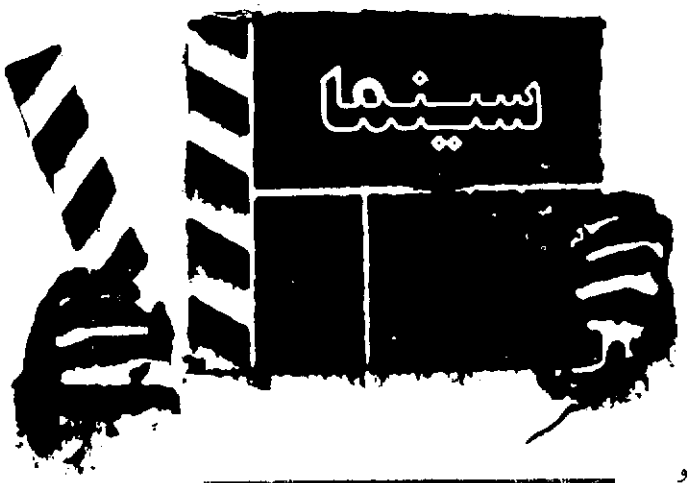


ابوالحسن علوی طباطبائی

نگاهی به سینمای رو بر برسون

برسون، در ستیز با قراردادها

چنانچه میدانیم ذهن آدمی دارای دو جنبه تخیل و تفکر است که هریک محصولی دارد. محصول تفکر بشر دانش و محصول تخیل او هنر است. ولی قوه تخیل زودتر از قوه تفکر به کار می افتد و قدیمی ترین میراثهای بشر که به ما رسیده است از مجموعه هنرها است مانند افسانه ها و نقاشیهائی که در غارهای ماقبل تاریخ باقیمانده و رقص هائی که در قبائل وحشی از هزاران سال پیش تاکنون متداول است و دلیل مؤکد آن اینست که قوه تخیل احتیاج به تربیت ندارد درحالیکه قوه تفکر محتاج تربیت است. البته بایستی دانست که قوه تخیل در دانش و قوه تفکر در هنر کاملاً بی تأثیر نیست. هنر عبارت است از خلق آفرینش و زیبائی و هدف از آن التذاذ است و مایه عقلانی ندارد. ما از دیدن یک تابلوی نقاشی و شنیدن موسیقی و دیدن یک نمایش فقط لذت می بریم. هنرها برحسب لزوم و موضوعی که برای خود انتخاب می‌کنند تقسیم بندی می شوند. اگر سوژه هنر، رنگ باشد آنرا نقاشی می نامیم. در هنر مجسمه سازی سوژه ماده یا جسم است. در موسیقی موضوع هنر صوت می باشد. و در هنر رقص موضوع حرکات لذت بخش است. هنر پنجم ادب است که موضوعش کلمه می باشد. این پنج هنر، هنرهای بسیط هستند و موضوع آنها یک چیز است ولی هنر ششم که از تمام این هنرها جدیدتر است هنر نمایش (تأتر) است که بعد از هنر پنجم به وجود آمده و کاملترین هنرها است. نمایش، هنری ترکیبی است که از ۵ هنر دیگر مایه می‌گیرد. هنر سینما از بطن تأتر بوجود آمده و پنجاه درصد از تکنیک برخوردار است. گروهی معتقدند که سینما هنر نیست زیرا مانند نمایش تداوم ندارد و پلان آخر فیلم در اوّل و پلان اول فیلم در آخر گرفته می شود. ولی از آنجائی که سینما به کمک تکنیک قادر به نشان دادن چیزهائی است که در عالم خارج ممکن نیست، بایستی گفت که علم و هنر پیوندی ناگسستنی یافته و سینما را بوجود آورده اند ولی افسوس که نیازهای اقتصادی و بازرگانی موجب گشته که این صنعت ضمن برخورداری از هنر با

جیب‌بر

تجارت نیز ادغام گردیده و همین مسئله تجارت باعث شده که به دستگاه علمی سینماتوگرافی با دیده حقارت نگاه کنیم و از طرفی سبب آن گشته که کارگردانهائی که فیلمهای فی النفسه هنری عرضه می دارند نتوانند جای پای محکمی برای خود بیابند.

هنر سینما نزدیکترین رابطه را با ادبیات داشته و دورترین وابستگی را با هنر نمایش دارد. زیرا در ادبیات کلام نقش مؤثری را ایفا می‌کند و پلانهای سینمائی نیز مانند کلام توصیف کننده لحظه‌ای است و بایستی از لحظه‌های خوب تصویری غنی باشد. البته منظور از کلام در ادبیات کلامی است که توصیف کننده حالتی است، نه کلامی که بر زبان قهرمانان یک اثر ادبی جاری می‌گردد، درصورتیکه در نمایش کلام قهرمانان خیلی مهم است و اساس دراماتیک را انجام می دهد.

کار مهم «روبر برسون» فیلمساز شهیر فرانسوی در سینما، حذف کلیه مسائل دراماتیک است. سینمای او یک سینمای ایده‌آل است. زیرا وی سینما را تزکیه کرده و آنچه زائد است حذف نموده. آنچه که برایش در سینما اهمیت دارد روابط آدمها است و اینکه همه راهها به ذات باریتعالیٰ ختم می شود. زیرا وی به رستگاری مطلق معتقد است. پرسوناژهای فیلمهای او در راه رسیدن به خدا تمام گناهان را تجربه کرده و پس از تزکیه خود

رستگار شده و به خدا می پیوندند.

اصولاً سینما، هنری بصری است و این هنر بصری شامل حرکت می باشد که می توان از آن میان حرکت موضوع، حرکت درام، حرکت ذهنی قهرمانان و حرکات دوربین را نام برد. ولی حرکات در سینما گاهی برونی و ظاهری و گاهی درونی هستند.

سینمای خاص «روبر برسون» براساس حرکت درونی بنا شده است درحالیکه در سینمای متداول و مشهور کارگردانهائی مثل «آنتونیونی» و «فدریکو فلینی»، فیلمهایشان تماشاگر بیشتری را بخود جذب می‌کند که دلیل آن بیرونی و ظاهری بودن سینمای آنها است. زیرا «آنتونیونی» در فیلمهایش به فرم اهمیت زیاد می دهد. فیلمهای او حاوی کادرهای قشنگ، فیلمبرداریهای بسیار زیبا، نور پردازیهای جالب، و استفاده‌های متفاوتی از عدسیهای مختلف مخصوصاً عدسی تله‌فتو می باشد و در فیلمهای رنگی بطرز زیبائی رنگ را مورد استفاده قرار می دهد و هنر پیشگان معروف و زیبائی عهده‌دار نقش‌های فیلمهای او هستند.

تمام این مسائل مقداری اثرات برونی دارد، اثر بصری‌اش آنی است و این اثر بصری باید با ذهن ارتباط حاصل کرده، تا از این طریق تماشاگر بتواند صحنه و لحظه را درک نماید.[1]

در سینمای «فدریکو فلینی» نیز حرکات زیبای دوربین، هنر پیشه‌های زیبا و کادرهای بسیار زیبنده ـ که البته به عنوان کاریک فیلمساز عیب و ایرادی محسوب نمی شود ـ چیزهائی است که در ضمن اینکه اثرات ذهنی خود را روی انسان می‌گذارد ولی در وهله اول اثراتش ظاهری و برونی است.

فیلمهای «اورسن ولز» پر از حرکات زیبای دوربین و هنر پیشگان مشهور، استفاده‌های عجیب و غریب از لنزها، نور پردازیهای به سبک اکسپرسیونیست‌های سینمای آلمان و غیره می باشد.

بنابراین تماشاگران سینما به دو دسته تقسیم می شوند:

الف : دسته اول تماشاگرانی که سینما را بطور تفنن انتخاب کرده‌اند که با آنها کاری نداریم.

ب : دسته دوم تماشاگرانی که سینما را بطور جدی در نظر می‌گیرند و روی سخن ما با آنها است.

این گروه دوم تمایل بیشتری برای پذیرش فیلمهای این کارگردانها از خود نشان میدهند ولی سینما چیزی ماورای این مسائل است و مسئله‌ای است که تنها سه کارگردان یعنی **«برسون»**، **«کارل تئودور درایر»** و **«یاسوجیر وازو»** به آن دست یافته‌اند؛ یعنی سینمائی حاوی تراژدی درونی قهرمانان و آنچه در ضمیر اشخاص می‌گذرد و آنچه که در تاریکترین فضاهای مغزی انسان می‌گذرد. سینماگری که بتواند این مسائل را با تصویر القاء کند هنرمند بزرگی است.[2]

«درایر» گفته است: میخواهم در سینما به مرحله‌ای برسم که قهرمانان فیلمهای من از طریق انجام کوچکترین حرکت ظاهریشان بزرگترین افکار درونی و ذهنی خود را به تماشاگران من القاء کنند؛ یعنی اگر قهرمان فیلم من عاشق است بجای گفتن و اظهار این مسئله، یا اینکه در حال کشیدن سیگار به عکس دلداده خود نگاه کند که تصویری ضعیف است، یا گرفتن نمائی از چشمهای او یا یک نگاه هنر پیشه به دستهای خود یا دست زدن به سر خود این حالت را برساند.[3]

سینمای «برسون» نیز مانند سینمای «کارل درایر» کلیه عوامل ظاهری را در سینما حذف کرده است. در فیلمهای «برسون» بهیچوجه نور پردازیهای به سبک رایج دیده نمی شود. او در یک اتاق معمولی، معمولی‌ترین نور پردازیها را بکار می‌گیرد که با زندگی واقعی چندان تفاوتی نداشته باشد. بنظر او نباید در یک اتاق معمولی که دارای پنجره‌ای است برای بوجود آمدن اثرگذاریهای دراماتیک ظاهری، چهار شیئی چوبی در برابر پنجره قرار دهیم و نور از پشت آنها بدهیم تا دو سایه روشن زیبا روی صورت قهرمان فیلم که در اتاق نشسته است،

یک محکوم به مرگ گریخته است

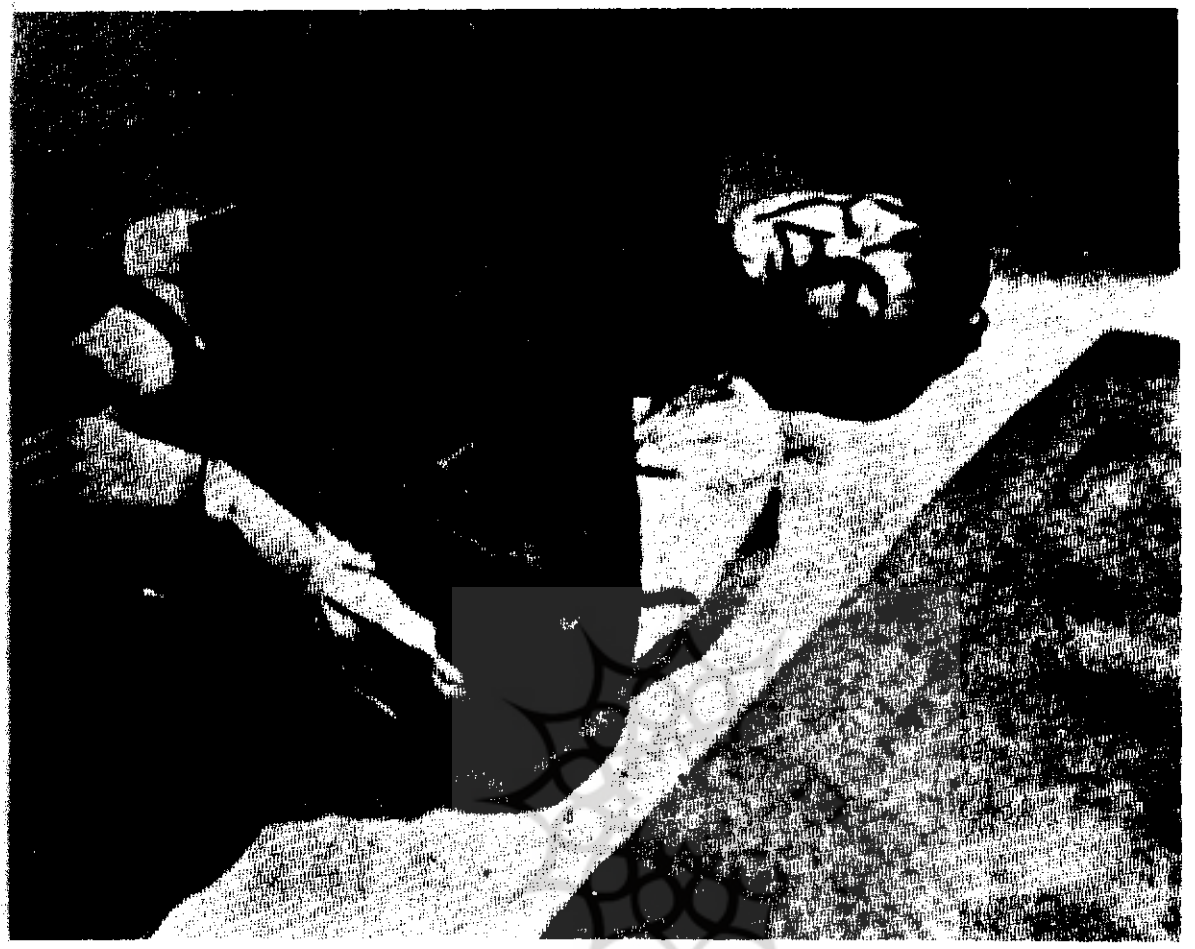
بیافتد. از نظر «برسون» کلیه این عوامل ظاهری که موانعی برای رسیدن به تراژدی درون هستند بایستی از سینما حذف گردند. زیرا آنچه در درون قهرمانان فیلم می‌گذرد مهم است و مسائل درونی آنها ارتباطی به نور پردازیها یاحرکات عجیب و غریب دوربین ندارد.

نور پردازی، حرکت دوربین و سایر مسائل تکنیکی جزو دستور زبان سینما هستند. ولی آیا چیزی که جزو گرامر و دستور زبان سینما است خود می تواند زبان سینما باشد. جواب منفی است.زیرا گرامر که زبان نیست،بلکه قاعده و دستور زبان است و عاملی است برای رسیدن به یک جمله یا یک تصویر. ولی آیا لازم است از تمام اینها استفاده شود؟

این نوع سینمای خاص این سه سینماگر بزرگ مسلماً تماشاگر کمتری داشته و دارد و تنها در یک قشر یا توده خاص تأثیر پذیر است، زیرا پیچیده‌ترین افکار ذهنی قهرمانان خود را به ما منتقل می‌کنند.[۴]

«روبر برسون» در سینما به مرحله‌ای رسیده است که بزرگترین مرحله سینمائی است و در این مرحله فرم را نمی توان از محتوی جدا ساخت.

«برسون» در تزکیه سینمائی خود، دوربین را تنها برای ضبط وقایع بکار می برد، درحالیکه فلینی و آنتونیونی و دیگران از دوربین جهت تزئین وقایع استفاده



یک محکوم به مرگ گریخته است

می‌کنند. لذا می بینیم که «برسون» تماشاگر را به وجود دوربین عادت نمی دهد و درنتیجه تماشاگر وجود دوربین را حس نمی‌کند. وی به تراولینگ و سایر حرکات دوربین معتقد نیست و در فیلمهایش اکثراً دوربین ثابت است. او عقیده دارد که من جزئی از جامعه هستم، وقتی درد خود را درفیلمهایم منعکس می‌کنم مانند آن است که درد جزئی از جامعه را منعکس ساخته‌ام و اگر درد خود را نتوانم احساس کنم، درد جامعه را احساس نخواهم کرد. او فیلمسازی تک رو و منفرد است، سینمای او یک سینمای هنری اختصاصی است و قهرمانان فیلمهایش چون خود وی تک رو و منفرد هستند. سینمای «برسون» نه سینمائی کلاسیک است و نه سینمائی مدرن بلکه سینمائی برای کلیه اعصار است و از این نظر با چخوف که داستانهایش را متعلق به همه زمانها میدانند مقایسه می شود.

برسون برای بازیگری در فیلمهایش از آدمهای معمولی استفاده می‌کند و مانند دیگران از هنر پیشگان بزرگ و مشهور دنیا سود نمی جوید. وی قبل از ورود به سینما به کار نقاشی اشتغال داشت و تنها یک بار دستیار «رنه کلر» بوده است. او از جهت اجتماعی منزوی بوده و از نظر مادی در وضعیت نامناسبی قرار داشته است. «برسون» بر موج نوی فرانسه تأثیر فراوان

داشته است و حتی «آنتونیونی» خود را بشدت تحت‌تاثیر آثار وی می داند.

قهرمان فیلم «برسون» ممکن است انسان‌نباشد،مثلاً در فیلم «بالتازار» که شاهکار «برسون» است قهرمان اصلی فیلم یک خر بوده و تمام فیلم نشان‌دهنده زندگی او است و انسان تماشاگر فیلم آنقدر نسبت به این خر احساس نزدیکی عاطفی می‌کند که در انتهای فیلم زمانی که خر میمیرد تماشاچی گریه اش می‌گیرد. درحالیکه میدانیم خر هنر پیشه نیست و بازی نمی‌کند، اما این القاء «برسون» است که با استفاده صحیح از فرم سینمائی درست که دوربین را کجا گذاشته و صحنه را چگونه فیلمبرداری کند، عمل کرده تا تمام آنچه را که ما نسبت به آن حیوان میخواهیم احساس کنیم برای ما بیان نماید.

«برسون» می‌گوید که بهیچ‌وجه نمی خواهد تماشاگر فیلمهایش دوربین را احساس نماید-زیرا اگر مرتباً محل و زاویه دوربین را تغییر دهد،تماشاگر همواره احساس وجود یک چیز مکانیکی بنام دوربین را دارد. بنابراین دوربین برای ضبط وقایع به کار رفته و نه چیز دیگر.

«برسون» می‌گوید در سینما به کسی مؤلف واقعی می‌گوئیم که در هنگام نوشتن سناریو و پس از آن در زمانی که میخواهد سر صحنه برود ـ خواه سناریوش را دکوپاژ کرده و یا بخواهد سر صحنه آنرا دکوپاژ کند ـ برایش در یک سکانس تنها یک زاویه وجود داشته باشد. اگر بخواهیم به تنهائی یک مرد را نشان بدهیم ـ چه با کلوزآپ و چه با مدیوم‌شات و چه با لانگ‌شات ـ، برای هرکدام از اینها یک زاویه وجود دارد. برای کلوزآپ می توانیم نمائی از چشمان اشک آلود وی را نشان دهیم،چنانچه برای مدیوم‌شات تنها نیز نمائی از این مرد غمگین درحالیکه زانوی خود را بغل کرده نشان میدهیم و برای لانگ‌شات آن فرد را در یک اتاق بزرگ و فضای خالی نشان می دهیم که تنهائی او را میرساند. برای کارگردان واقعی تنها یکی از این سه پلان درست است.

«برسون» سینما را یک شعر می داند. کلمات در شعر، هرکدام معنای خاصی برای خود دارند ولی در ترکیب این کلمات در پیش هم معنی واحدی بوجود می آید. هر پلان درسینما یکی از این کلمات است و هر یک برای خود مفهومی دارد ولی باید از ترکیب مجموعه پلان‌ها مفهوم واحدی بدست آورد، چنانکه در ادبیات اگر کلمات یک شعر را پس و پیش کنیم معنی و مفهوم دیگری بدست می آید. در ذهن کارگردان نیز بایستی همیشه یک فکر واحد باشد تا وقتیکه این تصاویر را پیش هم می‌گذارد به آن فکر واحد برسد. «برسون» این فکر واحد را بر روی درام درونی قهرمانان خود نهاده و به آن تکیه می‌کند. در فیلم «خاطرات یک کشیش روستا» ـ که سرگذشت کشیش ۲۵ ساله‌ای است که تصمیم دارد به یک شهر کوچک فرانسه رود تا با اعمال نیکو در حق مردم وظیفه مذهبی خود را به انجام‌برساند ـ «برسون» به تماشاگر القاء می‌کند که این کشیش نیز انسانی مانند انسانهای دیگر است. جوان و خوش‌قیافه بوده و تمام آرزوهای یک جوان را دارا است،ولی وظیفه وجدانی و کارهائی که اجتماع به او تفویض کرده موجب شده که او از سایر آدمها متمایز گردد.

در صحنه زیبائی از فیلم که کشیش در جاده منتظر اتوبوس است جوانی موتورسوار که در حین عبور از جاده است جلوی کشیش متوقف می شود، و او را سوار کرده و موتور راه می افتد. ما در صحنه های مختلف صورت کشیش را می بینیم که وقتی در حین عبور موتور باد به صورتش میخورد، حالت این کشیش جوان درست تبدیل به حالت یک پسر جوان می‌گردد که مشغول موتورسواری است. در حالت‌هائی که کلوزآپ از صورت او نشان داده می شود و لباسش معلوم نیست احساس می‌کنیم که وی جوانی است خوش‌قیافه مثل سایر جوانها و در موقع موتورسواری همان احساسی به او دست می دهد که برای جوانهای دیگر این حس و حال پدید می آید. در

اینجاست که می بینیم کشیش جوان فراموش کرده که کشیش است. او نیز انسانی است مانند انسانهای دیگر. در پلان بعدی وقتی که چشم ما به لباس کشیشی این جوان می افتد احساس می‌کنیم او کشیش است و نمی تواند همچون جوانهای دیگر باشد.

از طریق همین صحنه های کوچک و همین نگاهها و وزیدن باد به موهای این کشیش و احساس کشیش در این صحنه متوجه می شویم که سینمای «برسون» با سایر کارگردانها تفاوت دارد و این مسائل کوچک نشان می دهد که در فیلمهای «برسون» با یک سینمای حساس مواجه شده‌ایم. و مینیاتور فکر این کارگردان باندازه‌ای دقیق می باشد که هنگام بهم پیوستن اجزای فکری او بطور دقیق و ظریف، کار بصورت مینیاتور درمی آید و انسان را تحت‌تأثیر قرار می دهد.

سینمای «برسون» سینمائی ملودرام نیست تا بخواهد اشکی از کسی بگیرد و سینمائی نیست که بخواهد ظاهر فریبنده‌ای داشته باشد؛ سینمائی است مانند یک شعر خشن، که درعین خشونت، خود شعر است و در عین شعر بودن خشن است. زیرا کلیه ظواهر و تزئینات سینما در آن از بین رفته و هیچ نوع شعار و زیاده گوئی در آن دیده نمی شود.

کسانی که فیلمهای «برسون» را با دید خاص سینمائی نگاه می‌کنند، وقتی از سالن نمایش فیلم خارج می شوند احساس می‌کنند که آدمهای فیلمهای تجاری و مبتذل را از دوستان خود بهتر می شناسند و این بزرگترین موفقیت برسون در رسیدن به یک مسئله مهم است،یعنی با پلی که بین خود و تماشاگر فهیم و قهرمانان خود ایجاد می‌کند به این مسئله مهم نائل می‌گردد.

بزرگترین مسئله در سینمای برسون خدا است. زیرا وی شدیداً به خداوند معتقد است. او یک کاتولیک و مذهبی متعصب است. وی معتقد است که دستی ماوراء همه دستها و گرداننده تمام مسائل است و آن وجود خدا است.

در فیلم «یک محکوم بمرگ گریخته است» که نام دیگر آن «باد هرجا که بخواهد می وزد» می باشد[5] مسئله‌ای مطرح شده که مربوط به یک فرانسوی محکوم به مرگ است که ستوان «فونتن» نام دارد. او در زمان جنگ دوم جهانی توسط آلمانها دستگیر شده و طی ۴۸ ساعت دیگر می بایستی اعدام می شد. این فرد در ظرف ۴۸ ساعت تمام وسایل را برای فرار خود آماده می‌کند. دو ساعت قبل از فرار و اعدام وی، یک زندانی دیگر به سلول او وارد می شود. او مشکوک است. «فونتن» تصور می‌کند که این زندانی ممکن است جاسوس باشد. نمی داند که آیا برای فرار از زندان به وی اعتماد کند یا خیر. سرانجام به این زندانی اعتماد کرده و فرار می‌کند و زمانی که تماشاگر متوجه فرار ستوان «فونتن» از زندان است متوجه می شود که اگر بخاطر وجود این زندانی جدید نبود، فرار ستوان «فونتن» میسر نمی شد. پس می‌گوید «باد هرجا که بخواهد می وزد» زیرا دست دیگری است که تمام کائنات را اداره می‌کند. زیرا ستوان «فونتن» تمام وسائل را برای فرار خود تهیه دیده حتی با قاشق و چنگال زندان نقب کنده بود اما در آخرین لحظه با کمک زندانی دیگر موفق به فرار می شود.[6]

برای قهرمانان فیلمهای «برسون» تمام راهها به خدا ختم می شود و مسئلهٔ مهم در فیلمهای «برسون» رسیدن به خدا و رستگاری مطلق است. مسائلی مانند فرار یک زندانی محکوم به مرگ و یا زندگی یک کشیش روستائی و سایر سوژه‌ها در دست کارگردانهای دیگر تبدیل به فیلمهای معمولی می شود؛ولی «برسون» آنها را در حد یک اثر ممتاز و متعالی سینما عرضه می‌کند و همین است که وی را از دیگران متمایز می سازد.

در فیلم «خاطرات یک کشیش روستائی» با کشیشی مواجه هستیم که کم حرف میزند. بازی این کشیش با بازیهای معمولی فرق می‌کند و بازی خشکی از او احساس می‌کنیم. اما با وجود این برای ما آدم

خاطرات یک کشیش روستا

ملموسی است زیرا برسون از یک کشیش یک خدا نمی‌سازد و نشان میدهد که وی هم بنده‌ای از بندگان خدا است.[۷] قهرمانان فیلمهای «برسون» با توجه به ملموس بودن، تا حدی به جنبه‌های الهی نزدیک می‌شوند؛ یعنی با وجود شناسائی باز هم کارما با ابهام روبرو است. یعنی هر چه از ذات خداوند شناسائی داشته و هر چه به او نزدیک شویم باز هم دریچه‌ای است بر ابهام بیشتر از وجود خداوند. و نیز، در فیلمهای «برسون» هر اندازه شخصیت این قهرمانها را بیشتر بشناسیم و به آنها نزدیک شویم باز احساس می‌کنیم که در وجودشان هزاران راز وجود دارد.

آنچه در مورد کار این کارگردان مهم است آنست که وی وظیفه هر سینماگر می داند که به حقایق موجود رابطه ببخشد، نه اینکه حقایق موجود را دگرگون سازد: یعنی هنرمند واقعی باید بین حقایق موجود، رابطه ایجاد کند؛ یعنی با قرار دادن حقایق موجود در کنار هم، رابطه‌ای جدید با مفهومی جدیدتر ایجاد نماید؛ درست مانند شعری که وقتی با کلمات مختلف که بخودی خود مفهوم دارند در کنار یکدیگر قرار گرفته و ترکیب شوند، مفهوم جدیدی از آنها اخذ می شود.

در فیلم «یک محکوم به مرگ گریخته است» موزیک فیلم کم است. تنها صحنه هائی که زندانیان

باهم نشان داده می شوند و با یکدیگر همکاری می‌کنند و یا به نظافت جائی مشغول اند موسیقی به گوش می رسد و در جاهای دیگر مطلقاً موسیقی متن وجود ندارد. تمام این ها برای رسیدن به این مطلب است که در صحنه های شلوغ به‌رغم آنکه انسانها را جدا از هم می بینیم پیوندهای عاطفی هم چون مسئله زندان وزندانی بودن بینشان وجود دارد،زیرا زندان باعث بوجود آمدن این پیوند عاطفی میان آدمها شده است؛ در حالیکه در همین صحنه های شلوغ، به ظاهر به نظر می رسد که آدمها از هم جدا هستند. موسیقی متن در این صحنه نمایانگر پیوند عاطفی بین این آدمها است.

آدمهای فیلمهای «برسون» درست مانند درختان جنگلی هستند. وقتی به این درختان نگاه می‌کنیم آنها را ظاهراً جدا از هم می بینیم ولی اگر درون زمین را کند و کاو کنیم، می بینیم که ریشه های این درختان به هم پیوسته اند؛ درحالیکه شاخه هایشان در روی زمین همواره سعی می‌کنند بهم برسند ولی همیشه از هم جدا هستند و همیشه منتظرند که بادی برحسب اتفاق بوزد تا بلکه این شاخه ها را بهم متصل سازد. قهرمانان برسون نیز در ظاهر هیچ نوع ارتباطی باهم ندارند و هیچ نوع رابطه ای نمی توانند باهم برقرار کنند و تنهائی ظاهری فرد را حفظ می‌کنند ولی در باطن بین اینها ارتباطی عمیق وجود دارد.

در فیلم «بالتازار» که شاهکار «برسون» است، بالتازار که نام خری است و «آرنول» که صاحب وی می باشد، با اینکه ظاهراً انسان و حیوان رابطه عاطفی ندارند ولی می بینیم که وقتی «آرنول» به بالتازار نزدیک می شود وی حرکتی حاکی از شادی از خود نشان می دهد.

در فیلم «یک محکوم به مرگ گریخته است» با وجودی که ستوان و سایر زندانیان درزندانهای جداگانه هستند ولی بین آنها رابطه ای عاطفی وجود دارد. در فیلم «خاطرات یک کشیش روستائی» بااینکه بین کشیش دهکده مورد نظر با کشیش دهکده دیگر از لحاظ فرهنگ، روحیه و افکار تفاوت و فواصلی وجود دارد، آنچه که همچون ریشه‌های زمینی این دو را بهم پیوند می دهد وجود تعالی خداوند است. «برسون» برای رسیدن به تمام این تزکیه های روحی و جسمی این افراد روش خاصی را انتخاب کرده و سینمای خود را عاری از هرگونه پیرایش و مسائل ظاهری سینما مثل نور پردازی های شدید، حرکات عجیب و غریب دوربین و موسیقی متن می سازد و به گونه ای سادگی و روانی خاص در سینما میرسد و این سادگی و روانی می تواند کمک خاصی باشد در القاء درام درونی قهرمانان فیلمش به ما و این سینمای بدون عوامل ظاهری برای عده‌ای خاص مورد توجه است و بهمین دلیل است که بزرگترین منتقدین سینمائی جهان وی را به عنوان یکی از ده کارگردان بزرگ سینما از بدو پیدایش سینما تا به امروز دانسته اند.

متأسفانه چون این شخص در طول مسیر زندگی سینمائی خود از هنر پیشگان حرفه ای استفاده نکرده است، فیلمهایش نتوانسته بازار تجاری بزرگی در دنیا بدست آورد.

«آنتونیونی» فیلمساز معروف ایتالیائی گفته است که همواره تحت‌تأثیر سینمای برسون بوده است. او می‌گوید که پس از دیدن فیلمهای «خاطرات یک کشیش روستائی» از «برسون» و «دزد دوچرخه» از «دسیکا» به این نتیجه رسیده است که «اگر من با افکاری که از برسون دارم میخواستم فیلم «دزد دوچرخه» را بسازم، برخلاف «دسیکا» که مطالب زیادی درباره دوچرخه و فضای اجتماعی و نئورئالیزم آن روز در ایتالیا و حوادث منجر به دزدیده شدن دوچرخه را بما گفت و درمورد صاحب دوچرخه چیزی نگفت، من بیشتر سعی می‌کردم درام درونی صاحب دوچرخه را در فیلم مطرح سازم.»

این گفته «آنتونیونی» تفاوت میان سینمای مطلق

یک محکوم به مرگ گریخته است

«برسون» و سینمای نئورئالیسم ایتالیا را مطرح می سازد زیرا در سینمای «برسون» حادثه مطرح نیست،بلکه حالت‌های درونی بعد از حادثه مطرح است یعنی درونکاوی آدمها مهمترین مسئله فیلم می باشد.

بعضی مواقع در سینمای «برسون» اشیاء هستند که خیلی چیزها را درباره انسانها به تماشاگر القاء می‌کنند. در انتهای فیلم «خاطرات یک کشیش روستائی»، کشیش جوان مریض است و سرطان وی را از پا درآورده و در بستر مرگ خوابانیده است. در آخرین لحظه کشیش می‌گوید: همه چیز رستگاری است و جان میدهد و «برسون» بجای نشان دادن مرگ وی یک پلان ۵ دقیقه‌ای از صلیب بالای سر کشیش را نشان می دهد.

در همین ۵ دقیقه است که ما درمی یابیم مذهب چه نقش مهمی در زندگی این کشیش داشته است. «برسون» می‌گوید که آرزوی من اینست که یک فیلم دوساعته راجع به تماس دستها بسازم که چه حرفها در پناه تماس دستها می تواند بوسیله تصویر مطرح گردد.

در فیلم «جیب بر» قهرمان اصلی فیلم جیب بر است که هیچ نوع ارتباط ظاهری با خداوند نداشته و اعتقادی هم در این مورد ندارد. در لحظه ای از فیلم که با نامزدش به گردش مشغول است ناگهان به وی می‌گوید من برای سه دقیقه به خداوند ایمان آوردم و آن سه دقیقه ای بود

که با تو بودم. نامزدش به وی جواب می دهد کسی که برای سه دقیقه به خداوند ایمان بیآورد، مسلماً سه دقیقه دیگری هم وجود خواهد داشت.

کارگردانهائی مانند دسیکا، ویسکونتی و روسیلینی نئورئالیزم را به ما نشان میدهند. مثلاً در فیلم «امبرتود» ساخته «دسیکا» نشان داده می شود که این شخص چگونه از رختخواب بلند می شود. و یا در فیلم «روکو و برادران» می بینیم که زندگی روکو در میلان چگونه می‌گذرد و چگونه به رم می آید و در اینجا چه مشکلاتی دارد و تمام اینها یک مقدار رئالیزم ظاهری است.

اما «برسون» نشان نمی دهد که ستوان «فونتن» در فیلم «یک محکوم به مرگ گریخته است» چگونه از رختخواب بلند می شود، بلکه نشان می دهد وقتی از رختخواب برخاست چه افکاری دارد و چه در مغزش می‌گذرد. اگر ستوان موفق به فرار می شود بخاطر ارتباطش با دیگران است و اینکه این ارتباط چگونه است؛ آن هم در حالیکه ظاهراً ارتباطی با دیگران ندارد. بعضی از زندانیان برایش دعا خوانده اند؛ بعضی ها راهنمائیش کرده اند و تمام اینها کارهای فیزیکی است. کسی به او کمک نمی‌کند که چگونه طناب درست کند، چگونه زمین را بکند، امّا از طریق روحی حالتهای خود را به او القاء کرده اند و ستوان فونتن را به یک تعالی بزرگ رسانیده اند تا بتواند از زندان بگریزد.

قهرمانان فیلمهای «برسون» پس از آنکه با یکدیگر ارتباط حاصل می‌کنند، سرانجام به تنهائی خودشان منجر می‌گردد. و ستوان نیز در این فیلم پس از ارتباط با دیگران در رسیدن به آن تعالی بزرگ با کمک دستی که تمام قدرتها را در اختیار دارد موفق به فرار می شود و پس از فرار به تنهائی وجودش پی می برد.

در فیلم «خاطرات ...» کشیش جوان سعی می‌کند با افرادی که به کلیسا می آیند ارتباط برقرار کند؛ ولی چون در این کار موفق نمی شود لذا به تنهائی خودش در زندگی پی می برد.

«برسون» با کمک جزئیات بسیار کوچک صحنه بمطالب بسیار مهمی رسیده است؛ درحالیکه کارگردانهای دیگر با حرکت دوربین و سایر مسائل تکنیکی، خود را به اصلی کلی و مطلبی واحد می رسانند؛ یعنی «برسون» به کمک یک جزء کوچک به مطلبی بسیار مهم در سینما میرسد. در فیلم «خانمهای جنگل بولونی» صحنه ای داریم که زن و مردی در داخل اتومبیل بر اثر اختلاف نظر به منازعه و گفتگو مشغول اند. درحالیکه در بیرون باران می آید و برف پاک کن های اتومبیل در حرکت است. صدای برف پاک کن ها به گونه ای ضبط شده که نه بلند است و نه کوتاه ولی اثری خاص روی صحبت این زن و مرد می‌گذارد. در اینجا نقل قول «آندره با زن» ضروری به نظر می رسد که در مورد این صحنه می‌گوید: (به کمک صدای باران و برف پاک کن ها «برسون» توانسته است اثر تصویر خود را به یک تراژدی کامل برساند).

خلاصه آنکه:

سینمای «برسون» یک سینمای مطلق و ایده آل است. او سینما را تزکیه کرده و آنچه زائد است را حذف نموده است. آنچه در سینما برایش مهم است روابط آدمها است و اینکه همه راهها به خدا ختم می شود. پرسوناژهای فیلمهای او در راه رسیدن به خدا تمام گناهان را تجربه کرده و پس از تزکیه خود رستگار شده به خدا می پیوندند.

او در جهت تزکیه سینمائی خود دوربین را تنها برای ضبط وقایع به کار برده و تماشاگر را به وجود دوربین عادت نمی دهد. درنتیجه تماشاگر وجود دوربین را حس نمی‌کند؛ درحالیکه دیگران از دوربین جهت تزئین وقایع استفاده می‌کنند. او به تراولینگ و سایر حرکات دوربین معتقد نیست و در اکثر فیلمهایش دوربین اکثراً ثابت است.

«برسون» از ذخائر تاریخ سینما است و گروهی از منتقدین وی را بزرگترین کارگردان سینمای امروز جهان

می شناسند. در فیلمهای او فلسفه و عرفان بنحو خاصی احساس می‌گردد و مرحوم فریدون رهنما وی را «مولوی سینما» نامیده است.

یادداشتها

۱— نقاشی نیز همچون سینما هنری بصری است. در نقاشی اگر رنگ قرمز تندی را نگاه کنیم، این رنگ قرمز اثر بصری برونی خاصی روی چشم ما دارد که ممکن است از آن رنگ قرمز تند خوشمان بیاید ولی گاهی یک تابلو می بینیم که از اختلاط چند رنگ پدید آمده که این تابلو دیگر اثر برونی ندارد. اگر مدتی به آن تابلو که از چند رنگ ترکیب شده نگاه کنیم و درباره رنگ آن تفکر کنیم به درون آن اثر و ترکیب رنگها پی می بریم.

۲— اگوست رنوار نقاش بزرگ فرانسوی (پدر ژان رنوار فیلمساز شهیر فرانسوی) می‌گوید که ترسیم یک زن در حال گریه وترسیم یک زن در حال درد به هیچوجه نمی تواند یک اثر بزرگ نقاشی باشد، بلکه ترسیم آن زن در حالتی بعد از گریه و درد یعنی در واقع بعد از حادثه‌ای که برایش اتفاق افتاده و اثری که آن درد در صورت آن زن باقی گذارده مهم است.یعنی حالتی که این زن هنوز این درد را دارد ولی سکوت می‌کند. این مسئله به معنی واقعی کلمه، هنر است و کلید معمای ما است.

۳— در کتاب «برادران کارامازوف» در صحنه ای که ایوان متهم به قتل پدر شده است و در دادگاه محاکمه می شود، دختری که ایوان را دوست دارد به دادگاه وارد می شود که شهادت بدهد. وقتی دختر پا بر صحنه دادگاه می‌گذارد، نخستین عمل «ایوان کارامازوف»، این است که گره کراوات خود را مرتب می‌کند. این حرکتی کوچک است ولی رابطه موجود بین ایندو بوسیله این حرکت القاء می شود.

۴— برای بررسی پیچیده‌ترین افکار ذهنی مثالی لازم است: فرض کنیم ۲۰ سال قبل در یکی از محلات معروف شهر در فلان خیابان در خانه ای زندگی می‌کردیم و خاطرات جالبی در اثر ۱۰ سال زندگی دوران کودکی در آن محل داشته ایم. حال پس از گذشت ۲۰ سال به آنجا می رویم.حالتی که در اثر بازگشت زمان بر اثر دیدن مجدد آن محل به ما دست میدهد قابل توجه است و القاء این حالت بوسیله تصویر، انتقال پیچیده‌ترین افکار ذهنی ما است که می توان این حالت را با یک شات ثابت از کلوزآپ صورت بدون نور پردازی و حرکت دوربین و کادر جالب نشان داد.

سینمای «برسون» برای القای محتوای خود فرم خاصی را ایجاب می‌کند که این دو از هم تفکیک پذیر نیستند.مثلاً برای نشان دادن حالت مردی که پس از ۲۰ سال از کوچه سابق شان عبور می‌کند، زاویه را طوری انتخاب مینماید و هنر پیشه را طوری در راه رفتن و نگاه کردن راهنمائی می‌کند که مجموعه انتخاب آن زاویه که فرم سینمائی باشد و مجموعه کار هنر پیشه که محتوای فیلم باشد می تواند در ترکیب با یکدیگر، محتوای اصلی را که حالتی است در چهره مرد و در اثر آن خاطره ایجاد شده، به تماشاگر القاء نماید.

۵— این جمله از کتاب مقدس استخراج شده و نام کتابی است به همین نام که توسط آقای بابک احمدی درباره آثار این کارگردان نوشته شده است.

۶— این داستان اقتباس از سرگذشت واقعی مردی است که «برسون» خود شاهد ماجراهای او بوده زیرا «برسون» خود عضو نهضت مقاومت ملی فرانسه بود و دو سال اسیر آلمانها و در بازداشتگاهها زندانی بود.

۷— در صحنه ای از فیلم می بینیم که کشیش حالش بهم خورده و حالت تهوع به او دست داده و استفراغ می‌کند. این صحنه درست بعد از صحنه ای است که تازه می خواهیم احساس کنیم که این کشیش به مقام واقعی در زندگی روحانی خود رسیده که بلافاصله صحنه حالت تهوع او، نشان می دهد که وی نیز آدمی همچون انسانهای دیگر است.