

بخش ویژه

چکیده
ایا شهرهای امروزی همان محیطی هستند که شهرسازان آرزوی ساختن آن را داشتند؟ محیط می‌تواند افکار و تخيلات را جهت دهد و در انتخاب بدی‌ها و نیکی‌ها و دستیابی به آمال و آرزوها مؤثر واقع شود. در عالم سینما دو گونه برداشت از ارتباط انسان و محیط شهری به چشم می‌خورد. با آنکه نویسنده یا کارگردان نه عمار است و نه شهرساز، اما رویدادها، حوادث و شخصیت‌های فیلم‌نامه با نمایشنامه به شکلی مرتب با یکدیگر و با کلیه عوامل موجود در محیط ساخته و پرداخته می‌شوند. از مشاهده آثار سینمایی جهان در طول زمان می‌توان دریافت که نحوه نگرش سینماگران به محیط (به ویژه شهر) و به نوع روابط انسان در محیط را می‌توان از سه جنبه موربد برسی قرار داد. که در ادامه به تفصیل تشریح می‌گردد.

(۱) شهر کمی، این شهر بیشتر به ارتباط میان انسان و محیط می‌پردازد و این را می‌تواند هم در قالب واقعگرایی و هم در قالب خیال‌پردازی بیان کند. سینما به طور جدی با کمی آغاز به کار کرد و توانست در دل‌های مردم نفوذ کند. نوادر و نوایع سینما در عالم کمی نیز به ویژه با خرابکاری در عناصر و فضاهای مورد اختراض شان، دیدگاه‌ها و پیشنهادهای خود را راجع به شهر مطلوب و شهر فعال، پر تحرک، صمیمی و انسانی ارائه دادند. چاپلین و کیتون به روابط اجتماعی و اقتصادی موجود و پیش‌بینی‌هایی که راجع به توسعه فناوری می‌شد، اعتراض داشتند. چاپلین نمونه‌ای از بشر آینده را که «مجبر است» تبدیل به ماشین شود معرفی می‌کند و پیامد این امر ظهور شهری است که موازی با این پیشرفت صنعتی رشد می‌کند و خود را با آن هماهنگ می‌سازد. این شهر «مجبر است» ماشین‌وار به آرایش خود پردازد. شهر کمی‌ن شهری است متعادل، که نه بزرگ است و نه به اندازه یک روستای کوچک؛ و در واقع شهری است که خانواده‌ای بزرگ (خیلی بزرگ) در آن می‌زند، و شیطنت و عاطفه نیز در این شهر رشدی موازی با یکدیگر دارند.

سینما در قرن بیستم آغاز به کار کرد، اما سینماگر آن دوران در قرن نوزدهم به دنیا آمده بود و یا حداقل تحت تأثیر تربیت قرن گذشته قرار داشت. سینما سعی می‌کرد تا به سرعت به زبان گویای قرن خود بدل شود؛ قرن سرعت و ماشین، قرنی که قصد داشت به سرعت توسعه و رشد اقتصادی و صنعتی بیفزاید.

هنرمندان فوتوریست با درک سرعت و خشونت عصر ماشین - و با تأکید بر آن - به هنر آفرینی پرداختند. اما کمی موافق چندانی با این انطباق نداشت.

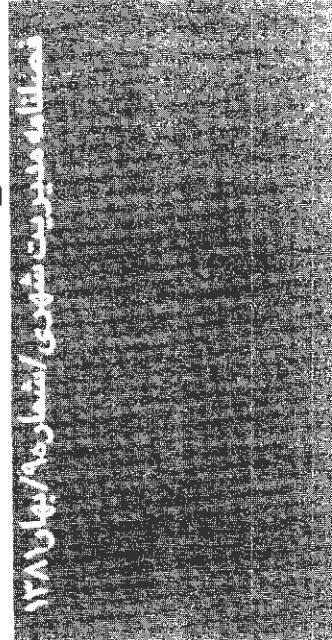
حس و ادراک شهرسازانه سینماگر

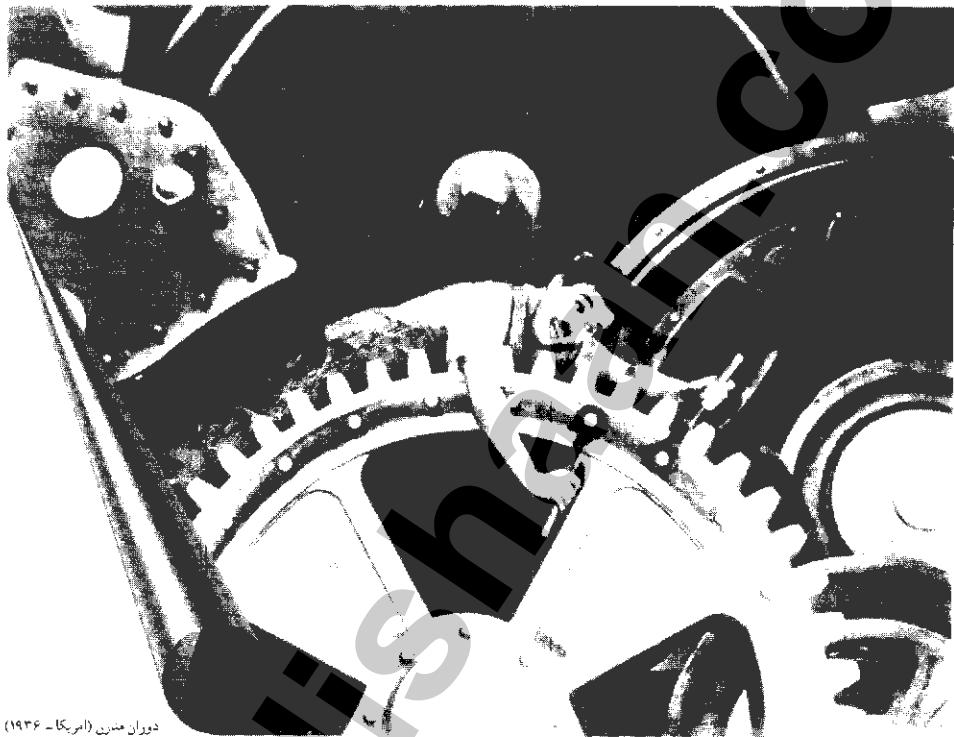
قسمت اول

انسان، محیط شهری و سینما

مهدى آفاق

پژوهشگر هنرهای نمایشی





دوون مدن (امریکا - ۱۹۳۶)

(۲) شهر واقعی: شهری است که چه در گذشته و چه در زمان حال وجود عینی داشته است. فیلم تاریخی که راوی موضوعی واقعی در محیطی واقعی است، واکنش‌هایی تقریباً مشترک را پدید می‌آورد. تماسای اماکن و بناهای تاریخی، کهن و حتی مربوط به گذشته نزدیک، بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد و لذتی جمعی را بر می‌انگیرد. روابط میان ادم‌ها و فضای حاکم بر داستان‌های کهن جذاب و پرشور می‌نماید. انسان امروز فهمیده است که دیگر در رایایی شهر را نمی‌توان در برج‌های سر به فلک کشیده و تابلوهای رنگارنگ نوون یافت. اودر شهری که خیابان‌ها و چهارراه‌هایش دقایق بسیاری از اوقات او را تلف می‌کنند و برای او ضطراب می‌آورند. آسوده نیست. او شهری می‌خواهد خاطره انگیز، اما آن را جز در داستان‌ها و فیلم‌ها نمی‌یابد.

سینماگر تلاش می‌کند تا شهر و نوع روابط انسانی در شهر را - که از اعتدال بیرون شده است - به نمایش درآورد و نقش محیط را در ایجاد این عدم تعادل به ثبت رساند.

(۳) شهر خیال پردازان: اصولاً خیال پردازی روشنی است و مسیری کاملاً متصاد و مخالف با واقعگرایی را در هنر آفرینی دنبال می‌کند. خیال پردازی می‌تواند با ایجاد تنوع در ذهنیت بشر، مسیر تکراری زندگی را تصفیه و پالایش کند و به توسعه اندیشه و خلاقیت بینجامد. در سینمای تخیلی همه کارگردان‌ها مجبورند در «تطابق دقیق» با داستان به طراحی «دقیق محیط» پردازند و به اجبار دیدگاه‌های خود را نسبت به محیط و تأثیر آن بر واقایع مشخص گردانند. در همه این آثار با توجه به سیر صعودی پیشرفت‌های تکنولوژیک و فراهم آمدن وسایل رفاهی در محیط‌های شهری، سینماگر سعی در ارتقای این نکات داشته است که: بشر اسیر هوس‌ها و شیطنت‌های خویش است و ساخته‌ها و دست آفریده‌های خودش اورا تهدید می‌کند.

- با خوش بینی به آینده نگریسته نمی‌شود و آینده بی روح - همچون ماشین - می‌نماید.

- آنان به دنبال سوز مین و یا شهر گمشده‌ای هستند که در آن، بار دیگر امید، آرامش، عاطفه و بالآخره عشق حکم تصمیم گیرنده نهایی را داشته باشند.

نقش و تأثیر ساخت و سازهای انسان در محیط زندگی اش از مقوله‌هایی است که مطالعه آن در هر مقطعی از تاریخ حیات او جذاب و گاه نیز میهم می‌نماید. جذاب از این نظر که انسان می‌تواند با ساخته‌های خویش خارق العاده‌ترین تأثیر را برخود و محیط زندگی اش بر جای نهاد؛ و مبهم از این نظر که گاه ساخت و سازهای بشر مسائل پیچیده و غریب را برای او فراهم می‌آورند. به راستی، آیا بشر در هنگام برنامه‌ریزی و طراحی و اجراء، از محاسبه پیچیدگی‌هایی که در آینده برای او ایجاد می‌گردد غافل است؟ به عبارت دیگر، آیا انسان توان پیش‌بینی راندارد؛ یا اینکه بسیاری از مناسبات اجتماعی - و به ویژه اقتصادی - او را از چنین پیش‌بینی‌هایی منع می‌کند؟ در واقع می‌توان چنین پنداشت که عدای از افراد بشر فقط به جهت حفظ و توسعه مطامع و منافع مادی خویش تأثیرات سوئی را در محیط ایجاد می‌کند که گاه پیامدهای آن جرمان ناشدنی است.

ضروری است که رابطه فناوری با انسان و محیط (طبیعی و مصنوع) به فراخور هر دوران از حیات بشر بررسی گردد. نباید دستیابی به فناوری جدید (مدرن) را خاص این قرن پنداشت بلکه باید در هر مقطعی از زندگی بشر، افریده‌های اورانسیت به دوران قبل از خود «مدرن» به شمار آورد؛ چرا که نیازهای بشر در هر دوران ثابت و بدون تغییر نبوده است و نخواهد بود و هر سازه و ساخته‌ای دچار تغییر و تحول می‌گردد. از همین دست است تبدیل و دستیابی به فناوری جدید (برای رفاه بیشتر در محیط زندگی) از ابتدا وجود داشته است و کماکان ادامه دارد. عرصه «شهر» نیز به عنوان محصول افرینش انسان‌ها از این مقوله جدا نیست و در اینجا هم بشر با پرسش‌هایی اساسی روپرورست.

شهر مدرن و مسائل آن چه تأثیری بر نجحه زندگی بشر در این شهرها داشته است؟ آیا شهرهای امروزی همان محیطی هستند که شهرسازان آرزوی ساختن آن را داشتند؟ آیا رابطه انسان، شهر و فناوری‌های جدید، امنیت و آرامش و آسایش را برای بشر به ارمغان آورد؟ آیا می‌توان برای این سیر تحول در دستیابی به فناوری جدید سقفی قائل شد؛ و آیا بشر به مرحله‌ای از بلوغ فکری رسیده است که نیاز، ضرورت و «کنترل» را در دستیابی به فناوری‌های جدید - و اصولاً اندیشه - در کنار هم قرار دهد؟ نیز آیا در دورانی که با کمک تجربه و علم، قله‌های رفیع فناوری را فتح می‌کنیم و سعادت و آسایش بیشتر را برای بشر فراهم می‌آوریم و به دنیا «پست مدرن» می‌اندیشیم، طرح چنین پرسش‌هایی ضرورت دارد؟

برخی از صاحبینظران براین باورند که محیط زندگی هر کجا که باشد (غار، جنگل، ده، شهر و جز اینها)، از عوامل مهم و تعیین کننده در پرورش و تربیت آدم به شمار می‌رود. این تربیت می‌تواند «شخصیت ساز» باشد و محیط نیز می‌تواند افکار و تخیلات را جهت دهد و در انتخاب بدی‌ها و نیکی‌ها و دستیابی به آمال و آرزوها مؤثر واقع شود. به راستی این آمال چیستند؟ پیچیدگی؟ اضطراب؟ هیجان؟ هذیان؟ تشویش؟ یا دستیابی و رسیدن به «تعادل» و «مهر»؟ آین بدینهی است که ادم‌های این روزگار نه در جنگل زندگی می‌کنند و نه در غار، و اصولاً دیگر در جایی زندگی نمی‌کنند که از حمله حیوانی درنده هراس داشته باشند؛ و به طور کلی دیگر چنین مسائلی وجود ندارد. اما چرا عصیت و دلهز - به ویژه در این قرن - بشر را همچنان و پیش از همیشه تهدید می‌کند؟ بدون تردید می‌توان دلایل مختلفی را ارائه داد؛ و یکی از این دلایل تأثیراتی است که زیستگاه‌های بشر بر روح و روان او ایجاد کرده‌اند.

در این میان در عالم سینما، دو گونه برداشت از رابطه انسان و محیط شهری قابل بررسی است. از یک سو می‌توان دید که تعدادی از سینماگران مستقیماً قصد بررسی رابطه انسان در شهر و مسائل زیستمحیطی را نداشته‌اند، اما دو ریبین خود به خود به راوی فضاهای مختلف شهری و مسائل آن بدل گردیده است. ساختار این فضاهای تأثیر مستقیم بر کیفیت زندگی بشر دارد، و این تأثیرات هم «جسم» و هم «روح» اورادر بر می‌گیرد. از سوی دیگر، دیدگاه برخی از سینماگران درباره شهر نیز می‌تواند برای شهرسازان جالب توجه باشد. در هر دو حال، باقیسته است که شهرسازان عمیقاً به آثاری که در تاریخ سینما ساخته شده است دوباره بینگردند.

هنرمند در عرصه تئاتر و سینما مجبور است که برای ساخت یک فیلم و یا به روی صحنه بردن یک نمایش درباره فضاهای و معماری صحنه‌های مختلف تحقیق و مطالعه کند. هنر معماری، به ویژه از تمدن یونان به بعد (با توجه به اهمیت هنر نمایش در یونان)، تأثیراتی بسیار ارزشمند بر صحنه‌آیی (سنوتگرافی) داشته و همیشه منبع الهام بسیار مناسبی برای کارگردان به شمار رفته است.^(۱)

در این میان هنر و صنعت سینما توانست اسناد معتبر و مستندی را از ساختار گوش و کنار شهرها و دیگر

هر و صنعت سینما توانست اسناد
معتبر و مستندی را از ساختار
گوش و کنار شهرها و دیگر
محیط‌های زندگی بشر در
زمان‌های دور و نزدیک ارائه کند

محیط‌های زندگی پسر در زمان‌های دور و نزدیک ارائه کند. اگر این اسناد مصور و متصرک از دیدگاه پاد شده – یعنی سیر تحول شهرسازی و «عملکرد شهر» در هر دوران – مورد مطالعه قرار گیرد و به نقش و تأثیر محیط در تربیت و «عملکرد پسر» در هر دوران دقت شود، شاید سرنج‌های مورد علاقه شهرسازان در مورد انواع علاقه بشر در محیط‌های شهری کشف گردد. این بازگشت به گذشته از اندیشه و آرزویی سخن خواهد گفت که طی زمان، و شاید به دلیل رعایت بعضی از مناسبات اقتصادی، رنگ عوض کردو به چیز دیگری تبدیل شد. موانع متعددی در طول زمان شهرسازان را رسمی‌سین به ایجاد شهر مطلوب بازداشت؛ و حتی کوشش‌های عده بسیاری از شهرسازان و برنامه‌ریزان شهری که معتقد به حفظ اصالات‌ها و ارتباطات انسان‌گرایانه بودند به نتیجه نرسید. در جریان علم‌زدگی، آنها بیشتر به عنوان تکیسین شناخته شدند، در حالی که شهرسازی از آنکه مبتنی بر فن باشد خاستگاهی در فلسفه دارد و به همین دلیل مجبور به رعایت نکاتی در باب اخلاق، عدالت، اقتصاد، هنر و حتی عاطفه است. اما زمانی که شهرسازان صرفاً به عنوان تکیسین مطرح باشند، صورت و محتوای آثار آنان حرکتی موازی با یکدیگر پیدانمی‌کند و «صورت قشنگ بنها» و «ویژگی‌های اقتصادی» برای سودآوری مورد توجه قرار می‌گیرد، و در واقع محتوا فنایی صورت می‌گردد.

با آنکه نویسنده یا کارگردان نه معمار است و نه شهرساز، اما رویدادها و حوادث و شخصیت‌های فیلم‌نامه یا نمایشنامه به شکلی مرتبط با یکدیگر – و با کلیه عوامل موجود در «محیط» – ساخته و پرداخته می‌شوند. بدین علت است که نویسنده و کارگردان نمی‌تواند گاهه‌او بپردازد. گاهه‌او بدون داشتن افکار معمارانه به خلق فضای (صحنه) بپردازد.

با آنکه نویسنده یا کارگردان نه معمار است و نه شهرساز، اما رویدادها و حوادث و شخصیت‌های فیلم‌نامه یا نمایشنامه به شکلی مرتبط با یکدیگر – و با کلیه عوامل موجود در «محیط» – ساخته و پرداخته می‌شوند. بدین علت است که نویسنده و کارگردان نمی‌تواند بدون داشتن افکار معمارانه به خلق فضای (صحنه) بپردازد

«واقع گرایی» می‌شود که مستقیماً هر آنچه را که می‌بیند به نقش می‌نشاند و گاه نیز تخیل باعث می‌شود که او فضای مورد علاقه و آرزویش را بیافریند؛ که در این صورت باز هم یا تحت تأثیر افکار معمارانه گذشته و یا زمان حال است، و یا فقط در سرزمین خیال به طراحی محیط می‌پردازد. در هر حال، او شخصیتی است ساخته و پرداخته تربیت دوران خود، که تحت تأثیر نقش محیط به «تأیید» و یا «رد» این نقش در همان محیط می‌پردازد. حتی در اجرای متون نمایشی مربوط به صدھا سال قبل نیز این «نقش و تأثیر» را می‌توان رؤیت و بررسی کرد.

از مشاهده آثار سینمایی جهان در طول زمان می‌توان دریافت که نحوه نگرش سینماگران به محیط (به ویژه شهر) و به نوع روابط انسان در محیط، از سه جنبه قابل بررسی است:

۱- شهر کمدين (شهری که می‌تواند خود را به هر دو قلمرو واقعیت و خیال، نزدیک سازد).

۲- شهر واقعی (شهری که چه در گذشته و چه در زمان حال وجود عینی داشته است و دارد).

۳- شهر خیالی (شهری که وجود خارجی ندارد و سینماگران آن را در اثر خود ساخته است).

بدون تردید در این مقاله نمی‌توان به تحلیل تعداد زیادی از آثار سینمایی در سه گروه پرداخت؛ اما آوردن توضیحاتی می‌تواند مشوق شهرسازان علاقه‌مند به بررسی این مقوله باشد.

۱- شهر کمدين

کمدى از ابتدا جایگاهی کاملاً ویژه در هنرها نمایشی داشته و همواره جزو عالی ترین و در عین حال پیچیده‌ترین اقسام هنر آفرینی قلمداد شده است. کمدى در سینما درای دو ویژگی ممتاز است:

الف: بیشتر به ارتباط میان انسان و محیط می‌پردازد و غالباً از بیان مضامین شخصی دوری می‌جويد. شاید این بدان علت باشد که کمدى در نفس و حقیقت وجودی اش ناگزیر است به ریزترین و پنهانی ترین نکات نهفته در روابط اجتماعی انسان اشاره داشته باشد. فیلسوفان و جامعه‌شناسان و روان‌شناسان به طور جدی و پیچیده به تحلیل این نکات می‌پردازند؛ اما کمدى دارای زبانی ساده و بی پیرایه برای بیان همان نکات کاملاً جدی است. به بیان دیگر، این قسم از نمایش در قالب مضمونه سعی در آموزش و تربیت غیرستقیم دارد.

ب- این شیوه بیان به راحتی می‌تواند هم در قالب واقع گرایی و هم در قالب خیال پردازی قرار گیرد و در عین حال به مخالفت با واقعیت و تخیل پردازد و با برخوردي از نوع سوم، روابط انسانی در محیط را به نمایش درآورد؛ و

شاید به همین علت است که کمدی در سینما جزو عالی ترین و سخت ترین اقسام نمایش به شمار می رود. اگر تصاویر متحرک با حرکت سریع قطار و اتومبیل و مانند آینها، به شکلی متوجه کننده او شاید هم وحشت انگیز به معنی سینما پرداخت اما به جرمت می توان گفت که سینما به طور جدی با کمدی آغاز به کار کرد و توانست در دل های مردم نفوذ کند. هم در دوران صامت و هم در دوران ناطق سینما بررسی ارتباط مستقیم میان انسان و شهر در کمدی به صورتی جدایی ناپذیر از یکدیگر درآمدند، چرا که کمدی خواک خود را تها می توانست در زیستگاه های انسانی و در روابط و حوادث محیط های زندگی بیابد. کمدین که در سینما نمی توانست همچون بازیگران سیر ک با انجام ادا و اطوارهای مضحک به جلب و جذب تماساچی پردازد، حیات خود را در حادثه و حادته افرینی می دید؛ همچنین نمی توانست موضوعی (سوژه ای) را دنبال کند که ویژگی های فردی را فقط در چارچوبی بسته و محدود مورد بررسی قرار دهد. بدین جهت نگارنده معتقد است که شهر و کمدین (و یا شهر در سینمای کمدی) می توانند موضوع پژوهه تحقیقاتی بکری برای شهرسازان باشد.

قبل از ظهور روشنفکران عالم نویای سینما، اندیشمندان و صاحب نظران مختلف دیدگاهها و پیش بینی های

خود را راجع به شهر و شهرنشینی ارائه کرده و
الگوهای نظری متعددی را در این زمینه مطرح ساخته بودند. آرمان گرایان و مصلحان اجتماعی - همچون توماس مور، اتنی کابه، شارل فوریه، رابرت آون و دیگران - ایده های خود را در مورد شهر مطلوب در قالب کتب و رسالات مختلف منتشر کرده بودند. این بدان معناست که در میان هنرمندان آن زمان، زمینه های ذهنی لازم برای اظهار نظر در این مورد کاملاً وجود داشت و نوادر و نوای سینما در عالم کمدی نیز، به ویژه با خرابکاری در عناصر و فضاهای مورد اعتراض شان، دیدگاهها و پیشنهادهای خود را راجع به شهر مطلوب، و شهر فعل، پر تحرک، صمیمی و انسانی ارائه دادند. در این میان هنرمندانی چون چارلی چاپلین، باستر کیتون، هارولد لوید، هری لنگدن و لورل و هارولد نام آشناتر از دیگران اند. کمدین ها عناصری چون خیابان، خانه، اتومبیل، ریل، کارخانه، قطار، کار فرما، ماشین آلات، سلاح، فروشگاه، پیاده رو، و نظایر اینها را در برابر سخاوت، خست، غرور، مظلومیت، سیری، گرسنگی، بیکاری، حقه، دروغ، راستی و بالآخره عشق قرار دادند تا بهترین تفسیرگران انواع روابط انسان در محیط شهر شوند. جالب تر اینکه در شهرهای اروپایی و امریکایی، این دسته از هنرآفرینان به راحتی می توانستند مکان (لوکیشن) های مناسبی را برای صحنه های

چند دره ماسیوس بود (امریک - ۱۹۴۱)



مورد نظر خود بیاننداما در تعداد زیادی از این آثار، بنها و خیابان هایی در استودیوها برپاشدند که منطبق با دیدگاهها و پیشنهادهای این هنرمندان راجع به محیط موردنظرشان بودند. این بدان معناست که در سینمای کمدی، مکان های آثار با الهام از معماری و شهرسازی در وضعیت فرهنگی حاکم بر جامعه، و گاه در مقام انتقاد و به سخره گرفتن آن، طراحی و صحنه ارائه می شد. در آثار چاپلین و کیتون نمونه های مناسب تری از این پیشنهادها و پیش بینی های به جسم می خورد و این شاید بدان علت باشد که این هر دو هنرمند به روابط اجتماعی و اقتصادی موجود و پیش بینی هایی که راجع به توسعه فناوری می شد، اعتراض داشتند. این دو ناغة سینمای کمدی در آریش صحنه هرگز معا را فدای رنگ و لعب فریبند نکردند، و در طراحی صحنه تمام کوشش آنها این بود که «بدی» را در بر اسر «مهر» قرار دهند. شخصیت اصلی آثار چاپلین (چارلی) تقریباً در کلیه مراحل زندگی اش عشق و مهر را برمی گزیند و همیشه پس از گذر از مقطعی پرالهاب، خشن و گاه وحشت اور به سوی انتخاب سادگی و ارامش هدایت می شود.

رون و استیلای ماشین برآسان در راه بود و چاپلین آثار و عالم آن را در روابط انسان و محیط، و همچنین تأثیر آن را بر ساختار شهر، به درستی و دقت پیش بینی کرد. شاید نقطه اوج اعتراض او در به دنیا این نوزاد را بتوان در فیلم «عصر جدید» به تماشا نشست. در این فیلم نیز حضور چارلی در شهر کماکان همان آواره گرسنه قدیمی را یادآور می شد اما در این حضور، او نمی دانست که تصمیمات جدید کارفرمایان و صاحبان صنایع، تحولی عظیم



رابه همراه دارد (تحویلی تازه در ابزارهای تولید، تقسیم کار و مناسبات اقتصادی) او باز هم چون گذشته سعی می کند بجنگد تا فقط گرسنه نماند. وی بالآخره در کارخانهای مشغول به کار می شود. در آنجاست که چاپلین نمونه‌ای از شر آینده را - که «مجبور است» تبدیل به ماشین شود - معرفی می کند؛ و پیامد این امر ظهور شهری است که موازی با این پیشرفت صنعتی رشد می کند و خود را با آن هماهنگ می سازد. این شهر «مجبور است» ماشین وار به آرایش خود پیر دارد.

چاپلین نمونه‌ای از آدم آینده را، که برای ادامه حیات و سیر کردن شکم خود مسخ و «الینه» این پیشرفت می گردد، معرفی کرد. او نیز مدتی (هر چند کوتاه) در آن کارخانه مسخ گردید. او به طور خودکار، همچون ماشین به کار پرداخت اما بالآخره تصمیم گرفت که در لابای چرخ دندها و ماشین هایی که به آزمایش گذاشته شده بودند، «له» نشود و بگریزد. او گریخت تا شاید بار دیگر نفس و حقیقت وجودی حیات و روابط انسانی را در محیطی دیگر بیابد.

فیلم «عصر جدید» بیانیه چاپلین برض فناوری مدرن و اندیشه مدرنیته نیست، چون او نیک می دانست که این نوزاد دوره رشد و بلوغ خود را به هر ترتیب طی خواهد کرد. نکته مورد توجه چاپلین (در بسیاری از آثارش) ارزشی است که او برای روابط انسانی در محیط قابل می شود. مدرنیته قرن بیستمی این گونه ارزش ها را کم رنگ کرده و در پست مدرن شروع قرن بیست و یکمی نیز اینها شکلی کاملاً نامید کنده به خود گرفتند.

«خیابان» عنصر اصلی و تقریباً دائمی در صحنه آرایی فیلم های کمدی به شمار می رود، و محلی است که می تواند مناسب ترین تجمع های انسانی را در قرن حاضر نشان دهد و روابط انسان و تأثیر محیط (بنام عوامل و عناصرش) را برروابط ادم ها به نمایش درآورد. شاید گذر و نظری به خیابان های مورد علاقه کمدين، کنگاواي

نوادر و نوایخ سینما در عالم کمی نیز،
به ویژه با خرابکاری در عناصر و
فضاهای مورد اعتراض شان، دیدگاه ها و
پیشنهادهای خود را راجع به شهر
مطلوب، و شهر فعل، پرتحرک،
صمیمی و انسانی ارائه دادند



جالب توجهی باشد. منظور همان جایی است که فروشگاهها و خانه های بسیار در دو سوی آن دیده می شود و عابران در پیاده روهایش با یکدیگر - و با کسیه نیز - بیگانه نیستند و در سرنشست و حوادثی که برای شان پیش می آید شریک و دخیل می شوند. گویی این روابط را زنجیرهایی به هم متصل گردنده است، و هر حدثهای جمع را فرامی خواند. شهر کمدين شهری است متعادل - نه بزرگ و نه به اندازه یک روستای کوچک. شهری است که خانواده ای بزرگ (خیلی بزرگ) در آن می زیند، و شیطنت و عاطفه رشیدی موازی با یکدیگر دارند.

در این میان رویکرد باستر کیتون به شهر و روابط انسانی در شهر بسیار در خور تعقیق و تأمل است: کیتون با چهره ای سنگی نگرانی خود را از آینده روابط پسری در جوامع به نمایش گذاشت. او صورت انسان آینده را به تصویر کشید، همان انسانی که پریشان و درمانده سر در لاک خود دارد و ناگزیر به قبول تمام شرایط است. شاید بتوان سرخ های این نوع نگرش را در شخصیت ذاتی او بیافتد ولی در هر حال شخصیت او ساخته و پرداخته شرایطی است که به آن اعتراض داشت و در آن احساس آرامش و امنیت نمی کرد - تا آنجا که در سال ۱۹۳۷، به مدت یک سال در آسایشگاه روانی بستری شد.

آنیز همچون چاپلین می دانست که صورت شهرهای گذشته روبه نابودی است و بدین جهت در مکان یابی هایش یا بافت قدیمی شهر را برمی گزید و یاد در صحنه آرایی گوششه هایی از بافت محیط شهری قرن نوزدهمی را (در استودیو) بازسازی می کرد. این بیش در نزد آنان اشاره به این نکته دارد که: سینما در قرن بیستم آغاز به کار کرد، اما سینما اگر آن دوران در قرن نوزدهم به دنیا آمده بود و یا حداقل تحت

تأثیر تربیت قرن گذشته قرار داشت. (۲) از طرف دیگر، سینما سعی می کرد تا به سرعت زبان گویای قرن خود شود؛ قرن سرعت و ماشین، فرنی که قصد داشت به سرعت توسعه و رشد اقتصادی و صنعتی بیفزاید.

«فوتوریسم» گرایشی در هنر بود که پیش از جنگ جهانی اول در حدود سال ۱۹۱۰ بیانیه خود را صادر کرد. هنرمندان فتوتوبیست با درک و تأکید بر سرعت و خشونت عصر ماشین به هنرآفرینی پرداختند. این بدان معناست که تربیت شدگان هوشمند و حساس قرن نوزدهم مجبور بودند که ویژگی های کاملاً خارق العادة قرن جدید را شناسایی کنند و خود را با آن هم‌هاهنگ سازند؛ اما کمدمی موافقت چندانی با این اتفاق نداشت.

این دیدگاه در آثار «هارولد لوید» بیشتر به چشم می خورد. لوید با پایین آمدن و بالا رفتن از روی دیوار ساختمان های مرتضع و اوپریزان شدن به عقربه ساعت های بزرگ (مختل کردن زمان) و راه رفتن کاملاً نامتعادل و دلهزه‌آور برروی اسکلت های فلزی غول پیکر، همان اختراض راه زبان دیگری در بافت های جدید شهر بیان می داشت. این گونه اختراض بدان سبب صورت می گرفت که کمدمی و کمدمی حیات خود را با تغییر ساختار فیزیکی شهر و نظام های شهری و شهرنشینی در خطر می دید و برای او این پرسش مطرح بود که: عملکرد ما در لابلای آن ارتفاع و تراکم چگونه خواهد شد؟

به زبان ساده‌تر، کمدمی احساس می کرد که در شهرهای آینده، در برقراری ارتباط با شخصیت های داستان و مخاطب دچار مشکل خواهد شد (که چنین هم شد و کمدمی در شهرهای جدید شکل و سباق دیگری پیدا کرد که اسراروزه در سینما مشاهده می شود). به غیر از تعداد انگشت شماری در آثار کمدمی، کمدمی امروز مجبور است که منطبق با عصر، منابع الهام خود را زمین خشونت ها و لطایف زندگی امروز برگزیند؛ در لابلای ساختمندان ها و ماشینیسم امروز، در سرعت و تصادم اتومبیل، و آتش و خرابکاری و شیطنت در سیستم های کامپیوتری، در نمایش اختلافات کاملاً خصوصی خانواده ها در چهار دیواری ای به نام آفاق، آن هم در طبقه بیستم مجتمعی که ساکنانش یکدیگر را نمی شناسند.

پیچیدگی، آشفتگی و درمانگی های سیار جدی که به طور دائم و مستمر وجود داشته باشند
به مرور زمان ضد خود را خواهند آفرید و باعث مضحكه و خنده خواهند شد. تراژدی نیز در
استمرار خود به کمدمی تبدیل می شود و باعث آغاز آن می گردد

پیچیدگی، آشفتگی و درمانگی های سیار جدی که به طور دائم و مستمر وجود داشته باشند به مرور زمان ضد خود را خواهند آفرید و باعث مضحكه و خنده خواهند شد. تراژدی نیز در استمرار خود به کمدمی تبدیل می شود و باعث آغاز آن می گردد؛ و به همین دلیل کمدمی متفسک و با فلسفه در «پنهانی ترین لایه های وجودی خود همیشه نتیجه ای «تراژیک» به همراه داشته و مستقیماً عواطف و هیجانات ناب و یاک انسانی را نشانه می گرفته است. بدین جهت کمدمی علاقه‌مند است که در محیط زندگی بتواند «تراژدی» و «کمدمی انسانی» را که از عاطفه‌ای بی‌پیرایه سرچشمه گرفته است تجربه کند. شهر کمدمی، شهر عاطفه است، شهر روابط ساده انسانی، شهر خوبی ها و بدی ها و نه شهر سیاهی ها و سفیدی ها؛ شهری که بزرگ ترها به آن می خندند اما کودکان شب ها خواب آن را می بینند و روزها نقاشه اش می کنند. البته شهر کمدمی و چوہ اشتراک بسیاری با شهر کودکان دارد که این نیز خود مبحثی است که نیاز به شرحی مبسوط دارد. فقط به این اکتفا می کنم که مهم ترین شاخصه های شهر کودکان و چوہ اشتراک آن با کمدمی در فیلم های انسیمشن (کارتون) کاملاً قابل رویت و بررسی است. چنین شهری را باید به فرض کودکانه بودن جدی نگرفت و آن را فانتزی ای به شمار آورد که نمی تواند وجود خارجی پیدا کند. در شهر کودکانه کمدمی رازهای گونه آنان می توان قابلیت های محیط شهری مطلوب را کشف کرد و به اجرا آیده ها و اندیشه های ظاهره ای بازی گونه آنان می توان قابلیت های محیط شهری مطلوب را کشف کرد و به اجرا درآورد - که این خود می تواند موضوع پژوهه ای تحقیقاتی باشد.

۲- شهر واقعی

در این گروه از آثار، واژه واقعیت و واقعیت گرایی به معنای استفاده از کلیه مضماین اجتماعی و سیاسی و حتی تاریخی، درجهت بیان و قایعی ملموس با روند زندگی و حیات روزمره بشر به کار گرفته شده است و نه به عنوان نوعی گرایش هنری (یعنی رئالیسم و یا ناتورالیسم). حتی در این گروه بادخل و تصرف در داستان بازهم مخاطب با شرحی غیرواقعی از زندگی بشر روبرو نمی گردد.

در میان مضماین واقع گرایانه هم می توان به تحلیل جلوه های گوناگونی از دیدگاه سینما گرفت که عملکرد



پیان امن (امریکا - ۱۹۲۳)

محیط و پسر پرداخت که شرح هر کدام صفحات متعددی را به خود اختصاص خواهد داد. به عنوان مثال، این گونه آثار در بررسی جرم و جنایت در شهر نمی‌تواند خالی از نظرگاه سینماگر نسبت به تأثیر محیط در این گونه رویدادها باشد. از طرف دیگر، بدیهی است که اصولاً موضوع فیلم‌ها در قالب زمان و مکان روی می‌دهد اما گاه در به تصویر کشیدن موضوع‌های واقعی، اهمیت و سیر جذاب داستان از دقت و نکاه کارگردان و تماشاگی به محیط فیزیکی می‌کاهد و اهداف خاصی را در نمایش مکان حوادث دنیال نمی‌کند. گویی جذابت موضوع و کلام، دیواری نامرئی میان رخداد و مکان رخداد ترسیم می‌کند و دوربین در نقاطی مستقر می‌شود که از اولویت شخصیت و کلامش کاسته نشود. اصولاً این دسته از آثار که با سرعت و بی‌دقت از کتابار عوامل و عناصر محیط گذر می‌کنند، گاه با سوء استفاده از رنگ و نور صرفاً به قشنگ کردن زمینه‌ها می‌پردازند تا آنجا که آرایش صحنه بیشتر جنبهٔ تبلیغاتی پیدا می‌کند.

در مجموع باید گفت که بیننده‌این گروه از آثار با موضوع‌های چون جنگ، جنایت، فلسفه، سیاست، طبیعت، مرگ، شجاعت، کینه و نظایر اینها روبرو می‌گردد و گاه تا مرحلهٔ «همدانات پنداری» غرق در حضور واقعی رویدادها و شخصیت‌های داستان می‌شود. اما در این میان، موارد جالب توجه به واکنش‌ها و برخوردهای مخاطبان مربوط می‌شود، و در مورد واکنش ناظر هیچ گونه آماری تهیه نشده است. اما گاه بعضی از نتایجی که طی زمان و تحریبه به دست می‌آید نیاز به مطالعات میدانی و جمع‌آوری ارقام و آمار ندارد. به عنوان مثال، در میان موضوع‌های واقعی که سینما به تصویر کشید، مضمون‌های تاریخی و واکنش‌های بسیار جالب توجهی را از جانب مخاطب به همراه داشته است که با توجه به اهدافی

که این مقاله دنیال می‌کند، توضیح در مورد آن مناسب‌تر به نظر می‌رسد. بسیاری از ما پس از تماشای یک فیلم تاریخی که راوی موضوعی واقعی در محیطی واقعی است، واکنش‌هایی تقریباً مشترک را به بیرون منتقل می‌سازیم. در این واکنش‌ها و کلام مخاطبان اسراری نیفتد است که می‌تواند به عنوان طرح پژوهشی مورد مطالعه شهرسازان قرار گیرد. این واکنش‌ها در ادامه به اختصار ارائه می‌گردد:

الف - تماشای اماكن و بناهای تاریخی، کهن و حتی مربوط به گذشته نزدیک، بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد و لذتی جمعی را بر می‌انگیرد. این در حالی است که بعضی از بناهای امروز دارای جلوه و صورت قشنگی هستند و ظاهر آناید کمودی احساس گردد؛ اما در مقایسه‌ای تیایی‌شناسانه، دیوارها، پرچین‌ها، ستون‌ها و فوس‌های کهنه و گاه نیمه ویران در یک بافت قدیمی در برابر بناهای ظاهر آناید از نظر قشنگ امروز به پیروزی می‌رسند.

ب - روابط میان ادم‌ها و فضای (اتمسفر) حاکم بر داستان‌های کهنه جذاب و پرشور می‌نماید. ناظر زمانی که سادگی و بی‌پیرایگی آن روابط را در برابر پیچیدگی و سردي روابط امروز قرار می‌دهد، روابط آن دوران را با فطرت خود نزدیک‌تر می‌پاید. گاه حتی شیفتگی خاصی نسبت به یکی از شخصیت‌های داستان دروی ایجاد می‌شود، چرا که او را خوشبخت و موفق می‌پاید. ادم‌های این روزگار در «بیوگرافی» و «اتوبیوگرافی» ادم‌های صاحب نام - و حتی گمنام - جاذبه‌هایی پیدا می‌کنند که سیراب کننده بسیاری از نیازها و هیجان‌های درونی آنهاست؛ و این شاید بدان علت باشد که در روابط و نوع زندگی و زیست آنان، هیجان در کنار آرامش یافت می‌شود (اعتدال). حتی اگر سرگذشت این ادم‌ها با سختی و خطرات مواجه بوده باشد، انسان امروز انگیزهٔ زیستن و ایجاد تحول را در آنان قوی تراز خود پیدا کرده است (انگیزه‌ای که حالا در او به آن قدرت و شدت گذشته موج نمی‌زند). رفاه کاذبی که این انسان در محیط زندگی خود می‌بیند، باعث شده است که او ایجاد هر گونه تحول را به عهدهٔ دیگران بسپارد؛ و حتی دیگر همچون گذشته میل به کتابخوانی و مطالعه ندارد، چون می‌انگارد که همان اطلاعات را کامپیوتر و دیگر وسایل ارتباطی در کوتاه‌زمان در اختیارش قرار می‌دهد؛ غافل از آنکه این وسایل، خلاقیت و ذهنیت اور اهر دم تنبل تر و تنبل تر می‌سازد.

این گونه است که او ناخودآگاه، آن سختی و کوشش را خواهان می‌شود، و به دنیال قهرمان می‌گردد و مغز او نیز در آرزوی قهرمان بودن، فرمان حرکت و فعالیت را صادر می‌کند. اما وسایل و اسباب موجود در محیط از او

فعالیتی «ایستا» و حتی «نشسته» را خواهان است. از خانه کمتر خارج می‌شود، و به تئاتر نیز کمتر از گذشته روی می‌آورد، چرا که بازی‌های متعدد که او را تشویق به نشستن می‌کنند می‌توانند اوقات فراغت او را کاملاً پر کنند. حتی کوچه، خیابان، میدان، پیاده‌رو، سنگفرش، باران، قدم زدن، گپ زدن با دیگران، و نظایر اینها برای او ارزش‌های پیشین را ندارد چون در معماری امروزین شهرش عوامل و عناصر جذاب و دلربا یافت نمی‌شود. او فهمیده است که دیگر درباری شهر رانمی‌توان در برج‌های سر به فلک کشیده و تابلوهای رنگارنگ نیون یافت. او در شهری که خیابان‌ها و چهارراه‌هایش دقایق بسیاری از اوقات او را تلف می‌کنند و برای او اضطراب می‌آورند، نمی‌تواند بار دیگر آرامش و انبساط خاطر را تجربه کند. او در رویدادها، شخصیت‌ها و حتی اماکن گذشته اسراری را می‌باید که در این روز گاران به سختی یافتد. او شهری می‌خواهد خاطره‌انگیز، اما آن را جز در داستان‌ها و فیلم‌های نمی‌باید.

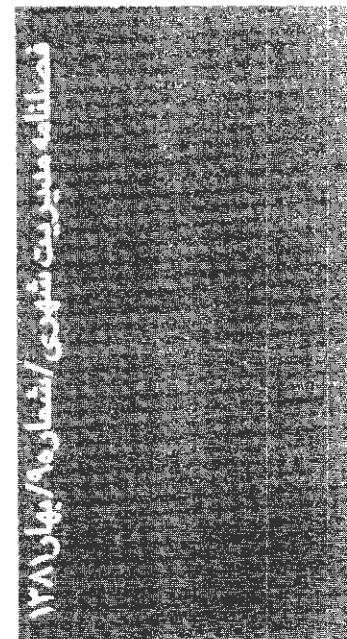
ج - بدین ترتیب است که آرزوی زیستن در آن نوع مکان‌ها به وجود می‌آید. این در حالی است که مخاطب امروز به خوبی می‌داند که وسائل رفاهی و معيشت امروز به هیچ وجه قابل مقایسه با دنیای دیروز نیست و حتی در حادث سخت و مرگ‌اور دیروز اعتدال مناسب‌تری یافتد می‌شود. مثلاً همه‌ما بارهای شنیده‌ایم که ای کاش موشک و بمب وجود نداشت و ادم‌ها کما کان با همان شمشیر و نیزه به جنگ یکدیگر می‌رفتند؛ و یا اینکه کاش می‌شد برای رفت و آمد و عبور و مرور در خیابان‌ها و کوچه‌های شهرها به جای اتومبیل از کالسکه استفاده کرد. به همین جهت است زمانی که در بسیاری از شهرها به دلایل مختلف (مثل آلودگی‌ها) در یک روز استفاده از اتومبیل منع می‌شود، با استقبال روبرو می‌گردد؛ در حالی که همه ادم‌های عاقل به درستی می‌دانند که استفاده نکردن از اتومبیل - آن هم فقط برای یک روز - هیچ تأثیری در پاکیزگی دائم هواندارد. اجرای این طرح‌ها بیشتر جنبه نمایشی دارد تا درک حقیقی نیازهای روحی و روانی بشود؛ و شاید هم نمایشی است برای هوشیار کردن و به خود آوردن او. در اینجا اشاره به یک فصل مشترک دیگر میان واکنش‌های مخاطبان در برابر تصاویر واقعی و طبیعی لازم به نظر می‌رسد. آیا شما کسانی را می‌شناسید که با تمایلی کوه، دریا، جنگل، دشت، غروب خورشید و مانند اینها احساس حظ و نشاط در آنها دیده نشود و کلامی تحسین آمیز را به زبان نیاورند، و آرزوهای خود را بیان نکنند؟

این مثلاً ممکن است به زبانی ساده چنین بگویند: ای کاش کلبه‌ای «کوچک» در پشت آن کوه‌ها داشتم... ای کاش در مزرعه‌ای «کوچک» تزدیک آن چمنزار، «خودم» خانه‌ام را می‌ساختم... ساده اما قشنگ؛ یک پل روی آن رودخانه می‌کشیدم، حصارهای چوبی مزروعه را رانگ سفید می‌زدم... بجهه‌هایم در مدرسه «کوچک» آن سوی رودخانه درس می‌خواندند و از پنجه‌های توانتنم «مراقب‌شان» باشتم...

این در حالی است که وقتی اینسان صحبت‌های یک کشاورز یا فردی روسایی را درباره سختی و طاقت‌فرسایی زندگی در چنین شرایطی گوش می‌دهند بازهم قانع نمی‌شوند و این سادگی و دورافتادگی با حداقل امکانات رفاهی کما کان برای بسیاری از ساکنان شهرهای مدنی و سوشه کننده و جذاب می‌نماید. این تا بدان حد است که آنان در اولین فرست به پرورش گل و ساختن گلخانه‌ای کوچک و نگهداری از حیوانات می‌پردازند، تا شاید پاسخی باشد به یکی از ابتدای ترین نیازهای روحی و روانی شان.

سینمای واقع‌گرانیز نه تنها به سرعت توانت به بیان این نیازها پردازد بلکه به حفظ و توسعه آن در ذهن تماشاچی نیز پرداخت و سودای انتخاب این نوع از زندگی را در او پروراند و در واقع تلنگری شد برای بیدار کردن آن خفته در درون همه‌ما. در مورد یکی از دلایل دلبلستگی بشیر به «گذشته» و «طبیعت»، ذکر توضیحی که بازهم به سینما مربوط می‌شود ضروری می‌نماید: تاریخ سینما شاهد ساخت فیلم‌های بسیاری با موضوع‌های به اصطلاح پلیسی و جنایی بوده است. بدون تردید چنین مضمانتی در جوامع بشری همواره رخ داده است و بازهم می‌دهد و برسی و تحلیل صحیح آن می‌تواند تأثیرات تربیتی و مثبت خود را نیز به همراه داشته باشد. ما هرگز نمی‌توانیم چشم‌های خود را به روی این گونه وقایع بینیم و آن را نادیده بگیریم. اینجاست که کارگر دانهای بزرگ و هوشمند سینما چنین وقایعی را در چارچوبی واقع گرایانه صحنه‌آرایی کردن و سیر حادث داستان را در اماکنی نشان داند که بیشترین تأثیر را بیجاد کند. اما به راستی سیر این داستان‌ها در چه نوع اماکنی می‌توانست تعهد واقع گرایانه سینماگر را به نمایش بگذارد و در عین حال مطلوب تماشاچی نیز قرار گیرد؟ یعنی چگونه ممکن تنهای در صورتی امکان پذیر است که ناظر در زیرساخت عوامل بیرونی و حشتزا احساس امنیت کند و تعادل لازم حفظ گردد.

در همین زمینه، سینما به طور جدی از دهه ۸۰ به افرینش آثاری اقدام کرد که برای مخاطب جذابیت‌های آنی بصری و بدون القای احساس امنیت را به همراه داشت (برخلاف آثار دهه‌های پیشین با همین مضمون). این جذابیت‌ها از یک سو حاصل جلوه‌های ویژه کامپیوتري بود و از سوی دیگر، به ساختار زندگی بشر در محیط‌های شهری مدنی ارتباط داشت. متأسفانه سینما در دو دهه اخیر با استفاده از موضوعی واقعی، یکی از اهالی جذب تماشاچی را در سوزاندن، منفجر کردن، نابودساختن، مثله کردن، یورش دیوانه‌وار و صحنه‌هایی از این قبيل پیدا کرد و در بسیاری از کشورها نیز به تقلید از آن، فیلم‌های مختلفی در برابر چشمان تماشاچی قرار گرفت.



سینماگران، انسان و محیط زندگی او و
دست افریده‌های اورا عناصری
جدایی ناپذیر و مخالف جهت یکدیگر به
شمار نیاورده‌اند؛ و این پیامی است که
سینما سعی کرد طی صد سال گذشته،
ستقیم و غیرستقیم به تماشاچی منتقل
سازد و از ابخواهد تا دست آفریده‌هایش
را - که مستقیماً براعمال و احوال او تأثیر
می‌گذارند - با شنون انسانی منطبق سازد

در این آثار، شهر و روابط انسانی در شهر جداً زاییده همان موقعیتی است که شهر برای جسم و روح آدم ساخته است؛ یعنی تعداد سیاری از این فیلم‌ها با الهام از محیط و نوع روابط انسانی در محیط پرداخته شده‌اند. در شهری که از کنترل خارج شده، ده‌ها ساختمن مرتفع در خیابانی کم عرض اما طویل، پذیرای هزاران آدم با هزاران افکار نیک و بد است. تراکم و ارتفاع و چشمکاردن هزاران نئون الون برای بزرگ شهر بدون تردید جلوه‌ها و حظ فوری بصری ایجاد می‌کند اما این تراکم و این بزرگ، مخاطراتی را به همراه دارد که فقط سینما می‌تواند جلوه‌گر حقیقت وجودی آن شود. سینماگران سعی می‌کند شهر و نوع روابط انسانی در شهر را که از اعتدال خارج شده است، به نمایش در آورد و نقش محیط را در ایجاد این عدم تعادل به بیت رساند. حواضت محیط در کنار زیبایی ظاهری باید بتواند اصالت و تعادل را القا و حفظ کند؛ و این همان نکته‌ای است که بشر در هنگام برسی جنگ، خشونت و جنایت به آن نیاز دارد. یعنی در واقع منطق دلهزه در کنار منطق آرامش بازنای مطلوب و تربیتی را به همراه خواهد داشت و نه دلهزه در برابر دلهزه. به ویژه در سینمای قبول از دهه ۸۰، می‌توان جنین اعتدالی را مشاهده کرد. آثار آفریده‌گرایانه بارزی از همراهی منطق دلهزه و منطق آرامش است.

۳- شهر خیال پردازان

تخیل در تاریخ هنرآفرینی همواره جزئی جدایی ناپذیر از هنر و هنرمند بوده است و خواهد بود. حتی اگر هنرمند خود را واقع گرا بداند، قبل از اقدام به عمل در بسط و توزیع موضوع به اجراء سوار بر بال خیال می‌شود تا مناسب‌ترین شیوه در بیان عناصر واقعی را مطرح سازد. اما اصولاً خیال پردازی روشنی است که مسیری کاملاً متصاد و مخالف با واقع گرایی را در هنرآفرینی دنبال می‌کند. این در حالی است که تخیل پردازی در نوع اصیل و ناب خود سعی دارد تا مخاطب در فراسوی واقعیت به واقعیت بگردد و در مورد آن بیندیشد. به زبان دیگر، زاویه‌ای است مخالف روزمره‌گی حیات برای پاسخگویی به کنجدکاوی‌ها، پرسش‌ها، پیش‌گویی‌ها، پیش‌بینی‌ها و آرزوها؛ همچنین تجربه‌ای است در آفرینش ساختار و سازمانی که وجود ندارد، اما می‌تواند با ایجاد تنوع در ذهنیت بشر، سیر تکراری زندگی و حیات را تصفیه و پالایش کند و به توسعه آند پشه و خلاقیت بین‌جامد و گاه قابلیت مطالعه و بررسی درجهت دستیابی را نیز پیدا کند. بدیهی است که در چنین مواقعي خیال پردازی نمی‌تواند فارغ از مبانی و مطالعات علمی باشد. به عنوان مثال، زول ورن در مورد سفر به فضا و یا به اعماق زمین تخييلات پخته و سنجیده خود را بوجه به پژوهش‌های علمی دانشمندان و پیش‌بینی‌های علمی آنان به رشته تحریر درآورد. در سینمای تخلی نیز آن دسته از آثاری جاودان مانده‌اند و قابلیت مطالعه و بررسی در هر عصر و نسلی را دارند که تخیل را با توجه به مطالعات و پیش‌بینی‌های علمی همسو کرده باشند. در این صورت است که تخیل به مرز بلوغ و پختگی

نژدیک می‌شود و در صد تحقق یزیری را بالا می‌برد. تعداد زیادی از آثار سینمای تخیلی به پیش‌بینی در مورد زیستگاه‌های انسانی در آینده و نوع روابط بشری در این زیستگاه‌ها پرداخته‌اند. به عنوان مثال، در برخی از آثار، سفر موجودات فضایی به محیط‌های فعلی شهر به نمایش درآمده است، که در اینجا نیز باز هم دیدگاه‌ها و مکان‌بایی‌های کارگردان می‌تواند مورد تأمل قرار گیرد و تأثیر محیط زندگی در ایجاد و پرورش چنین آرزوهای کاملاً تخیلی بررسی گردد. چنین تخیلی می‌تواند ناشی از تأثیر تربیت محیط باشد. (سه عنوان نمونه، کودکانی که با توجه به ساعت‌های دوری از پدر و مادر به تنها‌یی در خانه‌ها زندگی می‌کنند) کلیه عوامل موجود در اطراف (در خانه و در شهر) زمینه‌های ایجاد و آفرینش چنین تخیلاتی را برای انان فراهم می‌سازد.

در زمان حاضر برای ما این نکته اهمیت دارد که دیدگاه سینماگر راجع به فناوری مدرن، تأثیر آن در محیط و روابط انسانی، و تأثیر محیط در پرورش تخیل چیست.

زیستگاه‌های بشری همیشه در زمرة مهم‌ترین منابع الهام برای آدم بوده‌اند. با توجه به اینکه بشر امروز عمده‌تا در شهر زندگی می‌کند، باز هم نقش وظيفة اصلی و اساسی شهرسازان در ساختن «محیط مطلوب»، که باید مهم‌ترین منبع الهام در ایجاد «تخیل مطلوب» باشد، گوشزد می‌گردد.

در فیلم‌هایی که موضوع آن در شهر روی می‌دهد، دوربین به اجبار یافته یک شهر را در زمان ساخت آن فیلم (همان گونه که هست) به نمایش در می‌ورد اما گاه کارگردان هوشمند زاویه دوربین خود را به گونه‌ای انتخاب می‌کند که در واقع زاویه نگاه و نظریات او را راجع به محیط مشخص سازد و معروفی کند. اما در سینمای تخیلی همه کارگردان‌ها مجبورند در «تطابق دقیق» با داستان به طراحی «دقیق محیط» پردازند و به اجبار دیدگاه‌های

سینما و سینماگر، خواسته یا ناخواسته، این پرسش را در برابر دست‌اندرکاران و کارشناسان شهری قرار داد که: بالاخره در کجا می‌توان شهر مطلوب و ارتباطات انسانی مطلوب را یافت؟

خوبی را نسبت به محیط و تأثیر آن بر واقعیت مشخص گردانند. کینگ‌کنگ، فرانکشتین، آثار تخیلی - فضایی، ادم‌های ماشینی (робوت‌ها) و مانند اینها نیز در زیستگاه‌های انسانی و در میان روابط انسانی آغاز و پایان یافته‌اند. از «متروپولیس» فریتز لانگ (۱۹۲۶) که شاید نخستین دیدگاه و پیش‌بینی جدی سینماگر راجع به شهر و روابط انسانی در شهر آینده را معرفی می‌کرد، تا «ترمیناتور» و «داستان بی انتهای» می‌توان به ده‌ها اثر دیگر نیز اشاره کرد که تقریباً در همه این آثار با توجه به سیر صعودی پیشرفت‌های تکنولوژیک و فراهم آمدن وسائل رفاهی در محیط‌های شهری، سینماگر سعی در القای این نکات داشته است:

الف - بشر اسیب‌هوس‌ها و شیطنت‌های خوبی است و ساخته‌ها و دست آفریده‌های خودش را تهدید می‌کند.

