گریز از تباهی

خاطرات آن فرانک (استیونز، ۱۹۵۹)

□علیرضا کاوه

دو خانوادهٔ یهودی خود را در طبقهٔ بالای خانه‌ای محبوس می‌کنند، تا از وحشت و هراس جنگی ویرانگر در امان بمانند. آنچه در خارج از چند اتاق محل سکونت ایشان می‌گذرد، هر چه هست رازآمیز جلوه می‌کند. چهار مرد، چهار زن و گربهٔ خانگی ایشان شبیه به سنت سینمای وحشت اسیر طلسمی هستند. طلسم به این معنا که محکومند در محدوده‌ای مشخص روزگار بگذرانند و این محدوده همان گونه که در آغاز به ما معرفی می‌شود، بر زندگی ایشان تاثیر اصلی را بر جا می‌گذارد. افزون بر این شاهد واکنشهای قهرمانان به صداهای آشنای متن هستیم که به مرور به نشانه‌ها تبدیل می‌شوند؛ نظیر صدای آژیر، تلفن، انفجار، حرکت پا روی پله‌ها. واکنشهایی که در قیاس با دیگر رفتار اندامی و عکس‌العملهایی که در چهره ایشان یافتنی است، در ما بی‌ارادگی در برابر امری سحرانگیز را زنده می‌کنند: به یاد بیاوریم صحنه‌های شنیده شدن صدای آژیر را که عامل توقف ناگهانی هر یک از قهرمانان است، می‌ایستند و به نقطه‌ای نامشخص خیره می‌شوند. یا صحنه‌های شادی و رقص را که حکایت همراهی ایشان با نوای موسیقی است.

کنکاش در داستانهای وحشت، اهمیت افسون کنندهٔ مکانی وحشت‌آفرین را به ما یادآور می‌شود. خون‌آشام، دراکولا و نوسفراتو، ساکن مکانی هستند که موجودیت اصلی جادو وابسته به آن است. افزون بر مواردی روشن برای سلطهٔ مکان بر هویت عنصر، موارد متعددی از آثار سینمایی را می‌توان برشمرد که تحلیل زیبایی‌شناسانه از تغییر هویت قهرمان در آنان متکی به حضور و بی‌ارادگی در برابر سلطهٔ مکانی است: مستاجر (پولانسکی، ۱۹۷۶) که در آن ماهیت خانه به تغییر جنسیت قهرمان و حس عمیق انفعال در وی می‌انجامد، فریب خورده (سیگل، ۱۹۷۱) که به روابط گونه‌گون مرد، فراموشی، جهان بیرون از خانه، نقص عضو (معلولیت) و در نهایت به مرگ وی می‌انجامد. اکثریت قابل توجهی از مکانهای محصور کننده تاریخ سینما در عین حال پناهی برای قهرمان هستند. به طور کلی قهرمان خود خواسته بدان پا می‌گذارد، و اصراری به ترک محیط یا فرار از شرایط وحشت‌آوری که انتظارش را می‌کشد، ندارد. قصر، خانه متروکه، قلعهٔ طلسم شده، یا مواردی این چنین مرکزیتی برای خطر یا مسخی است که انتظار قهرمان را می‌کشد. مکانی که موجودیتی خدشه‌ناپذیر دارد.

در خاطرات آن فرانک از همان آغاز و با تمهید بهره‌گیری از سکانس فرار گربه، اجزا و عناصر تشکیل دهندهٔ موجودیت خانه‌ای که تا پایان از آن خارج نمی‌شویم به ما معرفی می‌شود. این سکانس افزون بر کارکرد مورد اشاره نوع حرکات عناصر در فضای مورد بحث، تنها استثنا بر قاعدهٔ مذکور (گربه) و خطرآفرینی آن را نیز برای ما تعریف می‌کند. اثاثیه به گونه‌ای متراکم و در فواصل کم از هم چیده شده‌اند و مانع تحرک قهرمانان هستند. تعداد افراد حاضر در خانه نیز به گونه‌ای است که بر این محدودیت می‌افزاید. اجزای بی‌جان محیط با انسانها مقایسه می‌شوند، حرکت دوربین گاه و در شرایط بی‌حرکت قهرمانان، نظیر صحنهٔ مطالعه پدر و دختر، به گونه‌ای حرکت اشیا را برای ما تداعی می‌کند. بی‌حرکتی قهرمانان نیز به ایشان موجودیتی همسان اشیای بی‌جان می‌بخشد و در مقابل، در صحنه‌های متعددی از فیلم و به هنگام سکون قهرمانان، تحرک شیئی، کنشی تعیین کننده را رقم می‌زند: اشاره به صحنهٔ فرار دزد. گویی همکنشی‌ای بین ایشان در جریان است. اما این همکنشی و تحرک صفتی محدود به رابطهٔ بین اشیا و انسانها نیست، آن را می‌توان در رفتارها جستجو کرد. اگر به نوع رابطه‌ها دقیق شویم و از این راه به درک شخصیت افراد برسیم، نقش آنا را متفاوت از دیگران می‌یابیم. ویژگی برجسته‌ای، مقدم بر اهمیتی که نام فیلم و گفتارش به وی می‌بخشد. قیاس بین فضای بیرون به دلیل چشم‌اندازهای وسیعش، اشاره به نمای آسمان از اتاق زیر شیروانی و کوچهٔ روبروی خانه که تا نقطهٔ خارج از دیدی امتداد می‌یابد، و محیط زندگی قهرمانان، با حداقل عمق تصویر و خطوط کوتاهتر، به روشنی وجهی دوگانه را به ذهن متبادر می‌کند. فضای خانه عامل اصلی ایجاد حس دلهره، محدودیت و زندگی در تنگناست. به قاعده شرایط جنگی می‌باید دشوار و در نقطهٔ مقابل خانه به عنوان محلی امن قرار گیرد. نکتهٔ جالب در اینجا انطباق یا تضادی است که به تغییر ماهیت پناهگاه قهرمان از محلی امن به قتلگاه، که بخصوص در آثار وحشت پولانسکی اهمیت دارد، نسبت دادیم.

