پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

مجله الکترونیکی سینما تک قلهک

شماره ۵، مرداد ۱۳۹۳

مروری بر سینمای فرانسه

Gholhak Cinematheque Digital Magazine

مجله الکترونیکی سینما تک قلهک

شماره ۵، مرداد ۱۳۹۳

صاحب امتیاز:
سینما تک قلهک
www.pardis-gholhak.com

سردبیر:
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

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. SHEGIVES 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

Designed By: Pejman Jalali

هفت فاز
فیلم، سریال، موسیقی
7FAZ.com

فهرست

۱ قاعده بازی؛ دروغ پذیرفته شده ی اجتماعی ۶
۲ قواعد بازی به روایت راجر ایبرت ۱۱
۳ ژان رنوار؛ استاد رئالیسم شاعرانه ۱۳

۴ زنگ تفریح؛ فیلمی که از سیاره ی دیگری آمد ۱۶
۵ زندگی مدرن پر هیاهوست ۲۰
۶ ژاک تاتی؛ آقای اولو ۲۳

۷ از نفس افتاده؛ صورت زخمی در سرزمین عجایب ۲۶
۸ از نفس افتاده؛ کلاسیک گدار ۳۰
۹ درباره ژان لوک گدار ۳۴

۱۰ چهارصد ضربه؛ آنتوان دوانل نوجوان ۳۷
۱۱ چهار صد ضربه به روایت گدار ۴۰
۱۲ فرانسوا تروفو؛ قبر کن سینمای فرانسه ۴۲

۱۳ آنچه در «سال گذشته» می بینیم ۴۵
۱۴ سال گذشته در مارین باد؛ بدون معانی آشکار یا پنهان ۴۸
۱۵ آلن رنه از آغاز تا پایان ۵۱

۱۶ باد هر جا بخواهد می وزد ۵۴
۱۷ کاکرد های صدا در یک محکوم به مرگ گریخت ۵۷
۱۸ روبر برسون؛ سالک عسرت و سکوت و رستگاری ۵۹

۱۹ سر گذشت ماری و ژولین ۶۶
۲۰ سرگذشت ماری و ژولین؛ داستان روح ژاک ریوت ۶۷
۲۱ درباره ژاک ریوت ۶۹

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 شـدن آدم هایی از طبقه مرفه جامعه است که در ویلایی نزدیک آل سایس 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
Starring:	Nora Gregor
	Paulette Dubost
	Mila Parély
Music By:	Joseph Kosma
Cinematography:	Jean Bachelet
Editing By:	Marguerite Renoir
Release Dates:	7 July 1939
Running Time:	106 Min
Country:	France
Language:	French

زمـانِ کوتاهی پیش از آغـازِ جنگ، فیلم قاعدهَ ی بازی (۱۹۳۹) سر از سینما هایَ پاریـس در مـی آورد. این فیلـمِ پیچیده که نخسـت با عدم اسـتقبال روبرو شـد، در واقـع اوج خلاقیَتِ «رنـوار» و در عینِ حال برجسته ترین اثرِ سینمای فرانسه ی پیش از جنگ شـناخته می شود. «رنوار» در پیـش در آمدِ «قاعـده ی بازی» آن را «سـرگرم کننده» توصیـف می کند؛ فیلم در شـیوه ی پرداختش شـباهتِ بسـیار به کمـدی هـای «موسـه»، «ماریوو» و «بومارشـه» دارد. امـا پـس از یک بازی اشـتباهی و نسبت‌های نزدیکِ خانوادگی، نوعی طنز تلخ نومیدانه‌ی اجتماعی نهفته اسـت. اشـراف در قصرهای ییلاقی خود جشـن برپا می‌کنند؛ رنـوار در این میان توطئه های اربابان را در برخورد با دسیسه های خادمانشـان به صورت باله پوچی از اضطراب ها و هیجانات جلوه گر می سازد و به این ترتیب نشـان می دهد که تا چه اندازه تفاوتِ دنیای طبقـات بالا با دنیای پایین تر ها ناچیز است.

«رنوار» همه ی این مطالب را تنها در پیچ و تاب حـوادث بیان نمی‌کنـد، بلکه آنها را مسـتقیما در تصاویری انتخاب شده‌ی شـفافِ فیلمش می‌گنجاند: امتیازات و بی اعتنایی های طبقه‌ی اشـراف تنها نمایی ظاهری است نمایی از زندگی بی محتوا و پوچی که «قاعده ی بـازی» را پیدا کرده است تا خودش را با خودش فریب دهد.

این قاعده‌ی بازی که دارای نظم است و بر هر لحظه نظارت دارد، همان دروغِ پذیرفته شـده‌ی اجتماعی است، فیلم لحظَه ای را ثبت می‌کند که در آن، این قاعده شکسته می‌شود و شـخصیت ها در برابرِ هیجاناتِ ناگهانـی خویـش رهـا می‌شـوند و برای لحظـه ای از خود بی‌خـود می گردند. در جریان جشن، خلبان«ژرو»، «کریستسن» همسرِ کنت را وامی‌دارد که به یک رابطه‌ی عاشـقانه اقرار کند و او بر سر این ماجرا با شوهر وی به زدوخورد می‌پردازد و در این حال «شوماخر»، «ژرژ» را باتیر می‌زند، اما حاضران گمان می‌برند کنت از رقیبِ خود انتقام گرفته است. همه می‌کوشند واقعه را به صورتِ حادثه ای ساده جلوه گر سازند. یـک ژنرالِ پیـر رفتارِ کنت را می‌سـتاید و جمعیـت دوباره بـه «قاعـده‌ی بازی» بر می‌گردد.

فیلـم قاعـده ی بـازی بـا ضرباهنـگ با شـکوهِ موسـیقی‌های موتسـارت، یوهان اشـتراوس و شـوپن، و بـر الگـوی تئاتر کلاسـیکِ فرانسـوی از جملـه ماریـو و بومارشـه، یـک تراژدی-کمـدی باوقـار رفتارها اسـت که پیرنگ پیچیده ی آن را نمی توان به سادگی خلاصه کرد. به اختصار می توان گفـت که فیلم داسـتان خلبان جوانی به نام آندره ژوریو است که به تازگی از ماموریـت خطیـری بر فـرازِ آتلانتیک بازگشـته و عاشقِ کریسـتین، همسر یک مالک ثروتمند یهـودی به نام مارکی روبر دو لاشُـنی است. شُـنِی در املاک وسیع خـود در لاکولینیه، بـرای تعطیلات آخر هفته یک مراسـمِ بـزرگ شـکار ترتیب می دهد و ژوریو، اُکتاو(دوسـت مشـترک ژوریو و کریستین،که نقشِ اکتاو را خود رنوار ایفا می کند) و معشوقه یَ خودش را دعوت مـی کند. پس از یک روز شـکار که در آن صدها خرگوش و پرنده تکه پاره و سلاخی می شوند، یک سلسله روابط پنهانی عشقی

میـان بورژواهـای طبقه ی بـالا و حتی میـان خدمتکاران طبقـه ی پایین، به راه مـی افتـد، خدمتکارانی که از نظـرِ تازه به دوران رسـیدگی، عـدم صداقت و خود بـزرگ بینی، دقیقا آیینـه ی اربابانِ خود شـده اند. روابط پنهانی در این جمع یک ویژگـی دارد و آن اینکه هیچ‌کدام موضوع را جدی نگیرنـد، اما ژوریو این «قاعده ی مهم بازی» رابا اظهار عشـق صادقانه اش به کریستین به آشـکارترین شکل ممکن می شـکند، یعنی بلافاصله پـس از پایان پرواز در فرودگاه اُرلی پاریس، در یک پیام رادیویی عشـقِ خود را ابـراز می کند. در جریـان مهمانی در مراسـم عصرانه، که با رفتارهای اغراق شـده ی تئاتری و لباس های پر زرق و برق بر پا شـده اسـت، یک شکاربانِ حسود می کوشد به سوی فاسقِ زنش (یک شـکارچی محلـی) تیراندازی کند و این صحنه ی تعقیب‌وگریز در سالن اصلی رقص ما را بـه یاد برادران مارکس می اندازد. سر انجام شکاربان به این نتیجه می‌رسـد که فاسـق زنش اکتاو اسـت نه شکارچی. در ایوانِ خانه ژوریو و کریستین را بـا اکتـاو و زنـش عوضـی می‌گیرد و ژوریو را می کشد. بلافاصله مارکیز کنترل اوضاع را به دسـت می‌گیرد و به شـیوه ی میانجیگـریِ مـدرن از میهمانـان خـود به علـت «این حادثه ی تاسـف بار» عذر خواهی می کند، و برای اسـتقرار آرامش دراین دنیای لاکولینیه، از هیچ اقدامی فرو گذار نمی کند!

قاعده ی بـازی فیلمی زیرکانه، باشـکوه و عمیقـا بدبینانـه اسـت که به سـقوط اجتماعـی و انحطـاط فرهنگـی در یک لحظه‌ی حادِ تاریخ اروپا اشـاره دارد. رنوار مـارا به جهانی می برد که ادا واصول جای احسـاس را گرفتـه و تظاهـر و نمودهای ظاهـری به جـای ارزش هـای متمدنانه نشسته است (ارزشی که خود به زودی در هم خواهد شکسـت) در این جا جامعه به یک دروغ بزرگ جمعی بدل شده و در این میان کسانی که همچون ژوریو با صداقت و راسـتگویی این «قاعده» را می شکنند ناپسـند شناخته می شـوند. فیلم «قاعده ی بـازی» ضمـن آنکه اثر درخشـانی در فیلمسازی اسـت، عمق یک رمان اخلاقی و روشـنفکرانه را دارد، و رنـوار هرگـز با چنین قـدرت و تاثیـری نماهای طولانی و وضـوح در عمـق را به کار نبـرده بود.

تقریبا هر صحنه ی 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. سبکِ دوربین در این فیلم را می توان 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 خَشونتِ سازمان یافته ی شکار را عملی فاقدِ شعور معرفی کند.

میهمانی قصر یک بازی است، امّا 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 می‌غلتد، درست مثل خرگوشی که لحظه‌ای پیش در مقابل گروهی از مردم از درد به خود می‌پیچد، مردمی که دوست دارند با خیال راحت، از کمینگاه خود دیگران را به قتل برسانند. اگر رنوار خوش می‌گذراند،اگر با کشاندن بازیگرانش به مرز مضحکه مایه تفریح ما می‌شود، اگر ظاهرا 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، نهایتا 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 اکتاو می‌شود، تقلای مذبوحانه خرگوش کوچولو،و 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.

دقیقا 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 صرفا 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)،تونالیته و ملودی فیلم شوند،یکدیگر را منعکس می‌کنند. درعین‌حال، 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 آن‌که 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 صرفا 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 اوکتاو که خود رنوار نقش‌اش را بازی می‌کند، بسط پیدا می‌یابد. اوکتاو 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.

اوکتـاو اما نظاره‌گر این تزویر اسـت و در جمله‌ای آن را خلاصه می‌کند: «این نشانه این دوران اسـت: همـه دروغ می‌گویند. تبلیغات داروخانه‌ها، سیاستمدارها، رادیو، سـینما و روزنامه‌ها. چه انتظاری داری که ما آدم‌های معمولی دروغ نگوئیم؟»
این جمـلات در واقـع زیربنـای فیلم را شـکل می‌دهد: شـخصیت‌هایی که همه دروغ می‌گوینـد و جامعـه‌ای که دروغ را می‌پسـندد و دروغگویی را «قاعده بازی» تلقـی می‌کند. در همـان اولین صحنه‌ها با قهرمانی دروغین روبرو هسـتیم: زمانی که همه به پیشباز یک «قهرمان» آمده‌اند و رادیـو در حال پخش مسـتقیم حکایت قهرمانـی اوسـت، با آندره، مـرد ضعیفی روبرو می‌شـویم که در میکروفون اشـک در چشـم، قهرمان‌پـروری پوشـالی را به چالش می‌کشد.
کمی بعدتر کریستین به شوهرش می‌گوید کـه به او اطمینـان 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 بگیـرد. همین طنز ظریف رنوار تا لحظات پایانـی با فیلم همراه اسـت؛ تـا در انتها جایـی که روبر، صاحب مهمانی، که رقیب عشـقی‌اش کشـته شـده، رو به مهمانان نقـش بازی می‌کنـد و در صحنه‌ای دقیقاً مشـابه نقش بازی کردن او در نمایشـی که در داخل خانه ترتیـب داده بود، برای همه سخنرانی می‌کند و به روشنی درباره مرگ آندره، «دروغ» می‌گوید؛ دروغی که بخشـی از قاعده بازی است و همه تظاهر می‌کنند که آن را باور دارند.
این نقش بـازی کردن در لایه‌های متعدد فیلم با نمایشـی کـه در میهمانی ترتیب داده شـده گره می‌خورد و به عنوان یکی از مایه‌هـای اصلـی فیلم دربـاره زندگی بـه عنوان یـک نمایـش بسـط می‌یابد. صحنه‌های نمایش به شـدت بـا واقعیت گره می‌خورند و بخشـی از آن می‌شـوند. تمام تعقیب و گریزهای شوماخر و مارسو بـه نوعـی به بخشـی از بازی جـاری در صحنه‌های نمایش بدل می‌شـود که حتی در برخی از صحنه‌ها تماشاگران- احتمالاً با فرض بر نمایشـی بودن آن‌ها- در حال خندیـدن بـه این حـرکات هسـتند، در حالی کـه با اتفاقی واقعی روبرو هسـتیم کـه می‌توانـد به مـرگ یک نفـر منتهی شـود. (که در آخـر همچنین می‌شـود). اوکتـاو (رنوار/ ناظر) هـم در لباس خرس نقـش مهمـی در نمایـش دارد و زمانی که نمایـش به پایان می‌رسـد، تا مدت‌ها نمی‌توانـد لبـاس‌اش را از تـن در بیاورد (نشانه آشکاری از تداخل دنیای نمایش و واقعیت جاری و تحمیل نقشـی که اوکتاو به عنوان ناظر مجبور اسـت بـه آن ادامه دهـد در حالی کـه همه در ایـن صحنه طولانی بـا حرکت‌های پیچیـده دوربین، درگیر حسادت‌ها و پیشبرد روابط عشقی/ جنسی ممنوع خود هستند و درواقع دارند نقش خود را در زندگی بازی می‌کنند).
ایـن ناظـر بـودن رنـوار در اسـتفاده شـگفت‌انگیز از عمق میدان در تمام طول فیلم، در فرم آن متجلی می‌شـود. در واقع دوربین رنوار کسـی را برجسته نمی‌کند؛ تنها در گوشه‌ای نظاره‌گر روابط پیچیده و در عین حال مضحکی اسـت که در طیف بورژواهای سـطح بالا تا طبقـه کارگر به شـکل کم و بیش یکسـانی می‌بیند (هر شـخصیت در طبقـه بـورژوا، معادلی در طبقـه کارگر دارد و هـر رابطه‌ای در بین آن‌ها، شـکل معادل خود را در طبقه دیگر می‌یابد؛ حتی صحنه‌هایی در هر دو طبقه تکرار می‌شـود: چه آنجا کـه روبر و آندره بعد از دعوای فیزیکی حالا با هم دوستانه حـرف می‌زنند و چـه جایی کـه معادل این صحنه را در رابطه مارسـو و شوماخر می‌بینیم. در واقع عشـق ممنوع، رقابت و حسـادت، و دعوای فیزیکـی و بعد تلاش برای حل و فصل مسالمت‌آمیز آن، در هر دو طبقه به شکلی یکسان دیده می‌شود.)
همیـن نظاره‌گر بـودن دوربین بـا ثابت شـدن آن در جلـوی درهـا و تماشـای وقایع درون اتاق‌ها از بیرون در، گسـترش می‌یابـد (وقایعی کـه در رده‌های مختلف در جلوی دوربیـن در فاصله‌های مختلف اتفاق می‌افتـد و دوربین بـا عمق میدان گسترده‌اش همه را ثبت می‌کند و بر رویِ هیچ‌کدام هم تأکید اضافـه ندارد) و اصلاً درها بـه عنوان موتیفی بـرای فیلم نقش می‌یابنـد؛ درهایی که باز و بسـته شـدن آن‌ها نقش مهمی در روابط شـخصیت‌ها ایفـا می‌کند و بخشـی از جهـان فیلم را شـکل می‌دهد؛ بـرای مثـال دری که در انتهای فیلم پشـت روبر باز می‌شود و همه را به همـان جهان دروغین بـا تزویرها و حسادت‌ها و چشم پوشـی‌ها و عشق‌های ممنوع کوچک و مقطعی‌اش دعوت می‌کند.
در نمایـی از فیلم قاعده بازی، نورا گرگور در حالی که با یک دوربین کوچک در جاده کنار دریا پرسـه می‌زند، بر حسـب اتفاق شـوهرش را همراه معشـوقه‌اش غافلگیر می‌کند، درست همانطور که شوهر تصادفا در دایره دید همسرش قرار می‌گیرد، اینکه کدام قسـمت یـک صحنـه در مقابل لنز دوربین واقع شـود نیز تا حدی بر حسـب تصـادف انتخاب شـود. و به‌صورتی ظاهرا متناقض، تصادف است که موجب می‌شود تیزبینی و حساسـیت چشـم تا این اندازه اهمیـت پیدا کند. زاویه دید دوربین زاویه دید راوی سـوم شخص دانای کل نیست، دیـدگاه یک ذهن احمـق حواس‌پرت نیز نیسـت. برعکس، دیدگاهی اسـت که در عیـن فراغت از هرگونه احتمال و تصادف، دارای ویژگیها و کیفیات محسـوس دیدن اسـت: پیوستگی در زمان و نقطه گریز در فضا،به‌معنای صحیح کلمه همچون چشم خداوند اسـت، اگر داشتن یک چشم برای خدا کافـی بود به این ترتیـب، زمانی که م.لانـژ تصمیم به قتل می‌گیـرد، دوربین همـراه ژول بـری در حیـاط می‌ماند و از پنجره‌های راه پله، رنه لفور را می‌نگرد که با سـرعتی رو به تزایـد، گویی تصمیمش به او نیرو می‌بخشد، طبقه به طبقه پایین می‌رود.بـه نگاه در ایوان سرپوشـیده جلو خانه ظاهر می‌شود. در این حالت دوربین میـان دو بازیگـر قـرار دارد در حالی که پشـت آن به بری اسـت. به جـای آن‌که به طرف راسـت پن کنـد و به تعقیب لانژ بپردازد. تعمدا ۱۸۰ درجه به سـمت چپ می‌چرخد و از فضـای خالی عبور می‌کند تا یک بار دیگر روی بری متمرکز شـود و در حالی که لفور از سـمت چپ به میدان دیـد ما بازمی‌گردد، مـا را در کنار قربانی قرار می‌دهد.
زیرکی نهفته در این بخش از فیلمبرداری بیشـتر از آن جهت قابل تحسین است که به‌طور مضاعف جسورانه و تأثیرگذار است. از یک سو،کل صحنه از نظرگاهی ممتد و پیوسته، توسط دوربینی که دقیقا در مرکز وقایع قرار گرفته، فیلمبرداری می‌شـود.از دیگرسـو،دوربین که گویی شخصیت پیدا کرده اسـت، لازم می‌بیند برای استفاده از راهی میان‌بر، از وقایع رو بگرداند.
در این تلقی از پرده سینما از نظر تکنیکی چیـزی وجـود دارد که بـازن عمق افقی

میـدان می‌نامـد و تقریبا بـا حذف کامل مونتاژ همراه اسـت. ازآنجاکـه آنچه به ما نشان داده می‌شود صرفا به اعتبار آنچه از ما پنهان نگاه داشـته می‌شود مهم و حائز معنی اسـت، و در نتیجـه ارزش و اعتبار مشـاهداتمان دائما در معرض تهدید قرار دارد،میزانسـن نمی‌تواند خـود را به آنچه که بر پرده سـینما ارائه می‌شـود محدود کند. آنچه در بیرون پرده قرار دارد با آنکه کاملا پنهان اسـت امّا نباید نادیده گرفته شـود. جریان حـوادث در محـدوده پرده متوقف نمی‌شـود بلکه صرفـا از میان آن عبور می‌کند. و کسـی که وارد میدان دید دوربین می‌شـود، از فضاهـای دیگر وقوع حوادث می‌آید نه از نوعی برزخ یا«پشـت صحنه»غیرواقعی. همین‌طور، دوربین باید بتواند دفعتا بچرخد بـدون اینکه روزنه‌ها یا نقاط کوری را نشـان دهد که با جریان موردنظر ارتباطی ندارد.

معنای این سـخنان این اسـت که صحنه باید در تمـام گسـترهء دراماتیک واقعی خود،مسـتقل از دوربین بازی شـود و به عهده فیلمبردار است که اجازه دهد ویزور دوربینش روی جریان حوادث حرکت آزاد داشته باشد.

در این فیلـم، جریان حـوادث با دوربین و صحنه‌ها قایم باشـک بـازی می‌کند. از آبدارخانـه به طبقه دوم می‌رود،از سـالن بـزرگ به اطاق نشـیمن و از آبدارخانه به راهروهـا.در کل جریـان بی‌وقفـهء وقایع فیلـم، بی‌اهمیت‌تریـن جزئیـات در این مجموعـه عظیـم واقعیات، چـه در برابر چشـمان ما باشـد و چه خارج از دید ما، همواره بخش زنده‌ای از ریتم فیلم است.

اسـتفاده بجـا از رئالیسـم کـه از خـود ایمـاژ فراتر می‌رود تا بتواند سـاختارهای میزانسـن را شامل شـود، رنوار را ده سال پیش از ارسـن ولـز به اسـتفاده از عمق میدان کشاند.خود رنوار در مقاله معروفش در«لوپوئن(Le point) این نکته را چنین توضیح می‌دهد:

هرچـه در حرفه‌ام پیش مـی‌روم، تمایل بیشـتری نسـبت به فیلمبرداری در عمق میـدان پیدا می‌کنـم هرچه بیشـتر کار می‌کنم، بیشـتر از مواجهـه دو بازیگر که طـوری در مقابل دوربین جـای گرفته‌اند کـه انـگار در یک اسـتودیوی عکاسـی هسـتند، اجتناب می‌کنم. ترجیح می‌دهم کـه بازیگرانـم را بـا آزادی بیشـتری در

فواصـل مختلفی از دوربیـن جای دهم و آنها را وادار به حرکت نمایم. برای این کار احتیاج به عمق میدان دارم.

امـا عملکرد عمـق میدان صرفـا اعطای آزادی بیشـتر بـه کارگـردان و بازیگران نیسـت. عمق میدان بر وحـدت بازیگر و دکـور و پیونـد متقابل همه امـور واقعی، از انسـان گرفته تـا مواد معدنـی، صحه می‌گذارد. در بازنمایی فضا و مکان، یکی از ویژگیهای ضروری این واقعگرایی آن است که حساسـیتی دائمی نسبت به هستی را ایجـاب می‌کند و درعین‌حال بـه دنیایی تشبیه، استعاره،یا اگر بخواهیم کلام بودلر را بـا همان مفهوم شـاعرانه‌اش اسـتفاده کنیم، به دنیایی تناظر گشـوده می‌شـود. قاعده بـازی از آن دسـته شـاهکارهایی است که به رغم سادگی‌اش در نگاه اولیه، یکی از پیچیده‌ترین و دسـت‌نیافتنی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما به نظر می‌رسد که ارتباط برقرار کردن با آن نیاز به شـناخت عمیق سینما و مکرر تماشا کردن آن دارد؛ چـرا که فیلم در روایـت پیچیدگی روابط انسـانی- و شـخصیت‌پردازی با اسـتفاده از دیالـوگ و تصویـر، هـر دو بـه غایت حساب‌شـده - آنقدر به عمـق می‌رود که کمتر فیلمسازی در طول تاریخ سینما این چنیـن در نوع روایت و نفـوذ به لایه‌های متعدد آن، به درهم‌تنیدگی فرم و محتوا و هماهنگی حیرت‌انگیز آن دست یافته است.

«قاعـده‌ی بـازی» یک شـاهکار بود؛ هم در شـکلِ سـینمایی اش و هم در دیدگاهِ مسـتقلِ اجتماعـی اش. در عینِ حال در «قاعده‌یِ بازی»، رئالیسـمِ نوینیِ جلوه‌گر می‌شود که به جای مونتاژِ نماهایِ متنوع، یعنـی «گزینش» موضوع‌های گوناگون به وسـیله‌ی کارگردان، از حرکاتِ پیچیده‌ی دوربین و کابردِ سیسـتماتیکِ شـفافیتِ عمق میدان دید، استفاده می‌شود. سبکی که کارگردان‌هایی مانند «وایلر»، «ولز» و «آنتونیونی» آن را به کمال بخشیدند.

منابع:

۱. تاریخ سینمای هنری، نوشته ی: اولریش گرگور، انوپاتالاس، ترجمه ی هوشنگ طاهری، نشر ماهور

۲. تاریخ جامعِ سینمای جهان، دیوید ا. کوک، ترجمه ی هوشنگ آزادی ور، نشر چشمه

۳. مجله ی نقد سینما _ پاییز ۱۳۷۳ _ شماره ی۳ سینمای رنوار و قاعده ی بازی از دید آندره بازن، نویسنده آندره بازن، ترجمه مریم امینی

۴. سینمای جهان در صد فریم، نوشته ی 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 وعصبانی 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 جلویتان به رقص در می آیند و فیلمبرداری مشهورعمق 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، ظاهرنمایشی مضحک با محوریت یک عمارت ییلاقی 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. پرتره 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 ییلاقی 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 شکاربانش شومیکر (گتسون مودو) یک شکاردزد به اسم مارسو (ژولین کرت) را گیر می اندازند. مارسو به زودی با ندیمه کریستین، لیزت (پولت دوبوست) گرم می گیرد که البته همسر شومیکر 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 دلقک 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 شکارخلاصه 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 انگارهمین 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 عمق میدان حاصل شد. به کار گیری نور و لنز به صورتی که بیننده را قادر می سازد همزمان شاهد اتفاقات جلو و پشت فضاهای عمیق 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 زناشویی 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 شکاردزد 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 ظریفی 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 ازغرور، 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 رِنوار استاد رئالیسم شاعرانه، نابغه در استِفاده از نماهای بلند (در دورانی که مونتاژ روسی در اوج بود) و داستانگویی کلاسیک سینمای فرانسه فرزند نقاش بزرگ امپرسیونیست، پی‌یر - اُگوست رنوار(۱۹۱۵-۱۸۴۱)، کار خود را با یک سلسله هشت قسمتیِ صامت که کیفیت یکدستی نداشت آغَاز کرد، از جمله اقتباسی درخشان از رمان«نانا» اثر «امیل زولا» فیلمی ملهم از همسران نادان فُن‌اشتروهایم؛ کبریت‌فروش کوچولو سال روایتی مدرن از افسانه دخترک کبریت فروش اثر «هانس کریستین اندرسن»، که در آن کمدی‌های طنز و اسلپ استیک را با واقعگرائی 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 فیلم‌هایِ او بازی کرد. این کمدیِ محلیِ 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 (۱۹۲۹) اثر فن‌اشترنبرگ گرفته موجب شکوفائی سبک واقع گرائی اجتماعی شد و این سبک در فرانسه حتی از الگوی آلمانیِ خود پیشی گرفت.

رنوار پس از یک فیلم کارآگاهیِ پرتعلیق به‌نام شب در چهارراه‌ها، اقتباسی از رمان «ژرژ سیمُنون» 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 بورژوائی را در مقابل ارزش‌های آنارشیستیِ یک ولگرد قرار داد. رنوار در فیلم بعدیِ خود، با اقتباسی زیبا از رمان گوستاوفلوبر به‌نام «مادام بُواری» کوشید زیر ساختِ نمادینِ رمان را به زبان سینمائی برگرداند. در سال بعد رنوار فرصتی یافت تا فیلم بسیار موفقی برای مارسل پانیول بسازد، این فیلم تونی نام دارد و به کارگردان مهاجرِ ایتالیائی در معادِن جنوب فرانسه می‌پردازد. تونی تماماً در مکان اصلی و با شرکت بازیگران غیرحرفه‌ای فیلمبرداری شده است، چنانکه آن را با واقع گرائی سوسیالیستی مقایسه کرده‌اند و به عنوان پیشاهنگ نئورئالیسم ایتالیا می‌شناسند.

رِنوار پس از آن فیلم جنایتِ موسیولانژ، به قَول خودش نزدیک‌ترین شکلِ ممکن به مستند را با فیلمنامه «ژاک پره‌وِر» ساخت که نقطه عطفِ مهمی در فیلمسازیِ او شد. فیلم بعدیِ رنوار، یک روز در خارجِ از شهر روایتی خلاصه‌شده از رمان موپاسان، در ۱۹۳۶ فیلمبرداری شد اما تا ۱۹۴۶ تدوین و پخش نشد. کیفیت بصری این فیلم یادآور نقاشی‌های پدر رنوار و همکاران امپرسیونیستِ او از جمله مانه، مونه و دِگا 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 اروپائی را در مرز سقوط فرهنگی

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 توهم بزرگ خود مبنی بر نژادِ برتر به نوعی اتحادِ جهانی نیاز دارد.
این فیلم فوق‌العاده غنی و انسانی ضمناً از بازیگریِ درخشانی در نقش‌های اصلی برخوردار است و فُن‌اشتروهایم در آن یکی از بهترین اجراهای خود را به‌دست داده است، ممتازترین جنبه فیلم توهم بزرگ استفاده رنوار از برداشت‌های طولانی یا نما است نماهائی که در آنها تدوین به‌وسیله حرکت دوربین انجام می‌شود. تنشِ دراماتیک در چنین نماهائی از طریقِ ترکیب در عمق، یا به‌وسیله تنظیم همزمانِ حرکاتِ عمده اشخاص و اشیاء در لایه‌های چندگانه فضای صحنه در دل هر قاب تصویر به‌دست می‌آید.
فیلم‌های رنوار معمولاً دارای پس‌زمینه و میان‌زمینه‌هائی واقعگرایانه و مشخصاً دراماتیک هستند که فعالانه در هر نما در کار هستند. بازیگرانِ 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 توهم 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 نمایشِ آن در ایتالیا و آلمان در سالن‌های عمومی ممنوع اعلام شد. در ۱۹۵۷ این فیلم در جشنِ جهانی بروکسل، به همراه رزمناوپوتمکین و مادر، جزء دوازده فیلم برترِ 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 شاهکارِ او و یکی از آثار مهم تاریخ سینما، قاعده بازی است.
فیلم قاعده بازی با ضرباهنگِ باشکوه موسیقی‌های موتزارت، یوهان اشتراوس و شوپن، و بر الگوی تئاتر کلاسیکِ فرانسوی از جمله ماریو و بومارشه یک تراژی‌کمدی باوقارِ رفتارها است.
قاعده بازی فیلمیِ زیرکانه، باشکوه و عمیقاً بدبینانه است که به سقوط اجتماعی و انحطاط فرهنگی در یک لحظه حادِ 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 کسانی‌که همچون ژوریو با صداقت و راستگوئی این قاعده را می‌شکنند ناپسند شناخته می‌شوند. فیلم قاعده بازی ضمن آنکه اثر درخشانی در فیلمسازی است عمق یک رمان اخلاقی و روشنفکرانه را دارد. سبکِ 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 قسمت‌هائی از آن را حذف یا کوتاه کنند. و سرانجام در اواخر ۱۹۳۹ به دستور دفترِ ممیزی نظامی فرانسه، به‌عنوان فیلمیِ غیراخلاقی نمایش آن ممنوع شد. نازی‌ها نیز در دوران اشغال فرانسه اجازه نمایش آن را ندادند تا آنکه نگاتیوهای 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 خودِ 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 منتقدانِ جهان قاعده بازی جزء ده فیلم بزرگِ 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 ویسکُنتی کارگردانی کند ساختِ 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 سیاسیِ چپ جزء لیستِ سیاه نازی‌ها قرار گرفته بود و ناچار شد به ایالات متحد مهاجرت کند.
رنوار در آمریکا پشت سر هم فیلم‌هائی 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 آمریکائی 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 آمریکائی 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 زیبائی‌شناسی توفیقی نداشت.
در این زمان توجه رنوار به تئاتر و نمایش‌های مجلل صحنه‌ای جلب شده بود که تضاد آشکاری با سبک اولیه واقعگرائی 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 دادنِ ارتباط سینما و تئاتر با واقعیت. رنوار در کالسکه طلائی ترکیب در عمق و حرکات دوربین را کنار گذاشته و از میزانسن تئاتری، دوربینِ ثابت و نماهای طولانی استفاده کرده است.
رنوار در ۱۹۵۴، نخستین بار پس از جنگ، به زادگاه خود بازگشت و ساختنِ یک سلسله فیلم مهم فرانسوی را آغاز کرد. فیلم کَن کَنِ فرانسوی سال داستان کودکیِ رنوار در دهه آخر سده نوزدهم است که در مونمارترِ پاریس اتفاق می‌افتد و درباره مدیر تماشاخانه‌ای است که تئاتر مشهور مولن‌روژ را ساخت. استفاده درخشان از رنگِ 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 کَن‌کَن می‌رسد، جائی‌که فیلم به پایان می‌رسد.
فیلـم دیگر رنـوار، اِلنا و مـردان، درامی رمانتیَک و پـرزرق و برق از جریان جنگ پروس و فرانسـه است که نشان از سقوطِ خلاقیت‌هـای رنـوار دارد؛ دو فیلم بعدیِ او ایـن عقیـده را بـه ثبوت می‌رسـانند: اعتراف‌های دکتر کُردلیه برداشـتی تازه از داسـتان دکتر جکیلَ و مسترهاید نوشته رابرت لویس استیونسن که برای تلویزیون فرانسه و به‌صورت سیاه و سفید ساخته شد؛ و پیک‌نیک در علفزار ، چکیده دریافت‌های رنوار از حوزه غریزه و طبیعت، که کیفیت بصـریِ آن از هـر فیلمـی که او سـاخته به نقاشـی‌های امپرسیونیسـتی فرانسـه نزدیک‌تر اسـت. رنوار در آخرین فیلم بلند داستانیش، سرجوخه فراری سال ۱۹۶۲، به موضوع زندانیان جنگی بازگشـت و به یک فـرار گروهی از اعضاء ارتش فرانسـه پرداخت کـه در جریان جنگ جهانی دوم می‌کوشـند از زندان آلمان‌هـا فرار کنند. در ۱۹۶۹ دوران فیلمسـازی رنـوار با یک سلسـله فیلم‌های کوتاه که برای تلویزیون فرانسه ساخت به پایان خود رسید. عنوانِ کلـی این فیلم‌ها تئاتر کوچـک رنوار بود. پس از آن او به کالیفرنیای جنوبی رفت و خود را بازنشسته کرد و در آنجا به نوشتن نمایشـنامه، زندگینامـه‌ای درباره پدرش، هفت رمان و سـرانجام نوشـتن خاطرات خـود پرداخت. ژان رنوار بدون تردید یکی از استادان بزرگ سینمای جهان بود رنوار همچنین پیشـاهنگِ ترکیب در عمق در سـینمای ناطق بود و بنا بـه گفته آندره بـازَن او پـدر یـک زیبائی‌شناسـی نو در سـینما شـد. رنوار را، جدا از تکنیک‌های نبوغ‌آمیز و بی‌بدیلیش در سـینما، شـاید بتـوان از دوست‌داشـتنی‌ترین چهره‌های سینمای غرب بازشـناخت. او نوشت: من یک کارگردان نیستم، یک داستان‌گویم.
او هنرمندی بـا الهامات منحصربه‌فرد و از عاملان شـکوفائی واقعگرائی شـاعرانه در سـینما (۱۹۴۰-۱۹۳۴) بـود. او از معدود سـینماگران فرانسوی اسـت که در تمام مکاتب بعد تاریخ سـینما بـا احترام از او نامبرده شـده و نامش نه به خاطر تعلق به جریان سیاسـی / سینمایی خاص بلکه به علت دید منحصفر بـه فرد و خلاقانه اش نیست به هنر سینما در ذهن علاقه مندان 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

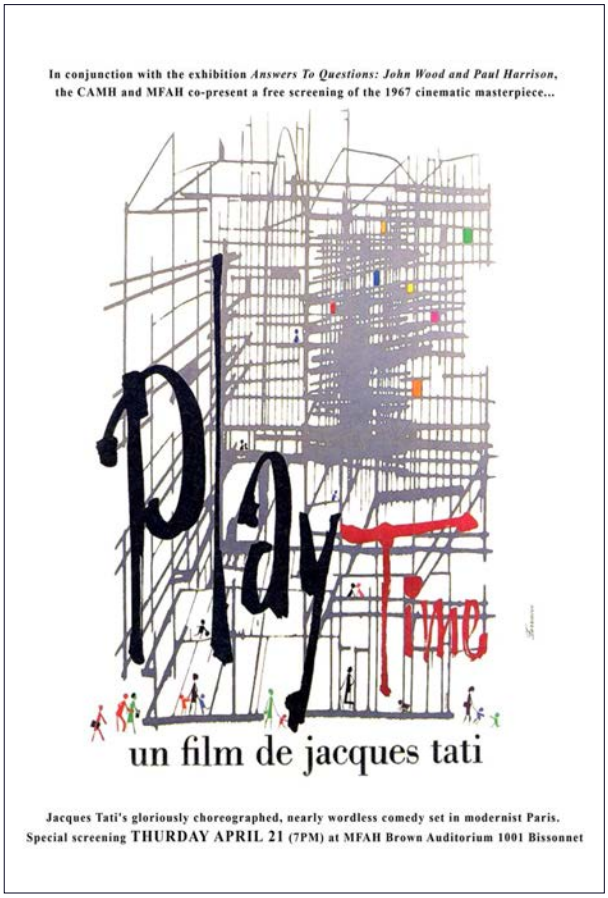
زنگ تفریح؛ فیلمی که از سیاره ی دیگری آمد

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

در انتهای فیلم دائی 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 میزانسنهای 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.

چهارمین فیلم بلند تاتی تمامی مولفه های سینمای اورا در حدکمال دارد. از میزانسن های پیچیده و دقیق تا شوخی های پراکنده درگوشه وکنار پرده، و حضور اولو با آن راه رفتن ناهموار، حرف زدنهای 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

معتبرتریــن آنها باشــد. در تحلیل او بازی فرمی نبوغ آمیــز تاتی با جزئیات از اولین نمــای فیلم آغــاز می شــود. از نظر او دو کلمــه ی Play و Time در عنــوان فیلم، دو موتیف بنیادی اش را پیش می کشند. «زمان به شــکل زندگی هر روزه و بازی» او بــرای صحــت گفته های خود اســتناد 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.

موضــوع اصلــی درفیلــم هــای تاتی، مســائل ناشــی از زندگی مدرن و عصر جدید است. او همان کاری را می کند کــه رنه کلــر در آزادی از آن ماســت و چاپلیــن در عصــر جدیــد انجام می دهــد، با این تفاوت که این موضوعات را درتمامــی فیلم های خود دنبال می کند. در زنگ تفریح نیز به ســراغ یکی دیگــر از این پدیده ها یعنی توریســم و ســفرهای تفریحی کوتاه مدت می رود تا در خلال گشــت و گذار توریســت ها، مــا را با حــوادث پر ســروصدا و لبریز از اغتشاشــی آشــنا کنــد کــه لازمــه زندگــی شــتابناک امــروزی اســت. توریســت هــا تنهــا در چنــد صحنه، آن هــم در انعــکاس درها مــی توانند مناظــر پاریس مثل بــرج ایفل و طاق نصــرت را ببینــد. در باقــی صحنه ها پاریســی که بــا آن مواجه می شــوند ، هیــچ شــباهتی به پاریــس رویایی با ســاختمان هــای بــاروک و نمونه ایی کــه شــهر را روشــن میکننــد، ندارد. بلکه بــرای آنها، آســمان خراش های شیشــه ایــی _ بتونی که بیشــتر باعث ســردرگمی مراجعــان مــی شــوند و خیابان های شــلوغ با وسایل نقلیه ای که عامل ســلب آســایش هســتند، بی شباهت به شــهرهای خودشان نیست.

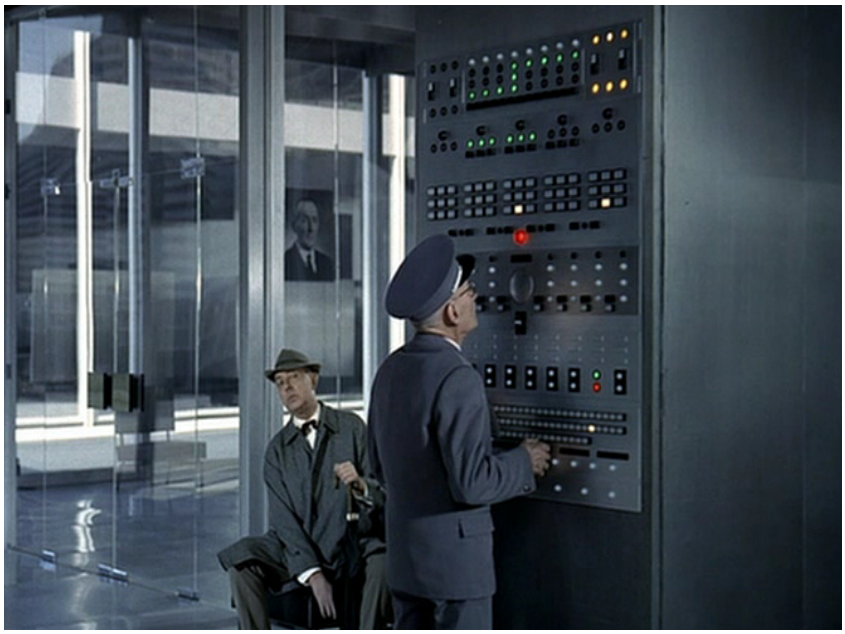
از خلاصــه داســتان، مشــخص اســت کــه فیلم خــط روایی خاصــی را دنبال نمیکنــد و نیــز فاقد یــک پیرنگ اصلی یــا همان شــاه پیرنــگ اســت. در واقع فیلــم از خورده داســتان هایی تشــکیل شــده کــه بــا کوچکتریــن منطــق و معمــولا بــر پایــه تصــادف بــه یکدیگر مرتبط انــد وکل طرح تمامیــت فیلم را نمــی تواند پرکند. از همین روســت که برخی از منتقدین چندان روی خوشــی بــه فیلم نشــان ندادنــد. اما بــرای تاتی داســتان چندان اهمیتی ندارد به همین علــت او هرگز دلیل حضــور اولو در آن ســاختمان اداری را شــفاف نمی کند و عامدانه سعی بر آن دارد تا از مولفه های داستان گویی دوری کند زیرا که برایش چرایی این حضــور اهمیتی ندارد و تنها این پیامد حضور اولوســت که مهم است. در واقع شــوخی برای او همه چیز است و تــلاش مــی کند تا با ســاختن خورده داستان ها بســتری فراهم کند تا بتواند شــوخی هایش را بیان کند. او آنها را به یکدیگر جــوری متصل میکند که گویی پایان یک شوخی آغازیست برای شوخی دیگــر. (دقــت کنید بــه صحنــه های نمایشــگاه) بخش مهمی از این شوخیها نیــز اتفاقــات بســیار ســاده و پیــش پا افتاده ای هستند. مانند صحنه راه رفتن طولانــی مدت مردی که اولو برای کاری پیش او رفته است یا صحنه باز کردن در اتاق جلسه توسط اولو. شوخی قرار دادن ایــن صحنه ها، کنایه ایســت کــه او به زندگی روزمره و هر روزه انسان می زند.

تاتی درباره شــخصیت اولوکه خودش نقش آن را بازی می کند، می گوید:
مــن در نقطه مقابل کیتــون و چاپلین قرار دارم. در گذشته کمدین می آمد و میگفت من آدم بامزه ی این فیلم هســتم. میتوانم برقصم، آواز بخوانم، تردســتی کنم وخیلی کارهــای دیگر اما اولو، خود زندگی اســت. احتیاجی به شــیرینکاری ندارد. کافی است فقط راه برود.» آقای اولو یک آدم عادیست با ظاهری مشــخص (بارانی، پیپ، چتر و..) اما بر اثر واکنشــها و عکس العمل هایی که دارد متوجــه خصوصیات ظریــف دیگری در او مــی شــویم. تاتی در زنــگ تفریح به شــخصیت اولو نقش و زمان تقریبا برابری با ســایر شــخصیت های فیلم می دهد، تا جاییکــه در نیمی از فیلم دیده نمی شــود. امــا او اولو را تکثیر می کند تا از این طریق بازتــاب تیپ_شــخصیت اش را در ســایر آدمهای جامعه نشان دهد. از همین رو ما در لحظه های مختلف فیلم شــاهد آدمهایی با ظاهری مثل اولو هستیم. مانند اولین صحنه ورود اولو و پیاده شدنش از اتوبوس، که ما به درســتی متوجه نمی شــویم کدام یک از دو مرد اولو اســت و تنهــا لحظاتی بعد

قادر به تشـخیص خواهیم بود. این تکثیر شـدن را به بهترین شـکل در پایان فیلم می توان دید وقتی اولو در فروشگاه گیر افتاده اسـت، از مرد جوانی که بارانی به تن و پیپی در دهـان دارد، مـی خواهد کـه هدیه اش را به دختر جوان توریسـت برسـاند.کنایه ای آگاهانـه به اولو ای که دیگـر آنقدر جوان نیست تا بتواند عاشـق دختر جوانی شود و بایـد عرصه را برای جوانترها خالی کند.

تاتی خود را وامدار سینمای صامت میدانست و به همیـن علت در فیلـم هایش کمتر از دیالوگ و صحبت های طولانی بین کاراکترها استفاده میکند. اما از همان روزهای ابتدایی شـروع کارش به صدا همانقدر اهمیت می داد کـه به تصویر. او بـرای زنگ تفریح نیز ازپیشرفته ترین امکانات ضبط صدا استفاده کرد تا بتواند از صداها نیز به همانگونه افراطی وکمالگرایانه خود بهره ببرد. برخی از صداها در این فیلم کارکـردی دیالوگ مانند دارند و از طریـق آنهـا آدم ها بـا یکدیگر ارتباط برقرار می کنند.

یک نمونه استفاده این گونه او از صدا مربوط به صحنـه حضور اولو در اتاق انتظار اسـت که با هر بار بلند شـدن و نشسـتن بر روی صندلی، مانند این است که دو شخصیت به هم سـلام می کنند. برخی دیگر مربوط به صدای اشیاست، گویی صدای این وسیله ها بخش جدا نشـدنی و هویت واقعی آنهاست. او در این گونه مواقع به حدی غلو شده عمل مـی کند تا موید این جملـه که «هیاهویی بـرای هیچ» باشـد. صحنه هـای زیادی را میتـوان در این فیلم دید که تاتی در آنها به این شـکل عمل کرده اسـت. اما شاید یکی از بهترینهایش، صحنه ای باشـد که پیرمرد سـرایدار قصد دارد شـخص مورد نظر اولو را خبر کند. گاهـی صداها در فیلم به قدری تکـرار می شـوند که تبدیل بـه یک موتیف می شوند مثل صدای نئون های رستوران و یا سرو صدای توریستها. در مجموع فیلمسازان محدودی مانند ژاک تاتی هستندکه برای صدا ارزش‌واعتباری‌هم‌سنگ‌تصویرقائل‌شده‌باشند.



اما مهمترین ویژگی سـاختاری آثار تاتی استفاده دقیق و وسواس گونه از میزانسن است. او آدمهایش را در همه جای صحنه قـرار می دهد تا شـوخیهایش را در تمام پرده پراکنده کند. برای او هیچ قسمت از صحنه مقدم بر قسـمت دیگر نیست. زیرا که او تاکیدی بر هیچ یک از حوادث صحنه نـدارد و برای تمامی آنها ارزش و اعتباری یکسـان قائل اسـت. برای ایـن منظور او حرکتهایـی در صحنه دارد با سـرعتهای متفاوت، به علاوه این حرکتها در سـطوح مختلف اتفاق می افتند و در خط سیرهای متضادی جریان مییابنـد. این حرکتهای واگرا بـا قصد تاتی بـرای آکندن ترکیب بندی از شـوخی هایی که همه یکسـان توجـه را جلب می کنند هماهنگ اسـت. ویژگـی کـه در زنگ تفریح بـه اوج خود می رسد. نگاهی به فصل افتتاح رستوران رویال گاردن در این فیلم ما را با نبوغ این فیلمساز بیشتر آشنا می کند.

کمـدی او از نوع هـرج ومرج اسـت. در فیلم هایش همه چیز آرام و منظم اسـت تـا اینکه یک اتفاق سـاده ایـن نظم را بر هـم میزند و بـه نابودی می کشـد. تاتی برای این منظور از میزانسـن نیز بهره می گیرد چنانچه در بخش اول فیلم همه چیز در سکون ونظمی 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، صحنـه ها ولباسـها عمدتا خاکسـتری و قهوه ای وسـیاه هسـتند (رنگ های سرد فلزی). ولـی بعدتر، از ابتـدای صحنه ی رسـتوران، صحنه ها با قرمـز ، صورتی و سبزهای شـاد و شوخ پوشـیده میشوند. در اصل او نشـان میدهد که چه طور یک چشـم انداز شـهری غیر انسـانی توسط سرزندگی و خودجوشی دگرگون می شود.

زنـگ تفریـح را شـاید بتوان نخسـتین فیلـم بین المللـی واقعی دانسـت. اولین فیلمی که با آشـنایی وشـناخت کامل، از زبان فرانسـوی، انگلیسـی و آلمانی بهره میگیـرد زبان هـای مختلف فیلـم کنایه ای از شکسـت ارتباطـات و همـکاری میان انسانهاست. انسـانهایی که به کاری می چسـبند و با کمترین ناملایمات آن را ول می کنند وبه سراغ کار دیگری می روند. رنوار در جایی گفته است «گویی در تمام عمر تنها یک فیلم سـاخته ام» جمله ای که با نگاه به مجموعه آثار تاتی، میتوان به معنـای آن پی برد؛ زنـگ تفریح با صحنه ترافیک شـدید پاریـس پایان مـی یابد. ماشین ها دور یک میدان میچرخند و به نظر میرسـد 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 ناشـی از آن است.

زندگی مدرن پر هیا هوست

نویسنده: دن نورس
مترجم: عرفان گلپایگانی

فیلمی است که به طور 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 بیابند) و عکس نماهای خارجی جایگزینی برای جلوی بعضی بناها شده است (و به همین سبب بازتابی در صفحات آینه‌ای وجود ندارد.) عکس‌های بزرگ دو بعدی دوربری شده از مردم، جایگزین سیاه لشگر 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. به‌تدریج، 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 یک بعدازظهر گرم‌تر و پرآسایش‌تر (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 درنتیجه‌ی 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، بی اثر کند. «لی هیلایکر» این زیبایی را این‌گونه تعبیر می‌کند: «به‌عنوان مشخصه‌ای از تاتی، 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 نبایستی 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» به آرامی و ماهرانه به‌سوی تصاویری درخشان‌تر و واضح‌تر گسترش یافته.»

نکته خارق‌العاده این صحنه آن است که شما به سختی متوجه رویدادنش 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 کَلکسیون 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 خلاقانه‌وار برای کنار آمدن با ابتکار بیش‌ازحد تاتی 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 تاتی 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

بـه شکـل رقصیـدن، تبدیـل می‌کند؟» تاتـی به صـورت ویژه از صدا بـرای بیان نظـرش استفـاده می‌کند. از ایـن رو که او تمـام فیلـمِ را نمای باز فیلـم برداری کـرده، معمولاً بـا ترکیب‌هـای برداشت بلنـد از ازدحـام، صـدا یـک وسیله مهم برای جهت‌دادن بـه بیننده است. اگر چه ممکـن است به نظر برسد که تماشاگر در گشتـن در کادر و متمرکـز شدن بر تمام جزئیاتـی که چشم می‌خواهـد 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 مانـده ازدست می‌دهم)، اما موسیقی متن آن‌چنان بادقت و تنظیم شـده است که بر عناصـر معین میزانسن تأکید کنـد. بنابرایـن، تاتی ایـن انتظار معمول کـه صدا باید به صـورت حمایت کننـده تصویـر را همراهـی کنـد از بین می‌برد و به حضور اشیا که درواقع توهمی از مادیـت هستند، قدرت می‌بخشد. اشیاء او صداهایی تولید می‌کنندکه امکان ندارد مربوط به آن‌ها در فاصلـه‌ی واقعیشان از دوربیـن / بیننده باشـد. بعضی وقت‌ها او ردیف‌هـای عمق صـدا را درهم می‌آمیزد تا مطمئن شود شمـا متوجه قسمت‌های مطلوب کـادر شده‌اید. به عنوان مثال این نما را در نظر بگیرید:

لانـه زنبور ساخته شـده از اتاقک‌ها، یک فضـای گنگ را انتقـال می‌دهد، با نظمی استـوار اما هدایت چشم به خاطر خط‌ها و رنگ‌های مکررش سخت است. هُلت تاتی فقـط در لبه‌ی خارجـی 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 می‌کننـد، چنانکه ساکن یکی به کسی در اتاقـک دیگـر تلفن می‌زند، امـا موسیقی متـن نیز با گرایش توسـط متمایز کردن بلندگوها در وزوز و زمزمه صداهای محیط و پـچ پچ کسب و کـار اتاق‌های وسیع، به ایـن تمایز کمک می‌کند. ردیف‌های عمق واقع‌گرایانـه نیستند، اما آنهـا چشم را به بخش‌های مرتبط کادر هدایت می‌کنند و بیننـده را یک قدم جلوتـر از اشتباهات و سوءتفاهمات هُلت نگه می‌دارد.

در نمایـی دیگـر، هُلت منتظـر ملاقاتش است. همانطوری کـه رابطش از فاصله‌ای عمیق نزدیک می‌شود(پیکر قرار گرفته در سمت راست زمینـه تصویر صفحه بعدی را ببینیـد)، صـدا بار دیگـر فاصله‌ی بین شخصیت‌هـا را پنهان می‌کنـد. قدم‌ها به نظر نزدیک می‌رسند و هُلت برای ملاقات بلند می‌شود، امـا او فریب خورده است و باید مدت بسیار طولانی‌تری منتظر بماند. فضاهـای «زمـان نمایـش» بـرای بشر نامساعدنـد. فیلم مملو از سطوح زمخت و لغزنـده است، ناراحتی آنهـا توسط اتصال ساینده‌شـان و سـر و صداهـای مکرر یا بی‌ربـط، برجسته شده اسـت. صندلی‌ها هنگام فشرده شدن صدای هیس و جیرجیر می‌دهند، آیفون‌ها و سیستم‌های مخابره‌ی صـدا، وزوز یکنواخـت و نامفهـوم منتقل می‌کنند. بیشتر اوقـات ارتباطات صوتی، خفـه، مبهم، بی‌جهت یا همه‌ی صداها در مجموعه‌ای از خطاها که توسط تجهیزات سنگیـن الکترونیکـی، خـواص صوتـی ضعیف(آکوستیـک ضعیـف)، شناسایـی اشتبـاه، مسیرهـای مسـدود شـده، ازدحـام بیش از حد یـا اغتشاشات دیگر، گم می‌شود.

موسیقـی متـن ایـن ناهمگونـی محیط را بیشتـر توسـط بالابـردن سروصـدای نامتجانـس اشیائـش بیـان می‌کنـد: طراحی‌هـای فـوق مـدرن قراراست بین یکدیگـر هماهنگـی کاملی ایجـاد کنند؛ ایـن پاریس تماماً بـرای دربرداشتن یک زیبایـی متحد از خاکستری‌های گرافیتی، فولاد و سنگ‌فرش براق شده ساخته شده است، اما صداها بعضی چیزهای میزانسن را برجستـه می‌کننـد و در آنهـا ایجـاد توجه می‌کنند.

در هـر فیلمـی از تاتـی، صدا بـر حتماً شنیده شدن پافشـاری می‌کند. مخلوقات و اشیـاء از طریـق دهانه‌هـای کوچـک صداهایـی را منتشـر می‌کننـد؛ مطابقت این شیرین‌کاری‌ها درباره‌ی صداهایی که آنطور که انتظار مـی‌رود رفتار نمی‌کنند، یـا اینکـه بـه منشاءهـای خود وفـادار نمی‌ماننـد، پاسخ‌هایـی مشابـه به فضای فیلم هستند. اتاق‌ها، مکان‌ها و تفاوت‌های داخل و خارج بیـش از حد توسط شیشه یـا صفحـات پلاستیکی تقسیـم شده‌اند و بسیـاری از جُک‌هـا پیرامـون ناتوانـی در اذعـان حـد و مرزهـای آن اسـت: در صحنـه‌ای دیگـر، شیشه‌هـای نمـای جلویـی دو آپارتمـان همسایـه، فضـای خصوصـی کمـی بـه خانه‌هـا بخشیـده (ما صحنه را آشکارا از خیابان می‌بینیم، با شنیدن گفتگوهای رهگذران و سروصدای ترافیـک) دیـدن شبکه‌هـای مجـزای تلویزیونی هنگامی که قسمت‌های مختلف آنهـا را در حـال تعامـل نشـان می‌دهد: یا دوبـاره «لـی هیلایکر» یـک توصیف موشکافانـه از ایـن صحنـه دارد کـه بایـد بـه جـای نظـر مـن بنشینـد: «بواسطـه‌ی یکنواختی و تکـرار فضاهای فیزیکـی و فعالیت‌های ساکنین، صحنه‌ی خانه‌ی آپارتمانی حـس عینیت و پی‌آمد تفکیـک که در «زمـان نمایـش» تا این لحظه توصیـف شده را تصریـح می‌کند. مفهوم دیدن تلویزیـون لایه‌ی دیگری به پیچیدگـی موقعیـت توسط عبـور از مرز بـه سوی هر دو فضـای خارجی خیابان و فضای بیننده اضافه می‌کند، به طوری که پنجره‌های آپارتمان‌ها که به مانند صفحه تلویزیون هستنـد، شبکه‌های چندگانه‌ای از زندگـی خانـواده‌ای بـورژوازی را در دسـترس تماشاگران بالقوه قرار می‌دهد. تمام برنامه‌های از نظر عرضه، سناریوهایی کم و بیـش یکسان را ارائـه می‌دهند که بدون شـک تکـرار شده‌اند، بـا تغییرات جزئی، شبـی بعد از شب دیگـر، که یک مشخصه معمـول برنامه‌سازی تلویزیون از زمان آغازش است. شبکه‌های دردسترس هیچ یـک از حاضرین خیابـان را به خود جلـب نمی‌کند، ولی ایـن غافلگیر کننده نیست چرا کـه بینندگان بالقوه در بیشتر قسمت‌ها همان زندگی را زندگی می‌کنند که آن‌هـا ممکن است شاهـد آن باشند. بـه هرحال ناظرینی وجـود دارند، و تاتی ماهرانه تماشاگران فیلم را به سوی همان موقعیتـی می‌کشاند که ساکنین آپارتمان تلویزیون‌نمـا دارنـد. ما بیهـوده به دنبال برنامه‌هـای قابـل تعویض بـرای تفاوت و تغییر می‌گردیم، در حالی که خواب‌آلودگی به زودی شروع به واکنـش در برابر تکرار خیلی زیاد و ابتذال می‌کند.»

پرسپکتیـو نظربازانـه‌ی فیلـم به صورت خاص به بیننـده اجازه‌ی تشخیص الگوها و تکرارها را می‌دهـد که ساکنین شهر را بی‌توجـه و فراموشکار به نظـر می‌رساند. قطعـات هنری تاتـی نشـان می‌دهد که چشم‌اندازهـای متفـاوت می‌تواند معانی پنهـان را هویدا سازد و تجربـه‌ی فضا را تغییر شکل دهد، و این به آنچه که می‌تواند به عنـوان یک خوشی نسبـی و استنتاج

خــوش بینانه دیده شــود، منجر می‌شود. موضــوع ساختــاری دیگــر فیلــم تقابل گرافیکــی کاملاً مجهــز آن است؛ تاتی بی اندازه مجذوب چیزهایست که به چیزهای دیگــر شبیه است: میدانی که به یک چرخ و فلک باشکوه تبدیل می‌شود، آسانسوری که به یک آلاچیق شباهت دارد (و هُلُت با لباس مبــدل در آن مانند تله‌ی مگس به دام می‌افتد.)، سرآشپز که به مانند ناپلئون می‌شــود، لبــاس راهبه‌هــا که مثــل بال فرشتگان در حال بال زدن به نظر می‌رسد، یــا تصویــر مذهبی دیگــر از یک کشیش کــه زیر هاله‌ای از نئــون به شکل«O» در کلمه‌ی«DrugstOre» ایستاده است.

درست است که، این شباهت‌های گرافیکی سرگیجه ایجاد می‌کنــد، اما در انتها، بعد از آنکــه ساکنین شهر بــاغ سلطنتی را به پناهگاهــی نامتعارف و خیابان‌ها را به یک چرخ و فلک رنگارنگ تبدیل می‌کنند، آن‌ها بینش پیدا می‌کنند و زیبایی شهر حداقل می‌توانــد توسط آنهایی که پیچ و خم‌های بصــری‌اش را پیموده‌اند، دیــده شود. این موضوع توسط توریســت آمریکایی به نام باربارا (یکی از معــدود شخصیت‌هایی که اسم دارد) بیان می‌شود، کسی که متوجه ارتباط بین گــل قطره‌برف(snowdrops) کــه هدیــه هُلُت بــه اوســت و چراغ‌های خیابان می‌شود.

«زمان نمایش» می‌تواند تصور وحشتناک از یک دنیا باشد کــه رنجش‌های مدرنش طاعونیســت، سردردهــای دیوانــه کننده از ابــزار معیــوب و وزوز زائد اســت. اما او برای آن بسیار بخشــنده است؛ همچنین او پوچــی آن‌ها را نشــان می‌دهد و سپس پیشنهاد می‌دهد کــه چگونه تغییرات در پرسپکتیــو می‌تواند قدرتشــان را در گیج کردن خنثی کند.

ژاک تاتی؛ آقای اولو

نویسنده: سهند الهامی

پیپ، چتر، بارانی و کفشهای جیرلنگ 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 تاتیشِف (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 فیلمسازانی ظهور کردند که بعداً موج نو را به وجود آوردند، از معدود 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 اوائل 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 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 قاب 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 آیینه 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، میزانسن 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 روشنگر 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، محدودیتها 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 که نگرانش باشیم وجود ندارد. او در فیلم هایش مجموعه ای از اتفاقات کوچک و حتی بسیار پیش پاافتاده 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 منحصربفرد تاتی مورد تأکید قرار می گیرند. او معمولاً رویداد را از دور فیلمبرداری می کند و می گذارد بیننده خود قاب تصویر را بگردد و جزئیاتی را که شوخی از آنها تشکیل شده پیدا کند. در چنین نما هایی 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 همهمه ی نامفهومی 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

صـدای پینگ پنگ آقـای اولو بلند است؛ این صدای بلند باعث شده است که توجه مـا به آقـای اولو جلب شـود. ولی پس از مدتی، هیچ صدایی از پینگ پنگ به گوش نمـی رسـد و توجه ما معطـوف می شود بـه افرادی کـه در پیش زمینـه با صدای آرام در حـال ورق بـازی هستند. حضور و غیبـت صـدای بـازی پینـگ پنگ به انتظارات ما جهت مـی دهد. این استفاده هـای غیررئالیستـی از صدا بـرای جلب توجـه مـا به چیـزی است که بـه لحاظ بصـری یا روایی مهم اسـت. تاتی همه ی آثـارش را ابتـدا بدون صـدا فیلمبرداری مـی کـرد و سپـس آن هـا را دوبلـه مـی کرد. او عادت داشـت سر صحنه هم به بازیگرانـش دائماً نکاتی را گوشزد کند. گـاه موسیقـی فیلم هـای او، بـه لحاظ ریتمیک بـا تصاویـر همخـوان نیستند. چنیـن اتفاقـی در صحنـه ای از «زنـگ تفریح» که در آن در بیرون هتلی پاریسی، توریست ها سوار یک اتوبوس میشوند، تا به یک کلوب شبانه بروند، قابلمشاهده است: در حالی که توریسـت ها به کندی از پله های اتوبوس بالا می روند، موسیقی گوش خـراش جازگونـه ای آغاز مـی شود؛ این موسیقی در اصل مربوط به صحنه ی بعد است که در آن چند نجار در حال حمل یک پنجـره ی شیشه ای بزرگ طوری حرکت می کنند کـه گویی به آهنـگ موسیقی می رقصند. تاتـی موسیقی تند مربوط به صحنه ی بعدی را روی صحنه ی قبل که ریتم بصری کندتری دارد، شروع می کند و بدین ترتیب یک جلوه ی کمیک می سازد و انتقال به فضای جدید را تدارک می بیند. شیـوه ی تدویـن تاتی مبتنـی بر چیزی است کـه می تـوان فضـای ۳۶۰ درجه نامید. به جای یـک محور کنش، که یک نیمدایره ی فرضی را بـه دوربین تحمیل می کنـد، او طوری کار می کند که گویی کنـش نـه یک خط کـه نقطـه ای است در مرکـز یـک دایره و دوربیـن می تواند در هـر نقطـه در روی محیـط دایره قرار بگیرد. تاتـی در «تعطیلات آقـای اولو»، «زنـگ تفریـح» و «ترافیـک» دوربینش را در تقریبـاً همـه جا مستقـر می کند و نماهای تدوین شـده دیدگاه های فضایی چندگانـه ای از یـک رویـداد واحـد را بـه نمایش مـی گذارند. مدافعـان تداوم کلاسیک ادعا مـی کنند که رعایت قواعد تـداوم فضایی برای ارائـه ی واضح روایت ضـروری است؛ ولی هر کسی که فیلمی از تاتـی دیده باشد، مـی تواند شهادت دهد که نقـض تـداوم در آثار ایـن کارگردان هیچگونـه اغتشاشی به لحاظ روایی به بار نمی آورد. فضا سیلان نرم سبک هالیوودی را ندارد (که این خـود بخشی از جذابیت فیلمهـای امثـال اوسـت)، ولـی زنجیره ی علـت و معلولی روشـن و آشکار است. تاتـی در اوایـل دهـه ی ۳۰ هنرمنـد پانتومیـم نمایش های وودویـل و بندباز تالارهـای موسیقـی بـود. او فیلـم های کوتـاه ساخت و در سال هـای اشغال در فیلم های کارگردان های دیگر بازی کرد. «مدرسه ی پستچی ها» اولین فیلم کوتاه مستقـل تاتی، یک کمـدی ۱۵ دقیقه ای بود که در ۱۹۴۷ ساخته شد و با استقبال خوبی هم روبه رو شـد، و پیش زمینه ی «روز جشـن» قرار گرفت. البته تاتی پیش از آن، بـا ژاک بِر فیلم کوتاهـی با عنوان «یکشنبه ی شـاد» (۱۹۳۵) ساخته بود. «روز جشـن» (۱۹۴۹)، اولیـن فیلم بلند تاتی، دربـاره ی روزی است که کارناوالی بـه روستای کوچکی مـی آید؛ تاتی نقش فرانسوا را بـازی می کند، پستچی وظیفه شناسـی که مـی کوشد کـارش را بکند، در حالی که همـه ی آدم های پیرامونش در حال استراحتنـد. «روز جشن» الگوی اساسـی همـه ی فیلم های بعـدی تاتی را پـی نهاد: زمان و مکـان محدود، تضاد بیـن زندگـی یکنواخت روزمـره و فوران سرگرمی توأم با طنـز، شخصیت سمجی

که زندگی همه ی آدم های دیگر را مختل می کنـد و پذیرش ایـن واقعیت که تنها کودکان و آدم های غیرعادی به راز گذران فرحبخـش اوقات واقفند؛ عـلاوه بر اینها، روایـت گل وگشادی که بیـش از آنکه بر مناسبات علـت و معلولی محکـم استوار باشـد، بر شوخی ها و موتیف هایی استوار اسـت که به تفصیل طراحـی شده اند، به علامـت تجـاری کارهای تاتـی بدل شد. «تعطیـلات آقای اولـو» (۱۹۵۳)، دومین فیلمـش، از آن هم موفق تـر بود. زمان و فضا در فیلم هسته ی مرکزی الگوی فرمال پیرنـگ هستند. اینجـا اولین بار است که تاتی در نقش آقای اولو ظاهر می شود، که پافشاری اش بـر داشتن هفته ای مالامال از خوشی، زندگی منظم آدم های دیگری را که دارند تعطیلاتشان را می گذرانند، به هم می ریـزد. بازی تاتی تماشاگران را در سراسر دنیا جذب کرد و او به عنوان کسی کـه دست تنهـا سنت لال بـازی چاپلین و کیتـن را زنده کرده اسـت، ستوده شد. ایـن واقعیت که تاتی در مقـام کارگردان فیلمی با ساختار محکم خلق کرده بود که چندان وامدار پیرنـگ روایی سنتی نبود، نیـز اهمیت کمی نداشـت. در «تعطیلات آقای اولو» تناوب شوخی های بسیار قوی و لحظـات خالی ای که درواقع تماشاگر را دعوت می کنند زندگی معمولی را چونان چیزی خنده دار ببینند، مقدمه ای هستند برای تجربه های افراطی تر «زنگ تفریح». فیلـم نامزد اسکار بهتریـن فیلمنامه شد. بازگشت آقـای اولو به پاریـس، منجر به «دایی جـان» (۱۹۵۸)، اولین فیلم رنگی تاتی، می شود کـه حمله ای نشاط آورتر به شکـل هـای کـار، زندگـی و گذران اوقـات فراغت جامعه ی مـدرن است. در اینجـا هم باز نماهـای عمومی تاتی نشان می دهند که آدم ها چگونه گرفتار محیطی شدهاند که خود خلق کرده اند. نتیجه ی کـار روایت خنـده آوری است از تصویری کـه آنتونیونـی از بیگانگـی آدم هـا در جامعـه ی شهری ترسیم مـی کند. فیلم برندهی جایزهی بزرگ جشنواره ی کن شد. فیلمنامـه ای کـه در اواخـر دهه ی ۵۰ نگاشتـه شده بود و «فیلم شماره ۴ تاتی» نامیـده می شد و قرار بود پس از موفقیت «دایی جـان» ساخته شود، کمابیش خود زندگی نامه ای بود درباره ی شعبده بازی نسبتـاً کاربلد که در تـورش در تالارهای موسیقی شـرق اروپا، زن جـوان بینوایی را تحـت حمایـت قـرار مـی دهـد. این فیلمنامه ی تاتی در سال ۲۰۱۰ به عنوان انیمیشـن «شعبده بـاز» بـه کارگردانی سیلوَن شومه اکران شد که شخصیت اصلی اش کاریکاتوری کارتونی از خود تاتی بود. موفقیت جهانی «دایی جان» که جایزه ی اسکـار بهتریـن فیلـم خارجـی را نیـز بـرد، ایـن امکـان را بـه تاتـی داد کـه جـاه طلبانـه ترین پـروژه ی خـود را به مرحلـه ی اجـرا درآورد. او در پاریـس شهرکـی سینمایی ساخت کـه همه چیز یک شهر واقعی را، از آب لوله کشی و برق گرفته تا خیابان هـای آسفالت و ترافیک واقعـی داشـت. او فیلم خـود را به طریق ۷۰ میلی متری و بـا صدای استروفونیک ۵ بانـده فیلم بـرداری کـرد. حاصل کار، «زنگ تفریـح» (۱۹۶۷) از متهورانه ترین فیلـم های پـس از جنگ بـود. تاتی قدم به قـدم تا خلـق اثر عمـرش پیش آمده بـود، شاهکاری که خـود آن را «آخرین و کامـل ترین اثـرم» خوانـده بـود. 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 زندگـی اش آرزو می کرد بتواند در جایـی از دنیا سینمایی بنا کند که هر روز و هر وقت «زنـگ تفریح» را نمایش دهد. با این حـال، او در سال ۱۹۷۱ «ترافیک» را ساخت که در آن آقای اولو به زن جوانی کمک مـی کنـد اتوموبیلـی نمایشی در نمایشگـاه اتوموبیل آمستردام عرضه کند. «ترافیـک» کـه از «زنگ تفریـح» خیلی ساده تر است، فرهنگ مرتبط با اتوموبیل را بـه مضحکه می گیرد. آخرین کار تاتی، «رژه» (۱۹۷۳) بود که برای تلویزیون سوئد فیلمبرداری شد و شبه مستندی است در تجلیل سیرک و تماشاگـران آن. تاتی در این فیلم هم طبق معمول مرز بین نمایش و کمدی زندگی روزمره را به هم می ریزد. تاتـی اگرچه گاه فیلم هـای تبلیغاتی هم مـی ساخت، اما در همـان ها هم سطحی کـار نمی کـرد و به علاوه نـه تنها حاضر بـه ساخت قسمـت دوم «روز جشن» که در آن فرانسـوا ازدواج مـی کرد، نشد، که پیشنهاد ایتالیایـی ها برای ساخت «تاتی و توتـو» را هـم نپذیرفـت، و حتی برای ساختـن «آقای اولـو به غرب مـی رود» هم حاضر نشد با هالیـوود همکاری کند. او پیـش از مرگش در تدارک ساخت فیلم دیگـری بـا حضور آقـای اولو بـود به نام «سردرگمـی»، که قرار بود در آن قهرمان فیلم برای تلویزیون کـار کند و به هنگام تصویربـرداری کشته شود. امـا بدهکاری اش سر «زنگ تفریح» او را رها نمی کرد و در سال ۱۹۷۴ فیلم هایش به قیمت هایی که به نحو دردناکـی نازل بودند، به حراج گذاشته شدند. طی دو دهه ی بعد، نمایش دوبـاره ی همه ی فیلم هـای تاتی برای تماشاگران جدید نشان دادند که او میراث گرانبهایـی از خود به یادگار گذاشته است کـه بینندگان را دعوت مـی کند زندگی عادی را چونـان کمدی بی انتهایی ببینند. تاتـی در ۱۹۷۷ جایزه ی سـزار افتخاری برای یـک عمـر فعالیت هنـری دریافت کـرد. او در ۵ نوامبـر ۱۹۸۲ بـه خاطـر آمبولیسـم ریـه در پاریـس درگذشـت. فیلیـپ لابـرو، نویسنـده، کارگـردان و روزنامه نگـار فرانسـوی در پاریس مَتش نوشـت: «بـدرود موسیو اولـو. 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، فتاح محمدی

۳. ماهنامه سینمایی فیلم، شماره ۳۰۱

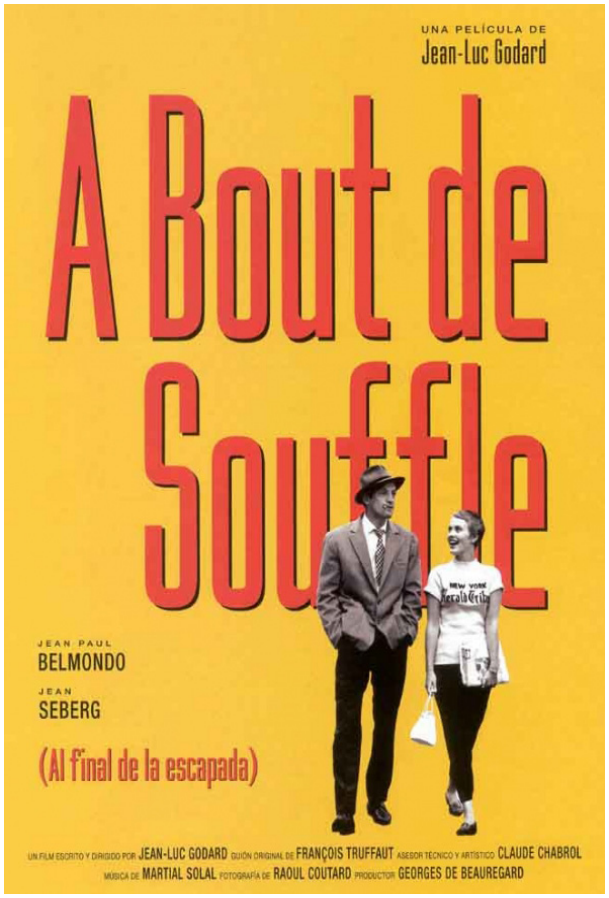
4. Movie Encyclopedia, Leonard Maltin

5. IMDB

6. Wikipedia

از نفس افتاده؛ صورت زخمی در سرزمین عجایب

نویسنده: فرناز ربیعی



خلاصه داستان

میشـــل پوکارد بعد از آن که یک ماشین را می‌رباید، پلیسی را که او را دنبـــال کرده به قتل می رساند و به همین دلیل تحت تعقیب قرار گرفته است. در همین حال میشل پیش دوست دختر آمریکایی خود بـــه نـــام پاتریشیا که یک روزنامه نگار است، مـــی‌رود. او در حالی که سعـــی می‌کند دوباره، رابطه‌ای با دوست دختـــر خود بر قرار 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 Françoistruffaut
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

«از نفـــس افتـــاده» از آثار مهـــم موج نوی سینما فرانسه و از بهترین فیلم‌های گدار، اکنـــون پس از گذشت چنـــد دهه از زمان ساختش، هنـــوز اثری تروتـــازه، صمیمی و در عیـــن حال رمانتیک اســـت. گدار در همیـــن نخستین فیلـــم‌اش، نشان می‌دهد کـــه فیلمسازی غیرمتعـــارف، قاعده‌شکن، غیرقابل پیش‌بینی، تاثیرگذار و با تفکراتی مـــدرن و البته با حـــس سرزندگی و عشق به سینماست.

موج نو، از نفس افتاده و گدار همواره مظهر جوانـــی و نوآوری بوده‌انـــد؛ مظهر عصیان و انقـــلاب در برابـــر سنت‌های قـــراردادی؛ نویدبخـــش نسیمـــی کـــه هنـــوز هـــم به سینما می‌وزد.

داستان ساده فیلم ما را به یاد سینمای نوآر کلاسیک می‌اندازد. حتی دیالوگ پاوُلسکو با بازی ژان پیـــر ملویل در فیلم، «دو چیز در زندگی مساله است؛ برای مردان، زنان، وبـــرای زنان، پـــول»، به نظـــر می‌رسد از فیلم‌هـــای رده B نوار باشد. آن‌چه گدار در زمان ساخت اولین فیلمش بسیار ستایش می‌کرد. فیلم بـــه مونوگرام پیکچرز تقدیم شده، از آن دسته استودیوهای کوچکی که فیلم‌های نوار کم‌هزینه نظیر اثر فوق‌العاده جک برنارد، «تله» (۱۹۴۶) تولید می‌کرد.

گـــدار با ساخت اولیـــن فیلمش « از نفس افتـــاده» و با شکستن قواعد فرمی معمول اثـــری گیرا، زنـــده و مدرن خلـــق کرد. او کلیشه‌ها را به کنـــاری می‌گذارد و بر آنها خط قرمـــزی می‌کشد، فیلم‌های او در ژانر بـــه خصوصی قرار نمی‌گیرنـــد. در از نفس افتاده نیز نمی‌توان به صراحت گفت که با یك اثر درام، تراژدی و یا گانگستری روبرو هستیم. گدار در جایی گفته است که این فیلـــم حاصل یـــک دهه پرداخـــت ایده‌ها، تخیل و فیلمسازی در ذهنش است.

اینجاســـت که تجربه و شناخـــت اندک او درباره‌ی ابعاد اجرایی فیلمسازی کم‌اهمیت جلـــوه می‌کند. او جسورانـــه ایده‌های ناب خود را با عناصر زیبایی شناختی و تکنیکی آمیخـــت. حاصل آن چیزی نبود جز ظهور انقلابی نو در سینما.

گـــدار، از نفس افتـــاده را براســـاس طرح ۱۵صفحه‌ای دوستش تروفو جلوی دوربین برد. ایـــده اصلی قصـــه فیلمنامـــه پس از خواندن یک خبر کوتاه در روزنامه به ذهن تروفو رسیده بود. در سال ۱۹۵۲ خلافکاری خرده‌پـــا بـــه نام میشـــل پورتیـــل، پس از سرقـــت یک ماشین، پلیـــس موتورسواری را به ضرب گلولـــه از پای درمی‌آورد. پس از دو هفته تعقیـــب وگریز به دام می‌افتد. چیزی کـــه در این ماجرا توجه تروفه 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 بـــه ایتالیا سفر کنـــد. اما در پایان همان دختر او را به پلیس لو می‌دهد.

بعـــد از کلی جست‌وجـــو و کشمکش برای پیـــدا کـــردن سرمایه‌گـــذار و تهیه‌کننده، سرانجام ژرژ ده بوئـــره گارد تهیه‌کنندگی کار را بر عهده گرفت. پروژه ساخت فیلم با بودجـــه ۵۱۰ هزار فرانکی، که در آن زمان یک‌سوم بودجه تولید یـــک فیلم معمولی بود شروع شد.

دلدادگان خیانتکار

گـــدار برای بازیگر نقـــش زن فیلم در یک اقـــدام جنجالـــی بازیگـــری آمریکایـــی را

برگزیـد. جین سیبـرگ کـه شروعی نه چندان راضی‌کننـده در سینما و بازیگری داشـت، برخلاف بازی‌هـای خوبش در دو فیلم از اتـو پرمینگر مورد انتقاد منتقدین قـرار گرفـت. البته خـود گـدار در مجله کایـه دو سینمـا لب به تحسیـن از بازی او گشـود. سیبرگ تصمیـم گرفت حرفه بازیگـری را در اروپـا دنبـال کنـد و بـه پاریـس سفر کرد. اولین دیـدار او با گدار چنـدان برایش خوشایند نبـود. او گدار را فـردی درون‌گرا با ظاهری ژولیده توصیف کـرد، که حتی هنگـام صحبت کردن هم به چشمان او نگـاه نمی‌کرد. همسر او که به شغـل وکالـت مشغول بـود و سودای کارگردانـی در سر داشت او را به پذیرفتن بازی در نقش پاتریشیا تشویق کرد.

گـدار بـرای نقـش میشـل نیـز ژان پل بلمونـدو را انتخاب کرد. گـدار از قبل نیز قول بـازی در نقش اول فیلمـش را به او داده بـود. بلومونـدو در آن زمـان یکی از بازیگـران محبوب سینمای تجـاری بود. مدیربرنامه‌اش بـه او گفته بود که با بازی در این فیلم بزرگ‌ترین اشتباه زندگی‌اش را مرتکب می‌شود.

جداسـازی دو کاراکتـر از لحاظ جنسیت و ملیـت، برای اکشن‌هـا و ری‌اکشن‌های هر یـک تعریـف متفاوتی ارائـه می‌دهد کـه در نتیجه‌گیری نهایـی کمک شایانی بـه مخاطب می‌کنـد. زن از همـان آغاز حضورش با دستفروشی نشریه «نیویورک تریبیون» کاراکتـر یک شهروند آمریکایی را به تصویر می‌کشـد و مرد با اصالت‌های فرانسوی درونی‌اش کـه بارها آنها را انکار کـرده و در دیالوگ‌هـای متفاوتـش از آن گریختـه و علاقـه خـود را به فرهنگ آمریکایـی نشان داده بـه خوبی تفاوت‌ها و تشابه‌های آدم‌هایـی درگیر دو فرهنگ را به نمایش می‌گـذارد. کاراکتر میشل به خاطر نوع رفتارش، نمونه‌ای از یک قهرمان بیگانـه با خود یا محیط است که اغلب در فیلم‌های موج نو دیده می‌شود.

شاید مهم‌ترین دغدغه گدار در پس زمینه داستان ضد قهرمانش، روایت همین تضاد شخصیتـی و فرهنگـی میـان دو قهرمان اصلی داستان باشـد که به زیبایی تسخیر فرهنگ غنی و صمیمی فرهنگ فرانسوی را در مقابـل جدایی، فاصلـه و بی‌تفاوتی فرهنگ آمریکایی به تصویر کشیده است. در شخصیت‌پـردازی کاراکترهـای فیلـم

ظرافـت خاصی به کـار رفته اسـت. آنها خصیصه‌هایـی دارند که در یـاد می‌ماند، برای مثـال حرکت انگشـت میشل روی لب‌هایش، تا جایی که هر گاه ببینیم کسی این حرکت را انجام دهد به یاد او می‌افتیم. میمیـک هـای پاتریشـا نشـان از دقـت فیلمساز در پرداخـت شخصیت او دارد و باعـث می‌شود که همـواره او را غیر قابل پیش‌بینـی و شاید دور از دسترس ببینیم. پاتریشیا مآل‌اندیـش و ایده‌آلیست است. نقاشی‌های کـه از رنـوار در اتاقش نصب کـرده، شیفتگـی‌اش بـه ویلیـام فاکنـر رمان‌نویـس و این کـه نوشتن یك مقاله تا چه حدی برایش اهمیت دارد، نشان‌دهنده کمال‌گرا بودن او هستند. مرد مقابلش آدم می‌کشـد، دزدی می‌کند و جـز بزه‌کاری چیـزی نمی‌داند امـا او تنها بـه یك چیز می‌اندیشـد: اهمیت داشتـن و در نتیجه وجود یافتن.

گدار پس از انتخاب گروه بازیگران پروسه تبدیل طرح اولیه داستـان به فیلمنامه را آغاز کـرد. او داستان را از ماجرای زندگی پسری که از سـر بیچارگی به دزدی روی می‌آورد را به داستان پسری آنارشیست که نسبت به تمام مناسبات وعرف‌های اجتماع پیرامون خود بی‌تفاوت است، تبدیل کرد.

خلاقیت در محدویت

فیلمبـرداری در سـال ۱۹۵۹ آغـاز شد. فیلمبـرداری ایـن کـار به رائـول کوتارد کم‌تجربـه اما خلاق سپرده شد. او پیش از این فیلمبردار فیلم‌های مستند برای ارتش فرانسـه در جنگ بود. پیش‌زمینه کاری او کاملا مناسـب مقاصد گدار بـود. چرا که می‌خواست ساختار روایی فیلم رئال باشد. فیلمبرداری فیلم بـا نماهایی عجیب و به شیوه دوربین روی دسـت انجام می‌گیرد که در زمان ساخت فیلم به شدت نو ظهور و نوآورانـه بود. امری که حتـی کوتار که بعدهـا نیز فیلمبرداری اکثر آثار گدار را بر عهده گرفت، بدان اعتراف داشته و در میانه کار، فیلمبرداری بـه چنین شیوه هایی را حتی مهوع می‌پنداشـت. به گفته او برای ضبـط فیلم از فیلم‌های مخصوص عکاسی که بـه هیچ عنـوان معمول نمـی باشد، استفاده شد. در سکانس‌های متعددی نیز فیلمبرداری با نـور طبیعی روز و یا بدون امکانات نورپردازی انجام گرفته که این امر نیـز از دیگر شاخصه‌های موج نو محسوب می‌گـردد. استفاده از ایـن تکنیک‌ها هم حالت مستندگونه‌تری به فیلم می‌بخشید و هم هزینه‌های ساخت را پایین می‌آورد. دوربین در فیلم‌های گدار و به خصوص از نفـس افتاده نقش یك راوی محض را بازی نمی‌کنـد، او یك چشـم کنجکاو در فضای ملتهب اطراف شخصیت‌های فیلم است. در سینمـای گدار به راحتی می توان دوربین را در میـان زندگی روزمره مـردم و ثبت روزمره‌گی هـای آنان مشاهـده نمود. در شانزه لیزه دوربیـن گدار با قابی عجیب و از پایین به بالا آن دو را به تصویر می‌کشد و جالـب آنکه گدار در هیـچ صحنه‌ای از

نگـاه رهگـذران به دوربین ابایـی ندارد و هیچ ممانعتی بـه عمل نمی‌آورد. می‌توان این‌گونه گفت کـه دوربین در دنیای گدار هویتی مستقـل یافته و فراتر از یک راوی یا ناظر با حضوری نامریی، عمل می‌کند.
از دیگـر این مـوارد بایستی بـه صحبت هنرپیشه‌هـا رو به دوربین و نگاه کردن به آن اشـاره نمود. امری که بـه هیچ عنوان معمـول نبـوده و در واقع بـر خلاف یکی از قواعد سینما و نادیـده انگاشتن حضور دوربین در ضبط نرم تصاویر است.
این فیلم هماننـد دیگر فیلم‌های شاخص سینمای موج نو در موارد بسیاری به ثبت نماهای مربـوط به جذابیت‌هـای پاریس پرداختـه اسـت. همان‌طور کـه تروفو در فیلم چهارصد ضربه برج ایفل را به تصویر می‌کشـد، گدار در این فیلـم نیز کلیسای نوتـردام و به خصوص شانـزه لیزه و طاق نصـرت آن را بـه نمایـش گذاشتـه و در واقـع از این تصاویـر به عنـوان اشاره به جغرافیـای محلی که فیلم در آن می‌گذرد استفاده می‌کند.
در فیلـم بارها بـه سینما و بـه خصوص سینمـای گنگستـری ادای دین می‌شود. در صحنـه‌ای که پاتریشیـا توسط پلیس تحـت تعقیـب است، بـرای رد گم کردن وارد سالن سینمایی می‌شود. بعد از اینکه پلیـس اورا گم می‌کند میشل او را می‌یابد و در صحنـه بعـد در سالـن سینمایی و مشغـول تماشای فیلمـی وسترن نمایش داده می‌شوند. یا در نمایی دیگر که باز در سکـوت کامل می‌گذرد و میشل در بیرون سالـن سینمایی، در برابـر پوستر همفری بوگـارت ایستاده و با احترام و از سر شوق اورا می‌نگـرد و سعـی در تقلیـد حرکات بوگارت دارد.
البته برخلاف اکثر فیلم‌های گنگستری، با وجود اینکه مخاطب انتظار دستگیر شدن قهرمـان فیلم را دارد، گـدار در این فیلم، علاقـه‌ای به خلق هیجـان و تعلیق ندارد. این کارگردان حتی بـرای ایجاد احساس علاقه و همدردی مخاطب با شخصیت‌های فیلـم هم چنـدان تلاشـی نمی‌کنـد. او می‌خواهـد مخاطـب به جـای همدلی با شخصیت‌های فیلـم، از لحاظ احساسی با آنهـا فاصلـه داشته باشد تـا بتواند آنها را بنگرد و درک کند.
گـدار برای کارگردانی نیـز شیوه و سبک خـاص خود را داشت. او سناریوی قسمتی

از فیلم کـه بایـد در آن روز فیلمبرداری می‌شد را صبح همـان روز می‌نوشت. این شیـوه فیلمسازی برای بازیگران نیز بسیار عجیب می‌نمود. اگر بازیگری دیالوگ‌های خـود را فرامـوش می‌کـرد، گـدار آن را از پشـت دوربیـن با صدای بلنـد برایش می‌خواند. اگر یـک روز چیزی به ذهنش نمی‌رسیـد و به قول معـروف چیزی به او الهام نمی‌شـد کل فیلمبرداری در آن روز را کنسل می‌کرد.
گویـا گدارعلاقـه و باوری بـه فیلمسازی بـدون عیب نداشت. او هر سکانس را تنها یک بار می‌گرفت – و فقط در صورت بروز مشکلی بزرگ، آن را تکرار می‌کرد. از نظر گدار اشتباه‌های کوچک باعث می‌شود که مخاطب فیلم متوجه شود که بیننده یک اثر خلق شـده است. در نتیجه او می‌تواند از فیلم فاصله بگیرد، و به جای اینکه فقط آن را تماشا کنـد، در موردش فکر کند و رابطه‌ای بر اسـاس درک و منطق با فیلم برقرار کند.
شیـوه‌ی عجیـب فیلمسـازی او شامـل تدوین هم می‌شد. به عنوان مثال، جامپ کات‌هـای فیلم حـالا بسیـار مشهورند و یکـی از بحث‌برانگیزترین نکـات فیلم به شمـار می‌روند. خلـق تکنیک جامپ‌کات حاصل یـک محدودیت و اجبار بود. دلیل انتخاب ایـن شیوه برمی‌گـردد به این‌که زمـان نسخه‌ی اولیه فیلـم از آنچه گدار می‌خواست طولانی‌تر شد. او برای کوتاه‌تر کـردن فیلـم از شیـوه‌ی مرسـوم حذف سکانس استفاده نکـرد. او قسمت‌هایی از هـر سکانس و حتی گاهی یک برداشت را حـذف کرد، استفاده از جامپ کات حسی از بی نظمی و سردرگمـی در فیلم ایجاد می‌کرد. این شیـوه خلاقانه که با شهامت بسیـار گدار انجـام گرفت باعـث شد که بیننـده خود را زیاد به شخصیت‌های فیلم نزدیـک نکند، فاصله‌ای کـه در این روش مبتکرانه شکل گرفت باعث نگرش و درک بهتر بیننده از شخصیت‌ها شد.
ایـن حرکـت جنجال‌برانگیـز او حـرف وحدیث‌هـای بسیـاری در پـی داشت. از جمله کلـود اوتانـت لارایِ کارگردان، که معتقد بود تازه‌واردهای موج نو، حرفه او را خراب کرده‌اند:
«من کـل قضیه پشت پـرده را می‌دانم و می‌توانـم همه چیز را به شمـا بگویم. یك تهیه‌کننده خرده‌پا، یك کارگردان خرده‌پا را استخدام کرد که یك فیلم جنایی کوچکی با حداکثر ۵۰۰۰ متر جور کند. اما کارگردان ۸۰۰۰ متـر فیلم گرفـت. تهیه‌کننده از او خواست که فیلم را کوتاه کند اما کارگردان خـودداری کرد. بعد مجبـورش کردند که ایـن کار را انجام دهد. پـس دست به کار شد و فیلـم را به‌طور اتفاقـی قیچی کرد تا برای نمایش آماده شـود. اما وقتی تکه فیلم‌ها را به هم وصـل کردند تهیه‌کننده متوجـه شد که این نوع تدوین هم به نوبه خود جالب اسـت. تهیه‌کننده می‌خواست نشان دهد کـه فیلمش امکان کوتاه شدن ندارد امـا نتیجه کار چیز جالبی از آب در آمده بود. گدار هم متوجه این قضیه شد و بعدها این سبك گداری را بیشتر ادامه داد. جامپ کات در وسط یـك نمای پی‌گیری یك نوع زیبایی شناختی جا زده شد و رفته رفتـه تبدیل به یك مد شد. فرانسه هم که کشور فیس و افاده در سینماست. کشوری که خـودش را قاطی هر چیـزی می‌کند و مهم نیسـت که این چیـز چه هست.»

در حالی که بحث بر سر کوتاه کردن زمان فیلم است، گدار در گزارشش هیچ اشاره‌ای به فشـاری از ناحیه تهیه‌کننده و یا تمایل خـودش به نمایـش فیلم بـا 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 می‌کننـد همه چیزشـان را تـوی همان فیلم اول جـا بدهند. پس فیلمشان خیلی طولانـی می‌شود. مـن هم از ایـن قاعده مستثنا نبـودم. من فیلمـی ساخته بودم که بیـش از دو ساعت طولـش بود و این غیر ممکن بـود. در قرار داد هم قید شده بود که زمـان فیلم از یك ساعت و نیم بالا نزنـد. خیلی خـوب یادم می‌آیـد که این نوع تدوین معروف را چطـور ابداع کردم. روشی که حالا در فیلم‌های تبلیغاتی مورد استفاده قرار می‌گیرد.»

زمانـی که از گدار سؤال شد زمان ساختن فیلم دقیقـاً چه چیزی مـد نظرش بوده، پاسخ داد:

مـن نمی‌خواستـم بـه قواعـد مرسوم و رایـج سینمـا و فیلمسـازی پایبند باشم. «هیروشیما عشق من» آغاز چیزی جدید بـود و از نفس افتاده پایان چیزی قدیمی. ایـن فیلـم در اتاق‌هـای واقعـی و بدون همکـاری با استودیو ساخته شد من از یك دوربیـن دستی استفاده کـردم چون آدم عجولـی هستم و وقتـی لحظه‌ای مناسب فیلمبرداری پیـدا 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 ایـن که بـه آشفتگی فیلم سـر و سامانی بدهم آن را کوتاه کردم.»

گـدار در مصاحبـه‌ای گفـت: «اولین بار پـس از تماشای فیلم، احساس کردم فیلم ترکیبی از «صـورت زخمی» و «آلیس در سرزمین عجایب» است.»

نفسی تازه در سینما

اکثر نوآوری‌هـا و ساختارشکنی‌های فیلم در زبـان سینمایـی و فرم فیلـم صورت می‌گیـرد – و نه محتوای آن. در صحنه‌ای که میشل به رستـوران می‌رود و می‌بیند پول کافی نـدارد، قهوه را تا نیمه نوشیده و بـه زن کافه‌چـی می‌گوید کـه روزنامه می‌خـرد و برمی‌گردد. صحنه‌ای که نشان داده نمی‌شود امـا می‌دانیم او اهل خرید روزنامه نیست. در صحنه بعد روزنامه‌ای در دسـت دارد که بعد از تورق آن و مشاهده اینکه چیزی دربـاره او نوشته نشده با آن کفش خـود را تمیـز کـرده و آن را دور می‌اندازد. نمایی کـه برای نمایش روحیه آنارشیستـی میشـل به کـار گرفته شده اسـت. وی در ادامه به سـراغ دختری که از قبـل می‌شناسد رفته و آنجا در حرکتی دله دزدانه پول‌های دختر را که خود دختر حاضر بود به او بدهد را می‌رباید و می‌رود. در ایـن سکانس گـدار باز بـه شخصیت پـردازی میشل پرداختـه، نکته‌ای هم در میان صحبـت هـای او و دختر مشخص می‌گـردد: میشـل بعد از قتـل پلیس در حالی‌که کتـش را در ماشین گذاشته بود فـرار کرده و اکنـون در پاسخ دختر که با تعجب می‌پرسـد کت نـداری؟ می‌گوید کـه آن را در اتومبیل آلفـا رومئویش جا گذاشته است. اما در صحنه بعد و بلافاصله می‌بینیم که وی کتی بر تن دارد و کلاهی بـر سر. حـال بـا تاکید سکانـس قبل بر کـت نداشتن میشل باید بـه دنبال پاسخ به این پرسـش باشیم کـه چگونه؟ گدار معمـولا به پرسش‌ها پاسخـی نمی‌دهد و نمی‌توان در فیلم او به دنبال روابط و علل بـود. همان‌گونه که در دیگـر صحنه‌های فیلم نیـز بدین شیوه عمـل نموده است. در هر حال این نمایش ندادن صحنه‌های میانی و توضیحـی، از شاخصه‌های اوست و با چنین پرش‌هایـی گذشت زمان را به تصویر می‌کشد.

از این‌گونه تصاویر در فیلم به وفور می‌توان مثـال زد. در ادامه در نمایی بسیار عجیب میشل در حال حرکت نشان داده می‌شود. در سـه راه کنـار او موتورسـواری از یک سمت می‌آید و از خیابان کناری اتوموبیلی نزدیک می‌شود که با کمال تعجب دوربین قاب خود را بـه گوشه‌ای دیگر تغییر داده و بیننده صحنه تصـادف را نمی‌بیند. بعد میشل نشان داده می‌شـود که با شنیدن صدای ترمز بـه سمت پیکر مرد رفته زانو زده و او را برانـداز می‌کند. بعد بلند شده، صلیبـی کشیده و بی تفـاوت 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 روزنامـه خبر از شناسایی میشل به عنوان قاتـل 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 یکدیگـر می‌پردازند. یکی از تغییـرات مهمی که گـدار در طرح اولیه تروفـو ایجاد کرد همین سکانس آپارتمان است که در فیلمنامه تروفو بسیار مختصر بوده امـا در فیلم بـه طولانی‌ترین بخش آن تبدیل گشته اسـت. سکانسی سرشار از جمـلات و گفتگو در زمینه‌های مختلف و بازگویـی نظرات پاتریشیـا و احساسش درباره نوع عشق آرمانی که در ذهن دارد. در این سکانـس اوج بداهه‌پردازی در این فیلـم را می‌توان مشاهده نمود که این امر هم از ویژگی‌های موج نو محسوب می‌شود. پلیـس پس از پی بردن بـه ارتباط آن دو دختـر را تعقیب می‌کند امـا میشل را لو نمی‌دهد و از دست آنهـا فرار می‌کند. در پایـان اما، ناباورانه شاهـد این هستیم که او محـل اختفای میشل را به پلیس اطلاع می‌دهـد و میشـل در درگیـری با پلیس کشته می‌شود. صحنه‌ای با جامپ‌کات‌های متعدد و دوربینی کـه همگام با موسیقی گیرای فیلم، میشـل را که از پشت گلوله خـورده و تلوتلو خـوران مـی‌دود دنبال می‌کند. تروفو در فیلمنامه اولیه در اخرین سکانس میشـل را به تصویـر کشیده که ناسزایی به دختر که او را لو داده می‌دهد و می‌رود؛ در حالی‌که دختر آمریکایی معنی ناسـزای او را نمی‌فهمد. اما گدار میشل را در حـال مرگ و قبل از آنکه خود خواسته چشمانش را ببنـدد و بمیرد، این گونه به تصویـر می‌کشـد که می‌گویـد: «تو واقعا هرزه هستی.» چهره مبهوت دختر... کات.

منبع:

1. www.newwavefilm.com

از نفس افتاده؛ کلاسیک گدار

نویسنده: شون واتسن
مترجم: سمیه کرمی

حرکت یک شست دست بر روی لب، موتیف استفاده شده در فیلم کلاسیک ژان لوک گُدار، یعنی از نفس‌افتاده 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 تاثیرگذار بود. در این مقاله، درباره‌ی موتیف حرکت شست بحث خواهم کرد و تکنیک‌هایی را که گدار برای توسعه‌ی نقش‌های مورد نظر هر کاراکتر استفاده کرده برخواهم شمرد و نبرد میان نقش‌های گذرا در طول فیلم. صحنه‌ی آغَازین 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 معنی دار 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 پیچیدگیِ 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 رنویی که توی جاده قصد داشته از او سبقت بگیرد، بر زبان می‌آورد و به نحوی غیرمعقولانه می‌خواهد پستی آن را نسبت به آلفا رمئوی 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 می‌راند.

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 ازتفنگی که قبلا 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 قلبِ او پیش پاتریشیا است. موزیکی سحرآمیز در معرفی پاتریشیا در یک خیابانِ زیبای پاریسی همراه می‌شود. او زنی زیبا است که در خیابان روزنامه ی 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، دست توی 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، دستِ او را عقب می‌زند. مایکل تلاش می‌کند شخصیت هنرپیشه‌های آمریکایی چون همفری‌بوگارت را تداعی کند، اما به نظر می‌رسد که دختر آمریکایی دستِ 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 چشم های بوگارت خیره می‌شود و تقلید چهره‌ی خونسرد او را در می‌آورد، انگشتش را روی لب‌هایش

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 دربارهٔ یک رانندهٔ 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 دوستت 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 فُرد 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 مدل‌بالایش 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 نیاتِ دو شخصیتِ 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 دارن. 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 می‌بنند. 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. نیات 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 گرفه 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 نیاتِ خویش است و به مزایا و معایبِ 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 اتاق‌خواب چون میدان نبردی است که در آن نیرنگ و تمهیدات جنگی نمایان است. پاتریشا می‌گوید: «تا وقتی دست از خیره شدن به من برنداری 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 دِکوین شرح می‌دهد که: «من تازه از نفس‌افتاده را دیده‌ام، از حالا

به بعـد صحنه‌های پشت سر هـم از دور خارج شده‌انـد.» فیلم از جامپ کات بهره می‌بـرد، که احساس فیلـم را کمی ملایم کرده، بدون این کـه در گام فیلم وقفه‌ای ایجاد شود. به نظر من جامپ کات‌ها،وقتی مایکل در صندلـی عقب ماشین به همراه پاتریشا تلاش می‌کنـد پول از جیبش در بیاورد، بسیار گوشه‌دار هستند. هیچ شتابی در ایـن عمل نیسـت، امـا جامپ‌کات‌ها تلاش می‌کننـد حالت عصبـی مایکل را نمایان کننـد. او با بی‌انصافـی پاتریشا را برای دریافت نکرد پولش سرزنش می‌کند و عبارات تُندی خطاب به راننده می‌گوید و از اشتیاقت پاتریشا برای تبدیل شدن به یـک نویسنده کلافه است. موسیقی به هر چه بیشتر شدن اسـترس کمک می‌کند. پاتریشـا به سوال او دربـاره‌ی نوشتن این گونه پاسخ می‌دهند کـه نیت او «داشتن پـول است تـا مجبـور نباشد بـه مردها تکیه کند.»
یـک کاراگـاه رد پاتریشـا را می‌گیرد. به دفتـر نیویـورک هرالد تریبـون می‌رود و هویـت مایکل را برای او فـاش می‌کند و روزنامـه‌ای را که چهره‌ی واقعی مایکل بر روی آن است بـه او نشان می‌دهد. دختر بلافاصلـه حـرف کاراگـاه را نمی‌پذیـرد. کاراگـاه او را تهدید می‌کند که اگر مسائل را پیچیده‌تر کند، برای پاسپورتش مشکل ایجـاد می‌کند و شماره ی خودش را برای تماس بعدی به او می‌دهد. دختر به مایکل دربـاره‌ی کاراگاه می‌گویـد، مایکل از آن سوی خیابان به سوی او می‌آید.

شـک و تردیدهای عظیم بر رابطه‌ی آن‌ها سایه افکنده. او با مایکل رو به رو می‌شود و می‌پرسد: «و کشتن یک پلیس؟» مایکل می‌گویـد: «مـن ترسیـده بـودم. از کجا می‌دانستند مـن تو را می‌شناسم؟» دختر گفـت: «یک نفـر ما را هم دیـده و خبر داده. خبرچینی درباره‌ی مردم وحشتناک است.» دختـر یک بار دیگر مزایا و معایب را بررسی می‌کند.

مایکل و پاتریشا آنتونیـو را پیدا می‌کنند که به مایکـل پول بدهکار است و او آن‌ها را به یک استودیوی عکاسی می‌فرستد که با هـم باشند. شک پاتریشـا به مایکل در همان اوائل اقامـت در استودیو خودش را نشـان می‌دهد. او به مایکـل می‌گوید که روزنامه‌نگـار را دک کـرده. بایـد مطمئن باشـد کـه عاشـق او نیسـت. پاتریشـا می‌پرسد: «می‌خواهـی بخوابیم؟» مایکل می‌گوید: «خوابیدن خیلی بد است. مجبور هستیم کـه جد...» چند هجای آخر را جا می‌اندازد و پاتریشـا برایش آن را به زبان می‌آورد. چشم‌های پاتریشا دوباره به سوی دوربیـن می‌چرخد، تصمیمـش را گرفته، این طرح از قبل مشخص شده است.

مایکـل او را می‌فرستـد کـه روزنامـه‌ی شب‌هـای فرانسـه را بخـرد و از ماجرای جستجـو به دنبـال خـودش مطلع شود. مایکل به او پول داده، اما او دست در کیف خـودش می‌کند و به دنبـال چیز دیگری می‌گردد، شمـاره‌ی کاراگـاه. یک تصویر از زاویـه‌ی بالا، نظر تماشاگـر را به سوی چیـزی جدید جلـب می‌کند. قـاب روی ستونـی در وسط اتاق بستـه شده است. شایـد قاب بسته نشان‌دهنـده‌ی تسلیم و انقیـادی باشد که تصمیم پاتریشا را نشان مـی دهد و عواقبی که بعـد از آن می‌آید. از یـک کافـه در خیابان به شمـاره زنگ می‌زند و با بازپرس ویتال صحبت می‌کند و موقعیـت مایکل را برای او فاش می‌کند. یک نمـا از زاویه‌ی بالا او را که از کافه باز می‌گردد دنبال می‌کنـد. هر دو در سمت چپ قاب هستند و سمت راست تصویر را ستون پر کرده. پرده‌ی پشت سر مایکل را بادی که از پنجره می‌آیـد تکان می‌دهد. احتمـالا او متوجه نیست، امـا شاید این نشان از فرار پاتریشا از انقیاداو دارد.
«نمی‌توانـم بـه ایتالیا بـروم.» جایی که مایکل از ابتدا قصـد دارد به آن فرار کند. پاتریشا می‌گوید: «من به پلیس زنگ زدم و گفتم این‌جا هستی. نمی‌خواهم عاشق تو باشـم» مایکل می‌گوید: «اما من با تو آدم بهتـری هستم. تو مثل دختری هستی که با همه هست، به جز مردی که واقعا عاشق اوسـت و ا یـن را می‌گوید چـون با همه هسـت.» حالا چه کسـی دارد چه نقشی بازی می‌کند؟ وقتی قـدم می‌زند، اندکی از آن خونسردی بوگارت که دوست داشت ادایـش را دربیـاورد دارد. پاتریشا به نظر می‌رسد که به شخصیت مورد نظر رسیده و بر مایکل احاطه یافته و حالا که او دیگر بـه درد هدف‌هایش نمی‌خورد، می‌خواهد از شـرش خـلاص شود. به نظـر می‌رسد حرف‌های آقـای پارولسکـو درست بوده باشد. مایکل دنبال عشـق بود و پاتریشا نگاه ابـزای به او داشت. چطور می‌توانست با در پیش گرفتن یک زندگی سطح پایین و فرار کردن به ایتالیا به آرزوهایش برسد؟ دیگـر به درد او نمی‌خورد،او به دنبال پول و جاودانگی بود و مایکل به دنبال عشق او.

مایکـل استودیو را تـرک می‌کند و پولش را از بروتـی کـه در یک ماشیـن نشسته می‌گیـرد، می‌گویـد: «خسته هستـم. می‌خواهـم بخوابم. نباید بـه او فکر کنم، اما دسـت خـودم نیست.» یـک ماشین دیگـر هم توقف می‌کند و مردهایی مسلح از آن پیاده می‌شونـد. بروتی دور می‌شود و بـه مایکل شلیک می‌کننـد. او در حال فرار تلو تلو می‌خـورد. دوربین او را دنبال می‌کند کـه از درد پشت خودش را چنگ می‌زنـد. روی زمین می‌افتـد و مردها به همراه پاتریشـا می‌رسند. دهان مایکل باز مانده و با نگاهش پاتریشا را دنبال می‌کند. سرش به سویی می‌افتد و زندگی از بدنش بیـرون می‌رود. سر پاتریشـا برای آخرین بار به سمت تماشاچـی می‌چرخد این بار دست اوست کـه روی لب‌هایش می‌رود و لبخندی محو بر لب‌هایش نقش می‌بندد
ژان لـوک گدار از پـلات کلاسیک ارسطو پیروی نکرده. اگر کسی به قدر کافی دقت نمی‌کرد، درکِ مکالمه‌ی غیر عینی اتفاقی، می‌توانست اشتباه برانگیز باشد. با این حال ایـن گونه نیست. فیلم بـا آشکار ساختن شخصیت جذابِ مایکل شروع می‌شود، اما یـک شرح بسیار جدی اسـت و به تدریج با پیچیدگی‌های متغیر نقش، توسعه پیدا می‌کند. پاتریشـا فرانچینی چون یک زن سـاده‌دل بیست سالـه به ما نشـان داده می‌شـود که هنوز برای درآمـد وابسته به والدینـش است و مایکل هـم گانگستری است که مـی‌دزدد و می‌کُشـد. پرداختِ شخصیت‌هـا آن‌ها را برای لحظه ای با هم هماهنگ می‌کند، اما بعد آن‌ها از لحظه‌ای که دیگـری وارد می‌شود، تغییر می‌کنند. یک افزایـش تدریجی در بازی وجود دارد امـا پرداختِ پـلات به شکـل میزانسن و دیالوگ است در حالی که شرایط پیچیده هنگامی که دسـت پاتریشا بر بدن مایکل مُرده کشیده می‌شود، به اوج می‌رسد. تُن و احسـاس در طول فیلم بـا ناپایداری که از طریـق استفاده‌ی گُـدار از یک دوربین دستـی ایجـاد شـده، آراسته شده‌اند.

من از نفس‌افتاده را چندین بار نگاه کرده‌ام و متوجه میزانسن نشده‌ام. با توجه کردن بـه این که چگونه گـدار از اشیا و کلمه‌ها به منزلـه‌ی توصیف ماهیـتِ متغیر آن‌ها استفاده می‌کنـد قابلیت درکِ عمیق‌تری از شخصیت‌هـا را پیـدا کـردم و بـه این ترتیـب واکنش شخصیِ من بهتر شد. من از نفس‌افتاده را یک نمایش قوی از نه تنها زیبایی منظره‌های پاریسی، بلکه تاثیرهای اشتیاق‌هـای گوناگون که افراد را به سوی به اتمـام رسانـدن آن‌چـه رضایت‌بخش فـرض می‌کننـد می‌دانم. از نفـس افتاده بازگـو کننده‌ی نبردی اسـت که افراد در همزیستی با یکدیگـر دارند. من آرزوهای خـودم را پس از این که آخرین بار فیلم را دیدم بررسی کردم و در تلاش بودم بفهمم چطور کاراکترهـا به زندگی من و دیگران ارتباط پیدا می‌کنند.

عنوان فیلـم،از نفس‌افتاده می‌تواند دلالت بر یـک غافلگیری داشته باشد، یک غلیان احساسـی یـا موقعیتی پیچیـده، اما یک دوست فرانسوی زبـان شرح دادکه عنوان فیلـم، A bout de soufflé بـه معنـای آخریـن و واپسین نفس اسـت که تفاوت بسیار مهمی در شـرح معنای فیلم ایجاد می‌کنـد. چهره‌ها و نقش‌هایـی که دهان بـاز و دست کشیدن مایکـل بر لب‌هایش در هنگـام آخریـن نفسـش، وقتـی که چشم‌هایش را می‌بسـت توصیف شده‌اند. بسیـار طنزآلود است کـه موتیف انگشت کشیدن بر لب که فراهم کننده‌ی موضوع توهم برای شخصیت مورد علاقه‌ی مایکل بوده است، گذرگاهی بـرای آخرین نفس او بـود که ترکـش می‌کرد. بـا راندن به خیابان‌هـای پاریـس، او زندانی شده و بر بعد فاصلـه تاکید شده. نقش مایکل پیش از آن در نظـر گرفته شده بـود، اما درون شهـر آن نقـش او را به زنجیـر کشید و جانش را گرفـت. او در جستجوی تصویر یـک آدمکش بود، این سطح ماجرا بود،اما اشتیاق واقعـی آن نبود کـه او با حرکت شست دستش به نمایش می‌گذاشت، بلکه عشقی بـود که به دنبالش بـود، بیرون از میله‌های آهنی.

درباره ژان لوک گدار

نویسنده: فرناز ربیعی

از گدار چه می تـوان گفت؟ سخن گفتن از او بسیـار سخـت اسـت چرا کـه این کارگردان بزرگ، شاید در چهل سال اخیر، پیچیده‌ترین و مبتکرترین چهره سینمایی باشـد. سینمایش پیچیده اسـت و پرگو، تجربی، تحول پذیر.

گـدار فیلمسازی است کـه سینما برایش مبارزه و نوعی قیام مداوم است. او تحولی عظیم در زبان سینمـا بوجود آورد. اما در عین حال موقعیت عجیبـی دارد، همه او را می‌شناسند ولـی تقریبا کسی علاقه‌ای بـه دیدن فیلم‌های جدیـدش ندارد. برای تماشاچـی معمولی، «سقـراط» سینما را تداعی می‌کند کـه به بهانه یک کنفرانس مطبوعاتی و یا مصاحبـه‌ای، از وی انتظار جمـلات و عبـارات فراموش‌نشدنـی و درخشـان دارد؛ مثل: «سینمـا خاطره به وجود می‌آورد و تلویزیون فراموشی»، و یا «فرهنگ قاعده است و هنر استثنا».

ژان لـوک گـدار در سـال ۱۹۳۰ در خانـواده‌ای سوئیسی و ثروتمند در پاریس به دنیا آمد. پـدرش ژان پل گدار پزشکی فرانسوی بود که تبعیت سوئیس را پذیرفته بود و مـادرش دختر بانکـدار ثروتمندی بود. گدار پـدرش را منشأ دلبستگی او به رمانتیسیسـم آلمانی و مـادرش را منبع علاقـه او به داستـان می‌دانـد. او روزگار کودکی خویش را به مطالعه، اسکی و سفر به زمین‌های خانوادگی‌اش در هر دو سوی فرانسوی و سویسی دریاچه ژنو گذراند. او در کودکی با تنهایی‌اش خو گرفته بود و با کتاب خواندن آن را جبران می‌کرد.

گـدار در پایان دهه ۴۰ بـه فرانسه آمد و در دانشگـاه سوربـن تحصیـل در رشته تبارشناسـی را آغـاز نمـود. تحقیقات او شامل مطالعه در باب هنر نقاشی، ادبیات، قوم‌شناسی و سینما می‌شود. او کلاس‌های انستیتـو فیلم سوربـن را دنبال می‌کرد و هم‌زمان با این مطالعات به صورت مستمر به سینه‌کلوپ واقع در کارتیه لتن می‌رفت (جایی کـه در آنجـا با ژاك ریـوت، اریك رومـر و فرانسوا تروفـو و سینماتك فرانسه آشنا شـد.) او بـه همراه دیگـر دوستان سینمادوستش ماهنامه‌ای سینمایی به‌نام «لاگـازت دو سینما» را تنهـا پنج شماره از می تا نوامبـر ۱۹۵۰ منتشر کرد. او در این مجله چندین مقالـه با امضای هانس لوکاس نوشت.

خانـواده پروتستان گـدار دلبستگی او به سینمـا را برنمی‌تابیدنـد. از این روی در ۱۹۵۱ بـه امید آنکه بـه او هنجار آموزند از کمکِ پولی به او دریغ نمودند. از ژانویه ۱۹۵۲ او نقدنویسی برای مجله « کایه دو سینما» کـه به تازگی توسط آندره بازن و همکارش والکروز منتشر شده بود را شروع کـرد. دوران نویسندگی گـدار دیرپا نبود. او که نمی‌توانسـت با نوشتن برای زندگی خویـش روزی فراهم کند، ناچار به دزدی روی آورد. در آغـاز از بستگـان خویش و سپس از دوستـان خانواده‌اش. این مسأله باعث به‌وجود آمدن شکاف عمیقی بین او و خانواده‌اش شد. گدار از آن پس خانواده خویـش را بـرای همیشـه تـرک کرد و بی‌خانمان شد. پس از آن مجبور به گذران زندگـی در خانـه دوستان و یـا متل‌های ارزان‌قیمت پاریـس شد. او به کارگری در ساختن سدی در سوئیـس روی آورد که بعدها از آن فیلمی مستند ساخت.

او فیلمسـازی را نسبتا دیر شروع کرد و به جای آن تا مدت‌هـا استعداد هنری‌اش را در نقدنویسی خرج کرد. او دوباره مشغول به کار در نشریه «کایه دو سینما» شد. در طی این سال‌ها با همکارانش در این مجله چندیـن فیلم کوتاه ساخت و یا حداقل در ساخت آن شرکـت داشت. او و دوستانش در حـال رقم زدن اتفاقی تـازه در سینما بودند کـه بعدها بـه «موج نـو سینمای فرانسه» معروف شد. میان فیلمسازان موج نوی سینمای فرانسه، تروفو قطعا هنرمند با احساس‌تـری بود و ژاك ریـوت و کلود شابـرول فیلمسازانی معقول‌تـر با جهانی منسجم‌تر؛ در عوض گـدار میان رفقایش از همه یاغی‌تر و غیرقابل‌پیش‌بینی‌تر بود؛ یك شورشی تمـام عیار که خودانگیختگی آشوبنـده‌اش او را بیشتر بـا قاعده‌شکنی- ایـن اصـل خدشه‌ناپذیر موج نـو- هم‌سو نشان می‌دهد؛ کارگردانی که بارها و بارها و از همان فیلم اولش به سینما و نمونه‌های قـراردادی‌اش ارجاع داد ولی هرگز فیلمی متعـارف نساخت. او در سال ۱۹۶۰ اولین فیلم بلنـدش به نام «از نفـس افتاده» را ساخـت. فیلمی کـه تمـام شاخصه‌های سینمـای موج نـو را در خود دارد؛ موجی

کــه به عنــوان نقطه عطفــی در سینمای فرانسه شناخته شده و توانست تمام اصول و الگوهــای پیشین و حاکــم را به زیبایی درهم‌شکند. اگرچه بــه دنبال این جریان دیگرانــی نیز به تقلیــد از سرشناسان این جریان پرداختند، امــا هیچ‌گاه نتوانستند خــود را مانند گدار کــه در آن زمان تنها ۲۹ سال داشت تثبیــت نمایند. جایگاهی که به ساخته شدن ۴۰ فیلم و بسیاری اثر ماندگار دیگر منجر گردید.

دهه ۱۹۶۰ پــر بارترین دوره زندگی گدار بــود و او در ایــن دهــه هر ســال به طور میانگین دو فیلم ساخــت. بسیاری از این فیلم‌هــا آثاری بس بــا ارزش بودند که در گذر زمــان اهمیتشــان آشکارتــر شده و می‌شود. از جمله «سرباز کوچک»، فیلمی جنگی با زبانی تنــد که مقامات فرانسه تا سه سال اجازه اکران بــه آن ندادند، فیلم آهنگین و نئورئــال «زن زن است»، فیلمَ «زیستن زندگی‌ام» کــه از پیچیده‌ترین و موفق‌ترین فیلم‌های نخستین او و نماد بارز ستیزه‌جویی‌اش با سینمای متعهد است، فیلم پرخــرج «تحقیر» با بــازی بریجیت بــاردو و «آلفاویل» که شاید بتوان گفت از مقبول‌ترین و پیروزترین آثار اوست.

فیلم‌هــای او در نیمــه دوم دهــه ۶۰ پیچیده‌تــر، شیــوه داستــان پردازیــش رادیکال‌تــر و لحن سیاسی او ستیزگرانه‌تر گردید. «زنانه و مردانه» (۱۹۶۶) نخستین بررسی گــدار از نوجوانان چرخه ۱۹۶۰ و یا به‌گفتــه خود گدار«فرزنــدان کوکاکولا و مارکس» اســت. «آخرهفته» (۱۹۶۷) یکی از تندترین فیلم‌های اوست که خرده گیــری وی از سیستم سرمایــه‌داری را به نمایانی آشکار می‌رساند.

از ســال ۱۹۶۸ فیلم‌های گدار رنگ و آبی بس سیاســی به خود گرفته بــود. پس از تمام شدن فیلمبرداری فیلم آخر هفته، او گــروه خود را جمع کرد و به آنها گفت که بهتــر است به دنبال کار دیگری برای خود باشند زیرا او تصمیم داشت برای مدتی از دنیای سینما کنار برود.

در پایان عنــوان بندی انتهایی فیلم «آخر هفتــه» نیــز با عبــارت «پایــان قصه» و «پایان سینما» خداحافظی خود از سینما را اعلام کرد.

این خداحافظــی او در واقع خداحافظی با صنعــت سینما و سینمــای تجاری بود. او بــر این باور بود کــه دنیا دستخوش تغییر

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

در زندگی او فصلــی کهنه به انتهای خود رسیــده و فصلی نــو در آستانــه آغاز بود. این فصل نــو نه تنها در زندگــی او، بلکه در فرانسه و حتی دنیا در حال رویش بود. ســال ۱۹۶۸ فرصتی بود تــا به تعهدات و اعتقادات سیاسی خود ادای دین کند و به فعالان جوان این عرصه بپیوندد. علی‌رغم خداحافظی‌اش از سینمای بدنه و تجاری، او حتــی پرکارتر از گذشته، البته در قالب گروهــی بــا نام مستعــار «ژیگــا ورتوف» (فیلمســاز دهــه ۲۰ و ۳۰ اهــل شوروی سابق- لهستان کنونی) با همکاری دوستش «ژان پیــر گورین» به فیلمسازی پرداخت. این فیلم‌ها نیز هم‌چنان در جهت اعتقادات سیاسی وی کــه برخی آنها را متعصبانه و برخی دیگر الهام‌بخش می‌دانستند، بودند. او بــه آمریکا سفر کــرد و در دانشگاه‌ها به تدریــس سینما مشغول شــد که از جمله شاگردان او جرج لوکاس بود.

آن ســوی دنیا، زادگاهش، غرق در التهاب و شــورش و اعتصــاب بود. او بــه پاریس بازگشت و بر آن شد که فیلمی بر پایه این اعتراضات بسازد. این حوادث و البته خود گدار فستیوال کن آن سال را تحت‌الشعاع قرار داد. او به همراه کلود لِلوش، کارگردان فرانســوی، هنگام پخش یــک مستند به روی سن رفتنــد و ضمن ممانعت از ادامه پخش آن، از دیگــر سینماگران خواستند کــه در حمایت از کارگــران و دانشجویان معترض، ایــن فستیــوال را تحریم کنند. فیلمسازان نیز با استقبــال 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.

گدار در همان سال برای فیلمسازی درباره موسیقی و سبک راک انــد رول، به لندن رفــت. او ابتدا قصد داشت ایــن فیلم را با همکاری بیتلز بسازد که با مخالفت «جان لنون»، از اعضای گروه، این امر میسر نشد. اما گروه رولینــگ استونز اشتیاق و تمایل خود برای همکاری را اعلام نمود. حاصل، فیلمــی ۱۱۰ دقیقــه‌ای به نــام «یک به عــلاوه یــک» دربــاره ساخــت و ضبــط آهنــگ «هــم‌دردی بــا شیطــان» بــود. پــس 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، گدار با ماری- آن ملویل خواننده، عکاس وفیلمساز سوئیسی آشنا شد. پس از تصادفی که گدار 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 ایمیجز» 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. گدار 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.
گدار به همراه همسرش سه فیلم ساخت که نظرات مثبتی از سوی منتقدین و ازجمله 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. گدار در سال ۱۹۸۳ فیلمی با اقتباس از کتاب «نام: کارمِن» 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 گدار تبدیل شد. گدار در این مورد می‌گوید: «گروه تولید و بازیگران همگی علیه فیلم بودند، بنابراین ما تصمیم گرفتیم فیلم را علیه آنان بسازیم.»

فیلم‌های دهه نود گدار 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 نُه 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.

گدار با آغاز قرن۲۱ ام نیز هم‌چنان به فعالیت خود در عرصه فیلمسازی ادامه داد. «در ستایش عشق» (۲۰۰۱) به خاطر استفاده توامان 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 گدار زمانی بود که او به سینمای حقیقی می‌پرداخت (فیلم‌هایی واقعی، همراه داستان‌هایی واقعی و شخصیت‌هایی که به لحاظ روانی ملموسند) یعنی دهه۶۰، با این همه با نگاهی بهتر و بسیار شفاف‌تر می‌توان دریافت که گدار در دوره اول فعالیتش فیلم هایی ساخته که به لحاظ داستانی همه فهم است و به سینمای کلاسیك هم بسیار نزدیك است. در مجموع روند کاری گدار به این شکل است: تاکید بر روی هر یك از مولفه‌های فیلم، یعنی تصویر، صدا و کلام _ گدار 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 وجوی حقیقت چیز ها و موجودات است.

منبع:

1. www.newwavefilm.com

چهارصد ضربه؛ آنتوان دوانل نوجوان

نویسنده: مژگان شعبانی

خلاصه داستان

فیلـم داستان یک پسر نوجـوان پاریسی به نام آنتـوان دوانل را به تصویـر می‌کشد که به اعتقاد مادر، ناپـدری و معلمان خود پسری دردسرساز 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

۴۰۰ ضربه داستـان زندگی آنتوان دوانل (با بازی ژان پیر لئو-Jean-Pierre Leaud) پسـری ۱۴ ساله است کـه در پاریس با مـادر و ناپدریـش در محلـه ای شلوغ با تنگدستی زندگی می کند و ظاهرا بی پروا به سمت بزهکاری می رود،افراد بالغ او را به عنوان پسری مشکل ساز می شناسند. او درسـت روبـروی جهـان پیرامونـش آنچنـان جبهه گرفته بـود و مقاومت می کرد که دیگر یارای تحملش را نداشتند و جهان آدم بزرگ ها، هر بار پس از ناتوانی در مقابـل آنتوان، او را بـه کلی نفی و به نوعـی به جهانـی تنگ تـر و کوچک تر تبعید مـی کردند. تمامی ایـن افراد چه آنهایی که وظیفه تعلیم را بر عهده دارند، و چـه آنهایی که لقب سرپرستی را یدک مـی کشند، خـود دچار خـلاء اخلاقی و فرهنگـی هستند. در حقیقـت پیروز این میدان همیشه آنتـوان بود که با ساختن جهانی درونی و شخصی، سعی در رهایی از فشـار و نابرابری های جهان پیرامونش داشت. عقده هـای کودکی تروفو،داشتن ناپدری، رفتارهـای بـدمـادرش و...

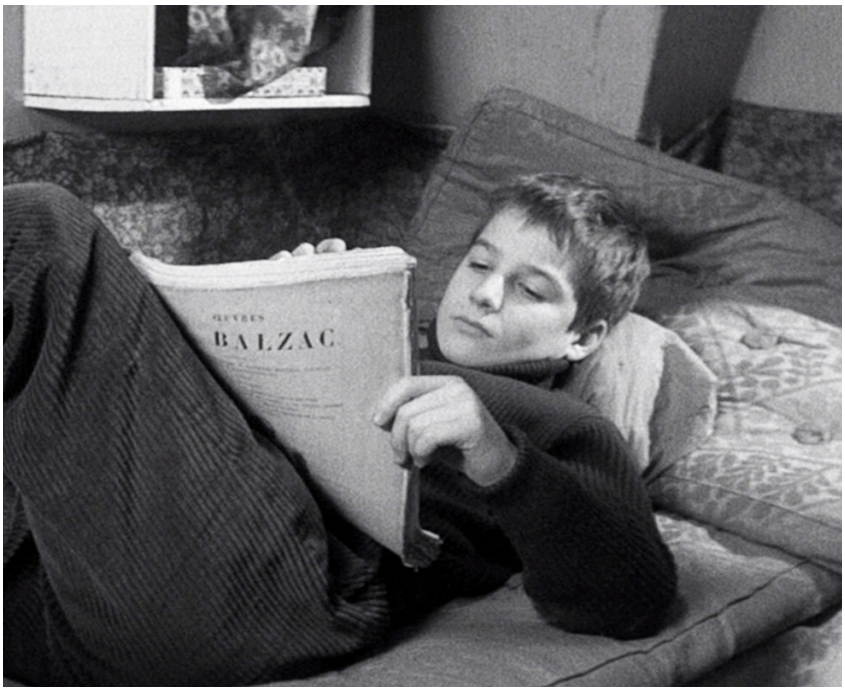
همه وهمـه باعث بـه وجود آمـدن ایده ساخت این اثر شد. تروفو: (این فیلم اساسا طرحـی ۲۰ دقیقـه ای بود،داستـان بچه ای بـود که بسیار سر بـه هوا است و هیچ وقـت تکالیفش را انجـام نمی دهد، دروغ می گویدکه مادرش مـرده است، دروغ او لـو مـی رود و او تمام شب را بـه خانه بر نمـی گردد). او تصمیـم گرفت به کمک مارسـل موسـی(Marcel Moussy)، نویسنـده تلویزیونـی که نمایـش های او بسیار واقعی و بسیار موفق و اکثرا در مورد مشکلات اجتماعـی و خانوادگی بود،کمی این طرح را بسط دهد. او می گو ید: (دوران کودکی من،پر از خاطرات تلخ است ، شما بشقابـی را به غیر عمد می شکنید اما این قانون شکنی است). در ۴۰۰ ضربه این امر بسیار خوب پرداخت شده است.

آنتـوان مشکلاتـی در خانـه و مدرسـه دارد،برای فرار از تنبیه، به همراه دوستش (رنـه) از مدرسه می گریـزد و در پاریس پرسه مـی زنند. (قدم‌زدن تلف‌کردنِ وقت اسـت، اما پرسـه‌زدن خـودِ زندگی‌ست). تروفـو بـه خوبـی توانسـت کودکـی باهوش و بازیگوشـی را که از جامعه طرد شـده و همه در حال سرزنـش او هستند را بـه تصویر بکشـد و توجـه منتقدان و کارگردانان بسیـاری را به این فیلم جلب کنـد. فیلم به نوعی الهام گرفته از کودکی خـود تروفو اسـت و کامـلا از قلب تروفو بیرون آمده اسـت، زندگی تروفو بر قامت آنتـوان دوانل دوخته شـده است. یکی از تاثیرگذارتریـن داستان هایی است که در موردسفـر از کودکی بـه نوجوانی ساخته شده است. اولین فیلم بلند تروفو بود که با بودجـه کمی ساخته شده است و به آندره بـازن، یکی از منتقـدان تاثیر گذار سینما پیشکش شده است.

آنتوان بـه شدت تحت تاثیـر بالزاک قرار می گیرد، 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 بـرای نجاتش تلاشی نمی کنند. ناپدریش او را به جرم دزدیدن ماشیـن تحریـر تحویل پلیـس می دهد، صحنـه ای که در واگـن مخصوص پلیس به همراه دزدان و روسپیان دیده می شود

یکـی از تلخ ترین قسمت های فیلم است. تروفو سعـی داشته فضاهـا و حس هایی کامـلا طبیعـی را خلق کنـد، موسیقی و تدوین نیز به طبیعی ترین حالت استفاده شده است. میزانسن ها که در بهترین زمان ممکن به همدیگر متصل شده اند، نماهای طولانی و تقطیع هـای کم از خصوصیات این فیلم است. در بعضی سکانس ها نوعی ضرب آهنگ هیچکاکی مشاهده می شود (سکانس دزدیدن ماشین تحریر، سکانس ملاقات مادر آنتوان با معلم)که ازاین نمونه هـا هستند. همانطور که تروفو بیان کرده: (اگـر ایـن سکانـس ها خـوب از کار در آمده، مدیـون 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 آنتواین را از محیـط اش جـدا و برجسته ساخته در شرایـط سخت که دوربیـن خودسرانه بـه او نزدیک می شـود و تنها حامی اش اسـت، زمانی کـه از ناپـدری اش سیلی می خورد و یـا زمانی که دوربین، ماشین پلیـس را تعقیـب می کند چـون آنتوان دلسوزی ندارد، دوربین این را وظیفه خود می داند، با حرکات نـرم خود، وجود یک گهـواره را تداعی می کند، و این بار، باران می باردگویـی صبر پاریس هم دیگر تمام شـده و برای آنتـوان گریه مـی کند.این چنیـن میزانسن هایی که به تدوین سریع احتیاج ندارد در این فیلم بسیار است.

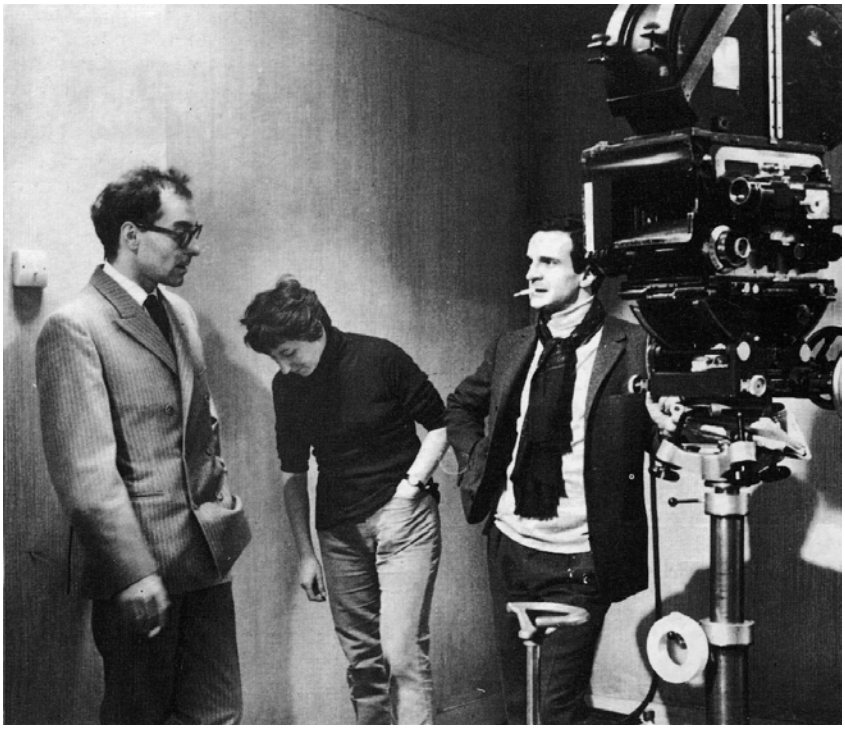
سرانجام آنتوان در مرکز بازپروری نوجوانان بزهکار تحت مراقبت قرار می‌گیرد. یکی از سکانس های مهم فیلـم، زمانی است که آنتوان با روان شناس صحبت می کند. در این صحنه، ما روان شناس را نمی بینیم و فقط صـدای او را می شنویم.او به دوربین نگاه می کنـد، در واقع بـا تماشاگر فیلم صحبت کرده و بـرای او اعتراف می کند. از آنجـا نیز فرار می‌کند و به سمت ساحل می دود،لحظه ای که روبروی دریا ایستاده است،بیـن خشکی و دریا بـه نوعی پشت به گذشتـه و رو به آینـده ایستاده است. صحنه پایانـی معروف فیلـم زوم بر قاب ثابت آنتوان است در حالی که مستقیم به دوربیـن نگاه می کند. پیدا و پنهان شدن برج ایفـل پشت ساختمانهـای مجاور در تیتراژآغاز فیلـم به نوعی نمادی از بزرگی وتنهایـی روح آنتـوان اسـت، ایـن پازل



حسی با سکانس پایانی فیلم کامل شود. این فیلم سراسر غصه نیست،در طول فیلم لحظات شاد نیز وجود دارد،زمانی که آنتوان در اتاقش شمعی 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، آنتوان به ارتش می پیوندد و با کریستین داربن (با نقش آفرینیکلود جید) آشنا می شود. سال ۱۹۷۰ در فیلم، تخت و تخته (Domicile conjugal-Bed And Board)، آنتوان با کریستین ازدواج کرده و گل فروشی می کند، در آپارتمانی زندگی می کند که هرکدام از ساکنینش به نوعی نماینده قشر بورژوا هستند و سر انجام این مجموعه در ۱۹۷۹با 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 استوار ترین 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 مزورانه 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 غالبا 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.

گفته اند فیلم شرح حـال خویشتن است. تروفـو این را کاملا رد مـی کند. من مایل ام فکر کنم که هماننـد یکی از استادانش هیچکاک، نشانه های کاذبی برای مخاطبش بـه جا می گذارد. سرنخ هـا را هر طور که مـی خواهد به هم می ریـزد اما از آنجا که ورزیدگی آن انگلیسی تحسین شده هالیوود را ندارد کاملا نمی تواند آنچه را در نظر دارد پنهان کند. بهر حال هر فیلمی تا حدودی حسـب حـال اسـت و چهارصـد ضربه را می توان اتوبیوگرافی تخیلی نامید.

بایـد بر ویژگی هـای فیلمنامه و میزانسن تأکیـد کرد کـه تشریح پدیـدار شناختی دوره بلـوغ با کاراکترها و کنش هایی است کـه آزادی کامل قهرمـان نوجوان را پیش چشمـان ما تبییـن می کند. ایـده آزادی یـاد آور نظر مهمی است؛ غالبـا این اثر را دارد کـه دوربینی نهان آنتـوان را تعقیب می کند و نمی دانـد از او فیلم می گیرند. دقیقـا همین توهم گـزارش «مستقیم» و «بـی دستکـاری» اسـت که بـه فیلم آن خصوصیت عاطفی را می دهد و ضربه نابسامان حاصل شده با آغاز فیلم را متعادل می سازد. بدین سـان تروفو به صحنـه ای از واقعیت دست مـی یابد که در سینما نـادر است و توجه مستمر وی به رجوع به جزئیات موثق در آن نمایان اسـت. تروفو درباره هرچه که در نگاه اول چیزی پیش پا افتاده می نماید حس شورانگیزی دارد.

تروفـو برای صحبت کردن بـا ما صیغه اول شخـص جمع را انتخـاب کـرده است. در واقـع گاهی به نظر می رسد فیلم او بیش از حد عمومـی است و به قدر کافی خصوصی نمـی شود. شایـد او را به خاطـر نوعی بی توجهی بـه 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؟ پایـان فیلم بسیار زیباسـت، ایستادن فیلم در حیـن برگشتـن قهرمـان، بازگذاشتن در بـه سوی آینـده. اما ایـن در عین حال مـا را ناراضـی می گـذارد: آنتـوان از دوره بلـوغ کـه گذشـت چطـور خواهـد بود؟ بدون شـک تروفـو روزی به ایـن موضوع خواهـد پرداخت. در اینجـا قصدش فقط توصیف بود.

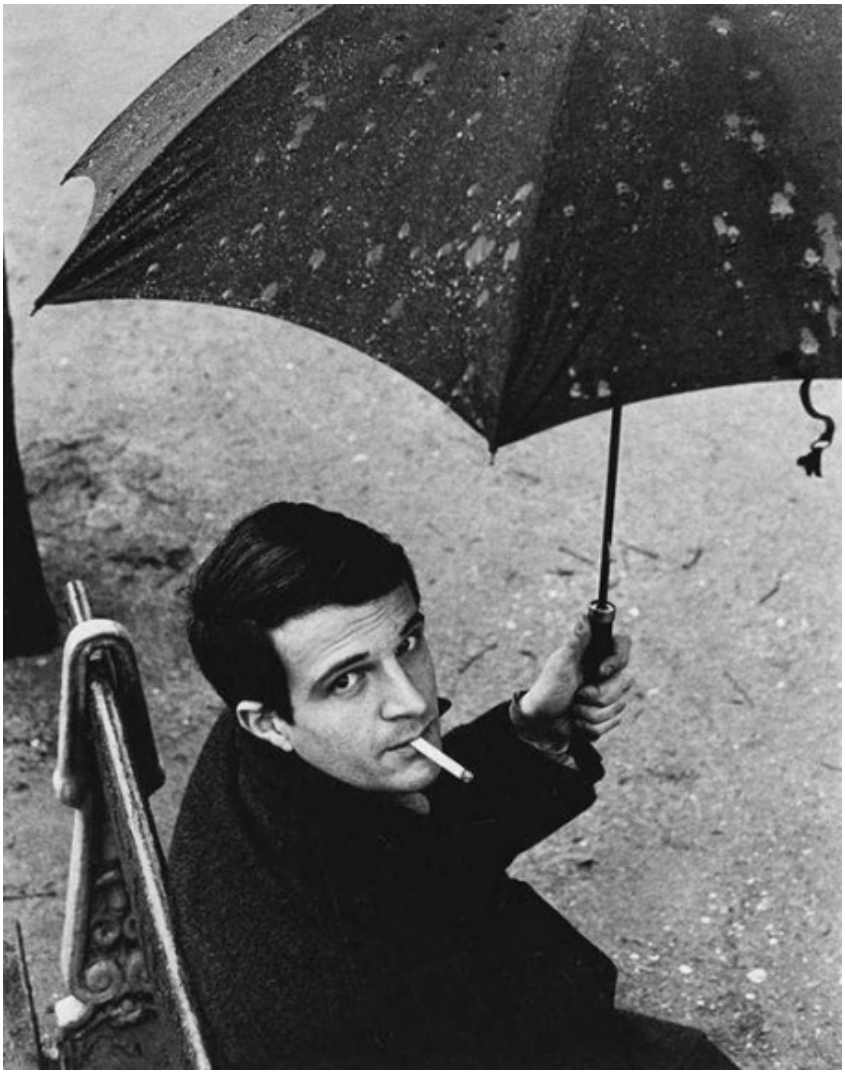
تروفو در حال حاضر به عنوان کارگردان دوران بلوغش را می گذارند. او هنوز با «ما» است، ما به عنوان وسیله بیان. ضرورتا، اما بیش از همه به سبب صداقت (که از ویژگی های عمده اوست). باز هم با کلمات خودش او را توصیف می کنم: «باید آشکارا پذیرفت که بزرگترین فیلمسازان جهـان بـالای پنجاه سـال سن دارنـد، اما مهـم این اسـت که سینمای زمـان خود را بسازیم. جوانی پر از ایده های کوچک است، فیلمسازان جوان باید فیلم هایی بسازند بسیار سریع، با شخصیت هایی شتابان یا انبوه نماها که بر سر کلام آخر با هم رقابت می کند؛ فیلم هایی پر از ایده های کوچک. بعد ها این ایده های کوچک ناپدید خواهند شد و راه به ایده بزرگ یکتا خواهند داد.»

فقط می ماند این کـه آرزو کنم تروفو فیلم های زیادی بسازد تا آنکه در کوتاه ترین زمان ممکن به آنجا برسد که به اول شخص مفرد با ما سخن 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



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 ونوشتن 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 پدربزرگش هم چون زیاد به او توجه نمیکرد و هیچوقت درباره کتاب و تئاتر با او صحبت نمی کرد خوشش نمی آمد. مادربزرگش عشق به کتاب و موسیقی را در او به وجود آورد.تنها چیزی که در کل کودکیش عاشقانه دوست داشت، کیک هایی بود که مادربزرگش درست می کرد.

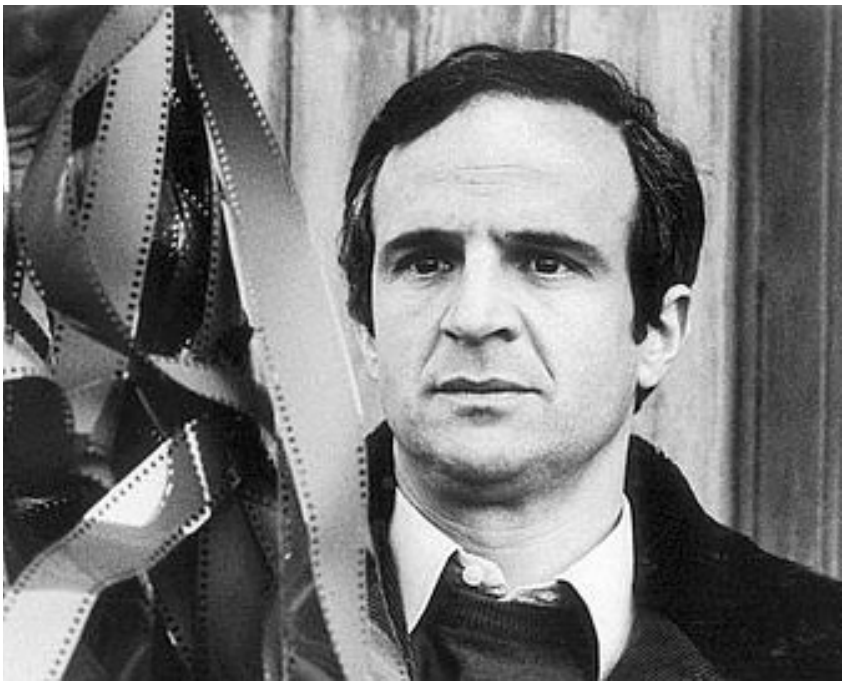
بعد از مرگ مادربزرگش در ۸ سالگی اش برای اولین بار مجبور شد با خانواده اش زندگی کند. هویت پدر واقعی اش که همیشه نامعلوم بود، در سال ۱۹۶۸ توسط تحقیقات یک آژانس کارآگاهی مشخص شد که رولند ری (یک دندانپزشک یهودی) بوده است اما مادرش این موضوع را تکذیب می کرد. تا حد امکان سعی می کرد بیرون از خانه باشد، بهترین دوست دوران کودکی اش روبرت لاچنی (Robert Lachenay) بودکه در بعضی از فیلم های تروفو دستیار او بوده و نقش رنه (Rene) در فیلم ۴۰۰ ضربه الهام گرفته ازکودکی او است. جدا از تمام اتفاقات بد دوران کودکی اش رابرت لاچنی می گوید: (تروفو خیلی مادرش را تحسین می کرد چون او زنی مستقل و بسیار زیبابود. سعی می کردمثل 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 خواندن۳ کتاب در هفته و ۳ فیلم در روز می پرداخت. او مرتب به **سینما تک فرانسه** (Cinematheque Francaise) نزد **هنری لانگ لویس** (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

بعـد از اینکه در سـال ۱۹۴۸ کلوپ فیلم خو را تاسیـس کرد، آندره بـازن(Adrew Bazin) کـه منتقـد فیلم بـود را ملاقات کرد،او تاثیر چشمگیری بر زندگی حرفه ای و شخصـی تروفو داشت و تبدیل به دوست صمیمی تروفو شد.بازن کمک های شایانی در زمینـه هـای مختلف بـه او کرد.تروفو در ۱۷سالگی به ارتـش فرانسه ملحق شد امـا در طول ۲ سال بعـدی در تلاش برای فرار از آنجا بود و بـرای این اقدام دستگیر شد،بازین با ارتباطات سیاسی خودش تروفو را آزاد کرد و تروفو در مجله کایه دوسینما مشغول به کـار شد. پیش از آنکه فیلمساز شود نویسنـده و منتقد و ویرایشگر نشریه ی کایه‌دوسینمـا شد ،جایـی که برای بی رحمی اش رسوا شد و نقد های نابخشودنی اش،لقب قبر کن سینمـای فرانسه را به او اختصاص دادیکی از مشهورترین نوشته‌های او یعنی سیاسـت مؤلفان عمـلاً بـه یک اعلامیه برای فیلمسازان موج نو تبدیل شد، که طبـق آن، باید فیلمسـازان مؤلف را از فیلمسازان مقلد جدا کرد. تروفو بسیاری از فیلمسـازان زمان خودش را مقلد، دنباله‌رو و بسیـار محافظه‌کار خواند. سینمای آن‌ها را کهنـه و پوسیده خوانـد و نوید پیدایش یـک سینمای نو را داد کـه در آثار موج نو تبلور یافت.

کایه دو سینمـا (Cahiers Du Cinema) بـه معنی دفترچه‌های سینمـا، یک مجله سینمایـی تاثیرگـذار و معتبـر فرانسوی اسـت کـه در سـال ۱۹۵۱ توسـط آندره بـازن، ژاک دونیول والکـروز و ژوزف ماری لودوکا بنیان گذاشته شد. این مجله در پی توقف و دگرسانی نشریـه ریویو دو سینما با سردبیری اریک رومر و حضور منتقدانی همچون ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، کلود شابرول و ژاک ریوت آغاز به‌کار کرد.نشریه سینمایی پوزیتیف به‌عنوان مهم‌ترین رقیب این مجلـه در فرانسه به‌شمار می‌رود. کایه دو سینما مدافـع نظریه ی مؤلف است که تاکید ویژه بـر دست خط مولف دارد.آلفرد هیچکاک،هـوارد 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 بازین در پیشرفت و ارتقاء یکی از تاثیر گذارترین نظریه های سینما (نظریه مولف) پشتیبانی



کرد.تروفـودر سـال ۱۹۵۴ مقاله ای با نام آلودگی هـای مشخص سینمـای فرانسه را نوشـت که در آن بـه شدت به سینمای فرانسه و فیلم هایـش، نویسندگان و تهیه کنندگان آنها تازیانه زد.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 ومتمایزی باشدکـه در تمام کارهایـش سرایت کرده است.نظریه او کاملا مقبول نیافتاد.در سال ۱۹۶۰ منتقـدی آمریکایـی به نـام آندرو ساریس(Andrew Sarris)کمی ازاین نظریه جانبداری کرد. . از تروفو و آندروساریس به عنـوان پدیدآورندگان نظریه ی مؤلف یاد می‌کننـد،در واقع آندرو ساریس این نظریه را وارد زبان انگلیسی کرد اما در آغاز تروفو دست به ایجاد نظریه ی سیاست مولفان زده بود. نظریه ی مؤلف (Auteur Theory)،یک نظریـه سینمایـی اسـت که تلقـی‌اش از فیلمساز به مثابه یک آفرینشگر یا مؤلف اثر سینمایی است، در فیلم‌سازی، نظریه مؤلف دیدگاهی انتقادی اسـت که هنگام محک زدن آثـار یک کارگردان جایگـاه ویژه‌ای بـرای سبک و خلاقیـت وی قائل می‌شود. تروفـو در سال ۱۹۶۷ کتـاب هیچکاک به روایت تروفو را منتشر کرد.

فیلمسازی تروفو

تروفـو فیلمسازی را با یک فیلم کوتاه به نام (Une Visite) در ۱۹۵۵ شـروع کرد.بعـد در ۱۹۵۷ فیلـم (Les Mistons) را ساخت.بعـد از دیدن فیلـم نشانی از شر اثر اورسن ولز عمیقا احساس کرد که می خواهد فیلم بلند بسازد و فیلم ۴۰۰ ضربه (Les Quatre Cents Cops-The 400 Blows) را کـه اقتباسـی از زندگـی خـودش است،بابودجـه کمـی در ۱۹۵۹ ساخت. ایـن فیلم موفقیت آنـی و آشکارا در پی داشـت و باعـث تحسین منتقـدان شد و او را برنـده جایزه بهتریـن کارگردان جشنـواره فیلم کن نمود،همان جشنواره ای کـه یـک سـال قبـل از حضـور در آن منـع شـده بود.۴۰۰ضربـه قسمت اول از مجموعـه پنجگانـه زندگـی آنتـوان دوانل اسـت که با ایـن روایت بـا فیلم های عشـق در بیسـت سالگی (L'amour à vingt ans-Love At Twenty) سـال ۱۹۶۲ ،بوسه هـای دزدیده شده (Baisers volés-Stolen Kisses) سـال ۱۹۶۸، تخـت و تختـه (Domicile conjugal-Bed And Board) سـال ۱۹۷۰ و عشـق در فـرار (L'amour en fuite-Love On The Rain) سـال ۱۹۷۹ کامـل مـی گردد.ساخت ایـن پنجگانـه فاصلـه زمانـی ۲۰ ساله را شامـل مـی شود،کـه در ایـن زمان فیلم هـای دیگـری نیز ساختـه است، کارنامـه اش شامـل ۲۷ فیلـم اسـت (اکثرا با بودجه پایین ساخته شده اند)که در اینجا می توان به برخی از آنها اشاره کرد:

بـه پیانیسـت شـلیک کـن در ۱۹۶۰، مخلوطی از خنده و تردید.
ژول و ژیـم در ۱۹۶۲،داستانـی از یـک مثلث عشق.
فارنهایـت ۴۵۱ در ۱۹۶۶، اولین گرایش وی به داستان‌های علمی و تخیلی.
کودک وحشـی در ۱۹۷۰، بر اساس یک داستان واقعـی در قرن ۱۹، تلاش دکتری در متمدن کردن یک کودک وحشی.
دو دختـر انگلیسـی در۱۹۷۱، داستان مردی که عاشق دو خواهر می‌شود.
روز بـرای شـب در ۱۹۷۳، بیعتـی بـا فیلمسازان است و برنده اسکار بهترین فیلم خارجی زبان می‌شود، (در این فیلم فلاش بکی از حافظـه کاراکتر وجود دارد، پسری کـه از جلوی سینما پوستر فیلم همشهری کین را می دزدد).
داسـتان آدل.ه در۱۹۷۵، داستان از یک عشق عقده شده.
تغییر کوچـک در۱۹۷۶، شـرح زندگی کودکی در دهکده‌ای فرانسوی.
اتـاق سـبز در ۱۹۷۸،اقتباسـی اسـت ازداستـان (محراب مرده) اثر هنری جیمز، (اگـر تصاویـر اتاق سبـز نمایانگـر وجود کارگردانان بزرگی در گذشته است، احتمال دارد که اکنون معبدی از تروفو وجود داشته باشـد. یکی دوست دارد به روح آنتوان فکر کند که در حال روشن کردن شمعی برای تروفو است.راجر ایبرت).
آخرین‌مترو در ۱۹۸۰،تکریمی‌ازتئاتراست.

در فیلـم برخـورد نزدیک از نـوع سوم اثر استیـون اسپیلبرگ در سـال ۱۹۷۷ نقش دکتر لاکومب را بازی کرد.
اگر موج نو به عنوان نقطه تقسیم سینمای کلاسیـک و مدرن شناختـه می شود (که بسیاری بر این عقیده هستند)، پس تروفو بدون شـک محبوب ترین کارگردان مدرن شناخته مـی شود، کسی کـه فیلمهایش ژرفای عمیقـی داردو از نظر عشق به فیلم سـازی غنی هستنـد. او دوست داشت که تاثیـرات فیلمهـای قدیمـی را احیا کند همچون(عروس سیاه پـوش -۱۹۶۸و الهه ی می سی پـی -۱۹۶۹بیشتر متعلق به قهرمان فیلمسازیش، هیچکاک هستند.) سینما زندگی تروفو را نجات داد،او بارها این جمله را متذکر شدکه: (سینما یک دانش آموز غلط کار را تحویل گرفته و یک عاشق سینما تحویل داده است).

مـن ادعا می کنـم که یک فیلـم یا لذت ساختـن سینما را بیان می کنـد و یا رنج سینما را. مـن به چیزی در این بین علاقه ندارم. (فرانسوا تروفو)
در سـال ۱۹۵۷ بـا مادلیـن مورگنسـتن (دختـر صاحب یکـی از بزرگترین شرکت های فیلمسـازی فرانسـه) ازدواج کردکه 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 قسمـت پایانی پنجگانه زندگی آنتوان دوانل نقش کریستیـن داربن را ایفا کرده بـود.از سال ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۴ با فانی آردنت زندگی کرد که دختـری به نام ژوزفین در ۱۹۸۳ بـه دنیا آوردنـد، در همین سال به علـت تومور مغزی تحت عمل جراحی قرار گرفت وزمانی که در ۲۱اکتبر ۱۹۸۴ در ۵۲ سالگی بر اثر همین عارضه درگذشت هنوز تعدادی فیلم در مرحله تهیه و تولید داشت. هدف او ساخت ۳۰ فیلـم و نوشتن کتاب در زمـان بازنشستگـی اش از سینما بود.

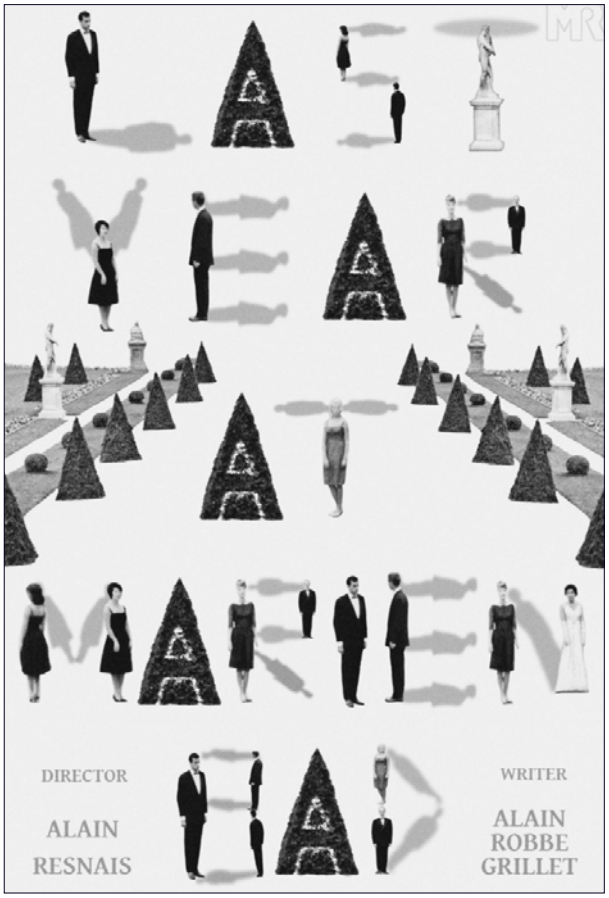
منابع:

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
Music By:	Francis Seyrig
Cinematography:	Sacha Vierny
Editing By:	Jasmine Chasney
	Henri Colpi
Release Dates:	25 June 1961
Running Time:	94 Min
Country:	France and Italy
Language:	French

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.»

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 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 خوانندگانش 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 بازنمایاندن 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

رمان – شخصیت پردازی، روایت داستان، ماجرانگاری و گره داستانی رمان‌های کلاسیك را که در قرن نوزدهم به اوج شکوفایی خود رسیده بود به باد انتقاد گرفت.

نگاه رب‌گریه به شخصیت‌ها و شکل روایت ماجرا را در فیلمنامه«مارین‌باد» نیز می‌توان مشاهده کرد. این فیلم، مشهورترین نقطه تلاقی سینما و جنبش رمان نو است.

«آلن رنه» با ساختن «مارین‌باد» توانست تصویری را که رب‌گریه در ادبیات شکسته بود، به سینما نیز وارد کند. همین است که در فیلم «مارین‌باد» نیز مانند رمان‌های رب‌گریه، آدم‌ها ابعاد انسانی معمول خود را از دست داده‌اند. شخصیت‌ها را به نام نمی‌شناسیم و مجبور می‌شویم برای هر کدام از آنها یك علامت یا یك کد در نظر بگیریم تا هنگام صحبت کردن از آنها گم‌شان نکنیم. حتی گذشته آدم‌ها و خاطرات‌شان هم پاك می‌شود و زن، چیزی از گذشته و از قول و قرارش با مرد راوی به یاد نمی‌آورد، یا دست کم چنین نشان می‌دهد. زمان و مکان نیز با آنچه عادت کرده‌ایم در ذهن خود بچینیم و با نظمی که به ماجرا می‌دهیم تا جریان داستان را دنبال کنیم، تفاوت دارد. در زمان پس و پیش می‌رویم، بدون اینکه با قطعیت بتوانیم بگوییم در هر صحنه در کجای زمان قرار داریم. گاهی برای خود نشانه‌هایی دست و پا می‌کنیم تا زمان را گم نکنیم. نشانه‌هایی مانند لباس شخصیت‌ها یا گفتار متن. اما مارین‌باد اجازه نمی‌دهد نشانه‌ها را دنبال کنیم و به زودی متوجه می‌شویم حتی در این موضوع هم بازی داده شده‌ایم. تصویری که می‌بینیم، روایتی که می‌شنویم را نقض می‌کند و شنیده‌ها، خود آنقدر تأیید و تکذیب می‌شوند که نمی‌توانیم به هیچ چیز اعتماد کنیم. شاید در این فضای ساخته شده، بی‌اعتمادی یکی از اصول اساسی باشد. بی‌اعتمادی و شکی که حاصل تناقض‌ها است. تناقض‌ها را، هم می‌توان در تصویری که دیده می‌شود جستجو کرد و هم در صدایی که شنیده می‌شود. مثلاً در جایی که شخصیت‌ها حرف می‌زنند، یا صدای موسیقی بلند است، راوی تمام مدت از «سکوت» حکایت می‌کند.

«سال گذشته در مارین‌باد» یك ماجرای عاشقانه است. حتی اگر سر از ماجرای عاشقانه‌اش در نیاوریم و متوجه رابطه زن با راوی یا مردِ 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 زنِ 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 ساخته جا دهیم و از دور بودن رفتار و گفتار شخصیت‌ها با آنچه ما از یك 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، بازیِ 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 مارین‌باد؛ بدون معانی آشکار یا پنهان

گرد آوری و تلخیص: فرناز شهید ثالث

فیلم سینمایی «سال گذشته در مارین‌باد»، 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 واقعاً چه اتفاقی افتاده؟ آیا فیلم عملاً رؤیاها یا تصورات دیوانه‌وار یکی از شخصیت‌هایش است؟ معمولاً پیرنگ فیلم – چه پیچیده باشد، چه ساده – به تماشاگر اجازه می‌دهد که در ذهن خود یک داستان منطقی (به لحاظ سببی) و سرراست (به لحاظ زمانی) بنا کند. اما مارین‌باد فیلم متفاوتی است. داستان این فیلم نامشخص است. فیلم فقط پیرنگ دارد؛ داستانی برای استنباط کردن وجود ندارد. به این دلیل که مارین‌باد 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 یک 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 درنمی‌یابیم که کدام واقعه را باید جزئی از مجموعه وقایع سببی داستان به حساب بیاوریم. روایت نیز اطلاعات داستانی روشنی در اختیارمان قرار نمی‌دهد.

مارین‌باد ابهام را با ایجاد تناقض در سطوح مختلفی خلق می‌کند: تناقض در ارائه مکان، زمان و سببیّت. در یک نمای واحد، هم‌جواری ناممکنی در میزانسن اتفاق می‌افتد. یک جا دوربین از آستانه یک 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 نوک‌تیز 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 قدبلند را مرد دیگر می‌نامیم) که در آن سه تصویر او را در یک 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.

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 ترک 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 به‌هم ریخته‌تر می‌شود. اثاثیه جدیدی پدیدار می‌شوند، گچ‌بری دیوارها زیاد می‌شوند، و روی پیش‌بخاری گاهی آینه است و گاهی یک 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 خودِ توصیف‌ها نیز مدام در حال تغییر است، و راوی هر بار از تعابیر دیگری استفاده می‌کند. روابط زمانی نیز به همین ترتیب بغرنج است. در یک نما زن کنار

پنجره سمت چپ تخت خـواب در اتاقش ایستاده. تاریکی شَی در فضای بیرون پنجره آشکـار است، و چراغ‌های کنار تخت خواب نیـز روشن است. ولی وقتـی زن به سمت چپ می‌رود و دوربین با حرکت پن تعقیبش می‌کند، به پنجره دیگری می‌رسد که در آن نـور آفتاب دیده نمی‌شود. جنس نور داخل نیـز در این قسمت اتـاق متفاوت است، در حالی که هیچ قطعی هم اتفاق نیفتاده است. در طـول فیلـم وضعیت زمانـی وقایع نیز نامشخـص است. ابتدا فرض می‌کنیم راوی پـس از یك جدایـی یك سالـه توافق شده در ملاقـات اول‌شان، حـالا بازگشته تا زن را همـراه خود ببرد. ولـی وقتی در صحنه پایانی با هـم آن‌جا را ترك می‌کنند، صدای راوی این واقعـه را طوری توصیف می‌کند که گویی در گذشتـه اتفاق افتاده – گویی ایت واقعه نیز یکی از همان چیزهایی است کـه راوی می‌کوشد به یـاد زن بیندازد. در ابتدای فیلم (که ظاهراً با ورود راوی به هتل مقـارن است) زن مشغول تماشای نمایشی به نام رزمـر Rosmer است. در پایان فیلم او تماشـای همان نمایـش را نیمه‌کاره رها می‌کند تـا همـراه راوی بـرود (رفتار زن و راوی در ایـن صحنـه مشابه صحنه‌ای از رزمر است که اوایل فیلم دیده‌ایم). نمایش در داستان فقط یك بار اجرا می‌شود، اما در پیرنگ، تمام وقایع مربـوط به تلاش راوی برای متقاعد کـردن زن، در فاصله دو اجرا از نمایش رزمر اتفاق می‌افتد. قطعیت زمانِ وقایع نامشخص باقی می‌ماند.

مارین‌بـاد ترکیب‌هـای متفاوتـی از ابهام مکانـی، زمانـی، و سببی عرضـه می‌کند. یـك کنش ثابـت از مکانی به مکـان دیگر مچ‌کـات می‌شـود. اولین ایـن مچ‌کات‌ها اولین سرنخ تناقض آمیـز فیلم است. مثلاً پس از نمایش رزمـر میهمانان را در سالن هتـل می‌بینیم که در گروه‌های چند نفری ایستاده‌انـد؛ زنی موبـور در نمای متوسط رویـش را از سمت دوربیـن می‌گرداند، در میانه چرخـش او یك قطـع او را به مکانی دیگر می‌بـرد. زن همان لباس را پوشیده و جـای قرار گرفتنش در قاب هم یکی است. همـراه این قطع شگرد دیگـری نیز به کار رفته که در طـول فیلم به طور مکرر از آن استفاده شده: شروع یا توقف ناگهانی صدای بلنـد ارگ در باند صدا. تغییـرات ناگهانی در بانـد صدا نیـز تأکید دیگـری است بر عدم تداوم و هم‌جواری‌های غافلگیرکننده.

نمونه دیگـر وقتی است که زن و راوی در راهـرو هتل بـا هم صحبـت می‌کنند. در نمای اول آدم‌های متعددی در پس زمینه حضـور دارند؛ بعد از قطـع، زن و مرد در راهروی دیگری تنها هستند، در حالی که در صحبت‌شان وقفه‌ای نیفتاده است.

در لحظـات دیگری، مکـان و زمان ثابت باقی می‌ماند ولـی کنش‌ها تغییر می‌کند. بسیـاری مـوارد دوربیـن در ابتـدای نما شخصیت‌هایـی را نشـان می‌دهـد و بعد حرکـت می‌کنـد و پس از طـی مسافتی همـان آدم‌هـا را در مکـان دیگری نشان می‌دهـد. این مورد هنگام مواجه هراوی با زن اتفاق می‌افتد. در نمای متوسط هستند و مرد مشغـول صحبت است. بعد دوربین به سمت راست حرکت می‌کند و از مقابل آدم‌های زیادی می‌گذرد و به راوی می‌رسد که حـالا در انتهای اتاق ایستاده به سمت راسـت نگاه می‌کند. بعد با یك حرکت پن، زن را نشان می‌دهد کـه از پله‌های طبقه بالا پایین می‌آید. در بسیاری موارد دیگر، دوربیـن از روی آدم‌هایی می‌گذرد که در همان نما از تو ظاهر می‌شوند.

مارین‌بـاد تناقض‌هـای مکانـی، زمانی و سببـی را بـه شیوه‌های مختلفـی با هم ترکیـب می‌کند. صـدای راوی وقایعی را توصیف می‌کند که در ابتدا به نظر منطقی می‌آیـد، ولی به تدریج بـا تصویر مغایرت پیدا می‌کنـد. در یك نما (همان نمایی که معلـوم نیست شـب است یـا روز) ظاهراً مشغول تماشای یـك فلاش‌بك هستیم، به قـول راوی همان شبی کـه او زن را اغوا کـرد. در ابتدا تصاویر بـا کلام راوی که با فعل‌های گذشته حـرف می‌زند هماهنگ است، ولی به مـرور تضادها رخ می‌نماید. راوی می‌گویـد که زن به رختخواب رفت، اما در تصویر او همچنان کنار دیواری که از آینـه تشکیل شده، ایستاده. راوی تصدیق می‌کند که: «درسـت است، آینه عظیمی کنـار در قرار داشـت ... آینـه بزرگی که شمـا از آن دوری می‌کردید.» با این حال زن همچنـان کنار آینه ایستـاده و به آنِ 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 شلیك می‌کند. در «زمـان حـال» راوی همچنان صحنه را برای زن توصیف می‌کند و می‌کوشد کاری کند کـه او به یاد بیاورد. امـا بعد می‌گوید: «این پایان درستی نیست. شما که زنده‌اید» در جایی دیگـر راوی می‌گوید که وارد اتاق خـواب زن شده و به او تجـاوز کرده و بعد خـودش این مورد را انکـار می‌کند. تصویر، ورسیون‌های مختلفـی را نشان می‌دهد که در آن‌ها زن، گاهی از وحشت گریه می‌کند و گاهـی از او استقبال می‌کند. توصیف‌های راوی از وقایع «سـال گذشته» قابل اعتماد نیسـت، زیـرا او ورسیون‌هـای ناسازگاری عرضه می‌کند.

فیلم مراقب است که سرنخ‌هایی را برای روشن شدنِ 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 یك 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 ... کارلزتاد، 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 یك از آن‌هاست، راهی نداریم. همیشه شخصیت‌ها بدون استثناء یکدیگر را «شما» خطاب می‌کنند، نه «تو». در نتیجه نمی‌فهمیم میزان صمیمیت زن نسبت به هر یك از دو مرد در چه حد است.

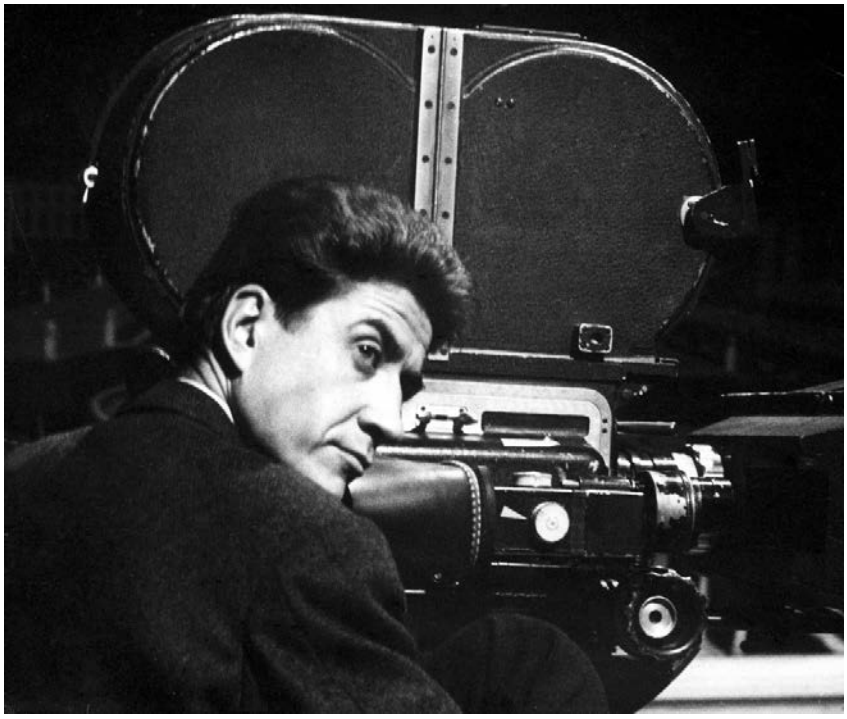
مارین‌باد تلاش ما را در ساختن کلیتی منسجم از اجزای کوچك به بازی می‌گیرد، و در عین حال در آن اشاره‌هایی هست مبنی بر این‌که بنا کردن کلیت متحد ناممکن است. نخست مجسمه‌هایی هستند که شخصیت‌ها اغلب کنارشان می‌ایستند. راوی شرح می‌دهد که هر یك چگونه حالت مجسمه‌ها را به شکلی متفاوت تفسیر می‌کرده‌اند. راوی معتقد 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 تعابیر 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 همان‌قدر 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 آن‌جا 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 سبك 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 این‌جا وجود دارد. راوی ادامه می‌دهد: «به نظر ناممکن می‌آمد – در ابتدا – که کسی راهش را در آن‌جا گم کند. در ابتدا. در میان آن سنگ‌ها، هرجا که بودی، بلافاصله، راهت 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. یك مایه تکرارشونده فیلم بازی‌ای است که مردِ دیگر در مقابل حریفان متعددی انجام می‌دهد و همیشه می‌بَرد. بازی به لحاظ عرضه معنایی نهانی، سمبلیك 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 می‌بَرد – 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 کمك کند؛ فیلم نوعی بازی است که ما در هر حال بازنده آنیم. ساختار کلی مارین‌باد نوعی بازی است با منطق، مکان و زمان، که داستان کاملِ مشخصی – به عنوان جایزه‌ای برای برنده این «بازی» - از آن نتیجه نمی‌شود. به همین دلیل است که مارین‌باد 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 مارین‌باد با نادیده گرفتن انتظارات سنتی، و اثبات این نکته که روایت فیلم می‌تواند خودش را بر ساختاری بازی‌گونه 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 یك کلید مضمونی برای فیلم بیابند ولی عملاً این پویایی فرمی را نادیده گرفته‌اند. بیشتر جذابیت مارین‌باد برای تماشاگر به همین روند کشف ابهام آن مربوط است. راوی فیلم درر 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 یك 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 کلاسیك گرفته تا کتاب‌های کمیك. 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 یك دوربین کداك 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 یك فیلم هشت میلی‌متری درباره ون‌گوگ گرفت. نتیجه کار آنقدر خوب بود که تهیه کننده‌اش 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 تهیه کننده، ساخت فیلمی مستند درباره بمب اتم بود اما رنه آن را به فیلم اردوگاه‌های نازی بسیار نزدیك دید و نخواست یك 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 بیانه‌ای 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. شیطنت‌های 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 لوك گدار، برای اعتراض به جنگ ویتنام، مجموعه آثاری به نام «دور از ویتنام» را جمع آوری 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 عکس‌هایش منتشر کرد. عکس‌ها را در فاصله سال‌های ۱۹۴۸ تا ۱۹۷۱ از لوکیشن فیلم‌های مختلف خود انداخته بود. لندن، اسکاتلند،

پاریس، نیویورك، 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 ندارد و نمی‌خواهد از آنها دشمن بسازد.» ترجیح می‌داد در کارهایش از «آدم‌های تئاتر» استفاده کند و گفته بود که هیچ وقت نخواسته 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 یك عمر فعالت 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 آنویی». 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

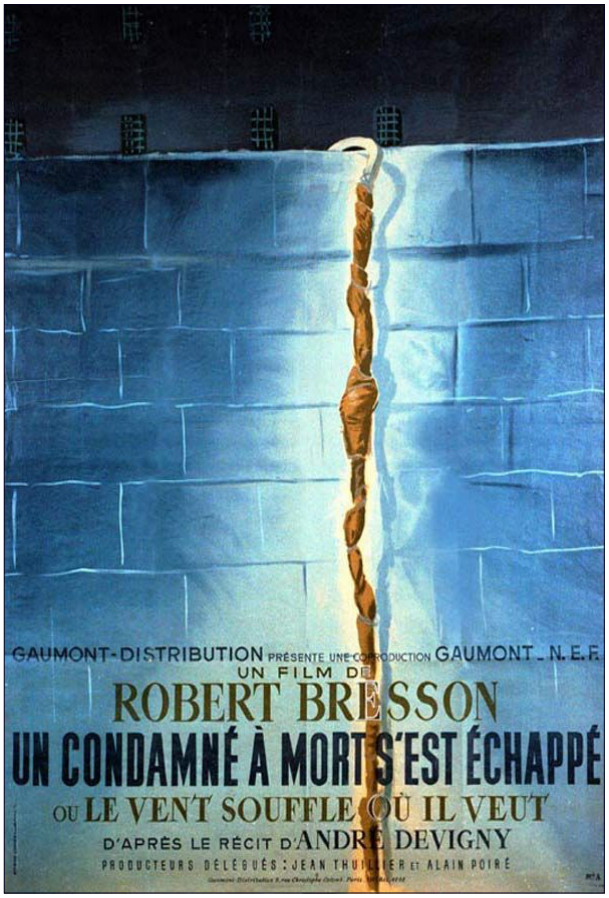
آلن رنه را غالباً یکی از کارگردان‌های جریان موج نو فرانسه می‌دانند. خودش در این باره می‌گوید اگرچه از نظر سن و سال با کارگردان‌هایی مانند تروفو و بازن، اختلاف سنی زیادی داشته اما به دلیل نزدیکی فکری به آنها، با این گروه دوست بوده. همچنین یادآوری می‌کند که موج نو شرایطی را فراهم کرد که بتواند اولین فیلم 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 نزدیك بود.
بر خلاف بسیاری از هم‌نسلان خود، علاقه‌ای به نوشتن فیلمنامه برای فیلم‌هایش نداشت و اهمیت زیادی به انتخاب فیلمنامه نویس 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 هماهنگ 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

فیلـم داستان مـردی به نام فونتین است که یکـی 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
Starring:	François Leterrier
	Charles Le Clainche
	Maurice Beerblock
	Roland Monod
Music By:	Wolfgang Amadeus Mozart
Cinematography:	Léonce-Henri Burel
Editing By:	Raymond Lamy
Release Dates:	11 November 1956
Running Time:	99 Min
Country:	France
Language:	French

برخـی آثـار هنـری بـه طـور مستقیم احساسـات را بـر می‌انگیـزد و در نتیجه مخاطـب را مستقیم در گیر خود می‌کنند و موجب همدلی می‌شوند اما برخی دیگر از طریق عقل، احساسات را فرا می‌خوانند و سپـس با ایجـاد فاصلـه، مخاطب را به تامـل وا می دارند. در هنـر موجد فاصله یـا هنـر اندیشـه‌ورز نیـروی عاطفـی با واسطـه اعمـال می‌شود بدیـن معنی که کشـش بـه سمت درگیـری عاطفـی، از طریـق عناصری در اثر بر قرار می‌شود که محرک فاصلـه، بی‌اعتنایی و بی‌طرفی‌اند، پـس درگیری عاطفی همیشـه به میزانی کمتـر یا بیشتـر، بـه تعویـق می‌افتد و بدین طریق مخاطبش را ارتقا می‌بخشد. روبر برسـون، استاد شیـوه‌ی اندیشه‌ورز اسـت و چـون ذاتِ هنـر اندیشـه‌ورز سخـت و سنگین است و بـه خوبی درک نشـده اسـت، او را کارگردانـی خـاص و اسرارآمیـز می‌داننـد. از ایـن رو بـرای درک بهتـر و بیشتـر هنر اندیشـه‌ورز و در این‌جا بـه طور خاص برسـون و فیلم «یـک محکوم بـه مرگ گریختـه است» به بررسی تحلیلی این مـورد می‌پردازیم. در هنر اندیشه‌ورز، علاوه بر سبک هنرمند که خـاص کار اوست، فـرم اثر هنری به شیوه‌ای بسیار موکـد حاضر است و تاثیر آگاهی از این فرم است که عواطف مخاطب را بـر می‌انگیزاند، به همین علت آگاهی از فـرم و سبک برسون؛ شایـد اولین گام در راستای شناخت آثارش باشد.

ذکـر دو نکته ضروری اسـت؛ اول این که اغلب برسون موضوعی داغ را در چارچوبی سـرد قـرار می‌دهد و دوم ایـن که فرمی را انتخـاب می‌کند که کامـلا با درون‌مایه هم‌خـوان است. توضیح این که او فرمی را به کار می‌گیرد کـه کاملا بیانگر و مطابق همـان چیزی است کـه می‌خواهد بگوید در واقـع این فرم عین آن چیزی است که وی می‌خواهد بگوید و عواطف را در همان زمانی که برانگیختـه می‌شوند به انضباط در مـی‌آورد؛ یعنـی در درون مخاطـب آرامشی خاص و حالتـی از توازن معنوی را موجب می‌شود کـه خود دقیقا موضوع فیلم است. شاید بتوان این طریق را سبکی معنوی در فیلم‌های برسون دانست. هدف از ایـن نوشتـه بررسـی و انطبـاق موارد فـوق در فیلـم «یـک محکوم بـه مرگ گریخته است.»

در «یـک محکـوم بـه مـرگ گریختـه است»، کنش اصلی فیلم به جای گروهی از شخصیت‌هـا، حول و حوش یک شخص دور می‌زنـد و گفتگوها اغلب جای خود را بـه روایت‌گری اول شخص می‌دهند و این روایت‌گـری را بر حسب پیوندی که میان صحنه‌هـا ایجاد می‌کند، می‌تـوان توجیه کـرد و نکتـه جالب این‌جا اسـت که این روایت‌گری اغلب در مورد آن‌چه نمی‌دانیم و یـا آن‌چه می‌خواهیم از آن مطلع شویم، چیزی بـه ما نمی‌گوید بلکه فقط کنش را مضاعـف می‌کند، در این‌جـا طبعا ما اول کلام را دریافـت می‌کنیم و بعد صحنه را، و یـا برخی اوقـات اول صحنه را می‌بینیم و بعـد توضیح یا توصیف آن‌چه را که قبلا اتفاق افتاده اسـت، می‌شنویم. (به عنوان مثال، دقت کنید بـه فصلی که فونتین را می‌بینیم که پارچه بالشش را پاره می‌کند، بعـد پارچـه را دور سیمی کـه از اسکلت تخت کنده شده اسـت می‌پیچد و سپس

صـدا را می‌شنویم؛ آن را محکم پیچیدم.)
تاثیر ایــن روایت‌گریِ اضافی این است که صحنــه را جا به جا تاَکیدگذاری می‌کند و ایــن روایت‌گری مشارکت تخیلی مخاطب را در کنــش قطــع می‌کنــد و ترتیب آن از تفسیــر به صحنه باشد یــا از صحنه به تفسیــر، نتیجه یکسان اســت و در نتیجه توالی عاطفی متعارف را تشدید و در عین حــال متوقف می‌کند. همچنین باید توجه داشــت در نــوع اول مضاعف‌سازی، جایی کــه پیش از دیــدن رویــداد، در مورد آن می‌شنویم، شاهد تخطی عمدی از یکی از شیوه‌های سنتی درگیــری روایی هستیم یعنی تخطی از تعلیق. نکته قابل ذکر این کــه در این فیلم می‌بایســت تعلیق نقش بزرگــی بازی کند، امــا از ابتدا به یک‌باره عنوان فیلــم حتی با نوعــی دستپاچگی، نتیجــه را لو می‌دهــد و مــا می‌دانیم که فونتیــن موفــق به فــرار می‌شــود، پس تمامی حــواس و ادراک خــود را دیگر نه به نتیجــه کار بلکه به فرآینــد و جزییات فرار می‌دهیــم و بدین ترتیب نوع دیگری از تعلیق بر داستــان حاکم می‌شود که بر پایه علت است(خود فعل فرار) و نه معلول (نتیجه فرار).
عــلاوه بــر ایــن می‌تــوان گفت کــه فرم ایــن فیلم بــه شدت خطی اســت و ضد دراماتیک، صحنه‌ها ناگهان قطع می‌شود و بدون تاکید واضح به پایان می‌رسد (دقت کنید به این که روایت هیچ گونه گزارشی از ایــن که چــرا اساسا فونتیــن در زندان است بــه ما نمی‌دهــد). پــس داراماتیک بودن نیز چهره جدیدی به خود می‌گیرد؛ نگــاه احترام‌آمیزی که بــه حالات بیرونی آدم‌ها جلب می‌شود، به زیبایی انسانی که مشغــول کار است و تنشــی که بر آمده از ریتم معمول زندگی است.
در فیلــم انواع درگیری‌هایــی را که ایجاد می‌شــود، بــا استفــاده از حالــت بیانــی بازیگــری، دفــع می‌کنند. باز هــم شیوه خاص برسون در هدایت بازیگران و روشی کــه برای استفاده از غیــر حرفه‌ای‌ها دارد کاملا برجسته می‌شود. برسون می‌خواهد کــه بازیگر یا به تعبیر خــود او «مدل‌ها» به جای این کــه با نقش یکی شوند آن را فارغ از هــر اوج دراماتیکی گزارش کنند. و هــدف او در اصل این اســت که مانع از یکی شــدن بازیگر با نقش شود و در عین حال مخاطب را از همذات پنداری باز دارد

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

در درون مایــه ایــن اثر معنــای حبس و آزادی و مظاهر جنایت و وظیفه مذهبی به طور مرتب نمود پیدا می‌کنند. ماجراکه در یک زنــدان آلمانی واقع در فرانسه اشغالی می‌گــذرد درون مایــه را به طــور شفافی سر راست و مستقیــم می‌کند و آزادی به این ترتیــب حاصل می‌شود که قهرمان بر خودش و بر یاس و وسوسه ماندگاری غلبه می‌کند و می‌گریــزد، موانع هم در اشیای مــادی نمود یافته‌اند و هــم در پیش‌بینی ناپذیــری آدم‌هایی کــه در اطراف قهرمان قرار دارند. (شاید عنــوان فرعی فیلم «باد هر جــا بخواهد مــی‌وزد» موید این درون مایــه تسلیم ناپذیری فیلم باشد). فونتین در آغاز حبس خــود ریسک اعتماد به دو غریبه داخل حیاط را به جان می‌خرد و به اعتماد او خیانت نمی‌شود. وی به همدست جوانی کــه در شب فرار او به داخل سلول انداختــه می‌شود اعتمــاد می‌کند و موفق به فرار می‌شــود، اضافه کنــم که ماهیت اصلــی درام داستان‌های برسون کشمکش درونــی است؛ یعنی مبــارزه علیه خود و تمــام ویژگی‌های فرمی برسون در خدمت همین هدف اســت. (دقت کنید به فصلی کــه فونتین در سلول منــزوی شده است و علیه یــاس و نوامیدی می جنگد.) نکته بسیــار مهم این که این درام درونی که در فیلم برسون خواهان ارائه آن است اصلا به معنای روانشناسی نیست. این عقیده آشکار است که تحلیل روانشناسانه سطحی است (چرا کــه روانشناسی معنی قابل تشریحی بــه کنش می‌بخشد که هنر واقعی فراتر از آن اســت) و هدف او بــی شک باور ناپذیر بودن شخصیت‌ها نیســت بلکه قصد دارد شخصیت‌هــا مات و کــدر باشند، .به گفته خود برسون او بــه فرم‌های کنش معنوی علاقه‌منــد است، گویی بیشتــر به فیزیک روح‌ها علاقه‌مند است تا روانشناسی آن‌ها. پــس در نهایت این که چرا آدم‌ها به فلان شیوه رفتار می‌کننــد درک شدنی نیست (روانشناســی دقیقا ادعــای فهم این مورد را دارد).
در فیلــم یکی از نکات بسیــار قابل توجه این که بهتریــن و قدرتمندترین صحنه‌ها آن‌هایــی اســت که قهرمــان را جذب کار خویش نشان می‌دهــد؛ فونتین با قاشقی در را می‌تراشــد و تراشه‌های چوبی را که بــه صورت کپه‌ای بر زمین می‌افتند با یک تکــه چوبِ جارو جمــع می‌کند و این کار را یک مــاه صبورانه انجــام می‌دهد تا در باز شــود و می‌توان دست‌هــای پر برکت و بــزرگ فونتیــن را در تــلاش بی‌پایــان خــود دید و لذت وافر بــرد. و شاید بتوان گفــت: حساسیت برسون در این مورد ضد رمانتیک و جدی اســت و لذت‌های سهل

و ممتنعِ حاصل از زیبایی‌های جسمانی و ترفندیَ 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 می شویم 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 تزیینی است کنار گذاشته می‌شود. برسون سرچشمه‌های دراماتیک و بصری سینما را به جای گسترش آن، کاهش می‌دهد تا تصور و استنباط خود را کاملا 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، صرفا 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 صـدا در یک محکوم بـه مرگ گریخت

گرد آوری و تلخیص: مرضیه زمانی

یک محکوم بـه مرگ میگریزد، اثر روبرت برسـون نشـان میدهد که انـواع تکنیک های صوتی، چـه کارکردهایـی میتوانند در سراسـر یـک فیلـم داشتـه باشنـد. برسـون بـه درستـی معتقد اسـت که، صـدا هم درست به انـدازه تصویر میتواند «سینمایـی» باشـد. او درلحظات خاصی ازاین فیلم حتی اجازه میدهد که، تکنیک هـای صوتـی اش تصویررا تحـت الشعاع قـرار دهنـد و با توسـل بـه ترفندهایی، مـا را وادارب ـه گـوش دادن مـی کنـد. یکـی ازعوامـل اصلـی درجهـت دادن بـه دریافت مـا ازفیلـم، گفتـاری است که توسـط خود فونتـن ایراد مـی شود. این صـدای الحاقـی، صدایـی ناهمزمان است، چـون در زمانی بعـد از زمان وقوع تصاویر شنیده میشـود. ولی می تواند هم صـدای درونی باشد، هم صـدای بیرونی. واگوئـی فونتـن، کارکردهـای چندگانه دارد.نخسـت، این گفتار بـه روشن شدن کنش کمک میکند. اشـارت های زمانی، معلـوم میکنند کـه فونتن چـه مدتی را در زنـدان سپـری مـی کنـد. در حالی کـه اورا مشغـول کـار روی نقشـه فرار می بینیم، صـدای الحاقی می گوید«یک ماه کار صبورانه، تا اینکه درِسلول بازشد». ما از طریق گفتاراطلاعات مَهم دیگری نیز به دست می آوریـم. فونتن اغلب میگوید کـه در فکرچه بوده اسـت. او بعد ازاینکه کتـک خـورده، برتختخـواب درازکشیده اسـت، از باند صدا میشنویـم که میگوید «یـک مرگ سریـع را ترجیـح میدادم». در نطر نخسـت ممکن است، بخش اعظم گفتارغیـرلازم برسد،چراکـه اغلب چیزی رانقل مـی کند که می توانیم درتصویرهم ببینیمـش. حال آنکـه، یکـی از کارکرد هـای اصلـی گفتارِماضـی، نمایانـدن رویدادهـای زَنـدان بَـه صورتـی اسـت کـه گوئـی درگذشته اتفـاق افتـاده اند. واگوئـی به دلیـل این تفـاوت زمانی بین تصویروگفتـار، بـه ما اشـارت میدهد که فونتـن سرانجـام فرارخواهد کـرد. پس، تعلیـق، متمرکز مـی شـود روی چگونه فرارکـردن فونتـن. فیلم انتظـارات ما را به سوی جزئیـات دقیق کارهـای فونتن بـرای فرارازززنـدان سمت وسـو میدهد. گفتاروجلـوه های صوتی، توجـه ما را به حرکات ریز و اشیاء عادی که نقش حیاتی در فـرار پیـدا می کنند، جلـب می کند. از طرفـی دیگـر، روایـت تاکیـد میکند کـه به تنهائـی نمی توان کـاری از پیش بردوفونتـن وزندانین دیگـر تنها از طریق کمـک بـه یکدیگر اسـت کـه میتوانند ازنظرروحـی وجسمی خود رانجات دهند. صـدا با کنتـرل آنچه کـه مـا میبینیم، موجب محـدود شـدن دانسته هـای ما مـی شـود. در یـک محکـوم بـه مرگ میگریزد صدا گاهی فراتر از کنترل تصویر می رود؛ گاهـی جانشین بخشی از تصویر می شود. برای مثـال، بعضی صحنه های فیلـم چنـان تاریک انـد که بـار انتقال اطلاعاتِ کنـش بر دوش صـدا است؛ در حالی کَه پرده هنـوز تاریک است، صدای فونتـن را می شنویم که می گوید «چنان خروپفی راه انداخته بـودم که نگهبان ها مجبـور شدند بیـدارم کننـد». بلافاصله بعـد از این، صـدای بلند چفـت و بست شنیـده می شود ومـا تصویر گنگ دست نگهبان را مـی بینیم که فونتـن را تکان میدهـد و بـه او مـی گوید بیـدار شود. در فیلـم، فیـداوت هـای زیـادی از ایـن دسـت هسـت، کـه در آنها صـدای مربوط بـه صحنه بعدی، قبـل از تصویر آن صحنه شـروع میشود. اهمیت صدا در صحنه ی فرارنهائی به اوج میرسد؛ از صـدای زنگ کلیسا می فهمیم کـه چقدراز شروع عملیات فرار می گذرد، صـدای قطـاری کـه از پشـت دیوارهای زندان می گـذرد و سر وصـدای آن دورا مـی پوشانـد. و هـر سروصـدای غریبی، تهدیدی است نا پیدا درراه موفقیتِ در فرار. بعضی صداها نـه تنها خیلی بلند هستند، بلکـه جلـوه ی پژواکـی نیزدارنـد که به آنهـا طنین متمایـزی می دهـد. صدای نگهبان های آلمانی کـه به فونتن دستور می دهنـد، در مقایسه با صـدای اسیران فرانسـوی پرطنیـن تروخشـن تراسـت. تمهیـدات دیگـری نیزهستنـد کـه بـه یکپارچگـی فیلـم و تامین بسـط روائی و مضمونـی آن کمـک مـی کننـد. این تمهیدات موتیف هـای صوتی هستند که در لحظـات مهمِ کنـش تکرارمی شوند. یـک دسته از موتیف هـای صوتی،وظیفه دارتاکیـد برفضـای بیرون سلـول فونتن هستنـد. مـا درصحنـه افتتاحیـه فیلم، تراموایی دیده ایم؛ پس از آن هروقت فونتن با کسی ازطریق پنجره سلولش حرف میزند، صدای تراموا را از بیرون قاب میشنویم و هر لحظـه به عزم او در رسیدن به خیابان هـای آن سوی دیوارها وقـوف می یابیم. بعضـی موتیف های صوتـی تداعی کننده مقاومت زندانیـان در مقابل قوانین زندان هستنـد؛ مثـلا، فونتـن از دستبندهایش بـرای زدن روی دیواربـه منظورعلامـت دادن بـه همسایـه استفـاده میکنـد و

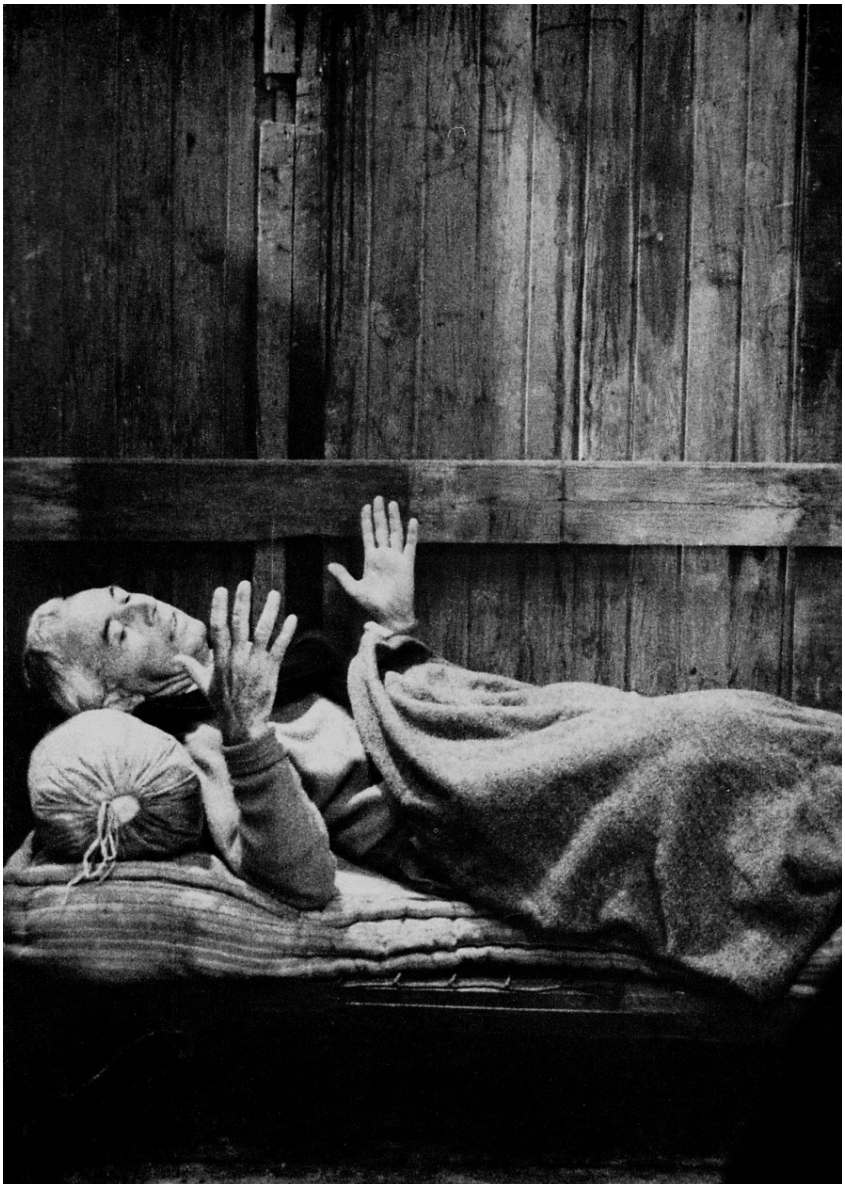
یـا سرفـه هایی کـه به صـورت علاماتی بیـن زندانیـان رد و بـدل مـی شـود. مجاورت موسیقی آئینی باروک کلیسائی به هنگام همراهی او با زندانیانِ دیگردر وظایف روزانه، ازطرفی، لحظات مهِم زندگی فونتن در زندان به شمار می روند واز طرفی دیگر، تنها راه ارتباط او بـا زندانیان دیگر است. تکـرار این موسیقی، نحـوه بسط روائی را بـه رخ می کشد. فونتـن زندانیان دیگررا می بیند، ازحمایـت آنها بهره مند میشود و سرانجـام، تصمیم میگیـرد که درنقشه فـرار خود،دیگـران را هـم سهیـم کند. هر بـار که فونتـن با زندانـی دیگری که درموفقیـت نقشه فرارش موثر خواهد شد تماس برقرار میکند، این موسیقی شنیده می شود. صحنه هـای بعدتر،که شست و شوی زندانیان را نشان میدهد،فاقد موسیقی است. این صحنـه ها، لحظاتی هستند که تماس فونتن با دیگران قطع می شود، زیرا که اورسینی از همراهـی با اوتن می زند. ایـن موسیقـی درالقـای یـک معنـای ضمنـی کلـی، در پـس آنچه کـه فونتن آشکارا بیـان میکند، نقـش حیاتی دارد. بـا توجه به الگـوی تکرار ایـن موسیقی، نقش آنها نشـان دادن اهمیـت اعتماد و همبستگـی متقابل بیـن زندانیان است.

بررسـی صحنـه ای کـه طـی آن ژوسـت رابـه سـلول فونتـن می آورند بـرای درک بهتر این بحث:

بکارگیـری سکـوت و نوسان بیـن گفتار درونـی و بیرونـی فونتـن، تکنیک غالب صحنه اسـت. صدای گام ها دربیرون قاب ونگاه فونتن، نشان میدهند که کسی وارد سلول او شده است. ولی دوربین روی فونتن می ماند. برسون، قطعِ به تازه وارد را برای مدتی عجیب طولانی به تاخیر می اندازد. معطـل ماندن ما برای دیـدن ژوست، در خدمت تاکید براهمیت دیده شدنِ اوست. ایـن معطـل شـدن باعث می شـود که، انتظـارات به سوی واکنـش فونتن جهت گیری کند تا به سـوی کاراکتر تازه وارد. گفتار درونی فونتن مـی گوید که ژوست ممکن است جاسوس باشد. او ضمن دست دادن با ژوست و در شروع مکالمه دوستانه، حـرف هایی به او میزند که با شک درونی اودرتضـاد اسـت. بدین ترتیـب، کنش و واکنـش متقابل بین دیالـوگ همزمان و روایتگـری ناهمزمان، جنبـه های متضاد روانشناختـی کنـش را نشان مـی دهد. این صحنه کوتاه بـا ترکیب بسیارمتفاوت صدا درچند نما، نشان میدهد که باند صدای فیلم چه پیچیدگی هائی دارد. ولی صدا را نمی توان جدای از جایگاه آن در کار فیلم، جـدای از کنش و واکنشـی که با تکنیک های دیگر و با فرم روائی دارد، مطالعه کرد.

منبع:

۱. بوردول، د، تامسون، ک، ترجمه؛ محمدی، ف، صدا در سینما؛ کارکردهای صدای فیلم، هنرسینما؛ 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 گدار تقسیم می‌شود، به مانند تاریخ که به قبل و بعد از مسیح تقسیم می شود» را کنار جمله **گدار** 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 گدار 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 الاغِ فیلم ممکن می داند ولی از انسانها قطع امید کرده است. او به طنز درباره خود می گوید: « من یک خداناباور 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، مونتنی 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 «ژانسنیسم» بود. دیدگاه اصلی بانیان 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 نسخهٔ 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 «ببی» اجرا می کرد. فیلم در سرزمینی خیالی به نام «کروگاندی» می گذشت و سه روز از زندگی دیکتاتور دیوانهٔ آنجا را (که همچون هیتلر صدر اعظم بود) به تصویر می کشد. **اسوالدو کامپاسی** دربارهٔ 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 مسئلهٔ 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 ادارک 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)

نُه سال پس از فیلم کوتاه روابط عمومی، در جریان تصرف فرانسه از سوی آلمان نازی، برسون با همکاری **ژان گیرودو** و کشیش و نویسنده دومنیکنی **پدر بورکبرگر** فیلم **فرشتگان گناه** را می سازد. این فیلم درباره اَن اماری، زن خوشبخت و زیبایی است که قصد پیوستن به صومعه را دارد تا به خواهران روحانی و راهبه ها بپیوندد. 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. اَن 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 دیجتیک* و عسرت بی وقفهٔ 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 اِبایی 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 برود. 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 دیجتیک 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.

فیلـم، در کارنامـه برسـون یک اسـتثنا اسـت. در سـال ۱۹۴۹ برسـون به همراه **ژان کوکتو** و **رژخ لیناردت** گروه «ابژکتیو ۴۹» را پایه گذاری کردن و نشریه ای نیز منتشر کردند.

خاطرات کشیش روستا (۱۹۵۱)

نمونهٔ نخستین از زبان سینمایی برسونی، سـومین فیلـم بلنـد وی اسـت؛ او زبان سـینمایی خـود را یافت و تـا انتها به آن وفـادار ماند. آنـدره بازن درباره خاطرات یك کشیش روسـتا می گوید: بی شك این اولین بار اسـت که سـینما به ما نه فقط فیلمی بر مبنای حسی راستین و صادق از زندگی درونی ما انسان ها ارائه کرده است بلکه افـزون بر این، بـا غمنامه ای جدید روبرو می شـویم که به شـیوه ای خاص، الهیاتـی اسـت: پدیدارشناسـی ایمان و فیض الهی.»

این فیلم روایت زندگی کشیش جوانی اسـت که به روستایی می‌رود تا کارش را آغاز کند. او می‌کوشـد دختر کنت، شـانتال را از خودکشـی منصرف کند و همسـر کنت را از انـدوه و ناامیدی بـه در آورد. اما پـس از مدتی متوجه می شـود که خودش به سرطان معده مبتلا اسـت و تا پایان زندگی فاصله‌ای نـدارد. او افـکار و خاطـرات روزانـه خـود را در دفتـری می نویسـد ولی از همـان روز اول دردی را در معـده خود احسـاس می کند که وی را آزار مـی دهد: معـده او از پـس هیچ چیز به غیر از یک نان بیات که در شـراب شـیرین سرخ خیسـانده شده است بر نمی آید. وعـاظ پیشکسـوت اغلب او را تحقیـر می کنند و اهالـی محل به او وقعـی نمـی نهند ولی او دسـت از مسـئولیتی که بر دوشش سنگینی می کند نمی کشـد؛ چه مـردم بخواهند و با چه از او درخواسـتی نشـود.

نوع نگرش، زیبایی شناسـی و فلسـفه ویژه برسـون در این فیلـم نمایان می شـود. او تعداد بسـیاری برداشـت از یـک صحنه را برای زدودن هر نشـانه تئاتـری از چهره بازیگرانـش تمهیدی مـی داند کـه ماهرانگی و خامی را در بازیگـری یکجا دارد، چیـزی که باقی مـی ماند بیشـتر یـک مدل اسـت تا یک بازیگر. برسـون معتقد است آنچه کـه فیلم را به پیش می راند انفراد اسـت. تنهایی که به انسـان ها غنایی رسوا کننده می دهـد؛ آنچه کـه در درون آنها را زنده نگاه داشـته اسـت، در بیرون رسوایشـان می کند. **کلود موریاك** در مقاله ای درباره فیلـم نوشـت: «برسـون کاری را به انجام رسـاند که حتی رنوار در قاعـده بازی نیز در اجرای آن شکسـت خورده بود. برسون برای نخستین بار فیلمی درونی ارائه کرده اسـت مگر جز این اسـت که عناصر اصلی سـینما زمین، انسـان و نور آسمان است؟ چهرهٍ هایی که برسون به ما نشان می دهد کاملاً زمینی نیسـتند، 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 کشـیش 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 احسـاس 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 برسـون در جریان نوشتن فیلمنامه از یک مشـاور مذهبی با نام **پـدر ریوز** نیز بهره می بـرد. فیلم به کتاب وفادار اسـت ولی اندکی از مایه های سیاسی کار نادیده گرفته شده است.

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

یک محکوم به مرگ گریخته اسـت یا باد هرکجا که بخواهد می وزد (۱۹۵۶)

در جریان ۱۸ ماه اسـارت روبر برسون در یکـی از اردوگاه های نـازی، او تجربیاتی را از سـر گذرانـد که بنـای فیلم چهارم او را پـی افکند. فیلم بر اسـاس گزارش **آندره دُوینی** در سال ۱۹۴۳ از جنگ جهانی دوم، **گریـز از فورمونلـوک** نوشـته شـد و در همـان زندان (در شـهر لیون) فیلمبـرداری مـی شـود. فیلـم چهارم برسـون بـه صورتی نفـس گیـر تعلیق آمیز است و شـاید یکی از ساکن ترین و مینیمالیستی ترین تریلر هایی باشد که تا به حال ساخته شـده است. در یک طرفِ زندان، سربازان مسـلح نازی هستند و در سـوی دیگر، روح نحیـف و رنجور مردی که در تب و تـاب رهایی می گدازد. آنچه کـه در فریاد هـای نجواگونه زندانیان می بینیـم نشـانی از قصـد کارگـردان برای هدایت توجه ها به آنها نیست؛ این سکون و کسـالت مسـتتر در پس زمینـهٔ فیلم، دهشـتناک و هراس آور است تا که بتواند این تهدید مداوم بر سـر زندانیان تشـنه رهایی و همچنین بیم دستگیر شدنشان را با عبور از زیبایی شناسـی برسونی هر چه بیشتر جلوه گر کند. همچنان که در فیلم جیب بر می بینیم، برسون شیفته فرایند، جزئیـات و مکانیزم عمل فرار اسـت. یک فیلم، خود شناخت مشـقت بارِ در حبس بودن را تداعی می کند وقتی ساَخته شدن آن، عبور از امتحانی درونی و رسـیدن به روشنی پرده سـینما است. علی رغم همه گفتـه ها و شـنیده ها در بـاره الهیاتی و دینی بودن آثار برسـون، بایـد گفت این فیلم و شـخصیت اصلـی آن عمیقاً چهره ترس خـورده و گرفتـار در محفظه تنگ و تیـره را که به نظـر 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 جشـنواره کن را به همراه آورد و او را هر چه بیشـتر به جهانیان معرفی کرد. طیف گسـترده ای از کارگردانان بـزرگ دیروز و امروز سـینما از برسـون تأثیـر گرفته انـد: **تارکوفسـکی، میشـائیل هانکه، جیـم جارمـوش، بـرادران داردن، آکی کوروسـماکی** و بیشـتر از دیگران **پل شـریدر**؛ کـه در کتاب خود سـبک 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 اسـت جدا کنید»، شـاید اشاره اش به همین فیلم بوده است.

جیب‌بر نخسـتین فیلم برسـون است که فیلمنامه اقتباسـی ندارد. مانند خاطرات یک کشیش روستا بخشی از زمان فیلم به نوشته‌های قهرمان اصلی اختصاص دارد و مانند یک محکوم به مرگ گریخته اسـت صدای قهرمان بیشـتردر صداهـای روی

فیلم شنیده می‌شود تا در دیالوگ‌ها. میشل (مارتین لاسال که در آن زمان یک بازیگر غیر حرفه ای 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 می‌کنند. 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 می کند. بازرس می‌رود و میشل تصمیم می‌گیرد از کشور خارج شود. میشل به فرانسه بازمی‌گردد و دوباره به یک مسابقه اسب‌دوانی می‌رود. این‌بار 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 ساختهٔ مارتین اسکورسیزی نیز از بسیاری جهات به این فیلم شباهت دارد. نریشن های اعتراف‌گونه و نگاه خیره جستجوگر به جامعه از مهم‌ترین جنبه‌های مشترک دو فیلم است.

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

دادرسی ژان دارک (۱۹۶۲)

فیلمنامه یکی از کوتاه ترین 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، شاهدی بر شناخت کارگردان از مسائل اقتصادی است چرا که نخواسته 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 تهیه کننده روبرو بوده است.)

سال ۱۴۳۱ است و ارتش اشغالگر انگلیس محاکمه ای فرمایشی برپا می کند تا رهبر نیروهای مقاومت فرانسوی، یعنی زنی روستایی به نام ژان را به قتل برساند. محاکمه ۱۸ ماه طول می کشد و در روز آخر، قاضیان که کشیشان فرانسوی دست نشانده انگلیسی ها هستند می خواهند ژان را وادار کنند که پای اعتراف نامه ای را امضا کند. با امضای اعتراف نامه، ژان در واقع الهاماتی را که از سوی خداوند به او نازل می شده را منکر می شود. به همه چیز او حمله می کنند؛ از نوع پوشش گرفته تا باکرگی، و او را جادوگر خطاب می کنند ولی او مقاومت می کند؛ با علم به این موضوع که ممکن است زنده زنده سوزانده شود. همچنان که مصائب ژان دارک **درایر** بر منابع مکتوب دادگاه ارتداد ژان دلالت دارد، دادرسی ژان دارک برسون نیز چنین است. با آن ناتورالیسم کلاسیک برسونی و استفاده از نور کم و اجرا های خنثی، فیلم کیفیتی غیر القایی پیدا کرده است، خالی از هر گونه تزئین و آرایش متقاعد کننده ای در لحن دیالوگ ها، دکور و لباس ها. برسون در کتاب یادداشت هایی درباره سینماتوگراف درباره سادگی چنین می گوید: « 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 می توان یافت؛ آن هنگام که تحسین و همدلی خود را در سراسر این فیلم با ژان به گونه ای به نمایش می گذارد که بیش از انواع و اقسام جذابیت های بصری و موسیقیایی متداول تأثیر گذار می شود، تا جایی که بسیار سخت است به تماشای قربانی شدن ژان بنشینیم وقتی تن به آتش کشیش ها و قاضی های از خود بیگانه می سپارد. این فیلم با بیشترین وفاداری به واقعیت به اجرا در آمده است؛ بدون هیچ بازی اغراق آمیز یا نماهای تحریک کننده احساسات. فیلم به چشمان و قلب های ما نفوذ می کند، کلمه به کلمه بر اساس آنچه که رخ داده است، پایش را به زندگی ما باز می کند با جذبه ای موقر که از آن دادرسی با خود آورده است. شیرزنی کوتاه قامت و کم بنیه، نه سلحشوری دروغین که اغلب در آثار دیگر می بینیم و نه ژان نازک نارنجی **درایر**. مقاومت او در بستر روحی قوی، عقیده ای راسخ و ایمانی خلل ناپذیر آرام می گیرد، آنچنان که برسون او را به تصویر می کشد.

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

ناگهان بالتازار (۱۹۶۶)

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

فیلم پنجم روبر برسون از رمان ابله **داستایفسکی** الهام گرفته است و احساسی ترین و ترحم برانگیز ترین فیلم وی است و همچنان نشان تجاری برسون را در عناصر دیداری و استفاده خاص وی از صدا تثبیت می کند. سرنوشت تراژیک قهرمان اصلی، ماری دختر خجالتی مزرعه و الاغ محبوب او (بالتازار)، که از صاحبی به صاحب دیگر دست به دست می شود، یکی غیر انسانی و ظالمانه با او رفتار می کند و دیگری مهربان، ولی عمده رفتار های صاحبانش سادیستیک است؛ دست مایه این اثر برسون قرار می گیرد. 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 مبالات، 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 جنین عکس العمل نشان می دهد: « آه موشت، عاشقش شدم! عاشقش شدم!»

سایمون : من خانم‌های 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 دیده‌ام و می‌توانم باز هم ببینم ولی موشت... موشت!

سایمون: بایداعتراف کنم موشت روی من تأثیر خاصی نمی‌گذارد.

برگمان: واقعاً؟ بگذار حالا یک چیزی راجع به موشت بگویم. فیلم با شخصیتی شروع می‌شود که موشت را نشسته و گریان می‌بیند و موشت رو به دوربین می گوید که مردم چه طور باید بدون من به زندگی ادامه دهند و همه‌اش همین است. و بعد عنوان‌بندی و کل فیلم آغاز می‌شود. همه فیلم درباره همان صحنه است. موشت یک قدیس است و همه رنج‌ها را بر دوش می کشد و هر چه دوروبرش اتفاق می‌افتد را به درونش می‌ریزد. و این تفاوتی بزرگ میان او و بقیه آدم‌هایی که دور و برمان زندگی می‌کنند ایجاد می‌کند. من اعتقادی به زندگی پس از مرگ ندارم ولی فکر می‌کنم بعضی آدم‌ها از بقیه مقدس‌ترند و همان‌ها زندگی را کمی قابل تحمل‌تر می‌کنند، و او یکی از آن‌هاست، یکی از ساده‌ترین‌هایشان و وقتی که مشکلات بقیه آدم‌ها را می‌بینند خود را غرق آن می‌کند. 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 **مونته 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 نشناختنی 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 چنگ 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 **دومنیک 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 کمینهٔ ساندا را نیز افزود، وقتی آن آشفتگی 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 طرزی باورنکردنی یک رمانس نفس گیر است. برای اولین بار و آخرین بار برسون به سراغ موسیقی پاپ می رود ولی صدا ها کماکان دیجتیک 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. پرسیوال و لانسلو دولاك 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 آرتورشاه رابطه عاشقانه ای در جریان است. موردرد یکی از نزدیکان آرتورشاه می خواهد با فاش کردن این رابطه برای شاه، لانسلو را از سر راه بردارد. لانسلو شبانه می گریزد و در یك 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. آرتورشاه 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 می‌فهمد که موردرد شورش کرده، به صف یاران آرتور می‌پیوندد و همراه با دیگر شوالیه‌ها کشته می‌شود.
گذشته از این طرح تو در تو بهتر است به پس زمینه نگاهی بیاندازیم. برای رسیدن به تهذیب روحانی باید جسم را انکار کرد و نادیده پنداشت؛ اما انکار کردن جسم - آنطور که گینیور می‌گوید - از دست دادن خداست. برسون این درون مایه را از طریق دو موتیف تصویری، که هر کدام بیانگر گسست‌هائی در هارمونی‌های طبیعی هستند، تفسیر می‌کند:

۱. دوربین مصرانه چشم بر پاهای جنگاوران دارد و از نشـان دادن سـر و سـینه آنـان خودداری می‌کنـد - پاهایی که در گل فرو رفته تأکید بر زمینی و اسیر خاک بودن ابدی این مردان است؛ در صحنه‌ای کاملاً ناگهانی و متناقض نما، نمایی کم نظیر از ماه که در دل ابرها می‌لغزد و با زیبائی طلسـم کننده خـود، این جنگاوران را مسـحور می‌کند به نمایش در می آید.
۲. تأکید بر نمایش جوشن‌ها و زره‌ها که جسم خسته و نالان این مردان را در برگرفته‌اند - تنها نشانه وجود جسم درون آنان، خونی است که از زخم‌های ناپیدا بیرون می‌زند. 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 می‌کند.
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 بلانش کتاب برسون را با این عنوان منتشر می کند: یادداشت هایی درباره سینماتوگراف. کتاب مجموعه ای از یادداشت ها و گزین گویه 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)

جنجالی 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 فسبیندر** 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 چهره‌ای جذاب است، اما چنان از نواقص جامعه انسانی آزرده است که احساس از خود بیگانگی و افسردگی می‌کند. او دوستان خوبی دارد، دوستانی صادق و مهربان، علاوه بر این دو زن زیبا به او عشق می‌ورزند. این دوستان وقتی می‌فهمند چارلز قصد خودکشی دارد نهایت تلاششان را می‌کنند که او را منصرف کنند و یا برایش کمک تخصصی فراهم کنند. آنچه که چارلز را پریشان کرده است، همان‌هایی است که باعث پریشانی برسون نیز بوده است: مستندهایی در باره آلودگی‌هایی که محیط زیست را تهدید می‌کنند، قتل عام فک‌های دریایی، فیل‌ها، اسب های آبی، استثمار سرمایه‌داری، چپاول منابع طبیعی، آزمایشات بمب اتم و غفلت از فقرا. چارلز برای تسلی خاطر به مذهب، موزیک، مواد مخدر و عشق آزاد پناه می‌برد، اما هیچکدام از این‌ها روان او را تسلی نمی‌دهد. به رغم فعالیت در جنبش چپ دانشجویی هنوز عمیقاً دین باور است. او به دکتر روانکاو می‌گوید: «خودکشی گناه است»، پس یک معتاد به مواد مخدر را اجیر می‌کند 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 هشدار اش جامعه را از پس زیبایی شناسی زمخت همیشگی اش (که ذره ای تعدیل نشده) به جهانیان اعلام می کند: برسون و چارلزِ قهرمان فیلم - که در فضای افول جنبش می ۶۸ زندگی می‌کنند - دچار همان ناامیدی و یأسی 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 می‌کنم در تمام نقاط جهان همه‌چیز خیلی بد پیش می‌رود. مردم بیش از پیش مادی‌گرا و خشن شده‌اند... خشن از روی تنبلی، از روی بی‌تفاوتی و خودخواهی؛ چون فقط به خودشان فکر می‌کنند و نه اصلا به چیزی که دور و برشان اتفاق می‌افتد. همه به تنها چیزی که علاقه نشان می‌دهند پول است. پول خدای آن‌ها شده است. برای خیلی‌ها دیگر خدا وجود ندارد. پول چیزی شده است که مجبورید به خاطرش زندگی کنید. وقتی فضانورد شما، یعنی اولین کسی که پای‌اش را بر روی کره‌ی ماه گذاشت و برای اولین بار زمینِ ما را از آن‌جا دید، گفته بود که چه‌قدر شگفت‌انگیز و معجزه‌آسا است و گفته بود آن را خراب نکید، اصلاً دست‌اش نزنید. من عمیقاً شیوه‌ی کثیفی را که آدم‌ها با آن زمین را تباه می‌کنند حس می‌کنم؛ در همه‌ی کشورها. سکوت، به هیچ‌وجه دیگر وجود ندارد. نمی‌توانید 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 کوپن تقلبی 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 روشنگر 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، ایوانِ کارگر را به عمق تباهی و سقوط سوق می دهد.

پول فرم یافته از نماهایي است که گردش پول از دستي به دست دیگر را دنبال می کند، و به صورت موتیفي جانمایه فیلم بر آن استوار است: نمایی از دست مغازه‌دار که اسکناس‌های تقلبی را به دست ایوان می‌دهد، نمایی که ایوان همان پول‌ها را به گارسون می‌دهد (این امر موجب دستگیر شدن او توسط پلیس می‌شود)، نمایی که مادر پسر بچه‌ای که پول تقلبی را به مغازه‌دار داده است، پاکتی پول را به عنوان حق السکوت به دست زن مغازه‌دار می‌دهد (و بعد زن مغازه‌دار به نشان احترام در مغازه را برایش باز می‌کند)، نمایی پس از پایان دادگاه که مغازه‌دار، شاگردش را به جهت شهادت دروغ مورد تفقد قرار داده و به او پول می‌دهد (که این در نهایت به گناهکار شناخته شدن ایوان در دادگاه می‌انجامد) 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 عمدهٔ «سینما چیست؟» جوابی سرراست و عامیانه ای نداشت. برای منتقدان و کارگردانان موج نوی سینمای فرانسه، فرموله کردن سینمای زاهدانهٔ 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 کاوالیه 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. Cinemathèque Ontario.

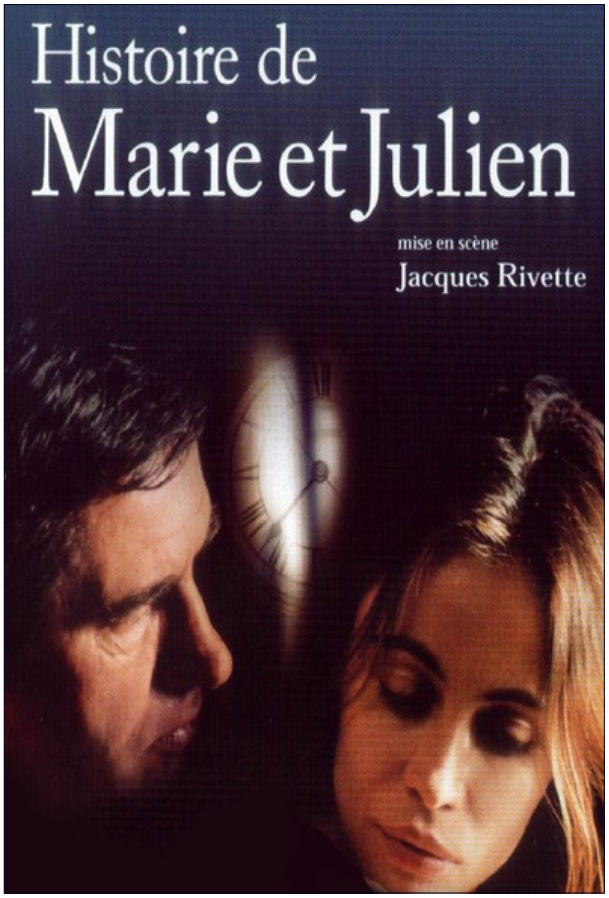
3. James Quandt, Robert Bresson(Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998)

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 سینماتوگرافی، نوشته روبر برسون، ترجمه علی لکبر علیزاد، نشر بیدگل



سرگذشت ماری و ژولین

نویسنده: شهرام زعفرانلو

خلاصه داستان

ژولین ساعت سازی میان‌سال است که همـــراه با گربه‌اش، نورمو، در یک خانه بزرگ زندگـــی مـــی‌کند. او با ماری ملاقات می‌کند. آن دو، سال گذشته یکدیگر را دیده‌اند و به هم علاقه‌مند شده‌اند، اما آن موقع کسان دیگری در کنارشان بوده‌اند. ژولین از زني مرموز به نام مادام ایکس کـــه تاجـــر ابریشم عتیقه تقلبي است، حق‌السکوت می‌گیرد...

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

از فیلمبـــردای و حرکـــت دوربیـــن شروع می‌کنـــم. دوربین به نـــدرت ثابت و ساکن اســـت. حتی در لحظاتی کـــه شخصیت‌ها در مکانـــی ثابـــت حرکـــت نمی‌کنند نیز تکـــان های می‌خـــورد که سیـــال بودنش را بروز می‌دهد. این شگـــرد فیلمبرداری، روایتگونه می‌نماید. گویی با چشم دوربین است کـــه داستان تعریـــف می‌شود. حتی در فضاهـــای بستـــه نیـــز راه رفتن‌هـــای شخصیت‌هـــا را دنبال می‌کند تـــا بیننده حضور زنده‌ی خود را در داستان احساس کنـــد. اما روایت در فرم فیلمبرداری بسیار ساده می‌نماید، تا توجه مخاطب را به سمت مضمون نـــه چندان سهل فیلم جلب کند. به ویژه وقتـــی می‌بینیم که داستان مابین دنیای مردگان و زندگی واقعی و رویاهای مـــاری و ژولین در نوسان است. از شیوه‌ی حرکـــت دوربین مضطـــرب می‌شویم و در جاهای از فیلم خـــود را در این دنیاها گم می‌کنیم و می‌ترسیم.

عدم آشکار موسیقی در طول فیلم، روندی یکســـان و بدون تغییری را کـــه در روابط آدمها به چشم می‌خـــورد، به ریتمی بدل می‌سازد که نبـــود موسیقی گویایی آن را بهتر از بودنش به رخ می‌کشد.

مضمون عشق و ارتباطات عاشقانه از قواعد کلیشه‌ای پیروی نمی‌کند و در زمان هایی از فیلم ما را به یاد فیلم کسوف، اثر آنتونیونی می‌اندازد. ژولین که عشق های متعددی را تجربه کرده، حال در میان‌سالی می‌خواهد ماری را برای همیشـــه نزد خود نگه دارد. امـــا ماری دنیای او را متزلزل و پر از سوال و تردید می‌بیند. بـــا او همراهی می‌کند و گاهـــی او را ترک کـــرده و همانند خودش کـــه رازهای مـــرد را در خانـــه به جستجو می نشیند، جستجوی ژولین را طلب دارد. عشـــق ناموزون آنهـــا به یکدیگـــر آنچنان نگران‌کننده می‌شود که گهگاهی آن را به زبان می‌آورند. ماری: «من تو را دوست دارم. این به من صدمـــه می‌زنه. من گم شدم.» و در جایی دیگر می‌گوید: «رابطه عمیقی بین من و تو هست و این برام یک شکنجه است.» ژولین ماهیت واقعی ماری را کشف نمی‌کنـــد. او به کار خـــود (ساعت‌سازی) که بـــه گونـــه‌ای دنیایی اســـت سرشار از هماهنگی و تـــوازن، آنچنان سرگرم است کـــه بیشتر فرصت شناخته‌شدن خود را به ماری می‌دهد. و در برخورد با حرفهای زن تاجر که بـــه روح درگیر خواهرش و ماری اشـــاره دارد، می‌گوید: «مـــن نمیدونم اون کیه. تنها چیزی که می‌دونم اینه که بهش احتیاج دارم.»

بیان جستجوهای بی‌پایـــان برای رسیدن به عشق‌های ماندگـــار، نتیجه‌ای ندارد جز جستجـــو و جستجو، آنهم برای نرسیدن و نه کامیابـــی نهایی. مسیر چنین کنکاشی، تنهـــا بـــه شناخـــت از خـــود و سایریـــن می‌انجامد. ژولین به عنوان ابژه اثر در طلب سوژه خود، بـــه وصـــال و دستیابی نهایی ماری نائـــل نمی‌شود، اما به درک عمیق‌تر از خویش می‌رسد. او خود هم ابژه است و هم سوژه‌ی خویـــش. چهره‌ی او و رفتارها و احساساتـــش در انتهـــا با آنچـــه در ابتدا دیده‌ایم دگرگون‌شـــده جلوه می‌کند. او با جهـــان مرموز رویا و پـــس از مرگی مواجه است که لاجرم باید فرصت دیده شدن در آینه‌ی آن را به خود بدهد.

سرگذشت ماری و ژولین؛ داستان روح ژاک ریوت

نویسنده: مایکل جی. اندرسون
مترجم: میلاد قزللو

چیزی بـه عنوان اخلاق در فیلم‌های ژاک ریـوت وجود نـدارد و با توجـه به منطق خاص داستان که بـه ساختار روایت فیلم دیکته می‌شـود، نمی‌تواند وجـود داشته باشد. این سنتی است در سینمای فرانسه که با ژرژ ملی‌یس شروع می‌شود و اوج آن پس از جنـگ جهانی دوم در کارهای ژان کوکتو دیـده می‌شود. **ریـوت هم مانند گذشـتگان، داسـتانی بیـن واقعیـت و رویـا را روایـت می‌کنـد.** آخرین کار کارگـردان هفتاد ساله، داسـتان ماری و ژولین است.

پـس از تیتراژ با یک فونت یکسان، تصویر سیاه و سفید است. داستان ماری و ژولین با یـک ملاقات بیـن دو شخصیـت آغاز می‌شود. مـاری می‌خواهد به ژولین بگوید که بـه او نیـاز دارد، آنهـا آزاد هستند و سپس ماری چاقویی را برای کشتن ژولین درمی‌آورد. در ایـن نقطه، دومی از خواب بیـدار می‌شود و در دنباله‌ی صحنه، ماری را در خیابـان می‌بینیم، جایی که آنها قرار دیگـری می‌گذارنـد. بنابرایـن شاید رویا باشد، هیـچ نشانه‌ی مشابهی نمی‌بینم که این طرح آرزوی ژولین فقط می‌تواند یک نمونه قابل توجه شانـس باشد. به عبارت دیگر، پـس از معرفی منطق خواب، ریوت حاضر به حفـظ این منطق نیست تا دیگر صحنه‌هـا را بر اساس همین منطق روایت کنـد. در واقعـا در توالـی یـک صحنه‌ی عشـق‌ورزی ماری و ژولین، قدیمی ناپدید می‌شود که باعث می‌شود ژولین به دنبال او بـرود. او یـک تمـاس تلفنـی دریافت می‌کند. زنی که تمـاس گرفته خودش را معرفی نمی‌کنـد و علاقه‌ای هم به افشای اطلاعات ندارد. به این ترتیب ریوت، روایت خـود را با استفاده از استعاره‌ی موجود در داستـان جلو می‌بـرد. او در منطق محض داستـان است، شکل دادن بـه جهانی در تصویر هنری که ثبت می‌کند.

بنابراین، ریوت فیلم خود را به عنوان یک رویـا و یا چندیـن رویا نمی‌چینـد، بلکه هرگونه تمایزی بین رویـا و واقعیت قایل نمی‌شـود. **هیچ تمایزی بیـن آگاهی و ناخودآگاهـی، رویـا و واقعیت و مرگ و زندگی وجود ندارد، و همه داسـتان این اسـت. بخش آغازین، مفهوم این ایده را نشان می‌دهد.**

در واقـع به نظـر می رسد مـاری جایگاه ویـژه‌ای در روایـت دارد و نه ژولین که به نظـر می رسد آگاه است کـه آنها در یک روایت هستند. به طـور خاص، از یک سو این مـاری است کـه دیالوگ‌هـا را از بر می‌خوانـد و از سوی دیگر این ماری است که افکـاری درباره‌ی اتفاقـات وحشتناک رخداده دارد. به ایـن ترتیب روایت ریوت از مرحلـه‌ی پیش‌تولید به سمت مرحله‌ی تولیـد می‌رود، هـر چند در ایـن مرحله بیشتر تئاتری است.

این صحنه‌ها از خوانش فیلم نشان می‌دهد که کلماتی که گفته می‌شوند توسط گوینده خلـق نشده امـا باز هم متعلـق به روایت است (گوینده چیزهایـی را بازگو می‌کند که قبلا نوشته شده است.) بنابراین، ریوت یک بعد اساسی هستی‌شناسی سینمایی را به نمایش می‌گذارد که با تئاتر به اشتراک گذاشته شـده است، کارگردان تاکید دارد **بعد نمایشـی فیلم واقعی نیسـت، که سـینما زندگی واقعی و افـراد واقعی غافلگیرشـده نیسـت، بلکـه افـراد واقعی کسانی هستند که در زیرسطح داسـتان وجـود دارند.** با ایـن مفهوم، ریوت نشان می‌دهد که وارث به‌حق آندره بـازن است، مـاری و ژولین مانند سلین و ژولی است.

بنابر این، بازگشت به گریزهای بین سینما و تئاتـر که برای این بُعـد بازنیسم بسیار نامناسب است. در ابتدا، همه چیز به طور بالقـوه تئاتـری نشـان داده می‌شوند که می‌توانند همچنین بـا ارجاعات به سینما دیده شوند.

بـا این حال، بـه این سادگـی نیست که مـاری ثبت هر زمان بـرای پایان تراژیکی کـه در انتظار اوست را خواسـته باشد. با این حال این پایـان فیلم است که بیشتر از نظـر تمثیل فیلم‌سـازی گفته می‌شود. ایـن نتیجه‌گیـری، اول از همه، در کارگاه ژولین اتفاق می‌افتد، جایی که او ساعت‌ها

را تعمیـر می‌کند. در ایـن مرحله، ماری خودش را کشته و داستان به پایان رسیده اسـت. با ایـن حال، بـه محـض این که ژولیـن آونگ ساعتی را که در حال تعمیر است، نگه مـی‌دارد، ماری که در این فضا منجمـد شده، احیا می‌شـود و نشان داده می‌شـود که وجود زمان حـال او در گذر زمان، مطلق اسـت. به عبارت دیگر، او در ویژگی فضازمانـی فیلم ثابت شده است و بنابراین در معرض فروپاشی منتج از زوال زمان نیست. ژولین بـه نقشش در روایت برمی‌گـردد. بلافاصله مـاری دوباره شروع بـه خونریزی می‌کند تا مـرگ را که فیلم مطمئـن شده است، معنـی کند. (به طور مشابـه، او اشـاره می‌کند که هـر بار که می‌خوابـد، رویایی می‌بینـد که باید آن را دنبال کنـد، که آنی است کـه می‌گویند ریوت با تکیه بر قیاس بین سینما و جهان خـواب دریافـت می‌کنـد.) زندگی ماری روی نـوار فیل است. مـاری باید در پایان فیلـم بمیرد و هیچ جای دیگری برای این شخصیت وجـود ندارد. با ایـن حال، این جهانی از پیش تعیین شده است. بنابراین ریـوت زندگی‌اش را فراتـر از زمان قیاس می‌کند و همچنین ماتریسی ارایه می‌دهد به آن چیـزی که درباره پس از تولید فکر کـرده است: یعنـی، به عنـوان **لحظه‌ای گذرا هنگامی که واقعیت فیلمبرداری شده راهی به تجربه‌ی خالق از قطعه‌ی خاصـی از زمـان و فضا کـه روی نوار فیلم ثابت شده، داده است.**

برای ایـن منظور به اختلافات رسمی بین دو شخصیـت اصلی باز می‌گـردد، شایان ذکر است که به نظر می‌رسد ژولین خارج از فیلـم وجود دارد، برعکس ماری. در این مورد چیزی که نشـان می‌دهد این است کـه ژولیـن در بعضی چیزهـا نماینده‌ی کارگردانش است.

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

ملاحضـه‌ای از سلین و ژولـی سوزناک‌تر است که شباهت‌های بسیاری نیز دارند. به همین ترتیب بایـد نشان داد که تجربه‌ی ریوت در طول زمان تاثیری بر شکل‌گیری این فیلم داشتـه است. ماری و ژولین هم فیلم بی‌نقصی از ژاک ریوت و هم محصول غیر قابل چشم‌پوشی از زمان حاضر است.

درباره ژاک ریوت

نویسنده: مهران بهرامی فارسی

کارگـردان، فیلمنامـه نویـس و منتقدی فرانسـوی کـه اکنـون ۸۶ سـال دارد. امـا فعالیـت هـای عمـده ی هنـری او از ۵ سـال پیـش متوقـف شـده اسـت. او در ابتـدای جوانـی در سوربـن و سینماتـک فرانسـه تعـدادی از دروس سینمـا و فیلـم سـازی را آموخـت. ژاک، کارگردانـی فوق تجربـی محسوب مـی شـد و همچنیـن بـه سینمـای آمریکـا علاقـه ی وافـری داشـت. همیشه کارگردانـان بزرگی چون آلدریچ، هیچکـاک و تاشلیـن را تحسین می کرد. از ویژگی های فیلم هایش هم می توان به رمزآلود بـودن، رمانتیک و کمیک بودن و توجه بسیار به بداهه پـرداری اشاره کرد. پیـش از بـه عضویـت درآمـدن در Nouvelle Vague یـا «مـوج نو» مشهور سینمای فرانسه، ژاک ریـوت با رنوار و بِکر همکاری داشـت. او فیلمنامه هـای کوتاه «پیرامـون» (۱۹۴۹)، «گـراف» (۱۹۵۰) و «سرگرمـی» (۱۹۵۲) را نوشـت و پیـش از این که آغاز بـه همکاری با مجله ی «یادداشـت فیلـم» کنـد، در مجله ی «فیلـم گـزت» نیز مدتی مشغـول 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. ریـوت در دهـه ی ۵۰ کارگردانـی را آغاز کـرد. اولین فیلم کوتاهـش «تریک برگر» (۱۹۵۶) بود که با همکاری کارگردان دیگر حامـی موج نو، کلود شابـرول، آن را تولید کرد. شابـرول اجازه داد کـه از ساختمان شخصـی محل زندگیش به عنوان لوکیشن این فیلـم استفاده شود. ریـوت تولید این فیلم بلند خود به نام «پاریس برای ماست» را در سـال ۱۹۵۹ آغـاز کـرد و این تولید دو سـال تمام ادامه یافـت. در این دو سال بـا مشکلات و موانع بسیـاری رو به رو شد که موجب شد رونـد تولید به خوبی پیش نـرود و فیلـم او پس از فیلم «سـرژ زیبا» (۱۹۵۹) اثـر شابـرول و «چهارصد پلیس» (۱۹۵۹) اثـر تروفـو روانـه ی بـازار شـد. این فیلم داستان گروهی بازیگر است 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 بـه آن یا «رئالیسم شاعرانـه» می گوید. فرانسواتروفـو ایـن کار ریـوت را همانند کارهای سابـق وی بسیـار تحسین کرد. فیلـم دوم ریـوت، «روحانـی» (۱۹۶۷) بـود که بر اساس رمانـی از دنیز دیدروت ساختـه شده بـود. این فیلم کـه در واقع نمودهای مذهبی داشـت ، بسیار سانسور شد و هیچ گاه به همان گونه ای که ریوت مـی خواست بـه روی پرده هـای سینما نرفت. سومیـن فیلمش «عشـق دیوانه» (۱۹۶۹) بـود که در فـرم و سبک مانند ساختار فیلم اول او بود. بعد از آن به فیلم Out one: noli me tangere (۱۹۷۱) مشغـول شد کـه مبنای اثـری از بالزاک بـود. نسخـه ی اصلی این فیلـم بیش از ۱۲ ساعـت بود امـا در نسخه ی دیگری با نـام «شبح» (۱۹۷۴) نیـز منتشر شد کـه بـا تدویـن و تقطیـع بسیـار، مدت زمـان آن بـه ۲۲۵ دقیقه کاهـش یافت. حضـور کارگـردان و همراهـان و منتقـدان مـوج نـوی فرانسـه دراین فیلـم به عنـوان عوامـل چشمگیـر بود. **اریک رومر** و **ژاک دونیول- والکروز** و **باربـت اسـکروادر** همگـی جـزو دسـت اندرکـاران ایـن پـروژه ی سنگیـن و طاقـت فرسـا بودنـد. در ایـن فیلم مایه هایـی از خود بیگانگی دیـده مـی شـود و موضوع اصلـی حول تکنیک داستـان در داستـان می گردد. فیلـم بعدی ریـوت، «سلیـن و جولی به قایقرانـی مـی رونـد» (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 ماجـرا برایشان تکرار می شود و در واقع یک سیکل داستانی در حال گردش است و تکرار می شود. دو زن، بسیار تلاش می کننـد که این تکرارها را تغییـر دهند. این فیلم یکی از پربارترین و موفـق ترین فیلم هایش به شمار می رود. اولین فیلم ریـوت در دهه ی ۹۰، «نوئزز زیبـا « (۱۹۹۱) بود کـه جایزه ی هیئت داوران و منتقدیـن جشنـواره فیلم کن را از آن خـود کرد و همچنین نامزد دریافت نخل طلایی کن و جایزه ی سزار به عنوان بهترین فیلم نیز شد.

گـدار دربـاره ی او می گفـت: «او بیشتر از مـن در سینمـا تخصـص دارد و مـی دانـد . شایـد اگر تعـداد بیشتـری فیلم تولیـد می کرد بسیـار مشهورتـر میشد و مـردم بیشتـر او را مـی شناختنـد.»

منبع:

1. www.french_cinema.enacademic.com/ 301/ Rivette,_Jacques