نوشته روی آرمر
ترجمه: ابوالحسن علوی طباطبائی

ساخت‌های داستانی نودرسینما

میکل آنجلو آنتونیونی

یکی از تفاوتهای بزرگ بین سینمای نوگرای سالهای دهۀ ۱۹۶۰ و شکل سنتی و کلیشه‌ای سینما در سالهای دهۀ سی نحوۀ برخورد با عنصر داستانی است. شاید فن «بازگشت به گذشته» یا «فلاش‌بک» تمهیدی باشد که آشکارترین تفاوت را نشان می دهد. فیلمسازان از همان ابتدای فعالیتهای «گریفیث» در سینما دانستند که اگر به تماشاگران از قبل اخطار شود آنها کاملاً آماده خواهند بود که صحنه هائی را که در گذشته اتفاق می افتد بپذیرند. فی المثل به آنها نشان داده شود که دختر داستان چگونه به آن وضع خطرناک موجود که به خط راه‌آهن بسته شده، رسیده است. گاهی آگاهاندن تماشاگران به صورت بیان عباراتی چون «بیاد می آوری که ما چنین و چنان می کردیم...» بود. بعداً پذیرفته شد که اگر پردۀ سینما برای یک یا چند لحظه محو و یا تیره شود، حاکی از آنست که قهرمان فیلم در حال بیادآوردن وقایع گذشته است. باین ترتیب بکارگیری «رجعت به گذشته» بخش عظیمی از داستانگوئی در سینما گردید و تعداد زیادی فیلم با تأثیر فراوانی از آن بهره گرفتند.

یک فیلم نمونه در این مورد را می توان فیلم **«روز آغاز می شود»** دانست که در سال ۱۹۳۹ توسط «مارسل کارنه» فیلمساز فرانسوی براساس فیلمنامه‌ای به قلم «ژاک پره‌ور» ساخته شد. فیلم با یک حادثه تیراندازی آغاز و با خودکشی مردی که مسئول آن است و نقش وی توسط «ژان گابن» هنر پیشۀ معروف ایفا می شد، خاتمه می پذیرد. مادر بین این دوقسمت نه تنها اعمال «گابن» را که در اتاق زیر شیروانی اش بدام افتاده و تلاشهای پلیس را پیگیر هستیم، بلکه همچنین شاهد مجموعه رو یدادهائی هستیم که منجر به تیراندازی می شود. نظم و ترتیب و قراردادن این صحنه های رجعت به گذشته در چارچوب همسان و یک شکل فعالیت یک شب، نیروی عاطفی عظیمی به داستان می بخشد.

فیلم «روز آغاز می شود» نشانگر آنچیزی است که می توان آنرا نحوۀ استفادۀ کلاسیک

رو بربرسون

صحنه‌ای از فیلم «فرشتگان گناه» اثر: رو بربرسون.

رجعت به گذشته خواند، بنحوی که داستانی که بیان می کند خارج از ترتیب تاریخی بوده، بطوریکه یک تأثیر اضافی را موجب گردد. این روشی است که در یک دوجین از فیلمهای تولید شده بکار رفته و امروزه نیز از اعتبار مداومی برخوردار است. فیلم که با نقطه اوج داستان آغاز شده و سپس از خلال رویدادهائی که به آن منتهی می شود عبور کرده و چنین بنظر می رسد طرحی است که با سینما به ویژه مناسبت دارد. احتمالاً دلیل آن چنین است که در فیلمی که در سالنی تاریک بما نشان داده می شود گرفتار هستیم بدون هرگونه پریشانی یا تعلیق که تلویزیون بایستی خود را با آن وفق دهد. بنابراین یک فیلم نیاز به نوع فوق العادهٔ هیجان و اضطراب نداشته (یعنی چگونه می خواهد به پایان برسد؟) که ما را درگیر سازد. چنانچه در فیلمهای وسترن می بینیم، برای ما کافی است که از خود پرسش کنیم چگونه چیزهائی که می دانیم اتفاق خواهد افتاد، قرار است منظم شوند؟ در هر حال حوادث در فیلم «روز آغاز می شود» می توانست مجدداً در یک نظم و ترتیب تاریخی مونتاژ شده و نتیجهٔ کار فیلمی بود که می توانست مفهوم داشته باشد حتی اگر آنچنان گیرا بنظر نمی رسید.

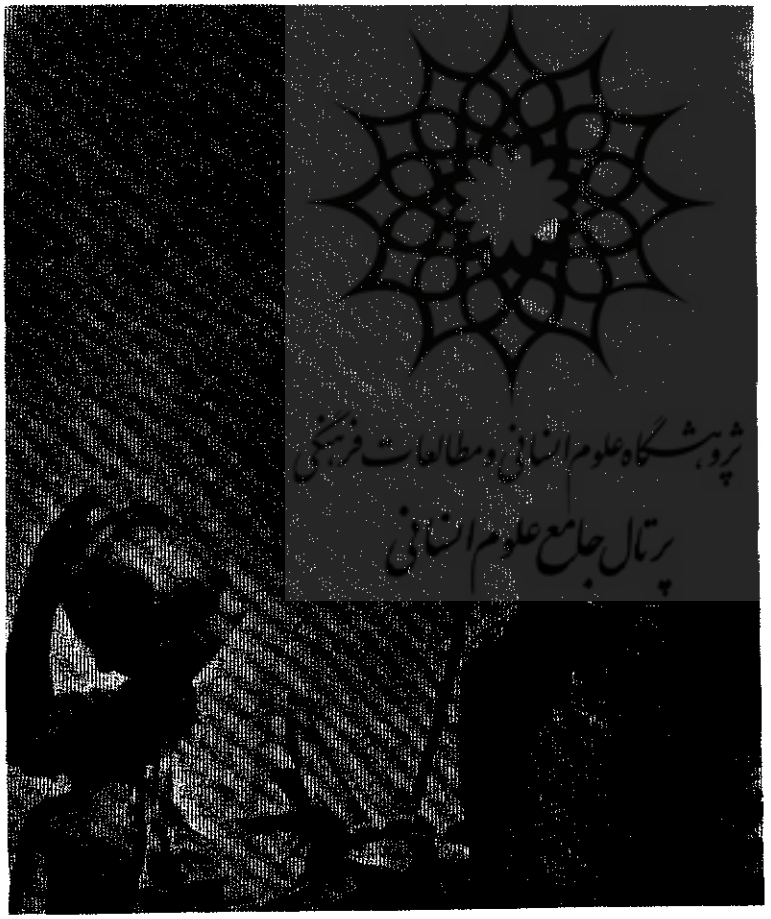
شاید جالب توجه ترین حالت برای آرشیو فیلمهائی باشند که رویدادها در آنها با یک نظرگاه شخصی و یک بعدی توسط قصه گوئی که پاسخ کلیه پرسش ها را می داند، بیان می شود زیرا فیلمی می تواند از رجعت به گذشته استفاده کند که نه فقط برای بازگشت به زمان گذشته، بلکه همچنین برای ورود به اندیشهٔ فردی دیگر بکار رود. اگر چنین اتفاقی بیفتد، فیلم نمایشگر کلیه تردیدها و عدم اعتمادها خواهد بود. زیرا همان رویدادها از دیدگاه فردی دیگر بسیار متفاوت تر است. در آنصورت زمان در فیلم چیزی نیست که ساعت نشان می دهد، بلکه زمانی انتزاعی مربوط به شخصیت ها و اعمال آنها است.

فیلمی که برای نخستین بار با بهره گیری از این نحوهٔ جدید «رجعت به گشته» ساخته شد و اینکه سی سال پس از تولید آن براساس آرمانهائی که در بر می گرفت، همچنان به عنوان یکی از برجسته ترین فیلمهای همهٔ زمانها محسوب می شود فیلم «همشهری کین» است که در سال ۱۹۴۱ توسط «اورسن ولز» ساخته شد. در آنزمان «ولز» فقط ۲۵ سال داشت، ولی قبلاً برای خودش در تأتر و رادیو شهرتی کسب کرده بود. کار رادیوئی اش به نام «جنگ دنیاها» اثر «اچ. جی. ولز» به قدری واقع گرا بود که وحشت همگانی را موجب گردید. برخی از مردم به تصور آنکه اخبار مستند واقعی را از رادیو می شنوند با وحشت به تپه های اطراف شهر پناه می بردند. بنابراین هنگامی که وی به هالیوود رفت تا برای کمپانی «آر. ک. او.» کار کند، به وی آزادی کامل داده شد که هرطور مایل باشد کار کند. یک دستمزد بسیار خوب و ۱/۴ منافع احتمالی مشروط فیلم نیز در اختیار وی بود. شرایط بی سابقه بود و جالب توجه است که بدانیم کمپانی «آر. ک. او» تصور می کرد که فیلم به خاطر پول ارزش پیدا کرده است. ولی درحقیقت فیلم به قدری اصالت داشت که مدیران کمپانی

را ترساند و هنگامی که «ویلیام راندلف هرست» میلیونر معروف که تصور می کرد فیلم «همشهری کین» کاریکاتوری از وی است تلاش کرد که آنرا با قیمت ۸۰۰ هزاردلار خریداری کند، موجب یک رسوائی گردید.

«ولز» برای بیان داستان زندگی انسان متشخص و متنفذ صاحب روزنامه تخیلی خود بنام «چارلزفاستر کین» یک شکل رُمانی کامل را برگزید که نه تنها در سبک فیلمبرداری بلکه در روش وی حاکی از برخورد و یژهٔ وی با زمان بود، تأثیر داشت.

«ولز» بارها ساختن این اندیشه که یک فیلم سینمائی بایستی سعی در بیان دقیق واقعیت داشته یعنی آنچه که بطور عینی وحقیقی روی می دهد را بیان کند، داستان «کین» را از زوایای متفاوت بیان داشته و تماشاگر را وامی دارد تا به تنهائی به جستجوی حقیقت بپردازد. «همشهری کین» با یک فیلم خبری روز از زندگی «کین» که بسیار واقعی به‌نظر می رسد، آغاز می شود و باین ترتیب تصویر گر رسمی مسیر زندگی او از خارج می شود. سپس همان رویدادها مجدداً در مصاحبه هائی که با



رو بربرسون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵ نفر از افراد می شود، مورد بررسی قرار می گیرند. این عده با اندکی تفاوت درباره دوره‌های زندگی وی صحبت می کنند. به این ترتیب ملاحظه می شود که بیان فشرده‌ای از زندگی مردی مانند «کین» برای آن ۵ نفر یعنی بانکدار، مُدیر امور تجاری، بهترین دوستش، همسر دوّمش، سرپیشخدمتی که «زانادیو» قصر شگفت انگیز وی را اداره می کرد چقدر پیچیده است، زیراوی‌رابا نظرگاههای متفاوت می بیند. برای آنکه مقداری وحدت و تا حدی دلهره و اضطراب به فیلم داده شود، این ۶ اپیزود در یک چهارچوب قرار گرفته‌اند. گزارشگری می گوید که مفهوم آخرین کلمه‌ای که در هنگام مرگ برزبان «کین» جاری شده یعنی «رزباد» غنچه گل سرخ) را کشف کرده است و این با بررسی آن پنج مصاحبه بدست آمده است. وی در جستجوی آنچه درجستجویش است با شکست روبرو می شود ولی ما در تصاویر نهائی فیلم آنرا به عنوان تماشاگر درمی یابیم. «رزباد» نام سورتمهٔ دوران کودکی «کین» است و یادآور روزگار آرامش فکری او و زمانی است که هنوز نمی دانست یکی از ثروتمندترین افراد روی زمین است.

حل راز «رزدباد» شاید تنها چیزی باشد که «همشهری کین» را از نظر ساخت از فیلمهائی که ۲۰ سال قبل ساخته شدند جدا می سازد. باین دلیل که عنصر داستانی ارائه شده عموماً توسط فیلمسازان نوگرا مورد بی مهری واقع شده است. یک نمونهٔ عالی از دیدگاه جدید سینمای «میکل آنجلو آنتونیونی» است. وی که پرورش یافتهٔ دورهٔ میانی نئورئالیسم ایتالیا است، در اواخر سالهای دههٔ چهل به عنوان یک منتقد و فیلمنامه‌نویس فعالیت داشته و بتدریج از پرداخت اساسی قرن نوزدهم در بیان داستان، که نئورئالیسم مرتبط به آن بود، خارج گردیده است. نخستین علامت این مسئله در فیلمی مانند «رفیقه» دیده می شود که در سال ۱۹۵۵ ساخته شد. وی در این فیلم مجبور شد شرح مسائل اجتماعی واقتصادی یک شخصیت منفرد را رها سازد، و درعوض با توجه به گروه کاملی از پرسوناژهائی که در اختیار داشت به بیان جزءجزء داستان پرداخته و تصویری درونگرا از عشقها و آرزوهای بی ثمر ارائه داد.

منظرهٔ خیابانهای شهری و سواحل پائیززده متروک برای آن بکار میروند که حاکی از نومیدی و حُزن و اندوه آن حال و هوا است. فیلم «حادثه» در سال ۱۹۶۰ این اشتغالات ذهنی را کمی دورتر مطرح می ساخت. این فیلم زیبا و بسیار بدیع بازگوکنندهٔ داستان مسافرت گروهی از ایتالیائیهای ثروتمند با یک کرجی بادی در طول سواحل سیسیل است که بعداً با یکدیگر دچار نوعی درگیری عاطفی می شوند. شکل کلی داستان فیلم که در حقیقت به هیچ چیز تقلیل یافته است، جستجو برای یافتن دخترکی گمشده بنام آنا دریکی از جزائری است که مورد بازدید قرار گرفته و این راز تا آخر فیلم گشوده نمی شود. درعوض فیلم طرح عاطفی شخصیتهای داستان را پیگیری می کند. «آنا» دخترک گمشده بدست فراموشی سپرده می شود.

«آنتونیونی» هرگز سعی نمی کند که

شخصیتهای داستان فیلم خود را با نوعی داستان دراماتیک سینمائی رسمی مطابقت کند بلکه به شکل داستان اجازه می دهد که براساس درگیریهای شخصی عصبی و تردیدآمیز خود، داستان را به جلو ببرند. مشاهدهٔ دقیقه ای و لحظه ای درهم پیچیدهٔ بصری با تصاویر ذهنی در کلیه فیلمهای آنتونیونی بطور قاطع از اهمیتی بسزا برخوردار است. در فیلمهای او نوعی حساسیت شدید به دورنما و مناظر از ویژگیهای تکراری است.

محلّ وقوع داستان در فیلم «صحرای سرخ» کاملاً صنعتی است، شهر لندن در فیلم «آگراندیسمان» و یا بیابان آمریکائی در فیلم «قله زابریسکی» همگی دال بر این مطلب اند. منطق داستانی در فیلمهای وی به نحو افزاینده ای با پاسخی پراحساس به تصورات جابجا می گردد. ده‌دقیقهٔ آخر فیلم «کسوف» یعنی نماهائی که مکان ملاقات دو دلداده را نشان می دهد و در رسیدن به آنجا که آخرین محل قرار ملاقات آنها است موفق نمی شوند با تصاویر آبستره‌تر و بیروحی از جهت عاطفی ترکیب شده و فصل مونتاژی آشفته و درهم پیچیده نابرابری ایجاد می کند که از زمان ساخته شدن فیلم «اکتبر» (آیزنشتاین) سابقه نداشته است.

قسمت آخر فیلم «قله زابریسکی» نیز به همین ترتیب یک تصویر عمومی بصورت حرکت آهسته از نابودی یک خانهٔ رویائی و اشیاءِ لوکس و تجملی آن دارد. در اینجا تصویر به عنوان نقطه مرکزی توجه به جای داستان قرار گرفته است.

گاهی پیشرفته‌تر از قصه گوئی ناتورالیستی را می‌توان در فیلمهای «رو برسون» فیلمساز فرانسوی ملاحظه کرد. آثار او ارتباطات سطحی فراوانی را باسبک نئورئالیست حفظ کرده است. فی المثل او در محل وقوع داستان و با بازیگران غیرحرفه‌ای فیلم می سازد و ازکلیشه‌سکانسها که آشکارا تخیلی هستند، بشدت اجتناب می ورزد. ولی در فیلمهای او این عناصر مفهوم کاملاً تازه‌ای به خود می گیرند. امتناع وی از پرداخت دراماتیک کلیشه‌ای و حذف قطعات مرتبط کننده مرسوم، در فیلم «خاطرات یک کشیش روستائی» (۱۹۵۱) نشان داده شده است. «برسون»در این اثر رمان معروف «ژرژ برنانوس» را به صورت فیلم بازآفرینی کرده است و داستان این رمان را به صورت یک خط سادهٔ کلاسیک اقتباس کرده است. نقاط اوج و بحرانی داستان و درگیریهای ناچیز شخصیتها را حذف کرده و ایماژها را با صدای گوینده درهم آمیخته است. نتیجه کار نوع منحصر به‌فرد سینمای درونی است

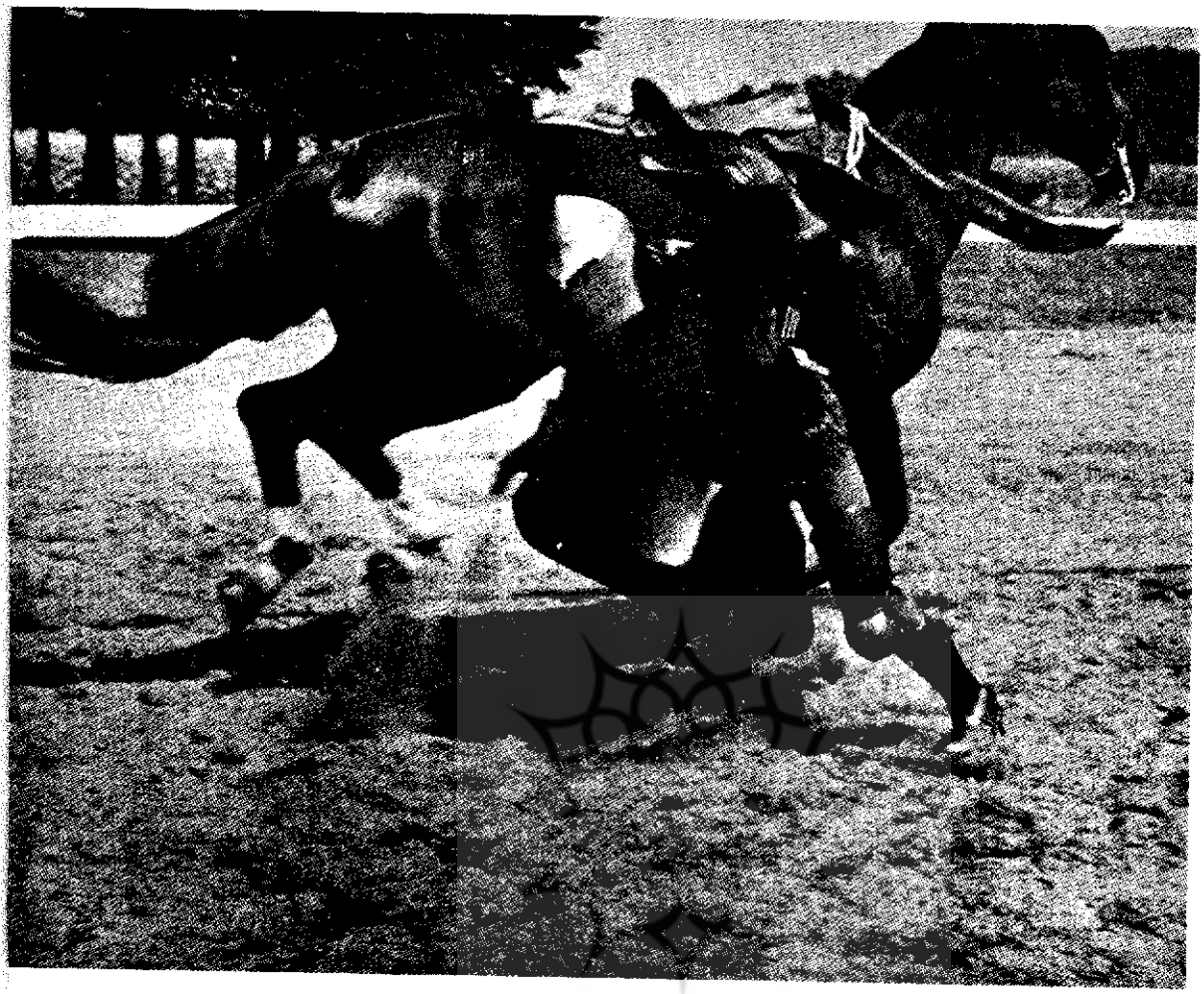
اورسن ولز

که نیروی خود را از نقطهٔ مقابل کلام و تصویر می گیرد. در فیلم «یک محکوم به مرگ گریخته است»، با ترکیب صحنه هائی از زندگی کثیف در یک زندان نازی با موسیقی موزارت تاثیرهای شبیه به یکدیگر را می آفرینند. در جای دیگر از طریق نحوهٔ بکارگیری ماهرانه اشتباهات ترتیبی وقایع، کشش های جدیدی ایجاد می کند. وی از اینکه بتواند مکانیک قصه ای را که در سال ۱۷۷٤ (خانمهای جنگل بولونی ــ اقتباس از اثر معروف دیده‌رو) و یا در سال ۱۸۷٦ (زن مهربان ــ اقتباس از داستانی به قلم داستایفسکی) اتفاق افتاده و آنها را بدون هیچگونه تصرفی به زمان حال برگردانده خوشحال است. نتیجه بنحو شگفتی دلالت بر مفهومی نهفته در آثار «رو بر برسون» دارد. «برسون» به عنوان یک هنرمند کاتولیک علاقه دارد که لطف الهی را در کار، طی واقعیتی روزمره نشان دهد و برخورد تردستانهٔ وی با داستان و زمان به وی اجازه می دهد که این کار را به روشی فوق العاده مؤثر به انجام برساند.

آثار «آنتونیونی» و «برسون»درحالیکه از قصه گوئی کلیشه ای فاصله زیاد دارند، همواره به صورت یک چهارچوب داستانی اساسی مورد توجه اند. نمونهٔ خوب این مورد فیلم معروف «تاریخ زندگی آنا ماگدالناباخ» اثر «ژان ماری اشتراب» فیلمساز آلمانی است. در این فیلم «اشتراب» رویدادهائی راکه منجر به مرگ باخ می شود در فصولی که بدنبال یکدیگر می آیند پیگیری می کند، ولی تنها کشش های فیلم، جنبهٔ داستانی نداشته، بلکه آنهائی هستند که از درهم آمیختن تصویر، صدا و موسیقی سرچشمه می گیرند. تصاویر ثابت و طولانی هستند و فیلم عکسهای مُستند، دستنوشته ها، سنگ نبشته ها و ارقام را در سه دورهٔ مختلف تصویر می کند. معهذا «گوستا و لئونهاردت» که نقش موسیقیدان

«ژان کلود گوبلیرت» در نمائی از فیلم «نُموشت»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



نمائی از فیلم «لانسلو دولاک» اثر: رو بربرسون.

(باخ) را ایفا می کند، بنظر می رسد که بدلیل عدم شباهتش به وی انتخاب شده است. وی «باخ» را تصویر نمی کند، بلکه صرفاً بدون هرگونه اشتغال یا حرکتی او را ارائه می هد. گرچه موسیقی «باخ» خود به وضع نجیبانه ای اوج می گیرد، ولی دائماً با صدائی مفهوم شدنی، با صدائی موزون از خاطرهٔ «آناماگدالنا» عبور می کند. سخنان نامفهوم بی پایان درمورد چیزهای بی اهمیت موجب می شود که احساسات مذهبی موسیقی «باخ» را درست در هنگام نور پردازی غیرواقعی پذیرش تصاویر دیگری را مورد سؤال قرار دهد، آنرا به صورت تسکین تازه ای مبدل می سازد.

درگیری سطوح واقعیّت که در آن فیلم «تاریخ زندگی آناماگدالنا باخ» بخاطر تأثیرش به آن بستگی دارد، حتی در فیلم بعدی «اشتراب» بنام «اورتون» مهم تر است.

در اینجا نمایشنامه کلاسیک قرن هفدهم

نمائی از فیلم «قلهٔ زابریسکی» اثر: آنتونیونی.

فرانسه اثر «کُرنی» را داریم که کلاً اجرا می‌شود ولی ریتم گفتار به واسطه آن که بوسیلهٔ بازیگران غیرحرفه‌ای ایتالیائی بیان شده و در هوای آزاد اجرا می‌شود، تخریب می‌گردد. محلّ وقوع داستان که «اشتراب» انتخاب می‌کند فضای تئاتری که نمایشنامه به خاطر آن نوشته شده نیست، «یک رم» جدید است. در سرتاسر فیلم سروصدای ترافیک را شنیده و اتومبیل‌ها و تیرهای تلگراف را می‌بینیم، معهذا شخصیتهای ارائه شده معاصر نیستند. آنها رداهای رُم‌قدیم را در بر کرده و به زبان رایج در قرن هفدهم فرانسه سخن می‌گویند. احتمالاً «اشتراب» ارائه کنندهٔ فوق‌العاده‌ترین طغیان بر علیه فرمهای سینمائی کلیشه‌ای است، ولی کاروی بنحو آشکاری حاکی از آنست که چگونه یک ساخت فیلم ۹۰ دقیقه‌ای می‌تواند براساس چیزی بیش از یک داستان یا رونوشت واقعیت استوار باشد.