هژیر داریوش

سینمای آنتونیونی

درفستیوال سینمائی کان سال ۱۹۶۰ ، دریکی ازجلسات نمایش روز یکشنبه، که مثل همهٔ یکشنبه‌های این فستیوال مملو ازجهانگردان است ، فیلمی بنام «حادثه» اثرکارگردانی بنمایش درآمدکه باآنکه چندان جوان نبود ، معهذا شهرتی نداشت .

نمایش این فیلم تماشاگران‌آن بعدازظهر یکشنبه را آنچنان برانگیخت‌که درتاریخ فستیوال کان بی‌سابقه بود . گفتار ، سروصداها و موسیقی دست کم یکساعت آخراین فیلم ، بخاطر نعره‌های اعتراض و دشنام‌داخل سالن اصلا مفهوم نشد .

درپایان این دورهٔ فستیوال ، هیئت داوران کـه شخصیتهای قوی و آشتی ناپذیری از قبیل هنری میلر وژرژسمین راشامل میشد جایزه مخصوص خود را به‌فیلم «حادثه» اهداءکرد اما وقتی‌که کارگردان فیلم میکلانجلوآنتونیونی برای دریافت این جایزه بروی صحنه آمد باز فریادهای ناسزا سالن را پرکرد. گریهٔ آنتونیونی دراین هنگام ، از لحظه‌های‌مشهور تاریخ سینمای جدید است .

ازآن بهار ۱۹۶۰ تا بامروزآنتونیونی ـ که دیگرگمنام نیست ـ موضوع جانبداریهای بیشتر و بیشتر ، تخطئه‌های‌کمتروکمتر بوده است . اما جمعی ازعلاقمندان واقعـی سینما ، خیلی پیش‌ازنمایش «حادثه» درفستیوال کان اورا میشناختند وازاوآثارارزنده‌ئی دیده‌بودند.

میکلانجلوآنتونیونی ـ که امروز ۵۷سال دارد ـکارخود را درسینما بانقد فیلم‌شروع کرد . بعد درمدرسه هنرهای تجربی سینما در رم بتحصیل کارگردانی پرداخت.

پس ازاتمام دورهٔ این مدرسه، آنتونیونی مدت ۹سال کمك کارگردان یافیلمنامه‌نویس آثار دیگران بود . و هفت فیلم‌کوتاه مستند هم ساخت.

ازسال ۱۹۵۰ موفق به‌تهیه فیلمهای طویل شد و تا بامروز این آثار را ساخته است: خاطرات یك عشق ـ شکست خوردگان ـ خانمی بدون گلهای کاملیا ـ رفیقه‌ها ـ فـریاد ـ حادثه ـ شب ـ کسوف ـ صحرای سرخ واگراندیسمان .

این سلسله فیلمها ، صرفنظر ازاینکه در ردیف آثار بسیار گرانبهای سینمای امروز هستند، ضمناً ازعالیترین نمونه‌های یکپارچگی فکری و وحدت بینش هنری و تداوم اصالت اسلوب و روش یك هنرمند فیلم بشمار میروند . دراین بحث ، کوشش نویسنده براینست که این یکپارچگی کم‌نظیرهنری را طی‌یك سلسله فیلم ، که هرکدام مرحله‌ئی ازتحلیل‌زندگی هستند به‌آن نحوکه هنرمند باآن روبرو میشود ، نمایش دهد .

اگر راست است که فیلم «فریاد» ـ این محصول ۱۹۵۷ ـ آغاز اوج هنری آنتونیونی است. میتوانیم برای اجتناب از تطویل کلام ، ازاین مرحله ببعد پا در جای پای هنرمند بگذاریم و با مطالعهٔ چگونگی مضامین و چگونگی عرضه آنها مسیر تحول این هنرمند را طی کنیم .

یکی دوتا از فیلمهائی که مورد این بحث قرارمیگیرند تا بحال درایران نمایش داده نشده‌اند. بقیه راهمه دیده‌ایم، اما شاید کمابیش فراموششان کرده باشیم . پس بجبران فیلمهای ندیده ؛ و برای یادآوری مجدد فیلمهائی که درایران نمایش داده شده است، بی‌مناسبت نیست که خلاصهٔ مضامین این فیلمها ، فهرستوار ، دراینجا آورده شود :

طرح کلی فیلم «فریاد» چنین است: ایرما ، معشوقهٔ آلدو کارگر مکانیك ، به‌او میگوید که دیگر دوستش ندارد . بدنبال این شکست عشقی ، آلدو ده زادگاهش را ترك میکند ، و بجستجوی کار درجائی دیگر، بجستجوی عشقی دیگر ، سرتاسر دره طویل پوراطی میکند. اما سرانجام میفهمد که بدون وجود ایرما زندگی برایش میسر نیست.

به‌دهکدهٔ خودشان برمیگردد ، لیکن ایرما را ، بدون خودش ، راحت و خوشبخت می‌بیند . رهسپار کارخانه‌ای که درآن کارمیکرده میشود . از برج مرتفع آن بالا میرود و (خودکشی یا تصادف) ازبالای برج سقوط میکند ومیمیرد.

