تکان نخورید! شما در محاصره هستید!

برادپیت در هفت

روایت است که داستان‌های سینما، به پایان رسیده است. دیگر نمی‌توان داستانی اختراع کرد که پیش از این گفته نشده باشد. الگوهای مضمونی شکل و شمایل مشخصی به خود گرفته‌اند، و راهی برای گریز از آنها نیست. می گویند سی‌وچهار تا سی‌وشش الگو وجود دارد. معروف است که بونوئل در دهه سی، جدولی از تمام الگوهای روایتی آماده کرده بود که با گرفتن اطلاعاتی از شخصیت‌های فیلم، می‌توانست به سادگی پایان آن را پیش‌بینی کند. اما در طول تاریخ صدساله سینما، فیلم‌هایی بوده‌اند که با انتظارات و معلومات تماشاگران بازی کرده‌اند و روایت را از راه‌های غیرمتعارف پیش برده‌اند. فیلم‌هایی که تماشاگر را با دهان باز بر جای گذاشته‌اند و لذت غافلگیری را به آنها اعطا کرده‌اند. آن هم نه با تکیه بر خشونت و یا جلوه‌های ویژه، بلکه با بدعت‌های روایی.

مطلب زیر نگاهی دارد به تعدادی از فیلم‌هایی که نویسندگان و سازندگان آنها زحمت عدول از راه‌های متعارف روایتی را به خود داده‌اند و با تجربه‌های خود بر غنای سینمای امروز ما بیش از پیش افزوده‌اند.

سانست بولوار (۱۹۵۰)
Sunset Boulvard

بیلی وایلدر و بازیگرانش پشت صحنه سانست بولوار

دستپخت بیلی وایلدر، دیگر جزو کلاسیک‌های مشهور تاریخ سینما به‌حساب می‌آید. یک فیلم نوآر. اما فیلم در بطن خود حاوی یکی از غافلگیر کننده‌ترین صحنه‌های تاریخ سینماست. داستان فیلم را که می‌دانید: گذر یک فیلمنامه‌نویس شکست خورده، به‌خانه اشرافی اما رو به زوال یک ستاره میانسال هالیوود می‌افتد. ستاره‌ای که نمی‌تواند باور کند دورانش گذشته است. فیلم در فضایی وهمناک و پر از سایه روشن می‌گذرد و اوهام مالیخولیایی آن ستاره میانسال که همچون تار عنکبوت مرد فیلمنامه نویس (با بازی ویلیام هولدن) را به دام می‌اندازد. برای داستانی چنین ابهام‌انگیز، بیلی وایلدر آغازی غافلگیر کننده را انتخاب می‌کند. تصویر جنازه مردی که در آب‌های استخر غوطه‌ور است و بعد به گوش رسیدن نریشنی که متعلق به همان جسد است. مابقی فیلم، خاطرات یک مرد مرده است! و تماشاگر که تا پایان فیلم، این تمهید عجیب را می‌پذیرد و جذب آن می‌شود. شاید بد نباشد بدانید که وایلدر در ابتدا آغاز بسیار هولناکتری رابرای فیلم در نظر گرفته بود: تصویر گروهی از مردگان کفن‌پوش که در تخت‌های یک مرده‌شویخانه با نظم و ترتیب ردیف شده‌اند. دوربین از روی تمام اجساد عبور می‌کند تا در انتها، آخرین جسد بلند می‌شود و داستان خود را بازگو می‌کند. این فصل فیلمبرداری هم شد اما کمپانی تهیه‌کننده فیلم، این فصل را بیش از حد غیرمتعارف قلمداد کرد. حق با آنهابود.

آنتونی پرکینز در صحنه‌ای از روانی

روانی (۱۹۶۰)
Psycho

هیچکاک همیشه از بازی کردن با انتظارات تماشاگران لذت می‌برد. همیشه دوست داشت غریب‌ترین شیوه‌های روایتی را انتخاب کند. داستان تجربه‌های عجیب او در طلسم شده، طناب، پنجره عقبی، مرد عوضی، سرگیجه و یا پرندگان از داستان‌های جذاب تاریخ سینماست. بی‌تردید تکان‌دهنده‌ترین مورد، مربوط به فیلم روانی است. داستان مرگ دلخراش ماریون کرین به دست دیوانه‌ای چون نورمن بیتس.

جانت‌لی ستاره مشهور سینمای آن دوران بازیگر نقش ماریون کرین است. تماشاگر آموخته سینمای کلاسیک، بدون لحظه‌ای درنگ می‌فهمد که ستاره اصلی فیلم اوست. پس طبق روال و مکانیزم پیچیده سینمای کلاسیک، همذات پنداری خود را نثار او می‌کند. در ترس‌هایش، دلهره‌هایش و عشق‌هایش، شریک می‌شود. چهره ماریون کرین در تمام ۳۰ دقیقه آغاز فیلم آن چنان جذاب و معصومانه است که تماشاگر با تمام وجود نگران فرار دیوانه‌وار او می‌شود. اما در دقیقه ۳۰ هیچکاک در کمال قساوت(!) این ستاره طلایی را در زیر دوش حمام به فجیع‌ترین شکل ممکن به قتل می‌رساند! شوکی که به تماشگر وارد می‌شود غیرقابل توصیف است. تماشاگر حتی تا لحظاتی پس از قتل، امیدوار است که با یک صحنه مالوف و مرسوم روبه‌رو شود: ماریون نمرده است، او زنده است. آخر مگر می‌شود ستاره اول فیلم در دقیقه

۳۰ کشته شود؟ اما امیدی نیست. هیچکاک قهرمان اول فیلم خود را می‌کشد. حاصل این جسارت هیچکاک، سلطه کامل بر تماشاگری است که از لحظه قتل به بعد، دیگر انتظار هر چیزی را دارد.