ب - با خوش‌بینی به آینده نگریسته نمی‌شود و آینده در این آثار چیزی است که خشن، بی‌عاطفه و انعطاف‌ناپذیر و بی‌روح - همچون ماشین - می‌نماید.

ج - به دنبال سرزمین و یا شهر گمشده‌ای هستند که بار دیگر امید، آرامش، عاطفه و بالاخره عشق بتواند تصمیم‌گیرنده‌نهایی شود.

نتیجه

۱- از بدو پیدایش هنر و صنعت سینما بدینه‌ی است که سینماگر برای خلق و آرایش صحنه‌ها، نیاز به ایده‌ها و افکار معمارانه داشته است. در این میان، از یک سو تحولات اقتصادی و برنامه‌ریزی‌های صاحبان صنایع در قرن بیستم، و از سوی دیگر مکاتب فلسفی و هنری مورد تأیید سینماگر، ساختار افکار معمارانه او را تشکیل داده‌اند دیدگاه‌های خود را در مقام مخالفت و یا موافقت با ساخت و سازهای بشر قرن بیستمی در محیط و تأثیر آن در روابط انسانی - اعلام کرد. اما این نکته جالب توجه به نظر می‌رسد که:

- به طور کلی دوربین سینما در هر حال و به هر دلیل برای ثبت و ضبط اعمال بشر و عناصر محیط مجبور است که در برابر آنها مستقر شود. در واقع دوربین سینما در یک قرن گذشته جزء خارق العاده‌ترین وسائل در نمایش ارتباط میان انسان و محیط بوده است و به همین دلیل در میان فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف به زبانی شیرین و نغز بدل گردیده است. لذا سینما و سینماگر، خواسته یا ناخواسته، این پرسش را در برابر دست‌اندرکاران و

دوربین سینما طی صد سال گذشته در گستره زمین گشت تا شاید مکانی مناسب برای «خوب زیستن» را به نمایش درآورد؛ جایی که بتواند رابطه منطقی میان انسان و طبیعت را به او بازگرداند، محیط شهر فدای مطامع سوداگرانه بشر نشود، و بشر به سوی انسان گرایی بیشتر هدایت گردد و مهروزیابی را در مکان خشونت و زشتی بنشاند.

کارشناسان شهری قرار داد که: بالاخره در کجا می‌توان شهر مطلوب و ارتباطات انسانی مطلوب را یافت؟ سینما نیز بازیان خاص خود و با تکیه بر گرایش‌های مختلف هنری (از کمدی تا خیالپردازی) اعلام کرد: - در آزوی یافتن و به نمایش درآوردن شهر مطلوب است. سینماگر گاه در آثار خوبیش کلان شهرها را به آتش کشید و نابود ساخت، و گاه سوار بر بال خیال شد تا شهر آرزوها را بیابد، چرا که او بین عملکرد شهرهای پرزرق و برق قرن بیستمی و آرزوهای بشر سازگاری و انطباق چندانی نمی‌یافتد.

- دوربین سینماطی صد سال گذشته در گستره زمین گشت تا شاید مکانی مناسب برای «خوب زیستن» را به نمایش درآورد؛ جایی که بتواند رابطه منطقی میان انسان و طبیعت را به او بازگرداند، محیط شهر فدای مطامع سوداگرانه بشر نشود، و بشر به سوی انسان گرایی بیشتر هدایت گردد و شهر و زیبایی را در مکان خشونت و زشتی بنشاند.

۲- سازمان طبیعت از ازل، حقایق جاوید و اساسی را در نظام حیات دنبال کرده و در هر دوران، خود را آغشته به رنگ آن دوران ساخته است. طبیعت همان رانجام می‌دهد که «نیاز پایدار» و اساسی بشر و محیط زیست است. لذا عالی ترین منبع الهام فلسفه و هنرمند (از جمله معمار و شهرساز) همانا اطلاعات و الگوهای پایداری بوده است که طبیعت در اختیار بشر قرار داده است. در این صورت، محیط ایجاد کننده و تشدید کننده حوادث نمی‌گردد و همواره تأثیرات تربیتی و آموزشی مطلوب خود را به همراه دارد. این بدان معناست که در عالم طبیعت، محیط تکیه‌گاهی است امن، چرا که در کنار خشونت و مهربانی‌هایش (همجون سبل، زلزله، توفان، صاعقه و نظایر اینها) به تقسیم خوشدلی و مهربانی پرداز و ترازوی است کاملاً متعادل.اما در محیط مصنوع شهرهای امروزین که روز به روز به مسائل و معضلات آن افزوده می‌شود، بی‌نظم و سردی و بی‌مهربانی کفه سنگین این ترازو را تشکیل داده‌اند. به عبارت دیگر، اگر در ساختن و ساماندهی یک شهر نیاز تربیتی و روح و روان بشر در مقابل نیازهای غیرضروری روز قرار نمی‌گرفت، شهر و شهرساز به همان وظایفی عمل می‌کردند که «نظام طبیعت» بر عهده دارد.

- سینما محیط زیست مصنوع را دستاورده و بازتابی از عقاید و نظریه‌های بشر، و اعمالی بسیار مهم و جهت دهنده در پیش‌بینی حوادث، به شمار می‌آورد. به دیگر سخن، تا به امروز هر گونه گزینش و انتخاب حوادث و مکان‌ها و شخصیت‌های فیلم، منطبق با شرایط محیط زندگی و تحت تأثیر آن به نمایش درآمده است. سینماگران، انسان و محیط زندگی او و دست افریده‌های او را عناصری جدایی‌ناپذیر و مخالف جهت یکدیگر به شمار نیاورده‌اند؛ و این پیامی است که سینما سعی کرد طی صد سال گذشته، مستقیم و غیرمستقیم به تماشاچی منتقل سازد و از او بخواهد تا دست افریده‌هایش را - که مستقیماً بر اعمال و احوال او تأثیر می‌گذارند - با شئون انسانی منطبق سازد.

۳- بدیهی است که نمی‌توان و نباید مانع در برای توسعه صنعتی و تکنولوژیک در جوامع ایجاد کرد و به مخالفت با آن پرداخت؛ اما همچنین نباید در مسیر توسعه «انسان» را به فراموشی سپرد و صراف توجهات اقتصادی و سودمندی را مدنظر قرار داد. این کلام بدان معناست که در طول تاریخ، هر کوششی در جهت بهبود زندگی بشر، نسبت به وزگار قابل از خود، انگیزه‌ای جز ایجاد آرامش و آسایش بیشتر برای بشر نداشته است. جریان مدرنیسم در قرن بیستم نیز ظاهرآ همین هدف را دنبال می‌کرد اما در این میان، محیط‌های شهری دستخوش تغییراتی شدند که با نیازها و ضرورت‌های روحی و در واقع فطری بشر انطباقی نداشت. امروز بشر خود را برای ورود به دنیای جدید آماده می‌سازد؛ دنیایی که باز هم اصول اولیه آن به ایجاد آرامش و آسایش بیشتر برای او اشاره دارد و با توجه به تجربه‌ای که به ویژه در قرن گذشته به دست آمد، این امید وجود دارد که جریانات پست مدرن به تحولات و تأثیرات انسان گرایانه منجر شود.

منبع:

1- Epstein, J. CHARLIE, a pictorial biography , Doubleday, London, New York, 1989.

2- Giannetti, L. Understanding Movies , Prentice-Hall, Inc., London, New York, 1982.

۳- افغان، مهدی؛ هست نامه‌ی اپرتوهی در شناخت عنصر ساخته‌ری هنر منعی، مولان جم، تهران، ۱۳۷۷.

۴- جعفری، محمد؛ حدیث نفس چارلی چاپلین : بلوج، تهران، ۱۳۵۷

۵- خرسن، بیرون؛ دایرالمعارف سینما، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۰

۶- محمدزاده، تیکانلو، حمید؛ اکسپریسیون - از نقاشی تما

۷- آرشو شخصی مجموعه فیلم‌های سینمی (به عنوان منبع تصویری)،

۸- پاونش، هدیه؛ مانشنه بین منع لهم در نثار و سینما ایران به

درستی موردن توجه قرار نگرفته است (که میدارم در فصلن دیگر به نیازهایم).

۹- چاپلین در ۱۸۸۹ هارولد لوید در ۱۸۹۴ و مسترکیتون در ۱۹۱۲، ۱۹۱۳ مولده شدند و نحسین اشوشن به نزیب در ۱۹۱۲، ۱۹۱۳ و نسایش درآمد.