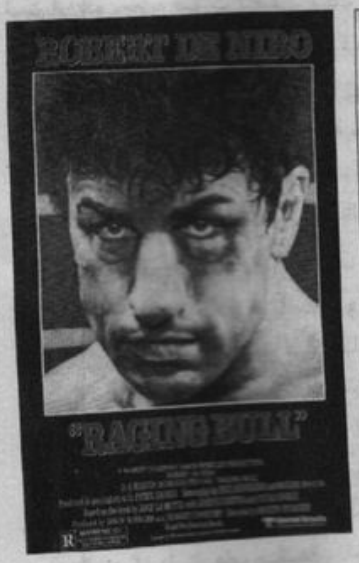
Martin Scorsese



جف میجر
ترجمه جلیل جعفری

نشانه‌شناسی سینمای یک کارگردان

شخصیت نامریی در سینمای اسکورسیزی

در صحنه معروفی از فیلم «راننده تاکسی» دوربین با حرکت به سمت راست، تراویس بیکل راننده تاکسی را که آدم‌کشی حرفه‌ای است و سپس منجی می‌شود، در تلفن سکه‌ای وامی‌گذارد و به عوض این‌که کوشش‌های بیهوده قهرمان داستان را در به دست آوردن دل زنی که به‌شدت از او آزرده‌خاطر شده است، نشان دهد تماشاگر را به دیدن راهرویی دراز و تهی می‌برد. استفن هیث بر این باور است که حرکت دوربین در این نما از تحلیل و تضعیف آن‌چه وی نام آن را «روایت‌سازی» می‌نهد، خبر می‌دهد. در جریان روایت‌سازی، آزادی عمل دوربین اغلب به تناوب و با جایگزینی نظارت دوربین با دیدگاه شخصیت در پرده نگه‌داشته می‌شود. بنابراین حرکت دوربینی که اینک راوی شده با حرکت شخصیت‌ها و روایت داستانی که تلاش می‌گردد در کادر دوربین قرار گیرد، موجه جلوه می‌کند. با این همه، هنگامی که حرکت دوربین پیچیده‌تر از حرکت شخصیت می‌شود و زمانی که دوربین شخصیت‌ها را در بیرون کادر وامی‌نهد، آزادی عمل دوربین اغلب با جلوه‌هایی که به مقابله با فرآیند ساختار برمی‌خیزند، نمایان می‌شود.

اگرچه هیث به آوردن همین یک نمونه از راننده تاکسی اکتفا می‌کند؛ به سهولت می‌توانست نه فقط در این فیلم که در دیگر آثار متنوع اسکورسیزی نمونه‌های بیش‌تری بیابد. هدف وی از طرح چنین موردی اشاره به عنصری حائز اهمیت در سیاق نمادین اسکورسیزی است. وجود خودانگیخت نامریی که در این نما نموده می‌شود در سراسر این فیلم اسکورسیزی برای رسیدن به دو هدف موضوعی و روایتی به خدمت درمی‌آید. از این عنصر برای قرائت آوردن زمینه تفسیر موضوعی، بازداشتن تماشاگر از ایجاد ارتباط با شخصیت‌هایی که بسیار زمخت و کریه جلوه می‌کنند و نیز برای آفرینش شخصیتی جدید استفاده می‌گردد. چنین شخصیتی در حقیقت هیچ‌گاه به «دیده» نمی‌آید و در قالب بازیگری که در فیلم حضور می‌یابد، ایفای نقش می‌کند اما حضورش عمدتاً در موجودیتی نامریی که به گونه‌ای درخور توجه آزاد و مستقل عمل می‌کند، محسوس است.

