ادبیات و سینما

ویکتور اشکلوفسکی، ترجمهٔ فرزان سجودی

چاپلین

از آن‌جا که تلفیق نقشمایه‌های پیرنگ در سینما عنصر اصلی است، برای اجتناب از شرح و تفصیل شخصیت‌ها و به دلایل دیگر که در این مقاله به بررسی آن‌ها خواهم پرداخت، در این شاخه از هنر همچون کمدی ایتالیایی به اصطلاح نقاب‌هایی با شخصیت‌هایی ثابت پدیدار شده‌اند. این قهرمان ثابت از فیلمی به فیلم دیگر نقل مکان می‌کنند، بی آن که تغییری در آرایش‌شان پدید آید یا حتی نام‌شان تغییر کند: گلاپیشکین فراموش شده، ماکس لندر، پاکسن و چارلی چاپلین که محبوب همگان است. حال به بررسی تفصیلی‌تر مورد چاپلین خواهیم پرداخت.

چاپلین در حدی غیر معمول، نقش‌های بسیار متنوعی بازی کرده است: چاپلین سرباز، چاپلین کارمند بانک، چاپلین پلیس، چاپلین معلول در چشمهٔ آبگرم و حتی چاپلین هنرپیشه سینما. شاید بتوان آن نیاز به خلق تمایز را که رمان نویس را وا می‌دارد تا یک انگاره یا چیز دیگری را به معیاری ثابت (یک مقیاس مقایسه) برای کل اثر بدل کند، در این شیوهٔ چاپلین مشاهده کرد.

بیننده، چاپلین را در حرفه‌های مختلف دنبال می‌کند؛ آن‌ها را می‌آزماید و به کناری می‌نهد. بی‌تردید چاپلین سینمایی‌ترین هنرپیشهٔ سینماست. فیلم‌نامه‌های چاپلین نوشته نمی‌شوند، بلکه در جریان بازی خلق می‌شوند. شاید بتوان گفت که تنها هنرپیشه سینما که از خود مواداولیه آغاز می‌کند و به پیش می‌رود، چاپلین است.

حرکات چاپلین و کل فیلم‌های او در قالب کلمات یا طرح‌ها دریافت نمی‌شود، بلکه صورت سایه‌های سیاه و سفیدی را دارند که روشن و خاموش می‌شوند. او سرانجام و برای همیشه از تآتر جدا شده است؛ و به همین دلیل، شایستهٔ عنوان اولین بازیگر سینماست.

ذکر این نکته جالب است که چاپلین بین دو حلقهٔ منفرد از فیلم‌هایش روی پرده ظاهر نمی‌شود. هنرپیشه‌های سینمای روس به من گفته‌اند که برای آنکه بتوانند عناصر ناهمخوان حرکات سینمایی را با احساس پیوند بزنند، عبارات مناسبی را زیر لب می‌گویند. اگر به لب‌های‌شان نگاه کنید این واقعیت را مشاهده می‌کنید. چاپلین در فیلم‌هایش حرف نمی‌زند، بلکه حرکت می‌کند. او با مواد اولیه و خام سینمایی کار می‌کند و خود را در واقع از زبان تآتری به زبان سینمایی ترجمه نمی‌کند. در حال حاضر من نمی‌توانم جوهر کمیک حرکات چاپلین را تعریف کنم، اما شاید بتوان گفت کمیک بودن حرکات او ریشه در این واقعیت دارد که حرکاتش مکانیکی‌اند. شما می‌توانید بازی چاپلین را به مجموعه‌ای از قطعه‌ها (Passage) تقسیم کنید که هر یک معمولاً با یک نقطه، با یک ژست به پایان می‌رسند.

اگر بخواهیم از بیانی استعاری استفاده کنیم، باید بگوییم حرکات چاپلین نقطه نقطه است. بدیهی است که چاپلین خود با همهٔ «مراحل» هنرش به خوبی آشناست. می‌توان بازی او را به مجموعه‌ای از «حرکات ثابت» تقسیم کرد که در فیلم‌های مختلف با انگیزش‌های متفاوت تکرار می‌شوند. تعدادی را برمی‌شماریم: چاپلین راه می‌رود (لحظه‌ای که شروع به راه رفتن می‌کند مصادف است با شلیک خنده)، چاپلین بر روی پلکان، چاپلین از روی صندلی می‌افتد (واژگون می‌شود و همان‌طور پای درگردن می‌ماند)، چاپلین لبخند می‌زند (با سه ضرب)، چاپلین را از یقه تکان تکان می‌دهند و غیره. نمی‌دانم که آیا این اعمال آگاهانه انجام می‌شوند یا خیر؛ اما گروه بازیگران آثار چاپلین، شیوهٔ حرکات‌شان با خود او متفاوت است. این نکته سؤال جالبی را برمی‌انگیزد: آیا حرکات چاپلین به خودی خود کمیک‌اند یا آن که در تقابل با حرکات معمولی دیگران (آن‌طور که در فیلم نشان داده می‌شود) جنبهٔ کمیک می‌یابند؟

بسیار شگفت‌انگیز است که چگونه جوهر ناب سینمایی کل ساختارها در فیلم‌های چاپلین، چاپلین در سینما و چاپلین و آن بولین آشکار می‌شود: آن‌ها نیز از ترفندهای نمایشی استفاده می‌کنند. برای آنکه منظورم را روشن‌تر بیان کنم، موضوع را به مواد اولیه ادبی برمی‌گردانم.

استروفسکی نمایش‌های بسیاری حاوی عناصر تراژیک و کمیک نوشت. در هر مورد این رده‌ها دارای نوعی انگیزش روزمره بودند؛ برای مثال، تراژدی لیوبیم تورتسف، کمدی برخی مقامات عالی‌رتبه یا دیگران. اما استروفسکی نمایش *جنگل* را نیز نوشت. در این نمایش عنصر تراژیک، تراژیک است و عنصر کمیک، کمیک. *نقاب*، بیرون از انگیزش روزمره ساخته شده است. چاپلین هم همین‌طور است. او یک بار دیگر همهٔ حقه‌های سینما را به نمایش گذاشته است: افتادن از دری که در کف یا سقف باز می‌شود، اشیایی که دم پا گرفته می‌شوند، لگد خوردن و غیره؛ و همهٔ این‌ها دیده می‌شوند.

این شاید هیجان انگیز باشد.

مسیر آیندهٔ چاپلین مورد توجه من است. به اعتقاد من در فیلم چاپلین در سینما حرکات نمایشی دیگر کمی ملال آورند. در تاریخ تحول صورت (فرم)ها، پدیدار شدن روش و همچنین در مضحکهٔ چیزها، این فیلم قبل از همه نشانگر پایان رشد یک چرخه مشخص است.

به نظر من بیش از هر چیز، چاپلین به سوی فیلم کمیک قهرمانی پیش می‌رود؛ یعنی فیلمی که در آن از ترس کمیک استفاده خواهد کرد.

متأسفانه من ترتیب زمانی فیلم‌های چاپلین را نمی‌دانم؛ اما اگر فیلم در *ارتش رستگاری* چاپلین از آخرین فیلم‌های او باشد، پس می‌توان ادعا کرد که قبلاً در این راه قدم گذاشته است.

آیندهٔ سینما

اما آیندهٔ سینما چه مسیری را خواهد پیمود؟

من گمان می‌کنم مسیرهای متعددی را در پیش خواهد گرفت. هنر، خدا را شکر، همیشه در گرایش‌های مختلف به راه خود ادامه می‌دهد؛ یکی گرایش غالب است و گرایش‌های دیگر به حالت ذخیره باقی می‌مانند. تردیدی نیست که فیلم‌های وحشتناک رو خواهند آمد و بدان‌ها توجه خواهد شد. دوره‌ای که برای سینما دورهٔ سختی خواهد بود با قتل‌های موفق و ناموفق، چرخش‌های موقت و غیره.

