



مروری بر سینمای فرانسه

مجله الکترونیکی سینما تک قلّهک

شماره ۵، مرداد ۱۳۹۳

صاحب امتیاز:

سینما تک قلّهک

www.pardis-gholhak.com

سر دبیر:

پیمان حقانی

حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

تحریریه:

سهند الهامی

محمد رضا برادری

مهران بهرامی فارسی

فرناز ربیعی

شهرام زعفرانلو

مرضیه زمانی

سعید سلیقه

سحر سلیمانی

مژگان شعبانی

فرناز شهید ثالث

میلاد قزللو

سمیه کرمی

عرفان گلپایگانی

فرشید گندم کار

بهزاد لطفی

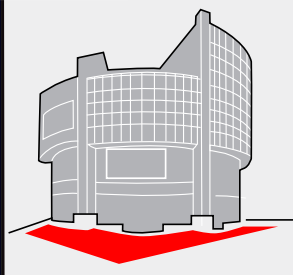
آرش ملکی

ویرایش متن:

سمیه کرمی

طراح جلد و صفحه آرایی:

سید محسن میرمطهری





THEY REMEMBER...
...AND THEY CHANGE!

316

A FILM BY **PAYMAN HAGHANI**

DIRECTOR **PAYMAN HAGHANI** SCRIPTWRITERS **PAYMAN HAGHANI & HAMID REZA KASHANI**

EDITOR **HAYEDEH SAFIYARI** DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY **DAVOOD MALEK HOSSEINI**

SOUND MIX **IRAJ SHAHZADI & HEYDAR NAJAFI** MUSIC **MAHYAR AFSHAR**

ASSISTANT DIRECTORS **ALI ALAAEI NEZHAD, PARIYA SADEGHBEYGI, BASHIR ASLANIAN,**

SAJAD SOLEIMANI EXECUTIVE PRODUCERS **ABDOLREZA AKHAVAN & BEHRANG SANJABI**

COSTUME & PRODUCTION DESIGNERS **AFSANEH SARFEJO & PAYMAN HAGHANI**

NARRATOR **SARA VAZIRZADEH** PRODUCER **PAYMAN HAGHANI** CO-PRODUCER **PAYMAN HAGHANI**

AN OLD LADY GOES DOWN THE MEMORY LANE. SHE NARRATES THE STORY OF HER LIFE MOSTLY THROUGH THE SHOES OF THE PEOPLE SHE REMEMBERS & THE EVENTS OF HER COUNTRY. SHE GIVES US THE REASONS WHY A STORY CAN BE TOLD THROUGH SHOES, SO WELL THAT YOU DON'T NEED TO SEE THEIR FACES BUT YOU CAN IMAGINE THEM



فيلم، سریال، موسیقی

7 F A Z . c o m

فهرست

۶	قاعده بازی؛ دروغ پذیرفته شده ی اجتماعی	۱
۱۱	قواعد بازی به روایت راجر ایبرت	۲
۱۳	ژان رنوار؛ استاد رئالیسم شاعرانه	۳
۱۶	زنگ تفریح؛ فیلمی که از سیاره ی دیگری آمد	۴
۲۰	زندگی مدرن پر هیاهوست	۵
۲۳	ژاک تاتی؛ آقای اولو	۶
۲۶	از نفس افتاده؛ صورت زخمی در سرزمین عجایب	۷
۳۰	از نفس افتاده؛ کلاسیک گدار	۸
۳۴	درباره ژان لوک گدار	۹
۳۷	چهارصد ضربه؛ آنتوان دوانل نوجوان	۱۰
۴۰	چهار صد ضربه به روایت گدار	۱۱
۴۲	فرانسوا تروفو؛ قبر کن سینمای فرانسه	۱۲
۴۵	آنچه در «سال گذشته» می بینیم	۱۳
۴۸	سال گذشته در مارین باد؛ بدون معانی آشکار یا پنهان	۱۴
۵۱	آلن رنه از آغاز تا پایان	۱۵
۵۴	باد هر جا بخواهد می وزد	۱۶
۵۷	کاکرد های صدا در یک محکوم به مرگ گریخت	۱۷
۵۹	روبر برسون؛ سالک عسرت و سکوت و رستگاری	۱۸
۶۶	سرگذشت ماری و ژولین	۱۹
۶۷	سرگذشت ماری و ژولین؛ داستان روح ژاک ریوت	۲۰
۶۹	درباره ژاک ریوت	۲۱



قاعده بازی؛ دروغ پذیرفته شده ی اجتماعی

نویسنده: سحر سلیمانی

خلاصه داستان

قصه فیلم حول و حوش سال ۱۹۳۸ می گذرد کمی پیش از آغاز جنگ جهانی. فیلم ماجرای دور هم جمع شدن آدم هایی از طبقه مرفه جامعه است که در ویلایی نزدیک آل سانس جمع شده اند تا بر اساس وعده ای دیرینه آخر هفته را به شکار پرندگان و خرگوش ها بروند.

The Rules Of The Game

Directed By: Jean Renoir
Produced By: Claude Renoir
 Jean Jay
Written By: Jean Renoir
 Carl Koch
 Nora Gregor
Starring: Paulette Goddard
 Mila Parély
 Joseph Kosma
Music By: Jean Bachelet
Cinematography: Marguerite Renoir
Editing By: 7 July 1939
Release Dates: 106 Min
Running Time: France
Country: French
Language:

و جمعیت دوباره به «قاعده ی بازی» بر می گردد.

فیلم قاعده ی بازی با ضرباهنگ با شکوه موسیقی های موتسارت، یوهان اشتراوس و شوپن، و بر الگوی تئاتر کلاسیک فرانسوی از جمله ماریو و بومارشه، یک تراژدی-کمدی باوقار رفتارها است که پیرنگ پیچیده ی آن را نمی توان به سادگی خلاصه کرد. به اختصار می توان گفت که فیلم داستان خلبان جوانی به نام آندره ژوریو است که به تازگی از مأموریت خطیری بر فراز آتلانتیک بازگشته و عاشق کریستین، همسر یک مالک ثروتمند یهودی به نام مارکی روبر دو لاشنی است. شنی در املاک وسیع خود در لاکولینی، برای تعطیلات آخر هفته یک مراسم بزرگ شکار ترتیب می دهد و ژوریو، اکتاو(دوست مشترک ژوریو و کریستین، که نقش اکتاو را خود رنوار ایفا می کند) و معشوقه ی خودش را دعوت می کند. پس از یک روز شکار که در آن صدها خرگوش و پرنده تکه پاره و سلاخی می شوند، یک سلسله روابط پنهانی عشقی

و تاب حوادث بیان نمی کند، بلکه آنها را مستقیماً در تصاویری انتخاب شده ی شفاف فیلمش می گنجاند: امتیازات و بی اعتنائی های طبقه ی اشراف تنها نمایی ظاهری است نمایی از زندگی بی محتوا و پوچی که «قاعده ی بازی» را پیدا کرده است تا خودش را با خودش فریب دهد. این قاعده ی بازی که دارای نظم است و بر هر لحظه نظارت دارد، همان دروغ پذیرفته شده ی اجتماعی است، فیلم لحظه ای را ثبت می کند که در آن، این قاعده شکسته می شود و شخصیت ها در برابر هیجانات ناگهانی خویش رها می شوند و برای لحظه ای از خود بی خود می گردند. در جریان جشن، خلبان «ژرو»، «کریستین» همسر کنت را وامی دارد که به یک رابطه ی عاشقانه اقرار کند و او بر سر این ماجرا با شوهر وی به زدوخورد می پردازد و در این حال «شوماخر»، «ژرژ» را باتیر می زند، اما حاضران گمان می برند کنت از رقیب خود انتقام گرفته است. همه می کوشند واقعه را به صورت حادثه ای ساده جلوه گر سازند. یک ژنرال پیر رفتار کنت را می ستاید

زمان کوتاهی پیش از آغاز جنگ، فیلم قاعده ی بازی (۱۹۳۹) سر از سینما های پاریس در می آورد. این فیلم پیچیده که نخست با عدم استقبال روبرو شد، در واقع اوج خلاقیت «رنوار» و در عین حال برجسته ترین اثر سینمای فرانسه ی پیش از جنگ شناخته می شود. «رنوار» در پیش در آمد «قاعده ی بازی» آن را «سرگرم کننده» توصیف می کند؛ فیلم در شیوه ی پرداختش شباهت بسیار به کمدی های «موسه»، «ماریوو» و «بومارشه» دارد. اما پس از یک بازی اشتباهی و نسبت های نزدیک خانوادگی، نوعی طنز تلخ نومیدانه ی اجتماعی نهفته است. اشراف در قصرهای ییلاقی خود جشن برپا می کنند؛ رنوار در این میان توطئه های اربابان را در برخورد با دسیسه های خادمانشان به صورت باله پوچی از اضطراب ها و هیجانات جلوه گر می سازد و به این ترتیب نشان می دهد که تا چه اندازه تفاوت دنیای طبقات بالا با دنیای پایین تر ها ناچیز است. «رنوار» همه ی این مطالب را تنها در پیچ



میان بورژواهای طبقه ی بالا و حتی میان خدمتکاران طبقه ی پایین، به راه می افتد، خدمتکارانی که از نظر تازه به دوران رسیدگی، عدم صداقت و خود بزرگ بینی، دقیقاً آئینه ی اربابان خود شده اند. روابط پنهانی در این جمع یک ویژگی دارد و آن اینکه هیچ کدام موضوع را جدی نگیرند، اما ژورئو این «قاعده ی مهم بازی» را با اظهار عشق صادقانه اش به کریستین به آشکارترین شکل ممکن می شکند، یعنی بلافاصله پس از پایان پرواز در فرودگاه ارلی پاریس، در یک پیام رادیویی عشق خود را ابراز می کند. در جریان مهمانی در مراسم عصرانه، که با رفتارهای اغراق شده ی تئاتری و لباس های پر زرق و برق بر پا شده است، یک شکاربان حسود می کوشد به سوی فاسق زنش (یک شکارچی محلی) تیراندازی کند و این صحنه ی تعقیب و گریز در سالن اصلی رقص ما را به یاد برادران مارکس می اندازد. سرانجام شکاربان به این نتیجه می رسد که فاسق زنش اکتاواست نه شکارچی. در ایوان خانه ژورئو و کریستین را با اکتاوا و زنش عوضی می گیرد و ژورئو را می کشد. بلافاصله مارکیز کنترل اوضاع را به دست می گیرد و به شیوه ی میانجیگری مدرن از میهمانان خود به علت «این حادثه ی تاسف بار» عذر خواهی می کند، و برای استقرار آرامش در این دنیای لاکولینه، از هیچ اقدامی فرو گذار نمی کند!



قاعده ی بازی فیلمی زیرکانه، باشکوه و عمیقاً بدبینانه است که به سقوط اجتماعی و انحطاط فرهنگی در یک لحظه ی حادثه یاروپا اشاره دارد. رنوار مارا به جهانی می برد که ادا و اصول جای احساس را گرفته و تظاهرات و نمودهای ظاهری به جای ارزش های متمدنانه نشسته است (ارزشی که خود به زودی در هم خواهد شکست) در این جا جامعه به یک دروغ بزرگ جمعی بدل شده و در این میان کسانی که همچون ژورئو با صداقت و راستگویی این «قاعده» را می شکنند ناپسند شناخته می شوند. فیلم «قاعده ی بازی» ضمن آنکه اثر درخشانی در فیلمسازی است، عمق یک رمان اخلاقی و روشنفکرانه را دارد، و رنوار هرگز با چنین قدرت و تأثیری نماهای طولانی و وضوح در عمق را به کار نبرده بود.





تقرباً هر صحنه‌ی مهم این فیلم را نما-فصل و برداشت طولانی تشکیل داده و دوربین به شکلی متمایز مدام حرکت نمایشی در دل یک قاب را تعقیب کرده است. سبک دوربین در این فیلم را می‌توان سبکی سیال، باوقار و به دقت طراحی شده توصیف کرد. در سراسر فیلم تنها یک بار از مونتاژ القایی استفاده شده است، تا به درستی خشونت سازمان یافته‌ی شکار را عملی فاقد شعور معرفی کند.

میهمانی قصر یک بازی است، اما به هر صورت بازی‌ای است که قاعده پوچ حاکم بر آن، مرگ ناشی از عشق است، رونالد توتن، که با شلیک یک تفنگ شکاری به شدت مجروح شده، بر زمین می‌گلتد، درست مثل خرگوشی که لحظه‌ای پیش در مقابل گروهی از مردم از درد به خود می‌پیچد، مردمی که دوست دارند با خیال راحت، از کمینگ‌های خود دیگران را به قتل برسانند. اگر رنوار خوش می‌گذراند، اگر با کشاندن بازیگرانش به مرز مضحکه مایه تفریح ما می‌شود، اگر ظاهراً روی جذابیت‌های به‌ظاهر حاشیه‌ای درنگ می‌کند، تنها برای این است که با افشای ناگهانی حقیقت، آنگاه که دیگر انتظارش را نداریم، ما را بیشتر تحت‌تأثیر قرار دهد. رنوار نه یک داستان، بلکه تمهای مختلف را به تصویر می‌کشد، تم‌هایی که سناریو همچون پایه‌های یک میز، نهایتاً چیزی بجز یک محمل فیزیکی برای آنها نیست. تمهای او بصری و تجسمی هستند: به عنوان نمونه، تم آب. که در همه آثارش به چشم می‌خورد، از دختر آب تا رودخانه، بردوی نجات یافته از آب و گردشی در ییلاق، مرداب سولونی در قاعده بازی، نهرهای لویزیانا در مرداب، سیل در جنوب. یا دراماتیک و اخلاقی هستند، مانند تم شکار در قاعده بازی و یا استعاره انسان و ماشین که جوهر اصلی فیلم حیوان درون انسان است.

به همین ترتیب، برای درک سازمان‌بندی دقیق و ظریف فیلم قاعده بازی، باید از کل به جزء، از بازیگری به طرح داستان و از طرح به صحنه رسید. درک طرح فیلم مستلزم آن است که جعبه‌های موسیقی‌نواز، کلاه پوست خرس که این‌قدر موجب دردسر اکتا می‌شود، تقلای مذبحانه خرگوش کوچولو، بازی قایم‌باشک در راهروهای

قصر به‌عنوان واقعیت‌های اساسی فیلم که پیچ‌وخم‌های دراماتیک هر صحنه خاص از طریق آنها باز می‌شود، مورد توجه قرار گیرند. تمامیت و استقلال هر صحنه در نسبت با کل سناریو از این امر نتیجه می‌شود.

دقیقاً همین پرداخت است که قاعده بازی را به شاهکار رنوار تبدیل می‌کند، چرا که او در این پرداخت موفق شده است ساختارهای دراماتیک را بکلی حذف کند. فیلم صرفاً ترکیب پیچیده‌ای است از یادآوری‌ها، اشارات و کنایه‌ها و تناظرها، یعنی گردونه‌ای از تم‌ها که در آن واقعیت و ساخت اخلاق، بدون اینکه موجب گسستگی در معنا و ضرباهنگ (ریتم)، تونالیت و ملودی فیلم شوند، یکدیگر را منعکس می‌کنند. درعین حال، فیلم از ساختار درخشانی برخوردار است که در آن هیچ صحنه‌ای غیرضروری و هیچ نمایی نابجا نیست. قاعده بازی اثری است که باید بارها و بارها دیده شود این فیلم فوق‌العاده رنوار مانند یک سمفونی است که یک بار شنیدن برای درک آن کافی نیست یا نقاشی درخشانی که برای پی بردن به هماهنگی‌های درونی آن لازم است در برابرش تأمل کنیم.

رنوار فیلم هایش را نه در اطراف موقعیت‌ها و تحولات دراماتیک بلکه پیرامون موجودات، اشیاء و واقعیت بنا می‌کند. این نکته، علاوه بر آن که روش او در مواجهه با بازیگران و جرح و تعدیل سناریو بیان می‌کند، کلید درک نحوه فیلمسازی او

را نیز در اختیار ما قرار می‌دهد. درست همانطور که بازیگر در صحنه‌ای که نسبت به کل سناریو یک صحنه فرعی محسوب می‌شود «نقش بازی نمی‌کند»، دوربین نیز صرفاً به ثبت روابط دراماتیک و تأکید بر خطوط اصلی طرح داستان نمی‌پردازد، به عکس، بر هر آنچه که در صحنه بدیع و یگانه است، تأکید می‌نماید.

رنوار تنها یک نظاره‌گر است و هیچ‌کس را محکوم نمی‌کند؛ او تنها ناظری است که پوچی و پوسیدگی یک جامعه را به تصویر می‌کشد (جامعه‌ای که به زودی درگیر بزرگ‌ترین جنگ قرن هم می‌شود) و پیشگویانه فرو ریختن بنای دروغ و تزویر را با نمایش سایه‌هایی در آخرین نما (که یکی از آنها متعلق به یک ارتشی بلندپایه هم هست) به نمایش می‌گذارد.

این بیرون ایستادن و نظاره‌گر بودن رنوار، در شخصیت او کتاو که خود رنوار نقش‌اش را بازی می‌کند، بسط پیدا می‌یابد. او کتاو به شکلی شخصیت کلیدی فیلم است؛ اوست که رابطه نزدیکی با کریستین (زن صاحبخانه) و همسر او، روبر دارد و از آنها می‌خواهد که آندره (قهرمان ابتدای فیلم) را به میهمانی دعوت کنند. در نتیجه همه چیز از همین نقطه شکل می‌گیرد: در نیمه اول فیلم اوضاع آرام به نظر می‌رسد و طبقه ثروتمند حضوری عمده و سنگین دارد، اما در نیمه دوم، جهان توخالی بورژواها به هم می‌ریزد و دنیایی سراسر دروغ و تزویر رخ می‌نماید و در این هر دو نیمه، دوربین تنها یک ناظر است.

اوکتاو اما نظاره‌گر این تزویر است و در جمله‌ای آن را خلاصه می‌کند: «این نشانه این دوران است: همه دروغ می‌گویند. تبلیغات داروخانه‌ها، سیاستمدارها، رادیو، سینما و روزنامه‌ها. چه انتظاری داری که ما آدم‌های معمولی دروغ نگوئیم؟»

این جملات در واقع زیربنای فیلم را شکل می‌دهد: شخصیت‌هایی که همه دروغ می‌گویند و جامعه‌ای که دروغ را می‌پسندد و دروغگویی را «قاعده بازی» تلقی می‌کند. در همان اولین صحنه‌ها با قهرمانی دروغین روبرو هستیم: زمانی که همه به پیشباز یک «قهرمان» آمده‌اند و رادیو در حال پخش مستقیم حکایت قهرمانی اوست، با آندره، مرد ضعیفی روبرو می‌شویم که در میکروفون اشک در چشم، قهرمان‌پروری پوشالی را به چالش می‌کشد.

کمی بعدتر کریستین به شوهرش می‌گوید که به او اطمینان دارد، در همین لحظه شوهر به یاد می‌آورد که باید به معشوقه‌اش تلفن کند و از همسرش عذر می‌خواهد تا در اتاق کناری بتواند با معشوقه‌اش تماس بگیرد. همین طنز ظریف رنوار تا لحظات پایانی با فیلم همراه است؛ تا در انتها جایی که روبر، صاحب مهمانی، که رقیب عشقی‌اش کشته شده، رو به مهمانان نقش بازی می‌کند و در صحنه‌ای دقیقاً مشابه نقش بازی کردن او در نمایشی که در داخل خانه ترتیب داده بود، برای همه سخنرانی می‌کند و به روشنی درباره مرگ آندره، «دروغ» می‌گوید؛ دروغی که بخشی از قاعده بازی است و همه تظاهر می‌کنند که آن را باور دارند.

این نقش بازی کردن در لایه‌های متعدد فیلم با نمایشی که در میهمانی ترتیب داده شده گره می‌خورد و به عنوان یکی از مایه‌های اصلی فیلم درباره زندگی به عنوان یک نمایش بسط می‌یابد. صحنه‌های نمایش به شدت با واقعیت گره می‌خورند و بخشی از آن می‌شوند. تمام تعقیب و گریزهای شوماخر و مارسو به نوعی به بخشی از بازی جاری در صحنه‌های نمایش بدل می‌شود که حتی در برخی از صحنه‌ها تماشاگران - احتمالاً با فرض بر نمایشی بودن آن‌ها - در حال خندیدن به این حرکات هستند، در حالی که با اتفاقی واقعی روبرو هستیم که می‌تواند به مرگ یک نفر منتهی

شود. (که در آخر همچنین می‌شود). اوکتاو (رنوار/ناظر) هم در لباس خرس نقش مهمی در نمایش دارد و زمانی که نمایش به پایان می‌رسد، تا مدت‌ها نمی‌تواند لباس‌اش را از تن در بیاورد (نشانه آشکاری از تداخل دنیای نمایش و واقعیت جاری و تحمیل نقشی که اوکتاو به عنوان ناظر مجبور است به آن ادامه دهد در حالی که همه در این صحنه طولانی با حرکات‌های پیچیده دوربین، درگیر حسادت‌ها و پیشبرد روابط عشقی/جنسی ممنوع خود هستند و درواقع دارند نقش خود را در زندگی بازی می‌کنند).

این ناظر بودن رنوار در استفاده شگفت‌انگیز از عمق میدان در تمام طول فیلم، در فرم آن متجلی می‌شود. در واقع دوربین رنوار کسی را برجسته نمی‌کند؛ تنها در گوشه‌ای نظاره‌گر روابط پیچیده و در عین حال مضحکی است که در طیف بورژواهای سطح بالا تا طبقه کارگر به شکل کم و بیش یکسانی می‌بیند (هر شخصیت در طبقه بورژوا، معادلی در طبقه کارگر دارد و هر رابطه‌ای در بین آن‌ها، شکل معادل خود را در طبقه دیگر می‌یابد؛ حتی صحنه‌هایی در هر دو طبقه تکرار می‌شود: چه آنجا که روبر و آندره بعد از دعوی فیزیکی حالا با هم دوستانه حرف می‌زنند و چه جایی که معادل این صحنه را در رابطه مارسو و شوماخر می‌بینیم. در واقع عشق ممنوع، رقابت و حسادت، و دعوی فیزیکی و بعد تلاش برای حل و فصل مسالمت‌آمیز آن، در هر دو طبقه به شکلی یکسان دیده می‌شود). همین نظاره‌گر بودن دوربین با ثابت شدن آن در جلوی درها و تماشای وقایع درون اتاق‌ها از بیرون در، گسترش می‌یابد (وقایعی که در رده‌های مختلف در جلوی دوربین در فاصله‌های مختلف اتفاق می‌افتد و دوربین با عمق میدان گسترده‌اش همه را ثبت می‌کند و بر روی هیچ‌کدام هم تأکید اضافه ندارد) و اصلاً درها به عنوان موتیفی برای فیلم نقش می‌یابند؛ درهایی که باز و بسته شدن آن‌ها نقش مهمی در روابط شخصیت‌ها ایفا می‌کند و بخشی از جهان فیلم را شکل می‌دهد؛ برای مثال دری که در انتهای فیلم پشت روبر باز می‌شود و همه را به همان جهان دروغین با تزویرها و حسادت‌ها و چشم پوشی‌ها و عشق‌های

ممنوع کوچک و مقطعی‌اش دعوت می‌کند. در نمایی از فیلم قاعده بازی، نورا گرگور در حالی که با یک دوربین کوچک در جاده کنار دریا پرسه می‌زند، بر حسب اتفاق شوهرش را همراه معشوقه‌اش غافلگیر می‌کند، درست همانطور که شوهر تصادفاً در دایره دید همسرش قرار می‌گیرد، اینکه کدام قسمت یک صحنه در مقابل لنز دوربین واقع شود نیز تا حدی بر حسب تصادف انتخاب شود. و به‌صورتی ظاهراً متناقض، تصادف است که موجب می‌شود تیزبینی و حساسیت چشم تا این اندازه اهمیت پیدا کند. زاویه دید دوربین زاویه دید راوی سوم شخص دانای کل نیست، دیدگاه یک ذهن احمق حواس‌پرت نیز نیست. برعکس، دیدگاهی است که در عین فراغت از هرگونه احتمال و تصادف، دارای ویژگی‌ها و کیفیات محسوس دیدن است: پیوستگی در زمان و نقطه‌گریز در فضا، به‌معنای صحیح کلمه همچون چشم خداوند است، اگر داشتن یک چشم برای خدا کافی بود به این ترتیب، زمانی که م.لانژ تصمیم به قتل می‌گیرد، دوربین همراه ژول بری در حیاط می‌ماند و از پنجره‌های راه پله، رنه لفور را می‌نگرد که با سرعتی رو به تریاید، گویی تصمیمش به او نیرو می‌بخشد، طبقه به طبقه پایین می‌رود. به نگاه در ایوان سرپوشیده جلو خانه ظاهر می‌شود. در این حالت دوربین میان دو بازیگر قرار دارد در حالی که پشت آن به بری است. به جای آن که به طرف راست پن کند و به تعقیب لانژ بپردازد. تعداداً ۱۸۰ درجه به سمت چپ می‌چرخد و از فضای خالی عبور می‌کند تا یک بار دیگر روی بری متمرکز شود و در حالی که لفور از سمت چپ به میدان دید ما بازمی‌گردد، ما را در کنار قربانی قرار می‌دهد.

زیرکی نهفته در این بخش از فیلمبرداری بیشتر از آن جهت قابل تحسین است که به‌طور مضاعف جسورانه و تأثیرگذار است. از یک سو، کل صحنه از نظر گاهی ممتد و پیوسته، توسط دوربینی که دقیقاً در مرکز وقایع قرار گرفته، فیلمبرداری می‌شود. از دیگر سو، دوربینی که گویی شخصیت پیدا کرده است، لازم می‌بیند برای استفاده از راهی میان‌بر، از وقایع رو بگرداند. در این تلقی از پرده سینما از نظر تکنیکی چیزی وجود دارد که بازن عمق افقی



میدان می‌نامد و تقریباً با حذف کامل مونتاژ همراه است. از آنجاکه آنچه به ما نشان داده می‌شود صرفاً به اعتبار آنچه از ما پنهان نگاه داشته می‌شود مهم و حائز معنی است، و در نتیجه ارزش و اعتبار مشاهداتمان دائماً در معرض تهدید قرار دارد، می‌زاسن نمی‌تواند خود را به آنچه که بر پرده سینما ارائه می‌شود محدود کند. آنچه در بیرون پرده قرار دارد با آنکه کاملاً پنهان است اما نباید نادیده گرفته شود. جریان حوادث در محدوده پرده متوقف نمی‌شود بلکه صرفاً از میان آن عبور می‌کند. و کسی که وارد میدان دید دوربین می‌شود، از فضاهای دیگر وقوع حوادث می‌آید نه از نوعی برزخ یا «پشت صحنه» غیرواقعی. همین‌طور، دوربین باید بتواند دفعتاً بچرخد بدون اینکه روزه‌ها یا نقاط کوری را نشان دهد که با جریان موردنظر ارتباطی ندارد.

معنای این سخنان این است که صحنه باید در تمام گستره دراماتیک واقعی خود، مستقل از دوربین بازی شود و به عهده فیلمبردار است که اجازه دهد ویزور دوربینش روی جریان حوادث حرکت آزاد داشته باشد.

در این فیلم، جریان حوادث با دوربین و صحنه‌ها قایم باشک بازی می‌کند. از آبدارخانه به طبقه دوم می‌رود، از سالن بزرگ به اتاق نشیمن و از آبدارخانه به راهروها. در کل جریان بی‌وقفه وقایع فیلم، بی‌اهمیت‌ترین جزئیات در این مجموعه عظیم واقعیات، چه در برابر چشمان ما باشد و چه خارج از دید ما، همواره بخش زنده‌ای از ریتم فیلم است. استفاده بجای از رئالیسم که از خود ایماژ فراتر می‌رود تا بتواند ساختارهای می‌زاسن را شامل شود، رنوار را ده سال پیش از ارسن ولز به استفاده از عمق میدان کشاند. خود رنوار در مقاله معروفش در «لوپوئن» (Le point) این نکته را چنین توضیح می‌دهد:

هرچه در حرفه‌ام پیش می‌روم، تمایل بیشتری نسبت به فیلمبرداری در عمق میدان پیدا می‌کنم هرچه بیشتر کار می‌کنم، بیشتر از مواجهه دو بازیگر که طوری در مقابل دوربین جای گرفته‌اند که انگار در یک استودیوی عکاسی هستند، اجتناب می‌کنم. ترجیح می‌دهم که بازیگرانم را با آزادی بیشتری در

فواصل مختلفی از دوربین جای دهم و آنها را وادار به حرکت نمایم. برای این کار احتیاج به عمق میدان دارم. اما عملکرد عمق میدان صرفاً اعطای آزادی بیشتر به کارگردان و بازیگران نیست. عمق میدان بر وحدت بازیگر و دکور و پیوند متقابل همه امور واقعی، از انسان گرفته تا مواد معدنی، صحنه می‌گذارد. در بازنمایی فضا و مکان، یکی از ویژگی‌های ضروری این واقعگرایی آن است که حساسیتی دائمی نسبت به هستی را ایجاد می‌کند و درعین حال به دنیایی تشبیه، استعاره، یا اگر بخواهیم کلام بودلر را با همان مفهوم شاعرانه‌اش استفاده کنیم، به دنیایی تناظر گشوده می‌شود. قاعده بازی از آن دسته شاهکارهایی است که به رغم سادگی‌اش در نگاه اولیه، یکی از پیچیده‌ترین و دست‌نیافتنی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما به نظر می‌رسد که ارتباط برقرار کردن با آن نیاز به شناخت عمیق سینما و مکرر تماشا کردن آن دارد؛ چرا که فیلم در روایت پیچیدگی روابط انسانی - و شخصیت‌پردازی با استفاده از دیالوگ و تصویر، هر دو به غایت حساب‌شده - آنقدر به عمق می‌رود که کمتر فیلمسازی در طول تاریخ سینما این چنین در نوع روایت و نفوذ به لایه‌های متعدد آن، به درهم تنیدگی فرم و محتوا و هماهنگی حیرت‌انگیز آن دست یافته است.

«قاعده‌ی بازی» یک شاهکار بود؛ هم در شکل سینمایی‌اش و هم در دیدگاه

مستقل اجتماعی‌اش. در عین حال در «قاعده‌ی بازی»، رئالیسم نوینی جلوه‌گر می‌شود که به جای مونتاژ نماهای متنوع، یعنی «گزینش» موضوع‌های گوناگون به وسیله‌ی کارگردان، از حرکات پیچیده‌ی دوربین و کاربرد سیستماتیک شفافیت عمق میدان دید، استفاده می‌شود. سبکی که کارگردان‌هایی مانند «وایلر»، «ولز» و «آنتونیونی» آن را به کمال بخشیدند.

منابع:

۱. تاریخ سینمای هنری، نوشته‌ی: اولریش گرگور، انوپاتالاس، ترجمه‌ی هوشنگ طاهری، نشر ماهور
۲. تاریخ جامع سینمای جهان، دیوید ا. کوک، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، نشر چشمه
۳. مجله‌ی نقد سینما - پاییز ۱۳۷۳ - شماره‌ی ۳ سینمای رنوار و قاعده‌ی بازی از دید آندره بازن، نویسنده آندره بازن، ترجمه‌ی مریم امینی
۴. سینمای جهان در صد فریم، نوشته‌ی محمد عبدی

5. www.naghdefarsi.com



قواعد بازی به روایت راجر ایبرت

مترجم: آرش ملکی

من قواعد بازی ژان رنوار را در یک انجمن دانشجویی فیلم، در یک سینمای مخصوص فیلم های قدیمی و روی دیسک لیزری دیده ام. حتی آن را در یک کلاس سینمایی تدریس کرده ام و حالا می فهمم که تا حالا واقعا آن را ندیده ام. این اثر جادویی و مبهم که همیشه در نظر سنجی ها پشت همشهری کین قرار می گیرد، آنچنان ساده و تو در تو، چنان آرام و عصبانی و چنان بی گناه و خطرناک است که نمی توانید فقط آن را ببینید، بلکه باید جذب وجودتان شود.

اما تا سالیان دراز، نمی شد حتی این فیلم را درست و حسابی تماشا کرد. اگر از جزئیاتی مثل اینکه چطور فیلم در اولین نمایشش سلاخی شد و بعد در نهایت، نسخه مرمت شده از نسخه اولیه طولانی تر بود بگذریم، باید اعتراف کنیم که فیلم تیره و کدر بود. حتی روی دیسک لیزری Criterion، نسخه های تلویزیونی و ۱۶ میلی متری به مراتب وضع بدتری داشتند. حالا به تازگی (۲۰۰۴) یک نسخه جدید DVD از مجموعه Criterion انتشار پیدا کرده که از فرط وضوح، برق می زند. تصاویر جلویان به رقص در می آیند و فیلمبرداری مشهور عمق میدان، به ما این امکان را می دهد تا ببینیم همه آن کاراکترها که در پسزمینه می خزند، دارند دقیقا چکار می کنند. درست مثل نسخه مرمت شده Criterion از فیلم «بچه های آسمانی» (۱۹۴۵)، این هم تولد دوباره یک شاهکار است.

فیلم، ظاهرنمایی مضحک با محوریت یک عمارت ویلاقی را دارد که در آن،

زن ها و شوهرها، معشوقه ها و زناکاران، اربابان و پیشخدمتان، دزدکی در راهروها این طرف و آن طرف می روند و از اتاق خواب همدیگر سر درمی آورند و در همین حال تظاهر می کنند که همه نماینده درستی از یک جامعه نظام یافته هستند. رابرت آلتمن زمانی گفته بود: «من قواعد بازی را از فیلم قواعد بازی یاد گرفتم.» بی جهت نیست که پیرنگ گاسفورد پارک این همه به قواعد بازی نزدیک است، حتی تا صحنه جنایت.

اما در لایه های زیرین فیلم رنوار، اشارات حساسی به زمانه اکران آن در سال ۱۹۳۹ وجود دارد. آشکار بود که اروپا به زودی وارد جنگ می شود. در فرانسه، اعضای جبهه محبوب جناح چپ مثل رنوار، با طرفداران نازی درگیر بودند. پرتله رنوار از طبقه حاکم فرانسه آنها را به صورت احمق های زناکاری نشان می دهد که در رقابت با طبقه متوسطی هستند که به مراتب امکانات کمتری از آنها دارند.

فیلم او با یک قهرمان بزرگ ملی شروع می شود. یک هوانورد به نام آندره ژوریو که به تازگی پرواز انفرادی در طول اقیانوس آتلانتیک را به پایان رسانده (فقط ۱۰ سال بعد از لیندبرگ)، در رادیو ناله می کند که زن محبوبش برای استقبال به فرودگاه نیامده. بدتر اینکه تنها کاراکترهایی که در فیلم سعی می کنند طبق قواعد، بازی کنند، یک اشراف زاده یهودی، یک شکاربان بی خاصیت و یک هوانورد شرم آور است.

این اصلا به مذاق فرانسوی های در شرف جنگ خوش نیامد. فیلم با یک معرفی

کوتاه توسط یک رنوار فربه و شاداب شروع می شد که شبیه نسخه پیرتر فرشته های عشقی بود که پدرش آگوست می کشید. رنوار به یاد می آورد که در اولین نمایش فیلم، مردی با آتش زدن روزنامه اش سعی کرد سینما را به آتش بکشد. بیننده ها گروه گروه در میانه فیلم از سالن بیرون می آمدند، نقدها تند و وحشیانه بودند و فیلم حتی قبل از اینکه به وسیله نازی های اشغالگر توقیف شود، یک فاجعه بزرگ بود. فرانسوی ها نشان دادند دوست دارند بامزه باشند ولی چندان علاقه ای ندارند مورد تمسخر قرار بگیرند. رنوار می گوید: «ما داشتیم روی یک آتشفشان می رقصیدیم.»

بعد از یک پیش درآمد در فرودگاه و یک صحنه باظرافت و دقیق در پاریس، بیشتر داستان در لا کولینیه اتفاق می افتد، ملک ویلاقی رابرت دولا شسنی (مارسل دالیو) و همسرش کریستین (نورا گرگور). در میان مهمانان آنها، معشوقه رابرت، ژنیو (میلا پارلی) و هوانورد (رولند توتن) که عاشق کریستین است هم هستند.

در طول هفته، رابرت و شکاربان شوامیکر (گتسون مودو) یک شکارزد به اسم مارسو (ژولین کرت) را گیر می اندازند. مارسو به زودی با ندیمه کریستین، لیزت (پولت دوبوست) گرم می گیرد که البته همسر شوامیکر است. یکی دیگر از این مهمان های همه جا حاضر، اوکتاو مضحک است که نقشش را خود رنوار بازی می کند تا با ایفای نقش یک دلک در فیلم خودش، احساس سستی و تزلزل

درونی اش را مخفی نگه دارد. دیگرانی هم هستند، یک ژنرال بازنشسته، کله گنده های مختلف، همسایه ها و یک گروه کامل از مستخدمان.

در دی وی دی نسخه Criterion یک مصاحبه خارق العاده وجود دارد که سالها بعد از ساخت فیلم، با رنوار و بازیگرش دالیو روی پله های همان عمارت فیلمبرداری شده. این دو می کوشند تصمیم بگیرند که داستان قواعد بازی، یک مرکز اصلی دارد یا یک قهرمان. رنوار شک دارد که فیلم اصلا هیچ کدام از این دو را داشته باشد، فیلم او درباره یک دنیاست نه یک پیرنگ. رنوار طبق طبیعت ذاتی اش، توی موضوع فیلمش شیرجه می رود و با اعتماد کامل به غریزه، مسیرش را با بداهه پردازی پیش می برد. البته رنوار به یک حقیقت بنیادی معترف است: صحنه جنایت پایانی، زیر سایه سکانس مشهور شکار میانه های فیلم است و دیده نمی شود. جایی که مهمان ها با تفنگ های براقشان، تعداد بی شماری پرنده و خرگوش را می کشند. مرگ یک خرگوش به خصوص، بیننده های فیلم را تسخیر می کند. آخرین حرکت حیوان این است که پنجه هایش را روی سینه اش خم می کند.

در مورد محور اصلی فیلم، خب به احتمال زیاد، آن هم در صحنه شکار خلاصه می شود. وقتی که کریستین دارد سنجابی را با دوربینش نگاه می کند و دوربین را پایین می آورد و اتفاقی، شوهرش رابرت را با معشوقه اش ژنویو می بیند. رابرت به او قول داده بود که این رابطه به پایان رسیده. و یک جورهایی هم انگار همین طور است. رابرت و ژنویو در آن حالت به نظر می رسد که رابطه شان را نگه داشته اند ولی از خاکی کردن خودشان پرهیز دارند. این باعث می شود کریستین که روحی معصوم دارد و به عشق واقعی معتقد است، به فکر بیفتد که به هوانورد ترحم کند. کمی بعد، مارسو در حال قاطی شدن با لیزت است و شومیکر در راهروها او را تعقیب می کند. این موقعی است که تمامی روابط نامشروع طبقه بالا و پایین در هم ادغام می شوند و تراژدی پایانی را رقم می زنند (آن هم به روشی واقعا مضحک، بر سر چند هویت اشتباهی). در همشهری کین، دستاوردهای زیادی

در فیلمبرداری عمیق میدان حاصل شد. به کار گیری نور و لنز به صورتی که بیننده را قادر می سازد همزمان شاهد اتفاقات جلو و پشت فضاها می باشد. استادکاری قواعد بازی در این زمینه کمتر از همشهری کین نیست و حتی شاید الهام بخش ولز بوده باشد. رنوار اجازه می دهد تا کاراکترها در پیش زمینه، میان زمینه و پس زمینه آمد و شد کنند، گاهی در دوردست ها ناپدید شوند و بعد دوباره در کلوز آپ ظاهر شوند. تماشای دقیق تر فیلم آشکار می کند که همه ی بازیگران در تمام طول فیلم دارند نقش آفرینی می کنند و خرده پیرنگ ها به روشی که به سختی قابل تشخیص است، در پسزمینه پیش می روند در حالی که حوادث مهم تر، نزدیک به دوربین اتفاق می افتند.

تمام این اتفاقات به نقطه اوج سکانس مشهور مهمانی می انجامد که شامل اجرای یک تئاتر آماتوری برای سرگرمی مهمان ها و همسایه هاست. این سکانس را می توان بارها و بارها دید تا درک کرد که رنوار چه زیبا و با شکوه از بیننده ها به پشت صحنه تئاتر و اتاق ها و راهرو ها و بقیه جاهای خانه می رود و بدون اینکه به خودش زحمت بدهد، چندین اتفاق را دنبال می کند. این است که در یک لحظه از درام پیش زمینه، دری در پسزمینه باز می شود و ما آخرین نمایه های یک رابطه دیگر را می بینیم. کارگردان ویم وندرس می گوید: «آدم با خودش فکر می کند در سالهای پیش از ابداع استیدی کم، چطور یک دوربین سینمایی می تواند انقدر بی وزن باشد.»

جالب اینکه چقدر شور جنسی در چنین فیلمی اندک است. شومیکر شکاربان، مشتاق است تا وظایف زنشویی اش را به جا بیاورد اما لیزت، نمی تواند تماس او را تحمل کند و ترجیح می دهد شوهرش در عمارت ییلاقی بماند و خودش به عنوان ندیمه کریستین در شهر. عشق هوانورد به کریستین تنها در ذهن اوست. مارسو ی شکارزد ترجیح می دهد لیزت را دنبال کند تا اینکه عملا به او دست پیدا کند. رابرت و معشوقه اش ژنویو، بیشتر از فرصت ملاقات های پنهانی لذت می برند تا کارهایی که در آنها می کنند، همه اینها به واقع سراسر یک بازی اند.

بازی ای که شما می توانید در آن معشوقه داشته باشید به شرطی که به همسرتان احترام بگذارید و اشتباه جدی گرفتن عشق را مرتکب نشوید. سرنوشت شکاربان و هوانورد به هم می رسد چون هر دو اسیر این توهم اند که آدمهای صادقی هستند. به نظر من، این دو جزو سه نفری هستند که طبق قواعد، بازی می کنند ولی افسوس که همان بازی دیگران را بازی نمی کنند.

این رابرت (دالیو) است که بازی و دنیا را بهتر از همه می شناسد، شاید به خاطر اینکه به عنوان یک یهودی، او تاب تحمل چیزی خارج از آن را ندارد. او عاشق مانکن های کوکی مکانیکی و ابزارهای موزیکال است. در فیلم صحنه ای هست که او جایزه جدیدش را پرده برداری می کند. اورگ ظرفی که او با افتخار کنارش می ایستد تا انگشتان کوچک، زنگها و سنج ها را به صدا درآورند. دست کم در چنین ابزاری، همه چیز طبق پیش بینی کار می کنند می شود پیش می رود. دالیو و رنوار در گفتگویشان، از این صحنه صحبت می کنند. دالیو می گوید او از بازی در این صحنه کمی خجالت می کشید چون مغرورانه ایستادن کنار اسباب بازی اش به نظر خیلی ساده می رسید. با این حال، آنها دو روز را صرف فیلمبرداری مجدد این صحنه کردند. رنوار می گوید درست است. چون حالت صورت باید دقیق می بود. مغرور و کمی شرمنده از غرور، سرخوش ولی اندکی شرمسار از آشکار کردن آن.

نمای پایانی که روی صورت رابرت بسته می شود، مطالعه ای است در خصوص پیچیدگی. این به نظر رنوار بهترین نمایی است که او تا به حال فیلمبرداری کرده. این نما در بردارنده تم مدفون شده فیلم است: در آستانه جنگ، آنها می دانند که چه چیزی به آنها لذت می دهد ولی بازیگوشانه انکار می کنند و همه اینها در حالی است که دنیای اطراف آنها، دارد لذت، بازی و انکار را بر می چیند.



ژان رنوار؛ استاد رئالیسم شاعرانه

نویسنده: سعید سلیقه

ژان رنوار استاد رئالیسم شاعرانه، نابغه در استفاده از نماهای بلند (در دورانی که مونتاژ روسی در اوج بود) و داستانگویی کلاسیک سینمای فرانسه فرزند نقاش بزرگ امپرسیونیست، پی-ر-آگوست رنوار (۱۸۴۱-۱۹۱۵)، کار خود را با یک سلسله هشت قسمتی صامت که کیفیت یکدستی نداشت آغاز کرد، از جمله اقتباسی درخشان از رمان «نانا» اثر «امیل زولا» فیلمی ملهم از همسران نادان فُناشتره‌هایم؛ کبریت‌فروش کوچولو سال روایتی مدرن از افسانه دخترک کبریت فروش اثر «هانس کریستین آندرسن»، که در آن کمدی‌های طنز و اسلپ استیک را با واقعگرایی شاعرانه درآمیخته است. رنوار در این دوره فیلم‌هایش را به قصد گیشه می‌ساخت، اما پس از پیدایش صدا بود که به‌عنوان یک هنرمند شناخته شد.

نخستین فیلم ناطق رنوار، تطهیر بچه، اقتباسی از نمایشنامه ژرژ فیدو با شرکت میشل سیمُن ساخته شد و از آن پس سیمُن بارها در فیلم‌های او بازی کرد. این کمدی محلی نسبتاً بی‌اهمیت موفقیت تجاری بزرگی به‌دست آورد و زمینه‌ای شد تا رنوار یک سال بعد نخستین فیلم مهم خود، ماده سگ نام انگلیسی فاحشه، را با صدا کارگردانی کند. ملودرام ماده سگ داستان یک کارمند بانک (میشل سیمُن) از طبقه متوسط است که ضمناً روزهای یکشنبه در خیابان‌ها نقاشی می‌کند و در این میان به فاحشه‌ای دل می‌بندد و سرانجام او را به خاطر خیانت می‌کشد. این فیلم که تأثیر زیادی از فرشته آبی

شده است، چنانکه آن را با واقع‌گرایی سوسیالیستی مقایسه کرده‌اند و به عنوان پیشاهنگ نئورئالیسم ایتالیا می‌شناسند.

رنوار پس از آن فیلم جنایت موسیولانژ، به قول خودش نزدیک‌ترین شکل ممکن به مستند را با فیلمنامه «ژاک پره‌ور» ساخت که نقطه عطف مهمی در فیلمسازی او شد. فیلم بعدی رنوار، یک روز در خارج از شهر روایتی خلاصه‌شده از رمان موباسان، در ۱۹۳۶ فیلمبرداری شد اما تا ۱۹۴۶ تدوین و پخش نشد. کیفیت بصری این فیلم یادآور نقاشی‌های پدرو رنوار و همکاران امپرسیونیست او از جمله مانه، مونه و دگا است. رنوار در اقتباس آزادی از نمایشنامه در اعماق اجتماعی اثر ماکسیم گورکی را با همکاری شارل اسپاک به عمل آورد.

فیلم بعدی رنوار، توهم بزرگ که باز هم با همکاری اسپاک نوشته شده، شاهکاری ماندنی از کار درآمد. رنوار در این فیلم تمدن اروپایی را در مرز سقوط فرهنگی

(۱۹۲۹) اثر فن‌اشترنبرگ گرفته موجب شکوفایی سبک واقع‌گرایی اجتماعی شد و این سبک در فرانسه حتی از الگوی آلمانی خود پیشی گرفت.

رنوار پس از یک فیلم کارآگاهی پرتعلیق به‌نام شب در چهارراه‌ها، اقتباسی از رمان «ژرژ سیمُن» و یک کمدی سبک به‌نام «شوتار» و همراهان بار دیگر با فیلم بودو از غرق شدن نجات یافت به درونمایه ماده سگ روی آورد و در آن زندگی بورژوازی را در مقابل ارزش‌های آنارشیستی یک ولگرد قرار داد. رنوار در فیلم بعدی خود، با اقتباسی زیبا از رمان گوستاو فلوبر به‌نام «مادام بُواری» کوشید زیر ساخت نمادین رمان را به زبان سینمایی برگرداند. در سال بعد رنوار فرصتی یافت تا فیلم بسیار موفقی برای مارسل پانیول بسازد، این فیلم تونی نام دارد و به کارگردان مهاجر ایتالیایی در معادن جنوب فرانسه می‌پردازد. تونی تماماً در مکان اصلی و با شرکت بازیگران غیرحرفه‌ای فیلمبرداری

تصویر می‌کند و از موضعی فراتر از ملیت و تضاد طبقاتی، بر آن است که جنگ عملی مطلقاً بی‌هوده است و انسان برای مبارزه با توهّم بزرگ خود مبنی بر نژاد برتر به نوعی اتحاد جهانی نیاز دارد.

این فیلم فوق‌العاده غنی و انسانی ضمناً از بازیگری درخشانی در نقش‌های اصلی برخوردار است و فن‌اشتردهایم در آن یکی از بهترین اجراهای خود را به‌دست داده است، ممتازترین جنبه فیلم توهّم بزرگ استفاده رنوار از برداشته‌های طولانی یا نما است نمایی که در آنها تدوین به‌وسیله حرکت دوربین انجام می‌شود. تنش دراماتیک در چنین نمایی از طریق ترکیب در عمق، یا به‌وسیله تنظیم همزمان حرکات عمده اشخاص و اشیاء در لایه‌های چندگانه فضای صحنه در دل هر قاب تصویر به‌دست می‌آید.

فیلم‌های رنوار معمولاً دارای پس‌زمینه و میان‌زمینه‌هایی واقع‌گرایانه و مشخصاً دراماتیک هستند که فعالانه در هر نما در کار هستند. بازیگران او در تناسب و حرکات خود را انجام می‌دهند، و دوربین است که مدام نقطه وضوح خود را از عمقی به عمق دیگر تغییر می‌دهد و این عمل تکرار می‌شود.

فیلم توهّم بزرگ در سالی که به نمایش درآمد دو جایزه بود، یکی جایزه منتقدان نیویورک، به‌عنوان بهترین فیلم به زبان خارجی، و دیگری جایزه ویژه جشنواره معتبر فیلم ونیز. با این حال نمایش آن در ایتالیا و آلمان در سالن‌های عمومی ممنوع اعلام شد. در ۱۹۵۷ این فیلم در جشن جهانی بروکسل، به همراه رزمناویوتمکین و مادر، جزء دوازده فیلم برتر تاریخ سینما شناخته شد.

برنامه بعدی رنوار، فیلم مارسیز نیمه‌مستندی ترکیب شده از وقایع پراکنده انقلاب فرانسه، توسط اتحادیه‌های تجاری سرمایه‌گذاری شد و رنوار یک چاشنی سیاسی از جبهه مردمی به آن افزود. پس از آن فیلم انسان اهریمنی را براساس رمان طبیعت‌گرای زولا به‌دست گرفت. آخرین فیلم رنوار در فرانسه بزرگترین شاهکار او و یکی از آثار مهم تاریخ سینما، قاعده بازی است.

فیلم قاعده بازی با ضرباهنگ باشکوه موسیقی‌های موتزارت، یوهان اشتراوس و شوپن، و بر الگوی تئاتر کلاسیک

فرانسوی از جمله ماریو و بومارشه یک تراژی کمدی باوقار رفتارها است.

قاعده بازی فیلمی زیرکانه، باشکوه و عمیقاً بدبینانه است که به سقوط اجتماعی و انحطاط فرهنگی در یک لحظه حاد تاریخ اروپا اشاره دارد. رنوار ما را به جهانی می‌برد که ادا و اصول جای احساس را گرفته و تظاهر و نمودهای ظاهری به‌جای ارزش‌های متمدنانه نشسته است.

در اینجا جامعه به یک دروغ بزرگ جمعی بدل شده و در این میان کسانی که همچون ژوربو با صداقت و راستگویی این قاعده را می‌شکند ناپسند شناخته می‌شوند. فیلم قاعده بازی ضمن آنکه اثر درخشانی در فیلمسازی است عمق یک رمان اخلاقی و روشنفکرانه را دارد. سبک دوربین در این فیلم را می‌توان سبکی سیال، باوقار و به دقت طراحی شده توصیف کرد.

این فیلم در هنگام افتتاح خود در پاریس عملاً یک شورش سیاسی برانگیخت و تهیه‌کنندگان ناچار شدند بلافاصله قسمت‌هایی از آن را حذف یا کوتاه کنند. و سرانجام در اواخر ۱۹۳۹ به دستور دفتر ممیزی نظامی فرانسه، به‌عنوان فیلمی غیراخلاقی نمایش آن ممنوع شد. نازی‌ها نیز در دوران اشغال فرانسه اجازه نمایش آن را ندادند تا آنکه نکاتیوهای اصلی آن در جریان بمباران متحدین در ۱۹۴۲ از بین رفت. خوشبختانه نسخه کاملی از این فیلم، که تنها یک صحنه جزئی یک دقیقه‌ای کم داشت، توسط دو تهیه‌کننده فرانسوی در ۱۹۵۶، تحت نظارت خود رنوار بازسازی شد، و از آن پس همچون اثری بزرگ در سراسر جهان به نمایش درآمد. در سال‌های ۱۹۶۲ و ۱۹۷۲ در یک جمع آرای منتقدان جهان قاعده بازی جزء ده فیلم بزرگ تاریخ سینما شناخته شد.

در تابستان ۱۹۳۹ مرکز تجربی رم رنوار را برای تدریس به ایتالیا دعوت کرد تا اپرای توسکا اثر پوچینی را براساس فیلمنامه‌ای از لوکینو ویسکنتی کارگردانی کند ساخت این فیلم با گروه رنوار آغاز شد، اما به‌دست دیگران، از جمله کارل کخ، که خود کارگردان بود و در نوشتن فیلمنامه همکاری داشت، به پایان رسید، زیرا ایتالیا در دهم ژوئن ۱۹۴۲ به هیتلر پیوسته بود و رنوار به‌دلیل گرایش‌های سیاسی‌چپ

جزء لیست سیاه نازی‌ها قرار گرفته بود و ناچار شد به ایالات متحد مهاجرت کند. رنوار در آمریکا پشت سر هم فیلم‌هایی برای چند استودیو ساخت، از جمله مرداب دو فیلم دوقسمتی تبلیغات جنگی به نام‌های این سرزمین مال من است و سلام بر فرانسه اما ممتازترین فیلم آمریکایی رنوار، جنوبی در ۱۹۴۵ برای کمپانی یوتایند آرتیستز ساخته شد. پس از آن با فیلم یادداشت‌های روزانه یک خدمتکار رنوار به منابع فرانسوی روی آورد این فیلم پس از نمایش در سراسر اروپا مورد نکوهش قرار گرفت آخرین فیلم آمریکایی رنوار، زنی در ساحل دریا، افسانه رمانتیکی است که در یک پس‌زمینه گسترده ساحلی می‌گذرد. این فیلم هم از نظر فروش و هم از نظر زیبایی‌شناسی توفیقی نداشت.

در این زمان توجه رنوار به تئاتر و نمایش‌های مجلل صحنه‌ای جلب شده بود که تضاد آشکاری با سبک اولیه واقع‌گرایی نزد او داشت. او هالیوود را ترک گفت تا فیلم رودخانه محصول مشترک فرانسه و انگلستان را در سواحل رود گنگ بسازد. این فیلم زیبا - نخستین فیلم رنگی رنوار - توسط برادرزاده‌اش کلود رنوار فیلمبرداری شده و به واکنش یک دختر چهارده ساله انگلیسی در مقابل فرهنگ هند می‌پردازد. پس از آن، رنوار به ایتالیا رفت تا کالسکه طلائی را به‌صورت رنگی کارگردانی کند. این فیلم درباره یک گروه تئاتری کمدی ادلارته سده نوزدهمی در پرو، و کوششی است در نشان دادن ارتباط سینما و تئاتر با واقعیت. رنوار در کالسکه طلائی ترکیب در عمق و حرکات دوربین را کنار گذاشته و از میزانشن تئاتری، دوربین ثابت و نماهای طولانی استفاده کرده است.

رنوار در ۱۹۵۴، نخستین بار پس از جنگ، به زادگاه خود بازگشت و ساختن یک سلسله فیلم مهم فرانسوی را آغاز کرد. فیلم کن کن فرانسوی سال داستان کودکی رنوار در دهه آخر سده نوزدهم است که در مونیتر پاریس اتفاق می‌افتد و درباره مدیر تماشخانه‌ای است که تئاتر مشهور مولن‌روژ را ساخت. استفاده درخشان از رنگ متغیر در این فیلم ما را به یاد نقاشی‌های امپرسیونیستی می‌اندازد، اما فراتر از آن می‌رود، و در اوج خود به یک صحنه بیست دقیقه‌ای



از رقص کن کن می‌رسد، جایی که فیلم به پایان می‌رسد.

فیلم دیگر رنوار، النا و مردان، درامی رمانتیک و پرزرق و برق از جریان جنگ پروس و فرانسه است که نشان از سقوطِ خلاقیت‌های رنوار دارد؛ دو فیلم بعدی او این عقیده را به ثبوت می‌رسانند: اعتراف‌های دکتر گردلیه برداشتی تازه از داستان دکتر جکیل و مسترهاید نوشته رابرت لوئیس استیونسن که برای تلویزیون فرانسه و به صورت سیاه و سفید ساخته شد؛ و پیک‌نیک در علفزار، چکیده دریافت‌های رنوار از حوزه غریزه و طبیعت، که کیفیت بصری آن از هر فیلمی که او ساخته به نقاشی‌های امپرسیونیستی فرانسه نزدیک‌تر است. رنوار در آخرین فیلم بلند داستانش، سرخوخته فراری سال ۱۹۶۲، به موضوع زندانیان جنگی بازگشت و به یک فرار گروهی از اعضای ارتش فرانسه پرداخت که در جریان جنگ جهانی دوم می‌کوشند از زندان آلمان‌ها فرار کنند. در ۱۹۶۹ دوران فیلمسازی رنوار با یک سلسله فیلم‌های کوتاه که برای تلویزیون فرانسه ساخت به پایان خود رسید. عنوان کلی این فیلم‌ها تئاتر کوچک رنوار بود. پس از آن او به کالیفرنیا جنوبی رفت و خود را بازنشسته کرد و در آنجا به نوشتن نمایشنامه، زندگینامه‌ای درباره پدرش، هفت رمان و سرانجام نوشتن خاطرات خود پرداخت. ژان رنوار بدون تردید یکی از استادان بزرگ سینمای جهان بود رنوار همچنین پیشاهنگ ترکیب در عمق در سینمای ناطق بود و بنا به گفته آندره باژن او پدر یک زیبایی‌شناسی نو در سینما شد. رنوار را، جدا از تکنیک‌های نبوغ‌آمیز و بی‌بدلیش در سینما، شاید بتوان از دوست‌داشتنی‌ترین چهره‌های سینمای غرب بازشناخت. او نوشت: من یک کارگردان نیستم، یک داستان‌گویم. او هنرمندی با الهامات منحصربه‌فرد و از عاملان شکوفائی واقعگرائی شاعرانه در سینما (۱۹۴۰-۱۹۳۴) بود. او از معدود سینماگران فرانسوی است که در تمام مکاتب بعد تاریخ سینما با احترام از او نامبرده شده و نامش نه به خاطر تعلق به جریان سیاسی / سینمایی خاص بلکه به علت دید منحصر به فرد و خلاقانه اش نیست به هنر سینما در ذهن علاقه‌مندان به سینما ماندگار شده است.

منابع:

۱. مقاله ژان رنوار آغاز تا پایان، نوشته حسین تقی، پور سال ۷۴، مجله سینما تئاتر
۲. بیوگرافی از ویکی‌پدیا و ای ام دی بی
۳. سایت شخصیت نگار



زنگ تفریح؛ فیلمی که از سیاره‌ی دیگری آمد

نویسنده: فرشید گندم کار

طرف آنقدر خوبه که می دونه احتیاجی به اثباتش نداره.

ریو براوو - جان وین

خلاصه داستان

یک گروه توریست وارد فرودگاه پاریس می شوند. از طرف دیگر آقای اولو برای انجام کاری وارد مجتمع اداری عظیمی می شود که تو در تویی بخش های مختلف آن باعث می شود تا او از نمایشگاه تجهیزات مدرن سردر بیاورد. از قضا توریست ها نیز به آنجا می آیند. اولو از نمایشگاه بیرون می آید، دوست دوران جنگش را می بیند، با او به خانه اش می رود...

Play Time

Directed By:

Jacques Tati

Produced By:

Bernard Maurice

René Silvera

Written By:

Jacques Tati

Jacques Lagrange

Art Buchwald

Starring:

Jacques Tati

Music By:

Francis Lemarque

Cinematography:

Jean Badal

Andréas Winding

Editing By:

Gérard Pollicand

Release Dates:

16 December 1967

Running Time:

124 Min

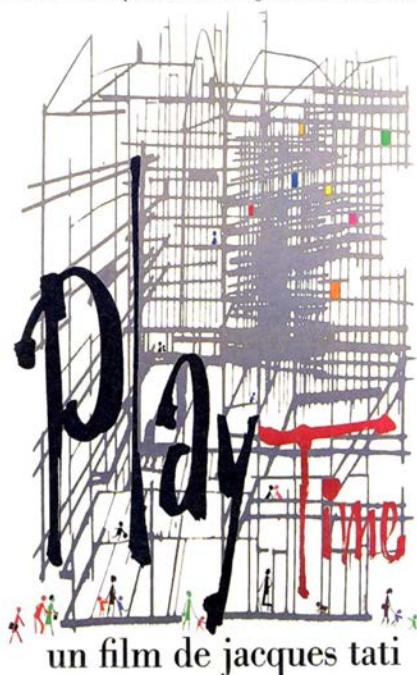
Country:

France

Language:

French And English

In conjunction with the exhibition *Answers To Questions: John Wood and Paul Harrison*, the CAMH and MFAH co-present a free screening of the 1967 cinematic masterpiece...



Jacques Tati's gloriously choreographed, nearly wordless comedy set in modernist Paris. Special screening THURSDAY APRIL 21 (7PM) at MFAH Brown Auditorium 1001 Bissonnet

چهارمین فیلم بلند تاتی تمامی مولفه های سینمای او را در حدکمال دارد. از میزانشن های پیچیده و دقیق تا شوخی های پراکنده در گوشه و کنار پرده، و حضور اولو با آن راه رفتن ناهموار، حرف زدنیهای نامفهوم و پیپ و چترش. فیلم از همان ابتدا بحث برانگیز شد و موافقین و مخالفین بسیار پیدا کرد. تروفو در صف موافقین درباره ی فیلم میگوید: « این فیلم انگار از سیاره ی دیگر آمده که آنجا جور دیگری فیلم میسازند.» اما شکست در گیشه و عدم استقبال مردم از فیلم، باعث ورشکستگی تاتی، فروش و تخریب شهرک سینمایی اش شد. اتفاقی که باعث شد تا مدتها نتواند فیلم دیگری بسازد. او در اواخر عمر عنوان کرد، آرزو دارد سینمایی در اختیارش قرار دهند تا بتواند تمام مدت زنگ تفریح را در آن اکران کند. زیرا خودش بهتر از هر کسی می دانست که جزئیات بیشمار فیلم، با یکبار دیدن آن قابل درک نیست. درباره اسم فیلم بحث های بسیاری شده اما شاید سخن کریستین تامسون



در انتهای فیلم داتی جان، ژاک تاتی در قالب شخصیت اولو می رود تا سوار بر اتوبوسی شود و پاریس را به مقصد نامعلومی ترک کند. نه سال بعد، او بر می گردد، باز هم با همان شخصیت اولو اما این بار با پروژه ای بلند پروازانه که برای ساخت آن شش سال وقت و هزینه بسیار صرف کرد. او برای آن که بتواند میزانشنهای دلخواه خود را اجرا کند شهرک سینمایی اش (تاتی ویل) را بنا کرد و همینطور برای فیلمبرداری آن قالب هفتاد میلیمتری را برگزید تا به گفته خودش با ابعاد دنیای مدرن هماهنگ باشد.





معتبرترین آنها باشد. در تحلیل او بازی فرمی نبوغ آمیز تاتی با جزئیات از اولین نمای فیلم آغاز می شود. از نظر او دو کلمه ی Play و Time در عنوان فیلم، دو موتیف بنیادی اش را پیش می کشند. «زمان به شکل زندگی هر روزه و بازی» او برای صحت گفته های خود استناد می کند به عنوان بندی فیلم که در آن این دو کلمه با دو رنگ جدا نشان داده میشوند و نیز هریک با حروف بزرگ شروع شده اند.



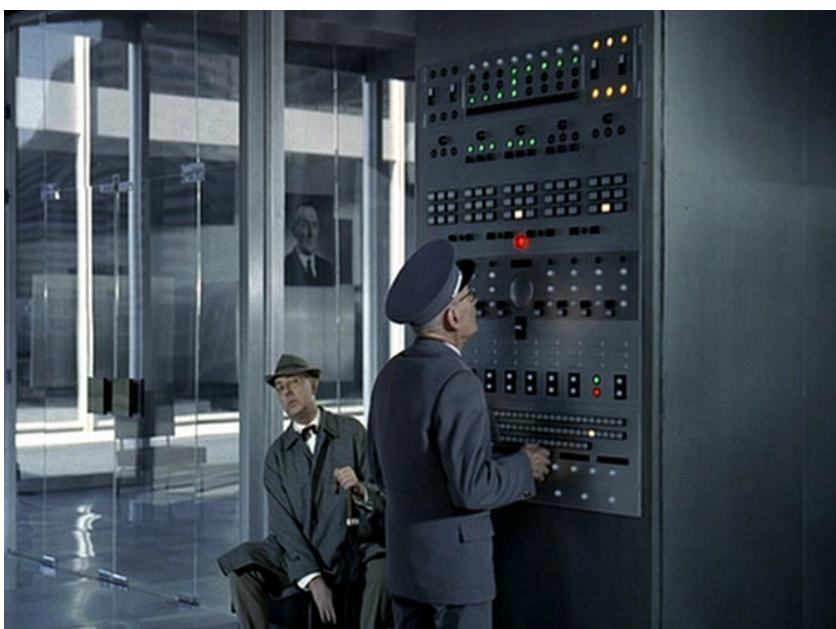
از خلاصه داستان، مشخص است که فیلم خط روایی خاصی را دنبال نمیکند و نیز فاقد یک پیرنگ اصلی یا همان شاه پیرنگ است. در واقع فیلم از خورده داستان هایی تشکیل شده که با کوچکترین منطق و معمولاً بر پایه تصادف به یکدیگر مرتبط اند و کل طرح تمامیت فیلم را نمی تواند پرکند. از همین روست که برخی از منتقدین چندان روی خوشی به فیلم نشان ندادند. اما برای تاتی داستان چندان اهمیتی ندارد به همین علت او هرگز دلیل حضور او در آن ساختمان اداری را شفاف نمی کند و عاقدانه سعی بر آن دارد تا از مولفه های داستان گویی دوری کند زیرا که برایش چرایی این حضور اهمیتی ندارد و تنها این پیامد حضور او پوست که مهم است. در واقع شوخی برای او همه چیز است و تلاش می کند تا با ساختن خورده داستان ها بستری فراهم کند تا بتواند شوخی هایش را بیان کند. او آنها را به یکدیگر جوری متصل میکند که گویی پایان یک شوخی آغازیست برای شوخی دیگر. (دقت کنید به صحنه های نمایشگاه) بخش مهمی از این شوخیها نیز اتفاقات بسیار ساده و پیش پا افتاده ای هستند. مانند صحنه راه رفتن طولانی مدت مردی که او را برای کاری پیش او رفته است یا صحنه باز کردن در اتاق جلسه توسط او. شوخی قرار دادن این صحنه ها، کنایه ایست که او به زندگی روزمره و هر روزه انسان می زند.

موضوع اصلی در فیلم های تاتی، مسائل ناشی از زندگی مدرن و عصر جدید است. او همان کاری را می کند که رنه کلر در آزادی از آن ماست و چاپلین در عصر جدید انجام می دهد، با این تفاوت که این موضوعات را در تمامی فیلم های خود دنبال می کند. در زنگ تفریح نیز به سراغ یکی دیگر از این پدیده ها یعنی توریسم و سفرهای تفریحی کوتاه مدت می رود تا در خلال گشت و گذار توریست ها، ما را با حوادث پر سروصدا و لبریز از اغتشاشی آشنا کند که لازمه زندگی شتابناک امروزی است. توریست ها تنها در چند صحنه، آن هم در انعکاس درها می توانند مناظر پاریس مثل برج ایفل و طاق نصرت را ببینند. در باقی صحنه ها پاریسی که با آن مواجه می شوند، هیچ شباهتی به پاریس رویایی با ساختمان های باروک و نمونه ایی که شهر را روشن میکنند، ندارد. بلکه برای آنها، آسمان خراش های شیشه ایی - بتونی که بیشتر باعث سردرگمی مراجعان می شوند و خیابان های شلوغ با وسایل نقلیه ای که عامل سلب آسایش هستند، بی شباهت به شهرهای خودشان نیست.

تاتی درباره شخصیت او که خودش نقش آن را بازی می کند، می گوید: من در نقطه مقابل کیتون و چاپلین قرار دارم. در گذشته کمترین می آمد و میگفت من آدم بامزه ی این فیلم هستم. میتوانم برقصم، آواز بخوانم، تردستی کنم و خیلی کارهای دیگر اما او، خود زندگی است. احتیاجی به شیرینکاری ندارد. کافی است فقط راه برود. آقای او را یک آدم عادیست با ظاهری مشخص (بارانی، پیپ، چتر و..). اما بر اثر واکنشها و عکس العمل هایی که دارد متوجه خصوصیات ظریف دیگری در او می شویم. تاتی در زنگ تفریح به شخصیت او نقش و زمان تقریباً برابری با سایر شخصیت های فیلم می دهد، تا جایکه در نیمی از فیلم دیده نمی شود. اما او او را تکثیر می کند تا از این طریق بازتاب تیپ شخصیت اش را در سایر آدمهای جامعه نشان دهد. از همین رو ما در لحظه های مختلف فیلم شاهد آدمهایی با ظاهری مثل او هستیم. مانند اولین صحنه ورود او و پیاده شدنش از اتوبوس، که ما به درستی متوجه نمی شویم کدام یک از دو مرد او است و تنها لحظاتی بعد



قادر به تشخیص خواهیم بود. این تکثیر شدن را به بهترین شکل در پایان فیلم می توان دید وقتی اولو در فروشگاه گیر افتاده است، از مرد جوانی که بارانی به تن و پیپی در دهان دارد، می خواهد که هدیه اش را به دختر جوان توریست برساند. کنایه ای آگاهانه به اولو ای که دیگر آنقدر جوان نیست تا بتواند عاشق دختر جوانی شود و باید عرصه را برای جوانترها خالی کند.



تاتی خود را وامدار سینمای صامت میدانست و به همین علت در فیلم هایش کمتر از دیالوگ و صحبت های طولانی بین کاراکترها استفاده میکند. اما از همان روزهای ابتدایی شروع کارش به صدا همانقدر اهمیت می داد که به تصویر. او برای زنگ تفریح نیز از پیشرفته ترین امکانات ضبط صدا استفاده کرد تا بتواند از صداها نیز به همانگونه افراطی و کمالگرایانه خود بهره ببرد. برخی از صداها در این فیلم کارکردی دیالوگ مانند دارند و از طریق آنها آدم ها با یکدیگر ارتباط برقرار می کنند.

یک نمونه استفاده این گونه او از صدا مربوط به صحنه حضور اولو در اتاق انتظار است که با هر بار بلند شدن و نشستن بر روی صندلی، مانند این است که دو شخصیت به هم سلام می کنند. برخی دیگر مربوط به صدای اشیاست، گویی صدای این وسیله ها بخش جدا نشدنی و هویت واقعی آنهاست. او در این گونه مواقع به حدی غلو شده عمل می کند تا مویید این جمله که «هیاهویی برای هیچ» باشد. صحنه های زیادی را میتوان در این فیلم دید که تاتی در آنها به این شکل عمل کرده است. اما شاید یکی از بهترینهایش، صحنه ای باشد که پیرمرد سرایدار قصد دارد شخص مورد نظر اولو را خبر کند. گاهی صداها در فیلم به قدری تکرار می شوند که تبدیل به یک موتیف می شوند مثل صدای نئون های رستوران و یا سرو صدای توریستها. در مجموع فیلمسازان محدودی مانند ژاک تاتی هستند که برای صدا ارزش و اعتباری هم سنگ تصویر قائل شده باشند.

توجه را جلب می کنند هماهنگ است. ویژگی که در زنگ تفریح به اوج خود می رسد. نگاهی به فصل افتتاح رستوران رویال گاردن در این فیلم ما را با نبوغ این فیلمساز بیشتر آشنا می کند.

اما مهمترین ویژگی ساختاری آثار تاتی استفاده دقیق و وسواس گونه از میزانشن است. او آدمهای را در همه جای صحنه قرار می دهد تا شوخیهایش را در تمام پرده پراکنده کند. برای او هیچ قسمت از صحنه مقدم بر قسمت دیگر نیست. زیرا که او تأکیدی بر هیچ یک از حوادث صحنه ندارد و برای تمامی آنها ارزش و اعتباری یکسان قائل است. برای این منظور او حرکتیایی در صحنه دارد با سرعتی متفاوت، به علاوه این حرکتها در سطوح مختلف اتفاق می افتند و در خط سیرهای متضادی جریان میابند. این حرکتیهای واگرا با قصد تاتی برای آکندن ترکیب بندی از شوخی هایی که همه یکسان



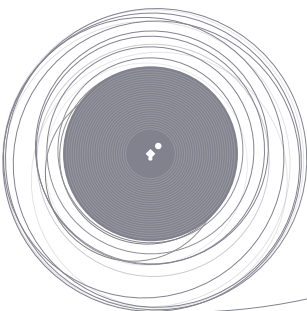
میگیرد زبان های مختلف فیلم کنایه ای از شکست ارتباطات و همکاری میان انسانهاست. انسانهایی که به کاری می چسبند و با کمترین ناملازمات آن را ول می کنند و به سراغ کار دیگری می روند. رنوار در جایی گفته است «گویی در تمام عمر تنها یک فیلم ساخته ام» جمله ای که با نگاه به مجموعه آثار تاتی، میتوان به معنای آن پی برد؛ زنگ تفریح با صحنه ترافیک شدید پاریس پایان می یابد. ماشین ها دور یک میدان میچرخند و به نظر میرسد که هرگز راه گریزی ندارند. با این پایانبندی گویی تاتی مدخلی باز می کند برای فیلم بعدی اش (ترافیک) که مربوط به اتوموبیل و معضلات ناشی از آن است.



کمدی او از نوع هرج و مرج است. در فیلم هایش همه چیز آرام و منظم است تا اینکه یک اتفاق ساده این نظم را بر هم میزند و به نابودی می کشد. تاتی برای این منظور از میزانشن نیز بهره می گیرد چنانچه در بخش اول فیلم همه چیز در سکون و نظم ساختگی است اما بعدتر در صحنه افتتاح رستوران این هرج و مرج به اوج خود می رسد. او همین تضاد را در استفاده از رنگ پسزمینه نیز به کار میگیرد، به طوری که در صحنه های ابتدایی فیلم، صحنه ها و لباسها عمدتاً خاکستری و قهوه ای و سیاه هستند (رنگ های سرد فلزی). ولی بعدتر، از ابتدای صحنه ی رستوران، صحنه ها با قرمز، صورتی و سبزه های شاد و شوخ پوشیده میشوند. در اصل او نشان میدهد که چه طور یک چشم انداز شهری غیر انسانی توسط سرزندگی و خودجوشی دگرگون می شود.



زنگ تفریح را شاید بتوان نخستین فیلم بین المللی واقعی دانست. اولین فیلمی که با آشنایی و شناخت کامل، از زبان فرانسوی، انگلیسی و آلمانی بهره





زندگی مدرن پر هیا هوست

نویسنده: دن نورس
مترجم: عرفان گلپایگانی

به آرامی و ماهرانه به‌سوی تصاویری درخشان‌تر و واضح‌تر گسترش یافته. نکته خارق‌العاده این صحنه آن است که شما به سختی متوجه رویدادش می‌شوید. این یک تغییر تدریجی است و فروریختنی نیست که بلافاصله همه چیز از هم جدا شود بلکه در واقع یک نوسازی اتفاق می‌افتد، یک جهت‌گیری مجدد فضا. همچنین موسیقی متن که به صورت فزاینده‌ای شلوغ می‌شود، سرنخ‌هایی را به ما می‌دهد. جاناتان روزنبام در یادداشت‌هایش برای دی‌وی‌دی کلکسیون معیار فیلم، بر اهمیت موسیقی در «باغ سلطنتی» تأکید می‌کند و می‌نویسد: «کاتالیزور اصلی برای تقدیر ما از این صحنه، موسیقی آن است که توسط دو گروه متوالی و سپس روی موسیقی توسط یک شانتوز (خواننده زن) به سبک قدیمی خوانده می‌شود، کسی که سرانجام به وسیله‌ی مشتریان ملحق شد؛ یک المان که به ما خلافت‌وار برای کنار آمدن با ابتکار بیش‌ازحد تانی توسط مزین کردن یک ریتم پایه (برای کارایی‌اش)، کمک می‌کند. این موسیقی تقدیر برانگیز باعث شده هر مجموعه از گزینه‌های تصویری یک الگوی ریتمیک برای خیره شدن فرد و دنبال کردن ایجاد کند (هنگامی که صفحه‌ی مملو از جزئیات با ازدحام تصویر را جستجو می‌کند)، که از این طریق ما می‌توانیم به تانی با ایجاد نظم حرکتی شخصی، تعبیه کردن تشکیلات خودمان از تأکیدها و جهت‌دهی رابطه برای رسیدن به آرایش اصلی و عظیم کارگردان، ملحق شویم. چه فیلم دیگری انقدر لذت بخش، کار را به بازی توسط تغییر دادن اعمال دیدن و شنیدن

یک بعدازظهر گرم‌تر و پراسایش‌تر (مانند یاد گرفتن مردم به وفق دادن خودشان به تغییر در برنامه و لذت بردن از خود) تغییر می‌یابد و متعادل می‌شود. رقص شادی فزاینده آن‌ها، و امتناع آن‌ها به نشستن یا راه رفتن یا ایستادن جایی که باید بایستند، بیانگر یک شکاف در نتیجه‌ی تحت فشار قرار دادن مردم برای حرکت در خط‌های راست معین در نیمه اول فیلم است؛ آن‌چه که به عنوان یک تنزل به هرج و مرج شروع می‌شود در واقع به عنوان یک تکامل به سوی چیزی برتر، که اجازه می‌دهد نوعی از حرکت رقص‌گونه بدن‌ها و بی‌خیالی و ازدحام، که تمام تلاش‌های مدیریت را در راه‌اندازی محیطی که همه را در آزمایش و تطابق با انتظارات اجتماع نگه دارد، بی‌اثر کند. «لی هیلاکر» این زیبایی را این‌گونه تعبیر می‌کند: «به‌عنوان مشخصه‌ای از تانی، وقتی که ساختار اجتماعی جهان فیزیکی شروع به از هم پاشیدن می‌کند و کمتر قادر مطلق و بیشتر منعطف به نظر می‌رسد، مرزهای بین انسان‌ها شروع به متزلزل شدن می‌کند. مردمی که معمولاً ناپیوستگی تعامل سخنی با کس دیگر داشته باشند، به مانند مرزهای بین طبقات اجتماعی و همچنین بین کار و تفریح، محو و موقتاً ناپدید می‌شود. درمیان شیشه‌های شکسته و دیوارهای فروریخته، فضایی اختصاصی ایجاد شده که منع طبقه، به صورت یک چسب تخیلی از مساوات و اتفاقی بی‌سابقه در لذت به اشتراک گذاشتن است و یک دگردیسی منعکس شده در پالت رنگ (طیف رنگی) فیلم است، که در طول صحنه‌ی «باغ سلطنتی»

فیلمی است که به‌طور منصفانه‌ای به خاطر می‌زانسن‌های فوق‌العاده‌اش مشهور شده است. تمام صحنه‌ها در یک مدل واقعی اختصاصی ساخته شده از جمله تمام سطوح صاف، کف‌های براق و اسباب و وسایل زمخت که بیانگر یک پاریس بسیارمدرن است فیلم‌برداری شده. بسیاری از این عناصر با استفاده از **پرسپکتیو عمدی** فهمیده می‌شود (تا ساختمان‌های نزدیک دور به نظر برسند و بنابراین عظمت ببینند) و عکس نماهای خارجی جایگزینی برای جلوی بعضی بناها شده است (و به همین سبب بازتابی در صفحات آینده‌ای وجود ندارد). عکس‌های بزرگ دو بعدی دوربری شده از مردم، جایگزین سیاه لشکر شده است. تمام این تصنع به حس یک شهر ساخته شده برای قدرت زیبایی، کمک می‌کند و به صورت بیمارگونه‌ای مناسب انسان‌های ساکن این شهر است. مردم به اتم‌های کوچک در یک شبکه‌ی بزرگ از اتاقک‌ها، آپارتمان‌های جعبه شکل، دیوارهای شیشه‌ای، آسانسورها، پیاده‌روها و راهروهای خاص خُرد و پراکنده شده‌اند. به تدریج، فیلم مردم را نشان می‌دهد که از نقش‌ها و رفتارهایی که توسط محیط برایشان مقرر شده، خود را رها می‌کنند، که این موضوع به صورت ویژه در صحنه‌ی «باغ سلطنتی» (Royal Garden) تعمیم داده شده است. (که جاناتان روزنبام آن را «قویترین می‌زانسن تاریخ سینما» نامیده است)، که در آن صحنه به‌دقت برنامه‌ریزی شده شب افتتاحیه یک رستوران مجلل به صورت پیوسته توسط شکستن و فروریختن به

به شکل رقصیدن، تبدیل می‌کند؟» تاتی به صورت ویژه از صدا برای بیان نظرش استفاده می‌کند. از این رو که او تمام فیلم را نمای باز فیلم برداری کرده، معمولاً با ترکیب‌های برداشت بلند از ازدحام، صدا یک وسیله مهم برای جهت‌دادن به بیننده است. اگر چه ممکن است به نظر برسد که تماشاگر در گشتن در کادر و متمرکز شدن بر تمام جزئیاتی که چشم می‌خواهد ببیند آزاد است و این قضیه تا حدی می‌تواند درست باشد (هر دفعه که فیلم را می‌بینم متوجه چیزی متفاوت می‌شوم و چیزی را که فکر می‌کردم دریادم مانده از دست می‌دهم)، اما موسیقی متن آن چنان بادقت و تنظیم شده است که بر عناصر معین میزانشن تأکید کند. بنابراین، تاتی این انتظار معمول که صدا باید به صورت حمایت کننده تصویر را همراهی کند از بین می‌برد و به حضور اشیاء که درواقع توهمی از مادیت هستند، قدرت می‌بخشد. اشیاء او صداهایی تولید می‌کنند که امکان ندارد مربوط به آن‌ها در فاصله‌ی واقعیشان از دوربین / بیننده باشد. بعضی وقت‌ها او ردیف‌های عمق صدا را درهم می‌آمیزد تا مطمئن شود شما متوجه قسمت‌های مطلوب کادر شده‌اید. به عنوان مثال این نما را در نظر بگیرید:

لانه زنبور ساخته شده از اتاقک‌ها، یک فضای گنگ را انتقال می‌دهد، با نظمی استوار اما هدایت چشم به خاطر خط‌ها و رنگ‌های مکررر سخت است. هُلَت تاتی فقط در لبه‌ی خارجی اتاقک‌ها نزدیک گوشه‌ی بالا سمت چپ کادر دیده می‌شود، که در تلاش برای پیدا کردن رابطش است. نورهای قرمز و سبز اتاقک‌های مهم را جدا می‌کنند، چنانکه ساکن یکی به کسی در اتاقک دیگر تلفن می‌زند، اما موسیقی متن نیز با گرایش توسط متمایز کردن بلندگوها در وزوز و زمزمه صداهای محیط و پچ پچ کسب و کار اتاق‌های وسیع، به این تمایز کمک می‌کند. ردیف‌های عمق واقع‌گرایانه نیستند، اما آنها چشم را به بخش‌های مرتبط کادر هدایت می‌کنند و بیننده را یک قدم جلوتر از اشتباهات و سوءتفاهمات هُلَت نگه می‌دارد.

در نمایی دیگر، هُلَت منتظر ملاقاتش است. همانطوری که رابطش از فاصله‌ی عمیق نزدیک می‌شود (پیکر قرار گرفته در

سمت راست زمینه تصویر صفحه بعدی را ببینید)، صدا بار دیگر فاصله‌ی بین شخصیت‌ها را پنهان می‌کند. قدم‌ها به نظر نزدیک می‌رسند و هُلَت برای ملاقات بلند می‌شود، اما او فریب خورده است و باید مدت بسیار طولانی تری منتظر بماند. فضاهای «زمان نمایش» برای بشر نامساعدند. فیلم مملو از سطوح زمخت و لغزنده است، ناراحتی آنها توسط اتصال ساینده‌شان و سر و صداهای مکرر یا بی‌ربط، برجسته شده است. صدای‌ها هنگام فشرده شدن صدای هیس و جیرجیر می‌دهند، آیفون‌ها و سیستم‌های مخابراتی صدا، وزوز یکنواخت و نامفهوم منتقل می‌کنند. بیشتر اوقات ارتباطات صوتی، خفه، مبهم، بی‌جهت یا همه‌ی صداها در مجموعه‌ای از خطاها که توسط تجهیزات سنگین الکترونیکی، خواص صوتی ضعیف (آکوستیک ضعیف)، شناسایی اشتباه، مسیرهای مسدود شده، ازدحام بیش از حد یا اغتشاشات دیگر، گم می‌شود.

موسیقی متن این ناهمگونی محیط را بیشتر توسط بالابردن سروصدای نامتجانس اشیائش بیان می‌کند: طراحی‌های فوق‌مدرن قرار است بین یکدیگر هماهنگی کاملی ایجاد کنند؛ این پاریس تماماً برای دربرداشتن یک زیبایی متحد از خاکستری‌های گرافیتی، فولاد و سنگ‌فرش براق شده ساخته شده است، اما صداها بعضی چیزهای میزانشن را برجسته می‌کنند و در آنها ایجاد توجه می‌کنند.

در هر فیلمی از تاتی، صدا بر حتماً شنیده شدن پافشاری می‌کند. مخلوقات و اشیاء از طریق دهانه‌های کوچک صداهایی را منتشر می‌کنند؛ مطابقت این شیرین‌کاری‌ها درباره‌ی صداهایی که آنطور که انتظار می‌رود رفتار نمی‌کنند، یا اینکه به منشاءهای خود وفادار نمی‌مانند، پاسخ‌هایی مشابه به فضای فیلم هستند. اتاق‌ها، مکان‌ها و تفاوت‌های داخل و خارج بیش از حد توسط شیشه یا صفحات پلاستیکی تقسیم شده‌اند و بسیاری از جُک‌ها پیرامون ناتوانی در اذعان حد و مرزهای آن است: در صحنه‌ای دیگر، شیشه‌های نمای جلویی دو آپارتمان همسایه، فضای خصوصی کمی به خانه‌ها بخشیده

(ما صحنه را آشکارا از خیابان می‌بینیم، با شنیدن گفتگوهای رهگذران و سروصدای ترافیک) دیدن شبکه‌های مجزای تلویزیونی هنگامی که قسمت‌های مختلف آنها را در حال تعامل نشان می‌دهد: یا دوباره «لی هیلاپکر» یک توصیف موشکافانه از این صحنه دارد که باید به جای نظر من بنشیند: «بواسطه‌ی یکنواختی و تکرار فضاهای فیزیکی و فعالیت‌های ساکنین، صحنه‌ی خانه‌ی آپارتمانی حس عینیت و پی‌آمد تفکیک که در «زمان نمایش» تا این لحظه توصیف شده را تصریح می‌کند. مفهوم دیدن تلویزیون لایه‌ی دیگری به پیچیدگی موقعیت توسط عبور از مرز به سوی هر دو فضای خارجی خیابان و فضای بیننده اضافه می‌کند، به طوری که پنجره‌های آپارتمان‌ها که به مانند صفحه تلویزیون هستند، شبکه‌های چندگانه‌ای از زندگی خانواده‌ی بورژوازی را در دست‌رس تماشاگران بالقوه قرار می‌دهد. تمام برنامه‌های از نظر عرضه، سناریوهایی کم و بیش یکسان را ارائه می‌دهند که بدون شک تکرار شده‌اند، با تغییرات جزئی، شبی بعد از شب دیگر، که یک مشخصه معمول برنامه‌سازی تلویزیون از زمان آغازش است. شبکه‌های دردسترس هیچ یک از حاضرین خیابان را به خود جلب نمی‌کند، ولی این غافلگیر کننده نیست چرا که بینندگان بالقوه در بیشتر قسمت‌ها همان زندگی را زندگی می‌کنند که آن‌ها ممکن است شاهد آن باشند. به هر حال ناظرینی وجود دارند، و تاتی ماهرانه تماشاگران فیلم را به سوی همان موقعیتی می‌کشاند که ساکنین آپارتمان تلویزیون‌نما دارند. ما بیهوده به دنبال برنامه‌های قابل تعویض برای تفاوت و تغییر می‌گردیم، در حالی که خواب‌آلودگی به زودی شروع به واکنش در برابر تکرار خیلی زیاد و ابتذال می‌کند.»

پرسپکتیو نظربازانه‌ی فیلم به صورت خاص به بیننده اجازه‌ی تشخیص الگوها و تکرارها را می‌دهد که ساکنین شهر را بی‌توجه و فراموشکار به نظر می‌رساند. قطعات هنری تاتی نشان می‌دهد که چشم‌اندازهای متفاوت می‌تواند معانی پنهان را هویدا سازد و تجربه‌ی فضا را تغییر شکل دهد، و این به آنچه که می‌تواند به عنوان یک خوشی نسبی و استنتاج



خوش بینانه دیده شود، منجر می‌شود. موضوع ساختاری دیگر فیلم تقابل گرافیکی کاملاً مجهز آن است؛ تاتی بی اندازه مجذوب چیزهایست که به چیزهای دیگر شبیه است: میدانی که به یک چرخ و فلک باشکوه تبدیل می‌شود، آسانسوری که به یک آلاچیق شباهت دارد (و هُلت با لباس مبدل در آن مانند تله‌ی مگس به دام می‌افتد)، سرآشپز که به مانند ناپلئون می‌شود، لباس راهبه‌ها که مثل بال فرشتگان در حال زدن به نظر می‌رسد، یا تصویر مذهبی دیگر از یک کشیش که زیر هاله‌ای از نئون به شکل «O» در کلمه‌ی «DrugstOre» ایستاده است.



درست است که، این شباهت‌های گرافیکی سرگیجه ایجاد می‌کند، اما در انتها، بعد از آنکه ساکنین شهر باغ سلطنتی را به پناهگاهی نامتعارف و خیابان‌ها را به یک چرخ و فلک رنگارنگ تبدیل می‌کنند، آن‌ها بینش پیدا می‌کنند و زیبایی شهر حداقل می‌تواند توسط آنهایی که پیچ و خم‌های بصری‌اش را پیموده‌اند، دیده شود. این موضوع توسط تورپیست آمریکایی به نام باربارا (یکی از معدود شخصیت‌هایی که اسم دارد) بیان می‌شود، کسی که متوجه ارتباط بین گل قطره‌برف (snowdrops) که هدیه هُلت به اوست و چراغ‌های خیابان می‌شود.



«زمان نمایش» می‌تواند تصور وحشتناک از یک دنیا باشد که رنجش‌های مدرنش طاعونیست، سردردهای دیوانه کننده از ابزار معیوب و وزوز زائد است. اما او برای آن بسیار بخشنده است؛ همچنین او پوچی آن‌ها را نشان می‌دهد و سپس پیشنهاد می‌دهد که چگونه تغییرات در پرسپکتیو می‌تواند قدرتش را در گیج کردن خنثی کند.



ژاک تاتی؛ آقای اولو

نویسنده: سهند الهامی

که نگرانش باشیم وجود ندارد. او در فیلم هایش مجموعه ای از اتفاقات کوچک و حتی بسیار پیش پا افتاده را گرد می آورد، مانند کنشهای خرد نئورئالیسم، با این تفاوت که در اینجا با این رویدادها شوخی می شود. این شوخی ها با سبک سینمایی منحصر بفرد تاتی مورد تأکید قرار می گیرند. او معمولاً رویداد را از دور فیلمبرداری می کند و می گذارد بیننده خود قلاب تصویر را بگردد و جزئیاتی را که شوخی از آنها تشکیل شده پیدا کند. در چنین نماهایی تاتی توجه بیننده را به کمک صداهایی به دقت صداهای فیلم های برسون یا ملویل هدایت می کند. کمدی تاتی کلامی نیست، بلکه دیداری و صوتی است. در فیلم های او آدمها زیاد حرف نمیزنند، وقتی هم حرف می زنند، حرف هایشان به غرولند و همه می نامفهوم می ماند. فرمول کلی سبک تاتی را میتوان متشکل از عمق میدان، لانگ شات و صدا دانست. از منظر صدا، در فیلمهای تاتی اگرچه دیالوگ هست، اما تأکید اصلی روی افکت های صوتی است. فیلمساز با انتخاب صداهای خاص، درک ما از تصویر و کنش را سمت و سو می دهد. بسیاری از شوخی های فیلم های تاتی مبتنی بر سروصداهای نامربوط هستند. در صحنه ای از «تعطیلات آقای اولو»، مسافران در هتلی مشغول تفریحند. در پیش زمینه، مهمان ها بی سروصدا مشغول ورق بازی هستند و در عمق نما، آقای اولو با شور و حال پینگ پنگ بازی می کند. در اوایل صحنه، صحبت های مهمانانی که در پیش زمینه هستند، در حد زمزمه است؛ ولی

خوش قلب ساده دلی که ظاهراً تقدیر اینگونه برایش رقم زده که همه چیز را در دنیای مدرن اشتباه انجام دهد. شباهت اولو به تاتی تنها با شباهت غم آلود «صورت سنگی کبیر» به کیتن قابل مقایسه است، ولی رفتار توأم با وقار و بی آزاری اش با هیچ کس قابل مقایسه نیست. تاتی مانند باستر کیتن، که ستایشگرش نیز بود، بر نماهای عمومی تکیه می کرد و عناصر را در سطح قلاب یا در عمق آن می پراکند. تاتی در «بوسه های ربوده شده» تروفو (۱۹۶۸) نیز حضور کوتاهی به عنوان آقای اولو داشت. از یک منظر، فیلم های تاتی تفسیرهایی بر آئینه ای زندگی مدرن هستند - تعطیلات، کار، خانه داری، مسافرت. او که علناً خود را آنارشیست می دانست، به آزادی، کارهای غیرعادی و بازیگوشی باور داشت. مضمون، میزانشن و سبک تاتی همه در جهت بیان کشمکش میان انسان و ماشین عمل می کنند. آثار او اسلپ استیک ظریفی بودند که در آنها شخصیت ها خودشان را تباه شده ی راه پیشرفت می دیدند. گفته ی خود تاتی روشنتر است: «من کمی مثل دون کیشوت هستم؛ با طنز به جنگ آسیابهای بادی می روم. آسیاب های بادی من، چراغ قرمزها، تابلوها و علائم راهنمایی، معابر و تونل ها، پیچ ها و خروجی هاست. با وجود همه ی این دستورالعمل ها و قوانین، محدودیتهای و قواعد، دیگر هرگز به جایی راه نمی بریم. سردرگمی مطلق حکمرانی می کند».

فیلم های تاتی طرح قصه ی قرص و محکمی ندارند. اتفاقات صاف و ساده یکی پس از دیگری روی می دهند و چیز مهمی

پیچ، چتر، بارانی و کفشهای جیر؛ لنگ درازی بیقواره با ۱ متر و ۹۱ سانتی متر قد و پاهای سیخ که توانایی انجام حرکات فیزیکی بسیار غیرعادی را دارد؛ اینها فقط می تواند مشخصات یک نفر باشد: ژاک تاتیشف (Jacques Tatischeff)، متولد ۹ اکتبر ۱۹۰۷، از بزرگترین کمدین های تاریخ سینما که در سینمای مدرن اروپا در کنار بزرگانی چون آنتونیونی، برگمان، فلینی نیز قرار می گیرد. وقتی در اواخر دهه ی ۵۰، نسل جدید فیلمسازی ظهور کردند که بعداً موج نو را به وجود آوردند، از محدود کارگردان هایی که مورد حمایتشان قرار داشتند، تاتی بود. (برسون و رنوار نیز نمونه های مشهور دیگر هستند) تروفو زمانی اعلام کرد: «فیلمی از برسون یا تاتی ضرورتاً کار نابغه ای ذاتی است، به این دلیل ساده که تا «پایان» آن اراده ی مقتدر واحدی بر آن اعمال شده است». تاتی و برسون هر دو کار سینما را در دهه ی ۳۰ شروع کردند، در سال های جنگ در سینما فعالیت داشتند و در اوایل دهه ی ۵۰ مطرح شدند. هر دو روی هر فیلمشان چند سال وقت صرف می کردند. حاصل کار تاتی با تنها ۵ فیلم در فاصله ی سال های ۱۹۴۹ تا ۱۹۷۱، از برسون هم کمتر بود. اما تاتی برخلاف برسون چند فیلم بسیار تماشاگرپسند ساخت و از آنجایی که بازیگر فیلم های خودش هم بود، به شهرتی جهانی دست یافت. از این منظر، تاتی به بونوئل شبیه تر است. شخصیت اصلی تمام فیلمهای تاتی (جز «روز جشن») آقای اولوست: شخصیت



صدای پینگ پنگ آقای اولو بلند است؛ این صدای بلند باعث شده است که توجه ما به آقای اولو جلب شود. ولی پس از مدتی، هیچ صدایی از پینگ پنگ به گوش نمی‌رسد و توجه ما معطوف می‌شود به افرادی که در پیش زمینه با صدای آرام در حال ورق بازی هستند. حضور و غیبت صدای بازی پینگ پنگ به انتظارات ما جهت می‌دهد. این استفاده‌های غیررئالیستی از صدا برای جلب توجه ما به چیزی است که به لحاظ بصری یا روایی مهم است. تاتی همه‌ی آثارش را ابتدا بدون صدا فیلمبرداری می‌کرد و سپس آن‌ها را دوبله می‌کرد. او عادت داشت سر صحنه هم به بازیگرانش دائماً نکاتی را گوشزد کند. گاه موسیقی فیلم‌های او، به لحاظ ریتمیک با تصاویر همخوان نیستند. چنین اتفاقی در صحنه‌ای از «زنگ تفریح» که در آن در بیرون هتلی پارسی، توریست‌ها سوار یک اتوبوس میشوند، تا به یک کلوب شبانه بروند، قابل‌مشاهده است: در حالی که توریست‌ها به کندی از پله‌های اتوبوس بالا می‌روند، موسیقی گوش‌خراش جازگونه‌ای آغاز می‌شود؛ این موسیقی در اصل مربوط به صحنه‌ی بعد است که در آن چند نجار در حال حمل یک

پنجره‌ی شیشه‌ای بزرگ طوری حرکت می‌کنند که گویی به آهنگ موسیقی می‌رقصند. تاتی موسیقی تند مربوط به صحنه‌ی بعدی را روی صحنه‌ی قبل که ریتم بصری کندتری دارد، شروع می‌کند و بدین ترتیب یک جلوه‌ی کمیک می‌سازد و انتقال به فضای جدید را تدارک می‌بیند. شیوه‌ی تدوین تاتی مبتنی بر چیزی است که می‌توان فضای ۳۶۰ درجه نامید. به جای یک محور کنش، که یک نیم‌دایره‌ی فرضی را به دور بین تحمیل می‌کند، او طوری کار می‌کند که گویی کنش نه یک خط که نقطه‌ای است در مرکز یک دایره و دوربین می‌تواند در هر نقطه در روی محیط دایره قرار بگیرد. تاتی در «تعطیلات آقای اولو»، «زنگ تفریح» و «ترافیک» دوربینش را در تقریباً همه جا مستقر می‌کند و نماهای تدوین شده دیدگاه‌های فضایی چندگانه‌ای از یک رویداد واحد را به نمایش می‌گذارند. مدافعان تداوم کلاسیک ادعا می‌کنند که رعایت قواعد تداوم فضایی برای ارائه‌ی واضح روایت ضروری است؛ ولی هر کسی که فیلمی از تاتی دیده باشد، می‌تواند شهادت دهد که نقض تداوم در آثار این کارگردان هیچگونه اغتشاشی به لحاظ روایی به بار

نمی‌آورد. فضا سیلان نرم سبک هالیوودی را ندارد (که این خود بخشی از جذابیت فیلمهای امثال اوست)، ولی زنجیره‌ی علت و معلولی روشن و آشکار است. تاتی در اوایل دهه‌ی ۳۰ هنرمند پانتومیم نمایش‌های وودویل و بندباز تالارهای موسیقی بود. او فیلم‌های کوتاه ساخت و در سال‌های اشغال در فیلم‌های کارگردان‌های دیگر بازی کرد. «مدرسه‌ی پستی‌ها» اولین فیلم کوتاه مستقل تاتی، یک کمدی ۱۵ دقیقه‌ای بود که در ۱۹۴۷ ساخته شد و با استقبال خوبی هم روبه‌رو شد، و پیش زمینه‌ی «روز جشن» قرار گرفت. البته تاتی پیش از آن، با ژاک پر فیلم کوتاهی با عنوان «یکشنبه‌ی شاد» (۱۹۳۵) ساخته بود. «روز جشن» (۱۹۴۹)، اولین فیلم بلند تاتی، درباره‌ی روزی است که کارناوالی به روستای کوچکی می‌آید؛ تاتی نقش فرانسوا را بازی می‌کند، پستی‌وظیفه‌شناسی که می‌کوشد کارش را بکند، در حالی که همه‌ی آدم‌های پیرامونش در حال استراحتند. «روز جشن» الگوی اساسی همه‌ی فیلم‌های بعدی تاتی را پی‌نهاد: زمان و مکان محدود، تضاد بین زندگی یکنواخت روزمره و فوران سرگرمی توأم با طنز، شخصیت سمجی

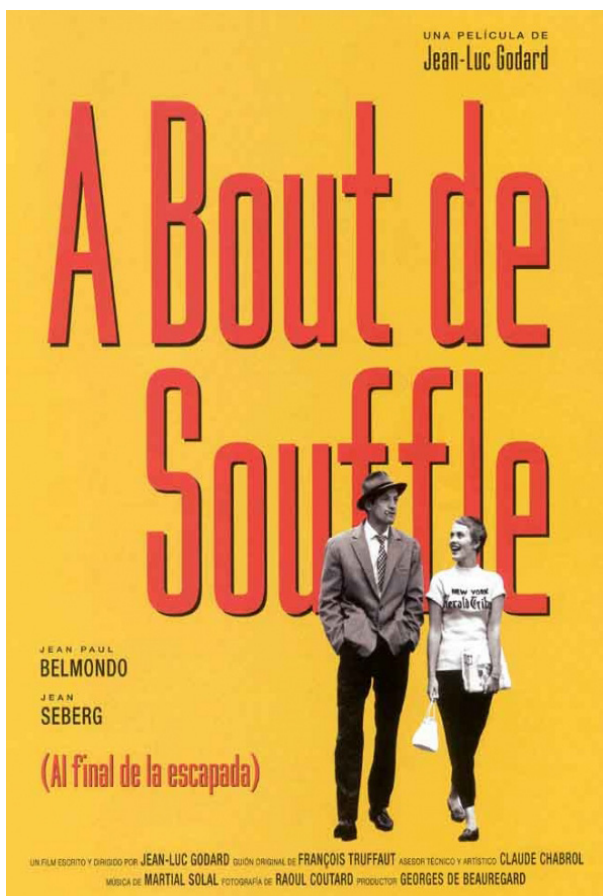
که زندگی همه ی آدم های دیگر را مختل می کند و پذیرش این واقعیت که تنها کودکان و آدم های غیرعادی به راز گذران فرحبخش اوقات واقفند؛ علاوه بر اینها، روایت گل وگشادی که بیش از آنکه بر مناسبات علت و معلولی محکم استوار باشد، بر شوخی ها و موتیف هایی استوار است که به تفصیل طراحی شده اند، به علامت تجاری کارهای تاتی بدل شد. «تعطیلات آقای اولو» (۱۹۵۳)، دومین فیلمش، از آن هم موفق تر بود. زمان و فضا در فیلم هسته ی مرکزی الگوی فرمال پیرنگ هستند. اینجا اولین بار است که تاتی در نقش آقای اولو ظاهر می شود، که پافشاری اش بر داشتن هفته ای مالامال از خوشی، زندگی منظم آدم های دیگری را که دارند تعطیلاتشان را می گذرانند، به هم می ریزد. بازی تاتی تماشاگران را در سراسر دنیا جذب کرد و او به عنوان کسی که دست تنها سنت لال بازی چاپلین و کیتن را زنده کرده است، ستوده شد. این واقعیت که تاتی در مقام کارگردان فیلمی با ساختار محکم خلق کرده بود که چندان وامدار پیرنگ روایی سنتی نبود، نیز اهمیت کمی نداشت. در «تعطیلات آقای اولو» تناوب شوخی های بسیار قوی و لحظات خالی ای که درواقع تماشاگر را دعوت می کنند زندگی معمولی را چونان چیزی خنده دار ببیند، مقدمه ای هستند برای تجربه های افراطی تر «زنگ تفریح». فیلم نامزد اسکار بهترین فیلمنامه شد. بازگشت آقای اولو به پاریس، منجر به «دایی جان» (۱۹۵۸)، اولین فیلم رنگی تاتی، می شود که حمله ای نشاط آورتر به شکل های کار، زندگی و گذران اوقات فراغت جامعه ی مدرن است. در اینجا هم باز نماهای عمومی تاتی نشان می دهند که آدم ها چگونه گرفتار محیطی شده اند که خود خلق کرده اند. نتیجه ی کار روایت خنده آوری است از تصویری که آنتونیونی از بیگانگی آدم ها در جامعه ی شهری ترسیم می کند. فیلم برنده ی جایزه ی بزرگ جشنواره ی کن شد. فیلمنامه ای که در اواخر دهه ی ۵۰ نگاشته شده بود و «فیلم شماره ۴ تاتی» نامیده می شد و قرار بود پس از موفقیت «دایی جان» ساخته شود، کمابیش خود زندگی نامه ای بود درباره ی شعبده بازی نسبتاً کاربلد که در تورش در تالارهای

موسیقی شرق اروپا، زن جوان بینوایی را تحت حمایت قرار می دهد. این فیلمنامه ی تاتی در سال ۲۰۱۰ به عنوان انیمیشن «شعبده باز» به کارگردانی سیلئون شومه اکران شد که شخصیت اصلی اش کاریکاتوری کارتونی از خود تاتی بود. موفقیت جهانی «دایی جان» که جایزه ی اسکار بهترین فیلم خارجی را نیز برد، این امکان را به تاتی داد که جبهه طلبانه ترین پروژه ی خود را به مرحله ی اجرا درآورد. او در پاریس شهرکی سینمایی ساخت که همه چیز یک شهر واقعی را، از آب لوله کشی و برق گرفته تا خیابان های آسفالت و ترافیک واقعی داشت. او فیلم خود را به طریق ۷۰ میلی متری و با صدای استروفونیک ۵ بانده فیلم برداری کرد. حاصل کار، «زنگ تفریح» (۱۹۶۷) از متهورانه ترین فیلم های پس از جنگ بود. تاتی قدم به قدم تا خلق اثر عمرش پیش آمده بود، شاهکاری که خود آن را «آخرین و کامل ترین اثرم» خوانده بود. فیلم علی رغم تحسین گسترده ی منتقدان، به دلیل اصرار تاتی بر نمایشش به صورت ۷۰ میلی متری توزیع گسترده ای نیافت و به سرعت شکست خورد. تاتی ورشکست شد و کاروبارش دیگر هرگز رونق نگرفت. او در پایان زندگی اش آرزو می کرد بتواند در جایی از دنیا سینمایی بنا کند که هر روز و هر وقت «زنگ تفریح» را نمایش دهد. با این حال، او در سال ۱۹۷۱ «ترافیک» را ساخت که در آن آقای اولو به زن جوانی کمک می کند اتوموبیلی نمایشی در نمایشگاه اتوموبیل آمستردام عرضه کند. «ترافیک» که از «زنگ تفریح» خیلی ساده تر است، فرهنگ مرتبط با اتوموبیل را به مضحکه می گیرد. آخرین کار تاتی، «رژه» (۱۹۷۳) بود که برای تلویزیون سوئد فیلمبرداری شد و شبه مستندی است در تجلیل سیرک و تماشاگران آن. تاتی در این فیلم هم طبق معمول مرز بین نمایش و کمدی زندگی روزمره را به هم می ریزد. تاتی اگرچه گاه فیلم های تبلیغاتی هم می ساخت، اما در همان ها هم سطحی کار نمی کرد و به علاوه نه تنها حاضر به ساخت قسمت دوم «روز جشن» که در آن فرانسوا ازدواج می کرد، نشد، که پیشنهاد ایتالیایی ها برای ساخت «تاتی و توتو» را هم نپذیرفت، و حتی برای

ساختن «آقای اولو به غرب می رود» هم حاضر نشد با هالیوود همکاری کند. او پیش از مرگش در تدارک ساخت فیلم دیگری با حضور آقای اولو بود به نام «سردرگمی»، که قرار بود در آن قهرمان فیلم برای تلویزیون کار کند و به هنگام تصویربرداری کشته شود. اما بدهکاری اش سر «زنگ تفریح» او را رها نمی کرد و در سال ۱۹۷۴ فیلم هایش به قیمت هایی که به نحو دردناکی نازل بودند، به حراج گذاشته شدند. طی دو دهه ی بعد، نمایش دوباره ی همه ی فیلم های تاتی برای تماشاگران جدید نشان دادند که او میراث گرانبهایی از خود به یادگار گذاشته است که بینندگان را دعوت می کند زندگی عادی را چونان کمدی بی انتهای ببیند. تاتی در ۱۹۷۷ جایزه ی سزار افتخاری برای یک عمر فعالیت هنری دریافت کرد. او در ۵ نوامبر ۱۹۸۲ به خاطر آمبولیسم ریه در پاریس درگذشت. فیلیپ لابرو، نویسنده، کارگردان و روزنامه نگار فرانسوی در پاریس متش نوشت: «بدرود موسیو اولو. در مرگش می گرییم، در حیاتش هیچ کمکی نکردیم»

منابع:

۱. تاریخ سینما، دیوید بوردول و کریستین تامپسون، روبرت صافاریان
۲. هنر سینما، بوردول و تامپسون، فتح محمدی
۳. ماهنامه سینمایی فیلم، شماره ۳۰۱
4. Movie Encyclopedia, Leonard Maltin
5. IMDB
6. Wikipedia



از نفس افتاده؛ صورت زخمی در سرزمین عجایب

نویسنده: فرناز ربیعی

خلاصه داستان

میشل پوکارد بعد از آن که یک ماشین را می‌رباید، پلیسی را که او را دنبال کرده به قتل می‌رساند و به همین دلیل تحت تعقیب قرار گرفته است. در همین حال میشل پیش دوست دختر آمریکایی خود به نام پاتریشیا که یک روزنامه نگار است، می‌رود. او در حالی که سعی می‌کند دوباره، رابطه‌ای با دوست دختر خود برقرار کند به دنبال پولی برای سفرشان به ایتالیا است اما...

A Bout De Souffle

Directed By:	Jean-Luc Godard
Produced By:	Georges De Beauregard
Based On:	An Original Treatment By François Truffaut
Starring:	Jean Paul Belmondo Jean Seberg
Music By:	Martial Solal
Cinematography:	Raoul Coutard
Editing By:	Cécile Decugis Lila Herman
Release Dates:	17 March 1960
Running Time:	87 Min
Country:	France
Language:	France, English

خواندن یک خبر کوتاه در روزنامه به ذهن تروفو رسیده بود. در سال ۱۹۵۲ خلافتکاری خرده‌پا به نام میشل پورتیل، پس از سرقت یک ماشین، پلیس موتورسواری را به ضرب گلوله از پای درمی‌آورد. پس از دو هفته تعقیب و گریز به دام می‌افتد. چیزی که در این ماجرا توجه تروفو را به خودش جلب کرد شدت علاقه و شیفتگی میشل به نامزد آمریکایی و خبرنگارش بود که سعی در متقاعد کردن وی داشت تا با او به ایتالیا سفر کند. اما در پایان همان دختر او را به پلیس لو می‌دهد. بعد از کلی جست‌وجو و کشمکش برای پیدا کردن سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده، سرانجام ژرژ ده بوئر گارد تهیه‌کنندگی کار را بر عهده گرفت. پروژه ساخت فیلم با بودجه ۵۱۰ هزار فرانکی، که در آن زمان یک‌سوم بودجه تولید یک فیلم معمولی بود شروع شد.

دلدادگان خیانتکار

گذار برای بازیگر نقش زن فیلم در یک اقدام جنجالی بازیگری آمریکایی را

شده، از آن دسته استودیوهای کوچکی که فیلم‌های نوار کم‌هزینه نظیر اثر فوق‌العاده جک برنارد، «تله» (۱۹۴۶) تولید می‌کرد. گذار با ساخت اولین فیلمش «از نفس افتاده» و با شکستن قواعد فرمی معمول اثری گیرا، زنده و مدرن خلق کرد. او کلیشه‌ها را به کناری می‌گذارد و بر آنها خط قرمزی می‌کشد، فیلم‌های او در ژانر به خصوصی قرار نمی‌گیرند. در از نفس افتاده نیز نمی‌توان به صراحت گفت که با یک اثر درام، تراژدی و یا گانگستری روبرو هستیم. گذار در جایی گفته است که این فیلم حاصل یک دهه پرداخت ایده‌ها، تخیل و فیلمسازی در ذهنش است. اینجاست که تجربه و شناخت اندک او درباره‌ی ابعاد اجرایی فیلمسازی کم‌اهمیت جلوه می‌کند. او جسورانه ایده‌های ناب خود را با عناصر زیبایی شناختی و تکنیکی آمیخت. حاصل آن چیزی نبود جز ظهور انقلابی نو در سینما. گذار، از نفس افتاده را براساس طرح ۱۵ صفحه‌ای دوستش تروفو جلوی دوربین برد. ایده اصلی قصه فیلمنامه پس از

«از نفس افتاده» از آثار مهم موج نوی سینما فرانسه و از بهترین فیلم‌های گذار، اکنون پس از گذشت چند دهه از زمان ساختش، هنوز اثری تروتازه، صمیمی و در عین حال رمانتیک است. گذار در همین نخستین فیلم‌اش، نشان می‌دهد که فیلمسازی غیرمتعارف، قاعده‌شکن، غیرقابل پیش‌بینی، تاثیرگذار و با تفکراتی مدرن و البته با حس سرزندگی و عشق به سینماست.

موج نو، از نفس افتاده و گذار همواره مظهر جوانی و نوآوری بوده‌اند؛ مظهر عصیان و انقلاب در برابر سنت‌های قراردادی؛ نویدبخش نسیمی که هنوز هم به سینما می‌وزد. داستان ساده فیلم ما را به یاد سینمای نوآر کلاسیک می‌اندازد. حتی دیالوگ پاؤلسکو با بازی ژان پیر ملویل در فیلم، «دو چیز در زندگی مساله است؛ برای مردان، زنان، و برای زنان، پول»، به نظر می‌رسد از فیلم‌های رده B نوار باشد. آن‌چه گذار در زمان ساخت اولین فیلمش بسیار ستایش می‌کرد، فیلم به مونوگرام پیکچرز تقدیم



برگزید. جین سیبرگ که شروعی نه چندان راضی‌کننده در سینما و بازیگری داشت، برخلاف بازی‌های خوبش در دو فیلم از اتو پرمینگر مورد انتقاد منتقدین قرار گرفت. البته خود گذار در مجله کاپه دو سینما لب به تحسین از بازی او گشود. سیبرگ تصمیم گرفت حرفه بازیگری را در اروپا دنبال کند و به پاریس سفر کرد. اولین دیدار او با گذار چندان برایش خوشایند نبود. او گذار را فردی درون‌گرا با ظاهری ژولیده توصیف کرد، که حتی هنگام صحبت کردن هم به چشمان او نگاه نمی‌کرد. همسر او که به شغل وکالت مشغول بود و سودای کارگردانی در سر داشت او را به پذیرفتن بازی در نقش پاتریشیا تشویق کرد.

گذار برای نقش میشل نیز ژان پل بلموندو را انتخاب کرد. گذار از قبل نیز قول بازی در نقش اول فیلمش را به او داده بود. بلموندو در آن زمان یکی از بازیگران محبوب سینمای تجاری بود. مدیربرنامه‌اش به او گفته بود که با بازی در این فیلم بزرگ‌ترین اشتباه زندگی‌اش را مرتکب می‌شود.

جداسازی دو کاراکتر از لحاظ جنسیت و ملیت، برای اکشن‌ها و ری‌اکشن‌های هر یک تعریف متفاوتی ارائه می‌دهد که در نتیجه‌گیری نهایی کمک شایانی به مخاطب می‌کند. زن از همان آغاز حضورش با دستفروشی نشریه «نیویورک تریبون» کاراکتر یک شهروند آمریکایی را به تصویر می‌کشد و مرد با اصالت‌های فرانسوی درونی‌اش که بارها آنها را انکار کرده و در دیالوگ‌های متفاوتش از آن گریخته و علاقه خود را به فرهنگ آمریکایی نشان داده به خوبی تفاوت‌ها و تشابه‌های آدم‌هایی درگیر دو فرهنگ را به نمایش می‌گذارد. کاراکتر میشل به خاطر نوع رفتارش، نمونه‌ای از یک قهرمان بیگانه با خود یا محیط است که اغلب در فیلم‌های موج نو دیده می‌شود.

شاید مهم‌ترین دغدغه گذار در پس زمینه داستان ضد قهرمانش، روایت همین تضاد شخصیتی و فرهنگی میان دو قهرمان اصلی داستان باشد که به زیبایی تسخیر فرهنگ غنی و صمیمی فرهنگ فرانسوی را در مقابل جدایی، فاصله و بی‌تفاوتی فرهنگ آمریکایی به تصویر کشیده است. در شخصیت‌پردازی کاراکترهای فیلم

این فیلمبردار فیلم‌های مستند برای ارتش فرانسه در جنگ بود. پیش‌زمینه کاری او کاملاً مناسب مقاصد گذار بود. چرا که می‌خواست ساختار روایی فیلم رئال باشد. فیلمبرداری فیلم با نماهایی عجیب و به شیوه دوربین روی دست انجام می‌گیرد که در زمان ساخت فیلم به شدت نو ظهور و نوآورانه بود. امری که حتی کوتاه‌ها بعدها نیز فیلمبرداری اکثر آثار گذار را بر عهده گرفت، بدان اعتراف داشته و در میانه کار، فیلمبرداری به چنین شیوه‌هایی را حتی مهوع می‌پنداشت. به گفته او برای ضبط فیلم از فیلم‌های مخصوص عکاسی که به هیچ عنوان معمول نمی‌باشد، استفاده شد. در سکانس‌های متعددی نیز فیلمبرداری با نور طبیعی روز و یا بدون امکانات نورپردازی انجام گرفته که این امر نیز از دیگر شاخصه‌های موج نو محسوب می‌گردد. استفاده از این تکنیک‌ها هم حالت مستندگونه‌تری به فیلم می‌بخشید و هم هزینه‌های ساخت را پایین می‌آورد. دوربین در فیلم‌های گذار و به خصوص از نفس افتاده نقش یک راوی محض را بازی نمی‌کند، او یک چشم کنجکاو در فضای ملتهب اطراف شخصیت‌های فیلم است. در سینمای گذار به راحتی می‌توان دوربین را در میان زندگی روزمره مردم و ثبت روزمره‌گی‌های آنان مشاهده نمود. در شانزه لیزه دوربین گذار با قابی عجیب و از پایین به بالا آن دو را به تصویر می‌کشد و جالب آنکه گذار در هیچ صحنه‌ای از

ظرافت خاصی به کار رفته است. آنها خصیصه‌هایی دارند که در یاد می‌ماند، برای مثال حرکت انگشت میشل روی لب‌هایش، تا جایی که هر گاه ببینیم کسی این حرکت را انجام دهد به یاد او می‌افتیم. میمیک‌های پاتریشا نشان از دقت فیلمساز در پرداخت شخصیت او دارد و باعث می‌شود که همواره او را غیر قابل پیش‌بینی و شاید دور از دسترس ببینیم. پاتریشا مال‌اندیش و ایده‌آلیست است. نقاشی‌های که از رنوار در اتاقش نصب کرده، شیفتگی‌اش به ویلیام فاکنر رمان‌نویس و این که نوشتن یک مقاله تا چه حدی برایش اهمیت دارد، نشان‌دهنده کمال‌گرا بودن او هستند. مرد مقابلش آدم می‌کشد، دزدی می‌کند و جز بزه‌کاری چیزی نمی‌داند اما او تنها به یک چیز می‌اندیشد: اهمیت داشتن و در نتیجه وجود یافتن.

گذار پس از انتخاب گروه بازیگران پروسه تبدیل طرح اولیه داستان به فیلمنامه را آغاز کرد. او داستان را از ماجرای زندگی پسری که از سر بیچارگی به دزدی روی می‌آورد را به داستان پسری انارشیزست که نسبت به تمام مناسبات و عرف‌های اجتماع پیرامون خود بی‌تفاوت است، تبدیل کرد.

خلاصیت در محدودیت

فیلمبرداری در سال ۱۹۵۹ آغاز شد. فیلمبرداری این کار به رائل کوتارد کم‌تجربه اما خلاق سپرده شد. او پیش از



نگاه رهگذران به دوربین ابایی ندارد و هیچ ممانعتی به عمل نمی‌آورد. می‌توان این‌گونه گفت که دوربین در دنیای گذار هویتی مستقل یافته و فراتر از یک راوی یا ناظر با حضوری نامریی، عمل می‌کند. از دیگر این موارد بایستی به صحبت هنرپیشه‌ها رو به دوربین و نگاه کردن به آن اشاره نمود. امری که به هیچ عنوان معمول نبوده و در واقع بر خلاف یکی از قواعد سینما و نادیده انگاشتن حضور دوربین در ضبط نرم تصاویر است.

این فیلم همانند دیگر فیلم‌های شاخص سینمای موج نو در موارد بسیاری به ثبت نماهای مربوط به جذابیت‌های پاریس پرداخته است. همان‌طور که تروفو در فیلم چهارصد ضربه برج ایفل را به تصویر می‌کشد، گذار در این فیلم نیز کلیسای نوتردام و به خصوص شانزه لیزه و طاق نصرت آن را به نمایش گذاشته و در واقع از این تصاویر به عنوان اشاره به جغرافیای محلی که فیلم در آن می‌گذرد استفاده می‌کند.

در فیلم بارها به سینما و به خصوص سینمای گنگستری ادای دین می‌شود. در صحنه‌ای که پاتریشیا توسط پلیس تحت تعقیب است، برای رد گم کردن وارد سالن سینمایی می‌شود. بعد از اینکه پلیس او را گم می‌کند میشل او را می‌یابد و در صحنه بعد در سالن سینمایی و مشغول تماشای فیلمی و سترن نمایش داده می‌شوند. یا در نمایی دیگر که باز در سکوت کامل می‌گذرد و میشل در بیرون سالن سینمایی، در برابر پوستر همفری بوگارت ایستاده و با احترام و از سر شوق او را می‌نگرد و سعی در تقلید حرکات بوگارت دارد.

البته برخلاف اکثر فیلم‌های گنگستری، با وجود اینکه مخاطب انتظار دستگیر شدن قهرمان فیلم را دارد، گذار در این فیلم، علاقه‌ای به خلق هیجان و تعلیق ندارد. این کارگردان حتی برای ایجاد احساس علاقه و همدردی مخاطب با شخصیت‌های فیلم هم چندان تلاشی نمی‌کند. او می‌خواهد مخاطب به جای همدلی با شخصیت‌های فیلم، از لحاظ احساسی با آنها فاصله داشته باشد تا بتواند آنها را بنگرد و درک کند.

گذار برای کارگردانی نیز شیوه و سبک خاص خود را داشت. او سناریوی قسمتی

از فیلم که باید در آن روز فیلمبرداری می‌شد را صبح همان روز می‌نوشت. این شیوه فیلمسازی برای بازیگران نیز بسیار عجیب می‌نمود. اگر بازیگری دیالوگ‌های خود را فراموش می‌کرد، گذار آن را از پشت دوربین با صدای بلند برایش می‌خواند. اگر یک روز چیزی به ذهنش نمی‌رسید و به قول معروف چیزی به او الهام نمی‌شد کل فیلمبرداری در آن روز را کنسل می‌کرد.

گویا گذار علاقه و باوری به فیلمسازی بدون عیب نداشت. او هر سکانس را تنها یک بار می‌گرفت - و فقط در صورت بروز مشکلی بزرگ، آن را تکرار می‌کرد. از نظر گذار اشتباه‌های کوچک باعث می‌شود که مخاطب فیلم متوجه شود که بیننده یک اثر خلق شده است. در نتیجه او می‌تواند از فیلم فاصله بگیرد، و به جای اینکه فقط آن را تماشا کند، در موردش فکر کند و رابطه‌ای بر اساس درک و منطق با فیلم برقرار کند.

شیوه‌ی عجیب فیلمسازی او شامل تدوین هم می‌شد. به عنوان مثال، جامپ کات‌های فیلم حالا بسیار مشهورند و یکی از بحث‌برانگیزترین نکات فیلم به شمار می‌روند. خلق تکنیک جامپ کات حاصل یک محدودیت و اجبار بود. دلیل انتخاب این شیوه برمی‌گردد به این که زمان نسخه‌ی اولیه فیلم از آنچه گذار می‌خواست طولانی‌تر شد. او برای کوتاه‌تر کردن فیلم از شیوه‌ی مرسوم حذف سکانس استفاده نکرد. او قسمت‌هایی از هر سکانس و حتی گاهی یک برداشت را حذف کرد، استفاده از جامپ کات حسی از بی نظمی و سردرگمی در فیلم ایجاد

می‌کرد. این شیوه خلاقانه که با شهامت بسیار گذار انجام گرفت باعث شد که بیننده خود را زیاد به شخصیت‌های فیلم نزدیک نکند، فاصله‌ای که در این روش مبتکرانه شکل گرفت باعث نگرش و درک بهتر بیننده از شخصیت‌ها شد.

این حرکت جنجال‌برانگیز او حرف وحدیت‌های بسیاری در پی داشت. از جمله کلود اوتانت لارای کارگردان، که معتقد بود تازه‌واردهای موج نو، حرفه او را خراب کرده‌اند:

«من کل قضیه پشت پرده را می‌دانم و می‌توانم همه چیز را به شما بگویم. یک تهیه‌کننده خرده‌پا، یک کارگردان خرده‌پا را استخدام کرد که یک فیلم جنایی کوچکی با حداکثر ۵۰۰۰ متر جور کند. اما کارگردان ۸۰۰۰ متر فیلم گرفت. تهیه‌کننده از او خواست که فیلم را کوتاه کند اما کارگردان خودداری کرد. بعد مجبورش کردند که این کار را انجام دهد. پس دست به کار شد و فیلم را به‌طور اتفاقی قیچی کرد تا برای نمایش آماده شود. اما وقتی تکه فیلم‌ها را به هم وصل کردند تهیه‌کننده متوجه شد که این نوع تدوین هم به نوبه خود جالب است. تهیه‌کننده می‌خواست نشان دهد که فیلمش امکان کوتاه شدن ندارد اما نتیجه کار چیز جالبی از آب در آمده بود. گذار هم متوجه این قضیه شد و بعدها این سبک گذاری را بیشتر ادامه داد. جامپ کات در وسط یک نمای پی‌گیری یک نوع زیبایی شناختی جا زده شد و رفته رفته تبدیل به یک مد شد. فرانسه هم که کشور فیس و افاده در سینماست. کشوری که خودش را قاطی هر چیزی می‌کند و مهم نیست که این چیز چه هست.»

در حالی که بحث بر سر کوتاه کردن زمان فیلم است، گذار در گزارشش هیچ اشاره‌ای به فشاری از ناحیه تهیه‌کننده و یا تمایل خودش به نمایش فیلم با همان مدت نمایش ۱۳۵ تا ۱۵۰ دقیقه‌ای نمی‌کند. به هر حال این طور به نظر می‌رسد که زمان فیلم به‌عنوان تجربه اول او طولانی بوده و این ضرورت احساس می‌شده که فیلم باید قدری کوتاه شود:

«فیلم‌های اول همیشه خیلی بلند هستند. بعد از سی سال زندگی، کارگردان‌ها سعی می‌کنند همه چیزشان را توی همان فیلم اول جا بدهند. پس فیلمشان خیلی طولانی می‌شود. من هم از این قاعده مستثنا نبودم. من فیلمی ساخته بودم که بیش از دو ساعت طولش بود و این غیر ممکن بود. در قرار داد هم قید شده بود که زمان فیلم از یک ساعت و نیم بالا نزنند. خیلی خوب یادم می‌آید که این نوع تدوین معروف را چطور ابداع کردم. روشی که حالا در فیلم‌های تبلیغاتی مورد استفاده قرار می‌گیرد.»

زمانی که از گذار سؤال شد زمان ساختن فیلم دقیقاً چه چیزی مد نظرش بوده، پاسخ داد:

من نمی‌خواستم به قواعد مرسوم و رایج سینما و فیلمسازی پایبند باشم. «هیروشیما عشق من» آغاز چیزی جدید بود و از نفس افتاده پایان چیزی قدیمی. این فیلم در اتاق‌های واقعی و بدون همکاری با استودیو ساخته شد من از یک دوربین دستی استفاده کردم چون آدم عجولی هستم و وقتی لحظه‌ای مناسب فیلمبرداری پیدا می‌کردم طاقت نداشتم که دوربین‌های بزرگ آماده به کار شوند و فوراً کار را با دوربین دستی تمام می‌کردم و بعد از این که فیلمبرداری تمام شد برای این که به آشفتگی فیلم سر و سامانی بدهم آن را کوتاه کردم.»

گذار در مصاحبه‌ای گفت: «اولین بار پس از تماشای فیلم، احساس کردم فیلم ترکیبی از «صورت زخمی» و «آلیس در سرزمین عجایب» است.»

نفسی تازه در سینما

اکثر نوآوری‌ها و ساختارشکنی‌های فیلم در زبان سینمایی و فرم فیلم صورت می‌گیرد - و نه محتوای آن. در صحنه‌ای که میشل به رستوران می‌رود و می‌بیند

پول کافی ندارد، قهوه را تا نیمه نوشیده و به زن کافه‌چی می‌گوید که روزنامه می‌خرد و برمی‌گردد. صحنه‌ای که نشان داده نمی‌شود اما می‌دانیم او اهل خرید روزنامه نیست. در صحنه بعد روزنامه‌ای در دست دارد که بعد از تورق آن و مشاهده اینکه چیزی درباره او نوشته نشده با آن کفش خود را تمیز کرده و آن را دور می‌اندازد. نمایی که برای نمایش روحیه آنارشستی میشل به کار گرفته شده است. وی در ادامه به سراغ دختری که از قبل می‌شناسد رفته و آنجا در حرکتی دله دزدانه پول‌های دختر را که خود دختر حاضر بود به او بدهد را می‌رباید و می‌رود. در این سکانس گذار باز به شخصیت پردازی میشل پرداخته، نکته‌ای هم در میان صحبت‌های او و دختر مشخص می‌گردد: میشل بعد از قتل پلیس در حالی که کتش را در ماشین گذاشته بود فرار کرده و اکنون در پاسخ دختر که با تعجب می‌پرسد کت نداری؟ می‌گوید که آن را در اتومبیل آلفا رومئویش جا گذاشته است. اما در صحنه بعد و بلافاصله می‌بینیم که وی کتی بر تن دارد و کلاهی بر سر. حال با تاکید سکانس قبل بر کت نداشتن میشل باید به دنبال پاسخ به این پرسش باشیم که چگونه؟ گذار معمولاً به پرسش‌ها پاسخی نمی‌دهد و نمی‌توان در فیلم او به دنبال روابط و علل بود. همان‌گونه که در دیگر صحنه‌های فیلم نیز بدین شیوه عمل نموده است. در هر حال این نمایش ندادن صحنه‌های میانی و توضیحی، از شاخصه‌های اوست و با چنین پرش‌هایی گذشت زمان را به تصویر می‌کشد.

از این گونه تصاویر در فیلم به وفور می‌توان مثال زد. در ادامه در نمایی بسیار عجیب میشل در حال حرکت نشان داده می‌شود. در سه راه کنار او موتورسواری از یک سمت می‌آید و از خیابان کناری اتوموبیلی نزدیک می‌شود که با کمال تعجب دوربین قاب خود را به گوشه‌ای دیگر تغییر داده و بیننده صحنه تصادف را نمی‌بیند. بعد میشل نشان داده می‌شود که با شنیدن صدای ترمز به سمت پیکر مرد رفته زانو زده و او را برانداز می‌کند. بعد بلند شده، صلیبی کشیده و بی تفاوت می‌رود. اما هدف از این سکانس و بدون نمایش کامل آن چه بوده است؟ آن هم بلافاصله بعد از

نمایش پوستر روی دیوار و یا در ادامه که روزنامه خبر از شناسایی میشل به عنوان قاتل پلیس می‌دهد. آیا به میشل عاقبتی که انتظارش را می‌کشد، هشدار می‌دهد؟ میشل تحت تعقیب است. او به خانه دختر آمریکایی رفته و در سکانسی بسیار طولانی به صحبت با یکدیگر می‌پردازند. یکی از تغییرات مهمی که گذار در طرح اولیه تروفو ایجاد کرد همین سکانس آپارتمان است که در فیلمنامه تروفو بسیار مختصر بوده اما در فیلم به طولانی‌ترین بخش آن تبدیل گشته است. سکانسی سرشار از جملات و گفتگو در زمینه‌های مختلف و بازگویی نظرات پاتریشیا و احساسش درباره نوع عشق آرمانی که در ذهن دارد. در این سکانس اوج بداهه‌پردازی در این فیلم را می‌توان مشاهده نمود که این امر هم از ویژگی‌های موج نو محسوب می‌شود. پلیس پس از پی بردن به ارتباط آن دو دختر را تعقیب می‌کند اما میشل را لو نمی‌دهد و از دست آنها فرار می‌کند. در پایان اما، ناباورانه شاهد این هستیم که او محل اختفای میشل را به پلیس اطلاع می‌دهد و میشل در درگیری با پلیس کشته می‌شود. صحنه‌ای با جامپ‌کات‌های متعدد و دوربینی که همگام با موسیقی گیرای فیلم، میشل را که از پشت گلوله خورده و توتلو خوران می‌دود دنبال می‌کند. تروفو در فیلمنامه اولیه در آخرین سکانس میشل را به تصویر کشیده که ناسازی به دختر که او را لو داده می‌دهد و می‌رود؛ در حالی که دختر آمریکایی معنی ناسازی او را نمی‌فهمد. اما گذار میشل را در حال مرگ و قبل از آنکه خود خواسته چشمانش را ببندد و بمیرد، این گونه به تصویر می‌کشد که می‌گوید: «تو واقعا هرزه هستی.» چهره مبهوت دختر... کات.

منبع:



از نفس افتاده؛ کلاسیک گدار

نویسنده: شون واتسن

مترجم: سمیه کرمی

موزیکی سحرآمیز در معرفی پاتریشیا در یک خیابان زیبای پاریسی همراه می‌شود. او زنی زیبا است که در خیابان روزنامه‌ی نیویورک هِرالد می‌فروشد. مایکل در همان اولین بار که به پاتریشیا برمی‌خورد، به او می‌گوید: «مسخره است، اما من تو را دوست دارم.» دختر روزنامه‌فروش بر خلاف رفتار مایکل، دست‌توی جیبش می‌کند و پول را می‌گیرد، مایکل یک کپی از روزنامه را می‌خرد. روزنامه را به دختر پس می‌دهد و می‌گوید طالع‌بینی ندارد. دختر پول را پس نمی‌دهد. پاتریشا با پشتی خمیده حرکت می‌کند و وقتی مایکل دستش را به پیش می‌برد، دست او را عقب می‌زند. مایکل تلاش می‌کند شخصیت هنرپیشه‌های آمریکایی چون همفری بوگارت را تداعی کند، اما به نظر می‌رسد که دختر آمریکایی دست او را گرفته و صاحب‌اختیار او شده و به توسط آتش اشتیاق او را به پیش می‌راند تا نقش گانگستری خود را ایفا کند. مایکل تلاش می‌کند کنترل را به دست بگیرد: «تو چرا لباس مناسب نپوشیدی؟» اما دختر جواب پس می‌دهد که: «این به تو ربطی ندارد.» مایکل معذرت خواهی می‌کند. مایکل به یک پوستر فیلم نگاه می‌کند که رویش نوشته: «تا آخرش با خطر زندگی کنید.» نقشی که او تلاش می‌کند بازی کند، بر اساس یک persona همفری بوگارت است. مایکل بیشتر به شخصیت همفری بوگارت روی پوسترهای تبلیغاتی علاقه‌مند بود. او به چشم‌های بوگارت خیره می‌شود و تقلید چهره‌ی خونسرد او را در می‌آورد، انگشتش را روی لب‌هایش

از او سبقت بگیرد، بر زبان می‌آورد و به نحوی غیرمعمولانه می‌خواهد پستی آن را نسبت به آلفا رمثوی که دزدیده بیان کند. مایکل سپس دو زنی را که مسافرمجانی هستند، با لفظ «سگ‌ها» خطاب می‌کند و همچنان روی جاده به سوی شهری به پیش می‌راند که با درخت‌هایی همچون میله‌های زندان احاطه شده. به نظر می‌رسد درخت‌ها به نحوی همان میله‌های صحنه‌ی آغازین را به ذهن می‌آورند. حالا به نظر می‌رسد شاید آن میله‌ها منظور دیگری هم داشتند، این که او به سوی عواقب اشتیاق‌هایش می‌ناند.

ماشین همچنان به پیش می‌راند، دوربین در همان حال که ماشین می‌گذرد پَن می‌کند و به نظر می‌رسد گیاهان در دوردست انبوه‌تر می‌شوند و مایکل همچنان از پول و پاتریشیا صحبت می‌کند که ما هنوز ملاقاتش نکرده‌ایم. یک تفنگ را در ماشین حرکت می‌دهد و توجه افسرهایی را که در کناره‌ی جاده ایستاده‌اند به خود جلب می‌کند. موتورسیکلت افسرها از کنار ماشین عبور می‌کند و او در همان حال کنار جاده نگاه می‌دارد، اما یک موتور دیگر هم از پشت می‌آید و مایکل با استفاده از تفنگی که قبلاً نشان داده، به آن‌ها پاسخ می‌دهد. افسر روی زمین می‌افتد و مایکل به سوی یک مزرعه می‌دود. مایکل حالا یک قاتل است.

نشان داده می‌شود که دخترهای زیادی برای جلب توجه مایکل با یکدیگر رقابت می‌کنند، اما قلب او پیش پاتریشا است.

حرکت یک شست دست بر روی لب، موتیف استفاده شده در فیلم کلاسیک ژان لوک گدار، یعنی از نفس افتاده بود. فیلم نقش‌های تصنعی دو کاراکتر را که مایکل پویکارد و پاتریشیا فرانچینی به کار بسته‌اند، کنکاش می‌کند. هر کدام در جستجوی یک ایثار شخصی است، اما تصمیم‌های آن‌ها در نقش‌های انتخاب شده بر دیگر اهداف تأثیرگذار بود. در این مقاله، درباره‌ی موتیف حرکت شست دست بحث خواهیم کرد و تکنیک‌هایی را که گدار برای توسعه‌ی نقش‌های مورد نظر هر کاراکتر استفاده کرده برخورد می‌شود و نبرد میان نقش‌های گذرا در طول فیلم. صحنه‌ی آغازین تصویر پر انحنای یک زن پشت یک روزنامه را نشان می‌دهد. دوربین در همان حال که شخص روزنامه را تا می‌کند به سوی بالا می‌چرخد و مردی را با یک کلاه لبه‌دار و سیگاری جویده شده در شکاف لب‌هایش نمایان می‌کند. چانه‌اش رو به بالا می‌رود و چشم‌هایی زیر یک کلاه لبه‌دار را به نمایش می‌گذارد. این اولین برخورد ما با مایکل میوکارد است. انگشت شستش را روی لب‌هایش می‌کشد. این یک صحنه‌ی معنی‌دار است که دارد تماشاچی را با راز و رمز می‌آزماید. میله‌هایی که او به آن‌ها تکیه داده فوکوس هستند، اما میله‌های دورتر از عمق میدان لنز بیرون می‌افتند و نشان از پیچیدگی این شخصیت دارند.

در دقایق اولیه‌ی فیلم، مایکل سیم‌هایی را به موتور یک ماشین وصل می‌کند و آن را روشن می‌کند. زیرلب عبارات تحقیرآمیز درباره‌ی رنوبی که توی جاده قصد داشته

می‌کشد. این شخصیت ایده‌آل مایکل است. این چیزی است که دوست دارد باشد. مایکل خیلی هوشمندانه طرحش را برای پاتریشیا فاش می‌کند و به او می‌گوید که واقعا کیست و دوست دارد چه تصویری از خود نشان دهد. او درباره ی داستانی می‌گوید که در روزنامه درباره ی یک راننده ی اتوبوس خوانده است. راننده پنج میلیون دزدیده تا یک دختر را اغوا کند و خودش را به جای یک رهبر کنسرت ثروتمند جا زده است. در مدت سه روز همه چیز بر ملا شد. راننده برای دختر فاش کرد که «این پول دزدی است». مایکل می‌گوید که راننده به زن گفت: «من یک آدم بی‌سر و پا هستم، اما دوست دارم.» مایکل گفت، چیزی که فوق‌العاده است، این است که دختر با او ماند. وقتی دو نفری می‌رفتند که یک ویلا را بزنند، دختر بیرون مراقب می‌ایستاد. این لطف او را نشان می‌داد. پاتریشیا در راه مصاحبه با یک روزنامه‌نگار از او پرسید «چه اتفاقی برای فرد افتاد.» مایکل گفت: «توی گاراژ است» و به نقشی می‌رود که آرزویش را دارد.

یک برداشت با زاویه ی بالا، موقعیت آسیب‌پذیر پاتریشیا را نشان می‌دهد که از راه‌پله بالا می‌رود تا نزد روزنامه‌نگاری برود که برایش کارهایی انجام داده و به توسط رابطه‌اش با او لطف او را جبران می‌کند. او به روزنامه‌نگار می‌گوید: «نمی‌دانم ناشادم چون آزاد نیستم، یا آزاد نیستم چون ناشادم.» پس از این مواجهه، روزنامه‌نگار بعد از مصاحبه از پله‌ها پایین می‌آید و یک سیگار روشن می‌کند، چشم‌هایش را پشت عینک آفتابی پنهان کرده و شخصیتی را به یاد می‌آورد که مایکل به خود گرفته. روزنامه‌نگار دستش را دور بدن دختر حلقه می‌کند و به نظر می‌رسد او را مقهور خویش ساخته. مایکل از پاتریشیا بلندتر است، اما روزنامه‌نگار انگار بر فراز او قد برافراشته و به پاتریشیا حالتی بچه‌گون می‌دهد. وقتی روزنامه‌نگار دختر را در ماشین مدل بالاایش می‌بوسد، مایکل یواشکی نگاه می‌کند. مایکل نتوانسته او را به انقیاد خود در بیاورد.

آقای پارولسکو که نویسنده است، یک کنفرانس خبری برگزار کرده که پاتریشیا در آن شرکت کرده. او درکی از نیت دو

شخصیت فیلم را بازگو می‌کند. در پاسخ به یک سوال شرح می‌دهد که: «زن‌های فرانسوی اصلا شبیه به زن‌های آمریکایی نیستند. زن‌های آمریکایی بر مردها تسلط دارند. اما زن‌های آمریکایی صاحب مرد نمی‌شوند.» پاتریشا با صدایی آهنگین می‌رسد: «آیا زن‌ها در جامعه‌ی مدرن نقشی برای ایفا کردن دارند؟» آقای پارولسکو این گونه به او پاسخ می‌دهند که: «بله، اگر خوش‌برخورد باشند و لباس‌های برهنه و عینک آفتابی بپوشند.» به این ترتیب دارد به ظاهر پاتریشیا اشاره می‌کند. لبخندی تمسخرآمیز بر لب‌های او نقش می‌بندد. روزنامه‌نگار دیگری می‌پرسد: «یک زن در طول زندگی‌اش عاشق چند مرد می‌تواند باشد؟ منظورم به لحاظ فیزیکی است.» آقای پارولسکو با دست‌هایش می‌شمرد: «یک، دو، سه.» پنج در پنج و چند انگشت دیگر هم بعد از آن که در هم ضرب شده‌اند. می‌گوید: «بیش از این‌ها، دو چیز در زندگی مهم است.» بعد آقای پارولسکو ادامه می‌دهد که: «برای مردها، زن‌ها مهم هستن و برای زن‌ها پول.» لبخند پاتریشا نمایان‌تر می‌شود و دندان‌هایش را نشان می‌دهد. می‌پرسد: «بزرگ‌ترین آرزوی شما در زندگی چیست؟» پارولسکو با غروری وصف‌ناشدنی پاسخ می‌دهد که: «جاودانه شوم و بعد بمیرم.» دختر عینک را از چهره‌اش برمی‌دارد، دستش را جلوی دهانش می‌گیرد و به فکر فرو می‌رود، و به چشم‌های تماشاگر خیره می‌شود. نیت پاتریشا در حرف‌های پارولسکو بیان شده‌اند. او با واکنش‌هایش این را تایید می‌کند.

پاتریشا زنی مستقل است. او را نمی‌توان در لباس‌ها مقید کرد. پاتریشا می‌گوید: «من در فکر آن دختر هستم. همان که همراه آن یارو در ریوریا بود.» همان دختری که مایکل واقعیت را در موردش فاش کرده بود. پاتریشا گفت: «تو گفتی که تحسینش می‌کردی.» او فکرش را ادامه نداد، اما جاودانگی‌اش در انقیاد نقشه‌ی مایکل پویکارد نمی‌بود. ممکن است اهمیت زندگی مایکل در زن‌ها باشد، اما پاتریشا تنها پول نیست، بلکه جاودانگی که آقای پارولسکو از آن حرف می‌زد. کلید هتلش را گرفته بود و وقتی داخل

شد، مایکل زیر ملافه‌ها بود. مایکل گفت: «برایم قیافه نگیر.» دهانش را باز می‌کند و خمیازه می‌کشد و دست بر لب‌هایش می‌کشد. پاتریشا در آینه ادایش را در می‌آورد و می‌گوید: «بهم می‌آد.» او در حال فکر کردن به نیت خویش است و به مزایا و معایب رابطه‌اش با روزنامه‌نگار و مایکل فکر می‌کند. مایکل تنها در آینه تلاش می‌کند خودش را درباره ی چهره‌ای که برگزیده مطمئن سازد و یک بار دیگر انگشت شستش را روی لب‌هایش می‌کشد.

صحنه‌ی اتاق خواب چون میدان نبردی است که در آن نیرنگ و تمهیدات جنگی نمایان است. پاتریشا می‌گوید: «تا وقتی دست از خیره شدن به من برداری به تو خیره می‌شوم» مایکل می‌گوید: «من هم همین‌طور» یک بار دیگر انگشت شستش را روی لب‌هایش می‌کشد و نقشی که دوست دارد را بازی می‌کند. پاتریشا با یک پوستر لوله شده، طرح چهره‌ی او را مشخص می‌کند و مایکل مغلوب عشق شده و نقش گانگستری که بازی می‌کند را فریب می‌دهد. پاتریشا از این رابطه با این طرف و آن طرف رفتن در ماشین‌های گران‌قیمت بهره می‌برد و با غذا خوردن در رستوران‌های گران‌قیمت، که او را به نقشش در مقام یک روزنامه‌نگار در پاریس می‌رساند. مایکل تسخیر شده، مهم نیست چقدر دلش می‌خواهد مثل یک آدمکش به نظر برسد، او در چارچوب توصیف شده‌ی آقای پارولسکو از مردها قرار گرفته.

پاتریشا با نقل قول کردن از ویلیام فاکنر می‌پرسد که آیا غم را انتخاب می‌کند یا پوچی؟ مایکل می‌گوید: «من پوچی را انتخاب می‌کنم. غم یک جور مصالحه است. من همه چیز یا هیچی را می‌خواهم و حالا این را می‌دانم.» مایکل احساساتش برای او را تحکمی می‌کند.

صادقانه می‌گوید: «می‌خواهم با من بمانی.» صدایی از رادیو صحبتشان را قطع می‌کند. هر دو در آن لحظه هماهنگ شده‌اند و از آن نقطه به جایی منتقل می‌شویم که نقش‌ها جا به جا می‌شوند. حالا مایکل آدمکش ساده است و پاتریشا طرح‌ریز ماجرا.

هنری دکوین شرح می‌دهد که: «من تازه از نفس‌افتاده را دیده‌ام، از حالا

به بعد صحنه‌های پشت سر هم از دور خارج شده‌اند.» فیلم از جامپ کات بهره می‌برد، که احساس فیلم را کمی ملایم کرده، بدون این که در گام فیلم وقفه‌ای ایجاد شود. به نظر من جامپ کات‌ها، وقتی مایکل در صندلی عقب ماشین به همراه پاتریشا تلاش می‌کند پول از جیبش در بیاورد، بسیار گوشه‌دار هستند. هیچ شتابی در این عمل نیست، اما جامپ کات‌ها تلاش می‌کنند حالت عصبی مایکل را نمایان کنند. او با بی‌انصافی پاتریشا را برای دریافت نکرد پولش سرزنش می‌کند و عبارات تندی خطاب به راننده می‌گوید و از اشتیاق پاتریشا برای تبدیل شدن به یک نویسنده کلافه است. موسیقی به هر چه بیشتر شدن استرس کمک می‌کند. پاتریشا به سوال او درباره‌ی نوشتن این گونه پاسخ می‌دهند که نیت او «داشتن پول است تا مجبور نباشد به مردها تکیه کند».

یک کاراگاه رد پاتریشا را می‌گیرد. به دفتر نیویورک هرالڈ تریبون می‌رود و هویت مایکل را برای او فاش می‌کند و روزنامه‌ای را که چهره‌ی واقعی مایکل بر روی آن است به او نشان می‌دهد. دختر بلافاصله حرف کاراگاه را نمی‌پذیرد. کاراگاه او را تهدید می‌کند که اگر مسائل را پیچیده‌تر کند، برای پاسپورتش مشکل ایجاد می‌کند و شماره‌ی خودش را برای تماس بعدی به او می‌دهد. دختر به مایکل درباره‌ی کاراگاه می‌گوید، مایکل از آن سوی خیابان به سوی او می‌آید.

شک و تردیدهای عظیم بر رابطه‌ی آن‌ها سایه افکنده. او با مایکل رو به رو می‌شود و می‌پرسد: «و کشتن یک پلیس؟» مایکل می‌گوید: «من ترسیده بودم. از کجا می‌دانستند من تو را می‌شناسم؟» دختر گفت: «یک نفر ما را هم دیده و خبر داده. خبرچینی درباره‌ی مردم وحشتناک است.» دختر یک بار دیگر مزایا و معایب را بررسی می‌کند.

مایکل و پاتریشا آنتونیو را پیدا می‌کنند که به مایکل پول بدهکار است و او آن‌ها را به یک استودیوی عکاسی می‌فرستد که با هم باشند. شک پاتریشا به مایکل در همان اوایل اقامت در استودیو خودش را نشان می‌دهد. او به مایکل می‌گوید که

روزنامه‌نگار را دک کرده. باید مطمئن باشد که عاشق او نیست. پاتریشا می‌پرسد: «می‌خواهی بخوابیم؟» مایکل می‌گوید: «خوابیدن خیلی بد است. مجبور هستیم که جد...» چند هجای آخر را جا می‌اندازد و پاتریشا برایش آن را به زبان می‌آورد. چشم‌های پاتریشا دوباره به سوی دوربین می‌چرخد، تصمیمش را گرفته، این طرح از قبل مشخص شده است.

مایکل او را می‌فرستد که روزنامه‌ی شب‌های فرانسه را بخرد و از ماجرای جستجو به دنبال خودش مطلع شود. مایکل به او پول داده، اما او دست در کیف خودش می‌کند و به دنبال چیز دیگری می‌گردد، شماره‌ی کاراگاه. یک تصویر از زاویه‌ی بالا، نظر تماشاگر را به سوی چیزی جدید جلب می‌کند. قاب روی ستونی در وسط اتاق بسته شده است. شاید قاب بسته نشان‌دهنده‌ی تسلیم و انقیادی باشد که تصمیم پاتریشا را نشان می‌دهد و عواقبی که بعد از آن می‌آید. از یک کافه در خیابان به شماره زنگ می‌زند و با بازپرس ویتال صحبت می‌کند و موقعیت مایکل را برای او فاش می‌کند. یک نما از زاویه‌ی بالا او را که از کافه باز می‌گردد دنبال می‌کند. هر دو در سمت چپ قاب هستند و سمت راست تصویر را ستون پر کرده. پرده‌ی پشت سر مایکل را بادی که از پنجره می‌آید تکان می‌دهد. احتمالاً او متوجه نیست، اما شاید این نشان از فرار پاتریشا از انقیاد او دارد.

«نمی‌توانم به ایتالیا بروم.» جایی که مایکل از ابتدا قصد دارد به آن فرار کند. پاتریشا می‌گوید: «من به پلیس زنگ زدم و گفتم این‌جا هستی. نمی‌خواهم عاشق تو باشم» مایکل می‌گوید: «اما من با تو آدم بهتری هستم. تو مثل دختری هستی که با همه هست، به جز مردی که واقعا عاشق اوست و این را می‌گوید چون با همه هست.» حالا چه کسی دارد چه نقشی بازی می‌کند؟ وقتی قدم می‌زند، اندکی از آن خونسردی بوگارت که دوست داشت ادایش را در بیاورد دارد. پاتریشا به نظر می‌رسد که به شخصیت مورد نظر رسیده و بر مایکل احاطه یافته و حالا که او دیگر به درد هدف‌هایش نمی‌خورد، می‌خواهد از شرش خلاص شود. به نظر می‌رسد حرف‌های آقای پارولسکو درست بوده

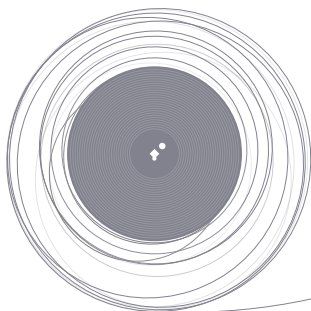
باشد. مایکل دنبال عشق بود و پاتریشا نگاه ابزای به او داشت. چطور می‌توانست با در پیش گرفتن یک زندگی سطح پایین و فرار کردن به ایتالیا به آرزوهایش برسد؟ دیگر به درد او نمی‌خورد، او به دنبال پول و جاودانگی بود و مایکل به دنبال عشق او.

مایکل استودیو را ترک می‌کند و پولش را از بروتی که در یک ماشین نشسته می‌گیرد، می‌گوید: «خسته هستم. می‌خواهم بخوابم. نباید به او فکر کنم، اما دست خودم نیست.» یک ماشین دیگر هم توقف می‌کند و مردهایی مسلح از آن پیاده می‌شوند. بروتی دور می‌شود و به مایکل شلیک می‌کنند. او در حال فرار تلو تلو می‌خورد. دوربین او را دنبال می‌کند که از درد پشت خودش را چنگ می‌زند. روی زمین می‌افتد و مردها به همراه پاتریشا می‌رسند. دهان مایکل باز مانده و با نگاهش پاتریشا را دنبال می‌کند. سرش به سویی می‌افتد و زندگی از بدنش بیرون می‌رود. سر پاتریشا برای آخرین بار به سمت تماشاچی می‌چرخد این بار دست اوست که روی لب‌هایش می‌رود و لبخندی محو بر لب‌هایش نقش می‌بندد. ژان لوک گذار از پلات کلاسیک ارسطو پیروی نکرده. اگر کسی به قدر کافی دقت نمی‌کرد، درک مکالمه‌ی غیر عینی اتفاقی، می‌توانست اشتباه برانگیز باشد. با این حال این گونه نیست. فیلم با آشکار ساختن شخصیت جذاب مایکل شروع می‌شود، اما یک شرح بسیار جدی است و به تدریج با پیچیدگی‌های متغیر نقش، توسعه پیدا می‌کند. پاتریشا فرانچینی چون یک زن ساده‌دل بیست ساله به ما نشان داده می‌شود که هنوز برای درآمد وابسته به والدینش است و مایکل هم گانگستری است که می‌دزد و می‌کشد. پرداخت شخصیت‌ها آن‌ها را برای لحظه‌ای با هم هماهنگ می‌کند، اما بعد آن‌ها از لحظه‌ای که دیگری وارد می‌شود، تغییر می‌کنند. یک افزایش تدریجی در بازی وجود دارد اما پرداخت پلات به شکل میزانش و دیالوگ است در حالی که شرایط پیچیده هنگامی که دست پاتریشا بر بدن مایکل مُرده کشیده می‌شود، به اوج می‌رسد. تُن و احساس در طول فیلم با ناپایداری که از طریق استفاده‌ی گذار از یک دوربین دستی ایجاد شده، آراسته شده‌اند.



من از نفس افتاده را چندین بار نگاه کرده‌ام و متوجه می‌زانشن نشده‌ام. با توجه کردن به این که چگونه گذار از اشیا و کلمه‌ها به منزله‌ی توصیف ماهیت متغیر آن‌ها استفاده می‌کند قابلیت درک عمیق‌تری از شخصیت‌ها را پیدا کردم و به این ترتیب واکنش شخصی من بهتر شد. من از نفس افتاده را یک نمایش قوی از نه تنها زیبایی منظره‌های پاریسی، بلکه تاثیرهای اشتیاق‌های گوناگون که افراد را به سوی به اتمام رساندن آن چه رضایت‌بخش فرض می‌کنند می‌دانم. از نفس افتاده بازگو کننده‌ی نبردی است که افراد در همزیستی با یکدیگر دارند. من آرزوهای خودم را پس از این که آخرین بار فیلم را دیدم بررسی کردم و در تلاش بودم بفهمم چطور کاراکترها به زندگی من و دیگران ارتباط پیدا می‌کنند.

عنوان فیلم، از نفس افتاده می‌تواند دلالت بر یک غافلگیری داشته باشد، یک غلیان احساسی یا موقعیتی پیچیده، اما یک دوست فرانسوی زبان شرح داد که عنوان فیلم، A bout de soufflé به معنای آخرین و واپسین نفس است که تفاوت بسیار مهمی در شرح معنای فیلم ایجاد می‌کند. چهره‌ها و نقش‌هایی که دهان باز و دست کشیدن مایکل بر لب‌هایش در هنگام آخرین نفسش، وقتی که چشم‌هایش را می‌بست توصیف شده‌اند. بسیار طنزآلود است که موتیف انگشت کشیدن بر لب که فراهم کننده‌ی موضوع توهم برای شخصیت مورد علاقه‌ی مایکل بوده است، گذرگاهی برای آخرین نفس او بود که ترکش می‌کرد. با راندن به خیابان‌های پاریس، او زندانی شده و بر بعد فاصله تاکید شده. نقش مایکل پیش از آن در نظر گرفته شده بود، اما درون شهر آن نقش او را به زنجیر کشید و جانش را گرفت. او در جستجوی تصویر یک آدمکش بود، این سطح ماجرا بود، اما اشتیاق واقعی آن نبود که او با حرکت شست دستش به نمایش می‌گذاشت، بلکه عشقی بود که به دنبالش بود، بیرون از میله‌های آهنی.





درباره ژان لوک گدار

نویسنده: فرناز ربیعی

از گدار چه می توان گفت؟ سخن گفتن از او بسیار سخت است چرا که این کارگردان بزرگ، شاید در چهل سال اخیر، پیچیده ترین و مبتکرترین چهره سینمایی باشد. سینمایش پیچیده است و پرگو، تجربی، تحول پذیر.

گدار فیلمسازی است که سینما برایش مبارزه و نوعی قیام مداوم است. او تحولی عظیم در زبان سینما بوجود آورد. اما در عین حال موقعیت عجیبی دارد، همه او را می شناسند ولی تقریباً کسی علاقه ای به دیدن فیلم های جدیدش ندارد. برای تماشاچی معمولی، «سقراط» سینما را تداعی می کند که به بهانه یک کنفرانس مطبوعاتی و یا مصاحبه ای، از وی انتظار جملات و عبارات فراموش نشدنی و درخشان دارد؛ مثل: «سینما خاطره به وجود می آورد و تلویزیون فراموشی»، و یا «فرهنگ قاعده است و هنر استثنا».

ژان لوک گدار در سال ۱۹۳۰ در خانواده ای سوئیسی و ثروتمند در پاریس به دنیا آمد. پدرش ژان پل گدار پزشکی فرانسوی بود که تبعیت سوئیس را پذیرفته بود و مادرش دختر بانکدار ثروتمندی بود. گدار پدرش را منشأ دلبستگی او به رمانتیسیسم آلمانی و مادرش را منبع علاقه او به داستان می داند. او روزگار کودکی خویش را به مطالعه، اسکی و سفر به زمین های خانوادگی اش در هر دو سوی فرانسوی و سویسی دریاچه ژنو گذراند. او در کودکی با تنهایی اش خو گرفته بود و با کتاب خواندن آن را جبران می کرد.

گدار در پایان دهه ۴۰ به فرانسه آمد و در دانشگاه سوربن تحصیل در رشته تبارشناسی را آغاز نمود. تحقیقات او

شامل مطالعه در باب هنر نقاشی، ادبیات، قوم شناسی و سینما می شود. او کلاس های انستیتو فیلم سوربن را دنبال می کرد و همزمان با این مطالعات به صورت مستمر به سینه کلوپ واقع در کانتیه لتن می رفت (جایی که در آنجا با ژاک ریوت، اریک رومر و فرانسوا تروفو و سینماتک فرانسه آشنا شد). او به همراه دیگر دوستان سینمادوستش ماهنامه ای سینمایی به نام «لاگازت دو سینما» را تنها پنج شماره از می تا نوامبر ۱۹۵۰ منتشر کرد. او در این مجله چندین مقاله با امضای هانس لوکاس نوشت.

خانواده پروتستان گدار دلبستگی او به سینما را بر نمی تابیدند. از این روی در ۱۹۵۱ به امید آنکه به او هنجار آموزش از کمک پولی به او دریغ نمودند. از ژانویه ۱۹۵۲ او نقدنویسی برای مجله «کایه دو سینما» که به تازگی توسط آندره بازن و همکارش والکروز منتشر شده بود را شروع کرد. دوران نویسندگی گدار دیرپا نبود. او که نمی توانست با نوشتن برای زندگی خویش روزی فراهم کند، ناچار به دزدی روی آورد. در آغاز از بستگان خویش و سپس از دوستان خانواده اش. این مسأله باعث به وجود آمدن شکاف عمیقی بین او و خانواده اش شد. گدار از آن پس خانواده خویش را برای همیشه ترک کرد و بی خانمان شد. پس از آن مجبور به گذران

زندگی در خانه دوستان و یا مثل های ارزان قیمت پاریس شد. او به کارگری در ساختن سدی در سوئیس روی آورد که بعدها از آن فیلمی مستند ساخت.

او فیلمسازی را نسبتاً دیر شروع کرد و به جای آن تا مدت ها استعداد هنری اش را در نقدنویسی خرج کرد. او دوباره مشغول به کار در نشریه «کایه دو سینما» شد. در طی این سال ها با همکارانش در این مجله چندین فیلم کوتاه ساخت و یا حداقل در ساخت آن شرکت داشت. او و دوستانش در حال رقم زدن اتفاقی تازه در سینما بودند که بعدها به «موج نو سینمای فرانسه» معروف شد. میان فیلمسازان موج نوی سینمای فرانسه، تروفو قطعاً هنرمند با احساس تری بود و ژاک ریوت و کلود شابرول فیلمسازی معقول تر با جهانی منسجم تر؛ در عوض گدار میان رفقایش از همه یاغی تر و غیرقابل پیش بینی تر بود؛ یک شورشی تمام عیار که خودانگیختگی آشوبنده اش او را بیشتر با قاعده شکنی - این اصل خدشه ناپذیر موج نو - همسو نشان می دهد؛ کارگردانی که بارها و بارها و از همان فیلم اولش به سینما و نمونه های قراردادی اش ارجاع داد ولی هرگز فیلمی متعارف نساخت. او در سال ۱۹۶۰ اولین فیلم بلندش به نام «از نفس افتاده» را ساخت. فیلمی که تمام شاخصه های سینمای موج نو را در خود دارد؛ موجی



که به عنوان نقطه عطفی در سینمای فرانسه شناخته شده و توانست تمام اصول و الگوهای پیشین و حاکم را به زیبایی درهم شکند. اگرچه به دنبال این جریان دیگرانی نیز به تقلید از سرشناسان این جریان پرداختند، اما هیچ‌گاه نتوانستند خود را مانند گذار که در آن زمان تنها ۲۹ سال داشت تثبیت نمایند. جایگاهی که به ساخته شدن ۴۰ فیلم و بسیاری اثر ماندگار دیگر منجر گردید.

دهه ۱۹۶۰ پر بارترین دوره زندگی گذار بود و او در این دهه هر سال به طور میانگین دو فیلم ساخت. بسیاری از این فیلم‌ها آثاری بس با ارزش بودند که در گذر زمان اهمیتشان آشکارتر شده و می‌شود. از جمله «سرباز کوچک»، فیلمی جنگی با زبانی تند که مقامات فرانسه تا سه سال اجازه اکران به آن ندادند، فیلم آهنگین و نئورئال «زن زن است»، فیلم «زیستن زندگی‌ام» که از پیچیده‌ترین و موفق‌ترین فیلم‌های نخستین او و نماد بارز ستیزه‌جویی‌اش با سینمای متعهد است، فیلم پرخرج «تحقیر» با بازی بریجیت باردو و «آل‌وایل» که شاید بتوان گفت از مقبول‌ترین و پیروزترین آثار اوست.

فیلم‌های او در نیمه دوم دهه ۶۰ پیچیده‌تر، شیوه داستان پردازی‌اش رادیکال‌تر و لحن سیاسی او ستیزگرانه‌تر گردید. «زنانه و مردانه» (۱۹۶۶) نخستین بررسی گذار از نوجوانان چرخه ۱۹۶۰ و یا به گفته خود گذار «فرزندان کوکاکولا و مارکس» است. «آخر هفته» (۱۹۶۷) یکی از تندترین فیلم‌های اوست که خرده گیری وی از سیستم سرمایه‌داری را به نمایی آشکار می‌رساند.

از سال ۱۹۶۸ فیلم‌های گذار رنگ و آبی بس سیاسی به خود گرفته بود. پس از تمام شدن فیلمبرداری فیلم آخر هفته، او گروه خود را جمع کرد و به آنها گفت که بهتر است به دنبال کار دیگری برای خود باشند زیرا او تصمیم داشت برای مدتی از دنیای سینما کنار برود.

در پایان عنوان بندی انتهایی فیلم «آخر هفته» نیز با عبارت «پایان قصه» و «پایان سینما» خداحافظی خود از سینما را اعلام کرد.

این خداحافظی او در واقع خداحافظی با صنعت سینما و سینمای تجاری بود. او بر این باور بود که دنیا دستخوش تغییر

وتحولاتی بزرگ شده و سینما نیز از این قاعده مستثنا نیست و به سرعت به سمت تجاری شدن پیش می‌رود. او پس از چند سال کلنجر با خود تصمیم گرفت مدتی از کار در این سینما دست بکشد و در طرز فکر و نگرش و اهداف و انگیزه‌های خود تجدید نظر کند.

در زندگی او فصلی کهنه به انتهای خود رسیده و فصلی نو در آستانه آغاز بود. این فصل نو نه تنها در زندگی او، بلکه در فرانسه و حتی دنیا در حال رویش بود. سال ۱۹۶۸ فرصتی بود تا به تعهدات و اعتقادات سیاسی خود ادای دین کند و به فعالان جوان این عرصه بپیوندد. علی‌رغم خداحافظی‌اش از سینمای بدنه و تجاری، او حتی پرکارتر از گذشته، البته در قالب گروهی با نام مستعار «ژیکا ورتوف» (فیلمساز دهه ۲۰ و ۳۰ اهل شوروی سابق - لهستان کنونی) با همکاری دوستش «ژان پیر گورین» به فیلمسازی پرداخت. این فیلم‌ها نیز هم‌چنان در جهت اعتقادات سیاسی وی که برخی آنها را متعصبانه و برخی دیگر الهام‌بخش می‌دانستند، بودند. او به آمریکا سفر کرد و در دانشگاه‌ها به تدریس سینما مشغول شد که از جمله شاگردان او جرج لوکاس بود.

آن سوی دنیا، زادگاهش، غرق در التهاب و شورش و اعتصاب بود. او به پاریس بازگشت و بر آن شد که فیلمی بر پایه این اعتراضات بسازد. این حوادث و البته خود گذار فستیوال کن آن سال را تحت‌الشعاع قرار داد. او به همراه کلود لُلوش، کارگردان فرانسوی، هنگام پخش یک مستند به روی سن رفتند و ضمن ممانعت از ادامه پخش آن، از دیگر سینماگران خواستند که در حمایت از کارگران و دانشجویان معترض، این فستیوال را تحریم کنند. فیلمسازان نیز با استقبال از این حرکت از ادامه شرکت در جشنواره انصراف دادند. در نهایت فستیوال به ناچار پنج روز زودتر از موعد مقرر به کار خود پایان داد.

گذار در همان سال برای فیلمسازی درباره موسیقی و سبک راک اند رول، به لندن رفت. او ابتدا قصد داشت این فیلم را با همکاری بیتلز بسازد که با مخالفت «جان لنون»، از اعضای گروه، این امر میسر نشد. اما گروه رولینگ استونز اشتیاق و تمایل خود برای همکاری را اعلام نمود. حاصل، فیلمی ۱۱۰ دقیقه‌ای به نام «یک به علاوه یک» درباره ساخت و ضبط آهنگ «هم‌دردی با شیطان» بود. پس از آرام شدن درگیری‌ها و اعتراضات

فرانسه او به آمریکا بازگشت. او ۸ فیلم دیگر تحت عنوان گروه «ژیگا ورتوف» ساخت که تجربه‌های چندان موفقی نبودند.

در سال ۱۹۷۰، گذار با ماری-آن ملویل خواننده، عکاس و فیلمساز سوئیسی آشنا شد. پس از تصادفی که گذار در همان سال داشت، رابطه عمیق‌تری بین آن دو شکل گرفت و آن‌ها هم از لحاظ عاطفی و هم از لحاظ کاری و حرفه‌ای رابطه بسیار نزدیکی بین آنها شکل گرفت. آن دو یک کمپانی جدید به نام «سان ایمیز» در گرنوبل فرانسه تأسیس کردند که حوزه فعالیت این مؤسسه بیشتر حول ساخت ویدئو بود. کار در زمینه ساخت ویدئو آزادی بیشتری به او می‌داد. او بر این باور بود که در ساخت فیلم و تدوین آن، او ملزم به پشت هم گذاشتن تصاویر است و این او را محدود می‌کند. اما ویدئو این امکان را می‌دهد که بتوان هر ترکیب و ادغامی از تصاویر را کنار هم قرار داد. گذار در این باره می‌گوید: «هنگامی که فیلم می‌سازی مجبوری هم‌زمان به دو مقوله تدوین و صداگذاری توجه داشته باشی».

ویدئوسازی، علاوه بر کم‌هزینه بودن، این امکان را به او می‌داد که تخیلات و داستان‌هایی که در ذهنش بود را راحت‌تر با آزادی بیشتر به تصویر کشد.

گذار به همراه همسرش سه فیلم ساخت که نظرات مثبتی از سوی منتقدین و از جمله مجله تازه احیا شده کایه دو سینما دریافت کرد. اما در ۱۹۷۶ پس از ناکامی بازسازی فیلم از نفس افتاده و شکست تجاری فیلم‌هایش، به دعوت از تلویزیون فرانسه به کار در این عرصه مشغول شد.

در سال ۱۹۷۸، پس از ده سال به تشویق همسرش و به دعوت فرانسیس فورد کاپولا (کارگردان فیلم‌های پدرخوانده) برای همکاری در کمپانی تازه تأسیسش بار دیگر به سینما بازگشت.

اوایل دهه ۸۰ در پی تغییرات به وجود آمده در دولت فرانسه، فضای مناسبی برای فیلمسازی کارگردانانی که پدیدآورنده موج نو سینما فرانسه بودند، به وجود آمد. گذار در سال ۱۹۸۳ فیلمی با اقتباس از کتاب «نام: کارمن» به همین نام را به روی پرده برد که در طی ساخت آن به مشکلات زیادی با بازیگران آن برخورد. با وجود استقبال زیاد از فیلم، به تجربه‌ای

تلخ برای گذار تبدیل شد. گذار در این مورد می‌گوید: «گروه تولید و بازیگران همگی علیه فیلم بودند، بنابراین ما تصمیم گرفتیم فیلم را علیه آنان بسازیم».

فیلم‌های دهه نود گذار آثاری بسیار درخشان، به خصوص از لحاظ فرمی و زیبایی شناختی بودند که در عین حال، به نوعی مرثیه و خداحافظی او برای سینما تبدیل گردیدند. «موج نو» (۱۹۹۰)، «آلمان نه صفر ۹۰» (۱۹۹۱) و «ژ.ل.گ: خودنگاره در دسامبر» مستندی درباره خودش و به نوعی اتوبیوگرافی، از مهمترین آثار او در این دهه بودند. از برجسته‌ترین آثار او که در طی سال‌های ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۸ مشغول ساخت آن بود، سری فیلم‌های «تاریخ سینما» ست. اثری ماندگار که شامل نوآوری‌های او در عرصه ساخت ویدئو، مسائل قرن بیستم و البته تاریخ فیلم و سینماست.

گذار با آغاز قرن ۲۱ ام نیز هم‌چنان به فعالیت خود در عرصه فیلمسازی ادامه داد. «در ستایش عشق» (۲۰۰۱) به خاطر استفاده توأمان از تکنیک‌های ویدئو و فیلمسازی مورد توجه قرار گرفت. در سال ۲۰۰۴ با فیلم «موسیقی ما»، بار دیگر به ژانر فیلم جنگی بازگشت.

آخرین و جدیدترین ساخته او «وداع با کلام» (۲۰۱۴) در فستیوال کن امسال برای رقابت در بخش نخل طلا برگزیده شد که توانست جایزه ویژه هیئت داوران را به خود اختصاص دهد.

مطمئناً خیلی‌ها می‌گویند که دوران اوج سینمای گذار زمانی بود که او به سینمای حقیقی می‌پرداخت (فیلم‌هایی واقعی، همراه داستان‌هایی واقعی و شخصیت‌هایی که به لحاظ روانی ملموسند) یعنی دهه ۶۰، با این همه با نگاهی بهتر و بسیار شفاف‌تر می‌توان دریافت که گذار در دوره اول فعالیتش فیلم‌هایی ساخته که به لحاظ داستانی همه فهم است و به سینمای کلاسیک هم بسیار نزدیک است. در مجموع روند کاری گذار به این شکل است: تاکید بر روی هر یک از مولفه‌های فیلم، یعنی تصویر، صدا و کلام _ گذار تنها به فیلمنامه اکتفا نمی‌کند (بالعکس، نزد او فیلمنامه همیشه متحول می‌شود

و بسط می‌یابد و معنای آن با پیشرفت فیلم کامل می‌شود، یعنی از زمانی که فیلمبرداری آغاز می‌شود تا مونتاژ فیلم، فیلمنامه کم کم معنا می‌یابد) سینمای او در هر دوره‌ای، این روند را دارد، چرا که همیشه در حال جست و جوی حقیقت چیزها و موجودات است.

منبع:

1. www.newwavefilm.com



چهار صد ضربه؛ آنتوان دوانل نوجوان

نویسنده: مژگان شعبانی

خلاصه داستان

فیلم داستان یک پسر نوجوان پاریسی به نام آنتوان دوانل را به تصویر می‌کشد که به اعتقاد مادر، ناپدری و معلم خود پسری دردرساز است و...

The 400 Blows

Directed By:	François Truffaut
Produced By:	François Truffaut Georges Charlot
Written By:	François Truffaut Marcel Moussy
Starring:	Jean-Pierre Léaud Albert Rémy Claire Maurier
Music By:	Jean Constantin
Cinematography:	Henri Decaë
Editing By:	Marie-Josèphe Yoyotte
Release Dates:	4 May 1959 (France)
Running Time:	99 Min
Country:	France
Language:	French

باهوش و بازیگوشی را که از جامعه طرد شده و همه در حال سرزنش او هستند را به تصویر بکشد و توجه منتقدان و کارگردانان بسیاری را به این فیلم جلب کند. فیلم به نوعی الهام گرفته از کودکی خود تروفو است و کاملاً از قلب تروفو بیرون آمده است، زندگی تروفو بر قامت آنتوان دوانل دوخته شده است. یکی از تاثیرگذارترین داستان‌هایی است که در مورد سفر از کودکی به نوجوانی ساخته شده است. اولین فیلم بلند تروفو بود که با بودجه کمی ساخته شده است و به آندره بازن، یکی از منتقدان تاثیر گذار سینما پیشکش شده است.

آنتوان به شدت تحت تاثیر بالزاک قرار می‌گیرد، به جرم سرقت ادبی و کپی کردن از کتاب بالزاک از مدرسه اخراج می‌شود و از خانه می‌گریزد، او غوطه ور در مشکلات است و خانواده اش برای نجاتش تلاشی نمی‌کنند. ناپدریش او را به جرم دزدیدن ماشین تحریر تحویل پلیس می‌دهد، صحنه‌ای که در واگن مخصوص پلیس به همراه دزدان و روسپیان دیده می‌شود

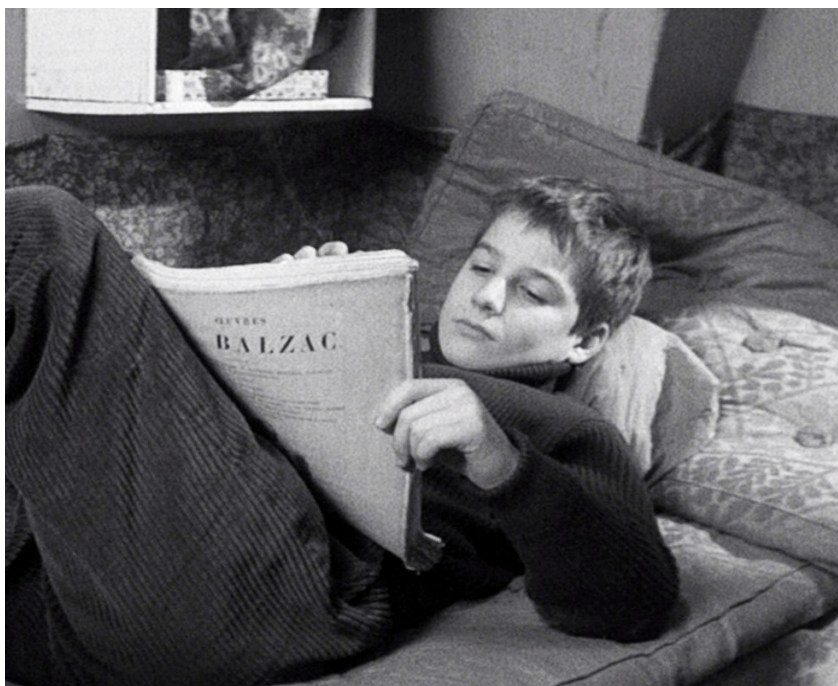
همه وهمه باعث به وجود آمدن ایده ساخت این اثر شد. تروفو: (این فیلم اساساً طرحی ۲۰ دقیقه‌ای بود، داستان بچه‌ای بود که بسیار سر به هوا است و هیچ وقت تکالیفش را انجام نمی‌دهد، دروغ می‌گوید که مادرش مرده است، دروغ او لو می‌رود و او تمام شب را به خانه بر نمی‌گردد). او تصمیم گرفت به کمک مارسل موسی (Marcel Moussy)، نویسنده تلویزیونی که نمایش‌های او بسیار واقعی و بسیار موفق و اکثراً در مورد مشکلات اجتماعی و خانوادگی بود، کمی این طرح را بسط دهد. او می‌گوید: (دوران کودکی من، پر از خاطرات تلخ است، شما بشقابی را به غیر عمد می‌شکنید اما این قانون شکنی است). در ۴۰۰ ضربه این امر بسیار خوب پرداخت شده است.

آنتوان مشکلاتی در خانه و مدرسه دارد، برای فرار از تنبیه، به همراه دوستش (رنه) از مدرسه می‌گریزد و در پاریس پرسه می‌زند. (قدم زدن تلف کردن وقت است، اما پرسه زدن خود زندگی‌ست). تروفو به خوبی توانست کودکی

۴۰۰ ضربه داستان زندگی آنتوان دوانل (با بازی ژان پیر لئو-ژان (Jean-Pierre Léaud) پسری ۱۴ ساله است که در پاریس با مادر و ناپدریش در محله‌ای شلوغ با تنگدستی زندگی می‌کند و ظاهراً بی پروا به سمت بزهکاری می‌رود، افراد بالغ او را به عنوان پسری مشکل ساز می‌شناسند. او درست روی جهان پیرامونش آنچنان جبهه گرفته بود و مقاومت می‌کرد که دیگر یارای تحملش را نداشتند و جهان آدم بزرگ‌ها، هر بار پس از ناتوانی در مقابل آنتوان، او را به کلی نفی و به نوعی به جهانی تنگ‌تر و کوچک‌تر تبعید می‌کردند. تمامی این افراد چه آنهایی که وظیفه تعلیم را بر عهده دارند، و چه آنهایی که لقب سرپرستی را یدک می‌کشند، خود دچار خلاء اخلاقی و فرهنگی هستند. در حقیقت پیروز این میدان همیشه آنتوان بود که با ساختن جهانی درونی و شخصی، سعی در رهایی از فشار و نابرابری‌های جهان پیرامونش داشت. عقده‌های کودکی تروفو، داشتن ناپدری، رفتارهای بدمادرش و...



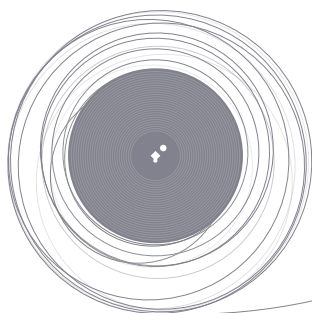
یکی از تلخ ترین قسمت های فیلم است. تروفو سعی داشته فضاها و حس هایی کاملاً طبیعی را خلق کند، موسیقی و تدوین نیز به طبیعی ترین حالت استفاده شده است. میزانشن ها که در بهترین زمان ممکن به همدیگر متصل شده اند، نماهای طولانی و تقطیع های کم از خصوصیات این فیلم است. در بعضی سکانس ها نوعی ضرب آهنگ هیچکاک می مشاهده می شود (سکانس دزدیدن ماشین تحریر، سکانس ملاقات مادر آنتوان با معلم) که از این نمونه ها هستند. همانطور که تروفو بیان کرده: (اگر این سکانس ها خوب از کار در آمده، مدیون هیچکاک هستم). بی شک فیلمبرداری و فضاهایی که فیلمبردار این فیلم هانری دکا خلق کرده ستودنی است. پاریس سیاه و سرد که در هاله ای از غبار فرو رفته و تصاویر پر کنتراست که آنتوان را از محیط اش جدا و برجسته ساخته در شرایط سخت که دوربین خودسرانه به او نزدیک می شود و تنها حامی اش است، زمانی که از ناپدری اش سلی می خورد و یا زمانی که دوربین، ماشین پلیس را تعقیب می کند چون آنتوان دلسوزی ندارد، دوربین این را وظیفه خود می داند، با حرکات نرم خود، وجود یک گهواره را تداعی می کند، و این بار، باران می بارد گویی صبر پاریس هم دیگر تمام شده و برای آنتوان گریه می کند. این چنین میزانشن هایی که به تدوین سریع احتیاج ندارد در این فیلم بسیار است. سرانجام آنتوان در مرکز بازپروری نوجوانان بزهکار تحت مراقبت قرار می گیرد. یکی از سکانس های مهم فیلم، زمانی است که آنتوان با روان شناس صحبت می کند. در این صحنه، ما روان شناس را نمی بینیم و فقط صدای او را می شنویم. او به دوربین نگاه می کند، در واقع با تماشاگر فیلم صحبت کرده و برای او اعتراف می کند. از آنجا نیز فرار می کند و به سمت ساحل می دود، لحظه ای که روبروی دریا ایستاده است، بین خشکی و دریا به نوعی پشت به گذشته و رو به آینده ایستاده است. صحنه پایانی معروف فیلم زوم بر قاب ثابت آنتوان است در حالی که مستقیم به دوربین نگاه می کند. پیدا و پنهان شدن برج ایفل پشت ساختمانهای مجاور در تیتراژ آغاز فیلم به نوعی نمادی از بزرگی و تنهایی روح آنتوان است، این پازل

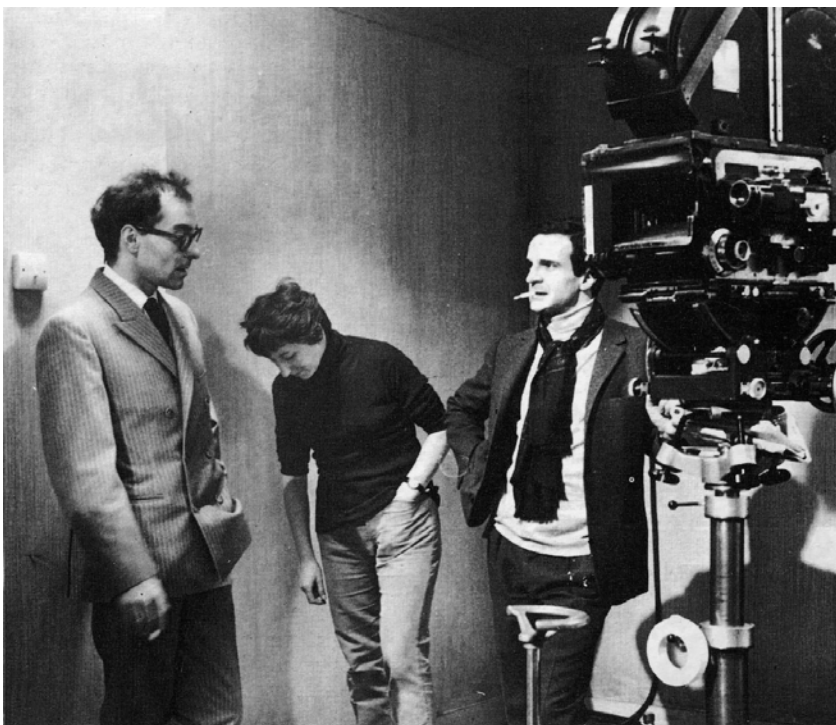


حسی با سکانس پایانی فیلم کامل شود. این فیلم سراسر غصه نیست، در طول فیلم لحظات شاد نیز وجود دارد، زمانی که آنتواین در اتاقش شمع می روشن می کند، آتشی برافروخته می شود. والدینش شعله ها را خاموش می کنند، ناگهان غضب آنها برای یک بار هم که شده تبدیل به بخشش می شود. کل خانواده به سینما می روند و در راه برگشت به خانه بسیار شاد هستند.

این فیلم برنده بهترین کارگردانی جشنواره کن سال ۵۹ شده است. فیلمی روان و زیبا درباره سفر از کودکی به نوجوانی. ژان پیر لئو که نقش دوانل را بازی می کند، تا آخرین قسمت این پنجگانه یعنی عشق در فرار که در سال ۷۹ ساخته شده است، حضور دارد و ما در فاصله ۲۰ سال در پنج فیلم، شاهد زندگی او هستیم. این اولین بار بود که چنین همکاری طولانی بین کارگردان و بازیگر انجام می شد.

۴۰۰ ضربه اولین قسمت از پنجگانه زندگی آنتواین دوانل است. فیلم بعدی که در سال ۱۹۶۲ ساخت، عشق در بیست سالگی (L'amour à vingt ans-Love At Twenty) فیلمی کوتاه است و در آن به بیست سالگی دوانل پرداخته شده است، پدر و مادر جدا شده اند و اولین توجه اش به زن در او شکل می گیرد، روایت شکست و سرخوردگی عشق های نوجوانی است، در بوسه های دزدیده شده (Baisers volés-Stolen Kisses) سال ساخت ۱۹۶۸، آنتواین به ارتش می پیوندد و با کریستین داربن (با نقش آفرینی کلود جید) آشنا می شود. سال ۱۹۷۰ در فیلم، تخت و تخته (Domicile conjugal-Bed And Board)، آنتواین با کریستین ازدواج کرده و گل فروشی می کند، در آپارتمانی زندگی می کند که هر کدام از ساکنینش به نوعی نماینده قشر بورژوا هستند و سر انجام این مجموعه در ۱۹۷۹ با عشق در فرار (L'amour en fuite-Love On The Rain) است، که او می خواهد از کریستین جدا شود و در همان زمان به نوعی زن زندگیش را پیدا کرده، فیلم پر از فلاش بک هایی به فیلم های قبلی همین مجموعه است که از دید منتقدین ضعیف ترین فیلم این مجموعه هم به حساب می آید.





چهار صد ضربه به روایت گدار

گردآوری و تلخیص: محمد رضا برادری

فرانسوا تروفو با چهارصد ضربه هم به سینمای مدرن و هم به کلاس های درس کودکی ما پا می گذارد. در چهارصد ضربه کارگردان بچه های تخس (نوجوان ها) باز سینمایش را نه با مردانی چون رئیس هاکس، بلکه با همین بچه ها خواهد داشت. چهارصد ضربه غرور آمیزترین، سرکشانه ترین و سرسخت ترین فیلمی است که با همین زیر شانزده ساله ها ساخته شده است. دیالوگ ها و حرکات گزنده اند، مثل «نلسون بچه صورت». تدوین همان قدر ظریف است که تدوین «اله». این عنوان ها را اتفاقی در ماشین تحریرم تایپ نکرده ام. این ها از ده فیلم برتر به انتخاب خود تروفو هستند. خانواده ای افسون کننده و زیبا که چهارصد ضربه به خوبی در آن جای می گیرد. چهارصد ضربه شاهکار نیست. برای تروفو چه بهتر! در وهله اول این کلمه آن قدر بی اعتبار شده است که سرانجام بی معنی می شود. چهارصد ضربه بهتر از یک شاهکار است.

تروفو بی آنکه نگران در هم آمیختن ژانرها باشد، با روال روایی معمول آغاز می کند، سپس به گزارش می رسد، به چیزی باز می گردد که به نظر می رسد قصه باشد و بعد ترسیم رفتارها، با اندکی کمدی و تراژدی که این جا و آن جا سرک می کشد. قصه کاملی را درست چنان که باید بازگو می کند، می گذارد حضورش چون ناظر دقیق واقعیت احساس شود، به صورت پژوهشگر در می آید، سپس شاعر می شود و فیلمش را با تصویری بسیار زیبا که ایده درجه یک کارگردان نیز هست به پایان می برد.

آدم هر وقت چهارصد ضربه را می بیند متحیر است که تروفو چطور می تواند چنین معجزه آسا از اغتشاش و هرج و مرج اجتناب ورزد و به اثری برانگیزنده و منسجم دست یابد. معجزه در قریحه تروفو است؛ هر نمایی از فیلم پوشیده از ایده ها و تخیل اوست.

تروفو در عین حال که افسونگر است از توهم زایی نفرت دارد. مواد کارش را از غنی ترین و استوارترین منبع یعنی واقعیت می گیرد. هیچ چیز آسان تر از شناساندن تروفو با «واژه های خودش» با رجوع به نوشته هایش در کایه یا آرتز نیست. برای مثال بیانیه اش درباره نخستین فیلم های سینماسکوپ در کایه. نظرش درباره فیلم شور جوانی در شماره ۸۳ و ارتباط آن به ساختار مختل چهارصد ضربه و اگر فکر می کنید فیلم نقص دارد به کایه شماره ۴۷ و نوشته روبر لاشنه رجوع کنید که کمال را نوعی صفت میان مایه، بی قدر و ناپسند می شمارد و فیلم های بزرگ را با گذشتن از این کمال و اوج گرفتن در جنبه های خاص خود ارج می نهد.

مقصود تروفو چیست؟ وصف یکی از دشوارترین دوران زندگی ما که بزرگترهایی با حافظه نزدیک، همواره برایش زیبایی مزرانه ای قائل اند. چهارصد ضربه اپیزودی در مشکلات

زندگی است. این گزارشی امین است از آن عدم درک که پدران و مادران و آموزگاران در برخورد با مشکل بچه ها هنگام آشنایی با زندگی بزرگسالی غالباً تجربه می کنند. تولدی دیگر که کسی مسئولیت عذاب و درد زایمانش را بر عهده نمی گیرد. بچه ها چاره دیگری ندارند جز اینکه با لوازمی که در اختیار دارند جهانی قابل قبول سرهم کنند.

اگر برای ارزیابی فیلم یک راهنمای روانشناسی برداریم می فهمیم که همه خصوصیات ویژه دوره بلوغ در شخصیت و وضعیت آنتوان دونیل جوان مشهود است. اما تروفو جانب تعادل را گرفته است و با پرداختن بیش از حد به جزئیات و زیاده روی در «مورد» قهرمان درصدد در آوردن اشک مخاطب خود نیست. آنتوان نه زیاد از دست رفته و نه چندان افسرده است. او نوجوانی مانند بقیه است. با بی تفاوتی برخورد می کند، نه با بدرفتاری. بچه ای ناخواسته است و به نحوی احساس می کند که برای زوجی گرفتار مسائل هستی موجودی ناخوانده است. و به این ترتیب قهرمان تروفو ابهامی پیدا می کند که او را واقعی تر می کند. آنتوان یک قربانی است که در عین حال در پریشانی خویش همدستی می کند. چهارصد ضربه نشانی از اصالت و حقیقتی ژرف دارد که خواهی نخواهی تماشاگر را تکان می دهد.



باز هم با کلمات خودش او را توصیف می‌کنم: «باید آشکارا پذیرفت که بزرگترین فیلمسازان جهان بالای پنجاه سال سن دارند، اما مهم این است که سینمای زمان خود را بسازیم. جوانی پر از ایده‌های کوچک است، فیلمسازان جوان باید فیلم‌هایی بسازند بسیار سریع، با شخصیت‌هایی شتابان یا انبوه‌نماها که بر سر کلام آخر با هم رقابت می‌کند؛ فیلم‌هایی پر از ایده‌های کوچک. بعد ها این ایده‌های کوچک ناپدید خواهند شد و راه به ایده بزرگ یکتا خواهند داد.»

فقط می‌ماند این که آرزو کنم تروفو فیلم‌های زیادی بسازد تا آنکه در کوتاه‌ترین زمان ممکن به آنجا برسد که به اول شخص مفرد با ماسخن بگوید.

منابع:

۱. کتاب گزیده مقالات اساسی کایه دو سینما، دهه ۱۹۵۰، نشر آگه

2. La Premiere Personne du pluriel, Cahiers du Cinema 97, July 1959

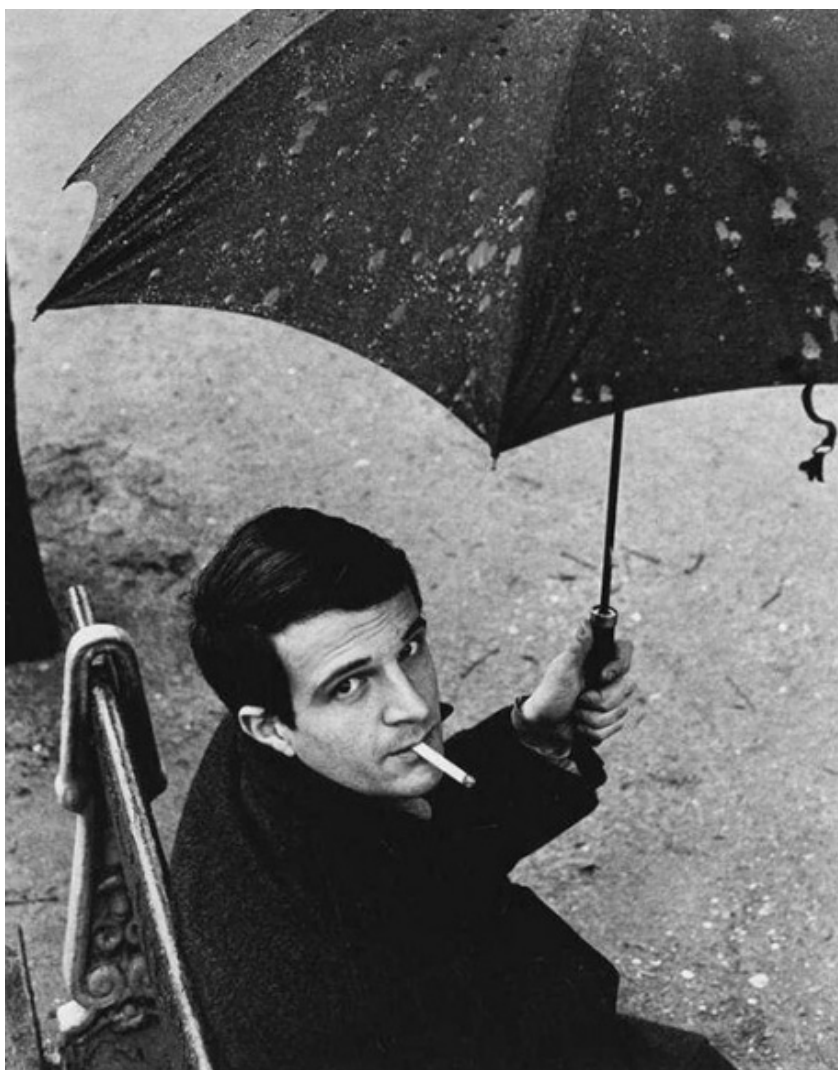
توجه مستمر وی به رجوع به جزئیات موثق در آن نمایان است. تروفو درباره هر چه که در نگاه اول چیزی پیش پا افتاده می‌نماید حس شورانگیزی دارد.

تروفو برای صحبت کردن با ما صیغه اول شخص جمع را انتخاب کرده است. در واقع گاهی به نظر می‌رسد فیلم او بیش از حد عمومی است و به قدر کافی خصوصی نمی‌شود. شاید او را به خاطر نوعی بی‌توجهی به ساختمان فیلم، نوعی خامی در داستان سرزنش کنید. اما آیا واقعا داستانی وجود دارد؟ آیا بیشتر چنان که خودش گفته است، نوعی وقایع‌نامه سیزده سالگی نیست؟ پایان فیلم بسیار زیباست، ایستادن فیلم در حین برگشتن قهرمان، بازگذاشتن در به سوی آینده. اما این در عین حال ما را ناراضی می‌گذارد: آنتوان از دوره بلوغ که گذشت چطور خواهد بود؟ بدون شک تروفو روزی به این موضوع خواهد پرداخت. در اینجا قصدش فقط توصیف بود.

تروفو در حال حاضر به عنوان کارگردان دوران بلوغش را می‌گذارند. او هنوز با «ما» است، مابه عنوان وسیله بیان. ضرورتا، اما بیش از همه به سبب صداقت (که از ویژگی‌های عمده اوست).

گفته اند فیلم شرح حال خویشتن است. تروفو این را کاملا رد می‌کند. من مایل ام فکر کنم که همانند یکی از استادانش هیچکاک، نشانه‌های کاذبی برای مخاطبش به جا می‌گذارد. سرنخ‌ها را هر طور که می‌خواهد به هم می‌ریزد اما از آنجا که ورزیدگی آن انگلیسی تحسین شده هالیوود را ندارد کاملا نمی‌تواند آنچه را در نظر دارد پنهان کند. بهر حال هر فیلمی تا حدودی حسب حال است و چهارصد ضربه را می‌توان اتوبیوگرافی تخیلی نامید.

باید بر ویژگی‌های فیلمنامه و میزانشن تأکید کرد که تشریح پدیدار شناختی دوره بلوغ با کاراکترها و کنش‌هایی است که آزادی کامل قهرمان نوجوان را پیش چشمان ما تبیین می‌کند. ایده آزادی یاد آور نظر مهمی است؛ غالبا این اثر را دارد که دوربینی نهان آنتوان را تعقیب می‌کند و نمی‌داند از او فیلم می‌گیرند. دقیقا همین توهم گزارش «مستقیم» و «بی دستکاری» است که به فیلم آن خصوصیت عاطفی را می‌دهد و ضربه نابسامان حاصل شده با آغاز فیلم را متعادل می‌سازد. بدین سان تروفو به صحنه‌ای از واقعیت دست می‌یابد که در سینما نادر است و



فرانسوا تروفو؛ قبر کن سینمای فرانسه

نویسنده: مژگان شعبانی

فرانسوا تروفو (Francois Truffaut)

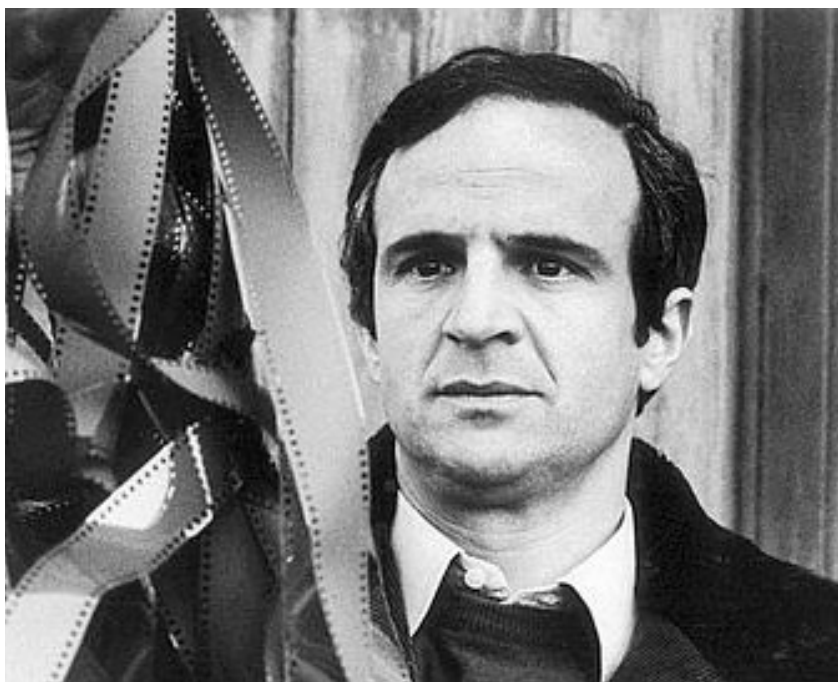
متولد ۶ فوریه ۱۹۳۲ ساعت ۶ صبح شنبه در پاریس، وفات ۲۱ اکتبر ۱۹۸۴. او فیلم ساز نظریه پرداز برجسته فرانسه بود. او از پیشروان جریان موج نو فرانسه است. اولین اثر سینمایی وی فیلم چهارصد ضربه، که جزء شاهکارهای سینما و یکی از سه فیلم بلند آغازین موج نو است.

کودکی و نوجوانی

او ابتدا وارد مدرسه پرستاری شد و حروف الفبا نوشتن را آنجا آموخت. در مدرسه ابتدایی در سال ۳۸-۳۹ نمرات بسیار خوبی داشت و همیشه جزو پنج دانش آموز برتر بود. او از آب متنفر بود پس، از حمام و شنا کردن بدش می آمد. پدر واقعی اش را هرگز ندید، چون مادرش دوباره ازدواج کرده بود. با پدر بزرگ و مادر بزرگش زندگی می کرد و فقط آخر هفته را با خانواده اش می گذراند، مادر سخت گیری داشت و زیاد دوست نداشت او را ببیند، مثلا مجبور بود ظرف غذایش را همیشه تمام کند در غیر اینصورت مادرش عصبانی می شد و او را زندانی می کرد که معمولا وقتی مجبور می شد در حالت سیری باز هم به زور غذا بخورد در بشقاب غذایش بالامی آورد. از پدر بزرگش هم چون زیاد به او توجه نمیکرد و هیچوقت درباره کتاب و تئاتر با او صحبت نمی کرد خوشش نمی آمد. مادر بزرگش عشق به کتاب و موسیقی را در او به وجود آورد. تنها چیزی که در کل کودکی اش عاشقانه دوست داشت، کیک هایی بود که مادر بزرگش درست می کرد.

بعد از مرگ مادر بزرگش در ۸ سالگی اش برای اولین بار مجبور شد با خانواده اش زندگی کند. هویت پدر واقعی اش که همیشه نامعلوم بود، در سال ۱۹۶۸ توسط تحقیقات یک آژانس کارآگاهی مشخص شد که رولند ری (یک دندانپزشک یهودی) بوده است اما مادرش این موضوع را تکذیب می کرد. تا حد امکان سعی می کرد بیرون از خانه باشد، بهترین دوست دوران کودکی اش روبرت لاجنی (Robert Lachenay) بود که در بعضی از فیلم های تروفو دستیار او بوده و نقش رنه (Rene) در فیلم ۴۰۰ ضربه الهام گرفته از کودکی او است. جدا از تمام اتفاقات بد دوران کودکی اش رابرت لاجنی می گوید: (تروفو خیلی مادرش را تحسین می کرد چون او زنی مستقل و بسیار زیبابود. سعی می کردم مثل یک بچه نمونه باشد و رفتاری مردانه داشته باشد، مثلا زمانی که او را در خانه تنها می گذاشتند، دیوار های خانه را

رنگ می کرد). سینما باعث شد که او از زندگی نا مطلوبی که داشت فرار کند. اولین فیلمی که دید، فیلم (Paradise Lost) اثر (Abel Gane) بود، که در ۸ سالگی دید. این همان زمانی بود که در مورد سینما وسواس پیدا کرد. مرتب از رفتن به مدرسه، سر باز میزد و چون پول کافی برای خرید بلیط نداشت دزدکی به تئاتر می رفت. بعد از اخراج از چندین مدرسه در سن ۱۴ سالگی تصمیم به خودآموزی گرفت و بعضا به خواندن ۳ کتاب در هفته و ۳ فیلم در روز می پرداخت. او مرتب به **سینما تک فرانسه** (Cinematheque Francaise) نزد **هنری لانگ لوپس** (Henri Langlois) که بزرگترین آرشیو فیلم از تمام دنیا را در فرانسه داشت می رفت. در آنجا با کارگردانان آمریکایی چون جان فورد، هاوارد هاکس، نیکلاس ری آشنا شد، مثل آشنایی که با آلفرد هیچکاک بریتانیایی پیدا کرد.



تروفو و کایه دو سینما

بعد از اینکه در سال ۱۹۴۸ کلپ فیلم خو را تاسیس کرد، آندره بازن (Adrew Bazin) که منتقد فیلم بود را ملاقات کرد، او تاثیر چشمگیری بر زندگی حرفه ای و شخصی تروفو داشت و تبدیل به دوست صمیمی تروفو شد. بازن کمک های شایانی در زمینه های مختلف به او کرد. تروفو در ۱۷ سالگی به ارتش فرانسه ملحق شد اما در طول ۲ سال بعدی در تلاش برای فرار از آنجا بود و برای این اقدام دستگیر شد، بازن با ارتباطات سیاسی خودش تروفو را آزاد کرد و تروفو در مجله کایه دو سینما مشغول به کار شد. پیش از آنکه فیلمساز شود نویسنده و منتقد و ویرایشگر نشریه ی کایه دو سینما شد، جایی که برای بی رحمی اش رسوا شد و نقد های نابخشودنی اش، لقب قبر کن سینمای فرانسه را به او اختصاص داد یکی از مشهورترین نوشته های او یعنی سیاست مؤلفان عملاً به یک اعلامیه برای فیلمسازان موج نو تبدیل شد، که طبق آن، باید فیلمسازان مؤلف را از فیلمسازان مقلد جدا کرد. تروفو بسیاری از فیلمسازان زمان خودش را مقلد، دنباله رو و بسیار محافظه کار خواند. سینمای آن ها را کهنه و پوسیده خواند و نوید پیدایش یک سینمای نو را داد که در آثار موج نو تبلور یافت.

کایه دو سینما (Cahiers Du Cinema) به معنی دفترچه های سینما، یک مجله سینمایی تاثیرگذار و معتبر فرانسوی است که در سال ۱۹۵۱ توسط آندره بازن، ژاک دونیول والکروز و ژوزف ماری لودوکا بنیان گذاشته شد. این مجله در پی توقف و دگرسانی نشریه ریویو دو سینما با سردبیری اریک رومر و حضور منتقدانی همچون ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، کلود شابرول و ژاک ریوت آغاز به کار کرد. نشریه سینمایی پوزیتیف به عنوان مهم ترین رقیب این مجله در فرانسه به شمار می رود. کایه دو سینما مدافع نظریه ی مؤلف است که تاکید ویژه بر دست خط مؤلف دارد. آلفرد هیچکاک، هوارد هاکس، اورسن ولز و جان فورد نیز جزو فیلمسازانی دارای یک شیوه ی شخصی در کارهایشان هستند.

تنها فرانسوی منتقدی بود که در سال ۱۹۵۸ به جشنواره کن دعوت نشد. او از آندره بازن در پیشرفت و ارتقاء یکی از تاثیرگذارترین نظریه های سینما (نظریه مؤلف) پشتیبانی

کرد. تروفو در سال ۱۹۵۴ مقاله ای با نام آلودگی های مشخص سینمای فرانسه را نوشت که در آن به شدت به سینمای فرانسه و فیلم هایش، نویسندگان و تهیه کنندگان آنها تازینه زده. این مقاله طوفانی از بحث و جدال به راه انداخت. طبق این نظریه کارگردان، نویسنده یا خالق کارهای خویش است، و باید دارای سبک متفاوت و متمایزی باشد که در تمام کارهایش سرایت کرده است. نظریه او کاملاً مقبول نیفتاد. در سال ۱۹۶۰ منتقدی آمریکایی به نام آندرو ساریس (Andrew Sarris) کمی از این نظریه جانبداری کرد. از تروفو و آندرو ساریس به عنوان پدیدآورندگان نظریه ی مؤلف یاد می کنند، در واقع آندرو ساریس این نظریه را وارد زبان انگلیسی کرد اما در آغاز تروفو دست به ایجاد نظریه ی سیاست مؤلفان زده بود. نظریه ی مؤلف (Auteur Theory)، یک نظریه سینمایی است که تلقی اش از فیلمساز به مثابه یک آفرینشگر یا مؤلف اثر سینمایی است، در فیلم سازی، نظریه مؤلف دیدگاهی انتقادی است که هنگام محک زدن آثار یک کارگردان جایگاه ویژه ای برای سبک و خلاقیت وی قائل می شود. تروفو در سال ۱۹۶۷ کتاب هیچکاک به روایت تروفو را منتشر کرد.

فیلمسازی تروفو

تروفو فیلمسازی را با یک فیلم کوتاه به نام (Une Visite) در ۱۹۵۵ شروع کرد. بعد

در ۱۹۵۷ فیلم (Les Mistons) را ساخت. بعد از دیدن فیلم نشانی از شر اثر اورسن ولز عمیقاً احساس کرد که می خواهد فیلم بلند بسازد و فیلم ۴۰۰ ضربه (Les Quatre Cents Cops-The 400 Blows) را که اقتباسی از زندگی خودش است، با بودجه کمی در ۱۹۵۹ ساخت. این فیلم موفقیت آنی و آشکارا در پی داشت و باعث تحسین منتقدان شد و او را برنده جایزه بهترین کارگردان جشنواره فیلم کن نمود، همان جشنواره ای که یک سال قبل از حضور در آن منع شده بود. ۴۰۰ ضربه قسمت اول از مجموعه پنجگانه زندگی آنتوان دوانل است که با این روایت با فیلم های عشق در بیست سالگی (L'amour à vingt ans-Love At Twenty) سال ۱۹۶۲، بوسه های دزدیده شده (Baisers volés-Stolen Kisses) سال ۱۹۶۸، تخت و تخته (Domicile conjugal-Bed And Board) سال ۱۹۷۰ و عشق در فرار (L'amour en fuite-Love On The Rain) سال ۱۹۷۹ کامل می گردد. ساخت این پنجگانه فاصله زمانی ۲۰ ساله را شامل می شود، که در این زمان فیلم های دیگری نیز ساخته است، کارنامه اش شامل ۲۷ فیلم است (اکثراً با بودجه پایین ساخته شده اند) که در اینجاست می توان به برخی از آنها اشاره کرد:



به پیانیست شلیک کن در ۱۹۶۰، مخلوطی از خنده و تردید.

ژول وژیوم در ۱۹۶۲، داستانی از یک مثلث عشق.

فارنهایت ۴۵۱ در ۱۹۶۶، اولین گرایش وی به داستان‌های علمی و تخیلی.

کودک وحشی در ۱۹۷۰، بر اساس یک داستان واقعی در قرن ۱۹، تلاش دکتری در متمدن کردن یک کودک وحشی.

دو دختر انگلیسی در ۱۹۷۱، داستان مردی که عاشق دو خواهر می‌شود.

روز برای شب در ۱۹۷۳، بیعتی با فیلمسازان است و برنده اسکار بهترین فیلم خارجی زبان می‌شود، (در این فیلم فلاش بکی از حافظه کاراکتر وجود دارد، پسری که از جلوی سینما پوستر فیلم همشهری کین را می‌دزدد).

داستان آدل.ه در ۱۹۷۵، داستان از یک عشق عقده شده.

تغییر کوچک در ۱۹۷۶، شرح زندگی کودکی در دهکده‌ای فرانسوی.

اتاق سبز در ۱۹۷۸، اقتباسی است از داستان (محراب مرده) اثر هنری جیمز، (اگر تصاویر اتاق سبز نمایانگر وجود کارگردانان بزرگی در گذشته است، احتمال دارد که اکنون معبدی از تروفو وجود داشته باشد. یکی دوست دارد به روح آنتوان فکر کند که در حال روشن کردن شمع برای تروفو است. راجر ایبرت).

آخرین مترو در ۱۹۸۰، تکریمی از تئاتر است.

در فیلمم برخورد نزدیک از نوع سوم اثر استیون اسپیلبرگ در سال ۱۹۷۷ نقش دکتر لاکومب را بازی کرد.

اگر موج نو به عنوان نقطه تقسیم سینمای کلاسیک و مدرن شناخته می‌شود (که بسیاری بر این عقیده هستند)، پس تروفو بدون شک محبوب‌ترین کارگردان مدرن شناخته می‌شود، کسی که فیلمهایش ژرفای عمیقی دارد و از نظر عشق به فیلم سازی غنی هستند. او دوست داشت که تأثیرات فیلمهای قدیمی را احیا کند همچون (عروس سیاه پوش - ۱۹۶۸ و الهه ی می سی پی - ۱۹۶۹) بیشتر متعلق به قهرمان فیلمسازی، هیچکاک هستند. سینما زندگی تروفو را نجات داد و بارها این جمله را متذکر شده: (سینما یک دانش آموز غلط کار را تحویل گرفته و یک عاشق سینما تحویل داده است).

من ادعا می‌کنم که یک فیلم یا لذت ساختن سینما را بیان می‌کند و یا رنج سینما را. من به چیزی در این بین علاقه ندارم. (فرانسوا تروفو)

در سال ۱۹۵۷ با مادالین مورگنستن (دختر صاحب یکی از بزرگترین شرکت های فیلمسازی فرانسه) ازدواج کرد که مسئولیت منابع مالی را برای اولین فیلم او به عهده داشت و ۲ دختر با نام های لارا در ۱۹۵۹ و اوا در ۱۹۶۱ حاصل ازدواج اول او بود که در سال ۱۹۶۵ پایان یافت.

در سال ۱۹۶۸ با کلود جید نامزد کرد که در سه قسمت پایانی پنجاهانه زندگی آنتوان دوانل نقش کریستین دارین را ایفا کرده بود. از سال ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۴ با فانی آردنت زندگی کرد که دختری به نام ژوزفین در ۱۹۸۳ به دنیا آوردند، در همین سال به علت تومور مغزی تحت عمل جراحی قرار گرفت و زمانی که در ۲۱ اکتبر ۱۹۸۴ در ۵۲ سالگی بر اثر همین عارضه درگذشت هنوز تعدادی فیلم در مرحله تهیه و تولید داشت. هدف او ساخت ۳۰ فیلم و نوشتن کتاب در زمان بازنشستگی اش از سینما بود.

منابع:

1. Truffaut/A Biography/Antoine De Baecque, Serge Toubiana
2. Les 400 Coups (1960) With M. Moussy (English Translation: The 400 Blows)
3. Le Cinéma Selon Alfred Hitchcock (1967, Second Edition 1983) (English Translation: Hitchcock And Hitchcock/Truffaut With The Collaboration Of Helen G. Scott)
4. Les Aventures D'antoine Doinel (1970) (English Translation: Adventures Of Antoine Doinel; Translated By Helen G. Scott)



آنچه در «سال گذشته» می بینیم

نویسنده: فرناز شهید ثالث

خلاصه داستان

در هتلی مجلل و قدیمی یک غریبه تلاش می کند زنی متاهل را متقاعد کند همراه با او بیاید اما به نظر می رسد آن زن به سختی رابطه ای مخفیانه که سال قبل داشته اند را به یاد می آورد....

Last Year at Marienbad

Directed By: Alain Resnais
Produced By: Pierre Courau
 Raymond Froment
Written by: Alain Robbe-Grillet
Starring: Delphine Seyrig
 Giorgio Albertazzi
 Sacha Pitoëff
 Francis Seyrig
Music By: Sacha Vierny
Cinematography: Jasmine Chasney
Editing By: Henri Colpi
Release Dates: 25 June 1961
Running Time: 94 Min
Country: France and Italy
Language: French

شدند. برای مثال این نویسندگان به قهرمان یا شخصیت اصلی و روند منطقی سلسله حوادث داستان اعتقادی نداشتند. در مقابل دوست داشتند به روانکاوی جنبه‌های غیرعادی و نقاط تاریک یا سایه شخصیت‌ها بپردازند. شخصیت داستان در رمان نو، هویت خاصی ندارد و به یک حرف یا یک ضمیر اشاره تقلیل داده می‌شود. در رمان نو داستان در هم می‌ریزد، برخلاف رمان کلاسیک که ماجراهایش با دنیایی نظم‌یافته مطابقت دارد و به این ترتیب برای خوانندگان قابل درک است. به عقیده رب‌گریه انتقال یک اندیشه، ناگزیر استفاده از قالب سنتی را ایجاب می‌کند. اما در رمان نو، نه جذابیت موضوع برای نویسنده اهمیت دارد و نه تسلسل منطقی حوادث و نه شخصیت‌های داستان. موضوع فقط قالبی است برای بازنمایندن سلسله حوادثی که ممکن است هیچ ربطی به هم نداشته باشند. رمان نو هر گونه اشتغال ذهنی ایدئولوژیک را دور می‌ریزد. رب‌گریه در سال ۱۹۶۳ در کتاب «برای رمان نو» - تأملاتی درباره ماهیت و آینده

البته رب‌گریه در این راه تنها نبود. نویسندگان دیگری مانند «مارگریت دوراس» نیز در شکل گرفتن این جنبش او را همراهی کردند. اتفاقاً فیلمنامه نخستین فیلم داستانی «آلن رنه»، یعنی «هیروشیما عشق من» را «دوراس» نوشته بود. برای «رمان نو» فرانسه رهبر و آغازگری معرفی نمی‌کنند، اما اتفاق نظر بر این است که «آلن رب‌گریه» به دلیل فعالیت‌های گسترده‌ای که برای تثبیت و گسترش این جنبش انجام داد، رهبر آن نامیده شود. رب‌گریه و هم‌فکرانش نگاه تازه‌ای به ادبیات داشتند. معتقد بودند ادبیات سنتی گذشته باید متحول شود و «صورت‌ها» باید به طور مداوم دگرگون شوند. صفت «نو» را «رولان بارت» به این جنبش ادبی اضافه کرد. صفتی که نه معنی خوب بودن و برتری دارد و نه به معنی بد و فروتر است. تنها اینکه چیزی تازه است. به این ترتیب خوانندگان رمان‌های رب‌گریه، دوراس، ناتالی ساروت، میشل بوتور و کلود سیمون در دهه‌های پنجاه و شصت میلادی، با آثاری متفاوت روبه‌رو

فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» ساخته آلن رنه، فیلمساز فرانسوی، از زمان ساخته شدنش در ۱۹۶۱ تا امروز حرف و حدیث بسیاری همراه داشته و گذشته از نقدها و نظرهای مختلف، بدون شک فیلم تأثیرگذاری در تاریخ سینمای جهان بوده است. در تمام این سال‌ها منتقدان تلاش کرده‌اند تا کلیدی برای ورود به فیلم پیدا کنند. کلیدی که البته هنوز بر سر هست و نیست آن توافقی حاصل نشده. از بین راه‌های مختلفی که منتقدان برای فهم «سال گذشته در مارین‌باد» پیشنهاد کرده‌اند، یکی هم نگاه کردن به فیلم، از دریچه ادبیات است.

”

فیلمنامه «سال گذشته در مارین‌باد» را «آلن رب‌گریه» نویسنده نامدار فرانسوی نوشته است. رب‌گریه در ادبیات فرانسه شخصی تأثیرگذار بود و در زمان فعالیت هنری خود، جنبش ادبی «رمان نو» را به وجود آورد.

“



رمان - شخصیت پردازی، روایت داستان، ماجرا نگاری و گره داستانی رمان های کلاسیک را که در قرن نوزدهم به اوج شکوفایی خود رسیده بود به باد انتقاد گرفت.

”
نگاه رب گریه به شخصیت ها و شکل روایت ماجرا را در فیلمنامه «مارین باد» نیز می توان مشاهده کرد. این فیلم، مشهورترین نقطه تلاقی سینما و جنبش رمان نو است.

“
«آلن رنه» با ساختن «مارین باد» توانست تصویری را که رب گریه در ادبیات شکسته بود، به سینما نیز وارد کند. همین است که در فیلم «مارین باد» نیز مانند رمان های رب گریه، آدم ها ابعاد انسانی معمول خود را از دست داده اند. شخصیت ها را به نام نمی شناسیم و مجبور می شویم برای هر کدام از آنها یک علامت یا یک کد در نظر بگیریم تا هنگام صحبت کردن از آنها گم شان نکنیم. حتی گذشته آدم ها و خاطرات شان هم پاک می شود و زن، چیزی از گذشته و از قول و قرارش با مرد راوی به یاد نمی آورد، یا دست کم چنین نشان می دهد. زمان و مکان نیز با آنچه عادت کرده ایم در ذهن خود بچینیم و با نظمی که به ماجرا می دهیم تا جریان داستان را دنبال کنیم، تفاوت دارد. در زمان پس و پیش می رویم، بدون اینکه با قطعیت بتوانیم بگوییم در هر صحنه در کجای زمان قرار داریم. گاهی برای خود نشانه هایی دست و پا می کنیم تا زمان را گم نکنیم. نشانه هایی مانند لباس شخصیت ها یا گفتار متن. اما مارین باد اجازه نمی دهد نشانه ها را دنبال کنیم و به زودی متوجه می شویم حتی در این موضوع هم بازی داده شده ایم. تصویری که می بینیم، روایتی که می شنویم را نقض می کند و شنیده ها، خود آنقدر تأیید و تکذیب می شوند که نمی توانیم به هیچ چیز اعتماد کنیم. شاید در این فضای ساخته شده، بی اعتمادی یکی از اصول اساسی باشد. بی اعتمادی و شکی که حاصل تناقض ها است. تناقض ها را، هم می توان در تصویری که دیده می شود جستجو کرد و هم در صدایی که شنیده می شود. مثلاً در جایی که شخصیت ها حرف می زنند، یا صدای موسیقی بلند است، راوی تمام مدت از «سکوت» حکایت می کند.



»

«سال گذشته در مارین‌باد» يك ماجرای عاشقانه است. حتی اگر سر از ماجرای عاشقانه‌اش در نیاوریم و متوجه رابطه زن با راوی یا مرد دیگر نشویم و ندانیم هر کدام چه نسبتی با هم دارند، یا چه اندازه به دیگری علاقه‌مند هستند.

«

با این حال، راوی در تمام طول فیلم ما را با رؤیای به دست آوردن زن غیر قابل دسترس همراه می‌کند. رؤیایی که گاهی به کابوس تبدیل می‌شود و ما را در فاصله میان رؤیا و کابوس معلق می‌گذارد. شاید باید این رابطه عاشقانه را نیز در دنیایی که فضای فیلم برای‌مان ساخته‌جا دهیم و از دور بودن رفتار و گفتار شخصیت‌ها با آنچه ما از يك رابطه عاشقانه انتظار داریم، تعجب نکنیم. با این نگاه، نباید انتظار داشت زن و مرد در پایان فیلم به عهدی که «شاید» سال گذشته در جایی که «ممکن است» مارین‌باد بوده باشد، بسته بوده‌اند وفادار بمانند و دست در دست یکدیگر، زندگی خوش و خرمی را دنبال کنند. وقتی شخصیت‌های فیلم، از تعریف شخصیت خالی شده‌اند، روابط آنها هم ناگزیر از انتظار ما فاصله می‌گیرد. تنها با این نگاه است که رفت و آمد زن و مرد در فضای پر رمز و راز هتل، از چارچوب فیلم بیرون نمی‌زند. زن را در حالت‌های مختلف می‌بینیم: قدم‌زنان، نشسته، غمگین، خوشحال، زنده یا در جایی «شاید» کشته شده. البته راوی در همان لحظه‌ای که ممکن است تصور کنیم زن کشته شده، سر رشته را به دست می‌گیرد و توضیح می‌دهد که زن نباید مرده باشد.

گذشته از حال و هوای شخصیت‌ها، سایر چیزها نیز شکل ثابتی ندارند. هتل، هر لحظه تغییر می‌کند و این تغییر با آنچه در فضای کلی فیلم به چشم می‌آید، هماهنگ است. چیزی زائد نیست، حتی اگر آنچه هست درك نشود، یا دست کم درك آن ساده نباشد. گویی نسبیتی که پیش از آن در علم و ادبیات خودنمایی کرده بود،

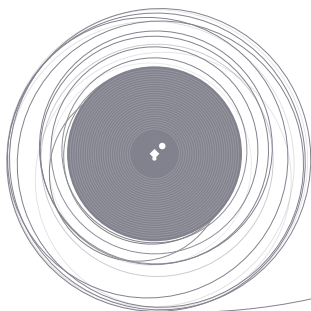
با «مارین‌باد» به سینما هم راه یافته است. زمان و مکان، حتی روی پرده سینما هم می‌توانند نسبی باشند.

»

زمان، بدون اینکه در اختیار ما باشد تغییر می‌کند، عقب و جلو می‌رود و با ما بازی می‌کند. اشیاء عوض می‌شوند، کم و زیاد می‌شوند، و ما باور می‌کنیم که این جابه‌جایی‌ها ممکن است.

«

همه چیز به این رمز و راز، رنگ می‌دهد. «نمایش رزمر» که در آغاز و پایان فیلم اجرا می‌شود، آدم‌هایی که هر وقت کارگردان اراده کند در جای خود ثابت و بی‌حرکت می‌شوند، بازی به ظاهر ساده‌ای که هیچ برنده‌ای ندارد - جز مردی که شاید همسر یا عاشق زن است - مجسمه‌ها و دکورهایی که تغییر می‌کنند و تغییرشان بهت نگاه ما را بیشتر می‌کند. همه این‌ها را باید به قاب عکس‌های دیدنی و زیبایی که آلن رنه در صحنه‌های مختلف به ما نشان می‌دهد اضافه کرد. تصویری که هرچند ظاهری سخت پیچیده دارد و نمی‌توان به سادگی بازش کرد، اما چشم را نمی‌آزارد و نگاه را به دنبال خود می‌کشد. به نظر می‌رسد که پشت پا زدن «رب‌گریه» و «رنه» به شخصیت‌ها و نظم پذیرفته شده، تنها به خود فیلم محدود نشده و شامل منتقدان و بینندگان هم می‌شود. شاید نظر دیگران مهم نباشد. مهم نباشد که کسی با فیلم ارتباط برقرار می‌کند یا نه. «سال گذشته در مارین‌باد» راه خود را باز کرده و بیشتر از پنجاه سال، جایگاه خود را به عنوان یکی از فیلم‌های تأثیرگذار سینمای مدرن پیدا کرده است. جریانی که اگر چه پیش از مارین‌باد آغاز شده بود، اما با این فیلم نفسی عمیق کشید و با گامی بلند به پیشروی ادامه داد.



سال گذشته در مارین باد؛ بدون معانی آشکار یا پنهان

گرد آوری و تلخیص: فرناز شهید ثالث

وضعیت دکور به شکل ناسازگار و متناقضی مدام تغییر می‌کند. مجسمه گاهی درست پشت پنجره فرانسوی هتل است (مثل آن نمای متحرکی که زن، راوی را ترك می‌کند و از میان این پنجره می‌دود). در مواقع دیگر در فاصله‌ای بسیار دور قرار دارد. در برخی صحنه‌ها مجسمه رو به دریاچه است؛ در بقیه، دریاچه پشت آن قرار دارد. در صحنه‌های دیگری نیز پشت مجسمه همان چشم‌انداز آشنا دیده می‌شود



داخل هتل نیز همه چیز مدام در حال تغییر است، مثلاً دکوراسیون اتاق زن مدام به هم ریخته‌تر می‌شود. اثاثیه جدیدی پدیدار می‌شوند، گچ‌بری دیوارها زیاد می‌شوند، و روی پیش‌بخاری گاهی آینه است و گاهی يك تابلوی نقاشی. توصیف مکرر راوی از «هتل وسیع، باروک... غم‌انگیز» و «راهروهای تودرتو» نیز اشاره است به همین تغییران ناگزیر. واژه‌های او نیز گویی نمی‌تواند ظاهر چیزها را که مدام در حال تغییرند، مشخص کند - به همین دلیل خود توصیف‌ها نیز مدام در حال تغییر است، و راوی هر بار از تعبیر دیگری استفاده می‌کند. روابط زمانی نیز به همین ترتیب بغرنج است. در يك نما زن کنار

بیاوریم. روایت نیز اطلاعات داستانی روشنی در اختیارمان قرار نمی‌دهد. مارین باد ابهام را با ایجاد تناقض در سطوح مختلفی خلق می‌کند: تناقض در ارائه مکان، زمان و سببیت. در يك نمای واحد، هم‌جواری ناممکنی در میزانشن اتفاق می‌افتد. يك جا دوربین از آستانه يك در به جلو حرکت می‌کند و چشم‌اندازی را نشان می‌دهد که (گاهی) مقابل هتل قرار دارد. آدم‌هایی که در آن چشم‌انداز دیده می‌شوند سایه‌هایی واضح دارند، در حالی که درخت‌های نوك‌تیز محوطه سایه ندارند.



خورشید هم‌زمان هم می‌تابد، هم نمی‌تابد. جای دیگری از فیلم نمایی از زن وجود دارد (از آن‌جا که شخصیت‌ها نام ندارند، او را زن، قهرمان فیلم را راوی، و مرد قد بلند را مرد دیگر می‌نامیم) که در آن سه تصویر او را در يك قاب می‌بینیم. قاعدتاً دو تا از این تصویرها باید تصویر او در آینه باشد، اما جهت‌های این تصاویر به گونه‌ای است که احتمال وجود آینه محال است.



فیلم سینمایی «سال گذشته در مارین باد»، ساخته «آلن رنه»، برای نخستین بار در سال ۱۹۶۱ به نمایش درآمد. واکنش منتقدان به این فیلم متفاوت بود. این منتقدان در این فیلم نیز مانند فیلم‌های دیگر به دنبال مفاهیم ضمنی می‌گشتند. اما تفسیرهایشان بیشتر تشریح وقایع داستان فیلم بود. وقایعی که بر سر آنها توافق عمومی وجود نداشت. مثلاً اینکه: آیا آن زوج سال قبل با هم ملاقات کرده بودند؟ اگر نه، پس واقعا چه اتفاقی افتاده؟ آیا فیلم عملاً رؤیاهای یا تصورات دیوانه‌وار یکی از شخصیت‌هایش است؟ معمولاً پیرنگ فیلم - چه پیچیده باشد، چه ساده - به تماشاگر اجازه می‌دهد که در ذهن خود يك داستان منطقی (به لحاظ سببی) و سراسر (به لحاظ زمانی) بنا کند. اما مارین باد فیلم متفاوتی است. داستان این فیلم نامشخص است. فیلم فقط پیرنگ دارد؛ داستانی برای استنباط کردن وجود ندارد. به این دلیل که مارین باد استراتژی ایجاد ابهام را به حد نهایت رسانده است. فیلم تماماً بر اساس ابهام بنا شده است. در حین تماشای صحنه‌های آغازین فیلم، به نظر می‌آید که وقایع فیلم، ما را به سمت يك داستان سوق می‌دهد: داستانی بسیار پیچیده. اما کمی بعد تناقض‌ها شروع می‌شود. شخصیتی می‌گوید که واقعه‌ای اتفاق افتاده، زمان و محل وقوع را هم ذکر می‌کند، اما شخصیتی دیگر آن را انکار می‌کند. از آن‌جا که این تناقض‌ها هیچ‌وقت حل نمی‌شوند، ما نیز هرگز در نمی‌یابیم که کدام واقعه را باید جزئی از مجموعه وقایع سببی داستان به حساب

پنجره سمت چپ تخت خواب در اتاقش ایستاده. تاریکی شی در فضای بیرون پنجره آشکار است، و چراغ‌های کنار تخت خواب نیز روشن است. ولی وقتی زن به سمت چپ می‌رود و دوربین با حرکت پن تعقیبش می‌کند، به پنجره دیگری می‌رسد که در آن نور آفتاب دیده نمی‌شود. جنس نور داخل نیز در این قسمت اتفاق متفاوت است، در حالی که هیچ قطعی هم اتفاق نیفتاده است. در طول فیلم وضعیت زمانی وقایع نیز نامشخص است. ابتدا فرض می‌کنیم راوی پس از یک جدایی یک ساله توافق شده در ملاقات اول‌شان، حالا بازگشته تا زن را همراه خود ببرد. ولی وقتی در صحنه پایانی با هم آن‌جا را ترک می‌کنند، صدای راوی این واقعه را طوری توصیف می‌کند که گویی در گذشته اتفاق افتاده – گویی ایت واقعه نیز یکی از همان چیزهایی است که راوی می‌کوشد به یاد زن ببندازد. در ابتدای فیلم (که ظاهراً با ورود راوی به هتل مقارن است) زن مشغول تماشای نمایشی به نام رزمر Rosmer است. در پایان فیلم او تماشای همان نمایش را نیمه‌کاره رها می‌کند تا همراه راوی برود (رفتار زن و راوی در این صحنه مشابه صحنه‌ای از رزمر است که اوایل فیلم دیده‌ایم). نمایش در داستان فقط یک بار اجرا می‌شود، اما در پیرنگ، تمام وقایع مربوط به تلاش راوی برای متقاعد کردن زن، در فاصله دو اجرا از نمایش رزمر اتفاق می‌افتد. قطعیت زمان وقایع نامشخص باقی می‌ماند.

مارین‌باد ترکیب‌های متفاوتی از ابهام مکانی، زمانی، و سببی عرضه می‌کند. یک کنش ثابت از مکانی به مکان دیگر می‌شود. اولین این میج‌کات‌ها اولین سرخ تناقض آمیز فیلم است. مثلاً پس از نمایش رزمر میهمانان را در سالن هتل می‌بینیم که در گروه‌های چند نفری ایستاده‌اند؛ زنی موبور در نمای متوسط رویش را از سمت دوربین می‌گرداند، در میانه چرخش او یک قطع او را به مکانی دیگر می‌برد. زن همان لباس را پوشیده و جای قرار گرفتنش در قاب هم یکی است. همراه این قطع شگرد دیگری نیز به کار رفته که در طول فیلم به طور مکرر از آن استفاده شده: شروع یا توقف ناگهانی صدای بلند ارگ در باند صدا. تغییرات ناگهانی در باند صدا نیز تأکید دیگری است بر عدم تداوم و هم‌جواری‌های غافلگیرکننده.

نمونه دیگر وقتی است که زن و راوی در راهرو هتل با هم صحبت می‌کنند. در نمای اول آدم‌های متعددی در پس زمینه حضور دارند؛ بعد از قطع، زن و مرد در راهروی دیگری تنها هستند، در حالی که در صحبت‌شان وقفه‌ای نیفتاده است.

در لحظات دیگری، مکان و زمان ثابت باقی می‌ماند ولی کنش‌ها تغییر می‌کند. بسیاری موارد دوربین در ابتدای نما شخصیت‌هایی را نشان می‌دهد و بعد حرکت می‌کند و پس از طی مسافتی همان آدم‌ها را در مکان دیگری نشان می‌دهد. این مورد هنگام مواجهه راوی با زن اتفاق می‌افتد. در نمای متوسط هستند و مرد مشغول صحبت است. بعد دوربین به سمت راست حرکت می‌کند و از مقابل آدم‌های زیادی می‌گذرد و به راوی می‌رسد که حالا در انتهای اتاق ایستاده به سمت راست نگاه می‌کند. بعد با یک حرکت پن، زن را نشان می‌دهد که از پله‌های طبقه بالا پایین می‌آید. در بسیاری موارد دیگر، دوربین از روی آدم‌هایی می‌گذرد که در همان نما از تو ظاهر می‌شوند.

مارین‌باد تناقض‌های مکانی، زمانی و سببی را به شیوه‌های مختلفی با هم ترکیب می‌کند. صدای راوی وقایعی را توصیف می‌کند که در ابتدا به نظر منطقی می‌آید، ولی به تدریج با تصویر مغایرت پیدا می‌کند. در یک نما (همان نمایی که معلوم نیست شب است یا روز) ظاهراً مشغول تماشای یک فلاش‌بک هستیم، به قول راوی همان شبی که او زن را اغوا کرد. در ابتدا تصاویر با کلام راوی که با فعل‌های گذشته حرف می‌زند هماهنگ است، ولی به مرور تضادها رخ می‌نماید. راوی می‌گوید که زن به رختخواب رفت، اما در تصویر او همچنان کنار دیواری که از آینه تشکیل شده، ایستاده. راوی تصدیق می‌کند که: «درست است، آینه عظیمی کنار در قرار داشت ... آینه بزرگی که شما از آن دوری می‌کردید.» با این حال زن همچنان کنار آینه ایستاده و به آن تکیه داده است. در موارد دیگر راوی صریحاً تأکید می‌کند که کل ماجرا اشتباه است. مرد دیگری را می‌بینیم که ظاهراً از سر حسادت به خاطر رابطه با راوی به زن شلیک می‌کند. در «زمان حال» راوی همچنان صحنه را برای زن توصیف می‌کند و می‌کوشد کاری کند که او به یاد بیاورد. اما بعد می‌گوید:

«این پایان درستی نیست. شما که زنده‌اید» در جایی دیگر راوی می‌گوید که وارد اتاق خواب زن شده و به او تجاوز کرده و بعد خودش این مورد را انکار می‌کند. تصویر، ورسیون‌های مختلفی را نشان می‌دهد که در آن‌ها زن، گاهی از وحشت گریه می‌کند و گاهی از او استقبال می‌کند. توصیف‌های راوی از وقایع «سال گذشته» قابل اعتماد نیست، زیرا او ورسیون‌های ناسازگاری عرضه می‌کند.

فیلم مراقب است که سرخ‌هایی را برای روشن شدن قضایا ارائه نکند. اسم فیلم نیز حالتی کاملاً تصادفی است. از این اسم چنین برمی‌آید که واقعه‌ای مهم در زمان و مکانی مشخص اتفاق افتاده. اما در واقع راوی بارها اعلام می‌کند که یک سال پیش زن را در فردریش‌باد ملاقات کرده. فقط وقتی زن به کلی انکار می‌کند که در آن مکان بوده، او پاسخ می‌دهد: «شاید هم جای دیگری بود ... کارل‌تاد، مارین‌باد، یا بادن‌سالزا یا در همین اتاق». ما حتی روابط میان شخصیت‌ها را هم نمی‌دانیم. راوی می‌گوید که مرد دیگر «شاید» شوهر زن باشد. ممکن است برادر، دوست، یا عاشقش باشد، ولی ما برای دانستن اینکه کدام یک از آن‌هاست، راهی نداریم. همیشه شخصیت‌ها بدون استثناء یکدیگر را «شما» خطاب می‌کنند، نه «تو». در نتیجه نمی‌فهمیم میزان صمیمیت زن نسبت به هر یک از دو مرد در چه حد است. مارین‌باد تلاش ما را در ساختن کلیتی منسجم از اجزای کوچک به بازی می‌گیرد، و در عین حال در آن اشاره‌هایی هست مبنی بر این‌که بنا کردن کلیت متحد ناممکن است. نخست مجسمه‌هایی هستند که شخصیت‌ها اغلب کنارشان می‌ایستند. راوی شرح می‌دهد که هر یک چگونه حالت مجسمه‌ها را به شکلی متفاوت تفسیر می‌کرده‌اند. راوی معتقد است که (مجسمه) مرد، زن را از خطری مشخص برحذر می‌دارد، در حالی که زن معتقد است که (مجسمه) زن نظر مرد را به چیزی جلب می‌کند. هر کدام از این فرض‌ها می‌تواند توضیحی منطقی باشد بر حالت مجسمه‌ها (همچنان که می‌توان تعبیر دیگری نیز ارائه کرد). صدای راوی می‌گوید «هر دو احتمال ممکن بود.» ولی بلافاصله به شرح و بسط تعبیر خودش ادامه می‌دهد. دست آخر راوی شرح می‌دهد که چگونه زن روی تعیین هویت مجسمه‌ها اصرار می‌کرده: «شما... بنا کردید به نامیدن مجسمه‌ها

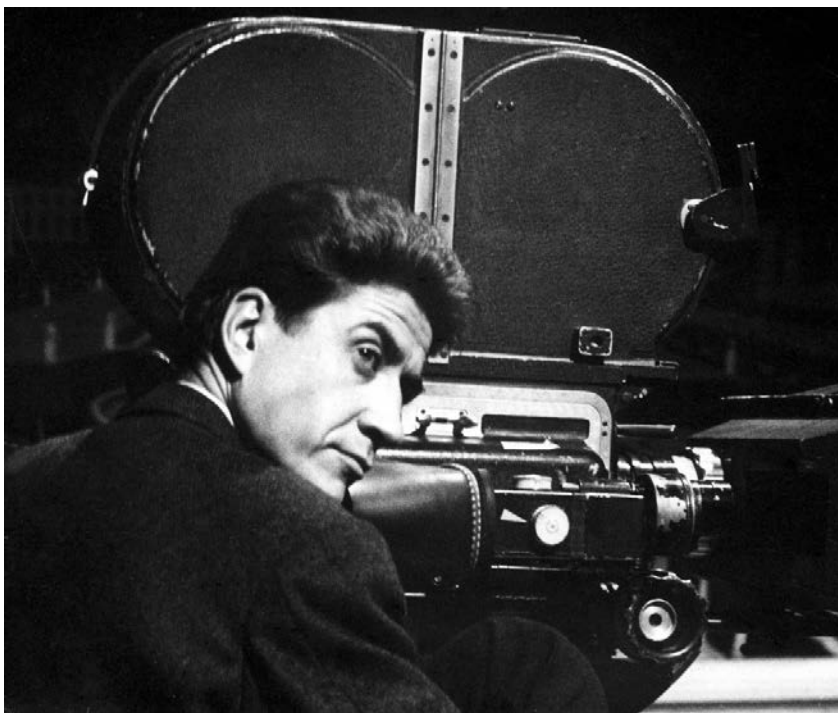
به نظرم، به شکلی تصادفی. بعد من گفتم آنها همان قدر می‌شود من و شما باشیم که هر کس دیگری، بگذارید بی‌نام باشند تا فضا برای ماجراجویی باز باشد»، اما زن هنوز اصرار می‌کند که مجسمه‌ها را تفسیر کند و می‌خواهد داستانی برای‌شان بسازد. بعدتر مرد دیگر شرح دقیقی از مجسمه‌ها ارائه می‌کند و آن‌ها را شکل تمثیلی چارلز سوم به حساب می‌آورد. این بار ظاهراً به تفسیر درستی دست یافته‌ایم، چراکه به نظر می‌رسد مرد دیگر اطلاعات خاصی دارد که دیگران ندارند. ولی از آن جا که در فیلم به همه آدم‌ها مشکوک هستیم – شاید هم این را از خودش درآورده باشد. مجسمه از جنبه‌های مختلفی شبیه کل فیلم است: موقعیت مکانی و زمانی آن بی هیچ توضیحی مدام تغییر می‌کند و معنای نهایی آن گنگ باقی می‌ماند. نشانه دیگر نامعلوم بودن نهایی فیلم به مکان مربوط است. فیلم در پایان زن را به همراه راوی در حیاط هتل سرگردان رها می‌کند. هتل و حیاط مارپیچش اشاره‌ای است به مارپیچ بودن خود روایت. وضعیت مکان، چه داخل و چه خارج، نامحتمل است؛ تشخیص وضعیت آن برای ما ناممکن است. صدای راوی در آخر فیلم مکان را این گونه توصیف می‌کند: «حیاط این هتل به سبک فرانسوی بود، نه درختی، نه گلی، نه گیاهی، هیچ. شن، سنگ، مرمر، خطوطی راست که شکل‌های بی‌انعطافی در فضا می‌آفریند که هیچ راز و رمزی ندارد.» مکان آن طور که او تشریح می‌کند ثابت و پایدار و بی‌ابهام است؛ اما دیده‌ایم که تناقض‌ها و ناممکن‌های بسیاری در این جا وجود دارد. راوی ادامه می‌دهد: «به نظر ناممکن می‌آمد – در ابتدا – که کسی راهش را در آن جا گم کند. در ابتدا. در میان آن سنگ‌ها، هر جا که بودی، بلافاصله، راحت را تا ابد گم می‌کردی، در شب ساکت، تنها با من.»

این سهولت راه گم کردن در مسیری که به شکل غلط‌اندازی سرراست به نظر می‌آید اشاره‌ای است به کوشش تماشاگر در بنا کردن داستان فیلم. «در ابتدا» به نظر می‌آید که ردیف کردن وقایع به ترتیب زمانی ممکن است. اما به تدریج خودمان را درمانده احساس می‌کنیم. يك مایه تکرارشونده فیلم بازی‌ای است که مرد دیگر در مقابل حریفان متعددی انجام می‌دهد و همیشه می‌برد. بازی به لحاظ عرضه معنایی نهانی، سمبلیک نیست، ولی

تصویر سومی است از ناممکن بودن. بدون دانستن کلید بازی، بردن ناممکن است. یکی از ناظران اشاره می‌کند شاید کسی که بازی را آغاز می‌کند می‌برد – اما مرد دوم حتی وقتی آغازکننده نیست می‌برد. راوی می‌کوشد کلید را بیابد، ولی فیلم راه حلی ارائه نمی‌کند. در عوض، این بازی اشاره‌ای است به تماشاگر که بداند مشغول تماشای چه نوع فیلمی است. راوی نیز کلید خاصی در اختیار ندارد که ما را در انسجام بخشیدن به فیلم کمک کند؛ فیلم نوعی بازی است که ما در هر حال بازنده آنیم. ساختار کلی مارین باد نوعی بازی است با منطق، مکان و زمان، که داستان کامل مشخصی – به عنوان جایزه‌ای برای برنده این «بازی» – از آن نتیجه نمی‌شود. به همین دلیل است که مارین باد برای برخی جذاب است ولی دیگران را مأیوس می‌کند. آن‌هایی که انتظار داستان از آن دارند و نمی‌توانند شکل فعلی فیلم را بپذیرند، فیلم به نظرشان گنگ می‌آید. اما مارین باد با نادیده گرفتن انتظارات سنتی، و اثبات این نکته که روایت فیلم می‌تواند خودش را بر ساختاری بازی گونه از سببیت، زمان و مکان، به شکلی متکی بر ابهام بنا کند – شاید برای نخستین بار در تاریخ سینما – از پذیرفتن هر معنای آشکاری طفره می‌رود و تماشاگرش را در یافتن معانی ضمنی به بازی می‌گیرد. منتقدان اغلب کوشیده‌اند يك کلید مضمونی برای فیلم بیابند ولی عملاً این پویایی فرمی را نادیده گرفته‌اند. بیشتر جذابیت مارین باد برای تماشاگر به همین روند کشف ابهام آن مربوط است. راوی فیلم در مورد اصرار بر تفسیر کردن مجسمه‌ها توصیه خوبی می‌کند. ما نیز در مورد شخصیت‌ها و شگردهای دیگر باید بگوییم: «بگذارید بی‌نام باشند، تا فضا برای ماجراجویی باز بماند.»

منبع:

۱. مفاهیم نقد فیلم، مجید اسلامی



آلن رنه از آغاز تا پایان

گرد آوری و تلخیص: فرناز شهید ثالث

«سینما آزمایشگاهی است که همه چیز را در آن مخلوط می‌کنیم، بدون آنکه از نتیجه آن خبر داشته باشیم.» همین يك جمله از آلن رنه - فیلمساز فرانسوی، ۱۹۲۲-۲۰۱۴ - نشان می‌دهد با فیلمسازی متفاوت طرف هستیم. تفاوتی که نه تنها در نتیجه نهایی آثارش به چشم می‌آید، که حتی در دوران نه چندان کوتاه فیلمسازی او نیز جلوه می‌کند. کسی که در طول بیش از شصت سال کار حرفه‌ای، به عنوان یکی از پیشروان سینمای مدرن در فرانسه کار کرد و در ساختن فیلم‌هایش از حوزه‌های مختلف فرهنگی و هنری، مانند نقاشی و تئاتر و موسیقی و ادبیات استفاده‌ای درخشان کرد. او آخرین جایزه خود را تنها سه هفته پیش از مرگ، در سن ۹۱ سالگی به خانه برد.

آغاز

آلن رنه در سوم ژوئن ۱۹۲۲ در غرب فرانسه به دنیا آمد. تنها فرزند خانواده بود و به دلیل بیماری تنفسی در دوران کودکی، بیشتر تحصیلاتش را در خانه گذراند. شاید همین دور ماندن از هم‌سن و سال‌هایش باعث شده باشد عاشق خواندن کتاب شود. همه جور کتابی می‌خواند: از آثار کلاسیک گرفته تا کتاب‌های کمیک. از حدود ۱۰ سالگی در علایقش تغییری ایجاد شد و غیر از رمان، به تماشای فیلم هم نشست. پدر و مادرش وقتی اشتیاق او را به تصویر دیدند، برای تولد دوازده سالگی، به او يك دوربین كدك هشت میلی‌متری هدیه دادند. دوربینی که آلن رنه با آن اولین تلاش‌هایش را برای ساختن فیلم کوتاه آغاز کرد. در ادامه همین جستجوها بود

که در چهارده سالگی، سورئالیسم را کشف کرد و به آثار «آندره برتون» علاقه‌مند شد. در پاریس، دیدن تئاتر شوق بازیگری را در «رنه» برانگیخت. سال ۱۹۳۹ به پاریس رفت تا در کمپانی «تئاتر د ماتورن» به عنوان دستیار مشغول به کار شود. از ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۲ بازیگری خواند. بازی در «آخرین بازدید تا شب» (Les Visiteurs du soir) از جمله فعالیت‌های این دوره او بود. البته علاقه به بازیگری ماندگار نبود. در سال ۱۹۴۳ تصمیم گرفت راهش را عوض کند و در مدرسه فیلم IDHEC تدوین فیلم بخواند. یکی از استادانی که در این سال‌ها روی او تأثیر زیادی گذاشت، فیلمسازی به نام «ژان ژرمیون» بود. رنه در سال ۱۹۴۵ برای خدمت نظام به آلمان و کمی بعد به اتریش اعزام شد. سال بعد به پاریس برگشت تا کارش را به عنوان تدوینگر فیلم آغاز کند اما در کنار این کار، به ساخت فیلم کوتاه هم پرداخت.

در سال ۱۹۴۸، بعد از ساخت چند فیلم کوتاه و مستند درباره تعدادی از هنرمندان، سفارشی برای ساخت يك فیلم هشت میلی‌متری درباره ون‌گوگ گرفت. نتیجه کار آنقدر خوب بود که تهیه‌کننده‌اش سفارش خود را عوض کرد و از رنه خواست تا فیلم را به شکل ۳۵ میلی‌متری بازسازی کند. «ون‌گوگ» بازسازی شده، چند جایزه از جمله جایزه

بینال ونیز را برای رنه به همراه داشت. اگرچه در این فاصله تعدادی فیلم کوتاه و مستند ساخت، اما دوران شهرت او با ساختن فیلم «شب و مه» (۱۹۵۵) آغاز شد. «شب و مه» یکی از اولین فیلم‌های مستند درباره اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها بود. با وجودی که این فیلم از تیغ سانسور فرانسه آن زمان جان سالم به در نبرد، با این حال نتیجه نهایی آنقدر تأثیرگذار بود و در یادها باقی ماند که همیشه به عنوان یکی از آثار تحسین‌برانگیز رنه از آن یاد می‌شود.

رنه در این دوره از فعالیت خود با هنرمندان بسیاری از جمله نقاشان و نویسندگان و شاعران و فیلم‌سازان مختلف نشست و برخاست داشت. دوستی‌هایی که بی‌تردید در آینده هنری رنه تأثیرگذار بودند.

فیلم‌های داستانی

نخستین فیلم داستانی رنه، «هیروشیما عشق من» بود که در سال ۱۹۵۹ ساخته شد. پیشنهاد اولیه تهیه‌کننده، ساخت فیلمی مستند درباره بمب اتم بود اما رنه آن را به فیلم اردوگاه‌های نازی بسیار نزدیک دید و نخواست يك تجربه را دوباره تکرار کند. بنابراین ایده فیلم را با رمان‌نویس فرانسوی - مارگریت دوراس - در میان گذاشت. نتیجه همکاری دوراس و



رنه، تبدیل به فیلمی ماندگار شد که همان سال هم در جشنواره کن چشم‌ها را به خود گرداند. رنه همکاری با رمان‌نویسان را ادامه داد و فیلم بعدی خود - سال گذشته در مارین‌باد - را نیز با فیلمنامه‌ای از «آلن رب‌گریه» رمان‌نویس مدرن فرانسوی به تصویر کشید.

”

سال‌های آغازین دهه ۶۰ در فرانسه، هم‌زمان بود با حضور نظامی فرانسوی‌ها در الجزایر. گروهی از روشنفکران و هنرمندان فرانسوی در اعتراض به این حضور نظامی بیانیه‌ای به نام «مانیفست ۱۲۱» امضاء کردند. رنه یکی از امضاء کنندگان این بیانیه بود. فعالیت هنری او در این سال‌ها به شدت تحت تأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی و درگیری فرانسه با الجزایر قرار گرفت.

“

فیلم بعدی او به نام «موریل» در سال ۱۹۶۳، یکی از نخستین فیلم‌های فرانسوی است که هر چند غیر مستقیم، به مسئله الجزایر می‌پردازد. شیفت‌های رنه با ساختن فیلم‌هایی در اعتراض به قدرت‌های سیاسی ادامه داشت. سال ۱۹۶۶ با فیلم «جنگ تمام شده» به جشنواره فیلم کن رفت. فیلمنامه این فیلم را «خورخه سمپرون» اسپانیایی نوشته بود. هر چند نویسنده و کارگردان، هر گونه شباهتی بین فیلم و اسپانیای زیر سلطه فرانکو را تکذیب کردند، اما با درخواست حکومت اسپانیا این فیلم از بخش مسابقه خارج شد. سال بعد هم رنه، همراه با شش فیلمساز دیگر از جمله ژان لوک گدار، برای اعتراض به جنگ ویتنام، مجموعه آثاری به نام «دور از ویتنام» را جمع‌آوری کردند.

از سال ۱۹۶۸ به بعد، رنه مسیر فعالیتش را تغییر داد و دست کم به صورت مستقیم به مسائل سیاسی نپرداخت. برای مثال فیلمی علمی-تخیلی ساخت که البته موفقیت چندانی به دست نیاورد. بعد از آن برای مدتی به آمریکا رفت و پروژه‌های مختلفی دست گرفت که بی سرانجام ماندند. در این فاصله کتابی از عکس‌های منتشر کرد. عکس‌ها را در فاصله سال‌های ۱۹۴۸ تا ۱۹۷۱ از لوکیشن فیلم‌های مختلف خود انداخته بود. لندن، اسکاتلند،



پاریس، نیویورک، هیروشیما و شهرها و کشورهای دیگر.

در سال ۱۹۷۷ فیلم «مشیت الهی»، اولین فیلم انگلیسی زبان خود را ساخت. فیلم بعدی او، «عموی آمریکایی من» نه تنها جوایز مختلف بین‌المللی را کسب کرد، که یکی از فیلم‌های رنه بود که مورد توجه عموم مردم قرار گرفت.

کارگردان متحول می‌شود

”

از سال ۱۹۸۰ به بعد، رنه تغییری در شیوه فیلمسازی خود ایجاد کرد. علاقه پیدا کرد که عناصر مختلف فرهنگ مردم را به سینمای خود وارد کند. به خصوص نقاشی و موسیقی و تئاتر.

“

هر چه گذشت، رنه به استفاده از موسیقی پاپ در فیلم‌هایش علاقه بیشتری پیدا کرد. نزدیکی به تئاتر هم که نشانه‌های آن در فیلم‌های سال‌های آغاز فعالیتش، مانند «سال گذشته در مارین باد» دیده می‌شد، در این سال‌ها بیش از پیش تکرار شدند. در سال ۱۹۸۶، در جایی گفته بود «به جدایی سینما و تئاتر باور ندارم و نمی‌خواهد از آنها دشمن بسازد». ترجیح می‌داد در کارهایش از «آدم‌های تئاتر» استفاده کند و گفته بود که هیچ وقت نخواست رمانی را فیلم کند. البته عمر این اظهار نظر در سال ۲۰۰۹ با ساختن فیلم «علف‌های وحشی» که برداشتی بود از رمان «حادثه» به قلم «کریستین گیلی» تمام شد. هرچند کارش را چنین توجیه کرد که علاقه‌اش به فیلم ساختن از روی این رمان، به دلیل دیالوگ‌های تأثیرگذار آن بوده. تا جایی که در تبدیل رمان به فیلمنامه این دیالوگ‌ها دست نخوردند. بعد از نمایش فیلم «علف‌های وحشی»، جشنواره کن جایزه یک عمر فعالیت هنری را شایسته آلن رنه دانست.

رنه در دو فیلم آخر خود نیز ریشه‌های تئاتری خود را نشان داد. فیلم «هنوز هیچی ندیده‌ای» اقتباسی بود از دو نمایشنامه از «ژان آنوی». این فیلم برای به دست آوردن نخل طلای کن کاندیدا شد. آخرین فیلم او، «زندگی ریلی»، سومین فیلم رنه با اقتباس از نمایشنامه‌ای از «آلن آیسبورن» بود. در این فیلم، سه زوج، با خبر بیماری لاعلاج

یکی از دوستانشان مواجه می‌شوند. با این فیلم بود که رنه موفق شد خرس نقره‌ای شصت و چهارمین جشنواره فیلم برلین را به دست آورد. جایزه‌ای که برای دست یافتن به راه‌های تازه هنری به او تعلق گرفت اما شیرینی آن برای رنه، سه هفته بیشتر دوام نیاورد. آلن رنه در روز یکم مارس ۲۰۱۴، برابر با ۱۰ اسفند ۱۳۹۲ درگذشت تا مرگش پرونده بیش از شصت سال فعالیت هنری او را ببندد.

رنه و دیگران

آلن رنه را غالباً یکی از کارگردان‌های جریان موج نو فرانسه می‌دانند. خودش در این باره می‌گوید اگرچه از نظر سن و سال با کارگردان‌هایی مانند تروفو و بازن، اختلاف سنی زیادی داشته اما به دلیل نزدیکی فکری به آنها، با این گروه دوست بوده. همچنین یادآوری می‌کند که موج نو شرایطی را فراهم کرد که بتواند اولین فیلم داستانی خود، «هیروشیما عشق من» را بسازد. گذشته از این، دوستی او با نویسندگان چپ فرانسه مانند دوراس هم عمیق بود. فیلم‌های اولیه رنه به همین دلیل به ادبیات چپ‌گرای دهه ۶۰ نزدیک بود.

بر خلاف بسیاری از هم‌نسلان خود، علاقه‌ای به نوشتن فیلمنامه برای فیلم‌هایش نداشت و اهمیت زیادی به انتخاب فیلمنامه نویسنده مناسب می‌داد. در نهایت هم دخالت چندانی در کار فیلمنامه‌نویسان نمی‌کرد. از طرف دیگر، تسلط او به نمایشنامه باعث شد تا در تعداد زیادی از فیلم‌هایش، به ویژه در فیلم‌های آخر، از نمایشنامه‌ها استفاده کند.

”

«زمان» و «خاطرات» - دست کم در فیلم‌های اول رنه - به عنوان دو عنصر اساسی فیلم شمرده می‌شوند. او خود فیلم‌هایش را تلاشی - هرچند ناموفق - برای رسیدن به پیچیدگی‌های فکر و مکانیسم تفکر عنوان کرده است.

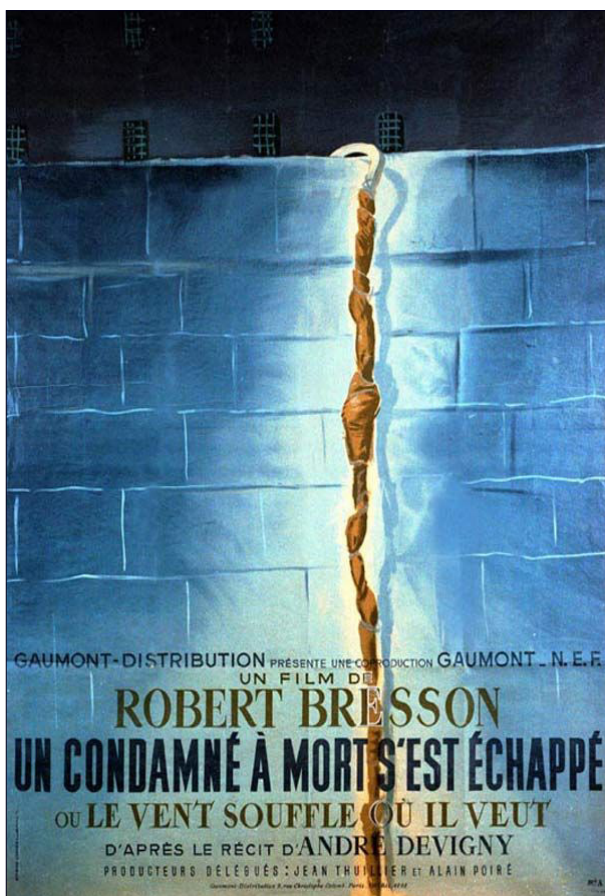
“

یکی دیگر از ویژگی‌های آلن رنه به عنوان فیلمساز، تغییر نگاه او در طول سال‌های فعالیتش بوده. تا جایی که با گذشت زمان از نگاه سیاسی و اجتماعی اولیه فاصله گرفته و توانسته خود را با شرایط روز

همه‌هنگ کند. چنین تغییر و انعطافی، البته از هرکسی ساخته نیست.

جوایز

آلن رنه در کارنامه خود، ساخت پنجاه فیلم کوتاه، مستند و داستانی را ثبت کرده است. برای این فیلم‌ها تعدادی جایزه بین‌المللی دریافت کرده که مهم‌ترین آنها جایزه نخل طلای کن، جایزه بزرگ کن، شیر طلای ونیز و خرس نقره‌ای برلین بوده. فیلمسازی که در سن ۹۱ سالگی فیلم می‌سازد و با فیلمش می‌تواند نگاهی نو به سینما وارد کند و خرس نقره‌ای را به دست آورد، البته فیلمسازی معمولی نیست!



باد هر جا بخواهد می وزد

نویسنده: سعید رحیمی

خلاصه داستان

فیلم داستان مردی به نام فونتین است که یکی از عناصر نهضت مقاومت فرانسه بوده و توسط آلمان ها اسیر می شود و قصد می کند هرطور شده از آن جا بگریزد.

A Man Escaped

Directed By:	Robert Bresson
Produced By:	Alain Poiré Jean Thuillier
Written By:	Robert Bresson François Leterrier Charles Le Clainche Maurice Beerblock Roland Monod
Starring:	Wolfgang Amadeus Mozart Léonce-Henri Burel Raymond Lamy
Music By:	11 November 1956
Cinematography:	99 Min
Editing By:	France
Release Dates:	French
Running Time:	
Country:	
Language:	

از این نوشته بررسی و انطباق موارد فوق در فیلم «یک محکوم به مرگ گریخته است»

در «یک محکوم به مرگ گریخته است»، کنش اصلی فیلم به جای گروهی از شخصیت‌ها، حول و حوش یک شخص دور می‌زند و گفتگوها اغلب جای خود را به روایت‌گری اول شخص می‌دهند و این روایت‌گری را بر حسب پیوندی که میان صحنه‌ها ایجاد می‌کند، می‌توان توجیه کرد و نکته جالب این‌جا است که این روایت‌گری اغلب در مورد آن‌چه نمی‌دانیم و یا آن‌چه می‌خواهیم از آن مطلع شویم، چیزی به ما نمی‌گوید بلکه فقط کنش را مضاعف می‌کند، در این‌جا طبعاً ما اول کلام را دریافت می‌کنیم و بعد صحنه را، و یا برخی اوقات اول صحنه را می‌بینیم و بعد توضیح یا توصیف آن‌چه را که قبلاً اتفاق افتاده است، می‌شنویم. (به عنوان مثال، دقت کنید به فصلی که فونتین را می‌بینیم که پارچه بالش را پاره می‌کند، بعد پارچه را دور سیمی که از اسکلت تخت کنده شده است می‌پیچد و سپس

به بررسی تحلیلی این مورد می‌پردازیم. در هنر اندیشه‌ورز، علاوه بر سبک هنرمند که خاص کار اوست، فرم اثر هنری به شیوه‌ای بسیار موکد حاضر است و تأثیر آگاهی از این فرم است که عواطف مخاطب را بر می‌انگیزاند، به همین علت آگاهی از فرم و سبک برسون؛ شاید اولین گام در راستای شناخت آثارش باشد.

ذکر دو نکته ضروری است؛ اول این که اغلب برسون موضوعی داغ را در چارچوبی سرد قرار می‌دهد و دوم این که فرمی را انتخاب می‌کند که کاملاً با درون‌مایه هم‌خوان است. توضیح این که او فرمی را به کار می‌گیرد که کاملاً بیانگر و مطابق همان چیزی است که می‌خواهد بگوید در واقع این فرم عین آن چیزی است که وی می‌خواهد بگوید و عواطف را در همان زمانی که برانگیخته می‌شوند به انضباط در می‌آورد؛ یعنی در درون مخاطب آرامشی خاص و حالتی از توازن معنوی را موجب می‌شود که خود دقیقاً موضوع فیلم است. شاید بتوان این طریق را سبکی معنوی در فیلم‌های برسون دانست. هدف

برخی آثار هنری به طور مستقیم احساسات را بر می‌انگیزد و در نتیجه مخاطب را مستقیم در گیر خود می‌کنند و موجب همدلی می‌شوند اما برخی دیگر از طریق عقل، احساسات را فرا می‌خوانند و سپس با ایجاد فاصله، مخاطب را به تأمل وادار می‌دارند. در هنر موجد فاصله یا هنر اندیشه‌ورز نیروی عاطفی با واسطه اعمال می‌شود بدین معنی که کشش به سمت درگیری عاطفی، از طریق عناصری در اثر بر قرار می‌شود که محرک فاصله، بی‌اعتنایی و بی‌طرفی‌اند، پس درگیری عاطفی همیشه به میزانی کمتر یا بیشتر، به تعویق می‌افتد و بدین طریق مخاطبش را ارتقا می‌بخشد. روبر برسون، استاد شیوه‌ی اندیشه‌ورز است و چون ذات هنر اندیشه‌ورز سخت و سنگین است و به خوبی درک نشده است، او را کارگردانی خاص و اسرارآمیز می‌دانند. از این رو برای درک بهتر و بیشتر هنر اندیشه‌ورز و در این‌جا به طور خاص برسون و فیلم «یک محکوم به مرگ گریخته است»



صدا را می‌شنویم؛ آن را محکم پیچیدم.) تاثیر این روایت‌گری اضافی این است که صحنه را جا به جا تاکیدگذاری می‌کند و این روایت‌گری مشارکت تخیلی مخاطب را در کنش قطع می‌کند و ترتیب آن از تفسیر به صحنه باشد یا از صحنه به تفسیر، نتیجه یکسان است و در نتیجه توالی عاطفی متعارف را تشدید و در عین حال متوقف می‌کند. همچنین باید توجه داشت در نوع اول مضاعف‌سازی، جایی که پیش از دیدن رویداد، در مورد آن می‌شنویم، شاهد تخطی عمدی از یکی از شیوه‌های سنتی درگیری روایی هستیم یعنی تخطی از تعلیق. نکته قابل ذکر این که در این فیلم می‌بایست تعلیق نقش بزرگی بازی کند، اما از ابتدا به یک‌باره عنوان فیلم حتی با نوعی دستپاچگی، نتیجه را لو می‌دهد و ما می‌دانیم که فونتین موفق به فرار می‌شود، پس تمامی حواس و ادراک خود را دیگر نه به نتیجه کار بلکه به فرآیند و جزییات فرار می‌دهیم و بدین ترتیب نوع دیگری از تعلیق بر داستان حاکم می‌شود که بر پایه علت است (خود فعل فرار) و نه معلول (نتیجه فرار).

علاوه بر این می‌توان گفت که فرم این فیلم به شدت خطی است و ضد دراماتیک، صحنه‌ها ناگهان قطع می‌شود و بدون تاکید واضح به پایان می‌رسد (دقت کنید به این که روایت هیچ گونه گزارشی از این که چرا اساساً فونتین در زندان است به ما نمی‌دهد). پس داراماتیک بودن نیز چهره جدیدی به خود می‌گیرد؛ نگاه احترام‌آمیزی که به حالات بیرونی آدم‌ها جلب می‌شود، به زیبایی انسانی که مشغول کار است و تنشی که بر آمده از ریتم معمول زندگی است.

در فیلم انواع درگیری‌هایی را که ایجاد می‌شود، با استفاده از حالت بیانی بازیگری، دفع می‌کنند. باز هم شیوه خاص برسون در هدایت بازیگران و روشی که برای استفاده از غیر حرفه‌ای‌ها دارد کاملاً برجسته می‌شود. برسون می‌خواهد که بازیگر یا به تعبیر خود او «مدل‌ها» به جای این که با نقش یکی شوند آن را فارغ از هر اوج دراماتیکی گزارش کنند. و هدف او در اصل این است که مانع از یکی شدن بازیگر با نقش شود و در عین حال مخاطب را از همذات پنداری باز دارد

تا اوج‌های عاطفی به صورتی فاصله‌دار و فشرده و موجز به نمایش در آید.

در درون مایه این اثر معنای حبس و آزادی و مظاهر جنایت و وظیفه مذهبی به طور مرتب نمود پیدا می‌کنند. ماجرا که در یک زندان آلمانی واقع در فرانسه اشغالی می‌گذرد درون مایه را به طور شفافی سر راست و مستقیم می‌کند و آزادی به این ترتیب حاصل می‌شود که قهرمان بر خودش و بر یاس و وسوسه ماندگاری غلبه می‌کند و می‌گریزد، موانع هم در اشیای مادی نمود یافته‌اند و هم در پیش‌بینی ناپذیری آدم‌هایی که در اطراف قهرمان قرار دارند. (شاید عنوان فرعی فیلم «باد هر جا بخواهد می‌وزد» مویید این درون مایه تسلیم ناپذیری فیلم باشد). فونتین در آغاز حبس خود ریسک اعتماد به دو غریبه داخل حیاط را به جان می‌خرد و به اعتماد او خیانت نمی‌شود. وی به همدست جوانی که در شب فرار او به داخل سلول انداخته می‌شود اعتماد می‌کند و موفق به فرار می‌شود، اضافه کنم که ماهیت اصلی درام داستان‌های برسون کشمکش درونی است؛ یعنی مبارزه علیه خود و تمام ویژگی‌های فرمی برسون در خدمت همین هدف است. (دقت کنید به فصلی که فونتین در سلول منزوی شده است و علیه یاس و نوامیدی می‌جنگد). نکته

بسیار مهم این که این درام درونی که در فیلم برسون خواهان ارائه آن است اصلاً به معنای روانشناسی نیست. این عقیده آشکار است که تحلیل روانشناسانه سطحی است (چرا که روانشناسی معنی قابل تشریحی به کنش می‌بخشد که هنر واقعی فراتر از آن است) و هدف او بی شک باور ناپذیر بودن شخصیت‌ها نیست بلکه قصد دارد شخصیت‌ها مات و کدر باشند، به گفته خود برسون او به فرم‌های کنش معنوی علاقه‌مند است، گویی بیشتر به فیزیک روح‌ها علاقه‌مند است تا روانشناسی آن‌ها. پس در نهایت این که چرا آدم‌ها به فلان شیوه رفتار می‌کنند درک شدنی نیست (روانشناسی دقیقاً ادعای فهم این مورد را دارد).

در فیلم یکی از نکات بسیار قابل توجه این که بهترین و قدرتمندترین صحنه‌ها آن‌هایی است که قهرمان را جذب کار خویش نشان می‌دهد؛ فونتین با قاشقی در را می‌تراشد و تراشه‌های چوبی را که به صورت کپه‌ای بر زمین می‌افتند با یک تکه چوب جارو جمع می‌کند و این کار را یک ماه صبورانه انجام می‌دهد تا در باز شود و می‌توان دست‌های پر برکت و بزرگ فونتین را در تلاش بی‌پایان خود دید و لذت وافر برد. و شاید بتوان گفت: حساسیت برسون در این مورد ضد رمانتیک و جدی است و لذت‌های سهل



و ممتنع حاصل از زیبایی‌های جسمانی و ترفندی را به نفع لذتی دیر پا تر، تهذیب کننده‌تر و اصیل‌تر دفع می‌کند و با رشد و تحول این حساسیت، ابزارهای سینمایی برسون بیش از پیش ساده و بی‌تکلف می‌شود (دقت کنید به این که در سراسر این فیلم به پیراهن خونی و شلوار کثیف فونتین کمتر توجه می‌کنیم). سبک معنوی برسون گونه‌ای آگاهی غیر خودخواهانه را به نمایش می‌گذارد (اهمیت نقشه فرار از زندان مصداق این مورد است) زیرا که نقشه، انرژی‌هایی را که برخی جهات صرف اشخاص می‌شود، جذب می‌کند و شخصیت و منش را محو می‌کند، شخصیت به مفهوم آن‌چه در هر انسان خصیصه‌ای فردی محسوب می‌شود و یا محدوده‌ای که ما در آن گرفتار آمده‌ایم. آگاه از خود یا نفس، همان ثقلی است که روح را تحت فشار قرار می‌دهد. سر کوب آگاهی از نفس، همان رحمت یا سبک معنوی است.



در این فیلم به گونه‌ای فزاینده از داستان دور و به مستند نزدیک می‌شویم تا آن‌جا که در ابتدای فیلم واژه‌های روی تصویر را می‌خوانیم: این داستان واقعا اتفاق افتاده است و من آن را بدون شاخ و برگ اضافی نقل می‌کنم و در ادامه لیون ۱۹۴۳. برسون در این فیلم دائم فونتین اصلی را حاضر می‌کرد تا دقت فیلم را بیازماید. کوشش برسون در این اثر تاکید بر ابطال ناپذیری آن چیزی است که نشان می‌دهد. هیچ چیز به شانس واگذار نمی‌شود، از بدیل‌های دیگر یا خیال و توهم خبری نیست، همه چیز محتوم و از پیش تعیین شده است. هر آن‌چه غیر ضروری است و هر آن‌چه حمایت‌وار و یا تزئینی است کنار گذاشته می‌شود. برسون سرچشمه‌های دراماتیک و بصری سینما را به جای گسترش آن، کاهش می‌دهد تا تصور و استنباط خود را کاملاً پالایش کند. او معتقد است که هنر کشف آن چیزی است که ضروری است فقط همان و نه چیز بیشتر.

”

قدرت «یک محکوم به مرگ گریخته است» در این واقعیت نهفته است که خلوص و وسواس آن، صرفاً بیانیه‌ای در باب سرچشمه‌های سینما نیست، بلکه در عین حال ایده‌ای هستند در باب زندگی، در باب یک «سبک درونی» و در باب جدی‌ترین طریق انسان بودن.

“



کاکرد های صدا در یک محکوم به مرگ گریخت

گرد آوری و تلخیص: مرضیه زمانی

یک محکوم به مرگ میگریزد، اثر روبرت برسون نشان میدهد که انواع تکنیک های صوتی، چه کارکردهایی میتوانند در سراسر یک فیلم داشته باشند. برسون به درستی معتقد است که، صدا هم درست به اندازه تصویر میتواند «سینمایی» باشد. او در لحظات خاصی از این فیلم حتی اجازه میدهد که، تکنیک های صوتی اش تصویر را تحت الشعاع قرار دهند و با توسل به ترفندهایی، ما را وادار به گوش دادن می کند. یکی از عوامل اصلی در جهت دادن به دریافت ما از فیلم، گفتاری است که توسط خود فونتن ایراد می شود. این صدای الحاقی، صدایی ناهمزمان است، چون در زمانی بعد از زمان وقوع تصاویر شنیده میشود. ولی می تواند هم صدای درونی باشد، هم صدای بیرونی. واگوئی فونتن، کارکردهای چندگانه دارد. نخست، این گفتار به روشن شدن کنش کمک میکند. اشارت های زمانی، معلوم میکنند که فونتن چه مدتی را در زندان سپری می کند. در حالی که او را مشغول کار روی نقشه فرار می بینیم، صدای الحاقی می گوید «یک ماه کار صبورانه، تا اینکه در سلول باز شد». ما از طریق گفتار اطلاعات مهم دیگری نیز به دست می آوریم. فونتن اغلب میگوید که در فکر چه بوده است. او بعد از اینکه کتک خورده، بر تخت خواب دراز کشیده است، از باند صدا میشنویم که میگوید «یک مرگ سریع را ترجیح میدادم». در نظر نخست ممکن است، بخش اعظم گفتار غیر لازم برسد، چرا که اغلب چیزی را نقل می کند که می توانیم در تصویر هم

بینیمش. حال آنکه، یکی از کارکرد های اصلی گفتار ماضی، نمایاندن رویدادهای زندان به صورتی است که گوئی در گذشته اتفاق افتاده اند. واگوئی به دلیل این تفاوت زمانی بین تصویر و گفتار، به ما اشارت میدهد که فونتن سرانجام فرار خواهد کرد. پس، تعلیق، متمرکز می شود روی چگونه فرار کردن فونتن. فیلم انتظارات ما را به سوی جزئیات دقیق کارهای فونتن برای فرار از زندان سمت و سو میدهد. گفتار و جلوه های صوتی، توجه ما را به حرکات ریز و اشیاء عادی که نقش حیاتی در فرار پیدا می کنند، جلب می کند. از طرفی دیگر، روایت تاکید میکند که به تنهایی نمی توان کاری از پیش برد فونتن و زندانین دیگر تنها از طریق کمک به یکدیگر است که میتوانند از نظر روحی و جسمی خود رانجات دهند. صدا با کنترل آنچه که ما بینیم، موجب محدود شدن دانسته های ما می شود. در یک محکوم به مرگ میگریزد صدا گاهی فراتر از کنترل تصویر می رود؛ گاهی جانشین بخشی از تصویر می شود. برای مثال، بعضی صحنه های فیلم چنان تاریک اند که بار انتقال اطلاعات کنش بر دوش صدا است؛ در حالی که پرده هنوز تاریک است، صدای فونتن را می شنویم که می گوید «چنان خروپفی راه انداخته بودم که نگهبان ها مجبور شدند بیدارم کنند». بلافاصله بعد از این، صدای بلند چفت و بست شنیده می شود و ما تصویر گنگ دست نگهبان را می بینیم که فونتن را تکان میدهد و به او می گوید بیدار شود.

در فیلم، فیدوات های زیادی از این دست هست، که در آنها صدای مربوط به صحنه بعدی، قبل از تصویر آن صحنه شروع میشود. اهمیت صدا در صحنه ی فرار نهائی به اوج میرسد؛ از صدای زنگ کلیسا می فهمیم که چقدر از شروع عملیات فرار می گذرد، صدای قطاری که از پشت دیوارهای زندان می گذرد و سر و صدای آن دورا می پوشاند. و هر سروصدای غریبی، تهدیدی است نا پیدا در راه موفقیت در فرار. بعضی صداها نه تنها خیلی بلند هستند، بلکه جلوه ی پژواکی نیز دارند که به آنها طنین متمایزی می دهد. صدای نگهبان های آلمانی که به فونتن دستور می دهند، در مقایسه با صدای اسیران فرانسوی پرطنین تر و خشن تر است. تمهیدات دیگری نیز هستند که به یکپارچگی فیلم و تامین بسط روایی و مضمونی آن کمک می کنند. این تمهیدات موتیف های صوتی هستند که در لحظات مهم کنش تکرار می شوند. یک دسته از موتیف های صوتی، وظیفه دار تاکید بر فضای بیرون سلول فونتن هستند. ما در صحنه افتتاحیه فیلم، تراموایی دیده ایم؛ پس از آن هروقت فونتن با کسی از طریق پنجره سلولش حرف میزند، صدای تراموا را از بیرون قاب میشنویم و هر لحظه به عزم او در رسیدن به خیابان های آن سوی دیوارها وقوف می یابیم. بعضی موتیف های صوتی تداعی کننده مقاومت زندانیان در مقابل قوانین زندان هستند؛ مثلاً، فونتن از دستبند هایش برای زدن روی دیوار به منظور علامت دادن به همسایه استفاده میکند و

یا سرفه‌هایی که به صورت علاماتی بین زندانیان رد و بدل می‌شود. مجاورت موسیقی آئینی باروک کلیسایی به هنگام همراهی او با زندانیان دیگر در وظایف روزانه، از طرفی، لحظات مهم زندگی فونتن در زندان به شمار می‌رود و از طرفی دیگر، تنها راه ارتباط او با زندانیان دیگر است. تکرار این موسیقی، نحوه بسط روایی را به رخ می‌کشد. فونتن زندانیان دیگر را می‌بیند، از حمایت آنها بهره‌مند می‌شود و سرانجام، تصمیم می‌گیرد که در نقشه فرار خود، دیگران را هم سهیم کند. هر بار که فونتن با زندانی دیگری که در موفقیت نقشه فرارش موثر خواهد شد تماس برقرار می‌کند، این موسیقی شنیده می‌شود. صحنه‌های بعدتر، که شست و شوی زندانیان را نشان می‌دهد، فاقد موسیقی است. این صحنه‌ها، لحظاتی هستند که تماس فونتن با دیگران قطع می‌شود، زیرا که اورسینی از همراهی با او تن می‌زند. این موسیقی در القای یک معنای ضمنی کلی، در پس آنچه که فونتن آشکارا بیان می‌کند، نقش حیاتی دارد. با توجه به الگوی تکرار این موسیقی، نقش آنها نشان دادن اهمیت اعتماد و همبستگی متقابل بین زندانیان است.

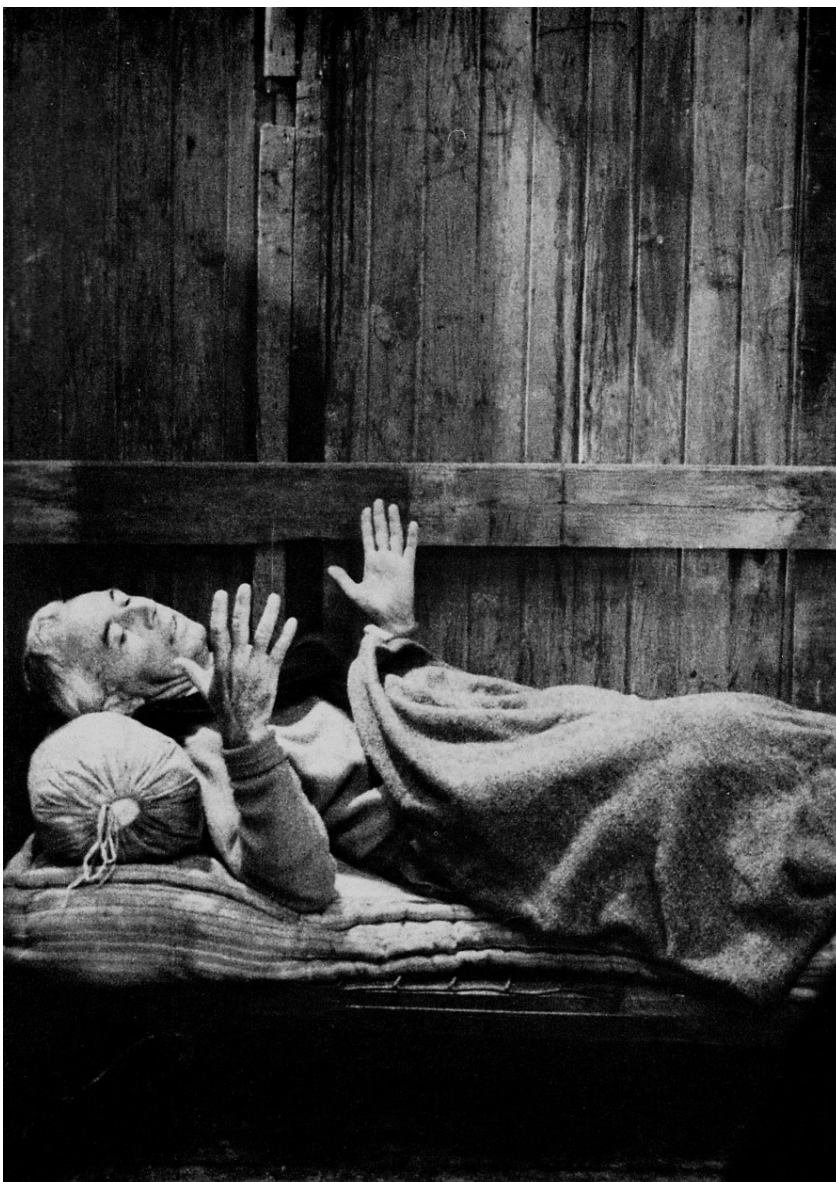
بررسی صحنه‌ای که طی آن ژوست رابه سلول فونتن می‌آورند برای درک بهتر این بحث:

بکارگیری سکوت و نوسان بین گفتار درونی و بیرونی فونتن، تکنیک غالب صحنه است. صدای گام‌ها در بیرون قاب و نگاه فونتن، نشان می‌دهند که کسی وارد سلول او شده است. ولی دوربین روی فونتن می‌ماند. برسون، قطع به تازه وارد را برای مدتی عجیب طولانی به تأخیر می‌اندازد. معطل ماندن ما برای دیدن ژوست، در خدمت تأکید بر اهمیت دیده شدن اوست. این معطل شدن باعث می‌شود که، انتظارات به سوی واکنش فونتن جهت گیری کند تا به سوی کاراکتر تازه وارد. گفتار درونی فونتن می‌گوید که ژوست ممکن است جاسوس باشد. او ضمن دست دادن با ژوست و در شروع مکالمه دوستانه، حرف‌هایی به او می‌زند که با شک درونی او در تضاد است. بدین ترتیب، کنش و واکنش متقابل بین دیالوگ همزمان و روایتگری ناهمزمان، جنبه‌های متضاد روانشناختی کنش را نشان می‌دهد.

این صحنه کوتاه با ترکیب بسیار متفاوت صدا در چند نما، نشان می‌دهد که باند صدای فیلم چه پیچیدگی‌هایی دارد. ولی صدا را نمی‌توان جدای از جایگاه آن در کار فیلم، جدای از کنش و واکنشی که با تکنیک‌های دیگر و با فرم روایی دارد، مطالعه کرد.

منبع:

۱. بوردول، د، تامسون، ک، ترجمه؛ محمدی، ف، صدا در سینما؛ کارکردهای صدای فیلم، هنر سینما؛ دهم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۹۲، ص: ۳۳۸-۳۵۳.



روبر برسون؛ سالک عسرت و سکوت و رستگاری

نویسنده: بهزاد لطفی

وقتی گفته **برتولوچی** فیلمساز بی مانند ایتالیایی را که می گوید: « سینما به دو دوره قبل و بعد از گذار تقسیم می شود، به مانند تاریخ که به قبل و بعد از مسیح تقسیم می شود» را کنار جمله **گذار** درباره برسون قرار می دهیم که گفته است: « برسون یعنی سینمای فرانسه، همانطور که موزارت یعنی موسیقی آلمان و داستایفسکی یعنی ادبیات روسیه.» تکلیف روشن است. **آلن کاوالیه** درباره وی می نویسد: « ... هر اثر بهتری که بعد از برسون در سینمای فرانسه به روی پرده ها بیاید؛ باید صریح، نسبت خود را با برسون مشخص کند.» از این دست تعریف و تمجید ها درباره برسون کم نیست و می توان جملاتی را نیز از **تارکوفسکی**، **تروفو**، **آستروک** و **بازن** نیز اضافه کرد و در تأیید و تحسین وی نوشت و نوشت. اما چه چیز وی را به یکی از مهمترین فیلمسازان دنیا بدل کرده است؟

ژان لوک گذار می گوید: « برسون یک تفتیش گر عقاید تمام عیار است. کسی که علی رغم بیم و هراسی که گریبان گیر ماست در ژرفای وجود بشر نفوذ می کند. و به عنوان یک مفتش، بسیار کمتر از بازجو های سیاسی و دینی خطرناک است چراکه ابزارش سینماست؛ و تا وقتی که سینما بشر و زندگی را مورد بحث قرار می دهد، بنا بر تعریف، عملی انسانی انجام داده است. در نتیجه برسون یک فرصت در دست دارد، یک برتری بی نظیر که به طور همزمان تفتیش گر باشد و یک امانیست.» روبر برسون را معمولاً به عنوان یک سینما گر صاحب سبک، توانا و ناخوانا، ستودنی و مرموز، زاهد و جسور می شناسند. کسی

که مضامین مورد نظرش عمدتاً دینی یا معنوی است و حول و حوش مسئله گناه می چرخند ولی به تناسب با تجربه زیسته اش و عصری که در آن روزگار می گذراند با نوعی انتقاد تندوتیز همراه و هم راستاست که وی را تا مرز یک ملحد پیش می راند. در فیلم **ناگهان بالتازار**، برسون رستگاری را برای الاغ فیلم ممکن می داند ولی از انسانها قطع امید کرده است. او به طنز درباره خود می گوید:

« من یک خدانا باور مسیحی هستم.»

روبر برسون در ۲۷ دسامبر ۱۹۰۱ در برومون لاموت (در پی دودوم، ناحیه ای در مرکز فرانسه و نزدیک ویشی) در میان خانواده ای مرفه به دنیا آمد. دوره دوم دبیرستان را در مدرسه لاکانال (سور) به پایان برد و رشته اش فلسفه و زبان های

لاتین و یونانی بود. سپس به نقاشی روی آورد. خودش گفته: «در هفده سالگی چیز زیادی نخوانده بودم. نمی دانم چگونه توانستم امتحانات پایان دوره را بگذرانم. زندگی به من عقاید را آن جا که به احساس برگردان می شوند (یعنی به زبان موسیقی و نقاشی) یاد داده بود و نه آن هنگام که آنها را به کلام بر می گرداند. به گمانم شکل ها و رنگ ها به مراتب بیش از نوشتار کتاب ها راست می آمدند. اما به تدریج خواندن آثار ادبی تکانم داد. به سوی استاندال، دیکنز، داستایفسکی، مالارمه، آپولینر، ماکس ژاکب، والری، مونتینی و پروست روی آوردم. از آن پس عقاید و زبان به شدت بر من اثر گذاشتند.» برسون تربیتی کاتولیکی داشت و در خانواده ای کاتولیک به دنیا آمده بود.

و همچون **پاسکال و راسین** هوادار فرقه «ژانسیسم» بود. دیدگاه اصلی بنیان این فرقه در مورد فیض خدا که بخشاینده گناهان آدمی است، در تمامی آثارش تکرار شده است. از دوران کودکی وی اطلاعات چندانی در دست نیست ولی فیلم هایش گواهی بر عمق تأثیرپذیری او از مسیحیت و کیش کاتولیک است و در عین حال، راه تجزیه و تحلیل مولف آن آثار را ممکن می کند. برسون در ۲۱ دسامبر ۱۹۲۶ با لیدیا وان درزی ازدواج کرد.

روابط عمومی (۱۹۳۴)

روابط عمومی یا ماجراهای همگانی نخستین تجربه برسون در ساخت فیلم بود. متأسفانه امروز هیچ نسخه کاملی از این فیلم (که حدود یک ساعت به درازا می کشد) در دست نیست. در آغاز بهار ۱۹۸۷ نسخه ای کوتاه شده آن در «سینماتک پاریس» نمایش داده شد. این یگانه نسخه موجود، تدوین مجدد فیلم است. روی نوار فیلم واژه «صدر اعظم» نوشته شده است و تنها بیست دقیقه به درازا می انجامد. به طور قطع نمی توان از این نسخه کوتاه شده همه چیز را درباره فیلم متوجه شد ولی می دانیم که بازیگران فیلم از دوستان نزدیک برسون بودند و نقش اصلی فیلم را دلقکی حرفه ای با نام «بی» اجرا می کرد. فیلم در سرزمینی خیالی به نام «کروگاندی» می گذشت و سه روز از زندگی دیکتاتور دیوانه آنجا را (که همچون هیتلر صدر اعظم بود) به تصویر می کشد. **اسوالدو کامپاسی** درباره این فیلم نوشت: «لحظه های زیبایی در آن وجود داشت: رقص در حضور دیکتاتور و سخنرانی مسخره اش». برسون خود این فیلم را «کمدی دیوانه وار» توصیف می کرد و می گفت برخلاف آنچه مشهور شده است فیلمی خیال پردازانه نبود، بلکه اساساً تکیه بر واقعیت داشت: «فیلم های خیال پردازانه من را به هراس می اندازند». برسون به **پل ژیلسون** گفته است: «تمام سکانس های فیلم را در هوای آزاد ساختم و به استودیو کاری نداشتم. به چیزی بیش از یک دیوار، یک درخت و یک آسمان احتیاج نداشتم» این نخستین کار گم شده برسون، دو ویژگی اصلی داشت و با دیگر کارهای او تفاوت داشت: فیلمی

کمدی بود و موضوع اصلی آن سیاسی بود. برسون در زمان جنگ، در ژانویه سال ۱۹۴۰ دستگیر شد و تا آوریل سال ۱۹۴۱ در اردوگاهی در آلمان نازی به سر برد. در زندگی برسون سه مسئله عمده بسیار تأثیر گذار بوده است؛ اول کاتولیک بودن وی، دوم هنر و آخری زندانی شدن و تجربیاتی که از خلال آن از سر گذراند. می توان تأثیر این دوره دشوار را در فیلم هایش به ویژه یک محکوم به مرگ گریخته است و دادرسی ژان اداریک مشاهده کرد. برسون پس از آزادی از زندان با **پدر بروکبرگر** آشنا شد و بر اساس طرحی از او نخستین فیلم بلندش را ساخت.

فرشتگان گناه (۱۹۴۳)

نه سال پس از فیلم کوتاه روابط عمومی، در جریان تصرف فرانسه از سوی آلمان نازی، برسون با همکاری ژان گیرودو و کشیش و نویسنده دومینکنی **پدر بروکبرگر** فیلم **فرشتگان گناه** را می سازد. این فیلم درباره آن اماری، زن خوشبخت و زیبایی است که قصد پیوستن به صومعه را دارد تا به خواهران روحانی و راهبه ها پیوندد. آنها می خواهند زندانیان را برای ورود مجدد به جامعه آماده و بازتأدیب کنند. او در زندان با ترز ملاقات می کند که کمک راهبه ها را رد کرده است. آن ماری از ترز در برابر حکمی که دادگاه به وی نسبت داده دفاع می کند و او را بی گناه می داند. پس از آنکه ترز از زندان آزاد می شود، به سراغ معشوق قدیمی اش رفته و از او انتقام می گیرد چرا که به او نسبت ناروا بسته بود و برایش پاپوش درست کرده بود. بعد، ترز به صومعه رفته و در آنجا مخفی می شود. اما او بیشتر از آنکه بخواهد از دست پلیس فرار کند به دنبال چیز دیگری است که آنرا برسون هم می جوید و در کارنامه فیلمسازی اش در جایگاهی ویژه مورد توجه قرار می دهد: رستگاری. این فیلم یک تریلر معنوی است که دو زن آنرا به پیش می برند. دو زنی که رستگاری را از دو سوی یک راستا اما در دو جهت مخالف طلب می کنند؛ یکی آنرا از ترک گناه و معتکف دیر شدن می خواهد؛ و دیگری به دنبال فیض الهی، آنرا از پس ارتکاب به گناه خواستار است. یکی گناهکار است و دیگری راهبه. بر خلاف بیشتر آثار برسون در این فیلم از بازیگران

حرفه ای استفاده شده است. این فیلم در گستره فرم متعارف ترین اثر برسون است؛ فیلمی که بازیگری، موسیقی، دیالوگ و طرح داستانی سینمایی متداولی دارد ولی مضمون معنوی آن، و همین طور پیوستار پیرنگ های متفاوت نوید از سبک خاص برسونی آن است که در فیلم های بعدی وی نمود بیشتری خواهد یافت.

خانم های جنگل بولونی (۱۹۴۵)

اگر فیلم برسونی را با «مینیمالیسم زاهدانه»، صدای دیجیتیک* و عسرت بی وقفه مشخص وی می شناسیم؛ **خانم های جنگل بولونی**، به عنوان دومین فیلم بلند وی شاید یک سر، بر خلاف رویه بعدی برسون به سمت دیگری می رود. با وجود پیوستگی سکوت و آهنگ حرکت آهسته، در این فیلم ما از موسیقی، فضا و روایت دراماتیک به وجد می آییم و شاید ناخواسته به یاد ملودرام های هالیوودی، و یا در سینمای فرانسه آثار **رنوار و کوکتو** می افتیم. شاید بیشتر از هر چیز دیگری این آخرین فیلم برسون با بازیگران حرفه ای، به این دلیل غیر برسونی به نظر می آید که کمترین فاصله را از فیلم های عامیانه زمانه خود و همین طور نشانه های تجاری سینما می گیرد. فیلمی که ابایی از به کارگیری دکور های استودیویی، موسیقی پر طمطراق و بازیگران حرفه ای ندارد. عناصری که در فیلم های بعدی، برسون آنچنان از آنها فاصله می گیرد که تبدیل به افسانه می شوند. داستان حول و حوش زنی غرغرو، کینه توز، انتقام جو و تحقیر شده می گردد با نام هلن، که بعد از اعتراف ژان به کم رنگ شدن علاقه اش نسبت به او طغیان کرده، ولی مغرور تر از آن است که احساس واقعی اش را بروز دهد. ژان به او می گوید بهتر است «دوستان معمولی» باشند و هلن به ظاهر می پذیرد و طریق لاقیدی پیشه می کند و قرار بر آن می شود که هر یک راه خود را بروند. اما در عمل از تلاشی فرو گذار نیست برای آنکه انتقامی سخت سهمگین از وی بگیرد. او با پرداخت بدهی های مادر اگنس، روسپی جذاب و جوان، و کرایه کردن آپارتمانی نزدیک خانه ژان او را سر راه مرد قرار داده و حتی در مشاوره هایی که ژان از وی می گیرد او را ترغیب به ازدواج با اگنس می کند. پایان خوش اما اشک آلود برای این

* صدای دیجیتیک عبارت از صدایی است که «بطور طبیعی» در درون فضای فیلم روی پرده اتفاق می افتد؛ مثلاً صدای بازیگری که روی پرده حرف می زند و می خواند یا سازی را می نوازد.

فیلم، در کارنامه برسون یک استثنا است. در سال ۱۹۴۹ برسون به همراه **ژان کوکتو و رژی لیناردت** گروه «اژکتیو ۴۹» را پایه گذاری کردن و نشریه ای نیز منتشر کردند.

خاطرات کشیش روستا (۱۹۵۱)

نمونه نخستین از زبان سینمایی برسونی، سومین فیلم بلند وی است؛ او زبان سینمایی خود را یافت و تا انتها به آن وفادار ماند. آندره بازن درباره خاطرات يك کشیش روستا می گوید: بی شک این اولین بار است که سینما به ما نه فقط فیلمی بر مبنای حسی راستین و صادق از زندگی درونی ما انسان ها ارائه کرده است بلکه افزون بر این، با غمنامه ای جدید روبرو می شویم که به شیوه ای خاص، الهیاتی است: پدیدارشناسی ایمان و فیض الهی.

این فیلم روایت زندگی کشیش جوانی است که به روستایی می رود تا کارش را آغاز کند. او می کوشد دختر کنت، شانتال را از خودکشی منصرف کند و همسر کنت را از اندوه و ناامیدی به در آورد. اما پس از مدتی متوجه می شود که خودش به سرطان معده مبتلا است و تا پایان زندگی فاصله ای ندارد. او افکار و خاطرات روزانه خود را در دفتری می نویسد ولی از همان روز اول دردی را در معده خود احساس می کند که وی را آزار می دهد: معده او از پس هیچ چیز به غیر از یک نان بیات که در شراب شیرین سرخ خیسانده شده است بر نمی آید. وعاظ پیشکشوت اغلب او را تحقیر می کنند و اهالی محل به او وقعی نمی نهند ولی او دست از مسئولیتی که بر دوشش سنگینی می کند نمی کشد؛ چه مردم بخواهند و با چه از او درخواستی نشود.

نوع نگرش، زیبایی شناسی و فلسفه ویژه برسون در این فیلم نمایان می شود. او تعداد بسیاری برداشت از یک صحنه را برای زدودن هر نشانه تئاتری از چهره بازیگرانش تمهیدی می داند که ماهرانگی و خامی را در بازیگری یکجا دارد، چیزی که باقی می ماند بیشتر یک مدل است تا یک بازیگر. برسون معتقد است آنچه

که فیلم را به پیش می راند انفراد است. تنهایی که به انسان ها غنایی رسوا کننده می دهد؛ آنچه که در درون آنها را زنده نگاه داشته است، در بیرون رسوایشان می کند. **کلود موریاک** در مقاله ای درباره فیلم نوشت: «برسون کاری را به انجام رساند که حتی رنوار در قاعده بازی نیز در اجرای آن شکست خورده بود. برسون برای نخستین بار فیلمی درونی ارائه کرده است مگر جز این است که عناصر اصلی سینما زمین، انسان و نور آسمان است؟ چهره هایی که برسون به ما نشان می دهد کاملاً زمینی نیستند، اما راه ها، خانه ها، مزرعه ها، همه با چنان وفاداری به طبیعت و زمین در فیلم آمده اند که تبدیل به نشانه هایی از حیات و دردهای زمینی کشیش میشوند.» از پس هر چه بیشتر ایزوله کردن تصاویر، برسون از دیزالو های طولانی مدت در فیلم بهره می گیرد که به فیلم کیفیتی نرم، روان و آرام می دهد تا از هر احساس بدبینانه ای - که اغلب از فیلم هایش تراوش می کند - اجتناب ورزد.

این فیلم بر اساس خاطرات کشیش روستا نوشته **ژرژ برناسوس** ساخته شده است و برسون در جریان نوشتن فیلمنامه از یک مشاور مذهبی با نام **پدر ریوز** نیز بهره می برد. فیلم به کتاب وفادار است ولی اندکی از مایه های سیاسی کار نادیده گرفته شده است.

آنچه که برسون از این فیلم برای بقیه فیلم هایش به ارث می برد سبک استوار و ویژه ای است که در تمام کارنامه هنری اش تأثیر گذار است. این فیلم هشت جایزه بین المللی را برایش به ارمغان می آورد از جمله جایزه اول جشنواره فیلم ونیز و جشنواره بین المللی منتقدان ایتالیا.

یک محکوم به مرگ گریخته است یا باد هر کجا که بخواهد می وزد (۱۹۵۶)

در جریان ۱۸ ماه اسارت روبر برسون در یکی از اردوگاه های نازی، او تجربیاتی را از سر گذراند که بنای فیلم چهارم او را پی افکند. فیلم بر اساس گزارش **آندره دُوینی** در سال ۱۹۴۳ از جنگ جهانی دوم، **گریز از فورمونلوک** نوشته شد و در همان زندان (در شهر لیون) فیلمبرداری می شود. فیلم چهارم برسون به صورتی نفس گیر تعلیق آمیز است و شاید یکی از ساکن ترین و

مینیمالیستی ترین تریلر هایی باشد که تا به حال ساخته شده است. در یک طرف زندان، سربازان مسلح نازی هستند و در سوی دیگر، روح نحیف و رنجور مردی که در تب و تاب رهایی می گذازد. آنچه که در فریاد های نجواگونه زندانیان می بینیم نشانی از قصد کارگردان برای هدایت توجه ها به آنها نیست؛ این سکون و کسالت مستتر در پس زمینه فیلم، دهشتناک و هراس آور است تا که بتواند این تهدید مداوم بر سر زندانیان تشنه رهایی و همچنین بیم دستگیر شدنشان را با عبور از زیبایی شناسی برسونی هر چه بیشتر جلوه گر کند. همچنان که در فیلم جیب بر می بینیم، برسون شیفته فرایند، جزئیات و مکانیزم عمل فرار است. یک فیلم، خود شناخت مشقت بار در حبس بودن را تداعی می کند وقتی ساخته شدن آن، عبور از امتحانی درونی و رسیدن به روشنی پرده سینما است. علی رغم همه گفته ها و شنیده ها در باره الهیاتی و دینی بودن آثار برسون، باید گفت این فیلم و شخصیت اصلی آن عمیقاً چهره ترس خورده و گرفتار در محفظه تنگ و تیره را که به نظر در منطقه امن الهی خانه کرده را به نمایش می کشد که برای رهایی دست به هر کاری می زند.

این قدسی ترین اثر برسون برای او جایزه جشنواره کن را به همراه آورد و او را هر چه بیشتر به جهانیان معرفی کرد. طیف گسترده ای از کارگردانان بزرگ دیروز و امروز سینما از برسون تأثیر گرفته اند: **تارکوفسکی**، **میشائیل هانکه**، **جیم جارموش**، **برادران داردن**، **آکی کوروسماکی** و بیشتر از دیگران **پل شریدر**؛ که در کتاب خود سبک استعلایی در فیلم بسیار وی را ستوده است.

جیب بر (۱۹۵۹)

وقتی برسون گفت: «یک چیز قدیمی تازه خواهد شد، اگر آن را از فضایی که احاطه اش کرده است جدا کنی»، شاید اشاره اش به همین فیلم بوده است.

جیب بر نخستین فیلم برسون است که فیلمنامه اقتباسی ندارد. مانند خاطرات یک کشیش روستا بخشی از زمان فیلم به نوشته های قهرمان اصلی اختصاص دارد و مانند یک محکوم به مرگ گریخته است صدای قهرمان بیشتر در صداها ی روی

فیلم شنیده می‌شود تا در دیالوگ‌ها. میشل (مارتین لاسال که در آن زمان یک بازیگر غیر حرفه‌ای بود) در یک مسابقه اسب‌دوانی جیب یکی از تماشاگران را می‌زند. او خیالش راحت است که کسی او را ندیده، اما هنگام خروج از میدان مسابقه ناگهان دستگیر می‌شود. بازرس به دلیل نداشتن مدارک کافی برای اثبات جرم، میشل را آزاد می‌کند. میشل می‌گوید پول نقد همراه داشتن که جرم نیست. میشل به دیدن مادرش می‌رود و با دختری آشنا می‌شود. ژان از او خواهش می‌کند بیشتر به مادرش سر بزند. ژاک با ژان قرار می‌گذارد و میشل را هم دعوت می‌کند. میشل یک ساعت مچی می‌دزدد و بعد، از ژان و ژاک جدا می‌شود. مدتی بعد مجدداً به بازرس برمی‌خورد. بازرس از او می‌خواهد روز بعد کتاب جورج برینگتون درباره جیب‌بری را به او نشان بدهد. میشل با کتاب به اداره پلیس می‌رود. بازرس سرسری نگاهی به کتاب می‌اندازد. میشل به خانه‌اش برمی‌گردد و درمی‌یابد که ماجرای کتاب بهانه‌ای بوده تا پلیس خانه را تفتیش کند. با این حال، پلیس مخفیگاه پول‌های میشل را پیدا نمی‌کند. مدتی بعد مادر میشل می‌میرد. او به همراه ژان در مراسم ختم شرکت می‌کند. بعدتر، بازرس برای دیدن میشل به خانه‌اش می‌آید و به او می‌گوید مدتی قبل مقداری پول از مادرش سرقت شده بود. وقتی مادر فهمید که دزدی کار پسرش است از شکایتش صرف‌نظر می‌کند. بازرس می‌رود و میشل تصمیم می‌گیرد از کشور خارج شود. میشل به فرانسه بازمی‌گردد و دوباره به یک مسابقه اسب‌دوانی می‌رود. این بار در حین ارتکاب جرم دستگیر می‌شود. ژان در زندان به ملاقات او می‌آید.

جیب‌بر از نظر فرم تأثیر بسزایی بر آثار پل شریدر داشته‌است. شریدر این فیلم را «شاهکاری کامل» می‌نامد که «تا حد امکان به کمال نزدیک است». برخی فیلم‌های او پایانی مشابه پایان جیب‌بر دارند. فیلمنامه راننده تاکسی ساخته مارتین اسکورسیزی نیز از بسیاری جهات به این فیلم شباهت دارد. نریشن‌های اعتراف‌گونه و نگاه خیره جستجوگر به جامعه از مهم‌ترین جنبه‌های مشترک دو فیلم است.

این فیلم نامزد دریافت جایزه شیر طلایی جشنواره فیلم برلین می‌شود ولی در رقابت با جنگ بزرگ ساخته **ماربو مونیچلی** ایتالیایی شکست می‌خورد.

دادرسی ژان دارک (۱۹۶۲)

فیلمنامه یکی از کوتاه‌ترین آثار برسون با فقط ۶۱ دقیقه، بر اساس اسناد تاریخی باقی مانده از دادرسی ژان دارک (۱۴۳۱) و دادگاه بازگرداندن حیثیت به ژان دارک (۱۴۵۶) نوشته خود او است. این زمان کم، شاهدهی بر شناخت کارگردان از مسائل اقتصادی است چرا که نخواست است با به درازا کشاندن فیلم و رساندن آن به زمان استاندارد، هم پول بیشتر صرف شود و هم به روایت فیلم ضربه بزند. (البته برسون به دلیل وسواس زیاد در ساخت فیلم و همینطور غیرعامیانه بودن آثارش، همواره با مشکل یافتن تهیه‌کننده روبرو بوده است.)

سال ۱۴۳۱ است و ارتش اشغالگر انگلیس محاکمه‌ای فرمایشی برپا می‌کند تا رهبر نیروهای مقاومت فرانسوی، یعنی زنی روستایی به نام ژان را به قتل برساند. محاکمه ۱۸ ماه طول می‌کشد و در روز آخر، قاضیان که کنشیشان فرانسوی دست نشانده انگلیسی‌ها هستند می‌خواهند ژان را وادار کنند که پای اعتراف نامه‌ای را امضا کند. با امضای اعتراف نامه، ژان در واقع الهاماتی را که از سوی خداوند به او نازل می‌شده را منکر می‌شود. به همه چیز او حمله می‌کنند؛ از نوع پوشش گرفته تا باکرگی، و او را جادوگر خطاب می‌کنند ولی او مقاومت می‌کند؛ با علم به این موضوع که ممکن است زنده زنده سوزانده شود. همچنان که مصائب ژان دارک در این بر منابع مکتوب دادگاه ارتداد ژان دلالت دارد، دادرسی ژان دارک برسون نیز چنین است. با آن ناتوالیسم کلاسیک برسونی و استفاده از نور کم و اجراهای خنثی، فیلم کیفیتی غیر القایی پیدا کرده است، خالی از هر گونه تزئین و آرایش متقاعدکننده‌ای در لحن دیالوگ‌ها، دکور و لباس‌ها. برسون در کتاب یادداشت‌هایی درباره سینماتوگراف درباره سادگی چنین می‌گوید: «دو گونه سادگی. گونه بد: سادگی در آغاز، کار که زودتر از موعد به دست آمده. گونه خوب: سادگی در انتها، که پاداش سالها

تلاش است.» سادگی را در آثار برسون در جاهای دیگری نیز می‌توان یافت؛ آن هنگام که تحسین و همدلی خود را در سراسر این فیلم با ژان به گونه‌ای به نمایش می‌گذارد که بیش از انواع و اقسام جذابیت‌های بصری و موسیقایی متدوال تأثیر گذار می‌شود، تا جایی که بسیار سخت است به تماشای قربانی شدن ژان بنشینیم وقتی تن به آتش کشیش‌ها و قاضی‌های از خود بیگانه می‌سپارد. این فیلم با بیشترین وفاداری به واقعیت به اجرا در آمده است؛ بدون هیچ بازی اغراق‌آمیز یا نماهای تحریک‌کننده احساسات. فیلم به چشمان و قلب‌های ما نفوذ می‌کند، کلمه به کلمه بر اساس آنچه که رخ داده است، پایش را به زندگی ما باز می‌کند با جاذبه‌ای موقر که از آن دادرسی با خود آورده است. شیرزنی کوتاه قامت و کم‌بنیه، نه سلحشوری دروغین که اغلب در آثار دیگر می‌بینیم و نه ژان نازک نارنجی **درایر**. مقاومت او در بستر روحی قوی، عقیده‌ای راسخ و ایمانی خلل‌ناپذیر آرام می‌گیرد، آنچنان که برسون او را به تصویر می‌کشد.

این فیلم برای اولین بار در کن به نمایش در می‌آید و جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره کن را از آن خود می‌کند.

ناگهان بالتازار (۱۹۶۶)

«هر کس این فیلم را ببیند بی شک حیرت خواهد کرد که چطور می‌شود دنیا را در یک ساعت و نیم گنجانند.» این جمله را **گدار** پس از تماشای این فیلم گفته است و از آن به عنوان یک شاهکار یاد می‌کند.

فیلم پنجم روبر برسون از زمان ابله **داستایفسکی** الهام گرفته است و احساسی‌ترین و ترحم‌برانگیزترین فیلم وی است و همچنان نشان تجاری برسون را در عناصر دیداری و استفاده خاص وی از صدا تثبیت می‌کند. سرنوشت تراژیک قهرمان اصلی، ماری دختر خجالتی مزرعه و الاغ محبوب او (بالتازار)، که از صاحبی به صاحب دیگر دست به دست می‌شود، یکی غیر انسانی و ظالمانه با او رفتار می‌کند و دیگری مهربان، ولی عمده رفتارهای صاحبانش سادیستیک است؛ دست‌مایه این اثر برسون قرار می‌گیرد. سرنوشت پر آه و حسرت هر دوی آنها به

لحاظ روانی، احساسی و حتی جسمانی تشابهات روشنی دارد و به صورت موازی بر سرشان خراب می شود. به مدد چیرگی و کارآزمودگی برسون، بازی این حیوان در طول فیلم یکی از اجراهای موفق در تاریخ سینماست؛ آن هنگام که در برابر تمام سختی ها، بهره کشی ها و کین توزی ها به یک برتری معنوی دست می یازد و در دادگاهی که جایگاه شاکی آن خالی بود با همه آنچه بر او می گذرد روبرو می شود. دنیای بی رحم و فتنه های ناعادلانه و ظالمانه آدم های بی مبالا، عمیقاً ویرانگر و مایه دل شکستگی می شود وقتی از یک چاله در می آید و به چاهی فرو می غلتد و ناگهان از پا در می آید. این فیلم موفق به کسب جایزه OCIC جشنواره فیلم ونیز می شود.

موشت (۱۹۶۷)

جان ایوان سایمون، منتقد معروف در کتاب اینگمار برگمان: مصاحبه ها در باره موشت از برگمان سوالی می کند و او این چنین عکس العمل نشان می دهد: «آه موشت، عاشقش شدم! عاشقش شدم!»

سایمون: من خانم های جنگل بولونی و یک محکوم به مرگ گریخته است را دوست داشتم ولی باید بگویم بهترین کار او خاطرات کشیش روستاست.

برگمان: من هم آن را چهار یا پنج بار دیده ام و می توانم باز هم بینم ولی موشت... موشت! سایمون: باید اعتراف کنم موشت روی من تأثیر خاصی نمی گذارد.

برگمان: واقعاً؟ بگذار حالا یک چیزی راجع به موشت بگویم. فیلم با شخصیتی شروع می شود که موشت را نشسته و گریان می بیند و موشت رو به دوربین می گوید که مردم چه طور باید بدون من به زندگی ادامه دهند و همه اش همین است. و بعد عنوان بندی و کل فیلم آغاز می شود. همه فیلم درباره همان صحنه است. موشت یک قدیس است و همه رنج ها را بر دوش می کشد و هر چه دوروبرش اتفاق می افتد را به درونش می ریزد. و این تفاوتی بزرگ میان او و بقیه آدم هایی که دور و برمان زندگی می کنند ایجاد می کند. من اعتقادی به زندگی پس از مرگ ندارم ولی فکر می کنم بعضی آدم ها از بقیه مقدس ترند و همان ها زندگی را کمی قابل تحمل تر می کنند، و او یکی از آنهاست، یکی از ساده ترین هایشان و وقتی که مشکلات بقیه آدم ها را می بیند خود را

غرق آن می کند. این احساس من درباره موشت است ولی از ناگهان بالتازار یک کلمه هم نفهمیدم.

موشت دختر چهارده ساله فقیری است که از اطرافیان خود، پدر و برادر قاچاقچی، مادرمریض، معلم خشن و دوستان مدرسه اش دل خوشی ندارد. او با آرسن، دائم الخمری که در جنگل زندگی می کند، دوست می شود اما این دوستی رنج موشت و اعتراض دیگران را به دنبال دارد، مادرش می میرد و موشت نیز مرگ را انتخاب می کند. فیلم سرگذشت دخترکی را بازگو می کند که گویی جهان در تعارض با اوست. صحنه پایانی مرگ در موشت همراه با موسیقی **موتنه وردی** تکان دهنده است.

فیلم بار دیگر بر اساس داستانی از **ژرژ برنانوس** با نام **داستان جدید موشت** ساخته شده است و برای برسون دو جایزه از جشنواره کن و ونیز را به همراه دارد.

زن نازنین (۱۹۶۹)

نخستین فیلم رنگی برسون بر اساس داستان روح آرام نوشته **فئودور داستایفسکی** است. فیلم بر دنیای درونی نشانختنی این زن تمرکز دارد؛ کسی که در ابتدای فیلم، او را بعد از اقدام وی به خود کشی می بینیم. فیلم در فلاش بک با صدای شوهر دلال اش روایت می شود. لوک تلاش می کند در یابد که چه چیزی زنش را به سوی خودکشی سوق داده است. آنها یکدیگر را در مغازه لوک ملاقات کرده اند، او شیفته و فریفته زیبایی زن می شود و او را تا خانه اش تعقیب کرده و علی رغم مقاومت ابتدایی زن با او ازدواج می کند. از همان اوایل مرد متوجه می شود که از درک تمام و کمال زن، آن طور که او می خواهد عاجز است. لوک به اپرا رفتن ها و خرید انواع و اقسام موزیک ها و کتاب ها متوسل شده ولی باز هم در زن احساس شادی را نمی بیند. لوک بیش از پیش آزاردهنده می شود و زن گوشه گیرتر، تا اینکه یک شب زن با تفنگی قصد کشتن مرد را می کند ولی نمی تواند ماشه را بکشد. در عوض به تنها راهی که می تواند به آن بیاویزد جنگ می زند و آن هم مرگ است - انتخاب اکثر شخصیت های برسون.

از آن جایی که ما فیلم را از نقطه نظر لوک می بینیم، منظر زن نا مشخص باقی

می ماند. می دانیم که برسون از بازیگرانش می خواهد که مثل مدل ها رفتار کنند، اما این بار زحمت بازیگردانی را کمتر متحمل می شود چرا که **دومینیک ساندا** خود یک مدل است. اجرا همان نوع آشنای برسونی را به نمایش می گذارد و این بار می توان به آن باریک بینی، لطافت و ظرافت صورت و حرکات کمینۀ ساندا را نیز افزود، وقتی آن آشفته گی و روان رنجوری درونی وی را بازتاب می دهد.

منظر برسون در مواجهه مابین «ماتریالیسم» و احساس رضایت معنوی در این فیلم بیشتر روشن می شود با نشانه هایی که از طمع شوهر دلال به پول در او گنجانده است و همه چیزهایی که زن را به سمت و سوی انتحار می کشد.

مضامین مورد نظر برسون در مجموعه ساخته هایش تجلی یافته است. مسئله رستگاری، تعریف و به تصویر کشیدن روح انسانی و همین طور برتری و تعالی متافیزیکی در کرانه جهانی ماتریالیستی و محدود، مسائل عمده آثار او هستند.

در سال ۱۹۷۱ برسون مقاله ای با عنوان: «تصویر، قدرت، محدودیت و نقش آن» منتشر کرد و در این مقاله، اصول عقایدش را درباره اهمیت مناسبات میان تصویر و دوری از نمایش ادبی، بیان کرد.

چهار شب رویابین (۱۹۷۲)

دوباره برسون به سراغ یکی دیگر از داستان های کوتاه **داستایفسکی**، **شب های روشن** می رود و برای فیلمنامه ای که خود می نگارد از این اثر اقتباس می کند. قهرمان اصلی ژاک است؛ رویابین و نقاش تنهایی که در آپارتمانی محقر، که استودیوی او نیز هست زندگی می کند. فرایند خلاقه کار هنری او شامل ضبط کردن صدای خودش و دوباره با صدای بلند به آن گوش دادن نیز می شود. او همیشه خیابان های پاریس را پیاده گز می کند ولی همواره تنها است. یک از این شبها، بر روی پل پون نوف، او مارت را می بیند. دختر جوانی که بر لبه پل ایستاده است و قصد دارد خود را به پایین بیاندازد. معشوق او به آمریکا رفته و قرار بوده در همان شب، همان جا آنها یکدیگر را دوباره ملاقات کنند و آن پسر بر سر قرار حاضر نشده است. ژاک و مارت تصمیم می گیرند که معشوق مارت را پیدا کنند و ژاک پیام بر مارت باشد. از پس آن شب، ژاک نمی تواند

از فکر مارت خلاص شود؛ اسم او را ضبط کرده است و مدام به آن گوش می دهد. او روی پل، مارت را برای سه شب بعد نیز ملاقات می کند در حالی که هیچ خبری از معشوق دختر نمی شود؛ تا اینکه بالاخره در شب چهارم ژاک به مارت به شیوه کلاسیک برسونی ابراز علاقه می کند. مارت سعی می کند احساس خود را با موقعیت جدید هماهنگ کند. آن دو شروع به قدم زدن در خیابان های پاریس می کنند، اما به ناگاه مارت با معشوقش روبرو می شود. بعد از لحظه ای تردید به سمت او می رود و او را در آغوش می گیرد و ژاک را تنها می گذارد تا به استودیو خود باز گردد و نقاشی کند. چهار شب رویابین را می توان به عنوان عاشقانه ترین اثر برسون قلمداد کرد که در پیرنگ اصلی و سبک دیداری و همینطور صحنه های اثیری شبها؛ در به تصویر کشیدن پاریس، مردم، نور ها، رودخانه و آهنگ ها به طرز باورنکردنی یک رمانس نفس گیر است. برای اولین بار و آخرین بار برسون به سراغ موسیقی پاپ می رود ولی صدا ها کماکان دیجیتال هستند؛ گروهی از هیپی ها روی قایقی می نوازند و مارت و ژاک هیجان زده به آنها گوش فرا می دهند. آنها آهنگ چهار شب رویابین را می نوازند و می خوانند.

این فیلم جایزه OCIC جشنواره فیلم برلین را از آن خود می کند.

لانسلو دولاک (۱۹۷۴)

برسون فیلمنامه این فیلم را بر اساس چند افسانه به جا مانده از سده های میانه، به ویژه داستان **کرتین دوترویز** (سده دوازدهم) نوشته است. فیلم اما انگلستان دوران آرتور شاه را به تصویر می کشد. پرسویال و لانسلو دولاک دو شوالیه ارشد انگلیس پس از ناکامی در به دست آوردن جام مقدس، به کشور خود باز می گردند. در آنجا بین لانسلو و گینیور، همسر آرتور شاه رابطه عاشقانه ای در جریان است. موردرد یکی از نزدیکان آرتور شاه می خواهد با فاش کردن این رابطه برای شاه، لانسلو را از سر راه بردارد. لانسلو شبانه می گریزد و در يك مسابقه موردرد را شکست می دهد و پس از آن، همه به دنبال لانسلو می گردند. لانسلو باز می گردد و ملکه را با خود می برد. آرتور شاه به توصیه برادرزاده خود، گوون به لانسلو پیغام می دهد که در صورت برگرداندن ملکه، به هیچ

کدام آنها کاری نخواهد داشت. لانسلو، ملکه را برمی گرداند. کمی بعد وقتی می فهمد که موردرد شورش کرده، به صف یاران آرتور می پیوندد و همراه با دیگر شوالیه ها کشته می شود.

گذشته از این طرح تو در تو بهتر است به پس زمینه نگاهی ببانداژیم. برای رسیدن به تهذیب روحانی باید جسم را انکار کرد و نادیده پنداشت؛ اما انکار کردن جسم - آنطور که گینیور می گوید - از دست دادن خداست. برسون این درون مایه را از طریق دو موتیف تصویری، که هر کدام بیانگر گسست هائی در هارمونی های طبیعی هستند، تفسیر می کند:

۱. دوربین مصرانه چشم بر پاهای جنگاوران دارد و از نشان دادن سر و سینه آنان خودداری می کند - پاهایی که در گل فرو رفته تأکید بر زمینی و اسیر خاک بودن ابدی این مردان است؛ در صحنه ای کاملاً ناگهانی و متناقض نما، نمایی کم نظیر از ماه که در دل ابرها می لغزد و با زیبایی طلسم کننده خود، این جنگاوران را مسحور می کند به نمایش در می آید.

۲. تأکید بر نمایش جوشن ها و زره ها که جسم خسته و نالان این مردان را در بر گرفته اند - تنها نشانه وجود جسم درون آنان، خونی است که از زخم های ناپیدا بیرون می زند. و باز هم در نمایی دیگر، نمایش بدن عریان گینیور است و آنچه را که در پشت آن ذره ها پنهان شده است را برملا می کند. فیلم سینمایی لانسلو دولاک علاوه بر اینکه بینندگان را راضی کرد، در جشنواره کن سال ۱۹۷۴ موفق به دریافت جایزه فیپرشی شد؛ البته برسون از پذیرفتن جایزه خودداری کرد. او در گفتگویی که انجام داد دلیل رد جایزه را منصفانه نبودن نظر داوران جشنواره و اینکه استحقاق دریافت نخل طلا را داشته عنوان کرد.

در سال ۱۹۷۵ انتشارات گلیمار در کلکسیون بلاش کتاب برسون را با این عنوان منتشر می کند: یادداشت هایی درباره سینماتوگراف. کتاب مجموعه ای از یادداشت ها و گزین گوینه هاست. بخش نخست، یادداشت های سال های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۸ و بخش دوم، یادداشت های سال های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۴ است. این کتاب را یکی از محترم ترین کتاب ها در حوزه نظریه فیلم می دانند و پر واضح است که بسیار بر سینماگران بعد از او و مشخصاً موج نوی سینما فرانسه تأثیر گذار بوده است.

شیطان، شاید (۱۹۷۷)

جنگالی ترین فیلم برسون شاید شیطان در فرانسه دچار بی مهری های فراوان شد. مقامات سینمایی، این فیلم را به بهانه مضمون تحریک کننده آن به خودکشی، با رده زیر ۱۸ سال گزینش کردند و به نوعی فیلم را تحریم کردند. در آلمان، در برلیناله سال ۱۹۷۷، کارگردان آلمانی **راینر ورنر فاسبیندر** هیئت داوران را در صورت عدم نمایش فیلم تهدید به بایکوت کرد و در نتیجه، فیلم سه جایزه را از جمله شیر نقره ای، جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره برلین و OCIC را از آن خود کرد.

چارلز دانشجوی روشنفکر پاریسی، در جنبش چپ دانشجویی که در اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ (جنبش می ۶۸) بسیار حساسیت برانگیز شده، فعال است. او جوانی ۲۰ ساله، محزون با موهای بلند و چهره ای جذاب است، اما چنان از نواقص جامعه انسانی آزرده است که احساس از خود بیگانگی و افسردگی می کند. او دوستان خوبی دارد، دوستانی صادق و مهربان، علاوه بر این دو زن زیبا به او عشق می ورزند. این دوستان وقتی می فهمند چارلز قصد خودکشی دارد نهایت تلاششان را می کنند که او را منصرف کنند و یا برایش کمک تخصصی فراهم کنند. آنچه که چارلز را پریشان کرده است، همان هایی است که باعث پریشانی برسون نیز بوده است: مستندهایی در باره آلودگی هایی که محیط زیست را تهدید می کنند، قتل عام فک های دریایی، فیل ها، اسب های آبی، استثمار سرمایه داری، چپاول منابع طبیعی، آزمایشات بمب اتم و غفلت از فقرا. چارلز برای تسلی خاطر به مذهب، موزیک، مواد مخدر و عشق آزاد پناه می برد، اما هیچکدام از این ها روان او را تسلی نمی دهد. به رغم فعالیت در جنبش چپ دانشجویی هنوز عمیقاً دین باور است. او به دکتر روانکاو می گوید: «خودکشی گناه است»، پس یک معتاد به مواد مخدر را اجیر می کند تا او را بکشد. برسون ۷۰ ساله در دوران پیری خود رادیکال ترین فیلم خود را می سازد و به توصیف طنزآمیز اش از خود یعنی الحاد، بیش از پیش نزدیک می شود. چارلز هنوز اعتقادات دینی خود را به دوش می کشد ولی راه چاره را در آنها نمی یابد؛ بلکه راهی

جز خودکشی را در برابر نمی بینید. برسون بعد از همه اتفاقاتی که در پیرامون خود می دید دچار ازخودبیگانگی و افسردگی شده، و هشدارش جامعه را از پس زیبایی شناسی زمخت همیشگی اش (که ذره ای تعدیل نشده) به جهانیان اعلام می کند: برسون و چارلز قهرمان فیلم - که در فضای افول جنبش می ۶۸ زندگی می کنند - دچار همان ناامیدی و یاسی شده اند که بیشتر جوانان در آن دوره مبتلایش بودند و از تغییر دنیا توسط انقلاب یا مذهب ناامید شده و حتی امید این را ندارند که بشود با این دنیا خود را تطبیق دهند. دنیایی که غیر قابل زیستن شده است.

پول (۱۹۸۳)

برای برسون همه چیز با پول خاتمه می یابد؛ او یکبار نوشت: « فکر می کنم در تمام نقاط جهان همه چیز خیلی بد پیش می رود. مردم بیش از پیش مادی گرا و خشن شده اند... خشن از روی تنبلی، از روی بی تفاوتی و خودخواهی؛ چون فقط به خودشان فکر می کنند و نه اصلاً به چیزی که دور و برشان اتفاق می افتد. همه به تنها چیزی که علاقه نشان می دهند پول است. پول خدای آن ها شده است. برای خیلی ها دیگر خدا وجود ندارد. پول چیزی شده است که مجبورید به خاطرش زندگی کنید. وقتی فضاورد شما، یعنی اولین کسی که پای اش را بر روی کره ی ماه گذاشت و برای اولین بار زمین ما را از آن جا دید، گفته بود که چه قدر شگفت انگیز و معجزه آسا است و گفته بود آن را خراب نکید، اصلاً دست اش نزنید. من عمیقاً شیوه ی کثیفی را که آدم ها با آن زمین را تباه می کنند حس می کنم؛ در همه ی کشورها. سکوت، به هیچ وجه دیگر وجود ندارد. نمی توانید آن را پیدا کنید. این همان چیزی است که از نظر من زندگی را غیرممکن کرده است.» این گفته ها به روشنی احساس او را درباره مناسبات حاکم بر جهان سرمایه داری و محیط پیرامونش بیان می دارد. پول بر اساس داستان کوین قلبی نوشته ی **لئو تولستوی** نوشته و ساخته شده است. برسون ۸۲ ساله یکی از سیاه ترین، یأس آلود ترین و بدبینانه ترین فیلم های خود را می سازد. حس نیشدار تخطئه آمیز برسون به اضافه فاصله ابژکتیو خونسردانه وی، و همینطور انتقادات تند و تیز اخلاقی،

همه یکجا گرد هم آمده اند تا این آخرین فیلم، به عنوان وصیت نامه برسون، میراثی روشننگر باقی بماند، تا در سال های بعد هم که دیده می شود از تلخی و زهرش کم نشود. داستان قدیمی حرص و طمع آدمی است با مجموعه ای از اتفاقات پشت سرهم دومینو وار، فرد انسانی، ایوان کارگر را به عمق تباهی و سقوط سوق می دهد. پول فرم یافته از نمایی است که گردش پول از دستی به دست دیگر را دنبال می کند، و به صورت موتیفی جانمایه فیلم بر آن استوار است: نمایی از دست مغازه دار که اسکناس های تقلبی را به دست ایوان می دهد، نمایی که ایوان همان پول ها را به گارسون می دهد (این امر موجب دستگیر شدن او توسط پلیس می شود)، نمایی که مادر پسر بچه ای که پول تقلبی را به مغازه دار داده است، پاکتی پول را به عنوان حق السکوت به دست زن مغازه دار می دهد (و بعد زن مغازه دار به نشان احترام در مغازه را برایش باز می کند)، نمایی پس از پایان دادگاه که مغازه دار، شاگردش را به جهت شهادت دروغ مورد تفقد قرار داده و به او پول می دهد (که این در نهایت به گناهکار شناخته شدن ایوان در دادگاه می انجامد) و ... این تعداد نماهای دنباله دار از رد و بدل شدن پول در دستان آدم های فیلم، تمثیلی است بر سیطره هیولای پول بر روابط انسانی. ایوان به زندان می افتد و در طی سه سالی که در زندان است در می یابد که دختر کوچکش مرده و همسرش قصد ترک او را دارد. و همه اینها بیش از پیش آزار دهنده و غم افزا می شوند وقتی که ایوان زمان آزادی اش از زندان فرا می رسد. بی عدالتی های اجتماعی و شرارت منتج از پول پرستی را از دریچه لنز یک مارکسیست - همان گونه که **وینسنت کنبای** نوشت: «بسیار فراتر از یک شعر و سرشار از راز آلودگی معنایی» می توان دید. تماشای واپسین ساخته برسون طاقت فرسا، شاق و دل گزا خواهد بود؛ یک جوک بیرحمانه و عمیقاً افسرده کننده و در عین حال واقع گرایانه است. یک نگاه گسسته و بی احساس، با تأثیری آرام و قطره چکانی ببیننده را خلع سلاح می کند و برای او که با صندلی سینما ممزوج شده، از بی اخلاقی های حاکم بر عالم می گوید و او را با عمق ویرانی درونی و جهانی که حاکمیت سرمایه به بار می آورد روبرو می کند.

سینمای فرانسه و موج نو

بر خلاف ثبات سینما در زمان آنچه که نویسندگان کایه دو سینما جنگ در برابر سنت کیفیت (سینمای پاپابزرگ ها) لقب داده اند، سوال عمده «سینما چیست؟» جوابی سراسر است و عامیانه ای نداشت. برای منتقدان و کارگردانان موج نوی سینمای فرانسه، فرموله کردن سینمای زاهدانه باب طبع شان، دیر یا زود آنها را به راهی که روبر برسون آغاز کرده بود می کشاند. آندره بازن و آستروک از او به عنوان چهره اصلی در نظریه پردازی هایشان یاد می کنند و برای فیلمسازان موج نو برسون در جایگاه والایی قرار داشت. تروفو او را یک مؤلف می دانست و از او به عنوان تنها نمونه ای از فیلمسازان که توانست «صحنه فیلم ناشدنی» را به تصویر بکشد یاد می کرد. آلن کوالیه می گوید: «اگر بتوان برای سینمای فرانسه یک پدر و مادر متصور شد، رونوار مادرش است که گرما و گشاده دستی آن را نمایندگی می کند، و برسون پدرش است که جدیت و انضباط را.»

منابع:

1. Bert Cardullo (2009). The Films of Robert Bresson: A Casebook. Anthem Press
2. James Quandt, Cinémathèque Ontario (1998). Robert Bresson. Cinémathèque Ontario.
3. James Quandt, Robert Bresson (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998)
4. Bresson, Robert. «Notes on Sound.» Translated by Jonathan Griffin. In Film Sound: Theory and Practice, edited by Elisabeth Weis and John Belton, 149. New York: Columbia University Press, 1985.
5. The Films Of Robert Bresson: A Retrospective, Rodrigo Perez, Julian Carrington, Samantha Chater & Chris Bell. www.Indiewire.com/the playlist
۶. باد هر کجا که بخواهد می وزد، اندیشه ها و فیلم های روبر برسون، نوشته بابک احمدی، نشر مرکز
۷. یادداشت هایی در باب سینما توگرافی، نوشته روبر برسون، ترجمه علی لکبر علیزاد، نشر بیدگل

سرگذشت ماری و ژولین

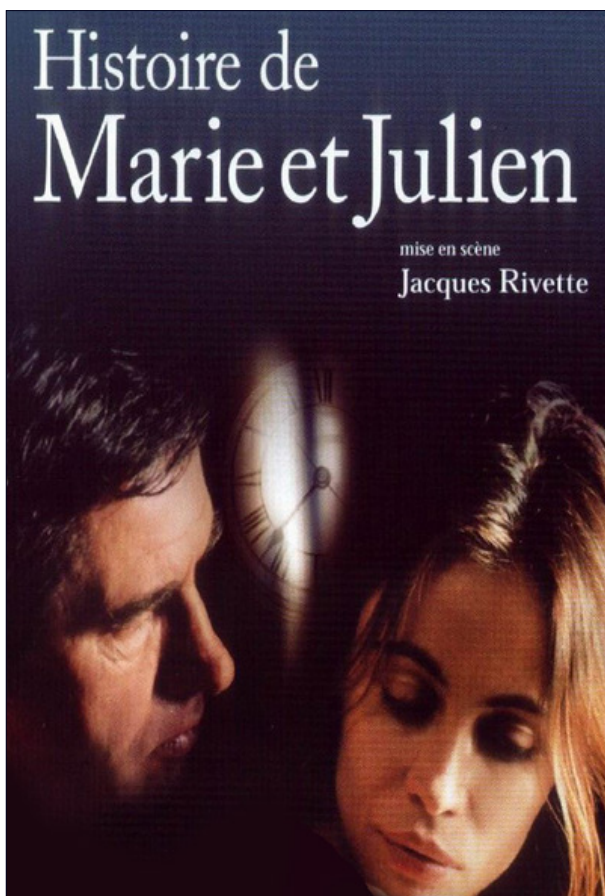
نویسنده: شهرام زعفرانلو

خلاصه داستان

ژولین ساعت سازی میان سال است که همراه با گربه اش، نورمو، در یک خانه بزرگ زندگی می کند. او با ماری ملاقات می کند. آن دو، سال گذشته یکدیگر را دیده اند و به هم علاقه مند شده اند، اما آن موقع کسان دیگری در کنارشان بوده اند. ژولین از زنی مرموز به نام مادام ایکس که تاجر ابریشم عتیقه تقلبی است، حق السکوت می گیرد...

The Story of Marie and Julien

Directed By:	Jacques Rivette
Produced By:	Martine Marignac
Written by:	Pascal Bonitzer Christine Laurent Jacques Rivette
Starring:	Emmanuelle Béart Jerzy Radziwiłowicz Anne Brochet
Cinematography:	William Lubtchansky
Editing By:	Nicole Lubtchansky
Release Dates:	10 September 2003 (Toronto Film Festival)
Running Time:	150 Min
Country:	France And Italy
Language:	French



که بیشتر فرصت شناخته شدن خود را به ماری می دهد. و در برخورد با حرفهای زن تاجر که به روح درگیر خواهرش و ماری اشاره دارد، می گوید: «من نمیدونم اون کیه. تنها چیزی که می دونم اینه که بهش احتیاج دارم».

بیان جستجوهای بی پایان برای رسیدن به عشقهای ماندگار، نتیجه ای ندارد جز جستجو و جستجو، آنهم برای نرسیدن و نه کامیابی نهایی. مسیر چنین کنکاشی، تنها به شناخت از خود و سایرین می انجامد. ژولین به عنوان ابژه اثر در طلب سوژه خود، به وصال و دستیابی نهایی ماری نائل نمی شود، اما به درک عمیق تر از خویش می رسد. او خود هم ابژه است و هم سوژه ی خویش. چهره ی او و رفتارها و احساساتش در انتها با آنچه در ابتدا دیده ایم دگرگون شده جلوه می کند. او با جهان مرموز رویا و پس از مرگی مواجه است که لاجرم باید فرصت دیده شدن در آینده ی آن را به خود بدهد.

می سازد که نبود موسیقی گویایی آن را بهتر از بودنش به رخ می کشد. مضمون عشق و ارتباطات عاشقانه از قواعد کلیشهای پیروی نمی کند و در زمان هایی از فیلم ما را به یاد فیلم کسوف، اثر آنتونیونی می اندازد. ژولین که عشق های متعددی را تجربه کرده، حال در میان سالی می خواهد ماری را برای همیشه نزد خود نگه دارد. اما ماری دنیای او را متزلزل و پر از سوال و تردید می بیند. با او همراهی می کند و گاهی او را ترک کرده و همانند خودش که رازهای مرد را در خانه به جستجو می نشیند، جستجوی ژولین را طلب دارد. عشق ناموزون آنها به یکدیگر آنچنان نگران کننده می شود که گهگاهی آن را به زبان می آورند. ماری: «من تو را دوست دارم. این به من صدمه می زنه. من گم شدم» و در جایی دیگر می گوید: «رابطه عمیقی بین من و تو هست و این برام یک شکنجه است.» ژولین ماهیت واقعی ماری را کشف نمی کند. او به کار خود (ساعت سازی) که به گونه ای دنیایی است سرشار از هماهنگی و توازن، آنچنان سرگرم است

از فیلمبردای و حرکت دوربین شروع می کنم. دوربین به ندرت ثابت و ساکن است. حتی در لحظاتی که شخصیتها در مکانی ثابت حرکت نمی کنند نیز تکان های می خورد که سیال بودنش را بروز می دهد. این شگرد فیلمبرداری، روایتگونه می نماید. گویی با چشم دوربین است که داستان تعریف می شود. حتی در فضاهای بسته نیز راه رفتن های شخصیتها را دنبال می کند تا بیننده حضور زنده ی خود را در داستان احساس کند. اما روایت در فرم فیلمبرداری بسیار ساده می نماید، تا توجه مخاطب را به سمت مضمون نه چندان سهل فیلم جلب کند. به ویژه وقتی می بینیم که داستان مابین دنیای مردگان و زندگی واقعی و رویاهای ماری و ژولین در نوسان است. از شیوه ی حرکت دوربین مضطرب می شویم و در جاهای از فیلم خود را در این دنیاها گم می کنیم و می ترسیم.

عدم آشکار موسیقی در طول فیلم، روندی یکسان و بدون تغییری را که در روابط آدمها به چشم می خورد، به ریتمی بدل



سرگذشت ماری و ژولین؛ داستان روح ژاک ریوت

نویسنده: مایکل جی. اندرسون

مترجم: میلاد قزللو

چیزی به عنوان اخلاق در فیلم‌های ژاک ریوت وجود ندارد و با توجه به منطق خاص داستان که به ساختار روایت فیلم دیکته می‌شود، نمی‌تواند وجود داشته باشد. این سنتی است در سینمای فرانسه که با ژرژ ملی‌یس شروع می‌شود و اوج آن پس از جنگ جهانی دوم در کارهای ژان کوکتو دیده می‌شود. **ریوت هم مانند گذشتگان، داستانی بین واقعیت و رویا را روایت می‌کند.** آخرین کار کارگردان هفتاد ساله، داستان ماری و ژولین است.

پس از تیتراژ با یک فونت یکسان، تصویر سیاه و سفید است. داستان ماری و ژولین با یک ملاقات بین دو شخصیت آغاز می‌شود. ماری می‌خواهد به ژولین بگوید که به او نیاز دارد، آنها آزاد هستند و سپس ماری چاقویی را برای کشتن ژولین درمی‌آورد. در این نقطه، دومی از خواب بیدار می‌شود و در دنباله‌ی صحنه، ماری را در خیابان می‌بینیم، جایی که آنها قرار دیگری می‌گذارند. بنابراین شاید رویا باشد، هیچ نشانه‌ی مشابهی نمی‌بینم که این طرح آرزوی ژولین فقط می‌تواند یک نمونه قابل توجه شانس باشد. به عبارت دیگر، پس از معرفی منطق خواب، ریوت حاضر به حفظ این منطق نیست تا دیگر صحنه‌ها را بر اساس همین منطق روایت کند. در واقعاً در توالی یک صحنه‌ی عشق‌ورزی ماری و ژولین، قدیمی ناپدید می‌شود که باعث می‌شود ژولین به دنبال او برود. او یک تماس تلفنی دریافت می‌کند. زنی که تماس گرفته خودش را معرفی نمی‌کند و علاقه‌ای هم به افشای اطلاعات ندارد. به این ترتیب ریوت، روایت

خود را با استفاده از استعاره‌ی موجود در داستان جلو می‌برد. او در منطق محض داستان است، شکل دادن به جهانی در تصویر هنری که ثبت می‌کند. بنابراین، ریوت فیلم خود را به عنوان یک رویا و یا چندین رویا نمی‌چیند، بلکه هرگونه تمایزی بین رویا و واقعیت قابل نمی‌شود. **هیچ تمایزی بین آگاهی و ناخودآگاهی، رویا و واقعیت و مرگ و زندگی وجود ندارد، و همه داستان این است. بخش آغازین، مفهوم این ایده را نشان می‌دهد.**

در واقع به نظر می‌رسد ماری جایگاه ویژه‌ای در روایت دارد و نه ژولین که به نظر می‌رسد آگاه است که آنها در یک روایت هستند. به طور خاص، از یک سو این ماری است که دیالوگ‌ها را از بر می‌خواند و از سوی دیگر این ماری است که افکاری درباره‌ی اتفاقات وحشتناک رخ داده دارد. به این ترتیب روایت ریوت از مرحله‌ی پیش‌تولید به سمت مرحله‌ی تولید می‌رود، هر چند در این مرحله بیشتر تأثیری است.

این صحنه‌ها از خوانش فیلم نشان می‌دهد که کلماتی که گفته می‌شوند توسط گوینده خلق نشده اما باز هم متعلق به روایت

است (گوینده چیزهایی را بازگو می‌کند که قبلاً نوشته شده است). بنابراین، ریوت یک بعد اساسی هستی‌شناسی سینمایی را به نمایش می‌گذارد که با تأثیر به اشتراک گذاشته شده است، کارگردان تأکید دارد **بعد نمایشی فیلم واقعی نیست، که سینما زندگی واقعی و افراد واقعی غافلگیر شده نیست، بلکه افراد واقعی کسانی هستند که در زیرسطح داستان وجود دارند.** با این مفهوم، ریوت نشان می‌دهد که وارث به حق آندره بازن است، ماری و ژولین مانند سلین و ژولی است.

بنابر این، بازگشت به گریزهای بین سینما و تأثیر که برای این بُعد بازن‌یسم بسیار نامناسب است. در ابتدا، همه چیز به طور بالقوه تأثیری نشان داده می‌شوند که می‌توانند همچنین با ارجاعات به سینما دیده شوند.

با این حال، به این سادگی نیست که ماری ثبت هر زمان برای پایان تراژیک که در انتظار اوست را خواسته باشد. با این حال این پایان فیلم است که بیشتر از نظر تمثیل فیلم‌سازی گفته می‌شود. این نتیجه‌گیری، اول از همه، در کارگاه ژولین اتفاق می‌افتد، جایی که او ساعت‌ها

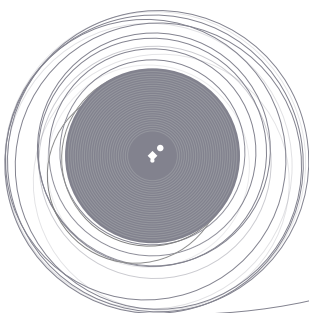


ملاحظه‌ای از سلین و ژولی سوزناک‌تر است که شباهت‌های بسیاری نیز دارند. به همین ترتیب باید نشان داد که تجربه‌ی ریوت در طول زمان تأثیری بر شکل‌گیری این فیلم داشته است. ماری و ژولین هم فیلم بی‌نقصی از ژاک ریوت و هم محصول غیر قابل چشم‌پوشی از زمان حاضر است.

را تعمیر می‌کند. در این مرحله، ماری خودش را کشته و داستان به پایان رسیده است. با این حال، به محض این که ژولین آونگ ساعتی را که در حال تعمیر است، نگه می‌دارد، ماری که در این فضا منجمد شده، احیا می‌شود و نشان داده می‌شود که وجود زمان حال او در گذر زمان، مطلق است. به عبارت دیگر، او در ویژگی فضا زمانی فیلم ثابت شده است و بنابراین در معرض فروپاشی منتج از زوال زمان نیست. ژولین به نقشش در روایت برمی‌گردد. بلافاصله ماری دوباره شروع به خونریزی می‌کند تا مرگ را که فیلم مطمئن شده است، معنی کند. (به طور مشابه، او اشاره می‌کند که هر بار که می‌خوابد، رویایی می‌بیند که باید آن را دنبال کند، که آنی است که می‌گویند ریوت با تکیه بر قیاس بین سینما و جهان خواب دریافت می‌کند.) زندگی ماری روی نوار فیل است. ماری باید در پایان فیلم بمیرد و هیچ جای دیگری برای این شخصیت وجود ندارد. با این حال، این جهانی از پیش تعیین شده است. بنابراین ریوت زندگی‌اش را فراتر از زمان قیاس می‌کند و همچنین ماتریسی ارائه می‌دهد به آن چیزی که درباره پس از تولید فکر کرده است: یعنی، به عنوان **لحظه‌ای گذرا هنگامی که واقعیت فیلمبرداری شده راهی به تجربه‌ی خالق از قطعه‌ی خاصی از زمان و فضا که روی نوار فیلم ثابت شده، داده است.**

برای این منظور به اختلافات رسمی بین دو شخصیت اصلی باز می‌گردد، شایان ذکر است که به نظر می‌رسد ژولین خارج از فیلم وجود دارد، برعکس ماری. در این مورد چیزی که نشان می‌دهد این است که ژولین در بعضی چیزها نماینده‌ی کارگردانش است.

صحبت از اثر انگشت شخصی ریوت است که خوانش بعضی چیزها همانند هیچکاک‌ها یا استرنبرگی‌ها در تصویربرداری شخصیت زن اصلی سخت است. زندگی‌نامه ریوت باید در خوانش کارهایش مجسم شود و شیفتگی ادامه‌دارش با این متن: ریوت **«ماری و ژولین» را اوایل ۱۹۷۵ ساخت، یک داستان «روح» به عنوان اسمی که خودش می‌گفت.** این فیلم به طور قابل





درباره ژاک ریوت

نویسنده: مهران بهرامی فارسی

دست اندرکاران این پروژه ی سنگین و طاقت فرسا بودند. در این فیلم مایه هایی از خود بیگانگی دیده می شود و موضوع اصلی حول تکنیک داستان در داستان می گردد. فیلم بعدی ریوت، «سلین و جولی به قایقرانی می روند» (۱۹۷۴) بود که داستان گونه ترین اثر او به شمار می رود. این فیلم داستان دو زن است که وارد خانه ای می شوند و یک ماجرا برایشان تکرار می شود و در واقع یک سیکل داستانی در حال گردش است و تکرار می شود. دو زن، بسیار تلاش می کنند که این تکرارها را تغییر دهند. این فیلم یکی از پربارترین و موفق ترین فیلم هایش به شمار می رود. اولین فیلم ریوت در دهه ی ۹۰، «نوتز زیبا» (۱۹۹۱) بود که جایزه ی هیئت داوران و منتقدین جشنواره فیلم کن را از آن خود کرد و همچنین نامزد دریافت نخل طلایی کن و جایزه ی سزار به عنوان بهترین فیلم نیز شد.

گذار درباره ی او می گفت: «او بیشتر از من در سینما تخصص دارد و می داند. شاید اگر تعداد بیشتری فیلم تولید می کرد بسیار مشهورتر میشد و مردم بیشتر او را می شناختند.»

منبع:

1. www.french_cinema.enacademic.com/301/Rivette_Jacques

را در سال ۱۹۵۹ آغاز کرد و این تولید دو سال تمام ادامه یافت. در این دو سال با مشکلات و موانع بسیاری رو به رو شد که موجب شد روند تولید به خوبی پیش نرود و فیلم او پس از فیلم «سرژ زیبا» (۱۹۵۹) اثر شابرول و «چهارصد پلیس» (۱۹۵۹) اثر تروفو روانه ی بازار شد. این فیلم داستان گروهی بازیگراست که قصد دارند یک نمایشنامه از شکسپیر را اجرا کنند. او فضای زندگی خیابانی پاریس را به شیوه ای به تصویر کشیده است که لوئیس فیولد به آن یا «رئالیسم شاعرانه» می گوید. فرانسواتروفو این کار ریوت را همانند کارهای سابق وی بسیار تحسین کرد. فیلم دوم ریوت، «روحانی» (۱۹۶۷) بود که بر اساس رمانی از دنیز دیدروت ساخته شده بود. این فیلم که در واقع نمودهای مذهبی داشت، بسیار سانسور شد و هیچ گاه به همان گونه ای که ریوت می خواست به روی پرده های سینما نرفت. سومین فیلمش «عشق دیوانه» (۱۹۶۹) بود که در فرم و سبک مانند ساختار فیلم اول او بود. بعد از آن به فیلم Out one: noli me tangere (۱۹۷۱) مشغول شد که مبنای اثری از بالزاک بود. نسخه ی اصلی این فیلم بیش از ۱۲ ساعت بود اما در نسخه ی دیگری با نام «شیخ» (۱۹۷۴) نیز منتشر شد که با تدوین و تقطیع بسیار، مدت زمان آن به ۲۲۵ دقیقه کاهش یافت. حضور کارگردان و همراهان و منتقدان موج نوی فرانسه در این فیلم به عنوان عوامل چشمگیر بود. **اریک رومر و ژاک دونیول - والکروز و باربت اسکروادر همگی جزو**

کارگردان، فیلمنامه نویس و منتقدی فرانسوی که اکنون ۸۶ سال دارد. اما فعالیت های عمده ی هنری او از ۵ سال پیش متوقف شده است. او در ابتدای جوانی در سوربن و سینماتک فرانسه تعدادی از دروس سینما و فیلم سازی را آموخت. ژاک، کارگردانی فوق تجربی محسوب می شد و همچنین به سینمای آمریکا علاقه ی وافری داشت. همیشه کارگردانان بزرگی چون آلد ریچ، هیچکاک و تاشلین را تحسین می کرد. از ویژگی های فیلم هایش هم می توان به رمزآلود بودن، رمانتیک و کمیک بودن و توجه بسیار به بداهه پردازی اشاره کرد. پیش از به عضویت درآمدن در Nouvelle Vague یا «موج نو» مشهور سینمای فرانسه، ژاک ریوت با رنوار و بکر همکاری داشت. او فیلمنامه های کوتاه «پیرامون» (۱۹۴۹)، «گراف» (۱۹۵۰) و «سرگرمی» (۱۹۵۲) را نوشت و پیش از این که آغاز به همکاری با مجله ی «یادداشت فیلم» کند، در مجله ی «فیلم گزت» نیز مدتی مشغول بود. او ویراستاری و تدوین کلی مجله ی «یادداشت فیلم» را از اریک رومر تحویل گرفت و بین سال های ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ به آن می پرداخت. ریوت در دهه ی ۵۰ کارگردانی را آغاز کرد. اولین فیلم کوتاهش «تریک برگر» (۱۹۵۶) بود که با همکاری کارگردان دیگر حامی موج نو، کلود شابرول، آن را تولید کرد. شابرول اجازه داد که از ساختمان شخصی محل زندگیش به عنوان لوکیشن این فیلم استفاده شود. ریوت تولید این فیلم بلند خود به نام «پاریس برای ماست»

