

پژاوا

سرديپير:

پژمان خيل زاده

مجله سينمايي پر اوادا

از تئوري تا نقد...



فهرست

سخن سردبیر

۲

مردی با دوربین فیلمبرداری

بررسی سینماک میکلوش یانچو / پژمان خلیل زاده ----- ۴

جذابیت پنهان سینمایی

معرفی فیلم عروس (۱۹۷۲) / پژمان خلیل زاده ----- ۷

معرفی فیلم فاخته (۲۰۰۲) / مهرداد جلیلی ----- ۷

معرفی فیلم تهران پایتخت ایران است (۱۳۴۵) / پژمان خلیل زاده ----- ۸

آگرایدیسمان

نقد فرمالیستی فیلم سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱) / پژمان خلیل زاده -- ۱۰

نقد فیلم نمک زمین (۲۰۱۴) / سینا لسانی ----- ۱۶

پرسونا

مقاله ارگانسیم دیالکتیکی سرخ / ژیل دلوز ----- ۱۸

نقد فیلم خانوم های جنگل بولونی (۱۹۴۵) / اندرو ساریس ----- ۲۳

یادداشتی بر فیلم عروج (۱۹۷۷) / هژیر داریوش ----- ۲۵

خشنت و آینه

نقد فیلم پسر ایران از مادر خود اطلاعی ندارد (۱۳۵۵) / سیاوش محمصی ---- ۲۶

آمارکورد

یادداشتی برآک تئو آنجلوپلوس / عباس نصراللهی ----- ۲۸

یادداشتی بر فیلم حیوان آدم نما / سیاوش محمصی ----- ۳۰

چشمان باز بسته

مقاله فرم - تکنیک - تعادل / پژمان خلیل زاده ----- ۳۱

..: پراوادا پاپ :..



pravada.magazine



pezhmaneveshte



سخن سردبیر

پژمان خلیل زاده

اولین ارتعاش های نوری که به صورت موزی به سمت دیدگان پرتاب می شوند... در کنارش بسامدهای صوتی ای که گوشمان را با یک ملودی یا دیالوگی به سمت خود جلب کرده تا حواس چندگانه ما با رابطه ای دیالکتیکی میان بودن و نبودن ابرژهای بصری و ساحت وجودینمان در سالن، به نپردی تن به تن با پرده رود و شعاع های نوری ای که در فضا پخش می شود را ببیند و همه چیز را جذب قدرت حس و ذهن کند... این جادوی پدیده ای بنام سینماست. یک سحر افسارگسیخته ی شیطانی - خدایی که برایمان توامان می آفریند و میمیراند. تقابل ما هر چه باشد، در برابر این خالق بصری همچون بنده ای بی اختیار است که بر روی صندلی می نشیند و رو به این گوی سحرآمیز جادویی می کند. ما در مقابل سینما در همان ثانیه ی اول بی سلاحیم. چون او با اسلحه ی قدرتمندش که سحر مسخ کننده ی ژئوس وار است تمام انگیزه های حسی و انگاره های انتزاعی ذهنمان را به سلاخی حقیقت می برد. سینما، این موجود چموش و گردن کش برایمان همیشه مولود بازی های مختلف است. بازی زندگی و سرنوشت و بازی تاریخ و مرگ. اما... اما این خدایگان ساطع کننده ی نور و ایماژ، همچون ژئوس، دست برقنوردی دارد که تمام عصیان ها و فروکش های روح را مورد تهاجم دوزخین و بهشتی خود کرده و برایمان میثاق تفرجگاه رویا را نوید می دهد. پراودا نشریه ای است سرخ فام همچون آن دست ژئوس و تکانه ای است آبی رنگ همچون حس زندگی و انگیزه ای سفید به اندازه ی قدرت ایماژگون تصاویر. این نشریه با نامی مختصر و منحصر به فرد خود، به دنبال انقلاب است. انقلابی درونی و احساسی با ابعادی جدید از این گوی سحرآمیز. پراودا نوید گشایش ابعاد جدید برای دوباره انگاری تصاویر رویایی درون ماست که گویی به خلوتی رفته اند و منتظر صور اسرافیل اند. پراودا را در وهله ی نخست نباید با پراودا، نشریه ای روسی اشتباه گرفت. البته پراودا به روسی یعنی حقیقت اما

پراودای ما یک نام اختصاری و ابداعی است که بیشتر نقش یک ایماژ را بازی می کند. ایماژی که با عدالت و حقیقت و عشق درهم آمیخته تا ققنوس خفته در خاکسترهای گمنام را بیدار نماید و تفرجگاهی باشد برای عاشقان سینما. پراودا به دنبال تصویر سازی انگیزه پنهان و گم شده ی بصری است، پرداخت به آثار کمتر دیده شده ولی اثرگذار که با نگاهی دیگر می خواهند از نو هنر مسخ کنندگی خود را از دل گذاشته های حسی بیازمایند. تیم نویسندگان و فعالان پراودا که در شروع کار علی الحساب فقط چند نفری هستند، بر صفحه های سرخ فام این نشریه به قلم رانی مشغول بوده تا بتوانند دریچه ای حتی به اندازه یک سوراخ برای دیدن، به سبکی دیگر را معرفی نمایند. در هویت این قلم های در دوات زده شده و مسلح به پره های تجربه و دانش تئوریک، جوهرهای سیاسی به کار نمی آیند و طومارهای آماده به نوشتن سیاست های ایدئولوگ بر روی میز ما جایی نداشته و بیشتر آنها را به عشقبازی با زبانه ی کنار شومینه دعوت می کنیم. در پراودا فصل ها و طبقه بندی کاغذهای نازک قلم پرانی ما که منزلگاه رقص تانگوی قلم و دست است به اقسام مختلف و متواتر تفکیک می گردد. هر کدام از این بخش ها دارای نامی بر اساس اسم فیلمهای سینمایی بوده که به شرح زیر اعترافات نوشتاریشان را از خوش رقصی قلم ها توضیح می دهیم. «مردی با دوربین فیلمبرداری» بخش نخست پراودا است که در هر شماره معرف یک فیلمساز می باشد که در سطرهایی متواتر به بررسی و کنکاش انگاشت های بصری اش پرداخته و به احترام نام فیلمی از ژیکا ورتوف، این بخش را با این برچسب نام گذاری کرده ایم و سینماگر مرد یا زن هم در آن به عنوان میزبان فرقی ندارد. بخش بعدی به احترام فیلمساز بزرگ و تخیل ساز کبیر، لوئیس بونوئل بر اساس اسم یکی از آثارش و با اندکی تغییر در واژه ی بورژوازی، «جذابیت پنهان سینمایی» نام گرفته است که در این قسمت نوبسندگان نشریه سعی دارند چند اثر (حداقل سه فیلم) مهجور و گمنام خوب را بدون در نظر گرفتن سال تولید و محصول کشوری خاص، در متونی خلاصه وار به اصطلاح ریویونیسی کنند تا منبأ آشنایی برای مخاطب ما با این آثار کمتر دیده شده از سینمای تمام ملل باشد. سپس قسمت بعدی پدیدار گشته که نامش «آگراندیسمان» می باشد. بر اساس معنا و مفهوم این واژه که اسم فیلمی از میک آنجلو آنتونیونی است، منتقدی از پراودا همچون یک جراح، ساختار فیلمی را در هر شماره مورد بررسی نقادانه بر اساس دانش تئوریک و آکادمیک قرار می دهد. می توان گفت این بخش، مهمترین و کلیدی ترین قسمت نشریه به حساب می آید چون در اینجا شاهد پرداخت های فرمالیستی با تمام جزئیات اثر در قالب نقدی مفصل هستیم. «پرسونا» نام فصل چهارم مجله است که به نقد، مقاله یا یادداشت های (حداقل دو عدد) منتقدان و نظریه پردازان بزرگ سینما پرداخته که تا به امروز کمتر به زبان فارسی ترجمه شده اند. متونی از مولفینی مشهور که تاریخ ساز مادیوم نقد فیلم بوده و برای انتخاب امکان دارد از نقدهای قدیمی منتقدان ایرانی هم در کنار فرنگی ها استفاده شود که همین امر باعث هیجان انگیز تر شدن این قسمت می باشد. قسمتی که از نامش، پرسونا (فیلمی از اینگمار برگمان) به معنای شخصیت - پیداست قسمت پنجم پراودا به احترام یکی از تاریخ سازترین فیلمهای سینمای ایران، «خشت و آینه» (اثر ابراهیم گلستان) نام گرفته است که در اینجا منتقدان نشریه به آثار مهجور سینمای ایران در تمام ادوار می پردازند. فیلمهایی کمتر دیده شده و گمنام که به عنوان یک تماشاگر ایرانی شناخت آنها خالی از لطف نیست. فصل ششم که مربوط به یادداشت هایی خودمانی از نویسندگان مجله است به یاد فدريكو فيليني عزیز، «آمارکورد» نام گرفته و

سخن سردبیر

برای نویسنده ی این فصل یادآوری حس نوشتار از یک سینماگر یا یک اثر سینمایی است. «چشمان باز بسته» نام آخرین فصل پراوآداست که بنا بر اسم آخرین شاهکار استنلی کوبریک فقید، در مورد کاویدن و کاوش مباحث تئوریک سینمایی در قالب مقالات تخصصی است. با توضیح مختصری در مورد فصول متواتر مجله باید این نکته را هم ذکر کرد که امکان دارد در برخی از شماره ها بابت جدید به عنوان «بخش ویژه» هم داشته باشیم که این قسمت گستردگی مضمونی اعم از مصاحبه و میزگرد و مناظره و پرداخت های تخصصی آکادمیک دارد.

پراوآدا در بند بند واژگانش تقدیم به میل جاودانه ی دانستن مخاطبش می باشد و تنها سود آن، تکامل و تناسب و تعامل انگیخته های زندگی با طعم سینماست.

نویسندگان

سیاوش محمصی

پژمان خلیل زاده

مهرداد جلیلی

عباس نصراللهی

سینا لسانی

طراح و صفحه آرا

محمدحسین شفیعی



مردی با دوربین فیلم برداری

بررسی سینمای میکلوش یانچو

ارباب پلان - سکانس

پژمان خلیل زاده

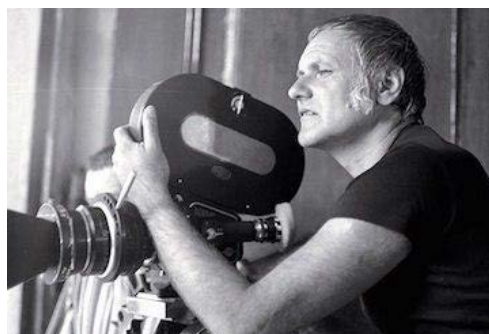
یانچو با استفاده ی بی بدیل از سبک برداشت بلند به سمت ثبت تصاویری متناسب و متقارن رفت که نوسان زیادی در گونه ی روایت نداشت. به نوعی شالوده ی فرم آثارش بر پایه ی خرده پیرنگی کوچک چیده می شود و با برداشت بلند یک رئالیسم متواتر خلق می نماید که به دنبال آن، دوربین سیالش به صورت معلق از میان پرسناژها عبور کرده و فرم را پیوسته در خطوطی مورب و موازی به ثبت می رساند. در ادامه یانچو پا را فراتر گذاشت و سبکش را افراطی تر نمود تا جایی که قصه را با کوچک نمودن و روایت ضد پیرنگی اش به سمت و سوی حقیقتی از جنس یک فانتزی رویایی کشاند و روند فرمیک آثارش به پلان هایی طولانی که حتی تا ۱۰ دقیقه هم به طول می کشید، تبدیل گشت تا جایی که



گردش دوربین یک پیچیدگی انضمامی را برای نقطه ی دید تماشاگر ایجاد می کند و این وضعیت در تراکینگ هایی که در نماهای لانگ شات و لوکیشن باز رخ می داد، فضا را به سمت یک رئالیسم جادویی می برد. این افراط یانچو در فرم پیوسته اش او را شبیه به نقاشی نشان می دهد که گویی با قلمش در حال ترسیم انگاره های جادویی در خطوط بوم است اما اینجا قلم همان دوربین مرکز گریز یانچو می باشد که انگاره ها (فرم) را در خطوطی به نمایش می گذارد که به ثبت رنگ واره های (میزانسن)

و متواتر جریان داشت. همچون آثار کنجی میزوگوجی که آستروک در مقاله ی میزانسن چیست اش وجوح امر میزانسن را در فرم سینمای میزوگوجی به صورت کمال یافته تعریف می کند و یا سبک مینیمال و سرد روبر برسون، این منتقدان را وا داشت که برداشت بلند را در کات هایی که در اینسرت های برسون جریان پیدا می کرد به فرم تفکیک یافته ی حقیقت تعریف نمایند. دنبالچه ی چنین نظریه ای، سینماگران موج نو با تئوری مولفشان، آزمون و خطاهایی گوناگون را در فرم های دگرگون امتحان کردند. از فرم و میزانسن های گسسته ی گذار گرفته که با جامپ کات هایی غیر منطقی همراه بود تا به کار بستن یک اکسپرسیونیسم پنهان به همراه فرم شکسته در آثار رنه و یا رئالیسمی شاعرانه همراه با تداخل امر فانتزی در سبک تروفو دیده می شد. با به راه افتادن جنبش موج نو در فرانسه و ادامه دار شدن سبک جدیدی از سینما در نقاط مختلف جهان، در بلوک شرق فیلمسازی مستقل و کوچک دست به ساخت آثاری تازه زدند که مقدمه ای از قبل داشتند.

این آثار به سمت تکنیکی با فرم متداوم رفته که امر تدوین بر خلاف جنبش مونتاز، در آن کم استفاده می شد و در راستای سنت رئالیسم سوسیالیستی حاکمیت هم قرار داشت. یکی از این نوابخ میکلوش یانچوی مجارستانی بود که در اواسط دهه ی ۶۰ ظهور کرد.



در اواسط دهه ی ۴۰ میلادی آندره بازن و چند تن از منتقدان جوان در مخالفت با نظریه ی مونتاز شوروی نظریه ای را عنوان نمودند که به روند سینما - حقیقت نزدیک تر شود و فیلمساز همچون یک نویسنده از سبک بصری فریبنده و تکنیک های سینمایی به دور باشد. بازن در ادامه ی نظریاتش در کایه دوسینما با ستایش سبک دوربین اورسن ولز در همشهری کین که با برداشت های بلند همراه بود، روایت فیلم را به نزدیک بودن به امر واقع تشریح نمود و از آن سو الکساندر آستروک در مقاله ی معروفش بنام دوربین - قلم، فیلمساز را همچون مولفی معرفی کرد که با امری سر و کار دارد که سبکش را از بقیه ی فیلمسازان منحصر به فرد می کند و آن میزانسن است.



این نظریه پردازان تئوری خود را حول تکنیک پلان - سکانس تعریف می نمودند تا جایی که بازن می گوید «فیلمسازی می تواند واقعیت را به دام توهم حرکت سینما بیاندازد، که از سبک برداشت بلند با نظامی ساختار مند و منظم به درستی استفاده کند و آنجاست که میزانسن، فرم اثر را به کمال می رساند و کار بلدی هنرمند آنجا به رخ همگان کشیده می شود.» این منتقدان نو اندیش که در ابتدا از نئورئالیسم و سینمای روسیپینی و دسیکا و ویسکوتتی دفاع می کردند، در ادامه ی تجلی نگاهشان به فرم سینمایی به سمت آثاری رفتند که برداشت بلند در آنها به صورت ممتد

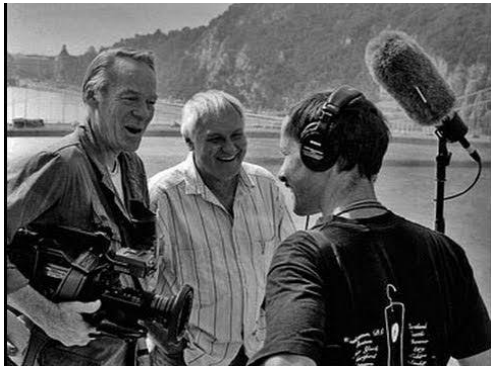


از جنس واقعیت و خیال می پردازد. در این بین برخی منتقدان و نظریه پردازان فیلم، سینمای یانچو را یک تز نئوفرمالیستی بصری معنی نمودند. پردازش و تراکنش فرم و نگاه این فیلمساز به امر تکنیک، در وهله نخست یک عملکرد اکسپریمنتالی بوده و در وهله ی دوم نوع نگرش رادیکال او برای ثبت تصاویر، بیشتر تز بصری اش را نامتناوب تر می کند. حال در همین راستا شیوه ی یانچو و نوع پرداختش به فرم، او را در میان سینماگران مدرنیست، یک فرمالیست رادیکال طبقه بندی نمود که خوانش های جدیدی بر پایه تزه های تئوریک داشت. براساس گذاره های تاریخی، نگره ی فرمالیستی در سینما در میان سینماگران روس موسوم به جنبش مونتاز به عملگرایی بصری رسید. نقطه نظر فرمال اساسا به منتقدان ادبی در سالهای 1914 به بعد بر میگردد. منتقدانی با رهبری ویکتور شوکولوفسکی که به آثار ادبی پرداخته و اصولا با تاویل ها و ذهن خوانی مولف مخالف بودند و به ساختار اثر به مثابه ی پدیده ای مستقل می نگریستند. پس از گذشت سالها دیوید بوردول نظریه ی نئوفرمالیسم را وارد سینما نمود و قواعد بصری منسجم تری برای آن وضع کرد. در سینما می توان اولین فیلمسازان نئوفرمالیسم را بار دیگر سینماگران بلوک شرق دانست. فیلمسازانی همچون: آندری تارکوفسکی، تئو آنجلوپولوس، بلا تار و ... یانچو از میان این سینماگران نگاهش به فرم و تکنیک رادیکال تر و تندتر بود تا جایی که منتقدانش او را به قربانی کردن مضمون متهم می کنند. چینش و استفاده ی قواعد فرم و ساختارگرایی در آثار یانچو گاهی به اختلاط موتیف ها و درهم سازی مولفه ها تبدیل می شود. موتیف هایی اعم از "آشناپنداری"، "فاصله گذاری"، "شخصیت پردازی"، "ساحت درام و پرسناژ"، "درام زدایی"، "اینهمانگویی سوژه" و سایر مولفه ها که در روند پیرنگ به انضمام و انتصاب می رسند. پرداخت به عناصر تماتیک در ساختار گاهی یک ثبات غیر منفک را دارا هستند برای نمونه نوع پردازش شخصیت ها در فیلمهای این سینماگر

پیشرو به نوعی است که از بهم چسبندگی تیپ ها در مداری دایره ای شکل، یک جمع منفرد شکل می گیرد. اگر به نوع حرکت دوربین سیال یانچو دقت کنیم آدمها در کنار هم دوایری متکثر را به وجود آورده که در حالتی کش دار، قصه به یک یک افراد منتقل شده و اصولا همه چیز به هم تبدیل می شود. سبک میزانشن متحرک که در نماهای لانگ تیک در میان آدمها جریان پیدا کرده و عموما در دشت یوژتا، لوکیشین محبوب یانچو جریان دارد، یک اتصال زنجیر وار را پشت به پشت خلق نموده و مخاطب را لحظه به لحظه در موقعیت ها و فرازهای جدیدی از درام قرار می دهد.

هسته ی مرکزی بیشتر آثار یانچو، بخصوص آن دسته از فیلمهای مشهورش همچون: گردآوری (1966)، سرخ و سفید (1967)، سکوت و فریاد (1968)، سرود سرخ (1972) و الکترا عشق من (1974)، انقلاب کمونیستی اکتبر 1917 اتحاد جماهیر شوروی است. او با برآیند گرفتن و پرداختی فانتزیک و موزیکال به خرده قصه های کوچک در موقعیت انقلاب، به برخوردهای دیالیکتیکی بین دو نیروی مردم و گماشتگان حکومت تزاری می پردازد. زمانی آیزن اشتاین تئوریسین اصلی جنبش مونتاز شوروی نظریه ای به عنوان "دیالیکتیک ماتریالیستی در مونتاز" داشت که آن را بر نوع عملکرد مونتاز و تدوین در تصاویر متضاد تئوریزه نمود. آیزن اشتاین عقیده داشت از تصادم تصاویر ضد هم در بسط درام و کنار هم گذاشتن این دو به عنوان تز و آنتی تز، می توان یک برخورد دیالیکتیکی برای مخاطب ایجاد نمود که در دایره ی حس، به او سنتز سمپاتیک انقلاب را منتقل کرد.

