نقاشی / سینما

آندره بازن
ترجمه: مهران مهاجر

فیلمهایی درباره‌ی نقاشی به‌یکسان مورد اعتراض نقاشان و منتقدین هنری قرار می‌گیرند. این ایراد بیشتر فیلمهایی را شامل می‌شود که در آنها نقاشی برای خلق اثری با ساختار سینمایی به کارگرفته شده است فیلمهای کوتاه **اِمِر**؛ **ون گوگِ** آلن رنه، روبر هِسن و گاستون دیل، **گویا** ساخته‌ی پی‌یر کَست و **گوئه‌رنیکا** کار آلن رنه و روبر هسن از این دست به‌شمار می‌آیند. معترضین می‌گویند فیلم به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند نسبت به‌اصل نقاشی صادق باشد. وحدت دراماتیک و منطقی این فیلم‌ها میان آثار هنری مناسباتی را می‌سازد که به‌لحاظ زمانی یا نادرست است و یا تخیلی و ساختگی. آثاری که هم از نظر زمانی و هم به‌اعتبار روح اثر فاصله‌ی بسیار با هم دارند. اِمِر در فیلم **گوئه ریدری** تا جایی پیش می‌رود که آثار نقاشان دیگر را نیز در فیلم می‌گنجاند و این نوع جعل و برساختگی نکوهیده است. کَست همانند اِمِر در فیلم **شوم‌بختی‌های جنگ** برای استحکام بخشیدن به‌تدوین بخش‌هایی از آثار دیگر نقاش یعنی بوالهوسی‌ها را به‌کار می‌گیرد. آنگاه که رنه دوره‌های فعالیت هنری پیکاسو را پس و پیش می‌کند این سخن درباره‌ی او نیز صادق است.

حتی اگر فیلمساز بخواهد به‌واقعیات تاریخ هنر وفادار بماند، ابزارش هنوز در تقابل زیبایی‌شناختی با این واقعیات قرار دارند. فیلمساز آنچه را که در گوهر خود مرکب است تجزیه می‌کند. او آن‌گاه می‌کوشد از این پاره‌ها همنهادی نو برسازد، چیزی که هرگز در تصور نقاش نمی‌گنجید.

توجیه این کار چیست؟ فیلم خیانتی به‌نقاش و اثر هنری است و به‌این دلیل وقتی بیننده به تصویر به‌مثابه‌ی تابلوی نقاشی می‌نگرد در واقع او تابلو را از نگاه ابزاروارهٔ‌ی هنری می‌بیند که سرشت اثر را عمیقاً تغییر داده است. این مسئله دربارهٔ‌ی فیلم سیاه و سفید از آغاز صادق بود. رنگ نیز امّا گرهی را نگشود. هیچ رنگی به‌دقت و همچون اصل بازآفریده نمی‌شود و در مورد ترکیب رنگ‌ها اختلاف باز هم بیشتر می‌شود. از طرف دیگر صحنه‌ی یک فیلم به‌آن وحدت زمانی افقی می‌دهد، به‌طور استعاری می‌توانیم بگوییم فیلم به‌صورت جغرافیایی و در سطح پیش می‌رود. اما با یاری همان استعاره می‌توان گفت حرکت زمان در نقاشی عمقی یا زمین‌شناختی است. دست آخر و مهم‌تر از همه اگر بخواهیم بحث موشکافانه‌تری را پیش بکشیم می‌توانیم به‌مفهوم فضا توجه کنیم. سینما مفهوم نقاشانه‌ی فضا را از بنیاد ویران می‌کند، همان‌طور که در تئاتر نور و صحنه‌آرایی تقابل دنیای نمایش و جهان واقع را نشان می‌دهند قاب تابلو نیز در نقاشی درست همین نقش را به‌عهده می‌گیرد. قاب نقاشی اما اثر را نه‌تنها از محیط پیرامون بلکه از جهانی که اثر بازنمود آن است جدا می‌کند. اگر نقش و کارکرد قاب را صرفاً تزیینی و بی‌محتوا بیانگاریم مسلماً دچار اشتباه شده‌ایم. اینکه قاب، ترکیب‌بندی نقاشی را برجسته می‌کند و مورد تأکید قرار می‌دهد نیز در درجه‌ی دوم اهمیت است. کارکرد اصلی قاب اگر نه خلق دست‌کم تأکیدگذاری بر تفاوت عالم صغیر تصویر نقاشی و عالم کبیر جهان طبیعی است؛ جهانی که نقاشی در آن خلق شده است. این مسئله شکوه فاخر قاب‌های مرسوم را توجیه می‌کند. قاب‌هایی که کارشان تثبیت گسست و فاصله‌ی میان تابلو و دیوار و یا به‌عبارت بهتر گسست میان اثر و واقعیت است؛ کاری که به‌لحاظ هندسی ناشدنی است. به‌این‌ترتیب همان‌طور که اورتگا ای گاست به‌خوبی بیان کرده، قاب‌های زراندود رایج می‌شوند. طلا ماده‌ای است که بیشترین بازتاب را دارد و انعکاس کیفیت رنگ و نور است. کیفیتی که خود شکل ندارد؛ رنگ ناب بی‌شکل.

به‌سخن دیگر قاب نقاشی فضایی را محصور می‌کند که در تقابل با فضای طبیعی ــ فضایی که تجربیات و کنش‌های ما در آن روی می‌دهد و مرزهایش را مشخص می‌کند ــ سمت و سویی دیگر دارد. قاب نقاشی به‌فضا جهتی درون‌سو و باطنی می‌دهد، گستره‌ای اندیش‌گون که تنها به درون نقاشی گشوده می‌شود.

لبه‌های بیرونی پرده آن‌طور که در زبان فنی فیلم از آن صحبت می‌شود قاب تصویر سینمایی نیستند، بلکه چارچوبی را می‌سازند که تنها تکه‌ای از واقعیت را محصور کرده‌اند چارچوب نقاشی فضا را به‌داخل دوقطبی می‌کند. در مقابل به‌نظر می‌رسد که آنچه پرده به‌ما نشان می‌دهد بخشی از چیزی است که به‌طور نامحدود تا جهان خارج امتداد پیدا کرده است. قاب نقاشی مرکزگراست و پرده‌ی سینما مرکزگریز. پس منطقاً اگر ما فرایند تصویری را وارونه کنیم و نقاشی را درون پرده قرار دهیم، یعنی اگر بخشی از یک تابلو را روی پرده سینما نشان دهیم فضای تابلوی نقاشی مکان و حدود خود را از دست می‌دهد و همچون فضایی بی‌مرز رویاروی تخیل

بیننده قرار می‌گیرد. تصویر نقاشی بی‌آنکه ویژگی‌های دیگر خود را از دست دهد خصوصیات فضای سینمایی را به‌خود می‌گیرد و بخشی از جهان تصویرشدنی فراسوی فیلم می‌شود. لوچیانو اِمِر بازسازی‌های درخشان زیبایی‌شناختی خود را بر این توهم استوار می‌کند. چیزی که خود به نقطه‌ی شروعی در فیلمهای موجود پیرامون هنر معاصر و به‌ویژه فیلم **ون‌گوگ** رنه تبدیل شده است. در این فیلم کارگردان همه‌ی آثار نقاش را تابلوی عظیم یگانه‌ای انگاشته که دوربین بر روی آن همچون یک فیلم مستند معمولی پرسه زده است. از «خیابان آرل» و از پنجره به‌خانه‌ی ون‌گوگ می‌پریم و یکسره به‌سوی تخت و لحاف قرمز آن می‌رویم. رنه حتی خطر کرده و نمایی وارونه از پیرزن هلندی را در حال ورود به‌خانه در فیلم گنجانده است. ظاهراً می‌توان ادعا کرد که چنین فیلمهایی به‌سرشت و گوهر اصلی اثر هنری آسیب می‌رسانند و بهتر است ون‌گوگ دوستداران کمتری داشته باشد، حتی اگر این دوستداران نتوانند دقیقاً بگویند که چه چیز او آنان را جذب می‌کند. چنین کاری روشی غریب از نشر فرهنگی است که درست بر ویرانگری موضوع خود استوار شده است. نقد بدبینانه به‌هر حال تحقیق عمیق در زمینه‌های آموزشی و کمتر از آن در گستره‌ی زیبایی‌شناختی را به‌خود برنمی‌تابد.

بهتر نیست به‌جای شکوه از ناتوانی سینما در ارائه شکل واقعی آثار نقاشی، حیران و شادمانه شویم که بالاخره راهی را پیدا کرده‌ایم که توده‌ها به‌واسطه‌ی آن می‌توانند به‌گنجینه‌های جهان هنر نزدیک شوند؟ در واقع بی‌زمینه‌ی قبلی و بدون گونه‌ای از آموزش بصری شاید ادراک اثر یا لذت زیبایی‌شناختی برای مخاطب مقدور نباشد. زمینه‌ای که بر پایه‌ی آن او می‌تواند با کنش انتزاع وجه وجودی سطح نقاشی‌شده را از وجه وجودی دنیای پیرامونش بازشناسد. تا قرن ۱۹ این آموزه‌ی نادرست که نقاشی صرفاً تقلید جهان خارج است به‌نا آموختگان فرصت می‌داد که خود را فرهیخته بیانگارند و از آن پس واقعه‌ی نمایشی و روایت اخلاقی تابلو موجب تکثیر موقعیت بیرونی (صحنه‌ی نقاشی) می‌شد.

اکنون همه خوب می‌دانیم که دیگر وضعیت چنین نیست و همین خود عامل تعیین‌کننده‌ای به‌سود تلاش‌های سینمایی لوچیانو اِمِر، هانری استورک، آلن رنه، پی‌یر کست و دیگران است. آنها راهی را یافته‌اند تا اثر هنری را به‌محدوده‌ی دید معمول و روزمره بکشانند تا دیگر برای دیدن آن بیش از یک جفت چشم چیزی لازم نباشد به‌عبارت دیگر هیچ زمینه‌ی فرهنگی یا نقطه‌ی شروعی برای اینکه از نقاشی لذت آنی ببریم لازم نیست؛ نقاشی‌ای که در اصل همچون پدیداری طبیعی و از طریق شکل ساختاری فیلم به‌چشم ذهن ارائه می‌شود. نقاش باید بداند که این کار به هیچ‌وجه عقب‌نشینی از آرمانها یا آسیب‌رسانی معنوی نسبت به‌اثر و یا بازگشتی به‌برداشت واقعگرایانه و حکایی از نقاشی نیست. این روش تازه‌ی ترویج نقاشی، اساساً علیه موضوع و یا شکل سمت نگرفته است. نقاش می‌تواند آن‌سان که می‌خواهد نقاشی کند. کار سینماگر در بیرون

حیطه‌ی نقاشی شکل می‌گیرد کار او البته واقع‌گرایانه است و این دستاورد بزرگی است که هر نقاشی را باید خشنود کند. در پس این واقع‌گرایی انتزاع قرار دارد و آن تصویر نقاشی است. به اعتبار سینما و تأثیرات روانی آن شیئی نمادین و انتزاعی همچون قطعه‌سنگی صورت متجسد واقعیت را به‌خود می‌گیرد. پس اکنون باید روشن شده باشد که سینما نه‌تنها به‌سرشت حقیقی هنری دیگر (نقاشی) لطمه نمی‌زند و آن‌را ویران نمی‌کند بلکه به‌عکس در پی حفظ آن است. سینما نقاشی را در کانون توجه عمومی قرار می‌دهد. نقاشی بیش از هر هنر دیگری از عامه دور است. اگر نخواهیم به‌نوعی نخبه‌گرایی پوچ دست یازیم چطور می‌توانیم از اینکه نقاشی بی‌دردسر و بی‌صرف هزینه همچون کتابی مقابل توده‌ها باز شده شادمان نشویم. شاید چنین چیزی برای بدبینان مالتوسی عرصه‌ی فرهنگ تکان‌دهنده باشد. ما نیز به‌آنان می‌گوییم که این کار در نظر ما می‌تواند نوعی از انقلاب هنری باشد؛ شیوه‌ی واقع‌گرایانه‌ای که راه خاص خود را برای دسترس‌پذیر کردن نقاشی دارد.

حال ببینیم اعتراضات ناب زیبایی‌شناختی چیست؟ این اعتراضات که البته متمایز از سویه‌ی آموزش بحث است از یک سوءتعبیر ریشه گرفته است. این گروه، از فیلمساز چیزی جز آنچه در ذهنش می‌گذرد می‌خواهند. در واقع ون‌گوگ و گویا صرفاً پرداخت تازه‌ای از آثار این دو نقاش نیستند. در این موارد نقش سینما همچون عکسهای یک آلبوم یا فیلم به‌نمایش‌درآمده در یک سخنرانی، نقشی آموزشی و فرعی نیست. این فیلمها فی‌نفسه آثار هنری هستند. حقانیت‌شان بر مبنای خود و استوار بر خودشان است. آنها را نباید بر اساس معیارهای نقاشی‌های موجود در فیلم سنجید. این آثار باید بر مبنای ساخت و بافت این نوآفریده‌ی زیبایی‌شناختی میوه‌ی پیوند نقاشی و سینما، داوری شوند. ایراداتی که پیش‌تر طرح کردم در واقع خود زمینه‌ای است برای تعیین و تعریف قوانین پی‌آیند این پیوند. سینما در این‌جا نقش خائن یا خادم به‌نقاشی، هیچ‌یک را بازی نمی‌کند. سینما در واقع به‌نقاشی هستی تازه‌ای می‌دهد. برداشت سینمایی از یک نقاشی گلسنگی است از جلبک و قارچ.

برآشفته شدن از این یگانگی همان‌قدر احمقانه است که بخواهیم اپرا را به‌نفع تئاتر یا موسیقی بکوبیم.

با این‌همه این شکل نوین هنری چیزی خاص از زمانه‌ی ما را همراه خود دارد، که از محدوده‌ی قیاس مرسومی که کردم (قیاس سینما و اپرا) فراتر می‌رود. فیلم‌هایی که درباره‌ی نقاشی ساخته می‌شوند فیلم‌های انیمیشن نیستند. این فیلم‌ها آثار هنری‌ای را به‌کار می‌گیرند که فی‌نفسه خودبسنده و کامل‌اند و این ویژگی ناسازگون این فیلم‌هاست. سینما اما دقیقاً چیزی را که یک‌گام از اثر نقاشی فاصله دارد جایگزین آن می‌کند. فیلم از اثری که بیان زیبایی‌شناختی مدونی دارد پیش‌تر می‌رود و پرتوی تازه بر آن می‌تاباند. شاید به‌این اعتبار که فیلم خود اثری کامل است

چنین چیزی بیش از همه در حق نقاشی خائنانه جلوه‌کند. ولی در واقع فیلم بزرگ‌ترین خدمات را به‌نقاشی ارائه می‌دهد. قاعدتاً من فیلم‌های ون‌گوگ یا گوئرنیکا را به‌فیلم روبنس یا از رنوار تا پیکاسو اثر d'Haesaert ترجیح می‌دهم؛ فیلم‌هایی که صرفاً آموزشی یا نقادانه هستند. این را به این دلیل می‌گویم که آزادی‌ای که رنه در کار به‌خود می‌دهد نه‌تنها منش مبهم و چندسویه‌ی آثار خلاقانه‌ی راستین را حفظ می‌کند بلکه این بازآفرینی خود یکسره بهترین نقد اثر اصلی است. با جداکردن اثر، درهم شکستن اجزای آن و با هجوم به‌گوهر اثر، فیلم تابلو را به‌ارائه نیروهای پنهان در خود وامی‌دارد. آیا واقعاً پیش از دیدن فیلم رنه می‌توانستیم بفهمیم که ون‌گوگ جدا از زردهایش به‌چه می‌ماند. به‌هرحال چنین کاری پرمخاطره است و این خطیر بودن را ما از برخی فیلم‌های ناموفق اِمِر حس می‌کنیم. فیلمساز به‌واسطه‌ی ارائه‌ی مصنوعی و مکانیکی نمایش، به جای نقاشی حکایت به‌مخاطب ارائه می‌دهد. باید در نظر داشته باشیم که موفقیت کار به‌استعداد و خلاقیت کارگردان و نیز ژرفای فهم او از تصویر بستگی دارد.

نوعی از نقد ادبی نیز به‌همین‌سان بازآفرینی خلاقانه است. نقد بودلر بر دلاکروا، والری بر بودلر و مالرو بر گره‌کو از این شمارند. نقاط ضعف و گناه‌های انسان را به‌پای سینما ننویسیم. فیلم‌هایی که درباره‌ی نقاشی ساخته می‌شوند آن‌گاه که به‌تدریج اعتبار و وجهه‌ی مبتنی بر شگفتی و تازگی‌شان محو شوند ارزش و قدری به‌اندازه‌ی سازندگانشان خواهند یافت.

ترجمه‌ای است از:

What is Cinema
essays selected and translated by:
HUGH GARY
Volume I, University of California Press, 1967.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی