فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، زمستان ۱۴۰۲

رئالیسم، شاعرانگیِ فلسفه در سینما

محمد عزیزی‌منش[1]

پژوهشگر حوزهٔ سینما

«واقعیت هنر نیست؛ اما هنر واقع‌گرا آن است که یک زیبایی کامل را از واقعیت خلق کند»

چکیده

رئالیسم بدل به یکی از مناقشه برانگیزترین اصطلاحات در تاریخ سینما شده است. رئالیسم سینمایی نه یک ژانر است و نه یک جنبش، نه واجد معیارهای خشک فرمال است و نه حامل یک موضوع مشخص؛ اما آیا این بدین معناست که رئالیسم صرفاً یک توهم است یا آن‌طور که ورنر هرتزوگ بیان کرده: «سینمای به اصطلاح وریته [سینما حقیقت] چیزی است عاری از وریته [حقیقت]»؟ احتمالاً پاسخ منفی است، اگر که در نظر آوریم رئالیسم در مقام یک مفهوم چه نقش مؤثر و مفیدی را در طرح پرسش درخصوص ماهیت تصاویر سینماتوگرافیک، رابطهٔ فیلم با واقعیت، اعتبار و صحت تصاویر و کارکرد سینما در سازماندهی و فهم جهان ایفا کرده است. رئالیسم، کمِ‌کم، یک توهم مولد و ثمربخش بوده است. در تاریخ فیلم، رئالیسم دو شکل متمایز از فیلمسازی و دو رویکرد متفاوت به تصویر سینماتوگرافیک را پی‌ریزی کرده است. در شکل اول، رئالیسم سینمایی به واقع‌نمایی یک فیلم در نسبت با باورپذیری کاراکترها و ماجراهایش اشاره می‌کند. این شکل از رئالیسم به آشکارترین وجه ممکن در سینمای کلاسیک هالیوود دیده می‌شود. شکل دومِ رئالیسم سینمایی از بازتولید مکانیکی واقعیت توسط دوربین می‌آغازد و اغلب با به چالش کشیدن قواعد فیلمسازی هالیوودی پایان می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم، سینما، فلسفه، آندره بازن، رئالیسم شاعرانه.

[1] . Azizimanesh.m@gmail.com

فیلم‌ها تا چه حد می‌توانند فلسفه را به نمایش بگذارند؟

گویا بعضی فیلم‌ها حقیقتاً مدعی فلسفه ورزیدن هستند. پرسش پیش روی ما این است که دقیقا به چه مفهومی می‌توان گفت فیلم‌ها فلسفه می‌ورزند. یک راه، طرح این ادعای قاطع هست که فیلم‌ها حقیقتاً می‌توانند کم‌وبیش به همان مفهومی فلسفه بورزند که ما از فلسفه ورزیدن متون کلاسیکی همچون جمهوری افلاطون و تأملات در فلسفه اولی دکارت درک می‌کنیم. ناگفته پیداست میان فیلم‌ها و متون فلسفی سنتی تفاوت‌هایی وجود دارد. دست کم می‌توان گفت فیلم‌ها تصویری‌اند و می‌خواهند مخاطبین را سرگرم کنند. درحالی‌که متون فلسفی مکتوب‌اند و هدف آن‌ها اثبات صحت استدلال‌های درون متن است. با این همه، با در نظر گرفتن فیلم‌های یاد شده، می‌توان ادعا کرد که فیلم‌ها در شیوهٔ فلسفه ورزیدن از متن‌های سنت غرب چیزی کم ندارند.

در موضع مخالف، می‌توانیم بپذیریم که برخی فیلم‌ها حقیقتاً با فلسفه ارتباط دارند؛ اما شباهت این رابطه را به آنچه در متون زیربنایی سنت غرب می‌یابیم انکار کنیم. در این موضع مخالف، مراد آن است که رسانه فیلم در عامه‌پسند کردن مسائل فلسفی بسیار مهارت دارد؛ ولی نمی‌تواند حقیقتاً به تولید فلسفهٔ اصیل بپردازد. پس می‌توان پذیرفت که فیلمی مانند **بلید رانر** خیلی بیشتر از آثار فلاسفه‌ای؛ مانند برنارد ویلیامز و درک پارفیت مردم را به تفکر دربارهٔ پرسش «انسان بودن چیست؟» واداشته است، بی آنکه به‌طور مستقل چیزی به جهان فلسفه بخشیده باشد.

در نقد عقل محض، امانوئل کانت، فلسفه را تلاش برای پاسخ دادن به سه مسئله زیربنایی می‌داند: چه می‌توانم بدانم؟ چه باید بکنم؟ می‌توانم خواهان چه چیزی باشم؟ این سؤالات گویای همهٔ مشکلات، موضوعات و پرسش‌هایی که در طول تاریخ فلسفه مطرح شده‌اند، نیست؛ اما به‌خوبی می‌تواند دغدغه‌هایی را که در فلسفه نقش اساسی دارند، به نحوی مقدماتی توصیف کند.

فیلم به‌عنوان یک فرم هنری عامه‌پسند، باید مخاطب عام را جذب کند و اگر همان‌طور که دیدیم، مسائل فلسفی شامل ابتدایی‌ترین دغدغه‌های مشترک ما انسان‌ها باشد، منطقی است که فیلم‌ها به این مسائل بپردازند؛ زیرا این‌ها پرسش‌هایی هستند که به‌طور طبیعی همیشه ما را به خود می‌کشند. لباسی که در این شرایط بر تن فیلم‌ها می‌کنند بیشتر از آنکه تلاشی برای طرح پرسش‌هایی گیرا دربارهٔ سرشت بشر باشد، برای جذب مخاطبین یا سرگرم کردن آن‌هاست تا فیلم‌ها بتوانند با فروش کافی در گیشه هزینه‌های تولید را جبران کنند؟ در جامعهٔ معاصر آمریکا فلسفه را به هیچ وجه نمی‌توان فعالیتی عامه‌پسند دانست. چرا باید فکر کنیم که فیلم‌های عامه‌پسند تلاش می‌کنند به دغدغه‌های فلسفی بپردازند؟

فیلم و فلسفه چنان دل مشغله‌های محوری و اساسی متفاوتی دارند که هر شوروشوق اولیه‌ای برای این ادعا که فیلم‌ها می‌توانند فلسفه بورزند، ممکن است حالا نابه‌جا به نظر برسند.

فیلسوفان آمریکایی _انگلیسی بیش‌ازپیش می‌کوشند نشان دهند فیلم‌ها می‌توانند یکی از فرم‌های فلسفه‌ورزی باشند. از زمان تحلیل‌های نوآورانهٔ استنلی کاول از فیلم‌های آمریکایی دهه ۱۹۳۰، فیلسوفان پی‌درپی می‌خواهند ثابت کنند فیلم‌های روایی عامه‌پسند دارای ژرفایی فلسفی‌اند، چیزی که پژوهشگران قبلی آن را انکار کرده بودند (ای وارتنبرگ، ۱۳۹۹، ۱۸).

به باور من بحث فلسفی دربارهٔ فیلم‌ها یکی از جالب‌ترین و پویاترین زمینه‌های فلسفهٔ معاصر است. یکی از دلایلش آن است که فیلم‌ها می‌توانند به ایده‌های فلسفی شور و وضوحی ببخشند که ممکن است بعضی‌ها جای آن را در متون نوشتاری سنتی خالی ببینند.

