حیطه دشوار شخصی گرایی

کاوه جلالی

نوس هوپر و سال کارگردانی کشتار را در فیلم در نگاری

رابطه میان فیلمسازان و فیلمهایشان تابعی از زمان است. گذر زمان مشخص می کند که کدام فیلمساز با چه فیلمی به خاطر خواهد ماند وکدام فیلمهایی از یادها خواهند رفت.

این اتفاق که کارگردانی در پایان دوران کاری اش صرفاً به عنوان سازنده یک فیلم شناخته شود و بس، درحالی که ممکن است در گذشته انبوهی از آثار سینمایی را آفریده باشد، در دنیای سینما اتفاقی رایج است. ارسن ولز کوهی از فیلمهای بد داشت (چه در مقام بازیگر و چه در قامت کارگردان) و همیشه با پروژه هایی نیمه کاره و فیلمهای در نیمه راه رها شده دست به گریبان بود، حتی هنگام مرگش گفتند که روح او جایی همین دور و برها است و در حال به پایان رساندن یک فیلم نیمه ساخته است، اما همه آن فیلمها برای عامه تماشاگران یا اصلاً وجود ندارند و یا به آسانی فراموش شدند، فقط شاید منتقدان سینمایی به عنوان حضور ولز بزرگ آنها را تحویل بگیرند. از میان همه این آثار همشهری کین جاودان شد و در حافظه سینمایی مخاطبان جایی برای خود دست و پا کرد (البته نشانی از شر را نیز نمی توان از خاطر برد). این گونه بود که ولز شد «سازنده همشهری کین». نمونه های دیگری نیز در دسترس است: توبی هوپر و «کشتار با اره برقی در تگزاس»، جین کمپیون و «پیانو»، لنی رفنشتال و «پیروزی اراده» و... البته دیگر فیلمهای این فیلمسازان برای تماشاگر حرفه ای تر شاید به مراتب از این آثار شاخص جذاب تر و دیدنی تر به حساب بیایند، اما در این جا منظور اثری است که بیشترین اقبال را داشته و اگر بخواهیم فیلمسازی را به یاد کسی بیاوریم، می گوییم: «کسی که مثلاً دیوانه از قفس پرید را ساخته»، یعنی فیلم و سازنده فیلم با هم مترادف می شوند و طبیعتاً فیلمسازانی که هر اثرشان فرصت داشتن اقبال عمومی را داشته اند و مجموعه آثارشان یادآور خودشان است، در این بحث نمی گنجند. کسی مثل فلینی یا فورد و... اما دلیل بروز چنین اتفاقی در چیست؟ چه فرایندی طی می شود که عامل بی رحم زمان تنها به بعضی از آثار فرصت ماندگاری اعطا می کند و دیگران را جایی در پستوخانه های خانه هنرها یا سینما تک ها و یا آرشیوهای شخصی پنهان می کند؟

ولز، همشهری کین را در ۲۲ سالگی ساخت. فیلمنامه را منکیه ویچ (برادر منکیه ویچ کارگردان معروف و سازنده آثاری مثل همه چیز درباره ایو، بازرس، جولیوس سزار و...) نوشته و این تنها باری بود که استودیو در کار ولز دخالت نکرد، فیلمنامه تغییر نکرد، فیلم در تدوین دستکاری نشد، سرمایه ناگهان در کشاکش فیلمبرداری به آخر نرسید، پس از همشهری کین درگیریهای بی پایان ولز و استودیوها که بلندپروازی های او را تاب نمی آوردند آغاز شد و در نهایت کار به جایی کشید که ولز از هالیوود رفت و تا زمان ساخت «نشانی از شر» که شرط کرده بود در کار او دخالت نکنند و از آزادی نسبی برخوردار بود، بازنگشت. توبی هوپر نیز در سال ۱۹۷۴ فیلم «کشتار با اره برقی در تگزاس» را با بودجه ای محدود، در شهر خود و با بازیگران گمنام آغاز کرد - با آزادی کامل و بدون دخالت - و فیلم به اثری تاریخ ساز و جنجالی تبدیل شد که تاریخ ژانر وحشت را متحول کرد، اما پس از این فیلم، هوپر در هزارتوی استودیوها استعداد نایش به هدر رفت و دیگر با هیچ فیلمی نتوانست موفقیت «کشتار...» را تکرار کند (برگمان هیچگاه حاضر نشد با وجود دعوتهای فراوان به هالیوود برود، چون آنجا را کشتارگاه استعدادمی دانست).