هفت (۱۹۹۵)
Seven

در هفت، شاهد یکی از غریب‌ترین تمهیدات روایی هستیم. دوسوم فیلم، داستان همیشگی جست‌وجوی دو کار آگاه پلیس برای قاتلی خطرناک و عجیب است. فیلم از جذابیت غیرقابل تصوری برخوردار است. یک فیلم سیاه و سنگین. شیوه روایت فیلم تا سکانس پایانی همان شیوه مرسوم است که با مهارت دو چندانی به اجرا در می‌آید. تماشاگر در انتظار سکانس پایانی است: یک تعقیب و گریز مالوف به سبک سکوت بره‌ها که فیلم را تا مرز سینمای وحشت پیش ببرد.

اما اندرو کوین واکر فیلمنامه نویس فیلم، تماشاگر را میخکوب می‌کند. قاتل با لباس خونین از تاکسی پیاده می‌شود، وارد اداره پلیس می‌شود و می‌گوید: من قاتل هستم! اینجا با یک پیچش روایتی فوق تصور روبه‌روییم. تماشاگر حیرتزده بر جای می‌ماند. معمای فیلم با کمترین مشکلی حل شد. حالا سوال این است: از این پس فیلم چه چیزی برای تماشاگر تدارک دیده است؟ آن هیجان موعود، آن فصل نهایی شوکه‌کننده چگونه رخ خواهد داد؟

فیلمنامه‌نویس و کارگردان فیلم، ریسک خطرناکی را آغاز کرده‌اند و آس خود را در آستین پنهان می‌کنند و راه هموار همیشگی را رها می‌کنند و به خاکی می‌زنند.

براد پیت در صحنه‌ای از فیلم هفت

هفت ثابت می‌کند که می‌توان بدون محصور شدن در قراردادها و کلیشه‌های رایج سینما، به شیوه‌های جسارت‌آمیزی وحشت، اضطراب و هیجان را به تماشاگر منتقل کرد

قاتل، دو پلیس را درگیر یکی از طرح‌های عنکبوتی خود می‌کند. او در صدد بوده است تا ۷ قتل بر مبنای ۷ گناه کبیره صورت دهد و حالا پلیس بخت برگشته (با بازی براد پیت) نمی‌داند که همسر جوان و زیبایش ششمین قتل در این زنجیر بوده و قتل هفتم را خود او انجام خواهد داد. فیلم بی‌آنکه نیازی به رجوع به صحنه‌های تعقیب و گریز خاص این نوع فیلم‌ها و ایجاد دلهره‌های مرسوم داشته باشد وحشتی خارق‌العاده را بر تماشاگر مستولی می‌کند: سر بریده یک زن جوان در داخل یک محموله پستی در میان دکل‌های برق به‌دست کارآگاه جوان می‌رسد!

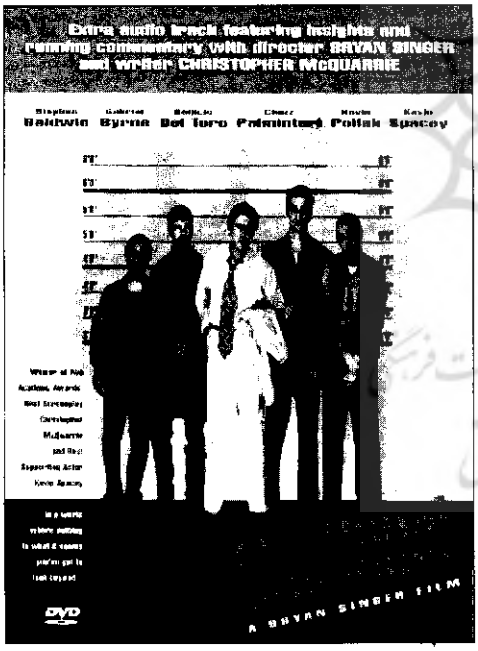
هفت ثابت می‌کند که می‌توان بدون محصور شدن در قراردادها و کلیشه‌های رایج سینما، به شیوه‌های جسارت‌آمیزی وحشت، اضطراب و هیجان را به تماشاگر منتقل کرد. هر چه باشد چهل سال قبل هیچکاک در سرگیجه در تهمیدی مشابه معما را پای تعلیق قربانی کرده بود.

مظنونین همیشگی (۱۹۹۷)
Usual Suspects

داستان این بار هم از هیچکاک سرچشمه می‌گیرد (هیچ بدعتی وجود دارد که پای هیچکاک در آن دیده نشود؟) در سال ۱۹۵۰ هیچکاک در فیلم وحشت صحنه یک فلاش‌بک دروغ به نمایش گذاشت. در واقع خاطره‌ای به تصویر کشیده می‌شود که بعد معلوم می‌شود که وجود خارجی نداشته است و تنها حاصل خیالبافی‌های راوی است! هیچکاک به‌خاطر این سنت‌شکنی به شدت مورد حمله منتقدین قرار گرفت. در قاموس سینما، روایتی که شکل تصویر به خود می‌گیرد نمی‌بایست دروغ باشد!

