درباره‌ی سینمای خیال‌پردازانه

مجید روانجو

الف- واقع‌گرایی لومیر و خیال‌پردازی مه‌لیس

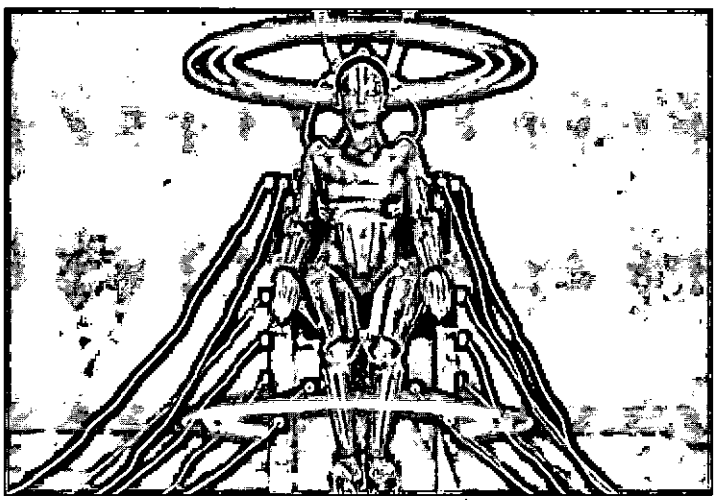
اگر ما هم توانایی و فرصت آن را داشته باشیم که لحظاتی چند، دانسته‌های مشحون از تئوری‌ها، تحلیل‌ها و نظراتِ هر جایی خود را و نیز اقسام ضرورت‌ها و انواع الزامات تاریخی و شبهه‌آلود ذهنی‌مان را نادیده بگیریم و برخی احساسات و پاره‌یی اشتیاق‌های دست‌خورده - یا کم‌تر مستعمل‌شده -ی خود را ساده و سبکبالانه پیوند بزنیم به حال و هوا و دغدغه‌های حیرت‌آمیز روزی که «آگوست لومیر» و «لویی لومیر» را بر آن داشت تا عدسی دوربین تنظیم‌شده‌شان را به حالت ایستا، روبه‌روی اشیای دم‌دست و آدم‌های اطراف خود قرار دهند، آن‌گاه شاید ما نیز بتوانیم بار دیگر لذت آکنده از سرخوشیِ کشف بازتاب طبیعی اما اعجاب‌آور چیزها و واقعیت‌های اطرافمان را تجربه کنیم. البته لومیرها می‌دانستند و تماشاگران نخستین فیلم رسمی تاریخ سینما نیز می‌توانستند گواهی دهند که آن چه در روز ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در تاریک روشنای سردابه‌ی «کافه گراند» خیابان «کاپوسین» پاریس به روی پرده آمده بود نه تنها از قابلیت‌های تصویری و توان اطلاع‌رسانی مناسب برای بازتاب بی‌واسطه‌ی واقعیت‌های آن روز برخوردار نبود، بلکه تکنیک‌های ضروری اعجاب‌آوری را نیز به قدر کفایت به همراه نداشت. با این وجود در آثار بعدی برادران لومیر، مضمون‌های عادی و روزمره‌ی زندگی چنان با ساز و کارهای توصیف تصویری و آگاهی‌های واقع‌گرایانه عجین گشته است که اغلب صحنه‌ها و لحظه‌های دراماتیک آن‌ها را می‌توان بدون اغراق به منزله‌ی نفس‌نفس‌های آرام اما هستی‌آفرین و سرخوشانه‌ی نوزاد تازه تولدیافته‌ی سینما انگاشت. تحرک، سکون، دلمشغولی‌ها و اعمال معیشتی اشیا و آدم‌های انعکاس‌یافته در تصاویر این فیلم‌ها بدون دخل و تصرف کردن‌های ذهنی یا موضعی، به درستی همان بود که به‌طور معمول و پیوسته در دنیای دور و بر سازندگان آن‌ها دیده می‌شد. تصاویر واقعی و اثرگذار از کودکی که صبحانه را با دست مادر به دهان می‌گذارد، کارگرانی که با خستگی و ازدحام از کارخانه خارج می‌شوند، گردهمایی عکاسان، لوکوموتیوی در انتهای کادر و سپس درشت‌نماییِ تصویر قطاری که با سرعت زیاد و بزرگی غیرقابل باور از برابر چشم تماشاگران می‌گذرد، درگیری باغبانی که مشغول آبیاری است با جوانی که فشار پایش بر شیلنگ آبپاش موجب قطع جریان آب شده است و ... علاوه بر آن‌که حاوی مستندات پسندیده‌یی از رفتارها و کنش‌های اجتماعی و فردی در شیوه‌ی زندگی خالی از جذبه‌ی دوران توسعه‌ی سرمایه‌داری فرانسه بود، می‌توانست به نوعی به منزله‌ی تجدید حیات نگرش‌های در حال تلاش ناتورالیستی سال‌های پایانی قرن ۱۹ اروپا نیز تلقی گردد و تا حد اطمینان‌بخشی از سیطره‌ی در حال رشد شیوه‌های بیانی - تصویری امپرسیونیستی و دیگر سبک‌های هنری مطرح آن دورانِ فرانسه بکاهد. برادران لومیر بعدها کوشیدند طی مسافرت‌های متعددشان به دور و نزدیک سرزمینشان و به دیگر کشورها، تصاویری زیبا و صحنه‌های رنگ و لعاب‌داری از زندگی‌های اشراف‌منشانه و آمیخته با جلال و جبروت‌های حیرت‌آور تهیه کنند و در دسترس انبوه تماشاگران مشتاق، سرگرمی‌طلب و جادوشده‌ی سینما قرار دهند. اطلاقِ اصطلاح مستند (Documentary) به آثار برجا مانده از لومیرها، تا حد قابل توجهی شبهه‌انگیز به نظر می‌رسد. از طرفی می‌توان این فیلم‌ها را مستند نامید، زیرا بدون برخورداری از قصد یا دانسته‌های قبلی و بدون بهره‌مندی از تخیل، تنها به توصیف واقعیت‌های دیداری می‌پردازند و احساسات و دلیل‌های به کار گرفته در مضمون و ساختار بیان بصری آن‌ها منجر به گسترش آگاهی‌های انسانی می‌گردد. از طرف دیگر این آثار در زمره‌ی فیلم‌های واقعی (Factual) قرار می‌گیرند، چون به هیچ روی درصدد انتقال پیام ویژه یا ارایه‌ی راه حل مشخص و مناسب در هیچ زمینه‌یی نیستند و منتهای کارکردشان معطوف به بازتاب طبیعی اشیا، آدم‌ها و رویدادهای جهان خارج است.

