کامیار کردستانی

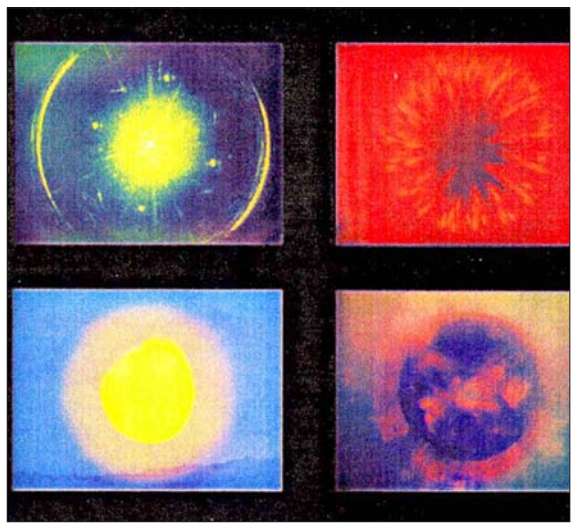
جردن بلسون

شفق شمالی

فیلم آبستره یک زیرشاخه از فیلم تجربی است و تاریخچه آن با تاریخچه موسیقی بصری و حتی انیمیشن اشتراکات فراوانی دارد. بعضی از اولین فیلم‌های آبستره که هم‌اکنون نیز موجودند و از نابودی نجات یافته‌اند متعلق‌اند به گروهی از هنرمندان آلمانی که در اوایل دهه ۲۰ در این زمینه فعالیت می‌کردند؛ جنبشی که از آن به عنوان فیلم آبستره نام بردند و نام‌هایی همچون والتر روتمن، هانس ریشر و اسکار فیشینگر از پیشگامانش بودند. این هنرمندان روش‌های متفاوتی را در به تصویر کشیدن سبک آبستره به کار گرفتند.

آنان به دنبال خلق یک زبان مستقل در فرم بودند و این میل، وجه مشترک تمامی هنرمندانی بود که در این سبک فعالیت می‌کردند. روتمن فیلم‌های خود را با نام «نقاشی‌هایی در لحظه» می‌خواند. فیلم‌های آبستره از هر دو بعد صوتی و تصویری ضدروایتند و هیچ خط داستانی یا بازیگری در آنها دیده نمی‌شود. تمامی بار تصویری در این‌گونه آثار بر پایه کیفیت فیلم متحرک، ریتم، نور و ذات کمپوزیسیون به کاررفته در این مدیوم است تا بتوانند تجربه‌هایی حسی خلق کنند.

جردن بلسون متولد ۱۹۲۶ در شیکاگو، هنرمند و فیلمسازی امریکایی است که نزدیک به شش دهه از زندگی‌اش را به ساخت چنین فیلم‌هایی گذراند.



او با تحصیل در رشته نقاشی در دانشگاه برکلی آغاز کرد و علاقه‌اش به ورود به وادی فیلم و تصاویر متحرک با برنامه‌ای به نام «هنر در سینما» در موزه هنر سانفرانسیسکو و با دیدن فیلم‌هایی از اسکار فیشینگر و برادران ویتنی در سال ۱۹۴۶ رقم خورد. فیلم‌هایی که در این برنامه به نمایش درآمدند بسیاری از کارگردانان سینمای تجربی و مستقل سال‌های بعد همچون بلسون یا هری اسمیت را تحت تاثیر قرار دادند. با الهام از همین آثار و تخصص بلسون در رشته نقاشی به واسطه تحصیلات آکادمیک، او اولین فیلم آبستره خود را با نام «استحاله» در سال ۱۹۴۷ ساخت؛ فیلمی که آن را بر اساس نقاشی‌های خود ساخت و این اولین اثر او همچون باقی آثار و نقاشی‌هایش پیچیدگی خاصی داشته و به شدت تفکربرانگیز بود. فیلم‌های ابتدایی او از متدهای متفاوتی برخوردار بودند.

