فیلم کوتاه به عنوان سینمای تجربی

نگاهی به چند فیلم کوتاه تجربی مهم تاریخ سینما

محمد هاشمی

امروزه فیلم داستانی چنان سلطه‌ی بلامنازعی بر عرصه‌ی سینما یافته است که غالباً فراموش می‌کنیم اساساً سینما با فیلم کوتاه شروع شد. نخستین فیلم‌ها تنها زمانی ۲ - ۱ دقیقه‌یی داشتند و در آغاز قرن، میانگین طول زمانی فیلم‌ها به ۶ - ۵ دقیقه رسیده بود. در سال ۱۹۰۵ طول استاندارد فیلم به ۱۳ تا ۱۶ دقیقه رسید و فیلم‌های تک‌حلقه‌یی - ۱۰۰۰ فوت با زمان تقریبی ۱۵ دقیقه - تا سال ۱۹۱۵ بر بازار فیلم چیره بودند. اوضاع چنان بود که شرکت بیوگراف فیلم دوحلقه‌یی «ایناک آردن» ساخته‌ی «دیوید وارک گریفیث» را در دو قسمت مجزا به نمایش گذاشت و از توزیع فیلم چهارحلقه‌یی «جودیت بتولایی» (۱۹۱۳) همین کارگردان به‌کلی امتناع کرد. فیلم دیگر گریفیث، «تولد یک ملت» (۱۹۱۵) که بر اساس رمان مشهور «کلانزمن» نوشته‌ی «تاماس دیکسن» ساخته شد، نخستین فیلم داستانی به مفهوم امروزین بود و در زمان خود، حادثه‌یی به شمار می‌رفت. موفقیت تجاری عظیم این فیلم، بدون تردید یکی از عواملی بود که فیلم ۲ - ۱/۵ ساعته را به عنوان فیلم داستانی بلند استاندارد که می‌تواند از لحاظ تجاری موفق باشد، تثبیت کرد.

علت تفوق فیلم کوتاه را در اوان تاریخ سینما می‌توان ناشی از عوامل متعددی دانست. در سال‌های نخست ضعف تکنیکی مسلماً یکی از این عوامل بود. فقدان امکانات فنی تولید و نمایش فیلم بلند و سرمایه‌های بزرگی که توان تولید و نمایش آن را داشته باشند، عامل مهم دیگری بود. علاوه بر این‌ها، سینما در سال‌های نخستین پیدایش خود بیش از هر چیز به عنوان پدیده‌یی تماشایی مطرح بود تا وسیله‌یی برای قصه گفتن. تماشای عکس‌های متحرک، فیلم‌هایی از قبیل کمدی‌های اسلپ استیک (بزن و بکوب) آمریکایی، صحنه‌هایی از زندگی روزمره - فیلم‌های مهم برادران لومیر موضوعات ساده‌یی از این قبیل داشتند؛ عبور قطار، خروج کارگران از کارخانه، خراب گردن دیوار، باغبانی که خودش آبپاشی می‌شود، که آن را اولین فیلم کمدی تاریخ سینما می‌دانند و ... - یا تصاویری از فلان تصاویر دورافتاده و سرزمین‌های بعید - فیلم‌های مه‌لیس اکثراً به سفرهایی می‌پرداختند که به تماشاگران نوید دنیاهایی ناشناخته اما دست‌یافتنی را می‌داد مثل سفر به قطب، سفر به ماه و ... - چیزهایی بودند که برای تماشاگر اوان تاریخ سینما جذاب بودند و برای این کار ۱۰ دقیقه هم کفایت می‌کرد، این زمان برای قصه گفتن بسیار کم است و در چنین زمانی نمی‌شد بسیاری از آثار ادبی را روی پرده بازگفت. گرایش به داستان و اقتباس‌های ادبی، عاملی بود که فیلمسازان را به سمت تولید فیلم‌های بلندتر کشاند. با این همه ساختار فیلم کوتاه، ساختاری بود که در آن امکان «تجربه کردن» و بروز خلاقیت‌های ذاتی که گاه به مرحله‌ی «کشف» هم نایل می‌آمد بیش از فیلم بلند بود. فیلم کوتاه با رهایی از دغدغه‌های اقتصادی که گریبانگیر فیلم بلند بود، امکان آن را می‌یافت که به وادی‌های ناشناخته‌یی دست یازد و توانایی‌هایی را در رسانه‌ی سینما کشف کند که علاوه بر این که باعث وسعت دید مخاطبان خود از جهان هستی می‌گشت، راه‌های تازه‌یی هم در اختیار سینمای بلند قرار می‌داد تا مقتضیات داستانگویی در سینمای روایی را با دستاوردهای حاصل از تجربه‌گرایی فیلم کوتاه ترکیب کند و به نتایج زیبایی‌شناسانه‌ی تازه‌یی برساند و شاید این یکی از مهم‌ترین دلایلی باشد که سینما توانست در طول صد و اندی سال عمر خود، همواره پویایی و تازه بودنش را حفظ کند.

