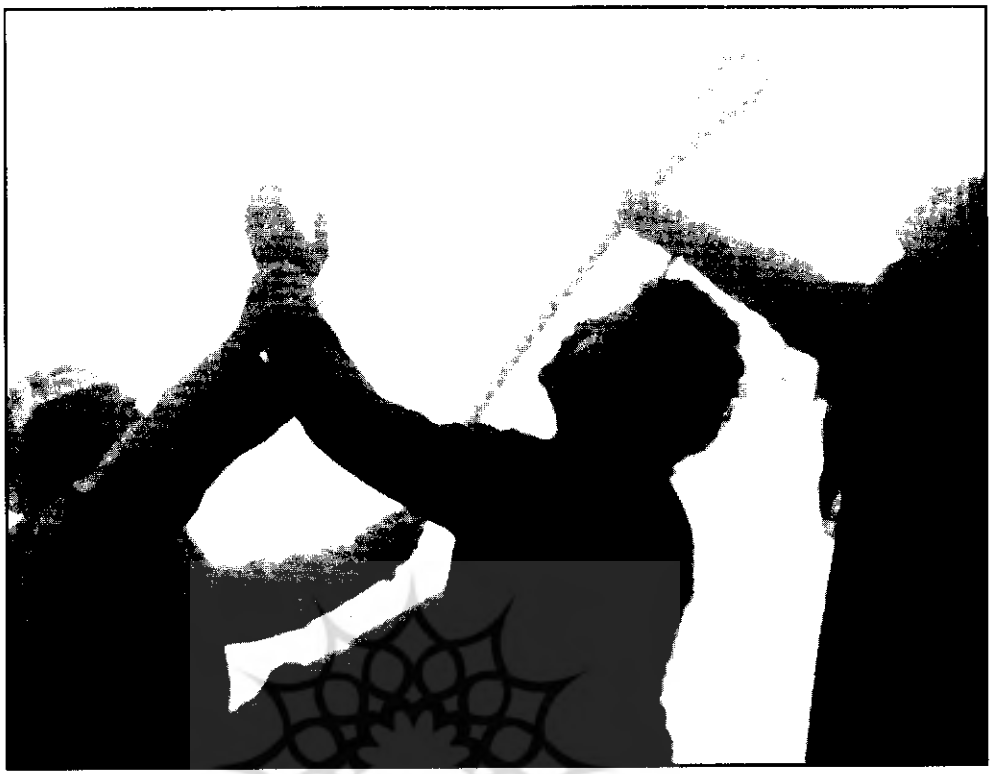

آوانگاردیسم، رویکردگرایی جدید و سوق طبیعی و استناد در سینمای قرن بیست و یکمی

احمد میراحسان

در سینمای قرن بیست ویکمی، از همین آغاز طنین نو به گوش می‌رسد؛ آیا اتفاق تازه‌ای درحال روی دادن است؟ پیش از آنکه پاسخ قاطعی به چنگ آوریم، در اعماق این طنین صدایی بس قدیمی‌تر از تاریخ سینما می‌شنویم، آوایی که از نیچه نشأت گرفته و با یک تعویق و تأخیر زمانی و معنایی به ما رسیده است. خود تاریخ سینما هم که کمی بعد مرورش خواهیم کرد، حاوی یک تأخیر یک قرنی برای شنودن صدایی است که گویی با زادنش از حنجره‌اش برخاسته بود. برای ادراک رویکرد نو که به نظرم یک رویکردگرایی جدید در سینمای قرن بیست و یکمی و حاوی رشد وزن مخصوص زندگی و تجربه مستند هم‌چون متن اصلی روایت سینمایی در آینده است، ضروری است قبلاً آن آوای نیچه‌ای یا پیشگویی نیچه‌ای را هرچند فشرده مرور کنیم. به تأثیرات آن بر آرای بنیامین و آدرنو درباره هنر تکنولوژیک یا هنر در عصر تکثیر مکانیکی بپردازیم و سپس واقعاً سرشت زیبایی‌شناسانه هنر مدرن سینما را در شرایطی که تکنولوژی کاربرد دوربین دستی رشد یافته و تکثیر تکنولوژیک این‌همه عمومی

شده بررسی کنیم و راه بهتر و پیشروی سینمای آینده‌مان را حدس بزنیم، و آگاهانه از آن دفاع کنیم و فضای آفرینش آن را به عنوان یک وظیفه‌ی فرهنگی بگستریم.

***

زمانی که ما به رویدادهای جهان سرمایه‌داری، بحران لیبرالیسم و ظهور هنر تکنولوژیک و... از آغاز قرن بیستم فکر می‌کنیم، نیچه با لبخندش برابرمان ظاهر می‌شود

ما نیچه را به عنوان پیامبر مدرنیته و یا انذار دهنده‌ی بحران جهان مدرن به سود یک دوران کاملاً نو و رها از گذشته می‌شناسیم. او نقادی یگانه بود که پروژه‌ی مدرنیته را تا نطفه‌های تفکر پسامدرنیستی حدس می‌زد. همراه با آن ما طنین صدایش را می‌شنویم که می‌گوید هیچ انگاری بر در می‌کوبد! پس از کشتن خدا در عصر جدیدی که با پایان مسیحیت هم‌چون نگرشی اجتماعی آغاز شده بود، نیچه به درستی تشخیص داده بود که راهی جز نقد انسان مدرن و کذابیت اخلاق‌گرایی او ندارد. نتیجه‌ای که البته او گرفت، جست‌وجوی معنای خالص الهیات به دور از تأثیرات مسیحیت کاذب کلیسایی نبود، بلکه بنا به سرشت تجربه‌ی فکر مدرن غربی، سخن بزرگ او در پیام «طبیعی باشید!» بود. هیچ انگاری او رو به زندگی داشت و با هیچ انگاری زندگی‌ستیز مغایر بود. این بار او با رویکرد به طبیعت و زندگی راه نجات می‌یافت.

این «سوق طبیعی» مهم‌ترین ویژگی پیام این پیامبر و نقاد جهان مدرن است که به جنون کشیده شد. بازتاب آن اندیشه‌ی سوق طبیعی، در فهم رهاکردن خدا و پذیرش هیچ انگاری مثبت گرایش به شکاکیت و بس معنایی و سپردن مهار سرنوشت انسان به خود انسان، ستایش غریزه‌ی زندگی و دیگر هیچ، و ستایش هنر غریزی با رویکرد به زندگی، بسیار مهم و اساسی است. من با تأمل بر روی همین وجه پیام‌آورانه‌ی تفکر نیچه برای اندیشه و هنر مدرن کار دارم. در این نگاره‌ی نیچه، هر تخیل ماورایی، اشکال انحطاطی انسان هستند. این نیچه است که فریاد می‌زند.

آپولونی ـ دیونوزوسی. دو حالت در کار هستند که در آن‌ها هنر هم‌چون نیرویی از طبیعت در انسان پدیدار می‌گردد و او را در اختیار می‌گیرد، چه بخواهد و چه نخواهد: خواه هم‌چون اجباری به الهام‌پذیری یا هم‌چون اجباری به یک حالت خماری و میگساری...

هنر و هیچ چیز جز هنر! این است آن وسیله‌ی اصلی که زندگی را برای ما ممکن می‌سازد. آن جاذبه‌ی بزرگ که ما را به زندگی متقاعد می‌کند. آن محرکه‌ی بزرگ زندگی. هنر هم‌چون تنها ضد نیروی برتر در برابر هر اراده‌ی نفی زندگی...

***

این آوای نیچه بود که زمانی طولانی نیاز داشت که ابتدا اساساً به درستی شنیده شود. همه‌ی تحولات جهان مدرن و اندیشه‌ی غربی با لکنت، به سوی اهداف نیچه‌ای پیش رفت؛ حتی رشد مادی و تکنولوژیک آن.

زمانی که ما به رویدادهای جهان سرمایه‌داری، بحران لیبرالیسم و ظهور هنر تکنولوژیک و... از آغاز قرن بیستم فکر می‌کنیم، نیچه با لبخندش برابرمان ظاهر می‌شود. هرچند یک رویداد غیرمترقبه، یک تفسیر دینی از جهان نیچه‌ای و ناتمام دانستن نقد نیچه و اتمام آن به وسیله‌ی یک جنبش و جریان دینی در پایان قرن بیستم آن لبخند را محو می‌کند.

با این همه پیدایش سینما دهه‌ها پس از مرگ نیچه، گویی گواه داوری او از سرشت عصر جدید بود که حال هنر ویژه‌ی خود را می‌آفرید. ذاتِ اختراع سینما، پیام مدرنیت در آخرین حوزه‌ای بود که دست نخورده باقی مانده بود. تا قبل از سینما، هنرها در انحصار ساختارهای از پیش بوده، باقی مانده بودند. هنرهای کلامی و هنرهای تجسمی و حتی موسیقی، هم‌چنان ریشه‌های جهان وحیانی و ملهمانه و ماورایی را در دل داشتند. اما سینما بالقوه هنر سوق طبیعی، هنر ـ صنعت مدرن، هنر آمیخته با جهان سرمایه‌داری و اندیشه مدرنیت، هنری محسوس‌گرا بود. چشم دوربین

گویی اصرار داشت به آن‌چه جسمانی و محسوس است بگرود؛ هرچند رویکرد به زندگی واقعی و استناد به واقعیت تا یک قرن شکل سینمای حرفه‌ای و غالب را پیدا نکرد. آیا بازگشت از لومیر به سوی ملیس یک انحراف و تعویق موقت از پیشگویی نیچه‌ای بود؟ به‌هرحال، اینک هنری مدرن و متکی به تکنولوژی نو، عکاسی و سینما، گسترش می‌گرفت که گویی ذاتاً وسیله‌ای بود برای ثبت همان و چه سوق طبیعی زندگی؛ یک سرمستی از غریزه‌ی زیستن و دیگر هیچ. لیکن همان عوامل مورد نقد نیچه مدام جهان و انسان مدرن را از رویکرد سیر راست به این معنای بدیهی تمدن مدرنش عقب می‌کشید. سوداگری لیبرالیسم، و انواع بقایای گذشته، غرب را در بسط تجربه‌ی غربی‌اش ناتمام می‌نهاد. اکنون معنای پیوند اندیشه‌ی نیچه‌ای با هستی سینما تا حدودی بر ما روشن نشده است.

پیشرفت زندگی، متفکران پیشرویی به وجود می‌آورد که متوجه دگرگونی ساختار جهان و درنتیجه دگرگونی ساختار هنر به وسیله‌ی همین تحول زندگی و مبانی تکنولوژیک زیستن بودند. در این‌ها والتر بنیامین بسیار درخشان است. او گویی در این ادراک کاملاً پا بر جای پای نیچه می‌گذارد. هرچند گرایش‌های ایدئولوژیک او با نیچه یکسان نبود.

***

اندیشه‌های بنیامین چه ارتباطی با موضوع جریان‌های نو در سینمای قرن بیست و یکمی با ماهیت سینمای رویکردگرا و رشد وجه زندگی‌گرایی مستند در روایت سینمایی دارد؟ چگونه اندیشه‌ی نیچه و بنیامین به سوق طبیعی در هنر سینمای امروزی و سبک آینده یاری می‌رسانند و چگونه تحول تکنولوژیک و دوربین دستی و فیلم‌سازی گسترش یافته‌ی عمومی، آرمان‌ها و پیشگویی‌های آنان را گام به گام تحقق داده است؟ چگونه سلیقه و ذایقه‌ی زیبایی‌شناسی عمومی در این مسیر رشد کرده است؟ بنیامین چه می‌گفت؟

***

فهم دگرگونی ساختار هنر مهم‌ترین کانون درخشان اندیشه‌ی والتر بنیامین است که به بحث ما مربوط است. این اندیشه ارتباطی ژرف با نگرش هنر مردمی نوینِ او دارد که آن هم با بحث سینمای رویکردگرا و عمومی شدن هر فیلم‌سازی و رشد امکان فیلم‌سازی به دلیل رشد تکنولوژیک، ارتباط ماهوی دارد.

بنیامین با درک عمیق جهان نیچه‌ای و واقعیت علمی دوران مدرن، معتقد بود در قرن بیستم به دلیل پیشرفت فناوری، امکان تکثیر فنی و مکانیکی آثار هنری تحقق یافته است

مکالمه‌ی آدرنو در دیالکتیک روشنگری با بنیامین و نقد او و طرح نظریه صنعت فرهنگ توده و انبوه‌گرا که متضمن تنزل ارزش‌های اصیل هنری است، کاملاً به شناختن موضوع یک سینمای عمومی و استنادگرایی در هنر فیلم‌سازی در قرن بیست و یکم یاری می‌رساند. به طور فشرده ببینیم اساس نظریه‌ی والتر بنیامین چیست و چگونه با سینمای رویکردگرای ما، تجربه‌ی سبک کیارستمی و رویکردگرایی نو که با استناد آمیخته است و روایت را در متن استناد قرار می‌دهد، پیوند دارد.

***

بنیامین با درک عمیق جهان نیچه‌ای و واقعیت علمی دوران مدرن، معتقد بود در قرن بیستم به دلیل پیشرفت فناوری، امکان تکثیر فنی و مکانیکی آثار هنری تحقق یافته است. به دلیل تکثیر مکانیکی (روندی که در آن آثار هنری می‌توانند به گونه‌ای وسیع باز تولید، تکثیر و فروخته شوند) اثر هنری خصایل اصلی خود را از کف داده است، هم‌چنان که روند تولید دیگر صرفاً ترکیب کار فکری و کار یدی نیست (بنیامین واژه‌ی مکانیکی را در تمایز با تولید یدی یا دستی می‌آورد) اثر هنری نیز دیگر موردی یکه محسوب نمی‌شود که با حفظ فاصله از مخاطب (تماشاگر، شنونده) اثری جاودانه به نظر آید... اثر هنری به صورت تکثیر شده‌ی خود به میان توده‌های مردم رفته است. این نکته به هیچ روی به معنای تنزل مقام هنر نیست، بل در حکم ترفیع اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه توده‌هاست. پیشرفت فناورانه‌ی تکثیر،

عکاسی و به ویژه سینما را به مثابه‌ی هنرهای ویژه‌ای که اساساً استوار به تکثیر مکانیکی هستند، به وجود آورده است. بنیامین معتقد است که سینما تمامی خصایل «تلقی نوین از هنر» را داراست.

***

این نگاه تازه به معنای پذیرش انقلابی در تغییر ساختار هنر، کارکرد، نحوه‌ی تولید تکنولوژیک آن و رابطه‌اش با زندگی و مردم بود. آیا در پشت آن، سوق طبیعی بالقوه‌ی هنر را نمی‌شنویم؟ اما این پدیده در همان اوان پیدایش سینما رخ نداد. رؤیاپروری به سبب ارزش سوداگرانه‌اش در جامعه‌ی سرمایه‌داری غلبه یافت. توده‌های فراوانی به هنر نوین سیما جلب شدند، اما خود این هنر به سرشت زندگی طبیعی توده‌ها به طور غالب جلب نشد. این نگرش، حاشیه‌ای باقی ماند. اندیشه درباره‌ی تغییری که در ساختار هنر به سبب سرقت تکنولوژیک تکثیر و به ویژه هنری با سرشت متکثر و تکنولوژیک یعنی سینما پدیدار شد و همگانی شدن کاربرد آن، نکته‌ی مهم بحث ماست.

***

پس از فراز و نشیب‌ها و گرد آمدن تجربه‌های گوناگون سه چهار دهه‌ی پایانی قرن بیستم است که گام به گام نگرش و تفکر بنیامین وسعت می‌گیرد؛ و بالاخره در سینمای حرفه‌ای بعد از انقلاب یک هنر طبیعی‌گرا، آمیخته با زندگی و با سرشت سرشار از حس و لمس زندگی و رویکرد به آن پدیدار می‌شود که جهان را به یاد معناهای ذاتی سینما و پیمان‌های ناگفته‌اش می‌اندازد! فشرده‌ی تجربه کیارستمی در سینما بالاخره ثمر می‌دهد و ثمره‌اش بر سبک فیلم‌سازی جهان اثر می‌نهد. این سبک خلاف ظاهر ساده و سوق طبیعی و رویکرد بدیهی‌اش به زندگی، اصلاً بدوی و پیش پا افتاده نیست، ذاتاً مبارزه‌ای است با یک انحراف در فیلم‌سازی پر زرق و برق که سرمایه‌داری بر سینما تحمیل کرد و یک دعوت است به تفکر و آن‌چه از نگرش نیچه‌ای و بنیامینی بر می‌آمد و زاده‌ی تجربه‌ی زنده‌ی زندگی و کار انسان بود. حقیقت آن است که حتی تجربه‌های خطاآمیز، تجربه‌های انسانی است. و بداهت آن به معنای وجود یک نیاز ضروری است و ضرورت آن مایه تعالی آن است. ادامه‌ی سینمای هالیوودی به معنای صحت آن نیست، انطباقش با نیازهای یک دوران و مردم آن است. اما جهان متوقف نمی‌ماند، همان رشد زندگی، همان رشد تکنولوژی، همان رشد توان عمومی مردم برای فیلم‌سازی، همان رشد فرهنگ تصویری عمومی در پی رواج تلویزیون و رسانه‌های جمعی و ماهواره، همان قابل استفاده بودن ابزار فیلم‌سازی برای توده‌ها و تولید گسترده‌ی فیلم سینمایی در خانه‌ها، باعث به وجود آمدن باز یک گام تازه‌تر در تجربه واقعی است، گامی که می‌تواند منجر به تصحیح و تکامل افکار بنیامین شود. حال تنها تغییر ساختار هنر سبب ایجاد یک هنر مردمی نوین نیست، بلکه سبب آفرینش هنری نوین به دست مردم است. این فیلم‌سازی عمومی امروز به سرشت سبک سینمای حرفه‌ای و تشدید سوق طبیعی آن عمیقاً اثر نهاده است. از همین‌رو سینمای قرن بیست و یکم گرایش به شکل دادن روایت سینمایی بر بستر مستندات زندگی و به فرم آن دارد. مقاله‌ی حاضر درباره‌ی همین موضوع بحث می‌کند.

تمام تلاش این مقاله آن است که بگوید روند آتی فیلم‌سازی (که البته تنها سبک نخواهد بود و مسلماً کماکان انواع ژانرها و سبک‌ها به حیات خود ادامه خواهند داد) تا چه حد در ادامه‌ی اندیشه‌ی نیچه‌ای بنیامینی و در ادامه‌ی تجربه‌ی سبکی کیارستمی رشد می‌یابد و برای ما توجه به آن برای رشد یک هنر قرن بیست و یکمی پیشرو ضروری است. من ناگزیر مقدماتی خواهم نوشت.

وقتی ما به فیلم لومیر و پس از آن به آثار ملیس می‌اندیشیم چه تمایزی پیش چشم و در ذهن ما شکل می‌گیرد؟ سپس آن‌گاه که تاریخ سینما در برابرمان رژه می‌رود و به امروز می‌رسد، چه سیری از سینمای ورتف تا نئورئالیسم، از سینمای گدار و کریس مارکر تا سینمای راس مکلوی و بالاخره سینمای کیارستمی طی می‌شود؟ آیا شاهد ظهور یک جریان مغلوب فیلم‌سازی به صورت یک جریان غالب نیستیم؟ آیا خود سینما که محصول مدرنیت و هنر تکنولوژی و متکثر بود با یک تعویق معنایی به تکنولوژی

ساده‌تری دست نیافت که وجه کثرت آن را تعمیق می‌بخشد و از تبدیل فزونی یک کمیت به کیفیتی کاملاً نو در کار فیلم‌سازی دفاع می‌کند؟

زمانی که این جملات را می‌نویسم، مشاهده‌ی تغییراتی را در کار فیلم‌سازی به نظر می‌آورم که در دو دهه‌ی آخرین قرن بیستم شدت گرفت؛ از یک سینمای محفلی و در خفا و حاشیه‌ای که دهه‌ها از عمر آن می‌گذشت، به یک سینمای پیشروی حرفه‌ای و مورد توجه عموم درآمد. خوشبختانه ایران در این فرایند نوی سینمایی که با یک دوران و روح تحولات مادی و معنوی فیلم‌سازی بستگی دارد، نقشی مهم ایفا کرده است، سبکی را آزموده و ارتقا داده و پخته کرده است که مهم‌ترین گرایش‌ها و واقعیات زندگی امروز و فردا را درآمیخته است و روند متفکرانه‌تر، زنده‌تر و مؤثرتری را در فیلم‌سازی نمایندگی می‌کند و از نظر ذایقه‌ی زیبایی‌شناسی با واقعیت‌های یک دوران سازگارتر است. من درحال گفتن دوباره‌ی سبک رویکردگرایی در سینمای ایران هستم که هژمونی آن به دست کیارستمی و فشرده و عصاره‌ی تجربه‌های استناد به زندگی در روایت و ارتقای آن به دیدگاهی کاملاً نو و هرمنوتیکی است. تأویل‌گرایی در اوج سادگی زنده، بداعت در اوج بداهت، واقعگرایی نو در اوج گسست، از نئورئالیسم و رویکرد به اندیشه‌های پسامدرن! سپس به تأثیر این سینما در دهه‌ی اخیر بر سینمای جهان می‌اندیشم و به سوءتفاهم‌های مکرر درباره‌ی سرشت این سینما. و فکر می‌کنم چگونه حتی در بطن هالیوود، این سینما تأثیر می‌نهد. به دوربین دستی زیبای امریکایی فکر می‌کنم، و به یک سینمای وحشت جدید در *جادوگر جنگل بلر* که کاملاً فرمش را از سینمای رویکردگرا و واقع‌گون، و قراردادها و علامت‌گذاری‌های مستندنما فرا چنگ می‌آورد؛ به آواز کلارا، اخبار ساعت هشت، مجموعه آثار راس مکلوی، پدرو آلدو مورو *دگما ۵* و

کلوزآپ و انبوهی از آثار سینمای حرفه‌ای در ایران و چین و اروپا و امریکا و... می‌اندیشم که در سال‌های اخیر بیشتر و بیشتر روایتی با صبغه‌ی مستند را به آثار مهم سینمایی تبدیل کرده‌اند. آیا این جریان اتفاقی است؟ آیا سینمای ایران می‌تواند نقش پیشرویش را در رویدادی معنادار تا قرن آینده ادامه دهد؟ معناهای نهفته‌ی این جریان رویکرد به زندگی و مستندگونگی فیلم سینمایی و روایت متمایز از روایت دراماتیک چیست؟ چرا اهمیت ذاتی و آوانگاریسم پیشروی سینمای ما علی‌رغم تمجیدها هنوز عمیقاً کشف نشده است.

فیلم‌سازان رویکردگرای ایران، طلیعه‌داران همان سینمای جدیدی هستند که با ساده کردن کار فیلم‌سازی، امکان روایت بر متن مستند را فراهم می‌آورند

فعلاً نسبت به گونه‌های متنوع در این سبک جمعی و شکستن فرم و هنجارهای معنادار آن، حتی در سینمای ایران، کاری ندارم؛ و فعلاً کاری به این موضوع ندارم که گاه سبک سینمای رویکردگرای کیارستمی در ایران به گونه‌ای به وسیله‌ی دنباله روانش مورد استفاده قرار گرفته که گویی هیچ ادراک عمیقی از فلسفه‌ی وجودی و معنای ژرف این سبک ندارند.

هم‌اکنون (زمان نوشتن این سطور) *داستان‌های جزیره* بر اکران است و اپیزود *تست دمکراسی* مخملباف که آشکارا حماوی یک سوء تفاهم از همین پدیده‌ی جهانی نوعی از سینماست که درباره‌ی آن حرف می‌زنم. مخملباف در این فیلم همین موضوع سرشت سینمای رویکردگرا و تأثیر تکنولوژی نوین بر کار فیلم‌سازی را با مسأله‌ی آزمون دمکراسی در ایران می‌آمیزد. البته فیلم وانمود می‌کند این مکاشفه مخملباف در سینماست. لیکن درواقع خاطره‌ی سینمایی ما، ورتف و گدار و لیکاک و مارکر و سینمای کانون پرورش فکری و سینما هشت و... را به یاد می‌آورد؛ و سینمای مستند و آوانگارد ما و تجربه‌ی کیارستمی را به ویژه به یاد می‌آورد و بالاخره مطالب تئوریک درباره‌ی سبک نوین و تأثیرات تکنولوژی ساده‌ی فیلم‌سازی در سبک فیلم‌سازی را به یاد می‌آورد که سال‌ها سال پیش از مخملباف در همین مطبوعات ایران نوشته شده و هستی‌شناسی سینمای نوین ایران و نقش آن را در سینمای جهان مورد توجه قرار داده است... و مهم‌تر از همه آثار سینمایی با دوربین‌های قابل حمل را که به پیدایش شاهکارهایی در دهه‌ی اخیر شده، به یاد می‌آورد و در می‌یابد داعیه‌ی مخملباف درباره‌ی کار خودش در *تست دمکراسی* یک گزافه‌گویی است. با این همه حتی *تست دمکراسی* در رده‌ی همین رویدادها قابل دسته‌بندی است، با یک فرق! این‌که فیلم در درون خود دچار تناقض است، گویی به درستی معنای اتفاق‌های تازه در سینما را درک نکرده است. مخملباف از «دوربین - قلم» حرف می‌زند. او از یک گروه عریض و طویل فیلم‌سازی و عوامل فنی و دوربین سی و پنج میلی‌متری و دردسرهایش می‌گریزد، از یک سبک نمایشی فیلم‌سازی فرار می‌کند تا با دوربین ساده‌ای که حاصل پیشرفت تکنولوژی در ابزارسازی سینماست، سبک نویی را تجربه کند. دوربین نو، امکان تحرک نو و آمیزش با زندگی و ثبت آن را فراهم می‌آورد. پس او با دوربین دستی به سراغ زندگی و رویدادهای آن و آزمون انتخابات می‌رود. اما آلودگی مخملباف به آن نمادگرایی خیالی و یا ناپایداری بر معناهای ژرف ظهور این سبک سبب می‌شود، درواقع صحنه‌هایی را بیافریند که نه محصول ثبت بی‌وقفه‌ی رویدادهای زندگی است و نه احتیاجی به دوربین دستی دارد. اگر قرار است ما ساعت‌ها وقت صرف کنیم تا یک صحنه‌ی خیالی و محصول ذهنمان را بچینیم و زمان رأی گیرنده را با هلی‌کوپتر در دریا فرود آوریم و یا برای تحقق یک فکر، دیواری درست و حسابی در جلسه‌ی سخنرانی کاندیداها برافرازیم، چنین شیوه‌ی مصنوعی و صحنه‌پردازانه‌ای چه نیازی به دوربین دستی دارد. با همان دوربین سی و پنج میلی‌متری که تصاویر روشن‌تر و زیباتری می‌توان به تماشاگر تحویل داد و فرصت هم به اندازه‌ی کافی وجود دارد و....

علی‌رغم چنین بهره‌های سطحی از سبک رویکردگرا که

اتفاقاً در میان سینماگران کم نیست، فیلم‌سازان رویکردگرای ایران، طلیعه‌داران همان سینمای جدیدی هستند که با ساده کردن کار فیلم‌سازی، امکان روایت بر متن مستند را فراهم می‌آورند. اگرچه صحنه‌چینی مصنوعی سمیرا مخملباف، سبک گرایش دراماتولوژیک و نمایش‌شناسانه در *زمانی برای مستی اسب‌ها* و سطحی‌گرایی تزیینی کاربرد لوکیشن طبیعی و عامل محیط زندگی در چریکه‌ی *هورام* به شکل‌های گوناگون نشان ناتمامی تجربه‌ی رویکردگرایی نو و سوق طبیعی در سینمای دنباله‌روی کیارستمی و وانهادن گوهر آن است، با این همه حتی خود این آثار گویای اتفاق جدیدی در سینمای ایران و جهان هستند که افق‌های آن را از هم‌اکنون می‌توان پیشگویی کرد: رفتن به سوی بهره‌وری از تکنولوژی مؤثرتری که به چنین سبکی امکان روایت بر متن مستند را می‌دهد. و این یک رویکردگرایی نو در ادامه‌ی هژمونی سبک کیارستمی است که با واقعیت تحولات سینمایی جهان و زندگی و کار فیلم‌سازی و تحولات فکری دوران و سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی عمومی سازگار است. تنها با بغض و جبهه‌گیری نباید به آن نگاه کرد و باید توان تحلیل درست اتفاق تازه را داشت. پس از این مقدمه به اصل می‌پردازم.

***

اما جستار حاضر سرگذشتی دارد. قرار نبود موضوع آن قالب یک مقاله را به خود بگیرد. ایده‌ای که در ذهنم پرورش یافت، مربوط می‌شد به اندیشیدن درباره‌ی مسیرهایی که سینمای پیشروی ایران می‌تواند طی کند تا در خود متوقف نشود. روح تجربه‌گر و آوانگاردش را حفظ کند و هم‌چنان با درک و آگاهی از واقعیت‌های سینمای جهان و روندهای درونی آن، مقام هژمونیکش را در حوزه‌ی سینمای متفکر پابرجا نگاه دارد. درواقع می‌خواستم بپرسم مسیر رشد سینمای ما چیست؟ طبیعی است که از این منظر، چشم‌اندازم برای آینده مبتنی بود بر یافته‌هایم درباره‌ی سینمای تجربی ایران طی دو دهه‌ی اخیر، که آن نیز کلاً به سرشت و روح تجربه‌گرای سینمای متفکر ایران از دو دهه‌ی پیش از انقلاب و شاید از همان آغازش بستگی دارد!

بارها کانونِ یافته‌هایم را درباره‌ی سرشت رویکردگرای سینمای آوانگارد ایران طی ده سال اخیر تشریح کرده‌ام؛ ویژگی‌های رویکردگرایی را توضیح داده‌ام؛ آن را به مثابه‌ی یک سبک نوین که خود را از نئورئالیسم، سینمای موج نو، سینما چشم و سینما حقیقت جدا می‌سازد و دستاوردهای نویی را باز می‌تاباند، وصف کرده‌ام و دلایل اقبال جهانی را درباره‌اش باز گفته‌ام. و با دو بینش نامتعادل و افراطی در دو سوی حقیقت وجودی این سینما مقابله کرده‌ام: هم نگاهی که پیروزی این سینما را، توطئه‌ای سیاسی در مقابله با حکومت دینی می‌پندارد و هم نگاهی روشنفکرانه که شیفته‌ی سینمای تکنولوژیک و پر زرق و برق هالیوود است و سینمای اندیشه‌گرای ایران را با سادگی ساختاری و صوری‌اش نظیر گلیم و جاجیم و گبه‌ی ایران تصویر می‌کند که هیچ اهمیت زیبایی‌شناسانه‌ی مدرن و تیره و پیشرویی نداشته و غربیان را به خاطر ذات عقب مانده و بدوی‌اش جلب می‌کند!!

بارها سعی کرده‌ام با نشان دادن ریشه‌های فلسفی پیشروی این هنر مبتنی بر زندگی و استناد، اثبات کنم که سینمای ما ذاتاً بیانگر آرمان‌های مدرن هنر است که سال‌های سال به تعویق افتاد.

یعنی آن هنر مدرن و جدیدی که هم‌چون بازتاب خرد مدرنیت و انسان خود بنیاد و سوق طبیعی زندگی، قرار بود از همان سینما لومیر مسیر رویکرد به زندگی را طی کند، صد سال تحت تأثیر سوداگری و رویاپردازی‌های سوداندوز، بدل به روایت جذاب داستان‌های خیالی شد. و امروز پس از صد سال سینمای ایران با ماهیت تجربی‌اش آن‌چه را که قرار بود سینما چون آینه‌ی خرد نو به نمایش گذارد، یادآوری می‌کند و پیشاهنگ احیای وجه فراموش شده و متفکرانه‌ی این هنر مدرن است. از این زاویه، نگاه‌های افراطی به لحاظ ماهوی ناتوان از فهم روندهای درونی و علل موفقیت این سینما محسوب می‌شوند. بر این اساس، و با تحلیلی که از اوضاع زندگی کنونی و جهان داشته‌ام، و با تفسیری که از گسترش سیمای عمومی سینما در زندگی روزمره و در دسترس بودن آن و تحولات تکنولوژیکی عصر حاضر که منجر به عمومیت کاربرد

سینما در خانه‌ها شده، پیدا کرده‌ام، کوشیدم تئوری سینمای آینده را سامانی دهم. نتیجه‌ی پژوهش در فرضیه‌های سینمای آینده، تعمیق فرایند سینمای رویکردگران ایران در جهان و تبدیلش به اشکال نوین و ساختارهای تازه‌ی تولید فیلم بود.

در همه‌ی سال‌های بعد از انقلاب، خود سینمای مستند که تجربه‌ی وسیعش در قبل از انقلاب جانمایه‌ی پیشرفت‌های ویژه‌ی زیبایی‌شناسانه و موجودیت سبک تجربی نو بود، مغفول ماند

از آن‌جا که معتقدم در دهه‌های آینده سینمایی تکان‌دهنده به وسیله‌ی خود مردم و از درون خانه‌ها و افراد میلیونی آشنا به زبان تصویر و تولید فیلم با تکنولوژی در دسترس و پیشرفته، به وجود خواهد آمد، به فکرم رسید طرح دفاع از این سینما و یا نطفه‌های این سینما را به بنیاد فارابی ارایه کنم: سینمایی که با دنبال کردن روایت در متن استناد، شکل می‌پذیرد و سبک نوین فیلم‌سازی جهانی و آتی را می‌تواند به‌طور پیشرو رهبری کند و در ادامه سینمای رویکردگرا باز قدمی تجربی و آوانگارد به پیش گذارد و رهبری حرکت نوین را در جهان سینمای اندیشه‌پرداز به عهده گیرد. چرا این طرح را به بنیاد فارابی پیشنهاد کردم؟ سینمای نوین بعد از انقلاب بدون تردید مدیون فعالیت‌های حمایت‌گرانه بنیاد فارابی است.

در درجه‌ی اول و نگاه اول باید گفت منظور اساساً تأثیرهای جزم یک سیاست دولتی نیست که بسیار منفی است. منظور ایجاد فضای آزاد برای حیات یک سینمای تجربی است که در همه جا سینمای حاشیه‌ای محسوب می‌شود. اما بنیاد فارابی در دوران مدیریت سیدمحمد بهشتی با شجاعت و پشتیبانی مالی آن را تبدیل به یک سینمای حرفه‌ای و کانونی در ایران کرد و به زودی در تمام جهان بازتاب یافت و سینمای ایران با شناسنامه‌ی این سینمای تجربی شناخته شد، سینمایی که با سبک رویکرد گرایش بر سینمای اندیشمند جهان تأثیر نهاد.

امروز، مدت‌هاست، بنیاد فارابی در یک جو پاسیفیستی و در انفعالی هلاک‌آور دست و پا می‌زند و بدل به نهادی شده است که صرفاً سر و سامان دادن به امور خارجی همان سینمای موجود و رویدادهای سینمایی بیرون از ایران را به عهده گرفته است. اما امکانات این بنیاد، می‌توانند دغدغه‌های مالی ظهور یک سینمای بازهم پیشروتر و نوتر را برطرف سازد و آگاهانه زمینه را برای تجربه یک سینمای آوانگارد که با سرنوشت آینده سینما پیوند دارد، فراهم آورد؛ اما چگونه؟

سینمای مورد دفاع بنیاد فارابی، سینمایی بود روایی که بر میراث مستندسازی در ایران تکیه می‌کرد. سبک مستندگون این سینما و بهره‌اش از جزییات زنده‌ی جاری به دلیل همین رهبرد اساسی بود؛ چیزی که سرشت سبک نوین سینمای ما را تشکیل داد و در جهان بازتاب عالی یافت.

اما در همه‌ی سال‌های بعد از انقلاب، خود سینمای مستند که تجربه‌ی وسیعش در قبل از انقلاب جانمایه‌ی پیشرفت‌های ویژه‌ی زیبایی‌شناسانه و موجودیت سبک تجربی نو بود، مغفول ماند. درواقع ریشه‌های دستاوردهای نو، ندیده گرفته شد. همراه با آن تغییر نقش سینمای مستند، و سیری که به سوی یک سینمای حرفه‌ای و یا تأثیرات یکه بر سینمای حرفه‌ای آینده داشته، ندیده گرفته شده است.

حال بنیاد فارابی با حمایت از سینمای بر زمین مانده‌ی مستند و به ویژه مستندی که حامل رویدادهای فاجعه‌بار و پنهان زندگی و یا وجوه غافلگیرکننده و والای آن است و به روایت داستان آن در متن استنادهایش می‌پردازد، یعنی روایت داستانی نهان را وارد متن مستند می‌کند، می‌توانند نقش بزرگی در یک تجربه‌ی نو برای ایران و جهان ایفا کند. چنین نقشی صرفاً به دوش کشیدن مسؤولیت سینمای مستند نیست. بالاخره هر نهاد دیگری می‌تواند این وظیفه را دیر یا زود به عهده بگیرد و خودبه‌خود چنین نقشی، فرقی با کاری که ده‌ها سال پیش در ایران آغاز شد، ندارد و از این بابت حاوی رویداد معنا و حرکت تازه‌ای نیست، اما زمانی که ما به سیر تأثیرات رشد تکنولوژی در سینما، عمومی

شدن سینما در خانواده‌ها، امکانات وسیع فیلم‌سازی در متن زندگی به وسیله‌ی خود مردم و ثبت لحظه‌ها و روایات تکان‌دهنده‌ی مستند با خط داستانی طی یک عمر و پیدایش شاهکارهای بی‌بدیل که محصول زندگی است می‌اندیشیم، توجه بنیاد فارابی به این‌گونه سینمای مستند منبعث از آمیزش با متن زندگی و با رگه‌ی روایتی، اهمیت ویژه و یکه‌ای می‌یابد و به معنای پیشواز از سبک نوین سینمای آینده‌ی جهان و هدایت آن در ادامه‌ی سینمای رویکردگرا به رهبری سینمای کیارستمی خواهد بود. این بود طرح ضرورت به عهده گرفتن مسؤولیت رشد سینمای نوین مستند به وسیله‌ی بنیاد فارابی. اما طرح به پیشنهاد دوستان بنیاد شکل یک جستار را یافت تا با بررسی تفصیلی شالوده‌ی محکم‌تری فراهم آورد. حال آیا غیرمترقبه است که یافته‌هایمان را درباره‌ی ماهیت سینمای نوین رویکردگرا و مسیرهای تازه‌ی آن بر داده‌های فلسفه‌ی مدرن یک قرن پیش مبتنی نماییم؟ آیا شگفت نیست که ما برای اندیشیدن درباره‌ی سینما قرن بیست و یکیمان خود را ناگزیز ببینیم به نیچه و به دنبالش، بنیامین و آدرنو، رجوع کنیم؟ درواقع ما برای فهم یک تأخیر در آگاهی و یک تعویق زمانی، مناسب‌ترین راه را یادآوری نکاتی می‌یابیم که انسان‌های اندیشه‌پرداز و نقاد در برخورد با سرنوشت مدرنیته و بازتابش در پدیده‌های گوناگون زندگی معاصر پیشگویانه به آن اندیشیده‌اند.

دگرگونی ساختار هنر و حتی معنای هنر یکی از این اندیشه‌های معوق است و به دنبالش، فهم ظهور سینما در زمینه‌ی اندیشه‌ی نو و زندگی معاصر، دیگر مفهومی است که شایسته است قبل از هر پیشگویی درباره‌ی سینمای قرن بیست و یکمی مورد توجه قرار گیرد.

بدین‌سان ما نخست می‌خواهیم پرسش‌های دیدگاهی را درباره‌ی راهی که کار هنری در عصر تولید تکنولوژیک پیمود، بازخوانی کنیم؛ و مسلماً در این سیر، نیچه و هیدگر، بیش از هرکس اندیشه‌ساز بوده‌اند. از این‌جاست که ما به معنای سینمای رویکردگرای ایران از یک‌سو و مسیر نویی که استناد پسامدرنیستی پیش پای ما می‌گسترد تا سینمایی بازهم آوانگارد و ایستایی‌ناپذیر را تجربه کنیم، دست می‌یابیم و روندهای نوی سینما را در جهان تشخیص می‌دهیم و به امکانات سینمای پیشروی خود برای نوزایی توقف‌ناپذیر و حفظ موقعیت پیشتازش فکر می‌کنیم. پس من بحث مفهوم استنادگرایی روایی و سوق طبیعی را در سینمای رویکردگرای آینده، و ضرورت حرکت آگاهانه‌ی سینمای نوین ما را براساس فهم شرایط جهانی تحولات فیلم‌سازی، از همان نیچه آغاز می‌کنم، با توجه به بحث هیدگر درباره‌ی معناپردازی جداگانه‌ی خود تکنولوژی و سپس با تکیه به بحث والتر بنیامین درباره‌ی عصر تکثیر مکانیکی هنر، از این‌جاهاست که بحث سینمای آینده‌ی ما و جهان را در قرن بیست‌ویکم و وظایف مبرم ما در حوزه‌ی رهبری سینمای پیشرو و نوکردن مسیرهای آن را گسترش خواهم داد.

با این تأکید مجدد که عمومی شدن امکان فیلم‌سازی هرگز به معنای سقوط تشخص هنری کار ویژه‌ای نیست که بر متن زندگی ساخته می‌شود. همان‌سان که رشد آموزش و سواد و امکانات آموختن و نوشتن مرز بین آثار هنری مکتوب و نخبه را با مجموعه نوشتارهای مردم در خانه‌هاشان از بین نبرد، گسترش کاربرد تکنولوژی تهیه‌ی فیلم در خانه‌ها نیز سبب نمی‌شد هرکس با یک دوربین ساده، یک شاهکار بسازد. شاهکارها منطق خلق و پیدایش خود را دارند. موضوع آن است که این رشد، شاهکارها را از این پس بیشتر از متن زندگی خواهد رویاند و نوعی از سینمای داستانگرا و خیالپرداز که در همه‌ی اشکال آن به اوج روایت خود دست یافته به سینمایی استنادگرا با روایتی منبعث از ژرفناهای زندگی تبدیل خواهد شد. این‌ها لُبّ کلام؛ وگرنه بدون تردید سینما در اشکال متنوع ادامه می‌یابد.

***

مایلم نخست دوران اولیه‌ی فیلم‌سازی را تحلیل کنم تا ببینم قبل از جنگ جهانی دوم چه گرایش‌هایی در سینما پدیدار شد و آن را تعریف کرد. در پایان قرن نوزدهم، پنج سال مانده به آغاز قرن بیستم، در گراند کافه‌ی پاریس، فیلمی از برادران لومیر در ازای دریافت پول ورودی به نمایش درآمد. دیگر

۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ به عنوان آغاز تاریخ سینما به رسمیت شناخته شده است.

در همین دوران ملیس خواست اختراع آنان را در برابر پرداخت چشمگیری بخرد. او خوب می‌دانست معنای این پدیده‌ی جدید علمی، یک هنر تکنولوژیک جهانگیر و رؤیاپرور و همگانی است که عمیقاً با سوداگری و کسب سود می‌آمیزد و امکان صنعت و هنر نویی راکه در خود دارد با افق سودافزایی فراوان. ملیس سرشت عمومی این هنر را به درستی تشخیص داده بود، اما فرسنگ‌ها با معنای ماهوی سینما فاصله داشت. درواقع در همین برهه‌ی دگرگونی قرنی به قرن دیگر، ژرژ ملیس با مؤسسه‌اش (استار فیلم) چشم‌انداز راه افتادن قطار لومیر را در اکناف جهان و سوار کردن میلیون‌ها انسان را در بازارهای خارجی به خوبی تشخیص داده بود. در سال ۱۹۰۴ او دیگر شعبه‌ای در امریکا داشت و بالاخره پاته، یک بازار مکاره‌چی سرمایه‌دار، از ملیس پیش افتاد، زیرا او می‌دانست «چگونه شیوه‌ی تولید فیلم را با زمان خود منطبق سازد».

سینما دیگر آغاز شده بود. *فانتوماس*، *فتح رم* و *آخرین روزهای پمپئی*، به روشنی باز می‌گفتند، بازار مکاره‌چی‌ها، راه فروش رؤیاهای شیرین و سرگرم‌کننده را آموخته‌اند و ذایقه‌ی قرن بیستمی تماشاگران در مسیر کمال‌یابی این سینمای داستان‌گوی و سرشار از هیجان و شور و سرگرمی سامان خواهد یافت.

شگفت نیست که سینمای قرن بیستمی با شعبده‌بازان و تماشاخانه‌داران و بازار مکاره‌چی‌ها شروع شد، ولی اکنون وقتی در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست‌ویکم، سینمای دیگری را برتر می‌یابیم که می‌رود فراگیر شود، و از تفکر و سادگیی چون آثار لومیر و رویکرد به زندگی و یک سمت و سوی طبیعی و اندیشگون برخوردار است، احساس می‌کنیم یک تأخیر معنایی اتفاق افتاده است. پس از صد سال، سینما به چیزی نزدیک می‌شود که قرار بود در آغاز از آن مشحون شود. سینما پیام‌آور و عصاره‌ی همگانی شدن خرد مدرن بود. در نقد سنت، اما با غرق شدن در شعبده‌بازی صد سال از حداکثر ظرفیتش به عنوان هنر سرگرمی‌آفرین بهره جست.

اکنون در آغاز قرن بیست‌ویکم سینما آیا همان چیز است که در آغاز قرن بیستم بود؟

تاریخ قرن بیستم در اصلی‌ترین رگه و جریانش در حوزه‌ی سینما، گویای بسط همان نطفه‌ای است که در آغاز بسته شد، یعنی استفاده از حداکثر هنر تصویری برای داستان‌گویی و داستان‌پردازی دراماتیک، نه تنها سینمای تجاری، بلکه سینمای به اصطلاح هنری و سبک‌های آن هم در خدمت رشد این «ساختن» یک جهان خیالی بود.

با آشنایی جزیی‌تر درباره‌ی این ویژگی سینمای قرن بیستمی و تحولات درونی آن می‌کوشیم، به ترسیمی از نطفه‌های سیمای قرن بیست‌ویکمی دست یابیم.

***

ملیس رهبر سینمایی است که تخیل را در کانون خود داشت، او در مرکز داستان‌های افسانه‌ای قرن بیستمی قرار دارد. گرگور و پاتالاس، نویسندگان کتاب ***تاریخ سینمای هنری*** (ص ۲۴) ترسیم بغایت واضحی از این جنبه‌ی درونی سینما در آغاز ارایه داده‌اند:

فیلم *سفر به ماه* (۱۹۰۲)، نخستین فیلم ملیس است ـ که آن را کاملاً براساس گرایش‌های شخصی خود ساخته بود و زمان نمایشش به شانزده دقیقه می‌رسید ـ برای شرایط آن دوران کاملاً غیرعادی بود. این فیلم بر پایه‌ی داستانی از ژول ورن ـ با کمک دستاوردهای فنی آن دوران ـ پدید آمد، که البته ملیس طنز خویش را نیز در آن به کار بست: دانشمندانی ریشو با حرکاتی عجیب و غریب به وسیله‌ی موشکی کج و کوله به سوی ماه شلیک می‌شدند. موشک به یک چشم سیاره فرو می‌رود. پس از آن که مسافران جنگ‌های خطرناکی را با ساکنان حشره‌گونه‌ی ماه به پایان می‌برند، موشک دوباره به زمین بازمی‌گردد و در دریایی فرود می‌آید و سرانجام سرنشینان رهایی یافته، به وسیله‌ی دخترانی ـ که لباس‌های منحدالشکل پوشیده‌اند ـ به جشنی عجیب و غریب دعوت می‌شوند.»