به منزلهٔ شاخه‌ای دیگر از سینما، باید رشد سینمای امریکا را در نظر گرفت که بیش‌تر متکی بر حرکات نمایشی و آکروباتیک است تا پیرنگ داستانی؛ و عموماً از صحنه‌هایی مانند تصادف قطارها و حیوانات و غیره به مثابهٔ ماده اولیه استفاده می‌کند.

این نوع فیلم، از نظر مادهٔ اولیه جالب توجه است. در همهٔ این فیلم‌ها انگیزش بیش‌تر و بیش‌تر فرو می‌پاشد. چیزی خواهیم داشت شبیه شو یا واریتهٔ سینمایی. بیایید امیدوار باشیم که فیلم‌های روان‌شناختی اقشار بالای اجتماع که همهٔ کنش آن‌ها در اتاق پذیرایی اتفاق می‌افتد، دوره‌شان سر خواهد آمد. این فیلم‌ها در واقع بقایای تآتر و به این واقعیت وابسته‌اند که آدم شهری متوسط اگر چه تآتر را دوست ندارد، به آن احترام می‌گذارد و به خاطر همین احترام حاضر است برای ده دقیقه، نوعی شبه‌تآتر را تماشا کند. دلیلش نوعی تمایل به اهل فرهنگ بودن است. آینده سینمای تاریخی نیز معلوم نیست. بی‌گمان در این مقطع، این نوع از سینما تا حدی با موفقیت همراه است؛ دلیل این موفقیت هم در آن است که اگر چه سینما نمی‌تواند یک کنش غیر منقطع فردی را انتقال دهد، ولی به راحتی قادر به نمایش حرکات جمعی است. اما امکانات این نوع فیلم‌ها بسیار محدود است و هزینهٔ تأمین لباس و صحنه و غیره بسیار سنگین.

در موفقیت فیلم‌هایی از نوع فیلم‌های چاپلین نیز هیچ تردیدی وجود ندارد. به احتمال زیاد سینمای کلاسیک از دل این نوع فیلم‌ها شکل خواهد گرفت.

یک خطر دیگر به نظرم می‌رسد که به احتمال، سینما آن را پی می‌گیرد و آن عبارت است از فیلم ترفندی نقاشی متحرک. تعدادی از این نوع فیلم ها را دیده‌ام و قانع شده‌ام که این نوع فیلم هنوز راه درازی در پیش دارد و همهٔ توان بالقوهٔ آن به فعل درنیامده است. نکتهٔ جالب توجه در این نوع فیلم آگاهی از کیفیت اسباب بازی گونهٔ تصویر متحرک به پردهٔ سینماست. حس خیال و توهم، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تآتر قدیم بود و آن‌ها به خوبی می‌دانستند چطور از آن استفاده کنند؛ لحظه‌ای فرونشانده می‌شود و لحظه‌ای بعد دوباره احیایش می‌کنند. بی‌تردید سینما مانند سلف خود یعنی عکاسی، بسیار قراردادی است، اما ما خود را تعلیم داده‌ایم تا جهان را از درون عکس‌هایی که گرفته شده‌اند، دریافت کنیم و لذا به‌ندرت متوجه قراردادی بودن سینما می‌شویم.

بدین ترتیب یکی از امکانات ساختار هنری، یعنی بازی با توهم، در حال نابودی است؛ شاید فیلم متحرک را بتوان با فیلم تصویربرداری شده تلفیق کرد؛ اما به هر حال آنچه باید پیش بیاید رخ خواهد داد.

معناشناسی سینما

علم معنای واژگان را اصطلاحاً معناشناسی گویند. واژه «شعر» را البته ما صرفاً به خاطر اصواتش دریافت نمی‌کنیم. برخی اوقات حتی اصوات آن تقریباً دریافت نمی‌شوند، اما واژه نقش یک نشانهٔ قراردادی را ایفا می‌کند و مجموعه‌ای از معانی مرتبط با هم را به ذهن ما می‌آورد. نقاشی نیز معناشناسی متمایز و خاص خود را دارد. لحظه‌های منفرد در یک تصویر، صرفاً به خاطر زیبایی‌شان حایز اهمیت نیستند: عنصر معناشناختی از جنبهٔ ناب تصویری فراتر می‌رود و آن را به کلی تغییر می‌دهد. برای مثال، اگر تصویری دربرگیرندهٔ جزییاتی باشد که به لحاظ معناشناختی اهمیت دارند اما به طور منفرد و از نظر تصویری فاقد اهمیت باشد، آن جزییات می‌توانند نظر بیننده را به خود جلب کنند و کانون تصویر را تغییر دهند. برداشت‌مان از فضا را می‌توان با این واقعیت توضیح داد که ما اشیا را در تصویر تشخیص می‌دهیم و بر مبنای دانش

خود از هستی معمول‌شان، بدان‌ها حجم می‌بخشیم.
اگر به سایهٔ تار دقت کنیم یا جسمی را در دوردست بنگریم، بر اساس دریافت خود از آن، موقعیت بخش‌های منفرد آن جسم در فضا را به گونه‌ای متفاوت تعیین می‌کنیم. آنچه به اصطلاح نقاشی غیر عینی (non-objective) خوانده شده است. بیش‌تر شبیه نقاشی انگاره‌های دارای معنای غیر قطعی است. در سینما، ثابت‌های معناشناختی نقش بسیار مهم‌تری بازی می‌کنند.
آخرین دستاوردهای علمی نشان می‌دهند که آمیزش دو جسم مجزا که به طور متناوب جای‌شان را با هم عوض می‌کنند و دیدن یک جسم واحد متحرک ریشه در روان‌شناسی دارد و نه فیزیولوژی قوهٔ بینایی. ما تمایل داریم آن را به مثابهٔ یک جسم متحرک تلقی کنیم، و نه متغیر. بنابراین. اگر حروفی با شکل‌های متفاوت، اما با ارزش یکسان، روی پرده انداخته شوند، می‌بینیم که چطور این حروف تعدیل می‌یابند و طرح آن‌ها به تدریج تغییر می‌کند. اما اگر حروفی را روی پرده بیندازیم که به لحاظ شکل بسیار شبیه هم‌اند ولی ارزش آوایی کاملا متفاوت دارند، لحظه‌های تغییر از حرفی به حرف دیگر را به وضوح مشاهده می‌کنیم و متوجه تغییر می‌شویم.
اگر فاصلهٔ بین قاب (فریم)ها را افزایش دهیم و از سرعت تکرار نماها بکاهیم، حس تداوم حرکت را از بین نمی‌بریم، بلکه فقط دریافت آن را مشکل می‌کنیم. سرانجام اگر بیننده ناچار شود انرژی ذهنی بسیار زیادی را صرف مرتبط ساختن قطعاتی کند که از پیش چشمش می‌گذرند، امکان گیج و بیهوش شدن او وجود دارد. حرکت در سینما به خصوص به لحاظ چگونگی درک و دریافت حرکت به طور عام، از اهمیتی استثنایی برخوردار است. میزان ارتباط آن با واقعیت، به اندازهٔ میزان ارتباط یک خط شکسته با خط منحنی است. دانش ما از آنچه قهرمان در روی پرده سینما انجام می‌دهد، درک و دریافت را تسهیل می‌کند. گویی حرکت معناشناختی، کنش مشخص، فاصلهٔ بین قاب‌ها را پر می‌سازد و درک را تسهیل می‌کند. به همین دلیل حرکت صرفاً باله‌ای در سینما بیش از همه گرفتار مشکل است. قهرمان با حرارت تمام بازی می‌کند، اما خوب نمی‌رقصد.

