



ژان ماری گوستاو لوکلزیو

ترانه‌های برای سینما

ترجمهٔ مریم موسوی

فهرست

| | |
|-----|---|
| ۷ | پیش درآمد: لیوان شیر آندره ژید |
| ۱۹ | روشن در تاریکی شب، سرگردان به گرد زمین... |
| ۲۹ | میان پرده یک: گبی تدوین گر |
| ۳۵ | خدایان |
| ۴۵ | از خنده مردن |
| ۴۷ | کلام |
| ۵۰ | یاسوجیرو اوزو |
| ۵۴ | آتالانت |
| ۵۹ | میان پرده دو: اتاق اوزو |
| ۶۳ | جنگ: در آن زمان سینما ژاپنی بود |
| ۷۷ | انقلاب |
| ۸۰ | باج خور |
| ۸۹ | میان پرده سه: شرح حال استفن توپولفسکی تا به امروز |
| ۹۱ | دوربین روی دست |
| ۱۰۳ | عشق |
| ۱۰۵ | لیخندهای یک شب تابستانی |

پیش درآمد

لیوان شیر آندره ژید

... روی صندوق لالا نشست تا استکان دمنوش نعناعش را بنوشد.
لالا از او نمی ترسد اما می داند که اگر نرود، روزی او را به زور به
خانه اش خواهد برد تا با او عروسی کند، زیرا ثروتمند و قدرتمند
است و دوست ندارد در برابرش استادگی کند.
(ژان ماری گوستاو لوکلزیو، بیابان)

دقیقاً به یاد می آورم که چگونه عاشق ادبیات شدم.
آن دوران بسیار جوان بودم و با والدینم در خیابان ویلر سکسل در منطقه
هفت پاریس زندگی می کردم. کمی بعد از جنگ بود و تازه کلاس
یازدهم دبیرستان لویی لو گران را شروع کرده بودم. فرانسه در همه
زمینه ها پیش می لنگید اما نه در فعالیت های هنری. به عکس، فیلم های
آمریکایی که پنج سال تمام بلوکه شده بودند، به فرانسه آزاد سرآزیر
می شدند و محله سن ژرمن دپره به نبض فلسفه، موسیقی جز و

۱. Jean Marie Gustave Le Clézio (۱۹۴۰): نویسنده معاصر فرانسوی، برنده جایزه تول

روشن در تاریکی شب، سرگردان به گرد زمین نووش اما منشأیی دیگر دارد

بیست و پنج قرن بعد از پارمیندس، شاعر یونانی، سینماتوگراف دوباره پرسش را مطرح می‌کند. نوری که منشأ دیگری دارد و پرده را روشن می‌کند، مانند نوری که ماه باز می‌تاباند، نیازمند تاریکی است. ماه شبیه یک صفحه، یک آینه یا در واقع یک عدسی است؛ آیا همین ماه با انعکاس تصویر خود از لابلای برگ درختان، خود مخترع پروژکتور یا همان اتاق تاریک نیست؟ آیا این شعاع نور، که اگر تصمیم گرفته بودند (بی‌شک به دلیل تقلید از شکل مستطیل تابلوها) با افزودن یک فیلتر آن را اصلاح کنند، نباید به شکل دایره روی پرده می‌افتاد؟ و دوربین، پروژکتور، این ابزاری که برای بازتاباندن نور از منشأیی دیگر اختراع شده‌اند همان کیفیت مهتاب، این نور سفید سفید، با کتراست بالا، این نور تابیده در شب تاریک را تداعی نمی‌کند تا به ما مجال دهد، در تاریکی سالن‌های سینما، زندگی رؤیایی مان را که دور، بسیار دور از واقعیت است، تجربه کنیم؟ در وهله اول همه چیز در این ابهام میان واقعیت و تصنع، زندگی روزمره و خیال، باورها و آرزوها نهفته است. باغبان آب‌پاشی شده

برادران لومیر ما را می‌خنداند زیرا از دور به آن نگاه می‌کنیم، در حالی که خودمان در امان (در جای خشک) هستیم. هانری برگسون^۱ مصادیق نظریهٔ خود در بارهٔ خنده را در سینما یافته است: هیچ ژانری نمی‌توانست خنده را چنین قاطعانه مکانیکی کند و مانند هر عمل مکانیکی، بی‌نهایت بار و هر بار با همان میزان موفقیت، بازسازی و بازی شود. تکرار، تأکید، سادگی حلقه‌ها کارساز بودند و خنده‌ای که می‌گرفتند ثابت می‌کرد که ما دورادور تماشاگران ساده‌ای بودیم.