در فیلم *سفر به ناممکن* (۱۹۰۴) گروهی از اعضای انجمن پریشان جغرافیایی با اطمینان به ماشین نقلیه و فضانوردی تخیلی مهندس مابولف ـ که قادر است تا کره‌ی خورشید نیز سفر کند ـ به سفری عجیب دست می‌زنند. فیلم *چهارصد ضربه‌ی شیطان* (۱۹۰۶) و *فتح قطب* (۱۹۱۲) که در آن یک

گروه اکتشافی با سفینه‌ی پرنده‌وار به قطب شمال سفر می‌کند و با غول‌های برفی به ستیز می‌پردازد، همگی استوارکننده‌ی پایه‌های یک سینمای غیرواقعی و رؤیافروش‌اند.

مدرنیته همه‌ی توان‌های خود راگرد آورد و هنری اختراع کرد که متناسب با سرشت آن به بازتاب عینی جهان بپردازد. تمدن مدرن که رابطه‌ی خود را با ملکوت و عالم مثال یکسره گسست و جهان را خرد بنیاد و آدمی را کانون رویدادهای عقلایی دید، داعیه‌ی خرد و عقلانیت، لمس واقعیت و زندگی گسسته از اوهام را پیشارو نهاد و در پی یک سوق طبیعی در هنر برآمد. وی هنر را از آسمان فرود آورد و زمینی کرد. سینما هنر تکنولوژیک و محسوس‌گرا و پیش از هر هنر دیگری در هر زمان، وسیله‌ی این ارتباط پوزیتیویستی با جهان بود. اما در عمل گویی هنوز انسان مدرن دچار انشقاق ذهنی بود. از یک سو وسایلی اختراع می‌کرد که متناسب با علمی بودگی تمدن جدید، در سیر تماس با عینیت بود و از سوی دیگر گویی به دلیل یک تأخیر در کاربرد وسایل و سرشت نظام اجتماعی، همین ابزارها تغییر جهت می‌دادند و در مسیر دیگر مورد استفاده قرار می‌گرفتند. شعر، هنر کلام محور و مبتنی بر فرهنگ اسطوره‌ای و یا وحیانی، جایش را به سینما داده بود تا سینما بیانگر سیمای زندگی باشد. اما حال سرمایه‌داری، سینما را از اندیشه‌ی انسان محوری مادی دور می‌ساخت و دوباره جهان پیچیده‌ی خیال را ترویج می‌کرد.

لویی فویاد با بیانیه‌ی مشهورش آرمان انتقال واقعیت بر پرده‌ی سینما را مطرح کرده بود: «صحنه‌های این فیلم زندگی آن‌طور که هست می‌خواهند برش‌هایی باشند از زندگی و به کلی عاری از تخیل. در آن‌ها انسان و اشیاء آن‌گونه نشان داده می‌شوند که هستند و نه بدان شکل که باید باشند. اما به زودی مجموعه‌ی آثار جنایی او، از هرگونه واقعگرایی دور شد. اندیشه‌های فویاد تحت تأثیر خواست سرمایه تغییر چهره داد. مؤسسه‌ی گرمون او را واداشت که به درام‌های عشقی سطحی و آثار جنایی روی آورد و گرفتار افسانه‌پردازی حتی در قلمرو زندگی روزمره شود.

بدین‌ترتیب ملیس تکنیک خیال‌پردازی سینما را آغاز کرد و عنصر افسانه و ذهنیت‌گرایی برای یک قرن ویژگی سینمای عامه‌پسند جهان شد و حتی سینمای خلاق و صاحب فکر را هم تحت تأثیر درآورد.

درواقع گرایش لومیر یک قرن به تعویق افتاد تا تبدیل به گرایش پیشرونده در سینمای حرفه‌ای شود. (منظور قرار گرفتن در متن استناد و رویکرد به زندگی است.)

مقایسه‌ای که بین سبک و لومیر و سبک ملیس صورت گرفت، فشرده‌ی حقیقت بزرگ تحولات سینما در پایان قرن بیستم است. گویی سینما دیگر به اندازه‌ی کافی زمینه‌ی مناسب را فراهم آورده که در قرن بیست‌ویکم به لومیر بازگردد، و بی‌شک سینمای ایران و سینمای کیارستمی در این بازگشت به ریشه‌ها و ابتدای سینما نقش مهمی ایفا کرده‌اند که همانا نقش یک پیشاهنگ و پیشرو است.

اما واقعیت آن است که تحول قرن بیست‌ویکمی در سینما را نباید تا این درجه تصادفی دید. اتفاق مهم رویکردگرایی و قرار گرفتن سینمای حرفه‌ای بر متن استناد و سوق طبیعی آن، محصول عوامل دیدگاهی، تحولات عینی و تجربه‌ی تاریخی بسیار بنیادینی است که با روح و سرشت عصرجدید و رویدادهای آن بستگی دارد. پیام آن را در لابه‌لای سطور پیام‌آور و درخشان نیچه از هنر مدرن خواهیم یافت. درواقع این رویدادی است که از عصر روشنگری آغاز و به علمی بودگی قرن نوزدهم، نقد نیچه‌ای، تصور دیگرگون شده از زندگی و هنر ختم می‌شود و پیشگویی درخشان بنیامین و گفت‌وگوی آدرنو را با هنر عامه‌پسند قرن بیستمی در بر دارد.

در هرگام آغازین ما این نطفه‌ی ذاتی هنر جدید از یک سو و به بی‌راهه رفتن آن را می‌توانیم دنبال گیریم. مثلاً جیمز ویلیامسن هم از مستند اولیه آغاز کرد اما به زودی سحر سینما او را در بر گرفت و در پی شگردهایی برآمد تا مبانی تکامل شیوه‌ی داستان‌پردازی هالیوودی را تعمق بخشد و جریان عمل و احساس فضا را از قلمرو استناد به حوزه‌ی فضا ـ زمان سینمایی بکشاند. یکی از فرمول‌های دراماتولوژی سینمایی که بعدها محبوبیت یافت در فیلم

حمله به یک هیأت چینی ساخته‌ی ویلیامسن به کار گرفته شد: نجات دادن در آخرین لحظه، به تکرار در تغییر صحنه میان محل خطر و نجات‌دهندگانی که با سرعت پیش می‌آیند. دوربین ویلیامسن بیش از پیش از نقش دوربین لومیر جدا شد و حتی از نوع کاربرد دوربین به وسیله‌ی ملیس که به آن هم‌چون دستگاه ضبط کننده و تماشاگری خنثی می‌نگریست فاصله گرفت. ویلیامسن می‌توانست با جسارت وانمود کند که دوربین به وسیله‌ی بازیگر، درحال بلعیده شدن است. این تغییرات کوچک درواقع آغاز فرایند رشد سوبژکتیویسم در سینما ـ صنعتِ جهان سرمایه‌داری بود که توهم‌افزایی برای جلب مشتری را ویژگی سینمای تجاری کرد. زمانی که ما مدام با به تأخیر افتادن آن سرشت استنادگون اولیه سینما روبه‌رو می‌شویم حق داریم بیندیشیم گویی بخشی از پروژه‌ی ناتمام مدرنیته در هنر ویژه‌ی خود سینما، امروز پس از صد سال به خودآگاهی می‌رسد. شگفت آن‌که رهبر این آگاهی سینمای رویکردگرای ماست.

***

قدم دیگر در جهت تعریف سینما هم‌چون یک جهان رؤیاپرداز و فاصله گرفتن از نگاه آغازینی که دوربین لومیر به زندگی داشت، در ایتالیا برداشته شد. در این‌جا بود که تجربه‌ی ساختن درام‌های پر خرج، باشکوه و عامه‌پسند به وسیله‌ی شرکت‌های سرمایه‌ای نظیر چینه، آمبروزیو و ایتالا مسیری از موفقیت‌های فیلم‌سازی را آزمود که کاربرد سینما را برای توهم‌افزایی داستان‌پردازانه و افسانه‌ای، بسیار منطقی نمود. از آن‌جا که این شیوه‌ی فیلم‌سازی کاملاً مخاطب داشت، فروش آن چون کالایی سودافزا غیرقابل چشم‌پوشی می‌نمود و با شعور عمومی جهان در آغاز قرن بیستم هماهنگ بود. هیچ‌کس نمی‌توانست مانع رشد آن شود. رشد این نوع سینما، با خود تعریف تازه‌ای از سینما را رواج می‌داد و موقعیت مادی و اختراعات خاص و پیشرفت‌های فنی ویژه‌ای را نصیب سینما می‌کرد که در هر گام چون حجابی بر معنای ماهوی‌اش پرده درمی‌کشید. سینما قرار بود هنر انسانِ مدرنیته، انسانِ به تصور خود خردورز و رها از افسانه‌ها، دین و وهم باشد! مدرنیسم در برابر سنت چنین ادعایی داشت بزرگ‌ترین فیلسوفانش جهان نو را جهان انسان متعقل، خود بنیاد و اندیشه‌ورز معرفی می‌کردند اما اینک بزرگ‌ترین دستاورد مدرنیت، در غیاب هنر قدسی، کهن، روزبه‌روز راه‌های افراطی‌تری را برای ذهنیت‌گرایی رؤیاپروری و خیالبافی می‌پیمود. تفاوت این رؤیا با رمز و رازهای هنر قدسی، عامه‌پسند بودنش بود. دروغی که همه می‌دانستند دروغ است، و نه رازی که محصول معمای ابدی هستی است.

هنر مدرن با سینمایی که از مستندسازی لومیر و ذات و ماهیت خود فاصله گرفته بود، تبدیل به هنری افسانه‌پرداز شد که سرشار از فریب و توهم و شیرینی داستان‌پردازی انسان گذشته بود. همه‌ی امکانات جهان مدرن در خدمت همین درخواست کهنه گرد می‌آمد و روزبه‌روز سینما، داستان‌پردازتر و خیالی‌تر و مصنوعی‌تر می‌شد...

تاریخ، حکایات دینی و سیمای زندگی مدرن درام، جنایت، فاجعه و خانواده و عشق همه به یک‌سان عامیانه در سینمای داستان‌پرداز و شیرین و رؤیافروش جهان سرمایه‌داری مورد تحریف قرار گرفتند و به یک میزان سینما عطشناک در پی رشته عوامل فنی برآمد تا با مصنوعات خود فضایی مرعوب‌کننده و باورپذیر به‌وجود آورند و سلیقه‌ی عمومی را در مسیر دنیای ساختگی روی پرده شکل دهد. هرچقدر مهارت‌های جذاب افسانه‌پردازی در سینما پیش رفت، از زندگی بیشتر فاصله گرفت. مثلاً از نظر فنی پاسترونه برای اولین بار در فیلم *کابیریا* از نور مصنوعی هم‌چون یک وسیله‌ی زیبایی شناختی سود جست. هم‌چنین ایده‌آلیزه کردن شخصیت‌ها برای در اختیار گرفتن احساسات تماشاگران گام دیگری است برای تغییر سیر سینما از مستندگونی و رویکرد به زندگی به طرف آفرینش ساختگی الگوهای سینمایی.

همین الگوهای غلوآمیز است که سپس در فیلم‌های تبلیغی فاشیستی ما به‌ازای زندگی واقعی می‌شوند و صورت دلخواه نمایش زندگی بر پرده‌ی سینما را می‌سازند.

هم‌چنین وجه دیگری از سینماتوگرافیِ یک جهان سوداگر در ایتالیا پایه‌ریزی شد، چیزی که با راه خیالپردازی و

افسانه‌سازی جدید در هنر تصویری مدرن سازگاری داشت. ایتالیا نخستین کشوری بود که در آن پرستش خداگونه‌ی ستارگان به اوج رسید. بازیگران بیرون از قلمرو کنش زنده، مدلی از عمل تأثیرگذار احساساتی را پیشه ساختند. فیلم *اما عشق من نمی‌میرد* (۱۹۱۳) لیدا بورلی و ماریو کازرینی را چونان ستارگانی به نمایش نهاد. این فیلم یک فضای احساساتی و دراماتیک داشت. عشق یک شاهزاده به یک هنرپیشه زن که جاسوس بود، حالتی اثیری داشت و محصول تخیلات دانتو نتزیو بود و به صورت موجودی نیمه اسطوره‌ای به نمایش در می‌آمد.

ستاره‌پرستی نه تنها سینمای ایتالیا را، بلکه سپس سینمای امریکا و همه‌ی غرب را بیشتر و بیشتر به راهی فریبنده، رؤیاگرا و واقع‌ستیز سوق داد. سینما از اهداف ذاتی یک هنر عکاسانه و بصری که ابزار تصویر زندگی به نحو متفکرانه بود دور شد. و توان‌ها و مهارت‌های خارق‌العاده‌اش در رؤیاپروازی و واقع‌گریزی رشد یافت. امکانات فنی، حرکات خارق‌العاده دوربین، حقه‌ها، صحنه‌پردازی در استودیوها، و بازی‌ها روزبه‌روز شکوهمندتر و در بی‌راهه‌ی رمانتیک و با انواع تخیلات بی‌بنیاد پیش رفت. هرچند شدیدترین تخیلات سینمایی، حتی دراکولاها هم به نحوی بازتاب بحران‌ها و یا جریان‌های واقعی زندگی بودند. اما خود سینما روی هم رفته تمایل به فریبندگی و ساختن یک جهان مصنوع را یافت و در این داستان‌پردازی روزبه‌روز اوج تازه‌تری را تجربه کرد.

واقعیت آن است که آرمان درونی سینما، در سینمایی که روزبه‌روز در مسیری کج‌تر و نادرست‌تر حرکت می‌کرد فراموش نشد. گویی همواره چیزی غریزی، و نهادینه و وابسته به سرشت تکنولوژیک هنر تصویری مدرن وجود داشت که یادآوری می‌کرد که سینما هنری است محصول یک تمدن علمانی مدرن و یک خردورزی جدید، که باید

بـه‌سان آیـنه‌ی فـعال زنـدگی و در مسیر انـدیشه‌پردازی هنرمندانه رشـد کـند و نـه در راه خـیال‌فروشی بی‌بنیاد و سوداگری. در همین سال‌ها که سنگ بنای یک سینمای رؤیا فروش تجاری در ایتالیا، انگلیس، فرانسـه امـریکا تـحکیم می‌شد، یک سینمای مغلوب و حاشیه‌ای نیز وجود داشت که زیر سایه جنبش مسلط سـینمای عـظیم و شکـوهمند داستان‌پرداز قرار گرفته بود.

ستاره‌پرستی نه تنها سینمای ایتالیا را، بلکه سپس سینمای امریکا و همه‌ی غرب را بیشتر و بیشتر به راهی فریبنده، رؤیا گرا و واقع‌ستیز سوق داد. سینما از اهداف ذاتی یک هنر عکاسانه و بصری که ابزار تصویر زندگی به نحو متفکرانه بود دور شد

نینو مارتولیو در سال ۱۹۱۴ فیلمی ساخت به نام *گم شده در تاریکی*. گفته می‌شود حتی این فیلم بر سینمای نئورئالیستی سال ۱۹۴۵ هم تأثیر داشـته است، زیـرا اومـبرتو باربارو نظریه‌پرداز سینمای واقعگرا این فیلم را اکثراً برای شاگردان دوره‌ی کارگردانی سینما در مرکز تجربی‌رُم نمایش مـی‌داده است.

فیلم *آسونتا اسپینا* (۱۹۱۵) اثر گوستاوو سرنا هم فیلمی بود که با نگاه واقعگرا به حوادث روزمره یادآوری مـی‌کرد کـه سینما راه دیگری نیز می‌تواند بپیماید.

اما این فیلم‌ها پخش کننده‌ای نیافتند. سرمایه، سینما را بسان ابزار اهداف سوداگرانـه‌اش تـماشا مـی‌کرد و راه رشـد یک سینمای متفکر را می‌بست. نوع بهره‌ور از استنادات روزمره با این اوضاع نمی‌توانست به مشـخصه‌ی غـالب سـینمای حرفه‌ای بدل شود. در امریکا از هـمان آغـاز، مـؤسسه‌های سینمایی نظیر ادیسن بایوگراف و ویتاگراف درگیر سـیستم عرضه و تقاضا شدند. استودیوهای فیلم‌سازی، در وهله‌ی اول به تجارت فیلم مـی‌نگریستند و حـرفه‌ی سـینماداری رونق گرفت.

یک گرایش حاد به طرف فعالیت انـحصاری تـراست‌هـا در سینمای امـریکا، بـیش از پـیش، نـقش سـرمایه را مـهم‌تر می‌کرد.

سرمایه‌دارانی چون ویلیام فـاکس، جـرج زوکـر، سـامویل گلدویس و... به صورت افراد مسـلط و حـاکـم بـر تـولید سینمایی درآمدند. به کمک آنان بود که هالیوود به صورت مهم‌ترین و پس از چندی تنها مرکز تولید فـیلم در ایـالات متحد درآمد. این مؤسسه‌ی سرمایه‌داری بـزرگ، بـه دنـبال سینمایی رفت که در آن حیله‌های سینمایی، دنیایی تخیلی و راه‌هـــای فـــریبنده‌ی بـــصری مـــهم‌ترین مشـــخصه‌های داســـتانپردازی بـودند. امـا اتـفاق بـزرگ سـینمای امـریکا افسانه‌پردازی در متن واقع‌نمایی بود.

ادوین اس. پورتر و دیـوید. و. گـریفیث هـمه‌ی تـجربیات فـضاسازی تـخیلی را در خـدمت داسـتانپردازی‌هـای چشمگیری قرار دادند که ظاهری واقـع‌نما داشـتند. وقـایع فـیلم‌هایی کـه پـورتر مـی‌ساخت، ظـاهراً وقـایع زنـدگی امریکایی بودند، اما تخطی از جنبه‌های متفکرانه‌ی تماشای واقعیت، در آن‌جا صـورت مـی‌پذیرفت کـه درام، سـیمای زندگی را دگرگونه به نمایش می‌نهاد. فیلم *سرقت بزرگ قطار* اثر پورتر سبک وسترن را آغاز کرد که یکی از بـنیادی‌ترین سبک‌های فیلم‌سازی در امریکا شد. فضای فیلم وسترن البته واقع‌نماست، اما درست در همین صورت واقعگرایانه است که مشخصه‌های غیرواقعی قهرمان، جعل عینیت زندگی در غرب وحشی، تحریف وضعیت سرخپوستان، و مـعرفی شخصیت‌های افسانه‌ای هـفت‌تیرکش و داسـتان‌پردازی پـر هیجان و ساخته‌های دیگر سینمای امریکا تعبیه شـده‌انـد. گریفیث شاگرد پورتر و مثل او در تکامل سینمای نوآور بود؛ یک نوآوری منطقی برای تکامل بیان سینمای داستان‌پرداز و نه یک نوآوری غافلگیرکننده.

آیا گریفیث هم سینما را به یک ابزار رؤیاآفرین بدل کرد؟ او که آثار دیکنز، استیونسن، جک لندن، تولستوی و موپاسان را برمی‌گزید و فیلم می‌کرد، چگونه می‌تواند در معرض این اتهام قرار گیرد؟ این آثار ادبی بـزرگ، در بسـیاری مـواقـع گرایش‌های واقعگرایانه داشتند و آزمون خـوبی بـودند تـا

سینمای امریکا یک شالوده‌ی طبیعی‌نما و با بافت استوار و سرشار از زندگی بیابد.
این همه باید گفت غلبه‌ی یک ادبیات‌نگاری، به رویداد غربیی در سینمای غرب تبدیل شد. گریفیث یک سنت ماندگار را در این دوره بنا نهاد. و آن ساختن فیلم نه بی‌واسطه از روی زندگی، بلکه از روی دست دیگری، یعنی از روی آثار نویسندگان است. در ادامه‌ی همین حرکت است که ساختن فیلم از روی فیلم‌های دیگر به یک روش معمولی در سینمای هالیوود بدل می‌شود.
درواقع گریفیث با شیوه و سبک خود نشان داد که برای سینما، بافت دراماتیک، قوت داستانی و عناصر روایی ادبی مهم‌اند، نه آن‌که تجلی جزییات زنده و تجربه‌ی ملموس هنرمند و سینماگر باشد یا نه. بدین‌سان یک بار نویسنده می‌زیست و از واقعیت اخذ می‌کرد و بار دیگر سینماگر از روی نتیجه و بازتاب زندگی در ذهن او، زندگی سینمایی را می‌پرداخت.
این مسیر، یک امر بدیهی در هنر و آرمان ذاتی سینما را به فراموشی سپرد و آن ضرورت ارتباط زنده‌ی انسان و زندگی برای آفرینش یکسری اثر هنری است. گریفیث مهارت‌های بزرگی در اختراع توان‌های فنی تازه از خود نشان داد. محو تدریجی تصویر را او بنا نهاد و بدین‌سان شکل هنر سینما، بیش از پیش با قواعدی آمیخته شد که هرگز چشم در جهان واقعی، آن‌گونه نمی‌دید. سینما بدین‌سان در مسیری از بدایع بصری، تجربه‌ی نوین و زبان و خلق اجزای تازه‌ای از صورت‌های دیداری قرار گرفت که تا آن روز انسان تجربه نکرده بود. مسلماً همه‌ی این جزییات بصری مصنوع، نحوه‌ی دیدن تازه‌ای را می‌آموخت. در سینمای امریکا همه‌ی این اختراعات فنی و ساختاری در خدمت ایجاد یک جهان، روزبه‌روز جذاب‌تر و شیرین‌تر و به همان میزان ساختگی‌تر و جدا از لمس ساده‌ی زندگی و نحوه‌ی تماشای واقعی قرار گرفت، چه اتفاقی درحال رخ دادن بود؟ آیا شگفت نبود که سینما، این پیام مدرنیته، تبدیل به یک پارادکس غریبی شده بود. گویی همان‌قدر که سینما بی‌آینه‌ی همگانی شدن عناصر دیدگاهی و فلسفی و جامعه‌شناسانه و علمی و اخلاقی و زیبایی‌شناسانه‌ی عصر جدید بود و با تار و پود نوبنیادی جهان و لیبرالیسم و تکنولوژی و سرمایه و... ساخته شده بود، به همان میزان هم بیان ناتمام ماندن پروژه‌ی مدرنیته و یک ایده‌ی هابرماسی بود و همه‌ی نیروهای خود را علیه خود به کار می‌بست.

گریفیث با شیوه و سبک خود نشان داد که برای سینما، بافت دراماتیک، قوت داستانی و عناصر روایی ادبی مهم‌اند، نه آن‌که تجلی جزییات زنده و تجربه‌ی ملموس هنرمند و سینما گر باشد یا نه

آیا چنین رخدادی به خاطر همان ایده‌ی نیچه‌ای بود؟ هم نوید عصر انسان فاتح را می‌داد و هم تأکید می‌کرد هنوز نور ستارگان مدنیت نو که از ارزش‌های کهن فاصله گرفته، خدایش به قتل رسانده و مسؤولیت تمدنی جدید را بر دوش نهاده‌اند، به خود قاتلان نرسیده است!
انسان، سازنده‌ی هنر تکنولوژیک و علم‌گرا و تجربه‌گرا، این وسیله را در خدمت جذابیت‌هایی قرار می‌داد که ماهیتی تخیلی و افسانه‌ای داشتند. این هنر در پی تحریف واقعیت بود، و باورپذیری‌اش را به مدد تکنیک و فن و عوامل نمایشی تأسیس می‌کرد و نه به یاری ذات خود؟
آیا هنوز انسان در بازمانده‌ی جاهلیتی کهنه زندگی می‌کرد و تحمل کاربرد سبک و معنایی متناسب با ابزاری را نداشت که خود آفریده بود؟ آیا باید زمان می‌گذشت و صد سال سینما چالش بین هنر زندگی‌وار و هنر خیال‌پردازی را پشت سر می‌نهاد و پس از غلبه‌ی صد سال هنر عامیانه در سینما بر وجه روشنفکرانه، جهان آماده‌ی پذیرش سینمای حرفه‌ای رویکردگرا را می‌یافت؟ عملاً چنین شد. صد سال وجه غالب، چشمگیر، زیبا، ماهرانه و جذاب سینما، در خدمت آثار ملودرام، جنایی، تاریخی و عشقی گوناگونی قرار گرفت که هرچقدر باورپذیرتر می‌نمودند در دلِ خود بیشتر جهان مصنوعی و سینمایی را می‌پروردند. همه‌ی

تکنیک سینمایی، همه‌ی جلوه‌های ویژه، حقه‌ها، تخیلات، مهارت‌های فنی، همه‌ی رشد توان فیلم‌سازی، از فیلم‌برداری و بازی‌سازی تا صحنه‌پردازی و تدوین و نور، در خدمت همین زندگی سینمایی بود که به زندگی شبیه بود اما در ذات خود تحریف زندگی به شمار می‌آمد، چیزی که با غلبه‌ی احساساتی و عاطفی و هیجان، مغز تماشاگر را منکوب می‌کرد و او را سحر زده در رؤیاهایی فرو می‌برد که جز در هالیوود، در هیچ گوشه‌ی زندگی واقعیت نداشت. این رؤیاها، جهان را محور زندگی امریکایی، زیبایی امریکایی، فرهنگ امریکایی و برتری امریکایی می‌کرد و به ابزار سلطه و غلبه‌ی یک شیوه‌ی زیستن و لذت بردن بدل شد. با مهارت‌های بزرگ داستان‌پردازانه‌اش سینما را مساوی با سینمای تراست‌های سرمایه‌ای کرد که می‌توانست رگ خواب عوام را تشخیص دهد، اما کوچک‌ترین کوششی برای تفکر و بیداری زیبایی‌شناسانه‌ی مردم برنمی‌داشت، بلکه چه‌بسا حتی در پس چهره‌ی انتقادی و آزادی گرایش، امکان آزادی اندیشیدن را از مردم سلب می‌کرد، به انضمام آنکه با مفهوم یکه‌ی آفرینش هنری ستیز می‌نمود و سینمای خلاق را به جریانی حاشیه‌ای به جشنواره‌ای و محفلی بدل می‌کرد.

***

آن‌چه در بالا گذشت، ویژگی عمومی سینمای جهان در قرن بیستم بود، البته یک سیر تکاملی به سود تجربه‌های هنری و متفکرانه در سیر داستان‌پردازی در سینما رخ داد، انواع تجربه‌های هنری از نئورئالیسم تا موج نوی فرانسه تا سینمای مدرن امریکا کوشیدند خود را به روح زنده‌ی زندگی و اندیشه‌پردازی هنری نزدیک کنند. شاهکارهای سینمای خلاق که در این صد سال آفریده شدند، همیشه زنده خواهند ماند. اما درعین‌حال گام به گام سیطره‌ی افسانه‌پردازی در سینما تحلیل رفت، به اتمام رسید و حرف تازه‌ای برای گفتن باقی نماند. شاهکارهای این سینما آفریده شدند، عالی‌ترین خلاقیت‌ها در حوزه‌ی سینمای داستانگوی مدرن و روشنفکرانه به جلوه درآمدند و عصر آنان به آخر رسید. از سوی دیگر در دل سینمای متفکر تجربه‌های گوناگونی که به معنای تخطی از معیارهای هالیوودی و سنت‌های نمایشی بود پا گرفتند و به تجربه‌ای بزرگ برای پیدایش یک سینمای دیگر بدل شدند؛ سینمایی که در پایان قرن بیستم می‌باید با بازگشت به تعریف بدیهیات، یک «سینما زندگی» را بنا بگذارد.

به سرعت می‌کوشیم به این تجربه‌ها که میراث‌های صدساله برای سینمای رویکردگرا بودند، اشاره کنم، با این تأکید که این عناصر تنها دارایی‌های اولیه‌ای بودند که اتفاقاً سینمای رویکردگرا پس از کسب تجربه با جدایی از آن و گزینش کیفیت زیبایی‌شناختی و سبکی نو، می‌توانست به وجود آید. قبلاً من به اشتباه بزرگی که در داخل و خارج پیش آمده و ساده‌پسندانه مثلاً سینمای کیارستمی یک سینمای نئورئالیستی خوانده شده، اشاره کردم، هم‌اکنون هم ضمن تأکید بر این تمایز، آن جریان مغلوب را که پیشزمینه و تنها یک مقدمه و پیش درآمد برای «سینما زندگی» است، مورد اشاره قرار می‌دهم.

هرچقدر که سینمای حرفه‌ای غرب در سیر یک داستانگویی خیال‌پردازانه پیش رفت، رگه‌های رویکرد به زندگی در سینمای متفکرانه، گویی خاطره‌ی فراموش شده‌ای از پیمان اولیه‌ی سینما و سرشت آن بود. هنری که بر متن مدرنیته رویید و قرار بود زبان منتقدانه و واقعگرای زندگی انسان نوین و متعقل و متفکر باشد. اما اکنون گرفتار اسطوره‌ی بازیگر آن و جهان چشم‌افسای دروغین آن شده بود.

***

رگه‌های مغلوب سینمای هنرمندانه واقعگرا را باید با تجربه‌های فیلم‌سازان نخبه دنبال کرد. آن‌ها سینما را هنری فریبا، با دکورهای مجلل و درام‌های پر زرق و برق نمی‌دانستند که کانون آن هنرپیشگان چشمگیر باشد. این عوامل درست همان نکات اصلی هستند که در پیمان آغازین سینما وجود نداشتند و در پایان قرن بیستم، سینمای رویکردگرا پیش از همه علیه آن شورید و از سنت سینمای متفکرانه‌ی قرن بیستمی در مقابله با سنت ستاره‌پرستی و بازی‌های نمایشی بهره گرفت؛ سنتی که کارگردان، اندیشه، زندگی و واقعیت را به خدمت یک هنرپیشه در می‌آورد. استانیلسن، مارلین دیتریش، گرتا گاربو، جیمز دین، مریلین

مونرو، الیزابت تیلور و انبوهی که پس از آن‌ها آمدند مشخصه‌ی افسانه‌پردازی سینمای قرن بیستمی را مورد تأکید قرار می‌دهند. یک رفتار مصنوع و دلربا، یک جذبه‌ی اروتیک و یک حضور مقاومت‌ناپذیر که در چشم تماشاگران به سرعت از فیلم‌ها فراتر می‌رفت و بدون تردید به گونه‌ی یک اسطوره‌ی تازه و محمل خیالبافی نو در می‌آمد. آنان ستارگان زمینی بودند، زمین سرمایه‌داری و جهان مدرن، ستارگانش را درآمیزه‌ای از نورهای مصنوعی و جاذبه‌های جنسی و درخشش رؤیاها و کذب و داستان‌پردازی معرفی می‌نمود و تماشاگران را چنان فریب می‌داد که قادر به تفکیک نقش و نقش‌آفرین نبودند. دستاوردهای سینماگران هالیوودی، که سینما را فرسنگ‌ها به جلو می‌برد و یک فضای سینمایی مؤثر به وجود می‌آورد که کاملاً در مسیر همین تأثیرهای سینمایی یک داستانگویی فریبناک عمل می‌کرد. تقطیع تصویری گرا که گریفیث مبدع آن بود، و بازگشت به گذشته، تعلیق فزاینده، طرز بیان سینمایی و تصاویر عمومی، از شگردهایی هستند که در خدمت ارتقای نمایش فیلم به سطحی والا قرار گرفتند.

گریفیث فیلم *یهودیت بتولیه* را در سال ۱۹۱۳ براساس داستان‌های *انجیل* ساخت. او با طبیعی‌تر کردن بازی‌ها، با امتداد زمانی فیلم شرایط را برای آن به وجود آورد که سینما از ارتباط آینه‌وار با طبیعت و زندگی به طور کامل به قلمرویی مستقل در زمینه‌ی داستان‌پردازی تخیلی، اما واقع‌نما نزدیک شود. به یاد داشتن این لحظه‌ها که هرگز آیاتِ آسمانیِ از پیش نازل نبود، بلکه وضعیت واقعی و رویدادهای مشخصی گام به گام منجر به این ظهور سینما و این ویژگی‌ها شد، بسیار مهم است. همه‌ی این رشد بیان سینمایی، و انتقال مرعوب‌کننده‌ی زندگی خیالی بر پرده‌ی سینما در امریکا به خدمت تحریف واقعیت درآمد. گریفیث بزرگ در *تولد یک ملت* همه‌ی توان‌های تکنیکی و ساختاری ازقبیل نماهای درشت، پیوند درونی اجزا به کمک گسترش میدان دید و حرکت افقی دوربین را به خدمت گرفت تا به سود نژادپرستی، تحقیر سیاهان و ستایش سیمای زندگی جنوبی سخن گوید و جهانی را بر پرده بیافریند که تماشاگر را به همدلی با جور واقعی و ظلم عینی برانگیزد و صحنه را به گونه‌ای بچیند و داستان را به نحوی تعریف کند که با برانگیختن احساسات و عواطف، چشم خرد و واقع‌نگری و فرصتِ اندیشیدن را کور کند.

رگه‌های مغلوب سینمای هنرمندانه واقعگرا را باید با تجربه‌های فیلمسازان نخبه دنبال کرد. آن‌ها سینما را هنری فریبا، با دکورهای مجلل و درام‌های پر زرق و برق نمی‌دانستند که کانون آن هنرپیشگان چشمگیر باشد

ظاهراً گریفیث ابتکارهای سینمایی فراوانی آفرید تا در *تولد یک ملت* و *تعصب* به سود شکل بخشیدن به یک واقعگرایی سینمایی از آن‌ها سود جوید. اما آن‌چه بر پرده واقعی نموده می‌شد، در ذات خود تحریف واقعیت بود و همه‌ی عوامل دراماتیک را گرد می‌آورد تا بر ذهن تماشاگر غلبه کند و داستانی اقناع‌کننده، عاطفه‌برانگیز و هیجانی بیافریند، و این همان چیزی بود که به خصوصیت سینمای قرن بیستمی بدل شد.

اما ویژگی به لحاظ ماهوی افسانه‌ای و مصنوعی این سینما، اوج خود را در کمدی اسلپ‌ستیک مک سنت نشان داد. روش‌هایی که برای داستان‌پردازی واقع‌نما ابداع شده بودند، به صورت تجربه‌ای درآمدند تا واقعیت خیالی را با جسارت خیره‌کننده به حکایتی پذیرفتنی بر پرده‌ی سینما تبدیل کند. سینمای کمدی او همه‌ی توجه خود را بر ایجاد تیپ‌های غلوآمیز و مسطح و ارایه‌ی کاریکاتورگونه‌ی تیپ‌های اجتماعی معطوف کرد. وجه فرا واقعی این سبک بدیع، کم‌کم چنان جسارتی در شکستن مرزهای واقعیت یافت که بعدها صرفاً در آثار سوررئالیستی دیده شد. نتایج سحرآمیز مک سنت بازهم کمک بیشتری کرد تا سینما با معیارهای سودا و نه ارزش واقعیت بیامیزد. جذابیت‌های مهارت‌ها در مسیر داستان‌پردازی سینمایی پیش رفتند و البته با بهره از زندگی، و تبدیل کردنش به عناصر نمایشی عالی‌ترین اوج‌ها

را بـه خـود اخـتصاص داد. در ایـن مسیر اسطوره‌های حیرت‌انگیزی چون چارلی چاپلین پدیدار شدند که طنز و کنایه‌ی دلپذیر آثارشان علی‌رغم سرشت فراواقعی آثارشان بهره‌مند از عناصر جوشان زندگی بود. البته واقعیت آثار چاپلین هم طبعاً واقعیتی سینمایی است و به‌ویژه تخطی یک فضای دلخواه که قاعده‌ی خود را بنا می‌نهد و پیام خود را عشق مفرط چاپلین به آزادی و پیروزی ساده‌دلانه‌ی انسان بـه مـوفقیت‌های سـاختاری‌اش هـویتی انـدیشمندانـه می‌بخشد، جنگ جهانی اول بیش از پیش به جهان‌بینی ویژه‌ای در سینما ختم شد که می‌کوشید سینما را نـه بـا نیازهای هنر، بلکه با نیازهای صنعت سرمایه‌سالاری انطباق دهد. و این بازهم کار فیلم‌سازی مستقل، متفکرانه، آوانگارد و نامتعارف را که با زندگی تناسب درونی داشت مشکل‌تر کرد و این سینمای اصیل بیش از پیش منزوی و محفلی شد.

درایر که به عنوان فیلم‌سازی بزرگ شیفته واقعگرایی امریکایی در سینما بود، هرگز از تشدید بحران‌های روانی که سراپا خیالی بودند اما واقعی می‌نمودند، باز نایستاد و پرده سینما را به محلی از انفجار هیجان‌های عاطفی و تصویرهای مرعوب‌کننده‌ی ذهنی بدل کرد که‌واقعی معرفی می‌شدند

سینمای تجاری و متعارف بیش از پیش کوشید امکانات خود را در اختیار تخیل بگذارد. ویکتور شوستروم، در آثارش دکورهای خیال‌انگیز پدید آورد. او کار نورپردازی را به کمال در اختیار خود گرفت، کوشید نیروهای فوق طبیعی را ملموس و واقعی به نمایش درآورد. فیلم *ارابه‌ران مرگ* به خوبی نمایانگر این ویژگی است. در *تاریخ سینمای هنری* (ص ۶۸) می‌خوانیم:

در این فیلم با نورپردازی مضاعف، ارابه‌ران که در چشم محتضران معمولی قابل رؤیت نیست، ظاهر می‌شود تا روح مردگان را با خود حمل کند. در چنین وضعی، سایه‌های ارابه‌ران و مردگان، میان زنده‌ها از این سو به آن سوی می‌خزند. شوستروم اساطیر قرون وسطا را به عصر کارگری امروز انتقال می‌دهد.

شوستروم فیلم‌سازی است که در هالیوود راه‌های تازه‌ای را برای نمایش یک جهان کاملاً خیالی و اثیری گشود و سینما را به امکانی از تخیل‌پردازی و افسانه‌گرایی برتر بدل کرد.

***

درایر که بـه عـنوان فـیلم‌سازی بـزرگ شـیفته واقـعگرایـی امریکایی در سینما بود، هرگز از تشدید بحران‌های روانی که سراپا خیالی بودند اما واقعی می‌نمودند، باز نایستاد و پرده سینما را به محلی از انفجار هیجان‌های عاطفی و تصویرهای مرعوب‌کننده‌ی ذهنی بدل کرد که واقعی معرفی می‌شدند. تا جایی که در فیلم‌های او شیطان شخصیت اصلی و نامریی واقعی است و حضوری مادی دارد. برای درایر هدف آن بود که رنج مسیح را از تخیل به یک واقعیت روزمره بدل سازد. او به نحو غبطه‌انگیزی موفق شد که روان قهرمانان خود را در برابر دوربین چنان قرار دهد که تماشاگر در اوج احساس و هیجان آن را به‌سان واقعیتی تردیدناپذیر بپذیرد. او حتی اشیای دور از ذهن را هم می‌توانست به ضرورتی آشنا و واقعی جلوه دهد.

***

درآلمان هم ارنست لوبیچ در پی امکانات تبلیغی پرشکوه و مجللی رفت که در فیلم‌های عظیم نهفته بود و دست به آزمایش‌هایی در قلمرو مضامین تخیلی با دکورهای شکوهمند زد.

پر رونق‌ترین دوران سینمای آلمان، پس از شکست در جنگ جهانی اول فرا رسید. زندگی سخت اجتماعی، غنای سینمایی را بنا نهاد که به نام سینمای اکسپرسیونیستی مشهور است.

نکته‌ی مهم آن است که دریابیم این سینما در جست‌وجوی نحوه‌ی عینی کردن رویدادهای درونی به زبان نمادها بود. اما این رویدادها چیزی نبودند جز تخیلاتی که بی‌مهابا در قالب نمادگرایی عجیب و غریب و افسانه‌های روانکاوانه و مربوط به نیروهای ضمیر ناخودآگاه، ظاهر می‌شدند و از لباس بازیگران تا دکور استودیو را در بر می‌گرفتند و

شخصیت‌های خیالی می‌آفریدند.
دفتر دکتر کالیگاری از یک بازار مکاره آغاز می‌شود. فیلم سرشار از تنش، وهم و قتل و هیپنوتیزم است. وگنر وکالین در *گولم* کارگردان ساختمانی را نشان می‌دهند، که موجودی سفالین می‌یابند که متعلق به قرون وسطاست. با اوراد روی شئی، در آن موجود حیات می‌دمند و ماجرای جنون‌آمیز از این‌جا آغاز می‌شود. در این آثار نیروهای ناشناخته و نامریی، که مهار انسان را در دست دارند دستمایه‌ی خیالپردازی‌های روان‌کاوانه‌اند. کارل مایر فیلم‌نامه‌نویس و قلب تپنده‌ی اکسپرسیونیسم آلمان، مدام در پی مانورهای پیچیده فنی بود.
بدین‌ترتیب سینمای آلمان نیز رشد خود را با نیروهای خیالی، سایه‌ها و وشرهای درونی درآمیخت؛ و سبکی آرایشی برگزید که تنها در سینما وجود داشت. شاهکارهای فریتس لانگ دقیقاً گویای همین ویژگی فرایندهای فرمال تزیینی در جایی هستند که گویی جنایت و قتل و وقایع روزمره تصویر می‌شوند.
مشخصه‌های خیال‌پردازانه‌ی سینما با جریان‌هایی که شاهدیم به خطا روزبه‌روز بیشتر جنبه‌ی ذاتی سینما تصور شدند. این خصوصیات بر کسی پوشیده نبودند.
در فرم‌های دقیق این آثار، جبری نمایان بود که بر مردمان حاکم است... فرم‌های غیرعادی و درعین‌حال بیمارگونه ـ سقف‌های سنگین کوتاه، راهروهای پیچ در پیچ، پله‌های ترک خورده ـ همراه نورپردازی پراکنده، فضایی رؤیایی ایجاد می‌کند. این فضا نمایشگر آن است که در این‌جا، آن رویدادها و برخوردهای روانی در آستانه‌ی ضمیر آگاه منظور نظر بوده است.
اما هیچ‌یک از فیلم‌های آلمانی این دوره، مستقیماً به واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی چشم نمی‌دوزد. دوربین را نیز هرگز جرأت آن نیست که از کارگاه به خیابان بیاید، حداکثر ممکن است یک بار جنگلی واقعی یا خرابه‌ی قلعه‌ای بر پرده نمایان شود. واقعیت معاصر، تنها ممکن است از راه عینیت بخشیدن نمادین بازتاب‌های روانی حضور پیدا کند. ترس و وحشت از جبر اجتماعی به شکلی ذهنی بازتاب می‌یابد؛ رنج کشیدن از شری نامعقول در روان خود. ***تاریخ سینمای هنری***، ص ۸۵.

یکی از سینماگران مؤلف آلمان، فریدریش ویلهم مورنائوست. سینمای او هم با توسل به دراکولا، وامپیر و وحشت، می‌کوشد ما را برابر هیولایی قرار دهد که پیش چشم ما شکل می‌گیرد و باور ما را می‌طلبد. این که تأویل سینمای آلمان می‌تواند با ریشه‌یابی این وحشت و این فضا، به معنای نویی دست یابد، امری نامعقول نیست. اما با این همه نمی‌توان این موضوع را ندیده گرفت که در این تجربه‌های گوناگون، معنا مدام به سوی پر و بال دادن به خیال و از طریق تصاویر ذهنی پرداخته می‌شود. حتی رگه‌های انتقاد اجتماعی موجود در این آثار، در لابه‌لای انبوه خیال‌پردازی‌ها گم می‌شود. سینمای مذکور در پی احساس، انگیزش عاطفی و تأثیر بود. بدون آن‌که خود انسان به عنوان واقعیتی زنده برای آن اهمیت داشته باشد.
بی‌ارزشی فردیت و دنیای واقعی انسان که می‌تواند بسان اقیانوسی بیکران مایه‌ی جست‌وجوی هنری باشد، در آثار اکسپرسیونیستی فریتس لانگ هویداست. نیرویی عظیم برای معماری و نورپردازی صرف می‌شود تا سایه روشن نور شکوه و درخششی هراس‌انگیز را به اشیا ببخشد و به وسیله‌ی معماری و نور معنا و سرنوشت‌های ناپایدار و هولناک خیالی القا شوند.
در ***متروپلیس*** نیروی زیادی به کار رفته است تا اراده‌ی مسلط و نجات‌بخش «پیشوا» به وسیله‌ی شئی‌شدگی جهان به تماشا گذاشته شود، اما بی‌اعتنایی او به واقعیت، از آن‌جا تشدید می‌شود که او افراد را به انقیاد کمپوزیسیون‌هایی انتزاعی در می‌آورد. مشکل ***متروپلیس*** و آثار دهه‌ی بیست لانگ فقط آن نیست که به پرده‌پوشی تضادهای اجتماعی می‌پردازد و آزادی زحمتکشان را مترادف تسلیم در برابر اراده‌ی سلطه‌جوی پیشوا معرفی می‌کند؛ بلکه هم‌چنین دیدگاه ضد انسانی فیلم اکسپرسیونیستی لانگ در تخیل بی‌ضابطه‌ای است که می‌کوشد به مکان به وسیله‌ی توهمات نوری، با دقیق‌ترین شگردها شکل دهد، اما لحظه‌ای به عناصر جزیی و عینی زندگی آدمی توجه ندارد. گرایش به تجارت، حیرت‌افزایی به هر قیمت و تخیل در خدمت سوداگری، ویژگی این سینمای داستان‌پرداز است.

حتی بازی پر قدرت اکسپرسیونیستی یک بازیگر براساس دیدگاهی متافیزیکی بود، متافیزیک بی‌ریشه‌ای که از ذهن هنرمند تخیل منفصل او سرچشمه می‌گرفت. واقعگرایی نوین این سال‌ها هم برخلاف نامش در حیطه شعارهای عاطفی متوقف می‌ماند. «کلیشه‌های ناتورالیستی و فرم‌های سینمای مجلسی» و «ظاهری با چند مونتاژ به سبک روسی» همه‌ی دستاوردی است که این سینما دارد، سینمایی که وجدان سیاسی تماشاگر را وسیله‌ای در دست احساساتش قرار می‌دهد. بدین‌سان آن‌جا هم که در سینما واقعگرایی مورد توجه قرار می‌گیرد، به لحاظ ماهوی دارای سرشتی غیرواقعگراست و بر آن، خیال و احساس و داستان‌پردازی و ایدئولوژی غلبه دارد، چیزی که سینما را هم‌چنان مقابل ماهیت آن، یعنی چشمی برای تماشای درستِ واقعیت قرار می‌دهد.

***

تجربه‌های آوانگارد زیبایی‌شناسانه، سینمای جهان را بسیار به پیش برد، زیبایی‌ها آفرید و میلیون‌ها انسان را سرشار از لذت و رؤیا کرد، اما از منظر بحث حاضر، این سینما نظیر سینمای امپرسیونیست‌ها هم‌چنان در برابر آمیزش با زندگی بسیار محافظه‌کار بود. دیگر عادت شده بود جهان بر پرده، مسلماً جهانی خیالی تصور شود که ربطی به زندگی ندارد و سینماگر حق داشت که قدرت‌های بزرگ آفرینش خود را در خدمت خلق یک دنیای ساختگی و بی‌توجه به واقعیت قرار دهد. مرام و زندگی و جزییات آن، ارزش مکاشفه نداشت و هر چیز باید به صورت خیال‌پردازانه در ذهن آفریده می‌شد. سینمای تجربی و پیشروی فرانسه نقطه‌ی جذاب آفرینشگری سینماست، اما حتی در همین سینما هم پیروزی با خیال بود و نه استناد به زندگی. احساسات، در این سینما هم نقش مرکزی دارد و فرصت اندیشیدن بسیار اندک است.

سینمای آبل گانس در این مورد مثال زدنی است. فیلم خیالپردازانه‌ی *مادر آلوروسا*، *جنوب دکتر توبه* و غیره اساس خود را بر رؤیاهای عجیب قرار می‌دهند در خیالپردازی آبل گانس مردگان از گور برمی‌خیزند تا به سوی خانه‌هایشان روان شوند.

سخن بر سر استعدادهای بزرگ تصویرسازی و قدرت‌های بزرگ خلاقه نیست. سخن حتی بر سر آن نیست که سینمای خیالپرداز، سینمایی است که به بیراهه کشیده شده است. حرف این است که سینما به عنوان یک اختراع، به لحاظ ماهوی دارای ویژگی‌هایی بود که برخاسته از سرشت تکنولوژیکش به شمار می‌آمد و امکاناتش و نوع چشم دوربین جهان‌بینی علمی بودگی یک دوران مدرن را وصف می‌کردند. اما علی‌رغم این گرایش به استنادگرایی و قرار دادن ما در متن سندیت، بی‌داوری، یک وضعیت اجتماعی و فرهنگی ویژه‌ی سینما را در مسیر برانگیختن احساسات، داستانگویی و خیالپردازی سوق داد و این ویژگی را که طبیعتاً نیاز مردمی با سطح معینی از فرهنگ بود غالب کرد. در این ویژگی، سینما، اساساً به جنبه‌ی متفکرانه‌ی بازتاب انسان بی‌توجه بوده و به دنبال یک دراماتولوژی خاص، موجوداتی را بر پرده به تماشا می‌نهاد که از نظر ویژگی شخصی و رفتاری و از نظر ساختاری و نحوه‌ی حضور و اجرا، به هر قیمت هیجان‌های خاصی را القا کنند و تماشاگر را سرگرم سازند. سینمای گانس شعر نمادین آمیزش خرد و پندارگرایی بود.

شیفتگی امپرسیونیسم به بازی نور و سایه، از حرکت و ریتم و از نگرش ایجازی به اشیا، راه تازه‌تری را برای زیبایی‌شناسی فیلم گشود، اما به همان اندازه توجه به هدفی نو را پیشارو قرار داد و آن هدف اشاره به چیزی بود بیان‌ناپذیر «به حالات اخطار و احساسات موجود در آن سوی بیان کردنی‌ها». هدف آن‌ها در وهله‌ی اول نه درک فیلم به مثابه‌ی عصاره‌ی زندگی، بلکه «رسیدن به نوعی امپرسیونیسم ظریف در برش و عکاسی بود».

از نظر آن‌ها اجتماع هنرها در سینما سنتز خود را می‌یابد، اما آنان هرگز نتوانستند به نکته‌ی تازه‌ای که سینما با خود به ارمغان می‌آورد توجه کنند و آن همانا قرار گرفتن بر متن فعالیت زندگی و چون جزیی از ساختار معیشت معاصر بود. *خانم بوژه‌ی خندان* فیلمی امپرسیونیستی ساخته‌ی ژرمن دولاک، اثری که می‌کوشد با مونتاژهای فراوان و نورپردازی

غیرواقعی به داستان معنایی ذهنی ببخشد.
مطمئناً تجربه‌های آوانگارد در سینما هرگز خالی از لمس زندگی نبود. در چالش با سینمای تجاری که همه چیز را به‌سان یک ملودرام، یک اثر جنایی یا یک اثر تاریخی، آن‌چنان می‌پرداخت که اثری از زندگی در آن نبود، سینمای به اصطلاح هنری همواره حتی در خیالپردازانه‌ترین شکل خود از وجود ژرف واقعیت انسان‌ها و روابط عینیشان تأثیر می‌گرفت. آیا در *قلب وفادار* (۱۹۲۳) اثر ژان اپستاین حسی شاعرانه از واقعیت‌گرایی زندگی را برخوردار نبود؟
به هر رو در سینمای آوانگارد همپای اپستن و رُنه کلر نسبت به قصه‌پردازی سینمای رایج تردید نکرد و در پی تقدم اهمیت بیان تصویری از زندگی برآمد. البته تردیدی نیست که سینمای هنری، چه در قالب سوررئالیسم و چه در شکل سینمای ناب و دیگر گرایش‌های آوانگارد، همواره تمایلی به یک بیان انتزاعی داشت.
سینمای خلاق در دهه‌ی سوم به این نتیجه رسید که ریتم فیلم دارای قدرتی است که در ورای منطق حقایق و واقعیت‌ها، رؤیایی برمی‌انگیزد که فقط دو اتحاد میان ذره‌بین و حلقه‌ی فیلم امکان‌پذیر است. این تفکر در سینمای هنرمندانه، هنر سینما را به سوی زبانی ناب، رها از هر قید عناصر دراماتیک و هم‌چنین مستند راند. این حرکت اگرچه آفاق تجربه‌ی فرمیک را بازگشود، ولی درعین‌حال همان ایده‌ی منحرف شده را درباره‌ی سینما تقویت کرد. سینما بی‌ربط به زندگی است. ***بالهی مکانیکی*** که در سال ۱۹۲۴ فرنان لژه آن را ساخت، تنها شیفته‌ی فرم کاسه‌ها، ماهی‌تابه‌ها و صورت‌ها و ریتم نفس‌نفس زدن پیرزن است، درحالی که از پله‌ای واحد بالا می‌رود. در میان تصاویر فیلم لژه یک نوشته و یک نقاشی به شیوه‌ی کوبیسم اثر چاپلین دیده می‌شود که درحال محو شدن است. این توجه انتزاعی به ریتم ناب بالاخره به دادائیسم می‌بایست ختم شود و ایده‌ی رهایی از معنای زنده‌ی زندگی واقعی را به اوج برساند. دستاوردهای این سینمای ناب، بی‌تردید سینما را غنی کردند، اما به همان میزان از روح اولیه‌ی سینما و ذات و هدف تاریخی اثر هم‌چون هنر مدرنیته دورترش کردند.

رنه کلر با *آنتراکت* نشان داد که هدفش نابود کردن همه‌ی منطق‌ها و هدف‌های عادی است. در این فیلم آن‌چه اهمیت نداشت، محتوای زندگی بود و آن‌چه مهم شمرده می‌شد، به مبارزه طلبیدن تماشاگر و تمسخر همه‌ی اشکال گوناگون فیلم‌های عادی بود. کلر تنها در پی نظم دادن به ریتم تصویرها و سکانس‌هایی بود که فقط به سبب ارزش‌های حرکتیشان انتخاب شده بودند... در آغاز فیلم ستون‌ها و سقف‌ها و دودکش‌ها به طور پراکنده و درهم برهم ظاهر می‌شوند. من ری و مارسل دوشانِ نقاش در گوشه‌ی پشت‌بامی سرگرم بازی شطرنج هستند. رقاصه‌ای از زاویه‌ی پایین به بالا دیده می‌شود. ناگهان سری با ریش پیدا می‌کند. پس او آن تصویر حمل تشریفاتی جنازه‌ای را می‌بینیم که پیشاپیش آن شتری در حرکت است که تاج روی سرش از نان و ژامبون تشکیل شده است و سوگواران همراه از آن تغذیه می‌کنند. تشییع‌کنندگان سرعت می‌گیرند و میهمانان ناچار می‌شوند بدوند تا این که جادوگری از تابوت بیرون می‌آید و ابتدا یکی از حاضران را غیب می‌کند و سپس یکی پس از دیگری را، و سر آخر نیز خودش را.
آن مفسرهایی که بر آن‌اند تا *آنتراکت* را با ریتم متغیر و موضوع‌های مختلف آن ـ رقاصه، تشییع‌کنندگان جنازه، تخم‌مرغی که روی فواره‌ی آب می‌رقصد، راه‌آهن روی کوه و ته دره ـ را با معنای دقیقی ارزشیابی کنند، به راهی خطا می‌روند.
رنه کلر می‌خواست به نحو نشاط‌انگیزی به تأیید آزادی بی حد و مرز هنر سینما بپردازد. او با پیروی از ملیس *روح مولن روژ* و *سفر خیالی* را ساخت که اعتنایی به عقلانیت نداشت، و بی‌مهابا تخیلی بود.
این گرایش در سینمای آوانگارد به شاهکارهای سوررئالیستی لوییس بونوئل ختم شد، آثاری که حاوی طغیانی علیه مناسبات عقلانی و رویکرد به یک زندگی رؤیاآلود بود.
سالوادر دالی و بونوئل، انرژی عظیم هنری را در سینمایی نمایندگی می‌کنند که هیچ اعتنایی به کاربرد دوربین برای کنکاش در جزییات زنده‌ی زندگی و آدم‌ها ندارد و به شدت

تصویرهای خیالی انسان را برتر و گرامی‌تر می‌شمارد. هرچند که *سگ آندلسی* با وجود غیرمنطقی بودن رویداد آن، دارای خصلت بهره‌وری دقیق از عناصر واقعیت است، مخالفت بونوئل با تروکاژها و تخیلات فنی، به نحوی آرمان مقارنه با واقعیت را در سینمای مدرن بیان می‌کند و علی‌رغم سبک سوررئالیستی، از این منظر سیمای بونوئل حاوی احترام به عناصر واقعیت و پشتوانه‌ای برای درک آینده است. سینمایی که بازمی‌گردد به هنر شناور در متن انسان و جهان و سندیت کنش‌های فیلمیک.

سالوادر دالی و بونوئل، انرژی عظیم هنری را در سینمایی نمایندگی می‌کنند که هیچ اعتنایی به کاربرددوربین برای کنکاش در جزییات زنده‌ی زندگی و آدم‌ها ندارد و به شدت تصویرهای خیالی انسان را برتر و گرامی‌تر می‌شمارد

مهم‌ترین ویژگی آوانگاردیسم این دوران، هیجان‌زدگی نامعقول برای بی‌اعتبارکردن هر چیز و طغیان علیه زندگی و ایجاد تحریک‌های پر شور و هیجان‌آلود است، چنان که فیلم *عصر طلایی* بونوئل در نخستین شب اجرای خود جنجالی در پاریس به پا کرد.

خون شاعر اثر کوکتو را هم می‌توان یک رؤیای سینمایی نام داد که در آن هر چیز تخیلی و هر رویداد مخالف منطق با یک دیگر درآمیخته است. البته در همین دوران نیز نوعی تلاش برای بازگشت به دوربین لومیر و نزدیکی به واقعیت دیده می‌شود. آثار ناطق رنه کلر، ژاک فدر و ژان رنوار و دراير را می‌توان از این منظر پله‌ای به سوی سوق طبیعی سینما دانست.

آیا فوتوریسم در آغاز انقلاب اکتبر و سینمای ژیگاورتف نمایشگر گرایش تازه جهت آمیختن سینما و زندگی بود؟ بدون تردید سینما چشم، نقش بزرگی در ایجاد یک آلترناتیو عینیت‌گرا برابر سوبژکتیویسم سینمای ناب اروپایی داشت، اما خود از راهی دیگر دچار یک ذهنی‌انگاری و ایده‌پردازی مخرب ایدئولوژیک بود. ورتف در سینمای حقیقت خود، مبلغ آن بود که هرگونه داستان تخیلی، عملاً به زیان سینما تمام می‌شود. او نمی‌توانست ببیند که سینما به عنوان هنر حتی در واقعگرایانه‌ترین صورت خود، به ما تصویری ارایه می‌دهد که عین واقعیت نیست، بلکه از تخیل هنرمند عبور کرده است. چنان که تصاویر ورتف، به نحوی تخیلات او از واقعیت بودند. سینما چشم ورتف، نمایشگر نوعی فرمالیسم تصویر و آمریت سیاسی بود. این نگاه با منش دوربین لومیر و با سینمایی که بی‌هیچ قیدی با خود زندگی می‌آمیزد و در متن استناد قرار می‌گیرد و فیلم را چند آوایانه به تماشای لحظه‌های زنده بدل می‌کند، فاصله دارد.

عجیب نیست که سینمای ورتف منجر به حیله‌های عزیمت سینمایی می‌شود. به عقیده‌ی ورتف هر فیلمی به کمک مونتاژ از صورت انعکاس صرفِ زندگی به در می‌آید و شکل «تشکیلات زندگی» را به خود می‌گیرد؛ این اعتقادِ کم و بیش عارفانه به امکانات آفرینشگرانه‌ی دوربین و برش، با دیدگاه فوتوریست‌ها و کنستراکتیویست‌های روسی که نه تنها زندگی را بیان می‌کنند، بلکه آن را به کمک روش‌های فنی از نو «می‌سازند» نزدیکی دارد. به‌هرحال آزمون‌های بزرگ کولشف و پودفکین در عرصه‌ی تدوین جایگاه ویژه‌ای به آن‌ها درکنار ایزنشتاین داد، اما این جایگاه هرگز به معنای آن نبود که واقعیت تحمیل قواعد ذهنی، فراتر از زندگی آن‌گونه که هست، در سینمایشان، ندیده گرفته شود.

اگرچه ایزنشتاین و داوژنکو و دیگران نتوانسته‌اند از قید نگاه تبلیغی ایدئولوژیک به واقعیت رهایی یابند، با این همه این سینما نقطه‌ای از تاریخ توجه به زندگی واقعی در کار فیلم‌سازی است. ایزنشتاین با درام‌پردازی و پودفکین با حماسه‌پردازیشان در تماس با واقعیت هرگز به پای غزل‌سرای سینمای شوروی، یعنی داوژنکو، نمی‌رسند. سینمای شاعرانه‌ی داوژنکو، موفقیتی بزرگ برای تماس زنده با زندگی انسان‌ها بود؛ هرچند دوران سیاه ایدئولوژیک، او را از پیشروی در این زمینه باز می‌داشت. با این همه داوژنکو نیز گرفتار افسانه‌پردازی می‌شود و با روحیه‌ی

ناگزیر تبلیغی و ستایش بی‌حد و حصر سوسیالیسم، خود را از زندگی جدا می‌کند. نمادگرایی داوژنکو هم ضربه‌ی دیگری است به سیال بودن زندگی. ضمناً نگاه پر تأثر او بر احساسات تماشاگر اتکا می‌کند نه بر خرد او.

این فلاهرتی است که سینمایی عمیقاً سرشار از زندگی می‌آفریند. مجموعه‌ی آثارش ازجمله *نانوک شمال*، *مردی از آران* و *داستان لوییز یانا* نقطه‌ی عطفی در زبان سینما آغاز کرد، نقطه‌ای که در پایان قرن بیستم در سینمای رویکردگرای ما تکوین یافت. فلاهرتی نه بر فیلم‌نامه، نه بر طرح دراماتیک از پیش خیال شده و نه هیچ عنصر افسانه‌پرداز اتکا نداشت. او زندگی واقعی را تصعید می‌کرد و درحد یک اسطوره به نمایش می‌نهاد.

تلاش اشتروهایم هم برای آنکه در تنظیم صحنه‌ها، کمال واقعگرایی را تجربه کند، تلاش در جهت سینمایی است که خود را به زندگی نزدیک می‌کند، گرچه او با تکیه بر کلیشه عشق‌های اروتیک سه جانبه، به سنت سینمای هالیوودی وفاداری نشان می‌دهد. این ویژگی واقعگرایانه در آثار چاپلین رشد می‌یابد و با این اوضاع ما به جنگ جهانی دوم می‌رسیم.

***

به خاطر آنکه رویدادهای سینمای پس از جنگ جهانی دوم، نئورئالیسم سینمای موج نوی فرانسه، سینما حقیقت و... بسیار مورد بحث قرار گرفته‌اند. من دیگر از آن‌ها سخن نمی‌گویم. تنها اشاره می‌کنم که اوج گرایش به واقعیت، سینمای نئورئالیستی است و سپس سینمای کریس مارکر، ژان لوک گدار و دیگران، با آنکه این آثار مقاطعی مهم در رشد رویکرد به زندگی هستند، اما به لحاظ ماهوی به خاطر سرشت ایدئولوژیکشان، از لمس زندگی با همه‌ی وجوهش باز می‌مانند و با تکیه بر یک پوزیتیویسم و تجربه‌گرایی رایج، می‌کوشند آن تک معنای علت تیره‌روزی مردم را براساس ایدئولوژی چپ آن سال‌ها، حاکم بر فیلم کنند. و درست همین عوامل هستند که سینمای رویکردگرا، قطعیت ستیز و سنتی‌گرای ایران را از سینمای ایدئولوژیک حتمیت‌گرا و معناپرداز نئورئالیستی جدا می‌کند.

***

بالاخره با آماده شدن تجربه‌های متعدد مستندسازی و آثار مستندگون ـ ولو تحت تأثیر گرایش‌های ایدئولوژیک جزم ـ سینمای جهان در پایان قرن بیستم دچار یک جهش شد. این جهش گرچه دارای پاره‌ای از خصایص پسامدرن است، لیکن متوقف در آن نیست. کانون این تحول در سینمای رویکردگرای کیارستمی است که بارها به تفصیل از آن نام برده‌ام. می‌خواهم ببینم اوضاع زندگی جهان و ایران در آستانه‌ی انقلاب ایران چه بود که سبب گرد آمدن همه‌ی تجربه‌های نو برای تأسیس یک سینمای رویکردگرا و پیشرو شد و این سینما چرا سنگ بنای سینمای قرن بیست‌ویکمی است و سینمای قرن بیست‌ویکم درکدام مسیر رشد می‌کند و یا چه نقش آگاهانه‌ای در مسیر کمال سینما و حفظ موقعیت خود در جهان می‌توانیم داشته باشیم.

اگرچه ایزنشتاین و داوژنکو و دیگران نتوانسته‌اند از قید نگاه تبلیغی ایدئولوژیک به واقعیت رهایی یابند، با این همه این سینما نقطه‌ای از تاریخ توجه به زندگی واقعی در کار فیلم‌سازی است

اکنون مجدداً پس از سیری در تاریخ سینما و ادراک فرایندهایی که از یک سو به‌طور مغلوب در مسیر یک سینمای متفکر با سوق طبیعی رشد کرد و از سوی دیگر به‌طور غالب به یک سینمای سوداگرانه‌ی خیال‌پرداز هالیوودی و نااندیشنده ختم شد، به مقطعی رسیده‌ایم که بیش از هر وقت دیگر، جهان را آماده‌ی شنیدن آوای طنین فکر نیچه‌ای درباره‌ی هنر کرده است؛ هنری که مشحون از زندگی و غریزه‌ی زیستن و سرشار از «شوق طبیعی» که به صورت یک فرم، رها از تراژدی آپولونی و رؤیاپردازی و سرشار از تراژدی دیونوزوسی است و هم‌چنین آماده‌تر از هر وقت تا مفهوم تغییر ساختار هنر و پیدایش هنر نوین توده‌ای بنیامین را به سود یک آفرینش توده‌ای هنر با سوق طبیعی ادراک کند.

***

تغییراتی که جهان در آستانه‌ی انقلاب اسلامی در حوزه‌ی سینما کرد و ریشه‌هایی که تجربه‌ی ایرانی فیلم‌سازی داشت تا به یک سینمای رویکردگرای غالب در ادامه‌ی سینمای مغلوب متفکر و سبک‌های روشنفکرانه دست یابد از این قرار بود: اتمام یافتن ظرفیت آفریدن شاهکارهای آپولونی، درام‌های مصنوع سینمایی و انواع شاهکارهای حاصل از قوه تخیل.

البته هیچ‌گاه این سینمای آپولونی تهی از غریزه‌ی زندگی در معنا و بی‌بهره از وجه مستند و رویکرد به ساختارهای طبیعی‌نما در فرم نبود. در آثار هیجان‌انگیز بزرگ چه در کار فلینی یا برگمان، فورد یا هیچکاک همواره اساس تصویر استفاده از عناصر واقعیت بود، شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی و درام از عناصر زندگی بهره می‌گرفت و اساساً مؤید آن بود که هنر مدرن سینما، ذاتاً هنری است بیش از هر هنر درگیر محسوسات. اما شالوده‌ی نگاه در این شاهکارها کماکان جهان ذهنی آفرینشگران آن است.

برسن، نئورئالیسم و سینما حقیقت، حاوی تجربه‌های گوناگونی برای رویکرد به زندگی براساس تحولات اجتماعی و زیبایی‌شناسی هستند، اما در همه جا تجربه‌های پراکنده فاقد یک پیگیری و جسارت در ادراک اهمیت خود پدیده‌ی زندگی، خود مردم نابازیگر و خود روایت مستند به‌سان شالوده یک هنر مردمی هستند؛ و البته خود مردم به دلیل تخصصی بودن کاربرد وسایل فیلم‌سازی هنوز بسیار دور از عمل بلندپروازانه‌ی گرفتن فیلم و کاربرد دوربین هستند.

در دو دهه پیش، جهان از فیلم‌سازی سبک کهنه اشباع شده بود. سینمای داستان‌پرداز در این دو دهه یک سر در اختیار آزمون‌های ماجراجویانه‌ی تهی از اندیشه‌ی سینمای پر زرق و برق قرار گرفت. رشد تکنولوژی، به صورت پیدایش تکنولوژی ساده و قابل استفاده عموم مورد توجه سینمای هالیوود نبود، بلکه برعکس با تقویت پیچیدگی‌های عصب و غریب فیلم‌سازی، کار آفرینش آثار عظیم امابی محتوا را آن‌قدر پیش برد که به یک بحران فقدان اندیشه ختم شد.

درعوض سینمای متفکر از راه دیگری رشد کرد از راه کاربرد توان سادگی در فیلم‌سازی و در ساختار فیلم، بازگشت روح آغازین و پیمان وانهاده شده‌ی هنر تکنولوژیک و بازخوانی جدید نیچه و لومیر علیه ملیس!

ایران برای این تجربه شرایط جبری فراوانی را داشت که به سود پیش قراولی مخالف با سینمای هالیوودی و رشد سینمای متفکر نوین رویکردگرا در آن تمام شد. انقلاب سدهای یک نظم وابسته به تجربه‌ی غرب را در همه‌ی عرصه‌ها مغشوش کرد و در سینما این تخریب، به سود تولد یک سینمای جدید به رهبری کیارستمی ختم شد.

***

به سبب فقدان یک صنعت پیشرو، با فاقد توان تکنولوژی پیشرفته در سینما بودیم. تکنولوژی را وارد می‌کردیم. وقتی انقلاب ساختار و سازمان سینمای حرفه‌ای دنباله‌روی سینمای هالیوود با سرشت رؤیاپرور و مبتذلش را فرو ریخت، درعین‌حال، ما در ادامه‌ی آن سینما بعد از انقلاب با امکانات تکنولوژیکی محدود، سرمایه‌ی اندک و محدودیت‌های متعدد مادی روبه‌رو شدیم نگره‌ی فرهنگی و هنری انقلاب بر سینما هم مانع کاربرد دو عامل مهم داستان‌پردازی عوامفریبانه، یعنی خشونت و سکس بود.

این رویه‌ی عینی و ذهنی، سبب رشد یک جریان خلاق در سینمای ایران بود که سال‌ها پیش از انقلاب با آگاهی کامل راه خود را از سینمای هالیوود جدا می‌ساخت. دگرگونی ساختار هنر و نگرش نوی انسان مدرن را درک می‌کرد که اندیشمند بود و سینما را در پیوند با زندگی می‌دید و سبکی رویکردگرا به زندگی را تجربه می‌کرد. در رأس این جریان کیارستمی قرار داشت. هرچند سبک شهید ثالث هم روی هم رفته دارای این وجوه بود، اما غلبه‌ی یک فرمالیسم برهنه و مصنوعی نشان می‌داد که در ادراک اعماق سبک نو، او فیلم‌سازی آگاه نیست.

ستایش *زندگی و دیگر هیچ* یک سرشت فرمی و تجربه نو را برای سبک کیارستمی به وجود آورد. انقلاب ایران امکان آن را به وجود آورد که تجربه‌های آوانگارد کیارستمی در سینمای غیرحرفه‌ای به یک جریان جهانی فیلم‌سازی

حرفه‌ای بدل شد و با خود آرمان‌های روشن‌بینانه‌ی نیچه‌ای و بنیامینی را یاد آورد و جهان را به بیداری نو در مورد سینما وادارد.

***

تأثیر رویکرد به زندگی حتی در فیلمی چون *زیبای امریکایی* مؤید آن است که سیر رویکردگرایی در سبک فیلم‌سازی اتفاقی نیست. اما موضوع به همین جا خاتمه نیافته است. زندگی در گذر است و جهان نو به نو تجربه‌های جدیدی می‌آفریند.

امروز ما شاهدیم که بلندپروازی تازه‌ای در عمومی شدن هنر سینما سبب تغییرات ساختاری بازهم بیشتر فیلم‌سازی شده است و آن، قرار گرفتن روایت بر متن مستند است. شرایط عینی و ذهنی قرار گرفتن روایت بر متن مستند در سینمای قرن بیست‌ویکمی که آگاهی ما را می‌طلبد تا هم‌چنان در تولید سینمایی پیشرو نقش آوانگارد ایفا کنیم، در شرایط حاضر کدام‌اند؟

درباره‌ی واقعیت‌ها و عینیت‌ها و تحولات تکنولوژیک و اجتماعی و تحولات ابزار فیلم‌سازی و نقش دوربین در خانواده‌های معمولی و فرهنگ تصویری مردم بر اثر رواج ابزارهای نمایش تصویری صحبت کرده‌ایم.

درباره‌ی شرایطی که در ایران یک سینمای آوانگارد مستندنما و متفکر، جانشین سینمای حرفه‌ای داستان‌پرداز در قلمرو سینمای نخبه شد و در دنیا ناموگشت، حرف زدیم و گفتیم که تجمع شرایط عینی و ذهنی تجربه‌ای را در ایران محقق کرد که درواقع پیام قرن نو و حاصل همه‌ی آزمون‌های قرن گذشته بود. جهان به نقطه‌ای رسیده است که میل دارد به سرشت فراموش شده‌ی هنر در عصر تکثیر مکانیکی رجوع کند و نگره‌ی نیچه‌ای هنر را ـ درست یا غلط ـ تا به انتها بیاموزد و از خیالپردازی بیهوده به سمت زندگی و آغاز سینما رجعت کند. کیارستمی در حوزه‌ی سینما و عکاسی و شعر پیشاپیش این ادراک قرار گرفته است. درباره‌ی رویکردگرایی سینمای کیارستمی بسیار سخن گفته‌ام، حال درباره‌ی جهات دیگر هنر او حرف می‌زنم. اما پیش از آن از تأثیر وسیع این سینما و علل گسترش آن کمی مکث می‌کنم:

زمانی که ما به ریکی در *زیبایی امریکایی* و دوربین خانگی‌اش می‌اندیشیم که مدام درحال فیلم‌برداری از رویدادهای زنده‌ی پیرامونش و کاشف رازهای این زندگی است که در روزمرگی طبیعی‌اش درام‌های بزرگ را نهان دارد، به چه فکر می‌کنیم؟ فیلم در فیلم ما را به یاد کدام تجربه‌ی سینمای رویکردگرایمان می‌اندازد؟ چه اشاره‌ی ژرفی در این‌جا نهان است؟ و وقتی ما به *داستان عامه‌پسند* و زیر پا نهادن قراردادهای هالیوودی به وسیله‌ی اثری ساده و طبیعی می‌اندیشیم که اثر را بر متن استناد و سینماهای زنده و جزییات کوچک مستندگون بنا می‌نهد، به چه نتیجه‌ای می‌رسیم؟ وقتی تارانتینو درباره‌ی *داستان عامه‌پسند* می‌گوید «ایده‌ی اصلی در این‌جا قرار دادن کاراکترها در موقعیت‌های واقعی زندگی بود تا به وسیله‌ی قوانین واقعی زندگی جان بگیرند» به یاد کدام فیلم‌ساز ایرانی می‌افتیم؟ زمانی که ما با تلاش گروه دگما مثلاً در *شکستن امواج* و تأکیدشان بر بهره بردن از امکانات تکنولوژیک متصنع در فیلم‌سازی و نزدیک کردن سینما به سرقت اولیه و طبیعی‌اش فکر می‌کنیم، چه ارتباطی با سینمای کیارستمی کشف می‌کنیم؟ وقتی ما *محرمانه لس آنجلس*، یا *جکی براون* و حتی *چشمان کاملاً بسته* را تماشا می‌کنیم، نمی‌توانیم ولو در کار فیلم‌سازان رو به مرگ، و نه تنها جوان‌ها، در موطن سینمای هالیوودی، یک اتفاق جدید را ندیده انگاریم و آن، رویکرد سینماست به یک زبان طبیعی تازه و تغییر سلیقه‌ی فیلم‌سازی در جهان به سود توجه به راه‌هایی که زندگی از نمایش جدا می‌شود. در این سینما گویی با سنت دراماتیک هالیوود و گروگانگیری احساسات که مشخصه‌ی سینمای امریکایی است، وداع می‌شود. این اتفاق به دنبال تجربه‌ی سینمای رویکردگرای ایرانی رخ داده است.

دریغا منتقدان عزیزی که شیفته‌ی غرب‌اند و آن را ربی همواره در مقام اربابی می‌بینند نمی‌توانند باور کنند، رخدادهای برشمرده شده در سینمای امریکا تا چه حد تحت تأثیر سینمای ایران بوده است. آنان همه چیز را وارونه معرفی می‌کنند. زمانی که *طعم گیلاس* نقد می‌شود، از یاد نمی‌برند که از تارانتینو و کنینبرگ حرف به میان آورند و

لحظه‌ای به یاد نمی‌آورند که سینمای کیارستمی حداقل ده سال قبل از اولین فیلم تارانتینو سرگرم تجربه‌ای آوانگارد بود که در زمانی که اولین اثر تارانتینو ساخته می‌شد، کاملاً باروبر داده و در حوزه‌ی سینمای حرفه‌ای راه یکه‌ی خود را گشوده بود.

می‌خواهم بگویم، سینمای ضد هالیوودی و ارزان و ساده‌ی امریکا، در وهله‌ی نخست لااقل با تجربه‌ی آوانگارد و پیشروی سینمای ایران همپاست و مهم‌تر از آن می‌خواهم بگویم این تحول سبکی، حاصل ویژگی‌های عمیق‌تری است که بنیادهای زندگی ما و رابطه‌ی انسان قرن بیست‌ویکمی باهنر را دچار تحول اساسی کرده‌اند امروز سینما همان‌طور که خواهیم دید، با خانه‌ها، زندگی‌ها و رویدادهای روزمره‌ی گذران عمرمان درآمیخته و این زیبایی‌شناسی نویی را پیش پای سینما پیشروی جهان نهاده است.

حال شاید مشخص شده باشد که چرا از بحث بازتاب شعاری اجتماع در سینمای داستانگو به دوربین ریکی در *زیبایی امریکایی* پریدم و حرف سینمای رویکردگرای ایران را به میان آوردم، در پس چنین اغتشاشی، نظمی بیانگر وجود دارد. به زبان ساده می‌خواهم بگویم، درحالی که سینمای پیشروی بعد از انقلاب ما حاوی یک عنصر بسیار پویا و خلاق است و شیوه‌ی آن به سینمای متفکر جهان تأثیر می‌نهد، سینمای دراماتیک ما، و پاره‌ای از منتقدان ما با خودباختگی تأسف‌انگیزی شیفته سینمای هالیوودی هستند، و می‌خواهند به طور دست چندم از قوای مرده‌ی یک سینمای فاقد خلاقیت پیروی کنند و بیگانه با تجربه‌ی نوین این سینما و معنای آن و ریشه‌هایش در ملتقای دو قرن‌اند. ❑