گروه سینه‌آیز (Cine-Eyes) نمی‌خواهد جوهر بنیادی سینما را درک کند. چشمان آن‌ها در فاصله‌ای غیرطبیعی از مغزهای‌شان قرار دارد. آن‌ها درک نمی‌کنند که سینما انتزاعی‌ترین هنر است و بنیادهای آن بسیار به برخی ابزارهای ریاضی نزدیک است. سینما به کنش و حرکت معناشناختی نیاز دارد، همان‌طور که ادبیات به واژگان محتاج است. سینما نیازمند پیرنگ است، همان‌طور که نقاشی به مفاهیم معناشناختی احتیاج دارد. بدون این‌ها مشکل می‌توان به بیننده جهت داد؛ مشکل می‌توان دید او را در راستای معین و منفردی هدایت کرد.
در نقاشی، سایه‌ها یک قراردادند، اما به جای آن‌ها صرفاً می‌توان قرارداد دیگری را جانشین کرد. سینما به انباشتی از قراردادها نیاز دارد که جایگزین پایان اطمینان بخش زبان در آن شود.
مادهٔ اولیهٔ اصلی سینما موضوعی نیست که از آن فیلم گرفته می‌شود، بلکه شیوهٔ فیلم‌برداری از آن است. فقط شیوهٔ به خصوص فیلم‌بردار است که قاب را ملموس می‌کند.
اما نویسنده چنانچه نه با کلمات که با قطعات پیچیده‌تری از مواد ادبی کار کند، به راحتی از پس این نوع کار بر می‌آید. نویسنده با استفاده از یک عنوان، کل کار خود را در تقابل با کارهای دیگر قرار می‌دهد. نویسنده با استفاده از اسناد و گزیده‌هایی از نامه‌ها و روزنامه‌ها، به هنرمند بودن خود خاتمه نمی‌دهد، بلکه صرفاً فضای کاربرد اصول هنر را تغییر می‌دهد. لئوتولستوی در **چه باید کرد؟** نقل قول‌های بسیاری از ماکسیمف می‌آورد، اما این نقل قول‌ها را تولستوی انتخاب کرده است و تقابل را با دیگر مواد متن او به وجود آورده است. ژیگاورتف با تولستوی فرق می‌کند. به غیر از تعداد ترفندهایی که آن‌ها استفاده می‌کنند، تفاوت اصلی‌شان در آن است که او در آثارش کمتر حساب شده و آگاهانه عمل می‌کند. گروه سینه‌آیز، بازیگر را نادیده می‌گیرد و فکر می‌کند بدین ترتیب خود را از [تصنعات] هنر می‌گسلاند؛ اما انتخاب واقعی لحظه‌هایی که باید در فیلم گرفته شوند، خود عملی آگاهانه و سنجیده است. تقابل بین یک لحظه و لحظه دیگر ـ مونتاژ ـ مطابق با اصل یکنواخت و همگانی هنر تحقق می‌یابد.

در کارهای سینه‌آیز، هنر فیلم زمینه‌های جدیدی نمی‌آفریند، بلکه صرفاً زمینه‌های قبلی را محدودتر می‌کند. آن‌ها مانند مردی کار می‌کنند که انگشت‌هایش را سرما زده‌است؛ نمی‌دانند چگونه از موضوعات کوچک بهره بگیرند و مجبورند با شکل (فرم)های دست دوم کار کنند. قطعاتی که گروه سینه‌آیز به کار می‌گیرد، قطعاتی سنتی‌اند. آن‌ها انگیزهٔ کهنهٔ تغییر حلقه (reel) را که قبلاً نیز به کار گرفته شده و مستعمل است، کنار می‌گذارند، اما هیچ چیز تازه‌ای جایگزین آن نمی‌کنند. آن‌ها انگیزش‌های خود، یعنی حرکت خنثای دوربین را دارند که همیشه هم یکسان است. یعنی مواد اولیهٔ گروه سینه‌آیز عبارت‌اند از گرفتن نما بدون هیچ توجهی به معناشناسی سینما و آنچه از آن فیلم گرفته می‌شود.

بنابراین نماها بی‌ارتباط با هم به نظر می‌رسند، نه آن‌که اصلاح و تعدیل شده باشند. در قاب‌هایی که آن‌ها می‌گیرند اشیا ضعیف و خنثایند، زیرا هیچ نگرش سوگیرانه‌ای (به مفهوم هنری کلمه) نسبت به شئ وجود ندارد.

سینما هنر حرکت معناشناختی است. مواد اولیه اصلی سینما سینه‌واژهٔ (Cine-word) متمایز است؛ یعنی برشی از یک تصویر که دارای معنای مشخص است. بنابراین مادهٔ اولیهٔ سینما، به موجب جوهر خود، بر پیرنگ که شیوهٔ سازمان دادن سینه‌واژه‌ها و عبارات سینمایی است، سنگینی می‌کند.

جاهای مختلف در قاب فیلم، ارزش‌های برابر ندارند. یک تغییر منفرد معناشناختی که با جابه‌جایی یک دویستم قاب فیلم سروکار داشته باشد، کل معنای آن را به طور کامل تغییر می‌دهد؛ چرا که این جابه‌جایی در تقابل با فضای اطراف است که ثابت باقی می‌ماند. کلاسیک‌های سینمای امریکا از این ترفند به طور گسترده‌ای بهره گرفته‌اند؛ بدین ترتیب که کل صحنه‌ها را تکرار می‌کنند و فقط جهت اصلی آن‌ها را تغییر می‌دهند.

تعین سینمایی ناخودآگاه، عشق به بی‌طرفی و خنثا بودن خیالی، ترس از هنر، همه و همه به تضعیف سینما می‌انجامد؛ و در همان حال در حل مسألهٔ یافتن راهی به برون از هنر نیز عاجز می‌ماند.

ژیگاورتف به کجا می‌رود؟

منظورکردن مواد اولیهٔ واقعی در اثر هنری، پدیده‌ای طبیعی است که بارها اتفاق افتاده است. در ملموت آواره (Melmoth the Wandrer) که در *اوژن انگین* (Eugene Onegin) ذکر شده است، بر صحنه‌های ترسناک رمان به نوعی حاشیه نگاشته شده است: 'این همان چیزی است که می‌گویند این‌جا و آن جا روی داده است.

این شیوه به نوعی مونتاژ بدیع جاذبه‌ها انجامیده‌است؛ توجه بیننده به نما، به اطلاعات جذب شده است. پیرنگ بر انگیزنده حرکات نمایشی است.

عامل ایجاد فضای نمایشی صرفاً هری پیل (Harry Piel) نیست که مچ پیچ سفید پوشیده است و از این بام به آن بام می‌پرد. نمایش، بخشی از مواد اولیه‌ای است که در جریان یک تجربهٔ زیباشناختی قرار گرفته است.

مونتاژ جاذبه‌ها (ی ایزنشتین)نشانگر نوعی حرکت به سوی مواد اولیه است.

سوسنوفسکی در مقالهٔ بی‌نظیرش تحت عنوان «وضع غم انگیز جدایی طلب» شگفتی خود را از نمای تازه‌ای که به قهرمان و خانواده‌اش می‌پردازد، بیان می‌دارد. این روند به سینما راه پیدا خواهد کرد و فقط در مورد راه و رسم جدایی طلبان باقی نخواهد ماند. این نیز به احتمال قوی رمان نامیده خواهد شد.

سالتیکف شچدرین در نامه‌هایش به نکراسف اعتراض می‌کند که «او مقاله‌های مرا داستان کوتاه و رمان می‌خواند.» در وضع فعلی، تاریخ ادبیات آثار را بررسی نمی‌کند، بلکه خود را مشغول عنوان‌ها کرده است. رمان دیری است که مرده است. ادبیات بی‌نظیر روسیه برای وضع امروز ما در واقع یک بداقبالی بزرگ است. برای آن که مردم از آن یک بوم بزرگ را انتظار دارند که تصویرکتی لوین به عنوان دختر عضو کومسومول روی آن نقش بسته باشد.

ژیگاورتف آدم سرراست و پر قدرتی است. به نظر می‌رسد از جمله آدم‌هایی است که افشای هنر را پایان هنر می‌دانند. او طرفدار سینمای غیر داستانی و غیر زیباشناختی است. به نظر می‌رسد گروه او با بازیگران حرفه‌ای مخالف‌اند؛ اما چون بازیگر غیرحرفه‌ای نمی‌داند چطور در برابر دوربین

رفتاری طبیعی داشته باشد، مشکل تازه‌ای سر برمی‌آورد: چطور می‌توان هر کسی را برای بازیگری و قرار گرفتن در برابر دوربین آموزش داد؛ درست مثل آن است که آدم بخواهد با یک پتک گردویی را بشکند.
ژیگاورتف در سینمای شوروی زحمت بسیار کشیده است. به خاطر تلاش های اوست که راه‌های تازه در مقابل سینمای شوروی باز شده است.
من حتماً باید فیلم **شوروی، به پیش!** را می‌دیدم. بیش‌تر نمادهای این فیلم را نه خود ورتف گرفته و نه تحت هدایت و بر اساس دستورالعمل‌های او گرفته شده بود.
او از فیلم‌های خبری به عنوان مواد اولیهٔ کار خود استفاده می‌کند. اما باید این نکته را متذکر شوم که نماهایی که خود ورتف گرفته است بسیار جالب‌تر از نماهایی‌اند که از فیلم‌های خبری برگزیده است. در نماهای خود او حضور کارگردان محسوس است و ملاحظات زیباشناختی و خلاقیت دیده می‌شوند. بهترین نماهای فیلم عبارت‌اند از: نمای آب پاشی خیابان‌ها، نماهایی از قطار که از زیر چرخ ها گرفته شده‌اند و زندگی جدید و زندگی قدیم که با نوعی حس امپرسیونیستی به تصویر کشیده شده‌اند.
استعداد ورتف یک استعداد عام سینمایی است و تردیدی در آن وجود ندارد.
اینک سؤال مربوط به گرایش داستانی فیلم مطرح می‌شود: آیا مونتاژ زندگی روزمره است؟ زندگی‌ای که بی خبر به تصویر در آمده است و نه مسایلی که اهمیت جهانی دارند. اما من معتقدم که فیلم‌های خبری در کار ورتف از روح واقعی خودشان یعنی جنبهٔ مستند بودنشان تهی شده‌اند. فیلم خبری عنوان و تاریخ می‌خواهد. بین یک کارخانهٔ تعطیل و کارگاه تریوخگورنی که در تاریخ ۵ آگوست ۱۹۱۹ تعطیل‌اند، تفاوت وجود دارد.
نمایی که موسولینی در آن صحبت می‌کند برای من جالب توجه بود. اما یک آدم چاق و طاس می‌تواند برود و بیرون از پردهٔ سینما سخنرانی کند. کل معنای فیلم خبری در تاریخ، زمان و محل آن نهفته است. فیلم خبری که این‌ها را نداشته باشد، بی‌مصرف است.
ژیگاورتف فیلم خبری را تکه تکه می‌کند و از این جهت کار او پیشرفت هنری محسوب نمی‌شود. در حقیقت او مثل آن دسته از کارگردانان ما رفتار می‌کند که گورهای‌شان با یادمان‌هایی تزیین خواهد شد؛ کسانی که فیلم‌های خبری را تکه تکه می‌کنند تا از تکه‌های آن‌ها در کارهای خودشان بهره برند. این کارگردانان دارند فیلمخانه‌های ما را به توده‌ای از فیلم‌های برش خوردهٔ تکه تکه تبدیل می‌کنند.
ورتف بی‌تردید خود را گرفتار مشکل عجیب و منحصر به فردی کرده است: دو هزار متر [فیلم] بدون پیرنگ. شک نیست که باید دست‌کم این مشکل را به پانصد متر کاهش داد. کل کار را باید در یک استودیو انجام داد. فیلمنامه‌نویس می‌خواهد؛ پیرنگ می‌خواهد، اما نه پیرنگی مبتنی بر سرنوشت یک قهرمان. پیرنگ به گمان من فقط ایجاد ساختار معناشناختی برای چیزهاست.
پیرنگ چیزی نیست که آدم شرمندهٔ به کارگیری آن باشد. در این کشور ما گاهی کارگردانی را دو سال یا بیش‌تر از صحنه کنار می‌گذاریم و بعد از این‌که چرا ارتباطش را با توده‌ها از دست داده است، شگفت زده می‌شویم.
کارگردان باید نسبت به مصرف کنندهٔ فراورده‌اش حساس باشد. [کار] ورتف باید توزیع شود. بدون توزیع نه ایدئولوژی وجود دارد و نه دستاوردی واقعی.

گروه سینه‌آیز و میان‌نویس‌های فیلم

گروه سینه آیز اساساً با ادبیات در سینما و با وجود قاب‌های میان‌نویس مخالفت کرد. در همان حال، آن‌ها از قاب سینمایی، همان گونه که هست دفاع کردند، با این تصور که قاب دارای موجودیتی بیرون از دلالت معناشناختی است؛ و گره گشایی و وضوح آن در محدوده‌های قاب واقعی پرده رخ می‌دهد. بدین ترتیب، پیرنگ به منزلهٔ سازمان پیچیدهٔ قاب‌ها، به نظر گروه سینه‌آیز چیزی است بیرون از قاب و لذا مقوله‌ای است غیر سینمایی. در حالی که پیرنگ فقط نمونهٔ به خصوصی است از ساختار. پیرنگ عبارت است از ساختار گزاره‌های معناشناختی روزمره. معمولاً در بنیاد پیرنگ یک نفر انسان قرار دارد؛ پیرنگ معمولاً مبتنی بر زندگی یک انسان و یا لحظهٔ منفردی از زندگی آن انسان است. اما این فقط برداشت اروپایی از پیرنگ است و به هر

رو، برداشت جاری است.

گروه ژیگاورتف به سمت واقعیت سوگیری دارد. آن‌ها طرفدار واقعیت و مخالف حکایت‌اند. آن‌ها به درستی فکر می‌کنند که نخستین ویژگی نمای سینمایی صراحت آن و ارتباط آن با واقعیت است و بر همین اساس می‌گویند «ما باید با مونتاژ واقعیت‌ها آثارمان را تولید کنیم.» از این جهت آن‌ها با بسیاری حرکت‌های مشابه در هنر معاصر هم سویی دارند.

در **ششمین دنیا** اثر ورتف، موضوع جالبی اتفاق می‌افتد. برای نخستین بار قاب واقعیت بنیاد محو می‌شود و قاب نمایشی ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد این‌ها نمی‌توانسته‌اند به لحاظ مکانی در کنار هم قرار گیرند. در این فیلم متوجه شدیم که در یک جا گوسفندان در امواج ساحلی فرو برده شدند و در جای دیگر در رودخانه. نما بسیار جالب است و امواج ساحلی بسیار خوب گرفته شده‌اند، اما این‌که فیلم در کجا گرفته شده است، دقیقاً معلوم نیست. به همین شکل نمای زنانی که با پا رخت می‌شویند، دقیقاً معلوم نیست. این نما به مثابهٔ یک نمای شگفتی برانگیز، یک حکایت گرفته شده است و نه به مثابهٔ واقعیت. مردی که با چوب‌اسکی‌های پهن در فضایی پوشیده از برف دور می‌شود، دیگر یک مرد واقعی نیست بلکه نماد گذشتهٔ دور شونده است. ابژه جوهر (محتوای) خود را از دست داده و شفاف شده است، درست مانند آثاری که نمادگرایان پدید آوردند.

