برداشت بلند به مثابه جوهر زیبایی‌شناختی رئالیسم سینمایی؛ با مطالعه موردیِ فیلم مرگ آقای لازارسکو

حمیدرضا شاپور[۱]، **مسعود نقاش‌زاده**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۵/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۷

چکیده

در سال‌های اخیر، آثار فیلم‌سازان سینمای نوین رومانی، که درواقع نوعی واکنش به واقعیت اجتماعی محسوب می‌شوند، در محافل و جشنواره‌های هنریِ جهان، در قامت یک جنبش سینمایی سر برآورده و توجه منتقدان را به خود جلب کرده‌اند. برداشت بلند به عنوان رویکردی زیباشناختی، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های واقع‌گرایی در سینمای نوین رومانی به شمار می‌رود. آندره بازن به عنوان یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان واقع‌گرا تاریخ سینما، با اولویت بخشیدن به برداشت بلندِ توأم با وضوح عمیق، در برابر مونتاژ ـ که به گمان او نمایش واقعیت را دچار اختلال می‌کرد ـ به نحوی زیبایی‌شناسی واقع‌گرایی در سینما را تبیین و از فیلم‌سازان واقع‌گرا حمایت می‌کرد. این مقاله بر آن است تا با اتکا به آرای فیلم بازن و استفاده از رویکردی ترکیبی (روش توصیفی-تحلیلی)، بر پایهٔ تحلیل نحوهٔ بازنمایی واقعیت، برداشت بلند را به عنوان مؤلفهٔ بنیادین صورت‌بندی رئالیسم سینمایی در موج نوی سینمای رومانی مطالعه نماید. بدین منظور، فیلم *مرگ آقای لازارسکو* (به کارگردانی کریستی پویو) به عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین و برجسته‌ترین آثار موج نوی سینمای رومانی، به لحاظ سبک‌شناختی و فرمال مورد بررسی قرار گرفته است. در *مرگ آقای لازارسکو* برداشت بلند به مثابهٔ اسلوبِ بازنماییِ واقعیت عمل می‌کند و ابهام «امر واقع» را که جوهر زیبایی‌شناختی رئالیسم سینمایی است، عرضه می‌کند.

واژگان کلیدی: برداشت بلند، وضوح عمیق، رئالیسم سینمایی، موج نوی سینمای رومانی، مرگ آقای لازارسکو.

---

۱. کارشناسی ارشد سینما،دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: hamidrezashapoor@gmail.com

۲. دانشیار دانشکده تولید، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: m.naghashzadeh.ac@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

بیش از بیست سال است که سینمای رومانی به عنوان یکی از برجسته‌ترین دگرگونی‌ها در سینمای معاصر اروپا شناخته می‌شود؛ فیلم‌سازان نامتجانسی که اکثر آنها هنگامی که کار خود را شروع کردند، حدود سی سال داشتند، فیلم‌نامهٔ عموم کارهای‌شان را خودشان می‌نوشتند و در سال ۲۰۰۱ خواستار حمایت دولت از سینمای رومانی برای تولید آثاری دربارهٔ موضوعات حساسیت‌برانگیز اجتماعی بودند. کارگردانان تازه‌نفسی مثل کریستین مونجیو[3]، کریستی پویو[4]، کورنلیو پورومبوی[5]، رادو مونتان[6]، رادو جود[7] و کالین پتر نتزر[8] را باید ستارگان احیای دوبارهٔ سینمای رومانی به حساب آورد؛ کسانی که با فیلم‌های‌شان به‌گونه‌ای توأمان، نوعی شوخ‌طبعی گزنده و رئالیسم چالش‌برانگیز را برای سالن‌های سینمای غالباً قدیمی و فرسودهٔ رومانی به ارمغان آوردند.

نظریه‌پردازان و مدرسان مطالعات سینمایی بر این باورند که فیلم‌سازان سال‌های اخیر رومانی، با تجسم بخشیدن به ایدئال‌های آندره بازن در سینما، رئالیسم ناب او را محقق می‌سازند، طوری که برخی فیلم‌های آنان به عنوان بازتابی از واقعیت عمل می‌کنند و می‌توانند تدوینگری کارگردان و بیان‌گریِ بازیگر را به نفع «ابهام امر واقعی» محدود کنند. کارگردانان نسل جدید رومانی در ابتدای هزارهٔ میلادی با توجه به دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی به سوی سینمایی هدایت شدند که به‌طور ریشه‌ای به سنت نئورئالیست‌ها گرایش داشت: واقع‌گرایی عریان، انتقادی و سخت.

موج نوی سینمای رومانی برخی جنبه‌های سبک‌شناسانهٔ عمیقی که در سینمای معاصر تکرار می‌شوند را بازآفرینی می‌کند. بعضی از آنها ویژگی‌های خاص نئورئالیسم ایتالیایی و نئورئالیسم ایرانی در دههٔ نود میلادی هستند؛ بخشی از موج نوی فرانسوی سرچشمه می‌گیرند؛ برخی دیگر از «فرامینِ دگما ۹۵» می‌آیند. این مؤلفه‌ها می‌تواند در چند اصل سینماتوگرافیک خلاصه شوند: برجسته‌ترین آن‌ها، فیلم‌برداری سکانس‌ها به صورت برداشت بلند، و همچنین، استفاده از دوربین به سبک سینما وریته، نورپردازی و چیدمان مینیمالیستی، میزانسن طبیعی و فیلم‌برداری در محل‌های واقعی که غالباً در محیط‌های شهری صورت می‌گیرد. روایتگری نیز در کنار پرداخت ساده و بی‌پیرایهٔ زمان و فضا و همراهی با ضدقهرمان‌ها و حاشیه‌ها به عنوان کاراکترهای کلیدی از منطق مینیمالیستی - رئالیستی پیروی می‌کند. این فهرست مختصرِ تکنیک‌ها و رویه‌ها می‌تواند به‌منزلهٔ مبانی «دستور زبانِ» مشترک موج نوی رومانی تلقی گردد. این جستار تلاش می‌کند به برداشت بلند به عنوان یکی از شاخص‌ترین مؤلفه‌های سبک‌شناسانهٔ رئالیستی این سینما به عنوان یک کل بپردازد و فیلم‌های برگزیدهٔ رومانیایی اخیر و خصوصاً فیلم سینمایی *مرگِ آقای لازارسکو*[9] (۲۰۰۵) به کارگردانی کریستی پویو را از نقطه‌نظر رئالیستی و با اهتمام به برداشت بلند در آنها مورد بررسی قرار دهد. هدف بنیادین در اینجا، واکاوی نحوهٔ بازنمایی واقعیت بر پایهٔ آرای آندره بازن با اتکا به برداشت بلند و با مطالعهٔ سینمای موج نو رومانی در دو دههٔ اخیر است، و درنهایت، این پژوهش به دنبال پاسخگویی به این پرسش اساسی است که جوهر واقع‌گرایی در آثار سینمایی متأخر رومانیایی با توجه تفکرات نظریه‌پردازان رئالیست سینمایی چگونه پیکربندی می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

با وجود جست‌وجوی بسیار در میان خیل کتاب‌های مربوط به مطالعات سینمایی، و نیز، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و مقالات چاپ‌شده در ژورنال‌های هنریِ دانشگاهی داخل کشور پیرامون سینمای رومانی و آثار فیلم‌سازان متأخر آن، آشکار شد که تاکنون در ایران، هیچ پژوهشی دراین‌باره انجام نگرفته است. بااین‌همه، چند کتاب در دنیای انگلیسی‌زبان، پیرامون سینمای رومانی منتشر شده است که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

ــ ناستا، دومینیک (۲۰۱۳)، *سینمای معاصر رومانی: تاریخ معجزهٔ غیرمنتظره*، لندن و نیویورک: انتشارات وال‌فلاور.

این کتاب برخلاف دیگر کتاب‌ها که بر روی تاریخ سینمای ملی متمرکز می‌شوند، نه‌فقط بر روی دوره‌ها و گرایش‌های سینمای رومانی متمرکز می‌شود، بلکه به تولیدات فیلم‌سازان مستقل نیز توجه می‌کند. برای آنکه مخاطب به درک بهتری از هر دو جنبهٔ ویژهٔ بالکانی و لاتین فیلم‌های نوین

3. Cristian Mungiu
4. Cristi Puiu
5. Corneliu Porumboiu
6. Radu Muntean
7. Radu Jude
8. Călin Peter Netzer
9. The Death of Mr. Lazarescu

رومانیایی دست یابد، برخی فصول کتاب، به مفاهیمی از جامعه‌شناسی، فلسفه، قوم‌نگاری و نظریهٔ ادبی پرداخته‌اند.

ــ دورو، پاپ (۲۰۱۴)، *موج نوی سینمای رومانی: یک مقدمه*، جفرسون، کارولینای شمالی: انتشارات مک‌فارلند.

با بهره جستن از رویکرد تطبیقی و جست‌وجو به منظور یافتن شباهت‌های سبک‌ها و گرایش‌های سینمایی، این مطالعه مشخص می‌کند که کارگردانان جوان رومانیایی عضوی از جامعهٔ بزرگ‌ترِ راه و روش فیلم‌سازیِ اروپایی هستند.

ــ استویانووا، کریستینا؛ دوما، دانا (۲۰۱۹)، *سینمای جدید رومانی*، ادینبورگ: انتشارات دانشگاه ادینبورگ.

این کتاب از مجموعه مقالاتِ پیشگامانه‌ای تشکیل شده که دربارهٔ پدیدهٔ تازهٔ سینمای رومانی، به‌طور زیبایی‌شناختی، نظری و تاریخی بافتارسازی می‌کند. محققانی از سراسر اروپا و آمریکای شمالی گرد هم آمدند تا روی رئالیسم، مینیمالیسم و تصنع بینارسانه‌ای، رویکردها و مسائل هویت ملی و جنسی فیلم‌های نوین رومانی مطالعهٔ ژرفی کنند.

روش‌شناسی و منطق اجرایی پژوهش

روش‌شناسی این پژوهش، روش توصیفی-تحلیلی (رویکرد ترکیبی) است، و از دیدگاه هدف، علیرغم این‌که به ماهیت و ذات یک پدیده و روابط بین متغیرها معطوف است، نهایتاً پژوهشی کاربردی خواهد بود. همچنین بر اساس ماهیتِ داده‌ها، نوعی پژوهش کیفی به شمار می‌آید و روش گردآوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و جست‌وجو در منابع اینترنتی انجام می‌گیرد. درعین‌حال، پژوهش پیشِ رو بر پایهٔ تبدیل داده‌های مشاهده‌ای به داده‌های متنی پیش می‌رود. مبنای تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، آرای نظریه‌پردازان رئالیست سینما و برجسته‌ترین آنها، آندره بازن، است، و بر همین اساس، از فیلم‌هایی با قابلیت انطباق حداکثری با این رویکرد بهره جسته می‌شود. با وجود اشارهٔ مستقیم و غیرمستقیم به آثار مختلف سینمای موج نوی رومانی در مدت دو دههٔ گذشته، مطالعهٔ موردی جامع و دقیقی از فیلم *مرگ آقای لازارسکو* ساختهٔ کریستی پویو صورت خواهد گرفت.

رئالیسم در سینما

حقیقت در یک فیلم چگونه به نمایش درمی‌آید؟ این یکی از بزرگ‌ترین مسائل سینمای نوین هزارهٔ سوم میلادی است. پرسش چنددهه‌ای که سینمای کلاسیک هیچ‌گاه با آن مواجه نبود. شاید پیش‌تر فیلم‌هایی توانسته بودند اشاره‌ای به حقیقت به شکل درونی و منقبض، به‌طور نمونه در محتوای فیلم‌نامه‌ها، شرح روان‌شناسانهٔ شخصیت‌های داستانی و یا در قالب پیش‌انگاشت‌های فلسفی داشته باشند. بااین‌همه، همگام با مدرنیته، و برای نخستین مرتبه، سینما دریافت که دیگر محکوم به ترجمهٔ حقیقتی خارجی در قیاس با خود نیست و از رهگذر خود قادر است ابزاری جهت تحریض و به چنگ آوردن حقیقتی باشد که صرفاً متعلق به خود (سینما) است. آندره بازن که هرگز دست‌کاریِ دخالت‌آمیز و استیلاگر در واقعیت را تحمل نمی‌کرد، احتمالاً اولین نظریه‌پردازی است که تصمیم گرفت تا ظرفیت هستی‌شناسانهٔ سینما در آشکارسازیِ حقیقت چیزها را از حیث نظری تبیین نماید.

آندره بازن معتقد بود که سینما باید با دقت هرچه‌تمام‌تر واقعیت را بازنمایی کند، زیرا دل‌مشغولی هنر و هنرمندان از دوران کلاسیک همین بوده است. عکاسی واپسین دیوار میان هنر و واقعیت را از میان برداشت، چراکه دیگر لازم نبود انسان واسطهٔ فرآیند بازنمایی واقع شود: «برای نخستین بار میان خودِ موضوع]هنر[و بازتولید آن وساطت یک عاملِ غیرزنده حائل شده است» (بازن، ۱۳۹۳: ۱۱). درنتیجه، «سرشت عینیِ عکاسی، اعتباری به آن می‌بخشد که در دیگر شیوه‌های تصویرسازی دیده نمی‌شود» (بازن، ۱۳۹۳: ۱۱). کافی است حرکت و صدا را به عکاسی بیفزایید تا سینما حاصل شود؛ دقیق‌ترین ابزاری که بشر تا امروز برای بازتولید واقعیت ایجاد کرده است: «نوعی واقع‌گرایی تمام‌عیار، نوعی بازآفرینی جهان بر صورت خودش، تصویری که آزادی هنرمند برای تأویل و نیز برگشت‌ناپذیری زمان، آن را از قید رهانده است» (بازن، ۱۳۹۳: ۱۷).

اگر سرشت سینما دستیابی به چنین واقع‌گرایی تمام و کمال و منسجمی است، پس باید گفت نمای دارای «وضوح عمیق»[10] و بلندمدت، بدون برش به نمای بعدی، رئالیستی‌ترین تکنیک سینماست. بازن در نقد تصنعیِ بودن سکانس‌های نما / نمای عکس جهت (که معمولاً برای نمایش گفت‌وگوی شخصیت‌ها در فیلم‌های هالیوودی استفاده می‌شود) می‌گوید: «وضوح عمیق، رابطهٔ تماشاگر و تصویر را از آنچه در زندگی روزمره است، نزدیک‌تر می‌سازد. بنابراین، می‌توان گفت که ساختار آن، فارغ از

10. depth of field

محتوای تصاویر، واقع‌گرایانه‌تر است» (بازن، ۱۳۹۳: ۲۷). برخلاف آیزنشتاین که مدعی بود تدوین باعث مشارکت فعالانهٔ مخاطب در جمع‌بندی معنای سکانس می‌شود، بازن اعتقاد داشت که تدوین از تصاویر ابهام‌زدایی و پیام آنها را ساده‌سازی می‌کند.

آندره بازن در تقابل با آیزنشتاین، بر بنیان عکاسانهٔ سینما تأکید می‌ورزد. از منظر بازن، در هر نمای واحد، معنا و ارزش زیبایی‌شناختی قابل‌توجهی نهفته است. با وجود این‌که تدوین در اثر سینمایی نقش غیرقابل‌انکاری ایفا می‌کند، اما به باور بازن نمی‌بایست آن را به عنوان بنیادی‌ترین ابزار تلقی نمود. در حقیقت، این‌چنین بازن به اسلوبی سینمایی اعتبار دوچندان می‌بخشد که در کنار بهره جستن از برداشت بلند، وضوح عمیق نیز به کار گرفته شود. در حقیقت، در ایدئال بازن چنین مفروض است که به واسطهٔ یک برداشت بلند، یک کنش کامل در یک نمای واحد ضبط شود و تدوین به عنوان اتصال‌کنندهٔ کنش‌هایی لحاظ شود که هر یک کیفیات و ارزش هنری متمایزی در خود دارند.

منشأ باور بازن به فیلم‌برداری یکه از یک کنش کامل به روش برداشت بلند، به ایده‌های ارسطو ارجاع می‌یابد. ارسطو بر این باور است که تراژدی امر تام را تصویر می‌کند؛ «امر تام امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیزی دیگری آمده باشد، اما در دنبال خود امری است که به حکم طبیعی وجود دارد و یا به وجود می‌آید. اما پایان امری است که برعکس این یعنی برخلاف آغاز باشد و آن عبارت است از چیزی که به ذات خویش و به حکم طبیعت همیشه و یا در بیشتر اوقات، در دنبال چیز دیگر باشد اما در دنبال آن دیگری چیزی نباشد؛ میانه هم عبارت است از امری که به ذات خویش دنبال امر دیگر آید و همچنین امر دیگری در دنبال آن بیاید» (کیسبی‌یر، ۱۳۹۴: ۱۲۴).

بر مبنای دیدگاه بازن، مونتاژ و بیان‌گرایی که آن را با تعبیر «اکسپرسیونسیم» خطاب می‌کند، با واقعیت‌گرایی تناسبی ندارد و ازآنجاکه این امور با حواس آدمی بیگانه است، آنها را معنایی در تضاد با رئالیسم می‌داند. بنابراین بازن در دستگاه نظری خود، تا حد امکان از بهره جستن از تمهیدات و فنون مصنوعی به منظور خلق معنا در فیلم دوری می‌ورزد. برای تحلیل آرای بازن دراین‌باره باید گفت که او برخلاف نظریه سینمایی آیزنشتاین که مبتنی بر تدوین است، بر «نما-فصل» یا همان «پلان-سکانس»[11] و نمای بلند بدون قطع تأکید می‌ورزد. درواقع، از نقطه‌نظر بازن برداشت بلند، خود یک کل را تشکیل می‌دهد و درعین‌حال یک جزء نسبت به کل فیلم در نظر گرفته می‌شود.

برداشت بلند به عنوان یک تمهید واقع‌گرایانه

بازن در تحلیل خود، تاریخ سینما را با پیگیری سبکی دنبال می‌کند که به زعم وی بر کلیهٔ سبک‌های دیگر برتری می‌جوید و سرانجام سینماگران آن را برمی‌گزینند (از انتهای دههٔ ۱۹۳۰ میلادی به بعد و در خلال جنگ جهانی دوم). در این سبک، میزانسن و وضوح عمیقی که به آن ضمیمه است، بر مونتاژ و اکسپرسیون بودن ترجیح داده می‌شود و توفیق نهایی را از آن واقعیت می‌نماید. البته بازن می‌داند گسترش گونه‌ای از فیلم‌های خامِ تازه تولیدشده به سهولت استفاده از تکنیک «وضوح عمیق» منتهی شد، ولی برای نقش خودآگاهیِ فیلم‌ساز در انتخاب چنین سبکی اهمیت ویژه‌ای قائل می‌شود. او بر این باور است که این خودآگاهی، با هم‌نهادِ[12] فرجامینی همراه است که در روند دیالکتیک سبک‌ها، به دست می‌آید. دیالکتیک بازن، ماحصلِ مستقیمِ روند پیشرفت دستگاه‌ها و ابزارهای تولیدی نبود. بازن درصدد آن است تا برای این‌که نتایج مونتاژ را یک‌سره نفی نکند، آن را به بطن واقع‌گراییِ خویش جذب کند؛ آنچه بوردول از آن با عنوان «دیالکتیک روایت‌گرایانه[13]ی بازن» یاد می‌کند و منظورش همین ادغام فرم‌محور است (بوردول، ۱۳۸۱: ۱۱۲).

باید توجه داشت که نئورئالیزم ایتالیایی روش ویژه‌ای در سبک فیلم ایجاد کرد. در سال **۱۹۴۵**، جنگ قسمت عمدهٔ چینه‌چیتا[14]ی رم را ویران ساخته بود، بنابراین پلاتو محدود و تجهیزات صوتی کمیاب بود. درنتیجه، ساخت میزانسن‌های نئورئالیستی، متّکی بر محله‌های واقعی مبتنی بود و فیلم‌برداری آن خامی و زمختی فیلم‌های مستند را به خود گرفت. دربارهٔ این وضعیت روبرتو روسلینی اذعان می‌کند که «بخش قابل‌توجهی از نگاتیوها را از عکاسان خیابانی خریداری کرده است»، پس فیلم *رم، شهر بی‌دفاع* با فیلم‌های

11. plan-séquence (sequence shot)
12. synthesis
13. Dialectique du récit
14. Cinecittà

دارای کیفیات گوناگون فیلم‌برداری شد (بوردول، ۱۳۸۸: ۵۰۴). فیلم‌برداری در خیابان‌های و خانه‌های شخصی مسکونی موجب شد که فیلم‌برداران ایتالیایی شیوه‌ای پیش بگیرند که در آن ساختار نورپردازی «سه‌نقطه‌ای» مسلط هالیوودی رعایت نمی‌شد.

از سوی دیگر، دوپهلویی فیلم‌های نئورئالیستی این دوره نیز محصول نوعی روایت است که از ایجاد آگاهی دانای کل بر تمامی وقایع احتراز می‌ورزد، چنان‌که آگاهی بر کلیت واقعیت نیز امکان‌پذیر نیست. گرایش نئورئالیسم «به «طرح و توطئهٔ مقطعی»[15] و «روایتگری نامحدود» موجب شد تا بسیاری از فیلم‌های این جنبش برخلاف سینمای جریان اصلی هالیوودی، دارای پایان باز باشند (بوردول، ۱۳۸۸: ۵۰۵).

باید یادآور شد که بازن به‌طور مطلق تدوین را برابرنهاد[16]ی هم‌تراز با برداشت بلند و سبک واقع‌گرایانهٔ ناشی از نمایش یکپارچه میزانسن نمی‌دانست. بازن، حتی بهره جستن از تدوین به منظور کنار هم قرار دادنِ برداشت‌های بلند را که به عنوان یک ضرورت در حفظ وحدت فضایی مطرح بود، به منزلهٔ یک امکان فرعی در نظر داشت. بنابراین آنچه برای روایت دیالکتیکی او اهمیت داشت، این بود که سبکِ برداشت بلند با وام‌گیری ماهیت هستی‌شناختی تدوین، به غنای سبکی خود اضافه می‌کرد. این ماهیت، چیزی جز خرد کردن رویداد به قسمت‌های کوچک‌تر نبود. اما بازن نه‌تنها روش‌های بهره‌جویی از تدوین، مثل مونتاژ جاذبه‌ها در آثار آیزنشتاین و مونتاژ شتاب‌گیرنده در تجربه‌های آبل گانس را نمودِ تام و بی‌نقص آن در نظر نمی‌گرفت، بلکه به علت ماهیت تهاجمی این روش‌ها در خدشه‌دار ساختنِ واقعیتِ رویداد، آنها را نفی می‌کرد.

برای بازن منتهای استفادهٔ هستی‌شناسانه تدوین در میزانسن‌هایی بود که بر پایهٔ وضوح عمیق بودند. وضوح عمیق، روح تدوین را فارغ از روش‌های تهاجمی در خود دارد. از دریچهٔ وضوح عمیق، واقعه می‌توانست در یک قاب تصویری قطعه‌قطعه شود. در این صورت وضوح عمیق می‌تواند لایه‌های متمایز کنش را در یک تصویر واحد بازنمایی کند. بازن «طلایه‌دار این تمهید را فیلم *قاعدهٔ بازی*[17] عنوان می‌کند» (روشنی پایان، ۱۴۰۰: ۴۸)؛ زیرا با وجود آن‌که احتمالاً حتی در برخی از آثار گریفیث هم ردّ این تکنیک را می‌توان یافت، اما بهره‌جویی آگاهانه از وضوح عمیق در جایگاه یک تمهید سبکی، برای اولین بار در این فیلم فرانسوی صورت گرفت. جایی که رنوار واقعه را تنها در یک برداشت دکوپاژ می‌کند، اما بازن بسیار خوش‌اقبال بود که زمانی این ایده‌ها را پیش می‌کشید که انقلاب زیبایی‌شناختی اورسون ولز در *همشهری کین*، هنر هفتم را تحت‌الشعاع قرار داده بود.

برای بازن، *همشهری کین* نمونه‌ای عینی برای اثبات توانایی‌های حیرت‌انگیز وضوح عمیق بود. وضوح عمیق می‌توانست از طرفی، به‌عنوان کامل‌ترین تمهید برای حفظ تداوم مکانیِ رویداد باشد و کامل‌تر از آنچه استادان سینمای صامت به آن رسیده بودند، واقعیت زمانی واقعیت را نیز حفظ کند؛ و از طرف دیگر، با محافظت از ابهام‌ها و پیچیدگی‌های واقعیت که در کنش‌های پراکنده در سطح تصویر تقویت می‌شد، مخاطبان را در گزینش یک یا چند کنش نمایش یافته روی پرده، آزاد بگذارد.

به زعم بازن، سنتی که توسط ولز و رنوار غنی شده بود، «غایت واقع‌گرایانهٔ خود را در سینمای نئورئالیسم ایتالیا می‌یابد» (استم، ۱۳۹۳: ۹۹). اما روسلینی برخلاف سینمای رنوآر که هرگز حقیقت در آن به شیوه‌ای قهرآمیز به دست نمی‌آید، روش دوگانه‌ای را پیش می‌گیرد که مبتنی بر دستیابی به حقیقتی رها و آشکارشده (*سفر به ایتالیا* (۱۹۵۴))، و همچنین، حقیقتی منقبض و به تصرف درآمده (*ترس*[18] (۱۹۵۴)) است. در اینجاست که مخاطب با پرسش عظیم سینمای نئورئالیسم ایتالیا مواجه می‌شود: چگونه و در دل کدام تصویر از واقعیت، پاره‌ای از حقیقت پدید خواهد آمد؟ سینماگران مطرح نئورئالیسم ایتالیا از همان ابتدا متوجه شدند که حقیقت در سینما نه امری «زبانی»، بلکه «هستی‌شناسانه» است و سینما باید در مواجهه با واقعیت، مسیرشان را به قصد دستیابی به کمالِ شباهت با واقعیت و همچنین امحای هر چه بیشتر پیش‌طراحی‌ها و پیش‌آماده‌سازی‌ها از نو بسازند. فیلم‌سازانی نظیر روسلینی هرگز از این اعتقاد تخطی نمی‌کنند و پیوسته از لزوم عزیمت از وضعیت چیزها در واقعیت‌شان، همان‌گونه که هستند،

15. slice-of-life plot construction
16. antithesis
17. The Rules of the Game (La règle du jeu)
18. Fear

می‌گویند؛ و این دقیقاً همان چیزی است که بازن به خاطر آن، ستایشگر روسلینی است.

در حقیقت، در واکنش به جنبش‌های سبک‌شناختی مونتاژِ شوروی در سال‌های میان دو جنگ جهانی، اکسپرسیونیسم آلمان و نیز تبلور مونتاژ روایی در سینمای آمریکا، بازن در جستار خود، از ظهور رویکردی در سینما پرده‌برداری می‌کند که نه مبتنی بر تولید درام از طریق تدوین، بلکه مبتنی بر بازنمایی واقعیت از طریق پلان-سکانس و استفاده از وضوح عمیق است؛ تکنیک‌هایی سبکی که به تداوم فضای نمایشی و طبیعتاً استمرار زمانی آن توجه دارند (Vaughan, 2009: 106). بازن تشریح می‌کند، وضوح عمیق که به دنبال برانگیختن توجه بیننده نیست، بر رابطهٔ بین تماشاگر و تصویر تأثیر گذاشته و ارتباط واقعی‌تری با فضای دیده‌شده برقرار می‌کند، و ازاین‌رو، نقش ذهنی فعال‌تری دارد و حتی مشارکت تماشاگر را برانگیخته می‌کند.

برداشت بلند و وضوح عمیق منضم به آن، در نزد بازن به دلایل مختلفی حائز اهمیت است: هم وحدتِ مکان و ارتباط میانِ اشیاء در آن مکان را حفظ می‌کند، و هم به تماشاگر نوعی آزادی جهت مدیریت روندِ تماشای فیلم اعطا می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، مخاطب با چه ترتیبی، چه مدت‌زمانی و به چه چیزی نگاه بیفکند، و این‌که مخاطب می‌تواند ترکیبِ ویژهٔ خود را از روندِ دیدن بیافریند. آنها با یکدیگر ابهامِ آن مکان را (همان ابهامِ اگزیستانسیالیستی که در زندگیِ واقعی در اطرافِ ما وجود دارد)، محافظت می‌کنند.

به‌طورکلی، میزانسن‌محوری که درواقع همان امتزاج برداشت بلند و وضوح عمیق است می‌تواند دو اسلوب را به یکدیگر مرتبط سازد؛ اسلوب نخست، روندی مستندوار است، زمانی که دوربین به تماشاگر این «امکان را می‌بخشد تا واقعه را تماشا کند» (نئورئالیسم‌های ایتالیا) و دیگری، ترجمانی زیبایی‌شناختی‌تر از واقعیت است، چنان‌که «رئالیسم به‌طور انحصاری از احترام به وحدتِ مکانی مشتق می‌شود»، نظیر آثار سینمایی اورسون ولز، آندری تارکوفسکی و تئودوروس آنجلوپولوس (توتارو، ۱۴۰۰: ۱۰۴).

تدوین بیان‌گرایانهٔ کلاسیک با کنار هم گذاشتن تصاویر، و نه از درونِ خود آن‌ها، معنی می‌سازد. این یک فریب است و آزادیِ مخاطب را جهت گزینش محدود می‌سازد، و همچنین، ابهام اگزیستانسیالیستی را که ممکن است در صحنه موجود باشد زایل می‌سازد. ازاین‌رو این شیوه، چه در مکان، چه در زمان و چه در اخلاق، به واقعیت وفادار نیست. چیزی که بسیاری آثار برگزیدهٔ موج نوی رومانی از آن احتراز می‌کنند. همان‌طورکه پیش‌تر نیز گفتیم، بازن مخالفِ تمام و کمال تدوین نیست زیرا درهرصورت ساختار فیلم را بنا می‌کند، یعنی همان برش‌های ضروری جهت اتصال صحنه‌ها و فصل‌های غیر مرتبط، اما با توهم بصری[19] ـ سوپرایمپوز، دیزالو، نماهای تمهیدی[20] ـ خلق‌شده معارض است (Frierson, 2018: 207)؛ به‌عبارت‌دیگر، با تدوینِ بی‌روح و پیش‌پاافتاده در یک صحنه و یا تدوین بیان‌گرایانه، که معنا را به واسطهٔ کنار هم قرار دادن تصاویر و نه از محتوای آنها می‌سازند، مخالف است. بازن بر این باور است که سینماگر، یک رسالت اخلاقی در قبال مخاطبان خود دارد که بر مبنای آن می‌بایست برگردان متعهد به رویداد/مکان/زمان را در جوهر حقیقی خود ارائه دهد. البته نباید فراموش کرد که سینما در پلان - سکانس، یا به‌عبارت‌دیگر، برداشت بلند، در هر دو سوی اقیانوس اطلس توسط برادران لومیر و ادیسون متولد شد.

پیوند برداشت بلند و رئالیسم در سینمای موج نوی رومانی

نسل جدید سینماگران اهل رومانی به منظور عبور از سینمایی که تبلیغات‌چیِ منویاتِ حکومتِ اقتدارگرای کمونیستی نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی در این کشور بود، از سبکی بهره جستند که مشخصهٔ آن نماهای طولانی و برداشت‌های بلندی بود که بر وجه مادی و عادی زندگی پافشاری می‌کنند، و درعین‌حال، به تنش موجود در آن دامن می‌زنند، به‌گونه‌ای که در سینمای تمثیل‌محورِ گذشته هیچ‌گاه امکان‌پذیر نبود. برداشت بلند، تنها یک تکنیک مسلط در سینمای معاصر رومانی نیست، بلکه نشان یک واکنش جمعی به گذشته‌ای ستمگرانه است.

صنعت سینمای رومانی در ابتدای دهۀ ۱۹۶۰ شکوفا شد، اما با آغاز دوران زمامداری نیکلای چائوشسکو در ۱۹۶۷ به‌سرعت بنیادی‌ترین زیرساخت‌های خود را از دست داد و عملاً امکان اکران فیلم‌های رومانیایی در

19. optical illusion
20. process shot

خارج از بین رفت (Nasta, 2013: 20). در سال‌های حکمرانیِ چائوشسکو تنها یک فیلم در سطح بین‌المللی تماشاگران انبوهی پیدا کرد، فیلم درام حماسی - تاریخی موسوم به آخرین *جنگ صلیبی*[۲۱] (یا *مسیحای شیردل*) در سال ۱۹۷۰ که برای توزیع به کمپانیِ کلمبیا - وارنر فروخته شد، به انگلیسی دوبله شد و در چهل کشور و هجده کانال تلویزیونی پخش شد (Nasta, 2013: 29).

ــ «عدم رضایت از سینمای آن دوره به‌زودی پاسخ فیلم‌سازان جوانی را در پی داشت که با یکدیگر جهت پیدا کردن روش‌هایی متمایز و نوآورانه در فیلم‌سازی، هم در سطح روایتگری و هم در سطح عناصر بصری، رقابت می‌کردند. کریستی پویو از دوربین روی دست و روایت‌هایی با دورهٔ زمانی کوتاه استفاده کرد، با تکنیک پایهٔ مشاهدهٔ عمیق که سریعاً فیلم‌سازانی مثل پورومبوی و مونجیو نیز از آن بهره‌جویی کردند» (Pop, 2014: 28).

فیلمی که می‌توان گفت حداقل ابرازگرِ حضور رومانی در سینمای مدرن جهان بوده، فیلمی است که اولین جایزهٔ جشنوارهٔ کن را پس از پنجاه سال برای سینمای رومانی به همراه داشت: *مرگ آقای لازارسکو*، یک کمدی تاریک پیرامونِ وضعیت جسمی یک مهندس بازنشسته به نام دانته رموس لازارسکو (نقش آن را ایوان فیسکوتانو[۲۲] بازی می‌کند) است که به حالت بوروکراتیک و کمیکی پی‌درپی از یک بیمارستان به بیمارستان دیگری او را پاس می‌دهند تا بالاخره بدون مقدمه مرگِ وی فرامی‌رسد. سبک و تم‌های فیلم *مرگ آقای لازارسکو* صراحتاً نشان‌دهندهٔ عکس‌العملی علیه سینمای تمثیلی بی‌مایه‌ای است که مردم رومانی، آن‌هایی که هم‌زمان با پویو می‌زیستند، تحت آن رشد کردند. این فیلم با برداشت‌های بلند متعددی که درازای آن به چند دقیقه نیز می‌رسید، آغازگر جریانی نو در سینمای به فراموشی سپرده‌شدهٔ رومانی بود.

موج نو سینمای رومانی، در ادامه منتقدان را نیز شیفتهٔ خود کرد. رئالیسمِ روان‌شناختی فیلم‌های این جریان سراسر متکی به نفس و برانگیزنده بود. بدین‌ترتیب، فیلم‌های کشور رومانی، شگفت‌انگیزترین نامزدهای دریافتِ جوایز در جشنواره‌ها شدند، و آن فیلم‌هایی که در سالن‌های سینمای خارج از کشور اکران شدند، در فهرست فیلم‌های برگزیدهٔ بسیاری از منتقدان جای گرفتند. مجلهٔ *سایت اند ساوند*[۲۳] در مقاله‌ای مدعی شد که «در اینجا با «موج نو» اصیلی در اروپای شرقی رودررروییم که می‌شود آن را با موج نوی سینمای چکسلواکی در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ یا موج سیاه سینمای یوگسلاوی در همان مقطع زمانی قیاس کرد» (Lit-tman, 2014). اِی. اُ. اسکات در مقاله‌ای در سال ۲۰۰۸ با عنوان «موج نو در دریای سیاه»، نقطهٔ اوج بحث خود را بررسی ریشه‌ای موج نوی سینمای رومانی در نظر گرفت، آن هم هنگامی که فیلم مشهورِ *۴ ماه و۳ هفته و۲ روز*[۲۴] همچنان در سالن‌های سینمای آمریکا سروصدا می‌کرد (Scott, 2008). برداشت‌های بلند کاملاً با رئالیسم روان‌شناختی منطبق بود، و چنین نماهای طولانی، نه‌تنها در ستایش‌شده‌ترین فیلم‌های رومانیایی آشکار بود، بلکه در کارهای یک نسل از سینماگرانی که به شکل خارق‌العاده‌ای مهارت داشتند و هم‌زمان از سینمای «استعاریِ» بی‌روحِ دورانِ جوانی خود منزجر بودندْ متداول شد.

نمای طولانی ورای هر چیز، احساس گذر زمان را تقویت می‌کند. همان‌طورکه دیوید بوردول می‌گوید:

ــ فیلم‌ساز وقتی از نمای طولانی یا برداشت بلند، به‌خصوص نمایی که ثابت و بی‌حرکت باشد، بهره می‌جوید در حقیقت از ما می‌خواهد تمام زمان مردهٔ بین ژست‌ها و بیان‌های مهم‌تر یا دیالوگ‌های کاراکترها را ثبت کنیم. همچنین می‌تواند از طریق خلق تعلیق (مثل فیلم *زندگی محض*[۲۵]، ساختهٔ پارک سانگ‌هون (۲۰۱۲) یا غافلگیری (مثل فیلم *افسون دیگران*[۲۶]، ساختهٔ ریوتارو نینومیا، ژاپن (۲۰۱۲) یا هر دو (مثل فیلم مستندگونهٔ *پارک مردم*[۲۷] (۲۰۱۲)) امتیازات هنری به اثر اعطا کند. نمای طولانی ضمناً می‌تواند نشانهٔ مهارت و ذوق هنری سینماگر باشد، کیفیتی که اکثر سنت‌های هنری ارج می‌نهند. یک نمای طولانی که خوب و پخته به اجرا درآمده باشد، ممکن است همانند تک‌خوانی یا به‌اصطلاح آریایی بی‌وقفه در اپرا باشد؛ جسارت نشأت‌گرفته از اعتمادبه‌نفس خالق آن می‌تواند لبخند به لبِ شما بیاورد» (Bordwell, 2012).

دانستن قدر زمان مرده و خلق تعلیق در مورد کاربرد

21. The Last Crusade
22. Ioan Fiscuteanu
23. Sight & Sound
24. 4 Months, 3 Weeks and 2 Days
25. A Mere Life
26. The Charm of Others
27. People's Park

نماهای طولانی و برداشت‌های بلند در سینمای معاصر رومانی حقیقتاً مصداق دارد؛ فیلم‌سازان رومانیایی کمالِ بهره‌گیری را از آزادیِ سبک‌پردازیِ خود می‌برند تا تماشاگر را مجبور کنند قاب تصویری را که مشاهده می‌کند، مورد واکاوی قرار دهد.

سینماگران از نمای طولانی، فقط به عنوان تمهیدی برای ارتقای کیفیت هنری فیلم‌های خود استفاده نمی‌کردند، بلکه با استفاده از نمای طولانی از راه چشم‌وهم‌چشمی به یکدیگر پاسخ می‌دادند. کارگردانی چون اورسن ولز، در پاسخ به نمایی طولانی و مؤثر در فیلمی از اتو پرمینجر، احتمالاً با طراحی نمایی طولانی‌تر و شگفت‌انگیزتر در فیلم بعدی خود واکنش نشان داد؛ در چنین حالتی، رقابت به معنای واکنش است. به نظر باید از این جایگاه نیز به عملکرد نماهای طولانی در سینمای معاصر رومانی نگاه کرد؛ نه به عنوان شکلی از رقابت میان سینماگران معاصر رومانی، بلکه به مثابهٔ روشِ ارزیابی آنها از کار فیلم‌سازان نسل قبل از خود و واکنش به آن. مونجیو، پویو و پورومبوی و دیگر فیلم‌سازان این نسل که از سینمای تمثیلی رومانی منزجر هستند با نماهایی طولانی به آن سینما واکنش نشان می‌دهند، که نه‌تنها از نظر کیفیت از کار سینماگران نسل پیشین برترند، بلکه به روشی ایدئولوژیک از طریق آزادی درنگ کردن برای تأمل بر هر موضوعی به مدتی طولانی، تعریف می‌شوند.

برایان هندرسن در مقالهٔ «به سوی سبکی غیربورژوایی در فیلم‌برداری»[۲۸] (۱۹۷۰) که دربارهٔ گرایش رو به فزون ژان لوک گدار مبنی بر استفاده از نماهای متحرک و طولانی در فیلم‌های پس از سال‌های اولیه‌اش است، معتقد است «گدار تصور فردگرایانه از قهرمان بورژوای داستان را مردود می‌شمارد» و این با ایدئولوژی واکنش‌محورِ سینمای نوین رومانی صدق می‌کند (Henderson, 1970: 2). سبک فیلم‌برداری عمدهٔ سینماگران سرشناس معاصر رومانی، همین «سنت غیربورژوایی» است که به‌افراط کشانده شده و شیفتگی به تأکید مداوم بر یکنواختی و اضطرابِ نشأت‌گرفته از زندگی در یک کشور کمونیستی در آن آشکار است.

دکتر دومینیک ناستا، پژوهش‌گر سرشناس سینمای رومانی در کتاب خود، *سینمای معاصر رومانی: تاریخ معجزهٔ غیرمنتظره*[۲۹]، به این نکته اشاره می‌کند که فیلم *۴ ماه و ۳ هفته و ۲ روز* از وجوه مختلفِ آینهٔ تمام‌نمای سینمای معاصر رومانی است، و بدین‌ترتیب روی نماهای طولانی فیلم تأکید می‌کند. نویسنده در فصلی با عنوان «پارادایم ۴، ۳، ۲»، اثر سینمایی مونجیو را در پس‌زمینهٔ گرایش‌هایی تحلیل می‌کند که در فیلم‌های کارگردانانی نظیر پویو و پورومبوی مشاهده می‌شود. *۴ ماه و ۳ هفته ۲ روز* به‌طور آشکار به این جریان مینیمالیستی وفادار است، نکته‌ای که بررسی دقیق جزئیات فیلم ثابت می‌کند و می‌توان رد آن را در بسیاری از آثار این جنبش نوین سینمایی همچون عصاره‌ای یافت: «نماهای طولانیِ ایستایی که از روبه‌رو ضبط شده‌اند، احتراز از هر نوع حذفِ به قرینه، بهره‌جوییِ متوالی و تکرارشونده از دوربین روی دست در فیلم‌برداری، عدم استفاده از موسیقی متن، و بهره‌مندی از بازی‌های کنترل‌شده و نامتظاهر» (Nasta, 2013: 194) (تصویر ۱).

تصویر ۱. نمایی از فیلم *۴ ماه و ۳ هفته و ۲ روز* (سکانس آغاز فیلم)

واکاوی فیلم مرگ آقای لازارسکو

مرگ آقای لازارسکو روایت پیرمردی است که یک شب احساس می‌کند سرش به‌شدت درد می‌کند، قسمتی از شکم او درد می‌کند و حالت تهوع دارد. او با اورژانس تماس می‌گیرد. در این اثنا از همسایه‌اش کمک می‌خواهد. حال آقای لازارسکو تدریجاً رو به وخامت بیشتری می‌رود. بالاخره اورژانس فرامی‌رسد و او را از طریق آمبولانس منتقل می‌کنند. از این به بعد برای این مرد مسن یک سفر شبانه شروع می‌گردد. پرسنل اورژانس، جهت بستری کردنِ پیرمرد مجبور می‌شوند به سه بیمارستان مختلف سر بزنند. وضعیت بد جسمانی آقای لازارسکو دم‌به‌دم تشدید می‌شود

28. Toward a Non-Bourgeois Camera Style

29. Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle

تا درنهایت در آستانهٔ مرگ قرار می‌گیرد.

بسیاری از منتقدین سینمای رومانی معتقدند که کریستی پویو نهالِ درخت موج نو را نشانده است. پویو همچنان از آوانگاردترین کارگردانان این جنبش سینمایی از منظر تجربه‌گرایی است. اسلوب هنری وی آن‌قدر شخصی و افراطی است که به اندازهٔ مونجیو در میان اهالی سینما مشهور نیست، ولی کماکان طلایه‌دار این جریان است. پویو بعد از *جنس و پول*[۳۰] در طرحی به نام *شش داستان از حومهٔ بخارست*[۳۱] که ادای دینی به استاد سینمای فرانسه، اریک رومر و *شش حکایت اخلاقی*[۳۲] اوست، قصد دارد شش فیلم با محوریت عشق، گاه به شکل کنایه‌آمیز، بر روی پرده ببرد. او تاکنون سه فیلم بلند سینمایی از این مجموعهٔ شش‌گانه را ساخته است: نخستین بخش از این شش فیلم *مرگ آقای لازارسکو* است، و پس‌ازآن، دست به تولید فیلم درخشان *آئورورا*[۳۳] در سال ۲۰۱۰ می‌زند. او شش سال بعد با ساخت سومین پارهٔ *شش داستان از حومهٔ بخارست*، *سیرانوادا*[۳۴] (۲۰۱۶)، به عرصهٔ مسابقهٔ اصلیِ جشنوارهٔ فیلم کن برای دریافت نخل طلا بازمی‌گردد. در تحلیل حاضر، اسلوب منحصربه‌فرد پویو، و به‌طور ویژه شیوهٔ مواجههٔ او با رئالیسم در فیلم *مرگ آقای لازارسکو*، بیشتر تبیین می‌شود.

جایگاه کریستی پویو در میان سینمای رئالیستی رومانی یک موقعیت ویژه است. در حقیقت، درکِ کریستی پویو از فیلم‌سازی از همان ابتدا با نظریات رئالیسم سینمایی ارتباط پیدا می‌کند. در همین راستا، الکس لئو سِربان[۳۵] دربارهٔ شناسایی چشم‌انداز دگرگون‌شدهٔ سینمای سال‌های اخیر رومانی ادعای بزرگی مطرح می‌کند. سِربان به یک تغییر رادیکال که تاریخ سینمای رومانی را به دو «عصر» مجزا منفک می‌سازد اشاره می‌کند: پیش از کریستی پویو[۳۶] و پس از کریستی پویو[۳۷]، پیش از رئالیسم و پس از رئالیسم (Pop, 2014: 48). آندری گُرزو، پژوهش‌گر سینمایی دانشگاه بخارست رومانی، نیز این نگرش سِربان را دربارهٔ کریستی پویو و فیلم‌هایش دنبال می‌کند. او تا آن‌جایی پیش می‌رود که فیلم‌سازی پویو را به مثابهٔ رویکردی «بازن‌گرا» می‌داند، که به معنای آن است فیلم‌های پویو می‌بایست به‌طور مستقیم با سنت نظریات دوران اولیهٔ فرانسه در مورد رئالیسم در سینما پیوند بیابد (Gorzo, 2012: 213).

آندری گُرزو در جستار خود با عنوان «به نام «ابهام امر واقعی»: رئالیسم سینمایی رومانی پس از دههٔ ۲۰۰۰»[۳۸] می‌گوید، *مرگ آقای لازارسکو* عزیمت‌گاهِ رویکردِ پویو به سینماست که می‌تواند به عنوان یک بازن‌گرا توصیف شود. خودِ پویو در همان سال ۲۰۰۵ و بحبوحهٔ اکران نمایش فیلمش در جشنوارهٔ کن، به نشانهٔ تأیید این امر، گزارهٔ معروف آندره بازن را مبنی بر تمایزِ «نوعی میان فیلم‌سازانی که به واقعیت اعتقاد داشتند و آن‌هایی که به تصویر معتقد بودند»، نقل‌قول می‌کند و از دستهٔ اول طرفداری می‌کند (Gorzo, 2017). به‌عبارت‌دیگر، عزیمتگاهِ رویکردِ پویو به سینما قویاً ضداکسپرسیونیستی و ضدتصویرنماست و به کارکردِ اصیل سینما مبنی بر بازتولیدِ واقعیت به سیاقی بیشتر ابژکتیو باور دارد. گُرزو در این جستار اثبات می‌کند که پویو با این فیلم ابعاد جدید و مرزهای تازه‌ای از ایدهٔ «ابهام امر واقعیِ» بازن را نشان می‌دهد.

پویو در فیلم *مرگ آقای لازارسکو*، و به تبع آن در فیلم‌های بعدی خود، به واسطهٔ تمهیدات سبکی و پی‌رنگ، می‌کوشد تا فیلم‌هایش برای تماشاگر، به جای آن‌که تنها گزارش یک موقعیت باشند، «تجربهٔ خود آن موقعیت» باشند. به‌زعم بسیاری از محققینِ سینمای پویو، ازجمله مونیکا فیلیمون، نزد این فیلم‌ساز اَهل بخارستْ بین این دو شیوهٔ بازنمایی، تمایزی اساسی وجود دارد. به دیگر سخن، پویو سعی می‌کند که «تجربهٔ مخاطب» در حین تماشا، هر چه بیشتر به «تجربهٔ کاراکترها» در آن روایت، نزدیک شود(Filimon, 2014: 171). برای دست یافتن به چنین کیفیتی، او پرداخت سبکی خود را از مجموعه قراردادهای بیهوده می‌زداید و قسمت عمده‌ای از قراردادهای عرفیِ سینمایی را بنا به الگوهای فیلمیک مدنظرش دچار فروپاشی می‌کند. در فیلم‌های پویو، زرق‌وبرق سینمایی حذف می‌شود، طریقهٔ بازیگری پیراسته می‌شود و از فیلم‌برداری در استودیو تا جای ممکن اجتناب می‌شود تا کیفیت همین «اکنون» یا «حال» در آثارش آشکار شود. نقطهٔ اشتراک

30. Stuff and Dough
31. Six Stories from the Outskirts of Bucharest
32. Six Moral Tales
33. Aurora
34. Sieranevada
35. Alex Leo Şerban
36. B.C. (before Cristi Puiu)
37. A.C. (after Cristi Puiu)
38. In the Name of "The Ambiguity of the Real": Romanian Cinematic Realism after the 2000s

فیلم *مرگ آقای لازارسکو* و سه فیلم بعدی پویو، عبور تام از قراردادهای آشنای سینمایی است. او به سبکی نیازمند بود که قادر باشد تأثیر ژرفی بر تماشاگر فیلم بگذارد؛ یک سبکِ به‌شدت مصون از قراردادها، که مخاطب را دچار جراحت کند و قلبش را چنان فشرده کند تا چنین تجربهٔ یگانه‌ای در خاطرش همواره تداعی شود.

پویو به منظور ایجاد چنین تأثیری به باورپذیری کامل مخاطب نیاز داشت، باور فضایی که کاراکترها در آن تنفس می‌کنند. از نخستین صحنه‌های فیلم *مرگ آقای لازارسکو* به بعد، کم‌کم در سینمای پویو «باورپذیری لحظهٔ حال» به یک قاعدهٔ سراسری مبدل شد و هیچ بخش فیلم نبایست با چنین ایدهٔ محوری مغایرت داشته باشد. *مرگ آقای لازارسکو* از این منظر یک فیلم استثنایی است که به خاطر تمهیدات دقیق و سازگار خود شایستهٔ پژوهش‌های فزون‌تری در مطالعات سینمایی است.

پویو در این عزیمتِ شبانه به منظور آن‌که بتواند تجربهٔ مخاطب و کاراکتر را به هم نزدیک کند، به یاری سبک سینمایی خود برای تماشاگر شکیبای فیلم، احساس تداوم زمانی و جغرافیایی واقع‌نمایانه می‌آفریند؛ چیزی شبیه به یکپارچگی لحظهٔ حال در عالم بیداری. آنچه در اثر پویو به یک ماحصل منجر می‌شود، انجام دقیق همین حس تداوم فضای پیرامون کاراکترهای روایت است. این ایده، تمام وجوه سمعی و بصری فیلم و نیز طرح و توطئه (یا همان پی‌رنگ) آن را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد.

ناستا افزون بر اشاره به شکافِ رادیکالِ فیلم‌سازیِ پویو با سینمای کلاسیک رومانی، به صحنه‌ای از این فیلم گریز می‌زند که به‌طور ویژه در دورهٔ چائوشسکو غیرقابل‌درک بود: ــ از نظر سبک‌شناختی، سکانسی که در دومین بیمارستان ضبط می‌شود یکی از خیره‌کننده‌ترین و چالش‌برانگیزترین سکانس‌های *مرگ آقای لازارسکو* است. پویو از روش‌های کلاسیک تدوین و کات‌های پی‌درپی اجتناب می‌ورزد؛ پویو از فیلم‌بردارش خواسته بود نه قبل از وقوع واقعه، بلکه بعد از آن حرکت کند. در طول نمایی که بیش‌ازحد معمول طولانی است، دوربین اُلِگ موتو[39] بی‌وقفه از درون اتاق معاینه پرسه‌زنان به فضاهای گوناگون متفاوتی می‌رود و همهٔ کاراکترها را زیر نظر دارد و دنبال می‌کند، گویی فعالیت‌های آنها خیلی مهم‌تر از دردهای همواره در حالِ افزایشِ لازارسکو است» (Nasta, 2013: 160) (تصویرهای ۲ تا ۵).

تصویرهای ۲ تا ۵. نماهایی از فیلم *مرگ آقای لازارسکو* (سکانس بیمارستان دوم).

39. Oleg Mutu

می‌توان تصور کرد که پویو در این سکانس قصد دارد به صلب بودن فرم و تم‌های فیلم‌هایی عکس‌العمل نشان دهد که از توانِ سینمای عصرِ جوانی‌اش کاست. پویو در یکی از نماهای طولانی فراوان و سحرانگیز فیلم، انتخاب می‌کند که کاراکترهای بیماری را در فیلم حاضر کند که هنوز در قاب تصویر نیامده‌اند و هیچ‌گونه ارزشِ ضروری در پیشرفتِ داستان ندارند. پویو پروتاگونیست فیلم را رها می‌کند تا فضای سراسر ماتم‌زدهٔ بیمارستان، و به دیگر سخن، نظام بهداشت و درمان رومانی را آشکار کند (تصویر ۶).

تصویر ۶. نمایی از فیلم *مرگ آقای لازارسکو* (سکانس بیمارستان دوم).

بنابراین پویو هم از شرایط مردم کشورش ابراز ناراحتی و نارضایتی می‌کند، هم عاملیتِ خود را به عنوان یک فیلم‌ساز به میدان عمل می‌آورد، و بنابراین، حق خود را برای تمرکز بر چیزهای زشت و معمولی احراز می‌کند، تمرکز بر هر آن چیزی که احساس می‌کند برای بیان دیدگاه خود به زبان سینما ضرورت دارد. این امر، برابرنهادِ گونه‌ای از سکانس‌های رایج در فیلم‌های سینمای کلاسیک رومانی است. در سینمای معاصر رومانی، با استفادهٔ پیوسته از برداشت‌های بلند و نماهای طولانی، آزادی بیان به شکل مینیمالیستیِ والایی بر پردهٔ سینما انعکاس پیدا می‌کند.

پویو، هم‌سو با رجحان وضوح عمیق منضم به برداشت بلند، به مونتاژ در اندیشهٔ بازن نزدیک می‌شود و همچون پژواکِ متأخرِ نئورئالیسم پساجنگ ایتالیا، به منظور خلق احساس تداوم، تا آنجا که ممکن است در فیلم‌هایش از نمای کوتاه و کات زدنِ نما اجتناب می‌کند. نزد پویو، پلان-سکانس یک گزینش طبیعی برای نزدیک کردن بیننده به حسِ کاراکتر در یک موقعیت روایی است. به‌عبارت‌دیگر، پویو چنان عمل می‌کند که به نظر می‌رسد اگر برش تصویری به عقب بیفتد، دستیابی به حس تداوم هموارتر روی می‌دهد. این فیلم‌ساز نوگرا، از همان نخستین فیلم بلند سینمایی خود در سال ، ۲۰۰۱ به نماهای طولانی تمایل نشان داد و هر چه در کارنامهٔ هنری خود پیشروی می‌کند، از آنها استفادهٔ چشم‌گیرتری می‌کند، چنان‌که در *مرگ آقای لازارسکو* این امر بسیار جلوه‌گر است.

همان‌طورکه اشاره شد، ناستا نوشته‌هایی درخور توجهی دربارهٔ سینمای پویو دارد. او اذعان می‌کند که «واسازیِ خشونت و وارسیِ ابتذال شرّ از مشی مینیمالیسم تبعیت می‌کند و بدین‌ترتیب از تکنیک‌های «سینمای آهسته‌گرا»[40] استفاده می‌کند: برداشت‌های بلند و دیالوگ‌های کم و پراکنده[41]، ویژگی‌های جریان متمایزی در سینمای بی‌پیرایه]است[که حس‌وحال[42] را از رخدادها بااهمیت‌تر می‌داند» (Nasta, 2013: 163). هیچ‌یک از فیلم‌های تولیدیِ دورهٔ چائوشسکو تصوری از رجحانِ حس‌وحال در قیاس با رخدادهای روایت نداشت، «چه رسد به حس‌وحالی که ویژگی اصلی آن کمی و پراکندگی[43]، بی‌پیرایگی و لحنی شورشی در فضای اجتماعی-سیاسی باشد» (Littman, 2014).

یک گرایش واقع‌نمایانهٔ فراگیر در فیلم‌های برجستهٔ موج نو سینمای رومانی شکل گرفته که پی‌رنگ‌هایی با مدت‌زمانی محدود به نمایش گذاشته می‌شوند. فیلم‌سازان این جنبش خواهان آن هستند که فیلم به‌طورکلی حسِ زمان واقعی را بازنمایی کند. تمام طرح و توطئهٔ همین فیلم *مرگ آقای لازارسکو* در ساعات محدود یک شب تا پیش از چهار صبح جریان دارد. دیگر فیلم‌های پویو نیز چنین بازنمایی‌ای از زمان در نمایشِ فیلم دارند: تمامی رویدادهای نخستین فیلم سینمایی پویو، *جنس و پول*، در یک روز حادث می‌شود. *سیرانوادا* به نظر می‌رسد از صلات ظهر آغاز می‌شود و تا غروب آفتاب طول می‌کشد. این پی‌رنگ‌های زمانی محدودِ پویو در بسیاری موارد جنبه‌ای اپیزودیک تلقی می‌گردند تا درنهایت حسی بسان «سفر» در مخاطب شکل گیرد. *مرگ آقای لازارسکو* یک سیاحت منزل‌به‌منزل است. یک فصل طولانی در خانه (حدود ۵۰ دقیقه)، و پس از آن سفر شبانه

40. slow cinema
41. sparse
42. mode
43. sparseness

به سه بیمارستان با یک سری پاساژهایی (۱) در آمبولانس. *جنس و پول* فیلمی جاده‌ای است که یک پسر جوان این مأموریت را دارد تا یک کیف را به اشخاصی در یک شهر دیگر تحویل دهد؛ این فیلم نیز خانه به خانه پیش می‌رود، با دو فصل قرینهٔ آغازین و واپسین که در منزل پسر روی می‌دهد. *آئورورا* هم شبه‌اپیزودیک است. یک فیلم پرتحرک که همراه با مردی (ویورل) است که با یک نقشهٔ حساب‌شده زن سابق و شوهر جدیدش (و یک مرد و زن دیگر) را به قتل می‌رساند. در طی داستان او در حال برنامه‌ریزی برای اجرای نقشهٔ خود است. ویورل چند ساعت بعد از انجام قتل‌ها خود را به پلیس تحویل می‌دهد.

دوربین روی دست در *مرگ آقای لازارسکو*، کاراکتر لازارسکو را در کلیهٔ موقعیت‌ها همراهی می‌کند. مدام به دور او می‌چرخد، تنهایش نمی‌گذارد و این همراهی هم در فصل آغازین در خانه و هم در سفر شبانه در بیمارستان‌ها و آمبولانس ادامه پیدا می‌کند. این همراهی چنان است که تماشاگر ضرباهنگ زندگی هرروزهٔ پیرمرد، و همچنین پرستاری که پیوسته از او مراقبت می‌کند، را احساس می‌کند. یک پیرمرد در یک زمان تقریباً واقعی در مقابل دیدگان مخاطب جان می‌کند و بازنمایی این وضعیت رو به موت چنان دقیق، سرد و با تناظر یک‌به‌یک نسبت به زندگی و تجربهٔ عینی مخاطب است که درواقع بیننده تجربهٔ دردناک این احتضار را از سر می‌گذراند.

گرایش به واقع‌گراییِ قابل‌باور فضای داستانی، فیلم‌های پویو را از مکان‌هایی انباشته کرده که با یک وسواس عینیت‌گرا طراحی صحنه شده است. خانه‌هایی با وسایل و اشیای متناسب با جایگاه زندگی شخصیت‌ها، طبقه، حرفه و خلق‌وخوی آن‌ها. خانهٔ آقای لازارسکو با آن گربه‌ها، کثیفی و اشیای پراکنده در خانه تصویری جزئی‌نگرانه از روحیات وی را بازنمایی می‌کند.

مدل بازیگری در مرگ آقای لازارسکو منطبق با گزینش‌های سبک‌شناختی کارگردان است. بازیگران در فیلم‌های موج نوی سینمای رومانی به‌گونه‌ای هدایت می‌شوند تا به شکل افراطی، پیوستگی لحظهٔ حال را از کار درآورند. مطابق قصهٔ *مرگ آقای لازارسکو*، قرار است ایوان فیسکوتانو، بازیگری که پرسونای لازارسکو را ایفا می‌کند، نقش پیرمردی را که دچار مرگ مغزی شده و یک درد غیرقابل‌تحمل را که در ناحیهٔ شکم احساس می‌کند در طول یک شب به‌طور پیوسته بازی کند. این بازیگر موفق می‌شود با یک شیب نرم و یک پیوستگی منحصربه‌فرد گام‌به‌گام پیرمرد را تا آستانهٔ مرگ پیش ببرد

بدین‌ترتیب، فیلم‌ساز رومانیایی این باور بازنی مبتنی بر سینما به مثابهٔ پنجره‌ای «به سوی جهان» را در کار خود می‌آمیزد و حتی از آن فراتر می‌رود. فیلم‌ها به عنوان ابزارهای خودکاوش‌گری نیازی به گفتن داستان‌ها ندارند. پویو در مصاحبه‌ای پس از اکران *مرگ آقای لازارسکو* مدعی است که، «من خودم را طوری پرورش دادم تا سینما را به منزلهٔ یک تکنیکِ کاوشِ واقعیتْ درک و دریافت کنم. سینما در درجهٔ اول پیرامونِ داستان‌ها، مونتاژ، تصویر، فضا نیست» (Huber, 2006: 14). پویو تا اندازه‌ای به آنچه به‌طور مستقیم نمی‌تواند بازنمایی شود جذب می‌شود، مثل زندگی درونی کاراکترهای فیلم. در *جنس و پول* نقطهٔ عطف فیلم مواجههٔ وحشت‌زدهٔ پروتاگونیست با رقیبان مرد مسلح نیست، بلکه درک او از هزینهٔ اخلاقی رؤیایش است. به‌زعم فیلیمون و به‌طور مشابه، ساختارِ اپیزودیک و عیناً عنوان فیلم *مرگ آقای لازارسکو*، تنشِ طرح و توطئه را حذف می‌کند و «توجه تماشاگران را نه‌فقط بر ژست‌ها و عادات روزمرهٔ پیش‌پاافتاده‌ای معطوف می‌کند که احتضارِ مردی را برجسته می‌کند، بلکه بر فروپاشی تدریجی بیان و خودآگاهی نیز متمرکز می‌شود» (Filimon, 2014: 172).

بازن در نوشته‌های خود از فیلم‌ها چنان می‌گوید که به نظر می‌رسد نه بازسازیِ یک واقعه، بلکه خودِ واقعه است. این مقدم دانستنِ تجربهٔ فیلم، با اندیشهٔ موریس مرلوپونتی[۴۴] حقیقتاً قرابت دارد. مرلوپونتی در «تقدم ادراک»[۴۵] اظهار می‌کند که «منظور ما از عبارتِ «تقدم ادراک» این است که تجربهٔ ما از ادراک عبارت است از حضور ما در لحظه‌ای که چیزها، حقایق و ارزش‌ها نزد ما شکل می‌گیرند» (توتارو: ۱۴۰۰، ۱۲۳)؛ و این دقیقاً چیزی است که در سینمای پویو و *مرگ آقای لازاسکو* نزد تماشاگر صورت می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

در این جُستار، نشان دادیم که آندره بازن با طرح نظریهٔ واقع‌گرایانهٔ سینمایی خود، تمایزی میان فیلم‌سازانی که به تصویر به شکلِ بیان‌گرایانه معتقد بودند و کارگردانانِ

44. Maurice Merleau-Ponty
45. The Primacy of Perception

باورمند به نحوه بازنمایی واقعیت، قائل است و دراین‌بین، با فیلم‌سازان واقع‌گرایی هم‌سو می‌شود که از نماهای طولانی با صحنه‌پردازی‌های عمیق بهره می‌جویند تا حسّی چندگانه از واقعیتِ برجسته‌شده را ارائه کنند. سنت رئالیستیِ بازن، غایت خود را در نئورئالیسم ایتالیایی می‌یابد. خودِ بازن به‌طور ویژه، پی‌رنگ‌های واقع‌گرایانه و تقریباً بدون حادثه، انگیزش کاراکترهای ناپایدار و ریتم‌های تقریباً کند و سنگینِ زندگیِ روزمره را ارج می‌نهد. از منظر آندره بازن، واقع‌گرایی عمدتاً به جای این‌که میان بازنمایی یک فیلم و جهانِ بیرون شباهتِ قانع‌کننده‌ای فراهم آورد، دغدغهٔ صداقت استنادگونهٔ میزانسن را دارد؛ چیزی که با «ابهام امرِ واقع» توأمان می‌شود. ازهمین‌رو، با مشاهدهٔ فیلم‌های دو دههٔ اخیر سینمای رومانی می‌توان دریافت که این فیلم‌سازان موجِ نوی سینمای رومانی (کریستی پویو، کریستین مونجیو، کورنلیو پورومبوی و نظیر آن‌ها) با تجسم بخشیدن به ایدئال‌های زیبایی‌شناختی آندره بازن در سینما، رئالیسم ناب او را محقق می‌سازند، به‌گونه‌ای که برخی فیلم‌های آن‌ها، به عنوان بازتابی از واقعیت عمل می‌کنند که تمهیدات تدوینگری کارگردان و بیان‌گریِ بازیگر را به نفع ابهامِ «امر واقعی» محدود می‌کنند. در ادامه، فیلم *مرگ آقای لازارسکو* اثر پویو، به عنوان پیش‌قراولِ شناخته‌شدهٔ سینمای موج نوی رومانی به‌طور موردی مطالعه شد و از طریق تحلیلِ قلمروهای مختلفِ سبک‌شناختی و فرمال فیلم، نظیر میزانسن، فیلم‌برداری، تدوین، بازیگری، و نحوهٔ روایتگری نشان دادیم که این فیلم، به‌ویژه بر پایهٔ تأثیرات زیباشناختی نمای بلند، چگونه در مقام یک اثر رئالیستی، به جوهر رئالیسم سینمایی که همان ابهام «امر واقع» است، دست می‌یابد. درنهایت، می‌توان نتیجه گرفت که کاربرد نماهای طولانی، برداشت‌های بلند و بهره‌جویی از وضوح عمیق به عنوان مؤلفه‌های زیباشناختی رئالیسم سینمایی در سینمای معاصر رومانی و به‌طور ویژه فیلم *مرگ آقای لازارسکو* قابل‌شناسایی هستند؛ فیلمی که در آن پویو، هم‌سو با دیگر فیلم‌سازان مطرح این جنبش سینمایی، کمالِ استفاده زیبایی‌شناختی از آزادیِ سبک‌پردازیِ را می‌برد تا تماشاگران را مجبور کند، مطابق با آرمان نظریه‌پرداز بزرگ رئالیسم سینمایی، قاب تصویری را که مشاهده می‌کنند مورد واکاوی قرار دهند.

پی‌نوشت

۱. passage: در لغت به معنی گذر است. در موسیقی اصطلاحی است برای جمله‌ای کوچک یا بزرگ که نقش آن به منظور پیوند یا ارتباط دو قسمت موسیقی است. در حقیقت، در موسیقی از ردیف گذرها یا پاساژها اغلب برای ارتباط بین دو جمله یا دو گوشه موسیقی بهره گرفته می‌شود.

فهرست منابع

استم، رابرت (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم* (چاپ سوم)، ویراستار ترجمه احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.

بازن، آندره (۱۳۹۳)، *سینما چیست؟* (چاپ هشتم)، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: نشر هرمس.

بوردول، دیوید (۱۳۸۱)، علیه هنر هفتم: آندره بازن و طرح دیالکتیکی، ترجمهٔ فتاح محمدی، فصلنامهٔ *فارابی*، شماره ۴۶، ۹۹-۱۲۴.

بوردول، دیوید؛ و تامسون، کریستین (۱۳۸۸)، *هنر فیلم* (چاپ ششم)، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مرکز.

توتارو، دوناتو (۱۴۰۰)، آندرن بازن: نظریهٔ سبکِ فیلم در بسترِ تاریخی‌اش، ترجمهٔ آزاده جعفری، *آندره بازن و نظریهٔ واقع‌گرایی فیلم* (چاپ دوم)، به کوشش پرویز جاهد، تهران: اختران، ۹۵-۱۱۶.

روشنی پایان، میلاد (۱۴۰۰)، پیش به سوی تصویر-واقعیت: تلاشی محدود برای مرور آندره بازن، *آندره بازن و نظریهٔ واقع‌گرایی فیلم* (چاپ دوم)، به کوشش پرویز جاهد، تهران: اختران، ۴۱-۵۴.

کیسبی‌یر، آلن (۱۳۹۴)، *درک فیلم* (چاپ هفتم)، ترجمهٔ بهمن طاهری، تهران: چشمه.

Bordwell, David. (2012, October 7). “Stretching the Shot”. *David Bordwell*. Available from http: //www.davidbordwell.net/blog/2012/10/07/stretching-the-shot/.

Filimon, Monica. (2014). “Incommunicable Experiences: Ambiguity and Perceptual Realism in Cristi Puiu’s *Aurora* (2010)”. *Studies in Eastern European Cinema*, 5(2), 169-184. DOI: 10.1080/17411548.2014.925337.

Frierson, Michael. (2018). *Film and Video Editing Theory: How Editing Creates Meaning*. London and New York: Routledge.

Gorzo, Andrei. (2012). *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul de la André Bazin la Cristi Puiu*. Bucharest: Humanitas.

Gorzo, Andrei. (2017, October) “In the Name of “the

Ambiguity of the Real": Romanian Cinematic Realism after the 2000s", *Film Criticism*, 41(2). Doi: https: //doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.206.

Henderson, Brian. (1970). "Toward a Non-Bourgeois Camera Style". *Film Quarterly*, 24(2), 2–14. DOI: 10.2307/1211215.

Huber, Christopher. (2006). "A Tale from the Bucharest Hospitals: Cristi Puiu on *The Death of Mr. Lazarescu*". *Articles*. New York: Tartan Video, 7-14.

Littman. Sam. (2014). "The Long Take as a Reaction to the Past in Contemporary Romanian Cinema". *Senses of Cinema*, 71. Available from http: //sensesofcinema.com/2014/feature-articles/the-long-take-as-a-reaction-to-the-past-in-contemporary-romanian-cinema/ Accessed 28 September 2014.

Nasta, Dominique. (2013). *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. London and New York: Wallflower Press.

Pop. Doru. (2014). *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Scott, A. O. (2008, January 20). "New Wave on the Black Sea". *New York Times* [online]. Available from https: //www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html. Accessed 07 June 2017.

Vaughan, Hunter. (2009). "André Bazin", in Felicity Colman (ed.), *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 100-108.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی