درباره‌ی سینما

الی فور

نوشته شده به سال هزار و نهصد و بیست

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باازدست رفتن شیوه‌ی نمایشی (dramatic) ، تأثر را زمان حاضر لحظه‌یی راستین است تاتکاپوی خودرا دربه انحصارکشیدن هنری ، یادست‌کم ابزارهنری ، که کاملن تازه باشد بیاغازد ؛ هنری که در سرچشمه‌اش چنان غنی باشدکه ، پس ازتراتاشیده (transform) ساختن نمایش، بتواند درتراتاشیدن زیبا شناسانه (aesthetic) و اجتماعی‌ی خودبشربا نیرویی که به‌پندار من ازگزافه ترین پیشگویی‌ها که‌درآن باره‌چهره پردازی شده درمیگذرد کامیار گردد . من‌چنان‌نیرویی‌درهنرسینما میبینم که‌دربه‌چشم گرفتن آن درحدتخمه‌ی نمایشی همگانی که‌هر کس‌خاهان آن‌است‌درنك‌ندارم ، درحدآمادگی‌ی کامل پذیرش‌منشی‌سنگینگرا، شکوهمند ، جنبانده ، حنامنشی مذهبی ، درآرش جهانی وشاهانه‌ی واژه . سینما میتواند به‌همان خوبی این‌کار راانجام‌کندکه موسیقی ، که بانوعی ریسمان‌که میان دوخرك کشیده شد و ازانگشت جانور بیچاره‌یی ، سیاه یازرد ، شایدکور ، باضربی یکسان و یکنواخت ،

زخمه میخورد ، آغاز گردید ؛ بهمان خوبی این کار را انجام میدهد که رقص ، که بادختر کی کوچك که ، بهنگامیکه در پیرا ونش کودکان دیگر کف میزدند ، ازروی یك پا بر پای دیگر میپرید آغاز گردید ؛ بهمان خوبی که تآتر ، که با باز گو کردن تقلید گرانه ی یادبود جنگی ویا پی گیری بی میان دایره یی از تماشا گران آغاز گردید ؛ بهمان خوبی که معماری ، که با آرایش کنامی آغاز گردید که ، در پیشاپیش آن ، پس از آنکه آتشی افروخته میشد ، کسی پوست یك گاو کوهان دار را میگسترید ؛ بهمان خوبی که نقاشی های دیواری (fresco) ، پیکره ها و دورنماهای معبد ، که باشکل سایه یی (silhouette) ی یك اسب یا یك آهو ، که باسنك آتشزنه یی روی تکه استخوانی باعاجی کنده شده باشد ، آغاز گردید .

نیازمندیها وآرزومندی های بشر ، خوشبختانه ، نیرومند تر از عادات اویند . روزی کار سینمایی که جون یکی از مشتقات تآتر تلقی میشود به پایان خاهد رسید ، پایان نیرنك های بوزینه وار احساسی وجنباندنهای سرودست بهنگام سخن وسیله مردانی باچانه های آبی و پاهای متزلزل ، برآراسته چون قایقرانهای ناپلی یا ماهیگیران ایسلندی ، وبانوانی واقعن رسیده تر از آنکه به کار نقش دخترهای ساده آیندکه ، باچشمهایی برگشته به سوی آسمان ودستهایی بهم فشرده ، عنایت خداوندی وحمایت تماشا گران را برای یتیمی که وسیله ی مرد دارنده ی نیرنگباز زجرمی بیند خاستار میشوند . این ناممکن است که این چیزها بهمراه تآتری که خود بر گردان آن هستند نابود نگردند . اگر جز این باشد ، ما باید چشم به امریکا وآسیا داشته باشیم ، مردم تازه پا آنان که از راه مرگ تازه شده اند ، تا ـ باهوای تازه ی اقیانوس ها و مرغزارها ـ جانور خوبی ، تندرستی ، جوانی ، خطر وآزادی ی عمل را به درون بیاورند .

سینما هیچ چیز مشترك باتآتر ندارد مگراین ، که تنها مساله ی ظواهراست ، وآنهم بیرونی ترین وپیش پا افتاده ترین ظواهر : سینما ، همانند تآتر ، لیکن همچنین همانند رقص ، بازیهای زمین ورزش وراه انداختن دسته (procession) ، نمایش دسته جمعی ست که بازیگری درحد یك میانجی دارد . سینما حتا کمتر به تآتر نزدیك است تا به رقص ، بازیها یا راه انداختن دسته ، که درآنها من تنها یك نوع میانجی بین مولف و تماشا گران می بینم. درواقع سینما ، میان مولف ومردم بسه میانجی را میتوانید بازیگر ـ بگذارید cinemimic بنامیمش ـ دوربین ، و عکاس . (من از پرده سخن نمیدارم ، که وابسته یی استومند ـ material ـ است ، وقسمتی از تالارول میباشد (از فعل تاشیدن : to form) ، همچون صحنه درتآتر.) این سینمارا پیشاپیش بیشتر از تآتر دورمیکند تا از موسیقی ، از آن که در موسیقی نیز دومیانجی میان آهنگساز ومردم هستوست ـ یعنی نوازنده وآلت موسیقی . بهآخر ، وبه ویژه ، گفتگو کردن درسینما نیست ، که این امرقطعن یکی از ویژگیهای اساسی ی تآتر بهشمار نمیرد . Charlot (چارلی چاپلین) ، بزرگترین cinemimic ، هرگز دهان خود را نمیگشاید ؛ وبه جای آوریدکه بهترین فیلمها تقریبن بطورکامل از آن توضیح های غیرقابل تحمل که پرده ها چنان مسرفانه دچار آنند برکنار میباشند .

در سینما تمامی ی نمایش درسکوتی مطلق بازنمون هیشود ، سکوتی که نه تنها واژه ها، بل گامصداها ، صدای باد وجمعیت ، تمام زمزمه ها وهمه ی آهنگهای طبیعت از آن به دورند .

Pantomime ؛ رابطه درآنجا به دشواری نزدیکتراست . در pantomime ، همچنان که درتآتر ، ساختن نقشهاواجرای‌آنها ، کم وبیش ، هرشامگاه دیگرگون‌میشود ، دیگرگونی‌یی‌که به‌هردو منشی احساسی ، حتابنحوی‌ناگهانی انگیزنده ، میبخشد . ساختن‌فیلم، ازسوی دیگر ، یکباروبرای همیشه استوارمیگردد، واستوارکه‌گردید دیگر تغییر نمیکند، این استواری منشی ویژه به‌آن میبخشدکه هنرهای plastic تنها دارندگان‌آنند .گذشته ازآن ، pantomime ، ازراه وشت (gesture)های شیوه دار ، احساس وهیجانها راکه به منظرهای اصلی‌خیش رسیده‌اند نمایشگرمیسازد ؛ پیش ازاین‌که هنری plastic باشد هنری‌روانشناسانه‌است.سینما نخست plastic است؛سینما گونه‌یی‌معماری‌ی جنبان‌رانمایشگر میسازدکه باآنچه‌که‌درپیرامونش است ومنظره هایی‌که‌درآن میان‌برافراشته میگردد وبازبه خاك می‌افتد ــ درحالت تعادلی‌که به شیوه‌یی‌پویا دنبال میشود ــ سازگاری‌ی‌پایداری‌دارد. احساسها وهیجانهابه دشواری زیادتر ازبهانه‌یی به شمارند ، وبه‌کاربرده میشوند تاتداومی معین ونوعی محتمل بودن حوادث رابه دست دهند .

بگذارید درآرش واژه‌ی «plastic» بدفهمی به‌هم نرسانیم . بیشتراوقات این‌کلمه تاش (form) هایی اجنبان و بیرنك راکه تندیسی نامیده میشوند فرایاد میآورد ــ که همه بسیارزود به‌دستورهای دانشگاهی‌کشیده میشوند ، به قهرمانیهای خود دار ، به داستان‌های کنایه آمیزشکرین ، روی ، کاغذ شیرینك یادوم . Plastics هنری ست دربیان تاش درآرامش یادرجنبش وسیله‌ی همه‌ی وسائل که‌آدمی‌بدین‌فرمان دارد ؛ سه بعدی ، برجسته کاری ، حکاکی‌روی‌دیوار یامس ، چوب یاسنك ، طراحی روی هروسیله ، نقاشی،نقاشی‌ی دیواری ، رقص ؛ وبه‌هیچ روی‌گستاخانه نمی‌نماید که تاکیدکنم جنبش‌های آهنگین گروهی بازیکنان ورزشی (gymnasts) یاآن پاشوسته یاستونی‌ازسیاهیان‌به‌روح هنر plastic بسیارنزدیکتراست تانقاشی‌های‌مکتب David . گذشته‌ازاین ، همانند نقاشی ــ وکاملتر از نقاشی ، ازآنجاکه یك ضرب زنده وتکرارآن در زمان چیزی‌ست‌که cineplastics را مشخص میگرداند ــ هنراخیر گرایشی داردوهرروز گرایش‌بیشتری خاهد یافت‌که به‌موسیقی نزدیك گردد وهمچنین به‌رقص ، درهمدیگر نفوذ یافتن ، گذرکردن وهمگامی‌ی جنبش هاو آهنگها پیشاپیش‌این دریافت‌را به‌مامیدهدکه حتا فیلمهای بسیار متوسط نیزدرفضای موسیقی بازنمون میشوند .

من احساس‌های انتظارنرفته‌یی‌راکه ، هفت‌یاهشت‌سال قبل ازجنك ، ازدیدن‌فیلمهای معینی به دست‌آوردم به‌یاد می‌آورم ، فیلمهایی‌که‌داستان‌آنها ، چنان‌که پیش‌آمد ، به‌نحوی باورنکردنی ابلهانه بود . کشف آنچه‌که سینمای‌آینده میتواند باشد روزی به‌اندیشه‌ی من رسید ؛ من خاطره‌ی دقیقی ازآن را نگاهداشته‌ام ، خاطره‌ی هیجانی‌که‌به‌هنگامی‌که، در یك لحظه ، شکوهی راکه‌دررابطه‌ی میان یك‌تکه جامه‌ی‌سیاه ودیوارخاکستری‌ی یك‌میخانه بود مشاهده‌کردم به‌سراغم‌آمد . از آن لحظه‌من دیگر توجهی به شهادت زن بیچاره‌یی‌که محکوم شده بود ، به‌خاطرحفظ شرافت شوهرش ، خودرا به بانکدار شهوتپرستی تسلیم‌کند که پیش ازآن مادرش راکشته بودوفرزندش راازراه‌بدربرده بود،نکردم . من،باشگفتی‌ی دم افزون ، دریافتم‌که ، بخاطر روابط میان‌تم‌رنگها (tone) که فیلم‌رابرای من به‌روشی ازرنگها که‌ازسفیدبه‌سیاه دیگرگون میشوند ودرنگناپذیردرهم میامیزند ، درسطح‌ودرژرفای پرده میچینند و تغییر می‌یابند بدل میکردند ، شاهد درآمدنی ناگهانی به‌زندگی بودم ،

فرودآمدنی به‌درون آن گروه ازشخصیتها که پیشاپیش ـ بی‌حرکت ـ درپرده‌های El Greco، Manet و Courbet ، Vermeer ، Velazquez ، Rembrandt ، Frans Hals دیده بودم . من از نامهارا ، بویژه دوتای آخرین‌را ، نسنجیده روی کاغذنمی‌آورم . آنان کسانی هستندکه سینما ، هم ازآغاز ، بیاد منشان‌آورد .