در فیلم اخیر ورتف یعنی **شوروی، به پیش!** نیز ترکیب ابژه‌ها به نوعی توازی صریح و روشن انجامیده است: گذشته و حال، آن‌جا و این‌جا. به علاوه ژیگاورتف با رد شیوهٔ نگارش (composition) رمان و نمایش، به نوعی شیوهٔ تغزلی دست یافته است و حتی آن را اثری حماسی نامیده است. میان نویس‌های بین فیلم از قضا ادبی‌اند و با استفاده از حروف بزرگ برجسته شده‌اند.

اگر به من میان‌نویسی نشان دهند که کودکی را در حال شیر خوردن از پستان مادرش توصیف می‌کند و سپس به من تصویر همان کودک در حال شیر خوردن را بنمایند، پی می‌برم که دارم اسلاید تماشا می‌کنم. البته ژیگاورتف آن قدر ساده لوح نیست که توازنی را که این‌جا بین قاب و میان‌نویس وجود دارد، درک نکند. اما، از آن‌جا که برای او این توازن تغزلی و قهرمانانه است، وی را مسحور می‌کند و در نتیجه بی‌آن‌که شکلش را تغییر دهد به کارش می‌گیرد و فقط می‌کوشد اهمیت (معنای) عاطفی آن را دگرگون کند.

ژیگاورتف به بازیگر نیاز دارد، زیرا فیلم بورژواهایی که شوخی می‌کنند و فوکس تروت (نوعی رقص) می‌رقصند، ویژگی بازی به مفهوم ناب خود را دارد. مزاح و شوخی‌های‌شان بد است. خرده بورژوازی بدجوری خرد شده است. فوکس تروت روی فرش می‌رقصد و این کار ناراحتی است. خیلی هم بد می‌رقصد و صحنه بد است. به **بچه‌های شکلاتی** نگاه کنید: این سیاهپوست‌ها در فیلم ورتف خوب می‌رقصند، زیرا از آن‌ها خواسته نشده است تا چیزی را به نمایش بگذارند، زیرا آن‌ها کارگران واقعی‌اند. در سینما انتخاب حرکت بسیار مهم است.

کار ژیگاورتف هنر است و نه ساخت (construction). این‌که او ساخت پیرنگ را نمی‌پذیرد، فقط کارش را یکنواخت کرده است. جهت‌گیری او به سوی واقعیت، به لحاظ هنری درست است اما تا به آخر و انجام هدایت نشده است. نتیجهٔ کار یک نظم (verse) ساده است؛ نظم سرخ با اوزان سینمایی. زیرا ماهیت هنری اثر او به توازن تغزلی انتقال یافته است، قاب او کمتر به کار گرفته شده است.

ژیگاورتف یک چرخش ۷۳۰ درجه‌ای داشته است، یعنی دو دور کامل به دور خود چرخیده است و سرانجام، در حالی که فقط ده درجه تغییر مکان داده، ایستاده است. مسیری که او طی کرده است مانند مسیری است که سینمای داستانی می‌پیماید. اما اهداف ژیگاورتف بسیار خلاقانه‌تر است و آن‌هایی (که در آینده) فیلم‌های خبری واقعی می‌سازند، آن‌ها که طول و عرض محل و تاریخ فیلم‌برداری را مشخص می‌کنند، آن‌ها که از صحنه‌های واقعی فیلم می‌گیرند، مدیون افکار او خواهند بود؛ افکار ژیگاورتف، این رهگذر ناظر.

سرگئی ایزنشتین و فیلم بازی نشده

مسألهٔ آنچه به اصطلاح فیلم بازی نشده نامیده شده، بسیار

پیچیده است. در سرآغاز سینمای شوروی مردم گمان می‌کردند فیلم بازی نشده، فیلمی است که بی‌خبر از زندگی گرفته شود. در حقیقت به نظر می‌رسد فیلم بازی نشده یعنی فیلم «مونتاژ». اما قطعات مونتاژ را باید متوقف کرد و نمایش داد تا بتوان از آن‌ها فیلم گرفت.

در آن نسخه پراودای سینمایی ژیگاورتف که به رادیو اختصاص داده شده بود یکی از دستیاران ورتف را دیدم که نقش دهقانی را بازی کرده بود. بر اساس فیلم او نقش دهقان متوسطی را بر عهده داشت. حتی اگر می‌توانستیم «بی‌خبر از زندگی فیلم بگیریم»، به هر رو خود عمل گرفتن فیلم، به صورتی هنرمندانه هدایت می‌شد.

در کارهای استانداال و داستایفسکی قطعات بازی نشده‌ای می‌بینیم، اما تردید نیست که این‌ها هم در نوع خود، کارهایی زیباشناختی‌اند. بنابراین عدم پذیرش روی صحنه بردن کار، [و در نتیجه] ایجاد آرایشی مرکب از قطعات خام، در قضاوت این که اثری «بازی نشده» یا غیر زیباشناختی است، نه شرط لازم است و نه کافی. به علاوه، می‌توانیم ادعا کنیم که دقیقاً در فیلم خبری است که مواد بازی شدهٔ بسیار دیده می‌شوند.

می‌دانم که برخی لحظات انقلاب فوریه، از جمله عبور خودروهای زرهی، دوباره ساخته و از آن‌ها فیلم گرفته‌اند؛ من خود شاهد بوده‌ام. من سکانس‌های لئو نیکلایویچ تولستوی را دیده‌ام و به نظرم می‌رسد حتی این مرد متکی به نفس در برابر دوربین کمی حالت تصنع و بازی داشت. بسیار مشکل است به کسی آموزش دهیم طوری در برابر دوربین راه برود که گویی اصلاً متوجه آن نیست.

از این موضوع فقط دو نتیجه می‌توان گرفت: یا باید به تک تک مردم بازیگری را آموخت (که کاری بسیار مسخره است مثل آن است که دیواری را به میخ بکوبیم) یا باید آدم‌هایی را که مهارت حرفه‌ای دارند انتخاب کنیم؛ آدم‌هایی که بتوانند روی این مهارت‌ها کار کنند تا به چنان سطحی از کمال برسند که بتوانند در خلال فیلم‌برداری و در مقابل دوربین تحت تأثیر قرار نگیرند.

اما اگر در کار کشاورزی بذر اصلاح شده را ترجیح می‌دهیم، اگر در دامپروری گونه‌هایی را حفظ می‌کنیم و پرورش می‌دهیم که اصلاح شده‌اند، چرا نباید در روی پردهٔ سینما از آدمی پرورش یافته (انتخاب شده) که در شرایط آرمانی باید هنرپیشه سینما باشد، استفاده کنیم.

این روزها هنرپیشهٔ سینما هم از لحاظ زیستی و هم به لحاظ اجتماعی شخصیت آرمانی تماشاگران سینماست؛ و جایگزین کردن یک رهگذر به جای هنرپیشه به معنای برگشت از عصر صنعتی است.

