# نونیونی کارگردان و

# مکدونالد منتقد

نقدسینمایی‌ی دوایت مکدونالد(۱) را نمی‌توان درین مختصر محك زد. ازهنرهای دیگر- بخصوص ادبیات - بسینما آمده ، سخت ازابهام می‌پرهیزد، فیلمها راکمترازجنبه‌ی فنی‌ی سینما می‌نگرد ، ولی ازارزش شکل وقالب درسینما آگاهست، وبالنتیجه استنباطش از سینمای معاصر - بهمین‌صورت که‌هست، درست‌یا نادرست -صحیحست و منطقی .

مکدونالدازاولین‌منقدین‌سینمایی-بقول خودش - «جدی‌تر» یست که با دیدن «حادثه» (۲) ، کارگردان آنرا - میکل‌آنجلو آنتونیونی(۳) - بعنوان یکی از مهمترین فیلمسازان بخوانندگان خودشناساند.

ولی ، پس ازسه سال ، درین لحظه که آنتونیونی دیگر کارگردان گمنام ۱۹۶۰ نیست وشخصیتی‌جهانگیرشده(«کسوف»ش-٤- حتا دراینجا نیز بمعرض نمایش گذارده شده ) ، مکدونالد بتدریج امید ازاومی‌برد .

مارادراینجا(٥)هدف آشنایی‌بااین‌یاس‌مکدونالد است.

بهر کجا می‌روم مردم شروع بصحبت کردن درباره‌ی یك فیلم می‌کنند ـ «حادثه» اثر آنتونیونی . احساسات اشخاص درباره‌ی این فیلم بسیار شدید و خصوصیست ، آنان فیلمی را کشف کرده‌اند که شباهتی به‌فیلمهایی که تابحال دیده‌اند ندارد، فیلمیست که با روشی‌صمیمی و شخصی زندگی‌ی معاصررا بررسی می‌کند، روشی که تابحال‌فقط‌درکتابها یافته .بودند .آنان ـ یعنی، ما ـ یادداشتهایی راکه از هرصحنه برداشته‌اند باهم مقایسه میکنند ، درباره‌ی ارزش جزییات‌آن بحث میکنند. من فیلمی دیگررا سراغ‌ندارم که‌محرك این همه بحثهای جالب‌شده باشد . برای آنتونیونی طرفدارانی زیرزمینی و مخفی درحال بوجودآمدن می‌باشد ، بسان هواخواهان اولیه‌ی‌جویس(٦) والیوت(٧).

این فیلم فوق‌العاده ـ که‌اززمانیکه من شروع بنوشتن این رشته‌مقالات درباره‌ی‌سینما کردم امیدبخش‌ترین تغییر سلیقه است ـ اثرنسبتن جدیدیست . وقتیکه «حادثه» در کان ۱۹٦۰(۸) نمایش داده شد ، تماشاچیان مادی‌که ادعای ظرافت سلیقه‌هم داشتند هیاهو براه انداختند وهوکشیدند و هیات داوران، که جایزه‌ی نخل طلا(۹) را به‌فیلم نسبتن نمایشی‌تر «زندگی‌ی شیرین»(۱۰) داد،«حادثه» رابایك جایزه‌ی مخصوص(۱۱) ازسربازکرد. درپاییز همانسال ، درفستیوال فیلم‌بریتانیا(۱۲)، «حادثه»جایزه‌ی اول‌را ربود، ولی‌وقتیکه این‌فیلم را باراول‌دراینجا نمایش دادند با موفقیت زیادی مواجه نشد . باسلی‌کروتر(۱۳) ، منقد سینمایی «نیویورك‌تایمز»(۱٤) ، که متاسفانه روی نظریه‌اش درباره‌ی اغلب فیلمهای خارجی خیلی حساب می‌شود، بااحتیاط‌تمام بااین فیلم بمخالفت پرداخت ، «اگرراستش رابخواهید، ماکاملن نمی‌فهمیم سینیورآنتونیونی چه می‌خواهد ثابت‌کند. . .عمدن وحتا لاف‌زنان مبهم و گنك بودن درهنرنه‌تنها خودنمایی صرفست ، بلکه این شك را درانسان زنده‌می‌کند که حتا خود هنرمندهم نمی‌تواند روشن فکر کندونظم شخصی ندارد . . .نقطه‌ی مقابل «حادثه» فیلم درخشان وجدید انگلیسیست‌بنام «شب شنبه وصبح یکشنبه»(۱۵).»(بایداقرارکنم «درخشان» ـ۱٦ـ آخرین صفتیستکه من‌به«شب‌شنبه» می‌دادم.*) ولی، علارغم‌آقای کروتر ، طرفداران زیرزمینی‌ی‌آنتونیونی درحال پیش‌رفتند. درموسسه‌ی فیلم بریتانیا(۱۷)، بهنگام‌رای‌شماری‌ی نظریه‌ی منقدین برای‌تعیین بهترین ده‌فیلم ازمیان تمام فیلمهایی‌که تابحال ساخته‌شده،«حادثه» دوم شد . و در اینجا هم خیلی از سینماهای نیویورك با موفقیت زیاد نمایش این فیلم را تکرارکردند .

من فکرمی‌کنم‌آنتونیونی بعنوان‌یك کارگردان دارای‌چهارخصوصیتست.

فیلمبرداریش دقیق و کلاسیکست . در یکی از شماره‌های اخیر«هورایزن» (۱۸) ، جان‌سیمون(۱۹) درباره‌ی«استفاده از رنك سیاه وسفید بسیار حساب شده در «حادثه»» چنین می‌نویسد: «این‌سیاه وسفید، سایه‌روشن نیست‌که ازآمیختن تدریجی‌ی روشنایی وتاریکی‌حاصل آمده باشد، کاریکه سخت مورد علاقه‌ی نقاشان قرن هفدهم بود (میتوان دراینجاازبرگمن ـ ۲۰ـهم‌نام‌برد)، بلکه دراینجا تندترین رنك سفید و تیره‌ترین سیاه در کناریکدیگر قرار می‌گیرند و، برغم تصادم دایمی، هردو بطرزدردناکی‌مشخصند وازهم‌مجزا.» مجزایند و درعین حال هماهنك، زیراسیاه‌ها وسفیدها وخاکستری‌ها ازلحاظ رنك باهم چنان رابطه‌یی دارندکه، برعکس فیلمبرداری‌ی زیاده از حد روشن هالیوود ، قسمت جلوی صحنه از قسمت عقب مجزانیست .

او ورونیز(۲۱) سینماست، استاد درگروه‌بندی(۲۲)های حساب شده . گروه‌بندی او، مانند ورونیز، خشن‌وتجملیست، طرح کلاسیك دارد ولی ساختمانش وظاهرش غریب می‌نماید. اومی‌تواند یك‌صحنه‌ی پیچیده بوجودبیاورد بدون اینکه تماشاچی احساس شلوغی و ریخت و

پاش کند ، مانند صحنه‌ی نمایش مدور «دوستان» (۲۳) وراهروی هتل در «حادثه» .

او درکاری دیگر نیز استادست که می‌توان آن را فن ترکیب حرکات در سینما (۲٤) خواند، با ترکیب خطوط حرکات هنرپیشگان او می‌تواند احساس نهفته‌ی صحنه‌را آشکار کند. بنابراین درهرنما (۲۵) دوچیزداریم، ترکیب ساکن وکلاسیك، وحرکات زیبا وحساب شده‌یی درمقابل دوربین، گویی یك تابلوی نقاشی جان گرفته.

آخرین خصوصیت او اینستکه می‌تواند بادقت یك رومان‌نویس درشخصیت قهرمانانش (۲٦) جستجو کند. آدمهاش باهم رابطه دارند، حتادرصحنه‌هاییکه لازمه‌ی پیش‌رفت داستان نیست- برعکس فیلمهای هالیوود که رشته‌ی داستان باید حتمن پیوسته باشد - بلکه این صحنه‌ها برای هنرمند وسیله‌یی هستندتا اوبجستجوی یك بیان سینمایی برای عرضه‌ی جوهرانسانی‌ی آدمهاش بپردازد . (قابل توجه‌است که بدانیم او خودش سناریوهاش را می‌نویسد.) چنانکه درباره‌ی داستان‌نویسان بهترملاحظه شده، این امرباعث می‌شود که رشته‌ی داستان آزاد وگسسته باشد، بقول جیمس جویس، تشکیل یافته باشد ازیك رشته «تجلی» (۲۷) - اومی گوید: «الهام ناگهانی‌ی اینکه یك شیی چیست ... لحظه‌یی که روح معمولی‌ترین چیز ها بنظرما درخشنده می‌آید .» درشرح حالیکه ریچاردالمن (۲۸) ازجویس نوشته، درباره‌ی این روش چنین می‌نویسد: «روش نویسندگی چنان برای آشکارکردن واقعیت در کوششست که توضیح نویسنده دخالت زایدی محسوب می‌شود . لفاف صمیمیت با خواننده ، اینکه خواننده باید مورد اعتماد نویسنده قرار بگیرد، را بکنارمی گذارد. درعوض این امرسبب می‌شود که اگرخواننده متوجه‌معنی‌ی مورد نظر، ولی ذکرنشده، نشود، احساس ناراحتی وحتا تقصیر کند، گویی بجای سرگرم شدن مورد تهمت قرارگرفته . هنرمند خودش راازاثرش جدا می‌سازد تاخواننده را بدرون آن بفرستد. »

یکبارجویس، بالحنی نیمه‌شوخی، گفت که توقع داردخواننده‌ی رومان « Finnegans Wake » همه زندگیش‌را برای خواندن این اثربگذارد ، و آنتونیونی می گوید : «من می‌خواهم که تماشاچیان‌هم کاری انجام دهند. من‌ازآنان تقاضا میکنم فیلم‌را ازابتدا تماشاکنند وتمام‌حواس خودرا بآن معطوف سازند، باآن بهمان‌نحو - باهمان احترام - رفتارکنندکه‌بایك نقاشی یا یك سنفونی وبایك اثردیگرهنری رفتارمی کنند. منهم باایشان همان‌رفتارراداارم، زیرابجای اینکه بادادن‌توضیحهایی بدیهی بهوشمندی آنان توهینی کرده‌باشم ازآنان دعوت می کنم تا بدنبال مفهومی شخصی‌برآیند.» تعجبی نیست که آقای کروترنجیده‌خاطرشده.