بعدها، همچنان‌که پرده‌ی سینما درحد وسیله‌یی روز به روز کامل گردید، همچنان که چشم من بااین‌کارهای شگفت عادت یافت، یادبودهای دیگرخودرا بایادبودهای زودتر همگام ساختند، تاهنگامی‌که دیگر نیاز نداشتم سوی حافظه‌ام دست بیازم ونقاشی‌های‌آشنا را فرا یاد آورم تا برداشت های تازه‌ی plastic راکه درسینما فرا چنگ آورده بودم توجیه نمایم . عوامل آنها ، پیچیدگی‌ی آنها که گوناگون است ودرجنبشی پی‌گیر درهم میپیچند، چیزهایی‌که پیوسته بی‌اینکه انتظارشان برود ازطریق ترکیب متحرك اثر به آن تحمیل میشوند، درنگناپذیر تجدید میگردند، درنگناپذیر شکسته میشوند واز نو ساخته ، ازمیان میروند وازنو زنده میشوند ودیگربار شکسته میگردند، گرانواره برای یك‌لحظه‌ی کوتاه، ماندگار در لحظه‌ی پس‌ازآن ـ همه‌ی این، پدیده‌یی را هستویی میبخشدکه برای ما دراصل بسیار تازه‌تر ازاین است‌که حتا بتوان چنین خیالی پروریدکه آن‌را بانقاشی دریك طبقه بیاوریم ، یا باپیکرتراشی ، یا بارقص، واز همه‌کمتر باتآتر امروزین . سینما هنری ناشناخته است‌که درحال آغازیدن میباشد، هنری‌که شاید امروز چندان ازآنچه‌که یك سده‌ی دیگر خاهد بود دور باشدکه دسته‌ی نوازندگان سیاهان ، مرکب ازیك طبل ، یك‌شیپور (شاخ)، یك‌تار سیمی‌ی کشیده شده روی کدویی تهی کرده، ویك‌سوت، ازسمفونی‌یی که وسیله‌ی بتهون تصنیف ورهبری شده باشد دوراست.

من‌سرچشمه‌های‌عظیمی‌رایادآوری‌مینمایم که، جداازبازی‌ی cinemimic ها، آغاز شده‌تاازوابستگی‌های‌یکافزون(multiple) وپیوسته‌بهبود‌یابنده‌ی‌آنهاباآنچه‌که درپیرامون است استخراج گردد، چشم انداز ، آرامش، خشم وهوسناکی‌ی عناصر، از نورپردازی‌ی طبیعی وساختگی، ازبازی‌ی بهشگرفی درهم وبه‌سایه آمیخته‌ی نسبتهای تاریکی وروشنایی، ازجنبش‌های شتابناك ویا واپسمانده، همچون حرکات آرام اسبهای تازنده‌که درچشم‌گویی از مفرغ زنده ساخته شده‌اند، ازآن سگهای دوان‌که درهمفشردگی‌ی ماهیچگی‌ی آنها جنبش خیزابی‌ی خزندگان را فرایاد می‌آورد، من، همچنین ، دنیای ژرف بیکرانی‌ی ذره‌بینی‌رایادآوری مینمایم، وشاید، فردا ـ بیکرانی‌ی دوربینی را ، رقص درهیج ـ خایی‌ـ دیده ـ نشده‌ی اتمها وستاره هارا، سایه سارهای درون دریاهارا درآن‌لحظه‌که‌آغازمیکنند زیر نور قرارگیرند. من یگانگی‌ی پرعظمت توده‌ها را درجنبش‌که ازسوی همه‌ی این‌ها بی‌هیچ پافشاری برجسته ونمایانده میشود یادآوری مینمایم، چنانکه‌گویی بامسائل‌بزرگی سرگرم است که Leonardo ، Masaccio ورامبراند هرگز کاملن به حل آن توانایی نیافتند.... من هرگز نمیتوانم به‌پایان آن برسم. شکسپیر زمانی چنین بی‌تاشی در سایه سارهای باریك زهدان بانوی خویی در Stratford بود.

این که نقطه‌ی آغازین هنر سینما در plastics است بنظر میرسد که بیرون از هر تردیدی باشد. به‌هرتاشی ازبیان، هنوز به‌ندرت مورد ظن قرار گرفته، که مارا رهبری نماید، سینماوسیله‌ی حجم‌ها، شکرفی‌ها، وشت‌ها، روندها، وابستگی‌ها، همبستگی‌ها، تضادها و گذرگاههای ته‌رنگهاست ـ تمامن ازیك پاره‌ی ثانیه تا پاره‌ی دیگر به‌حرکت درمی‌آیندو به‌شیوه‌های دریافت نشدنی تعدیل میگردند ـ که حساسیت‌مارا زیرتاثیر قرارخاهد داد وروی‌هوشیاری‌ی ما وسیله‌ی چشمهای ماعمل خاهد نمود. من آنرا هنر نامیده‌ام، نه‌دانش. سینما هنر به‌توان دو، یا حتا سه، میباشد، زیرا نقش گرفتن درمغز، تصنیف، آفرینش وانتقال به روی پرده از سوی سه نفر شکل میگیرد، مولف، تهیه‌کننده، عکاس واز سوی گروهی از اشخاص، cinemimic ها، چنان‌که میشود بازیگران را به‌درستی نامید. خاستنی‌ست، وشدنی، که مولف تصاویر فیلم خودش‌را خودش بردارد، وهمچنان بهتراست اگر یکی‌از cinemimic ها، به‌آن سبب‌که خود نمیتواند عکاس خودش باشد مصنف وتهیه کننده‌ی اثری باشدکه به آن زندگی ارزانی میدارد وچهره‌ی آن‌را دربیشتر موارد وسیله‌ی نبوغ‌خود تغییرمیدهد. این، البته، درست همان‌چیزی‌ست‌که بعضی از cinemimic های امریکایی درحال‌انجامش هستند، به‌ویژه چارلی چاپلین شایسته‌ی ستایش. این یك مساله‌ی قابل گفتگوست که آیا مولف داستان سینمایی ـ درآفرینش واژه‌ی cineplast دودلم ـ باید نویسنده‌یی باشد یا نقاشی، آیا بازیگر باید mimic ی باشد یا بازیگری. چارلی چاپلین همه‌ی این‌مسائل‌را حل میکند؛ یك‌هنر تازه پیشاپیش نیاز به‌هنرمند تازه‌یی دارد.

منتقد ادبی‌ی معینی به‌تازگی درباره‌ی فزبانی کردن تآتر درواه‌سینما دلسوزی‌کرده است وچارلی چاپلین و Rigadin (بازیگری‌که‌درگذشته درتآتر فرانسه به نام Dranem شناخته میشد) رادرعبارات واحد نکوهش برابرشناخته‌است. این اساسن بدان‌آرش نیست که منتقد مورد گفتگو هنگامیکه به‌قلمروادب میپردازد برای کارخودش شایسته نیست؛ این به‌سادگی بدان مفهوم‌است‌که او اهمیت هنری‌ی سینمارا درنمی یابد، ونه‌اختلاف چونی را که به‌پایندگی میان سینما وتآتر ومیان یك فیلم وفیلمی دیگر وجود دارد. زیرا، باهمه‌ی ارج شایسته‌یی‌که این منتقددرخوراست، فاصله‌ی‌بزرگتری میان چارلی چاپلین‌وریگادین وجود دارد تامیان ویلیام شکسپیر و Edmond Rostand. من نام شکسپیر را نسنجیده نمینویسم. این نام به‌طورکامل به‌دریافت‌ازخود بیخودشدگی‌ی من‌دربرابر چارلی‌چاپلین پاسخ میدهد، برای مثال، درفیلمش، « An Idyll of the Fields »؛این‌نام‌درخور هنر شگفت اوست، باآن درهمامیزی‌ی‌اندوهباری‌ی ژرف و پندار پروری‌اش، هنری‌که به همچشمی وسبقت گیری میکشاند، افزون میشود، میکاهد وپس ازنویه مانند شعله‌یی‌آهنك کارمیکند، وجوهر راستین زندگی‌ی روحانی‌ی جهان را برپشت خود به‌تیزه‌ی هسر کوه پرپیچ‌که برآن میگذرد میبرد، آن روشنایی‌ی مرموزی‌که از میان آن به‌نیمه می‌بینیم‌که خنده‌ی ماپیروزی‌یی بربینش بی‌ترحم ماست، که شادمانی‌ی ماحساسی از یك ابدیت تردید ناپذ یراست‌که خود ما برهیچی فرورانده ییم، که گورزادی، دیوی، اهریمنی‌که در یك چشماندار Corot میرقصدونیروی‌اندیشه‌های خام‌آن‌کس‌را که رنج میبرد به‌شتاب‌وامیدارد، خدارادرقلب خود جای داده است.

من می‌اندیشم‌که ماباید موقع خودرا دراین مورد مشخص‌سازیم. چاپلین‌ازآمریکا

است ، اونا بنه‌ی اصیلی ست ازمکتبی که اهمیتش در cineplastics به‌عنوان نخستین بیشتر وبیشتر نمودارمیگردد . شنیده‌ام که امریکایی‌ها ازفیلمهای فرانسوی‌ی‌ما ، که نمایشگر عادات ورسوم فرانسوی هستند ، بسیار لذت میبرند ـ چیززیبایی‌ست ، بی‌تردید ، اما بی‌کمترین ارتباطی باآثار جنبشی که پایه‌های اساسی‌ی هنرسینما می‌باشد . فیلم فرانسوی چنانکه ما آنرا میشناسیم ، مصممانه idealistic است . موقعیتی دارد همانند نقاشی‌ی Ary Scheffer به‌هنگامی که Delacroix درتلاش بود. فیلم فرانسوی تنها یك تاش حرامزاده است اژتاتر روبه تباهی گذارده وبه همان دلیل چنان به‌نظر می‌آید که هرگاه راه تازه‌یی در پیش نگیرد سرنوشتی جز تنگدستی ومرك ندارد .

فیلم امریکایی ، ازسوی دیگر ، هنرتازه‌یی‌ست ، سرشارازمناظر عظیم ، سرشار از نویدآینده‌یی بزرك . من می‌پندارم که علاقه‌ی امریکایی‌ها به «کالای صدمه دیده» یی که ما به‌کشورآنان صادر میکنیم ازطریق جاذبه‌ی معروفی که تاشهای هنری درحال ازهم پاشیدن روی همه‌ی مردمان بدوی دارند قابل تشریح میباشد . زیرا امریکاییها بدوی هستند و در عین‌حال وحشی ، که این‌هردو بیان‌کننده‌ی نیرو وسرزندگی‌یی به‌شمارندکه‌امریکایی‌هادر سینما فرومیرانند . درمیان آنان است که ، به‌باور داشت من ، سینما مفهوم کامل خود را به‌عنوان نمایش plastic درعمل فراچنگ‌می‌آورد ، زمان راازطریق جنبش خود اشغال مینمایدوفضای خودرا به‌همراه آن‌حمل میکند ، نوعی‌فضا که‌ارزشهای‌اجتماعی وروانشناسانه‌یی راکه زمان برای مادارد به‌آن‌ارزانی میدارد ، آنراهماهنك میگرداند وموقعیت آنرامشخص میسازد . این طبیعی‌ست که چون هنرتازه‌یی درجهان پدیدشود آن مرباید مردم تازه‌یی را برگزیندکه‌تاآن زمان هیچ‌هنروافعن شخصی نداشته‌اند . بویژه هنگامی‌که این هنرتازه ، ازراه وسیله‌یی چون وشت انسانی ، وابسته‌ی بیرو ، قاطعیت واستواری عمل باشد . بویژه ، همچنین ، هنگامی‌که این‌مردم‌تازه عادت یافته‌اند که‌درهربخش اززندگی یك روش‌ماشینی‌ی دم افزون پیچیده‌یی بازشناسانده شود ، مردمی که بیشتر وبیشتر شتاب دارند حرکت را به وجودآورند ، همگام خود بسازندوشتابزده‌اش گردانند؛ وبه‌ویژه‌هنگامی که‌این هنرنمیتواند بی‌یاری‌ی دقیق ترین دستگاه علمی ازنوعی که‌درپشت سرخود هیچ سنتی ندارد وسازمان‌آن درزمینه‌ی وظایف الاعضاء ، گویی ، به‌همراه شناسی‌ست که‌آن رابه کار می‌گیرد ، سرپا بایستد.

Cineplastics ، درحقیقت ، منش شگفت وانمایان میگرداند که تنها موسیقی ، وبه اندازه‌یی بسیارکمتر ، تاکنون ازخود آشکار ساخته است . در cineplastics بسیار دور از واقعیت است ، بدان گونه که در مورد هنرهای دیگر نیز چنان است ، که احساس هنرمند هنررا بیافریند ؛ در cineplastics این‌هنراست که‌هنرمندان خود رامی‌آفریند. میدانیم که چیزبزرگی که‌سمفونی مینامیم اندك‌اندك‌وسیله‌ی تعداد وپیچیدگی‌ی‌افزون‌شونده‌ی آلت‌های‌موسیقی‌به‌رشته‌ی‌هستی کشیده شد ؛ اماحتا پیش‌ازآلتی که یك‌تارداشت ، بشر پیشاپیش میخاند ، دستهایش رابرهم میزد وپامارا بزمین میکوفت ؛ اینجامادرآغاز یك‌دانش‌داشتیم، وهیچ مگریك دانش . نیروی بزرك پندار بشر بایسته بود تا ، نخست وسیله‌ی نفوذی آرام‌و نرم وپس پایوردش بیشگرا (progressive) که همه‌ی موانع را در هم میشکست ، نیروی سازمان‌بخشیدن به حقایق را برابر افکار خود به درون‌آن راهنمایی کند ، به‌شیوه‌یی که

چیزهای پراکنده که پیرامونش را گرفته بودند درساختمانی همساز تراتاشیده شوند ، که در آن جویای این پندار پرزاو پیوسته نو پدیداست که سرنوشت او همتاش با خاستش گسترش می یابد.

وچنین برمیایند این جامه‌های تازه‌ی plastic که درسه ثانیه ما را از کرانه‌های پر درخت رودخانه‌یی که قبلها از آن میگذرند ، درحالی که در دراز از کف پشت سر میگذارند، به قلب کوه‌های وحشی آنجا که سواران دوراز میان دو دشلیك‌های تفنگ‌هایشان از پی‌ی یکدیگر میتازند میبرند ، واز میخانه‌های اهریمن زده‌جایی که اشباح نیرومند درروشنایی‌های مرموز روی بستر مرگی خم میشوند ، به نیم روشنایی‌ی شگرف آبهای زیر دریایی میبرند جایی که ماهی‌ها ازمیان سردابهای مرجانی پیچ وتاب میخورند . یقینن ـ واین درلحظه‌های انتظار ناکشیده‌یی پیش می‌آید ، ودرفیلمهای خندستانی (comic) همچنانکه در فیلمهای دیگر ـ جانوران میتوانند دراین نمایش‌ها شرکت جویند ، و ، همچنین ، کودکان نوزاد ، وآنها وسیله‌ی بازی‌ی خودشرکت میجویند ، شادی‌های خود ، سرخوردگیهای خود ، نمایش‌های مبهم غرایز خود ، همه‌ی آنچه که تأثر ، آن چنان که به‌چشم من میخورد ، درنشان‌دادنش به ماکاملن ناتوان است . چشماندازها ، نیز ، زیبا باشوکتانی (tragic) یا شگرف ، برای افزودن به‌آرش انسانی‌ی آن ، یا برای اینکه ، بدنبال شیوه‌ی یك دریای توفانی اثر دلاکروآ یا یك دریای نقره‌یی اثر Veronese ، احساس فراطبیعی (Supernatural) رادر درون سمفونی بازشناسانند ، بدون سمفونی‌ی جنبنده درمیایند .

من پیشاپیش تشریح کرده‌ام که چرا امریکایی‌ها ، گویی وسیله‌ی غریزه ، جهتی را که باید به‌پندار بصری‌ی خود ببخشند در یافته‌اند ، خود را وها کرده‌اند تا عشقشان به‌فضا ، جنبش وعمل آنان را راهبری کند . اما دوباره‌ی ایتالیایی‌ها ، هرگاه درنبوغ خود برای وشت وتمایل فکری وبرای صحنه پردازی (از جهتی بخاطر کمك آفتاب شگفتی انگیز آنان ، که همانند آفتاب کالیفرنیاست) عوامل مکتب اصیل دیگری‌را میجستند ، که کمتر شدید باشد و نیز کمتر گرفته ، اما چونی‌های بهتری را درزمینه‌ی ترکیب درسنجش با امریکایی‌ها نشان دهد، ممکن بود از نو به‌زندگی‌یی پیروز زاده شوند و با دیدار کارهای کلاسیك خود را زیادبزدایند. درسینما ایتالیایی‌ها به‌ما جمعیت، ونمایش تاریخی را درصحنه پردازی‌ی بی‌حرکت کاخها، باغها، ویرانه‌ها شکوهمندانه میدهند ، جایی که زندگی‌ی روزانی که مردمان ایتالیا را مشخص میگرداند پیش میرود ، باهمان ویژگی‌ی هرگز بیوقت یا بیموقع پدیدار نشدن که از آن آنان است. آن ممکن است نمایش باجنبش‌ها واشاره‌های سر ودست باشد، اما وشت‌ها حقیقی‌ست. وشت ایتالیایی تأتری نامیده شده ؛ اما آن‌چنان نیست، زیرا صمیمانه است . شخصیتهای Giotto بازی نمیکنند. هرگاه آن برداشتی باشد که ما از نقاشی های مکتب Bologna به هم میرسانیم، بدان علت است که این مکتب دیگر نماینده‌ی نبوغ واقعی‌ی ایتالیا نیست. رامبراند، تاسن چهل وپنج ، و Rubens بسیار بیشتر تأتری هستند تا همه‌ی استادان ایتالیایی تاحتا نقاشان مکتب Bologra. توان ایتالیایی به‌تنهایی مکتب ایتالیایی‌ی cineplastics را قادر خاهد گرداند که، دراین هنر تازه که امریکایی‌ها درآن پیشاپیش برتری دارند، نبوغ plastic اروپا رانگاهداری نماید ـ واین کاررا باپدیدکردن تاشی انجام میدهد که سرنوشت آن داشتن آینده‌یی بزرگ میباشد.

در هرحال، پیروزی‌ی بزرگ دردریافت امریکایی‌ی cineplastics ـ پیروزی‌یی

که ایتالیایی‌ها بسیار به‌آن نزدیکند وفرانسوی‌ها، دریغ، بسیار دور ـ درچشم من‌عبارت ازاین است: که موضوع چیزی نیست مگر بهانه‌یی. بافت احساس نباید چیزی باشد جز استخانبندی‌ی سازمان مستقلی‌که وسیله‌ی فیلم به نمایش درمیآید. درطول زمان این بافت می‌باید به‌درون‌نمایش plastic آورده شود. روشن است کـه این نمایش در مقام سنجش انگیزنده‌تر خاهد بود ازآن‌که طرح اخلاقی وروانشناسی‌یی که وسیله‌ی آن دربرگرفته شده بانیرومندی، هوشیاری وخردمندی رهبری گردیده است. اماآن همینجا به‌آخرمیرسد. بیان وبرآمد آن نمایش درقلمرو plastic باقی میماند؛ وبافت احساس آنجاست‌که تنها بکار آشکارساختن وافزودن برارزش آنها آید.

آیا آن‌گستاخی را دارم‌که آینده‌یی را برای سینما پیش‌بینی‌کنم، آینده‌یی بی‌تردید دور، به‌هنگامی‌که بازیگر، یا، چنان‌که ترجیح میدهم اورا بنامم، cinemimic، ناپدید خاهد گردید یادست کم محدود خاهد شد، وبه هنگامی‌که cineplast تاش نمایش راکه ازلحاظ زمان شتابناك است زیر فرمان خاهد داشت؟ نخست، یك نکته‌ی حیاتی را، که، من میاندیشم ،به اندازه‌ی‌کافی مورد توجه قرار نگرفته ویا دست کم نتایج شاعرانه‌اش به اندازه‌ی کافی روشن نگردیده است، ملاحظه کنیم. سینما زمان را درفضا درهم میآمیزد. زیادتر ازاین، زمان، وسیله‌ی سینما، واقعن به‌بعدی ازفضا تبدیل میگردد. ما قادر خاهیم بود غباری را ببینیم که هزار سال پس‌از اینکه در جاده‌یی از زیر سمهای اسبی برخاسته است، میخیزد، پراکنده میشود ونابود میگردد؛ ما قادر خاهیم بود درمدت هزارسال دود سیگاری را که درهم فشرده میشود وبدرون اتر میرود ببینیم ـ واین را درچارچوبه‌یی از فضا زیر چشمهای خودمان ببینیم. ما قادر خاهیم بود بدانیم چگونه ممکن است ساکنان یك ستاره‌ی دور، هرگاه بتوانند چیزهای روی زمین را با دوربین های نیرومند ببینند ، واقعن معاصر مسیح باشند، زیرا درلحظه‌یی‌که من این سطرهارا مینویسم آنان ممکن‌است ناظر به‌صلیب‌کشیدن او باشند ،وشاید درحال‌گرفتن عکسهایی ویا برداشتن فیلمی از آن صحنه، زیرا میدانیم نوری که ما را روشن میسازد نورده یا بیست قرن وقت میگیرد تابه آنان برسد. ما حتا میتوانیم تصورکنیم، واین‌همچنان فکر مارا درباره‌ی طول زمان‌بیشتر تعدیل میدهد ،که‌ممکن است روزی‌این فیلم را، که‌درآن ستاره‌ی دورافتاده‌برداشته شده، تماشاکنیم، یاوسیله‌ی اینکه ساکنین فیلم‌را باکمك پرتاب‌کننده‌یی برای ما بفرستند یاشاید باکمك یك روش پرتو اندازی میان ستارگان آنرا روی پرده های ما فرو بفرستند. این، که ازلحاظ علمی ناشدنی نیست، واقعن ما را معاصر رویدادهایی میگرداندکه یکصد قرن پیش‌ازما، ودرهمان جاکه مازندگی میکنیم، رویداده است.

در سینما البته پیشاپیش از زمان وسیله‌یی ساخته‌ییم‌که نقش خودرا درهمه‌ی سازمان فضایی بازی میکند، درزیر چشمهای ما توده هایی پیاپی در آینده خودرا باز مینمایاند که درنگناپذیر در ابعادی به‌چشم ما میخورندکه میتوانیم وسعت آنهارا درسطح رویی ودرژرفا دریابیم. ما پیشاپیش دراین توده‌ها لذایذ فزونی‌یی راکه تاکنون ناشناخته بود دریافته‌ییم.

زیباترین فیلمی راکه میشناسید بایستانید، آنرا درهرلحظه‌که میخاهیدبدل به‌عکسی‌بی‌توان وجنبش کنید، وشما حتا یادبودی از آن هیجان‌که در حد سینما بشما میبخشید به چنگ نخاهید آورد.

به‌این ترتیب درسینما زمان به‌روشنی برای ما بایسته میشود. زمان به‌شیوه‌یی همواره افزایش یابنده بخشی ازفکر پویا میگردد کـه ما درباره‌ی موضوعی‌که سر گرم تماشایش هستیم‌دریافت میکنیم. ما به‌آسانی باآن بازی میکنیم. میتوانیم به‌آن شتاب ببخشیم. میتوانیم آهسته‌اش کنیم. میتوانیم فرو بنشانیمش مـن البته آنرا در اصل درحد پاره‌یی از وجود خودم‌احساس میکنم، درحدپیوستی زنده دردرون دیوارهای مغزم، بافضایی‌که اندازه‌گیری میکند ووسیله‌ی همان اندازه گرفته میشود. Homer معاصر من میشود ، همچنانکه چراغ من روی میزم در جلوی من معاصر مـن است ، از آنکه هومر نیز درتلاش به همرساندن تصویری‌که چراغ من درچشم من دارد سهمی داشته است. از آنجاکـه فکر مدت، درحد عاملی به‌وجودآورنده، درون فکر فنا میگردد، ما میتوانیم به‌آسانی هنر cineplastic توسعه یافته‌یی را تصور کنیم که چیزی بیشتر از معماری‌ی افکار نباشد، و cinemimic ، چنانکه گفته‌ام ، از آن هنر رخت برببندد ، زیـرا تنها هنرمندی بزرگ میتواند بناهای گرانواره بسازد که بی‌انقطاع ساخته شوند ودرهم کوفته گردند واز نو ساختـه وسیله‌ی بخشهای دیدار نشدنی‌ی تەرنگها ونمونه سازی‌هایی‌که خودبه‌خوددرهرلحظه معماری‌ستـه بی‌اینکه بتوانیم هزارمین پاره‌ی یك ثانیه راکه در درازای آن گذران انجام میشود بـه چنگ آوریم .

من به‌یاد می‌آورم‌که چیزی همانند این را درخود طبیعت مشاهده کردم. در ناپل، در ۱۹۰۶ ، آتشفشانی‌ی بزرگ Vesuvius را بچشم دیدم. توده‌ی دود، به‌ارتفاع دو هزارمتر، که از روی دهانه‌ی آتشفشان بلند میشد کروی بود، خود را در آسمان مشخص میکـرد و دقیقن از آن جدا بود . در درون این ابـر، توده های بزرگـی از خاکستر درنگناپذیر تاش میگرفتند وبیناش‌میشدند، همه درطرح بخشیدن به‌کره‌ی بزرگ وپدیدار ساختن جنبش‌های موجی برروی‌آن سهمی داشتند، جنبان‌ودیگر گون شونده، اماماندگار، گویی زیر نیروی‌کششی از مرکز توده‌ی بزرگ ، که تاش وابعاد آنرا هیچ‌چیز به‌چشم نمیخورد که دیگر گون بسازد، بودند. دریك پرتو همچنان‌که به پدیده مینگریستم پنداشتم قانون‌زایش ستارگان را، که‌به نیروی‌ثقل‌پیرامون‌هسته‌ی‌خورشید نگاهداشته میشوند،دریافته بودم. به‌نظرم می‌آمدکه به نمایه‌ی تاشی ازآن هنر بزرگ مینگرم‌که تخمه‌ی آنرااکنون در سینما مشاهده میکنیم ، وگسترش آن را آینده بی‌تردید برای ما ذخیره کرده است ، بخصوص ساختمان جنبنده‌ی بزرگی که زیر چشم ما وانگیخته از نیروهای درونی‌ی خیش به‌تنهایی درنگناپذیر درکاررستاخیز باشد . انسان ، حیوان ، نبات وتاشهای بیجان ، همه درانواع بسیار فراوان‌خود ، سهمی درساختن‌آن‌دارند ، اعم ازاینکه جمیعتی درانجام‌کار مورد استفاده‌قرار گرفته باشد یافقط یك نفردرپایان بخشیدن‌آن به تمام قادر باشد .

شاید بتوانم درباره‌ی‌این‌نکته‌ی‌آخرین بیشتر توضیح بدهم . ماهمه‌آن طرح های به حرکت‌درآمده‌رامیشناسیم ، بسیارخشك‌ونازك وسخت ،که گاهگاهی روی پرده‌افکنده‌میشوند و ، به‌هنگامی‌که باتاشهایی که‌من‌تصورآنهارا کرده‌ام‌سنجیده شوند ، خطوط بیرونی‌ی‌ترسیم

شده‌روی‌تخته‌ی‌سیاه با گچ‌هستند به‌دست کودکی‌در برابر نقاشی‌های دیواری‌ی Tintoretto وپرده‌های رامبراند . اکنون چنین بیانگاریم که سه‌یاچهار نسل خودرا وقف مساله‌ی‌عمق بخشیدن به این تصویرها بسازند ، نه‌درسطح وخطوط بلکه درکلفتی وحجم ؛ سه یا چهار نسل وقف نمونه‌سازی ، نسبت تاریکی‌وروشنایی ونیمه‌تەرنگها ، یك‌رشته جنبش‌های‌پی‌درپی که پس ازیك دوران درازآموزش اندك‌اندك وارد عادات ماشوند ، حتا درون اعمال‌ناخود آگاه ما، تاآنجاکه هنرمند بتواندآنهارابه‌خاست وارادەی خودبه‌کاربرد ، برای نمایش‌یا چامه‌ی‌کوتاه ، برای خندستان یاحماسه ، درروشنایی یاسایه سار ، درجنگل ، درشهر یا در صحرا . بیانگاریم که‌هنرمندی چنین مجهز قلبی‌چون قلب یك‌دلاکروآ دارد ، قدرت تجسم بخشی‌ی یك روبنس ، شوریك Goya ،ونیروی یك‌میکلانژ؛ اوسوگستانی cineplastic برروی پرده خاهد آورد که از همه‌ی وجودش بیرون تراویده باشد ، گونه‌یی سمفونی‌ی بصری چنان دارنده وچنان پیچیده، که‌سمفونی‌های پرطنین موسیقیدانهای بزرك و ، وسیله‌ی شتابزدگیهای خوددرزمان، آشکارکننده‌ی مناظری‌از بیکرانی ومتلقی ، به دلیل‌پوشیدگی های خود ، به همان اندازه برتر و، به‌علت واقعیت خود ازبرای حواس ، انگیزنده تراز سمفونی‌های بزرگترین موسیقیدانها .

آنجاست‌آینده‌ی دوری‌که من به‌آن باور دارم ، اما فهم‌کامل‌آن بیرون از نیروی پندارمن است . درمدت زمانی که‌ماچشم‌براه‌درسیدن cineplast هستیم ، که هنوزدرسایه سارهای پشت صحنه است ، امروز cinemimic های بزرگی وجود دارند و دست‌کم یك cinemimic نابغه ، که نویدبزرك نمایش گروهی‌را میدهندکه جای رقص مذهبی‌راکه‌مرده است خاهدگرفت ، و جای سوگستان فلسفی را که مرده و جای نمایش‌مذهبی راکه مرده است ـ یقینن جای همه‌ی چیزهای مرده‌ی بزرك‌راکه روزگاری جمعیت پیرامون‌آنها گرد میشدتا درشادمانی‌یی‌که درقلب مردمان وسیله‌ی استادی شاعران و رقاصان در سلطه یافتن بربدبینی انگیخته شده بودشرکت کنند .

من وخشور نیستم ، من‌نمیتوانم بگویم ظرف یکسدسال آفرینشگرهای قابل ستایش پندار یك موجود ، یك cinemimic ،که ، به تنهایی ، در میان چیزهای زنده ، امتیاز دانستن این را داردکه هرچند سرنوشت اویی امید میباشد ، او هنوز تنها موجودی ست‌که چنان زندگی میکند ومیاندیشدکه گویی میتواند ابدیت رابرای خود برگیرد . بااین همه بنظرمی‌آیدکه‌آنچه راکه هنرآن cinemimic احتمالن‌خاهد شدپیشاپیش‌می‌بینم‌هرگاه ، به‌جای اینکه به‌خود اجازه دهدبه‌دست فرایندهای‌تآتری ازمیان‌داستان‌های احساسی‌دلتنك کننده‌کشیده شود ، قادر باشد خود را روی فرایندهای plastic تمرکز بدهد ، پیرامون کنشی هوسناك وپرشورکه همه‌ی مادرآن فضیلت های شخصی‌ی خود را بیابیم .

درهرسرزمینی ، انسانیت میکوشدازنوعی‌تمدن بگریزدکه ، ازطریق‌افزونی‌ی فرد گرایی ، دارای نیرویی ازهم پاشنده ودچارهرج‌ومرج گردیده است ، ومادرجستجوی‌داخل شدن به‌شکلی ازتمدن plastic هستیم‌که ، بی‌تردید ، سرنوشتش جانشینی‌ی مطالعه های

تحلیلی‌ی کشورها وبحرانهای روح ، اشعار تصنعی‌ی توده‌ها و گروه های بزرگ‌درعمل‌است . من تصورمیکنم‌معماری‌مبین اساسی‌ی این‌تمدن‌خاهدبود ، معماری‌یی که ظاهر آن‌را بدشواری میتوانیم‌تشریح کنیم ؛ شاید آن‌ساختمان‌صنعتی‌ی‌وسائل مسافرت ما خاهدبود ـ کشتی‌ها ،قطارها، اتومبیل‌ها وهواپیماها ـ که‌برای‌حل آسایش‌وتجدیدنیرو نیازبه بندرها ، اسکله‌ها ،جسرها وبامهای گنبدی‌ی بزرگ خاهد داشت . Cineplastics بی‌تردید آن آرایش روحانی‌یی خاهدبود که دراین دوره به‌جستجویش هستند ـ بازی یی که این جامعه‌ی تازه برای تکامل بخشیدن به‌حس‌اعتماد مردم ، به‌حس‌هماهنگی‌ی آنان وحس‌بهم پیوستگی‌ی آنان‌بسیارسودمند خاهدیافت. ●

ترجمه‌ی پیکان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● مقتبس‌از کتاب « The Art of Cineplastics » (۱۹۲۳) نوشته‌ی Elie Faure (۱۸۷۳ ـ ۱۹۳۷) . قسمتهایی که اینجاآمد (از روی ترجمه‌ی Walter Pach و)به نقل ازاین کتاب است ، « Film : An Anthology » (edited by Daniel Talbot) .