درست در هنگامی که حالت‌ها و زمینه‌های ناتورالیستی ذهن برادران لومیر در پی آن بود تا محتواهای عوام‌پسندانه و اغلب کسالت‌آوری را بر ساخت‌های زیبایی‌شناسیکِ بیان بصری فیلم‌هایشان مسلط گرداند و درست در هنگامی که نمایش مکرر رویدادهای کوتاه و زرق و برق‌دار آن فیلم‌ها تماشاگران را از زیرزمین‌ها و سالن‌های کوچک نمایش پراکنده می‌ساخت و بالاخره درست زمانی که فروخفتگی‌های نمایشی از تصویرها و صحنه‌ها به سلیقه‌ها و اذهان تماشاگران در حال سرایت بود، طفل سینما، در سنگلاخ واقعیت‌های آشکار زندگی، پابه‌پا، به کشف شیوه‌ی راه رفتن رسیده بود و

اکنون سر آن داشت تا هم از مرحله‌ی یک حرف و دو حرف‌های الفاظ تصویری رخت بربندد و به بیان بصری پیوسته‌یی برسد که هستی او را به زندگی تماشاگران پیوند می‌داد و هم موضوع نگاهش را شکل دیگری ببخشد و تا حدی اشیا، وقایع و آدم‌ها را آن‌گونه که می‌خواهد ببیند و به تصویرشان درآورد؛ تجربه‌ی نوآوری و تخیل و آزمون جسورانه‌ی دست بردن در واقعیت‌های محض. سینما، نخستین پیچ‌پیچه‌های خیال‌انگیز چنین دگردیسی و انگیزش‌های تغییر حال و هوای خود را از شعبده‌باز ثروتمند و طراح بسیار بااستعدادی به نام «ژرژ مه‌لیس» به یاد دارد. مه‌لیس با اعتماد به اشتیاق شخصی و استفاده‌ی به‌جا از توان بالای خود در زمینه‌ی درک فیلم و قابلیت‌های دراماتیکی که به نوپدیدآوری در دنیای سینما می‌انجامید، طی سی و دو سال - از ۱۸۹۶ تا ۱۹۲۸ - تلاش پیوسته و جنون‌آسا، توانست نوع ویژه‌یی از نگاه و گرایش زیبایی‌شناختی را در هنر سینما پایه‌گذاری نماید که امروزه با نام عمومی سینمای خیال‌پردازانه (Fantastic Cinema) نسبت به دیگر انواع گونه‌های بصری قابل شناسایی است. مه‌لیس از تهیه و ساخت فیلم‌های ساده و واقعی‌نما آغاز کرد؛ فیلم‌هایی که هم به لحاظ مضمون‌آفرینی و هم از جنبه‌ی ساختاری، به‌شدت متأثر از آثار برادران لومیر بودند. آگاهی او از کارکرد عنصر خیال در داستان‌های سحرآمیز و افسانه‌های قدیمی موجب آن گردید که به تجربه‌ی عملی تلفیق تصویر، درام و تخیل دست یازد و تروکاژها و جلوه‌های فنی و حیرت‌آوری را در خلق صحنه‌های پرجذبه و افسانه‌یی به کار گیرد. تهیه و ساخت فیلم‌های زیادی با تکنیک‌های اعجاب‌آور و درونمایه‌های تخیلی، او را به سوی آفرینش آگاهانه‌ی اصول صحنه‌پردازی - میزانسن - رهنمون کرد. او هم‌چنین کوشید تا از طرفی مبدع و مروج فیلم‌های متعددی باشد با مایه‌های کمدی - تخیلی و از طرف دیگر به تولید فیلم‌هایی با مضمون‌ها و موضع‌گیری‌های آشکار سیاسی بپردازد. با این وجود مه‌لیس و آثار بی‌شمار او، هیچ‌گاه از خطر توقف و ورشکستگی در امان نماندند. انواع مقابله‌های جدی و همه‌جانبه‌ی او برای جذب دوباره‌ی تماشاگرانی که فیلم‌های عوام‌پسندانه‌ی دیگر کشورها را بر آثارش ترجیح می‌دادند تا به آخر ناکارآمد و بی‌ثمر باقی ماند و سرانجام یکی از ناخوشایندترین پایان‌ها، زندگی و سرنوشت او را از آنِ خود کرد؛ دوره‌گردی و سپس مرگ در یک آسایشگاه محقر.

ب- سینما و خیال

کشف عنصر خیال در سینما، پیش از این که تعریف یا نظریه‌یی بر آن مترتب باشد مرهون کوشش‌ها و تجارب متهورانه‌ی مه‌لیس است. مه‌لیس طراحی شکل‌های هندسی را می‌دانست و از چگونگی تحرک خطوط و شکستگی و انحناپذیری آن‌ها در بهترین حالت آگاهی داشت. این دانسته‌ها و اطلاع او از اندازه‌ی تأثیرگذاری وجوه مختلف اشکال و اشیا، هنگامی که به تناسب در احاطه‌ی نور و سایه قرار می‌گیرند، باعث شد تا به‌تناوب نمایی را با نمای دیگر بیامیزد و یک تصویر را در وضعیت‌های چندگانه با تصویر دیگر تلفیق نماید و صحنه‌یی از اندرون صحنه‌ی پیشین بیافریند. شخصیت‌های اسطوره‌یی و کنش‌های افسانه‌یی از آن‌جا حیران‌کننده و شگفتی‌آفرین به نظر می‌رسند که حضور و غیبت ناگهانی یا تدریجی‌شان از نظام‌های فاصله‌گذاری و منطقی شناخت عقلانی حاکم بر ذهن و زبان ما پیروی نکنند. چنین فرایند عدم انطباقی، به مرور از توان و گستره‌ی قوانین اشتقاق‌یافته و به اثبات رسیده‌ی دنیای واقعیت‌ها در ذهن ما می‌کاهد و از طرفی قوای فکری ما را به آزمون و خطاهای پیچیده‌یی ناگزیر می‌سازد برای توصیف چگونگی ساخت دنیایی جدا از دنیای واقعی اطراف و نیز تبیین روش‌هایی که این دنیاها را از هم گسسته می‌دارد و باز به هم پیوندشان می‌زند و از طرف دیگر هم نگاه بیرونی و هم چشم باطن ما را هوشیارِ سلسله‌ی پایان‌ناپذیری از تردیدهای متداعی می‌سازد که نتیجه‌اش باور به ابطال‌پذیری اغلب پدیده‌ها و موجودیت‌هایی است که بساط واقعیت‌های این جهانی را پیش روی ما گسترده‌اند. به نظر می‌رسد که امور خیالی و ساخت بی‌دریی جهان‌هایی که با دنیای واقعی در گسستی ظاهری و بی‌زمان به سر می‌برند، همواره برای ما به منزله‌ی دستاویزی است برای غلبه بر اوهامی که امور واقعی را در خود محصور گردانیده‌اند. نیروی تخیل انسانی همواره به‌طور بالقوه در فاصله‌ی میان دنیای واقعی و دنیای خیالی یافت می‌شود. این فاصله که نه از جنس مکان است و نه از قِسم زمان، به بخشی از ناخودآگاه تعلق دارد که تجسم‌های رؤیایی، قصدهای آرمانی و فرافکنی‌های استعلاگرایانه را میسر می‌سازد. عمل تبدیل امر واقعی به امر خیالی و به‌عکس در چنین فضایی، پیش از هر چیز ممکن است منجر به دستکاری، جابه‌جایی و حتی محو شدن ماهیت‌ها و معناهای - ذاتی یا قراردادی - مندرج در پدیده‌ها و اعمال گردد. ساز و کارهای آفرینش‌های تخیلی مه‌لیس اغلب مبتنی بود بر تقلید خلاقانه‌ی تمهیدات تئاترهای تخیلی و روش‌های نامریی‌سازی و معلق‌گردانی آدم‌های صحنه‌ی نمایش و جلوه‌های ویژه‌یی که از شعبده و خطاهای باصره مایه می‌گرفت و نیز قاب‌های ثابتی که تصویرها در درون آن‌ها متحرک بودند. با این وجود آن چه او طی ۵۰۰ اثر بصری با درونمایه‌های مختلف به تماشاگران سال‌های آخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ سینمای جهان عرضه کرد، حاصل جوشش‌های بداهت‌آمیز و فردیِ تخیلی اعجوبه بود که از یک سو از اندوخته‌های افسانه‌یی - روایت‌هایی از قصه‌های رؤیایی، سرگذشت‌های سحرآمیز و داستان‌های علمی - تخیلی - و نمادهای اسطوره‌یی - مانند پیگمالیو، بارون مونچهازن،