پس از حدود ۴۰ سال یک فیلمساز کمونیست دیگر این نظریه را به شکل دیگری با تکنیک پلان - سکانس با رئالیسمی جادویی بر پرده ی سینما به تصویر کشید. اگر به میزانشن های یانچو در آثار شاخصش دقت کنیم، نظم و چینش اکسسوار و آدمها به صورت جزئی نگری در کنار هم چیده شده اند و حرکت های جمعی دو قطب مخالف هم، در راستای ضدیت و خلق یک تصادم دیالیکتیکی به شدت برنامه ریزی شده می باشد. حال برای به تصویر کشیدن منطق روایی اثر، فیلمساز با باهوشی تمام عیار به سراغ اتمسفر فانتزیک و موتیف رقص و آواز ملی گرایی رفته و از پس این ناسیونالیسم سطحی، می خواهد همان کاری را در تجربه ی فرمالیستی انجام دهد که اساتیدش همچون آیزن اشتاین و ژیگا رتوف و پودوفکین پایه گذاری نمودند. نوع استفاده ی یانچو از قواعد فرمیک مانند فاصله گذاری در درام و یا پرداخت به ساحت پرسناژها با یک زیرکی خاصی در فرمش تئوریزه می شود. برای نمونه در میزانشن های برخورد نیروی خصم با پرولتاریا از شکل دوایری افراد حاضر در صحنه به صورت تو در تو استفاده می کند. به نوعی که دایره های مردم پیاده، گاهها در دل دایره ی اسب سواران قرار می گیرد و یا به طور عکس جای این دوایر تغییر پیدا کرده و در همینجا برای موتیف آشناپنداری، درام را به اینهمانگویی بصری سوق می دهد. نوع حرکت ایجابی دوربین به شکلی است که پس از شروع پلان از نقطه ی اول و گذر از افراد و ثبت اکت های التقاطی در مسیری دایره ای به نقطه ی اول باز میگردد. برای نمونه در فیلم «الکترا عشق من» که می توان افراطی ترین و رادیکال ترین اثر یانچو دانست با ۱۰ پلان ۱۰ دقیقه ای طرفیم که در یک نظم کانستراکتیویستی، با نور طبیعی و خیل عظیمی از بازیگران مواجهه هستیم که سبک میزانشن دهی کارگردان خیره کننده است. دوربین در میان حرکت های سیالش، گاهها بر روی پرسناژها مکث می کند و در دل روایتی ضد پیرنگ و پیچیده، مضمونش را



عرصه ی فرم سینمایی که امروزه در دانشگاه های معتبر دنیا سبک سینمایش تدریس می شود، او را می توان به عنوان یکی از سینماگران مدرنیست تاریخ به حساب آورد که تاثیر شگرفی در هم نسلان و بعد از خود گذاشت. با اینکه او در دهه ی ۹۰ میلادی به آثار سبک و سخیف روی آورد و سبک فیلمسازی اش را با یک تغییر صد و هشتاد درجه ای برگرداند تا مدل جدیدی را بیازماید، اما نام او همیشه در تاریخ به عنوان یک هنرمند ساختار شکن باقی خواهد ماند. ♦

نگاهی محافظه کار گویی از کمونیسم اقتضای زمانه اش دوری می کند. اما با این حال می توان یانچو را در کنار آیزن اشتاین، ژیگا ورتوف، الکساندر داوژنکو و سایر فیلمسازان ایدئولوژیک حتی لنی ریفنشتال جزوء موفق ترین کارگردانان تاریخ دانست که نگاه فرمالیستی به مقوله ی سینما داشتند و ایدئولوژی را با بسطی درست در فرم درهم آمیختند. پس از میکلوش یانچو فیلمسازی به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه بسیار تحت تاثیر سینمایش قرار گرفتند تا جایی که برای نمونه المان برداشت بلند و ثبت تصاویر و میزانشن با نماهای لانگ تیک تا به امروز بخش لاینفک سینمای بلوک شرق به حساب می آید. فیلمسازی همچون: آندری تارکوفسکی، تئو آنجلوپولوس، بلا تار (شاگرد و دستیار یانچو)، الکساندر ساخاروف، آندری میخالوویچ کونچالوفسکی، کنستانتین لوپوشانسکی، مارتا میساروش، ویه را خیتیلووا، آندری زویاگینتسوف و.... جدا از حرکت آوانگارد و ساختار شکن یانچو در

به فرم تبدیل کرده و بر اساس زیست مولف، کنش انقلاب را در میان انسداد درام به نمایش می گذارد. شاید بتوان به جرات گفت که میکلوش یانچو تنها فیلمساز تاریخ است که در حال نمایش یکی از تاریخی ترین انقلاب های دنیاست و این کار را به جای سانتی ماتالیسم و ملودرام بازی، با تکنیک و تصادم اکت ها و سپس در کنار هم چیدن این پارامترها از درون، یک کنش دیالکتیکی ماتریالیستی خلق می کند. در این بین انتخاب دشتی باز که در آثار متواترش به عنوان یک المان ثابت تکرار می شود و به مثابه ی آن بهره بردن از نور طبیعی و کنتراست های شبه امپرسیونیستی، قالب آثار این فیلمساز را تجربی تر و ملموس تر می کند. اما گاهی امکان دارد محتوای زایل شده از دل فرم یانچو که پرداخت به ایدئولوژی مارکسیسم - لنینیسم است برای خیلی ها غیر قابل قبول واقع شود اما نکته ی اساسی تمام آثار او اینجاست که وی به مقوله ی انقلاب و روزهای پر تلاطم انقلاب اکتبر پرداخته و با





پژمان خلیل زاده

نام: عروس (دختر قانون)

محصول: ترکمنستان - ۱۹۷۲

کارگردان: حاج قلی نرلیف

عروس، فیلمی محصول کشور ترکمنستان است که نام بین المللی اش "دختر قانون" می باشد. این فیلم به کارگردانی حاج قلی نرلیف در کشور جمهوری سوسیالیستی ترکمنستان شوروی ساخته شد و یکی از آثار شاخص سینمای این کشور محسوب می شود.

عروس در ساختار خود بسیار تحت تاثیر سینماگر عارف ارمنستانی، سرگنی پاراجانف بوده و با خلق فضایی کوچک و چگالی جمع و جور، دنیایی به شدت شخصی را می سازد. فیلم در مورد داستان یک زن بوده که در صحرا به همراه پدر شوهر خود، زندگی ای کولی وار دارد و در این بین چشم انتظار شوهر سربازش است که در جنگ جهانی دوم حضور دارد. محدودیت در لوکیشن، حرکت های منسجم دوربین و پیشبرد درام و خرده قصه در سازه ای

اکسپریمنتالیستی، "عروس" را به شدت بومی با حال و هوای اشراقی می کند. شاید در بستر فیلم ضعف های اساسی ای در فرم اثر بتوان مشاهده کرد، اما نوع جهان ایزوله و کوچکی که می سازد برای این نوع سینمای خاص منسجم است. یکی دیگر از مشخصه های



بصری فیلم، نگاه و تعمق افسر می باشد که در دل رئالیسم سوسیالیستی صنعت فیلمسازی شوروی، نرلیف همچون الکساندر داوژنکو یک فانتزی ملموس را خلق می کند. دوربین در داخل اقیانوسی از شن و خاک و رقص بی امان باد در میاد شن زارهای ترکمنستان، چگالی منحصر به فردی را پیش روی مخاطب قرار می دهد. بازی آماتورینگ با کروماکی حالت های

پرسناژ زن، در کنتراست تنهایی بیابان قرار گرفته و دنیایی یکه و ناب از دریچه ی دوربین آی لول نرلیف بر روی پرده ظاهر می گردد.

نرلیف با تجربه های مستندسازی اش در تلویزیون ملی شوروی و تحت تاثیر قرار گرفتن از سبک فیلمسازی و جریان سازی پاراجانفی و یانچویی، نمود فرمیکش را تا نیمه ی راه به بازنمایی رسانده و چگالی تجربی اش را دراماتیزه می کند. سیر پیرنگ و داستان پردازی و ایجاد نحله های ملودرام، فیلم را تا جایی پیش می برد که برای مخاطب کشش ایجاد کرده و کنش های زندگی سنتی را به نمایش می گذارد.

یکی از مولفه های مهم اثر، فردیت محوری فیلم می باشد که در آن زمان جزو خطوط قرمز سینمای سوسیالیستی شوروی بود اما نرلیف با دانستن مشکلاتی که برای فیلمسازان ساختارشکن در اتحاد جماهیر به وجود آمد، دست به ریسک زد و «عروس» را به روی پرده برد. اما با این وجود فیلم در برخی از کشورهای ایدئولوژیک کمونیستی ممنوع اعلام گشت و حتی برای ادامه ی کارش بعدها مشکلاتی به وجود آمد. ♦

مهرداد جلیلی

نام: فاخته

محصول: روسیه - ۲۰۰۲

کارگردان: الکساندر راگوژکین

سربازی فنلاندی که لباس نازیها را به تنش کرده اند، به نام "ویکو" توسط همزمانش به صخره غل و زنجیر میشود تا وقتی روسها او را دیدند او را بکشند، در سویی دیگر مردی روسی به نام "ایوان" که به علت حس شاعرانگی و نویسنده بودنش به اقدام علیه شوروی محکوم شده، در جیبی در حال رفتن به سمت زندان است که با هباران دو هواپیما مجروح می شود، ایوان بی هوش توسط زنی اهلی اسکاندیناوی به نام "آنی" نجات پیدا میکند و "ویکو" پس از

و آنی اهل اسکاندیناوی).

فیلم با معرفی اندکی از دو شخصیت مرد قصه شروع میشود، ۳۰ دقیقه ای ابتدایی فیلم دوربین «راگوژکین» با کنجاوی خاصی پیرامون ویکو گشت و گذار میکند، کلوزآپ میگیرد و از او دور میشود، ساکن می ایستد و مخاطب را به این چالش دعوت میکند که ویکو آیا میتواند از شر این زنجیر محکم رها شود؟ اصلا چگونه میتواند با دست خالی زنجیری را که گلوله ی تفنگش هم توان باز کردنش را ندارد، باز کند؟ سکون و آرامش دوربین و کلوزآپ های سی دقیقه ای ابتدایی فیلم کاملا مخاطب را درگیر میکند و حس همذات پنداریش را به اوج می رساند.

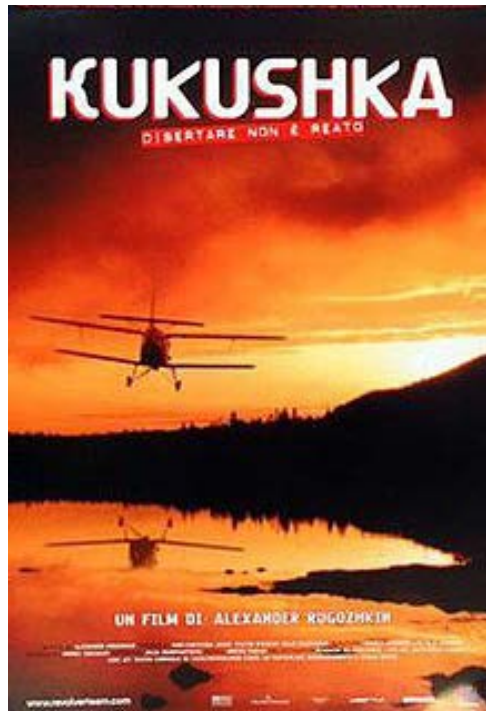
پس از رها شدن ویکو از زنجیر و آشنایی با آنی و ایوان است که فیلم زبان اصلی خود را

تلاش بسیار موفق به باز کردن زنجیرش میشود و در راه به "آنی" و "ایوان" میرسد و ... در تاریخ سینما فیلم های بسیاری با مضمون جنگ به سلاخی این مفهوم و عواقبش پرداخته اند، "فاخته" اما به سراغ روزهای واپسین جنگ جهانی دوم رفته، جایی که همه در تلاش برای بازگشت به سرزمینشان هستند و با اجتناب از گلوله و خون و خونریزی به مسائلی مهم در دل جنگ پرداخته است. مسائلی مهم چون انسانیت و عشق و زبان، اما اینبار زبان نه به عنوان وسیله ارتباطی انسانها که به عنوان نمادی از دل. چرا که سه شخصیت اصلی فیلم هرکدام یک زبان دارند و کلمه ای از حرف های یکدیگر را متوجه نمی شوند. (ویکو اهل فنلاند، ایوان اهل روسیه

شروع میکند. جایی که دو سرباز از دو جبهه رودروی هم همراه با زنی روستایی در تقابل با یکدیگر قرار میگیرند.

راگوژکین با خلق موقعیت گمیک هم‌زمان نبودن سه کاراکتر فیلمش جنگ را سلاخی میکند و آینده‌ی تمام قدی از انسانیت روبروی مخاطبانش قرار میدهد و پی‌درپی به مخاطب گوشزد میکند که وسیله ارتباط بین انسان‌ها لزوماً زبان و کلمات نیستند و با دلی مملو از مهربانی و عشق میتوان هم‌نوع را وادار به محبت کرد. و کافی است از جنگ خسته و بیزار باشیم تا به یکدیگر نزدیک و نزدیک‌تر شویم. ویکو و ایوان در ابتدا و جای جای فیلم با یکدیگر درگیر میشوند اما درگیری‌هایی کودکانه‌طور، که این خود میتواند کنایه کارگردان باشد که برای بازگشت به انسانیت نیاز است به کودکی بازگردیم! به دوران معصومیت، دورانی که هرچیزی در ذهن بشر است جز گشتن و قتل هم نوع.

آنی شخصیت زن فیلم نمادی است از زندگی و شور و عشق، زنی که چهارسال است مردی



را در آغوش نگرفته اما به تنهایی گوزن شکار میکند و در دل جنگ و ویرانی و بمباران ماهی میگیرد و لباس‌های دو سرباز را می‌شورد و با هردوی آنها می‌خواهد و از هردو صاحب فرزند می‌شود! زنی مستقل و رها. دور از هیاهو و

جنگ. نمادی بارز از یک فاخته‌ی وحشی اما در عین حال اهلی. او مدام از درگیری ایوان و ویکو جلوگیری میکند از برانگیختن حس حسادت هریک از آنها حتی عذاب میکشد.

در فیلم موسیقی به ندرت شنیده میشود و صدای طبیعت است که حکمرانی میکند اما سکانس پایانی فیلم را میتوان اوج هنرمندی کارگردان دانست، جایی که موسیقی و قاب‌بندی‌ها هدفی جز مبهوت کردن ندارند، ویکو تیر خورده است و آنی در کنارش با استفاده از کوبیدن بر طبل و زمزمه کردن وردهایی در گوش ویکو قصد دارد او را به زندگی بازگرداند، سکansı که با موسیقی و صدای پُرتین در طبیعت مرزی بین ماوراطبیعه و واقعیت ایجاد میکند، جایی که عشق دست ویکو را میگیرد و او را از دامان مرگ می‌رهاند درست به همان شکلی که زنجیر از پایش باز کرد.



پژمان خلیل زاده

نام: تهران پایتخت ایران است

محصول: ایران - ۱۹۶۶ (۱۳۴۵)

کارگردان: کامران شیردل

کامران شیردل یکی از نخبه‌های جوان سینمای ایران در دهه‌ی چهل بود که با تحصیل در کشور ایتالیا در موسسه تحقیقاتی سینمایی رم در دهه‌ی طلایی 60 میلادی، پا با عرصه‌ی فیلمسازی گذاشت. وی در این موسسه در بحث‌های سینمایی و تئوریک مدرنیست‌های اروپایی همچون: پیر پائولو پازولینی، میکال آنجلو آنتونیونی، فدریکو فلینی، روبرتو روسلینی، روبر برسون و..... شرکت می‌جست و توانست دستیار کارگردان جان هیوستن در فیلم "کتاب آفرینش" شود. شیردل در ایران با آثار کوتاه و مستندش شناخته می‌شود و در بحث‌های تئوریک

لحن انتقادی اش را تندتر کرده و با استفاده از استعاره و کنایه، جامعه‌ی مدرن‌های دهه‌ی چهل را در پس شعارهای تزئینی حکومت با یک تناقض فاحش روبرو می‌کند و دوربینش را به پستوهای جنوب شهر و مردم طبقه‌ی فرو دست جامعه برده تا اینکه تصویری دهشتناک از اجتماعی اگروتیک و عقب افتاده، خروجی اش می‌گردد. زاویه‌ی نگاه سینمایی، مستند «تهران پایتخت ایران است» به حدی ساختارشکن و باورنکردنی می‌باشد که گویی همه چیز در کابوسی وحشتناک جریان دارد. اما شیردل با استفاده از نریشن و صحنه‌های حقیقی اش، فکر خیالی بودن و افسر ساختگی را از ذهن دور می‌کند. مردم محله‌ی خزانه‌ی تهران در اوج فقر و عقب افتادگی عجیبی بسر برده و با اینکه مکان فیلم، پایتخت یک کشور در حال توسعه است اما دارای چنین لایه‌های

سینمایی برای تشکیل جریان موج نو ایران بسیار تاثیر گذار بود. اساساً او به عنوان اولین هنرمندانی است که با ساختار مدرن فیلمسازی جهان و بخصوص موج نو اروپا آشنایی نزدیکی داشت و تلاش‌های زیادی برای تغییر مسیر منحنی فیلمفارسی انجام داد.

اما او بیشتر بخاطر دو اثر مستند کوتاه و جنجالی اش که در سال 1344 ساخت در میان هنردوستان دهه‌ی 40 به شهرت رسید. "قلعه" و "تهران پایتخت ایران است" دو مستند رئالیستی از وضع شهری و جامعه‌ی گسست پذیر تهران است. نخستین اثر در مورد حضور اسفبار زنان در فاحشه‌خانه‌های شهر بوده که برای اولین بار در مقابل دوربین از مشکلات زندگی‌شان می‌گویند و سپس در اثر بعدی فیلمساز

پستی می باشد تا حدی که آدم های آن از ابتدایی ترین حقوق انسانی خود بی بهره اند. اثر گذاری این مستند به حدی بود که حکومت پهلوی آن را تا چندین سال توقیف کرد.

یکی از جالب ترین موتیف های فرمیک شیردل در این اثر، استفاده ی او از نریشن مردم عادی بر روی تصویر است اما ما هیچکدام از پرسناژها را نمی بینیم و این کار جالب فیلمساز به ساخت اتمسفر اگزوتیک کمک کرده و استعاره های سیاسی فیلم را نمادین تر می کند.

برای مثال معلم در کلاس در حال گرفتن املاست و جملاتی از شاهنشاه و ولیعهد می گوید و این میزانشن در ذهن، تداعی کننده ی تضادی مضمونی بین اشرافیت انتزاعی و حقارت بشری است. یا اشاره های زیرکانه به انقلاب سفید و اصلاحات ارضی شاه در مدرنیته ساختن کشور که گویی هنوز به این منطقه نرسیده و این قسمت از تهران، پایتخت ویرانی عقب افتاده هاست.

کامران شیردل با اینکه این دو اثرش تخطئه شد اما این خط روایی را در اثر بلند سینمایی اش «صبح روز چهارم» ادامه داد و به بسترشناسی اجتماع و جامعه ی چند لایه ی شهری با اقتباسی از فیلم «از نفس افتاده» ژان لوک گدار پرداخت.





گسست ابژه در انگاشت فرم

پژمان خلیل زاده

نام: سال گذشته در مارین باد

محصول: ۱۹۶۱ - فرانسه

کارگردان: آلن رنه

"سال گذشته در مارین باد" یکی از بحث برانگیزترین فیلمهای تاریخ سینماست. اثری که به عنوان اصلی ترین ستون های فرم مدرنیستی محسوب گشته و برای آلن رنه ی فرانسوی، منتقد و نظریه پرداز موج نو، یکی از مهم ترین نقطه های عطف کارنامه اش به شمار می آید. فیلم در بسترسازی و خلق الگوریتم فرمیکش، بنیان گذار پیچیده ترین زبان بیانی در مدیوم مدرنیسم نمایشی است. "سال گذشته در مارین باد" حتی پا را از اسلوب های فرم مدرن فراتر گذاشته و با ساختارش مقدمه ای می شود برای سینمای پست مدرن بعد از خود که از دهه ی 80 میلادی به بعد با آثار دیوید لینچ، جیم جارموش، لارس فون تریه و دیگران ظهور کرد.

خط پیچ در پیچ روایی فیلم با سببیتی ناممکن در فضا و مکان و زمان و حتی ساحت پرسناژها در بدنه ی داستانی تئوریزه شده و با چاشنی ابهام و درهم آمیختن آن با ضد پیرنگ، مکانیزمی اعوجاج برانگیز در ثبات ابژه ها و سوژه ها ایجاد می کند. تماشاگر از ابتدا تا به انتها با فرمی روبروست که نقطه ی مرکزی ندارد و دائما در فضا سرگردان می شود و سر آخر بدون حل صورت مسئله همچون بازنده های بازی در فیلم، می بازد. در همین راستا قصد داریم با بررسی ای فرمالیستی به سراغ بدنه ی فیلم رفته و ساختمان روایت را به طور سکانس به سکانس مورد ارزیابی فرمال قرار دهیم تا بتوانیم از بطن پاتولوژیست ساختار به محتوا و خروجی گنگ اثر نایل گردیم. مضمون فیلم از همان ابتدا برای مخاطب در ابهام شروع

می شود. دوربین درنمایی فول آی انگل رو به سقف است و ما گچ بری های گوتیک را مشاهده می کنیم. صدای راوی به صورت نریشن شنیده می شود که از هتل اسرار آمیز فیلم می گوید. در همین مابین که دوربین به آرامی تراولینگ می کند اگر به دیالوگ ها دقت کنیم متوجه خواهیم شد که جملات دائما در حال تکرار هستند. کم کم وارد یک سالن می شویم که تعدادی آدم بر روی صندلی نشسته و در سکوت در حال تماشای تئاتر هستند، همچون مجسمه هایی بدون حرکت. در همین ابتدا آشناپنداری رنه در روایت، گسست میان زمان و صحبت های دو کاراکتر بر روی سن است. آن دو بازیگر در حال گفتگو هستند اما ما دیالوگ ها را نمی شنویم. این دومین موتیف آشناپنداری مضمونی است، یعنی گسست زبان. بعد از این آدمک های مجسمه وار به صدا و حرکت در می آیند و دیالوگ های حصار قطع و وصل گشته و به شکل بسامد و فرکانس در آمده که سومین المان مضمونی، گسست زمان را برای مخاطب آشناپنداری می کند. در ساحت فرم سیر درام و معرفی ابتدایی، در الگوریتم ساختاری - حال چه کلاسیک باشد (خطی) و چه مدرن (غیر خطی) - باید پیرنگ در همان ابتدا وارد فاز آشناپنداری برای مخاطبش شود. در نخستین سکانس، فیلمساز با ابهام و گنگی و نمایش برش هایی از اکت های کاراکترها مخاطبش را وارد دنیای انتزاعی خود می نماید. پس از سکانس اول وارد اتمسفر و کانسپت روایت شده و از اطراف صداهایی شنیده می شود که راه فراری

از اینجا نیست و همه چیز در اینجا در حال تکرار است. سپس مردی را می بینیم که به تابلویی نگاه می کند که درست حیاط عمارت می باشد که بعدها کاراکترهای مجسمه ای سایه دار در آن زندانی اند. (عکس شماره ۱) به این عمل در ساحت فرمالیستی «آشناپنداری بسامدی» می گویند. یعنی اینکه فیلمساز برشی از مضمونش که در آینده قرار است تبدیل به یک پراپ میزانشنی گردد را برای مخاطب آشنایی زدایی کرده و سپس آن را سر موقع در میزانشنش به ساحت فرم در می آورد. در ادامه ی همین سکانس دیالوگ زنی را می شنویم که از اتفاق سال گذشته در عمارت صحبت می کند. او از مردی می گوید که بدون اجازه وارد اتاق دختری شده است. این نخستین مایه ای است که داستان در بطن خود به مخاطب داده تا آن را به عنوان یک المان دستوری در پس ذهنش داشته باشد. درست ماننده مایه هایی که هیچکاک در آثارش برچسب گذاری می کند. در این پلان، رنه بدون کات، مرد لاغر اندامی که از ابتدای فیلم چندین بار تماشاگر دیده است را با اینکه در اتاق حضور دارد در نمایی مدیوم شات نشان می دهد. (توضیح: چون در فیلم هیچکدام از پرسناژها اسم ندارند، سه کاراکتر اصلی را با نام های روای (مرد شخصیت اول)، زن و مرد لاغر نامگذاری می کنیم).

در این پلان دوربین به سمت راست پن کرده و ما می بینیم که همان مرد لاغر در یک ثانیه ی بعد در اتاق مجاور برای انجام بازی از گوشه ی کادر وارد می شود. گویی در فاصله ی رد شدن دوربین از میان چهارچوب، زمان به گذشته می رود، به سال قبل در مارین باد. این عمل فیلمساز که تقاطع و مرزهای زمانی، بدون زدن فلش بک و حتی بدون کات در اوج رئالیسم به تصویر کشیده می شود را می توان عنصر روایی و نمایشی درام و پیرنگ اثر دانست که در همین ابتدا در الگوریتم فرم، مولف با



عکس شماره ۱

ساختار شکنی حتی با موتیف فاصله گذارش می کند) لحظه ی میانجی بین درام شکسته ی اثر را بر عهده دارند و با تبدیل شدن به ساحت های مختلف، روایت را به تعادل می رسانند.

بعد از سکانس فاصله گذاری شده بار دیگر به سوژه ی اصلی بر می گردیم. راوی در نریشن دوباره آن دیالوگ ها که در دو سکانس قبلی به زن در مورد سال گذشته گفته بود را تکرار می کند. در آنجا ما شاهد مرد و زن با لباسهای سیاه بودیم که مرد از استایل زن در کنار نرده ها صحبت می کرد. اما در این سکانس که گویی نقطه ی مقابل آنجاست، روای همان دیالوگ ها را بازگو کرده ولی زن را می بینیم که درست به مانند تعاریف، همان استایل را با لباس روشن گرفته است. این بازی دیالکتیکی و مونتاژی کارگردان در تصادم دو سکانس متقارن از هم است که یکی را با حضور صاحب صدا و تصویر انتزاعی می سازد و دیگری را با صدای خالی، تصویر حقیقی را بازآفرینی می کند. به بیانی یکبار خاطر، زمانی تعریف می شود که روای را می بینیم اما تصویر مفروض است، حال در توازن این پلان در بخش دیگری از روایت، آن دیالوگ ها بازآفرینی بصری در میزانشن نمایشی می شوند. این کار چندین بار در سازه ی فیلم همچون ستون های قرینه در بدنه ی یک ساختمان، به تکرار ابژکتیو و سوپژکتیو می رسد و این دو مدل روایت را، یعنی از ذهن مرد و نقطه نظر تماشاگر بر پرده می بینیم. در ادامه ی همین بازه ی مضمونی، وقتی که سکانس تغییر زمان می دهد و به داخل عمارت می آید در اینجا زن منکر دیدارش با مرد در سال گذشته می شود. ناگهان همان مرد لاغر از بک گراند وارد میزانشن گشته و یک قاب سه نفره را می سازند. در اینجا این مرد را از ابتدا با موتیف نشانه گر به یاد داریم، یعنی همان اشاره به فرآیند بازی به عنوان یکی از پراپ های مهم فرم. حال این موتیف نشانه گر باید در تبدیل به ساحت کاراکتر به مایه ی نمایشی در بیاید که از پس اشاره ی فرمیک، این موضوع نهادینه گردد که او فقط به دنبال سازی

حال در ادامه رنه حتی این ابژه را هم به گسست رسانده و آن را در عایقی ناممکن پوشش می دهد. بعد از این سکانس بار دیگر بر می گردیم به جایی که همان مرد لاغر دوباره در حال بازی کردن است. عملیات بازی برای مخاطب به عنوان یک موتیف نشانه گر قبلا نشان داده شده است و با این نشانه گذاری فرمیک، فیلمساز تا به انتها المان بازی را همچون یک پراپ در میزانشنش برای ساحت آن مرد مرموز نگه می دارد. در این سکانس همانطور که از ابتدا دیدیم، سیر روایت وارد فازهای مختلفی گشته و با مرزهای زمانی بازی می کند. اما چنین درام غیر خطی ای نیاز به فاصله گذاری روایی در بدنه ی فرم دارد. یعنی همان شاخصه ی اصلی پیرنگ های مدرنیستی که درام را به رکود رسانده و به عنوان پلی بین نقطه های ترسیم شده در روایت استفاده می شوند. در اینجا با انسان هایی بی حرکت همچون مجسمه طرفیم که فاصله گذاری فرمیک فیلمساز است، به نوعی که رجعت به ابتدای فیلم باشد. درست همانند دیالوگ های ابتدایی که دائماً در نریشن تکرار می شدند، اینجا هم باز با همان کانسپت و چگالی مواجه ایم. اگر بخواهیم در ساختار فرم، گسست میان زمان ها و گمگشتگی ابژه ی مرکزی در فیلم را مورد بررسی قرار دهیم، با اینکه فیلم دائماً عنصر زمان در آن مختلط و غیر خطی روایت می شود، لحظات بی حرکت بودن پرسناژها خلاء و فصل مشترک دو گسست زمانی در پاره های ضد پیرنگ فیلم اند که لایه های متضاد مختلط زمانی را در این بی زمانی خلسه وار کنار هم نگه می دارد. روایت ضد پیرنگ همیشه به یک فصل مشترک نگه دارنده میان تداخلات زمانی نیاز دارد تا بتواند با سیر جلو رونده ی فیلم بالانس شود. اگر دقت کنید در این سکانس ها که چندباری به عنوان موتیف فاصله گذار در فرم تکرار می شوند، دیالوگ ها دائماً حول واژه هایی مکرر چرخیده و از اتمسفر لوکیشن می گوید. به نوعی این سکانس ها (که جلوتر متوجه می شویم رنه چه کار

مخاطب قراردادهای بصری اش را انعقاد می نماید. به همین وسیله است که اتمسفر و کانسپت به قول نئوفرمالیست ها باید در همان ابتدا منطق روایی خود و ساحت وجودیشان را در فرم بنا کنند و با همین متر جلو بروند. در میانه ی این سکانس که مرزهای زمانی را مختل کرده با زن و سوژه ی اصلی فیلم آشنا می شویم. رنه در فاز نخستین آشناینداری و ساختن پرسناژ زنش، ساحت نمایشی او را با اختلال و انسداد بصری همراه می کند تا یکی از پایه های راکد شخصیت پردازی در منطق ضد پیرنگ نهادینه گردد. زن با لباس های مختلف و در پس کات ها و برش های هماهنگ به مخاطب معرفی می شود و در بستر و وزن دیالوگ ها، گویی هر کدام در زمان مختلفی می گذرد. چنین غیر اتکا بودن بر اهرمی مرکزی در ساحت فرم برایمان قبلش با تداخل زمانی در فاصله ی یک چهارچوب در، آشناینداری شده است و فیلمساز با این نمایش به سراغ هسته مضمونش که همان گسست است رفته و آن را در انواع مختلف چه زمان و مکان و چه کاراکتر و رابطه ها و حتی میزانشن، فرمالیته می کند. در بستر روایی، ساختار دائم با روند غیرخطی و غیرتوازنی پیرنگ همراه شده و نماهایی که تا پایان فیلم به صورت تو در تو نمایش داده می شود، بخشی از انسداد و انفکاک کاراکترها و رابطه هایشان را نشان می دهد. در شروع سکانس آشنایی زن می بینیم که در فضای داخل عمارت هستیم اما ناگهان یک جامپ کات زده می شود و نمایی از حیاط خالی را می بینیم، بعد سریع بار دیگر برش زده شده و به داخل عمارت بر می گردیم. این روش رنه همچون برش های دیالکتیکی آیزن اشتاینی عمل کرده که بخشی از سوژه ی مکانی را در یک جامپ کات دیوانه وار گذاری به تصویر می کشد. حال این جامپ کات کوتاه، برشی از میزانشن پرده ی بعد است که در تقارن با میزانشن داخلی، همانطور که اشاره کردیم به سبک آیزن اشتاینی با مونتاژ، ابژه ای تصاعدی را می سازد.

ابژه هاست و یک کاراکتر مشترک در فصل های مختلف زمانی می باشد، همچون ابتدای فیلم که در فاصله ی یک چهارچوب درب، به زمان قبل رجعت کرد و سپس در چگالی اتمسفر، تا انتها نقش یک رابط متخلخل را ایفا نماید. در اینجا برای انتقال موتیف نشانه گر به ساحت پرسناژ در این قاب، پشت مرد لاغر تابلویی قرار دارد که صفحات شطرنجی شکلی را می بینیم که این امر کاربرد موتیف نشانه گر در میزانشن را توسط کارگردان برای انتقال مضمون به ناخودآگاه مخاطب را نشان می دهد. روشی که به میزانشن پنهان شهرت دارد و با ترسیمش در در دل میزانشن اصلی، برای ناخودآگاه تماشاگر نقش بسامدهای فایضی را بازی می کند. (عکس شماره 2)

در ادامه رنه برای نمایش عمق تداخلات زمانی و مکانی در ابژه های بصری اش در سکانس هایی متعدد بار دیگر همان عمل روایی غیر خطی خود را مکررا انجام می دهد. یعنی صدای نریشن و تصویر سازی و برهمکنش دو سکانس متضاد بر هم که تا پایان فیلم یکی از المان های کانستراکتویستی در فرم است. اما در "سال گذشته در مارین باد" تغییر سازه در ساختمان روایی فرم در دل یک ضد پیرنگ به گونه ای انجام می شود که کمی با روایت های خرده پیرنگ فرق می کند. بار دیگر در سکانس های بعدی صدای راوی را کماکان به عنوان نریشن می شنویم. او دارد یک ملاقات دیگر را با زن تعریف می کند که با صدا در حال خوانش آن دیدار است. ما بر روی تصویر به صورت متناقضی زن را می بینیم که در باغ قرار دارد و صدا و تصویرسازی اینبار خلاف هم هستند. در اینجا رنه دیگر همچون موتناژ پلان های متضاد به روش آیزن اشتاین عمل نمی کند بلکه در ذات صحنه، گسست میان سوژه و ابژه روایی ایجاد نموده که تضاد را در لحظه می سازد. سپس این موقعیت را به میزانشن جمعی برده که راوی در ابتدا در حال تعریف کردنش بود. زن در میان دوستانش حاضر است اما صدای دیالوگ ها را در میزانشن نمی شنویم و

فقط با نگاه ها طرفیم. در اینجا فیلمساز از تصادم موتیف فاصله گذارش که همان سکوت مجسمه وار بود در دل روایتش استفاده می کند. یعنی با یک عمل آوانگارد جای فصل مشترک با روایت در دو زمان متقابل، تغییر پیدا کرده و دیگر میان دو زمان ماضی و حال قرار نمی گیرد. رنه حتی برای اینکه گسست ابژه هایش را به بستر بصری دریاورد جایگاه موتیف های فرمیک را تغییر می دهد که اینکار در دل یک فرمالیسم مدرنیستی امکان پذیر است، حتی شاهد آن بودیم که قرارداد موتناژی پلان هایش را هم تغییر داد. حال چرا فیلمساز اینکار را با موتیف فاصله گذارش انجام می دهد؟ چون می خواهد از دل آن یک موتیف نمایشی خرد بیافریند. در همین پلان در بین سکوت و مسکون بودن کاراکترها، ناگهان



عکس شماره ۲

جامپ کاتی زده می شود به رقص تانگوی همین کاراکترها، با این تفاوت که اینبار در حال رقص اند و بار دیگر دیالوگ راوی در نریشن به مانند قبل تکرار می شود. در اینجا رنه موتیف فاصله گذارش را به گونه ی دیگر انتقال می دهد و حتی آن را هم نامتقارن می کند. به همین دلیل است که می توان گفت او اولین بنیان گذار فرم نامتقارن پست مدرن در شاخه ی ضدپیرنگی و غیر خطی است، چون همه چیز را در سازه ای که ساخته بهم می ریزد و به نوعی ویران می کند تا از نو بسازد. پس از رقص تانگو بار دیگر با پلان نشانه گر که همان بازی مرد لاغر است، مواجه می شویم. در اینجا برای بار چندم دیالوگ های ابتدایی راوی تکرار می شود و از کفش های زن که روی سنگ فرش در سال گذشته قرار داشته صحبت به میان می آورد. در این بین دیالوگی

جدید مبنی بر اینکه پس از شکسته شدن پاشنه اش زن بازوی او را گرفته است اضافه می شود تا اینکه راوی و زن را در بار بدون حرکت می بینیم. در اینجا در تصویر با چندبار تداخل دو پلان متضاد برهم، روبرو ایم که به مانند



عکس شماره ۳



عکس شماره ۴

نویز بصری در هم ادغام می شوند. (عکس 3 و 4)

زن داخل اتاقش با لباس حریر سفید - زن و راوی در داخل بار. این تداخل دو نما در هم با آن روش اغراقی اش برای ایجاد موتیف اشاره گر است. یعنی باز همان شگرد بصری در تداوم فرم که رنه آن را به استمرار در آورده بود، شنیدن صدای نریشن و دیدن تصویر. در اینجا به تعداد تکرار دیالوگ های کفش بر روی سنگفرش در روایت، ما تداخل نمایی می بینیم و سپس متوجه می شویم که در اتاق، زن در سال گذشته در کنار کفش هایش است. به نوعی اینجا موتیف اشاره گر جدیدی به سازه ی فرم تزریق می شود.

در ادامه می بینیم که صدای نریشن به سمت اینهمانگویی موتیف فاصله گذاری فیلم رفته و از سکوت آدمها و گسست های ارتباطی شان سخن می راند. این یک ترفند در روایت های ضد پیرنگ است که سیر روایی به سمت توضیح فرعیات رفته و به حواشی مرکزی قصه

می پردازد. این المان، ناممکن شدن وجودین عناصر فرم در سازه های مدرنیستی را به نمایش می گذارد که برعکس آثار کلاسیک، به صورت تداخلی میان قصه ظاهر می شود. البته این عناصر در روایت ضد پیرنگ به پیشش های تو در تو و گنگ و مبهم هم تغییر موضع می دهند. حال در اینجا اگر بخواهیم داستانتان



عکس شماره ۵

را خط کشی کنیم، روایت به میانه رسیده و باید گره افکنی ها و در پس آن گره گشایی ها آغاز به کار کنند. گره هایی که مبهم اند و در سرتاسر بدنه ی درام پخش شده اند. به همین مثابه فیلمساز در سکانس در یک پلان تو شات عالی، برای نمایش ابهام در رابطه ی راوی و زن (گره افکنی اصلی)، آنها را با فاصله ی تو در تو از هم به نمایش می گذارد. (عکس 5). در این پلان راوی به زن خیره شده است و ما زن را در بک گراند میزانشن در تصویر آینه می بینیم. در اینجا رنه از تکنیک عمق میدان بالا به سبک اورسن ولز در همشهری کین استفاده می کند، با این تفاوت که توامان یک نمای تو شات هم خلق کرده و با کنتراست نورهای خاکستری اش به سبک سه فیلمساز یعنی ولز، هیچکاک و دولاک دو سوژه ی اصلی اش را در تقابل هم می گذارد. در اینجا کاربرد آینه بیشتر استفاده ی تکنیکی به سبک امپرسیونیست های فرانسه است که سوژه هایشان را در داخل آینه می گرفتند. در همین سکانس بار دیگر شاهد تعریف کردن داستان توسط راوی برای زن هستیم. در مرحله ی سوم فیلمساز روش دیگری اتخاذ می کند. او فلش بک را با فلش فوروارد در هم آمیخته و به جای شنیدن صدای خالی، اینبار راوی را می بینیم که در حال دیالوگ است و از سال گذشته

می گوید. اما در این قسمت زمان ها و ساحت ابژها بخصوص زن به تزلزل وجودین می رسند و توامان با جامپ کات نوع لباس پوشیدنش تغییر پیدا کرده و فیلمساز زمان گذشته و حال و آینده را در هم مخلوط می کند و تضاد و تناقض و ایماژ را در پیچیده ترین و مبهم ترین شکل ممکن در نمایشی فرمیک به



عکس شماره ۶

تصویر می کشد. در ادامه راوی زن را به کنسرت دعوت می کند و برای بار دوم مرد لاغر از همان چهارچوبی که در ابتدای فیلم به زمان قبل رجعت کرد، وارد راهرو شده و او هم با حالتی مرموز زن را به کنسرت دعوت می کند. به نوعی گویی او رقیب عشقی راوی است ولی بازی را بیشتر دوست دارد. در همینجا رنه گره افکنی ثانویه را در ساختارش بهینه کرده و آن برشی از ساحت این فرد مرموز داستان ماست. در کنسرت همان موسیقی ای را می شنویم که در سکانس های مجسمه وار کاراکترها شنیده ام، سپس کات به حیاط. یعنی وارد موتیف فاصله گذار می شویم چون قبل از این سکانس با تصادم زمان های التقاطی طرف بودیم. در این پلان رنه یکی از زیباترین پلان های این فیلم را به ثبت می رساند. (عکس ۶)

چند نفر در داخل حیاط همچون مهره های شطرنج بدون حرکت ایستاده اند. این حیاط دقیقا همان نقاشی تابلویی است که در ابتدای فیلم بر روی دیوار دیدیم. (المان بسط دهنده) آدمها سایه های کشیده ای در میزانشن دارند، درست به سبک کنتراست سایه ها با نور در آثار اکسپرسیونیست ها اما اکسسوار مثل مجسمه ها و درختان، سایه ای از خود روی زمین ندارند. قرابت معنایی و ایجاد کنتراست

آدمها با ساحت وجوین اکسسوار در یک خط ضمنی قرار می گیرد و تنها فرقیشان در سایه هاست. یعنی همان المانی که در طول دیالوگ های مرد در نریشن شنیده ایم. به نوعی ایماژ بیانی در فرم تبدیل به بسامد بصری گشته و مابه ازای آن را در تصویر می بینیم. این همان عملی است که فرمالیست ها به آن آشنایی زدایی می گویند. یعنی در ابتدا در خط پیرنگ با سوژه یا آکسیون شنیداری روبرو شده ایم، سپس در تصویر برایمان بار دیگر اینهمانگویی می شود، با این تفاوت که اینبار قائم بر تصویر می باشد. در فرازی دیگر از فیلم از ابتدا مخاطب می خواهد شاهد صحنه ی رد و بدل شدن علاقه ی زن و راوی به هم باشد. به بیانی از ابتدا تا

میانه، راوی فقط از سال گذشته تعریف کرده است و ما اکتی بر مبنای کشش درام بین دو سوژه ی پیرنگ ندیده ایم. در سکانس بعد از سایه ها، راوی و زن در موقعیتی ملودرام زیر پای مجسمه ای قرار می گیرند - همان مجسمه ای که در طول فیلم به عنوان پراپ میزانشنی به طرز عجیبی نقطه نظر دیداری اش در صحنه های متفاوت تغییر پیدا کرده است. لحظه ای رو به برکه و لحظه ای رو به هتل و روبه حیاط - راوی با حالت اغواگری زن را فرا می خواند. در اینجا درام در اوج ایجاد کنش ایجابی بین زن و مرد است اما زن دست رد به سینه ی او می زند و می گوید «تنهائیم بگذار، تو کی هستی؟ تو سایه هستی» در اینجا فیلمساز حتی ملودرام را هم همچون موتیف های دیگرش در فرم تخطئه می کند و در اوج کنش دو طرف بوسیله ی دیالوگ، گسست را می آفریند. حال اشاره ی دیالوگ زن به سایه ها، نمایش ایجابی سایه های کاراکترها در حیاط در سکانس قبلی در اینجا به قرابت معنایی تبدیل گشته و کارکرد ابژکتیو در فرم می یابد. سپس مرد داستان چهارمیش را از سال گذشته برای زن بازگو می کند. او می گوید: "شب بود و احساس کردم سایه ای به من نزدیک می شود. آن تو بودی. بی حرکت

میان شک و تردید برای مخاطب به وقوع می پیوندد و این ابهام را می سازد که نکند همه ی اینها توهّمات راوی باشد؟ چنین اعوجاجی از حقیقت و دروغ و بازغایبی توهم در بستر فرم مدرنیستی به جرات سبک تالیفی آلن رنه ی مولف است که در فرم آثار دیگرش به صورت بغرنج تر و رادیکال تر ادامه پیدا می کند. حتی سبک او بر سایر فیلمسازان مدرن هم اثر گذار واقع می شود تا جایی که مثلا میکا آنجلو آنتونیونی در سکانس آخر فیلم آگراندیسمان، تحت تاثیر همین نواسانات رنه ای بوده است.

در میانه های رو به پایان فیلم (به نوعی پرده دوم) راوی به سراغ خاطره ی بعدیش رفته اما دیگر اینجا همه چیز با هم اعم از: حقیقت، توهم، خیال، دروغ، تردید مخلوط شده اند و رکن اصلی درام، گنگی کنش های بی حاصل است. در این رویه ی نمایشی رنه در فرمایش ابژه ها را به ناممکن بودن و انسداد رانه های بصری تبدیل می کند که همه چیز از نقطه نظر سوژکتیو راوی روایت گردد. پس از این دیگر خاطره گویی های راوی بسط درستی ندارند و دائمیادامه پیدا کرده و فراز دراماتیک را کاملا ذهنی می کند. رویکرد درام و پیرنگ وارد فاز سوژکتیو گشته و همان فرآیندی که فیلمساز از ابتدا می خواست ابژه ها را به گسست برساند، حال در الگوریتم فرمایش بارور گشته و هم اکنون همه چیز وجهه ای ناممکن می گیرد.

یکی دیگر از موتیف های مهم فرمال موتیف افشاگری است. در سکانس دیدار زن و مرد لاغر از چهره ی سوژه ی سوم پرده برداشته شده و با نماهای لو انگلی که از وی در اتاق می بینیم، ساحت وجودین وی در روایت برای مخاطب بازآفرینی می گردد. در دیالوگ های زن و مرد لاغر متوجه ی یک بازی پنهانی توسط او می شویم و تمام قاعده های نمایشی بر پایه ی مایه های بصری اعم از نقش او در فاصله گذاری و حضورش در میزانشن های سه نفره رو می شود. او به دنبال یک بازی است. بازی ای که



عکس شماره ۸

از رازی را نشان می دهد. راوی می گوید که در آن زمان مرد لاغر به اتاق بازی رفته بود. پس بار دیگر موتیف اشاره گر (بازی) اینبار با دیالوگ نریشن در ساحت مرد لاغر اینهمانگویی می شود. (مانند حضور صندلی) در ادامه به زمان حال برمیگردیم و زن دوباره می گوید که مرد را نمی شناسد. با کنار هم گذاشتن نماهای تداخلی در این دو میزانشن، گره افکنی درام، در بخش قبلی اش که شناخت مرد لاغر بود، در پیرنگ بازآشنایی شده و سپس یک گره ی جدید بصری در فرم تئوریزه می گردد. (یعنی همان نمای توشات دوم از آینه که به مانند پلان قبلی در راهرو، زن با حالتی نیمه روشن و در سایه به نمایش در آمد) اینگونه است که مولف از پراپ های میزانشنی اش همچون سایه، آینه، صندلی خالی، نورهای فتونی پرتاب شده به داخل اتاق که میان شب و روز نوسان دارند، استفاده ی فرمالیستی می کند. دقیقا مانند کاری که مورناو در فیلم آخرین خنده (1924) و طلوع (1927) انجام می دهد و بازتاب های نوری را به منشورهای متبلور درآورده تا بتواند رابطه ی افراد و تنهایی را به سایه روشن سوق دهد.

با پیش رفتن روایت، رابطه مبهم تر می شود و بیننده نمی داند که چه کسی درست می گوید آیا زن یا مرد؟؟ اما در ادامه در سکانش می بینیم که دقیقا یکی از خاطره های راوی که در مورد شکسته شدن پاشنه کفش زن بود در حیاط اتفاق می افتد و این بر ابهام شخصیت زن همچون آن تصویر چند چهره ای اش در آینه صحنه می گذارد اما فیلمساز به همین راحتی حقیقت را لو نمی دهد بلکه با دیدن تابلوی نقاشی به جای آینه ی بزرگ، دیالوگ زن هم

در جای خود ایستاده و دستت روی شانه ات بود" در اینجا ما دیگر تصویری نمی بینیم بلکه فقط دیالوگ های راوی در قالب غیر نریشن در نمایی مدیوم شات است. بار دیگر مرد لاغر وارد میزانشن می شود و همان قاب سه نفره در سکانس های ابتدایی شکل می گیرد. با این تفاوت که میان زن و مرد یک صندلی خالی



عکس شماره ۷

قرار دارد و مرد لاغر هم پشت صندلی در بک گراند ایستاده است. (عکس 7)

در اینجا مرد لاغر برخلاف قبل سخنی نمی گوید اما بوسیله ی دیگری در حال بازشناسایی است. مرد از زن می پرسد: "او کیست، آیا همسرت است؟"

در این میزانشن فاصله ی بین راوی و زن با یک صندلی خالی پر شده است. پس بر روی آن صندلی جای کسی است. اما چه کسی؟؟ مرد این گفتگو را ادامه می دهد و در مورد مرد لاغر صحبت می کند. زن به استیصال می افتد. صندلی خالی به عنوان یک اکسسوار تداخلی میان دو سوژه در فرم حضور دارد و جای مرد لاغر را در صحنه می گیرد. فیلمساز حتی در نبود دیگری، از اکسسوار به عنوان زنجیره ی متصل موتیف اشاره گرش استفاده ی ابزاری می نماید. سپس بار دیگر فلش بک به سال گذشته و ماجرای رفتن راوی به اتاق زن. در اینجا یک نمای تو شات دیگر از دو آینه در داخل هم می بینیم. (عکس 8) در این نما با چهار زاویه از وجود زن طرفیم. سه زاویه از آینه داخلی و یک زاویه از پشت از آینه ی بیرونی. در اینجا رنه موضوع هراس زن که در پلان قبلی به نمایش گذاشته بود را در تقسیم شدن چهره اش به چهار قسم نمایش می دهد که این مفهوم فرمیک، ابهام و پنهان کاری زن

میان سال گذشته و حال نوسان دارد. در اینجا رنه زمان اتفاق ها را به صورت پس و پیش به ما نمایش می دهد. یعنی مبنانسن دو نفره ی مرد لاغر و زن، همان خاطره ی راوی است که اوایل فیلم دیده بودیم و ما در فرم غیر خطی فیلم به صورت برش وار در حال تماشای پس و پیش کنش ها و تصاویر هستیم. پس از این سکانس بار دیگر به نریشن راوی بر می گردیم و در نقطه نظر سوپزکتیو او می بینیم که زن توسط مرد لاغر کشته می شود اما این اتفاق برای سال گذشته بود. سپس در زمان حال راوی به زن می گوید: "من تو را مرده نمی خواهم" در اینجا رنه فضا سازی ابستره و انتزاعی اش را تا جایی پیش می برد که حتی مرگ را هم به گسست وجودین می رساند. اما در این بن بار دیگر ابهام به سراغ روایت آمده و این سنووال تبدیل به چالش اصلی فیلم می شود که نکند همه ی اینها توهمات راوی باشد؟؟ همانطور که می بینید رنه چطور از المان تعلق به شیوه ای انتزاعی و مدرنیستی در سازه ای سراسر ابهام، بهره ی فرمالیستی می برد. فیلم در اوج ابهام و پاسخ ندادن به مخاطبش تمام می شود و همه چیز را در برزخی وجودین ایزوله می کند. گویی همه چیز رو به تکرار است و گذشته، حال و آینده در مسیری دایره ای شکل به هم تبدیل شده و به بازنمایی انفعال و انسداد دیالکتیکی در رابطه ها می رسد. "سال گذشته در مارین باد" از دل فرم محتوایی را زایش می کند که همه چیزش به گسست و ناممکنی رسیده است و زمان و مکان در یک کانسپت انتزاعی به دور خود می چرخند. تماشاگر در پایان فیلم همچون راوی که در مقابل مرد لاغر در بازی چندبار باخته بود، بازنده از مضمون خارج می شود و دچار یک گسست دیداری و بصری گشته چون ابژه هایی که دیده است سراسر با ابهام و انتزاع سر و کار داشتند. به این طریق است که می توان از دل فرم، مضمون را در سازه ای آنتی کنتراسیو به انگاشت سوژه ها رساند و همه چیز را حول محور عینیتی ناممکن و ذهنیتی

ابستره به طول موج هایی ناپیوسته تبدیل کرد. یوری تینیانف نظریه پرداز فرمالیست در بسط دادن شکل مضمون در قالب فرم می گوید: " هسته ی داستان و فضا از دید مولف باید در اجزای فرم و سازه به شکل زبانی دربیاید تا قالب به توازن معنایی - نمایشی برسد. فرم جنبه ی استعلایی و ایجابی تم است که به اشکال مفروض ذهن مولف درهم آمیخته و دست به ترجمان بصری می زند. " این مفهوم نمایشی از انتزاع تا تبدیل ابژکتیو بصری، غایت تناوب فرمالیستی هنر است که در الگوریتم ها و نمایه های گوناگون به عرصه ی انگاشت می رسد. آلن رنه با خط گذاری های بصری اش و ساخت ابهام و پیچش در مبنای مضمون، فرم را به تصاعد و تشدد ابژه ها تبدیل می کند. اما در پس فرم به بررسی ایدئولوژی محتوای برآیند شده از ساختار می رسیم. یعنی همان عملی که فرمالیست ها در امر پاتولوژیست اثر و موثر انجام می دهند. به قول بوریس آخنباام منتقد فرمال: "ساحت ایده و تز وجودین معنا در دل فرم می تواند به بررسی تماتیک و ایدئولوژی اثر هنری نایل گردد" رنه در "سال گذشته در مارین باد" به امر جدا افتاده ی رابطه و اساسا ابهام ایجابی خیال و وهم پرداخته و در راستای خط روایی اش، کنش ها را به سیالیت ذهن می رساند. شناخت پدیده و به مثابه ی آن پدیدار شناسی و پرداخت تماتیک، دنیایی را پیش روی مخاطب قرار داده که سببیت زمان به چالش کشیده می شود و کنش ها به بحران وجودین می رسند. هویت های پرسناژها در راستای این پدیدار شناسی به ساحت های گنگی نایل گشته تا جایی که هیچکدام نه اسمی دارند و نه قالب بودنشان دارای مرکزیتی ایستاست. حال در بازه ی نمایش و ایجاد ابژه ی دیداری شاهد امر ناممکنی از سببیت های زمانی و مکانی در اوج بحران وجودین هستیم. کاراکترها را بطه هایشان به نوعی در گمگشتگی مایه های ایجابی جریان



راز کتر است تونالیتة های جادویی

سینالسانی

نام: نمك زمين

محصول فرانسه و برزیل - ۲۰۱۴

کارگردان: ویم وندرس و خولیانو ریبیرو سالگادو

فیلم مستند نمك زمين تصويرنگاری درخشان ویم وندرس از عکاس خوشخو وهنرمند برزیلی سباستیائو سالگادو است که به همراهی پسر او (خولیانو) کارگردانی شده است. این مستند تعاملی و پرتره که از بهترین مستند های دهه دوم قرن حاضر میباشد، با به زیر ذره بین کشیدن زندگی حرفه ای این عکاس و سفرهای طولانی و پرمخاطره اش به ده ها ملت مختلف که به خلق مجموعه های باشکوه تصویری منجر شد، بیش از آنکه به مسائل حرفه عکاسی و به اصطلاح چگونگی عکاس بودن اشاره کند، یا استتیک^۱ ناب و خالص درون نگاره ها را بشکافد و یا به شیوه هرمنوتیک راز کتر است سیاه و سفید و تونالیتة های خاکستری جادویی نهادینه در تصاویر را بر ملا سازد. به درونیات این عکاس رسوخ میکند در حقیقت همه این تصاویر و قصه گویی ها بهانه ای است تا ما اندکی به حس وصف ناپذیر نوع دوستی سالگادوی خوش قلب پی ببریم.

وندرس برای به وقوع پیوستن این امر یعنی قرابت با فطرت سالگادو، از تمهیدات ریز و درشت سمعی و بصری در جای جای فیلم بهره جسته یکی از شفافترین این تمهیدات، سوپرایمپوز^۲ های چهره کاریزماتیک سالگادو بر روی تصاویری است که خود شرحشان میدهد. این موتیف معمولا در پایان یا نقطه اوج هر فصل (وندرس در هر فصل از فیلم انحصاراً یکی از سفرها و مجموعه عکس های گرفته شده سالگادو را با صدای خود آن عکاس تشریح می کند.) از مستند تکرار میشود. در حقیقت پیوند چهره و صدای سالگادو با آثارش تدبیر

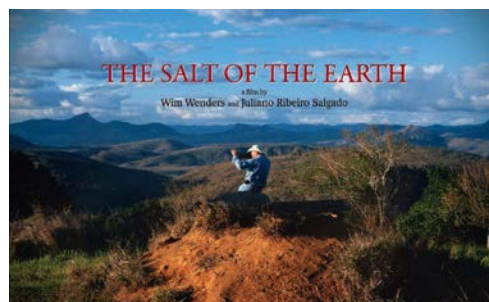
هوشمندانه ای برای بیرون راندن زیرمتن بر متن یا به زبان ساده تر فرم دادن به دورمایه است. عملی که بسیاری فیلمسازان در تاریخ سینما سعی در انجامش داشته اند و شمار اندکی به موفقیت رسیدند. این امر که بخش قابل توجه متن را سالگادو روایت میکند. (راوی ها سالگادو و وندرس هستند اما سهم سالگادو بیشتر است) و یا اینکه متناوباً تصویر دیزالو^۳ و سوپرایمپوز او به جریان می افتد در حقیقت اشاره به مولف بودن وی دارد. که دراقصی نقاط فرم ظنین انداز شده و به مخاطبان القا می شود.

زندگی سالگادو فراز و نشیب هایی فراوان دارد. از همان آغاز و سپری کردن دوران کودکی و نوجوانی در زادگاه یعنی روستایی در برزیل تا دوران فعالیت در جنبش های متعرضانه سیاسی که سبب خروج چند ساله اش از کشور شد سپس برگشتش به کشور به همراه همسر و فرزندان و در ادامه سفر های طولانی مدتش به کشور های قحطی زده و جنگ زده که طبیعتاً موجب دوری دراز مدت از خانه و خانواده میشد. گرچه این فیلم خط اصلی زندگی سالگادو را برایمان بازگو میکند و طرح شماتیک کاملی در اختیارمان می گذارد. اما در هیچ یک ریز نمیشود حتی زمانی که به تولد فرزند دوم سالگادو که مبتلا به بیماری سندروم داون است می رسیم فیلم بزودی از کنارش عبور میکند. این نشان می دهد که وندرس برای ارائه پرتره سینمایی از سالگادو توجهی به سرنخ های دراماتیک نداشته و برای دخول در

سوژه صرفاً به یک راهکار متکی شده است. (شناخت شخصیت به وسیله حرفه او) که اتفاقاً نتیجه خارق العاده ای به همراه داشته است. چرا که ذات و معرفت سالگادو با دوربین عکاسی اش پیوند خورده. او در این پیشه کار نمیکند بلکه می زید. چه درخشان است سکانس عکاسی از شیر دریایی، مادامی که سالگادو قصد عکاسی از آن جانور در ساحل را دارد و اتفاقاتی مانع می شود. به کلبه میرود و آن سوژه دردانه را ساعت ها زیر نظر می گیرد. در پلانی میبینیم شب شده و شیر دریایی در خواب است. قطع به پلانی که سالگادو حین بازرسی خوابیده است. فردا صبح در پلانی دیگر شیر دریایی را هنگام غلت زدن مشاهده می کنیم همان هنگام سالگادو هفتاد ساله به همراه دوربینش همچون شیر دریایی غلت میزند. این یعنی قصه گویی موجز تصویری این یعنی سینما. این چند پلان بدون اندک پیچیدگی به ما سالگادو، زندگی با شغلش و ارتباط با سوژه برای شکار طبیعی ترین عکس ممکن را می دهد.



روزی از دوستی شنیدم: «باشکوهترین عکس ها، عکس هایی اند که نشانه هایی از درد و رنج دارند» در مجموعه نگاره های سالگادو (به استثنای جلد آخر: تصاویر حیات وحش) کتر است عجیبی حاکم است. عکس ها با ظاهر زیبا و فرم ناب هنری، باطن اندوهناک و تأثربرانگیز دارند. اینگونه آن ها جان می گیرند. از یک شیء فراتر رفته و بدل به یک شخصیت می شوند. عمده آثار سالگادو شخصیت دارند.



زیرا از درد می‌آیند. دردی مشترک میان سوژه و عکاس. درد هرگز نمی‌میرد پس آن‌ها جاویدانند. اگر سالگادو پشت دوربین نبود قریب به یقین آن تصاویر جاویدان نمی‌شدند او خود را آنقدر بالا و پایین می‌کند تا اندازه سوژه شود و در زاویه آی انگل از نوع سوپزکتیو به ثبت لحظه می‌پردازد. لحظه ای که قضاوتی در خود نمی‌بیند زیرا خالقش در اثر حل شده است.

