سینمای تنهایی

رابرت فیلیپ‌کالکر، ترجمهٔ مرجان بیدرنگ و گلفام فامیلی

آرتور پن و استنلی کوبریک، نخستین نسل از آوانگاردهای معدود سینمای معاصر امریکایند. هر دوی‌آن‌ها حرفهٔ فیلمسازی را در دههٔ پنجاه آغاز کردند، درست پیش از آن که موج نوی فرانسه موجب شکستی در سبک کلاسیک هالیوود شود. مارتین اسکورسیزی، استیون اسپیلبرگ، فرانسیس فورد کوپولا، جرج لوکاس، جان سیلز، برایان دی پالما و پل شرایدر، کارگردانان بعدی‌اندکه پس از تأثیرگذاری سینمای فرانسه در سینمای امریکا، به این حرفه روی آوردند. این فیلمسازان امریکایی، همچون گدار، تروفو، رومر، شابرول و ریوت، فیلم را با دقت زیاد ـ هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا ـ مطالعه کردند و مانند آن‌ها قسمت زیادی از دوران جوانی خود را به تماشای فیلم گذراندند؛ ولی به جای روی آوردن به نقدنویسی پیش از فیلمسازی، بسیاری از آن‌ها در مدارس سینمایی تحصیل کردند؛ و این اتفاقی خارق‌العاده در تاریخ فیلمسازی امریکا بود.

نسل قدیمی‌تر فیلمسازان امریکایی اکثراً حرفهٔ خود را در عمل یاد گرفته بودند و برای بیشترشان این یادگیری غریزی بود؛ آن‌ها مشاهده و تقلید می‌کردند. ولی فیلمسازان نسل بعدی، تاریخ و تکنیک سینما را خارج از نظام تولید مطالعه کردند؛ آنان عشق به فیلم را با میل به درک آن، درهم آمیخته بودند. عوامل متعددی باعث شدند این فیلمسازان روش خود را تغییر دهند؛ از جمله این‌که این فیلمسازان

درصدد بودند مستقل باقی نمانند و وارد جریان تولید هالیوود شوند. بسیاری از آنان، از جمله اسکورسیزی، کوپولا، میلیوس و جک نیکلسن ساخت فیلم تجاری را با راهنمایی راجر کورمن آغاز کردند. او که از حمایت سازمانی به نام American International Pictures برخوردار بود و از مهم‌ترین اشخاص هالیوود به شمار می‌رفت، بدان‌ها کمک کرد وارد دنیای فیلم تجاری شوند.

اسکورسیزی نسبت به فیلمسازان هم نسل خود با موفقیت تجاری چندانی مواجه نشد. تا پیش از *رنگ پول* (۱۹۸۶) هیچ یک از آثارش چندان پرفروش نبودند. حتی فیلم‌هایی که پیش از *رنگ پول* ساخته بود و با استقبال نسبی مواجه شده بودند ـ *آلیس دیگر این جا زندگی نمی‌کند* (۱۹۷۴)، *راننده تاکسی* (۱۹۷۶) و *گاو خشمگین* (۱۹۸۰) ـ نسبت به فروش فیلم‌های اسپیلبرگ و یا کوپولا، موفقیت تجاری قابل توجهی نداشتند. البته این امر فوایدی در برداشت، زیرا او دغدغه آن را نداشت که هر فیلمش را نسبت به فیلم قبلی عظیم‌تر و پرفروش‌تر بسازد و مهم‌تر آن‌که به خاطر کار کردن با بودجه‌ای نه چندان زیاد و انتظار فروشی محدود و معقول، می‌توانست در کارش به تجربه‌اندوزی بپردازد. از میان فیلمسازان دوران پس از موج نو، او تنها کسی است که علاقهٔ خود را به امکانات روایی سینما، تدوین و حرکت دوربین و بازی با قراردادهای فرم کلاسیک حفظ کرده است. ساختار فیلم‌های او هرگز کاملاً در خدمت تماشاگر یا حتی قصه نیست. در آثار او چنان خودآگاهی صریح و تحرکی وجود دارد که گاه هم تماشاگر و هم قصه را کم اهمیت‌تر می‌سازد؛ و تفسیری دربارهٔ تجربهٔ تماشاگر به دست می‌دهد که مانع از آن می‌شود که به سادگی در قصه غرق شود.

اسکورسیزی، همانند آرتور پن، به نمودهای روان‌شناختی افرادی علاقه‌مند است که الگویی از یک طبقه یا گروه ایدئولوژیک خاص به دست می‌دهند. او به روابط آن‌ها با یکدیگر و با محیط خصم‌آلودشان توجه می‌کند. همهٔ فیلم‌های او به دشمنی، درگیری و حرکت دایم می‌پردازند؛ حتی اگر این حرکت به دایره‌ای بسته ختم شود که گریزی از آن نیست. آثار او به ویژه از این لحاظ به پن شباهت دارند که شخصیت‌های او هرگز موفق نمی‌شوند. به جز آلیس هایت در *آلیس دیگر این جا زندگی نمی‌کند*، اِدی (پل نیومن) در *رنگ پول* و یا رابرت پاپکین در *سلطان کمدی* همهٔ شخصیت‌های او، یا به دشمن خویی و یا به انزوا پناه می‌برند. برخلاف پن، اسکورسیزی در فیلم‌های خود از قراردادهای واقع‌گرایی دههٔ شصت (که مهم‌ترین آن‌ها فیلمبرداری در لوکیشن و سبک بازیگری حقیقت‌گراست) دوری می‌کند. *نیویورک، نیویورک* (۱۹۷۷) در استودیو ساخته شد و تأکید بر آن بود که مصنوعی بودن همه چیز نمایان باشد. *گاو خشمگین* در لوکیشن فیلمبرداری شد، ولی به صورت سیاه و سفید؛ و این کار چنان غیرمعمول بود که با زمینهٔ روایی و ساختار صحنه‌های بوکس فاصله داشت (گرچه این‌کار اکنون کمتر غیرعادی به نظر می‌رسد؛ زیرا به عنوان یک سبک در آثار راک به کار می‌رود).

در این‌جا به موضوع اصلی این مقاله، یعنی مسأله دیدگاه می‌رسیم؛ و نیز این مسأله که چگونه و چرا یک فیلمساز تماشاگران خود را درگیر قصه می‌کند. شخصیت‌های او خانه‌ای ندارند که تداعی‌گر آرامش و امنیت باشد. جایی که آن‌ها زندگی می‌کنند، محل گذر و موقعیتی موقتی است. *خیابان‌های پایین شهر*، *راننده تاکسی*، *گاو خشمگین* و *پس از ساعات کار*، نه تنها معرف نیویورک، بلکه نشان دهنده زندگی مردمانی خشن، خیابان‌هایی پرازدحام و زنان بدکاره‌اند. این فیلم‌ها، به تعبیر رولان بارت، نیویورک بودن را معرفی می‌کنند، و این تصویری است خاص از نیویورک که با خود شهر ارتباط ندارد، بلکه بیانگر آن چیزی است که همه، از جمله بسیاری از ساکنان این شهر، تصمیم گرفته‌اند نیویورک به نظر برسد (و با نیویورک وودی آلن، که خیابان‌ها و آپارتمان‌های آن جاهایی راحت برای قدم زدن و گفتگویند، تفاوت بسیاری دارد). در عین حال نیویورک *خیابان‌های پایین شهر*، *راننده تاکسی*، *گاو خشمگین* و *پس از ساعات کار* بازتاب اول نیروی شخصیت‌های این فیلم؛ دوم بیگانگی تراویس بیکل؛ سوم خشونت مبهم جیک لاموتا؛ و بالاخره، بی‌اعتمادی پل هکت است.

این خصوصیات با چگونگی قرار گرفتن آن‌ها در کار اسکورسیزی القا می‌شوند. او با ترکیب‌بندی، نورپردازی، حرکات دوربین و تدوین، پس‌زمینه و نمای نقطهٔ دید را به

تماشاگر عرضه می‌کند که بعد با نمای نقطه دید دیگری که متعلق به شخصیت اصلی است، ادغام می‌شود.
ادوارد برانیگان می‌گوید که یکی از جنبه‌های نمای نقطهٔ دید عبارت است از «شرایط خودآگاهی... که عرضه شده است...». اسکورسیزی شرایط روحی را عرضه می‌کند و با دقت فراوان و با استفاده از ساختاری پیچیده از عناصر دیداری و شنیداری، تماشاگر را به واکنش نسبت به این شرایط وامی‌دارد.
پیچیدگی این ساختار، بدین خاطر است که اسکورسیزی در بیشتر فیلم‌هایش، دو ژانر سینمایی متضاد ـ مستند و داستانی ـ را درهم می‌آمیزد. ویژگی‌های مستندگونهٔ آثارش، یعنی حرکت آزاد دوربین (گاهی روی دست) که از مردم در حال راه رفتن و حرف زدن در خیابان‌ها فیلمبرداری می‌کند و توهم مشاهدهٔ عینی شخصیت‌ها، مکان‌ها و وقایعی را به دست می‌دهد که به قبل و بعد از فیلمبرداری از آن‌ها متعلق‌اند. خصوصیات داستانی آثار او، یعنی نمای نقطهٔ دید که در بالا ذکر شد، ذهنی را خلق می‌کند که تماشاگر از رمزگان آن درمی‌یابد آنچه دیده می‌شود، «قصه» و به تعبیری دروغین است. مهم نیست یک قصه چقدر واقعی به نظر برسد؛ تماشاگر تلویحاً می‌داند که هیچ مأخذ واقعی برای این قصه وجود ندارد. آثار اسکورسیزی چنان خصوصیت «ضد واقعی» محکمی دارند که دنیای خلق شده در آن‌ها، اغلب اکسپرسیونیستی و بیانگر وضعیت روحی خاصی است. در بسیاری از فیلم‌هایش این حس وجود دارد که گویی «واقعیت» این مکان‌ها و وقایع را ثبت کرده‌اند، واقعیتی که حتی بدون حضور آن‌ها نیز وجود دارد. تا پیش از *راننده تاکسی* او از دوربین روی دست و تدوین سریع استفاده می‌کند و این خصوصیات باسبک مستند و بداهه گونهٔ فیلم‌های وی ادغام می‌شوند. او در تمامی فیلم‌هایی که در نیویورک ساخته است، به حضوری مادی و وجودی حقیقی اشاره می‌کند. بازیگران او (به ویژه رابرت دنیرو و هاروی کایتل) نقش‌های خود را با چنان خشونت پیش‌بینی نشدنی و غیرقابل کنترلی خلق می‌کنند که گویی حد و مرزی نمی‌شناسد (درست برخلاف شخصیت سازی دقیق کوبریک که از شیوه رهبری بازیگرانش می‌توان دریافت).
گاهی این خصوصیات با تصورات ذهنی درهم می‌آمیزند که از نمای نقطهٔ دید شخصیت‌ها به محیط آن‌ها و خودشان القا می‌شود. وقتی اسکورسیزی امکانات استودیویی را جایگزین فیلمبرداری در مکان واقعی می‌سازد و از نورپردازی غیرواقعی و اسلوموشن استفاده می‌کند، ساختاری خلق می‌شود که آشکارا دچار تناقض است. واقع‌گرایی و اکسپرسیونیسم با یکدیگر تضاد دارند و تنشی قوی را خلق می‌کنند که در آثار او کاملاً عیان است.
اسکورسیزی ساختن فیلم تجاری را با فیلمی آغاز کرد که شدیداً تحت تأثیر موج نو بود. *چه کسی در می‌زند؟* (۱۹۶۹) ـ که تمرینی بود برای ساختن *خیابان‌های پایین شهر* با دوربین روی دست، جامپ کات و سبکی بی‌اعتنا به تداوم صحنه ـ ساخته شد و این‌ها خصوصیاتی بودند که فیلمسازان بسیاری از ظاهر فیلم‌های فرانسوی اوایل دههٔ شصت دریافته بودند و تقلید می‌کردند. کارگردانی این فیلم، نیمی مستند و نیمی نوواقع‌گرا و آمیخته به استعاره و دید سوبژکتیو بود.
چه کسی در می‌زند؟ فیلمی از هر جهت تجربی است. اسکورسیزی در این فیلم، از نظر فرم، وضعیت دوربین و حرکات ناآرام و دلهره انگیز آن را امتحان می‌کند و این به یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فرم اسکورسیزی بدل می‌شود. از نظر محتوا نیز، این فیلم مقدمه‌ای است برای *خیابان‌های پایین شهر* در شخصیت ج.آر (با بازی هاروی کایتل) نسخه‌ای است از چارلیِ فیلم بعدی. او از چارلی، کاتولیک‌تر است، کمتر از او در محیط خود ریشه دارد و بیش‌تر با نیویورک می‌جنگد و همچون چارلی، خود را در آن محبوس نمی‌کند. اسکورسیزی در این فیلم هنوز به روش نفوذ در شخصیت اصلی فیلم به وسیلهٔ فضایی که او در آن بسر می‌برد (به طوری که گویی هر یک در یک میزانسن متقابل پرمعنا به بازتاب دیگری بدل می‌شوند) دست نیافته است و هنوز نتوانسته است به عشق خود به فیلم ـ که به نحوی استعاری در قصهٔ فیلم نمود می‌یابد ـ تجسم ببخشد.
برتای پیروز که اسکورسیزی آن را برای AIP ساخت، با فیلم قبلی او، *چه کسی در می‌زند؟* و نیز با فیلم بعدی او *خیابان‌های پایین شهر* کاملاً متفاوت است؛ اما به سان حلقهٔ اتصالی بین

این دو عمل می‌کند. در این فیلم، سبک عجیب فیلم اول او تعدیل می‌شود و زمینه‌ای مطمئن و مستحکم را برای فیلم بعدیش فراهم می‌کند. این فیلم اهمیت خاصی دارد ولی نه به عنوان اثری از اسکورسیزی، بلکه به خاطر تجربیاتی که برایش به همراه داشت. او در این فیلم، با الگوهای اصلی دههٔ هفتاد، خشونت و اضطرار کار می‌کند.

خیابان‌های پایین شهر را می‌توان مستندی دانست در قالب داستانی با ساختار دقیق دربارهٔ چهار مرد جوان که در حاشیهٔ اجتماع، در ایتالیای کوچک نیویورک، زندگی می‌کنند؛ و نیز می‌توان آن را داستانی در قالب مستند دانست. در واقع *خیابان‌های پایین شهر* چشم‌اندازی متغیر دارد. آنچه ثبت عینی زندگی شخصیت‌ها به نظر می‌رسد، با میزانسن‌های خاص و نمای نقطهٔ دید شخصیت درهم می‌آمیزد. ولی این تفاوت‌ها مبهم یا گیج کننده نیستند؛ برعکس اسکورسیزی چشم‌اندازی دوگانه به فیلم می‌بخشد: یک مشاهده آزاد و یک دیدگاه با ساختاری دقیق. برخلاف فرانسیس فورد کوپولا که در دو فیلم *پدر خوانده* زندگی شدیداً تشکیلاتی ایتالیایی‌های طبقه متوسط را تشریح می‌کند، اسکورسیزی به کسانی می‌پردازد که زندگی‌شان در بی‌نظمی معنا می‌شود و مدام در تهدید و فشار بسر می‌برند. شخصیت اصلی فیلم، چارلی (هاروی کایتل) همان شخصیت ج.آر فیلم قبلی اوست که خصوصیاتش بسط وگسترش یافته‌اند. او سعی می‌کند با کاتولیک بودن خود، آینده‌اش به عنوان یک «خرده مافیایی» و دوست خشن و غیرعادی‌اش جانی بوی کنار بیاید. این شخصیت به خاطر تمایل پنهانش به آزادی، زندگی خود را به باد می‌دهد ولی هیچ‌یک از شخصیت‌های فیلم، به جز تونی، در مرکز یا جهتی قرار نمی‌گیرند که از فیلم‌های داستانی معمول انتظار می‌رود. گویی در این فیلم فرض بر این است که به طور تصادفی بدان‌ها می‌نگریم. وقتی که چارلی در خیابان است، هیچ اهمیتی ندارد که او چقدر در محور آن قسمت از داستان قرارگرفته باشد. اهمیت او در ترکیب بندی تصویر بیشتر از سایر عناصر نیست. جانی بوی فقط به طور تصادفی ظاهر می‌شود.

اولین باری که در فیلم دیده می‌شود (نام او همانند دیگر شخصیت‌ها بر روی تصویرش حک می‌شود، به تقلید از دیوید و آلبرت ملی‌یس که در مستندهای خود همین کار را می‌کنند) در انتهای یک خیابان است. او درکنار یک صندوق پستی مکث می‌کند؛ چیزی در آن می‌اندازد؛ به سمت بالای خیابان می‌دود و سپس، جعبه منفجر می‌شود. در سکانسی دیگر، او در خیابانی قدم می‌زند، دوربین از پشت او را دنبال می‌کند، کودکی به او برمی‌خورد و او شروع به زدن کودک می‌کند. فیلم پر است از خشونت‌های مختلف، تیراندازی و مشت‌زنی، گویی این‌ها بخشی از حوادث آینده‌اند؛ و یا مقدمه‌ای بر خشونت‌های عمده‌ترند.

اولین نمای فیلم متحرک است. دوربین به سمت چارلی می‌رود؛ او سریع از رختخواب بیرون می‌آید. ضرباهنگ تمامی فیلم، تابع این واقعیت است که چارلی در حال استراحت و سپس، برخاستن از رختخواب دیده نمی‌شود، بلکه مدام او را در حال حرکت می‌بینیم. دوربین روی دست او را تعقیب می‌کند که به سمت آینهٔ روی دیوار مقابل می‌رود؛ پشت او صلیبی دیده می‌شود. صدای آژیر پلیس به گوش می‌رسد. چارلی به تختش باز می‌گردد و وقتی دراز می‌کشد، سه برش سریع وجود دارد که هر کدام به چهره او نزدیک‌تر می‌شوند. در برش دوم، موسیقی راک شروع می‌شود. این سکانس که با دقت فراوانی اجرا شده است، بی‌هیچ توضیح یا زمینه چینی حالتی عصبی ایجاد می‌کند که در تمامی فیلم ادامه می‌یابد؛ و از همان ابتدا تمرکزی به وجود می‌آورد که نمای درشت متحرک چهرهٔ چارلی نیز آن را تأیید می‌کند. گدار گفته است: «ساده‌ترین نماهای درشت هم بیشترین تحرک را دارند، زیرا می‌توانند ما را متوجه خود بسازند.» و نماهای درشت پیچیده، مانند آنچه آغازگر *خیابان‌های پایین شهر* است، و نیروی آن با شنیدن قطعهٔ آوازی نیز تشدید می‌شود (هم صدا و هم چهره فاقد زمان و مکان‌اند)، توجه تماشاگر را جلب می‌کنند، او را نگران می‌سازند و آرامش را از او می‌گیرند.

فیلمی که انگیزش هیجانی، نه موضوع، بلکه تنها مرجع آن است، و به جای ساختن کنش «خود» و «موضوع خود» را بسازد، متفاوت است با قصه‌های قراردادی که چند شخصیت معدود دارند و به مسایل مشخصی می‌پردازند. *خیابان‌های پایین شهر*، نه دربارهٔ آن چیزی است که به انگیزش

چارلی و جانی بوی می‌انجامد و نه آنچه آن‌ها فکر و احساس می‌کنند (اگر چه همهٔ این‌ها در فیلم حضور دارد)، بلکه درباره این است که آن‌ها چگونه دنیا را می‌بینند؛ چارلی چگونه دنیا را حس می‌کند و جانی بوی چگونه نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. اسکورسیزی در هیچ‌یک از فیلم‌هایش به واقع‌گرایی روان شناختی کنش‌ها، انگیزه‌های شخصی و یا شخصیت‌های شناخته شده، علاقه‌مند نیست. اگر در اغلب آثار او، دربارهٔ مذهب کاتولیک بحث می‌شود، برای القای حس تطهیر است. شخصیت‌های وی به دنبال رحمت الهی نیستند (و اگر هم‌چنین باشد، به جز آلیس، هیچ‌یک از آن‌ها بدان دست نمی‌یابند)، بلکه در پی بقایند و شجاعانه سعی می‌کنند آن را به دست بیاورند. دنیایی که آن‌ها در آن بسر می‌برند، تا سرحد ممکن خشن است. از دیدگاه شخصیت‌های *خیابان‌های پایین شهر*، دنیای آن‌ها کاملاً عادی است و اسکورسیزی این تفکر را در مستندگونگی بسیاری از تصاویرش منعکس می‌کند، ولی در عین حال، حسی از تشدید و مبالغه در واقعیت و ظاهری سبک‌پردازی شده از این تصاویر دریافت می‌شود که به ویژه در سکانس‌های بار، دوربین ناآرام و پرتحرک و تدوین تکه تکه و فاقد تمرکز آشکارتر است.

تحرک و تنش نه تنها در تصاویر، بلکه در گفتگوی فیلم (که اسکورسیزی و ماردیک مارتین آن را نوشته‌اند) نیز وجود دارد. زبان این فیلم زبان طبقه کارگر نیویورک و بسیار ناهنجار و پرجنبش است. جانی بویی که رابرت دنیرو ارائه می‌کند سراپا عصبی است، درست برعکس ویتو کورلئونهٔ جدی و خودداری که در *پدرخواندهٔ* کوپولا ایفا کرد. زبان او و دیگر شخصیت‌های فیلم، با تماشاگر همان بازی را می‌کند که تصاویر فیلم. چنین به نظر می‌رسد که آنچه آن‌ها می‌گویند از زبان خودشان است و همان لحظه خلق شده است. حقیقتاً باید برای خلق زبان این فیلم، بداهه سازی بسیاری به کار رفته باشد، اگر چه این کار به ضرباهنگ، تمرکز و توانی بیش از آنچه به نظر می‌رسد، احتیاج دارد. (بداهه سازی که گدار وارد سینما کرد و کاساویتس، آلتمن و اسکورسیزی در فیلم‌های داستانی امریکایی گسترش دادند، یکی از مشکل‌ترین مسایل سینمای جدید است که ظاهری خلق الساعه به فیلم می‌بخشد، در حالی که این کار به برنامه‌ریزی و مهارت زیادی احتیاج دارد و باید آن‌چنان دقیق باشد که تغییرات و غافلگیری‌های ناشی از آن با شرایط فیلمبرداری همخوانی داشته باشد).

شخصیت‌های *گاو خشمگین* مانند *خیابان‌های پایین شهر*، طبقهٔ کارگر نیویورک‌اند. این دو فیلم نکات مشترک زیادی دارند: رابطهٔ جیک لاموتا (رابرت دنیرو) و برادرش جوی، همان رابطهٔ جانی بوی و چارلی است و همچنین خشونت، تصویر عینی نیویورک، زبان کارگران نیویورک همان‌ها هستند. داستان فیلم هم، داستانی سنتی دربارهٔ شخصیتی با انگیزه‌های مشخص نیست.

اگر چه *خیابان‌های پایین شهر* عناصری از ژانر نُوار و فیلم‌های گنگستری را دارد، ولی پایهٔ ژانری آن‌ها را ندارد. *گاو خشمگین* همچنین به خاطر موضوعش جزو فیلم‌های مشت‌زنی با قراردادهای خاص محسوب می‌شود (مثلاً آشکار شدن وجود روحی حساس در زیر ظاهر خشن مشت‌زن). *گاو خشمگین* بعضی از ویژگی‌های این ژانر را به بازی می‌گیرد. جیک لاموتا وجود خود را در رینگ مشت‌زنی اثبات می‌کند و این تنها زمینهٔ مطمئن برای بروز خشونت اوست. لاموتا دوست دارد در این ورزش، بر خودش پیروز شود و ناچار با عناصری از فیلم‌های مشت‌زنی مواجه می‌شود. ولی این شرایط، به جای این‌که فیلم را به ورطهٔ قراردادها بکشاند، ساختار غیرمعمول فیلم را آشکار می‌کند؛ و نشان می‌دهد که

اسکورسیزی از تطبیق با این قراردادها دوری می‌کند. کافی است *گاو خشمگین* را با یکی از فیلم‌های *راکی* مقایسه کنیم، تا به تفاوت آن با فیلم‌های مشت‌زنی معمول پی ببریم.

اسکورسیزی در این فیلم، حتی بیشتر از *رنگ پول* به روان‌شناسی شخصیت اصلی می‌پردازد. *گاو خشمگین* تصویرگر آدمی سادو مازوخیستی است که به خود و دیگران آزار می‌رساند، زیرا دیگر کنترل و درکی از هیچ چیز ندارد. او مانند بسیاری از شخصیت‌های اسکورسیزی نه از خود و نه از شرایط، شناخت درستی ندارد. او بیشتر از شخصیت‌های *خیابان‌های پایین شهر* یا حتی تراویس بیکل *راننده تاکسی* از هر وابستگی فرهنگی، ایدئولوژیک یا حتی طبقاتی رهاست. او تنها استعداد، درشتی هیکل (که با آن باید مانند یک دشمن بجنگد)، عدم درک و حسادتش را دارد. او از روحیهٔ تهاجمی و نیاز به توجه رنج می‌برد.

اسکورسیزی در *رنگ پول* (فیلم دیگری که درباره ورزش ساخته است) تقریباً تمامی تجاربی را که در *گاو خشمگین* و دیگر فیلم‌هایش به دست آورده بود، کنار می‌گذارد. ادی (که با خونسردی سعی می‌کند ونسان را به نفع خود تحریک کند) و ونسان (مغرور، رام نشدنی و عصیان‌گر نسبت به استفاده‌های ادی از او) نه از خودبیگانگی، نه خشم، نه خشونت جیک لاموتا را ندارند. خیابان‌ها و هتل‌هایی که در آن‌ها رفت و آمد دارند خنثی‌تر از مکان‌های مشابه خود در دیگر فیلم‌های اسکورسیزی‌اند. تفاوت میان شخصیت‌های فیلم و ستاره‌هایی که این نقش‌ها را ایفا می‌کنند، بیشتر توان فیلم را گرفته است و نهایتاً شخصیت‌هایی خلق شده‌اند که بسیار حساب‌گرتر و آگاه‌تر از جیک لاموتا و یا هر شخصیت دیگری در آثار اسکورسیزی‌اند. صحنه‌های مسابقه، گاهی *گاو خشمگین* را به یاد می‌آورند (از نظر حرکت دوربین و تدوین صدا و تصویر)؛ ولی به نظر می‌رسد بیشتر حاصل تردید کارگردان‌اند تا میزانسن و خصوصیات شخصیت.

راننده تاکسی، مهم‌ترین اثر اسکورسیزی، به بهترین وجه تسلط او را بر میزانسن نشان می‌دهد. این فیلم همانند *گاو خشمگین*، حاصل بسط و گسترش *خیابان‌های پایین شهر* است؛ ولی در جایی که *خیابان‌های پایین شهر* به بررسی قسمتی از یک جامعه شهری کوچک و منزوی می‌پردازد و *گاو خشمگین* فردی سادو مازوخیستی را نشان می‌دهد که خود را در جامعهٔ بزرگ‌تر تشکیلات ورزشی تخلیه روانی می‌کند، *راننده تاکسی* دربارهٔ مردی منزوی است که برای برقراری هرگونه ارتباط با جهان خارج مشکل دارد. در جایی که شخصیت‌های *خیابان‌های پایین شهر* به دنبال تسلط بر محیط خویش‌اند و شخصیت *گاو خشمگین* محیط احساسی خود را عرصهٔ نبرد با جسم خود می‌سازد، شخصیت *رانندهٔ تاکسی* در محیط خود محبوس است. نماهای نقطهٔ دید عینی ـ ذهنی *خیابان‌های پایین شهر* و *گاو خشمگین* که امکان نگاه کردن به شخصیت‌ها و در عین حال نگاه کردن از نقطهٔ دید آن‌ها را فراهم می‌آورد، در *رانندهٔ تاکسی* جای خود را به نقطهٔ دید ذهنی داده است که مدام تماشاگر را وا می‌دارد همه چیز را همان طور ببیند که شخصیت مورد نظر را؛ و ضمناً میزانسنی به دست می‌دهد که ـ بیش از هر چیز ـ نگرش آشفته یک مرد دیوانه را بیان می‌کند. *خیابان‌های پایین شهر* خشونت را ویژگی زندگی شهری می‌داند و *گاو خشمگین* خشونت را ابزار بیان خویش معرفی می‌کند، *رانندهٔ تاکسی* راهی را به سوی خشونت بنا می‌کند که از جامعه، از لزوم هرگونه زندگی بهنجار، از هرگونه درک و نیاز منطقی جداست و تنها راهی است برای فرار از زندانی خود ساخته.

خیابان‌های پایین شهر در مجموع یک فیلم نُوار است. دنیای شهری خشن، سیاه و محدود آن بسیاری از قراردادهای فیلم نُوار را به خاطر می‌آورد. ولی برخلاف پایان خشن خود سردی فیلم‌های نُوار را ندارد؛ زیرا یک جامعه را تصویر می‌کند. اگر چه شخصیت‌های آن محبوس‌اند، ولی تنهایی و اضطراب فیلم نُوار را ندارند؛ از سوی دیگر، علی‌رغم پایان بی‌رحمانه‌اش، تکیه آن بر دوستی بین شخصیت‌هاست. ولی *راننده تاکسی* قراردادهای فیلم نُوار را بیشتر رعایت می‌کند. شخصیت اصلی فیلم آن‌قدر منزوی و تنهاست که به همه چیز با دیدی آشفته می‌نگرد.

تراویس بیکل (باز هم با بازی رابرت دنیرو) آخرین مرد نُوار در آخرین دنیای نُوار است: دنیای بسته، سیاه و هذیان آلودِ فساد، آزار و خشونت است. اسکورسیزی در خلق این دنیا به ریشهٔ فیلم نُوار رجوع می‌کند، به اکسپرسیونیسم آلمان که در جستجوی «آشفتگی خلاق» است که به وسیلهٔ آن خالق یک

اثر می‌تواند «پیچیدگی روان» را به صورت سبک بصری‌ای ارائه کند که «حیات درونی و روح هر چیز را» آشکار سازد. *سلطان کمدی* به خاطر شادی و طنزش به *آلیس دیگر این‌جا زندگی نمی‌کند* و از نظر بعضی ایده‌ها به *راننده تاکسی* شبیه است. این دو فیلم از نظر بصری و ساختاری کاملاً متفاوت‌اند. از آن‌جایی‌که *سلطان کمدی* دربارهٔ تلویزیون است، به سبک خنثای تلویزیون بسیار شبیه است. نورپردازی آن تخت است؛ دوربین اغلب هم سطح چشم و ثابت است و تدوین آن، به جز بعضی سکانس‌های خیالی از استانده نما ـ نمای معکوس تلویزیون تبعیت می‌کند. در این فیلم همانند *راننده تاکسی* شخصیت اصلی دوست دارد برای مردم فردی مهم و قهرمان (و در واقع، سرگرم کننده) باشد. روپرت پاپکین (رابرت دنیرو) همانند تراویس بیکل و جیک لاموتا نمی‌تواند با قراردادهای طبقه متوسط زندگی کند. تنها چیزی که او در زندگی می‌خواهد این است که کمدین برنامه‌های نمایشی باشد. او وارد زندگی یک ستاره معروف نمایش جری لانگ فورد (جری لوییس) می‌شود و برای آن‌که وارد نمایش او شود، مشکلاتی را برایش به وجود می‌آورد. در پایان او به هدف خود دست می‌یابد و اگر چه به زندان می‌افتد، مانند تراویس، مطبوعات او را قهرمان معرفی می‌کنند و وی ستاره می‌شود. روپرت مانند تراویس بیکل و جیک لاموتا به رؤیاهای دور خود جامهٔ عمل می‌پوشاند (به طوری که منتقدی در این باره گفته است که به سختی می‌توان حدس زد که آیا پیروزی نهایی او خیالی است یا واقعی). ولی برخلاف آن‌ها موفقیت او با آزار و ایجاد صدمه جسمی برای دیگران همراه نیست (مثلاً در آغاز فیلم روپرت دستش را می‌بُرد تا بتواند راهش را از میان مردم به طرف اتومبیل جری لانگ فورد باز کند). خشونت‌های اندک فیلم را فرم کمدی فیلم محدود می‌کند. رؤیاهای تراویس و لاموتا دنیای پیرامون آن‌ها را آشفته می‌کند، ولی دنیای نمایش و شهرت، خود آشفته است و از رؤیاهای کسانی که (چه فعال و چه منفعل) در آن شرکت دارند، تشکیل می‌شود. بنابراین، روپرت چندان با خشونت به دنیایی که «در واقعیت» با تصورات او تطبیق ندارد، حمله نمی‌کند، بلکه تنها آن را وادار می‌کند، آشفتگی دیگری، یعنی خود او را بپذیرد.

آلیس دیگر این‌جا زندگی نمی‌کند با دیگر آثار اسکورسیزی بسیار متفاوت است و به ویژه با خشونت شدید فیلم‌های *خیابان‌های پایین شهر* و *رانندهٔ تاکسی* کاملاً تضاد دارد. در این فیلم خشونت مهار شدنی است. تنها شخصیت خشن این فیلم، بن (با بازی هاروی کایتل)، گاه عنصری تحمیلی و اجباری است و گاه نمونه رفتاری است که وجود دارد و باید انتظار آن را داشت و در عین حال هرگز مانند شخصیت‌های مشابه خود در دیگر فیلم‌های اسکورسیزی بر دیگر عناصر فیلم تأثیر نمی‌گذارد.

در هر حال، بن وجود دارد و هر جایی از فیلم که او حاضر است، حسی از غم و عصبیت در حرکات و دوربین به چشم می‌خورد. این مشخصات سبکی، *آلیس...* را به دیگر فیلم‌های اسکورسیزی پیوند می‌دهد: خشونت همیشه وجود دارد و نیروها همواره آمادهٔ انفجارند. ولی در این‌جا خشونت مغلوب شده است و نیروها به مسیر شادی و تفریح افتاده‌اند.

آلیس... همچون دیگر فیلم‌های اسکورسیزی به طبقات پایین اجتماع می‌پردازد. این فیلم درباره زنی است که آزادی یافته است، ولی این آزادی برای او غریب است. در فیلم‌های کمدی قدیمی‌تری که دربارهٔ زنان بودند (به ویژه کمدی شخصیت دههٔ سی) آزادی و برابری، زمینهٔ رقابت شخصیت‌های زن و مرد بود. در حقیقت، گاهی شخصیت مرد در مواجهه با زنی قوی‌تر، مغبون او می‌شد و ناچار موقعیتی برابر با او را می‌پذیرفت. در کمدی‌های اواخر دههٔ چهل و دههٔ پنجاه، زن قدرت خود را به مرد تفویض می‌کند و یا از قدرت خود، برای متقاعد ساختن مرد به پذیرفتن زندگی خانوادگی بهره می‌برد. *آلیس...* با زندگی خانوادگی آغاز می‌شود؛ شخصیت اصلی سعی می‌کند از این زندگی فرار کند و دست آخر به نوعی مصالحه و چند موفقیت اندک دست می‌یابد.

فیلم‌های امریکایی انگشت شماری یافت می‌شوند که در پایان آن‌ها هم تماشاگران و هم شخصیت‌ها آرامش بیابند؛ به ویژه فیلم‌های امریکایی که فرم سفر و فیلم جاده‌ای داشته باشند. به‌جز ماجرایی که آلیس آغاز می‌کند و خشونت بن،

فیلم، تنها به مشاهدهٔ امکان تحول و آزادی بسنده می‌کند (اگرچه این تحول و آزادی بسیار محدود است) و شخصیت‌ها مجبور به پرداخت بهایی برای آن نیستند. هیچ کس نمی‌میرد (به استثنای همسر آلیس) و هیچ کس، نه از نظر احساسی و نه جسمی صدمه‌ای نمی‌بیند. این فیلم در میان *خیابان‌های پایین شهر* (که در آن اجتماع سیاه، فاسد و متزلزل است) و *رانندهٔ تاکسی* (که در آن اصولاً اجتماعی وجود ندارد و فرد ره به تنهایی می‌برد) قرار دارد و نشان می‌دهد که فیلم امریکایی که شخصیت‌های آن کامل و سالم‌اند؛ با یکدیگر حرف می‌زنند، گوش می‌دهند و پاسخ می‌گویند، هنوز هم می‌تواند به حیاتش ادامه دهد. این فیلم، علی‌رغم کاستی‌هایش، اثبات کرد که فیلم امریکایی می‌تواند شخصیت‌های زنی داشته باشد که با ملودرام‌های قراردادی و یا تعبیر هالیوود از «آزادی زن» متفاوت باشند.

تقریباً هیچ‌یک از نماهای *نیویورک، نیویورک* در لوکیشن فیلمبرداری نشده‌اند. اسکورسیزی در این فیلم به کمک طراح صحنه، دنیایی مصنوعی بنا کرده است. از آغاز عنوان‌بندی، تماشاگر به یاد موزیکال‌های استودیویی دههٔ چهل و آغاز دههٔ پنجاه می‌افتد. اسکورسیزی دو سطح متفاوت از واقعیت را در هم می‌آمیزد: «واقع‌گرایی توهمی» که در آن فضای سینمایی، توهمی از «دنیایی واقعی» را به دست می‌دهد و «واقع‌گرایی فرم» که در آن فضای سینمایی به وجود خود اشاره می‌کند و تماشاگر را از عبور از فرم به توهم واقعیت باز می‌دارد و از این مانع، برای خلق سطوح دیگری از آگاهی استفاده می‌کند.

لیزا مینه‌لی شخصیتی آسیب‌پذیر، منفعل و مازوخیست به فیلم وارد می‌کند. دنیرو تا قبل از این فیلم با راهنمایی اسکورسیزی، شخصیتی خشن و خشمگین را شکل داده بود. اسکورسیزی و نویسندگان فیلمنامه ارل مک راچ و ماردیک مارتین، این دو شخصیت را که خود سرشار از تنش‌اند، با یکدیگر درگیر می‌سازند. داستان فیلم عبارت است از قرار گرفتن فرانسین (لیزا مینه‌لی) زیر سلطهٔ جیمی (دنیرو) و انزوای معماوار او.

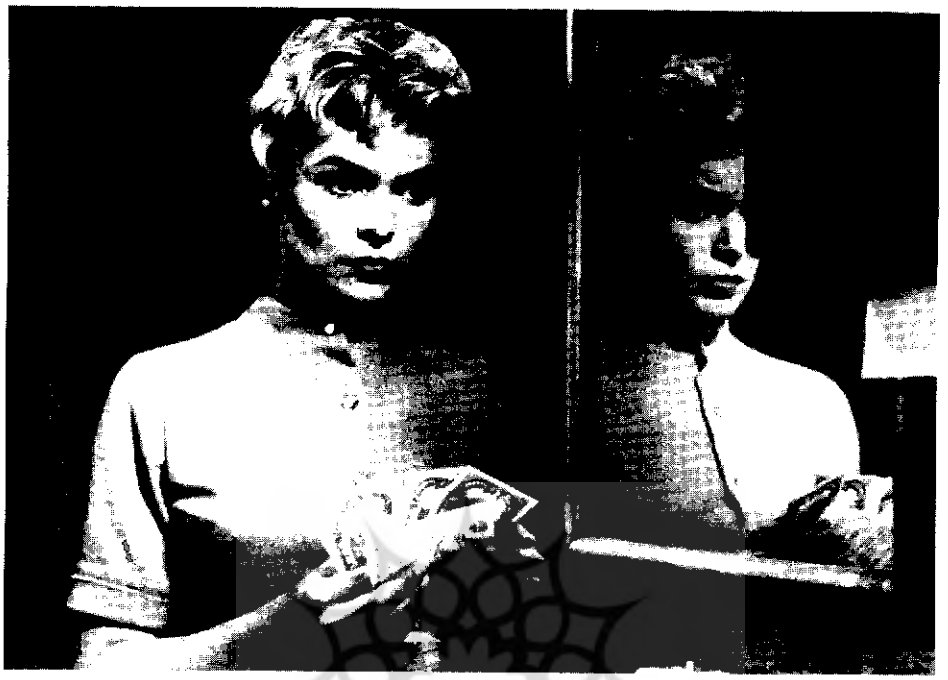
باب فاس در فیلم *کاباره* (۱۹۷۲، با بازی لیزا مینه‌لی) تلاش می‌کند فیلم موزیکال را به یک ژانر واقع‌گرا، ملودرامی همراه با موسیقی، بدل کند. *نیویورک، نیویورک* نیز چنین قصدی دارد، ولی موزیکال‌های قدیمی‌تر را به یاد می‌آورد که با این نوع واقع‌گرایی هیچ ارتباطی نداشتند و در عوض، بر غیر واقعی بودن تأکید می‌کردند. از سوی دیگر، این فیلم به *رانندهٔ تاکسی* نیز شباهت زیادی دارد و نشانه‌هایی از فیلم نُوار را یدک می‌کشد.

پس از ساعات کار درباره مردی است که همانند ئی.تی تنها آرزویش بازگشت به خانه است. اسکورسیزی داستان را به سمت رویایی کمیک هدایت می‌کند. در میان شخصیت‌های اسکورسیزی پل هکت (گریفین دان) کمتر از همه غیرعادی است؛ حداقل کمتر از همه سعی در اثبات خود دارد. *پس از ساعات کار* را نمی‌توان در زمره مهم‌ترین آثار اسکورسیزی دانست. این فیلم اگر چه از بسیاری از آثار هالیوودی معاصر خود جالب توجه‌تر است، ولی ساختار پرمعنای *رانندهٔ تاکسی* یا حتی *گاو خشمگین* و یا طنز *سلطان کمدی* را ندارد. بیشتر فیلم شامل نماهای هم سطح چشم و نماهای از روی شانه است و خیابان‌های پایین منهتن، فاقد حس اضطراب آلود و ترسناک *رانندهٔ تاکسی* تصویر شده‌اند.

هیچکاک و اسکورسیزی

ویژگی‌های هیچکاکی در آثار اسکورسیزی

هیچکاک در بهترین فیلم‌هایش، همیشه به دنبال راهی است تا با ایجاد موقعیت‌های مبهم بر تماشاگر تأثیر گذارد و به واکنش وادارد؛ نه تنها در مقابل آنچه اتفاق می‌افتد، بلکه همچنین در مقابل تغییر و تبدیل واکنش‌های او. هیچکاک از نیروی تصاویر و صدا برای این‌که تماشاگر را وادار به واکنش کند سود می‌جوید و از داستان‌هایی که توسط این تصاویر و صداها شکل می‌گیرد، برای بیان تأثیر یک شخصیت بر شخصیتی دیگر از طریق سکس، نفوذ و ترس استفاده می‌کند. از دههٔ چهل تا پنجاه، او این کار را در قالب ملودرام رمانتیک انجام می‌داد (*بدنام* داستان یک عشق و همچنین داستان کشف سواستفادهٔ جنسی و احساسی و نفوذ سیاسی است). در دههٔ پنجاه او کم‌کم این قالب عمومی فیلم‌های امریکایی را کنار می‌گذارد (ابتدا در *مردعوضی* و سپس در *سرگیجه*). با ساختن *روانی*، او دنیایی درست متضاد با ملودرام



خلق می‌کند، دنیایی سیاه، خالی از عشق و بی‌رحم که در آن تماشاگر همدست یک دزد و سپس یک قاتل دیوانه می‌شود. دنیای *روانی* زیر مجموعه‌ای است از دنیای فیلم نُوار.

راننده تاکسی از بسیاری جنبه‌ها، به *روانی* شبیه است. هر دوی این فیلم‌ها به نفوذناپذیری جنون می‌پردازند. هیچکاک این مسیر را غیرمستقیم طی می‌کند. نتایج دیوانگی را نشان می‌دهد و ریشه و علت آن را پنهان می‌کند، در حالی که اسکورسیزی بر فرد دیوانه متمرکز می‌شود. در هر دو این فیلم‌ها، تماشاگر تا حدی به شخصیت نزدیک می‌شود، به خاطر این نزدیکی سرزنش می‌شود و از آن احساس گناه و وحشت دارد. هم هیچکاک و هم اسکورسیزی به همذات‌پنداری با قهرمان فیلم، دلسوزی برای او و درک او می‌پردازند. هر دو آن‌ها این کار را از طریق فُرم، شیوه‌های قاب‌بندی و ترکیب‌بندی و نظارت بر میزانسن انجام می‌دهند، اما به نحوی که هرگاه تماشاگر به سمت شخصیت کشیده می‌شود، او را طوری می‌بیند که به دورشدن از او تمایل می‌یابد. هر دوی این فیلم‌ها بر احساس تنهایی شدید بنا شده‌اند. نورمن بیتس از دنیای خود کاملاً طرد شده است. ولی تراویس بیکل با دنیای خود طرد شده است، او هم این دنیا را می‌بیند و هم آن را خلق می‌کند، تا جایی که این دنیا، به بازتاب او بدل می‌شود. سکانسی که او طوری به تصویر خود در آینه نگاه می‌کند که گویی دشمن اوست («با من داری حرف می‌زنی؟... فکر کرده‌ای با کی داری حرف می‌زنی؟») نشان از خودباوری دارد.

روانی و *راننده تاکسی* سعی دارند این خودباوری را ترسیم کنند و بدین منظور دنیا و روحی چنان بسته و ناشناخته را خلق می‌کنند که تماشاگر برای درک آن باید تلاش فراوانی انجام بدهد. هیچکاک این معما را در قالب نفوذ ارائه می‌کند. مادر نورمن، خود نورمن است. او بوده که کلاه‌گیس برسر می‌گذاشت، در تاریکی فریاد می‌زد و در آخر با چاقویی آدم می‌کشت. شوک حاصل از فهمیدن این مطلب، با توضیحات منطقی یک روان‌کاو کاهش می‌یابد. او با لحنی خونسرد و آرام و در لوای امنیت پلیس، شرایط نورمن را شرح می‌دهد.

تصور می‌رود که این توضیحات پایان فیلم باشد و نوید آرامش را به همراه داشته باشد. ولی قرار براین نیست که فیلم با آرامش پایان یابد. دوربین آرام به سمت نورمن حرکت می‌کند و تماشاگر با معمایی در ذهن بر جای می‌ماند. پایان *رانندهٔ تاکسی* نیز یادآور نبود امکان درک جنون و میزان خشونت آن است.

چهرهٔ خیابان‌ها؛ راننده تاکسی

در اینجا می‌خواهم به بررسی خصوصیات اکسپرسیونیستی و نُوار *راننده‌تاکسی* بپردازم؛ ولی لازم می‌دانم ابتدا به نقش پل شرایدر نویسنده فیلمنامه به اختصار اشاره کنم. اغلب منتقدان از کتاب او[1] برای تفسیر *راننده تاکسی* از تفاوت‌های آشکار آنچه شرایدر مدنظر داشته و آنچه اسکورسیزی اجرا کرده است، استفاده می‌کنند. بسیاری از این منتقدان تراویس بیکل را فردی درون‌گرا و خودکفا همانند شخصیت‌های روبربرسون می‌دانند که نهایتاً به نوعی معنویت دست می‌یابد (همان نوع شخصیتی که شرایدر سعی می‌کند در *ژیگولوی آمریکایی* خود و تا حدی در *میشیما* خلق کند). مسلماً اگر شرایدر هم چنین شخصیتی را در نظر داشته، اسکورسیزی کاملاً آن را متحول کرده است، اگر شرایدر قصد داشته است در فیلمنامه *راننده تاکسی* به انزوای روحی و نتیجهٔ آن اشاره کند، فیلم اسکورسیزی به جنون فردی منزوی می‌پردازد که نمی‌تواند میان تکه‌های پراکنده و مغشوش ادراکات خود انسجامی پدید آورد. و تنها پاداشی که نصیبش می‌شود (به خاطر تیراندازی به یک فرد مافیایی) نه در او و نه در درک آشفته‌اش از خود و از جهان هیچ تغییری به وجود نمی‌آورد.

یکی از مشکلات فیلم هنگامی آشکار می‌شود که بعضی عناصر بیش از آنچه اسکورسیزی در نظر دارد به شخصیت تراویس *انگیزه* می‌بخشند. تراویس یادداشت‌های روزانه خود را می‌خواند، و صدایش را در پس‌زمینه می‌شنویم. شرایدر گفته است: «این گفتار هیچ اطلاعات یا حسی به تماشاگر منتقل نمی‌کند، تنها به آنچه او می‌داند، تأکید می‌کند ... و نتیجه، حسی بیمارگونه و روان پارگی است.» شرایدر و اسکورسیزی از این ویژگی فیلم‌های برسون، تنها گاهی استفاده می‌کنند، مثل صحنه‌ای که از نقطهٔ دید تراویس در تاکسی‌اش خیابان را می‌بینیم که تنها مجرمان اخلاقی در آن رفت وآمد می‌کنند. صدایش را می‌شنویم که توضیح می‌دهد: «شب، همهٔ حیوان‌ها بیرون می‌آیند، روسپی‌ها، هم‌جنس‌بازان، معتادان.» در این‌جا گفتار متن بر دریافت تماشاگر از دیدِ تک بعدی تراویس تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که تراویس تنها چیزهایی را می‌بیند که خود می‌خواهد؛ در این امر تماشاگر را نسبت به *واقعیتی* که تراویس از آن سخن می‌گوید، بی‌اعتماد می‌کند. ولی کمی بعد تراویس در توصیف خود و یا دنیایی که می‌خواهد ببیند، کلماتی همچون بیمار و فاسد را به کار می‌برد و گفتار متن به بیان انگیزهٔ روان‌شناختی نزدیک می‌شود. تراویس با کلماتی، بالاتر از حدی که معمولاً به کار می‌برد (چند لحظه قبل، در حین صحبت با رییس کمپانی که برای آن کار می‌کند، معنای بعضی کلمات ساده را هم نمی‌دانست) ناگهان برای رفتار خود دلایلی ارائه می‌کند. به این ترتیب شرایدر و اسکورسیزی از *زبان* برای بیان انگیزه و توجیهی قراردادی استفاده می‌کنند که نه در شخصیت و نه توسط او به «تصویر» کشیده نشده است.

هنگامی که تراویس با واژه‌های یاد شده درباره خود حرف می‌زند، تصاویر و موسیقی دو مسیر جداگانه طی می‌کنند. برنارد هرمن برای این سکانس، موسیقی‌ای تپش‌وار همچون صدای قلب را ارائه می‌دهد. تراویس در رختخوابش خوابیده است. چهره او بی‌تفاوت است ولی دوربین به روی او حرکت رو به بالا و رو به پایین می‌کند و توضیحی رساتر از آنچه واژه‌ها می‌گویند، به دست می‌دهد. حرکت دوربین هم تلاش برای نزدیک شدن به او (گویی به او خیره می‌شویم و می‌کوشیم او را درک کنیم) و هم رانده شدن از جانب او را طوری نشان می‌دهد که گویی دوربین به او حمله می‌برد چون زاویهٔ نزدیک شدن به چهره او گیج‌کننده است. معمولاً از چنین زاویه‌ای و این چنین نزدیک نمی‌توان به چهرهٔ کسی نگاه کرد. دقیقاً همین تمایل به نزدیک شدن و رانده‌شدن است که تماشاگر را در فاصله‌ای مشخص از تراویس نگه می‌دارد و از توضیح درباره این‌که تراویس کیست و چرا این‌گونه است، خودداری می‌کند.

گفتار متن، در این مورد هم مانند سایر موارد راهی انحرافی است برای معمایی پیچیده.

پس بهتر آن است که از مقایسه شخصیت شرایدر و اسکورسیزی با شخصیت‌های برسون چشم‌پوشی کنیم و به نظر شرایدر دربارهٔ قهرمان فیلم نُوار بپردازیم تا به چگونگی مشارکت او در خلق شخصیت تراویس بیکل پی‌ببریم. شرایدر در مورد سال‌های ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۳ می‌نویسد: «آخرین مرحلهٔ فیلم نُوار، دورهٔ کنش ناشی از بیماری روانی است. قهرمان فیلم نُوار، ظاهراً تحت فشار سال‌ها نومیدی، به شخصیتی خشمگین بدل شد. قاتل روانی که در دورهٔ اول از لحاظ روان‌شناسی موردی قابل مطالعه و بررسی بود... به قهرمانی فعال تبدیل می‌شود... فیلم نُوار در آخرین مرحله خود به لحاظ جامعه‌شناختی و زیباشناسی از بیشترین تاثیر برخوردار است. فیلم نُوار طی ده سال از قراردادهای رمانتیک تهی شد و به علت‌های ریشه‌ای دورهٔ خود بازگشت از جمله، نبود غرور ملی، قهرمانان قراردادی، نفوذ شخصی و بالاخره ثبات روانی. فیلم‌های دوره سوم دردآلود و خودآگاه بودند، گویی می‌دانستند که پایان سنتی قدیمی است و ریشه در نومیدی دارد؛ پس، از این حقیقت هراسی نداشتند.... از آن‌جا که فیلم نُوار پیش از هر چیز یک سبک بود و از منحصر به فرد بودن خود آگاهی داشت، می‌توانست برای مشکلات جامعه شناختی، راه حل‌هایی هنری بیافریند.

مسلماً *رانندهٔ تاکسی* از منحصر به فرد بودن خود آگاه است، آن هم بیش از فیلم‌های دوره‌ای که شرایدر در مورد آن‌ها بحث می‌کند، زیرا بعد از آن‌ها ساخته شده است. این فیلم شخصیت اصلی خود را نه محصور در مشکلات اجتماعی - اگر چه چنین فرضی را دارد - و نه در یک جنون فراطبیعی و رنجی باشکوه تعریف نمی‌کند بلکه به طریقی که شخصیت دیده می‌شود و خود و اطرافش را می‌بیند. او چهره‌ای نُوار است، بسیار منزوی‌تر و دیوانه‌تر از پیشینیانش. در مورد او هیچ دلیلی ارائه نمی‌شود، نمی‌توان او را درک کرد. طبق سنت فیلم نُوار، دنیایی که در *راننده تاکسی* خلق می‌شود، تنها به مدد فضای آن موجودیت یافته است. (فضایی که با ذهن شخصیت اصلی‌اش شکل می‌گیرد) و به کمک آن، تماشاگر هم دنیا را مثل او می‌بیند و هم خود شخصیت را، در نتیجه هم به او نزدیک و هم از او دور است. اگر بپذیریم که عقیده شرایدر دربارهٔ کامل بودن فُرم فیلم نُوار درست است، می‌توانیم نظر آن دسته از منتقدان را فراموش کنیم که او را با برسون مقایسه می‌کنند. (نداشتن بیان و پافشاری او به «درون» و «موضوع»، آثار او را برای اسکورسیزی غیرقابل استفاده می‌سازد) و مستقیماً به بررسی این فیلم و «ناامیدی و شکست ناپذیری» قاتل روانی بپردازیم که شخصیت اول این فیلم است.

اولین نمای فیلم از جلوی تاکسی‌ای شروع می‌شود که از مه بیرون می‌آید. در خیابان‌های نیویورک اغلب بخارهایی دیده می‌شود که از دریچه‌های فاضلاب بیرون آمده و شب در نور چراغ‌ها منظره زیبایی رابه وجود می‌آورند. بنابراین اسکورسیزی فیلم را با تصویری آغاز می‌کند که برای هر کسی که نیویورک را بشناسد، آشناست. ولی در عین‌حال این تصویر را آشنایی‌زدایی کرده و غریب می‌سازد. بخار، زرد رنگ است و تاکسی که از آن بیرون می‌آید دارای حرکت زیادی نیست، ترسناک است (از زوایه پایین و با سرعتی بسیار کم به سمت آن تراولینگ می‌شود) همچون موتور اتومبیلی که کم‌کم به‌کار می‌افتد ضرباهنگ و حجم موسیقی نیز کم‌کم افزایش می‌یابد. این نما به نمای درشتی دیزالو می‌شود از یک جفت چشم که ابتدا قرمزند، سپس به رنگ عادی درمی‌آیند و بعد قرمز و سفید می‌شوند. چشم‌ها به جلو و عقب حرکت می‌کنند و به سمت خاصی نگاه می‌کنند. دیزالوی به نمای مقابل (آنچه چشم‌ها می‌بینند) دنیای خارج از تاکسی را از پشت بادگیر خیس و محو نشان می‌دهد، حرکت مردم و اتومبیل‌ها گویی کش می‌آید و ردی از نور و فرم به جای می‌گذارند. این نما به نمای دیگری از مردم دیزالو می‌شود که در خیابان رفت وآمد می‌کنند، در نمای اخیر رنگ‌ها قرمز و آبی‌اند، مردم با حرکت آرام از بخارها می‌گذرند. دوباره به نمای چشم‌ها دیزالو می‌شود که به سمت راست نگاه می‌کنند و به نمای بخار که سکانس با آن شروع شده بود.

بعضی منتقدان این سکانس و به‌خصوص نمای آغازین آن را، تجسم جهنم می‌دانند. این مقایسه قابل تأملی است، ولی

با نکتهٔ اصلی این سکانس مغایرت دارد. آنچه در این سکانس غریب و تعریف نشدنی است اشاره به چیزهای آشناست و به این علت تا حدی منقلب‌کننده است. این سکانس جزو داستان فیلم نیست (در سکانس بعدی تراویس به یک مؤسسه تاکسیرانی می‌رود و تقاضای کار می‌کند) و بنابراین خارج از زمان قرار دارد و حس تنهایی را بر سراسر فیلم انتقال می‌دهد.

تراویس را از (از پشت) می‌بینیم که برای درخواست کار وارد مؤسسه می‌شود. حرکت او با شدت گرفتن مایهٔ اصلی موسیقی همراه است. درگیری صاحب تاکسی و تراویس بیانگر خشمی است که در تمامی فیلم جریان دارد و گفتگوی آن‌ها اطلاعاتی را درباره تراویس به دست می‌دهد: او شب‌ها نمی‌تواند بخوابد، به تماشای فیلم‌های هرزه می‌رود. آنچه در این سکانس دیده می‌شود، بیش از دیالوگ و کنش، ناامنی و اضطراب را القا می‌کند. دوربین را از پشت می‌بینیم که مقابل صاحب تاکسی ایستاده است. در برابر او، دو مرد با یکدیگر بحث می‌کنند. آن‌ها در این سکانس، نقشی اساسی ندارند ولی توجه تماشاگر را جلب می‌کنند و شخصیت عصبانی و کم‌حرف تراویس را بازمی‌تابند. در نمای مقابل ـ نگاه به تراویس ـ او بسیار پایین و خارج از مرکز قاب قرار دارد. کمی بعد وقتی که صاحب تاکسی درباره گواهینامهٔ او سؤال می‌کند، تراویس پاسخ می‌دهد که گواهینامه‌اش مشکلی ندارد. صاحب تاکسی عصبانی می‌شود و دوربین به سمت بالا و جلو می‌رود و به تراویس نزدیک می‌شود. این حرکت دوربین نسبت به کارکرد آن در قصه، بیش از حد پیش‌گویانه و اخطارآمیز است. اسکورسیزی قراردادن یک شخصیت در قسمت‌های نامعمول قاب، به ویژه در نماهای درشت را از هیچکاک وام گرفته است. یعنی همان کسی که اسکورسیزی از او هدایت ادراک تماشاگر، ارائه چیزهای غیرمترقبه و آماده‌سازی تماشاگر (اغلب از طریق ضمیر ناخودآگاهش) برای حوادث بعدی را آموخته است.

وقتی که تراویس دفتر مدیر را ترک می‌کند، دوربین او را تا گاراژ تاکسی دنبال می‌کند، بعد از او جدا می‌شود؛ حرکتی افقی در فضای تاریک گاراژ دارد، یک شخصیت کاملاً فرعی

را دنبال می‌کند و دوباره به تراویس می‌رسد که وارد خیابان می‌شود. این‌کار، در نگاه اول، روشی عادی برای پیوستن به یک شخصیت در دو نقطهٔ مختلف و بدون قطع به نظر می‌رسد. ولی درواقع این نما بسیار عجیب است و با نمایی عجیب‌تر که بعداً در فیلم خواهد آمد، ارتباط دارد. پس از قرار فاجعه‌آمیز تراویس با بتسی سیبیل شفرد، او از یک تلفن عمومی به بتسی تلفن می‌زند. تراویس را از دور و خارج از کانون تصویر می‌بینیم. او نگران بتسی است و به سادگی فکر می‌کند او آنفلوآنزا دارد و می‌خواهد بداند گل‌هایی را که برایش فرستاده، دریافت کرده یا نه (بتسی می‌گوید گل‌ها را دریافت نکرده و در سکانس بعد می‌بینیم اتاقش پر از گل‌های پژمرده است)، ناگهان دوربین از تراویس دور می‌شود، به سمت راست تراکینگ می‌کند، به راهرویی می‌رسد که به خیابان منتهی می‌شود و همان‌جا می‌ماند. تراویس گوشی را می‌گذارد (خارج از قاب) و وقتی صدای او را می‌شنویم که توضیح می‌دهد بتسی دیگر به تلفن‌های

او پاسخ نمی‌دهد، وارد قاب می‌شود و در راهرو می‌رود.
ساختار این فیلم به گونه‌ای است که تماشاگر را در اضطراب و تنهایی تراویس سهیم می‌کند. دوربین او را در نقاطی نامعمول و عجیب از قاب و حتی گاه خارج از قاب قرار داده و فضاهای اطراف او (فضاهای سرد گاراژ تاکسی و سالن اداره، فضای پرمعنای اتاق او با دیوارهای ترک خورده و گل‌های پژمرده) را نشان می‌دهد. اسکورسیزی از درهم‌ریختگی زمان نیز برای بیان مفاهیم مورد نظر خود استفاده می‌کند. در جابه‌جایی فیلم، حرکت بی‌زمان تاکسی تراویس را در خیابان‌های شلوغ می‌بینیم: این حرکت نه تنها نقطه آغاز و پایان فیلم است، بلکه در طول فیلم نیز همچون ترجیع‌بندی تکرار شده است. پس از آنکه تراویس از گاراژ خارج می‌شود، او را در نمایی می‌بینیم که در خیابان قدم می‌زند.ناگهان تصویر دیزالو می‌شود، ولی به جای آن که زمان و مکان تغییر کنند (معنای قراردادی دیزالو همین است)، تنها به تراویس نزدیک‌تر می‌شود. تأثیری که به این ترتیب به دست می‌آید، نه با اطلاعات جدید و نه با تغییر در روند قصه، بلکه با تکنیکی سینمایی انجام می‌گیرد که برخلاف قراردادهای معمول عمل می‌کند. این دیزالو ما را از وضعیت روحی شخصیت آگاه می‌کند. اسکورسیزی از این روش در سکانسی که تراویس خود را برای قتل آماده کرده نیز استفاده می‌کند، چنان‌که در پس *از ساعات کار* و *رنگ پول* نیز همین طور است، اگرچه در این فیلم معنای دیزالو همان گذشت زمان است. در تمامی موارد یاد شده این دیزالو تماشاگر را وادار می‌کند به شخصیت نگاه کند و در عین حال در نگاه تماشاگر به شخصیت تأثیر خاصی می‌گذارد: آن را در هم ریخته و آشفته می‌کند، در نتیجه تماشاگر نه با شخصیت احساس نزدیکی می‌کند و نه با او فاصله معمول را حفظ می‌کند.
تماشاگر در این فیلم نه تنها وادار می‌شود «به» شخصیت نگاه خاصی داشته باشد، بلکه باید «با او» هم نگاه کند و دنیا را آن‌طور که او می‌بیند، ببیند. در سکانس‌های ابتدایی فیلم، رفت وآمد مردم در خیابان‌ها و بحث دو مرد در دفتر صاحب تاکسی این‌گونه دیده می‌شوند. هربار که تراویس رانندگی می‌کند، «نگاه او» به کار می‌افتد ـ او مدام با روسپی‌ها، معتادها و گنگسترها و حتی آدمکشان برخورد می‌کند. یک مسافر (با بازی اسکورسیزی) از او می‌پرسد «تا حالا دیدی یه تفنگ چهل وچهار با صورت یه زن چکار می‌تونه بکنه؟» و او را وادار می‌کند تاکسی را متوقف و با هم به آپارتمانی نگاه کنند که به ادعای او همسرش آن‌جا به او خیانت می‌کند. نگاه این دو بیمار روانی در کنار یکدیگر با نگاه مضطرب و دردآلود تماشاگر به این وضعیت توأم است.
تراویس به دو زن علاقه‌مند می‌شود. بتسی که برای یک نامزد آزادی‌خواهان (چارلز پالنتین) کار می‌کند، در نظر تراویس یک دختر رؤیایی، شبیه به هنرپیشه‌های فیلم‌های دهه پنجاه است که «مانند یک فرشته» در میان «کثافت» پیرامون او، ظاهر شده است. وقتی‌که تراویس پنهانی او را نگاه می‌کند، به تماشاگر فرصتی داده می‌شود که بدون دخالت تراویس بتسی را ببیند: او شخصیتی عادی است که با کارگران زیردستش حرف‌هایی عادی می‌زند. عادی بودن او، در مقابل خشم درونی تراویس و بی‌صبری‌اش قراردارد که حرکات ناآرام دوربین بر آن تأکید می‌کند و حضور او را همچون یک تمهید نمایان می‌کند.
زن دوم ، کودک بدکاره‌ای است که ۱۲ سال بیشتر ندارد و سعی می‌کند سوار ماشین تراویس شود، ولی رییسش او را از ماشین دور می‌کند و یک اسکناس بیست دلاری برای تراویس می‌اندازد. این ماجرا بین اولین ملاقات او با بتسی و تماشای فیلم همراه با او اتفاق می‌افتد، درست بعد از این‌که نامزدی راکه بتسی برای او کار می‌کند سوار تاکسی‌اش می‌کند. بتسی تراویس را بر لبه پرتگاه قرار می‌دهد، پالنتین اولین هدف خشونت او قرار می‌گیرد و آیریس (جودی فاستر) انفجار او را تسریع می‌کند. بین این سه نفر هیچ ارتباطی وجود ندارد، آن‌ها تنها کلیشه‌هایی هستند که تفکر تراویس را نشان می‌دهند ؛ تفکری که در آن زنان یا فرشته هستند و یا دخترانی بدبخت و مستأصل و نامزدان انتخاباتی، مردان قوی هستند که باید آلودگی‌های جامعه را از بین ببرند. او به پالنتین می‌گوید: «باید سیفون این دستشویی کثافت را زد». اگر پالنتین بتواند دنیای تراویس را نجات بدهد تراویس می‌تواند آیریس را از دنیایی که در آن گرفتار شده، نجات بدهد. اما اگر هیچ‌کس نتواند دنیای

تراویس را پاک کند، حداقل تراویس می‌تواند یک نفر را از این دنیا نجات بدهد. برایش مهم نیست که آیریس بیش از آن خمار است که بفهمد او چه می‌گوید و در شرایطی شبیه به ناجی خود زندگی می‌کند. در یکی از صحنه‌های معدود فیلم که نمای نقطهٔ دید تراویس نیست، آیریس و ریپیش اسپرت (هاروی کایتل) در اتاقشان تنها هستند. اسپرت به او می‌گوید: «من به تو نیاز دارم. وقتی کنار من هستی، احساس آرامش می‌کنم. دلم می‌خواد همه بفهمند داشتن عشق تو چقدر خوب است...»

آیریس بین دو چیز مشابه، مجبور به انتخاب است: دلسوزی و حمایت تراویس و احساس حقیر اسپرت. سخنان هر دوی آن‌ها برای او ـ مانند غذایی که تراویس همیشه می‌خورد ـ ارضاکننده ولی درواقع پوچ است. تراویس در حقیقت موقعیت این دختر کوچک را درک نمی‌کند. آیریس با محبت دروغین اسپرت احساس امنیت می‌کند، بنابراین تصمیم تراویس برای کمک به او بی‌معناست، زیرا او به این کمک نه نیاز دارد و نه احساس تمایل می‌کند. در طول فیلم، همه چیز آن‌گونه است که تراویس آن را می‌بیند، ولی در این مورد نگاه تراویس دخالت ندارد و نتیجهٔ آن، این است که تنهایی‌ای که تراویس در همه جا می‌بیند، تسکینی هم دارد. تسکین تنهایی آیریس، وحشیانه است ولی بهتر از هیچ است. تنهایی خانوادهٔ آیریس (او پس از «نجات» توسط تراویس نزد خانواده‌اش بازگردانده می‌شود) که از زمزمه‌های پدر او (در نامه‌ای را که به تراویس نوشته، می‌خواند) درمی‌یابیم، شاید پاک‌تر و اخلاقی‌تر باشد، ولی تا همان حد، غیرقابل تحمل است.

خشونتی که تراویس، برای نجات آیریس، مرتکب آن می‌شود (به عبارت دیگر، خشونتی که اسکورسیزی بر روی پرده می‌آفریند) یکی از بحث‌انگیزترین جنبه‌های *راننده تاکسی* است. به طور کلی خشونت بخشی از «میزانسن» آثار اسکورسیزی، بخشی از نگرش او به دنیا را تشکیل می‌دهد و با توجه به این‌که او یک فیلمساز تجاری است، نمی‌توان او را با قاطعیت از سواستفاده از این عنصر برای جذابیت فیلم‌هایش مبرا خواند. ولی برای مثال خشونت *راننده تاکسی* چنان در ساختار فیلم پرورانده شده و از چنان سبک‌پردازی برخوردار است که قضاوت و تفسیری متفاوت را طلب می‌کند، و در عین حال آن‌قدر عیان و افراطی است که ایجاد تهوع اگزیستانسیالیست می‌کند. ❑

پانوشت:

1 . Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer

این کتاب با این مشخصات به فارسی ترجمه شده است: شرایدر، پل، ***سبک استعلایی در سینما؛ نگرشی بر گرایش‌های معنوی در آثار سینمایی*** ترجمهٔ محمد گذرآبادی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، زمستان ۱۳۷۵. ـ م.