● **نگاهی به پنج فیلم از فریتس لانگ در دورهٔ دوم نمایش فیلمهای فیلمخانه ملی ایران:**
مرگ خسته، نیبلونگها (زیگفرید و انتقام کریمهیلد)، متروپلیس و M

فریتس لانگ، سینمای مطلق

شاهرخ دولکو

«به نظرم فیلمهای امروزی باید انتقادی باشند. باید انگشت روی مسئله‌ای بگذارند. لازم نیست که موضوعی داشته باشند که توجه جوانان را جلب کند. همیشه از خود می‌پرسم: «یک فیلم خوب، چه جور فیلمی است؟» یک فیلم خوب، فیلمی است که می‌توان آن را، یک، دو یا حتی سه بار دید. فیلم باید سرگرم‌کننده باشد لیکن لازم است حرف یا بحثی را هم مطرح کند. اگر اجازه بدهید، در نظر دارم دربارهٔ یکی از فیلمهایم صحبت کنم. فکر می‌کنم که در فیلم M خوشبختانه توانستم با چندین قشر اجتماع حرف بزنم. برای بعضیها، فیلم، داستان تعقیب کردن یک جنایتکار بود. برای دیگران، کار، پلیسها را نشان می‌داد. بعضی آن را نوعی مناظره درباره مشکلات پایتخت می‌دانستند و با دیدن فیلم به این نتیجه رسیدند که باید بیش از پیش به کودکان توجه شود. بسیاری از سرمایه‌گذاران فیلمها، علیه این قبیل فیلمها، اعتراض می‌کنند و تمایل دارند تنها فیلمهای سرگرم‌کننده ساخته شود. من هم عقیده دارم که برای زن یا مردی که سخت کار می‌کند یا برای یک کارگر، لازم است فیلمی به نمایش درآید که سرگرم‌کننده باشد ولی در همان حال این فیلم باید قادر باشد تا مشکلی را مطرح کند که بیننده را جلب کند...»
فریتس لانگ

الف) فریتس لانگ در میان دیگر همقطارانش در دوره نمایش فیلمهای فیلمخانه ملی ایران، خوش‌اقبالترین فیلمساز است: پنج فیلم در طی زمانی حدود به ده سال کار (۱۹۳۱ـ ۱۹۲۱). طیفی آن‌چنان وسیع و متنوع از دورانهای مختلف فیلمسازی، که اگر مایه‌های تکرارشونده استاد از لایه‌های درونی‌تر آثار، تا این اندازه مشخص و محتوم نبود، اطلاق تمامی آنها به «یک» فیلمساز کار آنچنان ساده‌ای نمی‌نمود.

اما به هرحال هرپنج فیلم این مجموعه، با تمامی تفاوتهای ظاهری، محصول کار، نگرش و ذهن خلاق «یک» نفرند: فریتس لانگ. کسی که نقطه اوج برخورد نگاه هنرمندانه از یک سو، با تجربه تلخی به نام جنگ در ذهن یک نسل، از سوی دیگر بود، نقطه اوج فاجعه و وحشت در دوران معاصر. استاد نمایش مشخص‌ترین کنشهای روحی انسان به نمایش درآورنده فضا و دیدگاه کلی‌ای که برزندگی تبهکاران(؟) حاکم است. با شخصیتهایی که در دام زندگی اسیرند و از هردیدگاهی درمانده‌اند، چه از لحاظ جسمی و چه از لحاظ عاطفی. شاید هیچ‌کس در سینما صحنه‌های ذلت این انسانها را همچون لانگ پرداخت نکرده باشد. و شاید شخصیتهای هیچ فیلمسازی در سینما تا به این اندازه اسیر سرنوشت نبوده و تقدیری بی‌شفقت برزندگی آنها حکمروایی نکرده باشد.

لانگ، آنچنان نگاه تیره و تاری را از جامعه طرح می‌کند که پیدا کردن مورد مشابهی در میان فیلمسازان دیگر را به شدت مشکل می‌کند: دنیای او دنیایی شبانه است. پر از سایه، شرارت، خشونت، خشم، بدیُمنی و مرگ. با انسانهایی که برده جامعه‌اند و با اراده‌ای که همیشه و همیشه در گیرودار «اراده جمعی» اسیر است.

و لانگ همه این اشارات را با تصاویر بی‌نقص، در داستانهای ظریف و دردآلودش و با شخصیتهای اسیر و اندوهگینش به اشاره‌ای مختصر برپا می‌کند و فرو می‌ریزاند. دنیای غیرواقعی‌ای که با قدرت استاد، واقعی‌ترین واقعیتهاست.

اینه‌ای در برابر ما، زندگی ما و جهان ما: تا هرکس چهره خویش را در آن بیند.

ب) لانگ مایه‌های آشکارش را در تقریباً تمامی اثارش به کار می‌گیرد. بیشتر و کمتر، قویتر و ضعیف‌تر، با هم یا جدای از هم. و با تکرار همین مایه‌هاست که دنیای خاص او به وجود می‌آید، شکل می‌گیرد و به سامان می‌رسد: جنگ علیه تقدیر/ بیماری انتقام‌جویی و تنفر/ شرارت سرنوشت/ خشونت زندگی/ دوگانگی شخصیت انسان/ از بین رفتن قدرت تشخیص و تصمیم انسان در هنگامه تجمع با دیگران/ عدم احساس مسئولیت فرد حامل نیروی شر در قبال اعمال شخصی و...

مجموعه‌ای چنان هماهنگ و منسجم که تنها می‌تواند از ذهن خلاق و منسجمی چون ذهن لانگ براید. و این مایه‌های منسجم و هماهنگ ـ به هرصورت ـ در تقریباً تمامی این آثار به کار رفته‌اند. می‌توان پیش‌تر هم رفت، ریزتر هم نگریست و یکی یکی، مایه‌ها را بیرون کشید:

ج) مایه‌ها

۱ـ مرگ خسته (۱۹۲۱)

مطمئن هستم که هیچ‌کس نمی‌توانست همچون لانگ تباهی و زوال قشر عظیم جوانان آلمانی در دهه بیست را از خلال فیلمی، چنین روشن و واضح، نمایان سازد. قشر عظیم جوانانی که به مثابه قربانیانی بی‌تقصیر، مرگ را در آغوش می‌کشیدند و این هم‌آغوشی چندان ادامه می‌یافت که حتی مرگ را نیز خسته می‌کرد!

از همین جا اولین مایه‌های لانگ را آرام آرام می‌توان دید: تقدیرگرایی، شخصیتهایی که در جنگ با تقدیر شکست می‌خورند، شرارت سرنوشت و خشونت زندگی.

معشوق برای به جنگ آوردن دوباره عاشق، دست به هرکاری می‌زند. آواره زمان و مکان می‌شود و مبارزه‌ای را تا سرحد مرگ به انجام می‌رساند. اما برای نجات جان عاشق راهی نیست. معشوق رهایی را در بودن با عاشق می‌بیند، حتی در آن سوی زندگی!

این بودن با هم، که معشوق آن را با رویی گشاده می‌پذیرد به جز روی اول خود (رسیدن به عاشق در آن سوی زندگی)، روی دیگری نیز دارد. روی دومی که حاصل نگرش لانگ به جامعه مصیبت‌زده پس از جنگ است: رها کردن زندگی و جامعه‌ای که نمی‌تواند برای خود و در نزد اعضاء خود ارزشی کسب کند. جامعه‌ای که زوال خود را پذیرفته و دیگر انگیزه محکمی برای ادامه زندگی در اعضاء خود به جا نمی‌گذارد، معشوق، زندگی بدون انگیزه زنده بودن را ترک می‌کند تا به انگیزه دیگری برای بودن ـ ولو در آن سوی حیات ـ دست یابد. به: عشق!

اما نقش مرگ در این جامعه از معشوق هم جالب‌تر است: او پس از اعطای سه فرصت به معشوق برای دست‌یابی دوباره به عاشق ـ و عدم موفقیت معشوق در هرسه فرصت ـ یك فرصت دیگر را به حرف آخر خود اضافه می‌کند! گویی مرگ نیز از بی‌ارزش بودن زندگی برای معشوق باخبر است و ـ با وجود همه فشاری که در بازنگرداندن مرده‌ها به زندگی دارد ـ با این فرصتهای پی‌درپی می‌کوشد تا به هرنحو شده انگیزه‌ای برای زنده ماندن در معشوق بوجود آورد: انگیزه‌ای را که جامعه از معشوق گرفته است، مرگ به او ارزانی می‌دارد!

۲ و ۳ـ نیبلونگها (زیگفرید و انتقام کریمهیلد) (۱۹۲۴)

سرنوشت و جنگ علیه آن، حرف اصلی نیبلونگها است. چه در اصرار بی‌حد و تلاش بی‌ثمر زیگفرید برای دست‌یابی به خوشبختی ـ در اینجا ازدواج با کریمهیلد ـ و چه در موانعی که در سر رسیدن به این خوشبختی برای شخصیت وجود دارد: از موانع طبیعی گرفته (چون جنگل، راه و اژدها) تا موانع انسانی (چون گونتر، برونهیلد و هاگن).

شرارت سرنوشت و جنگ انسان علیه تقدیر، همچنان حرف اصلی است. انسان همچنان بنده جامعه است و تصمیم دربارهٔ زندگی او در نماهای دوری گرفته می‌شود که نشان‌دهنده اراده «جمع» است نه «فرد». ضمن آنکه مایه‌ای دیگر نیز از همینجا وارد کارنامه لانگ می‌شود: مشخص نبودن مرز میان خوب/ بد و جرم/ بی‌گناهی. استحمام در خون اژدها و رویین‌تن شدن، به همان اندازه‌ای که قدرت می‌آفریند، زمینه‌های شکست را نیز فراهم می‌کند: برای زیگفرید که نقطه کوچك از بدن که رویین‌تن نشده باشد پدیدآورنده فاجعه‌ای است که تمام بدن رویین‌تن شده‌اش قادر به جلوگیری از آن نیست!

در فیلم دوم، دومین مایه جدید به کارنامه لانگ وارد می‌شود. از همان عنوان فیلم و بعد تا به انتهای آن که به یك مشخصهٔ خاص‌تر کارهای او می‌رسیم: انتقام کریمهیلد.

بیماری انتقام‌جویی و تنفر، از کریمهیلد شروع می‌شود و او را وامی‌دارد که برای رسیدن به آن، حتی ازدواج با آتیلا را تاب آورد. مایه‌ای که بعدتر در فیلم دیگر لانگ مزرعه بدنام (۱۹۵۲) به بالاترین حد خود

می‌رسد. چنانکه پیتر با گدانوویچ نیز می‌گوید: شخصیت اصلی فیلم تنها به این دلیل زندگی می‌کند که انتقام بگیرد، وقتی انتقام انجام گرفت، دیگر انگیزه‌ای برای زندگی وجود ندارد. نفرت، که انگیزه شخصیت است و تبدیل به «زندگی» او شده، با مرگش، زندگی شخصیت را به مرگ می‌کشاند: برای انسان دیگر زندگی ارزشی ندارد.

از این دیدگاه، کشته شدن کریمهیلد در انتهای فیلم، نه واقعه‌ای اتفاقی است و نه رمانتیک. کریمهیلد توسط خدمه کشته می‌شود چون برای زنده ماندن انگیزه‌ای ندارد. او «باید» کشته شود چون انگیزه مرگ پس از حصول انتقام، قویتر از انگیزه زندگی است. ورود کریمهیلد به آتش، شروع زندگی دوباره‌ای است برای او. به این ترتیب به پایانی دقیقاً مشابه با مرگ خسته می‌رسیم: کریمهیلد / معشوق می‌رود تا زندگی دوباره را در آن سوی حیات با زیگفرید / عاشق آغاز کند. عشق، همچنان می‌تواند انگیزه‌ای قوی در برابر انگیزه پرقدرت میل به زنده ماندن باشد. (یا به قول معشوق: فرشته عشق به اندازه فرشته مرگ قدرتمند است.)

۴ـ متروپلیس (۱۹۲۷)

در متروپلیس باز هم با انسان گرفتار روبروئیم. انسان این بار نیز گرفتار جامعه و اسیر سرنوشت خویش است. این مایه این بار به «عینی»ترین شکل ممکن درآمده است: انسانهایی که «برده» هستند و حکومت به روش «برده‌داری» برآنها حکمروایی می‌کند. عشق در اینجا نیز عاملی است برای مقابله با این سرنوشت. و اگرچه به دلیل مایه‌های آشکارا فاشیستی فیلم، این عشق به وصال (توافق؟) سیاسی میان فرد / جامعه یا شخص / سرنوشت می انجامد، اما همچنان حضور پرصلابتش را در مقابل جبر محتوم زندگی ـ خصوصا در نیمه اول فیلم ـ نشان می‌دهد.

اما گذشته از فاشیستی یا غیرفاشیستی بودن کارکرد فیلم در نزد مخاطب که قابل بحث است، مایه‌های همیشگی لانگ در این فیلم همچنان قابل مشاهده است و افزودن مایه‌ای دیگر به فیلم ـ که بعدها در فیلمهای دیگر لانگ پررنگتر و محکمتر می‌شود ـ آن را همچنان اثری یکه و مهم نگه می‌دارد: از بین رفتن قدرت تشخیص و تصمیم انسان در هنگامه تجمع با دیگران، که بعدتر آن را در فیلم خشن (۱۹۳۶) به شکل کاملش می‌بینیم (تظاهرکنندگانی که به خاطر دور هم جمع شدن قدرت تصمیم‌گیری و تشخیص‌شان را از دست داده‌اند و زندان جو ویلر را به آتش می‌کشند.

۵ـ M (۱۹۳۱)

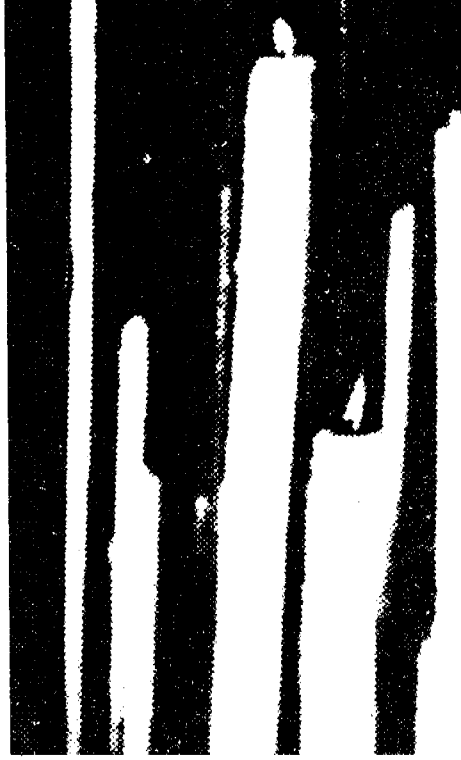
... می‌خواهم فرار کنم، مجبورم فرار کنم، همیشه مجبورم در خیابانها راه بروم و کسی همیشه پشت من است... آن کس من هستم، خود من هستم که در پشت سرم هستم... پس نمی‌توانم فرار کنم...

فرانتس بکر / M

انتقال از سینمای صامت به سینمای ناطق در کار هرفیلمساز صاحب سبکی نقطه عطفی به حساب می‌آید. هیچکاک البته، همچنان سرامد همه فیلمسازان است در قدرت تطبیق دنیای خاص خود، با معیارهایی که فیلمسازی و نظام براو تحمیل می‌کرد. داستان حق السکوت و طریقه صامت / ناطق ساختن این فیلم را حالا دیگر همه می‌دانند.

اما در این مورد، لانگ نیز از هیچکاک چیزی کم ندارد. M یک نقطه عطف درخشان و یک فیلم «ناطق» (به معنای اخص کلمه) است. و لانگ درپی به دست آوردن این ناطق بودن چنان تغییر سبکی در کار فیلمسازی خود می‌دهد که باورکردنی نیست. تغییر سبکی که البته همچنان در مسیر اصلی کار استاد قرار دارد و برهم‌زننده نگاه خاص او به دنیا و جامعه نیست.

مایه‌های پیشین و تکرارشونده استاد در فیلمهای قبلی، در M همچنان به چشم می‌خورند. مایه دوگانگی شخصیت انسان، از بین رفتن مرز میان جرم / بی‌گناهی و خوبی / بدی، اصلی‌ترین مایه‌های فیلم است. با برش‌های موازی لانگ، اکثر اعمال و افعال پلیس و تبهکاران با یکدیگر مخلوط شده و حتی گاه توسط تماشاگر اشتباه گرفته می‌شوند. در جواب یک سوال یا حرف شخصی از یک گروه، برش می‌شود به جواب



یا حرف شخص دیگری که می‌تواند ادامه نمای قبل باشد ولی در گروه دیگری حضور دارد. لانگ مشابه همین روش را بعدتر در فیلم دیگرش دزخیمان هم می‌میرند (۱۹۴۳) به کار می‌برد: سؤالهای بازجویان کشتاپو و جوابهای منهمان در چند سلول مختلف چنان به هم برش می‌خورند که مشخص نمی‌شود چه ماموری از چه متهمی چه سؤالی را می‌پرسد.

مایه‌های قبلی‌تر هم که همچنان در M به چشم می‌خورند مثل جنگ علیه تقدیر، انتقام‌جویی و تنفر، شرارت سرنوشت، خشونت زندگی و... اما مایه مهم‌تری که به چشم می‌خورد عدم احساس مسئولیت فرد حامل نیروی شر در قبال اعمال شخصی است. این مایه بیشتر از این، مایه اصلی فیلمهای اکسپرسیونیسم آلمان (که لانگ خود از فیلمسازان درخشان این مکتب است) بود و درخشش اصلی‌اش را خصوصاً در دو فیلم دانشجوی پراگی و دفتر دکتر کالیگاری با شخصیتهایی چون بالدوین و سزار یافته بود: اشخاصی که نیروهای پنهان شیطانی را در خود حمل می‌کردند و تحت اختیار او از «قدرت» موجود علیه انسانها سوء استفاده می‌کردند، بی‌آنکه خود قادر به تشخیص این جریان باشند و یا خود را در قبال آن مسئول بدانند.

