آن موقع هنوز به دنیا نیامده بودیم

چرا باید کلاسیک ها را دید

بخش یکم: خطاهای رایج در درک مفهوم «کلاسیک»

زمان انتشار : **دی ماه ۱۳۹۴**

چاپ شده در : **مجله ۲۴**

اجازه می خواهم ضرورت یادآوری خطاهای رایج در برداشت از تعبیر «کلاسیک» و به طور مشخص سینمای کلاسیک در مکالمه های دور و برمان را با بهره گیری از چند مثال، منتقل کنم.

مثال یکم: جایی از فیلم **دیوانه وار** (رومن پولانسکی، ۱۹۸۸) میشل (امانوئل سینیه) دختر جوان و «امروزی» فرانسوی که صدای موزیکی با ضرب و ریتم دیسکوپاپ های لاتین دهۀ ۱۹۸۰ را در ماشین بلند کرده، از دکتر واکر (هریسون فورد) دربارۀ سلیقۀ موسیقی اش می پرسد و او می گوید «موزیک قدیمی» گوش می دهد. دختر با حس تأیید نظر او ادعا می کند که خودش هم همین سلیقه را دارد. مرد با حیرت به قطعۀ در حال پخش «قبلاً هم این صورت را دیده ام» گرِیس جونز (مشهور به لیبرتانگو) اشاره می کند و برایش عجیب است که اگر دختر موزیک قدیمی دوست دارد، چرا به آن علاقه نشان می دهد. جواب دخترک، بی آن که خود بداند، طعنه آمیز است: «خب این آهنگ، قدیمیه. مال سه چهار سال پیشه»!

مثال دوم: دوست و همکارم نیما حسنی نسب روز یا شبی در دوران دانشجویی، داشته یک فولدر قطعات موسیقی کلاسیک را در اتاق خود گوش می داده. دوست همکلاسی وارد اتاق او می شود و با شنیدن نوای سازهای زهی ارکستر یا پیانو یا بادی ها، با خنده ای تمسخرآمیز می گوید: «نیما جان چی شده آهنگ فیلمای چارلی چاپلینو گوش می دی؟»!! یعنی میزان ناآشنایی گوش او با موسیقی کلاسیک به قدری بوده که جز هنگام تماشای فیلم های چاپلین- آن هم بی شک در نمایش های تکه و پارۀ تلویزیونی در برنامه هایی همچون «سینمای کمدی» و غیره- تجربه ای از موزیکی منهای پاپ های لس آنجلسی و داخلی نداشته و اساساً هر نوع موسیقی ارکسترال، برایش تداعی کنندۀ موسیقی کمدی های صامت بوده است. این نکتۀ جانبی را هم در نظر بگیرید که دست کم در ایام سوگواری و به بهانۀ به کارگیری موسیقی محزون و دور از تمپوی بالا، رادیو و تلویزیون مان از باخ تا آلبینونی، موسیقی کلاسیک پخش می کند. اما گوشِ دوست مان یحتمل در جریان روزمرگی، آنها را همچون اصواتی که توجهش را جلب نمی کرده اند، فقط همچون «سر و صدا»، رها کرده و گذشته است.

مثال سوم: برای هر کسی که در هر شاخهٔ هنر کوچک ترین سابقهٔ تدریس داشته باشد، این لحظهٔ بهت آور و مأیوس کننده بارها رخ داده که در اشاره به ضرورتِ دیده شدن یا خوانده شدن آثار هنریِ بنیادین و بااهمیتی از دوران کلاسیک، با این واکنش توجیهی دانشجویانش رو به رو شود که می گویند «خب اون خیلی قدیمیه. ما اون موقع هنوز دنیا نیومده بودیم»! انگار باخبری از آن چه در گذشتهٔ هنری که داعیهٔ علاقه به آن را داریم، به زمان تولد خودمان بستگی دارد. بدیهی است که خیر؛ به زمان پیدایش آن هنر و سیر تکوین و دگرگونی هایش در گذر زمان بستگی دارد. تاریخ زندگی آدمی که درگیر و دوستدار هنر می شود، دیگر نه فقط با رخدادهای زندگی فردی اش، بلکه با سرگرداندن و نظرانداختن به تاریخ و ریشه های هنر مورد توجه اش شکل می گیرد یا بهتر بگوییم، گسترش می یابد. این گونه است که گویی او از فردی هم سن و هم سطح خود، بسی بیشتر زیسته است؛ چون از دریچهٔ هنر، به عمرها و زندگی ها و دنیاهایی بس فراتر از زندگی دو سه دهه ای خود نگاه کرده است.

مثال چهارم: بسیار دیده و شنیده ایم که جوانان برای اشاره فیلم های کلاسیک، فیلم های سیاه و سفید دهه های اولیهٔ بعد از ناطق شدن سینما یا حتی هر فیلمی که خارج از محدودهٔ حقیر محصولات روز سینمای دنیا باشد، می گویند «اِ؛ از این فیلمای تاریخ سینما»! (لطفاً با سکونِ حرف «خ» در واژهٔ «تاریخ» بخوانید). غفلت اساسی که از فرط بدیهی بودن، یادآوری اش هم اندکی آدمی را به خجالت وامی دارد، در این است که هر فیلمی در هر سطح و مقیاس که همین امروز دارد در هر گوشهٔ دورافتادهٔ دنیا کلید می خورد، بخشی از تاریخ سینمای آن سرزمین و کل جهان است! همچون هر اتفاقی که امروز دارد در هر شهر و دیاری می افتد و همزمان با آن که واقعه ای معاصر است، به بخشی از تاریخ آن شهر هم بدل می شود. این توهمِ مردمان امروز که خود و زمانهٔ خویش را دچار انقطاع از تاریخ و سیر آن می پندارند، خود زمینهٔ مباحث روانشناختی گسترده ای بوده و هست. اما فارغ از آنها، باید دانست که در عرصهٔ هنر و فرهنگ، این تصور که تاریخ چیزی متعلق به پیشینیان بوده و آمده و رفته و گذشته و امروزِ ما ربطی به تاریخ ندارد، به عارضه ای خطرناک بدل می شود. چون قطر و قدمت هر شناخت را به حافظهٔ عموماً ضعیف پیگیران آثار روز، آن هم به طور تصادفی، کاهش می دهد.

سوء تفاهم های پیشرفته تر

پس به طور کلی و پیش از پرداختن به چراییِ تماشای کلاسیک ها، باید بر این اشتباه ها در تلقی عام نسبت به تعبیر «کلاسیک» مکث کنیم. اما با گذشتن از یادآوری های کودکانه ای همچون «سیاه و سفید بودن دلیل بر کلاسیک بودن نیست» و امثال آن، باید به سوء تفاهم هایی برسیم که در سطوح پیشرفته تر هم پدید می آید. در نمونه ای که بازخوانی امروزی اش به طور طبیعی به برداشت هایی کاملاً متفاوت از زمان انتشار می انجامد، یادداشتی از مجید اسلامی را به خاطر می آورم که در شمارهٔ نوروز ۱۳۷۲ ماهنامهٔ فیلم چاپ شده بود و طی آن، او به تلقی های نادرستی از واژگان کلاسیک و مدرن می پرداخت که در نوشته ای از منتقدی دیگر دیده بود. نقطهٔ مورد تمرکز اسلامی در آن یادداشت، اطمینان مطلقی بود که آن منتقد در کلاسیک قلمداد کردن سینمای هیچکاک داشت. ارجاع به مباحثی به قلم دیوید بوردول و نئوفرمالیست های هم قطار او و همچنین ذکر مثال هایی از فیلم **روح** (آلفرد هیچکاک، ۱۹۶۰)، ابزاری بود که اسلامی به واسطهٔ آن در اطمینان افراطی به کلاسیک بودن هیچکاک، خلل وارد می کرد.

راستش این است که با رندی های هیچکاک در به بازی گرفتن احساس و هوش و انتظارهای مألوف تماشاگر سنتی سینما، به واقع هم نمی توان او را همپای بسیاری از فیلمسازان هم عصرش، کلاسیک به شمار آورد. آن چه در مقالهٔ قدیمی تر مجید اسلامی با عنوان «پایان های خاکستری» مورد نظر بود، یعنی گزندگی و دوگانگی پایان های بسیاری فیلم های هیچکاک، در قیاس با فرجام قطعی و روشن که یکی از تعاریف فیلم های کلاسیک را شکل می داد، نمونه ای منحصر به فرد به چشم می آمد. دست کم در نگنجیدن او در قالب های ژانری آشنا، این غیرقراردادی بودن آثارش در قیاس با کلاسیک های دیگر و ژانرپذیر محسوس بود. ولی با خودمان روراست باشیم؛ شاید در زمان چاپ مقالهٔ اسلامی با بازنگری آثار هیچکاک به واسطهٔ توزیع نسخه های تازه و تصحیح رنگ شدهٔ انها در دههٔ ۱۹۹۰، این تردید می توانست مطرح باشد. در حالی که امروز و بعد از گذشت دو دهه از آن زمان و فاصلهٔ هفتاد ساله ای که از زمان شکل گیری شاهکارهای عمدهٔ هیچکاک

داریم، کلاسیک ندانستن هیچکاک و بازشناسی جلوه هایی از رفتار غیرقطعی و شک برانگیز هنر مدرن در کار او، دیگر تمام تقسیم بندی های تاریخی را به هم می ریزد. راحت تر بگویم؛ ما می توانیم در همین گونه بحث های تحلیلی که در این پاراگراف دنبال کردیم، میزان پای بندی هیچکاک به اصول سینمای کلاسیک را اندک یا احیاناً کمتر از جان فورد یا ویلیام وایلر ارزیابی کنیم. اما نمی توانیم بی توجه به نشانه های روایی، تولیدی و زمانی، او را از سینمای کلاسیک آمریکا و قبل ترش انگلستان، سوا کنیم. دلیل اصلی، نه قدمت آثارش، بلکه این است که در این دهه ها بسیاری از رفتارهای نامتعارف او در عملکرد تکنیکی یا شیوه های روایت، بارها تکرار و تقلید شده اند و حتی جنس تعلیق او سال هاست در دل سینمایی که اهدافی به کلی متفاوت با تأثیرات هیچکاک بر مخاطب اش دارد هم جریان یافته. مثلاً میشائیل هانکه با دکوپاژی از جنس عباس کیارستمی که سادگی و پرهیز از جلوه گری تکنیکی اش درست نقطهٔ مقابل سینمای هیچکاک است، بارها داستان های کنجکاوی برانگیز و تعلیق زای هیچکاکی را با سیر و پایان بندی غیرهیچکاکی یا حتی ضدهیچکاکی، بازگفته و می گوید. بنابراین، وقتی حتی تضاد با هیچکاک هم از آبشخور آفرینش هنری ویژهٔ او گذر می کند، بدیهی است که هیچکاک همچون ستونی مستحکم در بنای سینمای کلاسیک، تثبیت می شود. سینمای مبنا، سینمای مادر، یعنی همین که سرچشمهٔ زایش های بعد از خود را فراهم بیاورد.

دردسر بزرگ سینمای مدرن

مشکل دیگر این است که گذشت زمان و همان کج فهمی متکی بر «کلاسیک یعنی قدیمی»، موجب می شود بسیاری جاها و اوقات، سینمای مدرن دههٔ ۱۹۶۰ را نیز به خطا، کلاسیک بخوانند! سینمایی که در صدد عدول از قواعد سینمای کلاسیک برآمد، سینمایی که در دل آن ژان لوک گدار به جنگ با تداوم و پیوستگی روایت کلاسیک، میکل آنجلو آنتونیونی به کار با وقایع رخ نداده به جای حوادث درگیرکننده، لوئیس بونوئل به از میان برداشتن مرز میان خیال و واقع و آلن رنه به ایجاد تردید در مفهوم سنتی و عمومی زمان روایت روی آوردند، چگونه می تواند مانند سینمای روایتگر دوران طلایی هالیوود، «کلاسیک» نام گیرد؟! بار دیگر داریم به این سطحی نگری ها تنزل می کنیم که سیاه و سفید ساخته شدن سه گانهٔ آنتونیونی **ماجرا** (۱۹۶۰)، **شب** (۱۹۶۱) و

کسوف (۱۹٦۲) را نشان کلاسیک بودن او بیانگاریم؟ یا قدمت آثار فلینی در دوران بعد از آخرین رسوب های نئورئالیسم، باید مانع از توجه مان به شدت جنبه های رؤیاپروری و خوابگردی شخصیت های **جولیتای ارواح** (۱۹٦۵) شود؟

خیر. حتی اگر اغلب نمونه های مشهور سینمای مدرن امروزه با بارها تحلیل شدن در کتاب های تئوریک و درس داده شدن در واحد های تاریخی/تحلیلی مدارس سینمایی، به کتیبه های ماندگار هنر اصیل قدیم همانند شده باشند، با آثار سینمای کلاسیک قابل اشتباه گرفتن نیستند. چون آن چه آنها را از سرراستی و روشنیِ سینمای کلاسیک دور می کند، امروز و حتی برای تماشاگر دهۀ دوم سدۀ بیست و یکم هم نامتعارف خواهد بود. تغییر تدریجی خط داستانی **ماجرا** یا این که دو سکانس پایانی **بل دوژور/زیبای روز** (بونوئل، ۱۹٦۷) به بیننده امکان می بخشد تا خودش میان به طور واقعی رخ دادنِ یکی و در رؤیا گذشتن دیگری دست به انتخاب بزند، همچنان با خوانش روایات کلاسیک، هضم ناشدنی است. ابهام در **پرسونا** (اینگمار برگمان، ۱۹٦٦) یا **شرم** (برگمان، ۱۹٦۸) به مرور زمان کمرنگ نمی شود و همچنان کسی نمی داند جسد پشت بوته ها در **آگراندیسمان** (آنتونیونی، ۱۹٦۷) چه شد و کجا رفت.

در نتیجه، آموزه هایی که از بازنگری نمونه های شخاص سینمای مدرن اروپا به دست مان می آید، از پایه و اساس با دستاوردهای تماشای کلاسیک ها تفاوت دارد. در شمارۀ آینده و در همین بخش، به سرفصل هایی از آن چه کلاسیک ها به ما می آموزند، نگاه خواهیم کرد.