در زیر به چند نمونه از جریان‌های فیلمسازی تاریخ سینما که عمدتاً تجربی و با ساختار فیلم کوتاه بودند می‌پردازیم.

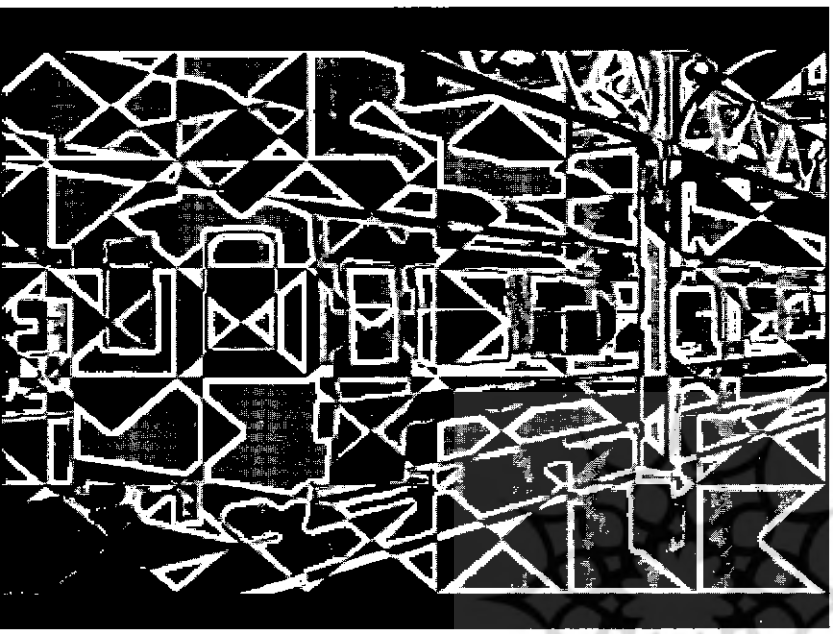
انیمیشن آبستره

در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، هنرمندان به‌طور کلی به سمت سبک‌های غیرعینی تمایل پیدا کرده بودند. گاهی بیننده تنها از عنوان یک تابلوی نقاشی می‌توانست بفهمد شکل‌هایی که می‌بیند چه چیزی را نشان می‌دهند. در سال ۱۹۱۰ با «آبرنگ آبستره» کار «واسیلی کاندینسکی» گسست نهایی اتفاق افتاد. این تابلو دارای شکل‌ها و رنگ‌هایی بود اما چیز خاصی را نشان نمی‌داد. هنرمندان دیگر نیز به سرعت از او پیروی کردند و انتزاع دیداری به یکی از گرایش‌های اصلی هنر مدرن بدل گشت. سینما هم که اساساً هنری مدرن بود، پس از مدتی به این گرایش توجه نشان داد. در اواخر دهه‌ی ۱۹۱۰ تعدادی از نقاشان در آلمان به این نتیجه رسیدند که چون سینما هم هنری دیداری است، ناب‌ترین شکل آن باید انتزاعی باشد. یکی از این هنرمندان نقاش، «هانس ریشتر»، در رشته‌ی هنر تحصیل و با یک گروه اکسپرسیونیستی کار کرده بود. ریشتر در سال‌های جنگ جهانی اول در سوییس با گروهی از دادائیست‌ها آشنا شد. هنرمند سوئدی، «ویکینگ - اگلینگ» هم که قبلاً در آلمان زندگی می‌کرد در میان آن‌ها بود. اگلینگ شیفته‌ی این فکر بود که از هنر به عنوان وسیله‌یی همگانی برای برقراری ارتباط معنوی استفاده کند. ریشتر و اگلینگ به آلمان برگشتند و هر کدام جداگانه شروع به کار روی «تومارها» کردند؛ نوارهای کاغذی بلندی با رشته تصاویری که هر یک جزیی تفاوت با دیگری داشت. هر دو به دنبال یافتن راهی بودند که این‌ها را به تصاویر متحرکی تبدیل کنند که در حکم یک نوع «موسیقی دیداری» می‌توانست

باشد. به این دو هنرمند اجازه داده شد از امکانات فیلمسازی اوفا، یکی از بزرگ‌ترین شرکت‌های فیلمسازی صنعت سینمای آلمان در آن زمان، استفاده کنند. آن‌ها در سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۱ در زمینه‌ی نوارهای کوتاه فیلم که از روی همین تومارها تهیه شده بودند، آزمایش‌هایی انجام دادند. ریشتر ادعا می‌کند که «ریتموس ۲۱»، نخستین فیلم پویانمایی آبستره را در سال ۱۹۲۱ ساخته است، اما فیلم تا سال‌ها بعد به نمایش عمومی درنیامد.

