



اتاق هفتم



شب مجازی

مجموعه مقالاتی در باب مجاز

آدرین مارتین



اتاق ہفتم

شب مجاز

سرشناسه: مارتین؛ آدرین: ۱۹۵۹ م. (Martin, Adrian)
عنوان و نام پدیدآور: شب مجازی: (مجموعه مقاله‌هایی در باب سینما)
آدرین مارتین؛ مترجم: دانیال زین‌العابدینی و میلاد عزیزخانی
یادداشت: این کتاب براساس دو منبع آنلاین و نشریه آکادمیک استرلینگ دیست جمع‌آوری و ترجمه شده‌است.
عنوان دیگر: مجموعه مقاله‌هایی در باب سینما
موضوع: سینما - مقاله‌ها و خطابه‌ها
Motion pictures - Addresses, essays, lectures
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا
شناسه افزوده: زین‌العابدینی؛ دانیال (۱۳۷۸) و عزیزخانی؛ میلاد؛ مترجم
رده‌بندی کنگره: PN1۹۹۴
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳
شماره کتابشناسی ملی: ۹۱۴۶۲۵۳
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۳۱۵۲-۶-۲
مشخصات ظاهری: ۳۳۴ ص، ۱۴×۲۰/۵ س.م
مشخصات نشر: تهران: رایبد، ۱۴۰۲.

شب مجازی (مجموعه مقاله‌هایی در باب سینما) اتاق هفتم

نویسنده: آدرین مارتین
مترجم: دانیال زین‌العابدینی و میلاد عزیزخانی
تطبیق ترجمه: مریم گنجی و هادی علی‌پناه
ویراستار: رؤیا رجبی‌خراسانی
نمونه‌خوان: فرشیده اسدی
صفحه‌آرا: سامان فرازبان
مدیر هنری و طراح جلد: محمدرسول شکرانی
چاپخانه: عطا
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۳۱۵۲-۶-۲
چاپ اول: پاییز ۱۴۰۲
شمارگان: ۱۰۰۰

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان منیری جاوید
کوچه شهرزاد، پلاک ۴. تلفن: ۰۲۱۶۶۳۴۵۰۶۴
تلفن همراه: ۰۹۰۵۱۵۱۳۷۰۲

www.raybodpub.com
info@raybodpub.com
@raybodpub



شب مجازی

مجموعه مقاله‌هایی در باب سینما

آدرین مارتین دانیال زین‌العابدینی
میلاد عزیزخانی

فیلم پان

FILMPAN

فیلم پان، وبسایت تخصصی فیلم و سینما،
شما را به مطالعه این کتاب دعوت می کند.



فهرست

- ۹ به روش خودم، تلاش کرده‌ام رها باشم؛ مقدمه آدرین مارتین بر ترجمه فارسی
 ۱۷ مقدمه مترجم و گردآورنده کتاب
مقاله‌ها
 ۲۳ «به گوشم رسیده است»: طراحی صدا در آثار فریتز لانگ
 ۳۷ پرده و سطح، لطیف و سخت: سینمای لئوس کاراکس
 ۵۹ جری لوئیس: هیچ چیز مانند افراط موفقیت‌آمیز نیست
 ۶۵ القابایی برای سینمای شانتال آکرمن
 ۷۵ ساموئل فولر: متمدن
 ۸۹ ارتباط‌های قطع‌شده: سینمای ترزا ویلاورده
 ۱۰۷ فضای بازی و زمان بازی: یک تاریخ ناکامل از کمدی بصری امریکایی
 ۱۲۳ نامه‌هایی از زنی ناشناس: ریتا آزدو گومش
 ۱۳۱ مردانگی در آثار پل شریدر
 ۱۴۷ گم‌کردن مسیر: سقوط جین کمپیون (۲۰۰۰)
 ۱۶۹ دی‌پالما: خالص و ناخالص
 ۱۷۹ بلیت برای سواری: کلر دنی و سینمای بدن
 ۲۰۱ جهان وحشت: داریو آرجنتو
 ۲۰۷ همیشه جوان: جکی رابینال
 ۲۱۹ کوئنتین تارانتینو: شلیکی دیگر به سر
 ۲۳۱ شاه‌کلیدی به تاریخ(های) سینما
ریویوها
 ۲۴۵ بال‌های اشتیاق
 ۲۵۹ ماموریت غیرممکن
 ۲۶۷ حیات رفیع
 ۲۷۱ کلثو از ساعت ۵ تا ۷
 ۲۷۷ فهرست شیندلر
 ۲۸۱ واندا
 ۲۹۱ لحظه عشق: پیش از طلوع و پیش از غروب
 ۳۰۵ فهرست بی‌پایان فیلم‌های برتر از نگاه آدرین مارتین
نمایه نام‌ها
 ۳۱۲ نمایه
نمایه فیلم‌ها
 ۳۲۴ نمایه

به روش خودم، تلاش کرده‌ام رها باشم

مقدمه آدرین مارتین بر ترجمه فارسی

نوشته همیشه -یا فقط- در تنش پدیدار می‌شود؛ تنش میان آنچه شخص می‌خواهد بنویسد و آنچه فرصت یا موقعیت نوشتن آن را می‌یابد یا دست‌کم من همیشه آن را این‌چنین تجربه کرده‌ام.

هرکدام از ما با جریانی بی‌وقفه از افکار، ایده‌ها، احساسات، تجربه‌ها و دیده‌ها و خواننده‌ها زندگی می‌کنیم. اینکه هر روز در جست‌وجوی بهانه و دستاویزی باشیم تا از آن جریان، چیزی پدید آوریم و نکته‌هایی از آن را به هم وصل کنیم، همان چیزی است که کارنامه حرفه‌ای [چه کلمه غربی]^۱ در نقد سینمایی به‌تمامی بر آن متکی است.

این کارنامه حرفه‌ای و این تقلا برای بقا در جهان مادی، گاه هم‌چنین نوعی جست‌وجوی معنوی یا اگزیستانسیالیستی برای شخص است تا رها باشد و خود را آزادانه ابراز کند؛ در هر زمان و به هر شکل که برای او ممکن باشد، گاه در فاصله میان خطوط، گاه نیز در بروز یک لحظه و احاطه‌شده با هر آنچه به آن لحظه، اجازه بروز می‌دهد.

مقاله‌ها و ریویوهای^۲ این مجموعه را دانیال زین‌العابدینی انتخاب کرده‌است. وقتی به فهرست کتاب نگاه می‌کنم، پیش از هر چیز، تمام آن فرصت‌هایی را می‌بینم و به یاد می‌آورم که به نوشتن این متن‌ها انجامید؛ ریویوهایی که به سفارش یک مجله یا روزنامه

۱. در متن کتاب و بیشتر در بخش مقاله‌ها، برای صحبت‌های نویسنده میان کلام خودش، از کروش استفاده شده‌است. و

۲. به نظر می‌رسد در فارسی بهترین معادل برای واژه Review یادداشت، نقد، چکیده یا مرور باشد اما با توجه به اینکه در متن کتاب، این واژه معنایی افزون بر معادل‌های فارسی خود دارد، آن را به همین شکل حفظ کرده‌ایم. و

یا برنامهٔ رادیویی نوشته شدند [بیشتر متن‌ها در زادگاهم، استرالیا، نوشته شده‌اند که تا سال ۲۰۱۲ در آنجا زندگی می‌کردم]، نشریه‌های آکادمیک، سخنرانی‌هایی برای دانشگاه [در زمان کوتاه حضورم در جایگاه دانشجو و مدرس]، کنفرانس یا خبرنامه‌ها، بخش‌هایی از کتاب‌ها، مقاله‌هایی برای کانالوگ‌ها، سخنرانی‌هایی برای مدرسهٔ تابستانی بلژیک [جایی که من و پارترنم، کریستینا آلوارز لویز، همواره حضور می‌یابم]، متن‌های ضبط‌شده برای تحلیل صوتی نسخهٔ دی‌وی‌دی و بلوری فیلم‌ها، گزاره‌های نوشته‌شده برای همراهی با یک ویدئو-مقاله و غیره.

دانیال این متن‌ها را از دو منبع آنلاین گردآوری کرده‌است. بیشتر آن‌ها از وب‌سایت خودم «فیلم کریتیک: آدرین مارتین»^۱ است و همچنین نشریهٔ آکادمیک اسکرینینگ دِ پست^۲؛ وب‌سایتی که من در بازه‌های مختلفی از فعالیتش، سردبیر مشترک آن بوده‌ام. من همچنین به روش سنتی کتاب‌هایی چاپ کرده‌ام اما پروژهٔ مستمر وب‌سایتم چیزی است که آن را به مثابهٔ «آبرکتاب» خودم تلقی می‌کنم؛ فراتر از چیزی که یک مجموعه آثار بتواند میان جلد‌های سخت خود حفظ کند. شاید «آبرکتاب» من شبیه رؤیای سرگئی ایزنشتاین از «کتاب کروی»^۳ باشد [مدت‌ها قبل از اینترنت]؛ رجوع به عقب، جلو و تمام مسیرها در یک آن و به تمام حیطهٔ نوشتاری یک شخص.

در فضای وب‌سایتم، متن‌ها مستقل از موقعیت‌های اصلی و اولیهٔ خود عمل می‌کنند و رها می‌شوند. من آزادانه رفتار می‌کنم. متن‌هایی را منتشر می‌کنم که پیش از این هیچ خانه‌ای نداشتند. از تکه‌هایی از دوره‌های زمانی متفاوت کلاژ درست می‌کنم. نوشته‌ها را به روزرسانی، بازنویسی و حاشیه‌نویسی می‌کنم. سخنرانی‌های قدیمی‌ام را به نثر تبدیل می‌کنم. به دفترچه‌هایم هجوم می‌برم و چیزهای زیادی را اختصاصی برای وب‌سایت می‌نویسم. مسیر متداول و اغلب بیگانه‌شدهٔ نویسنده به سردبیر و گروه سردبیران تا ناشر را وارونه می‌کنم. من به فایل‌های اصلی در کامپیوتر، دست‌نوشته‌های تایپ‌شده و کارت‌ها و یادداشت‌های دست‌نوشته‌ام رجوع می‌کنم [توانسته‌ام در مدت ۴۵ سال بیشتر آن‌ها را حفظ کنم]. من صرفاً از سر کاهلی، نسخه‌های رونویسی‌شدهٔ این نوشته‌ها را منتشر نمی‌کنم؛ کاری که بعضی برای وب‌سایت‌های آرشیوی خود انجام می‌دهند. موزهٔ کاملاً شخصی خودم، این بنای یادبود برای خود را، تا حد رسیدن به سرگیجه به حرکت درمی‌آورم؛ استعاری و پرتب‌وتاب. این‌چنین نوشته‌هایم را از آن خود می‌کنم. من به روش خودم، تلاش کرده‌ام رها باشم.

1. www.filmcritic.com.au

2. www.screeningthepast.com

وب‌سایت هم‌چنین فضایی است که در آن نهادهای تعیین‌کننده، معرف و محدودکننده حذف می‌شوند. من تمام جزئیات منبع پیشین را حذف می‌کنم؛ چون نمی‌خواهم خواننده یک متن را به‌مثابهٔ متنی آکادمیک بخواند و متنی دیگر را در قالب یک متن ژورنالیستی. نمی‌خواهم یک متن آموزشی (برون‌وابسته) شناخته شود و دیگری جایگاهش را به‌مثابهٔ یک نوشتهٔ خلاقانه (درون‌وابسته) تثبیت کند. بهتر است بین تمام این عرصه‌ها هرج‌ومرج ایجاد شود و میان تمام این مؤلفه‌ها و پیش‌فرض‌ها جنگ و پیکار درگیرد. اکنون همهٔ متن‌ها با رویکردی دموکراتیک و در فضایی یکسان، شناورند؛ فضای گسترده‌ای که دوست دارم آن را [اگر لازم باشد آن را چیزی بنامم] «نقد فیلم» بنامم.

طبیعی است که لحن، ارائه، ارجاع‌ها و اشاره‌ها در هر متن متفاوت است [و حتی اگر ممکن باشد، در یک متن واحد نیز تغییر می‌کند] اما امیدوارم لغزش از یک زبان به زبانی دیگر، پیش‌بینی‌ناپذیر باشد. این لغزش بهترین روش ممکن است تا شیوه‌ای را نشان دهم که مغز منحصربه‌فرد و عجیب من با آن کار می‌کند؛ «مغز من به روایت سینما»، اگر بخواهم توصیفش کنم.

رویکرد من هنگام نوشتن از سینما چیست؟ روش و هدفی ساده یا دشوار وجود ندارد. من سعی می‌کنم حواسم را روی آن چیزی گشوده نگه دارم که ریموند دورگنات^۱ به‌درستی «خیزش مسائل» خوانده‌است. فیلم‌های متفاوت [و بخش‌ها و سطوح‌های مختلف فیلم‌ها] در ما چیزهای متفاوتی را فرامی‌خوانند که تمنا می‌کنند به آن‌ها توجه کنیم. گاهی شخص ناچار است یک خاطرهٔ ذهنی و شخصی و تأثیرهای آن را کندوکاو کند. گاه شخص می‌خواهد به چیزی اشاره کند که در جهان بی‌کران بیرون رخ می‌دهد. گاهی شخص به فیلمسازان اشاره می‌کند [دفعهٔ بعدی می‌توانی بهتر انجامش بدهی.]. گاه با درون یا سایهٔ خود گفت‌وگو می‌کند. گاهی [آنچه اغلب برای من و کریستینا رخ می‌دهد.] می‌خواهی به درون اثر بروی و جنبهٔ مادی یک فیلم را تحلیل کنی و منطق شاعرانهٔ درونی آن را کشف کنی. اما در موقعیت‌های دیگر، فیلم صرفاً بهانه‌ای برای خیال‌پردازی‌های دیگر است و تو باید دربارهٔ این انگیزه صادق باشی. گاهی قطعه‌ای از تاریخ سینما را در دست داری که می‌خواهی آن را بررسی و کشف کنی. گاهی می‌خواهی به بستری فرهنگی اشاره کنی یا حتی

۱. Raymond Durgnat، در بعضی از مقاله‌ها و کتاب‌ها در زبان فارسی نام او را به شکل دورنیات نیز نوشته‌اند.

می‌خواهی نکته‌ای سیاسی را بیان کنی. در زمان‌های دیگر برای تو هیچ اهمیتی ندارد که بخوای به بسترهای محدودکننده تاریخی یا ایدئولوژیک پردازی. می‌خواهی آزادانه پرواز کنی. رها و بی‌قید باشی و لذت ببری. سینما [گاهی] بستر چنین آزادی خاصی است. این امر را روبر دسنوس^۱ «شب مجازی» نامیده‌است؛ سازوکاری که تو را به رؤیاپردازی در روز، فارغ از جهان سرد و ممنوعه سوق می‌دهد.

ترفند من همیشه این است که بی‌درنگ با هر آنچه در من فوران می‌کند، شروع می‌کنم. ناخودآگاه شما باید نقش [پیرنگی] ایفا کند. بیرون بریز یا به درون فراخوان. همیشه فرصت برای بازنویسی و به‌خصوص جابه‌جایی و مونتاژ تکه‌های متن وجود دارد. نوشتن برای من، همواره پاره‌پاره رخ می‌دهد. چنین می‌نویسم و بعد به متن فرم می‌دهم. هیچ‌چیز را دور نمی‌ریزم. تمام پیش‌نویس‌ها را نگه می‌دارم. درواقع، فرم یا ساختار در نوشتن همواره مانند رودخانه‌ای خروشان است؛ مانند اینکه در کنار آب روانی از کلمه‌ها فیلمبرداری کنید و سعی کنید پیوندهایی برقرار کنید. با فشردن چیزی و گسترده‌ن چیزی دیگر، یک محور جادویی را می‌جوئید که دو عنصر را وقتی کنار هم جرقه می‌زنند، روشن خواهد کرد. کشش ذاتی کامپیوتر، نوشتن را برای همیشه تغییر داد و آن را به جریان یا سیلی از فرایندهای فکری نزدیک‌تر کرد [با تمام هیجان‌ها و حس‌های همراه با تلاطم اندیشه] و این شعاری است که - به لطف ژیل دلوز^۲ - همیشه بر آن اصرار ورزیده‌ام: نوشتن جریان است، دستورالعمل نیست. از پیش نمی‌توان برای نوشتن، طرح یا ساختاری در ذهن مطرح کرد. اگر با الگویی از پیش تعیین‌شده نوشته را تکمیل کنید، در همان نقطه متوقف خواهد شد [خواهدمُرد]. باید نوعی بی‌نظمی یا تصادف، خودانگیختگی و ابتکار نیز وجود داشته باشد؛ نوعی خودغافلگیری.

برای مثال، همین متن را با جمله‌ای از ترانه «پرنده‌ای بر سیم» لئونارد کوهن آغاز کردم که در سرم بود. آن را نوشتم و بعد، عنوان متن شد؛ ستاره راهنمای من، استعاره اصلی من [یا گروهی از استعاره‌ها] برای کشف و تعقیب...

نوشته‌های منتخب این کتاب، اساساً بر کارگردانان و تعدادی فیلم به‌خصوص متمرکز است و هم‌چنین مجموعه کاملاً شخصی من؛ یعنی فهرست بی‌انتهای بهترین فیلم‌های من که در انتهای کتاب آمده‌است. من فقط به این روش‌ها نمی‌نویسم؛ مقاله‌های آزاد یا

1. Robert Desnos (1900-1945).

2. Gilles Louis René Deleuze (1925-1995).

شبکه‌ای من، سیروسفرم در نظریه و فلسفه و فعالیت گسترده من درباره ژانرهای سینمایی را می‌توانید در وبسایتم پیدا کنید یا در مجموعه پی‌دی‌اف‌هایی که با عضویت در کارزار پیتریان در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد^۱ و در کتابم **اسرار سینما**^۲ (۲۰۱۸/۲۰۲۰). اما برای خوانندگان جدیدم نیز درباره نقد کارگردان محور و تحلیل تک‌فیلم خواهم گفت.

بعضی افراد من را یک مؤلف‌گرای سنتی می‌دانند؛ یعنی فردی که به لحاظ احساسی خود را صرف ایده رمانتیک کهن هنرورزی فردی کرده‌است یا حتی «نابغه»ای [مرد یا زن، برای من جنسیت هیچ تفاوتی ندارد]. که در مقام کارگردان فیلم تجسم یافته‌است. اکنون، همه ما می‌دانیم که بیشتر فیلم‌ها - دست‌کم آن‌هایی که فرایند تولیدشان از سینمای تجربی تک‌نفره و شخصی، پر جزئیات‌تر است - تلاش‌هایی جمعی‌اند حاصل عملکرد یک گروه. فیلم‌ها از عوامل متعددی تأثیر می‌پذیرند؛ پس باید بگوییم مرگ بر ایدئال‌گرایی رمانتیک؟ چنین باوری ندارم زیرا فیلم‌ها نیز به روش خودشان سعی می‌کنند که رها باشند و آزادی با بیان شخصی و فردی در پیوند است؛ یعنی درکی که با آن، ما در جایگاه مخاطب درمی‌یابیم یک فیلم، سبک، امضاء، هدف و نمایه‌ای به‌خصوص از شیفتگی‌ها دارد و با آن‌ها - با وجود تمام جبر و تحریف جهان واقعی - از میان صدهای دیگر عبور می‌کند و با ما صحبت می‌کند. به همین دلیل، فیلمساز - منتقد، ژان - کلود بایه^۳، پیشنهاد کرد ما «نظریه مؤلف» دهه پنجاه را با «بوطیقای مؤلف» جایگزین کنیم که نگاهی تازه، اصلاح‌شده و دقیق‌تر است.

این مقاله‌ها [هفت مقاله از مجموعه را با همراهی کریستینا آلوارز لویز نوشته‌ام]. چنین «بوطیقای مؤلفان»ی را جست‌وجو می‌کند. در نهایت، توجیه این «مؤلف‌گرایی» ساده است چون حتی درون ساخت پیچیده و تودرتوی یک فیلم، اغلب به یک نفر اعتماد شده‌است تا تصمیم‌های حیاتی را در این باره بگیرد که فیلم، در هر لحظه، چگونه شکل بگیرد و آن شخص کارگردان است. در اینجا درباره خصلت رمانتیک «فرد نابغه» با هوشمندی بازنگری شده‌است. کارگردان فیلم، نویسنده‌ای نیست که در برابر کاغذ سفید یا صفحه کامپیوتر آماده کار نشسته‌باشد یا نقاشی نیست که در برابر بوم یا مجموعه‌ای از مواد ایستاده‌باشد یا آهنگسازی نیست که یک ملودی را در ذهن دارد. او [مرد یا زن] بیشتر به رئیس سیرک یا

1. www.patreon.com/adrianmartin

2. *Mysteries of Cinema*.

3. Jean-Claude Biette (1942-2003).

رهبر ارکستر شبیه است. باقی افراد استعدادشان را [که معمولاً بارز است] به پروژه می‌آورند اما این کارگردان است که [امیدوارانه] کنترل تنظیم و تدوین آن استعدادها را به روش به‌خصوصی در دست دارد.

به همین دلیل، در قرن بیست و یکم و به‌رغم گسترش عظیم پوشش تلویزیونی در جایگاه یک رسانه، سینما همچنان به‌مثابهٔ ایدئالی در مقایسه با تلویزیون اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا مسئله بی‌تفاوتی به چگونگی تجسم‌یافتن داستان‌ها در قالب تصویرها و صداها یا اجرای بازیگران نیست. خالقان سریال‌های تلویزیونی [معمولاً نویسنده-تهیه‌کننده‌ها] بر اساس الگوهای سبکی تعیین می‌کنند که کدام کارگردان برای کارگردانی قسمتی به‌خصوص کامیاب‌تر است. نمونه‌های استثنائی مؤلف تلویزیونی نیز وجود دارد - مانند آثاری از اینگمار برگمان، رینر ورنر فاسبندر^۱، جین کمپیون^۲، اولیویه آسایاس^۳ یا موریس پیال^۴ - اما بر اساس قانونی کلی، کنترل خلاقانهٔ تلویزیون بیشتر از اینکه در دستان کارگردان باشد، جای دیگری متمرکز است و انرژی جمعی، سرهم‌شده و صنعتگرانه بیشتر بر کلیتی سبکی متمرکز است - مانند نمایه، حال و هوا و ضرباهنگ ثابت در تمام سریال - تا اینکه سبک تنظیم و شکل گرفته به‌خصوصی باشد که ما با آن فرایند میزانشن درون روایتی دیداری شنیداری را [و نه مجموعه‌ای] در سینما همراهی می‌کنیم.

من به دلیل‌های زیادی ریویوی سینمایی می‌نویسم و این دلیل‌ها متناسب با زمان و موقعیت تغییر می‌کند. من بیست سال در رسانهٔ جمعی [از دههٔ هشتاد تا سال ۲۰۰۶] ریویونویس «حرفه‌ای» هفتگی بودم و در سال‌های پایانی دههٔ نود از دل آن فرایند تولیدی به‌شدت انباشته، پروژه طراحی وب‌سایتم را برنامه‌ریزی کردم. قبل، بعد، درون و بیرون آن مسیر کاری بود که انگیزه‌های شخصی بسیاری برای این فرم نوشتن پیدا کردم. اول اینکه، این وب‌سایت دفترچه‌خاطرات من است؛ دفتر گشودهٔ من، وقایع‌نگاری من از تجربه‌ها، فکرها و واکنش‌ها به دیدن فیلم. بعضی فیلم‌ها را صرفاً به این دلیل به یاد می‌آورم که زمانی دربارهٔ آن‌ها نوشته‌ام! دوم اینکه، من همیشه سعی کرده‌ام فیلم‌های به‌خصوصی را با ایده‌ها، بسترها و تئوری‌های کلی‌تری مرتبط کنم. «برای هر ریویو، دو یا سه ایده» شعاری بود که برای مدتی طولانی حفظ کردم؛ هم‌زمان که ریویونویس‌های بسیار زیادی از «فرسودگی شغلی» رنج می‌برند زیرا مجبورند فوری و به‌سرعت، با یک «نظر» یک‌دست و واحد، با

1. Rainer Werner Fassbinder (1945-1982).

2. Jane Campion (1954).

3. Olivier Assayas (1955).

4. Maurice Pialat (1925-2003).

فیلم‌های متفاوت و بسیار زیادی مواجه شوند. سوم اینکه، ریویونیسی در سطح‌های مختلف، فرایندی پاینده از ترسیم [و تطبیق] فیلم‌ها از دید تاریخی است. «نقد» همیشه بهترین و ایدئال‌ترین فرم نهایی را در آن تنه درخت نمی‌یابد که در قالب کتاب چاپ شده [یا دانش‌نامه یا...] شناخته می‌شود. به خصوص در عصر دیجیتال کنونی، ما ارتباط‌هایی را ترجیح می‌دهیم که زیرزمینی، مخفی، اشتراکی، نقض‌شدنی و حتی گیج‌کننده‌اند و در انشعاب‌های ساقه-ریشه‌ها به وجود آمده‌اند. این ارتباط‌ها، نقشه‌ها و ترسیم‌هایی از سر جنون و سرکشی است که دوست‌شان دارم.

برای من هیچ کدام از اصول معمول ریویونیسی اهمیت ندارد یا به نظرم این اصول صرفاً به شکل ناپیوسته بخشی از انگیزش مسائل‌اند. بنابراین، برای مثال، باور دارم که ارزیابی و بسته‌بندی «خوب» از «بد» در سینما، مسئله‌ای اصلی [یا حتی مهم] در فعالیت نقد نیست. در وب‌سایتم، به همین راضی‌ام که امتیاز بدهم؛ چون کاری بود که در رسانه جمعی مانند شرطی الزامی و محدودکننده باید انجام می‌دادم اما گاه آن امتیازها حس کنجکاوانه من را در قبال یک فیلم نشان می‌دهند. امتیاز من به فیلم‌ها، بیشتر از اینکه از «ارزش» فیلم حکایت کند، نشان می‌دهد که فیلم چه تفکری را در من برانگیخته است. سینما همیشه فرهنگ است و فرهنگ - چنان که دورگنات زمانی اشاره کرده است - «همیشه یک به است». من اما کماکان به هنر معتقدم [هر جا یافت شود که معمولاً در مکان‌هایی غافلگیرکننده یافت می‌شود]. به تجربه زیبایی‌شناختی والا و آن قلمروهای قائم‌به‌ذاتی معتقدم که با عنوان «شب مجازی» شناخته می‌شود...

در پایان، از دانیال زین‌العابدینی و تیم همکارش برای این ترجمه‌ها نیز تشکر می‌کنم.

آدرین مارتین

بیست‌وششم و بیست‌وهفتم اکتبر ۲۰۲۲

مقدمه مترجم و گردآورنده کتاب

آدرین مارتین، منتقد و نویسنده متولد استرالیا، از بهترین و مهم‌ترین منتقدان امروز سینماست. مارتین نوشتن درباره سینما و تدریس سینما را از دوره نوجوانی آغاز کرد و تاکنون نیز با همان صلابت و دقت همیشگی خود از سینما می‌نویسد و می‌گوید. او همچنین سخنرانی‌های متعددی درباره سینما داشته و در چند سال گذشته همراه با پارتنرش، کریستینا آلوارز لویز، ویدئو-مقاله‌های پرشماری ساخته‌است. سینه‌فیل‌های ایرانی مخاطب کتاب‌های ترجمه‌شده سینمایی، او را با کتاب **دگرگونی‌های سینما: چهره در حال تغییر سینه‌فیلیای جهان**^۱ می‌شناسند. اما برای شناخت آدرین مارتین، باید قبل از هر جای دیگری سراغ وب‌سایت او رفت با نام «آدرین مارتین: منتقد فیلم»؛ منبعی که در مقدمه‌اش برای این کتاب، آن را با عنوان «دفترچه‌خاطرات» خود توصیف کرده‌است. این توصیف درست است زیرا وب‌سایت آدرین بیش از هر چیز، نشان از زندگی دارد؛ یک زندگی پر بار و سفری عمیق و زیبا و ماجراجویانه به دل سینما. وب‌سایت مارتین تاریخ سینماست؛ تاریخ سینمایی چنان عظیم که آن را نه می‌توان مانند نوشته‌های دیوید بردول^۲ و کریستین تامسون^۳ و دیگر تاریخ‌نگاران سینما در قالب یک کتاب ارائه داد و نه مانند کارهای ژان ژان-لوک^۴ و دیگر فیلمسازان و مستندسازان در یک مستند سینمایی چندساعته خلاصه کرد. وب‌سایت او وسیع و پراکنده است و همه‌نوع فیلم و فیلمسازی در آن پیدا می‌شود؛ چنان‌که تاریخ سینما نیز چنین است. وب‌سایت آدرین هنگام ورود و پیش از هر چیز،

۱. *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. نشر شور آفرین این کتاب را در سال ۱۳۹۴ با همین نام چاپ کرده‌است.

