فیلم چگونه‌میتواند هنرباشد ؟

ناهماهنگی قابل تاسف در کار فیلمسازان ما باعث شده است که سینما در ایران بشکلی بسیار نامتعادل پیشرفت کند. و باید گفت که رشد کیفی سینما سخت تحت‌الشعاع رشد کمی آن قرار گرفته است .

از طرفی خواستهای صددرصد تجارتی و عدم احساس مسئولیت در پرورش سلیقه هنری مردم باعث گردیده که اغلب تهیه کنندگان فیلمهای فارسی‌جز به‌منافع‌مادی به‌چیز دیگری نیندیشند و از سوی دیگر برخی از فیلمسازان‌بدون احساس مسئولیت در مقابل مردم تعدادی معما بتماشاگران تحویل داده آنها را موظف به حل آنها بدانند. وایکاش که این «معماها» لااقل دارای زیر بنای هنری محکمتری بودند.

برخورد میان دو راه موجود در سینمای ایران به جنجالی انجامیده که‌نه‌تنها فیلمسازان را بجائی نمیرساند بلکه بر بلاتکلیفی تماشاگران در ارزیابی فیلمها نیز میفزاید.

در میان این جنجال میخواهیم بعنوان علاقمند به هنر سینما لحظه‌ای خود را از داغی موقتی این جنجال بدور نگاهداریم و موجودیتی را که سینما طی تکامل خود بدان دست یافته مورد بررسی قرار دهیم.

فیلم ودوربین در سینما به کاغذ و قلم در شعر و نویسندگی بوم ورنك و قلمو در نقاشی و چکش و سنك و گچ در مجسمه سازی مینمانند. بدیهیست که هر قلمی که برکاغذ خطی نوشت شعری نمیآفریند و هرقلم‌موئی‌که بر بوم نقاشی رنگی گذارد نمیتواند زایندهٔ اثری هنری باشد.

پس‌ازبکار بردن ابزار یك هنر تارسیدن بنفس آن‌هنر راهیست بس درازو دربسیاری ازموارد بی‌انتها ،راز هراثر هنری در فکر و روحی است از آن برون میتابد واین تابش باید آنسان نافذ باشد که مهارتی را که هنرمند در بکار بردن ابزار کار هنریش بخرج داده ناچیز بنمایاند واین بدانمعنی نیست که برای ایجاد آفرینش یك اثر هنری مهارتی ناچیز در بکار گرفتن ابزار آن هنر میتواند کافی باشد.

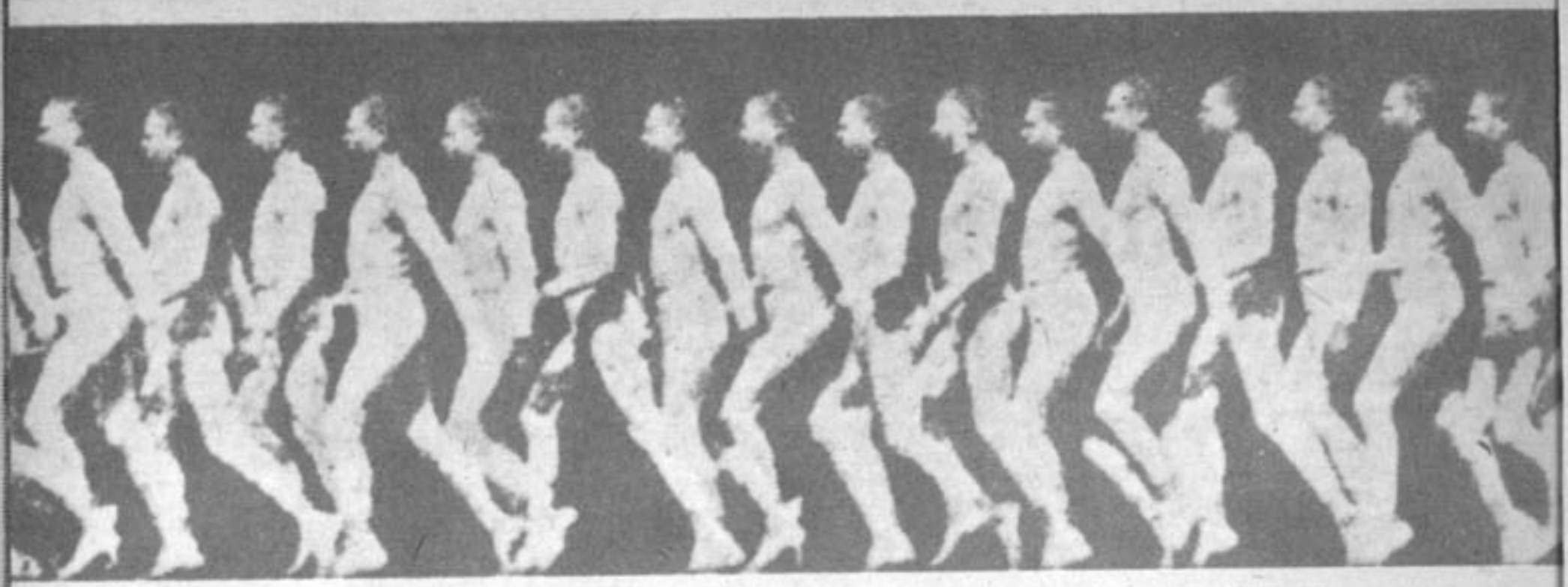
مطلب را از لحظه‌ای آغاز میکنیم که دوربین و فیلم بعنوان یك وسیله بدنیا عرضه شدند.

وسیله‌ای که قادر بود تصاویر انسانها ــ حیوانات و اجسام را در حال حرکت ضبط کند و آنها را دوباره در حال حرکت نشان دهد . این وسیله مدت کوتاهی پس از تولدش توجه فراوان بسوی خود جلب کرد. از دانشمند محقق گرفته تا هنرپیشه کاسبکار و حتی شعبده باز هریك بطریقی این‌وسیله‌را برای‌کارخود جالب یافتند وطبیعی‌است که استقبال صنف های مختلف به تکامل سریع این وسیله نوظهور در جهات مختلف کمك فراوان کرد.

بحث دربارهٔ تاثیر علم از طرفی وتجارت از طرف دیگر بر تکامل ابزاری که میرفت تا وسیلهٔ ایجاد آثاری هنری گردد از حوصله مطلب ماخارج است گرچه باید گفت که تحولات هنر سینما را بدون در نظر گرفتن تاثیر دو عامل ذکر شده مشکل میتوان بادقت کامل بررسی نمود.

هنرمندان صحنه تآتر فیلم را وسیله ایده‌آل برای ضبط نمایشهایشان یافتند . هنرمند برصحنه سه بعدی بازی میکرد و دوربین از نقطه ثابتی بازی او را برتصویر دو بعدی منتقل مینمود. بدیهیست که‌در این مرحله فیلم نمی توانست چیزی جز جیره خوار تآتر باشد.

کم‌کم دوربین جرات یافت که از زوایای مختلف بصحنه تآتر بنگرد و تدریجا با یافتن اولین رموز تدوین مهمترین وسیله‌ایکه سینما برای بیان در اختیار دارد زبان سینمای امروز ماپایه ریزی شد. بزودی سینمائی بوجود آمدکه‌قابلیت‌جذب تماشاچیان‌بیشماررا بسالنهای‌سینماداشت. از گریفیت آمریکائی گرفته تا آیزنشتاین روس واز شوستروم سوئدی گرفته تا فیلمسازان دورهٔ اکسپرسیونیسم آلمان هریك بترتیبی دریافتن زبان خاص سینما کوشیدند. ومیتوان گفت که سینمای داستانپرداز در دوران صامت خودتوانست تاحدزیادی ازجیره خواری‌تآتر فاصله بگیرد. بدانمعنی که‌گرچه ازعوامل‌تاتری: داستانپردازی، هنرپیشه، گریم ، دکور وغیره استفاده میکرد اما تجربیاتی که‌بمرور زمان در مورد کار با دوربین و بخصوص در مورد تاثیر های دراماتیك و امکانات مختلف تدوین آموخته بود ،



به سینما امکان میداد که تا حد زیادی داستانها را در شکلی ویژهٔ خود بپروراند.

در این پیشرفت سریع سینمابسوی ــ استقلال هنری ــ پس از شروع دوران فیلم ناطق وقفه‌ای طولانی حاصل شد. کلام و عدم آگاهی از طریق صحیح استفادهٔ سینمائی از آن باعث شد که فیلمسازان مجددا به سنتهای تآتری باز گردند و تحرکی که برای یافتن راههای تازهٔ بیان تصویری ایجاد شده بود باشروع دوران سینمای ناطق برای مدتی نسبتا طولانی از میان رفت.

فیلم ودوربین فیلمبرداری درست زمانی بدنیا آمدند که بخصوص اروپا در تب تحولات هنری میسوخت. نقاشان هم چون هنرمندان رشته های هنری دیگر سخت به بت‌شکنی مشغول بودند. دیگر شبیه سازی و طبیعت‌پردازی بآنطریق که قبلا مطرح بود نمیتوانست سرحد خواسته‌هاشان باشد. مسائل مربوط بهرنك نور و شکست نور ــ فرم و شکست فرم ــ تطابق و تعادل احجام و فرمهای هندسی و غیره و غیره از دریچه هائی کاملا تازه مورد بررسی قرار میگرفتند. وطبیعی است‌که درچنین شرایطی ضبط تصاویر فرمهای در حال حرکت وایجاد تصاویری ازفرمهای متحرك وتجربیات مختلف در این زمینه میتوانست برای بسیاری از هنرمندان هدفی بس دلچسب باشد.

باین ترتیب کوتاه زمانی پس از عرضه شدن فیلم و دوربین فیلمبرداری «سینمای مطلق» بوجود آمد. سینمائی که سخت سرگرم‌مسائل مربوط بهفرم ــ نور ــ ریتم ــ حرکت وغیره بود وباتعصب زیاد از هرنوع داستانسرائی وشخصیت پردازی پرهیز میکرد . برای نمونه میتوان از سمفونی وترها که در سال ۱۹۲۱ توسط یك نقاش سوئدی ساخته‌شد وهمچنین از فیلم «ریتم ۲۱» ساخته یك نقاش آلمانی نام برد که برای مثال در فیلم دوم هدف حرکت دادن تعدادی صفحات هندسی در یکدیگر بود.

پا بپای کوششی که فیلمسازان «سینمای مطلق» در تجربیاتشان در باره فرم و نور و حرکت میکردند گروهی دیگر نیز میکوشیدند که پدیده های فکری هنر زمان خود وسبکهائی را که بخصوص در ادبیات و نقاشی معمول شده بودند ــ مثلا سوررئالیسم ــ به سینما منتقل کنند. که از معروفترین نتایج این کوششها فیلمهای «میان پرده» اثر رنه‌کلروبالت مکانیك از فرناندلژه (هردو ۱۹۲۵) وهمچنین فیلم (سك‌آندالوزی) اثرلوئی‌بونوئل وسالوادور دالی (۱۹۲۸) بودند.

اگر سینمای مطلق ــ تجربیات سینمائی دوران سوررئالیسم و همه‌کوششهای دیگری را که در راه هنرشدن سینما ــ و در خارج از چهار چوب سینمای تجارتی انجام گرفته‌اند «سینمای تجربی» بنامیم میبینیم که این سینما شاید بدون آنکه خودش خواسته باشد تاثیری بس عمیق در شکل فیلمهائی که به بازار ارائه میشوند گذاشته است.

برای مثال باید گفت که حتی فریتزلانك کارگردان مشهور آلمانی برای قسمتی از فیلم «نیبلونگن» (۱۹۲٤) از والتر روتمان که نقاش و از رهبران «سینمای مطلق» بود دعوت کرد که چند صحنه رویائی برای او بسازد وفقط باین ترتیب توانست درآن چند صحنه به نتیجه مطلوب برسد.

شاید همین یك نمونه برای اثبات لزوم موجودیت «سینمای تجربی» کافی باشد و مسلما بدون وجود سینمای تجربی ــ نمیتوان وجود بعضی از زیباترین صحنه های شاهکار هائی چون ــ همشهری کین ــ اثر ارسن ولز (۱۹٤۱) ویا بیش‌از بیست سال بعدازآن «کلك مخصوص» اثر ریچارد لستر را تصور کرد .

بسیاری از فیلمهائیکه در فاصله دو نمونه ذکر شده وبا ارائه زبان سینمائی خاصی ببازار آمده‌اند موقعیت استثنائی خود را مدیون یافته های فیلمهای تجربی هستند. ومسلما تجربیاتی که در اینگونه فیلمها خواهند شد از این پس نیز در تغییر دستور زبان فیلمهای داستانپرداز تاثیر بی‌چون و چرائی خواهند گذاشت.

کابینهٔ دکتر کالیگاری اثر مورنا

زنده‌باد مکزیك از ایزنشتاین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

***

دو راهی ر اکه سینما در راه هنرشدن بموازات هم پیموده باختصار مورد بحث قرار دادیم و آنچه میماند برداشت ما از این بحث است. فیلمهای کشور هائی چون کانادا وچکسلواکی وتك اثر هائی از آمریکا- انگلستان- فرانسه و لهستان ثابت میکنند که برداشت صحیح از یافته های فیلمهای تجربی میتواند در بالا بردن سطح هنری فیلمهائی که ببازار ارائه میشوند تاثیری بسزا داشته باشد. با تاکید براین که اولین قدم بسوی «نوآوری» «کهنه شناسی» است امیدوارم که «پیشروهای غیر حرفه‌ای» ما با شناخت بیشتر از کارشان به تجربیات خود ادامه دهند و «سینماگران حرفه‌ای» هم بالاخره باین موضوع توجه کنند که برای راه یافتن به بازار بین‌المللی ناچار به‌ارائه سینمای اصیل تری هستند و این ممکن نخواهد بود جز بابکار گرفتن کوششهای کسانیکه در سینمای ایران آگاهانه زبان تازه و اصیلی را میجویند.

۱ــ از کتاب تاریخ سینما نوشته ارنست یوهان

۲ ــ داوید وارك گریفیت (۱۹٤۸ ــ ۱۸۷۵) یکی از اولین پایندگان زبان خاص دراماتیك در سینما. و سازنده فیلمی چون ــ تولد یك ملت.

۳ــ سرگی میخائیلوویچ آیزنشتاین (۱۹٤۸ ــ ۱۸۹۸) فیلمساز و تئوریسین بزرك روس بافیلمهائی چون ناوشکن پوتیمکین وایوان مخوف.

٤ــ ویکتور شوستروم (۱۹٦٤ ــ ۱۸۷۸) کارگردان سوئدی با فیلمی چون (دختری از مورهوف)

۵ ــ فیلم نمونه «مطب دکتر کالیگاری»

٦ــ رنه‌کلر کارگردان بزرك فرانسوی و سازندهٔ فیلمهای سینمائی بسیار موفق ومعروف (زیر بامهای‌پاریس)

۷ــ فرناندلژه نقاش فرانسوی

۸ــ لوئی بونوئل کارگردان اسپانیائی با فیلمهائی چون سرزمین بی‌نان ــ و ــ ویریدیانا

۹ــ سالوادور دالی نقاش سوررئالیست اسپانیائی

۱۰ــ اثر ریچارد لیستر کارگردان سینمای انگلیس