لانگ، سینمای مطلق

نیکولا سادا

ترجمهٔ حسین اصغرنژاد

برای انتخاب مدارکی جهت تزیین این شمارهٔ مجله، در بخش فریتز لانگ *سینما تک*، به سناریوی اصلی *خیابان سرخ* برخوردم، که دادلی نیکولز نوشته و فریتز لانگ حاشیه‌نویسی اش کرده است. اولین بار بود که خود را در مقابل وسایل و ابزار کار استاد می‌یافتم. برهیجانم غلبه کردم، اما بی‌درنگ با اصلاحاتی که لانگ روی فیلمنامه انجام داده، مات و مبهوت ماندم. در صفحهٔ اول فیلمنامه، چنین می‌خوانم: «خارجی، شب، خیابان نیویورک. بچه‌ها، بازی می‌کنند. ماشینی وارد خیابانی شلوغ می‌شود. یك زوج عاشق، دست در دست هم، از خیابان عبور می‌کنند. پیرمردی آواز « Osele Mio » می‌خواند. ماشینی دیگر وارد صحنه می‌شود و زنی جوان از آن خارج‌می‌گردد.» لانگ، سکانس را چنین اصلاح می‌کند: «خارجی، شب، خیابان نیویورك. زوجی عاشق از خیابان عبور می‌کنند. پیرمردی آواز « Osele Mio » سر می‌دهد. به محض آنکه ماشینی توقف می‌کند، زنی جوان از آن خارج می‌شود.» تمام لانگ اینجاست، در این اندیشه خلاصه شده، در این توجه به جزئیات «مفید» صحنه در تقابل با «آرایشات» غیرمفید.

کشف

کشف: پانزده سال است که تلویزیون فیلم *وصیت‌نامهٔ دکتر مابوز* را پخش می‌کند. ده ساله که بودم، فیلم مرا وحشتزده می‌کرد. به دنبال یك صحنهٔ بسیار کوتاه جستجو و بازجویی، پلیسی دچار کابوس می‌شود: پروفسور بائوم مدیر انستیتوی روانشناسی، جایی که مابوز روزگار خود را در آن می‌گذراند، روزنامهٔ جنایی مطالعه می‌کند. نجوایی، در باند صدا می‌پیچد و بائوم چشمهایش را باز می‌کند: شبح مابوز در مقابل چشمهای وی ظاهر می‌شود. به درستی معلوم نیست که این یك شبح است، یا یك کابوس؟ تأثیری که فیلم، امروز ایجاد می‌کند، همان تأثیر گذشته است که همچنان باقی است. و بیننده را از اولین تا آخرین تصویر، همچون یك رؤیای بد به دنبال خود می‌کشد.

طی این دوره، لانگ، موضوع اصلی بحث و جدل من با بسیاری از دوستان علاقه‌مندم به سینما، باقی مانده است. بودند کسانی که در آثارشان جز یك درگیری میان سینمای هیچکاك و دیگران که نسبت به لانگ با حالت اجبار و کسالت باری ادای احترام می‌کنند نمی‌بینند. در آن زمان، من واقعاً در بیان اینکه چرا به نظر می‌رسد سینمای لانگ از اهمیتی اساسی برخوردار است، ناتوان بودم ولی می‌دانستم در برابر یك پدیدهٔ کاملاً زیربنایی و اساسی قرار گرفته‌ام. بعدها، با گذشت زمان و کشف سایر فیلمها، موفق شدم با مقابله کردن آثار لانگ و آثار سینماگرانی همچون هیچکاك، برقضاوت خود صحه بگذارم.