چنین تجربیاتی نشانگر این است که فیلمساز در تجربه فیلمسازی باید الزاماً مسیری شخصی را طی کند، به این معنی که هر فیلم می تواند آینه تمام قد جوهر وجودی تفکرات خالقش باشد، به شرط اینکه موجودیتش را از همان جوهر وجودی گفته شده وام بگیرد. به زبانی ساده تر، فیلمساز زمانی موفق است که شخصی گرایی را در قالبی پذیرفتنی، آبرومندانه و همه گیر و همه فهم به مخاطبش عرضه کند. در این صورت است که ما فیلم را به مثابه یک نیاز خواهیم شناخت، نیازی که یا مطرح شده و یا پاسخ داده شده. ولز با همشهری کین به زمانه اش پاسخ گفت، فیلم در بحبوحه آغاز دوران تلاطم جهان ساخته شد. هوپر تمام وحشت دهه ۷۰ را در فیلم بازتاب داد: ترور کندی، جنگ ویتنام، آغاز جنبش ضد فرهنگ و...را.

اما شخصی سازی کار دشواری است. همچنان که پیش تر گفته شد، شاید یک فیلمساز فقط و فقط یک بار در طول دوران کاری اش موفق به انجام این کار شود. اینکه کارگردان نیاز روحی زمانه و خود را در قالب یک اثر هنری که اولویت اول آن سرگرمی است، جای دهد، قطعاً کاری دشوار است. باید به همه قبولاند که نیاز شخصی برای ساختن فیلمی یک نیاز کلی و عمومی است، یک ضرورت تاریخی در قلمرو فردی که فیلمساز عمیقاً آن را درک کرده و حال همه باید آن را درک کنند، چنین شرایطی تحت هیچ ژانری هم قابل طبقه بندی نیست ما درباره محصول کلی به نام فیلم (بدون توجه به نوع آن) حرف می زنیم. تجربه شخصی محصول نوعی درک شخصی از دنیاست. سینما هنری است که با پول پرداختن رابطه مستقیمی دارد و قطعاً مجاب کردن دیگران برای پرداختن پول (چه تماشاگران و چه تهیه کنندگان) برای ساختن دنیای شخصی کار چندان ساده ای نخواهد بود. فیلمسازانی که در دوره اوج نظام استودیویی فیلمهای شخصی خود را ساختند، قطعاً جایی در کنار بزرگترین هنرمندان قرن بیستم خواهند داشت، کسانی مثل جورج کیوکر، وینسنت مینه لی، فرانک کاپرا، فریتز لانگ و... و البته همتایان اروپاییشان مثل فلینی، خوسو فرانکو، برگمان، بونوئل و... که فارغ البال با ساختن فیلمهای شخصیشان ما را به دنیای خود راه دادند و توانستند دغدغه هایشان را به بدیلی برای دغدغه های ما تبدیل کنند.

فیلمسازی کار پرزحمتی است. یک کار طاقت فرسا، عده کمی مثل هاکس توانایی این را دارند که کار و تفریح را با هم درآمیزند و شاهکار خلق کنند و آن هم به دلیل نبوغ ذاتی آدمی مثل هاکس است. برای فیلم ساختن باید زحمت کشید و برای فیلم خوب ساختن باید بسیار زحمت کشید. اما آنچه که امروز در سینمای ایران می گذرد، چیزی است سخت متفاوت. فیلمها فقط و فقط برای فروش ساخته می شوند که اغلب هم مغبون می مانند، چون به نیازی پاسخ می دهند، نه برایشان زحمتی کشیده شده و نه اساساً تمایلی وجود دارد که تماشاگر را برای پرداختن پول راضی کنند (البته گویا تهیه کننده ها به راحتی مجاب می شوند؛ چون به هر حال این فیلمها ساخته می شوند).

تنها مسأله ای که باقی می ماند، همان شخصی گرایی است. اول اینکه گویا تعداد اندکی از سینماگران ایرانی تجربه زندگی، بصری و مطالعاتی شان را می توانند به سینما بکشانند و دوم اساساً شرایط برای شخصی گرایی دیگر چندان مطلوب نیست. در شرایطی که همه چیز را آمار فروش نا امید کننده تعیین می کند، فیلمساز باید خیلی زرنگ یا زحمتکش باشد که سعی کند فیلم خوب (با همه آن تعاریف گفته شده) بسازد. کریستوف کیشلوفسکی در خاطراتش می نویسد: «فیلمسازی معنایش تماشاگر، جشنواره، نقد و مصاحبه نیست. معنایش هر روز صبح ساعت شش از جا بلند شدن است، معنایش سرما، باران، گل و حمل چراغهای سنگین است، حرفه ای طاقت فرسا و بعضی اوقات همه چیز را در درجه دوم اهمیت قرار دادن، از جمله خانواده، احساسات و زندگی خصوصی.»

حالا در کنار همه اینها رنج اندیشیدن را هم اضافه کنید. شاید ما توقعمان از فیلمسازان کشورمان زیاد است.

بحثی درباره زمینه های شکل گیری و ویژگی های شعر هفتاد

فرار به سوی سرزمین های ناشناخته زبان

قسمت چهل و چهارم

محمدحسین عابدی

به جرأت می توان گفت که خوانندگان شعر، پیش از این، هرگز تا این حد دچار سردرگمی نشده اند. دلیل آن هم روشن است؛ شعری می خوانید که ذهنتان در نظر اول، هیچ مبدأیی برای تعبیر معنی آن ندارد. شعر در بافتی زندگی می کند که شما با آن آشنا نیستید. این شعر بی معنی نیست اما راهیابی به تعبیر معنای آن از راههای آزموده پیشین میسر نیست. راهی تازه را می طلبد و نظرگاهی دیگرگونه می خواهد. خواننده باید به خود زحمت دهد تا با این بافت شعری منحصر به فرد که در برابرش است و قبلاً با آن مواجه نشده، ارتباط برقرار کند و تازه این زحمت، فقط کلید ارتباط با همان شعر است. برای شعری دیگر، باید به جست وجوی کلیدی دیگر برآمد. نشانه های یکسان از شعری به شعر دیگر دلالت های متفاوت می یابند؛ سیال و تغییر پذیر. این سیالیت نشانه ها اما نباید موجب هراس شود؛ زیرا با نداشتن دلالت بر نشانه ها، تفاوت بسیار دارد. کلمه هست؛ اینجاست؛ با حیاتی تازه که با آنچه پیش از این درباره اش می دانستی تفاوت دارد و توی خواننده باید این کلمه را دریابی؛ حیات تازه اش را به رسمیت بشناسی و آن را بپذیری.

شعر همیشه با بافت های تازه و تغییر و دگرگونی سروکار داشته است اما حجم این تازگی ها بسیار وسیع تر از گذشته است و مجموع این تازگی هاست که شعر دهه هفتاد را متمایز می کند. فقط این نیست که معنی جدیدی را برای کلمه بیافرینیم بلکه کلیه روابط مفهومی در سطح واژه و روابط معنایی در سطح جمله دگرگون شده است.

شمول معنایی، جزء واژگی و رابطه کل و جزء رابطه عضو واژگی و ترادف کلمات، همه در اشعار جدید، با ملاک های ذهنی موجود از پیش در ذهن خوانندگان، تفاوت یافته اند. رابطه استلزام معنایی دگرگون شده است؛ از پیش انگاری معنایی در متن شعر، دیگر با معیارهای موجود ذهنی خواننده سازگار نیست و اینجاست که همه چیز متفاوت می شود و خاص آن شعر است. کلمه از مبدأ شناخته شده و قبلی خود حرکت کرده و فاصله ایجاد شده است و باز هم تأکید می کنم که این با نداشتن معنا (که برخی از شعرها را به آن متهم می کنند) تفاوت دارد؛ ویژگی ها دلیل بی اعتباری نیست بلکه محصول حرکت و تحول در زمان است؛ طبیعی است و باید هم اینطور باشد که شعر نسبت به چند دهه گذشته متحول شود. این را هم مایلم اضافه کنم که تحول رخ داده است اما نفس تحول چیزی نیست که منحصر به دهه هفتاد باشد. همانگونه که نیما ضرورت تحول در شعر را درک کرد و حاصل آن درک و بینش، اشعار درخشانی شد که پیش از آن در تاریخ شعر فارسی، مثل و مانندش نبود؛ همانگونه که شاملو ضرورت تحول در شعر را دریافت و همانگونه که فروغ و سپهرانی و اخوان و دیگران ضرورت تحول در شعر و معاصرشدن را دریافتند؛ نسل شاعران امروز هم بقای شعر خود را در تحول یافته است.

ادامه دارد