بازخوانی تاریخ نقاشی از خلال سینمای روی اندرسون[۱]

شایسته‌خانی طاری[۲]، محمد معین الدینی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۶

چکیده

سینما ازآنجاکه بر پایه تصویر است ریشه در سنت‌های کهن تصویرپردازی پیش از خودش به‌ویژه نقاشی دارد؛ در این میان فیلم‌سازانی نیز هستند که آگاهانه به منظور خلق مفاهیم مورد نظرشان ارجاع به آثار نقاشی را دستمایه خلق آثارشان قرار می‌دهند و با این کار یک رابطه بینامتنی قدرتمند بین فیلم و نقاشی به وجود می‌آورند. یکی از این فیلم‌سازان روی اندرسون فیلم‌ساز سوئدی است؛ پرسش اصلی این مقاله چگونگی تأثیرپذیری روی اندرسون از آثار نقاشی در خلق سکانس‌های فیلم‌هایش است و با این هدف که به شناخت بیشتری به رابطه بین سینما و نقاشی در فیلم‌هایش دست پیدا کرد. ازاین‌رو با رویکرد توصیفی و به شیوه مشابهت یابی به نسبت میان تاریخ هنر نقاشی و فیلم‌های او پرداخته می‌شود. با توجه به فضاسازی، صحنه‌پردازی و پرداختن به شخصیت‌ها در فیلم‌های اندرسون می‌توان گفت که در فیلم‌هایش به آثار طیفی از نقاشان مهم تاریخ هنر ارجاع می‌دهد و به شیوه‌های مختلف از آنها تأثیر می‌گیرد. میزان تأثیرپذیری او از نقاشی حدفاصل رنسانس تا الهام از هنرمندان معاصری مانند فرانسیس بیکن و هاکنی را در برمی‌گیرد، هرچند غالب ارجاع او به نقاشان جریان مدرنیسم است. نحوه تأثیرپذیری او از هر نقاشی متفاوت است، از شیوه صحنه‌پردازی‌های پیچیده‌ای که از بروگل ارشد تأثیر گرفته است تا وفاداری به بازسازی آثار برخی نقاشان که به‌تناوب در فیلم‌هایش دیده می‌شود. این حجم از ارجاع به تاریخ نقاشی در آثار اندرسون باعث می‌شود تا زبان مفهومی و کیفیت هنری فیلم‌هایش بدون شناخت از تاریخ نقاشی آن‌گونه که باید درک نشود.

واژگان کلیدی: روی اندرسون، سینما و نقاشی، سینمای سوئد، آوازهایی از طبقه دوم، شما زنده‌ها، کبوتری بر شاخهٔ هستی می‌اندیشد.

---

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی که در شهریور ۱۴۰۱ با عنوان «مطالعهٔ نحوهٔ تأثیرگذاری زیبایی‌شناسی نقاشی بر سینمای روی اندرسون» در دانشگاه سوره دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر،دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: shaya.khani19@gmail.com

۳. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: m.moeinadini@soore.ac.ir

مقدمه

سینما و نقاشی دو رسانه هنری هستند که هر دو به زبان تصویر با مخاطب سخن می‌گویند، هرچند به واسطه ویژگی متحرک بودن تصویر و ماهیت سینما که از روایت و موسیقی نیز بهره می‌گیرد، کیفیت تجربه تصویر در این دو رسانه متفاوت است. باوجوداین هرچند جنس و حتی گاه اصالت تصویر در این دو هنر باهم تفاوت دارد اما درعین‌حال شباهت‌ها آن‌قدر هست که باور کسانی مانند پاسکال بونیتزر[۴] «سینما به شیوهٔ خودش با تصویر ثابت سروکار دارد و از طرف دیگر، نقاشی هم به‌نوبهٔ خود با حرکت سروکار دارد» (بونیتزر، ۱۳۹۸: ۹). ازنظر وی سینما چون از تصویر ساخته‌شده لزوماً با نقاشی مواجه می‌شود. درواقع نقاشی به واسطه قدمت، سیر تحول تاریخی که تجربه کرده و دامنه موضوعات و رویکردهایی که از سر گذرانده است بر سینما تقدم پیدا کرده است. به نظر می‌رسد که سینما گریزی از نقاشی ندارد به‌ویژه در ابعاد تاریخی و حداقل پیش از اختراع عکاسی، نقاشی‌ها یک منبع موثقی برای سینما هستند؛ بنابراین در بسیاری موارد نقاشی همواره منبع ارزشمندی از الهام برای سینماگران بوده است که بخشی از آن در ارتباط با رابطه بینامتنی است که با تابلوهای مهم تاریخ هنر برقرار می‌کند. در این میان بیش از همه در سینمای تجربی و هنری رویکردهای آگاهانه‌ای به نقاشی وجود دارد که بخش مهمی از آن در راستای خلق یک زبان مفهومی به کار می‌رود. مصداق بارز این رویکرد را می‌توان در سینمای روی اندرسون[۵] کارگردان سوئدی دید که با شناختی که از تاریخ هنر و جهان نقاشی دارد شاکله سینمای خود را بر آن استوار کرده است؛ تا جایی که پیش‌نیاز ورود به فهم سینمای روی اندرسون آشنایی با پیش‌متن‌هایی هست که همگی در نقاشی ریشه دارند. در سینمای اندرسون یک تعامل قوی میان تاریخ هنر و روایت تصویری برقرار است و او از نقاشی در انواع مختلف چه در القای مفاهیم و زبان احساسی و عاطفی فیلم‌هایش و چه در ارتباط با خلق میزانسن آثار استفاده می‌کند. او با پرهیز از شیوه رایج داستان‌پردازی باعث می‌شود تا شیوه کارگردانی و صحنه‌پردازی‌هایش اولین معیار برای فهم و تحلیل آثارش باشند. نماهای فیلم‌های وی با برداشت‌های بلند، عمق میدان زیاد، صحنه‌پردازی شده و سکونی که در فیلم‌هایش دیده می‌شود به‌گونه‌ای هستند که گویی تابلوهای نقاشی را پیش چشم مخاطب به تماشا می‌گذارد.

روی اندرسون به عنوان یک فیلم‌ساز مؤلف همان‌طورکه خودش می‌گوید در مراحل پیش از اجرا در طراحی صحنه، ابتدا طراحی می‌کند و در مرحلهٔ اجرا اکثر دکورهای نمایش را بازنمایی و می‌سازد. می‌توان ادعا کرد در طراحی صحنه که شامل معانی بعد، حرکت نور، رنگ، نقش هر یک در طراحی صحنه، اصول ترکیب‌بندی (کمپوزسیون) و چگونگی ساخت ماکت و دکورها با اسکلت ثابت و متحرک هست از نقاشی وام گرفته است. ازاین‌رو با توجه به اهمیت شناخت نحوه ارتباط مفهومی میان نقاشی و سینمای رو اندرسون، هدف این پژوهش شناخت تأثیرپذیری روی اندرسون از نقاشی و نحوه به‌کارگیری از نقاشی در فیلم‌هایش است، ازاین‌رو مسئله اصلی نیز چگونگی تأثیرپذیری سینمای روی اندرسون از آثار نقاشی است. برای پاسخ به این پرسش سه فیلم روی اندرسون که به سه‌گانه وی مشهور هستند به نامه‌ای «آوازهایی از طبقه دوم»[۶] «شما زنده‌ها»[۷] و «کبوتری بر شاخهٔ هستی می‌اندیشد»[۸] مورد مطالعه قرار می‌گیرند و نحوه استفاده اندرسون از جهان نقاشی و نقاشان در آنها پی گرفته می‌شود و با بررسی آثار نقاشان مهمی که الگوی روی اندرسون بوده‌اند به روایت تاریخ نقاشی از خلال فیلم‌های اندرسون می‌پردازد.

