشته، لیکن به لحاظ سینمایی از دو نظر در خور اعتناست: نخست آنکه این فیلم به واسطهٔ جان بخشیدن به شخصیتهای نقاشیهای کهن، توهم ایجاد جنبشی نوین را به بار آورده که به هر حال موضوعی است مربوط به سینما و دوم آنکه، **روز خشم** مشخصاً مستند بودن را مقصود قرار داده و چنان تأثیر نیرومندی بر سینما نهاده که توجه را از این واقعیت که فیلم از قلمرو غیر سینمایی تاریخ اخذ گردیده، منحرف می‌سازد. این فیلم را می‌توان ضبط مصور تاریخ نام نهاد - هرچند جهانی را متأثر ساخته که تنها، بنای آن در حیطهٔ توان ماست نه ضبط آن. فیلمهای **ژاندارک** و **روز خشم** هر دو نشانهایی از سندیت در خود دارند. فیلم نخست از آنرو که باگذشته پیوند خود راگسسته و فیلم دوم به دلیل آنکه به‌گذشته وفادار مانده است.

از فیلمهایی که به راه حل دوم روی کرده باشند، نمونه‌های چندانی نیست. فدر[10] در فیلم **کارناوال در فلاندرز**[11] نیز موضوع کار را از هنر دورهٔ تاریخیی اخذ می‌نماید که به ترسیم آن همّت گماشته است. بخشهایی از **رومئو و ژولیت** و **دروازهٔ جهنم**[12] ساختهٔ کاستلانی از همین الگو متابعت می‌کنند. یکی از مجلات نیویورک در سال ۱۹۵۵ دربارهٔ فیلم چک **امپراتور و گولم**[13] این گونه اظهار نظر می‌کند: «تقریباً تمامی صحنه‌ها این احساس را القا می‌کنند که نقاشیهای تاریخی جان گرفته‌اند.»[14]

فانتزی

از دیدگاه سینمایی شاید بهتر آن باشد که اصطلاح فانتزی را بر تمامی تجارب عمدتاً بصری اطلاق نماییم که در عین حال که در نظر ما حقیقی جلوه می‌کنند، به جهانی فراسوی قلمرو واقعیت محض نیز تعلق دارند. تجاربی همچون پدیده‌های مافوق طبیعی، خیال‌پردازی به هر شکل، صورخیال شاعرانه، تصورات هذیان آلود، رؤیاها و غیره. فانتزی برخلاف تاریخ که به واسطهٔ فقدان عنصر واقعیت موجود، به لحاظ سینمایی مشکل آفرین است، می‌تواند خود را در مکان و زمان حاضر، نمودار ساخته و با تأثرات زندگی واقعی و ملموس پیوند برقرار نماید. اما از آنجا که فانتزی نیز به هر حال در فراسوی قلمرو وجود مادی واقع گردیده، از دیدگاه سینما همچون تاریخ، تسلیم ناپذیر می‌نماید.

با این همه، در سراسر تاریخ سینما، فانتزی همواره عرصه‌ای بوده که جولان در آن، طمع بسیاری را برانگیخته است. فیلمسازان به واسطهٔ انگیزه‌های خلاقه از روزگار ملی‌یس در پیوند سینما با این قلمرو اهتمام ورزیده‌اند. فانتزی همان‌گونه که در فیلمهای بی‌شماری از جمله **نوسفراتو**، **چهارسوار سرنوشت**[15]، **دزد بغداد**[16]، **دختر آب**[17]، **بازرگان کوچک آلومه**[18]، **خون آشام**، **پیترپان**، **پیترایبتسون**[19]، **در اعماق شب**[20]، و غیره تصویر گردیده، قلمروی است مشحون از فرشتگان، ارواح، پریان، شیاطین و خیال‌پردازیهای رؤیاگونه و تصاویر رنگارنگ.

رویهٔ متداول فیلمسازی، حمایت نظریه‌پردازان را نیز به خود جلب کرده است. غالب نویسندگان سینمایی دلیلی نمی‌بینند که میان پدیده‌های واقعی و غیرواقعی تفاوتی قایل شوند و از اینرو واقعیت گرایی در سینما را عرصه‌ای متمایز و برتر نمی‌پندارند. برای نمونه رنه کلر واقعیت گرایی را به عنوان سد و مانعی بی‌اساس در مقابل توان بالقوهٔ سینما تقبیح می‌نماید: «انعطاف‌پذیری بیان سینمایی که باعث می‌شود این رسانه به یک طرفةالعین، امور عینی را در نوردیده و به قلمرو امور باطنی پای نهد و به طور همزمان امور انتزاعی و امور ملموس را القا نماید، ما را بر آن می‌دارد که به هیچ روی این رسانه را در چارچوب هنری محدودی همچون واقعگرایی محبوس نکنیم.[21]» شماری از منتقدان حتی تا بدانجا پیش رفته‌اند که «عرصهٔ واقعی هنر سینما را همان قلمرو رؤیاها و تخیلات و افسانه‌ها می‌دانند»[22]. نظرات افراطی این جماعت از این حقیقت انکار ناپذیر سرچشمه می‌گیرد که فیلم به واسطهٔ تکنیکهای ویژه، در مقام مقایسه با دیگر رسانه‌های نمایشی در مرئی ساختن تصورات و تخیلات آدمی، مجهزتر و تواناتر است. در ضمن، اعتقاد فوق‌العادهٔ امور باطنی و همسان پنداشتن سینما با دیگر هنرهای سنتی را نیز باید منظور نظر داشت. از این نکته هم نباید غافل بود که تأکید شماری از فیلمسازان بر آزادی خویش به مثابهٔ هنرمندانی خلاق، ممکن است آنان را نسبت به محدودیتهایی که از رهگذر ویژگیهای خاص این رسانه بر تمایلات خلاقانه تحمیل می‌شود، بی‌اعتنا سازد.

طرح کلی تجزیه و تحلیل فانتزی

نمایش فانتزی بر پردهٔ سینما ممکن است با روش سینمایی مطابقت داشته باشد یا با آن ناسازگار باشد. به منظور پی‌بردن به امکانات این رسانه و ارزیابی درست آنها، ناگزیر باید دو عامل را که در نمایش فانتزی نقش اساسی دارند محل توجه قرار دهیم. عامل اول ناظر بر طرقی است که فانتزی براساس آنها خلق شده است: خواه به شیوهٔ تصنعی و با کمک ابزار و ادوات ویژهٔ سینما و خواه با سودجستن از واقعیت عینی محض. از آنجا که در پس این عامل مشکلات فنی نهفته است، آن را «عامل فنی»[23] می‌خوانیم.

عامل دوم به روابط فانتزی با واقعیت عینی در چارچوب یک ساختهٔ سینمایی مشخص نظر دارد. بدیهی است که روابط میان این دو با توجه به اهمیتی که برای هر یک قائلیم تغییر می‌کند. به طور کلی دو شقّ جایگزین را باید در نظر داشت. فانتزی می‌تواند (یا نمی‌تواند) همان رابطه‌ای را با سینما داشته باشد که واقعیت مرئی دارد. حال یک حادثهٔ مافوق طبیعی را در نظر بگیرید. هرگاه شقّ اول را صادق بپنداریم می‌توان برای آن حادثه

نقشی قائل شد که القا نماید حادثهٔ مذکور همچون رویدادی واقعی تابع روشهای سینمایی است، لیکن در شقّ دوم حادثهٔ مورد بحث متعلق به قلمروی است که پیش از آنکه با نظام طبیعت ناسازگار باشد با سینما در تعارض است. عامل دوم را عامل «رابطه‌ای»[۲۴] می‌خوانیم.

کیفیت سینمایی یا غیرسینمایی فانتزیهایی که به نمایش در می‌آیند بی‌تردید حاصل تأثیر متقابل هر دو عامل فوق است. برای مثال هرگاه توهماتی را به تصویر کشیم که از زمینهٔ خاص واقعیت عینی پدید آمده باشند و همچنان تابع آن زمینه باقی بمانند، اثر غیر سینمایی آنها رفته رفته برطرف خواهد شد.

این مثال، روشهای تجزیه و تحلیلی را که متابعت از آنها الزامی است روشن می‌نماید. شاید بهتر آن باشد که سه روشی را که فانتزی ممکن است به لحاظ فنی بر اساس آنها ساخته شود مورد بررسی قرار داده و در هر مرحله از این تحقیق، تأثیر دو عامل «رابطه‌ای» جایگزین را تعیین نماییم.[۲۵]

خلق فانتزی به شیوهٔ تصنعی

نخستین مرحلهٔ تحقیق دربارهٔ عامل فنی به فیلمهایی نظر دارد که کیفیت فانتزی را از طریق فضاهای نمایشی عجیب و غریب، ابزار و ادوات شگفت‌انگیز، آرایش غیرعادی و... به نمایش می‌گذارند. آنچه معلوم می‌کند آیا فضاسازی و صحنه‌پردازیها به چنین آفرینشهایی کیفیت غیرسینمایی می‌بخشند یا خیر، شیوه‌ای است که برحسب آن، عامل «رابطه‌ای» خود را در فیلم نمودار می‌سازد.

شقّ اول (فانتزی بر این ادعاست که از

فانتزی برخلاف تاریخ که به واسطهٔ فقدان عنصر واقعیت موجود، به لحاظ سینمایی مشکل آفرین است، می‌تواند خود را در مکان و زمان حاضر، نمودار ساخته و با تأثرات زندگی واقعی و ملموس پیوند برقرار نماید.

مشروعیت زیبایی شناختی همتراز با واقعیت برخوردار است)

از فیلم **مطب دکتر کالیگاری** به بعد فیلمها یا فصولی از آنها، از جهان واقعی به نفع جهان تخیلی - که وجودش را در استودیو منکر نمی‌توان شد - بی‌اعتنا در می‌گذرند. هرچند در برخی از این ساخته‌ها از جمله فیلم **سرنوشت دیرین**[۲۶] یا **کفشهای قرمز**[۲۷] اثر فریتس لانگ صحنه‌های ساخته و پرداخته در استودیو با صحنه‌های مأخوذ از زندگی واقعی در هم می‌آمیزند، لیکن این آمیختگی به نحوی به نمایش در می‌آید که به وضوح مبیّن این اعتقاد بنیادین فیلمساز است که طبیعت و واقعیت خارجی هیچ گونه امتیاز و رجحانی نداشته و با واقعیت نمایشی اعتباری همسان دارند. بیهوده نیست که حتی گریفیث گهگاه به نمایش تخیلات بدیع و نوظهور متمایل می‌گردد. او در یکی از نماهای پایانی **تعصب**، در هنگامهٔ نمایش ملکوت اعلی و سروش فرشتگان، بی‌محابا صحنه‌هایی از شورش در یک زندان را گنجانده است.[۲۸]

فانتزیهای سینمایی که ضمن اتکا برصحنه‌پردازیهای تصنعی داعیهٔ آن دارند که نمود معتبر و رسای سینما هستند، بی‌تردید، با اصول بنیادین زیباشناسی در تعارض قرار دارند. چرا که توانایی‌های خاص سینما را در جهت حصول مقاصدی به کار می‌برند که متناسب با این رسانه نیست. فرشتگان گریفیث بیشتر برازندهٔ نقاشیهای مذهبی به نظر می‌رسند و دنیای تخیلی فیلم سرنوشت[۲۹] یا **پلکان بهشت**[۳۰] اهتمامی است در سینمایی کردن آنچه اساساً تئاتری است. البته چندان جای تعجب نیست که همین آثار نیز پاسخی است دل‌انگیز به خواست آنها که طالب

● مطب دکتر کالیگاری

تماشای هنر بر پردهٔ سینما هستند. **کالیگاری** از اولین نمونه فیلمهای فانتزی است.

با وجود این **کالیگاری** از هر نظر که شایستهٔ تحسین و ستایش باشد به واسطهٔ تعهد نسبت به هنر در معنای سنتی آن نیست،[۳۱] بلکه به‌عکس هرگاه این فیلم بی‌نظیر را به عنوان «جهشی به درون جهان هنر» منظور داریم حرکتی قهقرایی بیش نمی‌نماید، چرا که تمامی فریبندگی و جذابیت هنری آن در سایهٔ توسل به نقاشی اکسپرسیونیستی حاصل آمده است. بحث و مجادلاتی که این اثر بر انگیخته، حول محور «نفی مطلق واقعگرایی» در آن، دور می‌زند. در اوایل دههٔ بیست، رنه کلر، **کالیگاری** و سرنوشت را دقیقاً به دلیل ایجاد مؤانست با ذهنیتی که می‌بایست به قلمرو فیلمسازی راه یابد شایستهٔ تحسین می‌پنداشت، در نظر او تصنعی بودن فضا و صحنه‌ها، نورپردازی و هنر بازیگری، فی‌نفسه پیروزی ذهن بر مادهٔ خام واقعیت به شمار می‌آمدند. لیکن چنین می‌نماید که گرایش نیرومند معاصران کلر در تأیید نوعی واقعگرایی مکانیکی افراطی سبب شد وی راه اغراق و مبالغه در پیش گیرد، بدین سبب از درک این نکته غافل ماند که می‌توان به خلق آثار هنریی دست زد که همچون کمدیهای پاریسی ساختهٔ خود او، ضمن سودجستن از ذهنیت و قدرت خلاقهٔ هنری، برتری واقعیات ملموس و عینی را نیز منظور دارند.[۳۲]

نظر نامساعد ایزنشتین را در مورد **کالیگاری** - که آن را «نمایشی نابخردانه و دالّ بر زوال سلامت روح هنر پرور انسانی»[۳۳] نامید - شاید بتوان ناشی از این واقعیت دانست که نظر او در مراحل آغازین پایان جنگ علیه آلمان نازی ابراز شده است. سایر تفاسیری که راجع به کالیگاری گرایی عرضه گردیده با موضوع موردنظر ما در ارتباط است. به عقیدهٔ کاوالکانتی سینمای اکسپرسیونیستی آلمان «از آنجا منسوخ گردید که کارگردانان دوربین را به طریقی به‌کار می‌گرفتند که متناسب آن نبود. دراین زمان، تصاویر رفته رفته هر چه بیشتر از واقعیت دور می‌شد».[۳۴] نرگارد با شیوهٔ ساخت و پرداخت فانتزی در فیلم **خون آشام** درایر مخالف بود، چرا که از نظر او درایر در نتیجهٔ به‌کار گرفتن روشهای مورد استفاده در فیلم **کالیگاری**، تنها به تهیهٔ نوعی «تئاتر فیلمبرداری شده» دست زده است.[۳۵] ژان کوکتو در سالهای ۱۹۲۳ یا ۱۹۲۴، احتمالاً تحت تأثیر روشهای فرانسوی، با این اظهار که کالیگاری صحنه‌های ترسناک را عوض آنکه با حرکات دوربین القا نماید، با صحنه پردازیهای تصنعی انتقال می‌دهد، به تقبیح آن پرداخت.[۳۶] شایان توجه آنکه کوکتو خود بعدها به خلق آثاری پرداخت که انتقاداتی از همین نوع بر آنها وارد است.

از آنجا که فانتزیهای دارای حال و هوای تئاتری، نمونهٔ خاصی از نمایش تئاتری در مفهوم عام آن به حساب می‌آیند، طبیعتاً خصوصیت غیرسینمایی آنها نیز با همان اغماض و مسامحه‌ای که نمایشهای تئاتری پذیرفته می‌شوند رو به رو می‌گردد.[۳۷] علاوه بر این هرگاه این نوع فانتزیها، برای مثال، به شکل رؤیا در قالب فیلمهایی با گرایش غیرواقعگرایانه به نمایش درآیند، محاط در حوادثی می‌شوند که در فیلم جنبهٔ مسلط و محوری داشته و در نتیجه کیفیت غیرسینمایی آنها تقلیل می‌یابد. لیکن این مطلب در مورد رؤیاهایی که از موضوعی آشکارا تئاتری اخذ گردیده‌اند صادق نیست، برای مثال، ویژگی

تئاتری برخی فصول تخیلی در فیلم زنی در تاریخ[۳۸] چنان نافذ و آشکار است که ویژگی واقعگرایانهٔ بقیهٔ فیلم قادر به تعدیل آن نیست.

شقّ دوم (فانتزی، نقشی کم اعتبارتر از واقعیت خارجی برای خود قایل است)

فیلم فانتزی دارای حال و هوای تئاتری، به دو شرط نه تنها مانع شیوهٔ سینمایی نیست بلکه در تأیید و تقویت آن نیز عمل می‌کند. شرط اول آنکه فانتزی تئاتر گونه در نقش میان پرده‌ای در بینابین فیلم واقعگراگنجانده شود. در این حالت فانتزی به لحاظ سینمایی قابل قبول می‌نماید، چرا که از رهگذر مقایسه، حساسیت تماشاگر را نسبت به واقعیتی که فانتزی را احاطه کرده - و فانتزی قصد رقابت با آن را ندارد - بر می‌انگیزد. شماری از فیلمها که به جنبه‌های پنهان زندگی می‌پردازند - از جمله قسمت اول فیلم **کفشهای قرمز** - نمایشهای کوتاه تئاتری را به شیوهٔ فانتزی ارائه می‌دهند. این میان پرده‌ها به واسطهٔ سودجستن از تأثیر صحنه‌های مجاور، طبیعی جلوه می‌کنند.

شرط دوم آنکه فانتزی با داشتن حال و هوای تئاتری هرگاه به شیوه‌ای مطایبه آمیز اجرا شود، کیفیت سینمایی یافته و باروح این رسانه سازگار می‌شود (البته در این صورت اعتبار تعهداتی که شقّ اول ملزم به رعایت آنهابود، مخدوش می‌گردد). چارلی چاپلین بارها این طریق را آزمود. او در فیلم **طرف آفتابگیر**[۳۹] در حین اجرای رقص با حوریان دریایی (دختران زیباروی سرزمینهای افسانه‌ای یونانیان باستان) بالهٔ روسی را به سُخره می‌گیرد.[۴۰] چاپلین در **پسرک**، آسمانی عجیب و غریب را به نمایش در می‌آورد. خانه‌ای کثیف و محقر محل عنایت و رحمت خداوندی قرار می‌گیرد، ساکنان آن به صورت فرشتگانی

هرگاه تخیل عمدتاً از «مادهٔ خام واقعی» ساخته شود، عامل «رابطه»ای، دیگر امری تعیین کننده به شمار نمی‌آید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سفیدپوش در می‌آیند، حتی سگ خانه بال در می‌آورد. مرد خانه هنگامی که به همراه دیگر اعضای خانواده در میان عمارتهای آراسته به گل در پرواز است، چنگ می‌نوازد.[۴۱] البته کاملاً آشکار است که این هر دو تک نمایش[۴۲]، رؤیاهایی بیش نیستند و بنابر این، قصد همتراز جلوه دادن آنها بازندگی واقعی (که گاه از آن دور و بار دیگر بدان نزدیک می‌شوند) در میان نیست، لیکن در عین حال به دلایلی که هیچ ارتباطی بانقش آنها به عنوان رؤیا ندارد، نمایشهای سینمایی به شمار می‌آیند. چاپلین نه تنها سعی در پنهان داشتن ماهیت تصنعی آنها نداشته، بلکه برعکس به قصد القای این نکته که نباید داستان را جدی انگاشت، ماهیت تصنعی آنها را اغراق آمیز جلوه می‌دهد. این تک نمایشها، فانتزیهایی هستند مطایبه‌آمیز یا طنزآلود و، همین امر ما را از تصور آنکه هدف از آفرینش آنها نمایش جهانی است خیالی، همتراز با جهان واقعی، باز می‌دارد. از قضا همین ماهیت تصنعی حکایت از آن دارد که انگیزهٔ اولیهٔ خلق آنها از واقعیت عینی سرچشمه می‌گیرد. ساخته‌های چاپلین از آنجا که برخلاف فرشتگان گریفیث، نوعی نقیضه[۴۳] گویی به شمار می‌آیند، لازم نیست در قالب خواب و رؤیا تصویر شوند. بسیاری از فیلمهای موزیکال - برای نمونه **واگن نمایشها**[۴۴] - آکنده از تخیلاتی است که با استفاده از صحنه‌پردازی و تزیینات خاص، بعمد به صورت اغراق‌آمیز به نمایش درآمده و طبعاً گمان واقعیت نمایی در آنها نمی‌رود. البته همه چیز بسته به آن است که میان جنبهٔ تئاتری و کیفیت مطایبه‌آمیز نمایش چه تناسبی برقرار باشد. در **پلکان بهشت**، مناظر ساختگی چنان استادانه ساخته و پرداخته شده‌اند که نه تنها کیفیت سرگرم‌کنندگی (که در اصل هم از شدت چندانی برخوردار نیست) بلکه ماهیت تخیلی فیلم را نیز مخدوش می‌سازند.

شیاطین و موجودات تخیلی فیلمها که از تصاویر و شخصیتهای واقعی الهام گرفته شده‌اند - برای مثال: فرانکنشتین و کینگ کنگ و مردگرگ[۴۵] و... - مسئله‌ای بحث برانگیز را مطرح می‌سازند. زیرا از طرفی به عنوان فیلمهایی با زمینه‌ای مستند، از شق اول که صحنه‌پردازی غیرسینمایی را شامل می‌شود، پیروی می‌کنند و از طرف دیگر، آنها را می‌توان با چنان چیره‌دستی به تصویر کشید که با زندگی واقعی پیرامونشان در هم آمیخته و توهم واقعی بودن را در انسان برانگیزند. واقع‌نمایی احتمالی آنها حاصل خراجی است که به واقعیت پرداخته‌اند و همین ویژگی، آنها را به مدار سینما باز می‌گرداند. پرسشی که در اینجا به ذهن خطور می‌کند این است که آیا خلق موجودات افسانه‌ای از متن طبیعت و واقعیت خارجی مایه نگرفته است؟ بی‌تردید هرگز نمی‌توان از یاد برد که حداقل برخی از مخلوقات افسانه‌ای زاییدهٔ خطاهای بصری انسان‌اند.

فانتزیهایی که با استفاده از شگردهای سینمایی خلق می‌گردند

در اینجا تنها به کاربرد آن دسته از شگردهای سینمایی نظر داریم که واقعیت را همان‌گونه که به طور معمول به ادراک ما در می‌آید، نمایش می‌دهند. فیلمهای بی‌شماری از **نوسفراتو** گرفته تا **شبح به غرب می‌رود**[۴۶] یا **مولن‌روژ**، جملگی بر قدرت مسخ کنندهٔ فنون سینمایی متکی هستند و از این رهگذر تخیل را از بطن نماهای زندگی واقعی بیرون می‌کشند. در فیلم **نوسفراتو**،

نگاتیوها و فن «یک دور، یک تصویر»[۴۷] به اجرای مقصود کمک می‌کنند، حال آنکه در فیلمهای دیگر معمولاً از «تصاویر روی هم»[۴۸]، «چاپ مضاعف»[۴۹]، آینه‌های واپیچنده[۵۰] و برخی روشهای مونتاژ، برای نمایش پدیده‌های فوق طبیعی و غیرواقعی استفاده می‌شود. البته باید توجه داشت که تمامی پدیده‌های تخیلی را نمی‌توان بدین طریق به تصویر کشید. برای مثال فرشتگان بالدار بناچار باید ساخته شوند و از آنجا که بال چیزی است مزید بر هیئت طبیعی آنها، بی‌تردید تصنعی به نظر می‌رسد.

به منظور درک امکانات این نوع فانتزی، باردیگر باید عامل رابطه‌ای و دوشقّ مربوط را منظور نظر قرار دهیم. سؤال اصلی این است که آیا پدیده‌های تخیلی و ماورایی، اعتباری همتراز با واقعیت عینی دارند؟

شقّ اول

فیلم **نوسفراتو** را به عنوان اولین و شاخصترین نمونهٔ این قسم فیلم، شاهد می‌آوریم. شخصیت اول فیلم، روحی است خون آشام که بر تمامی افراد محل آمدو شد خویش حمله می‌برد.[۵۱] فیلم سراسر مشحون از تخیلاتی است رعب‌آور که با توسل به شگردهای سینمایی آفریده شده و وجود ارواح و دخالت آنها را در زندگی روزمره امری مسلّم می‌انگارد. لیکن این فیلم در اخذ اسرار مافوق طبیعی از مادهٔ خام واقعیت زنده و اصرار بر واقعی جلوه دادن آنها، برخی از رازهای مکنون در دل واقعیت زنده را نادیده می‌گیرد. با این همه، این فیلم و تک نمایشهایی از این قسم- برای مثال برخی صحنه‌های مملوّ از حقه‌های سینمایی فیلم **سقوط خاندان آشر** - تا حدّی از ماهیتی سینمایی برخوردارند، چرا که در خلق ارواح و اشباح و شیاطین از امکانات فنی این رسانه سود می‌جویند. در حقیقت می‌توان آنها را نوعی هنر فنی نامید. تصادفی نیست که این آثار نه به طور منظم که به صورت پراکنده و گاه به گاه ساخته می‌شوند؛ زیرا درست است که از شگردها و وسایلی سود می‌جویند که مختص سینماست، لیکن از آنجا که برای اهدافی سوای علایق اصلی این رسانه به کار می‌روند در اندک زمانی قدرت سحرآمیز و شگفتی آفرین خویش را از دست داده و دیری نمی‌پاید که تماشاگران آنها را حقه‌بازی محض به حساب آورده و به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند.[۵۲]

شقّ دوم

فانتزیهایی که با استفاده از شگردهای سینمایی خلق می‌شوند، از آنجا که بر تفوق واقعیت خارجی اعتراف دارند، چنانچه به منزلهٔ شوخی و طنز تلقی گردند یا آنکه نقش به تصویر کشیدن رؤیاها و تخیلات آدمی به آنها واگذار شود، کیفیتی سینمایی کسب می‌نمایند. این گونه تخیلات هرگاه نمایشگر رؤیاها و تخیلات آدمی باشند مقدمتاً بر بازی با واقعیت عینی تأکید دارند. نمونهٔ بارز و نخستین این نوع فانتزی، فیلمهای صامت کمدی است که از طریق مبالغه‌آمیز جلوه دادن حرکات طبیعی (با بهره جستن از حرکت تند یا کند فیلم، یا دیگر حقه‌های سینمایی) به ایجاد هیجان و سرگرمی می‌پردازند. تعقیب و فرار با سرعتی شگفت‌انگیز، جهش و معلق ماندن در فضا، گریز از برخورد و تصادف در آخرین لحظه، از جمله شگردهای معمول به شمار می‌آید. تمامی این حوادث چنین می‌نماید که در محیط و

● پسرک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فضای زندگی روزمره به وقوع می‌پیوندند، هرچند در جهان خارج حدوث چنین وقایعی غیرممکن است؛ افرادی که بر پرده ظاهر می‌شوند، از مردم عادی محسوب می‌گردند، بزرگراهها و سدها برای تماشاگران مأنوس و آشنا به نظر می‌رسند. به طور کلی در کمدیهای قدیم، واقع‌نمایی داستان از مشخصه‌های پرطنین و نمایانی است که در پرتو صحنه‌های دیدنی تشدید و تقویت می‌گردد، این صحنه‌ها بیش از آنکه تصاویری گویا و پرمعنا باشند نسخه‌برداریهایی غیرهنری از وقایع به حساب می‌آیند که همواره شور و اضطراب ناشی از برخوردهای فیزیکی و تصادفات، محل تأکید و توجه آنهاست.[۵۳] آنچه برای دوربین ارزش و اعتبار دارد، چیزی جز واقعیت خام نیست. میان حوادث زندگی واقعی و صحنه‌هایی که صرفاً محصول حقه‌های سینمایی است، چنان تعارضی وجود دارد که شدیدتر از آن در تصور نمی‌گنجد و از آنجا که در این صحنه‌ها تمامی قوانین طبیعت مخدوش می‌گردند، نمایش زندگی واقعی در ضمن آنها سبب می‌شود که جنبه‌های کمیک طبیعت را - طبیعتی که در تصرف دیوان و فرشتگان نگهبان درآمده است - بیشتر احساس نماییم. بدین ترتیب می‌بینیم که در کمدیهای قدیم، زندگی سینمایی سرشار از توهم بود. در همین جا باید این نکته را افزود که تماشای توهمات -که در نتیجهٔ بازی با شرایط ویژهٔ جهان عینی پیرامون ما پدید می‌آیند، به جای خود تجربه‌ای است نشاطانگیز. رؤیاهای چاپلین نه تنها سیه روزی واقعی مردی آواره رابه تصویر می‌کشند، بلکه رهایی از تنگناها و کامیابی تصنعی را نیز نوید می‌دهند. به عبارت دیگر در دگرگون جلوه دادن مکان و زمان و نیروی جاذبه، صبغه‌ای از آرمان جویی می‌توان یافت.

گاه فانتزی با تخیل محض سروکار دارد. در اینجا وقایع خیالی به گونه‌ای تصویر می‌شوند که واقعی جلوه کنند. اشباح و ارواح در فیلمهای **سفرخیالی**[۵۴]، **مردنامرئی**[۵۵]، **شبح به غرب می‌رود**، **آدم حسابی**[۵۶]، **آقای جردن به اینجا می‌آید**[۵۷]، **روح مهربان**[۵۸]، **روح و خانم مور**[۵۹] و **زندگی عجیب است**[۶۰] به گونه‌ای رفتار می‌کنند که انگار نیمهٔ دیگر وجود ما آدمیزادگان‌اند. این فیلمها در امور نفسانی به گونه‌ای دخالت می‌کنند که فردی در امور همسایهٔ خویش و به طریقی به خرق عادت می‌پردازند که بدگمانیهای پندار عامه را برطرف می‌سازند. در تمامی شگردهایی که به کار می‌بندند سعی بر آن است که امور و اعمال آن جهانی به شیوه و سیاق امور عادی مانند شود. «الاردیس نیکل»[۶۱] در بحث در پیرامون فیلم **روح به غرب می‌رود**، واقعگرایی در عالم تخیل را این گونه توضیح می‌دهد: «در این فیلم هر آنچه پیدایش آن ممکن بود به نمایش در می‌آمد، بدین معنی که هرچند ما یقین داشتیم به لحاظ منطقی امکان وقوع این حوادث در عالم خارج موجود نیست، لیکن بر این نکته نیز واقف بودیم که هرگاه به فرض محال، شرایط وقوع آنها ایجادگردد، در همان اشکالی ظاهر خواهند شد که ما بر پردهٔ سینما به نمایش آورده‌ایم. از این لحاظ، روح به یک معنا موجودی واقعی محسوب می‌گردید.[۶۲] فیلمهایی که بر این سیاق ساخته می‌شوند به جای آنکه پدیده‌های مافوق طبیعی را از پدیده‌ای طبیعی بیگانه سازند، در انطباق آنها با پدیده‌های طبیعی می‌کوشند. شخصیتهای روح مانند آنها بندرت از آنچه گاه در «لحظاتی زودگذر در عالم واقع»[۶۳] به چشم می‌آید - و اولین بار لومیر به

ضبط آنها همت گماشت - قابل تشخیص‌اند. فیلم **زندگی عجیب است** اثر کاپرا مشحون از نماهای بظاهر مستندی است که به رویدادهای واقعی و غیرواقعی به طور همانند اشاره دارند.

هرچند در بلند مدت تماشاگر از شگردهایی که فانتزی را در قالب طنز و مطایبه ارائه می‌نماید، نیز دلزده خواهد شد، لیکن چه بسا آنها را در مقام مقایسه با آن شگردهای سینمایی که در فیلمهای معتبر و مستند به کار می‌رود، سهلتر پذیرا گردد. چرا که شگردهای مورد بحث، به دلیل تناسب و هماهنگی فزونتر با سینما، مقاومت کمتری در تماشاگر بر می‌انگیزند.

صحنه‌های تخیلیی که در فیلمهای واقعگرا با بهره جویی از شگردهای سینمایی به نمایش در- می‌آیند، به واسطهٔ آنکه از طرفی به تفوق جهان واقعی معترف بوده و از طرف دیگر، خود برگرفته از نماهایی هستند که ترجمانی از جهان واقعی به شمار می‌آیند، لذا از تخیلاتی که با سودجستن از صحنه‌پردازیهای تصنعی به تصویر کشیده می‌شوند، نافذتر و زنده‌تر می‌نمایند. فیلمهایی از این نوع به جای آنکه در خیال پردازیهای غیرواقعگرایانه غرق شوند، تخیلات و تصوراتی را به تصویر می‌کشند که به هر حال - هرچند با دخل[۶۴] و تصرف - از پدیده‌های مادی گرفته شده‌اند. بسیاری از اشیا و شخصیتهای تخیلی در فیلم **اسرار یک روح**[۶۴]، قبلاً در بخشهایی از فیلم که به زندگی واقعی می‌پردازد، ظاهر شده‌اند و فیلم نیز در کتمان منشأ آنها اصرار ندارد. در فیلم **مولن‌روژ**[۶۵] نیز آنجا که تخیلات رؤیاگونهٔ شخصیت در حال احتضار *تولوزلوترک* به نمایش در می‌آید همین نکته صادق است: «شکلات»، «گولو» و دیگرانی که حال همچون اشباح در حال پرواز در جلوی چشمان او از درون تاریکی و دیوارها سر برآورده و رقص‌کنان در سروصدای نامفهوم آفن باخ گم می‌شوند، اساساً همان افرادی هستند که او اغلب در زمان سلامت و سرزندگی خویش می‌دید. برای اطمینان خاطر، این تصورات جملگی به شیوه‌ای پرداخت و تدوین می‌شوند که ماهیت رؤیاگونه و تخیلی آنها تشدید گردد، اما در عین حال هرگز تا بدان حد از واقعیت دور نمی‌شوند که نشئت یافتنشان از آن غیرقابل تشخیص گردد. نماهای مبهم متعددی که - با استفاده از حرکت آهستهٔ تصاویر، گرفتن نماها از زوایای نامعمول و غیره - ابعاد دیگری از واقعیت را نمایش می‌دهند، به گونه‌ای پرداخت می‌شوند که به جای آنکه در هیئت اشکالی دور از واقعیت جلوه کنند یادآور مشخصات طبیعی پدیده‌هایی هستند که از آنها سرچشمه گرفته‌اند؛ انگار که تأثیر گرایش واقعگرایانه در اعماق آنها مستور است.

هرگز نباید از نظر دور داشت که آنچه در مورد فیلمهای معمولی صادق است در خصوص کارتونهای متحرک مصداق ندارد. کارتونها برخلاف سایر فیلمها اصولاً برای به تصویر کشیدن پدیده‌های غیرواقعی - که هرگز در عالم خارج امکان تحقق آنها نیست - ساخته می‌شوند. در پرتو این فرضیه، تلاش روزافزون والت‌دیسنی برای بیان فانتزی در قالب واقعیت‌گرایی، از دیدگاه هنری جای بحث فراوان دارد، چرا که تلاش او با فلسفهٔ وجودی کارتون در تعارض است. دیسنی از نخستین فیلمهای **میکی موس** گرفته تا **سیندرلا** و پس از آن، پدیده‌های ناممکن را با بهره جستن از قدرت تخیل خویش به عنوان هنرمندی طراح ترسیم کرده است، لیکن در وجود این طراح هنرمند رفته رفته وجدان دوربین‌گرا بیدار شده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● میکی موس

● بامبی

است، به طوری که در فیلمهای طولانی اخیر او تمایل به واقعگرایی رو به فزونی است. حال که در کارتونهای او چشم‌انداز و زمینه و انسانها به صورت واقعی به نمایش در می‌آیند، چندان نشانی از دمیدن جان در کالبد نقاشیهای بی‌جان به چشم نمی‌خورد. واقعیات خارجی که در ساخته‌های نخستین وی مولود قلم او بود، اکنون جای خود را به نسخه‌برداری محض از واقعیت زنده سپرده است.

خلق و نمایش ناممکنات که روزگاری فلسفهٔ وجودی کار او به شمار می‌رفت اکنون جای خود را به نمایش اشیای طبیعی داده است. در **سفیدبرفی**[۶۶]، **بامبی**[۶۷] و **سیندرلا** چیزی جز واقعیات طبیعی به تصویر درنیامده است. دیسنی به منظور تشدید واقعیت نمایی، از طبیعت ساختگی خویش چنان فیلمبرداری می‌کند که از طبیعت واقعی، برای مثال،گاه جمعیتی انبوه را نشان می‌دهد، سپس نگاه دوربین را بر چهره‌ای مشخص متمرکز می‌نماید. فضاسازی به گونه‌ای صورت پذیرفته که تماشاگر ازیاد می‌برد آن جمعیت و چهره، بر روی تابلوی نقاشی خلق گردیده‌اند. در چنین شرایطی هرگاه صحنه‌های مزبور نه در قالب کارتون که اگر به صورت فیلم عادی نیز تهیه می‌شد، همین نتیجه را به دست می‌داد. در این‌گونه کارتونها التزام دروغین به روش سینمایی، قدرت تخیل طراح را زایل ساخته است.

فانتزیهایی که براساس واقعیت عینی خلق می‌گردند

سومین و آخرین مرحلهٔ تحقیق در عامل فنی، مربوط به نوعی فانتزی است که کارل درایر در هنگام کار بر روی ساختهٔ مشهورش **خون آشام** به بهترین وجه توصیف نموده است: «تصور کنید در اتاقی معمولی نشسته‌ایم، ناگهان به ما خبر می‌دهند که در پشت در جنازه‌ای قرار دارد. بی‌درنگ اتاق و تمام اشیای درون آن دستخوش تغییر و تحول می‌گردند، در نور و فضای اتاق هر چند به لحاظ مادی تغییری پدید نیامده، لیکن کاملاً متفاوت می‌نمایند، این حالت از آنجا رخ داده است که «ما» تغییر کرده‌ایم و اشیا همان گونه می‌نمایند، که ما می‌پنداریم. این همان اثری است که من در فیلم خود قصد القای آن را دارم.»[۶۸] اما درایر در حصول مقصود خویش با دشواری رو به‌رو گردید. **خون آشام** که بازیگرانی تقریباً غیرحرفه‌ای در آن به ایفای نقش پرداخته‌اند، در محیطی طبیعی فیلمبرداری شد و برای القای اشارات کنایه‌آمیز به پدیده‌های مافوق طبیعی، تنها تا حد معینی از ترفندهای سینمایی استفاده به

عمل آورد.[۶۹] به گفتهٔ نرگارد، عجیبترین مسئله در مورد این فیلم بغایت تخیلی آن است که درایر هرگز با ماده‌ای واقعیتر از آنچه در این فیلم به نمایش می‌گذارد، کارنکرده است.[۷۰]

اما هرگاه تخیل عمدتاً از «مادهٔ خام واقعی» ساخته شود، عامل «رابطه‌ای»، دیگر امری تعیین کننده به شمار نمی‌آید: به عبارت دیگر چندان اهمیتی ندارد که فانتزی از اعتباری همتراز با واقعیت برخوردار است یا خیر، در این صورت هرگاه فانتزی بر نماهای زندگی واقعی تکیه نماید با خصوصیات اساسی سینما سازگار خواهد بود.

لیکن فانتزیها ممکن است بسته به حدی که علل طبیعی را معتبر می‌انگارند، به درجات متفاوتی از نماهای زندگی واقعی بهره جویند. هرچه بر تعلق فانتزی به جهانی ورای جهان ما، بیشتر تأکید شود، سازگاری مفهوم اساسی آن با واقعیت نقصان خواهد یافت. فرض کنید مفهوم فانتزیهایی که با کمک مادهٔ خام زندگی واقعی خلق می‌گردند، به نحوی مشهود بر حوادث مافوق طبیعی دلالت نمایند، در چنین حالتی نمایش آنها بر ذهن آدمی اثری دوگانه خواهد داشت. این نکته در مورد خون آشام ساختهٔ درایر و سقوط خاندان آشر ساختهٔ اپستاین، آنجا که نماهایی از درختان حنایی، مه و غبار شناور در فضا و وزغهای غیرطبیعی به نمایش گذاشته می‌شوند، صادق است. اپستاین همانند درایر عمل می‌کند، وی با آنکه گهگاه به استفاده از شگردهای خاص سینما بویژه حرکت آهسته توسل می‌جوید، می‌کوشد وجود پدیده‌های مافوق طبیعی را از طریق ضبط مستقیم پدیده‌های عینی و طبیعی به نمایش بگذارد.

اما از آنجا که پیرنگ هر دو فیلم، وجود پدیده‌های مافوق طبیعی را کم و بیش مسلم پنداشته طبیعتاً پدیده‌های واقعی به تنهایی نمی‌توانند بر موجودات مافوق طبیعی دلالت نمایند، بلکه صرفاً به عنوان شاهدی بر تأیید وجود آنها عمل می‌کنند و تصاویر پدیده‌های واقعی نیز دست چین گردیده و با یکدیگر مونتاژ می‌شوند. هدف از این فرایند آن است که آنچه تاکنون به طور مستقل تلقین گردیده است - ماهیت واقعی نیروهای متعلق به جهان دیگر - در خلال نمایش به بیننده القا گردد. در نتیجه برکیفیت سینمایی هر دو فیلم این ایراد وارد است که از داده‌های عینی و مادی با هدف تغییر مفاهیم آنها سود می‌جویند. تماشاگر به جای آنکه آزادانه در تماشای تصاویر درختان، مه و غبار و وزغها غرق شود از همان آغاز باید آنها را به مثابهٔ نشانه‌هایی از پدیده‌های غیرطبیعی در ذهن خود مجسم سازد. تلاش برای موجود نشان دادن پدیده‌های لاوجود - که از جانب تصاویر واقعگرا تحمیل می‌شود - این تصاویر را واقعاً غیرواقعی جلوه می‌دهد. به همین دلیل این دو فیلم تأثیری در ذهن ما ایجاد می‌کنند که از تصنعی بودن خشک و بی‌روح آنها حکایت دارد.

پایان فیلم **قورخانه**[۷۱] ساختهٔ داوژنکو نیز از همین نکتهٔ جالب توجه حکایت دارد؛ توصیف آن را از زبان سادول بشنویم: «فیلم با نوعی تعالی جویی مجازی پایان می‌یابد. کارگران شورشی را به رگبار می‌بندند. اما قهرمان داستان در حالی که بدنش با گلوله سوراخ سوراخ شده، هرچند پرواضح است که جان از تنش رخت بربسته، همچنان به پیش گام بر می‌دارد.»[۷۲] این نما از دیدگاه بصری محض، سینمایی به نظر می‌رسد، چراکه در آن دخالت واقعیت مشهود نیست. اما از

آنجاکه می‌دانیم آن کارگر مرده است و مردگان قادر به حرکت نیستند، فوراً در می‌یابیم که قهرمانِ در حال گام برداشتن به پیش، موجودی است خیالی و این نکته که او همچنان به زندگی ادامه می‌دهد، انگار که هیچ حادثه‌ای روی نداده است، او را از موجودی واقعی به موجودی نمادین با پیامی تبلیغی مبدل ساخته است. او اینک نمادی از پیشرفت مداوم انقلاب است. بنابر این هرچند نمای او ماهیت واقعگرای خود را از دست داده؛ همچنان جنبه‌ای از واقعگرایی در آن مشهود است. نقش نمادین آن که موجب القای بار معنایی جدیدی می‌شود با نقش سینمایی آن که همانا آشکار ساختن جنبه‌ای از وجود عینی است، در هم می‌آمیزد.

این نوع فانتزیها با داشتن همین ویژگی، هرگاه به صورت واقعیت محض در قالب تصاویر ظاهر نشوند، بلکه به عنوان پدیده‌ای تاحدی وابسته به واقعیت مشخص گردند، با نگرش سینمایی در انطباق کامل قرار دارند. در این صورت بار معنایی آنها، کیفیت واقعگرای نماهایی راکه از طریق آنها فانتزی به نمایش در می‌آید، متظاهر می‌سازد. فیلم **در اعماق شب** شامل داستانهایی بر همین سیاق است. در یکی از این داستانها بیماری مبتلا به مرض بی‌خوابی در بیمارستانی خصوصی، نیمه شب از پنجره به بیرون می‌نگرد، خیابانی چون روز روشن در مقابل دیدگانش پدیدار می‌شود، نعش کشی به رنگ سیاه در آن ظاهر می‌گردد، درشکه ران از او می‌خواهد سوار شود: «داخل فقط برای یک نفر جاهست.» پس از اینکه مریض شفا می‌یابد و از بیمارستان مرخص می‌شود، اتوبوسی جلوی پای او توقف می‌کند و او قصد سوار شدن دارد؛ اما ناگهان پاپس می‌کشد چراکه رانندهٔ اتوبوس کسی نبود جز همان درشکه‌ران شبح آسایی که او را با همان کلمات مخاطب ساخته بود. اتوبوس اندک زمانی بعد، در اثر تصادف متلاشی می‌شود. داستان دیگر این فیلم آشکارا به نمایش نمونه‌ای از دوگانگی شخصیت می‌پردازد: یکی از آدمکهای نمایش خیمه‌شب‌بازی که تمامی خصوصیات یک فرد مستقل را داراست علیه اربابش، یعنی مردی که به جای آنها حرف می‌زند و در سراسر داستان به عنوان فردی مبتلا به بیماری روانی معرفی می‌شود، سر به شورش بر می‌دارد. این هر دو فانتزی به دو دلیل، سینمایی به نظر می‌رسند. نخست آنکه هر دو از نماهایی تشکیل گردیده‌اند که از نماهای مربوط به زندگی عادی و روزمره قابل تشخیص نیستند؛ اگر به واسطهٔ محل خاص خیابان در فیلم نبود، آن خیابان روشن از فروغ آفتاب دقیقاً مانند خیابانی واقعی به نظر می‌رسید. دوم آنکه هر دو فانتزی در قالب توهماتی متظاهر می‌شوند که از حالات نامعقول و بیمارگونهٔ ذهن سرچشمه می‌گیرند. بدین ترتیب این فانتزیها را می‌توان «حالات خاصی از واقعیت» تعبیر کرد. درشکه رانِ شبح‌آسا و آدمک شورشی، آن‌گاه‌که بر فردی روشن‌بین و یا بیماری روان گسیخته[۷۳] متظاهر گردند، در نظر هر دو - با مفاهیمی متفاوت - واقعی به نظر می‌رسند.

به راستی واقعیت در نظر شخص دیوانه چگونه است؟ لوییس بونوئل در اپیزود **کلیسای باشکوه**[۷۴] (که یکی از داستانهای فیلم چند نمایشی او به نام **اِل**[۷۵] است) برای این پرسش، پاسخی خردمندانه به دست می‌دهد. وی دنیای مردی دیوانه را این چنین به تصویر می‌کشد: «شخصیت اول فیلم، فرانسیسکو، با قلبی مالامال

از کینه و حسد، زن و مردی را که تصور می‌کند همسر او و فاسقش باشند تا درون کلیسا تعقیب می‌کند؛ اما در آخرین لحظات قبل از هدف قرار دادن آنها در می‌یابد که زوج مزبور قربانیان موردنظر او نیستند، می‌نشیند، مراسم شروع شده و مردم به دعا مشغول‌اند. هنگامی که سربلند می‌کند با تکان دهنده‌ترین لحظهٔ زندگیش روبه‌رو می‌شود: تمامی مردم مسرور از حماقت او، به چهره‌اش خیره شده‌اند. حتی کشیش هم مراسم را قطع می‌کند و در حالی که از شدت خنده دستش را به پیشانی خود می‌زند، به او می‌نگرد، صدای خنده کلیسا را پرکرده است و مایهٔ تمامی خنده‌ها کسی نیست جز فرانسیسکو. اما بار دیگر زمزمه‌ای آرام به گوش می‌رسد، مردم سرها را بر روی کتابهای دعا خم کرده‌اند. این وقایع همچنان ادامه می‌یابند، صحنه‌های عبادت و خنده بارها جای خود را به یکدیگر می‌دهند. باید توجه داشت که حاضران در کلیسای جامع در واقع نیز به دعا و خنده مشغول‌اند و نماهایی که توهمات مرد مجنون را به نمایش درمی‌آورند، بی‌هیچ ترفند و حیله‌ای واقعیت را به تصویر می‌کشند - البته نوعی واقعیت خاص از دیدگاه مرد مجنون، که نمایش آن تنها از طریق تدوین برای ما امکان پذیر گردیده است. آنچه وجود فانتزی را در این نوع واقعگرایی بر ما آشکار می‌سازد چیزی نیست جز ندای عقل سلیم که در گوشمان می‌خواند: کسی در مراسم مذهبی نمی‌خندد.

پاورقی

1 - Cavalcanti, "Sound in Films," *Films*, Nov. 1939. Vol. 1 , No. 1 : 37.

2 - claustrophobia

3 - Laffay, "Les Grands Themes de l'Ecr," in *La Revue du Cinema*, April 1948 Vol. II, No. 12: 8.

4 - Faure, Elie, *l'Arber d'Eden* , 1922, by Mauriac, l'Amour du Cinema, p, 213. See also Imaginaire , Morin, *le Cinema ou l'Homme* , p. 68

5 - Gethsemane

6 - Dreville, "Documentation: The Basis of Cinematography," *Close up*, Sep. 1930 , Vol. VII , No. 3: 206.

7 - physiognomy

8 - Rotha, *The Film Till Now*, p. 377.

۹ - در پاریس، اندک زمانی قبل از جنگ دوم جهانی، اسلاتان دودو (Slatan Dudow)، کارگردان سینما در گفتگویی اظهار داشت قصد دارد دست به کار ساختن فیلمی تاریخی در خصوص جنگ شود، فیلمی که تحول شیوه‌های جنگی و تطورات فن-شناختی (تکنولوژیک) و تغییرات اقتصادی را دنبال می‌کند. این فیلم که عمدتاً با راه‌حل پیشنهادی این مقاله موافقت دارد بی‌تردید در صورت تهیه، فیلمی مستند از کار در می‌آید.

10 - Feyder

11 - Carnival in Flanders

12 - Gate of Hell

13 - The Emperor and the Golem

14 - T., H.H., "The Screen: , Emperor and Golem," *The New York Times*, Jan. 10, 1955.

15 - The Four Horsemen of the Apocalypse

16 - The Thief of Bagdad

17 - La Fille d'eau

18 - La Petite Marchande d'Allumettes

19 - Peter Ibbetson

20 - Dead of Night

21 - Clair, Reflexion Faite, p. 79.

(The Art of the Film, لیندگرن نیز در کتاب **هنر فیلم**

(p.45) نظر خویش را با عبارات مشابهی ابراز می‌دارد. البته نظریات متناقضی نیز وجود دارد، برای مثال اُبراسو از فانتزی به دلیل ناسازگار بودن با سینما انتقاد می‌کند. ر.ک.:

Obraszow, "Film and Theater," in *Von der Filmidee,* Zum Drehbuch, p.p. 57 - 8.

22 - Pierre - Quint, "Signification du Cinema," *l'Art Cinematographique,* 1927, Vol. II, p. 24.

از جمله مدافعان اخیر این نظر می‌توان از کیرو (Kyrou) نام برد. ر.ک. به اثر او با عنوان:

Le Surrealisme Au Cinema, Passim.

23 - technical

24 - relational

۲۵ - این پژوهش در اصول فانتزی، تمامی انواع فیلم را شامل می‌شود. لیکن نباید از نظر دور داشت که تصورات رؤیاگونهٔ بسیاری از فیلمهای تجربی، تعبیر و تفسیر خاصی را می‌طلبد. این آثار اغلب در به تصویر کشیدن امور باطنی، بویژه ذهن ناخودآگاه یاری می‌رسانند.

26 - Old Destiny

27 - Red Shoes

28 - Johnson, "The Tenth Muse in San Francisco," *Sight and Sound,* Jan - March 1955, Vol. 24, No. 3: 154.

29 - Destiny

30 - Stairway to Heaven

31 - Kracauer, *From Caligary to Hitler,* p.p. 61 - 76.

32 - Clair, *Reflexion Faite,* p. 38.

این اظهار نظر کلر در مورد دو فیلم **کالیگاری** و **سرنوشت** به سال ۱۹۲۲ باز می‌گردد.

33 - Eisenstein, *Film Form,* p. 203.

34 - Cavalcanti, "Sound in Films," *Films* , Nov. 1939, Vol. I, No. 1: 38.

35 - Neergaard, *Carl Dreyer...* , p. 29.

این اثر را «مریان هلوگ» به انگلیسی برگردانده است.

36 - Clair, op. Cit. p. 24.

۳۷ - برای مثال، هر چند داستان Jack - the - Ripper (یکی از چند دامستان فیلم قدیمی آلمانی به نام *Waxworks*) نوعی فانتزی است که در قالب صحنه پردازیهای اکسپرسیونیستی به نمایش درآمده است، لیکن به واسطهٔ مهارتی که به لحاظ فنی در آن به کار رفته، از نوعی حیات و روح سینمایی برخوردار گردیده است. مونتاژ این فانتزی با چنان چیره‌دستی صورت پذیرفته که انسان، دور از واقعیت بودن آن را از یاد می‌برد. رجوع شود به:

Kracauer, From Caligari to Hitler, p.p. 86 - 7.

38 - Lady in the Dark

39 - Sunnyside

40 - Huff, *Charli Chaplin* , p. 112

41 - Ibid.

42 - episode

43 - parody

44 - the Band Wagon

45 - Wolf Man

46 - The Ghost Goes West

47 - one - turn - one - picture

48 - multiple exposure

49 - superimposition

50 - distorting mirror

51 - Kracauer, p. 77 - 9

52 - Lindgren, The Art of the Film, p. 28

53 - Cavalcanti, "Comedies and Cartoo," *NS*, in Dary ed.,

پانویسهای صفحات ۷۷ - ۷۸ اثر فوق، به ماهیت شبه مستند فیلمهای صامت کمدی و تکیهٔ اندک آنها به برش، اشاره می‌کنند.

54 - le Voyage Imaginaire

55 - The Invisible Man

56 - Topper

57 - Here Comes Mr. Jordan

58 - Blithe Spirit

59 - The Ghost and Mrs. Muir

60 - It's a Wonderful Life

61 - Allardyce Nicoll

62 - Micoil, *Film and Theater,* p. 169 and p. 93.

63 - Balazs, *Der Sichtbare Mensch,* p.p. 46.7

64 - The Secrets of a Soul

65 - Moulin Rouge

66 - Snow White

67 - Bambi

68 - Neergaard, *Carl Dreyer...*, p. 27.

۶۹ - رجوع شود به همان جا، ص ۳۰؛ و همچنین به:

Griffith, "The Film Since Then," in Rotha, *The Film Till Now*, p. 604.

70 - Neergaard, *Carl Dreyer,* p.p. 27 - 8.

71 - Arsenel

72 - Sadoul, *Histoire d'unt Art,* p. 180.

73 - schizophrenic

74 - The Superb Church

75 - El