پنجره عقبی

گودرز مهربان

درباره فیلم «امریکایی»

در تقابل با سرنوشت

«هیچ تنهایی بالاتر از تنهایی یک سامورایی نیست، شاید تنهایی یک ببر در جنگلی بزرگ.»

نوشته ابتدایی فیلم سامورایی به نقل از کتاب بوشیدو

«امریکایی» ساخته آنتونی کوربین اقتباسی از داستانِ «یک جنتلمن بسیار منزوی» به قلم مارتین بوث است. آثار مارتین بوث از دنیای سینما به دور نبوده‌اند. او خود چندین فیلمنامه و طرح برای سریال‌های تلویزیونی نوشته است و چند داستان دیگر او هم به فیلم درآمده‌اند. اگر «امریکایی» را اقتباسی وفادارانه به اثر او بدانیم بی‌گمان نمی‌توان از تاثیر «سامورایی» ژان پی‌یر ملویل بر این داستان و فیلم چشم پوشید. ژان پی‌یر ملویل تبحری یکه و والا در پروراندن و باورپذیری ایده‌های کاراکترها و فضاهای حاکم بر آثارش داشته و چه‌بسا با اغراق و افراط در ایده‌پردازی‌ها آنها را به نمونه‌هایی پرت و آزاردهنده در این ژانر تبدیل می‌کرد و این مهم شامل حال اقتباس‌گرانِ آثار او هم می‌شود. «امریکایی» در قیاس با آثار دیگری که از این فیلم الهام گرفته‌اند جایگاه متفاوتی را به خود اختصاص می‌دهد. اثر کوربین مانند «لئون» ساخته لوک بسون فیلمی اکشن و سرشار از مایه‌های دراماتیک هالیوودی نیست و مانند «گوست داگ: سلوک سامورایی» جیم جارموش ساختاری هجوآلود و پست مدرن را بنا نکرده است.

آنتونی کوربین به جف کاستلو وفادار می‌ماند و در نهایت کاراکتری را که جرج کلونی ارائه می‌هد با آن افکار و سلوک آشناست. عزلت‌نشین، وفادار به فرامین و یک حرفه‌ای کامل در انجام کار پیش رو و عاداتی چون دیگر شخصیت‌هایی اینچنین، مانند پرنده کاستلو و گل لئون و کبوتران گوست داگ او نیز دلمشغولی‌ای دارد، به پروانه‌ها علاقه‌مند است. تاتوی بدنش و کتابی که می‌خواند این امر را تایید می‌کند. و در آخر دغدغه و پاشنه آشیلی به نام عشق که جزء تفکیک‌ناپذیر این کاراکتر است. جک/ادوارد در شهری دیگر با مشتری‌اش دیدار می‌کند، مانند اکثر ملاقات‌هایی اینچنین با نشان روزنامه‌ای و صحبتی تلگرافی، سفارش ساخت اسلحه‌ای را از ماتیلد زن جوان هم‌مسلک خود می‌گیرد. صحبت آنها تنها به برد و مشخصات اسلحه خلاصه می‌شود. در واقع کار اصلی او ساخت سلاح‌های خاص برای مقاصد به‌خصوص است. افرادی مشکوک در شهر حضور دارند؛ آرامش نسبی‌اش را از دست می‌دهد. او مکانیکی خودآموخته است و در این کار مهارتی بی‌مانند دارد. اسلحه را آماده تحویل می‌گیرد و برای آن با مواد بازیافت صداخفه‌کن می‌سازد. شخصی دیگر در زندگی‌اش وارد می‌شود؛ کلارا روسپی است. شک‌اش به یقین تبدیل می‌شود وقتی کافه‌چی پیغامی را به او می‌دهد که حاوی بریده‌ای از روزنامه‌ای است که خبر قتل سه نفر را در سوئد چاپ کرده است. او دیگر مهره‌ای سوخته به حساب می‌آید. ماتیلد برای امتحان اسلحه با او به پیک‌نیکی ساختگی می‌رود. جک تحت تاثیر مهارت او در استفاده از اسلحه قرار می‌گیرد. آن دو شمایلی هستند از یک تیپ مشخص و با افکاری مشابه. هر دو در کار خود خبره و دارای علایقی یکسانند. آنها با دیدن پروانه‌ای زیبا به وجد می‌آیند و در برابر این حس مقاومت می‌کنند. فراتر رفتن از ارتباطات کاری دور از سلوک و مرام آنهاست. او در شبی با مهاجمان روبه‌رو می‌شود و از پس آنها بر می‌آید. کابوس و اضطراب بر او مستولی می‌شود و خود را به پدر بِندِتو و کلارا نزدیک‌تر می‌کند؛ به کلارا دل می‌بازد. در ابتدای رابطه‌اش با پدر روحانی موعظه‌های او را کاملاً ردشده می‌دانست اما اینجا هم دچار تردید می‌شود. او به پدر بِندِتو می‌گوید «پدر، فکر نمی‌کنم خدا هیچ علاقه‌ای به من، «امثال من» داشته باشه». این برای کسی در جایگاه او یعنی پایان کار اما می‌خواهد چون ادیپ شهریارِ سوفوکل از تقدیر فرار کند اما دست سرنوشت داستان او را از پیش مقدر کرده است. فیلمبرداری فوق‌العاده مارتین روهه با کلوزآپ‌های به موقعش تصویری از ژرف‌ترین احساسات و حماسه روحی جک/ادوارد ارائه می‌دهد. کار او من را به یاد جمله جان فورد در جواب فیلمبردارش می‌اندازد که از او پرسیده بود در صحرا از چه چیز باید فیلم بگیریم، گفته بود: «چه چیزی را می‌توانیم فیلمبرداری کنیم؟ جذاب‌ترین و هیجان‌انگیزترین چیزی که در تمام جهان وجود دارد: «چهره انسان را»».* و موسیقی زیبای هربرت گرونه‌میر با آن تم‌های آشنا به خوبی در خدمت فیلم است. اینها نمونه‌ای از نقاط قوت فیلم هستند. آنتونی کوربین که فیلمسازی هلندی است در «امریکایی» بر پایه جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی الگوهای کارگردانان بزرگ اروپایی اثری ماندگار را خلق کرده است. در زمانه‌ای که پرده سینماها را آثاری تشکیل می‌دهند که با آخرین تکنولوژی روز و با صرف سنگین‌ترین هزینه‌ها ساخته می‌شوند، دیدن فیلمی چون «امریکایی» که به قواعد کلاسیک سینما وفادار مانده، جای بسی خوشحالی است.

***گشت‌وگذاری با مارتین اسکورسیزی در سینمای امریکا- ترجمه مازیار اسلامی**

آیینه

علی غبیشاوی

نگاهی به فیلم «آغاز» ساخته «کریستوفر نولان»

در ستایش ژوکر

ذوق‌زدگی دیوانه‌وار برای فیلمی که هنوز به سنگ محک تاریخ نخورده و تنها دو سه ماه از اکرانش گذشته همانقدر سست و بی‌اساس است که راندنش به چوب سطحی و کم‌معنا بودن. برج عاج‌نشینانی که کمترین واکنش‌شان از شنیدن نام هالیوود اَخْ و پیف کردن است و بازی در فیلم آغاز (Inception) با ایده خواب‌بینی را تهی از سیالیت و ابهام رازآلوده آثار «آلن رنه»، «کریس مارکر»، «آندری تارکوفسکی» و حتی «دیوید لینچ» می‌دانند، همان‌اندازه در قضاوت خود بی‌انصافند که تین‌ایجرهای جَوْزده خوره IMDB، که این آخرین ساخته کریستوفر نولان را جزء بهترین و بی‌نقص‌ترین‌های تاریخ سینما می‌خوانند. آغاز اما ساخته تحسین‌برانگیزی است که با طراحی فیلمنامه‌ای موزائیکی و بهره‌گیری از بالاترین استانداردهای تکنیکی، ایده مرکزی جسورانه و نبوغ‌آسایش را به‌گونه‌ای میان پیچیدگی‌های زمان و مکان بسط می‌دهد که مخاطب عادی هم بیش از دو ساعت پابه‌پای قهرمانان قصه از دالان‌های تو در توی رویاها و کابوس‌ها می‌گذرد و هیچ‌گاه ارتباطش با قصه قطع نمی‌شود و این مهم‌ترین امتیاز این اثر در مقایسه با آثار آن فیلمسازانِ از دماغ فیل‌افتاده اروپایی و سینه‌چاکان سوپرروشن‌فکران‌شان است که اعتقاد دارند هر فیلم پرطرفداری حتماً ایرادی دارد که این اندازه مورد توجه قرار گرفته است. آغاز با زبان و بیانی ساده از کنار نزاع‌های نظری کم‌نتیجه خاص‌پسندی یا عام‌فهمی می‌گذرد و قصه‌اش را در سطحی از قوام‌یافتگی و انسجام تعریف می‌کند که آن همه سکانس پرکشاکش و انفجار و تیراندازی و مشت و لگد نه‌تنها هیچ بیننده‌ای را گیج نمی‌کند بلکه با وجود آن پایان نیمچه‌باز نیز هر کسی می‌تواند به شناخت نسبتاً دقیق و کاملی از کلیت اثر دست یابد و این استراتژی‌ها و طراحی‌های غافلگیرانه همان بازی لذت‌بخشی است که نولان- از نخستین فیلمش- با مخاطبانش دنبال می‌کند؛ اتهامی که بورخس هم از آن مبرا نبود و انگ قابل تحلیل بودن کارهایش به بازی‌های ذهنی و زبانی تا مدت‌ها گریبانگیرش بود. مضامین و درونمایه‌های روانشناسانه عرصه مناسبی برای قصه‌پردازی‌های سینمایی بوده و هست. شاهد آن انبوه فیلم‌هایی هستند که در طول تاریخ سینما با این مایه‌ها ساخته شده‌اند. تحلیل‌های اندیشمندانی چون فروید، یونگ و لاکان از ساز و کارهای روان انسان و اصرار و انکارهایشان راجع به ضمیر ناخودآگاه فردی یا جمعی و کهن‌الگوهای اقوام مختلف، همیشه بحث‌های جذابی بوده‌اند که روی مرز لغزنده و باریک میان افسانه و شبه‌علم حرکت کرده‌اند. این تاویل‌پذیری و عدم قطعیت و ظرفیت بالایش برای درام‌پردازی هیچ‌گاه از چشمان تیزبین فیلمسازان هوشمند تاریخ سینما مخفی نبوده است. حالا فیلمساز نسبتاً جوان انگلیسی تریلری علمی- تخیلی، فانتزی و عاشقانه(!)، درباره موضوعی پرمناقشه در روانشناسی- خواب شفاف و امکان خودآگاهی و هدایت رویاها- ساخته که بنیادی‌ترین پرسش‌های بشر درباره خویشتن و هستی‌شناسی را به چالش می‌کشد. ایده عجیب و غریب فیلم مبنی بر امکان رخنه کردن به رویاهای دیگران و ربودن اسرار ذهن‌شان هنگام خواب دیدن آنقدر جذاب و تاثیرگذار و چندلایه پرداخت می‌شود که می‌توان همه آثار تحسین‌شده پیش از این نولان را دستگرمی تمرینی برای آغاز دانست. اگر سرقت گروهی، اکشن، تعلیق و التهاب را الگوهایی قابل سرمایه‌گذاری و امتحان‌پس‌داده نزد مخاطب بدانیم، در آغاز با اثری مواجه می‌شویم که این مولفه‌ها را در کنار ایده مرکزی روانشناسانه خود در چند سطح پیش می‌برد و هر سطح نیز جذابیت و اکشن متفاوت و مستقلی دارد. چنین اثری به عنوان جهانی خودبسنده، قواعد و قوانین خاص خودش را می‌سازد و از حداکثر قابلیت‌های دراماتیکی این قوانین نیز استفاده می‌کند. مثلاً طبق داستان اگر شخصی درون خواب خود بمیرد از خواب بیدار می‌شود و یک لایه در واقعیت بالاتر می‌رود، اما اگر درون خواب شخصی دیگر باشد و نتواند به دلایلی بیدار شود، یک لایه فرو می‌رود و ذهنش تقریباً در حالتی برزخ‌گونه قرار می‌گیرد و گذشته خود را از لایه بالاتر فراموش می‌کند. مهم‌تر از همه اینکه گذر زمان در هر لایه پایین‌تر به طور تصاعدی افزایش می‌یابد. کریستوفر نولان در فیلم پیشینش «شوالیه تاریکی»، شخصیت «ژوکر»ی خلق کرده بود که حتی در شیطان‌صفتی‌اش نیز بامزه بود (سکانس منفجر کردن بیمارستان و آن لباس‌هاس زنانه‌ای که به تن هیث لجر زار می‌زد را به یاد آورید) و نقشه‌های خرابکارانه و از سر پلیدی‌اش ردخور نداشتند. پشت آغاز گویی همان روح بامزه و شیطانی ژوکر پنهان است که موضوع فیلم را به منزله استعاره‌ای از کل پدیده سینما و کارکردش بر اذهان‌مان قرار می‌دهد. فیلم‌های خوب (همچون زمان/ رویاها که در لایه‌های عمیق‌تر بسط می‌یابد) ما را پیر می‌کنند.

چهره هفته: میکل آنجلو آنتونیونی

لازم نیست از فیلم‌هایش لذت ببرید

فیلم‌های آنتونیونی پیش از هر چیز به لحاظ تصویری و قاب‌بندی زیباست. او که با ماجرا خیلی زود بر فراز سینمای جهان درخشید و راه هو شدن در فستیوال کن تا بردن جایزه را تنها در یک دوره و با همین فیلم «ماجرا» طی کرد تصمیم گرفت سینمای خود در این فیلم را هم در ورای یک باریک‌بینی سمبلیسم بنا نهد، و هم چیزی ورای فرم‌های پذیرفته‌شده و به اصطلاح منطقی در سینما، همچون دیالوگ‌ها و ژانر. در «ماجرا»، سکوت و نبود آنا به شکلی رادیکال روایت فیلم را از حالت درک عادی خارج می‌کند و آن را ورای هر گونه متن سمبلیک معناداری می‌برد. قاب‌بندی و لانگ‌شات‌های زیبا، تصویر تنهایی و بیهودگی انسان مدرن که به آنتونیونی و نگاهش به جهان نسبت داده‌اند، همه در این فیلم وجود دارد، اما آنچه این فیلم را عالی کرده ورای این همه است؛ شیوه‌ای بدیع در روایت با بهره‌جویی از غیبت کاراکتر. چه بسا آن تصویر تنهایی و شرایط بغرنج انسان مدرن بیشتر برازنده شب و کسوف باشد، هر چند در این فیلم نیز نشانه‌هایی دارد. آنتونیونی بعد از مدتی این‌گونه القا می‌کند که ناپدید شدن آنا به حاشیه رفته و آنچه اهمیت دارد رابطه سندرو و کلودیاست. سایر کاراکترها نیز نه آنقدرها کمکی به قوام روایت فیلم کرده‌اند و نه موجب کاهش حس خسته‌کنندگی فیلم، برای بسیاری که فیلم‌های آنتونیونی را خسته‌کننده می‌دانند، شده، این شاید یکی از نقاط ضعف این فیلم بزرگ باشد؛ فیلمی که در کنار تمجیدهای فراوان، نظرات جالبی نیز پیرامونش گفته‌اند. جایی کسی درباره ماجرا گفته بود که نه‌تنها در این فیلم بلکه در اغلب آثار آنتونیونی به سختی می‌توان چیزی ارزشمند پیدا نکرد، اما آن طرف سکه نیز سختی به پایان رساندن فیلم‌هاست که غالباً در یک نوبت محقق نمی‌شود. یا مثلاً در جایی خوانده بودم که «دیدن فیلم‌های آنتونیونی مانند خوراندن سبزیجات به کودکان است. لازم نیست شما از آن لذت ببرید، اما شما را غنی می‌کند.» با این حال ماجرا فیلمی است که ارزش بارها دیده شدن را داشته و دارد و برای اولین بار سخت می‌توان به پیچیدگی‌های فیلم واقف شد.

«ماجرا» چهل ساله شد

ماجرای زنی که آنجا نبود

کامران معتمدی

«ماجرا» ی آنتونیونی به عنوان یکی از شاهکارهای تاریخ سینما و یکی از فیلم‌هایی که زبان جدید روایت را در سینما ابداع کرد، همیشه مطرح بوده است. اما همیشه از خودم پرسیده‌ام که چرا این فیلم یک شاهکار است؟ ماجرا فیلمی زیباست و در عین حال خیلی‌ها را خسته می‌کند. پرسش اصلی در ماجرا چیست؟ اینکه آنا گم شده؟ سختی رابطه زن و مرد؟ مساله انسان مدرن در برقراری رابطه؟ خیانت؟ بی‌مهری مردان؟ یا نه، چالشی دیگر مطرح است؟

به نظرم فیلم از حداقل سه لایه تشکیل شده. لایه اول ماجرای گم شدن آنا و جست‌وجوی اوست. در این لایه تم فیلم شاید حتی بسیار سطحی است و معمولی‌ترین فیلم‌های جاده‌ای و تعقیب وگریز نیز از این فیلم جذاب‌تر می‌نمایند.

لایه دوم که بیشتر به آن پرداخته شده و نمونه وطنی‌اش «درباره الی» است، فراموش کردنِ ناپدید شدن آنا و ایجاد روابط و افکار و بعضاً قضاوت‌هایی در مورد فرد ناپدیدشده است. در این لایه نیز فیلم به نظرم چندان جذاب نیست و یک بار دیدن برایش کافی است.

اما صحنه‌ها و سکانس‌هایی در فیلم هست که لایه‌ای دیگر به فیلم اضافه می‌کند و حداقل من، ماجرا را این‌گونه دوست دارم. به نظرم آنتونیونی در نهایت ظرافت و استادی فیلمی زنانه ساخته است؛ یکی از اولین نمونه فیلم‌های فمینیستی که هرچند تم آن قوام یافته و یکپارچه است، اما در خلال لایه‌های رویی پنهان شده است. بروز این ویژگی در آن بستر تاریخی محور فیلم ماجراست که شور فیلمسازی آنتونیونی در این لایه را بیش از همه متبلور می‌کند.

محرک تمامی اتفاقات فیلم از ناپدید شدن یک زن آغاز می‌شود و دغدغه‌ها و تنهایی زنانه تا انتها وجود دارد. فیلم تا پیش از ناپدید شدن آنا صحنه‌هایی جسته گریخته از آدم‌ها و اتفاقاتی است که در ادامه نیز چندان سرانجامی نداشته و تاثیرگذار نیستند، هر چند موجب تعلیق در روایت، پیچیدگی و پوشیدگی تم اصلی فیلم می‌شود.

در ماجرا هر چند دلیل گم شدن یا به عبارت بهتر ناپدید شدن آنا مشخص نمی‌شود اما بررسی دلایل این ناپدید شدن در تحلیل و دیدن ادامه فیلم بسیار راهگشا خواهد بود. می‌توان حدس زد که مجموعه عوامل مختلف دست به دست هم می‌دهند. رهایی از دیگری اولین چالش آناست. اما او تنها از این دو فرار نمی‌کند، آنا نیز همچون ایتالیای دهه ۶۰ در حال پوست انداختن است. جایی به آنتونیونی گفته بودند که ماجرا کماکان وامدار نئورئالیسم است و او جواب داده بود، بله، اما دوچرخه ندارد! آنا در جایی از ازدواج با سندرو در مقابل پدر دفاع می‌کند، حال آنکه چند لحظه بعد چندان اشتیاقی برای دیدن او از خود نشان نمی‌دهد. آنا در ابتدای فیلم و تا لحظه ناپدید شدنش در کشمکشی درونی با خود است و تیر خلاص را کلودیا به او می‌زند. اما آنتونیونی با مهارت تمام یا شاید با ریخت و پاش‌هایی که به لحاظ تعدد کاراکتر در فیلم ایجاد کرده، موجب این پوشیدگی شده است. یک بار از اول رابطه کلودیا و آنا را مرور کنیم. نام کلودیا را اول می‌نویسم چون فیلم درباره کلودیاست. یادمان باشد که نام فیلم در انگلیسی همراه با مخاطره است. آنا، کلودیا را به مخاطره دعوت می‌کند و کلودیا می‌خواهد که عادی باشد اما سرانجام خطر می‌کند. کلودیا برای رفتن به سفر دریایی دنبالِ آنا می‌رود (این خود وظیفه‌ای نانوشته برای مردان است)، همراه هم به نزدیکی خانه سندرو می‌روند. و این در حالی است که کلودیا در دالان‌های خالی سرک می‌کشد و منتظر آنایی است که دیر کرده! آنا بار دیگر هنگام شنا کردن در دریا ماجرایی آغاز می‌کند، در وهله اول شاید این‌گونه به نظر می‌رسد که هشدار دروغ او مبنی بر وجود کوسه در آن اطراف، جلب توجه سندرو است، اما این فرضیه از آن جهت درست نیست که سندرو واکنشی مناسب نشان می‌دهد و باز آنا ناراضی است. آنا در حال تقلاست؛ تقلایی درونی و به همین لحاظ است که بهترین جواب به این سوال استاندارد که آنا کجا می‌رود، آن است که او به درون ناخودآگاه فیلم می‌رود. ناپدید شدن آنا زمینه‌ای برای بروز و تجلی ناخودآگاه او و کلودیاست. او ناپدید می‌شود، اما یادگار او برای کلودیا ماجراجویی و تلاش بروز ناخودآگاه اوست. آنا در کلودیا محو می‌شود. کلودیا ادامه آناست.

از اینجا به بعد است که زبان جدید روایت آنتونیونی به بهترین شکل نمایان می‌شود. آنا هنگام عوض کردن لباس شناست که می‌تواند اشاره‌ای کوچک به کلودیا کند و آنجاست که جواب نمی‌گیرد. کلودیا نیز احتمالاً به لحاظ ذهنی درگیر آناست، اما به دلیلی که هرگز مشخص نمی‌شود به آنا جوابی نمی‌دهد و آنا سرخورده می‌شود. آنا تنها همین سرخوردگی را می‌خواست که دیگر در فیلم نباشد و کلودیا آن را به او می‌دهد. و آن که اهل خطر بود ناپدید می‌شود و تنها یادگاری برای کلودیا باقی می‌گذارد. پیراهنی که آنا برای کلودیا به یادگار می‌گذارد ابزاری فرمال برای ادامه ماجرا توسط کلودیاست. آنا تا اینجا و در حضور کلودیا هنوز خندان است. حال آنکه دقایقی بعد و در حضور سندرو و هنگام مواجهه با پیشنهاد ازدواج نه‌تنها سرحال نیست بلکه بهانه‌تراشی می‌کند و به سندرو جواب سربالا می‌دهد. مشکل آنا با سندرو نیست، با خودش است. آنا با خروج از اتاق تعویض لباس تصمیم خود را می‌گیرد و اتفاق در سکوت می‌افتد، در لحظه‌ای که سندرو خواب است و بقیه برای گردش در جزیره پراکنده‌اند.

کلودیا بیش از سندرو نگران آناست. ما هرگز متوجه نمی‌شویم که کلودیا چگونه حس آنا را درک می‌کند؟ اما هر چه هست، کلودیا که از مواجهه با سندرو امتناع می‌کرد، ناگهان و در چرخشی یکباره رفتاری آنایی در پیش می‌گیرد و ماجرا آغاز می‌شود. حالا کلودیا که رفتاری آنایی در پیش گرفته به سندرو روی خوش نشان می‌دهد و با او در جست‌وجوی آنا همراه می‌شود. احساس کلودیا در این جست‌وجو دوگانه است. آنچه در آنا ندیده‌ایم را پس از ناپدید شدن او در کلودیا ببینیم. حرکات سر آنا و کلودیا شبیه هم است. حال آنکه صورت آنا خالی از هرگونه شور و هیجان است و کلودیا با نگاه به دور و اطراف به دنبال آینده است.

سندرو و کلودیا هر دو می‌دانند آنا را دیگر نخواهند دید، سندرو بیش از کلودیا مطمئن است. آنتونیونی در این فیلم تمام تمرکز خود را روی دو شخصیت کلودیا و آنا گذاشته است. گریه سندرو در پایان فیلم دلیلی بر پشیمانی او نیست، بلکه استعاره‌ای است از عاقبتی که کلودیا پیدا می‌کند، اما باز هم شاهکاری دیگر خلق می‌شود. غالباً در خصوص پلان پایانی فیلم گفته‌اند که کلودیا مردد است که سندرو را می‌بخشد یا نه؟ اما به نظرم کلودیا هیچ وقت حسابی روی سندرو باز نکرده بود که حالا در پی بخشش او باشد. شخصیت کلودیا و عقده‌هایی که از دوران کودکی همراه اوست نیز در اینجا فعال شده است. پلان آخر صحنه تردید است، اما هیچ ربطی به سندرو ندارد. کلودیا به فکر خودش است، به فکر خودش که او نیز یک زن مدرن است! به فکر خودش که این ماجراجویی را آغاز کرده، به فکر خودش که آیا عاقبت همچون آنا خواهد شد یا نه؟ (جایی در فیلم می‌گوید که شاید من هم مثل آنا ناپدید شوم)، به این فکر می‌کند که تا کجا ادامه می‌دهد؟ و سندرو در این بین هیچ‌کاره است، در فیلم آنتونیونی هیچ مردی در عاقبتی که در انتظار زنان است نقشی ندارد، همان طور که هیچ مردی (نه پدر و نه نامزد) نتوانست در آینده آنا نقشی بازی کند. سندرو نیز در آینده کلودیا نقش ندارد. سندرو به خیال خودش کلودیا را ناراحت کرده و مغموم آنجا نشسته. کلودیا بر سر سندرو دست می‌کشد تا هم به او و هم به ما بگوید که تو از اول هم هیچ‌کاره بودی!

پایان زیبا و باز ماجرا هیچ انگیزه‌ای برای جمع‌بندی باقی نمی‌گذارد که البته چندان امکان‌پذیر هم نیست، با این حال مولف نظر خود را هرچند نه خیلی واضح اما در فینال فیلم بیان می‌کند. دم‌دستی‌ترین برداشت از فینال فیلم ماجرا این است که زن مدرن حالا دیگر زیر نام دیگری نیست و با خواسته‌ها و نیازهای درونی‌اش در جامعه‌ای مردسالار و در حال پوست انداختن کلنجار می‌رود یا مثل آنا ناپدید به معنای عدم حضور فیزیکی در دنیای مادی و در بین دیگران می‌شود.

گام مطلق لکلک‌ها

مینی‌مال به سبک آنتونیونی

این مطلب بخشی از فصل هفتم کتاب «نمایش مدرنیسم» نوشته آندریاس بالینت‌کواکس، انتشارات دانشگاه شیکاگو، سال ۲۰۰۷ است.

مینی‌مالیسم، تقلیل ساخت یافته المان‌های پرمعنی در فرم‌های معلوم است. مینی‌مالیسم با معرفی نقش تغییر سیستماتیک انگیزه‌ها به جای افزایش قدرت پرمعنی آنها که به وسیله تکثیر تاثیرات احساسی در انواع مشابه متجلی می‌شود به یک پرمایگی معنایی دست یافته است و شامل تقلیل افزونگی و همچنین زدودن گوناگونی‌های اتفاقی است. مینی‌مالیسم در دهه ۱۹۵۰ و در فیلم‌های درایر، برسون، اوزو و آنتونیونی شکل گرفت. اما از سال ۱۹۵۹، که شیوه‌های سخت و تقلیل‌گرایانه مد شد، مینی‌مالیسم نیز قوی‌تر شد و یکی از تاثیرگذارترین نحله‌های سینمای مدرن شد. حتی خیلی بعد از تنزل مدرنیسم در دهه ۱۹۹۰ بعضی از کارگردانان همچون جیم جارموش، بلا تار، آکی کوریسماکی، عباس کیارستمی و گهگاهی تاکشی کیتانو مینی‌مالیسم مدرنیستی را ادامه دادند. ما می‌توانیم سه نحله عمده در فرم مینی‌مالیسم مدرن را شناسایی کنیم. اولی که بر روی کارهای روبرت برسون تکیه دارد و من آن را مینی‌مالیسم کنایه‌ای می‌نامم. دومی، که در فیلم‌های آنتونیونی در بین سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۶ مشاهده می‌شود که آن را مینی‌مالیسم تحلیلی می‌نامم. و سومی که آن را مینی‌مالیسم پرمعنی می‌نامم و مهم‌ترین نماینده‌اش برگمان و فیلم‌هایش بین سال‌های ۱۹۶۱ و ۱۹۷۲ است. سایر کارگردان‌هایی که در آن دوران کم و بیش روی ویژگی‌های این فرم تاثیرگذار بوده‌اند شامل برتولوچی، سائورا و پولانسکی در فیلم‌های اولیه‌اش، جرزی کوالروویچ در فیلم‌های اولیه‌اش، نمک در دهه ۱۹۶۰، اشتراب در اکثر فیلم‌هایش، فیلیپ گرل در فیلم‌های اولیه‌اش، آکرمن در دهه ۱۹۷۰ و ژان لوک گدار بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۵ هستند.

مینی‌مالیسم تحلیلی: شیوه آنتونیونی

بیشترین آشکارسازی قابل توجه از این نوع مینی‌مالیسم را می‌توان در فیلم‌های اولیه آنتونیونی پیدا کرد که با ساخت ترکیبات سخت، برداشت‌های بلند و بعضاً پیچیده و حرکات طولانی دوربین همراه است. من این شیوه را به دو دلیل «تحلیلی» می‌گویم. اول، به دلیل گرایش به ساخت ترکیبات هندسی، و دوم به دلیل شکاف‌هایی که آنتونیونی در بین ابعاد مختلف این فرم ایجاد می‌کند پس زمینه و کاراکتر از یک جهت، پیرنگ داستان و تجربه زمانی بیننده نیز در طرف دیگر.

استفاده از دورنما به عنوان پس‌زمینه کاراکترهای سرگردان آشکارترین المان آنتونیونی در شیوه فیلمسازی‌اش است. ویژگی‌های دیداری دورنماهای او و نقش آنها در پیرنگ داستان بسیار مهم است و او را از ریشه‌های نئورئالیسم جدا می‌کند. طبیعتاً محیط‌های فقیر و ویران چیز جدیدی در سینمای مدرن نیست. فیلم‌های نئورئالیستی در محله‌های فقیرنشین بودند و اغلب بر خالی بودن و فقر آن محله‌ها تاکید می‌کردند، به خصوص در فیلم‌های روسلینی مانند آلمان سال صفر (۱۹۴۸) یا استرومبلی (۱۹۵۰). در فیلم‌های آنتونیونی کشش دراماتیک بین کاراکترها و محیط محو شد، و ارتباط بین آنها از بین رفت. ارتباط آنها به جدایی یا بیگانگی رادیکال تقلیل پیدا کرد. بیهودگی و ویرانی محیط نشان‌دهنده شرایط اجتماعی و فرهنگی که توسط دنیای پشت سر بازگو می‌شدند، نبود و کاراکترها در مسیری بودند که ارتباطی با دنیای پشت سر خود نداشتند.

دورنمای ذهنی

تقریباً بدیهی است که سادگی دورنماهای فیلم‌های آنتونیونی و حالت افسرده کاراکترها که در این دورنماها سرگردانند ریشه‌ای یکسان دارند. این همسانی باعث می‌شود بیش از یک تحلیل مبنی بر اینکه آنتونیونی با این شیوه می‌خواهد شرایط ذهنی کاراکترش را نشان دهد به فیلم نسبت دهیم. سیمور چاتمن در رابطه با فیلم فریاد، اشاره می‌کند: «آنتونیونی بر تکنیک دورنما همچون ابزاری برای نشان دادن «شرایط روح» حساب می‌کند.» و اضافه می‌کند «و دیگر ابژه‌ها نیز نشانه‌هایی کنایه‌آمیز از درونی‌ترین لایه‌های زندگی‌اش است.» چاتمن بسیار هوشیار است که دورنماهای آنتونیونی را «سمبلیک» نمی‌نامد و از واژه «کنایه‌آمیز» استفاده می‌کند چراکه دورنماها را «ادامه» فیزیکی دنیای درونی کاراکترها به حساب می‌آورد. او بسیار درست از ایده سمبلیسم برای تبیین ویژگی‌های دورنما در کارهای آنتونیونی پرهیز کرده است چرا که سمبلیسم با رئالیسم آنتونیونی همچون ایده بی‌طرفی نسبت به دنیای مقصود، در تضاد است. واژه «کنایه‌آمیز» به مجاورتی فیزیکی اشاره می‌کند و بیان‌کننده این مطلب است که کاراکترها اجزای ارگانیک دورنما هستند که در آن اطراف پرسه می‌زنند، و ابژه‌های دورنما و جو عمومی آن نیز احساسی مشابه رفتار کاراکترها از خود بروز می‌دهند. هر چند تنها فیلم‌های اولیه آنتونیونی که دورنما چندان نقش برجسته‌ای در آنها نداشته است، از این فرضیه حمایت می‌کنند. فریاد یکی از فیلم‌های دوران ابتدایی کار آنتونیونی است که دورنما در آن نقش برجسته‌ای به خود گرفته است؛ جایی که فضایی پاییزی، مه‌گرفته و شوم ظاهراً برابر با افسردگی کاراکتر فیلم است. هرچند در این فیلم دورنما در نقش بازگوکننده شرایط روانی کاراکتر نیست، با این حال آنتونیونی دراین باره می‌گوید: «دورنما در اینجا کارکرد متفاوتی دارد. من از دورنما در فیلم‌های اولیه خودم برای تعریف بهتر شرایط یا موقعیت‌های ذهنی استفاده می‌کردم. در فیلم فریاد می‌خواستم دورنمایی از حافظه بسازم؛ دورنمایی از کودکی خودم.» آنتونیونی در این فیلم به ادراک مدرنیستی دیگری در استفاده از دورنما رسیده است؛ کارکردی که دورنما را از روانشناسی کاراکترها جدا می‌کند. در سری فیلم‌های مدرنیستی‌اش که با ماجرا آغاز می‌شود، بسیار سخت خواهد بود فضای دورنما را برابر با فضای ذهنی کاراکتر در نظر بگیریم. عموماً محیط فیلم و جایی که داستان در آن رخ می‌دهد مکان‌های اعیان‌نشین، سرزنده و زیبا هستند. بخش اول ماجرا در جزیره‌ای خشک و مملو از صخره اتفاق می‌افتد که تنها دریا آن را احاطه کرده است. اما بخش دوم فیلم در مکان‌های متعدد و زیبای سیسیل است و ما می‌توانیم ساحل زیبای دریا، کوه‌ها و وفور گیاهان را مشاهده کنیم. آنتونیونی نه‌تنها بر زیبایی‌های دورنما بلکه بر معماری محیط‌های ساخته‌شده نیز تاکید می‌کند. کلودیا و سندرو به شهرها و کلیساهای زیبا سر می‌زنند، در هتل‌ها و کاخ‌های باشکوهی اقامت می‌کنند. گه گاهی حس دورنماهای ساده و عریان نیز وجود دارد؛ به خصوص در صحنه شهر مخروبه نوتو، اما این تنها صحنه‌ای کوتاه است. در اینجا به جای نزدیکی، تمایزی قوی بین شرایط ذهنی ویران کاراکتر و تنوع و زیبایی دنیای اطراف او وجود دارد. این تمایز را در فیلم سفر به ایتالیای روسلینی (۱۹۵۴) نیز می‌توان دید، اما در کار آنتونیونی هیچ مصالحه‌ای دیده نمی‌شود. شب، محیط شهری مدرن است که سطوح هندسی و خیابان‌های خالی در آن مورد تاکید قرار گرفته، اما در نیمه دوم، قهرمان‌های داستان ابتدا به یک بار و سپس به یک مهمانی شلوغ در یک ویلای اعیانی می‌روند. آنتونیونی در کسوف حتی کمتر بر کیفیت ویران بودن دیداری صحنه‌ها تاکید می‌کند: اکثر صحنه‌ها در مکان‌های شلوغ اتفاق می‌افتد، مانند بازار بورس، بار، پارک و محل کار. به جای تاکید بر تنهایی کاراکتر اصلی به وسیله ویژگی دیداری فضاها، او ترجیح داده احساس تنهایی را در محیطی آشفته و مضطرب خلق کند. بیهودگی ذهنی با کمک مجموعه‌ای از ناپدیدشدن‌ها در تمام داستان فراخوانده شده است. در نهایت، صحرای سرخ چیدمان صنعتی به شکلی نقاشی‌گونه بر فضای فیلم چیره شده است، تا جایی که تاکید بیش از حدی بر رنگ‌های ادوات صنعتی مانند دودهای صنعتی و... می‌کند. در این فیلم کشش بین دنیای بیگانه داستان و تنوع رنگی محیط غالباً استفاده تزیینی ناب و مستقلی از ابژه‌ها و فضا را ساخته است. همچون یک اصل مدرنیستی، آنتونیونی حقیقتاً به زیبایی دورنمای صنعتی باور دارد: این ساده‌سازی است... که من به خاطر نشان دادن محیط‌های صنعتی بی‌عاطفه و تسلط آن بر انسان‌ها که موجب اختلالات روانی آنها می‌شود، متهم شوم. بلکه برعکس، منظور من نشان دادن زیبایی‌های این دنیا بود، که حتی کارخانه‌ها نیز می‌توانند زیبا باشند... سیم‌های برق، خط‌های منحنی کارخانه‌ها و دودکش‌ها احتمالاً بسیار زیباتر از خطوط درخت‌هایی است که تا به حال بسیار دیده‌ایم. این دنیای غنی، سلامت و مفیدی است. بیشترین ویژگی‌های عمومی دورنماهای آنتونیونی آنهایی نیستند که شرایط ذهنی انسان را بازگو می‌کنند. دقیقاً برعکس؛ او تضادی بین زیبایی و تنهایی در دنیای مادی و افسرده یا حتی کاراکترهایی با شرایط ذهنی عصبی