حرکتهای دوربین نیز در این ارتباط قابل تحلیلند. شرایط دوگانه‌ای که از این قرارند: حرکتهای در عرض خانه، حرکتهای در ارتفاع و دیزالوها در قیاس با نماهای ثابت ـ گویی با انتظار قهرمان برای وقوع خطر همدلی می‌کند: آنجا که ما و عناصر متن را به نگاههای رو در رو فرا می‌خواند. با این تفاوت از نگاه رو به دوربین در آثار وحشت، که واکنش همراه با ترس قهرمان که در عضلات دفرمهٔ صورت، یا دستهای بالا آمده‌اش و یا صورت عقب کشیده‌اش نمود دارد، از آن حذف شده است.

نگاه از عناصر مهم اثر است. از نگاههای خواهر آنا و پسر به احساسی که بین ایشان وجود دارد پی می‌بریم و زمانی که احساسی در بین نیست از نگاه حسرت بار دختر به نبود آن راهنمایی می‌شویم. شرایط خطر نیز همواره در لحظات نگاههای تردیدآمیز قهرمانان برای ما آشکار می‌شود: آنجا که به انتظار وقوع خطری به نقطه‌ای چشم می‌دوزند. رابطه‌ها وابسته به نگاههایی است که بین قهرمانان رد و بدل می‌شود. دوستی و دشمنی از این راه بارز می‌گردد و ما می‌بینیم که هیچ رویارویی بین قهرمانان و عناصر خانه با دیگران روی نمی‌دهد. گویی تنها یک نگاه می‌تواند فاجعه‌ای را رقم زند، و هنگامی که به مدد اقبالی از آن می‌گریزند، جانشان را نجات دهد: اشاره به صحنه‌ای که سرباز نازی تایک قدمی رویارویی با قهرمانان پیش می‌آید و می‌رود. نگاهها وسیلهٔ اصلی ارتباطند، پالتوی خز به دلیل وجود چنین نگاههایی معتبرتر از اشیای دیگر است. حتی صداها نیز به مدد نگاههای قهرمانان از یکدیگر متمایز می‌شوند. زمانی که آنا و پسر جوان در آستانهٔ عشقی قرار می‌گیرند، دیگران از ایشان می‌خواهند تا زمانی را به دور از نگاههای جمع سپری کنند. چهرهٔ خیرهٔ قهرمانان به هنگام شنیدن رادیو، انتظار برای حملهٔ هوایی و آژیر خطری که بعدتر می‌فهمیم هشداری برای دستگیری است، اهمیت و تفاوت احساس منتقل شده در پس هر نگاه را معنی می‌کنند. خیرگی قهرمانان پیش روی یکدیگر، دوربین و ما، یا موجودیتی غیر، نظیر صحنه‌های اضطراب‌آور دویدن گربه یا حتی صحنه‌های مطالعه از این قیاس برای ما معنی می‌شوند. جهت نگاهها را نیز باید به دقت مورد توجه قرار داد.

نگاهها به خارج کادر دوخته می‌شوند. زمانی که از صداها به وقوع انفجار و حملات راهنمایی می‌شویم، جهت نگاهها بر جسته‌تر می‌شود. صدایی ما و عناصر متن را متوجه قسمت بالای کادر می‌کند. آنا و پسر در خلوتی که بدان اشاره رفت، به جهاتی نگاه می‌کنند که نگاهها با هم تداخل ندارند و این لحظات تداخل نگاههای ایشان در موارد دیگر را از این دیدار متمایز می‌کند، نوع ساختمان خانه زمانی که خطر آشکار شدن محل اختفا وجود دارد، نگاههای رو به بالا را خطر ساز جلوه می‌دهد: اشاره به نگاههای در راه پله. جهت نگاهها به خارج کادر که اغلب موارد به چرخش دوربین نمی‌انجامد به کادر و آن‌چه در بیرون از آن می‌گذرد تحرک ویژه‌ای می‌بخشد، خاصه که با رویارویی دوربین با قهرمانان و ما مقایسه شود:

بین عناصر و دوربین نسبتی یافتنی است. از آنچه در مورد تاکید نگاهها، جهت و تاثیر گذاری‌شان گفتیم ما را به تنها تفاوت اشیا و دیگر عناصر متن راهنمایی می‌کند. پیش از این دیدیم که حرکت، نقش‌آفرینی مستقل و ایجاد صدا صفاتی نیستند که در اشیا وجود نداشته باشند، نگاه و اهمیت برجستهٔ آن ما را به تفاوت دسته‌ای از عناصر متن و اشیاء پیرامون ایشان راهنمایی می‌کند.

از سه دسته نگاه در ارتباط با متن، دوربین، عناصر متن و ما، نگاهای دوربین مهم‌تر و تاثیرگذارتر جلوه می‌کند. نگاه عناصر متن به فضای اطرافشان محدود است: در حیطه‌ای زندگی می‌کنند، رویدادهایی به دور از چشم ایشان می‌تواند در اتاق زیر شیروانی، تک اتاق کنار در، طبقات پایینی و یا در خیابان و بیرون از خانه روی می‌دهد و همواره از یک دریچه پیش روی ایشان قرار می‌گیرد: آن گونه که تنها به پنجرهٔ رو به کوچه و دریچهٔ رو به آسمان خو کرده‌اند. دوربین اما از چنین محدودیتی به دور است. دکور برایش عاملی محصور کننده نیست: اشاره به حرکتهای متوالی‌اش در طبقات، زمانی که قهرمانان هر یک به کاری مشغولند. وقوع حادثه نمی‌تواند عامل رویارویی دوربین با واقعه‌ای باشد: اشاره به دیزالوهایی که بر روی تصاویر مختلف دیده می‌شوند. نمایش گذر زمان ـ این تنها عنصری که جادو به ظاهر بر آن سلطه ندارد ـ نیز در حیطهٔ توانایی‌اش قرار دارد: اشاره به سوپرایمپوزهای تصاویر بر روی یکدیگر؛ می‌تواند تصور ذهنی عنصری را به تصویر کشد: آنجا که رویای آنا و یادآوری او را برای ما نمایش می‌دهد و بسیار شبیه به دیزالوها از شیئی به وقوع حادثه‌ای است: نگاهش برای ما که تنها محدود به کادر پیش رو هستیم، تعیین کننده است. ما و عناصر متن از تحرک و تواناییهای نگاه دوربین محرومیم. اما این تنها نگاه بدون محدودیت و تعیین کننده برای دیگران نیز گاه در شرایطی متوقف می‌ماند. قادر نیست اضطراب ما را تسکین دهد: اشاره به صحنه‌ای که حمله هوایی روی می‌دهد و ما تا پایان به جز آنچه قهرمانان از دریچه سقف اتاق می‌بینند چیزی نمی‌بینیم. آیا حسی مانع نفوذ دوربین است. گاه نیز تصویر بی هیچ دلیلی ثابت می‌ماند: اشاره به صحنه‌هایی که تمامی قهرمانان در کادر جمع می‌شوند و به دوربین چشم می‌دوزند. آنچه نظاره می‌کنند اهمیت ندارد و دوربین آن را به تصویر نمی‌کشد. به طور کلی دوربین از آنچه به جز خانه یافتنی است تصویری نمی‌دهد. گویی او نیز در جادوی جمعی گرفتار است.

به بحث انفعال جمع در برابر تحمیلی بیرونی باز گردیم. در خاطرات آن فرانک، نیاز عناصر متن به گریز از تباهی مشهود است. اما آنچه قهارتر است سلطه‌ای است که تا پایان بر آن خدشه‌ای وارد نمی‌شود. اگر به روابط قهرمانان و ویژگیهای شخصیتی که ارائه می‌کنند، دقیق شویم، ایستایی و عدم پویایی در ایشان برجسته می‌شود. زندگی در سایه وحشت و هراس از تباهی که هر آن می‌تواند تار و پود حیات را از هم بگسلد، فرصت بروز هر نوع فعالیت را از ایشان سلب کرده است و اصولاً زمینه‌های تحول را به حداقل رسانده. همچون آثار دیگر استیونز، این فیلم نیز بر زمینهٔ ملودرامهای خانوادگی در گذر است: پدری که حس مسئولیتش سنگین‌تر از تمامی وظایفی است که دیگران بر عهده دارند. دو دختر جوان که نسلی جدید را تداعی می‌کنند و از میان زنانی که در اطرافشان می‌بینند، سرنوشتی را برای خود پیش‌بینی می‌کنند. بی‌آنکه از سرنوشت نسلها یا تقابلشان نشانی ببینیم، بر خلاف غول (استیونز، ۱۹۵۷). زنی که به پالتوی خز خود دلخوش است و زمانی که آن را از دست رفته می‌یابد، تنها به دلتنگی قناعت می‌کند. پیگیری خطوط ارتباطی در کل اثر ما را متوجه نوعی سکون خواهد کرد. سکونی در چارچوب همان قواعد از پیش تعیین شدهٔ خانواده: ورود مرد جدید به تضادی در روابط زن و شوهر منجر نمی‌شود واز تعلق خاطر زن به مرد جدید نشانی نیست برخلاف شین (استیونز، ۱۹۵۳)؛رشد و بلوغ پسر به سرکشی و دیگر دوستی، نفی خویشتن و خانواده نمی‌انجامد؛ عشق دختر به پسر در نفی حاکمیت پدر رخ نمی‌کند و رقابت دو دختر بر سر مردی به درگیری و کشمکش بین ایشان ختم نمی‌شود و ما شاهد تضاد درونی مرد در کشش به یکی از دو قطب نیستیم، بر خلاف مکانی در آفتاب (استیونز، ۱۹۵۱). نوعی پذیرش و محکومیت عمیق بر همه چیز سایه دارد، همان پذیرش که در جرات رویارویی با سربازان هرگز نادیدهٔ نازی است و آن را در واپسین نمای اثر می‌بینیم: همه به کادر فراخوانده می‌شوند، اوجگیری صداها را شاهدند و خیره آمادهٔ نگاه بر چهرهٔ دشمنند.

تنها استثنا در شخصیت آناست: او تنها کسی است که شخصیت کمابیش حاشیه‌ای و اغلب نادیده گرفته شدهٔ دکتر را تا حدودی در کنش ارتباط با خود قرار می‌دهد. تنها کسی است که جمع را در معرض فاعلیت خود قرار می‌دهد: اشاره به صحنه‌های رقص در برابر دیگران، ایجاد اختلاف بین زن و شوهر بر سر پالتو و پیروزی در رقابت با خواهرش بر سر پسر. او تنها کسی نیز هست که منحنی رشد شخصیت در او سیری صعودی طی می‌کند و منطبق بر تحولات زندگی هر انسان قابل تفسیر است، آنچه بین او و پسر رخ می‌دهد تنها محدود به کششی که در دو سویش دو انسان قرار می‌گیرند، معنی نمی‌شود. این رابطه نکته‌ای را در شخصیت آنا برای ما هویدا می‌کند و آن سیر تکاملی، مسیر بلوغی و دریافتی است که کم‌کم از احساس جمع و یافتن دیگری در زندگی خود به دست می‌آورد.اگر به دقت به ساختار فیلمنامه نگاه کنیم، این تنها رابطهٔ اثر است که از ابتدا تا پایان مسیری را طی می‌کند. هیچ دو انسان دیگری در متن، موفق به طی مسیری در خطوط ارتباطی بین خود نمی‌شوند. اساساً هیچ کنشی بین قهرمانان، به جز استثنای خواهر آنا و پسر که ظاهراً زمینهٔ برجسته کردن رابطهٔ آنا و پسر است، روی نمی‌دهد. مردان برای سلطه کامل بر محیطی که دو بافت در آن سکونت دارند، رقابتی نمی‌کنند. زن و شوهر زمینه‌ای برای ایجاد رابطه با یکدیگر در ما باقی نمی‌گذارند. تنها عنصر آنا در بین عناصری که در خانه به سر می‌برند جذاب و شوق‌انگیز است.

غول

اوست که با شیرینی و طراوت و زیبایی، دیگران را مجذوب خود می‌کند و از نکته سنجی پیرامون خطوط ارتباطی قهرمانان، می‌توان کنشهایی نظیر نگارش، مطالعه و هم کنشی با اشیا را به گونه‌ای ارتباط با خویشتن و دیالوگ با خویش معنی کرد. آنچه به جز خط ارتباطی بین شخصیتها برای رسیدن به تمایز آنا با دیگران راهنمای ماست، تحرک او در کادر است. کادر اسکوپ فیلم به خالق این امکان را داده است که در محدوده‌ای وسیع به طراحی کنشها دست زند. همان گونه که پیش از این بدان اشاره رفت، خالق / روای حتی ما / بینندگان را نیز به چشم دوختن و خیرگی، چشم گرداندن و حیرت، و یافتن نقطه‌ای برای تمرکز نگاههایمان وا می‌دارد: تجربه ای منحصر به فرد در تأثیر کادر بروی مخاطب. از این منظر کلیت گذر متن، در واقع کنشی است میان ما و کادر تا بدانجا که نقطه‌ای را برای نگاه با ثبات و آرام خود

بیابیم. بحث آنا را به اتمام برسانیم و سپس به مبحث مذکور بازگردیم. آنا حرکتهایش سریعتر از دیگران است، و غالباً در یک نمای نه چندان بلند از گوشهٔ کادر به گوشه دیگر حرکت می‌کند. در بسیاری از موارد حرکاتش ریتمیک است، که البته مشابه این را فقط در موارد معدودی و در رقص می‌بینیم، به گونه‌ای بارز که به سادگی در قیاس با عناصر دیگر متن، اشیا و اشخاص، قرار می‌گیرد. دو جوانِ دیگر متن را با او قیاس کنید. دزد، سرباز نازی، صحنه‌های دستگیری، جنگ و سکانس پیش از تسلیم در برابر دستگیری، هیچ یک حرکاتی با سرعت و تحرک آنا را در خود متراکم ندارند. با وجود این آنا از طلسمی که در نهایت به تسلیم و نمای پایانی می‌انجامد، به دور نیست. آنا بسیار شبیه به قهرمانی است که در گونه وحشت نقطه مقابل خون‌آشام است و به سراغ خطر وحشت‌آفرین می‌رود، یا محل تهدید و توجه اوست. با این تفاوت که استیونز در تغییری فوق‌العاده، عنصر وحشت‌آفرین را حذف کرده است.

در ملک‌الموت (بونوئل، ۱۹۶۲)، ما از یک مقدمهٔ نه چندان کوتاه و یک موخره چند دقیقه‌ای به جادوی اتاق موسیقی راهنمایی می‌شویم، این نه در گریز از نفرین، که در سایهٔ حضوری اسارت بار در فضایی بسته، ما را به گروه می‌رساند، و طلسم مکان، گروه را به قهرمانان تحمیل می‌کند و بر خلاف خاطرات آن فرانک شاهد تغییر روابط بین افراد و از هم گسیختگی استواریهای پیشین، خانواده، آشنایی و...، هستیم. حس مقاومت‌ناپذیر انفعال به دگرگونی در افراد می‌انجامد، هر عنصری ویژگیهای متمایز با آنچه پیش از این در شخصیتش یافتنی بود را به نمایش می‌گذارد. حس مشارکت در مصیبتی گروهی است که مرگ را به معادلی برای عشق تبدیل می‌کند: اشاره به مرگ زن و مرد جوان، و به دیگر دوستی مترادفی همچون خیانت می‌بخشد. آنچه در عشق و در نیاز به گریز از تباهی دنیا مستتر بود، در مرگ تبلور می‌یابد؛ آری مرگ جلوه‌ای است از رویای آزادی، و این نکته مرکزی کنشهای متن در برابر سلطه طلسمی است که مانع خروج ایشان از تالار است. شیفتگی به آزادی، و دل سپردن به رویای آن در خیانتِ زن به شوهرش، خیالات شبانهٔ قهرمانان و توهم مشارکت در گروه نمود دارد. آنچه در پی کوششهای مکرر قهرمانان یافتنی است به ما نکته‌ای را موکد می‌سازد: اسارت در رویای آزادی. محکومیتی که تلخ‌تر و پایدارتر از اسارت تالار موسیقی است. اسارتی که حتی با از بین رفتن توهم گروهی و خروج از سلطهٔ مکان نیز پایان نمی‌پذیرد.

در خاطرات آن فرانک، نیز

مستاجر

اسارت در جهان پیرامونی، بسیار دهشتناک‌تر از اسارتی است که در صورت تفوق دشمن، انتظار ایشان را می‌کشد. این را از نمای آغازین فیلم در منزل پدر آنا ـ کلبه‌ای شبیه به خانهٔ محل گذر داستان، می‌بینیم. صحنه‌هایی که به قاعده می‌یابد، به دلیل سنخیت با آزادی، تمایزی را به ذهن ما متبادر کنند که این چنین نیست. صحنه پایانی نیز در تمایز با کلیت تصویری، کادرهای داخل خانه و فضاسازی آشنای متن نیست؛ وحشت از دستگیری چرا این سان خودنمایی می‌کرد؟ گویی گریزی از آنچه مکان بر ما تحمیل می‌کند وجود ندارد. این اسارتی است که ریشه در شرایط ناپایدار ندارد، درونی انسانها و پایدارتر از هر آنچه برای ما تصور کردنی است رخ می‌نماید. کادرهای کم عمق، سقف کم ارتفاع، محیط بسته، کم تحرکی عناصر، و اهمیتِ سکوت، به تمامی، حکایت از محدودیتی است که ذاتی شرایط و ذاتیِ زندگی است. آنچه از همسانی نمایِ پیش از دستگیری با نماهای اثر و همسانی سکانس آغازین با کلیت فضاسازی متن و به طور کلی از هم کنشی دوربین و ما/ بینندگان یقینی می‌شود، گریز ناپذیری از تباهی است. اما فیلم در پی چیزی دیگر است، نمایش نیازی که به تمامی کوششهای هر روزه معنی می‌بخشد. نیازی که مجرد از نفسِ گریختن و امکان‌پذیری آن در انسان رخ می‌کند و شاید همواره در سایهٔ آگاهی انسان به ناممکن بودن گریز یافتنی است. شاید بتوان از این دید و مجرد از آنچه ضرورتهای تاریخی در پس زمینهٔ اثر به ما ارائه می‌کنند، به معنایی دیگر از وحشت مستتر در چشمان قهرمانان رسید. شاید بتوان، و با درک این نیازِ حیاتی، به مناسبتی که از آغاز بین خالق / راوی و ما/ بینندگان، و عناصر قرارداد می‌شد، دست یافت.

مناسبت دوربین با عنصر و مخاطب، از موارد وامداری خاطرات آن فرانک به سنتهای سینمای وحشت است. به یاد بیاوریم تعلیقِ مستتر در لحظاتی از آثار وحشت را که دوربین پیش روی قهرمان می‌ایستد. مثلا هنگامی که او در قصر اسرارآمیز گام می‌زند، مادر وحشت خطری هستیم که انتظارش را می‌کشد و او کاملاً بی‌تفاوت، کنجکاو به محیط و بی‌میل به خروج از آن قدم می‌زند. گاه دوربین نمای کلوزآپی از او به ما ارائه می‌کند و در پس چهره‌اش، فضا با عمق میدان را داریم که احتمال حضور وحشت‌آفرین از پشت‌سر او را محتمل می‌سازد؛ و یا کادر کاملاً بسته است و احتمال ورود ناگهانی وحشت‌آفرین به کادر و صدمه زدن به قهرمان وجود دارد.

نگاه قهرمان در اینجا مهم است، ما به نگاه او خیره می‌شویم و نه به آنچه می‌نگرد. با ورود وحشت‌آفرین و اوج‌گیری کنشهای سکانس، تعلیق مستتر در این صحنه معنی می‌شود و نگاه ثابت ما به کادر که حاصل از آگاهی به نمای هیجان‌انگیز بعدی است خاتمه می‌یابد. در خاطرات آن فرانک هیجان‌آفرینیِ پایانی حذف شده است. خیرگی ما به کادر که تنها و گاه به گاه با صداهایی به وقوع حادثه‌ای راهنمایی‌مان می‌کند، هیچگاه به وقع حادثه یا هیجانی نمی‌انجامد. وحشت قهرمانان نیز هیچگاه نمودی ندارد تا بر ما دلیل آن با توجه به داده‌های متن توجیه شود. همراهی ما / بینندگان با وحشت عناصر به جز آنچه بدان اشاره رفت در آگاهی به شرایط تاریخی و تصاویری که پیش از این، از جنایات نازیها در سینمای جنگ دیده‌ایم، وابسته است. مورد دیگری از موارد نزدیکی خاطرات آن فرانک با سنتهای سینمای وحشت، صفات وحشت‌آفرین است. در شاخه‌ای از آثار وحشت همیشه به گونه‌ای از دوری، انزوا، کم تصویری وحشت‌آفرین، حضور اندک در کادر یا حضورِ ناملموس او برای اسرارآمیزی و ناشناختگی استفاده می‌شود. نکته‌ای که در مورد مقدمه چینیِ حضور وحشت‌آفرین و ایجاد تعلیق پیش از رویتِ وی گفته شد، به چنین

اوردت

نکته‌ای ارتباط دارد. دشمن در خاطرات آن فرانک این گونه است، با لباسهایی که تنوع را از بین می‌برد، اونیفورم، از پشت سر، از دور و به شکل ناشناخته در تصویر ظاهر می‌شود، به زبانی ناشناخته و با آهنگی یکسر متفاوت با آواهای متن صحبت می‌کند و در موارد معدودی در کادر دیده می‌شود.