اما ۴۷ سال بعد، کریستف مک‌کواری در فیلمنامه نبوغ‌آمیز خود، ایده هیچکاک را به افراطی‌ترین شکل ممکن به کار می‌گیرد. باز هم بایک فیلم نوآرسر و کار داریم. داستان ۵ گانگستر، که در یک حادثه مرموز به‌وسیله موجودی افسانه‌ای و رعب‌آور به‌نام کایزر سوزه قلع و قمع می‌شوند. راوی ماجرا مردی است افلیج و مفلوک به‌نام کینتی وربال (با بازی کوین اسپیسی) وربال داستانی پرفراز و نشیب را برای کارآگاه پلیس بازگو می‌کند. پر از اسم و اتفاق و حادثه، و ما شرح تمام این روایت را بر پرده تصویری می‌بینیم. دیگر کم مانده است ما هم معتقد شویم که کایزر سوزه شخصیتی افسانه‌ای است. اما مک‌کواری (فیلمنامه‌نویس) و برایان سینگر (کارگردان)، یک شوک درست و حسابی را برای تماشاگران تدارک دیده‌اند: تمام آن داستان دروغ بوده است! یا حداقل می‌توان به‌راحتی به سندیت‌بخش اعظمی از ماجرایی که به تماشای آن نشسته‌ایم، شک کرد. باز پرس هراسان متوجه می‌شود که تمام جزئیات و اسامی داستانی که وربال فلج برای او تعریف کرده است (و ما شاهد شرح تصویری آن بوده‌ایم) برگرفته از یک تابلوی اعلانات و بریده‌های روزنامه‌هاست که در پشت سر بازپرس به روی دیوار بوده و وربال با تخیل دیوانه‌وار خود با استفاده از آن اسم‌ها و جزییات، داستان شگرف خود را روایت کرده است. او حتی از مارک یک فنجان چینی نیز نگذشته است و نام کوبایاشی را برای یکی از قهرمانان خیالی خود از آن گرفته است.

بازپرس پس از دریافت ماجرا به جست‌وجوی وربال فلج می‌رود



و شوک آخر را نمی‌بیند. تصویری که از کایزر سوزه افسانه‌ای ترسیم شده است و از فکس اداره پلیس خارج می‌شود، خود کینت وربال است!

و در انتها تماشاگرمثل بازپرس حیران و سرگشته بر جای می‌ماند: پس واقعیت در کدام جهنمی پنهان شده است.

چیزهای وحشی (۱۹۹۸)
Wild Things

یک داستان معمایی و پیچیده با تعدادی شخصیت هرزه و فاسد که در هم می‌لولند. تماشاگر با هیچکدام از آنها احساس همذات پنداری پیدا نمی‌کند. آنها موجوداتی فاسدند که مدام در پی

بالا: جان مک‌ناوتن، کوین بیکن را سر صحنه چیزهای وحشی راهنمایی می‌کند

پایین: بروس ویلیس و هالی جونل آزمنت

کلک‌زدن به یکدیگر هستند. به هم خیانت می‌کنند، دسیسه می‌چینند، آدم می‌کشند و تماشاگر که حیران از این معرکه انگشت به دهان می‌ماند. شخصیت‌های اصلی فیلم (و با بازی دنیس ریچاردز، نف‌کمپل، مت‌دیلون، ترزا راسل و کوین‌بیکن) تا مغز استخوان پوسیده و تباه هستند. الگوی روایتی فیلم به‌گونه‌ای است که تماشاگر در هیچ موردی نمی‌تواند به قطعیت برسد.

پرده‌دری‌های جنسی فیلم، صحنه‌های خشونت‌بار و راز و رمز حاکم بر فیلم در دستان کارگردانی نخبه مثل جان‌مک‌ناوتن، یک کائوس واقعی بر فیلم حاکم می‌کند. همه یک به یک می‌میرندو در انتها در یک غافلگیری، نف‌کمپل منفعل و دائم‌الخمر به‌عنوان مغز متفکر ماجرا معرفی می‌شود. اما تماشاگر بالاخره راز فیلم را در چه لحظه‌ای می‌فهمد؟

ابتدا؟ وسط؟ اواخر؟ نزدیک به آخر؟ آخر؟ نه خیر، بعد از پایان فیلم! گره فیلم درست در وقفه‌های میان تیتراژ اختتامیه گشوده می‌شود. با چند فلاش‌بک کوتاه این بار از زوایایی که واقعیت ماجرا را به تماشاگر نشان می‌دهد. یعنی درست در لحظه‌ای که مطمئناً بسیاری از تماشاگران در حال خروج از سالن هستند.

حس ششم (۱۹۹۹)
Sixth Sense

یک داستان ترسناک و موقر از دنیای ارواح با یکی از غافلگیر کننده‌ترین پایان‌های تاریخ سینما. یک بازی ملیح و هوشمندانه با تماشاگر، آن هم بدون آنکه احساس رودست خوردن به تماشاگر دست دهد.

فیلم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن یک روانشناس به ظاهر خوشبخت هدف گلوله یک بیمار روانی قرار می‌گیرد. فیلم سپس داستان ۶ ماه بعد را پی می‌گیرد. روانشناس درصدد مداوای کودکی است که ادعا می‌کند مرده‌ها را می‌بیند. فیلم وارد حیطه سینمای وحشت می‌شود.

ما از نگاه کودک، مردگان را می‌بینیم. «مردگانی که خود نمی‌دانند مرده‌اند» فیلم حاوی صحنه‌های بسیار ترسناکی است. با لحنی حساب شده و میزانسن‌هایی زیبا. اما به‌نظر می‌رسد سیر حوادث به اندازه کافی قانع‌کننده نیستند. در واقع به‌نظر می‌رسد وقایع فیلم تلاش نومیدانه فیلمساز برای تزریق حرکت به این فیلم ساکن و بیش از حد موقر است. خط سیرداستانی متوقف شده و حتی گذرهای متناوب فیلمساز به نمایش روابط سرد روانشناس و همسرش به جایی نمی‌رسد. تماشاگران تماماً منتظر حضور هولناک مردگان در دنیای سرد کودک هستند. یک ماجرای معمایی نصفه و نیمه (آن فیلم ویدئو که پرده از دسیسه مادر خوانده دختر مقتول بر می‌دارد) تنها نقطه عطف فیلم است اما همین ماجرا نیز آن چنان سردستی برگزار می‌شود که گویی خود کارگردان نیز چندان اعتمادی به ماجرا ندارد. اما سورپریز فیلم در انتهای آن است: مرد روانشناس، ناگهان با نکته شگفت‌انگیزی روبه‌رو می‌شود؛ او مرده است! او در همان ۶ماه قبل در حمله مرد روانی به قتل رسیده، اما خود نمی‌دانسته! مراوده او با کودک نیز در همان دایره دیدارهای کودکان با مردگان می‌گنجد. او تنها یک روح نیک‌نفس است. مرده‌ای درستکار!

تأثیر ضربه پایانی بر تماشاگر غیرقابل انکار است. یک غافلگیری عجیب. در نگاهی دوباره به فیلم می‌توانیم ببینیم که در واقع در هیچ لحظه‌ای شاهد مراوده مرد روانشناس با فرد دیگری به غیر از کودک نبوده‌ایم.

حس‌دلپذیر انتهای فیلم آن چنان غنی است که تمام افت و خیزهای روایتی فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. فروش ۲۸۰ میلیون دلاری فیلم نشان از موفقیت نقشه به غایت پیچیده «ام نایت شیامالان» نویسنده و کارگردان فیلم دارد.

به یاد آر (۲۰۰۱)
Memento

هر فردی که دستی به قلم برده باشد می‌داند که فیلمنامه نویسی - و نه نفس نوشتن - هرگز کاری آسان نبوده است. همه ابزار یک فیلمنامه نویس فقط میل و علاقه به خلق داستانی روان و گیرا است که توجه مخاطب را جلب کند و در این راه قوانینی حکومت می‌کنند که مهارت، روش کار و رسوم و چهارچوب داستان‌گویی از آن جمله‌اند. بسیاری از فیلمنامه‌نویسان مجرب می‌دانند که نباید آثار خود را کارگردانی کنند.

اما اگر میراماکس قراردادی با شما ببندد که نوشته خودتان را کارگردانی کنید، آن وقت تکلیف چیست؟ حتی می‌شود این احتمال را در نظر گرفت که «خانواده و دوستان» همیشه حاضر و آماده، سرمایه فیلم مستقل شما را فراهم کنند. به عبارت دیگر اگر بدانید که در هر حال قرار است کار ساخت فیلمنامه خودتان را خود شما به عهده داشته باشید، چه می‌کنید؟ آیا می‌توانید براساس میل خود هر اندازه که می‌خواهید پن، کلوزآپ و ... بگیرید؟ آیا می‌توانید آنقدر منتظر بمانید که تازه سرصحنه تصمیم بگیرید دیالوگ مورد نظر درست است یا نه؟ و از همه مهم‌تر اینکه آیا نویسندگی اصلاً آسانتر از فیلمسازی است؟ اصولاً مشکلات و مسایل نویسندگی

نولان، گای پیرس را راهنمایی می‌کند

و فیلمسازی توأمان چه می‌تواند باشد؟

کریستوفر نولان که فیلم آخر او (به‌یادآر Memento) به پدیده نیمه اول سال ۲۰۰۱ تبدیل شده و توجهات بسیاری را به سوی خود جلب کرده، از منظر یک کارگردان ـ فیلمنامه‌نویس به پرسش‌های فوق پاسخ می‌گوید و به تشریح پروسه و مهارت‌های نویسندگی و بویژه فیلمنامه‌نویسی می‌پردازد.

کریستوفر نولان، نویسنده و کارگردان ۳۰ ساله، پس از فیلم ستایش‌شده اما مهجور Following در ۱۹۹۹، پروژه «به‌یاد آر» را کلید زد. این فیلم در جشنواره فیلم ساندنس ۲۰۰۱ جایزه بهترین فیلمنامه را به‌خود اختصاص داد. فیلم، یک نوآر به تمام معناست؛ یک تریلر پرمغز درباره مردی به نام گای پیرس که تلاش می‌کند قاتل همسر خود را بیابد. اما مسأله اصلی اینجاست که پیرس نمی‌تواند چیزی را بیش از چند دقیقه به خاطر داشته باشد. فیلم به طرز کاملاً زیرکانه‌ای مخاطب را در ذهن پیرس قرار می‌دهد و با داستانسرایی وارونه، تماشاگران را در شرایطی رها می‌کند که نمی‌فهمند در آن لحظهٔ به‌خصوص چه اتفاقی افتاده است. فیلم با ترفند شگرف کارگردان، به شکل مستمر تماشاگر را محاصره و تسخیر می‌کند و به یکی از تجربیات بدیع روایتی بدل می‌شود. نولان با استفاده از این نوع روایت، تأثیری سه جانبه از کژپنداری، ابهام و جابجایی برمخاطب می‌گذارد.

کریستوفر نولان نیمه انگلیسی ـ نیمه آمریکایی اکنون در لس‌آنجلس است؛ جایی که آماده کارگردانی «بی‌خوابی» با حضور ال پاچینوی مشهور است.

● جایی خواندم که تو و برادرت درباره «به‌یادآر» در مرحله ایده بحث می‌کردید. آیا زمانی که او داستان را می‌نوشت، تو در حال نگارش فیلمنامه بودی؟

نولان: او شفاهاً داستان را برای من تعریف می‌کرد. در ابتدا فقط ایده اصلی مطرح بود و برادرم هنوز به مرحله‌ای نرسیده بود که آن‌طور که دلش می‌خواهد داستان را بنویسد. دو نفری تصمیم گرفتیم که از بهترین راه، یعنی از منظر ذهنی به داستان نزدیک شویم. بعد از هم جدا شدیم تا من فیلمنامه و او داستان کوتاه خود را بنویسد که همین داستان در شماره ماه مارس نشریه اسکوایر چاپ شد.