2. David Jay Bordwell (1947).

3. Kristin Thompson (1950).

4. Jean-Luc Godard (1930.2022).

به ما یاد می‌دهد که فقط یک نوع فیلمساز، یک نوع سینما، یک نوع تاریخ و فقط یک عینک برای دیدن پیش‌روی‌مان وجود ندارد، بلکه انواع فیلم‌ها و فیلمسازان و انواع فرم‌ها و تاریخ‌ها وجود دارند و به عینکی متفاوت برای رویارویی با هر کدام از آن‌ها نیاز داریم. آدرین مارتین تعریف می‌کند که راتول روئیز^۱، فیلمساز نابغهٔ شیلیایی، در ملاقاتی با مهربانی به او گفته‌است: «منتقدانی را ترجیح می‌دهم که دربارهٔ شش فیلم صد نظر متفاوت دارند؛ درمقایسه با منتقدانی که دربارهٔ ششصد فیلم فقط یک نظر دارند.» آدرین مارتین همان منتقد کاربلدی است که روئیز ترجیح می‌دهد؛ منتقدی که نه فقط هر ریویو و مقاله‌اش با دیگری از لحاظ ایده متفاوت است بلکه حتی به هر پاراگراف از یک نوشته‌اش نیز ایده‌های جدیدی اضافه می‌کند و آن‌ها را واکاوی می‌کند. در وب‌سایت او می‌توانید ریویوی فیلم اروتیک سافت‌کور^۲ «شیمی بدن ۲: صدای یک غریبه» را در کنار ریویوی «اسیر» آکرمن^۳ بیابید. می‌توانید نوشتهٔ تأمل‌برانگیز او دربارهٔ فیلم «کت‌وومن» (۲۰۰۴، پیتوف^۴) را بیابید؛ فیلمی که در وب‌سایت آی‌ام‌دی‌بی نمرة ۴/۳ دارد و از راتن‌تومیتوز نمرة ۸ از ۱۰۰ گرفته‌است! اما مارتین به این فیلم چهار ستاره از پنج ستاره داده‌است و در ریویوی فیلم می‌خوانید که چگونه می‌توان به‌درستی به جهان این فیلم وارد شد و درون آن به کاوش‌های سینمایی و فرهنگی پرداخت. پس آشکارا با منتقدی طرف نیستیم که صرفاً بخواهد همه‌چیز را به «دوربین بد» و «دوربین درست» یا «میزانسن سلخته» یا «میزانسن دقیق» خلاصه کند و تقلیل دهد. مارتین فکر دیگری در ذهن دارد.

وقتی به وب‌سایت آدرین مارتین می‌روید و صدها ریویوی او را در برابر خود می‌یابید، نه فقط دربارهٔ آن فیلم‌ها خواهید خواند، بلکه بنا بر خواست نویسنده، تجربهٔ خواندن شما به چیزی فراتر سوق داده می‌شود. وقتی ریویوی او را دربارهٔ یک فیلم می‌خوانید، نه فقط دربارهٔ آن تک‌فیلم، بلکه دربارهٔ فیلم‌های مشابه، تفاوت آن‌ها، فرهنگ آن نوع سینما و زیبایی‌شناسی مختص به آن نوع فیلمسازی هم می‌خوانید. در نوشته‌های مارتین نقل‌قول‌های زیادی از منتقدان و نظریه‌پردازان می‌خوانید و هم‌چنین ارجاع‌های به‌هنگام و تأمل‌برانگیز که به پرورش و تکمیل کنکاش نویسنده در متن کمک می‌کند، روش او گاهی به استفادهٔ گدار از نقل‌قول‌ها در فیلم-جستارهایش می‌ماند که تصویرها را کامل

1. Raúl Ernesto Ruiz Pino (1941-2011).

2. Chantal Anne Akerman (1950-2015).

3. Jean-Christophe "Pitof" Comar (1957).

می‌کردند. آدرین مارتین تاریخ سینما را در حافظهٔ سینه‌فیلیایی خود حفظ می‌کند و به همان اندازه نیز تاریخ نقد و تئوری سینمایی را با خود به همراه دارد. او از بسیاری منتقدان و نظریه‌پردازان کمترشناخته‌شده در ایران نیز نام می‌برد و آنان را معرفی می‌کند؛ مهم‌ترین آنها شاید ریموند دورگنات باشد که در چندین متن انتخابی مجموعه و هم‌چنین مقدمهٔ اختصاصی‌اش برای ترجمه از او نام برده و نقل‌قول آورده‌است.

در این کتاب، مقاله‌ها با ترتیب خاصی جای‌گذاری شده‌اند؛ از فیلمسازان دورهٔ کلاسیک شروع می‌کنیم و بعد به فیلمسازان غیرقراردادی و در ادامه کمترشناخته‌شده می‌رسیم و بعد ترکیبی از هر دو را خواهیم داشت، از مدرن/معاصر به گذشته و برعکس. این ترتیب به ما اجازه می‌دهد تا دریابیم که در واقعیت چیزی به نام تقسیم‌بندی وجود ندارد، بلکه دیالوگی ایجاد می‌شود. ما دربارهٔ فیلمسازان معاصر/مدرن/تجربی در مقاله‌هایی می‌آموزیم که دربارهٔ فیلمسازان کلاسیک است و برعکس. در بخش ریویوها می‌خوانیم که چگونه بعد از بررسی تمام یک کارنامهٔ حرفه‌ای، یک تک‌فیلم بررسی می‌شود. هم‌چنین، بررسی و ریویوی یک تک‌فیلم به ما کمک می‌کند تا هم مواجهه با یک تک‌فیلم به مثابهٔ یک کل کامل را بیاموزیم و هم تصویر بزرگ‌تری از این موضوع در ذهن داشته باشیم که چگونه امضاءهای مؤلف در یک تک‌فیلم عمل می‌کند.

این کتاب از متن‌های منتخب من از مجموعه‌نوشته‌های آدرین مارتین در سایت «منتقد فیلم» و «اسکرینینگ دِ پست» تشکیل شده‌است؛ پروژه‌ای که مدت‌ها در ذهن داشتم و وقتی پیشنهاد ترجمهٔ یک کتاب را دریافت کردم - قرار بود کتابی دربارهٔ رابرت آلتمن^۱ باشد، اما چون پیش‌تر پرونده‌ای مفصل به سردبیری من در وب‌سایت «فیلم‌پن»^۲ منتشر شده بود، دربارهٔ ترجمهٔ آن کتاب چندان هیجان‌زده نبودم - پروژه‌ای را پیشنهاد دادم که می‌توانست مهم‌تر باشد؛ ترجمه‌ای از گزیده‌نوشته‌های منتقد محبوبم که چندین سال است مهم‌ترین منبع زیست سینه‌فیلیایی من است. با تلاش بسیار توانستم به آدرین پیام دهم و از پروژه‌ام برایش بگویم و مهم‌تر از همه از او اجازه بگیرم. این مسئله برای من مهم بود که آدرین بداند این کتاب و پروژهٔ اوست و ما نمی‌خواهیم بدون اطلاع او نوشته‌هایش را ترجمه و چاپ کنیم؛ این اتفاق پیش‌تر برای کتاب **روزی روزگاری در امریکا** افتاده بود. ابتدا، آدرین خوش‌بین نبود؛ زیرا تجربه‌های هدررفته و تلخی در این زمینه داشت. پس

1. Robert Bernard Altman (1925-2006).

2. <https://filmpan.ir>

وقتی از چنین موقعیتی آگاه شدم، من و همکارانم تمام انرژی‌مان را روی این مسئله متمرکز کردیم که پروژه نه فقط به مرحله عرضه برسد، بلکه با زستی تمام حرفه‌ای آن را اجرا کنیم. این متن‌ها فقط می‌تواند بخش کوچکی از سوپرکتاب او را پوشش دهد اما من با تمام توان تلاش کرده‌ام تا متن‌های انتخابی، فیلم‌ها و فیلمسازان مختلف را در بر بگیرد؛ از «مأموریت غیرممکن» و دی‌پالما^۱ تا ترزا ویلاورده^۲، از لئوس کاراکس^۳ تا جری لوئیس^۴. آدرین در این یک سال با سخاوتی مثال‌زدنی همراه‌مان بود و کمک‌مان کرد و به ما اجازه داد تا برای ترجمه دقیق کلمه‌هایش از او بپرسیم. معمولاً از گفت‌وگو با «منتور»های خود می‌هراسیم زیرا ممکن است به ما اهمیت ندهند یا به شدت بی‌ادبانه با ما رفتار کنند اما آدرین - که برای من یکی از مهم‌ترین منابع درک آثار سینمایی بوده است - چنان رفتار کرد که گویی یکدیگر را می‌شناسیم و می‌توانیم با هم گفت‌وگو داشته باشیم. سینما آدم‌ها را به یکدیگر نزدیک می‌کند و تا حد زیادی این جبر جغرافیایی را از میان می‌برد؛ پس زنده‌باد سینما. کریس مارکر^۵ در پایان نوشته خود درباره «سرگیجه» نوشت: «این متن برای آنهایی است که سرگیجه را با قلب‌شان می‌بینند؛ این کتاب برای تمام آنهایی است که فیلم‌ها را با قلب‌شان می‌بینند».

دانیال زین‌العابدینی

آبان ۱۴۰۱

1. Brian Russell De Palma (1940).

2. Teresa Villaverde (1966).

3. Alex Christophe Dupont (1960).

4. Jerry Lewis (1926-2017).

5. Chris Marker (1921-2012).

مقاله‌ها

«به گوشم رسیده است»: طراحی صدا در آثار فریتز لانگ

مترجم: میلاد عزیزخانی

در سال ۱۹۸۴، وقتی جورجیو مورودر^۱ نسخه خود را از «متروپلیس»^۲ با «موسیقی تقویت‌شده» به جهان عرضه کرد، محتوای تبلیغاتی آن، گویی برای توجیه، این گفته فریتز لانگ^۳ را در بر می‌گرفت: «من اصولاً یک هنرمند بصری بودم. هیچ‌وقت گوش نداشتم و از بابت آن افسوس می‌خورم.» لانگ در مصاحبه‌ها گهگاه با تواضع خود را کارگردانی معرفی می‌کرد که اساساً در زیبایی‌شناسی بصری عصر صامت پرورش یافته است؛ کسی که به سختی خود را با عصر سینمای ناطق وفق داده است.

به‌رغم این، بیشتر اسناد تاریخ سینما و اغلب سینه‌فیل‌ها با کمال مسرت، ابتکارها و نوآوری‌های منتسب به لانگ را در قلمرو صدا یادآوری می‌کنند: برقراری ارتباط بین پلیس‌ها و جنایتکاران در فضاهای مختلف فیلم «ام»^۴ با دیالوگ‌هایی که در پاسخ یا ادامه یکدیگرند؛ ناله درمانده و بیرون از قاب یک مادر [«السی!】 روی تصویر یک بادکنک در میان سیم‌های تلفن در همان فیلم؛ سروصداهای بیش‌ازحد و صنعتی در «آخرین وصیت‌نامه دکتر مابوزه»^۵؛ استفاده طعنه‌آمیز از الگوهای متداول در فیلم‌های هالیوود مانند ترانه «دلبر مالیخولیایی من» در «خیابان اسکارلت»^۶ و...

بدیهی است که نمی‌توانیم به حرف‌های بزرگ‌منشانه لانگ وقتی از گوش کم‌شنوای خود شکایت می‌کند، استناد کنیم اما هم‌چنین نمی‌توان به گرامیداشت صرف جلوه‌های

1. Giorgio Moroder (1940).

2. Metropolis (1926).

3. Friedrich Christian Anton Lang (1890-1976).

4. M (1931).

5. Das Testament des Dr Mabuse (1932).

6. Scarlet Street (1944).

صوتی مجزا یا نمونه‌های الحاقی در آثار او نیز راضی بود. پیشنهاد می‌کنم با دقیق شنیدن فیلم‌های لانگ از رویکرد منسجم، جهانی و سیستماتیک صدا در سینما پرده برداریم. چه‌طور حتی بعضی از تیزبین‌ترین مفسران لانگ این سطح به‌خصوص از پیچیدگی و زیرکی را در آثار او، چنان‌که باید، درک نکرده‌اند؟ ورای آن تعصب بصری - که مدت‌ها مانع مطالعه می‌زاندن بوده و نوعی ناشنوایی فراگیر در نقد فیلم ایجاد کرده‌است - این موضوع هم درست است که اغلب رویکردهای رایج امروز به صدا، توانایی شناخت و اذعان به دستاورد لانگ را ندارند.

در صنعت فیلم امریکایی، خالقان فنی سخنوری همچون والتر مرچ^۱ («اینک آخرالزمان»^۲، ۱۹۷۹/۲۰۰۱) و رندی تام^۳ («تماس»^۴، ۱۹۹۷) برای افزایش آگاهی عمومی درباره نقش و اهمیت صدا بسیار تلاش کرده‌اند. آنها این نگاه را بسط و تکامل داده‌اند که همه پلاتها و کنش‌های به‌خصوص باید، قبل از هر چیز، به مثابه «رویدادهای صوتی» مجسم شوند؛ پدیده‌ای که صدا را تولید می‌کند و به نحوی پویا آن را به کار می‌گیرد. به عبارتی، مرچ و تام به بازتعریف خودشان از این توصیف مشهور پرسون^۵ در **یادداشت‌هایی درباره سینماتوگرافی**^۶ رسیده‌اند: «وقتی یک صدا می‌تواند جایگزین یک تصویر شود، تصویر را ببرید یا آن را خنثی (بی‌اثر) کنید.» (۱)

با وجود این، چنین نگرش‌هایی در اهل فن همچنان ما را بیشتر برای توجه به کاربردهای خاص، بدیهی و خودنمای صدا در سینما آماده می‌کنند؛ مانند سرهم‌کردن‌های غیرواقعی نویز در آثار دیوید لینچ^۷، استفاده فوق‌بیشرفته از تکنولوژی صدای دالبی و چندکاناله در آثار فرانسیس فورد کوپولا^۸ یا الیور استون^۹، درهم‌آمیزی آهنگ‌های محبوب و رویدادهای روایتی در آثار مارتین اسکورسیزی^{۱۰} یا ابل فرارا^{۱۱}، یا صداهای ناهنجار پس از هماهنگ‌سازی در صدای راوی در آثار اورسون ولز^{۱۲}.

برای درک و ارزیابی صدا در آثار لانگ باید روی سطحی فراگیرتر، متراکم‌تر و موشکافانه‌تر گوش‌هایمان را کوک کنیم و درصدد باشیم مجموعه صداها را کامل بشنویم؛ چه صداهایی که موسیقی فیلم را ساخته‌اند، چه کلام یا نویز. امروز صنعت فیلم اصطلاح

1. Walter Murch (1943).

3. David Raridall Thom (1951).

5. Robert Bresson (1901-1999).

7. David Lynch (1946).

9. Oliver Stone (1946).

11. Abel Ferrara (1951).

2. Apocalypse Now.

4. Contact.

6. **Notes on the Cinematograph.**

8. Francis Ford Coppola (1939).

10. Martin Charles Scorsese (1942).

12. Orson Welles (1915-1985).

کارآمدی برای اطلاق به این مجموعه دارد: طراحی صدا، و عمل طراحی صدا، در بهترین نمونه‌ها و مهم‌ترین مؤلف‌ها (ژاک ترنر^۱، ژان-لوک گدار، ترنس مالیک^۲، شانتال آکرمن)، همواره فرسنگ‌ها جلوتر از نظریه‌پردازی درباره صدا در فیلم بوده‌است. گوش‌های ما هنوز به تمرین تحلیلی زیادی نیاز دارند.

یک روش برای تداعی صدای بنیادی در آثار لانگ، ارائه مقایسه کشف‌شده کوچکی است میان لانگ و ارنست لوبیچ^۳. دست‌کم یک تصادف تاریخی وجود دارد که این دو استاد را به هم پیوند می‌زند. لوبیچ اولین کسی بود که حق پخش هالیوودی رمان **بیچاره ساده‌دل**^۴، نوشته ژرژ دو لا فوشاردپیره را به دست آورد. رنوار^۵ اولین بار آن را با عنوان «فاحشه»^۶ به فیلم تبدیل کرد و لانگ با اسم «خیابان اسکارلت» آن را بازسازی کرد. و تصادفی دیگر از دل تاریخچه نقد: وقتی منتقد-فیلمساز، ژان-لوئی کومولی^۷، و تاریخدان، فرانسوا ژره^۸، تفسیری از مضمون «دو کنش درباره نفرت» در بستر نازی‌گرایی در دوره جنگ ارائه کردند، فیلم‌های انتخابی‌شان «جلادان هم می‌میرند»^۹ از لانگ و «بودن یا نبودن»^{۱۰} از لوبیچ بود. (۲)

استدلال من این است که هرچند لانگ و لوبیچ، به‌ظاهر در سطوح ژانری و احساسی بسیار متفاوت‌اند، در سطح فرم روایتی [داستان‌هایی که حاصل تکرارهای تنش‌زا، لحظه‌ای و به‌تدریج تعدیل‌شونده‌اند]، میزانشن [فرمی از یک صحنه‌آرایی ملهم از نمایش تئاتری که بر ورودی‌ها، خروجی‌ها، گروه‌بندی شخصیت‌ها و اصلاح قاب‌های جزئی اما تعیین‌کننده مبتنی است] و درکل در طراحی صدا، قرابت‌هایی تعیین‌کننده دارند.

در اساس، لانگ و لوبیچ نوع یکسانی از موقعیت‌های بنیادین را می‌پسندند. چه کمدی سبک اتاق‌خواب^{۱۱} لوبیچ باشد چه درام‌های محفلی^{۱۲} لانگ، مسئله داستان‌هایی است که اغلب در فضاهای داخلی روایت می‌شوند؛ در اتاق‌ها، راهروها، خانه‌ها، درگاه‌ها. کنش در

1. Jacques Tourneur (1904-1977).

3. Ernst Lubitsch (1892-1947).

5. Georges de la Fouchardière (1874-1946).

7. La Chienne (1931).

9. François Géré (1950).

11. To Be or Not to Be (1944).

2. Terrence Malick (1943).

4. **Poor Sap.**

6. Jean Renoir (1894-1979).

8. Jean-Louis Comolli (1941-2022).

10. Hangmen Also Die (1943).

۱۲. Bedroom Farce، یک نوع کمدی لایت است با محور زوج‌شدن‌های جنسی یا بازآمیازی آنان با پیرنگ‌های بعید و درهای بسته.

۱۳. Chamber Drama، نمایشی سه‌پرده‌ای است که با گروه صحنه کوچک و با آدم‌ها و صحنه‌های جمع‌وجور ساخته می‌شود.

این موقعیت‌ها حاصل به هم پیوستگی شخصیت‌هایی است که همواره به درگاه‌ها داخل و از آن‌ها خارج می‌شوند، زیر تخت‌ها یا در گوشه‌ها پنهان می‌شوند، نامه می‌فرستند یا درباره پیام‌های رازآلود فاش نشده کنجکاو می‌کنند. در این فضاها داخلی، جاذبه اغلب زاده اختلال در فضای آشنا یا خانگی است؛ مثل کلاه یا کلیدی که در جای خودش نیست، چیزی که توجه شخص در معرض اغفال، فریب خوردن یا خیانت را به خود جلب می‌کند. صدا نقشی مرکزی در این نوع صحنه‌پردازی دارد. کلمه‌ها و جمله‌ها در یک دوره دَوْرانی تکرار می‌شوند و از شخصیتی به شخصیتی دیگر دست‌به‌دست می‌شوند؛ حتی الگوهای تدوینی بر مبنای ساختار کلمه‌های بیان شده بنا می‌شوند. در «پیوه خوش‌حال»^۱ لوبیچ، نام «دانیلو» به سه نما و سه هجا تقسیم شده است؛ (دان-ای-لو) که هر کدام را زنان مختلف در کلوزآپ ادا می‌کنند. کلمه‌ها به صداها، نویزها و نشان‌ها تبدیل شده‌اند تا تکرار، همخوانی و دگرگون شوند؛ همانند عبارت‌های «محض رضای گربه!» و «عجبا!» یا نام‌ها و لقب‌های گوناگون شخصیت‌ها در «خیابان اسکارلت»^۲. (۳) در دیالوگ‌گویی، فرم پراکنده و حذف به قرینه و مضمون رجحان دارد؛ مملو از حرف ندا و صوت‌های تک‌هجایی که توجه را جلب می‌کند و می‌تواند درام یک سکانس را دگرگون کند.

نوع ویژه‌ای از موسیقی دیجیتیک^۲ در فیلم‌های هر دو کارگردان حاضر و رایج است؛ صدای جلینگ جلینگ، ترانه‌های فولک، اشعار کودکان، هم‌خوانی‌ها، آوازهای کریسمس، الگوهای پاپ و کلاسیک و آن موسیقی که همواره صدایش از بیرون پنجره، در خیابان، از آوای دستفروش‌ها، پیشخدمت‌ها، گداها و افراد مست شنیده می‌شود. نوعی روزمرگی است؛ نغمه‌ای روزمره که شخصیت‌های اصلی، وقتی آگاهانه اما با بی‌اعتنایی از درگاه‌ها و به سمت اتاق‌های پذیرایی پرسه می‌زنند، از روی عادت می‌خوانند، زمزمه می‌کنند یا سوت می‌زنند و این نغمه اغلب، ناخواسته، آنچه در نهان و اعماق ذهن‌شان است، آشکار و منتقل می‌کند. موسیقی کلیشه‌ای همانند تعریف ژیل دلوز از تصویرهای کلیشه‌ای است: «تصویرهای شناور، این کلیشه‌های بی‌نام‌ونشان که در جهان بیرونی گردش می‌کنند اما هم‌چنین در هر کدام از ما نیز نفوذ می‌کنند و جهان درونی فرد را می‌سازند تا جایی که همه فقط مالک کلیشه‌هایی روانی‌اند که فرد با آن فکر و احساس می‌کند، فکر و احساس می‌شود. اما او خود یک کلیشه در میان دیگر کلیشه‌هاست در جهانی که او را احاطه کرده است. کلیشه‌های فیزیکی (جسمانی)، بصری و شنیداری متقابلاً از یکدیگر بهره‌مند می‌شوند.» (۴)

1. The Merry Widow (1934).

2. Diegetic music.

بنابراین، موسیقی و کلام ترکیب می‌شوند تا جهانی از ارزش‌ها، نقش‌ها و استریوتایپ‌ها را تعریف کنند؛ یک منظر صوتی که شخصیت‌ها را در خود حل می‌کند، هوای تنفس آنها را تأمین می‌کند و فضای اجتماع را تعیین می‌کند. یک قوه حسی از صداهای جزئی است که پکنواختی بی‌پایان و گریزنپذیر زندگی روزمره را مقرر می‌کند؛ زندگی روزمره‌ای که لانگ و لوبیچ آن را نمایش می‌دهند و نقد می‌کنند. فرد باید به باز و بسته شدن درها، صدای قدم‌ها، تماس‌های تلفنی بی‌پایان و شخصیت‌هایی گوش فرادهد که با بی‌تفاوتی سوت می‌زنند یا تویی را پرتاب می‌کنند.

لانگ چه‌طور چنین صداهایی را در مجموعه‌ای سامان می‌دهد که فرم و محتوای یک فیلم کامل را در بر دارد؟ به این پرسش در دو مرحله خواهیم پرداخت؛ اول، از منظر ساختارهای بنیادی طراحی صدای لانگ و دوم، از منظر تأثیر شاعرانه و طنینی که این طراحی ایجاد می‌کند.



لانگ در طراحی صدا بر مبنای دو قاعده متلاقی عمل می‌کند؛ نخست، صداهای به‌خصوص، چون در طول یک سکانس ایزوله، نمایان و به شکل زیرکانه‌ای برجسته شده‌اند، به رویدادهای صوتی منفرد تبدیل می‌شوند. برای مثال، دومین سکانس «آخرین وصیت‌نامه» دکتر مابوزه^۱، بعد از آنکه هافمیستر^۲ (کارل مایکسنر^۳) به خیابان فرار می‌کند، یک موسیقی کانکریت^۴ تمام‌عیار از نویزهای ساخته‌شده خاص، منفرد و دراماتیک به ما می‌دهد و این موسیقی با مکت‌های صامتی مشخص می‌شود که آن نویزها را تفکیک می‌کند؛ تا حدی که برخی صداهای طبیعی مانند راه‌رفتن و دویدن هافمیستر را خفه می‌کند: موتور یک کامیون که قبل از خارج شدن از قاب درجا کار می‌کند، یک شیء که به چیزی برخورد می‌کند، یک بشکه غلتان و سرانجام یک انفجار. از این صدا، و به تبع آن، به اولین واژه فیلم برمی‌گردیم؛ واژه‌ای که در حین اداشدن به همین اندازه انفجاری و دراماتیک است: «Feuerzauber» (گوی آتشین).

دوم، این صداها چنان سامان یافته‌اند که به کنش‌ها اشاره کنند، آن‌ها را پیوند دهند و آشکار کنند؛ در مقام ابزار اصلی برای تأثیرگذاری نماهای انتقالی سینمایی، هم درون سکانس‌ها [لانگ اغلب نماهای واکنشی را در پاسخ به یک رویداد صدایی سازماندهی

1. Hofmeister.

2. Karl Meixner (1903-1976).

۳. Musique Concrète، نوعی موسیقی است که با ترکیب صداهای خام ضبط‌شده از محیط ساخته می‌شود.

می‌کند.] و هم بین سکانس‌ها، در فیلم صامت «جاسوسان»^۱، بخش زیادی از این طراحی صدا همان زمان هم برقرار بود. رویدادهای صوتی به فرم تصویرهای اینسرت از کتری در حال سوت کشیدن، فنجان‌های در حال تکان خوردن، چرخ‌های قطار، شلیک تفنگ‌ها و باز شدن درها - که یک موسیقی متن مجازی و کاملاً پیچیده می‌سازد - روشی برای اتصال و پیوند نماها یا به بیانی دیگر، اشاره‌های مونتاژی است که ساختار کنش‌ها را تشکیل می‌دهند.

برای یک مثال مبسوط، بخشی سه‌دقیقه‌ای از «آخرین وصیت‌نامه دکتر مابوزه» را در نظر بگیرید پس از حدود نیم‌ساعت گذشته از آغاز فیلم. پس از دیالوگی بین دکتر باوم^۲ (اسکار برگی^۳) و دکتر کرام^۴ (تئودور لوس^۵)، یک کات به در اتاق مطالعه زده می‌شود که خدمتکار باوم [در آنجا] فال گوش ایستاده‌است. این فریم کاملاً تمام‌رخ است و تمام صحنه را در بر می‌گیرد و سلسله‌کنش‌هایی در پی دارد. کرام از اتاق مطالعه بیرون می‌آید، خدمتکار در پوشیدن کتتش به او کمک می‌کند، این دو مرد از قاب خارج می‌شوند و بدرو گفتن آنها از بیرون قاب شنیده می‌شود. سپس خدمتکار به درون قاب بازمی‌گردد و از جلوی در اتاق مطالعه سؤالی می‌پرسد. صدای باوم از داخل [اتاق مطالعه] شنیده می‌شود که با لحن خاصی می‌گوید: «نمی‌خواهم کسی مخل کارم شود» و تماشاگران در تماشای بار اول فیلم تا مدت‌ها بعد، تا وقتی ادای کلمه‌های یکسانی را دقیقاً به همین شکل نشنوند، نخواهند دانست که خدمتکار درواقع، صدای ضبط‌شده روی یک صفحه گرامافون را می‌شنود.

کات زده می‌شود به طبقه پایین این خانه اشرافی [لانگ لوکشین را با کم‌گویی رایجش در یک نما معرفی می‌کند.]. یک راننده تلفن را جواب می‌دهد و جزئیات یک پلاک ماشین را تکرار می‌کند و توأمان دکمه زنگی را فشار می‌دهد. در یک نمای نزدیک، آن پلاک بر پشت یک ماشین در حرکت ظاهر می‌شود و همانند بسیاری از برش‌های لانگ در این دوره غنی سینما - یعنی دقیقاً قبل و بعد از شنیده شدن صدا - این برش نیز می‌تواند یا تصویری حقیقی باشد یا یک تجسم ذهنی صرف که راننده آن را تصور کرده‌است. سپس دو مرد این نما در یک ماشین، برای تعقیب کرام راهی می‌شوند.

در پی آن یک صحنه اکشن جزئی وجود دارد؛ صحنه‌ای که الهام‌بخش آن، بی‌تردید،

1. Spione (1928).

2. Dr Baum.

3. Oskar Beregi Jr. (1918-1976).

4. Dr Kramm.

5. Theodor August Konrad Loos (1883-1954).

ترافیک سنگین پایانی «پادشاه نیویورک»^۱ ابل فرارا بوده است. لانگ به نمای بین دو ماشین در حرکت کات می‌زند و یک مقابلهٔ موزیکال بین صدای دو موتور می‌آفریند. ماشین‌های متعددی، و این ماشین- پشت خط‌عابر پیاده توقف می‌کنند. بوق ماشین‌هایی را می‌شنویم که پراکنده و به آهستگی به صدا درمی‌آیند. رانندهٔ ماشین تعقیب‌کننده نیز بوق می‌زند؛ کاری که بلافاصله به شروع یک همه‌گیری و شیوع نویزهای گوشخراش منجر می‌شود. کرام نیز کمابیش سرخوشانه، به آنها می‌پیوندد و ضربی موزون و جذاب می‌زند. مردی - که دستورالعمل‌های تلفنی را دریافت می‌کند- تفنگش را بالا می‌آورد و هدف می‌گیرد. وقتی شلیک می‌کند، اگرچه در مرکز قاب نمایان است، صدای قابل‌استناد و رسایی از تفنگ در میان جاروجنجال بوق ماشین‌ها شنیده نمی‌شود. همهٔ ماشین‌ها به‌جز ماشین کرام حرکت می‌کنند. یک افسر پلیس او را پشت فرمان مرده می‌یابد با یک جای گلوله در پنجرهٔ عقب ماشین. وقتی پلیس در ماشین را باز می‌کند، صفحهٔ اول یک روزنامه بر سطح خیابان می‌افتد؛ روزنامه‌ای که کرام پیش‌تر به باوم نشان داد و فید آوت.

در این بخش از «وصیت‌نامه»، دامنهٔ تحسین‌برانگیزی از کارکردهای اختصاص‌یافته به صدا را مشاهده می‌کنیم. تمهیدی روایی وجود دارد؛ همانند صدای باوم از پشت در. عوامل تعلیق و وحشت وجود دارد؛ بدرود بیرون از قاب به کرام، تصور یک پیش‌بینی بدشگون از مرگ زودهنگام او را در ذهن‌مان ایجاد می‌کند. جلوه و جزئیاتی درخور در مقایسهٔ صداها از نما به نما و فضا به فضا وجود دارد؛ برای مثال موتور دو ماشین [ایدهٔ طراحی صدایی که جرج میلر^۲ در مجموعهٔ «مد مکس»^۳ از آن بهره برد]. (۵) جسورترین ایدهٔ کاملاً مبتنی بر صحنهٔ اکشن به درکی صوتی متکی است که با آلفرد هیچکاک^۴، برایان دی‌پالما، داریو آرجنتو^۵ یا رومن پولانسکی^۶ هم‌تراز است؛ صدای مهلک تفنگ را صحنه‌آرایی دیواری از نویز بوق ماشین لایوشانی کرده است.

آنچه شاید در لحظه کمتر مشهود باشد اما در بافت و منطق فاخر فرم روایی همه‌جانبهٔ لانگ حتی اساسی‌تر می‌نماید، روش کمابیش وسواس‌آلودی است که در آن عملاً همهٔ کنش‌ها، همهٔ پیوندهای داستانی و همهٔ نماها به میانجی ژست‌های دربردارندهٔ صدا به جلو رانده می‌شوند، ادا می‌شوند یا به یکدیگر گره می‌خورند. این ژست‌ها متعدد و گوناگون‌اند [سندی حقیقی بر نوآوری پرثمر لانگ]؛ استراق‌سمع، تماس‌های تلفنی، زنگ‌ها و بوق‌ها.

1. King of New York (1990).

3. Mad Max.

5. Dario Argento (1940).

2. George Miller (1945).

4. Sir Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980).

6. Raymond Roman Thierry Polański (1933).

در دیدگاه لانگ، صدا یک نیروی حیاتی است که کمک می‌کند تا چرخه نشانه‌ها، انتقال اطلاعات، بدن‌ها و ویروس‌های گوناگون تهدید و عوامل آفریده شوند و اینکه صدا رابط فاصله میان فضاها و مکان‌هاست؛ برای مثال، سلسله تماس‌های تلفنی که آغازگر «تعقیب بزرگ»^۱ اند. در بستر این نظام سینمایی، دیالوگ در مقایسه با کارکردهای قراردادی‌تر نمایشی و توصیفی‌اش، متحمل دگرگونی‌هایی رادیکال می‌شود. وقتی دیالوگ‌ها برای ایجاد افکت‌های نویری با هم ادغام نشوند، لانگ آن‌ها را در قالب کلام نامفهوم، موسیقی و صداها تک‌هجایی به کار می‌گیرد؛ در قالب نشانه‌های اتمسفری یا شنیداری [همانند نطق گرامافونی باوم].

طراحان صدا مانند مرچ و تام کارگردانان همکارشان را تشویق می‌کنند تا از همان آغاز مفهوم‌پردازی فیلم و در ابتدایی‌ترین سطوح شکل‌گیری فیلم‌نامه، ظرفیت‌های دراماتیکی را برای سازماندهی صدا فراهم کنند. لانگ از پیش، در آستانه شروع دهه سی، کاملاً بر این امر آگاه بود. میشل شیون^۲ در کتاب **صدا در سینما**^۳، جایگاه متناقض مایوزه در مقام مرکز صوری یک توطئه جنایی پرجزئیات را بررسی می‌کند که با «وصیت‌نامه» ترسیم شده است. او (مایوزه) ساکت است و صدای او درواقع صدای باوم است اما هیچ‌وقت باوم را حین ضبط هیچ صفحه گرامافونی نمی‌بینیم که دیگران را متقاعد کند او مایوزه است. در نتیجه، شخصیت‌های جست‌وجوگر گوناگون به‌سختی بتوانند این پاره‌چین پراکنده از بدن‌ها، صداها و اسم‌ها را سرهم کنند. «مایوزه‌ای وجود ندارد؛ او نامی بدون هویت است، بدنی بدون صدا، صدایی بدون مکان.» (۶) این ایده بر این دیدگاه نیکول برنه^۴ متقدم است که «فیگور شیطان متفرق است؛ دیگر نمی‌تواند به یک بدن اطلاق شود ولی به ایده‌ای تبدیل می‌شود که انتقال می‌یابد.» (۷)

\\ \\

اگر قرار باشد یک لحظه واحد را انتخاب کنم که تنش غریب، مضطرب‌کننده و شاعرانه حاصل از طراحی صدای لانگ در آن خلاصه شود، انتخابم سکانسی از فیلم «راز پشت در...»^۵ است که سلیا (جون بنت^۶) در خیابان‌های مکزیک راه می‌رود. جیفی وحشتناک از بیرون قاب شنیده می‌شود و سلیا رویش را برمی‌گرداند تا نگاه کند. سپس لانگ کات

1. The Big Heat (1953).

3. *La voix au cinéma*.

5. *Secret Beyond the Door...* (1948).

2. Michel Chion (1947).

4. Nicole Brenez (1961).

6. Joan Geraldine Bennett (1910-1990).

می‌زند به یک نمایش زنده که هنرپیشگانش برای لحظه‌ای ساکن شده‌اند؛ دو مرد با چاقوهای آخته در دست برای آنکه تا سرحد مرگ بر سر یک زن زدوخورد کنند. سکون و فقدان در تصویر، یک رویداد صوتی قدرتمند (جیغ) را پاسخ می‌دهد [کنش خشونت‌آمیز از قبل رخ داده است].

این دیالکتیک غیرمعمول در بطن عملکرد بی‌مانند لانگ در ادغام روایت با فرم و تصویر با صدا رخ می‌دهد. در سینمای او، رویدادهای خشونت‌آمیز و تروماتیک کلیدی بسیاری وجود دارند - قتل‌ها، مرگ‌ها، به‌ویژه خودکشی‌ها - که دیده نمی‌شوند اما شنیده می‌شوند. اغلب، صدایی خارج از قاب - مانند یک تیراندازی - برای اشاره به آن عمل کفایت می‌کند [این موضوع برای سیاه‌ترین کمدی‌های لوبیچ نیز صادق است]. البته، بسیاری از فیلم‌ها مرتب از این ابزار استفاده می‌کنند. اما لانگ به حدی این تکنیک را تقلیل می‌دهد و چکیده می‌کند که یک وارونگی تجسمی متقاعدکننده ایجاد می‌کند. در فیلم‌های او، هم‌زمان با همراهی مرگ خارج از قاب همواره با یک نویز (صدا)، مرگ درون قاب همواره و به شکل وهم‌انگیزی بی‌صداست؛ چنان‌که در «شنل و خنجر»^۱، «بانویی پشت پنجره»^۲ و «خانه کنار رودخانه»^۳ می‌بینیم. تمثیل این منطق متناقض همان تیراندازی است که در «وصیت‌نامه»، دیده می‌شود اما شنیده نمی‌شود.

موضوع برجسته در آثار لانگ این است که رویدادهای کمابیش پنهان و مستور - که به‌هنگام رخ‌دادن‌شان فقط با صدای خارج از قاب می‌توان به آن‌ها استناد کرد - همواره در مرکز شبکه شگفت‌آوری از قبل و بعد کنش‌ها قرار دارند؛ کنش‌هایی که زمان زیادی از مدت نمایش فیلم و توجهی موشکافانه برای آن‌ها صرف می‌شود. مرگ‌های کمی در سینمای لانگ وجود دارند که ابژه آماده‌سازی طولانی نقش شخصیت‌ها - برنامه‌ها، سفرها، همپایگی، طراحی رقص دقیق - و پیامد تکوین‌یافته عواقب آن - جمع‌آوری شواهد، آزمایش‌ها، گزارش‌ها، مذاکره‌ها، اعلان‌های رسانه‌ای - نیستند. زندگینامه‌نویس امریکایی لانگ، پاتریک مک‌گیلیگان^۴، اشاره می‌کند که علاقه این کارگردان به «جزئیات به‌روزشده آیین‌نامه‌های پلیس» اغلب به «حد نزدیک به افراط» می‌رسید. (۸) اما ما می‌توانیم این افراط را مؤلفه‌ای بنیادین در «سینما از دیدگاه لانگ» بدانیم.

۱. Cloak and Dagger (1946). این فیلم در ایران با عنوان «ماجرای مرموز و پرتلاطم» شناخته می‌شود.

2. The Woman in the Window (1944).

3. House by the River (1950).

4. Patrick McGilligan (1951).

نوئل برچ^۱، درباره فیلم «وصیت‌نامه»، «مفهومی از یک مکانیسم» را یادآور می‌شود که «عملکردش به یک اندازه اجتناب‌ناپذیر و پیوسته در معرض دگرگونی است». (۹) یک جنبه مرکزی و عملاً سایبرنتیک از سیستم ماشینی سینمای لانگ نحوه‌ای است که طبق آن سیگنال‌ها از یک بخش ساختار به بخشی دیگر منتقل می‌شوند. این چیزی است که هم خود فیلم انجام می‌دهد - نحوه رسیدنش از یک نما به نمایی دیگر، سکansı به سکانس دیگر، مکانی به مکان دیگر - و هم از آن همچون جوهره پلات و فعالیت‌هایی بهره می‌برد که معرف شخصیت‌هاست.

این سیگنال‌ها در بستر داستان، شکل اطلاعات نوشته‌شده یا ضبط‌شده، پیام‌های رمزگذاری‌شده، بخشنامه‌ها، نقشه‌ها، ابزارها و کلیدها را به خود می‌گیرند. آن‌ها بیش از هر چیز دیگر، نشانه، اثر یا متن‌اند؛ به شکل خائنه‌ای ناپایدار - همانند جوهر نامرئی در «جاسوسان» - و همواره با واسطه. وقتی روایت‌های گوناگون از رویدادهای خشونت‌آمیزی مطرح می‌شود که رسانه جمعی (روزنامه‌ها، رادیو، فیلم و تلویزیون) می‌سازد و منتشر می‌کند، روایت‌ها به شکلی کاملاً عینی واسطه‌مند می‌شوند. هیچ نوع آکت مرکزی در فیلمی از لانگ وجود ندارد که با ریزبینی پیش‌بینی نشده‌باشد - مانند تجسم ذهنی قاتل از پلاک ماشین در «وصیت‌نامه» - و هم‌چنین، وقتی آن آکت اتفاق افتاد، بلافاصله به فرم خاصی از اخبار تبدیل نشود که تعمق و گمانه‌زنی بطلبد [درنتیجه، بعد از پیداشدن جسد کرام، ما درباره جای گلوله و روزنامه تردید داریم].

مسیر فیزیکی یک نشانه، اثر یا متن - یعنی موقعیت‌های تصاعدی‌اش - به شیوه‌های متعدد و مختلفی ترسیم شده‌است؛ رابط‌های گوناگون از اتاق به اتاق و از دفترکار به دفترکار باید پیام‌های نوشته‌شده را منتقل کنند، پنجره‌ای با حکاکی روی آن باید از مکان اولیه‌اش جدا و به یک آزمایشگاه منتقل شود، پرونده‌ها (اسناد) را وسایل نقلیه، پیک‌ها و مجراها جابه‌جا می‌کنند و ممکن است در مسیر روده شوند، پیام‌های الکترونیکی در طول کابل‌ها سفر می‌کنند و درنهایت، سر از صفحه‌های نمایش مختلف درمی‌آورند [به‌راستی مصداق‌های پیشگویانه‌ای است!]. صداها ضبط و سپس رونویسی می‌شوند یا روی دیسک ثبت می‌شوند، مدارک را جاسوسان از بین درگاه‌ها و پنجره‌ها، در ساختمان بعدی یا از قطار مجاور رصد می‌کنند.

بر مبنای این خط‌سیرهای جغرافیایی، معماری و پخش و اعلان‌های رسانه‌ای مجازی است که لانگ فن موشکافانه نماها، سکانس‌ها و انتقال‌هایش را بنا می‌کند. یک شیء،

1. Noël Burch (1932).

کنش یا شخصیت مسیر خود را می‌پیماید و هم‌زمان می‌زانش هر فاز سیاحت را به شکلی تاحدممکن خلاصه‌شده و منفرد ترسیم می‌کند. درنتیجه، مشخصه پیوستگی لانگی نمایان می‌شود؛ دوربینی که به‌ندرت حرکت می‌کند و پلاتی که هیچ‌گاه در مسیر بازمی‌ایستد. ریموند بلور^۱ زمانی «فهرست نقشه‌ها، طرح‌ها، نامه‌ها، عکس‌ها و همه نشانگرهای گوناگونی» را توصیف کرد که «در چهل فیلم لانگ چراغ راه بوده‌اند». (۱۰) این نشانگرها هم‌زمان به شکل تصویر و نیز به شکل صدا ظاهر می‌شوند. در «وصیت‌نامه»، چنین صداهایی اغلب رمزآلود، نگران‌کننده و موضوع گمانه‌زنی‌هاست؛ چنان‌که این گفته یک جنایتکار، «به گوشم رسیده‌است»، به خوبی تصدیق می‌کند؛ صدای هافمستر - در تاریکی اتاقی که او در آن و پشت تلفن قرار دارد - که از داد و فریاد به سکوت و سپس به آوازی دیوانه‌وار و بچگانه گذر می‌کند یا صدای آرام و منحوس تیک‌تیک - که منشأ آن هرگز پیدا نمی‌شود - در اتاقی که کنت (گوستاو دیسل^۲) و لیلی (ورا لیسم^۳) محصور شده‌اند [در یک جناس شنیداری، لانگ از این تیک‌تیک به صدای جنایتکاری کات می‌زند که با قاشقش به تخم‌مرغی آب‌پز ضربه می‌زند]. در یک‌جا سرانجام، تمهید تصویرمحور و تمهید صدامحور «وصیت‌نامه» به صراحت ادغام می‌شوند و آن در سکانشی است که کلمه‌های نوشته‌شده در وصیت‌نامه، وقتی باوم آن‌ها را می‌خواند، به شکل اجتناب‌ناپذیری به صدای وهم‌آور آن روح-هیولا - یعنی مابوزه - تبدیل می‌شوند.

درون مایه^۴ «مون‌فلیت»^۵ نوع دیگری از دگرگونی شاعرانه است. فیلم، از هر منظری، نقطه‌عطفی برای مردی جوان (جان وایتلی^۶ در نقش جان موهون) پی‌جویی می‌کند که هنوز هویت خود را نیافته‌است؛ مردی که در جست‌وجوی کمی دلگرمی و آسایش است و در پی الگویی برای هویت خویش می‌گردد و اغلب با وحشت و تفتیش مداوم یک محیط اجتماعی غم‌افزا مواجه می‌شود. لانگ، مثل همیشه، این تماتیک را - از منظر لکان «نقطه ورود به امر نمادین» - به رابطه‌ای فرمال از صدا به تصویر ترجمه می‌کند. در سال ۱۹۷۷، سرژ دنه^۷ خطاب به بیل کرو^۸ چنین گفت: «نافضاهایی وجود دارند و روش‌های مختلفی برای بهره‌بردن از آن‌ها. نافضاهایی هستند که با چشم هدایت می‌شوند (قاب‌بندی فتیشیستی) و نافضاهایی که با گوش هدایت می‌شوند (صدای بنیادین، صدای مادر). راهی

1. Raymond Bellour (1939).

3. Wera Liessem (1909-1991).

5. Jon James Lamont Whiteley (1945-2020).

7. Bill Krohn.

2. Gustav Diesl (1899-1948).

4. Moonfleet (1955).

6. Serge Daney (1944-1992).

برای صدا وجود دارد که تصویر را مسدود کند یا به آن اجازه دسترسی دهد.» (۱۱) گویی او به «مون فلیت» فکر می کرده است.

سلسله سکانس‌های آغازین حسی از عجین شدن داستان، مضمون و فرم «مون فلیت» را منتقل می‌کند. سفر ابتدایی موهون در جهان جدیدش به میانجی صدا تعریف می‌شود؛ وقفه‌ها، رموز رازها، پرسش‌های گستاخانه و مونولوگ‌های پرطنین و خواب‌آور دیگران. موسیقی و آواز به شکل وهم‌آمیزی به دست باد حمل می‌شوند یا با موج‌های مهیب و همیشه حاضر اقیانوس مجاور همراهی می‌شوند. پرسپکتیو صدا بر حسب اینکه دورین چه قدر به موهون نزدیک است، فراز و فرود دارد. این فیلمی است که در آن نقطه نظر، بیشتر با صدا شکل می‌گیرد تا تصویر.

لانگ به خصوص منظم و مصرانه راه‌هایی را می‌یافت تا با اشاره صدایی خارج از قاب، در میان سکانس‌هایش کات بزند؛ یک تکنیک هدایت صحنه که ورای پتانسیل بیانگر و شاعرانه‌اش، هم‌چنین راهی برای لانگ بود تا تدوین فیلم‌هایش را کنترل کند، حتی وقتی - چنان که در سیستم استودیویی هالیوود مکرر و حتی مرسوم بوده است - کار خاص کارگردان به حضور فعال او در اتاق تدوین نمی‌انجامیده است.

در «مون فلیت» جهان یا محیط اجتماعی همواره روی هوشیاری و ادراک قهرمان کوچک فیلم تأثیر سوء چشمگیری دارد. جهان، موهون را فرامی‌خواند و این صدای آن جهان است که همواره اول تعبیر می‌شود و از بیرون قاب به او هجوم می‌برد و او را مجروح و اغوا می‌کند. درام فیلم در هر نقطه، درامی از صداست. موهون سوت‌زنان وارد می‌شود. او - همانند بسیاری از شخصیت‌های لانگ - سوت می‌زند و آوازی را می‌خواند که بلافاصله به نماد هویتش تبدیل می‌شود؛ ردپای زندگی گذشته‌اش در سرزمین گمشده‌ای دیگر. چنان که جلوتر، دختری (دانا کورکوران^۱ در نقش گریس) به این موضوع اشاره می‌کند، او «زیاد صحبت نمی‌کند». موهون بهت‌زده می‌شود و هوشیاری‌اش را از دست می‌دهد و وقتی گروهی کره‌ای از راهنزان احاطه‌اش کرده‌اند، بیدار می‌شود. از بیرون قاب این پرسش شنیده می‌شود: «تو از کجا می‌آیی پسر؟»

چنین پرسشی در سینمای لانگ، نه معصومانه است؛ نه تصادفی. دیالوگ‌هایی مانند «اسم تو چیست؟»، «تو کی هستی؟» یا «اهل کجایی؟» اهمیت ویژه‌ای در فیلم‌های او دارند؛ زیرا معمولاً، این دقیقاً قهرمان داستان است که گم‌شده در نوعی هزارتو، با درماندگی در جست‌وجوی آن است که پاسخ این پرسش‌ها را به خود بدهد.

آدرین مارتین، نوامبر ۲۰۰۱ (بازنگری شده در سال‌های ۲۰۰۶ و ۲۰۰۹)

پیوندها

1. Bresson, Robert: **Notes on the Cinematograph**, J. Griffin, Quartet Encounters, London 1986, p 51.
2. Comolli, Jean-Louis and Géré, François: "Deux fictions de la haine (1)", **Cahiers du cinéma**, no 286, March 1978, p 30-47; "Deux fictions de la haine (2)", **Cahiers du cinéma**, no 288, May 1978, p 5-15; "Deux fictions de la haine (3)", **Cahiers du cinéma**, no 290-291, July-August 1978, p. 90-98. The Lang section (Part I) is translated by Tom Milne as "Two Fictions Concerning Hate" in Jenkins, Stephen (ed.): **Fritz Lang: The Image and the Look**, British Film Institute, London 1981, p 125-146.
3. See my "Scarlet Street: Guess-Work", Film Critic, <https://filmcritic.com.au/reviews/s/scarlet_street.html>.
4. Deleuze, Gilles: **Cinema 1: The Movement-Image**, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, p 208-209.
5. See my **The Mad Max Movies**, Currency Press/ScreenSound, Sydney 2003.
6. Chion, Michel: La Voix au cinéma, **Cahiers du cinéma**, Editions de l'étoile, 1982, p 40.
7. Brenez, Nicole: "Symptom, Exhibition, Fear: Representations of Terror in the German Work of Fritz Lang", in McElhaney, Joe (ed.): **A Companion to Fritz Lang**, trans. D. Phelps, Wiley Blackwell, 2015, p 68.
8. McGilligan, Patrick: **Fritz Lang: The Nature of the Beast**, Faber and Faber, London 1997, p 166.
9. Burch, Noël: "Fritz Lang: German Period", in Roud, Richard (ed.): **Cinema: A Critical Dictionary**, Secker & Warburg, London 1980, p 592.
10. Bellour, Raymond: "On Fritz Lang", in Jenkins, Stephen (ed.): **Fritz Lang: The Image and The Look**, British Film Institute, London 1981, p 75.
11. Krohn, Bill: **Letters from Hollywood 1977-2017**, SUNY Press, 2020, p 22.