نخستین فیلم پویانمایی آبستره ظاهراً در آلمان و توسط «والتر روتمان» ساخته شده است. روتمان هم به عنوان نقاش آموزش‌دیده و در سبک‌های اکسپرسیونیستی و آبستره کار کرده بود، اما از همان اوایل به سینما نیز علاقه‌مند بود. نگرش روتمان همان بود که بسیاری از فیلمسازان تجربی دهه‌ی ۱۹۲۰ به آن باور داشتند. در سال ۱۹۱۸ روتمان هم به فکر نقاشی متحرک افتاد و شروع کرد به جست‌وجوی راهی برای تولید چنین نقاشی‌هایی توسط سینما. روتمان که ظاهراً اطلاعات اندکی درباره‌ی فنون پویانمایی تجاری داشت، با رنگ و روغن روی شیشه نقاشی می‌کرد، بعد بخش‌هایی از نقاشی را پاک کرده و چیز دیگری را جایگزین می‌کرد. او این تغییرات جزیی را از بالا فیلمبرداری می‌کرد در حالی که از زیر شیشه به نقاشی نور می‌تاباند. «بازی نور اپوس ۱» در آوریل ۱۹۲۱ در فرانکفورت پیش‌نمایش داشت و در همان ماه در برلین برای نخستین بار به نمایش جشنواره‌یی درآمد. روتمان سه فیلم کوتاه مشابه دیگر هم ساخت؛ «بازی نور اپوس ۲» (۱۹۲۱)، «روتمان اپوس ۳» (۱۹۲۴) و «روتمان اپوس ۴» (۱۹۲۵) که این فیلم‌ها امروزه با عناوین اپوس ۱، اپوس ۲ و ... شناخته می‌شوند. در این فیلم‌ها شکل‌های انتزاعی به شیوه‌یی سرزنده بزرگ شده، کوچک می‌شوند و استحاله می‌یابند. روتمان در نظر داشت فیلم‌هایش با موسیقی همراهی‌کننده‌ی ارژینال و به همان صورتی که با دست نقاشی شده بودند نشان داده شوند. این فیلم‌های کوتاه مفرح باعث شد روتمان سفارش‌هایی برای ساختن فیلم‌های تبلیغاتی کوتاه برای نمایش در سالن‌های سینما و همین‌طور صحنه‌های خاص فیلم‌های داستانی بلند بگیرد؛ مانند صحنه‌ی «رؤیای قوش» کریمهیلد در فیلم «زیگفرید» ساخته‌ی «فریتس لانگ». در همین زمان ریشتر هم موفق شده بود سه فیلم پویانمایی مشابه بسازد؛ مجموعه‌ی «ریتموس» – که تاریخ تولید آن‌ها به‌طور تقریبی ۱۹۲۱، ۱۹۲۳ و ۱۹۲۵ است. شریک او، اگلینگ هم با «ارنا نیمایر»، انیماتور باتجربه آشنا شد که طرح‌های تومارهای وی را کپی و از آن‌ها فیلمبرداری کرد تا فیلم «سمفونی مورب» را تولید کند. اگلینگ شکل‌های انتزاعی متحرک خود را معادل موسیقی می‌دانست و می‌خواست این فیلم‌ها بدون همراهی موسیقی به نمایش درآیند. در این فیلم واریاسیون‌های گوناگونی از یک خط مورب سفید را بر پس‌زمینه‌ی سیاه می‌بینیم که در قالب الگوهای پیچیده حرکت می‌کنند. سمفونی مورب نخستین بار در سال ۱۹۲۴ به نمایش درآمد. اگلینگ سال بعد درگذشت.

فن پویانمایی انتزاعی بر فیلمسازی تجاری تأثیر گذاشت. این تأثیر را چشمگیرتر از همه می‌توان در کار «لوته راینیگر» مشاهده کرد. این زن هنرمند به عنوان بازیگر آموزش‌دیده بود اما در بریدن طرح‌های دقیق و ظریف تبحر داشت. در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ او سکانس‌های جلوه‌های ویژه و آگهی‌های تجاری می‌ساخت. از سال ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۶ او روی مهم‌ترین

