

منظر سینمایی شانزلیزه در فیلم از نفس افتاده

زهرا عسکرزاده

کارشناس معماری

zahra.askarzade@gmail.com

داوود ظریف آسیابان

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره

davoud.z.a@gmail.com

چکیده

با پیدایش سینما وظیفه جدیدی به نام لوکیشن به مجموعه وظایف معماری افزوده می‌شود. لوکیشن یکی از عناصر اصلی سینماست. لوکیشن در سینما آن اندازه پراهمیت است که در فیلم نامه ابتدای هر صحنه توضیح مختصری از لوکیشن به همراه زمان نوشته می‌شود. زیرا داستان سینمایی در زمان معلوم و مکان مشخص، امکان‌پذیر است. تا امروز آثار معماری بسیاری در مقام لوکیشن ظاهر شده‌اند اما فضایی که در سینما از اثر معماری برداشت می‌شود متفاوت با آن فضا سازی معمارانه‌ای است که در عالم واقع وجود دارد. در حقیقت فیلم ساز از اثر معماری بنا به خواست مطلوب خود، در اثر سینمایی استفاده می‌کند به همین خاطر است که یک معمار زنده تنها با دیدن فیلم گوژپشت نتردام قادر به بازسازی کلیسای نتردام نیست. اگر غایت معماری را خلق فضا بدانیم، از آنجاکه در سینما فضا سازی، خود در خدمت بیان داستان دراماتیک قرار می‌گیرد، فیلمساز با استفاده از برخی وجوه معمارانه اثر، از معماری در خدمت بیان داستان خود استفاده می‌کند و بالطبع همانطور که زمان دراماتیک متفاوت با زمان واقعی است، اثر معماری هم در سینما با اثر موجود در عالم واقع متفاوت است. معماری در سینما و سازی و دوباره بازسازی می‌شود. معماری که روی پرده مشاهده می‌شود آنقدر شباهت به اصل اثر دارد که یادآور آن در ذهن بیننده باشد اما آنقدر متفاوت است که اگر بیننده‌ای اصل اثر را ندیده باشد، تنها با اطلاعاتی که از فیلم گرفته قادر به بازسازی و حتی درک فضای آن نیست؛ زیرا فیلم ساز با استفاده از اثر معماری فضای مورد نظر خود را در فیلم خلق می‌کند. همینطور حسی که از دیدن اثر معماری در سینما به مخاطب منتقل می‌شود متفاوت با حسی است که شخص با حضور در فضا از اثر دریافت می‌کند. برای اثبات فرضیات مقاله به مقایسه فضا و منظر معماری خیابان شانزلیزه با آنچه در فیلم از نفس افتاده به نمایش در آمده پرداخته و اثبات شد که فیلم ساز به کمک تکنیک مونتاژ و زاویه دید و انتخاب نماهای خاص از خیابان و گسستن سیر نمایش، از خیابان شانزلیزه در فیلم سینمایی «از نفس افتاده» منظری از خیابان «شانزلیزه» به مخاطب ارائه می‌دهد که اگر نگوییم مغایر، اما حداقل متفاوت یا بهتر بگوییم متنافر با آن حسی است که رهگذر، از بودن و حضور در خیابان احساس می‌کند.

واژگان کلیدی

منظر، شانزلیزه، از نفس افتاده، موج نو سینما.

مقدمه

باز ترکیب آن بنا به ضرورت داستان، لوکیشن سینمایی را بازآفرینی کنند. بدین ترتیب است که تصویر اثر معماری بر پرده نقره‌ای هم خود اثر است و هم اثری دیگر. همان‌طور که سینما زمان را در خدمت گرفت و بی‌رحمانه از آن فقط آنچه ارزش دراماتیک داشت را برگزید، از معماری هم در خدمت هوای خود بهره می‌جوید.

اما معماری که در سینما نمایش داده می‌شود چقدر همان هست که هست؟ آیا هیچ معمار خبره‌ای می‌تواند با دیدن قلعه «دراکولای برام استوکر» مجدداً آن را بازآفرینی کند؟ از آن گذشته تأثیر فضاهای معمارانه آشنا که در پس آنها هزاران خاطره و حضور یادآور می‌شود، در سینما چقدر با هدف دراماتیک همراهی می‌کند؟

برای پاسخ به این پرسش به سراغ دو نمونه مشهور از هر دو هنر رفته که فصل مشترکی ناگسستنی دارند. فیلم از نفس افتاده و خیابان شانزلیزه؛ و پرسشی که به دنبال پاسخ آن هستیم این است که شانزلیزه از نفس افتاده چقدر همان شانزلیزه پاریس است و گذار با هنر سینمایی‌اش از کدام ویژگی‌های معمارانه در پی پیشبرد داستان خود کمک گرفته است؟

با پیدایش سینما وظیفه جدیدی به مجموعه وظایف معماری افزوده شد: «لوکیشن». با آنکه سینما را مجموعه تمام هنرهای پیشین می‌نامیدند اما همچنان در دل معماری اسیر بود چون داستان فیلم باید در «مکان» اتفاق می‌افتاد؛ اما مکان سینمایی با مکان معماری تفاوت‌هایی داشت. مکان در سینما متشکل از مجموعه قاب‌هایی بود که در هر پلان بنا به ضرورت پیشبرد داستان اجازه حضور می‌یافت. لوکیشن سینمایی با میزانشن معرفی می‌شود اما معماری با حضور و فضا. معماری هم می‌بایست همچون سایر عناصر سینمایی در خدمت داستان قرار می‌گرفت اما اسارت در بند معماری از همان ابتدا نظریه‌پردازان این نوزاد نورسیده را در پی آن داشت که چگونه می‌توان در سینما معماری مطلوب را آفرید. مطلوب از آن نظر که نه در خدمت انسان یا خدایان و خلق فضای معماری باشد بلکه در راستای پیشبرد داستان و (نه حتی قهرمان بلکه) کارگردان قرار بگیرد. در پی این هوس نظریه جغرافیای خلاق در دهه دوم تاریخ سینما پدید آمد و سینماگران توانستند به کمک این مهارت، معماری را گسسته کرده و همچون آینه‌ای شکسته که بر دیواری آینه‌کاری شده نقشی نو می‌بندد از

فرضیه

- مخاطب از دیدن منظر ارائه شده از شانزلیزه در فیلم از نفس افتاده احساسی درک می‌کند که با منظر شهری خیابان متفاوت است.
- گذار در از نفس افتاده از شانزلیزه برای ارائه تم درام و فضاسازی شخصیت اول داستان استفاده کرده است.

چرا «شانزلیزه» در «از نفس افتاده»؟

برای شروع، این پرسش را مطرح می‌کنیم که اصلاً چرا برای اثبات فرض مسئله یعنی تفاوت معماری در سینما با معماری در عالم واقع، خیابان شانزلیزه در فیلم از نفس افتاده انتخاب شد؟ در مورد خیابان شانزلیزه به‌عنوان یک فضا و منظر شهری تعمدی در کار نبوده بلکه هر اثر معماری و شهری دیگری می‌توانست نمونه موردی این مقاله باشد اما در درجه بعد این خیابان ویژگی‌های خاصی دارد که به فهم بهتر فرضیه و موضوع کمک می‌کند؛ اول آنکه بسیار معروف و شناخته شده است، دوم آنکه در طول قرن بیستم بسیاری عکس و فیلم آماتور و حرفه‌ای از آن تهیه شده و عده کثیری از مردم دنیا حداقل از طریق رسانه‌ها با این خیابان آشنا هستند و در نهایت اینکه نگارنده با این خیابان و منظر معمارانه آن آشنایی کافی دارد؛ اما در مورد انتخاب فیلم «از نفس افتاده» این انتخاب کاملاً عمدی بوده و اهمیت آن نه تنها در خود فیلم بلکه در موجی بود که این فیلم در سینمای فرانسه پدید آورد و امروز آن را به موج نوی سینمای فرانسه می‌شناسند. به‌غیر از

مباحث زیباشناسانه این موج، هدف از انتخاب این فیلم سبک فیلم‌برداری واقع نگارانه و عاری از جلوه‌های ویژه ایتیکی و حرکتی و تروکاژهای سینمایی بوده که الگوی تمامی فیلم‌های موج نو است. در واقع در این فیلم کمترین حد دخالت سینما در محیط طبیعی و شهری صورت گرفته به‌طوری‌که از یک دوربین خبری سبک (Arriflex Cameras) بدون ابزار حرکتی خاص و قرار دادن آن روی دوش فیلم‌بردار و با استفاده از نور طبیعی محیط و حتی استفاده از نگاتیو عکاسی معمولی خبری با حساسیت ۱۰۰ Ilford H.P.S نوعی نگاتیو است که برای عکسبرداری در نور طبیعی استفاده می‌شود) باعث شده که طبیعی‌ترین تصاویر ممکن (پس از عکس‌ها و فیلم‌های خبری) از خیابان شانزلیزه ثبت شود (Internet Movie Database). البته این انتخاب اثبات فرضیه را با مشکل روبرو می‌کند چون تفاوت آثار معماری در سینمای موج نو با اصل اثر بسیار اندک است اما در صورت اثبات این تفاوت می‌توان آن را به‌خوبی به سایر سبک‌های سینمایی (که دخالت بیشتر در منطق سازی معماری با درام دارند) تعمیم داد.

تاریخ-معماری-سینما

فیلم از نفس افتاده از جنس آن سینمای سرگرم‌کننده‌ای نیست که پیش از آن از سینما تصور می‌شد و یا حتی عرصه‌ای تخصصی که به سینما دوستان تعلق دارد. در «از نفس افتاده» سینما همانگونه که واقعاً هست نمود یافته نه همچون فرم هنری اصلی قرن بیستم (سینما) بلکه کانون قرن بیستم. سینما یا همان چیزی که کلیت

تکنیک مونتاژ و «زاویه دید» این ضعف را به نقطه قوت تبدیل کرده است.

مونتاژ و زاویه دید

برای درک بهتر موضوع پرسشی مطرح می‌شود: آیا خود شما تا به حال شاهد حرکت عروسکی بر پرده سینما نبوده‌اید؟ آیا شخصیت عروسکی که می‌شناسید همان عروسک بی‌جان پارچه ایست؟ پاسخ این پرسش روشن می‌کند که چطور اشیای بی‌جان بر پرده سینما شخصیت و هویت می‌یابند؛ اما در رد این فرضیه می‌توان مطرح کرد که یک عامل انسانی آن عروسک پارچه‌ای را به حرکت وامی‌دارد. هرچند این اشکال بر این مثال به‌طور کامل وارد نیست اما این پرسش جدید را در ذهن ایجاد می‌کند که معماری چگونه بدون دخالت عامل انسانی و فقط با نمایش چند تصویر ثابت و متحرک می‌تواند در سینما نقشی نو و متفاوت با عالم معمارانه‌اش بیافریند؟

برای پاسخ این سؤال درک دو نظریه و یک تکنیک مهم سینمایی راه‌گشاست. اول نظریه «جغرافیای خلاق» که توسط سینماگران کمونیست همچون «کوله شف» تدوین شد (ا.کوک، ۱۳۸۶). طبق این نظریه پیوستگی روایت جغرافیایی در فیلم مستقل از پیوستگی جغرافیایی در عالم واقع عمل می‌کند. برای مثال در سینما اگر شخصی در یک راهرو، در اتاقی را باز می‌کند و وارد اتاق می‌شود، اتاقی که در نمای بعد هنرپیشه وارد آن شده الزاماً همان اتاقی نیست که در نمای قبل، هنرپیشه از راهرو در آن را باز کرده است. مثال ملموس‌تر آنکه اگر هنرپیشه در فیلم «سرگیجه» (Vertigo Alfred Hitchcock) از پله‌های برج ناقوس بالا می‌رود و به ناقوس می‌رسد و سپس از آن بالا به پایین پرت می‌شود الزاماً از بالای برج سقوط نکرده است.

با گذر از نظریه جغرافیای خلاق، تکنیک «نمای معرف» در نقش‌آفرینی اثر معماری در سینما بسیار مؤثر است و رواج دارد. به‌جای ورود به بحث پیچیده مونتاژ، نمای معرف با ذکر مثال بیان می‌شود. در سریال محبوب «فرندز» (Friends - Crane & Marta Kauffman) ابتدای هر سکانسی که در لوکیشن «سنترال کافه» اتفاق می‌افتاد اول نمای بیرونی از ورودی «سنترال کافه» نمایش داده می‌شد و در پلان بعدی داستان داخل کافه به جریان می‌افتاد یا پیش از آنکه ماجرای در آپارتمان «مونیکا» رخ بدهد یک نما از بیرون آپارتمان به نمایش درمی‌آمد. این دو مثال از نمای معرف است و نکته آن به غیر از معرفی مکان داستان، آن است که مکان فیلم‌برداری نمای پس از نمای معرف، احتمالاً هیچ ارتباطی با خود نمای معرف ندارد. در مثالی که ذکر شد نمای بعدی هر دو مورد داخل استودیو «ان بی سی» فیلم‌برداری شده است. حالا با این مثال بهتر روشن شد که معماری که در فیلم نمایش داده می‌شود کاملاً در خدمت روایت داستان و هنر

انسانی آن قرن را در برمی‌گیرد از وحشت فجایع آن قرن گرفته تا کوشش‌های آن برای رستگاری از طریق هنر (دوئن، ۱۳۸۹). این به آن خاطر است که فیلم از نفس افتاده و کلاً موج نوی سینمای فرانسه و از آن عام‌تر هنر سینما عبارتست از رابطه جزئی میان واقعیت و داستان. به گفته گذار سینما باعث شده تا قرن بیستم وجود داشته باشد سینما قدرتی برابر با تاریخ دارد (گذار، ۱۳۸۸). برای درک این جمله یک مثال ساده: در ۱۹۵۹ فیلم از نفس افتاده در خیابان شانزلیزه هنگام عبور اتومبیل دوگول-آیزنهاور فیلم‌برداری شد (از نفس افتاده، دقیقه ۵۸) اما برای همیشه این شانزلیزه و عبور اتومبیل است که در فیلم «از نفس افتاده» به نمایش کشیده می‌شود. پاسخ این پرسش رابطه تاریخ با سینما یا معماری با سینما نیست بلکه رابطه معماری در سینما با خود معماری است. در این فیلم بخصوص، رابطه شانزلیزه با شانزلیزه! آیا شانزلیزه‌ای که در فیلم‌های مستند رژه رایش آلمان زیر طاق پیروزی به نمایش درآمده همان است که در فیلم از نفس افتاده دیده می‌شود؟ (رژه نیروهای نازی مارس، ۱۹۴۰، وبسایت آپارات) این سؤال مشابه سؤال دیگری است که چه رابطه‌ای میان دو نقش از یک هنرپیشه در دو فیلم متفاوت با زندگی واقعش وجود دارد؟ انسان هنرپیشه در فیلم سینمایی، به اقتضای نقشی که دارد شخصیتی نو می‌پذیرد که متفاوت با آن چیزی است که در زندگی روزمره دارد؛ هرچند چیزهایی از زندگی‌اش بر نقشی که می‌آفریند تأثیر می‌گذارد و به علت همین تأثیر هنرپیشه بر نقش است که اگر یک نقش ثابت را دو هنرپیشه متفاوت اجرا کنند با دو نقش متفاوت روبرو می‌شویم (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۲). برای یک فرد عامی که به‌تازگی با یک هنرپیشه مشهور برخورد کرده در ملاقات اول شناختش از هنرپیشه آمیخته‌ای از تمام نقش‌هایی است که پیش از این، از آن هنرپیشه دیده و اگر فرصت آشنایی بیشتر با او داشته باشد پس از مرادده بیشتر اندک اندک آن شخصیت‌های سینمایی محو می‌شوند و فرد عامی با پشت سر گذاردن پیش‌داوری‌های سینمایی با خود واقعی هنرپیشه آشنا می‌شود. در مورد هر چیز دیگری که در سینما به تصویر در می‌آید همین موضوع صادق است زیرا هر چیزی که در سینما به نمایش درمی‌آید در خدمت «درام» است، در مورد معماری هم همین‌طور. معماری هم مثل آن هنرپیشه‌ای که مقابل دوربین، هویتی جدید می‌یابد، در سینما هویتی جدید پیدا می‌کند؛ هویتی متفاوت با آنچه هست. انسان در جلوی دوربین سینما به هنرپیشه مبدل می‌شود و معماری به لوکیشن. شاید مثال هنرپیشه و تغییر شخصیتش از زندگی روزمره به نقش مقابل دوربین و تسری آن به معماری و لوکیشن اغراق‌آمیز به نظر بیاید چون به‌خوبی می‌توان درک کرد که یک فرد به مدد قوه انسانی و اختیارش به گفته ارسطو می‌تواند «تقلید» کند اما اثر معماری عاری از توانایی تقلید است پس مثالی که ذکر شد قیاس مع‌الفارق است اما سینما با

دراماتیک درآمده و با آنچه واقعاً وجود دارد متفاوت است. اما نقش گرفتن معماری در سینما تنها به نظریه جغرافیای خلاق و یا تکنیک «نمای معرف» ختم نمی‌شود. نظریه سوم و تکمیلی که پا را به دنیای «از نفس افتاده» باز می‌کند، گذار مطرح کرده است: نظریه زاویه دید. البته تکنیک زاویه دوربین پیش از گذار در بسیاری از فیلم‌های سینمایی استفاده شده بود اما این گذار بود که این تکنیک را با اندیشه سینمایی مسلح کرد. خودش می‌گوید: «... شما قطاری را می‌بینید که از یک آبکند آویزان شده است... تنها سینما می‌تواند چنین تصاویری بسازد. به بعضی تصاویر ثابت از مرتع‌ترین نگاه کنید. زوایای فوق‌العاده‌ای وجود دارد که تنها آیزنشتاین می‌توانست آنها را طراحی کند؛ بی‌هیچ شباهتی به زوایای ولز که کارکردی به سان اندیشه دارند و چیزی یک سر متفاوت‌اند. در آیزنشتاین زوایای فرمالیستی که شبیه به نقاشی یا چیزهایی از این نوع هستند، خیلی ساده می‌شود دید که با کنار هم قرار دادن دو زاویه، به تأثیر مونتاز حقیقی دست یافت که باعث می‌شود اینطور گفت که آیزنشتاین زاویه را بعد از دگا و دیگران در نقاشی کشف کرد و با کشف زاویه بود که او توانست مونتاز را کشف کند. در رزمنو پوتمکین سه نمای زاویه‌دار از یک شیر است که برمی‌خیزد، این برخاستن به خاطر زاویه‌هاست و نه مونتاز. مونتاز هیچ چیز درباره شیر نمی‌گوید، این فقط یک شیر است اما شما ایده چیزی را دارید که برمی‌خیزد...» (گذار، ۱۳۸۸).

با این توضیحات این آگاهی حاصل شد که چگونه ممکن است یک شی بی‌جان، یک درخت، یک حیوان و یک انسان (منهای نقش‌آفرینی با اراده شخصی) در سینما نقشی بیافریند که مستقل و حتی متنافر با هویت حقیقی‌اش است.

سینما با فن مونتاز و اپتیک تکنیک نمای معرف و دو نظریه سینمایی جغرافیای خلاق و زاویه دید می‌تواند بدون دخالت اراده سوژه، سوژه را با نقش جدیدی روی پرده به نمایش درآورد. یک‌بار دیگر فرضیه مطرح می‌شود: «از دیدن منظر ارائه شده از شانزلیزه در «از نفس افتاده» فضایی درک می‌شود که با فضای معمارانه شانزلیزه متفاوت است». آنچه در ادامه بیان می‌شود، به دنبال فهم آن است که اگر پذیرفته شود، سینما می‌تواند معماری را طور دیگری به نمایش درآورد، این تفاوت (دقیقاً) در مورد شانزلیزه در فیلم از نفس افتاده چیست؟

برای یافتن پاسخ ابتدا فضا و عناصر معمارانه شانزلیزه را با بررسی میدانی و دانش معماری تشریح و آن را با فضای فیلم و منظر ارائه شده از خیابان در فیلم تطبیق داده تا تفاوت‌های آن بهتر درک شود.

شانزلیزه

شانزلیزه (ChampsElysées) خیابانی به طول ۱۹۱۰ متر در منطقه ۸ پاریس و در شمال غربی این شهر در نزدیکی کاخ الیزه

قرار دارد. این خیابان از میدان کنکورده آغاز شده و به میدان اتوال ختم می‌شود. در نگاه اول این خیابان هم چون سایر خیابان‌های پاریس است. همان رنگ خاکستری و پوشش گیاهی منظم و حتی بویی که در سایر شهر پراکنده است البته به غیر از آب‌وهوای مطبوع‌تر که به علت پوشش گیاهی و مجاورت باغ‌ها و فضای سبز اطراف رطوبت بیشتری نسبت به سایر مناطق پاریس دارد. به این تفاوت، فروشگاه‌های لوکس و تراس کافه‌ها هم اضافه می‌شود. برای دنبال کردن فرضیه و توانایی درک فضای معمارانه شانزلیزه و به‌منظور مقایسه آن با آنچه در فیلم وجود دارد سه سؤال مطرح می‌شود:

• عناصر مهم معماری و منظر خیابان شانزلیزه چیست؟ اهمیت این سؤال در این است که باید درک دقیقی از معماری خیابان داشت تا بتوانیم آن را در مقام مقایسه با تصویر سینمایی‌اش قرار داد.

• عناصر بصری همچون خطوط عمودی و افقی، بافت، کف‌سازی، سطح، حجم و خط آسمان چه جایگاهی در منظر و حس فضایی خیابان دارند؟

اهمیت یافتن پاسخ این پرسش در دو نکته است: اول آنکه روی پرده دوبعدی، تصویر خیابان به کمک همین عناصر نمایش داده می‌شود و اگر تفاوتی در تصویر خیابان در فیلم با خیابان در عالم واقع وجود دارد، احتمالاً ناشی از تفاوت عناصر بصری است که به چشم می‌آید؛ اما از آن مهم‌تر این است که همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد خیابان شانزلیزه در نگاه اول یک خیابان از شهر پاریس است و تمام ضوابط و سلاقی شهری و معمارانه‌ای که در این خیابان اعمال شده در سایر کوچه‌ها و خیابان‌های شهر هم به‌کاررفته بنابراین آن چیزی که این خیابان را متفاوت از سایر خیابان‌های شهر و حتی مشهورترین خیابان‌های جهان می‌کند همان حسی است که ترکیب این عناصر بصری، به مخاطب و رهگذران هدیه می‌دهد.

در نهایت یکی از مهم‌ترین چیزهایی که طبق فرضیه مقاله بین نمایش اثر معماری در سینما با اصل اثر تفاوت ایجاد می‌کند، تفاوت حس فضایی است که از بودن در معماری به فرد منتقل می‌شود با حسی که از دیدن اثر معماری در فیلم «از نفس افتاده» به مخاطب القا می‌شود؛ بنابراین مهم‌ترین سؤال این بخش آن است که:

• حس مشترک یا غالب دریافتی از فضای معمارانه و منظر شهری خیابان شانزلیزه چیست؟

برای یافتن پاسخ دقیق این سؤالات از یک جامعه آماری یازده نفره که ویژگی‌های خاصی داشتند مصاحبه به عمل آورده شد. ویژگی این افراد آن بود که پژوهشگر و معمار بوده بنابراین با دانش معماری و از منظر علمی به سؤالات پاسخ دادند. دوم آنکه برای اولین بار با منظر خیابان برخورد می‌کردند و این موضوع باعث

کنارگذر و گذر سواره و همین‌طور خطوط عمود بر امتداد خیابان در کف‌سازی، مانند درختان و چراغ‌هایی که بر آنها عمود شده‌اند، عناصر عملکردی را با زیبایی‌شناسی منظر درهم آمیخته و اهداف سه‌گانه ویتوریوس که شامل تناسب، زیبایی‌شناسی و پایداری است را نیز ایجاد می‌کنند (ویتوریوس، ۱۳۸۸). با توجه به آنکه همه این عناصر هم‌نشینی مطلوبی در شانزلیزه دارند، ترکیب آنها یک کلیت مناسب ایجاد کرده تا رهگذران حداکثر لذت را از قدم زدن در این فضا برده و این کیفیت معماری در بعد اجتماعی و اقتصادی اثر گذاشته و رونق بیشتر این خیابان نسبت به سایر فضاهای شهر مشهود است.

اگر اهداف سه‌گانه منظر، هویت، زیبایی و عملکرد در نظر گرفته شود (سیدی، ۱۳۹۳)، هم‌نشینی همین عناصر ساده ایجاد حس مکان و احساس تعلق افراد به فضا را موجب می‌شود.

پرسش‌شوندگان در پاسخ به سؤال سوم و تعیین‌کننده این پژوهش در مورد حس فضای خیابان شانزلیزه این‌طور بیان کردند که این خیابان در مجموع حس آشنایی به انسان می‌دهد. شانزلیزه با آن همه شلوغی بسیار، مینیمال است؛ به‌طوری‌که این خیابان بیشتر از تمام خیابان‌های پاریس، در عین داشتن کمترین عناصر آشنا برای افراد تازه‌وارد، بیشترین حس تعلق و آرامش را در افراد در حال گذر و توریست‌های تازه‌وارد ایجاد می‌کند و به همین ترتیب شانزلیزه برای تازه‌واردین هم در برخورد اول خودمانی و آشناست.

در مجموع همان‌طور که از پاسخ‌ها پیداست احساس امنیت، آرامش و حس تعلق خاطر مهم‌ترین احساساتی است که با گذر از این خیابان به رهگذر القا می‌شود و شاید مهم‌ترین عامل رونق این خیابان در رقابت با سایر فضاهای شهری همین عوامل باشند. با جمع‌بندی پاسخ‌ها تا این لحظه دانشی جدید از شانزلیزه حاصل شد که در ادامه به حل پرسش اصلی پژوهش کمک می‌کند.

می‌شود در پاسخ به سؤالات تحت تأثیر خاطرات فردی پیشین از خیابان قرار نگرفته باشند و سوم آنکه هیچ‌کدام فرانسوی و حتی فرانسوی زبان نبودند به همین علت سبقت تاریخی و فرهنگی و اجتماعی خیابان در تحلیل معمارانه‌شان از این فضای شهری متأثر از ساختار زبان فرانسه نبود.

پاسخ‌دهندگان در جواب سؤال مربوط به عناصر شاخص خیابان، در مجموع این تحلیل را ارائه دادند که تناسب و ریتم هماهنگ ساختمان‌ها در دو سوی خیابان و خط آسمان یکنواخت به همراه پیاده‌روهای عریض در تلفیق با فضای سبز همراه با حرکت عابرین و سواره در دو محور مجزا، باعث وسعت و امتداد دید و نظر در فضای خیابان می‌شود. امتداد دید خیابان را نظم عناصر عمودی مانند درختان و تیرهای چراغ برق در روز و شب تأکید می‌کند و همچنین بلافاصله احساس نظم و ترتیب را به حاضرین منتقل می‌کند. عریض بودن پیاده‌روها موجب می‌شود که علی‌رغم شلوغی، رفت‌وآمد با سهولت انجام شود و فاصله‌گذاری پیاده‌رو با خیابان به کمک کنارگذر، حس امنیت و آرامش را به رهگذران هدیه می‌دهد. علاوه بر داخل خیابان که حد و مرز عرفی آن مشخص است، نقاط عطف ابتدا و انتهای خیابان یعنی ابلیدس میدان کنکور (تصویر ۱) و طاق پیروزی میدان اتوال (تصویر ۲)، حدومرز طولی خیابان را هم مشخص کرده‌اند و حس مطلوب تعلق را در فرد حاضر ایجاد می‌نماید، حس امنیتی که هر لحظه یادآوری می‌کند که «اکنون میدانم کجا هستم».

در پاسخ به پرسش دوم، در مجموع پرسش‌شوندگان بر این نکات تأکید داشتند که همین عناصر ساده یعنی چراغ‌ها و درختان به‌عنوان خطوط عمودی و کف‌سازی و جداره‌ها به‌عنوان سطح‌های ممتد با همراهی عرض و مقیاس مناسب و انسان‌وار، فضای غالب خیابان شانزلیزه را ایجاد می‌کنند. هرچند همان رنگ غالب شهر در این خیابان هم حاکم است اما تفاوت کف‌سازی و بافت پیاده‌رو،



تصویر ۲. یک صحنه از فیلم از نفس افتاده. فرانسه، ۱۹۶۰.



تصویر ۱. خیابان شانزلیزه، پاریس. عکس: زهرا عسکرزاده، ۱۳۹۴.

از نفس افتاده

با شناخت معماری خیابان، به نقش و جایگاه شانزلیزه در فیلم پرداخته می‌شود. در این مرحله پاسخ به سه سؤال در اثبات یا رد فرضیه مؤثر است:

- موضوع، درونمایه و تم فیلم از نفس افتاده چیست؟
 - نقش عناصر معماری خیابان در فیلم چیست و گدار از این عناصر چگونه استفاده کرده است؟
 - لوکیشن شانزلیزه در فیلم چه حسی به مخاطب القا می‌کند و از دیدن آن روی پرده چه حسی درک می‌شود؟
- در پاسخ به پرسش اول «امیررضا نوری پرتو» منتقد فیلم، موضوع فیلم را تنهایی انسان در جمع معرفی می‌کند. تنهایی مدرن و در یک کلام «انزوا» تم اصلی فیلم از نفس افتاده ساخته ژان لوک گدار است.

«میشل»، انسانی بی‌نهایت تنهاست. تنهایی پیوندی نزدیک با بی‌ریشگی و زائد بودن دارد. بی‌ریشه شدن به معنی از دست دادن هرگونه جایی در جهان است. میشل مکان ندارد! احساس تعلق به جایی ندارد و مدام در حال تغییر مکان است و دنبال پولی می‌دود تا شاید به ایتالیا برود. میشل جایی ندارد که از سوی دیگران به رسمیت شناخته شده باشد و زائد بودن به معنی از دست دادن هرگونه تعلق به اجتماع است (حیدری، ۱۳۹۴). میشل در دنیایی شلوغ با جمعیتی انبوه در جستجوی گم شدن و یافتن گوشه‌ای پنهان برای تنهایی است و در تلاش مورد پذیرش قرار گرفتن از طرف کسی هست که حتی نمی‌داند کیست!

در پاسخ به پرسش دوم از باریک‌بینی ژان لوک دوئن منتقد سینمای فرانسه، نقل‌قول می‌شود که می‌گوید در از نفس افتاده فیلم‌برداری با دوربین روی دست انجام شد؛ بنابراین تصویر، مدام تکان می‌خورد. حرکت منقطع دوربین در صحنه‌های کوچک و خیابان دلهره و اضطراب ایجاد می‌کند. گدار از این تکنیک استرس‌زا برای فیلم‌برداری در پیاده‌روی عریض و خلوت شانزلیزه استفاده کرده است. هنگامی که میشل، «پاترشیا» را در خیابان شانزلیزه پیدا می‌کند دوربین جای استفاده از تمهید کلاسیک نما - نمای عکس فقط آنها را هنگام قدم زدن از بالا تا پایین خیابان تعقیب می‌کند و با پیشبرد موازی دو تک‌گویی تأکید می‌کند که این دو کاراکتر مانند خطوط کف‌سازی خیابان که تا وسعت دید امتداد دارند همچون دو خط موازی هرگز به هم نمی‌رسند. جایی که میشل می‌گوید «ما هر وقت با هم صحبت کردیم من از خودم گفتم و تو از خودت در صورتی که تو باید در مورد من حرف می‌زدی و من درباره تو» (تصاویر ۳ و ۴).

برای یافتن پاسخ دقیق‌تر در مورد دو سؤال مطرح شده و همینطور پاسخ به پرسش سوم، ۱۲ نمای مختلف از سکانس‌های خیابان شانزلیزه در فیلم به یک جامعه آماری ۲۰ نفره از دانشجویان مقطع ارشد سینما نشان داده شد و نظر آنها در مورد حسی که از

دیدن هر عکس دریافت کردند. در نهایت پس از پاسخ به تمامی عکس‌ها سؤال دیگری مطرح شد: حسی که از دیدن منظر شهری شانزلیزه در این فیلم دریافتید، چیست؟

در انتخاب جامعه آماری تلاش شد که هیچ‌کدام از پرسش‌شوندگان شهر و خیابان را از نزدیک ندیده باشند تا پاسخ‌هایشان تحت تأثیر منظر پاریس و خیابان قرار نگیرد. خلاصه پاسخ‌ها و عکس‌ها در ادامه مشاهده می‌شود.

منظر خیابان شانزلیزه در فیلم چگونه است؟

شلوغ و سرد (هفت مورد) - خیابانی شلوغ اما بی‌تفاوت (سه مورد) مناسب گم شدن (سه مورد) - پرهیاهو - شلوغ و غریب - شلوغ و مناسب مخفیکاری - پرهرج و مرج - بی‌نظم و ترتیب - مناسب گنگسترها - آشفته و ابزورد (پوچ - یاوه)

در پاسخ به تحلیل نماها پاسخ‌ها از این قرار بودند:

استرس - تشویش - ترس - پررمز و راز - هیاهو - انسانیت گم شده - تحت تعقیب - تحت نظر - نظم ماشینی - پنهان شدن (تصاویر ۵ تا ۱۲).



تصویر ۳ و ۴. صحنه‌هایی از فیلم از نفس افتاده. فرانسه، ۱۹۶۰.



تصاویر ۵-۱۲. صحنه‌هایی از فیلم از نفس افتاده. فرانسه، ۱۹۶۰.

نتیجه‌گیری

تألیف، رابطه عمیقی دارد؛ بنابراین فرض اول مقاله که «مخاطب از دیدن منظر ارائه شده از شانزلیزه در فیلم از نفس افتاده حسی درک می‌کند که با منظر خیابان متفاوت است» به صورت قابل قبولی تأیید می‌شود. گذار برخلاف رسم جاری تدوین تداومی هالیوود، اصرار دارد تا سیر نمایش را با گسست توأم کند و با گسسته شدن مکان و نمایش آن بر پرده حس جدیدی متفاوت با آنچه هست، از فضای معماری به بیننده منتقل می‌شود. همینطور در مورد فرض دوم، گذار موفق شده که درون‌مایه فیلمش «انزوا» را با ارائه زاویه دید جدیدی از خیابان و به خدمت گرفتن آن برای فضا سازی و تأکید بر انزوای شخصیت اصلی داستان بهره ببرد.

با کنار هم قراردادن پرسش پاسخ‌دهندگان و تطبیق آن‌ها با یکدیگر، همانطور که از پاسخ‌ها پیداست فیلم سینمایی «از نفس افتاده» منظری از خیابان «شانزلیزه» به مخاطب ارائه می‌دهد که اگر مغایر نباشد، حداقل متفاوت یا متنافر با آن حسی است که رهگذر، از بودن و حضور در خیابان احساس می‌کند و این همه از قدرت هنر سینماست که می‌تواند از هنر معماری در پی مقصود خودش استفاده نماید و همانطور که در بخش اول مقاله به آن اشاره شد به کمک «مونتاز» و «زاویه دید» منظر خیابان را چنان بر پرده می‌افکند که متفاوت با آنچه هست جلوه می‌کند. سینما بیشتر به رمان شبیه است تا نمایش چون سینما هم عیناً مثل رمان تداوم خطی زمان را می‌شکند و مکان را از نو تعریف می‌کند. سینما با

پی‌نوشت

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی «گردشگری فرهنگ شهری» است که در سال ۱۳۹۴ به مسئولیت آقای دکتر سیدامیر منصوری در پژوهشکده نظر انجام گرفته و نگارنده به عنوان همکار طرح در سفر مطالعاتی و برداشت‌های میدانی طرح مذکور به مدت ۱۸ روز به اروپای غربی (فرانسه- ایتالیا) مشارکت داشته است.

فهرست منابع

- استانیسلاوسکی، کانستانین سرگی یویچ. (۱۳۸۲). نقش آفرینی: کار هنرپیشه روی نقش. ترجمه: اسکویی، مهین. تهران: انتشارات سروش.
- حیدری، مهدیه. (۱۳۹۴). حیات ستیزی. ماهنامه سوره اندیشه. ۸۵-۸۴: ۱۳-۳۳.
- دوئن، ژان-لوک. (۱۳۸۹). موج نو سینمای فرانسه. ترجمه: قاسم روبین. تهران: نیلوفر.
- سیدی، نوشین. (۱۳۹۳). سیری در تعاریف، معانی و دیدگاه‌های منظر و منظر شهری، اولین همایش ملی معماری، عمران و محیط زیست شهری، همدان: انجمن ارزیابان محیط زیست هگمتانه.
- کوک، دیوید. (۱۳۸۶). تاریخ جامع سینمای جهان. ترجمه: هوشنگ آزادی‌ور. تهران: نشر چشمه.
- گذار، ژان-لوک. (۱۳۸۸). باستان‌شناسی سینما. ترجمه: یوسف اسحاق پور. تهران: چشمه.
- ویتروویوس، پولیو. (۱۳۸۸). ده کتاب معماری. ترجمه: ریما فیاض. تهران: دانشگاه هنر.