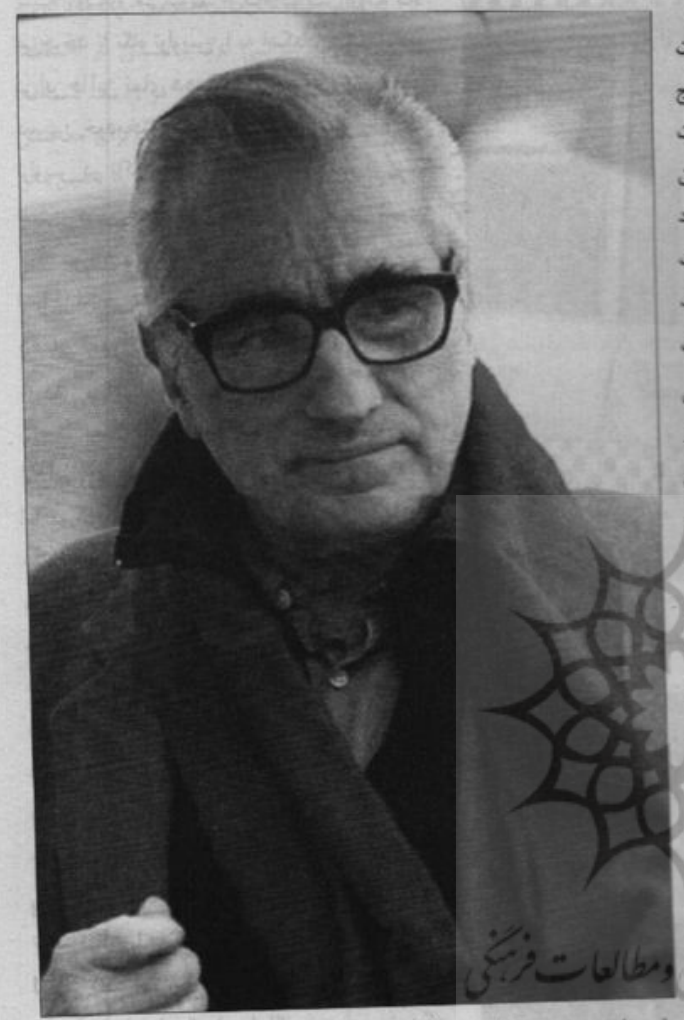
سه فیلمی که در این مقاله به بررسی آن‌ها می‌پردازیم یعنی فیلم‌های «راننده تاکسی»، «گاو خشمگین» و «آخرین وسوسه مسیح»، یک چند از این کاربردها را بیان می‌کنند.

راننده تاکسی

وجود نامربی که ذکر آن رفت در «راننده تاکسی» به منظور تأکید بر بی‌ثباتی قهرمان فیلم به‌کار گرفته شده است. ناتوانی تراویس در مشخص نمودن نقش اجتماعی مثبت خود در ناتوانی وی به هنگام رویارویی با نظارت دوربین انعکاس می‌یابد. به این معنی که دوربین مستقل و برای خود عمل می‌کند. تراویس غالب اوقات از دوربین بازمی‌ماند و تو گویی ناتوان از روایت فیلم است. در مواقع دیگر، نظارت دوربین از دیدگاه تراویس برداشته می‌شود حتی در لحظاتی که انتظار داریم نگاه خیره تراویس پاینده شود.

نمای فوق، مثالی دقیق از موقعیت پیشین است. دوربین به جای آن که بر تراویس متمرکز شود و او را در کادر نگه‌دارد تا تماشاگر واکنش او را در برابر پاسخ‌های بتسی ببیند، تراویس را حتی زمانی که در کادر کانون توجه نیست و جایگاه‌اش در سمت راست کادر به ناچار با تصویر دو تلفن تلفیق می‌گردد، وانهاده و بیش‌تر بر سرسرای تهی که از منظر روایی فاقد معنی مشخصی است، تأکید می‌کند. با این روش تراویس کاملاً به حاشیه رانده می‌شود. این فیلم که از قرار درباره او است و از عنوان آن نیز این‌گونه برمی‌آید، تراویس را بسیار بی‌اهمیت و نه چندان شایان توجه نشان می‌دهد. آزادی عمل دوربین با تمرکز بر درِ انتهای سرسرا بدین معنی است که کوشش‌های تراویس در به دست آوردن دل دیگری بی‌فایده است و باید ساختمان را ترک کند، در حکم شخصیتی می‌شود که بی‌تابی محسوس شخصیتی را بیان می‌کند که الحاق نومیدی‌اش به ناکامی قبلی موجب به تعویق افتادن قصد بعدی روایت می‌گردد.

در دو مورد دیگر نیز بی‌اعتنایی دوربین به قهرمان، نمایش داده می‌شود. هنگامی که تراویس پس از شب نخست رانندگی به جای پارک خودرو برمی‌گردد دوربین با چرخشی سریع به سمت چپ ورود اتومبیل او را دنبال می‌کند اما بعد بلافاصله



دوربین به سمت راست می‌چرخد تا خروج تراویس را از سمت راست کادر نشان دهد. همین که اتومبیل تراویس وارد می‌شود و در سمت راست کادر می‌ایستد دوربین از حرکت بازمی‌ماند و به عوض این‌که فقط مسیر اتومبیل تراویس را دنبال کند، حرکتی می‌کند که به هیچ‌وجه با اوضاع و احوال نما سنخیتی ندارد، حرکتی که در نهایت حضور تراویس را تنها در حواشی کادر (ابتدا در سمت چپ کادر بعد در منتهی‌الیه سمت راست کادر) مجسم می‌کند و به معنی واقعی کلمه نادیده می‌گیرد. همچنین پس از صحبت شبه فیلسوفانه تراویس با ویزارد دوربین نظر تراویس را در مورد وی مبنی بر این‌که نظریه ویزارد «احمقانه‌ترین چیزی است که تا به حال شنیده‌ام» نادیده می‌گیرد و تراویس را واگذاشته به جای آن در پی تاکسی ویزارد روان می‌شود. ما از پشت اتومبیل در حال حرکت، تراویس را می‌بینیم که قدم‌زنان در زمینه تصویر ناپدید می‌گردد و به‌طور فزاینده‌ای حتی برای دوربینی که داعیه روایت داستان او را دارد، اهمیت می‌یابد.

غالب لحظاتی که با طرح دیدگاه تراویس (نماهای ذهنی) آغاز می‌گردد تحت سلطه دوربین مستقل از روایت فیلم درمی‌آید. با این نظر که تراویس مستعد به نمایش درآوردن آن چیزی که تماشاگر با چشمانش می‌بیند، نیست. بدین‌ترتیب وی در پنهان کردن نظارت دوربین ناتوان است. از این روست که دوربین خطر کرده، خویش را برملا می‌سازد و به جای اعتماد به تراویس که واجد نمای دیدگاهی است، ترفند فیلم (برداشت دوربین از فیلم) را به نمایش می‌گذارد. تراویس پس از اولین رویارویی با آیریس و بازگشت به جای پارک (زمانی که اسپرت یک اسکناس بیست دلاری روی صندلی جلو تاکسی او گذاشته است) چشمش به اسکناس خیره می‌شود. به دنبال این نگاه خیره روبه پایین، با نمای اسکناس ریزریز شده که از قرار دیدگاه تراویس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

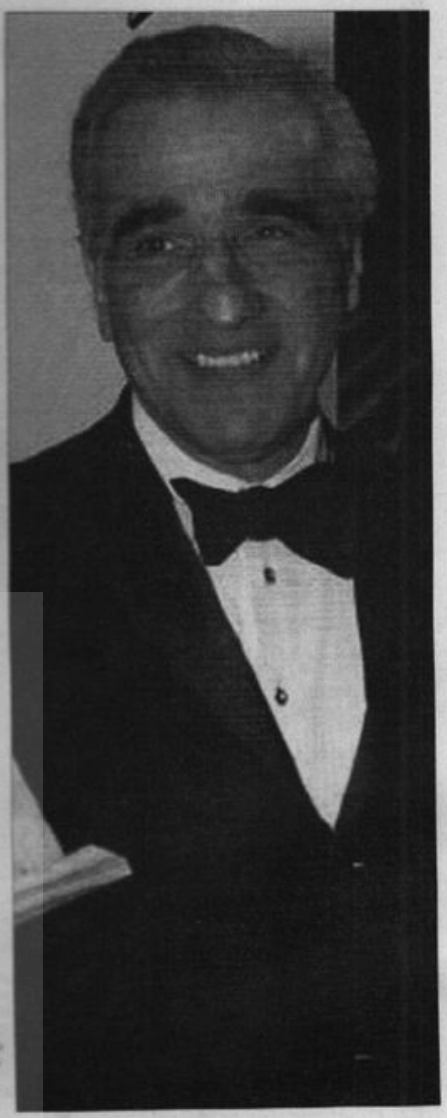
است، روبه‌رو می‌شویم. آن‌گاه دوربین روبه بالا می‌چرخد تا نگاه تراویس را به اسکناس نشان دهد. در این‌جا این نمای ذهنی واضح در حکم دید و نظر دوربین خودمختار تلقی می‌گردد. در همان حال که تراویس در تاکسی خود نشسته و منتظر ایریس است و درست پیش از آن‌که اوقاتی را با وی سپری کند، دوربین با تمرکز بر پشت‌سر تراویس مسیر نگاه او را نشان می‌دهد و با این کار تراویس را جزو نمای ذهنی او درآورده و به این طریق او را از دیدگاه خودش بی‌اعتبار می‌سازد.

