

برداشت بلند به مثابه جوهر زیبایی شناختی رئالیسم سینمایی؛ با مطالعه موردی فیلم مرگ آقای لازارسکو

حمیدرضا شاپورا، مسعود نقاش زاده^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۵/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۷

چکیده

در سال‌های اخیر، آثار فیلم‌سازان سینمای نوین رومانی، که در واقع نوعی واکنش به واقعیت اجتماعی محسوب می‌شوند، در محافل و جشنواره‌های هنری جهان، در قامت یک جنبش سینمایی سر برآورده و توجه منتقدان را به خود جلب کرده‌اند. برداشت بلند به عنوان رویکردی زیباشناختی، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های واقع‌گرایی در سینمای نوین رومانی به شمار می‌رود. آندره بازن به عنوان یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان واقع‌گرا تاریخ سینما، با اولویت بخشیدن به برداشت بلند توأم با وضوح عمیق، در برابر مونتاز - که به گمان او نمایش واقعیت را دچار اختلال می‌کرد - به نحوی زیبایی‌شناسی واقع‌گرایی در سینما را تبیین و از فیلم‌سازان واقع‌گرا حمایت می‌کرد. این مقاله بر آن است تا با اتکا به آرای فیلم بازن و استفاده از رویکردی ترکیبی (روش توصیفی-تحلیلی)، بر پایهٔ تحلیل نحوهٔ بازنمایی واقعیت، برداشت بلند را به عنوان مؤلفهٔ بنیادین صورت‌بندی رئالیسم سینمایی در موج نوی سینمای رومانی مطالعه نماید. بدین منظور، فیلم *مرگ آقای لازارسکو* (به کارگردانی کریستی پویو) به عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین و برجسته‌ترین آثار موج نوی سینمای رومانی، به لحاظ سبک‌شناختی و فرمال مورد بررسی قرار گرفته است. در *مرگ آقای لازارسکو* برداشت بلند به مثابهٔ اسلوب بازنمایی واقعیت عمل می‌کند و ابهام «امر واقع» را که جوهر زیبایی‌شناختی رئالیسم سینمایی است، عرضه می‌کند.

واژگان کلیدی: برداشت بلند، وضوح عمیق، رئالیسم سینمایی، موج نوی سینمای رومانی، مرگ آقای لازارسکو.

۱. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

Email: hamidrezashapoor@gmail.com

۲. دانشیار دانشکده تولید، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: m.naghashzadeh.ac@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

بیش از بیست سال است که سینمای رومانی به عنوان یکی از برجسته‌ترین دگرگونی‌ها در سینمای معاصر اروپا شناخته می‌شود؛ فیلم‌سازان نامتجانسی که اکثر آنها هنگامی که کار خود را شروع کردند، حدود سی سال داشتند، فیلم‌نامه‌عموم کارهای‌شان را خودشان می‌نوشتند و در سال ۲۰۰۱ خواستار حمایت دولت از سینمای رومانی برای تولید آثاری درباره موضوعات حساسیت‌برانگیز اجتماعی بودند. کارگردانان تازه‌نفسی مثل کریستین مونجیو^۳، کریستی پویو^۴، کورنلیو پورومبوی^۵، رادو مونتان^۶، رادو جود^۷ و کالین پتر نتزر^۸ را باید ستارگان احیای دوباره سینمای رومانی به حساب آورد؛ کسانی که با فیلم‌های‌شان به‌گونه‌ای توأمان، نوعی شوخ‌طبعی گزنده و رئالیسم چالش‌برانگیز را برای سالن‌های سینمای غالباً قدیمی و فرسوده رومانی به ارمغان آوردند.

نظریه‌پردازان و مدرسان مطالعات سینمایی بر این باورند که فیلم‌سازان سال‌های اخیر رومانی، با تجسم بخشیدن به ایدئال‌های آندره بازن در سینما، رئالیسم ناب او را محقق می‌سازند، طوری که برخی فیلم‌های آنان به عنوان بازتابی از واقعیت عمل می‌کنند و می‌توانند تدوینگری کارگردان و بیان‌گری بازیگر را به نفع «ابهام امر واقعی» محدود کنند. کارگردانان نسل جدید رومانی در ابتدای هزاره میلادی با توجه به دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی به سوی سینمایی هدایت شدند که به‌طور ریشه‌ای به سنت نئورئالیست‌ها گرایش داشت: واقع‌گرایی عریان، انتقادی و سخت.

موج نوی سینمای رومانی برخی جنبه‌های سبک‌شناسانه عمیقی که در سینمای معاصر تکرار می‌شوند را بازآفرینی می‌کند. بعضی از آنها ویژگی‌های خاص نئورئالیسم ایتالیایی و نئورئالیسم ایرانی در دهه نود میلادی هستند؛ بخشی از موج نوی فرانسوی سرچشمه می‌گیرند؛ برخی دیگر از «فرامین دگما ۹۵» می‌آیند. این مؤلفه‌ها می‌تواند در چند اصل سینماتوگرافیک خلاصه شوند: برجسته‌ترین آن‌ها، فیلم‌برداری سکانس‌ها به صورت برداشت بلند، و همچنین، استفاده از دوربین به سبک سینماوریته، نورپردازی و چیدمان

مینیمالیستی، میزانسن طبیعی و فیلم‌برداری در محل‌های واقعی که غالباً در محیط‌های شهری صورت می‌گیرد. روایتگری نیز در کنار پرداخت ساده و بی‌پیرایه زمان و فضا و همراهی با صدقهرمان‌ها و حاشیه‌ها به عنوان کاراکترهای کلیدی از منطق مینیمالیستی - رئالیستی پیروی می‌کند. این فهرست مختصر تکنیک‌ها و رویه‌ها می‌تواند به‌منزله مبانی «دستور زبان» مشترک موج نوی رومانی تلقی گردد. این جستار تلاش می‌کند به برداشت بلند به عنوان یکی از شاخص‌ترین مؤلفه‌های سبک‌شناسانه رئالیستی این سینما به عنوان یک کل پردازد و فیلم‌های برگزیده رومانیایی اخیر و خصوصاً فیلم سینمایی *مرگ آقای لازارسکو*^۹ (۲۰۰۵) به کارگردانی کریستی پویو را از نقطه‌نظر رئالیستی و با اهتمام به برداشت بلند در آنها مورد بررسی قرار دهد. هدف بنیادین در اینجا، واکاوی نحوه بازنمایی واقعیت بر پایه آرای آندره بازن با اتکا به برداشت بلند و با مطالعه سینمای موج نو رومانی در دو دهه اخیر است، و درنهایت، این پژوهش به دنبال پاسخگویی به این پرسش اساسی است که جوهر واقع‌گرایی در آثار سینمایی متأخر رومانیایی با توجه تفکرات نظریه‌پردازان رئالیست سینمایی چگونه پیکربندی می‌شود.

پیشینه پژوهش

با وجود جست‌وجوی بسیار در میان خیل کتاب‌های مربوط به مطالعات سینمایی، و نیز، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و مقالات چاپ‌شده در ژورنال‌های هنری دانشگاهی داخل کشور پیرامون سینمای رومانی و آثار فیلم‌سازان متأخر آن، آشکار شد که تاکنون در ایران، هیچ پژوهشی در این باره انجام نگرفته است. با این‌همه، چند کتاب در دنیای انگلیسی‌زبان، پیرامون سینمای رومانی منتشر شده است که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

— ناستا، دومینیک (۲۰۱۳)، *سینمای معاصر رومانی: تاریخ معجزه غیرمنتظره*، لندن و نیویورک: انتشارات وال‌فلاور.

این کتاب برخلاف دیگر کتاب‌ها که بر روی تاریخ سینمای ملی متمرکز می‌شوند، نه‌فقط بر روی دوره‌ها و گرایش‌های سینمای رومانی متمرکز می‌شود، بلکه به تولیدات فیلم‌سازان مستقل نیز توجه می‌کند. برای آنکه مخاطب به درک بهتری از هر دو جنبه ویژه بالکانی و لاتین فیلم‌های نوین

3. Cristian Mungiu

4. Cristi Puiu

5. Corneliu Porumboiu

6. Radu Muntean

7. Radu Jude

8. Călin Peter Netzer

9. The Death of Mr. Lazarescu

مواجه نمود. شاید پیش‌تر فیلم‌هایی توانسته بودند اشاره‌ای به حقیقت به شکل درونی و منقبض، به‌طور نمونه در محتوای فیلم‌نامه‌ها، شرح روان‌شناسانه شخصیت‌های داستانی و یا در قالب پیش‌انگاشت‌های فلسفی داشته باشند. با این‌همه، همگام با مدرنیته، و برای نخستین مرتبه، سینما دریافت که دیگر محکوم به ترجمه حقیقتی خارجی در قیاس با خود نیست و از رهگذر خود قادر است ابزاری جهت تحریض و به‌چنگ آوردن حقیقتی باشد که صرفاً متعلق به خود (سینما) است. آندره بازن که هرگز دست‌کاری دخالت‌آمیز و استیلاگر در واقعیت را تحمل نمی‌کرد، احتمالاً اولین نظریه‌پردازی است که تصمیم گرفت تا ظرفیت هستی‌شناسانه سینما در آشکارسازی حقیقت چیزها را از حیث نظری تبیین نماید.

آندره بازن معتقد بود که سینما باید با دقت هرچه تمام‌تر واقعیت را بازنمایی کند، زیرا دل‌مشغولی هنر و هنرمندان از دوران کلاسیک همین بوده است. عکاسی و پسین دیوار میان هنر و واقعیت را از میان برداشت، چراکه دیگر لازم نبود انسان واسطه فرآیند بازنمایی واقع شود: «برای نخستین بار میان خود موضوع [هنر] و بازتولید آن وساطت یک عامل غیرزنده حائل شده است» (بازن، ۱۳۹۳: ۱۱). در نتیجه، «سرشت عینی عکاسی، اعتباری به آن می‌بخشد که در دیگر شیوه‌های تصویرسازی دیده نمی‌شود» (بازن، ۱۳۹۳: ۱۱). کافی است حرکت و صدا را به عکاسی بیفزایید تا سینما حاصل شود؛ دقیق‌ترین ابزاری که بشر تا امروز برای بازتولید واقعیت ایجاد کرده است: «نوعی واقع‌گرایی تمام‌عیار، نوعی بازآفرینی جهان بر صورت خودش، تصویری که آزادی هنرمند برای تأویل و نیز برگشت‌ناپذیری زمان، آن را از قید رها کرده است» (بازن، ۱۳۹۳: ۱۷).

اگر سرشت سینما دستیابی به چنین واقع‌گرایی تمام و کمال و منسجمی است، پس باید گفت نمای دارای «وضوح عمیق»^{۱۰} و بلندمدت، بدون برش به نمای بعدی، رئالیستی‌ترین تکنیک سینماست. بازن در نقد تصنعی بودن سکانس‌های نما / نمای عکس جهت (که معمولاً برای نمایش گفت‌وگوی شخصیت‌ها در فیلم‌های هالیوودی استفاده می‌شود) می‌گوید: «وضوح عمیق، رابطه تماشاگر و تصویر را از آنچه در زندگی روزمره است، نزدیک‌تر می‌سازد. بنابراین، می‌توان گفت که ساختار آن، فارغ از

رومانیایی دست یابد، برخی فصول کتاب، به مفاهیمی از جامعه‌شناسی، فلسفه، قوم‌نگاری و نظریه ادبی پرداخته‌اند. — دورو، پاپ (۲۰۱۴)، *موج نوی سینمای رومانی: یک مقدمه*، جفرسون، کارولینای شمالی: انتشارات مک‌فارلند. با بهره‌جستن از رویکرد تطبیقی و جست‌وجو به منظور یافتن شباهت‌های سبک‌ها و گرایش‌های سینمایی، این مطالعه مشخص می‌کند که کارگردانان جوان رومانیایی عضوی از جامعه بزرگ‌تر راه و روش فیلم‌سازی اروپایی هستند. — استویانووا، کریستینا؛ دوما، دانا (۲۰۱۹)، *سینمای جدید رومانی*، ادینبورگ: انتشارات دانشگاه ادینبورگ.

این کتاب از مجموعه مقالات پیشگامانه‌ای تشکیل شده که درباره پدیده تازه سینمای رومانی، به‌طور زیبایی‌شناختی، نظری و تاریخی بافتارسازی می‌کند. محققانی از سراسر اروپا و آمریکای شمالی گرد هم آمدند تا روی رئالیسم، مینیمالیسم و تصنع بینارسانه‌ای، رویکردها و مسائل هویت ملی و جنسی فیلم‌های نوین رومانی مطالعه ژرفی کنند.

روش‌شناسی و منطق اجرایی پژوهش

روش‌شناسی این پژوهش، روش توصیفی-تحلیلی (رویکرد ترکیبی) است، و از دیدگاه هدف، علیرغم این‌که به ماهیت و ذات یک پدیده و روابط بین متغیرها معطوف است، نهایتاً پژوهشی کاربردی خواهد بود. همچنین بر اساس ماهیت داده‌ها، نوعی پژوهش کیفی به‌شمار می‌آید و روش گردآوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و جست‌وجو در منابع اینترنتی انجام می‌گیرد. در عین حال، پژوهش پیش‌رو بر پایه تبدیل داده‌های مشاهده‌ای به داده‌های متنی پیش می‌رود. مبنای تجزیه و تحلیل داده‌ها، آرای نظریه‌پردازان رئالیست سینما و برجسته‌ترین آنها، آندره بازن، است، و بر همین اساس، از فیلم‌هایی با قابلیت انطباق حداکثری با این رویکرد بهره‌جسته می‌شود. با وجود اشاره مستقیم و غیرمستقیم به آثار مختلف سینمای موج نوی رومانی در مدت دو دهه گذشته، مطالعه موردی جامع و دقیقی از فیلم *مرگ آقای لازارسکو* ساخته کریستی پویو صورت خواهد گرفت.

رئالیسم در سینما

حقیقت در یک فیلم چگونه به نمایش درمی‌آید؟ این یکی از بزرگ‌ترین مسائل سینمای نوین هزاره سوم میلادی است. پرسش چنددهه‌ای که سینمای کلاسیک هیچ‌گاه با آن

فصل» یا همان «پلان-سکانس»^{۱۱} و نمای بلند بدون قطع تأکید می‌ورزد. در واقع، از نقطه نظر بازن برداشت بلند، خود یک کل را تشکیل می‌دهد و در عین حال یک جزء نسبت به کل فیلم در نظر گرفته می‌شود.

برداشت بلند به عنوان یک تمهید واقع‌گرایانه

بازن در تحلیل خود، تاریخ سینما را با پیگیری سبکی دنبال می‌کند که به زعم وی بر کلیهٔ سبک‌های دیگر برتری می‌جوید و سرانجام سینماگران آن را برمی‌گزیند (از انتهای دههٔ ۱۹۳۰ میلادی به بعد و در خلال جنگ جهانی دوم). در این سبک، میزانشن و وضوح عمیقی که به آن ضمیمه است، بر مونتاژ و اکسپرسیون بودن ترجیح داده می‌شود و توفیق نهایی را از آن واقعیت می‌نماید. البته بازن می‌داند گسترش گونه‌ای از فیلم‌های خام تازه تولید شده به سهولت استفاده از تکنیک «وضوح عمیق» منتهی شد، ولی برای نقش خودآگاهی فیلم‌ساز در انتخاب چنین سبکی اهمیت ویژه‌ای قائل می‌شود. او بر این باور است که این خودآگاهی، با هم‌نهاد^{۱۲} فرجامینی همراه است که در روند دیالکتیک سبک‌ها، به دست می‌آید. دیالکتیک بازن، ماحصل مستقیم روند پیشرفت دستگاه‌ها و ابزارهای تولیدی نبود. بازن در صدد آن است تا برای این که نتایج مونتاژ را یک‌سره نفی نکند، آن را به بطن واقع‌گرایی خویش جذب کند؛ آنچه بوردول از آن با عنوان «دیالکتیک روایت‌گرایانه»^{۱۳} بازن یاد می‌کند و منظورش همین ادغام فرم‌محور است (بوردول، ۱۳۸۱: ۱۱۲).

باید توجه داشت که نئورئالیسم ایتالیایی روش ویژه‌ای در سبک فیلم ایجاد کرد. در سال ۱۹۴۵، جنگ قسمت عمدهٔ چینه‌چیتا^{۱۴}ی رم را ویران ساخته بود، بنابراین پلاتو محدود و تجهیزات صوتی کمیاب بود. در نتیجه، ساخت میزانشن‌های نئورئالیستی، متکی بر محله‌های واقعی مبتنی بود و فیلم‌برداری آن خامی و زمختی فیلم‌های مستند را به خود گرفت. دربارهٔ این وضعیت روبرتو روسلینی اذعان می‌کند که «بخش قابل‌توجهی از نکاتی‌ها را از عکاسان خیابانی خریداری کرده است»، پس فیلم رم، شهری دفاعی با فیلم‌های

محتوای تصاویر، واقع‌گرایانه‌تر است» (بازن، ۱۳۹۳: ۲۷). برخلاف آیزنشتاین که مدعی بود تدوین باعث مشارکت فعالانهٔ مخاطب در جمع‌بندی معنای سکانس می‌شود، بازن اعتقاد داشت که تدوین از تصاویر ابهام‌زدایی و پیام آنها را ساده‌سازی می‌کند.

آندره بازن در تقابل با آیزنشتاین، بر بنیان عکاسانهٔ سینما تأکید می‌ورزد. از منظر بازن، در هر نمای واحد، معنا و ارزش زیبایی‌شناختی قابل‌توجهی نهفته است. با وجود این که تدوین در اثر سینمایی نقش غیرقابل‌انکاری ایفا می‌کند، اما به باور بازن نمی‌بایست آن را به عنوان بنیادی‌ترین ابزار تلقی نمود. در حقیقت، این چنین بازن به اسلوبی سینمایی اعتبار دوچندان می‌بخشد که در کنار بهره جستن از برداشت بلند، وضوح عمیق نیز به کار گرفته شود. در حقیقت، در ایدئال بازن چنین مفروض است که به واسطهٔ یک برداشت بلند، یک کنش کامل در یک نمای واحد ضبط شود و تدوین به عنوان اتصال‌کنندهٔ کنش‌هایی لحاظ شود که هر یک کیفیات و ارزش هنری متمایزی در خود دارند. منشأ باور بازن به فیلم‌برداری یکه از یک کنش کامل به روش برداشت بلند، به ایده‌های ارسطو ارجاع می‌یابد. ارسطو بر این باور است که تراژدی امر تام را تصویر می‌کند؛ «امر تام امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیزی دیگری آمده باشد، اما در دنبال خود امری است که به حکم طبیعی وجود دارد و یا به وجود می‌آید. اما پایان امری است که برعکس این یعنی برخلاف آغاز باشد و آن عبارت است از چیزی که به ذات خویش و به حکم طبیعت همیشه و یا در بیشتر اوقات، در دنبال چیز دیگر باشد اما در دنبال آن دیگری چیزی نباشد؛ میانه هم عبارت است از امری که به ذات خویش دنبال امر دیگر آید و همچنین امر دیگری در دنبال آن بیاید» (کیسی‌یر، ۱۳۹۴: ۱۲۴).

بر مبنای دیدگاه بازن، مونتاژ و بیان‌گرایی که آن را با تعبیر «اکسپرسیونسم» خطاب می‌کند، با واقعیت‌گرایی تناسبی ندارد و از آنجاکه این امور با حواس آدمی بیگانه است، آنها را معنایی در تضاد با رئالیسم می‌داند. بنابراین بازن در دستگاه نظری خود، تا حد امکان از بهره جستن از تمهیدات و فنون مصنوعی به منظور خلق معنا در فیلم دوری می‌ورزد. برای تحلیل آرای بازن در این باره باید گفت که او برخلاف نظریه سینمایی آیزنشتاین که مبتنی بر تدوین است، بر «نما-

11. plan-séquence (sequence shot)

12. synthesis

13. Dialectique du récit

14. Cinécittà

بازی^{۱۷} عنوان می‌کند» (روشنی پایان، ۱۴۰۰: ۴۸)؛ زیرا با وجود آن‌که احتمالاً حتی در برخی از آثار گریفیث هم ردّ این تکنیک را می‌توان یافت، اما بهره‌جویی آگاهانه از وضوح عمیق در جایگاه یک تمهید سبکی، برای اولین بار در این فیلم فرانسوی صورت گرفت. جایی که رنوار واقعه را تنها در یک برداشت دکوپاژ می‌کند، اما بازن بسیار خوش اقبال بود که زمانی این ایده‌ها را پیش می‌کشید که انقلاب زیبایی‌شناختی اورسون ولز در همشهری کین، هنر هفتم را تحت الشعاع قرار داده بود.

برای بازن، همشهری کین نمونه‌ای عینی برای اثبات توانایی‌های حیرت‌انگیز وضوح عمیق بود. وضوح عمیق می‌توانست از طرفی، به عنوان کامل‌ترین تمهید برای حفظ تداوم مکانی رویداد باشد و کامل‌تر از آنچه استادان سینمای صامت به آن رسیده بودند، واقعیت زمانی واقعیت را نیز حفظ کند؛ و از طرف دیگر، با محافظت از ابهام‌ها و پیچیدگی‌های واقعیت که در کنش‌های پراکنده در سطح تصویر تقویت می‌شد، مخاطبان را در گزینش یک یا چند کنش نمایش یافته روی پرده، آزاد بگذارد.

به زعم بازن، سنتی که توسط ولز و رنوار غنی شده بود، «غایت واقع‌گرایانه خود را در سینمای نئورئالیسم ایتالیا می‌یابد» (استم، ۱۳۹۳: ۹۹). اما روسلینی برخلاف سینمای رنوار که هرگز حقیقت در آن به شیوه‌ای قهرآمیز به دست نمی‌آید، روش دوگانه‌ای را پیش می‌گیرد که مبتنی بر دستیابی به حقیقتی رها و آشکار شده (سفر به ایتالیا) (۱۹۵۴))، و همچنین، حقیقتی منقبض و به تصرف درآمده (ترس)^{۱۸} (۱۹۵۴)) است. در اینجا است که مخاطب با پرسش عظیم سینمای نئورئالیسم ایتالیا مواجه می‌شود: چگونه و در دل کدام تصویر از واقعیت، پاره‌ای از حقیقت پدید خواهد آمد؟ سینماگران مطرح نئورئالیسم ایتالیا از همان ابتدا متوجه شدند که حقیقت در سینما نه امری «زبانی»، بلکه «هستی‌شناسانه» است و سینما باید در مواجهه با واقعیت، مسیرشان را به قصد دستیابی به کمال شباهت با واقعیت و همچنین امحای هر چه بیشتر پیش‌طراحی‌ها و پیش‌آماده‌سازی‌ها از نو بسازند. فیلم‌سازانی نظیر روسلینی هرگز از این اعتقاد تخطی نمی‌کنند و پیوسته از لزوم عزیمت از وضعیت چیزها در واقعیت‌شان، همان‌گونه که هستند،

دارای کیفیات گوناگون فیلم‌برداری شد (بورردول، ۱۳۸۸: ۵۰۴). فیلم‌برداری در خیابان‌های و خانه‌های شخصی مسکونی موجب شد که فیلم‌برداران ایتالیایی شیوه‌ای پیش بگیرند که در آن ساختار نورپردازی «سه‌نقطه‌ای» مسلط هالیوودی رعایت نمی‌شد.

از سوی دیگر، دوپهلویی فیلم‌های نئورئالیستی این دوره نیز محصول نوعی روایت است که از ایجاد آگاهی دانای کل بر تمامی وقایع احتراز می‌ورزد، چنان‌که آگاهی بر کلیت واقعیت نیز امکان‌پذیر نیست. گرایش نئورئالیسم «به طرح و توطئه مقطعی»^{۱۵} و «روایتگری نامحدود» موجب شد تا بسیاری از فیلم‌های این جنبش برخلاف سینمای جریان اصلی هالیوودی، دارای پایان باز باشند (بورردول، ۱۳۸۸: ۵۰۵).

باید یادآور شد که بازن به‌طور مطلق تدوین را برابر نهاد^{۱۶} هم‌تراز با برداشت بلند و سبک واقع‌گرایانه ناشی از نمایش یکپارچه می‌زاند. بازن، حتی بهره جستن از تدوین به منظور کنار هم قرار دادن برداشت‌های بلند را که به عنوان یک ضرورت در حفظ وحدت فضایی مطرح بود، به منزله یک امکان فرعی در نظر داشت. بنابراین آنچه برای روایت دیالکتیکی او اهمیت داشت، این بود که سبک برداشت بلند با وام‌گیری ماهیت هستی‌شناختی تدوین، به غنای سبکی خود اضافه می‌کرد. این ماهیت، چیزی جز خرد کردن رویداد به قسمت‌های کوچک‌تر نبود. اما بازن نه تنها روش‌های بهره‌جویی از تدوین، مثل مونتاژ جاذبه‌ها در آثار آیزنشتاین و مونتاژ شتاب‌گیرنده در تجربه‌های آبل گانس را نمود تام و بی‌نقص آن در نظر نمی‌گرفت، بلکه به علت ماهیت تهاجمی این روش‌ها در خدشه‌دار ساختن واقعیت رویداد، آنها را نفی می‌کرد.

برای بازن منتهای استفاده هستی‌شناسانه تدوین در میزانشن‌هایی بود که بر پایه وضوح عمیق بودند. وضوح عمیق، روح تدوین را فارغ از روش‌های تهاجمی در خود دارد. از دریچه وضوح عمیق، واقعه می‌توانست در یک قاب تصویری قطعه‌قطعه شود. در این صورت وضوح عمیق می‌تواند لایه‌های متمایز کنش را در یک تصویر واحد بازنمایی کند. بازن «پایه‌دار این تمهید را فیلم قاعده»

17. The Rules of the Game (La règle du jeu)

18. Fear

15. slice-of-life plot construction

16. antithesis

و همچنین، ابهام آگزیستانسیالیستی را که ممکن است در صحنه موجود باشد زایل می‌سازد. از این‌رو این شیوه، چه در مکان، چه در زمان و چه در اخلاق، به واقعیت وفادار نیست. چیزی که بسیاری آثار برگزیدهٔ موج نوی رومانی از آن احتراز می‌کنند. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفتیم، بازن مخالف تمام و کمال تدوین نیست زیرا در هر صورت ساختار فیلم را بنا می‌کند، یعنی همان برش‌های ضروری جهت اتصال صحنه‌ها و فصل‌های غیر مرتبط، اما با توهم بصری^{۱۹} - سوپرایمپوز، دیزالو، نماهای تمهیدی^{۲۰} - خلق شده معارض است (Frierson, 2018: 207)؛ به عبارت دیگر، با تدوین بی‌روح و پیش‌پاافتاده در یک صحنه و یا تدوین بیان‌گرایانه، که معنا را به واسطهٔ کنار هم قرار دادن تصاویر و نه از محتوای آنها می‌سازند، مخالف است. بازن بر این باور است که سینماگر، یک رسالت اخلاقی در قبال مخاطبان خود دارد که بر مبنای آن می‌بایست برگردان متعهد به رویداد/مکان/زمان را در جوهر حقیقی خود ارائه دهد. البته نباید فراموش کرد که سینما در پلان - سکانس، یا به عبارت دیگر، برداشت بلند، در هر دو سوی اقیانوس اطلس توسط برادران لومیر و ادیسون متولد شد.

پیوند برداشت بلند و رئالیسم در سینمای موج نوی رومانی

نسل جدید سینماگران اهل رومانی به منظور عبور از سینمایی که تبلیغات چپی منویات حکومت اقتدارگرای کمونیستی نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی در این کشور بود، از سبکی بهره جستند که مشخصهٔ آن نماهای طولانی و برداشت‌های بلندی بود که بر وجه مادی و عادی زندگی پافشاری می‌کنند، و در عین حال، به تنش موجود در آن دامن می‌زنند، به گونه‌ای که در سینمای تمثیل محور گذشته هیچ‌گاه امکان‌پذیر نبود. برداشت بلند، تنها یک تکنیک مسلط در سینمای معاصر رومانی نیست، بلکه نشان یک واکنش جمعی به گذشته‌ای ستمگرانه است.

صنعت سینمای رومانی در ابتدای دههٔ ۱۹۶۰ شکوفا شد، اما با آغاز دوران زمامداری نیکلای چائوشسکو در ۱۹۶۷ به سرعت بنیادی‌ترین زیرساخت‌های خود را از دست داد و عملاً امکان اکران فیلم‌های رومانیایی در

می‌گویند؛ و این دقیقاً همان چیزی است که بازن به خاطر آن، ستایشگر روسلینی است.

در حقیقت، در واکنش به جنبش‌های سبک‌شناختی مونتاژ شوروی در سال‌های میان دو جنگ جهانی، اکسپرسیونیسم آلمان و نیز تبلور مونتاژ روایی در سینمای آمریکا، بازن در جستار خود، از ظهور رویکردی در سینما پرده‌برداری می‌کند که نه مبتنی بر تولید درام از طریق تدوین، بلکه مبتنی بر بازنمایی واقعیت از طریق پلان-سکانس و استفاده از وضوح عمیق است؛ تکنیک‌هایی سبکی که به تداوم فضای نمایشی و طبیعتاً استمرار زمانی آن توجه دارند (Vaughan, 2009: 106). بازن تشریح می‌کند، وضوح عمیق که به دنبال برانگیختن توجه بیننده نیست، بر رابطهٔ بین تماشاگر و تصویر تأثیر گذاشته و ارتباط واقعی‌تری با فضای دیده‌شده برقرار می‌کند، و از این‌رو، نقش ذهنی فعال‌تری دارد و حتی مشارکت تماشاگر را برانگیخته می‌کند.

برداشت بلند و وضوح عمیق منضم به آن، در نزد بازن به دلایل مختلفی حائز اهمیت است: هم وحدت مکان و ارتباط میان اشیاء در آن مکان را حفظ می‌کند، و هم به تماشاگر نوعی آزادی جهت مدیریت روند تماشای فیلم اعطا می‌کند؛ به عبارت دیگر، مخاطب با چه ترتیبی، چه مدت‌زمانی و به چه چیزی نگاه بیفکند، و این‌که مخاطب می‌تواند ترکیب ویژهٔ خود را از روند دیدن بیافریند. آنها با یکدیگر ابهام آن مکان را (همان ابهام آگزیستانسیالیستی که در زندگی واقعی در اطراف ما وجود دارد)، محافظت می‌کنند.

به‌طور کلی، میزانسن محوری که در واقع همان امتزاج برداشت بلند و وضوح عمیق است می‌تواند دو اسلوب را به یکدیگر مرتبط سازد؛ اسلوب نخست، روندی مستندوار است، زمانی که دوربین به تماشاگر این «امکان را می‌بخشد تا واقعه را تماشا کند» (نئورئالیسم‌های ایتالیا) و دیگری، ترجمانی زیبایی‌شناختی‌تر از واقعیت است، چنان‌که «رئالیسم به‌طور انحصاری از احترام به وحدت مکانی مشتق می‌شود»، نظیر آثار سینمایی اورسون ولز، آندری تارکوفسکی و تودوروس آنجلوپولوس (توتارو، ۱۴۰۰: ۱۰۴).

تدوین بیان‌گرایانهٔ کلاسیک با کنار هم گذاشتن تصاویر، و نه از درون خود آن‌ها، معنی می‌سازد. این یک فریب است و آزادی مخاطب را جهت‌گزینهٔ محدود می‌سازد،

19. optical illusion

20. process shot

بسیاری از منتقدان جای گرفتند. *مجله سایت اند ساوند*^{۲۳} در مقاله‌ای مدعی شد که «در اینجا با «موج نو» اصیلی در اروپای شرقی رودرویم که می‌شود آن را با موج نوی سینمای چکسلواکی در اواخر دهه ۱۹۶۰ یا موج سیاه سینمای یوگسلاوی در همان مقطع زمانی قیاس کرد» (Lit-tman, 2014). ای. ا. اسکات در مقاله‌ای در سال ۲۰۰۸ با عنوان «موج نو در دریای سیاه»، نقطه اوج بحث خود را بررسی ریشه‌ای موج نوی سینمای رومانی در نظر گرفت، آن هم هنگامی که فیلم مشهور ۴ ماه و ۳ هفته و ۲ روز^{۲۴} همچنان در سالن‌های سینمای آمریکا سروصدا می‌کرد (Scott, 2008). برداشت‌های بلند کاملاً با رئالیسم روان‌شناختی منطبق بود، و چنین نماهای طولانی، نه تنها در ستایش‌شده‌ترین فیلم‌های رومانیایی آشکار بود، بلکه در کارهای یک نسل از سینماگرانی که به شکل خارق‌العاده‌ای مهارت داشتند و هم‌زمان از سینمای «استعاری» بی‌روح دوران جوانی خود منزجر بودند متداول شد.

نمای طولانی ورای هر چیز، احساس گذر زمان را تقویت می‌کند. همان‌طور که دیوید بوردول می‌گوید: — فیلم‌ساز وقتی از نمای طولانی یا برداشت بلند، به‌خصوص نمایی که ثابت و بی‌حرکت باشد، بهره می‌جوید در حقیقت از ما می‌خواهد تمام زمان مرده بین ژست‌ها و بیان‌های مهم‌تر یا دیالوگ‌های کاراکترها را ثبت کنیم. همچنین می‌تواند از طریق خلق تعلیق (مثل فیلم *زندگی محض*^{۲۵}، ساخته پارک سانگ‌هون (۲۰۱۲) یا *غافلگیری* (مثل فیلم *افسون دیگران*^{۲۶}، ساخته ریوتارو نینومیا، ژاپن (۲۰۱۲) یا هر دو (مثل فیلم *مستندگونه پارک مردم*^{۲۷} (۲۰۱۲)) امتیازات هنری به اثر اعطا کند. نمای طولانی ضمناً می‌تواند نشانه مهارت و ذوق هنری سینماگر باشد، کیفیتی که اکثر سنت‌های هنری ارجح می‌نهند. یک نمای طولانی که خوب و پخته به اجرا درآمده باشد، ممکن است همانند تک‌خوانی یا به اصطلاح آریایی بی‌وقفه در اپرا باشد؛ جسارت نشأت‌گرفته از اعتماد به نفس خالق آن می‌تواند لبخند به لب شما بیاورد» (Bordwell, 2012).

دانستن قدر زمان مرده و خلق تعلیق در مورد کاربرد

خارج از بین رفت (Nasta, 2013: 20). در سال‌های حکمرانی چائوشسکو تنها یک فیلم در سطح بین‌المللی تماشاگران انبوهی پیدا کرد، فیلم *درام حماسی - تاریخی موسوم به آخرین جنگ صلیبی*^{۲۱} (یا *مسیحای شیردل*) در سال ۱۹۷۰ که برای توزیع به کمپانی کلمبیا - وارنر فروخته شد، به انگلیسی دوبله شد و در چهل کشور و هجده کانال تلویزیونی پخش شد (Nasta, 2013: 29).

— «عدم رضایت از سینمای آن دوره به‌زودی پاسخ فیلم‌سازان جوانی را در پی داشت که با یکدیگر جهت پیدا کردن روش‌هایی متمایز و نوآورانه در فیلم‌سازی، هم در سطح روایتگری و هم در سطح عناصر بصری، رقابت می‌کردند. کریستی پویو از دوربین روی دست و روایت‌هایی با دوره زمانی کوتاه استفاده کرد، با تکنیک پایه مشاهده عمیق که سریعاً فیلم‌سازانی مثل پورومبوی و مونجیو نیز از آن بهره‌جویی کردند» (Pop, 2014: 28).

فیلمی که می‌توان گفت حداقل ابرازگر حضور رومانی در سینمای مدرن جهان بوده، فیلمی است که اولین جایزه جشنواره کن را پس از پنجاه سال برای سینمای رومانی به همراه داشت: *مرگ آقای لازارسکو*، یک کمدی تاریک پیرامون وضعیت جسمی یک مهندس بازنشسته به نام داتته رموس لازارسکو (نقش آن را ایوان فیسکوتانو^{۲۲} بازی می‌کند) است که به حالت بوروکراتیک و کمیکی پی‌درپی از یک بیمارستان به بیمارستان دیگری او را پاس می‌دهند تا بالاخره بدون مقدمه مرگ وی فرامی‌رسد. سبک و تم‌های فیلم *مرگ آقای لازارسکو* صراحتاً نشان‌دهنده عکس‌العملی علیه سینمای تمثیلی بی‌مایه‌ای است که مردم رومانی، آن‌هایی که هم‌زمان با پویو می‌زیستند، تحت آن رشد کردند. این فیلم با برداشت‌های بلند متعددی که درازای آن به چند دقیقه نیز می‌رسید، آغازگر جریان نو در سینمای به فراموشی سپرده‌شده رومانی بود.

موج نو سینمای رومانی، در ادامه منتقدان را نیز شیفته خود کرد. رئالیسم روان‌شناختی فیلم‌های این جریان سراسر متکی به نفس و برانگیزنده بود. بدین ترتیب، فیلم‌های کشور رومانی، شگفت‌انگیزترین نامزدهای دریافت جوایز در جشنواره‌ها شدند، و آن فیلم‌هایی که در سالن‌های سینمای خارج از کشور اکران شدند، در فهرست فیلم‌های برگزیده

23. Sight & Sound
24. 4 Months, 3 Weeks and 2 Days
25. A Mere Life
26. The Charm of Others
27. People's Park

21. The Last Crusade
22. Ioan Fiscuteanu

معجزه غیرمنتظره^{۲۹}، به این نکته اشاره می‌کند که فیلم ۴ ماه و ۳ هفته و ۲ روز از وجوه مختلفی آینه تمام‌نمای سینمای معاصر رومانی است، و بدین ترتیب روی نماهای طولانی فیلم تأکید می‌کند. نویسنده در فصلی با عنوان «پارادایم ۴، ۳، ۲»، اثر سینمایی مونجیورا در پس‌زمینه گرایش‌هایی تحلیل می‌کند که در فیلم‌های کارگردانانی نظیر پویو و پورومبوی مشاهده می‌شود. ۴ ماه و ۳ هفته و ۲ روز به‌طور آشکار به این جریان مینیمالیستی وفادار است، نکته‌ای که بررسی دقیق جزئیات فیلم ثابت می‌کند و می‌توان رد آن را در بسیاری از آثار این جنبش نوین سینمایی همچون عصاره‌ای یافت: «نماهای طولانی ایستایی که از روبه‌رو ضبط شده‌اند، احتراز از هر نوع حذف به قرینه، بهره‌جویی متوالی و تکرارشونده از دوربین روی دست در فیلم‌برداری، عدم استفاده از موسیقی متن، و بهره‌مندی از بازی‌های کنترل‌شده و نامتظاهر» (Nasta, 2013: 194) (تصویر ۱).



تصویر ۱. نمایی از فیلم ۴ ماه و ۳ هفته و ۲ روز (سکانس آغاز فیلم)

واکاوی فیلم مرگ آقای لازارسکو

مرگ آقای لازارسکو روایت پیرمردی است که یک شب احساس می‌کند سرش به‌شدت درد می‌کند، قسمتی از شکم او درد می‌کند و حالت تهوع دارد. او با اورژانس تماس می‌گیرد. در این اثنا از همسایه‌اش کمک می‌خواهد. حال آقای لازارسکو تدریجاً رو به وخامت بیشتری می‌رود. بالاخره اورژانس فرامی‌رسد و او را از طریق آمبولانس منتقل می‌کنند. از این به بعد برای این مرد مسن یک سفر شبانه شروع می‌گردد. پرسنل اورژانس، جهت بستری کردن پیرمرد مجبور می‌شوند به سه بیمارستان مختلف سر بزنند. وضعیت بد جسمانی آقای لازارسکو دم‌به‌دم تشدید می‌شود

نماهای طولانی و برداشت‌های بلند در سینمای معاصر رومانی حقیقتاً مصداق دارد؛ فیلم‌سازان رومانیایی کمال بهره‌گیری را از آزادی سبک‌پردازی خود می‌برند تا تماشاگر را مجبور کنند قاب تصویری را که مشاهده می‌کند، مورد واکاوی قرار دهد.

سینماگران از نمای طولانی، فقط به عنوان تمهیدی برای ارتقای کیفیت هنری فیلم‌های خود استفاده نمی‌کردند، بلکه با استفاده از نمای طولانی از راه چشم‌وهم‌چشمی به یکدیگر پاسخ می‌دادند. کارگردانی چون اورسن ولز، در پاسخ به نمایی طولانی و مؤثر در فیلمی از اتو پرمینجر، احتمالاً با طراحی نمایی طولانی‌تر و شگفت‌انگیزتر در فیلم بعدی خود واکنش نشان داد؛ در چنین حالتی، رقابت به معنای واکنش است. به نظر باید از این جایگاه نیز به عملکرد نماهای طولانی در سینمای معاصر رومانی نگاه کرد؛ نه به عنوان شکلی از رقابت میان سینماگران معاصر رومانی، بلکه به مثابه روش ارزیابی آنها از کار فیلم‌سازان نسل قبل از خود و واکنش به آن. مونجیو، پویو و پورومبوی و دیگر فیلم‌سازان این نسل که از سینمای تمثیلی رومانی منزجر هستند با نماهایی طولانی به آن سینما واکنش نشان می‌دهند، که نه تنها از نظر کیفیت از کار سینماگران نسل پیشین برترند، بلکه به روشی ایدئولوژیک از طریق آزادی درنگ کردن برای تأمل بر هر موضوعی به مدتی طولانی، تعریف می‌شوند.

برایان هندرسن در مقاله «به سوی سبکی غیربورژوازی در فیلم‌برداری»^{۲۸} (۱۹۷۰) که درباره گرایش رو به فزون‌ژان لوک گدار مبنی بر استفاده از نماهای متحرک و طولانی در فیلم‌های پس از سال‌های اولیه‌اش است، معتقد است «گدار تصور فردگرایانه از قهرمان بورژوازی داستان را مردود می‌شمارد» و این با ایدئولوژی واکنش‌محور سینمای نوین رومانی صدق می‌کند (Henderson, 1970: 2). سبک فیلم‌برداری عمده سینماگران سرشناس معاصر رومانی، همین «سنت غیربورژوازی» است که به افراط کشانده شده و شیفتگی به تأکید مداوم بر یکنواختی و اضطراب نشأت‌گرفته از زندگی در یک کشور کمونیستی در آن آشکار است.

دکتر دومینیک ناستا، پژوهش‌گر سرشناس سینمای رومانی در کتاب خود، سینمای معاصر رومانی: تاریخ

29. Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle

28. Toward a Non-Bourgeois Camera Style

که فیلم‌سازی پویو را به مثابه رویکردی «بازنگرا» می‌داند، که به معنای آن است فیلم‌های پویو می‌بایست به‌طور مستقیم با سنت نظریات دوران اولیه فرانسه در مورد رئالیسم در سینما پیوند بیابد (Gorzo, 2012: 213).

آندری گرزو در جستار خود با عنوان «به نام «ابهام امر واقعی»: رئالیسم سینمایی رومانی پس از دهه ۲۰۰۰»^{۳۸} می‌گوید، مرگ آقای لازارسکو عزیمت‌گاه رویکرد پویو به سینماست که می‌تواند به عنوان یک بازنگرا توصیف شود. خود پویو در همان سال ۲۰۰۵ و بحبوحه اکران نمایش فیلمش در جشنواره کن، به نشانه تأیید این امر، گزاره معروف آندره بازن را مبنی بر تمایز «نوعی میان فیلم‌سازانی که به واقعیت اعتقاد داشتند و آن‌هایی که به تصویر معتقد بودند»، نقل قول می‌کند و از دسته اول طرفداری می‌کند (Gorzo, 2017). به عبارت دیگر، عزیمت‌گاه رویکرد پویو به سینما قویاً ضداکسپرسیونیستی و ضدتصویرنماست و به کارکرد اصیل سینما مبنی بر بازتولید واقعیت به سیاقی بیشتر ابژکتیو باور دارد. گرزو در این جستار اثبات می‌کند که پویو با این فیلم ابعاد جدید و مرزهای تازه‌ای از ایده «ابهام امر واقعی» بازن را نشان می‌دهد.

پویو در فیلم مرگ آقای لازارسکو، و به تبع آن در فیلم‌های بعدی خود، به واسطه تمهیدات سبکی و پی‌رنگ، می‌کوشد تا فیلم‌هایش برای تماشاگر، به جای آن‌که تنها گزارش یک موقعیت باشند، «تجربه خود آن موقعیت» باشند. به‌زعم بسیاری از محققین سینمای پویو، از جمله مونیکا فیلیمون، نزد این فیلم‌ساز اهل بخارست بین این دو شیوه بازنمایی، تمایزی اساسی وجود دارد. به دیگر سخن، پویو سعی می‌کند که «تجربه مخاطب» در حین تماشا، هر چه بیشتر به «تجربه کاراکترها» در آن روایت، نزدیک شود (Filimon, 2014: 171). برای دست یافتن به چنین کیفیتی، او پرداخت سبکی خود را از مجموعه قراردادهای بیهوده می‌زداید و قسمت عمده‌ای از قراردادهای عرفی سینمایی را بنا به الگوهای فیلمیک مدنظرش دچار فروپاشی می‌کند. در فیلم‌های پویو، زرق‌وبرق سینمایی حذف می‌شود، طریقه بازیگری پیراسته می‌شود و از فیلم‌برداری در استودیو تا جای ممکن اجتناب می‌شود تا کیفیت همین «اکتون» یا «حال» در آثارش آشکار شود. نقطه اشتراک

تا در نهایت در آستانه مرگ قرار می‌گیرد.

بسیاری از منتقدین سینمای رومانی معتقدند که کریستی پویو نهال درخت موج نو را نشانده است. پویو همچنان از آوانگاردترین کارگردانان این جنبش سینمایی از منظر تجربه‌گرایی است. اسلوب هنری وی آن قدر شخصی و افراطی است که به اندازه مونجیو در میان اهالی سینما مشهور نیست، ولی کماکان طلایه‌دار این جریان است. پویو بعد از جنس و پول^{۳۰} در طرحی به نام شش داستان از حومه بخارست^{۳۱} که ادای دینی به استاد سینمای فرانسه، اریک رومر و شش حکایت اخلاقی^{۳۲} اوست، قصد دارد شش فیلم با محوریت عشق، گاه به شکل کنایه‌آمیز، بر روی پرده ببرد. او تاکنون سه فیلم بلند سینمایی از این مجموعه شش‌گانه را ساخته است: نخستین بخش از این شش فیلم مرگ آقای لازارسکو است، و پس از آن، دست به تولید فیلم درخشان آتورورا^{۳۳} در سال ۲۰۱۰ می‌زند. او شش سال بعد با ساخت سومین پاره شش داستان از حومه بخارست، سیرانوادا^{۳۴} (۲۰۱۶)، به عرصه مسابقه اصلی جشنواره فیلم کن برای دریافت نخل طلا بازمی‌گردد. در تحلیل حاضر، اسلوب منحصر به فرد پویو، و به‌طور ویژه شیوه مواجهه او با رئالیسم در فیلم مرگ آقای لازارسکو، بیشتر تبیین می‌شود.

جایگاه کریستی پویو در میان سینمای رئالیستی رومانی یک موقعیت ویژه است. در حقیقت، درک کریستی پویو از فیلم‌سازی از همان ابتدا با نظریات رئالیسم سینمایی ارتباط پیدا می‌کند. در همین راستا، الکس لئو سربان^{۳۵} درباره شناسایی چشم‌انداز دگرگون‌شده سینمای سال‌های اخیر رومانی ادعای بزرگی مطرح می‌کند. سربان به یک تغییر رادیکال که تاریخ سینمای رومانی را به دو «عصر» مجزا منفک می‌سازد اشاره می‌کند: پیش از کریستی پویو^{۳۶} و پس از کریستی پویو^{۳۷}، پیش از رئالیسم و پس از رئالیسم (Pop, 2014: 48). آندری گرزو، پژوهش‌گر سینمایی دانشگاه بخارست رومانی، نیز این نگرش سربان را درباره کریستی پویو و فیلم‌هایش دنبال می‌کند. او تا آنجایی پیش می‌رود

30. Stuff and Dough

31. Six Stories from the Outskirts of Bucharest

32. Six Moral Tales

33. Aurora

34. Sieranevada

35. Alex Leo Şerban

36. B.C. (before Cristi Puiu)

37. A.C. (after Cristi Puiu)

38. In the Name of "The Ambiguity of the Real": Romanian Cinematic Realism after the 2000s

یکپارچگی لحظه حال در عالم بیداری. آنچه در اثر پویو به یک ماحصل منجر می‌شود، انجام دقیق همین حس تداوم فضای پیرامون کاراکترهای روایت است. این ایده، تمام وجوه سمعی و بصری فیلم و نیز طرح و توطئه (یا همان پی‌رنگ) آن را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد.

ناستا افزون بر اشاره به شکافِ رادیکالِ فیلم‌سازیِ پویو با سینمای کلاسیک رومانی، به صحنه‌ای از این فیلم گریز می‌زند که به‌طور ویژه در دورهٔ چائوشسکو غیرقابل درک بود: از نظر سبک شناختی، سکansı که در دومین بیمارستان ضبط می‌شود یکی از خیره‌کننده‌ترین و چالش‌برانگیزترین سکانس‌های مرگ آقای لازارسکو است. پویو از روش‌های کلاسیک تدوین و کات‌های پی‌درپی اجتناب می‌ورزد؛ پویو از فیلم‌برداریِ خواسته بود نه قبل از وقوع واقعه، بلکه بعد از آن حرکت کند. در طول نمایی که بیش از حد معمول طولانی است، دوربین الگِ موتو^{۳۹} بی‌وقفه از درون اتاق معاینه پرسه‌زنان به فضاهای گوناگون متفاوتی می‌رود و همه کاراکترها را زیر نظر دارد و دنبال می‌کند، گویی فعالیت‌های آنها خیلی مهم‌تر از دردهای همواره در حال افزایش لازارسکو است» (Nasta, 2013: 160) (تصویرهای ۲ تا ۵).

فیلم مرگ آقای لازارسکو و سه فیلم بعدی پویو، عبور تام از قراردادهای آشنای سینمایی است. او به سبکی نیازمند بود که قادر باشد تأثیر ژرفی بر تماشاگر فیلم بگذارد؛ یک سبک به‌شدت مصون از قراردادهای، که مخاطب را دچار جراحت کند و قلبش را چنان فشرده کند تا چنین تجربهٔ یگانه‌ای در خاطرش همواره تداعی شود.

پویو به منظور ایجاد چنین تأثیری به باورپذیری کامل مخاطب نیاز داشت، باور فضایی که کاراکترها در آن تنفس می‌کنند. از نخستین صحنه‌های فیلم مرگ آقای لازارسکو به بعد، کم‌کم در سینمای پویو «باورپذیری لحظه حال» به یک قاعدهٔ سراسری مبدل شد و هیچ بخش فیلم نباید با چنین ایدهٔ محوری مغایرت داشته باشد. مرگ آقای لازارسکو از این منظر یک فیلم استثنایی است که به خاطر تمهیدات دقیق و سازگار خود شایستهٔ پژوهش‌های فزون‌تری در مطالعات سینمایی است.

پویو در این عزیمت شبانه به منظور آن‌که بتواند تجربهٔ مخاطب و کاراکتر را به هم نزدیک کند، به یاری سبک سینمایی خود برای تماشاگر شکیبای فیلم، احساس تداوم زمانی و جغرافیایی واقع‌نمایانه می‌آفریند؛ چیزی شبیه به



تصویرهای ۲ تا ۵. نماهایی از فیلم مرگ آقای لازارسکو (سکانس بیمارستان دوم).

عقب بیفتند، دستیابی به حس تداوم هموارتر روی می‌دهد. این فیلم‌ساز نوگرا، از همان نخستین فیلم بلند سینمایی خود در سال ۲۰۰۱ به نماهای طولانی تمایل نشان داد و هر چه در کارنامه هنری خود پیشروی می‌کند، از آنها استفاده چشم‌گیرتری می‌کند، چنان‌که در *مرگ آقای لازارسکو* این امر بسیار جلوه‌گر است.

همان‌طور که اشاره شد، ناستا نوشته‌هایی درخور توجهی درباره سینمای پویو دارد. او اذعان می‌کند که «واسازیِ خشونت و وارسیِ ابتدالِ شرّ از مشی مینیمالیسم تبعیت می‌کند و بدین ترتیب از تکنیک‌های «سینمای آهسته‌گرا»^{۴۰} استفاده می‌کند: برداشت‌های بلند و دیالوگ‌های کم و پراکنده^{۴۱}، ویژگی‌های جریان متمایزی در سینمای بی‌پیرایه [است] که حس و حال^{۴۲} را از رخدادها بااهمیت‌تر می‌داند» (Nasta, 2013: 163). هیچ‌یک از فیلم‌های تولیدی دوره چائوشسکو تصویری از رجحان حس و حال در قیاس با رخدادهای روایت نداشت، «چه رسد به حس و حالی که ویژگی اصلی آن کمی و پراکندگی^{۴۳}، بی‌پیرایگی و لحنی شورشی در فضای اجتماعی-سیاسی باشد» (Littman, 2014).

یک گرایش واقع‌نمایانه فراگیر در فیلم‌های برجسته موج نو سینمای رومانی شکل گرفته که پی‌رنگ‌هایی با مدت‌زمانی محدود به نمایش گذاشته می‌شوند. فیلم‌سازان این جنبش خواهان آن هستند که فیلم به‌طور کلی حس زمان واقعی را بازنمایی کند. تمام طرح و توطئه همین فیلم *مرگ آقای لازارسکو* در ساعات محدود یک شب تا پیش از چهار صبح جریان دارد. دیگر فیلم‌های پویو نیز چنین بازنمایی‌ای از زمان در نمایش فیلم دارند: تمامی رویدادهای نخستین فیلم سینمایی پویو، *جنس و پول*، در یک روز حادث می‌شود. *سیرانوادا* به نظر می‌رسد از صلات ظهر آغاز می‌شود و تا غروب آفتاب طول می‌کشد. این پی‌رنگ‌های زمانی محدود پویو در بسیاری موارد جنبه‌ای اپیزودیک تلقی می‌گردند تا در نهایت حسی بسان «سفر» در مخاطب شکل گیرد. *مرگ آقای لازارسکو* یک سیاحت منزل به منزل است. یک فصل طولانی در خانه (حدود ۵۰ دقیقه)، و پس از آن سفر شبانه

می‌توان تصور کرد که پویو در این سکانس قصد دارد به صلب بودن فرم و تم‌های فیلم‌هایی عکس‌العمل نشان دهد که از توان سینمای عصر جوانی اش کاست. پویو در یکی از نماهای طولانی فراوان و سحرانگیز فیلم، انتخاب می‌کند که کاراکترهای بیماری را در فیلم حاضر کند که هنوز در قاب تصویر نیامده‌اند و هیچ‌گونه ارزش ضروری در پیشرفت داستان ندارند. پویو پروتاگونیست فیلم را رها می‌کند تا فضای سراسر ماتم‌زده بیمارستان، و به دیگر سخن، نظام بهداشت و درمان رومانی را آشکار کند (تصویر ۶).



تصویر ۶. نمایی از فیلم *مرگ آقای لازارسکو* (سکانس بیمارستان دوم).

بنابراین پویو هم از شرایط مردم کشورش ابراز ناراحتی و نارضایتی می‌کند، هم عاملیت خود را به عنوان یک فیلم‌ساز به میدان عمل می‌آورد، و بنابراین، حق خود را برای تمرکز بر چیزهای زشت و معمولی احراز می‌کند، تمرکز بر هر آن چیزی که احساس می‌کند برای بیان دیدگاه خود به زبان سینما ضرورت دارد. این امر، برابر نهاد گونه‌ای از سکانس‌های رایج در فیلم‌های سینمای کلاسیک رومانی است. در سینمای معاصر رومانی، با استفاده پیوسته از برداشت‌های بلند و نماهای طولانی، آزادی بیان به شکل مینیمالیستی و الایی بر پرده سینما انعکاس پیدا می‌کند.

پویو، هم‌سو با رجحان وضوح عمیق منضم به برداشت بلند، به مونتاژ در اندیشه بازن نزدیک می‌شود و همچون پژواک متأخر نورثالیسم پساجنگ ایتالیا، به منظور خلق احساس تداوم، تا آنجا که ممکن است در فیلم‌هایش از نمای کوتاه و کات زدن نما اجتناب می‌کند. نزد پویو، پلان-سکانس یک گزینش طبیعی برای نزدیک کردن بیننده به حس کاراکتر در یک موقعیت روایی است. به عبارت دیگر، پویو چنان عمل می‌کند که به نظر می‌رسد اگر برش تصویری به

40. slow cinema

41. sparse

42. mode

43. sparseness

یک شب به‌طور پیوسته بازی کند. این بازیگر موفق می‌شود با یک شیب نرم و یک پیوستگی منحصر به فرد گام به گام پیرمرد را تا آستانهٔ مرگ پیش ببرد

بدین ترتیب، فیلم‌ساز رومانیایی این باور بازنی مبتنی بر سینما به مثابهٔ پنجره‌ای «به سوی جهان» را در کار خود می‌آمیزد و حتی از آن فراتر می‌رود. فیلم‌ها به عنوان ابزارهای خودکاو و گری‌نیازی به گفتن داستان‌ها ندارند. پویو در مصاحبه‌ای پس از اکران مرگ آقای لازارسکو مدعی است که، «من خودم را طوری پرورش دادم تا سینما را به منزلهٔ یک تکنیکِ کاوشِ واقعیتِ درک و دریافت کنم. سینما در درجهٔ اول پیرامون داستان‌ها، مونتاژ، تصویر، فضا نیست» (Huber, 2006: 14). پویو تا اندازه‌ای به آنچه به‌طور مستقیم نمی‌تواند بازنمایی شود جذب می‌شود، مثل زندگی درونی کاراکترهای فیلم. در جنس و پول نقطهٔ عطف فیلم مواجههٔ وحشت‌زدهٔ پروتاگونست با رقیبان مرد مسلح نیست، بلکه درک او از هزینهٔ اخلاقیِ رؤیایش است. به‌زعم فیلیمون و به‌طور مشابه، ساختارِ ایزودیک و عیناً عنوان فیلم مرگ آقای لازارسکو، تنش طرح و توطئه را حذف می‌کند و «توجه تماشاگران را نه فقط بر ژست‌ها و عادات روزمرهٔ پیش‌پافتاده‌ای معطوف می‌کند که احتضارِ مردی را برجسته می‌کند، بلکه بر فروپاشی تدریجی بیان و خودآگاهی نیز متمرکز می‌شود» (Filimon, 2014: 172).

بازن در نوشته‌های خود از فیلم‌ها چنان می‌گوید که به نظر می‌رسد نه بازسازیِ یک واقعه، بلکه خودِ واقعه است. این مقدم‌دانستن تجربهٔ فیلم، با اندیشهٔ موریس مرلوپونتی^{۴۴} حقیقتاً قرابت دارد. مرلوپونتی در «تقدم ادراک»^{۴۵} اظهار می‌کند که «منظور ما از عبارت «تقدم ادراک» این است که تجربهٔ ما از ادراک عبارت است از حضور ما در لحظه‌ای که چیزها، حقایق و ارزش‌ها نزد ما شکل می‌گیرند» (توتارو: ۱۴۰۰، ۱۲۳)؛ و این دقیقاً چیزی است که در سینمای پویو و مرگ آقای لازارسکو نزد تماشاگر صورت می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

در این جستار، نشان دادیم که آندره بازن با طرح نظریهٔ واقع‌گرایانهٔ سینمایی خود، تمایزی میان فیلم‌سازی که به تصویر به شکل بیان‌گرایانه معتقد بودند و کارگردانان

به سه بیمارستان با یک سری پاساژهایی (۱) در آمبولانس. جنس و پول فیلمی جاده‌ای است که یک پسر جوان این مأموریت را دارد تا یک کیف را به اشخاصی در یک شهر دیگر تحویل دهد؛ این فیلم نیز خانه به خانه پیش می‌رود، با دو فصل قرینهٔ آغازین و واپسین که در منزل پسر روی می‌دهد. آنورورا هم شبه‌ایزودیک است. یک فیلم پرتحرک که همراه با مردی (ویورل) است که با یک نقشهٔ حساب‌شده زن سابق و شوهر جدیدش (ویک مرد و زن دیگر) را به قتل می‌رساند. در طی داستان او در حال برنامه‌ریزی برای اجرای نقشهٔ خود است. ویورل چند ساعت بعد از انجام قتل‌ها خود را به پلیس تحویل می‌دهد.

دوربین روی دست در مرگ آقای لازارسکو، کاراکتر لازارسکو را در کلیهٔ موقعیت‌ها همراهی می‌کند. مدام به دور او می‌چرخد، تنه‌ایش نمی‌گذارد و این همراهی هم در فصل آغازین در خانه و هم در سفر شبانه در بیمارستان‌ها و آمبولانس ادامه پیدا می‌کند. این همراهی چنان است که تماشاگر ضربه‌های زندگی هرروزهٔ پیرمرد، و همچنین پرستاری که پیوسته از او مراقبت می‌کند، را احساس می‌کند. یک پیرمرد در یک زمان تقریباً واقعی در مقابل دیدگان مخاطب جان می‌کند و بازنمایی این وضعیت رو به موت چنان دقیق، سرد و با تناظر یک‌به‌یک نسبت به زندگی و تجربهٔ عینی مخاطب است که در واقع بیننده تجربهٔ دردناک این احتضار را از سر می‌گذراند.

گرایش به واقع‌گرایی قابل‌باور فضای داستانی، فیلم‌های پویو را از مکان‌هایی انباشته کرده که با یک وسواس عینیت‌گرا طراحی صحیح شده است. خانه‌هایی با وسایل و اشیای متناسب با جایگاه زندگی شخصیت‌ها، طبقه، حرفه و خلق‌وخوی آن‌ها. خانهٔ آقای لازارسکو با آن گربه‌ها، کثیفی و اشیای پراکنده در خانه تصویری جزئی‌نگرانه از روحیات وی را بازنمایی می‌کند.

مدل بازیگری در مرگ آقای لازارسکو منطبق با گزینش‌های سبک‌شناختی کارگردان است. بازیگران در فیلم‌های موج نوی سینمای رومانی به‌گونه‌ای هدایت می‌شوند تا به شکل افراطی، پیوستگی لحظهٔ حال را از کار درآورند. مطابق قصهٔ مرگ آقای لازارسکو، قرار است ایوان فیسکوتانو، بازیگری که پرسونای لازارسکو را ایفا می‌کند، نقش پیرمردی را که دچار مرگ مغزی شده و یک درد غیرقابل‌تحمل را که در ناحیهٔ شکم احساس می‌کند در طول

44. Maurice Merleau-Ponty

45. The Primacy of Perception

را به نفع ابهام «امر واقعی» محدود می‌کنند. در ادامه، فیلم مرگ آقای لازارسکو اثر پویو، به عنوان پیش‌قراول شناخته شده سینمای موج نوی رومانی به طور موردی مطالعه شد و از طریق تحلیل قلمروهای مختلف سبک‌شناختی و فرمال فیلم، نظیر میزاسن، فیلم‌برداری، تدوین، بازیگری، و نحوه روایتگری نشان دادیم که این فیلم، به‌ویژه بر پایه تأثیرات زیباشناختی نمای بلند، چگونه در مقام یک اثر رئالیستی، به جوهر رئالیسم سینمایی که همان ابهام «امر واقع» است، دست می‌یابد. در نهایت، می‌توان نتیجه گرفت که کاربرد نماهای طولانی، برداشت‌های بلند و بهره‌جویی از وضوح عمیق به عنوان مؤلفه‌های زیباشناختی رئالیسم سینمایی در سینمای معاصر رومانی و به‌طور ویژه فیلم مرگ آقای لازارسکو قابل شناسایی هستند؛ فیلمی که در آن پویو، هم‌سو با دیگر فیلم‌سازان مطرح این جنبش سینمایی، کمال استفاده زیبایی‌شناختی از آزادی سبک‌پردازی را می‌برد تا تماشاگران را مجبور کند، مطابق با آرمان نظریه‌پرداز بزرگ رئالیسم سینمایی، قاب تصویری را که مشاهده می‌کنند مورد واکاوی قرار دهند.

باورمند به نحوه بازنمایی واقعیت، قائل است و در این بین، با فیلم‌سازان واقع‌گرایی هم‌سو می‌شود که از نماهای طولانی با صحنه‌پردازی‌های عمیق بهره می‌جویند تا حسی چندگانه از واقعیت برجسته شده را ارائه کنند. سنت رئالیستی بازن، غایت خود را در ثنورئالیسم ایتالیایی می‌یابد. خود بازن به‌طور ویژه، پی‌رنگ‌های واقع‌گرایانه و تقریباً بدون حادثه، انگیزش کاراکترهای ناپایدار و ریتم‌های تقریباً کند و سنگین زندگی روزمره را ارج می‌نهد. از منظر آندره بازن، واقع‌گرایی عمدتاً به جای این‌که میان بازنمایی یک فیلم و جهان بیرون شباهت قانع‌کننده‌ای فراهم آورد، دغدغه صداقت استنادگونه میزاسن را دارد؛ چیزی که با «ابهام امر واقع» توأمان می‌شود. از همین رو، با مشاهده فیلم‌های دو دهه اخیر سینمای رومانی می‌توان دریافت که این فیلم‌سازان موج نوی سینمای رومانی (کریستی پویو، کریستین مونچیو، کورنلیو پورومبوی و نظیر آن‌ها) با تجسم بخشیدن به ایدئال‌های زیبایی‌شناختی آندره بازن در سینما، رئالیسم ناب او را محقق می‌سازند، به‌گونه‌ای که برخی فیلم‌های آن‌ها، به عنوان بازتابی از واقعیت عمل می‌کنند که تمهیدات تدوینگری کارگردان و بیان‌گری بازیگر

پی‌نوشت

۱. passage: در لغت به معنی گذر است. در موسیقی اصطلاحی است برای جمله‌ای کوچک یا بزرگ که نقش آن به منظور پیوند یا ارتباط دو قسمت موسیقی است. در حقیقت، در موسیقی از ردیف گذرها یا پاساژها اغلب برای ارتباط بین دو گوشه موسیقی بهره گرفته می‌شود.

فهرست منابع

توتارو، دوناتو (۱۴۰۰). آندرن بازن: نظریه سبک فیلم در بستر تاریخی‌اش، ترجمه آزاده جعفری، آندره بازن و نظریه واقع‌گرایی فیلم (چاپ دوم)، به کوشش پرویز جاهد، تهران: اختران، ۹۵-۱۱۶. روشنی پایان، میلاد (۱۴۰۰)، پیش به سوی تصویر-واقعیت: تلاشی محدود برای مرور آندره بازن، آندره بازن و نظریه واقع‌گرایی فیلم (چاپ دوم)، به کوشش پرویز جاهد، تهران: اختران، ۴۱-۵۴. کیسی‌یر، آلن (۱۳۹۴)، درک فیلم (چاپ هفتم)، ترجمه بهمن طاهری، تهران: چشمه.

استم، رابرت (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم (چاپ سوم)، ویراستار ترجمه احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر. بازن، آندره (۱۳۹۳)، سینما چیست؟ (چاپ هشتم)، ترجمه محمد شهبان، تهران: نشر هرمس. بوردول، دیوید (۱۳۸۱)، علیه هنر هفتم: آندره بازن و طرح دیالکتیکی، ترجمه فتح محمدی، فصلنامه فارابی، شماره ۴۶، ۹۹-۱۲۴. بوردول، دیوید؛ و تامسون، کریستین (۱۳۸۸)، هنر فیلم (چاپ ششم)، ترجمه فتح محمدی، تهران: مرکز.

Bordwell, David. (2012, October 7). "Stretching the Shot". *David Bordwell*. Available from <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/07/stretching-the-shot/>.
Filimon, Monica. (2014). "Incommunicable Experiences: Ambiguity and Perceptual Realism in Cristi Puiu's *Aurora* (2010)". *Studies in Eastern European Cinema*, 5(2), 169-184. DOI: 10.1080/17411548.2014.925337.

Frierson, Michael. (2018). *Film and Video Editing Theory: How Editing Creates Meaning*. London and New York: Routledge.
Gorzo, Andrei. (2012). *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul de la André Bazin la Cristi Puiu*. Bucharest: Humanitas.
Gorzo, Andrei. (2017, October) "In the Name of "the

- Ambiguity of the Real": Romanian Cinematic Realism after the 2000s", *Film Criticism*, 41(2). Doi: <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.206>.
- Henderson, Brian. (1970). "Toward a Non-Bourgeois Camera Style". *Film Quarterly*, 24(2), 2-14. DOI: 10.2307/1211215.
- Huber, Christopher. (2006). "A Tale from the Bucharest Hospitals: Cristi Puiu on *The Death of Mr. Lazarescu*". *Articles*. New York: Tartan Video, 7-14.
- Littman, Sam. (2014). "The Long Take as a Reaction to the Past in Contemporary Romanian Cinema". *Senses of Cinema*, 71. Available from <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/the-long-take-as-a-reaction-to-the-past-in-contemporary-romanian-cinema/> Accessed 28 September 2014.
- Nasta, Dominique. (2013). *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. London and New York: Wallflower Press.
- Pop, Doru. (2014). *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Scott, A. O. (2008, January 20). "New Wave on the Black Sea". *New York Times* [online]. Available from <https://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html>. Accessed 07 June 2017.
- Vaughan, Hunter. (2009). "André Bazin", in Felicity Colman (ed.), *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 100-108.