من با کار ارزشمندی که ژیگاورتف انجام داده است، مخالفتی ندارم. من فقط با جاهایی مخالفم که او از چاپ بزرگ استفاده کرده است. کار با الگوی تصادفی (بی منظور و غیر رسمی) نیست که برای انتخاب شکل فیلم از دیدگاه ژیگاورتف معتبر است و حایز ارزش، بلکه انتقال مسایل مربوط به ترکیب‌بندی از حوزهٔ پیرنگ به حوزهٔ مقابلهٔ ناب واقعیت‌هاست که از دید او اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

در حال حاضر سرگئی ایزنشتین فیلم «بازی نشده» که فیلم «بدون پیرنگ» می‌سازد. ضرب‌المثلی قدیمی است که می‌گوید مرگ زندگی را در برمی‌گیرد. این ضرب‌المثل امروز ورد زبان خرده بورژوازی است زیرا اکنون مرگ زندگی را فرا نمی‌گیرد، بلکه بر آن سفر می‌کند درست مثل تراموا.

روزگاری کسی روش وصل کردن قطعه‌های معناشناختی به یکدیگر در قالب سرنوشت یک قهرمان منفرد را ابداع کرده است. اما این تنها روش ممکن نیست و در هر حال یک روش است و نه یک هنجار. برخی زمینه‌ها را به این شیوه، با این فن خوب می‌توان عمل آورد.

برای پرورش داستان‌هایی که طی آن‌ها پسران، دخترانی را می‌بینند و بدان‌ها دل می‌بازند، این شیوه بسیار مطلوب است و به همین دلیل است که بسیاری از پیرنگ‌ها به عروسی ختم می‌شود. اما امروزه دیگر وقت این حرف‌ها نیست. عصر این جور بازی‌های خانوادگی به سر رسیده است.

به هر رو مرگ بر روی زندگی می‌تازد.

اخیرا از من خواستند تا اپرا بنویسم و روی درونمایهٔ خبرنگاران کارگر کار کنم. پسری بود و دختری. بعد دختر را از هستهٔ کومسومول اخراج کردند. متن را که نوشتم آن را به گروهی از کارگران خبرنگار روزنامه‌ای دادم تا بخوانند. یکی

از آن‌ها پیشنهادی کرد: «بهتر نیست دبیر هسته همسر آن دختر هم باشد؟» کارگردان پرسید: «آیا در عالم واقعیت ممکن است چنین چیزی اتفاق بیفتد که مردی همسرش را اخراج کند و یا او را بپذیرد، بدون آن که کسی اعتراض کند؟» آن‌ها گفتند: نه! چنین چیزی امکان ندارد.» اما آن مرد به این که بر حسب روابط خویشاوندی فکر کند، عادت کرده بود. ایزنشتین می‌گوید که اگر این روزها از فیلم‌نامه‌نویسی بخواهی که جنگ را از هفت دیدگاه مختلف نشان دهد، خانواده‌ای را ابداع می‌کند که هفت پسر دارد.

در عین حال، فن هنر به ما نشان می‌دهد که می‌توان مفاهیم مربوط به ترکیب و شکل را جایگزین مفاهیم معناشناختی کرد و همان تأثیر را به وجود آورد. حتی در ادبیات می‌توانیم با طرح توازن، ترکیب داستان را مشخص کنیم؛ یا می‌توانیم یک معما در پیرنگ بگنجانیم؛ برای مثال از «گم شدن اسناد» یا جابه جاکردن فصل‌ها کمک بگیریم.

این روزها سینما به لحاظ پیرنگ‌های سنتی چیزی کم ندارد. فیلم‌های، ***خط عمومی***، ***رزمناو پوتمکین*** (اجازه بدهید آن را در جای دوم بیاورم) و ***اکتبر*** فیلم‌هایی نیستند که روابط خویشاوندی ساختارشان را به هم پیوسته باشد، بلکه فیلم‌های ***بازی شده‌ای*** هستند که بدون پیرنگ از مواد اولیه شکل گرفته‌اند. کیفیات ثانویهٔ این تقسیم‌بندی است که از کیفیت اولیهٔ بسیار مسأله ساز آن به مراتب مهم‌تر است.

فیلم‌های «بازی نشده» درست مانند مشکل ناشی از روش‌های جدید حل مسأله، در نقشی فرعی اهمیت یافته‌اند؛ اما فیلم‌نامه‌های بازاری که می‌نویسند هنوز مثل مومیایی‌ها وجود دارند و متأسفانه مومیایی‌ها بسیار ماندگارند.

حال و هوای سینما

کار فیلم‌نامه‌نویس عبارت است از به حرکت درآوردن لولهٔ شکل نما (شهرفرنگ) و تغییر امکانات پیرنگ؛ یعنی، در غرب این طور است. کار فیلم‌نامه‌نویس در کشور ما پیدا کردن مواد اولیه تازه است. حتی وقتی مواد اولیه پیدا هم می‌شود، فراوری این مواد و پردازش آن‌ها کار مشکلی است. برای مثال ***آناکارنینا*** را در نظر بگیرید. رمان خوبی است، اما فقط سعی کنید آن را به وضعیت امروز ما برگردانید. ورونسکی عاشق آنا است. کارنین همسر اوست. علاوه بر این، آن‌ها از نظر اجتماعی همسان‌اند. انقلاب می‌شود و کارنین را اول از همه به کاخ تاوراید (Tauride) می‌برند؛ بعد جایی در مقام مترجم به کار گرفته می‌شود و سرانجام مهاجرت می‌کند. ورونسکی رزمندهٔ داوطلب است و از کریمه عزیمت می‌کند. آنا مهاجرت کرده است و پالتوی پوست به تن از برلین به پاریس می‌رود. حتی صاحبخانه‌اش هم اهمیتی نمی‌دهد که او (آنا) با چه کسی زندگی می‌کند. هیچ کشمکشی وجود ندارد که به شکل‌گیری یک پیرنگ بینجامد. این جور داستان‌ها دیگر کهنه شده‌اند. این همهٔ آن چیزی است که آدم از کلاسیک‌ها یاد می‌گیرد. راه و رسم تازهٔ زندگی به‌تدریج و در طول ده سال گذشته که انقلاب کم و بیش جا افتاده، به خانه‌های همهٔ ما راه یافته است. باید دربارهٔ صورت‌های هنر بازاندیشی کنیم.

گروه بسیاری از مردم هستند که درک نمی‌کنند صورت قدیمی پیرنگ با آن ماجراهای خانوادگی، دیگر اعتباری ندارد.

سینما همهٔ آنچه را که من نوشته‌ام، در عمل رد کرده است. سینمای ما هنوز در حال و هوای قبل از جنگ است (مقصودم فیلم‌هایی است که با استقبال عامه مردم روبه‌رو می‌شوند.)

این روزها درونمایهٔ اصلی عبارت است داستان پسر اسراف‌کار و ولخرج، جوانی که فاسد شده است ولی بعد به دامان خانواده باز می‌گردد. در جریان وقایع متوجه می‌شود که بورژوازی چقدر فاسد و گمراه است.

در این لحظه در استودیوهای فیلم‌سازی ما بورژوازی دارد همه را فاسد می‌کند.

زهر، ***پنجهٔ مخملی***، ***بر ریل‌ها***، ***گره***، ***همسر*** و غیره و غیره، همه در واقع یک فیلم‌اند؛ طرح داستان همه هم یکی است. طرح داستان در واقع طرحی است که توزیع کنندگان فیلم تجویز کرده‌اند. این نوع فیلم به همان اندازه درکشور ما رواج دارد که ماکارونی در ایتالیا.

به همین دلیل باید به این خطای خود اعتراف کنم که من فیلم ***برادر کوچک*** ساختهٔ FEKS (گروه بازیگران نامتعارف) و

فیلم خوب *زنگ خطر* ساختهٔ اوژنی پتژف را آن‌طور که باید و شاید تقدیر نکرده‌ام.
در *زنگ خطر* با وجود آن که فیلم‌نامه از الگوی سنتی پیروی می‌کند، در تقسیم اپیزودها روش تازه‌ای دیده می‌شود. در این فیلم به نظر می‌رسد کارگردان بدون توجه به فرایند تقسیم، مداخله می‌کند. فیلم از هم نمی‌پاشد؛ هنوز در پس‌زمینه حضور دارد اما دوربین به صورت خیره نمی‌شود. اما هر دو فیلم *برادر کوچک* و *زنگ خطر* فیلم‌هایی گذرا و ناپایدارند که بر مبنایی پیش پا افتاده گرفته شده‌اند؛ گرچه می‌توانیم از این موضوع چشم‌پوشی کنیم. از بورژوازی فاسد فیلم می‌سازند نه به خاطر این که بورژوازی و فساد آن بد است، بلکه به خاطر این که ساختن این جور فیلم آسان‌تر و بی‌دردسرتر است. آن‌ها، یعنی بورژوازی به طریقی فاسد است که می‌توان آن را به روش‌های سنتی در قالب فیلم بیان کرد.
با شرح اندکی عینیت سینما را یادآوری خواهم کرد. تصور کنید که در فیلمی دارید زنانی را در حال حمام کردن نشان می‌دهید و بورژوایی را که دارد دزدانه آن‌ها را نگاه می‌کند. اثبات این‌که این بورژوای فاسد است که دارد دزدانه زنان را دید می‌زند و نه تماشاگران، کار مشکلی است. به تماشاگران هم همان صحنه‌ها نشان داده می‌شوند.
فیلم‌های تاریخی در واقع تبدیل شده‌اند به فیلم‌های به اصطلاح لباس‌های به خصوص. پولکا (نوعی رقص. ـ م.) همان مازورکا (نوعی رقص لهستانی. ـ م.) است؛ کشیش‌ها در زیرزمین‌ها دکه راه می‌اندازند و چهره مردم را نور اتاق‌ها روشن می‌کند. انقلاب از راه می‌رسد و بدون وجود هیچ حس و حال و هوای کنایه‌آمیز همهٔ این‌ها در دل یک رمان جا می‌گیرند. عمارت فرو می‌ریزد و عنوانی روی پرده سینما ظاهر می‌شود، «در این میان، پاولین بیچاره...»
می‌دانیم که ایزنشتین به طریقی متفاوت کار می‌کند، اما به حساب نمی‌آید؛ چرا که در حوزه‌ای تحت حمایت دولت کار می‌کند.
آن دسته از رفقای ما که روی فیلم‌های واقعیت بنیاد کار می‌کنند، خیلی سخت می‌توانند کار بیابند.
بدون وجود یک پاولین هیچ‌کس به آن‌ها اعتماد نمی‌کند. مردم می‌گویند که فیلم‌های این‌ها جالب نیست؛ اما نگاه کنید به موفقیت گیشه‌ای فیلم *سقوط خاندان رمانف* که با پنج هزار روبل فروش از فیلم *سامبریست‌ها* پیشی گرفته است. حتی مسایل و ملاحظات مربوط به گیشه هم باعث چشم‌پوشی از فیلم‌های واقعیت بنیاد نمی‌شود. این میراث خانژنکوف است. فیلم واقعیت بنیاد با فیلم تاریخی یکی شده است. خوب نیست فیلم‌هایی را به خارج بفرستیم، که گوشه‌هایی از انقلاب‌مان را نشان می‌دهند.
اما خیلی بد است که حالا تقریباً به کلی از گرفتن واقعیات باز مانده‌ایم. سینمای ما دارد منکر جوهر اصلی خود یعنی عکاسی می‌شود.
ما از تلاش قهرمانانه‌ای که برای کسب فرهنگ‌های فنی تازه (فن‌آوری‌های تازه) می‌شود، از کارخانه‌هایی که ساخته می‌شود، از مردم آن‌طور که در کوچه و خیابان می‌گردند، فیلم نمی‌سازیم.
برنامه‌ای تدارک دیده می‌شود، اما به همان روش‌های قدیمی در جستجوی زیبایی عمل می‌کنند. اوستی‌ها (آریایی نژادان قفقاز مرکزی. ـ م.)از کوه‌ها به دره‌ها فرود می‌آیند، ولی ما از آن‌ها فیلم نمی‌گیریم. ما نمی‌دانیم مردم در «نووزیبیرسک» چطور می‌گردند و قدم می‌زنند.
ما فیلم‌سازی را به سفر دور دنیا می‌فرستیم و سپس کارش را با نماهایی قدیمی از آرشیو، آبکی و ضعیف می‌کنیم. اما آرشیو فیلم در دست آدم عوام و بازاری مثل سم است. می‌بینیم که چطور آشغال‌های عجیب و غریب قدیمی را در فیلم‌های معاصر جا می‌دهند. فردی از جزایر پوشیده از گیاهان و جنگل‌های انبوه و شهرها می‌گذرد و همهٔ آنچه ما روی پردهٔ سینما می‌بینیم فقط زندگی بدوی به شیوهٔ قراردادی آن است. این فضای بسیار بدی است:
عدم تشخیص اهمیت مستندسازی، فقدان احساس مسؤولیت نسبت به تماشاگر. این‌ها اشتباهات بی‌ثمر و بی‌معنایی‌اند.
موضع من حالا موضع عجیبی است. من ناچارم از سوگیری و نظارت بر سینما حمایت کنم. فیلم‌سازان اکنون احساس اضطراب و مسؤولیت می‌کنند. روزها در پی هم می‌گذرند و در بین هر دو روز هم شبی است.

اوضاع روبه‌راه خواهد شد. اما امروز همه چیز به سوی عوام‌گرایی پیش پا افتاده‌ای در حرکت است. سینما دارد به هنر فیلم‌برداری سریع بدل می‌شود.

شعر و نثر در سینما

در ادبیات شعر و نثر نسبت به هم تمایز برجسته وچشمگیر ندارند. دانش‌جویان درس نثر بارها در متون نثر قطعات آهنگین و موزون یافته‌اند؛ تکرار ساختار یک گروه (phrase) پدیده‌ای است که بسیار در نثر مشاهده می‌شود. تادیوس زیلینسکی در مورد وزن سخنان خطیبانه پژوهش‌های جالبی انجام داده است و بوریس آخن باوم در مورد وزن در ادبیات منثور تحقیقات گسترده‌ای انجام داده است، اگر چه واقعیت این است که او کارش را به گونه‌ای نظام یافته پی نگرفته است. اما، با بررسی مسایل وزن، به نظر می‌رسد مرز بین شعر و نثر بیش‌تر مخدوش شده است تا آن که وضوح یافته باشد. هر چه یک اثر هنری را بیش‌تر مطالعه می‌کنیم، بیش‌تر به وحدت بنیادی قواعد آن پی می‌بریم. جنبه‌های منفرد سازمند یک پدیدهٔ هنری به صورت کیفی تشخیص داده می‌شوند، اما این کیفیت مبتنی بر بنیادی کمی است و ما می‌توانیم به صورتی نامحسوس از سطحی به سطح دیگر حرکت کنیم. ساختار پایه‌ای پیرنگ به طرحی از ثابت‌های معناشناختی فرو کاسته می‌شود. ما دو موقعیت روزمرهٔ تقابلی را می‌گیریم و با توسل به موقعیتی سوم، آن تقابل را حل می‌کنیم؛ یا به عبارتی دو ثابت معناشناختی را می‌گیریم و نوعی توازی بین آن‌ها به وجود می‌آوریم؛ و یا سرانجام چند ثابت معنا شناختی را می‌گیریم و آن‌ها را به ترکیب نظام می‌دهیم. اما مبنای معمول پیرنگ (سوژه) داستان است؛ یعنی یک موقعیت روزمره. این موقعیت روزمره هم خود صرفاً موردی به‌خصوص است از ساختاری معناشناختی و ما می‌توانیم برای مثال از یک رمان، رمانی «اسرارآمیز» درست کنیم؛ نه با تغییر داستان، بلکه فقط با جا به جا کردن قسمت‌های ثابت: با قرار دادن قسمت انتهایی رمان در بخش آغازین و یا با تجدید آرایش پیچیده‌تر بخش‌های مختلف آن. دو اثر پوشکین، *بوران* و *شلیک*، به همین ترتیب ساخته شدند. بنابراین آنچه ما ثابت‌های روزمره، ثابت‌های معناشناختی، ثابت‌های موقعیتی و جنبه‌های صوری محض می‌نامیم را می‌توان با هم جا به جا کرد و یا در هم آمیخت.

