پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه نامه سینما تک قلهک

فروردین ۱۳۹۴

۶۹ **سرمقاله** پیمان حقانی

۷۰ **سینمای فلینی؛ راهی برای سبکبالی و شهود** فرناز ربیعی

۷۲ **هشت ونیم؛ با چشمان باز رویا ببینید** سعید رحیمی

۷۵ **آقای اولو؛ آدم‌واره دنیای مدرن** مژگان شعبانی

۸۰ **ماجرای آنتونیونی** سهند الهامی

۸۵ **هنر، ژان لوک گدار** فرشید گندم کار

۸۸ **برتولوچی، آخرین بازمانده‌ی یک نسل!** اشکان جباری

۹۱ **جمهوری «سکوت»؛ یک رویانگاری دیگر** بهزاد لطفی

۹۷ **روبر برسون؛ سبکی معنوی در فیلم** سعید رحیمی

دبیر ویژه نامه:
پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی

دبیر اجرایی:
اشکان جباری

گروه تحریریه:
سهند الهامی
اشکان جباری
فرناز ربیعی
مژگان شعبانی
فرشید گندم کار
بهزاد لطفی

ویرایش متن:
احمدرضا شعبان زاده

طراح و صفحه آرایی:
سارا محمدی فتح

سرمقاله

نویسنده: پیمان حقانی
peyman_oovoo.yahoo.ca

دیوید بوردول در کتاب «روایت در فیلم داستانی» بطور کلی فیلم‌های داستانی را به چهار دسته تقسیم می‌کند: سینمای کلاسیک، سینمای هنری، سینمای ماتریالیستی - تاریخی (فیلم‌های دهه‌ی بیست شوروی) و سینمای پارامتریک. سه دسته ی آخر جایگزین‌هایی برای جریان عمومی فیلم‌سازانی هستند که همچنان به سنت‌های کلاسیک وفاداری نشان می‌دهند. پر واضح است که هر کدام از این دسته‌ها به شیوه‌ی خودشان از سنت‌های کلاسیک فاصله می‌گیرند و به گونه‌ای نو سنت‌ها و قراردادهای خودشان را بنا می‌کنند.
سینمای هنری شامل بسیاری از فیلم‌سازان این شماره می‌شود. آنچه در این شماره شاید بیشتر بر آن سعی شده است قضاوت در مورد بدی یا خوبی این فیلم‌ها نیست بلکه بیشتر تمرکز بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی این فیلم‌هاست.
از ویژگی‌های عمومی سینمای هنری می‌توان این گونه یادکرد. همانگونه که سینمای کلاسیک از داستان‌ها و رمان‌های عامه پسند و نمایشنامه‌های اواخر قرن نوزدهم تغذیه می‌کند و شیوه داستان گویی‌اش به داستان‌های ادگار آلن پو شبیه است، سینمای هنری نیز بیشتر از ادبیات مدرن تغذیه می‌کند و بیشتر به داستان‌های کوتاه چخوف شباهت دارد. فیلم‌هایی که به جای تمرکز بر پیرنگ و ماجرا، بر شخصیت متمرکزند، در نتیجه پیرنگ حالتی اپیزودیک دارد و در واقع بهتر است اینطور بگوییم که بیشتر فیلم‌های این دسته، یا خرده پیرنگ اند و یا ضد پیرنگ. در منطق سببی ماجراها خلأهای آشکاری وجود دارد و عنصر تصادف در روایت نقشی اساسی ایفا می‌کند. از ضرب الأجل‌های دراماتیک کلاسیک دیگر خبری نیست. و روایت شکل سوبژکتیو به خود می‌گیرد. روایت بر خلاف سینمای کلاسیک که بیشتر حالت دانای کل را دارد غالباً محدود به اطلاعات شخصیت‌هایش می‌شود و همین بی‌شک سوبژکتیو بودن روایت را تشدید می‌کند. این امر از یک طرف باعث همدلی تماشاچی با شخصیت‌های اصلی می‌شود و از طرف دیگر حالتی غیر قابل اعتماد به روایت می‌بخشد. روایتی که حالت خود آگاهی بیشتری دارد یعنی به جای آنکه تماشاگر را درگیر کند، کنجکاوی او را در مورد روند داستان گویی فیلم تحریک می‌کند، که چرا فیلم اینگونه پیش می‌رود. دیگر از قصه‌گوی نامرئی خبری نیست و رد پای حضور مؤلف بسی آشکار است. خلاصه اینکه سینمای هنری گسست از سنت‌های کلاسیک را از راه‌های پیچیده و ایجاد ابهام حل می‌کند.

استراتژی کلی سینمای هنری از نگاه بوردول ایجاد ابهام است، و آنرا صرفاً یک ویژگی فرمی می‌داند. و البته در این میان، هیچ ارجحیتی برای آن نسبت به قطعیت و سرراستی سینمای کلاسیک قائل نمی‌شود.
مهم این است که چگونه سینمای هنری با استراتژی ابهام خودش را به هنرهای ابتدای قرن بیستم (جنبش مدرنیسم) نزدیک می‌کند. و در جوامع هنری مسیر خود را بازتر و وسعت مخاطبینش را بیشتر و بیشتر می‌کند.
سینمای هنری همان چیزی است که در ایران قشر روشنفکر به هر طریقی که شده خود را به آن جریان وصل می‌کنند و بسیاری از آنان برای اینکه سری بین سرها در بیاورند، سعی کردند پنبه سینمای کلاسیک را بزنند و آنرا بی‌کلاس جلوه دهند و با نقدهای فلسفی، فرا متنی و گاهی بی‌ربط نوشته‌هایشان را پرمعنا جلوه دهند. این درست مسیری است که سینمای روشنفکری ایران در دهه ی ۶۰-۷۰ که با پول‌های دولتی و بودجه‌های بی‌بازگشت می‌توانستند فیلم بسازند، شکل گرفت و سینمای قصه‌گو را نابود کرد. و امروز شاهد فیلم‌سازانی هستیم که در الفبای ابتدایی قصه گویی در می‌مانند زیرا سینمای مطلوب آن دوران، سینمایی ضد قصه و شاعرانه است. همه سعی می‌کنند یا مانند تارکفسکی فیلم بسازند و یا شبیه کیارستمی و مخملباف! اینجاست که فیلم‌سازانی چون مهرجویی، تقوایی و عیاری که می‌دانند چطور قصه تعریف کنند، تا مدت‌ها نجات دهنده سینمای ایران بوده‌اند و آنرا سرپا نگه داشته‌اند.
در انتها بهترین‌ها را در سال پیش رو برای شما آرزومندیم. و به شما امید می‌دهیم خط مشی قبل را که شامل همه ی گونه‌های سینمایی، در عرضه فیلم‌های دوست داشتنی، مهم و تاثیرگذار است، ادامه دهیم. و همچنین فیلم‌سازان و اهالی هنر را بیش از پیش به دیدن فیلم‌های سینمایی در سالن سینما دعوت می‌کنیم. به امید روزی که هم سینمای قصه‌گوی خوب و سر حالی داشته باشیم و هم استثناهایی مانند شهید ثالث، کیارستمی و کیمیاوی و... به امید روزی که پیروان سینمای هنری در کنار سینمای قصه‌گو و کلاسیک در یک سالن از همه ی ژانرها فیلم خوب ببینند و معیار اصلی سینمایی ما فقط فیلم خوب باشد و فیلم بد. چرا که به شخصه هیچ اعتقادی به لفظ فیلم هنری نداشته و ندارم. همه ی گونه‌های سینمایی که در آن فیلم خوب و درست ساخته می‌شوند، سینمای هنری هستند.

سینمای فلینی؛ راهی برای سبکبالی و شهود

نویسنده: فرناز ربیعی
farnaz.rbi@gmail.com

«من فکر می‌کنم که فیلم‌هایم با قلبی سرشار از احساس وظیفه و عشق به کار ساخته شده‌اند و همین برای من کافی است.»

کارنامه فدریکو فلینی نمونه‌ای بسیار جالب و مهم است که نشان می‌دهد چگونه فیلم‌سازی همه فن حریف تکامل پیدا می‌کند. او در مقام فیلمنامه‌نویسی تثبیت شده، راهش را از مرحله نوشتن طنز کلامی تا اقتباس‌کننده و دیالوگ‌نویس و بالاخره نویسنده کل فیلمنامه باز کرد و سپس به کارگردانی علاقه‌مند شد. شاید این اشتیاق در این مرحله از دوران حرفه‌ای فیلم‌نامه‌نویس نمایانگر موارد گوناگونی باشد. ولی دو نکته معمول این است که وی در مقام فیلم‌سازی همه فن حریف، نه فقط در ذهنش می‌نویسد بلکه کل آن را مجسم می‌کند. فیلم نامه و کارگردانی به نحو تنگاتنگی در هم می‌آمیزند و ترکیب می‌شوند. بی شک او از آن دست نویسنده‌هایی بود که سخت می‌شد حدس زد چه مسیری را طی خواهد کرد و به چه نوع کارگردانی تبدیل خواهد شد.

او در سال ۱۹۲۰ در شهر ریمینی ایتالیا متولد شد. تحصیلات اولیه فلینی در یک مدرسه مذهبی بود و در دوران نوجوانی عشق و علاقه به نقاشی و سیرک بهانه‌ای شد تا او زادگاه خود را ترک کرده و به رم، مرکز فعالیت‌های هنری روشنفکران ایتالیایی، برود. او خیلی زود استعداد خود در زمینه کاریکاتورسازی را نشان داد. چیزی که او حتی در دوران فیلمسازی خود نیز رهایش نکرد و همیشه دکوپاژ فیلم‌هایش را بر اساس کاریکاتورها بنا می‌کرد. در همین دوران بود که او نوشتن قطعه‌های کوچک نمایش رادیویی را برای جولیا ماسینا آغاز می‌کند. همین حرفه سکوی پرشی می‌شود تا فلینی بتواند از طریق آن خود را وارد عالم سینما کند. اوج دوران آموزش و خودآموزی فلینی زمانی است که با روبرتو روسلینی، استاد مسلم نهضت نئورئالیسم، آشنا می‌شود. خود فلینی بارها اشاره کرده بود که اگر با روسلینی آشنا نمی‌شد، شاید هیچ گاه فیلمساز نمی‌شد. فلینی در دو فیلم برجسته روسلینی که از جمله شاهکارهای مسلم تاریخ سینما هستند؛ « رم، شهر بی‌دفاع» و «پائیزا» در مقام همکار فیلمنامه نویس و دستیار کارگردان کار می‌کند. کار در جمع عوامل سازنده این دو فیلم تجربیات فراوانی به او می‌آموزند و پایه‌های اولیه کار او را تشکیل می‌دهند. هرچند که فلینی بعدها سبک کار استاد خود را ادامه نداده و سبک تازه‌ای را در پیش می‌گیرد که بعدها به نام خود او ثبت می‌شود. در همین سال‌هاست که فلینی با جولیتا ماسینا ازدواج می‌کند.

در آخرین سال‌های عمرش چندین بار حمله قلبی به او دست داد که آخرین آن او را از پا انداخت. سرانجام او هشتاد روز پس از آن که با همسرش پنجاهمین سالگرد ازدواج خود را جشن می‌گرفتند، در یک بعدازظهر سرد پائیزی درگذشت.

فلینی را می‌توان فیلمسازی تمام و کمال دانست. صاحب سبک و از بزرگان سینمای جهان. سینمایش الهام گرفته از رویاها، خاطرات و

تجربه‌های بی‌واسطه اوست که به صورت داستانی به هم می‌پیوندند که نمایشگر احساسات و عواطف درونی انسان‌هاست. «من خود را کارگردان حرفه ای نمی‌دانم؛ یعنی آدمی که فیلم‌هایش تنها همین شغلش است. من خود را یک قصه‌گو می‌دانم، فیلم خلق می‌کنم چون عاشق دروغ گفتن هستم؛ عاشق ابداع قصه‌ها، عاشق توصیف چیزهایی که دیده‌ام و مردمی که با آن‌ها برخورد کرده‌ام. فیلم‌هایم را از طریق به تصویر کشیدن قسمت‌هایی از زندگی خودم می‌سازم.»

آثار فلینی آکنده از اشاره‌های اتوبیوگرافیک است. فیلم‌هایش بیان شرح حال خود اوست، و نیز تخیلات، ذهنیات، عواطف و احساساتش.

ماهیت اتوبیوگرافیک در آثار فلینی، معنایی فراتر از شرح حال‌گویی مستقیم دارد. حتی رویدادها و لحظه‌هایی که فلینی به طور عینی نیز تجربه نکرده، اما در رویای او گذشته و جز علایقش بوده، جزیی از زندگی اوست.

سه فیلم ولگردها، زندگی شیرین و هشت و نیم حاوی تصویر آگاهانه‌ای است از چهره زندگی خود او، نه یک نمایش ظاهری بلکه کاوش تخیلی در قسمت‌هایی از زندگی، احساسات

و عقایدش. با در نظر گرفتن فیلم جاده، شب‌های کابیریا و جولیتای-ارواح، اهمیت شخص جولیاماسینا بیش از هر برآوردی است. نه تنها به دلیل ایفای نقش این شخصیت‌ها بلکه به این علت که فلینی بدون او در ذهنش، هرگز این فیلم‌ها را نمی‌ساخت. جیمز موناکو، نویسنده سینما معتقد است، فیلم‌های فلینی طبیعتی درونگرانه را منعکس می‌کنند و در بررسی آثار فلینی می‌نویسد: «فلینی بعضاً در فیلم‌هایش به خلق بیرونی کشمکش‌های درونی خود می‌پردازد. او به دو بخش تقسیم شده است؛ عشق به دیگران و بی‌تفاوتی و کشمکش حاصله، موضوع بسیاری از فیلم‌های او را تأمین می‌کند.»

منتقدین، دوران فیلمسازی فلینی را به دو بخش مشخص تقسیم می‌کنند. دوره اول با فیلم‌های «ولگردان»، «شب‌های کابیریا» و «جاده» که بنیاد فکر و اندیشه آینده او بر پایه آن‌ها استوار است.

از سال ۱۹۵۹ دوره متفاوتی در فیلمسازی فلینی آغاز می‌شود. سه فیلم «زندگی شیرین»، «هشت ونیم» و «جولیتای ارواح» دوره تکامل ادراک او از زندگی و به عبارت دیگر دوره تظاهر و درماندگی او در برابر مساله زندگی است. در این دوره سبک فیلمسازی او تکامل یافته اما از صمیمیت آثار دوره اول فاصله می‌گیرد. تأثیر همکاری با تعدادی از کارگردانان نئورئالیست و بینش خاص این مکتب در آثار فلینی به وضوح قابل مشاهده است. فیلمبرداری در محل واقعی، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌یی و... اما آن سبک واقعگرایانه محض و آن وفاداری مطلق به جلوه‌ها و نمودهای خارجی، که سینمای کارگردان‌های مذکور را مشخص می‌سازند، از جنبه‌های برجسته آثار فلینی محسوب نمی‌شود.

او یک خالق است. با ایده‌های جذاب، تصویرهای خیره‌کننده و تخیلی خنده‌آور که دنیایی شدیداً خصوصی را در معرض دیدگان ما قرار می‌دهد، ما را آنچنان به درون این دنیا می‌برد که گویی دنیای خود ماست. فیلم‌هایش با احساس آنی و مبهم آغاز می‌شود و در این راه، الهام همه چیز است.

رنزی منتقد ایتالیایی می‌نویسد: «سبک او پدیدآورنده حرکتی دراماتیک یا قصه‌پرداز نیست، اما به عوض می‌تواند جزئیات القا شده را ترسیم کند. تخیل فیلمساز به خاطر به کارگیری فوق‌العاده با اهمیت جزئیات و ناتوانی عمیق او در عدم ایجاد پیوندی عقلایی و منظم میان آن‌ها در کشمکشی دایمی با امکانات خویش است.» اما فلینی معتقد است که شعور، آبستن گرایش‌های عقلی است که خلاقیت را تهدید می‌کند. به همین علت، اثر هنری به اتمام رسیده هرگز به خوبی رویای فیلمی که در ذهن هنرمند بوده است از آب درنمی‌آید.

جولیا ماسینا

فلینی هم از آن گروه فیلمسازانی است که برای فیلم‌هایش پایانی در نظر نمی‌گیرد. در واقع آن‌ها به تأثیر فیلم بر مخاطب، پس از اتمام اثر می‌اندیشند «ادوارد مواردی» نویسنده کتاب فلینی در این باره می‌نویسد: به دلیل علاقه و ارزشی که فلینی برای رمز و راز و برای عدم قطعیت و ابهام موجود در هستی و نیز قوه درک و هوش تماشاگر قائل است، هیچ وقت فیلم‌هایش پایان مشخصی ندارند، یا راه‌حل‌های معینی ارائه نمی‌دهند. او حس می‌کند که اگر یک پایان شسته رفته و مشخص ارائه دهد، با تماشاگر خود رفتاری صادقانه نداشته است چرا که او خود در زندگی هیچ‌گاه به راه‌حلی پایدار نرسیده است. فلینی از تخیل تماشاگر استفاده کرده و او را درگیر فیلم می‌کند و سرنوشت شخصیت‌ها و پایان داستان را برعهده مخاطب وا می‌گذارد.

او احساس دقیقی از مسئولیت به تماشاگران ارائه می‌دهد و از آن‌ها می‌خواهد برای سرانجام شخصیت‌های فیلمش تصمیم بگیرند و اگر فیلم متاثرشان نمود، در اعمال و رفتارشان قطعاً تجدیدنظر خواهند کرد. «من معتقدم که همه داستان‌هایی که خلق می‌کنم به این قصد مطرح شده‌اند تا نماد یک اضطراب باشند، یک فشار، یک حالت اصطکاک در آنچه که باید رابطه عادی بین مردم باشد. به رغم همه چیز، باید راهی برای بهتر کردن رابطه بین آدم‌ها وجود داشته باشد.»

درونمایه همه حرف‌های فلینی چنین است: هشیار باشید، روابط میان انسان‌ها باید بهبود یابند. این همان کشمکش در زندگی خود فلینی است که اگر خود آن را حل کرده بود، دیگر دغدغه خاطر خلافی در او باقی نمی‌ماند و هیچ انگیزه‌ای برای فیلم ساختن در خود نمی‌یافت. یکی دیگر از مضمون‌های جاری در فیلم‌های فلینی علاوه بر عشق در مقابل بی‌تفاوتی، تفهیم و تفاهم در مقابل انزوا و تنهایی تلاش شخصیت‌ها برای رهایی از قید و بند رفتارهای سنتی است.

منابع:

۱. مجله ادبستان فرهنگ و هنر آذر ۱۳۷۲ شماره ۴۸

۲. مجله سینما تئاتر مهر ۱۳۷۴ - شماره ۷

هشت و نیم؛ با چشمان باز رویا ببینید.

نویسنده: سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com

خلاصه داستان

کارگردانی مشـــهور در پی یافتن موضوعی برای فیلم جدید خود اســـت اما به مشکل برخورده است و ...

8½

Directed By	:	Federico Fellini
Produced By	:	Angelo Rizzoli
Screenplay By	:	Federico Fellini, Ennio Flaiano, Ennio Flaiano
Story By	:	Federico Fellini, Ennio Flaiano
Starring	:	Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale Anouk Aimée, Sandra Milo
Music By	:	Nino Rota
Cinematography	:	Gianni Di Venanzo
Edited By	:	Leo Cattozzo
Distributed By	:	Columbia Pictures (France)
Release dates	:	14 February 1963
Running time	:	138 minutes
Country	:	Italy, France
Language	:	Italian, French, English, German

مقدمه

همیشـــه ســـینمای **فدریکـــو فلینـــی** را بـا قاب‌هـای لبریـز از عناصـر متعـدد بـه خاطـر می‌آوریـم. آدم‌هـا بـا لباس‌هـای پـر زرق و بـرق و گریم‌هـای عجیـب و غریـب در حرکـت از سـویی بـه سـوی دیگـر قـاب، هـر کـدام بـرای لحظاتـی بـه پیـش زمینـه می‌آینـد جملـه‌ای می‌گوینـد و سـپس دوربیـن حرکت‌هـای ترکیبـی افقـی و عمـودی انجـام می‌دهـد آنـگاه نیـم دایـره‌ای را طـی می‌کنـد تـا بـا تاکیـد؛ فضـا را بـرای حضـور شـخصیت بعـدی فراهـم کنـد. سـینمای فلینـی انتقـال لـذت نـاب اسـت بـه تماشـاگر. تجربـه‌ای کـه در بنـد بنـد وجـود تماشـاگر رخنـه کـرده و او را سرشـار از لـذت می‌کنـد. فدریکـو فلینـی و سـینمایش اسـتاد بلامنـازع لـذات اینگونه‌انـد.

سـینمایی کـه می‌تـوان در آن بـا چشـمان بـاز رویـا دیـد.

شـاید یکـی از لـذت بخش‌تریـن چالش‌هـا در مواجهـه بـا هـر فیلـم؛ کشـف الگـوی فراگیـر روایـی آن اثـر باشـد. ایـن کـه توالـی سـکانس‌ها بـا چـه منطقـی دنبـال می‌شـود، ایـن کـه چگونـه بافـت، شـخصیت‌ها و موقعیت‌هـای داسـتانی در دنیـای یـک فیلـم نظـم و تـوازن می‌یابـد از جملـه ملزومـات ایـن کشـف می‌باشـد. پـس بـا ایـن رویکـرد هـدف از ایـن یادداشـت را ایـن گونـه تبییـن می‌کنـم: الگـوی فراگیـر روایـی در هشـت و نیـم چگونـه عمـل می‌کنـد و آیـا ایـن الگـو چـون نمونه‌هـای کلاسـیکی مثـل **دلیجـان** از یـک نظـم هندسـی کـه اجـزای سـاختاری آن نسـبت بـه یـک نقطـه مرکـزی اثـر بـا هـم در تقـارن اسـت، تبعیـت می‌کنـد یـا نـه؟ و یـا از مـدل پیچیده‌تـری کـه بـا نگاهـی دقیق‌تـر و موشـکافانه‌تر حاصـل می‌شـود پیـروی می کنـد ؟

اولیـن نکتـه کلیـدی کـه از الگـوی پیرنـگ در **هشـت و نیـم** بـر می‌آیـد ایـن اسـت کـه می‌تـوان زمـان داسـتان را بـه دو بخـش کلـی تقسـیم کـرد. **بخـش اول؛ قسـمتی اسـت کـه در حـال می‌گـذرد و بـی شـک حکـم مرجـع و محوریـت روایـت را بـازی می‌کنـد.** اتفاقاتـی کـه در ایـن بخـش پیرنـگ می‌افتـد ایـن گونـه اسـت؛ **گوئیـدو** ای کـه در حـال سـاختن فیلمـی اسـت کـه خـود نیـز از آن تصـور کاملـی نـدارد. او در چشـمه آب معدنـی اسـت تـا بـزودی فیلمبـرداری فیلـم جدیـدش را شـروع کنـد. در سـه روز متوالی بـا نویسـنده و تهیـه کننـده و عوامـل فیلـم و معشـوقه و همسـرش بـر خـورد می‌کنـد. فشـار تهیـه کننـده و عوامـل فیلـم هـر

لحظه بیشتر می‌شود و به موازات آن مشکلات زندگی خصوصی‌اش تشدید می‌شود. **گوئیدویی که در می‌یابد که با بحران وجودی رو به رو است و برای یافتن علت احساسات خویش به تامل می‌پردازد. دیوید بوردول** این وضعیت روحی گوئیدو را **موقعیت سرحدی** می‌نامد و آن را از خصیصه‌های مشترک کاراکترهای اصلی آثار هنری دهه شصت اروپا می‌داند.

اما **بخش دوم پیرنگ نقش تاخیر در زنجیره پیش رونده بخش اول را بازی می‌کند.** توضیح این که رویاها و خاطرات به سراغ گوئیدو می‌آیند و میان بخش‌های زمان حال فاصله ایجاد می‌کنند. در اینجا ذکر دو نکته را ضروری می‌دانم؛ **این فصل‌ها در درجه اول برای دادن اطلاعات داستانی از گذشته زندگی خصوصی و همچنین طرح دیدگاه‌های مهم شخصیت اصلی است و در وهله بعد کارکرد کلیدی تری البته در لایه زیرین تری دارد و نقش کاتالیزوری را بازی می‌کند که برای رساندن گوئیدو به موقعیت سرحدی است.**

بگذارید این گونه نام گذاری کنم بطور خلاصه بخش اول را زمان حال که از **مدلی شبه اپیزودیک** پیروی می‌کند و برای پیشبرد روایت است و بخش دوم را **فصول رویا- خاطره** که نقش فاصله انداز و در عین حال کاتالیزور برای **موقعیت سرحدی** است.

حال این سوال مطرح است که انسجام پیرنگی که از کنار هم قرار دادن این دو بخش حاصل می شود از کجاست؟ مگر نه اینکه؛ مدل شبه اپیزودیک که خود مستعد عدم انسجام و در معرض خطر اغتشاش روایی است و به نسبت مدل متمرکز کلاسیک که تمام اجزای روایت به سمت نقاط عطف و گره گشایی نهایی همسو می‌شود دیگر وجود بخش‌هایی که فاصله ایجاد کند چندان ضرورت ندارد؟ پس چطور و چرا هشت و نیم از چنان الگوی فراگیر منسجم آن هم برخاسته از این مدل پر مخاطره را دارد.

باید توجه کرد که گذر از یک فصل به دیگری در هشت و نیم همراه دو قاعده کلی است. اپیزودهای زمان حال بر اساس **عنصر تصادف** شکل می‌گیرد مثلا در روز اول **گوئیدو** به چشمه آب معدنی می‌رود و آن جا با **دومیه** که نویسنده فیلمنامه است هم صحبت می‌شود و به طور اتفاقی دوست قدیمی‌اش **متزابوتا** را می‌بیند و از طریق او با **گلوریا** آشنا می‌شود. قاعده دوم حضور **فصل‌های رویا - خاطره** در این ساختار را این گونه توجیه می‌کند؛ **عنصر تداعی بخش.** موردی که اغلب عنصری در صحنه است که هر فصل زمان حال را به یکی از **فصل های رویا - خاطره** پیوند می‌دهد. به گونه‌ای که هر چه شرایط برای شخصیت اصلی سخت‌تر می‌شود از نظر تولید و ساخت فیلم و زندگی خصوصی، بر تعداد فصل‌های رویا نیز افزوده می‌شود. مثلا در مهمانی آخر شب در میدان در انتهای روز اول دلقکی به کمک دستیارش افکار گوئیدو را می‌خواند: **آسا نیسی ماسا** جمله‌ای که منجر به خیال وهم انگیز از کودکی و مادر و دایه گوئیدو می‌شود فصلی که خواهرش از او می‌خواهد قبل از خواب برای راحت شدن از شر زنی که در تابلوی نقاشی اتاق است این ورد را به زبان بیاورد. **بدین ترتیب روایت با استراتژی استفاده از عنصر تداعی کننده از یک طرف و از سویی دیگر عنصر تصادف در زمان حال سکانس‌ها را از دل یکدیگر باز تولید می‌کند.** پیچیدگی این سیستم فرمی آرام آرام آشکار می‌شود مثلا عنصر تداعی بخش در فصول دیگری از فیلم خود یک رویاست. فانتزی ذهن گوئیدو از رویای همنشینی همسر - معشوقه. فصل عجیب و غریب حرمسرای خیالی را به بار می‌آورد همین تمهید در یک بعد دیگر خود نظام فرضیه سازی تماشاگر را در مورد زمان شروع و پایان هر فصل رویا - خاطره به چالش می کشد.

در این میان ظرافت دیگر این شیوه در طی شروع و پایان هر فصل (در مواقعی محرک ذهنی قبل از شروع فصل رویا می‌آید و در سایر موارد پس از دیدن یک فصل خاطره) قسمتی از زمان خطی داستان حذف می‌شود. **به عبارت دیگر در پیرنگ هشت و نیم هنگامی که به یک رویا گریز می‌زنیم به صورت دایره‌ای به همان زمان مکان و شخصی که حالت ذهنی او را شاهد بودیم بر نمی‌گردیم بلکه در طول زمان خطی داستان اندکی جلو می رویم.** مثلا ذهن بازیگوش گوئیدو در آغاز روز سوم در کافه‌ای رو باز به رویای اجتماع زنان زندگی‌اش سرک می‌کشد و هنگامی که به زمان حال باز می‌گردیم او به همراهی عوامل فیلم در سالن نمایش تست بازیگران است. مکان از کافه به سالن سینما تغییر کرده است. تا به اینجا منطقی مشخص شد که بر اساس آن نظم موجود در توالی اپیزودهای زمان حال را نشان می‌دهد و این که اجازه نمی‌دهد جای سکانس‌های رویا - خاطره را در طول پیرنگ عوض‌کنیم. **به عبارت دیگر تا این جا سیر منطقی سکانس‌ها تشریح شده است.** اما شاید در ادامه بتوان مبحث دیگری هم بیان کرد و آن صحبت در مورد **توازن** این سیستم منطقی است. فلینی ساختار سیال و رهای روایت را به گونه‌ای که بتواند هارمونی اثر را برای این ساختار شبه اپیزودیک حفظ کند از **تمهید تقارن‌های روایی به طرز فاخری بهره جسته است.** بسته شدن محیط‌های دایره‌ای که در طول پیرنگ برای هر کدام از شخصیت‌های فرعی باز شده است که بی شک یک تکنیک ساختاری است عامل اصلی ایجاد توازن می‌باشد به عنوان مثال ؛ **گوئیدو** دوبار با **متزابوتا** و **گلوریا** برخورد می‌کند، دو بار به اتاق **کارلا** (معشوقه اش) در هتل سر می‌زند و دلقکی که چون فرشته‌ای دو بار در لحظات بحرانی در مسیرش قرار می‌گیرد. می‌توان به تفصیل به ردیابی محیط این دوایر که در طول پیرنگ باز و بسته می‌شود نشست و برای فیلمی از **فلینی** آن **هشت و نیم** با انبوهی پر رنگ از مایه‌های داستانی

متعـدد و حضـور شـخصیت‌های فـراوان فرعـی و سـکانس‌های حاشـیه‌ای ایـن بحـث سـر دراز دارد کـه بـه زعـم نگارنـده تـا بدیـن جـا کفایـت می‌کنـد. امـا بـه عنـوان آخریـن مثـال بحـث جـذاب غیـاب **کلودیـا** (زن اثیـری) در دو فصـل کلیـدی فیلـم یعنی رویـای حرمسـرا و سـکانس نهایـی اختتامیـه را می‌تـوان ذکـر کـرد کـه بـا منطـق تـوازن فـوق کامـلا هـم خوانـی دارد. اکنـون می‌تـوان مطـرح کـرد کـه ایـن اسـتراتژی روایـی نوعـی تـلاش بـرای نزدیـک شـدن بـه مکانیسـم ذهنـی شـخصیت اصلـی اسـت در موقعیـت سـر حـدی؛ **گونـه‌ای بازسـازی فراینـدی کـه در ذهـن شـخصیت بـه صـورت ناخـودآگاه بـرای نظـم دادن بـه هجـوم رویاهـا اتفـاق می‌افتـد و ایـن در واقـع ثبـت جریـان افـکار و احساسـات بـدون ترتیـب و ظاهـرا غیر منطقـی که بـه ذهـن شـخصیت خطور می‌کنـد، اسـت.** در ایـن شـیوه بخش‌هـای مختلـف روایـت از تداعـی معانـی محرک‌های بصـری و نشـانه‌های گفتـاری بـه هـم ارتبـاط پیـدا می‌کنـد. فصـل پایانـی هشـت و نیـم درسـت ادامـه فصـل برخـورد **گوئیـدو** و **کلودیـا** (زن اثیـری) اسـت **گوئیـدو** بـه همراهـی او بـه میـدان متروکـی در شـهر می‌رسـد کـه صـدای چشـمه آب معدنـی از گوشـه و کنـار بـه گـوش می‌رسـد. حضـور **کلودیـا** تـا ایـن فصـل فقـط در رویـای **گوئیـدو** آن هـم در موقعیت‌هـای بغرنـج بـوده اسـت حـالا کـه برخـورد فیزیکـی در عالـم واقـع بـا **کلودیـا** پیـش آمـده اسـت ظاهـرا ایـن دسـت نیافتگـی از بیـن رفتـه اسـت. تقابـل گفـت و گـوی آن‌هـا در ایـن فصـل بـا آن سـیرک پایانـی کلیـد فصـل پایانـی اسـت. فصـل پایانـی کـه مهم‌تـر از همـه **سرخوشـی و تلخـی توامـان دارد** و از سـویی دیگـر **اجتمـاع نقیضیـن** اسـت. دور چرخیدن‌هـا و از سـوی دیگـر فریادهـا تلخـی پایانـی هشـت و نیـم اسـت. **نمایـش تسلسـل بیهـوده آدم‌هـا بـدون حـل بـن بسـت عاطفـی آن‌هـا.** نکتـه‌ای اسـت کـه کلیـد درک آن در فصلـی **کلودیـا** و **گوئیـدو** پیش‌تـر طـرح می‌شـود. **گوئیـدو** توضیـح می‌دهـد **کلودیـا** قـرار اسـت نقـش دختـری را ایفـا کنـد کـه مایـه نجـات شـخصیت اصلـی فیلـم اسـت:

کلودیـا: مـن نمی‌فهـم ایـن مـرد قـراره بـا دختـری آشـنا شـه کـه باعـث نجـات اونـه امـا اون مـرد دختـر رو طـرد می‌کنـه

گوئیـدو: آخـه ایـن مـرد بـه چنیـن چیـزی اعتقـاد نـداره

کلودیـا: ... نـه ... بـرای اینکـه اون بلـد نیسـت چطـور عشـق بـورزه

گوئیـدو: چـون هیـچ زنـی نمی‌تونـه یـه مـرد رو عـوض کنـه ... چـون دوبـاره نمی‌خواهـم دروغ دیگـه‌ای بسـازم

تغییـر دیـدگاه گوئیـدو در فصـل پایانـی و در کنـار هـم قـرار گرفتـن دو مایـه **" بـن بسـت همیشـگی روابـط"** و **"فراموشـی و تـن دادن لحظـه‌ای بـه خوشـی پایانـی"**، همـان تردیـد سـر گشـتگی و سـوال کلیـدی فلینـی اسـت و مگـر مهـم اسـت کـه پاسـخی هـم درمیـان باشـد یـا نـه!

منابع:

۱. روایت در فیلم داستانی - انتشارات فارابی - دیوید بوردول

۲. مجله هفت - شماره ۸-بهمن ۱۳۸۲

آقای اولو؛ آدم‌واره دنیای مدرن

نویسنده: مژگان شعبانی
mojganshabany@yahoo.com

خلاصه داستان

نمایشگاه بین‌المللی ماشین در حال برگزاری است و آقای اولو که طراح خودرو است قصد دارد تا با آخرین‌مدل ماشینی که طراحی کرده است در این نمایشگاه شرکت کند. آن‌ها باید از پاریس تا آمستردام (محل برگزاری نمایشگاه) بروند. اولو به همراه دو نفر دیگر راهی این سفر می‌شوند اما در طول مسیر مشکلات پیش‌بینی‌نشده‌ای سد راه آن‌ها می‌شود...

Trafic

Directed By	:	Jacques Tati
Produced By	:	Robert Dorfmann, Jacques Tati
Written By	:	Jacques Lagrange, Bert Haanstra Jacques Tati, Tony Knepper
Starring	:	Franco Ressel, Mario Zanuelli, Maria Kimberly
Music by	:	Charles Dumont
Cinematography	:	Eduard van der Enden, Marcel Weiss
Edited by	:	Maurice Laumain, Sophie Tatischeff
Distributed by	:	Les Films Corona (France)
Release dates	:	16 April 1971(France)
Running time	:	96 minutes
Language	:	French, Dutch, English

معرفی کارگردان و کارنامه

ژاک تاتی (نام اصلی ژاک تاتیشف، متولد ۹ اکتبر ۱۹۰۷،وفات ۵ نوامبر ۱۹۸۲) سرگرمی‌ساز و پانتومیمیست تالارهای موسیقی، پس از جنگ جهانی دوم به یکی از استعدادهای بزرگ کمدی در جهان بدل شد و موفق شد جهان استادان سینمای صامت همچون مکس لندر، چارلی چاپلین و باستر کیتون را زنده کند و به کارگردان و بازیگری موفق تبدیل شود. او فعالیت خود را از دهه‌ی سی آغاز کرد، با دقت و وسواسی کم‌نظیر در طول نزدیک به پنجاه سال فعالیت سینمایی، تنها در کارنامه‌ی خود پنج فیلم بلند داستانی به نامهای **روز جشن ۱۹۴۹، تعطیلات آقای اولو ۱۹۵۳، دایی من ۱۹۵۸، زنگ تفریح ۱۹۶۷** و **ترافیک ۱۹۷۱** دارد.

نقدی بر ترافیک

فیلم **ترافیک** همان‌گونه که عنوان فرانسوی - انگلیسی آن نشان می‌دهد، درباره‌ی دل‌بستگی‌های بیش ازحد جامعه‌ی مدرن نسبت به ماشین‌هاست.

یکی از مهمترین دلایل ساخت فیلم ترافیک این بود که تاتی پس از تولید فیلم پرهزینه‌ی **زنگ تفریح**، با مشکلات اقتصادی زیادی روبه‌رو شد و برای جبران، دنبال ساخت فیلمی جذاب و پرفروش بود. تولید فیلم **ترافیک** به عنوان محصول مشترک فرانسه و هلند آغاز شد و تاتی و فیلم‌ساز هلندی برت هانسترا به‌طور مشترک آن را کارگردانی می‌کردند. هانسترا فیلم را شروع کرد و صحنه‌هایی از رانندگان و همچنین صحنه‌های آماده‌سازی غرفه‌های نمایشگاه نیز فیلم‌برداری شد. آن‌طور که زندگی‌نامه نویس تاتی، دیوید بیلاس شرح می‌دهد چون هانسترا از عدم حضور مداوم همکار خود به ستوه آمده بود خیلی زود کار را رها می‌کند. علیرغم به پایان رسیدن بودجه‌ی فیلم، کار با کمک دقیقه نودی یک گروه سوئدی که در حال ساخت فیلم مستند از پشت‌صحنه‌ی **ترافیک** بودند به پایان رسید. یکی از اعضای گروه مستندساز، لاسه هالستروم (کارگردان سوئدی) بود، وی برداشت‌های مختلفی از فیلم گرفت اما چون تاتی با او دچار مشکل شد سرانجام هیچ‌کدام از آن‌ها مورد استفاده قرار نگرفت.

تیتراژ فیلم با صحنه‌هایی از یک کارخانه‌ی ماشین‌سازی آغاز می‌شود که تمام اجزا به‌صورت قالب‌هایی یک‌شکل روی چرخه‌ی تولید قرار می‌گیرند و هر قطعه‌ای که نتواند

این فرم تحمیلی را بپذیرد از چرخه حذف خواهد شد، این تصاویر در واقع طعنه‌ای به زندگی ماشینی بشر امروز است که اگر نتواند به فرم‌های تحمیلی دنیای مدرن درآید با مشکلات عدیده‌ای مواجه خواهد شد. اولین سکانس فیلم با نمایی باز از محل برگزاری نمایشگاه ماشین شروع می‌شود، مسئولان برگزاری نمایشگاه سیم‌های نامرئی را برای تقسیم‌بندی غرفه‌ها در نظر گرفته‌اند و همه‌ی آن‌ها هنگامی‌که در فضای نمایشگاه در حال حرکت هستند به طرزی احمقانه و خنده‌دار از روی این سیم‌های نامرئی می‌پرند، در واقع تاتی با نمایش این تصاویر پیش‌زمینه‌ای را برای ما ترسیم می‌کند که انسان در مسیر صنعتی سازی دنیای مدرن مرزهایی را برای زندگی‌اش متصور شده است که همین مرزها دست‌وپای او را بسته‌اند و مانع حرکت آزادانه‌ی او می‌شوند، تاتی نیز در این باره چنین گفته است: «من نوعی دون کیشوت هستم که با سلاح طنز به جنگ آسیاب‌های بادی می‌روم. آسیاب‌های بادی من عبارت است از، چراغ‌های راهنمایی، تابلوها و علائم کنار جاده، خط‌کشی‌های خیابان، معابر و گذرگاههای بالا و پایین چهارراه‌ها، ممنوعیت‌ها و محدودیت‌هایی که ما در میان آن‌ها گم شده‌ایم.»

ژاک تاتی همواره شیفته‌ی تلاقی نبوغ بشریت با زندگی مدرن بوده است، از نظر او انسان‌ها به‌شدت به ماشین‌ها وابسته‌اند و این وابستگی گاه باعث ضعف و درماندگی آن‌ها می‌شود، اما با این وجود در فیلم‌های او برای مدت‌های طولانی از ماشین به‌عنوان وسیله‌ایی برای جذابیت و فریبندگی استفاده می‌شد. در اولین صحنه‌ی معرفی اولو در فیلم **تعطیلات آقای اولو** او با ماشینی که تنها جنبه‌ی جلب‌توجه دارد وارد فیلم می‌شود و فیلم **زنگ تفریح** نیز با تصویری از انبوه ماشین‌هایی که به دور یک میدان می‌گردند به پایان می‌رسد. از این‌رو موضوع اصلی فیلم **ترافیک** با سه فیلم اول مطابقت دارد اما خود فیلم هرگز نشانی از این تطبیق ندارد.در طول فیلم کارگردان به تکنولوژی و انسان‌هایی که از آن استفاده می‌کنند زمان برابر اختصاص می‌دهد و هر دوی آن‌ها را نیازمند یکدیگر نشان می‌دهد. برای مثال سکانسی را به یاد بیاورید که در آن دو کارگر شرکت آلترا مشغول رنگ کردن سقف قسمتی از دکور هستند، یکی از آن‌ها با قلم مویی در دست روی چرخی نشسته و دیگری چرخ را به عقب و جلو می‌برد، درواقع این دو نفر کاری که یکی از آن‌ها می‌تواند به تنهایی و بدون نیاز به چرخ انجام بدهد را دو نفری و به شکلی احمقانه انجام می‌دهند، این صحنه وابستگی بیش‌ازحد انسان امروزی به ابزارهای ساخته‌ی خودش (مثل چرخ و ...) را نشان می‌دهد.

آقای اولو

شخصیت همیشگی فیلم‌های تاتی، آقای اولو، این بار در نقش یک طراح ماشین ظاهر شده است، او ماشینی ابتکاری را برای سفر و کمپینگ طراحی کرده است، ماشینی که توسط یک شرکت خودروسازی مجازی فرانسوی به نام آلترا تولید می‌شود. قرار است از این خودرو در نمایشگاه ماشین آمستردام پرده‌برداری شود و اولو مسئولیت انتقال دستاوردش به این نمایشگاه را قبول می‌کند. درون‌مایه‌ی طنز فیلم جایی است که این خودرو نمی‌تواند به‌تنهایی به آمستردام برسد و حتماً باید توسط خودرویی دیگر حمل شود. داستان ناموفق حمل‌ونقل در فیلم تاتی می‌تواند نوعی تقلید از فیلم **مزد ترس** ساخته هنری ژرژ کلوزو محصول سال ۱۹۵۳ باشد. فیلم **مزد ترس** نیز درباره جابجایی محموله‌ای از مواد منفجره است با این تفاوت که در فیلم **ترافیک** جهان پیرامون ما قابلیت انفجار و ترکیدن را دارد.

طنز تاتی به ناهماهنگی قهرمانش با مقررات دنیای مدرن می‌پردازد. همچون چاپلین و کیتون، اولو به‌طور مضحکی با مردم و اشیاء پیرامونش درگیر است او در زندگی مدرن و پیشرفته با بدبختی‌ها و بدشانسی‌های مختلفی مواجه است. برای مثال سکانسی را به یاد بیاورید که در آن اولو سعی می‌کند تا همسر مکانیک گاراژ را از خواب بیدار کند اما بدون اینکه بداند، گل‌های پیچک روی دیوار خانه را از جا می‌کند.

در این فیلم اولو در نقش یک مرد معمولی فرانسوی که با جامعه‌ی در حال ماشینی شدن روبه‌روست بسیار ناتوان‌تر از حد معمول است و این نوع شخصیت‌پردازی باعث محبوبیت او می‌شود، درست همان طنزی که در وجود شخصیت **چارلی چاپلین** و **باستر کیتون** نیز دیده می‌شود. این نوع مواجهه با دنیای مدرن و ماشینی از جنس همان طنزی است که **چارلی چاپلین** در فیلم **عصر جدید** به شکل دیگری به تصویر کشیده است، هر دو کارگردان شخصیتی را خلق می‌کنند که تمام تلاشش برای رونق گرفتن صنعت در این دنیای ماشینی است اما درنهایت خودشان در میان این چرخ‌های دست‌ساز اسیر می‌شوند، چاپلین در چرخ‌های ماشینی که تعمیر می‌کند و آقای اولو در میان ترافیک.

سفر اولو به توقف‌ها و راه‌های انحرافی بی‌پایان تقسیم می‌شود، ناتوانی وی در پیمودن یک خط مستقیم به کمی قبل‌تر بازمی‌گردد، زمانی که او در ساختمان اصلی شرکت آلترا در حال رسم کردن چهارچوبی منظم به دور طرحش است و با بی‌نظمی‌های ورود و خروج افراد به اتاق کار او، این خطوط صاف به خطوطی زیگزاگ تبدیل می‌شود، تاتی این پیش‌زمینه را برای ما فراهم می‌کند که بااینکه آقای اولو بسیار آدم منظمی است اما بی‌نظمی‌های جامعه‌ای که او را محاصره کرده است مانع از آن می‌شود که بتواند مسیر مستقیم خود را تا پایان طی کند.

در فیلم **ترافیک** ما شاهد این هستیم که اولو از دنیایی که خود

در آن حرکت می‌کند سؤالی ندارد، او از این دنیا کناره‌گیری می‌کند و کاملاً نسبت به آن بی‌تفاوت است. به‌جای یک کاوشگر فعال اما گیج در فیلم **زنگ تفریح** وی به حاشیه‌ی جاده‌ی زندگی تبعیدشده است. به نظر می‌رسد تاتی پس از دست‌وپنجه نرم کردن با مشکلات مالی که نتیجه‌ی ولخرجی‌هایش در فیلم **زنگ تفریح** بود، این بار و در **ترافیک** از زندگی شهری و سبک‌سری‌های آن دست‌شسته است، ماشین مخصوص پیک‌نیک و کمپینگ اولو درنهایت در گاراژی در هلند متوقف می‌شود، جایی که او و دیگر هم‌سفرانش از پیک‌نیک در کنار ساحل رودخانه لذت می‌برند و ظاهراً علاقه‌ی خود را برای رسیدن به آمستردام از دست داده‌اند.

نقش صدا در فیلم‌های تاتی

تاتی به‌نوعی طنزپردازی صامت است. به‌جای دیالوگ، بیشتر تمرکز و توجه او بر روی صداهای محیط است. تاتی می‌تواند بدون نیاز به دیالوگ، موقعیت‌های مضحک خلق کند و تماشاگر را به خنده وادارد. در فیلم او صدای جیرجیر برف‌پاک‌کن می‌تواند به‌اندازه گفتن یک جک خنده‌دار باشد. درجایی از فیلم نکته‌ای ظریف و خنده‌دار درحرکت برف‌پاک‌کن‌ها نهفته است، دوربین به دو زن که در حال صحبت کردن در ماشین هستند نزدیک می‌شود، حرکت رو به عقب و جلوی برف‌پاک‌کن‌ها با حرکات سر و دست زنان مطابقت دارد و صدای حرکت لاستیک برف‌پاک‌کن بر روی شیشه جای وراجی‌های پوچ و بی‌معنی آن‌ها را پر می‌کند. تاتی به‌گونه‌ای از این صداها استفاده می‌کند که گویی انسان‌ها و ماشین‌ها در حال اجرای یک کنسرت مشترک هستند. فیلم‌های تاتی با ترکیبی از محاوره‌هایی به زبان‌های گوناگون و سرگرم‌کننده ساخته می‌شود اما در آن‌ها هیچ‌کس چیز مهمی نمی‌گوید. در فیلم‌های تاتی مکالمه‌ها به‌تنهایی خنده‌دار نیستند، دیالوگ‌ها فکاهی و طنزآمیز نیستند، بیشتر اوقات مردم از مکالمات عادی استفاده می‌کنند و آنچه آن‌ها را طنز و خنده‌آور می‌کند موقعیتی است که در آن از این دیالوگ‌ها استفاده می‌شود. تمامی طنزها در فیلم ترافیک بصری است و کاملاً از دیالوگ‌ها مجزاست. اغلب از صدا و موسیقی به‌جای دیالوگ همراه با تصاویر استفاده‌شده است. شهر با آلودگی صوتی ناشی از ترافیک، جمعیت و صداهای صنعتی شکل‌گرفته است. حومه‌ی شهر و مناطق ییلاقی پاک و تمیز، مملو از صدای حیوانات، مکالمات عادی مردم و صدای طبیعت است،این جهانی پر از اعجاز صداست. قدرت تاتی در استفاده از صدا به حدی بود که باستر کیتون بعد از مشاهده‌ی فیلم **دایی من**، از تاتی خواست تا بر روی صدای نسخه‌هایی از فیلم‌هایش کار کند، پروژه‌ای که هرگز به واقعیت تبدیل نشد.

ترافیک و زندگی ماشینی

ترافیک فیلم‌نامه‌ای کلاسیک ندارد و می‌توان آن را کمدی بی‌راهه نامید. توضیح اینکه تاتی فیلم‌نامه را تنها بر اساس طرحی شش‌صفحه‌ای و استوری بوردی اولیه نوشت، درواقع بسیاری از قسمت‌ها به‌صورت فی‌البداهه نوشته‌شده‌اند، این روند در روایت فیلم که ماهیت تصادفی و اتفاقی دارد نیز به چشم می‌خورد. این فیلم که درون‌مایه‌اش خرابی و ازکارافتادگی است را می‌توان داستانی درباره‌ی از دست دادن کنترل، هم در شخصیت اولو و هم در نزد خود تاتی در نظر گرفت.
درونمایه‌ی **ترافیک**، ماشین و تأثیرآن بر روی انسان‌هایی است که با آن رانندگی می‌کنند، آن را خریدوفروش می‌کنند و گاه از مسیر انسانی خارج می‌شوند، تاتی دراین‌باره این‌طور گفته: "**صبح یک روز یکشنبه قبل از ساخت فیلم ترافیک من حدوداً دوساعتی را بالای پلی کوچک که روی بزرگراه غرب قرارگرفته بود ایستادم، هوا آفتابی بود، یکی از روزهای فصل بهار بود. بزرگراه غربی با درختان بسیار زیبا احاطه‌شده بود و من به مردم پاریس نگاه می‌کردم درحالی‌که آن‌ها به سمت حومه‌ی شهر درحرکت بودند و در تمام آن دو ساعت هرگز ندیدم که حتی یکی از راننده‌ها در حال لبخند زدن باشد و این واقعه برای یک صبح آفتابی در فصل بهار بسیار ناامیدکننده بود. چیزی که من دیدم تنها شبیه یک مسابقه‌ی اتومبیل‌رانی بود، خودروهای کوچک می‌خواستند هر طور شده از خودروهای بزرگ‌تر سبقت بگیرند. بنابراین من احساس کردم که باید کاری انجام بدهم، من هرگز نمی‌دانستم که موفق می‌شوم یا نه اما دوست داشتم هرطور شده لبخند را دوباره به چهره‌های راننده‌ها بازگردانم. من هرگز نمی‌فهمیدم که چرا پسر جوانی که در رستوران و یا هر جای دیگر بسیار خوشحال و خوش‌برخورد است، در این لحظه و پشت فرمان ماشین تبدیل به**

یک شیطان واقعی می‌شود، در ماشین را می‌بندد و آماده‌ی مسابقه می‌شود."

در زمان اکران فیلم نیز تاتی در گفتگو با نشریه فرانسوی حرفه‌ی هنرپیشگی بر این نکته پافشاری کرد: "**سعی می‌کنیم به‌سادگی نشان دهیم که هنگامی‌که افراد پشت فرمان ماشین هستند تغییر می‌کنند**"

دنیایی که تاتی به آن می‌نگرد آشفته و پریشان‌حال است، دنیایی سرشار از ریتم‌های تقلیدی که به ماشینی شدن جامعه و از بین رفتن قابلیت انعطاف‌پذیری اعضا آن می‌پردازد. سکانس دوست‌داشتنی پمپ‌بنزین را به یاد بیاورید که در آن متصدی پمپ‌بنزین علی‌رغم پر بودن ماشین از والدین، بچه‌ها، چمدان‌ها و حیوانات خانگی، اصرار دارد تا مجسمه‌های نیم‌تنه‌ی گچی بزرگ از مشاهیری نظیر بتهوون و ناپلئون را به راننده بدهد، مسافرانی که در پمپ‌های بنزین توقف می‌کنند دستشان از مجسمه‌های نیم‌تنه بزرگ و هدایای رایگان یک شرکت نفتی پر است. فرهنگی از حرکت و تجدد مشتریان را مملو از هدایای بی‌ارزش دوران باستان کرده است. نکته‌ی جالب‌توجه دیگری نیز در این سکانس وجود دارد، پمپ‌بنزین محلی است که ماشین‌ها در آن تغذیه می‌شوند و متصدیان پمپ‌بنزین نیز درواقع با دادن نمادهایی سمبلیک از مشاهیر ادبی، تاریخی و ... جهان به رانندگان، این نکته را گوشزد می‌کنند که انسان امروزی پس از گرفتار شدن در دنیای مدرن، نسبت به گذشته زمان بسیار کمتری را صرف تغذیه‌ی روحی خود می‌کند.

تاتی در این فیلم علاوه بر نفی ساختارهای مدرن جامعه،افراد را به سمت مراوده با یکدیگر، برقراری ارتباط و همچنین کشف طبیعت و محیط پیرامونشان ترغیب کرده است. درصحنه‌ای از فیلم که تعداد زیادی از ماشین‌هاباهم تصادف کرده‌اند، خرابی ماشین‌ها باعث شده است تا رانندگان و مسافران، ماشین‌های خود را ترک کنند و همراه با صدای پرندگان به

اکتشاف محیط پیرامونشان بپردازند. در جهان ماشینی تاتی هیچ حرکتی معنا دار نیست. ماشین‌ها در ترافیک سپر به سپر حرکت می‌کنند و قادر به حرکت و پیش روی بیش از چند سانتی‌متر نیستند. حرکات راننده ها به طرزی مضحک شبیه یکدیگر است، انسان‌هایی که کورکورانه تقلید می‌کنند و دم از تجدد می‌زنند و سرعت بیش‌ازحد آن‌ها برای تجدد در جای دیگری از فیلم به سخره گرفته می‌شود، صحنه‌ای که در آن بازیگران به تماشای فضانوردان در ماه از طریق تلویزیون می‌پردازند و صبح روز بعد مارسل و یک تعمیرکار هلندی با ریتمی کند به بازی می‌پردازند به‌گونه‌ای که انگار در جاذبه‌ی صفر یا خلأ قرار دارند. رسیدن به ماه یک‌چیز است و رسیدن به آمستردام اندکی سخت‌تر!

مفهوم ارتباط (در ادراک دوگانه‌ی سفر و زبان) چیزی است که در معرض خطر قرار دارد. همچون فیلم **زنگ تفریح**، دیالوگ‌های **ترافیک** پلی فونی (چندصدایی) و از زبان‌های مختلف همچون فرانسوی، هلندی، فرانسوی - انگلیسی و انگلیسی است. زبان انگلیسی به شکل‌های مختلف همچون انگلیسی آمریکایی، انگلیسی با لهجه هلندی و به‌طور دست‌وپاشکسته به لهجه‌ی فرانسوی توسط اولو صحبت می‌شود. در واقع انسان امروزی توانایی برقراری ارتباط را از دست‌داده است و حتی اگر زبان مشترکی در میان باشد نیز این آواهای انسانی در میان صدای موتور ماشین‌ها، صدای گوش‌خراش ترمزها و صدای به هم خوردن در ماشین‌ها گم‌شده است.

بی‌شک فیلم **ترافیک** حاوی فضایی از تردید و ناامیدی است که تا حدودی آن را نسبت به فیلم **زنگ تفریح** حزن‌آلود ترمی‌سازد. درحالی‌که فیلم **زنگ تفریح** از بی‌نظمی لذت‌بخش در تقابل با زندگی تک‌بعدی و ماشینی شهری دفاع می‌کند، فیلم **ترافیک** به پیروزی سکون، رکود و انسان گریزی اعتراف می‌کند. انبوهی از ماشین‌های قراضه و اسقاطی به ما هشدار می‌دهند که فرهنگ ماشینی به سمت سکون و بی‌حرکتی پیش می‌رود. جالب است بدانیم که فیلم **ترافیک** تنها چهار سال بعد از فیلم **تعطیلات آخر هفته** محصول سال **۱۹۵۹** به کارگردانی **ژان لوک گدار** ساخته شد، که این دو فیلم به لحاظ مضمونی شباهت های بسیاری دارند. پایان فیلم **ترافیک** به‌طور قابل ملاحظه‌ای دو وجهی است. از جنبه‌ی مثبت، در شکست پیروزی وجود دارد، شکست پل پیروزی است. گروه همراهان آقای اولو خیلی دیر به مقصد می‌رسد، نمایشگاه تقریبأبه پایان رسیده است و او بی‌درنگ اخراج می‌شود. با این‌حال ماشین مخصوص کمپینگ، بیرون محوطه پارک شده است و جمعیت زیادی را مجذوب خود کرده است. ماریا هم از زنی خشک و جدی که کلاه ایمنی به سر می‌گذارد به کسی تبدیل‌شده است که می‌خندد، شلوار جین به پا می‌کند و از این‌که در مأموریتش شکست‌خورده احساس ناامیدی نمی‌کند. هنگامی‌که اولو

از ماریا جدا می‌شود اولو به سمت درب ورودی مترو می‌رود و بار دیگر توسط جمعیت به سمت ماریا هدایت می‌شود، آن دو با چتر اولو به مسیر خود ادامه می‌دهند.این پایان خوبی برای آن دو است اما برای دنیا پایان خوبی نیست، تصاویر پایانی عابرانی را نشان می‌دهد که با چترهای مشکی لابلای پارکینگی از انبوه ماشین‌ها، از میسرهای باریک در حال عبور هستند. همچون فیلم **زنگ تفریح** ماشین‌ها شهر را غصب کرده‌اند.

همچنین نماهایی که تاتی از راننده‌ها به تصویر کشیده، بدون هیچ توضیح اضافه‌ای بیانگر این است که صاحبان خودروها شبیه خودروهایشان هستند یا به‌عبارت‌دیگر خودروها به طرز شگفت‌انگیزی شبیه صاحبانشان شده‌اند، درواقع مشخص نیست کدام‌یک از دیگری الگوبرداری کرده است، درست همان‌طور که صاحبان حیوانات خانگی اغلب شباهت‌هایی با حیواناتشان دارند با این تفاوت که این روح و معنای زندگی در دنیای صنعتی وجود ندارد و انسان مدرن روزبه‌روز فرسوده‌تر و بی‌روح‌ترمی‌شود. برای مثال سکانس حرکت برف‌پاک‌کن‌ها را به یاد بیاورید، برف‌پاک‌کن ماشین، خصوصیات و حالت‌های صاحب ماشین را به خود می‌گیرد، برف‌پاک‌کن‌های ماشین راننده‌ی پیر درحالی‌که صدایی آزاردهنده دارند هرگز به‌درستی و به‌صورت کامل شیشه را پاک نمی‌کنند، برف‌پاک‌کن‌هایی که در جای خود لق می‌زنند و در شرف افتادن است به یک سمت حرکت می‌کنند و دگربار با حالتی خسته و بی‌رمق به‌جای خود برمی‌گردد.

علاوه بر این استفاده از نمای برف‌پاک‌کن‌ها باریدن باران را تداعی می‌کنند و در آخر فیلم، اولو نیز در نهایت از چتر خود استفاده می‌کند. در **ترافیک** برای همه‌چیز هدفی تعیین‌شده است، حتی باران!

اگرچه تاتی پس از مشاهده‌ی نسخه‌ی نهایی **ترافیک**، آن را قدمی رو به عقب می‌داند اما فیلم ارزش‌های ویژه‌ای دارد. **ترافیک** به‌طور پیوسته خنده‌دار نیست اما طنز در قسمت‌های مختلف فیلم پراکنده است و حالتی انتزاعی را به وجود می‌آورد. طنز واقعی آن در انبوه چندصدایی‌ها و وقایع همزمان به چشم می‌خورد. چیزی که برای تاتی جالب است ایجاد جهانی با درون‌مایه‌ی طنز است. فیلم **ترافیک** گونه‌ای از کمدی عاری از شوخی‌های تکراری و پیش‌پاافتاده است، تاتی سعی می‌کند بینندگان خود را با آنچه آن‌ها در دنیای واقعی و پیرامون خود می‌بینند بخنداند. درصحنه‌ای یک کشیش به‌گونه‌ای به سرویس فولکس‌واگن قورباغه‌ای خود می‌پردازد که انگار در حال عبادت به سوی محراب است، گویی ماشین‌های ما تبدیل به دین و مذهب ما شده‌اند! تاتی در مصاحبه‌ای اذعان کرده است که هدف فیلم‌های طنزش این نیست که از شدت خنده به خود بپیچیم و غش کنیم بلکه در عوض وی سعی می‌کند تا زندگی عادی و روزمره را تبدیل به طنز و فکاهی کند. نکته‌ی جالب در مورد تاتی این است که افراد و موقعیت‌های خنده‌دار در فیلم‌های او گاه معقول به نظر می‌آیند و در بسیاری مواقع طنز او ناشی از موقعیت‌های کاملاً جدی است، برای مثال تصاویر افراد مغمومی که در پشت ترافیک مانده‌اند در عین جدیت، تماشاگر را به خنده می‌اندازد. این طنزهای ظریف ادویه‌ای هستند برای درون‌مایه‌ی تأمل‌برانگیز و گاه تلخ فیلم **ترافیک**. تاتی می‌خواهد به ما نشان بدهد که حتی در جهانی مملو از ماشین‌ها و رانندگان خودکامه و لجبازی‌هایشان هنوز همه‌چیز به پایان نرسیده است، حتی باوجودمشغله‌های ذهنی ناشی از فرهنگ ماشینی اگر ما بخواهیم و خودمان انتخاب کنیم می‌توانیم از شر ماشین‌ها خلاص شویم و در زیر بارانی غیر تصنعی قدم بزنیم. این رویکرد را می‌توان همچنین در طراحی غرفه‌ی مربوط به شرکت آلترا در نمایشگاه نیز مشاهده کرد، تنها غرفه‌ای که با نمادهایی از طبیعت تزئین شده است و ماشین مربوط به آن غرفه هرگز به نمایشگاه نمی‌رسد، درواقع تاتی به ما پیشنهاد می‌کند که برای حفظ طبیعت، ماشین را از آن حذف کنیم، در واقع اعتقاد دارد که زندگی ماشینی، هرروز انسان را از طبیعتش دورتر می‌کند.

مثال‌های بسیار زیادی ازاین‌گونه طنز بعد از فیلم تاتی وجود دارد، آخرین فیلم‌های کمدی لوک مولت، تراژدی‌های کمدی انسان‌های خوش‌نیت ولی بی‌عرضه‌ی آکی کوریسماکی، به‌ویژه فیلم **مواظب روسری‌ات باش تاتیانا**، کمدی‌های احمقانه‌ی اتار یوسلیانی و کمدی‌های اسلپ‌استیک روی اندرسون، **آوازهایی از طبقه هفتم** در سال ۲۰۰۰ و تو، **زندگی** در سال ۲۰۰۷ نوشته‌ی یوهان استریند برگ. به‌عنوان یکی از جدیدترین مثال‌ها نیز می‌توان به محصول مشترک فرانسه و بلژیک اشاره کرد که در سال ۲۰۰۴ توسط گوستاو کرورن و بنوت دلپین ساخته شد، فیلم در رابطه با دو مردی است که با ویلچر برای ملاقات با سازنده ماشین‌های کشاورزی معیوب که باعث شده است این دو مرد دیگر قادر به راه رفتن نباشند به فنلاند سفر می‌کنند، ادای دینی آشکار به ژاک تاتی که در آن نام فیلم و نام سازنده‌ی ماشین‌های کشاورزی معیوب **آلترا** (**Aaltra**) است. آخرین اثری که از شخصیت آقای اولو وام گرفته است را می‌توان در انیمیشن کوتاه **آقای هابلوت** ساخته‌یالکساندر اسپیگارس و لارنت ویتز مشاهده کرد، انیمیشنی که در سال ۲۰۱۳ ساخته شد و جایزه‌ی بهترین انیمیشن کوتاه اسکار را در سال ۲۰۱۴ از آن خود کرد.

منابع:

۱. تاریخ سینما، دیوید بوردول و کریستین تامسون

2. Chicago Sun-Times review by Roger Ebert

3. New York Times review By Vincent Canby

4. Chicago Reader's review by Jonathan Rosenbaum

5. Film.com review by Mark Bourne

6. Criterion.com review by Jonathan Romney

7.Criterionconfessions.com review by Jamie S. Rich

ماجرای آنتونیونی

نویسنده: سهند الهامی
sahandelhami@gmail.com

خلاصه داستان

عده ای دوست با هم به مسافرت می روند.یکی از اعضای گروه (که یک دختر است) در این سفر ناپدید می‌شود و دیگران دنبال او می‌گردند.

L'Avventura

Directed By	:	Michelangelo Antonioni
Produced By	:	Amato Pennasilico
Screenplay By	:	Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra
Story By	:	Michelangelo Antonioni
Starring	:	Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari
Music By	:	Giovanni Fusco
Cinematography	:	Aldo Scavarda
Release dates	:	15 May 1960 (Cannes), 29 June 1960 (Italy)
Running time	:	143 minutes
Country	:	Italy
Language	:	Italian

مقدمه: ماجرای من

بعضی فیلم‌های بزرگ در همان چند دقیقه‌ی اول خود را نشان می‌دهند، برای من **سرنوشت شگفت‌انگیز املی پولن** چنین فیلمی بود؛ بعضی دیگر در حین تماشا رخ نمی‌نمایند و پس از تمام شدنشان است که آدم می‌فهمد با چه اثر بزرگی روبه‌رو بوده است، **سه رنگ** برای من اینگونه بود. اما بعضی فیلم‌ها هم هستند که یک بار دیدن ارزش حقیقی آن‌ها را معلوم نمی‌کند؛ باید دید و دوباره دید، اجازه داد زمان بگذرد تا صیقل بخورند و خود فرد هم رشد کند تا بتواند به عظمت آن‌ها ایمان آورَد؛ **ماجرا** برای من از این دسته‌ی سوم است. فیلمی که بدون هیچ تردیدی در لیست ۱۰ فیلم عمرم خواهد بود؛ که منطقی و مستدل نوشتن راجع‌بهش برایم کاری بس دشوار است؛ که درضمن تصویری هم هست از من، از انسان، در پیچیده‌ترین شکل و نهایت ژرفایش؛ که درنهایتِ هنر است، آنجا که بحث فرم و محتوا اصلاً نامربوط است، جایی که آن ترکیب جادویی رخ داده؛ که عمیق‌ترین مضامین بشری در بدیع‌ترین فرم ارائه می‌شوند. آنجا که عظمت اثر، که به کلام درنمی‌آید - که اگر در کلمه می‌گنجید این نبود - بر آدم چیره می‌شود و این عنصر کمیابی است که بعد از دوباره و چندباره و هر بار دیدن فیلم همان‌قدر مهیب، همان‌قدر سترگ باقی است؛ مثل آن تهی هولناک پایانی...

ماجرای سه‌گانه

بزرگان سینما فیلم‌های خوب و عالی بسیار دارند؛ اما معمولاً یک تک‌شاهکار عمر دارند: همان‌طور که شاهکار عمر فلینی **هشت‌ونیم** است و شاهکار عمر آلن رنه **سال گذشته در مارین‌باد** و شاهکار عمر برگمان **پرسونا**، درمورد آنتونیونی این ستاره‌ی دست‌نیافتنی بدونِ شک **ماجرا** است. آنچه عموماً به‌عنوان سینمای آنتونیونی تلقی می‌شود در سه‌گانه‌ی دهه‌ی ۶۰ او که در هرسه مونیکا ویتی بازی می‌کند متجلی است؛ اگرچه ظاهراً در ایران **آگراندیسمان** محبوب‌ترین فیلم آنتونیونی است، اما اهمیت تاریخی و کیفیت **ماجرا** آن را به شاهکار عمر آنتونیونی تبدیل کرده. اما همین فیلمی که امروز از معدود آثار تاریخ سینما محسوب می‌شود که

می‌شود سینما را به پیش و پس از آن تقسیم کرد، تمام شدنش چیزی شبیه معجزه بود. مشکلات متعددی که فیلم با آن‌ها روبه‌رو شد بارها آن را تا مرز تعطیلی برد؛ از ورشکستگی تهیه‌کننده و قطع بودجه‌ی فیلم گرفته تا اعتصاب عوامل به‌دلیل پرداخت نشدن دستمزدشان و حتی مشکل قلبی و به کما رفتن لِئا ماساری. فیلم در حین اولین اکرانش در جشنواره کن ۱۹۵۹ نیز با فریادها و هو کردن‌های منتقدان روبه‌رو شد. اما هنگامی که آنتونیونی در ۱۹۹۵ جایزه‌ی اسکار یک عمر فعالیت‌های هنری را دریافت می‌کرد، همه او را ایستاده تشویق می‌کردند. چیزی این وسط تغییر کرده بود؛ آنتونیونی سینما را تکان داده بود. سینما پس از آنتونیونی دیگر آن چیزی نیست که پیش از او بود.

عنوان هوشمندانه‌ی فیلم (که در گذشته در ایران عموماً با عنوان **حادثه** شناخته می‌شد) نشان خودآگاهی هنرمند مدرن است (Avventura در زبان ایتالیایی اشاره به رابطه‌ی عشقی معمولاً زودگذر هم دارد). فیلمی که قرار است نهایتاً به ذات انسان مدرن نقب بزند با «ماجرا»یی به‌ظاهر کلاسیک، ناپدید شدن دختری در سفری تفریحی، آغاز می‌شود؛ اما قواعد و قوانین سینمای کلاسیک زیرورو می‌شود. **ماجرا** که طرح داستانی‌اش در ابتدا تا حدودی روالی کم‌وبیش کلاسیک را می‌پیماید، آن‌چنان انتظارات تماشاگر را دگرگون می‌کند که ژانر ظاهراً پلیسی آن به‌کل فراموش می‌شود. دختری ناپدید شده است؛ اما فیلم ما را تا بدانجا پیش می‌برد که این موضوع دراماتیک که در فیلمی کلاسیک می‌توانست تمام مدت فیلم را اشغال کند و تعلیق و هیجان بیافرینند (نگاه کنید به **روانی** هیچکاک با طرح داستانی مشابه) در اینجا به‌کلی در حاشیه قرار می‌گیرد و اصلاً حذف می‌شود تا مسائلی بسیار عمیق‌تر و پیچیده‌تر درباب ذات انسان مدرن طرح گردد.

خود آنتونیونی در کنفرانس مطبوعاتی **ماجرا** در جشنواره کن ۱۹۶۰ به انشقاق بزرگ جهان امروز اشاره کرد که از یک سو علم رو به آینده دارد و از سوی دیگر اخلاق کلیشه‌ای رو به‌سوی گذشته. او به تولد انسانی نو، پر از وحشت و هراس و لکنت، در دورانی آبستن اشاره کرد که بار خصوصیات عاطفی‌ای را به دوش می‌کشد که نامتناسب و نابسنده هستند. او می‌گوید: «...اخلاقیات و اسطوره‌های امروز، زمانی که ما در آستانه‌ی رسیدن به ماه هستیم، نباید مثل دوران هومر باشد، اما اینگونه هست.» آنتونیونی رواج اروتیسیسم را نشان بیماری عاطفی دوران می‌داند و اعلام می‌دارد: «اروس بیمار است؛ انسان آرام‌وقرار ندارد؛ چیزی اذیتش می‌کند. و هروقت چیزی انسان را اذیت می‌کند، او واکنش نشان می‌دهد؛ اما بد واکنش نشان می‌دهد، تنها براساس انگیزه‌های اروتیک؛ و برای‌همین ناخشنود است.» او می‌گوید: «انسان اخلاق‌مدار، که ترسی از امر ناشناخته‌ی علمی ندارد، امروز از امر ناشناخته‌ی اخلاقی می‌ترسد. ماجرای او که از این نقطه‌ی ترس و سرخوردگی آغاز می‌شود تنها می‌تواند در کیش‌ومات به پایان رسد.» آنتونیونی اگرچه به‌کرات در جاهای مختلف به‌درستی اصرار کرده که خود مؤلف شخص مناسبی برای توضیح فیلم نیست، در جایی می‌گوید: «... چه به سر آنا آمد؟ صحنه‌ای در فیلمنامه بود - که بعداً، یادم نمی‌آید به چه دلیلی، حذف شد - که در آن کلاودیا... با بقیه در جزیره است. آن‌ها تمام احتمالات ممکن درمورد ناپدید شدن دختر را درنظر می‌گیرند. اما پاسخی در کار نیست. بعد از اندکی سکوت، یکی می‌گوید: "شاید صرفاً غرق شده." کلاودیا ناگهان به او می‌پرد: "صرفا؟" همه، دلزده، به هم نگاه می‌کنند. همین است. همین دلزدگی معنای فیلم است.»

در تحلیل از وضعیت مدرن، ازخودبیگانگی هنگامی رخ می‌دهد که شخص از جهان دلزده می‌شود و به درون خود رجوع می‌کند، اغلب برای آنکه به رابطه‌ی خود با جهان و با دیگران بیندیشد. سرگشتگی انسان مدرن واضح‌تر از همه در پرسه‌زنی لیدیا در **شب** مشهود است، وقتی از مهمانی کتاب جوانی بیرون می‌آید. او در شهر با انسان در سنین مختلف و حالات متفاوتش روبه‌رو می‌شود: کودکی که می‌گرید، دو مرد جوانی که می‌خندند، پیرزنی که چیزی می‌خورد، جوان‌هایی که دعوا می‌کنند و غیره، گاه حتی سعی می‌کند مداخله کند، واکنش نشان دهد، تأثیری بگذارد و تغییری ایجاد کند، تا اینکه بالاخره - به گفته‌ی خودش «ناخودآگاه» - به خانه‌ی قدیمی‌شان می‌رسد. در **کسوف** نیز بازار سرسام‌آور بورس، آن ساختمان قارچ‌مانند که یادآور قارچ حاصل از انفجار اتمی است و تیتر روزنامه‌ها درمورد جنگ اتمی و غیره باز واقعیت تهدیدآمیز معاصر را نمایندگی می‌کنند. رجوع به فرهنگی اگزوتیک و خود را به‌شکل آفریقایی‌ها درآوردن هم کمکی به انسان مدرن نمی‌کند و تنها برای مدت کوتاهی می‌تواند بیشتر برای تفریح از آن استفاده کرد، چراکه از واقعیت مدرنیته گریزی نیست. آنتونیونی خود در جایی می‌گوید: «واقعیت معاصر فرد را تهی می‌کند.»

آنتونیونی در مصاحبه با فیلم کالچر ۱۹۶۲ می‌گوید: «در سینمای نئورئالیستی ارتباط فرد با جامعه مطرح بود و روابط شخصی چندان محلی از اعراب نداشت. مثلاً در **دزد دوچرخه** دزدیده شدن دوچرخه واقعیتی بود که همه چیز پیرامون آن شکل می‌گرفت و نیازی هم به نزدیک شدن به درون شخصیت نبود.» و بعدتر: «سینما امروز باید با حقیقت پیوند داشته باشد... و حقیقت زندگی روزمره‌ی ما نه مکانیکی و متعارف است و نه مصنوعی، آن طور که داستان‌ها هستند... ریتم زندگی ضرب یکسانی ندارد؛ در واقع، گاهی تند است و گاهی آرام... وقت‌هایی تقریباً بی‌حرکت به‌نظر می‌رسد، وقت‌هایی دیگر هم می‌آید که با سرعتی بالا حرکت می‌کند و به عقیده‌ی من این‌ها همه باید وارد جریان ساخت فیلم شوند. منظورم این نیست که باید کورکورانه از روال

زندگی روزمره پیروی کرد، بلکه فکر می‌کنم از طریق این مکث‌ها، از طریق این تلاش برای چسبیدن به واقعیت مسلم - معنوی، درونی و حتی اخلاقی - چیزی بیرون می‌جهد که امروز بیشتر و بیشتر به عنوان سینمای مدرن شناخته می‌شود... چرا که مساله‌ی مهم این است: این که حرکات، رفتار، کلماتمان، چیزی بیش از حاصل موقعیت شخصی ما در رابطه با جهان پیرامونمان نیست.»

- آنتونیونی تکلیف ما را در همان اولین سکانس روشن می‌کند؛ بررسی این سکانس می‌تواند راهگشا باشد: در شروع فیلم آنا را می‌بینیم که از آستانه‌ی دروازه‌ای قوسی‌شکل می‌گذرد، سمت پدر می‌آید و با او صحبت می‌کند. تکلیف روشن است: این زن است که موردتوجه ما قرار خواهد گرفت، آن هم زن امروز، که در برابر پدری که متعلق به گذشته است قرار گرفته. همین پدر بعداً و پس از گم شدن آنا در جزیره مذبوحانه تلاش می‌کند با این توجیه که آنا همراهش انجیل داشته فرض خودکشی را مردود بداند. در همان جزیره عتیقه‌ای پیدا می‌شود که از دست ریموندو می‌افتد و می‌شکند و همه خیلی خونسرد این بازمانده‌ی گذشته را فراموش می‌کنند. صلیب هم در فیلم تنها در سه جا و آن هم به‌شکلی گذرا وجود دارد: در کلبه‌ی تک‌افتاده‌ی وسط جزیره، در اداره‌ی پلیس و در کلیسای متروک.

در پس‌زمینه‌ی گفتگوی آنا و پدر در سکانس اول فیلم، ساختمان‌هایی در حال ساخت است و دوران قدیم و جدید به‌روشنی مشخص است. این جدال کهنه و نو در موسیقی تیتراژ ابتدایی فیلم هم مشخص است؛ موسیقی درخشان جووانی فوسکو که متأسفانه به‌دلیل تمایل عام به‌موسیقی ملودیک تا این حد قدرندیده باقی مانده است. این موسیقی مدرن که ذات اثر را درک کرده، در همان تیتراژ آغازین مخاطب را هشیار می‌کند که با چیزی روبه‌رو خواهد شد که تا به حال نظیرش را ندیده و در این موسیقی هم تنش قدیم و جدید ادامه‌دارد.

نمای اول فیلم اندکی کمتر از یک دقیقه طول می‌کشد و این زمان بسیار زیادی است؛ حرکات دوربین او بسیار نرم و دقیق است و میزانسن و قاب‌بندی آن‌قدر دقیق و چشم‌نواز است که می‌توان از هر لحظه‌ی آن عکس گرفت. جین یانگ‌بلاد اشاره می‌کند که تک‌تک فریم‌های **ماجرا** ارزش بصری دارند و می‌گوید اگر یک فیلم در تاریخ سینما لیاقت آن را داشته باشد که در دستگاه‌های نمایش خانگی که امکان نگه داشتن تصویر را دارند نمایش داده شود، آن **ماجرا**ست. در نمایی از این سکانس آنا و پدرش، دختر با لباس سفید و پدر با لباس سیاه، در پیش‌زمینه قرار دارند؛ ساختمان‌های نو و کهنه در دوردست، کارگری که دارد در سمت چپ این دو دور می‌شود و چوبی انگار بین پدر و فرزند جدایی انداخته. دیوید تامسون در ۲۰۰۷ به ماندگاری سه‌گانه‌ی آنتونیونی حتی در آن سال‌های پر از هیاهوی دهه‌ی ۶۰ اشاره می‌کند و می‌گوید شاید این سه‌گانه را بتوان زیباترین اثر سیاه و سفید تاریخ سینما دانست. دوربین در کل فیلم کمتر به شخصیت‌ها نزدیک می‌شود؛ عموماً با مدیوم‌شات و لانگ‌شات روبه‌رو هستیم، در اینجا هم تنها هنگامی که بحث خصوصی‌تر می‌شود و موضوع رابطه‌ی آنا با ساندرو پیش‌می‌آید است که دوربین به شخصیت‌ها اندکی نزدیک‌تر می‌شود. امضای دیگر آنتونیونی نما گرفتن از شخصیت‌هایی است که پشت به دوربین حرف می‌زنند و یا گاه پشت به مخاطب خود دارند؛ که در اینجا هنگامی مشخص است که پدر پشت به آنا صحبت می‌کند. گاه حتی در فیلم پیش می‌آید که ما چهره‌ی مخاطب را می‌بینیم و وقتی او شروع به‌صحبت می‌کند پشتش را به ما می‌کند و این نماها بارها در فیلم تکرار می‌شوند. آن‌طور که بوردول می‌گوید کاراکترهای پشت به دوربین احساساتشان غیرقطعی و مبهم می‌ماند و ایجاد فاصله هم می‌کند.

- واقعیت این است که نمی‌توان با لوپروئون درمورد «مردانه» بودن **ماجرا** موافق بود. در آثار آنتونیونی زن قربانی جامعه‌ای است که ساخته و پرداخته‌ی مردان است. آنتونیونی زنان را «صادق‌تر» و «حساس‌تر» خوانده است. همان‌طور که کلارا اوربان اشاره می‌کند این زن‌ها هستند که در محیط شهری و صنعتی بیشتر با محیط بیگانه هستند؛ در سینمای آنتونیونی نیز این زن‌ها هستند که بیشتر رو به سمت طبیعت دارند و بارزترین شخصیت روان‌نژند آنتونیونی را هم می‌توان در **صحرای سرخ** دید. سرمایه‌داری نظامی مردمحور است و مردان راحت‌تر در آن زیست می‌کنند. عاطفه و دوامی که زنان به‌دنبال آن هستند، در جامعه‌ی صنعتی مجال بروز ندارد و پس رابطه‌ای نمی‌تواند بین دو جنس شکل بگیرد. میان ساندرو با پسر ۱۷ ساله‌ی نقاش و نوه‌ی پرنسس، مردان عامی که برای دیدن آن «نویسنده» جمع شده‌اند، مردان طبقه پایینی که کلاودیا را محاصره می‌کنند، پیرمردی که در مهمانی پایان فیلم سراغ کلاودیا را می‌گیرد،

جووانی نویسنده‌ی روشنفکر **شب**، پیِروی بورس‌باز **کسوف** و غیره، مردانی از هر طبقه و سن و قشری چه تفاوتی وجود دارد؟ کلاودیا از درون درگیر است؛ او برخلاف ساندرو که تنها مبتنی بر غریزه عمل می‌کند، سعی می‌کند لااقل تا حد ممکن به اصولی پایبند بماند و اوست که اصرار دارد همه‌ی جزیره‌ها را بگردد.

در **شب** نیز لیدیا در پایان فیلم اعتراف می‌کند که می‌خواهد بمیرد که دیگر جووانی را دوست ندارد؛ درحالی‌که جووانی حتی نامه‌ی عاشقانه و پر از مهر و پیمان وفاداری ابدی که نوشته را هم به یاد نمی‌آورد و اوج وقاحت او در هنگام خداحافظی با والنتینا در حضور لیدیا نیز مشخص است. خود والنتینا هم وقتی متوجه می‌شود جووانی متأهل است، جا می‌خورد، درحالی‌که جووانی پیش‌تر در بیمارستان و با آن بیمار نیمفومانیاک شخصیت خود را برایمان آشکار کرده است. ایتالو کالوینو نیز درمورد آخرین بخش سه‌گانه می‌گوید: «در **کسوف**، تز آنتونیونی مبنی بر این‌که زنان حامل حقیقتی‌اند در تضاد مستقیم با تمدن معاصر، آشکارتر و قطعی‌تر می‌شود. درمقابل چرخ‌دنده‌ای که مردانی را که به‌دنبال پول و شهرت می‌دوند خُرد می‌کند... زنان بازیگوشی خود را مطرح می‌کنند...»

کلاودیا در ابتدای فیلم شور زندگی دارد؛ هنوز مثل آنا تودار و سرخورده نیست؛ آنا بی قرار است و بی‌حوصله؛ کافی است صحنه‌ای را درنظر آوریم که ناگهان تصمیم می‌گیرد شنا کند و حوصله‌ی بحث‌های بیهوده‌ی دیگران را هم ندارد؛ ناگهان شیرجه می‌زند و کمی بعد هم با فریاد «کوسه! کوسه!» باز به‌دنبال ایجاد معنا و شاید جلب‌توجه است.

شخصیتی که در **ماجرا** کمتر به او توجه شده پاتریتسیا است. او که از همه پخته‌تر عمل می‌کند، ظاهراً نظم موجود را پیشتر از همه پذیرفته؛ نه مقاومتی می‌کند و نه شگفت‌زده می‌شود؛ دربرابر کارهای ریموندو در قایق واکنش خاصی نشان نمی‌دهد؛

همان‌طور که بعداً در مهمانی پایانی فیلم هم خود اشاره می‌کند که اگرچه قبلاً گفته از چنین جمع‌هایی گریزان است، حالا عادت کرده و اهمیتی هم ندارد. او درعین‌حال تنها کسی است که از قایق پیاده نمی‌شود و حتی فکر شنا کردن هم برایش مضحک است. همدم واقعی او سگش است. در جایی می‌گوید: «جزیره‌ها را درک نمی‌کنم؛ دورشان چیزی جز آب نیست.» وقتی نظر کلاودیا را درباره‌ی ریموندو می‌پرسد کلاودیا او را «فاسد» خطاب می‌کند، اما پاسخ پاتریتسیا باز کلیدی است: «ریموندو فاسد نیست کلاودیا، اون یه پسربچه‌س.» آیا این همان نتیجه‌ای نیست که کلاودیا در پایان به آن می‌رسد؟ جالب اینجاست که ریموندو پاسخ می‌دهد: «شروع نکن! ترجیح می‌دم فاسد باشم تا پسربچه، مگراینکه تو پسربچه‌ها رو دوس داشته باشی.» و باز هم دیالوگی کلیدی از پارتیتسیا: «می‌دونی که من کسیُ دوس ندارم.»

- بخشی از پیچیدگی کار آنتونیونی در این است که با اینکه شخصیت‌هایی خلق کرده که رفتار و گفتارشان و یا حتی چند رفتار پیاپی آن‌ها با هم در تناقض است، به باورپذیری آن‌ها نزد مخاطب خدشه‌ای وارد نمی‌شود. در ابتدای **ماجرا** آنا و کلاودیا با عجله آمده‌اند، اما آنا می‌گوید نمی‌خواهد ساندرو را ببیند و بعدتر باز درحالی‌که ساندرو می‌خواهد سریع‌تر پایین بیاید و کلاودیا نیز پایین منتظر آن‌هاست، آنا ناگهان تصمیم دیگری می‌گیرد. آنا در جزیره در آخرین صحبتش با ساندرو می‌گوید: «از فکر از دست دادنت می‌خوام بمیرم، ولی دیگه حست نمی‌کنم.» پس از گم شدن آنا، کلاودیا در جزیره پرخاشگرانه به ساندرو می‌گوید: «فکر کنم تویی که باید بری!» ولی چند لحظه بعد در جواب پاتریتسیا که خونسردی ساندرو را تعجب‌برانگیز می‌داند، اعتراض می‌کند و می‌گوید: «خونسرد؟ تمام شبُ بیدار بودا!» بعدتر وقتی ساندرو هم سوار قطار می‌شود و به کوپه‌ی کلاودیا می‌رود، اگرچه کلاودیا اعتراض می‌کند، اما چشمانش به‌وضوح می‌درخشد. یا در جایی دیگر، کلاودیا در جواب ساندرو در بالای کلیسا می‌گوید نمی‌خواهد ازدواج کند، اما ناقوس‌ها را به صدا درمی‌آورد.

- درمورد پایان تکان‌دهنده‌ی **ماجرا** نیز تفاسیر و نقدهای بسیاری نوشته شده است؛ در پایان کلاودیا ضعف مرد را پذیرفته است؛ هولناکی تروماتیک این ضربه دیگر جذب نظم موجود شده است. کلاودیا خود از آنچه در حق آنای غائب انجام داده آگاه است، پس انتقام معنایی ندارد. همان‌طور که هملت نمی‌توانست انتقام قتل پدر را از عمویش بگیرد؛ چراکه کلودیوس به آرزوی نهایی هملت جامه‌ی عمل پوشانده بود. به یاد بیاوریم که کلاودیا در اتاقک پایین کشتی لباس آنا را می‌پوشد و آنا این جمله‌ی کلیدی را می‌گوید: «به تو بیشتر میاد.» پس از گم شدن آنا، هنگام طلوع آفتاب نیز لباس آنا را به تن می‌کند.

بعدتر وقتی کلاه‌گیس مشکی بر سر می‌گذارد دیگر میل به همسانی با آنا مسجل می‌شود (واقعیت تلخ این است که در پایان آن زن «نویسنده» مومشکی است). کلاودیا ساندرو را چون کودکی خطاکار که نزد مادر بازگشته می‌پذیرد. او پذیرفته است که آدم‌ها بیشتر از آنکه لیاقت دوست داشته شدن داشته باشند، شایسته‌ی ترحم هستند. آنتونیونی می‌گوید اگر همین ترحم را هم نداشتیم، دیگر چه چیزی باقی می‌ماند؟

اسکورسیزی درباره‌ی پایان فیلم می‌نویسد: «...و در آن صحنه‌ی پایانی، بس سوت‌وکور، بس شیوا، یکی از به‌یادماندنی‌ترین قطعات در تمام سینما، آنتونیونی چیزی فوق‌العاده را تحقق می‌بخشد: دردِ صرفِ زنده بودن. و سِر آن.» او در ادامه می‌نویسد: «فیلم آنتونیونی تلقی من از سینما را تغییر داد، و جهان پیرامونم را، و کاری کرد که هردوی این‌ها بی‌حدومرز به‌نظر برسند.»

- ژاک دونیول- ولکروز در ۱۹۶۰ در کایه دو سینما **هیروشیما عشق من** و **ماجرا** را پایه‌گذاران چیزی می‌داند که باید از آن پس «سینمای جدید» خوانده شود. پیر لوپروئون **ماجرا** و **زندگی شیرین** فلینی (که هردو در یک سال در جشنواره‌ی کن به نمایش درآمدند) را نخستین سندهای دوران می‌خواند. پالین کیل در ۱۹۶۰ **ماجرا** را به‌عنوان بهترین فیلم سال برمی‌گزیند و می‌گوید تا به حال چنین چیزی نداشته‌ایم و اشاره می‌کند که اگرچه ممکن است آنتونیونی به نقد سوسیالیستی از جامعه قائل باشد، اما اعتقادی به راه‌حل سوسیالیستی ندارد. کیل می‌نویسد: «سکونی وحشتناک بر همه چیز فیلم سایه افکنده است؛ فضای آنتونیونی نوعی خلأ است که آدم‌ها در آن بی‌هدف در حرکتند - تفاوتی میان جوینده و گم‌شده نیست، همه از هم جدا هستند، بی‌هیچ مقصود یا سروری.» اولین بار در فهرست ۱۹۶۲ سایت اند ساوند **ماجرا** به‌عنوان دومین فیلم برتر تاریخ سینما انتخاب شد. لوید مایکلز نیز ۴ فیلم **ماجرا**، **سال گذشته در مارین‌باد** (۱۹۶۱)، **سکوت** (۱۹۶۳) و **بِل دو ژور** (۱۹۶۷) را سنگ‌بناهای سینمای مدرن می‌خواند. رابرت کوهلِر در ۲۰۱۲ در سایت‌اندساوند **ماجرا** را بهترین فیلم تاریخ سینما می‌خواند و در مقاله‌اش نشان می‌دهد چگونه به‌نظر او اهمیت آن از فیلم‌های هم‌دوره‌اش، فیلم‌هایی چون **ازنفس‌افتاده**ی گدار یا **سال گذشته در مارین‌باد** رنه بیشتر است.

- آنچه آنتونیونی در **ماجرا** تجربه کرده بود به‌شکلی گسترده‌تر در **شب** و بعدتر در **کسوف** پرورده شد. این سه‌گانه را می‌توان از نظر طرح داستان نیز با اغماض در ادامه‌ی هم دانست. در پایان **ماجرا** کلاودیا و ساندرو ظاهراً دوباره کنار هم برمی‌گردند؛ هرچند این بازگشت ادامه‌ی گذشته نیست و همه چیز تغییر کرده است؛ در **شب** با زوجی روشنفکر روبه‌روییم که سال‌ها از زندگی مشترکشان می‌گذرد. در پایان آن فیلم که می‌توان بازترین پایان سه‌گانه تلقی‌اش کرد، تکلیف مشخص نیست؛ مرد فکر و ذکرش تن است، حال آنکه چیزی حل نخواهد شد. خود آنتونیونی می‌گوید: «در **شب** شخصیت‌های اصلی به‌نوعی جلوتر می‌روند. در **ماجرا** صرفا از طریق این حس ترحم دوسویه با هم ارتباط برقرار می‌کنند؛ با هم حرف نمی‌زنند. اما در **شب** با هم صحبت می‌کنند، آزادانه ارتباط برقرار می‌کنند، کاملاً از اتفاقی که دارد برای رابطه‌شان می‌افتد باخبرند. اما نتیجه همان است، فرقی نمی‌کند. مرد ریاکار می‌شود، از ادامه‌ی مکالمه خودداری می‌کند، چراکه خیلی خوب می‌داند اگر در آن لحظه احساساتش را صادقانه بازگو کند، همه چیز تمام می‌شود. اما حتی این نظر هم نشان میلی از سوی او برای حفظ رابطه است، پس بعد سوی خوش‌بینانه‌تر وضعیت آشکار می‌گردد.» در **شب** هم با وجود این گفتگوی مفصل پایانی نتیجه هم‌چنان یکی است: چراغ‌های رابطه تاریکند. ویتوریا در ابتدای **کسوف** با اشاره به حرف‌هایی که «دیشب» با ریکاردو زده‌اند، رابطه‌شان را تمام‌شده می‌داند و در همان ابتدای فیلم بالاخره قاطعانه مرد را ترک می‌کند. او در ادامه هم تا مدت زیادی از پیرو اجتناب می‌ورزد و در جایی آگاهانه می‌گوید: «کاش دوست نداشتم... یا بیشتر دوست داشتم.»

میشل مانسو مضمون تکرارشونده‌ی فیلم‌های آنتونیونی در دهه‌ی ۵۰ و اوایل ۶۰ را ناممکن بودن وفاداری می‌داند. به اعتقاد یانگ‌بلاد سه‌گانه‌ی آنتونیونی بیش از آنکه درباره‌ی «بی‌معنایی» باشد، درباره‌ی پاسخی است که شخصیت‌ها به آن می‌دهند؛ شخصیت‌هایی که به‌عنوان جایگزینی سطحی برای معنا به جنسیت روی می‌آورند.

منابع:

۱. روشن‌ضمیر، ا. سینمای جدایی.

۲. ماهنامه سینمایی فیلم، شماره ۳۶۶.

3. Antonioni, M. The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema.

4. Bordwell, D. & Thompson, K. Film Art: An Introduction.

5. Brunette, P. The Films of Michelangelo Antonioni.

6. Cardullo, B. Michelangelo Antonioni: Interviews.

7. Koehler, R. "Great wide open: L'Avventura" in Sight & Sound.

8. Moor, K. "Eclipsing the Commonplace: The Logic of Alienation in Antonioni's Cinema" in Film Quarterly.

9. Orban, C. "Antonioni's Women, Lost in the City" in Modern Language Studies.

10. Thomson, D. "The Desperate and the Beautiful" in Guardian.

11. Youngblood, G. "l'Avventura" in Criterion Collection website.

هنر، ژان لوک گدار

"نوبت کهنه فروشان درگذشت
نوفروشانیم و این بازار ماست"
مولوی

نویسنده: فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com

خلاصه داستان

فردیناند گریفون (ژان پل بلموندو) که یک کارگردان تلویزیونی است، از یک مهمانی شبانه خارج می‌شود و به خانه‌اش بر می‌گردد. در آن جا به همراه ماریان(آنا کارینا)، پرستار بچه هایش- که نامزد سابق او بوده است خانه و خانواده‌اش را ترک می‌کند.

Pierrot le Fou

Directed By	:	Jean-Luc Godard
Produced By	:	Georges de Beauregard
Screenplay By	:	Jean-Luc Godard
Based on	:	Obsession by Lionel White
Starring	:	Jean-Paul Belmondo, Anna Karina
Music By	:	Antoine Duhamel
Cinematography	:	Raoul Coutard
Edited by	:	Françoise Collin
Production company	:	Films Georges de Beauregard
Release dates	:	5 November 1965
Running time	:	110 minutes
Country	:	France
Language	:	French

نقد و تحلیل فیلم

پی یرو خله فیلمی است که گدار در اوج دوران کاری خود و درست زمانی که به قول خودش دوران هیپی‌گری‌اش بود(به همان اندازه که هیپی ممکن است به ماری جوانا معتاد شود، من به سینما معتاد بودم)، می سازد. این فیلم سرشار از مولفه های است که گدار پیش از این در فیلم هایش استفاده کرده بود و در واقع برآیند همه ی کارهایی‌است که او قبل از آن ساخته بود آندره تشینه درباره‌ی فیلم می‌نویسد: اگر پی یرو خله را نبینیم ، مثل این است که از گدار، از نقد سینما و از خود سینما هیچ نمی‌دانیم. با این‌حال نباید در فیلم دنبال تم و حرفی بگردیم، چون چیز زیادی دستگیرمان نخواهد شد. گدار نشان داده که در وهله‌ی اول یک آنارشیست سینمایی است. آنارشیست نه به معنای هرج و مرج طلب، بلکه به معنای درهم فرو ریزنده‌ی سنت‌های کلاسیک حاکم بر تالیف یک فیلم از سوژه و فیلم نامه گرفته تا دکوپاژ و تدوین. او صحنه‌های فیلم‌های خود را بدون دکوپاژ جلوی دوربین می‌برد و از قبل هیچ طرح و برنامه‌ایی ندارد که چه میزانسنی به صحنه‌ی خود بدهد حتی از این هم بالاتر ، فیلم نامه‌ی گدار هم هیچوقت قطعی نیست. پی یرو خله، در اصل بدون فیلم نامه ساخته شده است. او مانند شاعران هر مصرع از شعر خود را به تدریج در ذهن می‌سازد و بلا درنگ می‌نویسد و با دوربین و عوامل دیگر کار خود بداهه سازی می‌کند.از وقایع روز، از حوادث دور و بر محیط فیلمبرداری، از آمد و رفت و حالات هنرپیشه‌ها یا مردم عادی الهام می‌گیرد و گاه در یک روز با توده‌ی فیلمی که به این ترتیب گرفته بکلی چهره‌ی اثر او عوض می‌شود. چنین کاری تنها از عهده‌ی یک ذهن خلاق و پویا و یک اندیشه‌ی وسیع و پرکار بر می‌آید. او خود را محدود به هیچ چیز نمی‌داند و هرلحظه از کارش به خلاقیت آنی می‌گذرد. در سکانس افتتاحیه شاهد صحنه‌ی تنیس بازی دو دختر هستیم و صدا نریشنی روی تصاویر " بعداز قرن ۱۵ ولاسکوز دیگر نقاشی نکرد، تنها در سکوت اشیا را نظاره می‌کرد و سایه و فرم آن‌ها را می‌دید، ترکیب رنگ‌ها که نظام هماهنگی داشتند، او را به سکوت وا داشته بودند، با این حال او "(این صحنه با قطع به صحنه خرید کتاب کمیک بوک توسط فردیناند) هم‌گذاری می‌شود وصدا ادامه می‌دهد " برداشت‌هایی از اشیا می‌کرد که، برای همه مفهوم آن پنهان بود ولی توجه همه را بر می‌انگیخت." (قطع به منظره‌ی رود رن و ساختمان‌های اطراف آن

در نـور شـب)، صـدا همچنـان ادامـه می‌دهـد. " فضـای بـی نهایـت، ایـن مربـوط بـه امواجـی اسـت کـه در اطـراف اشـیا وجـود دارد و باعـث می‌شـود شـئ مـورد نظـر خـود را تجلـی کنـد. سـپس ایـن تجلـی مثـل عطـر پخـش می‌شـود و از مرکـز شـئ منتشـر می‌شـود. در ایـن سـکانس مـا بـا دو خصلـت عمـده‌ی کارهـای او مواجـه می‌شـویم: آزادی طلبـی مطلـق در اندیشـه و بیـان، ایده‌هـای فـراوان و پراکنـده در اطـراف یـک محـور مشـخص. بنابرایـن چیـزی کـه کمتـر اهمیـت پیـدا می‌کنـد، خـط دراماتیـک یـا سـوژه داسـتانی در فیلـم اسـت.

اگـر او نخسـتین کسـی نبود کـه فنـون مونتاژ شـوروی، یعنـی انـواع تدوینـی کـه توجـه را به خـود جلـب می‌کنـد زنـده کـرد، بی‌گمـان نخسـتین کسـی بـود کـه آن‌هـا را بـا علایقـی پیونـد داد کـه مـورد توجـه جوانـان بـود. بدین سـان او را بـه ترویـج فرهنگـی کمـک کـرده کـه در آن بـه گونـه‌ای تناقـض آلـود چیزهـا بـا نشانه‌هایشـان مشـتبه می‌شـوند و اداهـای انقلابـی را بـا خـود انقـلاب یکـی می‌گیرنـد. بعـلاوه او از تدویـن بـرای فاصلـه گـذاری اسـتفاده می‌کـرد. در سـکانس مهـم کوکتـل پارتـی اولیـن نشـانه هـای فاصلـه گـذاری بـا تدویـن ناپیوسـته را شـاهد هسـتیم. درواقع او از **مونتـاژ بر اسـاس مضمـون** اسـتفاده می کند،کـه برمـی گردد به سـینمای فرمالیسـتی و تفکـرات سـرگئی آیزنشـتین کـه نـام آن را **مونتـاژ اندیشـمندانه** گذاشـته بـود.

اسـتفاده از رنگ‌هـا بـرای اولیـن بـار در همیـن سـکانس خودنمایـی می‌کنـد. جداسـازی عناصـر توسـط رنـگ قرمـز، سـبز، زرد، آبـی، سـفید، سـبز آبـی و درآخـر رنـگ آبـی کـه در هـر کـدام ازطیـف رنگ‌هـا مفهومـی دنبـال می‌شـود کـه با کلیـت گفـت وگوهـا در ارتباط اسـت. لویـی آراگـون دربـاره‌ی اسـتفاده‌ی گـدار از رنگ‌هـا در فیلـم، عنـوان می‌کنـد: بهره‌گیـری از «وسـیله» در آثـار گـدار همـواره «هدفـی» دارد، چـون ایـن وسـیله تقریبـاً بـه شـکلی مـداوم بـه خودشناسـی خـود خویشـتن مشـغول اسـت.از نظـر گـدار، رنـگ فقـط بـرای ایـن نیسـت کـه بـه مـا نشـان دهـد دختـری چشـمانی آبـی دارد و یـا آقـازاده‌ای عضـو لژیـون دونـور اسـت. بالاجبار، فیلمـی از گـدار کـه از امـکان پذیری‌هـای کار بـا رنـگ سـخن می‌گویـد، قصـد دارد بـه مـا چیـزی را نشـان دهـد کـه نمی‌شـود در سـیاه

و سـفید نشـان داد: نوعـی صـدا کـه وقتـی رنگهـا گویـا نیسـتند، نمی‌توانـد طنینـی پیـدا کنـد. در تختـه شسـتی دلاکـروا، قرمزهـا - قرمـز درخشـان، قرمـز ونیـزی، قرمـز لاکـی رمـی یـا قرمـز روناسـی، آمیختـه بـا سـفید یـا لاجـوردی و زرد تنـد - تمـام پرده‌هـای دیگـر رنـگ را در برابـر چشـمان مـن در سـایه خـود محـو می‌کننـد، انـگار کـه رنگ‌هـای دیگـر فقـط بـرای ایـن بـه کار گرفتـه شـده‌اند کـه پـس زمینـه‌ای بـرای قرمزهـا فراهـم کننـد. امـا ایـن رنـگ قرمـز چیسـت کـه تمامـی رنگ‌هـا را بـه پـس زمینـه می‌بـرد؟

قهرمانـی کـه گـدار در اینجـا نشـان مـی دهـد بـر خـلاف سـایر قهرمـان هـا وعلـی رقـم دسـت گرفتـن اسـلحه (توجـه بـه ایـن نکتـه حائـز اهمیـت اسـت کـه در ایـن زمـان در الجزایـر و ویتنـام درگیـری و جنـگ بـوده اسـت) تحمـل دیـدن خـون را نـدارد و در دیالوگـی عنـوان مـی کنـد: **مـن تحمـل دیـدن خـون را نـدارم**. شـاید بـه همیـن منظـور در طـول فیلـم ماریـان او را پـی یـرو (در ایتالیـا بـه دلقـک مـی گوینـد) خطـاب مـی کنـد و بـا وجـود مخالفـت فردینانـد، اصـرار بـه صـدا کـردن او بـه ایـن نـام دارد. آراگـون در ایـن مـورد مـی گویـد: کل فیلـم چیـزی نیسـت مگـر ضجـه ای دردنـاک بـه خاطـر آنکـه قهرمـان تحمـل دیـدن خـون را نـدارد. تحمـل خـون ریختـن را نـدارد. تحمـل اجبـار بـه خـون ریختـن را نـدارد. شـاید خونـی بـه رنـگ قرمـز جگـری، قرمـز درخشـان، قرمـز مایـل بـه نارنجـی، قرمـز روناسـی... خـون قرمـز از نخسـتین جسـد در آپارتمـان ماریـان تـا خـون خـود او، هیـچ وقـت بـر پـرده ی سـینما اینقـدر چشـمگیر نبـوده اسـت: تصـادف اتومبیـل، کوتولـه ای کـه بـا قیچـی کشـته شـده اسـت، و مـن چیـز دیگـری نمی‌دانـم «مـن تحمـل دیـدن خـون را نـدارم. خون،نمی‌خواهـم ببینمـش!» و رادیـوی ماشـین کـه بـا خونسـردی مـرگ ۱۱۵ سـرباز ویـت کنـگ را اعـلام می‌کنـد. در اینجـا ماریـان اسـت کـه سـخن می‌گویـد: «وحشـتناک اسـت مگـر نـه؟ چـه بـی نـام و نشـانند آنـان. می‌گوینـد ۱۱۵ ویـت کنـگ، و واقعـاً هیـچ معنایـی نمی‌دهـد و بـا ایـن وجـود همـه‌ی آنهـا انسـان بوده‌انـد و تـو اصـلاً نمی‌دانـی کـه آیـا زنـی را دوسـت داشـته انـد، آیـا بچـه داشـته انـد، آیـا دوسـت داشـته‌اند بـه تئاتـر یـا سـینما برونـد. درباره‌شـان هیـچ چیـز نمی‌دانـی و آن‌هـا فقـط می‌گوینـد ۱۱۵ نفـر کشـته شـده‌اند. درسـت مثـل عکاسـی اسـت، کـه همیشـه مـرا جـادو کـرده اسـت. این‌جـا خـون یـا رنگـش را نمی‌بینـی، ولـی انـگار همـه چیـز بـه شـکلی اسـتثنایی بـه حـول همیـن رنـگ می‌گـردد.

فردینانـد فـردی اسـت که می‌کوشـد شـیوه‌ی زندگـی محدود در تکـرار مکـررات آگهی کاری را رهـا کنـد و چشـم اندازهـای فریبنـده‌ی هنر و گنگستریسـم و سـفر و یـک ماجرای عشـقی شـهوانی را بیازمایـد. گـدار بـر ایـن بـاور اسـت کـه ایـن گونـه فـرار یـادآور فیلم‌هـای **آدم فقـط یـک بـار زندگـی می‌کنـد** و **روز بـر می‌آیـد** و **پیـه لوکومـو** اسـت، از ایـن رو کـه تنهـا می‌توانـد بـه نابـودی شـخص بـی انجامـد. فردینانـد در انتهـا ایـن جـرات را پیـدا می‌کنـد تـا بـا خـون مواجـه شـود (بـا کشـتن ماریـان و محبـوب‌اش). پـس از سـرگردانی‌های بسـیار، رهـا شـدن توسـط ماریـان، از بیـن رفتـن تمـام زندگـی‌اش در

یک فرار بی‌حاصل و شاید لحظه‌ی مهم داستان، برخورد با مردی که تمام مدت در گوشش صدای موسیقی می‌شنود. اما به‌هرحال همین مواجه، فرجامی جز خودکشی برایش به همراه ندارد.
گدار بیش از هرکس دیگری امکانات شگفت انگیز سینما را به عنوان رسانه‌ای برای ارتباط و بیان متحقق ساخته است. فیلم‌های او هم معنای تصویری دارد و هم زیبایی تصویری و هم حقیقت سندی. او اهداف پیشه‌اش را یکسره دگرگون کرده و آن را بازی دوستانه و جدی‌ای میان خود و تماشاگرش ساخته است بازی‌ای که او مقرراتش را همان طور که جلو می‌رود تعیین می‌کند و به خود اجازه می‌دهد که توهین آمیزترین رفتار را داشته باشد و ویژگی‌های تکنیک‌ها را به سخره می‌گیرد و لاف می‌زند و نخستین چیزی را که از ذهنش می‌گذرد می‌گوید. او از این نظر که هنر سینما را به این بازی کاهش می‌دهد و از دادن بیانیه خودداری می‌کند، آدم فروتنی است. اما با پافشاری بر دنبال کردن بازی حتی دیری پس از خسته شدن تماشاگر از آن، پر مدعا می‌گردد. با این همه، استعداد فراوان او در تبدیل تقریبا هر فکری به یک سبک استوار و شم پی بردنش به خواسته‌های تماشاگر زمان خودش اغلب به وی امکان داده که کارهای آزادانه‌ترش را از آشفتگی در امان نگهدارد. در پی یرو خله او تمامی ژانرها و گونه‌های سینمایی پیش از خودش (بویژه فیلم‌های درجه ب هالیوودی) را بگونه‌ایی استفاده می‌کند تا شخصیت‌هایش را در بستر داستان به ظاهر ساده‌اش پیش ببرد. او هم ادای دین به تاریخ سینما می‌کند (علاوه بر آن به ادبیات، فلسفه و نقاشی) و هم نگاهی از فیلتر ذهنی خود به آن دارد. زمان‌ها را در هم می‌ریزد و لحظه‌ایی از فاصله گذاری غافل نمی‌شود. او حتی درست در لحظه‌ایی که مخاطب سعی می‌کند با پی یرو ذره‌ایی هم‌ذات پنداری کند، با شوخی‌ایی ساده، مردن و خودکشی اورا کمیک جلوه می‌دهد.
صحنه‌های ابتدایی فیلم یادآور سینمای هنری با استفاده از نریشن بر روی تصاویر (آن طور که کریس مارکر یا آلن رنه استفاده می‌کنند) است. مهمانی پر طمطراق و روشنفکرانه‌ایی که از درون پوچ است، بی‌شباهت به صحنه‌های مهمانی فیلم هشت ونیم (فلینی) نیست. با فرار از این جمع فردیناند وارد خانه‌ی ماریان می‌شود که در آن جا گدار فیلم را تبدیل به موزیکال‌های عاشقانه‌ی دهه‌ی پنجاه هالیوود می‌کند. که البته در این گونه هم نمی‌ماند و بلافاصله وارد ژانر جنایی می‌شود با صحنه‌ای بسیار زیبا و هیچکاک‌وار، یک درگیری را با برداشتی بلند که دوربین را آزادانه در خانه می‌چرخاند نشان می‌دهد. از این جا به بعد تبدیل به فیلم‌های جاده‌ای می‌شود و ما شاهد طی مسیر کردن فردیناند و ماریان در خیابان‌ها هستیم که قصد رفتن به جنوب را دارند. اما هنوز یک چهارم فیلم طی نشده که در صحنه‌ی پمپ بنزین فیلم سر و شکلی کمیک و مشخصا اسلپ استیک به خود می‌گیرد. دقایقی بعد وقتی هویت آن دو لو رفته است، مانند فیلم‌های گزارشی می‌شود و از افراد مختلف مشخصاتشان را می‌پرسد. گدار معتقد بود که فیلم باید لحظات شادمانی را گرامی دارد، نیازی که فیلم‌های او غالبا آن را برآورده کرده‌اند، و تصور سوختن اتومبیل‌ها در پی یرو خله از همین روست. در ادامه با سکانسی جذاب وارد فیلم‌های گنگستری با کلی قتل و تصادف و تعقیب و گریز اتوموبیل‌ها می‌شود. او تا انتها بازهم لحن‌ها و گونه‌های دیگر را امتحان یا در بین آن‌ها رفت و آمد می‌کند، از سینمای سیاسی تا معمایی و عاشقانه و در پایان پس از کشته شدن ماریان و دوستش وقتی که فردیناند منصرف از خودکشی می‌شود با پیدا نکردن فتیله کمدی می‌نماید. او در پی یرو خله، دیوانگی را گونه‌ای سرگرمی نشان می‌دهد و این بی‌گمان از ابتدایی‌ترین راه‌های کنار آمدن با ترس از دیوانگی در خویشتن است. آراگون معتقد است هر کدام از ما به نوعی پی یرو هستیم که بر خط آهن منتظر می‌نشینیم تا قطار بیاید و زیرمان کند اما در آخرین لحظه خودمان را از روی ریل به کناری پرتاب می‌کنیم تا به زیستن ادامه دهیم. حال فراز و نشیب‌های زندگی امان هرگونه که می‌خواهد باشد و به زندگی فردیناند شبیه باشد یا نباشد تفاوتی نمی‌کند. او خود را منفجر می‌کند اما در واپسین ثانیه‌ها تصمیمش عوض می‌شود. هیچ چیز تمام نشده است، به خصوص که دیگرانی هستند که همان مسیر را دنبال می‌کنند. فقط تاریخ انجام آن است که تغییر می‌کند.
گدار همیشه خواسته است به تماشاگر یادآوری کند که فیلمسازی تاریخی دارد و از دل قراردادهای بسیاری روییده است. او تقریبا همیشه بحثی درباره‌ی توان همزایی سینما پیش کشیده و با این کار خود توجه را از نیروی افسونگر تصویر منحرف و به ذهن مسئول استفاده از تصویر جلب کرده است. هیچکاک به گفته‌ی تروفو پرده را خلائی می‌بیند که باید از احساس پر شود. گدار این روند را وارانه می‌کند و پرده را از هر محتوای عاطفی که تصاویر آن ممکن است داشته باشند تهی می‌سازد. بدین سان او به تماشاگر می‌فهماند که چه آسان ممکن است فریب بخورد. او نشان می‌دهد که فیلم سراسر افشاگر سازنده‌ی آن است. روش کارش شرحی درباره‌ی درونمایه‌ی فیلم‌هایش فراهم می‌آورد که هر میزان صمیمیتی را که ممکن است میان کارگردان و تماشاگر وجود داشته باشد می‌افزاید و تا حدی محتوا را بی اهمیت می‌سازد. در عین حال او ناگزیر است افشاگری کند و گفتنی است که ستایش یا کینه‌ایی که فیلم‌های او بر انگیخته بیشتر متوجه‌ی خود کارگردان شده تا شخصیت‌ها یا پیرنگ‌هایش.
می‌گویند اورسن ولز گفته است: وسائل آر.ک.ا مانند بهترین قطار اسباب بازی بوده که هر پسری آرزوی آن را داشته. گدار نه تنها از نیروی تکنولوژی در دسترس خود لذت برده، بلکه نشان داده که نیروی آن تا چه اندازه موجب هرج و مرج در تجربه‌ی امروزی شده است. نمونه‌اش ترتیب یکنواخت برنامه‌های تلویزیون و صفحه بندی مجلات است، که در آن آگهی عطر ممکن است در کنار عکس کودکان گرسنه قرار گیرد. پس بی دلیل نیست که در میان کارگردانان موج نو، بیش از هرکس دیگری از او تقلید شده است و وی را تبدیل به مهم‌ترین فیلمساز بعد از جنگ از این حیث کرده است. تروفو با بزرگواری خاص خود درباره‌اش گفته است: **دو نوع سینما وجود دارد: سینمای پیش از گدار و سینمای پس از گدار.**

منابع:
۱. تاریخ سینما، اریک رود، دیوید بوردول
مقاله ی هنر چیست؟ نوشته ی لویی آراگون، ترجمه کامیار محسنین

برتولوچی، آخرین بازمانده ی یک نسل!

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com

خلاصه داستان

پناهنده آفریقایی که شوهرش یک زندانی سیاسی در«قاره سیاه» است. او که عاشق شوهرش است و آرزوی او آزادی شوهرش از زندان است، در این مسیر دچار چالش هایی می شود.

Besieged

Directed By	:	Bernardo Bertolucci
Produced By	:	Massimo Cortesi
Screenplay By	:	Bernardo Bertolucci
Starring	:	Thandie Newton, David THewlis
Music By	:	Alessio Vlad
Cinematography	:	Fabio Cianchetti
Edited by	:	Jacopo Quadri
Release dates	:	1998
Running time	:	93 minutes
Country	:	France
Language	:	French

برتولوچی و سینمای ایتالیا

در سالهای جنگ جهانی دوم سینمای ایتالیا که دچار تغییر و تحول بزرگی شده بود و جنبشی را به نام نئورئالیست به راه انداخته بود، فیلمسازان بزرگی از جمله روسیلینی، ویسکونتی، فلینی، دسیکا و... به جهان معرفی شدند.کارگردانان نئورئالیسم که دردوران فاشیست شروع به کار کردند، در ابتدا با مشکلات زیادی روبه رو بودند. یکی از آنها ممیزی های دولت موسیلینی بود. شاید وقتی از تاریخ سینمای ایتالیا حرف میزنیم ناخوداگاه یاد نئورئالیست میفتیم. اما این بدان معنی نیست که این سینما قبل ازاین جنبش درسینما فعالیتی نداشته است، بلکه بدین معناست که این جنبش نقطه ی عطف این سینماست. سینمای ایتالیا قبل از این جنبش طرفدار ساختن فیلم در استودیو بود، اما بعد از این جنبش طرفدار ساختن فیلم در لوکیشن های طبیعی و خیابان بود. درسینمای آنها برای اینکه بازیگران از هر نظر واقعی به نظر بیایند گاهی به سراغ نابازیگران می رفتند. این در فیلم دزدان دوچرخه ی دسیکا مشهود است. شخصیتی که در فیلم نقش کارگر را بازی می کند، در واقعیت هم کارگر بوده است. این سینماگران اغلب با یکدیگر آشنایی داشته اند و در پروژه هایی با هم همکاری کرده اند. به عنوان مثال: در فیلم رم شهر بی دفاع روسیلینی، فلینی فیلمنامه نویس بوده است. در فیلم شب های کابیریا فلینی، پازولینی فیلم نامه نویس است و از همه ی این مثال ها جالب تر، روزی روزگاری در غرب سرجیو لئونه است که نام برناردو برتولوچی را به عنوان یکی از فیلم نامه نویسان در تیتراژ می توان دید. باز هم از این مثال ها وجود دارد که ما به همین سه مورد اکتفا کردیم.

شاید از همه ی آن مردان بزرگ تنها برتولوچی باشد که زنده است. با اینکه او حالا بیشتر از هفتاد سال سن دارد، اما هنوز هم انگیزه ساختن فیلم را دارد.

برناردو برتولوچی متولد ۱۶ مارس ۱۹۴۰ در پارما ایتالیا. او در خانواده ای فرهنگی دیده به جهان گشود و شاید این اتفاق باعث شد تا او به سمت هنر برود. او که در ابتدا به ادبیات علاقه ی زیادی داشت به سرودن شعر مشغول شد و سپس رمان نوشت. رمان او با موفقیت روبرو شد و چندین جایزه گرفت. او که کماکان علاقه اش به سینما بیشتر شده بود، تحصیلش را در دانشگاه رها کرد و با جدیت بیشتری به سراغ سینما رفت.

شروع فعالیت سینمایی

آشنایی او با پیر پازولینی که از دوستان پدرش بود، باعث شد تا به این دنیا وارد شود. او در فیلم آکاتونه به عنوان دستیار اول پازولینی با او همکاری کرد و همچنین چند فیلم کوتاه ساخت.
از جمله فیلمی درباره ی فروغ فرخزاد. البته خود پازولینی همیشه در مورد برتولوچی گفته است: با اینکه او در کنار من فیلمسازی را شروع کرد، اما همیشه به سینمای گدارعلاقه مند بوده است. این را میشود با دیدن فیلمهای «پیش از انقلاب» و «رویابینها» و «شریک» فهمید. این دو فیلم گویا ادای دینی به گدار است.
در سال ۱۹۶۲ فیلم دروگر شوم را بر اساس فیلمنامه ای از پازولینی جلوی دوربین برد. فیلم دروگر شوم در جشنواره ی ونیز به نمایش درآمد و همین نخستین فیلم برتولوچی رابطه ای ناگسستنی میان او و سینمای هنری اروپا ایجاد کرد. موفقیت انتقادی که فیلم پیش از انقلاب در سال ۱۹۶۴ به دست آورد به او توانایی بیشتری برای ساخت فیلمهای بعدی اش داد. این فیلم حاوی تمام تنش های ایدئولوژیکی بود که برتولوچی در تمام دوران فعالیتهای هنری و سیاسی اش با آن درگیر بود و برتولوچی توانست تفکرات مارکسیستی خودش را در این فیلم جا دهد. این اثر که در پارما اتفاق می افتد، توصیفی است از پا گذاشتن یک جوان به نام فابریتسیو به مرحله ی بلوغ و پختگی.
او در سال ۱۹۷۰ فیلم مهم دیگری را به نام دنباله رو را ساخت. این فیلم یکی دیگر از فیلم های مهم برتولوچی است. فیلمی که اینبار به فاشیسم حمله میکند و نشان می دهد که تا چه اندازه برتولوچی جوان از فاشیسم متنفر است. برتولوچی بعد ازاینکه فیلمهایش مورد توجه ی منتقدین قرار میگیرد، با دل و جرات بیشتری فیلم بعدی اش را میسازد. «آخرین تانگو در پاریس». شاید این فیلم از جنجالی ترین فیلمهای او باشد. در ابتدا قرار بود بلوموندو و دلون جای براندو بازی کنند که در آخر خود براندو بازی کرد. حواشی این فیلم آنقدر زیاد بود که بازیگر زن فیلم (ماریا اشنایدر) از برتولوچی شکایت کرد. بازی

براندو در این فیلم نامتعارفترین نقش دوران زندگی اش بود. برتولوچی لوکیشن اصلی فیلمش را که محل آشنایی دو شخصیت اصلی فیلمش بود را در یک اتاق ساده در هتلی در پاریس انتخاب کرد. حکایت فیلم حکایت دو غریبه است که ملاقاتشان در یک هتل به عنوان استعاره ای برای توصیف پویایی های روانی انسانی است. فیلم هنگامی که سبک نئورئالیسمی با دید تلخش به روابط انسانی و بازی بازیگر غیر قابل پیش بینی چون براندو و حضور بازیگر جوانی چون ماریا اشنایدر (که گویا اولین تجربه ی بازیگری اش است) همراه می شود، مطمئنا جنجال زیادی به راه می اندازد. در این فیلم از بداهه هایی استفاده شده است. در سکانسی که پل(با بازی براندو) دارد خاطراتی را از دوران نوجوانی اش برای دختر تعریف میکند، در واقع دارد خاطرات واقعی زندگی خود براندو را تعریف میکند و این دیالوگهای براندو به صورت بداهه گفته شده است. با اینکه منتقد معروف راجر ایبرت این فیلم را بدترین فیلم برتولوچی میداند اما به به هر حال منتقدان دیگری این فیلم را پسندیده اند. بی پروایی در این فیلم آن را به نماد اکسپرسیونی از آزادی بیان و آزادیهای اجتماعی بدل میکند. تاثیر این فیلم را بر فیلمهای دیگری از جمله نگهبان شب ساخته ی لیلیانا کاوانی میتوان دید.
او بعد از ساختن فیلم آخرین تانگو درپاریس تصمیم میگیرد فیلم ۱۹۰۰ را بسازد. فیلم ۱۹۰۰ که حدودا ۳۱۷ دقیقه است، خیلی با اقبال عمومی روبرو نشد. هر چند اکرانهای محدود و نادر این فیلم دلیلی بود برای دیده نشدن این فیلم. گویا دولتمردان خیلی به این فیلم تاریخی که به تاریخ ایتالیا در اوایل قرن بیست میپردازد، روی خوشی نشان ندادند. در این فیلم دو بازیگر مطرح سینما به نام رابرت دنیرو و ژرار دیپاردیو ایفای نقش میکنند. برتولوچی در این فیلم سعی میکند تفاوت دو نسل، تفاوت دو طبقه ی بورژوا و پرولتالیا و باز هم چگونگی رشد فاشیسم را نشان دهد.
او در سال ۱۹۷۹ فیلم بی پروای دیگری به نام ماه را ساخت.که به نظر من از همه ی فیلمهایش بی پرواتر است. برتولوچی به مشکلات نوجوانی می پردازد که حالا مواد مخدر را ناجی خود می داند. و به قول پسر در این فیلم: به خاطر این مواد مصرف می کنم چون دیگر چیزی برایم مهم نیست.
روبرتو بنینی بازیگر و کارگردان شناخته شده ی ایتالیا برای مدتی کوتاه در این فیلم بازی میکند.
فیلم تراژدی یک مرد مضحک او در سال ۱۹۸۱ برنده ی نخل طلای کن شد و خود برتولوچی کاندید نخل طلای بهترین کارگردانی گشت. این فیلم باز هم از دو طبقه ی حاکم حرف میزند و رابطه ی بین کارگران و صاحبان کارخانه را نشان میدهد. برتولوچی به مدت شش سال فیلمی نساخت تا اینکه یکی از مهمترین فیلم هایش را درسال ۱۹۸۷ به نام آخرین امپراتور را ساخت. او در این فیلم سعی در جبران کردن شکست فیلم ۱۹۰۰ را داشت. برتولوچی اینبار با ساخت فیلم سیاسی و حماسی سعی در نمایش تحولات جامعه ی چین در قرن بیستم کرد که با انقلاب فرهنگی مائو در سال ۱۹۶۰ خاتمه مییابد. فیلم آخرین امپراتور برنده ی ۹ جایزه ی اسکار از جمله بهترین کارگردانی و فیلمنامه نویسی برای برتولوچی شد. این فیلم فروش بسیار خوبی به همراه داشت. حتی در ایران هم که پس از انقلاب کمتر فیلم های خارجی اکران میشد به نمایش گذاشته شد و فروش خوبی کرد.
برتولوچی در سال ۱۹۹۰ با ساخت فیلم آسمان سر پناه باز هم به اقتباسی ادبی روی آورد. فیلم را باید به دو قسمت تقسیم کرد که در حقیقت فیلم اصالت خود را در قسمت دوم فیلم که کمابیش بیکلام است و از لحاظ بصری خیره کننده است.
با ساخت فیلم بودای کوچک در سال

۱۹۹۴ آرامشی جدید آثار برتولوچی را فراگرفت. آرامشی غافلگیر کننده برای فیلمسازی که موتور جلو برنده ی شخصیتهایش در زندگی معمولا بیقراری و آرامی غیر قابل کنترل شان است.
با دزدیدن زیبایی(۱۹۹۶) برتولوچی بار دیگر و پس از سال ها به خانه بر می گردد و فیلمی ساده می سازد ولی فیلم محاصره شده (۱۹۹۸) نشانه ی بازگشت برتولوچی به ریشه هاست. حکایت رابطه ی عاشقانه ی مردی انگلیسی (دیوید تیولیس) با زنی آفریقایی (تندی نیومن) در خانه ای قدیمی در مرکز رم. او در سال ۱۹۹۸ فیلم محاصره شده را ساخت. این فیلم نسبت به کارهای دیگر برتولوچی، از همه متفاوت تر است. گویا برتولوچی در این فیلم به مسائل مختلف مخصوصا مساله ی عشق، جور دیگری نگاه می کند. برتولوچی این بار دم از پیمان عشق و وفاداری به آن میزند.
زوجی که همدیگر را دوست دارند اما به یکباره با چالشی روبرو میشوند. آن چالش به زندان افتادن یکی از آن دواست. معلمی که حالا به خاطر مسائل سیاسی به زندان افتاده است. برتولوچی علامت سوالی در این فیلم برای هر زوجی گذاشت که به این راحتی از ذهن مخاطبش پاک نمیشود. درست مانند آن علامت سوالی که کینسکی بر روی صفحه نت نوشت و برای شاندورایی ارسال کرد. این یک نشانه برای شاندورایی و مخاطب فیلم بود. کینسکی برای شاندورایی آن کاغذ نت، گل و انگشتری قدیمی را میفرستد. وقتی برای آزادی همسر شاندورایی تلاش میکند، پرده های اتاق را میفروشد و آن اتاق تاریک به یکباره روشن میشود و انگار پرده ها از خلوت کینسکی کنار رفته است و عریان در مقابل چشم همه قرار گرفته است. سپس کینسکی مجسمه ها را میفروشد. اما هنوز کینسکی باید در طریق عشق، هزینه کند. آخرین چیزی که برایش مانده است پیانویی است که دلبسته اوست و یک لحظه از آن جدا نبوده است. کینسکی پیانو را هم میفروشد بدون آن که مطلبی در این باره به شاندورایی بگوید. اینچنین است که عظمت این عشق، شاندورایی را به "محاصره" میکشاند. شاندورایی چکمه های کینسکی را مرتب میکند و همواره به آنها توجه ی ویژه ای دارد. این چکمه ها همواره در پای کینسکی هستند و حتی موقع خواب از آنها جدا نمیشود اما بزرگترین نشانه، خود مکانی است که بستر عشق آنهاست. خانه ای سه طبقه قدیمی که گویا به عنوان یک بازیگر در فیلم حضور دارد و بازی خویش را به فیلم تحمیل میکند. شاندورایی در طبقه اول و کینسکی در طبقه سوم ساکن هستند. میان این دو طبقه، پلکان مارپیچی و بالابری است که شاندورای از آن به عنوان کمد لباس استفاده میکند. این آسانسور قاصدی است که تمامی هدایای کینسکی را برای شاندورایی میبرد و آن پلکان بسان یک لابیرنت تمام فضای احساسی این دو را تشکیل داده است. نماهایی که از این پلکان گرفته شده است پیچ در پیچ بودن آن را به بیننده القا میکند که انگار بیننده باید بفهمد که رابطه شاندورایی و کینسکی در اینجا گم خواهد شد و سرانجامش برای خود کارگردان هم معلوم نیست.
این فیلم بر عنصر موسیقی تاکید ویژه ای دارد و بسیار خوب از این عنصر استفاده میکند و گویا بخشی از فضاسازیهای فیلم، بر عهده ی موسیقی است. چیز دیگری که برای هر بیننده در این فیلم خیره کننده است نماهای اسلوموشن است. این نماها شاید به ظاهر خیلی ساده باشد اما با این تمهید کارگردان، بار معنایی خاصی گرفته است. به عنوان نمونه، هنگامی که شاندورایی از خانه بیرون میاید و کینسکی از پشت پنجره، او را میبیند. شاندورایی سرش را به سمت بالا برمیگرداند و کینسکی را پشت پنجره، میبیند. این نما به صورت اسلوموشن گرفته شده است و تمام حس شاندورایی در آن لحظه، بیان میکند. تکنیک دیگر کارگردان در گرفتن نماها برگشت به عقب است. وقتی یک نما را گرفت، دوباره همان نما را کلوزآپ میگیرد. این نما به خصوص هنگام رسیدن نامه همسر شاندورایی بهش و اعلام خبر آمدنش، کارکرد ویژه ای پیدا میکند. پاساژهایی که کارگردان استفاده کرده است، نیز به موجز بودن فیلم بهره زیادی رسانده اند. به عنوان نمونه، با یک کات به خانه، کات به مترو، کات به دانشگاه، شخصیت دختر را پرداخت میکند. نمونه دیگر صحنه کات کف آبجو در کلوپ و کات کف زمینشویی بر روی کاشیهای خانه است. برای بیان گذشته دختر، از خواب و تصاویر ذهنی او استفاده میکند تا نیازی به توضیح و تفصیل اضافی نباشد.
سکانس پایانی که پیشتر به آن اشاره شد، با مخاطب تا مدتها خواهد ماند و او را درگیر میکند. در اینجا بازی دستهاست. دست کینسکی، بدن شانورایی را میگیرد. دست شانورایی، دست کینسکی را فشار میدهد. شوهر شانورایی انگشتش را همچنان روی زنگ فشار میدهد.
برتولوچی در سال ۲۰۰۲ یک اپیزود از فیلم « دقایق مرده: ویولونسل» را ساخت و یک سال بعد فیلم رویابین ها را. باز هم فیلم دیگری در مورد تاریخ. این بار تاریخ فرانسه در می ۱۹۶۸. فیلم می کوشد تا چکیده ی همه ی معصومیت و حس و حال های خالص آن دوران و اتفاق هایش را در بازی سه عاشق سینه چاک سینما به نمایش بگذارد و جذابیت هایش هم از دل همین موقعیت و بازی های سینمایی نوستالوژی معصومانه نسبت به سینما خود را نشان می دهد. در این فیلم تا حدود زیادی به عنصر سینما ادای دین شده است. برتولوچی در آن تنش های سیاسی، سینما را بی تاثیر نمی داند و ازفیلم سازان موج نو آن دوران مخصوصا گدار حرف می زند و مخاطب را به فیلم های او از جمله از نفس افتاده، دسته ی جدا شده ها و... ارجاع می دهد.
سپس او در سال ۲۰۱۲ بعد از نه سال فیلم من و تو را ساخت. این فیلم همچون ماه به زندگی یک نوجوان می پردازد که حالا گویی علاقه ای به رفتار اجتماعی ندارد و ترجیح می دهد تا در اردوی مدرسه حاضر نشود و چند روزی را دیر زیر زمین تاریکی سپری کند. فیلم خیلی مورد پسند منتقدین و طرفداران برتولوچی قرار نگرفت.

منابع:

۱. کتاب تاریخ سینمای ایتالیا - ماریو وردونه- چنگیز صنیعی
2. www.forum.98ia.com

جمهوری «سکوت»؛ یک رویانگاری دیگر

بررسی روانکاوانهٔ فیلم «سکوت»

نویسنده: بهزاد لطفی
bhzd.ltf@gmail.com

خلاصه داستان

دو خواهـــر که به لحاظ احساســـی با هم بیگانه اند، اســـتر(اینگرید تولین) ، مترجم ادبی که به شدت بیمار است به همراه خواهرش آنا (گونل لیندبلوم)، و پسر ده‌ساله او یوهان (یورگن لیندستروم) در راه مراجعت به سوئد با قطار، در شـــهری غیرواقعی، «تیموکا» در اروپای مرکزی، که زبانی ناشناخته دارد و در میانه جنگ اســـت، توقف کوتاهی دارند. اختلاف دوخواهر بالا می گیرد و آنا و پسرش، استرِ محتضر را تنها گذاشته و با قطار به سوئد می روند.

The Silence

Directed By	:	Ingmar Bergman
Produced By	:	Allan Ekelund
Screenplay By	:	Ingmar Bergman
Starring	:	Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom
Cinematography	:	Sven Nykvist
Release dates	:	23 September 1963France
Running time	:	96 minutes
Country	:	Sweden
Language	:	Swedish

انســـان در زبـــان تقـــلا مـــی کنـــد و خـــدا در آســـمان، ســـکوت. برگمـــان در «ســـکوت» بـــر دیـــوار چنـــد لایـــه ی کلمـــات کـــه بـــر دور مـــا کشـــیده شـــده تـــرک مـــی انـــدازد بـــا موســـیقی. «ایـــده اصلـــی مـــن ســـاختن فیلمـــی بـــود کـــه بـــه جـــای تبعیـــت از قوانیـــن درام پـــردازی، از قوانیـــن موســـیقی پیـــروی کنـــد ... فیلـــم، بالنســـبه موســـیقی **بارتـــوک** را از نزدیـــک دنبـــال مـــی کنـــد، همـــان نـــت کنـــدِ مـــداوم و بعـــد، انفجـــار ناگهانـــی.»

اســـتر، آنـــا و پســـرش **یوهـــان** پســـر ده ســـاله ای، همـــراه یکدیگـــر بـــا قطـــاری بـــه ســـمت خانـــه بـــاز مـــی گردنـــد. اســـتر بـــه شـــدت بیمـــار اســـت. آنـــا بـــا کمتریـــن احســـاس مســـئولیت و بـــه ســـردی از او مراقبـــت مـــی کنـــد، طـــوری کـــه انـــگار اســـتر ســـربار آن دو اســـت. آنهـــا تصمیـــم مـــی گیرنـــد در ســـر راه، در شـــهر کوچـــک «**تیمـــوکا**» توقـــف کننـــد؛ شـــهری کـــه مهیـــای جنـــگ (داخلـــی یـــا بـــا کشـــوری متخاصـــم) مـــی شـــود و در عالـــم واقـــع وجـــود خارجـــی نـــدارد. «نـــام آن شـــهر، **تیمـــوکا** را مـــن آن زمـــان در کتابـــی دیـــدم کـــه متعلـــق بـــه زنـــم بـــود. او اهـــل اســـتونی اســـت. آن کتـــاب، یـــک کتـــاب شـــعر بـــود. کلمـــه «تیمـــوکا» آنجـــا بـــه تنهایـــی در یـــک خـــط مســـتقل قـــرار داشـــت، و مـــن بـــدون آنکـــه معنایـــش را بدانـــم، آن شـــهر را **تیمـــوکا** نـــام دادم.»

دو خواهـــر، دو اتـــاق در هتلـــی کرایـــه مـــی کننـــد. اســـتر در اتاقـــش درد مـــی کشـــد و بـــا تجویـــزی ویرانگـــر خـــود را بـــه مشـــروب و ســـیگار بســـته اســـت و ســـعی مـــی کنـــد کـــه کار کنـــد. یوهـــان در راهـــرو هـــای تـــو در تـــوی هتـــل پرســـه مـــی زنـــد و بـــا تفنـــگ اســـباب بـــازی اش اطـــراف را گـــز مـــی کنـــد. مـــادر امـــا، بیشـــتر زمـــان را در بیـــرون هتـــل اســـت یـــا در اتاقـــی دیگـــر ســـرگرم گذرانـــدن اوقـــات اســـت. یـــا در حمـــام خـــود را مـــی شـــوید یـــا موهایـــش را شـــانه مـــی زنـــد و لبـــاس عـــوض مـــی کنـــد. بـــه رســـتوران مـــی رود و برایـــش روزنامـــه ای مـــی آورنـــد، بـــی حوصلـــه آن را ورقـــی مـــی زنـــد و زود مـــی بنـــدد و صـــورت حســـاب را مـــی خواهـــد تـــا از رســـتوران خـــارج شـــود.

در آنجـــا، بـــا یـــک پیشـــخدمت تبـــادل نـــگاه مـــی کنـــد و بـــه ســـالن تئاتـــری مـــی رود و نمایشـــی مـــی بینـــد. در دو ســـه صندلـــی آنطـــرف تـــر صحنـــه ای مـــی بینـــد کـــه او را بـــی وقفـــه در مســـیر بازگشـــت بـــه آن رســـتوران و ملاقـــات جـــدی تـــر بـــا پیشـــخدمت مـــی کشـــاند!

در زمانـــی کـــه مـــادر بیـــرون از هتـــل اســـت، اســـتر تـــلاش مـــی کنـــد تـــا بـــا یوهـــان رابطـــهٔ نزدیـــک تـــری برقـــرار کنـــد،

ولی یوهان فقط به ارتباط کلامی رضایت می دهد و هر بار که استر می خواهد دست نوازش بر مو و صورت یوهان بکشد، پس می زند. آنا باز می گردد و استر مشتاق است بفهمد او در بیرون چه کرده، پس از آنکه لباس خاک آلود او را می بیند. آنا هم بی کم وکاست و با آب و تاب همه چیز را توضیح داده و از قرار ملاقات بعدازظهرش با پیشخدمت رستوران می گوید. استر از او می خواهد که نرود و خواهش می کند که او را تنها نگذارد.
آنا و دلباخته اش در هتل باهم دیدار می کنند و وارد اتاقی می شوند که یوهان شاهد این اتفاق است. یوهان به اتاق خودشان بر می گردد و از استر می پرسد که چرا مادرش از کمترین زمانش استفاده می کند تا پیش آنها نباشد. استر اما می گوید که چند کلمه از زبان مردم اینجا را آموخته که می خواهد به یوهان هم یاد بدهد و قول می دهد که آن کلمات را برای یوهان یادداشت کند. یوهان می داند که استر بسیار بیمار است و به نشانه شفقت و نگرانی او را در آغوش می گیرد.
یوهان به خواب می رود و استر به اتاق آنا و دلباخته اش می رود و درخواست می کند که وارد شود. آنا قبول می کند و چراغ را روشن کرده تا استر بتواند همه چیز را ببیند. آنا به او می گوید که روزی آرزو داشته مثل او بشود و از لحاظ اخلاقی رشد کند ولی بعد فهمیده است این تظاهر به خوبی فقط واکنشی است به نفرتی که استر از او دارد و آنرا اشتباه دانسته است. استر با ناراحتی به آنا می گوید که او را دوست دارد و او نمی پذیرد. آنا با عصبانیت و بی رحمی از استر می خواهد اتاق را ترک کند. استر در هنگام خروجش از اتاق می گوید: «آنای بیچاره ... طفلک آنا ... » و عصبانیت آنا بیشتر می شود. استر بیرون رفته و آنا شروع می کند به سر دادن خنده های هیستریک، ولی کمی بعد خنده ها به اشک بدل می شوند.
صبح روز بعد، آنا به اتاق خودشان بازگشته و اعلام می کند که بعد از صبحانه هتل را ترک خواهند کرد. حال استر رو به وخامت است و آنا و یوهان، رفته اند. پیشخدمت پیر، سعی می کند شرایط راحتی او را تأمین کند و به او برسد. او اعتراف می کند که از تنهایی و مرگ می ترسد و ناتوان است که رابطه جنسی برقرار کند و از این کار متنفر است.
یوهان و مادرش در قطار هستند در راه باز گشت به سوئد؛ یوهان کاغذی را در دست دارد که یادداشت استر روی آن است. آنا که آن را می بیند به سرعت به سمت یوهان می آید تا ببیند که استر چه نوشته، چیزی دستگیرش نمی شود و به سمت پنجره می رود و آن را باز می کند. یوهان به مادرش می نگرد که اجازه می دهد باران صورت و تنش را خیس کند.
برگمان می گوید: « بعد از اکران سکوت، یک نامه ناشناس دریافت کردم که داخلش یک کاغذ توالت کثیف بود؛ یعنی که این فیلم، شایسته چنین عملی است، کاری که با استاندارد های امروز خیلی بی ضرر ولی در گذشته، کاری صعب و خشن بود. حتی کسانی بودند که تلفن کردند و هم خودم و هم همسرم را تهدید به مرگ کردند. علاوه بر اینها، چیزی حدود صد نامه دریافت کردم ... آدم همیشه از اینکه فیلم به موفقیت دست یافته خوشحال می شود. اما بعد که در می یابد دلیل آن موفقیت چه بوده و چه تعداد از مردمی که به دیدن آن رفتند، خشمگینانه می گویند که دیگر هرگز به تماشای فیلمی از اینگمار برگمان نمی روند، وحشت می کند.»
این فیلم به گفته برگمان اولین فیلمی بود که نقض قطعی سانسور کرد و تأثیر مهمی بر سیاست های تولید فیلم داشت و تیشه به ریشه سانسور زد، او فروتنانه اضافه می کند: « پس به هر حال به یک دردی خورد.»
فیلم سکوت، به همراه سال گذشته در مارین باد اثر **آلن رنه** و ماجرای **میکل آنجلو آنتونیونی** و بل دو ژور **لوئیس بونوئل** به عنوان سه «رخداد» در تاریخ سینمای مدرن به حساب آمده است. منتقد معروف **ورنون یانگ** در سال ۱۹۷۱ پس از چندی بالاخره در یک چرخش، نظرش را نسبت به برگمان تغییر داد و اعتراف کرد که «سکوت دستاورد سترگی در جایگاه خودش است و تلاشی است که نتیجه داده است.»
سکوت، فیلم پایانی از «سه گانه ایمان» برگمان، در کنار دو فیلم نور زمستانی (۱۹۶۳) و همچون در یک آینه (۱۹۶۱) است؛ هر چند که برگمان در مصاحبه ای که ۶ سال بعد از اکران فیلم انجام داد آنها را تریلوژی به حساب نیاورد و فقط تشابهات آنها را تصدیق کرد.
سینما هنوز، پیش و پس از برگمان سراشیبی است، هر چند که قطعاً تا دوردست، پستی و بلندی هایی هست.

اینگمار برگمان

با نام **ارنست اینگمار بری مان** به دنیا آمد. پدرش کشیشی لوتری بود. از کودکی علاقه مند تئاتر بود. تحصیلاش را در رشته های ادبیات و هنر در دانشگاه استکهلم به پایان برد. از جوانی نمایشنامه، رمان و داستان کوتاه می نوشت. در سال ۱۹۴۱ به عنوان «دکتر» فیلمنامه وارد سینمای سوئد شد. سه سال بعد با نوشتن فیلمنامه **بحران** (۱۹۴۶) کارگردانی کرد. از نیمهٔ دههٔ ۱۹۵۰ در زمرهٔ فیلمسازان سرشناس سینمای جهان قرار گرفت. بسیاری از فیلم هایش برنده جوایزی از جشنواره ها شده اند؛ از جمله خرس طلایی جشنواره برلین برای فیلم **توت فرنگی های وحشی** (۱۹۵۷)، نخل طلای جشنواره کن در ۱۹۹۷ و شیر طلایی یک عمر فعالیت هنری در جشنواره ونیز در ۱۹۷۱. از آغاز کار حرفه ای در دنیای نمایش هیچ گاه تئاتر را رها نکرد. پنج بار ازدواج کرد و از **لیو اولمانِ** بازیگر، دختری داشت.

جایگاه بین المللی و یکهٔ برگمان، از بسیاری جنبه ها تضمین شده است. شهرتش می تواند پای عواملی چند گذاشته شود، از جمله پرکاری و خلق فیلم های متعدد (۴۰ فیلم بین ۱۹۴۶ تا ۱۹۸۲) که بسیاری شان از معتبر ترین آثار تاریخ سینما به شمار می آیند؛ ماهیت عمیقاً شخصی فیلم هایش از ۱۹۵۰ به این سو، کیفیت مبتکرانه و اساساً ساده تکتیکش، حتی زمانی که از پرداختی سورئالیستی و رویامانند استفاده می کند (مثلاً در **توت فرنگی های وحشی** و **پرسونا** ۱۹۶۶)، حساسیت خلاقانه در رابطه با بازیگران؛ و قابلیتی خارق العاده در بازی گرفتن هایی متمایز و چشم گیر از بازیگران همیشگی اش، به خصوص، **گونار بیورن استراند، ماکس فون سیدو، بی بی آندرسون، اینگرید تولین** و **لیو اولمان**.

در ابتدا و پس از ساخت تعدادی ملودرام اقتباسی که بیشتر با رابطه های تلخ زن و مردی سرکار داشتند (به قول خودش در کتاب برگمان به روایت برگمان: « از آنجا که به قالبی مشخص دست نیافته بودم، مستأصلانه به هر قالبی که فکر می کردم نجاتم دهد، چنگ می انداختم.») برگمان با کارگردانی **رویداد تابستانی** (۱۹۵۱) و **تابستان با مونیکا** (۱۹۵۳) - هردو بررسی هایی رمانتیک از عشق نوجوانانه و سرخوردگی هایی که پیش می آورند - به نوعی پختگی اولیه در سبک فیلمسازی رسید. در **خاک اره و پولک** (۱۹۵۳) از سیرکی سیار و بی بضاعت، و مالک و محبوبهٔ بی وفای او و دلقک سیرک با همسری میانسال و بی وفا، به عنوان نمادی از عشق های نامناسب و رنج و درد بشری استفاده کرد تا تنهایی غایی نوع بشر (مضمونی مشترک در بسیاری از کارهایش) را توصیف کند. البته این طور هم نیست که همه فیلم های برگمان سیاه و نومید کننده باشند. نوعی شوخ طبعی دارد که اگرچه پوشیده و در لفافه است ولی در همهٔ آثارش حس می شود. کمدی هایش مثل **درس عشق** (۱۹۵۴) و **لبخند های یک شب تابستان** (۱۹۵۵) شوخی های موثری هم دارند، و حتی در **توت فرنگی های وحشی**، رابطه پروفوسور پیر با خدمتکارش خنده هایی از تماشاگر می گیرد. کمدی های بعدی برگمان، **چشم شیطان** (۱۹۶۰) و **همه این زنان** (۱۹۶۴) هر دو هوشمندانه و عالی اند.

برگمان در زمان **توت فرنگی های وحشی** نوشت: « از دیدگاه من مشکلات مذهبی کماکان مطرح اند... ولی بیشتر از لحاظ فکری تا حسی.» **مهر هفتم** (۱۹۵۷)، **چشمهٔ بکر** (۱۹۶۰)، **همچون در یک آیینه** (۱۹۶۱)، **نور زمستانی** (۱۹۶۳) و **سکوت** (۱۹۶۳)، بیش از پیش به انکار اعتقادات می پردازند و تنها این تصور را باقی می گذارند که زندگی آدمی شری مهلک و خطرناک در بر گرفته است. شوالیهٔ **مهر هفتم** که از جنگ های صلیبی بازگشته، با از دست دادن ایمان، دیگر نمی تواند با مرگ رو در رو شود. **چشمهٔ بکر**، خشونت و انتقام را در دوره ای بدوی از مسیحیت به تصویر می کشد.

برگمان بعد ها عنوان کرد این فیلم ها را دوست ندارد و «قلابی» تلقی شان کرد؛ با این وجود، این فیلم ها دقیقاً با آن حرفه ای گریِ همیشگی اش، خیلی عالی ساخته شده اند. سرخوردگی از انکار عشق، عمیقاً در **نور زمستانی** جاری است. برگمان با اشاره به محتوای **لوتری** فیلم اظهار داشت: « در **نور زمستانی**، خانه ام را خوب روبیدم.» او در فیلم های دیگرش نیز دیدگاهش را دربارهٔ مذهب بیان داشته: از جمله خواهر بیمار در همین فیلم **سکوت**، در برابر درد و رنجش آنچنان تک افتاده با مرگ روبرو می شود که از هر نوع درکی فراتر می رود. با این حال در **چهره** (۱۹۵۸)، برگمان با لذت به مرد خردگرای معجزه گر اجازه می دهد که در پایان شک کند که معجزه های قلابی اش واقعی بوده اند.

از **توت فرنگی های وحشی** به بعد، برگمان بیش از پیش به توصیف تنگناهای روانی و معضلات اخلاقی در روابط زن و مرد روی آورد. این فیلم ها بیش از هر چیز این مسئله را پیش می کشند که آنچه فقدانش حس می شود عشق، تفاهم و حس انسانی مشترک است. پروفوسور پیر در توت فرنگی ها وحشی، به واسطهٔ یک سلسله رویا به ذات بی عاطفه و سردش پی می برد. در **پرسونا**، پیچیده ترین، بحث برانگیز ترین و در عین حال، پرمعناترین فیلم برگمان، با آن تکنیک فاصله گذاری برشتی و پرداخت سورئال دوگانگی شخصیت، سکوت خود خواسته زن بازیگر، که از خشونت و ویرانگری دنیای پیرامونش به وحشت افتاده، از ناتوانی اش در دوست داشتن شوهر و پسرش سرچشمه می گیرد. این مضمون اخیر در **شرم** (۱۹۶۸) بیشتر رویش کار شده که حکایت آهنگ ساز خودمحوری است که در زمان وقوع جنگ در کشورش، خود را از درگیری ها کنار می کشد ولی در عوض، خودش که ترس و وحشت وجودش را فرا گرفته، در ورطه اعمالی خشونت بار غوطه ور می شود. **شرم** و **ساعت گرگ** (۱۹۶۸)، دربارهٔ

هنرمندانی است که آنقدر درگیر مسائل خویشند که به مشکلات مهمتر جامعه ای که در آن زندگی می کنند، توجهی ندارند.
برگمان به گفته خودش، تا پیش از ساختن **مصیبت آنا** (۱۹۶۹)، آن طور که باید، نتوانسته بود به چند و چون رابطه زن و مرد دست یابد. مصیبت آنا با نیروهای ظلمانی و ویرانگر در ذات بشر سروکار دارد که امیال می توانند القا کنند. فیلم های متأخر برگمان که علاقهٔ همیشگی او را با گونه ای به نام زن نشان می دهند که باز به گفته خودش، باید بیش از هر چیز حالت های روحی را انتقال می دادند. به گفته او، عشق و علاقه ای که زنان احتیاج دارند اغلب از آنها دریغ می شود. کافی است نگاهی بیاندازید به زنان مختلفی که در **لبهٔ زندگی** (۱۹۵۸) قرار است فرزندی به دنیا بیاورند یا روابط پر اضطراب و سرد افراد خانواده در **فریاد ها و نجوا ها** (۱۹۷۳). این آخری همراه **شرم و تخم مار** (۱۹۷۷)، با وجود تصاویر رنگی و بی نظیر **سون نیکوست**، بی شک دلهره آورترین فیلم های برگمانند.
روابط زن و مرد، پشت هم و بی هیچ سازشی در تعدادی از فیلم های برگمان مورد بررسی قرار گرفت. **تماس** (۱۹۷۱)، زنی را نشان می دهد که به خاطر رابطه ای دیگر، عنان زندگی عاطفی اش از دستش در رفته؛ **چهره به چهره** (۱۹۷۶)، یکی از اندوهناک ترین فیلم های برگمان، ماجرای فروپاشی روانی زنی سرد مزاج و توهماتی است که متحمل می شود؛ و **صحنه های از یک ازدواج** (۱۹۷۳)، فیلمی که به عنوان مجموعه ای تلویزیونی ساخت ولی برای نمایش در سینما کوتاه تر و در نسخه ای بسیار موثرتر، دوباره تدوین شد، عشق درازمدت و مشکل دار زن و مردی را توصیف می کند که طلاق گرفته اند ولی بدون یکدیگر قادر به زندگی نیستند. **بی بی اندرسون** در **پرسونا** و **تماس**، **لیو اولمان** در **فریادها و نجواها**، **صحنه هایی از یک ازدواج** و **چهره به چهره** هنرنمایی هایی بی نظیر ارائه داده اند. آخرین فیلم های برگمان که در سوئد یا طی دورهٔ تبعید خودخواسته اش در آلمان (به دلیل مشکلات مالیاتی) ساخته شده اند، متنوع تر اند. **فلوت سحرآمیز** (۱۹۷۵) یکی از بهترین و لذت بخش ترین فیلم های اُپرایی است که تا به حال ساخته شده است. **تخم مار**، کندوکاوی ثقیل و خشن در باب ریشه های نازیسم است و **سونات پاییزی** (۱۹۷۸) واکاوی مادری است که نمی تواند دوست بدارد. برگمان پس از زندگی **عروسک های خیمه شب بازی** (۱۹۸۰ که در آلمان ساخت) و مجموعهٔ تلویزیونی و نیمه سرگذشت نامه ای **فانی و الکساندر** (۱۹۸۲)، اعلام کرد که دیگر فیلمی نخواهد ساخت. **فانی و الکساندر** که در سوئد ساخته شد و در نسخه ای سینمایی نیز به نمایش در آمد، داستانی شاعرانه متینی دارد که در ۱۹۰۷ رخ می دهد و دو سال از زندگی شخصیت هایی را تعریف می کند که ظاهراً مادر و پدربزرگ مادری برگمان بوده اند.
پس از **فانی و الکساندر**، برگمان **پس از تمرین** (۱۹۸۳) را کارگردانی کرد که درامی است جمع و جور، درباره دغدغه فزاینده اش درباره کار در تئاتر. پس از تمرین سه شخصیت دارد: یک کارگردان میانسال و زن باره، که می خواهد نسخه ای از **یک نمایش رویایی اوگوست استریندبرگ** را روی صحنه ببرد؛ زن جوان و جذابی که بازیگر نقش اصلی است؛ و معشوقه سابق کارگردان، که قبلاً ستاره معروفی بوده ولی حالا معتاد به نوش خواری شده و دیگر شهرت و محبوبیت سابق را ندارد و پیشنهاد تحقیرآمیز ایفای نقش کوتاهی را در نمایش قبول کرده است. **پس از تمرین**، آواز قوی برگمان نبود (او آخرین فیلمش **ساراباند**، دنبالهٔ ماجرای دو شخصیت اصلی **صحنه هایی از یک ازدواج**، را در ۲۰۰۳ ساخت). دو فیلمنامه نوشت که دنباله های خودسرگذشت نامه ای **فانی و الکساندر** هستند: **بهترین نیات**(۱۹۹۲)، ساخته **بیله اوگوست**، وقایع نگاری هم دلانهٔ ده سال عشق و عاشقی پر فراز و نشیب و ازدواج والدین برگمان است. پدر برگمان ابتدا دانشجوی الهیات بود و در افکار و عقایدش غیرقابل انعطاف؛ و مادرش پرشور و نازنازی، محصول تربیت در خانواده ای بسیار مرفه. یکی از نکات قابل توجه فیلم، هنرنمایی **ماکس فون سیدو** در نقش پدربزرگ مادری برگمان است. **فون سیدو** به خاطر پیشینهٔ فیلمنامه و رابطهٔ کاری اش با برگمان که به دههٔ ۱۹۵۰ برمیگردد، کاملاً برای نقش مناسب است.
پس از **بهترین نیات**، **بچه های یکشنبه** (۱۹۹۲) به نمایش درآمد، که پسر برگمان، دانیل کارگردانی اش کرد. حکایت عمیقاً شخصی پسر بچه ده ساله ای به نام «پو»، که همان **اینگمار برگمان** در نوجوانی است. «پو» در دههٔ ۱۹۲۰ در یکی از شهرستان های سوئد بزرگ می شود. فیلمنامه روی رابطهٔ او با پدر کشیش و سایر افراد فامیلش تمرکز کرده؛ و بعد رابطه پر از درگیری «پو» در بزرگسالی با پدری که حالا سن و سالی از او گذشته است.

نقد و تحلیل فیلم

یوهان در پرسه زدن هایش، ناگهان خود را مقابل تابلویی می بیند که در آن یک سانتور و یک الهه به هم می آمیزند. و در صحنهٔ بعد شاهد خلیدن مادر و دلباخته اش به اتاقی است که با هوشمندی برگمان به هم برش خورده اند.
آن تابلو تصور ذهنی یوهان است از مادر و دلباخته اش. او را فرشته می گیرد و دلباخته او را که یک پیشخدمت رستوران است، یک سانتور. سانتور ها در افسانه های یونان نیمی انسان و نیمی اسب هستند، اکثراً موجوداتی رام نشده و وحشی بودند و به افراط در شراب خواری، تندخویی و مسائل شهوانی شهرت داشتند. در عین حال، این مرد تنها کسی است که در این فیلم، به واقع سکوت کرده است.

اساساً مردمان این شهر زبانی نفهمیدنی دارند: « زبانِ **سکوت**، زبانی بود که من آن را ساختم ... من همهٔ حروف را به هم ریختم و آنها را در یک ردیف طولانی چیدم و بعد آنها را به تمیزترین شکل ممکن از نظر ظاهر، تقسیم کردم و به صورت یک زبان در آوردم.»
یوهان با پیشخدمت هتل که مسئولیت پرستاری استر را نیز از سر دلسوزی به عهده می گیرد، روبرو می شود و او عکس هایی از گذشته اش را به او نشان می دهد.
بعد از اکران فیلم، **وودی آلن** در مقاله ای در **نیویورک تایمز** نوشت: « این فیلم وقتی رمز گشایی می شود که بدانید آن دو زن، در اصل دو جنبه از (روان) همه انسانها هستند.»
یوهان در پرسه هایش در راهرو های هتل، به یک گروه نمایشی اسپانیایی بر می خورد که همگی کوتاه قد هستند. او را به اتاق خود برده و در صحنه ای عجیب به تن او لباس زنانه ای می پوشانند و با هم

به خوشی ساعتی را می گذرانند. این صحنه از فیلم اشاره دارد به تابلوی نقاشی **ولاسکز** به نام «ندیمه ها».
این تابلو، اتاق بزرگی در کاخ سلطنتی مادرید را نشان می‌دهد، و چهره‌های متعددی را از دربار اسپانیا در بر می‌گیرد. برخی به بیرون بوم به سوی بیننده نگاه می‌کنند، برخی دیگر بین خود در حال گفتگو هستند. مارگاریتای جوان را، جمع ندیمه‌هایش، ملازم، محافظ، دو کوتوله و یک سگ دوره کرده‌اند. درست پشت آنها، **ولاسکز** خود را می‌کشد که روی بوم بزرگی کار می‌کند. پشت سر او در یک آینه شاه و ملکه اسپانیا به تصویر کشیده شده اند. به ظاهر سوژه تابلو یکی از بچه‌های ملکه به نام «مارگاریتا» بوده اما در واقع این طور نیست. ابهام تابلو این‌جاست که نقاش خودش را هم در تابلو کشیده است که دارد به بیننده نگاه می‌کند. یعنی به ما. اما، در انتهای اتاق آینه‌ای نصب شده که بر روی آن تصویر شاه و ملکه نقش بسته؛ یعنی جای ما، به جای بیننده. با این همه، بیننده در نهایت نمی‌تواند تشخیص بدهد که سوژه تابلو چه کسی یا کسانی بوده‌اند. مارگاریتا دختر ملکه که اصلا سفارش این تابلو به خاطر او بوده؟ یا خود نقاش یعنی ولاسکوز؟ یا شاه و ملکه؟ یا شاید هم خود ببیننده؟ شاید هم ندیمه‌ها که انگار در این تابلو کمتر از همه جلب توجه می‌کنند. «توماس لورنس» تابلوی «ندیمه ها»ی ولاسکوز را «فلسفه هنر» لقب داده و خیلی‌ها هم معتقدند که ولاسکوئز با این تابلو سقوط دربار را پیش‌بینی و شاید هم آرزو کرده است. «ندیمه ها» (به اسپانیایی، لاس منیناس) از دیرباز یکی از مهم‌ترین نقاشی‌های تاریخ هنر غرب دانسته شده و یکی از آثار نقاشی غربی است که بیشتر از همه مورد تحلیل قرار گرفته است. از جمله این تحلیل ها، تحلیل **میشل فوکو** است که مرتبط با فیلم برگمان هم می شود. او مدعی است که آفریننده این تابلو، خود از چهره نقاش به موضوع نقاشی، و در عین حال نظاره گر پادشاه و ملکه اسپانیا بدل می شود. انسان ابهام انگیز قرن نوزدهم نیز در همین جایگاه مبهم قرار دارد. یعنی هم شناسنده است و هم موضوع شناخت، هم سوژه است و هم ابژه شناخت. برگمان کارگردان (در اینجا نقاش) و شاه و ملکه در این صحنه فیلم حذف شده اند و تنها کوتوله ها باقی مانده اند. کم سن ترین فرد یوهان است که تناسبش با افراد دیگر، قد یکسان آنهاست. او سوژه است که نماینده «خود» در دستگاه روان انسان است. برگمان در مصاحبه ای او را رابط کنش و واکنش ها معرفی می کند ولی او در اصل مسئول تنظیم و کنترل محرک های «نهاد» (مادر) و «فراخود» (استر) و الزامات واقعیت (در این فیلم، جنگ) است. نحوه عملکرد «خود» به گونه ای است که هم خواستهای «نهاد» (وراثت ، غریزه و ...)، هم خواستهای «فراخود» (تأثیر والدین، سنت های خانوادگی و نژادی و ملی) و هم الزامات واقعیت را همزمان اجابت می کند؛ «خود» می بایست خواست های این سه عامل را با هم وفق دهد. آنا خود می گوید در برابر غذا مقاومت نمی کند و برای برقراری ارتباط جنسی - حتی الآن که متأهل است - منعی نمی بیند (غرایز). «نهاد» و «فرا خود» به رغم تمام تفاوت های بنیادین شان، واجد یک ویژگی مشترک هستند: این دو نیروی کنشگر روان، تأثیرات گذشته را باز نمایی می کنند. در فیلم، وقتی مادر یوهان از گردش روزانه باز می گردد، او در حالی که در دستش عکس های پیشخدمت پیر - که مربوط به گذشته اوست - را دارد با مادرش روبرو می شود؛ انگار که برگمان، به صورتی ذهنی و در نهایت نبوغ، یوهان را در کادری از آن عکس ها جا می دهد. در اصل، «نهاد» بازنمود وراثت است و «فراخود» بازنمود تأثیرات اشخاص دیگر - حال آنکه «خود» عمدتاً حاصل تجربیات فرد است و به عبارت دیگر رخداد های اتفاقی و در زمان حاضر محتوای آن را تعیین می کنند.
ولاسکز و برگمان از خلال قرار دادن مارگاریتا یا یوهان در اثر هایشان به خود اشاره می کنند و می خواهند انسان شناسنده را مورد توجه قرار دهند؛ کم سن و سال بودن آنها از یک طرف اشاره به عمق تأثیراتی دارد که در دوران بلوغ و کودکی روان انسان را مورد هجوم قرار می دهد و از طرف دیگر، قرار دادن کوتوله ها، اشاره به تداوم روند شناسندگی در بزرگسالی دارد.

قسمت اعظمی از فیلم های برگمان به دلیل قدرت وی در هدایت بازیگر ها و همینطور، بازیگران قدری است که بر گزیده است و سال ها با آنها کار کرده است. او عادت جالب و کارآمدی دارد. او همراه با فیلمنامه ای که برای بازیگرانش می فرستد. یک نامه هم ضمیمه می کند و درباره تفسیر و تأویل متن خود، سرنخ هایی می دهد؛ به عنوان نمونه همراه با فیلمنامه **فریاد ها و نجواها** (۱۹۷۲) چنین می نویسد: «از همان بچگی همواره درون روح انسان را به صورت غشای مرطوبی با رنگمایه های سرخ تخیل کرده ام.» این فیلم درون خانه ای به تصویر کشیده می شود که دیوار ها و پرده ها همگی سرخ هستند. در فیلم سکوت هم بازی ها بی نقص اند. توانایی دو بازیگر زن در نشان دادن تضاد میان دو شخصیت اصلی بسیار تأثیرگذار است. دو شخصیتی که پیچیدگی های فراوان دارند، یکی قید گریز است و دیگری نهیب زن، یکی اهل مراقبت و دیگری هوسران، یکی نگاه خودشیفته دارد و آن یکی نگاه نظربازانه (Voyeuristic). آنا مدام به خود می نگرد و در حال آرایش و پیرایش خود است؛ اوست که همواره جلوی آینه است، ولی استر، مدام از پنجره بیرون را نگاه می کند، و البته هربار اسب پیر و فرتوتی را می بیند که به زحمت باری را جابه جا می کند. یک بار هم یک تانک را می بیند که به نظر در میانه شهر سردرگم است و نمی داند به کدام طرف برود.

این صحنه از فیلم، از آن نماهای برگمانی است که در آن مرز بین واقعیت و رؤیا مشخص نیست، مرز بین عینی و ذهنی. برگمان همواره مخالف آن است که برچسب نمادگرایانه به فیلم هایش بزنند ولی برخی منتقدان این تانک را فانتزی استر می دانند و آن را نمادی « فالیکی» می انگارند که البته در کنار سردمزاجی و برخورد خودبسنده استر با مسائل جنسی پر بی راه نیست.

در فیلم های برگمان باید بر سر تقریباً هر چه که می بینیم یک سوال از خود بپرسیم: واقعی است یا غیر واقعی؟ گاه در فیلم هایش، به این سوال پاسخ داده می شود و گاه پاسخی در کار نیست؛ آن هم به این دلیل که خود او در همه آنچه که واقعیت می نماید شک می کند و اتفاقاً آرزویش دست یافتن به امر واقع است. اساساً گنجاندن گروه های نمایش در فیلم هایش (مثلاً مهر هفتم، فانی و الکساندر و همین فیلم) نشانی از نمایشی بودن امور است.

برگمان می گوید: « در پایین ترین لایه فیلم، فروریختن یک ایدئولوژی و یک شیوه زندگی قرار دارد ... زندگی همان قدر معنا و اهمیت دارد که انسان به آن نسبت می دهد.» زمانی که مصاحبه کننده از برگمان می پرسد آن شهری که برگزیده ای دقیقاً کجاست و چرا در آن جنگ اتفاق می افتد، او به احتمال جنگ که از او پرسیده می شود، احتمال جنگ داخلی را نیز اضافه می کند. او نادانسته نام «تیموکا» را برای شهر ذهنی اش برگزیده، اما بعدها که از همسرش می پرسد « تیموکا» به چه معناست او می گوید: « موارد زیادی از این در زبان استونی وجود دارد، معنایش مربوط به جلاد است.» رفتار سادومازوخیستی دو خواهر را در کنار اتفاق آن طرف پنجره که قرار دهیم اعجاز فیلم و سازنده آن در به تصویر کشیدن سکوت در فرم یک موسیقی روشن می شود. این دو رویداد موازی یکدیگر هستند و در نقطه ای به یکدیگر می رسند. همان جنگی که در داخل اتاق هتل بین دو خواهر در جریان است، همان جنگی است که در بیرون پنجره معنویت و اخلاق را از کشوری زدوده است. در درون روان همه انسان ها جنگ مابین «نهاد» و «فراخود» وجود دارد. اما «خود» در مورد رخداد های بیرونی از طریق انباشتن تجربیاتی دربارهٔ محرک ها در حافظه، گریز از محرک های خیلی قوی، سازگاری با محرک های ملایم، یا با انجام پاره ای از فعالیت ها تغییراتی مصلحت آمیز در دنیای بیرونی، به نفع «خود» ایجاد می کند. در مورد رخداد های درونی: مسلط شدن بر خواستهای غرایز، تصمیم گیری درباره رد یا اجابت این خواسته ها، موکول کردن اجابت آنها به زمان و اوضاعی مساعد در دنیای بیرونی، سرکوب کردن تمام تحریکات آن خواسته ها. به اضافه، در این فیلم برگمان دیگر خبری از احساساتی شدن دوربین نیست و او جایگاه خود را پیدا کرده و اتفاقات را ثبت می کند و هیجان زده نمی شود؛ آن زوم های شتابنده و تکان های آزاردهنده حذف شده است.

این فیلم به عنوان کاندید شرکت در سی و ششمین جایزه آکادمی اسکار از طرف سوئد برگزیده شد ولی آکادمی اسکار حتی آنرا فاقد صلاحیت برای قرار گرفتن در جمع فیلم های مسابقه بهترین فیلم خارجی دانست. این فیلم که امروز یکی از آیکن های اصلی فیلم های مدرن در تاریخ سینما محسوب می شود، تنها در سوئد موفق به کسب جایزه های بهترین فیلم، بهترین کارگردان و بهترین بازیگر زن برای **اینگرید تولین** شد.

این فیلم یک جهان درون ماندگار است، یک کل متحد و هارمونیک است، یک سرزمین زایا است، پر از هر چیز که در طبیعت کره زمین ما هست، همان قدر منظم، مرتبط و رازآمیز، و همه اجزای آن سکوت کرده اند، جمهوری سکوت است.

منابع:

۱. دانشنامه سینمایی - کارگردانان - نوشته بهزاد حمیدیان - نشر روزنهٔ کار- ۱۳۹۱.

۲. برگمان به روایت برگمان - استیگ بیورکمان، تورستن مانس، یوناس سیما - ترجمه مسعود اوحدی، انتشارات سروش - ۱۳۹۰.

۳. رؤیا پناهگاه - گردآوری مقالات مسعود فراستی - نشر ساقی - ۱۳۹۰.

روبر برسون؛ سبکی معنوی در فیلم

نویسنده: سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com

خلاصه داستان

کلود لیدو کشیش جوان که از درد معده خود همیشه شاکی است مسئول منطقه آمبریکور می شود و در آنجا با خانواده کنت آشنا می شود .کنتس بعد از مرگ پسرش حال و روز خوبی ندارد و ایمان او نیز در خطر است و بحث های زیادی با کشیش می کند.

Diary of a Country Priest

Directed By	:	Robert Bresson
Produced By	:	Léon Carré, Robert Sussfeld
Screenplay By	:	Georges Bernanos, Robert Bresson
Starring	:	Claude Laydu, Jean Riveyre, André Guibert
Music by	:	Jean-Jacques Grünenwald
Cinematography	:	Léonce-Henri Burel
Edited by	:	Paulette Robert
Distributed by	:	Brandon Films Inc
Release dates	:	7 February 1951
Running time	:	115 minutes
Country	:	France
Language	:	French

مقدمه

برخی آثار هنری به طور مستقیم احساسات را بر می‌انگیزد و در نتیجه مخاطب را مستقیم در گیر خود می‌کنند و موجب همدلی می‌شوند اما برخی دیگر از طریق عقل، احساسات را فرا می‌خوانند و سپس با ایجاد فاصله، مخاطب را به تامل وا می دارند. در هنر موجد فاصله یا هنر اندیشه‌ورز نیروی عاطفی با واسطه اعمال می‌شود بدین معنی که کشش به سمت درگیری عاطفی، از طریق عناصری در اثر بر قرار می‌شود که محرک فاصله، بی‌اعتنایی و بی‌طرفی‌اند، پس درگیری عاطفی همیشه به میزانی کمتر یا بیشتر، به تعویق می‌افتد و بدین طریق مخاطبش را ارتقا می بخشد .

روبر برسون، استاد شیوه‌ی اندیشه‌ورز است و چون ذاتِ هنر اندیشه‌ورز سخت و سنگین است و به خوبی درک نشده است، او را کارگردانی خاص و اسرارآمیز می‌دانند. از این رو برای درک بهتر و بیشتر هنر اندیشه‌ورز و در این‌جا به طور خاص برسون و فیلم «خاطرات کشیش دهکده » به بررسی تحلیلی این مورد می‌پردازیم.

در هنر اندیشه‌ورز، علاوه بر سبک هنرمند که خاص کار اوست، فرم اثر هنری به شیوه‌ای بسیار موکد حاضر است و تاثیر آگاهی از این فرم است که عواطف مخاطب را بر می‌انگیزاند، به همین علت آگاهی از فرم و سبک برسون؛ شاید اولین گام در راستای شناخت آثارش باشد.

ذکر دو نکته ضروری است؛ اول این که اغلب برسون موضوعی داغ را در چارچوبی سرد قرار می‌دهد و دوم این که فرمی را انتخاب می‌کند که کاملا با درون‌مایه هم‌خوان است. توضیح این که او فرمی را به کار می‌گیرد که کاملا بیانگر و مطابق همان چیزی است که می‌خواهد بگوید در واقع این فرم عین آن چیزی است که وی می‌خواهد بگوید و عواطف را در همان زمانی که برانگیخته می‌شوند به انضباط در می‌آورد؛ یعنی در درون مخاطب آرامشی خاص و حالتی از توازن معنوی را موجب می‌شود که خود دقیقا موضوع فیلم است. شاید بتوان این طریق را سبکی معنوی در فیلم‌های برسون دانست.

تمامی آن چه که هست؛ تجلی فیض است

فیلم اقتباسی است از رمان عظیم **خاطرات یک کشیش دهکده** که گامی است بلند در جهت کشف رویکرد برسون در سینما. برسون برای آن که آن چه را سینما توگراف می نامید، به مرحله عمل در آورد دست به تلاشی سر سختانه زد؛ **نوشتن تصاویر با حرکت و صدا**. او نه تنها کنترل شخصی اش را بر فیلم اعمال می کرد - همانند دیگر کارگردان هایی که سبک شخصی شان را نشان می دادند و آن هایی که اوایل مولف نامیده می شدند- بلکه آگاهانه آن چه را تئاتر فیلم شده می نامید و به آن اعتقاد داشت، در کار خودش طرد می کرد. برسون میان دو نوع فیلم تفاوت قائل بود: آن هایی که منابع تئاتری را به کار می برند (هنر پیشه ها، کارگردانی و...) و آن دسته از فیلم هایی که از دوربین برای باز تولید استفاده می کنند تا منابع سینما توگراف را به کار گیرند و برای خلق کردن دوربین را مورد استفاده قرار دهند.

منتقدان این فیلم را به عنوان موفق ترین اقتباس سینمایی از یک رمان، تحسین می کنند. **خاطرات کشیش دهکده** فیلمی بسیار وفادار به اثر **برنانوس** و دستاوردی خیره کننده است و تا کنون یگانه اثری است که در آن برسون تقریبا مهر خویش را بر تمامی اجزای آن زده است. لازم به ذکر است که اگر چه که اقتباس شده از کتابی است که به نظر می آید محال باشد بتوان آن را به فیلم برگرداند. **چهارچوب فیلم کاملا ضد- سینماست**: افکار روزانه و خاطرات کشیشی روستایی در شمال فرانسه طی دهه ۱۹۲۰. طرح مینی مال رمان منعکس کننده فرآیند زندگی درونی این کشیش است. بارها برای انعکاس شاعرانگی، معنویت و دلمشغولی های مذهبی از موضوع کتاب منحرف می شویم. برسون از چنین دستمایه کوچکی توانست فیلمی مرسوم بسازد که تایید **آندره بازن** را به همراه داشته باشد :

« شاید برای نخستین بار، سینما فیلمی را به ما ارائه کرده که در آن حوادث به شکلی واقعی رخ می دهند و تنها حرکت های قابل ادراک آن هایی است که از زندگی روحی نشات می گیرند. فیلم شکل دراماتیک تازه ای نیز به ما پیشنهاد می کند که دقیقا مذهبی است - بهتر بگویم دقیقا یزدان شناسانه است؛ یعنی پدیدار شناسی فیض و رستگاری است.»

برسون آگاهانه می خواست که شکل خاطرات گونه رمان را حفظ کند که این عاملی مهم برای تمرکز یافتن تماشاگر به موضوع اصلی فیلم ،حضور معنا باشد. خود برسون چنین می گوید: « از نظر من آن چه که تکان دهنده می نمود دفتر خاطراتی بود که در آن و با قلم یک کشیش دنیای بیرونی به جهانی درونی بدل می شد و رنگ و بوی معنوی می گرفت . فیلم نامه من بر چنین چیزی تاکید می کرد و نه به وقایعی که معمولا آن ها را سینمایی تر می دانند .» فیلم به سادگی هر چه تمام تر با نمایی از دفترچه خاطرات آغاز می شود. **کشیش آمبریکور**، همان کشیشی که نام فیلم به او اشاره دارد، مشغول خواندن مدخل آن چه است که نوشته: " گمان نکنم که فورا یادداشت کردن کار اشتباهی باشد، آن هم روز به روز چرا که رازهای یک زندگی کاملا معمولی بسیار بی شیله پیله اند و بسیار پیش پا افتاده ." در سر تا سر فیلم همین صدا ی زمینه متنی را که برنانوس نوشته، می خواند و تصویر آن چه را که گفته می شود منعکس می کند. اگر تئوریک به این مسئله بنگریم یک چنین اجرایی باید کار خسته کننده ای باشد. از آن گذشته تکرار آن چه که تصاویر پیش از این نشان داده اند، زائد است. اما در عمل خواندن خاطرات بی آن که تغییری در آهنگ صدا ایجاد شود، مفهوم کشمکش درونی را تقویت کرده است و همراهی صدا و تصویر اهمیت کلماتی را که کشیش به کار می گیرد، دو چندان کرده است و آن چه را که او دارد از سر می گذراند به گونه ای پر اهمیت به ما یاد آور می شود. گاهی ادا کردن کلمات دفتر چه یادداشت آن چه را که کشیش در مورد وقوع رویدادها به زبان می آورد، تحت الشعاع قرار می دهد. این اتفاق در مهمترین صحنه فیلم که در آن **کشیش** با **کنتس** بحث می کند رخ می دهد. کنتس به دلیل مرگ پسر خردسالش عمیقا ناراحت است. او ناگهان از کشیش می پرسد:"می شنوی من چه می گویم ؟" او پاسخ منفی می دهد. ما نیز صدایی نشنیده ایم. چون صدایی که شنیده این همان صدایی است که یادداشت های روزانه را می خواند. برای لحظه ای کوتاه ما از گذشت عادی زمان دور شده و وارد قلمرو خود آگاهی درونی می شویم.

نکته حائز اهمیت که کار برسون را برجسته می کند این است که او حاضر نیست تا از موقعیت های این چنینی پیش آمده برای بهره گیری از احساسات گرایی صرف عمل کند. اگر چه او به احساسات توجه می کند و به ایده های انتزاعی توجه ندارد، اما مایل نیست که تماشاگرش را در این امر سهیم کند. چنین رویکردی باعث می شود که برسون کم کم از هنر پیشه های غیر حرفه ای استفاده کند. بازگرانی که خود را کاملا به برسون واگذار کنند و او از آن ها بصورت مدل استفاده کند.

با اندکی دقت بیشتر حال می توان دریافت که فیلم پیرنگ آثار معمول را ندارد و در ابتدا چنین می نماید که اصلا نمی توان حضور یک امر فرا واقع که فیلم از آن سخن می گوید را در آن مشاهده کرد. در توضیح بیشتر؛ فیلم روشی فزاینده است. بواسطه تکرار صحنه ها، حالات و صداها. نور پردازی و دکور و یک ریتم موسیقایی که تصاویر را تصرف کرده است و به این شکل و به همراهی مضامین و واریاسیون هایش یک مکاشفه پیرامون امر فرا واقع ایجاد می کند. درون مایه ها در فیلم دایمی اند و واریاسیون ها شامل دیالوگ ها و تک گویی ها، مناظر، حالات، صحنه های کنش مند و صحنه های نوشتن، صداهای طبیعی و موسیقی ضبط شده اند. برای برسون وفاداری به روح

رمان برنانوس به این معنا بود که همه چیز تحت الشعاع تکامل درونی کشیش قرار داشته باشد. فرم زیبایی شناسانه خاطرات کشیش دهکده به همزادی صدا و تصویر وابسته است چون هسته درونی تمامی کنش فیلم را شکل می دهد. جایی که کشیش در کافه نشسته و دکتر مرگ نزدیکش را به او اعلام می کند؛ می بینیم که او مشغول نوشتن است و صدایش را می شنویم که می گوید من باید برای مدتی خوابم برده باشد. می بینیم که تکیه می دهد و چشمانش را می بندد. دیزالو به زاویه اندکی متفاوت که صدای مبهوت کننده او را به گوش ما می رساند؛ باید برای مدتی خوابم برده باشد ... دیزالو. وقتی بیدار شدم، خدایا باید این را یادداشت کنم. همین که او دوباره رو به جلو خم می شود پی می بریم که او همین بخش را که ما دیده ایم دارد می نویسد. این یک رج زدن جسارت آمیز است که با یک حرکت، سه نوع واکنش را به تصویر می کشد و تخیل ما را متمرکز می کند چون او گذشته را احضار می کند و سعی دارد در داستان زندگی معنوی اش جایگاهی برای آن بیابد.

در قیاس فیلم و کتاب در می یابیم که به شکلی تناقض آمیز برخی از دیالوگ ها که برسون در فیلم بکار می گیرد و می توانسته به راحتی به اهمیت فیلم بیفزاید حذف شده اند یا با لحنی زمزمه وار به گوش می رسند، تنها صحنه رمان گونه ای که آشکارا گیرایی سینمایی دارد و برسون آن را نگه داشته است موتور سواری کشیش با الیوراست.

روانشناسی به شکل مجازی در این فیلم غایب است در حالی که فیلم های جدی فرانسوی همواره افتخارشان این است که به روانشناسی بهای فراوانی می دهند؛ در حالی که عملا هیچ پیشرفتی در شخصیت اصلی این فیلم دیده نمی شود، هر صحنه ای از فیلم برای خودش یک صحنه کامل است و مثل این می ماند که یک نوع قاعده اجتناب ناپذیر در کار است. تدوین دقیق برسون همراه با غریزه اطمینان بخش او باعث شده است که جزییات به شکلی عینی مورد توجه واقع شوند. ریختن شراب بر کف اتاق، افتادن کشیش و خون ریزی در شبی که سرفیتا صورت او را می شوید، شکل بصری درها و نرده ها که موانع میان مردم و اشیا را مورد تاکید قرار می دهند.

شاید آخرین و کلیدی ترین نکته در کار برسون این باشد که؛ او جزییات را متعدد نمی کند تا واقعیت شخص را به ما ارائه کند. او بر شدت شخصیت می افزاید تا جوهره یک انسان بخصوص را کند و کاو کند. برسون پس از آن که ما را عادت می دهد تا متنی را کشیش آمبریکور مشغول نوشتن آن است بارها و بارها در فیلم بخوانیم - تجربه ای تازه در سینما - او ما را وادار می کند که به یک مرد تنها روی پرده سینما نگاه کنیم و تمام دگرگونی های درونی روح او را از صورتش بخوانیم. بی آنکه برسون به ما لطف کند و مخاطبان او را به ما نشان دهد، چه این ها کشیش ترسی باشند، یا آن کشیش طرد شده یا دوستش الیور که کشیش حتی با او خداحافظی نمی کند. گاهی در انتهای یک نما حرکت نا محسوس و تدریجی دوربین باعث می شود تا چهره کشیش آمبریکور به ما نزدیک تر شود.

درکار برسون یکنواختی و سکون نمودار پنهان کردن چیزی و بروز ندادن آن نیست، بلکه نمودار آشکار شدن درونیات انسان است. شخصیت های آثار او منزوی و گوشه گیر به نظر می رسند چون بی پناه اند. این جسمانیت است که معنوی می شود. اصالت شخصیت های آثار برسون دقیقا در غرق شدن آن ها در زندگی روزانه است. در حالی که بسیاری در این میان می ترسند تا خویشتن خویش را گم کنند.

لحظات بزرگ حضور کشیش در فیلم آن هایی نیست که بر آمده از ضیافت فوق العاده و خارق العاده بودن او باشد. بلکه این لحظات را باید در ملال پوست کندن سیب زمینی به دست او جست و جو کرد. یا سرسختی او در انجام کار هایش. در جایی از فیلم کشیش تورسی این گونه می گوید: کارهای ساده را باید با اعتقاد و با خلوص نیت انجام داد.

موخره

کوشش برسون در این اثر تاکید بر ابطال ناپذیری آن چیزی است که نشان می‌دهد. هیچ چیز به شانس واگذار نمی‌شود. از بدیل‌های دیگر یا خیال و توهم خبری نیست، همه چیز محتوم و از پیش تعیین شده است. هر آن‌چه غیر ضروری است و هر آن‌چه حمایت‌وار و یا تزیینی است کنار گذاشته می‌شود. برسون سرچشمه‌های دراماتیک و بصری سینما را به جای گسترش آن، کاهش می‌دهد تا تصور و استنباط خود را کاملا پالایش کند. او معتقد است که هنر کشف آن چیزی است که ضروری است فقط همان و نه چیز بیشتر.

قدرت «خاطرات کشیش دهکده » در این واقعیت نهفته است که خلوص و وسواس آن، صرفا بیانیه‌ای در باب سرچشمه‌های سینما نیست، بلکه در عین حال ایده‌ای هستند در باب زندگی، در باب یک «سبک درونی» و در باب جدی‌ترین طریق انسان بودن.

منابع:

۱. یادداشت ایی در باب سینماتوگرافی -روبر برسون -،علی اکبر علی زاد
۲. سبک معنوی در فیلمهای روبر برسون - سوزان سانتاگ - علی اکبر علی زاد
۳. باد هرکجا بخواهد می وزد - بابک احمدی
۴. روبر برسون سبک معنوی در فیلم - جزف کانین - شاپور عظیمی
۵. سینما چیست ؟ آندره بازن - محمد شهبا