



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

## و آن حلقه گم شده، زیبایی بود

به بهانه خاموشی میکل آنجلو آنتونیونی (۱۹۱۲-۲۰۰۷)

■ مجید اسلامی



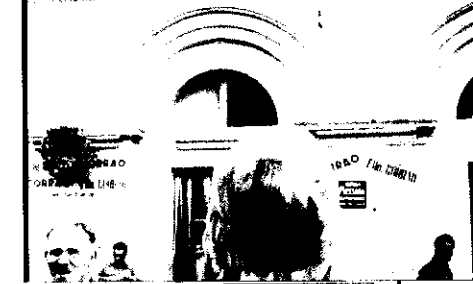
«مرگ آنتونیونی اتفاق تازه‌ای نیست؛ از دوران پررونق سینمای او دهه‌های متمادی می‌گذرد. آخرین فیلمش که در میان اهالی هنر ولوله به پا کرد، مسافرو، حرفه خبرنگار مربوط است به سال ۱۹۷۵. پس از آن، هویت یک زن (۱۹۸۲)، بر فراز ابرها (۱۹۹۵) و ارویس (۲۰۰۴) همگی به دلیل افراط در پرداختن به مسائل اروتیک و تکرار شکردها و مایه‌های آشنای فیلم‌های قبلی، چندان قابل بحث نبودند، مگر برای آن دسته از دوستدارانش که می‌خواستند به‌زور بقبولانند که مؤلف همیشه مؤلف باقی می‌ماند و نزول برایش بی‌معناست. این همان اتفاقی است که برای اینگمار برگمان هم افتاد (حیات هنری او را نیز می‌توان با فانی و الکساندر (۱۹۸۲) خاتمه‌یافته تلقی کرد). تازه، در مورد آنتونیونی می‌توان از این حد فراتر رفت و نزولش را به حرفه خبرنگار و زاپریسکی پوینت (۱۹۷۰) هم تسری داد. نتیجه این که دهه‌ها از آفرینش یویای هنری آنتونیونی می‌گذرد.

آنتونیونی یک مدرنیست نمونه‌ای بود. با نورتالیسم آغاز کرد (نهضتی سنت‌شکانه که استعداد این را داشت که خودش به سنتی جدید بدل شود)، ولی هم‌زمان با فلینی و ویسکونتی و پازولینی، یک دهه بعد پایه‌گذار نوعی سینمای شخصی و نخبه‌گرا شد که در تضادی آشکار با نورتالیسم بود؛ سینمایی متکی به تصویر، بی‌توجه به درام، با ضرباهنگ کند، و ظرفیت فراوان برای تفسیر. این فیلم‌ها (همچون فیلم‌های برگمان) خیلی زود مورد توجه کسانی قرار گرفت که از سینما توقع حرف‌های فلسفی داشتند، و مفاهیمی همچون «از خود بیگانگی»، «تنهایی انسان در جهان تکنولوژیک» و «زوال ارزش‌ها در روابط انسانی» به فیلم‌هایش سنجاق شد. خودش نیز در گفت‌وگوهای متعددش بر این مفاهیم

**مرز میان حرف‌های بزرگ و قصه‌های کوچک از میان رفت و دیگر لازم نیست برای قصه‌گوهای معصوم، ماسک‌های دهان‌پرکن دست و پا کنیم تا شبیه فیلسوف‌ها به نظر بیایند.**

تاکید می‌کرد و تفسیرگران را در کارشان سماجت می‌بخشید. قصه‌های فیلم‌های آنتونیونی، استعاره‌هایی برای بیان موقعیت انسان معاصر تلقی می‌شدند؛ گمشدن آنا در ماجرا، سرگردانی لیدیا در شنبه، و روابط بی‌دوام کلودیا در کسوف، به موقعیت متزلزل انسان نسبت داده شد، و دقایق پایانی کسوف را به بن‌بست رسیدن روابط انسانی معنی کردند. همه‌چیز به معانی مشخص و قطعی تقلیل داده شد و فیلم‌های آنتونیونی (همچون فیلم‌های برگمان در همان دوره) تجلی‌گر هنری شد که می‌خواهد صریح و بی‌پروا حرف‌های بزرگ بزند.

