خالق و کمال‌بخش فرم فیلم-مقاله شـناخته می‌شود. آندره بازن، نظریه‌پرداز کلیدی سـینما، به‌ویژه «نامه‌ای از سیبری» (۱۹۵۷) مارکر را به‌عنوان تولد قطعی ژانر فیلم-مقاله ستود.

سـبک متمایز مارکر با اسـتفاده نوآورانه و اسـتادانه او از مونتاژ تعریف می‌شـود. او توانایی خارق‌العاده‌ای در کنار هم قرار دادن عناصر متفاوت مانند فیلم، عکس‌های ثابت، روایت صوتی، موسـیقی و متن برای ایجاد ریتم داشت. این تکنیک به‌شدت تحت‌تأثیر سـینمای شـوروی و طرفداران آن، مانند سرگئی آیزنشتاین، ژیگا ورتوف و الکساندر مدودکین بود، که مارکـر از آن‌ها وام گرفت و درواقع اقتباس کرد و از مونتاژ برای تولید معانی جدید و برانگیختن واکنش‌های احساسی و فکری قوی استفاده نمود.

یکی از جنبه‌های کلیدی سبک مونتاژ او، که توسط آندره بازن شناسایی شـد، مونتاژ خطی است. این به وضوح نشان می‌دهد که چگونه تفسـیر اساسـاً ادراک را شکل می‌دهد و همانطور که مارکر اشاره کرد: حتی عینیت می‌تواند به نوعی تحریف تبدیل شـود و بی‌طرفی یک توهم است، این تکنیک مونتاژ خطی او را به نمایش می‌گذارد. جایی که تصویر به‌طور جانبی به آنچه درباره آن گفته می‌شود ارجاع می‌دهد.

این تکنیک صرفاً یک چاشـنی سبکی نیست؛ بلکه یک بیانیه فلسفی عمیق است که مستقیماً مفهوم حقیقت واحد و عینی را به چالش می‌کشـد، به‌ویژه در فیلمسازی مستند و بازنمایی تاریخـی. مارکر با نشـان دادن صریح اینکه چگونه تفسیرهای مختلف اساسـاً معنا و تفسیر یک تصویر یکسان را تغییر می‌دهند، به‌طـور قدرتمندی ذهنیت ذاتی نهفته در ادراک و روایت را به ظهور می‌رسـاند. این رویکرد دیالکتیکی برای نقد سیاسـی او محوری اسـت، زیرا نشـان می‌دهد که چگونه روایت‌ها سـاخته می‌شـوند، دسـتکاری می‌شوند و می‌تواننـد اهداف مختلفی را دنبال کننـد. این امر بیننده را مجبور می‌کند که به‌طـور انتقادی با اطلاعات درگیر شـود، نه اینکه منفعلانـه آن را بپذیرد، و از این طریق تماشـاگرانی فعال‌تر و دقیق‌تر را پرورش می‌دهد. این دلیل اصلی این است که چرا فیلم‌های او فقط مسـتند نیسـتند، بلکه فیلم-مقاله هسـتند. آن‌ها به تأمل، پرسشگری و آگاهی انتقادی از نحوه واسطه‌گری واقعیت دعوت می‌کنند.

یکی دیگـر از ویژگی‌های تعیین‌کننـده فیلم‌های مارکر، روایت صوتی جذاب و اغلب شاعرانه اوست. روایت‌های صوتی او به‌جای صرفاً انتقال اطلاعات، به‌طور مداوم به تأمل، تفسیر فلسفی و تفکرات غنایی می‌پردازند و فیلم‌های او را با ابعادی عمیقاً شـخصی و فکری آغشته می‌کنند. این تکنیک به‌ویژه در شکل‌دهی عمق روایی و مضمونی فیلم‌هایی که به‌شدت به تصاویر ثابت متکی هستند، نقش مهمی دارد.

آثـار مارکر به‌طور مـداوم تمایزات متعارف بین مسـتند و داستان، بین گفتمان نوشتاری و ضبط بصری، و بین تصاویر ثابت و متحرک را به‌هم می‌ریزد و به چالش می‌کشد. فیلم‌های او میان رسانگی متن و تصویر و صدا و تصویر را کاوش می‌کنند و مرزهای بیان سینمایی را گسترش می‌دهند.