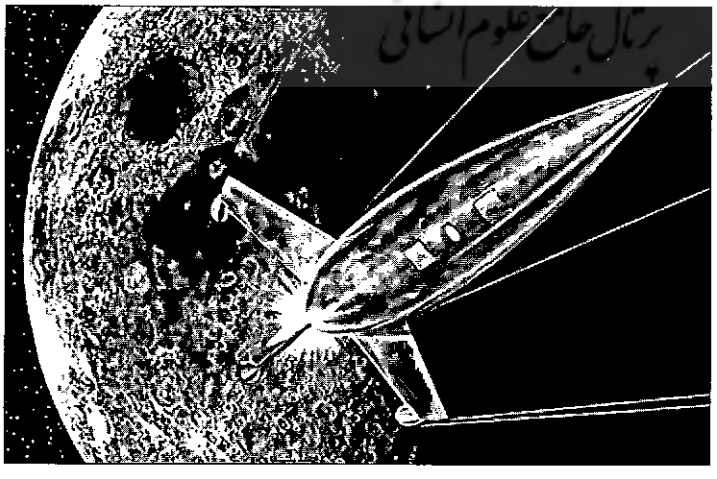
نمی‌توان پذیرفت که سینمای خیال‌پردازانه در پی آن است تا حقیقت را در جای دیگری جز جهان واقعیت‌ها جست‌وجو کند. تخیل غنایافته در سینمای خیال‌پردازانه تجربه‌ی بی‌دروغ مجددی است برای یکی شدن با پاره‌های تکثریافته‌یی از حقیقت که بخش‌های دیگری از آن را می‌توان در سینمای واقع‌گرا دنبال کرد

مفیستوفلس، دکتر فاستوس، گالاته و ... - و شخصیت‌های تثبیت‌شده‌ی ادبی - چون مکبث، هملت، ریچارد سوم، گالیور، فیگارو و ... - و بزرگان مشهور - مانند مسیح، قدیس فرانسوا، شکسپیر، ژاندارک و ... - وام می‌گرفت و از سوی دیگر به کمک تکنیک‌ها و اسلوب‌های مکاشفه‌آمیز در فیلمبرداری و صحنه‌پردازی - مانند محو شدن تدریجی تصویر قبلی و آشکار شدن تصویر بعدی، نورپردازی مضاعف، تغییرات غیرمترقبه در سرعت فیلمبرداری، تبدیل تصویر به عکس در اثر متوقف کردن حرکت آن و ... - خود را به مرتبه‌ی ظهور بصری می‌رساند. انواع ابتکارات، صحنه‌پردازی‌ها، شیوه‌های بیان غیرمرسوم و جنبه‌هایی که توان تخیلی مه‌لیس از آن‌ها سرچشمه گرفته‌اند را می‌توان در فیلم‌های «سفر به ماه» (۱۹۰۲)، «سفر به آن‌سوی ناممکن» (۱۹۰۴)، «مستأجر شرور» (۱۹۰۸ تا ۱۹۰۹)، «تسخیر قطب» (۱۹۱۲)، و حتی در آثار کمدی و سرگرم‌کننده‌یی مانند «تونل کانال مانش» (۱۹۰۷) و «کابوس فرانسوی - انگلیسی» (۱۹۰۷) جست‌وجو کرد. آموزه‌های زیبایی‌شناختی تخیلی که مه‌لیس در سینما بنیاد نهاد به هیچ رو متضاد یا نفی‌کننده‌ی سبک‌های مختلف سینمای واقع‌گرا نبود، بلکه سر آن داشت تا به منزله‌ی یک نظام مفهومی با معناها و نشانه‌های خاص و به منزله‌ی یک ساختار بصری و مبتنی بر قوانین گونه‌یی مربوط به خود، دامنه‌ی محسوسات و اعماق چندلایه‌ی دنیای واقعیت‌ها را از آن چه می‌بینیم و تجربه‌اش می‌کنیم، گسترده‌تر و ژرف‌تر انعکاس دهد. این تلقی که زیبایی‌شناسی سینمای خیال‌پردازانه‌ی مه‌لیس مغایر و در تضادی آگاهانه نسبت به زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه‌ی لومیرهاست تا حد قابل توجهی نادرست به نظر می‌رسد، زیرا: نخست آن که هیچ‌گاه نمی‌توان از روی یقین دامنه‌ی واقعیت و فراسوهای نامحسوس آن را به‌طور مشخص به واسطه‌ی حواس ظاهری انسان دریافت و ادراک کرد و هیچ‌گاه نمی‌توان فرایند ارتباط فعال و پیوسته‌ی رؤیاها و امور خیالی بشر را با امور واقعی و قابل دسترس از نظر دور داشت. سفر به ماه یا اقامت در بیست هزار فرسنگی اعماق آب دریاها، که روزی برای «ژول ورن» و مه‌لیس و مخاطبان آنان بسی دور و دست‌نایافتنی می‌نمود، برای انسان امروزی، امری واقعی و تحقق‌پذیر به نظر می‌آید. دوم آن که هرگز هیچ اندیشه و نگاه و یا سبکِ هنریِ واقع‌گرایانه‌یی را نمی‌توان یافت که عنصر خیال و آفرینش‌های تخیلی در شکل‌گیری و ساختارهای بیان زیبایی‌شناختی آن‌ها نقشی نداشته باشد. ذهن هنرمند بنا بر خصلت‌های استعلاگرایانه و فرافکنی‌های پررمز و راز خود، همواره معطوف به چیزها، اشکال و مناسباتی است ورای آن چه به مدد حواس ظاهری و دلالت‌های منطقی دریافت می‌کند، بنابراین هر قسم از واقعیت هرچند هم عینی، ملموس و خدشه‌ناپذیر آشکار گردد پس از گذشتن از کارگاه تودرتوی ذهن هنرمند - در این‌جا هنرمند سینما - و درآمیختن با نظامی که پیچیدگی و ژرفای معناها را به بیان بصری تبدیل می‌کند، به پدیده‌ی واقعی - تخیلی و زیباشناسانه‌یی تغییر ماهیت می‌دهد که تنها سایه‌یی وهم‌آلود از واقعیت پیشین خود را به همراه دارد. سوم آن که جهان و هر چه در آن هست، بی‌وقفه و بدون مرزبندی مشخص، هر آن، آماده‌ی گراییدن به زیبایی‌شناختی بصری هنر سینماست. در همه حال مهم امکانات بیان بصری برای به تصویر کشیدن بخش‌هایی از این جهان و متعلقات آن است که اراده‌یی - خواه واقع‌گرایانه و خواه خیال‌پردازانه - آن را پس از برکندن از جا و خالص نمودن، به دانسته‌یی قابل ادراک تغییر می‌دهد و سپس از پی مفهومی شدن آن واقعیت، علایم و نشانه‌هایی را پدیدار می‌گرداند که تنها معرف آن بخش از جهان هستند و نه چیز دیگری. با این توصیف نمی‌توان پذیرفت که سینمای خیال‌پردازانه در پی آن است تا حقیقت را در جای دیگری جز جهان واقعیت‌ها جست‌وجو کند. تخیلِ غنایافته در سینمای خیال‌پردازانه تجربه‌ی بی‌دروغ مجددی است برای یکی شدن با پاره‌های تکثریافته‌یی از حقیقت که بخش‌های دیگری از آن را می‌توان در سینمای واقع‌گرا دنبال کرد. این بخش‌های حقیقی جدا افتاده از هم به هیچ روی نه می‌توانند در مغایرت یکدیگر قرار بگیرند و نه می‌توانند مبتنی بر نسبت‌های متقابل به هم‌پوشانی یکدیگر مبادرت ورزند.

