

آنتونیونی پیش از طاعون

از سلسله بحث‌های «جهانی شدن ارزش‌ها»

نوشته‌ء عبدی کلانتری

یکی از مهمترین هنرمندان مدرنیست جهان چند روز پیش درگذشت اما آیا می‌توان انتظار داشت در کشوری که نزدیک به سی سال تهاجم به فرهنگ مدرن، پیش‌شرط‌های فهم مدرنیسم در هنر را نابود کرده، اهمیت آثار میکالانجلو آنتونیونی فهمیده شود؟ گشتالت مدرنیسم، یا بستر معنایی درک انواع مدرنیسم، همان تجربه‌ء زیسته‌ء فرهنگ کازموپالیتن شهری است. «کازموپالیتن»، به معنی جهان‌شهر است اما معادل «جهان‌شهری» در فارسی بی‌معنی است اگر منشاء غربی یا اروپایی این مفهوم را نادیده بگیریم. در عصر مدرن، هرآنچه جهان‌شمول و جهان‌شهر می‌شود، در وهله‌ء اول هویت غربی دارد؛ از جمله همه‌ء «ایسم»‌های هنری. مدرنیسم‌ها (و پسامدرنیسم‌ها) انواعی از آگاهی و حساسیت‌اند که مثل هر نوع ساختار احساسی و آگاهی خاص مربوط به آن، در متن یک تجربه‌ء زیسته‌ء معین و یک بستر معنایی مشخص به وجود می‌آیند. اگر این متن و این بستر، به هر دلیلی وجود نداشته باشند یا با زور و تجاوز، از تجربه‌ء یک نسل حذف شده باشند، آنگاه ما فقط با «ادای» مدرنیسم (و پسامدرنیسم) روبرو هستیم؛ مثل اطوار شامپانزه‌ای در سیرک که حرکاتی را تقلید می‌کند بدون آنکه معنای آنها را بفهمد.

این نکته جالب است که چگونه سلیقه‌ها و ذائقه‌های بصری یا زیباشناختی ما، دریچه‌هایی هستند که به روحيات و شخصیت مان باز می‌شوند. اگر با دنیای میکالانجلو آنتونیونی زندگی کرده باشید، آن اندازه که او را از زمره کسانی بدانید که جهان‌حسی و عاطفی شما را متأثر کرده و حتا شکل داده‌اند، آنگاه، به احتمال زیاد، از نسل روشنفکران ایرانی بالای چهل سالی هستید که آنتونیونی را در دوره‌ء کوتاه مدرنیسم در ایران پیش از انقلاب اسلامی کشف کرده‌اید، و تصاویر و حالاتی از فیلم‌های او برای همیشه در ذهن تان حک شده‌اند. شاید یک نمای میانی از مونیکا ویتی یا ژان مورو، سیاه و سفید، با پسزمینه‌ای که «خنثا» است، یک دیوار بی‌رنگ، یک ستون، کناره‌ء یک ساختمان، امتداد یک جاده، حاشیه‌ء یک خیابان، و مهمتر از هر چیز، بیان «بی‌حالت»، بی‌تفاوت، بی‌احساس، و سرد چهره‌ء زیبای این دو.

اگر با «لحظه‌ها»ی آنتونیونی زندگی کرده باشید، آنچه به یاد می‌آورید، نه تنها سکوت، بلکه «لمس» سکوت است. هم سکوت و هم سکون: عمق، طول زمانی، و بافت سکوت‌هایی را که زمانی در تجربه زیسته خود داشته‌اید. حتا در مواقع نادری که در فیلم‌های او صدا و فریاد فضا را پر کرده، مثل سکانس‌های بازار بورس در فیلم «کسوف» (L'Eclisse - ۱۹۶۲) جایی که آلن دلون در میان جمعیت، از این سو به آن سو می‌دود و فریاد می‌کشد؛ یا کنسرت راک در ابتدای فیلم «آگراندیسمان» (Blow Up - ۱۹۶۶)، این هیاهو تنها راه را باز می‌کند برای خلاء ای که از پی می‌آید. خلاء ای که بازتر و گسترده‌تر می‌شود، در جهانی که به تدریج صامت‌تر و بی‌معنی‌تر به نظر می‌رسد. سکوتی که می‌تواند آستن مرگ در یک پارک جنگلی در لندن باشد، مکانی که در آن، تا دقایقی طولانی، فقط صدای حرکت آرام برگ‌ها شنیده می‌شود و صدای کلیک یک دوربین؛ دوربینی که بدون آگاهی صاحب‌اش، مرگی را ضبط کرده است.

