

## نگاه در سینما

نوشته ایرج بهرآبادی

در این سری مقاله‌ها سعی من بر این است که به زبان ساده و روشن، بخش کوچک و هر بار متفاوت فیلم‌های تازه و کهنه از کشورهای مختلف دنیا را تجزیه، و از ورای آن‌ها نکته‌های ظریف و مفیدی که به کار فهمیدن و تحلیل و نقد فیلم می‌آیند را بیان کنم. این بحث اساساً فنی است و دیدگاه‌های فلسفی، اجتماعی و سیاسی در آن به ندرت یافت می‌شود.

در مقاله‌ای که اینک زیر نظر شماست می‌خواهم از نگاه شخصیت اصلی یک فیلم بزرگ سینما بگویم. این فیلم/انزجار<sup>1</sup> نام دارد و ساخته رمان پولانسکی است. ولی بحث این فیلم را به فرصتی در آینده می‌گذارم زیرا که

- اول از همه باید مقدمه کوتاهی در باره نگاه بنویسم و این چیزی است که هم الان در زیر نظر شماست.

- دوم اینکه می‌خواهم از شما تقاضا کنم که اگر امکانش را دارید این فیلم را در این فاصله زمانی ببینید و به همه جنبه‌های آن و به خصوص به نگاه شخصیت اصلی آن دقت کنید و سعی کنید معانی آن را دریابید. این جنبه تمرین دارد.

خیلی متأسفم که بعضی‌ها به این فیلم دسترس ندارند. به هر حال با کمک فنی دوستان به قدر کافی تصویر در مقاله‌ام خواهم گذاشت که دریافت آن حتی برای آنهایی که فیلم را ندیده‌اند آسان شود.

برای نمونه در اینجا به نگاه در این چند تصویر از فیلم مورد بحث ما نگاه کنید.



نگاه در فیلم/انزجار ساخته رمان پولانسکی

<sup>1</sup> -Repulsion (Roman, Polanski 1965)



نگاه در فیلم/انزجار ساخته رمان پولانسکی



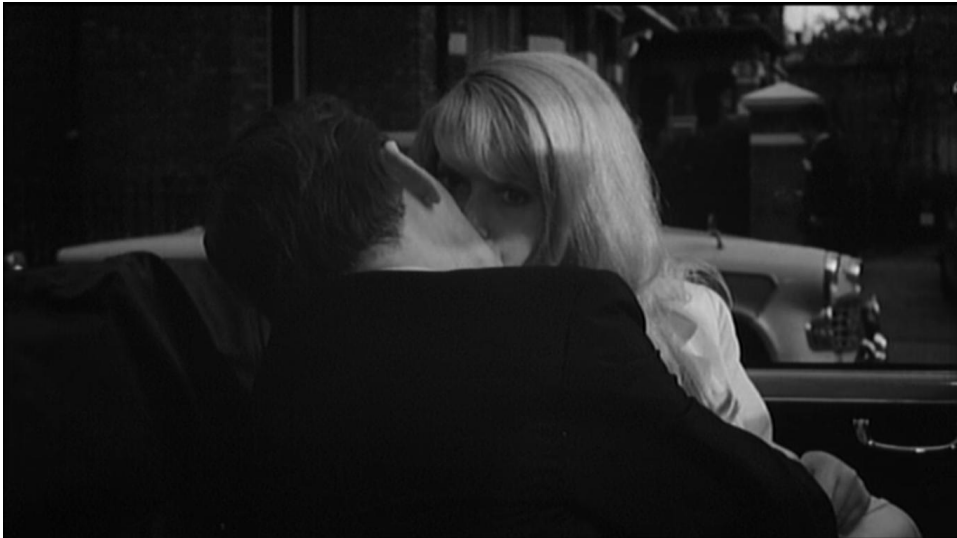
نگاه در فیلم/انزجار ساخته رمان پولانسکی



نگاه در فیلم/انزجار ساخته رمان پولانسکی



نگاه در فیلم *انزجار* ساخته رمان پولانسکی



نگاه در فیلم *انزجار* ساخته رمان پولانسکی



نگاه در فیلم *انزجار* ساخته رمان پولانسکی



نگاه در فیلم *انزجار* ساخته رمان پولانسکی

یادتان هست که چندی پیش فریبرز، یکی از دوستان و نویسندگان سینمای آزاد، در مورد پیوند با نگاه در مقوله مونتاژ مقاله‌ای نوشت. همانطور که آن جناب گفته بود نگاه بعضی وقت‌ها دلیل یا بهانه خوبی برای مونتاژ است.

ولی بیایید سعی کنیم که نگاه در فیلم را به دو دسته بزرگ تقسیم کنیم و بعد این فرضیه خودمان را به محک آزمایش بگذاریم.

یکی آن نگاه‌هایی است که در آن‌ها حالت روانی شخصیت‌های فیلم‌ها را می‌بینیم و مثلاً در نگاهشان شادی یا غمشان را می‌خوانیم و دیگری آن نگاه‌هایی است که موجب پیوند داستان با پلان بعدی میشوند و به آن مونتاژ شده اند. اجازه بدهید که نگاه‌های نوع اول را ایستا و نگاه‌های نوع دوم را پویا بخوانیم. حال بگذارید این نگاه متفکر و در عین حال مالیخولیایی کارول<sup>2</sup> در فیلم *انزجار* را ایستا و نگاه مانوئل<sup>3</sup> در فیلم *اسب کهر را بنگر*<sup>4</sup> را نگاهی پویا بنامیم زیرا که اولی فقط به بیان احوال درونی کارول دلالت می‌کند ولی دومی ما را به جانب آنچه او در دوربین تفنگش می‌بیند هدایت می‌کند و با مونتاژ به پلان بعدی وصل میشود.

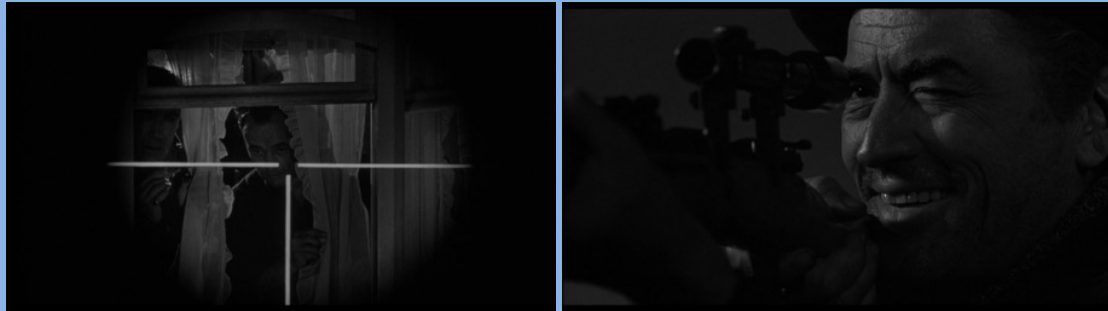


بگذارید این نگاه متفکر و در عین حال مالیخولیایی کارول در فیلم *انزجار* را ایستا بنامیم.

<sup>2</sup> Carol (Catherine Deneuve)

<sup>3</sup> -Manuel (Gregory Peck)

<sup>4</sup> -Behold a Pale Horse (Fred Zinnemann, 1964)



بگذارید این نگاه مانوئل در فیلم *اسب کهر را بنگر* را نگاهی پویا بنامیم زیرا که ما را به جانب دوست خائن خود که او در دوربین تفنگش می‌بیند هدایت می‌کند و با مونتاز به پلان بعدی وصل می‌شود.

تا اینجا ظاهراً چنین به نظر می‌رسد که فرضیه ما درست است و نگاه‌هایی که با آن محک زدیم آن را را تأیید می‌کنند. ولی اگر به دقت به نگاه ما نوئل نگاه کنیم خواهیم دید که در واقع هم ایستا و هم پویاست زیرا که هم خوشحالی او را که حالت روانی اوست در نگاهش می‌بینیم و هم این که نگاهش ما را به پنجره‌ای که در کنار آن دوست خائن اش با پلیس ایستاده است میکشاند. پس شاید بهتر این باشد که بگوییم که در این جا ایستایی و پویایی به هم آمیخته اند. پس فرضیه ما صد در صد درست نیست زیرا که مواردی هستند که ایستا و پویا به هم می‌آمیزند.

حال بیاد بیاورید که چندی پیش به هنگام بحث در باره خط ۱۸۰ درجه در مورد نگاه میلدرد در فیلم *میلدرد پرس*<sup>۵</sup> دو کلمه‌ای گفتم که در اینجا همان دو کلمه را با آن عکس‌ها بازگو می‌کنم.



این دو عکس از یک پلان می‌آیند. در اینجا می‌بینیم که میلدرد نخست به دور دست نگاه می‌کند و به چیزهایی فکر می‌کند که او را شدیداً غم زده می‌کنند و سپس به نزدیک می‌نگرد و به خودکشی و غرق کردن خود در رودخانه‌ای که در زیر پای اوست اندیشه می‌کند.

و پلان بعدی پلانی بود که در آن پاسبانی با باتونش بر روی نرده‌های پل میکوفت تا میلدرد را از خودکشی باز دارد. به زبان دیگر این پلان دنباله نگاه میلدرد نبود و در این صورت بنا بر فرضیه ما نگاه این زن در این صحنه پویا نیست و ایستا است زیرا که بیانگر غم بسیار اوست. ولی اگر به حرکت نگاه او از دور دست به جانب رودخانه در پایین پای او توجه کنیم به نظر عاقلانه می‌آید که آن را پویا به حساب بیاوریم. بار دیگر می‌بینیم که فرضیه ما درست نیست زیرا که مواردی هستند که یک پلان در همان حال که ایستا است به نوعی پویا نیز هست. حال بگذارید با نگاه سورین<sup>۶</sup> در فیلم *زیبای روز*<sup>۷</sup> اثر لوئیس بونوئل فرضیه مان را بسنجیم

<sup>۵</sup> - *Mildred Peirce* (Michael Curtiz, 1945)

<sup>۶</sup> - *Séverine* (Catherine Deneuve)

<sup>۷</sup> - *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967)



در این جا نگاه این زن در آغاز این پلان با نگاه عاشقانه شوهرش آمیخته است ولی کم کم از شوهرش بریده میشود و رویاها و تصورات مازوخیستی، این زن را از واقعیت حضور شوهرش دور می‌کند. به عبارت دیگر نگاه این زن گواه حالت روانی اوست و حالت روانی او خود پویاست و قرار نیست که حالت روانی چیز ایستایی باشد. از طرف دیگر جهت نگاه این زن در طول این پلان عوض میشود و این خود توجیه خوبی برای مونتاژ با پلان بعدی است که در واقع پلانی از تخیلات مازوخیستی این زن است که در آن خود را در حال کتک خوردن از شوهرش می‌بیند و این مونتاژ با نگاه، خود پویایی دیگری است.

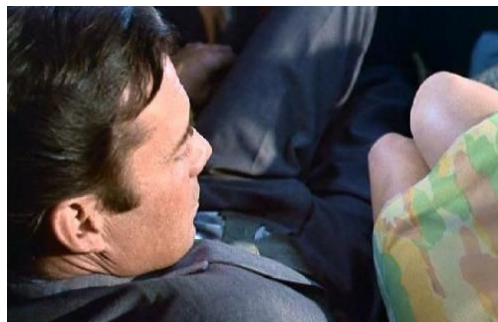
پس باری دیگر می‌بینیم که فرضیه ما جور در نیامد.



حالا قبل از این که به نتیجه گیری از این بحث برسیم اجازه بدهید که یک مورد دیگر از نگاه را بررسی کنیم و آن هم نگاه استفن در فیلم تصادف اثر جوزف لوزی است.<sup>8</sup> در این فیلم استفن<sup>9</sup> با این که یک استاد دانشگاه در رشته فلسفه است و از او انتظار وقار و خرد می توان داشت ولی به طور ناخود آگاه و بنا بر خصوصیات طبقاتی بورژوازی اش به دست و پا و بدن زن ها و دختر ها خیره می شود و هوس جنسی اختیار رفتارش را از او می گیرد. لطفا به این تکه از فیلم در یوتوب نگاه کنید.

[http://www.youtube.com/watch?v=l3cLZMVo9\\_o](http://www.youtube.com/watch?v=l3cLZMVo9_o)

در این صحنه دو تا از دانشجویانش استفن را به گردش با قایق بر روی رودخانه دعوت میکنند. در تمام این صحنه نگاه استفن به تن این دختر دانشجو دوخته شده است. نگاه استفن که گویای حالت روانی او (هوس و تمایل جنسی او) است، بر خلاف آنچه ما در آغاز بنیاد کردیم، اصلا ایستا نیست بلکه پویاست، و به علاوه موجب خوبی برای مونتاژ به پلان های بعدی میشود و این پویایی دیگری است و دیگر این که حرکت دوربین که از دیدگاه او به بدن دخترک، از سر تا پا، نگاه می کند خود پویایی ای دیگر است.



<sup>8</sup> -Accident (Joseph Losey, 1967)

<sup>9</sup> -Stephen (Dirk Bogarde)



پس همه فرضیه ما نقش بر آب شد.

با این حال این بحث دراز بی فایده نبود. یکی از فواید آن نمایش روند تحقیق بود. در واقع زمانی که کسی به تحقیق می‌پردازد در مرحله اول از ملاحظات خود فرضیه‌ای می‌سازد. ساختن فرضیه نخستین قدم در جستجو و تحقیق است. بعد و در مرحله دوم محقق فرضیه خود را مورد آزمایش قرار میدهد. در این جا می‌بیند که آیا فرضیه اش کاملاً درست است، کاملاً غلط است و یا اینکه نه کاملاً درست و نه کاملاً غلط است بلکه فقط احتیاج به تغییراتی دارد. اگر فرضیه اش کاملاً درست بوده است چه بهتر و حالا دیگر به آن فرضیه نمی‌توان گفت بلکه قانون است. اگر فرضیه اش کاملاً غلط بوده است می‌باید کار را از آغاز شروع کند و فرضیه دیگری بسازد. اما اگر فرضیه ساخته شده او تقریباً درست بوده است و فقط احتیاج به کمی تغییر دارد در این صورت محقق در صدد تغییر و تکمیل فرضیه اش بر می‌آید و دوباره آن را به محک مثال‌های فراوان می‌گذارد.

فراموش نباید کرد که تحقیق عبارت از شجاعت در ساختن فرضیه و شهامت در قبول نا درست بودن آن است وقتی که بر رسی مثال‌های فراوان به چنین نادرستی‌ای گواهی می‌دهند.

حال که کمی از روش شناسی<sup>10</sup> در تحقیق گفتیم بگذارید حرفم را با دو کلمه در باره روش شناسی 'الگوی پیشین'<sup>11</sup> تکمیل کنم. این تئوری روش شناسی بر خلاف تئوری لازم و کافی بر این عقیده است که قرار نیست که چیزها صد در صد چنین و یا صد در صد چنان باشند بلکه میتوانند کمتر یا بیشتر چنین و یا چنان باشند. بگذارید مثالی بزنم. بنا بر تئوری لازم و کافی برای این که چیزی پرنده باشد باید آن چیز  
- حیوان باشد  
- تخم گذار باشد  
- پرواز کند  
...-

در حالی که تئوری الگوی پیشین می‌گوید وقتی ما به پرنده فکر می‌کنیم یک الگوی پیشین در ذهن ما وجود دارد که آن نمونه کامل پرنده است. مثلاً نزد ما ایرانیان این الگوی پیشین گنجشگ میتواند باشد. در آن صورت مرغ (که نمی‌تواند بپرد ولی تخم می‌گذارد) کمتر از گنجشگ پرنده است و از طرف دیگر خفاش (که تخم نمی‌گذارد ولی می‌پرد) با این که از نظر تقسیم بندی علمی مبنی بر تئوری لازم و کافی اصلاً پرنده نیست در ذهن ما تا درجه‌ای پرنده است.

تئوری الگوی پیشین و تئوری لازم و کافی مثال‌هایی از قطعیت و نسبیت در بررسی علمی اند و به همین خاطر از آن‌ها گفتیم.

حال اگر به بحث خودمان در باره نگاه برگردیم میتوانیم بگوییم که آنچه در فرضیه ما خطا بود این بود که تصور کردیم که معنی نگاه یا اظهار حالت روانی و درونی شخصیت‌های فیلم و یا ابراز توجه آنها

<sup>10</sup> -Methodology

<sup>11</sup> -Prototype

به آنچه در پلان بعدی خواهد آمد است و نمی‌تواند هر دوی آنها با هم باشد در حالی که مثال‌هایی را که بررسی کردیم نشان میدادند که در واقع نگاه در فیلم ترکیبی از اظهار حالت درونی شخصیت‌های فیلم و ابراز توجه آنها (و بالنتیجه کشیدن توجه ما) به آنچه در پلان بعدی خواهد آمد است. و اگر نگاه مانوئل در فیلم *اسب کهر را بنگر* را الگوی پیشین و نمونه کامل چنین ترکیبی تصور کنیم میبینیم که این ترکیب کمتر یا بیشتر از این الگوی پیشین دور میشد و پیچیده تر میشد تا به نگاه استفن در فیلم *تصادف* و یا نگاه سورین در فیلم *زیبای روز* میرسید.

بگذارید بگویم که منظور من از همه این حرف‌ها دو چیز است: اول از همه کشاندن توجه شما به نگاه شخصیت‌های فیلم است که با آن کارگردان به هر نحو داستان فیلم را به ما میگوید و دوم جلب توجه شما به برخورد علمی به سینماست. زیرا که فیلم ساختن هنر است ولی بحث درباره فیلم علم است همانطور که شعر گفتن هنر است ولی تحلیل آن علم است.<sup>۱۲</sup>

در آنچه که در دنباله این مقاله در آینده مینویسم این بحث‌ها را دنبال نمیکنم و فقط به طور ساده‌ای به خود نگاه کارول در فیلم *انزجار* خواهم پرداخت.

خصوصیت اصلی فیلم *انزجار* این است که تقریباً همه داستان آن با نگاه این دخترک گفته میشود و نه تنها روابط آدم‌ها بلکه حتی انگیزه‌های روانی‌ای که در پشت روابط آدم‌هاست با نگاه گفته میشود.

دنباله این بحث را در آینده بخوانید، درود بر شما!