در ضربت-خراش (۱۹۵۲) از تصاویر متحرک اشیای واقعی استفاده می‌کند یا در ماندالا (۱۹۵۳) از نقاشی‌های فریم به فریم. بلسون بعداً این فیلم‌ها را به دلیل ناقص بودن از جریان پخش خارج کرد اما با این حال این آثار شرحی بودند از نوع نگاه او به رنگ‌ها و نور و همچنین ساختار پویای آثار او. این آثار نوع بیان او را از مفاهیم عرفانی نیز آشکار می‌کنند. به نظر می‌رسید ضربت- خراش روح نهفته در اشیای بی‌جان را به مثابه شور و انرژی زندگی آشکار کرده و ماندالا روشی متقاعدکننده در به کارگیری تصویرهایی با مرکزیت مدیتیشن معرفی می‌کرد.

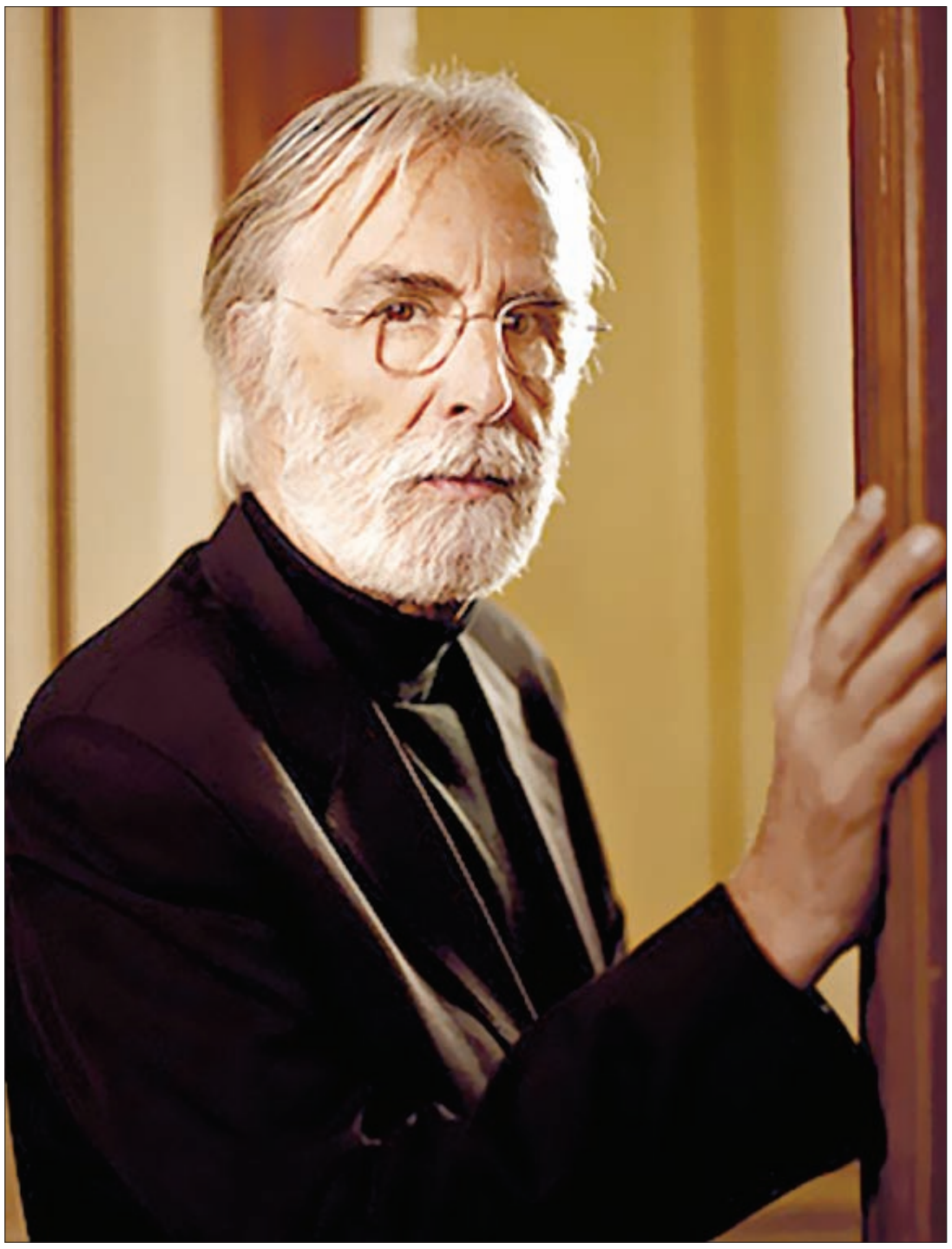
در سال ۱۹۵۷ او همکاری را با هنری ژاکوبز آهنگساز آغاز کرد که تا سال ۱۹۵۹ به طول انجامید. این دو درکنار یکدیگر کنسرت‌های بزرگ و مشهوری را در زمینه موسیقی الکترونیک با نام کنسرت‌های وورتکس برگزار کردند که در کنار موسیقی الکترونیک مدرن ژاکوبز، تصاویر آبستره بلسون نیز قرار گرفته بود و ویژگی فوق‌العاده‌ای به این کنسرت‌ها که در

سانفرانسیسکو برگزار می‌شد، داده بود و تجربه سمعی- بصری فوق‌العاده‌ای را برای حاضران این مجموعه از کنسرت‌ها فراهم آورد. در این کنسرت‌ها بلسون در کنار استفاده از کاربردهای متفاوت نور از نمایش فیلم هم استفاده کرد که همسرش جین، جیمز ویتنی و های هرش او را یاری کردند. تجربه وورتکس برای بلسون الهام‌بخش این بود که نقاشی و انیمیشن به شیوه‌های سنتی را کنار گذاشته و سراغ کار روی پدیده‌های نوین بصری و به کارگیری زنده از نور خالص برود که این موارد تبدیل به پایه‌هایی تکنیکی برای بیش از ۲۰ فیلم او بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۵ بودند که از شیفتگی‌ها (۱۹۶۱) تا شفق شمالی(۱۹۸۵) ادامه داشت.

یکی دیگر از منابع الهام بلسون در فیلم‌هایش عرفان بودایی بود. در دهه ۵۰ او عضوی لاینفک از حلقه علاقه‌مندان به بودیسم واقع در شمال سانفرانسیسکو بود. بیشتر فیلم‌های او نمودی بودند از این نوع گرایشات او که حتی در نام دو تا از شاهکارهای او به نام‌های سامادری (۱۹۶۷) و چاکرا (۱۹۷۲) نیز به چشم می‌خورد که ویژگی‌های بصری حقیقی و پدیده‌های شنیداری را که بلسون آنها را در مراحل مختلف تمرکزهای خود در زمینه مدیتیشن تجربه کرده بود، ارائه می‌دهند. همین طور رابطه بین تئوری‌های علمی بشر و ادراک معنوی را در فیلم‌هایی همچون پدیده(۱۹۶۵) یا نور(۱۹۷۳) می‌توان دید.

به این علت که جوهره هنر بلسون بر پایه تغییر موشکافانه کیفیت رنگ و فرم بنا شده است او دشواری‌های زیادی را در پروسه تولید فیلم‌هایش تجربه کرد و سپس این دشواری به دامنه نگهداری آثار او که در تاریخ سینمای آبستره و تجربی از اهمیت بسیار مهمی برخوردارند، کشیده شد. گذشت زمان متاسفانه بر تعدادی از فیلم‌های دهه هفتادی او تاثیر مخربی گذاشت و رنگ آنها را تغییر داده یا آنها را کمرنگ کرد که با میزان اهمیت رنگ در آثار او، این فیلم ها هم‌اکنون کاملاً بی‌معنی به نظر می‌رسند.

بلسون هنوز به ساخت فیلم و فعالیت‌های گسترده‌اش در زمینه هنر مشغول است و آخرین فیلمش یعنی «ختم کلام» به تهیه‌کنندگی مرکز موسیقی بصری و با پشتیبانی برنامه هنری ناسا تولید شد. روزنامه نیویورک تایمز آن را «باشکوه و مبهم در زمینه نورشناسی» نامید.



درباره سینمای میشائیل هانکه

لذت‌های بیماری تصویری

میلاد روشنی‌پایان

وقتی ویم وندرس، جهانی‌ترین استعداد سینمای موج نو آلمان، در اعتراض به خشونت تمام‌نشدنی فیلم بازی‌های بامزه(۱۹۹۷)، سالن نمایش را در جشنواره کن ۱۹۹۷ ترک کرد، سینما اطمینان یافت که با مخاطره‌ای جدی به نام میشائیل هانکه روبه‌رو شده است.

هانکه را می‌توان آخرین فرزند نسل سینماگران مرثیه‌سرا برای جامعه مدرن دانست؛ نسلی که با برسون و آنتونیونی نشانه‌گذاری شده است و در نیم قرن گذشته عمیق‌ترین و بدیهی‌ترین آداب زندگی غربی را به چالش کشیدند. در این میان می‌توان سینمای هانکه را چیزی میان انسان‌گرایی نومیدانه آنتونیونی و اخلاق‌گرایی افسرده برسون دانست با این تفاوت که سینمای هانکه هرگز آن شکیبایی آنتونیونی و برسون را در تحقیر دنیای مدرن ندارد و از تمام امکان‌های سادو- مازوخیستی خود استفاده می‌کند تا دقیقاً آن چیزی را نشان دهد که مردم در برابر دیدن آن مقاومت می‌کنند. همان چیزهایی که امپراتوری هالیوود آنها را فاقد ارزش‌های دراماتیک می‌داند. در جایی از فیلم بازی‌های بامزه (۱۹۹۷) که انزجار تماشاگران به اوج خود می‌رسد، پُل رو به لنز دوربین با کنایه، خطاب به تماشاگران می‌گوید: شما منتظر یک پایان واقعی با یک تکامل باورپذیرهستید، نه؟ و دراینجاست که سینمای هانکه سلیقه عام سینماروها را به بازی می‌گیرد. تماشاگرانی که اطمینان دارند در نهایت پل و تام در فیلم به سزای عمل‌شان می‌رسند و خانواده دربند دوباره به ثبات خود می‌رسد.

شاید چاقویی که پدر خانواده در قایق جا گذاشته بود و دوربین روی آن تاکید کرده بود در نهایت همان الگوی همیشگی را تکرار کند یا فرار گئورک پسربچه خانواده بتواند همه چیز را آن طور که لازم است تغییر دهد ولی وقتی پل دوباره به سمت لنز دوربین می‌گوید: «شما هم با اینهایید نه؟» پایگاه سوبژکتیو تماشاگر فرو می‌ریزد. تماشاگری که تا این لحظه به منظر قراردادی خود به عنوان ناظر اطمینان کامل داشته است، به ناچار در موقعیت جدیدی قرار می‌گیرد که مجبور است کنش‌های متنی را پاسخ دهد. شاید این موقعیت جدید شبیه به موقعیت یک چشم‌چران است که در حین دید زدن لو می‌رود. اگرچه در ظاهر می‌توان این انتقال موقعیت تماشاگر از یک ناظر خارج‌متنی به یک کنشگر درون‌متنی را در پرتو فاصله‌گذاری برشتی تفسیر کرد ولی به نظر می‌رسد این تفسیر کمی شتابزده و فاقد توان لازم برای توضیح باشد. سینمای هانکه برخلاف سنت برشتی در پی فرصت‌هایی برای خروج عامدانه تماشاگر از متن نیست بلکه در پی نوعی تشریک متن با اوست. اگر برشت و فرزندخوانده‌های سینمایی‌اش چون گدار، درصدد ایجاد شکاف در متن به منظور اختلال در روند ذوب‌شدگی تماشاگر در روایت بودند، بازی‌های بامزه تلاش می‌کند با استفاده از عناصر فاصله‌گذار نظیر نگاه مستقیم به لنز دوربین، برای تماشاگران جایگاه جدیدی در متن روایت تعریف کند؛ جایگاهی که هم‌عرضِ جایگاه آدم‌های آسیب‌پذیر هانکه است. آدم‌هایی که در جبری سادیستی گرفتارند و توان مقابله با آن را ندارند. می‌توان گفت جایگاه جدید تماشاگران در بازی‌های بامزه(۱۹۹۷)، ثبات همیشگی تماشاگران را به مخاطره می‌اندازد.

در لحظه‌ای که پل با آن اطمینان خاطر با تماشاگران شرط‌بندی می‌کند، یک الگوی زبانی شکل می‌گیرد که به نفع پیشداوری‌های تماشاگر نیست و در اینجاست که تعبیر لاکانی دوخت (suture) از هم می‌پاشد و تماشاگر از پیشرفت الگوهای دراماتیکی‌ای که تا پیش از این تجربه کرده بود مایوس می‌شود و خود را تسلیم می‌کند و این بار دیگر منتظر پیش‌فرض‌های منطقی دراماتیک خود، که ناشی از رسوب تجربه سینمایی گذشته‌اش است، نیست، بلکه دقیقاً منتظر یک معجزه است! بازی هانکه با موقعیت تماشاگران به عنوان ناظر، در فیلم پنهان(۲۰۰۵) نیز تکرار می‌شود. جایی که زاویه دوربین در فیلم‌هایی که برای ژرژ و آنا فرستاده می‌شود دقیقاً نقطه دید تماشاگر است و ژرژ تلاش می‌کند اتهام این نقطه دید را به اشخاص دیگر نسبت دهد؛ و اولین گزینه برای انگشت اتهام، یک بیگانه است.

یک غریبه نژادی - فرهنگی؛ در سینمای هانکه خاصه غریبه‌های نژادی هستند. افرادی که مسبب اختلال در امنیت شهروند کامل غربی فرض شده‌اند و تنشی بی‌پایان را در تمدن مغرور غرب دامن می‌زنند. غریبه‌هایی که می‌دانند جایگاهی که شهروندان برای آنها در نظر گرفته‌اند به سختی یک جایگاه انسانی است. این شکاف ترمیم‌ناپذیر بین شهروندان و غریبه‌ها، اساس پاسخ دادن به فیلم کد ناشناخته(۲۰۰۰) نیز هست. شهروندان و بیگانه‌هایی که قادر به ارتباط با یکدیگر نیستند و در این میان تلاش‌های نوجوان سیاهپوست در کسب هویت برای غریبه‌ها نیز ناکام می‌ماند.

این عدم توانایی برقراری ارتباط به روابط شهروندان نیز کشیده می‌شود و افراد در کلاژهای تصویری هانکه تبدیل به جزایری منفرد و تنها می‌شوند که کوچک‌ترین تلاشی برای خروج از این انزوا انجام نمی‌دهند یا بهتر است بگوییم نمی‌توانند انجام دهند. کات‌های خشن و غیرمتعارف هانکه نیز در کد ناشناخته (۲۰۰۰) تلاش می‌کنند همان زیبایی‌شناسی تخریب‌شده‌ای را به نمایش بگذارند که چنین شکلی از زندگی آن را تولید می‌کند. همان شکلی از زندگی که ژرژ و آن در قاره هفتم (۱۹۸۹) را وامی‌دارد تا خود و زندگی‌شان را نابود کنند. وقتی ژرژ و آن به‌رغم زندگی متعارف‌شان بدون دلیل مشخصی تصمیم می‌گیرند همراه با دختربچه‌شان اِوا خودکشی گروهی کنند، نشان می‌دهد هانکه تمایلی به کنکاش در علت‌ها و نیت‌های آدم‌هایش ندارد. این دقیقاً برخلاف عادت هالیوودی است که به شکلی کودکانه، برای پیشبرد درام، سعی در ارائه دلیلی موجه برای کنش‌های پرسوناژهایش دارد و ازاین رو سعی در ایجاد نوعی باورپذیری منطقی متعارف دارد و به این طریق تماشاگرانش را طوری تربیت می‌کند که باید برای هر کنشی یک انگیزه هم‌وزن وجود داشته باشد. ولی آدم‌های هانکه برای توضیح دادن خودشان به شکل بی‌رحمانه‌ای ناتوان شده‌اند و مدام در حال سرکوب شدن‌اند و یکباره تصمیم می‌گیرند در زیر این همه فشار خود را بیان کنند.

بیان‌هایی که به شکل شگفت‌انگیزی هیستریک، دردمندانه و بیمارگونه است و پتانسیل این را دارند که به عنوان غریب‌ترین لحظه‌های جاودانه سینمایی ثبت شوند. لحظه‌هایی که خشونت بصری‌شان بسیار خردکننده‌تر از توان مواجهه تماشاگران است. لحظه‌ای که مجید با چاقو شاهرگ خود را پاره می‌کند، یا وقتی اریکا در معلم پیانو (۲۰۰۱) چاقوی آشپزخانه را از کیفش خارج می‌کند و در سینه‌اش فرو می‌کند، نمونه‌هایی تکان‌دهنده از این قبیل لحظه‌ها هستند که تماشاگران در برخورد با آنها میخکوب می‌شوند و به یکباره تمام احتمالات ذهنی‌شان فرو می‌ریزد.

نکته

اگرچه تعبیر سینمایی بودن، تعبیری مشکوک به نظر می‌رسد ولی می‌توان با قطعیت بیشتری هانکه را شیفته بیان بصری دانست. قهرمان‌های هانکه بیشتر خودخوری تصویری می‌کنند تا حرف بزنند و عدم استفاده هانکه از موسیقی خارج‌متنی و نقطه‌گذاری‌های رایج سینمایی نظیر فید و دیزالو نیز سبب بازآفرینی مجدد جهان واقعی در سینمایش می‌شود؛ جهانی که سانسور نمی‌کند، منزجر می‌کند و از اعمال هیچ خشونتی دریغ نمی‌کند.

برخورد هانکه با خشونت به طرز بی‌رحمانه‌ای واقعی است.این برخورد نه شبیه خشونت‌های بازاری و ساده‌لوحانه تارانتینویی است که کاریکاتورگونگی آنها سبب دست‌نیافتنی شدن آنها می‌شود و نه شبیه به آن خشونت نمایشی در آثار کراننبرگ است که درصدد شکل‌دهی یک زیبایی‌شناسی اروتیک با کیفیتی نخبه‌گرایانه است بلکه خشونت برای هانکه، وانموده‌ای است که به شکلی نامرئی در روح زندگی مدرن تنیده شده است و سینمایش تلاش می‌کند آن را مرئی کند، نشانه‌گذاری کند و به نحوی اغراق‌آمیز تکثیر سرطانی آن را نشان دهد. خشونتی که در زندگی مدرن مدام درحال تکثیر و دگردیسی است و در فرآیندی بودریاری از نیروی ارگانیک تکنولوژی برای تبدیل شدن به وانموده‌ای که همواره قابل دیده شدن است سود می‌برد از این رو به راحتی می‌توان درک کرد که چرا تلویزیون و رسانه‌های ویدئویی تا این حد موتیف‌های پررنگی در سینمای هانکه‌اند. در غالب آثار هانکه دکورهای داخلی طوری طراحی شده‌اند تا آدم‌های هانکه در محاصره قفسه فیلم‌های ویدئویی قرار گیرند که رادیکال‌ترین شکل آن در ویدئوی بنی (۱۹۹۲) جلوه می‌کند. در این فیلم بنی خود را عامدانه در محاصره نوارهای ویدئو، دوربین فیلمبرداری، تلویزیون و دستگاه ویدئو قرار می‌دهد و حتی منظره بیرون را نیز از طریق واسطه دوربین نگاه می‌کند. صحنه‌ای از کشتن رقت‌انگیز یک خوک که بنی آن را مرتب عقب و جلو می‌کند، نمونه‌ای از تبدیل شدن خشونت به یک وانموده است؛ وانموده‌ای که همیشه حضور قاطع دارد و در برابر مکانیسم‌های طبیعی‌ای چون فراموشی، جرح وتعدیل و تلطیف واقعیت، مقاومت می‌کند و تغییرناپذیر است. در یکی از درخشان‌ترین فصل‌های بازی‌های بامزه (۱۹۹۷)، پس از آنکه زن با گلوله، تام یکی از دو جوان تجاوزگر را می‌کشد، پُل به دنبال ریموت کنترل می‌گردد و تمام اتفاقات رخ داده را با دکمه rewind به عقب برمی‌گرداند. در اینجا ترفند حیله‌گرایانه هانکه کارکرد دوگانه‌ای می‌یابد. از یک سو نظام سبکسرانه هالیوود و سینمای رایج را که سعی می‌کند تمام آدم‌های بدش را به سزای اعمال‌شان برساند، به تمسخر می‌گیرد و از سوی دیگر بر روح کلبی‌مسلکانه خشونت به مثابه وانموده تاکید می‌کند؛ خشونت و شری که به خاطر ماهیت تکنولوژیکی‌اش توان مقابله در برابر خیر را یافته است. اینکه تماشاگر می‌داند اگر هر اتفاقی هم در راستای پیروزی خودش و خانواده در بند فیلم بیفتد، کاذب است و پل می‌تواند با دکمه rewind همه چیز را به نفع خودش و تام جبران کند، یعنی آنکه تماشاگر شرطی را که پل با او بسته بود پیشاپیش باخته است و این همان نیروی مهارنشدنی و جبری شر است که به واسطه تکنولوژی، در زندگی مدرن به شکلی غالب تنیده شده است. چنین اتفاقی با رویکردی مشابه نیز در پنهان (۲۰۰۵) دیده می‌شود. هم ژرژ و هم تماشاگران تا انتهای فیلم نیز نمی‌توانند بفهمند چه کسی است که این فیلم‌ها را برایشان می‌فرستد و در برابر قدرت مقابله‌ناپذیر فیلم‌ها در نفوذ به زندگی خصوصی کاری جز انتظار برای رسیدن فیلم بعدی نمی‌توانند انجام دهند! حتی در نخستین اثر هانکه، قاره هفتم (۱۹۸۹) نیز وقتی پدر خانواده در آخرین لحظات انتظار برای مرگش در چنبره تلویزیون است، می‌توان این سیطره قدرتمند رسانه تکنولوژیک را دید. در سینمای هانکه منابع انسانی اعمال خشونت، نه‌تنها آن آدم‌های کج و معوج با گریم‌های اغراق شده و صداهای ترسناک در سینمای هالیوود نیستند بلکه اتفاقاً آدم‌هایی متمدن و معمولی هستند که بسیار رسا و مودبانه صحبت می‌کنند، مسواک می‌زنند و اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند.

به نظر می‌رسد اگر در قاره هفتم (۱۹۸۹)، ویدئوی بنی (۱۹۹۲)، بازی‌های بامزه (۱۹۹۷)، کد ناشناخته (۲۰۰۰) و پنهان (۲۰۰۵) رویکرد فلسفی هانکه از جنس مطالعات انتقادی غالب باشد در روبان سفید (۲۰۰۹) و معلم پیانو (۲۰۰۱) رویکرد روانکاوانه غالب‌تر است؛ دو فیلمی که با زاویه دیدی متفاوت نسبت به آثار دیگر هانکه عناصر شکل‌گیری خشونت و فروپاشی روانی را واکاوی می‌کنند. هانکه در روبان سفید(۲۰۰۹) جامعه‌ای پدرسالار را تصویر می‌کند که در آن تمام امکان‌های شکل‌گیری طبیعی فرآیند ادیپی سرکوب می‌شود. کودکانی که کینه پدران‌شان را در آینده‌ای نزدیک، در سواره‌نظام رایش سوم بروز خواهند داد، در فیلم هانکه هیولاهای بالقوه‌ای هستند که می‌توانند هر جنایتی را انجام دهند. اساساً کودکان در سینمای هانکه موجودات مرموزی هستند که رفتارهای کودکانه ندارند. بنی در ویدئوی بنی (۱۹۹۲) که مانند یک گنگستر کارکشته با قربانی‌اش رفتار می‌کند، پیرو در پنهان (۲۰۰۵) که تا آنجا که ممکن است خود را منزوی و مرموز نشان می‌دهد، اوا در قاره هفتم (۱۹۸۹) که از مرگ هراسی ندارد، نیز مانند کودکان روبان سفید (۲۰۰۹) هرگز آن معصومیت رایج کودکان در سینما را ندارند.

اما تحسین‌شده‌ترین اثر هانکه، معلم پیانو(۲۰۰۱) درامی خیره‌کننده است که مقوله جنسیت، هنر و سرکوب را در فرویدی‌ترین شکل ممکن بازنمایی می‌کند. اریکا با بازی ویران‌کننده ایزابل هوپر، نمونه تغلیظ شده کسی است که فروید هنرمند می‌نامد. همان طور که فروید تشریح می‌کند وقتی لیبیدو توانایی خروج از فرآیند سرکوب را ندارد در شخص هنرمند وارد پروسه تصعید می‌شود و به شکل آفرینش هنری خود را آزاد می‌کند. اینجاست که قهرمان هانکه به یکباره در آستانه فروپاشی عصبی قرار می‌گیرد. و این لحظه‌ای تکرارشونده در سینمای هانکه است؛ لحظه‌ای که آدم‌های انعطاف‌ناپذیر هانکه از مصادره به مطلوب کردن پیرامون‌شان مایوس می‌شوند و این از همان معدود فرصت‌هایی است که آدم‌های هانکه خود را بیان می‌کنند.

اگرچه تعبیر سینمایی بودن، تعبیری مشکوک به نظر می‌رسد ولی می‌توان با قطعیت بیشتری هانکه را شیفته بیان بصری دانست. قهرمان‌های هانکه بیشتر خودخوری تصویری می‌کنند تا حرف بزنند و عدم استفاده هانکه از موسیقی خارج‌متنی و نقطه‌گذاری‌های رایج سینمایی نظیر فید و دیزالو نیز سبب بازآفرینی مجدد جهان واقعی در سینمایش می‌شود.