واقع‌بینی فیلم

رساله‌ایست که در ماه ژانویه ۱۹۵۷ در دانشگاه پاریس مورد قبول واقع شده، از این شماره به بعد این رساله به عنوان یک نظریه در زمینه زیبائی شناسی سینما درج می گردد. امید می رود که این اقدام مورد توجه و استقبال خوانندگان عزیز قرار گیرد.

نوشته فریدون هما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یک

سرآغاز

«همه تصویرها حقیقی‌اند، اما همه عقاید حقیقی
«نیستند و باهم اختلاف دارند. بعضی از آنها درستند
«و بعضی دیگر نادرست، چرا که این عقاید مربوط
«به تصویر هستند، چیزی را خوب می سنجیم
«و چیزی دیگر رامد. شاید برای اینست که ما
«چیزی به تصویر می‌افزائیم، یا نسبت می‌دهیم و یا
«چیزی کم می کنیم. شاید هم برای اینست که ما
«اشیاء را درباره احساس می‌کنیم و می کنیم که
«انگیزه‌اش را نمی‌دانیم ...»

اپیکور، در «عقیده‌ها و پندها»

هر مطالعه‌ای درباره واقع بینی اشکالات زیاد در بر دارد. پیش از هر چیز، خود کلمه واقع‌بینی بحث‌های فراوان برمی‌انگیزد. برخی واقع‌بینی را با استعدادهای و عده احساسات توأم می‌دانند.* برخی دیگر، واقع‌بینی را محدود به مشتی آثار ادبی و هنری و یا گروهی نویسنده و هنرمند می‌دانند. گروه دیگر واقعیت را مافوق دنیای محسوس می‌دانند.**

از طرف دیگر، علاوه بر اختلاف عقاید و تفسیرها درباره واقع‌

---

* «واقعیت رؤیا را به یاد میدهد ...» تئوفیل گوتیه، در دورهٔ لوئی فیلیپ آوازی مشهور شده بود که همین فکر را بیان می کرد. «من واقع‌بین هستم و در مقابل ایده‌آل علم خود را برافراشته‌ام.»

** ـ «هر قدر هم ما عقاید خود را باد کنیم و از فضاهای قابل تصور بگذرانیم، بجز مشتی اتم چیزی بیار نخواهیم آورد، اتم‌هائی که در مقابل واقعیت اشیاء ناچیزند.» بلزیاسکال.

بینی، حتی درچهارچوب یك‌تعریف روشن ودقیق ازواقع‌بینی، ما با عقاید مختلف* برخورد می کنیم بدین‌معنی که هر آفریننده اثرهنری راه واقع‌بینی خاص خودرا برمی گزیند، راهی که ممکن‌است درراه متضادهنرمند دیگری، که اوهم‌ادعای واقع‌بینی‌دارد، قرار گیرد.

هر کس یك‌واقعیت خاص‌را می‌بیند وهمچنین یك‌نوع واقع‌بینی خاص‌را.

تازه‌باز ازخود باید پرسید: آیا چه‌واقعیتی؟ زیرا تغییرزمان و مکان اشکال دیگری‌پیش می‌آورد. هرچندهم مایك‌واقعیت نامیده شده‌تعیین‌شده، نشان‌داده‌شده‌یی‌را درنظر بگیریم، بازجای آنست که‌ازخودبپرسیم: چگونه می‌توان آنرا حفظ کرد، ضبط کرد؟ کدام یك‌از جنبه‌های آنرا؟ وبازدرصورت امکان‌پهره‌برداری‌ازهمه‌جنبه‌های آن، کدام‌یك ازاین‌جنبه‌ها اساسی‌تر، اصلی‌تر وواقعی‌ترند؟ چه‌چیزی را در میان انبوه واقعیت‌های کوچك باید انتخاب کرد؟ آیا آنچه راست که نبوغ یااستعداد بهماالهام می‌دهد؟ وباز به‌فرض‌اینکه خوب غربال کرده‌باشیم، دراصالت عکسی که ازواقعیت برداشته‌ایم می‌توانیم تردید کنیم.

تااینجا ماهنوز فقطاز **رابطه** خودمان بایك واقعیت معین گفتگو کردیم، درحالیکه خود واقعیت‌نیز هرگز ثابت، مطلق وابدی نیست. هرگز برای‌همیشه نمی‌توان آنراصید کرده واقعیت، گریزان، مشکل ومبهم است. ومخصوصاً متزوی نیست. باگذشته پیوند دارد ونیز باآینده. موقتی است؛ تقدیر آن باهمه جستجوها، باهمه‌جزهای مجهول آینده، باهمه رشته‌های فعالیت انسانی، باتحول عمومی بشر پیوندوارد. به‌عقیده انشتاین، پرده‌یی هست که واقعیت‌را می‌پوشاند. پرده‌یی که کم کم باید پس‌زد.

می‌بینیم که‌درموضوع یك‌مطالعه درواقع‌بینی بطورکلی، پنج اشکالاتی روبرو می‌شویم.

بادرنظر گرفتن این اشکالات متعدد است که مامی کوشیم تا آنجا که ممکن‌است حاشیه‌های بحث‌های عمومی هنری‌راتنگ‌تر کنیم تامطالعه‌مان محدود شودبه امکاناتی که فیلم درکشف وبهره‌برداری واقعیت‌داردیامی‌تواند داشته‌باشد.

این‌امکانات بردونوعند، یکی‌از آنها مربوط به‌امکاناتی است که‌ما امکانات «کنندگی» * یا فاعلیت فیلم می‌نامیم. این‌امکانات سنتی نیستند و از رشته‌های دیگر هنر به‌فیلم می‌رسند. امکانات دیگر، امکاناتی است که مربوط به‌ماهیت خود فیلم‌است ورشته‌های دیگرهنر فاقد آنها هستند.

تنها خط مشی فکری ما ـ که‌بنظرمان اساسی می‌رسد ـ به‌قرار ذیل است:

الف ـ هرقدر که‌وسایل وابزار کشف وبهره‌برداری از واقعیت بیشترشود، بهتر می‌توانیم باواقعیت روبروشویم. واین‌جستجو درراه یافتن‌وسایل وابزارکار نوتر، گوناگون‌تر، وکامل‌تر ازپیش، مانع‌از این نمی‌تواند باشد که مابادنیاهای روانی، تصوری وانتزاعی، ازقبیل

* Fonctionnel رابه کنندگی و Organique رابه‌ماهیت یا باشندگی‌ترجمه‌می کنیم.

متادها* ونومن‌ها، راه‌یابیم.

هررشته‌یی ازهنر، وسایل خاص خودرا چه‌ازلحاظ ماهیت و چه ازلحاظ کنندگی دارد. بااین وسایل است که هرهنری می‌تواند واقعیت‌را بشکافد، کشف کند وبیان کند.

این‌وسایل بیان، این‌ابزارکار که عبارتند ازرنگ‌ها، خطها، باروابطی که میان خوددارند، حجم‌ها، فضاها، باترکیبات مختلفشان، صداها، نواها، آهنگ‌ها، ابزار موسیقی، باقوانین وهماهنگی‌هایی که شامل آنهاست، علی‌رغم تفاوت‌هائی که باهم‌دارند فرق‌زیاد باآجرها وسیمان وگچ و سنك یك ساختمان ویا وسایل علمی مجرد از قبیل منحنی‌های هندسی ویاجدول‌های ریاضی ندارند.

ب ـ به‌عقیده ما، درجه رسوخ آنچه‌را که قبلا «نامن** » نامیده در «من»، بهترین محك‌ارزش هرواقع‌بینی است. طی‌مطالعه وآن‌بازهم‌به‌کلمه «نامن» برخورد خواهیم کرد، این‌کلمه‌را مابه‌معنی آنچه که بیرون از ماست و درمقابل وجودما مقاومت نشان می‌دهد استعمال‌می کنیم. خواه این‌چیز بیرونی زنده‌باشد خواه‌مرده ازبرخورد «نامن» با«من» پلکدید خاص ازواقعیت بوجود می‌آید که بنظر ما ازهر دید دیگر، قابل رسیدگی‌تر است وکمتر می‌تواند یکطرفه ومستبدانه‌باشد.***

ازطرف دیگر هریك ازرشته‌های هنر توانائی گشایش دوبه بیرون خاص خودرا دارد. ونیز روابط کمابیش زیاد خود را بادنیا اشیاء وطبیعت.

دوخطمشی اساسی خودرا خلاصه کنیم:

نخست مطالعه‌ما مربوط به‌امکاناتی است که خاص خود فیلم نیست ومربوط به کنندگی فیلم است. دراین‌مطالعه خواهیم کوشید وسایل مختلفی را که فیلم دراختیار دارد واز رشته‌های دیگر هنر می‌تواند بگیرد آشکار کنیم، برای این کار، فیلم‌را بارشته‌های عمده هنر مقایسه می کنیم.

درمطالعه‌دوم، فقط به‌امکاناتی می‌پردازیم که‌هیچیك ازرشته‌های دیگر هنر ندارند.

درحین جستجوی وسایل‌بیان هریك ازرشته‌های هنر، خواهیم کوشید که امکانات گشایش روبه بیرون هریك از آن رشته‌هارا درنظر بگیریم، یابه‌عبارت دیگر ببینیم تاچه‌حد هر کدام ازرشته‌های هنری‌بیشتر احتیاج به‌برخورد «من»ها با«نامن»ها دارند.

این دید واین خط مشی، مارا برا مطالعه دومان آماده می کند. امابیش‌از این‌مطالعه دوم، درچندصفحه به‌ورخلاصه گامهای اساسی‌را که فیلم درراه کشف وبهره‌برداری از واقعیت برداشته یاد آور می‌شویم:

مقصودما ازامکانات مربوط به‌ماهیت فیلم‌همان خواص‌نوعی فیلم است، چه‌ازنظر درونی چه‌ازنظر بیرونی، پس‌ازیك طرف‌به‌

* Monades اصطلاح فلسفی Leipniz فیلسوف آلمانی.

Noumènes رانیز کانت‌به‌عنوان آنچه که‌محسوس نیست وبیرون‌از ذهن‌ماست بکاربرده.

** Non-Moi ، Moi

*** آخراین‌مقاله‌را ببینید.

مطالعه خود نوار فیلم با جنبه عکسبرداری و استادی آن خواهیم پرداخت و ازطرف دیگر به‌عمل گرداندن یك‌فیلم یعنی جنبه‌بیرونی آن، عمل گرداندن‌بخودی خود«فیلم را وامی‌دارد که بادنیای‌بیرون، بااشیاء، باآدمهای دیگر، یادنامن»ها درتماس باشد.

درضمن‌عمل گرداندن‌یك فیلم، مارا به دوموضوع می کشاند که‌عموازه یکی‌ازپایه‌های‌مهم کارماست:

یکی‌امکان‌انتقال- یعنی‌آمادگی یك هنر برای درك شدن و دردسترس عموم‌قرار گرفتن - و دیگری شرکت کما بیش زیاد مردم دریك‌اثرهنری‌است.

مافکر می کنیم که‌یکی ازامکانات گشایش‌روبه بیرون‌یك‌هنر، در امکان انتقال هرچه بیشتر آن هنر و شرکت هرچه بیشتر مردم در آنست.

زیرا که بهره‌برداری ازو اقعیت با عمومیت‌یافتن‌همان واقعیت پیوندداردـ اماطمینان‌یافتن ازدرجه واقعیت، هر چیز، ازدیاد برخورد «من» ها با «نامن» هاست.

نتیجه‌یی که می‌خواهیم بگیریم روشن‌است،

بنظر ماقبلم، زبانی‌است. القبای این زبان رانقاشی، مجسمه سازی، رقص، معماری، موسیقی، تئاتر، شعر و ادبیات تشکیل دهند.

علاوه برنقش بمظاهر خاصه‌انه فیلم، که باوری هردانش وهر هنرباشد، بواسطه امکان انتقال بی‌نظیری که دارد، بواسطه‌آمادگی که‌برای فهمیده شدن و در دسترس عموم قرارگرفتن دارد، جریان بسیارشدید وحاصلخیزی‌میان اشیاءوآدم ها پدید می آورد که بدون آن، واقعیت بزحمت می‌تواند حجاب خودرا پس‌زند.

*

جلال‌الدین رومی داستان چند کوررا نقل‌می کند که می‌بایست ازبرخوردشان بایك فیل‌صحبت کنند. هر کدام ازآنها درتاریکی‌یك قسمت ازبدن فیلم دست زده‌بودند. برای‌آنکس که به گوش فیل دست زده‌بود، حیوان سیتی بزرگی می‌نمود. برای‌آنکس که پای فیل رالمس کرده بود، حیوان ستون بزرگی می‌نمود. وغیره. و پل دوران می گوید که عین‌این داستان درمیان زائین های هند مشهور است.

این داستان‌مارا بیاد افسانه «برادران بینا» ی قرون وسطی می‌اندازد. اینها مردانی بودند که بازن‌های کورازدواج کرده‌بودند. پل‌الوار، شاعر فرانسوی، وضع هنرمندان رابه برادران بینا تشبیه کرده است که باید به‌افراد کور چیزهایی را که می‌بینند نشان دهند. اما مسلماً نتیجه کلی برخورد افراد بالا بافیل می‌تواند شمه‌یی از واقعیت فیل‌را، گواینکه مبالغه آمیزباشد، بما بنماید.

*

به‌عقیده توماسو کامپانلا (فیلسوف ایتالیائی ۱۶۳۹ -۱۵۶۸) نیز حس‌های آدمی‌یکدیگر را یاری وبررسی می کنند.

*

«... به تدریج که بین اشیاء متعدد پیوند ها و رابطه‌های بیشتر وروبه ازدیاد می‌بینم، می‌توانیم ... آنهارا درقالب‌های لفظی ساده‌تری جای‌دهیم وبه‌طرزی‌نشان دهیم که بتوان تعداد بیشتری‌از آنهارا شناخت ...» کندوسه-ورد«مارح»-فصل‌سوم.

*

«... و بهرحال‌نبایست آدم‌لزومل‌هایی که‌دارد بدیگوید ...» دنی‌دیدرو - آثارکامل - ناشر، امزا تورنز، ص ۱۱۴۰-۱۱۵۰، دربارەسالن ۱۷۶۱.

*

هگل نیز معتقدست که درهرشناسایی غیرآنی، یك بازگشت بسوی خویشتن هست که بوسیله بیرون رفتن از خویشتن و بیرون آوردن خویشتن آدم، انجام می‌یابد.

*

تعریف واقع‌بینی درلاروس قرن بیستم فرانسه، مستقیم‌ترین شرح مادیت ...»

دو

امکانات‌گنندگی فیلم

«خودنویس همان نسبت را به قلم معمولی دارد که سینما به هنرواقعی دارد ...»

یکی ازاعضای فرهنگستان فرانسه.

فیلم و نقاشی

باید دوموضوع را درنظر گرفت، یکی اینکه فیلم، باوری است‌ودارای‌همان‌نسبتی‌است که خط به اندیشه وچاپ به خطدارد. پس فیلم میتواند هنر ومثلا نقاشی را عیناً به ما **تحویل** دهد. اما این امکان فیلم‌را، که البته به هیچوجه نباید نادیده‌گرفت، فعلا درنظر نمی آوریم. آنچه که مورد نظر ماست **وسایل بیان نوعی** نقاشی است.

الف- نخست‌دیده‌عمومی‌نقاش‌رادرنظرمی گیریم، به زبان دیگر **نقطه نظر تصویری** (پلاستیك) هرچیز را. آنچه را که رنوار بزبان دراین جمله خلاصه کرده است، «قلم موی نقاش مهم نیست، این چشم اوست که همه‌چیزرا می بیند ...» ردن* نیز همین نظر راداردکه می‌گوید، اصل‌کار **دیدن** است ...» پس چنانکه می‌بینیم، نقاش یانوع دید خاص تصویری داردکه دید مارا نیز دیگرگون می کند. نقاش مارا وامیدارد که **از نو ببینیم**. به ما می‌آموزد که چگونه ببینیم، چگونه **بهتر** ببینیم.

نقاش، با دید تصویری‌خود«اشیاء وآدم هارابرای ما ازحالت معمولی، فراموش شده و مبتذلشان بیرون می‌آورد. وهمانطور که استاد فرانکاستل** می‌نویسد، ما اصلا بوسیله‌نقاش‌**می‌بینیم**. و

---

* Rodin

** «کافی است بیاندیشیم به اینکه از امپرسیونیسم به‌بعد، دید عمومی طبیعت عوض شده است ... حالا نسل‌های هنرمند و هنردوست «مانیس می بینند» «پیکاسو» می‌بینند» وهنرمندان‌پیشقدم «زدیم محدود رئسانس نداشتند ...» Francastel، مجله‌زیباشناسی، ص ۵۶۹-۱۹۴۸، پاریس.

مقصود فقط موضوع کادر (حدود) یا زاویه دیدگاه و غیره نیست... یك دنیا مطلب تصویری ، و حتی دراماتیك و شاعرانه دردسترس ما گذاشته میشود. واین راست‌است که یك‌نوع نقالی، شعر ودراماتورژی تصویری (پلاستیك) وجود دارد .

این دید عمومی تصویری را فیلم نیزخواستارست . زیرا که برعکس آنچه معمولا دراین‌باره گفته می‌شود، تصویرفیلمی نیزهرگز بهترنمایی‌هایی که‌صرفاً مربوط به تکنیك عکسبرداری است محدود نمیشودزاویه ، حدود تصویر وچیزهای دیگرنیزفرعی است .

تصویرفیلمی ، نوعی سند است ، شاهد بودن است ، نقالی است، علاوه برآنها ، بازتصویرست یعنی همان دید عمومی تصویری یا درك تصویری اشیاء و حوادث را دارد . مقصود ما در اینجا از تصویر فیلمی،هم یك تصویر وادامه‌آنست (حرکت های دوربین فیلمبرداری دریك مکان معین) وهم دررابطه تصویرهاست (مونتاژ یا چسباندن صحنه‌ها وتصویرهای‌مختلف به‌همدیگر) بدین‌ترتیب ممکن است دوصحنه پردازسینما درمقابل یك دیدگاه بشری یاطبیعی معین، دوفیلم بکلی متضاد تهیه کنند .

ب ـ دربرخورد مستقیم ـ وبدون هیچگونه دخل وتصرفی از طرف‌آفریننده ـ بین «من» و«نامن» . یابعبارت دیگرمیان آفریننده **وبیرون**. خلاصه، در**عکسبرداری آنی** ازبیرون بمانند«فیلیپس رادیو» اثرژریس ایونس* ، که مارا دردنیا غریب‌وعجیب‌لامپ‌هایی وارد می کند که با یك جلال مکانیکی بی تزلزلی حرکت‌می کنند. دراین فیلم ، ایونس خودمرا بانقاشی‌گر حقیقی معرفی می کند ، و پیداست که اجدادنقاش** اواین دید تازه‌اشیاء راهمراه بایك شور زائیده اززندگی ومادیاتش‌به او انتقال داده‌اند. اوآنهمرا که بادست لمس‌می کند دوستدارد ولذت مهرآمیز خودرا بهما سرایت میدهد لوئیس‌بونوئل«۱»ـاسپانیولی (مخصوصا در اثر خود بنام « زمین بی‌نان ») نیزمانند همکارش ایونس دخالت دراصل واقعیت‌نمی کند. او هم اکتفا می کند به دیدن . اما بونوئل شورش تلخ و تمراژیك گویا«۲»را در چشمان خوددارد . این«یك‌برهنگی‌مقطع» ناموزون ودلخراش‌است ، به‌الاغی زنبورها حمله‌می کنند واورا می‌خورند،بدون اینکه الاغ بتواند ازخود دفاع کند . مدتی دست ویا می‌زند ورنج می کشد،سپس ازبالای کوهی دردره‌سرنگون می‌شود . درجای‌دیگر همین فلیم ، کودکان بدبخت مفلوك که لاغر و بیمارند و جامه هائی چرکین وپاره به‌تن دارند یك‌دبیر بدبخت‌تری‌رامی نگرند که‌دارد برای آنهاروی‌تابلومی‌نویسد ، «پول ، خوشبختی‌نمی‌آورد...»

وهمین‌جا،اختلاف‌میان‌این‌دوآفریننده‌آشکار می‌شود. واقعیتی که ژریس ایونس نشان می‌دهد ، حاصلخیز ، بهت زده وآرژوپرور است . اما واقعیتی که‌بونوئل ـ مخصوصا درزمین بی‌نان ـ نشان‌می دهد ، تعره کشان، نفرین‌شده ، وتحمل‌ناپذیراست .

دنیای ژرژ فرانژو* ی فرانسوی دیگرترست.اثر او « خون حیوانات» ** آنقدرها مارا نمی شوراند که یك حالت مجرمیت خاصی به ما میدهد ، هنگامی که ما ازکشتارگاه ـ ونیز ازسالن‌سینما بیرون می‌آئیم ، مملو ازعرق وخون هستیم .

فرانژو مارا مجبور می کند ـ درست مانند هم عصرخودش لرژو ۱۰ ـ نقاش فرانسوی ـ که در آنچه همیشه از خود دور کرده‌ایم فروشویم ... نمی‌دانم‌آیا این حالت را دلهره ، ابهام یاتسلیم از روی ناچاری نام دهم ... شاید این حالت درست همانی نباشد که مثلا نقاشی **بسان** دومیه ۲ می خواهد درما بوجود آورد اما بعید می دانم که اگرزنده بودکار فرانژورا دور از اشتغالات هنری خود می دانست .

فرانژو دراثر دیگر خود بنام «خانه مجروحین جنك» ۳ چهره‌های ازریخت افتاده مجروحین را نشان میدهد که با مجموعه سلاح‌های جنگی و کلاه‌های خود وجامه‌های زرهی تضاد عجیبی‌دارد. این شوخی عصبانی کننده بعداعلای اوج خود می‌رسد وفقط فکریك شورش‌اساسی‌بشر می‌تواندآدم‌را کمی آرام کند.

بااینهمه‌شورشی که حاصل این تصویر هاست بسان تصویر «تیرباران شدن ماکسیمیلین» اثر مانه٤ سردو کمی فاصله‌دارست .

ب ـ بادخالت جزئی

ـ آنها که دخالت در ماهیت واقعیت را محدود می کنند به از نوپرداختن صحنه‌یی . کار رابرت فلاهرتی۵ ازاین قبیل است . دراثناشی ـ ازنقاشان فلامان تاکوربه ٦ ـ کسانی بودند که واقعیت را ازنوپرداختند . اینها واقعیتی‌را که‌می‌دیدماند ، ازنوبرای تماشاچیان می‌ساختند وتاآنجا که ممکن بودبه‌آن وفادار بودند .

کسان‌دیگر درامردخالت درخود واقعیت پیش‌تر می روند ، مقصود اینست که اینان داستانی‌را باابزاری که ازواقعیت می گیرند، می‌پردازند ، واقعیت‌را قابل‌قبول یااصلا « واقعی» می گردانند .

---

* کارگردان هلندی . Ivens۱۹۵۰

** درتصویرهائی که‌خودآنها«doeIen»می نامیدند این دقت در واقعیت بخوبی هویداست.

«بوردژوای جیهوریخواه ، تصویر (پرتره) دوست دارد صحنه‌هائی‌را که هرروز دربازار ، درمیخانه‌ها ، درجشن‌هامی‌بیند ، ازنومشاهده کند...» لوئی‌لوتکور Hautecoeur تاریخ‌عمومی‌هنر. فلاماریون پاریس . درین باره به آثار فرانتس هالس ، Hals ژان ورمر Vermeer و Pieter de Hooch بیاندیشید.

۱ـ Luis Bunuel

۲ـ Goya

---

* Georges Franju

** ـ ۱۹٤۹ـ فرانسه .

۱ـ Lorjou

۲ـ Daumier

۳ـ Hotel des Invalides . ۱۹٤۹

٤ـ Manet

۵ـ Flaherty

٦ـ Courbet

یك روش فیلم فریش‌لانك (سه‌روشنائی) حالت ماوراء الطبیعی را به‌این تصویر می‌دهد

مثلا به‌تن واقعیت جامه حال حاضر می‌پوشانند

نخستین کارگردان های شوروی، نئورئالیست های ایتالیائی

اکتفا به دخالت‌های محدود، بسان ظاهرئی نکردند، بلکه کوشیدند حقیقت را بروی پایه‌هایی که آنرا پدیدآورده است استوار کنند. این تمایل را مادربعضی آثار سینمایی از قبیل نیردراه آهن، کودکان هیروشیما، نمك زمین و ریشه ها می‌یابیم.

ـ دخالت کامل. آنها که همه چیزرا **مجسم** می کنند. اینها کسانی هستند که در نقاشی و درهنرسینما مارا در دنیای خیالی خود وارد می کنند. مثلا در نقاشی با یك زبان صرفاً تصویری دنیایی را بیان می کنند. مقصود مونتاژیست ازاشیاء وپرسوناژها، ازرنگها و خطوط، ازفضاها وحجم ها. درهنرسینما این دخالت مربوط میشود به صحنه‌پردازی وکار دراستودیو وتکنیك‌های سینمایی خاص.

یك ـ هنگامی که دخالت کامل بوسیله سرهم بندی (مونتاژ) اشیاء انجام می یابد، یا به زبان دیگر همه نوع ترکیباتی که میان اشیاء قابل لمس پدیدآورده می‌شود. ما دربعضی نقاشی‌ها بآسانی یك‌نوع ترتیب سرهم بندی اشیاء وپرسوناژها می‌یابیم که خودبخود وسیله ایست تصویری ودراماتیك. یك دست، یك میز، یك تخت، یك آسمان‌آبی درپشت سرمسیح (درآثارجیوتو) اینها وسایل بیان تصویری ویا پلاستیك از اشیاء وپرسوناژهاست که ازجیوتوتاصحنه پردازی های بزرگ رابرانت ادامه داشته‌است.

دایره‌یی که دورسر پرسوناژ جیوتوست اگربرداشته‌شود توجه مارا به صورت اوجلب نمی کند.

* « فرشته‌های اودر (آثاربنوتزو گاتزولی (Benozzo Gazzoli) شاهزادگانی هستند که اوجامه‌هاشان راعوض کرده است ...» ژان‌لوئی ووذوایه Vaudoyer ،تاریخ عمومی‌هنر. فلاماریون. همین نویسنده در باره نقاش دیگر ایتالیائی دومنیکو گیرلاندازو Ghirlandajo می‌نویسد: « داستان مریم او (در سانتاماریا نوولا) یك شرح حال عادات ورسوم روزاست ...» ص. ۳۶. ایضاً. همو درباره تنتورت Tintoret می‌نویسد: « اوواقعیت رادیگرگون می کند، وباهمه ظواهر امر، نزدیك آن می‌ماند، به‌آن رجوع‌می کند، مخصوصاً به آنچه که درواقعیت، خودمانی، روزانی وحتی « پیش‌پا افتاده » است. اوامامها، قهرمان‌ها وشاهزادگان‌را از دریچه چشم ملت می‌بیند ... متقربن که دورویرمسیح هستند حمال های گردن کلفت، عضله‌دار و پشمالو، ودهقان‌هائی‌هستند که کار روستائی آنهارا ازریخت انداخته است ...» ص. ۸۶. ایضاً. ودرباره ورونز Veronese ،بدون اینکه مقدس بودن مضامینی که انتخاب می کند اورا ناراحت کند وحتی بدون اینکه کوچکترین اعتنایی به‌حقیقت تاریخی آنهابکند، ازاشراف‌شهر (اززن ومرد) دعوت می کند که درکاخ های خودشان درضیافت های توراة شرکت کنند... بخاطرهمین کار، محاکم مذهبی «انکیزیسیون» ازاو دراین‌باره بازخواست کردند. ص ۸۷. ایضاً. درباره رامبرانت نیز می نویسد: «عروسی سامسون درواقع ضیافت عروسی است که درهمسایگی او یهودی های گتو برقرار می‌سازند. پرسوناژهای توراة برای او موجودات افسانه‌یی نیستند، او هرروز آنهارا می‌بیند که از کوچه اومی گذرند، اوبه سالخوردگانی که Suzanne را غافلگیر می کنند برخورد می کند ومسیح متعلق به‌موزه لاهه شاید خاخام جوانی‌است که مرید دوست اومناسبه‌بین‌اسرائیل است ...» ص. ۱۸. ایضاً

«فرافیلیپولیپی Fra Filippo Lippi اجازهٔ نقاشی کردن تصویر مریم را بصورت لوکرتزیا بوتی Buti دریافت کرد. او در خودآنچنان شعله «جهنمی» نسبت به این دخترحس کرد که اورا از صومعه ربود وبه زنی خود درآورد ...» و«ستاره» خودکرد.» ژان ژرژ اودیول. مجله سینما. پاریس. شماره ۱.

انضمام این دو پرسوناژ جیوتو که شکل A را نشان می‌دهد، وقتی مارا به این بوسه جلب میکنند، ازطرف دیگر وجود زن پشت سر، اهمیت درام اماتیك صحنه را تشدید میکند.

