فضاسازی شاعرانه در اثر هنری

فرشاد فرشته حکمت[*]

چکیده

در طول تاریخ سینمای مستند و داستانی ایران و جهان، فضاسازی شاعرانه به وسیلهٔ زبان و بیان تصویری که منجر به پیدایش *فیلم شاعرانه* شده است، برخوردار از زبان استعاری، آشنایی‌زدایی، ساختارشکنی، خرق عادت و هنجارگریزی برای آفرینش اثری رویاگونه بوده است. فیلم شاعرانه با بکارگیری زبان رمزی و تمثیلی، ایجاد ایهام در تصاویر و پیچیدگی در ساختار روایت، در تلاش است تا از سطح تجربیات روزمره زندگی، فراتر رود و تماشاگرانش را به اندیشیدن و تحلیل پدیده‌های پیرامونشان وادار کند. فیلم شاعرانه، فیلمی آوانگارد و تجربه‌گراست که رعایت هیچ قاعده و قالبی را در حیطه سبک‌ها و ژانرهای هنری برنمی‌تابد و آزادانه از بسیاری از سبک‌ها بهره می‌گیرد تا به زیبایی‌شناسی و زبان بصری تازه‌ایی دست یابد. ایجاد فضاهای دراماتیک، دقت فراوان در ترکیب‌بندی نماها، حرکات روان و سیال دوربین، تدوین غیر متعارف، توجه دقیق به جنبه‌های تجسمی تصویر و عناصر گرافیکی نور، رنگ، حجم، بافت پلان‌ها و... از ویژگی‌های مشترک فیلم‌های شاعرانه‌اند. سینمای شاعرانه، سینمایی پرسشگر و پرسش‌آفرین است. سینمایی که برای درک مفاهیم استعاری و خوانش رمزهای نهفته در تصاویر آن به دانش نشانه شناسی نیازمندیم.

واژگان کلیدی

شعر، احساس شاعرانه، فیلم شاعرانه، سینمای صنعتی، سینمای هنری، رمزپردازی، هنجارشکنی، آشنایی‌زدایی.

Poetic Structure in a Work of Art

Farshad Fereshteh Hekmat[*] Ph.D

Abstract

In the history of filmmaking, poetic films have always employed words and images to create a metaphorical and unfamiliar atmosphere conveying a deconstructive, extraordinary and abnormal sense that mold into dream-like scenes. Poetic films employ a metaphorical language, ambiguous images and complicated narrative structures to force their viewers to dig deeper into everyday experiences and to analyze the phenomena around them. Poetic films are avant-garde and experimental. They do not strictly abide by a particular genre but freely employ elements of various genres to accomplish aesthetic brilliance and a new visual language. These films are full of dramatic atmospheres, clear-cut shots and fluid camera moves. Editing is usually unconventional and a great deal of attention is paid to the structural aspects of images and the graphic effects of lighting, colors etc. Poetic cinema is full of questions, metaphorical concepts and hidden messages that can only be deciphered with knowledge of semiotics.

Keywords

Poem, Poetic Feeling, Poetic Film, Industrial Cinema, Artistic Cinema, Coding, Deconstruction, Unfamiliarity

[*] عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران. تهران. ۷۷۵۳۴۷۵۱- ۰۲۱

ffhekmat@yahoo.com

[*]PhD Member of Department of Dramatic Arts, Faculty of Fine Arts –University of Tehran

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

در شعر، کلمات هر کدام رمزی برای بیان مفاهیم والایی هستند که در آن سوی تصویرها و استعاره‌ها پنهان‌اند و خواننده شعر باید تلاش کند تا از پل کلمات عبور کرده و از طریق خوانش رمزها، به جهان مفاهیم آن گام بگذارد. سینمایی که از فضایی شاعرانه برخوردار است نیز از تماشاگرش دعوت می‌کند تا از طریق تأویل، در کشف معناهای گسترده‌تری که در ماورای ظواهر تصاویر فیلم پنهان است، با فیلم‌ساز شریک شود (لازم به یادآوری است که به دلیل همین ویژگی پرسش‌سازی و تأویل برانگیزی، در طول تاریخ سینما، این گونه فیلم‌ها تماشاگران انبوهی- مانند سینمای تجاری و سرگرمی ساز- نداشته است و مانند شعر، همواره مخاطبین ویژه خود را جذب کرده است).[۱]

باید دانست که :

۱. فیلم شاعرانه، اقتباس ادبی از شعر نیست.
۲. فیلم شاعرانه، فیلمی نیست که نریشن فیلم یا دیالوگ‌ها به زبان شعر نوشته شده باشند.
۳. فیلم شاعرانه الزاماً درباره معرفی یک شعر یا زندگی یک شاعر نیست.

فیلم شاعرانه، در حقیقت، نوعی نگاه ویژه است که به یک فرم، ساختار و بیان هنری تبدیل شده است. این مقاله تنها به کارکردهای مشترک شعر و سینما پرداخته است و براساس یافته‌ها و مطالعات کتابخانه‌ای، پژوهش‌های میدانی، دیدن و آنالیز برخی از فیلم‌های شاعرانه ایران وجهان به شرح فشرده برخی از آنها می‌پردازد.

از صنعت سینما تا هنر سینما

صنعت سینما را هنرمندان، خلق نکردند. زمینه‌های اختراع سینما در تلاش‌های مهندسان، صنعتگران و دانشمندان علم فیزیک، فیزیولوژی و نجوم شکل گرفت[۲] و سرانجام در سال‌های دهه ۱۸۹۰ میلادی این اختراع، به دست لویی لومیر[۳] (۱۹۴۸-۱۸۶۴) و توماس الوا ادیسون[۴](۱۹۳۱-۱۸۴۷) به نتیجه رسید و این دستگاه‌های جادویی از جانب آنان "سینماتوگراف"[۵] و" کینه توسکوپ"[۶] نامیده شد.

اما هنر سینما را، هنرمندان و شاعران سینما، پدید آوردند. هنرمندانی مانند : گریفیث (۱۹۴۸-۱۸۷۵)[۷]، رنوار۸ (۱۹۷۹-۱۸۹۴)، فلاهرتی[۹](۱۹۵۱-۱۸۸۴)، آیزنشتاین[۱۰] (۱۹۴۸-۱۸۹۸) ، ژیگاورتف[۱۱] (۱۹۵۴-۱۸۹۶)، داوچنکو[۱۲] (۱۹۵۶- ۱۸۹۵) و در سال‌های بعد؛ میکل آنجلو آنتونیونی[۱۳] (۲۰۰۷- ۱۹۱۲)، فدریکو فلینی[۱۴](۱۹۹۳- ۱۹۲۰) ، پیر پائولو پازولینی [۱۵](۱۹۷۵-۱۹۲۲)، اینگمار برگمن[۱۶](۲۰۰۷- ۱۹۱۸)، آندره تارکوفسکی [۱۷] (۱۹۸۶- ۱۹۳۲)، آکیرا کوروساوا[۱۸] (۱۹۹۸-۱۹۱۰)، ژان لوک گدار [۱۹](۱۹۳۰)، یاساجیرو ازو [۲۰](۱۹۶۳-۱۹۰۳)، تئو آنجلوپولوس[۲۱](۱۹۳۵)، لوییس بونوئل[۲۲](۱۹۸۳- ۱۹۰۰)،کریستف کیشلوفسکی[۲۳] (۱۹۹۶-۱۹۴۱)، ورنر هرتزوک[۲۴](۱۹۴۲) و.... .

برخی از کارگردانان فیلم‌های شاعرانه ایران و جهان"به عنوان مثال؛ فروغ فرخزاد (۱۳۴۵-۱۳۱۳)، ناصر تقوایی (۱۳۳۰) ابراهیم گلستان (۱۳۰۱)، فریدون رهنما[۲۵] (۱۳۵۴-۱۳۰۹) محمدرضا اصلانی (۱۳۲۲)، پرویز کیمیاوی (۱۳۱۸)، آکیرا کوروساوا، آندره‌ی تارکوفسکی، گریگوری کولبرت [۲۶] (۱۹۶۰) و .... ". گفتار متن یا گفتگوهای برخی از فیلم‌هایشان را به زبان شعر نوشته یا شعرواره سخن گفته‌اند، اما باید در نظر داشت که آنها نخست در فرم و ساختار تصاویر فیلمشان به نوعی بیان شاعرانه دست یافته‌اند و سپس در کلام فیلم از شعر بهره جسته‌اند. استفاده از کلام شاعرانه، ضرورت یک فیلم شاعرانه نیست و شاعرانگی، نه در کلام، بلکه در زبان تصاویر جریان یافته و آشکار می‌شود.

"اگر قرار است سینما به هنری مستقل تبدیل شود و بر پای خود بایستد باید از بیان ادبی و تئاتری خلاص شود و سبک ناب سینمایی بیابد" [تارکوفسکی،۱۳۸۲: ۳۹۳].

Archive of SID

www.SID.ir

فیلم شاعرانه از کارکرد شعر، فرآیند تأثیرگذاری آن بر مخاطب، تکنیک‌ها و صنعت‌های ادبی و از فلسفه زبان شعر بهره می‌جوید تا به نوع متفاوتی از بیان تصویری دست یابد. اکنون برای شناخت این نوع سینما، در گام اول باید پرسید که شعر چیست؟

احساس شاعرانه و شعر

"شعر جانوری دریایی است که روی زمین می‌زید و آرزوی پرواز به آسمان‌ها دارد".

کارل سند برگ – شاعر امریکایی[۲۷](۱۹۶۷– ۱۸۷۸)

برخی از شاعران و منتقدان ادبی، شعر را پدیده‌ای تعریف‌ناپذیر می‌دانند، پدیده‌ای که در تاریخ بشر، نـه زمـان تولـدش مشـخص است و نه مکان تولدش. من بر این باورم که مادر شعر، احساس شاعرانه است و احساس شاعرانه، با بشر زاده شده اسـت. قـدمت احساس شاعرانه به اندازه قدمت انسان بر زمین است. این احساس، پیش از کلام شاعرانه (شعر) پـا بـه عرصـه جهـان گذاشـت، احساسی که از دنیای تخیلات و رویاهای بشر سرچشمه می‌گرفت و محصول آن پیدایش اسطوره‌ها، افسانه‌ها، آیین‌ها، باورهـای ماورایی، دانش، هنر، شعر و دیگر گونه‌های ادبی بود.

شعر چیست؟

اندیشه ارسطو، فیلسوف نامدار یونان باستان، در کتاب فن شعر[۲۸] درباره چیستی شعر، چنین است :" فنی است که به واسطه لفـظ به تقلید (تقلید از طبیعت، محاکات[۲۹]) می‌پردازد. حال این لفظ خواه به صورت نثر باشد و خواه به صورت شعر [ارسطو،۱۳۸۵:۶]

ارسطو همچنین از دو ویژگی اصلی شعر نام می‌برد :" ۱) گفتار فرهیخته (بکارگیری واژگان فاخر و برگزیده) ۲) کاربرد اسـتعاره و مجاز برای بیان معناها". از نظر ارسطو :" زبان شاعرانه آشـکارا از زبـان روزمـره جـدا اسـت، چنـین زبـانی، برخـوردار از معمـا و آشنایی‌زدایی (غرابت) بوده و از زبان و الفاظ عوام، متمایز است." او شعر را "خیـال‌انگیـز"و هـدف شـعر را "بـه شـگفتی آوردن شنوندگان" می‌دانست."وسیله بیان شاعر، آمیزش عبارات نامأنوس و استعاره آمیز و دخل و تصـرف‌هـایی از ایـن قبیـل در زبـان است. شیوه‌ایی از بیان، که تنها بر شاعران روا دانسته می‌شود".[۳۰] از نظر دکتر شـفیعی کـدکنی"هـیچ تجربـه‌ای از تجربـه‌هـای انسانی... بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد... شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهـد و در حقیقت، گویندهٔ شعر با شعر خود، عملی را در زبان انجام می‌دهد که خواننده، میـان زبـان شـعری او و زبـان روزمـره و عـادی تمایزی احساس می‌کند" [موحد،۱۳۷۷ : ۷۸].

رضا براهنی[۳۲](۱۳۱۴) در کتاب "طلا در مس" بر این باور است که :"شعر زاییدهٔ بروز حالتی ذهنی است برای انسان در محیطی از طبیعت".او همچنین می‌گوید :"هر شعر به دلیل آنکه به ترکیبی بی‌سابقه در کـلام و ترکیبـی بـی‌سـابقه در عرصـهٔ عواطـف، تصویرها و اندیشه درمی‌آید، یک حادثه است. حادثه‌ای که هدفش دگرگون کردن چیزی در ذهن انسان است و یا راندن اوست به سوی یک هیجان کامل درونی. هر شعر خوبی با این عنصر پر نیروی حادثهٔ خود، عواطف خواننده را غافلگیر می‌کند و او را از جـا می‌کند و دچار شگفتی می‌سازد. به همین دلیل، هر شعری عبارت از برگزیدن اشیاء و آدم‌ها از مکان‌هـا و زمـان‌هـای مختلـف و جمع‌آوری آنها در یک لحظهٔ بی‌مکان و بی‌زمان و شاید همه زمانی و همه مکانی است" [براهنی، ۱۳۷۴: ۴ –۳]. او تعریـف شـعر را با احساس شاعرانه درمی‌آمیزد تا آنجا که از دید او" گفتن به قصد ایجاد (آفرینش) شعر است".

از دیدگاه ولادیمیر مایاکوفسکی[۳۳](۱۹۳۰–۱۸۹۳)"شعر سفری است به سرزمینی سراسر ناشناخته".

محمد علی فرشته حکمت[۳۴](۱۳۱۴)، شاعر و نویسنده معاصر نیز، بر این باور است که :"یک شـعر اصـیل، نـاب، هنجـارشـکن و عادت‌گریز که بدون از پیش‌اندیشیدگی و خودکارشدگی‌های کسالت‌بار زنـدگی، بیـرون از گسـترهٔ بیـان و قلمـرو زبـان روزمـره،

Archive of SID
www.SID.ir

بی‌واسطه و صرفاً از شهود، نشأت می‌گیرد، هیچ تعریفی را برنمی‌تابد، زیرا شعر، جهانی است قدسی که خود سخن می‌گوید.... بدیهی است که تمام قاعده‌های زبانی، قواعدی جاودانه نیستند، به ویژه اینکه شاعر امروز، خود در تدوین آنها شرکت نداشته است".[۳۵]

با بررسی این دیدگاه‌ها درمی‌یابیم که یکی از مهم‌ترین توانایی‌های شعر، زدودن عادت‌های روزمره در چشم و ذهن خواننده و طرح فضاها و دنیاهایی تازه در چشم‌انداز اوست. این دنیاهای نامریی، اگرچه مجازی‌اند، اما از متن واقعیت‌های جهان سرچشمه گرفته‌اند و نمایانگر معماهای وجوداند. هر شعر نابی، انقلابی در ساختار زبان گفتاری و روزمره است.

"عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعر عبارتند از : موسیقی، عاطفه، زبان، صور خیال، فرم ذهنی، اندیشهٔ شعری، پشتوانهٔ فرهنگی" [زرقانی،۱۳۸۳: ۲۶].

از دید فدریکو گارسیالورکا [۳۶] (۱۹۳۶-۱۸۹۶) شاعر و درام‌نویس اسپانیایی :"شعر چیزی است که در خیابان در گشت و گذار است. چیزی که حرکت می‌کند و در کنار ما راه می‌رود. همهٔ چیزها رمز و راز خودشان را دارند و شعر رمز و رازی است که همه‌ی چیزها دارند. دوشادوش از کنار مردی می‌گذری، به زنی نگاه می‌کنی، طرز دویدن زیرکانهٔ سگی را تماشا می‌کنی؛ در هریک از این چیزها که جنبهٔ انسانی دارد، شعر نهفته است...".[۳۷]

مارتین هایدگر[۳۸](۱۹۷۶-۱۸۸۹) می‌گوید :"هر هنری از آن رو که بازتاب حقیقت است، ماهیتاً شعر است". براساس مجموع نظرات هایدگر درباره هرمنوتیک مدرن و شعر، می‌توان چنین نتیجه گرفت که : هیچ شاعری نمی‌تواند حقیقت موجود در شعر خود را بیان کند، از این رو این پرسش از شاعر که : معنای شعرت چیست؟ پرسشی نابجاست. معنای هر شعری را نه در شاعر بلکه در خود شعر باید جستجو کرد.

پیدایش سینما- شعر

ورنر هرتزوگ[۳۹] :"در سینما، لایه‌های عمیق‌تری از واقعیت و چیزهایی چون حقیقت شاعرانه و شورانگیز وجود دارد. این حقیقتی رازآلود و گریزپاست...".