فیلم بعدی ، «حادثه» . چنین داستانی دارد : معمار جوانی بنام ساندرو ، باتفاق معشوقه‌اش آنا ، باجمعی ازثروتمندان برای گردش به‌جزیره‌ئی میروند . دراین جزیره آنا (که به دوام احساسات عاشقانه خودش و ساندرو اطمینان ندارد) ناپدید میشود . کوششهای بسیار برای یافتن او به‌نتیجه نمیرسد . اما درگیرجستجو ، بین ساندرو وکلادیا ـ رفیقهٔ آنا ماجرائی عاشقانه بوجود میآید . دیری نمیگذرد که کلادیا معشوق جدیدش را درآغوش یك‌زن هرجائی غافلگیر میکند ، اما سرانجام ، دمسحر ، او را می‌بخشد .

«شب» ، فیلم بعدی ، این طرح داستانی را دارد : نویسنده جوانی بنام جووانی و همسرش لیدیا ، احساس میکنند که پایان دورهٔ عشقی که برای یکدیگر داشته‌اند رسیده است، اماازابراز این حقیقت اجتناب میکنند. بهرصورت، مرگ صمیمی‌ترین دوستشان، توماسوی ادیب ، باعث بروز این بحران مخفی میشود. بعداز گذراندن شبی دریك مهمانی مجلل، در آغاز سحر ، مرد بعنوان یك‌آخرین تلاش سعی میکند که همسرش را دوست بدارد ، امازن بی‌وقفه تکرار میکند که عشق بین آنها برای همیشه پایان یافته است.

طرح کلی فیلم بعدی ، «کسوف» اینست : ویتوریا دخترجوان وتحصیلکرده، ازعاشق نویسنده‌اش ریکاردو که مدتها بااو بوده جدامیشود، چون دیگراورا دوست ندارد. مادر ویتوریا در بورس فعالیت دارد. دراین قلب دنیای صنعت و سرمایه‌داری ، ویتوریا با پیروکه یك‌دلال بورس است آشنا میشود وبا اوماجرای عاشقانه‌ئی آغاز میکند . دریکی‌ازدیدارهای عاشقانه‌شان هردوکما بیش نگران هستند ، با یکدیگر قرار دیدار بعدی را ، بهنگام شب میگذارند ، و ازاینجا فیلم روزرا درروی علائم و مظاهر زندگی امروزی دنبال میکند تا شب میرسد ، اما از عشاق خبری نیست .

داستان فیلم بعدی « صحرای‌سرخ » را میتوان اینطورخلاصه‌کرد : جولیان همسریك مهندس‌الکترونیك ومادر یك پسر خردسال است ـ آنها درناحیه صنعتی راونا زندگی میکنند که پالایشگاههای نفت و رادارها دشتهایش را پوشانده‌است . جولیانا ناراحتی عصبی دارد و حتی دوسال قبل دست به خودکشی زده بوده ـ دوست همسرش ، مهندس‌جوانی بنام‌کورادو ، باو علاقه دارد . هنگامیکه جولیانا بـا یك‌کشتی با علامت قرنطینه ، که در آن امکان وجود طاعون هست ، روبرو میشود ، دچارهراس میگردد و بنزدکورادو میرود ـ کورادوازموقعیت بهره میگیرد و با او همخوابـه میشود . بنظر میرسد جولیانا دنباله‌ئی برای این ماجرای عاشقانه نمیخواهد . آخرین تصاویر فیلم القاء میکنند کـه شاید او به تعادل روحی جدیدی رسیده است .

***

بدنبال هم‌آوردن این‌عناوین (فریاد ـ حادثه ـ شب ـ کسوف وصحرای سرخ) بخودی خود نمایان‌کننده مسیر معینی است وجای تأمل وتعمق باقی میگذارد . واضح است‌که منظور از «فریاد» ـ این‌تك‌کلمه مبهم با طنین‌تمثیلی ـ فریادی‌که واقعاً ایرما در پایان فیلم ازاعماق وجودش میکشد نیست ، بلکه فریاد صامت و جگرخراشی است‌که از هرلحظهٔ زندگی‌یك‌مرد که از زنی‌که دوست دارد محروم است ، نشانی دارد . « حادثه » مسلماً داستان مردی‌است با حوادث فراوان عاشقانه ، اما منظورازاین کلمه علی‌الخصوص حادثه بزرگ جستجوی‌عشق دردنیای امروزاست ، « شب » بخصوص شب عمیق وچاره ناپذیر سوداهای‌خواب‌زده‌آدمهائی است‌که با تنهائی خودشان تنهـا هستند . « کسوف » مبین همه آن توقعات و شرایط زندگی امروزی است‌که اگر خود را دربرابرشان‌آماده نکرده باشیم بین ما واحساساتمان ، بمثابه آخرین دستاویز رستگاریمان ، حائل میشوند ، یا « صحرای سرخ » ، که صحرائی نیست‌که ازاستخوان انسانها انباشته وبه خون انسانها تشنه باشد ، بلکه صرفاً محیطی است‌کـه بدون انسان ، بدون گرمای انسانی ، ارزشی نخواهد داشت .

پس ، چند عنوان‌که بنحو ارادی تمثیلی هستند ، وتشویشها واشتغالات ذهنی واخلاقی هنرمند ، وعلاقه اورا به نیل به « کل» ازطریق تجسم جزء آشکارمیکنند .

حالا اگر منحنی‌های درامی این آثار را باهم مقایسه‌کنیم ، به نتایج کمابیش یکسانی میرسیم !

در هر فیلم یك « اتفاق » ، یك « زمان قوی » وجود داردکه باعث بروز یك بحران میشود : در «فریاد» ایرما از مرگ شوهرش مطلع میشود و از ازدواج با آلدو سربازمیزند در « حادثه » آنا ناپدید میشود یعنی بـدون شك خودش را میکشد ، در « شب » جووانی و لیدیا بملاقات دوستشان توماسو میروندکه تا چند ساعت دیگر خواهد مرد ومیداندکه‌خواهد مرد ، در «کسوف» پیرمرد مفلوکی اتومبیل پیرو را میدزدد و درتصادفی میمیرد ، و ویتوریا می‌بیندکه پیرو فقط بمیزان خسارتی‌که به اتومبیل وارد شده میاندیشد ، در «صحرای‌سرخ» پرچم‌زرد قرنطینه‌برفراز کشتی‌ای‌که احتمالاحامل‌ملوانان‌طاعون‌زده است‌باعث‌دگرگونیهای روحی جدیدی درجولیانا میشود .

در همهٔ این موارد عنصرمحرکه درام « مرگ » است . درهمهٔ این‌موارد ، این‌عنصر

محرکه زندگی احساسی وتعادل‌فکری قهرمانان داستان را مختل میکند. در «فریاد»،مرگ شوهر ایرما باعث جدائی اوازآلدو میشود ، و به این ترتیب‌آلدو به‌کشف ابعاد فاجعه‌انگیز عشقش نائل میگردد . در « حادثه » فقدان‌آنا مبین ضعف عشق ساندرو است ، و نه فقط ضعف او درعشقش برای آنا ، بلکه بطورکلی در طاقتی‌که برای تحمل احساسات عمیق وریشه‌دار انسانی‌دارد. در «شب» مرگ توماسو، عاشق دلخسته ومحروم لیدیا، باعث میشودکه این زن سرانجام پردهٔ ریای‌یکنواخت زندگی‌روزمره راکناربزند و با حقیقت ، یعنی‌باشکست‌عشقش روبرو شود .

پس ، درآغاز؛ یك اتفاق ـ بعد ؛ تحول‌آرام یك بحران ، بدون هیچ‌آنکدوت، بدون هیچ جهش ناگهانی ، وبدون هیچ مایهٔ درامی فرعی واضافی .

بحرانی‌که درطول یك « سفر » به شکل‌قطعی‌خودش خواهد رسید: سفرآلدو دردرهٔ‌پو درجستجوی یك سقف ، در جستجوی یك شنل ، وبالاخره در جستجوی عشقی غیر ممکن با زنی بجز ایرما ـ سفر ساندرو کلادیا در سیسیل ، نه چندان بدنبال آنا ، بلکه بیشتر بدنبال خودشان ، بدنبال اثبات امکانات اخلاقی و روانی عشقی‌که برای یکدیگر دارند ، سفرلیدیا درکوچه‌های میلان ، برای‌گریز از گذشته وکشف زمان حاضر، برای یکی شدن با نمایش عامیانه زندگی روزمره‌کوچه وخیابان ودر « صحرای سرخ » راه‌پیمائی‌های طولانی‌جولیانا در این صحرای صنعت در جستجوی یك تعادل جدید روحی ، و یا سفری‌که‌کورادو در فکر می‌پروراند ، میخواهد بـا گروهی کارگر به آمریکای جنوبی برود و در آنجا کارخانه‌ای راه بیندازد .

این سفرها بیدلیل نیستند .آدمهای آنتونیونی فطرتاً مسافرینی بی‌بار و چمدانند، از حقایق تلخ دیروز میگریزند ، تا شاید فقط حقایق تلخ فردا را تعقیب‌کنند . این‌گریزواین تعقیب ناشی ازدومشخصه اخلاقی ثابت آنهاست ؛ هوشمندی، وبی‌عزمی.

این آدمها همه‌کمابیش آگاه وعمیق ، « میدانند » : آلـدو زود میفهمدکه هیچ زنی هرگز زخم ایرمارا دراو معالجه نخواهدکرد. ساندرو برضعف اخلاقیش، و ناپایداری افکار وافعالش ، واقف است . لیدیا ، وحتی جووانی ، اگرچه ازشکست عشقشان گفتگو نمیکنند ، اما دربارهٔ آنان شبهه‌ای ندارند . ویتوریا و پیرو از همان آغاز میدانندکه ماجرایشان‌کاملا موقتی‌خواهد بود ،کورادومیداندکه هرگز به‌آمریکای جنوبی نخواهد رفت ، واگرهم برود هیچ مسئله‌ئی حل‌نمیشود ، چون مسئله دروجود خود اوست .