در نمونه‌های متعدد دیگری نیز تراویس به اشیای روی میز مقابل خویش توجه نشان می‌دهد اما دوربین به جای آن‌که از دید تراویس بر اشیاء دقیق شود در وضعیت بالای سر قرار گرفته، معلوم می‌کند که صرفاً قصدش نمود دادن اشیاء است. این حالت بر روی میز تحریر بتسی زمانی که تراویس تعهد می‌دهد و بر پیشخان بوفه سینما و نیز هنگامی که تراویس با تفنگ‌های جدیدش نشانه‌گیری را می‌آزماید، پیش می‌آید. این‌جاست که دوربین شأن و مقام تراویس را در حکم یک مجری - اگر نخواهیم بگوییم از بین می‌برد - پایین می‌آورد و مأموریتی را که تراویس بر خود فرض دانسته و تماشاگر آن را ملاک تعیین هویت اصلی او قرار داده لنو می‌کند.

با همه این احوال، این ابطال موجب می‌شود که تماشاگر در نهایت، اعمال تراویس را ببیند اما درک نکند. اسکورسیزی در این فرصت شخصیت‌هایی را پیش روی تماشاگر می‌آورد که اضطراب‌آور یا به عبارت صحیح‌تر روان‌پریش هستند. وی هیچ کوششی در جهت ایجاد ارتباط نزدیک میان تماشاگر و شخصیت‌ها نمی‌کند. بدین قرار تماشاگر در امان است و می‌تواند با روایتی آشنا شود که چه بسا - چنان‌چه از دید قهرمان فیلم و در جریان عملی دیوانه‌وار بر او عرضه می‌شد - از آن بیزار گردد.

خلاصه آن‌که اسکورسیزی با به‌کارگیری نماهای

از بالا (مثلاً از تراویس در بستر خواب) و نماهایی که دورتادور اتاق می‌چرخند و محیط اطراف، تراویس را پیش از ظهور خود او هویدا می‌کند و غالباً به دوربین آزادی عمل بیش‌تری می‌دهد. این نماها به دلیل مستقل بودن و تقابل با شخصیت توجه را به سمت یک موجود نامربی جاودانه (دوربین) جلب می‌کند. با این همه، تماشاگر را از شخصیت‌های اضطراب‌آور مصون و دور نگه‌می‌دارند. بنابراین دوربین معلوم می‌کند که تراویس را نه پشتیبانی و حمایت که فاش ساخته است. این مهم پس از بلوای آخر بارز می‌گردد؛ زمانی که دوربین، تماشاگر خود را از کشتار هولناکی که به صورت نمایی از بالا از اتاق‌هایی غیرطبیعی آغاز و تا خیابان کشیده می‌شود، کنار می‌کشد. در لحظه وقوع آن برآشفتگی بزرگ که ناشی از رفتار روان‌پریشانه تراویس است تماشاگر این فاجعه را به دیدگاه تراویس نسبت می‌دهد و موقعیت را از دیدگاهی کم‌وبیش عینی ارزیابی می‌کند.



گاو خشمگین

نظریه ایجاد حاشیه امن برای تماشاگر در فیلم «گاو خشمگین» با معرفی شخصیت اضطراب‌آور دیگری با نام جیک لاموتا به سبک مستندسازی بسط می‌یابد. وجود نامربی در این‌جا بی‌نهایت محسوس شده است و مدام این احساس را القا می‌کند که جیک، چه در رینگ مشت‌زنی و چه در صحنه، کانون توجه است. وجود نامربی با این روش، بر اصل نمایش اسکورسیزی که واجد رنگ و بویی ملهم از کتاب مقدس است، صحه می‌گذارد. مرد جواب داد: «به من ربطی ندارد که او گناهکار است یا نه. من فقط یک چیز را می‌دانم؛ این که یک وقتی کور بودم و اکنون می‌توانم ببینم».

تأکید اسکورسیزی بدون ارایه تحلیل ذهنی آشکار (بدون قضاوت) بر نوع پرداخت موضوع است. از این منظر، فیلم اصول مستندسازی (فرضاً ذهنی) متعددی را در برمی‌گیرد.

این سبک مستندسازی و شیوه ارایه آن در سراسر فیلم، بیش‌تر در تدوین وقفه‌های مسابقه مشت‌زنی و تنش‌های خانوادگی نمود پیدا می‌کند که به نقل توفیقات جیک در رینگ بازی و لحظات به ظاهر شاد خانواده وی می‌پردازد. با اندکی دقت معلوم می‌گردد که خلاقیت به‌کار رفته در فیلم سبب می‌شود تا حاشیه‌ای امن میان تماشاگر و شخصیت اضطراب‌آور ایجاد گردد. جالب‌ترین و اساسی‌ترین نکته فیلم همین است. عناوین میانی و وقفه‌های همیشگی که در مورد هر مبارزه اطلاعاتی در اختیار بیننده می‌گذارد، در کنار وقفه‌های مربوط به مبارزه، در تمام فیلم وجود دارد. استفاده از این وقفه‌ها، تفاوتی چشمگیر در بخش‌های پیشین مربوط به مبارزه ایجاد می‌کند و لاجرم از حضور وجودی صوری خبر می‌دهد؛ وجودی که می‌تواند تخیل را تا مدتی نامعلوم امتداد دهد (یعنی کسی که می‌تواند زمان را نگه‌دارد. استفاده از حرکت آهسته در فیلم نیز تأثیری مشابه دارد). فیلم‌هایی از این دست، مظهر انعطاف و قابلیت‌پذیری هستند. حال‌وهوای رنگارنگ آن‌ها با روایت ساده‌شان مغایرت تام و تمام دارد. واجد لایه‌های سراسر مخدوش‌اند. پرش در آن‌ها زیاد است. نور فوق‌العاده زیاد در ساختار فیزیکی فیلم ایجاد مزاحمت می‌کند. شخصیت‌های این قبیل آثار مستقیماً مخاطب دوربین هستند و معانی نهفته در اثر را شایان توجه نشان می‌دهند. در این فیلم، لحظات شاد هیچ سنخیتی با تنش‌های خانوادگی که در روایت نشان داده می‌شود، ندارد.

در «گاو خشمگین» نیز همچون «راننده تاکسی» غالباً بیم و نگرانی درگیر شدن در لحظات اضطراب‌آور جیک در ما هست. در رینگ مسابقه، دید و نظر رقبای جیک غالب اوقات برای ما فاش می‌شود و چه بسا که متأثر هم بشویم اما همین مانع از درک معنی ضمنی خشونت جیک می‌گردد. زمانی‌که برای نخستین‌بار ویکیک را کنار استخر می‌بیند، نقطه دید او منطبق با نگاه‌های خیره او نیست اما با استفاده از نماهای دائم در حال حرکت می‌توان این مسأله را با نمایی که دوربین خودمختار ایجاد می‌کند، پوشش داد. فیلم به این طریق بیننده را از درگیر شدن بیش از اندازه با اعمال جیک بازمی‌دارد. به همین خاطر ما مستقیماً (و نه حتی از دید جیک) با خشونتی که جیک بر اعضای خانواده‌اش روامی‌دارد، مواجه نمی‌شویم. توانایی ما فقط به دیدن جیک و تماشای به‌روز عینیت او محدود می‌شود و این چیزی است که گریزی از آن نیست.

شگفت این‌که چنین حاشیه امنی که برای تماشاگر ایجاد شده و ناشی از عینیت فیلم است به ذهنیت دوربین بستگی دارد. آن‌چه موجب خلق این حاشیه امن بصری می‌گردد فاعلیت دوربین در انتخاب تصاویری به دلخواه خود به جای ذهنیت شخص جیک است. بخش‌های متعددی که واجد تدوین‌های استقراری و فصل‌های کوتاهی از موقعیت عمل بخش فرعی است غالباً به همراه صدای خارج از تصویر، عملی که هم اکنون در حال بسط و گسترش است، عرضه می‌گردد. دوربین این فرصت را می‌یابد تا اقتدارش را در توجیه نظارت خود به منصه ظهور برساند؛ اقتداری که گاه در اوج عزت است و گاه در حضیض ذلت. فرآیند روایت‌سازی با اشیایی که دوربین اختیار می‌کند، شکل می‌گیرد و از این رهگذر آن‌قدر قدرت می‌یابد که می‌تواند دید و منظر ما را محدود کند. در همان حالی‌که این محدودیت، برداشت ضمنی ما را از فیلم کم اعتبار می‌سازد بر حضور دستگاهی که وجودی نامربی