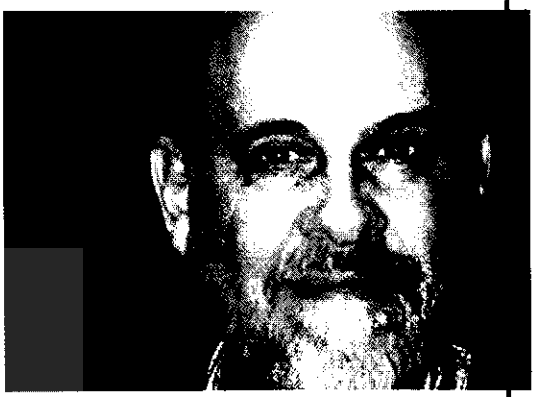


برگمان آنتونیونی و صاحب‌سبک‌های سرسخت

دیوید بوردول

جاناتان روزنبام زلزله به پا کرده است. مقاله‌اش در نیویورک‌تایمز، «صحنه‌هایی از ...»، قضاوتی نسبتاً تند را نسبت به فیلم‌های اینگمار برگمان طرح می‌کند. از یک نظر زمان انتشار این مقاله ناشیانه انتخاب شده؛ مرد بی‌نوا تازه از دنیا رفته. اما اگر روزنبام چند ماهی صبر می‌کرد، این مقاله این‌قدر مورد توجه قرار نمی‌گرفت، بنابراین اگر هدفش *cause celebre* [کسب شهرت] بوده، لحظهٔ درستی را انتخاب کرده.

جدا از زمان‌سنجی، در این مقاله چیزی مطرح نشده که در دهه‌های گذشته توسط گروهی از فیلم‌بازهای حرفه‌ای گفته نشده باشد. در همان دههٔ ۱۹۶۰ هم مردم برگمان را «تئاتری»، «غیرسینمایی»، خودنما، و به‌لحاظ فکری، سطحی خطاب می‌کردند. او را حتی به ریاکاری متهم می‌کردند. فیلم‌های معنوی و فلسفی‌اش همیشه متکی بود به تعداد قابل توجهی رابطه، قتل، تجاوز، و زن‌های زیبارو و اغلب بی‌عفاف. روزنبام برگمان را در مقابل برسون و درایر قرار می‌دهد، فیلمسازانِ مذهبیِ زاهدمسلک‌تری که ابداعاتِ فرمیِ بزرگ‌تری داشته‌اند، و این مورد هم از زمان رواج بحث‌های نیمه‌شبیِ انجمن‌های سینمایی کاملاً آشناست. بحث روزنبام شاید در نشریهٔ پاک و پاکیزهٔ تایمز تازه به نظر برسد، اما برای نسل او (من) ماجرایی قدیمی‌ست.

فکر می‌کنم انزجار نسل او دلایل متعددی دارد. درحالی‌که برگمان تا حد زیادی حمایت‌های آکادمیک را به خود جذب کرده بود، این شاید او را هم احتمالاً به اندازهٔ حق‌به‌جانب‌هایی نظیر ما آزار داده باشد. پروفسورها و استادان به ما می‌گفتند برگمان ذهنی بزرگ دارد، اما ما نسبت به تفرعن‌شان مشکوک بودیم، چراکه آن‌ها حتی آن دسته از فیلمسازان خارجی را که به ژانرهای عامه‌پسند روی می‌آوردند تحقیر می‌کردند. کوروساوا را بیش‌تر بابت **راشومون** و **با ترس زندگی می‌کنم** ستایش می‌کردند تا **هفت سامورایی** و **یوجیمبو**. و بسیاری از طرفداران روشنفکر برگمان، سنتِ سینمای استودیویی آمریکا را خوار می‌شمردند. هیچکاک هنوز استادان ادبیات را با کمالاتش قانع نکرده بود، و فورد یک مردکِ نخراشیده بود که وسترن می‌ساخت. برگمان و نوچه‌هایش زیادی امل به نظر می‌رسیدند. به‌ویژه پس از مقالهٔ آمرانهٔ سوزان سونتاگ، ترجیح می‌دادیم روی ژان لوک گدار سرمایه‌گذاری کنیم.

بعدتر برخی منتقدان هم در جبههٔ ما قرار گرفتند. پائولین کیل، با آن شامهٔ تیزش نسبت به کشف نخبه‌گرایی، تجربه‌های جاه‌طلبانهٔ اروپایی نظیر **مارین‌باد** را به سخره گرفت. آندرو ساریس، که تأثیر شگرفی بر نسل ما داشت، ابتدا به سلاطین سالن‌های فیلم‌های هنری احترام می‌گذاشت. آن‌ها ثابت می‌کردند که هنرمند می‌تواند در سینما دیدگاه شخصی داشته باشد، بنابراین حامی نقد مؤلف محسوب می‌شدند. اما ساریس نسبتاً زود عقب‌نشینی کرد. او مصرانه شیفتهٔ سینمای عامه‌پسند آمریکا بود، و در تضاد با آن، اغلب سینمای جدید اروپا را حزن‌انگیز، بازاری و خودپسندانه ارزیابی می‌کرد. (او بود که اصطلاح «آنتونیونیویی» را ابداع کرد.) ساریس برای ما این امکان را فراهم کرد که بخواهیم ثابت کنیم **در سنت‌لوئیس به دیدنم بیا** (مینه‌لی) از **کسوف** یا **نور زمستانی** بهتر است. [شخصاً هنوز نظرم همین است.]

البته الان دارم کلی‌گویی می‌کنم. هیچ تجربه‌ای با دیگری مشابه نیست. اگر نظر شخصی‌ام را بخواهید، عشق عمیقی به برگمان نداشتم، و هنوز هم ندارم. فیلم‌های سادهٔ اولیه‌اش مرا به خود جذب می‌کردند (**مونیکا، اینترلود تابستانی**) و اما فیلم‌های کلاسیک رسمی‌اش (**لبخندهای یک شب تابستانی، مهر هفتم، چشمهٔ باکره**) تحت تأثیرم قرار دادند و سرخورده‌ام کردند. اقرار می‌کنم که **پرسونا** یک ضربهٔ کاری توی صورتم بود. با تماشای آن در اکران اولش در نیویورک حس کردم که سینمای مدرن در آن هشتاد دقیقه خلاصه شده. اما پس از آن هیچ فیلم دیگری از برگمان برایم به آن درجه از اعتبار نرسید، و پس از **تخم مار** علاقه‌ام را به او از دست دادم، **فریادها و نجواها، صحنه‌هایی از یک ازدواج، فانی و الکساندر** و تک‌وتوک فیلم‌های دیگرش را هم با اکراه تماشا کردم.

می‌توانیم تا ابد دربارهٔ سلیقهٔ شخصی‌مان صحبت کنیم. شاید شما برگمان را بزرگ بدانید، یا بزرگ‌ترین، یا به طرز شرم‌آوری «زیادی مهم تلقی‌نشده». به نظرم فراتر رفتن از سلیقه‌هامان نتیجه‌ای عمومی‌تر و جذاب‌تر به بار خواهد آورد. چیزی که دیدنش سخت است این است که موقعیتِ روزنامه‌نگاریِ عامه‌پسند به ما اجازه نمی‌دهد که برخی از ایده‌ها

و پرسش‌هایی را که این قضاوت‌ها برمی‌انگیزند، مورد کاوش قرار دهیم.

[redacted]

بیایید برخی از اظهار نظرهای روزنبام را، که البته راجر ابرت به شکل متقاعدکننده‌ای به آن‌ها پاسخ داده، در نظر بگیریم. اضافه می‌کنم که جاناتان معیاری را برای قضاوت در مورد برگمان برمی‌گزیند که در مورد کارگردان‌های محبوبش هم جواب نمی‌دهد. برگمان زیاد در کلاس‌های سینمایی تدریس نمی‌شود؟ خب که چه؟ ژان ماری اشتراب / هولیه یا ژاک ری‌وت و بلا تار هم تدریس نمی‌شوند؟ برگمان تئاتری‌ست؟ ری‌وت و درایر هم، که روزنبام این‌طور با اشتیاق راجع به هر دوشان نوشته، همین‌طور هستند.

مهم‌تر این‌که نقد جاناتان چنان گذری‌ست و موجز که به‌سختی می‌توانیم درست و غلطش را محک بزنیم. چند نمونه:

فیلم‌های برگمان «بیان سینمایی» نیستند.

در یک مقالهٔ کوتاه، مجالی برای جاناتان نیست تا توضیح بدهد که مفهوم بیان سینمایی چیست. آیا او همان ایدهٔ کهنهٔ وضوح سینمایی را مطرح می‌کند - یک نوع جوهر سینما که فیلم‌های خوب نمایان‌گر آن‌اند؟ در تقابل با سینمای تئاتری؟ جای دیگری در این سایت این بحث را مطرح کرده‌ام که شاید بهتر است دربارهٔ همهٔ امکانات مدیوم، کثرت‌گرا باشیم.

برگمان نمی‌خواست «عادت‌های مرسوم فیلم دیدن» را به چالش بکشد.

چرا این ویژگی بد است؟ چرا زیر سؤال بردنِ عادت‌ها خوب است؟ مجالی برای توضیح نیست، باید تند جلو رفت...

برگمان از درایر تبعیت نمی‌کرد که با فضا تجربه کند، یا از برسون، که با بازیگری تجربه کند.

کم‌تر از یک ده‌هزارم خوانندگان نیویورک‌تایمز هم کوچک‌ترین تصوری ندارند که جاناتان از چه حرف می‌زند. او باید تجربه‌های درایر را با فضا و تجربه‌های برسون را با بازیگری توضیح بدهد.

جاناتان در پاسخ‌اش به راجر ابرت از سر لطف به کتاب من ارجاع می‌دهد، به آن بخشی که دربارهٔ تجربه‌گریِ درایر با فضا (و زمان) سینمایی بحث کرده‌ام. درست است. من یک کتاب نوشته‌ام. چنین بحثی نوشتنِ یک کتاب را می‌طلبد. ارائهٔ قانع‌کننده و روشنگرانهٔ نکته‌ای که جاناتان به آن اشاره می‌کند، به اندازهٔ یک کتاب طول می‌کشد.

روزنامه‌نگاریِ عامه‌پسند به آدم مجال نمی‌دهد که منبع ذکر کند، بحث‌ها را نتیجه‌گیری کند، نمونه‌های هوشمندانه ذکر کند. وقت نیست! فضا نیست! جای توضیحی که بتواند خوانندهٔ عادی را از گیجیِ احتمالیِ درآورد نیست! درنتیجه وقتی منتقد ایده‌ای جنجالی را مطرح می‌کند، بایستی موجز، صریح، و مطلق بنویسد. اگر تحت فشار قرار گیرد، و همچنان تحت فشارِ زمان و اندازهٔ ستونِ مورد نظر هم باشد، با توسل به شهود و به شکل حق به جانب ما را سوق می‌دهد به سوی نویسنده‌های دیگر، تا بگوید این انتقاد هدفش این است که ما را به تفکر و دیالوگ بکشاند. اما با تراوشِ تعدادی جملهٔ قصار چه چیزی نصیب‌مان می‌شود؟ تحریک، همیشه خوشایند است، اما اگر قرار است تفکر ما را عوض کند، کسی باید کار را پیش ببرد؟

من جای دیگری اشاره کرده‌ام که بسیاری از نقد فیلم‌ها، چه در مطبوعات و چه در اینترنت، اظهار نظر را بر اطلاعات و ایده ارجح می‌شمارند. اظهار نظرهایی که می‌تواند با یک چرخش هوشمندانهٔ کلام بیان شود، با محدودیت‌های رسانه جور درمی‌آید. گردآوری شواهد و طرح ایده‌ها به شیوه‌ای مسئولانه - توضیح تمایزها، بررسی نمونه‌های نقیض، پیش‌بینی دیدگاه‌های مخالف، و نتیجه‌گیری وسیع - مجال بیش‌تری می‌طلبد. آکادمیک‌ها را گاهی به دلیل نمایش تمام گرایش‌ها مسخره می‌کنند، قبول دارم که این نوشته‌ها ممکن است ملال‌آور باشند، اما ما می‌کوشیم بحث‌مان را درست پیش ببریم، و این کار را لزوماً نمی‌شود سریع برگزار کرد.

حالا می‌فهمید چرا نوشته‌های ما در این وبلاگ این‌قدر طولانی‌ست.

این یکی هم استثنا نیست.

خیلی وقت‌ها بحث‌های سینمایی از گفت‌وگوی سینمایی [film comment] به گپ سینمایی [film chat] و بعد به جیغ‌وویغ سینمایی [film chatter] منجر می‌شوند.

حتی بهترین منتقدان‌مان هم، که روزنامِ جزو آن‌هاست، از یک‌جور سمافور [سیستم کدگزاری] برای اشاره به خواننده‌ای قانع‌شده استفاده می‌کنند. ظاهراً خوانندهٔ آرمانی او قبول دارد که سینمای خوب چالش‌برانگیز و تجربه‌گراست، هدایت بازیگران زن استعدادی فرعی‌ست، و ستایش منهتنی‌های باکلاس نشانهٔ پیمان‌شکنی‌ست. خوانندگان، خود انتخاب می‌کنند؛ آن‌هایی که سلیقهٔ مشابه دارند این اشارات را دریافت می‌کنند. اما این اعتقادات، واقعاً دانش نیست. اگر منه به خشخاش بگذاری، صرفاً گرایش است.

حالا می‌کوشم فقط یکی از مسائلی را که جاناتان مطرح کرده اما نتوانسته پیگیری کند مورد کنکاش قرار دهم، بحث این‌که برگمان به لحاظ سبک چه‌قدر بداعت داشته. البته من هم در این‌جا نمی‌توانم یک کتاب بنویسم. آن‌چه از پی می‌آید صرفاً شروع بحثی‌ست که می‌تواند یک پروژهٔ تحقیقی جذاب باشد.

اوج‌گیری مؤلفان اروپایی در سینمای هنری دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ مسئلهٔ سبک شخصی را به موضوعی مطرح بدل کرد، اما آن موقع برای تحلیل تفاوت‌های سبکیِ کارگردان‌ها ابزار کافی در اختیارمان نبود. از تاریخ سینمای کشورهایی که آن فیلم‌ها را صادر می‌کردند چیز زیادی نمی‌دانستیم؛ همچنان که ساریس اخیراً اشاره کرده، **ماجرا** ششمین فیلم بلند آنتونیونی بود، اما نخستین فیلم او بود که در آمریکا به نمایش درآمد. گذشته از این، دربارهٔ استانداردهای فیلمسازی تجاری در آمریکا یا جاهای دیگر چیز زیادی نمی‌دانستیم. [فرض می‌کنم که مؤلفان هنری نیز همچون همتایان آمریکایی‌شان فیلمسازانی تجاری بوده‌اند. صنعت سینمای ملی‌شان حافظ آن‌ها بوده و تجارت بین‌المللی حامی‌شان. درنهایت سرمایهٔ بسیاری از این فیلم‌ها را کمپانی‌های آمریکایی تأمین می‌کردند. دوست و همکارم تینو بالیو دارد روی کتابی کار می‌کند که نقش واردات بازار فیلم آمریکا را در فاصلهٔ ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ ردیابی می‌کند و این تحقیق می‌تواند چشم کسانی را که اصرار دارند میان تولید سینمای هنری و سینمای تجاری تمایز قائل شوند باز کند.] اکنون برای تحلیل وضعیت آن موقع در موقعیت بهتری هستیم.

در اغلب کشورها، سینمای کیفیِ اواخر دههٔ ۱۹۴۰ متکی بود به رویکرد هالیوودی میزانسن، فیلم‌برداری و تدوین که در دوران صامت پی‌ریزی شده بود. کارگردان‌ها بازیگران‌شان را به‌نرمی در صحنه حرکت می‌دادند و از تدوین برای برجسته کردن و تأکید بر کنش استفاده می‌کردند.

بسیاری از کارگردان‌های این دوران در میزانسن و قاب‌بندی، فضاهای عمق‌دار خلق می‌کردند. با استفاده از لنزهای واید، کارگردان‌ها به بازیگران این امکان را می‌دادند که به دوربین نزدیک شوند، گاهی به طور ترسناکی در پیش‌زمینه ظاهر شوند، درحالی‌که بقیهٔ شخصیت‌ها در انتهای صحنه قرار داشتند. بسیاری از سطوح در عمق، واضح دیده می‌شدند. این یک نمونه است از فیلم **روباه‌های کوچک** ساختهٔ ویلیام وایلر.

روباه‌های کوچک

می‌توانیم نمونه‌های این رویکرد را نه‌فقط در آمریکا بلکه در اروپای شرقی و غربی، اسکاندیناوی، شوروی، ژاپن، مکزیک و آمریکای جنوبی ردیابی کنیم. نمونه، فیلم فرانسوی **عدالت اجرا می‌شود** (۱۹۵۰).

چه‌طور شد که این رویکرد در بسیاری کشورها همزمان نمایان شد؟ دلیلش را واقعاً نمی‌دانیم. نمی‌شود آن را صرفاً تأثیر **همشهری کین** دانست، که ممکن است این‌طور فکر کنیم. سینمای استالینیست شوروی فیلم‌برداری عمق میدان را در دههٔ ۱۹۳۰ به کار برده بود و می‌توان در جاهای دیگر هم آن را سراغ گرفت. شاید فیلم‌های هالیوودی دههٔ ۱۹۴۰ به رواج این سبک کمک کرده باشند، اما احتمالاً دلایل محلی هم دخیل بوده.

به هر ترتیب، طی دههٔ ۱۹۵۰ دو تغییر تکنولوژیک در سر راه این سبک مشکلاتی به‌وجود آورد. یکی استفادهٔ گسترده‌تر از فیلم رنگی بود، که اجرای عمق میدان را بسیار دشوارتر می‌کرد. دیگری ابداع وایداسکرین‌های آنامورفیک، تکنولوژی سینماسکوپ و پاناویژن بود. این سیستم‌ها، هنگامی که پیش‌زمینه خیلی به دوربین نزدیک بود، در تأمین وضوح در سطوح مختلف با مشکل روبه‌رو بودند. آن کمپوزیسیون‌های تکان‌دهنده‌ای که در فیلم‌های «تخت» سیاه و سفید می‌دیدیم، بازتولیدش در فیلم رنگی و وایداسکرین‌های آنامورفیک بسیار دشوار بود.

طی دههٔ ۱۹۶۰، سبک عمق میدان به امکانی فرعی بدل شد و کارگردان‌ها برای عرضهٔ روابط شخصیت‌ها راه‌حل‌های جایگزین دیگری پیدا کردند. بنیادین‌ترین راه‌حل، صرف قرار دادن دوربین در فاصله‌ای متوسط و عرضهٔ یک صحنهٔ بازتر بود، با سطوح کم‌تر در عمق و حرکات پن دوربین که بازیگران را تعقیب می‌کرد.

یک رویکرد تازه روی آوردن به لنزهای تله‌فتو به جای لنزهای واید بود. به جای صحنه‌پردازی در عمق و قرار دادنِ دوربین در نزدیکیِ پیش‌زمینه، فیلمسازان بنا کردند به دور بردنِ دوربین و استفاده از لنزهایی با فاصلهٔ کانونی زیاد که کنش را برجسته می‌کرد. این قضیه همراه شد با گرایش بیش‌تر به فیلم‌برداری در لوکیشن؛ با استفاده از لنزهای تله‌فتو تعقیب بازیگران در خیابان یا بزرگراه راحت‌تر بود. لنزهای تله همچنین حجم سطوح را کاهش می‌داد، درنتیجه شبیه عکس‌های دوربر به نظر می‌رسیدند. [هم دربارهٔ عمق میدان و هم دربارهٔ استفاده از لنزهای تله‌فتو در فصل ششم کتاب **دربارهٔ تاریخ سبک در سینما** و فصل پنجم کتاب **Figures Traced in Light** بحث کرده‌ام.] این لنزها به گسترش آن نوع تصاویر اریبی که در برخی نوشته‌ها و از جمله در این وبلاگ اسمش را گذاشته‌ام نماهای «پلانی‌متریک» کمک کرده است.

چیزی که در الگوی عمومی تغییر سبک در آمریکا برای من جالب است تعداد زیاد مؤلف‌های اروپایی‌ست که از آن تبعیت کردند. مثلاً فلینی، که از کمپوزیسیون‌های عمق‌دار **ولگردها** به تصاویر تخت فرسکووارِ **ساتیریکون** می‌رسد.

ولگردها

ساتیریکون

به همین ترتیب، آثار سیاه و سفید اولیهٔ لوکینو ویسکونتی نمونه‌های بارز فیلم‌برداری عمق میدان بودند، اما در دههٔ ۱۹۶۰ به آغوش تله‌فنو رفت، و با چیزی که می‌توانیم آن را تاکتیک پن و زوم بخوانیم تشدیدش کرد. در **مرگ در ونیز**، دوربین اغلب صحنه را اسکن می‌کند، یک بازیگر را جست‌وجو می‌کند و بعد به عقب زوم می‌کند تا او را به نسبت بقیه در جای درست قاب قرار دهد. یک نما با پسر (تاتزیو) آغاز می‌شود، در سالن هتل به راست پن می‌کند، و به فون آشنباخ می‌رسد، که به پسر خیره شده، و بعد به عقب زوم می‌کند تا صحنه را بازتر کند.

مرگ در ونیز

شاید فیلم‌های دههٔ ۱۹۶۰ روسلینی، نظیر **زنده‌باد ایتالیا!** و **رسیدنِ لویی شانزدهم به قدرت** تأثیر کلیدیِ این نگاه بود.

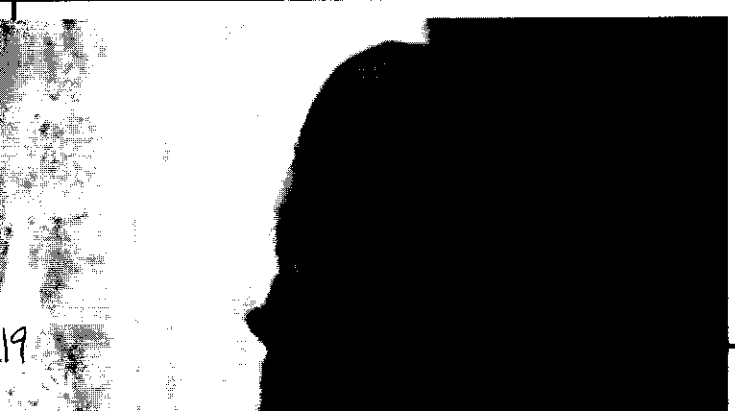
اروپا به کنار، کوروساوا هم هست، که تا جایی که می‌دانم نخستین کارگردانی‌ست که زوم و تله‌فتو را وارد سبک‌اش کرد. ساتیا جیت رای هم همین روند را از صحنه‌های آشکارا عمق‌دارِ سه‌گانهٔ **آپو** به کلوزآپ‌های «پن و زوم»دارِ **خانه و دنیا** طی کرد. نه این‌که همهٔ فیلمسازان از ابدهٔ لنزهای تله استفاده کردند، اما همچنان که در دههٔ ۱۹۶۰ مد شد، بسیار از کارگردان‌های مهم آن را آزمایش کردند.

برگمان چه‌طور؟ به نظر می‌رسد که او از بسیاری جهات از گرایش‌های عمومی تبعیت کرد. در فیلم‌های اولیه‌اش (مثلاً **Port of Call**) و طی دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ (**چهره**) انباشتگی بدن‌ها را در عمق قاب‌هایش می‌بینیم.

چهره

او هم نظیر هم‌نسل‌هایش با فیلم رنگی و وایداسکرین به سمت صحنه‌های باز، لنزهای تله و زوم گرایش پیدا کرد. مثلاً یک نمای تله‌فتو در **فریادها و نجواها** هست که دخترک از پشت پردهٔ تور نمایان می‌شود به عقب زوم می‌کند.

فریادها و نجواها



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاید این طور نتیجه‌گیری کنیم که برگمان معمولاً با فرم‌های غالب زمانه‌اش کار می‌کرد. به لحاظ طراحی نما، **چهره** را می‌توانست سیدنی لومت فیلم **Fail-safe** ساخته باشد. اما برگمان به نظرم چیزی را ابداع کرد. او گاهی متوسل می‌شد به کلوزآپ‌های حقفان‌آور از روبه‌رو، مثل صحنهٔ زایمان فیلم **مرز زندگی**.

مرز زندگی

او این ایدهٔ بصری را با خلق سرهایی که در دو سطح پیش‌زمینه و پس‌زمینه در هوا معلق بودند گسترش داد. این یک تصویر مشهور فیلم **پرسونا**ست.

پرسونا

با همهٔ احترامی که برای روزنیام قائلم، باید بگویم این سکانس، که در آن الیزابت ووگلر ظاهراً از رابطهٔ شوهرش با آلما کاملاً آگاه است، به شکل کامل، «عادت‌های مرسوم فیلم دیدن» را زیر سؤال می‌برد – یا دست‌کم نوع سنتی قرائت یک صحنه را. انگار صحنه‌های عمق‌دار را با کلوزآپ‌های درشت در پیش‌زمینهٔ فیلم‌های اولیه‌اش در دههٔ ۱۹۴۰ ترکیب می‌کند، و به جای عرضهٔ فضا، آن را تضعیف می‌کند. مجبور می‌شویم از خودمان بپرسیم که آیا آن‌چه در پس‌زمینه می‌بینیم تخیل الیزابت است؟

بحث من شماتیک است، و بایستی آثار برگمان را فیلم به فیلم و صحنه به صحنه بررسی کنیم تا تأیید شود که او معیارهای زمانهٔ خودش را مورد حمله قرار داده. معیارهایی که نسبت به بحث من شایستهٔ بررسی عمیق‌تری‌ست. |برای بحث معیارهای سینمای هنری اروپا رجوع کنید به کتاب در دست انتشار آندراس بالینت کواکس، ۱۹۵۰ – ۱۹۸۰ |Screening Modernism: Europian art cinema

اما بگذارید کمی بحث را جلوتر ببریم و آنتونیونی را بررسی کنیم، نقطهٔ مقابل همیشگی برگمان. در کلیت‌اش حساب کنید، او هم همین مسیر را طی کرد، از کمپوزیسیون‌های عمق میدان‌دار در دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ تا تخت بودنِ ته‌فتو در آثار رنگی‌اش. اما تفاوت‌های مهمی میان آن‌ها هست.

در دههٔ ۱۹۵۰، برخلاف برگمان، آنتونیونی به میزانسن‌های پیچیده و برداشت‌های بلند روی آورد. او معمولاً کلوزآپ‌های درشت را در پیش‌زمینه به کار نمی‌برد، دوربین‌اش دورتر بود و حرکات دوربین‌اش عرضی. مشهورترین نما همان برداشت بلند ۳۶۰ درجه‌ای روی پل در نخستین فیلمش، **گاهنامهٔ یک عشق**، است، اما **دوستان** پر از میزانسن‌های پیچیده در عمق میدان‌زمینه است. یک صحنه از فیلم، مانکن‌ها را نشان می‌دهد که پس از یک شوی موفق، به صاحب فروشگاه (کللیا) تبریک می‌گویند. او کارت معشوقش را باز می‌کند، ولی با از راه رسیدنِ دوستانش که برای تبریک گفتن می‌آیند، حواس‌اش پرت می‌شود و همراه آن‌ها می‌رود. یکی از مانکن‌ها اُریب می‌آید جلو تا آن کارت را پیدا کند. همهٔ این‌ها در یک نمای جذاب به نمایش درمی‌آید.

دوستان

آنتونیونی اتکایش به همان تکنیک‌های میزانسنِ سیالی‌ست که از اوایل دوران ناطق گسترش پیدا کرد و کارگردان‌های مختلفی نظیر رنوار، اُفولس، پره‌مینجر، میزوگوچی و دیگر کارگردان‌های دهۀ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ آن را به کار بردند. اما شخصیت‌های آنتونیونی اغلب بسیار آهسته حرکت می‌کنند و خودشان را توی فضا قرار می‌دهند و نتیجه‌اش این است که نوعی پویایی در فضای صحنه حاکم می‌شود. [این بحث را در کتاب **دربارۀ تاریخ سبک در سینما** (صفحۀ ۲۳۶ - ۲۳۵) و کتاب **Figures Traced in Light** (صفحۀ ۱۵۲ - ۱۵۱) مطرح کرده‌ام.]

در سه‌گانه‌ای که با **ماجرا** آغاز می‌شود، آنتونیونی برداشت‌هایش را کوتاه‌تر می‌کند و حرکات دوربین‌اش را کم‌تر. حالا بر چشم‌اندازها و معماری تأکید می‌کند، طوری که شخصیت‌ها کم‌رنگ‌تر می‌شوند. اگر وجه اکسپرسیونیستیِ برگمان بر دلالت‌های روان‌شناختیِ درام تأکید دارد، آنتونیونی که سرسخت‌تر است، صحنه‌ها را با عقب بردنِ دوربین، دور بردنِ شخصیت‌ها و یادآوریِ فضا، «کم‌دراماتیزه» می‌کند. (می‌توانید تأثیر آنتونیونی را بر استراتژی‌های مشابه آثار ادوارد یانگ، که جای دیگری از این وبلاگ آمده، ببینید.)

صحرای سرخ

وقتی رنگ وارد این سینما شد، آنتونیونی سبکش را عوض کرد، رفت به سمتِ تراکم کم‌ترِ آدم‌ها در قاب و گاهی حتی قاب‌های تصادفی (مثل **حرفه خبرنگار**). او هم متوسل شد به تکنیک تله‌فتو، اما چیزی جدید به آن اضافه کرد. با **صحرای سرخ** او انتزاع ذاتیِ لنز تله را پذیرفت و آن را در ترکیب با طراحی رنگ، به نوعی تصویرپردازی ناب رساند.

کنایه‌آمیز این‌که **صحرای سرخ**، آنتونیونی را به نوعِ دیگری از اکسپرسیونیسم رساند، متفاوت از برگمان. ترکیب رنگ استیلیزۀ فیلم تشویق‌مان می‌کرد که از خود بپرسیم آیا این چشم‌انداز صنعتی **واقعاً** این‌قدر محو و رنگ‌پریده است، یا داریم از نگاه جولیانا آن را این طور می‌بینیم؟ همین نوع انتزاع نقاشی‌وار را می‌توان در **زابریسکی‌پوینت** هم سراغ گرفت. در یکی از صحنه‌ها، پن روی برچسب مسافرتی روی پنجرۀ ماشین خانواده باعث می‌شود که پسری که داخل نشسته مثل تکه‌ای از فضا به نظر برسد. در صحنه‌های دیگر پلیس‌های محوطۀ دانشگاه بدل می‌شوند به اشکالی در شبکۀ توری.

زابریسکی‌پوینت

آدم حتی می‌تواند این بحث را پیش بکشد که سبک پن و زوم در نمای اوج پایانیِ **حرفه خبرنگار** به یک جلوۀ متافیزیکی می‌رسد. آن‌جا با تکنیکی شگفت‌انگیز، دغدغۀ آنتونیونی برای معماری، امتناعش از تأکید بر پیچشِ پیرنگ ملودراماتیک، و عشق‌اش به حرکت دوربین با تکنولوژی زوم ترکیب می‌شود. آن زمان، بسیاری از ما (شاید جاناتان هم) این نما را پاسخی می‌دیدیم به **طول موج** مایکل اسنو، که وصل می‌شد به حساسیت‌های فیلم‌نامه‌نویس **حرفه خبرنگار** و فیلمساز آوانگارد، پیتر وولن. اکنون به نظرم پاسخی طبیعی‌ست از هنرمندی بسیار خودآگاه به گرایش سبکیِ زمانه.

برای یک‌جور جمع‌بندی آمرانه: بگذارید بگویم وقتی کارگردانی به بلوغ کاری‌اش رسیده و به صنعتگری مطمئن‌به‌خود بدل شده، راه‌های زیادی پیش رویش است. این فیلمساز می‌تواند سبک‌گرایی باانعطاف باشد، یا سبک‌گرایی سرسخت، یا چندسبکی (بابت زمخت بودنِ این اصطلاح عذر می‌خواهم).

یک «سبک‌گرای باانعطاف» از هنجارهای موجود استفاده می‌کند. برگمان می‌تواند یک کارگردان تهاجمی با میزانسن‌های عمق‌دار باشد، بعد به کارگردان پن و زوم بدل شود. هر دو رویکرد در میزانسن و فیلم‌برداری وجوه بیانی مورد نظرش را تأمین می‌کند: بازیگری (اساساً چهره و صدا)، تراژدی‌های بورژوایی ایبسنی، بازی‌های استرینبرگی با رویا و زوال نفس، و عناصر دیگر.

بسیاری از کارگردان‌های هنری مهم دهۀ ۱۹۶۰، از تروفو و وایدا تا پازولینی و دمی، از این نظر سبک‌گراهایی باانعطاف بودند. همین‌طور بسیاری از کارگردان‌های بزرگ هالیوود و ژاپن، نظیر لوبیچ و کینوشیتا. شاید عثمان سمبه هم که اخیراً درگذشت، نمونۀ دیگری باشد. بونوئل نمونۀ جالبی‌ست: او بی‌خاصیت‌ترین و آرام‌ترین گرایش‌ها را انتخاب می‌کرد، تکنیکی خنثی را به کار می‌گرفت، تا شاید با چیزی که نشان‌مان می‌داد شوکه‌مان کند.

«سبک‌گراهای سرسخت» هر مد و تکنولوژی‌ای که حاکم شود، دنبال سبک ویژۀ خودشان هستند. درایر از **خون‌آشام** به بعد همین کار را می‌کند. در همان کتابی که جاناتان به آن ارجاع داده بحث‌اش را کرده‌ام که او در پی گونه‌ای سینمای «تناتری» بود که از معیارهای زمانه‌اش فراتر می‌رفت. شاید هیچکاک و فون اشترنبرگ (دست‌کم در دهۀ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰) هم با این تعریف جور باشند. برسون، تاتی و به شکل بی‌نهایتی ازو

سبک‌گرای سرسخت بودند. به آن‌ها فیلم وسترن یا پورنو سفارش بده، آن‌ها کار خودشان را می‌کنند.

بحث این نیست که سبک‌گراهای سرسخت هرگز تغییر نمی‌کنند یا همیشه همان کار را انجام می‌دهند. میزوگوچی سبک شخصی خودش را داشت و در عین حال کثرت‌گرا باقی ماند، دست‌کم در سطح صحنه به صحنه. به نظرم می‌شود بررسی کرد و دید که این نوع سبک‌گراها چه‌طور با سماجت در محدوده‌ای که برای خودشان درست می‌کنند دست به مکاشفه می‌زنند.

صاحب سبک بودن به فیلمساز در بازار جشنواره‌ای کمک می‌کند، بنابراین در دوران معاصر نیز خالق سرسخت کم نداریم: گدار، تئو آنگلوپولوس، هو شیائوشین، تاکشی کیتانو، تسای مینگ لیانگ و جیا ژانگ‌که. البته می‌پذیرم که برخی از این‌ها ممکن است در میزان تعهدشان نسبت به سبک‌شان دچار بازنگری شده باشند.

«چندسبکی‌ها» می‌کوشند بدون دغدغهٔ این‌که معیارهای موجود چه می‌طلبد، سبک‌های گوناگونی را امتحان کنند. چندسبکی‌ها در زیبایی‌شناسی مدرنیستی جایگاه بالایی دارند. پس از گروه سه نفرهٔ پیکاسو، جویس، و استراوینسکی، با آن مجموعه‌های گیج‌کنندهٔ دوره‌های کاری و آمیزه‌ها، ایدهٔ «مدرنیست» در مقام استادی که در سبک‌های مختلف غوطه می‌خورد به ایده‌ای قدرت‌مند بدل شد. چیزی که پست‌مدرنیسم می‌نامیم به همین اندازه با چندسبکی هم‌نواست؛ اگر سبک‌ها را بیامیزی، قاعدتاً در آن‌ها استاد می‌شوی.

در سینما، برخی از چندسبکی‌ها التقاطی‌اند. اسنیون سادربرگ می‌تواند تصویرگرایی **اعماق** یا **سولاریس** را ارائه دهد، تصویر بی‌نظم **قاچاق** را، و شکل آراسته‌ای نظیر **یازده مرد اوشن** را. عمیق‌تر از آن، کارگردان‌هایی هستند مثل فاسبیندر، رائول روئیز، ناگیسا اوشیما که به‌شکلی اصولی در پی چندسبکی بوده‌اند. مثل این است که آن‌ها با نفی سبک شخصی، مجبورند برای هر پروژه‌ای تازه و سرسخت باقی بمانند.

پس از **The Boss of It All** شاید بخواهیم نام فون تری‌یه را هم به چندسبکی‌ها بیفزاییم، چون دیگر صرفاً کارگردانی نیست که سبک‌اش را از یک فاز به فاز دیگر می‌کشاند. شاید بهترین مثال الکساندر سوخوروف است. چه کسی جرأت دارد شکل و شمایل پروژهٔ بعدی او را پیش‌بینی کند؟

کل این بحث بسیار مختصر و مفید بود، قبول دارم. این دسته‌بندی‌ها نیاز به ویرایش دارند. صدا را نادیده گرفته‌ام، که بسیار مهم است. تأکیدم بر سبک بصری بوده، و صرفاً فیلم‌برداری و میزانسن را در نظر گرفته‌ام. (هیچ حرفی از نورپردازی، تدوین و غیره به میان نیامده). درنتیجه این یک طرح آزمایشی‌ست – یادداشت‌هایی شاید برای بحثی به درازای یک کتاب. اما این نکته را بیان کرده‌ام که برخی ایده‌ها و برخی اطلاعات تاریخی می‌تواند نگاه شهودی را در مورد اصالت، در داخل چارچوب محکم‌تری قرار دهد.

و بحث قضاوت را نیز معلق باقی گذاشته‌ام. اگر معتقدید اصالت، باقی معیارها را نقض می‌کند، پس برگمان شاید در سطح آنتونیونی نباشد، حالا برسون یا ازو یا درایر به کنار. اما اگر این احتمال به نظرتان موجه می‌آید که فیلمسازی بزرگ می‌تواند قواعد مشخص

گاهنامهٔ یک عشق

زمانه‌اش را بپذیرد، و از آن‌ها کمک بگیرد تا شیوه‌های بیانی دیگری بسازد، در آن صورت برگمان خطاکار نیست. دست‌کم تأمل در مورد او و همتایانش با توجه به زمینهٔ تاریخ هنر سینما به ما اطلاعات لازم را برای پیش بردن بحث‌مان می‌دهد. دنیا جالب‌تر و پیش‌بینی‌ناپذیرتر از دیدگاه‌های ماست، به‌ویژه آن دیدگاه‌هایی که چهل سال پیش طرحش را در ذهن ریخته‌ایم.

یکشنبه دوازدهم اوت، فقط یک روز بعد: ایده‌هایی تازه در مورد چیز دیگری که بایستی راجع به سلیقه‌های نسل‌ها می‌گفتم. در روشنای ستایشی که وودی الن در نیویورک تایمز امروز نوشته، به نظرم می‌آید که شکاف نسل‌ها از آن‌چه فکر می‌کردم بیش‌تر است. درنتیجه در مورد نوع سلیقه‌ای که جاناتان به آن اشاره کرده باید نکته‌ای را اضافه کنم.

آلن هفتاد و چند ساله است، ده سالی از من و جاناتان روزنامه مسن‌تر. او در دههٔ شکوفایی پس از جنگ به سن رشد رسیده. آلن فیلم‌های برگمان را از اواسط تا پایان دههٔ ۱۹۵۰ دیده، شاید در پس‌زمینهٔ نئورئالیسم، کمدی‌های انگلیسی، و سینمای «کیفیت» فرانسه. در چنین زمینه‌ای، فیلم‌های برگمان کاملاً انقلابی به نظر می‌آمده.

اما من و روزنامه در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ به پختگی رسیدیم، اگر این اصطلاح درست باشد. موقعی که در سال ۱۹۶۵ من وارد کالج شدم، کارگردان‌های فرانسوی (به‌ویژه رنه، گدار، تروفو) و چک، مجار و دیگران در فرهنگ سینمایی آمریکا تثبیت شده بودند. برگمان، فلینی، و آنتونیونی دیگر کارگردان‌های باسابقه‌ای بودند و به‌زودی بنا کردند به ساختن چیزهایی که بسیاری از ما آن‌ها را اشتباهات‌شان قلمداد می‌کردیم (**جولیتای ارواح**، **مصیبت آنا**، حتی **آگراندیسمان**). البته دغدغه‌های سیاسی نیز در طول این دهه به بقیهٔ قضایا اضافه شد. بسیاری از دوستانم معتقد بودند که **نبرد الجزیره** تمام فیلم‌ها را در سایه قرار داده. شاید همین دغدغه‌ها بود که باعث شد جوانان نسل پس از جنگ جهانی دوم با تردید به فیلم‌های وارداتی «هنری» نگاه کنند، که آثار برگمان از این نظر مثال‌زدنی بودند. جالب این‌که فیلم **کبوتر** (جرج کو، آنتونی لاور)، هجویه‌ای بر **مهر هفتم** و انجمن‌های فیلم، در سال ۱۹۶۸ به نمایش درآمد، موقعی که شاید دیگر کسی از برگمان استقبال نمی‌کرد.

[صحبت از هجویه شد، برنامهٔ تلویزیونی **صحنه‌هایی از ازدواج یک ابله** هم ارزش اشاره را دارد، فیلمی که در آن جری لوئیس (مارتین شورت) توسط یک قهرمان برگمان مورد تحقیر قرار می‌گیرد. همین‌طور هجویهٔ فلینی/ آنتونیونی، **رم به سبک ایتالیایی**، که بسیار بامزه است، به‌ویژه دوبلهٔ ناشیانهٔ عامدانه‌اش.]

جالب این‌که اسکورسیزی هم که سنش بین آلن و ما، نسل پس از جنگ است، امروز در ستایش آنتونیونی چیزی نوشته. شاید می‌بایستی نسل‌ها را بیش از این تفکیک می‌کردم: برگمان برای ۱۹۶۰ – ۱۹۵۵، آنتونیونی برای ۱۹۶۵ – ۱۹۶۱، گدار برای ۱۹۷۰ – ۱۹۶۵؟ (شوخی کردم.) چیزی که مرا تکان داده تفاوت این دو مقاله است. آلن بحثی گسترده می‌کند، گفت‌وگو نقل می‌کند و برگمان را در کلیت می‌ستاید، اسکورسیزی به بافت **ماجرا** می‌پردازد، اشاره می‌کند که تماشایش چه‌قدر آزاردهنده و طاقت‌فرسا بوده. شاید او ناخواسته حامی دیدگاه جاناتان باشد که برگمان آن طور که می‌توانسته تماشاگرش را به چالش نکشیده.

از خوانندگانی هم که به بحث من واکنش نشان دادند ممنونم. مایکل کرپان در imdb یادداشت گذاشته. کنت جونز نوشته که هر نوشته‌ای دربارهٔ تأثیر برگمان بایستی به احترامی که فرانسوی‌ها، منتقدان و فیلمسازان، برایش قائل بودند توجه کند. کنت جونز نه‌فقط به گدار، تروفو و ری‌وت، بلکه به آسایاس، تشینه و دسپله‌شین اشاره کرده. نکتهٔ درستی‌ست.

فیلم‌های آخر برگمان را درست و حسابی ندیده‌ام. هنوز نسخهٔ طولانی **فانی و الکساندر** را که همه می‌گویند شاهکار است ندیده‌ام. بهار گذشته دوستم پایسلی لوینگستن، که برگمان‌شناس است، بخش‌هایی از فیلم تلویزیونی او **آخرین نفس** (۱۹۹۵) را نشانم داد. فیلمی‌ست دربارهٔ گئورگ آف کلر کر، کارگردان سوئدی دههٔ ۱۹۱۰. جالب بود، اما پیروی نابسندهٔ برگمان از نماهای ثابت و پیچیدهٔ آف کلر کر اشتیاقم را کور کرد. قبول دارم که سلیقهٔ ایرادگیری دارم. ◀