درهالیوداین‌سبك که تماشاچیان‌را بکارواداردهیچوقت موردعلاقه نبوده، زیراکارگردانان آنجا طوری ترتیب شده‌اندکه همه چیز را خیلی ساده کنند و مرتب‌بما سقلمه بزنند تاعکس‌العمل مورد نظر در ما هویداگردد . مثلن، آن موسیقی‌ی متن که تمام مدت مینالد ومیلرزد ،فیلمی راکه کازان یاکرامر یاوایلر (۲۹) ساخته باشد یك آدم‌کور هم میتواند بفهمد. ولی صدا، درکار آنتونیونی، معجزه‌بیست ازگفتن سخنی باکمترین کلمات، اغلب صداهای طبیعی بکار میبرد، از جمله صدای انسان، واکثر روش هالیود را بهم می‌زند و در طول «صحنه های بزرگ» (۳۰) صدا راکم میکند یا اصلن از بین می‌برد. او سقلمه نمی‌زند، بلکه سخنش را با صراحت می گوید. عجیب اینجاست که درمیان تماشاچیان عده‌یی هستند که تعدادشان هم در سالهای اخیر رو بازدیاد گذارده، و این عده دوست دارند در سالن سینما هم کوششی بکنند، شاید باین علت که ما بیشتر به‌کتاب یا موسیقی و یا نقاشی عادت کرده‌ایم که احتیاج بـه کوششی از طرف خواننده یـا شنونده یا بیننده دارد. این‌امر برای کارگردانان موفق‌هولیود قابل فهم نیست ـ من باچند نفر از ایشان صحبت کرده‌ام ـ همه بمن ترکیبی از مصر بودن درگمراهی و از خود راضی بودن را نسبت می‌دهند، زیرا رنه، کـروساوا، ویسکونتی (۳۱)،

برگمن، آنتونیونی و کارگردانان دیگرجاها (۳۲) را ترجیح می‌دهم. یك کارگردان هالیوود نمی‌تواند بفهمد چرا وقتیکه می‌توان سنگ را مجانی بدست آورد انسان پول بالای نان میدهد.

**دو ــ «شب»**

پس از گفتن این حرفها درباره‌ی آنتونیونی، کمی دشوارست که بنویسم برای من «شب» (۳۳) مایوس کننده محسوب می‌شد. اگر چه جالبترین فیلمیست کـه در این فصل سینمایی دیده‌ام ــ «مارینباد»، کاررنه (۳٤) را هنوز ندیده‌ام ــ معدالت بنظر می‌رسد که همان معجوز قبلیست. نه باین علت که آنتونیونی گفته‌هاش را تکرارکرده ــ هرچند واقعن اینکارراکرده، و سالهاست که کاری بجز این نمی‌کند ــ زیرا، اگر از بدعت گذرانی چون جویس و پیکاسو (۳۵) بگذریم، اکثر هنرمندان خوب سخنشانرا تکرار می‌کنند؛ باین معنی، آنان شخصیتهایی بسیار قوی دارند که همیشه مهر آن روی طرزکار باماده‌ی خامشان بچشم می‌آید. سئوال اینستکه آیا این طرزکار و این طرز استفاده بدرد ماده‌ی خام می‌خورد، و من فکر مـی کنم درمورد آنتونیونی چنین باشد. «شب» همان تمهای «حادثه» رادارد. در مرحله‌ی اول، یك رابطه‌ی جنسی که ارزشش رااز دست داده ــ درین مورد گویی این زوج زن و شوهر شده‌اند تاحقیقت گفته‌ی آنا به ساندرو (۳٦)، قبل از اینکه ناپدید شود، ظاهر گردد: «چراتو اینقدرمطمئنی که ازدواج چیزی را تغییر می‌دهد؟» دلیل نیز همانست: مرد قادر به پذیرش عشق نیست، و بنابرین از هر فرصت جنسی که براش پیش می‌آید استقبال می‌کند و بان تن در میدهد (از آنجاییکه مرد روابط جنسی را باین منظور بکار می‌برد تا از اخساس مداوم تهی بودن که در خود دارد بگریزد، این فرصتها غیرقابل اجتنـاب ترند). در مرحله ی دوم، فاسد شدن هنر بوسیله‌ی دنیا، پستی‌ی تجملات یك زندگی که از نظر مادی غنیست و احمقانه و ناشاد. ولی اینها چنان موضوعات وسیعی هستندکه می‌توان بصورتهای مختلف تکرارشان کرد.

اشکال درین بودکه این صورتهای مختلف واقعن بنظر مختلف نمی‌رسیدند. من بتدریج بشگفت آمدم که چرا همه اینقدر غمگین بودند. لیدیا (ژان مورو ــ ۳۷) وجیووانی (مارچلو ماسترویانی ــ ۳۸) در تمام این دوساعت حتا یك لبخند هم نمی‌زنند. چـرا اینقدر بـدبخت هستند، چه حادثه‌یی در زندگی زناشویی آنان رخ داده؟ نتایج این حادثه بخوبی نشان داده می‌شود، ولی انسان نمی‌تواند دلیل آنرا بفهمد. بنظر من اینطور رسیدکه دلیل نـاشادی‌ی قهرمانان فیلمهای آنتونیونی بتدریج گنگ تر شده. قهرمان مرد «دوستان»، «حادثه» و «شب» را در نظر بگیرید. اولی نقاشیست نـاشاد، زیرا موفق نمی‌باشد، در حـالیکه زنش نقاشی موفقست، دلیل محکمیست که بروی پرده نشان داده شده. دومی معماریست که هنرش را بخدمت دیگران گمارد، همچنان دلیل محکمی برای ناشادی، ولی این دلیل نمایش داده نمیشود، فقط میتوان آنراحدس زد. سومی، جیووانی، نویسنده‌یی‌است و دلیلی برای ناراحتیش بنظر نمی‌رسد، بخدمت دیگران درنیامده وکارش هم موردعلاقه‌ی عمومست وهم ازنظرهنری قابل احترام. ولی او نیز مثل آن دونفر بدبخت و فلك‌زده است. غم و ناراحتی‌ی والنتینا (مونیکا ویتی ــ ۳۹)، دختر میلیونر، نیز بهمین اندازه مبهم و پیچیده است. چـرا او احساسی «مـانند یك سگ گمشده» دارد؛ چرا نمی‌تواند با دیگران «مراوده» داشته باشد؛ (ولی خیلی هوشمندانه بود که میلیونر از خود راضی را تنها شخصیت خوشحال نشان داد، تنها کسیکه می‌تواند بادیگران مراوده داشته باشد ــ یا حداقل خودش اینطور خیال کند.) التزام و اعتیاد آنتونیونی به یك سبك مخصوص نه تنها درین مورد بلکه در مورد دیگری نیز در «شب» مرا خشمگین کرد ــ در فیلمهای قبلی هم من اینرا حس کرده بودم، ولی خشمگینم نکرده بود ــ وآن اینکه همیشه مردان او به زنانش خیانت می‌کنند، زیرا زنان مـوجوداتـی طبیعی هستند و همیشه بعلت ناتوانی مردان، که از لحاظ اعصاب منفی هستند و گوشه گیر، عقیم می‌مانند، عشقی راکه زنان

می‌توانند به مرد بدهند (وخود نیازمندش هستند) بانان داده نمی‌شود. این مساله در اینجا باواگذار کردن این نقش به ماسترویانی، در نقش یك شوهر و یك نویسنده ، هنرپیشه‌یی که در تمام فیلمهای معاصر ایتالیا (که خود بیان نکته‌یی نه چندان کم اهمیت است) این حالت منفی بودن در مرد را می نمایاند ، باوج خود میرسد. اینکه او بطرزی تغییر ناپذیر حالت توس و بهت‌زدگی دارد بسیار خسته‌کننده است ـ باین ترتیب عجیب نیست که زنانش همیشه احساس محرومیت کنند. اینکه او یك نویسنده بود را من نتوانستم باور کنم . نویسندگان واقعی گوش نمی دهند، صحبت می کنند، هیچ نویسنده‌یی تابحال به نمایشگاه کتابهاش باچنان بی‌علاقگی نگاه نکرده است .

تمام این گرایشها دردو فیلم قبلی هم وجود داشتند ـ گابریل فرزتی (٤٠) تقریبن باندازه‌ی ماسترویانی منفی بود و زنان فیلمهای قبلی بیشتر ازمورومثبت بودند ـ ولی‌التزام کارگردان به رعایت یك روش بخصوص درآن دوحس نمی شد. فکر می کنم باین جهت باشد که در «شب» در مساله‌ی پیشروی داستان بدون‌نقشه، هرچندکه‌این‌روش برای اصلاح هالیود هم شده قابل ارزش است، کمی زیاده روی شده باشد. در «حادثه» اقلن یك حادثه‌ی بزرگ اتفاق می‌افتد، آنا ناپدید می‌شود، وجستجو برای یافتن او ورازی که درین فرار نهفته به‌فیلم هیجانی نمایشی (٤١) می‌دهد . ولی اینجا در حقیقت هیچ اتفاقی نمی‌افتد، یك زن‌وشوهرروز و شبی را می گذرانند و فیلم بهمان نقطه‌یی می‌رسدکه درآغاز حرکت بود، هردو می‌خواهند وفاداری را کنار بگذارند، ولی حتا بیوفایی هم‌بجایی نمی‌رسد ـ درمورد مرد بدلایل‌ظاهری (بار اول مزاحمش می‌شوند و بار دوم دختر بی‌علاقه است) ، و در مورد زن باین علت‌که در لحظه‌ی آخر عقب می کشد، مطابق معمول‌مرد، باهمان‌حالت منفی، عکس‌العملی نشان‌میدهد، در حالیکه زن همه‌ی تقلایش را میکند، وراهی را که با اخلاق مباینت نداشته باشد انتخاب می کند. بمن گفته خواهدشد، همین‌که چیزی‌اتفاق نمی‌افتدباعث‌میشود«شب» عمیقتر وهوشمند ـ انه‌تر از «حادثه» باشد، زیرا درزندگی‌ی واقعی نیز همین حوادث ناچیز وناقص‌بافت وترکیب زندگی را تشکیل می‌دهد، و من‌باید قبول‌کنم‌که «مسافرت طولانی‌ی‌روز بدرون شب» اثراونیل (٤٢) اینرا نشان می‌دهد که با این روش نیز می‌توان یك داستان نمایشی ساخت. در اینجا، برای من ، «شب» موفق بانجام چنین‌کاری نشد؛ شاید گناه از من بود ، و شاید ازکارگردان.

حال‌که همه‌ی این حرفها را گفتم باید اینرا هم بگویم که در «شب» چیزهایی وجود دارد بخوبی‌ی تمام آن چیزهای پرارزشی‌که در سینما یافت می‌شود . صحنه‌ی بین جیووانی و دختر جوان مریض (٤٣) در بیمارستان چیزیست که فقط بتوسط سینما می‌توان بیان‌کرد، دیوارهای سفید، رنگ سفید بیمارستان و خشونت ظاهریش، باحرکات و رفتار عاشقانه‌ی ایندو یك هماهنگی تصویری بوجود می‌آوردند، این پنج دقیقه سرحدکمالست. قدم زدن لیدیا در میلان نشان می‌دهد که‌آنتونیونی برای بیان حالات روانی وعواطف شخصیتهاش بوسیله‌ی‌عکس دارای چه‌قدرتی است. در اینجا یك رشته استعارات بسط پیدا کرده می‌یابیم: لیدیا از وجود جنس مذکر آگاهست، به دو بلیط‌فروش اتوبوس‌که شوخی میکنند لبخند می‌زند، و درنزاع پسربچه های ولگرد مداخله می کند (وقتیکه فاتح با سینه‌ی برهنه بـا تکبر بسمت او گام برمی‌دارد فرار می کند)، راننده‌ی تاکسی را متوجه زنیت خود می کند، وازاین قبیل. نکات تمثیلی‌ی سمعی وبصری هم وجود دارند: بچه‌ی‌گریان که او سعی می کند آرام‌کند، تیر های چراغ برق (٤٤)، حیات مخروبه (بعضی از نماها در اینجاتا اندازه‌یی تصنعیست)، صدای‌پر شور موشکها ( مراجعه شود به وقتیکه در اتوموبیل با شوهرش نزاع می کند ، صدای اعصاب خردکن عبورومرور ماشینها ). صحنه‌ی‌کلوب شبانه ، وقتیکه زوج سعی‌می‌کنند ازآکروبات

بی‌معنی‌ی نمایشگر، که دختر سیاه پوستی است، لذت ببرند ـ یك استعاره‌ی دیگر، ترکیبی‌از استادی‌ی دختر سیاه‌پوست و تکیه روی نکات بی‌اهمیت در «زندگی‌ی شیرین» معاصر ـ ولی نمی‌توانند ، زیرا حوصله‌ی مرد اززنش بسرآمده وزن آزرده خاطرست، قطع (٤٥) از لبخند پیروزمندانه‌ی نمایشگر که درکارش استادست به‌خستگی و بیحوصلگی این زوج موضوع رادر نهایت اختصار بیان می‌کند. مجلس میهمانی که نیمه‌ی آخر فیلم را تشکیل می‌دهد گاهی‌بنظر خیلی طولانی می‌آید. بسیار سختست که مجلس میهمانی رااز لحاظ نمایشی بتوان جالب در آورد، زیرا میهمانان، که نقطه‌ی مرکزی آن هستند ، عمومن از مرکز دور می شوند ـ پراکنده می‌شوند ـ و مشکلست که بشود بان شکلی داد. آنتونیونی با استعدادی طبیعی که در ساختن قالب و شکل دارد با تشدید حوادث اتفاقی ، ساختن قطع هایی بسان‌شهر فرنك، سعی می‌کند که از این نقاط ضعف مجالس میهمانی نقطه‌یی برجسته بسازد ـ در یك لحظه جیووانی و والنتینا تنها بازی می‌کنند، در قطع بعدی عده‌ی زیادی دور ایشان جمع‌شده‌اند. او حتا از یك شخصیت درجه‌ی دوم ـ دختر موطلایی و نادان ـ نکته‌یی تمثیلی‌برای بی‌عاطفگی میهمانیها می‌سازد . وقتیکه دختر موطلایی از جیووانی درباره نویسندگیش سئوال می کند او دماغش را می‌سوزاند، تاجری‌که حامی‌اوست‌با بی‌رحمی باومی‌گوید: «بروپی‌کارت»(دراین لحظه خانم میزبان، که همانقدرکه خوش مشرب می‌باشد سخت‌گیر هم هست، بسمت تاجرخوك مانندمی‌آید، می‌گوید: «دون ژوان ما!» و دست اورا می‌گیرد و میبرد تا یکی دیگر از میهمانان را ببینند، در حالیکه به دختر موطلایی اصلن توجهی نمی‌شود، و اوخجالت زده و خوار شده در همانجا میماند)، و در آخر ما اورا درباغ می‌بینیم که با حالتی عصبی بشدت گریه می‌کند و توسط یك زن (٤٦) تسلی داده میشود .

«شب» باسه‌صحنه‌ی عالی‌بپایان می‌رسد . اتوموبیلی هست که درزیرباران فرارگرفته وازپشت شیشه‌هایی‌که توسط‌باران شسته‌می‌شوند عشاق رامی‌بینیم، صحبت‌ایشانرا فقط می‌توان ازحرکاتشان‌حدس زد،صدای‌باران وتاریکی‌وروشنایی ، وقتیکه‌اززیرچراغهای‌برق‌عبورمی‌کنند، حالت این‌صحنه راتشدید می‌کنند . درصحنه‌ی ما قبل‌آخرگروه سه‌نفری لیدیا و والنتینا و جیووانی را می‌بینیم، درین‌صحنه روابط وعواطف واحساسات آنان به‌یکدیگروسیله‌ی ترکیب پیچیده وزیبایی ازحرکات بیان می‌شود ـ زیرا درکارهای‌آنتونیونی ، همانطورکه سابقه دارد، طبیعی است‌که دوزن رقیب بهم‌علاقه پیداکنند، و دراحساس تحقیری‌که برای مرد دارند باهم متحد شوند . بالاخره درصحنه‌ی آخرجیووانی ولیدیا را درزمین گلف میلیونر بهنگام سحر می‌بینیم ، همه چیزرنك خاکستری، رنك مورد علاقه‌ی‌آنتونیونی ، را دارد ، رنگی‌که شاخص آثارشست،مثل صورتی‌ی ماتیس‌وقهوه‌یی‌ی رامبراند(٤٧). صحنه چنین‌شروع می‌شودکه آندو، بصورت‌حالتی حساب شده درباله، درمقابل یکدیگرمی‌ایستند ، وزن به‌مرد می‌گوید دوستی‌را که‌آنروز صبح دربیمارستان دیده بودند تازه مرده . صحنه باکوشش وحشیانه‌ی مرد برای عشقبازی بااو ومخالفت‌زن وسرانجام تسلیم زن‌بآخرمی‌رسد، دوربین از دست‌وپا زدن‌ناهنجار آنان دورمی‌شود. وفیلم بایك نمای دور(٤٨) فوق‌العاده افسرده‌یی‌که منظره‌ی سرد سپیده‌دم را نشان می‌دهد پایان می‌یابد. درمابین این دو صحنه زن چیزی را برای مرد می‌خواند، و می‌گوید زمانی‌مردی‌آنرا درباره‌اش نوشته ، نوشته‌یی طولانی وخیالیست ، بسیار عاشقانه و لطیف . وقتیکه‌تمام می‌شود، مرد می‌پرسد : «چه‌کسی‌آنرا نوشته؟ »زن‌می‌گوید: «تو نوشتی.» بر غم‌همه‌ی ایراداتی‌که من‌برفیلم بطورکلی دارم، فکری‌کنم‌که صحنه‌هایی ازین قبیل‌بهترین صحنه‌هاییستکه من‌تابحال‌درسینما دیده‌ام.

**سه ـ «کسوف»**

درباره‌ی(٤٩) این‌فیلم ـ «کسوف» ـ خیلی دیرمطلبم را می‌نویسم، بابی‌علاقگی‌و با

تاسف . زیرا بنظرمن این فیلم تقریبن یك شکست کامل می‌باشد، می گویم «تقریبن» زیرا درشاید بیست دقیقه‌یی ازفیلم زندگی‌یی وجود داشت . ازبین رفتن ناگهانی‌ی استعدادی چنین قابل توجه بیسابقه‌است . شاید من اشتباه می کنم . باسلی کروتر آنرا پسندید، و منقدین جدی‌تری بااحترام بآن نگریسته‌اند. ولی «خسوف» درچشم من یك تنزلست ونه‌ترقی، گویی آنتونیونی بدرون خود بازمی گردد ودرالتزامی که برای بکاربردن یك سبك مخصوص‌دارد ودر نقاط ضعفش غلومی کند.

درابتدا ، واگذاری‌ی نقش دوشخصیت اصلی‌ی فیلم به‌این دوهنرپیشه. آنتونیونی دوست داردکه زنانش مسلط‌باشند ومردانش عقب نشسته . فرزتی وماستروبانی باندازه‌ی کافی منفی بودند، ولی تاحدی وقارمردانه را حفظ می‌کردند. حالاآلن دلون (۵۰)را داریم که درین فیلم، مانند«روکووبرادرانش»، یك حفره‌ی تزیینی بوجود می‌آورد ، حتا اگر اوهنرپیشه‌ی قابلی‌هم بود بکار این نقش نمی‌خورد . نقش مقابل اوراکشف مهلك‌آنتونیونی بعهده دارد ، مونیکاویتی‌ی‌زیباوبیروح . من‌حق داشتم گله‌کنم ازاینکه درآغاز «حادثه» ما هنرپیشه‌ی‌خوبی را باشتباه ازدست دادیم- لی‌ماساری(۵۱) - ، هرچندکه اکثرمنقدین‌ویتی را ستوده‌اند واز بیست‌وپنج‌جایزه‌یی که‌فیلم درفستیوالها ربود ده‌تای‌آن‌متعلق به‌اوبود؛ بازی اوهنوزنارساست- حرکاتش ناهنجارست وآرامشش بیروح وفاقدمعنی. اگر آلن‌دلون‌آنتونی‌پرکینز(۵۲) اروپا باشد، مونیکاویتی‌هم شباهتهایی با دوریس‌دی(۵۳) خودمان‌دارد . مخصوصن وقتی می‌خواهد نقشی راایفاکند انسان‌را جدن می‌آزرد ، و شاید بهمین دلیل باشدکه‌آنتونیونی اینقدربانمای درشت(٤٤)کارمی کند، اززمان‌گلوریاسوانسون وماری‌پیکفرد(۵۵) ببعد تابحال سابقه نداشته تا بدین حدنمای درشت درفیلمی دیده‌باشیم . گویی خانم ویتی از ژست‌گرفتن جلوی دوربین بهمان اندازه لذت می‌برد که کارگردانش ازفیلم برداشتن این ژستها - گاهی انسان خیال می‌کنددرحال ورق زدن یکی ازشماره‌های قدیمی‌ی «ووك»(۵۶)ست . این اشغال ذهنی برای هنراوخوب نبوده.

تمثیلها در کارهای آنتونیونی هرگز تا باین اندازه خودنمایانه و بدیهی نبوده‌اند . هنگامیکه دلون می‌خواهد ویتی‌را بفریبد(۵۷) اوپنجره‌یی را بازمی‌کند ودوراهبه رامی‌بیند که قدم میزنند، برای‌اینکه‌مبادا ماااین‌نکته را نفهمیده باشیم لحظه‌یی بعددوباره دوربین‌بسمت آنان برمی‌گردد . تعداد زیادی نماهای‌تصنعی‌وجود دارد- بخصوص وقتی قرارست معنی‌یی‌هم داشته باشند - ازقبیل صحنه‌یی‌که‌ویتی ازپشت طارمی‌ی یك پارك‌دیده میشودتا دربندبودن اورا ازلحاظ روانی نشان دهد. صحنه‌ی آخرکه حالت انتزاعی دارد ، ساختنش جراتی می‌خواسته وبسیارزیبا ساخته شده(۵۸)، با مردی‌که روزنامه می‌خواند وورباالای‌آن بخط درشت‌نوشته‌شده «جنك اتمی» (۵۹) از شکل می‌افتد . وقتتیکه تشبیهات تبدیل به‌استعاره می‌شوند اثرشان مخرب‌ترمیگردد، مثل وقتیکه تضاد بین‌انسان متمدن وانسان طبیعی رانشان می‌دهد . انسان متمدن دوصحنه‌ی‌طولانیست‌که حرص‌وآشفتگی‌ی‌بورس رم‌رانشان می‌دهد، من فورن نکته را فهمیدم - روسها نیزهمین‌کاررا با بورس سن‌پترزبورك انجام دادند - ولی آنتونیونی بمدت پانزده دقیقه‌ی دیگرآنرا تکرارکرد . پای انسان‌طبیعی وقتی‌بمیان‌کشیده می‌شودکه ویتی ، درحالیکه ازبورس‌وحشت زده شده، بمنزل زنی‌می‌رودکه مدتی درکینیا(٦۰) زندگی کرده . این‌خانه‌پراست‌ازطبل‌ونیزه‌ی بومیهاوازین قبیل، بعلاوه‌ی عکسهای بزرگی («آه کلیمانجارو- ازنست‌همینگوی!» - ٦۱) و صحبتهای راجع به‌زندگی‌ی‌آزاد و «طبیعی» بومیان اورا افسون می‌کند . ناگهان باصورت سیاه وحلقه‌های مسی بدورگردنش ظاهرمی‌شود ، درحالیکه‌نیزه‌یی

را تکان می‌دهد و پایین تنه‌ی خود را بتقلید رقصهای قبیله‌یی می‌جنبانـد . این رقص در بیروح‌بودن دست کمی از صحنه‌ی بعدی که با عاشقش جست وخیز می‌کند ندارد. بازیگوشی باو نمی‌آید. (٦٢)

پیترشلمیل(٦٣) سایه‌ی خویش‌راگم‌کرد، ولی آنتونیونی دارد ذات وجوهرخود راگم می‌کند. دراینجـامحتوی‌یی‌جزفلسفه‌بافی‌سست وخوش‌ظاهروجود ندارد ؛ تمدن مادی از انسان بیگانه‌یی ساخته ، انسان‌امروزی، بنابراین، نمی‌تواند با دیگران مراده داشته باشد ، بفهمد وفهمیده شود ، انسان امروزی‌نمی‌تواند عشق‌بورزد. آنتونیونی معمولن بروی این‌استخوانهای برهنه مقداری گوشت‌می‌کشید واشخاصی‌بخصوصی را درمحیطهای‌بخصوصی‌نمایش‌می‌داد -اگرچه، همانطور که یکسال پیش نوشتم از «دوستان» به «حادثه» و از این فیلم به«شب» یك سیر قهقهرایی وجود داشته ؛بدبختی‌ی آدمهاش زیـادتر می‌شود ، در حالیکه دلایل آن مبهمتر می‌گردد . در«کسوف»هیچ دلیلی به‌تماشاچی‌داده نمیشود . فیلم اینطورشروع می‌شودکه‌ویتی مردی راکه مدتی طولانی بااوبوده‌ترك میکند . می‌گوید دیگر اورا دوست ندارد، ولی‌علت آن‌را نمی‌تواند بگوید (یا ازچه وقت) وبالاخره اقرار میکندکه نمیداند عشق چیست . بعد ماجرایی عاشقانه را با دلون شروع میکند ، در حالیکه دلیل روشنی برای اینکارش وجود ندارد ودرآخرهم قصد ترك اورا دارد، بی‌آن‌که دلیل روشنی وجودداشته باشد . عدم امکان وجودعشق‌مسئله‌یی چنان پذیرفته شده و بدیهی فرض‌شده که آنتونیونی خود را اصلن موظف نمی‌بیند ازلحاظ نمایشی نیز آن را نشان دهد . از ویتوریا (خانم‌ویتی - ٦٤) نیز کمکی برنمی‌آید . به‌تمام سئوالات بسادگی‌جواب می‌دهد ، «نمی‌دانم.(٦٥)» واینکه عاشقش‌بی‌مقدمه می‌پرسد «آیا تو جزکلمه‌ی نمیدانم‌چیزی دیگر نمی‌توانی بگویی »، کمی باعث‌آرامش ما میشود . اوچند جمله‌ی بسیارعمیق‌هم دارد، « روزهایی وجود داردکه همه چیز حتا آدمهاهم بصورت اشیا درمی‌آیند »،«من عاشق توهستم‌ولی ترا دوست‌نمی‌دارم.» - واین‌گفته رامیشود، مثل پالتوهـای دورو، ازهرطرف‌که خواسته باشیم پوشید . همه چیز اونامعلومست - زندگیش باچه پولی می‌گذرد، دوستانش‌که هستند، چه نوع سلیقه‌یی دارد ، ومهمتر ازهمه، این چیست که‌اورارنج می‌دهد . اویك مساله‌ی فلسفی‌است‌که دامن‌پوشید، وبراه‌افتاد.

ترجمه‌ی مهران رهگذار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حواشی

(١) Dwight Macdonald
منقدسینمایی مجله‌ی «Esquire» - چاپ‌آمریکا.

(٢) «L'Avventura»

(٣) Michelangelo Antonioni
کارگردان ایتالیایی (متولد١٩١٢) وسازنده‌ی این فیلمها:
«Cronaca di un Amore» , 1950 «I Vinti» , 1952
« La Signora Senza Camelie » ,1952-3«Le Amiche», 1955 «Il Grido» , 1957 «L' Avventura» , 1960«La Notte» , 1961 «L' Eclisse», 1962.

(٤) «The Eclipse»
(توضیح اینکه این لغت‌هم بمعنی‌کسوف است وهم‌بمعنی خسوف).

(٥)آنچه اینجا می‌آید از دو مقاله‌ی مکدونالدگرفته شده : قسمتهای

«یك» و«دو»ازشماره‌ی May,1962 وقسمت «سه» ازشماره‌ی May,1963.

James Joyce (٦)
T.S.Eliot (٧)
Cannes,1960 (٨)
Palm D'Or (٩)
Federico Fellini's ‹La Dolce Vita› (١٠)
‹Special Award› (١١)
British Film Festival (١٢)
Bosley Crowther (١٣)
New York ‹Times› (١٤)
Karel Reisz's (١٥)
‹Saturday Night and Sunday Morning›
‹Brilliant› (١٦)
British Film Institute (١٧)
‹Horizon› (١٨)
John Simon (١٩)
Ingmar Bergman (٢٠)
Veronese . (٢١)
Composition (٢٢)
‹Le Amiche› (٢٣)
Film choreography (٢٤)
A Shot (٢٥)
Character (٢٦)
‹Epiphanies› (٢٧)
Richard Ellmann (٢٨)
William Wyler,Elia Kazan,Stanley Kramer (٢٩)
‹Big Scenes› (٣٠)
Alain Resnais , Akira Kurosawa ,Luchino Visconti (٣١)
‹ET AL› (٣٢)
‹La Notte› (٣٣)
‹L'Annee Dernier A Marienbad› (٣٤)

مکدونالد نظرش درباره‌ی این فیلم را در شماره‌ی June , 1962 می‌نگارد.

Pablo Picasso (٣٥)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۳۶)دوقهرمان‌فیلم «حادثه» : Sandro and Anna

(۳۷) Jeanne Moreau (Lidia)

(۳۸) Marcello MastroIanni (Giovanni)

(۳۹) Monica Vitti

(٤٠) Gabriele Ferzetti

هنرپیشه‌یی‌که درفیلم«حادثه» نقش«ساندرو» رابعهده‌دارد.

(٤١) Dramatic

(٤٢) Eugene O'Neill's ‹Long Day's Journey into Night›

(٤٣) Nymphomaniac

(٤٤) The phallic posts

(٤٥) The Cut

(٤٦) A lesbian type

(٤٧) Rembrandt, Matisse

(٤٨) Long Shot

(٤٩) چند جمله‌ی مقدماتی‌که ضمن‌آنها مکدونالد نظرش‌رادرباره‌ی کارهای قبلی‌ی‌آنتونیونی بیان‌می‌کند ترجمه‌نشده.

(٥٠) Visconti's ‹Rocco & His Brothers› -Alain Delon

(٥١) Lea Massari

هنرپیشه‌یی‌که درفیلم «حادثه» نقش«آنا»را بعهده‌داشته.

(٥٢) Anthony perkins

(٥٣) Doris Day

(٥٤) Close-up

(٥٥) Mary Pickford, Gloria Swanson

(٥٦) ‹Vogue›

(٥٧) Seduce

(٥٨) درنسخه‌یی‌که درایران بنمایش‌گذارده شد این صحنه حذف‌شده‌بود.

(٥٩) ‹Guerra Atomica›

(٦٠) Kenya

(٦١) Ernest Hemingway, Kilimanjaro

(٦٢) یك‌جمله ترجمه‌نشده .

(٦٣) Peter Schlemihl

(٦٤) Vittoria

(٦٥) ‹Non so›

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی