

از وقت شناسی تغییر تا زیبایی شناسی تقلید

آرتیست / میشل هازاناویسیوس / ۲۰۱۱

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : اردیبهشت ماه ۱۳۹۱

دیالوگ و کلام یا سکوت و تصویر؟

یکی از خاطرات طلایی ام از اواخر دهه اول دورانی که با اشتیاق درباره سینما می خواندم و می آموختم و هنوز ادامه دارد و امیدوارم هرگز جز با پایان عمرم به پایان نرسد، این بود که در دو شماره نزدیک به هم همین مجله، دو نگرش ظاهراً ضد هم درباره میزان اهمیت کلام در سینما و میزان بی نیازی سینما از کلام و صدا خوانده بودم. هر دو از نویسندگانی که آن موقع زیاد (و حالا تقریباً هیچ) درباره سینما می نوشتند و نوشته هایشان هنوز سرشار از نکته های آموختنی است. در شماره ۱۰۸ مجله (ویژه تابستان ۱۳۷۰) در پرونده موضوعی فیلمنامه، کامبیز کاهه در اواخر مقاله خود درباره نقش و کارکرد دیالوگ در فیلمنامه با عنوان «مکالمه ای برای دیدن» که به زیبایی ماهیت و عمق به هم پیوستگی کلام و فرآیند تماشا در سینمای ناطق را خلاصه می کرد، از قول منتقدی انگلیسی در مطلبی به تاریخ ۱۹۶۴ در وصف فیلم قلب های مهربان و تاج های گل (رابرت همر، ۱۹۴۹) آورده بود: «هنر آن چیزی است که درست کار می کند و نه آن چه که نگره پردازان به ما می گوشند که باید درست کار کند. آنها که بر اهمیت فوق العاده عناصر بصری تکیه می کنند، اینک ۳۴ سال از زمان عقب هستند. فیلم، اینک، یک هنر دیداری/شنیداری است و هیچ چیز ارتجاعی در موازنه ماهرانه ای که همبر بین تصویر و طنز و ظرافت کلامی برقرار می کند، وجود ندارد». طبعاً مقصود نویسنده از ۳۴ سال، فاصله زمانی بین مقطع نگارش مطلبش و مقطع شروع سینمای ناطق (۱۹۳۰) بود و تازه او زمان ساخته شدن نخستین فیلم صدا دار تاریخ یعنی خواننده جز و ۱۹۲۷ را در نظر نگرفته بود و ۳ سال به پیروان سخت متعصب تئوری «سینما زبان تصویر است» تخفیف داده بود. اما کاهه به جملات او این را به درستی اضافه کره بود که: «مطمئن نیستم حالا؛ حدود سی سال پس از تاریخ نوشته آن منتقد انگلیسی، دیگر نیازی به اثبات این جور چیزها نباشد»؛ و منظورش آن بود که هنوز و همچنان بسیاری فیلم بین ها و متأسفانه ناقدان، فیلم هایی را به صرف این که به دیالوگ و عناصر کلامی و شنیداری اتکا دارند، رادیویی یا تئاتری یا

غیرسینمایی (واژه هایی که تک تک، جعلی و فاقد تعریف هستند) می خوانند. جالب این جاست که حتی امروز و با گذشت بیش از بیست سال از نوشته کاهه، هنوز هم این نگرش واپس گرا نزد کسانی که ناتوانی خود در درک ظرافت های کلامی و صوتی فیلم ها را در پس تئوری منسوخ «سینما زبان تصویر است» نهان می کنند، رواج دارد.

اما دو شماره بعد یعنی در شماره ۱۱۰، بابک احمدی در مبحث تئوریک خود تحت عنوان «نشانه شناسی سینمای خاموش»، توصیف کلی سینمای صامت را چنین آغاز می کرد: «بسیاری می پندارند که سینمای خاموش (صامت) سینمایی ناکامل است. اینان از یک حکم درست که با پیدایش صدا، سینمای خاموش از میان رفت به این نتیجه نادرست می رسند که سینمای گویا (ناطق) همچون شکلی یا روش بیانی دقیق تر و بهتر، جایگزین سینمای خاموش شد. سینمای خاموش اما هنری کامل بود و در شکل دادن به روش دقیق بیان سینمایی به اندازه سینمای گویا کامیاب بود. اگر به آیین های سینمایی که در فاصله سال های ۱۸۹۵ تا ۱۹۳۲ پدید آمدند دقت کنیم، در می یابیم که سینمای خاموش به اهدافی که پیش روی خود داشت به گونه ای درخشان دست یافته بود». و البته احمدی با استناد به معدود فیلم های همچنان صامتی که در یکی دو سال اول دهه ۱۹۳۰ ساخته شدند (مانند زمین داوژنکو و پافشاری های چاپلین بر ادامه دادن سینمای صامت)، دوران حیات این سینما را تا ۱۹۳۲ می گیرد. اما فارغ از این نکته تاریخی، تحلیل اوست که اهمیت دارد. چهار نظام نشانه شناسانه ای که او به عنوان عناصر سازنده سینمای صامت شرح می دهد یعنی نظام نشانه های تصویری، حرکت، زبان شناسانه (نوشتاری) و موسیقایی، حتی منهای دو نظام دیگر و بعدی سینمای ناطق یعنی زبان شناسانه (گفتاری) و آوایی (اصوات)، برای کمال و خودبسندگی سینمای صامت در محدوده خودش کافی به نظر می رسد.

