

# بندهی طلعت آن باش که «آن»ی دارد

شیوا مقانلو



به عقب که نگاه می‌کنیم، به فیلم‌هایی که دوست داشته‌ایم و برایمان ماندگار شده‌اند، ناخواسته یکی چند تصویر از کلیت اثر را پررنگ‌تر از بقیه به یاد می‌آوریم، یکی چند دیالوگ را محسوس‌تر، یکی چند حرکت را ملموس‌تر، و یکی چند لحظه را شیرین‌تر. یعنی درست که فیلم یک برآیند جمعی است که نهایتاً از جمع جبری اجزای سازنده‌اش بیشتر می‌شود، اما در هر جمعی یکی چند جزء کوچک وجود دارند با حیاتی فی‌نفسه و مستقل اما تنیده در حیات سایر لحظه‌ها که همانقدر انضمامی‌اند که انشاقی، و همانقدر در دل فیلم بجا نشسته‌اند که از آن بیرون هم می‌زنند: به ماندگاری، اینها همان لحظات خاص‌اند، همان تکانه‌های بصری و روایی و صوتی، همان لحظات خیزش یک اتفاق بیرونی و پرده‌ای که به انقلابی درونی در تماشاگر منجر می‌شود؛ اینها همان «آن»های سینمایی هستند، همان‌هایی که با شنیدن نام هر فیلم به یادمان می‌آیند: بیش و پیش تمامیت اولیه‌ی جهان درونی آن فیلم یا حاشیه‌ها و دستگاه‌های تحلیلی که به شکل ثانویه و از بیرون بار فیلم خواهند شد.

اولین نفری که بر پله‌های تعیین «آن» سینمایی حاضر می‌شود، فیلمنامه‌نویس است؛ کسی که روایتش را از ترکیب «آن»های متوالی به دست می‌دهد. گاهی اصالت و قربت نوشتن برای او، داشتن و رسیدن به تنها یک «آن» است: تصویری، لحظه‌ای، نگاهی، صدایی یا جمله‌ای چنان ذهن را تسخیر کرده که او برای پاشیدن این هیجان به روی جهان دست به دامان پیرنگ‌های کلاسیک و الگوهای سه پرده‌ای می‌شود تا «آن»ش را به شکلی نظام‌مند میان منطق‌های علت و معلولی نوددقیق‌های جا کند. البته که در کلاس‌ها و کارگاه‌های نوشتاری می‌گویند و می‌گوئیم که اشتباه است اگر ابتدا دکمه‌ای به نام «تصویر» داشته باشید و بخواهید برایش پالتویی به نام «فیلمنامه» بدوزید. اما گاهی نادیده گرفتن این اشتباه‌ها خودش رسمی بجا و هیجان‌انگیز می‌شود، گاهی بزرگ‌ترین شاهکارها به دنبال همین جادکمه‌ها می‌آیند. البته که روش مخالفش منطقی‌تر و مشمرثمرتر است: یعنی فیلمنامه‌ی به‌قاعده و به‌روایی داشته باشیم و نویسنده هم بداند منطقی‌تر فلان دقیقه‌ی فیلم چه نقطه عطفی تأثیرگذار و کاری شیهه‌باهم تلاقی کنند: «آن»ات را بشناسی و داشته باشی و پرورشش بدهی و درست در جایی از کلیت فیلمنامه قرارش دهی که نگینی شود بر سینه‌ی لباس فاخر فیلم تا تمام دیگر عناصر پرده‌های قبل و بعد و اوج و فرود گرد هم بیایند و به آن جلوه دهند. و بعد تمام مخاطبان «آن» فیلمنامه را به یاد خواهند داشت؛ مثلاً «نیم‌شبی در پاریس» به همراه یک نویسنده‌ی جوان و خام امروزی و طی یک سفر زمانی نفسگیر کنار همینگوی بنشینند و به اعتراف او گوش کنند که هرگز نوشته‌های دیگران را نمی‌خوانده است.

دومین پله‌ی آفرینش «آن»های سینمایی زیر پای آدم‌های صبور پشت دوربین است، مثلاً کارگردان و فیلمبردار و تدوینگر و صداگذار و طراح صحنه. آدم‌هایی که ساختار را می‌شناسند و از واکنش‌های روانی

تماشاگر در برابر هر رویکرد تکنیکی آگاهند؛ کسانی که می‌دانند تأثیر رنگ و نور و ابعاد در ایجاد یک «آن» سینمایی چیست و صحنه را طوری می‌آرایند که وقتی به همراه «آشپز، دزد، همسپرش و معشوقش» مشغول غذا خوردن می‌شویم بیش از هر چیز خواس‌مان جلب رنگ و لعاب رخساره‌ها و دیوارها می‌شود. یا کسانی که می‌دانند چطور ارتفاع و جهت و مسیر حرکت دوربین را عوض کنند تا یک «آن» ماندگار خلق کنند؛ و مثلاً با حرکت دادن دوربین در طول راهروهای مرموز یک هتل دورافتاده ما را گرفتار یک «درخشش» نفرینی می‌کنند. یا کسانی که بلندند تاریک‌روشن صحنه را با چه عدسی و عمق میدانی تنظیم کنند تا با طیب خاطر در هزارتوی راهروهای زیرزمینی فاضلاب‌های وین دنبال «مرد سوم» بدویم. آنهایی که در خرتار مورد نظرشان را پیدا می‌کنند و بعدش می‌دهند برگ تمامی درخت‌ها را رنگ کنند تا ما در یک «آن» حیرت‌انگیز در دل «رویایها» یمان ثابت و ساکن شویم و دیگر جلو نرویم. همان‌هایی که می‌دانند باید دقیقاً تا چه ساعت و چه دقیقه‌ای از روز صبر کنند و بنابراین عوامل انسانی و ساعت‌ها و دلارها را مدت‌ها معطل می‌کنند تا تنها در دقایقی پس از غروب خورشید به یک آبی جادویی در فضای آسمان برسند و چند فریمی بگیرند که «درخت زندگی» شان را نامیرا می‌کند. مردمی که آنقدر چند هزار فریم از چندصد برداشت را یک به یک عقب و جلو می‌برند تا «آن» درست‌شان را پیدا کنند، آن وقت دو اتومبیل داغان و خسته را پشت یک چراغ قرمز بارانی نگه می‌دارند و دست‌های دو سرنشین عاشق را روی دستگیره‌های لغزانند تا برای ابد روی «پل‌های مدیسون کانتی» متوقف‌مان کنند.

چنین سینماگری برای شناخت «آن» کارشان به شهود شخصی و حس‌های فردی متوسل می‌شود. به لحظات خلوت دلی‌اش اعتماد می‌کند و به جرعه‌هایی که ناگهان وجودش را لبریز می‌کنند دل می‌بندد؛ منتظر الهام می‌نشیند و وقتی آمد ره‌ایش نمی‌کند مگر این که روی سلولویید پیاده‌اش کند. در این حالت تجارب شخصی و پس‌زمینه‌های اجتماعی سینماگر شاید قوی‌تر و به‌روزتر از اصول و قواعد ساختاری‌ای عمل می‌کنند که البته بی‌شک الفبای حرکت هر سینماگر نوگامی است. بسیار از این «آن»ها را در آثار فیلمسازان تجربی و نوگرا و ضدجریانی می‌بینیم که آزادی عمل را بر تمامی عناصر فیلم جاری می‌کنند (خطر این روش، نسبت دادن هر شلختگی ممکن به حیطه‌ی وسیع و نامتعیین الهام و شهود فردی است، و این که حس و حساسیت ناپیدای هنری را توجیه هر اثر هنری ضعیف و ناپهنجاری سازیم. داروی رفع خطر هم این است که بی‌گمان باشیم که شهود لحظه‌ای اگر با درایت تجربی و آگاهی علمی جمع نشود حاصلی جز هیچ نخواهد داشت). گاهی هم برعکس، سینماگر به تمامی در خدمت قواعد ژانری و الگوهای پیشینی است که جلو جلو (و انگار بر اساس مثالی افلاطونی) انتظار دارند و حدس می‌زنند که بهترین واکنش تماشاگر براساس چه رعایت و اجرای کدام شگردهای فنی سینمایی حاصل خواهد آمد. در این حالت، «آن»ها تعاریفی قاعده‌مند دارند که منتظر الهام نمی‌ماند بلکه الهام را به چالش می‌کشد، یا حتی خلقش می‌کند باز هم مطلوب‌ترین انگاره سینمایی است که شگردهای شخصی و خلاقیت‌های فردی را با اصول آشنا و مورد اعتماد جهانی در هم بیامیزد و هوشمندانه ما را در کهکشانی از قواعد جنگی و علمی-تخیلی و

عشقی و وسترن در گیر «جنگ ستارگان» کند.

بر سومین پله از ساخت و دریافت «آن» های سینمایی بازیگران ایستاده‌اند. گاهی تمام عناصر و حس و حال‌هایی که برشمرديم هست اما «آن» می‌درمی‌آید. گاهی هم هیچ کدامشان نیست اما فقط به مدد توان و از جان مایه گذاشتن کسی که جلوی دوربین می‌ایستد، بهترین «آن» های سینما شکل می‌گیرند. صادق که باشیم، ماندگارترین های عمرمان را همیشه با قصه‌هایشان به یاد می‌آوریم، و خود قصه‌ها را هم همیشه با قهرمانان‌شان. آیا همان نگاه‌های مستاصل، چشم‌های براق، لبخندهای عمیق، پوزخندهای دردناک، همان لرزش ظریف دست‌ها و گردن‌ها، همان مصاف بدن‌های در حال جنگ و همان فریادها و نجواهای بی‌شمار نبوده که بیش از هر حرکت دوربینی و برش تدوینی و آب و تاب کارگردانی به یادمان مانده است؟ ما از جنگ جهانی دوم، از حکومت مزدور ویشی و آلمانی‌های بی‌رحم، از سیل مهاجران نومید و سوداگران بازار سیاه، از قصه‌ی اردوگاه‌های کار اجباری و تمام این دردها و عشق‌ها و پیروزی‌ها و شکست‌ها در «کازابلانکا» چه چیزی را بیش از همه به یاد می‌آوریم مگر دو نمای درشت از دو صورت معصوم و مردد و رنجور و عاشق که زیر لبه‌ی پهن کلاه‌هایی که می‌خواهد راز مگویشان را مخفی کند، در فرودگاهی خلوت و بی‌رحم و در آستانه یک جدایی ابدی ایستاده‌اند و عشق‌شان را با جدا شدن‌شان بیمه می‌کنند؟ و مگر نه این که این فیلمی است فاقد فیلمنامه مشخص و از پیش معلوم که بخش‌های آخرش همین بخش‌اش - روز به روز و سر صحنه نوشته می‌شده و کارگردان هم تا دم آخر نمی‌دانسته چه اتفاقی خواهد افتاد؟ و آیا این عاشقانه‌ترین «آن» تاریخ سینما که بی‌هیچ تماس فیزیکی و عیانی می‌گذرد، بیش از همه مدیون بازیگرانش نیست؟

از آنیت‌شان کم نمی‌کند.

و بالاخره بر چهارمین و آخرین پله ما تماشاگران نشستیم. ما تماشاگرانی که هر کداممان یک جهان دیداری و دریافتی متفاوت و گسترده و رنگارنگ‌ایم. ما با تجربیات پیشینی خودمان، با صافی‌های ذهنی‌مان که دیده‌ها و شنیده‌هایمان از آن عبور می‌کنند، با تجارب قبلی و خودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی‌مان، ما با تمام بار تاریخ و فرهنگ و گذشته و حالمان است که به مصاف یک فیلم می‌رویم. ما این پیچیده‌ترین دستاورد هنری جهان پدیدارها را از مجراهای حسی و ادراکی خودمان می‌گذرانیم و اصلاً کاری نداریم که قواعد از پیش معلوم ساختاری برایمان چه نقشه‌ای چیده‌اند یا از ما چه انتظاری دارند. ما در مقابل پرده‌ی نقره‌ای هم جهانی بسته و منحصر به فرد و مال خودیم، و هم بخشی از یک تجربه‌ی عظیم و غیرفردی تماشاگری که دست کم با یک نفر و دست بالا با میلیون‌ها نفر در دنیا شریک و همدست و هم‌درمان می‌کند. یعنی ما «آن»



«نیم‌شبی در پاریس» اثر وودی آلن

خودمان را خلق می‌کنیم: «آن» ماندگار سینمایی من به پشتوانه‌ی تمام فردیت و تاریخ و جغرافیایم، با «آن» سینمایی تو فرق خواهد کرد؛ ما می‌توانیم تا ابد کدهای یکسان درون فیلم را به «آن» های متفاوتی کدشکنی کنیم. اینجا ساحت فرم‌گرایی و واکنش‌های مورد انتظار مغلوب ساحت نامشخص پدیده‌هایی می‌شود که تنها از برکت تجارب شخصی مفهوم می‌یابند. اما این هم حقیقتی است که رمزشناسی‌های تجربی مدرسه‌ی تماشاگری ما را در اکثر اوقات به فرهنگ لغت و رمزشکنی‌های یکسان و نزدیک به هم رسانده است. و باز بی‌گمان در تلاقی تمام این مرزهاست که ماندگارترین شاهکارها شکل می‌گیرند، جایی که سینماگر «آن» اش را با چنان سعی صدری خلق می‌کند که برای سلیقه‌های شمال و جنوب جهان، در دهه‌های گوناگون، لذتبخش می‌شود. جایی که ساختارمندی‌ها و ساختارشکنی‌ها، سبک‌های فردی و قواعد کلی، و زبان بومی و گویش جهانی در هم ادغام و به یک «آن» ماندگار تبدیل می‌شوند که فراموش کردنش ممکن نخواهد بود.

و باز هم بیشتر: گاهی برخی «آن» های سینمایی نه تنها برای ما مخاطبان بلکه برای سینماگران نسل‌ها و فرهنگ‌های دیگر نیز ماندگار می‌شوند، و در آثار ایشان به نوعی دیگر تکرار. اکثر ما با آن لحظه‌ی جادویی و پایانی «کازابلانکا» دلمان لرزیده، جایی که ریک امریکایی و زنوی فرانسوی که دیگر مشخصاً به سلک مبارزان ضد نازی در آمده‌اند، پشت به دوربین و در نمایی باز از ما دور می‌شوند تا «آغاز یک دوستی زیبا» را در خلوت دونفره و پرهراس‌شان جشن بگیرند. اما آیا کورتیز کارگردان، آگاه یا ناآگاه، در خلق این «آن» ماندگار سینمایی وامدار و متأثر از رنوار پیشکسوت و پیشرو نبوده است؟ به یاد بیاوریم لحظه‌ی پایانی «توهم بزرگ» رنوار را که دو مرد فرانسوی میهن‌پرست و زخم‌خورده از جنگ جهانی اول در فرار از دست ارتش سبب آلمانی پشت به دوربین و در نمایی باز، میان برف‌ها، دور می‌شوند تا آغاز دوستی و اتحاد و مبارزه‌ی جدید را در کشوری بی‌طرف (سوئیس) جشن بگیرند. انگار انرژی ماندگاری برخی لحظه‌ها و تصویرها چنان فعال و ماناست که حرکت کردن‌شان میان فیلم‌های گوناگون چیزی

# سینما و ادبیات



تومان

شماره ۲۵ | فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۲ سال  
35th issue | 11th year | May & April | 2015

## سینمای مستقل امریکا

نیم‌ویژه‌نامه **هال هارتلی** | روایتگر سرد عدم قطعیت

گفت‌وگوی اختصاصی سینما و ادبیات با **هال هارتلی** | حس هارتلی‌وار

این موضوع مبهم نوآر | مقاله‌ای از حسن حسینی

بزنگاه سینمای ایران |

میزگرد فرزاد موتمن، مهران کاشانی، مصطفی کیایی، جواد طوسی

بزنگاه: از طبیعت بی‌جان، تنگسیر، دونه، ناخدا خورشید تا فجر سی‌وسوم

شنلی در قد و قواره ادبیات و سینما |

گفت‌وگو با خشایار دیهیمی و بررسی تطبیقی رمان شنل و فیلم پرویز

از نوشتن تا نشر |

همراه با شیوا ارسطویی، احمد پوری، امیرعلی نجومیان

و اتفاق می‌افتد |

بررسی رمان «اتفاق» گلی ترقی با حضور فرخنده آقایی

بلقیس سلیمانی، امیرحسین خورشیدفر، محسن حکیم‌معانی

کمدی الهی: از دیروز تا امروز |

نشست سودابه فضایی، مشیت علایی، کاوه میرعباسی، علی عبداللهی

از زبان روزنامه تا حد هنر |

گفت‌وگو با قاسم هاشمی‌نژاد درباره‌ی ترجمه‌ی کتاب خواب‌گران

جالس‌های امروز تئاتر ایران |

از زبان فرهاد مهندس‌پور، رضا سرور، اصغر دشتی

