سینمای فرانسه:

محمدرضا یکرنگ صفاکار ۱۲خرداد ۱۳۹۳

معمای پیکاسو (۱۹۵۶)؛ هنری ژرژ کلوزو

در این فیلم تاریخی، «هنری.ژرژ کلوزو» از «پابلو پیکاسو» خواسته است که بر پرده‌های شفّافی قابل فیلمبرداری از هر دوسو، آثاری پدید آورد تا چنانکه گوینده‌ی نریشن آغازین فیلم می‌گوید، این امکان فراهم آید که به آنچه در ذهن هنرمندی چون پیکاسو به هنگام آفرینش آثارش می‌گذرد، وقوف یابیم. وقوفی که به ادعای گوینده در مورد آفرینش موسیقی و شعر امکان‌پذیر نیست و امّا در مورد نقّاشی، گویا بدین نحو امکان‌پذیر شده است. درستی این ادعا مورد تردید است. چرا که بدین‌نحو باز هم شاهد نمودهای بیرونی و عینی ذهن خلّاق هنرمند – حال با جزئیّات بیشتر و در مرحله‌به‌مرحله‌ی فرایند سیّال آفرینشی این‌گونه بداهه‌وار – هستیم و فرایند پیچیده‌ی آفرینشگری هنری با تمامی مؤلّفه‌های ذهنی و عینی، درونی و بیرونی، فردی و اجتماعی و درون‌متنی و برون‌متنی‌اش، همچنان در هاله‌ای از ابهامی امّا قابل تعبیر و تأویل باقی می‌ماند. با این حال امّا، این فیلم مستند، نه فقط به یک سند تاریخی که به اثری بس جذّاب با تأثیری همپای تأثیر دراماتیک آثار نمایشی و روایی باقی می‌ماند و نیز، با دغدغه‌ی پاسخ به پرسشی در باره‌ی فرایند آفرینش هنری، خود موجب پرسش‌هایی می‌شود که تلاش برای پاسخ به آن‌ها گشودن پنجره‌های نوینی‌ست به کهکشان گسترده‌کران درک و تأویل آثار هنری.

ون‌گوگ (۱۹۵۸)؛ آلن رنه

«آلن رنه» در این فیلم می‌کوشد روایتی تحلیلی از زندگی «ونسان ون‌گوگ» در هفت سال آخر عمرش (۹۰ – ۱۸۸۳) را با نمایش طرّاحی‌ها و تابلوهای نقّاشی او در این سال‌های کوتاه و پُربار زندگی هنری حرفه‌ای‌اش، همراه با گفتار متن و موسیقی اوریژینال ارایه دهد. بدین‌گونه، روایت آمیخته با تعبیر و تحلیل گوینده‌ی نریشن از مرحله به مرحله‌ی این هفت سال پایانی، از بازگشت ون‌گوگِ به خانه‌ی پدری در روستای زادگاه‌اش در هلند، روی‌آوردن‌اش از موعظه‌گری به عنوان کشیش روستا به کشیدن نقّاشی‌هایی از توده‌ی مردم فقیر و کارگر و عزیمت‌اش به پاریس، تا ادامه‌ی سفر انگار بی‌پایان‌اش به مناطق روستایی فرانسه و چشم‌اندازهای شوق‌انگیز آن برای خلق پیاپی آثارَش، ابتلا به جنون و افسردگی، بریدن گوش خود و بستری‌شدن در بیمارستان روانی، بهبودی نسبی و رهایی از تیمارستان و ادامه‌ی پُرشوق‌واشتیاق کار و سرانجام غلبه‌ی دگرباره‌ی افسردگی و پایان زندگی با شلیک گلوله‌ای در سینه، به همراه موسیقی‌ای کمابیش امپرسیونیستیک، بر نماهایی از آثار هنرمند که در زمان‌های مورد اشاره‌ی نریشن خلق شده‌اند، شنیده می‌شود. نماهایی ساکن یا متحرّک – با پن، تیلت یا زوم بیانگر و مؤکد دوربین از جزئیّات آثار، نماهایی با کات پیاپی بر اثری واحد برای تأکیدی دراماتیک بر مضمون و حسِّ درونی مرتبط با بخشی از زندگینامه که نریشن ارایه می‌دهد و نماهای ارجاعی موتیف‌گونه از طرحی از ون‌گوگ از پوتین‌هایَش و یا از خودَش چون مسافری همیشه همراه با ابزار کار طرّاحی و نقّاشی، که نشان از کاوش ژرف فیلمساز در درک روابط بین آثار ون‌گوگ و زندگی‌نامه‌ی بیرونی و درونی این هنرمند بزرگ، و کاری خلّاق برای بیان آن به زبان سینما – در حدِّ امکان – دارد.

سینما خیال اندیشه

دو نکته امّا: نماهای غیررنگی و سیاه‌وسپید تابلوهای نقّاشی پُرآب‌ورنگِ هنرمندِ به‌شدّت بیانگرایی چون ون‌گوگ کمی آزاردهنده است؛ و: گویا تحقیقات نشان داده‌اند که ون‌گوگ ازاین‌روی در ساعات پایانی عمرَش شلیک گلوله‌ی مرگبار را ناشی از تصمیم‌اش به خودکشی بیان کرده که نخواسته است دو جوان مست شلیک‌کننده‌ی واقعی به دام مجازات بیفتند.

عصر صنعت، مسخ طبیعت (۱۹۶۴)؛ اریک رومر

در زمانه‌ی ما بسیار بیشتر از زمان ساخت این فیلم، عناصر و نشانه‌های اگر نه زشت که متضادّ و مغایر با ترکیب‌بندی‌های بکر و طبیعی مناظری از رودها، دریاها، کوه‌ها، جنگل‌ها و روستاها یا بناهای قدیمی که در انطباق و هماهنگی با این ترکیب‌بندی‌ها پدید می‌آمده‌اند، به چشم می‌آیند و جان و روح آدمی را اگر چه اغلب ناخودآگاهانه و همچون دردی عادت‌شده از بیماری‌ای مزمن، می‌آزارند. چنانکه «اریک رومر» در این فیلم‌اش که البته حدود شصت سال پیش ساخته است، می‌گوید که اکنون حتّی یک هکتار زمین در فرانسه نمانده که از این عناصر و نشانه‌ها مصون مانده باشد و آنگاه دوربین‌اش چشم‌اندازهایی طبیعی و روستایی را نشان می‌دهد که از حضور بی‌قاعده‌ی سیم‌های برق و تلفن خدشه‌دار شده‌اند و یا خیابان‌هایی از شهر را نشان می‌دهد که دیگر آسمان‌اش به‌راحتی و بدون خدشه‌ی بی‌ترکیب و بی‌معنای زیبایی‌شناختی و البته صرفاً کاربردی این عناصر و نشانه‌های جهان صنعتی مدرن، قابل مشاهده و دسترسی نیست و نیز، بناهای تاریخی شهر را نشان می‌دهد که آن ها هم از چنین آسیب و خدشه‌ای در مشاهده‌ی زیبایی‌شناختی‌شان مصون نمانده‌اند. بدینسان این دوربین پیوسته در حرکت و جست‌وجو، در واقع واقعیّتی را به ما نشان می‌دهد که سال‌هاست هر روز و هرجا می‌بینیم و به آن همچون بیماری‌ای مزمن و گریزناپذیر عادت کرده‌ایم و البته از آسیب‌هایی که بر روح و جان‌مان وارد می‌کند، بی‌نصیب نمانده‌ایم و نمی‌مانیم. دغدغه‌ی اصلی رومر امّا، آسیبی‌ست که به منابع الهام شاعران و نویسندگان و هنرمندان وارد آمده است؛ آسیبی به منابع الهام زیبایی‌شناختی آفرینشگری هنرمندانه‌ی انسان در عصر مدرن. در ادامه او می‌کوشد با تکیّه بر نمودهایی از پیدایش جنبش یا گرایش «معماری فلزی» در شهر پاریس – به عنوان نمونه، برج ایفل – نشانه‌هایی از گرایشی نوین در زیبایی‌شناسی را بیابد که نه در جهت نفی مظاهر تمدّن صنعتی مدرن و تأثّر منفعلانه از آن، که در جهت اصلاحی هنرمندانه و انطباقی خلّاقانه با آن است. گرایشی که رومر تداوم آن را نیز پیشنهاد می‌کند. امّا آیا این، جست‌وجو و پیشنهادی‌ست صرفاً خوشبینامه؟ خوشبینی‌ای که یادآوری‌های آغازین دوربین از خدشه‌ی عادت‌شده‌ی چشم‌اندازهای طبیعی شهر و روستا، باورپذیری‌اش را دشوار می‌نمایاند؟

اورِلیا اشتاینر (۱۹۷۲)؛ مارگریت دوراس

داستانی مدرن از «بانوی داستان مدرن»، «مارگریت دوراس» که فیلم‌ساز نیز بود و نویسنده‌ی فیلم‌نامه‌ای چون «هیروشیما، عشق من»: داستان دختری گویا هجده ساله به نام «اورِلیا اشتاینر» از زبان درون‌گویانه‌ی راوی با صدای خود دوراس، بر نماهایی با حرکتی آرام و سیّال از رود سن در روزی سرد و بی‌روح و ابرآلود که با دوربینی بر قایقی شناور بر بستر این رود گرفته شده است. داستان، روایتی سیّال و

مدرن و سبکی سمبلیک و سوررئال دارد که در آن نقش راوی در تغییر و جابه‌جایی مداومی‌ست از اورِلیای دختر به پدر و مادرش – که گاهی انگار خود اوست، مسخ‌شده از حلول روح والدین‌اش در او – با روایت‌هایی مختلف و تعمیم‌پذیر از چگونگی جان‌سپردن‌شان در رویدادهایی از جنگ جهانی شوم و ویرانگر. راوی، داستان مدرن‌اش را بی‌وقفه روایت می‌کند و نیز آنچنان درونی که انگار اعتناعی به محتوا و فرم نماهای متحرّک رود سن که صدای او بر آن شنیده می‌شود، ندارد. نماهایی که شاید تنها ارتباط آشکارشان به سخن راوی، اشاره‌ی آغازین او باشد به حال‌وهوای دریای سنگین و ابرآلودی که او از پنجره‌ی اتاق تنهایی‌اش به آن می‌نگرد و به تداعی خاطراتی پُر اندوه برانگیخته می‌شود و نیز، سیّالیّت حرکت بی‌وقفه‌ی دوربین در نماهایی بلند به سیر تداعی‌شونده‌ی روایت راوی. بدین‌سان گویا ارتباط دوراس‌گونه‌ی تصویر سینمایی و روایت ادبی نیز، ارتباط سمبلیک و سوررئالی‌ست که معنای نهفته‌ی آن را می‌بایست در اعماق ضمیر ناخودآگاه راوی و خالق ادیب و فیلم‌سازش یافت.