دست کم از اواخر دههٔ ۱۸۰۰ فیلسوفان پرسیده‌اند که آیا تغییرات در سامان اجتماعی انسان را می‌توان پیشرفت به سمت هدفی در نظر گرفت و یا براساس ضرب‌المثلی قدیمی، چیزها هرچه بیشتر تغییر کنند، بیشتر همانی که هستند باقی می‌مانند. جای تعجب نیست که یک اثر ادبی بزرگ بتواند مسائل فلسفی را مطرح کند و به آن‌ها بپردازند. جایگزینی تفنگ با قانون منجر به استیلای مزیت‌های بشری کمتر ستودنی؛ از جمله فریب‌کاری، بر ویژگی‌های شرافتمندانه‌تری همانند شرف و شجاعت شد؛ چون فیلم این دو قاعده را در وین و استوارت تجسم بخشیده است، داستان شکست وین از استوارت به روشنی نمایانگر هزینه‌های انسانی فرایندی که متمدن شدن موسوم است. درک این هزینه‌ها وقتی در قالب سرنوشت دو انسان نمایش داده می‌شوند، ساده‌تر از زمانیست که تنها ایده‌هایی انتزاعی هستند. بنابراین، فیلم می‌تواند به ایده‌های فلسفی جامعهٔ انسانی بپوشاند و بدین ترتیب موجب می‌شود درک روشن‌تری از پیامدهای این مفاهیم و ایده‌ها داشته باشیم. «اینجا غرب است قربان. هر وقت افسانه‌ها به واقعیت تبدیل بشوند باید افسانه‌ها را چاپ کرد».

توجه به جنبه‌های فلسفی فیلم‌ها هیجان‌انگیز است؛ زیرا سبب می‌شود گرایش فیلم‌ها به مسائل جدی اجتماعی و فکری به منصهٔ ظهور برسد. هنگامی که فیلم‌ها را در مقام فلسفه بررسی می‌کنیم، می‌توانیم ببینیم که فیلم‌ها به رغم فرم‌شان، دارای آمالی جدی‌اند.

به این ترتیب که مثال‌های درخشانی ارائه می‌کنند که موجب می‌شود معنای صورت مسئله‌هایی را که در غیر این صورت چیزی جز بحث‌های فلسفی کاملاً انتزاعی نیستند، بهتر بفهمیم. این فیلم‌ها محتوایی تجربی برای فلسفه فراهم می‌کنند و بدین ترتیب نشان می‌دهند چرا فلسفه چیزی فراتر از منازعاتی تصنعی است، منازعاتی که به گفتهٔ کانت بسیاری باور داشتند در مباحثات سنتی فلسفی به‌وفور یافت می‌شود. جدی گرفتن فیلم‌ها راهی برای نشان دادن اهمیت فلسفه به مردم است.

فیلم اساساً ابزار بیان ساختارهای مفهومی را که برای نمایش ایدهٔ این دو فیلسوف بزرگ لازم است، در اختیار ندارند.

به باور منتقد، چنین اظهارنظر فلسفی در خود فیلم وجود ندارد. این چیزی است که من، مفسر فلسفی، بر فیلم تحمیل کرده‌ام.

روشن است که راشومون به شیوه‌ای آشکار و جذاب مضامینی فلسفی در باب نسبی‌گرایی ارائه می‌کند، ایده‌ای ناظر بر اینکه از این رخداد مفروض می‌توان تفاسیر متعدد و به نحو برابر (نا)معتبر ارائه داد. در میان فیلم‌های هنری، سروکارداشتن با ایده‌های فلسفی چندان نامعمول نیست.

شاید برخی خوانندگان تصور کنند علاقهٔ روزافزون به استفاده از فیلم‌ها به‌عنوان راه‌وروشی برای بحث فلسفی، تلاش یک رشته تحصیلی غامض برای کسب محبوبیت بین دانشجویان لیسانس و عموم مردم است، کسانی که هر روز بیش ازپیش نمی‌توانند و یا نمی‌خواهند متون دشوار را بخوانند و ترجیح می‌دهند به جای آن فیلم، تلویزیون و دیگر رسانه‌های تصویری را تماشا کنند. گرچه این گفته خارج از حقیقت نیست، نباید آن را به تمام گرایشات فلسفی اخیر به فیلم و فرهنگ عامه تعمیم دهیم. اذعان به‌وجود چنین نقصی، راهگشا نیست و باید گفت که مسائل دیگری هم در این بین دخیل است.

همان‌طور که برخی فیلسوفان ادعا کرده‌اند، باید گفت فیلم‌ها پیش از انقلاب دیجیتال عملکرد بسیار خوبی داشته‌اند و ما نیز پیش‌تر بعضی از دلایل آن را بررسی کردیم. با این همه، با تغییراتی که به دلیل ابزارهای دیجیتال و سایر ابزارهای بازتولید مکانیکی پدید آمده است، می‌توان دست کم تا حدی علاقهٔ نوظهور فیلم‌ها به فلسفه را توجیه کرد.

از دیدگاه افراد، تنها موجودات جاندار می‌توانند کاری انجام دهند و بنابراین نسبت دادن قابلیت فلسفه ورزیدن به فیلم‌ها اشتباه است. درستی آن را می‌پذیرم و اضافه می‌کنم که نسبت دادن قابلیت فلسفه‌ورزی به فیلم‌ها صرفاً یک شیوهٔ بیان است. هنگامی که می‌گویم فیلمی فلسفه می‌ورزد، مراد از این عبارت مختصر آن است که سازندگان فیلم حقیقتاً در طی فیلم فلسفه می‌ورزند. برای پاسخ دوم باید ذکر کنم که فیلسوفان اغلب کنش‌هایی را به متون مکتوب نسبت می‌دهند؛ مثلا می‌گویند که پدیدارشناسی روح یک متافیزیک ایدئالیستی را بنا می‌نهند؛ اما این ادعا که فیلم‌ها می‌توانند به فلسفه بپردازند و یا حتی فلسفه بورزند، با این ادعا که فیلم‌ها (آثاری) فلسفی هستند، تفاوت دارد.

هنگامی که فیلمی می‌تواند؛ برای مثال، مثال نقضی در برابر ادعایی فلسفی بیاورد و یا به بحث فلسفی بپردازد، به‌صورت کلی ادعا خواهم کرد که مثال نقض یا بحث بر پرده کشیده شده است. این نحوهٔ بیان من گویای آن است که ادعا یا بحث مورد نظر به شیوه‌ای مطرح شده که آن را «شیوه‌ای اختصاصاً سینمایی» می‌نامم. مقصود من از عبارت «بر پرده کشیدن فلسفه» روش سینمایی خاصی است که فیلم از طریق آن مسئله‌ای فلسفی را طرح می‌کند، روشی که مبتنی بر ویژگی‌های خود رسانه فیلم است. فیلمی می‌تواند برای آنکه به بحثی فلسفی بپردازند، محتوای بحثی مکتوب را در باند صدایِ خود بگنجاند و در همان حال بر پرده هر چیز دیگری که دلش می‌خواهد نمایش دهد. این در اصطلاح‌شناسی من بر پرده کشیدن بحث فلسفی محسوب نمی‌شود؛ زیرا هیچ چیز ذاتاً سینماتیکی در نحوهٔ ارائهٔ این بحث وجود ندارد. از این منظر، دیدن متن مکتوب «فروکاست استعلایی مقولات» کانت که برای مثال به شکل میان‌نویس‌های صامت در فیلم نمایش داده می‌شود، بر پرده کشیدن آن بحث فلسفی بسیار پیچیده و معروف نیست؛ زیرا می‌توان به راحتی آن را در کتابی خواند، چنانکه معمولا هم همین کار را انجام می‌دهیم. پیش‌تر گفتم که موضع ما در ابتدای قرن بیست‌ویکم بر تصور ما از چگونگی رابطهٔ فیلم و فلسفه تأثیر بوده است. این موضع، شیوهٔ اندیشیدن ما دربارهٔ خود فیلم را نیز تغییر می‌دهند. هنگامی که نظریه‌پردازان در دهه‌های اول قرن بیستم برای نخستین بار به نوشتن در باب فیلم پرداختند، فیلم فرم هنری منحصربه‌فردی به نظر می‌رسید که در آن صدا و تصویر به گونه‌ای بی‌نظیر باهم ترکیب شده بودند.

به باور آرنهایم، فیلم باید از قابلیت واقع‌بینانه‌ای که از بنیادهای عکاسانهٔ خود به ارث برده است، فاصله بگیرد تا بتواند فرمی هنری به شمار آید.

سینما و رئالیسم (واقع‌گرایی)

واقع‌گرایی سینما، مستقیما از سرشت عکاسی آن سرچشمه می‌گیرد. نمایش چیزهای شگفت یا فانتزی بر پردهٔ سینما، خللی بر واقعیت تصویر وارد نمی‌کند؛ بلکه برعکس معتبرترین توجیه آن است. توهم در سینما برخلاف تئاتر بر قاعده‌ای که عموم تماشاگران آگاهانه و همچون یک تاکتیک آن را پذیرفته‌اند متکی نیست؛ بلکه بر واقع‌گرایی خاص آنچه نمایش داده می‌شود استوار است. در سینما هر ترفندی باید کامل و مطابق با واقعیت باشد.

ما تماشاگران آمادگی داریم که جهان ساختگی روی پرده را بپذیریم، به شرط آنکه میان تصویر سینمایی و جهان روزمرهٔ ما فصل مشترکی وجود داشته باشد. جهان روی پرده و جهان هر روزی ما نمی‌توانند در کنار هم قرار گیرند. جهان روی پرده لزوما جایگزین جهان واقعی می‌شود؛ زیراکه خود مفهوم جهان از نظر مکانی منحصر و یگانه است (بازن، ۱۴۰۱، ۷۴). اگر متناقض‌نمای سینما را تضاد دیالکتیکی موارد واقعی و انتزاعی بدانیم و اگر سینما عهد کرده است هر آنچه واقعی است را نشان دهد، مهم‌ترین نکته، بررسی عناصری در روند فیلمسازی است که احساس ما را از واقعیت طبیعی تأیید می‌کند و نیز آن عناصری که این احساس را از میان می‌برند.

قرانسوا تروفو فیلمساز، نظریه‌پرداز و منتقد برجستهٔ فرانسوی در مورد آندره بازن چنین می‌نویسد: اگر قرار باشد تصویری از آندره بازن به دست بدهم، نخستین چیزی که به ذهنم می‌آید، جمله‌ای از یک مجلهٔ امریکایی است: فراموش ناشدنی‌ترین شخصیت همهٔ عمرم.

اگر با استدلالی نادرست مواجه می‌شد، ابتدا نظریهٔ مخالف را بهتر از طرف مقابل حلاجی می‌کرد و سپس با منطقی قوی به ابطالش می‌پرداخت (۱۴۰۱، ۱۱۵).

ولی می‌دانیم که واقع‌گراییِ فیلم‌های معاصر ایتالیایی را غالباً در تقابل با زیبایی باوری (aestheticism) فیلم‌های آمریکایی و تا حدی فرانسوی قرار می‌دهند. بی‌تردید نهضت آزادی‌بخش ایتالیا و شکل‌های اجتماعی و اخلاقی و اقتصادی آن در این کشور نقش تعیین‌کننده‌ای در تولید فیلم داشته است. بعداً باز به این مسئله خواهیم پرداخت. صرفا بی اطلاعی از سینمای ایتالیا باعث شد که ظهور این سبک را معجزه‌ای ناگهانی قلمداد کنیم.

این فیلم‌ها به‌طور ضمنی یا آشکار، با طنز و هجو یا شعر، واقعیتی را که به کار می‌گیرند طرد می‌کنند، البته اهمیتی ندارد که این موضوعشان چقدر واضح است؛ اما خود بهتر می‌دانند که چگونه این واقعیت را همچون رسانه یا ابزاری برای رسیدن به هدفی خاص به کار ببرند. محکوم ساختن واقعیت لزوماً به معنای بی ایمانی به آن نیست. کارگردانان نوواقع‌گرا پیش از آنکه جهان را محکوم سازند، فراموش نمی‌کنند که جهان وجود دارد. این سخن احمقانه و احتمالاً همان‌قدر خام اندیشه است که ستایش بومارشه از اشک‌هایی که ملودرام جاری می‌سازد؛ ولی آیا پس از تماشای یک فیلم ایتالیایی آدم احساس بهتری پیدا نمی‌کند؟

این فیلم‌ها، پیش از آنکه زمانه ما را از دور خارج سازد، فرصتی برای نجات عرضه می‌کنند؛ یعنی نوعی حال‌وهوای انقلابی که وحشت و هراس در آن جایی ندارد.

گزارشات و اخبار نشریات طبیعتاً به مواردی از این قبیل اشاره می‌کرد: فیلم واکسی پر است از کودکانی که واقعا در خیابان‌ها سرگردانند؛ روسلینی از مردم در صحنه‌های واقعی فیلمبرداری کرده است. بازیگر زن نخستین داستان فیلم پائیزا دختر بی‌سوادی است که روسلینی کنار بندر گاه دیده بود؛ اما قبول داشتند که آنامانیایی حرفه‌ای است؛ ولی به دنیای کنسرت‌های کافه‌ای تعلق دارد. ماریا میچی هم دخترکی بود که در سالن سینما کار می‌کرد.

گرچه این نوع استفاده از بازیگران در فیلم‌ها نامعمول است؛ ولی پدیدهٔ تازه‌ای نیست؛ بلکه برعکس، بهره‌گیری مداوم مکاتب واقع‌گرا از آن، از روزگار لومیر تا به حال، نشان می‌دهد که این شیوه یکی از قوانین واقعی سینماست، قانونی که مکتب سینمای ایتالیا بر آن صحه می‌گذارد و اجازه می‌دهد با یقین کامل آن را فرمول‌بندی کنیم (بازن، ۱۴۰۱، ۱۳۳).

نخستین فیلم‌های ایزنشتاین بازیگر حرفه‌ای نداشتند؛ ولی فیلم واقع‌گرایانه‌ای همچون جادهٔ زندگی در واقع با شرکت بازیگران حرفه‌ای تئاتر ساخته شد.

از لحاظ تاریخی، مبنای واقع‌گرایی اجتماعی یا سبک فیلم‌های ایتالیایی، نبودِ حرفه‌ای نیست؛ بلکه بیشتر طرد مفهوم ستاره‌سازی و نیز ترکیب تصادفی بازیگران حرفه‌ای نباید نقشی را بازی کند که به آن معروف است؛ زیرا تماشاگران پیش‌داوری پیدا می‌کنند. مهم این است که دهقان فیلم امید بازیگر تئاتر بود، آنامانیانی خوانندهٔ آوازهای مردم‌پسند و فابریزی دلقک سالن‌های موسیقی.

مواد اولیهٔ زیبایی‌شناسیِ فیلم‌های رئالیسم ایتالیایی عبارت است از: وفاداری فیلمنامه به زندگی روزمره و صداقت بازیگر در قبال نقش. دو چیز را نباید مقابل هم قرار داد؛یکی ظرافت زیبایی‌شناختی و دیگری نوع خاصی از خامی، شکل خاصی از تأثیرگذاریِ آنیِ نوعی واقع‌گرایی که به واقعیتِ مشهود بسنده می‌کند. به نظر من، یکی از مزیت‌های فیلم‌های ایتالیایی این است که ثابت کرده‌اند هر نوع واقع‌گرایی در هنر در وهلهٔ نخست عمیقاً زیبایی‌شناختی است.

در هنر، هم امر واقعی و هم امر تخیلی فقط به هنرمند مربوط است. گرفتار ساختن واقعیتِ حیّ و حاضر در تور ادبیات یا سینما، آسان‌تر از پرواز تخیل در جهات گوناگون نیست. به عبارت دیگر، حتی هنگامی که ابداعات و پیچیدگی شکل‌ها، در مورد محتوای واقعی اثر به کار گرفته نمی‌شود، این عوامل همچنان بر قدرت تأثیرگذاری ادبیات و سینما تأثیر دارند. سینمای شوروی چون این نکته را نادیده گرفت، در مدت بیست سال از مقام اول در میان ملت‌های عمدهٔ تولیدکنندهٔ فیلم به مکان آخر نزول کرد.

فیلم‌های «واقعگرا»ی روسیه بیشتر از تمامی دکورها و اجراها و نورپردازی و تأویل‌های هنریِ هنرمندانه‌ترین آثار مکتب بیانگرایی آلمان، واجد ظرایف و رموز زیبایی‌شناختی بودند.

از زمانی که بدعت بیانگرایی رو به افول نهاد، به‌ویژه پس از ورود صدا، می‌توان گفت که گرایش کلی سینما به سمت واقع‌گرایی بوده است. بیایید بپذیریم که سینما به‌طورکلی می‌خواسته به تماشاگران توهمی از واقعیت را ارائه کند که تا حد امکان کامل باشد، البته در محدودهٔ نیازهای منطقی روایت سینمایی و در چهارچوب محدودیت‌های فنی مرسوم. به این ترتیب، سینما در تقابل با شعر و نقاشی و تئاتر قرار می‌گیرد و به رمان نزدیک‌تر می‌شود. در اینجا قصد ندارم این گرایش بنیادین زیبایی‌شناختی را در سینمای امروز که زمینه‌های فنی و روان‌شناختی و اقتصادی دارد، توجیه کنم؛ بلکه فقط می‌خواهم آن را همین یک بار مطرح سازم بی‌آنکه دربارهٔ اعتبار ذاتی این تکامل یا در حد نهایی آن پیش‌داوری کنم.

واقع‌گرایی در هنر فقط از یک طریق میسر می‌شود__ از طریق مهارت در گزینش. هر نوع زیبایی‌شناسی لزوماً باید از میان چند چیز دست به گزینش بزند: میان آنچه ارزش حفظ شدن دارد، آنچه باید کنار گذاشته شود و آنچه حتی قابل اعتنا نیست؛ اما هنگامی که هدف اساسیِ این زیبایی‌شناسی خلقِ توهّمِ واقعیت باشد؛ یعنی همان هدفی که سینما دارد، این گزینش نوعی تضاد بنیادین را موجب می‌شود که همزمان هم ناپذیرفتنی است و هم ضروری است؛ چون هنر هنگامی تحقق می‌یابد که چنین گزینشی صورت بگیرد.

مقاومت در برابر هر دستاورد فنی تازه‌ای که هدفش افزایش واقع‌گرایی سینماست؛ از جمله صدا و رنگ و تصویر سه بعدی، کاری است عبث؛ ولی در واقع، «هنر» سینما از این تضاد جان به در می‌برد. سینما از همهٔ توان بالقوه‌اش برای تجرید و نمادگرایی، تا جایی که محدودیت‌های فعلی پردهٔ سینما اجازه می‌دهد، استفاده می‌کند.

آن دسته از شیوه‌های روایتی را «واقع‌گرا» می‌نامیم که میزان افزوده‌ای از واقعیت را بر پرده می‌آورند. واقعیت را نمی‌توان از نظر کمّی سنجید. یک رویداد واحد یا یک شئ بر پرده یاری می‌رسانند حفظ و برخی را حذف می‌کنند. هر شیوه، به دلایل آموزشی یا زیبایی‌شناختی، تجریدهایی را ارائه می‌دهد که کمابیش فرسایشی عمل می‌کنند و نمی‌گذارند شئ به همان صورت تمام و کمال بقا یابد. در نتیجه این واکنشِ «شیمیایی» ناگزیر و ضروری، توهمی جایگزین آن واقعیت اولیه می‌شود که شامل مجموعه‌ای از تجریدها (سطح سیاه‌وسفید و دو بعدی) و قواعد (مثلا قواعد مونتاژ) و واقعیت مستند است. این توهم ضروری است؛ ولی آگاهی از آن واقعیت را سریعاً کاهش می‌دهند، واقعیتی که در ذهن تماشاگر با نمایش سینمایی آن یکی می‌شود.

در سال‌های اخیر، زیبایی‌شناسی سینما تکامل قابل توجهی در جهت واقع‌گرایی یافته است. در تاریخ سینما، از ۱۹۴۰ به بعد، دو فیلم

همشهری کین و پائیزا مهم‌ترین رخدادهای دخیل در این تکامل بوده‌اند. این دو فیلم گامی تعیین‌کننده؛ ولی از دو مسیر متفاوت، به سوی واقع‌گرایی به‌شمار می‌آیند. اگر در اینجا پیش از تجربه و تحلیل ویژگی‌های سبکی فیلم دسیکا به فیلم اورسن ولز می‌پردازم، به این دلیل است که با این کار بهتر می‌توان ابعاد واقعی پائیزا را دریافت.

رئالیسم از دیدگاه آندره بازن منتقد و نظریه‌پرداز مشهور سینما

رئالیسم آندره بازن، ایده‌ای ثابت و کاملا تعریف شده نبود؛ بلکه پیشنهادی نقادانه بود، به اعتقاد بازن، تمایز سینما این حس اجتناب‌ناپذیر ماست که جهان تخیلی فیلم یا واقعیت عکاسی شده را واقعی تصورکنیم.

بازن در مقالهٔ «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» به توانایی تصویر عکاسی در بازآفرینی واقعیت پرداخته است. او با دراماتیزه کردن واقعیت به بهای حذف واقعیت مخالف بود و همچنین با دخالت سبک کارگردان در فیلم نیز مخالفت می‌کرد و از این نظر تناقض‌های اساسی در دیدگاه‌هایش در مورد فیلم‌ها وجود دارد؛ مثلاً دفاعش از فیلمی مثل «همشهری کین» که آشکارا سبک‌پردازانه است، با نظریاتش چندان نمی‌خواند و تأکیدش بر وجود عناصری چون عمق میدان دید و برداشتِ بلند هم تدوین تند آن را با معیارهای بازنی توجیه نمی‌کند.

به عقیدهٔ استنلی کاول، نظریه‌پرداز سینما، حرف بازن این بود که فیلم نباید بر واقعیت تکیه کند؛ بلکه باید به آن واکنش نشان دهد. انتظار بازن از هنر و سینما این بود که بتواند او را متقاعد کند. او در مقالهٔ «یاداشت‌هایی دربارهٔ سینماتوگرافی» که نقدی بر فیلم‌های روبر برسون بود، نوشت: «خودت را به ما بقبولان. کاری کن که باورت کنیم».

به نوشتهٔ چارلز وارن در مقالهٔ «نقدچیست؟»، بازن مدافع مستندگرایی در سینما نبود. اگرچه به برتری فیلمبرداری در لوکیشن، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و یا برداشت بلند اعتقاد داشت و همانند زیگفریدکراکوئر به رئالیسم اجتماعی علاقه‌مند بود؛ اما سلیقهٔ آن‌ها کاملا متفاوت بود.

شیوه‌های نمایش واقعیت از نظر بازن بسیار وسیع بود. او می‌خواست چشمانش به روی قلمروهای تازه‌ای باز شود. می‌گفت: «ابزورتر و سفسطه‌آمیزتر از کنتراست بین رئالیسم و زیبایی‌شناسی نیست. چنانکه در مورد سینمای روسیه و سینمای ایتالیا اتفاق افتاده است».

به گمان بازن، واقعیت هنر نیست؛ بلکه این هنر «رئالیستی» است که می‌تواند نوعی زیبایی‌شناسی خلق کند که در واقعیت گنجانده شده است.

به باور بازن، یک نوع رئالیسم وجود ندارد؛ بلکه رئالیسم به شکل‌های مختلف وجود دارد و هر دوره، رئالیسم خودش را می‌جوید و این تکنیک و زیبایی‌شناسی است که می‌تواند به بهترین شکلی آنچه را که یک نفر از واقعیت انتظار دارد ثبت، حفظ و ارائه کند. به اعتقاد بازن، رنوار، وایلرو ولز هرکدام برداشت خود از واقعیت را داشته و هرکدام آن را به شکلی انتزاعی در آثارشان بازآفرینی کرده‌اند.

به نوشتهٔ چارلز وارن، بازن واقعا از برداشت بلند و تصاویری دارای عمق میدان وسیع که در فیلم‌های دههٔ چهل می‌دید، خوشش می‌آمد. برای او این فرم، تنها فرم هنری قابل قبول بود که به شکل‌های مختلف در کارهای کارگردان‌های مختلف ظاهر می‌شد: «رنـوآر برای تأکید کردن بر ارتباط بین پلات‌ها چنانکه به وضوح در صحنهٔ جشن داخل قصر فیلم «قاعده‌بازی» دیده می‌شود، از میزانسن جانبی و متقارن استفاده می‌کرد. اورسون ولزگاهی به سمت نوعی عینیت مستبدانه و گاه به سمت یک نوع گسترش نظام‌مند و عمیق واقعیت (با نمادهای لوانگل و چشم‌اندازهای پس زمینه) حرکت می‌کند. روش وایلر متفاوت بارنوار و ولزاست. سادیسم ولز و اظطراب طعنهٔ آمیزرنوار، هیچ جایی در فیلم «بهترین سال‌های زندگی ما» ندارد. هدف این فیلم، آزار دادن تماشاگر از راه شکنجه کردن او بر روی چرخ یا قطعه‌قطعه کردن اونیست».

به باور او ساختن فیلمی که ایده‌های فیلمساز را به بیننده تحمیل نکند و چشم‌اندازهای مشخصی را برای او تعیین نکند، به همین اندازه دشوار است.

بازن به‌عنوان مدافع واقع‌گرایی در سینما، معتقد بود که مونتاژ به‌ویژه نوعی از آن که سرگئی آیزنشتاین مُبلغ آن بود و آن را تئوریزه کرد، واقع‌گرایی را مخدوش کرده و در نمایش واقعیت اختلال ایجاد کند. بر مبنای نظریهٔ او، فیلمساز می‌تواند به جای کات کردن به نمادهای منفرد، با استفاده از حرکت‌های پن، کرین، تیلت وترکینگ دوربین، واقعیت جاری در برابر دوربین را ثبت کند. نظریات او در این زمینه به‌طور مفصل در مقالهٔ «تکامل زبان سینما»، تشریح شده است.

به اعتقاد بازن، آبستره و تصنع در هنر باید به حداقل برسد و مواد خام واقعیت باید به جای خود حرف بزنند. این تنها واقعیت است که باید در سینما برجسته شود و وظیفهٔ کارگردان آشکار کردن و نمایش این برجستگی است. سینما در نظر بازن، بین پهنهٔ زندگی خام و جهان ساختگی هنرهای سنتی جایگاه منحصربه‌فردی دارد.

در واقع از نظر بازن، واقعیت و هرآنچه از آن پشتیبانی کند؛ مثل صدا، فوکوس در عمق و تدوین نامرئی، اساس سینما است و در تمام نقدها و مقاله‌هایش، بر این موضوع پافشاری کرد و در اثبات نظریه‌اش کوشید. به اعتقاد بازن، هرنوع تحریف تصویر مثل تدوین پیشنهادی آیزنشتاین یا دراماتیزه کردن صحنه یا نورپردازی به شیوهٔ فیلم‌های اکسپرسیونیستی، همچون سدهایی در برابر قابلیت نمایش واقعیت به‌وسیلهٔ فیلم می‌ایستد.

خالص‌ترین فرم سینما برای بازن، سینمایی است فاقد مونتاژ، فاقد پلات و فاقد عناصر تصنعی؛ سینمایی که هیچ ایده یا چشم‌اندازی را به بیننده تحمیل نکند و او را در انتخاب و تفسیر تصاویر، کاملاً آزاد بگذارد. بازن، همشهری کین را به‌عنوان نمونهٔ واضحی از جایگزینی مونتاژ به‌وسیلهٔ نمای عمق میدان معرفی می‌کند. به نوشتهٔ بازن، در همشهری کین عناصر رئالیستی فراوانی وجود دارد.

به اعتقاد بازن، فیلم باید قدرت و ماهیت متمایزش را می‌شناخت و این را اساس هنرش می‌ساخت. توسعهٔ سینما در دهه‌های چهل و پنجاه، نورئالیسم ایتالیا و اکسپرسیونیسم آلمان، مورد توجه بازن بود و اوپی گیرانه و با علاقه دربارهٔ آن‌ها نوشته است.

نظریهٔ سینما جایگزین کردنِ تجربهٔ عقلانیست و کنار گذاشتن تجربهٔ ذهنی و این جایگزینی البته سال‌هاست که مخالفانِ سرسختی دارد؛ آن‌ها که می‌نویسند هنر اساسا مقولهٔ عقلانی و منطقی نیست و فیلم‌های خوبِ تاریخ سینما اگر در شمارِ آثارِ هنری جای می‌گیرند و شماری از آنان در صدرِ هنرهای قرنِ بیستم نشسته‌اند، لابد نسبتی با مقولهٔ عقل و منطق ندارند و آنچه در مواجهه با این آثار نصیب ما می‌شود، صرفاً تجربهٔ ذهنی ماست و این تجربهٔ ذهنی را نباید با چیزهای دیگری مخدوش کرد؛ چیزهایی که مدام آگاهی را به رخ می‌کشند و پای عقل را به میان می‌آورند.

آندره بازن پدرِ معنویِ فیلم‌سازانِ موج نو و ناقدانِ کایه دو سینما، مثالی فراموش ناشدنی‌ست.

به‌واسطهٔ شماری از نوشته‌های بازن بود که نسبتِ فلسفه، نقدادبی، روان‌شناسی و تاریخِ هنر با سینما روشن شد.

اما نظریهٔ سینما دقیقاً اثباتِ همین نکته است که این ربط‌ها و نسبت‌ها بی دلیل نیست. نکته این است که نظریهٔ سینما اساساً به یک فیلم نمی‌پردازد و کارش پرداختن به مجموعه‌ای از فیلم‌هاست؛ یک نظامِ کلی که بی شک زیرشاخه‌هایی هم دارد و اگر فیلم (به قولِ دادلی اندرو) نظامی از مفاهیم باشد و کارِ ناقدِ سینما هم شکافتنِ این مفاهیم، کارِ نظریه‌پردازِ سینما این است که مجموعه فیلم‌ها را به چشمِ نظامی کلی‌تر ببیند و تحلیلشان کند.

آنچه مهم به نظر می‌رسید، این بود که باید روشی برای نگریستن به فیلم‌ها پیدا می‌شد و بازن این روش را از علوم انسانی (به‌خصوص فلسفه) وام گرفت و انگار بیرون بودن از نظامِ دانشگاهی دردسرهای مخصوصِ خود را دارد.

«واقعیت هنر نیست؛ اما هنر واقع‌گرا آن است که یک زیبایی کامل را از واقعیت خلق کند» (جاهد، ۱۴۰۰، ۴۱).

واقع‌گرایی برای بازن، شوری بی‌پایان برای ثبت برآشوبندگی زندگی در وضعیتی خنثاست. وضعیتی که در مقابل اختلال‌های آسیب‌زایی که موجب قطع تداوم آن می‌شود، مقاوم است. او برخلاف امثال کراکوئرکه ستایش از واقع‌گرایی را با ایدهٔ مبهم نظیر ایدهٔ بازگشت به مادهٔ خام اولیه توجیه می‌کنند، واقع‌گرایی را به‌خاطر نامحدود بودن پتانسیل‌هایش برای به ارمغان آوردن آزادی می‌ستاید. آزادی از تحمیل‌های ایدئولوژیکی که ناشی از پی رفت مهندسی شده تصاویر در مونتاژ روسی بود. آزادی از فضای بسته محدود به دکورهای مصنوعی، نورهای قراردادی و بازی‌های اغراق‌شده‌ای که در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان، تمام راه‌های مشارکت تماشاگران برای کشف دوبارهٔ جهان تصویر را سد می‌کنند. آزادی از منطق تمامیت خواه تدوین در سینمای هالیوود که تماشاگران را به برداشت‌های ذهنی ناشی از ریتم قراردادی تعویض‌نماها، عادت داده است. بازن از آن جهت بلندترین ستایش‌هایش را از آن وایلر می‌داند که وایلر جهان سینمایی خلق می‌کند که در آن این آزادی، به‌واسطهٔ بازنمایی واقعیت با کمترین آسیب ممکن، به‌دست می‌آید. در زمانی متداوم کنار هم می‌چیند، خود واقعیت را بازنمایی می‌کند. بازن توضیح می‌دهد که در شیوهٔ کولشف خود رویداد نشان داده نمی‌شود؛ بلکه به آن اشاره می‌شود. زمانی که چهرهٔ ماژوخین در فیلم کولشف به جسد یک کودک کات می‌خورد و از مجموع این فرایند معانی مثل دریغ و دلسوزی پدید می‌آید، ما با یک معنای انتزاعی روبه‌روییم که در هریک از این دونما به تنهایی وجود ندارد؛ اما خود بازن نیز این خودآگاهی را سنتز نهایی می‌داند که در دیالکتیک سبک‌ها، پذیرفته شده است. دیالکتیک بازن نه نتیجهٔ پیشرفت ابزارهای تولید بود و نه نتیجهٔ کشف و شهودهای آنی که از تقابل صرف ایده‌های گذشته ناشی می‌شد.

بهتر از هر زمانی بلدند چگونه از این واقعیت به‌عنوان وسیله‌ای برای تحقق هدفی استفاده کنند.

«دزد دوچرخه بر یک فیلم تبلیغاتی برتری دارد؛ چراکه تنها نشان می‌دهد که کارگر فیلم ممکن است دوچرخه‌اش را پیدا نکند، درحالی‌که یک فیلم تبلیغاتی اصرار می‌ورزید که او نمی‌تواند آن را پیدا کند.

«در دنیایی که هم‌اینک دوباره وحشت و نفرت دل‌مشغولی‌اش شده است که در آن تقریبا هرگز واقعیت را به‌خاطر خودش دوست نمی‌دارند؛ بلکه همچون نشانه‌ای سیاسی محکومش می‌کنند یا مورد حمایتش قرار می‌دهند.

روسلینی هم همانند دسیکا علاقه‌مند است «مقولات بازی و بیان دراماتیک را به کنار نهد تا بدینوسیله واقعیت را وادار کند تا تنها به حرکت از ظواهرش معنا دهد.

به‌گونه‌ای بسیار عمیق‌تر از صرفاً معاصر بودن صوری موضوعات، نئورئالیسم راهی است برای به نمایش گذاشتن آدم‌ها و رویدادها همچون پدیده‌هایی معاصر؛ یعنی با حداکثر حضور و زندگی.

«شعر تنها شکل فعال و خلاق عشق است، فرافکنی برجهان».

خیر، عشق، انسان‌گرایی: این‌ها، در کنار مسئلهٔ پذیرفتن/ نپذیرفتن واقعیت، آن مفاهیم ایدئولوژیکی هستند که اندیشه‌های بازن دربارهٔ نئورئالیسم بر پایهٔ آن‌ها بنیان نهاده شده است.

امکان داشت واقعیت، وسیله‌ای برای تحقق هدف دیگری نباشد؛ اما تکنیک، بی‌بروبرگرد چنین بود.

موضوع مهم‌تر این است که همهٔ کارهایی که دربارهٔ فرایند تولید معنا نوشته شده است، عملا تحت تأثیر نظام خداشناسی بازن عقیم ماندند.

«نئورئالیسم قادر است قراردادهای ضروری سبک را نه در واقعیت؛ بلکه از طریق واقعیت احیا کند.

«نئورئالیسم توصیف جهانی واقعیت است توسط یک آگاهی جهانی... نئورئالیسم واقعیت را همچون چیزی یکپارچه نظاره می‌کند که یقیناً غیرقابل درک نیست؛ اما به‌نحوی ناگسستنی واحد است».

«شاید این ساختار روایی است که بیش از هر چیز دیگری توسط نئورئالیسم از بنیان دگرگون شده است. ساختار روایی حالا باید به مدت واقعی رویداد احترام بگذارد. کات‌هایی که منطقاً لازم می‌آیند باید در نهایت توصیفی باشند؛ ساختار فیلم به هیچ عنوان نباید به واقعیت فیلم چیزی بیفزاید اگر این امر جزئی از معنای فیلم باشد، چنان که در مورد

روسلینی چنین است، دلیلش آن است که این جاهای خالی، این شکاف‌ها، بخش‌هایی از رویداد که دربارهٔ آن‌ها چیزی به ما گفته نمی‌شود خود طبیعت مشخصی دارند: این سنگ‌هایی هستند که جای‌شان در ساختمان خالی است. همین موضوع در زندگی واقعی هم صادق است: ما همه چیز اتفاقاتی را که برای دیگران رخ می‌دهد، نمی‌دانیم. در مونتاژ کلاسیک حذف جلوه‌ای از سبک است: در آثار روسیلنی حذف خلأیی است در واقعیت یا صحیح‌تر دردانش ما دربارهٔ واقعیت که ذاتاً محدود است».

«هنر روسلینی در این است که می‌داند چگونه واقعیت‌ها را به فشرده‌ترین و در عین حال ظریف‌ترین شکل ساختار بخشید، ساختاری که لزوماً زیباترین نیست؛ اما گزنده‌ترین، مستقیم‌ترین و صریح‌ترین است با روسیلنی نئورئالیسم به‌طور طبیعی سبک و منابع انتزاع را می‌یابد. محترم شمردن واقعیت به این معنا نیست که باید ظواهر را روی هم بیانبارید، برعکس به این معناست که باید آن را از هرچه ضروری نیست بپیرانید، به معنای فراچنگ آوردن تمامیت است در سادگی».

یکی از گونه‌های جنبش پرسونالیست بود.

رویکرد این فلسفه دربارهٔ زندگی، انسان و جایگاهش در کیهان و جامعه و مناسبات آدمی با همنوعانش را مونیه زمانی که در دانشگاه زادگاهش گرنوبل مستقر بود، تدوین کرد. تأیید وجود اشخاص آزاد و خلاق در بنیان این فلسفه قرارگرفته است و مفهموم امرغیرقابل پیش‌بینی که وارد ساختار فکری آن شده، طبیعتاً هرگونه تمایل به نظام دادن مشخص را منتفی می‌سازد (جاهد، ۱۴۰۰، ۷۴).

رئالیسم در سینمای ایران

درست یا غلط رئالیسم به نامِ کیانوش عیاری گره خورده و خواه‌ناخواه هنگامِ صحبت دربارهٔ او، مدام همچون پیش فرضی مسلم و موردِ توافق یادآوری می‌شود. او از قضا چندتایی از بهترین‌های خود را در روزگاری ساخت که نمایندگانِ سینمای موسوم به «جشنواره‌ای» دریافته بودند کامیابی‌شان در صدورِ روایاتی از «واقعیتِ» زندگی در ایران به آن سوی مرزهاست. انبوه تصاویرِ گزارش‌گونه و به ظاهر دست‌نخوردهٔ «واقعی» (که گویی هیچ عنصرِ نمایشی نباید دامن‌شان را لکه‌دار می‌کرد) در سینمای جشنواره‌پسندِ سال‌های نه‌چندان دور، پاسخ به مخاطبی بود که در نتیجهٔ بی اطلاع ماندن از اوضاع و احوالِ ساکنینِ سرزمینی پوست انداخته، سرِ آن داشت از این سرزمین بیشتر بداند. سینمای اگزوتیک ضمناً تماشاگرش را عادت داده بود رئالیسم را با فقر و نکبت و زشتی یکی بگیرد. سوء تعبیری که تا حدی به ویژگیِ گزارش‌های خبری برمی‌گشت؛ چراکه تصاویرِ زیبا و رخدادهای دلپذیر– واقعی هم که باشند– معمولاً سوژهٔ دندان‌گیری برای اهلِ رسانه به‌شمار نمی‌آیند.

می‌توان تصویرِ روشنِ واقع‌گراییِ اصیل در سینمای ایران را تنها با چند نام به یادآورد. عیاری بی‌گمان یکی از این نام‌هاست. او در دورانی که واقع‌نماییِ فاقدِ درام و تخیل کلیدِ موفقیت‌های وسوسه‌انگیز؛ اما نه‌چندان دشواریاب در جشنواره‌ها بود، به راهِ خود رفت و رئالیسمی بنا کرد که قرار نیست با تغییر جهتِ بادهای موسمی پایه‌هایش لرزان شود و از جا درآید. با اینکه پیوسته در کارِ به تصویر کشیدن واقعیتِ زندگی ایرانی بود و در صورت لزوم (مثلا در فیلمی چون ***آبادانی‌ها***) ابایی هم از منعکس کردنِ فلاکت و پلشتی نداشت، سینمایش آن‌طورکه باید تماشاگرِ تشنهٔ خبر و گزارش را سیراب نمی‌کند.

رئالیسمِ پرداختهٔ عیاری با نمایش عجین و در درام تنیده بود. شاید به بهانهٔ بیدارشو آرزو که مستقیماً از دلِ واقعیتی خبرساز و ویرانگر برآمده بهتر بتوان بابِ بحث دربارهٔ این رئالیسمِ پرداخته را باز کرد.

در واقع دوربینِ عیاری از همان لحظهٔ شروع بر وقایعی انگشت نهاده که سینمای مستند قاعدتاً مجالِ ثبت‌شان را ندارند: پایین آمدنِ سقفِ یک خانه، تقلای یک قربانی برای بیرون آمدن از زیرآوار خودکشی، بچه دزدی و چپاول، تکاپو برای بقا و انبار و انبار شدنِ مخفیانهٔ جیره‌های غذایی. این‌ها حقایقی هستند که راهی به تصاویرِ «واقعی» و گزارش‌های خبری نمی‌یابد و تنها به یاریِ درام می‌شود بازسازی‌شان کرد.

و وقتی واقعیتِ هنری لاجرم با حذف و گزینشی استوار بر معیارهای زیبایی‌شناختی ممکن می‌شود، چه اصراری است به استفاده از نابازیگر و بداهه جلوه دادن آنچه که براساس محصولِ صناعت است؟ «داستانِ» عیاری این‌گونه در دلِ ویرانه‌های بم، در همسایگیِ واقعیت و با هم نواییِ بازیگرانِ حرفه‌ای و مردم عادی متولد می‌شوند. پیداست واقیت برای او نیز– مثلِ کیارستمی – بیش از آنکه هدف باشد، مسئله است.

کیارستمی اگرچه الگوی اصلی سینمای جشنواره‌ایِ ایران بود؛ ولی مقلدانش متوجه نبودند که جایگاهِ رشک‌انگیزِ وی صرفاً نتیجهٔ سویه‌های اگزوتیک و لحنِ گزارشی فیلم‌هایش نیست. در واقع او، بیش از ثبت واقعیتِ بیرونی – همان‌طور که هست – سودای کندوکاو در پیچیدگی‌های مفهومِ واقعیت در سر داشت (سیادت، ۱۴۰۲، ۲۳). دیدگاه و دنیای کیارستمی و عیاری البته آن‌قدر از هم دور است که حتی وقتی نقطهٔ عزیمت هردو رئالیسم باشد و موضوع مشترک‌شان زلزله، باز مسیرشان چندان مماس نمی‌شود. درحالی‌که دوربین اولی با یک مسافر، از جایی امن مثلِ سواری و با فاصلهٔ قربانیان را نظاره می‌کند و از کنارشان می‌گذرد، دوربینِ دومی به قلبِ فاجعه می‌زند و کنارِ زلزله‌زدگان می‌ایستد تا از نزدیک شاهد دست‌وپا زدنِ آن‌ها برای نجاتِ بازماندگان و بیرون کشیدنِ اجساد از زیر آوار باشد. ظاهرا پیام نهایی هردو فیلم این است که «زندگی ادامه دارد». هرچند فیلمِ عیاری بلافاصله می‌پرسد: «به چه قیمتی»؟

ژان رنو آر و رئالیسم شاعرانهٔ فرانسه

بسیاری از فیلم‌های به‌یادماندنی دههٔ ۱۹۳۰ فرانسه به جریانی تعلق دارند که به رئالیسم شاعرانه مشهور گشته است. این جریان البته جنبش متحدی مانند امپرسیونیسم فرانسه یا مونتاژ شوروی نبوده؛ بلکه یک گرایش کلی بود. فیلم‌های رئالیستی شاعرانه معمولاً دربارهٔ آدم‌هایی هستند از بیکاران طبقهٔ کارگر یا بزهکاران که در حاشیهٔ جامعه زندگی می‌کنند. این آدم‌های آس‌وپاس پس از یک زندگی مملو از یأس و هرمان، در عشقی آرمانی و پرشور مفری پیدا می‌کنند. معمولا بعد از

اندک زمانی آن‌ها دوباره ناامید می‌شوند و فیلم با توهم‌زایی یا مرگ قهرمان مرکزی به پایان می‌رسد. لحن عمومی این فیلم‌ها لحنی تلخ و حسرت‌آمیز است. در همان اوایل دهۀ ۱۹۳۰، برخی از پیشگامان رئالیسم شاعرانه فعال بودند. فیلم «لیز کوچولو» ساختۀ ژان گرمیون، محصول سال ۱۹۳۰، نمونۀ پختۀ سینمای رئالیسم شاعرانه است. محکومی از زندان بازمی‌گردد و می‌بیند دخترش به اجبار تن به فحشا داده است. وقتی دختر تصادفا در قتل صاحب دکان کارگشایی مشارکت می‌کند، پدرش برای حمایت از او گناه قتل را به گردن می‌گیرد؛ اما گرایش رئالیسم شاعرانه به‌طور جدی از اواسط دهۀ ۱۹۳۰ شروع شد و فیلمسازان اصلی آن ژولین دوویویه، مارسل کارنه و ژان رنو آر بودند. برجسته‌ترین کارگردان سینمای دهۀ ۱۹۳۰ فرانسه ژان رنو آر بود. هرچند دوران فعالیت هنری رنو آر از دهۀ ۱۹۲۰ شروع می‌شود و تا سال‌های ۱۹۶۰ تداوم پیدا می‌کند؛ اما ساخته‌های او در این دهه نمونۀ برجستۀ خلاقیت فشرده هستند. دامنۀ فیلم‌هایی که او ساخت بسیار گسترده بود، برخی از این فیلم‌ها به سینمای رئالیسم شاعرانه تعلق دارند. نخستین فیلم ناطق او «مسهل بچه» ۱۹۳۱ فیلم خنده‌داری بود که رنو آر صرفاً برای به‌دست آوردن امکان ساخت فیلم‌های دیگرش آن را کارگردانی کرد. فیلم بعدی او فیلم به کلی متفاوتی است و آن را می‌توان یکی دیگر از نمونه‌های نخستین رئالیسم شاعرانه تلقی کرد. «ماده سگ» ۱۹۳۱ دربارۀ حسابدار ملایم الطبع و نقاش آماتوری است که زندگی زناشویی خوشبختی ندارد و با فاحشه‌ای سروسری پیدا می‌کند، زن بدکاره با فروختن تابلوهای نقاشی قهرمان فیلم از او بهره‌کشی می‌کند. در پایان، قهرمان فیلم زن بدکاره را می‌کشد و به زندگی شادمانه‌ای به‌عنوان یک گدا روی می‌آورد. ماده سگ دارای بسیاری از ویژگی‌هایی است که آثار بعدی رنو آر را مشخص می‌کنند. در این فیلم شاهد حرکت‌های ماهرانۀ دوربین صحنه‌پردازی در عمق و تغییرات ناگهانی لحن فیلم هستیم. چنین به نظر می‌رسد که وقتی قهرمان فیلم معشوقه‌اش را می‌کشد، فیلم به تراژدی از نوع فیلم‌های رئالیسم شاعرانه بدل می‌شود؛ اما مرد به زندگی فقیرانه‌ای توأم با رضایت خاطر می‌پردازد. به همین‌سان، هرچند فیلم از نظر سبک رئالیستی است، رنو آر آن را با تصاویری از پردۀ یک نمایش عروسکی شروع می‌کند و این‌گونه به ما می‌گوید که آنچه می‌بینم یک بازی و نمایش استیلیزه است. دیگر فیلم‌های مهم دهۀ ۱۹۳۰ رنوآر شامل «بودو از غرق شدن نجات می‌یابد» ۱۹۳۲و «تونی» ۱۹۳۵ هستند. در اوایل دهۀ ۱۹۳۰ رنو آر چند فیلم ساخت که تحت تأثیر گروه چپگرای جبهۀ خلق بودند. او فیلم داستان کوتاه غیرسیاسی هم ساخت به نام «روزی در روستا»،۱۹۳۶ این فیلم توازن ظریفی بین طنز و تراژدی برقرار می‌کند. خانوادۀ پاریسی که در مسافرخانۀ روستایی اقامت دارند، به دو مرد برمی‌خورند که زن و دختر جوان خانواده را از راه به در می‌کند. این ماجرا باعث خوشنودی زن و تأسف دختر و مردی که او را فریب داده است می‌شود؛ چون این دو به هم دل داده‌اند و حالا باید از هم جدا شوند. در تمامی فیلم، رنو آر موفق شده هم حس شادمانی تعطیلات خارج از شهر و هم حس دلتنگی را که در پی می‌آید به بیننده منتقل کند (بوردول و تامسون، ۳۷۸–۳۷۵).

نئو رئالیسم و " بهار ایتالیا "

جیوسپه دسانتیس و ماریو آلیکاتا در سال ۱۹۴۱ چنین نوشتند: بر این باوریم که روزی با دنبال کردن گام‌های آرام و خستۀ کارگری که از سر کار به خانه بازمی‌گردد، زیباترین فیلم خود را خواهیم ساخت.

وقتی در بهار ۱۹۴۵ ایتالیا آزاد شد، همۀ اقشار و حرفه‌ها می‌خواستند با شیوه‌های کهنه قطع رابطه کنند. احزاب دولتی ائتلافی تشکیل دادند که مایل بود اعتقادات لیبرالی چپ را بنیان زایش نوینی قرار دهد. فیلمسازان آماده بودند شاهد پدیده‌ای باشند که بهار ایتالیا نام گرفت. رئالیسم نوینی که در سال‌های جنگ در تصورات فیلمسازان هستی داشت، به راستی فرا رسید؛ اما چه عاملی سبب می‌شد این فیلم‌های جدید این‌قدر رئالیستی به نظر بیایند؟

تا حدودی تضاد آن‌ها با بسیاری از فیلم‌های پیشین. فیلم‌های ایتالیایی در سراسر اروپا به‌خاطر دکورهای استودیویی مجلل خود معروف بودند؛ اما استودیوهای دولتی چینه چیتا در جریان جنگ به شدت صدمه دیده بودند و ساخت فیلم‌های مجلل در آن‌ها امکان‌پذیر نبود. پس فیلمسازان به خیابان‌ها و مناطق روستایی رفتند؛ چون ایتالیا از مدت‌ها پیش توانایی صداگذاری بعد از تولید را داشت و در دوبلۀ فیلمسازی می‌توانست در محل‌های واقعی فیلمبرداری کنند و بعد دیالوگ‌ها را به فیلم بیفزایند. تازگی دیگر فیلم‌های ایتالیایی، برخورد آن‌ها به تاریخ معاصر بود. فیلم‌های نئورالیستی داستان‌های معاصر را از دیدگاهی جبهه خلقی ارائه می‌کردند؛ مثلاً روبرتو روسلینی طرح قصۀ شهر بی دفاع را از رویدادهای سال‌های ۱۹۴۴–۱۹۴۳ گرفته بود. آدم–های اصلی این فیلم درگیر مبارزه علیه آلمان‌هایی هستند که رم را اشغال کرده‌اند. اعتماد و ایثار مانفردی عامل خرابکاری دوستش فرانچسکو، نامزد فرانچسکو پینا و کشیش دون پیترو را به هم بسته‌اند. فیلم نشان می‌دهد که مقاومت در برابر اشغالگران کمونیست‌ها و کاتولیک‌ها را با هم و با مردم متحد ساخته است. بیشتر تاریخ نگاران سینما نئورئالیسم را نه به‌خاطر گرایش‌های سیاسی و جهان‌بینی آن؛ بلکه به سبب نوآوری‌هایش در زمینۀ فرم فیلم مؤثر می‌دانند. بیشتر این نوآوری‌ها بی‌سابقه نبودند؛ اما اعتبار بین‌المللی جنبش نئو رئالیستی آن‌ها را برجسته‌تر از همیشه در معرض توجه قرار داد. تصور عمومی از فیلم نمونه‌وار نئو رئالیستی، فیلمی است که در محل واقعی با استفاده از نابازیگران و در قالب ترکیب‌بندی‌های تصویری ناآراسته و فی البداهه فیلمبرداری می‌شود؛ اما در واقعیت تعداد کمی از فیلم‌های نئورالیستی دارای همۀ این خصوصیت هستند (بوردول و تامسون، ۴۷۱–۴۶۸). از نظر تاریخی، نئو رئالیسم را می‌توان از منظرهای مختلفی مطالعه کرد؛ نخست اینکه این جنبش سینمایی همتایی در ادبیات نئورئالیستی بعد از جنگ دارد که نمونه‌ای از کارهای کسانی چون الیو ویتور پنی پراتولینی و چزاره پاوزه هستند. آثار این نویسندگان در کتاب راهنمای ادبیات معاصر ایتالیا از فوتوریسم تا نئورئالیسم کلیولند مریدیان ۱۹۶۲ نوشته سرجیو پاسیفیسی مورد بررسی قرار گرفته است. نخستین سال‌های بعد از جنگ نوعی زیباشناسی رئالیستی در حزب کمونیست پا گرفت نمایندگان این گرایش می‌خواستند یک راهبرد ملی مردمی پدید آورند

که قرار بود نشان دهد یک رئالیسم مترقی و انتقادی جزئی از تاریخ فرهنگی ایتالیاست. در ابتدا منتقدان کمونیست فیلم‌های نئورالیستی را می‌پسندیدند و کارگردان‌های این فیلم‌ها هرچند مارکسیست نبودند غالباً با چپ‌ها احساس همدلی می‌کردند؛ اما چیزی نگذشت که این روابط حسنه سرد شد. در سال ۱۹۴۸ فیلم برنج تلخ به‌خاطر حضور سکس و نبود شخصیت‌های نمونه‌وار در آن مورد انتقاد قرار گرفت.

در سال‌های ۱۹۵۰-۱۹۵۴ وقتی بسیاری از کارگردان‌ها به تحلیل‌های روانشناختی متمایل شدند، حملات منتقدان مارکسیس شدت گرفت (بوردول و تامسون، ۴۸۵).

نتیجه‌گیری

در زیباشناسی رئالیستی از همان شروع می‌توان تشخیص داد که گفتمان‌ها علاوه بر اینکه برخی حقایق را پنهان می‌کند، موجب ظهور حقایق دیگری نیز می‌شود. به بیان دیگر، رئالیسم موجد رئالیسم‌ها می‌شود، هرچند به هنگام ساختن این نوع فیلم‌ها باید هشدارهای مقتضی را اعمال کرد. به‌هرحال این چندگانگی رئالیسم به منزلهٔ آن است که یک فیلم نمی‌تواند به تثبیت آنچه که در نظر دارد، نمایش دهد و به گونه‌ای که در رئالیسم بی‌مرز واقع می‌شود، دست یابد. البته گرایش زیباشناسی رئالیستی تصدیق می‌کند که رسانهٔ سینمایی تأثیر واقع‌گرایانه ایجاد می‌کند و می‌کوشد فن فیلم را به طریقی به کارگیرد که به‌رغم این تأثیر فضایی برای تماشاگر ایجاد شود و وی بتواند متن را برای خود نیز بخواند، هرچند این روش نباید توجه را به فن فیلم جلب کند. سینمای رئالیسم با همهٔ فرازوفرودهای موضوعی در صنعت فیلم به‌ویژه سینمای غرب همچنان به‌عنوان نمونه‌ای تأثیرگذار از این نوع سبک در صنعت فیلم مطرح است. همچنین رئالیسم فلسفی و مبتنی بر آموزه‌های نوین با تلفیقی از تمایلات سیاسی و گاه مذهبی در آثار جدید به‌ویژه سینمای اروپا و برخی محصولات هالیوود نیز دیده می‌شود.

منابع

آندره بازن. (۱۴۰۱)، *سینما چیست؟*؛ ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون. ()، تاریخ سینما؛ ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: مرکز.

توماس ای وارتنبرگ. (۱۳۹۹)، *فیلم همچون فلسفه ادیشیدن بر پرده*؛ ترجمهٔ ستاره نوتاج – مجید پروانه‌پور، تهران: نیلوفر.

جاهد، پرویز. (۱۴۰۰)، *آندره بازن و نظریهٔ واقع‌گرایی فیلم*، تهران: اختران.

سیادت، امیرحسین. (۱۴۰۲)، یک دریچه یک چراغ، تهران: هم رخ.