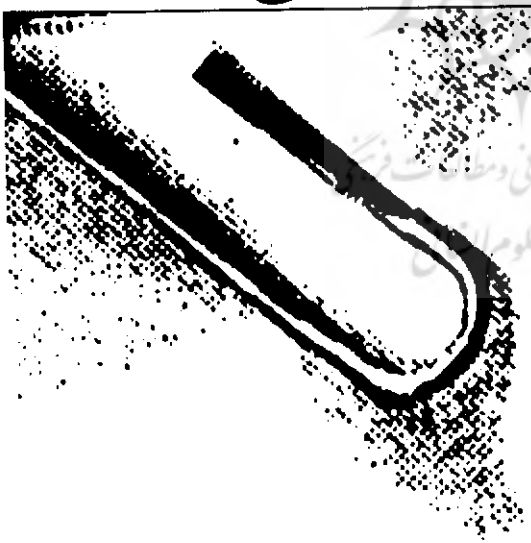
کارگردانی

بلا بالاش

مترجم : سعید کاشانی

نمای درشت



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چهرهٔ اشیا

نخستین عالم جدیدی که دوربین فیلمبرداری در دوران فیلم صامت کشف کرد عالم اشیای بسیار خرد بود که تنها از فواصل بسیار کوتاه، زندگی پنهان این اشیای کوچك، مشاهده پذیر بود. دوربین فیلمبرداری بااین کار تنها اشیا و وقایعی را که تاکنون ناشناخته بودند مثل ماجراهای سوسکها و علفزار، ماجراهای غم انگیز جوجه‌های یك روزه در گوشهٔ مرغدانی، کشمکش عاشقانهٔ گلها و شعر چشم اندازهای مینیاتورگونه نشان نداد که نتیجهٔ این کار تنها منحصر به آوردن درونمایه‌های تازه باشد، بلکه دوربین فیلمبرداری در دوران فیلم صامت به وسیلهٔ نمای درشت ارکان مکنون زندگی را که قبلاً گمان می کردیم خوب می شناسیم نیز آشکارکرد. هاله‌های تیره و تار غالباً نتیجهٔ کوته‌بینی و سطحی بودن کاهلانهٔ ماینند. ما کف فراز آمده بر سطح زندگی را می گیریم. اما دوربین، سلول زندهٔ جریانهای حیاتی را آشکار می سازد که نهایتاً در همهٔ رویدادهای بزرگ قابل تصور است؛ زیرا بزرگترین شکست سیاسی نیز تنها حاصل تجمع جنبشهای کوچك منفرد است. شماری از نماهای درشت می تواند به ما همان لحظه‌ای را نشان دهد که در آن کلّی به جزئی تبدیل می شود: نمای درشت تنها بینش ما را از زندگی وسیع نکرده است، بلکه آن را عمیقتر نیز کرده است. نمای درشت در دوران فیلم صامت تنها اشیای جدید را آشکار نکرد، بلکه معنای قدیم آنها را نیز به ما نشان داد.

حیات بصری

نمای درشت می تواند در حرکت دست، کیفیتی را به ما نشان دهد که قبلاً وقتی که می دیدیم دست تکان می خورد یا به چیزی

اصابت می کند هیچ گاه بدان توجه نکرده بودیم؛ این کیفیت غالباً از هر حالت خاصی نیز بیان کننده‌تر است. نمای درشت سایهٔ شما را بر دیوار نشان می دهد که همهٔ عمر با آن زیسته‌اید و با این همه به ندرت می شناسید؛ این نما چهرهٔ صامت و تقدیر اشیای گنگی را نشان می دهد که در اتاقتان با شماست و تقدیرشان به تقدیر شما گره خورده‌است. قبل از اینکه به‌زندگی خود بنگرید همچون شنونده‌ای نادان به موسیقی بودید که به نواختن دسته‌جمعی یك سمفونی گوش می دهد. او تنها آهنگ اصلی را می شنود و بقیه تا حدّ زمزمه‌ای همگانی مغشوش شده است. این موسیقی را تنها کسانی واقعاً می فهمند و لذت می برند که می توانند معماری قرینه‌سازی اصوات هر بخش در گام را بشنوند. ما نیز به زندگی همین گونه می نگریم: تنها آهنگ اصلی آن است که به چشم می آید. اما یك فیلم خوب با نماهای درشت خود، مکنون ترین اجزا در زندگی چند آوایی ما را آشکار می سازد و به‌ما، دیدن جزئیات بصری پیچیدهٔ زندگی را می آموزد.

فریبایی تغزّلی نمای درشت

نمای درشت گاهی مواقع تأثیری از یك اشتغال قبلی طبیعت گرایانهٔ محض به جزئیات را به دست می دهد. اما نماهای درشتِ خوب رهیافتی بشری و لطیف را در تأمل و نظر به اشیای مکنونی باز می تابانند که از آن جمله است: تنهایی مطبوع، تسلیم شدن لطیف به صمیمیتهای زندگی مینیاتوری و حساسیتی گرم. نماهای درشت خوب تغزلی اند؛ قلب است که آنها را ادراك کرده است، نه چشم.

نماهای درشت، اغلب مناسبات دراماتیك آن چیزی اند که واقعاً در زیر سطح نمودها رخ می دهد. شمادر نمایی متوسّط شخصی را می بینید که نشسته است و با چهرهٔ سرد و عبوس مشغول گفتگوست. نمای درشت، انگشتان لرزانی را به شما نشان می دهد که با حرکتی عصبی شیء کوچکی را دست مالی می کند، نشانه‌ای از غوغای درونی. درمیان تصاویر خانه‌ای برخوردار از امکانات آسایش، ناگهان نیشخند شرورانهٔ چهره‌ای تبهکار را در انحنای گچ بری بخاری دیواری یاحالت ترسناك دری را که به تاریکی باز می شود می بینیم. این مانند درونمایهٔ (Kitmotif) تقدیرِ تهدید کننده در اپراست که سایهٔ شوم بدبختی، سرتاسرِ صحنهٔ شادی را فرا می گیرد.

نماهای درشت تصاویری اند که حساسیت شاعرانهٔ کارگردان را بیان می کنند. آنها چهرهٔ اشیا و حالتهایی را نشان می دهند که مدلول آن اند چون آنها حالتهایی اند که از ضمیر ناخودآگاه ما برون تراویده‌اند. درهمین جاست که هنر فیلمبردار حقیقی، خود می نمایاند.

من این صحنهٔ دراماتیك را درتمامی فیلمهای قدیمی امریکایی دیده‌ام: عروس ناگهان در محراب کلیسا از داماد ثروتمند که به زور می خواهند او را به عقدش در بیاورند و او از این کار بیزار است دور می شود. همان طور که به شتاب دور می شود از میان اتاق بزرگی که انباشته از هدایای عروسی است می گذرد. این اشیای زیبا، خوب ومفید به عروس لبخندی آرام و بسیار درخشان می زنند و با چهره‌های معنی دار به سوی او خم می شوند. هدایایی

نیز هستند که داماد آورده است: چهره‌های این اشیا توجه، نظر، شفقت و عشق مؤثری را باز می تابانند ـ و به نظر می رسد که همهٔ آنها به فرار عروس می نگرند، چون او به آنها نگاه می کند؛ به نظر می رسد که همه دستهایشان را به سوی او دراز می کنند، چون او احساس می کند که آنها چنین می کنند. حضور آنها در همه جا حس می شود ـ آنها اتساق را پرکرده‌اند و راه او را بسته‌اند ـ حرکت او به تدریج کند می شود تا اینکه توقف می کند و سرانجام باز می گردد.

سینمای صامت در نمای درشت، روان اشیا را کشف کرد و به طور انکارناپذیری اهمیت آنها را بیش از اندازه بالا برد و حتی گاهی به وسوسهٔ نشان دادن «زندگی کوچك پنهان» به عنوان غایتی فی نفسه و برکنار از مقدّرات بشری تن در داد؛ به جای اینکه انسانها را نمایش دهد از طرح دراماتیك منحرف شد و «شعر اشیا» را نمایش داد. اما آنچه لسینگ (Lessing) در **لائوکون** (Laokoon) خود دربارهٔ هومر گفته است که او هیچ گاه چیزی جز اعمال بشری را تصویر نکرده است و همواره اشیا را تا آنجا وصف می کند که در این اعمال نقش دارند باید امروز مسطوره و سرمشقی برای هرگونه هنر درلماتیك و حماسی باشد مادام که این هنر بر حول نمایش انسان متمرکز است.

چهرهٔ انسان

هنر همواره با انسان سروکار دارد، هنر تجلی بشری است وانسانها را نمایش می دهد، به تعبیر مارکس: «ریشهٔ تمامی هنرها انسان است». وقتی که نمای درشت فیلم، نقاب بی بصیرتی و کرختی ما را از

نمای درشت می تواند در حرکت دست، کیفیتی را به مانشان دهد که قبلا وقتی که می دیدیم دست تکان می خورد یا به چیزی اصابت می کند هیچ گاه بدان توجه نکرده بودیم این کیفیت غالباً از هر حالت خاصی نیز بیان کننده‌تر است.

اشیای خرد پنهان می دارد و چهرهٔ اشیا را به‌ما نشـان می دهد، هنـوز انسان را بـه ما نشـان می دهـد، زیـرا آنچـه اشیـا را بیـان کننـده می سـازد بیانهـای بشریی است کـه در آنهـا فرافکنده شده است. این اشیا تنها خود ما را منعکس می کنند، و این چیزی است که هنر را از شناسایی علمی متمایز می سازد (با اینکه شناسایی علمی نیز تا اندازهٔ بسیاری بـه طور ذهنی تعیین می شود). وقتی که ما چهرهٔ اشیا را می بینیم، همـان کـاری را می کنیم کـه مردمان قدیم در آفریـدن خدایـان به صـورت انسـان می کـردنـد و روان بشـری در آنهـا می دمیـدند. نمـاهای درشت فیلم، وسـایـل آفـرینـنـدهٔ این تـوانسایی بـصـری انسـان انگاری اند.

به هر تقدیر، مهمتر از کشف تفرّس اشیا؛ کشف چهرهٔ انسان است. حالت بیان چهـره درونیترین (سوبژکتیو) تجلی انسان است، حتی درونیتر از کلام، زیرا واژگان و دستور زبان کم و بیش تـابع قـواعد و مـواضعات بـه طور کلی معتبـرند، و حـال آنکه بـازی حـالات چهـره (چنانکه قبلاً گفتیم)، با اینکه تا اندازهٔ بسیاری مـوضـوع تقلیـد است، تجلی است و تحت سیطرهٔ قوانین عینی قرار ندارد. این درونیترین و شخصیتـرین تجلی بشـر است کـه در نمـای درشت عینی می شود.

ساحتی جدید

اگر نمای درشت، شیٔ را بـالا می برد یـا بخشی از شیٔ را از محیط دور و بَرَش خارج می کـرد با این وصف آن چنـانکـه در مکـان موجود است درك می کردیم؛ زیرا ما لحظه‌ای هم فراموش نمی کنیم که، مثلاً، دستی که در نمـای درشت نشان داده می شـود؛ متعلق به انسان است و دقیقاً همین ارتباط است که به هر حرکت آن معنا می دهد. اما وقتی که نبوغ و دلیری گریفیث (Griffith) نخستین «سرهای بریدهٔ» بسیار بزرگ را بر پردهٔ سینما افکند، تنها چهرهٔ انسان را از حیث مکـان به‌مـا نزدیکتـر نکرد، بلکه آن را از مکان به ساحت دیگری نیز انتقال داد. البته، مقصودم این نیست که پردهٔ سینما و پرتوهای نور و سایه را که از میان آن می گـذرند و اشیـا مرئی می شـوند، تنهـا در مکان می توان تصور کرد؛ بلکـه مقصودم آن حالت بیانی است که نمای درشت در چهـره آشکار می کند. قبلاً گفتیم که دست مجـزا، اگر ارتباط آن را بـا انسان نشنـاسیم و تصور نکنیم، معنایش (حالت بیـانیش) را از دست خواهد داد. امـا حالت بیـان چهره فی نفسـه کامل و قابل فهم است و بنابر این مـا نیازی نداریم که آن را موجود در مکان و زمان تصور کنیم. حتی اگر ما همین چهره را هم اکنون در میان جمعیت دیده بودیم و نمای درشت، صرفاً آن را از دیگـران جدا کـرده بـود، بـاز حس می کردیم که ناگهان با طرد بقیهٔ عالم با همین یك چهره تنها مانده‌ایم. حتی اگر هم اکنون صاحب چهره را درنمایی دور ببینیم، وقتی که درنمـای درشت به چشمهـای او می نگـریم، دیگر از آن، تصور مکـان وسیع را نـداریم، چون حالت بیان و معنای چهره هیچ نسبتی با مکان و هیچ ارتباطی با آن ندارد، رو به رو شـدن با یك چهرهٔ مجزا ما را از مکان خارج می کند، آگاهی ما از مکان منقطع می شود و ما خودمان را در سـاحتی دیگر می یـابیم: سـاحت علم فـراست (Physiognomy). این واقعیت که