مجسمه‌ها نیز می‌میرند (۱۹۵۳، کارگردانی مشترک با آلن رنه)

این فیلم یک اصل اساسی از کار مادام‌العمر مارکر را بنا می‌نهد: تعهد بی‌دریغ او به نقد سـاختارهای قدرت و درک عمیق او از اینکه چگونه معنای فرهنگی، هویت و روایت‌های تاریخی به‌طـور جدایی‌ناپذیـری به بافت‌هـای اجتماعی و تاریخـی خود گـره خورده‌اند. مرگ مجسـمه‌ها به‌عنوان اسـتعاره‌ای قدرتمند برای حذف فرهنگی گسترده‌تر، فقر معنوی و از دست رفتن دانش بومی ناشی از استعمار عمل می‌کنـد. این فیلم پیش‌درآمدی بر کاوش‌های گسـترده‌تر او در مورد حافظه، تاریخ و دسـتکاری روایت‌هاست و نشان می‌دهد که آگاهی سیاسی و چارچوب اخلاقی دقیق او از همان آغاز کار سینمایی‌اش وجود داشته است.

نامه‌ای از سیبری (۱۹۵۷)

این فیلم درباره هر چیزی اسـت که مارکر در سیبری با آن مواجه می‌شـود و درباره آن می‌آموزد؛ مـردم، حیات‌وحش، مناظر متنوع، صنعت در حال رشد و مراکز تحقیقات علمی. این فیلم بررسی دقیقی از گذار سیبری به قرن بیستم ارائه می‌دهد و تحولات مدرن را با شیوه‌های فرهنگی قبیله‌ای سنتی که در حال از بین رفتن هستند، در کنار هم قرار می‌دهد. در هسته خود، این فیلم تأملی عمیق بر ساختار واقعیت و ذهنیت ذاتی تفسیر است. همچنین به‌طرز ماهرانه‌ای منابع بصری مختلفی از جمله فیلم‌های گرفته شـده توسط مارکر، فیلم‌های خبری قدیمی، سـکانس‌های کارتونی و عکس‌هـای ثابت را ترکیب می‌کند.

اسکله (۱۹۶۲)

این فیلم به‌طـور پیچیده‌ای یک آزمایـش ناامیدکننده را دنبـال می‌کند که توسـط معدود بازمانـدگان جنگ جهانی انجام می‌شود، آن‌ها به‌دنبال بازیابی و تغییر گذشته از طریق قدرت حافظه هسـتند. اسکله بدون شک شناخته‌شده‌ترین و تحسین‌شده‌ترین اثر مارکر است. این فیلم به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین فیلم‌های علمی-تخیلی ساخته شده، شناخته می‌شود که الهام‌بخش ۱۲ میمون اثر تری گیلیام بود.

اسکله، نمونه‌ای برجسته از رویکرد نوآورانه اوست. این فیلم تقریباً به‌طور کامل از تصاویر ثابت تشکیل شده است و به‌عنوان فتو-رمـان معرفی می‌شـود. این اصطلاح به نوعی داسـتان مصور عکاسی شده اشاره دارد که در مجلات اروپایی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۶۰ محبوب بـود. با وجود اتکای آن به تصاویر ثابت، مارکر به طرز هوشمندانه‌ای از تکنیک‌های سینمایی مختلف ماننـد زوم، پن، فید، دیزالو و ریتم‌هـای برش متفاوت همراه با موسـیقی و روایت صوتی، برای ایجاد حس حرکت عمیق و ملموس استفاده می‌کند.

فرمت فتو-رمان اسکله از یک انتخاب سبکی یا محدودیت فنـی فراتر می‌رود؛ این فرم به‌عنوان یک اسـتعاره عمیق برای ماهیت حافظه انسـان عمل می‌کند. حافظه، از دیدگاه مارکر، یک فیلم پیوسـته و روان نیسـت، بلکه مجموعه‌ای از تصاویر گسسته و تکه‌تکه است که ذهن ما به‌طور فعال آن‌ها را بازسازی، تفسـیر و بازنویسی می‌کند تا یک روایت منسجم بسازد. دقیقاً طبق الگـوی خواب دیدن. ایجاد مصنوعـی حرکت از تصاویر ثابت در فیلم، بازتاب می‌دهد که چگونه مغز ما توهم پیوستگی و روایـت را از ورودی‌هـای حسـی و خاطرات گسسـته ایجاد می‌کند. علاوه بر این، مارکر عمداً زمان تاریخی را با اسـتفاده از عکس‌های واقعی پاریس پـس از جنگ جهانی دوم برای به تصویر کشیدن آینده‌ای پسا‌آخرالزمانی، و تصاویر پاریس معاصر برای گذشته، درهم می‌ریزد. این امر خطوط زمانی را بیشتر محو می‌کند و نشـان می‌دهد که چگونه حافظه و به‌تبع آن، تاریخ، به‌طور مداوم توسط زمان حال بازتعریف، بازسازی و حتی جعل می‌شود. این تکنیک بیننده را به نقشی فعال وادار می‌کند و او را در ساخت روایت شریک می‌سازد، درست مانند نحوه ساخت حافظه توسط ذهن، و بدین‌ترتیب فیلم را به فرامتنی بر عمل به یاد آوردن و عدم قطعیت ذاتی و پتانسـیل خلاقانه روایت‌های تاریخی-ذهنی تبدیل می‌کند.

سینمای وجدان

پیشینه فلسفی و تجربه مقاومت مارکر، تعهد مادام‌العمر او بـه عدالت اجتماعـی و ضد اقتدارگرایـی را تغذیه کرد. مشـارکت او در (SLON) از دهـه ۱۹۶۰، نشـان‌دهنده تغییری به سمت فیلمسازی مشارکتی، سیاسی و رادیکال بود. SLON با هدف توانمندسـازی کارگران صنعتی برای ایجاد گروه‌های فیلمسـازی خود و فراهم آوردن بسـتری بـرای صداهایـی که فاقـد آن بودنـد، فعالیـت می‌کرد. فیلم‌های مارکر به‌طور گسـترده‌ای بازتاب‌دهنده تحولات جهانـی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هسـتند. «شـرح یک نبرد» (۱۹۶۰) او به مسئله فلسـطین اشغالی می‌پردازد. او از نزدیک انقلاب کوبا را مشـاهده و حمایت کرد و «کوبا آری!» (۱۹۶۱) را به‌عنـوان ادای احتـرام بـه روش‌هـای پیروزمندانه آن ساخت، و بر اصالت فرهنگی و آزادی مردم کوبـا تأکید کرد. بااین‌حال «نبـرد ده میلیون» (۱۹۷۰) او تحلیل خودانتقادی‌تری از چالش‌هـای انقلاب ارائه داد. این نشـان‌دهنده تمایل او به نقد حتـی جنبش‌هایی بود که از آن‌ها حمایت می‌کرد و از وفـاداری کورکورانه امتناع می‌ورزید.

«مـاه مه زیبـا» (۱۹۶۳)، که بـا پی‌یر لـوم کارگردانی مشـترک داشـت، پرتره‌ای از پاریس و پاریسی‌ها در پایان جنگ الجزایر است که به بررسی مسائل شخصی و سیاسی آن زمـان می‌پردازد. مارکر همچنین فیلـم جمعی «دور از ویتنام» (۱۹۶۷) را سـازماندهی و در آن مشارکت داشت، که یک اعتـراض جمعی علیه جنگ ویتنام بـود و در کنار چهره‌های برجسته‌ای مانند گدار و رنه ساخته شد.

سـینمای سیاسـی مارکر با کنجکاوی وسواس‌گونه در مـورد اینکه چگونه مردم در چنین دنیایی زندگی می‌کنند مشخص می‌شود. او به‌دنبال دادن صدا به بی‌صدایان بود و به سـینما به‌عنوان یک کاتالیزور جامعه‌شناختی و آیین دموکراتیک اعتقاد داشت.

تأملات فلسفی

دغدغه پایدار مارکر، اشـکال و عملکرد حافظه انسانی اسـت. او اظهـار داشـت: «مـن زندگی‌ام را صـرف درک عملکـرد به یـاد آوردن خواهم کرد، کـه برعکس فراموش کردن نیست، بلکه آستر آن اسـت. ما به یاد نمی‌آوریم. ما حافظه را بازنویسی می‌کنیم، همانطور که تاریخ بازنویسی می‌شود.» فیلم‌های او به‌طور مداوم تجربه و ماهیت زمان، حافظـه و تاریـخ را در سراسـر جهان زیر سـوال می‌برند. بی‌خورشـید (۱۹۸۳): این فیلم تأملـی بر ماهیت تصاویر و حافظـه اسـت و ماهیت واقعیت و تلاش‌های بشـر برای ثبت آن را زیر سـوال می‌بـرد، خواه از طریـق لنز دوربین یـا راهروهـای حافظه. بی‌خورشـید به‌طـور قابل‌توجهی پیش‌بینی‌کننده درگیری بعدی مارکر با رسـانه‌های جدید است. از دهه ۱۹۸۰ به‌بعد، مارکر به طور فزاینده‌ای با ویدئو و رایانه کار کرد و به پروژه‌های تلویزیونی و اینستالیشن‌های چندرسانه‌ای روی آورد.

سطح پنج (۱۹۹۶): این فیلم تقاطع داستان و مستند را بررسـی می‌کنـد و از اینترنت به‌عنوان یـک پایگاه داده مجازی برای حافظه تاریخی اسـتفاده می‌کند. این سوال را مطـرح می‌کنـد که چگونـه تاریخ توسـط فناوری‌های دیجیتال واسطه‌گری می‌شود.

آثـار مارکـر همچنین علاقـه پایداری بـه مقیاس‌های زمانی و فرآیندهای زمین‌شناختی را نشان می‌دهد، که در مورد زمان، فاجعه و فرآیند تاریخی در سراسـر جهان تأمل می‌کنند. این چرخش زمین‌شـناختی در آثار او بر ارتباط عمیق تاریخ‌های انسانی و سیاره‌ای تأکید دارد.

میراث و تأثیر پایدار

میراث هنری مارکر به‌طور جدایی‌ناپذیری به جایگاه او به‌عنوان یک مقاله‌نویس سـینمایی با هوش بی‌نظیر گره خورده اسـت. ژانر فیلم-مقاله، بخش عمـده‌ای از اعتبار انتقادی و پیچیدگی تأملـی خود را مدیون آثار نمونه مارکر است. آثار او همچنان الهام‌بخش دانشجویان و فیلمسازان معاصر از جمله ویم وندرس است.

اسـتفاده مشـهور مارکر از تصاویر گربه بـه جای پرتره خود و ماهیت منـزوی او به نمادی از رویکرد منحصربه‌فرد او تبدیل شده است. نگاهی هوشیار، صبور و خویشتن‌دار که در برابر همرنگی و اقتدار مقاومت می‌کند. این دیدگاه درگیری انتقادی و توانایـی او در دیدن فراتر از بدیهیات را در بر می‌گیرد.

فیلم‌های مارکر به‌دنبال ارائه پاسخ‌های قطعی نیستند، بلکه پرسش‌های عمیقی را مطرح می‌کنند و بینندگان را به یـک کاوش مداوم دعوت می‌کنند. آثار او گواهی بر قدرت سینما به‌عنوان رسـانه‌ای برای کاوش فکری، نقد تاریخی و تأمل شـخصی است و جایگاه او را به‌عنوان کاوشگر قرن تضمین می‌کند.

مارکـر در ۲۹ ژوئیه ۲۰۱۲ از دنیا رفت ولی میراث مارکر در تأثیر گسـترده او بر نسل‌های فیلمسازان، در پایایی ژانر فیلم-مقاله، و در دعوت همیشـگی آثارش به پرسشگری، کنجکاوی و تأمل نهفته اسـت. او به ما آموخت که چگونه به تصاویر نگاه کنیم، نه فقط برای آنچه نشـان می‌دهند، بلکـه بـرای آنچـه پنهـان می‌کننـد، و چگونـه روایت‌ها را به چالش بکشیم.

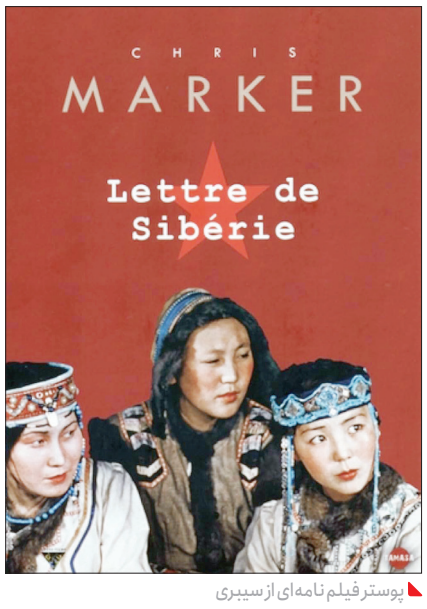
نـگاه گریزپـا و در عین حـال نافذ او، نگاهـی همواره هوشیار، مستقل و درگیر با نبض تاریخ و حافظه است. مارکر نه‌تنها فیلم ساخت، بلکه جهان‌های سینمایی‌ای خلق کرد کـه همچنان بینندگان‌اش را بـه کاوش در پیچیدگی‌های وجود خود و جهان اطراف‌شان دعوت می‌کنند.

مارکر به‌دلیل ادغام بی‌نقص نویسندگی و فیلمسازی خود مشهور است، نقشی دوگانه که با تفسیرهای صوتی ادبی و استادانه او متمایز می‌شود. او به‌طور گسترده‌ای به‌عنوان خالق و کمال‌بخش فرم فیلم-مقاله‌شناخته می‌شود. آندره بازن، نظریه‌پرداز کلیدی سینما، به‌ویژه «نامه‌ای از سیبری» (۱۹۵۷) مارکر را به‌عنوان تولد قطعی ژانر فیلم-مقاله ستود

اولین تلاش سینمایی مارکر «المپیا ۵۲» (۱۹۵۲) بود، یک مستند بلند ۱۶ میلی‌متری درباره بازی‌های المپیک ۱۹۵۲ هلسینکی. یک همکاری مهم اولیه، «مجسمه‌ها نیز می‌میرند» (۱۹۵۳) بود که با آلن رنه کارگردانی مشترک داشت. این مستند به‌طور انتقادی هنر سنتی آفریقا و افول آن تحت استعمار غربی را بررسی می‌کرد. این فیلم به‌دلیل موضع ضد استعماری‌اش توسط سانسورچیان فرانسوی ممنوع شد و نسخه کامل آن تا دهه ۱۹۶۰ دیده نشد

پوستر فیلم مجسمه‌ها نیز می‌میرند

پوستر فیلم اسکله



پوستر فیلم نامه‌ای از سیبری

حیران از این حیرانی فیلم

ابراهیم عمران
روزنامه‌نگار

با دوستی که مخاطب پیگیر و همیشگی سینمای ایران نیست، مشغول تماشـای فیلم «سودابه» محمدعلی سـجادی کاربلد و گزیده کار شدیم. فیلم که تمام شد در اولین اظهارنظرش، سریع و با اشتیاق گفت عجب نماهایی؛ و چه کادر و اندازه درستی. جایگیری صحیح دوربیـن و بازی‌های بجایش هـم جای تقدیر دارد. بعد از او پرسـیدم داسـتان را چگونـه دیدی؟ آن شوق و اشتیاق فنی و تکنیکی که فیلم در او ایجاد کرده بود؛ جایش را به بی‌تفاوتی و شـاید افسـوس داد. آری محمدعلی سـجادی بار دیگر در پی دلمشغولی‌های دوران فیلمسـازی‌اش کـه کابـوس و تـرس و تعلیق، موتیف‌های همیشگی‌اش بوده‌اند، این بار نیز دست به تجربه دیگری زد. ابتدا تیتراژ نوشته می‌شود «بر مبنای خبر واقعی» و نه داسـتان. چه که خبر معنای خاصی دارد و تا حدود زیادی هم می‌توان در درسـتی آن شک نداشت. داستان اما می‌تواند زاییده خبری باشد که رخ داده اسـت و دخل و تصرف سـازنده هم در آن افزون؛ خبری که تبدیل به داسـتان در فیلم سودابه می‌شود، پیچیدگی خاصی نـدارد. نوع نگاه دوربین سـجادی اسـت که سـعی دارد این هراس و شـاید چندگانگی موضوع را برای مخاطب جذابیت بخشد. کارگردان در انتخاب لوکیشن فیلم وسـواس عجیبی دارد. خانه‌ای قدیمی با معماری دلنشین اما کمی وهمناک در ذهن. ترسناکی‌اش عیان نیست. در روان‌شخصیت اصلی فیلم چنین روایت می‌شود. مشکل اما در پرداخت نادرست کاراکترهایی اسـت که باید این خبر (قصـه) را پرورش دهند. دل.دلدادگی مهرداد (آرمان درویش) به سودابه هیچ‌گاه جان و قوام کافی برای مخاطب پیدا نمی‌کند. آرمان درویش که در فیلم تحسین‌شده «کمدی انسانی» محمدهادی کریمی از آن نقش دوگانه‌اش به سـلامت عبـور می‌کنـد و نوید بازیگـری اسـتاندارد می‌دهد؛ در این نقش باورپذیر نیسـت. عاشـق دلباخته‌ای که دل دادنش هیچ‌گاه مشـخص نشـد از برای چیست. عاشـق خواهر دوسـت و همکارش می‌شـود بی‌هیچ پیش‌زمینه مشخصی. از طرفی معلوم نیست این عشق بر چه اساسی پایداری‌اش معنا می‌یابد که دست دختر برای قصه‌سـازی و جن‌بازی، باز می‌شـود. حال کاری به سایر شخصیت‌های فیلم نداریم که گذشته آنها نیز تاریک است بسان نماهای تاریکی که فیلمساز از شهر می‌دهد. گویی کاراکترهایش همه تنها هسـتند. این تنهایی اما بازگو نمی‌شود. شاید جن مدنظر سودابه در درون همه این شخصیت‌ها وجود داشته باشد. ابتدای فیلم شاید تصور بر این می‌شد که شخصیت مادر قصه (رویا تیموریان) آبستن حوادثی شود. نوع اکت و حتی آنچنان محل نگذاشـتن به عروسش این‌گونه در ذهن مخاطب القا می‌کرد که او دل خوشی از آمدنش به خانه قدیمی و همبستر شدن با پسرش ندارد. سکانس شام خوردن و نریختن نوشابه به‌رغم آنکه لیوان را سودابه برای ریختن آماده می‌کند، این برداشت را ایجاد می‌نماید که ناراحتی مادرشوهر و عروس از هم ادامه‌دار می‌شود. از طرفی بازی‌ای که سودابه درباره جن و جن‌زدگی از خود می‌سازد نیز آنچنان توجیه منطقی ندارد. اقتدار نداشته مهرداد نیز دال بر موضوع می‌شـود. دل به خواسته او می‌دهد و خانه عوض می‌شـود و مـادر از دنیا می‌رود. حال مشخص نمی‌شود این ترک خانه و فوت مادر پس از آن از چه نشـأت می‌گیرد و قصه‌های بعدش که هیچ دلیل منطقی پس و پیش آن وجود ندارد. پرسش‌هایی از این دست زیاد است. شاید به گواه ابتدای نوشته این اثر کلاس کارگردانی و تدوین و فیلمبرداری خوبی باشد. ولی افسوس، همه این موارد در قصه‌ای بی‌انسجام که فرجامش نیز مالیخولیایی اسـت به باد می‌رود. حتی برخـی طعنه‌های کلامی در فیلم بسـان بـه‌کار بردن واژه برجام و قطعی برق و ترسـناک بودن کشور نیز در پیشـبرد داسـتان کمکی نمی‌کند. حتی آن مشروب خوردن گاه و بیگاه رضا بابک در نقش پدر سـودابه که مشخص نیست او چه می‌خواهد از این دنیا نیز میزانسن درخوری ایجاد نمی‌کند! افسـوس که کاربلدی چون محمدعلی سجادی که عشـق را می‌شناسد (با توجه به کتاب بی‌نظیر و خواندنی «حیرانـی») در دلدادگی این دو زوج به‌هم، سرگردان می‌ماند؛ چه رسد به اینکه مخاطب باورپذیر، بودن خبر جن‌باوری کاراکتر فیلم را هضم نماید! شاید تنها راه دیدن این فیلم همین اکران غیرمجاز و تلگرامی‌اش می‌بود؛ وگرنه بعید می‌نمود که مخاطب چندانی پیدا می‌کرد؛ مخاطبی که فیلم‌های درخوری چون «جنایت، اثیری، رنگ شـب، و شیفته» نظر منتقدین سینما را جلب کرده بود. حال بگذریم از فیلم خوب «بازجویی یک جنایت» که چهار دهه پیش ساخته شده بود و نوید کارگردان خوش‌آتیه‌ای می‌داد. سودابه هر چه بود، نشانی از محمدعلی سجادی با همه پارامترهایش نبود...