

پراوا

شماره دوم مجله تخصصی سینمایی پراوا



... سردییر ...
پژمان خلیل زاده

فهرست

سخن سردبیر

۲

پراونتنئون

مانیفست‌هاک سرخ ۵

جذابیت پنهان سینمایی

یک داستان زمستانی پرولتاریایی ۷

گرینه سیاه، گرینه سفید ۸

خاننه ای که جگ ساخت ۱۱

کلیام کس ۱۳

آگران دیسمان

تحقیق شده تریین مرد ۱۵

آف اول ۲۱

امشب دوستم بر دار ۲۸

پرسونا

نمفومانیاک ۳۲

نقد بالین کیل بر سینمای گذار ۳۵

واکاوی رسشه‌هاک نظری سینمای گذار ۳۸

خشیت و آینه

سیاوش در تخت جمشید ۴۲

همه می دانند ۴۴

آمارکورد

رویاهاک فاخته یك مرشد ۴۷

پرداخت تنهایی ، واکنش عقلانی در ادبیات و سینما ۵۱

چشمان باز بسته

کژ فهمی مضمون در تضادد مفاهیم ۵۵

..: پراوادا یاب :..:



pravada.magazine



pravada_et_cinema

پراودا به دنبال تغییر است و برای تثبیت آمده است، ثبت یک نگاه و دریچه به سینما که مسئله‌اش فرم و ساختار و زبان تصویر می‌باشد.

همانطور که دنبال کنندگان پراودا مستحضر هستند، شماره اول این مجله در شهریور ماه به چاپ رسید و اکنون پس از گذشت چند ماه شماره دوم با یک فاصله منتشر شده است. پس از تثبیت و معرفی پراودا به عنوان یک مجله‌ی تخصصی در حیطه‌ی نقد سینما، اینک ما قصد داریم که تفکر و خط‌نشریه را بنا کنیم و مخاطبان ما با یک انسجام محتوایی طرف حساب باشند. از این شماره بخش نخست مجله که در شماره اول با نام "مردی با دوربین فیلمبرداری" فصل‌بندی شده بود حذف و به جای آن سرمقاله را در هر شماره با بخشی بنام "پراوانتئون" آغاز می‌کنیم. مانیفست و نگاه پراودا همانطور که در شماره‌ی اول شرح دادیم، بسط نقطه نظر درست فرمالیسم در مدیوم نقد است که در بخش "آگران‌دیسمان" با نقدهایی این‌چنینی، مخاطبان میتوانند با نظرگاه ما آشنا شوند. اکنون با اضافه شدن بخش جدید، عمق نگاه پراودا گسترده‌تر و جزئی‌تر شده و در خلال مباحث فرم میتوان مصداقی تر بحث نمود. در ادامه در بخش "پراوانتئون" توضیحات کامل در خصوص این فصل داده میشود که عزیزان میتوانند با آن آشنا شوند. در این شماره یک اتفاق خوب هم برای پراودا رخ داد و آن همکاری دو منتقد خارجی به صورت مستقل با مجله‌ی ماست. یوهان تالبرگ منتقد و مدرس کنسرواتوار هنر دافمارک و استاد مدرسه فیلمسازی ایدک فرانسه به همراه الکساندر ایوانوف، منتقد و مدرس دانشگاه هنرهای دراماتیک مسکو و مدرس‌هی فیلمسازی داوژنکو در اوکراین با فرستادن مطالبی مجزا برای ما به صورت رسمی با پراودا همکاری دارند. البته در این میان باید از کمکها و رابط عزیزمان سرکار خانم ندا صفاریان کمال تشکر را داشته باشیم که در فرانسه زحمت هماهنگی با این افراد را میکشند. پراودا به دنبال تغییر است و برای تثبیت آمده

نویسندگان

ایمان عباسی

پژمان خلیل زاده

پارسا زنگنه

بهنام کیوان

دانیال هاشمی پور

الکساندر ایوانف

یوهان تالبرگ

طراح و صفحه آرا

محمدحسین شفیعی



مانیفست سرخ

پژمان خلیل زاده



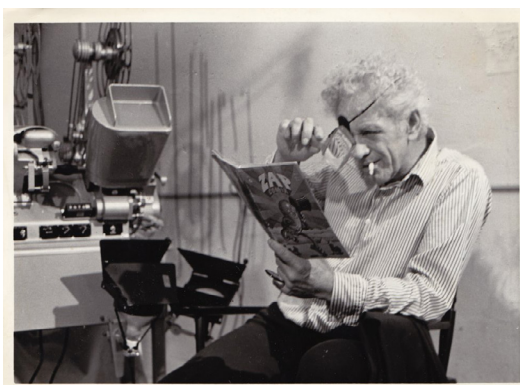
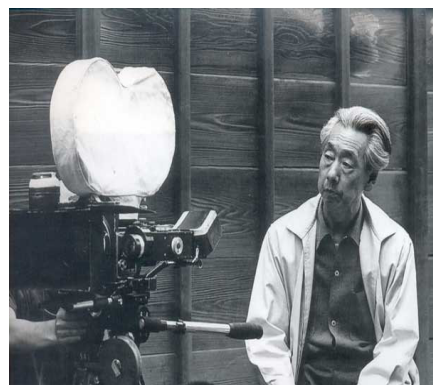
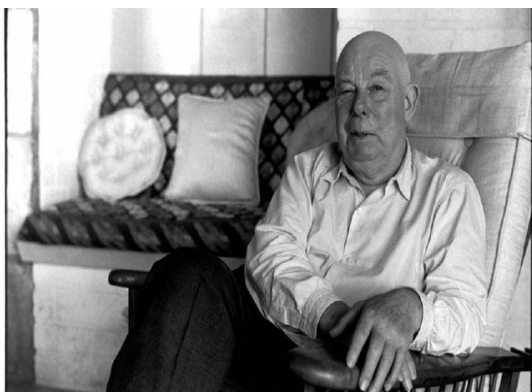
فرمالیستی در بخش مجزای «پراوتئون»، نویسندگان مجله بر اساس قرار دادن یک تراز ثابت از میان این هفت فیلمساز، مبحث فرم را در حیطه‌ی نظری و عملی مورد کاوش قرار می‌دهند. این هفت فیلمساز شامل: خالق زبان سینما، استاد بلامنازع فرم در تمام تاریخ، «فردریش ویلهلم مورنائو»؛ پدرخوانده‌ی فرم سینمای مدرنیستی، «ژان رنوار»؛ مولف نظریه‌ی دیالکتیک بصری، «سرگئی آیزن اشتاین»؛ صاحب و خالق نمای نقطه نظر و درام متمرکز کانونی، «کارل تئودور درایر»؛ عمق دهنده به عواطف انسانی و خالق فرم بومی، «کنجی میزوگوجی»؛ پدر سینمای مستقل و مولف‌گرای آمریکا، «نیکلاس ری»؛ و سر آخر، استاد فرم مدرنیستی و پایه‌گذار الفبای اولیه‌ی پست‌مدرنیستی در سینما، «میکل آنجلو آنتونیونی» می‌باشند. شاید در نگاه نخست برای برخی این سؤال پیش بیاید که چرا در این رهگذر از سایر فیلمسازان بزرگ همچون آلفرد هیچکاک، جان فورد یا آندری تارکوفسکی استفاده نشده است؟! که می‌توانیم اینطور پاسخ دهیم که چون تا به امروز در ادبیات نقد فیلم به زبان فارسی، به این هفت سینماگر به عنوان یک مولف مستقل، کمتر پرداخت شده است، پراوادا در نظر دارد برای تلطیف فضای نقد و معرفی نظرگاه‌ها

اوتوپای سینمایی و تئوریک، همواره خواستگاه منتقدان در تاریخ بوده است، و هر منتقدی بر اساس یک تصویر و مبنای سینما را در دایره‌ی خودآگاهی به تراز بصری می‌رساند. هسته‌ی کانونی پراوادا هم همچون مجلات سینمایی دیگر، در عمق نگاه تئوریک خود، قائم به محور فیلمسازان مولفی است که نگاه فرم را به انسجام ابژکتیو در می‌آورند. «پراوتئون» قرار است این مکانیسم را برای مخاطبان مجله انجام دهد، و رسالت اوتوپای نویسندگان پراوادا را به تعمق فرمیک برساند. همانطور که از نام این واژه پیداست، «پراوتئون» یک واژه ترکیبی از دو کلمه‌ی «پراوادا» و «پانتئون» است که در ساحت اجزای خود، به عنوان یک فاکتوریل واژگانی کارکرد زبانی دارد. همانطور که همیشه شنیده و خوانده‌ایم، پانتئون به معبد و جایگاه مقدس خدایان یونان باستان اطلاق می‌شود که مبنای تفکری و جمعی یک فرهنگ را سازمان می‌دهد. اکنون با دیالکتیک شدن این واژه با نام پراوادا، تأکیدی بر محوریت و کانون نقطه نظر این مجله به سینما شده، و منتقدان ما عمق نگاه خود و شالوده‌ی فرمال را بر پایه‌ی هفت فیلمساز مولف طبقه بندی می‌کنند. از این به بعد در هر شماره در ادامه‌ی مسیر انسجام نقدها و نظریه‌های



را با شیرینی به تصویر می‌کشد، و تلخی‌های بی‌رحم را به میزانشن ثابت می‌زوغوجی منتقل می‌سازد؛ روابط انسان‌ها در یک قاب گرم با متورانشن سینماسکوپ نیکلاس ری به تعلیق نگه داشته شده و سر آخر این آنتونیونی است که زمان و مکان و اتمسفر این عشق را به نامتعارفی و گمگشتگی در کالبدی مواج با انسانهایی از خودبیگانه و مدرن زده می‌رساند. سینما به اندازه‌ی تک تک این قاب‌ها در معبد پراوادا جای دارد، جایی که پانتئون مقدسمان به قلم‌های دوات زده شده با طعم عشقِ نگاتیو، به قله‌ای ژرف‌انگیز و پر طمطراق در این بخش می‌رسد؛ پراوادا نبضش در تپیدن پراوانتئون است و پروردگاران این معبد، تمام سینما را در دستان خدایی خود به مسخ تصویر درآورده‌اند.

و باز نمودن پنجره‌ی جدید به سوی مخاطبینش، به سمت بررسی سبک تالیفی و مولفه‌های فرمالیستی این سینماگران برود. همانطور که بیشتر دنبال‌کننده‌ها و علاقه‌مندان نقد در ایران مطلع هستند، چندین سال است که بحث فرم و سینما در حول زبان هیچکاک و تارکوفسکی جریان داشته و این دو جبهه همواره با هم سر جنگ داشته‌اند، و سینماگران دیگر تخطئه شده و نظرگاه جدیدی برای مخاطبین به وجود نیامده است؛ به همین دلیل پراوادا شالوده و اوتوپییای خود را در مدیوم نقد، بر این مبنا قرار داده است که با بهره‌گیری از مباحث تئوریک و نظری سینما، نقد فرمالیستی درست را در این آشفته‌بازار فرم‌گرایی‌های باسمه‌ای، به مخاطبان‌ش معرفی کرده و روشن‌گر یک تفکر و نقطه‌ی دید باشد. "پراوانتئون" قلب تپنده‌ی پراوادا است، این بخش می‌خواهد بگوید که سینما را از نگاهی دیگر باید دید، چشم‌ها را باید مسلح کرد و جور دیگری زیست. از سایه‌های اکسپرسیون مورنائو به تلالو نگاه عشق و نفرت در کلوزآپ درایر می‌رسیم، با این تفاوت که آیزن‌اشتاین آن را دیالکتیکی می‌کند و سوژه را در عدم قطعیت به تصادم ابژه رسانده و سپس این دوربین متشعشع و تمسک‌جوی رنوار است که زندگی





ایمان عباسی

نام: يك داستان زمستاني پرولتاریایی / A proletarian winter's tale - 2014

محصول: آلمان

کارگردان: جولین رادلمایر

"جولین رادلمایر" فیلمساز جوان و خوش فکر آلمانی، برای مخاطبان سینما نامیست ناآشنا و غریب؛ تا حدی که منابع مرجع و انگلیسی زبان نیز کمتر به او و سینمایش پرداخته‌اند؛ نامی که البته سال پیش با فیلم "خودانتقادگری سگ بورژوازی" در برخی محافل سینمایی بر سر زبان‌ها افتاد. "رادلمایر" برای سینمای پست مدرنیستی معاصر، گوهریست ناب اما مهجور. "رادلمایر" سینماگری است مولف و صاحب فردیت؛ فردیتی که خصوصاً در نگرش و جهان بینی‌اش قابل مشاهده است. نگاه وی به جهان و مُعضلاتش، علی‌رغم جوانی، نگاهيست پخته و تا حدودی خسته؛ خستگی‌ای که به شدت بر زمانه‌ی مُعاصر می‌نشیند و فرزند "حال" است؛ خستگی‌ای که از تجربه‌ی یک قرن نزاع و خون‌ریزی می‌آید؛ دور باطلی که اروپای قرن بیستم را به ورطه‌ی زوال کشانیده، و به نام سعادت و کمال بشر، آنرا به صحنه‌ی تقابل ایدئولوژی‌ها مبدل کرده بود. از این رو "رادلمایر" و سینمایش زاده‌ی نسلی سرکوب شده و سردرگم هستند؛ نسلی که "پست مدرنیسم" محصول فلسفه و اندیشه‌اش است. با نظر به بسترهای تاریخی و اجتماعی مذکور، سینمای "رادلمایر" مصداقی است درخشان، از یک سینمای پست مدرنیستی و تالیفی نوین "یک داستان زمستانی پرولتاریایی" با توجه به مُختصات اندیشه‌ی فیلمساز، اثریست ضد ایدئولوژی، که در بستر پُست مدرنیسم، به واسطه‌ی الگوهای فرمالش، یک موقعیت شبه اَبزورد و کُمیک را روایت می‌کند؛

موقعیتی که بسترِست (یک موزه‌ی تاریخی) برای مواجهه و تقابل افرادی از طبقات مختلف جامعه. دوربین «رادلمایر» در راستای عینیت بخشی به جهان معنایی اثر، منفعل است و عاری از گُنش؛ زاویه‌ی نگاه دوربین، مستقیماً برآمده از جهان بینی و نگرش فیلمساز است؛ نگرشی که با خوانش تاریخی‌اش، تبعات گُنش‌گری‌های ایدئولوژیک و احساسی را سنجیده، و حال آگاهانه با نظر به این بسترهای تاریخی، صرفاً تصویرگر یک بطالت است.

دوربین فیلمساز در دل یک موزه (لوکیشنی در راستای مُجسم کردن بسترهای تاریخی) با نماهای غالباً فریز شده و ثابت، تصویری مُمتد و پیوسته را از تقابل پرسوناژها ارائه می‌دهد. این پیوستگی زمان و امتداد نماها، توأم با عدم گُنش‌گری دوربین و طراحی کُمیک میزانشن‌ها (از شیوه‌ی اکت بازیگران گرفته، تا کمپوزیسیون غریب رنگ‌ها و اضافه شدن اِمان‌های فانتزی) خالق کمدی‌ایست برآمده از پوچی و زوال؛ مخاطب در واقع از پس رویکرد بی‌طرفانه‌ی فیلمساز، با تکیه بر چینش خلاقانه‌ی میزانشن‌ها و حتی گاه‌ها طراحی دکوپاژها (خُرده حرکات دوربین، با تکنیک زوم-اوت و پَن‌های آرام، قاب تصویر را از یک موقعیت اَبزورد، به موقعیت متضادش انتقال داده)، در ساحت پرداخت روابط، نظاره‌گر یک نزاع تاریخی بیهوده است.

اهمیت مطالعه‌ی تاریخی و اِنفعال برآمده از این خوانش را، در روایت پست مدرنیستی و هَجوآلود اثر نیز می‌توان جست‌جو کرد؛ به این طریق که هرگاه کاراکتری تصمیم بر گُنش‌گری می‌گیرد، با غیرخطی شدن روایت و گذار به خُرده پیرنگ‌هایی تاریخی-فانتزی، تبعات گُنش‌مورد نظر در تاریخ واکاوی شده و

با عیان شدن بیهودگیِ اثراتش، شخصیت به وضعیتِ ابتدایی‌اش بازمی‌گردد.

نگرشِ "رادلمایر" در مطالعه‌ی تاریخ، و واکاویِ ارتباط و تاثیرش در شکل‌گیری وضعیتِ زیستیِ مُعاصر، با گذر از اُلگوهای پست‌مدرنیستی و فانتزی در ساحتِ فرم، تصویرگرِ انفعال و رکودی گُمیک است. بَطالَتی سینمایی و فرمال که نزد مخاطبان‌ش، تجربه‌ای ماندگار و لذت‌بخش را رقم خواهد زد.

بهنام کیوان

نام: گربه سیاه ، گربه سفید / Black Cat, White Cat

کارگردان: امیر کاستاریکا

محصول: صربستان - ۱۹۹۹

امیر کوستوریکا کارگردان صربستانی است که از همان اولین فیلم‌هایش، رویکردی متنوع و تلفیقی را پیش گرفت.

آثار او معجون سبکی بودند از رئال‌هایی که به سورئال هم پهلو می‌زدند تا مجیک رئالیسم‌ها و آثار سیال ذهن که ته‌مایه‌ی کمدی و بومی‌گرایی نیز داشتند. این فیلم‌ساز به طور کل تناسب بین گویش ناخودآگاه و خودآگاه را در آثارش حفظ می‌کرد.

همانطور که گفتم عملاً فیلم‌های کوستوریکا، معجون سبکی هستند اما از زمان ساخته شدن فیلم گربه سیاه، گربه سفید آثارش حالت منفرد تر گرفتند.

به طور مثال فیلم رویای آریزونا نمونه‌ی کامل سورئال است و یا آثار قرن بیست و یک کاستاریکا نمونه‌ی کامل آثار اجتماعی و کمدی و ساده هستند، اما به طور کل در آثارش مولفه‌های غیر قابل انکاری نیز

وجود دارد که باعث می‌شود به عنوان یکی از نوابغ سینما از او یاد کرد.

شوخی طبعی، بها دادن به عواطف و رویاهای انسانی و یا به عبارتی انسانی بودن سینمایش و همچنین قدرتش در به تصویر کشیدن فضای سورئال و سیال ذهن با ته‌مایه کمدی همه و همه باعث شده اند تا او بتواند با ناخودآگاهش به درون مخاطب نفوذ کند.

اما آثار کوستوریکا بازی با احساسات صرف نیستند و ما مرتباً شاهد درونمایه‌های اجتماعی هستیم؛ به عبارتی کوستوریکا به درون آدمی نفوذ می‌کند و بشریت را از دید خودش هجو و یا حتی ستایش می‌کند.

همه اینها موجب می‌شوند که بگوییم کوستوریکا از طنزش بعنوان تکنیک صرف استفاده نمی‌کند، بلکه این طنز عملاً به فرمی میرسد که جهان فکری کوستاریکا را به بهترین نحو ممکن ارائه می‌دهد که این امر خود باعث تفکر در مخاطب می‌شود.

اما کوستوریکا مثل همه فیلم‌هایش، گربه سیاه، گربه سفید را نیز در فضای فرهنگی یوگسلاوی ساخته است. فضای فرهنگی که از آن به نحوی استفاده شده که



در عین جذابیتشان به تفکر در جهان اثر نیز سوق میدهند.

فیلم سرشار است از طنز هایی که فراتر از ملیت مخاطبین میرود و در دل هر مخاطبی مینشیند. مانند اسم خواهر دادان که آفرودیته است. آفرودیته الهه زیبایی و سکس در یونان باستان است و این اسم ابدا با ظاهر و قیافه این شخصیت همخوانی ندارد.

یا همان گربه سیاه و گربه سفید که ما در حال آمیزش جنسی ملاقاتشان میکنیم، یادآور بین و یانگ هستند؛ یکی سفید یکی سیاه، یکی نحس یکی پاک و شانس آور و یکی خیر و یکی شر.

هرکدام از این ها نمایانگر تضاد هستی هستند که پیوندشان با یکدیگر نیز یادآور حکمفرمایی اعتدال در هستی است.

در مقیاس فیلم که فضای بومی یوگسلاوی را دارد، ما مرتبا مشاهده گر تقابل انسان و مدرنیته هستیم و به وضوح گروه های مختلف اجتماعی را میبینیم که در تضاد با یکدیگرند، عده ای برای پیشرفت و زندگی بهتر حاضرند خودشان را فدا کنند و تا آخر عمر بدبختانه زندگی کنند یا حتی عده ای حاضرند برای کسب ثروت خودشان را بعنوان عروسک خیمه شب بازی اعمال کثیف تبهکاران شوند و حتی عده ای نیز مانند خوک اوایل فیلم که ماشین را میخورد در عین افکار و فضای سنتی که دارند درحالی که به ابزار تکنولوژی مدرن چنگ میزنند.

گاهی نیز عده ای به خودشان زحمت حرکت نمی دهند

مخاطب بتواند بدون در نظر گرفتن جغرافیا نیز اثر را درک کند.

طنزی که در این اثر و دیگر آثار کوستوریکا استفاده می شود، طنزی بومی نیست و حتی اگر هم باشد به نحوی آرایش یافته، که همه مخاطبین را بخنداند و به عبارتی در عین بومی گرایی مفاهیم طنز در دیالوگ کلامی را برای همگان قابل فهم کند؛ این چیزی است که بهش میگویند طنز بین المللی که به عقیده بسیاری عامل موفقیت این فیلمساز است.

دیگر ویژگی فیلمهای کوستوریکا این است که اگرچه ایده های کلیشه ای دارند اما پرداخت تازه و جذابی را به کار میبندند. تعبیری هست که میگوید تمامی قصه های جهان محدودند ولی چیزی که نامحدود است نحوه ی تعریف همان قصه هاست. درست همانند این فیلم که به طرز چشم نواز و استعاری، درعین حال با لحنی جسورانه و فضا سازی بومی قضایا را مصور میکند. همین امر است باعث می شود مخاطب تشنه باقی بماند تا در انتظار اینکه کوستوریکا ادامه ماجرا را چگونه نشان میدهد و این تعلیق چگونه سازماندهی خواهد شد.

حال سکانسی را در اوایل فیلم به یاد بیاورید؛ سکانسی که یکی از نگهبانان گویی دارد فیلمی پورنوگرافی میبیند و میخندد و اما بعد از آن میبینیم که دوسگ مشغول سکس هستند. به عقیده نگارنده در یک اثر هنری طنز باید کامل کننده نگاه انتقادی هنرمند باشد و نه تعدیل کننده بار معنایی. همانطور که به عقیده ی بسیاری از تئوریسین ها، هدف طنز قبل از هرچیز انتقاد کردن است و کوستوریکا نیز در این فیلم از استعاره هایی استفاده میکند که در آن حیوانات جایگزین انسان هستند و ما آنان را در شرایطی اغراق آمیز و گاهی طنز ملاقات میکنیم.

در این فیلم، فضا سازی و لحن شاخص اثر و اغراق آمیز بودن آن، در خدمت بستر کار شده اند و مخاطب را

و همیشه سر جای خود ایستاده و زندگی ساده و کهنه را دنبال می‌کنند، به همین دلیل فکر میکنم زار و آیدا نماینده‌ی تعادل هستند، که از ساده زیستی به زندگی مدرن اما معمولی فراری اند.

فیلم سرشار از اینسرت‌های تاثیرگذار است؛ آن سکانس را به خاطر بیاورید که نگاهی در اتاق نگهبانان نشسته بود، در مانیتور‌ها محوطه خانه و کارخانه را تحت نظر داشت و همزمان با این که اینطور احساس می‌شد که در حال تماشای فیلم پورنوگرافی هست، در یکی از مانیتور‌ها ما با دو سگ مواجه شدیم که در حال آمیزش جنسی هستند؛ این سکانس با اینکه یک اینسرت ساده است و خیلی زمان کمی دارد اما دو مورد تاثیر را گزارش می‌کند، یکی دیدگاه انسانی کوستوریکا و ورودش به درونیات انسانی از نقطه نظر فردی که برده شهوت است، که شاید فیلمساز دارد سکس را با نقطه نظر همان فرد نقد کرده و زیر تیغ میبرد و دومین نکته نیز خلاقیت در نشان دادن این صحنه است که لحن و فضای خاصی نیز به خود گرفته است. یکی دیگر از اینسرت‌های جالب فیلم، خوکی بود که مشغول خوردن ماشین فرسوده بود.

"گره سیاه، گره سفید" با داشتن تمی ساده و در دل طبیعت، نقدی نیز به مدرنیته دارد و در این فیلم شاهد سکانس‌های متعددی از تقابل مدرنیته و زندگی ساده هستیم.

مانند سکانسی که زار و ماتکو غرق در تماشای کشتی تفریحی بزرگی هستند، این تقابل مدرنیته و زندگی ساده و بی‌آلایش کولی رو به وضوح مبینیم و یا این موضوع که در آن منطقه تنها افراد خاصی دسترسی به زندگی مدرن تر دارند.

در برهه‌هایی از این فیلم، کوستوریکا از کمدی اسلپ استیک و پر اغراق نیز استفاده میکند، کمدی ای از جنس آثار سینمای صامت که نمونه‌ی بارز آن سکانس عروسی بود.

سکانس عروسی پر اغراق است و سعی میکند با تصویر حرفش را بزند، در حالیکه شدت ضرب آهنگ در آن بالاست و بازی‌ها غلو شده اند.

میزانسن، منطق دوربین و همچنین خلاقیت در استفاده از آنها نیز از نقاط قوت و جذابیت کار به حساب می‌آید.

قاب‌های بسته، نماهای نقطه نظر، دوربین سوپزکتیو و میزانسن‌ها شکاری که در مواقع خاصی استفاده می‌شوند و در کنار لحن شاخص فیلم احساسات جذابی به مخاطب انتقال داده و باعث این اند تا با فیلمی نوآور و خاص روبرو باشیم.

به طور مثال اوایل فیلم ما از روزنه‌ی دوربین زار، شاهد همسایه‌ها و فعالیت‌هایشان هستیم. در این سکانس از دوربین سوپزکتیو استفاده شده است که به خوبی میتواند مخاطب را وارد پرداخت فیلمساز کند. در همان سکانس، چرخش‌های زیاد نیز وجود دارد که نمایانگر کنجکاوی و پر جنب و جوش بودن کاراکتر زار هست. از همان سکانس‌های اول، با این حرکت و تقابلی که بین زار و پدرش رخ میدهد باعث پرداخت شخصیت برای مخاطب میشوند.



جذابیت پنهان سینمایی

یوهان تالبرگ

نام: خانه ای که جک ساخت - The House That Jack Built

محصول: دانمارک، فرانسه، آلمان - ۲۰۱۸

منتقد: یوهان تالبرگ

مترجم: سارا صفاریان - پژمان خلیل زاده

ورگی (برونو گانز) در حالی که جک آماده می شود تا از دستاوردهای خود حتی با اذیت شدن از طرف آن مرد، شگفت زده شود.

جک درگیر یک چالش است، چالشی برای توصیف برنامه‌اش مبنی بر «پنج مورد حادثه تصادفی انتخاب شده در طی یک دوره ۱۲ ساله» که همه‌ی این موارد شامل قتل عام هستند. مانند «نیمفومانیاک»، بخش عمده‌ی آن از اتفاقات «خانه‌ای که جک ساخت» به عنوان یک فلاشبک طولانی روایت می شود که ما را به سرعت در جنایات خود در طول زمان عجین می‌کند. اولین جنایت در صحنه‌ای از مکانی است در شمال غربی اقیانوس آرام، جایی که جک یک زن نفرین شده (اوما تورمن) را ملاقات می‌کند، کسی که ممکن است خود یک قاتل باشد. او یک زن کاملاً غیر عصبی است و در اوج خونسردی خود را با در امتداد بازی دیلون گره می‌زند، یعنی زمانی که جک در حد کنترل نیست و گناه را در اوج مشروعیت با رفتاری کاریزماتیک انجام می‌دهد. اما با این وجود در «خانه‌ای که جک ساخت» همه چیز زیر نظر کاراکتر اصلی قرار دارد و به طور طبیعی این بدان معنی است که او به خاطر وسواسهای خود فون‌تریه، وسواس‌های خود را با هدایتی کمال‌گرا در عرصه‌ای روانکاوی شده در فرم اثر ابژکتیویته می‌نماید. همانطور که مکالمه با ورگی ادامه دارد به اصرار جک ادامه می‌دهد که به گذشته نظری بیاندازد چون قتل او می‌تواند دستاورد بزرگی برای آنتی‌قهرمان درام باشد. اثر فون‌تریه روشن می‌سازد که فیلم به عنوان یک موتیف زندگی‌نامه‌ای طراحی شده است به نوعی که یکی از کلیپ‌های حذف شده از آثار قبلی فیلمساز در اینجا مورد استفاده قرار می‌گیرد. فون‌تریه چندین بار در بستر روایت، جک را وارد یک خلا روحی و جسمی

همیشه فیلمهای فون‌تریه شبیه به یک پروسه‌ی جسارت برانگیز بصری است، اما هیچ چیز تا به امروز به سطح «خانه‌ای که جک ساخت» نمی‌رسد. یک پرتره‌ی 155 دقیقه‌ای از یک قاتل سریالی که جرأت می‌کند طول مدت زمان را در محدوده ذهن ناخوشایند خود صرف کند و به تبع آن، فیلمساز دانمارکی ما.

مسافت پیموده شده در این حماسه‌ی گرافیکی که پر است از میل دیوانه‌وار خشونت، متفاوت خواهد بود، که شامل چند صحنه از مرگ وحشیانه‌ای است که زنان و کودکان را از دیدگاه مردی که مرتکب جرم می‌شود، روایت می‌کند. اما اثر هنری آن، هر گونه تست ذهنی در محدوده‌ی دیدگان را به طور دقیق برای صحت سیاسی فراتر می‌برد. «خانه‌ای که جک ساخت» قالبی ترسناک دارد، قالبی که مملو از مونولوگ‌های روانگردان و سادیستیک می‌باشد. روشنفکری امروز درباره ماهیت هنر در جهان، تلاش‌های قابل توجهی را در تحریک ناراحتی در لحظات کلیدی نتیجه‌گیری می‌کند.

اگر کار بر روی این شرایط را انجام دهید یا دست کم با فیلمبرداری بی‌عیب و نقص اینچینی وارد چالش شوید قطعاً یک رقابت در برابر موانع اخلاقی را پذیرفته‌اید و وارد نبرد فردیت می‌شوید که این امر خود مستلزم یک روحیه‌ی درخشان است. مت دیلون ستاره‌ی «خانه‌ای که جک ساخت» به عنوان یک ضدقهرمانی است که نشانه‌های پرسناژی‌اش را از ورسیون بصری و پیرنگ اثر می‌گیرد. مثلاً صحبت کردن با یک مرد غریبه به نام

یک هیولای تاثیرگذار و پیچیده در روانی‌ترین موضع یک کاراکتر در همکاری با عجیب‌ترین و رادیکال‌ترین فیلمساز معاصر خلق کرده است. (وضعیتی که پیش روی شارلوت گینزبورگ در نیمفومانیاک هم بود).

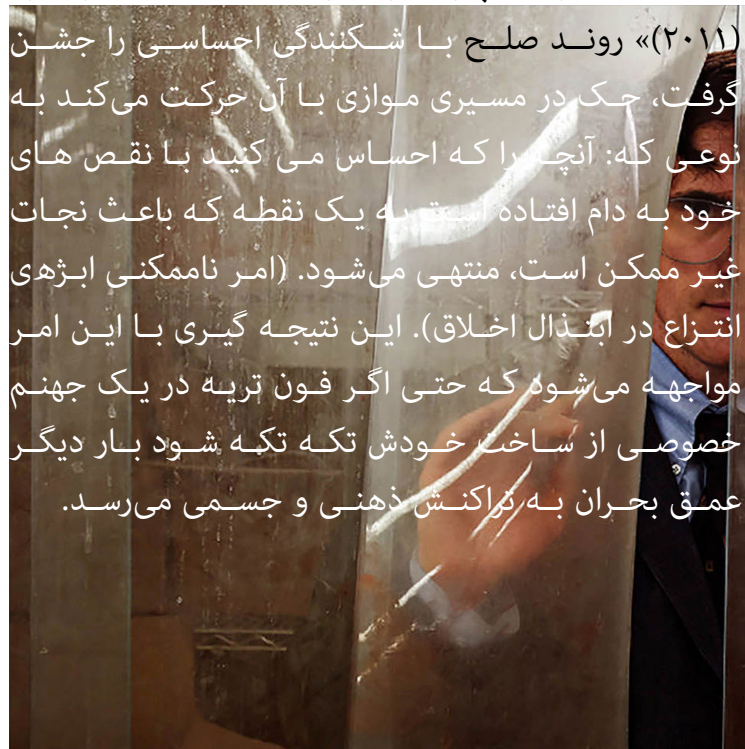
اگر فون تریه هرگز یک فیلم دیگر را تولید نکند، «خانه‌ای که جک ساخت» می‌تواند یک جمع بندی حرفه‌ای برای کارنامه‌ی وی باشد. در میان واریاسیون‌های تکان‌دهنده از پس امر زبانی، فیلمساز یک نمونه‌شات مانند «مالیخولیا» در اوج به تصویر می‌کشد، در حالی که کاراکتر جک به عنوان «ضد مسیح» نامیده می‌شود و سپس توسط ورگی به صورت مخفیانه مورد حمله قرار می‌گیرد. «این جهان جهنمی بیش نیست و کسی نمی‌خواهد به آن کمک کند» گویی این جمله کلیت فیلم است بخصوص زمانی که جک اشک می‌ریزد و دوربین در نمایی لانگ‌شات به دنیای خالی زوم می‌کند؛ این مدلی است برای خودانتقادی فیلمساز که اصالتش را در فرم درهم می‌آمیزد.

جک برای پالایش اضطرابش، بوسیله‌ی آدمکشی برای خود یک عبادت مقدس می‌سازد و اساسا فون‌تریه تخصصش آفرینش چنین فیلمهایی است. اگر «مالیخولیا

(۲۰۱۱)» روند صلح با شکنندگی احساسی را جشن گرفت، جک در مسیری موازی با آن حرکت می‌کند به نوعی که: آنچه را که احساس می‌کنید با نقص‌های خود به دام افتاده است به یک نقطه که باعث نجات غیر ممکن است، منتهی می‌شود. (امر ناممکنی ابژهی انتزاع در ابتدال اخلاق). این نتیجه‌گیری با این امر مواجهه می‌شود که حتی اگر فون تریه در یک جهنم خصوصی از ساخت خودش تکه تکه شود بار دیگر عمق بحران به تراکنش ذهنی و جسمی می‌رسد.

می‌کند مانند رویکرد رستاخیزی‌ای که در نیمفومانیاک شاهدش بودیم. این سیر در تبدیل نماها به یکدیگر و تصادم موضوعات گسترده با هم همچون: معماری (جاذبه‌ی اصلی جک)، هنر سنتی، اردوگاه‌های کار اجباری و حتی خشونت التقاطی سادومازوخیستی فیلم. برخی از مونولوگ‌ها گویی تبدیل به بیانات یک نزاع سیاسی داخلی در ماموریتی می‌شود که هدفش اعمال ایدئولوژی‌ای پنهان به دیگران است. بنابراین فون تریه با جک به عنوان نیروی کشتار خود دقیقا همین کار را می‌کند. فیلم مدت زمان زیادی را صرف توضیح دادن به کنش‌گرایی شخصیتش نموده یا حتی شرایط اولیه که او را به چنین موجودی فریب داده است. در اپیزود اول فون‌تریه در شات‌هایی سیاه و سفید از موتیف‌های پیانو گلن گولد (موسیقی‌دان بزرگ قرن بیستم) استفاده می‌کند، که بخش‌هایی از اسلوب‌های کشتار جک را که نزد او بسان یک عمل رومانتیسیستی است برجسته می‌نماید. در نگاهی گذرا به کودکی جک می‌بینیم که او همچون یک جوجه اوردک به سمت دوربین خیره می‌شود و سپس جک توضیح می‌دهد که «نوعی جنون خونین همچون اینکه در خانه‌ی یک مرغ باشی» تجربه کرده است. در ادامه او به بحث درباره تئوری هنر ویلیام بلیک پرداخته، وضعیتی که شبیه به یک قمار عجیب و غریب است و تنها فون‌تریه آن را بازی می‌کند اما ایده‌ها به شیوه‌ای پیچیده خود را اصلاح می‌کنند و منعکس کننده منطق مردی است که از عذاب وجدانش مأیوس شده و در دفاع از آن، استدلال‌های عمیقی را مطرح کرده است.

با این اوصاف «خانه‌ای که جک ساخت» به راحتی می‌توانست به یک فیلم درجه‌ی دوم سقوط نماید اگر عملکردی پویا در دینامیک فرمش نداشت. مَث دیلون امکان دارد پس از این نقش هولناک در رزومه‌اش دچار مشکل شود و مثلا نتواند در یکی از آثار دیزنی ایفای نقش نماید اما او بدون در نظر گرفتن آینده‌ی کاری‌اش





الکساندر ایوانف

نام: کلایمکس - Climax

محصول: فرانسه - ۲۰۱۸

کارگردان: گاسپار نوئه

منتقد: الکساندر ایوانف

مترجم: سارا صفاریان - پژمان خلیل زاده

در عمق برف به اضمحلال رسانده و سپس در پایان به شیطان مجسم تبدیلش می‌کند و همه‌ی این فرآیند در مکانیسمی سرخ‌فام به فرم درمی‌آید. از همینجا جاه‌طلبی فیلمسازی، صعود مستمر خود را آغاز نموده، بخصوص از جایی که نوئه تکنیک لانگ‌تیک عجیبی را در خط روایی ساختارش به صورت رادیکال حفظ می‌کند. این نماها اتاق به اتاق به دنبال گُش‌گرایی ابتذال بصری هستند همچون کارکردی که در آثار قبلی مولف مکرراً دیده می‌شود.

«کلایمکس» در حالی که در فرمش یک قوس خاص را دنبال نمی‌کند اما برای دیاگرام پرسناژهای حالتی دینامیک می‌آفریند. سلوا (سوفیا بوتلا) با همان روحیه‌ی مدیریتی‌اش در گروه رقص در آن وضعیت بغرنج و آناشری بر همه‌ی افراد تسلط دارد و امانوئل (کلود گاژان مال) شریک مخوفش است یا مادر بچه‌های کوچک (ونسا گایو کومان) که تصمیمات مشکوکی می‌گیرد و در مقابل ددی (کیدو اسمال) ضربات مهلک روحی‌ای را کنترل می‌کند. «کلایمکس» گویی یک جشن زندگی است، واقعیتی جنون آمیز از حقیقت تلخ گذار انسانها و یک عصیت تابو برانگیز. نوئه از دل بی‌اخلاقی یک اخلاق ساختار گریز خلق می‌نماید. فیلمساز کلیت قصه‌اش را با یک خودخواهی کمال یافته بوسیله‌ی قتل‌هایی سریالی به پایان سوق داده و حتی نام مولف با فلش‌هایی دیوانه‌وار با فونتی عجیب در سرتاسر فیلم نمود پیدا کرده و سیگنال‌هایی پربسامد بر روی تصویر به دیپازون بصری می‌رسد. حال تصور کنید چنین چاشنی مختلطی با کات‌های ژان لوک گدار درهم آمیخته شود، آنگاه چه فرم پیچیده‌ای خلق میشود!! در کلام آخر «کلایمکس» مانند یک بمب نوترونی در

در «کلایمکس» (که می‌توان آن را درجه‌ی اوج معنا کرد) دوربین حرکت دیوانه‌وار دوار دارد و با توجه به شخصیت‌های محتوم خود، به سمت بالا و پایین می‌رود. منطق این حرکت در راستای اکت شخصیت‌هاست که در اعماق دیوانگی ناشی از جهنم مخدر، زیر هجوم هیپنوتیزم به موسیقی متن قرار دارند. قدرت روانشناختی قابل توجه گاسپار نوئه دستاورد متمرکز سینمای اوست. یک کانسپت مختصر از توالی‌های رقص هیجان انگیز و تحولات اروتیکی که در یک شبیه سازی سادومازوخیستی است مانند کتابهای: «قدم زدن» فرانسیس و «۱۲۰ روز در سودوم» دوساد.

«کلایمکس» مولفه‌های شاخص و مشترک آثار قبلی نوئه بخصوص «ورود به خلا» را دارد، ۹۶ دقیقه احساس یک سفر اودیسه‌وار به صورت طولی در زمان برای محاسبه‌ی استعداد خود، در حالی که بینندگان را دعوت به یک تجربه‌ی سایکولوژیک می‌کند. به همین دلیل باید اضافه کرد که شاید این اثر بهترین فیلم نوئه باشد با اینکه در ذات پتانسیل پدیده‌ای نفرین شده را دارد.

«کلایمکس» در سال ۱۹۹۶ اتفاق می‌افتد که بر تجارب یک گروه رقص در یک مکان دور افتاده مانور میدهد، مکانی که احاطه شده توسط تپه‌های برفی است، جایی که رقص شبانه وارد فرازی تاریک شده و سپس جهنم از سانگریا (یک نوع دمنوش محلی) با محتوای ال اس دی آغاز می‌شود. فیلمساز یک زن را

در درام و ملودرام عمل کرده و تمامیت را منهدم ساخته و به جزئیاتی متبادر و آنارشستی می‌پردازد.





تبلور فرمگرایی در تالو تکنیک سازی

پژمان خلیل زاده

نام: تحقیر شده ترین مرد

محصول: ۱۹۲۴ - آلمان

کارگردان: فردریش ویلهلم مورنائو

مورنائو بنیانگذار انسجام فرم می باشد. با ذکر مقدمه ای در باب کارنامه ی هنری فیلمساز قصد داشتیم که اهمیت تاثیر گذاری اش در باب فرم را در تاریخ سینما ذکر کنیم. حال به سراغ یکی از آثار درخشان و ماندگار او می رویم.

«تحقیر شده ترین مرد» که در آمریکا به نام «آخرین لبخند» شناخته می شود، یکی از فیلمهای منسجم مورنائو در راستای انتظام فرم است. کاربرد تکنیک در راستای سازه ی این فیلم از مایه های آزمایشی و مانیفستی سبکی گذار کرده و زبانی به وجود می آورد که تمام اجزاء در خدمت تداوم بصری است. داستان فیلم یک پیرنگ کاملا ساده و خطی دارد که فاقد پیچیدگی های مضمونی به مانند سایر آثار اکسپرسیونیست هاست. دربان هتلی (امیل یانینگز) که تا به آخر همانند سایرین اسمی ندارد از مقام و پست خود به دلیل پیری به خدمتکار سرویش بهداشتی تنزل پیدا کرده و این موضوع برایش تبدیل به فاجعه ای ویرانگر می گردد. نوع شخصیت پردازی و پیشبرد درام در حیطه ی تعمق و تشدد مقام پرسناژ، ساحت قصه را با سازه ای بیان نموده که فرم در نپردی ابژکتیو و سوژکتیو برای طرح مسئله تا پایان مخاطب را همراه خود می کند. فیلمساز برای تاثیر گذاری با زبان تصویر، به سمت الگوریتمی نظام مند رفته و اسلوب فرم را در یک یک اجزای پیکربندی اش رعایت می کند.

حال به سراغ تحلیل فرمالیستی «تحقیر شده ترین مرد» با ارکان ساختارگرایی می رویم. در همان سکانس نخست دوربین از آسانسور پایین آمده و به سمت درب چرخان هتل می رود. در اینجا مکثی صورت گرفته و ما چرخش درب را با آن حالت تاکید بصری اش توسط

در تمام طول تاریخ سینما نام فردریش . ویلهلم مورنائو به عنواد استاد بلامنزاع درخشش انکار ناپذیری دارد. کسی که فیلمسازان پس از او همه تحت تاثیر فرم و زبانش قرار گرفتند. مورنائو یکی از بنیانگذاران سبک اکسپرسیونیسم در سینمای آلمان و بعدها مروج نوعی بیان فرمالیستی بنام "کامراشپیل" در کارنامه ی خود آثار متفاوتی را به عرصه ی نمایش درآورده است. فیلمهایی با تم ترسناک، کمدی، ملودرام، موزیکال که همه در سیری دیالکتیکی، انبساط و انفکاک فرم بیانی اش را در قالب های متفاوت به مدیوم بصری ترجمان می کند. سینمای او یکی از نخستین درونمایه هایی را داشت که مورد توجه منتقدان و نظریه پردازان سینمایی، بخصوص فرمالیست ها قرار گرفت. بررسی آلمان های نمایشی و موتیف های فرمیک در ساختار فیلمهای مورنائو همیشه بیشتر از کارگردانان هم دوره اش مورد بازخورد و نقد قرار گرفته است. تا جایی که مثلا تینیانف و آخنباوم دو نظریه پرداز فرمالیست، مورنائو را هم رده با معماران گوتیک و مجسمه سازان تشبیه می کنند و شکوه فرم در ارتباط دو سویه اش با تم و مضمون به حد بیانی بصری می رسد. این موضوع همیشه بخش اعظمی از چالش های فیلمسازی مورنائو بوده و او در دوران کاری اش، تا قبل از مرگی زودهنگام، پایه گذار تکنیک های روایی در سینماست که امروز آن را به عنوان الفبای تصویر می شناسیم. اگر گریفیث خالق زبان سینماست،

در سیر درام و شخصیت پردازی می بینیم که مرد در محله ی زندگی اش آدم محبوبی است و همه به او احترام می گذارند. نوع لباس و نوع تیپ سازی مورنائو برای پرداخت به پرسناژ مرکزی اش در اتمسفر و فضا بسیار حائر اهمیت است. در بررسی فرمال به این کار « باز آشنایی شخصیت محوری» می گویند امری که در ساختار سینمای کلاسیک جزوء شاخصه ها و رکن های اساسی فرم محسوب می گردد. (در فرم مدرنیستی این پارامتر به گونه های دیگری پرداخته می شود). در ادامه در سکانس محل کار که اصلی ترین کانسپت مکانی در مضمون بوده، مرد به هتل می رود و در لحظه ی ورود، میانه ی درب چرخان متوجه ی حضور یک دربان دیگر می شود که آنجا اوج از هم پاشیدن پرسناژ است. او تازه می فهمد که از کار اخراج شده و نقطه ی شروع بحران استارت می خورد. اگر به این سکانس دقت کنید، بار دیگر آن درب چرخان در مرکز قاب قرار دارد و مرد و پسر بچه و دربان جدید در بک گراند، خارج از هتل. در اینجا مورنائو از همان موتیف کنش گرش که در سکانس نخستین بر روی آن مکث کرد استفاده ی روایی نموده و اینجا درب را به عنوان پراپ میزانشی در هسته ی موقعیت قرار می دهد. درب مثل همیشه می جرخد و ما آن سه را در خیابانی که مملو از دود و گرد و خاک است می بینیم. ایجاد گرد و خاک و تار کردن مکان قرار گیری پرسناژها، از ترفندهای اکسپرسیونیست ها برای القای درام اغراق شده است که در لحظه می خواهند در فرم تمام بار آنی موقعیت را بر پیرنگ خالی کنند (عکس ۲)



فیلمساز می بینیم. نوع نقطه نظر دوربین و زاویه کانونی آی لول، تداعی کننده نمای " پی او وی" است. سپس کات زده شده و ما کاراکتر اصلی را می بینیم. او مردی است که در هتل کار می کند. مردی سالخورده و کمی فرتوت که مورنائو در همین ابتدا زیست و کنش پرسناژ را به صورت فیزیکی برایمان آشناپنداری نموده و در آغاز پیرنگ سوژه ی اصلی را معرفی می کند. سپس در سکانس بعدی که در بستر درام باید کاراکتر خود را به ساحت وجودین برساند، همچون فرمول دراماتورژی کلاسیک به سراغ زیست و محل زندگیش می رویم. در اینجا مورنائو با ثبت تصاویری سایه و روشن از ساختمانی کهنه و فرسوده که در حصار سایه های اکسپرسیونیستی فرو رفته است، محل زندگی مرد را با ساحت وجودینش به کنتراست فرمیک می رساند. در خط روایی و باز آشنایی شخصیت، کانسپت و قالبی که در آن می زید بسیار مهم بوده بخصوص با تأکیدهای اکسپرسیونی که کانسپت قائم بر تمامیت ابژه های فردی است. در این محله بر اساس ریخت شناسی و بوم گرایی تیپ های مردم می توان دریافت که در محله ای فقیر نشین هستیم و در این بین تصویری که فیلم از سازه اش در سایه در آن نمای لانگ شات نشان می دهد، کانسپت و کنتراسیو فضا در یک قالب اند. (عکس شماره ۱)



عکس شماره اول

ناگهان تصویری انتزاعی و خیالی مدی بینیم که یک زن و یک پیرمرد را نشان می دهد. این دقیقا یک نمای پیشی بینی شده از پلانی در پایان همین سکانس است که برای پرسناژ و مخاطب اینهمانگویی از پیش تعیین شده ایجاد می کند. موتیفی دراماتیک که موقعیت بعدی را مفروض نموده و در ساختار فرمال، تم و مایه را به ساحت بصری تبدیل می نماید. سپس تصویر مشوش مرد و در ادامه تار شدن لغات نظافتچی و پیرمرد تبدیل به مرکزیت ابژھ می گردد. در اینجا فیلمساز با عملی فرمیک، موتیف افشاگرش را در راستای روایت، طوری درام پردازی کرده که در نمایی نقطه نظر، مخاطب همراه پرسناژ گشته و با فوکوس هایی اغراق شده بر جملات و ایجاد حالتی گیج وار، این حس به تماشاگر منتقل می شود. پس از این مرد با حالتی مستهلک و فروپاشیده شده به سمت فرد مزبور رفته و با نگاهی پر از غم و استیصال به او خیره می شود و آنتاگونیست روایت در هاله ای از دود سیگار غرق شده است. در اینجا هم بار دیگر المان دود تکرار گشته و به ساحت ضد قهرمان، شمایل می دهد. در همین ما بین چندبار شاهد تدوین موازی مورنائو در سیر درام هستیم. جایی که صندوقچه به عنوان اکسسوار در اتاق دیده می شود، به صورت همزمان در پلانی متقارن تبدیل به پراپ میزانشنی گشته و دربان جدید صندوقچه ای دیگر را از کالسکه پیاده می کند. یا دو پلان موازی دیگر، که ناراحتی و ناامیدی مرد را در کنار عروسی دخترش و اهل محل را می بینیم. استفاده ی تدویمی از تکنیک تدوین موازی در اینجا به فرم انسجام بصری داده، درام را از چند بعد در مسیر پیرنگ تئوریزه می کند که همه بر می گردد به خط گذاری های فرمالیستی مولف.

در ادامه ی سیر پیرنگ زمانی که مرد بر می گردد تا لباس کارش را از کمد اتاق مدیر بدزدد مخاطب در فرم شاهد بازی با سایه ها و کنتراست نورهاست.

نکته ی مهم اینجاست که مورنائو تا به اینجا بدون دیالوگ در فرم اش چنین بستر سازی هایی انجام داده است. در جایی که مرد قرار است نامه ی اخراجش را از همان فردی که در سکانس نخست گزارشش را نوشت و در اینجا متوجه می شویم وی مدیر هتل است، بگیرد با یک پلان عالی طرفیم. دوربین بیرون از پنجره پشت میله های حفاظین قرار دارد. مرد در سمت راست کادر و مدیر در بک گراند، در سمت چپ (عکس ۳)



میزانشنی ساده از اتاق کار. در اینجا دوربین مکتبی کرده تا مرد نامه ی اخراجش را بخواند، سپس دوربین بدون اینکه کات بدهد در حرکتی شگفت انگیز بر روی مرد فوکوس می کند و سپس به جلو پن نموده و از داخل شیشه و حفاظ عبور کرده و به داخل اتاق می رود. مورنائو ۹۳ سال پیش در پلانی لانگ تیک، با تکنیکی بی نظیر از داخل شیشه رد می شود که برای آن زمان عملی غیر ممکن بوده و امروز هم برایمان سؤال ایجاد می کند که چگونه این کار را انجام داده است؟ دوربین برای به تصویر کشیدن استیصال مرد، به سمتش نزدیک گشته تا در نمایی کلوزآپ، تشویش و نگرانی را بر ساحت پرسناژ بیافزاید. اما کار بینظیر فیلمساز همینجا تمام نمی شود. در نمایی pov از نقطه نظر مرد ما در حال خواندن متن نامه هستیم. در حین خواندن نامه که از فرستاده شدن مرد به بخش نظافت دستشویی هتل حکایت می کند، در وسط کلمات

برای مخاطب می سازد که گویی در حال تماشای یک اثر ناطق است. با اینکه نوع روایت در فرم، صامت بوده اما با به وجود آوردن یک موتیف آشناپنداری به شکل بسامد صوتی، تصویر و صدا با کمک مونتاژ بر هم منطبق می شوند. در همین سکانس، پلان های pov درخشان از نگاه نقطه نظر مرد می بینیم که مورنائو در آن سالها، در امر تکنیک دست به یک عمل خیره کننده می زند. برای ترانس کردن نوع نگاه مرد و ساختن این منطق روایی، دوربین به سرعت به چپ و راست پانوراما کرده و لرزشی تعمدی هم دارد که برای اولین بار گویی در سینما، مورنائو تکنیک دوربین روی دست را در منطق روایی و ساخت فضا به فرم اضافه می کند. سپس این نماها تبدیل به نقطه نظر سوپزکتیو گشته و ما فانتزی های مرد را بر تداخل نماها به صورت تار و کدر مشاهده می کنیم تا اینکه نما تبدیل به سوپرایمپوز شده و با عمل مونتاژ ما دو پلان تداخلی با تضاد زمانی را می بینیم. (عکس ۵)



یکی لحظه ی پرسناژ از ساحت ایزکتیو و دیگری فانتزی در بعد سوپزکتیو. این برهم نمایی و ایجاد تراکنش بین دو مرز دیداری، فرم را به کمک تکنیک به استیلای ساختاری می رساند. کاری که بعدها تاثیر بسزایی بر روی هیچکاک و فیلمسازان دیگر گذاشت. در همین نمای سوپرایمپوز مورنائو در قاب بندی اش، انتظام قاب را به دو نیمه ی مساوی تقسیم کرده که در وسط

مورنائو در این سکانس به صورت متوازی، تصاویر سایه ها را در کنار هم می گذارد. نخست سایه های کشیده شده با نورهای گریز از مرکز به سبک اکسپرسیونیستی بر روی دیوارهای تاریک راهرو دیده می شود که هراس و ترس مرد را بر درام ضمیمه می کند. دوم سایه های افراد منتظر در داخل خانه که در شادی شب عروسی، چشم به راه آمدن مرد هستند. کنتراسیو و آنتورلوژی سایه ها به دو صورت هراس انگیز و انتظار، در فرم تبدیل به دو گذاره ی نمایشی می شود. به نوعی که هر دو موتیف های فاصله گذار درام را شکل داده و اساسا شمایل ساختار را تشکیل می دهند. حتی در این بین فیلمساز ارجاعی بصری به اثر قبلی اش، نوسفراتو می زند. زمانی که مرد از پله ها در حال بالا آمدن است ما سایه ی بزرگش را جلوتر از وی بر روی دیوار می بینیم. سایه ای خمیده و نالان که به مانند سایه ی کنت دراکولا است اما فرقی اینجاست که اینجا بجای هراس و ترس با یک سایه ی تحقیر شده طرفیم.

(عکس ۴)



نکته ی جالب فیلم در این بوده که کارگردان برخی پلان ها را با موسیقی اش به یک برهمکنش صوتی با اکت ها می رساند. برای نمونه در سکانشی که مرد فردای روز عروسی در خانه اش مست کرده و از کوجه صدای شیپور دو فرد را می شنوند. صدای شیپور با همپوشانی شدن موسیقی فیلم، یک حالت صوتی را

سوبژکتیو به نمایش می‌گذارد. در پایان برای جمع بندی این سکانس، فیلمساز با یک سوپرایمپوز دگر این فراز روایی را می‌بندد. به بیانی منطق پیرنگ و درام در حد فاصل دو المان فرمیک و بسامد تصویری واقع شده که برای ضرباهنگ به عنوان انتقال از یک نقطه به نقطه ی دیگر عمل می‌کند. در درام نویسی کلاسیک به این کار پایان پرده اول و آغاز پرده دوم می‌گویند. در ادامه مورنائو گذاره ی دفرماسیون دیداری در موتیف فاصله گذارش را وارد نقطه نظر نگاه پرسناژش در خیابان می‌کند. مرد در حالتی گیج و منگ وقتی به سر کار می‌خواهد برود همسایه هایش را با تصاویری دفرم شده به سبک اغراقی اکسپرسیونیستی می‌بیند. حال ما در فرم، این منطق دیداری را با اسلوب روایی و ساخت ساحت های گذار کاراکتر به صورت گام به گام دیده ایم. اکنون ابژک به مدد علیت فانتزیک، انگاشتش در فرم به ساحت اختلالی رسیده است.

یکی از اجزای قابل توجه در فرم اثر وجود درب های متحرک در هتل است. این درب ها در میزانشن های داخلی نقش پراپ های میزانشنی ای را بازی می‌کنند که در اسلوب روایت، به عنوان نشانه های مضمونی در کنار ساحت وجودین پرسناژ قرار دارند. نشانه هایی که در ساختن موقعیت و وجود بحران، نقش المان های بصری را بازی کرده و از ابتدا تا انتهای پیرنگ وجود مستمری از خود نشان می‌دهند. مورنائو در ادامه برای پیشبرد درامش در قصه، در بستر سازی موقعیت دست به پلان های موازی در عنصر روایی می‌زند. مرد در دستشویی سوپ می‌خورد در مقابل و تقارن با این پلان، مهمانان هتل در حال خوردن غذایی مفصل هستند. مرد در حال تمیز کردن کف دستشویی در حالتی نا امید و نالان است در توازی آن، همسرش برای او بی خبر نهار به هتل می‌آورد. فیلمساز برای ایجاد موتیف التهاب و فاش کردن حقیقت، موقعیت را با تصادم پلان ها همراه کرده و با چگالی اتمسفر، درام لحظه ای خلق

صورت مرد، نمای دوم قرار دارد. به بیانی کل فضای قاب را کلوزآپ سوژک تسخیر کرده و نمای دوم در دل قاب، یک تمام شات را از مرد نشان می‌دهد. از نگاه فرمالیستی، پیتربوگاتیرف این چنین تداومی را در فرم «مرکزیت سوژک به مدد علیت» می‌نامد. در اینجا سوژک ی فانتزیک در دل ابژک ی بیرونی قرار گرفته و دالی است که مدلول خارجی را بسط داده و به زبان بصری در می‌آورد. حال با ترسیم چگالی توسط اتمسفر و طول موج درام، در پلان های فانتزی و خیال، دوربین حرکتی روی دست انجام داده و شخصیت اول را دنبال می‌کند و ما شاهد فضایی بشدت عجیب هستیم. سایه ها و اجسام بزرگ نمایی شده که در میزانشن اکسپرسیونیستی با لنزی کدر و مات به شکلی دفرم شده به نمایش گذاشته می‌شوند. این سبک دوربین را نخستین حرکت تعقیبی به صورت فرار در تاریخ سینما می‌دانند که به «دوربین رها شده» معروف است. هیچکاک در همان سالها پس از همکاری با این فیلمساز آلمانی این سبک دوربین و نماهای سوبژکتیو استادش را بسیار ستایش می‌کرد و در آثارش هم بعدها مورد استفاده قرار داد. در قالب روایی فرم در این فیلم مورنائو بر اساس دستور عمل های سبکی ماکس راینهارت دست به سنت «کامراشپیل» در کنار کنتراسیوهای اکسپرسیون می‌زند. کامراشپیل مکتب هنری فرمالیستی بود که توسط راینهارت استاد تئاتر بنیان گذاشته شد و سپس توسط شاگردانش، مورنائو، گئورگ ویلهلم پابست و لئوپولد یسنر در فرم سینمایی به بیان بصری تبدیل گشت. اصولا پارامترهای این مکتب پرداخت های تئاتری با بازی های ناتورالیستی و میزانشن های ساده و سوژک های کارگری است که اغلب فضایی سرد را یدک می‌کشد.

ایجاد فضای فانتزی در بستر روایت، این فراز از فیلم را به عنوان موتیف فاصله گذار در فرم با شخصیت پردازی هم تراز کرده و اتمسفری غیر واقع را با دوربینی تماما

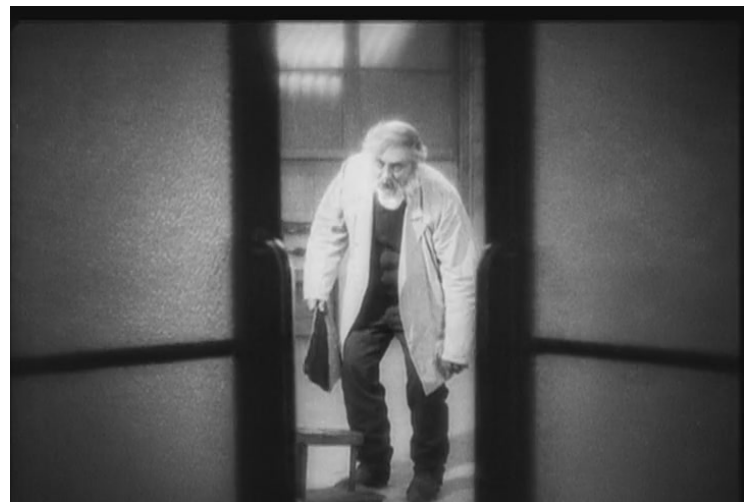
دلسوزی کرد و اختتامیه ی تقریباً نامحتملی را ترتیب داد»

پس از این میان نویسنده، پایان فیلم به طرز شگفت آوری در اوج خوشی تمام می شود. مرد پولدار گشته و همه چیز روبه راه می گردد. گویی تمام اینها یک فانتزی اغراق گون هستند که در پایانی دوگانه مورنائو آن را به اثرش ضمیمه می کند. می توان اینطور گفت که آخرین لبخند اولین فیلم تاریخ سینماست که بر پایه ی دو پایان بندی متفاوت با نقطه نظر مخاطب بازی می کند.

البته این پایان غیر محتمل از بازخورد جامعه ی آلمان می آمد و کارگردان بر اساس اقتضای جامعه ی کشورش که در زمان فاجعه باری بود، پایان فیلم را به نوعی بر آمال ها و رویاهای مردم آلمان الساق نمود. در مورد سکانس آخر کارل مایر نویسنده ی کار و امیل یانینگز گفته اند که مورنائو رضایت زیادی برای این پایان بندی نداشت اما با اصرارهای این او قانع شد که بر اساس اقتضای زمانه کمی امید به مخاطبین آلمانی تزریق نماید.

«تحقیر شده ترین مرد» مستقل از پایلن نچسبش که امروز در اسلوب بدنه بسیار اضافی نشان داده می شود، فیلمی است که می توان آن را کلاس درس فرم دانست. مورنائو استاد بزرگ سینما در آخرین لبخند، تناسب و تقارن تکنیک و استفاده ی اندازه اش را طوری آموزش می دهد که برای ساخت ساحت فرم امری انفکاک ناپذیر است.

می کند. پس از افشای حقیقت برای زن و فروپاشی مضاعف روحی برای مرد، کارگردان روایت و موقیعت را کات نمی زند و بحران را در بی رحمی تمام ادامه داده و حقیر شدن مرد را به اوج خود می رساند. فردی به ظاهر بورژوا درصد تحقیر را یک پاساژ بالاتر برده تا اینکه با ناراحتی از عملکرد ضعیف مرد، دستشویی را ترک می کند. در همینجا یک قاب معرکه می بینیم. (عکس ۶)



دو درب متحرک دستشویی از وسط باز شده و در مرکز آنها مرد را با آن وضعیت قوز کرده و نا امیدش می بینیم. تبدیل شدن پراپ میزانشنی به وضعیت بغرنج، فرم را به تشدد اثرگذاری لحظه ای می رساند. ما این درب های متحرک را از درب جلویی گرفته تا درب های زیرزمین و دستشویی از ابتدا به یاد داریم و در ناخودآگاه ما به صورت اجزایی تکرار شونده، یک بسامد تصویری ساخته است. در بیان فرمالیستی به این روش «تکرر جزئیات درجه دوم» می گویند که در آثار اکسپرسیونیست ها به طور کرار جریان دارد.

اما پایان فیلم به طرز عجیبی تمام می شود. پس از گوشه نشینی مرد در دستشویی هتل و حالت رو به موت اش بر روی تصویر نوشته هایی ظاهر می گردد: «در اینجا داستان ما در واقع باید به پایان می رسید. چون در زندگی واقعی پیرمرد بینوا به جز مرگ به چیز زیادی امید نمی داشت. هر چند نویسنده به او



سَمفونی موجِ نو

ایمان عباسی

نام: آلفاویل

محصول: فرانسه - ۱۹۶۵

کارگردان: ژان لوک گدار

«آلفاویل» ساخته‌ی غریب «ژان-لوک گدار»، اثریست بدیع و منحصر به فرد؛ بداعتی که از تلفیق رویکردهای متعدد فرمی نشات می‌گیرد. «آلفاویل» از این نظر همچون سمفونی‌ای سینمایی است، که در اوج هارمونی و تناسب، میان منظرگاه‌ها و شیوه‌های فرمال متفاوت، هم‌زیستی‌ای شگرف برقرار می‌کند. از خلق هم‌زیستی میان شیوه‌ی چینش تصاویر (بر اساس تئوری دیالکتیک ماتریالیستی جنبش مونتاز، که در راستای روشن‌گری و عیان کردن ماهیت ابژهای مورد بحثش، برهم‌زننده‌ی پیوستگی زمان، حس، و علیت است)؛ و بهره‌گیری از تداوم امان صدا (که هم‌راستا با شیوه‌ی مونتاز مذکور، با ایجاد گسستگی در مفهوم زمان، به شیوه‌ای از بیانگری می‌رسد) گرفته؛ تا ایجاد برهم‌کنش میان مختصات رویکرد موج نو، در برانگیختن حس و القای مفهوم از وادی خودآگاهی (ضمیری که با فاصله‌گذاری‌های اثر، به پویایی می‌رسد)؛ و شاعرانگی فرم در طراحی میزانشن‌ها و قاب‌بندی‌ها؛ همگی «آلفاویل» را در سینمای نوین فیلمساز، مُبدل به اتفاقی ویژه می‌کنند.

«آلفاویل» در بیان بصری‌اش، به منظور نكوهش تمامیت‌خواهی فاشیسم، در اوج خلاقیت است و شاعرانگی؛ شاعرانگی‌ای که از دل محدودیت‌های فیلمسازی می‌آید. «آلفاویل» به نوعی تصویرگر

اِتوپییی است که فیلسوفان و ریاضی‌دانان در توهم نائل آمدن به آن هستند؛ آرمان‌شهری مخوف، عاری از حس، عشق، و وجدان؛ توتالیتاریسمی که «فاشیسم» مصداق بیرونی‌اش است. اوج خلاقیت اثر، در فرم آشنایی‌زدایی جهان‌ش است؛ به این طریق که محیطی با میزانشن‌های رئالیستی (پاریس) بدون دخل و تصرف، عیناً تحت عنوان سیاره‌ای غریب، واقع در کهکشانی دیگر، در نظر مخاطب آشنایی‌زدایی می‌شود؛ طریقه‌ای که به واسطه‌ی آن، از پوسته‌ی ابژها، به ماهیت درونی‌اش گذار می‌کنیم. لوکیشن‌ها و میزانشن‌های تماماً رئالیستی از پاریس، با گذار از الگوهای فرمی اثر، مبدل به ابژه‌هایی ناآشنا و غریب می‌شوند؛ مخاطب با ناآشنا پنداشتن واقعیات پیرامونش، به منبع تخیل فیلمساز دست یافته؛ و تاثیر حسی در این پروسه، به اوج ماندگاری‌اش می‌رسد. به واقع طریقه‌ی زیست بشر تحت سلطه‌ی فاشیسم، در ساحت فرم؛ به عنوان واقعیتی غریب، فرمولیزه می‌شود. از سوی دیگر این شیوه از آشنایی‌زدایی، متناسب با اهداف موج نو، واکنشی است به قراردادهای پیشین ژانر؛ «آلفاویل» در پوسته‌ی ظاهری‌اش، هجویه و پاسخی است نسبت به سینمای آشنای پیش از خود، سینمای نوآر و علمی-تخیلی؛ هجویه‌ای که البته با الگوهای ساختاری‌اش در تجسم بخشی به ماهیت ابژها و خلق جهان، به نسبت منبع هجوش، به عمق و تاثیر بدیع‌تری می‌رسد. در واکاوی‌ای فرمال و جزئی‌نگرانه، چگونگی این پروسه (آشنایی‌زدایی)، و نحوه‌ی تاثیرگذاری اثر را، بررسی می‌کنیم.

مونتاز بیانگر اثر، در الگوریتم‌هایی مُنقطع، با ایجاد هم‌زیستی میان تصاویری مستقل (که هویت‌شان

عینیت‌بخشی به منطقِ برتر (آلفا ۶۰) فرمولیزه شده است. رویکردِ مذکور با این مُختصات، در طولِ اثر، کیفیاتِ نام‌برده را هرچه بیشتر قوام می‌بخشد. ورودِ پرسوناژِ محوری، با نگاه به اسلحه، روشن کردنِ سیگار و مخفی ماندن در تاریکیِ سایه‌ها؛ در راستایِ هجویه‌ی مذکور، شماییِ غلو شده از قهرمانانِ آشنایِ نوآر را ارائه می‌دهد (عکس شماره ۲).



سَوایِ هجو، که صرفاً پوسته‌ای ظاهری از ساختار است؛ «آلفویل» در شیوه‌ی آشناییِ زدایی و طراحیِ آنگوهای فرمی‌اش، به تالیفی منحصر به فرد نائل آمده؛ دکوپاژهای «گذار» در راستایِ ارائه‌ی تجسمیِ ناآشنا از میزانشن‌های رئالیستی؛ با ایجادِ پیچش‌هایی بصری در تعقیبِ پرسوناژش، در پیِ القای تجربه‌ی غریبِ دیداری است؛ سبکِ حرکتِ دوربین، متناسب است با اکسسوارِ صحنه؛ به عنوانِ مثال، هنگامی که کاراکترِ درِی چرخشی را باز می‌کند، دوربین نیز در تعقیبِ وی و در تناسب با حرکتِ در، تجربه‌ای بصری از این چرخش را به نمایش می‌گذارد؛ و ماهایی مُمْتَد و بدونِ بُرش از رفت و آمدهای کاراکتر، در پیچ و قوس‌های راهروها مجسم می‌شوند. در عین حال با بهره‌گیری از «جامپ‌کات» و برهم زدنِ این تداومِ بصریِ مذکور، علاوه بر ایجادِ فاصله‌ای خودآگاهانه؛ تصویری غریب از ابژه‌های رئالیستی به تصویر کشیده می‌شود. سبکِ دکوپاژها به این طریق، با ایجادِ هماهنگی با

برآمده از همین برهم‌کنش‌ها است؛ و بهره بردن از اِلمانِ صدا (نریشن) در راستایِ این مونتاژ؛ با فراهم آوردنِ بستری جذاب برای تماشا، از ثانیه‌ی اول، پروسه‌ی آشناییِ زداییِ مذکور را آغاز می‌کنند. نماییِ کلوز از چراغی چشمک‌زن، توأم با صدای سرد و مَخوفِ «ابر رایانه»، به واکاویِ تصویری ثابت کات می‌خورد؛ دوربین از یک انسان، که بالای سرش در پس زمینه طرح‌هایی نظامی مشاهده می‌شود؛ رو به بالا حرکت کرده و قابِ تازه‌ای را، اینبار با طرحی از پروازِ کبوتر شکل می‌دهد؛ در بازخوانیِ میزانشن و دوربین در این پلان، گذارِ تصویر از یک قاب به قابی دیگر، فرد را با بَندِ اسارت، در توهمی از آزادی، تصویر می‌کند (عکس شماره ۱).



این آغازی بر پرداخت‌های شاعرانه‌ی اثر است که استعاره‌هایش در طولِ کار، به بار می‌نشینند. مجدد با پَرشِ تصویر از «چراغ چشمک‌زن» (که به واسطه‌ی نریشنِ «ابرایانه»، طبقِ تئوریِ مونتاژیِ کولشف، حاوی شخصیت و حاملِ حس است) به مانورهای دوربینِ حولِ ساختمان‌های پاریس در شب، می‌رسیم؛ نریشنِ ابررایانه حال «واقعیت را پیچیده‌تر از آنچه دیده می‌شود، معرفی می‌کند»؛ تا به اینجا از طریقِ برهم‌کنشِ این اِلمان‌های فرمال، واقعیتِ بیرونی (شهرِ پاریس)، به عنوانِ آرمان‌شهری غیرزمینی آشنایی‌زدایی، و چراغِ چشمک‌زن (که به نوعی یادآورِ «هال» در اودیسه‌ی کوبریک نیز هست) در جایگاهِ گُدی برای

محیط، و در عین حال برهم‌زدن این تناسب، در گذار از پوسته‌ی واقعیت به ماهیتش، موثر واقع می‌شود. علاوه بر تاثیر تهیداتِ بصری ذکر شده در امرِ آشنایی‌زدایی؛ شاعرانگی در پرداختِ روابطِ پرسوناژها، طراحی میزانشن‌ها، و قاب بندی‌ها؛ امان‌های اساسی دیگری هستند در راستای ناآشنا کردنِ مناسباتی آشنا، که بر اساس آنها زیست می‌کنیم. «لمی کوشن یا ایوان جانسون» ماموری مخفی است که از سیاره‌ی ما، برای نجاتِ معدود مردمانِ آزادِ باقی‌مانده، به سیاره‌ی آل‌فویل سفر می‌کند؛ حال لوکیشنِ «آل‌فویل» همین زمینِ خودمان است؛ سرزمینی که تحتِ اراده و منطقِ هوشِ برتر (فاشیسم)، فردیست را از انسان سلب کرده، و او را به یک کیسِ مطالعاتی صرف تقلیل داده؛ این فاصله‌ی کهکشانی ذکر شده، کنایه‌ای است از میزان فاصله‌ی این شیوه‌ی حکومتی، با حقیقتِ وجودی بشر. در راستای رسیدن به ماهیتِ امرِ اجتماعی؛ مناسبات و اصولِ رفتاری و اخلاقیِ مرجع در زیستِ ما، در ساحتِ پرداختِ پرسوناژها و تیپ‌های جهانِ اثر؛ به اصول و مناسباتی ناملموس و غیرعقلانی بدل می‌شوند؛ تمامِ مُدل‌های در بند و اسیر در آل‌فویل، به شدت مبادی آداب و خوش‌مشرب هستند، به این طریق که در مواجهه با «ایوان جانسون» همواره به صورتی تصنعی، جهانِ ماشینیِ «آل‌فویل» متناقض جلوه کرده، و در نظر مخاطب آشنایی‌زدایی می‌شود.



تاکید در بیانِ بصری اما، صرفاً خلاصه در جادوی مونتاژ نیست؛ شیوایی میزانشن‌ها در القای حس و مفهوم، توأم با گزینشِ هوشمندانه‌ی منظرگاه‌های دوربین در شکل دادنِ قاب‌ها؛ از دیگر امان‌های اساسی در ساختارِ اثر است؛ همانطور که ذکر شد، فرمِ «آل‌فویل» همچون سمفونی‌ای سینمایی، در بسترِ جهانِ تالیفی‌اش، از رویکردهای متعدد و پُر ظرفیتِ مدیوم، در راستای ایجادِ تاثیرگذاریِ حسی، بهره برده است؛ به منظور تثبیتِ جایگاهِ پرسوناژها به عنوانِ مُدل‌هایی محصور، تحتِ دیکتاتورِ منطق (آل‌فا ۶۰)؛ غالباً تفحص‌های «ایوان جانسون» در آل‌فویل، در نماهای مدیوم-لانگ و لانگ تصویر می‌شود؛ به این طریق که دوربین غالباً

تهیداتِ فوق در هم زیستی با الگوریتم‌های منقطع فرمی؛ علاوه بر بهره‌وری از حداکثر پتانسیل‌های ساختاری، منتج به خلقِ ریتمی کوبنده و زنده می‌شود؛ مونتاژِ روشنفکرانه‌ی اثر، با ایجادِ برهم‌کنش میانِ تصاویرِ فاقدِ رابطه‌ی علی و زمانی، ضمن ایجادِ ضرب‌آهنگی بصری؛ در پروسه‌ی آشنایی‌زداییِ اثر نیز به اوجِ تاثیر می‌رسد. مصداقِ این امر، صدای ابررایانه است که همه جا شنیده می‌شود؛ او آپراتورِ تلفن؛

مخاطب آشنایی‌زدایی می‌شود. تهیداتِ فوق در هم زیستی با الگوریتم‌های منقطع فرمی؛ علاوه بر بهره‌وری از حداکثر پتانسیل‌های ساختاری، منتج به خلقِ ریتمی کوبنده و زنده می‌شود؛ مونتاژِ روشنفکرانه‌ی اثر، با ایجادِ برهم‌کنش میانِ تصاویرِ فاقدِ رابطه‌ی علی و زمانی، ضمن ایجادِ ضرب‌آهنگی بصری؛ در پروسه‌ی آشنایی‌زداییِ اثر نیز به اوجِ تاثیر می‌رسد. مصداقِ این امر، صدای ابررایانه است که همه جا شنیده می‌شود؛ او آپراتورِ تلفن؛

ایدئولوژی‌اش را با صدایی ماندگار و سرد بیان می‌کند) تصویرگر مفهوم نظارت و کنترل همه‌جانبه است (عکس شماره ۶)



مفاهیمی که پیش‌تر نیز با دیگر تمهیدات مذکور، در جهان اثر فرمولیزه شده بودند. از این رو برهم‌کنش دیالکتیک تصاویر، سبک دکوپاژها و شاعرانگی میزانشن‌ها؛ همگی موثر در خلق جهان تالیفی، و برانگیختن حس هستند.

«آفاویل» عُصیان فرد است علیه سیستم؛ به همین منظور در راستای اعطای هویتی مستقل به پرسوناژها؛ مواجهه‌ی «ایوان جانسون» و «ناتاشا (با بازی آنا کارینا)» در تضاد با تمهیدات بصری سکانس‌های بیرونی، فضایی گرم و به شدت شاعرانه دارد؛ دوربین حال در فاصله‌ای نزدیک در قالب کلوزآپ‌هایی حساب شده، تجسم‌گر جزئیات واکنش‌های حسی پرسوناژهاست؛ موسیقی گرم و عاشقانه است؛ و «ناتاشا» در مواجهه با روشنگری‌های «ایوان» در باب عشق و وجدان، از سایه‌ها به سمت نور حرکت می‌کند (عکس شماره ۷) حسی که البته با ایجاد فاصله‌هایی فرمی، از ساحت خودآگاهی برانگیخته می‌شود؛ دوربین از کلوز کاراکترها، با شکستن دیوار چهارم، با مانوری ملایم، به نماهای POV می‌رسد؛ به گونه‌ای که بیننده، خود را مخاطب مستقیم دیالوگ‌های شخصیت می‌بیند. فرم اثر اما همانطور که ذکر شد، ضیافتی سینماییست که از پس تلفیق‌هایش به تالیف

با جای‌گیری هوشمندانه از پس اجزا، با پنهان‌های افقی سریع (در راستای خلق ریتم بصری)، ضمن تعقیب پرسوناژ؛ قاب‌هایی بیانگر را خلق می‌کند؛ به این صورت که در این قاب‌ها، کاراکترها غالباً در محاصره‌ی اشکال هندسی منظم، محبوس هستند؛ بخش اعظمی از این کادرها را اشکال هندسی و فرمول‌های ریاضی شکل داده، که به گونه‌ای استعاره‌ای نمود سلطه‌گری منطق حاکمی است، که پرسوناژها رو در دل خود به اسارت گرفته (عکس شماره‌ی ۴ و ۵)



فاصله‌ی دوربین با پرسوناژها در نماهای بیرونی، کلیت محیط را بر فردیت اشخاص ارجح دانسته، و کاراکترها را به عنوان مدل‌هایی فاقد هویت مستقل، تحت تاثیر فضای فاشیستی حاکم تصویر می‌کند. زاویه‌ی های-انگل دوربین در این پلان‌ها؛ با بهره‌وری از اِلمان‌های ممتد صوتی (نریشن آلفا ۶۰ که مدام

است، غالباً در پس‌زمینه‌ی تصویر، فضای میان پرسوناژها با آدوات پیشرفته‌تریین شده است؛ ابژه‌هایی آشنا که در ساختار اثر، به اِلمان‌هایی مَخوف و امنیتی مبدل شده‌اند؛ خصوصاً رسانه و تلویزیون (عکس شماره ۸).



با آغاز تحولِ شخصیت، تدریجاً ابژه‌های مذکور از میدان دید خارج شده و دوربین به نماهایی بسته از چهره‌ی دو پرسوناژ می‌رسد؛ حال با نشستن ملودی‌هایی عاشقانه بر تصویر، میزانشن‌ها در اوج شاعرانگی، کاراکترها را از لوکیشنِ پیشین جدا کرده و فضایی انتزاعی را به تصویر می‌کشاند؛ اتمسفری که گویی تجسم‌گرِ شعری است که دربابِ مفهوم عشق،

خوانده می‌شود. نور به صورتِ مُتواتر، از زاویه‌ی بالا با القای حسِ عنایت، در رفت و آمد است؛ و پرسوناژها در هر نوبت از روشن شدنِ صحنه، با استایل و شمایی متناسب با کلام (نریشن)، در بسامدی حسی، مخاطب را در مرزی از خودآگاهی و حس، با خود همراه می‌کنند (عکس شماره ۹).



می‌رسد؛ حسِ آگاهانه‌ی مذکور در سکانس‌های عاشقانه «تلفیقی» هستند؛ هنگامی که صحبت از عشق می‌شود، با همان ضرب‌آهنگِ دیوانه‌وار، نویزهای ماشینی بر تصویر نشست، و مخاطب در عین تجربه‌ی لذت و حسی متفاوت، حس و مفهوم ناشی از این برهم‌کنش‌ها را نیز تجربه می‌کند. اوج هارمونی این سَمفونی فرمال را می‌توان در سکانسِ تحول و رهایی «ناتاشا» دید؛ زمانی که مفهوم «عشق» در نظر او و مخاطب، در ساحتِ اثر، به عینیت می‌رسد. به صورتِ انحصاری، این سکانس را به عنوانِ شالوده‌ی اثر، واری می‌کنیم.



تحت نگرشِ فاشیستی «آل‌فویل»، با حذفِ فردیت؛ انسان به مدلی تحت تاثیر تقلیل می‌یابد؛ و واژگانی همچون «عشق»، «گریستن»، «تغییر» و هرآنچه بویی از هویتِ مستقل دهد، در کتابِ مرجع «آل‌فویل» ممنوع اعلام می‌شوند (کتابِ مقدسی که به واقع یک دیکشنری است، آشنایی‌زدایی در راستای تاکید بر اهمیتِ واژگان)؛ «ایوان جانسون» اما در پی بیدارسازی وجدانِ خفته‌ی «ناتاشا» است؛ مفهومی که وی به صورتِ ناخودآگاه حسش می‌کند؛ او خطاب به «ایوان» می‌گوید «با اینکه تا به حال این واژه را نشنیده‌ام، اما معنایش را می‌دانم». با چینی‌ش هدمندِ میزانشن‌ها، قاب‌ها در این جدالِ مفهومی، در خدمتِ عینیت بخشیدن به معنا، بیانگر هستند؛ نماها ابتدا مدیوم

و بدونِ دخل و تصرف، صرفاً با تکنیک‌های خلاقانه و ساده (پیچش‌های دوربین)، و البته جادوی مونتاز (که فاصله‌گذار نیز هست) دریافت می‌کنیم؛ در پلان‌های بعد اما این تمهیداتِ بصری ویژه هستند که بر تصاویر می‌نشینند (که در تضاد با رویکردِ بالاست)؛ مخاطب حال از منظرِ بصری نیز می‌تواند آشنایی‌زداییِ فوق‌را تجربه کند (که مجدد تکنیکش ساده است؛ نگاتیوها از نظرِ ادیت و نور، جهان را غریب تصویر می‌کنند) (عکس شماره ۱۰).