● ساختار پروسه نویسندگی تو چگونه است؟

پیش از اینکه کارم را آغاز کنم، خیلی چیزها در ذهنم می‌نویسم. اصلاً از فیش و یادداشت استفاده نمی‌کنم. فقط چند نکته پراکنده و سردستی می‌نویسم و گاهی چارچوب کار را رسم می‌کنم. قبل از ورود به مرحله نهایی نوشتن فیلمنامه، چندین ماه در ذهنم با آن سروکله می‌زنم. دوست ندارم مثل دیگران اول همه مطلب را بنویسم و بعد چند بار آن را بازنویسی کنم. من با این کار در وقت صرفه‌جویی می‌کنم.

● داستان فیلم به صورت وارونه روایت می‌شود. آیا از اول هم آن را همین‌طور نوشته بودید یا با رسم یک طرح زمانی، در طول کار از آن پیروی کردید؟

تصاویری که روی پرده دیدید، دقیقاً منطبق بر داستان و فیلمنامه بود. اگر ترتیب زمانی آشکار، امّا پیچیده وقایع را نادیده بگیرید، چیزی مثل ریتم‌های معمولی در فیلم اتفاق می‌افتد. برای دستیابی به این هدف احساس کردم که باید به زمان فیلم وفادار باشم و داستان را از درون ذهن گای پیرس روایت کنم و واقعاً آن را، آنطور که می‌خواهم روی پرده دیده شود، بنویسم. در فیلم قبلی‌ام Following که خط زمانی شکسته‌ای داشت، فیلمنامه را با ترتیب زمانی نوشتم و بعد براساس ساختار خودم، آن را به چندین بخش تقسیم کردم. بعداً مجبور شدم برای روان شدن روایت، چندین و چند بار فیلمنامه را بازنویسی کنم.

● آیا خودت خواستی که عناصر داستانی، مبهم و غیرشفاف در فیلم وجود داشته باشند؟

برای من بیشتر قضیه «ابهام» مطرح بود. می‌خواستم به تماشاگران آنقدر اطلاعات بدهم که به نگاهی یکسویه برسند و با این روش آنها را مجبور کنم تا فقط یکی از شخصیت‌ها را باور کنند. می‌خواستم بلاتکلیفی موجود، همان‌طور که برای قهرمان داستان عرضه می‌شود، برای تماشاگران هم ارایه شود.

● آیا نکات مربوط به کارگردانی، مثل صحنه‌آرایی و یا زاویه دوربین را در مرحله نوشتن لحاظ می‌کنی؟

بله، به‌عنوان نویسنده و کارگردان کار مشکلی است که این موارد را از هم جدا کنی. اما تلاش هم می‌کنم که غرق این مسایل نشوم. من از آن‌دست کارگردانانی هستم که دوست دارند به همراه بازیگران به لوکیشن بروند، حرکات آنها را ببینند و تشخیص بدهند چه کاری معنی‌دار است.

● دشوارترین کار در جایی که یک نفر نوشته خودش را می‌سازد، چیست؟

فکر می‌کنم اطمینان از اینکه همه اطرافیان تو کاملاً هماهنگ با کاری باشند که تلاش می‌کنی به سرانجام برسانی، سخت‌ترین مرحله کار باشد. برای رسیدن به این هدف، ضروری است که همه را در یک شرایط قرار دهی. اینکه خودت را متقاعد کنی همه به همان وضوحی که تو یک صفحه را می‌خوانی، آن را می‌خوانند، کار بسیار ساده‌ای است.

۷ دلاور

سینما در تاریخ ۱۰۶ ساله خود مدیون بسیاری از مردان و زنانی است که امکانات بیانی و تصویری آن را توسعه دادند. از گریفیث و آیزنشتین بگیرید تا جورج لوکاس. اما در میان این بزرگان، دلاورانی بوده‌اند که همچون یک انقلابی یا یک اصلاحگر شیوه‌های روایی جدیدی پیش پای سینما گذاشته‌اند. اینان جسورانه پا را از محدوده و عرف مجاز بیرون گذاشتند و با ذهن تجربه‌گرا و پیشرو خود، با هر فیلم خود فصل نوینی را در سینما رقم زدند. در این مبحث از میان دهها بزرگ این وادی، ۷ نفر را انتخاب کرده‌ایم، ۷ نفر جاه‌طلب، تک‌رو، خلاق و نابغه. ۷ دلاوری که خود را به رفتن از راه‌های پررفت و آمد محدود نکردند و رنج گذر از کوره‌راه‌ها و گذرهای سخت و دور از ذهن را به خود هموار کردند.

لوئیس بونوئل

فکرش را بکنید. داستان فیلم اینگونه باشد: گروهی مهمان ثروتمند و عالیرتبه در یک سالن برای ضیافت جمع شده‌اند. می‌گویند و می‌خندند، سپس به شکل عجیبی، همین طوری، مهمانان نمی‌توانند از سالن خارج شوند. هیچ علتی وجود ندارد. آنها حبس شده‌اند. کارگردان هیچ تلاشی برای توضیح این ماجرا نمی‌کند. درها قفل شده‌اند؟ کدام در؟ اصلاً دری نمایش داده نمی‌شود! هیچ نیروی بیرونی و ماورایی نیز در کار نیست. در احمقانه‌ترین شکل ممکن حبس شده‌اند! و سپس بونوئل، پوسیدگی آنان را به نمایش می‌گذارد.

گره ماجرا چگونه باز می‌شود؟ همین طوری! بدون هیچ دلیل و منطقی. یکی از میهمانان می‌گوید باید به همان شکلی بنشینند که قبل از حبس شدن قرار گرفته بودند و بعد درب خروج پدیدار می‌شود!

بونوئل این سوررئالیست کبیر، این جسورانه‌ترین داستان تاریخ را به‌راحتی آب‌خوردن به تماشاگر می‌باوراند. نام فیلم ملک‌الموت است.

کارنامه بونوئل مملو است از این تجربیات عجیب: بل دوژور، تریستانا، فراموش‌شدگان (صحنه اژار ن گدای کور بدجنس، مو بر تن بیننده سیخ می‌کند) جذابیت پنهان بورژوازی (یکی از معدود فصل‌های خواب در خواب. یکی از قهرمانان داستان در حال خواب دیدن است. در خواب او، شخصیت دیگری خواب کس دیگری را می‌بیند! جذابیت پنهان بورژوازی مملو از صحنه‌هایی است که ذهن عقل‌گرای ما را به مضحکه می‌گیرد).

شبح آزادی: گروهی از میهمانان دور یک میز جمع می‌شوند. جای صندلی توالت فرنگی گذاشته‌اند! هر کس می‌خواهد غذایی بخورد، خجالتزده به اتاقک‌هایی می‌رود، در را می‌بندد و مخفیانه شروع به غذا خوردن می‌کند.

میل مبهم هوس: باز هم بدون هیچ توضیحی بونوئل تماشاگر را مقهور می‌کند: یک نقش توسط دو بازیگر ایفا می‌شود. بدون هیچ دلیل واضحی. همین طوری! و تماشاگر نیز قبول می‌کند.

اما عجیب‌ترین تجربه بونوئل همچنان به همان فیلم ملک‌الموت تعلق دارد. تخیل مهیب او و دیدگاه‌های سوررئالیستی‌اش، شماری از انقلابی‌ترین و غیرمتعارف‌ترین شاهکارهای تاریخ سینما را خلق کردند.

بونوئل همراه با آلفرد هیچکاک

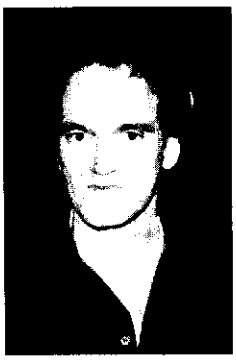
استنلی کوبریک

جاه‌طلب بزرگ سینما، ادیسه فضایی ۲۰۰۱ هنوز هم تجربه‌ای پیشرو و اوانگارد محسوب می‌شود. فیلم به صورت یک درس تاریخ آغاز می‌شود. به تحقیقی در فیزیک بدل می‌شود. جامه سینمای علمی تخیلی را به خود می‌گیرد و سپس به اتودی در عرفان، فلسفه و متافیزیک بدل می‌شود! فیلم پیشقراول نسل نوین سینمای علمی تخیلی است.

پرتقال کوکی را می‌سازد. فیلمی به غایت خشن و آزارنده. سادیستی‌ترین صحنه‌های سینمای غیرزمینی را می‌توانید در این فیلم بیابید. فیلم ۲۷ سال در انگلیس توقیف بود.

در تلالو (Shining)، داستان ترسناک استیفن کینگ را به تجربه‌ای بصری و هولناک بدل می‌سازد. اینکه داستان فیلم دقیقاً چیست، کسی نمی‌داند، حتی خود کینگ هم از کوبریک دلخور است، اما مسأله حجم وحشتی است که بیننده را دربر می‌گیرد.

پنجمین تارانتینو



فیلمساز بازیگوشی که دوست دارد سربه‌سر تماشاگران بگذارد. این کارمند سابق یک ویدئوکلیپ، تمام فرهنگ و تفکرش را سینما شکل داده است. او با تسلطی چشمگیر بر سینمای کلاسیک، قواعد و مضامین آن نوع فیلم را در شکلی واژگونه در فیلمهایش مورد استفاده قرار می‌دهد. لحن فیلمهایش غیرقابل تقلید هستند، نوعی سبکی نشاط‌آور. حرکات مدام از مرز سینمای دلهره و وحشت به سمت سینمای کمیک در فیلمهای او جریان دارد. در حین تماشای فیلمهایش فشار خونتان مدام در نوسان است. گذرهای زمانی پیاپی، بازیگوشی در روایت و شخصیت‌پردازی و مهمتر از همه دیالوگ‌های بی‌نظیرش، فیلم‌های او را به بزرگترین پدیده‌های سینما در دهه نود بدل ساخته‌اند. نکته مهمتر در سینمای او این است که علی‌رغم بازیگوشی، نشاط و سرزندگی حاکم بر فرم‌های روایتی فیلم‌های تارانتینو، دقت، هوشمندی و نکته‌سنجی غیرقابل تصوری در ساختار روایتی فیلمهایش به چشم می‌خورند. فکر کنید مردی در حال صحبت در مورد موسیقی مورد علاقه‌اش است، اما در همان حال گوش فرد دیگری را با چاقو می‌برد! و یا دو گانگستر آنچنان بی‌خیال درباره طعم یک نوع همبرگر، سیب‌زمینی سرخ‌کرده و ترانه‌های مدونا صحبت می‌کنند که نمی‌توانی باور کنی چند لحظه بعد درگیر یک جدال خونین خواهند شد.

فیلمهای تارانتینو، انقلابی در سینمای دهه نود بودند.

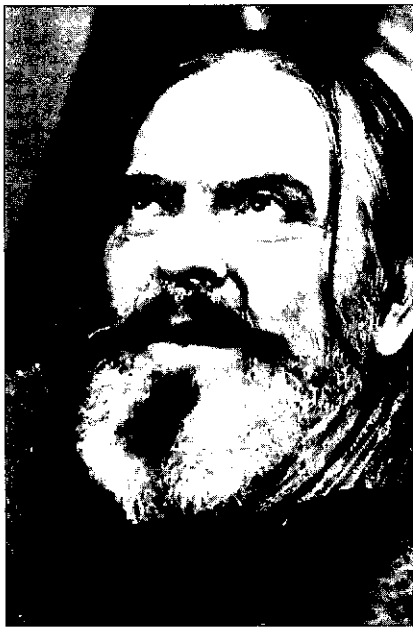
می‌گویند فینچر با جامعه روانپزشکان و تولیدکنندگان قرص ضدافسردگی پروزاک قرارداد بسته است، چون فیلمهایش تماشاگران را تحت فشار عصبی خردکننده‌ای قرار می‌دهد! فینچر شیفته کارهای عجیب است. شیفته روایت غریب‌ترین داستانها با غیرمنتظره‌ترین شیوه‌های روایت. او به سمت تماشاگر حمله‌ور می‌شود و او را در اختیار می‌گیرد.

این اتفاق را در همان صحنه اول باشگاه مبارزه می‌توانیم ببینیم. وقتی در تیتراژ فیلم، دوربین حرکت خود را از معده قهرمان داستان آغاز می‌کند و پس از گذشتن از نای و مری از دهان قهرمان خارج می‌شود! در پایان فیلم نیز قهرمان داستان دست در دست محبوبه خود با خونسردی به انفجار لس‌آنجلس می‌نگرند!

بازی، هفت و حتی بیگانه ۳، با شکل روایتی پیچیده‌شان از بدیع‌ترین تجربه‌های تصویری و روایتی دهه ۹۰ محسوب می‌شوند. حالا همه در انتظار اتاق وحشت هستند. نابغه جسور هالیوود، تنها ۳۷ سال دارد. او را یک مرتجع می‌نامند. دشمن شماره یک هنجارهای تمدن صنعتی، یک قرون وسطایی نابغه باشکوه، اتللو، بانویی از شانگهای، نشانی از شر (با آن حرکت دوربین سیال و سرگیجه‌آور و نبوغ‌آمیز فیلم در سه دقیقه ابتدایی که هنوز طراحی فصلی مشابه آن، آرزوی دور و دراز بسیاری از فیلمسازان است) و بالاخره محاکمه و فالستاف. در فریم‌فریم فیلمهای او می‌توان نبوغ، عشق به سینما، جاه‌طلبی و جسارت را حس کرد. هرچند هالیوود و زعمای آن نبوغ ناموزون ولز را تاب نیاوردند.

ولز در نقش فالستاف

در ۲۵ سالگی همشهری کین را ساخت. می‌گویند عدم احاطه‌اش به راز و رمز فیلمسازی و نداشتن تجربه کافی در این کار، وقتی با نبوغ و جاه‌طلبی‌اش جمع شدند، شاهکاری مثل همشهری کین را پدید آوردند. استفاده انقلابی‌اش از تصاویر با عمق میدان زیاد (که حاصل همان ناآگاهی رضایتبخش و البته همکاری‌اش با غول بزرگ فیلمبرداری تاریخ سینما، یعنی گرگ تولند بود) استفاده از گذرهای زمانی متعدد (فلاش بک و فلاش فوروارد) تصاویر ضدنور و فرم پازل‌گونه روایت (که هنوز هم در گذر زمان تازگی خارق‌العاده‌اش را حفظ کرده و تا حد زیادی مدیون فیلمنامه مانکیه ویتس است) همشهری کین را به تجربه‌ای بدیع بدل ساخته است. میلوش فورمن گفته است که سینما را با ۷۵ بار تماشای فصل مکالمه کین و همسرش سر میز صبحانه آموخته است. فیلم‌های بعدی ولز نیز آکنده از تجربیات شگفتی در عرصه سینماست. آمبرسون‌های



که دوست دارد همه چیز را زیر سوال ببرد. در خون او از بزرگانی مثل مارکی دوساد، پاسکال، آرتور رمبو و البتّه اورسن ولز نشانه‌هایی وجود دارد.

آلفرد هیچکاک

می‌توان خیلی خلاصه شماری از بدعت‌های روایتی او را نقل کرد. بدعت‌هایی که هر کدام سرفصل‌هایی از سینما هستند:

ـ ۱۹۲۹، در حق‌السکوت برای اولین بار استفاده‌ای خلاقانه از صدا را نمایش می‌دهد. با تکرار مدام کلمه چاقو در ذهن دختری که ساعاتی قبل مردی زیاده‌خواه را به قتل رسانده است. تجربیات لوبیچ و مامولیان در عرصه صدا پس از حق‌السکوت آغاز شدند.

ـ فیلمی می‌سازد به نام قایق نجات. تمام فیلم در درون یک قایق ۷ متری می‌گذرد! محدودیت مکان برای پیشبرد درام!

ـ در طلسم‌شده از سالوادور دالی می‌خواهد تا صحنه‌های رویا را طراحی کند.

ـ طناب را می‌سازد. فیلمی که به غیر از فصل ابتدایی‌اش، از قطع و مونتاژ استفاده نمی‌کند. فیلم تشکیل‌شده از فصل‌های ۱۰دقیقه‌ای (حداکثر زمان برداشت بلند با توجه به نگاتیوهای آن روز).