عنصر جنگ، جنایت، ویرانی و تبعات آن نیز هرگز به شکل مستقیم دیده نمی‌شوند. افزون بر این وحشت‌آفرین خاطرات آن فرانک همچون سنتهای آشنا، به نحوی منفعل و با تواناییهای محدود، تصویر می‌شود. این ویژگی به تعبیری نوعی دلسوزی را در بیننده نسبت به وی بر می‌انگیزد، دلسوزی همراه به حس متضاد با آن، شبیه به دلسوزی‌ای که با دیدن دکتر جکیل و مستر هاید در ما ایجاد می‌شود. در تنها موردی که سرباز نازی را در کادر داریم، همراه با کلوزآپ، او را جوانی نه با انتظارات مخوف و ترس‌آور یک بی‌رحم و خون‌ریز که متصف به نوعی معصومیت می‌یابیم. همان حسی که «کُنت» به دلیل زندگی تنها و شبانه‌اش می‌تواند در ما برانگیزد. تنها تفاوت در حذف نماهای وحشت‌آفرینی و اوج‌گیری سکانس است. به مدد این تمهید، استیونز به نوعی تاثیر مجرد دست یافته است. نماهای انتظار ما و قهرمانان به نماهای انتزاعی‌ای از کل ساختار متن تبدیل می‌شوند؛ و این گونه است که شکل آیینی، به دلیل همراهی گروهی و کنش متمایز در آن، به خود می‌گیرند، به تقابل سکوت با آواز و رقص دسته جمعی و برجسته شدن آواهای متن می‌انجامند و نسبت دوربین با ما و عناصر متن را برجسته می‌کنند. به ویژه دقیق‌تر، به هنگامی که با حرکتهای دوربین در شرایط دیگر مقایسه شوند.

نسبت دوربین و کادر با مخاطب، زمانی که خاطرات آن فرانک را از این زاویه بررسی کنیم، وجهی سحرانگیز می‌یابند. چند نکته از جمله فیلمبرداری غیر رنگی، نورپردازی با کنتراست بالا بین رنگهای سفید و سیاه، اهمیت سایه‌ها و صحنه‌های کم نور، کادر عریض و حرکت دوربین در عرض و طول و سکونهای هر از گاه آن را پیش از ورود به بحث در نظر داشته باشیم. از همان نخستین نماهای خاطرات آن فرانک توجه ما به نقاط گونه‌گونی از کادر یا به نقطه‌ای نامشخص که نمی‌بینیم در خارج آن برانگیخته می‌شوند.

پیش از این نیز گفته شد که نگاه قهرمانان به خارج کادر در نقش‌آفرینی مکان و هویت بخشی به اجزای آن موثرند. این تمهید به نگاه ما، تحرکی می‌بخشد که به ارادهٔ خالق وابسته است و ما به کرات مقهور حس حاصل از آنچه نمی‌بینیم،هستیم. به جز آنچه در نسبت دوربین و عناصر متن و همچنین نگاهها گفته شد، گونه‌ای از دریافت مختص رابطهٔ مخاطب با متن است. به مورد خیره شدن به کادر و رابطهٔ آن با سینمای وحشت اشاره کردم. نگاه مخاطب محدود به کادر دو بعدی و چهارضلعی است که از هر وجه می‌توان منتظر ورودی دلهره‌آور، هیجان‌انگیز و به طور کلی مهم به کادر بود. ورود به کادر به معنی شکستن شرایط با ثبات و تعادلیِ تصویر از نکاتی است که در موارد جز وحشت‌آفرینی نیز مهم هستند: در اردت (درایر، ۱۹۵۵)، ورود عنصر به کادر حکایت حضوری است که به سادگی درک نمی‌شود. حضوری که اینگر را دوباره به زندگی بازمی‌گرداند، حضوری که غفلت از آن، زیانی جبران‌نشدنی بود. در خاطرات آن فرانک، اما با وجود اهمیتِ کادر ورود به آن چندان برجسته نیست. تصاویر رویارویی گروهی قهرمانان با دوربین و ما که به عنوان نشانه‌ای مهم از اثر برشمردیم، بدون احساس ورود هر یک از عناصر به کادر تکمیل می‌شود.

هر یک به آرامی و بدون آنکه وجه تعادلی را برهم بزنند در کادر حاضر می‌شوند. همان صفتی که از آغاز نیز در ایشان یافتنی بود. صفتی که همخوان با اشاره به سلطهٔ تباهی و کم اهمیتی عنصر و ناپیدایی ارتباط است: کادر قدرتی برتر از تأثیر عنصر است.

مکانی در آفتاب

قدرت کادر بر ما نیز انکار ناکردنی است: به یاد بیاوریم صحنه‌ای که سرباز نازی در پشت در است، گربه را در حال بازی و در شرایط اضطراب‌آور برای ما و عناصر متن می‌بینیم. اگر تنها ظرف رها شود؟ کادر محصور به تصویر درشتی از گربه، قسمت فوقانی و ظرف مورد بحث است.

نگاه ما اما خیره به گوشهٔ چپ پایین کادر دوخته شده است و دقایقی بی‌اختیار در آن ساکن می‌مانیم: خیرگی و سکون. و به یاد بیاوریم، لحظاتی را که نورپردازی تاریک صحنه، کل کادر را تبدیل به صفحه‌ای سیاه با روشنیهای اندکی که به قاعده باید بدانها توجه کرد تبدیل می‌نمود و تنها به مدد صداست که ما به وقوع کنش در کادر آگاه می‌شویم. نگاه ما پیوسته و مکرر در کادر حیران و سرگردان است. نگاه سرگردان در مواردی که به روشنی تمامیت کادر را پیش روی خود داریم نیز تکرار می‌شود، و باز صداهای ناآشنایند که ما را در حیرت فرو می‌برند. و سکوت که گاه وحشت‌آفرین‌تر از صداهای هراس‌آور است: سکوت آغازین فیلم و لحظاتی از همراهی‌اش با رویارویی ما و کادرهای ثابت، به گونه‌ای است که گویی گذر زمان نیز متوقف شده است.

سال گذشته در مارین باد (رنه، ۱۹۶۱)را به جز در طلسم مکان بر روی عناصر متن، و اهمیت اقتدار کادر و مقدم بودنش بر هر آنچه تصویرپذیر است، حتی روایت، در اهمیت سکوت نیز در اشتراک ساختاری با خاطرات آن فرانک می‌یابم. در سال گذشته در مارین باد نیز زنانگی به جنگ با سلطه‌ای بیرونی برمی خیزد: زن، خاطرهٔ مارین باد، عشق مرد و گذر متن را نمی‌پذیرد. او تنها تحرک، در برابر مکان و گریز ناپذیری است. در ابتدا برای او همزاد دیگری نیز متصوریم: زمان. اما هنگامی که در می‌یابیم، آنچه از پیش رویمان گذشت، نه خاطره‌ای و نه رویایی که تنها حسی در برابر سلطهٔ انکارناپذیر مارین باد است؛ به گونه‌ای توقف زمان می‌رسیم. زمان نیز در برابر سکون و تباهی جهان قدرت گریز ندارد. این محکومیت هراس‌آور ما را به سرنوشتِ زن و عدم پذیرش آنچه پیش روی اوست کنجکاوتر می‌کند. آیا کوشش او نیز وجهی از مقهوریت و انفعال در برابر گریزناپذیری نیست. همچون آنا، او نیز قدرت غلبه بر تباهیِ پیش روی خود را ندارد. او تنها می‌داند که در پسِ جستجویی توقف‌ناپذیر برای تصاحبِ قطعی گذشته، حال و آینده تنها می‌توان از غیابی نشان گرفت. وجودی که می‌باید حضورش را احساس کرد.

آن سان که در خاطرات آن فرانک دوربین به سنتی آشنا متوقف می‌شود و قهرمانان بی‌آنکه کوششی بارز و چشمگیر داشته باشند با همان صفت انفعالی که در متن از ایشان دیده‌ایم، پیش روی دوربین و ما می‌ایستند، بی‌حرکت و با سکوتی که در صدای آژیر و فریادهای آلمانیها و صدای پاهایشان گم می‌شود، صدا هر چه بیشتر اوج می‌گیرد اما نگاهها خیره‌تر و رودرویی برجسته‌تر می‌شود: به چه می‌نگرند؟ گفتار متن از مکانی دیگر می‌گوید و رفتن خانواده... همان اشاراتی که در آغاز فیلم نیز شنیده بودیم.

این بار برای جایی به جز خانه، که البته مکانی امن نبود. اما از دری که در تمام طول فیلم عنصری اضطراب آفرین بود، ورودی نمی‌بینم و از صدمات و دشواریهای اردوگاه نیز، شاید به راستی جایی بهتر از خانه نبوده باشد؟ نگاههای منتظر، اما ادامه دارند، به راستی چرا جهان این سان دلسرد کننده و ایستا و محدود است؟ حالا نگاههای رودررو را در می‌یابیم، خیره به انتظار چیزی:

«نگاه به چیزی که غایب است.»■

۱- صحنه پرواز پرندگان را جدی نگیرید!