

آزمایشگاهی برای سنجش طراوت سلیقه ما

تلقین / اینسپشن / کریستوفر نولان / ۲۰۱۰

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : فروردین ماه ۱۳۹۰

به سؤالاتی از قبیل آن چه می خواهم مطرح کنم، نمی شود پاسخی داد؛ ولی طبعاً از طرح شان هدفی دارم: چگونه می توانیم بدون متوقف کردن زمان و بدون بازگشت به گذشته، ایده و داستان و روایتی داشته باشیم که سقوط یک ماشین از لبه یک پل عظیم به سطح و عمق آب رودخانه زیر آن پل در فیلم مان دقیقاً ۲۵ دقیقه طول بکشد؟! چگونه می توانیم ایده و داستان و روایتی داشته باشیم که در آن، «تلقین» سودجویانه چیزی به کسی که شخصیت های اصلی مان وارد خواب و ناخودآگاه او شده اند، با آن چه در ابعاد اخلاقیات بسیار کهن و کلاسیک برای او سودمند و کارساز است، یکی و همسو شود؟! او/رابرت فیشر (سیلین مورفی) به اصلاح نهایی رابطه گسیخته اش با پدرش/موریس فیشر (پیت پاسل ویت) برسد و با توصیه پدر تصمیم بگیرد روی پای خودش بایستد و ناچار به پیمودن مسیر پدر نباشد؛ و آدم های اصلی قصه ما هم بر اثر همین تصمیم او، به هدف مأموریت شان یعنی منصرف کردن او از ادامه کار تشکیلات پدرش برسند و در نتیجه، سیه کاری آدم های تیم «رؤیادزدان» با خیرخواهی شان برای او، یکی شود؟! و از همه پیچیده تر، چگونه می توانیم ایده و داستان و روایتی داشته باشیم که بعد از تفکیک جزء به جزء چهار لایه تو در توی خواب در خواب، بعد از بیدار شدن شخصیت ها در لایه های نزدیک تر به واقعیت و بیداری، باز بیننده را غافلگیر کند و «پیچ» پایانی را روی دست همه پیچ های قبلی بزند که چه عرض کنم، بکوبد؟! و

این که تمام این اتفاقات در تلقین روی داده، به تنهایی و حالا و پس از این همه بحث و نوشته درباره فیلم، دیگر خیلی تکان دهنده نیست. اما این که هنوز در بخش هایی از این بحث ها درست همین ویژگی ها و هسته مرکزی زایش و پیدایش آنها یعنی «جاه طلبی در خیال پردازی و رؤیاگونه گی» که نزد کریس نولان در حد نبوغ/جنون موجود است، به ضعف فیلم تعبیر می شود، می تواند از خود این ابداع های در حد تاریخ سینما که در فیلم شکل گرفته و قابلیت های روایت در سینما را گسترش داده است، تکان دهنده تر باشد! ما ایرانی هستیم و به طور طبیعی بر سر فیلم تازه و جدل انگیزی از محصولات سال سینمای ایران بیشتر با هم

بحث می کنیم و حساسیت نشان می دهیم. در بحث بر سر فیلم های روز سینمای دنیا، معمولاً میزان حساسیت ها و تعصبات به میزانی نیست که مثلاً همین اواخر در رویارویی با فیلم های تازه و غیرمنتظره ای از داریوش مهرجویی یا مسعود کیمیایی یا اصغر فرهادی پدید آمد و به طیف بسیار متنوع نظرات از فحاشی تا ستایش تمام و کمال انجامید. اما در مورد تلقین این نظرات چندگانه به شکلی بی سابقه ابراز شد و معتقدم ریشه این چیزی شبیه «پارادوکس» (از عناصر مهم روایت خود فیلم) در نظرات مرتبط با آن هم دیده شد و این که یک سر طیف، کار را به انکار محض و حتی تمسخر فیلم و ایده های تمام نشدنی و باز هم حتی بی اعتبار دانستن ویژگی هایی مانند «بداعت» و «پیچیدگی» آن رساند، از زاویه ای دیگر به این باز می گردد که ما ایرانی هستیم. یعنی از مقاومت و مقابله با آن چه در هر نگرشی به یک خرق عادت و خلق ورای عادات سینما تعبیر شده، حس تمایز و تشخیص به ما دست می دهد. در نتیجه، در برخی از نوشته های مخالف فیلم نولان، حتی این که چرا فیلم تا این حد به دنیای «مجازی» می پردازد یا این که چرا آدم ها در خواب ها و خواب در خواب های فیلم تر و تمیز و اتوکشیده اند، مورد سؤال قرار گرفت یا زیر سؤال رفت!

از میان ویژگی های پرشمار دو فیلم اخیر فرهادی، یکی شان برایم به طور شخصی اهمیتی فراتر داشت: این که در فرآیند تماشا و بعد از اتمام آن، این فقط ما نیستیم که داریم درباره شخصیت های فیلم و اعمال و گفته ها و تصمیم هایشان نظر می دهیم و آنها را بر این اساس، می سنجیم. خود فیلم هم به آزمایشگاه تشخیص فردیت و جهان بینی ما بدل می شود. از طریق پرسیدن و بررسی این که کدام بیننده به کدام شخصیت یا رفتار شخصیت در درباره ای... و جدایی نادر از سیمین رأی می دهد و او را محق تر می شناسد، می شود خود بیننده فرضی مورد بحث را هم شناخت و به محدوده ای نسبی از باورها و سلیقه زیستی اش دست یافت. تصور می کنم وقتی دامنه خیالپردازی فیلمی از آن چه در گذر فانتزی های گوناگون سینمای پیشین فراتر می رود و مثلاً به «خیالپردازی درباره خیالپردازی» بدل می شود (مانند ماهی بزرگ تیم برتون) یا به «خیالاتی

درباب کنترل خیالات» می رسد (مانند تلقین)، فیلم به شدت این قابلیت را پیدا می کند که نوعی نمونه آزمایشی باشد برای تشخیص میزان سرحالی، بازیگوشی، بداعت پذیری و رؤیاپروری بیننده اش در این مقطع از زندگی که با پدیده/پیشنهادی چون تلقین مواجه شده است. سینما هم می تواند واقعیات اطراف مان را از اجتماعی تا سیاسی تا علمی تا بحران های خانوادگی به شکلی که بیشتر درست و آن گونه ندیده ایم، نشان مان دهد. اما از سوی دیگر، می تواند بخشی از خواب و خیال هایی را که یا آن قدر خلاقیت نداشته ایم که ببینیم و یا حتی سقف ذهن و ناخودآگاه مان کوتاه تر از آن بوده که حتی بتوانیم تصورش کنیم، به تصویر درآورد و اتفاقاً و با عرض تأسف برای دوستان منطقی و علمی نگرمان - همان ها که هیچکاک از زبان و قلم و ترجمه پرویز دویبی با عبارت «استدلایون» از آنان یاد می کند- این یکی بیشتر به ماهیت سینما و ذات فریب پرداز و باوراننده و همی به نام تصویر متحرکش نزدیک است.

به یکی از تعابیری که همین چند سطر پیش گفتم و گذشتم، بازگردیم: این که خواب دیدن هم خلاقیت می طلبد. واقعاً در این تردید دارید؟ به هیچ عنوان تمایلی ندارم که با ارجاعات مستقیم و کسالت بار به دیدگاه های یونگ و فروید درباب خواب و رؤیا و ضمیر ناخودآگاه، این یادداشت ساده و شخصی را تزئین و احیاناً از این طریق، ادعای سواد مضاعف کنم؛ پس به تجربه ای شخصی ارجاع می دهم که به بخشی از همان دیدگاه ها راه می برد: از هشت سال پیش که مادرم و از هفت سال پیش که پدرم را از دست داده ام، بارها آنها (بیشتر پدرم) را در خواب دیده ام؛ تقریباً مانند هر کسی که والدینش از دنیا می روند. اما این خواب ها معمولاً فضایی بسیار رئال دارند و از نظر میزان شباهت به واقعیت، گاه حتی برایم هراس آورند. مثلاً می بینم که پدرم به خانه کنونی من و خواهرم آمده (خانه ای که در زمان حیاتش اصلاً خانه ما نبود که بخواد آن را دیده باشد) و انگار نمی داند که زنده نیست. من و خواهرم در اتاقی دیگر، طوری که او نشنود، آرام با هم حرف می زنیم و تصمیم می گیریم بهش یادآوری نکنیم که از دنیا رفته. شاید یادش برود و پیش مان

بماند! ناهاری می چینیم و خوش و شادمان، دور هم می نشینیم به خوردن. اما اواسط غذا پدر یکهو می گوید که بچه ها، می دانید که من زیاد وقت ندارم. می دانید که می آیند دنبالم. و ما خشک مان می زند، یخ می کنیم، pause می شویم؛ و می فهمیم که می داند زنده نیست.

بارها شده که دیگران و دوستان و بستگان هم خواب هایی را که با حضور پدر و مادر ما یا پدر و مادر از دینا رفته خودشان دیده اند، برای مان بازگفته اند. حتماً برای شما هم بسیار پیش آمده که در این بازگویی ها، از خواب هایی حرف می زنند که متوفی را در باغی سرسبز و زیبا با لباسی سفید و پاک و بلند دیده اند که احیاناً صورتش هم نورانی شده بوده. خب، من هرگز پدر و مادرم را در چنین خوابی ندیده ام. این به چه برمی گردد؟ تعبیر ایدئولوژیک یا برداشت ظاهرنگرانه می تواند این باشد که لابد به سست ایمانی من. لابد به نگرش مادی ام که پدر و مادر را هم با عینیت و جسمانیت شان حتی در دوران پس از مرگ، تجسم و وارد خوابم می کنم. اما در این جا اساساً این بخش ماجرا مدنظرم نیست. اشاره ام به این است که حتی خواب های ما بهد عنوان بازتاب هایی از ناخودآگاه مان، به میزان قابل ملاحظه ای در اختیار یا زیر سایه خودآگاه مان هستند و به جاها و جهان هایی که حتی در مخیله و ضمیر نا به خود ما هم نمی گنجیده، نخواهند رفت. این را از این جهت مطرح کردم که بگویم تلقین همین قدرت نسبی و نامحسوس کنترل خواب توسط خود آدمی را محور قرار داده و به عنوان یک علمی - خیالی بسیار جاه طلبانه، تا حد چیدمان خیابان ها و وارونه کردن که نه، «تا کردن» شهر و ساختمان هایش (طوری که خود شهر، به آسمان شهر بدل شود!) آن را گسترش داده است.

از دلایل انکار جذابیت و شکوه این میزان رؤیاپردازی فیلم در نظر مخالفانش، تکیه بیش از حد آن به جلوه های ویژه بوده است! به گمانم ایران آخرین و تنها نقطه باقی مانده در روی زمین است که در آن، برخی جلوه های ویژه را به جای عامل تقویت و باروری ایده های اولیه فیلم های خیال پرداز، به منزله

دستاویزی برای ضعف و شکست آنها یا وابستگی و عدم استقلال کارگردان شان در نظر می گیرند! این تفکیک خلاقیت فردی از رهاوردهای تکنولوژی، اولاً به تعبیری بسیار سنتی و دمده از مفهوم مؤلف باز می گردد که هنوز در آن «کوره شخصی» فیلم ساز به عنوان یک فرد جدا از جمع تکنیسین های همکارش در تعبیری بسیار غریزی در جا زده است و ثانیاً فراموش کرده است که اورسن ولز و آلفرد هیچکاک و جوزف فون اشترنبرگ و میکلا آنجلو آنتونیونی هم به نسبت عرف زمان خودشان و میزان احتیاط واقع گرایانه فیلمسازان معمولی هم عصرشان، بسیار بلندپرواز و تکنولوژیست محسوب می شده اند و گاه هر فیلم شان با دو سه ابداع تکنیکی همراه بود که مانند بسیاری از عناصر همشهری کین یا بانویی از شانگهای، زوم/تراک سرگیجه یا پلان/سکانس پایانی حرفه: خبرنگار، برای آن زمان به یک نوع «ضرب شست تکنیکی صرف» با تمام خودنمایی هایی که عموماً منتقدان به فیلم سازان بیانگرا نسبت می دهند، شبیه بوده. این که بگوییم دو سه تا تیر و تخته امکان آن حرکت دوربین فیلم آنتونیونی برای ورود به پنجره اتاق را فراهم می کرده یا تراکینگ های شروع فیلم نشانی از شر ولز با فرغون انجام می شده و این خلاقیت است و در نتیجه، بهره گیری از امکانات تکنولوژیک برای صحنه های ریزش دیوارها و بناها در حین اتمام هر خواب در تلقین خلاقیت نیست و تکنولوژی زدگی است، به نظرم به شدت شبیه حرف آنهایی می آید که اصالت سینمای ملی ما را در استفاده شخصیت ها از سماور نفتی یا حتی ذغالی به جای کتری برقی و پارچه پیژامه ای راه راه به جای شلوار جین می دانند!

در نهایت، همچنان می توان دید که در بزرگانی مانند دیوید بوردول که الگوی بسیاری از مباحث منجر به اسنوبیسم در این جا و امروز ما بوده و هست، نگاه پذیرنده نسبت به خلاقیت هایی که تا پیش از شکل گیری شان حتی قابل تصور نبوده، چگونه وجود دارد و به تداوم حیات و سرزندگی سلیقه هنری آنها می انجامد. وقتی بوردول چهار لایه روایت خواب در خواب های تلقین را به لحاظ میزان گسترش قابلیت

های بیانی و روایی سینما به چهار پاره روایت در دوره های تاریخی مختلف فیلم تعصب (دیوید وارک گریفیث، ۱۹۱۶) همانند می کند و نولان را گریفیث سده بیست و یکم می خواند، به روشنی می توان دریافت که او و دیدگاه آزاداندیشانه اش با تمامی کاستی هایی که به فیلم نسبت می دهد، چگونه خود از اسنوبیسمی که تئوری هایشان در ایران برای پیروان شان در پی آورد، مبرا هستند.

خب، به گمانم کافی است. تلقین جایگاهش را به عنوان «مهم»ترین فیلم سال ۲۰۱۰ - مهم به تعبیر دقیقی که علی معلم مطرح می کند و این اهمیت را ناشی از ابداعات بیانی فیلم می داند - تثبیت کرده و نیازی به شرح و بسط بیشتر همچون منی برای این که بدانیم دریچه تازه ای به روی نسبت های میان خیال و سینما گشوده، ندارد. می توانم همچنان از کاندیدا نشدن کارگردانی اش در مراسم اسکار، کاندیدا نشدن الین پیچ (همان بازیگر بسیار مستعد فیلم جونو که دارد بزرگ می شود) به عنوان بازیگر زن نقش مکمل یا برنده نشدن هانس زیمر سازنده موسیقی متن هیپنوتیزم کننده فیلم به اندازه انکارهایی که در گوشه و کنارهایی نه چندان اثرگذار، در ایران نسبت به آن صورت گرفت، حرص بخورم. ولی تردیدی نیست که در گذر زمان، آن چه تلقین به سینما افزوده، بیش از آن چه که از قابلیت های سینما تا پیش از خود بهره برداری کرده باشد، در حافظه تاریخی جهانیان خواهد ماند. چه این تجربه هنوز جنون آمیز نولان را به عنوان پربیننده ترین فیلم نامتعارف و پیچیده تاریخ سینما بپذیریم و چه دوستش نداشته باشیم، نمی توانیم انکار کنیم که سینما در رویارویی با دنیای رؤیاها و اوهام بشری - یکی از خاستگاه های اولیه سینما تا همیشه - دیگر همانی نیست که تا پیش از این فیلم بوده.