سال ۱۸۹۴ یا ۱۸۹۵ را سرآغاز پیدایش سینما می‌دانند و بدین ترتیب در آستانهٔ صدمین سال تولد این پدیدهٔ شگفت و عالمگیر صنعت و هنر قرار داریم.

این تقارن و هدفِ زنده‌رود در انتشار ویژه‌نامه‌هایی در این زمینه‌ها و همزمانی با برپایی دهمین جشنواره فیلمهای کودکان و نوجوانان در پاییز ۷۳ در اصفهان که کم‌کم به اصفهان جاذبه و هویتی سینمایی نیز می‌بخشد، ما را بر آن داشت که این شماره را به سینما اختصاص دهیم. با نگاهی جدی‌تر. اگر چه خبرهای رسیده حکایت از لغو برگزاری جشنواره به دلایل نامشخص و اعلام نشده می‌دهد اما امیدواریم که انتشار این شماره به‌عنوان نخستین ویژه‌نامهٔ سینمایی در اصفهان توجه مسئولان وزارت ارشاد و شهرداری اصفهان و سایر نهادهای ذی‌ربط را به اهمیت و تأثیر فرهنگی این جشنواره جلب کند به‌گونه‌ای که در برگزاری مجدد آن بکوشند.

انتشار این شماره برای زنده‌رود فرصتی است که با نگاهی خاص به سینما بپردازد. قدر مسلم پرداختن به سینما در یک شماره مستلزم انتخابی هدفمند است از این‌رو در بخش مقاله‌ها، چهار مقاله در مقولهٔ کلّی سینما و ارتباط آن با مفاهیم مجرد، فلسفه، ادبیات و اسطوره داریم که هریک به‌نوبهٔ خود دریچه‌ای به شناخت بهتر سینماست.

از جاودانان سینما، در مقاله‌ای از فرانسوا تروفو و با مقدمهٔ امید روشن‌ضمیر به بررسی شخصیت و آثار اورسن ولز، سینماگر قدرتمند جهان پرداخته‌ایم.

بخش سینماگران امروز جهان را به معرفی چهار کارگردان مطرح اروپا در دهه‌های هشتاد و نود که آثارشان نیز کمابیش در سینماها و جشنواره‌های داخلی به نمایش درآمده است اختصاص داده‌ایم.

ویژگی آثار این کارگردانان کوشش آنها در خلق فضاهای جدید و بدیع و پرواز اندیشه‌های والای انسانی و برگردان آن به زبان سینماست:

آنجلوپولوس فیلمساز قدرتمند یونانی، پیتر گریناوی انگلیسی با تجربه‌های جدید و هنرمندانه‌اش، کریستف کیسلوفسکی سینماگر برجستهٔ لهستانی و بالاخره آکی‌کوریسماکی فنلاندی چهار کارگردان مطرح در این شماره‌اند.

دستاوردهای سینمایی ایران به‌خصوص در دو جشنوارهٔ کان ۹۴ و لوکارنو ۹۴ و مطرح شدن فیلمهای تازه‌ای از سینمای ایران ما را بر آن داشت تا به معرفی و بررسی فیلمهای ابراهیم مختاری، که نخستین فیلم بلند سینمایی‌اش «زینت» در جشنوارهٔ کان با استقبال روبه‌رو شد، با دیدی اخص بپردازیم.

این شماره حاوی نامهای دیگری نیز هست که هریک به نوبهٔ خود دریچه‌ای به جهان جادویی سینما گشوده‌اند. جادویی که صدساله می‌شود.

زنده‌رود انتشار ویژه‌نامه‌های به همین شیوه را در نظر دارد.

حسام‌الدین نبوی‌نژاد

جمشید ارجمند

سینما
در رویارویی با مفاهیم مجرد
ضعفها و تواناییها

پیشکش به پرویز دوایی عزیزم

سینما تا چه حد بیان مفاهیم مجرد را برمی‌تابد؟ پاسخ به سؤالی بدین دشواری و گستردگی، بسیاری از نکته‌های مبهم و تاریک مربوط به رویکردهای مختلف سینمایی را روشن می‌کند.

نخست باید این مسألهٔ مهم را در آغاز کلام بازگو کرد که این پاسخ، از دیدگاهی کاملاً شخصی و اعتباری است و هرگز تاکنون جوابی قطعی به آن داده نشده و در آینده نیز داده نخواهد شد؛ چه به این سؤال و چه به پرسشهایی مشابه آن. آشکارا می‌بینم که در عرصهٔ سینما صف‌آرایی‌های بسیار منظم و پیچیده‌ای در ارتباط با این مسأله وجود دارد. بسیاری هستند که سینما را از آغاز کار خود، بدون یک سیاه‌مشق حتی در نوع و زمینه‌ای دیگر، یکسره به مفاهیم درونی و فلسفی و تجریدی اختصاص داده‌اند و در قطبی دیگر، سینماگرانی هستند که جز به روایت سادهٔ داستان نمی‌پردازند. و البته هر یک از دو ساخت کلی، دارای زیرساختهای مفصل است.

سینما در نخستین سالهای خود، بویژه به علت صامت بودن، از پرداختن به این مسائل فارغ بود. نخستین سینماگران، حرفه‌ای‌های تمام‌عیاری بودند که جز به

لوییس بونوئل
سازندهٔ
«سگ آندلسی»

نمایش نمی‌اندیشیدند. در آن نخستین سالها، غرابت این وسیلهٔ بیان، آنقدر بود که حتی نسبت به «هنر» بودن آن نیز تردید وجود داشت. تجربه‌های هنری سینما در نخستین دهه‌ها بیشتر زیر تأثیر نقاشی بود و پیدایش سبکهایی چون اکسپرسیونیسم و سایه‌پردازی‌ها و بازی با نور و تاریکی و سایه روشن و غیره، فقط در خدمت تأکیدها و تکیه‌های بیانی داستان قرار داشت. به نظر می‌آید که نخستین سبک هنری که در سینما به محتوا و درون و بیان ضمیر پرداخت سوررئالیسم بود. سوررئالیست‌های فرانسه، آندره برتون، آنتونن آرتو، رنه مارگریت ... بر لوئیس بونوئل و سالوادور دالی، دو اسپانیایی مهاجر تصویر پرداز ـ یکی نقاش و دیگری آماتور سینما ـ آنقدر تأثیر گذاشتند، و تظاهرات ملامتیگری آنها چندان مؤثر بود که اعجوبهٔ قرن ما، *«سگ آندلسی»* در نتیجهٔ آن پدید آمد. *«سگ آندلسی»* هرچند به روش و شیوه و خواست سوررئالیستها، هدفش ایجاد شگفتی و رسوایی علیه قراردادهای بورژوایی و ریاکارانهٔ جوامع ـ به قول خودشان ـ بود و تنها از یک سلسله صحنه‌های تکاندهندهٔ گسسته تشکیل می‌شد، اما از آنجا که در کل و به صورت فراگیر و یکپارچهٔ خود، قصد بها دادن به نوعی بینش و نگرش فلسفی را داشت، شاید بتوان آن را مبنایی

برای سینمای فلسفی دانست. «*سگ آندلسی*» جاذبه‌ای داشت که ناشی از اتکای فیلم بر جنبهٔ مطلق تصویری بود. انسان به‌نحوی غریزی شیفته و دوستدار شنیدن روایت و دیدن حرکت است. همهٔ تلاشهای بشر در ایجاد تصویر متحرک، از چراغ جادو ـ لانترن ماژیک ـ که در فرهنگ ما «*فانوس خیال*» خوانده می‌شود، تا سینماتوگراف، پاسخگویی به این غریزه بوده است. در نتیجه، مطلوبترین شیوهٔ سینمایی نیز باید به‌این‌ترتیب، *داستان متحرک* باشد. اگر حرکت را از داستان بستانیم ـ مثلاً در افراطی‌ترین شکل، فتو ـ رمان یا از حرکت روایت را بستانیم ـ مثل ساخته‌های اندی وارهول: «*آسمانخراش*»، «*خواب ...*» ـ این کلیت مطلوب را ناقص کرده‌ایم. این همان نقصی است که عموماً از آن با تعبیر کندی و لختی یاد می‌کنیم.

سینمای تجریدی و کند و کم حرکت و فلسفی و ... پدیده‌ای است که بعد از جنگ جهانی دوم و بویژه دههٔ پنجاه به بعد رواج یافته است. تجربه‌های پیش از این تاریخ اندک است. اما همین نوع هم طیفی وسیع دارد. برخی از فیلمسازان بیان

جولیتا ماسینا در صحنه‌ای از فیلم «جاده» اثر فدریکو فلینی

مفاهیم مجرد را بر زمینهٔ داستانهایی دقیق با جنبهٔ دراماتیک ضعیف قرار داده‌اند. در دههٔ ۶۰ مایهٔ کار اینها را بیشتر تم‌هایی چون تنهایی انسان و ناتوانی در ایجاد ارتباط با دیگری تشکیل می‌داد. آنتونیونی در این قلمرو پیشتاز بود. به تعبیری جستجوی حقیقت هم مایهٔ کار او بود. «*صحرای سرخ*» و «*آگراندیسمان*» از بهترین کارهای او در این قلمرو شمرده می‌شود.

فلینی درونگرایی شخصی بود. خلجانهای روحی خود را بر زمینهٔ محیط روشنفکری تصویر می‌کرد (البته بعد از گذراندن دورهٔ نئورئالیسم که آن نیز در مورد او وجه کم و بیش شخصی داشت، نگاه کنید به شاهکار «*جاده*». قصد آن نیست که به یکایک انتزاعی‌کاران بپردازیم. فقط در یک سوی دیگر قطب، سمت افراطی آن، برای آگاهی و عبرت اشاره می‌کنیم به تارکوفسکی که فیلمهایش در عین انسجام فنی و زیبایی بصری از سینمای حرکت و حادثه، فاصله‌ای بس دراز داشت.

آیا اساساً زبان سینما زبان مناسبی برای بیان مفاهیم مجرد و فلسفی هست و آیا امکان ترجمهٔ این مفاهیم به زبان سینما وجود دارد؟

بدون مقدمه و حاشیه، و تنها بر اساس حسیات باید گفت که انتقال مستقیم مفاهیم مجرد به زبان تصویر ناممکن است و هر کوششی در این راه بیهوده خواهد بود. اما می‌توان این مفاهیم را غیرمستقیم به شیوه‌های کنایی و نمادین بیان کرد. این روش نیز چندان گسترده است که بین دو قطب آن نمی‌توان تناسبی تشخیص داد. هیچکاک و جری‌لوییس به متافیزیک و حقیقت‌جویی می‌پرداختند. برای مثال، «*سرگیجه*»، «*جواهرات خانوادگی*»، اما دقیقاً مثنوی‌وار:

خوشتر آن باشد که سر دلبران گفته آید در حدیث دیگران

تمهای مهم و سنگین را هم برمی‌گزیدند و روش بیان و رهیافتشان به‌گونه‌ای بود که کلیتی دو سطحی به فیلم می‌بخشید. که می‌شد در همان لایهٔ اول توقف کرد و فیلمی معمایی یا مفرّح دید و یا می‌شد به لایهٔ دوم فرو رفت و مثل شعر حافظ از معنای ژرف آن نیز برخوردار شد.

ماهیت سینما حکم می‌کند که این وسیلهٔ بیانی قادر باشد به‌خوبی مفاهیم معنوی را منتقل کند، به شرط آنکه از ظرفیتها و پتانسیل تصویر و حرکتی آن بهرهٔ

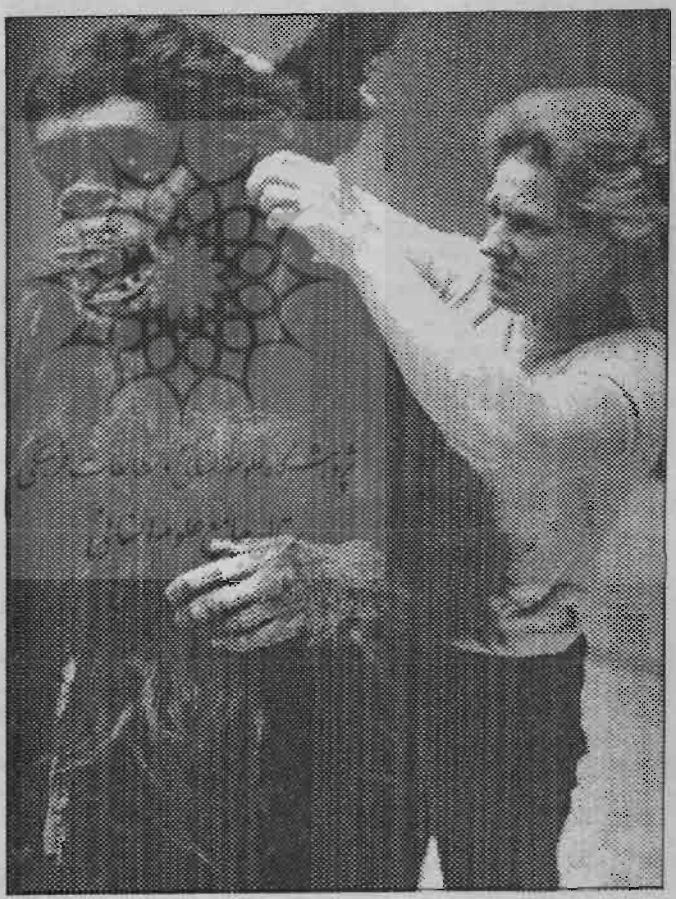
استانلی کوبریک
در پشت صحنهٔ
۲۰۰۱ حماسه فضایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کافی گرفته شود. این دستور ناگزیر محدودیتی منطقی را فراراه سینما می‌گذارد: در سینما اگر به سراغ تجرید و انتزاع می‌رویم، در این زمینه نمی‌توانیم راه اطلاق بپیماییم، یعنی در مثال، فلسفهٔ افلاطون و هگل و منطقِ ارسطو و احکام و عبارات آن را نمی‌توان به زبان تصویر بیان کرد، ناگزیر باید از تمثیل و کنایه کمک گرفت و تمثیل و کنایه هرچه تصویری‌تر باشد، مفهومتر و دلنشین‌تر خواهد بود.

در میان فیلمسازان بزرگ، استانلی کوبریک کسی است که راه سینمایی را برای بیان مفاهیم مجرد برگزیده است. شاهکار بزرگ او ۲۰۰۱، حماسه فضایی (راز کیهان) از لحظهٔ تهیه تا همیشه می‌تواند نمونهٔ موفق بیان سینمایی یکی از

دشوارترین مفاهیم مجرد جهان، یعنی طرح مسأله «مطلق» باشد: نیروی مطلق، عقل مطلق، هویت مطلق، انرژی مطلق و تحول آن ... البته سهم آرتور سی کلارک افسانه‌نویس توانای معاصر را چه در نگارش داستان و چه سناریوی فیلم نباید نادیده گرفت، اما تحلیلها و طبعاً تصویرپردازی شگفت فیلم یکسره کار فیلمساز است که به‌خاطر ایجاد تأثیرهای درست، مسائل فضایی و سفینه‌ای و تکنیکهای سفر فضایی و غیره را در حد یک فضانورد آموخت. افه‌های تصویری ویژهٔ فیلم با همهٔ غرابت و تازگی و خیالی بودن خود، در انتقال معانی فیلم نقش مؤثر داشت. کوبریک با این فیلم، به گمان من پاسخی محسوس و مفهوم برای مسأله متافیزیک و نوعی توجیه و اثبات خدایی علمی ارائه داد. دستمایهٔ کوبریک در این رهیافت، یکسره تصویر و



پشت صحنهٔ
۲۰۰۱ حماسه فضایی

نشانه‌های سینمایی بود. آنچه او در بیش از دو دههٔ پیش ساخت، مادی‌ترین کاربردهای تصویرپردازی و میزانسن سینمایی افسانهٔ علمی در خدمت طرح مسأله‌خدا و کاینات بود. کوبریک در چارچوب داستان علمی آرتور سی کلارک، تلفیقی مخصوص از نظریهٔ تکامل نوع انسان (گلهٔ میمونها ـ جامعهٔ اولیه، برش به جامعهٔ پیشرفتهٔ انسانها)، وجود قطعی و تردیدناپذیر قدرتی برتر در جامعه میمونها (پیدا شدن قطعه سنگ صیقلی و نیایش میمونها به آن) و تداوم حضور همین نیروی برتر متافیزیکی در جامعهٔ انسانی پیشرفته، آن هم در کرهٔ ماه پدید می‌آورد و روایتی محسوس و مادی از متافیزیک به‌دست می‌دهد: تداوم فرایند تکامل بشر به کمک عامل کامپیوتر، تقسیم کارهای ذهنی بین انسان و ماشین، درنتیجه کاسته شدن از نیازهای مادی و جسمانی و رشد نیروی فکری، سپس باز با دخالت ماشین و به کمک آن، درهم شکستن فاصله‌های نوری و حل مسأله نسبیت و پیدایی موتاسیون (جهش در تکامل) جنینی که همه مغز و اندیشه است و با چشمانی درشت و گشاده، نگران جلو.

***

باری چنین نتیجه بگیریم: هر هنری می‌تواند ترجمان احساسها و عاطفه‌ها و گفتگوهای درونی و برداشتهای مختلف انسان و ... باشد. اما نظر به امکانات مادی و ظرفیتهای مختلف هنرها، هر هنر در حالت بهینه (Optimum) می‌تواند بُردار خوب یک موضوع یا یک زمینه باشد. مثلاً ناگفته پیداست برای نمایش طبیعت بهترین بردار، هنر نقاشی و عکاسی است. برای بیان حدیث نفس، هیجانهای عشق و دلدادگی، توصیف معشوقه، بهترین وسیله شعر و ادبیات است. بر همین روال اگر بنگریم، نتیجه می‌گیریم که در مثال، عکاسی بردار مناسبی برای مفاهیم فلسفی نیست. به طریق اولی سینما را نمی‌توان گویاترین وسیله بیان مفاهیم مجرد دانست، چراکه با تصویر و محسوسات سروکار دارد. بیان این مفاهیم با سینما، به کمک نشانه‌های قراردادی و عرضی امکان پیدا کرده است، یعنی ابتدا سینما چارچوبهای مشابه یک زبان را پیدا کرده و به خود گرفته و سپس، بر اساس قواعد زبان‌شناختی خود به بیان تجریدات پرداخته است. در این حال، باید پذیرفت که از گوهر و ذات خود که همان تصویر و حرکت باشد، به دور افتاده است. بنابراین هرقدر فیلمی از

صحنه‌ای از فیلم «استاکر» ساختهٔ تارکوفسکی

نظر کمی و کیفی بیشتر به عالم مجردات بپردازد، از طبیعت و ماهیت خود دورتر شده است، بدین ترتیب است که ممکن است بسیاری در هنگام نمایش فیلمی چون «استاکر» در برابر لشکر خواب طاقت نیاورند. و به همین ترتیب است که بین فیلمی از تارکوفسکی یا آنتونیونی و فیلمی از فورد یا هاکز تفاوتهای بسیار وجود دارد. و ما برآنیم که برای بیان مفاهیم انتزاعی و مجرد وسایلی بهتر از سینما وجود دارد.