نثر به لحاظ ساختار پیرنگ و ترکیب معناشناختی‌اش اساساً مبتنی بر تلفیق موقعیت‌های روزمره است؛ یعنی ماموقعیتی مفروض را به طریق زیر حل می‌کنیم؛ مردی باید حرف بزند، اما نمی‌تواند و برای همین، شخص ثالثی به جای او سخن می‌گوید. برای مثال در *دختر سروان*، گرینف نمی‌تواند حرف بزند و از طرفی مجبور است سخن بگوید تا خود را از اتهامات شوابرین مبرا کند. نمی‌تواند حرف بزند برای آن‌که در آن صورت دختر سروان را به خطر می‌اندازد، برای همین خود اویعنی دختر سروان از طرف گرینف ماجرا را برای اکاترینا شرح می‌دهد. در مورد دیگری مردی باید حقانیت خود را اثبات کند، اما نمی‌تواند زیرا سوگند خورده است که سکوت کند. مبنای یکی از افسانه‌های گریم، *دوازده قو* و *داستان هفت وزیر* هم همین است. اما راه دیگری نیز برای گره گشایی وجود دارد. در این روش گره‌گشایی نه به روش‌های معناشناختی، بلکه به شیوه‌های کاملاً شکلی تحقق می‌یابد و اثر ثابت شکلی با اثر ثابت معناشناختی مقایسه می‌شود. این نوع گره گشایی اثر را می‌توان در سروده‌های نظم فِت (آفانسی فت، ۹۲ ـ ۱۸۲۰ شاعر و مترجم روس) مشاهده کرد: پس از چهار بند با وزن مشخص با یک کلمهٔ ثابت در وسط هر مصراع، شعر از طریق پیرنگ آن گره گشایی نمی‌شود، بلکه بند پنجم، اگر چه به همان وزن بندهای دیگر سروده شده است، فاقد آن کلمهٔ ثابت در وسط مصراع‌هاست و این، نوعی حس گره‌گشایی و پایان را به وجود می‌آورد.

تمایز اساسی بین شعر و نثر احتمالاً در هندسه گسترده‌تر آرایه (device) ها نهفته است؛ دراین واقعیت که به جای مجموعه‌ای از گره‌گشایی‌های دلبخواهی معناشناختی از یک گره‌گشایی صوری هندسی استفاده می‌شود. گویی آرایه‌ها هندسی می‌شوند. به این ترتیب در *اوژنی اونگین* این واقعیت که قافیهٔ بیت آخر نظام قوافی را بر هم می‌ریزد، شعر را به انجام می‌رساند. پوشکین با توسل به ابزارهای معناشناختی این تدبیر خود را تقویت می‌کند به این ترتیب که در این دو

مصراع آخر نوع انتخاب واژگان را تغییر می‌دهد و از واژه‌هایی با مشخصهٔ کمی طنزآمیزتر استفاده می‌کند.
در این نوشتهٔ کوتاه من از واژگانی بسیار عمومی استفاده می‌کنم، زیرا می‌خواهم به رایج‌ترین نشانه‌ها اشاره کنم، به خصوص در سینما. من دست‌کم بیش از یک بار شنیده‌ام که دست‌اندرکاران سینما این دیدگاه عجیب را اظهار داشته‌اند که تا آن‌جا که به ادبیات مربوط می‌شود، نظم بیش از نثر به فیلم نزدیک است. آدم‌های مختلف این حرف را می‌زنند و در تعداد زیادی از فیلم‌ها کوشیده‌اند نوعی گره‌گشایی را که برحسب قیاس می‌توان گره‌گشایی شعری نمود تحقق بخشند. تردیدی نیست که فیلم *ششمین دنیا* ساختهٔ ژیگاورتف براساس اصل گره‌گشایی صوری شعری ساخته شده است: نوعی توازی آشکار و تکرار تصویرها در پایان فیلم. البته با معنایی متفاوت، که به این ترتیب ساختار تریوله (triolet) را به خاطر می‌آورد.
وقتی فیلم *مادر* پودفکین را که در آن کارگردان رنج بسیار کشیده است تا ساختاری موزون خلق کند، بررسی می‌کنیم، نوعی جابه‌جایی تدریجی وضعیت‌های روزمره با عناصر صوری محض مشاهده می‌کنیم. توازی صحنه‌های طبیعت در شروع فیلم ما را برای شتاب حرکت‌ها، مونتاژ و خروج از زندگی روزمره که به سمت پایان فیلم تشدید می‌یابد، آماده می‌کند. ابهام تصویر شاعرانه و هالهٔ خصلتاً تار و مبهم آن همراه با استعداد تولید هم‌زمانِ معنا به روش‌های مختلف، از طریق تغییر سریع قاب‌ها که هیچ‌گاه واقعی نمی‌شوند، تحقق می‌پذیرد. ابزاری که فیلم را به انجام می‌رساند [ترفند گره‌گشایی] یعنی نمای مایل دو بار نور دهی شدهٔ (double exposure) حرکت دیوارهای کرملین، از جنبه‌های صوری بهره می‌گیرد و نه معناشناختی؛ این آرایه‌ای شاعرانه است.
ما در سینما دوران کودکی خود را پشت سر می‌گذاریم. تازه شروع کرده‌ایم به توجه به موضوعات آثارمان، اما به هر حال می‌توانیم از وجود دو قطب در سینما سخن بگوییم؛ دو قطبی که هر یک از آن‌ها قوانین خود را دارد. *زن پاریسی* چارلی چاپلین فیلمی است به نثر و مبتنی بر ثابت‌های معناشناختی، مبتنی بر چیزهایی مقبول و پذیرفته شده. *ششمین دنیا* اگر چه فیلمی است که با حمایت دولت ساخته شده است، شعر است، شعری غم‌انگیز.
مادر یک قنطورس [منحصر به فرد] است، آفریده‌ای کاملاً عجیب و حیرت انگیز. فیلم در قالب نثر شروع می‌شود و از عبارات موکد و برانگیزنده در بین فیلم استفاده می‌شود که با قاب تناسب ندارد، و سپس در قالب شعر صوری محض به پایان می‌رسد. قاب‌ها و تصویرهای تکرار شونده و تبدیل تصویرها به نماد مرا در این اعتقادم راسخ‌تر می‌کند که فیلم ماهیتاً فیلمی شاعرانه است.
یک بار دیگر تکرار می‌کنم که نثر و شعر هر دو در سینما وجود دارند و این مبنای تمایز اصلی بین ژانرهاست. به واسطهٔ وزن، یا دست کم صرفاً وزن نیست که از هم متمایز می‌شوند، بلکه غالب شدن خصیصه‌های فنی و صوری نسبت به خصیصه‌های معناشناختی است که سینمای شاعرانه را متمایز می‌کند. در این نوع سینما خصیصه‌های صوری جای خصیصه‌های معناشناختی را می‌گیرند و ترکیب و شکل را به انجام می‌رسانند. سینمای بدون پیرنگ، سینمای «منظوم» است.