لانگ در M بدبینی دیگری را نسبت به افراد و جامعه در کار خود وارد می‌کند. در M قاتل، یك شهروند خوش‌برخورد و خوش‌لباس و مؤدب است که مثل همه انسانهای دیگری که هرروزه در زندگی روزمره با آنها برخورد می‌کنیم. زندگی «عادی»‌ای دارد و از مردم «عادی» دیگر قابل تشخیص نیست و هرچند از گاهی، با بروز قدرت شیطانی دست به جنایت می‌زند. این مایه، یعنی غیرقابل تشخیص شدن عنصر جنایتکار در سطح جامعه از اصلی‌ترین مایه‌های واردشده در کارهای لانگ خصوصاً بعد از ورود صدا به فیلمهایش است. در این مایه تفاوت چندانی میان تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده وجود ندارد. همگی، شهرنشینان عادی شهرهای معاصر هستند که قابلیت تبدیل به جنایتکاری غیرقابل تشخیص را در خود دارند و گاه حتی هردو گروه، (تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده) تبدیل به عنصر جنایتکار می‌شوند. M از این لحاظ و از چند جنبه دیگر در کارنامه لانگ مورد مشابهی نیز دارد. استاد در سال ۱۹۵۶ فیلمی می‌سازد تحت عنوان وقتی شهر به خواب می‌رود که در آن نیز قاتلی به خاطر بیماری جنسی دست به یك رشته قتل می‌زند. او نیز همچون فرانتس بکر (پتر لوره) آدم می‌کشد چون «باید» بکشد. هرچند که دلش نمی‌خواهد این کار را انجام دهد (استمداد می‌کند: خواهش می‌کنم پیش از آنکه دست به جنایات بیشتری بزنم، دستگیرم کنید!)

به این ترتیب گرفتاری و محاکمه فرانتس بکر در انتهای فیلم نقطه روشنی برای فیلم محسوب نمی‌شود زیرا برای جنایتکاران (مجریان قانون جدید؟) مجازاتی وجود ندارد: در یك نمای «مدیوم/ کلوزاپ» از پترلوره، دست پلیس برروی شانه او قرار می‌گیرد و «تنها» او را به نام قانون دستگیر می‌کند، نه خیل جنایتکارانی را که در آنجا تجمع کرده‌اند. مشکل اصلی شهر (نه قتلهای موقت بکر، که جنایتهای همیشگی گروه جنایتکاران) در انتها نیز حل‌ناشده باقی می‌ماند. مشابه همین نتیجه در فیلم شهر به خواب می‌رود نیز تکرار می‌شود: قاتل دستگیر می‌شود اما فساد و تباهی در جامعه همچنان باقی می‌ماند.

لانگ در M به روشی متفاوت از فیلمهای پیشینش (فیلمهای صامت) دست به عمل می‌زند. او در این فیلم از شخصیتهای رمانتیك آلمانی (که در تمام فیلمهای قبلی‌اش دیده می‌شدند مثلاً: معشوق در مرگ خسته، زیگفرید و کریمهیلد در نیبلونگها، فردر در متروپلیس) دور شد و شخصیتهایش را براساس الگوهای «واقعی»‌ای درآورد که در زندگی «معاصر» وجود داشت. همین رویکرد خودبخود تفاوت دیگری را در فیلم وارد کرد: از بین رفتن رنگ و روی آلمانی فیلم. M ـ از این دیدگاه ـ فیلمی است که می‌توانست در هرنقطه دیگری به غیر از آلمان ساخته شود و ماجرای آن در هرمکانی روی دهد. هیچ مشخصه خاصی در فیلم، بر «آلمانی» بودن آن (برخلاف فیلمهای قبلی لانگ) دلالت نمی‌کند.

در M همچنین نقش طراحی صحنه نسبت به فیلمهای قبلی کمتر شده است. همین رویکرد سبب تغییری در ساختار فیلم نیز شده، که سعی می‌کنم در بخش ساختاری فیلمهای لانگ به آن اشاره کنم.

د. ساختار

فریتس لانگ که متولد ۱۸۹۰ است، از فیلمسازان نسل اول محسوب می‌شود. او درکنار دیگر فیلمسازان هم نسل خود (مثلاً جان فورد ـ متولد ۱۸۹۵ـ، هوارد هاوکز متولد ۱۸۹۶ـ، آلفرد هیچکاك ـ متولد ۱۸۹۹ـ، ژان رنوار ـمتولد ۱۸۹۴ـ، اریك فون اشتروهایم ـ متولد ۱۸۸۵ـ و...) جزء آدمهایی است که در حول و حوش سال تولد سینما متولد شده‌اند و میانگین سال تولد آنها چیزی در حدود ۱۸۹۵ را نشان می‌دهد. آنها در کنار سینما رشد کردند و بی‌آنکه تجربه خاصی در این زمینه وجود داشته باشد، زبان سینما را با خود او، آرام آرام فرا گرفتند. زبانی مستقیم و بی‌واسطه که به نرمی، روانی و حلاوت زبان مادری آنها بود، نه زبان دومی که به جبر فراگرفته باشند.

لانگ نیز همچون تمام آن بزرگان در دوره‌ای بحرانی، سینمای صامت را به پشت سر می‌گذارد و شروع به ساختن فیلم ناطق می‌کند. و باز همچون تمام آن بزرگان «راه» کنار آمدن با «روشی» جدید را مستقیم و ساده می‌یابد. مثل همه مشکلات بی‌شمار کار کارگردانی (مثلاً میزانسن) ـ که در دستان آنها به مسائلی بدیهی و پیش پاافتاده بدل می‌شود ـ لانگ با نبوغ

حیرت انگیز خود به سرعت و با مهارت هرچه تمامتر ورودی پرقدرت به سینمای ناطق پیدا می‌کند و با تغییر ناگهانی «سبک» کار، و بدون آنکه تغییری در جهان‌بینی و مایه‌های درونی آثار وارد آورد، ساختن فیلم ناطق را آغاز می‌کند.

در بخش پیش، ادامه مایه‌های درونی آثار دوره صامت را تا اولین فیلم ناطق لانگ (M) دنبال کردیم و دیدیم که کوچکترین خللی در کار آن مایه‌ها وارد نشد. با بررسی ساختار فیلمهای لانگ و مقایسه آثار او در دوره صامت و ناطق، با تغییر سبکی ناگهانی روبرو می‌شویم که به طرز حیرت انگیزی با موقعیت زمانه خود و نوع کار و حال و هوای سینمای ناطق و آنچه که این سینما می‌طلبد، همخوانی بلامنازعی دارد.

این تغییر سبک در کار تصویری فیلمهای لانگ، قبل و بعد از سینمای ناطق را، می‌توان در دو مشخصه خاص سینمای او بررسی کرد: صحنه‌آرایی و اندازه‌نما.

۱. صحنه‌آرایی

در فیلمهای دوره صامت لانگ، صحنه‌آرایی و طراحی، حرف اول را می‌زند. این موضوع در تمام فیلمهای به نمایش درآمده او (در دومین دوره نمایش فیلم فیلمخانه ملی ایران) به خوبی به چشم می‌خورد. مرگ خسته، هردو قسمت نیبلونگها، و متروپلیس همگی تأثیرات شگرف صحنه‌آرایی برساختار فیلم را نشان می‌دهند. لانگ در مسیری خلاف فیلمسازانی که با آنها در یک مکتب فیلم می‌ساخت، عمل کرد: در حالی که دیگر فیلمسازان اکسپرسیونیست از دو عامل گرافیک (همچون روبرت وینه در دفتر دکتر کالیگاری) و حرکت دوربین و مونتاژ (همچون مورنا در نو سفراتو یا حقیرترین مرد) استفاده می‌کردند، لانگ برای آنکه مایه‌های اصلی آثارش را برجسته‌تر کند، تکیه اصلی را برمعماری گذاشت. شخصیتهایی که قرار بود نقش ضعیف‌تری را نسبت به سرنوشت و جامعه خود ایفا کنند، در مقابل دیوارها، ساختمانها و موانع طبیعی مرتفع و پرهیبتی قرار گرفتند تا از همان ابتدا تأثیرات محیط را برخود نشان داده و این مقابله نابرابر را برای تماشاگر «نمایش» دهند. به این ترتیب لانگ با استفاده از معماری به همان نتایج مطلوبی می‌رسد که دیگر همکارانش با گرافیک یا دوربین متحرک و مونتاژ رسیده بودند. و این نتیجه مطلوب در جهت القاء و در خدمت همان ایده یا فکر اصلی‌ای است که فیلمسازان دیگر نیز ـ به نوعی ـ درپی رسیدن به آن بودند: تأثیر فضا و محیط در ساختار زندگی انسانها و تحت تأثیر قرار دادن آنها.

به جز این، لانگ در استفاده از معماری دقت خاصی را به خرج می‌دهد و به نوعی آن را با ساختار سینمایی فیلم نیز همخوان می‌کند: در مرگ خسته طراحی صحنه یک کلیت خاص و یکه که در یک صحنهٔ خاص نمود مستقلی بیابد، نیست. بلکه این طراحی و این دکورها در ادامه منطقی نماها و صحنه‌ها و دریک تجمع همگانی است که شکل می‌گیرند و به تمامیت خود می‌رسند. کاری که بعدتر، لانگ، در متروپلیس نیز آن را تکرار کرد و نتیجهٔ درخشانی از آن گرفت. کلیت دکوری که در متروپلیس دیده می‌شود، حاصل یک یا دو صحنه خاص (مثلاً محل کار کارگردان، یا دفتر کار یون فردرسن) نیست، بلکه کلیت دکور در کلیت فیلم شکل می‌گیرد و به منصه ظهور می‌رسد.

شاخهٔ دیگر این توجه به معماری در کار لانگ، به لباس بازیگران می‌انجامد که این یک نیز در تداوم همان طراحی صحنه و در راه تکامل آن، کلیت دکورها را به سوی ایجاد سبک خاصی که بر تزئینات دقیق و خیره‌کننده استوار است، پیش می‌راند. نمونه عالی این طرز نگرش ـ به خصوص در رابطه با لباس بازیگر و همخوانی آن با طراحی صحنه ـ در دو فیلم زیگفرید و انتقام کریمهیلد دیده می‌شود. جایی که بازیگران با لباسهای به دقت طراحی و ساخته شده بیشتر از آنکه نقش‌آفرین باشند، به عنوان بخشی از جزئیات طراحی صحنه کارکرد می‌یابند و در جهت هرچه کامل‌تر کردن آن به کار می‌روند. نقشی که در واقع ادامه طبیعی نگرش لانگ به انسان و تأثیر محیط و سرنوشت برزندگی و فردیت اوست.

با شروع سینمای ناطق و درپی ساخته شدن M ، علاقه لانگ به طراحی صحنه و دکور به شکلی ناگهانی فروکش می‌کند. استاد در M اگرچه همچنان یک طراحی صحنه دیدنی را در فیلم به کار می‌گیرد، اما به طرز محسوسی از دکورهای خیره‌کننده، عظیم و پرهیبت چشم می‌پوشد. شخصیت اصلی فیلم، دیگر در پناه ساختمانهای بلند قرار نمی‌گیرد تا کوچکی اندام و هیبت او در مقابل این محیط مهاجم «نشان» داده شود. شخص حالا دیگر در خیابانهای عادی و جهان معاصر، همچون تمام شهروندان دیگر، در خانه‌های عادی و با ابعادی طبیعی زندگی می‌کند. لانگ ـ ناگهان ـ معماری را کنار می‌گذارد و با درک درست و تحسین برانگیزش از سینمای «ناطق» چیز دیگری را جایگزین آن می‌کند و این کار را چنان طبیعی و اساسی انجام می‌دهد که این رویکرد، سازنده و به سامان رساننده اصلی این اولین فیلم ناطق اوست: بزرگتر شدن اندازه نما.

۲. اندازه نما

لانگ تا پیش از ساختن M ، به دلیل استفاده هدفمندش از معماری (در جهت القاء همان ایدهٔ مذکور استفادهٔ درخشان و بی‌نظیری از نمای دور (نمای دور و نمای خیلی دور) می‌کند.

براساس آماری که دکتر باری سالت در کتاب خود سبک فیلم و تکنولوژی: تاریخ و تحلیل ارائه می‌کند (و نمودارهای موجود در کتاب در این مقاله نیز آمده است) لانگ در چند فیلم صامت ابتدائی‌اش بیشترین تعداد نماهای گرفته شده فیلم را در اندازه نمای دور (لانگ‌شات) و نمای خیلی دور (اکستریم لانگ‌شات) به کار بسته است. با میانگینی که از نمودارهای ارائه‌شده توسط آقای سالت به دست می‌آید، به این نکات آماری می‌رسیم: میانگین تعداد نماهای خیلی دور در فیلمهای صامت لانگ چیزی حدود ۱۷۰ نما در هر ۵۰۰ نمای فیلم است. این میانگین برای نماهای دور در حدود ۱۰۵ است. در حالی که میانگین نماهای متوسط (مدیوم شات) حدود ۵۳ و نماهای نزدیک (کلوزآپ) ۳۶ و نماهای خیلی نزدیک (اکستریم کلوزآپ) فقط ۱۰ نما در هر ۵۰۰ نمای فیلم است. یعنی نسبت نماهای خیلی دور به نماهای خیلی نزدیک در فیلمهای صامت لانگ چیزی در حدود ۱۷ است. به عبارت دیگر لانگ، در مقابل هرنمای خیلی نزدیک، ۱۷ نمای خیلی دور گرفته است!

این نسبتها به خصوص در فیلم نیبلونگها و در هردو قسمت آن، بسیار جالب توجه

می‌شود و به بالاترین نسبت خود می‌رسد. به عنوان مثال در فیلم انتقام کریمهیلد تعداد نماهای خیلی دور، در حدود ۲۲۵ نما در هر ۵۰۰ نمای فیلم است. در حالی که این تعداد برای نماهای خیلی نزدیک فقط ۱۰ نما است!

این سبک کاری دقیقاً روشی «انتخاب» و هدفمند است. لانگ بیشترین تأکید ساختاری خود را در سینمای صامت برمعماری گذاشته بود. مسلم است که بهترین اندازه نما برای «نمایش» معماری اندازه نماهای خیلی دور، و دور است تا در آن، عظمت فضا و ساختمانها و غلبه تردیدناپذیر آنها برعوامل انسانی صحنه، توسط تماشاگر حس شود. به همین دلیل هم هست که دو فیلم زیگفرید و انتقام کریمهیلد که بیشترین تأثیر فضایی و معماری را در فیلمهای لانگ دارند، بیشترین تعداد نماهای خیلی دور را هم به خود اختصاص داده‌اند: به ترتیب ۱۸۰ و ۲۲۵ نما در هر ۵۰۰ نمای فیلم. که رقم حیرت انگیزی است.

با شروع سینمای ناطق و کنار گذاشته شدن فاکتور معماری و عظمت آن توسط لانگ، جنبه‌های انسانی‌تر و معاصرتر مضامین، توجه استاد را به خود جلب می‌کند. او به سوی انسان معاصر می‌آید و با نزدیک شدن به او، سعی می‌کند این بار تأکید اصلی را برشیطان درون او بگذارد. M ساخته می‌شود. اولین فیلم ناطق لانگ. و ناگهان در این فیلم تعداد نماهای خیلی دور از ـ مثلاً ـ ۲۲۵ نما در انتقام کریمهیلد به ۱۰۰ نما می‌رسد. به همان نسبت تعداد نماهای خیلی نزدیک از ۱۰ نما در همان فیلم به ۳۰ نما می‌رسد. از این جابجایی حیرت انگیز چیزی هم نصیب اندازه نماهای میانی می‌شود: نماهای متوسط که میانگین آنها در فیلمهای صامت لانگ به حدود ۵۰ نما می‌رسید، در M تا حدود ۱۰۰ نما بالا می‌رود.

نتیجه، درشت‌تر شدن اندازه‌های طبیعی و انسانی برروی پرده، نزدیک‌تر شدن شخصیتها به تماشاگر و درک حسی و عاطفی فیلم توسط «نماهای درشت» و «صدا» است. عواملی که بیشترین تأثیر ممکن را برتماشاگران M گذاشته‌اند.

لانگ این روش را بعدتر در بقیه فیلمهای ناطقش نیز دنبال می‌کند، اما با یک تفاوت جزئی: او به نماهای متوسط ارزش بیشتری از نماهای خیلی دور و خیلی نزدیک می‌دهد. در فیلم وصیت‌نامه دکتر مابوزه (۱۹۳۳) که درست بعد از M ساخته می‌شود، نسبتهای M همچنان پابرجاست. اما هرچه بیشتر می‌رویم اصالت نماهای متوسط بیشتر می‌شود و از تعداد نماهای خیلی نزدیک و خیلی دور به مراتب کمتر می‌شود. این روند به خصوص در فیلمهای لیلیوم (۱۹۳۴)، خشم (۱۹۳۶)، شما فقط یک بار زندگی می‌کنید (۱۹۳۷)، تو و من (۱۹۳۸)، دژخیمان هم می‌میرند! (۱۹۴۳)، زنی در قاب پنجره (۱۹۴۵)، وزارت ترس (۱۹۴۵)، خنجر و غلاف (۱۹۴۶)، راز پشت در (۱۹۴۸)، هوس انسانی (۱۵۴)، وقتی شهر به خواب می‌رود (۱۹۵۶)، ورای یک شک منطقی (۱۹۵۶)، هزار چشم دکتر مابوزه (۱۹۶۰) به چشم می‌خورد.

به این ترتیب و در یک مقایسه اجمالی میان میانگین نماهای خیلی دور، میانی و خیلی نزدیک، در این فیلمها به اعدادی برمی‌خوریم که بسیار جالب توجه‌اند و با توجه به آنها در این یازده فیلم دوران ابتدایی کار ناطق لانگ تا حدود انتهای کار فیلمسازی، سبک کار وی یکسان باقی مانده است. میانگین این نماها به این شرح هستند: میانگین نماهای خیلی دور در هر ۵۰۰ نمای فیلمها عدد ۵۴ نما را نشان می‌دهد. این میانگین برای نماهای خیلی نزدیک ۲۵ است و برای نماهای متوسط ناگهان به عدد ۱۲۷ می‌رسد. این سبک کار، چنانکه گفته شد در تقریباً تمام کارهای دوره ناطق لانگ مشاهده می‌شود.

جالب اینجاست که لانگ در آن چند فیلم اصلی‌تر دوران صامت هم، حد و حدود تعداد نماها براساس اندازهٔ بزرگی آنها را نیز حفظ می‌کند. مثلاً تعداد نماهای دور در فیلمهای عنکبوتها (قسمت اول)، مرگ خسته، دکتر مابوزه قمارباز (قسمت دوم)، زیگفرید، انتقام کریمهیلد و متروپلیس در هر ۵۰۰ نمای فیلم به ترتیب عبارتند از ۱۲۵ و ۱۰۰ و ۹۰ و ۱۲۵ و ۱۰۰ و ۹۰. تعداد نماهای متوسط عبارتند از ۶۰ و ۴۰ و ۵۰ و ۴۰ و ۵۰ و ۸۰. و میانگین‌های نماهای درشت عبارتند از ۳۰ و ۵۰ و ۳۰ و ۳۰ و ۲۵ و ۵۰

لانگ مشابه همین روش را در دو فیلم

ناطق ابتدایی خود نیز اجرا می‌کند. مثلاً تعداد نماهای دور در فیلم M و فیلم ناطق بعد از آن (وصیت‌نامه دکتر مابوزه) به ترتیب به این قرار است: ۸۰ و ۸۰. تعداد نماهای متوسط به ترتیب ۱۰۰ و ۸۰ است و تعداد نماهای نزدیک ۲۵ و ۲۵ که این مشابهت فوق‌العاده، برسبک کاری خاص و یکه لانگ در هماهنگی او با کار در زمانی مشخص و با ابزار و نوع کار مشخص، تأکید می‌کند.

در کنار این دو مسئله ساختاری در فیلمهای لانگ و درپی بررسی سبک سینمایی وی (صحنه‌آرایی و اندازه نما) می‌توان به یك مورد دیگر نیز اشاره کرد و آن نقش تدوین است.

گفته شد که در فیلمهای ابتدایی و صامت، لانگ به دلیل گرایش به نوعی ساخت معماری در راهی متفاوت از راه مورنا قرار گرفته بود. اگر مورنا برای رسیدن به هدف خود و تأثیر فضا و محیط در ساختار فیلم و زندگی انسانها از دوربین متحرک و مونتاژ استفاده نمی‌کرد (و نمونه‌های درخشانش نوسفراتو و حقیرترین مرد بودند)، لانگ برعکس توجه چندانی به این دو عامل نشان نمی‌داد. به این ترتیب مرگ خسته، زیگفرید، انتقام کریمهیلد و متروپلیس سرشارند از نماهای ثابت و بی‌تحرك (تحرك محوری و انتقالی دوربین و تحرك تدوینی، نه تحرك شخصیتی) که با ضرب آرامی به پیش می‌روند. شاید تنها نقطه استثناء در این میان، صحنه تعقیب و گریز اطرافیان خلیفه و کافر در داستانی عربی از فیلم مرگ خسته، و صحنه درگیری زیگفرید، اژدها در فیلم زیگفرید باشد که با وجود نماهای همچنان ثابت و بی‌تحرك، تدوین، ریتم شتابنده‌ای به صحنه می‌دهد و ـ با استفاده از چندین زاویه مختلف ـ آن را پویا می‌کند.

این گرایش به هرحال قابل توضیح است. استفاده لانگ از ساخت معماری لاجرم مسئله استفاده از نماهای دور و خیلی دور را پیش می‌آورد و در ضرب آرام و کند ذاتی این نماها، مسئله تدوین به پایین‌ترین حد خود می‌رسد. در همان دو صحنه پرتحرکی هم که به عنوان استثناء مثال آورده شد می‌بینیم که تفوق اصلی در صحنه با نماهای متوسط است و نه نماهای دور.

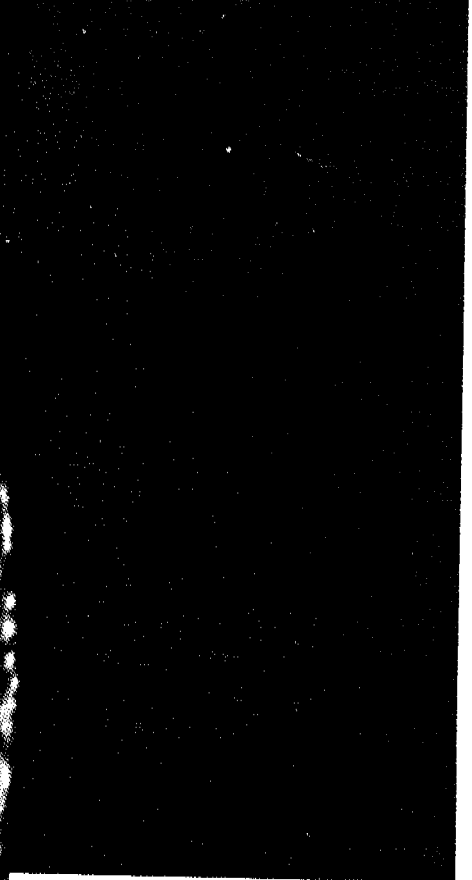
با رسیدن به اولین فیلم ناطق و تغییری که لانگ در روش کار خود بوجود آورد (دور شدن از شخصیتهای رمانتیك، فضای آلمانی و ساخت معماری از یك سو، و توجه بیشتر بردرونیات و روانشناسی از سوی دیگر) خودبه‌خود تغییری در سبك سینمایی لانگ واقع شد. تعداد نماهای متوسط (و نزدیك) بیشتر شد و با درشت‌تر شدن فضای عمومی فیلم، استفاده از تدوین به عنوان امری گریزناپذیر مطرح شد. به این ترتیب M نه تنها در میان انبوهی از نماهای متوسط شناور شده، بلکه شکل اساسی خود را نیز از طریق تدوین به دست آورده است. تدوینی که مجموعه عظیمی از نماهای متوسط و درشت را به هم پیوند می‌دهد تا تصویری از کل رویداد، جامعه و فضا به دست آورد. به این ترتیب فضای شهر دیگر، همچون فیلمهای پیشین، فضایی عینی نیست. بلکه چیزی است که تنها در انتهای فیلم و در ذهن تك‌تك تماشاگران به وجود می‌آید: یك فضای ذهنی.

هـ. حرمت آدمیزاد

«دائماً فکر می‌کردم که شاید در فیلمهایمان، قلب‌ها، دلمشغولیهای ما، چیزهایی که دوست داریم یا از آن متنفریم، وجود دارد و تصور می‌کنم که روزی خواهد رسید که مردم، حتی بدون دیدن ما، قادر باشند من و شما را تجزیه و تحلیل کنند...»

فریتس لانگ

حیف است که مطلب را تمام کنم و توضیحاتی ـ هرچند کوتاه و ابتدایی ـ در باب نگرش و جهان‌بینی لانگ ندهم. با آن توضیحات ابتدایی در باب نگرش استاد، ممکن است این توهم پیش آید که او آدمی منفی، پوچ‌گرا و منفعل است. و اینها بدترین برچسبهایی است که می‌توان برلانگ و شخصیت والای او وارد آورد. نیازی شاید به توضیح نباشد که آنچه برای لانگ موضوع اصلی و مهم بود، نه نتیجه کار، بلکه نفس مبارزه بوده است. لانگ شرافت انسانی را در مبارزه‌ای می‌داند که علیه سرنوشت محتوم و تقدیر مقدر شده خود انجام می‌دهد نه در نتیجه فرضی‌ای که از این مبارزه حاصل می‌آید. به این ترتیب تمامی شخصیتهای او، شخصیتهایی که به جنگ با سرنوشت شوم خود و تقدیر بی‌شفقتی که زندگی آنها را احاطه کرده

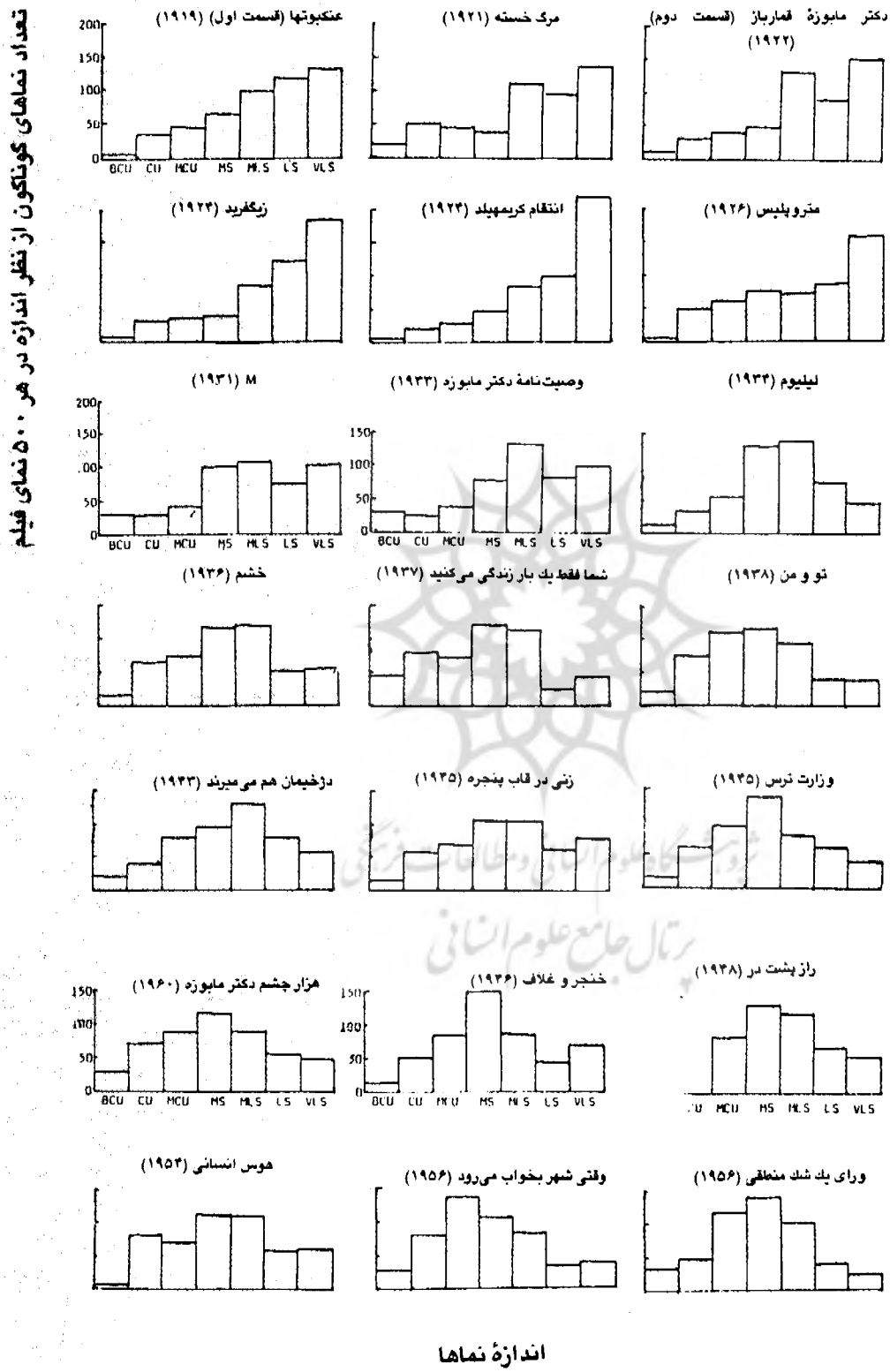


است برمی‌خیزند، حتی در هنگامه شکست و مرگ نیز، شخصیتهایی پیروزند. پیروزند زیرا شخصیتهایی فاعلند و در رد نقش انفعالی حرکت کرده‌اند. کسی که در انتها مبارزه واقعی را می‌برد، فرشتهٔ مرگ نیست، فرشته عشق است. معشوق (در مرگ خسته، مثلاً) بالاخره به آنچه که می‌خواهد، به انگیزه ماندن و بودنش می‌رسد: عشق. ولو این انگیزه در آن سوی حیات آدمی باشد. حرمت معشوق در تسلیم نشدن او ـ سه بار مبارزه پی‌گیر و خستگی‌ناپذیر با سرنوشت ـ و در شرافت او ـ نجات جان کودك گرفتار در آتش ـ است، نه تسلیم انتهایی به فرشته مرگ. چه این تسلیم، روی دیگر وصل با عاشق است در دنیایی دیگر. به همین قیاس، مرگ زیگفرید و در آتش رفتن کریمهیلد، شکستی برای آنها محسوب نمی‌شود: زیگفرید ثابت می‌کند که می‌توان منفعل نبود و با سرنوشت جنگید، و کریمهیلد نیز درپی تعیین کردن سرنوشت خود و دیگران است و در این راه تا به آنجا پیش می‌رود که انتقام خود را نیز می‌گیرد.

برای این شخصیتها، جنگ با تقدیر و اتخاذ موضع فاعلی در قبال آن، عین پیروزی است. به این ترتیب حرمت و شرافت این انسانها در همین تلاش آنها برای رسیدن به زندگی بهتر است و بس.

■ نمودارهای مربوط به تعداد نماهای فیلمهای فریتس لانگ برحسب اندازهٔ نما در هر ۵۰۰ نمای فیلم
(از کتاب سبک فیلم و تکنولوژی: تاریخ و تحلیل، نوشتهٔ باری سالت)

نمای متوسط دور= MLS
نمای خیلی نزدیک= BCU
نمای دور= LS
نمای نزدیک= CU
نمای خیلی دور= VLS
نمای متوسط نزدیک= MCU
نمای متوسط= MS



پرتال جامع علوم انسانی