هیچکاک هیچگاه از این تجربه ابراز رضایت نکرد، اما او به جای تمام فیلمسازان دنیا این تجربه سخت و عجیب را انجام داد و تبدیل به سرمشقی شد برای همه کارگردان‌ها.

ـ پنجره عقبی را می‌سازد. قهرمان داستان با پایی شکسته و از دریچه دوربین نظاره‌گر ماجراست. فیلم همین قهرمان باشکسته را به عنوان راوی انتخاب می‌کند. ما فقط آنچه را می‌بینیم که او می‌بیند (به جز یکی دو استثنا). دوربین از قاب پنجره خارج نمی‌شود. ما همان قدر می‌دانیم که جفریز پاشکسته و نظرباز و کنجکاو می‌داند. تجربه‌ای بی‌بدیل در روایت اول شخص و نمای نقطه‌نظر. شکل طراحی دکور، ساختمان، پنجره‌ها، باند صدای حیرت‌انگیز فیلم و پیچش‌های ظریف داستانی، پنجره عقبی را به گوهری بی‌همتا در سینما بدل ساخته است. فقط کافی است تجربه مازوخیستی و بیمارگونه کیسلوفسکی در فیلمی کوتاه درباره عشق را با غنای پنجره عقبی مقایسه کنید.

ـ مرد عوضی را می‌سازد. در اوج شهرتش به عنوان فیلمسازی حرفه‌ای و پولساز، فیلمی سیاه و سفید می‌سازد با داستانی واقعی و لوکیشن‌هایی واقعی، بدون کمترین تلاشی برای جلوه‌نمایی‌های هالیوودی. فیلم یک تجربه واقعی است در چالش با سینمای واقعگرایانه آن هم بدون آنکه مؤلفه‌های هیچکاکی را فراموش کند. مرد عوضی مایه خجالت تمام مدعیان سینمای تجربی است!

ـ سرگیجه را می‌سازد. از میانه فیلم، معما را برای تماشاگر می‌گشاید و تعلیق را انتخاب می‌کند. در مورد این شاهکار عاشقانه سینمای جهان، این ستایش شورانگیز از سینما و شکوه «دیدن» در این فرصت کوتاه چه می‌توان گفت؟ آیا کسی هست که سرگیجه را ببیند و بتواند فارغ‌البال دل ببازد و عاشق شود؟ بگذریم!

ـ روانی را می‌سازد (درباره این فیلم جداگانه صحبت کرده‌ایم) اما فقط کافی است صحنه قتل زیر دوش را به یاد آورید. یا به یاد آورید که هیچکاک این شاهکار بزرگ را با عوامل تلویزیونی، سیاه و سفید و با هزینه‌ای نازل، حدود ۷۰۰ هزار دلار ساخته است!

ـ پرندگان را می‌سازد بدون موسیقی متن. جدا از این نکته، فرم روایی فیلم، تداعی‌گر یک کائوس است. آخرالزمان! صحنه انتهایی فیلم، محو شدن تدریجی اتومبیل قهرمان داستان در دنیایی که پرندگان همه جا را گرفته‌اند به تمام معنا جسورانه است.

ـ می‌توان همین طور ادامه داد: از وحشت صحنه گفت، از برج جدی، از شمال از شمالغربی، از جنون، از...

ژان لوک گدار

این منتقد نیمه‌وقت سینما در دهه پنجاه، شاخص‌ترین سینماگر میان موج نویی‌های فرانسه می‌شود. یک فرانسوی متفرعن که در عین حال می‌تواند پرمدعاترین و کم‌ادعاترین فیلمساز دنیا باشد. به قول اریک رد او نیات سینما را به کلی تغییر داد و آن را به یک بازی خودمانی بین خود و تماشاگرانش تبدیل کرد.

بازی ای که خود در حال بازی، قواعدش را اختراع می‌کند. ظالمانه‌ترین رفتارها را پیش می‌گیرد، خصوصیات تکنیک را دست می‌اندازد، لاف می‌زند و به شیوه خود تأکیدی متظاهرانه دارد. او در دوره‌ای، یعنی بین سالهای ۵۹ تا ۶۶، یک پیامبر حقیقی برای سینما بود. او هم مثل تارانتینو یک دایرةالمعارف متحرک سینما بود و همواره دوست داشت به تماشاگر یادآوری کند که سینما تاریخی دارد و از یک سری عرف‌ها و قراردادهای کلیشه‌ای و قابل شکستن تشکیل شده است. در فیلمهایش این انگاره را به تصویر می‌کشید. به‌سادگی و به‌راحتی اب خوردن، در فیلمهایش قراردادهای روایتی و تصویری را درهم می‌شکست. او افسون سینما را باطل کرد و با سماجتی به این کار ادامه می‌دهد که بسیاری را می‌آزارد. اوسنت نمایش بسیار سرگرم‌کننده‌ای که با نام گریفیث و سیسیل ب‌دومیل عجین است، بی‌اعتبار کرد. او تماماً به تماشاگر قدرت توهم آخرین فیلم را یادآور می‌شود و دیگر خود قربانی چنین طرز تلقی‌ای از سینما شده است. او دیگر این توانایی را ندارد که برای مجذوب ساختن تماشاگر به داستان و یا حال و هوای فیلم تکیه کند. برای همین از سال ۶۶ تا به امروز او برای حفظ مقام خود به عنوان یک افشاگر و یک مفسر به ساخت فیلمهای عجیب و شاید کم‌فایده خود ادامه می‌دهد.

هرچه باشد گدار با ساخت از نفس افتاده، پیه‌رو خله، تحقیر و با گذران زندگی افق‌های جدیدی را برای سینما گشود.

هیچکاک در ملاقات با بونوئل و پسرش