من فیلم «کسوف» را طی سالها چند نوبت دیده‌ام: در دبیرستان، در سالهای دانشکده در ایران (دهه پنجاه شمسی)، در میانه دهه ۱۹۸۰ میلادی در نیویورک، و بالاخره همین چند هفته پیش در کنار عزیزترین عزیزی که دارد تازه جهان آنتونیونی را کشف می‌کند. در هر نوبت، ده دقیقه پایانی این فیلم مرا از پا در آورده است! این که این سکانس معروف، هنوز همان تأثیری را می‌گذارد که در دهه‌های پیش می‌گذاشت، ناشی از چیست؟ چه چیز در تک‌تک نماهای این سکانس ده دقیقه‌ای وجود دارد که آن را جاودانی کرده، سکانسی که آنتونیونی، در یک بدعت بی‌سابقه در تاریخ سینما، حضور شخصیت‌هایش را از قصه حذف می‌کند تا «حضور» یا «غیبت» چیزی عمیق‌تر و انسانی‌تر را یادآور شود؟

سکوت‌ها و مکث‌های آنتونیونی

در تاریخ سینما، استایلیست‌های بصری که زبان سینما را گسترش داده‌اند یا عوض کرده‌اند، تعدادشان زیاد نیست. لیست فیلمسازان بزرگ، فهرستی طولانی را می‌سازد اما تعداد بدعت‌گذارانی که گرامر سینما را متحول کرده‌اند به بیست-سی نفر نمی‌رسد. گریفیت، آیزنشتاین، اوزو، میزوگوشی، فورد، هیچکاک، ولز، برسون، گودار، میکلوش یانچو، دیوید لینچ و چند تن دیگر. آنتونیونی، هم در گرامر داستانگویی (قواعد روایت، تداوم زمانی، مونتاژ، شخصیت‌پردازی) بدعت‌گذار بوده است و هم در ترکیب نماها (کامپوزیشن).

سینمای آنتونیونی، سینمای آن چیزی است که روی نمی دهد، سینمای رخ نداده ها و به زبان نیامده ها! گرامر سینمای داستانی به عنوان یک فورم بیانی، در وهله اول بر اساس حرکت (آکسیون)، صدا (دیالوگ و موسیقی) و مهمتر از هر چیز طرح داستانی دراماتیک شکل گرفته است. تخفیف، یا کنار گذاشتن همه این عناصر، به معنی تجدید نظر بنیادی در فورم بیانی، یا در حقیقت اختراع دوباره زبان سینما است.

تا پیش از آنتونیونی، هرگز «ملانکولی» بصری نشده بود: آن سودازدگی غمبار درونی و بی صدا که نشانه هایش در ظاهر پیدا نیست. این حالت را می توان بدون بُعد زمان در عکاسی و بدون عنصر تصویر در موسیقی آتونال به وجود آورد، اما در سینمای داستانی کاری دشوار است. سینما بدون عنصر «دراما»، بیننده را کسل و بی علاقه می کند. هنر آنتونیونی، هنر انتزاعی (آبستره) نیست اما از لحاظ تأثیر حسی، به همان معنی در سینما بدعت گذار است که شوئن برگ و و برن در موسیقی بودند.

آنتونیونی عناصر دراماتیک طرح داستانی (پلات) را حذف می کند و در عوض بر چیزهایی درنگ می کند که میانبرده ها یا «ناواقع» های دراما هستند. حذف دراما و پلات پررنگ، به معنی آن است که داستان «جلو نمی رود»! داستان آنتونیونی وار، همان لحظه های درنگ و مکث است. اگر گره یا معمایی در جایی از قصه او باشد - مثل ناپدید شدن آنا در فیلم «ماجرا» (L'Avventura - 1959) یا، در فیلم «آگراندیسمان»، بزرگ کردن مرحله به مرحله یک سلسله عکس «معمولی» تا جایی که یک جسد را پدیدار می کنند - این ها به مثابه «معما»، هرگز «حل» نمی شوند. داستان هرگز به پایان نمی رسد، البته اگر شروعی در کار بوده باشد!



پرسه زدن - بدون هدف

«مکث» در کار آنتونیونی به معنی درنگ یا توقف موقتی میان دو حرکت نیست. مکث در کار آنتونیونی، خود آکسیون و بخش اصلی روایت است. در نماهای ثابت یا نسبتاً ثابت، کامپوزیشن یا ترکیب هنرما، و

در واقع هرسانتی متر مربع پرده سینما، حائز اهمیت است. در نماهای متحرک (با تقطیع یا بدون تقطیع)، حرکت کاراکتر، غالب اوقات، «بی هدف» صورت می گیرد. اسم این کار را بگذاریم «پرسه زدن». ما در حضور یک عمل آرکی تایی مدرن هستیم که در سینمای داستانی به تصویر کشیدن اش ریسک زیادی طلب می کند. پرسه زدن، در زمینه ای شهری و مدرن – در فضای معماری مدرن – روی می دهد. معماری در پسزمینه هر فیلم آنتونیونی همان اهمیتی را دارد که حرکت بازیگران. درست در این فضا است که «نظاره کردن بی هدف» و بدون علاقه خاص، معنی پیدا می کند.

برای آنکه شما یک «خیابانگرد بی هدف» باشید به نظاره شهر مدرن – همان چیزی که والتر بینامین «فلانر» می خواند – باید محیط مدرن شهری را هم دم دست داشته باشید. در فیلم «شب» (La Notte - ۱۹۶۰)، وقتی ژان مورو ساعت ها بی هدف در خیابانهای میلان پرسه می زند، یا وقتی در فیلم «کسوف» مونیکا ویتی تمام روز، در سکوت، در رم می چرخد و بی هدف به اتوموبیل ها و آدمها و آسمان نگاه می کند، آنچه حس زیباشناختی و اثر عاطفی فیلم محسوب می شود، تماماً متکی است بر تجربه مشابه ما به عنوان بیننده از همین محیط شهری مدرن. وقتی این فضا، این معماری، این رهگذران، این مغازه ها و پیاده روها، از ما گرفته شود و در عوض، دود و جمعیت و ته ریش و چاقچور سیاه بر ترک موتورسیکلت، جای آنها را بگیرد، دیگر آنتونیونی معنی اش را از دست می دهد! و همین نکته ما را باز می گرداند به آنچه در ابتدا گفتیم؛ اینکه درک ساختار احساس و آگاهی متبلور در یک اثر مدرنیستی، متضمن داشتن تجربه زیسته مشابهی از سوی بیننده است.



برای آنتونیونی، اهمیت گوشه ای از یک دیوار، یا یک ستون، یا نمای ثابتی از گردن یا چهره مونیکا ویتی، چندان تفاوتی با یکدیگر ندارند. همه، جلوی لنز کارگردان، به نحوی «شیء گونه» نگریسته می شوند. آنتونیونی همواره خودش را از «عواطف و احساسات» کاراکترها، و «انگیزه های روانی» آنها، جدا می کند، تا چشم دوربین اش، اشیا و انسانها را همچون موضوعات زیباشناسانه یکسان ثبت کند. دوربین او،

دوربین درنگ است، حتا زمانی که بازیگر از کادر دوربین خارج شده؛ درنگ دوربین آنتونیونی بر جای خالی مانده، برای فهمیدن موقعیتی که ناظرش هستیم، گاه مهمتر از دنبال کردن حرکت کاراکتر است. از همین رو او تقطیع قراردادی را از گرامر زبان فیلم اش حذف می کند.

حساسیت های مدرن

برقراری ارتباط با فورم بیانی و حساسیت های زیباشناختی آنتونیونی، هم چنان که گفته شد، نیازمند تجربه‌ء زیسته معینی است. در اینجا باید از اصطلاحات کلیشه ای و مهمل شده ای مثل «بیگانگی»، «پوچی»، و «زندگی انسان مدرن» پرهیز کرد (برای فهمیدن یک هنرمند، هرگز به انسیکلوپدی، مثلاً به ویکی پدیا، مراجعه نکنید، وگرنه عبارات بلاهت آمیز و دستمالی شده از زبان تان نخواهد افتاد - مثل «پازولینی شاعر سینما» یا «عدم امکان ارتباط در زندگی انسان مدرن» یا خود «انسان مدرن»! در ضمن، در مقام یک منتقد نیز، هرگز «معلومات عمومی» به خورد خواننده ندهید!).

بخشی از نسل روشنفکران شهری ایران، این بخت را داشت تا آنتونیونی را در زمان خود، در دوره کوتاه مدرنیسم و آوانگارد در ایران (۱۳۴۵-۱۳۵۷)، کشف کند و بلافاصله بازتاب آن را هم در زندگی شبه بورژوازی خودش ببیند و تجربه کند. زمانی، آندرو ساریس به شوخی نوشت سبک انتزاعی آنتونیونی، به ویژه در «کسوف» و «شب»، باعث شده که او طبقه متوسط و طبقه محروم را کنار بگذارد و بچسبد به پولدارهای بیکاری که به اندازه کافی وقت برای شکنجه کردن یکدیگر دارند. کاراکترهای مونیکاویتی، ژان مورو، سارامایلز، و ونسا ردگریو (در پنج فیلم ماجرا، کسوف، شب، صحرای سرخ، و آگراندیسمان) برای منتقدان چپ، مظهر «کسالت زندگی زن بورژوا» بودند. شکی نیست که آنتونیونی یک فیلمساز «بورژوا» است. (آنتونیونی در چند اثر زیبای مستند و فیلم «فریاد» - ایل گریدو ۱۹۵۷ - فیلمسازی با حساسیت کاملاً پرولتری یا ثئورالیستی است. او در دوران کار نویسندگی و نقد فیلم، مارکسیست بود و بعدها از لحاظ ایدئولوژیک، احتمالاً تا پایان عمر، سوسیالیست باقی ماند.) «بورژوا» بودن آنتونیونی، مثل «آریستوکرات» بودن لوکینو ویسکونتی فقط اشاره به ادراک زیباشناختی آنها دارد؛ هر دو آنها از لحاظ روشنفکری ضد نظام بودند. ویسکونتی با پشتوانه آریستوکراتیک اش، مارکسیست هم بود. آنتونیونی نیز در فیلم «زابریسکی پوینت» (۱۹۶۹) به نحوی شخصی، در همدردی با جنبش دانشجویی آمریکا، یک آنارشیکست است.

آنچه آنتونیونی را «بورژوا» می‌کند، استه‌تیک مدرنیستی او است. همراهی با دنیای مُد، زنان و مردان زیبا و خوش لباس، معماری شهری مدرن، اتوموبیل‌ها و ویلاهای دلربا، و فریبنده‌گیِ تخدیرکننده‌های شب! در جامعه‌ای که زنان را به زور درون کیسه‌های گشاد و سرپوش، قالب بندی می‌کنند تا آنکه به آنها اجازه‌ی تحرک شهری دهند، زیباشناسی آنتونیونی را هرگز نمی‌توان فهمید. زیباشناسی مدرنیستی را نمی‌توان فهمید وقتی که منظره در و دیوار با تصاویر عظیمی از عمامه و ریش، گلوی انسان را می‌فشارد و فضای محله‌های شهر آمیخته‌ای است از دود گازوئیل، و اصوات قاری و مؤذن.

مدرنیسم یک فرهنگ، نه تنها در هنرها بلکه به میزان زیادی در مُد و طراحی (لباس، خانه، شهر)، پوسترها و دیوارکوب‌های تجاری و علائم و نشانه‌های شهری تجلی می‌کند. کشور ما نزدیک به سی سال است که خود را از لذت بصری مدرنیسم در محیط زیست عمومی و شهری محروم کرده است؛ مدرنیسمی که در ساختار احساسی اش، تأثیر اروتیسیسم بصری جای ویژه‌ای دارد. این نکته را با عطف توجه به یکی از تم‌های آنتونیونی که اینجا نام اش را «اروتیسیسم سرد» می‌گذاریم، توضیح می‌دهیم.

اروتیسیسم سرد

این پرسش می‌تواند در ذهن بیننده‌ی فیلم‌های آنتونیونی شکل بگیرد که، در این آثار، که سه چهار دهه از ساختن شان می‌گذرد، چطور دور ایستادنِ عاطفیِ آنتونیونی از شخصیت‌هایش، و حس سردی که با آن زن‌های فیلمش را در کنار اشیا و اجزاء معماری نشان می‌دهد، همزمان و به طرز متناقضی، می‌تواند همچنان «سکسی» بماند. کار آنتونیونی در مقایسه با بونوئل و برگمان، که فیلمسازهای «محتوا» و از لحاظ بصری متعارف‌تر اند، جاذبه‌ی سکسی بیشتری دارد. چرا؟

اگر نمای صورت بی‌حالت مونیکا ویتی، با آن نگاه سرد، انحنای ملایم بینی، و لب‌های فریبنده، همان چیزی باشد که شما از سکسی بودن درک می‌کنید، دیگر تمام پستی بلندی‌های سوفیا، جینالولو، کلادیا، و ب‌ب، برای شما علی‌السویه می‌شود! می‌توان حدس زد که این توهّم یا تصور زیبایی آریستوکراتیک ثریا بود تا آنتونیونی بپذیرد فیلمی نیمه‌مستند و کمی طنزآمیز راجع به این زن بسازد، نه وابستگی او به خاندان سلطنتی ایران (اگر حافظه درست یاری دهد، ثریا در فیلم ظاهر هم نمی‌شد یا فقط در یک نمای دور دیده می‌شد: اپیزود «پریفازیونه» در فیلم «سه‌چهره»). این همان جاذبه‌ای است که در نمای درشت گاربو، دیتریش، و گاه در اینگرید برگمان می‌بینیم. این دوران دیگری از تاریخچه‌ی فرهنگی مدرنیسم در سینما است که اروتیسیسم بیشتر در چهره و نگاهها، حالت دورگه‌ی صدا، همه در نوعی نورپردازی

اکسپرسیونیستی، بروز می کرد، نه در برهنگی. مونیکا ویتی، ژان مورو، یا دلفین سیریگ، به خاطر «بدن» شان نبود که دلفریب بودند. از این لحاظ، شخصیت های آنتونیونی «سرد» بودند و در عین حال زیبا و اروتیک.



بدعت های آنتونیونی در «ماجرا» و «کسوف» بر کار بسیاری از فیلمسازان معاصر بی تأثیر نبود. مثلاً بر کارهای سینمایی کسانی چون آلن رب گریه، آلن رنه، مارگریت دوراس، جوزف لوزی (در «مادستی بلیز»)، کارهای اولیه پولانسکی، و سالها بعد، نیکلاس روگ - صحنه همخوابگی سوزان ساراندن و کاترین دونوو را در «گرسنگی» (Hunger) به یاد بیاورید، یا اروتیسیسم سرد ترزا راسل در کنار آرت گارفانکل در فیلم «وقت نامساعد» (Bad Timing) - یا فیلم های آرام و بی تحرک جیم جارموش و حتا آثار یکی از درخشان ترین استایلیست های کنونی، وانگ کاروای.

اما آنتونیونی، با همه سردی اش، بدون برهنگی نیز قابل تصور نیست. در فیلم کسوف، مونیکا ویتی با ریتم آفریقایی، نیمه برهنه می رقصد. مهمانی شبانه «شب» پسزمینه ای اروتیک دارد. دره مرگ در «زابریسکی پوینت» صحنه یک عشق بازی جمعی (اورجی) است و نیز صحنه عشقبازی مارک و داریای برهنه. در

«آگران‌دیسمان»، به فاصله کوتاهی از نمایش اروتیسیسم سرد، بازیگوشی دو پریچه تازه بالغ می‌آید. در سکانس نخست، ونساردگریو تنها با یک دامن و یک دستمال گردن، تا کمر برهنه است و همچون سنگ نفوذ ناپذیر؛ در سکانس دیگر، دیوید همینگز و دو پریچه در یک اورجی مصنوعی، لباس‌ها را بر تن یکدیگر پاره می‌کنند. (یکی از پریچه‌ها، جین بیرکین، بعدها از مسیر نیمه پورنوگرافیک سرژ گینزبورگ و روژه وادیم گذر کرد و به دنیای اروتیسیسم سرد رسید! کاترین دونو، جین فاندا، بریژیت باردو، و ربه کا دمورنی هم از طریق روژه وادیم همین مسیر را رفتند.) و البته، فصل فراموش نشدنی عکس گرفتن از مدل نیمه برهنه، در ابتدای فیلم «آگران‌دیسمان» نیز شایان ذکر است. در این فصل، دوربین فلیک دیوید همینگز، کوریوگرافی صحنه، و کامپوزیشن هنرمای آن، یکی از سکسی‌ترین سکانس‌های تاریخ سینما را می‌سازد.



اینها بودند عناصر زیباشناسی مدرنیستی هنرمند بزرگی که درک آثارش – همچون بسیاری از تجارب زیباشناختی دیگر در عرصه‌های فیلم، موسیقی، رقص، و سایر هنرهای بصری – از نسل جوان ایرانی دریغ شد. . مدرنیسم تنها در زمینه تجربه زیسته جامعه باز و آزاد شهری قابل درک است، نه در پستوی خانه شهروندی ترسخورده که دزدانه یک ویدئوی قاچاق را نگاه می‌کند. ///

ویراستار متن: شیدا دَیانی