حالات چهره را پهلو بـه پهلو می توان دیـد، یعنی در مکان ـ اینکه چشمهـا در رأس اند، گوشها در دو طرف و دهان در پایین ـ وقتی که ما حالت بیان چهره را می بینیم (نه قیـافه‌ای از گوشت و استخوان) هرگونه استناد به مکان از دست می‌رود ، به‌عبـارت دیگر وقتی کـه ما عـواطف، حـالات، نیـات و انـدیشـه‌هـا را می بینیم، بـا اینکـه چیـزهـایی انـد کـه بـا چشمهـایمـان آنهـا را می تـوانیم ببینیم، در مکان نیستند. زیـرا احسـاسـات، عـواطف، حالات، نیات، اندیشه‌ها چیزهایی مربوط به مکان نیستند، ولو اینکه با وسایلی که مربوط به مکان اند مرئی شوند.

نغمه و علم فراست

ما در فهم این ساحت ویژه از تحلیل هانری برگسون (Henri Bergson) دربـارهٔ زمان و دیمومت مدد خواهیم گرفت. به گفتهٔ برگسون نغمه (melody) مرکب از نُتهای منفردی است که به ترتیب به دنبال یکدیگر می آیند، یعنی در زمان. با این همه نغمه هیچ ساحتی (بعدی) در زمان ندارد، چون نُت اول تنها یکی ازعناصر نغمه است و به نُت بعدی باز می گردد که آن نیز بر نسبت معینی که با نُتهای دیگر تا به آخر دارد قائم است. بدین ترتیب نُت آخر، که شاید مـدتی نواختـه نشود، از قبـل در نُت اول که عنصر آفرینندهٔ نغمه است، حاضر است. نُت آخر تنها به این دلیل نغمه را کامل می کند که ما آن را در امتداد نُت اول می شنـویم. نُتها یکی پس از دیگری در یك توالی زمانی به صدا در می آینـد، و بدین تـرتیب دیمومت واقعی دارند، اما رشتهٔ انسجام نغمـه هیچ سـاحتی (بعدی) درزمان ندارد؛ نسبت نُتها با یکدیگر

نمـای درشت مـی تـوانـد شخصیت را از قلب بزرگترین جمعیت بیـرون بکشد و نشـان دهـد که تنهـایی او در حقیقت چگونه است و آنچه او در این تنهایی پر ازدحـام حس می کند چیست.

پدیداری است که در زمان رخ نمی دهد. نغمه به تدریج در جریان زمان زاده نمی شود بلکه به محض اینکه نُت اول نواخته شد همچون موجود کاملی از قبل موجود است. جز این چه طور خواهیم دانست که نغمه آغاز شده است؟ نُتهای منفرد در زمان دیمومت دارند، اما نسبت آنها با یکدیگر، که به صداهای فردی معنا می دهد، خارج از زمان است. قیاس منطقی نیز تالی دارد، اما مقدمه و نتیجه،زمانی به دنبال یکدیگر نمی آیند. فرایند اندیشیدن در مقام فرایندی روانی دیمومت دارد؛ اما اشکال منطقی نیز، مانند نغمات، به ساحت زمان تعلق ندارند.

حال حالت بیان چهره، علم فراست نیز مشابه با نسبت نغمه با زمان، نسبتی با مکان دارد. البته، حالات منفرد، در مکان ظاهر نمی شوند؛ و دلالت نسبت آنها به یکدیگر پدیداری مربوط به مکان نیست، بیش از عواطف، اندیشه‌ها و تصوراتی نیستند که ما می بینیم در حالتهای بیان چهره متجلی می شوند. آنها عکس مانندند و با این همه خارج از مکان به نظر می رسند، چنین چیزی معلول روانی حالت بیان چهره است.

حدیث نفس خاموش

نمایش مدرن، دیگر ازحدیث نفس گفتاری استفاده نمی کند، با اینکه بدون آن، شخصیتها درست وقتی که از همیشه صادق ترند خاموش شده‌اند، یعنی وقتی که تنهایند اصول قراردادی کمتر مانع آنها می شود. تودهٔ مردم امروز حدیث نفس گفتاری را تحمل نمی کنند، و بی دلیل مدعی اند که «غیرطبیعی» است. اکنون فیلم حدیث نفس

خاموش را ممکن کرده است که در آن، چهره می تواند با سایه روشنهای ظریف معنایی صحبت کند، بی آنکه غیر طبیعی به نظر آید و بی رغبتی تماشاگران را برانگیزد. تنها در این تك گویی خاموش روان انسان می تواند زبانی صادقانه‌تر و آزادتر بیابد تا درهر حدیث نفس گفتاری، زیرا به صورت غریزی و ناخودآگاه صحبت می کند. زبان چهره را نمی توان توقیف کرد یا تحت نظر قرار داد. حتی در نمای درشت بزرگ می توانیم ببینیم که، چهره‌ای تعلیم دیده و تمرین کرده در دورویی نیز وقتی که چیزی را پنهان کرده است دروغ از سیمایش برملا می شود. زیرا چنین چیزهایی حالتهای بیانی خاص خود را بر امر ساختگی نیز تحمیل می کنند. به زبان دروغ گفتن به مراتب از با چهره دروغ گفتن آسانتر است و فیلم بی شك این را اثبات کرده است.

در فیلم، حدیث نفس صامت چهره حتی وقتی که قهرمان تنها نیست نیز صحبت می کند، و در اینجا فرصت بزرگ تازه‌ای برای به تصویر کشیدن انسان قرار دارد. اهمیت شاعرانهٔ حدیث نفس در این است که تجلی تنهایی روحی است، نه جسمانی. با این همه، در صحنهٔ نمایش (تئاتر) شخصیت، تنها وقتی که کسی دیگر در آنجا نیست می تواند تك گویی کند، ولو اینکه شخصیت در میان تودهٔ بسیاری از مردم هزار بار بیشتر از موقع تنهایی احساس تنها بودن بکند.

این تك گویی تنهایی می تواند صدایش را در درون او هزار بار بیشتر از موقعی که با کسی با صدای بلند صحبت می کند، بلند کند. بدین ترتیب حدیث نفسهای انسانی که حس عمیقی

دارند در صحنهٔ نمایش امکان بیان پیدا نمی کند. تنها فیلم است که امکان چنین بیانی را عرضه می کند، زیرا نمای درشت می تواند شخصیت را از قلب بزرگترین جمعیت بیرون بکشد و نشان دهد که تنهایی او در حقیقت چگونه است و آنچه او در این تنهایی پرازدحام حس می کند چیست.

فیلم، مخصوصاً فیلم ناطق، می تواند کلماتی را که شخصیت به دیگران می گوید از بازی صامت حالات چهره جدا کند و بدین وسیله در میانهٔ گفتگو، ما را به استراق سمع حدیث نفس و درك تفاوت میان این حدیث نفس و گفتگوی قابل شنیدن، قادر سازد. آنچه بازیگر سرشته از گوشت و خون در صحنهٔ واقعی نمایش نشان می دهد دست بالا کلماتی غیر خالصانه و قراردادی اند و همبازی او در چنین مکالمه‌ای نسبت به آنچه هر تماشاگری می تواند ببیند کور است. اما ما در نمای درشت جدا شدهٔ فیلم می توانیم با تعقیب حرکات ریز ماهیچه‌های چهره که حتی هوشیارترین همبازی بازیگر نیز قادر به درك آن نیست تا ته روان را ببینیم.

البته، رمان نویس می تواند محاوره (دیالوگ) بنویسد، به شرط اینکه آنچه را سخنگویان موقع سخن گفتن بسا خود می اندیشند در آن ببافد. اما او با انجام دادن چنین کاری گاهی از خنده می ترکد، و گاهی از حزن، اما همواره آکنده از هیبت، میان کلام ادا شده و تفکر پنهان، که با آن این تناقض در چهرهٔ انسان هویدا گردیده، وحدت می دهد و این کاری است که فیلم نخستین بار با همهٔ تنوع حیرت آورش به مانشان داد.

بازی «چند آوایانهٔ» حالات چهره

نخستین چیزی که فیلم ممکن کرد بازی «چند آوایانهٔ» (Poly phonic) حالات چهره بود، چون وصف بهتری نداشتم آن را چنین نامیدم. از این اصطلاح مقصودم حالتهای بیانی متناقضی است که در چهره‌ای واحد ظاهر می شود. در نوعی خط فراستی، صورتهای مختلف احساسات، انفعالات و اندیشه‌ها در بازی حالات چهره، در مقام بیان کافی تعدد نفوس انسانی، ترکیب شده‌اند.

استا نیلسن (Asta Nielsen) یك بار نقش زنی را بازی می کرد که اجیر شده بود تا جوان ثروتمندی را بفریبد. مردی که او را اجیر کرده بود از پشت پرده بر اعمال او مراقبت می کرد و استا نیلسن با علم به اینکه تحت نظر است تظاهر به عشق می کرد. او به نحو متقاعد کننده‌ای این کار را انجام می داد: تمامی آثار متناسب با این احساس در چهره‌اش آشکار شده بود. با این همه، ما آگاهیم که اینها همه نقش بازی کردن است، ساختگی است، و تظاهر؛ اما در جریان این صحنه استانیلسن واقعاً عاشق این جوان می شود. حالت چهرهٔ او تغییر کمی نشان می دهد؛ او بارها «تظاهر» به عشق کرده بود و آن را خوب انجام داده بود. اکنون چطور دیگر می توانست نشان دهد که این بار واقعاً عاشق شده بود؟ حالت چهرهٔ او فقط کمی تغییر می کند و با این همه این اختلاف جزئی فوراً آشکار می شود و آنچه چند دقیقه قبل ساختگی بود اکنون بیان خالصانهٔ احساسی عمیق است. آن گاه استا نیلسن ناگهان به یاد می آورد که تحت نظر است و مرد پشت پرده نباید بتواند چهرهٔ او را

بخواند و پی ببرد که او اکنون دیگر تظاهر نمی کند، بلکه واقعاً عاشق شده است. بنابراین استا نیلسن اکنون وانمود می کند که دارد وانمود می کند. چهرهٔ او، در بار سوم، تغییر جدیدی را نشان می دهد. اول او تظاهر به عشق می کند بعد اصالتاً اظهار عشق می کند، و آن گاه چون به میل خود مجاز به عاشق شدن نیست، چهره‌اش دوباره حالت ساختگی به خود می گیرد و وانمود به عاشقی می کند. اما اکنون این وانمود کردن دروغ است. اکنون او دروغ می گوید که دروغ می گوید. ما همهٔ اینها را در چهرهٔ او به روشنی می توانیم ببینیم، چهره‌ای که برروی آن دو نقاب مختلف کشیده شده است. در چنین اوقاتی چهرهٔ غیرمرئی در جلوی چهرهٔ واقعی ظاهر می شود، درست همان طور که کلمات ادا شده می توانند با تداعی، تصورات اشیای ناگفته و نادیده را در ذهن مجسم کنند، وتنها توسط آنهایی که مورد خطاب اند درك شوند.

گریفیث در دوران اولیهٔ فیلم صامت صحنه‌ای از این شخصیت را نشان داد. قهرمان فیلم تاجری چینی است. لیلیان گیش (Lillian Gish) (نقش دختر گدایی را بازی می کند که دشمنان او را تعقیب می کنند) در جلوی در مغازهٔ او نقش برزمین می شود. تاجر چینی او را برمی دارد، به خانه‌اش می برد و از این دختر بیمار مراقبت می کند. دختر اندك اندك بهبود پیدا می کند، اما چهره‌اش از فرط اندوه، همچنان بی حالت باقی می ماند. تاجر چینی می پرسد: «نمی تونی لبخند بزنی؟» و دختر که تازه دارد به او اعتماد پیدا می کند، می گوید «سعی می کنم» و آینه را برمی دارد و حرکات یك لبخند در میان آن پدیدار می شود، ماهیچه‌های چهره‌اش از

انگشتانش کمك می گیرند. نتیجه دردناك است، حتی نقاب مخوفی که دختر اکنون به سوی تاجر چینی برمی گرداند. اما چشمان دوستانه و مهربانانهٔ تاجر چینی لبخند واقعی را به چهرهٔ او می آورند. چهره خود تغییر نمی کند؛ بلکه احساس گرم از درون ساطع می شود و تغییری جزئی که محسوس است حسالت چهره را به حسالت بیانی واقعی برمی گرداند.

در دوران فیلم صامت چنین نمای درشتی صحنه‌ای کامل ایجاد می کرد. تصور خوب کارگردان و اجرای عالی بازیگر، نتیجه‌اش تجربه‌ای تازه، محرك و دلکش برای تماشاگر بود.

علم فراست خرد

در فیلم صامت حالت بیان چهره، از محیط اطراف خود جدا شده بود، و ظاهراً به ساحت جدید و ناآشنای روان رسوخ کرده بود. بر ماعالم جدیدی هویدا شده بود. عالم علم فراست خرد (Microphysiognomy) که با چشم غیرمسلح یا در زندگی روزمره طور دیگری ممکن نبود که دیده شود. در فیلم ناطق این نقش را «علم فراست خرد» بازی می کرد که تا اندازهٔ زیادی نقصان یافته بود، چون اکنون ظاهراً مقداری از آنچه را حالت بیانی چهره نشان می داد ممکن بود که با کلمات بیان کرد. اما هرگز چنین چیزی نیست ـ بسیاری از تجارب عاطفی عمیق را اصلاً و هرگز نمی توان با کلمات بیان کرد. حتی بزرگترین نویسنده، تام و تمام ترین هنرمند اهل قلم، نیز نمی تواند با کلمات بگوید آنچه استا نیلسن در نمای درشت با چهره‌اش می گفت، آن گونه که رو به روی آینه می نشیند، خود را برای آخرین بار در کهنسالی گریم می کند، چهرهٔ چین و چروك خورده، بافقر سرخ شده، بینوا، بیمار و هرجایی، و در این موقع چشم به راه عاشق خود پس از ده سال حبس آزاد می شود، به عاشقی که در اسارت، جوان مانده است چون در آنجا زندگی نمی توانست او را لمس کند.

استا در آینه

او در آینه به خود می نگرد، چهره‌اش رنگ پریده و دل مرده است و هراس و وحشت غیرقابل وصفی از آن پیداست. او مانند فرمانده‌ای است که ناامیدانه سپاهیانش را در گرد خود جمع می کند، و برای آخرین بار یك بار دیگر برروی نقشه‌هایش خم می شود تا چاره‌ای بیندیشد، اما راه گریزی نمی یابد. سپس با تب و تاب شروع به کار می کند و هجوم می آورد، در این هنگام چهرهٔ سرخ شده و دست لرزانش متمایز است. او ماتیکش را به دست گرفته است، آن گونه که شاید میکل آنژ در شب آخر زندگیش قلم مو را به دست گرفته بود. اکنون هنگامهٔ مرگ و زندگی است. تماشاگر با نفس حبس شده در سینه به این زن می نگرد که در برابر آینه چهره‌اش را آرایش می کند. آینه ترك خورده و کدر است، و از آن آخرین تشنجهای روانی، زجر دیده به شما می نگرد. او سعی می کند زندگیش را با کمی سرخاب نجات دهد! خوب نشد! با کهنه‌ای کثیف آن را پاك می کند. دوباره سعی می کند و دوباره. سپس شانه‌هایش را بالا می اندازد و همهٔ آنها را پاك می کند، با حرکتی که به وضوح نشان می دهد که اکنون زندگیش را پاك کرده است. کهنه را به‌کناری

می اندازد. نمای درشت نشان می دهد که کهنهٔ کثیف بر زمین می افتد و پس از سقوط برروی زمین کمی دیگر غلت می خورد. این حرکت کهنه نیز به سادگی فهمیده می شود، آخرین تشنج درد آور مرگ است.

در این نمای درشت «علم فراست خرد» تراژدی عمیقاً تکان دهندهٔ انسان، با حداکثر صرفه‌جویی از حیث بیان، نشان داده می شود، و این صورت جدید و بزرگی از هنر بود. فیلم ناطق برای این نوع کار فرصتهای کمتری را عرضه کرد، اما به هیچ وجه آن را طرد نکرد و جای تأسف می بود اگر از چنین فرصتهایی غفلت می شد، که بی جهت ما را فقیرتر می کردند...

● به نقل از نظریهٔ فیلم نوشتهٔ بلابالاش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تنها آهنگ اصلی آن است که به چشم می آید. اما یک فیلم خوب با نماهای درشت خود، مکشوف ترین اجزا در زندگی چندلایی ما را آشکار می سازد و به ما، دیدن جزئیات بصری پیچیدهٔ زندگی را می آموزد.