سینما برای چه ادامه دارد؟

دربارهٔ دو فیلم قدرنادیده در اسکار 2018:

پُست (استیون اسپیلبرگ)

دانکرک (کریستوفر نولان)

زمان انتشار : تیر 97 **چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم**

توضیح: در شمارهٔ قبلی، با تأکید بر خطای تاریخی و رایجی که تصور می کند «هنر، سلیقه ای است»، چالشی تحلیلی داشتیم و مبنای این چالش را مکث بر سه فیلم قرار داریم که سال گذشته بیش از حد تحسین شدند: شکل آب **(گی یرمو دل تورو، 2017)** و فرار کن/ Get Out **(جوردن پیل، 2017) که جایزه های مهمی را در فصل جوایز منتهی به مراسم اسکار دریافت کرده بودند و** مادر! **(دارن آرونوفسکی، 2017) که در ایران، جرگه هایی از به اصطلاح خاص پسندها را مرعوب کرده بود. تعابیر کم و بیش تمسخرآمیزی که نسبت به آن فیلم ها در این مقدمه به کار رفته، اگر با بحث تحلیلی که در همان شماره و مقاله آمده، همراه نشوند، نمونه ای از همان برخورد سلیقه ای صرف با سینما خواهند بود. در نتیجه، تقاضای نگارنده از هر خوانندهٔ این نوشته، نظر انداختن به مطلب پیشین و سپس آمدن به سراغ مطلب حاضر است. استدلال هاست که می تواند راه «ارائهٔ دیدگاه» را از «ابراز سلیقه» جدا سازد. همان گونه که نام بردن صرف و حرمت گذاشتن بر سه فیلم موضوع این مقاله، بی آن که استدلالی در میان باشد، سودی برای سینما و فرآیند ادراک و لذت بردن از آن نخواهد داشت. آن چه برای خود نگارنده به منزلهٔ چالشی جذاب جلوه می کند، تفاوت دنیایی است که سه فیلم ارزشمند و باطراوت** پست **(استیون اسپیلبرگ، 2017)**، دانکرک **(کریستوفر نولان، 2017)** و نخ خیال **(پل توماس آندرسون، 2017) خلق می کنند و بنیان های ساختاری و اهداف عاطفی هر کدام به کلی از دو فیلم دیگر، جداست. به بیان دیگر، در ادامهٔ چالش با تصور «سینما، سلیقه ای است»، پرداختن به آن چه جوهرهٔ هر یک از این سه فیلم را شکل می دهد و به گمانم از سوی جماعت تصمیم گیرنده در جوایز امسال درک نشده، می تواند ما را از چند مسیر مختلف به لذت و ذات سینما نزدیک کند. با این توضیح که بابت حجم مطلب حاضر، تأمل در فیلم سوم می ماند برای شمارهٔ بعدی.**

پست / The Post

جلوه ای از آموزهٔ مسعود کیمیایی

چند سالی است به بهانه های گوناگون عرض می کنم که اگر در واکنش به آثار هنری – و حتی وقایع زندگی عینی– از گفتن «اولین چیزی که به ذهن می رسد» دوری کنیم، یک چیزی در این جهان اگر نه درست، دست کم بهتر خواهد شد. خنده آورترین و سینمانشناسانه ترین واکنش ممکن به فیلم اخیر اسپیلبرگ، یکی از همین «اولین چیزها»ست که به ذهن بسیاری رسیده و بدبختانه بدون شناخت اولیهٔ تفاوت بین اقتضای هر فیلم با فیلم دیگر، بر قلم ها و زبان ها نیز جاری شده است: این که **پست** شبیه فیلم های تلویزیونی است و از مهارت کارگردانی اسپیلبرگ در آن نشانی نیست. خب؛ در واکنش به این اظهارنظر مشعشع باید به یکی از جلوه های ضروری در عملیات کارگردانی رجوع کنیم که به هیچ وجه اولین و حتی چهارمین و پنجمین چیزی که عبارت «کارگردانی چشمگیر» در ذهن اهل سینما زنده می کند، نیست و از همین رو، از آن غفلت شده است: تشخیص ساختمان روایی و بصری مناسب برای یک ایده یا قصه و در امتداد آن، به کارگیری تکنیک و چیدمان و فضاسازی و انتخاب بازیگر و دکوپاژ و تدوین و ضرباهنگ متناسب با آن ایده یا قصه. برای کارگردانی به عظمت اسپیلبرگ، همین که با ابعاد این قصه، آدم های آن و روابط مشخص آنها سازگار شود، خود به معنای مهارت نوینی در کارگردانی است: جلوه گری نکردن و به وسوسهٔ شعبده های تکنیکی دچار نشدن. برای اسپیلبرگی که تمام اینها را به حد کمال تجربه کرده، این کار یعنی محدود کردن شیوهٔ اجرایی فیلم به همان که برای داستان بدون حوادث عجیب و روایت سرراست و بدون پیچیده نمایی آن، متناسب است. زمانی پیش کسوتِ ما دکتر ملک منصور اقصی در توضیح عبارات مصطلح سینمایی نوشته بود: «خوش ساخت یعنی متناسب». در پیگیری این تناسب، باید ببینیم که آدم های فیلم دست اندرکاران روزنامهٔ «واشنگتن پست» و چند سیاستمدار دوران منجر به ریاست جمهوری ریچارد نیکسون اند. روابط مشخص آنها دیدارهایی است که دارند و حرف هایی است که می زنند تا بر سر بازتاب دادن یا ندادن واقعیات مربوط به فعالیت های رؤسای جمهور آمریکا در سال های جنگ ویتنام، تصمیم بگیرند. با این اوصاف، فیلمی که در دفاتر روزنامه و خانهٔ چند روزنامه نگار و سیاستمدار می گذرد، چرا باید آکروباسی دوربین داشته باشد تا حضراتِ مصداق مَثَل ایرانی و سنتی «عقل شان به چشم شان است»، حس کنند اسپیلبرگ بار دیگر ضرب شست کارگردانی رو کرده است؟! کارِ به قاعدهٔ او برای بازگویی این قصه – که خواهیم

گفت چه در دل دارد– به شدت خوددارانه است. به تبع هوش و دست به قلمیِ شخصیت ها، از میزان Ironyاهایی که لیز هانا و جاش سینگر (فیلمنامه نویسان فیلم) در دهان شخصیت ها و بیش از همه بن برادلی (تام هنکس) گذاشته اند، استقبال می کند و همین، غنا و پیچیدگی «شکل بیان» حرف های فیلم را هم افزایش می دهد. اما در ایجاد یا پرهیز از تنش های تصویری و ریتم دینامیک، به سیاق یک استاد کهنه کار کلاسیک، تنها از تعلیق هر موقعیت پیروی می کند. وقتی جوان کارآموز را به دفتر نیویورک تایمز می فرستند تا بسته ای را برساند، ناگهان چنان ضربی در تدوین و میزانسن می آفریند و دوربین را در دویدن او از عرض خیابان، همسطح زمین به حرکت در می آورد که نتیجه، همپای یک سکانس تعقیب و گریز، پر جنب و جوش می شود. وقتی مکالمهٔ خانم کاترین گراهام (مریل استریپ) مالک یا در واقع وارث مالکیت روزنامهٔ واشنگتن پست با دخترش را طی شب می بینیم، با نور اندک آباژور اتاق دختر و میزانسن صمیمانهٔ نشستن مادر و دختر، موقعیت آشنای یک سکانس ملودرام را شکل می دهد. زن به گذشتهٔ روزنامه و کوشش های شوهر از دنیا رفته اش در اثرگذاری و تعهد آن اشاره می کند و اقرارش به این که در آغاز چیزی از ژورنالیسم نمی دانسته و فقط می خواسته میراث مرد را حفظ کند، به کل سکانس وجههٔ ملودراماتیک می بخشد.

اما آیا اشاره به همین سنجیدگی های قابل انتظار آن هم در توضیح تطابق فیلم با اهداف عاطفی هر سکانس، برای فیلم اخیر کسی چون استیون اسپیلبرگ، کافی خواهد بود؟ این که بگوییم اسپیلبرگ فیلم خوش ساختی تحویل داده، بیش از چهار دهه است که یک عادت عمومی به نظر می رسد. پس آن جا که گفتیم همخوانی با ایده و قصه، بعد از توضیح همخوانی ها باید به خود قصه بازگردیم. این همان سرچشمهٔ سرشاری است که برخی فیلم های اسپیلبرگ را با بی توجهی به آن، فهم نمی کنند: حرف اساسی و حس انسانی فیلم هایی چون **ترمینال** (2004)، **اسب جنگی** (2011)، **پل جاسوس ها** (2015)، **غول بزرگ مهربان** (2016) و همین **پست**. در مقدمهٔ مطلب شمارهٔ پیشین که این نوشته دنبالهٔ آن محسوب می شود، بحث کهنهٔ نسبت دادن همه چیز به سلیقه را از جمله به این ربط دادم که جدا دانستن ساختار و مفهوم در نقد سینمایی ما، همچنان از معضلات اصلی است. حالا و در صحبت از ساختار حساب شدهٔ فیلم اسپیلبرگ نیز باید متوجه بود که حرف فیلم، داستانی که حرف را منتقل می کند (وقتی با سینمای روایتگر مواجه باشیم) و ساختاری که برای روایت آن داستان تعبیه شده، هر سه

از بطن یکدیگر زاده می شوند و هیچ یک مقدم بر دیگری نیست. با تغییر داستان یا ساختار، ماهیت حرف هم تغییر می یابد و برعکس. بدیهی است که این مبحث تئوریک، مبسوط تر از آن است که در این نوشته بگنجد. اما در محدودهٔ فیلم **پست**، انگیزهٔ اصلی اسپیلبرگ از به کارگیری آن ساختار سرراست توصیف شده، با دلیل رفتن به سمت این ایده و قصه، یکی است. به طور طبیعی، اغلب نوشته ها میان این فیلم و **تمام مردان رئیس جمهور** (آلن جی. پاکولا، 1976) نسبتی برقرار می کنند که به زمان و محل وقوع ماجرا باز می گردد. دو قهرمان فیلم کلاسیک شدهٔ پاکولا باب وودوارد (رابرت ردفورد) و کارل برنستین (داستین هافمن) از خبرنگاران همین روزنامهٔ «واشنگتن پست» در همین دوره بودند که می توان گفت در جریان سازترین تاثیر مطبوعات در تاریخ سیاسی جهان، افشاگری هایشان عامل کناره گیری نیکسون به عنوان تنها استعفای رؤسای جمهور تاریخ آمریکا شد. شخصیت سردبیر که تام هنکس در فیلم اسپیلبرگ آن را بازی می کند، در آن فیلم توسط جیسون روباردز بازیگر بزرگ و دو اسکاری آن سال ها اجرا شد. آن فیلم به پیگیری مسیر معمایی و شبه پلیسی جست و جوی دو روزنامه نگار برای جلب رضایت همکاران دور و نزدیک کاخ سفید می پرداخت تا بالاخره بعضی از آنها حاضر به اقرار دربارهٔ پرداخت های مالی هنگفت و غیرقانونی نیکسون شوند. در حالی که تصمیم به انتشار اسنادی تا این حد محرمانه و حساس، تنها در اختیار گروه دست اندکاران و سردبیری روزنامه نیست و به توافق مدیریت و مالکین آن نیز نیاز دارد. فیلم اسپیلبرگ بر روند همین تصمیم گیری نزد خانم گراهام متمرکز می شود؛ اما این که بپنداریم اهمیت **پست** در نمایش پشت پردهٔ آن جسارت تاریخی روزنامه در انتشار جزییات افشاگرانه بوده، همان نشانی نادرستی است که بیشتر نقدها می دهند. تأمل در تردید خانم گراهام، تنها از منظری که همسر سردبیر (سارا پالسون) مطرح می کند و به زن بودن او ربط دارد، به بنیان اصلی فیلم تبدیل نشده. همان طور که ما در پاراگراف قبلی عبارت «وارث مالکیت» روزنامه واشنگتن پست را بابت این به کار نبرده ایم که این شخصیت را مالک واقعی و اصلی روزنامه ندانیم. مسئله، چیز دیگری است.

در بحث از جایگاه و عملکرد قهرمان در بزنگاه های حساس تاریخی، همواره این نکته فراموش می شود که اگر کسی با عزم به قهرمان شدن دست به کاری بزند، خروجیِ رفتار و گفتارش به نوعی تظاهر، آلوده خواهد شد. محاسبهٔ آن چه در افکار عمومی از آدمی قهرمان می سازد، این روزها در همین محیط مَجازی آشنا برای همهٔ ما،

به سادگی قابل رؤیت است. اما قهرمان در ساحت اصلی خود، با این نتیجه گرایی بیگانه است. در موقعیتی واقع می شود و بر تردید و ترسی غلبه می کند و کاری می کند که به فردیت انسانی خود کمتر بدهکار باشد. این که تأثیر آن کار و قضاوت تاریخ بعدها از او قهرمان می سازد، نه برایش مهم است و نه قابل پیش بینی. تمام این توضیحات را بیش از هر فرضیه یا نظریهٔ دیگر، از یک جمله و باور تکرارشوندهٔ آقای مسعود کیمیایی برگرفته ام که می گوید « قهرمان، بی تدارک است». خانم گراهام حتی مالکیت روزنامه را نیز بی آن که تا پیش از خودکشی شوهرش ذره ای تصور فعالیت حرفه ای ژورنالیستی داشته باشد، به دست آورده؛ چه رسد به این که برای تصمیم در شرایطی چنان سرنوشت ساز، تدارکات پیشاپیش داشته باشد. در نتیجه، این که در **پست** زنی با همین احساسات ساده، بر آن می شود تا از تداوم حمایت دوستان قدیمی اش همچون مک نامارا (بروس گرین وود) دست بکشد و به بن برادلی مجوز انتشار گزارش های محرمانهٔ ضد نیکسون را بدهد، مصداق عینی همان عملکرد قهرمانانه بدون تدارک قبلی است و از همین زاویه که انگار طرف دارد به خودش جواب پس می دهد و سر قرار با خودش حاضر می شود، درست شبیه عملکرد باب و کارل در **تمام مردان رئیس جمهور** است. ربط میان دو فیلم، در این نکات انسانی است؛ نه فقط رسوایی واترگیت که فیلم پاکولا با آن شروع و فیلم اسپیلبرگ با آن تمام می شود.

در هر دو فیلم، آدم ها بارها برای حرف زدن با هم، دَمِ درِ خانهٔ یکدیگر می روند. این را فقط نباید از این زاویه دید که آن زمان وسایل ارتباطی همچون امروز نبوده است. کما این که حجم عمدهٔ اطلاعات اکتسابی در تماس های تلفنی به دست می آید. هم دلیل آدم های فیلم پاکولا و هم علت استفادهٔ بیشتر اسپیلبرگ از این میزانسن رفتن شخصیتی به خانهٔ شخصیت دیگر، این است که نکتهٔ مهمی را به یاد آورند: اهمیت مواجهه و مکالمهٔ رو در رو. مانند آن عملیات شبه چریکی که بنیان روزنامه نگاری را شکل می داد و در کپی/پِیست های پای کامپیوتر در ژورنالیسم امروزی، نشانی از آن نیست، چه بسا اهمیت همین نکته هم در دست فراموشی باشد. با این فراموشی ها، عجیب نیست که **پست** و آن چه به یاد می آورد، نادیده گرفته شود.

دانکرک/Dunkirk

بزرگ ترین بسط تئوری های زمان و فضا در سینما

خودتان را پشت چراغ قرمز و در راه بندان طولانی تصور کنید. برای ما و شما تصور سختی نیست. اندکی سخت ترش این است که تصور کنید از یکی از ماشین های اطراف، به جای موسیقی به مفهوم رایج و احتمالاً گوش نواز، اصوات عجیبی به گوش تان می رسد. مثلاً شبیه آژیر خطری که دور و نزدیک می شود یا بوق یک کشتی که ممتد هم نیست و در عوض به طور متوالی قطع و دوباره وصل می شود. بعدتر چیزی شبیه صدای خفهٔ نوزاد نهنگی از اعماق دریا که با تکرار مداوم، ریتم می گیرد و بعد، صدای برخورد چوب به سطحی سفت و خشک که به جای طبل/درامز، این ریتم سازی را با التهاب همراه می کند. کنجکاو می شوید که این دیگر چیست و دقیق تر که گوش می دهید، می بینید گاه افکتی شبیه صدای هلی کوپتر یا تند و محکم دویدنِ آدمی که پوتین به پا دارد نیز آن لا به لا می آید و می رود. با شنیدن این اصوات از ماشین کناری، طبعاً به راننده اش نگاه می کنید تا ببینید چه آدم خل وضعی ممکن است فضای بستهٔ پیرامون اش را به جای موسیقی متعارف و دل انگیز، گاه از چنین سر و صداهای نانوازشگری بیاَنبارد. خواهید دید که با حرکات سر و دست در هوا، به کلی در فضای غریبی که آن اصوات خلق می کنند، شناور است. نگران احوال او می شوید و شیشهٔ ماشین خود را بالا می کشید و شاید همزمان، زیرلب چیزی دربارهٔ او می گویید که از تأسف خوردن به حال اش تا ناسزایی امیدوارم خفیف، در نوسان خواهد بود. آن اصوات، بخشی از قطعات چهارم (اَبَرتفنگداردریایی/ Supermarine) یا ششم (برادران نظامی/ Regimental Brothers) از آلبوم موسیقی متن/Soundtrack آقای هانس زیمر برای فیلم **دانکرک** است و طرف، ممکن است بنده باشم.

بیرون از روند تماشای فیلم، گوش سپردن به موزیک فیلمی که ملودی زیبایی ندارد یا اساساً به معنای معمول، ملودی ندارد، همواره فقط در صورتی معنا می یابد که شنوندهٔ موزیک به تداعی تصاویر و احضار خاطرات برجای مانده از تماشای فیلم مشغول شود. جز شیفتگان تسخیر روان خود به دست آلفرد هیچکاک (که آنتونی لین به ترجمهٔ گلی امامی در مقاله ای ما/آنها را «بت واره پرستان» نامیده است)، کسی آن قدر دیوانه نیست که اصوات

گوشخراش و جیغ وار پرداختهٔ برنارد هرمن در سکانس «قتل در حمام» فیلم **روح/روانی** (هیچکاک، 1960) را به عنوان موسیقی، خارج از زمان تماشای فیلم، گوش کند. اگر چنین می کند، چنان که گفتیم، با هر نوبت شنیدن آن بی درنگ به فضای فیلم پرتاب می شود و غوطه وری در آن، انگیزه یا لذت اصلی شنیدن آن اصوات را تشکیل می دهد. در مورد مشخص **دانکرک**، وضعیت به خصوصی وجود دارد: سینما تئوری های مرتبط با مبحث زمان و فضا را هرگز به چنین وسعتی در دنیای یک فیلم نگسترده بود؛ و وقتی می گویم تئوری های زمان و فضا، تمام دامنهٔ شمول این تعبیر را مورد نظر دارم. از تئوری «نسبیت خاص» آلبرت انیشتین در فیزیک که می گوید زمان بسته به سرعت حرکت هر فرد/شیء نسبت به دیگری، کاهش یا افزایش پیدا می کند تا تحولات عظیمی که در کتاب «فرهنگ زمان و فضا در سال های 1880 تا 1918» نوشتهٔ استیفن کرن (2003) تشریح شده و تجربه های رادیکال هنر، فلسفه و معماری در دو دههٔ پایانی فرن نوزدهم و دو دههٔ نخست قرن بیستم را تکان دهنده جلوه می دهد. در تئوری های زیبایی شناسی سینما، از نقل قول به یادگار مانده از آندره برتون در دههٔ 1920 که دو دهه بعد از پیدایش سینما، ثبت تصویر ورود قطار به ایستگاه راه آهن توسط سینماتوگراف را تجربه ای زمانی/فضایی برای تماشاگر سینما می دانست تا مقالهٔ بسیار لذتبخش «فضا و زمان در سینما» کار اعضای هیأت علمی کالج دانشگاه کُرک ایرلند (UCC)، این بحث بس پردامنه بوده و آن چه اینجا در واکنش به **دانکرک** در این زمینه بیان می شود، تلفیقی از اثربخشی حسی فرآیند تماشای این فیلم با آن نظریه پردازی هاست. در مقالهٔ اشاره شده، خانم ها ماریان هرلی، دبورا ملامفی و جیل موریارتی تأکید می کنند که «مشاهدات نو و نوین سینمایی ما از دگرگونی های هرچند ریز ریز زنجیرهٔ به هم پیوستهٔ فضا و زمان در فیلم ها، این قدرت را دارد که تأثیر بنیانی دو عنصر فضا و زمان در سینما را تأیید کند و تصورات قبلی از آن را زیر سؤال ببرد». مثال های مقالهٔ آنها از کوبریک و جارموش و تری گیلیام تا **روز گراندهاگ/افسانهٔ روز دوم ماه فوریه** (هارولد رامیس، 1993) تا **کوکو پیش از شَنِل** (آن فوتِنین، 2009)، امتدادی طولانی دارد. اما اگر بخواهیم ابداع های موردنظرشان را بعد از زمان انتشار مقاله (2011) نیز در فیلم ها سراغ بگیریم، بعید است بتوانیم نمونه ای به غنای **دانکرک** بیابیم.

ستون ساختاری روایت فیلم، یک بازیگوشی تمام عیار با تئوری انیشتین است: نمایش همزمان وضع و حال سربازان انگلیسی (و به طور کلی متفقین) در «یک هفته» از محاصرهٔ شدید به دست آلمان نازی در سواحل دانکرک شمال فرانسه، حرکت مردم عادی صاحب قایق های تفریحی یا ماهیگیری به سمت دانکرک طی عملیات مشهور داینامو در «یک روز» و پرواز سه جنگندهٔ نیروی هوایی بریتانیا برای پشتیبانی قافلهٔ قایق ها در «یک ساعت». بخش زمینی از چند روز قبل از محدودهٔ زمانی تخلیهٔ دانکرک از نیروهای انگلیسی در روزهای پایانی ماه می و اوایل ماه ژوئن 1940، آغاز و به رسیدن قایق ها ختم می شود که می آیند تا جای رزمناوهای بمباران شده را بگیرند. کش آمدن زمان برای سربازان گرفتار در بخش زمینی، می تواند برگردان تئوری نسبیت فیزیک به زبان روان و اعصاب آدمی به حساب آید. بخش دریایی، یک قایق را انتخاب و همراهی می کند که وقایع مسیر سفرش تا دانکرک، توهم «**دانکرک** فیلمِ "کارگردانی" است و فیلمنامهٔ پر و پیمانی ندارد» را به کلی زایل می کند. از طرفی سرنوشت جرج (بری کیوگان) را می بینیم. پسرکی که در مدرسه بی استعداد بوده و به محض اقرار به این که سفر با پدر و پسر قایق دار (مارک رایلنس و تام گلین–کارنی) باارزش ترین اتفاق زندگی اش است، به مرگی ناگهانی و بی ربط به انفجارها، جان می بازد؛ و از طرف دیگر، از آن رفتار غریب پسر آقای داوسن با خلبان نامتعادل (سیلیَن مورفی) یکه می خوریم و درس می گیریم. آن جا که خلبان، بی خبر از مرگ جرج و درست لحظه ای بعد، وضع او را می پرسد تا با احساس گناه خود کنار بیاید و پسر در یکی از درست ترین دروغ های قابل تصور، می گوید جرج حالش خوب خواهد شد. نگاه پدرش به او و حسی که از رشدیافتگی پسر و آدم تر شدن اش در این نگاه و در بازی مارک رایلنس جاری است، آیا بیانگر چیزی جز عمق مضمونی فیلمنامه است؟ در بخش هوایی که طبعاً با پایین آمدن جداگانهٔ هر سه خلبان، به بخش های دریایی و زمینی پیوند می خورد، التهابی را از سر می گذرانیم که به طرزی شگفت، به آرامش شعرگونهٔ خوش آب و رنگ ترین نمای فیلم در حین فرود آهستهٔ هواپیمای خلبان سوم یعنی فارِیر (تام هاردی) منتهی می شود. ما در این فضا و زمان های در هم تنیده، غرقه می شویم و موسیقی هانس زیمر با ترکیب عجیبی که در عین این همه کیفیات افکتیو و استفاده از اصوات، با مُهر ویژهٔ سبکی او خرده–ملودی هایی نیز دارد، باعث می شود تجربهٔ تماشای فیلم رفته رفته به قرار گرفتن و معلق شدن در آن جا و آن وقت، همانندتر شود. با این ابداع روایی و مفهوم روانشناختی زمان در

همنشینی متناوب این سه بخش، **دانکرک** قابلیت های بیانی سینما را در دوران خود به همان اندازه گسترش داده که ابداع مونتاژ موازی توسط دیوید وارک گریفیث در سال های اولیهٔ صنعت فیلمسازی. وقتی این اهمیت تاریخی را در نظر می گیریم، مقایسهٔ فیلم نولان با فیلم هرچند خوب ساخته شدهٔ **دانکرک** (لزلی نورمن، 1958) در برخی نوشته ها، به شوخی می ماند. آن فیلم البته با نظر به زمان تولیدش تنها 13 سال بعد از پایان جنگ جهانی دوم و در دل سینمای کلاسیک با عادات سنتی موجود، یکی دو وجه غافلگیرکننده دارد. نمایش این که جنگ برای برخی از مردم مثل یک کارخانه دار جزء به نام جان هولدن (ریچارد آتن بورو) سودهایی داشته، به شدت جلوتر از آن مقطع است و خرسندی برخی دیگر مثل یک قایق دار ساده به نام چارلز فورمن (برنارد لی) از این که جنگ را از نزدیک دیده، ایدهٔ زیبایی در حذف فاصلهٔ بین مردم و نظامیان است. اما مقایسهٔ دستاورد شگرف ساختار روایی غیرخطی ابداعی نولان در این **دانکرک** با سیر ساده و معقول آن **دانکرک**، مضحک می نماید؛ چه رسد به آن که بخواهیم این قیاس را تا حد بازی سخیف و مچ گیری منتقدانهٔ «این تحت تأثیر آن است» پیش یا بهتر است بگویم پس ببریم.

زمانی دربارهٔ **تلقین/اینسپشن** (نولان، 2010) نوشته بودم چگونه می شود سقوط یک وَن از بالای پل معلق به رودخانه ای بیش از سه ربع ساعت در فیلمی طول بکشد و این میان، تماشاگر دنیاهای غنایی پرشماری را میان خواب و بیداری و سرزمین ها و زمان های گوناگون، تجربه کند؟ مراحل فرود تدریجی هواپیمای فاریر در **دانکرک** که از زمان برگشت اش به سمت ساحل تا پایان فیلم 24 دقیقه طول می کشد، تداوم همان مؤلفهٔ تکرارشونده است و بدیهی است پرسه ای در دل آن فضا را برای خود فاریر و برای مخاطب، به دنبال دارد. می توان حدس زد که خود هاردی تماشای آن پرسه تا رسیدن به نماهای پایانی فرود و آتش زدن هواپیما و اسیر شدن اش را از بسیاری نقش های پررنگ ترش در فیلم ها، دوست تر می دارد. پرسه ای بدون تصور فارغ البالی که از این کار و این کلمه داریم. پرسه ای پر از اضطراب به سیاق نولان که به هیچ وجه با آن سیالی و بی وزنی پرسه های سینمای مدرن تضادی ندارد. در چنین معادله ای است که تا کنون در چهار نوبت تماشا، هرگز **دانکرک** را خارج از قاب پردهٔ سینما و صدای محیطی ندیده ام و بعدتر نیز فقط به همین شکل خواهم دید تا آن تجربهٔ

روانی و بصری و شنیداری در زمان و فضای سینمایی را از سر بگذرانم. برای بچه امروزی هایی که به جای هر لذت ناب دیگر، فقط به قصد تماشای هری استایلز خوانندۀ جوان و بس محبوب گروه One Direction یا بازی دیگربارۀ تام هاردی برای نولان به دیدار فیلم می روند، شاید حضور کوتاه شخصیت آلکس (استایلز) یا پوشیده بودن صورت هاردی در ماسک خلبانی به اصطلاح خودشان «حالگیری» باشد؛ ولی وقتی همین را در نقدهای منکر بداعت و طراوت **دانکرک** می خوانیم و می بینیم لذت بازی هاردی در نقشی که از آن التهاب به آرامش نهایی می رسد را درنیافته اند، چاره ای نداریم جز یادآوری همان نکته که سینما و درک توأمان ویژگی های زیبایی شناختی و اثرات حسی آن، سلیقه ای نیست و نیازمند دیدگاه است.

از دیدگاه عمومی، نوع مرگ جرج بر اثر حادثه یا اسارت فاریر، کاملاً پوچ به چشم می آید. در آن رشادتی نیست و دخلی به قهرمانانه جان دادن یا اسیر شدن در راه دفاع از میهن و این دست شعارها ندارد. همین را به الگویی نمونه ای بدل می کنم تا یکی از علل اصلی ناامیدی بسیاری از سینمادوستان نسبت به **دانکرک** را شرح دهم: در مواجهه با فیلم نولان هر تصوری مبنی بر خلق تصویری قهرمانانه از ایستادگی در عین کشته دادن که **نجات سرباز رایان** (استیون اسپیلبرگ، 1998) نمونۀ ازلی/ابدی آن است، ره به خطا خواهد برد. مانند همان مرگ جرج در کف اتاقک پایین عرشۀ قایق، نجات بیش از سیصد هزار سرباز از مهلکۀ دانکرک، کنشی قهرمانانه و شکوهمند نیست که هیچ؛ حتی سربازان در اواخر فیلم بیم آن دارند که مردم کوچه و خیابان به صورت آنها تف بیاندازند. ما البته عادت داریم که سینما شکست آدم ها را نیز از **بیلیاردباز** (رابرت راسن، 1961) تا **کندو** (فریدون گله، 1354) مجاور با نوعی رستگاری نشان دهد یا حس فروپاشی در فیلمی چون **سقوط بلک هاوک** (ریدلی اسکات، 2001) با نجات و پیروزی در **ستیغ هکسا** (مل گیبسون، 2016) هر دو به یک میزان «فیلم ضدجنگ» پدید آورد. اما نولان در **دانکرک** به این دستاوردهای آشنا کاری ندارد. چیزی ریشه ای تر را طرح و در آن تردید می

کند: این که اساساً بقا حتی اگر به معنای یک گریز رندانهٔ دسته جمعی با طراحی ذهن هوشمند وینستون چرچیل باشد، آیا با آن چه دلاوری در جنگ تلقی می شود، تعارضی دارد؟ به این بنگریم که چرچیل عبارت «این بهترین ساعات آنها بود» را دربارهٔ دقایق سخت تخلیهٔ سواحل دانکرک از قوای بریتانیایی به کار برده بود و فیلم مهم دیگر امسال، دقایق سخت خود چرچیل در انتظار نتیجهٔ این تخلیه را **تاریک ترین ساعات** (جو رایت، 2017) نامیده است. این سخنرانی در پایان **دانکرک** از روی روزنامه خوانده می شود و در هر دو فیلم **تاریک ترین ساعات** و **چرچیل** (جاناتان تپلیتسکی، 2017) آن را از زبان خود چرچیل (به ترتیب با بازی گری اولدمن و برایان کاکس در دو فیلم) می شنویم. بی راه نیست که تلاش چرچیل برای قبولاندن عملیات داینامو به مردمان سرزمین اش را بزنگاهی تاریخی در تعابیری که از مفهوم موفقیت در جنگ داریم، قلمداد کنیم. او در 1940 و نولان در 2017 می کوشند به ما یاری برسانند تا فهم کنیم که دور از شعارهای محدودنگر، «بقا» در مفهوم گروهی اش نیز نوعی پیروزی یا دست کم پیش درآمد پیروزی است. هر چند اگر با گریز همراه باشد، به ظاهر مثل مقاومت یا حتی شکست توأم با جان باختن نیست. چون آنها دراماتیک به نظر می رسند و قهرمانانه اند و این، نه. زاویه ای که جماعت ایرانی اهل سینما با **دانکرک** دارند، از این دریچه حتی می تواند بیش از حدود 6000 اعضای آکادمی علوم و هنرهای سینمایی یا حتی 93 عضو انجمن مطبوعات خارجی هالیوود (اهداکنندگان جوایز گلدن گلوب) باشد. چون به هر رو ما ایرانیان در تاریخ مکتوب و شفاهی مان زمان بسیار بیشتری برای درک و بازگویی قیام و شهادت امام حسین (ع) گذاشته ایم تا خوانش و فهم صلح و شهادت امام حسن (ع). روشن است که این خوی برآمده از تاریخ، موجب می شود **دانکرک** برای بسیاری از وارثان آن خوی، از جنس همان «حالگیری» باشد. اما اعضای آن آکادمی و انجمن، **دانکرک** را تنها در شاخه های فنی تحسین کردند تا

بگویند تأثیرات آن تنها محصول فرآیند و مهارت های تکنیکی است. همان گونه که آنان و منتقدان، بسیاری از بزرگان سینما – از هیچکاک و ارنست لوبیچ تا کوبریک و دیوید فینچر – را تنها تکنیسین می دانستند و عمق جهان بینی و هنرمندی آنها را نمی دیدند. حالا و پس از این بحث ها، بازنگری **دانکرک** به منزلهٔ تجربه ای پیوسته که انگار تمام آن یک سکانس است و جاری و معلق شدن در فضا و زمان آن سربازان را چون یک موهبت سینمایی ناب به بیننده هدیه می دهد، ذهن تان را عوض و آن محدودنگری را نقش بر آب خواهد کرد.