مصدیقی دیگر از این برهم‌کنش متناقض؛ در ترکیبِ حس و ضدحس است؛ به عنوان مثال ابتدا پرداخت‌ها را شاعرانه می‌بینم؛ از اکت‌ها و شکستن دیوارِ چهارم گرفته، تا امتدادِ اِلمانِ صدا، که مخاطب را از غرق شدن در اثر به خودآگاهی می‌کشاند (در سکانس‌های احساسی، نویزهای «آلفا ۶۰» نابهنگام بر کلوزهای حسی سوار شده، و مونتازِ دیالکتیکی آغاز می‌شود)؛ این اِلمان‌های فاصله‌گذار اما به قاب‌ها و میزانش‌هایی به شدت سینمایی (به تعریفِ آشنایش) منتج می‌شوند؛ تعقیب و درگیری میانِ نیروهای آل‌فویل و «ایوان» از نماهایی سوپر لانگ - با زاویه‌ی های - تصویر می‌شود، که تماماً القاکننده‌ی نظارت و تحقیر، و تَقَدُّمِ محیط بر افراد است (عکس شماره ۱۱). به عنوان مصداقی دیگر؛ هنگامی که «ایوان» برای جمع‌آوری اطلاعات به ساختمانِ مرکزیِ «آلفویل» می‌رود، قابی به شدت

تداومِ حسیِ مذکور اما، با جامپ کات و برهم‌کنشِ دیالکتیک تصاویر، دچار گسست شده و مخاطب همراه با این ریتمِ بصری، به واقعیتِ جهانِ فاشیستی بازمی‌گردد؛ هنگامی که صحبت از تحول و عشق می‌شود، تصویر همراه با نویزهای صوتی، از زاویه‌ی های-انگل (که به نوعی pov «آلفا ۶۰» است) به ماشین‌های پلیس کات می‌خورد که به سمت آن‌ها در حرکت هستند؛ درگیریِ میانِ نیروهای پلیس و کاراکترِ محوری، به جهتِ عدمِ هویت و فردیتِ ماموران، مستقیم گرفته نمی‌شود و تصویر به عکسِ پیشوا کات می‌خورد، تصویری که گویی در تظاهرات بالا و پایین می‌شود؛ سپس دوربین به جهتِ خلقِ فضا، حولِ آسمان‌خراش‌های پاریس می‌چرخد، و تصویر مجدد با امتدادِ اِلمانِ صدا (شنیده شدنِ جملاتِ ابررایانه که متعلق به چند پلانِ جلوتر است) با پَن‌هایی سریع، از علامتِ «آلفا ۶۰» به وضعیتِ پرسوناژها می‌رسد. طولِ نماهای مذکور هر کدام چند ثانیه است، و تکنیک‌ها و تمهیدات به شدت ساده هستند: تکان دادنِ عکسِ پیشوا با دست، مانور حولِ ساختمان‌ها، مجسم کردنِ نزاع‌ها و گُنش‌گری‌ها با لحنی شاعرانه (تا آنجا که در راستای فاصله‌گذاری‌های فرمالِ مذکور، اسلوموشن‌ها در پلان‌های درگیری؛ ناشی از اکتِ خودِ بازیگران است)، و پرداخت‌های مینیمال که از الگوریتم‌های منقطع‌کننده‌ی فرمی (مونتاز) نشات می‌گیرند.

اساساً بنیانِ فرمیِ «آلفویل»، که اثر را به تالیفی منحصر به فرد رسانده، نشات گرفته از تلفیقِ همین تونالیت‌های متناقضِ ساختاری است؛ ترکیب و برهم‌کنشی که خالقِ طیفِ گسترده‌ای از حس و ضدحس است. با رجوع به سکانسِ مذکور که در حال واریاسیون بودیم، هم‌زیستی‌های بدیعی را میان برخی الگوهای ساختاری مشاهده می‌کنیم؛ به عنوان مثال، در راستای آشنایی‌زداییِ واقعیتِ زیستی بشر (به عنوان موجوداتی مَخوف)؛ ابتدا واقعیت را بی واسطه،

«آفاویل» بدین سان سَمفونیِ موجِ نو است؛ تلفیقیست از ساختارشکنی و ساختارمندی، ترکیبی است از حس و ضدحس؛ گویی نقطه‌ی عطفی است برای گذار از یک تعریف به تعریفی نو؛ «آفاویل» بازتعریفِ سینماست.

درخشان را مشاهده می‌کنیم؛ زنی برهنه به مثابه کالای جنسی، بی تحرک در مرکزِ تصویر ایستاده؛ و ایوان و همراهانش از گوشه‌ی قاب (در حالی که میان دیوارها محصور هستند) وارد محیط می‌شوند؛ این میزانسن خود بیانگرِ جزئی از جهانِ معنایی فیلم است؛ کالانگاری جنسی که در پرداخت‌ها نیز به آن می‌رسیم؛ در سکانس‌های ابتدایی، هنگامی که «ایوان» به هتل می‌رود، زنی به عنوانِ (سرگرم‌کننده) او را همراهی می‌کند و جملاتی ماشینی را به زبان می‌آورد؛ عینا در بخش‌های پایانی نیز یک «سرگرم‌کننده‌ی» دیگر همان دیالوگ‌ها را خطاب به کاراکتر محوری بازگو می‌کند؛ و این دوره باطلی است که مُدل‌های «آفاویل» در ورطه‌اش، فردیتِ خود را باخته‌اند.





طعم زندگی

دانیال هاشمی پور

می‌روند. روبن مامولیان چنین فیلمسازی است.

نام: امشب دوستم بدار

محصول: آمریکا - ۱۹۳۸

کارگردان: روبن مامولیان



در چرایی اهمیت دیدن آثار کلاسیک مقالات بسیار و نوشتار های پر شمار نگارش شده است. در اینجا قصدمان دلیل بازگویی اهمیت تماشای آثار کلاسیک نیست. واضح است چه برای مطالعات سینمایی و چه حتی صرفا لذت بردن از سینما، آثار کلاسیک واجبند. بدون پشتوانه کلاسیک سراغ مدرن رفتن پیامدی جز گیر کردن در باتلاق مفهوم زدگی و انتلکتی ندارد. از ورای سینمای کلاسیک مخاطب درست و تربیت شده می‌آید. مخاطبی که کلاسیک را دارد، اصول را فهمیده، فرم در ناخودآگاهش جای گرفته و حال مدرن هم می‌فهمد. پس بدون کلاسیک هر حسی الکن است و هر مدرنی بی اساس. هر مخاطبی سرکار است و هر نقدی تفسیر. در کتب نقد و نشریات ایرانی به سینمای بزرگان کلاسیک مثل جان فورد، هاوارد هاکس، آلفرد هیچکاک و فرانک کاپرا - که البته این اساتید روی سر ما جا دارند! - به وفور پرداخته شده است. اما هدف ما اینجا بررسی آن دسته از فیلمسازان کلاسیک و آن دسته از فیلم‌های کلاسیک است که به هر دلیلی در نشر ایرانی نسبتا مهجور مانده یا زیر سایه این دوستان قرار گرفته است. پس اولاً در اینجا تکرار مکررات نداریم زیرا همه می‌دانیم جویندگان و ریوبراوو چه شاهکارهایی هستند و دوما هدف اصلی شناخت آن دسته از فیلمسازانی است که مخاطبان سینما در ایران یا اسمشان را نشنیده‌اند و یا اگر شنیده‌اند به سراغشان

از آن اساتید همه فن حریفی که در هر سبک و ژانری فیلم می‌سازد. چه موزیکال چه گانگستری چه کمدی و چه حتی اقتباس، مامولیان پیروز این بازی است. مامولیان که اصالتی ارمنی دارد، زمانی شروع به کار فیلمسازی می‌کند که سینما چالشی ترین روزهای خود را تجربه می‌کند. پیش از این سینمای صامت به درجه‌ای از استحکام فرمی رسیده بود که دیگر مانند روزهای نخست کشف سینما با آن مانند تئاتر فیلم شده رفتار نمی‌شد. اما ورود صدا به صنعت سینما همه چیز را دستخوش تغییر کرد. نخستین فیلم‌های ناطق عموماً آثار بدی بودند. این فیلم‌ها چنان توجهی به صدا می‌کردند که فرم مستحکم بصری سینمای صامت داشت به دست فراموشی سپرده می‌شد. مخالفین صدا از هر طرف صدایشان به گوش می‌رسید. ژرمن دولاک اعلام کرد سینما الزاماً هنری صامت است و رودلف آرنه‌ایم و هوگو مانستربرگ معتقد بودند صدا از اهمیت بصری می‌کاهد. در سوی دیگر ژان اپستاین از ورود صدا به سینما طرفداری می‌کرد و ابل گانس و ژاک فدر و تعدادی دیگر از امپرسیونیست‌ها نیز پشت

و سفید تاریخ سینما دانست و یکی از دلایل آن همین پشتوانه نظری و درک درست از «نظریه فیلم» است. امشب دوستم بدار با یک نمای عمومی از صبح زود در پاریس و برج ایفل در عمق صحنه آغاز می‌شود. صدای ناقوس کلیسا به گوش می‌رسد و با هر صدای ناقوس تصویر به نمایی دیگر از شهر پاریس کات می‌خورد. خیابان‌ها خلوت هستند و مشخصا شهر هنوز از خواب بیدار نشده است. سپس تصویر به کارگری کات می‌خورد که زودتر از همه بیدار شده است و قصد دارد کار خود را شروع کند. بیلش را بلند می‌کند و طی حرکاتی هماهنگ آن را به زمین می‌کوبد و صدای بیل جای صدای ناقوس را می‌گیرد. سپس تصویر مردی را داریم که خوابیده و خر و پف می‌کند. خر و پف هماهنگ او نیز به صدای تصویر افزوده می‌شود. به همین ترتیب اهالی شهر یکی یکی از خواب بر می‌خیزند و صدای زنی که جارو می‌کشد، مردی که چاقویش را تیز می‌کند و کفاشی که با چکش به کف کفش می‌کوبد به این ملودی هارمونیک اضافه می‌شود. ملودی کلی آرام آرام تکامل پیدا می‌کند و در هر کات تصویر، یک ملودی مستقل به هارمونی اصلی افزوده می‌شود. ملودی‌ای که استقلال خود را دارد، از آن مهم تر «شخصیت» خود را دارد، اما در ترکیب با بقیه نت‌ها کنار آن‌ها می‌نشیند. مامولیان در این سکانس افتتاحیه شاهکار، نخست تکلیفش را با بیننده مشخص می‌کند و از همان ابتدا بیننده می‌فهمد با یک موزیکال اپرت مانند سر و کار دارد. در قدم بعدی ادای دینی به نخستین آثار سخن گوی رنه کلر می‌کند و در پایان نیز نظریه کنترپوان را که به آن اشاره کردیم به عمل در می‌آورد. این به عمل در آوردن تکنیک صرف نیست و فارغ از بعد تکنیکی بحث، کارکردی صحیح برای یک موزیکال مثل امشب دوستم بدار دارد. پس از این سکانس افتتاحیه موفقیت آمیز که مخاطب را با روح کلی حاکم بر اثر آشنا می‌کند، نوبت به معرفی

او را گرفتند. در این زمان ملتهب بود که سینما نیاز به فیلمسازی داشت که بتواند با ساختن آثاری ثابت کند الزاما صدا برای سینما خطرناک نیست و اگر با کارکرد درست به کار گرفته باشد نه تنها آفت نیست بلکه گسترش دامنه قدرت بیان سینماست، یعنی همان چیزی که روبن مامولیان آن را بالاترین لذت حین فیلمسازی می‌دانست.



در سال ۱۹۲۸ مقاله مهمی از سرگئی آیزنشتین، وسوالدو پودوفکین و الکساندروف چاپ شد که در آن بر این باور بودند که: «تحول و تکامل مونتاژ در این شرایط تنها هنگامی میسر خواهد بود که صدا همچون کنترپوان در برابر مونتاژ بصری به کار رود. نخستین تجربه با صدا را باید به سوی ناهمزمانی هدایت کرد. تنها از این طریق به احساس مورد نظر خود خواهیم رسید. احساسی که با گذشت زمان ما را به خلق یک کنترپوان قادر کند، کنترپوانی از توهم بصری در برابر صدای تصویر.» رنه کلر نیز با تکمیل کردن این نظریه بر کاربرد غیر همزمان و آسینکرونیک یا همان کنترپوان مد نظر فیلمسازان روس تاکید کرد و معتقد بود صدای سینک و همزمان ناتورالیستی است و صدا باید در مقابل تصویر قرار بگیرد تا تاثیری را القا کند. به عقیده من فیلم امشب دوستم بدار (۱۹۳۲) از روبن مامولیان نمونه بی نظیری است از عملی کردن این تئوری نظری. موزیکال جمع و جور مامولیان را می‌توان بهترین موزیکال سیاه

ایده بسیار مهم تر از خود ایده است. به عبارتی بهتر ایده خوب یک امتیاز است اما ایده کلیشه پوئن منفی نیست.



alamy stock photo

ESN1RK
www.alamy.com

زیرا طوری که هر هنرمند به یک مسئله واحد می نگرد، منحصر به خود اوست و اگر اثر پرداخت صحیحی داشته باشد، در این حالت ایده اهمیتی ندارد. در مورد امشب دوستم بدار نیز همین موضوع صدق می کند. حتی اگر مخالفان این سینما، مامولیان را به خاطر سادگی بیش از حد قصه فیلمش شماتت کنند، نمی توانند بر تجربه گرایی منحصر به فردش در امر کارگردانی چشم بیوشند. پیش از این درباره عملی ساختن تئوری کنترپوان در سکانس افتتاحیه فیلم سخن گفتیم، اما این موضوع فقط در سکانس افتتاحیه فیلم

شخصیت اصلی فیلم می رسد. موریس (با بازی موریس شوالیر) از خواب بر می خیزد و در حاشیه صوتی فیلم همچنان ملودی هارمونیک در جریان است. حال آواز او نیز به این ملودی اضافه می شود. موریس به دل شهر پاریس می زند و ما از نزدیک با حال و هوای صبح پاریسی آشنا می شویم. در خلال این آشنا شدن - که به عقیده من به نوعی همان تئوری تعقیب چزاره زاواتینی و نئورئالیست هاست - ما هم شهر را می شناسیم هم شخصیت را. هم جغرافیای محل برایمان روشن می شود و هم این که موریس چه نوع شخصیتی است. موریس به مغازه خود می رود و متوجه می شویم که او خیاط است. اگر از دیدگاه فیلمنامه نویسی نگاه کنیم همین جاست که Routin killer یا کشنده روتین اتفاق می افتد. یکی از مشتریان بد قول اما اشراف زاده او پول لباس را نمی دهد و با وعده دادن سر موریس را کلاه می گذارد. او نیز به سمت قصر اشراف زاده رهسپار می شود تا پول خود را زنده کند. اشراف زاده که می خواهد عمویش از دستش عصبانی نشود، موریس را یک بارون معرفی می کند. اما رهسپار قصر شدن همانا و درگیر ماجرای عشقی شدن با دختری در قصر همانا. از همان دست ماجراهایی که ساخت فیلمی موزیکال بدون آن ها امکان ندارد. در نهایت نیز با کشف هویت واقعی موریس رابطه عاشقانه تا مرز نابودی می رود اما در نهایت - آن طور که قراردادها و تهیه کنندگان می خواهند - عاشق و معشوق به هم می رسند.

اما اگر قصه فیلم مانند بسیاری از آثار دیگر این ژانر کلیشه است چه چیز امشب دوستم بدار را از افتادن به ورطه آثار دم دستی دیگر موزیکال باز می دارد؟ ایده عشق مردی سطح پایین به دختری شاهزاده یا اشراف زاده یکی از قدیمی ترین و دستمالی شده ترین ایده ها چه در ادبیات و چه در هنرهای نمایشی است. اما به عقیده من در هنر نحوه پرداخت یک

بدار ترکیبی از کلیشه های ژانر موزیکال و تجربه گرایی های شخصی فیلمسازش باشد. ترکیبی که واژه معجون - به یاد آندره بازن - می تواند حق مطلب را در مورد آن ادا کند. اما در یک اثر موزیکال، موسیقی جزو مهم و لاینفک آثار است. از این حیث نیز «امشب دوستم بدار» یکی از قطعات به یاد ماندنی تاریخ سینما را به مخاطبان هدیه کرد. قطعه «isn't it romantic» که پس از این فیلم در آثار بسیاری از جمله فیلم هایی از بیلی وایلدر مثل سابرینا حضور داشت و جزو عناصر مهم آن آثار بود. در فیلم آهنگسازی را می بینیم که در تاکسی این قطعه به ذهنش خطور می کند. سپس اقدام به نوشتن آن روی کاغذ می کند و همزمان با همان موتیف کنترپوان فیلم، ما نیز آن را می شنویم. یعنی همان طور که ملودی آرام آرام تکمیل می شود ما در جریان ساخت آن از بیننده صرف به یک تماشاگر فعال بدل می شویم. مامولیان در اکثر دقایق فیلم - مانند سکانس افتتاحیه و همین سکانس - نه محصول نهایی که مسیر رسیدن به آن را به ما نشان می دهد. امشب دوستم بدار فیلمی نمونه در ژانر کمدی است. اثری سرپا، حال خوب کن، مفرح و مهم تر از هر چیز استادانه. اثری که هم مخاطب عادی سینما را سرگرم می کند و هم اشخاصی که دغدغه مطالعات سینمایی دارند.

کارکرد ندارد. مامولیان با تیزهوشی حتی شوخی های خود را با استفاده از این نظریه می سازد. برای مثال در فیلم سه شخصیت کمیک پیرزن داریم که هر بار خبر عجیبی می شنوند پشت سر هم صدایی مثل پارس سگ از خود بروز می دهند. و باز هم این صدای هارمونیک وار فیلم است که این شوخی را می پردازد. یا حتی یک بار پس از واق واق پیرزن ها مامولیان تصویر را به سگی واقعی کات می زند که پارس می کند. کاتی که بسیار یادآور مونتاژ به شیوه آیزنشتین و روس ها است. این از دید من دقیقاً مصداق فرم است، یعنی تکنیکی که برای کارکرد مناسب در اثر به کار گرفته شود. پس همان طور که باستر کیتون در فیلم «همان نوازی ما» از عمق صحنه برای ساختن شوخی هایش استفاده می کند و اثرش به فرم می رسد، تکنیک های به کار رفته در «امشب دوستم بدار» نیز به خاطر استفاده با کارکرد صحیح به فرم می رسند. همین مسائل و همین تجربه گرایی های مامولیان است که سبب می شود فیلم از سقوط به کلیشه ژانر موزیکال نجات یابد. تجربه گرایی هایی که مامولیان در اثر بعدی خود، دکتر جکیل و مستر هاید، نیز ادامه داد و برای مثال حلقه نخست آن فیلم را به طور کامل p.o.v فیلمبرداری کرد. به نظر می رسد امشب دوستم



مالیخولیای ایجابی

نیمفومانیاک / لارس فون تریه

Nymphomaniac 2013 - 2014

منتقد: جی. هابرمین

مترجم: سارا صفاریان - پژمان خلیل زاده

کارگردان دانمارکی لارس فون تریه چندین فیلم عالی مانند: داگیل و مالیخولیا را ساخته است. او همچنین دست به جریان سازی هایی در سینما زده است، برای نمونه قوی ترین آنها «ابله ها» می باشد. فیلمی که فضای بهم ریزنده و روانی ای را می سازد و دیگر فیلم های اخیر را پیش بینی می کند که رفتار غیر قابل انکار را فراتر از حد قابل قبول پذیرفته اند. جدیدترین فیلم او، نیمفومانیاک متعلق به این مخاطبان علاقه مند روان گسیخته می باشد. اما کمتر شگفت انگیز تر مانند «ضد مسیح» عمل می کند. فیلمی که با محرکی شکسپیر وار در پرسناژ شارلوت گیزبورگ متمرکز شده است.

در ضد مسیح، گیزبورگ نقش زنی را که با غم و اندوه رانده شده بود، بازی می کرد. در نیمفومانیاک او مطالعه موردی نامیده می شود، به سادگی به عنوان جو شناخته شده است. سلیگمن (ستلان اسکارسگر)، صاحب یک فرقه ی آئین پاکی، که نقش انسان خوب را در میان سالها بازی کرده است در یک کوچه او را در حالت خون ریزی پیدا می کند. سپس او از پیشنهاد خود برای تماس با پلیس و یا آمبولانس کناره می گیرد و کوتاه می آید و سر آخر به جو زخمی کمک می کند و او را به آپارتمان مسیحی خود برده تا بهبود یابد. در آنجا او بر روی یک تخت باریک قرار می گیرد و سلیگمن کنارش ایستاده و پس از اینکه جو خودش را به عنوان «فرد بد» (دسته ای که او به طرز عجیبی رد

می کند) معرفی می کند، تصمیم می گیرد به سراغ داستان زندگی اش از ابتدا برود و برای کشیش حرف بزند

جو: «من آلت تناسلیم را در کودکی کشف کردم. چنین چیزی برای برای یک کودک دو ساله، همانطور که می دانیم، همه ی جنس است». به عنوان یک موجود جنسی و یک ماجراجوی جنسی که در ناحیه انتزاعی قرار دارد جو در کالبد فردی ناشناس و ناشناخته در گوشه ای از انگلستان قرار گرفته است. به بیانی به نظرات سلیگمن (مارتین سلیگمن، روانشناس) پس از فروید و جهش های پراکنده اشاره می شود. داستان جو همچنین دارای مجموعه گسترده ای از اعمال جنسی است. هر دو شبیه سازی شده و واقعی هستند. (این عبارات پانصدساله در «جنسیت دو برابر» است). این فیلم پس از آن، یک نسخه دو طرفه از فلسفه مارکی دو ساد در اتاق خواب با سلیگمن، معشوقه ی هنر و استدلال لیبرال و سکولار و فمینیسم ریاکارانه، تلاش برای درک وجود نیمه فمینیستی خود انگیزته ی جو است. همانطور که او بین غرور و خودخواهی و همچنین بین جو تجربه گرا در پایان و جو جوان (استیسی مارتین) نوسان دارد.

نیمفومانیاک همانند جو با سادیسمی پنهان تا نیمه ی دوم روایت می شود که گاهی، بیش از حد کش پیدا می کند. اگر چه گفته می شود که این فیلم در یک نسخه ی پنج و نیم ساعته با کات کارگردان هم تدوین شده است اما توزیع کننده ی آن نسخه کوتاه تر یا همان «نسخه بین المللی» را در دو بخش ۱۱۷ و ۱۲۳ دقیقه منتشر کرده است؛ این فیلم بیشتر

(که در سازگاری با «معلم پیانو» به طور کامل از عناصری کمیک در رمان الفریده یلینک در موردی نیمه فمینیستی) که جدی تر و خسته کننده تر واقع می شود و مانند فون تریه شوخ طبع نیست. با این حال ممکن است شوخی های فون تریه انحصاری و بی مزه باشد اما ریزشش بدون کشمکش نیست. برای مثال یک مونتاژ بسیار خنده دار در فیلم وجود دارد که در آن جو جوان، به جمعی از دوستدارانش می گوید که او اولین ارگاسم را داده است؛ یک توالی پر سر و صدا که در آن یک همسر رها شده (اوما تورمن)، همراه با فرزندان کوچکش، با جو جوان رو به رو می شود، به طور خلاصه و دراز مدت؛ یک چشم انداز جذاب دیدنی که در میان سایر موارد در مدل پیشین فون تریه که آندری تارکوفسکی را تحسین می کند؛ یک صحنه ی ترسناک مضحک به وجود می آورد که در آن جو بالغ به مانند نانی که از وسط به صورت ناقص برش داده شود، میان برشی مردانه قرار دارد. (منظور صحنه ی آمیزش دو مرد با او)

با این حال، اغلب اوقات، نیمفومانیاک در تلاش برای آن چیزی است که نظریه پردازان فیلم های علمی دهه ی ۷۰ به نام «ناراحت» می نامیدند یا حداقل، به نظر می رسد. دیوید دنی منتقد نیویورکر، که تاکنون طرفدار فون تریه نبوده، این فیلم را به عنوان «کارهای پورنوگرافی هنری» ستایش می کند و به این معناست که من فکر می کنم آن نوعی از نوشتن است. بی ثباتی یا عدم وجود احساسات برای فون تریه منبع اضطراب است. اما همدلی هم می آورد. ضد مسیحی که بالاتر از همه تلاش کرد تا درد را به صورت عضلانی به تصویر بکشد و در نهایت در تنهایی از بین رفت؛ یا گریس، قهرمان سحر و جادوی «داگویل» بخاطر سخاوتش، رنج فراوانی را متحمل می شود. او احساس خیلی عمیقی دارد و در نتیجه سر آخر انتقام وحشتناکی را خلق می کند. ترتیب گرافیکی بیشتر

به فصل های هشت وجهی وابسته است. این تاویل های دو مرحله ای ممکن است یک استراتژی اقتصادی معتبر باشد یا نه، اما این یک زیبایی شناسی مشکوک است. نیمفومانیاک به این دلیل ارزش دارد، که خواسته است در یک نشست باقی بماند. همانطور که با فیلم «مالیخولیا» شاهد آن بودیم. اثری اکسپریمنتال برای آماده سازی پایان جهان.

اگرچه خیلی فریبنده (و یا ما باید بگوییم بیرحمانه؟) به طور طبقه بندی شده ای، فیلم طراحی شده است برای نشان دادن و خالی کردن هر نظریه محبوب. البته، این ایده وجود دارد که شرط اصلی در یک فانتزی مردانه خفته است و راز باغ لذت جویی جو از زندگی جنسی کاترین (مادرش) جوشش پیدا می کند. در طبقه های اجتماعی مختلف، انگیزه های جو به طور متداول به کنجکاوی جنسی او مربوط می شود. کنجکاوی ای که تمایل به استفاده از روشهای سنتی جنسی مردانه، رد عشق، احساسات عددی حل نشده، نارسایی، تنهایی، اعتماد به نفس پایین پاتولوژیک، افسردگی، فریبندگی، گناه و مازوخیسم است.

حداقل در ابتدا، جو موافق مفهوم سادیسم است که او به سادگی «خودخواه» است - به این معنا که توسط خودخواهی کامل، انگیزه ی تمایل به لذت مطلق در او گرفته شده است - گرچه بر خلاف مارکی دوساد، این را (سادیسم) به عنوان فضیلت می بیند. او با اینکه رفتارش منطقی نیست اما توضیح می دهد که او به صورت انتخابی (به عنوان معتاد به شهامت و نه نیاز) انتخاب شده و در یک سکانس به یاد ماندنی مجوز دیگری را برای پذیرش برچسب «معتاد به سکس» رد می کند.

فون تریه به قضاوت شخصیت اصلی خود رسیده است. بر خلاف استیو مک کوئین، که پرتره جهنمی خود را از یک معتاد جنسی مردانه در «شرم» به تصویر می کشد یا در مکتب گرایی اخلاقی میثائیل هانکه

موفقیت هایی ناگوار. او برای اولین بار به عنوان یک اقدام برجسته در سیرک فون تریه ورود می کند) و یا از منظر جو موفق به دفاع از حقوق وابسته به عشق شهوانی خود در جهان مردانه می شود. اما سرگرم کننده تر نیمه ی دوم فیلم است که با نادیده گرفتن جنسی گینزبورگ، جذاب تر و متعارف تر پرداخت می شود.

نیمفومانیاک اگرچه تقریباً تقلید از تحلیل فرویدی با قصه های شبهای عربی است، اما بیشتر شبیه یک رمان قرن هجدهم می ماند که در مورد یک زن جوان بوده که رشد و سقوطش را با افزایش رشد جنسی اش در ساحت مردانه پیدا می کند؛ در حقیقت نیمفومانیاک اولین مطالعه ی علمی فرا جنسی زنانه یا رشته ای درباره ی فورور Uterinus، توسط دکتر فرانسوی در اواخر قرن هجدهم منتشر شد. جو با این حال، شبیه به ژوسین نیست (اشاره به داستان های ژوسین اثر مارکی دوساد). کاراکتری که اغلب در آثار مارکی دوساد دچار تناقض می شود. (که این مدل شخصیت اصلی در دوران دوساد، مالیخولیا نامیده می شود) و یا از جنس خواهر ژوسین هم نمی باشد و خواستگاه ژورور نیست جنسی هم ندارد (هر چند برخی از این صفات در جو اشتراک دارد). جو - پاملا، کلاریسا یا مول فلاندر نیست.

در نهایت می توان اینطور گفت که او هنرمند است. فون تریه از تحریکات خود قدردانی می کند اما هنوز نگران می باشد که ممکن است مخاطبان به راحتی او را تحسین کنند و با این کار به سرعت دیوید دنی را تحریک نمایند. در واقع، چیزی که به آن حمله ی اساسی به فیلم می گویند.

نیمه فمینیست ها، جنس نیست، بلکه شرایط نادرستی است که در آن مثلاً پدر جو، بستری شده و به طور بیهوده و بی اختیاری، با پایان یافتن او مواجه می شویم. «وقتی که او درگذشت، من هیچ احساسی نداشتم. و این برای آخرین بار نبود»، این دیالوگ جو است که به سلیگمن می گوید -. قسمت اول فیلم با از دست دادن احساسات جنسی جو نتیجه گیری می کند و سپس او پس از مدتی طولانی در نارضایتی از مقاربت جنسی با شوهر شرور و دوست داشتنی اش (شیا لبوف). می گوید: «من نمی توانم هیچ چیز را احساس کنم».

فون تریه اغلب متهم به سوء استفاده از قهرمانان زن است. جو بیش از سهمش، به ویژه در شکل ظاهری و گرافیکی از وی سوء استفاده می شود، اما اساساً فون تریه به او به عنوان دشمن جامعه احترام می گذارد. مجازات او، و همچنین فلسفه ی او، واقعاً راهی برای مجازات بیننده است. فون تریه مانند آلفرد هیچکاک، مخاطبانش را هدایت می کند. با این حال، او بسیار کم کارآمد و بسیار ترسناک است و در این بین بازی ای که با بینندگانش انجام می دهد او را شگفت زده می کند، همانطور که در دنباله ی نیمفومانیاک، او به طرفداران می گوید که تهدید به بازنگری فاجعه را از «ضد مسیح» به همراه گوش کردن موسیقی آریا از هندل دنبال کنند.

با وجود یکنواختی معمول، دو نیمه ی هیستریکی فیلم کاملاً با هم متفاوت هستند. با یک استثناء بزرگ، بخش اول به تماشاچیان لذت می دهد، که از منظر آثار جنسی شامل استیسی مارتین زیبا است که اغلب برهنه دیده می شود. (بازیگر زن و فرانسوی - انگلیسی که بیست و چهار ساله است و ثروت خوبی دارد اما با





نبرد مفاهمه بر انگیز گدار با تصویر

نقد پالین کیل بر سینمای گدار
مترجم: پرویز شفا

بگویند. به عبارت دیگر، «گدار» ژانر گانگستری-جنایی را، مطابق با اینگاره‌های شخصی خود برای ما بازسازی می‌کند؛ اینگونه شخصیت‌های جنایی‌اش، تلفیقی هستند از کاراکترهای آشنای ژانر، و جوان‌های کافه‌رو و شاعر فرانسوی! در مواجهه‌ی نخست، این ترکیب ممکن است ابلهانه جلوه کند؛ اما حال می‌توانیم درک کنیم که آثاری که یک زمان قوه‌ی تخیل ما را تسخیر کرده بودند، تا به چه اندازه با ما غریبه هستند. آیا چنین نیست که تمامی تجربیات ما از هنرهای عامه‌پسند (که تنشی بیش از تنش موجود در واقعیت دارند)، با جهان‌ها و تصورات شخصی و ذهنی ما، ترکیب شده و درهم آمیخته هستند؟ و آیا فیلم‌ها، به خاطر اینکه این چنین فراگیر شده‌اند، رسانه‌ای ایده‌آل برای درهم‌آمیزی رویاها و تجربیات ما از زندگی و خاطرات مغشوش‌مان، نیستند؟

چنین فاصله و غرابتی که «گدار» در ذهنش، نسبت به شخصیت‌های گانگستری فیلم‌های آمریکایی می‌گیرد، سبب می‌شود تا احساساتی ملایم و سرخوردگی‌ای عاطفی به آنان اضافه شود؛ به عبارت دیگر، در این فیلم ما شخصیت‌های آشنای ژانر را درک می‌کنیم؛ اتفاقی که در آثار آمریکایی به ندرت رخ می‌دهد؛ «گدار» با این رویه زوایایی پنهان و جذاب از انسان را تصویر می‌کند، به نحوی که ضرب‌آهنگ احساسات، تحولات و ذهنیاتشان، نزد مخاطب به عینیت می‌رسد. وجهه‌ی نوستالژیک و حسی موجود در «دسته‌ی جداافتاده» شاید به سبب احساس «گدار» باشد، او این فقدان را در آثار آمریکایی دیده و حال در جهت رفع آن گام برداشته؛ او می‌گوید: ((به محض اینکه فیلمی بسازید، غیرممکن می‌شود بتوانید همچون آثاری که

ساخته‌ی «گدار» قرار بود دارای یک شخصیت زن و هفت‌تیر باشد، همان چیزی که مخاطبین دوست دارند و برای تماشایش صف می‌کشند؛ منتهی او فیلمی هنری ساخت که کمتر از همیشه فروخت؛ فیلمی که می‌بایست درباره‌ی یک دزدی ساده باشد، مبدل شد به اثری که «دسته‌ی جداافتاده» نام دارد.

دو کاراکتر محوری «دسته‌ی جداافتاده»، صرفاً آدای شخصیت‌های آثار جنایی را درمی‌آورند، اما تدریجاً واقعا وارد رویدادهایی جنایی می‌شوند. دختر داستان پیش‌خدمت خانه‌ای عیانی است که مورد سرقت قرار می‌گیرد؛ سرقتی که نمی‌دانیم قرار است متعلق به یک فیلم باشد، یا صرفاً قصه‌ای است جانب‌مادربزرگ! سرقت در فیلم همچون خواب و خیال است و ما همواره منتظریم تا شخصیت‌ها به ما بگویند در حال تماشای یک شوخی هستیم!

«دسته‌ی جداافتاده» مانند این است که چند دانشجو در یک کافه دور هم جمع شوند، و در مورد فیلمی قدیمی باهم صحبت کنند، با این استثنا که پایانش را دقیق به خاطر نداشته باشند و پایانی خیالی برایش متصور شوند. ساخته‌ی «گدار» فیلمی است که عناصر آشنای سینمای گانگستری، همچون وفاداری و ریسک کردن را، بی‌مهابا با معصومیت و عشق پیوند می‌زند، در حالی که تعامل و منطق در آن کافی نیست. فیلم مانند آن است که یک شاعر فرانسوی، از دریچه‌ی نگاهش، بخواهد از زیبایی‌های یک رمان جنایی آمریکایی، سخن



هدفی متضاد است؛ فیلم گدار واضح می‌گوید که حاوی یک رئالیسم ساده نیست، شخصیت‌ها در این فیلم دستخوش رویا و خیال هستند؛ اگر بخواهم از بالا به او نگاه کنم، خواهم گفت که مقصودش تصویر کردن یک شعر واقع‌گرا یا واقعیت شعری است؛ گمان می‌کنم که مخاطبین «گدار» که سینمایش را درک کرده‌اند نیز چنین بیانیدهند.

تنش میان سبک سرسخت و قاطع او؛ و معانی رمانتیکی که سبک برایش تداعی می‌کند؛ همان چیزی است که آثار «گدار» را مبدل به گونه‌ای یگانه، مدرن و هیجان‌انگیز می‌کند. روش تصادفی او برای حذف احساسات فیزیکی (که نزدش فاقد توجیه و اندیشه هستند)، فیلم او را مبدل به تلفیقی از نقاط برجسته و ریز و کوچک می‌کند؛ این موارد به همراه عدم توجه «گدار» به سرنوشت شخصیت‌ها، سبب شده است جوانان و نوجوانان بسیار، مفتون ایده‌آل‌های سینمایش شوند.

حرکت و واکنش‌های ما به تجربیات شخصی، از طریق آموخته‌هایمان از هنر، همواره محترم و مُد روز است؛ نکته‌ای که البته چندی پیش شرم‌ناک بود! زیرا بیش از آنکه آنها را توضیحی در باب شرایط روحی و ذهنی خود بدانیم، اعترافی درباره‌ی خود می‌پنداشتیم. «گدار» نیز همزمان با هنر «پاپ» این‌گونه واکنش‌های شخصی را در آثارش افشا کرد؛ حرکت فرهنگی در واقع امروزه به

شما را مشتاق به فیلمسازی کرده‌اند، عمل کنید)) این جمله‌ایست کلیدی که مَنش فیلمساز را عیان می‌کند. جادوی شب آمریکایی (اشاره به تکنیک فیلمبرداری در کلاسیک هالیوود) در ژانر گانگستری، که منشاء سلیقه و سبک «گدار» در جوانی شد؛ با آن مرگ‌های عجولانه و دنیای فاقد نوازشش، می‌بایست با ورود «گدار» به سینما، جلوه‌ای تازه می‌یافت. «گدار» از آن دسته تهیه‌کنندگان نادان و دیوانه‌ای نیست که صرفاً قصد دارند تا فیلم‌های محبوب کودکی‌اشان را بازسازی کنند؛ او با عشقی سرشار، از خاطرات جوانی و سینمای مورد علاقه‌اش بهره می‌برد. «گدار» علاوه بر اینکه برخلاف بسیاری از هنرمندان دیگر، که گذشته‌ای که در آن رشد کرده‌اند و پشت سر گذاشته‌اند (یا شاید هنوز درگیرش هستند) را نفی می‌کنند، پیشینه‌ی خویش را منکر نمی‌شود؛ بلکه در پی معرفی آن است، منتهی با کیفیتی متفاوت. و این چنین است که او خاطراتش را همراه با شوخی به تصویر می‌کشد؛ او با باورها و ناباوری‌هایش بازی می‌کند؛ گویی موضوع فیلم برایش مهم نیست و صرفاً این بازی برایش اهمیت دارد. منتقدان به همین دلیل او را جدی نمی‌گیرند؛ اما اگر نگاهی به این مخالفت بیندازید، خواهید دانست که مخالفت آنان بی‌ارزش است.



فیلم «گدار» عامدانه اجازه نمی‌دهد که فکر کنیم در حال تماشای یک فیلم هستیم؛ ارجاعات او در خدمت



است. غمی که بر «دسته‌ی جدا افتاده» چتر گسترده، حسرتِ رمانتیکی است ناشی از اینکه دیگر نمی‌توان چون گذشته در آثار غرق شد و به آنان اعتماد کرد؛ این حُزن برآمده از پوچی سینما، و از طرفی تلاش‌های هرز در جهتِ یافتنِ معنای زندگی در هنر است. آثارِ گدار چنین اشاراتِ هوشمندانه‌ای دارد؛ ما در مواجهه با آنها، از کنار بردها و باخت‌ها، با یک شانه بالا انداختن می‌گذریم و گاه‌ها تبسمی می‌کنیم.

سینمای «گدار» در نهایت نشان می‌دهد که آثارِ پیشین نیز مرجعی قابل اطمینان و محکم برای مطالعه‌ی جهان نیستند؛ حال افسوسِ اصلی اینجاست که او نیز سنگ‌بنایی نوین برای سینما طرح نمی‌ریزد. در این میان ما در این اندیشه هستیم «که انسانی وجود داشت که می‌توانست شاهکار خلق کند، اما چنین نکرد»؛ شاید هم اینگونه نباشد؛ شاید گدار صاحبِ هنری نوین و متفاوت است.

نحوی است که دانشجویان هنر با افتخار می‌گویند که «چگونه همه چیز را از دید سینما می‌بینند و چقدر به آن علاقه دارند» ما به واقع در سینما ذوب شده‌ایم؛ احساسی که در آثارِ «گدار» موج می‌زند نیز برآمده از «گذشته‌ی» سینمایی اوست؛ و این شالوده‌ی آثارش است. اتمسفر و فضای بعد از جنگ جهانی دوم بود که عشق به سینما را مبدل به مولفه‌ای روشنفکرانه کرد؛ به عبارتِ دیگر «گدار» فیتز جرالِد جهان سینما در دهه‌ی ۶۰ است؛ سینمایی که گویی بازتولید شده، و تلفیقی از عشق و عصیان بود.



سینمای «دسته‌ی جدا افتاده» هم جدی است و هم شوخی، جدی به این معنا که شخصیت‌های فیلم از مرگ هراس دارند، و شوخی از آن جهت که گویا آنها نیز همچون فیلمساز و مخاطب می‌دانند که هیچ چیز جدی نیست. آن‌ها برای دیگران فاقد اهمیت هستند و هویت‌شان برآمده از ارتباطِ میانِ خودشان



واکاوی ریشه‌های نظری سینمای گدار

منتقد: سوزان ساتاگ
مترجم: بزرگمهر رفیعا

با تهیه فیلم تازه‌ای، با سرعت و زیرکی هرچه تمام‌تر، از هجوم سخت و قاطع «حالت تقدس فرهنگی پیدا کردن» پیشی بگیرد، ابعاد مسائل گهنه را گسترش بدهد و راه‌حال‌های قدیمی را رد کند، یا بر پیچیدگی مفاهیم آنان بیفزاید؛ و تحسین‌کنندگان قدیمی و کمابیش فراوان خود را آزرده خاطر کند، و در ضمن، با همان سرعتی که دوست‌داران پیشین خود را از دست می‌دهد، مخاطبینی تازه جذب کند. سیزدهمین فیلم او با عنوان «دو یا سه چیز درباره او می‌دانم» شاید ساده‌ترین و در عین حال مشکل‌ترین فیلم پیش از سیاسی شدنش باشد؛ چهاردهمین فیلم او (چینی) تابستان ۶۷ در پاریس اکران شد و در سپتامبر همان سال، جایزه ویژه هیات داوران ونیز را به دست آورد؛ لیکن «گدار» برای دریافت اولین جایزه مهمش به ونیز نرفت زیرا درگیر فیلمبرداری اثر بعدی‌اش، یعنی «آخر هفته» بود. «گدار» در دوره نخست فیلمسازی‌اش حدود ۱۵ فیلم بلند داستانی ساخت، که شروعش با «از نفس افتاده» بود؛ علاوه بر این ۵ فیلم کوتاه نیز بین سال‌های ۵۴ تا ۵۸ تهیه کرد، که جالب‌ترین آنها «شارلوت و ژولش» و «تاریخ آب» بود.

شاید حقیقت باشد که آدمی ناگزیر است میان اصول اخلاقی و زیبایی‌شناسی، گزینشی به عمل آورد؛ لیکن به همین اندازه هم اهمیت دارد که هرکدام را برگزیند، همواره دیگری را در پایان راه خواهد یافت. به این خاطر که اصل تعریف انسانی، می‌بایست در خود میزانش باشد.

آثار سینمایی «گدار» با شور و حرارتی بیش از سایرین، همواره مورد بحث قرار گرفته است؛ هرچند می‌توان ادعا کرد که گذشته از «روبر برسون»، «گدار» بزرگترین فیلمسازی‌ست که در صحنه‌ی سینمای امروز فعالانه کار می‌کند؛ با این همه، هنوز هم برای افرادی هوشمند امری عادی‌ست تا از فرم و محتوای آثارش به خشم آیند و احساس سرخوردگی کنند، و حتی این فیلم‌ها را غیرقابل تحمل ببانند. فیلم‌های «گدار» هنوز به مقام و مرتبه‌ی آثار کلاسیک و شاهکارهای سینمایی، ارتقا نیافته‌اند، آنچنان که آثار آیزن‌اشتاین، گریفیث، گانس، درایر، لانگ، پابست، رنوار و ولز و دیگران تحت عنوان آثاری ارزشمند در نظر گرفته می‌شوند؛ یا اگر به آثار تازه‌تری نگاه کنیم؛ فیلم‌هایی مانند «حادثه» آنتونیونی و «ژول و ژیم» تروفو، پیش‌تاز هستند. این به این معناست که فیلم‌های «گدار» هنوز خوشایند، جاودان و به گونه‌ای پُر ایهام، «زیبا» نیستند. این فیلم‌ها نیروی پُر غلیان خود را از آزدن اندیشه‌ها، و تصویرهای منجمد تماشاگران به دست می‌آورند؛ تا در نظرها «زشت و پر ادعا و تو خالی» جلوه کنند. سینماگران و تماشاگران هنوز هم فرصت دارند تا مطالبی ارزنده را از سینمای «گدار» دریافت کنند، و هنوز هم در باب این آثار، درگیر بحث و جدل هستند.

در این اثنا «گدار» موفق می‌شود (تقریباً هرچند ماه



مواجهه با اثری تازه از «گذار»، آماده‌ی تماشای یک تجربه و آزمایش سینمایی آشفته است؛ اثری در حال تکوین» که به آسانی نمی‌تواند مورد تحسین قرار بگیرد. «گذار» صرفاً آدمی هوشمند و براندازنده‌ی عقاید نادرست و کهنه نیست؛ او «ویرانگر» عمده‌ی سینماست؛



شاید نخستین فردی باشد که به صورت مصمم و با آثار متعدد، اینچنین شگرف ظاهر شده است. نگرش تحلیلی او به قواعد و قوانین پذیرفته شده‌ی تکنیک فیلم، همچون بُرش ساده، ثبات نقطه نظر و خط آشکار داستانی؛ یادآور یورش «شوئنبرگ» بر قواعد خشک و منجمد موسیقی دهه ۲۰ است.

قهرمانان بزرگ فرهنگی زمانه از دو ویژگی مشترک برخوردارند، همه‌ی آنها به نوعی سرمشق هستند، و ویرانگرانه عمل می‌کنند؛ لیکن این جنبه‌ی مشترک به دو نگرش متفاوت، و در عین حال به نگرش‌هایی که به طور برابر نسبت به خود «فرهنگ» عوامل بازدارنده هستند، اجازه‌ی خودنمایی داده است. گروهی همچون (مارسل دوشان و جان کیچ) هنر و فکر خود را با نگرشی اهانت‌آمیز نسبت به فرهنگ والا و ارزش‌های گذشته، تثبیت می‌کنند؛ و گروهی همچون (پابلو پیکاسو و ژان-لوک گدار) اشتهای مفروطی برای جذب و ارائه‌ی بازتاب فرهنگ و شیوه‌ای نوین، از خود نشان می‌دهند (البته این گروه با میل فراوان، بیشتر در پی جذب بازمانده‌های آثار کم‌ارزش هنری است،

متاسفانه بسیاری از آثارش در اکثر کشورها و کانون‌های سینمایی به نمایش درنیامده‌اند؛ هرچند تمام آثارش از ارزشی یکسان برخوردار نیستند، اما این نارسایی‌ها و ارزش‌های نامتوازن اهمیتی خاص دارند. فیلم‌های «گذار»، برخلاف آثار اکثر مولفینی که تکامل هنری آنها، جنبه‌ی خیلی شخصی و تجربی ندارد، را باید کامل دید، چرا که تداوم و تحول فکر و اندیشه‌ی تجربی کارگردان، چنین کاری را اجتناب‌ناپذیر کرده است. یکی از جنبه‌های هنرِ امروزین «گذار» این است که هر کدام از فیلم‌هایش، ارزش نهایی خود را در مقام و مرتبه‌ای از مجموعه‌ای بزرگتر، به دست می‌آورد؛ هر فیلم، از جهتی بخش یا پاره‌ای از یک کل است، که



به سبب پیوستگی سبک آثار، مطالب و نکات گاه ابهام‌آور آثار دیگرش را روشن می‌کند. در واقع عملاً هیچ کارگردان دیگری، جز روبر برسون، نمی‌تواند با سابقه‌ی «گذار» در ساخت فیلم‌هایی که به طور غیرقابل اشتباه و سازش‌ناپذیر، نمایش‌گر اندیشه‌های تکامل‌یافته‌ی مولف خویش باشند، برابری کند (در این زمینه مقایسه کنید «گذار» را با «رنه» و «تروفو»، که هرکدام در ساخته‌ی چهارم‌شان دچار نزول شدند). در اینکه «گذار» بی‌چون و چرا، پُر نفوذترین و تاثیرگذارترین فیلمساز نسل خویش بوده، شکی نیست؛ لیکن همچنان او نابهنگام و غیرقابل پیش‌بینی باقی‌مانده است. تقریباً هرکس که به تماشای فیلمی از «برسون» می‌رود، تا اندازه‌ای خاطر جمع است که با شاهکاری دیگر رو به رو می‌شود؛ اما همان فرد در

آن را «روش خُرد سازی-کولاژ داستانی» می‌نامد، که از شعر و نگارگری مدرن برداشته شده است، و با اصول صریح و بی‌پیرایه تلویزیون، درهم آمیخته می‌شود (توجه شود به مصاحبه‌هایی که در نماهای درشت و متوسط، از شخصی رو در روی دوربین، صورت می‌گیرد؛ از جمله فیلم‌های «زن شوهردار»، «مذکر-مونث»؛ یا هنگامی که «گذار» ترکیب‌های کاملاً مشخص سبکِ تصویری خود را (همچون رنگ‌های آبی و قرمزی، در فیلم‌های «تحقیر» و «چینی» و «آخر هفته») دقیقاً همان زمانی به کار می‌گیرد که در ایجادِ تصویری به ظاهر بداهه‌پردازی شده در فیلم‌هایش، مشتاق به نظر می‌رسد، و پیگردی مداوم را برای نمایش مظاهر طبیعی حالت و شخصیتِ باطنی، در برابر چشمِ حقیقت‌بین و سختگیرِ دوربین، رهبری می‌کند. هر اندازه که ممکن است این ترکیب‌ها در نظر، نامعمول و نامتوازن جلوه کنند؛ با توجه به نتایجی که «گذار» از این تجربه‌ها به دست آورده است، در این ترکیب‌ها باید در پی توازنی (که از نظر اخلاقی و عاطفی موثر هستند) باشیم.

جنبه‌ی بازتاب‌کننده، یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، آگاهنده‌ی فیلم‌های «گذار»، کلیدی‌ست که علتِ وجودی انرژیِ پرغلیانِ موجود در این آثار را، تفهیم خواهد کرد؛ فیلم‌های «گذار» بررسی‌های شدیداً تکان‌دهنده‌ای از «امکانات سینما» هستند، که اثبات می‌کنند او، نخستین ویرانگرِ آگاهِ سینماست، که بحثش مطرح شد؛ اگر از جنبه‌ای دیگر بخواهیم این امر را وارسی کنیم، متوجه می‌شویم که «گذار» نخستین فیلمسازِ مهم در سطح تجاری است، که قصدی انتقادی دارد. باید در نظر داشت که در فیلم‌های «گذار»، بیانِ مطالب به صورتِ «اول شخصِ مفرد» صورت می‌گیرد؛ و شامل تراوشاتِ ذهنی طنزگون دربابِ سینما، به عنوان رسانه‌ای ارتباطی، است؛ و این عمل، یک هوس و خواستِ موقتی نیست؛ بلکه تکمیلِ نگرشِ کاملاً تعمیم‌یافته‌ای

تا آثارِ بزرگی که به موزه‌ها اختصاص دارند)؛ اینان با صلابت راهِ خویش را ادامه می‌دهند، و ضمن اینکه حریصانه در پسمانده‌های فرهنگی، کند و کاو می‌کنند؛ اعلام می‌دارند که هیچ‌چیز نسبت به هنرشان، بیگانه نیست. از اشتهای فرهنگی در این مقیاس، آفرینشِ اثری پدید می‌آید که خلاصه‌ای ذهنی از آموخته‌هاست؛ به طرزِ اتفاقی حالتِ فرهنگ‌نامه گرفته و از نظرِ تصویری و داستانی، حالتی منتخب دارد که با برگردانِ سریعِ سبک‌ها و فرم‌ها، مشخص می‌شود. از این رو، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثارِ گذار، کوشش‌های جسورانه‌ایست که از پیوندِ منابعِ هنری متعدد، حاصل شده است. آمیزه‌های بی‌پروای «تونالیت»ها، مضامین، و روش‌های داستان‌پردازی، که بر نکته‌هایی همچون وحدتِ برتولت برشت، جین کلی، فرانسیس پونژ، گرتروود استاین، دیوید رایزمن، جورج اورول و ریموند چندلر، اشاره دارند.



ی در آثارِ «گذار» تکنیک‌های ادبیات، نگارگری، تئاتر و تلویزیون، با اشاره‌هایی به تاریخ سینما، در هم ادغام شده‌اند؛ این عناصرِ اکثرِ اوقات متناقض به نظر می‌رسند، همچون نکته‌ای که در آثارِ متاخرِ دورانِ نخستِ فیلمسازی‌اش عیان است، که «ریچارد راود»

"گذار" از جنس چالش هستند؛ برای تفکر با خود خلوت می‌کنند و دوستان‌شان را با مضامینی از جمله ماهیت سینما و راز و رمز زبان ارتباطی و ... در جامعه‌ای مصرفی، درگیر می‌کنند. سینمای "گذار" علاوه بر اینکه آکنده از اندیشه‌ها و تزه‌های مختلف است، نظری ویژه به ادبیات دارد و بخشی از شالوده‌ی شخصیت‌هایش، ریشه‌هایی ادبی دارند؛ آنها به کتاب‌ها و نویسندگان مختلف ارجاع می‌دهند، از آنها نقل و قول می‌کنند و متون ادبی بلند بالا را در قالب مونولوگ می‌خوانند؛ چنین برمی‌آید که "گذار" مجذوب واقعیت موجود در ادبیات است؛ واقعیتی که او می‌کوشد از طریق پرسوناژها، وارد اثر کند.