هیچیك‌ازاین‌آدمها نمیکوشندکه برای مدتی‌دراز ، راه‌حل‌بحران زندگیش‌رادردروغ وریا پیداکنند . اماهمه این آدمها در هرحال بیشتر مفعولند تا فاعل ، بیشتر تماشاگر درام زندگیشان هستند تا بازیگرآن ـ این سیاحتهای طولانی معرف نه فقط تردید آنها ، بلکه همچنین‌ناتوانی‌آنهادریافتن‌راه‌حل‌زندگیشان‌دروجود خودشان‌است . این‌آدمها هرگزحاضر نیستندکه دریك‌آئینه با خودشان روبروشوند ، یا برزخمهایشان صبورانه مرهم‌بگذارند ، یا با فروتنی بکوشندکه براساس ویرانه‌های گذشته، سعادت‌های‌کوچك‌آینده را برپاکنند .

اما آدمهای آنتونیونی ، که‌گفتیم در عین هشیاری مردمی بی‌اراده‌اند ، ضمناً با بلند پروازی جبلیشان ، سعادت کامل و وبزرگ را حق مشروعشان میدانند .

ازتضادهائی که تعادل زندگیشان را بهم میزند ، یکی از مهمترینشان فاصله‌ئی است که همیشه بین عطش آنها برای نیل به مطلق ، وحقارت نتایج ماجراهایشان وجود دارد .

این سفرها ، گذشته از تحول آدمها و بحرانی که مشوششان میکند ، فاقد هرنوع مایهٔ درامی دیگر است ، اما بهرصورت. درسرتاسر آنها «برخورد»هائی بوجود میایندکه یاچون آئینه منعکس کنندهٔ این تحول‌هستند ، یا مظهر و معرف آن میشوند ، ویا پیشرفت سریعترش را موجب میگردند .

درهمهٔ این فیلمها ، برخی از برخوردها شکل انگیزه های شهوانی‌ای بخودمیگیرند که درآدمها باعث ایجاد امیال یا افکار تازه‌ئی میشوند . در «فریاد» آلدو برسر هرگذری زنان جدیدی می‌یابد . در «حادثه» کلودیا مجبور است منتظر بماند تاعشق‌ورزی ساندرو و آنا تمام شود ، یامجبور است شاهدهم‌آغوشی یك پسرك اشرافی با رفیقهٔ سبکسرش باشد ، و بالاخره دراواخر کار، دریك‌شهر سیسیلی ، توسط مردمی احاطه میشودکه هوس ومحرومیت جنسی از سراپایشان می‌بارد . در «شب» جووانی دائماً تحت تحریك شهوانی قرار دارد: در بیمارستانی که توماسو درآن میمیرد یك دخترك نمنومان باو حمله میکند . و درمهمانی‌شبانه زنان ثروتمند بی‌وقفه باحرکات شهوانی باو نزدیك میشوند.

در «کسوف» از تمثیل‌های جنسی یا «سمبولیزم فالیك» استفاده فراوان شده واشیائی که حامل این معنی خاص سمبولیك هستند درسرتاسر فیلم احساس و هیجـان جنسی انباشته ویتوریا را القاء میکنند . در «صحرای سرخ» ، برخورد جولیانا با جلدان ترك ، بخصوص بکمك چندکلامی که میگوید ، بشکلی ذهنی حالت یك مواجهه شهوانی می‌یابد.

گاهی شهوت وخشونت بنحو متجانسی درهم میآمیزند . در «فریاد» آلدو ، همان شبی که ایرما ترکش کرده ، تب‌آلوده دربسترش میغلطد تا سرانجام سروصدای دیوانـه وار یك مسابقه بوکس ازخواب‌بیدارش کند و به‌نزد معشوقه سابقش آلدیا بفرستد . در «حادثه»ظهور دخترك فاحشه‌ئی که سرانجام باساندروهمخوابه خواهد شد درمیانهٔ یك جنجال‌خیابانی‌صورت میگیرد. در«شب» لیدیا به ولگردانی‌برمیخوردکه یکدیگررا به‌قصدکشت میزنند، وبعد یکی از این ولگردان بدنبال اومیافتد . در «صحرای سرخ» کورادو به‌جبر جولیانا را وادار به تمکین میکند.

این انگیزه‌های شهوانی غالبا به لحنی انتقادی عرضه میشوند ، و از ورای‌آنهالذت درشکل حیوانیش ، تاآنوقت‌که بایك حرکت فکری و قلبی آمیخته نشده محکوم میگردد . آدمهای آنتونیونی حتی‌گاهی این نوع‌لذت را رد میکنند ، واین باز از تضادهای چشم‌گیر در این موجودات است‌که گاهی از ارضاء سهل تمنیات حیوانیشان چشم مـی‌پوشند بی‌آنکه بتوانند به ارضاء عمیق‌تر یا منیع‌تری برسند.

چنین تضادی درزمینهٔ زندگی حرفه‌ای آدمهای آنتونیونی هم وجود دارد :

آلدو از اینکه شغل ثابت و پرمسئولیتش را درکارخانه از دست داده پشیمان است .

ساندرو ازاینکه استعدادش را بعنوان یك معمار هنرمند بـه گروهی ثروتمند فروخته متاثر است ، وجووانی نویسنده برسرهمین ورطه‌که ساندرو درآن سریده قرار دارد وتردید میکند. پیروسرشار ازهمین تردیددرباره شغلی‌است‌که بهرحال انتخاب‌کرده . در «صحرای

سرخ» کورادوی مهندس ، که طبیعة باید جزئی از دنیای صنعتی باشد ، نسبت به ایـن دنیا احساس نفرت‌میکند. این‌آدمها باتلخی به زندگی نگاه میکنند . چراکه ازآن‌زیاد میطلبند. بلند پروازند ، و سرخورده ، و ناراضی...

درسیاحتهایشان ، قهرمانان آنتونیونی نه‌فقط باآدمها ، بلکه با اماکنی هم‌که باوضع آنها تجانس دارند یا درتضادند ، یعنی باچشم اندازهائی‌کـه مبین حالات روحی هستند نیز برخورد میکنند. بین‌آنها و دکور روابطی برقرار میشودکه نه‌فقط نقشی بلکه بخصوص‌روانی است . بسیاری از مقلدین‌آنتونیونی درفیلمهای خودشان بخصوص سعی درایجاد همین‌ارتباط روانی بین دکور وپرسوناژ داشته‌اند ، زیرا نمیدانندکه شدت احساسی غریب فیلمهای اودر لحظاتی‌که هیچ اتفاقی نمیافتد ناشی ازهمین رابطه است : آلدوکه با دخترش درمیان ردیف طویل درختان پائیززده و سربریده قدم میزند ، یا انزوایش را درکلبه‌های‌محقری‌که‌طغیان پوتهدید میکند پنهان میسازد.

ساندرو و کلادیا که عشق مشکلشان را دریك جزیره خلوت ـ در لابلای صخره‌های هراس‌آور ـ کشف میکنند ، یابه سعادت زودگذرشان‌درآن دهکده مرگ‌زده سیسیلی‌میرسند یا لیدیا ، که نومیدی وجودش‌را درمیلان جدید گردش میدهد ، لیدیاکه هیکل نحیفش‌مقهور حجمهای عظیم شیشه و سیمانی است‌که با اشکال هندسی خشن‌شان بخوبی معرف خلوتگاه عشقهای امروزند ؛ ویا جولیاناکه دراین محیط صنعتی‌که خود را باخاصه‌هایش وفق نـداده زندگی میکند ، و میهراسد ، دراین محیط‌که علی‌رغم‌همه رنگها هنوز سفید است ، وعلی‌رغم همه تاسیسات عظیم سربفلك‌کشیده هنوز خالی است.

این اماکن ، این‌مناظر ، ازفیلم‌به‌فیلم تغییر میکنند . اما مشخصه همیشگی‌آنهااینست که درهرحال تنهائی چاره ناپذیرآدمها را مؤکد میکند . بدنبال چشم اندازهای خاکستری وکدر و باران‌زده دره‌فقیرپو در «فریاد» بدنبال چشم‌اندازهای مجلل معماری های جاودانی در زیرتابش‌کورکننده خورشید در «حادثه» آنتونیونی در «شب» و «کسوف» شکلهای‌عظیم و خشك و هیاهوی بی‌وقفه شهر ، و در «صحرای سرخ» چشم‌انداز کارخانه و اشیاء مصنوع را عرضه میکند ، این دکورهای جدید بهتر و بلیغ‌تر ازسابق مسئله عدم انطباق بین‌زندگی احساسی و اخلاقی مردم امروز از یکطرف ، و زندگی اجتماعی و پیشرفتهای علمی‌شان رااز طرف‌دیگر، متجلی میکند،ومیدانیم‌که این‌یکی ازتم‌های‌همیشگی‌آنتونیونی‌است آسانسورها، موشك‌ها، هلیکوپترها، رادارهاکمترین اثری در دردعشق‌ـ مرض عشق ـ نداشته‌اند. اینشتین میگفت: «قدرت زنجیرگسسته‌اتم همه‌چیز‌ـ بجز طرز اندیشه ما را ـ تغییر داده.» آنتونیونی دراین‌جمله به «طرز اندیشه .... » ، «طرز رنج» راهم اضافه میکند.

اهمیت فراوان مضامین آثارآنتونیونی ، و تأکیدی‌که دراین‌گفتار تا بحال در مورد تشریح‌آنهاشده ، نباید باعث شودکه مااهمیت این کارگردان را ، بعنوان هنرمندی که سهم بسیار بزرگی در گسترش امکانات بیان سینمائی، درایجاد یك زبان غنی‌تر برای این‌هنر ، داشته فراموش‌کنیم . حقیقت‌آنکه‌آنتونیونی ازهمان فیلمهای اولیه با همه سنتها و مشخصات سینمای قراردادی به مخالفت پرداخت .

تحولات بی‌وقفه استتیستیك او درچندفیلم باعث پیدایش یك سبك بیان کاملا نو ومشخصی شدکه هیچ شباهتی به‌قواعد داستانگوئی ودراماتورژی سینمای متعارفی (که ارثیه تآتر روان‌شناسی است) نداشت، وبرعکس، به تحولات ادبی مدرن از قبیل «رومان جدید» متمایل بود.

به‌این ترتیب، مهمترین مشخصه بیانی فیلمهائی از قبیل «فریاد»، «حادثه» ، «شب» و «کسوف» اینست که‌این آثار بکمك «زمان‌های مرده»ئی که‌ازنظر قواعد دراماتورژیك سینمای سنتی شامل هیچ اتفاق مربوط به‌ماجراهای اصلی آدمهای فیلم نیستند ، نه‌فقط اعمال و رفتار خارجی آنها بلکه روحیات و مایه‌های وجودشان را توصیف میکنند. این «زمان‌های مرده» بمثابه‌نوعی تامل درمسیر زندگی (که ابعاد زمانی واقعیتش‌راکما بیش حفظ میکند) بکارمیروند تاپدیده‌های آنرا درشدت وعمق احساسی‌حقیقتش نشان بدهند . درچنین سینمائی غرض‌اصلی آنست که آدمها ، درمقابل یکرشته حوادثی که خودشان انتخاب نکرده‌اند ، از راه حالاتی که نه فقط در موقع وقوع حـادثه بلکه همینطور مدتی بعد از آن اختیار میکنند خودشانرا بشناسانند. به‌این ترتیب : طبیعی است که دراین سینما ، ژست‌ها، هرچقدر کوچك باشند ، و کلمات ، هرچقدر در وهله اول بی‌اهمیت تلقی شوند، باید باتأکید واصرار فراوان بنمایش درآیند تا ازاین راه بتوان بدنبال اکتشافات روحی واخلاقی در زندگی درونی آدمها رفت، ومنجمله با همه ابهام‌هائیکه دراین زندگی درونی وجود دارد روبرو شد.

نگارش سینمائی آنتونیونی‌برای پرورش این‌شیوه ، درآغاز، یعنی از زمان اولین‌فیلم بنام داستان یك عشق براساس حرکات کمابیش پیچیده دوربین درطی نماهای طولانی قرار داشت. اما ازفیلم «کسوف» ببعد، ماشاهد استفاده بیشتروبیشتر ازمونتاژ ، یا بعبارت دیگر، «قطع» تصویرهستیم، وهمراه با این‌تحول می‌بینیم‌که «زمانهای مرده» اگرچه ازبین‌نرفته‌اند اما حالت عامدانه‌تر، خواسته شده‌تری دارند.

بسیاری معتقدند که‌آنتونیونی‌یك «فرمالیست»است. اگراین کلمه بمفهوم هنرمندی‌باشد که درآثارش محتوی را فدای شکل میکند واضح است که چنین تعریفی در مورد آنتونیونی صادق نیست . حتی اگربگوئیم‌که او فرم را درخدمت بیان مقاصد و محتوی اثرش میگذارد توضیحی‌که درشأن این هنرمند نیست بدست داده‌ایم.

بیان درست درست اینست که فرم درآثار آنتونیونی همان مقصود ، همان معنی وهمان محتوی است. اما کلمه «فرمالیست» در بررسی‌های سطحی فقط بخاطر زیبائی فراوان شکل پردازیهای آنتونیونی ، که همیشه بر دو عنصر اصلی‌آدم و محیط متکی است عنوان میشود .

طبیعی است که نوع‌زیبائی‌بصری‌آثارآنتونیونی ازفیلم‌به‌فیلم به‌تفاوت میکند، مثلا، چه تضادیست بین زیبائی پنهان وغم زده تصاویر و اماکن «فریاد» ، تازیبائی دائمی وآرام وبسا شکوه تصاویر و اماکن «حـادثه» تـا تصاویر «شب» ،که حکایت از دنیائی میکندکه بجـای آرامش بدنبال‌تجمل ولذت میرود، ودرآن همه شکلها، همه اماکن ومعماریها، ازنوعی‌تصنع زیبا ، زیبائی یك زمان معین وموقتی سرشارند.

دراین فیلم «شب» دوربین آنتونیونی بیشتر از آثار سابق به آدمها نزدیك میشود . بدن‌ها، سینه‌ها ، چهره‌ها، نه بخاطر یك اراده استتیك بی‌بها ، بلکه بخـاطر ایجاد روابط

لازم فضائی باچیزها وآدمها، درکادرها جا میگیرند، ساکن میشوند یـا می‌جنبند . نگاه‌ها که همدیگررا جستجو میکنند ، بهم میآویزند ، یا ازهم میگریزند دراینجا اهمیتی بیشتر از همه فیلمهای قبلی آنتونیونی دارند . درلحظات مواجهه آدمهـا ، دلیل وجودی این یا آن صحنه در دکوپاژ آنتونیونی نه رد وبدل کردن جملات دیالوگ، بلکه لزوم تماشای نگاهی که این پرسوناژ به‌آن پرسوناژ میافکند .

« کسوف » ، باز یك نمونهٔ عالی از اهمیت پرداخت تصویری در فیلمهای آنتونیونی است . میدانیم که دراین فیلم عشق پیرو و ویتوریا از همان آغاز مایه‌هائی از تردید و یأس دارد .

ترکیب تصاویر همه‌جا شاهد این تردید و یأس است . در اولین برخورد ایندو، ستون بزرگ بورس بینشان قرارمیگیرد و از یکدیگر جدایشان میکند . این‌جدائی روحی‌وجبری همچنان در سرتاسرفیلم از طریق ترکیبات تصویری ترجمه میشود . گاهی پرده‌ئی‌آنهارا از هم جدا میکند ، گاهی یك‌آباژور ، گاهی نوار باریك و ساده‌ئی درعمق تصویر ، وگاهی‌فقط عمق تصویر ، مثل تمام صحنه‌هـای داخلی که در آنها یك لحظه پنجره‌ئی رو بدنیای خارج باز میشود ، دنیائی که برای عشق ایندو مایه‌هائی از تهدید ، ازتقدیرشوم همراه دارد .

هفت دقیقهٔ آخر « کسوف » که متأسفانه هنگام نمایش این فیلم در ایران توسط تاجر واردکننده فیلـم بکلی حذف شد ، امروزه از قطعـات مشهور سینمـای جدید است : پیرو و ویتوریا قرارملاقات بعدی‌را میگذارند . دوربین ویتوریارا که درخیابان‌بلاتکلیف راه میرود تعقیب میکند ، وسپس‌جهت‌نگاه اورا میگیرد وویتوریا ازکادر خارج‌میشود . انبوه شاخه‌های درختان را می‌بینیم ، و بعد یك سری نماهای مختلف از خیابان ، چراغها ، خط‌کشی‌ها ، عمارت‌ها ، عناوین روزنامه‌ها ، و در یك‌کلام « علامت » ها ، میآیند تا شب میرسد . فقط با این ایجاد آتمسفر وبـا این تجربه بی‌سابقه درآن ، آنتونیونی القاء میکندکه عشاق دیگر باهم نخواهند بود .

گفتنی است کـه تا قبل از « صحرای سرخ » ، این قسمت نهـائی « کسوف » بحساب اعتراف به یك بدبینی بی‌ابهام گذاشته میشد . قبول داشتیم که این‌قطعه ؛ از نظر آنتونیونی، مبین تشخیص قطعی شکست انسان دربرابر شرایط دنیای امروز است . اما امروز، « صحرای سرخ » معانی این قسمت را روشن‌تر میکند ، « علامت »هـارا میگیرد و میگستراند و به ما این احساس را میدهدکه در برابردنیائی قراردارایم که هم بروی بیم وهم بروی‌امید بازاست دنیائی خنثی ، و هنوز بکر ، و البته قابل زندگی صحرائی که ... صحراست ، اما بسته به اینکه‌کی در آن زندگی میکند ، میتواند به جنبش درآید ، زنده باشد ، خون انسان‌درآن جریان داشته باشد .

شك نیست کـه « صحرای سرخ » فیلمی در بارهٔ دنیای صنعتی است ، اما بخصوص بر زیبائی دنیای صنعتی تکیه میکند . زیبائی‌تسلط بشربرماده ، زیبائی مصنوع ، وزیبائی‌خطوط منظم و موازی و حجمهای هندسی ـ امـا برعکس آنچه ممکن است در وهله اول بنظر بیاید تاروپود این فیلم را نه این مشخصه‌های صرفاً استتیك و فاقد حرارت انسانی ، بلکه‌کیفیات خالص حسی محسوس وملموسی مثل سرما ، سروصدا ورنك تشکیل میدهند .

« صحرای سرخ » هم مثل بقیه آثار آنتونیونی ، فقط شهادتی بریك نگاه شخصی‌است اما نگاهی‌کـه دیگر بدبین خوانده نمیشود زیراکه افق خالی‌ئی را می‌بیندکه هنوز تا وقت باقی است باید ازمردم انباشته شود ، صحرائی را می‌بیندکه با طپش قلب انسان زندگی‌کند اطاقهای خالی‌ئی را می‌بیند که بـاید مبله شوند ، و دیوارهـای سفیدی را کـه باید رنگ بگیرند .

در اینجا ، در تأکید فراوانی‌که در این فیلم برمنظره میشود ، بیاد بیاوریم‌که چطور ترکیب تصویری هرنما ، در دشت یـا خانه یاکارخانه ، درآغاز ناقص و زشت است ، و فقط هنگامیکه پرسوناژ قدم به داخل‌کادر میگذارد پروکامل وزیبا میشود .

با « صحرای سرخ » آنتونیونی ،که مانند همیشه مسائل زندگی معنوی را در دنیای امروز مطرح میکند ، بما میگویدکه دنیا هنوز جـای زیستن است ، و مهمتر آنکه ما هنوز میتوانیم امکاناتی دراختیار بگیریم تا این زیستن «حرفه» نباشد .

***

دراین گفتاردرنمایش‌تداوم تمها وشیوه‌ها ؛ ویکپارچگی بینش وبیان هنری‌آنتونیونی اصرار شد . این بنده تصور میکند کـه این اصرار بجاست ، چراکه بریك موردکم‌نظیر در سینمای امروز انگشت میگذارد .

اما نباید ناگفته بماندکه این تداوم ، ببهای جدائی و بریدن قطعی از همه سنت‌های سینمای ایتالیا ، وبخصوص نهضت پرافتخار نئورئالیست بدست‌آمد .

نئورئالیزم‌که شامل همه مشخصه‌هائی بودکـه از ورای استعدادهـای متفاوت یا نبوغ خلاقانش ، این مکتب را درصدر سینمای اروپا قرارداد وبعنوان پیشقراول این سینما معرفی کرد، بنظرآنتونیونی می‌بایست دچارتغییرات وتحولات لازم شود، واین‌درست درزمانی‌بوده که برای همه روشنفکران ایتالیائی میزان اطاعت فیلمها از شیوه‌ها و سنت‌ها و فنومنولوژی این مکتب تنها معیار ارزیابی بشمارمیرفت .

آنتونیونی خیلی زود لزوم گذشتن ازتمها ، فرمها و فرمول‌های بیانی که دیگر غیر کافی ، کهنه وبی تأثیر بودند حس‌کرد، وبه این نتیجه رسیدکه مثلا ماجرای مردی‌که دو-چرخه‌اش را میدزدند وبه‌این ترتیب‌کارش را از دست میدهد ، دیگر نمیتواند با سپری شدن سریع سالهای بعدازجنگ همچنان نمایشی مفید یالازم باشد، بلکه زمان آن‌رسیده‌است‌که‌در زندگی درونی‌این مرد تجسسات وتحلیلات روانشناسی‌بعمل‌آید. ازاین گذشته، آنتونیونی، که‌پایبند مذهب نیست ، نمی‌توانست نسبت به روحیهٔ ترحم انگیز واحساساتی و بدون عکس-العمل جنبه‌های کاتولیك سینمای نئورئالیست، که درآن همه ایده‌آل‌ها و انساندوستی‌ها سست ومبهم وتصنعی وآغشته به مایه‌های سانتی مانتالیزم هستند ، نظر مساعد داشته باشد.

شك نیست‌که بدون این جدائی، آنتونیونی‌نمی‌توانست در راه تحول هنری بعدیش‌قدم بردارد؛ چه، سینمای نئورئالیست با هرنوع دستکاری حقیقت جلوی دوربین، و با هر نوع دخالت فیلمساز در مادهٔ فیلم شدنی بشدت مخالفت می کرد. روسلینی میگفت:« همه چیز در جلوی دوربین هست دیگر چرا دستکاریشان کنیم.» وویسکونتی، کارگردان نئورئالیست‌آن زمان ، باآنکه درگیر و سوسهٔ غرور اشرافی ، از تب ساختن فیلمهائی سرشار از استتیك

باروك میسوخت، معهذا محافظه‌کارانه جریان روزرا تعقیب میکرد.

درچنین احوالی، آنتونیونی یك‌تنه ازسینمای نئورئالیست دورشد، وبرپایهٔ داستانهائی که برافکار واحساس پرسوناژهابیشتر ازحقایق صرفاًاقتصادی واجتماعی محیط دور وبرشان تأکید میکرد، به تجسسات فنی واستتیك دامنه‌داری پرداخت که‌فیلمساز رابه دخالت هر چه بیشتر درطرزدید دوربین ودر خود ماده فیلم شدنی‌ملزم می‌کرد. طولی‌نکشید که استیلیزا- سیون آنتونیونی درست در نقطهٔ مقابل مستند اجتماعی نئورئالیست قرار گرفت . وبا اینحال برای‌نئورئالیست‌ها فیلمهای انتونیونی(خیلی بیشتر ازآثار بعدی ویسکونتی؛ بعنوان مثال) قابل قبول جلوه‌کرد. چراکه این استیلیزاسیون، که دردست هنرمندی دیگر میتوانست آثار اورا به‌آسانی بسوی تجرید سوق دهد، درفیلمهای‌آنتونیونی هیچوقت مانع از مشاهده‌وتجسم دقیق وواقعی‌محیط‌ها، ومنجمله ابراز عقیده‌دربارهٔ‌جنبه‌ها وقشرهای مختلف اجتماع‌ایتالیائی نشده و این باز از شگفتی‌های کار آنتونیونی است که حتی در اوج استیلیزاسیون[۲]، تماس فوری و قطعیش را با حقیقت زندگی روزمره ، با حقایق اجتماعی ، ازدست نمیدهد.

☆ ☆ ☆

باید این گفتار رابست، وحال آنکه وقتی پای آنتونیونی در میان باشد بحث پایانی ندارد. پس برای اختتام‌کلام میگوئیم‌که: سینماگران خوب فراوان هستند اماغالب آنهاهر بارشخصیتی تازه دارند، ودرهراثر به‌مایه‌های جدید وشیوه‌های جدید توجه میکنند، وخلاصه آنکه نان را بنرخ روز میخورند. در میان این‌سینماگران، بسیارند آنهائی که بیان بسیار قوی وبلیغ ولطیف هم دارند . اما مسلم‌آنکه این هنرمندان هرگز به‌عمق احساس آدمی مثل آنتونیونی دست پیدا نمیکنند، آدمی‌که شاید جز حقیقت‌های‌کوچك نشناسد ، اما بهر حال جز بازگو کردن بی وقفه این حقیقت‌ها رسالت دیگری برای خودش قائل نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی