گذر زمان...

رضا قیصریه

در دههٔ هفتاد چین، سیاست درهای باز را پیش گرفت، سعی کرد به انزوای چندین سالهٔ خود خاتمه دهد. طبیعی است که خیلیها و در وهلهٔ اول روزنامه نگاران تلاش کنند تا به این دنیای ناشناخته سرازیر شوند. اما جالب‌تر از همه اینکه دولت چین از میکل آنجلو آنتونیونی دعوت کرد تا به چین سفر کرده و فیلم مستندی از آنجا تهیه کند. دعوت، همه محافل را شگفت زده کرد. چرا آنتونیونی؟ مگر چینی‌ها او را می شناختند؟ شناختن او یعنی شناختن فیلمهایش. چین دربسته کجا و فیلمهای آنتونیونی کجا، که تازه در خود غرب هم درست فهمیده نمی‌شد. شاید نام او به عنوان فیلم‌سازی متفکر و خود او به عنوان یک بورژوای چپ عامل چنین دعوتی بود. البته چند سال قبل‌تر از آن و در تب و تاب انقلاب فرهنگی سالهای ٦٥ و ٦٦ ، آلبرتو موراویا به چین رفته بود و شاهد ماجرا بود. در هر حال آنتونیونی به چین رفت و مستندی را در دو یا سه قسمت برای رادیو تلویزیون ایتالیا (RAI) ساخت که چینیان را به مذاق خوش نیامد، البته اعتراض محترمانه‌ای کردند اما به دور از آن شعارهای کلیشه‌ای همیشگی‌شان. این جوجه مائوئیست‌های ایتالیایی بودند که جیغ و ویغ به راه انداختند، و روزنامهٔ کمونیست‌های ایتالیا که نمی‌خواست هم سیخ را بسوزاند و هم کباب را نوشت؛ «آنتونیونی خواست چین را نشان بدهد اما چین آنتونیونی را نشان داد.» البته بگذریم از این‌که در خود ایتالیا هم کسی از این مستند آن‌چنان که باید و شاید چیزی سر در نیاورد؛ آنتونیونی در سکانس‌های طولانی رودخانه تسه کیانگ را نشان می‌داد و کشتیها و بارکش‌های شناور بر روی آن را، و بی‌نهایت چهره‌ها را، به خصوص در مزارع و کمون‌های دهقانی؛ و تو گویی ارواح جنبنده‌ای بیش نیستند مقهور گذر زمان و این خود آنتونیونی بود، او که گذر زمان را به تصویر می‌کشید و فضاهای خالی را در بطن آن، خلاء را و اضطراب ناشی از گذر زمان را که وجود آدمی را از درون می‌تراشد و او را در انتظار رویدادی نامعلوم نگه می‌دارد.آنتونیونی در مقاله‌ای در مجله Cinema Nuovo دربارهٔ آنتونیونی می‌نویسد؛ «از جلو یک گل‌فروشی رد می‌شدم، داشتم می‌رفتم تو تا برای کسی چند شاخه گل بفرستم که مرد رهگذری در فاصلهٔ ده متری ایستاد، دست راستش را بلند کرد تا به چیزی اشاره کند. من هم ایستادم تا جهتی را که از نوک انگشتانش آغاز می‌شد دنبال کنم، اما چیزی ندیدم که ارزش نشانه رفتن را داشته باشد. آنجا نه درختی بود، نه تیر چراغ برقی، نه حاشیه پیاده‌رویی یا انبوه زباله‌ای، نه ماشینی می‌گذشت، نه عابری. هیچی، آن نقطه، گذرگاهی بود بین دو ساختمان خالی، خالی از همه چیز، و جز خالی هیچ چیز. اما عجیب آنکه آدم این احساس را نداشت که آن سوتر حاشیه شهر شروع می‌شود، که در واقع شروع هم می‌شد. فقط احساسی از خالی گسترده بود. پس آن مرد به چه چیز اشاره می‌کرد.»

۱. ترجمهٔ این مقاله در ش ۱۸٤ مجلهٔ فیلم، ص ۱۰۸ ـ ۱۰۹ به چاپ رسیده است.

راوی شیرین مرگ

جمشید ارجمند

سینمای کم حجم کشورهای اسکاندیناوی، چهره‌های موثر بر جریان سینمای جهان کم ندارد. از جمله در سوئد که سینمایش به دلایل مختلف، ابعادی خاص در فرم و محتوا دارد، سه سینماگر تاریخ‌ساز پدید آمده‌اند؛ موریس استیلر (مربوط به دوران صامت)، ویکتور شوستروم که در هر دو دوره صامت و گویا کار کرده و سرانجام اینگمار برگمان که در ۸۹ سالگی درگذشت و چه عمر پربار و تأثیرگذاری داشت.

برگمان فیلم‌سازی توانا، متفکر، زبده، و استثنایی بود. همچون غالب فیلم‌سازان بزرگ، با زمینه‌های اصلی و مهم اندیشه آشنایی داشت، نویسندگی، درام‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی مراحل آغازین کار او به‌عنوان کارگردان بود و زمینه و بستری به شمار می‌رفت که وی را با سینماگران مهم سوئد، مثل شوبرگ و مولاندر آشنا ساخت.

برگمان از آغاز کار فیلم‌سازی، آگاهانه زمینهٔ سینمای اندیشه‌ور را برگزید. نخست به سمت رئالیسم شاعرانه فرانسوی‌ها متمایل شد، و شیوهٔ کار مارسل کارنه را برگزید، اما خیلی زود به روش مستقل خودش دست یافت، و پس از تمرینهایی بر آن شد تا به قول خودش به زبان تصویر و با واحدهای تصویری بنویسد. از همین جاست که راهش از گامهای نخست سینما به سمت سینمای فلسفه و اندیشه می‌چرخد.

مبنای اندیشهٔ برگمان و به طور کلی سنگ پی، ساختمان فلسفهٔ سینمایی او بر متافیزیک و حکمت الهی قرار گرفت. به علت زاده شدن و پرورش در بستری مذهبی (پدرش کشیش دربار سوئد بود)، دریچهٔ اصلی ذهنش به دنیای مذهب گشوده می‌شد، هر چند بعدها تحولاتی در این مسیر پیدا کرد، اما حتی این تحولات هم اساس و گوهر مذهبی داشت. زمینه‌های اندیشگی برگمان معمولاً تضاد و تقابل نیکی و بدی، زشتی و زیبایی، مظاهر اهریمنی و اهورایی، و در روابط انسانی، موضوع نبود هم‌فکری و ناتوانی از ایجاد پیوند و ارتباط میان مرد و زن بود.

در بیان ادامه دهندهٔ راه استیلر و شوستروم بود. استتیک کم نظیری در غنای شاعرانه داشت که باید آن را تاثیر مارسل کارنه دانست. در فضای آثارش آمیزش عناصر متضاد، مثل شادی و اندوه، بدی و خوبی، و اصولاً دیالکتیک غایی انسانی احساس می‌شد، اما آنچه بسیار بر این فضا غلبه دارد، سردی و اندوه و یأس و بدبینی است، که آن را باید نتیجهٔ پرورش دوران کودکی‌اش دانست.گفتیم که برگمان خاستگاه تئاتری دارد و از ۱۹٤۵ نمایش‌هایی را بر صحنه آورد. مدتی هم فیلمنامه‌نویسی کرد و برای شوبرگ و مولاندر آثار نوشت. از ۱۹٤۵ به کارگردانی در سینما هم روی آورد، تا ۱۹٥٦ که مهم‌ترین اثر و بیانیه اندیشگی‌اش مهر هفتم را ساخت، فیلمهای مهمی عرضه کرد که می‌توان از جمله به «زندان» (۱۹٤۸)، تشنگی (۱۹٤۹)، بازیهای تابستانی (۱۹٥۲)، مونیکا، رویای زنان، و لبخند یک شب زمستان (۱۹٥٥) اشاره کرد. مهر هفتم بیانیه غلبه جبر بر اختیار و سلطهٔ تقدیر بر زندگی بود. برگمان اندیشه‌های خود را در آثار بعدی خویش، مثل توت فرنگیهای وحشی، در آیینه، لبخندهای یک شب زمستان، فریادها و نجواها، سکوت، و همه زنهای او ادامه داد.

برگمان گروه خاصی از بازیگران و تکنسین‌های سینمای سوئد را به‌عنوان تیم همیشگی خویش در اختیار داشت، مانند بیبی آندرسون، اینگرید تولین، ماکس فون سیدو. او در مورد تفکر خویش در سینما می‌گفت؛ «من چه مومن باشم چه بی اعتقاد، چه کافر، چه مسیحی، می‌خواهم هنرمندی باشم که در مجموعهٔ اندیشهٔ سرزمینم وجود دارم، زیرا بخشی از این من، در کلیت فاتح موجود، برجا می‌ماند، حال اژدها باشد یا عفریت فرقی برایم ندارد... وقتی جوان بودم، کار کردن برایم انگیزه‌ای محرک بود، اما امروز به صورت نبردی تلخ درآمده است. لذت من ساختن فیلم با حالات روحی و عواطف، تصویرها، ریتم‌ها، و کاراکترهایی است که در وجود خود دارم. وسیلهٔ بیان، یا رسانه من فیلم است نه کلام مکتوب... چهره انسانی، نقطهٔ عزیمت و آغاز کار ماست. دوربین به عنوان ناظر و شاهدی یکسره ابژکتیو در کارم دخالت می‌کند... زیباترین وسیله بیان بازیگر نگاه او است. سادگی، تمرکز، وقوف و آگاهی بر جزئیات، باید نقطه‌های ثابت و محکم هر صحنه‌ای از هر مجموعه‌ای باشد».