از جان گذشته

«توهم بزرگ» ژان رنوآر، ۸۰ سال بعد

فلوت‌زن روی بام

● **نوید پورمحمدرضا:** شاید بر مبنای یک تعریفِ سفت‌وسختِ ژانری از فیلم جنگی نتوان «توهم بزرگ» (۱۹۳۷) را متعلق به این ژانر دانست، بیش از همه بدین دلیل که صحنه‌های نبرد و مبارزه در آن جایی ندارند، اما در مقابل گاه می‌توان تعاریف و قراردادها را کمی شُل و سفت کرد، مرز و محدوده‌ها را اندکی گسترش داد، و شمولِ یک تعریف را وسعت بخشید؛ وقتی پای فیلم بزرگ رنوآر در میان باشد، باید این کار را کرد. و این البته نه امتیازی ویژه برای «توهم بزرگ»، که مزیتی برای ژانر، برای وسعت و غنا و تاریخ آن است. «توهم بزرگ»، در یک طبقه‌بندی کلی، فیلم اسرای جنگی است، از آن قسم فیلم‌هایی که روایتشان متمرکز بر زندگی، مناسبات، عواطف، آرزوها و اهداف اسرا در اردوگاه‌های جنگی است. به این اعتبار، نبرد و کشاکشِ میادین جنگ، شجاعت و دلاوری‌های خطوط مقدم، و دینامیسم و تحرک جبهه‌های نبرد در آن جایی ندارند. اگر جلوه‌های نمایشی و تماشایی (spectacle) را وجهی کلیدی از سینمای جنگ بدانیم، همان‌ها که در بزنگاه‌های روایی، بعد از تمرین‌ها و ممارست‌ها و پیشروی‌ها، قاب را پُر می‌کنند، در مرکز فیلم می‌نشینند، سالن سینما را یکسر صحنه نبرد می‌کنند، و قهرمان و تماشاگر را به عرش می‌رسانند، فیلم رنوآر از آنها خالی است؛ به عرش می‌رساند البته، اما به طریقی دیگر. گرچه ایده فرار از زندان را، به سیاق خیلی از فیلم‌های اسرای جنگی -که عمدتا بعد از آن ساخته شدند- در روایت خود می‌گنجاند، اما خیلی زود با جابه‌جاکردن اسرایش از اردوگاهی به اردوگاه دیگر، عملا، آن را به نکته‌ای فرعی، یا بهتر، انحرافی فرومی‌کاهد. «توهم بزرگ» دست روی چیزی می‌گذارد که سینمای جنگ اغلب کمتر فرصت و یا حتی توان پرداختن به آن را داشته: دوست و دشمن را کنار هم، در نزدیک‌ترین فاصله ممکن از هم، می‌نشاند و آن‌ها را به کشیدن سیگار، به نوشیدن قهوه، به درد و دل و بازیابی خاطره‌ها دعوت می‌کند. لوکیشن اردوگاه به‌جای جبهه نبرد، گرچه به‌لحاظ ژانری محدودیت‌هایی به دنبال دارد، اما حاوی مزیتی بزرگ است: فاصله دو طرف مخاصمه فقط یک دیوار، یک در است. اما نمی‌توان از بده‌بستانِ دوست- دشمن در فیلم رنوآر حرف زد و به رابین وود فقید اشاره نکرد. او در مقاله‌ای درخشان[1]، زمانی که دیگر فیلم از سکه افتاده بود و برای منتقدین در برابر پیچیدگی «قاعده بازی» زیادی ساده و روشن به نظر می‌آمد، نشان می‌دهد که تقلیل‌دادن «توهم بزرگ» به بیانیه‌ای «صرفا» ضدجنگ، خود، نهایت ساده‌لوحی است. وود در این مقاله بحث جایگشت اعضاء و روابط میان آنها را پیش می‌کشد: اینکه چطور ورای ملیت، متغیرهای دیگری هم بر روابط دوتایی و چندتایی اسرا تاثیر می‌گذارند. این به‌لحاظ ژنریک دستاورد بزرگی برای سینمای جنگ است که به لطف متن اسپاک و رنوآر ممکن شده. صف‌کشی‌ها و قطب‌بندی‌های ساده دوتایی پیش از آن - و حتی پس از آن، تا به امروز- در «توهم بزرگ» شکلی پیچیده و متداخل به خود می‌گیرند. فیلم مسأله ملیت را به‌عنوان یگانه عاملِ تمایزبخشِ انسان‌ها در جنگ پروبلماتیزه می‌کند و پای متغیرهای دیگری نظیر پایگاه اجتماعی، شغل، نژاد، مذهب، و پس‌زمینه خانوادگی را وسط می‌کشد. همبستگی‌های ملیتی برای لحظاتی به نفع احساسات مشترک طبقاتی کمرنگ می‌شوند، و تمایزات مذهبی در برابر ملیت واحد رنگ می‌بازند. این‌ها هر لحظه تغییر می‌کنند، و با تغییرشان، اَشکال تازه‌ای از نزدیکی‌ها و جدایی‌ها را سبب می‌شوند. در سکانسی کلیدی از فیلم، زمانی که بولدیو، نجیب‌زاده فرانسوی که نیک می‌داند بعد از جنگ دیگر به وجود او نیازی نیست و دوران آریستوکراسی قرن‌نوزدهمی به‌سر آمده، در اقدامی عجیب فلوت‌زنان روی بام و حصار قلعه قدم می‌زند، این دوری‌ها و نزدیکی‌ها به نقطه غایی خود می‌رسند. او با این کار و اغتشاش برآمده از آن گرچه امکانی برای فرار دو هم‌بندش، مارشال و رُنتال، فراهم می‌کند، اما حاضر نیست اعتراف کند این کار را برای «شخص آن‌ها» انجام داده. به‌رغم ملیت مشترک، او به‌لحاظ طبقاتی و گذشته خانوادگی‌اش هیچ نسبتی با آن دو ندارد، به این بی‌نسبتی واقف است، و کاری که می‌کند، بیش از آن‌که حکمِ فداکاری برای آن‌ها را داشته باشد، انجام آخرین مأموریت برای عزت نفس است. جالب اما این است که آن‌که با او همدردی می‌کند و معنای دقیق این مأموریت را می‌فهمد، رافنستاین، رئیس بازداشتگاه و نجیب‌زاده آلمانی‌ای است که به او شلیک کرده؛ همو که از بولدیو عذرخواهی می‌کند و به شجاعتش برای این‌چنین پایان دادنی به «بودنِ بی‌فایده» حسادت. «توهم بزرگ» با فاصله‌گرفتن از ایده ملیت و میهن‌پرستی، فردیت افسران را در تمامیتش احضار می‌کند؛ نه فقط فردیتی متعلق به یک کشور، که فردیتی واجد تاریخ، زبان، مادر، و ذوق و سلیقه. بولدیو در جایی از فیلم، در واکنش به تعجب مارشال از پوشیدن دستکش‌های سفید، به او یادآوری می‌کند که هرکس سلیقه‌ای دارد. برای درک «توهم بزرگ» فقط استناد به اومانیسم رنوآر و پیام صلح‌طلبانه‌اش کافی نیست؛ این صوری‌ترین وجه ماجراست. دقت و ظرافت او در رشتن و تافتنِ شخصیت‌ها، لحن‌ها، احساس‌ها، و سلیقه‌هاست که بیشتر اهمیت دارد.