پیشینه تحقیق

در رابطه با پیشینهٔ پژوهش، مطالعات کمی صورت گرفته است و بیشتر با رویکرد سینمایی به آثار وی پرداخته شده است.ولی در رابطه با وجود تأثیرگذاری نقاشی بالأخص بر سه‌گانه فیلم‌های روی اندرسون[۹] پژوهشی صورت نگرفته است.البته پژوهش‌هایی نیز در زمینهٔ تأثیر نقاشی بر سینما به صورت عموم صورت گرفته است. افسون دلخواه (۱۳۹۷) در پایان‌نامه «واکاوی عناصر فرمی و محتوایی گروتسک در سینمای روی اندرسون» به وجود طنز تلخ

4. Pascal Bonitzer (Born 1946) french screenwriter, film director.
5. Roy Andersson(born 1943)

6. Songs from second floor
7. You the Living
8. A pigeon Sat on a branch Reflecting on Existence
9. Roy Andersson

و گروتسک موجود در قاب‌های کارگردان پرداخته و آثار شاخص او را مورد بررسی قرار داده است. در همین زمینه و در ارتباط با جنبه‌های مفهومی فیلم‌های وی سحر سلیمانی (۱۳۹۶)، سه‌گانه او را از منظر آرای اگزیستنسیالیستی سارتر خوانش کرده است. ابوالفضل جهان مهین (۱۳۹۷) نیز در پایان‌نامه «مطالعهٔ ایستایی و سکون در تصویرسازی آثار روی اندرسون» رابطهٔ ایستایی و حرکت در سینما و عکاسی در سینمای اندرسون را واکاوی کرده است.

پیوند تاریخی نقاشی و سینما

ارتباط سینما و نقاشی و بهره‌وری سینما از نقاشی امر تازه‌ای نیست و جهان سینما از آغاز همواره چه از لحاظ تکنیکی و چه از ابعاد مفهومی از نقاشی بهره گرفته است؛ اما یکی از نقاط کانونی این هم‌آمیزی و بهره‌وری سینما از نقاشی، تحت تأثیر «مدرنیسم» و ورود انگاره‌های مدرنیسم به سینما به‌ویژه میان دو جنگ جهانی اول و دوم بود، آنچه منجر به تأمل سینما بر سنت‌های فرهنگی و هنری بیرون از قلمرو سینما شد (بالینت کوواچ، ۱۳۹۹: ۱۷). پیامد سینمای مدرن بیش از هر چیز با جدا شدن از ساحت قصه‌گویی و روایت‌گری و اصالت دادن به زبان تصویر و جهان ساختار و فرم‌های سینمایی، بسترهای زیادی را برای انواع تجارب سینمایی، برای فیلم‌سازان باز کرد. یکی از مهم‌ترین تحولات، نحوه روایت و داستان‌گویی در سینمای مدرنیستی بود که شکلی متفاوت از تعریف کلاسیک از سینما پیدا کرد، در الگوی کلاسیک سینما، روایت و داستان‌گویی اساس کار فیلم است و داستان‌گویی بر اساس یک قاعده منطقی از طریق متوالی بودن مکان و زمان ادراک می‌شود، آنچه ژیل دولوز[10] به آن «چرخهٔ حسی حرکتی» می‌گوید (دولوز به نقل از بالینت کوواچ، ۱۳۹۹: ۵۳)؛ اما در سینمای مدرنیستی این چرخه متوقف می‌شود و آن‌هم با به وجود آمدن حالات و فرم‌های ذهنی مثل افکار، رؤیا و خیالات است. زمان از طریق اشکال ذهنی متصور می‌شود و تا حدودی به درک ما از نقاشی نزدیک می‌شود چراکه ازنظر دولوز در پیوند نقاشی و احساس وحدت پدیدارشناسانهٔ حواس، ریتم و احساس وجود دارد (دولوز، ۱۳۹۸: ۹۳).

این گرایش به تجربه سنت‌های فرهنگی بیرون از سینما باعث شد تا فیلم‌سازان دیگر قلمروهای هنری ازجمله نقاشی را مورد مطالعه قرار دهند و از مبانی مفهومی و زیبایی‌شناختی آنها در خلق آثار سینمایی بهره بگیرند. شروعی بر همکاری تعدادی از هنرمندان آوانگارد آن دوران با سینما گران، برای نمونه فرنان لژه[11] دنیای نقاشی را وارد دنیای سینما کرد و آثاری شکل گرفت که به فرم‌های نقاشانه و اشکال هندسی و دنیای انتزاعی‌اش نزدیک است؛ فیلم *باله مکانیکی*[12] او یک تلاش تمام‌عیار برای نزدیکی تصویر چندپاره نقاشی کوبیستی با سینمای آوانگارد اروپایی بود. سینما تبدیل به رسانه جدیدی برای مدرنیست‌ها شده بود تا دغدغه آوانگاردگرایی دهه‌های اول قرن بیستم را با آن تجربه کنند. تجربیات هنرمند دادائیست آلمانی هانس ریشتر[13] با مجموعه فیلم‌های آوانگاردش ازجمله *ریتم۲۱* جهان نقاشی انتزاعی را بر پرده سینما به نمایش گذاشت و قواعد ترکیب‌بندی نقاشی مدرن و روابط بین فرم‌ها را بر پرده سینما جان بخشید. درواقع سینمای مدرن به شکلی کاملاً آگاهانه از نقاشی استفاده کرد و آن را برای غنای زبان تصویری و مفهومی آن به کار گرفت. *سگ اندلسی* نمونه بارز هم‌آمیزی جهان نقاشی‌های سورئالیستی، سالوادور دالی[14] با سینما بود و بدون شناخت از جنبش و مؤلفه‌های فرمی و مفهومی اکسپرسیونیسم آلمان قطعاً فیلم *مطب دکتر کالیگاری*[15] شکل نمی‌گرفت و اکسپرسیونیسم به درک تازه‌ای از مبانی ساختار تصویر و میزانسن در این فیلم تأثیر گذاشت. درواقع سینمای مدرنیستی مصداق پیوند سینما با هنرهای دیگر است و از همان ابتدا نقاشی یکی از آنها بود.

از مهم‌ترین کارکردهای نقاشی در سینما کاربرد آن در میزانسن و اجزا تشکیل‌دهنده آن بود. از همان آغاز سینما سینماگرانی مانند ژرژ ملیس[16] نقاشی را در راستای القای خلق دنیایی نامتعارف به کار گرفتند، *سفر به ماه* با سنت‌های نقاشی ارتباط نزدیکی دارد. تصاویری که با دست نقاشی شده و هر فریم با دست رنگ شده است (هاکنی، گی‌فورد، ۱۳۹۹: ۳۲۰)، تکنیک‌هایی که با استفاده از نقاشی در خلق جلوه‌های ویژه این فیلم به کار رفت تا مدت‌ها و پیش از

10. Gilles Deleuze (1925 – 1995) French philosopher.

11. Fernand Leger (1881. 1955) French painter.
12. Ballet Mécanique (1923–24)
13. Hans Richter (1888. 1976) German painter.
14. salvaddor Dali (Spanish painter 1904. 1989)
15. The Cabinet of Dr. Caligari (1298)
16. Marie Georges Jean Melies (1861 – 1938). French illusionist, film director.

رواج نرم‌افزارهای رایانه‌ای همچنان کاربرد داشت. از دیگر از نمودهای تأثیرپذیری سینما از نقاشی الهام گرفتن از چیدمان و فضاسازی نقاشی‌های معروف جهان است. وجهی جدید از دیدن که درعین‌حالی که ریشه در نقاشی دارد اما به کمک رسانه سینما کیفیت متفاوتی از تجربه بصری را عیان می‌کند؛ نمونه آنچه کوراساورا[17] با نقاشی ونگوگ[18] در فیلم *رؤیاها* نشان می‌دهد. تداوم دنیایی جداشده از انجمادِ نقاشیِ ونگوگ؛ فیلم تبدیل به ادامه نقاشی می‌شود که با استفاده از حرکت در زمان، تداوم نقاشی را امکان‌پذیر می‌کند. گویی که نقاشی ونگوگ شروع پلانی از یک سکانس است که در فیلم جریان دارد. (تصویر ۱)

تصویر ۱. آکیرا کوراساوا (۱۹۹۰)، صحنه‌ای از فیلم *رؤیاها*.

در اینجا قاب تصویر سینمایی جلوه‌ای جدید به نقاشی می‌دهد و کیفیت زیبایی‌شناسی و مفهومی متفاوتی را به نمایش می‌گذارد و علی‌رغم اینکه از نقاشی وام گرفته است اما اصالت خود را نیز به واسطه بهره بردن از زبان رسانه سینما به همراه دارد آن‌گونه که آندره بازن[19] در مورد کیفیت قاب تصویر نقاشی و سینمایی می‌نویسد:

قاب تابلو نقاشی، فضا را به درون می‌کشد. برعکس آنچه پردهٔ سینما به ما نشان می‌دهد، ظاهراً بخشی از چیزی است که در جهان واقعی تا بی‌نهایت ادامه دارد. قاب نقاشی مرکزگراست، پرده سینما مرکزگریز است. لذا اگر این روند تصویر را وارونه کنیم و پرده سینما را درون قاب نقاشی قرار دهیم، یعنی بخشی از نقاشی را روی پرده نشان دهیم، فضای نقاشی جهت و محدوده‌اش از را از دست می‌دهد و در معرض تخیل بی‌حدومرز قرار می‌گیرد. تابلوی نقاشی بی‌آنکه سایر ویژگی‌هایی را از دست بدهد، خواص فضایی سینما را کسب می‌کند و به صورت بخشی از جهان درمی‌آید که خارج از آن در همهٔ جهات امتداد دارد. (بازن، ۱۴۰۱: ۱۱۵)

در این زمینه به فیلم‌ها و هنرمندان متعددی می‌توان اشاره کرد، اما یکی از نمونه‌های موفق چنین تجربه بصری و استفاده از نقاشی در خلق فیلم را می‌توان در سینمای روی اندرسون فیلم‌ساز سوئدی دید. میزانسن فیلم‌های او تاریخ نقاشی را پیش روی مخاطب می‌گذارد و او آگاهانه با استفاده از یک ارتباط بینامتنی، شاکله سینمایش را بر بنیان نقاشی می‌گذارد.

روی اندرسون

بسیاری از کارگردانان هستند که نوع برخوردشان با فیلم خاص و ویژه هست که با دیدن سکانسی از فیلم، قابل شناسایی هستند. از بارزترین این کارگردانان، روی اندرسون فیلم‌ساز سوئدی متولد ۱۹۴۳ است که اولین فیلمش با نام *داستان یک عشق*[20] را در سال ۱۹۷۰ در سن ۲۷سالگی ساخت. فیلمی که چند جایزه ملی و جهانی را از آن خود کرد و همچنین برای دریافت جایزه اسکار فیلم خارجی نامزد شد. پنج سال بعد در سال ۱۳۹۷ دومین فیلمش *گیلیاپ*[21] را ساخت که با وجود تحسین‌هایی که از آن شد مورد اقبال زیادی قرار نگرفت و اندرسون تا ۲۵ سال بعدازآن نتوانست فیلم سینمایی بسازد و برای ادامه زندگی اقتصادی و هنری خود مجبور به ساختن فیلم‌های تبلیغاتی شد. (سراج، ۱۳۹۵: ۸) او در زمینه فیلم‌های تجاری نیز صاحب سبک بود و توانست جوایز معتبر زیادی ازجمله سه بار جایزه «کلیوآوارد» (۱) و جوایز متعددی از جشنواره‌های کن، برلین و سوئد دریافت کرده است (سراج، ۱۳۹۵: ۸). او پس از کسب تجربیات فراوانی که از ساخت فیلم‌های تجاری به دست آورد به سینما بازگشت و کارگردانی صاحب سبک و مؤلف شد که مصداق آن را در سه‌گانه او می‌توان دید.

اندرسون در سال ۱۹۹۷ و بدون فیلم‌نامه آماده و سرمایه کافی پس از ۲۵ سال سومین فیلم خود یعنی به نام *آوازهایی از طبقه دوم*[22] را آغاز کرد، ساخت این فیلم حدود ۴سال طول

17. Akira konrasava (1910. 1998)
18. vinent van gogh (1853. 1890)
19. Andre bazin. French film critic (1918. 1958)
20. A Story about Love
21. Giliap 1975
22. songs from second floor

کشید و نشان‌دهنده بازگشت باشکوهی برای اندرسون به دنیا سینما که با کسب جوایز معتبری مانند جایزه شورای داوران «جشنواره جهانی فیلم کن»، پنج جایزه «سوسک زرین» که بزرگ‌ترین جایزه فیلم در سوئد به شمار می‌رود. فیلم دوم او به نام *شما زنده‌ها*[۲۳] در سال ۲۰۰۷ ساخته شد و برای نخستین بار در جشنواره جهانی فیلم کن به نمایش درآمد. این فیلم نیز علاوه بر این‌که در میان رسانه‌های گروهی سوئد بازتابی موفقیت‌آمیز داشت، سه جایزه «سوسک زرین» را از آن خود کرد و در سال ۲۰۰۸ برای سومین بار با این فیلم کشور سوئد را نامزد دریافت جایزه اسکار فیلم خارجی کرد. در سال ۲۰۱۴ نیز فیلم *کبوتری بر شاخهٔ هستی می‌اندیشد*[۲۴] را ساخت و توانست جایزه شیر زرین «جشنواره‌های فیلم ونیز» در ایتالیا را که یکی از بزرگ‌ترین جایزه‌های فیلم در جهان به شمار می‌رود از آن خود کند. علاوه بر این جایزه «سوسک زرین» در سوئد را نیز دریافت کرد. این سه فیلم یعنی *آوازهایی از طبقهٔ دوم* و *شما زنده‌ها* و *کبوتری بر شاخهٔ هستی می‌اندیشد* به سه‌گانه فیلم‌های روی اندرسون معروف است و نمونه‌های شاخصی از سینمای هنری و روشنفکری اروپای معاصر به حساب می‌آیند.

