درس‌های زندگی یک عاشق سینما

کامبیز کاهه

وقتی فیلم *سفر شخصی با مارتین اسکورسیزی در سینمای امریکا* را می‌بینید، یکی از اولین چیزهایی که نظرتان را جلب می‌کند، تواضع اوست. نشانی از تظاهر یا سنجیدگی دیده نمی‌شود. این تواضعی است که از حالت تسلیم عاشق در برابر معشوق سرچشمه می‌گیرد. او خود را همچنان یک محصل یا شاگرد می‌داند و فیلم‌ها را درس‌هایی گران قیمت. معتقد است که هر چه بیشتر می‌بیند، به اعماق لایتناهی نادانسته‌ها بیشتر پی می‌برد و درمی‌یابد که دیدن و باز هم دیدن، هرگز الزامش را از دست نمی‌دهد. وقتی او که مارتین اسکورسیزی است ـ فیلمساز برجسته و نامدار سینمای معاصر امریکا با کارنامه‌ای پربار، دانشی غبطه‌انگیز درباره تاریخ سینما و ذخیره‌ای از خاطرات گوناگون بصری ـ چنین باوری دارد، ما که جای خود داریم.

پس اسکورسیزی مانند بعضی‌ها نمی‌اندیشد. «همین که آدم کارگردان شد، خود به خود از تماشای فیلم‌های دیگران معاف می‌شود.» بر این اساس، فیلمسازی پایان یک مسیر نیست؛ منزلگاهی برای

توقف و سر در گریبان خویش بردن و با افکار محبوب خویش مشغول شدن.

چرا او این همه بر ارتباط زنده با تاریخ سینما اصرار دارد؟ (اصراری که **سفر شخصی**... تنها آشکارترین جلوه آن است) چون او سینما را خیلی زیادتر از بسیاری سینماگران دیگر جدی می‌گیرد و هرگز نمی‌تواند خود را در جایگاهی، برج عاجی، مسلط بدان تصور کند. برای او «سفر شخصی» جایگزین «سبک شخصی» می‌شود و در واقع آن را کاملاً احاطه می‌کند. فیلمساز نوعی که چشم بر هر آنچه پیش از او گذشته می‌بندد و به گمان متفاوت بودن، به خودکفایی می‌اندیشد، تصور محدود و حقیرانه‌ای از سینما دارد. اگر اسکورسیزی نبود شاید راحت‌تر و مطمئن‌تر می‌پذیرفتیم که سینماگران باید مانند صنعتگران قرون گذشته در غرفه‌های سرپوشیده خودشان سرگرم کار باشند و بی‌خبر از تمام دنیا، بسازند و بپردازند. ولی از آن جا که او و فیلم‌هایش وجود دارند این احتمال مطرح می‌شود که فیلم‌ها همچون کتاب‌های درسی هستند و ضمناً بی‌سوادی به هیچ عنوان فضیلت نیست.

از خودم می‌پرسم آیا استادان قدیمی به اندازه اسکورسیزی فیلم می‌دیدند یا از فیلم‌ها همان استفاده او را می‌بردند. و پاسخ می‌دهم احتمالاً خیر، ضمن این که آن‌ها این قدر فیلم برای دیدن نداشتند. ولی از سوی دیگر آن‌ها «استادان قدیمی»اند. آن‌ها «نابغه» بودند، سینما را تعریف، تدوین و تثبیت کردند و حاصل کارشان نشان می‌دهد که آن‌ها هم به نوبهٔ خود برای کار خویش ارج و اهمیتی واقعی قایل بودند (حتی اگر میلی به اظهار شفاهی در این باره نداشتند) دشواری اصلی با تغییر زمانه شروع می‌شود. و شکل بروزش، غفلت یا تجاهل درباره جا و موقعیت‌مان در طول یک مسیر است.

ظاهراً همه در پی «متفاوت» بودن هستند، ولی این پرسش کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد که «تفاوت در چه چیز؟» یا بهتر بگوییم، پاسخ دقیق به این پرسش چندان رایج ـ و در ضمن آسان ـ نیست. این‌جاست که احاطه و موشکافی کسی چون اسکورسیزی به کار می‌آید، آن هم در برابر تصور کلّی، ناپخته و گاه موهومی که دربارهٔ سینمای امریکا وجود دارد و بیشتر دستاورد خوانده‌ها و شنیده‌هاست تا دیده‌ها.