هیچکاك ـ لانگ: یك خویشاوندی ساختگی

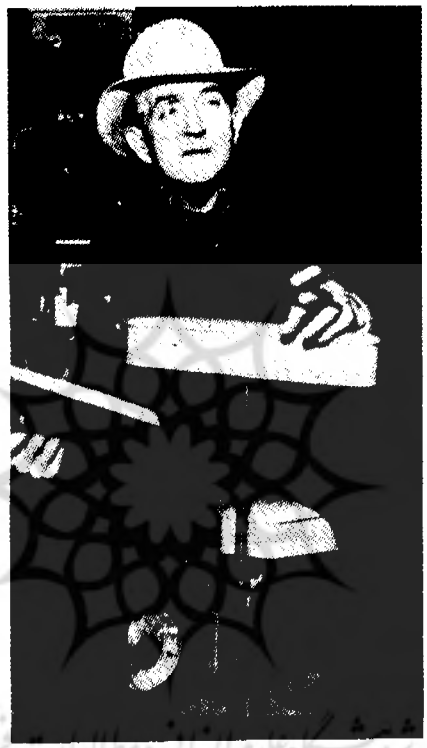
لانگ، اغلب با هیچکاك مقایسه می‌شود. این مقایسه بی‌شك به دلیل صحبتهای اخیر لانگ دربارهٔ فیلم *ام* در مصاحبه با فرانسوا تروفو، انجام می‌گیرد. عده‌ای نیز واقعاً درصددند فیلمهای این دو کارگردان‌را باهم مقایسه کنند. عده‌ای، حتی در فیلمهای *راز آن سوی در* لانگ و *طلسم‌شده* هیچکاك، نکات مشترکی ارائه می‌کنند.

فریتز لانگ همچون آلفرد هیچکاك مطمئناً، از نقطهٔ دید و نگاه استفاده می‌کند که نگاه با دکوپاژ به سینما منتقل می‌شود. برخلاف هیچکاك، لانگ ارتباطی بسیار اخلاقی با گرامر سینماتوگراف برقرار می‌کند. کاربرد دکوپاژ در آثار لانگ نسبت به آثار هیچکاك، بسیار متفاوت است. لانگ، شاید سینماگری به ظاهر کم شر و شور به نظر آید، زیرا پیوسته با منطق درونی سیستم خود و علم‌الاخلاقی که در آن جاری است به ستوه آمده است. با این وصف، به محض اینکه به هدف خود دست یابد، سینمای او صد بار قویتر از سینمای هیچکاك است. به

خصوص، کار وی روی ترس، که همیشه با تغییر و انحراف یك پلان، در یك صحنه به طور ناگهانی ظاهر می‌شود. برای خلق چنین صحنه‌هایی، لانگ اغلب از یك حرکت دوربین که پانورامیك یا نمای باز خوانده می‌شود و کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد بهره می‌جوید. لانگ استاد مسلم این کار است که از افه‌های مونتاژی، «در بطن پلان» تأثیرات دراماتیك خلق می‌کند. آغاز فیلم *وصیت‌نامهٔ دکتر مابوز* مثال خوبی براین مدعاست: در حرکت تراولینگ، دوربین مناظر و چشم‌اندازهای خلوت یك چاپخانه را طی می‌کند و ماهرانه، جهت متوقف شدن مقابل یك دیوار، به میان ماشینهای در حال کار می‌رود: سپس، به‌طور ناگهانی به طرف پایین برمی‌گردد تا چهرهٔ وحشتزدهٔ هافمیستر را که در پشت صندوقی پنهان شده، برما آشکار کند. تأثیر، غافلگیری کامل است، و تماشاگر، بی‌درنگ با «اکشن» به دام می‌افتد.

برای رسیدن به این شیوهٔ دکوپاژ، من دو فیلم را انتخاب می‌کنم، یکی از لانگ: *شنل و خنجر* و دیگری از هیچکاك: *پردهٔ پاره*، فیلمهایی که بسیار به هم شبیه‌اند، و به دلایل مختلف هردوی این فیلمها را خیلی دوست ندارم. هردو فیلم، سرگذشت و ماجراهای دانشمندی امریکایی را تعریف می‌کنند که به دنبال یافتن رازی در سرزمین بیگانه است. در این دو فیلم، یك سکانس فوق‌العادهٔ خشن نیز روی می‌دهد (قتل گرومك، مخمصهٔ گاری کوپر- مارك لورانس).

قتل ناتمام گرومك، از نظر دکوپاژ شبیه سبك هیچکاك است. دکوپاژی مبتنی برتعدد نقاط دید و زوایای ثبت تصویر که با خلق هیجانی کاذب به تجزیه و تباهی یك لحظهٔ زیبایی‌شناسی می‌انجامد، (مخمصه و دردسر فیلم، بیشتر یك صحنهٔ ترکیبی است.) در آثار لانگ، دکوپاژ بازتر و نماها عریض‌تر است، خشونت هم از نظر تصویری به خوبی پرداخت نشده است. لانگ، در تلاش خلق تأثیری زیبایی‌شناسانه نیست. همهٔ سبك او همین جاست. صحنه‌ای از فیلم *زن در پرتره* را که ادوارد. جی. رابینسون با ضربات قیچی عاشق جوآن بنت را به قتل می‌رساند، با صحنهٔ قتل فیلم «*حرف ام را به نشانهٔ مرگ بگیر*» مقایسه کنید. مورد اول، فقط دارای سه پلان است. عاشق جوآن بنت خود را روی ادوارد جی رابینسون می‌اندازد. او قیچی را برمی‌دارد، و رقیب خود را به قتل می‌رساند. در فیلم «حرف ام را به نشانهٔ مرگ بگیر»، هیچکاك از افه‌های نگارشی، استمداد می‌جوید که لانگ زیر بار آن نمی‌رود. هیچکاك، همیشه موضوعات اخلاقی در نمای دوم را به دور می‌ریزد تا استفاده و کاربرد مناسبتر سینما را ترجیح دهد. لانگ



از وسوسهٔ نمایش خشونت خلاص نشده بلکه ترجیح می‌دهد آن را با تصویر به تحقق برساند. تصدیق و تحقق در قلب سینمای وی جا دارند. لانگ، یك سینماگر شاد نیست و به عقیدهٔ من، این بیانگر آن است که او در عین حال که قابل احترام است ولی سینمای وی بدرستی درك نشده است.

اخلاق

اخلاق: لانگ اموری را ترجیح می‌دهد که با افه‌های دستکاری شده و شعبده‌بازی سینما مهیا شده باشند. با تصاویر، نمی‌توان دربارهٔ آنها قضاوت کرد: آنچه بیننده می‌بیند چیزی جز بخش کوچکی از واقعیت نیست. باندهای کنونی فیلم «خشم» برای اثبات مرگ اسپنسر تریسی، دلیل قانع‌کننده‌ای به شمار نمی‌آیند، مثل کلاه فوندا در فیلم «فقط یکبار زندگی می‌کنید» که سرقت مسلحانه را محکوم نمی‌کند. متکی شدن بریك تصویر و بعضاً یك نمایش، جهت صدور حکمی یا صحبت کردن به نام واقعیتی که گمان می‌کنند خلق شده است، برای لانگ بدترین جنایات را به نماش می‌گذارد: کلیشه‌ها و تصاویر منشأ و پایهٔ تمام تبلیغات و طبیعتاً اقتداریست که این تبلیغات می‌توانند به خدمت بگیرند. لانگ می‌گفت: «اگر من هرچیزی را نشان می‌دادم، نمی‌توانستم جز ورسیون خود را ارائه کنم.»

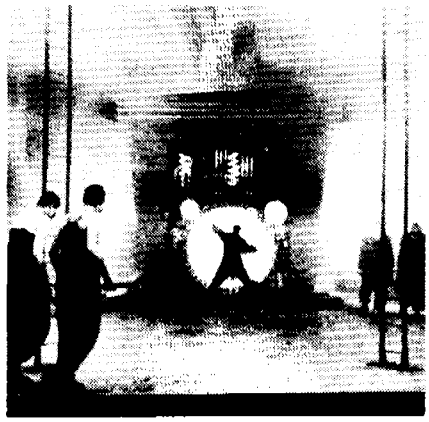
در آثار لانگ، تصاویر هیچ چیز را اثبات نمی‌کنند، چیزی را هم نشان نمی‌دهند. این، موضوع فیلم «آن سوی یك شك منطقی» است که تمام تئوریهای لانگ دربارهٔ سینما را تشریح می‌کند. عکسهایی که به دقت توسط دوست «دانا اندروز» برداشته شده و عامل تبرئهٔ وی محسوب خواهند شد، در واقع به عنوان پوششی برای قتل وی به کار می‌روند. این نوع کاربرد تصویر، به وضوح برای ایجاد سوءظن یا درهم شکستن آن کاربردی بسیار ضروری دارد و لانگ حق ندارد از اصول قدیمی یا کلیشه‌ها استفاده کند. در فیلم «در تب و تاب بزرگ» «بانیون» پس از آنکه متوجه می‌شود دختر کوچکش توسط پلیس مراقبت نشده است برآشفته و عصبانی به خانهٔ خود بازمی‌گردد و در ابتدای ورودی پلکان شخصی، طپانچه‌ای را که در دست دارد به طرف وی نشانه می‌رود. او از خود دفاع می‌کند و یك صحنهٔ مشت‌زنی ایجاد می‌شود. برادرزن وی دخالت کرده و به او توضیح می‌دهد که این یك دفاع شخصی است که به میل خود وی ترتیب داده شده است. این سکانس خارق‌العاده و شگفت‌انگیز در سینمای لانگ مثال‌زدنی است و نگاه کاملاً شخصی و خودبینانه‌ای را که «بانیون» نسبت به دنیایی که او را احاطه کرده، ابراز می‌دارد، کاملاً آشکار می‌سازد.

اکسپرسیونیست

لوئی شووه در ۱۹۵۳، زمان نمایش «در تب و تاب بزرگ» در مجلهٔ فیگارو نوشت:

«این فیلم نه خوب است نه بد. فریتز لانگ دیگر فریتز لانگ نیست. او دیگر اکسپرسیونیست نیست». شووه، همچون بسیاری از منتقدین زمان خود در نگرش خود نسبت به فریتز لانگ که روح خود را در هالیوود فروخته بود، دچار اشتباه شده است. (آنها اعتقاد داشتند که لانگ، دیگر اکسپرسیونیست نیست) موضوع این است که لانگ هیچگاه اکسپرسیونیست نبوده است زیرا اکسپرسیونیستی که متکی برپیچیدگی واقعیت با ابزار و عناصر پلاستیکی باشد، قبل از هرچیز یك جنبش و حرکت هنری است که مطلقاً موضوع نقطهٔ دید و نگاه را به عنوان یك عملکرد اخلاقی برای خود مطرح نمی‌کند. این ذاتی بودن محض همانگونه که «لوته آیزنر» آن را تعریف کرد، عملاً در سینمای فریتز لانگ وارد نمی‌شود. سینمایی که برعکس،پیوسته به سوی نوعی واقعیت صحنه و نما کشیده می‌شود.

آنچه لانگ انجام می‌دهد، کاملاً با اکسپرسیونیسم در تضاد است. شخصیت‌های فیلمهای لانگ در یك جهان‌بینی اکسپرسیونیستی غیرواقعی و پوچ زندگی می‌کنند و فقط با قدرت و توانایی واقعیت غیرقابل تغییر است که این جهان‌بینی را اصلاح می‌کنند (در فیلمهایی چون «در تب و تاب بزرگ»، «خشم»، «مزرعهٔ بدنام») در آثار لانگ، اثری از یك کارگردانی مادی و متکی به لذات مادی وجود ندارد («زن در پرتره» این فیلم سیاه کاذب، بهترین دلیل است.)، بلکه بیشتر ارادهٔ ضبط واقعیت در «آخرین لحظه» است («خشم»، «مزرعهٔ بدنام»، «ام»، و «ورای یك شك منطقی»).



دو چهرهٔ لانگ

دو فریتز لانگ وجود دارد که در واقع درهم ادغام شده‌اند: فریتز لانگ رسمی، کارگردان «متروپولیس» و اولین فیلمهای مکتب آلمان، و دیگری فریتز لانگ «سرّی» فیلمهای امریکایی و فیلمهای دورهٔ دوم مکتب آلمان. این تفکیك و تمایز میان فیلمهای ستایش‌شده دورهٔ اول و سایر فیلمها، همیشه به نظرم کمی احمقانه می‌آمد: آثار لانگ یك خط سیر واقعی را دنبال می‌کنند، که در کل مجموعه‌ای را بدون ازهم گسستگی حقیقی تشکیل می‌دهند. مجموعه‌ای که در آن می‌توان تحولات و انحرافاتی را که با فیلمهای کوچکتر از هم متمایز و تشدید شده‌اند و نیز نتایج منطقی خط سیرشخصی لانگرادرآن‌دید.(مسافرت وی به ایالات متحدهٔ آمریکا و بازگشتن به آلمان). اما به طور کلّی فیلمشناسی لانگ با توجه به مجموعهٔ وی در چند خط خلاصه می‌شود (جامعه در برابر فرد، تقدیر و سرنوشت، بررسی و انتقاد ازخودبیگانگی) که مجموعاً قبل از هرچیز یك سبك را منعکس می‌کنند. حتی از این حد نیز فراتر رفته و سبك خود مؤلف را ارائه می‌کنند. تأثیراتی که من، حتی با آخرین فیلمهای هندی در خود احساس می‌کردم، آثاری که قبلاً آنها را بسیار ساده و سطحی می‌پنداشتم و امروز، با عدم وضوح و ابعاد بستهٔ خود به شدت آزارم می‌دهند.

می‌دانم که از این پس رسم براین خواهد بود که آثار لانگ مکتب امریکایی را برعلیه لانگ مکتب آلمان، اجاره کنند. وضعیتی که در دورهٔ بزرگ «کایه»، این امکان را برای خرید مجدد فیلمهای بزرگی چون «مونفلیت» یا «در تب و تاب بزرگ» فراهم ساخت. البته این خیلی بی‌انصافی است که انسان در مخالفت و ضدیت بی‌اندازه غرق شود. فریتز لانگ مکتب آلمان، یك نابغه است. آثارش نه سنگین و نه کلاسیك است. قصه‌های سینمایی او دارای آن‌چنان کششی هستند که بتوان آنها را با «متروپولیس» همسنگ دانست. فیلمی که همه، آنرا اثری کلاسیك خواندند. فریتز لانگ مکتب آلمان گاهی بیش از انتظار ظاهر می‌شود و تقریباً یك کارگردان آوانگارد است (جاسوس). سبك و شیوهٔ کار وی بسیار خشن و بیرحمانه، و بدون تردید به همان اندازه دارای پایان خوش است، که در بین فیلمهای امریکایی او «وصیت‌نامهٔ دکتر مابوز» شاهکار بی‌چون و چرای اولین دورهٔ فیلمسازی او، شاهد خوبی براین گفته است.

در فیلمهای هالیوودی لانگ، تمام خشکی دورهٔ اول مکتب آلمان موجود است. به خصوص ذوق و سلیقهٔ وی برای ژستهای «خشك» که شخصیتهای فیلمهای لانگ را کاملاً توصیف می‌کند: در «وزارت توس» برادر «کارلا» به او دستور می‌دهد که خود را مهیای رفتن کند. او بازوی خود را به طرزی کاملاً مکانیکی دراز می‌کند. آرتور کندی در فیلم «مزرعهٔ بدنام» پس از آنکه متوجه می‌شود در حقیقت، فینچ قاتل زنش است، چشمان خود را به سوراخ دوخته و مشت خود را تکان می‌دهد و مکرر تکرار می‌کند «این فینچ بود». این ارتباط با ژست که مستقیماً مولود فیلمهای صامت است، کلیهٔ آثار او را از این سبك که فرانسوا تروفو آن را «بیرحم» نامید، اشباع کرده است.

این یکی از قدرتهای لانگ است: نفوذناپذیری سبك او هیچگاه به دلیل تنوع ژانرهایی که توانسته در طول حرفهٔ خود به

آن نزدیک شود، با فقدان و هرج و مرج روبرو نبوده است.

از دیدگاه هالیوود توجه و وسواس مفرط او برای جزئیات صحنه، همیشه، از او کارگردانی «خسته‌کننده و کسالت‌آور» ساخته است. در همین ارتباط، پرواضح است که در آثار لانگ، نقش جزئیات، نقشی تفننی برای کارگردانی یا گوشهٔ چشمی به تماشاچی و یا حتی یك جنون ساده نیست: جزئیات یا کشنده است یا انسان را بیزار می‌کند، گاهی نیز ما را در مسیری خطا هدایت می‌کند. (تهدیدکننده در «مزرعهٔ بدنام» و یا کلاه در «فقط یکبار زندگی می‌کنید»): «روزی مرا به خاطر تلف کردن یك ساعت از وقت خود برای چیدن و مرتب کردن ظروف، در یك حوضچه سرزنش کردند، بی‌آنکه بدانند یك نگاه گذرا و سریع دوربین به داخل حوضچه، بدون تردید قادر است دربارهٔ بانوی خانه خیلی بیشتر از صفحه‌ها، به تماشاچی اطلاعات بدهد(...) در سینما، یك صحنهٔ طبیعی، همچون فضای فیلم، بدون جمع‌آوری جزئیات صحنه خلق نمی‌شود.» (در فیلم «جلادان نیز می‌میرند» رئیس اس‌اس‌ها «انالی» را مورد پرس‌وجو و استنطاق قرار می‌دهد، سپس در مقابل یك آیینه می‌ایستد و با دگمه‌ای برروی گونهٔ خود به بازی می‌پردازد: لانگ بیش از این نیازی نمی‌بیند تا به تماشاچی توضیح دهد که از چه نظر این پرسوناژ پست و نفرت‌انگیز است.)

لانگ، فضای فیلم را با الهام از تئوریهای روانشناسی دربارهٔ ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه، تقسیم می‌کند. سردابه و ساختمانهای تو در تو و بزرگ استعاره‌های بازگشت‌کنندهٔ سینمای وی بشمار می‌آیند: پرسوناژ لانگ، ابتدا، به خودی خود و از نظر فیزیکی، قبل از ظاهر شدن در روز قیامت باید «فرود بیاید». (دو فیلم هندی او، سردابهٔ فیلم «مونفیبت»، جایی که در آن استوارت گرینجر خود را تسلیم فعالیتهای جنایی می‌کند). و نیز کلوپ شبانهٔ «در تب و تاب بزرگ» با پلکانی که بانیون باید به‌طور مرتب از آن کمك بگیرد از سایر قسمتها جدا شده است. بانیون در ارتفاع بالا، روی تراس «ونس استون» (لی ماروین) «تمام مفاهیم آن را بازخواهد یافت. حتی مفهوم فکر جدایی بالا/ پایین را در فیلم «متروپولیس» بدون آنکه صحبتی از «فرود به جهنم‌های» دانا آندروس در فیلم «وقتی شهر می‌خوابد» (تعقیب پایانی در مترو) کرده باشند. در آثار لانگ فضا در عین حال استعاری و شاعرانه است. اما سینمای او بیشتر سینمای یك هندسه‌دان (عالمی در فضاسازی) است تا سینمای یك آرشیتکت.

جزئیات یك فیلم، حتی در بطن یك نما، برای ایجاد ترس شرکت دارند. در فیلم «شکار انسان» ایده‌ای وجود دارد که حاکی از نبوغ صاحب ایده است. «واترپیدژئون» در دفتر کار جورج ساندرز به سختی کتك می‌خورد، ساندرز به آدمهایش دستور می‌دهد که او را با خود بیرون ببرند. واترپیدژئون به بیرون از دفتر کشیده می‌شود: پاهایش «با کشیده شدن برروی موکت دو علامت، دو خط منحنی کوچك روی زمین برجای می‌گذارند. این جزئیات در عین حال که به خودی خود بسیار آرام است به عنوان یك بی‌نظمی و اغتشاش که به ما امکان می‌دهد، بدترین و تأسف‌آورترین صحنه را درنظر بگیریم، به فیلم تبدیل شده است. تمام هنر لانگ در این صحنه جمع شده است. ابتذال، ناگهان در خیال به نوسان درمی‌آید.

فریتز لانگ معمار

فریتز لانگ معمار: گفته می‌شود که لانگ در جوانی معمار بوده است (در واقع او طی یك دورهٔ کوتاه به فراگیری معماری پرداخت) مختصری از بیوگرافی مبهم او، فریتز لانگ فیلمهای بزرگ مکتب آلمان را به یك دکوراتور داخلی محدود می‌کند (کلیشه‌ها: دفتر کار فیلم «متروپولیس» پلکانهای فیلم «جاسوس») □

از مجلهٔ کایه‌دوسینما