سینما

هرچقدر ادبیات توصیفی و غیرمستقیم است، در برابر، سینما غیرتوصیفی، مستقیم و زنده است. سینما وفادارترین هنر به واقعیت است و چنین می‌نماید که چیز دیکته کننده‌ای در بر ندارد. سینما، به جای توصیف، همانا واقعیت را از زوایا و در حرکت و نور گوناگون و با بُرش‌هائی از مکان و زمان نشان می‌دهد. «توصیف»، تفسیر واقعیت است. اما تصویر سینمائی، هرچند ساختگی و برداشت از واقعیت یک صحنه باشد، باز تصویری است که مادیت واقعه را حفظ می‌کند و جز همان، چیزی را پیش چشم نمی‌نهد. سینما توصیف را به عهدهٔ خود بیننده می‌گذارد و به این ترتیب، به غیرمداخله‌گرترین هنرها تبدیل می‌شود و چیزی از آن‌چه را که ثبت کرده است تغییر نمی‌دهد؛ بلکه تغییرات آن، در ساختار درونی و دراماتیک اثر باقی می‌ماند تا در شکل بیرونیِ واقعیت. سینما، عملاً ناچار به نوعی راست‌گوئی است. زیرا آن‌قدر عناصر واقعیِ بصری در دسترس

قضاوت مخاطب می‌نهد که کمتر راهی برای پرده پوشی برایش باقی می‌ماند.

مداخلهٔ در واقعیت، تفسیر مستقیم روی‌داد، آن‌گونه که در ادبیات رخ می‌دهد در سینما عنصری بیگانه است. اگر ادبیات واقعیت را به حضور انسان می‌آورد و به هنگام حمل واقعیت در آن دخالت می‌کند و به شیوه خود تغییرش می‌دهد؛ اگر ادبیات پیش ما باقی می‌ماند و همان‌جا ست که ما هستیم؛ اگر حرکت ادبیات درونی است، نه فیزیکی؛ سینما غیر از این است. سینما انسان را به دیدار واقعیت می‌برد. سینما دست مخاطبش را می‌گیرد و او را به دنبال خود، به تماشای زمان و مکان و به تماشای روی‌داد و پِی‌رنگ چشمی می‌کشد. سینما، هر آن پنجره‌ای را می‌بندد تا دریچه‌ای را بگشاید و بیننده را با خود رو به صحنه‌ها، رو به روی‌دادها، رو به آدم‌ها و رو به زمان‌ها و مکان‌ها و ابعاد گوناگون بچرخاند و هر آن او را به رگبار سوزان واقعه ببندد. در فیلم، همه چیز در پیوند با دگرگونی و حرکت فیزیکیِ روی‌داد می‌چرخد. و هرچند سینما ناچار است مخاطب را برای دیدار از واقعیت کج و راست کند، زیر و بالا ببرد و به شتاب وادارد و یا درجا میخ‌کوب سازد؛ ولی، در واقعه‌ای که پیش چشم او می‌گذارد کمتر می‌تواند تغییر بدهد. سینما، هنری بیرونی است و حتی تخیل نیز در آن عینیت دارد. در واقع، زوایا و حرکت دوربین و نوع نمایشِ صحنه، دخالت در نفس واقعیت نیست؛ نشان دادن دیدگاه تازه و نمودهای پیچیده و

مـخـفی دیگری از واقـعـیت است کـه عـیناً وجـود دارند، ولی ما در زندگیِ روزمره نتوانسته و یا نخواسته‌ایم آن‌ها را به شکلی که دوربین به ما نمایش می‌دهد ببـیـنیم. یک زاویهٔ سـربالا یا سـرپائینِ دوربین مـمکن است از تصویرِ ظاهریِ واقعیت دیدی غیرعادی ارائه دهد. ولی این حالت غیرعادی، تغییر و تفسیر واقعیت به شمار نمی‌آید. چشم تماشاگر سینما نیز می‌تواند در شرایطی، همان تصویر سربالا و سرپائین را ببیند که دوربین بدون هیچ تفـسیـری به او ارائه داده است. ما، اگـر از همان زوایای دیدی کـه دوربین می‌بیند و با همان نوع حرکت در اطراف موضوع به چیزی توجه کنیم، فقط آن زاویهٔ به خصوصِ نزدیک شدنِ به واقعیت را می‌بینیم، نه تفسیر تازه‌ای از واقعیت را. این نوع دید، اساساً با دید ادبی که کلاً انتزاع و حاصل ذهنیت است تفاوت دارد. دوربین، بیشتر کمک می‌کند که ما شکل‌های تازه‌ای از واقعیت را بدون تفسیر تازه‌ای از آن کشف کنیم. در واقع، در هیچ هنری به اندازه سینما دست هنرمند در رابطه با دگرگون ساختنِ «صورت واقعی» بسته نیست. از این‌رو ست که سینما بی‌پیرایه‌ترین و دمکرات‌ترین هنرها به نظر می‌رسد. چرا که تصویر سینمائی توصیف و تفسیر را به عهدهٔ خود بیننده می‌گذارد.