حالا که به گذشته نگاه می‌کنیم این ماجرا در تضادی آشکار بود با حرکت منتقدان کایه دو سینما برای طرح نگره مؤلف که بیش‌تر هدفش این بود که توجه را از سینمای مفاهیم عمیق به سمت سینمای نادیده‌گرفته‌شده کلاسیک آمریکا، و سینماگرانی همچون فورد و هاکس، و داگلاس سیرک و انو پره‌مینجر و نیکلاس ری، سینماگرانی که در دل صنعت سرمایه‌محور هالیوود، که کارگردان را همچون ابزار برای کسب درآمد به کار می‌برد، فیلم‌های داستان‌گوی جذاب می‌ساختند، و در فیلم‌هایشان (ظاهراً) نه از ابهام خبری بود، نه از مفاهیم عمیق، فورد وسترن می‌ساخت، هیچکاک تریلر، داگلاس سیرک ملودرام، مینه‌لی موزیکال، و پره‌مینجر و هاکس و نیکلاس ری همه چیز. منتقدان فرانسوی ناگهان فریاد زدند: «زنده‌باد سینمای آمریکا!» و این درست هم‌زمان شد با اوج‌گیری نوعی سینما در اروپا که همه روشنفکران را به سمت خود کشیده بود و نمی‌شد نادیده‌اش





گرفت؛ سینمای آنتونیونی و برگمان. راه‌حل را در اوایل دهه شصت میلادی منتقدان تفسیرگرای انگلیسی مجله مووی پیدا کردند. آن‌ها بر آن شدند که ثابت کنند همان مفاهیمی که در فیلم‌های فلسفی و پرمعنای سینماگرانی نظیر برگمان و آنتونیونی و جوزف لوزی و ویسکونتی نمایان است، در آثار هیچکاک و فورد و هاکس پنهان است و نیاز به آشکار شدن دارد. نمونه بارزش نقدهای رابین وود بود که با همان لحنی درباره هیچکاک و هاکس می‌نوشت، که برای آنتونیونی. با این تفاوت که گاه در لافاه و گاه آشکار. این نکته را گوشزد می‌کرد که نهان گفتن یک حرف بارها ظریف‌تر و هنرمندانه‌تر است؛ و علنی گفتن‌اش می‌تواند نمایانگر بی‌ظرافتی باشد. یک دهه بعد پرکینز (از بازماندگان همان مجله) در کتاب **فیلم به عنوان فیلم** کار را به جایی کشاند که حرکت شخصیت‌ها را درون قاب ویدئو سانسورترین فیلم موزیکال **کارمن جونز** اثر پرمینجر (از این صندلی ماشین به آن صندلی) با همان لحنی به «نظم و بی‌نظمی / تنهایی و اسارت و ...» نسبت داد که پیش‌تر درباره حضور آدم‌های تنها در قاب‌های خالی آنتونیونی به کرات بیان شده بود. او می‌گفت: «چه گفتن مهم نیست، بلکه این بود و منظورش این نبود که «چه گفتن» مهم نیست، بلکه این بود که این سینماگران در سینمای آمریکا همان حرف‌ها را می‌زدند، منتها با میزاسسن و قاب‌بندی و در لافاه. آنتونیونی و برگمان و ویسکونتی بی‌هیچ تلاش مضاعفی به افتخار فیلسوف بودن نائل شده بودند و منتقدان مووی می‌خواستند این تاج افتخار را به فیلمسازان محبوب‌شان (که آشکارا از دیدن فیلم‌هاشان بیش‌تر لذت می‌بردند) اعطا کنند.

آن‌ها به هدف خود رسیدند. اندرو ساریس در طبقه‌بندی

**قصه‌های فیلم‌های آنتونیونی، استعاره‌هایی برای بیان موقعیت انسان معاصر تلقی می‌شدند؛ گم‌شدن آنا، سرگردانی لیدیا، و روابط بی‌دوام کلودیا، به موقعیت متزلزل انسان نسبت داده شد.**

کارگردان‌ها، چاپلین و فورد و هاکس را در کنار روسلینی و فلینی و برگمان و آنتونیونی قرار داد و آن‌ها را بر (به‌زعم خودش) فیلمسازان تکنیسینی نظیر ریچارد بروکس و زینه‌من و دیوید لین و حتی بیلی وایلدر برتری بخشید. اما زمان قاضی بی‌رحمی‌ست؛ چند دهه بعد آن‌چه کهنه شده بیش‌تر همین بازی‌های ژورنالیستی‌ست، و البته بسیاری از تحلیل‌های تفسیرگرایی که می‌کوشیدند به‌زور از فیلم‌های داستان‌گوی کلاسیک، حرف‌های فلسفی بعضاً کلیشه‌ای بیرون بکشند.

منتقدان مووی هدف‌شان این بود که فیلم‌های آمریکایی را شبیه نمونه‌های اروپایی جلوه بدهند، با نسبت دادن مضامین مشترک؛ بی‌توجه به تفاوت لحنی که میان این دو گونه سینما آشکار بود و تماشاگر آن را خوب حس می‌کرد. تماشاگری که به تماشای پنجره عقبی هیچکاک می‌نشست تجربه متفاوتی را از سر می‌گذراند تا کسی که به تماشای **اگر اندیسمان** آنتونیونی نشسته بود. مهم‌ترین تفاوت در ریتم بود. سینمای اروپا کند بود و با طمأنینه، و محصولات آمریکایی پرکشش و دراماتیک. تفاوت دیگر در پایان بود. فیلم‌های آمریکایی پایان‌های قطعی داشتند و فیلم‌های اروپایی پایان باز. و مهم‌ترین نکته لحن بود. فیلم‌های اروپایی پر بودند از موقعیت‌های استعاری و فضاهای عجیب و غریب، آدم‌هایی که مستقیم درباره مفهوم هویت و به بن‌بست رسیدن خلاقیت حرف می‌زدند، یا در سکوت‌های طولانی با معنا فرو می‌رفتند؛ درحالی‌که شخصیت‌های آمریکایی همچنان درگیر «ماجرا» بودند. آن‌چه این دو گونه بسیار متفاوت را به هم نزدیک



می کرد، اتفاقاً تنها چیزی که نبود، مضمون بود. و آن حلقه گم شده، زیبایی بود.

حالا چهل سال بعد، دوران عوض شده. فیلم‌های هیجکاک و فورد و آنتونیونی و برگمان بیش از هر زمان دیگری به هم شبیه شده‌اند (با دست کم من این‌طور تصور می‌کنم)؛ همین‌طور فیلم‌های ازو و برسون و ژاک تاتی و ژان لوک گدار. شاید تأثیر منتقدان دیگری ست که از دهه هشتاد به بعد سر و کله‌شان پیدا شد و این حلقه گم شده «زیبایی» را به‌طور مشترک میان این‌ها کشف کردند. مباحث‌شان به کتب درسی راه یافت و «کلاسیک» شد. مرز میان حرف‌های بزرگ و قصه‌های کوچک از میان رفت و دیگر لازم نیست برای قصه‌گوهای معصوم، ماسک‌های دهان‌پرکن دست و پا کنیم تا شبیه فیلسوف‌ها به نظر بیایند. کافی ست فریم‌های فیلم‌ها را کنار هم بگذاریم و عملاً نشان دهیم که تفاوت آنتونیونی و هیجکاک از جنس تفاوت رافائل و پیکاسو ست؛ دو مصداق متفاوت از زیبایی. حالا می‌شود قاب‌های جان فورد را کنار هم چید و نشان داد منطق میزانشن‌های فورد با دوربین ثابت‌اش، می‌تواند با میزانشن‌های متحرک اورسن ولز یا فیلیپ منافات نداشته باشد. (حالا شاید راحت‌تر از گذشته بتوان درک کرد که چه‌طور **دلیجان** جان فورد الهام‌بخش **همشهری کین** ولز بوده).

شاید هم تأثیر در دسترس بودن فیلم‌ها باشد. زمانی بود که منتقدان قدیمی‌تر برای نسل ما دل می‌سوزاندند که مجبوریم فیلم‌ها را در نسخه‌های بتاکم و وی‌اچ‌اس درب و داغان ببینیم، و آن شکوه خارق‌العاده پرده سینما را از دست داده‌ایم. غافل از این که دورانی از راه خواهد رسید که می‌شود فیلم‌ها را با نسخه‌های اصلاح‌شده با وضوحی حیرت‌انگیز، هر لحظه ازاده کنی در پروژکشن خانگی‌ات فریم به فریم ببینی، و می‌توانی خاطره نوستالژیک‌ات

را از پرده سینما با فراخ بال به فراموشی بسپاری (مگر آن که از همان آدم‌های کهنه‌پرستی باشی که بوی دیوار کاهگلی چهل سال پیش کوچه خاکی محله‌ات را با خاطره دزد بغداد در سینما مایاک عجین کرده‌ای و نمی‌خواهی ارزش دست بکشی). آری، حالا دورانی ست که شکوه تصویرهای فورد و آنتونیونی در یک جبهه مشترک قرار می‌گیرد و از قاب‌های یکنواخت محصولات هالیوودی «کشش و جذب و هیجان به هر قیمت» خود را جدا می‌کند؛ از اسپیلیبرگ و فینچر و حتی اسکورسیزی متأخر.

حالا دوران دیگری ست. می‌توان رد پای آنتونیونی را در ریتم کند و بازیگوشی‌های گاس ون سنت دید، در **روزهای واپسین و جوی**، یا در سردی شگفت‌انگیز کوریسمای، در **نوری در تاریکی** (۲۰۰۶). یا در شکوه رنگ‌های تران آن هونگ، وونگ کاروای و **خانه خنجرهای پران**، یا در استعاره‌های (هجوآمیز) جارموش. هر جا که رنگ سرخ تند تمام پرده را می‌پوشاند، آدم یاد **صحرای سرخ** می‌افتد، در بسیاری از فیلم‌های آلودوار، در **پازگشت**، و هر جا که یک آدم تنها در یک قاب عریض در احاطه فضا قرار می‌گیرد، مثلاً در **۲۰۴۶** یا **بزرگراه گم‌شده**، یاد **شب و ماجرا** می‌افتیم. آلودوار و لینچ تجسم تأثیرپذیری مشترک از آنتونیونی و هیجکاک هستند، و از خیلی‌های دیگر. دیگر مرزهای جغرافیایی نمایانگر تفاوت‌ها نیست. جارموش به کوریسمای بیش‌تر نزدیک است تا اسپیلیبرگ، و فیلم‌های ون سنت در کندی و سردی و دوری از درام، از هر محصول اروپایی گوی سبقت می‌ربایند.

پس حالا دیگر راحت‌تر از هر گذشته دوری می‌توان قرابت میان هیجکاک و فورد و نیکلاس ری را با آنتونیونی و برگمان درک کرد. دیگر برای مهم جلوه دادن یک هنرمند، نیازی به تاج افتخار فیلسوف بودن نیست. مگر هنر بارها از فلسفه بالاتر نیست؟ ▶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رتال جامع علوم انسانی





به نام خدای هنر آفرین

## «خوان سومین جشنواره موسیقی محله»

تهران ۱۲ تیر ۱۳۸۶

مرکز فرهنگی و هنری شهرداری تهران به منظور ایجاد فضای هنری و فرهنگی در محله‌های کلان شهر تهران و کشف استعداد های جوان اقدام به برگزاری جشنواره موسیقی محله با حضور هنرمندان سراسر تهران خواهد نمود.

در گونه‌های مختلف موسیقی اصم از سنتی، کلاسیک و پاپ با رویکرد تکنوازی، گروه نوازی و گروه‌های همخوان

موضوع آزاد

### بخش اول:

مسابقه در سطح فرهنگسراها و خانه‌های فرهنگ برگزار شده و از انواع موسیقی، چهار گروه یا چهار نفر به مرحله بعد راه پیدا می‌کنند که این بخش در تاریخ نهم شهریور پایان می‌یابد.

### بخش دوم:

برگزیدگان گروه‌های مختلف، در سطح مناطق تهران به رقابت پرداخته و از هر گونه‌ی موسیقی یک گروه یا نفرات برگزیده به مرحله نهائی راه می‌یابند.

### بخش پایانی:

مسابقات اصلی در سطح کلان شهر تهران برگزار گردیده و گروه‌های منتخب به مرحله نهائی می‌رسند و در نهایت از هر گونه‌ی موسیقی یک گروه به عنوان گروه‌های برتر و همچنین افراد برگزیده (تکنواز و تکخوان) جشنواره معرفی می‌شوند.

### جوایز ویژه:

- ۱- با موضوع همبستگی (به مناسبت سال اتحاد ملی و انسجام اسلامی)
- ۲- بر اساس اشعار مولوی (به مناسبت سال جهانی مولانا)
- ۳- با موضوع تهران (به مناسبت صدمین سال تاسیس بلدیة) ارایه نمایند جوایز ویژه ای اهداء خواهد نمود.

### مهلت ارسال آثار:

علاقه‌مندان به شرکت در این جشنواره می‌توانند آثار خود را حداکثر تا تاریخ سوم شهریور ماه در قالب کاست یا CD به نزدیکترین فرهنگسرا یا خانه‌ی فرهنگ محل خود ارسال نمایند. و یا با تلفنهای ۲۲۲۶۴۰۲۵ و ۲۲۲۶۴۰۲۶ تماس حاصل نمایند.

به گروه‌های منتخب جوایزی نفیس تعلق خواهد داشت