همانطور که ذکر شد عمده تصویر نگاری های سباستیائو سالگادو از مصیبت و ظلم های بشری با ما حرف می‌زنند. سوژه های دردمند و فلاکت زده در تنگنای زندگانی یا حیات رو به پایان در شرایط اسف بار. این تصاویر همواره با چاشنی خلاقیت هنری و فرم مناسب در هم می‌آمیزند تا «هنر به مثابه زندگی» آفریده شود. نمونه بارز آن خلاقیت هنری و فرم مناسب، سیاه و سفید بودن آن هاست.

این سیاه و سفیدی هم جنبه هنری دارد و هم حسی. اما مجموعه تصاویر حیات وحش فقط از جنبه هنری این موضوع بهره می‌برد. زیرا دیگر غم پنهانی در این تصاویر نیست که بخواهد در فرم بصری جلوه بدهد و حس بسازد. آیا سالگادوی کهنه‌کار اسیر مولفه های خویش شده؟ یا مثلاً به حیات وحش نیز نگاه انهدام و اضمحلال دارد؟ این یکی را بایستی از خودش پرسید!

پی نوشت ها:

۱- زیبایی شناسی

۲- برهنمایی

۳- محو و ظهور تدریجی

۴- Eye Angle





ارگانیزم دیالکتیکی سرخ

نویسنده: ژیل دلوز

مترجم: مازیار اسلامی

منبع: کتاب سینما ۱: حرکت - تصویر

می دهد، جایی که حرکت معکوس می شود) اما در عین حال هر پیچش مارییچ یا هر قسمت آن است که در هر پیچی که می خورد به دو بخش مخالف نابرابر تقسیم می شود و انواع مختلفی از تقابل ها وجود دارد: کمی (یک - زیاد، یک مرد - مردان زیاد، تک تیر - رگبار، یک کشتی - یک ناوگان) کیفی (دریا - خشکی) درون گستر (تاریک - روشن) دینامیک (حرکت به سمت بالا و به سمت پایین، از سمت چپ به سمت راست و برعکس). علاوه براین اگر به جای ابتدا از انتهای یک مارییچ آغاز کنیم، تناسب تلاپی نقطه ی درنگ دیگری را تعیین می کند. به جای پایین ترین، بالاترین نقطه ی معکوس را مشخص می کند، نقطه ی درنگی که تقسیم ها و تقابل های دیگر را موجب می شود. بنابراین مارییچ با قد کشیدن از میان تقابل ها و تناقض ها پیش می رود. اما چیزی که بدین ترتیب بیان می شود همان حرکت یک است که خودش را به دو تقسیم می کند و نوعی وحدت تازه خلق می کند. البته اگر اجزای متضاد به O آغاز باشند (یا به پایان) از نقطه نظر تکوین آنها وارد متعلق به یک می شوند که متناسب تناسب تلاپی است، تناسبی که بر طبق آن کوچکترین جز باید در نسبت با بزرگترین جزئی باشد که خود این بزرگترین جزء نیز در نسبت با مجموعه است: این تقابل در خدمت وحدت دیالکتیکی است. تقابلی که نشانگر حرکت و پیشروی این وحدت از موقعیت آغازین به موقعیت پایانی

به شیوه ای کاملاً عارضی، مثل وحدت موجود در یک کلکسیون است. یعنی گردهم آوردن اجزا در کنار هم و نه همچون وحدت تولید، یعنی سلولی که اجزایش را از طریق مستقیم و تفکیک تولید می کند؛ او گریفیث را نقد می کند بخاطر تفسیرش از تقابل همچون امری عرضی و نیروی محرکه ی درونی که وحدت و تقسیم شده توسط آن وحدت جدیدی را در ترازوی دیگر شکل می دهد. به این نکته اشاره خواهیم کرد که آیزن اشتاین ایده ی گریفیث در باب نوعی ترکیب بندی ارگانیک یا جفت و جور کردن حرکت - تصویرها را حفظ می کند: یعنی این ایده که از طریق بسط و تعالی تقابل ها از موقعیت عام به موقعیت دگرگون شده برسیم. اما آیا حقیقت دارد که گریفیث



متوجه ماهیت دیالکتیکی ارگانیزم و ترکیب بندی آن نشد؟ امر ارگانیک البته نوعی مارییچ بزرگ است، اما باید درکی علمی و نه تجربی از مارییچ آن هم در پرتو نوعی قانون تکوین، رشد و توسعه داشت. آیزن اشتاین معتقد بود که بر این شیوه در زمانا پوتمکین تسلط یافته بود و در سایه ی شرحش بر این فیلم است که می تواند برداشت جدیدی از امر ارگانیک ارائه کند.

مارییچ ارگانیک، قانون درونی اش را در تناسب تلاپی میابد. تناسبی که معرف نقطه ی درنگ است و صحنه را به دو بخش بزرگ تقسیم می کند که می توانند در تقابل با یکدیگر باشند اما قطعاً نابرابرند. (این لحظه ی اندوه و غم است جایی که انتقال از کشتی به شهر رخ

با آنکه آیزن اشتاین خود را مدیون گریفیث می داند با این حال دو ایراد مشخص نسبت به کار او دارد. نخست، می توان گفت که اجزای متمایز مجموعه، حیاتی مستقل و خودبسنده دارند؛ فقیر و غنی، خوب و بد، سفید پوست و سیاه پوست و غیره به شکل مستقل وجود دارند، درست مثل ژامبون که ترکیبی است از گوشت لحم و چربی. بنابراین هنگامی که نماینده های این اجزا رو در روی هم قرار می گیرند این رو در رویی باید در قالب جدالی فردی باشد، جدالی که در آن موتیف های کاملاً شخصی (مثلاً داستان عاشقانه، عنصری دراماتیک) در زیر انگیزه های جمعی پنهان می شود؛ مثل خطوط موازی که به موازات هم پیش می روند و البته در بی نهایت به همدیگر می رسند. اما در این جهان تنها زمانی همدیگر را قطع می کنند که یک خطر قاطع اسباب تماس نقطه ای خاص سر روی یک خط و نقطه ی خاصی سر روی خط دیگر را فراهم کند. گریفیث به این واقعیت کاملاً آگاه بود که فقیر و غنی پدیده هایی ذاتی و مستقل نیستند، بلکه کاملاً محصول علت عام واحدی اند. یعنی همان استثمار اجتماعی.... اعتراض ها به دیدگاه بورژوازیی گریفیث صرفاً به شیوه ی بیان داستان یا فهم او از تاریخ مربوط نمی شود، بلکه مستقیماً با مونتاژ موازی (و در عین حال همگن و همگرا) سر و کار دارد. آیزن اشتاین گریفیث را نقد می کند چون معتقد است او برداشتی کاملاً تجربی از ارگانیزم دارد، بی آنکه نوعی قانون تکوین یا توسعه پشت آن باشد. آیزن اشتاین گریفیث را نقد می کند چون باور دارد تلقی او از وحدت،



هم است. دقیقاً در همین معناست که مجموعه در هر جزء بازتاب می‌یابد و هر جزء یا پیچ مارپیچ مجموعه را بازتولید می‌کند و این روال نه در تنها در خصوصِ سکانس اعمال می‌شود، بلکه مناسب هر تصویری است که در عین حال شامل درنگ‌ها، تقابل‌ها، مبدا و مقصد خاص خودش هم هست. هر تصویر نه تنها واجد وحدت عنصری است که ممکن است هم جوار با عناصر دیگر باشد، بلکه واجد وحدتِ ژنتیکی یک ((سلول)) هم است که می‌تواند به سلول‌های دیگر نیز تقسیم شود. آیزن اشتاین می‌گوید که حرکت - تصویر هر آینه سلول مونتاژ است و نه صرفاً عنصری از مونتاژ. باری، مونتاژ تقابل‌ها تحت لوای قانون دیالکتیکی یک، جای مونتاژ موازی را می‌گیرد، همان یکی که خودش را به قصد تشکیل یک واحد عالی‌تر جدید تقسیم می‌کند. ما صرفاً داریم اسکلت نظری تفسیر آیزن را برجسته می‌کنیم که در پی تصاویر انضمامی می‌آید. (مثلاً پلکان اودسا). این ترکیب بندی دیالکتیکی را می‌توان در ایوان مخوف هم دید. مشخصاً دو لحظه‌ای که ایوان دچار تردید می‌شود. نخست هنگامی که در کنار تابوت همسرش به وجدانش رجوع کرده و سپس هنگامی که از راهبان استدعا می‌کند. نخستین لحظه نشانه‌ی پایانی نخستین پیچ مارپیچ است، یعنی نخستین مرحله‌ی مبارزه علیه اشراف زادگان فتودال؛ دومین لحظه نشانه‌ی آغاز مرحله‌ی دوم و میان این دو، یعنی عقب نشینی از مسکو است. منتقدان رسمی دولت شوروی به این خاطر به آیزن اشتاین حمله کردند، چون مرحله‌ی دوم را به سان جدال شخصی میان ایوان و عمویش تلقی می‌کردند. در واقع آیزن اشتاین این تلقی زمان پریشانه از ایوان که خودش را با مردم یکی می‌دانست به کل کنار می‌گذارد. از ابتدای فیلم تا انتهای آن ایوان مردم را ابزار سوء استفاده قرار می‌دهد، دیدگاهی که در تناسب با شرایط تاریخی ساخت فیلم بود. با وجود این، در دل این وضعیت ایوان تقابلش با اشراف زادگان فتودال

را گسترش می‌دهد، تقابلی که به سبک گریفیث به یک جدال شخصی تبدیل نمی‌شود بلکه از سازش سیاسی، آغاز و به نابودی و انهدام اجتماعی و فیزیکی منجر می‌گردد. آیزن اشتاین در دفاع از خویش به سراغ علم، ریاضیات و علوم طبیعی می‌رود. این به معنای پایین آوردن شان هنر نیست، چرا که سینما - همانند نقاشی - باید مارپیچی خلق کند که مناسب مضمون باشد و در عین حال نقاط درنگ را هم به درستی برگزیند. همین حالا هم می‌توانیم از زاویه دید تکوین و رشد ببینیم که شیوه‌ی آیزن اشتاین اساساً معطوف به نقاط چشمگیر و لحظات برجسته است. اما همچون گریفیث این لحظات بیانگر عنصری تصادفی یا حدوثی بودن فرد نیستند؛ برعکس، آنها کاملاً به ساختار قاعده مند مارپیچ ارگانیک تعلق دارند. این نکته وقتی روشن تر می‌شود که به بُعد جدیدی توجه کنیم که آیزن اشتاین عرضه می‌کند؛ گاهی اوقات این بعد خودش را به آن لحظات و عناصر مارپیچ ارگانیک می‌افزاید و گاه هم آنها را تکمیل می‌کند. ترکیب بندی (assemblage) یا جفت و جور کردن دیالکتیکی نه تنها امر ارگانیک - یعنی همان تکوین و رشد - بلکه امر پاته تیک یا ((تحول)) را هم شامل می‌شود. پاته تیک را نباید با ارگانیک یکی پنداشت. نکته این است که بر روی یک مارپیچ از یک نقطه به نقطه ای دیگر می‌توان بردارهایی را امتداد داد که همچون چله‌ی یک کمان یا فواصل پیچ یک مارپیچ اند. دیگر مسئله‌ی تشکیل و توالی خود تقابل‌ها، به نقطه‌ی دیگر، با انتقال به درون نقطه‌ی دیگر، در امتداد فواصل اهمیت دارد؛ جهش به درون خود نقطه‌ی مقابل. اینجا دیگر صرفاً با تقابل خاک و آب، یا یک و انبوه رو به رو نیستیم، بلکه با انتقال از یکی به دیگری و فوران ناگهانی دیگری از درون یک مواجهیم. صرفاً وحدت ارگانیک و نظام تقابل‌ها وجود ندارد بلکه گذر پاته تیک و ناگهانی نقطه‌ی مقابل به درون ضدش وجود دارد. صرفاً سخن از پیوندی ارگانیک میان دو لحظه نیست، بلکه

بلکه پای جهشی پاته تیک در میان است که در آن لحظه‌ی دوم قدرت تازه‌ای کسب می‌کند. چرا که لحظه‌ی اول از میان آن گذر کرده است؛ از اندوه به خشم، از تردید به قطعیت، از تسلیم و رضا به شورش. پاته تیک به سهم خویش شامل این جنبه می‌شود؛ یعنی پاته تیک همزمان هم انتقال از یک وضعیت به وضعیت دیگر، از یک کیفیت به کیفیت دیگر است و هم جوشش ناگهانی کیفیت جدیدی است که ثمره‌ی وقوع این انتقال است. ((هم فشردن)) است و هم ((ترکیدن)). خط مشی عمومی مارپیچش را به دو جزء متضاد تقسیم می‌کند - ((کهنه)) و ((جدید)) - و تقسیمش را بازتولید نموده و سپس تقابل‌هایش را در یک سمت و سمت دیگر از نو توزیع می‌کند: این همان روش ارگانیک است. اما در صحنه‌ی مشهور مربوط به شیرفروش، ما شاهد انتقال از یک لحظه به لحظه‌ی دیگر هستیم، از سوء ظن و امید به کامیابی، از لوله‌ی خالی به اولین قطره، انتقالی که هنگامی شتاب می‌یابد که کیفیت جدید یا همان قطره‌ی کامیابی در شرف آمدن است. این روش پاته تیک است، پرش یا جهش کیفی. ارگانیک، همان کمان بود، مجموعه‌ای از کمان‌ها؛ اما پاته تیک هم چله و هم پیکان این کمان است. تغییر در کیفیت و جوشش ناگهانی کیفیت جدید است، مجذور آن است و افزایش آن به توان دو.

بنابراین پاته تیک حاکی از نوعی تغییر نه فقط در محتوای تصویر، بلکه در فرم آن است. تصویر در حقیقت باید قدرتش را افزایش دهد و به قدرت بیشتری دست یابد. این همان روندی است که آیزن اشتاین ((تغییر مطلق بعد)) می‌نامد، در تضاد با تغییرهای صرفاً نسبی گریفیث. به واسطه‌ی تغییر مطلق باید دریابیم که جهش کیفی همانقدر فرمال است که محتوایی. در کارهای آیزن اشتاین افزودن نمای نزدیک دقیقاً شاخص چنین جهش فرمالي است - یک تغییر مطلق - یعنی ((مجذور)) تصویر. در قیاس با گریفیث ما با نوعی کارکرد تازه‌ی نمای نزدیک مواجه ایم و اگر این نمای

نزدیک نوعی سوپژکتیویته را هم در بر می گیرد از آن جهت است که آگاهی، نوعی گذر به بُعدی جدید است، نوعی به توان دو رسیدن (روندی که می توان از طریق مجموعه ای از ناهای نزدیک متعدد به آن نائل شد، اما در عین حال می شود از تکنیک های دیگر هم بهره جست) در هر صورت آگاهی پاته تیک است، گذر از طبیعت به انسان و کیفیتی است که ثمره ی این انتقال تحقق می یابد. آگاهی، همزمان هم طلوع است و هم نیل به آن؛ آگاهی انقلابی دست کم تا اندازه ی مشخصی حاصل شده است: این آگاهی در ایوان بسیار محدود می باشد، در رزمنای پوتمکین صرفاً رگه هایی از آن هست که به تحقق آن در آینده دلالت می کنند و البته در اکثر به نقطه ی اوج و کمالش می رسد. اگر پاته تیک نوعی تحول باشد به این خاطر است که پاته تیک همان انکشاف یا تحول خودآگاهی است؛ جهش امر ارگانیک بوده که نوعی آگاهی بیرونی تولید می کند، آگاهی نسبت به جامعه و تاریخ آن، یعنی درباره ی ارگانيسم اجتماعی از یک لحظه تا لحظه ی دیگر. جهش های دیگری هم وجود دارد - در روابطی متغیر با جهش های آگاهی - که همگی بیانگر ابعادی جدیدند، همان تغییرات مطلق یا فرمال که نیروی بیشتری می یابند. این جهش ناگهانی به درون رنگ است؛ مثل پرچم سرخ رزمنای پوتمکین یا ضیافت سرخ ایوان مخوف. آیزن اشتاین قصد داشت با استفاده از صدا و سینمای ناطق کماکان روش های جدید برای نیروافزایی کشف کند. اما در محدوده ی سینمای صامت، جهش کیفی می تواند به تغییرات فرمال یا مطلق نائل گردد که نیروها را ((به توان n) می رساند: جاری شدن شیر در خط مشی عمومی جایش را به فوران آب می دهد (گذر به تلالو) سپس جایش را به آتش بازی داده (گذر به رنگ) و سرانجام جایش را به خطوط شکسته ی نقوش (گذر از مرئی به خوانا) می دهد. از این نقطه نظر مفهوم دشوار ((مونتاز جذبیه ها)) ی آیزن اشتاین - که قطعاً می توان آن

را به کارکرد قیاس ها و استعاره ها فروکاست - بسی قابل درک تر خواهد شد. در نگاه ما ((جاذبه ها)) گاهی شامل بازنمایی های سیرکی و تئاتری می شود (ضیافت سرخ ایوان) و گاهی هم شامل بازنمایی های تجسمی (مجسمه ها و تندیس ها در رزمنای پوتمکین و به خصوص اکتر) که وجودشان به قصد کش دادن تصویر یا جایگزین آن شدن است. فوران های آتش و آب در خط مشی عمومی از یک نوع اند. البته در ابتدا جاذبه را باید به مفهوم ماشایی آن فهمید، سپس به معنای هم نشینی آن: هم نشینی تصاویر همچون نوعی قانون نیوتونی جاذبه. از این گذشته، تعبیر ((حساب جاذبه ای)) آیزن اشتاین این شوق دیالکتیک تصویر به کسب بُعد جدید را نشان می دهد، یعنی شوق به جهش فرمال از یک نیرو به نیروی دیگر. فوران آب و آتش قطره ی شیر را به یک ساحت کاملاً کیهانی ارتقا می دهد و این آگاهی است که در حالی که کیهانی می شود همزمان به آب، باد، خاک و آتش انقلابی تبدیل می گردد - همان آگاهی که با واپسین جهش شور، کل امر ارگانیک را در خود از نو وحدت بخشیده است - بعداً خواهیم دید که چگونه مونتاز جاذبه ها پیوسته موجب ارتباط و تماس ارگانیک و پاته تیک با یکدیگر می شود. آیزن اشتاین مونتاز تقابل را جایگزین مونتاز موازی گریفیث می کند و مونتاز جهش های کیفی (مونتاز پرشی) را جایگزین مونتاز همگن و همگرا. در این نقطه است که همه ی انواع جنبه های جدید مونتاز در نوعی خلاقیت عظیم که هم حاوی دستور العمل عملی است و هم مفاهیم نظری گردهم می آیند - یا بهتر است بگوییم از این نقطه منتج می شوند: برداشتی جدید از نمای نزدیک، برداشتی جدید از مونتاز پرشتاب، مونتاز عمودی، مونتاز جاذبه ها، مونتاز آگاهی یا روشنفکرانه - ما به انسجام این مجموعه ی ((ارگانیک - پاته تیک)) باور داریم و این در واقع نکته ی کلیدی انقلاب آیزن اشتاین است: او به دیالکتیک معنای کاملاً سینماتوگرافیک می دهد. ریتم را از ارزش

صرفاً تجربی یا زیبایی شناختی اش، آنگونه که در کار گریفیث دیده می شود خلاص می کند و به نوعی برداشت اساساً دیالکتیکی از ارگانيسم دست می یابد. زمان نوعی تصویر غیر مستقیم باقی می ماند که ثمره ی ترکیب بندی ارگانیک حرکت - تصویرهاست. اما نه فقط کل (tout) که وقفه نیر معنای جدید می یابد. وقفه یا همان زمان حال متغیر، به جهشی کیفی تبدیل شده است که به نیروی افزایش یافته ی لحظه دست می یابد. اما کل به مثابه ی نوعی وسعت، دیگر تمامیتی از نو متحدکننده نیست که اجزای مستقل را تنها به این شرط بخشی از خود می کند که حیات و هستی شان منوط به یکدیگر باشد و اگر بشود جزئی به آن مجموعه ی مشروط افزود یا اگر بشود دو مجموعه ی مستقل را به ایده ی یک هدف و غایت یکسان نسبت داد، همواره می توان آنها را گسترش داد؛ این تمامیتی است که همواره انضمامی و حی و حاضر شده است و در آن، اجزاء در مجموعه شان یکدیگر را تولید می کنند و مجموعه در اجزاء بازتولید می شود به نحوی که این علیت متقابل بر اساس یک قطعیت درونی به کل به مثابه ی علت مجموعه و اجزایش مربوط می شود. مارپیچی که هر دو سرش باز است دیگر روشی برای سرهم کردن واقعیتی تجربی براساس جهان خارج نیست، بلکه روشی است که واقعیت دیالکتیکی با آن پیوسته خودش را تولید می کند و رشد می یابد. اشیاء حقیقتاً به درون زمان شیرجه می زنند و عظمت می یابند زیرا در آنجا در موقعیتی قرار می گیرند که به طرز نامتناهی بزرگ تر از جایگاهی است که اجزای درون مجموعه یا خود مجموعه دارد. مجموعه و اجزای رزمنای پوتمکین - چهل و هشت ساعت یا اکتر - ده روز در زمان، یا به تعبیری در کل یک دوره ی بی اندازه طولانی را اشغال می کنند و جاذبه ها بی آنکه با جهان بیرون سنجیده شوند یا از جهان بیرون چیزی به آنها افزوده شود، خود این کش آمدن یا هستی درونی موجود در کل اند. برداشت دیالکتیکی از ارگانيسم و مونتاز در کارهای

آیزن اشتاین ماریپچ همیشه باز و لحظه‌ی دائماً در حال جهش را تلفیق می‌کند. دیالکتیک، آنگونه که می‌شناسیم توسط قوانین متعددی تعریف می‌شود. قانون فرایند کمی و جهش کیفی: گذر از یک کیفیت به کیفیت دیگر و جوشش ناگهانی کیفیت جدید. قانون کل وجود دارد، قانون مجموعه و اجزایش. در عین حال قانون یک و تضاد هم وجود دارد. قانونی که گفته می‌شود دو قانون دیگر مبتنی بر آنند: یک که به دو تبدیل می‌شود تا وحدتی جدید به دست آورد. اگر می‌توانیم از نوعی مکتب مونتاز صحبت کنیم به این خاطر نیست که کارگردانان این مکتب همه مشابه یکدیگرند، بلکه به این خاطر است که به رغم برداشت مشترکی که از دیالکتیک دارند در واقع با هم فرق می‌کنند و هر یک با یکی از قانون‌هایی قرابت دارند که در منبع الهام او از نو خلق می‌شود.



پودوفکین مشخصاً به روند آگاهی علاقه مند است، به جهش‌های کیفی نوعی طلیعه و ظهور آگاهی. از این نقطه نظر است که مادر، پایان سن پترزبورگ و توفان بر فراز آسیا یک تریلوژی می‌سازند. طبیعت در هر سه فیلم حضور دارد، به شکلی باشکوه و نمایشی - یخ‌های شناور در نوا و دشت‌های مغولستان - همچون فشاری طولی در ضلع مقابل لحظات طلیعه زدن و ظاهر شدن آگاهی قرار می‌گیرند: آگاهی مادر، روستایی یا مغول. هنر اصلی پودوفکین نمایش مجموعه‌ی یک موقعیت از خلال آگاهی موجود در یک شخصیت و همچنین کش دادن آن به نقطه‌ای است که آگاهی می‌تواند در آن گسترش یابد و عمل کند (مادر مراقب پدر است که قصد دزدیدن

ساعت‌ها را دارد؛ یا در پایان سن پترزبورگ، زنی که عناصر موجود در موقعیت را بایک نگاه برانداز می‌کند: پلیس، لیوان چای روی میز، دود شمع و چکمه‌های شوهری که وارد می‌شود). داوژنکو به شیوه‌ای دیگر فیلمسازی دیالکتیکی است؛ او درگیر رابطه‌ی سه‌گانه‌ی (مثلثی) اجزاء، مجموعه و کل است. اگر فیلمسازی وجود داشت که به مراتب بهتر از آیزن اشتاین می‌دانست چگونه یک مجموعه و اجزای آن را چنان در کل غرق کند که به آنها عمق و گستره‌ای بی‌تناسب با مرزهایشان ببخشد، بی‌شک او داوژنکو بود. گاهی اوقات صحنه‌ها می‌توانند اجزایی ساکن یا قطعاتی از هم گسیخته باشند، مثل تصاویر فقر در ابتدای فیلم آرسنال (1929) - زن علیل، مادر ساکن، زن در حال خیاطی، آدمهایی که با گاز خفه شده‌اند (از سوی دیگر تصاویر فربخش زمین (1930) - زوج‌های ساکن، نشسته، ایستاده یا خوابیده)



گاهی اوقات یک مجموعه‌ی دینامیک و پیوسته می‌تواند در مکانی خاص شکل گیرد، در لحظه‌ای خاص، برای مثال در جنگل تایگای فیلم آتروگراد. هر بار می‌توان مطمئن شد که فرو رفتن در کل باعث ارتباط و پیوند آن با گذشته‌ی تلایی می‌شود مثل کوهستان‌های اوکراین و گنج‌های سکاها در فیلم زونی گرا (1928). همچنین باعث ارتباط با آینده‌ی سیاره می‌شود. آنجا که هوایماها سازندگان شهر نوین را از نقاط مختلف افق می‌آورند. آمنگوال عادت داشت از ((انتزاع مونتاز)) سخن بگوید. انتزاعی که به یاری مجموعه‌ی یا قطعات، به کارگردان این ((قدرت را می‌بخشد تا بیرون از زمان و فضای واقعی صحبت کند)) اما این ((بیرون))

همان کره زمین یا ساحت درونی حقیقی زمان است، یعنی همان کلی که تغییر می‌کند و با تغییر پرسپکتیو، دائماً به موجودات زنده آن فضای نامحدودی را می‌بخشد که آنها را قادر می‌سازد همزمان دورترین گذشته‌ها و اعماق آینده را لمس کنند و بتوانند در حرکت ((انقلاب)) خاص آن مشارکت کنند. برای مثال پدربزرگ که در نهایت آرامش در ابتدای زمین می‌میرد یا آن شخصی که در زوئی گورا درون زمان سفر می‌کند. آن کیفیتی که داوژنکو به دهقانان و به شورش (فیلمی که داوژنکو در سال ۱۹۳۹ به سفارش استالین ساخت) همچون ((موجودات افسانه‌ای عصر اسطوره‌ای)) می‌بخشد همان چیزی است که پروست اینگونه توصیفش می‌کند: هیبت غول آسایی که آدمیان با گذر زمان کسب می‌کنند، کیفیتی که همانقدر عامل جدایی اجزاء می‌شود که موجب تداوم مجموعه.

از منظر خاص، آیزن اشتاین می‌توانست خود را پیشگام این مکتب بداند. - به نسبت داوژنکو و پودوفکین - چرا که او ملهم از قانون سوم دیالکتیک بود، قانونی که ظاهراً دو قانون دیگر را هم شامل می‌شود: یک که به دو تبدیل می‌شود و به آن وحدتی تازه می‌بخشد و موجب پیوند دوباره‌ی ارگانیک و وقفه پاته تیک می‌شود. در واقع سه راه برای فهم مونتاز دیالکتیکی وجود داشت که البته هیچ یک باب طبع و خوشایند نقد استالینیستی نبود. اما هر سه واجد این ایده مشترک بودند که ماتریالیسم پیش از هر چیز تاریخی است و اینکه طبیعت صرفاً به این خاطر دیالکتیکی بود که همواره درون کلیتی انسانی ادغام می‌شد. از این رو آیزن اشتاین این نام را به طبیعت داد: ((نابی تفاوت)). برعکس، اصالت ورتوف در تصدیق ریشه‌ای نوعی دیالکتیک ماده‌ی فی‌نفسه است. این تصدیق مثل قانون چهارم می‌باشد که در عین حال از سه قانون دیگر بریده است. مسلماً چیزی که ورتوف نمایش داد انسان موجود و حی و حاضر در طبیعت بود. اعمالش، شور و اشتیاقش و زندگی‌اش. اما اگر

او با فیلمهای خبری و مستند کار می کرد اگر مجدانه قصد فیلم گرفتن از طبیعت و ساخت کنش را داشت، به خاطر دلیلی عمیق و واقعی بود. چه از ماشین، چشم انداز و ساختمان فیلم می گرفت و چه از انسان، همگی اهمیت و ارزش ناچیزی داشتند؛ هر کدام اینها حتی جذاب ترین زن روستایی یا نازترین کودک، همچون نوعی نظام مادی در روابطی متقابل نمایش داده می شوند. آنها در حکم کاتالیزور و مبدل هایی بودند که حرکت ها را دریافت و از نو منتقل می کردند.



با تغییر سرعت، جمعیت و نظمشان باعث می شدند ماده به حالت های بی ثبات تر تکامل یابد و تغییراتی را موجب می شدند که تماماً با ابعادشان نامتناسب بود. این بدین خاطر نبود که ورتوف موجودات زنده را همچون نوعی ماشین می دید بلکه برعکس این ماشینها بودند که قلب داشتند و تلالوهای صاعقه آنها را به وحشت و رعشه و لرزه می انداخت، درست همانند واکنشی که انسان به صاعقه نشان می دهد. چیزی که ورتوف در زمانه ی خویش می دید. کودک مولکولی، زن مولکولی، زن و کودک مادی بود، همچنین سیستم هایی که مکانیسم یا ماشین خوانده می شد. مهمترین دستاورد او همه ی انتقال های کمونیستی بود از یک نظم نابه سامان و نامرتب به نظمی در حال شکل گیری اما میان دو سیستم یا دو نظم، میان دو حرکت، ضرورتاً وقفه ای متغیر و بی ثبات وجود دارد. در کارهای ورتوف وقفه ی حرکت همان ادراک است، نگاه یا چشم. اما این چشم یک چشم انسانی بیش از حد ساکن نیست؛ این چشم، چشم دوربین است. یعنی چشم درون ماده، ادراکی شبیه به آنچه در ماده وجود دارد،

آنچنان که این ادراک از نقطه ای که یک کنش در آن آغاز می شود تا حد و مرز واکنش ادامه می یابد، آنچنان که این ادراک با قطع کردن جهان و غلبه بر وقفه هایش در زمان، وقفه ی میان این دو یعنی کنش و واکنش را پر می کند. همبستگی میان یک ماده ی غیر انسانی و یک چشم ابر انسانی عین دیالکتیک است، چرا که این ارتباط همان اینهمانی یک اجتماع مادی و کمونیسم انسانی است. خود مونتاژ پیوسته دگرگونی های حرکت ها در عالم مادی به وقفه ی حرکت در چشم دوربین را تعدیل می کند. باید گفت که مونتاژ از پیش همه جا در دو لحظه ی قبلی وجود داشت. مونتاژ در گزینش مصالح مقدم بر فیلمبرداری است. به تعبیری مونتاژ آن بخش هایی از ماده است که می خواهد وارد تاثیرات متقابل شود، بخش هایی که گاه از هم بسیار دور و جدا هستند. (شکل واقعی زندگی). مونتاژ جزئی از فرایند فیلمبرداری هم است. در وقفه هایی که چشم - دوربین آن را به تصرف در می آورد (فیلمبرداری که تعقیب می کند، می رود، داخل می شود، خارج می شود؛ خلاصه، زندگی درون فیلم) مونتاژ پس از فرایند فیلمبرداری می آید، در اتاق تدوین، جایی که مصالح و قراین فیلمبرداری در برابر یکدیگر ارزیابی می شوند. (زندگی فیلم). سر انجام اینکه مونتاژ در مخاطب هم وجود دارد، یعنی همان کسی که زندگی درون فیلم و زندگی واقعی را با هم مقایسه می کند. سه سطح وجود دارد که به وضوح همزیستی شان در مردی با دوربین فیلمبرداری نمایش داده شده است؛ این سه سطح در عین حال الهام بخش کارهای قبلی ورتوف هم بودند. دیالکتیک صرفاً یک اصطلاح برای فیلمسازان شوروی نبود. دیالکتیک هم عمل و هم نظریه ی مونتاژ بود. اما در حالی که سه فیلمساز بزرگ شوروی (آیزن اشتاین، پودوفکین و داوژنکو) از دیالکتیک استفاده می کنند تا ترکیب بندی حرکت - تصویرها را دگرگون کنند. ورتوف در دیالکتیک ابزار خلاص شدن از این ترکیب بندی را می یابد.





رنالیسم در پرسناژ برسونی

خاتم های جنگل بولونی

محمول: فرانسه - ۱۹۴۵

کارگردان: روبر برسون

منتقد: اندرو ساریس

مترجم: سارا صفاریان - پژمان خلیل زاده

منبع: Village Voice, April 16, 1964

"خانهای جنگل بولونی" روبر برسون مستحق چند یادداشت تفسیری است، تنها به این دلیل که این کار درخشان وضوح به وضوح و به طور گسترده ای مورد انتقاد واقع گرایانه قرار گرفته است. همانطور که هارولد روزنبرگ به خوبی به آن اشاره کرد: رنالیسم تنها یکی از 57 نوع بیان فرمیک می باشد. با این حال، به خصوص در مورد فیلم های "دختر اسکریپت" و "دختر فروشگاه" واقع گرایی بی حد و حصر اغلب به معنای هنری اش به آنها اطلاق می گردد. چرا؟... آه چرا یکی از نقاشان محلی، مانند ماریا کازارس در بعد از ظهر لباس های بلند می پوشد؟ این چه مفهوم فرمیک دارد؟ (این موضوع مشابه نظرسنجی شفافی است که از طریق آن راهبان آلمان شرقی در آریزونا مورد تخریب قرار می گیرند، جایی که آنها می توانند با ماشینهای غول پیکر معدن همچون رابینسون کروزوئه از طریق Going My Way نجات پیدا کنند، اما حال به آن کاری نداریم با اینکه این خودش یک داستان باهک دیگری است.)

برسون در "خانهای جنگل بولونی" با ارجاع به وضعیت جامعه در سال 1944، لباسهای بلند کاراکترهای زن در بعدازظهر را به صورت نمادین مورد استفاده قرار می دهد. حال چرا پس از آن برسون چنین کانون واضح از رنالیسم را در میزانشن به عنوان یک پراپ که نوع پوشش لباسها باشد، در حین ساعت پرواز نشان می دهد، آیا این یک بی دقتی است؟ پاسخ این است که برای برسون حرفه ای که فوق العاده فرمش را می شناسد چنین نگاهی غیر قابل تصور است. برسون می توانست با نقض گسترده ای در اجزای فرمش از انتقادات آن زمان

نسبت به اثرش خود را میرا کند. فضایی که همیشه به این شکل می باشد که ما عمدتاً نسبت به گذشته از زمان حال بیشتر متأثر هستیم.

ژان مورو به راحتی در "ژولی و ژیم" خود را در نقش یک عاشق بخشایشگر آداپته می کند و اسکارلت اوهارا (شخصیت فیلم برباد رفته) همیشه شانس بیشتری از بلانچ دوپوس (شخصیت فیلم اتوبوسی بنام هوس) داشته است. اما در این اثر با وضعیت دیگری مواجهه ایم. در حقیقت "خانها" از یک اپیزود رمان "ژاک قضا و قدری و اربابش (1773) نوشته ی فیلسوفی بنام دنیس دیدرو اقتباس شده است.

برسون می توانست به مانند گذشته به سبک روایت تمثیل وار بازگردد که در تیم ژاک پرفورتر - مارسل کارنه در طول اشغال فرانسه توسط آلمان فعالیت می کرد، تیمی که در آن آثاری همچون "فرستاده شیطان" و "بچه های بهشت" ساخته شد. به جای ادامه دادن در دنیای سوپژکتیو واگن ها، برسون فرجامش را به دنیایی ابژکتیو تبدیل می کند.

به هر حال برسون کاراکترهای خود را در تعلیق نگه می دارد، همچون کاری که کامو با پرسناژهایش انجام داده و آنها را میان مرگ و از خودبیگانگی به نوسان می رساند و در این بین موتیف زمان از پا می ایستد.

با این حال، شخصیت های او یک قرن احساس خلوص ژان راسین واری را احساس می کنند که به مستنداتی دقیق تر درباره ی ارتباط اجتماعی می پردازد. حتی یک طرح ناهموار در پیرنگ نشان می دهد که خودخواهی غیرقابل قبولی برای هر دوره پس از سال ۱۹۲۹ وجود دارد. هلن (ماریا کازارس) که توسط ژان (پل برنارد) پس زده می شود او (هلن) انتقامش را از عشقش در ازدواج ژان با آگنس (الینا لابوردته) می گیرد، جادوگر فاحشه ای که در مزایده و کمک مالی هلن به عنوان یک باکره ی محلی شناخته می شود. از سوی دیگر ساختار طبقاتی ضمنی که ممکن است مشروعیت بخشیدن به توافق دربرگیرنده خواسته ها را در پیش بگیرد، تا کنون به پس زمینه رسیده است که تقریباً از بین می رود.

در این بین گفتگوی ژان کوکتو در باره ی برسون بی حد و حصر بودن فرم سینمای او را یادآوری می کند. دقیق بودن پلان های برسون، منظم بودن میزانشنها را نشان می دهد به طوری که بر روی درام داخلی تأکید ویژه ای می شود و آنچه که در دنیای خارج وجود دارد، بیشتر از نقطه ی دید به ساحت ابژکتیو می رسد.

سختی سبک برسون در اینجاست که جغرافیایی را در کوتاه ترین فاصله بین دو اتاق کاهش می دهد و معماری و اتمسفر در فرم اثر کنتراستی بین تاریکی و روشنی ایجاد می کند. شگفت آور نیست که یک شخصیت باروک مانند اورسن ولز باید از فیلم های برسون نفرت داشته باشد. چون شفافیت و در پس آن افشاگری در هنر ولز بسیار اهمیت دارد اما در فرم برسون اینگونه نیست. ژان و آگنس در نهایت با عشق

LES FILLES MARCEL PROQUIN
PRÉSENTENTPAUL BERNARD
MARIA CASARES
ET
ELINA LABOURDETTE
DANS

نهادینه می شود، همانطور که الینا لابوردته پرسناژش را در همین تقارن پیش می برد. به همین دلیل در توازی نقش ها شاهد عمق شأن شخصیتها هستیم. هلن وقتی متوجه می شود که عاشقش را به طور غم انگیزی از دست داده است در پایان حس سانتی ماتال را در کاراکترش می کشد و از سوی دیگر اگنس به طرز شگفت انگیزی به دنبال نابودی خویش از طریق میل خود برای آزادی است. اینگونه است که با پرسناژهای برسونی رو به رو هستیم.

یعنی انگاره ی شخصیت با اجزای صحنه رابطه ای دوسویه دارند. در همین حال ماریا کازاراس در ساحت لباس شبانه ی خود همچون یک مدئای مدرن شمایل نگاری می شود. حال چرا ماریا کازاراس در بعداز ظهر لباس های بلند می پوشد؟؟ باید اینطور بگوییم که در تراژدی کلاسیک، ماسک ها و نوع پوشش بازیگران در فرم درست فریبنده عمل می کنند و به ساحت ساختار انسجام می بخشند. (کارل مارکس می گوید تمایز میان دیالوگهای دیروز بین صداقت امروز با چاشنی آگاهی از ارزش های استاتیک و فروپاشی تجانس جهانی یک دیالکتیک ساختاری می سازد) در هنر برسون کارکرد لباس ها در تضاد با انگاره های غمگین پرسناژها یک کنتراست پر تضاد ایجاد می کند. این رابطه ی کنتراسیو در زبان برسونی می تواند به صورت بصری به مفاهیم متضاد جبری و آزاده آزاد ترجمه شود تا حدی که از لحاظ نقش کروماتیک، به طور اجتناب ناپذیری لباسها و نوع پوشش ماریا کازاراس وی را در نقشش اجتناب ناپذیر نموده به نوعی که حس انتقام او در بطن شخصیت نهادینه می شود، همانطور که الینا لابوردته

خود از روی نفرت هلن پیروز می شوند، اما فیض آنها درونی است و به سانتی ماتالیسم تبدیل نمی شود. هیچ کات یا حرکت دوربین اضافه ای در فیلم درام را به تسلسل نمی رساند. آگنس، در لباس شب عروسی خود غرق شده است، به حدی که خلوص خود را از طریق شدت تماشای دوربین بر روی فریم های رنگ روشن لباس دراماتیزه می کند. یا برای نمونه در صحنه ی رقص، کت و شلوار و کلاسیه و سفید یادآور لباس های مشابهی است که عمدتاً جینجر راجرز و آن میلر در فیلم " در صحنه (1937) " اثر گریگوری لا کاو می پوشیدند و علاوه بر این اشاره به جوراب های ابریشمی، میزان حساسیت بصری را بالا می برد. بیشترین المان الهام بخش در داستان برای برسون در تاریخ سینما، ادراکهای گناهکارانه و سمبلیک از موتیف های بصری است. غرورهای فردی در پس فروپاشی هویتی. مثلاً از عمق غرور قهرمان ما که بر روی مقیاس اخلاقی اش اثر گذار بوده می توان میان خلوص نسبی یک کت گره سفید و خلوص مطلق لباس عروس یک رابطه ی دیالکتیکی و پر تضاد یافت

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

Un film de ROBERT BRESSON

LUCIENNE BOGAERT et JEAN MARCHAT

Scénario et adaptation de ROBERT BRESSON
M. L. JEAN JACQUES COCTEAU
24 شماره اول / شهریور ۹۷



تمثیل گرایی زمینی

نام: عروج

کارگردان: لاریسا شپیتکو

محصول: شوروی - ۱۹۷۷

منتقد: هژیر داریوش

منبع: کتاب قلم بر پرده نقره ای

فیلم شوروی "عروج" اثر کارگردان باهوش و زیبای اوکراینی، خانم لاریسا شپیتکو که همسر یک فیلمساز مسلمان اهل قفقاز است، ماجرای پارتیزانی را حکایت می کند که در جریان اشغال خاک روسیه بدست هیتلری ها بچنگ دشمن می افتد، شکنجه ها را تحمل می کند اما خائن نمی شود و جانش را می بازد. آنچه که فیلم را از بقیه ی آثار روسی دارای مضمون مشابه متمایز می کند، پرداخت کارگردان است، نه اینکه برداشت روحانی و مذهبی در سینمای روسیه بی سابقه باشد بی آنکه قصد ورق زدن تاریخ این سینما را داشته

می شود و نمی میرد - بلکه به آسمان می رود و درست قبل از این صعود، هنگامیکه پای چوبه دار ایستاده در میان روستائینی که به تماشا آورده شده اند، پسرچه کوچکی را میابد و با نگاه ممتد و نافذش، روحش را در بدن پسرچه حلول می دهد، کودک تولدی دیگر میابد. عظمت روح و امکانات معنوی زیست انسان در این دهکده خواهد ماند. ملتی بزرگ خواهد ماند. به موازات شهادت قهرمان داستان، یک همکار پارتیزان که حالا همکار دشمن شده و برایش دم تکان می دهد، یهودا می شود و محکوم به زندگی، که گفتن ندارد، غرض زندگی سگی است....

فیلم لاریسا شپیتکو از اشارات مستقیم مذهبی سرشار است و به همین جهت سهم عمده ای از توفیقش را مدیون این عنصر غافلگیری است که از اتحاد جماهیر شوروی آمده.... "عروج" تمثیل گرایی ثقیلی به کار می گیرد که مثل هر تمثیل گرایی ثقیلی کم و بیش ابتدایی است.

که هدف هر تصوف است. شک نیست که همه ی اینها با سلیقه و باهوش که از سالها قبل در لاریسا شپیتکو سراغ داشتیم، بیان شده و به اصطلاح ((حقنه)) نمی شود. معهذاً، از طریق این همه تاکید کارگردان می رساند که مایل است همه کارت هایش را رد کند و هیچ چیز را به قدرت هوش یا تخیل تماشاگر وانگذارد. فیلم «عروج» با مکاشفه سروکار دارد. در این حال... ایمانی غیرمتعارف به فلسفه پاسکال (اعتقاد به زندگی در فراسو، به مثابه تنها امکانی که برای زندگی زمینی معنی و علتی دست و پا می کند) بروز می دهد... لاریسا شپیتکو آن نوع شخصیت غیرمذهبی است که برداشتها و اعتقاداتش، نتیجه گیری هایش از پدیده های مادی برمی خیزد. باصطلاح یک ((آگنوستیک)) یا منشا قیاسی است که در جستجویش برای پرده برداری از اسرار روح به آن نزدیک می شود. حرکت او از برون به درون است.

باشیم، اشاره به نیت داورنکو، "سایه اجداد فراموش شده ما" اثر سرگئی پاراجانوف "آندری روبلف" اثر آندری تارکوفسکی کفایت می کند. معهذاً لاریسا شپیتکو از این حدود فراتر می رود. پارتیزان فیلم او در جریان دستگیری و رنج و سرانجام اعدام مراحل نبل به تعالی را، به مفهومی مذهبی، طی می کند، مسیح

قهرمان داستان، حتی قبل از گرفتاری، رنجور است و تماشاگر می داند که او به هر صورت به مرگ، یعنی به آن دنیای فراسو، نزدیک است. قهرمان داستان، قبل از دستگیری با گیاه و باد و برف و خاک و آتش رابطه روحانی برقرار می کند یا به عبارت دیگر با عناصر کائنات یکی می شود، که همان وحدتی است

(نوشته شده در سال ۱۳۵۶ - جمع آوری و تنظیم به کوشش ایرج صابری در کتاب قلم بر پرده ی نقره ای)





کرنا بی نوایی از جولان خاموش

سیاوش محمصی

بر حفظ زبان مادری از اصلی ترین خطابه های ناسیونالیستی ذیل فرم منسجم اوست که با دوسویگی روایت کاملاً تطابق رویکردی دارد. رهنما از یاد بردن زبان مادری را تخطئه ای بر ذات گمشده آدم های خود قلمداد کرده و با بسط این مسئله که تا چه اندازه خود ایرانی مان را می شناسیم و چگونه در عین حال خود ایرانی مان را از یاد برده ایم موضع خود را رسماً اعلام می دارد.

و اینک گذری به ماجرای رهنما خواهیم داشت تا اذعان بحث های پیش رو از جمله امنیژیای ملی، رکونسانس درونگرایانه، عدم تنزل پیرنگ در دوسویگی و سبک میزانشن را فراهم نماید. ماجرا از این قرار است که نمایشنامه نویس و کارگردان جوانی با نوشتن نمایش نامه ای درباره اشکانیان و پسااسکندر، قصد برقراری تعاملات ناسیونالیستی در ساحت یک قیاس رئال از ایران دیرین و حاضر دارد. پرولوگ رهنما جای بسی بازنگری خواهد داشت؛ دستی در یک سوم قاب از جانب، با انداختن عکس هایی از معماری ایرانی، آثار باستانی ملی مان و طبیعت سرزمینمان ایران یک انتردوسویون زیرکانه برای ورود به بسط اصلی پیرنگ را فراهم می سازد؛ از کناری دیالوگ های دفتر، تلفن های مشغول و مکالمه های تو در تو کارمندان لحن سینمایی را به جد حفظ کرده و از سوی با پرتاب هر دمبیلی عکس ها، بی اعتنایی و در عین حال دلسوزی همزمان را تداعی کرده که کنتراست تحسین برانگیزی از حال حاضر مردمان است. در سکانس بعد که موزه ای را به نمایش میگذارد دوربین در POV یک بازدیدکننده لحن دیگری به مقدمه چینی رهنما می بخشد که در عین حال مکمل برش های اپتیکال از دست نوشته های نمایش نامه نویس (جمشید لایقی) ست. تراکینگ موزه در میزانشن خاموش و بی روح اما دلسوزانه رهنما که با کمپوزیسیونی

جامپ کات ها نیز در مونتاژ دوسویگی روایت را رقم می زند و برش های انژکتیو و یک به یک متوالی ذیل اُورلب، از چند پردگی روایت به سبک نمایشنامه ای کاملاً فاصله گرفته و تنها به کنتراست زمانی و بسامد آن اکتفا میکند. رنگ در برداشت نمایش و در خارج از آن عامل اصلی دوسویگی روایت شده، که مخاطب را در زمان نمایش از سوی در پلاتوی تمرین می نشانند، این از آن جهت است که گمگشتگی در میزانشن را به واقعیت گمگشتگی پرسناژ های رهنما نزدیک تر کند. بحث دوم، ساختمان واریاسون شخصیت ها جلوگیری از تنزل پیرنگ و استقرار مکانی برای تداوم هر چه بهتر در بسامد است. او تا حد امکان از برداشت نزدیک دوری جسته و اکستریم لانگ شات را بستر موضع گیری ابتدایی که پیش تر از آن اشاره کردم انتخاب کرده است. منش این اکستریم لانگ ها پرواضح می نماید، آدم هایی که قضاوت می شوند اما حق قضاوت به آنها داده نمی شود و نکته اصلی فرار از تیپ سازی آماتور سبک فیلمفارسای های هم عصر خود است که بنابر نگرش رهنما پرسناژ ها در فاصله ای مدون -اکستریم لانگ و مدیوم- به مثابه مجسمه هایی از ویتزین فیلمساز اند که در معرض نمایش قرار گرفته اند.

بحث سوم عدم تعامل زبان فارسی و انگلیسی ست که نهایت با درهم شکستن یک تابوی دیرینه به پایان رسد. "فارسی صحبت کن"، "یو درانک گرل"، "اینجا یه مردی پیدا میشه منو تا خونه برسونه" و تلنگر فیلمساز



نام: پسر ایران از مادر خود اطلاعی ندارد

محصول ایران - ۱۹۷۶ (۱۳۵۵)

کارگردان: فریدون رهنما

"و دیگر هیچ چیز فریاد ما را نخواهد پوشاند!" غم سراسیمه به جان این مادر گرگرفته، وجودش را سرزنش و روحش را به صلابه نفرت ملامت می گوید. درد این است که محبت مادری، از میان معرفت آدمی بی سرانجام در سایه، خود را در خفا به خفقان دچار می سازد. کدام مادر؟ چه اهمیتی دارد وقتی جیب هایمان تا فطیری فرسنگ ها فاصله دارند و کدام فطرت زنهار که این مردمان کینه نورسیده از برای آرامش انباشته اند. و کدام آرامش؟ بخشودنیست و گله از این خموشی در باورهای تراشیده شده بی اساسمان. زغال از روی سیه ما نیز گله دارد، پس هوار بر این زخم نشود ترمیم. وانگهی به خود آمدن و از نو رویدن.

نفرت گفته هایم تا آن جایی می رسد که نمی خواهم بیشتر از این خود را به قهقهه وا دارم. اما فیلمساز فقید به قدری کارخود را بلد بوده که پس از دیدن فیلمش نفسی راحت بکشم و آسوده بگویم "تو کارت را انجام دادی". مهجور ماندن چنین اثر دورازانتظاری که حتی فریاد زدنش هم از ساحت فرم پیروی کرده و نه هزلیات به تحمیل غرولند تصنعی، در آشوب "ایران وطن من" های کشکی، کمی جای امیدواری دارد. بحث نخست این که، رهنما در جستار های تماتیک و تحکیم سازه که بی تردید از میزانشن آبرومندانه خود دارد. به قیاس از موضع جانبی روی آورده و با ترکیب بندی های متناقض اعم از تاثیر رنگ در فورگراند و نقیض همان در بک گراند، نورپردازی کنتراسیو و گذار اکستریم لانگ به کلوز تعادل فرمال را به طرز حیرت آوری تحت کنترل دارد. تصاعدی از

شمی یک سوگ بزرگ و یک اپیلوگ حماسی را رقم میزند که به راستی فرزند ایران از مادر خود بی اطلاع است.

سرانجام، رهنما در خلق فریادی که هیچ چیز نتوانسته آن را بپوشاند با دمیدن ذات وطن پرست خود در اثر چیره بیرون می آید و امان از این فراموشی که با برون آمدن گوهری چند هزاران ساله از دل خاک نیز طعم دوست داشتن مادری را نفهمد و سپاس از آن نیک منشی که مادر خویش ارجمند شمارد.



خطابه می نگارد. در حقیقت این رکونسانس از منظر زیبایی شناختی در ارتباط با ابژه و ماهیت آن در فرایند اسمبلی، به نحوی تاثیرپذیر از بسامد زمانی روایت ترتیب گرفته است. اما یک ترانزیسیون به موقع، به باور من عامل اصلی عدم تنزل در فرایند اسمبلی است و آن جهش از بستر اکستیم به مدیوم و کلوز آپ است که کمپوزیسیون رهنما را به دگرگونی از رویکرد فرمال می اندازد، چراکه در اکثر ترانزیسیون های فرمی فیلمفارسی عکس این اتفاق رخ داده و با تغییر منش عدم التزام نخست در پیرنگ موجب لحن نمایشنامه ای و یا مفهوم گرایی برون از اثر میشود؛ که در اینجا رهنما از این تله با درایت خود رهایی جسته است.

بحث آخر بررسی کنش بسامد رخداد در طول روایت است. از منظر شخصیت پردازی و پرداخت بصری، روایت پیش رو در عدم سنخیت با فرهنگ و جبر به تصنع، مسئله خود را ابراز میکند. همانطور که قبل تر اشاره شد این آدم ها مجسمه هایی در ویتترین قیاس رهنما اند که با رسیدن به اصل سخن مثل کهن ایرانی «از این بخاری بلند نمیشه» که کاملاً هم چنین است، با ایجاد یک روحیه دلاورانه در کارگردان (لایقی) و البته همکار جوانش، به یک عصیانگری که از سرآغاز پرولوگ میسازد تصمیم میگیرد و با اجرای مسرورانه و متحیر زن جوان در قالب آن میزانشن نمایشنامه ای، پایانی که باید را رقم زده و با کات به تشویق تماشاگران این اثر را از یک مانیفست ناسیونالیستی به یک کرنای ناسیونالیسای کاملاً سینمایی بدل میسازد و حالا هر پایانی برای اثر به منزله ایجاد تامل پس خروج از سالن در تماشاگر است. و این به زعم من هنر رهنما در پرداخت کاملاً آوانگارد و روایی خویش است که مشابهنش را در سیاوش در تخت جمشید میتوان دید. و اما پایان اثر، تراکینگ پن به مرد شمی و خموشی نهایی؛ برای همیشه این امنیژیای ملی را در استهزا قرار داده و تراکینگ از تلفن به قاب عکس مرد

نامتراکم، نورپردازی موضعی و نیمه سیلوئت کردن سوژه و از طرفی تحمیل عناصر دیجیتال صحنه - یک مرثیه به حال مردمانیست که اندرو و حالی به حالی از میان تاریخ، فرهنگ و ملیت خود بی اعتنا می گذرند بی آنکه از ماهیت این گذار باخبر باشند که از بخت نیک رهنما ذره ای از توصیف چگونگی این امنیژیای ملی دریغ نکرده است. کارگردان جوان قصد دارد این فراموشی دیرینه را ریشه کن کند اما به چه خاستگاهی، آنهم با این خدمه بی دغدغه و عاری از هرگونه مرام ناسیونالیستی. تحکیم رهنما بر این قیاس خیلی نزدیک در دو برهه تاریخ و فرهنگ ایران اهمیت بسیار دارد و از ساحت نگرش او، اشکائیان در پسااسکندر چنان کرده اند که نوکیسه گان حال، و این تقابل به مدد انتقال کنش های درونگرایانه پرسناژ هایش - ایجاد تقابل در دوسویگی ذیل میزانشن یک به یک (انژکتیو) { از آن سو که ماقوع دیرین در واپسین حال رقم میخورد که اما چندپرده می شود و از خود منشی درونگرایانه به عمل آورده} به زیرکی انجام گرفته پس این فراموشی در نگاه رهنما باورپذیر به سرانجام می رسد. باور پذیر به این توصیف که روایت در فرم خود به نقطه عطفی که برخلاف انتظار گسیل



نداشته، به یکباره میل میکند و در سکانشی که مونتاز، اقلیم ایران را از دیروز تا به امروز مرور داشته این مسئله به درستی عیان گشته است. رهنما برای امنیژیای ملی بستر قابل تاملی نیز فراهم کرده است و همان تک پلان های مجموع دست نوشته های جمشید لایقیست که با نگاشتن هر لحظه از واپسین رویداد که در عین حال مشابهنش در دیرین رقم می خورد درواقع مقایسه را شکل میدهد و منسجم بر آن



شاعری که شعرهایش را به تصویر می کشید

عباس نصراللهی

می کردند و یا به انتهای راه رسیده و دست از جستجو کشیده بودند. اما هر کدام از این شخصیت‌ها با تمام دغدغه‌هایشان، همواره در حال دفاع از آخرین ارزش‌هایی بودند که برایشان باقی مانده بود، حال این ارزش می‌توانست یک تکه زمین، دخترانگی دختری نوجوان، مادرانگی مادری که سال‌های سال فرزندانش را جدا از هم دیده، انسان دوستی پیرمردی که در پایان راه زندگی است، پا گذاشتن به آن طرف خط مرزی، زنده نگاه داشتن خاطرات و عقاید ایدئولوژیک مردی پنجاه و چند ساله و یافتن چند حلقه فیلم توسط کارگردانی دور از وطن باشد. اما برای آنجلوپولوس مهم نیست که آن‌ها موفق به حفظ این ارزش‌ها می‌شوند یا نه، او مفهومی که می‌خواهد را بیان می‌کند، حتی گاهی این شخصیت‌ها را به پست‌ترین نقاط می‌رساند، قهرمان نمی‌سازد و توقعی هم برای وجود قهرمان ندارد، آنجلوپولوس تنها همان چیزهایی که وجود دارند را به شاعرانه‌ترین شکل ممکن به تصویر می‌کشد. به گفته خودش پایانی برای هیچ یک از فیلم‌هایش قائل نیست و دوست دارد بیننده پایان یک فیلمش را در فیلم دیگری دنبال کند، از این رو همیشه رابطه‌ای عمیق بین تمامی آثار آنجلوپولوس می‌توان یافت. مگر می‌شود تمام صحنه‌هایی که در کنار و یا روی آب در فیلم‌های او تصویر شده‌اند را از یاد برد؟ برای خود من اولین تصویری که از سینمای آنجلوپولوس همیشه ماندگار شد، قابی بود که پیرمرد فیلم «سفر به سیترا» عشق همیشگی‌اش را روی یک کرجی

پیاده سازی شوند. تمامی فیلم‌های آنجلوپولوس دوربینی خوش میزانش را در اختیار دارند تا قاب‌های منحصر به فرد او را به ثبت برسانند و ابزاری شوند برای انتقال مفاهیم و دغدغه‌های مد نظرش.

عشق، بیشترین چیزی است که در فیلم‌های آنجلوپولوس به چشم می‌خورد و چون تمامی فیلم‌های او تکه و یا تمامی او را در خود جای داده‌اند، درک این موضوع که خود آنجلوپولوس هم عاشقی دل‌باخته بوده، کار سختی نیست. او عاشق سرزمینش، مردمانش و از همه مهمتر



عاشق سینما بود و آن را مدیومی می‌دانست که به خوبی می‌تواند بازگو کننده دغدغه‌هایش باشد. شخصیت‌های عموماً شکست خورده و جامانده فیلم‌های او همواره در پی رسیدن به عشق بودند، عشق به فرزند، وطن، والدین و معشوقی که گویی هرگز راهی به رسیدن به او ختم نمی‌شود. آنجلوپولوس پس از گذار از مرحله ابتدایی فیلمسازیش وارد مرحله‌ای شد که شاعرانگی و پختگی به وضوح در آثارش دیده می‌شدند. بزنگاهی که مسیر فیلمسازی او را نه به لحاظ فرمی بلکه به لحاظ بیان دغدغه تغییر داد، سفر به سیترا بود، این فیلم با پرداختن به قصه مردی تبعیدی، آینده را در گذشته جستجو می‌کند، و این کلیدی‌ترین نکته فیلم از زبان آنجلوپولوس است، کاری که او در فیلم‌های بعدیش نیز ادامه داد و شخصیت‌هایی را خلق کرد که با ویژگی‌های مختلف در جستجوی موضوعی خاص بودند، یا گمشده‌ای داشتند، یا زندگی را جستجو

رایرت مک کی در کتاب داستان عنوان می‌کند که جرقه اولیه یک ایده از یک تصویر یا یک قاب می‌آید، قابی که همواره در زمان‌های مختلف همراه شماست و رهایتان نمی‌کند، و سرانجام باعث می‌شود تا از آن به ایده اصلی داستان فیلمتان برسید. در مواجهه با سینمای آنجلوپولوس و تماشای فیلم‌هایش، همیشه به این فکر می‌کنم که کدام یک از قاب‌های تصویر شده در فیلم جرقه‌ای بوده تا او را مجبور به ساختن فیلمی کند، اما قطعاً به جواب مشخصی نمی‌رسم زیرا پاسخ این سوال تنها در دستان خود اوست و تنها او می‌داند که کدام قاب مجابش کرده تا دغدغه‌هایش را به داستان فیلمی بلند تبدیل کند و آثاری ماندگار از خود به جای بگذارد. اما نکته مهم همینجاست که فیلم‌های آنجلوپولوس به یک یا دو قاب منحصر به فرد و خیره کننده ختم نمی‌شوند، و او آن قدر توانایی داشته که در هر یک از آثارش تعداد زیادی تصویر دیدنی را به بیننده عرضه کند، تصاویری که خود او همیشه دوست داشت واقعی باشند و هر آن چیزی که در محیط وجود دارد تمام و کمال و بدون اضافات در قاب او بگنجد گرچه که آنجلوپولوس همیشه در صحنه آرایشی و چیدن میزانش و البته در نهایت دکوپاژ کردن فیلمنامه استادی بی بدیل بود و فاکتورهای موجود در محیط طبیعی را آنچنان برای خود می‌کرد که نزدیک ترین حس ممکن را ایجاد کند و بالاترین مفهوم ممکن را منتقل سازد. آنجلوپولوس به تدوین درون دوربین اعتقاد فراوانی داشت، در واقع او آنچنان پایبند به قطع و برش‌های پس تولید نبود و دلیل حرکت‌های همیشه آرام و پرحوصله دوربینش را همین می‌دانست، او آن قدر با آرامش تصویر مورد نظرش را درون قاب دوربین جای می‌داد که هر اتفاق لازم و ممکن در همان زمان برداشت رخ دهد، تغییرات ایجاد و حس‌های بازیگران نیز به درستی در فیلم



معلق در آب به آغوش می‌گشود و سال‌های سال تجربه، غم و اندوه و حس نفرت را با خود به دریای بیکران می‌برد. استفاده آنجلوپولوس از بیکرانگی دریا و آرامش آب همیشه آن قدر به موقع و دقیق است که بیشترین میزان تاثیرگذاری را داشته باشد.

رسیدن مادر و فرزندش به یکدیگر و سوگواری روی آب در «لفزار گریان»، رقص پیرمرد و معشوقه‌اش در کنار دریا در «ابدیت و یک روز»، رقص دختر نوجوان و پسری که او عاشقش شده در ساحل دریا در «چشم اندازی در مه»، عشق‌بازی عروس و داماد با نگاه در دو طرف دریاچه در «گام معلق لک لک»، فریادهای ماسترویانی کنار آب دریا در «زنبوردار»، نواختن آکاردئون در ساحل در «نگاه خیره اولیس» و تصاویر دیگری که به دقت و ظرافت ثبت شده‌اند، تنها بخشی از تمامی تصاویری هستند که با روح و روان بیننده بازی می‌کنند.

در واقع سینمای آنجلوپولوس پر است از این تصاویر که ناقل منظوری خاص هستند و آنچنان در ذهن بیننده جا خوش می‌کنند که با هر بار یادآوری آن منظور خاص، تصویری از فیلم‌های او در مقابل دیدگان پدیدار شود. آنجلوپولوس را باید عاشقانه فهمید، و در هنگام تماشای آثارش به هیچ چیز به جز سینما دل نبست. سینمای او در هیچ کجای دیگری یافت نمی‌شود. وقتی خود را تمام و کمال به فیلم‌هایش بسپاری، بخشی از تاریخ و جغرافیای مد نظر او خواهی شد و این معجزه سینمای اوست. با سینمای او می‌توان عاشق بود، عاشق شد و عاشق ماند، سینمایی که از هر نظر بالاترین‌ها را لمس می‌کند.

من با موسیقی‌هایی که النی کاریندرو ساخته و در فیلم‌های او حرف می‌زنند زندگی کرده‌ام، با گروه موسیقی‌ای که در میان پرده‌های سفید می‌نوازند، با موسیقی‌ای که

زیر برف نواخته می‌شود، با موسیقی‌ای که در مقابل جسدهای آویزان به صدا در می‌آید و با صدای سازهایی که فیلمساز و پیرمرد سیاسی را ترغیب به ادامه می‌کنند و تمام موسیقی‌هایی که همگام با تصاویر در روح جان رخنه خواهند کرد زندگی کرده‌ام. سینمای آنجلوپولوس را باید زندگی کرد، پیش از درک هر چیز دیگری در آثارش، خود سینما را می‌توان به وفور یافت و درک کرد و این جادویی است که آثار آنجلوپولوس را ابدی می‌کند. صحبت درباره او زیاد و مجال کم است، اما همین بس که آنجلوپولوس شاعری بود که شعرهایش را به تصویر می‌کشید. ♦



لوکوموتیوی که هرگز توقف نکرد

سیاوش محمصی

حیوان آدم‌نما

محصول: فرانسه - ۱۹۳۸

کارگردان: ژان رنوار

در تجربیات همیشه می‌توان استثنا‌هایی قائل شد، زیرا احساس به یکباره متحول شده را انکاری نیست. حسی که دل را وادار به نوشتن میکند، و این قلم است که کینه دیرینه از کاغذ را با لطافت حروف خشمگینش برمی‌انگیزد. همه ما در حس عجول بوده ایم و شکی نیست. اما هنگامی که دل توقف نمی‌شناسد زین پرده حس، خود را می‌نمایاند. تقاطع ریل‌ها تقابلی ساختارگرایانه را در خطوط و شیارهای فولادین ذهن اعمال کرده و این باز هم حس است که ترمز را خواهد کشید اما هرگز نخواهد ایستاد. آدم حیوان‌نما نیز ایستایی را نمی‌شناسد و مقصد توقف نخواهد بود. از لیسون می‌توان سوالات زیادی پرسید؛ مثلاً اینکه تا چه حد ژاک را دوست داشته؟ و این هنگام است که بهتان خواهد خندید زیرا آن دو یک دیگر را می‌پرستیدند! پاسخی که رنوار، آن را با زیبایی تمام به تصویر میکشد و این لوکوموتیو با شهامت -ژاک- است که سوت‌هایش تماماً عشق و آن دغال سنگ‌هایی که گدازه این جنون زیبا را برانگیخته کرده اند حرارتی مهربخش می‌نگارد. به راستی، عشق میان ژاک و سورین سوزاننده تر از بالین ژاک و معشوقه کم‌طاقتش لیسون خواهد بود؟ من که اینطور فکر نمی‌کنم، اما میشود فهمید که سورین هم کسی را اندازه لیسون دوست نداشته چرا که توقف تنها برای سورین، تعریف میشود، حال که ژاک نتوانست از عشق چشم‌پوشی کند بار دیگر از لیسون می‌پرسم؛ آیا این دو یکدیگر را دوست داشتند؟ لیسون سوت می‌کشد، انگار که باید دغال سنگ‌های بیشتری

را در کوره سرازیر کنم -یک بیل عجیب‌قواره را در دست گرفته ام که پر از دغال سنگ است و ناگهان تصویر، گرمارن جلوی چشم می‌آید، به راستی چرا کشته شد؟ حتی رنوار هم جوابی ندارد چون تقاطع نخست رد شده و من همچنان در کنار لیسون به سفر خویش ادامه می‌دهم؛ چشمانم سوخت، حرارت اینجا باور نکردنیست! حالا که لیسون کمی آرامست فرصت خوبی است تا بار دیگر سوال خود را مطرح کنم: خب لیسون، ژاک و سورین تا چه حدی همدیگر را دوست داشتند؟ لیسون با سوتی طولانی قهقهه می‌زند؛ کدام عشق؟ سورین که معشوقه همه بود(؟) پس ژاک هم می‌دانسته زن اغواگر و دلبر اما مکاری او را به دام خود انداخته پس برای همین قتل وی را ترجیح میدهد؟ لیسون به حرکت ادامه میدهد و پاسخی از او نمی‌شنوم؛ این قتل است که موجب میشود عشقی از جنس فولاد مانع دلبستگی ژاک به سورین شود؟ یا قتل آن کفتار گرمارن تنها چون در قالب شایعه ای کوتاه باردو را ترسانده و او نیز که "سورین را دیوانه وار دوست داشته" طاقت اینکه "حقیقت" از معشوقه فاحشه اش گله کند برایش طاقت فرسا بود؟ و یا باردو معنای عشق را نفهمیده و موجب شده سورین از عشق بیزار شود و تنها "دوستی که مرحم وجودی اش است" باشد و جای خالی کودکی توام با انزجارش را پر کند را برای خود اختیار کند؟ چه عشق زیبایی، تنها با یک دوست داشتن ساده! ما به سفر مخاطره‌آمیز اما لذت بخشمان همچنان ادامه خواهیم داد. از لیسون می‌پرسم: اینجا کمی دم کرده است می‌شود یک دریچه به من قرض بدهی؟ او به حرکت ادامه می‌دهد و باز سکوت. حالا که کمی از دریچه لیسون به بیرون نگریده ام و از هوای تازه لذت می‌برم به مرگ گرمارن می‌اندیشم؛ این قتل است که عشق می‌آفریند یا این عشق سوزان است که معشوق حاضر است

شنیع‌ترین اما کارسازترین گزینه‌های پیش رو را برگزیند؟ ژاک نمی‌توانست زندگی انسانی را «تنها چون در گیرودار پرستش آن انسان» بود از او بگیرد، بنابراین رنوار هم که این مسئله را فهمیده چنین می‌نماید. حال، معشوقه چه؟ آیا سورین می‌داند که ژاک چقدر دلباخته اوست که حاضر نیست کام هردویشان را با «جنایتی دلنشین» تلخ سازد؟ باور دارم که رنوار پاسخ را با «نه» ای از اعماق خویش میدهد و زن مکار است. اما آیا اینکه ژاک را هم مانند باردو بازچیه و ملعبه خود کرده صحت دارد یا نه؟ باید بازگردم و از لیسون بپرسم. پرسشم را اینبار چنین مطرح میکنم البته که به قصد گیرانداختن لیسون یک بار برای همیشه پیش قدم شده ام: خب لیسون آیا برای همین بود که ژاک سورین را به قتل رساند؟ صدای مهبیبی ناگهان به گوش میرسد، یقین دارم که از برخورد با تقاطع بوده و در واقع همین است، لیسون دیگر سوتی نمی‌کشد و سر تقاطع دوم بود که خط عوض کردیم و چه جالب که از ابتدای مسیر هرگز تغییر مسیری در کار نبوده، انحراف لیسون از مسیری مرا یاد تصمیم ژاک می‌اندازد، و این «دوگانگی» پاسخ من است. نفرت ژاک هم عیناً از این اختلال سرچشمه می‌گیرد، و حال طبیعت جاندار رنوار به چه سیاقی روایتی این چنین لذت بخش را رقم زده؟ طبیعت آدمی یا خوی حیوانی؟ بهتر است بگویم طبیعت حیوانی که میل به حیات آدمیزاد دارد. انسان ماشینی و ماشینی با تمایلات انسانی، این تقابل در رئالیسم به جد شاعرانه است و تردستی رنوار ستودنی.

میزانسن، کوشش و تکاپوی انسانی را در راستای ریل‌ها پیش می‌برد و موتاژ ماشینی اما انسانی رنوار لحظه به لحظه در تکامل پرسوناژ او (ژاک) تاثیرگذارد. عشق به سوی اندروایی و مرگ از جانب پوچی، کوره ای برای خاطرات و اندوهی برای حسرتی ماندگار.



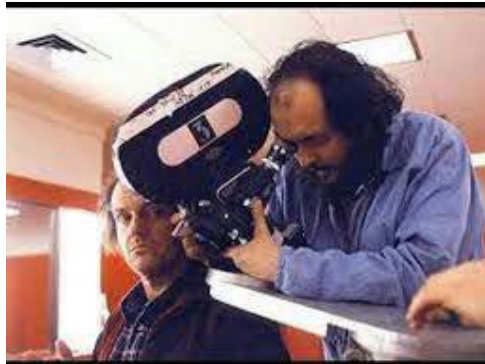
فرم - تکنیک - تعادل

پژمان خلیل زاده

نظر صنعتی به سینما، دیگر با هجوم تکنیک به مثابه ی فرم طرفیم تا جایی که تکنیسین ها و جهان بلاک باسترها در هالیوود امپراتوری بلامنامی دارند. آثاری که به سمت بازی های کامپیوتری رفته و همه چیزشان تکنیک است ولاغیر. اما در همین سیستم فیلمسازی مانند استنلی کوبریک از تکنیک به مثابه ی درست فرمیک استفاده ی بهینه می کنند. کوبریک غول تکنیسین های آمریکایی با به کار بردن این پارامتر در آثارش، به سمت ساختارگرایی متعارف می رود و اساساً اتمسفر می سازد. مثلاً او برای فیلم «۲۰۰۱ اودیسه ی فضایی» در سال ۱۹۶۸ یک لوکیشن عظیم می سازد و یا در فیلم «درخشش» سازه ی هتل را در شهرک های سینمایی انگلستان بازسازی کرده اما نکته ی مهم اینجاست که کوبریک این عمل خیره کننده و وسواسی اش را به رخ مخاطب می کشد و اصلاً اکثریت تماشاگران هم از این موضوع باخبر نیستند. در کنار این آماده سازی های لوکیشنی که به نوعی بازسازی و مقدمه پردازی برای به کار گیری تکنیک های سینمایی است، کوبریک حرکت دوربین و لنزهای فیلمبرداریش به حدی برای وی مهم بوده که او در طول حیات هنری اش با نبوغ عجیب خود دست به ساختن چند دوربین و لنز سینمایی می زند. حتی این عجبوبه ی فیلمسازی در مدل حرکت دوربینش با فهم بالایی که از تکنیک داشت، الگوریتم های جدیدی برای ثبت نماها اتخاذ می کرد.



به جز سینماگران روس در شوروی، فیلمسازان آلمانی موسوم به اکسپرسیونیست ها هم در راستای بسط تکنیک به فرم تلاش های زیادی انجام دادند. برای نمونه مدل فیلمبرداری و اکسسوار های تصاعدی و کنتراسیو فیلمسازی مانند: فریتز لانگ و مورنائو بسیار پیچیده و منسجم عمل می کرد. فهم و به کار بردن درست تکنیک اعم از دوربین و نور و ایجاد کردن کنتراست میان آنها دغدغه ی اصلی تمام فیلمسازان تاریخ بوده است. اما مدل پیاده کردن این الگوریتم در معماری فیلمها تفاوت های ساختاری و بیانی خود را دارا می باشند.



پرداخت تاریخی به چگونگی استفاده تکنیک در سینما همانطور که گفتیم بر اساس طیف های مختلف نمایشی گوناگون هستند. مثلاً در نظام ساختارمند و قانون مند هالیوود همیشه کاربرد تکنیک دارای قواعد و اسلوب های خاص خود است. حال چه در نظام استودیویی کلاسیک و چه در هالیوود امروز. نگاه تکنیسینی نظام فیلمسازی آمریکا که زیر نظر کمپانی هاست همیشه به فیلمسازها به صورت متفاوت و طبقه بندی شده بوده است. برای نمونه قدرت و استقلال، فردی مثل جان فورد یا هاوارد هاکس یا آلفرد هیچکاک برای پیاده سازی امر تکنیک در خلق فرم، باز تر و ساده تر است چون کمپانی ها به این فیلمسازان اعتماد راسخ داشتند اما با گذشت زمان امروزه به دلیل سیطره ی هالیوود بر جهان و احاطه ی نقطه

امر تکنیک و فهم درست به کار بردن این مولفه ی مهم در سینما همیشه حائز اهمیت بوده است. همانطور که همیشه در راستای بحث فرم در میان منتقدان و تئوریسین ها جریان داشته، پرداخت به تکنیک جزئی لاینفک از ساختار فیلم بوده است. در بررسی فرم یک اثر نمایشی، انطباق دادن و تفکیک نمودن تکنیک به صورت جداگانه بسیار فرآیند مشکلی می باشد. چون اصولاً فرم خوب با تکنیک درست درهم آمیخته شده و اساساً باعث انسجام ساختار اثر می گردد. در همان ابتدا یعنی در سالهای ۱۹۲۰ مبحث تکنیک جزو بحث های اصلی منتقدانی همچون لویی دلوک و ژرمن دولاک و فیلمسازان اروپایی بود. در این بین اولین سینماگرانی که تکنیک را امر لاینفک از فرم قلمداد می کردند جنبش مونتاز شوروی بود. آیزین اشتاین در کنار همفکران کمونیست خود مانند ژیگا ورتوف، پودوفکین و کوله شوف نوع حرکت دوربین و مکانیزم تدوین را بخشی از کاربرد تکنیک در سینما می دانستند. آنها با سبک فیلمبرداری خود و بخصوص نمای نقطه نظر دوربین به عنوان یک ناظر خارجی در تئوری «سینما - چشم» ورتوف، کاربرد این مولفه ها را برای ساحت فرم تبدیل به یک قاعده کردند. برای نمونه مدل و الگوریتم ضبط تصاویر رئالیستی به صورت اکسپریمنتال در فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» اثر ژیگا ورتوف در تاریخ سینما یک گونه ی تکنیکی تالیفی را به ثبت رساند. البته باید این را هم اضافه کرد که جنبش مونتازی ها با داشتن مقدمه ی فکری ای بنام کانستراکتیویسم، به صورت کرار بر امر تکنیک پافشاری داشتند. سپس این روند به آثار فیلمسازان دیگر همچون رابرت فلاهرتی و لنی ریفنشتال راه پیدا نمود که همه به دنبال خلق تکنیک های جدید در ساحت فرم بودند.

باشد. این دانش برای انسجام بخشیدن به ساخت ساختار بسیار مهم است. ساختاری که قرار است از پس درهم آمیختن با تکنیک درست، درام را با حس منتقل نماید. مانند کاری که یاسوجیرو اوزو با درهم شکستن خط فرضی و قواعد فیلمبرداری در صحنه انجام می دهد و این عملکرد فقط در یک شعار باقی نمی ماند. یا از آن سو پست مدرن های رادیکال امروز مانند: لارس فون تریه و گاسپار نوئه که تمام اسلوب های تکنیکی را برهم می زنند و ویران می کنند تا از نو بسازند.

تکنیک یکی از مولفه های مهم اعتدال در فرم و انسجام نگاه فیلمساز به سینماست. این المان در میان پازل های تشکیل دهنده ی ساختار، به جرات یکی از مهمترین اجزای شکل دهنده ی فرم می باشد. اما در این ما بین بکار گیری درست و انطباق دقیق آن با سازه ی فیلم بسیار مهم است. ♦



فهم و کاربرد انسجام یافته ی تکنیک گاهی در راستای یک مکانیزم آوانگارد و ساختارشکن صورت می گیرد. مانند کار انقلابی ای که موج نویی های فرانسه در دهه ی ۶۰ میلادی انجام دادند. ژان لوک گدار با کاربرد دوربین روی دست و نورهای مرکز گریز شهری که عملاً به سمت ضبط تصاویر تجربی و مستندی می رود در کنار درام پردازی سینمایی اش یک فرم ساختارشکن می آفریند. یا به همین مثابه عمل پیچیده ی تکنیکی در آثار آلن رنه که برگرفته از تکنیک های التقاطی سبک های اکسپرسیونیست ها و امپرسیونیست ها و مدرنیست ها بوده که به فرم مستقل خود رسیده است. به کار گیری تکنیک های مستقل در خلق فرم، زمانی به انسجام می رسد که فیلمساز زیست فرمیک خود و از همه مهمتر دانش درست بکار گرفتن این مولفه را داشته



برای نمونه سکانس درخشان تعقیب سه چرخه ی دنی در «درخشش» در میان راهروهای پیچ در پیچ هتل که در نمایی برداشت بلند و بدون کات صورت می گیرد، قدرت و فهم تکنیک کوبریک را در سیطره و نهایتاً انسجام فرم نشان می دهد. در این سکانس برای اینکه مخاطب از نقطه ی دید دنی در پیچش های راهرو همراه شود، دوربین بر روی وسیله ی ابداعی شخص استتلی و فیلمبرداری سوار شده و در نمایی تعقیبی و عجیب، حس حیرانی و سرگردانی به مخاطب منتقل می گردد. این نمونه ای از تعادل میان به کار گرفتن تکنیک برای انتقال حس در فرم می باشد که در خطی زنجیر وار و منسجم در کنار هم قرار می گیرند. یا کاری که این فیلمساز آمریکایی در سبک فیلمبرداری «بری لیندون» انجام می دهد. او از تعدادی



لنز ابداعی خویش و چند لنز قرضی از ناسا موفق می شود با دوربین اختراعی اش نماهایی با نور ۱۰۰۰ عدد شمع را بگیرد که در نهایت خروجی این فرآیند تکنیکی تصاویری نقاشی وار می شود تا حدی که دیدگان مخاطب را در طول فیلم به شک می اندازد که آیا واقعا در حال تماشای یک تابلوی متحرک امپرسیونیستی است یا خیر.