اما، از یک دیدگاه دیگر، سینما هم مثل ادبیات جادوگرانه است. و این رابطه، گرچه ممکن است تناقضی با رابطهٔ پیشین بشمار آید؛ ولی واقعیت دارد. و این از ذات گـونه‌گـونیِ صـورت‌ها و حـالت‌های مـوجـود در هنرها

سرچشمه می‌گیرد. در سینما هم، مثل ادبیات، آدم‌هائی موجودند که می‌روند، می‌آیند، غذا می‌خورند، کار می‌کنند، می‌جنگند، عشق می‌ورزند و هزار جلوهٔ زندگی را به خود می‌گیرند؛ ولی، از پرده جدا نمی‌شوند و هرگز به سوی تماشاچی نظر نمی‌کنند. ما عاشق همین خیال، همین پرده‌ها و صورت‌های غیرواقعی هستیم. عاشق برگه نازکی هستیم که با اندازه گیریِ قطر آن، از ابعاد ناچیز آدم‌هایش به وحشت می‌افتیم : عاشق چیزی که در یک آن آمده و رفته و جز خیال چیزی در ذهن باقی نگذاشته است.

راستی، این آدم‌های نازک چقدر در زندگیِ واقعی خود به موجوداتی که در ذهن ما شکل گرفته‌اند نزدیک‌اند؟ آن‌ها واقعی‌ترند یا آن موجودات خیالیِ ذهن ما؟ در واقع، آن‌ها چگونه می‌توانند بار سنگین شخصیت‌های خیالی خود را (که بی‌شک در سنگینی آن‌ها تردیدی نیست) بر شانه‌های واقعی خود بکشند و همهٔ انتظاراتی را که ما از آن‌ها داریم برآورند؟ بی‌خود نیست همین‌که با یکی از این خیالی‌ها (هنرپیشه‌ها) در واقعیت آشنا می‌شویم، پس از مدتی تمام آن سنگینی و جبروت رویائی چون غبار بر باد می‌شود و موجود ناتوانی مثل خود ما برابر ما می‌ایستد.

ما در سینما، همان‌گونه که ساکت و بی‌اعتنا سر جای‌مان نشسته‌ایم و بی‌تلاش به پردهٔ خیال چشم دوخته‌ایم، درون‌مان پر از غوغاست. دیوارهٔ روشن، دریچه‌ای گشوده به سوی جهان عجایب و جهانی است که ما را با

خود به دیار شگفتی‌ها و به دیدار جهان، آن‌طور که باید باشد می‌برد. منتها تاکید روی آدم‌ها و وقایع و شیوهٔ دنبال کردن آن ست که ساختار درونیِ سینما را می‌سازد و ایده‌آل‌ها را شکل می‌دهد. دخالت هنرمند درست همین‌جا اتفاق می‌افتد؛ در ذهنیتی که برای ما بوجودمی‌آید؛ ذهنیتی که، نه با تغییر در صورت عینی واقعه؛ بلکه، با کم و زیاد کردن آن، با تغییر زمان، با ایجاد حرکت، با برش به حالت‌های تازه و با فشارهای عاطفی و عصبی در ما پدید می‌آید.

وابستگیِ سینما به واقعیتِ بصری سبب می‌شود محدودیتی در زمینهٔ تخیلی برای آن پدید آید. مثلاً نوعی خیال‌پردازی در ادبیات هست که در سینما کمتر می‌تواند وجود داشته باشد. قالیچه‌ای که در رمان «صد سال تنهائی» گارسیا مارکز وجود دارد و شعبده‌بازانی که به دهکده آمده‌اند و با آن پرواز می‌کنند کاملاً واقعی می‌نماید. خواننده، ضمن آن‌که می‌داند که چنین تصویری کاملاً تخیلی و غیرواقعی است، باز به میل خود می‌خواهد باور کند که چنین قالیچه‌های پرنده‌ای واقعیت دارد و در کنار آن، نوعی حس شدیداً زیبائی‌شناسانهٔ نوین را هم می‌یابد. ولی چنین قالیچه پرنده‌ای در سینما، از آن‌جا که تفسیر و توضیح آن نه به عهدهٔ نویسنده یا فیلم‌ساز؛ بلکه، با خرد و منطق بصریِ مخاطب است، کاملاً ساختگی می‌نماید. از همین رو ست که، در به تصویر در آوردن یک اثر ادبی، باید کاملاً مراقب بود تا فضا و حالتی که در آن موجود است در اثر سینمائی روح و ظرفیت خود را

از دست ندهد. چون، در سینما موضوع تنها بر سر باورکردن واقعی و غیرواقعی نیست؛ بلکه، زیبائی‌شناسی و لذت بخشیِ ادبی، در سینما شکل و نوع بصری به خود می‌گیرد. و این پدیدار، تغییر ماهوی در ساختارهای زیبائی شناسانهٔ این هنر را فرضاً نسبت به ادبیات به وجود می‌آورد.

*

زمان

تلاطم‌های آهنگینِ (ملودیک) پراکنده و فاقد نظمِ منطق زمانی در موسیقی، در فیلم، تحت نظارت یک منطق داستانی و روی‌دادی واقع می‌شود. ولی زمان هم‌چنان بی‌تبعیت از هرچیز باقی می‌ماند. این چندگونگیِ شگفت‌انگیز، نوعی تداعی شعری نیز هست. در شعر نیز، به دلیل وجود نداشتن روی‌داد و منطق و روال داستانی، نوعی بی‌زمانی موج می‌زند. قطع و وصل‌ها تابع حرکت بیرونی نیست؛ بلکه، از مرکزی درونی پیروی می‌کند. مثلاً صحنه‌ای از تپش‌های یک قلب، به صحنه‌ای از حرکت گلوگاه یک قورباغه که نفس نفس می‌زند قطع می‌شود. در سینما نیز اگر عین همین برش‌های غیر خطی را ایجاد کنیم، ذهن بیننده به تصور شعری

می‌رسد؛ زیرا تا بخواهد ربط و یا عدم ربط منطقیِ این‌دو صحنه «تپش قلب و حرکت گلوگاه قورباغه» را دریابد، قطعیت وجود بصری، نوعی منطق را برایش ایجاد کرده است که نیاز به وجود روال منطقی را کاهش می‌دهد.

در فیلم، فرصت آن نیست که مثل نقاشی، با دل سیر، در نقش پرده خیره شویم. در سینما، پرده‌ها شامل زمان می‌شوند. زمان سینما با زمانِ در خور برگشت نقاشی فرق دارد. نقاشی، چون زمانی درونی دارد بی‌زمان می‌نماید. اما سینما گذرا ست. در گذرائی، حتی موسیقی (به خاطر حضور دائمیِ نوازندگان در صحنه که نوعی ذهنیت راجع را تداعی می‌کند) نیز به پای سینما نمی‌رسد. تلاطم‌های آهنگینِ پراکنده و فاقد نظم منطقِ زمانِ موسیقی و چند آوائیِ موازی و مستقل موسیقی، در سینما، تغییر شکل می‌دهد. سینما سفینهٔ زمان است؛ ما درون آن می‌نشینیم تا جهانِ پس و پیش را تماشا کنیم. به صحنه‌ها و حتی به درون روح آدمی‌نیز سر بکشیم، تا به بُعد بَصَریِ زمان دست یابیم. ریتم‌هایِ شگفت آور، کوتاه و بلند کردن صحنه‌ها و نماها، گردش‌هایِ موشکافانهٔ بصری، هیجان‌هایِ تکان دهنده و سرعت، سرعت، سرعت. این مجموعهٔ شگفت‌آور در هیچ هنر دیگری به اندازهٔ سینما جلوه ندارد.

سرشت انقلابیِ مونتاژ و شکستن اغراق‌آمیز و عجیب زمان، همانا راز گیرائی و برجسته‌ترین ویژه‌گی سینما شمرده می‌شود. در سینما، دو واقعیت به هم می‌پیوندد؛ واقعیت مادیِ یک صحنه، با واقعیت مادیِ یک

صحنهٔ دیگر. و هم‌نهاد آن‌ها واقعیتی است که هیچ‌کدام از آن‌دو نیست. بلکه تحول و ارتقاء به تصویری است که در ذهنیت بیننده پدید آمده است. ذهنیتی نوین که در ارتباط با هیچ هنر دیگر بدین گونه پدیدار نمی‌شود. راز مونتاژ فیلم این چنین است.

آیزن اشتاین، در صحنه پلکان اُدسا، در اثر کم نظیر خود «رزمناو پاتیومکین»، صحنه‌هائی پدید می‌آورد که زمان آن، با زمان در هیچ یک از ژانرهایِ هنریِ دیگر برابر نیست. بیننده تصویرهایِ متحرک کالسکهٔ بچه‌ای را در چند قطع بر پلکانی مشاهده می‌کند که بر آن، ارتش تزار در حال هجوم به مردم است. کالسکه یکی دوبار تا سرحد سقوط به لبه پلکان می‌رسد و صحنه به تصویر دیگری قطع می‌شود. و هر بار دلهرهٔ صدمه دیدن بچه‌ای که درون آن قرار دارد به تماشاچی منتقل می‌شود اما کالسکه پائین نمی‌افتد؛ تا این‌که، در یک پلان عمومی‌می‌بینیم که کالسکه از پلکان به پائین می‌غلطد. این تکرارِ حس مشابه از یک صحنه، فقط در سینما است که به این شکل رخ می‌دهد. «زمان»ی که در این میان (بین تصویرهای هرباره تکرار شوندهٔ کالسکه) می‌گذرد کجاست؟ اگر قرار بود کالسکه سقوط کند، پس چرا هر بار سر جای خود و هم‌چنان در حال سقوط است؟

به این ترتیب، زمان، در سینما می‌شکند و بُعدی غیرطبیعی ولی ملموس به خود می‌گیرد. ممکن است در ادبیات نیز نظیر این صحنه را ایجاد کرد؛ ولی، در آن‌جا چیزی که کمتر به چشم می‌خورد «ایستائی زمان» است و

موضوع، در بُعد هیجانی، بدون حضور ملموس زمان حس می‌شود. یعنی در آن‌جا زمان کش می‌آید و یا فرضاً کوتاه می‌شود. مسلماً از این طریق نیز می‌توان ایجاد هیجان کرد؛ ولی، باید توجه داشت که در صحنهٔ سینمائی یاد شده، زمان طوری تغییر می‌کند که با کش آمدن زمانِ یک صحنه تفاوت دارد. در آن‌جا موضوع بر سر تکرار زمان طی شده است، نه کش آمدن و یا فرضاً کوتاه شدن آن. عنصر بَصَریِ واقعه، گذشت زمان را در طی یک روی‌داد طلب می‌کند و به این شکل، ایستائیِ زمانِ مصرف شده (زمان تاثیرگذار هیجانات) بر ذهنیت تماشاگر فشار ویژه خود را وارمی‌آورد. در واقع، زمان در سینما به «شتاب دراماتیک» که کندتر و یا تندتر از تجربهٔ بصریِ زمان واقعی است تبدیل می‌شود و در بیش از هر هنر دیگر، از بُعد عادیِ خود بیرون می‌رود. مقایسه‌ای بین ایستائیِ زمانیِ شعر و یا موسیقی با «زمان بصری»ی فیلم، ما را به این ویژه‌گی توجه بیشتری می‌دهد.

در شعر، زمان بدون تبعیت از روی‌داد طی می‌شود. گذر زمانِ شعری، از قانونی درونی پیروی می‌کند که در ذات عمیق اندیشه نهفته است. حرکت آن، در ابعادی بیش از گذر ثانیه‌ها نمود می‌یابد و ژرفای ویژهٔ خود را دارد. در موسیقی، زمان هرچند با حرکت بیرونیِ ملودی‌ها درگیر است، ولی به سبب انتزاعش و عدم تطبیق عناصر اولیهٔ آن با صورت‌های طبیعی، همانند شعر به زمان درونی نیز رجعت می‌دهد. اما، منطق بصریِ سینما

می‌طلبد که در حرکت روی‌داد، زمان مطابق با شکل بیرونیِ واقعه طی شود. از این‌رو، عدم تبعیت پاره‌هائی از زمان با شکل بیرونیِ روی‌داد، نوعی کنش ویژه به وجومی‌آورد که مخصوص سینما ست.

مکان نیز، در سینما ایستا نیست. تصور ما از یک مکان، آن‌چه را که ما از یک محل به خاطر می‌آوریم، پریدن به هرکجای یک صحنه بر حسب اراده و یا عمل خودکار ذهن، کارکرد مشابه خود را در میان هنرها، فقط در سینما بازمی‌یابد.

تصور دو واقعه در دو مکان و در یک زمان، مختص سینما است. سینما، در عرصهٔ زمان و مکان، مانند سرعتِ یادآوریِ ذهنیت انسانی است. همان‌طوری‌که ما قادریم برش‌های سریع از یک واقعه، یک دوران، طول یک عمر و حتی از تاریخ داشته باشیم، و سریع و ناگهانی، در چشم به هم زدنی تمامیِ هستی را در ذهن مرور کنیم؛ سینما نیز کم و بیش چنین ویژگی را در خود نهفته دارد. مسلماً سرعت مرور سینمائی هرگز به پای سرعت یادآوریِ ذهنی نمی‌رسد، ولی خصلت مروریِ آن‌را در خود نهان دارد. خصلتی که در هیچ هنر دیگر مشاهده نمی‌شود.

این ادراک تازهٔ زمان، فقط خصلت این دوران است. انسان امروز بر «زمان»ی که بر وی می‌گذرد آگاه است. آگاهی از گذشت زمان، خود را در قالب سود ویژه‌ای می‌نماید که حداکثر سودآوری شمرده می‌شود. پیوند با لحظه‌ها، خصلت این دوران است و ارزشی دارد که از چشم کسی

پوشیده نیست. این شتاب، این دیگرخواهی و تحول لحظه‌ای، خود را تماماً در زمان فشرده می‌سازد. سینما هنر تحول‌ها و هنر انسان مدرن است که هرگز ممکن نبود در زمان دیگری پدید آید. «زمانِ» سینمائی نیز زمان مدرن است؛ زمان تحولات و تحرک و شکستن بُعد زمان؛ زمان رسیدن به حس‌های بصریِ تازه و دقت در ذره‌ها.

*

راوی

در سینما حضور راوی مرسوم نیست. خودِ دوربین، از سوی مخاطب، به عنوان راوی پذیرفته نمی‌شود. زیرا دوربین یک موجود بی‌جان است که خاصیت روایت‌گری را که به طور تجربی-تاریخی با موجود زنده و دخالت‌گر نقش گرفته، از خود نشان نمی‌دهد؛ بلکه، به‌ناچار همان را می‌نماید که برابرش نهاده‌اند. حتی اگر زاویه و حرکت دوربین واقعیتی را که نشان می‌دهد دگرگون کند، این تغییر، به ارادهٔ آن نیست و در هر حالت نفسِ نمایشِ واقعیت به صورت عدم مداخله در دیدگاهِ پیش چشم، در دوربین وجود خواهد داشت. راوی، به صورت تک‌گوئی و صدای از بالا نیز در سینما اضافه می‌نماید. همان‌طور که تک‌خوانیِ شعری نیز چنین است:

شعری که از زبان هیچ‌یک از پرسناژهای فیلم بیان نمی‌شود، مثل آن ست که فراز سر بیننده به صدا درمی‌آید. صدای پرسناژهای فیلم از روبرو و در سطح ما می‌آید. صدای خواننده شعر از بیرونِ فیلم سرچشمه می‌گیرد. چنین صدائی «می‌کوشد» با ما تماس برقرار کند و ما این «کوشش» را درمی‌یابیم و از فضای فیلم بیرون می‌آئیم. شعر خوانی بر روی فیلم، نوعی فاصله‌گذاریِ آشکار است و این فاصله‌گذاری که در تئاتر کاملاً طبیعی می‌نماید، در فیلم کاملاً غیرطبیعی است. در داستان، این «صدای از بالا» وجود ندارد. حضور راوی در آن، امری طبیعی به نظر می‌رسد و الزاماً دانای کل، دیدِ بیرون از قصه جلوه نمی‌کند. گرچه در هر نوعِ داستانی، حتی در آن‌ها که ظاهراً در آن‌ها راوی وجود ندارد و نویسنده می‌کوشد - با پنهان کردن عوامل دخالت- بُعدی واقعی و گزارش‌گونه (مثل دید دوربین) به روی‌دادهای داستان ببخشد، باز راوی وجود دارد و باید باشد. چرا که قصه بدون راوی اصلاً وجود ندارد. تک‌گوئیِ شعری، حضوری قوی‌تر از هرگونه راوی و دانایِ کل داستانی است.

از این رو، در برخی فیلم‌ها که به خواست فیلم‌ساز وجود راوی ضرورت پیدا می‌کند (تک گوئی‌ای که از فراز فیلم می‌آید، یا شعرخوانی در فیلم) گفتاری عامدانه به نظر می‌رسد. این نوع گفتار فقط می‌تواند در فیلم‌های مستند که عوامل درونیِ آن به مثابهٔ بازی‌گرانِ ایفایِ نقش جلوه نمی‌کنند مورد پذیرش قرار گیرد. زیرا نفس فیلم مستند به دنبال اثبات سندیت

است تا بازسازیِ داستانی. از این‌رو، گفتار در چنین فیلم‌هائی طبیعی می‌نماید.

در سینما، نوعی زاویهٔ دید نیز وجود داردکه به «نمای نقطه نظر» معروف است و آن عبارت ست از تصویری که، از نظر زاویهٔ دید، حرکت دوربین و استفاده از ویژگی‌های تصویری، مثل وضوح و یا نوع کادر و غیره، با دید بیننده یک‌سان است و کاملاً رئالیستی می‌نماید. یعنی دوربین صحنه را به مثابهٔ آن‌چه واقعیت دارد عیناً برای مخاطبِ خود عرضه می‌کند. به این ترتیب، دید دوربین از صحنه، برابر با آن چیزی ست که اگر قرار بود خودِ بیننده در حالت عادی آن‌را ببیند می‌دید. در چنین حالتی، ظاهراً نقش دخالت‌گرانه از جانب فیلم‌ساز کم‌ترین اندازه را دارد. در این حالت این احساس به بیننده دست نمی‌دهد که کارگردان روایت‌گری و یا به نوعی، در بازگوئیِ واقعه دخالت می‌کند؛ بلکه، سبک کار او رئالیستی و در مواقعی حتی گزارش‌گونه به نظر می‌آید. اما، در جلوه‌هایِ ویژهٔ سینمائی، این بی‌طرفی به شکلی آشکار می‌شکند و بیننده متوجه حضور کارگردان در پشت تصویرِ غیرعادی (فرضاً اسلوموشن که حرکت ساختگی و آرام تصویر است و صحنه را به حالت طبیعی نشان نمی‌دهد) می‌شود. این نوع تصویر (کاربرد غیرعادی دوربین برای ایجاد حالت ویژه) نیز نوعی روایت‌گری نیست؛ بلکه، فقط نوعی فاصله‌گیری است که بیننده را از غرق شدن در صحنه‌ای که واقعی می‌نماید بیرون می‌کشد. در نمائی مانند

اسلوموشن، طفره‌رویِ عمدی از واقعیت‌نمائی وجود دارد. این صحنه، گرچه نوعی دخالت در واقعیت مورد نمایش به شمار می‌آید، اما چون با عینیت تصویری توام است، با تخیل ادبی که، فقط در ذهن خواننده تجسم می‌یابد تفاوت اساسی دارد و در آن، گونه‌ای همراهی و هم‌ذات پنداریِ بصری با آدم‌های فیلم به بیننده دست می‌دهد که عبور از سطح و حضور در عُمق صحنه شمرده می‌شود؛ نوعی دانای کل درونی، تک گوئی یا جریان سیال ذهنی که نمایشش با شکل ادبی تفاوت اساسی دارد و هم‌چنان دمکراتیک و معصومانه می‌نماید.

اما نکته دیگری در این زمینه کارکرد دارد و آن این ست که کاربرد مدام چنین تصاویری، تا حدی حالت غیرعادی آن‌ها را ازبین می‌برد و به احساس وجود نوعی روایت‌گری در فیلم دامن می‌زند. به طوری‌که عملاً جلوه‌های ویژه و کادراژهای غیرمعمولی، نوعی حضور غیرصادقانه در ماورای فیلم به نظر نمی‌آید. اما کادراژ غیرمعمولی، مثل اسکوپ، غالباً از آنِ فیلم‌هائی است که می‌خواهند از اهمیت بازاریِ بزرگی برخوردار شوند و لغت پر زرق و برق برازنده آن‌ها ست. از هنرپیشه‌های بزرگ، تا صحنه‌های باشکوه، دکور، روی‌داد و کمدی و سرگرمی‌و فانتزی می‌توان در آن‌ها یافت. طبعاً در صحنه‌هایِ چنین فیلم‌هائی همه چیز چنان منظم و مرتب به پیش می‌رود که مو لای درز آن نخواهد رفت. هنرپیشهٔ نجات دهنده سر بزنگاه می‌رسد و همه چیز در نوری شسته و رُفته که تمام سایه‌های نادیدنی

را هم نرم می‌کند و همه چیز را به چشم می‌آورد و شاد و خرم نشان می‌دهد خلاصه شده است. نوعی ناتورالیسم پیش پا افتاده و وفاداری به هرچیز که رسمیت دارد در این گونه فیلم‌ها به چشم می‌خورد. در واقع، همه چیز در آن‌ها ساختگی ست؛ از نور تا صحنه‌های عالی و روی‌دادهای خنده‌آوری که هیچ‌کدام با زمینهٔ واقعیِ زندگی هم‌خوانی ندارند. و همه چیز کاملاً از پیش آماده شده می‌نماید. در کل می‌توان گفت، این فیلم‌ها برای ایجاد فضای واقعیِ (نه حقیقی)ی زندگی باسمه‌ای کار می‌کنند. فیلم کمدی نیز، جلوهٔ غیرمنطقی دارد و گرچه مردم به عنوان چیزی برای خندیدن آن‌را می‌پذیرند، ولی انواع آن کاملاً از واقعیت فاصله می‌گیرد. اغراق که نوعی دخالت در واقعیت است، از ابتدای برخورد با سینمای کمدی امری پذیرفته است. از این نظر، سینمای کمدی از خصلت دمکراتیک خود تا حد زیادی دور می‌شود تا واقعیت را به تعبیری شیرین‌تر یا گزنده‌تر به نمایش در آورد. طنز تلخ چاپلین، کمدی را در بازسازی اغراق‌آمیز و غیرواقعیِ روی‌دادها ایجاد می‌کند و فقط با چاشنیِ به سخره‌گرفتن واقعیتِ مناسبات انسانی در جامعه است که از تندیِ دخالت‌گرانهٔ خود می‌کاهد. از این‌رو، صحنه‌هایش نه ساختگی؛ بلکه واقعی می‌نماید. چرا که حقیقتِ پنهان در روی‌داد را نمایش می‌دهد؛ به چیزی اشاره دارد که در واقع، مردم از کنار آن بی‌خیال گذشته و آن‌را ندیده‌اند و چون آن‌را به دید چاپلین باز می‌یابند از یافتنش عمیقاً خرسند می‌شوند.

در فیلم‌های کمدی موزیکال که اساس آن‌ها هم بر اغراق در واقعیت بنا شده حالتی وجود دارد که، از حقیقت به دور است و صرفاً به خاطر شوخی و خنده وجودش پذیرفته می‌شود. در این نوع فیلم، چیزی پیچیده برای دریافتن وجود ندارد؛ همه چیز، در فضائی دُور می‌زند که می‌خواهد با غافل‌گیری، تماشاکر را به خندیدن وا دارد.

فیلم‌های سریال را هم می‌توان از همین دست، متکی به معتادکردن تماشاگر خواند. به خصوص فیلم‌هائی که هویت شخصیتیِ هنرپیشه را حفظ نمی‌کنند و هربار بازیگری را که بعد از بازی در چند فیلم، موجود شناخته شده‌ای ست در قالب و نقش تازه‌ای ارائه می‌دهند. این دگرگونیِ شخصیتی، از سوی یک فرد شناخته شده با مشخصات فیلم‌های پیشین، به سختی نگاه بیننده را از غیرواقعی بودنِ خود، به دور نگه‌می‌دارد. حتی وقتی هویت شخصیتی بازیگر حفظ شود، باز حضور در روی‌دادهای متفاوت فیلم‌های سریال، بدون تاثیرپذیری شخصیت مورد نظر از داستان‌های پیشین، این شخصیت را در هر روی‌داد و فیلم تازه زیر علامت پرسش خواهد برد. مثلا دیوید هَسلِهُف، همیشه همان دیوید است که هربار در نقش جدیدی ظاهر می‌شود و یا ماجرای جدیدی را از سرمی‌گذراند؛ در حالی‌که، هیچ تاثیری از آن‌چه در فیلم قبلی بر او گذشته است در این فیلم تازه به چشم نمی‌خورد. از این‌رو، پیش آمدن انبوه این روی‌دادهایِ بی‌تاثیر برای یک انسان عجیب می‌نماید. حتی خود تیترهای

همیشه یک‌سانِ فیلم‌های سریال که هر بار داستانی متفاوت دارد، قلابی بودن کل ماجرا را نشان می‌دهد. همین‌طور، نمایش چهرهٔ هنرپیشگانی که به عنوان معرفی، در یک کادر، با لبخند ظاهر و محو می‌شوند.

البته شرکت یک بازیگر در فیلم‌های متفاوت غیرسریال، به خاطر قطع زمانی و حضور عوامل بسیار دیگر که بین فیلم‌های گوناگون او پیش می‌آید با موضوع ذکر شده فرق دارد. ولی اصولاً، صنعت هنرپیشه‌سازی، از نظر شخصیت‌پردازی سینمائی و حتی پرداخت‌های داستانی، نوعی تحمیل به تماشاگرِ معتاد به پذیرش دائمیِ بازیگران شناخته شده است. این تحمیل که با فروش فیلم پیوند دارد در بسیاری از موارد از سوی تهیه‌کنندگان به گارگردانان صاحب سبک نیز با اعمال می شود.

*

سینمای کامپیوتری

در فیلم‌های جدید کامپیوتری، دخالت‌گری شکل تازه‌ای به خود گرفته است. در واقع، سینمای امروز با استفادهٔ بیش از حد از کامپیوتر، به سوی مسلط ساختن راویِ دخالت‌گر در ساختار و سرنوشت خود و دور شدن از رابطه دمکراتیکی که تا به حال با مخاطب خود داشته است پیش می‌رود. و

این برای بسیاری از عاشقان سینمای کلاسیک چون زنگ خطری پر طنین است. ولی، از سوی دیگر، سینما قبل از آن‌که در ارائهٔ تصویر روی‌دادهای واقعی به عنصری خسته کننده تبدیل شود، با گریز به عرصهٔ کامپیوتر و خلق موجودات و حرکات و روی‌دادهای افسانه‌ای، زمینهٔ نوینی یافته که حتی می‌تواند به گذشته اساطیری بشر نیز برگردد و این دنیای خیالی را، بی‌آن‌که واقعاً خیال بنماید واقعی نشان دهد. اکنون آشکار است که تفاوت ماهوی بین حقهٔ سینمائیِ کامپیوتری، با آن‌چه قبلاً حقهٔ‌سینمائی نامیده می‌شد وجود دارد؛ تفاوتی که یک کیفیت تازه است، نه افزونه‌ای بر کمیت پیشین؛ چرا که خیالی‌ترین صحنه را واقعی نشان می‌دهد؛ تفاوتی که به یمن آن حتی «رئالیسم جادوئی» گارسیا مارکز نیز در سینما واقعی می‌نماید.

این بار، گوئی تصویرِ «دست» انسان بر دیوارهٔ غارها، در سیر تاریخی خود تا به تصویر سینمائیِ کامپیوتری برسد که با امکانات خارق العاده‌اش تجسم و پدیداریِ هرگونه خیال انسان از اعماق درون او را ممکن می‌سازد؛ به چیزی بی‌نهایت واقعی‌تر از خودِ «دست» تبدیل شده است.

تمام زیبائیِ هنر، از همان ابتدا در این بوده است که راز و رمز تصویر این «دست» کشف شود و جزو اسرار باقی نماند؛ زیرا، انسان بر این باور است که هم خود پیشین‌اش را همواره احیاء می‌کند و هم خود اکنون‌اش را همیشه زنده می‌دارد. و این، تلاشی ست که انسان تا کنون در این باب

کرده و کوششی ست برای گشایش این رمز. تلاشی برای شناخت خود، متاثر از نیروئی که در تصور از خود دارد. این نیرو، در تصویر کامپیوتری «دست» نیز موجود است و انسان می‌کوشد، هربار آن را به روایت و گونه تازه ای کشف کند. و الی، هیچ انگیزهٔ دیگری این تکرار را در نقش‌زدنِ «دست» بر دیوارهٔ کامپیوتری زمان ما توجیه نمی‌کند.

*

بازیگری

در سینما، چون صحنهٔ موجود، واقعی به نظر می‌رسد، این حس به بیننده دست می‌دهد که با آدمی‌روبرو است که بازی نمی‌کند؛ بلکه در جریان یک رویداد، واکنشی طبیعی از خود نشان می‌دهد. بنابراین، تشخیصِ بازیِ هنرپیشهٔ سینما و فهم خوبی و بدیِ آن دشوار می‌شود. از این رو، عامهٔ مردم هنرپیشه‌های تئاتر را از نظر بازیگری پرقدرت تر احساس می‌کنند. این موضوع اعتبار بازیگریِ سینما را مورد تردید قرار می‌دهد. در حالی‌که بازی در سینما، به خاطر قطع صحنه و بیرون آمدن بازیگر از حس تداوم روی‌داد، پیچیده‌تر و دشوارتر از حفظ روال شخصیتی حرکت و واکنش عاطفیِ تئاتری است. گسستِ بازی در سینما هر آن تعادل بازیگر را به هم

می‌زند. افزون بر این، حرکت در تصویر نوعی خلاصه‌گری درپی دارد که با تحرک بیرونیِ واقعه تئاتری نمی‌خواند. به این معنی که یک نگاه در سینما، معمولاً عبارت است از حرکت ملایم کره چشم؛ در حالی‌که این مطلب در تئاتر عمدتاً با گردش سر به سوی موضوع مورد اشاره ابراز می‌شود؛ زیرا، بازی تئاتری با واقعیت تجربی و ملموس زندگی اجتماعی همخوانی دارد.

دشواری کار یک بازی‌گر تئاتر عمدتاً به نمایشِ بیان حرکتِ بدنیِ احساس و ایجاد لحن مناسب و از این‌گونه خلاصه می‌شود. ولی درک پیچیدگی‌هایِ حرکتی سینما آسان نیست. بازی‌گریِ سینما از روال حرکت عادی فیزیکیِ زندگی بیرون است. وقتی تصویرِ درشت، صورت و یا بخش دیگری از عضو بدنیِ بازیگر را پیش چشم بیننده قرار می‌دهد، بازی‌گری در ژانر تازه‌ای رخ می‌نماید که درک و دریافت ویژهٔ آن نما می‌طلبد. یعنی جدا از این‌که، در کل، بازیِ سینمائی با بازیِ تئاتری تفاوت دارد و دچار عدم هم‌خوانی با رویداد و حالت فیزیک طبیعی است، بر حسب دید دوربین و بر حسب نوع نگرش کارگردان و در نور و مکان و فضاهایِ گوناگون و به ویژه در ترکیب نماها با هم (مونتاژ) نیز شکل و شمای دیگری به خود می‌گیرد که از اساس و ماهیتاً با بازیگریِ تئاتر فرق دارد. هم‌چنین، هنرپیشه‌های فیلم و قهرمان‌های داستان به انعطاف بدنیِ بیشتری نسبت به هنرپیشه‌های تئاتر نیاز دارند. چرا که باید بتوانند در لایه‌های نازک فیلم و

صفحات کتاب جا بگیرند و فشار ناشی از وزن کاغذی و لایه‌های ژلاتینی را بر روی خود تحمل کنند. این مسئله‌ای خیالی نیست واقعیت دارد.