ج- یافته‌های سینمای خیال‌پردازانه

وقتی از کنش‌ها و وقایع درون فیلم در مکان‌ها و زمان‌های واقعی سخن گفته می‌شود، بی‌اختیار پای ضروریات و عواملی به میان می‌آید که فیلم را به سمت و سوی مشخصی می‌کشانند و ساختار روایی، قابلیت‌های بیان تصویری و غنای مفهومی آن را به سرانجام مورد نظر رهنمون می‌سازند اما در فیلم‌های خیال‌پردازانه، آن چه بر مکانیسم زیبایی‌شناختی

و نتیجه‌ی فیلم مسلط است، قبل از هر چیز بیانگر رویدادها و مناسباتی بوده که بیرون از مرزهای دنیای واقعی - آن‌جا که فراسوی خیال گسترش می‌یابد - تبیین می‌گردد. دنیاهای جوراجوری که این نوع سینما می‌آفریند، سرشار از روایت‌های شگفت و عناصر بصری تجربه‌ناپذیری‌اند که با وجود آن‌که قوانین منطقی و استدلال‌های عقلانی را برنمی‌تابند، سودای تسخیر بی‌پروای واقعیت را گسترش می‌دهند. هستی‌شناختی سینمای خیال‌پردازانه ایجاب می‌کند که از یک سو مبتنی بر جنبه‌ی کشش‌های روایی، هیجان‌های دراماتیکی و احساس‌آفرینی‌های داستان‌های خیالی باشد و از سوی دیگر روش‌های تکنیکی و جلوه‌های مورد استفاده در بازنمایی رویدادها، آدم‌ها و فضاهای تخیلی چنان به کار گرفته شوند که عینی، ملموس و طبیعی به نظر آید. فارغ از کیفیت و جنبه‌ی خیال‌مندانه‌یی که از ویژگی‌های بلامنازع هنر سینما محسوب می‌گردد، گاه با فیلم‌هایی روبه‌رو می‌شویم که با وجود آن‌که اغلب از مفاهیم فوق‌طبیعی و ترکیب‌های افسانه‌یی و ترس‌آمیز برخوردارند اما در تقسیم‌بندی مرسوم سینمای خیال‌پردازانه قرار نمی‌گیرند. صرف‌نظر از آن‌که به لحاظ تبارشناسی، تعداد زیادی از این آثار متعلق به محدوده‌ی سینمای هنری قلمداد می‌شوند، باید به نوع بیان بصری خاص، روایت‌های پیچیده و جلوه‌های ویژه‌ی بیش‌تر تفکرشده‌یی اشاره داشت که این نوع فیلم‌ها را از انبوه بی‌شمار محصولات سینمای خیال‌پردازانه قابل تفکیک می‌سازد. اصرار بر تلفیق واقعیت و خیال و گرایش به وجه فکری - و نه احساسی و سرگرمی‌آور - زیبایی‌شناسی تخیلی در آثار هنرمندان و کارگردان‌هایی مانند «مارسل کارنه»، «لوییس بونوئل» و «ژان کوکتو» را پیش از هر چیز باید به دلیل‌ها و انگیزه‌هایی همچون تحمل واقعیت‌های خشونت‌بار اجتماعی و جنگ، برجستگی و دیگرگون‌نمایی جنبه‌های به‌چشم‌نیامدنی رخدادهای عادی، توسعه‌ی دراماتیک روایت‌های سنتی، همراهی با جنبش‌های فکری - هنری زمانه، تلفیق شاعرانه‌ی افسانه، رؤیا و اسطوره بر زمینه‌های مادی و انسانی زندگی معاصر و تلاش برای درک نشانه‌های تازه در بیان بصری نسبت داد. در فیلم «مهمانان شب» (۱۹۴۲) به کارگردانی مارسل کارنه، بر اثر توقف زمان واقعی در یک لحظه‌ی کوتاه، زمان گذشته‌ی خیلی دوری آغاز می‌گردد که طی آن یک موضوع قدیمی با درونمایه‌ی اومانیستی رنسانس و بیانی برخوردار از واقع‌نمایی‌های باروکی به تصویر کشیده می‌شود. جنبه‌های خیال‌پردازانه‌ی مهمانان شب که برگرفته از آمیختگی ادبیات و سینماست، از یک طرف صرف بازسازی جلوه‌های ظاهری و سایه روشن صحنه‌های وهم‌انگیزی از دنیای دیگر با پیش‌زمینه‌هایی از تئاتر قرون وسطی می‌گردد و از طرف دیگر غنای دراماتیک بیش‌تری به گستره‌ی جدال قوای شیطانی با نیروهای الهی می‌بخشد. ژان کوکتو در فیلم «اروفه» (۱۹۵۰) با استفاده از امکانات فنی صدا و تصویریِ آن زمان و بهره‌مندی از آموزه‌های زیبایی‌شناختی - اخلاقی سوررئالیسم، اسطوره و افسانه را هم‌زمان فرامی‌خواند تا با همراهی هم موقعیت شاعری امروزی را به طرز دلخواه رقم بزنند. هم در فیلم اروفه و هم در اغلب آثار کوکتو، مانند «وصیت‌نامه‌ی اروفه» (۱۹۶۰) رویکردهای تخیلی که همواره آغشته به جلوه‌هایی شاعرانه‌اند، منشاء و سپس قوام زیبایی‌شناختی خود را از دگرگونی‌های بیانِ تصویر و همنشینی معنادار اجزا و نشانه‌هایی برمی‌گیرند که در ظاهر همگون و مقارن به نظر نمی‌رسند. به‌طور کلی در این نوع فیلم‌ها (Garde Films - Avant) آفرینش‌های تخیلی بیش‌تر از آن‌که معطوف به وقایع شگفت‌انگیز و اعمال مافوق‌طبیعی باشند، دربردارنده‌ی پاره‌های معناداری از حقیقتِ انسانی‌اند که دراماتیزه کردن آن‌ها همواره و دست کم به دو قصد انجام می‌گردد: نخست برآوردن آن نیازی که علت غایی همه‌ی هنرها قلمداد می‌گردد - کشف و خلق دنیاها و رویدادهای خاص واقعی یا خیالی که پیش از آن نه هستی ذهنی داشته‌اند و نه وجود خارجی - و دوم ارتباط خاص با مخاطب. در این نوع ارتباط، تماشاگر در جست‌وجوی نقطه‌ی اتکایی است که نه به مدد قوه‌ی تعقل و نه در موجودیت طبیعت و واقعیت یافت می‌شود؛ تنها مبتنی بر عملکرد ادراکیِ او و همواره به منزله‌ی موضوعی حقیقی اما موهوم و غیرعادی تلقی می‌گردد. در سینمای خیال‌پردازانه، فرافکنی‌های تخیلی و ساخت‌مایه‌هایی که دنیای خیالی را می‌سازند، به‌طور معمول از یک واقع‌گرایی ابتدایی - تفکر یا عملکردی واقع‌گرایانه - و یا زمینه‌هایی از یک واقعیت نه چندان برجسته آغاز می‌شوند. تقابل و تضادی که به مرور عناصر خیالی را نسبت به متن واقعی داستان برجسته می‌سازند سبب آن می‌گردد تا آن گرایش واقع‌گرایانه‌ی اولیه دستخوش بحران و تلاطمی شود که پتانسیلِ اصلی دنیای خیالی برای گسترش و عجیب‌نمایی از آن مایه می‌گیرد. درست است که فیلم‌های نقاشی متحرک بسیار آسان و بسی خیال‌انگیزتر از انواع فیلم‌های متعلق به گونه‌های دیگر - به‌ویژه فیلم‌های موزیکال - از واقعیت جدا می‌شوند و اغلب قادرند عامل نیرومند خیال را به طرز بی‌پروایی در رویارویی با قوه‌ی خرد انسانی به کار اندازند، آن‌هم با این منظور که کامیابی‌های از دست رفته و بیش‌تر آرمانی جوامع بشری را نمایان سازند، با این وجود به دلیل آن که این فیلم‌ها اغلب فاقد وابستگی اصولی و مضمونی و ساختاری به واقعیت آغازین‌اند به زحمت می‌توانند در زمره‌ی فیلم‌های سینمای خیال‌پردازانه قرار گیرند. دلیل دیگری که به‌تقریب گروه فیلم‌های نقاشی متحرک را از این تقسیم‌بندی قراردادی جدا می‌نماید، به برخی اشتراک مساعی و هم‌راستایی‌های این فیلم‌ها با گروه فیلم‌های مستند مربوط می‌شود. هر دو گروه از این فیلم‌ها به‌طور عام در پی واقع‌نمایی هستند؛ فیلم‌های نقاشی متحرک بر بستری از



جلوه‌های خیال‌انگیز و فضاهای پرزرق و برق و خیره‌کننده و با استفاده از انواع امکانات فنی و مکانیسم‌های الکترونیکی پیشرفته می‌کوشند تا به اشکال متفاوت افسانه‌های مکتوب و شفاهی را به واقعیت‌های زندگی معاصر نزدیک کنند و فیلم‌های مستند نیز همه وقت در جست‌وجوی آن هستند تا از واقعیتِ موجود، واقعیت دومی بیافرینند و سپس آن را به منظور بیان تقابل‌ها، تعارض‌ها، تفاوت‌ها و حقیقت‌های به‌چشم‌نیامدنی در کنار واقعیت نخست قرار دهند. هر دو گروه از این فیلم‌ها زیبایی‌شناختی بصری خود را مبتنی بر تلفیق درونی واقعیت و خیال بنا نهاده‌اند، با این قصد که دنیا را آن‌گونه که قرار است باشد تصویر کنند، بنابراین هم در گروه فیلم‌های نقاشی متحرک و هم در گروه فیلم‌های مستند امور خیالی چندان که انتظار می‌رود رها از تخته‌بندهای دنیای واقعی نیست و واقعیتِ موجود و اولیه هم‌چنان تا به آخر دست‌نخورده و خدشه‌ناپذیر باقی می‌ماند.

به همین ترتیب در پیوست گروه فیلم‌های موزیکال به حوزه‌ی عملکرد سینمای خیال‌پردازانه هم می‌توان به پاره‌یی شبهات و اغتشاشات تفارق‌آمیزی اشاره کرد که قبل از هر چیزی عرصه‌های معناشناختی خیال را در روایت‌ها، تصویرها، شخصیت‌ها و موسیقی و قطعه‌های رقص این فیلم‌ها تبیین می‌نمایند. در همه حال دنیای موزیکال، ترکیب کاملی از داستان و رقص و موسیقی به دست می‌دهد که به نظر می‌رسد هر یک از عناصر، حالت‌ها و احساساتِ آماده‌ی بروز خود را جز به کمک قوه‌ی تخیلی همگون‌کننده و فرازمینی به ظهور نمی‌رساند. این نیروی خیال که به‌تحقیق دارای ماهیت و رویکردی موسیقایی و شاعرانه است، سر آن دارد تا رویدادها و آدم‌های روایت را در احاطه‌ی تجسد فیزیکی‌شان به حالت‌ها و احساس‌هایی فراتر از آن که به‌طور معمول دریافت می‌کنند، برساند. بازتاب‌های ادراکی و کیفیت سرخوشانه یا اندوهگنانه‌یی که به همراه حرکات ریتمیک و واقع‌گرایانه و مبتنی بر موسیقیِ روایی و از طریق کنش‌های تصویری، در فیلم‌های موزیکال عرضه می‌گردد، در بهترین و اثرگذارترین وضعیت به تعالی واقعیت می‌انجامد. عنصر خیال و پتانسیل تخیلی که در گونه‌های سینمای خیال‌پردازانه، هر لحظه با بیان تصویری زایدالوصف و شگردهای دراماتیک غیرقابل پیش‌بینی، دست به تجربه‌های ناممکن و ساخت دنیاهایی از غریب تا شگفت می‌زنند، از همان قابلیت‌ها و تعاریفی

برخوردار نیستند که در فیلم‌های موزیکال، بی‌آن‌که واقعیت‌ها دچار بحران و خدشه‌پذیری گردند، دریافت‌های حسی و وضع و حال متداول آدم‌های داستان را رقم می‌زنند.

د- یک تقسیم‌بندی متداول اما شبهه‌آلود

رسم بر این است که برای شناخت دقیق‌تر و همه‌جانبه‌ی مسیر تاریخ سینما، همه چیز را از همان سال‌های پایانی قرن نوزده دنبال کنیم؛ سال‌های پرتب و تاب پیدایش سینماتوگراف و اولین فیلم رسمی به نمایش درآمده‌ی برادران لومیر. شاید هر کس دیگری هم جای هنرمند فرانسوی، «فرانسوا تروفو» بود، می‌توانست با اندکی مطالعه - و نه تحقیق - حول و حوش مضمون و انگیزه‌های فیلم‌های تولیدشده بین سال‌های ۱۸۹۵ تا ۱۹۱۲، این کشف ارزنده را به نام خود ثبت کند که تاریخ سینما از آغاز در دو مسیر جداگانه و مشخص به امروز رسیده است: یکی مسیری که لومیرها آغازگرش بودند با فیلم‌هایی به طرز ساخت و رفتاری از اصل واقع‌گرایانه (!) و دیگری مسیری که مه‌لیس آغاز کرد با فیلم‌هایی به سبک و سیاقی در اساس خیال‌پردازانه (!). این تقسیم‌بندی و تبعات بعدی آن هم‌چنان که تعداد بسیار زیادی از محصولات تاریخ سینما را در طبقات شناساگر قرار می‌دهد و تا حدودی از دشواری تعاریف و پیچیدگی‌های مربوط به حوزه‌های گونه و نگره‌های معطوف به ساختار و درونمایه و بیان بصری می‌کاهد، نتوانسته است در طول زمان و متناسب با دوره‌های تحول سینما، با شبهه‌زدایی‌های روشنگرانه اصول و مراتب کاربری خود را بهینه نماید. می‌توان در زیر به برخی جنبه‌های شک‌آلود و محل‌های منازعه‌ی آشکار در قلمروی این تقسیم‌بندی اشاره کرد:

۱- درست است که برادران لومیر به منزله‌ی نخستین پدیدآورندگان صنعت سینما و اولین آفرینندگان فیلم‌های کوتاه خبری - روزمره شناخته شده‌اند اما به‌تحقیق و با بازبینی چندباره‌ی آثار به‌جا مانده از آن دوران، به سختی می‌توان لومیرها را خالقان سینما به مفهوم هنری آن دانست. هنر سینما، نخستین بارقه‌های خلاقانه و نیز قابلیت‌های زیبایی‌شناختی - بصری خود را در فیلم‌های مه‌لیس آشکار ساخته است. این که برخی مه‌لیس را «پدر سینما» نامیده‌اند، نه ادعای بیهوده‌یی است، نه سخنی به اغراق. مه‌لیس به واقع هنر سینما را در اغلب قالب‌های روایی - نمایشیِ زمان خود موجودیت بخشید. صرف‌نظر از نگرشِ خیال‌پردازانه‌ی او در هنر و تاریخ سینما باید به تعداد بسیار زیادی فیلم اشاره کرد که مه‌لیس طی ساخت آن‌ها، واقع‌گراییِ هنری سینما را بسی فراتر از ضبط وقایع عادی زندگی در زمان وقوعشان تصویر می‌کند.

۲- بر اساس این تقسیم‌بندی، از یک سو نمی‌توان به درستی و به تفکیک تعاریف راضی‌کننده‌یی از حقیقت برگرفته از واقعیت هنری و حقیقت متأثر از خیال هنری به دست آورد و از سوی دیگر نمی‌توان جایگاه مناسب و اطمینان‌بخشی به آن دسته از فیلم‌ها اختصاص داد که ساختار و بیان بصری خیال‌پردازانه‌شان از اندیشه‌یی واقع‌گرایانه مایه گرفته است و یا آثاری که در پی آن هستند تا یک اندیشه‌ی ماورایی را با ساختار و عناصر سینماییِ عمیقاً

واقعی بیان کنند؛ مانند برخی از آثار «کوکتو»، «درایر»، «کوبریک»، «اسپیلبرگ» و «راجر کورمن».

۳- برای این اصل ایجابی هنر سینما که «هیچ واقعیت‌نمایی هنری بدون دخالت قوه‌ی تخیل به وقوع نمی‌پیوندد و هیچ خیال‌پردازی هنری بی‌اتکا به مبناهای واقعی‌اش امکان‌پذیر نمی‌گردد»، اثری چندان فعال و تعیین‌کننده در فیلم‌شناسی مضمونی - گونه‌یی این تقسیم‌بندی دیده نمی‌شود.

۴- در این تقسیم‌بندی چندان نمی‌توان برای فیلم‌های نقاشی متحرک یا موزیکال و یا آثار حماسی - مذهبی جایگاه مناسب و فارغ از تردیدی به لحاظ مبانی اندیشگی و گرایشات زیبایی‌شناختی تبیین کرد.

هـ- قلمروی سینمای خیال‌پردازانه

واقع این است که به جا آوردن مفهوم واقعیت و درک فراسوهای چندگانه‌ی امور واقعی از کفالت حواس ظاهری انسان خارج است و از آن‌جا که تخیل انسانی همواره بر یافته‌های معرفتی، معلومات و تحولات زیست‌محیطی او - و اغلب با سویه‌یی آینده‌نگرانه - بنا شده است، هرگز نمی‌توان حدود و مرزش را به تصور درآورد. سینمای خیال‌پردازانه زاییده‌ی مکانیسم تخیل انسانی است که طی فرایندی صنعتی - هنری، تصورات انسان‌ها را به تصویر تبدیل می‌کند. این تصاویر در همه حال بازگوکننده‌ی تمایزات اصولی و تفاوت‌های اساسی میان دنیای خیال و جهان واقعیت‌هاست. پیشینیان نه چندان پیش‌تر از ما، سه نوع فیلم - گونه‌ی بصری - را دربردارنده‌ی ویژگی‌های خیال‌پردازانه دانسته‌اند: فیلم‌های خوف‌انگیز، فیلم‌های علمی - تخیلی و فیلم‌های حادثه‌یی - خیالی. در شناسایی این سه گونه فیلم و تفکیک آن‌ها از انواع دیگر پدیده‌های سینمایی، زمینه‌ها و عواملی مانند اثرات ناگهانی و شگفتی‌آور بر تماشاگر و استفاده‌های بهینه از شیوه‌های ذهنی و دستاوردهای علمی - تکنولوژیکی برای آفرینش جلوه‌های ویژه و جامه‌ی عمل پوشاندن به تخیلات و اندیشه‌های غیرقابل تصور، نقش دارند.

۱- فیلم‌های خوف‌انگیز

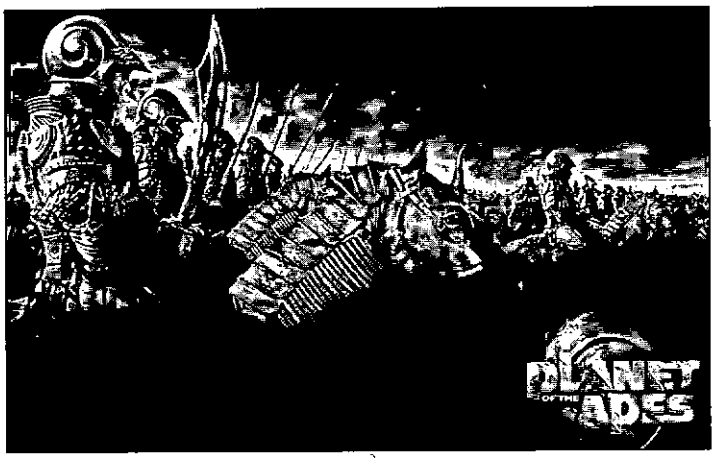
اساساً در فیلم‌های خوف‌انگیز مرز مشخص و برگشت‌پذیری میان آن چه به منزله‌ی امر واقعی می‌شناسیم و پدیده‌ی خیالی وجود ندارد. این نوع فیلم‌ها از همه‌ی ویژگی‌های مادی، جسمانی و کنش‌مندانه‌یی که برای حواس ظاهری ما به آسانی قابل درک است، برخوردارند. خوف‌انگیز از بسیاری جنبه‌ها، عینیت‌یافته‌ی واقعی درون و بیرون ما به نظر می‌رسد و اغلب در پایبندی‌های حامیانه‌اش از وانمون‌های ایدئولوژیکی از خصلت‌های محافظه‌کارانه و تلقی‌های شبه‌آلود به‌دور است. با این وجود در هنگام رویارویی و نزدیکی ما، به طرزی فرا احساسی، از هر نوع جسمانیت و مادیتی در مرتبه‌ی واقعیت تهی می‌گردد. مناسبات خوف‌انگیز با ما و دنیای اطراف، از نوع روابط فردی و اجتماعی و قابل گسترش به زمینه‌ها و لایه‌های زیرین زندگی است. اغلب فیلم‌های خوف‌انگیز در پی اثبات دامنه‌دار این ادعای زیبایی‌شناختی به کار برده می‌شوند که خوف‌انگیز را به عنوان نظامی از مدلول‌های به هم پیوسته با دال‌های متعدد و در دسترس به ما معرفی کنند. در این نظام آن چه سبب ترساندن و فراروی از ابعاد محسوسات و مزاج‌های انسانی می‌گردد معطوف به ترکیب ناشناخته‌ی امر واقعی با امر خیالی می‌شود و زایش امر سومی که همزمان خیالی - واقعی به نظر می‌رسد، بنابراین خوف‌آور که به‌طور عام از گذشته‌های دور یا بسیار دور به اکنون‌های انسانی حاضر می‌شود، مرده‌یی است که غیرمرده (Undead) باقی مانده است و هنوز می‌تواند میان انسان‌ها به زندگی طبیعی و روزمره‌ی خود ادامه دهد و از عواطف، علاقه‌ها، اعمال و آرمان‌های انسانی تغذیه کند. این که موجود خوف‌آور و فضاهای برانگیخته از او و نیز اختیارات غیرقابل تصورش از کجا و بر مبنای کدام جنبه از هستی‌شناختی مادی یا ماورایی به ظهور می‌رسند، از آن دست پرسش‌هایی هستند که از یک سو حقیقت‌های تجربی و مفاهیم برآمده از منطق عقلانی را با محدودیت‌های غیرقابل پیشروانه‌یی روبه‌رو می‌سازد و از سوی دیگر ساختار و دراماتوژی فیلم‌های خوف‌انگیز ما را از اندیشیدن و تکاپو درباره‌ی آن‌ها بازمی‌دارد، زیرا به واقع در این نوع فیلم‌ها پتانسیل روایی و فعال‌سازی مدام عمل ترکیب پدیده‌ی واقعی با پدیده‌ی خیالی از ناکارآمدی قوانین علمی و دستاوردهای تجربی در رویارویی با امور ناشناخته برگرفته می‌شود که اغلب موجب پیدایی عکس‌العمل‌هایی متفاوت، چندگانه و گاه متناقض در دستگاه روانی - عصبی تماشاگر می‌گردد. گستره‌ی فیلم‌های خوف‌آور، فضاهای موهوم و مناسبات ارزشی و آشناگریز حاکم بر آن‌ها، در همه حال، ضمن مقابله با جنبه‌های مختلف طبیعت و زندگی انسانی، امکان زیست بصری خوف‌آورهای متعددی را فراهم می‌کنند که به تعبیری همزادهای گم‌گشته و ناشناخته‌ی ما هستند.

اساساً در فیلم‌های خوف‌انگیز مرز مشخص و برگشت‌پذیری میان آن چه به منزله‌ی امر واقعی می‌شناسیم و پدیده‌ی خیالی وجود ندارد. این نوع فیلم‌ها از همه‌ی ویژگی‌های مادی، جسمانی و کنش‌مندانه‌یی که برای حواس ظاهری ما به آسانی قابل درک است

یادآوری خوف‌آورها ما را بر آن می‌دارد تا هر نوع دستاویز و قدرتی را برای انطباق خواهش‌ها و آرزوهایمان با هر اندازه آگاهی‌های تجربی ناکارآمد بپنداریم. این پندار که مکانیسم قوای عقلانی را از کار می‌اندازد، سرانجام گرفتار آمدن انسان در هر یک از دو وجه انطباق‌ناپذیر خواسته‌ها و امکان‌های دستیابی به آن‌ها را به صورتی از صورت‌های پایان‌ناپذیر خوف‌آور بر او آشکار می‌کند، چهره‌یی غیرانسانی، قامتی ناساز و اندامی بس بدترکیب. فیلم‌های خوف‌آور با بیان سینمایی چهره‌های هراسناک و روایت‌های اغلب خشونت‌بار و خون‌آلود خود، به طرزی زیبایی‌شناسانه از انسان امروز رونمایی می‌کنند و در بزنگاه فروپاشی اعتقادات و هر چه تیره‌تر شدن افق‌های آرمانی‌اش، او را روبه‌روی خود قرار می‌دهند. تأکید بر نابودی ناگهانی یا زوال تدریجی چهره‌ی انسانی و اصرار بر ناهمسازگونی اندام او در فیلم‌های خوف‌آور می‌تواند به منزله‌ی استعاره‌ی آشکار و فراگیری تلقی گردد مبنی بر از هم پاشیدن ساز و کارهای جهان مدرن و از دست رفتن ماهیت‌های حقیقی و هویت‌های اعتباری زندگی معاصر. روایت‌های اغلب تودرتو و مبتنی بر گونه‌یی واقع‌گرایی روانی در فیلم‌های خوف‌آور، طی فرافکنی‌های احساس‌های نه چندان پیچیده، دست به ایجاد زندگی‌ها، جهان‌ها و مناسباتی می‌زنند که تماشاگر از طرفی قادر نیست آن‌ها را به کمک سنجش‌های تجربی و امکانات منطق عقلانی خود به تصور درآورد و از طرف دیگر صورت‌ها و جلوه‌های مصوری از آن دنیاها و هستی‌ها را همواره در عالم مثالی ذهن خود به همراه دارد؛ مانند افکار، آدم‌ها و رویدادهایی که با آن‌که دور از دسترس ما هستند و یا خزانه‌ی حافظه‌ی ما از مطالب و حوادث مربوط به آن‌ها تهی است، اما گاه به طرزی عینی و ملموس احساس حضور و درک وجودی‌شان را نمی‌توانیم انکار کنیم. به همین دلیل است که تماشاگر - عام - در رویارویی با این نوع فیلم‌ها در چیزهایی فراتر از خط روایی، احساس‌های ترس‌آور و نارسایی‌های فکری - تجربی غوطه‌ور می‌گردد؛ چیزهایی که به‌طور مرتب دریافت‌های درونی و قوای نفسانی او را گاه به اختیار و گاه از روی تقید به بازآفرینی آن دنیاها و رویدادهای تنفرآورش وامی‌دارند، تا جایی که طی فرایندی بی‌پایان بازآفرینی‌ها و خوانش‌های پی‌درپی تماشاگر بتواند حضور و اعتبار فیلم را در نخستین دیدار یا دیدارهای بعد کمرنگ یا محو نماید. خوف‌آورها، همه حال دارای ایدئولوژی و جهان‌نگری‌های خاص خود هستند. اگرچه آنان با همه‌ی توانمندی و به روش‌های آشکار و عامه‌پسندانه به جدال با سبک‌های اندیشگی و اسلوب‌های فلسفی دوران روشنگری می‌پردازند اما خود، از سوی دیگر به باروری و مراقبت از اصول و مبانی آن قد علم می‌کنند. سینمای خوف‌آور به مثابه یک الگوی ایدئولوژیکی جهان سرمایه‌داری، پیش از هر تعیین هویت (Identify) استیلاگرانه‌یی بر دنیای ذهن و تجارب تماشاگر می‌کوشد تا مراقب علی‌الدوام ارزش‌های مرسوم تجاری و محافظ قراردادهای یک بام و چند هوای خود با مراتب متغیر دامنه‌ی ارتباطی مخاطب و وابستگی‌های ایدئولوژیکی‌اش با صنعت فیلم و مکانیسم جلوه‌های ویژه باشد.

۲- فیلم‌های علمی - تخیلی

در دنیای سینمای خیال‌پردازانه، آن چه فیلم‌های گونه‌ی علمی - تخیلی را از آثار خوف‌آور و خیالی - حادثه‌یی قابل تفکیک می‌سازد، گرایش پیوسته و جست‌وجوگرانه‌یی است که این نوع فیلم‌ها - هم به لحاظ تکنیکی و هم از جنبه‌ی مضمونی - برای عبور آینده‌نگرانه از حد و حدود علوم تجربی و دستاوردهای آن، از خود نشان می‌دهند. طراحی روایت، ساختار دراماتیک و بیان تصویری فیلم‌های علمی - تخیلی، هم‌زمان مبتنی بر دو عملکرد معطوف به هم‌اند: یکی تخیل زمانمند و دیگری زمان تخیلی. در این نوع فیلم‌ها فراروی‌های تخیلی از مرزهای دانش تجربی و امکانات ابزاری آن، نمی‌تواند خود به خودی و بی‌حد و حصر تلقی گردد. امکان بسط تخیلی دامنه‌ی علوم تجربی و تعمیم معلومات و یافته‌های بشری تا آن‌جا پذیرفتنی است که مبتنی بر پیش‌بینی‌های معرفتی و فرضیه‌های آگاهانه باشد به طوری که بتوان بر اساس دستاوردهای علمی و تکنولوژیکی موجود، گونه‌یی از واقعی‌نمایی بصری (Imaginary Verisimilitude) را پدید آورد. طی این فرایند دنیاها، اعمال و رخدادهایی اعتبار هستی می‌یابند که اگرچه غیرواقعی و دور از دسترس به نظر می‌آیند اما به دلیل کارکرد زمانمندانه‌ی تخیلی که در آفرینش این دنیاها به کار رفته است، می‌توانند در گام‌های متعاقب زمان به عنوان اموری واقعی و عادی آشکار شوند. موضوعیتِ زمان واقعی و منطق حاکم بر زمانِ دراماتیک فیلم‌های واقع‌گرایانه با ساختار و مفهوم زمان تخیلی در سینمای علمی - تخیلی متفاوت است. زمان تخیلی در این آثار به نسبت فاصله‌یی که میان دانسته‌های تجربی و خواسته‌های انسانی دیده می‌شود، بی‌انجام به نظر نمی‌رسد. این قابلیت زمانی سبب آن می‌گردد تا پتانسیل‌های تخیلی بتوانند دگرگونی‌های چشمگیر علمی را به طرزی اثرگذار در متن زیبایی‌شناختی فیلم واقع‌نمایی کنند. این دگرگونی‌ها و نیز زمان‌های معطوف به آن‌ها نمی‌توانند بدون پشت دادن به واقعیت‌های جهان مادی و اثرپذیری‌شان از یافته‌های علمی معاصر، زمینه‌های همزیستی امیال بشری با دانستگی‌های او را فراهم آورند. ماهیت علمی - تخیلی این فیلم‌ها، آن‌گاه با قوانین حاکم بر امور طبیعی و روش‌های تفکر انسانی کنار می‌آیند که درصدد گسترش و تغییر آن‌ها برآمده باشند. نتیجه‌ی تحقق چنین پروسه‌یی پیش از هر دستاورد دیگری، سازگاری عینی، منسجم و خلاقانه‌یی است که میان تحولات ترقی‌جویانه‌ی تکنولوژیکی و خردورزی‌های انسانی ایجاد می‌گردد. کشف مکرر مکانیسم‌های غیرانسانی، قابلیت‌های



ساخت‌مایه‌ی هنری درفیلم‌های حادثه‌یی - خیالی اغلب مبتنی بر تلفیق زیبایی‌شناختی خیال و جادو است

اندام‌های ماشینی و انسانی کردن اعمال و اهداف قطعه‌های ماشین، شاید از مهم‌ترین رویکردهای دغدغه‌آمیز نهفته در نوع نگاه و اندیشه‌ی فیلم‌های علمی - تخیلی در رویارویی با جهان معاصر باشد. صرف‌نظر از فیلمنامه‌های محدود و سطحی، شخصیت‌پردازی‌های کلیشه‌یی و کارگردانی‌های غیرهنری بسیاری از فیلم‌های علمی - تخیلی، کلیت کارکردهای ساختاری و رویکردهای مضمونی این فیلم‌ها را می‌توان چنین الگوبرداری کرد: عده‌یی از انسان‌های ماشینی یا ماشین‌های انسان‌نما در سرزمینی شناخته‌شده یا ناشناخته با استفاده از ماشین‌های زمان‌شکن، روبات‌ها، فضاپیماها و دیگر ابزارهای به دست آمده از فن‌آوری‌های پیشرفته یا سفرهای طولانی از سیاره یا ستاره‌یی به سیاره یا ستاره‌یی دیگر را آغاز می‌کنند، یا به جنگ و مقابله با دشمنان خارجی می‌پردازند و یا به جست‌وجو و کشف سرزمین‌های آرمانی مبادرت می‌ورزند. فیلم‌های علمی - تخیلی در ارتباط‌آفرینی خود با تماشاگر، از همان آغاز جوانب مختلف امور را در نظر می‌گیرند. ساختارهای روایی، منحنی‌های کشش - تعلیق - حادثه، پیرنگ‌های خلاقانه، سبک‌های داستانی غیریکنواخت، شخصیت‌پردازی‌های درونی‌شده و میزانسن‌های خیره‌کننده، در فیلم‌های علمی - تخیلی به گونه‌یی طراحی و اجرا می‌شوند که از یک سو تماشاگر را پس از درگیری‌های احساسی و درونی به تفکر و شگفتی وادار نماید و از سوی دیگر محدودیت‌ها و ناتوانی‌های دانشِ انسانی در ساختن دنیاهای تازه و هویت‌های دگرگون‌شده را با او در میان گذارد. فیلم‌های علمی - تخیلی در اغلب موارد رویکردهایی عوام‌پسندانه از خود نشان می‌دهند. این همواره دغدغه‌ها و دلواپسی‌های چندگانه‌یی را برای این نوع فیلم‌ها در زمینه‌های وابستگی به اسلوب‌های جلوه‌های ویژه، استفاده‌های فنی - زیبایی‌شناختی از آخرین دستاوردهای تکنیکی، دستیابی به بالاترین درجه‌ی واقعی‌نمایی و استفاده از متون برجسته‌ی ادبیات علمی - تخیلی به همراه می‌آورد.

۳- فیلم‌های حادثه‌یی - خیالی

فیلم‌های حادثه‌یی - خیالی به لحاظ تعداد محصول و تعدد مضمون‌پردازی و ساخت‌های متنوع بصری نسبت به فیلم‌های گونه‌ی خوف‌آور و گونه‌ی علمی - تخیلی از سطح نازل‌تری برخوردارند. ساخت‌مایه‌ی هنری این نوع فیلم‌ها اغلب مبتنی بر تلفیق زیبایی‌شناختی خیال و جادو است. صورتِ ذهنی امر واقعی، آن‌گاه که مجال بازآفرینی می‌یابد، اگر با سویه‌ی جادوییِ - یعنی همان قوه‌ی تعقل‌گریزی که می‌کوشد محدودیت‌های عقلانی و ظرفیت‌های دانش تجربی را نادیده بگیرد - دریافت‌های انسانی درآمیخته گردد، امر واقعی را به سه صورت ممکن آشکار می‌سازد: یکی صورتی که شناساگر وجه غیرمادی و نامحسوس امر واقعی می‌شود، دوم صورتی که جنبه‌ی مادی و احساسی آن را بازمی‌نماید و سوم صورت جادو که نمایان‌کننده‌ی چهره‌ی طبیعی امر واقعی تلقی می‌شود. طبیعت ذاتی دنیای واقعی به منزله‌ی زمینه‌یی که نه چندان فوق‌طبیعی به نظر می‌آید و نه چندان مادی و محسوس، از جمله مهم‌ترین گستره‌هایی به شمار می‌رود که سینمای حادثه‌یی - خیالی بنیان‌های شناخت‌شناسی خود را بر آن پی افکنده است. روایت‌های جادویی - خیالی این نوع فیلم‌ها که از وضعیت‌های غریب تا موقعیت‌های شگفت ادامه یافته‌اند، اغلب ساختارهایی را برای بیان روایی - بصری می‌پذیرند که خود توانایی عقلانی کردن دستِ کم بخش‌هایی از جادو - خیال را داشته باشند. این روایت‌ها، چه آن هنگام که رویکردشان به موضوعات اخلاقی، هجو یا طنز است و چه آن زمان که ماجراهای حادثه‌یی، اخلاقی و یا فانتزی محض را بیان می‌کنند، از مضمونی دوسویه برخوردارند؛ از طرفی آدم‌های فیلم - و متعاقب آن ما - را با طبیعت درونی و نیروهای بالقوه‌ی ضمیر ناخودآگاه آشنا می‌سازند و از طرف دیگر اراده‌های بی‌شمار نهفته در اشیا، مکان‌ها و زمان‌های طبیعی را آشکار می‌کنند. فیلم‌های حادثه‌یی - خیالی، انرژی کنش‌گرانه‌ی خود را از گرایش تردیدآمیزی که نسبت به قوانین طبیعی و زندگی‌های فردی و اجتماعی انسان اعمال می‌گردد کسب کرده و بر اثر چنین رویکردی و با به تعلیق کشاندن قواعد و روش‌های دانش تجربی به‌وسیله‌ی محرکه‌های روایی و عناصر خیالی، اراده‌های طبیعی، اثرات حرکتی و افعال مرئی خود را آغاز می‌کنند؛ گردبادی در خود می‌پیچد، قالیچه‌یی به پرواز درمی‌آید، عشق به نیرویی شکست‌ناپذیر تبدیل می‌گردد و انسان در چشم بر هم زدنی از مکانی به مکان دیگر می‌رود و یا چهره‌اش به چهره‌یی دیگر بدل می‌شود. رازوارگی‌های موجود در فضاهای قدیمی، هم‌چنین اوهام و خوف ناشناخته‌یی که از دل این رویدادها برمی‌خیزند و آدم‌ها و مناسبات ابتدایی‌شان را در خود می‌پوشانند به تنهایی برای تماشاگر جذاب است. ایده‌پردازی سرگرمی‌آور اگرچه به فیلم‌های حادثه‌یی - خیالی کارکردی عوام‌پسندانه می‌دهد اما نباید از نظر دور داشت که احساس‌های معرفت‌شناختی و جریانِ هم‌ذات‌پندارانه‌یی که تماشاگر را طی دیدن این فیلم‌ها به خود فرامی‌خواند، چندجانبه‌تر و ناگسستنی‌تر از کنش‌های حسی و فراحسی مشابهی است که فیلم‌های خوف‌آور و آثار متعلق به گونه‌ی علمی - تخیلی بر زبان و ذهن تماشاگر از خود به‌جا می‌گذارند ■