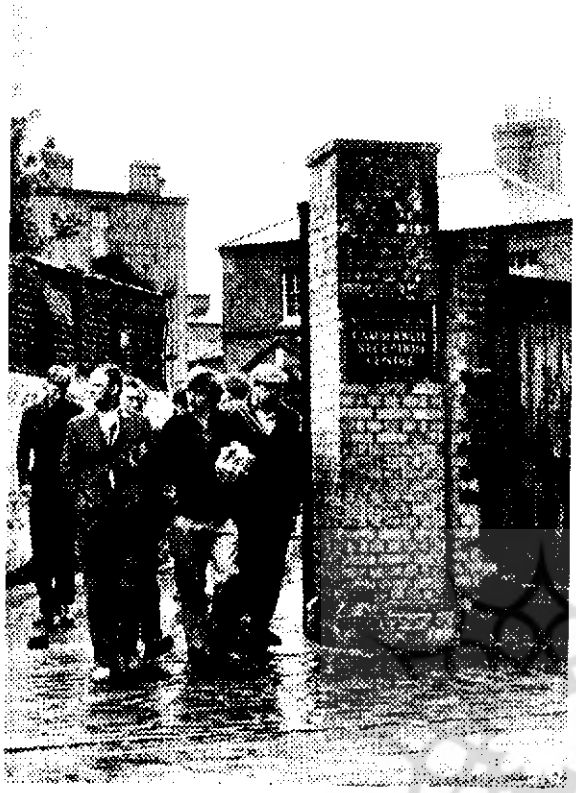
آگراندیسمان

اندروساریس

بدون شک **اگراندیسمان** آنتونیونی فیلمی است که در عین داشتن خصوصیات هنری، مایه‌های سرگرم کننده بسیاری نیز دارد و از این بابت هیچ‌گاه حوصله مخاطب را سر نمی‌برد. هم زمان با این فیلم امکان دیدن کارهایی از فورد، درایر، هیچکاک، شابرول و گدار نیز وجود دارد که شاید عمیق‌تر و ماندگارتر از فیلم آنتونیونی باشند اما مطمئناً هیچ فیلم معاصر دیگری به اندازه این فیلم ایمان و اعتقاد مرا نسبت به آینده رسانه سینما جلب نکرده است. اگر شما هنوز **آگراندیسمان** را ندیده‌اید قبل از آن که چیز بیش‌تری درباره‌اش بشنوید یا بخوانید، بدون فوت وقت به تماشای آن بشتابید. من این را از تجربه شخصی می‌گویم. بهتر است اجازه دهید فیلم بدون پیش داوری شما را در برگیرد و بر ذهنتان اثر بگذارد. بزرگ‌ترین مزیت این کار غیر منتظره بودن و تازه بودن صحنه‌ها و دیالوگ‌های آن است. اصولاً **اعتقاد** دارم طرح داستانی و موضوع فیلم در درجه آخر اهمیت قرار می‌گیرد. **آگراندیسمان** بیش‌تر از هر فیلم دیگری که در آن سال اکران شده حاوی ترس، یأس، هوس و احساس واهمه می‌باشد. فیلم با اسنادی که روبه‌روی چشم‌اندازی از زمینی چمن‌کاری شده استنسیل می‌شوند آغاز می‌شود در حالی که ریتم موسیقی «پاپ بلو» آن را همراهی می‌کند. فیلم‌نامه همه ویژگی‌های «آنتونیونی» وار را در بردارد. بازیگران اصلی دیوید همینگز، ونسا ردگریو و سارا مایلز می‌باشند که گروهی از بازیگران آماتور آنها را همراهی می‌کنند. اما همه هنرپیشگان بازی کاملی ارائه نمی‌دهند. خانم ردگریو و خانم مایلز بیش‌تر شبیه میهمانانی هستند که به دوربین آنتونیونی نیز سری می‌زنند. **آگراندیسمان** در پرداخت و ارائه شخصیت‌ها هرگز به سراغ مولفه‌های آشنای دراماتیکی نمی‌رود. دیالوگ‌های فیلم بسیار مختصر و مشخصاً به سبک پینتر نگاشته شده است. طرح داستانی فیلم یک روز از زندگی جوان عکاس امروزی را در حومه پر تب و تاب لندن در بر می‌گیرد. اما کشمکش دیگری نیز در فیلم وجود دارد: تقابل بین رنگ‌های سبز بهاری از یک طرف و آبی‌ها، قرمزها، زردها، و صورتی‌ها و ارغوانی‌های شهری از سوی دیگر. جهان طبیعت در مقابل صحنه‌های مصنوعی شهری صف‌آرایی می‌کند: وجدان یا فطرت انسانی به جنگ قرار دادها می‌رود. خود فیلم نیز با تضاد آشکاری آغاز می‌شود. کامیون روباری عده‌ای خوش‌گذران سرخوش را حمل می‌کند. افرادی که صورت‌هایشان مثل دلقک‌ها به نحو اغراق‌آمیزی گریم شده است و این صحنه قطع



می‌شود به محله‌ای متروکه در حومه شهر با خانه‌های زاغه مانند. در پیوند این دو صحنه یکی عیاش‌خانه شلوغ و دیگری صبح‌گاهی خاموش، شاید این گمان ساده انگارانه در ذهن بنشیند که آنتونیونی نوعی تدوین مارکسیستی را در پیش گرفته که اشتباه است. صحنه پانتومیم صحنه‌ای با روش‌گرایی ایتالیایی کارگردان در لندن است و

صحنه بعدی به سادگی تصویری است عینی از نگرانی‌های دغدغه‌آمیز عکاس. بنابراین کارکرد قطع این دو صحنه متضاد را باید در تقابل آن دو با یکدیگر دانست و نه شرح و تفسیری خارج از فیلم. حتی شخصیت اصلی فیلم نیز به تدریج برای ما شناخته می‌شود. آنتونیونی به دو دلیل این امکان را می‌یابد که فیلمش را با فرصت کافی جلو برد؛ اول این که ما در تمام فیلم شاهد همینگز و فعالیت‌ها و زندگی هنری‌اش هستیم و جزئی افزودن ابهام در آغاز فیلم نمی‌تواند خط سراسری شخصیت او را مخدوش نماید و دوم این که تأکید کلی فیلم آن قدر که بر آن چه عکاس و دور بینش ثبت می‌کنند و ارتباط مسأله عکس با پس‌زمینه فیلم، می‌باشد، بر خود شخصیت اصلی فیلم یعنی عکاس نیست. و به تدریج متوجه می‌شویم آن چه ظاهراً به عنوان طرح فیلم یعنی زندگی یک روز جوان عکاسی بی‌رنگ و ریا عنوان می‌گردد ماجرای اصلی نیست.

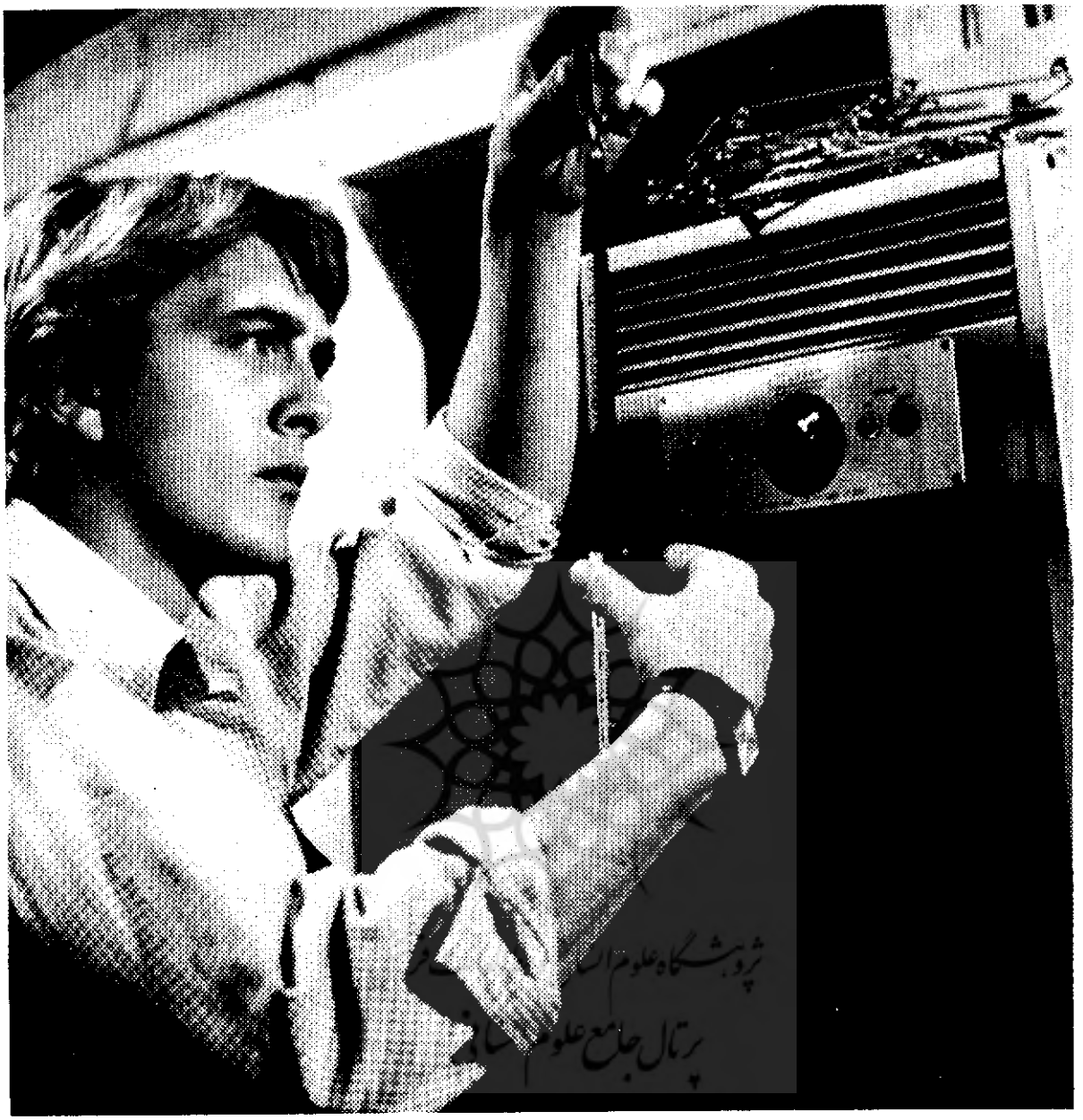
آگراندیسمان مملو از آن چیزی است که تروفو «لحظه‌های ممتاز» می‌نامد. تکه‌تکه صحنه‌های زیبای تخیلی پشت سر هم قرار می‌گیرند در حالی که به نظر می‌آید هیچ چیزی که درام را پیش برد یا روایت را کامل کند اتفاق نمی‌افتد. در همان اوایل فیلم دوربین به نشانه دیدگاه عکاس که سرچهار راهی ایستاده است به اطراف می‌چرخد. ناگهان تمام تصویر توسط اتوبوس آبی رنگی که از راست به چپ حرکت می‌کند پوشیده می‌شود و سپس کامیون زرد رنگی می‌گذرد. این خودنمایی آبی و زرد از پی یک‌دیگر بهتر از هر دیالوگی مبین فضا و حالتی‌ست که آنتونیونی در پی ایجاد آن بوده است. بقیه فیلم نیز چنین است و انگار که هر جا دوربین می‌رود به خاطر قوام و مفاهیم فیلم، تازه رنگ شده است: درها، نرده‌ها، تیرهای چراغ برق و حتی ساختمان‌های بلند.

بخشی از رفتار دوگانه آنتونیونی به موضوع فیلم به وسوسه متناقض خود او در کشیده شدن به طرف مستند و تزئین کاری بر

می‌گردد. او بعد از این که در فیلم **صحرای سرخ** به صورت غیر منتظره‌ای درختان را با رنگ طوسی رنگ کرده بود حالا در این فیلم از رنگ کردن باجه تلفن یا شومینه یا... هیچ عذاب وجدانی احساس نمی‌کند: اگر که واقعیت به اندازه کافی گویا نیست، یک قلم‌موی نقاشی قادر است منظور نظر را مرتفع سازد.

البته این استفاده از رنگ‌ها هیچ‌گاه از چارچوب هنرمندانه اثر بیش‌تر نمی‌رود و در مقایسه باید گفت رنگ‌آمیزی فیلم **صحرای سرخ** بیش‌تر توی ذوق می‌زند. در واقع آنتونیونی روی لبه تیغ راه می‌رود اما عزم و ثبات پیراندلو وارش او را با موفقیت به طرف دیگر می‌رساند.

نهایت زیبایی **آگراندیسمان** را جدای از بقیه عوامل باید در حالت خود افشاگرانه آن دانست. **آگراندیسمان** برای آنتونیونی مثل **لولامونتس** برای **ماکس افولس** فقید یا **اوگتسو** برای **میزوگوشی** فقید یا «Contempt» برای **گدار** یا **کان کان** فرانسوی برای رنوار یا **لایم لایت** برای **چاپلین** یا **پنجره عقبی** برای **هیچکاک** یا **هشت و نیم** برای **فلینی** است. بیانی از زندگی هنرمندانه اجباراً آن طور که در واقعیت اتفاق می‌افتد نکته در خود هنر به عنوان بخشی مهم از زندگی یک هنرمند. موقعی که دیوید همینگز باوقار در بخش‌های دور افتاده لندن حرکت می‌کند و با دیدن هر سوژه‌ای به پیچ و تاب



می‌افتد ما احساس می‌کنیم خود آنتونیونی نیز به وسیله احساسات و لذات جسمانی سطحی همان جهانی که هجوش می‌کند از خود بی‌خود می‌شود.

واقعیت هم این است که او وقتی در صحنه‌های مربوط به احساسات جسمانی غرق می‌شود موفق‌تر است تا موقعی که خود را از آن کنار می‌کشد و این جای تأمل دارد. سکانس‌های ناموفق یعنی فصل راک اندرول، پارتی ماری‌جوانا، گفت و گوی غریب بین همینگز و ونسا ردگریو در صحنه‌ای و با سارا مایلز در صحنه دیگر، همه از سردی کسی که کنار ایستاده و خونسردانه فقط در پی ثبت این صحنه‌هاست، مشکل پیدا کرد. اما حقیقت این است که آنتونیونی حتی در مواقعی که طرح داستانی‌اش به اندازه کافی روشن نیست و بیش‌تر باعث گیجی مخاطب می‌شود قادر است وی را سرگرم نیز سازد.

شخصیت اصلی فیلم یعنی جوان عکاس در مغازه عتیقه فروشی سردرگم است که اتفاقی به سوی پارکی کشیده می‌شود، دو نوجوان در زمین تنیس مشغول بازی‌اند و معلوم است که هیچ مهارتی نیز در بازی ندارند اما دوربین عکاس مرتب کار می‌کند و عکس از پی عکس می‌اندازد تا این که چشمش به دو دلداده می‌افتد که از شیب ملایم پارک بالا می‌روند و دزدانه آنها را تعقیب می‌کند. از آن فاصله یکی از آنها زنی بلند بالاست که مردی مسن‌تر

از خودش را تعقیب می‌کند.

همینگز با لنزهای تله اسکوپی که دارد ناشیانه پشت درختان یا نرده‌ها پنهان می‌شود و آنها را دید می‌زند و ازشان عکس می‌اندازد. یک زندگی خام از سر اتفاق خود بخودی که ناگهان درگیر نحسی یک مجموعه از وقایع پی‌درپی می‌شود.

ونسا ردگریو با پاهای فوق‌العاده درازش که با دامن آبی کوتاهی که پوشیده بلندتر نیز به نظر می‌رسند خیلی بیش‌تر از «کارل ریز» فیلم **مورگان**) مناسب برای نقشی است که در مقابل همینگز قرار می‌گیرد و بعد ملتمسانه درخواست عکس‌هایی را می‌کند که او دزدانه برداشته است. این لحظه جایگاه مهمی در فیلم دارد طوری که وقتی ردگریو می‌خواهد از جسمش مایه بگذارد تا عکس‌ها را بدست آورد مورد قبول ما واقع می‌شود.

همینگز اول از دادن نگاتیوها خودداری می‌کند اما بعداً مکارانه می‌پذیرد و نگاتیوهای تقلبی به زن می‌دهد. وقتی اصلی‌ها را چاپ کرده و اگراندیسمان می‌کند در می‌یابد چیزی که در ظاهر قرار ملاقاتی ساده در پارک به نظر می‌آمده، صحنه یک قتل را در خود دارد. مرگ در بیش‌تر فیلم‌های آنتونیونی نقش عمده‌ای داشته و در این جا نیز به استودیوی جوان عکاس ورود با شکوهی دارد آن هم از طریق چشم دوربین که «حقیقت» را ثبت کرده حال آن که چشم عکاس تنها «واقعیت» را دیده بوده است. این از جمله نگرش‌های پارادوکسی آنتونیونی به هنر است. هر چه از واقعیت دورتر می‌شویم به حقیقت نزدیک‌تر می‌گردیم.

ونسا ردگریو در زندگی واقعی نیز بی‌حوصله و عصبی است و همین ویژگی در نقشی که بازی می‌کند وجود دارد و در واقع صحنه‌های با بازی او تبدیل به صحنه‌های «زنده» شده است به نحوی که کینه جویی‌اش برای باز پس‌گیری عکس‌ها کاملاً باورپذیر می‌گردد.

شخصیت اصلی از کشف راز توسط عکس‌هایش احساس غرور و پیروزی دارد و در عین حال از نظر اخلاقی ضعیف است. او حقیقت را کشف می‌کند.اما از قضاوت درباره آن ناتوان است. او شبانه به صحنه جنایت باز می‌گردد و نعش مرد مرده را می‌بیند. بعد به ملاقات دوست هنرمند و بانویش می‌رود اما آنها را در میهمانی‌ای آن چنانی مشغول لهو و لعب می‌یابد. وقتی به استودیوی عکاسی‌اش بر می‌گردد. عکس‌های اگراندیسمان شده همگی به سرقت رفته‌اند. بعد وقتی صدای پا می‌شنود شدیداً دچار ترس شده و در گوشه یکی از دکورهای محل کارش پنهان می‌گردد اما این همسر دوست هنرمندش است که زیباتر از همیشه شده است (سارامایلز)، عکاس در مورد قتل به او می‌گوید اما او آن قدر گرفتار مشغله‌های خودش است که هیچ کمکی نمی‌تواند بکند.

قسمت پایانی صحنه‌ای را در بردارد که به جرأت می‌توان آن را درخشان‌ترین صحنه فیلم‌های آنتونیونی دانست. جوان عکاس به صحنه جنایت باز می‌گردد. باد می‌وزد و جسد ناپدید شده است. برگ‌ها چرخ زنان در آسمان می‌گردند که ناگهان سروکله سرخوشان شلوغ کن که اول فیلم دیده‌ایم با حرکات پانتومیم وار و سوار بر همان کامیون رو باز پیدا می‌شود. آنها به سمت زمین تنیس هجوم می‌آورند و دوتایشان بازی تنیسی را با راکت و توپ خیالی آغاز می‌کنند و بقیه در سکوت و تمرکز شدید انگار که بازی واقعی باشد با حرکت سر مسیر توپ را تعقیب می‌کنند.

دوربین آنتونیونی نیز به دنبال «توپ» به این سو و آن سو می‌رود یا از روی تور عبور می‌کند تا اینکه توپ فرضی از روی توری دور زمین به خارج، نزدیک به جایی که جوان عکاس ایستاده می‌افتد. او بعد از مکثی به سمت نقطه‌ای که «توپ» در آن جا افتاده می‌رود و آن را به داخل زمین پرتاب می‌کند. بعد از این او نیز مثل سایر «تماشاگران» با گردش مداوم سر، مسیر «توپ» را دنبال می‌کند و حتی صدای ضربه‌های راکت را می‌شنود و از این که چنین بی‌خیالانه وارد بازی شده لبخند می‌زند که ناگهان ردی از دلهره و تشویشی درونی از چهره‌اش می‌گذرد. بلافاصله صحنه به شمایی از بالای سر جوان عکاس قطع می‌شود، نمایی که خواری و دلسوزی را به یک نسبت در خود دارد.

آنتونیونی که زمانی خود بازیگر تنیس بود و موقعی نیز از سر اجبار و برای گذران زندگی تمام جوایزش را فروخت با قاطعیت تمام از پس شرح حساسیت‌های دوگانه‌اش به صورت نیمی امروزی و نیمی مارکسیست برآمده است. در هر حال او قادر شده است اعترافات خود را به صورت فیلمی واقعی در بیاورد طوری که دغدغه‌های ذهنی‌اش را بی‌آنکه مثل فلینی ناله کند یا به حال خود دلسوزی نماید به تصویر بکشد. **آگراندیسمان** فیلمی که شایستگی جای‌گیری بین کلاسیک‌های تاریخ سینما را دارد می‌تواند برای سینماروهایی که تا به حال حتی نام آنتونیونی نیز به گوشتان نخورده لذت‌بخش باشد.