اگر دقت کرده باشید، از تضادی که ظاهراً در این دو مقاله به چشم می خورد، نه به عنوان یکی از آن گنجی ها و سردرگمی های رایج یک خواننده طفلکی نوشته های سینمایی با دیدن اختلاف نظرها، بلکه با تعبیر «یکی از خاطرات طلایی ام» از مطلعات سینمایی نام بردم. چون همان زمان و هنوز به نظرم در این دو نگرش، هیچ نوع تناقض و ضدیتی وجود ندارد. کمالی که در زیبایی شناسی سینمای صامت وجود دارد، به معنای این نیست که زبان و بیان و بازی های لفاظانه و طعنه ها و آهنگ و ده ها ویژگی دیگر دیالوگ نویسی و دیالوگ گویی درست و دقیق در سینمای ناطق، به منزله زائده ای بر پیکره روایت سینمایی از طریق عناصر بصری صرف است. و در نقطه مقابل، زیبایی و ظرافت و لذت همنشینی دیالوگ و مونولوگ و نریشن و حتی شعر قطعات موسیقی باکلام که در فیلم ها به کار می رود و هر یک، جلوه ای از کاربرد کلام در سینمای بعد از ناطق شدن محسوب می شود، دلیلی برای ناکارآمد و ناقص فرض کردن روایت سینمای صامت نیست. تفاوت در «ابزار»ی است که این دو به کار می گیرند و هر کدام به گونه ای هم طبیعی و بدیهی و هم در عین حال خلاقانه و همه جانبه، می توانند راه کارهای مناسبی برای همسو کردن اهداف روایی خود با این ابزار بیابند. به گونه ای که در یک فیلم رده بالای بهره مند از ظرافت های دیالوگی مانند هر آن چه بیلی وایلدز از روی فیلمنامه های مشترک خودش و یال دایموند ساخته یا هر فیلمی بر اساس نوشته ای از نیل سایمون یا ریچارد کورتیس یا بهرام بیضایی، نمی توان روایت را با حذف دیالوگ و تلاش مذبحخانه برای جایگزین کردن عناصر تصویری پیش برد. چون دیالوگ نه به عنوان یک ضمیمه و پیوست، بلکه در متن و بطن ملزومات کار و در واقع در فونداسیون آن به کار رفته. و در فیلم صامتی به کمال و شکوه زیبایی شناختی باد ویکتور شوستروم یا حرص اریش فون اشتروهایم یا طلوع ف.و. مورناو (که این آخری مثال های زیبای اواخر مقاله بابک احمدی را هم شکل می داد)، اساساً روایت طوری بساز خود را می گسترد و جمع می کند که نیازی به دیالوگ بیش از همان چند سطر میان نویس به مثابه نوعی «چفت و بست» - و نه بیش از این - ندارد.

«آرتیست» و دست و پا زدن برای اجرای یک ایده جذاب

تمام این مدخل طولانی و تئوریک را گفتم تا به این نکته برسیم که اساساً هیچ یک از این دو قالب بیانی، «نمی تواند» دیگری را بازآفرینی کند. در خصوص بازآفرینی سینمای ناطق در دوران صامت که بدیهی است نبود امکانات، حتی احتمال چنین کاری را هم از بین می برد و قاعدتاً مانند دوران پیش از هر پیشرفت تکنولوژیک، حتی تصویری مبنی بر این که ممکن است سینما در آینده سخنگو شود، در ذهن فعالان سینمای صامت وجود نداشت. اما در دوران ما، می توان تصور ساختن فیلمی به شکل صامت را به ذهن راه داد یا حتی عملی کرد؛ اما نتیجه اش در بهترین حالت می شود چیزی مانند فیلم آرتیست میشل هازاناویسیوس، که تنها به یک «ایده» نبوغ آمیز و زمان سنجی درخشان متکی است و در عمل نمی تواند به دنیا و زیبایی شناسی سینمای آن دوران، راه پیدا کند. نکته اول این است که موسیقی فیلم های صامت در آغاز توسط یک پیانو و بعدتر در سالن های بزرگ تر، توسط ارکستری در حاشیه سالن سینما و حین نمایش فیلم صامت، نواخته می شد و فقط در دوره های بعدی به عنوان حاشیه صوتی ثابت به نوار فیلم اضافه شد. در حالی که آرتیست مثل هر فیلم دیگر این دوران، حاشیه صوتی را هم که این جا سرشار از موسیقی است، در کنار خود و با خود دارد. یعنی بخشی از آن «ابزار»ش از مرحله تولید با ابزار سینمای صامت متفاوت است. نکته دوم این است که حتی در فیلم های متفاوت خوب یا بدی که هر کدام مان دست کم چند نمونه از آنها را دیده ایم و می کوشند سکانس(های) مشخصی را بدون استفاده از کلام، با نوعی اصرار به تکیه صرف بر روایت یا عناصر بصری پیش ببرند، از سکانس سرقت مارنی هیچکاک تا - بلاتشبییه - بخش های مشابه درس اول کتاب های دینی دبستان که می خواست با تشریح نظم خلقت و طبیعت، نشانه های وجود خداوند را برشمرد در درخت زندگی ترنس مالیک، اولاً به کارگیری صدا چه در ابعاد ارائه اطلاعات (مارنی در دستشویی شرکت منتظر می

ماند و ما با او به صدای خارج از کادر بیرون رفتن کارکنان از شرکت گوش می دهیم) و چه در فضا سازی حسی (موسیقی و افکت های بخش های مستندوار/کلیپ وار فیلم مالیک) به وفور وجود دارد و ثانیاً حتی نبود عنصر کلام بعد از ناطق شدن سینما، باز به معنای نوعی وابستگی یا دست کم «نسبت داشتن» با کلام است. به این معنا، اساساً چیزی موسوم به رجعت به سینمای صامت نمی تواند عملی شود.

چه کنیم که «سیاه و سفید» و «صامت»، تماشاگر امروزی را فراری ندهد؟

نکته سوم و مهم تر این است که سازندگان باهوش آرتیست خوب سنجیده اند که در این زمانه نمی شود یک داستان عاشقانه صرف یا یک ملودرام سراسر را با ظواهر سینمای صامت یعنی حذف دیالوگ و بستن کل فیلم به موسیقی و تصاویر سیاه و سفید، تعریف کرد و بیننده را نگه داشت. بنابراین راه حل را در این جستجو یافته اند که فیلم صامت شان را درباره دوران سینمای صامت و بزنگاه تبدیل آن به ناطق بسازند. یعنی جایی که تغییرات اعمال شده در ساختمان فیلم ها و شکل تولید و نمایش شان، بر روی خود داستان اثر می گذارد و در نتیجه، ما نمی خواهیم داستان رومانسیک یا ملودراماتیک معمولی را به شیوه صامت ببینیم؛ بلکه محور داستان، خود «شیوه صامت داستانگویی» است. این کار، ضمن تقویت منطق صامت ساختن این فیلم، باعث می شود ما از بی اطلاعی محض تماشاگر امروزی نسبت به دوران صامت به عنوان عاملی برای اقبال نیافتن فیلم مان بگریزیم و در حالی که داریم آن دوران و آن فضا را با نمایش آرتیست های سینمای صامت و نوع مناسبات شان به بیننده معرفی می کنیم، روایت مان را هم پیش ببریم. تمام جنبه «اگزوتیک» احتمالی که چنین فیلمی در چنین دوارنی می توانست داشته باشد، با همین که ما داستان را به دل خود استودیوها و زندگی ستاره ای از دوران صامت و در آستانه زوال در دوره ناطق می بریم، از بین می رود و

هیچ چیز در نظر تماشاگر معاصر، آن قدر غیرمتعارف به چشم نمی آید که مانع دنبال کردن داستان یا باعث کاهش جذابیت فیلم بشود.

در همان مقاله «نشانه شناسی سینمای خاموش»، بابک احمدی به سرچشمه تاریخی بسیار مهمی اشاره می کند که با این فکر محوری فیلم آرتیست، بسیار نسبت و نزدیکی دارد: «آیین های سینمای خاموش به شماری عظیم از آن چه هنوز مشخصه های «هنر سینما» می شناسیم شکل دادند: ژانرهای اصلی، روش های بیان گوناگون، کار با هنرپیشه ها و نظام ستارگان، کار در استودیو، قاعده های اصلی تولید، ...». آرتیست درست از همین آشنایی مردم امروز با عناصر مهمی مانند ستاره های سینما و نظام تولید استودیویی و ربطش به ذائقه و پسند تماشاگر استفاده می کند. چون اینها عناصر آشنایی اند که بنیان شان از دوران صامت گذاشته شد و تأثیر و نقش شان در سینما تا امروز به جا مانده است. پس اشاره به تغییراتی که استودیوها در بخشی از داستان فیلم آرتیست در تولیدات شان می دهند، و حتی تعصب شخصیت جورج ولتاین (ژان دوژاردان) نسبت به فیلم صامت، به عنوان نشانه ای از همه آن چه در سلیقه های مردم نسبت به ژانرها و همراهی استودیوها با این سلیقه ها جاری بوده و هست، برای مردم معاصر به راحتی جا می افتد. در حالی که اگر فیلم می خواست ایده «چطوره یه فیلم صامت سیاه و سفید بسازیم؟» را با داستانی از جنس - مثلاً - تراژدی غم انگیز زندگی دخترک (لیلیان گیش) فیلم شکوفه های پژمرده دیوید وارک گریفیث پیاده کند و یک راست به سراغ خود سینما و دوران صامت و ماجرای تماشاگرانی که دیگر صامت ها را نمی خواستند، نرفته بود، در برابر تماشاگر امروزی با سر به زمین می خورد و امروز برنده اسکار بهترین فیلم و کارگردانی و یک دو جین جایزه دیگر از محافل معتبر هم نبود.

چهره هایی با جذابیت امروزی و شباهت به ستارگان کلاسیک

هوشمندی دیگر آرتیستسازان که عمداً این گونه واژه جمع در موردشان به کار می برم و مثلاً نام هازاناویسیوس کارگردان را به تنهایی نمی آورم چون اساساً چنین فیلمی محصول فکر و تصمیم و زمانه شناسی تهیه کننده (در اینجا توماس لانگ من پسر کلود بری مشهور) است، به انتخاب چهره های اصلی بر می گردد. یکی از مشکلات سینمای صامت برای خوش آمدن به ذائقه تماشاگر امروزی، تغییر تدریجی معیارهای زیبایی و جذابیت ظاهری در نظر مردم است. زیباترین زنان سینمای آن دوران مانند مری پیکفورد یا خود لیلیان گیش، ممکن است با معیارهای امروز چهره های بیش از حد ترحم انگیزی داشته باشند و حس صورت و خنده ها و اخم های راندولف اسکات و تام میکس و ارول فلین برای بیننده این دوران، حتی مضحک به نظر آید یا دست کم، چندان قابل جدی گرفتن نباشد. در چنین شرایطی، یک راه حل این بود که آرتیست به سراغ چهره هایی با جذابیت های کاملاً به روز برای ایفای نقش های اصلی اش برود. اما این کار، همین اصالت نیم بند محصول کنونی را هم به کلی از بین می برد و موجب می شد بیننده منطبق نبودن صورت ها و حالات آنها نسبت به آتمسفر اطراف شان در آن دوران را حس کند و دلزده شود. در نتیجه، فیلم با ظرافت کسانی را در این نقش ها می گذارد و به ترکیب هایی از چهره پردازی و رفتار و طراحی در مورد آنها می رسد که ضمن شباهتی نسبی به ستاره ها یا شمایل های آن دوران، با گرایش سلیقه ای امروز هم تطابق داشته باشد. ژان دوژاردان با دهان پهناور و خنده وسیعی که دارد، درست یادآور همان بازیگران و برخی شمایل های نسل اول منتقل شده به دوران ناطق مانند کلارک گیبل است و در عین حال، می تواند به عنوان بازیگری با نوعی جذابیت مردانه همراه با اخم و اقتدار، امروزی هم جلوه کند. برنیس بیژو همسر کارگردان هم درست در مرز میان زیبایی های زنان ساده نمای دوران صامت و بازیگران افسونگر معاصر قرار دارد و با اندکی تغییر طرح کلاه و گریم، صورتش با آن چال افتادن و آن خنده هم شیطان و هم معصوم، این

قابلیت را دارد که نقش های متنوعی را از عاشقی شکست خورده تا دختری مردستیز و مردافکن، در سینمای معاصر بازی کند. پپی میلری که او در فیلم نقشش را به عهده دارد هم در انتهای دوران صامت، از آن دسته بازیگرانی است که با سلیقه های تازه تر مردم آن دوره همسویی دارد و در نتیجه، انتخاب بیژو که در مقایسه با زنان نمونه ای سینمای صامت، اندکی جلوتر از آن زمان - دست کم در ابعاد زنان سحرانگیز زندگی و فیلم های چاپلین مانند میلدرد هریس و پولت گدار- به چشم می آید، بسیار هوشمندانه و کارساز است. در بقیه موارد مانند جان گودمن با آن تنومندی و آن سیگار برگ دائمی، باز فیلم دارد از تصویر آشنای تهیه کننده استودیویی در نظر تماشاگر، با زرنگی استفاده می کند تا غرابت تجربه ساختن فیلمی با این سر و شکل را به حداقل برساند و تنها به عنوان یک نمونه، تهیه کننده استودیو در فیلم بزرگ سفرهای سالیوان پرستون استرجس هم همیشه، حتی در حین دلجویی از زنی (ورونیکا لیک) که ظاهراً داغدار محبوبش (جوئل مک کری) است، گوشه لبش یک سیگار برگ عظیم دارد که از او جدا نمی شود.

برای آن که بگوییم «چه جالب»!

بخش عمده ای از این که می گویم موفقیت کمی بیش از حد آرتیست نتیجه موقعیت شناسی صاحبان آن است، به این بر می گردد که در دوران سه بعدی شدن سینما، وقتی عظمت و جاذبه تکنولوژی تازه حتی فیلمساز گذشته گرایی مانند مارتین اسکورسیزی را هم به شیوه داستانگویی باشکوه خود علاقه مند می کند، این «بیایید ساده باشیم» که شعار جاری در لحظه لحظه آرتیست و روش تکنیکی و ساخت آن است، بسیار می تواند جوابگو باشد و دل همه را ببرد. در دوره هایی که آکادمی علوم و هنرهای سینمایی به عنوان اصلی ترین نماینده سلیقه های حاکم بر صنعت سینمای آمریکا می کوشد با جایزه دادن به یک وسترن (مانند با گرگ ها می رقصد در ۱۹۸۷ و نابخشوده در ۱۹۹۲) یا یک موزیکال (مانند شیکاگو در ۲۰۰۲ یا دو جایزه

طراحی به مولن روژ در ۲۰۰۱) به اصطلاح متداول در ادبیات ژورنالیستی، دست به «احیاء ژانر» بزند، همیشه به این فکر می‌کنم که چنین اتفاقی جز در حد همان یک جرقه مقطعی، امتداد نمی‌یابد و در عمل هم هرگز نیافته است. حالا و با بازی شیرینی که آرتیست و موفقیت هایش به راه انداخته اند، روشن است که حرکتی، تغییر ذائقه ای، چرخشی در زیبایی شناسی سینمای امروز اتفاق نخواهد افتاد. ساخته شدن آرتیست در این قالب، فقط یک ایده عالی بوده که در ضدیت ظاهری با گسترش غول آسای ابعاد تکنولوژیک سینما، ساده سازی را ترویج می‌کند و از این طریق، بی آن که لزوماً سبک بیانی تازه یا کاملی ابداع یا پیشنهاد کند، تمام می‌شود و به تاریخ می‌پیوندد. این که فیلم بالاخره طاقت نمی‌آورد که تا انتها صامت باقی بماند و در آن دم آخر ناگهان زبان باز می‌کند، خوب روشنگر ماهیت این تجربه است: آرتیست اساساً از آغاز ایده تا شکل گیری این محصول، واکنشی فراتر از این، از بیننده خود نمی‌خواسته؛ که سری تکان دهد و بگوید «چه جالب!»؛ و خب، همین جمله کوتاه دو کلمه ای به انبوهی ستایش، از جمله جایزه بازیگر مرد در اغلب محافل به کسی که اساساً نقشی را خلق نمی‌کند بلکه می‌کوشد حرکات بازیگران دوران صامت را «تقلید» کند، انجامیده است. یک «چه جالب!» آبدار در برابر یک ایده یک بار مصرف که همین حالا دیگر تمام شده و به جریانی نخواهد انجامید، چه بردها که نمی‌تواند داشته باشد!