او در **سفر شخصی**... از شباهت‌ها و تفاوت‌ها با خبر است، نقاط اشتراک و افتراق را می‌شناسد و آشکارا سعی می‌کند نقش این آدم موسوم به «کارگردان» را در تار و پود به هم پیوسته نظام هالیوودی شناسایی کند. چرا؟ مسلماً او را می‌توان جانشین آن کارگردان‌ها دانست، جانشینی که به ارزیابی تجربه‌های اسلافش برای تعیین «وظیفه» خود نیاز دارد. ولی از سوی دیگر اسکورسیزی به گونه‌ای تقریباً بی‌رقیب سخنگوی زمانهٔ خود نیز بوده است. زمانه‌ای که از دههٔ هفتاد تا به امروز ادامه یافته است. او طلایه‌دار سینمایی جدید، با شور و شوق جدید و جسارت‌هایی جدید، بوده است. کارگردانی چون جان کارپنتر آرزو می‌کند که در دوران اوج رونق استودیوها زندگی می‌کرد و مثل یک حرفه‌ای واقعی فیلم‌های ژانر کم خرج می‌ساخت. ولی اسکورسیزی برای پویایی، دقیقاً مرهون آزادی‌هایی بود که زمانه‌اش ممکن می‌ساخت. در یک مقطع حساس و مملو از بلاتکلیفی، او اولین کسی بود که استفادهٔ متداوم و سنجیده‌ای از این آزادی‌ها به عمل آورد. البته او مانند یک کارگردان حرفه‌ای قدیمی ـ مثلاً مایکل کرتیز ـ در انواع مختلف فیلم ـ که در سینمای امریکا خواه ناخواه لقب «ژانر» می‌گیرد ـ تجربه‌اندوزی کرده است (نُوار، موزیکال، گنگستری، زندگی‌نامه‌ای، تاریخی، کمدی...) او تقریباً هر چیز و همه چیز را امتحان کرده است. با این حال کرتیز نمی‌توانست مثل او یک ایده، موقعیت یا برخورد یا حالت ذهنی را تا این حد بسط دهد. زیاده‌روی‌های او صبغهٔ پسامدرن دارند و مسلماً با معیارهای کلاسیک، می‌توانند خطاهای فاحش روایی، ساختاری به شمار آیند. گسست از گذشته و تعلق خاطر به گذشته در کار کمتر کارگردانی چنین دیالکتیک بغرنجی را به بار می‌آورند. هیچ دقت کرده‌اید که کازینو چقدر سیاهی لشکر دارد؟ این همه آدم گمنام یا کم حضوری که می‌آیند و می‌روند و دو دقیقه بعد نشانی از آن‌ها نیست. این همه شاخ و برگ و خرت و پرت و آمد و شد قطعاً کار پرزحمتی پیش روی عوامل سازندهٔ فیلم می‌گذارند. ولی بعد اگر یادمان باشد، اسکورسیزی دوستدار فیلم‌های عظیم و حماسی هالیوودی بوده است. دوستدار

شکوه، جمعیت، هیاهو و تأثیر مستندی که بر جای می‌گذارند. این گونه جا به جا کردن عناصر منتسب به یک ژانر خصلت اسکورسیزی است. در نتیجه *کازینو* فیلمی عظیم است دربارهٔ دم و دستگاهی بشری، نهایتاً سست بنیاد و منحط. لاس وگاس، «سرزمین فراعنه»ای امروزی است که شبیه هیچ پرداختِ آشنای دیگری از دنیای سرمایه‌داران و تبهکاران و وابستگان‌شان نیست و تعمداً چنین است. چرا که عدم تناسب سبک ـ که اوج زیبایی و روانی و «نمایش» را نشانه می‌رود ـ و مضمون ـ که لایه‌های تحتانی و گره خورده امیال و آرزوها را می‌شکافد ـ هم گستاخانه‌ترین تمهید ساختاری اسکورسیزی است و هم بزرگ‌ترین شوخی او.

علی‌الظاهر *نیویورک، نیویورک* تنها موزیکال داستانی اسکورسیزی است (و آخرین موزیکال بزرگ متمایل به سنت‌ها) و *آخرین والس* نیز به ثبت کنسرت وداع گروه The Band می‌پردازد، ولی در واقع به رغم الهامات روسلینی، افولس و یا حتی ویسکونتی و کوبریک «سوپر ژانر» آثار اسکورسیزی، موزیکال است، به این معنا که ریتم‌های تصاویر و حرکت‌ها موسیقایی است و اسکورسیزی هیچ گاه از ریتم غافل نمی‌شود. بالهٔ تصویر با همراهی موسیقی و کلام سیال در *خیابان‌های پایین شهر*، *راننده تاکسی*، *گاو خشمگین*، *رفقای خوب*، *عصر معصومیت*، *کازینو* و *کوندون* جریانی بی‌وقفه و مقاومت‌ناپذیر دارد. یکی از دلایل برجستگی تدوین در کار او، نقشی است که در خلق و گسترش این ریتم‌ها دارد. می‌گوییم «نقشی»، چون خود تصاویر گواه این هستند که هنگام فیلمبرداری نیز ریتم‌ها و همجواری‌ها کاملاً مدنظر قرار گرفته است. این‌ها موزیکال‌هایی هستند که در آن‌ها حرکات دوربین، برخورد شخصیت‌ها، حرکات آهسته و جهش‌های ناگهانی نقش ترکیب‌های موزون رقص و ترانه را به عهده گرفته‌اند. بار دیگر اسکورسیزی ژانری را با مصالح عاریتی از همه جا، باز می‌آفریند. اگر «سبک» از سرزندگی، هیجان، جنب و جوش و انرژی‌های رها شده حکایت می‌کند. ـ یعنی از ویژگی‌های آشنای پیوند خورده با ژانر موزیکال ـ مضمون می‌تواند دلمردگی، نومیدی، ترس، عصبیت و خشونت باشد و اغلب همین طور است. به نظر می‌رسد شعار اسکورسیزی این باشد: «هر داستانی را می‌توان به قالب موزیکال درآورد» و مدل تمام و کمالش قطعه «جستجوی دختر» (Girl Hunt) در فیلم *کاروان نمایش* وینسنت مینه‌لی که پارودی داستان‌های جنایی ارزان قیمت است و به عبارت دقیق‌تر عصارهٔ الگوی این داستان‌ها را به قطعه‌ای موزیکال با حرکات بیان‌گر فرد آستر کاراگاه و سید چریس اغواگر ـ برمی‌گرداند. بار دیگر فیلم‌های اسکورسیزی را با این دید بنگرید. درخواهید یافت که موزیکال نمرده بلکه بنا به مقتضای دگرگونی‌های سینما و واقعیت، استحاله یافته است. البته این نکته، استثنای مهمی چون *سلطان کمدی* دارد. فیلمی بزرگ، ولی به دور از زیبایی‌شناسی دینامیک مألوف و معمول اسکورسیزی. و از این رو تصادفی نیست که تلخی عمیق و دیریاب فیلم از جنس دیگر عقده‌مندی‌های شایع در آثار او نیست.

سوءتفاهم دربارهٔ چنین شخصیت پرتلاطم و قالب‌ناپذیری، کم نیست. ولی شناخت درست و دقیق او، شرط لازم برای سردرآوردن از کلاف سینمای معاصر است و برای کسی که علاقه‌مند باشد، این پاداش کوچکی نیست. یکی از متداول‌ترین آن‌ها، که اغلب بدون چون و چرا آن را پذیرفته یا بدان رضایت داده‌ایم، این که زن‌ها را نمی‌شناساند. قبول که نقطه نظر مردانه در بسیاری از فیلم‌ها، کانون توجه (و البته نه دیدگاه مرجع) است ولی آیا مرور دوباره به ما یادآور نمی‌شود که *آلیس دیگر این جا زندگی نمی‌کند* ـ یکی از اولین فیلم‌های صریحاً فمینیستی سینمای پساهالیوودی امریکا ـ ساخته اوست، جسیکا لنگ و جولیت لوییس در *تنگه وحشت* بی‌اندازه ملموس‌اند و شارون استون در *کازینو* غافل‌گیرکننده‌ترین نقش سینمایی‌اش را بازی می‌کند. و تازه *عصر معصومیت* نیز هست. فیلمی که در آن شخصیت پیچیده و مسحور کننده میشل فایفر گوهری نادر است و اصلاً درام روابط را معنا و ژرفا می‌بخشد. به گمان من این‌ها در کنار حضورهای گیرای جودی فاستر در *راننده تاکسی*، کتی موریاتی در *گاو خشمگین* یا اُزانا آرکت در اپیزود «درس‌های زندگی» از فیلم *داستان‌های نیویورکی* نه جرقه‌هایی تصادفی، بلکه نشانگر این واقعیت‌اند که اسکورسیزی در گرفتن بازی‌های الهام گونه از زنان واقعاً مشکلی ندارد. نکته مهم

این که در بسیاری فیلم‌های او، عدم کفایت مفهوم متداول و مسلط «مردانگی» است که مطرح می‌شود. مردانی متزلزل یا به وضوح مازوخیستی ـ مثل جیک لاموتا در *گاو خشمگین* ـ در مقابل نمونه‌هایی افراطی از خشونت سادیستی به مثابهٔ ابراز وجود مردانه همگی رگه‌هایی از پوچی را آشکار می‌کنند. فیلم‌های «مردانه» اسکورسیزی بسیار مستقاعدکننده‌تر و قاطعانه‌تر از بسیاری آثار هدف‌دار فمینیستی، نشان می‌دهند که طبل جامعهٔ مردسالار، چقدر توخالی است.

از این جا، می‌توان به یکی از مهم‌ترین و استثنایی‌ترین کارهایی که اسکورسیزی در مجموعهٔ آثارش انجام داده اشاره کرد. موفقیتی که تمام مناقشات مربوط به تمایز جنسی را بیهوده جلوه می‌دهد: فیلم‌های او به حذف همذات پنداری یا ناممکن ساختن آن یا از اعتبار ساقط کردن آن نایل آمده‌اند و تازه توجه داشته باشید که این‌ها فیلم‌هایی بزرگ و شناخته شده برای تودهٔ مخاطب امریکایی هستند که در آن‌ها زمینه را برای همذات پنداری می‌توان کاملاً مهیا کرد. اسکورسیزی دقیقاً از پاسخ دادن به مبرم‌ترین نیازی که سینما سال‌های سال در تماشاگرانش ایجاد کرده، اجتناب می‌ورزد. با کدام شخصیت اصلی آثار او می‌توان همذات پنداری کرد، طوری که آدم بعداً از کار خودش به خنده نیفتد یا شرمگین نشود؟ چارلی یا جانی بوی، تراویس بیکل، جیک لاموتا، روپرت پاپکین یا حتی مسیح؟ آیا گنگسترهای بلندپروازی که سرشان به سنگ می‌خورد در *رفقای خوب* یا *کازینو* می‌توانند قهرمانان دلخواه سنتی ما باشند؟ آیا کسی در فیلم‌های او هست که قواره‌های بی‌عیبش در ما غبطه و حسرت برانگیزد. ما حتی به دالایی لامای خویشتن‌دار و بلندنظر او هم نمی‌توانیم نزدیک شویم. توضیح اسکورسیزی در مورد *رفقای خوب* ـ این که می‌توان به جای فرد، با کل محیط و فضا همذات پنداری کرد ـ می‌تواند قابل تعمیم باشد یا دست‌کم راهنمای بیننده شود.

فیلم‌های او ما را مجذوب دنیایی می‌سازند که شامل شخصیت‌ها نیز هست و این دنیایی است تراویده از ذهن فیلمساز. در نهایت، اگر حتماً دنبال یک «فرد» می‌گردیم تا

هم‌دل و هم‌پیمان ما در طول سیر و سفرمان در فیلم
او همان مارتین اسکورسیزی است. کسی
پیشینیانش همچنان رؤیا می‌سازد، با این تفاوت
تمام مدت آگاه از این کیفیت رؤیایی نگه می‌دارد.
شوریده‌ترین رؤیاپرداز و سرسخت‌ترین واقع‌گرا
در این دوره و زمانه می‌شناسیم.