مثل دوباره یافتنِ یک آشنای قدیمی

چرا باید کلاسیک ها را دید

بخش چهارم و آخر: برخی از آداب سینمای کلاسیک

زمان انتشار : **فروردین ۹۵**

چاپ شده در : **مجله سینمایی ۲۴**

در این آخرین قسمت از این مجموعه مباحث که ارتکاب این قلم است، به این می پردازیم که رعایت چه آدابی در رویارویی ما با سینمای کلاسیک، ضرورت دارند و از آن سو، رعایت چه آدابی از سوی سازندگان آثار، می توانند معیار تشخیص فیلم کلاسیک باشند. شاید در آغاز به نظر برسد که این دو مبحث، یکسر جدا از یکدیگرند. اما چنین نیست و در بخش آخر این نوشته، پیوند دو بحث را برقرار خواهیم کرد.

آگاهی از این که بار چند هزارم است

واقعیت این است که وقتی ما فیلم مشهوری از سینمای کلاسیک را می بینیم، باید بدانیم در مقابل کتیبه ای از دل تاریخ ایستاده ایم. مانند موقعی است که داریم در راهروهای لوور یا آرمیتاژ راه می رویم یا در ابعاد ایرانی مشابه، به دیدار تخت جمشید یا قلعهٔ فلک افلاک رفته ایم. اگر نسیمی از فهم هنر و معماری در گذر تاریخ به صورت مان وزیده باشد، با آدابی همانند آیین حضور در یک معبد، از میان معابرشان می گذریم. درست با آدابی مشابه، باید بدانیم این **همشهری کِین** (اورسن ولز، ۱۹۴۱) که هر منتقد تازه کار یا دانشجوی ترم ۳ کارگردانی می خواهد منزلت اش را زیر سؤال ببرد و با انکار تحولات بیانی اش در زبان سینما بسیار سخت پسند به چشم بیاید، موضوع محوری چند هزار کتاب و مقاله و پایان نامه و پژوهش بوده و خواهد بود. باید حواس مان باشد **شاهین مالت** (جان هیوستن، ۱۹۴۱) که ممکن است به چشم یک فیلم نوآر معمول ببینیم، نسخهٔ اصلی اش به عنوان سرمایهٔ فرهنگی ایالات متحده در موزهٔ ملی هنر متروپولیتن نیویورک نگهداری می شود. باید برای مان قابل پیش بینی – یا دقیق تر بگوییم، قابل پس بینی!- باشد که چند ده میلیون نفر پیش از ما از پایان **کازابلانکا** (مایکل کورتیز، ۱۹۴۳) و شکسته شدن اصل عرفی «با هم ماندن ستاره های زن و مرد فیلم» در انتهای سکانس فرودگاه مه گرفته، غافلگیر و شاید گریان شده اند. در این صورت، اگر متوجه این نکته ها باشیم، به هر واکنش خودمان در جایگاه یک واکنش فردی، زیاد اعتماد نمی کنیم؛ بلکه آن را به منزلهٔ عکس العملی می بینیم که در امتداد صدها و هزاران نمونهٔ پیش از خود، بار دیگر تکرار شده است. تفاوت بسیاری وجود دارد میان این که آدمی بگوید «من **شیطان یک زن است** (جوزف فون اشترنبرگ، ۱۹۳۵) را دوست

داشتم» و تازه اگر ناچار شد دلیلی بیاورد، به طراحی و نوع پیش رفتن داستان عشق بی سرانجام در آن اشاره کند؛ با این که بداند داشته یکی از نمونه های متعالی و مشهور فضاسازی شکوهمند و رمانس نافرجام را می دیده و این دو ویژگی، نه کشف او هستند و نه امروز و دیروز به اثبات رسیده اند. حتی تشخیص این که شیوهٔ روایت داستان کشش مردی ناکام به زنی دسیسه گر در **این میل مبهم هوس** (لوئیس بونوئل، ۱۹۷۷) شباهت تام به الگوی روایی فیلم اشترنبرگ دارد، باز بابت پسزمینهٔ تاریخی طولانی، نمی تواند «کشف» به شمار آید و بی شک بارها مطرح شده. بنابراین، احتیاط در اظهارنظر و پرهیز از اعلام کشفیات دربارهٔ آثار شاخص سینمای کلاسیک، نه از دریچهٔ فروتنی یا حفظ حرمت استادان قدیم، بلکه به لحاظ آگاهی از تاریخ، اهمیت دارد: این که نشان می دهد ما از گذشته داشتنِ میراث، باخبریم. پس ابراز احساس فردی مان را که می تواند «به زبان آوردن اولین چیزی که به ذهن می رسد» را همچون بلایی بر سرمان نازل کند، به صدور حکمی دربارهٔ آن بدل نمی کنیم.

ترتیب معکوس «دیدن» فیلم و «خواندن» دربارهٔ آن

بسیاری از هم نسلان ما که دوران شروع شیفتگی سینما را همه در نخستین دههٔ بعد از انقلاب از سر گذراندیم و از دسترسی به فیلم های روز سینمای دنیا و حتی کلاسیک ها خبری نبود، ابتدا فیلم ها را می خواندیم و بعدتر که امکانات اندکی گسترش یافت، می توانستیم ببینیم. وقتی فیلمنامه های سینمای مدرن اروپا را با ترجمهٔ دکتر هوشنگ طاهری می خواندیم، اغلب هنوز چند سالی مانده بود تا تصاویر غریب **ماجرا** (میکل آنجلو آنتونیونی، ۱۹۶۰) یا **همچون در یک آینه** (اینگمار برگمان، ۱۹۶۱) را ببینیم و بدانیم شیوهٔ روایی و بصری این فیلم ها با خواندن فیلمنامه، چندان به دست آدم نمی آید. وقتی در نقدهای **شاید وقتی دیگر** (بهرام بیضایی، ۱۳۶۶) به نسبت های میان آن و دو فیلم **سرگیجه** (آلفرد هیچکاک، ۱۹۵۸) و **مارنی** (هیچکاک، ۱۹۶۴) اشاره می شد، نگارنده در کمال شرمساری، اولی را – البته با شرایط نوارهای کوچک و بعدتر بزرگ آن سال ها– دیده و دومی را ندیده بود. آن دیدار اولی هم البته هنوز با «درک کردن محضر»ش یکی نبود. در نتیجه، حسرت و کنجکاوی برای دیدار درست دومی بیداد می کرد؛ به ویژه از این حیث که جهانبخش نورایی در نقد

موشکافانه اش بر **شاید وقتی دیگر**، نوشته بود «فیلم بیضایی به لحاظ پیچیدگی هنری و ژرفای فکر از **مارنی** پیشی گرفته است» (ماهنامهٔ سینمایی فیلم، شماره ٦٦، مرداد ماه ١٣٦٧). همین به هم خوردن ترتیب و توالی میان آن چه دیده ایم و آن چه درباره اش خوانده ایم، از زمینه های همیشگی گلهٔ هم نسلان ماست. می گویند نه نسل های پیش تر با اکران فیلم های نیکلاس ری و فرانک کاپرا و ویلیام وایلر بر پردهٔ سینماها و نه نسل های بعدتر با بازتر شدن فضای دستیابی به فیلم ها در نظام نمایش خانگی، هیچ یک آن شدت اختناق فرهنگی و عطش بی پاسخ ماندهٔ ما را تجربه نکردند.

ولی بدیهی است که این جا نمی خواهم به این خاطرهٔ نسلی و جوانب جامعه شناختی اش عقب گرد کنم. درست برعکس؛ می خواهم جنبه ای مثبت به مثابهٔ سبب خیر شدنِ عدو را مطرح کنم: بحث بر سر این است که تماشای کلاسیک ها گاه ممکن است برای هر آدمی از هر نسلی، شبیه همان تجربه ای باشد که بازگفتم. این احتمال طبعاً در ایران و جاهای دیگر، تفاوتی ندارد. چون هر خورهٔ سینمایی به طور طبیعی پیش از آن که بسیاری کلاسیک ها را ببیند، در کتاب ها و مجلات سینمایی اسم آنها را خوانده یا در فهرست فیلم های محبوب سینماگران، به چشم اش خورده. گهگاه چیزهایی از خط داستانی یا اهمیت تاریخی یا جوایز و تأثیرات آنها می داند و به هر رو، در فرآیند تماشای فیلم ها حس می کند چیزی یا چیزهایی برایش آشناست. در معمول ترین تداعی ذهنی که به حافظهٔ بصری بر می گردد، ممکن نیست کسی که حتی دو سه دوره مراسم اسکار را دیده، نمای مشهور حرکت دوربین از روی اجساد جنگ داخلی در **بربادرفته** (ویکتور فلمینگ، ١٩٣٩) را در گزیدهٔ تصویرهای مربوط به فیلمبرداری یا طراحی مراسم ندیده باشد. کسی که دو شمارهٔ تصادفی از مجلات یا کتاب های تاریخی سینما را ورق زده و فقط عکس هایش را هم تماشا کرده باشد، موقع دیدن نمای انعکاس تصویر چارلز فاستر کین (اورسن ولز) در آینه های بی شمار سرسرای قصر زانادو در **همشهری کین** یا موقع فرارسیدن لحظهٔ رهسپار شدن ایتن ادواردز (جان وین) به قعر بیابان در **جویندگان** (جان فورد، ١٩٥٦) که سرچشمهٔ «نماهای از توی قاب در/ door frame» سینما از آن زمان تا امروز است، بی شک حس می کند این نماها را پیشتر هم دیده. چون دست کم عکس شان را دیده. جنبهٔ مثبت ماجرا همین لذت دوباره یافتن پدیده ای است که از پیش هم می شناختی. انگار آشنایی قدیمی را بازیافته ای. انگار آن دانستن، حتی اگر از

دیدن بخش هایی از فیلم سریالی صامت **شزم** وسط سکانس سینما در فیلم **سوته دلان** (علی حاتمی، ۱۳۵٦) باشد، حسی می آفریند که به دوباره دیدن فیلم کلاسیک مورد بحث، بی شباهت نیست؛ در حالی که داری برای نخستین بار آن را می بینی.

منهای این احساس آشنایی، بخشی از آداب حرمت گذاری هم این جا خواه ناخواه به جا آورده می شود: وقتی می دانی در اواخر سکانس اول **سرگیجه** آن زوم-تراک دوربین در دو جهت معکوس برای القاء حس سرگیجهٔ اسکاتی (جیمز استیوارت) بر اثر ترس از ارتفاع پرداخته شده، هنگام دیدن فیلم برای بار اول، به این تکنیک ابداعی آن زمان، دل می دهی. به بیان دیگر، از آن غافل نمی مانی که هیچ؛ منزلت نوآوری و غنای تکنیکی فیلم را همزمان قدر می نهی.

یادآوری چند اصل سینمای کلاسیک

مطالعه ها و حتی مشاهده های پراکنده، می تواند پیش از دیدار هر فیلم کلاسیک، ما را به آن چه در آن سینما همچون اصولی قطعی و ضروری جریان می یافت، آگاه کند:

۱) فیلم روایت خطی داشت و زمان آن در جهت عقربه های ساعت پیش می رفت. یعنی هرگز موقعیتی را نشان مان نمی داد که پیش از موقعیتی که قبل تر دیده ایم، رخ داده باشد. یا ساده تر: زمان در آن پس و پیش نمی شد. اگر فلاش بک پاریس **کازبلانکا** را داشتیم، هنگام رجعت به گذشته و بعد موقع برگشتن به اکنون، تصویر با تمهیدی مانند سوپرایمپوز یا فید یا دیزالو یا مه آلود و مواج شدن، به ما می گفت که «قرار است بخشی از گذشته» را ببینید. گریز فیلم به عالم خیال که مبنای روایت توهم آمیز **زنی در ویترین** (فریتز لانگ، ۱۹٤٤) بود، حتماً با همین نوع تصویرسازی، تکلیف تماشاگر را روشن می کرد.

۲) تقریباً تمامی فیلم ها در دل ژانری معلوم ساخته می شد. همهٔ آن چه از تئوری ژانر در مباحث سینمایی به جا مانده، حاصل حاکمیت تمام و کمال ژانرها بر اساس پسند تماشاگر و خواست استودیوها در آن دوران است.

۳) فرجام آدم ها و روایت، به طور کامل یا دست کم نزدیک به کامل، روشن می شد. فیلم در پایان از سردرگمی تماشاگر پرهیز می کرد و حتی اگر تردید آدمی در یک مثلث عشقی مبنای درام فیلم بود، مانند خودکشی زاش (اینور پارکر) که اثرگذارترین شخصیت فیلم **مرد بازوطلایی** (اتو پره مینجر، ۱۹۵۵) را می آفرید، حتماً یکی از اضلاع مثلث را از دامنهٔ رقابت بیرون می کرد تا با شفافیت، نشان مان دهد که دو ضلع دیگر به هم رسیدند. یا اگر کلانتر کین (گری کوپر) در درستی خدماتی که به مردم شهر کوچک **ماجرای نیمروز** (فرد زینه مان، ۱۹۵۲) کرده، تردید داشت، آن را نه با ابهام پایان فیلم، بلکه با به زمین انداختن ستارهٔ حلبی اش به نشانهٔ دلزدگی او از ناهمراهی مردمان آن شهر، می فهمیدیم.

٤) از انگیزه های مبهم یا غیرقابل درک شخصیت ها، از تغییر لحن و روند و ژانر از این رو به آن رو، از سکوت و مکث بیش از حد و حذف موسیقی، از معناهای چندگانه و مغلق، پرهیز می شد. اگر مانند رابطهٔ عجیب زن و مرد اصلی درام روانی/رومانتیک پیچیدهٔ دو فیلم **سوء ظن** (آلفرد هیچکاک، ۱۹٤۱) و **چراغ گاز** (جرج کیوکر، ۱۹٤٤) تا مدتی گیج بودیم که چرا چنین عوالمی میان آنان جریان دارد، تا اواخر فیلم ها هر کدام شان از این که «معلوم نیست چه مرگ اش است» خارج و تکلیف اش معین می شد.

هم تداوم این اصل ها تا تعدادی بسیار بیشتر و هم یافتن استثنایی بر هر کدام، نه فقط ممکن، بلکه حتمی است. **سانست بولوار** (بیلی وایلدر، ۱۹۵۰) با روایت شدن از زاویهٔ دید یک مُرده، قاعدهٔ ۱ را به هم می زند و رفت و برگشت های زمانی **قتل** (استنلی کوبریک، ۱۹۵٦) از هر تصوری برای روایت غیرخطی در سینمای کلاسیک، پیچیده تر است. قاعدهٔ ۲ در تعیین ژانر فیلم **بعضی ها داغشو دوست** دارند (بیلی وایلدر، ۱۹۵۹) به بن بست

می خورد؛ چون بخش هایی از آن گنگستری است، بخش هایی موزیکال، بخش هایی رومانس،... و در نهایت هم بیش از تمام اینها، یک کمدی است. **راشومون** (آکیرا کوروساوا، ۱۹۵۰) با تعارض میان روایت چهار آدم مختلف از یک واقعه، از هر دو قاعدهٔ ۱ و ۲ چیزی جز تَلی خاکستر به جا نمی گذارد (تازه یکی از این چهار راوی اش، روح مُرده ای است که احضار می شود!). قاعدهٔ ۳ را **نامهٔ زنی ناشناس** (ماکس افولس، ۱۹٤۸) با اقتدار در هم می شکند؛ ولی ساختارش به شکلی کامل تر از هر فیلم معاصرش، دایرهٔ درام را می بندد و این آموزهٔ ناصر تقوایی را درس می دهد که «فیلم نه لزوماً با اتمام داستانش، بلکه با نقطهٔ پایانی ساختارش تمام می شود». اگر قاعدهٔ ٤ را برای تشخیص مشکل درونی و بی مأوایی و سرگشتگی آدم هایی مثل هنک کوئینلان (اورسن ولز) در **نشانی از شر/ضربهٔ شیطان** (اورسن ولز، ۱۹۵۸) یا آنا اشمیت (آلیدا والی) در **مرد سوم** (کارول رید، ۱۹٤۹) ملاک بگیریم، کاملاً در می مانیم؛ چون آنها آدم های عجیب و ناراحتی هستند و نمی توان به درستی دانست که سرمنشاء این احوال شان دقیقاً کجاست.

اما همین نمونه ها بابت خرق عادتی که صورت داده اند، شهرتی جداگانه در سینمای کلاسیک یافته اند. وگرنه همچنان شاخصه های عمده که عموماً قاعده بوده، همین اصولی است که برشمردیم.

آنها سینما را یک دور به پایان برده بودند

این اصول با آن آدابی که طی مواجهه با سینمای کلاسیک، ضروری دانستیم، پیوندی دارند که تا تمامیت سینما و تا امروز، امتداد پیدا می کند. آن اصول بی شک امروز و در تمام فواصل چند دهه ای میان دوران کلاسیک تا این سال ها، در صدها و هزاران فیلم رعایت شده است. **دیوانه وار** (رومن پولانسکی، ۱۹۸۸) یا **پل های مدیسون کانتی** (کلینت ایستوود، ۱۹۹۵) یا **دربارهٔ الی...** (اصغر فرهادی، ۱۳۸۷) هر کدام به میزان کافی، از ساختمان اصولی سینمای کلاسیک سود جسته اند. این که همچنان صفت «کلاسیک» را برای توصیف هر کدام از این فیلم های خارج از آن دوران به کار می بریم، دست کم با این تعبیر جایگزین که «فیلم روایت – یا رویکرد- کلاسیک دارد»، نتیجهٔ خلل ناپذیریِ آن قواعد است. بسیاری تاریخ نگاران صاحب تحلیلی بر این باورند که هر آن چه امروز دارد در سینما تجربه می شود، در ابعادی گاه نهان تر و گاه آشکارتر، در سینمای

کلاسیک اتفاق افتاده بود. به عبارتی می توان گفت آنها یک دور کامل سینما را تا انتها رفتند. چند مثالی که از به هم زدن آن قواعد و بهره گیری از ساختارهای نامتعارف زدیم، گویای این است که برای ردیابی جلوه های آشنایی زدایی از سینمای کلاسیک نیز می توان از خود سینمای کلاسیک در جایگاه منبع جست و جو استفاده کرد. بنابراین، وقتی آن آداب را به جا می آوریم، عملاً داریم حرمت سینمای کلاسیک را به اعتباری همیشگی برای کلیت سینما تبدیل می کنیم.

کسانی که تصویری مثالی و تغزلی از فیلم دیدن در سالن سینما را در فیلم شان ترسیم و آن را همچون نگاره ای رنگارنگ، پر از جلوه و تأثیر احساسی کرده اند، به همین وجه نظر داشته اند. اشک شوق سالواتورهٔ پا به سن گذاشته (ژاک پرن) موقع دیدن برش های فیلم ها در انتهای **سینما پارادیزو** (جوزپه تورناتوره، ۱۹۸۸) که جای خود دارد؛ حتی آیین ظاهراً عاری از عاطفه و آکنده از خشونت کشتن آدولف هیتلر (مارتین ووتکه) در سالن سینمای **حرومزاده های بیشّرف** (کوئنتین تارانتینو، ۲۰۰۹) نیز به تمامی چنین است: تنها کسی که در تاریخ بشری هیتلر را کشته، غیر از خود او که با همهٔ تردیدها گویا در واقعیت چنین کرد، کوئنتین تارانتینو است و بس! اما او امکان ندارد آیینی به عظمت این انتقام تاریخی را بدون ادای دِین به سینما اجرا کند. برای همین، وقتی آوای غریب شوشانا (ملانی لورن) به گوش آلمانی های حاضر در سالن سینما می رسد، از آسمان و از ماورایی می آید که ما می دانیم باندهای صدای سالن است: سینما برای هیتلر و نازی ها به مسلخ و برای همهٔ اعضای هر دو گروهی که بی خبر از نقشهٔ هم، آنها را خونین و جزغاله می کنند، به معبد بدل می شود. برای ما که از سرچشمهٔ سرشار کلاسیک ها و میراث ممتدشان تا امروز سرمستیم، البته همان نقشی را دارد که برای آن دو گروه هیتلرکُشان تارانتینو داشت. اما هنوز و هر روز طیف های تازه تری از آنهایی می بینیم که تا این نور جادویی بر پرده می افتد، انگار سینما به مسلخ روح و روان شان مبدل می شود. راستی چرا؟!