*

پایانه

چکیدهٔ این گفتار این است که سینما هنری است که به فردگرائیِ انسان پاسخ نهائی می‌دهد. پایانهٔ فردگرائی، فردگرائی با خصلتِ جمعی است. اگر تودهٔ منفرد، ناهمگون و بی‌هویتِ تماشاگری را که هنگام دیدن فیلم در کنار هم قرار گرفته‌اند، تا در برداشت از یک اثر با هم شریک شوند با گروه‌های انسانیِ اولیه در غارها، وقتی در مراسم‌شان برای تماشای آثار نقاشیِ دیواری گرد می‌آمدند مقایسه کنیم؛ بین آن‌ها هیچ مشابهتی نمی‌بینیم. یعنی یک‌دسته را مشترک می‌پنداریم و دسته دیگر را منفرد. ولی در واقع غیر از این است. نگاه عمیق به این جمع پراکنده و به ظاهر منفردِ تماشاگرِ سینما که از فردیت‌های جدا با گرایش و تمایل و خواست‌های متفاوت تشکیل شده، دریافت موضوعِ «وحدت جمعی» را آسان می‌سازد. «وحدت جمعی» پدیدهٔ تازهٔ این عصر است که با جمع ساده و کنار هم قرارگیری عناصر منفرد تفاوتی ماهوی دارد. تنش و تپش یگانه‌ای‌ست که حاصل دنیای مدرن است. تنش و تپشی که در همهٔ ایشان یک‌سان است و عبارت ست از حرکت برای یک مقصود اجتماعی؛ یعنی

شرکت در مسابقهٔ به‌دست آوردن هویت و همسانیِ اجتماعی. سینمائی که بر پردهٔ پیش چشمِ چنین انسانی در حرکت است عامل وحدت دهندهٔ او و جنبش اساسیِ این دوران و بیان تحول و حرکتی است که در درون فردیت خام نخستین بشر رخ داده است. زمان، در این پدیدار، زمانی پرشتاب است و روح تازه به شمار می‌آید. یک اثر سینمائی فقط جمعیت حاضر در یک سالن را به هم نمی‌پیوندد. میلیون‌ها انسان در سراسر جهان از طریق آن در ارتباط با هم قرار می‌گیرند و ذهنیت مشترک می‌یابند. با ظهور سینما در جهان، وحدت نظر مشترکی پدید می‌آید که سرآغاز نوین و به راستی دمکراتیک در روابط گستردهٔ اجتماعی جهان امروز تلقی می‌شود. سینما هنر توده‌های انبوه مردم است؛ انبوه مردمی با فردیت های خالص و وحدتی یگانه. این حس مشترک، راز محرمانه‌ای را در پس خود دارد؛ رازی از هزاره‌های پیشین که بر فراز بال «نقش» از دیوارهٔ غارها تا به امروز پرواز کرده است؛ به‌طوری‌که، در تحول سریع صدساله سینما، یادگیری تعبیرهای تکامل یافتهٔ فیلم حتی از ساده‌ترین انسان علاقه‌مند به سینما نیز برمی‌آید؛ به‌طوری‌که، تغییر و تحول در دکور، صحنه، مکان، لباس، بازی‌گری و تغییر در درشت نمائی، زاویه بندی و حرکت دوربین، مونتاژ و نور و صدا به سرعت و آسانیِ بسیار بسیار بیش از تحولات هر هنر دیگر لمس می‌شود و هر شیوهٔ سینمائی به سرعت به چیزی عادی بدل می‌گردد که اگر نو نشود تاثیرگذاریش را از دست خواهد داد. امروزه هر بینندهٔ

عادی قادر است روال و شکل حرکت حادثه و پیرنگ و پایانهٔ فیلم ها را بنا به تجربهٔ تماشای فیلم های متعدد و فراگیری‌ها حدس بزند و از نوعی سلیقه و شاید آلودگیِ کارگردانی کردن برخوردار باشد. این «راز» برملا شده است. این زیبائی‌شناسیِ پرورش یافته و خصلت همگانیِ سینما ست که این گونه توافق فکری را به مثابهٔ کلید دروازهٔ بهشت گمشدهٔ انسان به دنیایِ امروز تقدیم می‌کند؛ دنیائی که در آن انسان خود را بازمی‌یابد و فردیتش را در جمعیتی همگن و آشنا باز می‌شناسد.

و در پایان، گفتنی است که هنر و ادبیات شگفت‌انگیزیِ آن روزگاری را دارند که چیزها ارزشی داشته است. و انسان واقعاً نمی‌داند این «روزگار» در گذشته وجود داشته یا امری مربوط به آینده است.

* * *

*** از این نویسنده منتشر شده است:**

بختکهای شریر (مجموعه داستان)

خواب نقره ها و ستاره ها (دفتر شعر)

چیزی در همین حدود (مجوعه داستان)

نقره و رؤیا (دفتر شعر)

تبعیدیها (چهارگفتار در بارهٔ تبعید)

درآمدی بر نقد ساختارهای زیبائی شناسی

نقدِ آثار ادبی

نقدِ آثار نمایشی

یوانا (فیلمنامه بلند)

من یك شورشی هستم (خاطرات زندان)

*** منتشر می شود:**

آدمهای کاغذی (رمان)