نقاش می کوشد درامی را بیان کند و آنرا باهمه وسایلی که دراختیار دارد به ما انتقال دهد. همه چیز جزء درام می شود. حیف می داند که از بعض وسایل استفاده نکند. هرچیز می تواند درام را گویاتر، واضح‌تر وشدیدتر کند. یك ستون میان دو پرسوناژ، یك کوه عظیم یا یك کلبه کوچك (نقاشی می‌فه‌یی Mi Fei) یك درخت یا یك آسمان می‌آمیزد (نقاشی ماپوآن Ma yuan) یك درخت، یك پله، دوری یا نزدیکی یك پرسوناژ (شهادت سن موریس اثر ولاسکز، اطراف آوریه) وغیره.

سوررئالیست ها ومخصوصاً لوئیس بونوئل این سرهم بندی (مونتاژ) عجیب و غریب اشیاء وپرسوناژها را بحد مبالغه رساندند. بونوئل جسد الاغی را بروی یك پیانو بزرك خواباند واسکلتی را جامه مدعی پوشاند. هانس ریشتر* ، ماك‌لارن** ، وژان میتری*** ازاین مونتاژها فراوان دارند. ازطرف دیگر ژسترووم**** اکسپرسیونیست های آلمانی ومخصوصاً ایزنشتاین، این امکانات را فراموش نکردند. طبیعت، کوه بازدرفیلم «تبعید شدگان» (۱) وصحنه سیل درفیلم «ساعت خرده شده» (۲) که هردو از آثار ژسترووستند

(در آثاراین کارگردان همیشه طبیعت نقش دراماتیك دارد وبعنوان یکی ازوسایل تصویری استعمال میشود) ریش بلند ایوان مخوف در صحنه تقاسای مراجعت ایوان، پله کان وترتیب شمعها در قبرستان فیلم «سه روشنائی» اثرفریتس لانگ* ، دکورفیلم کالیگاری** وغیره.

فهم این موضوع یعنی تأثیر برخورد روانی که ازروابط اشیاء وپرسوناژها حاصل می‌شود، وپیزانلوراپه دلاکرومی پیوندد*** روزبروز درآثار کارگردان های سینما بیشتر می‌شود.

نقش طبیعت درآثارسوئدیها، ونقش دکورنقاشی شده در آثارا کسپرسیونیست های آلمانی ونقش دکورهای عظیم درنخستین

ایوان مخوف درصحنه‌ای که مردم دسته جمعی آمده‌اندتاازاو خواهش کنند به پایتخت مراجعت کند. ناچیز بودن مردم در مقابل هیکل بزرك او بدینوسیله نمایان میشود.

---

* - Fritz Lang

** - Caligari عمق صحنه که آقای بازن (Bazin) مدام از اهمیت آن صحبت می کند یکی ازنتایج مهم این ترکیب تصویری (پلانتیك) است. در «بهترین سال های زندگی ما» ویلیام وایلر، صحنه مشهور تلفون بااستعمال عمق صحنه، یك وضع در اماتیك خیلی خاص بوجود می آید. آقای بازن می‌نویسد: «این صحنه‌ایست که روی دویلان ساخته شده ونیزروی دوقطب دراماتیك وسه پرسوناژ...» ارسن ولزازاین وسیله بحد افراط استفاده کرد.

*** - پل هازرت Hasearts درفیلمی که تهیه کرده، یك چنین تحلیلی درباره آثار روبنس وامپرسیونیستها کرده است.

Richter - *

Mac Larren - **

Mitry - ***

Sjoström - ****

(۱) - اژژسترووم، ۱۹۱۷ - سوئد.

(۲) - اژژسترووم، ۱۹۱۹ - سوئد.

صحنه تلفون‌ازفیلم‌وایلربنام «بهترین سالهای زندگی‌ما»

مکتب بزرگ ایتالیائی (پاسترونه **Pastrone**) و سپس گریفیت **Griffith** * گواه همین اثر عجیبی است که ترکیبات اشیاء و پرسوناژها درتماشاچیان‌می کند . ماد‌راین زمینه بازهم گفتگوخواهیم کرد . زیرا نه‌تنها این ترکیبات امکانات فراوانی ازنظرشکلی در اختیارفیلم‌ر گذارد بلکه بواقع بینی‌فیم‌وانتقال واقعیت کمك فراوانی می کند . رمان نویسها نیزاین موضوع را درك کرده بودند وبرای قابل قبول شدن صحنه‌یی ، مقداری حاشیه می‌رفتند ، بدین معنی که جزئیاتی در باره مثلااطاق‌ومیز وصندلی آن‌ و غیره‌می‌دادند . رمانتیك ها این را «رنك محلی» نامیدند .

دو ـ دخالت بصورت ترکیبات انتزاعی . دراین زمینه نه‌تنها مطالعه جالبی درزیبا شناسی درباره استعمال رنگها ، فضاها وحجمها می‌توان کردبلکه این مطالعه رامی‌توان بامطالعاتی درزمینه تاثیرات

* کاخی که گریفیت برای فیلم خود (« نابرد باری ») تهیه کرد امروز خرابه های آن ازجمله چیزهای دیدنی هالیوود است .

فیزیولوژیك رنك وسایه روشن‌ها وبطورکلی فرم های تصویری تکمیل کرد زیرا ترکیبات‌انتزاعی (ابستره) شکل های رنگین‌و غیررنگین درروان انسانی تاثیر خاصی دارد که لازماست ستجیدو طبقه بندی کرد . ازهم اکنون دو تزیین اطاق‌ها ـ دورشته معماری ـ تجربه های جالبی می‌شود که می توان عمومیت داد .

بهرحال ، این زبان‌انتزاعی (ابستره) که تاریخ نویسان هنرمی کوشند درآثارقدیم، آغاز پیدایش وفهم آنرا بیابند ، یکی ازوسیل بیان مهم فیلم می‌تواند باشد . بهترین گسواه این ادعا ـ

صحنه‌یی از فیلم ریواسکندیدو (رودخانه پنهانی)اثرامیلیوفرناندز درباره سینمای‌مکزیکی ، گابریل‌ـ فیگونرا ، یکی‌ازمهمترین‌فیلمبردار های دنیا ، می‌نویسد : برای‌ماراه روشن‌بود .

تابوهای ، Rivera ارزکو Orozco و Siqueros راماتبدیل به‌تصویرهای سینمایی میکردیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استعمال همین ترکیبات انتزاعی در آثار دومیر * آیزنشتاین و زاپونی های امروزست **

رنگها ، مخصوصاً ، زبان خاص خودرا دارند . آقای ه . ولانسی *** در این باره درمجله «زیبا شناسی» چاپ پاریس مطالعه مهمی کرده است . درحین خواندن مقاله ایشان انسان به یاد جمله‌ی ان گوک می‌افتد «رنگ بخودی خود چیزی را بیان می کند»[3] آقای ه. ولانسی مشاهدات خودرا بروی بعض از پدیده های فیزیولوژیک رنگ استوار می کند این مطالعه می تواند جستجوهای علمی دیگری را در زمینه تاثیر شکل های انتزاعی تشویق کند. (٤

تا اینجا ما فقط روابط تصویری (پلاستیک) انتزاعی را از جنبه ثابت آنها درنظر گرفتیم . درصورتیکه درنقاشی (یا در تصویر ثابت فیلمی) هم زمان هست. این زمان تصویری را اما چه در یک صحنه (تابلو) فیلمی. و همچنین در ادامه آن صحنه «بوسیله حرکت دوربین فیلمبرداری در یک نقطه معین». می بینیم وچه در روابط یک تابلو فیلمی

---

* - Dreyer

** . برای شکل های تهاجمی ، زاویه های بسته ، مثلث های بسته (که درخطوط منحنی زوایه‌ها دیده می‌شود) برای شکل های دفاعی ، مربع‌ها ، دایره‌ها و نیم دایره‌ها (که درخطوط مدور یامربع سیرهادیده می‌شود) علامت قدرت بصورت خطوط عمودی یا پلان‌هایی که ازژیر گرفته شده و نیرچهلث هایی بازاویه های پاز رویه بالا نمایان می‌شود ...» ژان میتری (Mitry) در کتاب خود بنام «س.م. ایزنشتاین» ، پاریس ، ۱۹۵۰ . خود ایزنشتاین دراینباره می‌نویسد ، هنگامی که نیفسکی (Nevsky) ظاهر می شود، آسمان سه‌ربع بالای تصویررا می گیرد وزمین ، یکربع پائین آنرا ...» از کتاب ژان میتری .

*** Valensi

۳ ـ نامه به برادرش تئو. ناشر: گراسه ، پاریس .

٤ ـ طبقه بندی ولانسی را خلاصه می کنیم :

۱ ـ سرخ ، نیرو . ۲ ـ پرتقالی ، دراختیارداشتن نیرو و اقتدار، ورضایت مستی آمیزناشی ازاین احساس . ۳ ـ زرد ، نقطه تعادل میان نیرو وعدم استعمال همان نیرو . خوشبختی، شادی . ٤ ـ آبی ، بیان آرامش واستراحت ، وغیره ، می نویسد : «فرا آنجلیکو Fra Angelico «درتاجگذاری مریم» ، زیباترین رنگ سرخی که دارد در مرکز راست اثرش قرارمیدهد : هرچه که نیرو، حرکت ، نشدد ، وجنبش است درقسمت راست تابلواش قرار دارد ...» مملینک Memling درصحرو سی صوفیانه سنت کاترین» ، سنت بارب را در پلان اول ودست راست قرارمی‌دهد . بعقیده ما ضمیر ناخودآگاه مملینک نمی‌توانسته بداند که سنت بارب بعدها امام مورد نظر وتقدیس تویچی ها خواهدشد ولی نقاش می‌دانست که آن زن مقدس را باتشدد کشته‌اند واورا پدرش سر بریده است ...» مجله زیبا شناسی ، ۱۹۵۵ ص. ٤٥ـ٤٤٤ ، ولانسی دورتر مینویسد ، «کرژ (Le Correge) انتی‌یپ (Antiope) را روی پارچه آبی خوابانده است زیرا که اوبی حرکت وبخواب رفته است ...» ص ۳٤٦ ایضاً .

ترکیب تصویری این صحنه فیلم «زنده باد مکزیک» اثر ایزنشتاین، نزدیکی وسایل بیان نقاشی را به فیلم آشکار میکند

با تابلوهای دیگر یعنی درسرهم بندی (مونتاژ) تابلوهای مختلف. درنقاشی **زمان نگاه** هست . این زمانی است که ما را از گوشه تابلو بی گوشه دیگر میبرد و یک رابطه متحرک بوجودمیآورد. با وجود کشایش کامل تابلو ، چشم ما همه چیز را نمی‌بیند . بایددور تابلو آدم **وارد** شود . درست همانگونه که وارد خانه‌یی میشویم، چیزهایی هست که در وهله اول نظرمان راجلب می کند. باید از راهروهایی بگذرد ، در سالن های انتظار بماند ، چشم باید **صفر** کند ، فلان رنگ خیره‌اش می کند . فلان صحنه ، متوقفش می کند . در اینجا یک قانون حسی ، دراماتیک وتصویری (پلاستیک) هست که باید نقاش و هرهنرشناسی درنظرداشته باشد . مثلا کادراژ یا حدود گذاری علاوه بر نقش صرفاً شکلی که دارد میتواند تاثیر دراماتیک و حتی نمایشی و

طرز کادراژ، وضع در آمانیک صحنه را نمایان‌تر میکند . از فیلم «لوچینو ویسکنتی» بنام «زمین می‌لرزد»

در نقاشی زمان یك نگاه‌هست. این زمانی است که ما را از گوشه تابلوئی به گوشهٔ دیگر تابلو می‌برد. این صحنه‌پردازی که نگاه‌ما را به سر بریده سن‌موریس منتهی میکند از بهترین مونتاژهای تصویری است (اثر ولاسکز)

و تهییج داشته باشد.

رنك **خوانده** میشود، شنیده می‌شود، می‌خواهد موزون باشد یا ناموزون، خط ها، رنگ‌ها، درام‌های خاص خودرا دارند. گویی از میز بشکل خطوط و رسم‌ها و پراز نقطه بشکل رنك‌ها، حجمها و سطح‌هاست*

بدین‌ترتیب، این زمان و این حرکتی که در سکون هست روابط پیچیده‌تری پدید می‌آورد. در واقع یك اثر کستر رنك وجود دارد. این کلمه را اتفاقا سزان* استعمال* کرده است. او میکوشید آنچه را که دلا کروا می‌نامید تجدید کند. بهمین دلیل تکه‌رنك‌هایی بر روی تکه‌رنك‌های دیگر می نهاد. ولی میشود کلمه ارکستر را در باره سراسر یك تابلو بکاربرد. ازطرفی در نقاشی غیر متحرك (بازمان خاصی که دارد) و

* . . . دیگر هنرمند رنك را از پیش تهیه نمی کند. این چشم تماشاچی است که «آمیزش بصری» را انجام دهد.

«رنگامیزی که در زیر یك سطح رنگین دیگری که خشك شده پنهانست از بین نمیرود. به‌مانند میز یست، شبا ریست و طرح یك نقش است...»

ی یر دو گولومبیه (Colmbieor) امپرسیونیسم، تاریخ عمومی هنر، فلاماریون، پاریس، ص. ۲۵۵.

ازطرف دیگر درنقاشی متحرك که هر دواین امکانات را دارد.

می‌شود از یك‌سوی تابلو، با همه سرهم بندی پرسوناژها و رنك‌ها، فضاها و حجم های آن، به همه مناطق دیگر آن رفت. همانگونه که یك‌نوای‌موسیقی خاص یك ساز، به همگی یك ارکستر منتهی می‌شود. درواقع این، عمومیت اصل مونتاژ به همه چیزهای دیگرست.

شاید بی فایده نباشد که ما از طرفی رابطه نقاشی ثابت را با نقاشی متحرك واز طرف دیگر رابطه مجسمه‌سازی را باهنر رقص پردازی (کرکرافی) در نظر بگیریم. حرکت‌رابطه‌ها را غنی‌تر می‌کند. این را کولشف (koulechov) در آزمایش مشهورش* نشان داده‌است. ما همین رابطه را میان دونوای موسیقی که پشت سرهم می آیند می یابیم. نتیجه حاصل از آن صدایی نیست که **جمع** دو نوای پیشین است بلکه صدای سومی است که **اصلا** با دونوای پیشین تفاوت دارد. لایب نیتس مثل صدایی را میزند که ازموج‌ها به گوش میرسد و بکلی با **جمع** صداهای قطره‌های آب تفاوت دارد.

پس ممکن است خارج از روابط **مادی** (آدمها، طبیعت، دکور وغیره) روابطی میان خطوط، رنك‌ها، فضاها و حجمها نه‌تنها در زمان یك تصویر ثابت، بلکه در تصویر متحرك (تعقیب، حرکات صعودی و نزولی فیلمبرداری) و رابطه یك تصویر فیلمی با تصویر فیلمی دیگر هم اینها در واقع یك رابطه **عالی‌تر** پدید می آورد.

درمرحله آخر «عمل دوربین فیلمبرداری وزبان خاص آن نیز قابل ذکرست. این، یك زمان سوم است. حرکت دوربین میتواند عصبانی، بی‌نظم، آشفته، متحلی، ضلعی، مستقیم یا آرام و غنایی باشد. درنقاشی همین امکان واستعمال آنرا در کارهای فرنان لژه می یابیم. او پرسوناژها و اشیاء تابلو خودرا با خطوط ضخیم پررنگی جدا می کند بطوری که یك فضای نوینی برفضاهای تصویری (پلاستیك) دیگر می افزاید.

تا اینجا ما ازفیلم **نقاشی نشده** گفتگو کردیم درحالیکه دخالت نقاشی در فیلم نه بعد کور نقاشی شده محدود می‌شود و نه به تجسم تصویری (پلاستیك) اشیاء، پرسوناژها و طبیعت بلکه به روابط انتزاعی اشیاء و تجسم انتزاعی آنها. مقصود ما درمرحله اول آمیختگی آنچه نقاشی شده‌است با آنچه نقاشی نشده، و در مرحله دوم فیلم نقاشی شده محض. البته فکر اینکه اصلا نقاشی بی‌حرکت آخرین نوع نقاشی است بمانند اینست که تصور کنیم بعد سوم آخرین کشف نقاشی است.

---

* او عکس یك «پلان بزرك» ماسژوخین (هنر پیشه روس) را به‌نوارهای مختلفی از فیلم‌های مختلف می‌چسباند. این نوارهای فیلم به تدریج یك بشقاب گود، یك تابوت و یك صحنه عاشقانه را نشان می‌دهد. تماشاچیان بانهایت تحسین هنر ماسژوخین را درشرح بیان احساساتی که از دیدن این صحنه‌ها دراو تولید میشود، نگرند. البته همیشه همان عکس ثابت ماسژوخین پس از هرصحنه‌یی نمایان می شود.

یك ـ دلاحد وسط آنچه نقاشی شده و آنچه نقاشی نشده است، ترکیبات همانی هستند که قبلا ذکر کردیم. نوع دکورهای نقاشی شده درفیلم فراوانند. بهترین نمونه استعمال نقاشی دریك دنیای نقاشی شده* دکورهای نقاشی شده ایست که هرمن وارم **برای فیلم کالیگاری تهیه کرد.

اما نقش دکوررا بازمیتوان تشدید کرد. میتوان سطح تصویری (پلاستیك) ایرا درنظر گرفت که بروی آن، اشیاء وپرسوناژها بجنبش درآیند. و بالاخره نه تنها میتوان اشخاص را جامه هایی پوشاند که مخصوصاً ارزش تصویری (پلاستیك) داشته باشند *** بلکه حتی میتوان پرسوناژهای نقاشی شده را باپرسوناژهای نقاشی نشده آمیخت. این کار را با در نظر گرفتن روابط انتزاعی، خطوط، رنگها، پرسوناژها، فضاها وحجمها میتوان انجام داد.

دو ـ نقاشی متحرك. لئوپولد سوروازْ (۱ ـ که اپولینر شاعر را سخت به هیجان آورد. بهترین تعریف آنرا کرده است، «شکل انتزاعی (ایستره) ثابت کافی نیست و قدرت بیان زیاد ندارد ... همین شکل هنگامی میتواند احساسی را بیان کند که به جنبش درآید، دیگرگون شود و با شکل های دیگر برخورد کند ...» آنچه را که سوروازْ «ریتم رنگین» نام داد، میتواند رشته یی بیافریند که همه آثار والت دیسنی وحتی کارهای خیلی جدی‌تر و یا ارزش‌تری را از قبل آثار گریسو (۲، ریشتر (۳، فیشینگر و (٤ الکسیف (٥ را دربشت سرخود بگذارد.

در اینجا دیگر صحبت از صدا و گفتگو نکردیم. درحالیکه، چنانکه خواهیم گفت، برخورد رشته سمعی با رشته بصری یکی از مهم‌ترین وسایل بیان وامکانات فیلم است.

ما از آنچه دربارهٔ روابط نقاشی بافیلم میتوانیم نتیجه بگیریم اینست که فیلم میتواند وسایل بیان نقاشی را استعمال کند حتی اگر امروز نتواند همه آن وسایل را بکاربرد.

* ـ اشاره به ژاك فدر (Feyder) است که برای تهیه فیلم خود بنام «جشن قهرمانانه»، به نقاشانی از قبیل Fyt و وان در لست (Van der Eist) مراجعه کرد. فرنان لژه دکورفیلم لربیه L'Herbier را بنام «تاباشر» ساخت. دریك سبك دیگر وسبك‌تر، این آمیختگی را درفیلم دیسنی Disney بنام سه کبالروس و در فیلم های چکی معاصر می‌یابیم.

** ـ Hermann Warm

*** ـ مقصود ما فیلم «ساحری ازورای قرون» اثر کریستن‌سن (۱۹۲۲ ـ سوئد) است و نیز فیلم مشهور شدساك و کوپر (Shoedsack Cooper) بنام کینگ کونك (۱۹۵۰) که وارتینی چند پیدا کرد «ازقبیل فیلم برژه وویلان بنام دزد بغداد...»

۱ ـ Survage، در مقاله بنام ریتم رنگین، مجله سینما پاریس، شماره ۱۱، مارس ۱۹٤۸.

۲ ـ Grimault

۳ ـ Richter

٤ ـ Fischinger

٥ ـ Alexeief

مجسمه‌سازی وفیلم

هنگامی که ازنقاشی به‌مجسمه سازی منتقل میشویم، مقاومت اشیاء زیادتر میشود. پارچه نقاشی، رنگها وقلم‌مو جای خودرا به سنگ، برونز وفضای تهی که دراطراف آنهاست میدهند.

مقاومت اشیاء، فضای مارا نیز پرش مارا درفضا محدودمیکند. امادرضمن مارااز زاویه فقیر دید نقاشی (۹۰ درجه) نجات میدهد. برجستگی مجسمه مارا به‌حضور وبه واقعیت مجسمه بیشتر متقاعدمیکند. مجسمه‌ساز یونانی میبایست هردم بدن آدمی وخصوصیات آنرا درنظر داشته باشد تابتواند دید واحساس خودرا موردبررسی قراردهد.

ازطرف دیگر، امکان گشتن دور مجسمه، زمان سومی را پدیدمیآورد* .زمان اول همان **سطح تصویری** و زمان دوم دوربا نزدیك‌بودن مابه تابلوست.

بدین‌ترتیب مونتاژ اشیاء و یا پرسوناژهای تراشیده شده ـ و روابط آنها ازنظر انتزاعی ـ نباید دردوسطح بلکه درسه سطح در نظر گرفته‌شود. البته روابط وامکانات دیگرهمانی هستند که درباره نقاشی ذکر کردیم. **

این کار را دورنین فیلمبرداری انجام می‌دهد. نه تنها دور مجسمه‌میچرخد بلکه‌حتی اشیاء وپرسوناژهای یك تابلو نقاشی را نیز بصورت مجسمه درمی‌آورد. درمرحله اول، بااینکه اشیاء وپرسوناژها **ثابتند**، ازجهات مختلف آنهارانشان‌می‌دهد، ودرمرحله دوم آنها را بادر نظر گرفتن **حرکاتشان** بازازهرسو میتواندنشان دهد. مادرباره این امکان دوم بازهم صحبت خواهیم کرد.

پس اگر مامجسمه‌سازی را با امکاناتی که درمونتاژ انتزاعی و غیر انتزاعی بما میدهد درنظر بگیریم ـ والبته با به کنارگذاشتن مفهوم کلاسیك که از مجسمه‌سازی یونانی درذهن خوداریم ـ می‌توانیم بگوئیم که مجسمه‌سازی یك معماری است منهای امر **سکونت**.

* میگویند لی‌سیپ Lysippe مجسمه سازیونانی این کشف راکرد، دست راست اپوکسیومن Apoxyomene او که جلو آمده است، مانع ازاین میشود که تماشاچی دید خود را اکنفا بدید تمام رخ کند.

دید تمام‌رخ در مجسمه‌های پلیکلت و پراکسیتل Polyclete Praxtele تنها دیدیست که بکار میرود. کاری که لیسیپ کرده مارا مجبورمیکند که چیزهای دیگری را درمجسمه جستجو کنیم ودورمجسمه بگردیم، مجسمه‌یی که ازهرسو آنرا بنگریم، خطوط واشکال خوشایندی دارد.

** مازوت، کارگردان فیلم کوتاه مفت درباره روبنس، رویای آفرینش هایی نظیر نقش‌های برجسته مصری و «داوری» اثر میکل آنجلو ورقاص های معبد انگکور Angkor را درسی پروراند. آثاری که روی پرده سینما مهیج ترین حماسه‌ها رابحرکت بیاورد وجلال آنچه را که بی‌حرکت است باشکوه و عظمت حرکت هایی که از هماهنگی های کامل پدیدآمده‌باهم پیا میزد ... »

معماری و فیلم

درمعماری دوموضوع مارا جلب میکند، شرکت شغلها و حرفه های مختلف درامر معماری وسپس موضوع **منافع عمومی** .

پیش ازهرچیز به **دیدعمومی معماری** بپردازیم. دیدی است که شامل یک سلسله تکه‌های کوچک میشود که باهم پیوند دارند .

ازطرف دیگر ، دراینجا پیوندها با علوم ، بابیرون ، باشغل‌های دیگر، مخصوصا اگر معماری را با نقاشی و مجسمه‌سازی مقایسه کنیم، بیشتر میشود، البته کشف‌های علمی در بکاربردن رنگ و روغن در نقاشی ، درفهم بعد سوم سپس بعد چهارم ، در تئوری‌هایی درباره روشنایی (امپرسیونیست‌ها) وغیره ازطرفی وازطرف دیگر درشکستن دید تمام رخی وسرته یکی زمان، ازکاتیک درمجسمه‌سازی، تاثیر داشته‌است . باهمه اینها معماری پیوندهای بیشتری بابیرون دارد.

مقاومت اشیاء بازیشتر میشود . جه‌ازنظر قوانین مربوط به مرکز ثقل و خصوصیات دیگر حجمی و فضائی چه از نظر پیدایش همکاران اوجرا کنندگان متعددتر .

بدین ترتیب قوانین فیزیولوژیک وحتی مربوط بزمین شناسی بایدرعایت شود. همه اینها پیوندهای معماری را با دنیای بیرون ، با علم ، با رشته های دیگردانش بیشترمیکند . ازطرف دیگر یک بنا میتواند یک معبد ، یک کاخ ، یک کلیسا ، یک محل دولتی ، یک بیمارستان یک سالن نمایش یا کنسرت و بالاخره یک خانه خصوصی باشد . هر کدام ازاینها آشنائی خاصی با آدم های مختلف و با خصوصیات حرفه‌یی معین لازم دارد . البته ازجزئیات تکنیکی که درعمل ساختن یک بنا این پیوندهارا با بیرون بازهم بیشترمیکند صحبت میکنیم .

پیدایش **همکاران** مسائل دیگری را پدید میآورد و یکی از آنها مسأله کاردست جمعی است .

پیش ترها نقاش ها و مجسمه سازان درامر ساختمان یک بنا شرکت می کردند * امروز درمعماری مهندسین ومتخصصینی هستند که معادل همان مدیران متخصص سینمای امریکا هستند و جانشین نقاشان و مجسمه سازان قدیم میباشند ، متخصصین صدا و نور برای سالن های نمایش ، برای بیمارستان ها ، برای لابراتوارها ، برای مجلس‌های ملی ، برای خانه‌های خصوصی وغیره ، همین متخصصین را سینما لازم دارد .

این کاردست‌جمعی میتواند خیلی حاصلخیزباشد ، ما بدین‌ترتیب بسوی ازدیاد «نامن‌ها» میرویم . بسوی گشایش‌دریه بیرون ، رو به اشیاء ؛ هر کمکی، عقیدتی میتواند بدرد بخورد . امکانات اشیاء در فهم واقعیت کمترمیشود (البته درجهت پن شرایط) دیگرلازم نمیدانیم که تفاوت حرفه هارا درمعماری با ازوم متعدد بودن حرفه‌ها درامر سینما مقایسه کنیم . شباهت‌روشن‌است. **بقیه درشماره‌های آینده**

---

* ـ کلیساهای ما زاده شور و ایمانند ... مردها ، زن ها ، مردم ، بارون ها ، جمعیت هایی تشکیل میدادند که فقط کسانی را در میان خود راه میدادند که بگناهان خود اعتراف کرده‌باشند ودشمنانشان را عفو کرده‌باشند. این همه جمعیت ارابه هارا میکشیدند، سرودهای مذهبی میخواندند ودرهوای آزاد میخفتند...» امیل مال (Mâle) .تاریخ عمومی هنر .فلاماریون.ص.۸ ۳۲۰.«اورا (معمار را) می بینیم در آلپو ویلا ردوهونکور Honnecourt- که ازیک بنای ناتمام به یک بنای تاتمام دیگر میرود، ازلان به رنس، ازرنس به شارتر، در حال بررسی کردن، یادداشت برداشتن وطرح کشیدن... اواستاد کاردست مراقب همه چیزست وهمه چیزرا رهبری میکند، به سنگ تراش اسلوب های نوینی می آموزد ، به دکورساز، مدل هایی میدهد ، طرح کرسی ها و میزهای دعای کلیسا را میریزد وحتی نسخه‌های طبی میتویسد تاجراحت های کارگرانش را علاج کند . اومرد همه کاره ایست .» امیل مال . ایضاً .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بمناسبت تشکیل نخستین نمایشگاه البسه زنان ایران در کاخ نیاوران

تشکیل نمایشگاه البسه زنان برای کسانیکه مایل بودنددرباره وضع زنان گذشته مطالعاتی نمایند قابل استفاده بود.

بطور کلی لباسهائی که دراین نمایشگاه معرفی میشدمربوط بودبدوران قاجاریه ولباسهای محلی حال حاضر ، هم چنین نمونه هائی ازالبسهٔ ایلات وعشایر ایران

این نمایشگاه به هنرمندان سینما و تاتروباله بخصوص بکارگردانان این دو رشته این فرصت را میداد که روی آرایش و لباس زنان ایران مطالعه کنند وبرای کار خودازروی آن آثارمدار کی رانهیه نمایند.

بطور کلی میشود گفت اداره موزه هاوفرهنگ عامه هنرهای زیبا باهمکاری شورای زنان ایران برای تشکیل این نمایشگاه متحمل زحمات فراوانی شده‌بودند و نتیجهٔ این زحمات هم رضایت بخش بود.