

# خلاقیت «تشخیص خلاقیت»

چرا باید کلاسیک ها را دید

بخش سوم: لذت کشف و شناخت شاهکارها در بین فیلم های کلاسیک

چاپ شده در : مجله سینمایی ۲۴

زمان انتشار : اسفندماه ۱۳۹۴

دو بخش پیشین این مجموعه نوشته ها در توضیح ضرورت دیدن و بازدیدن کلاسیک ها، همزمان با مباحث جانبی و مصداقی دیگر، بر دو سوء تفاهم بنیادین متمرکز بود: نخست کوشیدیم این سوء تفاهم کهنه را بر طرف کنیم که اغلب تصور می شود فاصله زمانی یا همان «قدیمی بودن» در بیان عام، عامل اصلی تشخیص فیلم های کلاسیک است و از جمله، بسیاری نمونه های سینمای مدرن اروپای دهه ۱۹۶۰ یا سینمای آمریکای دهه بعدی که تأثیراتی از آن گرفته، به خطا کلاسیک تلقی می شوند. سپس به این موضوع اساسی پرداختیم که بیشتر گمان می رود هر فیلم متعلق به سینمای کلاسیک الزاماً عاری از هر عیب است و باید تقدیس شود؛ و با مرور و مباحثی، به این رسیدیم که هیچ چنین نیست و می توان فیلم های کلاسیک را هم رده بندی کرد، میزان تأثیر عامل زمان در کمرنگ شدن درخشش آنها یا بیشتر برق انداختن نگین هایشان را سنجید و برای تشخیص خلاقیت ها و اصالت ها هم خلاقیت داشت. این بار روی همین تعبیر آخر، مکث می کنیم: چگونه؟ چطور می توان در میراثی که از دوران کلاسیک به جا مانده، گشت زد و کشفیاتی داشت و درست مانند اتفاقات تازه، غافلگیر شد و به وجد آمد؟

### معدن اروپا و میدان آمریکا

بی راه نیست که عادت کرده ایم به عنوان پسونده معمولاً قطعی عبارت «سینمای کلاسیک»، به جغرافیای شکل گیری آن هم اشاره کنیم. عادت داریم یا «آمریکا» یا «هالیوود» را در ادامه این عبارت بیاوریم. عنوان کتاب راهگشای دیوید بوردول و همقطاران نئوفرمالیست او نیز «سینمای کلاسیک هالیوود» است. اما عنوان فرعی اش شاید برای بحث ما گویاتر باشد: «سبک و سیاق تولید فیلم تا پیش از ۱۹۶۰». یعنی آن چه مورد بحث قرار می گیرد، هنجارهای فیلمسازی در هالیوود آن دهه های اولیه و اساسی است. باید متوجه باشیم که همین شیوه ها در حجم عظیمی از فیلم های غیرآمریکایی آن دوران هم به کار رفته اند؛ و البته بیشتر در نوع روایت و کمتر در الگوهای تولیدی کمپانی های آمریکایی که خود به خود نمی توانست در سیستمی به غیر از نظام استودیویی خود آنها جریان پیدا کند. پس سینمای کلاسیک شامل بسیاری فیلم های اروپایی هم می شود که دیدن آثارشان

می تواند در عین یافتن خطوط مشترک، نه تنها ما را به شناخت راهی برساند که اروپایی ها با تجربه های دیگرگونه شان پیمودند؛ بلکه همچنین به یادمان بیاورد آن راه آشنا، همان که متعلق به سینمای آمریکا می دانیم، چه قدر ریشه در اروپا داشته است. به طور طبیعی اغلب این طور ثبت شده که دیوید وارک گریفیث و سسیل ب. دومیل آغازگران سینمای تاریخی/حماسی بوده اند؛ اما تماشای عظمت فیلم **کابیریا** (جیوانی پاسترونه، ۱۹۱۴) به ویژه با بازبینی نسخه ای که به همت مارتین اسکورسیزی ترمیم و در سال ۲۰۰۶ در جشنواره کن رونمایی و بعد توزیع جهانی شد، می تواند ما را مطمئن کند که نام پاسترونه ایتالیایی باید به عنوان ابداع گر این نوع سینما ثبت می شد. در عین حال، روایات گسترده پنج اپیزود **کابیریا** و شخصیت های گوناگون آن با تلفیق عجیب و غریبی از چند منبع ادبی، از متن لاتین «از پیدایش شهر» اثر مورخ روم باستان تیتوس لیویوس (در انگلیسی، مشهور به لیوی) تا «سالامبو» اثر گوستاو فلوربر شکل گرفته و سال ها پیش از اقتباس های مشهور سینمای آمریکا، مثلاً یک دهه زودتر از نسخه اول و صامت بن-حور (فرد نیبلو، ۱۹۲۵)، بهره گیری از ادبیات به عنوان منبع سرشار داستان فیلم ها را پیشنهاد کرد.

این فقط یک سرنخ است. نمی خواهیم آن را به ماجرای کهن و حالا دیگر کهنه شده تفکیک مَنش سینمای اروپا از آمریکا پیوند بزنیم. چون اولاً داریم از جلوه هایی سخن می گوئیم که سینمای اروپا را همسو با همان هنجارهای روایت و فیلمسازی در سینمای کلاسیک آمریکا نشان می دهد؛ نه نقطه مقابل سبکی آن. ثانیاً تفکیک این دو فقط برپایه محل تولید، از آن علایق توأم با خط کشی و صف آرایی در ایران است و بس. در همیشه سینما و شاید بیشتر در همان دوران کلاسیک، هویت اروپایی بسیاری کارگردانان مهم و آن چه از دل فرهنگ و نگرش و زیست مشخص خودشان به فیلمسازی استودیویی انتقال می دادند، فراتر از یک اصلیت شناسنامه ای بود. آلفرد هیچکاک و چارلی چاپلین و دیوید لین و بسیاری انگلیسی های دیگر، جان فورد ایرلندی، بیلی وایلدتر اتریشی، ماکس افولس و ارنست لوییچ آلمانی هر کدام از دل زادگاه شان جهان بینی و عناصر فرهنگی مشخصی به فیلم ها آوردند که دیگر اطلاق قطعی صفت «آمریکایی» به آثارشان فقط بابت مالکیت حقوقی فیلم ها در استودیوهای هالیوودی، ساده لوحی به حساب می آید. در تمام «بازی در بازی»هایی که شیوه روایت بودن یا نبودن (لوییچ، ۱۹۴۲) را تشکیل می دهد، هویت اصلی لوییچ نقش پیدا می کند: این که

یک آلمانی دارد درست همان ابتدای جنگ جهانی دوم در استودیوی یونایتد آرتیستز ایالات متحده، کمدی ای می سازد و در هجویه سازی اش قرار است تا جایی پیش برود که خود هیتلر هم یکی از شخصیت های آن باشد. شاید حتی رگ و ریشه مذهبی لوییج هم در این وجه کنجکاوی برانگیز فیلم، مؤثرتر از منبع تأمین سرمایه آن یعنی آمریکا باشد.

اما وقتی می خواهیم بر گوشه و کنارهای گوناگون سینمای کلاسیک مسلط شویم، سراغ گرفتن از فیلم های اروپایی در کنار همان ها که از سینمای آمریکا می شناسیم، کشفیات جالب توجهی در اختیارمان خواهد گذاشت. این که «نوار فرانسوی» چه در ابتدای ناطق شدن سینما و با آثار مارسل کارنه و چه دو سه دهه بعد توسط کسانی مانند ایو آلگره و هانری ورنوی و ... در صدر همه، ژان پی یر ملویل، چه شمایل های بزرگی مانند ژان گابن و آلن دلون داشته است، قطعاً همپای شناخت نوار آمریکایی و شمایل هایی چون همفری بوگارت و ادوارد گ. رابینسون و جیمز کاگنی، ارزش و لذت خواهد داشت؛ و وقتی به فیلم هایی چون په په لوموکو (ژولی ین دو ویویه، ۱۹۳۷) می رسیم و می بینیم نامش یک چندم گنگستری های بوگارت در ایران و دنیای امروز به گوش سینمادوست ها خورده اما ریشه ده ها موقعیت و کنش دراماتیک رایج این ژانر در سینمای آمریکا، از این فیلم پا گرفته، آن لذت چند برابر می شود. حتی پیشگامی هایی که با ارزش والاتر همراه نباشد هم در هر حال و به گونه ای بدیهی، «لذت کشف» را به لذت تماشا می افزایند. مثلاً این که نخستین اقتباس از رمان آمریکایی مشهور «آقای ریپلی با استعداد» نوشته پاتریشیا های اسمیت، درست چهل سال پیش از فیلم مشهور آنتونی مینگلای فقید با بازی مت دیمون و گوئینت پالترو و جود لا، فیلم فرانسوی **ظهر ارغوانی** (رنه کلمان، ۱۹۵۹) با بازی آلن دلون در نقش اصلی بوده، دانستن اش خود لذت کشف به همراه دارد؛ چه برسد به تماشای آن و بررسی تطبیقی اش با نسخه آمریکایی و جدید.

### ژانر در سینمای کلاسیک و حرکت به سمت ضدژانر

سهل است که در گذری بر تاریخ سینما، ببینیم ژانر به عنوان مهم ترین دستاورد مربوط به «طبقه بندی» فیلم ها، بیشترین رونق و رشد خود را در سال های سینمای کلاسیک داشته است. دوره مدرن به عنوان آلترناتیوی برای

معیارهای کلاسیک، اصولاً جدایی و آشنایی زدایی از آنها را مبنای خود قرار داد و پست مدرنیسم دهه های اخیر با شیطنت به دو رفتار «ترکیب ژانرها» و «ترکیب ژانر و ضدیت با ژانر» تکیه می کند. آن سال های ستاره شدن بازیگران در قالب نقشی در دل ژانری مشخص بود که تام میکس و جان وین و گری کوپر را کابوی ژانر وسترن، فرد آستر و جینجر راجرز و جین کلی را رقصنده/خواننده ژانر موزیکال یا لانا ترنر و باربارا استنویک را «زن مرگبار/femme fatal» فیلم-نوآرهای می ساخت. یعنی منهای کارگردان ها و کمپانی ها، حتی بازیگران نیز با نقشمایه ای در بطن ژانری مشخص، به محبوبیت و موفقیت می رسیدند. بنابراین گشت و گذار در مسیره های سینمای کلاسیک می تواند بر روی هویت ژانرها و نقاط طلایی آنها نیز نوری بیافکند.

یکی از لذات کشف ناشناخته های هر ژانر و بازتماشای همان نمونه های شناخته شده، این است که «قواعد ژانر» در تعاریف تاریخ نگارانه را از آن چیزی که در تعاریف انتقادی «کلیشه» اش می نامیم، تفکیک کنیم. این تمیز دادن البته نه به یکباره، بلکه به تدریج به دست می آید و رفته رفته می تواند مخاطب کلاسیک شناس را به نقطه امنی برساند که از آنجا، دلایل موفقیت و شکست فیلم های مختلف یک ژانر، قابل شناسایی باشد. یا به نقطه لذت ناب تری ببرد که بزنگاه تغییر نسبی قاعده های ژانری و از بین رفتن ارزش های محوری دنیای هر ژانر و جانشینی ارزش هایی تازه، بر او روشن شود. این تعبیر اخیر، یعنی همان پدیده ای که در نوشته ها و حرف های سینمایی، با صفت «ضدژانر» وصف شده: دورانی می رسد که نه تنها فیلمسازان اندکی جوان تر از کلاسیک سازان بزرگ اولیه با تمایلات اسطوره شکنانه مثل سام پکین پا، آرتور پن، جرج روی هیل و جان شله زینگر فیلم هایی با تغییرات نظام ارزشی و با اشاره به زوال دوران قهرمانان لایزال کلاسیک می سازند، بلکه حتی خود جان فورد که از شمایل های صفت کلاسیک بوده، در اقتدار قهرمانش خدشه وارد می آورد و به مردی که لیبرتی والانس را کشت (۱۹۶۳) می رسد: فیلمی که به گونه ای منحصر به فرد در قالب وسترن، دو قهرمان مرد هم ارز دارد که یکی هنوز سلاح و دیگری کتاب قانون به دست دارد؛ و دومی یعنی تام دانیفن (جان وین) عملاً هم منجی و هم قربانی ظهر دومی یعنی رانسوم استادارد (جیمز استیوارت) می شود. شاید نشود با قطعیت این شاهکار فورد را «ضدوسترن» خواند؛ چون همچنان قهرمان مسلح و سنتی اش حرمتی عمیق در قهرمان جدید برمی انگیزد و به اصطلاح رایج، هنوز از اسب نیفتاده است. اما در این که این جان فورد

نسبت به زنگ خطر تغییرات بعد از شکل گیری مدنیت در غرب آمریکا، دیگر جان فورد دهه های پیشتر نیست، نمی توان شک کرد.

### بخش هایی از لذات فراسینمایی فیلم دیدن

همزمان با این لذات خالص هنری و سینمایی، از راه همین کلاسیک دیدن و با پیگیری خط سیر ژانرها در دل آن دوران، نوع خاصی از دانش جامعه شناسی و تاریخ و جغرافیای سیاسی و قوم نگاری و شناخت فرهنگ ها به فیلم بین کلاسیک فهم منتقل می شود که با نتایج هیچ مطالعه مستقیمی در هر یک از این زمینه ها، به دست آوردنی نیست. وقتی کسی شرایط اجتماعی و سیاسی و فرهنگی و حتی اقتصادی هر کشور و دوره و سالی را از طریق تغییرات تدریجی هنجارهای ژانری در دل هر فیلم، باز می یابد، هر محدوده زمانی و جغرافیایی را چنان عینی می شناسد که می تواند خطاهای جامعه شناس یا مورخ طفلکی و دور از مشاهدات موردی را هم تصحیح کند. تأثیر جنبش های مرتبط با حقوق و آزادی اجتماعی زنان بر فیلم نامتعارفی در ژانر گنگستری و زیرژانر سرقت همچون **بانی و کلاید** (آرتور پن، ۱۹۶۷)، نقش جنگ ویتنام در احساس ناامنی و سرخوردگی عمومی از جلوه های آشکار در **بعدازظهر نحس** (سیدنی لومت، ۱۹۷۶) تا نهان ترین بازتاب ها در ژانری مثل وحشت یا از سکه افتادن ارزش های مردان اصیل قدیم در دوران شکاف بین نسل ها و کم قدر شدن نهاد خانواده که به ضدوسترن ها منجر می شود، برای یک سینمادوست کلاسیک بین، تصویرهایی ملموس و انسانی دارد و برای دانایان زمینه های تخصصی گفته شده، تنها پاراگرافی بر روی کاغذ است. همان اسطوره شکن هایی که در پاراگراف قبلی مثال زدیم، در دو سال پیاپی ضدوسترن هایی ماندگار ساخته اند: **این گروه خشن** (سام پکین پا، ۱۹۶۹)، **بوچ کسیدی و ساندنس کید** (جرج روی هیل، ۱۹۶۹) و **بزرگمرد کوچک** (آرتور پن، ۱۹۷۰). این رسیدن به قله پوست اندازی و دل کندن از ترس طرح آن زوال ارزش ها، درست در برش انتهایی دهه انفجار اصول ثابت قدیمی یعنی دهه ۱۹۶۰ روی می دهد. پس طبیعی است که فرد سینماشناس، می تواند از احوال مردمان آن دوران، برای جامعه شناس و مورخ، داستان های عینی بگوید و لمس و حس انسانی را به دانسته های محفوظاتی او بیافزاید.

این دانش عینی و غیرنظری، البته تنها به واسطه شناخت دوره های دگرگونی حاصل نمی شود. گاه هم می توان در خود یک فیلم و فارغ از آن چه قبل و بعدش جریان داشته، حال و وضع زمانه و عادت ها و عرف ها را خوب شناخت. ویلیام وایلر از روی مشهورترین نمایشنامه لیلیان هلمن یعنی «ساعت بچه ها» دو بار فیلم ساخته: یکی با نام این سه زن به سال ۱۹۳۶ که چندان تحویل گرفته نشد؛ و دیگری ۲۵ سال بعد به سال ۱۹۶۱ با نام خود نمایشنامه و با بازی آدری هپبورن و شرلی مک لین و میرنا لوی. دومی کاندیدای پنج جایزه اسکار و سه گلدن گلوب شد و کم و بیش شهرتی و هوادارانی دارد. اما نکته اصلی در استقبال اندک از اولی را باید در موضوع اصلی نمایشنامه جستجو کرد: این که اهالی منطقه زراعی کوچکی، دو زن گرداننده یک مدرسه خصوصی دخترانه را به ارتباطی نامعمول، متهم می کنند و بر این مبنا، بچه های خود را از آن مدرسه بیرون می برند. این که هلمن چنین موضوع نگو و نپرسی را در ۱۹۳۴ آن هم در نخستین نوشته اش، محور کار خویش قرار داده، این که وایلر به آن سرعت دست به اقتباس از آن زده، این که آکادمی و مردم برای پذیرش چنین فیلمی در قیاس با فضای تئاتر و سه اجرای پرفروش این نمایش در همان دو سال فاصله میان نگارش تا فیلم شدن، بس تنگ نظرانه تر عمل کرده اند، این که باز چرا وایلر در آغاز دهه ۱۹۶۰ دست به اقتباسی با شرایط تولیدی چشمگیرتر زده، همه و همه می توانند زمانه شناسی ما را تقویت کنند. اما تماشای خود فیلم ها همچنان دستاوردی ملموس تر از یافته های این حواشی خواهد داشت. مثلاً خیلی بعدتر که فیلم دریغ انگیز جولیا (فرد زینه مان، ۱۹۷۷) ساخته می شود و جین فاندرا در آن نقش همین لیلیان هلمن نمایشنامه نویس را بازی می کند، تماشای آن می تواند سینما روها را به درکی تازه از دوران اختناق برساند که هلمن در دل آن، چنان نمایشنامه جدل انگیزی نوشت. کنش او جسورانه و شناخت بیننده تمام این فیلم ها از شرایط هر دوره، تکان دهنده به چشم می آید.

حالا که دیدیم با دیدن کلاسیک ها می توان حتی به خیلی از لذات فرهنگی جدا از بحث صرف سینما نیز دست یافت، شماره بعدی و آخرین قسمت ارتکاب این قلم در زمینه پرسش «چرا باید کلاسیک ها را دید؟» به ویژگی های قابل ردیابی و پیگیری در فیلم های کلاسیک اختصاص خواهد داشت.