جهان فیلم‌های اندرسون

مهم‌ترین ویژگی‌های فیلم‌های اندرسون ساختار تابلو گونه سکانس‌های وی است که کاملاً آگاهانه از نقاشی الهام گرفته شده است؛ او در فیلم *آوازهایی از طبقه دوم* با استفاده از ۴۶ نمای تابلو گونه، در فیلم *شما زنده‌ها* ۵۷ صحنهٔ تابلوگونه و در فیلم *کبوتری بر شاخهٔ هستی می‌اندیشد* نیز با استفاده از ۳۹ نمای تابلوگونه روایت داستان‌های فیلمش را پِی می‌گیرد. او همانند یک نقاش، با رویکردی کمال‌گرایانه دنیای خودش را با وسواسی ویژه و تسلطی کامل بر عناصر تصویری‌اش می‌چیند و نماهایی را خلق می‌کند که عناصر آن در فضاهای ساده با وسواس و دقت چیدمان شده‌اند. صحنه فیلم‌های او اغلب دربرگیرنده احساسی پوچ یا ابزورد است که جهان را با انواع زنگ‌های خاکستری سرد نمایش می‌دهد و فضایی تراژیک را خلق می‌کند. خلق این نماها غالباً درون استودیو و با صرف زمان زیادی صورت می‌گیرد، برای نمونه سکانس «انگشت گیر افتاده» در فیلم «آوازهایی از طبقه دوم»، دستیاران دکور صحنه، فضای یک آشیانه هواپیمای قدیمی در استکهلم را طوری ساختند تا شبیه ایستگاه قطار به نظر برسد. (تصویر ۲) وابستگی وی به صحنه‌های استودیویی در فیلم‌های وی به اندازه‌ای است که از مجموع ۵۷ صحنه فیلم *شما زنده‌ها*، تنها یک صحنه در فضای بیرون و بقیه در استودیو ساخته شدند.

تصویر ۲. روی اندرسون (۲۰۰۱)، صحنه گیرکردن انگشت لای درب قطار از فیلم *آوازهایی از طبقه دوم* (url 1).

او در فیلم‌برداری فیلم‌هایش به‌وفور از نماهای دور و متوسط و به‌ندرت و انگشت‌شمار از نمای نزدیک (کلوزآپ) استفاده می‌کند و همین باعث می‌شود تا جزئیات صحنه‌پردازی نماهای او کاملاً به چشم بیاید و مخاطب را درگیر کند دراین‌ارتباط برداشت‌های بلند او ارتباط ذهنی مخاطب با هر یک از نماها را شدت می‌بخشد و تماشاگر را به جهان ذهنی اندرسون نزدیک می‌کند. این برداشت‌ها با ریتمی آرام و طولانی به‌گونه‌ای تسلط می‌یابند که حالت‌های معمول دیدن را به چالش می‌کشند درواقع «برداشت طولانی این امکان را فراهم می‌آورد که در طول مدت یک سکانس نگاه بتواند به پرسه‌زنی خود در قاب ادامه دهد و فرایند تمرکز روی تصویر و حرکت مختصر بازیگران نیز تقویت شود» (میلدرن به نقل از لیندکویست، ۱۳۹۹: ۶۰). در این برداشت‌های طولانی حداقل کنش‌های فیزیکی وجود دارد اما گذر زمان در آن ادراک می‌شود. برداشت‌هایی که عموماً دربرگیرنده «تصاویر پیچیده» هستند که لزوماً نیاز به سپری شدن زمان دارند تا بیننده فرصت درک و فهمیدن آنها را داشته باشد. منظور از تصاویر پیچیده، نماهای با دقت ساخته‌شده با عمق میدان و بدون نقطهٔ کانونی روشن است. این برداشت وی از نقاشی‌های با تصاویر پیچیده، کیفیت تصویری و درعین‌حال

23. you the living
24. A pigeon sat on a Branch Reflecting on Existence

ساختار مفهومی ویژه‌ای به آثارش داده است، به‌گونه‌ای که در بسیاری از صحنه‌ها بیننده را درگیر کاوش در اجزای صحنه به منظور فهم دقیق‌تری از روایت می‌کند و از طرفی اصالت تصویر را در برابر روایت فیلم بیشتر نمایان می‌سازد.

در فیلم‌های او روایت و داستان‌گویی فرع بر زبان تصویر و انتظاری است که اندرسون از جهان تصویر دارد. ازاین‌رو به شیوه‌های سینمای مدرنیستی بسیار نزدیک است. روایتی که او به واسطه خلق سکانس‌های فیلم‌هایش نشان می‌دهد به‌شدت نمادین و پر از استعاره و شاعرانه هستند. درنتیجه مخاطب را درگیر فضایی ذهنی و گاه مالیخولیایی می‌کند. اندرسون سعی می‌کند از شیوه رایج داستان‌گویی دوری می‌کند و علت آن را چنین می‌گوید: «هر فیلمی که دارای خط داستانی باشد، توان اندیشه و تخیل بیننده را کاهش می‌دهد، اگر بیننده طرح داستان یک فیلم را بداند، دیگر ارزش چندانی نخواهد داشت» (سراج، ۱۳۹۵: ۷۶). اندرسون شکل متمایز خود از فیلم‌سازی را «پیش‌پاافتادگی»/ «تریویالیسم» (۲) می‌نامد و معتقد است تریویالیسم از آن فهم نشأت می‌گیرد که مهم‌ترین مسائل اجتماعی وجودی عصر ما، بی‌اهمیت‌ترین، پیش‌پاافتاده و حتی پوچ‌ترین لحظات زندگی روزمره هستند. (لیندکویست، ۱۳۹۹: ۴۲) به باور او ممکن است با توصیف عناصر بی‌اهمیت به مسائل بزرگ و جذاب فلسفی‌تری رسید، مسائل پیش‌پاافتاده‌ای مانند بستن یک دکمه، کشیدن یک زیپ و خوردن صبحانه، تأکید بر امور پیش‌پاافتاده‌ای که «توجه مردم را به مسائل عینی روزمره و فضایی که به آن تعلق دارند، معطوف می‌کند.» (لیندکویست، ۱۳۹۹: ۴۲)

نقاشی و اندرسون

اندرسون نقاشی می‌کشد و همانند سرگی آیزنشتاین[25] برای صحنه‌های فیلم‌هایش پیش‌طرح می‌کشد؛ اما در نظام فیلم‌سازی وی این نقاشان و جهان ساخته‌شده توسط آنان است که بیشتر نمود پیدا می‌کند، اندرسون برای خلق دنیای فیلم‌های خودش از هنرمندان متعدد، جنبه‌های متفاوتی را استفاده می‌کند که از خلق فضا و اتمسفر نماهای فیلم‌هایش گرفته تا حالات شخصیت‌ها و واکنش‌های احساسی آنها را می‌توان در نقاشی‌ها دید. این پیشینه غنی آشنایی با سنت نقاشی غرب و همچنین علاقه اندرسون به نقاشی باعث می‌شود تا آگاهانه دنیای سینمایی او شبیه بسیاری از تابلوهای نقاشی باشد که شاکله فیلم‌های او را شکل می‌بخشند، ارتباط بینامتنی عمیق او با جهان نقاشی باعث می‌شود تا مخاطب آگاه به هنر همواره در جست‌وجوی ارتباط بینامتنی و کشف لایه‌های متعدد معنایی در آثار وی برباید در این میان اندرسون از برخی از نقاشان به‌وفور استفاده می‌کند که یکی از مهم‌ترین آنها ژاک کالو[26] حکاک و نقاش فرانسوی است. درواقع شروع علاقه اندرسون به نقاشی، در ۱۵سالگی و با دیدن یک اثر چاپی با نام *به دار آویختگان* (۱۶۳۲) از «ژاک کالو» بود. (تصویر ۳)

تصویر ۳- ژاک کالو (۱۶۳۲). به دار آویختگان، از مجموعه *نکبت و بدبختی‌های جنگ*، اچینگ، ۸/۱ × ۱۸/۶ سانتی‌متر (Woodall; Wolfthal, 2013).

جهان خیال‌انگیزی که این تابلو به روی اندرسون باز کرد شروع تعامل وی با جهان نقاشی بود. کالو باوجود بیش از ۱۴۰۰ اثر چاپی روایت گر وحشت زندگی دوران خود است. کالو طی این چاپ‌ها سربازان، دلقک‌ها، مست‌ها و همچنین زندگی مردم عادی و همچنین بسیاری از تصاویر مذهبی و نظامی را حکاکی کرد و بسیاری از آثار چاپی مناظر وسیعی را در پس‌زمینهٔ خود نشان می‌دهد. بازنمایی تلخ حوادث ناشی از جنگ از خلال حکاکی‌های کالو از جنگ‌های ۳۰ ساله میان کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها که منجر به کاهش ۳۰ درصدی جمعیت آلمان و کشته شدن بیش از ۱۲ میلیون انسان شد. مجموعهٔ کالو الهام‌بخش کتاب *فاجعه‌های جنگ* فرانسیسکو گُیا[27] بود که برای اولین بار در سال ۱۸۶۳ منتشر شد، از نظر اندرسون نقاشی‌هایش «تمام زوایای هستی» را پوشش می‌دهد (Champagne, 2015). گُیا در مجموعه چاپ دستی‌های خود با نام *کاپریس*[28]

25. Sergei Mikhailovich Eisenestein (1898. 1948)

26. Jacques callot (1635. 1592)
27. Francisco goya (1820. 1810)
28. caprichos

همانند کالو تمرکز خود را بر شرارت انسان می‌گذارد و جنبه‌های تاریک انسان را به زبانی تأثیرگذار واکاوی می‌کند. نمایش دنیای پوچ و تلخ و گزنده و پادآرمان‌شهری که به شکلی مدرن‌تر در سینمای اندرسون دیده می‌شود.

در بسیاری از چاپ‌های کالو صحنه‌هایی از مجازات و آسیب‌های جنگ دیده می‌شوند که انسان در آنها به صورت توده‌هایی به دور از بیان احساسات‌شان دیده می‌شود، گویی قربانی یک جبر تاریخی و سرنوشت محتوم شده‌اند. آنچه به بیان این احساس کمک می‌کند استفاده از نمای دور است، در استفاده از نمای دور از اهمیت انسان کاسته می‌شود و گاهی همچون موجوداتی بی‌هدف، از عظمت انسانی خارج می‌شوند. در صحنه‌پردازی‌های اندرسون نیز این شیوه تصویرپردازی دیده می‌شود. همانند صحنه قربانی شدن کودک در فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم* با گروهی از انسان‌هایی که بی‌تفاوت و بدون احساس نظاره‌گر قربانی شدن او هستند. (تصویر ۴)

تصویر ۴. سکانس قربانی کردن کودک از فیلم *آوازهایی از طبقه دوم*.

این نوع صحنه‌پردازی در ادامه با نماهایی که یادآور آثار پیتر بروگل ارشد[۲۹] است کامل می‌شود به‌ویژه در نحوه چینش عناصر صحنه و کنش‌هایی که درون صحنه‌ها اتفاق می‌افتد. تأثیر بروگل بر اندرسون بیش از هر چیزی در خلق تصاویر پیچیده است که با لایه‌بندی پلان‌های صحنه‌های فیلم‌هایش شکل می‌گیرد. همان‌گونه که بیننده باید برای درک محتوای تابلوهای بروگر به اندیشیدن در میان خرده‌روایت‌های آنها بپردازد، اندرسون نیز همین‌گونه با تصویر برخورد می‌کند. اندرسون به‌مانند نقاشی‌های بروگل پیش‌زمینه و پس‌زمینه را در نماهای فیلم‌هایش به کار می‌گیرد و همانند او نیز نقطه عطف روایت را نه در پیش‌زمینه بلکه در پس‌زمینه نماها می‌جوید، در جهانی که انسان‌ها به شکل‌های مختلف درگیر روزمرگی‌های خودشان هستند، رخدادها در پس‌زمینه اتفاق می‌افتند همانند تابلوی «منظره‌ای با سقوط ایکاروس» پیتر بروگل که در لابه‌لای فعالیت‌های روزمره انسان‌ها، تنها دوپای ایکاروس در آب نشان‌دهندهٔ سقوط اوست. درحالی‌که کوچک‌ترین واکنشی از شخصیت‌های تابلو در ارتباط با سقوط او دیده نمی‌شود. (تصویر ۵)

تصویر ۵. پیتر بروگل ارشد (۱۵۶۰)، منظره‌ای با سقوط ایکاروس، رنگ‌وروغن روی بوم؛ ۵/۷۳× ۱۱۲ سانتی‌متر، موزه هنرهای زیبای بلژیک (Richardsom, 2011).

اندرسون نیز با پس‌زمینه فیلم‌هایش همین‌گونه است، انسان‌هایی منفعل که گویی احساساتشان کرخت شده و به آنچه در اطرافشان می‌گذرد بی‌تفاوت شده‌اند. این رویکرد به اندرسون کمک می‌کند تا خودخواهی و بی‌تفاوتی انسان‌ها به یکدیگر که ازنظر اندرسون اندیشه غالب آدم‌های امروزی شده است را نشان بدهد (سراج، ۱۳۹۵: ۸۱). بروگل به عنوان مرجعی برای اندرسون چیزی فراتر از نحوه روایت او در نقاشی‌هایش است، نام فیلم *کبوتری بر شاخهٔ هستی می‌اندیشد* الهام گرفته از تابلوی *شکارچیان در برف* بروگل است که اندرسون در ارتباط با دلیل الهام گرفتن از آن می‌گوید: «در این تابلو، پرنده‌ای بر روی شاخه‌ای نشسته و به شهر چشم دوخته است. شما شهر را از منظر بالا می‌بینید که در پایین آن فعالیت‌های انسانی در جریان است» (spighard, 2010).

از دیگر هنرمندانی که اندرسون در فضاسازی فیلم‌هایش از آنها تأثیر گرفته، نقاش فرانسوی گوستاو کایبوت[۳۰] از رهبران

29. Pieter Bruegel the older (?. 1569)

30. Gustave caillebotte (1848 – 1894)

و پیشگان جنبش امپرسیونیسم و رئالیسم است، زاویه دید خاص کایبوت به فضاهای شهری به‌ویژه نوع پرسپکتیو و عمق نمای بصری که او با خطوط تند و شیب‌دار و جدای سطوح پدید می‌آورد الهام‌بخش بسیاری از صحنه‌پردازی‌های روی اندرسون است. پرسپکتیو نقاشی‌های کایبوت به‌گونه‌ای است ک مناظر وسیعی را از طریق زوایای تند، به تصویر می‌کشد، این زاویه‌دید باعث می‌شود تا مخاطب گستره وسیعی از موضوع دید را پیش چشم داشته باشد و بتواند بسیاری از زوایای تصویر را وارسی کند. (تصویر ۶) نمونه استفاده اندرسون از این زوایه دید را می‌توان در دورنماهای فیلم‌های او دید.(تصویر ۷)

تصویر ۶. گوستاو کایبوت (۱۷۸۸)، *یک روز بارانی در پاریس*، رنگ و روغن روی بوم، ۲۱۲٫۲ × ۲۷۶٫۲ سانتی‌متر. انستیتو هنر شیکاگو. (url 2)

تصویر ۷. صحنه‌ای از فیلم *آوازهایی از طبقه دوم*.

هنرمند دیگری که روی صحنه‌پردازی آثار اندرسون تأثیرگذار بود نقاش دانمارکی قرن نوزدهم، ویلهلم هامرشوی[31] است. موضوعات مورد علاقه هامرشوی، نقاشی از صحنه‌های داخلی خانه‌ها به صورتی تقریباً مینیمال است. (تصویر ۸) خانه‌هایی با مبلمان کم، با دیوارهای سفید، کف‌های ساده ـ چهره‌های روی‌گردان یا نیمه پنهان، غرق در فعالیتی مانند کتاب خواندن، درحالی‌که توجه ما را به سمت فضای داخلی می‌کشاند که تقریباً هیچ اتفاقی در آنها نمی‌افتد، آنچه به‌وفور در آثار اندرسون به چشم می‌خورد؛ از نظر تکنیکی نیز نورپردازی‌های نرم نقاشی‌های هامرشوی تأثیر غیرقابل‌انکاری در آثار اندرسون دارد. این وجه نورپردازی با کاستن از جنبه‌های اغراق‌آمیز و احساسی، وجهی طبیعی و کمتر رمانتیک به تابلوهای او می‌دهد، دقیقاً همان‌گونه که خود اندرسون می‌خواهد: «من به این امر پی برده‌ام که نوری که خیلی اغراق شده باشد و حس رمانتیک به اثر بدهد را دوست ندارم، بلکه نوری را می‌خواهم که خیلی احساسی نباشد و به خاطر این‌که نباید سایه‌هایی را به وجود آورد که شخصیت‌ها در آن پنهان شوند» (Spigland, 2010). نورپردازی در فیلم‌های اندرسون به‌مانند نقاشی‌های هامرشوی پخش‌شده و نرم هستند و سایه سختی در آنها دیده نمی‌شود و همین به کیفیت خاص فضاسازی فیلم‌های وی کمک کرده است. جدای از مبحث نور از دیگر جنبه‌های تأثیرگذاری نقاشی‌های هامرشوی بر سینما اندرسون پالت رنگی نقاشی‌های هامرشوی است که عموماً خاکستری‌رنگی‌هایی ملایم و با روشنایی نرمی هستند که با نحوه استفاده از نور در نقاشی‌هایش سازگاری دارد. فضاهای داخلی‌ای که هامرشوی در تابلوهایش نقاشی کرده است هرچند ساده و مینیمال هستند اما درعین‌حال با پنجره‌ها و درهایی که به فضاهای دیگر باز می‌کنند فضا را برای خیال‌پردازی و حرکت در تابلوهایش باز می‌کند و باعث برانگیختن کنجکاوی بیننده می‌شود. صحنه فیلم‌های اندرسون به همان اندازه که به هامرشوی نزدیک است فضای تابلوهای هاپر را هم تداعی می‌کند با این تفاوت که سوژه انسانی در نقاشی‌های هاپر چنان تصویر شده که گویی در فضا محصور شده باشد، برخلاف هامرشوی در نقاشی‌های ادوارد هاپر نور و رنگ با ملایمت پرداخت‌نشده‌اند و

31. Vilhelm Hammershøi (1864 – 1916)

کنتراست بالایی در نقاشی‌های او دیده می‌شود. (تصویر ۹)

تصویر ۸ . ویلهلم هامرشوی (۱۹۹۰)، *زن خیاط داخل خانه*، رنگ و روغن روی بوم، ۷۱ × ۷۴ سانتی‌متر، (vad, 1992)

تصویر ۹. ادوارد هاپر (۱۹۲۷)، *خودکار*، رنگ و روغن روی بوم، ۷۱٫۴ × ۹۱٫۴ سانتی‌متر، مرکز هنری دِموان (Gail, 1998).

جدا از صحنه‌پردازی، کنش انسان‌های صحنه فیلم‌های اندرسون نیز تا حد زیادی از نقاشی‌ها بهره گرفته است، انسان‌هایی که همانند شخصیت تابلوهای هاپر، انزوا و تنهایی انسان مدرن را به تصویر می‌کشد، انسان‌هایی که درعین‌حالی که از نظر ظاهری با محیط خود تناسب دارند ولی درعین‌حال چنان در خود غرق شده‌اند که همانند عناصر بیجان صحنه‌ها خالی از کنش احساسی شده‌اند.

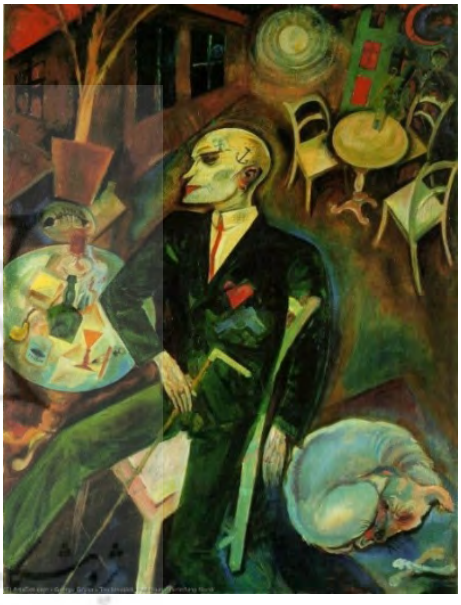
شخصیت‌هایی که جمود و بی‌اعتنایی آنها نقاشی‌های دیوید هاکنی[۳۲] را به یاد می‌آورد، نقاش دیگری که اندرسون از او بهره گرفته است. نقاشی‌های فیگوراتیو هاکنی عموماً تصویرگر انسان‌های عاری از احساس و حالت فیگورها خشک و تصنعی هستند که گویی همچون مجسمه‌هایی به‌سوی مخاطب یا جای دیگری خیره شده‌اند. به نظر می‌رسد تنها وظیفه آنها مدل شدن برای نقاش است، همانند زوج تابلوی *شرلی گلدفارب و گریگوری ماسورفسکی* که زوجی همراه ولی درعین‌حال از نظر عاطفی از هم بریده را نشان می‌دهد (تصویر ۱۰). نمایش انسان‌هایی که به‌وفور در صحنه فیلم‌های اندرسون دیده می‌شود. سکون و بی‌تفاوتی شخصیت‌هایی که در پوچی جهان غرق شده‌اند و انگار راه نجاتی هم نمی‌توان برای آنها متصور شد. غرق در فضاهای سردی که انگیزه هر نوع کنش مثبتی را از شخصیت می‌گیرند. اینجاست که شخصیت‌های اندرسون به‌گونه‌ای مسخ‌شده از واقعیت به دور می‌افتند و چهره‌ای کاریکاتورگونه به خود می‌گیرند. در اینجاست که سینمای اندرسون با اکسپرسیونیسم آلمانی به‌ویژه نقاشان «جنبش عینیت نو» پیوند می‌خورد.

تصویر ۱۰. دیوید هاکنی (۱۹۷۴)، *شرلی گلدفارب و گریگوری ماسورفسکی*، رنگ و روغن روی بوم، مجموعه دوریس و دونالد فیشر، موزه هنرهای مدرن سانفرانسیسکو (url 3).

زیر سکون و سنگینی فضاهای اندرسون برخی چهره‌ها با آرایش غلوآمیز درهم‌تنیده با گروتسک، لحنی تلخ و پوچ به خود می‌گیرد که به‌ویژه او را به دو هنرمند آن اُتو دیکس[۳۳] و جرج گروس[۳۴] نزدیک می‌کند. هنرمندانی که انحطاط جامعه

32. David Hockney (born 1937)
33. Otto Dix (1891. 1969)
34. George Grosz (1893. 1959)

و ترومای ناشی از آن را در قالب زبان طنز تلخ گزنده‌ای بیان می‌کنند (تصویرهای ۱۱ و ۱۲) و بازتاب آن را می‌توان از خلال چهره‌های رنگ‌پریده، خاکسترگونه و دلقک‌وار فیلم‌های اندرسون نیز دید. شخصیت‌های مترسک‌وار و مسخ‌شده که با ترس و اضطراب و ناامیدی پرشده‌اند، وجه مشترک شخصیت‌های اندرسون با این نقاشان است. خود اندرسون نیز به تأثیرپذیری از جنبش عینیت نو اظهار می‌کند و اوتو دیکس را نقاش محبوب خود می‌داند (لیندکوییست، ۱۳۹۹: ۱۴۳).



تصویر ۱۱. جرج گروس (۱۹۱۶)، *مرد عاشق*، رنگ و روغن روی بوم، ۹۹٫۷ × ۷۶٫۵ سانتی‌متر (url 4).

تصویر ۱۲. اتو دیکس (۱۹۴۵). عیسی و ورونیکا. رنگ و روغن و روی بوم، ۱۰۰×۸۰ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه واتیکان (Gut-brod, 2010).

شخصیت‌هایی که به صورتی اغراق‌شده‌تر در نقاشی‌های دیکس و گروس و البته به صورتی مسخ‌شده در نقاشی‌های فرانسیس بیکن[35] دیده می‌شود، نقاش دیگری است که روی زبان مفهومی و بصری اندرسون تأثیر گذاشته است. کژریختگی‌های فیگورهای بیکن، نشان‌دهنده تنشی است که دنبال می‌کنند؛ حالتی است که در آن تمام متغیرهای وضعیت با هم درآمیخته و از نظم دلالت فراتر رفته است. آن‌گونه که ژیل دولوز نقاشی‌های بیکن را «زیبایی‌شناسی نیروها» می‌خواند (دولوز، ۱۳۹۸: ۲۲). فیگورهایی که در تنش‌های عضلانی منبسط و منقبض شده‌اند و چنان درهم‌پیچیده شده‌اند که گاه از آنها جز توده‌ای گوشت درهم‌فشرده مسخ‌شده چیزی قابل‌بازشناسی نیست، بیکن در اضمحلال فیگورهایش گاه چنان پیش می‌رود که مرز بین انسان و حیوان درهم‌شکسته می‌شود. برای او حیوان و انسان فرقی ندارند کما اینکه می‌نویسد «هر وقت به قصابی می‌روم، همیشه فکر می‌کنم عجیب است که من به‌جای این حیوانات آنجا نیستم» (دولوز، ۱۳۹۸: ۷۰). در نقاشی‌های او فیگور از جهان جدا می‌شود و همانند یک محکوم به صندلی و تخت و گاه درون یک مکعب فشرده و منزوی می‌شود و زمان و مکان از او گرفته می‌شود. در فیلم‌های اندرسون نیز، دوربین ثابت با برداشت‌های بلند و کنش‌های محدود انسان‌ها نیز همانند نقاشی‌های بیکن نوعی حس گذر از زمان و خلأ را نمایش می‌دهد.

تصویر ۱۳. صحنه حمل صلیب از فیلم *درباره بی‌کرانگی*.

همه این هنرمندان درعین‌حالی که شخصیت‌های رسمی را به تصویر می‌کشند اما در پس آن نقابی کاریکاتور گونه

35. Francis Bacon (1909 – 1992)

از پوچی و تهی بودن را به رویشان می‌گذارند، نمایشی از زوال شایسته‌سالاری نیمه اول قرن بیستم و زوال عقلانیتی که پس چهره‌هایی مسخ‌شده نمایش داده می‌شود. آنچه می‌توان نمونه آن را در نقاشی‌های انتقادی انوره دومیه[۳۶] و طنز تلخ او از شرایط و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان خودش نیز دید، همانند تابلوی‌هایی که از دادگاه‌های فرانسه کشیده و در آنها با زیرکی شرارت و بلاهت انسان‌های در ظاهر شریف و عالی‌رتبه جامعه را به تصویر می‌کشد. به‌مانند دومیه تهی بودن از احساس و بلاهت به نمایش درآمده در پس پرتره شخصیت‌های به‌ظاهر معقول از ویژگی‌های سبک شخصیت‌پردازی اندرسون است.

تصویر ۱۴. مارک شاگال (۱۹۱۸). برفراز شهر، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۱×۱۹۷ سانتی‌متر، گالری ترتیاکوف (Wilson, 2009).

تصویر ۱۵. صحنه پرواز زوج عاشق بر فراز شهر از فیلم *درباره بی‌کرانگی بر فراز شهر*.

جدای از این، برخی از صحنه‌پردازی‌های اندرسون کاملاً برداشتی از جهان نقاشی هستند، مانند صحنه پرواز یک زوج عاشق در فیلم *درباره بی‌کرانگی بر فراز شهر* که اندرسون آن را با تقلید از نقاشی مارک شاگال[۳۷] صحنه‌آرایی کرده است (تصاویر ۱۴ و ۱۵). خلق سکانسی فانتزی از ورای جنبه‌های غالباً تلخ و پوچی که در فیلم‌هایش وجود دارد (Pham, 2019). به‌طورکلی می‌توان گفت آنچه ویژگی اصلی سینمای اندرسون را می‌سازد همین آشنایی با جهان نقاشی است.

نتیجه‌گیری

روی اندرسون را باید فیلم‌سازی نامید که دنیای نقاشی را روی پرده نقره‌ای زنده می‌کند. او با قاب‌های ثابت و میزانسن‌های با عمق میدان وسیع و آدم‌های شبح‌وار و عدم شخصیت‌پردازی‌های کلاسیک و عدم روایتگری کلاسیک در فیلم‌هایش، بیشتر از همه ما را در لحظه با تصاویر بصری خودش درگیر می‌کند. اندرسون در دنیای فیلم‌هایش و با کمک از نقاشی در عین وسواس و کمال‌گرایی، به‌سادگی بسیاری از لحظه‌های تاریخ هنر را روایت می‌کند، همین باعث می‌شود تا در فیلم‌های او از کوچک‌ترین شیء در جلو تا عمق صحنه هدفمند و معنی‌دار تصویر شود. این معنا و مفهوم بیش از هر چیز در گرو رابطه بینامتنی بین آثار او و تاریخ نقاشی غرب است که درکی موازی از سینما و نقاشی را برای بیننده به وجود می‌آورد. دوری از قهرمان پردازی و همچنین فقدان یک روایت خطی مشخص باعث می‌شود جهان تصویر در سینمای اندرسون اهمیت بیشتری پیدا کند و این رابطه بینامتنی را محکم‌تر کند. آثار او ارجاع به طیف گسترده‌ای از نقاشان مطرح به‌ویژه هنرمندان مدرنیستی است؛ این نزدیکی به نقاشان مدرنیستی گاه در نوع صحنه‌پردازی‌های مینیمال فیلم‌هایش دیده می‌شود. به‌طورکلی اندرسون را می‌توان راوی تاریخ هنر از دریچه سینما و فیلم‌هایش را ادای دین سینما به نقاشی دانست؛ آنچه از همان سرآغاز سینما به همراه بود. ولی اندرسون با نوع ارجاع به آن، به صورت عمدی پایه زیبایی‌شناسی و بخشی از زبان مفهومی فیلم‌هایش را از آن می‌گیرد.

36. Honore Victorian Daumier (1808. 1879)

37. Marc Chagall (1887. 1985)

پینوشت‌ها

۱. Clio Award، همسان اسکار درزمینهٔ فیلم‌های تبلیغاتی.

۲. تریویالیسم یک نظریه‌ی منطقی است که به طور متناقضی تأکید می‌کند که تمام اظهارات درست هستند و همه‌ی تضادها حقیقت دارد. در این جا اندرسون تریویالیسم را به معنای اتفاقات پیش پا افتاده و کم اهمیت به کار برده است.

بازن، آندره (۰۱۱۴)، *سینما چیست؟*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

بالینت کوواچ، آندراش (۱۳۹۹)، *مدرنیسم در سینما*، ترجمهٔ محمدرضا سهرابی، تهران: علمی فرهنگی.

بونیتزر، پاسکال (۱۳۹۸)، *قاب‌سزدایی‌ها، جستارهایی در باب نقاشی و سینما*، ترجمهٔ مهدیس محمدی، تهران: علمی فرهنگی.

دولوز، ژیل (۱۳۹۸)، *فرانسیس بیکن منطق احساس*، ترجمهٔ بابک سلیمی‌زاده، تهران: روزبهان.

سراج، اردشیر (۱۳۹۵)، *روی آندرشون، کارگردان پرآوازه ما*، سوئد: ناشرمؤلف.

لیندکویست، اورسولا (۱۳۹۹)، *آوازهایی از طبقه دوم روی اندرسون*، ترجمهٔ آرش حسن‌پور، شادمان رفیعی، تهران: روزنه.

هاکنی، دیوید؛ گی فورد، مارتین (۱۳۹۹)، *تاریخ تصویر*، ترجمهٔ شروین شهامی‌پور، تهران: چاپ و نشر نظر.

دلخواه، افسون (۱۳۹۷)، *واکاوی عناصر فرمی و محتوایی گروتسک در سینمای روی اندرسون*، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه ارومیه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

سلیمانی، سحر (۱۳۹۶)، *روی اندرسون و سینمای از خود بیگانگی، با نگاه بر سه‌گانه‌ی زندگی: ۱.شما ای زندگان ۲.آوازهایی از طبقه دوم ۳.کبوتری نشسته بر شاخه درخت در اندیشه هستی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا - دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی.

جهان مهین، ابوالفضل (۱۳۹۶)، *مطالعهٔ ایستایی و سکون در تصویرسازی آثار روی اندرسون*، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

Champagne, Christine (2015). Behind The Absurdly Comic Work Of Roy Andersson, And His Movie That Doesn't Look Like Other Movies. Retrieved 16/10/1401 from https: //www.fastcompany.com/3046811/behind-the-absurdly-comic-work-of-roy-andersson-and-a-movie-that-doesnt-look-like-other-movi

Gutbrod, Philipp (2010). *Otto Dix*. The Art of Life. Berlin: Hatje Cantz.

Levin, Gail. (1998). *Edward Hopper. An Intimate Biography*. USA: University of California Press.

Pham, Annika. (2019). *Roy Andersson on Bob Dylon, Chagall and being human*. Retrieved 15/8/1401 from https: //nordiskfilmogtvfond.com/ news/interview/roy-andersson-on-bob-dylan-chagall-and-being-human

Richardson, Todd M (2011). *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*. London: Taylor & Francis.

Singh, Darshana (2022). "An Enchanting Lane to Kurosawa's Subconscious". Retrieved 23/07/1401 from https: // straightfromamovie.com/dreams-1990-yume-review/.

Spigland, Ethan (2010). "No shadows to Hide A conversation with Roy Andersson". Retrieved 12/11/1401 from https: //orbismediologicus. wordpress. com/2010/09/12/no-shadows-to-hide-in-a-conversation-with-roy-andersson/gicus. Word press.com

Vad, Poul. (1992). *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century*. USA: Yale University Press.

Wilson, Jonathan (2009). *MaecChagall*. USA: Knopf Doubleday Publishing Group.

Woodall, Dena Marie; Wolfthal, Diane (2013). *Princes & Paupers. The Art of Jacques Callot*. Houston: Museum of Fine Arts.

منابع اینترنتی

url 1: http: //www.pinnlandempire.com/2019/09/ about-endlessness-tiff-2019-highlight-3.html *accessed* date 23/05/2022

url 2: https: //www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day *accessed* date 23/05/2022

url 3: https: //www.anothermag.com/art-photography/ 13219/cool-and-clean-lose-yourself-in-david-hockneys-work-from-1966-to-1978 *accessed* date 14/07/2022

url 4: http: //mapage.noos.fr/momina/grosz/grosz. html *accessed* date 18/074/2022