برت کاردولو

گفت‌وگو با آنتونیونی

آرش صالحی

www.ketab.ir

سرشناسنامه: آنتونیونی، میکل‌آنجلو Antonioni, Michelangelo
عنوان و نام پدیدآور: گفت‌وگو با میکل‌آنجلو آنتونیونی / تالیف برت کاردولو؛ ترجمه آرمان صالحی.
مشخصات نشر: تهران: نشر شورآفرین، ۱۳۹٤.
مشخصات ظاهری: ۲٦۰ ص.
شابک: ٤-۸۳-٦۹۵۵-٦۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Michelangelo Antonioni: interviews, c2008
یادداشت: نمایه
موضوع: آنتونیونی، میکل‌آنجلو، ۱۹۱۲ - ۲۰۰۷م.-- مصاحبه‌ها
موضوع: سینما-- ایتالیا-- تهیه‌کنندگان و کارگردانان-- مصاحبه‌ها
شناسه افزوده: کاردولو، برت، ۱۹٤۸ - م.، ویراستار
شناسه افزوده: Cardullo, Bert
شناسه افزوده: صالحی، آرمان، ۱۳۵۹ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۸/۱۳۹٤ ۳آ۸آ۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/٤۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۸۸٤۱۵۰

چاپ اول: زمستان ۱۳۹٤

گفت‌وگو با میکل‌آنجلو آنتونیونی
برت کاردولو
آرمان صالحی
ویراستاران فارسی: سعیده طاهری و بابک کریمی
مدیر هنری و طراح جلد: رامین کارگر
چاپ و صحافی: پردیس دانش
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
بها: ۲۱۰۰۰ تومان
شابک: ٤-۸۳-٦۹۵۵-٦۰۰-۹۷۸

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، نرسیده به پیچ شمیران، کوی نوبخت،
شماره‌ی ۲، طبقه‌ی همکف؛ تلفن: ۸۸٤۳۰٤۹۹؛ همراه: ۰۹۱۲۵۵۷۹۱٤۵
www.shourafarin.com
Instagram: shourafarin_pub

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه ۹

سالشمار ۲۹

مصاحبه‌ها ۳۵

گفت‌وگو با میکل‌آنجلو آنتونیونی: آندره اس. لابارت ۱۹۶۰ ۳۷

مصاحبه با آنتونیونی: میشل منسو ۱۹۶۰ ۴۷

گفت‌وگو با میکل‌آنجلو آنتونیونی درباره‌ی آثارش: فیلم کالچر ۱۹۶۲ ۵۹

مصاحبه با میکل‌آنجلو آنتونیونی: پی‌یر بیلارد ۱۹۶۷ ۸۷

نقده‌ی زابریسکی: مارشا کیندر ۱۹۶۸ ۱۱۷

میکل‌آنجلو آنتونیونی: چارلز توماس ساموئلز ۱۹۶۹ ۱۲۹

آنتونیونی راجع به مسافر صحبت می‌کند: بتی جفریز دمبی و لری استران ۱۹۷۵ ۱۵۹

آنتونیونی سخن می‌گوید... می‌نویسد: رنه اپشتین ۱۹۷۵ ۱۷۳

آنتونیونی پس از چین: سرعت علم: گیدئون باخمن ۱۹۷۵ ۱۸۱

مصاحبه با میکل‌آنجلو آنتونیونی: امریکن سینماتوگرافی ۱۹۷۶ ۱۹۳

فیلم یعنی زندگی: مصاحبه با میکل‌آنجلو آنتونیونی: برت کاردولو ۱۹۷۸ ۲۰۱

آنتونیونی در سال ۱۹۸۰: یک مصاحبه: [illegible] ۱۹۸۰ ۲۲۱

زندگی پدیده‌ای ناتمام است: یک مصاحبه با میکل‌آنجلو آنتونیونی: [illegible] ۱۹۸۲ ۲۳۱

یک عشق امروزی: مصاحبه با میکل‌آنجلو آنتونیونی: گیدئون [illegible] ۱۹۸۳ ۲۳۹

فیلم‌شناسی ۲۴۷

نمایه ۲۵۵

www.ketab.ir

مقدمه

در مصاحبه‌ای با میکل‌آنجلو آنتونیونی در سال ۱۹۷۸ از او پرسیدم: شما در جهان بدون سینما به حرفه‌ای را برای خود انتخاب می‌کردید؟ چه چیزی می‌ساختید؟ و او موجز و شتابان پاسخ داد: «فیلم». در واقع می‌توان ادعا کرد که او حتی در جهانی که سینما در آن وجود دارد باز هم فیلم می‌سازد و این بدان معناست که آنتونیونی سبک هنری نویتی می‌آفریند یا شکل هنری وجود را به شیوه‌ای نوین به‌کار می‌گیرد. او در شب (۱۹۶۱)، حتی بیش‌تر از نخستین اثر تحسین‌شده‌اش ماجرا، زبانی جدید را به دنیای مدرن تغییریافته‌ی نیمه‌ی دوم قرن بیستم ارائه می‌کند. در جهان غرب که ماهیت ساختاری خود را براساس خداپرستی، غایت‌شناسی و در نهایت تجددخواهی بنا کرده، ساختار درام ارسطویی قرن‌ها نیازهای داستان‌پردازان را تا حد کفایت برآورده کرده است. سینما هم از دل این بستر ادبی زاده شد و تا مدت‌ها در همان دهه‌ی ۱۹۶۰ آثار متعددی ساخته شد که از نظر ساختار روایی همچنان در چارچوب روایی سه پرده‌ای ارسطویی پایبند مانده بودند و کیفیت هنری قابل قبولی داشتند. اما آنتونیونی زوال تدریجی این میراث کهن را به درستی احساس کرد و همان‌طور که خود در مصاحبه‌اش پیش از نخستین اکران ماجرا می‌گوید: «اخلاقیات نخ‌نما، اسطوره‌پردازی کهنه و قراردادهای باستانی» آن‌را دیگر تحمل نکرد و با اضافه‌کردن ابزاری نو به آن، به احیاء و اصلاحش پرداخت. به بیانی دیگر، او به نتیجه‌ای رسید که شمار زیادی از همتایان وی در سینما و سایر رشته‌های هنری مشتاقانه به دنبال آن می‌گشتند، اما

www.ketab.ir

هیچ‌گاه به موفقیت شایان ذکری نائل نشدند و به‌جای نوآوری در هنر به آشفتگی و تکرار دچار شدند.

در جهان ما دشوارترین بخش زندگی یک هنرمند، خلق چند اثر هنری شاخص یا رسیدن به شهرت و اعتباری قابل تأمل نیست، بلکه تداوم و پایبندی به اصول یا قواعد یک زندگی هنرمندانه رسالت اصلی یک هنرمند مدرن قرن بیستمی است و آنتونیونی از معدود هنرمندانی است که توانسته به خوبی بار این رسالت را بر دوش کشد.

با آغاز رمانتیسیسم و ظهور عقل‌گرایی در اروپا، شیوه‌ی اختلاط خلاقانه یا ترکیب مشاهدات و تجربیات شخصی با تخیل، نزد هنرمندان جدی کم‌کم مرتبه‌ی خود را از دست داد تا این‌که هنر دهه‌ی ۱۹۶۰ دوباره جنبه‌های رو به فراموشی هنر برآمده از روزمرگی را احیا کرد. از این رو زندگی هنرمند و تجربیات شخصی او یک‌بار دیگر به موضوع اصلی هنر هنرمندان تبدیل شد و خودآگاهی و اصرار در پایبندی به این مؤلفه‌ها به سنگ‌محک و میزان تعیین اعتبار هنرمند بدل گشت. این رویکرد اندک‌اندک به پدیده‌ی آشنای تکرار منجر شد. به بیان دیگر، هنرمندان پس از خلق یک یا دو اثر جالب توجه به دام افتاده، تکرار و سرگردانی دچار شدند و دیو شوم زوال تدریجی هنر بر پهنه‌ی آفرینش خلاقانه سایه افکند. با وجود این، مسأله‌ی اصلی بسیار پیچیده‌تر از این ارزیابی سطحی است، زیرا هر چه هنرمند حساسیت بیش‌تری نسبت به دنیای اطراف خود داشته باشد بیش‌تر تحت‌تأثیر سرگشتگی، بی‌معنایی و ابهام موجود در موجودیت انسان قرار می‌گیرد. از این رو هنرمند شکلی فزاینده توان تحلیل و بازشناسی تجربیات روزمره‌ی خود را از دست می‌دهد و به‌جای عبوس، ترسناک و غیرقابل تشخیص هیولای نمایش‌نامه‌ی پی‌یر ایبسن[1] که نمادی از معمای بی‌پاسخ وجود انسان است، هر روز بیش‌تر و بیش‌تر در ذهن او نمایان می‌شود.

اما واکنش عرصه‌ی هنری جهان در دهه‌ی ۱۹۶۰ به این هیولای بدشگون، ظهور بزرگانی همچون جکسون پولاک[2]، هاینس هافمن[3] و همراهان آن‌ها بود. هنرمندانی که بیش از آن‌که نمایندگان بازآفرینی باشند به منادیان نارضایتی تبدیل شدند. از طرف

1. Peer Gynt.Ibsen
2. Jackson Pollock
3. Hans Hofmann

www.ketab.ir

دیگر، ضدرمان‌نویسان فرانسوی از جمله آلن روب ـ گری‌یه[1] و ناتالی ساروت[2] برای رهایی از قیود و محدودیت‌های رمان‌نویسی مرسوم از خوانندگان آثار خود خواستند به‌جای ایفای نقش یک خواننده‌ی صرف، مسائل حرفه‌ای و برداشت‌های شخصی خود را با دیگران به اشتراک بگذارند. برتولت برشت[3] نیز به سهم خود تأثیر زیادی بر تغییر ساختار درام‌پردازی مرسوم گذاشت (هرچند این تأثیر بیش‌تر پس از مرگ او در سال ۱۹۵۶ نمایان شد)، با وجود این، نمایش‌نامه‌های او پیش‌تر از آثار سایر نویسندگان رهنمون‌گر و هدایت‌کننده بودند و به سمت جهان‌بینی زمینی و غیرمعنوی خاصی پیش می‌رفتند که شاید در حال حاضر و در نظر بسیاری از اهل فن سترون و بی‌تأثیر باشد. تأثیر به اصطلاح ابسورد نسبت به واقعیت رویکردی افراطی و گاه شاعرانه داشت. تأثیر این سبک نمایشی چندپاره بود و صرفاً به آفرینندگان این آثار و نظریه‌پردازی‌های درام خارج از سالن تئاتر آن‌ها محدود می‌شد. در نتیجه، تأثیرات تفکیک‌شده‌ی یونسکو[4]، بکت[5] و پینتر[6] هرگز به شایستگی واکاوی نشده است. از این رو این هنرمندان اگر اوقات در کنار هم قرار می‌گیرند و تفاوتی میان تأثیرگذاری هر کدام از آن‌ها بیان نمی‌شود.

در سینما هم فیلم‌سازان پیشگامی همچون من ری[7]، ژان کوکتو[8] و دیگران سعی کرده بودند به سبک‌ها و شیوه‌های نوینی دست یابند. اما آن‌ها هم آن‌چنان بر این سبک ساختاری محتمل متمرکز شده بودند که بسیاری از توجه به محتوا و نقش آن در رسیدن به زبان ساختاری دور ماندند. در این میان کارگردانی همانند اینگمار برگمان[9] که در ظاهر هنرمندی با گرایشات سنتی و گاه افراطی بود نیز ناخشنودی و عصیان علیه معنویت جاری در دهه‌ی ۱۹۶۰ را همچون دیگران احساس کرد. با وجود این،

1. Alain Robbe-Grillet
2. Nathalie Sarraute
3. Bertolt Brecht
4. Ionesco
5. Beckett
6. Pinter
7. Man Ray
8. Jean Cocteau
9. Ingmar Bergman

www.ketab.ir

آثار او در این دهه نیز جمله‌ی باک مَلِگن به استیون ددالوس در اولیسِ جیمز جویس[1] را تداعی می‌کند: تو قوه‌ی رمزآلود و نفرین‌شده‌ی یسوعی را در خود داری، افسوس که این قوه به بی‌راه می‌رود.

مشخصه‌ی اصلی فیلم‌های برگمان در این دهه بر این پرسش تمرکز دارد که آیا رابطه‌ی انسان با خدا در این دوران دیگر محلی از اعراب دارد؟ اما افسوس که مطرح کردن چنین پرسشی در آن زمان چندان به‌جا و به‌هنگام نبود. به نظر می‌رسد که در آن دوران آنتونیونی نیز به این پرسش پاسخ منفی می‌دهد و معتقد است انسان مدرن یا باید بر خود متکی باشد یا به ناچار درهم می‌شکند. اما گویی همچنان به وجود کورسوی امیدواری است. آنتونیونی نیز به معجزه رومی‌آورد ـ اگرچه یک معجزه‌ی خداباورانه ـ اما عملی می‌کند این معجزه را تغییر دهد. او برای صحبت با انسان معاصر راهی پیدا می‌کند، با توسل به این راه باعث نمی‌شود آن‌چه پیش از او رخ داده است را نامهربانانه کنار گذارد و پیوند خود با آن‌را بی‌رحمانه قطع کند. او ایده‌ی محتوای دراماتیک فیلم را با دست کشیدن از ساختار باستانی مضمون‌سازی دوباره تعریف می‌کند و انتظارات باستانی مخاطب را از تمرکز بر تضاد و تعارض شخصیت‌ها به سمت غوطه‌ور شدن در وجود خودِ شخصیت سوق می‌دهد، اما برخلاف اسلاف نئورئالیستش، از رئالیسم اجتماعی می‌گذرد و به رئالیسم درونی تأکید می‌ورزد و آن‌طور که خودش می‌گوید، مخاطب را پس از گذر از کابوس جنگ جهانی دوم و نسل‌کشی و بمباران اتمی و پیامدهای دهشتناک سیاسی و اقتصادی آن، به‌سوی «آن‌چه در درون انسان‌ها برجای مانده» پیش می‌برد.

این رویکرد در سه‌گانه‌ی او و البته در صحرای سرخ (۱۹۶۴) نخستین فیلم رنگی‌اش که بلافاصله پس از سه‌گانه ساخته شد، به وضوح نمایان است. آنتونیونی بدون آن‌که زبان کاملاً جدید سینمایی خود را ابداع کند، با اتکا به یک رویکرد سینمایی جدید در تبیین و تفسیر و با استفاده از جنبه‌های متنوع سبک‌شناسانه و ابعاد ناب تصویرسازی، درونیات شخصیت‌های آثارش را به زیبایی بازتاب داد. با وجود این‌که گرایشات بصری آنتونیونی از جمله علاقه به نماهای طولانی در آثاری همچون

1. Ulysses James Joyce

www.ketab.ir

داستان یک رابطه‌ی عاشقانه، دوست دخترها (۱۹۵۵) و فریاد (۱۹۵۷) نیز نمایان است، اما این تحلیل را نمی‌توان به فیلم‌های او که در دهه‌ی ۱۹۵۰ ساخته شده‌اند تعمیم داد.

«در نخستین روز فیلم‌برداری داستان یک رابطه‌ی عاشقانه، وقتی که دوربین را روی سه‌پایه قرار دادیم، احساس کردم جایی از کار ایراد دارد. ناراحت بودم. حس کردم فلج شده‌ام. حس کردم نمی‌توانم از نزدیک چیزی را دنبال کنم که در فیلم بیش از سایر چیزها به آن علاقه داشتم. منظورم شخصیت‌هاست. روز بعد با استفاده از ریل شخصیت‌ها را آن‌قدر دنبال کردم تا این‌که احساس رضایت کردم. در نظر من بهترین شیوه‌ی واقعی‌بودن و پایبند ماندن به واقعیت همین شیوه است. درون یک نما اتفاقاتی رخ می‌دهد که باید دقیقاً با آن‌چه در واقعیت رخ می‌دهد منطبق باشد. هرگز نتوانسته‌ام صحنه‌ای را طراحی کنم بدون آن‌که دوربین را با خود همراه کنم یا این‌که بازیگران را مجبور کنم که دقیقاً براساس یک فیلم‌نامه‌ی از پیش تنظیم شده بازی کنند یا حرف بزنند... از آن زمان به بعد همواره سعی می‌کنم شخصیت‌ها را از نزدیک تماشا کنم...»

بدین‌سان آنتونیونی نه‌تنها ایده‌ی داستان‌پردازی را بازتعریف کرد، بلکه در آثارش به بازتعریف مفهوم زمان نیز پرداخت. در آثار او قالب فشرده و مختصر خود خارج کرد و با گسترش دادن آن به مرحله‌ی نوینی از زبان سینمایی وارد شد. او این جسارت را داشت که از مخاطب خود بخواهد تجربیات به دست‌آمده بر پرده‌ی سینما را شخصاً «زندگی کند» و با این کار ساختار فشرده و منسجم شروع، اوج و نتیجه‌گیری درام‌های مرسوم را برهم زد. در واقع او شخصیت‌هایی را معرفی کرد که درام روایت‌شده به دست آن‌ها صرفاً به دقایق متوالی و زنجیره‌وار زندگی آن‌ها می‌پرداخت و طرح کلی آن به دور از روابط علت و معلولی و گذر از موانع از پیش تعیین شده، در حالی که درام به پیش می‌رفت شکل می‌گرفت. این شخصیت‌ها جهان تعریف شده‌ای نداشتند تا بتوانند همچون یک تنیس‌باز در محدوده‌ی زمین تنیس، مرزها و محدودیت‌های زندگی خود را تعریف کنند و زندگی و مرگ آن‌ها بدون حضور یک چشم نظارت‌گر آسمانی شکل می‌گرفت که دیگر نه پرهیزکاری آن‌ها را می‌بیند و نه کج‌روی‌های آن‌ها را قضاوت می‌کند.

www.ketab.ir

آنتونیونی از چشم دوربین صرفاً به دور این شخصیت‌ها می‌چرخد، آن‌ها را دنبال می‌کند و در نهایت وقتی که از مکانی خارج می‌شوند، دوربین او مدتی آن‌جا می‌ماند و بر اثر برجای مانده از حضور آن‌ها درنگ می‌کند. طراحی صحنه‌های او هم بیش از آن‌که بر درام‌پردازی تأکید کند بر شخصیت، حال و هوا و جسمیت جهان تمرکز دارد، و با این کار سعی می‌کند موقعیت ذهنی شخصیت‌ها را به مخاطب منتقل کند. او از این راه گه‌گاه آن‌قدر پیش می‌رود که مثلاً در صحرای سرخ طبیعت پیرامون را با رنگ‌های تند و زنده می‌پوشاند تا بتواند موقعیت روانی شخصیت‌ها و جهان‌بینی در ظاهر متافیزیک آن‌ها را همزمان به نمایش درآورد («رابطه‌ی میان آدم‌ها و محیط پیرامون آن‌ها اهمیت حیاتی دارد»). علاقه‌ی او به این پیوند نیز در راستای همان دغدغه‌ی دیرپای او در ولویت دادن به مشاهده‌ی شخصیت‌ها و کم‌توجهی به ضرورت داستان‌پردازی عمل می‌کند، از این رو رویکرد چرخشی و دوار آنتونیونی به روایت‌پردازی، آثار او را از استانداردهای مرسوم سینما دورتر می‌کند و به آن‌ها وجهی از آشفتگی و گم‌گشتگی می‌بخشد.

آنتونیونی برخلاف شماری از همتایان بزرگ خود از جمله ویتوریو دیسکا[1] که گرایشات درونی زیادی به سمت تئاتر داشت، سعی می‌کرد بر توانایی‌های منحصربه‌فرد و متمایز سینما نسبت به تئاتر اصرار ورزد. او تلاش کرد از سینما همان استفاده‌ای را بکند که یک رمان‌نویس ضدداستان از حجم و حال نثر و شخصیت‌های داستانی می‌کند، کسی که بافت ساختاری آن‌چه می‌گوید به اندازه‌ی آن‌چه می‌گوید اهمیت دارد. از این رو آثار سینمایی آنتونیونی را همچون آثار هنری همتایان بزرگ عرصه‌ی داستان‌نویسی می‌توان برآیند موشکافانه‌ی خیال‌پردازی به شمار از واقعیت دانست. اگرچه تصاویر همانند کلمات داستان‌نویسان ضدداستان واقعی هستند، اما وجه انتزاعی بر وجه واقعی و ملموس آن‌ها قالب است.

در حقیقت می‌توان اکثر آثار شاخص آنتونیونی را مطابق با استانداردهای تئاتری با اتکا به قیچی یک تدوین‌گر ماهر به آسانی خلاصه کرد. مثلاً در ماجرا، جست‌وجو در جزیره، پرسه زدن در شهر خلوت و خالی از سکنه و بوسه‌های ساندرو و کلودیا

1. Vittorio De Sica

تنها عناصر داستانی آن هستند. با وجود این در پایان فیلم، زمانی که از سالن بیرون می‌آییم، احساس می‌کنیم سرعت بخشیدن به ضرب‌آهنگ به ما در درک بهتر فیلم هیچ کمکی نمی‌کند. آنتونیونی قصد دارد مکاشفات این زوج ـ همچون سایر شخصیت‌های سایر آثارش ـ به‌جای عیان شدن در بستر زمان‌بندی تئاتری به زمان واقعی نزدیک‌تر شود؛ زیرا این نماهای مردد و طولانی و آن عدم تحرک عامدانه،معنایی جز فشار طاقت‌فرسایی که زمان بر عواطف و احساسات انسان تحمیل می‌کند، ندارد. با وجود این، ما می‌دانیم آن‌چه بر پرده می‌گذرد زمان واقعی نیست، اما ده ثانیه بر پرده‌ی سینما با ده ثانیه در انتزاعی‌گری تئاتری تفاوت زیادی دارد. از این رو این کش‌آمدگی زمان و کندی ضرب‌آهنگ را می‌توان گامی به‌سوی بازآفرینی حقیقت گرایانه تلقی کرد.

جان گریرسن[1] روزگاری گفته بود زمانی که یک کارگردان می‌میرد به یک عکاس تبدیل می‌شود. اما آنتونیونی از این بازآفرینی حقیقت‌گرایانه استفاده‌ای احساسی می‌کند و وجوهی مدرنیستی‌گرانه به آن می‌دهد. او در مصاحبه‌ی سال ۱۹۶۱ خود با میشل منسو چنین می‌گوید: «بیش از مردمان دره‌ی پو مستندسازان کشور من بیش‌تر بر مکان‌ها، اشیاء و آثار هنری تمرکز می‌کردند، اما فیلم من درباره‌ی ملوان‌ها، ماهیگیرها و زندگی روزمره‌ی آدم‌ها است.»

آنتونیونی از ثبت تصاویر برای غنا بخشیدن به کلیت اثر هنری استفاده می‌کند، از این رو بیگانگی و غیرعادی بودن شخصیت‌شناسانه‌ی او را به همان اندازه که در دیالوگ‌ها و رویدادها ریشه دارد، برآیند جلوه‌ی بصری است که تصویرپردازی آن است. در چیدمان جزیره که یک‌سوم ابتدایی فیلم را به خود اختصاص می‌دهد، نماها با حضور دو یا سه شخصیت طراحی شده‌اند. شخصیت‌هایی که هیچ‌گاه هم نگاه نمی‌کنند و عموماً در برابر دریا یا چشم‌اندازهای لم‌یزرع آتش‌فشانی تنها رها شده‌اند. در حقیقت ترکیب‌بندی نماها و چیدمان صحنه‌ها جملگی بر تنهایی، انزوا، دورافتادگی و فراموش‌شدگی و البته فاصله‌ی میان شخصیت‌ها تمرکز دارد. تدوین و حرکت دوربین هم چندان آشنا نیست و با استانداردهای مرسوم تطابق ندارند، اما با ایده‌ی اصلی فیلم

1. John Grierson

www.ketab.ir

کاملاً همخوان و همراستا است. به عبارت دیگر، در فیلم‌های آنتونیونی ما به ندرت نماهای نزدیک و یا نماهای نقطه‌دید می‌بینیم. از این رو او به ما اجازه نمی‌دهد از نظر احساسی بیش از حد با شخصیت‌ها درگیر شویم. علاوه بر این، توالی نماها به گونه‌ای تعدیل شده‌اند که فقط کارکرد روایت‌پردازانه داشته باشند و وجه ماجرایی یا تعلیق آن‌ها به کم‌ترین حد ممکن برسند. او با این رویکرد وضعیت درونی شخصیت‌ها، انزوا، اندوه‌بار و دورافتادگی آن‌ها از جهان پیرامون را به نمایش می‌گذارد و به‌طور همزمان به ما اجازه می‌دهد با این پدیده ارتباطی نزدیک برقرار کنیم. اما ساختارشکنی بصری ماجرا صرفاً حرکتی نوآورانه و جریان‌ساز نیست، بلکه میزان و عمق درک‌مان از این تصویرسازی، ترکیب‌بندی، بافت ساختاری و مونتاژ به ما کمک می‌کند فاصله‌ی ذهنی مورد نظر فیلم را به خوبی احساس کنیم.

با وجود این تشابه سبکی، مهم‌ترین آثار او، بهترین سکانسی که می‌تواند سبک نوین آنتونیونی را به خوبی عیار سازد به شب مربوط می‌شود: جایی که لیدیا، همسر داستان‌نویس، مخفیانه از مهمانی سر بیرون می‌آید و به پرسه‌زنی در خیابان‌های میلان می‌پردازد. ما براساس پیش‌فرض‌های ذهنی خود، هر لحظه منتظر وقوع یک اتفاق هستیم. از این رو انتظار داریم او با معشوق پنهانی‌اش دیدار کند، یا با اتومبیلی که از میان تاریکی بیرون می‌آید تصادف کند، یا حتی دست به خودکشی بزند. اما هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد. لیدیا از کنار مأمور کنترل اتوبوس که در حال خوردن ساندویچ است رد می‌شود و هم از وجود او و هم رژیم غذایی او در دنیای مشترک‌شان لذت می‌برد. او از کنار دو مرد رد می‌شود که با صدای بلند به لطیفه‌ای می‌خندند که اندکی پیش‌تر شنیده‌اند. لیدیا هم با وجود این‌که لطیفه را نشنیده لبخند می‌زند و از این وضعیت آن‌قدر سرخوش است که دوست دارد به آن‌ها بپیوندد. او به‌شدت مشتاق است به نوع بشر بپیوندد و یکی از آن‌ها باشد. او کودکی گریان را می‌بیند، زانو می‌زند تا او را با نوازشی مادرانه آرام کند، اما موفق نمی‌شود. او تکه‌ای از پوسیدگی دیوار را می‌کند. دو مرد را می‌بیند که وحشیانه باهم دعوا می‌کنند. فریاد می‌زند و از آن‌ها می‌خواهد که به نزاع خاتمه دهند. سپس در حومه‌ی شهر چند پسربچه را می‌بیند که سرگرم پرتاب‌کردن سنگ هستند. او متوجه می‌شود که به محله‌ای رسیده که سال‌ها قبل همراه با جیووانی به آن می‌آمده. از این رو به او تلفن می‌کند و جیووانی

برای بردن او با ماشین به سمت آن محله می‌راند.

براساس قواعد و استانداردهای سینمای دانشگاهی در این صحنه هیچ درون‌مایه‌ی دراماتیک قابل توجهی وجود ندارد. این سکانس صرفاً گزیده‌ای ماهرانه و کوچک‌شده از احتمالات و اتفاقات زندگی است. در این سکانس یک کودک حضور دارد و یک زن مسن. ما مردی را می‌بینیم که غذا می‌خورد و مردانی که در حال دعواکردن هستند. آنتونیونی این اجزا را با چیزی شبیه به پدیده‌ی فشار سطحی مایعات کنار هم نگه داشته است. رمز این پیوند در ناظر بودن نهفته است. از این رو او عامدانه هیچ نظری نمی‌دهد و راجع به هیچ‌چیز و هیچ‌کس قضاوت نمی‌کند. هنر او به همان اندازه‌ی یک نقاشی انتزاعی ـ اکسپرسیونیستی و یک گفت‌وگوی شالوده‌شکنانه‌ی ساموئل بکت، قوی و تأثیرگذار است. اما او برای صحبت‌کردن راجع به تنهایی و دورافتادگی ما را از اصل موضوع دور نمی‌کند و بازشناسی و احتمالاً همذات‌پنداری ما را برگرد آفرینش یک بافت بصری نوین نمی‌کند. اگرچه ازدواج بدفرجام لیدیا و جیوانی استعاره‌ی گویایی از بحران ایمان و اعتقاد در دنیای ماست، اما آنتونیونی قصد ندارد صرفاً نشان دادن پوچی و بیهودگی به پوچی متداول و جاری در جهان امروز ما برسد.

زمانی که در جوانی آن پرسه‌زنی طولانی را در خیابان‌های میلان را دنبال کردم و آن سایه‌ی شوم ناامیدی و یأس را دیدم، مطمئن شدم که با مطمئن نبودن نیز می‌توان زندگی کرد. در آن لحظه دریافتم که آن‌چه بر پرده می‌بینم همان آینده‌ی محتملی است که با آن مواجه خواهم شد و به یقین دریافتم که این تلاش خالصانه‌ی آنتونیونی در بازنمایی موقعیت انسان نیمه‌ی دوم قرن بیستم، آینه‌ی تمام‌نمای آینده‌ی زندگی من خواهد بود. اکنون هر کدام از ما فیلم‌های زیادی دیده‌ایم که درک‌مان از واقعیت پیرامون و آینده‌ی احتمالی‌مان را تغییر داده‌اند. فیلم‌هایی که صرفاً تصاویر غیرعادی و تعالی‌یافته از درک‌مان نسبت به جهان ارائه نمی‌دهند، بلکه با سرعت در حال تغییر و تبدیل شدن به جهانی جدی و نه‌چندان دوست‌داشتنی است. از این رو این عمل متقابل، یعنی واقعیت برآمده از مکاشفه‌ای جدید و واقعیت بخشیدن به آن مکاشفه برای رسیدن به درکی جدید، عنصر اصلی هنر فیلم‌سازانی همچون آنتونیونی است که با تجربه‌ی پرزحمت اما خلاقانه‌ی مخاطبین تعالی می‌یابند. به بیان دیگر، این فیلم‌ها

www.ketab.ir

به‌طور مستقل کارآیی و هویت ندارند و صرفاً زمانی به کمال می‌رسند که مخاطب آگاهانه به تماشای آن‌ها می‌نشیند و براساس آن‌چه فیلم در اختیارش می‌گذارد به مکاشفه‌ای جدید می‌رسد. از این رو شاید عمده‌ترین تفاوت این دسته آثار از سایر آثار سینمایی که صرفاً بازتابی پرتملق، تسلی‌بخش، منحرفانه و گاه اطمینان‌بخش از زندگی ما هستند، در همان بازتعریف جهان‌بینی و همان تعامل دوطرفه میان فیلم‌ساز و فیلم‌بین نهفته باشد.

آنتونیونی در پیش‌گفتار مجموعه‌ی منتشر شده‌ی «چهار فیلم از آنتونیونی» چنین می‌نویسد: «دغدغه‌ی اصلی یک کارگردان به تسخیر درآوردن واقعیت است، آن‌هم درست در لحظه‌ای پیش از آن‌که در جهان عیان شود. آن‌گاه او با به نمایش گذاشتن این جریان قریب‌الوقوع به مخاطب فرصت می‌دهد به درکی نوین از واقعیت نائل شود.»

به نظر من آنتونیونی با این چند جمله فیلم‌سازان را از دام تبدیل شدن به یک مأمور ثبت واقعیت یا دراماتیزه کردن جنبه‌هایی از واقعیت در حال وقوع، دور می‌سازد و هنر فیلم‌سازی را از منظری نوین دوباره تعریف می‌کند.

آن‌چه تاکنون ذکر شد می‌تواند یک روی سکه‌ی هنر تصویرسازی باشد. اکنون اجازه دهید به روی دیگر این سکه، یعنی آفرینش واقعیتی که وجود بیرونی یا تاریخی ندارد، بپردازیم. البته من فکر می‌کنم این کار در نظر آنتونیونی درهم آمیخته‌اند و ما نمی‌توانیم آن دو را از هم تفکیک کنیم، زیرا کشف واقعیت محتمل و ارائه‌ی آن به مخاطب برای رسیدن به شناختی تازه نسبت به آن، فرایندی است که به ناچار به آفرینش واقعیتی جدید منجر خواهد شد. زیرا اگر چنین نباشد یک کارگردان فقط حکم یک پیش‌گو را خواهد داشت و هنر او صرفاً به ابزاری تبدیل می‌شود که از آینده خبر می‌دهد. البته در نظر من هم هنرمند یک پیش‌گو است، اما پیش‌گویی با غیب‌گویی تفاوت دارد. پیش‌گویی یا رسالت پیامبرگونه‌ی هنرمند، نیرویی بر واقعیت جاری اعمال می‌کند که منجر به تغییر یافتن آن می‌شود. اگرچه ممکن است با خیال‌پردازی هم‌راستا باشد یا به گونه‌ای رمزآلود از میان خیال‌پردازی بیرون آمده باشد، اما حاصل آن کاملاً با واقعیت انطباق دارد.

آن‌چه تاکنون ذکر شد را به هیچ وجه نمی‌توان دلیل برتری بهترین آثار آنتونیونی -

www.ketab.ir

آثار او در دهه‌ی ۱۹۶۰ ـ نسبت به آثار همتایان او مثلاً فدریکو فلینی[1] و زندگی شیرین[2] دانست. زندگی شیرین از این جهت مثال خوبی است که درون‌مایه‌ی آن در ظاهر با آثاری همچون ماجرا، شب و کسوف همخوانی دارد. اما برخلاف زندگی شیرین که صرفاً بر یک طبقه‌ی خاص تمرکز دارد و به دورنمای زوال تدریجی بورژوازی در اروپا می‌پردازد، آثار آنتونیونی وجهی جهان‌شمول دارند و درون‌مایه‌ی تکرارشونده‌ی آن‌ها می‌تواند همه‌ی کشورها و همه‌ی طبقات اجتماعی را دربر گیرد. این ادعا در ظاهر با این اظهارنظر آنتونیونی که در چندین مصاحبه تکرار شده است تفاوت دارد: «تبدیل شدن من به یک کارگردان سینما، منظورم همین تعریفی است که معمولاً از من به‌عنوان یک کارگردان ارائه می‌شود، در تجربه‌ی زندگی‌ام در خانواده‌ای متعلق به طبقه‌ی متوسط ریشه دارد. تجربه‌ی حضور در آن جهان باعث شده که بسیاری از مسائل روانی یا احساسی بسیاری از درون‌مایه‌های تکرارشونده‌ی آثار من مستقیماً رنگ و بوی زندگی طبقه‌ی متوسط شهری را به خود گرفته باشد.» اما اعتقاد دارم این اظهارنظر او را نمی‌توان حکم مطلق درباره‌ی آثارش دانست و با اتکا به آن محتوای مضمونی فیلم‌هایش را صرفاً در محدوده‌ی طبقه‌ی متوسط شهری تحلیل کرد. در واقع آثار او به هیچ وجه درباره‌ی زوال یا انحطاط نیستند. این آثار، همچون رمان‌های هنری جیمز[3]، عامدانه شخصیت‌های خاصی را برگزیده‌اند که به‌طور کامل از نظر مادی و اقتصادی آزادی کامل دارند و می‌توانند آزادانه راه و رسم زندگی خود را انتخاب کنند. از این رو هنرمند می‌تواند دشواری‌ها، غم‌ها و اشتباهی‌های برآمده از این آزادی انتخاب را با سهولت بیش‌تری به نمایش بگذارد.

شخصیت‌های آنتونیونی از نظر مضمونی دیگر با قالب‌های سنتی و پیش‌فرض‌های مرسوم پیوندی ندارند، در نتیجه، توجیه آن‌چه می‌گویند و آن‌چه می‌کنند چه برای خودشان چه برای کارگردان و چه برای مخاطب همواره آسان و روشن نیست. ممکن است فیلم‌های او را نخستین آثار سینمایی واقعاً اگزیستانسیالیستی بدانیم. وقتی که برای اولین‌بار به تماشای این فیلم‌ها نشستم احساس کردم جهانی را

1. Federico Fellini
2. La dolce Vita
3. Henry James

www.ketab.ir

کشف کرده‌ام ـ جهانی عینی و قابل لمس که با جهان‌های انتزاعی و نظریه‌پردازانه‌ی سارتر[1] و کیرکگارد[2] تفاوت داشت. جهانی عبوس که به هیچ وجه برای پرسش‌های من درباره‌ی آن پاسخی نداشت. شخصیت‌های آنتونیونی هم با چنین حس بیگانه و ناآشنایی در محیط پیرامون خود زندگی می‌کنند و اگرچه تعاملات‌شان با جهان تا حدودی غیرعادی به نظر می‌رسد، اما رویکرد ذهنی و جهان‌بینانه‌ی آن‌ها با افاضات روشنفکرانه‌ای که معمولاً درباره‌ی گسست ارتباط میان انسان‌ها، از دست دادن فضایل انسانی به موجب ظهور فن‌آوری، چندپارگی و تکه‌تکه‌شدن اجتماع یا انحطاط اخلاقی انسان یا مرگ خدا می‌شنویم به‌طور کامل تفاوت دارد.

این بیگانه‌سازی شنیدنی ـ این یأس و پریشانی با وجود رفاه و فراوانی ظاهری یا به قول خودِ آنتونیونی، این کوفت احساسات ـ ممکن است درون‌مایه‌ی تکرارشونده‌ی شماری از آثار او باشد، اما به هیچ وجه عصاره‌ی هنرش نیست. ادعای من درباره‌ی این‌که فیلم‌های آنتونیونی «درباره» یک طبقه‌ی رو به زوال و به موازات آن مرگ سرمایه‌داری نیست از آن جهت مطرح می‌شود که جهان بصری او بیش‌تر بر آن‌چه در لایه‌های زیرین می‌گذرد تمرکز دارد. به همین دلیل ماجرا، شب و کسوف پیوندی ناگسستنی دارند. در ماجرا ما از میان چشم‌اندازهای طبیعی، جزیره‌های خالی از سکنه، دریا یا شهرهای باستانی دوغاب‌کاری‌شده که وجهی طبیعی دارند عبور می‌کنیم و در دو فیلم بعدی با شهرها، جغرافیای هندسی خیابان‌ها و ساختمان‌ها یا به بیان دیگر، با سردترین و خشن‌ترین محصولات مادی‌گرایی و عقل‌محوری انسان مدرن به‌عنوان طبیعتی نو و نوساخته مواجه هستیم. از این رو چه ماجرا و چه شب و چه کسوف، هر سه در بستری طبیعی می‌گذرند. اما این شخصیت‌های آنتونیونی هستند که باید مسئولیت واکاوی و کشف جنبه‌های گوناگون آن‌را بر دوش کشند.

وابستگی، حمایت و پیوند میان درونیات انسان و واقعیت بیرونی در این دنیای متکی بر فن‌آوری و متمرکز بر تجارت و سودمحوری، محلی از اعراب ندارد. بنابراین، ساکنان این «طبیعت نوساخته» باید شخصاً ابتکار عمل را در دست گیرند و برای دغدغه‌ها و ذهنیات خود بستر رفتاری تازه‌ای بسازند. از این رو ملال و سرخوردگی

1. Sartre
2. Kierkegaard

www.ketab.ir

شخصیت‌های آنتونیونی عملاً به موجب شکاف عمیق میان انسان و محیط پیرامون او به‌وجود می‌آید: زیرا پیوند حیاتی میان انسان و محیط پیرامون او درهم‌شکسته و جهان مادی از اصول و معانی تاریخی خود تهی شده است. همان اصول و معانی تاریخی‌ای که در طول هزاره‌ها شکل گرفته بودند و انسان به سبب تکیه بر آن‌ها به زندگی خود معنا می‌داد، انگیزه می‌گرفت و اصول ذهنی، روانی و اخلاقی خود را تعریف می‌کرد. در چنین جهانی که ذکر آن رفت، داستان به معنای روایت پیش‌رونده‌ای که از نقطه‌ای معین و ثابت آغاز شود و به سمت نتیجه‌ای معین و ثابت پیش رود، و در این راه بر موانع چیره شود یا مشکلی را حل کند، دیگر کارکردی ندارد و از تجربه‌ی ما در زندگی واقعی فرسنگ‌ها دور است. به همین دلیل روایت‌پردازی آثار او تکه‌تکه، شکسته و چندپاره است. به همین دلیل گفت‌وگوها از معنا تهی هستند. و به همین دلیل رویدادها را به هیچ کجا نمی‌رساند. به همین دلیل جست‌وجو برای یافتن دختر گمشده در ماجرا هیچ رنجاری ندارد و به همین دلیل ژان موروا[1] در شب بی‌هدف در شهر پرسه می‌زند و به همین دلیل کانس پایانی پنجاه و هشت نمایی کسوف جز گسستن ارتباط میانویتوریا و ریچارد هیچ گسستن ارتباط میان همه‌ی انسان‌ها معنای دیگری ندارد.

با وجود همه‌ی این مرثیه‌سرایی‌ها برای داستان، من همچنان اعتقاد دارم که فیلم‌های آنتونیونی داستان دارند. اگرچه شاید این گفته تا حدودی عجیب و احمقانه به نظر بیاید، اما شاید آنتونیونی داستان پایان داستان را روایت می‌کند! به بیان دیگر، گونه‌های مختلف داستانی مرسوم همچون داستان عاشقانه، ریش‌های رمانتیک، حماسه‌ها و ماجراجویی‌ها کارکرد متقاعدکننده‌ی سابق خود را از دست داده‌اند، زیرا جهان ما هم دیگر قوه‌ی متقاعدکننده‌ی سابق خود را ندارد. بنابراین، ریشه و اساس هنر آنتونیونی در این فیلم‌ها تغییر دادن ریشه و اساس پیش‌فرض‌ها و انتظارات سنتی ماست که داستان ناامیدی‌ها و آشفتگی‌های‌مان را بدون عیان کردن یک پایان‌بندی قطعی روایت می‌کند.

این فرم هنری را می‌توان پیشروی به‌سوی اختصار و ساده‌سازی نامید و کارکرد

1. Jeane Moreau

www.ketab.ir

آن‌را رهایی از قیود سنتی و تاریخی دانست. قیودی همچون داستان‌هایی که شنیده‌ایم، داستان‌هایی که بر پایه‌ی اصول منطقی و روانشناسانه یا احساسات موروثی، ایده‌های منتقل‌شده از نسلی به نسل بعد و کلیشه‌های تکراری تعریف شده‌اند و آن‌طور که کلودیا در ماجرا می‌گوید: «چیزها آن‌قدر هم که به نظر می‌آید پیچیده نیستند... همه‌چیز به شکلی دردآور ساده شده است.» آنتونیونی هم در مصاحبه‌ی خود با پی‌یر پائولو در سال ۱۹۶۷ اعتراف می‌کند که منطق روایی آثارش بر پایه‌ی ساختارهای مفهومی و ذهنی یا بر پایه‌ی ساختارهای احساسی بنا نشده‌اند: «بعضی‌ها فکر می‌کنند با کدام فیلم می‌سازم. بعضی‌ها هم اعتقاد دارند با قلبم فیلم می‌سازم. آثار من بیش‌تر از آن‌که با قلب یا مغزم بیایند از دلم می‌آیند.»

غریزه یا «بلاغ کلی» انتزاع، تقلیل، طنز و پارودی اشکال مختلف تعرض یا مقاومت در برابر «سر مرسوم» است، یعنی چیزی که قرار است هنر آن باشد. اما این رویکرد به معنای اعمال خط‌کشی مستقیم، یعنی تأثیرگذارترین ابزار برای اعتراض و آزادسازی احساسات و اندیشه‌ی فروخورده نیست. اگرچه آثار آنتونیونی در مقایسه با آثار هنرمندانی همچون هالیس فرمپتن[1]، مایکل اسنو[2] یا اندی وارهول[3] به هیچ وجه تجربه‌گرا نیستند، اما روایت‌پردازی داستان‌های او به سبب همین اندیشه‌ها و احساسات فروخورده به نظر کم‌رنگ، تخت یا به قول رولان بارت[4] به گونه‌ای درهم‌تنیده هستند، تو گویی توان مخاطب برای دسترسی به جنبه‌های گوناگون داستان همیشه منوط به وقوع رویدادی فرامتنی است. به بیان دیگر، ما در زمان تماشای آثار آنتونیونی چیزی یاد می‌گیریم و در نگاه اول این درس همان آمادگی برای از دست دادن چیز دیگری است.

آن‌چه ما از جهان بیگانه‌شده و به انزوا رفته‌ی آثار آنتونیونی می‌آموزیم صرفاً به آن‌چه شخصیت‌ها می‌گویند و می‌کنند خلاصه نمی‌شود، بلکه تصاویر و بافت ترکیبی هر کدام از این آثار که وجه اصلی سینمایی آن‌هاست نیز در این یادگیری سهم

1. Hollis Frampton
2. Michael Snow
3. Andy Warhol
4. Roland Barthe

www.ketab.ir

عمده‌ای دارد. همان‌طور که شصت سال پیش منتقد و نظریه‌پرداز بزرگ موج نو فرانسه الکساندر استروک[1] گفته است: «دشوارترین مسأله‌ی سینما به تصویر کشیدن افکار و اندیشه‌هاست.» شب، ماجرا، کسوف یا دو سه اثر دیگر آنتونیونی نمونه‌های برجسته‌ای هستند که در آن‌ها اندیشه با تصاویر درهم آمیخته‌اند و محصول هنری مستقلی به‌وجود آورده‌اند که می‌توانند به شاهکارهای هنری جهان مدرن پهلو زنند. به بیان دیگر، سینمایی که در میانه‌ی قرن بیستم به بلوغ نسبی خود دست یافت به ما آزادی عمل یا سودمندی کاربردی بیش‌تری نسبت به سایر رشته‌های هنری داده است. زیرا در همان دوران (زمانی که آنتونیونی در اوج بود) قلمروی این آزادی از یک طرف به فیلم‌های ساخته‌شده در انگلستان (آثاری همچون اتاق بالایی (۱۹۵۹)، شنبه شب و یکشنبه صبح (۱۹۶۰) و طعم عسل (۱۹۶۱) می‌رسید که همچنان به قواعد و اصول مرسوم هنر پایبند بودند و صرفاً به خاطر یاغی‌گری‌های موضوعی‌شان برجسته و پراهمیت جلوه می‌کردند و از طرف مقابل، آثار ناب سینمایی آنتونیونی همچون ماجرا، شب و کسوف را در برمی‌گرفتند که اهمیت اصلی‌شان در نوآوری سینمایی و رسیدن به زبان بصری نوینی بود که مخاطب سینما پیش‌تر از آن هرگز چنین تجربه‌ای به دست نیاورده بود.

در میان این دو قطب، فیلم‌های ژان ـ لوک گدار[2] و فرانسوا تروفو[3] قرار داشتند که با ماجراجویی‌های نئواگزیستانسیالیستی‌شان واکنش‌های ناخودآگاه و بدون انگیزه‌پردازی و پرسه‌زنی‌های غیرعادی دوربین که لزوماً جلوه‌ی بصری چشم‌نواز و اجرای قابل قبولی هم نداشتند، خوانشی جدید از سینما ارائه دادند. علاوه بر این دو، ما با چهره‌ای همچون آلن رنه[4] مواجه بودیم که در ظاهر با عناصر زمان همان کاری را می‌کرد که آنتونیونی کرده بود. در کنار این سه کارگردان، اریک رومر[5] هم حضور داشت که فیلم‌های خوش سر و شکل او به‌شدت تحت کنترل نبوغ و هوشمندی‌اش قرار داشتند و تقریباً به گونه‌ای متافیزیک حدود «آن‌چه رخ می‌داد» را محدود

1. Alexander Astruc
2. Jean Luc Godard
3. Francois Truffaut
4. Alain Resnais
5. Eric Rohmer

www.ketab.ir

می‌کردند. از این رو چشم‌اندازهای سینمایی او به پس‌زمینه‌ای خاموش برای جلوه‌گری معنا و مفهوم تبدیل می‌شد (برخلاف فیلم‌های اکشن که چشم‌اندازهای سینمایی خود حکم معنا را دارند). پس از آن‌ها ما برگمان سوئدی را داریم با روایت‌گری شکایت‌آمیزش از ماورا و البته تصاویر تأثیرگذار، آراسته و پالوده که عموماً به انزوا و میرایی انسان می‌پردازند و داستان اصلی‌شان در سرزمین‌های خشن و دورافتاده و در هوای بسیار سرد و گاه طوفانی می‌گذرد. در این میان نباید فدریکو فلینی را فراموش کرد، کسی که اگرچه زندگی شیرین او بیش از حد مورد توجه قرار گرفت، اما در بسیاری از فیلم‌های اولیه‌اش همچون ویتلونی (۱۹۵۳) و استرادا (۱۹۶۳) بیش از آن‌که به کار روایت‌پردازی تکیه کند بیش‌تر مشاهدات عینی را کنار هم قرار می‌داد و به جلوه‌های پرجزء اما شفاف دست می‌یافت و البته هشت و نیم (۱۹۶۳) که به نظر می‌رسد خالق آن سعی کرده در آن مشاهده‌گری صادقانه را با حجمی از خیال‌پردازی توهم‌آمیز درهم آمیزد.

• در سرتاسر قلمروی ساختار و معنایی آنتونیونی و ملالت و کندی ظاهری آن برای گریز از قطعیت‌گرایی، گرایش به این سبک روایت‌پردازی در راستای تبدیل کردن امر مسلم یا همان واقعیت به یک حکایت کوتاه بسط یافته، صرفاً به این جهت پیش می‌رود که آن‌چه بر پرده می‌بینیم زمان به سر گذرانده‌ایم یا در ذهن داریم یا آرزوی رسیدن به آن‌را در دل می‌پروراییم چیز بیش‌تری نیست و ارزش بیش‌تری ندارد.

قرار گرفتن آنتونیونی در کنار فیلم‌سازانی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد (شما می‌توانید نام کارگردان‌هایی همچون کارل تئودور درایر[1]، یاساجیرو اوزو[2] و آثار اخیر روبرتو روسلینی[3] را هم اضافه کنید)، کسانی که تلاش نمی‌کنند داستان‌های جدیدی روایت کنند، بلکه دغدغه‌ی اصلی آن‌ها بر نشان دادن رابطه‌ی میان آگاهی و واقعیت پیرامونی تمرکز دارد، موجب شد شماری از آثار او از جمله ماجرا و به‌ویژه آگراندیسمان (۱۹۶۱) با انتظارات و پیش‌فرض‌های مخاطبین و منتقدان هماهنگ

1. Carl Teodor Dereyer
2. Yasujiro Ozu
3. Roberto Rossellini

www.ketab.ir

نباشد و اتهام حرکت به سمت جریان اصلی فیلم‌سازی مطرح شود.

اما آنتونیونی در آگراندیسمان سعی نکرده است تصویری رئالیستی از لندن ارائه دهد. در نتیجه، اتهام «این چیزی نیست که واقعاً وجود دارد» به کلی بی‌ربط و نادرست است. شخصیت غریبه‌ی فیلم آنتونیونی عامدانه با نگاهی غریبانه به شهر لندن چشم می‌دوزد. از این رو به درکی استراتژیک اما خام‌دستانه و ناپخته می‌رسد و آگاهانه از پیش‌فرض‌های مسلم و فرهیختگی روشنفکرانه فاصله می‌گیرد تا بتواند حرفه‌ی واقعی خود را از سر گیرد. آنتونیونی نیز شخصاً به پرهیز از فرهیختگی روشنفکرانه چه در حوزه‌ی فردی و چه در حوزه‌ی اجتماعی باور داشت، زیرا برای بازنمایی واقعیت و برقراری رابطه میان جهان واقعی و تصویر آن در ذهن تخیل‌محور هنرمند نگاه از بالا به پایین چندان سودمند نخواهد بود.

آگراندیسمان عمدتاً وجهی از جامعه می‌پردازد که جامعه نمی‌تواند آن وجه خود را به درستی درک کند. در این فیلم زندگی فردی و اجتماعی آدم‌ها میان معرفت خودپرستانه، شکایت، واطی، بی‌تفاوتی و علاقمندی شدید و البته واقعیت و خیال در رفت و آمد است. این فیلم درباره‌ی لندن یا عادات جنسی و رفتارهای باب روز انسان‌های مدرن نیست، بلکه رویدادی خیال‌پردازانه را پی می‌گیرد و واکنش قوه‌ی تخیل انسان را نسبت به این مقولات بررسی می‌کند. سکانس محوری فیلم ـ جایی که عکاس (توماس) متوجه وقوع قتلی در یکی از عکس‌هایش می‌شود ـ درون‌مایه‌ی اصلی آن‌را به‌طور کامل اما موجز بیان می‌کند. تنها با یک نمایی (آگراندیسمان) یک بخش کوچک از یک عکس می‌توان به این واقعیت رسید یا همان قتل پنهان از نظرها رسید. از این رو آنتونیونی در آگراندیسمان سعی می‌کند این نکته تأکید کند که تنها با رسیدن به یک شیوه‌ی جدید نگاه‌کردن می‌توان به درکی تازه از آن‌چه می‌بینیم، برسیم. به بیان دیگر، همه‌ی فیلم‌های آنتونیونی سعی می‌کنند شیوه‌ی جدید نگاه‌کردن به مسائل پیچیده‌ی زندگی، تضادها و سرگشتگی‌ها را به ما پیشنهاد دهند و به هیچ عنوان قصد ندارند این آسیب‌ها را مستقیماً به نمایش گذارند.

آشکار است که آنتونیونی باور دارد تنها راه رسیدن به درکی عمیق و جدید از آن‌چه می‌بینیم رسیدن به یک شیوه‌ی نوین نگاه‌کردن ـ به‌ویژه در عالم فیلم و سینما ـ است و این رویکرد را در زندگی روزمره‌ی خود نیز دنبال می‌کند. او درباره‌ی این

www.ketab.ir

موضوع در مصاحبه با پی‌یر بیلارد چنین می‌گوید: «همه‌ی فیلم‌ها همواره یک عنصر خودزندگی‌نامه‌نگارانه در خود دارند. به همین دلیل من هر نما را مطابق با حال و هوای حسی و ذهنی خودم در روز فیلم‌برداری طراحی و اجرا می‌کنم... براساس تجربه‌ای که در آن روز از زندگی داشته‌ام و براساس حسی که محیط پیرامون در من ایجاد کرده است.»

این پایبندی به باورهای نظری و این آمیختگی زندگی شخصی و کاری آنتونیونی را زمانی که در سال ۱۹۷۸ به رم رفتم و با او ملاقات کردم به خوبی احساس کردم. اتاق (شیک) آپارتمان او بیش از آن‌که محیطی آرام برای استراحت باشد، بی‌قراری خردورزانه یک روشنفکر را بازتاب می‌داد. در اتاق فقط یک مبل مخمل جای گرفته بود و کتاب‌ها، عکاسی‌ها و اشیاء قدیمی که این‌طرف و آن‌طرف به چشم می‌خورد. روی یک میز مجسمه‌های کوچک ادوات جنگی عتیقه را دیدم و روی هره‌ی پنجره‌ها اشیاء و اجسام پرشماری که برخی از آن‌ها را برای اولین‌بار بود که می‌دیدم، حتی روی میز قهوه‌خوری شیشه‌ای هم پر از جعبه‌ها، تکه‌های درهم‌شکسته‌ی مجسمه‌ها و البته یک زیرسیگاری بزرگ و چند شیء غیرعادی گذاشته شده بود. از دیوارها چندین تابلوی نقاشی و عکس آویزان بود، از جمله تصویر لیختنشتاین[1] و نیم‌تنه‌ی نشسته بر صندلی راحتی فرانسیس بیکن[2]. علی‌رغم هوای بسیار گرم رم و دغدغه‌های پرشمار آنتونیونی برای پیش‌تولید رمز و راز اوبروالد (۱۹۸۰)، ما سه ساعت باهم صحبت کردیم. او همچون همیشه نرم و بی‌حالت و ضعیف بود، در چشمانی اندوهی جانکاه موج می‌زد و اگرچه وضعیت جسمانی‌اش هیچ نشانی از سن و سالش نداشت (در آن زمان آنتونیونی شصت و شش ساله بود)، قدرت مردانه‌ی ظاهری او با تیک‌های عصبی و حرکت‌های نرم دست و صورتش تلطیف می‌شد. سعی کردم با مزاح و چند لطیفه‌ی کوتاه فضای گفت‌وگو را ملایم‌تر کنم، او نیز با مزاح بیگانه نبود، اما مصرانه تلاش می‌کرد جدی باشد و به سؤالات من با صداقت و جدیت پاسخ دهد.

واضح بود که گفتار رسانه‌ی مورد نظر او نیست. آنتونیونی به هیچ وجه «مرد حرف» نبود، نه فقط به خاطر این‌که واژگان تصویر نیستند، بلکه به این خاطر که

1. Lichtenstein
2. Francis Bacon

www.ketab.ir

هیچ‌یک از کلمات حرکت نمی‌کنند. او نیز معتقد است که وقتی متنی را می‌خوانیم کلمات بی‌حرکتند و این چشم ماست که بر آن‌ها راه می‌رود. چشم دوربین نیز بر واقعیت ثابت راه می‌رود. از این رو فیلم به حرکت درمی‌آید. دوربین حرکت را دنبال می‌کند و در نظر آنتونیونی حرکت یعنی همه‌چیز، حرکت یعنی کنش، یعنی ایجاز، یعنی معنا، یعنی ایده و احساس. یعنی ایده و انگیزه و عمل.

به رسم معمول مجموعه‌ی گفت‌وگو با کارگردان‌ها، مصاحبه‌های این مجلد نیز با کم‌ترین مقدار حذف و ویرایش پرداخت شده‌اند. از این رو ممکن است خواننده با پرسش‌ها و پاسخ‌های تکراری مواجه شود، اما تکرار یک سؤال و اصرار مصاحبه‌کننده بر تکرار یک پاسخ معین می‌تواند بار معنایی زیادی برای خواننده به ارمغان آورد.

بی سی

www.ketab.ir