"گذار" جدای از بهره‌گیری کامل از این روش (آمیزه‌ای از ادبیات و شخصیت‌های ادبی در فیلم) به منزله‌ی هدفی سینمایی؛ درگیر و علاقه‌مند به ادبیات می‌شود؛ هم به عنوان نمونه و سرمشقی برای آثارش و هم تحت عنوان احیای مسیری متفاوت در سینما؛ به گونه‌ای که در نوشته‌ها و نقدهایش، رابطه‌ی میان سینما و ادبیات را باز کرده است. یکی از تفاوت‌های دو مدیوم که "گذار" به آن اهمیت می‌دهد؛ این بحث است که ادبیات از ابتدا، به عنوان هنر موجودیت گرفته است، لیکن در این مورد سینما صادق نیست؛ اما او همچنان به شباهت‌های این دو تاکید می‌کند؛ او معتقد است سینماگر و رمان‌نویس، هر دو محکوم به تجزیه و تحلیل جهان واقعیت هستند؛ اما یک موسیقی‌دان یا نقاش این شرایط را ندارند. سینما در نظر "گذار" تمرینی است از هوشمندی و زیرکی، و هرگونه تمایز میان زیرکی "ادبی" و "سینمایی" را رد می‌کند؛ او می‌گوید "اگر سینما تجزیه و تحلیل واقعیت با ابزار صوت و تصویر باشد، هیچ محدودیتی برای اینکه ادبیات را مورد تحلیل سینمایی قرار دهیم، وجود ندارد" هرچند ممکن است این نظر کمی بزرگ و عجیب باشد اما "گذار" بسیار دارد که کتاب‌ها و دیگر عوامل فرهنگی، بخشی از فیلم هستند، همانطور که گوشه‌ای از واقعیت را تشکیل می‌دهند

از هنرهاست؛ تا خودآگاهانه‌تر به خود و ماهیتش اشاره کند. فیلم‌های "گذار" مانند تمامی مجموعه‌های هنری در فرهنگ معاصر، به سادگی همان هست که هست؛ و در عین حال، رویدادی است که مخاطب را به بررسی و تجدید نظر درباره‌ی گستره‌ی فرم هنری، وامی‌دارد؛ این آثار صرفاً هنری نیستند؛ بلکه ماورای هنر حرکت می‌کنند و هدفشان، تشکیل دوباره‌ی حساسیت و آگاهی کامل بینندگان است، و من معتقد هستم که جدا از این نگرش، این آثار کاربردی نوین از هنر سینما را در آینده، نوید می‌دهند. البته شیوه‌ی گذار با عملکرد برگمان در "پرسونا" متفاوت است؛ شیوه‌های تحلیلی "گذار" بسیار امیدوارکننده، توأم با شوخی و طنز، و غالباً همراه با بذله‌گویی و بی‌پروایی است.

"گذار" هم مانند هر آدم مجادله‌گر با استعدادی (که برگمان نیست)، در بیان منظورش، جسور و شجاع است؛ این کیفیت در اکثر کارهای "گذار" یافت می‌شود؛ به گونه‌ای که گویا نوعی سخاوت و حس همکاری با مخاطب، در آثارش موجود است؛ در عین حال نسبت به مخاطب حالتی تهاجمی دارد؛ شاید این نشات گرفته از حساسیتی پایان‌ناپذیر باشد که با روحی پُرنشاط، پیوند خورده.

نگرشی که "گذار" در بطن رسانه‌ی فیلم مورد استفاده قرار می‌دهد، حاوی نوعی توهین و خوارشماری ادبی است؛ منظور از این اتهام، مجذوبیتی ذهنی به اندیشه‌ها و ادراک‌هاست که با نادیده گرفتن تمامیت نیروی نفسانی و عاطفی اثر، با عناصر بیگانه به وحدت اساسی فرم هنری، دخول می‌کند. وظیفه‌ی "گذار" در آثارش خطیر است و حساس؛ آثار او تجسم اندیشه‌هایی انتزاعی هستند، که در قامت سینما، کاری ست بی‌بدیل؛ حضور روشن‌فکران واقعی در فیلم‌هایش گواه این امر است (از فیلم "چینی" گرفته که فرانسیس ژانسن در آن حضور می‌یابد، تا "گذران زندگی" و "زن شوهردار"). پرسوناژهای آثار



ساختارگرایی مدرن با زبان نو

پژمان خلیل زاده

نام: سیاوش در تخت جمشید (۱۹۶۷)
کارگردان: فریدون رهنما

عجیب رهنما یعنی سیاوش در تخت جمشید می رویم. این فیلم یکی از آثار بلامنازع تاریخ سینمای ایران است که در سطح بیان خود و نوع فرمی که برای ساختن جهان‌ش پیشنهاد می کند، در سینمای ایران نمونه ای ندارد، به جز فیلم مرگ یزدگرد بهرام بیضایی که به طور واضحی مشخص است تحت تاثیر نوع روایت و زبان فرمیک اثر رهنما قرار دارد. داستان فیلم اقتباسی از شاهنامه بر مبنای زندگی سیاوش در روزهای پایانی عمرش است که روایت اثر به دو بخش تقسیم می شود. اول نمایش وجودین وهم آلود روح هایی سرگردان در تخت جمشید که در قالبی انتزاعی قرار دارند و دوم پرداخت به خود سیاوش در زمان گذشته. اثر در بطن خود به جای پرداختی دراماتیک و کلاسیک به یک ساختارگرایی مدرن رو آورده و به نوعی داستانش را به طور ضد پیرنگ روایت می کند. اگر بخواهیم اتمسفر فیلم را مورد کاوش قرار بدهیم متوجه می شویم که سیاوش در تخت جمشید بسیار شبیه به فیلم سال گذشته در مارین باد آلن رنه است. در اینجا شخصیت ها در یک توهم الساقی قرار دارند و مرز بین واقعیت و رویا هم برداشته می شود تا حدی که قالب های سرگردان در میزانش رهنما به جهان رئالیسم پیوند خورده و با دنیای امروز ارتباط می گیرند. حال در این بین استفاده از تم فلاش بک برای بیان زندگی سیاوش در اثر که به طور درهم به آن پرداخته می شود، فرم را از یک انسجام منظم و کلاسیک خارج کرده و ابژ و سوژ را در امر بیان، به ابهامی اکسپریمنتالیستی تبدیل می کند. نکته ی جالب فیلم اینجاست که درام اثر با اینکه یک تم تاریخی را یدک می کشد اما به صورت گسسته و واگرا روایت

فریدون رهنما نویسنده، شاعر، فیلمساز و تئوریسین سینمایی، یکی از مهمترین شخصیت های تاریخ سینمای ایران در شکل گیری جریان هنری فیلم و اساسا موج نو بود. رهنما با تفکر خود در دهه ی ۴۰ شمسی در ایران در کنار فرخ غفاری و ابراهیم گلستان، نماینده ی یک نوع اندیشه ی فرمیک و جدی در سینما به حساب می آمد و پروسه ی فیلم ساختن و فیلم دیدن را کاملا جداگانه از سنت دم دستی فیلمفارس می دید. همین ایده های او و منتقدان آن زمان بعدها موج نوی سینمای ایران را شکل دادند که از داخلش فیلمسازان خوش فکری همچون: مهرجویی و شهید ثالث و کیمیاوی و کیارستمی و..... بیرون آمدند.

رهنما در طول عمر هنری خود دست به ساخت یک فیلم کوتاه (تخت جمشید) و دو اثر بلند (سیاوش در تخت جمشید و پسر ایران از مادرش بی اطلاع است) زد و خیلی زود در سال ۱۳۵۴ درگذشت. اگر بخواهیم دغدغه های سینمایی و فرمیک رهنما را بعد از گذشت پنجاه سال مورد ارزیابی قرار دهیم، به این اصل می رسیم که او همانند گلستان و غفاری جزو اولین کسانی بودند که به شدت تحت تاثیر سبک فیلمسازی موج نو در فرانسه قرار گرفتند. موج نویی که گونه ی جدیدی از بیان سینمایی را پیشنهاد می داد، چه از لحاظ ساختار و فرم که در تضاد با سینمای کلاسیک قرار می گرفت و چه از لحاظ بار معنایی و استفاده هایش از خرده داستان های کوچک. حال در این بین با این پیش فرض ساختار شکن، به سراغ اثر پیچیده و

اثر استفاده می کند. خواندن اشعار فردوسی در بخش فلاش بک ها، نوع روایت را به سمت سنتی کردن فضا برده اما قرار گرفتن این اتمسفر در برهم کنش با بخش ابتدایی، که نهایت سرگردانی و گمگشتگی ابژهی آدمهایش می باشد، به طرز جالبی برای مخاطب یک دیالکتیک ساختاری می سازد. خوانش رهنما از داستان شاهنامه، خوانشی درهم آمیخته با سنت و مدرنیسم است. سنتی که رو به افول قرار دارد و مدرنیته ای که توامان در حال بهینه سازی توهم و کابوس بیداری در زمان حال است. فیلمساز در استفاده از بنای تاریخی تخت جمشید به جای اینکه آن را محوریت اصلی اثرش قرار بدهد و با دوربینش نماهای کارت پستالی بگیرد، آن مکان را به کالبدی برای گمگشتگی اصالت تاریخی ایران در اثر مدرنیته تبدیل می کند و انسانهای امروزی با نگاهی گذرا به ارواح سرگردان تاریخ، خیلی راحت و بی رحمانه از کنارشان می گذرند. سیاوش در تخت جمشید در سالهای اکرانش به هیچ وجه در ایران مورد اقبال واقع نشد و منتقدان زمانه اش تا می توانستند آن را نفی کردند. با اینکه این فیلم برنده جایزه ی «جان اشتاین» جشنواره لوکارنو شد اما تا سالها در کشور خود مهجور ماند و از زوایای مختلف و تحلیلی به چشم نیامد. در همان سالهای اکران محدود فیلم در جشنواره های خارجی هانری کوربن فیلسوف فرانسوی در مورد این فیلم گفت: ((سیاوش در تخت جمشید، ۵۰ سال بعد فهمیده خواهد شد. فریدون رهنما توانسته بی درنگ و به صرافت طبع، همان بنمایه ی ارجمندی را بازیابد که فیلسوفان ایرانی همواره در پی آن بوده اند)). حال امروز پنجاه سال از ساخته شدن این اثر می گذرد. اما هنوز هم این فیلم پیشرو، غریب و محجور باقی مانده است. اثری که بسیار بر روی فیلمسازان نسل بعدی خود تاثیر گذار بود و یک ساختار شکنی واگرا را بنیان نهاد.

شده تا حدی که می توان در ساختار فرم، اینطور نتیجه گرفت که سیاوش در تخت جمشید در بیشتر اوقات ضد درام عمل کرده و فضا و دیالوگ ها و اکت ها کاملا کالبدی انتزاعی به خود می گیرند. ما در فیلم حتی پرسناژ مرکزی هم نمی بینیم. سیاوش در بخشی کاملا تپیک معرفی شده و در بخش دیگر ضد پرسناژ و از این همپوشانی کاراکترها، فیلمساز توهم را در پوششی رئالیستی به تصویر می کشد. حتی اگر به نوع بازی بازیگران دقت کنیم در میابیم که فیلمساز به جای استفاده از بازیگران بنام آن دوران از یک گروه تئاتری برای خلق فضا استفاده می کند و در بیشتر اوقات اکت های بازیگران به شدت ناتورالیستی و بی روح عمل کرده که این کار دقیقا از سوی کارگردان به صورت تعمدی بوده است. اما سیاوش در تخت جمشید با اینکه در حال ساختن جهانی با ساختار فرم مدرن است، از اتمسفر ایرانی و سنتی هم در لایه های



FILME-FARSI.BLOGSPOT.COM



درباره‌ی ایرنه

ایمان عباسی

نام: همه می‌دانند

کارگردان: اصغر فرهادی

محصول: اسپانیا - ۲۰۱۷

نشات می‌گیرند؛ تنها تفاوتِ پرسوناژِ علی مصفا در «گذشته»، شهاب حسینی در «فروشنده»، و خاویر باردِم در «همه می‌دانند»، زبان و جغرافیاست؛ جنسِ شخصیت و درگیری اما، یک منبعِ الهام دارد. این فکتِ خود نشان‌گرِ نگرشی وِرای مرزیست؛ که خطُّ بطلانی بر نقدهای مضمون‌زده و غیرسینمایی‌ای که در باب سیاه‌نمایی، به سینمای «فرهادی» نسبت داده می‌شود، می‌کشد. شالوده‌ی سینمای «فرهادی» اساساً محدود به مرزهای جغرافیایی نیست؛ به همین دلیل است که نگاهش به موقعیت، توریستی نمی‌شود؛ خواه لوکیشن فرانسه باشد یا اسپانیا. موقعیت‌های آثار وی، محصولِ گذار از فیلترهایی شخصی هستند. در «همه می‌دانند» اما مُمختصاتِ جغرافیاییِ اسپانیا، از بابِ فرهنگی، حاوی کارکرد است، که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.



در «همه می‌دانند»، هسته‌ی مرکزیِ درام از دلِ مناسباتِ محلی نشات می‌گیرد؛ به همین منظور در وهله‌ی نخست، القای هویت به مکان (روستایی کوچک در اسپانیا، که همه در آن همدیگر را می‌شناسند)، ضروری جلوه می‌کند. در راستای نائل آمدن به این مطلوب، دوربینِ «فرهادی» در ابتدای اثر به سراغ مکانی حساس می‌رود؛ «برجِ ناقوسِ کلیسا»، که گویی همچون قلبِ محل، مدفنِ اسرارِ اهالیست. کیفیتِ فریم‌های دوربین

«همه می‌دانند» دومین تجربه‌ی سینماییِ «فرهادی» است که خارج از ایران رقم می‌خورد؛ با نظر به کارنامه‌ی فیلمساز، نکته‌ای که پس از مواجهه با این اثر عیان می‌شود، وجودِ نوعی اصالت و تالیف در پوسته‌ی بیرونی ساختار است، که گویا محدودیتِ جغرافیایی نیز نمی‌تواند خدشه‌ای به آن وارد کند؛ شمایلِ پرسوناژها یکی از مصادیقش است؛ به این معنا که سَوای جغرافیا و زبان، شخصیت‌های آثارِ «فرهادی» همواره در نظرِ مخاطب، قابلِ ردیابی هستند؛ در حینِ تماشای اثر، یکی از تجربه‌های بدیع، همین ردیابی و آشناپنداریِ شخصیت‌هاست؛ با وجودِ اینکه لوکیشن، زبان، و بازیگران، همگی در سینمای فیلمساز تازه هستند، لیکن در نظرِ غریب جلوه نمی‌کنند؛ دلیلش طریقه‌ی پرداخت است؛ طراحیِ لباس و چهره‌ی شخصیت‌ها (کاراکترهای مرد با همان پیراهن‌ها و کاپشن‌های ساده ظاهر شده و ته ریش دارند؛ پرسوناژهای زن نیز همان ظاهرِ معمولی و مَرَجع را تداعی می‌کنند)، و لحنِ بیان و شیوه‌ی معاشرت‌شان، به گونه‌ای تعبیه شده است که به عنوانِ مثال، می‌توان پرسوناژهای «گذشته» یا «درباره‌الی» را به جایشان متصور شد؛ یا بالعکس این گروه را به مصاف با مُعضلِ آنها فرستاد. به همین سبب، ادبیات و شیوه‌ی بیانِ بازیگران به نحوی طراحی شده است که به راحتی، زبانِ لاتینِ متن را می‌توان به «فرانسه» یا «فارسی» برگرداند. شخصیت‌های آثارِ فرهادی از یک سرچشمه‌ی ثابت

می‌کنند؛ که خبر از احاطه‌ی یک کُلیت (فرهنگِ غالبِ روستا) دارد. تدوین نیز اینجا به کمکِ دوربین آمده و تصویر از مراسمِ عروسی، مدام به همسایه‌هایی که از پنجره ناظر هستند، کات می‌خورد؛ موقعیتی که برای ما نیز ملموس است. جز مواردِ مذکور اما، غالباً زاویه‌ی دوربین، همان مدیوم‌آی-لول‌های همیشگی است که رنگِ مُمتنع بودن دارند (موضعِ اتخاذیِ فیلمساز در بحران‌ها)؛ به نحوی که در اوج کشمکش‌ها و قضاوت‌ها، دوربین صرفاً تصویرگری‌ست خنثی که مخاطب را در دریایی از شک و ابهام رها می‌کند. «فرهادی» در آخرین ساخته‌اش، به جهتِ پیش‌بردِ روایت و ساختِ مسئله، مُجدد به سراغ شیوه‌ی رایج‌ش می‌رود؛ فرمولی که دیگر نزد مخاطب لو رفته و ظرفیت‌های آشنایی‌زدایی‌اش را باخته. علی‌رغم اینکه دستِ فیلمساز کم و بیش «رو» است، شیوه‌ی رایج‌ش همچنان در مواجهه‌ی نُخست جذاب است و پُرکشش؛ به این معنا که «مخاطب» فیلم را تا ضربه‌ی نهایی و باز کردنِ کلافِ ماجرا، با خود همراه می‌کند. پشتوانه‌ی این کشش، طرحِ سوالی معمول است؛ در «همه می‌دانند» سوالِ طرح شده این است: «چه کسی دختر را دزدید؟»؛ سرنخ‌ها در راستای حلِ این معما، می‌بایست تدریجاً در لایه‌های مختلف، از پسِ مواجهه‌ی کاراکترها با یکدیگر، به مخاطب ارائه شود؛ به گونه‌ای که اساساً ظرافت‌های پرداخت در همین پروسه شکل بگیرد؛ طریقه‌ای که به عنوان مثال در «چهارشنبه‌سوری» و «درباره‌ی الی» موفق عمل می‌کند. در «همه می‌دانند» اما نهایتِ عمقی که حاصل می‌شود رابطه‌ی ارباب-رعیتی میان کاراکتر «باردم» و خانواده‌ی «لارا» است. مخاطبِ «همه می‌دانند» در ملغمه‌ای پُر آشوب رها است و حجمی از شک و شُبّه به سراغش آمده؛ او در انتظارِ سرنخِ نهایی است؛ که ناگهان ضربه‌ای سهمگین می‌خورد! ضربه‌ای که به واقع نابهنگام‌ترین نقطه‌ی عطف در کارنامه‌ی فیلمساز است،

به گونه‌ای طراحی شده است که گرد و غبار را از پسِ تابشِ آفتاب، می‌توان دید؛ به این تمهید اضافه کنید ساز و کارِ قدیمی و فرسوده‌ی ناقوس را؛ مجموعِ اِلمان‌های مذکور، این اتاقکِ کُهنه را مبدل به مکانی رازآلود می‌کنند، که بر دیوارهایش نامِ آهالی حَک شده است، گویی هرکدام رازی را در این محل دفن کرده‌اند. نکته‌ی اساسی اما شیشه‌ی شکسته شده‌ی ساعت است، که روزه‌ای را به این صندوقچه‌ی اسرار باز کرده است؛ منفذی که کبوتران به دل‌خواه از آن عبور می‌کنند. این مکانِ مرموز و منفذش، شمایی‌ست سمبلیک از هسته‌ی معنایی اثر. دوربینِ فرهادی در پلانِ بعدی، از برج بیرون آمده و نمایی‌های-انگل و مُعرف از روستا تصویر می‌کند؛ همزمان عنوانِ اثر بر تصویر می‌نشیند، «همه می‌دانند»! این مقدمه‌ی اثر است. اساساً محوریتِ ساختار بر همین کانسپت استوار است؛ روستایی کوچک که گویا در آن، همه از رازِ دیگری باخبر هستند؛ علی‌الخصوص رازِ دیرینه‌ی دو پرسوناژِ محوری، که قرار است سرمنشاء درام باشد. در راستای عینیت بخشیدن به جهانِ معناییِ مذکور، دوربینِ فیلمساز در «همه می‌دانند»، کمی از آن حالتِ مُنفعلِ همیشگی‌اش خارج شده و با تعیینِ زوایای خاص، دارای موضع می‌شود؛ به عنوانِ مثال در سکانسِ عروسی، نمای اُورهد کارکردِ نظارتی می‌گیرد؛ گویی این مراسم و تمامِ اعمالِ افراد، همواره تحت نظرِ سایرین است؛ همچنین این نمای اُورهد، توأم با های-انگل‌های مُعرفِ «فرهادی» از روستا، سوژهِ (انسان) را در قیاس با محیط، خُرد تصویر



می‌شود؛ پرسوناژی که می‌بایست با پاسخ به این پرسش که «چگونه با این وضعیت کنار آمده»، این غافل‌گیری را در ساختار حل نماید. تصویر ارائه شده از او اما صرفاً شماییست تپیکال از فردی به ظاهر مذهبی و سرگردان؛ شیمی رابطه‌ی او و «لارا»، و خصوصاً ارتباطش با دختر ناتنی‌اش، بی‌مقدار است و محدود؛ صرفاً با بیان چند جمله نمی‌توان به عمق قابل انتظار رسید. اینگونه است که غافل‌گیری اثر، در ساختار حل نشده و آزاردهنده جلوه می‌کند. حتی خبری از شایعات هم نیست؛ صرفاً «بیان» می‌شود که «مردم شک داشتند»؛ مجموعه‌ی این «بیان‌ها» اما خالی از پرداخت سینماییست. اوج فضاقت در نقطه‌ی عطف دوم است؛ زمانی که مسئول این آدم‌ربایی را می‌یابیم؛ چه انگیزه‌ای برای این کار داشته؟ آیا خُرده‌پرداخت‌هایی صورت گرفته است که به مخاطب سرنخ بدهد؟ حتی به صورتی پنهانی؟ فیلم در پُرسش اول نیز مانده؛ چه برسد به دومی! در اواخر داستان، مسئول این وقایع ناگهان به خرابه‌ای می‌رود و اظهار پشیمانی می‌کند؛ از او سوال می‌شود که «چرا از ابتدا همکاری کردی؟»، پاسخش این است که «اشتباه کردم!» مخاطب اما ۲ ساعت اثر را دنبال نکرده است که با این سرکلاف‌های سطحی مواجه شود. «همه می‌دانند» شاید زنگِ خطری جدی برای فیلمسازش باشد، که کمی تجربی‌تر عمل کند.

اما نه به معنای مثبت‌ش! زیرا اساساً هیچ پیش‌زمینه‌ای در پرداخت برایش تعبیه نشده. در «درباره‌الی» یا «چهارشنبه‌سوری» اگر غافل‌گیری‌ای در کار بود، پیش از وقوع‌اش، تک لحظه‌هایی دقیق طراحی شده بودند که ما را آماده‌ی مواجهه با آن کنند، تا آن غافل‌گیری احیاناً بی‌منطق جلوه نکند؛ اینبار اما گویی «فرهادی» هرگاه به کمبود مصالح جهت پیش‌بردِ درام برخورد، اتفاقی را متصور شده و آن را در ساختار قرار داده. در اواسط اثر مشخص می‌شود که دختر گمشده، در واقع ماحصل رابطه‌ی نامشروع «لارا» و «پاکو» در گذشته است و همسر فعلی «لارا»، پدر واقعی دخترک نیست. این فکت اما آنقدر نابهنگام است که مُستلزم پرداختی به شدت ظریف می‌باشد. مخاطب که پس از مواجهه با این نقطه‌ی عطف، در شوک است؛ تلاش می‌کند تا بتواند منطقی برایش بیابد؛ اساساً از این نقطه به بعد، نگاه‌ها به سمت «همسر لارا» متمرکز





روایهای فاخته یک مرشد

بهنام کیوان

دقت کند، برای لحظه ای هم جزئی از نقاشی شده؛ پس میشود اجزای آن را اینگونه شمرد، «مرد طبیعت و نظاره‌گر آن نقاشی!»

در رویایی که دیده ام، اپیزود تونل مصداقیست بارز. از آنجا هم حس ترس به یقین نمایان است و هم مردگانی که مرگشان را باور ندارند؛ و هم زندگانی که با وجدانشان پیکار سختی را در پیش گرفته اند. وقتی آنجا بودم صدایی از من پرسید آیا تو اینجا نیستی؟ و من از تو که نظاره‌گر نوشته‌ی من هستی میپرسم آیا تو نمیتوانی به سبب چگونگی این رویا اندکی از آن باشی؟

اما پرسش کمر شکن که اندیشه من و هر شخص دیگری را رگ به رگ سازد این است که چگونه رویای فرد دیگر میتواند تبدیل به رویای ما شود؟

اثر کوروساوا از حیث رویاگونه بودن نه تنها تونل، بلکه در یکایک اپیزودهایش هم وزن نقاشیست. هنرمند زیرک، تخیل و رویاهایش را در این اثر به نحوی نقاشی کرده که شاید مخاطب بداند اینها واقعی نیستند ولیکن بتواند با آن‌ها همذات پنداری کند- یا بهتر است بگویم به قدری خوب از روزنه دوربین فضای رویاگونه را مصور کرده و کاربلد است که صرفاً، تماشای تصاویرش مخاطب را مجذوب خود کند؛ حتی اگر معنا را متوجه نشود و البته برگ برنده‌ی فیلمساز در اینجا فضاسازی شاخصش نیز هست، به قدری این فضاسازی در خدمت بستر کار شده که چنان بیننده را تحت تاثیر قرار می‌دهد که به دنبال کودک ابتدای اثر که در جنگلی از شگفتی‌ها رها شده و با کنجکاوی می‌دود همراه شود.

پس با این حساب رویاها، پیش از هرچیز یک رویاست.

رویاها، به مثابه یک خواب شگفتی آور و به همان مقیاس زیبا بود. فیلم، شروع شد و در آغاز با چشمان بسته به آن خیره شده، و دیری نپایید که تلالو اش در من دمید. نمیتوانم بگویم چه اندازه شیرینی اش بر کامم ماند و زان لحظه خواب بوده ام یا بیدار؟ مست یا هوشیار؟ هرچه که بوده ام در آن لحظه پسر بچه ای بنام کوروساوا را تجسم کردم، به بیانی روشن تر پنداری او بودم. پسر بچه ای که در اقیانوسی از احساسات غرق شده و هرگز در آن شنا نکرده با اینحال اطرافم را جلبک‌ها و گیاهان دریایی رنگارنگ احاطه کرده اند، حال من چه حسی داشتم؟ ترسیده بودم یا کنجکاوی توام با خیزش جنبنده‌ی عمیقاً برونگرایی وجودم را به تاراج آفرینش رنگ‌ها برده است؟ به خودم آمدم. باید میفهمیدم که اینجا کجاست، از درون جلبک‌ها گذر کردم و به درون کولاکی عظیم قدمرو گشتم.

از سرما یخ زده بودم، من سفر کرده و تلویحا منجمد با آخرین نفس‌های یخ زده ام سر به آسمان بردم و فریاد زدم اینجا کجاست؟ صدایی از میان ابرها چنین پاسخ داد که تو در رویاهای من هستی!

در بیداری خواب میدیدم اما خوابی که از آن من نبود، خواب فرد دیگری که بیداری ام را به یغما روانه کرده و برای ۱۱۹ دقیقه رنگ هستی ام را چنین تغییر داد.

رویاها مرا یاد آور شد که یک اثر هنری پیش از هرچیز یک رویاست، و هنرمندش پروردگاری بی رحم که مغز ما را به اسارت تصاویر و رنگ‌ها در می‌آورد.

برای مثال نقاشی را متصور شوید که تابلویی کشیده و نشان ما میدهدش، اجزای آن چیست؟

یک مرد و یک طبیعت، اینجا اگر نظاره‌گر به نقاشی

رویای چیز نیست که انسان خواهان رویارویی با آن است و از آنجایی که ممکن است وجودیت نداشته باشد تجسمش میکند.

حال بیایید به درون رنگ و لعاب نقاشی روییم و راه ورود به آن جواب دادن پرسشی است که آن پرسش این است؛ «آیا طبیعت این تابلو را کشیده یا این تابلو طبیعت را؟» هیچکدام، این را ماگريت کشیده.

حال شاهد یک نقاشی تابلو در تابلو هستیم و اینجا یک سوال دیگر پدید می آید که آیا طبیعت پشت سر، با نقاشی تابلو یکسان است؟ از حیث نوع انطباق تابلو میشود این برداشت را داشت اما دقت کنید که اگر ما سی درجه به این تابلوی درون نقاشی چرخشی القا کنیم و یا اگر آنجا باشیم و حرکت کنیم، این انطباق از دست میرود به بیانی نقاش، قصد داشته تنها این زاویه و این انطباق را به ثبت برساند پس این زاویه انتخاب شده چنان دلالت دارد که نقاشی مشخصاً دارد به ما دروغ می گوید و تقارنی در تصویر پس بوم با روی آن نیست و این یکسانی تنها برای این زاویه دید دیکته شده ما خلق شده که این مسئله به تنهایی تداعی گر معنای رویاست!

حال که یک انحراف از مسیر سفر داشته ایم، بگذارید به مسیر اصلی مان بازگردیم؛ مسیر سفر به «فیلم شگفت انگیز آکیرا کوراساوا»

(تصویر دوم: قابی از رویایها ساخته آکیرا کوراساوا)

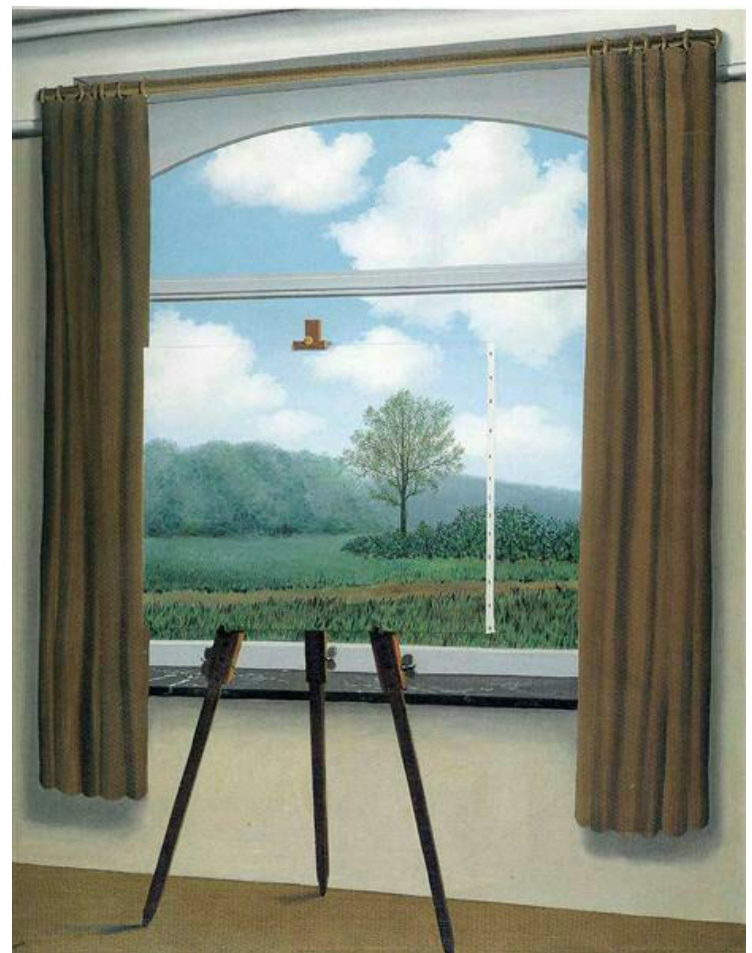


رویایهای فردی که پیشتر آن را زیست کرده و به خوبی قادر است کلکسیونی از احساس و ناخودآگاه زیست خویش و نیز جوهره‌ی خود با دریچه ذهن مخاطب هماهنگ سازد.

هنرمند دغدغه و تخیلات خودش را به نحوی نقاشی کرده که مخاطب نتواند رنگ و روغن های نقاشی وی را تافته جدا بافته از زندگی واقعی بداند که این اثر شگفت آور پرتره ی شخصی شخص کوروساوا است (هرچه دلت میخواهد بساز)

در تقابل با یک جهان سورئال، همیشه اولین توصیفی که خواننده ایم-شنیده ایم یا داشته ایم رویا بوده است. اما به راستی بیایید در این راستا ببینیم که رویا به چه معناست؟

بگذارید مصداقی عینی برایتان بیاورم (تصویر ۱: نقاشی وضعیت انسانی رنه ماگريت)



طبیعت و ... و در این میان کاراکترهای مشترکی سرگردان‌اند. کودکی که قربانی اعتقادات و اشتباهات بزرگترها شدست در اپیزود اول. یا شاهد کاراکتر اصلی مشترک در دو اپیزود ون گوگ و روستای آسیاب هستیم که روح آرامی دارد و در پی کشف حقیقت، فارغ از اشتباهات هم نوعان خویش است و کاراکتر فرمانده در تونل که در اپیزود شیطان غمگین به عذاب محکوم است. یکجورهایی برای تاکید روی تضاد از شباهت هم استفاده شده است. تضادهایی که به وضوح تداعی‌گر کلیت تابلوی دالی هستند. تابلویی که هم زشت است و هم زیباست. زیبایی را وامدار زشتی است که اگر زشتی را از آن حذف کنیم دیدنش بس دشوار است چراکه در جهان سوررئال این دو با یکدیگر کار می‌کنند. زندگی از دیده‌ی کوروساوا یک سوررئال زیباست؛ باری که هستی به دوش میکشد- جهان زیباست و زشتی‌ها جزئی از این زیبایی- زیرا هستی با تنوع بنا شده و سرپا مانده‌ست. فیلم، ترس‌ها و امیدها و جنگ با وجدان و رهایی را همزمان نمایان گردانده و نحوه‌ی نمایان کردنش چون این نقاشی آبستره رنگارنگ است؛ یکی طرف با رنگ سرد و دیگری طرف با رنگ گرم. و حاصل تلاقی این دو وجه چیزی نیست جز جدال امپرسیونیسم در غایت یک جهان سوررئال دریایی که رود رویاها در آن سرازیر گشته و ظاهرش را جدال امپرسیونیسم پوشانده نگاه داشته است. یکی از سکانس‌های پر حاشیه‌ی اثر حضور اسکورسیزی در قالب ون گوگ است، اسکورسیزی در ساخت فیلم مشهورش راننده تاکسی همواره از فرم امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم الگو گرفته و ون گوگ نقاشی است که همواره بعنوان سرچشمه امپرسیونیسم شناخته شده است. وظیفه‌ی امپرسیونیسم در هنر به تصویر کشیدن حس‌ها و تصاویر گنگ و مبهم از خاطراتی از گذشته و یا صحنه‌ای حس برانگیز و نوستالژیک

فیلم کوروساوا چگونه فیلمی‌ست؟ چه رنگ‌هایی در آن بکار رفته؟ چه اجزایی پیکر عریان آن را بنا می‌سازد؟ فیلم کوروساوا ماهیتی سورئال دارد، پر است از تخیل‌ها، از فرا واقعیت‌ها، از رویاها، مملو از ناممکن‌ها. سوررئال کوروساوا چیزی نیست جز بشریت پر از تضاد! برای ورود به فیلم کوروساوا پرسشی مانع است و آن پرسش این است «بشریت فیلم را ساخته یا فیلم بشریت را؟»

هیچکدام! این را کوروساوا ساخته است حال می‌پرسید چگونه؟ بی تردید با دوربینش این‌ها را نقاشی کرده است. این تضاد‌ها را می‌گویم، چگونه تضاد‌هایی؟ (تصویر ۳ و ۴ دو نقاشی یکی سوررئال و یکی آبستره)



تضاد‌هایی چون نقاشی دالی ظاهری شلوغ و کلیتی فراواقعی دارد، اما چون یک نقاشی امپرسیونیسم در نمایان کردن این تضاد‌ها از رنگ‌های با سلیقه‌ای استفاده شده است.

در چند اپیزود اثر ما حرکات عجیب بشر را می‌بینیم که پیامد‌های جالبی ندارد؛ جنگ، خرافات، نابود کردن

این دیالوگ فیلم رویایها به وضوح یادآور دو نقل قول از جکسن پولاک است:

«در آثار من هیچ چیز تصادفی نیست. من جریان نقاشی رو کنترل می‌کنم.»

«وقتی دارم اثری خلق می‌کنم نمی‌دانم دارم چه کار می‌کنم.»

منظور چیست؟

پولاک عملاً می‌گوید هنر یعنی خلق در مرز خودآگاه و ناخودآگاه. ناخودآگاه آن لحظه ای است

که به چیزی جز هنر فکر نمی‌کنید و خودآگاه زمانی است که تنها به کشیدن فکر می‌کنید.

وقتی میخواهید نقاشی کنید چه اتفاقی می‌افتد؟ خب بین این‌ها تعادل ایجاد خواهد شد؛

خودآگاهت قلم دست گرفتنت است و ناخودآگاهت فرستنده ای است که تصاویری را با ذهنت مخابره

می‌کند و این فرمولی است که کوروساوا برای خلق رویایها به آن رسیده. حال، این مهم را به وضوح در

اثر شرح می‌دهد اثری که پرتره شخصی اوست.

است؛ که با ضربه قلموهای محو و تار به آن حالتی غیرواقعی و خاطره‌گونه داده می‌شود.

آیا میتوان صحنه‌هایی که کودکی فرد را نشان میدهد در میان آن باغ‌های زیبای ژاپنی، ساحتی از فرم

امپرسیونیسم دانست و حتی آن صحنه‌هایی که کاراکتر در میان نقاشی‌های ونگوگ حرکت میکند چطور؟ بنظر

من که اینچنین است! یک بک گراند اکسپرسیونیسم و یک کارکتر رئال اما کلیتی سورئال و این است شمایل

رویای کوروساوا!

– برای من این صحنه غیر قابل باور بود. بنظر میرسه که صحنه‌ی نقاشی هرگز نقاشی نمیشه. تو زمان زیادی

رو اون جلو صرف میکنی اما خود طبیعت زیبایی زیادی داره. و وقتی زیبایی طبیعت هست من از خود

بی خود میشم. و بعدش مانند رویایها صحنه خودش نقاشی میشه، بله! من این صحنه رو تجزیه میکنم و

وقتی کارم تموم شده صحنه کامل میاد برای من اما سخته درونم نگه دارمش.

– پس چکار میکنی؟

– مثل لوکوموتیو کار میکنم.





پرداختِ تنهایی، واکنشی عقلانی در ادبیات و سینما

پارسا زنگنه

۱- رمان

«کافکا در کرانه»:

«هاروکی موراکامی»

هرآنچه از تنهایی انسان‌ها نقل می‌شود و سوییهِ عینی می‌گیرد، به باور و حس (خوب) همزادپندارانه تبدیل می‌شود. هرآنچه تنهایی را می‌شکافد و ترجمانی از وحشت و یا لذتِ این حس در اختیار ما می‌گذارد، در اصل بدین باور و در این تصمیم است تا ما را نسبت به وجوه آن باخبر کند.

تنهایی واکنشی عقلانی و منطقی می‌باشد که در سطح اولِ خودآگاهی بشری در عصر حاضر قرار گرفته است. شاید اگر بخواهیم تنهایی را به لحاظ تاریخی بررسی کنیم، می‌توان گفت: «تنهایی از سراغازِ تاریخ بشریت همراه با انسان بوده و احتمالاً تا پایانِ داستانِ بشریت نیز همراه با انسان باشد.» تنهایی خودِ زندگی است. این تنهایی است که سوییهِ‌های دیالکتیکیِ زندگی بشر را تعیین می‌کند. از سقراط تا مارکس و از مارکس تا هابرماس و دیگر فلاسفه‌ی عصرِ حاضر، همه و همه مسئله‌ی اندیشیدن‌شان همواره چگونه واکنش نشان دادن نسبت به تنهایی بوده است. تنهایی انسان‌ها، به‌گونه‌ای درماندگیِ انسان‌هاست. چه در رخدادی ارتباطاتی (جمعی) قرار بگیرند و چه در رخدادی فردی (فردی) نقشی ایفا کنند.

در رمانِ «کافکا در کرانه» نوشته‌ی «هاروکی موراکامی» مخاطب با پروژهای عجیب و باورنکردنی از تنهایی بشری روبه‌روست، به‌گونه‌ای که در تحلیلِ شخصیتِ آدم‌های داستان به مسئله‌ای برمی‌خوریم که ناشی از یک‌جور گم‌گشتگیِ اشیاء در ابعادِ روانی فرد است. چیزی در درون انسان‌ها گم است که سعی در پیدا

کردنِ آن اشیاءِ عجیب موضوعِ اصلیِ داستانِ پردازیِ این اثر را شکل می‌دهد. از آن نوجوان که هنوز به سن قانونی نرسیده و خانه را ترک می‌کند، تا آن متصدی کتابخانه و نیز آن شخصیتِ اعجاب‌آورِ داستانِ خانم «میس سائکی» و همین‌طور شخصیتِ جانی‌واکر (پدر نوجوانِ فرار کرده)، پیرمردی که کلامِ گربه‌ها را متوجه می‌شود و همه و همه. هرکه هست، هرچه است، داستان‌شان چیزی است در روانِ فردی‌شان که گم شده و به دنبال آن می‌گردند و از آن مهم‌تر اینکه این دنبال کردنِ اشیاءِ عجیب در تحرکِ شخصیتیِ آدم‌هایِ داستان محو می‌شود و می‌بینیم این «مخاطب است که از حالا به بعد برای آنها به دنبال چیزهای گم شده می‌گردد» درست در همین لحظات است که مخاطب درمیابد که چقدر اشیاءِ عجیب در درون خودش دارد که فاقدِ پرداختنِ به آنهاست، ناتوان در درک و گفتنِ آنهاست و درست همین‌جاست که درمیابیم ما هم چقدر تنهایی و چقدر رازآمیز بودنِ درکِ اشیاءِ درون‌مان ما را آزار می‌دهد و این آزار برای دیگران غیرقابل درک است، آن هم در یک کنشِ ارتباطی. انسان تنهاست، و این تنها واقعیتی‌ست که انسان می‌تواند بدان تکیه کند. تمامی رخدادهای آگاهانه‌ی فردی به دنبال کشفِ اشیاءِ گم‌شده است و فقدانِ این اشیاء و خیلی دقیق‌تر عدمِ درکِ این اشیاء انسان را در ورطه‌ی تنهایی کشانده است.

پس هرآنچه که در وجودِ انسان آزاردهنده‌ست، همان عدمِ درکِ رازِ اشیائی است که اگر نوری بر ماهیتِ اصلی آن تابیده شود و شمایل آن نمایان گردد، همه‌چیز احتمالاً حل و فصل خواهد شد.

شخصیت‌های اصلی این داستان با تنها شدن و فکر

۲- فیلم

«تعطیلاتِ همیشگی»:

«جیم جارموش»

به‌طرزی غیرقابلِ تصور با شخصیتی (به هرلحاظ) فروپاشیده طرف می‌شویم و سعی می‌کنیم خودمان را متقاعد کنیم که همه چیز قصه‌ست، همه چیز دروغ است، اما متأسفانه این‌طور نیست. عینیتِ غیرِ تصنعی فیلم و خیلی دقیق‌تر مولفه‌هایِ ابژکتیوی که عینیتِ خارق‌العاده‌ای را از تصویرِ سینمایی و فیلم مطرح می‌کنند، آنچنان قدرتمند و نسبت به هر اشیائی که ما آن را انسان می‌نامیم بی‌رحم است، که وادار به باورِ شخصیتی (به هرلحاظ) ناهنجار می‌شویم به نام «کریس پارکر»، پسرکی نوجوان، غیرقابل کنترل و البته «تنها». او پدر ندارد، مادرش در یک تیمارستان روانی بستری است و هیچ‌گونه نشانه‌ای از آن چیزی که گویای مولفه‌هایِ یک انسانِ متعارف و متعادل است در محدوده‌ی او دیده نمی‌شود. کریس یک دوستِ (دختر) هم دارد، که جالب اینجاست اصلاً حرف نمی‌زند! کریس به مکان‌هایی می‌رود که قبلاً در آنجا زندگی می‌کرده، چرا؟ به گفته‌ی خودش قصد دارد گذشته را به خاطر بیاورد، چراکه در حال حاضر از زندگی متنفر است. کسی که گذشته را می‌کاود گاهی هدف‌اش میلِ رسیدن به یک تصویرِ افیونی برای پناه بردن به آن است و گاهی هم قصد دارد بازه‌ای زمانی را واکاوی کند تا نتیجتاً به روشی برای اندیشیدن در اکنون برسد یا به عبارتی و به فهمِ میزان‌سنای به اسم «اکنون». جالب ایناست که هر دوی اینها را افرادی به آن دامن می‌زنند که در هجومِ تشعشاتِ تنهایی قرار گرفته‌اند. این یعنی «عمقِ تنهایی»، چیزی غیر قابل درک برای مخاطب اما کنج‌کاو کننده برای او. مخاطب بنا به قدم زدن با شخصیتِ کریس می‌کند، دوست دارد او را کشف کند، به چرائی زندگی نامتعارف او پی ببرد،

کردن در موردِ رازِ اشیاء در کارِ نجاتِ خود هستند. «فکر کردن» آنها چگونه است؟! شخصیتِ نوجوان از خانه فرار کرده، کتابدار جنسیتی مجهول برای خود اختیار کرده و میس‌سائکی سال‌ها خود را ایزوله کرده است. این‌ها بستری برای اندیشیدن‌شان است که این نیز خود در تنها شدن‌شان نقشی اساسی داشته و حتی می‌توان گفت به شیوه‌ی زندگی‌شان بدل شده است. پس فکر کردن در موردِ ماهیتِ سحرآمیزِ اشیاءِ درونی، نیازمندِ شیوه‌ای دیگر از زندگی است که با شیوه‌ی افرادِ عادی متفاوت است. چراکه با فرم و شیوه‌ی افرادِ عادی نمی‌توان پی به رازهایِ غیر عادی بُرد و خود را از تنهایی رها کرد.

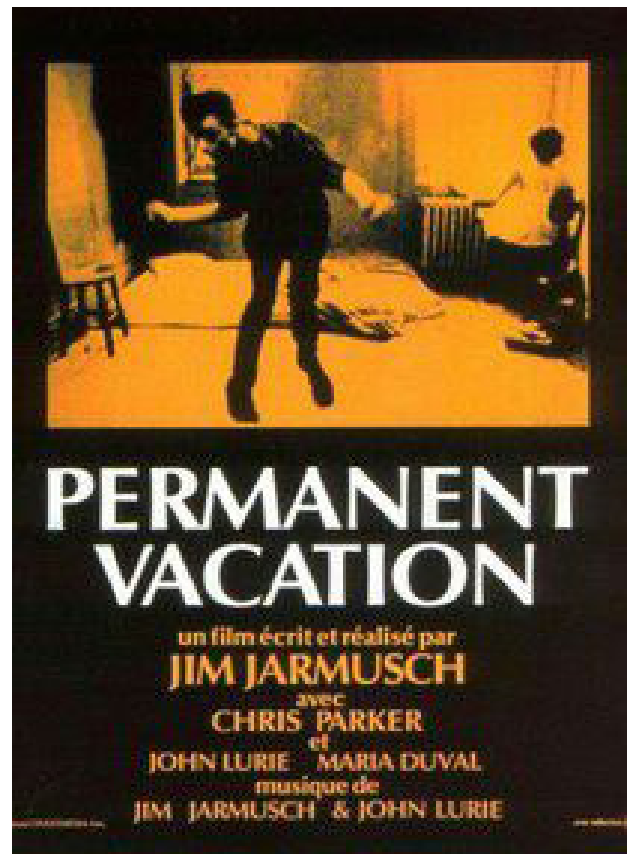


۳- نتیجه‌گیری:

حالا جا دارد به جمله‌ی «رابر برسون» اشاره شود که می‌گوید: «هنر یا چیزی را در ما بازنمایی می‌کند و یا ما را به یاد آن چیزی که نیست اما (درواقع) هست، می‌اندازد.» به عقیده‌ی من تنهایی همیشه وجود دارد، همیشه در تلاش است تا خود را به ما بنمایاند و این ما هستیم که چیزی را که وجود دارد، یا نمی‌بینیم و یا انکارش می‌کنیم. اگر بخواهیم در ذهن و زندگی «جیم جارموش» و «هاروکی موراکامی» قدری سرک بکشیم، می‌بینیم هر دو آدم‌های تنهایی‌اند این را همسر «ریموند کارور» که دوست صمیمی هاروکی موراکامی است و آثار او را در راستای شاهکارهای پست‌مدرنیستی برمی‌شمارد می‌گوید، نه من. و همینطور جیم جارموش بارها و بارها بدین نکته اشاره کرده که در سرتاسر دوران زندگی خود فردی تنها و گوشه‌گیر بوده و تنهایی خود را با خواندن شعر و رمان سپری می‌کرده است. همسر ریموند کارور می‌گوید: «هاروکی تنهاترین انسان روی کره‌ی زمین است.» شاید واژه‌ی تنهاترین قدری اغراق‌آمیز باشد، اما آنچه که است، و آنچه که می‌نماید، گزارشی شاید دقیق از خود شخصیت موراکامی به مثابه یک رخداده‌ی روانی و فردی باشد. هرگاه رخداده‌ی در جایگاه فردی و روانی، به جنبه‌های زندگی خود بیان‌دیشد و اشیائی چون تنهایی را همچون اتمسفر جو که بر کل زمین سایه افکنده، بر تمام ابعاد درونی خود مشاهده کند، قطع به یقین آنگاه‌ست که بخشی از یک رخداده‌ی ارتباطاتی و جمعی به شمار می‌رود و هرآنچه که از او تولید می‌شود تصویری معنادار از زندگی درونی و تنهایی خود اوست. «نیکلاس لومان» در تئوری «سیستم‌های اجتماعی» می‌گوید، فرد تا خود را نیازمند قرارگیری در یک کنش جمعی درنیابد، هیچگاه اولاً به رخداده‌ی فردی و روانی خود نمی‌اندیشد و دوماً ابعاد و اشیاء موجود در هسته‌ی

به اینکه چرا کریس همچون ادیسه‌ای دائماً در حال جستجو و کنجکاوی است! مخاطب در نهایت با کریس آنچنان هم‌مسیر می‌شود که همراه با او به دنبال گذشته و آن اشیائی که در حال حاضر نامعلوم و مجهول می‌نماید، می‌گردد. در همین اوقات است که کریس به واقع فراموش می‌شود! چرائی تنهایی کریس دیگر مهم نیست! مسئله بغرنج‌تر از این حرفاهاست! فیلم توانسته مخاطب را به یاد گم‌گشتگی‌ها و حتی سرگشتگی‌های درونی‌اش بیان‌دازد. تنهایی عمیق مخاطب را به سطح بیاورد و او را پریشان و بدحال کند! مخاطب را با واقعیت روبه‌رو کند. به فکر آنچه که نیست. آنچه که اگر می‌بود و یا بودن‌اش درک می‌شد، دیگر چیزی به اسم تنهایی وجود نداشت.

«تعطیلات همیشه‌گی» یا به عبارتی «تنهایی همیشه‌گی» من کجاست؟ ریشه در چه دارد! این می‌شود تصویری معنا دار از فیلم که بعد از اتمام آن و تا ابد در ذهن مخاطب می‌ماند و او را نسبت به آنچه که تنهایی است، آگاه‌تر می‌کند و به تلاش برای شناسایی وامی‌دارد.





روانی خود را همچون آینه‌ای از درون خود در اختیار آن کنش جمعی و رخداد ارتباطاتی قرار نمی‌دهد. پس می‌توان گفت چستی ابراز تنهایی در رمان‌های «هاروکی موراکامی» و فیلم‌های «جیم جارموش» همان رسیدن به محصولی است که از درون رخداد روانی فردی‌شان می‌آید و نیز شناساندن و ابراز هرآنچه‌ست که پیرامون مسئله‌ی اصلی، که همان «تنهایی» است، مطرح می‌شود. تنها در چنین سطح از خودآگاهی درونی است که اولاً فرد (هنرمند) می‌تواند از آنچه که نیست، اما در واقع هست، صحبت کند و دوماً مخاطب با دیدن آنچه که است، هرآنچه را که در واقع نیست، کشف و در موقعیتی تاریخی و فرهنگی تجزیه و تحلیل کند.



کژ فهمی مضمون در تضاد مفاهیم

پژمان خلیل زاده

انقلاب به سینما می رفتند و در همین سینما فیلمهایی مانند: گاو، قیصر، گوزن ها، سفر سنگ، اسرار گنج دره ی جنی و... از منظر جامعه شناسی اثر گذاری عمیقی بر حرکت های انقلابی مردم گذاشت و پایان دیکتاتوری پهلوی را پیش بینی می کردند. اما به همان دلیلی که ذکر کردیم یک سری کج سلیقه گی های تک بعدی که هنوز مصیبت اصلی ماست، سینما تبدیل به غول دو سری شده بود که همه از آن وحشت داشتند. حال در این مقاله هدف ما بیشتر معطوف بر یک خط گذاری و کژ فهمی عقب افتاده در الگو سازی سینمای دولتی دهه ی شصت است. شاید برخی از مخاطبان که نقدها و مقالات قدیمی و مصاحبه های امروز سینماگران و منتقدان قدیمی از دوران بسته ی دهه ی شصت را خوانده اند و دیده اند با این موضوع آشنایی داشته باشند که مسئولان سینمایی دهه ی شصت اعم از بنیاد فارابی و حوزه هنری به عنوان دو بازوی قدرتمند سیاست های فرهنگی وزارت ارشاد و حاکمیت یک سری برنامه های فرهنگی به قول خودشان به اسم ریل گذاری و خط گذاری برای سینماگران در تولید مفاهیم انقلابی به صورت سیستماتیک برنامه ریزی کردند. حال امروز که فلش بکی به دوران نخستین تشکیل سینما در ایران پس از انقلاب می زنیم یک سری مسائلی پیش رو است که هم مدافعین ادله ی خودشان را دارند و هم مخالفان در سال ۱۳۶۱ در زمان التهاب جنگ تحمیلی و فشارهای داخلی و خارجی مسئولین سینمایی به فکر بسط دادن و فراموش نشدن مکانیزم سینما افتادند و تصمیم

سینمای ایران با تمام تجربه گری های هنری و تجاریاش به اشکال آبرومند و مبتذل یا بالقوه و منفعلش تا قبل از انقلاب سال ۱۳۵۷ به سمت ساختن یک قالب کلی پیش می رفت. سینمایی که در کنار فیلمفارسی و جریان اصلی، یک سری فیلمساز جوان مانند: فرخ غفاری، ابراهیم گلستان، فریدون رهنما، داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، ناصر تقوایی، سهراب شهید ثالث، پرویز کیمیای، بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، امیر نادری، کامران شیردل و... به سوی خلق آثاری هنری و نو اندیش رفتند که سینمای ایران را به یک انسجام هنری رساندند.

اما پس از انقلاب با یک رویه ی جدیدی نسبت به سینما روبرویم. تندروی های ایدئولوژیک و حزبی سینما را امری سخیف و دم دستی معنا می کردند و به دلیل غلظت افکار مذهبی سینما را فقط به عنوان مروج فحشا و فساد ترجمه می کردند با اینکه رهبر انقلاب در همان نخستین سخنرانی اش موضع خود را با این پدیده مشخص کرده بود اما باز برخی گروه های تندرو دل خوشی از سینما و خروجی آن نداشتند. به چه دلیل؟

در آن زمان یک حس ترس از این مدیوم استشمام می شد که هنوز هم همین ترس باعث شده است تا دولت نظارت خود را بر سینما بر ندارد. این موضوع از آسیب شناسی فرهنگی و از همه مهمتر نشناختن درست این مدیوم تصویری بود. به بیانی به جای اینکه قدرت و حتی میل سرگرمی این پدیده را برای عوام در نظر بگیرند آن را به صورت ابتدایی ترین شکلش، ترجمه ای عقب افتاده می کردند. با اینکه همان مردم، قبل از

سینمایی تارکوفسکی و مدل فیلمسازی بلوک شرق را الگوی اصلی خود قرار دادند و به سینماگران حکم کردند که مدل فیلمسازی باید به این شیوه باشد. حال این گذاره‌ها و آسیب شناسی پارادایم سینمایی آن دوران تا حدی مورد بررسی است و باید حق را به فراستی داد با اینکه نگارنده همیشه در نقطه‌ی مقابل مواضع استادش قرار گرفته و حتی در مسائل تئوریک هم نوع نگاه‌هایمان متفاوت است اما از یک منظری این حرف درست است با اینکه با قسمت دوم آن که تارکوفسکی سینماگر نیست و نگاه و زبانش به این مدیوم غلط می‌باشد به شدت مخالفم. با بررسی نوشته‌ها و خاطره‌ها و مصاحبه‌های بانیان مهم دهه‌ی شصت به این موضوع اقرار می‌شود که سینمای پس از انقلاب نیاز به یک برنامه‌ی مدون داشت که اولاً خلاف جریان فیلمسازی هالیوود و غرب باشد ثانیاً ایدئولوژی انقلابی و مفاهیم فلسفی و عرفانی در بعد اشراقی - ایرانی اش برای جهانیان مطرح گردد. به همین مثابه تصمیم بر این امر اتخاذ شد که سینمای بلوک شرق به عنوان قوی‌ترین بازوی قدرتمند فرهنگی و سینمایی علیه محصولات و صنعت فیلمسازی غرب، بهترین گزینه برای الگو قرار دادن و تبدیل کردن آن به مانیفست سینمای انقلاب اسلامی است و تمام کارگردانان باید در این خط گذاری تعیین شده برخلاف سینمای جریان اصلی و بدنه به دنبال مفاهیم معنوی و دینی و عرفانی و ترویج تفکر اسلامی و انقلابی ایران در سراسر دنیا باشد. اما این الگو از همان اول منفعل و خام و ابتر به مانند سایر پارامترهای فرهنگی و اقتصادی و تکنولوژیک در تاریخ ایران به شکل ناقص به رگ‌های سینمایی کشور تزریق شد. دوستان متصدی با فهم غلط و تاویل پرت و پلا از گونه‌ی سینمای خاص تارکوفسکی و پاراجانف طوری این نوع جریان هنری را سر لوحه قرار دادند که درک درست و حتی سواد کافی تئوریک از موضوعات مطرح شده در اسلوب و

گرفتند با یک سیاست دو جانبه و محافظه کار، هم سیاسیون و احزاب تندرو را راضی نگه دارند و هم هنرمندانی که برای بقای سینما بسیار تلاش می‌کردند. در این سال وزارت ارشاد با دو بازوی قدرتمند خود با اتخاذ برنامه‌ای به عنوان گذار از فیلمفارسی و ساختن سینمایی انقلابی، کمر به تربیت فیلمسازان جوان با ایدئولوژی جدید و ساختن یک الگوی ثابت با ممیزی های بشدت سختگیرانه شان به اصطلاح یک سینمای پاستوریزه و خنثی را به وجود آوردند.

مدافعان و بانیان آن زمان امروز می‌گویند که اگر ما این کار را انجام نمی‌دادیم سینما نسخه اش برای همیشه پیچیده می‌شد چون برخی از مخالفین رادیکال سر سختانه کمر بر حذف جدی این پدیده بسته بودند و در کنار این صحبت‌ها از خط گذاری و تئوریزه کردن الگوریتم‌هایشان بشدت دفاع می‌کنند چون سینمای ایران، هم در جهان درخشید و هم کم کم مخالفین ایدئولوژیک به سینما و قدرت پروپاگاندایی آن ایمان آوردند.

اما در قطب مقابل مخالفین این دوستان ادعا دارند که ابراز وجود یک سری مخالف، دروغی بیش نبوده و مسئولین فرهنگی دهه‌ی شصت با چنین مظلوم نمایی‌هایی اولاً به افکار تک بعدی و ریل گذاری های باب میل خود بها دادند و ثانیاً با اعمال یک دیکتاتوری ژرف، هنرمندان قبل از انقلاب را به اضمحلال و انزوا و تخطئه رساندند.

اما بیایم کمی به الگوها و تفکر پشت این ریل گذاری را مورد بررسی قرار دهیم.

در این چند سال گذشته بیشتر خوانندگان نقد و مخاطبان جدی سینما اکثراً با مواضع مسعود فراستی منتقد یکه تاز صدا و سیما و پروتاگونیست و آنتاگونیست این روزهای مدیوم نقد، آشنا هستند.

فراستی به همراه تنی چند از منتقدان دهه‌ی شصت از آن زمان اینگونه روایت می‌کنند که مسئولین و سازمان

فرم سینمای امثال تارکوفسکی نداشتند. چون در وهله‌ی نخست این سبک از سینما که مخاطب محدودی دارد در کنار سینمای جریان اصلی معنا پیدا کرده و تا زمانی که مثلاً سینمای قالب هیچکاک و فورد نباشد مخاطب نمی‌تواند از یک ذائقه گذار کند و به این سینمای هنری برسد. فهم تارکوفسکی، برسون و برگمان از پس درک ایجابی سینمای کلاسیک است که به وجود آمده و برای مخاطب یک دیدگاه جدید برای تجربه‌ی نو از فرمی مستقل می‌سازد. اما در مکانیزم و برنامه‌ی دوستان دهه‌ی شصت خبری از سینمای جریان اصلی و سرگرم‌کننده به مفهوم عامش نبود و حتی در پروسه‌های وارد کردن فیلمهای خارجی، آثار درجه یک کلاسیک هالیوود که سرمشق تمام دنیاست هم به دلایل ایدئولوژیک ممنوع اعلام شد. در نگاهی دیگر حس مدیر منشان‌های مسئولین که می‌خواستند همچون طرح‌های سوسیالیستی سینمای شوروی مخاطب و فیلمساز تربیت کنند پاشنه‌ی آشیل دیگر بود. جریان این مدل سینما باید روند طبیعی خود را طی نماید اما دست اندرکاران فقط به دلایل سیاسی و مضمون زدگی با فهمی غلط، فیلمهای خلاف جریان اصلی اروپایی را به عنوان پارادایم انقلابی و مقدس قرار دارند.

به عنوان نمونه‌ی مصداقی می‌توان دو اثر کلیدی دهه‌ی شصت که مانیفست اصلی خط‌گذاران فارابی و حوزه هنری بود را مورد بررسی قرار داد و فهمید که چقدر این کژ فهمی از این مدیوم به عمق فاجعه می‌رسد.

اولین اثر «آنسوی مه» اثر منوچهر عسگری نسب به نویسندگی سید محمد بهشتی رئیس وقت فارابی (یکی از اصلی‌ترین تئوریسین‌های طرح ریل‌گذاری سینمای دهه‌ی شصت) در این فیلم با تمام مفاهیم و مصادیق مورد علاقه‌ی مسئولین وقت مواجهه‌ایم که اوج تفکرات و اندیشه‌های مطرح شده در طرح برنامه‌ی ساخت یک سینمای پاستوریزه در آن موج می‌زند.

«آنسوی مه» انحراف مضمون زدگی و تاویل معیوب از سبک و سیاق سینمای تارکوفسکی و برسون و داوژنکو است. فیلمسازانی که به زعم دوستان سینماگران مذهبی تلقی می‌شدند و به جای آموزش صحیح فیلمسازی و فهمیدن این موضوع که این سینماگران مطرح اولاً در سبک خود مولف بودند و با ممارست و گذار از سینمای کلاسیک به آن جایگاه نایل شدند، با یک تقلید قلبی و بشدت نازل و سطحی مواجهه هستیم. پنداشتن اینکه سینما مامنی است برای سر دادن شعارهای انقلابی و فرض کردن ابزاری بودن این مدیوم بصری به شکل ماکیاولیستی‌اش به طوری که «هدف، وسیله را توجیح می‌کند» تمام ذهن این دست اندرکاران را به خود مشغول کرده بود. در این مثال بارز (آنسوی مه) به جای یادگیری قواعد درام و پیاده کردن فرم و تمهیدات سینمایی، اشخاص مذکور فقط گفتن مضمون دینی و انقلابی برایشان اهمیت داشت. فیلمی که مفاهیم دینی و ارزشی را به نازل‌ترین کیفیت و کمیت ممکنش ارائه داده و مخاطب هم در سردرگمی این موضوع که با چه چیزی رو به رو است فقط حیران و سرگردان به دور خود دور باطل می‌زند. اکثریت مخاطبینی که برایشان فیلتری برای گذار از سینمای عام تعیبه نشده و با در نظر گرفتن یک الگوی غریب و خارجی، با تقلیدی دسته‌چندم و عقب افتاده رو به رو هستند. با اینکه همین سیر دینی را برای مثال در سینمایی بی‌ادعا و کوچک در دهه‌ی بعدی در فیلم «بچه‌های آسمان» مجید مجیدی می‌بینیم. چنین سیر معیوب و ناقصی را در آثار دفاع مقدس دهه‌ی شصت هم می‌بینیم. فیلمهایی بشدت مفهوم زده و اسیر شعارهای مذهبی که از جنگ فقط واریاسیونی مضمون زده و عرفانی را نشان داده و به هیچ وجه قصه و داستان برایش اهمیت ندارد. اگر از منظر تئوریک هم این آثار خنثی و بی‌مسئله و بی‌قصه را بنگریم به طور بامزه‌ای مشخص نیست در چه فراز فرمیکی قرار می‌گیرند.

برای نمونه ساختار خرده پیرنگ و ضد پیرنگ مخصوص آثار مدرن دهه‌ی شصت اروپاست که با آثار گذار و برگمان و آنتونیونی استارت می‌خورد و به مثابه‌ی آن برسون و تارکوفسکی و میکلوش یانچو ادامه‌ی همان جریان مدرنیسم سینمایی هستند. اما از اینسو با یک ملغمه‌ی شتر گاو پلنگی طرفیم که سینما و تئوری برایش مسئله نیست و کاملاً به طور غیر مستقیمی در حال تکرار ایدئولوژی‌های فرهنگی کشورهای بسته‌ی ایدئولوگ بودند با اینکه به هیچ وجه ممکن هیچ تقارن اندیشه‌ای نمی‌توان در اندیشه‌ی جمهوری اسلامی و آن کشورها دید اما متأسفانه و به طور ناخواسته شاهد همان طرح برنامه‌ها هستیم، برای نمونه می‌توان تناسب برنامه‌های سوسیالیستی و تک بعدی وزارت فرهنگ کمونیستی اتحاد جماهیر شوروی را مثال زد. دومین فیلم اثر سعید ابراهیمی فر «نار و نی» است که به مانند «آنسوی مه» به سمت پیشبرد ساختاری معیوب ادامه داده و خط گذاری سیستم سینمایی حاکمیت را به کمال می‌رساند.

در شکلی دیگر «نار و نی» به سمت مضمون زدگی عرفانی رفته و به شکلی مخمور و منفعلی می‌خواهد ادای دینی باشد به تاریخ خوش نویسی ایرانی و مفاهیم زندگی اشراقی. در اینجا فیلمساز به غلط و به صورت عقب افتاده‌ای با کپی برداری از سینمای پاراجانف به شکلی مستندگون به سمت نمایش سنت‌ها و اصالت فرهنگی رفته و اساساً عقده‌ی نوستالژی دارد. از عشق‌بازی تک بعدی‌اش با شعر ایرانی گرفته تا رسومات سنتی که یک واپس زدگی منفعل و خنثی را تبلیغ می‌کند. در اینجا باز هم رد پای خلط مبحث در مفاهیم سینمایی دیده می‌شود. اگر پاراجانف با آن شکل خاص و عارفانه (که اتفاقاً سینمایش باب میل نگارنده هم نیست) در پس دوربین مستندگونش برای نمونه در «رنگ انار» رسومات سنتی کشورش را به تصویر می‌کشد، هم پشت سینمایی و هم انگیزه

و دغدغه‌اش را دارد. پاراجانف ادای این سینما را در نیامورد و واقعا در طول کارنامه‌ی هنری‌اش هم نشان داد که اینگونه جهان، مسئله‌ی درونی‌اش بوده و اتفاقاً با تهدیدهای مکرر حاکمیت کمونیسم باز به این نوع فیلمسازی ادامه داد و بخاطر عقایدش حتی چند سال راهی اردوگاه‌های کار اجباری در زندانهای مخوف سیبری موسوم به گولاک استالین تبعید شد. از طرف دیگر پاراجانف با الهام از سینماگران گذشته و اساتیدش قدم به این راه گذاشت. به بیانی این نوع سینمای شاعرانه و معنوی دارای یک اسلاف تاریخی با سینماگرانی همچون الکساندر دواژنکو و سرگئی گراسیموف و میخائیل کالاتازوف است که بعدها این سیر به شکلی دیگر در آثار تارکوفسکی و پاراجانف و یانچو و ساخاروف منتقل گشت. اما در ایران با چنین ساختاری از سینما روبرو نبودیم و این خط گذاری و قواعد تصنعی و شعاری مسئولین سینمایی در دهه‌ی شصت فقط به سمت ترسیم یک ظاهر خنثی و مثلاً عرفانی - اسلامی پیش می‌رفت. وحشت از مدرنیته و نشناختن درست تبعات آن و جایگزین کردن بدون برنامه‌ی اسلوب‌های سنتی و ترویج اگزوتیک متدهای فردی، کلیت این نگاه معیوب را می‌رساند. در «نار و نی» شاهد بازی با یک سری پارامترهای متظاهرانه و عارفانه هستیم که نه رسمیت دارد و نه بار سینمایی، بلکه فقط به فکر ترویج گذاره‌هایی مثل عرفان اسلامی، سنت ایرانی و زندگی اشراقی است. ساختاری که نه تئوری درست فرمالیستی پشتش قرار داشته و نه تکنیک برآمده از صنعت سینما، بلکه مضمون از همه چیز در ذهن تولید کنندگان پیشی گرفته و بدون ساختن فرم، به اصطلاح خودشان میخواستند به محتوا رسمیت بیشتری دهند. میتوان دید که این ساختار سطحی و شعاری از خشت اول کج بنا شده و دینامیسم کژ اندیشی از نشناختن مدیوم در آن موج میزند. بدون فرم هیچ محتوایی به صورت مفروض وجود خارجی نداشته و در سینما تمام مفاهیم از جمله

شعر و عرفان و مذهب و فلسفه باید از فیلتر فرم و تعمق درست بر امر تکنیک و سواد فیلمسازی نایل گردد.

شکل دیگر این ساختار ناقص در الگو سازی‌های بازوهای اصلی فرهنگی حاکمیت در دهه‌ی شصت را می‌توان در پرورش فیلمسازانی همچون: محسن مخملباف و جمال شورجه و کارگردانان دیگری که به طرفت العینی پس از گذشت چند سال حذف شدند، دید. سینماگرانی که دقیقاً بر اساس همان خط‌گذاری‌ها رو به جلو حرکت کرده و حتی چهره‌ای رادیکال‌تر از خود نشان دادند. البته در این چرخه‌ی تربیت فیلمسازان انقلابی بعضی‌ها با همان خط و مش‌ها خروجی بنیاد فارابی و حوزه هنری بودند که حداقل با تمام هضم شدگی‌های ایدئولوژیک، کمی مسئله‌ی سینما داشتند. مانند: ابراهیم حاتمی‌کیا و مجید مجیدی و رسول ملاقلی‌پور و.....

در این میان فیلمسازان قدیمی و اصطلاحاً موج نو مانند: داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، بهرام بیضایی و عباس کیارستمی با محافظه‌کاری به فیلمسازی خود ادامه دادند و در نهایت مثلاً کیارستمی در آن فضای بسته و خط‌گذاری‌های ایدئولوژیک به سبک منحصر به فرد خود نایل شد که در تمام جهان به عنوان یک مولف بزرگ تثبیت گردید.

موضوع دیگر برآمده از دوران دهه‌ی شصت که بسیار مورد مذمت مخالفینی همچون فراستی و آوینی در آن زمان قرار می‌گرفت بحث سینمای جشنواره‌ای و فیلمهایی بود که به عنوان نماینده‌ی ایران به خارج از کشور می‌رفتند.

در اینکه گاهی تصمیم‌گیری‌های سیاسی در برخی از جشنواره‌های خارجی دخیل هستند اما مخالفین هم، به صورت رادیکال بر طبل ارتداد سینمای جشنواره‌ای می‌زدند که امروزه این مخالفت‌ها به طور بامزه‌ای به طیف‌های رادیکال مذهبی هم سرایت کرده و بعضاً

آنهايي که اصلا سینما را نمی‌شناسند و هیچ وقت هم سینما برایشان دغدغه نبوده فقط به دلیل مسائل ایدئولوژیک با امثال فراستی‌ها هم صدا شده‌اند. یعنی اگر امروز یک فیلم ابتر و عقب افتاده و شعاری به شکل دهه‌ی شصتی‌اش به کن و ونیز و اسکار راه پیدا کند همین دوستان به ظاهر منتقد ایدئولوژیک ما فریاد پیروزی و فتح جبهه‌ی فرهنگی دشمن را سر می‌دهند اما به دلایل سیاسی پشت جملات بی‌سر و تهی مانند سیاه‌فمایی و وطن‌فروشی و اگزوتیک‌مدرن پنهان میشوند. اما برخورد جشنواره‌های خارجی بخصوص جشنواره‌های سینمایی اروپا در باب سینمای پس از انقلاب ایران یک بحث تحلیلی دارد. اساساً خط و مش جشنواره‌هایی مانند ونیز و برلین و بخصوص مهم‌ترینشان، جشنواره کن از ابتدا در جهت مخالف جشنواره‌ها و مراسمات آکادمیک آمریکایی به ویژه اسکار بوده است. این جشنواره‌های اروپایی از سالهای اولیه‌ی تشکیلشان در دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ میلادی فقط به دنبال کشف و معرفی سینماگران جدید و مستعد با سینمایی آلترناتیو از نقاط مختلف جهان هستند. سینمای ایران هم در قبل از انقلاب، بخصوص پس از تولد موج نو که بشدت تحت تاثیر سینمای مدرن فرانسه و اروپا بود، توجه این جشنواره‌ها را به خود جلب کرد. مانند فیلمهای «خشت و آینه» اثر ابراهیم گلستان، «خانه سیاه است» اثر فروغ فرخ‌زاد، «سیاوش در تخت جمشید» اثر فریدون رهنما، «شب قوزی» اثر فرخ غفاری، «گاو» اثر داریوش مهرجویی، «آرامش در حضور دیگران» اثر ناصر تقوایی، «چشمه» اثر آرپی آوانسیان، «طبیعت بی‌جان» اثر سهراب شهید ثالث، «مغول‌ها» اثر پرویز کیمیایی، «شازده احتجاب» اثر بهمن فرمان‌آرا، «رگبار» اثر بهرام بیضایی و «گزارش» اثر عباس کیارستمی. اینها آثاری بودند که برای نخستین بار جشنواره‌های سینمایی اروپایی به آنها نگاهی ژرف انداختند و سینمای غیر جریان اصلی و هنری ایران را به رسمیت شناختند.

متأسفانه برخی از منتقدان قواعد و اسلوب‌های جشنواره‌های اروپایی را در نظر نمی‌گیرند و فقط به سطح توجه می‌کنند. جشنواره‌های سینمایی اروپا بخصوص کن و ونیز و برلین فقط به دنبال فیلمهای خلاف جریان اصلی و بدنه در تمام کشورهای دنیا هستند و در این میان هیچ کشوری برایشان استثنا ندارد. از ایتالیای دهه‌ی ۵۰ و ۶۰ میلادی بگیریم که برخلاف سینمای جریان اصلی‌شان، مبلک آنجلو آنتونیونی، فدریکو فلینی، پیر پائولو پازولینی و برناردو برتولوچی را انتخاب کردند تا اینگمار برگمان، آلف شوبرگ و آرنه سوکسدورف سوئدی، لوئیس بونوئل، کارلوس سائورا اسپانیایی، گلوبو روشا و نلسون پیرا دو سانتوس برزیلی، رایزورنر فاسبیندر، فولکر اشلوندورف و ویم وندرس آلمانی، میکلوش یانچو، اشتفان ژابو و بلا تار مجارستانی، آندری وایدا و کریستف کیشلوفسکی لهستانی، آندری تارکوفسکی، آندری کونچالوفسکی، الکساندر ساخاروف و سرگی پاراجانف روسی، ناگیسا اوشیما، هیروشی تیشیگاهارا، ماساهیرو شینودا، کاندو شیندو، کوچی واکاماتسو و شوهی ایمامورا ژاپنی، عثمان سمبنه سنگالی، فرناندو سولاناس و اکتاو گتینو آرژانتینی، تئو آنجلوپولوس، مایکل کاکویانیس و گوستاو گوراس یونانی، یان شوانکمایر، یرژی منزل و ویه‌را خیتیلوا از چک اسلواکی

این فیلمسازان با آثار و خلق جهانی منحصر به فرد به سمت نگاهی تالیفی حرکت کردند و بعضا جریانات آوانگارد و ساختار شکنی را به وجود آوردند. فیلمسازانی که بعضا تصویری سیاه و نا امید از کشورشان نشان داده و به راحتی می‌توانستند انگ سیاه‌نمایی بخورند (با اینکه مثلا در اتحاد جماهیر شوروی و حکومت فاشیستی اسپانیا چنین انگ‌هایی به این سینماگران زده می‌شد). حال در سینمای پس از انقلاب فیلمهای نسبتا استاندارد ایرانی برای جشنواره‌ها یک نگاه جدید و منظرگاه نو بود. مثلا عباس کیارستمی نخستین سر دمدار این سینما در

جشنواره‌های اروپایی نزد سینماگران و منتقدان بخاطر تصویر مینی‌مالیستی و اختلاط سبک‌های گوناگون ناتورالیسم و نئورئالیسم و امپرسیونیسم با هم به طرز وسیعی مورد باز خورد جهانی قرار گرفت. حال اگر به قول منتقدان سینمای کیارستمی بخاطر نمایش عقب افتادگی ایران و سیاه‌نمایی مورد پسند جشنواره‌ها قرار گرفت و جایزه‌های اول نصیبش شد پس چرا در نگاه منتقدان باز خورد جدی‌ای داشت؟ یعنی منتقدان بزرگ و تئوریسین‌هایی مانند: دیوید بوردول، سوزان سانتاگ، دیوید تامسون، جان اتان روزنهام، جی. هابرمن، آنتونیو ناپولیتانو و... بخاطر سیاه‌نمایی کیارستمی مجذوب او شدند؟؟ با اینکه امروزه سبک سینمای وی در برخی دانشگاه‌های اروپا تدریس می‌شود و همیشه جزو بزرگترین کارگردانان معاصر قلمداد می‌گردد. همین مشکل، امروز با سینمای اصغر فرهادی هم هست. آیا حق با منتقدان داخلی است که فرهادی به دلیل سیاه‌نمایی‌هایش جایزه می‌گیرد و خیل عظیم منتقدان فرنگی می‌گویند: «به به چه سینمای سیاه‌نما و اگزوتیکی از ایران!!!!» شاید امروزه سیاست جشنواره‌ها پارامترهای سیاسی را در انتخاب فیلمی دخیل نمایند مانند جایزه‌ای که برای فیلم «تاکسی» چند سال پیش به جعفر پناهی دادند اما مهم این است که آیا در گذر تاریخ آن فیلمها ماندگار هستند؟؟ ما وقتی از جشنواره و جایزه‌اش صحبت می‌کنیم این موضوع را مطلق نمی‌انگاریم که هر کس جایزه بگیرد پس نباید نقد شود و آن درخشش جهانی بسان شمشیر داموکلسی بر سر منتقدان قرار بگیرد. اما نقد ساختاری مهم است نه وصله زدن انگ‌های نخ‌نمای سیاسی به فیلم و نخ زدن‌های بی‌خود. این مدل جمع بندی‌های یک طرفه و تک بعدی از سمت دوستان سیاست باز ما که سینما را هم درست نمی‌فهمند و با یک فیلم خزعبل پروپاگاندا در سالن سینما از هوش می‌روند، بعید نیست اما منتقدان سینمایی بهتر

است کمی مدیوم را درست بشناسند. اگر با این جمع بندی کلی طرف باشیم باید نیمی ازفیلمهای هنری و خلاف جریان اصلی دنیا را به دور ریخت چون بیشترشان تصویری سیاه و منفعل و انتقادگونی از کشورشان دارند یا مضمون‌هایشان به دور از مدرنیته جریان پیدا می‌کند.

اما در یک زمینه می‌توان با نظر منتقدان سینمایی مخالف، یک اشتراکی داشت و آن دامن زدن به توهم سینمای جریان هنری و خاص میان برخی فیلمسازان جوان است. یعنی برخی از جایزه‌های جشنواره‌ها به بزرگانی همچون عباس کیارستمی و اصغر فرهادی در ایران باعث ایجاد توهمی در میان برخی از سینماگران می‌شود که دست به تقلید بزنند و بدون اینکه شناختی از سینما داشته باشند پز انتلکت بدهند. نگارنده این دامن زدن توهمی را قبول دارد مانند دورانی که پس از مطرح شدن کیارستمی در جهان همه‌ی فیلمسازان می‌خواستند مانند کیارستمی فیلم بسازند. حتی فیلمسازان قدیمی مثل محسن مخملباف و نسل بعدی مانند جعفر پناهی و بهمن قبادی. امروزه هم که چند سالی است بعضی‌ها جو فرهادی گرفته‌اند و به روش او فیلم می‌سازند. فیلمهایی ضعیف و دسته‌چندمی که فقط شانس نمایش در جشنواره‌ها آن هم در بخش غیر رقابتی را کسب می‌کنند. امروزه فیلمسازان جوانی مانند شهرام مکرری در عرصه‌ی هنری کم پیدا می‌شود که دست به ساخت یک سبک جدید بزنند و بر مبنای تئوریک جلو بیايد.

خط گذاری و ریل گذاری بیمار مدیران سینمایی در دهه‌ی شصت هنوز هم در سینمای ایران باعث وجود مشکلاتی می‌گردد. فیلمسازان وابسته و خودی که همیشه طلبکار هستند و به اسم سینمای انقلابی و ارزشی هیچ بازخوردی ندارند. یعنی حتی شانس دیده شدن در خارج از کشور را نداشته و فقط با چرخه‌ی معیوب پروپاگاندايشان به دنبال شعار دادن هستند.

از آنسو هم برخی از سینماگران بی دغدغه که ادعای استقلال کرده با اینکه پولشان را از دولت می‌گیرند، پشت سینمای روشنفکری یا هنر و تجربه پنهان شده و فقط پزش را می‌دهند با اینکه اتفاقاً فیلمسازی در این عرصه بسیار سخت بوده و کارگردان باید از پس دغدغه‌ی درونی و سپس گذار از سینمای کلاسیک و بدنه به قالب این چنینی برسد. در پایان باید به این تحلیل برسیم که سیاست گذاری های غلط سینما در دهه‌ی شصت و جریان سازی و الگو قرار دادن منابعی که درست درکشان نکردند باعث به وجود آمدن بحران‌هایی شد که بعدها در نگاهی کلی سینمای هنری و خلاف جریان اصلی مورد شماتت قرار گرفت که واقعا جمع بندی ناقصی بود. برای نمونه در اواخر دهه‌ی شصت این تندروی در سوره سینما به سردبیری مرتضی آوینی و مسعود فراستی به جایی رسید که سینمای گلخانه‌ای مدیران را کاملاً خروجی فیلمهای اروپایی در نظر گرفتند و مسبب اصلی تارکوفسکی و پاراجانف و یانچو شدند، اما جریان دهه‌ی شصت به درستی مورد بررسی قرار نگرفت. با اینکه در یک نسخه‌ی مناسب، سوره سینما هیچکاک را بهترین گزینه برای سرمشق قرار دادن معرفی کرد و از مرگ سینمای جریان اصلی و قالب گفت اما اینکه بعضا گفته می‌شود با هیچکاک تارکوفسکی را می‌زدند در اوج بی منطقی قیاس مع الفارقی است. چون سینمای هیچکاک هیچ ربطی به سینمای تارکوفسکی ندارد و هیچ المان مشترکی برای مقایسه و مقابله ندارند و اصلاً دلیلی هم ندارد که این دو در مقابل هم قرار بگیرند. متأسفانه اینکار امروزه سبب ساز جبهه بندی در میان منتقدان و علاقه مندان سینما شده است و در روبروی هم برخی‌ها زیر پرچم هیچکاک سینه می‌زنند و بعضی‌ها هم تارکوفسکی را سینمای ناب می‌دانند. چنین موضعی نه دلیل منطقی‌ای دارد و نه سیر تکاملی در باب شناخت مدیوم، چون یکی در قطب سینمای

هنری مانند برگمان و تارکوفسکی. همانطور هم که در تاریخ منتقدان به هر دو جریان بر اساس نگرش‌هایشان نقد داشته‌اند اما حذف کردن و از چرخه خارج کردن یکی از این جریان‌ها بیشتر یک شوخی مضحک است.

جریان اصلی قرار گرفته و دیگری در گونه‌ی سینمای غیر بدنه و این دو با هم، کلیت سینما را می‌سازند. البته نقد کردن ایرادی ندارد چون نه فیلمسازان جریان اصلی مانند هیچکاک و فورد مقدسانند و نه جریانات