نوری با منسبای دیگر: این‌که واژهٔ «نور» با سینماتوگراف پیونده خورده باشد، شگفتی آور است. نور قبل از سینما وجود داشته و مبین هستی است. در گذشته‌های بسیار دور در اعماق غارهای آلتامیرا می‌درخشیده، جایی که نیاکان بسیار دور ما، تصاویری را نقش کرده‌اند که در اثر حرکت چراغ‌قوه‌های ما مانده می‌شوند: گله‌های گاو میش و آهو، جنگجویان ماسک‌زده، شکارچانی که نرزه‌های خود را بلند کرده‌اند.

نور ناشی از برق، قبول! سینماتوگراف پیش از استفاده از لامپ رشته‌ای ناقص بود. همان فانوس خیال قرن نوزدهمی بود، همانی که پروست در نخستین صفحه‌های عشق سوان به شرح آن می‌پردازد. قصهٔ ژنوی یوو دو برابان را بی‌خستگی بازگو می‌کند، همانی که اینکمار برگمان در فانوس خیال^۲ از آن سخن می‌گوید و دریچهٔ آشنایی او با دنیای تصویر بوده است. یا همانی که من در کودکی، در راهروی خانهٔ مادر بزرگم تماشا می‌کردم که با چراغ روغن‌سوز کار می‌کرد و تصاویر رنگی رنگ‌ورو رفته‌ای را که روی ورقه‌های شیشه‌ای نقاشی شده بود و صحنه‌هایی از حکایت‌های لافوتتن یا قصه‌های پررو^۳ را نشان می‌داد.

۱. Henri Bergson (۱۸۵۹-۱۹۴۱): فیلسوف یهودی مشهور فرانسوی.

۲. *Laterna Magica*: این کتاب را با عنوان «فانوس خیال» به ترجمهٔ مسعود فراسی و مهوش تابش نشر هرمس منتشر کرده است.

چیزی که کم داشت حرکت، یعنی زندگی بود. پدیده تداوم تصویر در شبکیه از مدت‌ها قبل شناخته شده بود. در کودکی، به یمن کتاب شگفت‌انگیز، علم سرگرم‌کننده، تام تیت آن را آموخته بودم که به کمک یک نعلبکی و دایره‌ای مقویایی که به وسیله میله‌ای آهنی سوراخ شده بود، می‌توانستم اسبی را به یورتمه وادارم یا سایه انسانی را بدوانم. می‌گویند شاهزادگان خمر در آنگکور هم با تماشای گذر فیل‌های سنگی از پنجره کالسکه‌شان همین کار را می‌کردند. آیا نباید به تفکر یونانی و تمامی این پرسش‌ها در باره واقعیت حرکت، پرواز پرنده‌گان، یورتمه اسپان رجوع کنیم که شکل‌های گوناگونی از [پارادوکس] تیر زنونند؟ عکاسی و پس از آن سینماوگراف! آغازگر ارائه پاسخ به این پرسش‌ها بودند. اما آیا توانسته‌اند مسئله زمان را حل کنند؟

ورود قطار به ایستگاه سیریا خروج از کارخانه‌های لومیر اکنون دیگر هیچ پرسشی را مطرح نمی‌کند. این تصاویر متحرک مؤید واقعیتند و آن را همچون یک اصل مطرح و ثبت می‌کنند. حرکت زندگی به یک داده بدل می‌شود. تماشاگر دیگر استدلال نمی‌کند. دیگر فاصله نمی‌گیرد، دیگر چشم به هم نمی‌زند. می‌ترسد، شگفت‌زده می‌شود، می‌خندد، خودش را فراموش می‌کند. روبر برسون سینماگر، از نخستین تجربه‌اش از تأثیر سینما بر خودش چنین یاد می‌کند: «آنچه مرا متحیر می‌کرد، درختان بودند، زیرا برگ‌هایشان تکان می‌خوردند.»

یکی از نخستین فیلم‌های ثبت‌شده از طریق سینماوگراف، فیلمی است که لویی لومیر از برادرش آگوست در باغ خانه، در حال عصرانه دادن به فرزندش می‌گیرد. عنوان فیلم عصرانه بچه است. در انهای باغ، برگ درختان در نسیم تکان می‌خورند. صد سال بعد، این صحنه پیش‌پاافتاده، همچنان شگفت‌زده‌مان می‌کند. انگار یکی از خاطرات خودمان است. هر لحظه ممکن است وزش نسیم در باغ را حس کنیم یا صدای برخورد قاشق به بشقاب، خنده‌ها و جمله‌های محبت‌آمیز والدین را بشنویم.

من استعارهٔ مربوط به ماه را خیلی دوست دارم. آیا به خاطر کیفیت نور سینمایی است که در کودکی تماشا می‌کردم؟ این نور پریده‌رنگ، مرواریدگونهٔ خال‌خال کمی خاکستری یا به عکس نوری زیادی خام، سرد، بستری برای پدیدار شدن رویاها و اشباح نیست؟ ماه، ستارهٔ رؤیاهاست. قرص آن آینه‌ای نقره‌ای است یا شاید هم یک عدسی یا شاید همین ابژهٔ محدب است که شعاع نور پروژکتور را باز می‌تاباند. پروژکتور نیز مانند روشنایی ماه، نوری را که پیش از رسیدن به سفیدی پرده، در زمان سفر کرده است باز می‌تاباند. آنچه که روشن می‌کند، نمایشی از سایه‌هاست، زیرا وقتی آن را تماشا می‌کنیم، با وجود حرکت و زندگی، این واقعیت، این زمان و مردان دیگر وجود ندارند.

یاد مشکلات متعددی می‌افتم که اختراع سینما با آن‌ها روبرو بوده است. در سال‌های اولیه، صحنه‌های تابلو را در فضای باز یا در استودیو فیلمبرداری می‌کردند، یک مثبت صحنه‌های آزمایشی. مشکل بتوان در این تصاویر لرزان مات، چیزی جز تقلید بادی از واقعیت را دید.

این تصاویر ما را به هیجان و خنده و مطمئناً به حیرت می‌آورند. اما سینما در لحظات اولیه‌اش بیش‌تر اندرونی به نظر می‌آید (دیوارهٔ داخلی انتهای غار افلاطون). بیرون، نور آفتاب زیادی تند است، باد شدید می‌وزد، شاید هم برگ‌های درختان زیادی تکان می‌خورند. شب، شب واقعی، بس تاریک است و فیلم نمی‌تواند درخشش ستارگان را ثبت کند.

اگر خواستار هنر هستیم (که به نظر می‌رسد باشیم، از پیدایش فیلم هنری تا تأسیس متروگلدین مایر) و همین‌طور ماجرا و عشق و هیجان، باید سینما را از ترکیب مکانیکی استادانه‌اش مجزا کنیم، شگفتی کودکانه‌اش را به فراموشی بسپاریم. حقیقت سینما، ماه‌گونه است یعنی در عین دور بودن قابل دیدن است، مبدع واقعیت است بدون این‌که هرگز واقعی باشد. این اولین فیلم‌ها ماجراهایی را نقل می‌کنند،

صحنه‌هایی از نمایشنامه‌ها یا رمان‌ها را اقتباس می‌کنند، از چیزی بین اسطوره و فارس الهام می‌گیرند. این همان چیزی است که تماشاگر انتظار دیدنش را دارد. اشک و خنده، ترس و همدردی.

شاید فراموشی. پدرم زمانی که هفده سال داشت و در جزیرهٔ موريس ساکن بود خبر ورشکستگی خانواده و تخلیهٔ قریب‌الوقوع خانهٔ زادگاهش را شنید. در بارهٔ سنش دروغ گفت تا بتواند به عنوان داوطلب به خدمت ارتش بریتانیا درآید و برای جنگ به اروپا برود و درگیر نبردی شود که کوچک‌ترین درکی از آن نداشت. برای غلبه بر اضطرابش به تماشای یکی از اولین فیلم‌های هنری می‌رود که در تئاتر کورویپ^۱، که به همین مناسبت به سالن سینما تبدیل شده بود، نمایش داده می‌شد. فیلم ادیپ شهریار اقتباسی از اثر سوفوکل به کارگردانی آندره کالمت^۲، محصول ۱۹۰۸. بارها از خودم پرسیدم این فیلم می‌توانسته به چه چیزی شبیه باشد. با اجرای دراماتیک مونته‌سولی^۳ در نقش ادیپ کور، در دل زمستان خفقان‌آور جزیرهٔ موريس، در حالی که رگبار روی سقف موجدار تئاتر جاری بوده و ابرهای طوفانی دیگر بر بالای خانهٔ پدری در موکا متراکم بودند و طوفان سهمگین‌تری بر آن سوی دنیا، بر فراز درهٔ مارن^۴ آمادهٔ غرش بود. هیچ چیز از این بعدازظهر پرتلاطم باقی نمانده جز دفترچهٔ یادداشت پدرم که این عبارت کوتاه با مداد در آن نوشته شده و در اثر مرور زمان تقریباً پاک شده است: «۱۰ دسامبر ۱۹۱۴، رفتن به سینما و دیدن ادیپ شهریار.»

سینما برای من زمانی که کودک بودم، یک سرگرمی خانگی بود (همان‌گونه که امروزه، به یمن وجود تلویزیون، و دی‌وی‌دی چنین است). مادربزرگم در راهروی آپارتمانی که بعد از جنگ در آن ساکن بودیم،

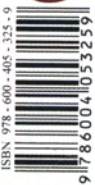
1. Curepipe
2. André Calmettes
3. Mounet-Sully
4. Marne

سیستمی متشکل از یک پروژکتور پاته بابی^۱، ملافه‌ای سفید آویخته به دیوار و تعدادی صندلی برای نشستن بچه‌ها فراهم کرده بود. پروژکتور و حلقه‌های فیلم مال گبی، دوست مادربزرگ بود که همه عمرش را در کارخانه‌های پاته سپری کرده بود که بعداً مفصل در باره‌اش خواهم گفت. در صندوقچه فیلم‌ها همه چیز یافت می‌شد. حلقه‌هایی از فیلم‌های خبری سی سال پیش، نماهایی از پاریس و ارمنون ویل^۲، زیارویان ناشناس کوریوئیک با کلاه‌هایی پر از گل (دوستان مادربزرگ یا گبی، شاید هم داوطلبان ورود به حرفه بازیگری که برای تست به استودیوی پاته در محله دهم پاریس مراجعه کرده بودند). مستندهایی در باره الجزایر یا قطب شمال، مسابقات اتومبیل‌رانی؛ فصل مورد علاقه من فصلی بود که اتومبیل‌های سوار بر چرخ‌های بزرگ با عبور از پیچ‌ها آهسته چپ می‌کردند، حرکت به قدری کند بود که رانندگان وقت کافی داشتند پیاده شوند و به کنار جاده بروند. پروژکتور دستی امکان تجربه حرکت آهسته را می‌داد: نما به نما (اما نمی‌شد زیاد معطل کرد چون احتمال داشت لامپ پروژکتور فیلم را بسوزاند). در ضمن لذت تماشای حرکت عقب‌گرد را نیز با چرخاندن دسته پروژکتور تجربه می‌کردم. برای این کار، فیلم پرش با چتر نجات از همه مناسب‌تر بود. مرد را می‌دیدم که چطور به وسیله طناب‌های چتر از زمین کنده می‌شد سپس چتر بسته می‌شد و قبل از این که توسط دریچه هواپیما بلیعه شود عقب‌عقب پرواز می‌کرد. به گمانم به یمن وجود این پروژکتور کوچک نواخته باشم تمامی فنون سینما را از حرکت آهسته گرفته تا تدوین، نمای ثابت، زوم و نمای درشت تجربه کنم که بعضی از این تجربه‌ها به ویژه به دلیل کهنگی فیلم میسر می‌شدند. برای تعمیر فیلم از چسب مخصوص و گیره‌های رخت استفاده می‌کردیم. بعدها، وقتی مادربزرگ تصمیم گرفت پاته بابی را با پروژکتور دستی دیگری مخصوص حلقه‌های بزرگ عوض

1. Pathé Baby
2. Ermenonville

به لطف مادرم، دست مرد بزرگ را لمس کرده بودم! پدر لافکادیو! ژید، ولز، کوکتو، شاید سارتر، کاموی بارانی به تن، که در یک رونمایی کتاب از او امضا گرفتم: به سختی می‌شود تصور کرد که حضور این همه نابغه برای مرد جوان هفده ساله‌ای که در ضمن خجالتی و فاقد اعتماد به نفس بود و هیچ چیز از زندگی نمی‌دانست، ضمن این که معاشرانش فقط تنی چند از همکلاسی‌هایش بودند و در انگشت‌شماری اتفاق هنری در شهری که در آن زندگی می‌کرد که چنین کم می‌شناختش شرکت کرده بود، چه معنایی داشت. اما مستعد ستایش و سرشار از آرزویی رؤیایی: ایفای نقشی، هر چند اندک در زمینه‌ای کشف نشده. من همین آتش درون را در هر یک از ملاقات‌های بزرگم برای جشنواره کن باز یافتم. هیجان با من بود و هرگز رهايم نکرد.

ژیل ژاکوب



۲۵۰۰۰ تومان