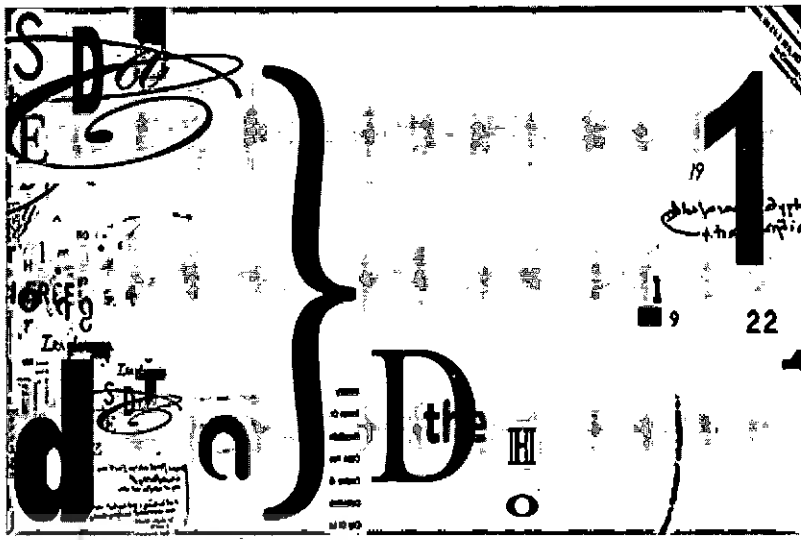


فیلم خود، «ماجراهای شاهزاده احمد» کار می‌کرد. روتمان و دیگران در این کار به او کمک می‌کردند. ماجراهای شاهزاده احمد در واقع نخستین فیلم بلند پویانمایی بود – این فیلم زودتر از سفیدبرفی و هفت کوتوله‌ی دیزنی ساخته شده است. شاهزاده احمد، داستانی از افسانه‌های عربی «هزار و یک‌شب» را به کمک آمک‌های سایه‌وار که در پس‌زمینه‌یی با سایه‌روشن‌های بسیار ظریف حرکت می‌کنند بازمی‌گوید. راینیگر چند سال تمام در کشورهای مختلف فیلم‌هایی با همین شیوه ساخت.

در ۳ ماه می ۱۹۲۵ نمایشی از فیلم‌های پویانمایی در یکی از سینماهای اوفا در برلین برگزار شد. این برنامه شامل سمفونی مورب اگلینگ، سه اپوس روتمان و مجموعه‌ی ریتموس ریشتر بود، اما دو فیلم دادا هم از فرانسه در برنامه گنجانده شده بود: «آنتراکت» رنه کلر و «بالهٔ مکانیکی» فرنان لژه و دادلی مورفی. فیلمسازان آلمانی در این کارها شور تجربی باطراوتی دیدند. ریشتر و روتمان پویانمایی انتزاعی را کنار گذاشتند و به ساختن فیلم‌هایی با اشیای واقعی روی آوردند و به این ترتیب این سنت در این مقطع از صحنه‌ی روزگار محو شد؛ هرچند در سال ۱۹۲۹ به گونه‌یی دیگر دوباره سر برآورد و به تأثیر خود بر تاریخ سینما ادامه داد.

فیلمسازی دادا

«دادائیسم» جنبشی بود که هنرمندان همه‌ی رسانه‌ها را به خود جلب کرد. این جنبش در سال ۱۹۱۵، در نتیجه‌ی احساسی که هنرمندان نسبت به از بین رفتن آدم‌ها به شکل گسترده و بی‌معنا در سال‌های جنگ جهانی اول داشتند، شروع



شد. هنرمندان در نیویورک، زوریخ، فرانسه و آلمان می‌گفتند باید ارزش‌های سنتی را دور بریزیم و دیدگاهی پوچ‌گرا به جهان و هستی به جای آن بگذاریم. آن‌ها حالت دلبخواهی و اتفاقی امور و تخیل را پایه‌های خلاقیت هنری خود می‌دانستند. «ماکس ارنست» در کنار یکی از آثار هنری‌یی که به نمایش گذاشته بود تبرزینی هم قرار داد تا تماشاگران بتوانند آن را خرد کنند. «مارسل دوشان» کار هنری «حاضر آماده» را ابداع کرد. در این روش شیء پیداشده‌یی در موزه جای می‌گیرد و نامی به آن داده می‌شود. دادائیست‌ها شیفته‌ی کولاژ بودند، یعنی فن کنار هم نهادن اجزای مجزا در ترکیب‌های عجیب و غریب؛ مثلاً ارنست با کنار هم چسباندن بریده‌هایی از تصاویر آگهی‌های تجاری و دفترچه‌های راهنمای فنی کولاژهایی درست می‌کرد.

نشریات، نمایشگاه‌ها و نمایش‌های دادائیستی در واپسین سال‌های دهه‌ی ۱۹۱۰ و نخستین سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰ تحت رهبری «تریستان تزارا»ی شاعر رونق داشت. همایش‌های دادائیست‌ها شامل برنامه‌های شعرخوانی‌یی بود که در آن چند شعر همزمان خوانده می‌شد. آخرین رویداد دادائیستی مهم در ۷ ژوییه‌ی سال ۱۹۲۳ به نام «سواره‌ی قلب ریشو» شامل سه فیلم کوتاه هم می‌شد: مطالعه‌یی درباره‌ی نیویورک کار هنرمندان آمریکایی «چارلز شیلر» و «پل استراند»، فیلمی از مجموعه پویانمایی ریتموس کار ریشتر و اولین فیلم «من ری» هنرمند دادائیست آمریکایی که به طعنه «بازگشت به تعقل» نامگذاری شده بود. مسلماً عنصر تصادف در آفرینش فیلم کوتاه بازگشت به تعقل نقش بازی کرده بود، چون تزارا تنها ۲۴ ساعت به من ری فرصت داده بود که فیلمی کوتاه برای این برنامه بسازد. ری مقداری فیلم زنده را که با عجله فیلمبرداری شده بود با مقداری تصاویر اشعه‌نگاری ترکیب کرده که این تصاویر اشعه‌نگاری، بدون استفاده از دوربین فیلمبرداری خلق شده بودند؛ به این ترتیب که من ری اشیایی مانند سوزن و بست و غیره را روی فیلم خام می‌ریخت، فیلم را در زمان کوتاهی نور می‌داد و بعد نتیجه را ظاهر می‌کرد. این برنامه به موفقیت مبهمی دست یافت، چون رقیبان تزارا، یعنی سوررئالیست‌ها به رهبری «آندره برتون» شاعر، در میان جمعیت حاضر شورشی به‌پا کردند. این شورش و اعتراض نشانه‌ی عدم توافق‌هایی بود که داشتند جنبش دادا را به پایان آن نزدیک می‌کردند. در سال ۱۹۲۲ جنبش دادا به‌شدت افت کرده بود، اما فیلم‌های مهم دادائیستی هنوز در راه بودند. در اواخر ۱۹۲۴ هنرمند دادائیست، «فرانسیس پیکابیا» باله‌ی خود به نام «برنامه ملغی شد» را روی صحنه برد. تابلوهایی که در سالن نصب شده بودند مضامینی داشتند مانند: «اگر این برنامه شما را راضی نمی‌کند، به جهنم بروید». در وقت تنفس باله، فیلم آنتراکتِ رنه کلر نشان داده شد. موسیقی آنتراکت را «اریک ساتی» ساخته بود؛ آهنگسازی که موسیقی باله هم کار او بود. برنامه با یک پیش‌درآمد مختصر نمایش فیلم شروع شد. در این فیلم ساتی و پیکابیا با حرکت اسلوموشن به وسط صحنه می‌پرند و گلوله‌ی توپی را به سوی تماشاگران شلیک می‌کنند. باقی فیلم، که در زمان تنفس برنامه به نمایش درآمد از صحنه‌هایی بی‌ربط و کاملاً غیرمنطقی تشکیل شده بود. سخنان پیکابیا درباره‌ی فیلم رنه کلر شاید نوعی جمع‌بندی درباره‌ی فیلم‌های دادائیستی باشد: «شاید آنتراکت چندان اعتقادی به لذت‌های زندگی نداشته باشد. این فیلم به لذت‌های آفرینش و ابداع اعتقاد دارد. آنتراکت برای هیچ چیز احترام قایل نیست جز برای میل به رودمبر شدن از خنده».

باز هم در سال ۱۹۲۴، همکاری اتفاقی چند هنرمند به ساخت فیلم دادائیستی مهم دیگری منتهی شد. طراح صحنه‌ی آمریکایی «دادلی مورفی» قصد داشت مجموعه‌یی از «سمفونی‌های دیداری» کار کند که نخستین آن‌ها فیلم باله‌یی بود کمابیش معمولی به نام «رقص خوفناک» (۱۹۲۲). او در پاریس به من ری و شاعر مدرنیست، «زرا پاند» برخورد که او را تشویق کردند کار انتزاعی‌تری بکند. خود من ری قسمت‌هایی از کار را فیلمبرداری کرد، اما «باله‌ی مکانیکی» در نهایت کار «فرنان لژه» نقاش فرانسوی بود. فیلمبرداری را مورفی انجام داد و لژه با کنار هم نشاندن نماهایی از اشیایی مانند در قابلمه و قطعات ماشین و تصاویری از نقاشی خودش، فیلمی پیچیده کارگردانی کرد. نماهای منشوری از چهره‌های زنان در فیلم بود و همین‌طور نمایی بدیع از زن رختشویی که از پلکان بالا می‌رود عیناً در چند جا از فیلم تکرار می‌شد. لژه همیشه آرزو داشت فیلمی درباره‌ی «چارلی چاپلین» بسازد، بنابراین باله‌ی مکانیکی را با تصاویری که از این کمدین بزرگ به سبک انتزاعی ترسیم شده بودند شروع کرد و به پایان برد. هنرمند دادائیست، مارسل دوشان هم به‌مانند لژه در این دوره گریزی به سینما زد. دوشان از سال ۱۹۱۳ نقاشی انتزاعی را کنار گذاشته و به تجربه در فرم‌هایی نظیر اشیای حاضر آماده و مجسمه‌های متحرک پرداخت. مجسمه‌های متحرک شامل

تعدادی صفحه‌ی مدور بودند که به کمک موتور می‌گردیدند. دوشان به کمک من ری در سال ۱۹۲۶ از تعدادی از این مجسمه‌ها فیلم گرفت تا «سینمای آنمیک» را به وجود بیاورد. این فیلم کوتاه تصور ما را از سینما به عنوان یک هنر روایی دیداری مورد چون و چرا قرار می‌داد. تمامی نماهای آن یا صفحات مدور گردان انتزاعی را نشان می‌دهند یا صفحات مشابهی که روی آن‌ها جملات ساده‌ی فرانسوی حاوی بازی یا کلمات نوشته شده است. دوشان با تأکید بر شکل‌های ساده و نوشتار، یک سبک «آنمیک» پدید آورد – Anemic وارونه‌ی تقریبی Cinema هم است. دوشان متناسب با لحن بازیگرش فیلم آن را «Rrose Selavy» امضا کرد که بازی با عبارت «Eros, C'est La Vie» – اروس زندگی است – است.

آنتراکت و باله‌ی مکانیکی هر دو در سال ۱۹۲۵ در برنامه‌ی برلین حضور داشتند. روتمان و ریشتر با تماشای این دو فیلم متقاعد شدند که سبک مدرنیستی را بدون تصاویر کاملاً انتزاعی و نقاشی‌شده هم می‌توان در سینما خلق کرد. ریشتر که عملاً با همه‌ی جنبش‌های هنری مدرن مهم در ارتباط بود، مدتی دادائیسم را هم تجربه کرد. در فیلم «ارواح قبل از صبحانه» (۱۹۲۸) ساخته‌ی او، با استفاده از جلوه‌های ویژه شاهد قیام اشیا علیه کاربردهای متعارفشان هستیم؛ فنجان‌ها با استفاده از حرکت به عقب خرد می‌شوند و بعد قطعات خردشده جمع می‌شوند و دوباره فنجان سالم را می‌سازند و کلاه‌های سیلندر حیات مستقل می‌یابند و در هوا به پرواز درمی‌آیند، گویی همه‌ی قوانین طبیعت به حال تعلیق درآمده است.

جنبش اروپایی دادا که در اثر مناقشات درونی شقه‌شقه شده بود، در سال ۱۹۲۲ کارش تقریباً تمام شد و بسیاری از اعضای این جنبش در تشکیل گروه «سوررئالیست‌ها» مشارکت کردند.

سینمای ناب

در پی آثاری چون باله‌ی مکانیکی، برخی از فیلمسازان متوجه شدند که می‌توانند فیلم‌های غیرروایی پیرامون کیفیات دیداری جهان فیزیکی سازمان دهند از آن‌جا که سینمای تجاری، به‌خصوص سینمای هالیوود، به‌شدت به روایت وابسته بود، چنین به نظر می‌آمد که این فیلم‌های انتزاعی به نوعی از آلودگی‌های سینمای تجاری دور بوده و به هیچ وجه وامدار تأثیرات ادبی و تئاتری نیستند. این فیلمسازان، برخلاف جنبش‌های دادا و سوررئالیسم، از راه عضویت در هیچ گروه مدرنیستی به هم نپیوسته بودند. آن‌ها به‌طور کلی از بی‌حرمتی‌های دادا و کند و کاو روحی سوررئالیسم دوری می‌جستند. این فیلمسازان ناهمگون و بسیار پراکنده می‌خواستند سینما را به بنیادی‌ترین عناصر آن کاهش دهند تا به این وسیله آثاری غنایی با فرم ناب بیافرینند. نخستین نمایندگان فرانسوی این رویکرد، به این جهت آن را «سینمای ناب» نام نهادند. یکی از این فیلمسازان هنری «شومت» بود که در مقام دستیار کارگردان با فیلمسازان تجاری مانند «ژاک بارنوچلی» و «ژاک فدر» کار کرده بود. در سال ۱۹۲۵ کنت ثروتمندی سفارش یک فیلم کوتاه ناب داد و در نتیجه نخستین فیلم ناب با نام «بازی بازتاب‌ها و سرعت» (۱۹۲۵) ساخته شد. شومت در بخش «سرعت»، دوربینش را که عمدتاً روی حرکت تند تنظیم شده بود با زوایای مختلف بر یک قطار زیرزمینی شهری نصب کرد. او این نماها را با تصویرهایی از اشیای درخشان ترکیب کرد. فیلم بعدی او، «پنج دقیقه سینمای ناب» (۱۹۲۶) نام داشت. این فیلم برای شبکه‌ی در حال گسترش سینماهای هنری تخصصی ساخته شد. بعد از این دو فیلم، شومت به یک کارگردان تجاری تبدیل شد. «ژرمن دولاک» که قبل از این اثر شاخصی چون «مادام بوره‌ی خندان» (۱۹۲۳) را در جریان سینمای امپرسیونیستی فرانسه کارگردانی کرده بود و سپس با ساخت «صدف و مرد روحانی» (۱۹۲۸) بر اساس فیلمنامه‌یی از «آرتونن آرتو» – واضع تئاتر مشقت و خشونت – به سینمای سوررئالیستی هم سرکی کشیده بود، با فیلم‌های «دیسک ۹۲۷» (۱۹۲۸)، «تم و واریاسیون» (۱۹۲۸) و «آرابسک» (۱۹۲۹) سینمای ناب را در آغوش کشید. دولاک کوشید مطالعات کوتاه و غنایی خود را چونان معادلی برای قطعات موسیقی بسازد. با ورود صدا به سینما دولاک دیگر نتوانست به‌طور مستقل فیلم‌هایش را تأمین مالی کند و چون تمایلی به بازگشت به فیلمسازی تجاری نداشت، بعد از سال ۱۹۲۹ بیش‌تر فیلم خبری ساخت. مفهوم سینمای ناب در کشورهای دیگر هم پیدا شد، هرچند نه همواره تحت همان نام. برخی عکاسان تجربه‌های کوتاه‌مدتی با سینما کردند. «لاسلو موهولی – ناگی» عکاس و مجسمه‌ساز مجار، در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ چندین فیلم ساخت. یکی از این فیلم‌ها، «بازی نور، سیاه – سفید – خاکستری» (۱۹۳۰)، در زمانی که در مدرسه‌ی باهاوس تدریس می‌کرد ساخته شد. عبارت Lichtspiel در عنوان فیلم، خود نوعی بازی با کلمات است چون هم به معنای «بازی نور» است و هم به معنای «سینما». به همین سان فیلم « H2O» (۱۹۲۹) ساخته‌ی عکاس آمریکایی «رالف استاینر» از تصاویر هر آن انتزاعی‌تر از آب تشکیل یافته بود.

استاینر دو فیلم مشابه دیگر هم ساخت و بعد به سراغ سینمای مستند رفت و تعدادی از مهم‌ترین مستندهای دهه‌ی بعد را ساخت. انگیزه‌ی خلق سینمای ناب از دهه‌ی ۱۹۲۰ همواره تأثیر نیرومندی بر فیلمسازان تجربی داشته است.

مستندهای غنایی، سمفونی شهری

برخی از فیلمسازان با بیرون بردن دوربین خود از محیط‌های بسته و گرفتن جنبه‌های شاعرانه‌ی چشم‌اندازهای شهری، در همین زمان به تجربه‌هایی نو دست زدند. این فیلم‌ها گونه‌ی جدیدی پدید آوردند که «سمفونی شهری» نام گرفته

آثار این فیلمسازان تا حدودی مستند بودند و تا حدودی کارهای تجربی. نخستین سمفونی شهری آمریکایی و شاید نخستین فیلم تجربی که در ایالات متحده ساخته شد، کار هنرمند مدرن، چارلز شیلر و پل استراند عکاس در سال ۱۹۲۰ بود. سال بعد این فیلم تحت عنوان «نیویورک باشکوه» به عنوان یک فیلم کوتاه دیدنی در حاشیه‌ی برنامه‌ی اصلی یک سالن سینمای تجاری در نیویورک نشان داده شد، اما سازندگان فیلم بعدها نام آن را به «منهتا» تغییر دادند و فیلم بعد از آن هم به همین نام شناخته شد. شیلر و استراند فیلم را در منطقه‌ی باتری پارک منهتن جنوبی گرفتند و تصاویری احساس‌برانگیز و تقریباً انتزاعی از مناظر شهری پدید آوردند. هرچند فیلم در ابتدا بسیار محدود توزیع شد، اما در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۲۰ بارها در سینماهای هنری به نمایش درآمد و بر فیلمسازان دیگر تأثیر گذاشت. در این زمان سمفونی شهری متداول شده بود.

در سال ۱۹۲۵ کارگردان برزیلی، «آلبرتو کاوالکانتی» که در پاریس کار می‌کرد فیلم «جز ساعت‌ها، هیچ» (۱۹۲۶) را ساخت. او در این فیلم دو گونه ماده‌ی خام را در کنار هم می‌نشاند: نماهای مستند مخفی و صحنه‌های چیدمشده؛ دکانداران کرکره‌های مغازه‌هایشان را بالا می‌کشند، مشتری‌ها در کافه غذا می‌خورند، پیرزنی در خیابان تلوتلوخوران می‌رود و ... کاوالکانتی در این فیلم از پروردن هر یک از این موقعیت‌ها در حد یک روایت پرهیز کرد و به جای آن با به هم بافتن موتیف‌هایی از گذر زمان بر فراز پاریس خبر داد.

در پی فیلم کاوالکانتی، فیلم «برلین: سمفونی یک شهر بزرگ» (۱۹۲۷) کار والتر روتمان آمد. این فیلم هم برش‌های مقطعی از زندگی در یک شهر بزرگ را نشان می‌داد. روتمان که سابقه‌ی کار پویانمایی آبستره داشت، فیلمش را با شکل‌های هندسی شروع کرده و بعد این شکل‌ها را از نظر گرافیکی با تصاویر مستند هماهنگ می‌کند. نماهای بعدی، کند و کاوی در کیفیات انتزاعی اتومبیل‌ها، نمای ساختمان‌ها، ویترین‌ها و از این قبیل است. روتمان به تفسیر اجتماعی هم دست می‌زند؛ مانند وقتی که در بخش ظهر، از زن بی‌خانمانی با بچه‌هایش بُرش می‌زند به بشقاب غذایی در یک رستوران مجلل. برلین ... بطور گسترده در سینماهای عمومی به نمایش درآمد و یکی از مؤثرترین فیلم‌های مستند دوره‌ی سینمای صامت بود.

«سمفونی شهری شاعرانه» زمینه‌ی مساعدی شد برای فیلمسازان جوانی که برای سینماهای هنری و سینه‌کلوب‌ها فیلم می‌ساختند. یکی از آن‌ها «یوریس ایوانس» فیلمساز هلندی بود. او یکی از بنیانگذاران سینه‌کلوب مهمی به نام «فیلم لیگا» در آمستردام در سال ۱۹۲۷ بود. نخستین فیلم او مطالعه‌یی غنایی و انتزاعی، در قالب مستند کوتاه و درباره‌ی یک پل متحرک بود به نام «پُل» (۱۹۲۸). موفقیت این فیلم در محافل علاقه‌مندان سینمای هنری به ساخت فیلم‌های دیگری در همین حال و هوا از جمله «باران» (۱۹۲۹) انجامید. باران نگاهی است کوتاه به شکل و شمایل متغیر آمستردام پیش، در حین و پس از یک رگبار تند؛ تلألؤ آب بر بام‌های سفالی و پنجره‌ها و ریزش قطرات باران در آبراهه‌ها و گودال‌ها. باران در میان مشتریان سینمای هنری گل کرد و الهام‌بخش تقلیدهای بی‌شماری شد. گونه‌ی سمفونی شهری، چیز یکدستی نبود. فیلم می‌توانست غنایی باشد و به نشان دادن تأثیر باد و باران بر مناظر شهری بپردازد. «هنری استورک» که سینه‌کلوبی در استنده، شهر ساحلی بلژیک، به راه انداخته بود در فیلم «تصاویری از استنده» (۱۹۲۹) مناظر تابستانی شهر را ثبت کرد؛ برعکس، «ژان دیگو» که بعدها در اوایل سینمای ناطق دو فیلم شبه‌سوررئالیستی – از جمله فیلم مشهور نمره‌ی اخلاق صفر – را ساخت کارش را با فیلم «درباره‌ی نیس» (۱۹۲۹) شروع کرد که هجو تندی‌ست درباره‌ی ثروتمندانی که تعطیلات خود را در شهر تفریحی نیس در فرانسه می‌گذرانند. به همین سان فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» ژیگا ورتوف – فیلمسازی که در جریان سینمای انقلابی روسیه، در اوان انقلاب کمونیستی، با عنوان سینما وریته یا کینو پراودا یا سینما حقیقت خود در تاریخ سینما تبدیل به نامی ماندگار شد – هم با در هم تنیدن زندگی چند شهر شوروی در مستند «یک روز از زندگی ...» درباره‌ی جامعه‌ی شوروی اظهار نظر می‌کند. ورتوف با نشان دادن فرایند فیلمسازی در فیلم خود و با استفاده‌ی مفصل از جلوه‌های ویژه می‌خواست قدرت سینما را اثبات کند. سمفونی شهری گونه‌یی است که در میان مستندسازان و فیلمسازان تجربی تا کنون به بقای خود ادامه داده است ■