سینما، هنر و واقعیت

«سینما»، این نیم واژه‌ای که درعصر ما از مفهوم «جنبش‌نگاری» به‌جای مانده‌است[1] امروزه برای خاص و عام کلمه‌ای آشنا بامفهومی معین به‌شمار می‌رود. دیگر نه دردیار ما آنرا با «شهرفرنگ» محك می‌زنند و نـه در هیـچ نقطه‌ای از جهان‌کسـی از تمـاشای فروریختن دیواری در تصاویرش به‌وحشت ازمکان نمایش به‌بیرون می‌گریزد[2] ویا ازدیدن شلیك گلوله‌ای به سویش به‌هراس می‌افتد[3]. هرچندکه مفهوم «سینما» به‌راحتی درفرهنگ جوامع مختلف برای خود جا خوش‌کرده و حتی موالید نوظهورآن نیزمانند «ویـدئو»، «تله‌سینما» و... در اکثر جوامع به سهولت پذیرفته شده و اعتباری یافته است، اماهنوزکه هنوز است‌کمترکسی به‌درستی می‌تواند به‌تحلیل و درك مقاصد غایی «سینما» دست یازد و از ورای اهداف هزارتوی تصاویرش به‌کشف اسرار«مضمون»[4] و استنتاج منطقی«پیام»[5] آن بپردازد و یا از چند و چون تأثیرات عاطفی آن برخود، آگاه باشد.

این‌پدیده، به‌دلیل برخورداری ازامکانات فنی «صوتی» و «تصویری»، عمده‌حواس انسانی از جمله دو حس «شنوایی» و «بینایی» را به‌خدمت می‌گیرد و بدینسان بر اندیشه و نگرش تماشاگر عمیقاً تأثیر می‌نهد. محیط بسته وتاریك مکان‌عمومی نمایش نیز برحدت این تأثیر می‌افزاید و نوعی حالت تعلیق در بینندگان خیره برپردهٔ نمایش ایجاد می‌کند. از این روست‌که این پدیده، به‌عنوان یك عامل محرك عینی، «عـواطف» تمـاشاگران را شدیداً به‌تحریك وا می‌دارد وآنرا در جهات مختلفش به‌گونه همدردی با شخصیت‌هـای فیلم و یا ایجاد تنفر، اندوه، ترس، وحشت، خنده، خوشحالی و... شکل می‌بخشد.

توانمندی «سینما» دراحیای عواطف ازطریق بهره‌گیری امکانات «بینایی-شنوایی» در عصرکنونی، آنرا در موقعیتی برتر از دیگر هنرها قرارداده و برخلاف تصور و انتظار «لومیر»ها[6] سازندگان نخستین دستگاه «سینماتوگراف» که خودکوچکترین چشم‌اندازی

---

۱. سینما (*Cinema*) تخلیصی از واژه سینماتوگرافی (*Cinematography*) بـه‌معنی «جنبش‌نگاری» است.

۲. کنایه از فیلمی است بنام «تخریب دیوار» ساختهٔ «برادران لومیر» که به هنگام نمایش در «گران‌کافه» پاریس به‌سال ۱۸۹۵ میلادی، تصاویر فرو ریختن دیوار، تماشاگـران را بـه وحشت وگریز از تالار نمایش وا می‌داشت (به‌نقل از نویسندگان تاریخچه‌های سینما).

۳. درفیلم «سرقت‌بزرگ‌قطار» ساختهٔ «ادوین. اس. پورتر» درسال۱۹۰۳ یکی‌از سارقین به‌طرف دوربین (تماشاگران) شلیك مـی‌کند. نمـایش ایـن صحنه در سال‌هـای نخستین سینما، تماشاگران را به‌شدت دچار هراس و هیجان می‌ساخت.

4. *Content* 5. *Massage*

۶. آنتون (پدر) و لوئی و اگوست (پسران).

برای اختراعشان در آینده قایل نبودند[۷]. سینما درحال حاضر توانسته است به‌عنوان یکی از مهمترین ابزار سمت دهی «شناخت» و قالب‌بندی «فرهنگ» در جوامع مختلف به‌کار گرفته شود. همین توانمندی است که آنرا همچنان درمیان گونه‌های مختلف «وسایل ارتباط جمعی» از ارج و قربی پایدار جهت ترویج و اشاعهٔ افکار و عقاید مختلف برخوردار ساخته است.

سینما به‌عنوان صنعت یا هنر

پندارهای جسته گریخته‌ای هنوز باقی است که اعتقاد قرار گرفتن سینما درجرگهٔ هنر را مردود می‌شمارد. این گروه به‌دلیل استفاده از ابزارهای فنی، خصلت غالب سینما را «فن» و «صنعت» قلمداد می‌کنند. دلایل توجیهی آنان نیزعمدتاً برقیاس فیلم با «نقاشی» متکی است. چه این عده معتقدندکه نقاش با پندار و تخیل خویش ابتدا تصویررا درذهنش جان می‌بخشد، سپس آن ذهنیت را باکاربرد صحیح ابزار نقاشی یعنی رنگ و قلم‌مو و... عینیت می‌بخشد.

باتکیه برعامل ابزار هنری، این گروه تصاویر فیلم را به‌عنوان مجموعه‌ای از بازتاب های شیمیایی و فیزیکی «واقعیت»[۸] و فاقد مفاهیم «زیبایی شناسی»[۹] می‌پذیرند و جزم‌گرایانه براین عقاید خویش اصرار می‌ورزند. هرچندکه آنان حتی در عرصهٔ نقاشی نیز در نهایت قایل به‌دوران پیش از «واقعگرایی»[۱۰] هستند و این سخن «ردن»[۱۱] که «اصل کار دیدن است... نه قلم موی نقاش»[۱۲] را به‌نیشخند می‌گیرند.

در عرصهٔ پویایی و تلاش انسان درکشف حقیقت، مخالفت با پدیده‌های نوین همواره حضور ملموس ودائمی خود را بروز داده است. حتی در محدودهٔ هنر بانگاهی به دوران تاریخی آن مشخص می‌شودکه سنت پرستان و پیروان هرسبك و اعتقاد متقدمی، با «شناخت»ها و فراشدهای نوین همیشه برخوردی مخالف و سرسختانه داشته‌اند. ازاین‌رو در این زمینه نیز وجود برخوردهای مخالفت‌آمیز امری طبیعی است. اما عمدتاً بایددید که مفهوم اساسی هنرچیست و تداخل آن در سینما دارای چه حیطه‌ای است؟

به‌طورکلی تئوری‌های دو سدهٔ اخیر، «هنر» را به‌مثابهٔ «علم» شکلی ازآگاهی اجتماعی و «شناخت» معرفی می‌کند. چنانکه «جان راسکین» نویسنده و منتقد هنری بریتانیائی در قرن نوزدهم میلادی معتقد است که «علم» و «هنر» هردو مبنای تقابل انسان

---

۷. (آنتون) لومیر به «ژرژمه‌لیس» (جوان شعبده‌بازی که مفاهیم و ابعاد تازه‌ای به‌سینما بخشید) که می‌خواست کشف جدید او (سینماتوگراف) را... بخرد، گفته بود، «جوان! سپاسگزارم باشید. کشف من فروشی نیست... البته ممکن است برای چندی به شکل یك کنجکاوی علمی جلوه‌کند، اما بجز این هیچ آینده‌ای ندارد...» به نقل از کتاب «واقعیت‌گرایی فیلم» نوشتهٔ فریدون رهنما» انتشارات بوف.

8. *Reality* 9. *Aesthetics* 10. *Realism*

۱۱. *Rodnn* نقاش تاثیرگرای فرانسوی در قرن ۱۹ میلادی.

۱۲. نقل ازکتاب «واقعیت‌گرایی فیلم».

باواقعیت‌اند، «علم» بامطالعهٔ‌متقابل اشیاء سروکار دارد و «هنر» به‌بررسی اشیاء ـ باانسان می‌پردازد. در توصیف «راسکین» هرچندکه عمدتاً وجوه تشابه «علم» و «هنر» بیان‌شده، اما اشاره‌ای به‌تعارض آن دو نرفته است. چه ابزار شناختی «علم» از واقعیت، «مفاهیم» هستند، درحالیکه «هنر» در تبیین «واقعیت»، از «ایماژ»[۱۳] بهره می‌جوید و همین «ایماژ» است که یکی از ارکان اصلی هنررا تشکیل می‌دهد. هنرمند با استفاده از «ایماژ»، عواطف خویش را به‌گونه‌ای آگاهانه بیان می‌کند و آنرا در دیگران احیا می‌سازد. ازاین روست که «ایماژ»، «عواطف» و «احیای آن عواطف در غیر» ارکان عمده و اساسی هنررا به‌وجود می‌آورند.

«ایماژ» در انواع هنرگونه‌های مختلف دارد و به‌تبع آن انواع، ابزار وامکانات متنوعی را به‌خدمت می‌گیرد. گونهٔ «ایماژ» در سینما با «تصاویر متحرک» نمود دارد و با بهره‌گیری از «ترکیب اجزای تصویری» است که سینما عواطف آگاهانه هنرمند را در مخاطبین خود احیاء می‌سازد.

تصاویر در سینما، مجموعهٔ به‌هم پیوسته‌ای از «تک‌تصویر»های[۱۴] مجردی هستندکه درکلیت خود به‌مضمونی عاطفی دست می‌یابند. بااستفاده از این تصاویر و تدوین (مونتاژ) آنها فیلمسازان و تئوریسین‌های بزرگ سینمایی مثل «دیوید وارک گریفیث»، «کولوشف»، «پودوفکین» و «آیزن‌اشتاین» به‌مفاهیم و مضامین عاطفی عمیقی در سینما دست یافته‌اند. به‌ویژه «سرگئی آیزن اشتاین» بانی مونتاژ علمی در سینماکه با انتخاب ضرباهنگ‌های مختلف برای تصاویر همسان و تدوین آنها باتصاویر متعدد توانسته است به‌نتایج‌مطلوبی در احیاء و تحریک عواطف مختلف در مخاطبین خود دست یابد. این نتایج درحال‌حاضر الگوی‌کار بسیاری از فیلمسازان جهان محسوب می‌شود.

دستاوردهای متقدمین سینما، امکانات وسیع «فنی» را به‌خدمت بیان تکنیکی‌سینما در«شکل»[۱۵] درآورده‌اند، یعنی در واقع این امکانات، ابزار بیانی سینما محسوب‌می‌شود. همانطورکه هنرهای دیگر به‌نحوی از امکانات تکنیکی بهره‌می‌جویند، سینما نیز دراین زمینه از امکاناتی برخوردار است و این امکانات در سینما به واقع اشکال پیشرفته‌ای از دستاوردهای «علم» محسوب می‌شودکه گروهی آنرا «فن» وگاه به غلط «صنعت» می‌نامند. سینما به‌یاری همین امکانات گستردهٔ تکنیکی، دو حس عمده واصلی انسان یعنی «بینایی» و «شنوایی» را مسحور خویش می‌سازد و به‌مراتب در قیاس با هنرهای دیگر با تأثیر توانمندتری، عواطف مخاطبینش را به تحریک وا می‌دارد. از این‌روست‌که امروزه سینما نه‌تنها به‌عنوان «هنر»، بلکه به‌عنوان یکی از پرنفوذترین، متکامل‌ترین و فراگیرترین‌هنرها قابل بحث و بررسی است. منتهی دراین ارزیابی ابتدا باید به‌قرابت آن‌با «واقعیت»

---

۱۳. *Image* تصویری است‌آرمانی از جهان عینی یا تصویری است هنری از واقعیت که در آگاهی هنرمند زندگی می‌کند.

14. *Frame*

۱۵. *Form* بسیاری به‌غلط، شکل را باتکنیک همسان می‌دانند، در حالیکه تکنیک در هنر فقط بخشی از شکل محسوب می‌شود.

توجه کرد.

مفاهیم بازتاب واقعیت در هنر

واقعیت به‌مفهوم هرآنچه عینیت داردوازحیطهٔ عالم ذهن به‌دور است، درکنکاش‌های هنری همواره بازتابی گونه‌گون داشته است. انسان اندیشه‌گر که برای بقا و حیات‌خویش دائم به‌برخورد باعناصر و پدیده‌های «واقعیت» در پیرامونش اجبار داشته، به‌کشف و شناخت ابعادآن همت ورزیده است. در موقعیت‌های متفاوت و شرایط مختلف حاکم برمناسبات زندگی، این برخوردها به‌پیدائی نگرش‌ها و اسلوب‌های متنوعی در حیطهٔ آگاهی‌های اجتماعی از جمله «معرفت هنری» منجر شده است که امروزه به‌عنوان «سبك» و «مکتب»[16] ازآن یاد می‌شود.

بررسی «سبك»های هنری، عمدتاً آگاهی و معرفت انسان از «واقعیت» را درشرایط و دوران‌های مختلف تاریخی نمایان می‌سازد ومیزان دوری ونزدیکی آثار هنری به‌واقعیت را بیان می‌دارد. ازاین روست که اجمالاً اکثرآثار هنری پیش از سبك «واقعگرایی» فاقد شناخت ملتزم «واقعیت» هستند. چه پیش ازاین دوره یعنی قبل از نیمهٔ نخست قرن نوزدهم میلادی، هنرمندان به‌دلیل محدودیت شناخت اجتماعی‌شان در قیاس بازمان فعلی، عمدتاً «واقعیت» را از جنبهٔ «نمود»[17] آن جستجو می‌کردند. درحالیکه ازاین دوره به‌بعد توجه به‌جنبه‌های اساسی و عمدهٔ واقعیت یعنی «ماهیت»[18] به‌عنوان مبنای نگرش نوین قرار می‌گیرد و بدین ترتیب عصر «واقعگرایی انتقادی» پا به‌عرصهٔ هنر می‌نهد.

باپیدائی این نگرش و رواج آن، مخالفین باردیگر سرسختانه به‌مقابله برخاستند و مدعی شدندکه «هنر» به‌دلیل بهره‌گیری از «ایماژ»که خود مجموعاً از عوامل «نمود»ی تشکیل می‌شود، الزاماً با «نمود»های واقعیت برخورد دارد و «ایماژ» به‌خاطر داشتن خصوصیات عینی و نمودی واقعیت هیچگاه به‌گونه‌ای که «علم» از طریق «مفاهیم» عمل می‌کند، قادر به‌بیان«ماهیت»ها نخواهد بود. «واقعگرایان» در پاسخ به‌این ادعا عملاً ثابت کردندکه اگر «ایماژ»ها یعنی حاصل «نمود»های عینی باتوجه به‌اصول «نسخ شناسی»[19] هنرانتخاب شوند و درآن «زیبایی» را ملاك قراردهند، می‌توان هنررا به «ماهیت»واقعیت نزدیك ساخت یا به‌عبارتی دیگر هنررا به‌قلمرو واقعیت وکنکاش جوانب آن سوق‌داد.

هرچندکه هنوز هم نگرش‌های متعدد نشأت گرفته از ذهنی‌گرایی با پوشش‌های رنگارنگ به‌تقابل وستیز با «واقعگرایی» و دامنهٔ آن مشغولند، ولی بااین وجود، تنها جنبهٔ قابل پذیرش علمی بازتاب «واقعیت» در هنر، امروزه سبك «واقعگرایی» و مکاتب وابسته به‌آن محسوب می‌شود. ازاین‌رو نیزگروهی دانسته و ندانسته بانقاب وآرایشی به‌اصطلاح «واقعگرایانه» به‌تقابل و ستیز با آن برمی‌خیزند.

---

۱۶. دو واژه «سبك» (*Style*) و «مکتب» (*School*) دارای مفاهیم جداگانه‌ای هستند، ولی در زبان فارسی این دو واژه نیزگاه به‌اشتباه به‌یك مفهوم به‌کاربرده می‌شود. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه به‌کتاب «سبك‌شناسی» ملك‌الشعرای بهار مراجعه شود.

17. *Appearance* 18. *Essence* 19. *Typology*

سینما و واقعیت

سینما در قیاس با دیگر هنرها، هرچندکه از تجربهٔ عملی و تاریخی برخورداراست، اما از آنجاکه به‌واقع تلفیق و ترکیبی از هنرهای متقدم خویش است، خواه ناخواه‌تجربهٔ تاریخی ودرعین‌حال عمدتاً نقاط قوت آن‌ها را به‌دوش می‌کشد. در برخورد با «واقعیت» نیز سینما به‌مثابه نوعی از اشکال هنر، ضمن تبعیت از قانونمندی‌های کلی آن، ویژگی‌های خود را هم داراست. همچنانکه دیگر انواع هنر، هرکدام از ویژگی خاصی برخوردار است. مثلا در عرصهٔ بیان، موسیقی از نت، پیکره‌سازی از حجم، نقاشی از خطوط‌وتلون، شعر و ادبیات از واژه‌ها، تئاتر[۱۹] از مجموعهٔ عناصر گوناگون صحنه‌ای و... بهره می‌گیرند، سینما نیزعوامل تصویری را به‌عنوان عامل بیانی به‌خدمت می‌گیردکه درعین‌حال قادر است عوامل بیانی هنرهای دیگر را نیز به‌خدمت خود درآورد.

«تصویر» عمده‌ترین عامل و ابزار بیانی سینماست‌که در بازتاب «واقعیت» نقش دارد، اما ازآنجاکه به‌دلیل خواص فیزیکی‌وفعل وانفعالات شیمیایی نوارفیلم(سلولوئید) همواره منعکس‌کنندهٔ عین «نمود»های واقعیت است، برخی از مدعیان به‌ظاهرهوادار «واقعگرائی»، چنین تبلیغ می‌کنندکه نقش سینما درانعکاس «واقعیت»، ازبازتاب«نمود»ها نمی‌تواند فراتر رود. این مدعیان، درعین حال ارتباط هنری سینما را نیز در چنین محدوده‌ای جستجو می‌کنند. چنانکه «زیگفریدکراکائور»[۲۰] مبلغ نگرش «طبیعت‌گرایی»[۲۱] ضمن تجرید سینمادرکلیت خود ازهنر،معتقد است‌که صرفا تعداد معدودی ازآثار سینمایی دارای جنبه‌های هنری و ارتباط تنگاتنگ باواقعیت هستند. به‌نظر «کراکائور» از جمله فیلم‌هائی‌که در بطن هنر و واقعگرایی قرار می‌گیرند، برگردان صادقانهٔ آثار «طبیعت گرایان» و به‌ویژه داستان‌های «امیل‌زولا» بانی این سبك در ادبیات است. پیروان این نگرش‌که ریشهٔ معتقدات خویش را دریافته‌های دو سدهٔ پیش و نگرش‌های قبل از آن جستجو می‌کنند، هنوز قادر به‌تفکیك جنبه‌های «واقعیت» ازهم نیستند و تصویر سینما را صرفاً در بیان جنبه‌های نمودی واقعیت‌توانمند می‌شمرند. درحالیکه ارتباط سینماباواقعیت به‌نحوهٔ بازتاب ابعاد ارگانیك واقعیت در تصویر بستگی دارد و این ابعاد ارگانیك چنانکه قبلا نیز گفته شد هرچند ازترکیب وهماهنگی‌عناصر وعوامل نمودی شکل‌می‌گیرند اما الزاماً مضمون نمودی ندارند. کما اینکه وحشت ازگرسنگی و بیکاری شخصیت‌اصلی فیلم «دزد دوچرخه» اثر جاودانه و «نو واقعگرا»ی[۲۲] «ویتوریو دسیکا» و همچنین اثرات مخرب روانی و اجتماعی ناشی از جنگ خانمانسوز جهانی دوم در فیلم، به‌هیچ‌وجه‌جنبهٔ نمودی صرف ندارد، بلکه عمدتاً این مضامین ازطریق ترکیب و هماهنگی عناصر وعوامل نمودی متعدد واقعیت استنتاج می‌شودکه در واقع جنبه‌های ماهوی واقعیت نیز درآن خفته است.

---

۲۰. «کراکائور» عقایدش را درکتابی بنام «تئوری فیلم: رهایی واقعیت فیزیکی» منتشر ساخته‌که ترجمهٔ بخش‌هایی ازآن در فصلنامهٔ هنرشمارهٔ ۷ ویژهٔ زمستان سال ۱۳۶۳ هـ. ش (از مجموعهٔ انتشارات وزارت ارشاد اسلامی) به‌چاپ‌رسیده است.

21. *Naturaelism* 22. *Neorealism*

ترکیب و هماهنگی عناصر و عوامل نمودی در تصویر درعین‌حال به‌مفهوم‌همگونی و همسازی نمودها نیست. چه در مواردی با ترکیب عناصر و عوامل متضاد نمودها نیز می‌توان واقعیت را به‌مکاشفه‌کشاند و به‌ماهیت آن رسید. چنانکه «آکیرا کوروساوا»درفیلم «دودوسکادن» باتداخل تصاویر قصری‌که پدر و پسرفقیر درروپای خود می‌سازند به‌تصاویر داخل اتاقك اتومبیل اسقاطی حلبی آباد به عنوان مکان زندگی آن دو، ماهیت تنگدستی و زوال انسان‌ها در جوامع طبقاتی را به‌صراحت بیان می‌دارد.

ازاین روست‌که ترکیب و هماهنگ‌سازی نمودها در تصاویر سینمایی به‌منظوربیان ماهیت‌ها، گونه‌های مختلف پیدا می‌کند و محدودیتی را نمی‌پذیرد. چه دامنهٔ گسترش آن، امری ذوقی است و ذوق را نیز در هیچ ظرف و قفسی نمی‌توان محدودساخت.

البته باید توجه‌کردکه همواره اغراق در بیان توصیفی وتشریحی نمودهای‌تصویری بیراهه‌ای است برسر واقعگرایی درسینما وهنرهای دیگر. همانطورکه درکلیت هنر،اغراق هنرمند درتوصیف وتشریح نمودها، اورابه‌دام «طبیعت‌گرایی»، «توصیف‌گرایی»[۲۳] «تأثیر گرایی»[۲۴]و... می‌کشاند، در سینما نیز احتمال این لغزش وجود دارد. به‌ویژه سینما به دلیل برخورداری ازامکانات بازتاب عینی نمودها بیشتر درمعرض این لغزش‌ها قراردارد. هرچندکه این‌خود بحث مفصلی است،امادر مجموع، ضوابط واقعگرایی، اغراقی‌راپذیرا نیست. این اغراق چه در «مضمون» باشد و چه در«شکل» از دریچهٔ‌دید واقعگرایی‌محکوم است، البته هدف از اغراق گریزی، به‌مفهوم عدم دستکاری «نمود»ها نیست. چه درمواردی هنرمند واقعگرا به‌منظور بیان جنبه‌های اساسی، عمده و دیرپای واقعیت یعنی ماهیت، مجاز به‌دگرگون سازی و دستکاری نمودهای واقعیت است. همچنانکه یك هنرمندکاریکاتوریست در راستای بیان عواطف واقعگرایانهٔ خویش، دستکاری نمودها را،حق مسلم خود می‌داند، فیلمساز واقعگرا نیز درچنین راستایی محق است، اما توصیف و تشریح بیش از حد اجزای نمودها، اغراق و عدول از چارچوب واقعگرایی محسوب می‌شود. ازاین‌رو هنرمند واقعگرا درکشف رمز و راز واقعیت، نباید خود را به‌اسارت تارو پود تجلی نمودها درآورد، بلکه صرفا به‌عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به‌ژرفای ماهیت باید ازآن بهره‌گیرد تا بتواند مفهوم واقعگرایی در سینما را تحقق بخشد.

یاشار مالکی

---

23. *Experssionism* 24. *Impressionism*