۱- خوشبختانه این مقاله در کتاب «توهم بزرگ» (۱۳۷۸)، از مجموعه «۱۰۰ سال سینما... ۱۰۰ فیلم‌نامه»ی نشر نی، توسط سعید الیاسی به فارسی ترجمه شده است.

«سوسپیریا» یکی از معروف‌ترین فیلم‌های کالت سینماست

مویه‌هایی از اعماق*

حسین عیدی‌زاده

داریو آرجنتو شاید معروف‌ترین کارگردان سینمای جالو (سینمایی که با ساده‌انگاری می‌شود سینمای تریلر سرشار از خون و عیش دهه ۱۹۷۰ ایتالیا توصیفش کرد) باشد؛ فیلم‌سازی که خیلی سریع تعدادی از فیلم‌هایش به آثاری کالت بدل شدند و بسیاری از فیلم‌سازهای مطرح این روزهای سینما، از جمله گاسپار نوئه و نیکلاس ویندینگ رفن از او به‌عنوان منبع الهام خود نام بردند. «سوسپیریا» در کنار «قرمز غلیظ»، «پرنده‌ای با بالهای بلورین»، «ظلمت»، «دوزخ» و «پدیده» از مهم‌ترین فیلم‌های کارنامه اوست. آنهایی که پیگیرتر سینمای ایتالیا بودند، نام او را در عنوان‌بندی «روزی روزگاری در غرب» سرجولئونه در مقام یکی از فیلم‌نامه‌نویس‌ها در کنار برناردو برتولوچی دیدند. آرجنتو اصلا کارش را با فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای ایتالیا شروع کرده و با اکران «روزی روزگاری در غرب» بود که به فکر افتاد فیلم خودش را بسازد و اولین فیلمش درواقع یکی از مهم‌ترین فیلم‌هایش هم هست؛ یعنی «پرنده‌ای با بالهای بلورین». «سوسپیریا» امسال ۴۰ ساله شده و قرار است سال آینده هم بازسازی آن از سوی لوکا گوادانینو، یکی از فیلم‌سازهای سرزنده این روزهای ایتالیا، با فیلم‌های «من عشق هستم» و «A Bigger Splash» بازسازی آن را روانه سینماها کند و همین بهانه‌ای شد برای نگاهی دوباره به این فیلم و البته کارنامه آرجنتو.

«جالو» یعنی زرد، اما سینمایی که با عنوان جالو در دنیا معروف شد، بیشتر با رنگ قرمز و خون شناخته می‌شود. زردی که عنوان جالو به‌همراه داشت، هم اشاره‌ای به روزنامه‌نگاری زرد دارد و هم ادبیات تریلر. درواقع جالو همان معادل سینمای بی‌مووی است. قصه‌های فیلم‌های جالو اغلب پیرامون قربانی‌های قاتل سریالی می‌چرخند؛ قاتلی که روان رنجوری دارد و اغلب در کودکی زخم خورده است. قربانی‌هایش هم همیشه دخترانی زیبارو هستند و بی‌گناه. آلت قتاله محبوب این مجموعه‌فیلم‌ها چاقو است، اما از استفاده از دیگر سلاح‌های سرد استقبال می‌شود. خط روایی شاید ظاهری پرپیچ‌وخم داشته باشد، اما در نهایت بسیار ساده است و در بازبینی، اغلب حفره‌های بسیاری دارد. برای سینمای جالو اما این حفره‌های فیلم‌نامه‌ای و این سادگی مهم نیست؛ جالو در فکر شوکه‌کردن مخاطب و نگه‌داشتن او روی لبه صندلی برای دو ساعت زمانی است که بیننده در تاریکی سالن سینما فرورفته و هدفی بالاتر ندارد. از نظر تکنیکی اما سینمای جالو یک پارادوکس است؛ برخی از سینماگران جالو از پدر معنوی‌شان؛ یعنی ماریو باوا گرفته تا همین داریو آرجنتو به‌شدت به اصول قاب‌بندی و استفاده از رنگ و نور و اندازه قاب و مدت‌زمان هر پلان فکر می‌کردند و برخی که این سینما را مسیری برای رسیدن به پول و شهرت می‌دیدند تقریبا هیچ اهمیتی به این مسائل نمی‌دادند و باقی ماجرا یک بازی موش و گربه نفس‌گیر است در قاب‌هایی که گاه کیفیتی اکسپرسیونیستی دارند. «ظلمت» هم در این میان فیلم جالبی است؛ روایتی مبتنی‌بر پیچ و غافلگیری دارد که شدیدا برآمده از ژانر است، اما ناگهان در میانه فیلم و در لحظه‌ای کلیدی آرجنتو با استفاده از یک نمای ترکینگ حدودا پنج‌دقیقه‌ای دو قتل در یک خانه را به هم پیوند می‌دهد. او به‌جای ترفند مرسوم نمایش قتل اول و بعد دنبال‌شدن مقتول دوم به دست قاتل و تأکید بر شوک‌های ناگهانی از جنس بازشدن در و بیرون‌پریدن یک نفر و دیگر حقه‌های آشنا، با حرکت نرم دوربین و نمایش فضاهای خالی خانه و رسیدن به مقتول دوم و کشته‌شدنش که آن را با فاصله می‌بینیم، موفق به خلق ترس و اضطرابی عجیب در مخاطب می‌شود؛ از همان ترس‌هایی که بیننده سینمای هیجان‌انگیز دنبالش است، اما کمتر نصیبش می‌شود. «پرنده‌ای با بالهای بلورین» و «هیچکاک دوست داری؟» در این میان خیلی ساده هستند؛ اما اولی موفق به خلق الگوهایی برای سینمای جالو می‌شود؛ مثلا استفاده هوشمندانه از سایه و تاریکی، حرکات دوربین حساب‌شده و استفاده درست از رنگ. دومی فیلمی تلویزیونی است که مقدمه بسیار بدی دارد، اما وقتی قصه هیچکاکی فیلم راه می‌افتد، و بهره‌کشی (اکسپلویتیشن) از المان‌های تصویری این سینما و هیجان‌زده‌کردن صرف مخاطب برایشان کافی بود؛ فیلم‌سازهایی مثل سیلویو آمادیو و اومبرتو لنزی.

«جالو» یعنی زرد، اما سینمایی که با عنوان جالو در دنیا معروف شد، بیشتر با رنگ قرمز و خون شناخته می‌شود. زردی که عنوان جالو به‌همراه داشت، هم اشاره‌ای به روزنامه‌نگاری زرد دارد و هم ادبیات تریلر. درواقع جالو همان معادل سینمای بی‌مووی است. قصه‌های فیلم‌های جالو اغلب پیرامون قربانی‌های قاتل سریالی می‌چرخند؛ قاتلی که روان رنجوری دارد و اغلب در کودکی زخم خورده است

واریسیون‌هایی با رنگ قرمز

داریو آرجنتو در تمام طول کارنامه‌اش فیلم‌هایی ساخته که در ژانر وحشت و تریلر قرار می‌گیرند و به دلیل برخاستنش از سینمای جالو از همان فیلم اول، نامی محترم و شناخته‌شده در این سینماست. بااین‌حال می‌شود این دو رویکرد سینمای او را که هرکدام واریسیونی هستند از سینمای وحشت کمی موشکافی کرد. فیلم‌های جالوی او اغلب دو مسیر دارند؛ یا بُعد هیجانی آنها بیشتر است و صرفا تریلری برای گیشه هستند؛ مثل «گربه نُه دُم دارد» یا «چهار مگس روی مخمل خاکستری» یا کارهای دوره آخرش مثل «سندروم استندال» یا «بی‌خواب». این فیلم‌های آرجنتو فراموش‌شدنی هستند و گذر زمان بدجوری آنها را کهنه کرده است. آرجنتو در این فیلم‌ها تنها بر تأثیرگذاری لحظه‌ای تمرکز دارد و خب نتیجه کارش هم لحظه‌ای بوده است، اما اهمیت آرجنتو در گونه اول فیلم‌هایش اتفاقا جالوهایی است که با وسواس ساخته و نتیجه‌اش فیلم‌هایی بهتر و تأثیرگذارتر هستند؛ مثل «پرنده‌ای با بالهای بلورین»، «قرمز غلیظ»، «ظلمت» و «هیچکاک دوست داری؟». «قرمز غلیظ» که شاید بهترین فیلم سینمایی آرجنتو باشد، اساسا بر مبنای رنگ قرمز طراحی شده و دوربین سیال آرجنتو در این فیلم با جسارت تمام قاتل را در همان صحنه قتل نشان می‌دهد و به یک تجربه سرگرم‌کننده و مفرح بدل می‌شود. فیلم درواقع بازی با الگوهای هیچکاکی سینمای تریلر است و ترکیبی است از «سرگیجه»، «پنجره عقبی» و «بیگانگان در قطار» و همین بازی با الگوهای هیچکاک از سوی یک شیفته هیچکاک است که فیلم را با وجود فیلم‌نامه پرایرادش دیدنی می‌کند.

واریسیون‌های تاریکی

فیلم‌های وحشت آرجنتو هم مثل تریلرهایش یا پیرو قوانین ژانر هستند؛ مثل «پدیده» و «وحشت در اپرا» یا حتی «دراکولای سه‌بُعدی» که به‌راحتی می‌شود از کنارشان گذشت و یا فیلم‌های وحشتی هستند که آرجنتو تحت‌تاثیر ماریو باوا (بزرگ‌ترین فیلم‌ساز وحشت ایتالیا و پدر معنوی سینماگران جالو و وحشت ایتالیا) ساخته است. فیلم‌هایی مثل سه‌گانه «سه مادر» (براساس متن‌هایی از تامس دی کوئینسی)؛ یعنی «سوسپیریا»، «دوزخ» و «مادر اشک‌ها». در بین این سه فیلم، «مادر اشک‌ها» ضعیف‌ترین است، «دوزخ» در میانه می‌ایستد و به شکلی جالب بهترین سکانسش فصل زیر آب است که باوا به‌عنوان کارگردان میهمان آن را کارگردانی کرده و بهترینش «سوسپیریا» است؛ فیلمی که با گذر ۴۰ سال هنوز هم جذاب است. آرجنتو در این فیلم و البته «دوزخ» به نوعی فضاسازی تصنعی روی آورده که در بهترین کارهای باوا؛ مثل «خون و تور مشکی» دیدیم. دکورها با رنگ‌آمیزی‌های تند، استفاده از موسیقی حجیم و قاب‌هایی که گاه تخت‌بودن تئاتری در خود دارند، المان‌های اصلی این فیلم هستند. «سوسپیریا» خیلی ساده ماجرای دختری است که به مدرسه باله‌ای در آلمان می‌رود و در آنجا مورد حمله نیرویی شیطانی قرار می‌گیرد. آرجنتو فیلم‌نامه را همراه با داریا نیکولودی نوشته؛ بازیگر معروف فیلم‌های جالو که اتفاقا در پنج فیلم آرجنتو هم بازی کرده است. فیلم از نظر روایی بسیار سرراست است و فرازونشیب‌هایش هم همگی الگوی فیلم‌نامه‌های سه‌پرده‌ای را رعایت می‌کنند، اما چیزی که با گذشت ۴۰ سال هنوز هم فیلم را دیدنی می‌کند، نه در شوک‌های ناگهانی و القای حس ترس، بلکه در حساسیتی است که آرجنتو در طراحی قاب‌هایش به خرج داده. این فیلم یک کار اکسپرسیونیستی با رنگ‌های تند و معماری اعوجاجی است و هرچند صدای راوی در آن به گوش نمی‌رسد، اما در تمامی طول فیلم حس می‌کنیم مردی با صدای خسته و گرفته و خش‌دار از سیگار بسیاری که دود کرده، دارد گوشه‌هایی از داستانی از ادگار آلن‌پو یا قطعه‌هایی از «کلاغ» را می‌خواند. همان دختر مرسوم فیلم‌های وحشت در اینجا گرفتار مدرسه / خانه‌ای شده که درهایش بسته هستند و فرقی با زندان ندارد؛ زندانی پر از هزارتو که عبور از هر راهرو، او را به سمت مرگ می‌کشاند. انگار او در کام جنون فروافتاده و تلاش و تقلایش جز اینکه او را بیشتر در این جنون غرق کند نتیجه‌ای ندارد. رنگ قرمز در اینجا همه‌چیز را در خود فروبرده، حتی اولین‌بار که سوزی، شخصیت اصلی، را می‌بینیم، رنگ قرمز بر چهره‌اش تابیده و دیوارهای مدرسه باله همگی به رنگ قرمز هستند. در کنار این رنگ قرمز، رنگ آبی تیره مخملی نیز خودنمایی می‌کند. راه‌پله‌ای که سوزی در روز معرفی در مدرسه از آن بالا می‌رود، با دیوارهای آبی تیره پوشیده شده است. انگار پالت رنگ آرجنتو اساسا از این دو رنگ تشکیل شده و گاه طیف‌های روشن‌تر آنها هم اجازه حضور پیدا می‌کنند. آرجنتو، قصه به‌جنون‌رسیدن سوزی را با این دو رنگ و در هزارتویی که شرحش رفت تصویر می‌کند و آن‌قدر به تأثیرگذاری فیلمش در این فاصله بی‌گناهی تا جنون باور دارد که پایان‌بندی باسمه‌ای فیلم یا همان نجات در لحظه آخر را با کمترین تأکیدی تصویر می‌کند. برای آرجنتو انگار این نجات لحظه آخر مهم نبوده، زنجیری ژنریک بوده که برایش بازکردنش مهم نبوده، مهم برایش خلق دنیای «سوسپیریا» بوده؛ دنیای سرشار از رنگ که برای لحظه‌ای یادآور دنیای شیرین قصه‌های جن و پری والت دیسنی است، اما فقط برای لحظه‌ای و بعد سوزی و بیننده وارد گردابی می‌شوند که رنگ‌های تسلی‌بخش آرام‌آرام به مزاحم بدل می‌شوند، چشم را آزار می‌دهند، ضربان قلب را بالا می‌برند، مو را بر تن سیخ می‌کنند و آدم را از این جهان می‌کَنند و به دنیایی دیگر می‌برند که از آن آرجنتو است. دنیایی که می‌شود از استعاره‌های بالینی در آن صحبت کرد. (سوزی همچون کودکی است که باید از دنیای امن رحم مادر به دنیای بی‌رحم شیاطین پا بگذارد)، می‌توان از روان‌شناسی فروید حرف زد و بحث بلوغ را به میان کشید و حتی پا را فراتر گذاشت و درباره جایگاه زن در جامعه سخن گفت. سال‌ها بعد دارن آرونوفسکی در «قوی سیاه» ما را دوباره به دنیای باله برد و بعد روان‌شناختی فیلم آرجنتو را در فضایی سردوتیره موشکافی کرد. آرونوفسکی شاید هرگز «سوسپیریا» را ندیده باشد، مهم نیست حتی اگر فیلم را دیده باشد، مهم این است که دنیای «سوسپیریا» آن‌قدر غنا دارد که با دیدن آثاری دیگر، بعد از گذر این‌همه سال باز هم یادش بیفتیم و از تأثیرش بگوییم. «سوسپیریا» در کنار «قرمز غلیظ» بهترین فیلم‌های کارنامه آرجنتو است؛ فیلم‌سازی که نگاه خاص خودش را به سینمای وحشت و جالو تزریق کرد و حالا در دوران بازنشستگی در هزارتویی قرمز، روی صندلی با روکش مخمل آبی نشسته و با دیدن فرزندانش، سیگارش را روشن می‌کند و لبخند رضایتی روی لبانش نقش می‌بندد و بعد با خیال راحت متنی از ادگار آلن‌پو را برای چنددهمین‌بار می‌خواند: «نیمه‌شبی دلگیر، که من خسته و خراب/ غرق مطالعه مجلدی عجیب‌وغریب بودم از دانش ازیادرفته/ در میان سرتکان‌دادن‌ها، و گاه به‌خواب‌رفتن‌ها، ناگهان انگشتی به در خورد/ گویی رپ‌رپه‌ای بود، رپ‌رپه‌ای نرم که کسی بر در اتاقم می‌زد/ زیر لب گفتم: «میهمانی آمده است، و بر در اتاقم انگشت می‌زند/ همین و نه چیزی دیگر».**

*** عنوان مطلب برگرفته از متن «مویه‌هایی از اعماق» تامس دی کوئینسی است که منبع الهام آرجنتو در «سوسپیریا» بوده.**

**** شعر «غراب» به ترجمه احمد میرعلایی**

داریو آرجنتو از سینما و هیولاهایش می‌گوید

دلهره، وحشت، عشق

داریو آرجنتو (ترجمه سروش شکوئی‌پور): صحنه‌های خون‌ریزی در فیلم‌هایم، انگار به مجالس جشن و میهمانی می‌مانَد! من همواره به دنبال این هستم که چیزی را تزئین کنم، به آن زیبایی و اعتبار ببخشم و سپس با یک خنجر به جانش افتاده و تکه‌تکه‌اش کنم. شاید به این دلیل است که بسیاری از لحظات شوک‌آور فیلم‌هایم، بسیار واقعی به نظر می‌آیند؛ درست در لحظه‌ای که شما انتظارش را ندارید، تمام آنچه را که در ذهنتان ساخته‌ام، می‌کُشم! شاید بتوان تشابهاتی میان من و دیوید لینچ پیدا کرد. البته این شباهت‌ها مربوط به فیلم‌های ما نیستند؛ بلکه فکر می‌کنم رویکرد من و لینچ به سینما بسیار به هم نزدیک است. بله، هردوی ما متعلق به جریان سوررئالیسم هستیم. شاید مثل لینچ، من هم به داستان‌های پلیسی کلاسیک و ایجاد تعلیق در روایت علاقه داشته باشم، اما فیلم‌های من آن روی اسرارآمیز و ازهم‌گسیخته زندگی را آشکار می‌کنند. این امر به دلیل تأثیری است که من از فیلم‌سازان بزرگ جنبش‌های سینمای صامت گرفته‌ام؛ به‌ویژه از اکسپرسیونیست‌های آلمانی و سوررئالیست‌های اسپانیایی. من عاشق لوئیس بونوئل بوده و هستم! سوررئالیسم، خلاقیت شاعرانه را در من پرورش داد، به شکل‌گیری و ساخت بسیاری از فیلم‌هایم کمک کرد، اما مهم‌تر از همه، در نوشتن برایم همچون منبعی از الهام بود. من تنها درباره سوررئالیسمِ بونوئل صحبت نمی‌کنم، بلکه منظورم تکنیکی است که شما با استفاده از آن به ذهنتان اجازه می‌دهید تا آزادانه به هر چیزی سرَک بکشد؛ همچون ولگردی که در خیابان‌ها مشغول پرسه‌زدن است. گاهی اوقات این شرایط بدون آنکه خودتان متوجهش باشید، ترسناک می‌شود و شما فقط وقتی حس ترسِ آن را درک می‌کنید که بر روی صفحه نمایش با آن مواجه می‌شوید. همیشه وقتی مشغول نوشتن فیلم‌نامه هستم دچار وحشت می‌شوم، اما موقع کارگردانی همان متن هیچ حسی ندارم چراکه از نظر من، احساس موقعی به سراغ شما می‌آید که به دنبال کشف آن می‌روید، نه وقتی که درحال پیاده‌سازی آن هستید. تمام هیولاهایی که در فیلم‌های من می‌بینید، درواقع خودِ من هستند و من درون تک‌تک آنها حضور دارم! به تعبیر دیگر شما درحال تماشای من هستید که به شکل هیولا درآمده‌ام. شاید به همین دلیل است که کارهایی که هیولاهای فیلم‌هایم انجام می‌دهند، از نظر من کاملا طبیعی و برای بینندگان، واقعی و قابل درک است. من نویسندگی را هنگامی‌که پسری جوان بودم آغاز کردم. در ابتدا داستان‌هایی خیالی، مانند داستان‌های جن و پری می‌نوشتم. حس می‌کردم که به نوشتن احتیاج دارم؛ انگار که چیزی در درونم مرا به سمت آن هدایت می‌کرد. در تمام طول زندگی‌ام دوست داشتم تا برای دیگران داستان بگویم! اما هیچ‌گاه به فکر رمان‌نویسی یا کلا چیزی غیر از نوشتن فیلم‌نامه نیفتادم. من عاشق فیلم و سینما بودم و این علاقه، برایم هیچ‌گاه محدود به یک ژانر خاص نبوده است. من هر چیزی را که در دنیای سینما رخ می‌دهد، دوست دارم! درواقع با این عقیده ژان لوک گدار، که «سینما جادوست»، با تمام وجود موافقم. به همین دلیل هر نوع فیلمی را تماشا می‌کنم، چراکه از نظر من این سینماست که می‌تواند به هر چیزی معنا و اهمیت ببخشد. اما ای کاش «نقد فیلم» هم می‌توانست همگام با سینما پیش برود! گاهی مواقع با خود فکر می‌کنم که نقد سینمایی، به پایان راهش رسیده و منتقدان فقط به دوباره تعریف‌کردن داستان یا همان «ریویو» بسنده می‌کنند. این امر، منتقد را به کسی مانند گزارشگر برنامه‌های خبری شبیه می‌کند. دلیل آن را نمی‌دانم. شاید به این دلیل است که روزنامه‌ها و مجلات این روزها و در کل رسانه‌های خبری مدرن تغییر کرده‌اند و مثلا به منتقد اجازه نوشتن چند صفحه درباره فیلم را نمی‌دهند. یا شاید این ذائقه مخاطبان است که تغییر کرده. شاید آنها دوست داشته باشند داستان فیلمی را که دیده‌اند یک نفر دیگر هم برایشان تعریف کند یا اصلا بیشتر به حواشی و اخبار علاقه داشته باشند تا بررسی دقیق یک فیلم. ولی هرچه که هست، از نظر من، نقد فیلم یک هنر است که البته امروزه مُرده. ژانر وحشت به‌طور کلی در سینمای امروز، تبدیل به موضوعی پست‌مدرن یا ابزاری برای هجو و طعنه‌زدن شده است. از نظر من، وحشت کاملا موضوعی روان‌شناسانه است؛ چیزی است که در عمق جان شما نفوذ می‌کند، به زیر پوست‌تان می‌رود و ذهن شما را به اختیار خودش درمی‌آورد. چیزی که این روزها در سینمای آسیا و به‌ویژه سینمای کشورهای کره‌جنوبی، ژاپن و تایلند به‌خوبی به آن پرداخته می‌شود ولی به دلیل توزیع نامناسب فیلم‌ها کمتر به آنها توجه می‌شود. همچنین در آمریکای‌جنوبی و آرژانتین فیلم‌های قوی و جالبی در ژانر وحشت ساخته می‌شود که برخی از آنها را فقط می‌توان روی اینترنت پیدا کرد. اما در هالیوود و تا حدود زیادی در اروپا، این ژانر جایگاه خودش را از دست داده و بیشتر به چشم چیزی برای تفریح و کسب درآمد برای اسپانسرها به آن نگاه می‌شود. اما همان‌طور که گفتم، مقوله وحشت در سینما و ایجاد حس ترس از نظر من مقوله بسیار پیچیده‌ای است. موسیقی متن می‌تواند در این راه کمک زیادی کند؛ همانند موسیقی متن فیلم سوسپیریا. خب، سوسپیریا برای من فیلم بسیار ویژه و غریبی بود و طبعا به چیزی خاص احتیاج داشتم تا این بیگانگی و غرابت را به بیننده القا کند؛ نه موسیقی‌ای که صرفا با تصاویر فیلم همراه باشد. به دنبال چیزی بودم که خود به‌تنهایی و بدون تصویر نیز ترس و دلهره را بیافریند. من واقعا موسیقی متن سوسپیریا را دوست دارم. به نظرم در میان تمام فیلم‌هایم، بهترین است.

ارزیابی شتاب‌زده

رنگ در «سوسپیریا» چه کاربردی دارد

جهان رنگ‌آمیزی‌شده*

● **میتلاند مک‌دونا (ترجمه اردوان شکوهی):** داریو آرجنتو می‌گوید: «در «سوسپیریا» تلاش می‌کردیم رنگِ «سفیدبرفی» والت دیسنی را دوباره تولید کنیم. از همان ابتدا گفته شده که تکنی‌کالر فاقد سایه‌های ملایم است و مثل کارتون‌های اولیه عاری از سایه‌رنگ‌هاست». «سوسپیریا» مطمئنا در سایه‌هایی تار و مبهم فیلم‌برداری نشده است. همین که سوزی (جسیکا هارپر) محوطه ایمنی فرودگاه فرایبورگ را ترک می‌کند، در دنیای وهم‌انگیز و سرگیجه‌آوری از رنگ‌مایه‌های قرمز، زرد و آبی سرگردان می‌شود.

هاله‌های غلیظِ رنگ‌ها که مثل تقسیم‌کننده‌های محیطی عمل می‌کنند، فضاهای داخلی فیلم را تعریف می‌کنند (درواقع، خودِ اسامی اتاق‌های مختلف در آکادمی، بازتابی از این طبقه‌بندی هستند؛ خانم تَنر (آلیدا والی) دانش‌آموزان را برای کلاس به اتاق قرمز فرامی‌خواند، برای تمرین به اتاق زرد هدایتشان می‌کند و...). در نماهای یک‌نفره، تک‌رنگ‌ها در نواحی مشخص به‌وفور یافت می‌شوند؛ رگه‌هایی از رنگ زرد بر پس‌زمینه غالب است، میان‌زمینه را آبی سرد و تند پر کرده، حال آنکه قرمزشدنِ چهره یک شخصیت در پیش‌زمینه قابل‌توجه است. سارا در اتاق‌هایی که آبی غلیظ در آنها نمود چشمگیری دارد، تحت تعقیب مرد تیغ‌به‌دستی قرار می‌گیرد که توسط ساحره اجیر شده است. این مرد سرانجام گلوی سارا را در اتاقی که به طرز عجیبی مملو از سیم‌های خاردار است، می‌شکافد. هاله‌ای زردرنگ، عمارتی را دربر گرفته است که در آن پیانیست نابینا مورد حمله وحشیانه سگ راهنمای خودش قرار می‌گیرد و کشته می‌شود. اندک‌صحنه‌هایی که در نوری نسبتا طبیعی می‌گذرند - مثل صحنه‌ای که سوزی در بیرون یک ساختمان بلند با روان‌پزشک دیدار می‌کند و شک و تردیدهایش نسبت به آکادمی را با او در میان می‌گذارد- به طرز غریبی سوررئال جلوه می‌کنند، چون چشم تماشاگر به جهان رنگ‌آمیزی‌شده‌ای که پیش از آن دیده، عادت کرده است.

پیوستگیِ استراتژی رنگی «سوسپیریا» که در آن از رنگ‌های شفاف و چشمگیر برای تجسم‌بخشیدن به دنیای هیستریکال و فوق‌العاده حساسِ جادوگری استفاده شده، واقعا شگفت‌انگیز است؛ مسئله‌ای که هم با دقت تمام طراحی شده و هم با وسواس فراوان اجرا شده

است. طراحی و نورپردازی «سوسپیریا» صرفا بر اساس یک نظام پیچیده تصویری انجام نشد، بلکه در لابراتوار هم تدابیری اتخاذ شد تا فیلم به تأثیر نهایی حداکثری‌اش برسد. آرجنتو می‌گوید: «من و فیلم‌بردارم از همان قاعده و اصولی استفاده کردیم که در دهه ۵۰ برای رنگ‌های بسیار شفاف تکنی‌کالر از آن استفاده می‌شد. مسئله اصلی استفاده از سه ماتریسِ فیلم برای سه رنگ اصلی است: قرمز، سبز و آبی، و بعد سوپرایمپوزکردن آنها در هر زمانی که تأکید بر رنگی مشخص نیاز باشد. کداک فقط چندهزار متر از این نوع فیلم خام داشت که کافی نبود». حاصل تلاش آرجنتو و فیلم‌بردارش در تک‌تک فریم‌ها به‌وضوح قابل مشاهده است.

حتی اگر به‌هیچ‌وجه تحت‌تأثیر روایت ساده‌انگارانه فیلم قرار نگرفته باشید، نمی‌توانید تمهیداتِ رنگیِ سازمان‌یافته و چشم‌نوازش را نادیده بگیرید. «سوسپیریا» پرفروش‌ترین فیلم آرجنتو در آمریکا بود، هرچند ریویوهایی که درباره‌اش نوشته شدند غالبا شمشیر از رو کشیده بودند. بیشترشان همسو با ارزیابی جان سیمون، منتقد «نیویورک»، بودند که نوشته بود: «سوسپیریا به‌عنوان یک فیلم ترسناک واقعا فاجعه است؛ فیلمی که هیچ‌کس یا هیچ‌چیز در آن معنایی ندارد: فاقد هرگونه المانی در پی‌رنگ، عاری از هر عکس‌العمل روان‌کاوانه، بدون حتی یک نیمچه‌شخصیت، یک تکه دیالوگ یا فضایی که قابل‌قبول باشد». خب بله، «سوسپیریا» به مفهوم عُرفش معنایی ندارد، اما داستان «شنل‌قرمزی» هم فاقد هر معنایی است؛ کدام دختربچه کودنی نمی‌تواند مادربزرگش را از یک گرگ بزرگ پشمالو تشخیص بدهد؟ آیا در چنین موقعیتی باید دنبال راه‌حل‌های پیچیده برای اختلالات روحی گشت؟ نه. هدف «سوسپیریا» یا «شنل‌قرمزی» این نیست.

***برگرفته از کتاب «آینه‌های شکسته / ذهن‌های پریشان: رؤیاهای تاریکِ داریو آرجنتو».**