می‌توان پذیرفت که همه هنرها - با این تعریف که بیانگر رویاها، آرمان‌ها، تخیلات و ذهنیات هنرمندان هستند- در بستر شعر متولد شده‌اند و شعرواره‌اند. در میان همه هنرها، سینما را به شعر، نزدیکتر می‌دانند. فرمالیست‌های روسی، در تلاش برای کشف زبان سینما، به مقایسه و تطبیق شعر و سینما پرداختند. " نخست این جنبه‌های شعری فیلم بود که توجه آنها را به سینما جلب کرد، از آن رو که اکثریت آنها (بوریس آیخنبام[۴۰](۱۹۵۹-۱۸۸۶)، یوری تیتانوف[۴۱] (۱۹۴۳-۱۸۹۴)، ویکتور بوریسوویچ اشکلوفسکی[۴۲](۱۹۸۴-۱۸۹۳) در درجه اول ادبیات‌شناس بودند. یوری تیتانوف، نما را به یک بیت شعر، ارتباط داد و به دنبال معادل‌های سینمایی وصف[۴۳]، تشبیه، استعاره و دیگر تمهیدات شعری گشت. از نظر بوریس آیخنبام، نسبت فیلم به عکاسی مثل نسبت زبان شعری به زبان کاربردی بود" [السیسور و پوپ،۱۳۸۳: ۲۷].

به تعبیر پیر پائولو پازولینی"اصولاً هر کنش سینماتوگرافیک یک کنش شاعرانه است" [نیکولز، ۱۳۸۵: ۳۶]. این تعبیر هنگامی پذیرفتنی است که به هویت کلی سینما نگاه می‌کنیم. به این ترتیب درمی‌یابیم که در هر اثر سینمایی هرچند به قصد سرگرمی، هیجان زودگذر، و بازنمایی صرف زندگی روزمره ساخته شده باشد، ردپایی از شعر، مشاهده می‌شود.

(و این دقیقاً در جایی است که آن اثر، به رویا، احساس، عواطف انسانی و انگیزش‌های شاعرانه در داستان فیلم، دکوپاژ، تدوین، ریتم و شورآفرینی – حتی برای لحظاتی- نزدیک می‌شود). اما وقتی از سینمای شاعرانه یا فیلم شاعرانه به طور خاص صحبت می‌کنیم، در حقیقت تنها به بخشی از تولیدات سینمایی نظر داریم که از نظر فرم و جنبه‌های ساختاری، انتخاب موضوع و معناهایی ویژه، در کلیت فیلم، از ساختاری شعر گونه برخوردارند. این شاعرانگی و شعر تصویری دقیقاً همسو شدن فیلم (در حیطه هنر) با شعر (در حیطه ادبیات) از جهت کارکردها و کارویژه‌هاست. در فیلم‌های شاعرانه، ترکیب دگرگون نماها و نوع روایت غیر

Archive of SID

www.SID.ir

متعارف و آشنازدایانه کارگردان از رویدادها و پدیده‌ها، همان تأثیری را بر اندیشه و روان ما می‌گذارند که ترکیب کلمات در شعر. آشنایی‌زدایی و عادت‌گریزی و هنجارشکنی، مهم‌ترین میراث شعر برای سینمای شاعرانه بوده‌اند.

"ژان لوک گدار" [۴۴]، در فیلم"از نفس افتاده" آگاهانه و با جسارت، قواعد سنتی و کلاسیک سینما، از جمله دکوپاژ متعارف را زیر پا می‌گذارد، چندین بار خط فرضی را می‌شکند. کات‌هایی نامنظم و بی منطق می‌زند و در تلاش است که در اثری تجربی، به کشف ابزارهای بیانی تازه‌ای برای سینما دست یابد. «جامپ کات» و استفاده از دوربین روی دست، از ویژگی‌های اصلی و ساختاری این فیلم است.

نوآوری‌های شجاعانهٔ کارگردانان موج نوی سینمای فرانسه- ژان لوک گدار و فرانسوا تروفو (۱۹۸۴-۱۹۳۲) گامی سرنوشت‌ساز در حیطه سینمای هنری بود. گدار، روایت کلاسیک داستان فیلم در رعایت ترتیب منطقی آغاز، میان و پایان را بر هم زد و داستان فیلم‌هایش را به صورت روایت‌های چندپاره و کلاژوار تعریف کرد.

نام کوچک کارمن (۱۹۸۲) فیلمی سرشار از استعاره و ارجاعات فلسفی است که گدار را در جایگاه یک کارگردان رادیکال مطرح کرد. موج نوی سینمای فرانسه با فیلم "از نفس افتاده" به کارگردانی گدار و "چهارصد ضربه" به کارگردانی تروفو [۴۵] شکل گرفت و به مهم‌ترین جریان سینمایی سال‌های پس از جنگ تبدیل شد. آثار کارگردانان موج نوی سینمای فرانسه، از جمله فیلم‌های ژان لوک گدار، در ردیف فیلم‌های شاعرانه سینمای جهان قرار دارند.

پازولینی در مقاله سینما شعر*، تولیدات سینمایی را به دو دسته : فیلم‌های نثری و فیلم‌های شعری یا شاعرانه تقسیم می‌کند. لوییس بونوئل، فیلم‌ساز سوررئالیست اسپانیایی، (چنانکه به آن اشاره خواهید شد) نیز نظر و باوری شبیه به پازولینی دارد. برای تفسیر و درک بیشتر این نظر و نقد آن، در چشم‌اندازی گذرا به تفاوت‌ها و شباهت‌های شعر و نثر می‌پردازیم :

شعر و نثر

پل‌الوار[۴۶]،(۱۹۵۲- ۱۸۹۵) شاعر سوررئالیست فرانسه، نثر را "گام برداشتن کلمات" و شعر را "رقص کلمات" توصیف می‌کرد، اما آنچه که از نظریه پازولینی در مقاله سینما- شعر* بر می‌آید این است که نثر، روایت و اخباری در رابطه با واقعیت‌های ملموس پیرامون ماست که در حیطه تجربیات زندگی، آنها را از طریق حواس پنجگانه خود دریافت می‌کنیم. از این رو گزارشی از واقعیت است، تکرار واقعیت است، تکرار آن چیزی است که هست. شعر را می‌توان زاییدهٔ رویا، تخیل، آرزو و ذهن دانست. شعر از بعد روان‌شناسانه، یک مکانیسم دفاعی بزرگ است که انسان به وسیله آن در پی یافتن پاسخ‌هایی برای پرسش‌های ازلی و ابدی خویش است، از این رو از من برتر[۴۷] انسان سرچشمه گرفته است.

چیدمان کلمات در شعر و نثر

شعر و نثر، هنگام استفاده از گنجینه واژگان، تنها از چگونگی گزینش واژگان پدید نمی‌آید، بلکه از چگونگی چیدمان واژگان پدید می‌آید و در شعر، ایماژ (تصویر آفرینی) به عنوان یکی از مهم‌ترین صنایع ادبی نیز، از چگونگی چیدمان، پدید می‌آید.

یک نمونه : کلمهٔ نهنگ، موجودی دریایی به نام نهنگ را با مشخصات فیزیکی مشترک بین همه نهنگ‌ها در ذهن ما تصویرسازی می‌کند که این تصویر با واقعیت منطبق است (هرچند که تداعی نهنگ- بر اساس تجربیات شخصی، تمایلات، خواسته‌ها و برداشت‌های شخصی- برای هر انسانی متفاوت است از این رو با شنیدن کلمه نهنگ در ذهن هر فردی نهنگی متفاوت تصویرسازی می‌شود).

Archive of SID

www.SID.ir

با این حال وقتی که گفته یا نوشته می‌شود : "نهنگ در آب‌های ژرف و آبی دریا شنا می‌کند" این نوشته‌ای خبری و نثری گزارشی است که در ذهن ما تصویری آشنا از نهنگ و شنا کردن و آب آبی دریا بازسازی می‌کند. اما این ترکیب کلمات، شعر نیافریده‌اند، چون احساسی را در ما برنمی‌انگیزند، رویا نمی‌سازند و چیزی را به مجموع تجربیات زندگی ما اضافه نمی‌کنند.

اما خیال و رویاهای شاعر از همان مجموعه کلمات – تنها با ساختارشکنی و هنجارگریزی- دنیایی تازه و دگرگون می‌آفرینند و شعر پدید می‌آید :

" نهنگی هم برآرد سر، خورد آن آب دریا را
چنان دریای بی‌پایان، شود بی‌آب چون هامون
شکافد نیز آن هامون، نهنگ بحر فرسا را
کشد در قعر ناگاهان، به دست قهر چون قارون (دیوان شمس- مولانا)

یا :

بحر بنگر، نهنگ بین، بحر کبود رنگ بین
بحر بنگر که اندر او، هست نهنگ آتشین (دیوان شمس – مولانا)

این مقاله را پازولینی در ژوئن سال ۱۹۶۵ در نخستین جشنواره فیلم پزارو، قرائت کرد و نشریه کایه دو سینما آن را در اکتبر ۱۹۶۵ در شماره ۱۷۱ خود به چاپ رساند (برای مطالعه کامل این مقاله رجوع کنید به کتاب : ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، گردآورنده : بیل نیکولز، ترجمه : علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس، ۱۳۷۸).

پس کلمهٔ نهنگ، کلمه‌ای شاعرانه نیست اما نهنگ آتشین یا نهنگی که تمام دریا را به یکباره فرو می بلعد و دریا را به کویر تبدیل می‌کند و در آن کویر گسترده، ناگهان دره‌ای عظیم دهان می‌گشاید و نهنگ را به ژرفای بی‌پایان خود می‌کشد، شعر است. شعر، دنیایی از تصاویر دلنشین را در ذهن ما پدید می‌آورد و در فعل و انفعالی دینامیک، هر تصویر به هزاران تصویر دیگر تبدیل می‌شود. بدین ترتیب، حقیقت پنهان پدیده‌هایی که کلمات به آنها اشاره دارند، در شعر، هستی‌ایی بی‌پایان و نامیرا می‌یابند.

نمونه‌ای دیگر :

دست، باغچه، سبز شدن، پرستو، تخم گذاشتن، خود بخود شعر نیستند و اگر سازمانی نثری نیز پیدا کنند، باز هم شعر نیستند : "نهالی را به دست گرفتم ودر باغچه کاشتم، سبز شد. این نهال را در باغچه‌ای کاشتم که پرستوها روی شاخه‌اش لانه کرده بودند".

این جمله، بیان واقعیتی مبتنی بر حواس و عقل استدلالی است.کلمات، مبتنی بر هنجارهای زبان گفتاری ردیف شده‌اند و گزارشی از واقعیت‌اند. اما همین کلمات، وقتی از صافی ذهن زایشگر و آفریننده شاعر (در اینجا فروغ فرخزاد) عبور می‌کنند، هستی تازه‌ای می‌یابند و به شعر تبدیل می‌شوند :

"دستهایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهند شد می‌دانم، می‌دانم،
و پرستوها در گودی انگشتان جوهری‌ام تخم خواهند گذاشت...."

در اینجا، ترکیب غیر عقلانی و ساختارشکنانه کلمات، از ذهن ما، آشنایی‌زدایی می‌کنند. این آشنایی‌زدایی‌ها در بستری از راز، رمز، استعاره، ایجاز، ایماژ... زاییده شده‌اند و به هیئت شعر درآمده‌اند.

دست یک زن در باغچه کاشته می‌شود و جوانه می‌زند. انسان به مثابه درخت رخ می‌نمایاند و کلمات به دنیای اساطیر پیوند می‌خورند. ایزدبانوان اساطیر تمدن‌های کهن ایران، میانرودان، روم، یونان، هندوستان، و مصر باستان دوباره زنده می‌شوند و زمین مادر زیبا و باشکوه، در هیئت الهه آبها (آناهیتا، ونوس، آفرودیت، پارواتی، ایشتار، اینانا و...) که رمزهای زایش زمین، رویش گیاهان، ریزش باران و زمین بارواند، دوباره زنده می‌شوند. بازنمایی کهن الگوهایی که در ناخودآگاه جمعی ما، از دیرباز و از

Archive of SID

www.SID.ir

نسل‌های پیشین، باقی و برجا مانده‌اند و به گاه نیاز انسان امروز، در شکل، پوشش، هیئت و هیبتی تازه، در زندگی مدرن او ظاهر می‌شوند. همچنان که مولانا نیز در لایه‌های پنهان این شعر، به آیین‌ها و اسطوره‌های کهن شرقی اشاره دارد :

" تو آسمان منی من زمین به حیرانی
که دم به دم ز دل من چه چیز رویانی
زمین خشک لبم من ببار آب کرم
زمین ز آب تو یابد گل و گلستانی
زمین چه داند کاندر دلش چه کاشته‌ایی
ز توست حامله و حمل او تو می‌دانی" (دیوان شمس، غزل ۳۰۴۸- مولانا)

بدین سان در شعر مولانا و فروغ، دنیای اساطیر آسمانی با پدیده‌ها و واقعیت‌های زمینی، پیوند می‌خورند. بدین سان، با رویکردی روان‌شناسانه، شعر، زاییدهٔ دنیای ناخودآگاه یا ناهشیار انسان است. ضمیری که به باور زیگموند فروید[۴۸] بیش از ۸۰ در صد شخصیت ما را در بر گرفته و شکل داده است. این ضمیر، دنیایی پنهان، پیچیده، رازآمیز و دوردست است.

نقدی بر نظریه سینما- شعر و سینما- نثر

اگر براساس نظر پیر پائولو پازولینی، تقسیم‌بندی سینما به دو دستهٔ سینمای شعر و سینمای نثر را بپذیریم، لاجرم به نوعی مطلق‌گرایی نزدیک شده‌ایم. با این دیدگاه هر نوع فیلم غیرشاعرانه و غیر هنری را در کادر سینمای نثر قرار داده‌ایم و بدین‌ترتیب هم نثر ادبی و هم سینمای نثری را فاقد جنبه‌های شاعرانه و شاعرانگی دانسته‌ایم.

در میان انواع نثر، شاید تنها، نثرهای خبری و گزارشی که بنیادشان بر اطلاع‌رسانی صرف است را بتوانیم تهی از جنبه‌های خلاقانه ادبی و هنری و خالی از شاعرانگی بپنداریم، اما پاره‌ای دیگر از نثرها در ادبیات شرق و غرب، (مانند نثر مسجع یا نثر آهنگین) سرشار از تصویرسازی، استعاره و مجاز، تصویرهای ناب، موسیقی و واژگان گزینش شده‌اند.

نوشته‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی (شیخ اشراق) در رساله‌هایی مانند عقل سرخ و آواز پر جبرییل، بسیاری از منولوگ‌های نمایشنامه‌های شکسپیر[۴۹](۱۶۱۶-۱۵۵۴)، کالیداس،[۵۰] پیراندللو[۵۱] (۱۹۳۶-۱۸۶۷) و بسیاری از دیگر درام‌نویسان تئاتر کلاسیک، مدرن و نویسندگان ادبیات عرفانی مانند : ریچارد باخ (۱۹۳۶)، کریستیان بوبن (۱۹۵۱)، جبران خلیل جبران (۱۹۳۱-۱۸۸۳) و...، همچنین نوشته‌هایی از سعدی شیرازی (۶۰۶ – ۶۹۱ هجری قمری) عین‌القضات همدانی (۴۹۲ق.م)، داستایوفسکی (۱۸۸۱- ۱۸۳۱)، خورخه لوییس بورخس[۵۲] (۱۸۹۹ - ۱۹۸۶)، تی اس الیوت[۵۳](۱۹۶۵-۱۸۸۸)، و گوته[۵۴] (۱۷۴۹-۱۸۳۲) نیز در این مقوله می‌گنجند.

از این رو رد پای شعر در گونه‌های دیگر ادبی (ادبیات داستانی و ادبیات دراماتیک) نیز به چشم می‌خورد، همچنان که رد پای نگاه شاعرانه (با حضور برخی از ویژگی‌هایی که در مقاله به آن اشاره می‌کنیم) در فیلم‌های غیر هنری و سرگرمی‌ساز نیز به چشم می‌خورد.

"در تمام قرن بیستم، تجربه‌های آوانگارد... سینمای جهان را بسیار به پیش برد... حتی در سینمای امپرسیونیستی و در آثاری چون آثار آبل گانس[۵۵] مانند : مادر دلوروسا (۱۹۱۷)، جنون دکتر توبه (۱۹۱۶) و غیره، پیروزی با خیال‌پردازی بود و بازی نور و سایه. هدف این سینما هم دستیابی به فیلم، به مثابه عصارهٔ زندگی نبود، بلکه رسیدن به نوعی امپرسیونیسم ظریف در برش و عکاسی بود. نمونه‌اش فیلم خانم بوده خندان (۱۹۲۳)، ساختهٔ ژرمن دولاک [۵۶] است که می‌کوشد با قطع‌های فراوان و نورپردازی، به داستان، معنایی ذهنی بخشد. البته سینمای هنری، حتی در خیال‌پردازانه‌ترین شکل‌اش، برخوردار از حسی شاعرانه و سرشار از زندگی بود. قلب وفادار (۱۹۲۳)، ساختهٔ ژان اپستاین[۵۷] مثال‌زدنی است. تجربهٔ فرمیک دههٔ سوم سینما هم، رها از دغدغهٔ زندگی است. فرنان لژه در بالهٔ مکانیکی (۱۹۲۴)، تنها شیفتهٔ فرم کاسه‌ها، ماهی‌تابه‌ها و ریتم نفس نفس زدن پیرزن است، در حالی‌که از پلهٔ واحدی بالا می‌رود. رنه کلر[۵۸] هم در آن سال‌ها با آنتراکت (۱۹۲۴)، نشان داد هدفش نابود کردن همهٔ منطق‌ها و روابط عادی در تماشاست. او می‌خواست به نحوی نشاطانگیز به تأیید آزادی بی‌حد وحصر سینما بپردازد. لوییس بونوئل و سالوادور دالی[۵۹] هم

Archive of SID
www.SID.ir

در سگ اندلسی (۱۹۲۸) شیفتهٔ منظر سوررئالیستی تصویرگری هستند، با این همه مخالفت بونوئل با تروکاژها و تخیلات فنی به نحوی، آرمان نزدیکی با واقعیت را در سینمای مدرن زنده نگاه می‌دارد. خون شاعر (۱۹۳۰) اثر ژان کوکتو[۶۰] هم در این دهه، تجربه‌ای برای تصویر هر رویداد مخالف منطق و رویاهای سینمایی است، البته جنبش فوتوریسم و بیانیهٔ سینما- چشم [۶۱] ژیگا ورتوف (دنیس کوفمن)، نقش بزرگی در ایجاد یک آلترناتیو عینیت‌گرا، در برابر سوبژکتیویسم داشت" [میراحسان،۱۳۸۰].

در عرصهٔ سینمای ایران، فریدون رهنما با فیلم تخت جمشید، می‌کوشد از رابطهٔ میان کلمات و تصاویر، به پیوندی در خور یک مستند تجربی دست یابد، رهنما از یک سو شاعر است و از سوی دیگر سینماشناس. به همین دلیل، مستند تجربی او در عین شاعرانگی، به تدوین و خلاقیت بصری نیز متکی‌ست... رهنما با این فیلم که درسال ۱۳۳۹ ساخته شد، یکی از پیشگامان سینمای مستند تجربی ایران محسوب می‌شود و تأثیر آن بر تفکر تجربی سینمای مستند دههٔ ۱۳۴۰، غیر قابل انکار است".[۶۲]

اکنون این سؤال مهم در ذهن ما شکل می‌گیرد که چه ویژگی‌ها و شاخصه‌هایی یک فیلم را به طور خاص و سراپا شاعرانه کرده و آن را از فیلم‌های دیگر متمایز می‌سازد.

ویژگی‌های فیلم شاعرانه

در اینجا برخی از ویژگی‌های فیلم‌های شاعرانه (داستانی و مستند) را فهرست‌وار دسته‌بندی می‌کنم و در ادامه به شرح برخی از آنها می‌پردازیم. لازم به توضیح است که این ویژگی‌ها، با دیدن و آنالیز صدها فیلم، در عرصه سینمای شاعرانه استخراج شده‌اند و هرگز در یک فیلم شاعرانه، تمام این ویژگی‌های گوناگون، یک جا و هم‌زمان جمع نمی‌شوند. هر کدام از فیلم‌های شاعرانه، تنها برخی از عناصر نامبرده را دارا هستند. به بیان دیگر، تمام فیلم‌های سینمای شاعرانه از ساختارها و قالب‌های مشترکی پیروی نمی‌کنند و با یکدیگر متفاوت‌اند. به عنوان مثال در بخش فیلم‌های داستانی : ژان لوک گدار، اکیرا کوروساوا، پازولینی و اوزو و در بخش فیلم‌های مستند : ژیگاورتف، برت هانتسرا [۶۳] (۱۹۹۷-۱۹۱۶) رابرت فلاهرتی و گادفری رجیو[۶۴] (۱۹۴۰) همگی در بخش سینمای شاعرانه قرار دارند، اما با نگاهی تطبیقی به فیلم‌های آنان، به تفاوت های بسیاری در میان فیلم‌هایشان از نظر سبک، جنبه‌های زیبایی‌شناسی بصری، مفاهیم و نوع نگاه، پی می‌بریم، با این حال، همه فیلم‌های شاعرانه در این ویژگی‌ها با هم مشترکند : تأثیر بر ضمیر ناخودآگاه از راه آشنایی‌زدایی، واقع‌گریزی، جسارت در شکستن آگاهانه قالب‌ها و قراردادهای رایج سینما، خیال‌انگیزی و ایجاد رویا.

ویژگی‌های دسته‌بندی شده زیر، به ارزش‌های زیبایی‌شناختی، جنبه‌های ساختاری و معناها در فیلم‌های شاعرانه، اشاره دارند :

الف. صورت

۱. رازآمیزی و معماوارگی (تصاویر و کلام جادویی در اثر : نگاه استعاری و سمبلیک به پدیده‌ها، نگاه نمادگرایانه، نگاه تمثیلی، نگاه آیینی، نگاه اسطوره‌ایی، استفاده از افسانه‌ها، استفاده از حماسه‌ها، ایجاد فضاهای اگزوتیک، ایجاد فضاهای گروتسک، ابهام، ایهام و پیچیدگی).
۲. عادت‌گریزی و آشنایی‌زدایی، با هدف رویاسازی و خیال‌انگیزی (تصویربرداری و تدوین غیرمتعارف، استفاده معناگرایانه از تأثیر زیبایی‌شناسانه لنزهای تله فوتو و واید انگل، استفاده هدفمند از اسلوموشن و فست موشن).
۳. ساختارشکنی (شکستن عمدی قواعد رایج سینما در : دکوپاژ غیر متعارف (مانند آثار ژان لوک گدار)، جامپ کات، شکستن عمدی خط فرضی به طور مثال : در فیلم‌های بونوئل،آرابال و...).
۴. تجربه‌گرایی در کل ساختار فیلم (به وسیلهٔ : تلاش در نوآوری و پرهیز از تکرار قالب‌ها و شیوه‌های بیانی شناخته شده).
۵. رعایت ایجاز (گزیده‌گویی در تصاویر، گزیده‌گویی در گفتارها).
۶. بهره‌گیری آزادانه از همه سبک‌های ادبی و هنری (به ویژه : سمبولیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، فرمالیسم، رمانتیسم، سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم، مینی مالیسم و... فرم گرایی در : کادربندی، میزانسن، عناصر گرافیکی، شیوه روایت و تدوین).

Archive of SID

www.SID.ir

۷. فضاسازیی دراماتیک (در : نوع روایت، موسیقی، صداگذاری، نورپردازی، صحنه‌پردازی، تدوین پویا و ریتمیک، توجه دقیق به بافت گرافیکی و جنبه‌های پلاستیک نماها، گفتارهای شاعرانه در نریشن فیلم یا گفتار شخصیت های فیلم و سکوت).
۸. نگاه ژرف‌نگر در دیتیل دیدن و پرداختن به اجزاء پدیده‌ها
۹. استفاده از رقص (به ویژه رقص‌های آیینی، اساطیری و فولکلور : به طور مثال : آثار کارلوس سائورا).
۱۰. به تصویر کشیدن زیبایی و زشتی، لطافت و خشونت (کشف زیبایی از دل زشتی، لطافت از متن خشونت، آرامش از بستر تنش، لذت از درون رنج، شادی از ژرفای اندوه و...).
۱۱. پرهیز از قصه‌محوری و گریز از قصه‌گویی به شیوهٔ سنتی و کلاسیک (یا حذف قصه در برخی از فیلم‌ها) و
۱۲. تأکید بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی و تقویت زبان تصویر

ب. معنا

حقیقت‌گرایی (نگاه عرفانی و ماورایی، نگاه فلسفی به جهان)
نگاه ستایشگرانه به طبیعت و پدیده‌های آن
نگاه اومانیستی (توجه به احساسات، نیازها، رنج‌ها، شادی‌ها، آرمان‌ها و آرزوهای بشر)
نگاه تأویل‌گرانه و تفسیرگرانه به انسان و هستی (سینمای جهان‌بینی- شناخت و تبیین انسان و جهان- نقد وجود از راه ایجاد پرسش‌های بزرگ : پرسش‌های هستی شناسانه و انسان‌شناسانه)
رمانس (نگاه عاشقانه به انسان و جهان، ستایش عشق، زندگی، زیبایی، اخلاق، رهایی، راستی، رستگاری و...)
در این مقاله تنها به شرح برخی از ویژگی‌های ذکر شده، پرداخته‌ایم.

سینمای شاعرانه، سینمای پرسشگر و آفرینش‌گر

چشم‌انداز شعر در : تبیین جهان، نقد انسان، فهم زندگی، تفسیر وجود، تعبیر رویاها، تأویل مرگ؛ درک آفرینش و سرانجام کشف زیبایی است.

در میان تمام جنبه‌هایی که هویت و ماهیت یک فیلم شاعرانه را تشکیل می‌دهند، ایجاد راز و رمز از طریق آشنایی‌زدایی، استعاره و مجاز، از ارکان اصلی و فصل مشترک تمام فیلم‌های شاعرانه به شمار می‌روند.

در فیلم مستند شاعرانهٔ "تپه‌های قیطریه" ساخته پرویز کیمیاوی نیز با فضایی تمثیلی روبرو می‌شویم. فضایی که در آن مرز بین واقعیت و خیال در هم آمیخته است. فیلم در ایجاد فضایی رویاوار، از دید یک جمجمه، به عنوان استعاره‌ای از تاریخ فراموش شده و ارواح نیاکان ایران زمین، از دنیای مردگان، گویی با یک مورس با ما سخن می‌گوید.

نصب نخستین سنگ بر درخت، در فیلم"باغ سنگی"(۱۳۵۵) ساخته پرویز کیمیاوی فضایی سوررئال و تمثیلی را پدید می‌آورد، فضایی که در عالم واقع آن را تجربه نکرده‌ایم. این عادت‌گریزی، بازنمایی فضایی رویاوار برای ارتباط با جهان باورهای ماورایی و اساطیری است. در فیلم‌های دیگر کیمیاوی از جمله "پ مثل پلیکان"(۱۳۵۱) و "مغول‌ها"(۱۳۵۲) نیز جهان واقعیت‌ها با جهان رویاها و کابوس‌ها درهم می‌آمیزند و ما را به درک معناهای پنهان در فراسوی مکان‌ها و اشیاء، فرا می‌خوانند.

ناصر تقوایی نیز در باد جن (۱۳۴۸) که فیلمی درباره مراسم زار در جزیره‌های جنوب ایران است، با به تصویر کشیدن امواج خروشان دریا که به صخره‌ها کوبیده می‌شوند و پیوند آن با گورستان مردگان، فضایی معماگونه را برای معرفی مراسم آیینی بادجن در باورهای اهل هوا، زمینه‌سازی می‌کند.

ایجاد راز و رمز، ویژگی اصلی فیلم شاعرانه

لوییس بونوئل، فیلم‌ساز سوررئالیست اسپانیایی (۱۹۸۳ – ۱۹۰۰) رازآمیز بودن را جان‌مایهٔ اصلی یک فیلم شاعرانه و یک اثر هنری ماندگار می‌داند.

Archive of SID
www.SID.ir

لوییس بونوئل در مقالهٔ سینما به مثابه نرم‌افزار شعر، در نقد شرایط حاکم بر سینما و نئورئالیسم می‌نویسد : "در سینمای امروز از رمز و راز که جانمایه هر اثر هنری است، نشانی نمی‌بینم. نویسنده‌ها و کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان، سخت مراقب هستند تا پنجرهٔ اکران سینما رو به دنیای رهایی‌بخش شعر بسته بماند تا مبادا آرامش کسی درهم بریزد. روی اکران، چیزهایی به نمایش درمی‌آید که تداوم زندگی مسکنت‌بار ما را نشان می‌دهد، برای هزارمین بار همان قصه‌های همیشگی را به خوردمان می‌دهند تا ساعات عذاب‌آلود زندگی روزانه را فراموش کنیم. اخلاقیات مسلط، سانسور دولتی و بین‌المللی، ادیان و مذاهب نیز تمام تلاش خود را به کار می‌برند تا سنت‌ها و عادات رایج، در لفافی از طنز بی‌آزار و اندرزهای بی‌خاصیت به خورد تماشاگر داده شود... من طرفدار سینمایی هستم که به وسیلهٔ آن، از اشیاء و انسان‌ها شناخت عمیق‌تری پید می‌کنم، [در یک فیلم شاعرانه] به دنیای زیبای ناشناخته‌ها، گام می‌گذاریم که امروزه از آن نه در روزنامه‌ها نشانی می‌بینیم و نه در خیابان‌های شهر. من طرفدار سینمایی هستم که تنها به بیان عنصر خیالی و رازآمیز زندگی می‌پردازد؛ یک سینمای واقع‌گریز که از واقعیت کنونی ما فراتر می‌رود و تلاش دارد ما را به دنیای ناآگاه رؤیاهایمان وارد کند"[۶۵].

بدین‌سان، لوییس بونوئل، طرفدار سینمایی است که از لایه‌های سطحی واقعیت‌های روزمره فراتر می‌رود و با طرح معانی عمیق، ذهن تماشاگر را به تفکر و کنکاش وادار می‌کند. در حقیقت بونوئل و تمام فیلم‌سازان عرصه فیلم شاعرانه، طرفدار سینمایی هستند که به واسطه آن چیزی تازه به واقعیت‌های دنیا و تجربیات معمولی زندگی روزمره، اضافه شود. بدین ترتیب سینمای شاعرانه نه سینمایی واقعیت‌گرا (نمایش آنچه که هست) بلکه سینمایی حقیقت گرا (نمایش دهنده آنچه که باید باشد) است. تامس بری[۶۶] پرداختن به رمز را راهی برای طرح مسایل معنوی و اساطیری و وسیله‌ای برای پر کردن شکاف‌بین بخش خودآگاه و ناخودآگاه ذهن می‌داند. "به کار بردن رمز، خاص انسان است و از زمانی که پیشینیان ما آموختند که با هم ارتباط برقرار کنند، رمز، نقش مهمی در برآوردن نیازهای انسان بازی کرده است".

از دیدگاه کارل گوستاو یونگ[۶۷] (۱۸۷۵ - ۱۹۶۱) "رمز علاوه بر معنای قراردادی و ظاهری‌اش معنای تلویحی دارد. رمز بر امری مستور، ناشناخته و نهانی دلالت می‌کند... لذا هر واژه و یا هر تصویری آنگاه رمزی است که بر چیزی به جز معنای آشکار و بدیهی‌اش دلالت کند. رمز، جنبه‌ای ناخودآگاهانه دارد که هرگز نمی‌توان آن را دقیقاً تعریف یا کاملاً تبیین کرد... ذهن وقتی که رمز را کشف می‌کند به اندیشه‌هایی راه می‌برد که در ورای دسترس عقل است... چون (در این جهان) چیزهای بیشماری در خارج از حوزه فهم آدمی است، پیوسته از اصطلاحات رمزی برای بیان مفاهیمی استفاده می‌کنیم که نمی‌توانیم آنها را کاملاً تعریف و یا درک کنیم". همچنین از نظر لوییس بونوئل : سینما می‌تواند زندگی ناخودآگاه را، که خاستگاه شعر است، به نمایش بگذارد. "نئورئالیسم عناصری با خود آورد که زبان سینما را غنی کرد، اما نه بیش از این. واقعیت فیلم نئورئالیستی کامل نیست، بلکه خشک و بی‌رمق است. در فیلم‌های این سبک سینمایی، عنصر شعری [یعنی] جوهر رمز و راز که واقعیت را کامل و غنی می‌کند، به کلی حذف شده است. نئورئالیسم تخیل طنزآمیز را با عنصر خیالی و طنز سیاه عوضی می‌گیرد". در چشم‌اندازی روانشناسانه، رمز... در نقش پلی در میان دو لایه روانی : ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه عمل کرده است... چون انسان بی‌تردید یگانه موجودی است که می‌تواند درباره وجود خود پرسش کند، در او نیاز به رمز که چون پلی برای رسیدن به پاسخ پرسش‌ها (پرسش‌هایی در باره وجود) عمل می‌کند هیچگاه کاهش نمی‌یابد به علاوه، این پل، غالباً صورت رویا به خود می‌گیرد.. زبان رمزی همچون رویا نیاز به تعبیر دارد".[۶۸] [May,196:6].

رمز و اسطوره

زایش رمزها از دنیای اسطوره‌هاست. اسطوره‌های سراسر جهان هم مضمون‌های مشترک دارند و هم تفاوت‌های چشمگیر. باید یادآوری کنم که زایش اساطیر، در تاریخ تمدن بشر، ناشی از احساس شاعرانه او به پدیده‌های هستی است. پیدایش احساس شاعرانه از نظر تاریخی، مقدم بر پیدایش شعر است. همه انسان‌ها در داشتن احساس شاعرانه مشترک‌اند اما همه انسان‌ها شاعر نیستند.

Archive of SID

www.SID.ir

شاعر بودن، یک تخصص است که حاصل جمع انسان، احساس شاعرانه و تسلط بر ادبیات (گنجینه واژگان و صنایع ادبی) است. ایجاد راز و رمز از کارویژه‌های مهم شعر است. از این رو، شعر و اسطوره، ویژگی‌ها و نقش‌های مشابهی دارند. اسطوره، آمیزه‌ای از دنیای خیال و واقعیت است. در دنیای اسطوره‌ها، پدیده‌ها از کارکرد روزمره و واقع‌گرایانه خود دور می‌شوند و در شکلی تازه و حیاتی دیگرگون نمایان می‌شوند. در دنیای اسطوره‌ها، ناممکن‌ها ممکن می‌شوند. تخیلات فرد یا جامعه اسطوره‌ساز به شکستن هنجارهای پدیده‌ها و در آمیختن آنها با یکدیگر می‌پردازد. از این رو نگاه اسطوره‌ای در فیلم‌های شاعرانه (به معنی خاص) تأثیر گذاشته است. آرزوها و آرمان‌های زندگی انسان‌ها از طریق اسطوره‌ها به زبان رمز بیان می‌شوند. بیان اسطوره‌ای یکی از ویژگی فیلم‌های شاعرانه است.

محمدرضا اصلانی (فیلم‌ساز معاصر) در فیلم مستند جام حسنلو (۱۳۴۶) یک جام باستانی طلایی مربوط به تاریخ ایران باستان را به تصویر می‌کشد که بر روی آن نقش و نگارهایی حکاکی شده است. تأکید بر چشم، یک بدن و روایت منصور حلاج (عارف قرن سوم) برگرفته شده از تذکره الاولیاء عطار نیشابوری، فضایی اساطیری و رمزآمیز به فضای فیلم بخشیده است. نریشن فیلم با موسیقی اپرای "روح و جسم" اثر دل کاوالیه رو (قرن میلادی۱۶) به ایجاد فضای استعاری فیلم یاری می‌رساند :

زمان، زمان می‌گذرد
زندگی به هم فرو می‌ریزد
و در این لحظه، گویی می‌شنوم صور اسرافیل را
که ندا می‌دهد : از گور برآیید،
خاکسترهای پراکنده و استخوان‌ها
دیگر بار روانتان را برانگیزید
بدن‌هاتان را پس گیرید
هم اکنون بیایید و حقیقت را باز گویید...

در فیلم "خاکستر و برف"[۷۸] (۱۹۹۲) ساخته گریگوری کولبرت، با فضاهایی جادویی و غیر متعارف روبرو هستیم. کل نماهای فیلم، اسلوموشن‌اند. (استفاده از اسلوموشن (حرکت آهسته). و فست موشن (حرکت سریع)، از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی برخی از فیلم‌های شاعرانه است). فیلم "باراکا"(۱۹۹۲) اثر ران فریک[۷۹] و " زندگی بی‌توازن"[۸۰](۱۹۸۲) ساخته گاد فری رجیو[۸۱]، لبریز از تصاویری غریب از طبیعت و محیط زندگی انسان‌هاست که با حرکت آهسته و حرکت سریع، به جادوی تصاویر افزوده شده است.

در فیلم خاکستر و برف، با رعایت همه جنبه‌های گرافیکی در کادربندی تصویر، زندگی پیوسته و همبسته انسان و حیوان را در سرزمین‌های آسیایی و افریقایی، به شکلی اسطوره‌ای و آیینی به تصویر کشیده شده است. استفاده از چهار عنصر اسطوره‌شناسی شرقی: آب، باد، خاک و آتش در سراسر فیلم موج می‌زند. سکوت، آرامش و حرکت‌های نرم، روان و سیال دوربین، حضور انسان و حیوان را گویی در برابر ملکوت آسمان و زمین نمایش می‌دهد. استفاده از رقص‌های آیینی در زیر آب و روی خشکی، اضافه کردن فیلتر قهوه‌ایی بر روی کل تصاویر فیلم، استفاده از سکوت، موسیقی آیینی دراماتیک، نریشن شعرگونه و رمانتیک، نماهای شکوهمند از طبیعت (کویر، دریا و کوهستان)، هم‌آغوشی و همنشینی افسانه‌وار حیوانات وحشی و انسان‌ها، در فضاهایی تمثیلی و رویاوار، فیلمی شاعرانه را پدید آورده است.

تمثیل و زبان رمزی در فیلم‌های شاعرانه

"تمثیل" [۸۲]حرکتی افقی و خطی دارد، یعنی در یک سطح (عالم معقولات، مشهودات، محسوسات حاضر یا غایب) پیش می‌رود، در حالی‌که رمز، موجب، وسیله انتقال یا صعود ذهن از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر (اما ناشناخته و غیبی) است... بیان کردن مطالب به

Archive of SID
www.SID.ir

زبان رمز، رسم دانشمندان ایران باستان بوده و میراثی است که از آنان به صوفیه رسیده است. چنانکه شیخ اشراق در کتب خویش تصریح می‌کند که زرتشت و جاماسب و سایر بزرگان ایرانی مطالب خود را همیشه به رمز بیان می‌کرده‌اند" [ستاری،۱۳۷۶: ۶-۷].

سخن گفتن به زبان رمز از اصلی‌ترین ویژگی‌های ادبیات عرفانی و باستانی شرق به ویژه ادبیات عرفانی ایران، هندوستان، ژاپن، چین و.. بوده است. در ادبیات کهن ایران اوج گرایش به زبان رمزی را می‌توان در آثار "شیخ شهاب‌الدین سهروردی، مولانا، حافظ، عطار نیشابوری، سنایی، سعدی....یافت. همچنین بسیاری از آیات کتب مقدس از جمله قرآن مجید، عهد عتیق (به ویژه در غزل‌های سلیمان و جامعه سلیمان) انجیل، اوستا، اوپانیشادها، وداها و... سرشار از واژه‌ها و مفاهیم رمزی‌اند.

نگارنده بر این باور است که، زبان رمز، زبان اندیشمندان، شاعران و پیام آوران عالم شهود و متافیزیک است. آنان برای بیان مفاهیم معنوی و فراتر رفتن از عالم محسوسات و گسترش توان ادراک بشر در ماهیت پدیده‌ها، بر محمل رمز، سخن رانده‌اند. کار اصلی رمز، ایجاد حیرت و شگفتی است. رمز می‌تواند هستی هر پدیده‌ای را به توان بی‌نهایت برساند و به او هستی‌ای برتر و نامیرا ببخشد. استعاره یکی از عناصر زبان رمزی در شعر است که در فیلم‌های شاعرانهٔ مستند و داستانی جهان، جایگاه ویژه‌ای دارد و یکی از ارکان اصلی سینمای شاعرانه به شمار می‌رود.

نتیجه‌گیری

فیلم شاعرانه را نباید یک سبک یا یک ژانر پنداشت. شاعرانگی نوع نگاه ویژه فیلم ساز (مبتنی بر عادت‌زدایی، ساختارشکنی و هنجارگریزی) برای آفرینش اثری رویاگونه است که می‌تواند از بسیاری از سبک‌های موجود هنری و ادبی برای رسیدن به هدفش بهره بگیرد. از این رو هم می‌توانیم فیلم شاعرانه واقع‌گرا، طبیعت‌گرا، فرواقع‌گرا، سمبلیک، شکل‌گرا، تجربی و... داشته باشیم و هم فیلم‌های شاعرانه‌ای که در آن برخی از این سبک‌ها با هم درآمیخته‌اند.

از وظایف اصلی شعر و سینمای شاعرانه، آشنایی‌زدایی است، همچنین ایجاد رمز (توسط فیلم‌ساز) و رمزگشایی (توسط تماشاگر) از مهم‌ترین کارکردهای فیلم شاعرانه است. این نوع گرایش در فیلم‌سازی، در گسترهٔ تجارب نوآورانهٔ خود، به کشف‌های تازه‌ای در زمینه فرم، تکنیک و زبان بصری دست یافته که حاصل این دست‌آوردها موجب رشد و تکامل کل بدنه سینما شده است.

فیلم‌های شاعرانه، در معناها و محتواهای خود، از ستایش زندگی، شکوه طبیعت، عشق، زیبایی، رستگاری، نقد خشونت و ترسیم رنج‌ها، شادی‌ها، احساسات و عواطف بشری سخن می‌گویند.

پی‌نوشت‌ها

۱. به عنوان مثال : فیلم سیاوش در تخت جمشید ساختهٔ فریدون رهنما در سال ۱۳۴۴ در سینما تک پاریس به نمایش در آمد و در جلسه نمایش آن هانری لانگلوا به تقدیر از آن پرداخت. این فیلم در جشنواره لوکارنو جایزه ژان اپشتاین را دریافت کرد. بسیاری از منتقدان به ستایش از آن پرداختند، از جمله هانری کربن فیلسوف و ایران‌شناس معروف. "سیاوش در تخت جمشید" با وجود همه ارزش‌هایش با شکست تجاری در اکران مواجه شد که این امر با وجود فیلم‌های کم‌مایه و مافیای حاکم بر سینمای آن روز ایران، امری طبیعی می‌نمود. کات به ۴۴ بعد : سال ۱۳۸۸، ذائقه و سواد بصری تماشاچی سینمای ایران- پس از گذشت نزدیک به نیم قرن هنوز تغییر نکرده است و همچنان فیلم‌های شاعرانه و متفاوت (به تعبیر امروز : فیلم‌های فاخر فرهنگی) در بایکوت اکران، بی‌میلی تماشاچی و سانسور دولتی بسر می‌برند.

۲. برای آگاهی بیشتر رجوع کنید به کتاب : "تاریخ سینمای مستند" نوشته اریک بارنو، ترجمه : احمد ضابطی جهرمی. انتشارات سروش.

۳. Auguste and Louis Lumièr ۴. Thomas Edisonمخترع امریکایی، ۵. Cinematograph، ۶. Kinetoscope، ۷. David Llewelyn
۸. Wark "D. W." Griffith، ۹. Jean Renoir، ۱۰. Robert Joseph Flaherty، ۱۱. Sergei_Eisenstein، Denis Abelevich
۱۲. Dziga Vertov معروف به Kaufman، ۱۳. Alexander Petrovych Dovzhenko، ۱۴. Michelangelo Antonioni، Federico
۱۵. Pier Paolo Pasolini، ۱۶. Ingmar bergman، ۱۷. Andrei Tarkovsky، ۱۸. Akira Kurosawa، Fellini

Archive of SID

www.SID.ir

۱۹. Jean-Luc Godard، ۲۰. Yasujirō Ozu، ۲۱. Theodoros Angelopoulos، ۲۲. Luis Buñuel Portolés، ۲۳. Krzysztof Kieślowski، ۲۴. Werner Herzog،

۲۵. فیلم‌ساز، شاعر و پژوهشگر ایرانی

۲۶. Gregory Colbert

۲۷. Carl August Sandburg، شاعر، تاریخ نگار و رمان نویس آمریکایی

۲۸. فن شعر(Poetica)کتابی در باره اصول و ارزش‌های تراژدی در تئاترکه به وسیله ارسطو، فیلسوف بزرگ یونان باستان نوشته شده است.

۲۹. mimesis

۳۰. مصطفی تقویان. مقاله : استعاره از دیدگاه جرجانی و ابن سینا. www.movallali.fr (تیر ماه ۱۳۸۷)

۳۱. نویسنده و شاعر برجسته امروز ایران است. تخلص وی در شعر م. سرشک است.

۳۲. نویسنده، شاعر و منتقد ادبی ایرانی

۳۳. Vladimir Vladimirovich Mayakovsky

۳۴. شاعر و نویسنده معاصر، نویسنده کتاب‌های : شستشو در باد (شعر)، شلیک پنجم (مجموعه داستان)، گرازها (رمان)، مویه زال (مجموعه داستان)، اسب برنزی من (شعر) و... .

۳۵. بخشی از گفتگو با شاعر درباره شعر، مهر ماه ۱۳۸۸.

۳۶. Federico García Lorca

۳۷. بخشی از گفت و گویی که فلیپه مورالس در آوریل سال ۱۹۳۶ میلادی با لورکا انجام داد.

۳۸. Martin Heidegger فیلسوف معاصر

۳۹. فیلم‌ساز مشهور آلمانی، سازنده فیلم " خشم پروردگار"

۴۰.Boris Mikhailovich Eikhenbaum, ۴۱.Yuri Tynianov, ۴۲.Viktor Borisovich Sheklovsky, ۴۳.epithet

۴۴. یکی از بنیان گذاران موج نو سینمای فرانسه

۴۵ .François Truffaut, ۴۶.Paul Éluard, ۴۷.Super ego, ۴۸.Sigmund Freud, ۴۹.William Shakespeare

۵۰.(middle of the 4th and early 5th centuries A.D)kalidasa,

۵۱.Luigi Pirandello

۵۲. Khorkhe Luis Borkhes نویسنده، شاعر و ادیب معاصر آرژانتینی

۵۳. Thomas Stearns Eliot شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد آمریکایی _ بریتانیایی که سال ۱۹۴۸ برنده جایزه نوبل در ادبیات شد.

۵۴. یوهان ولفگانگ فون *گوته*، نویسنده برجسته آلمانی

۵۵ .Abel Gance, ۵۶.Germaine Dulac, ۵۷.Jean Epstein, ۵۸.Rene Clair,۵۹ .Salvador Dali, ۶۰.Jean Cocteau, ۶۱.Cinema Eye (kino-Glaz)

۶۲ ر.ک : مقالهٔ"مثل برق چشم گربه در شب تاریک". سایت انجمن مستندسازان سینمای ایران.۱۳۸۳

۶۳.Bert Haanstra, ۶۴.Godfrey Reggio

۶۵. بخشی از خاطرات لوییس بونوئل در مقاله : "سینما به مثابه نرم‌افزار شعر"

۶۶.Tomas Barrie,

۶۷. روانشناس و متفکر سوییسی

۶۸.Rollo May, ۶۹.Symbol, ۷۰.sign,۷۱. Paul Tillich

۷۲. بر پایهٔ فهرست شاهان سومر، گیل گمش پنجمین شاه اوروک و پسر لوگالباندا بود که در حدود ۲۷۰۰ سال پیش از میلاد مسیح، در یک دوره ۱۲۵ ساله بر سومریان حکمرانی می‌کرد. افسانه‌ها مادر او را ایزدبانویی به نام نینسون دانسته‌اند.

۷۳.cedar,۷۴.Humbaba, ۷۵.Ninsun, ۷۶.Anu, ۷۷.Enkidu, ۷۸.Ashes and Snow,۷۹ .Ron Fricke,۸۰ . Koyaanisqatsi

۸۱ . Godfrey Reggio, ۸۲.Allegory

Archive of SID
www.SID.ir

فهرست منابع

- السیسور، ت و پوپ.ا. ۱۳۸۳. **مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما.** فرهاد ساسانی. نشر سوره مهر. تهران.
- بارنو، اریک.۱۳۸۰. **تاریخ سینمای مستند.** ت : احمد ضابطی جهرمی. انتشارات سروش. تهران.
- براهنی، رضا.۱۳۷۴. **طلا درمس**. چاپ دوم.
- بلان، یانیک. ۱۳۸۰. **پژوهش در ناگزیری مرگ گیلگمش**. جلال ستاری. نشر مرکز. تهران.
- تارکوفسکی، آندره. ۱۳۸۲. **پنج فیلمنامه.** ت : بابک احمدی. نشر نی. تهران.
- روتمن، ویلیام.۱۳۷۹. **آثار کلاسیک سینمای مستند.** ت : محمد گذر آبادی. نشر هرمس. تهران.
- زرقانی، سید مهدی.۱۳۸۳. **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**. نشر ثالث. تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین.۱۳۸۵. **ارسطو و فن شعر.** امیرکبیر. تهران.
- ساندرز.ک. ۱۳۷۶. **حماسه گیل گمش.** ت : اسماعیل فلزی. انتشارات هیرمند .تهران.
- ستاری، جلال.۱۳۷۶. **رمزاندیشی و هنر قدسی**. نشر مرکز. تهران.
- شعردوست، علی اصغر.۱۳۷۶. **چشم‌انداز شعر امروز تاجیکستان**. تهران.
- گارسیا لورکا، فدریکو. ۱۳۸۵. **در سایه ماه و مرگ.** ت : خسرو ناقد، انتشارات کتاب روشن.
- موحد، ضیا.۱۳۷۷. **شعر و شناخت.** نشر مروارید. تهران.
- میراحسان، میر احمد.۱۳۸۰. **سوق طبیعی در سینمای قرن بیست و یکم**. فصلنامه طاووس شماره ۱۰.
- نیکولز، بیل.۱۳۸۵. **ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما.** نشر هرمس. تهران.
- May, Rollo.1960. **Symbolism in religion and literature**. New York.
- Barrie, Tomas.1996. **Symbols, Structures and Ritual**. London.

Archive of SID

www.SID.ir