تمهیدات تدوینی بزرگان سینما

کن دانسیگر
ترجمهٔ احسان نوروزی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سال ۱۹۵۰ نقطهٔ مناسبی برای مشخص کردن شماری از تغییرات تاریخ سینما و جنبش‌های فراگیری است که منجر به این تغییرات شد. همان‌طور که هالیوود در این دوران پردهٔ عریض را تجربه کرد، گروهی از فیلم‌سازان انگلیسی نیز عرف فیلم مستندِ را به چالش گرفتند؛ و عده‌ای از نویسندگان فرانسوی که فیلم‌ساز شده بودند نیز اظهار کردند نظریهٔ مؤلف در سینما اجازه می‌دهد که سبک‌های شخصی در جریان سنت‌های صنعتی حاکم بر فیلم بیان شوند و فیلم‌سازان جوان ایتالیایی روایت‌ها و سبک‌های فیلم را ساده کردند تا این شکل هنری عامه‌پسند را سیاسی کنند. تمامی موارد مذکور به دنبال شیوهٔ دیگری جز سبک کلاسیک بودند.

سبک کلاسیک در بهترین شکلش را فیلم‌سازان محبوب هالیوود همچون ویلیام وایلر سازندهٔ بهترین *سال‌های زندگی‌ما*(۱۹۴۶) ارائه کردند. این فیلم از روایتی قدرتمند بهره‌مند است و دستیابی وایلر به

سبکی شخصی، از جمله در حیطهٔ تدوین، اگرچه بسیار استادانه بود، ولی هنوز در حوزهٔ سینمای متعارف جای داشت. صاحب سبک‌های نامتعارف‌تری همچون ارسن ولز با فیلم *بانویی از شانگهای* (۱۹۴۸) نیز وجود داشتند، ولی جریان غالب که بسیار قدرتمندتر و فراگیرتر بود، کاملاً به قصه‌های معمولی‌تر می‌پرداخت.

در سال ۱۹۵۰، متفقین در جنگ پیروز شدند و همان‌طورکه این پیروزی تثبیت ارزش‌ها و شیوهٔ خاصی از زندگی را به ایالات متحده برد، جنگ و پایان آن نیز تمایل عمیقی به تغییرات را در کشورهای جنگ‌زده به دنبال داشت. این جنبش در هیچ کجا به سرعت فیلم‌های اروپایی بیان نشد. جنبش نئورئالیست‌ها در ایتالیا و موج نویی‌ها در فرانسه از جملهٔ بانیان این تغییرات در سینما هستند.

این بدان معنا نیست که فیلم‌های خارجی تا پیش از جنگ جهانی دوم بر سینمای امریکا تأثیر نداشتند. تلاش‌های ایزنشتاین، پودفکین و ورتف از روسیه، ف. و. مورنائو و فریتس لانگ از آلمان و ابل گانس و ژان رنوار از فرانسه در این تغییرات هنر فیلم سهمی مهم داشتند. ولی به هر حال، اهمیت هالیوود و گسترهٔ سینماهای ملی [امریکایی] آن‌چنان بود که تنها موضوعات بسیار بدیع و سبک‌های جالب و جدید قادر به مبارزه با وضع موجود بودند. این چالش‌ها چنان بحث‌انگیز و نوآورانه بودند که حتی بر حیطهٔ تدوین فیلم نیز تأثیری عمیق گذاشتند. این سنت‌شکنی‌ها بر بنیانی گسترده استوار بودند: ایده‌هایی نوین در باب این‌که چه چیز تداوم روایت را می‌سازد، فکرهایی جدید برای زمان دراماتیک، و تعریف‌هایی بدیع در مورد زمان واقعی و ارتباطش با زمان فیلم. تمام این نوآوری‌ها را می‌توان به لحاظ اصولی محصول پیشرفت‌های جهانی دانست که از سال ۱۹۵۰ آغاز شده بودند.

پویایی نسبیت در تدوین: کوروساوا

هنگامی که آکیرا کوروساوا فیلم *راشومون* (۱۹۵۱) را کارگردانی کرد، داستان روایتی را بدون نقطهٔ دیدی یکسان ارائه کرد. در واقع، این فیلم چهار منظر از یک واقعه را نشان می‌دهد. فیلم *راشومون* چالشی مستقیم در برابر عرف وضوح روایت بود؛ یعنی هدفی که کارگردان و تدوین‌گر می‌کوشیدند با نقل داستان از دیدگاه شخصیت اصلی و انتخاب، ترکیب و اندازه‌گیری نماها به طوری‌که بیانگر این دیدگاه باشد، بدان دست یابند.

کوروساوا نشان می‌دهد، گزینش‌های زیباشناختی فیلم ـ از وضعیت دوربین گرفته تا سبک تدوین ـ هستند که به نظریهٔ فیلم شکل می‌دهند.

راشومون داستان ساده‌ای در مورد تجاوز و قتل است. راهزنی در جنگل به یک سامورایی و همسرش حمله می‌برد. او سامورایی را با طناب می‌بندد، به همسرش تجاوز می‌کند و سپس سامورایی را می‌کشد. این داستان را گروهی از مسافران که منتظر پایان یافتن باران هستند، طی فلاش‌بکی بیان می‌کنند. فیلم بیانگر چهار منظر است: دیدگاه راهزن، همسر، روح سامورایی مرده و هیزم‌شکنی که شاهد ماجرا بوده است. داستان هر یک از آن‌ها با دیگری متفاوت است که به تفسیر متفاوت آن‌ها بازمی‌گردد. در هر یک از داستان‌ها، شخصی متفاوت مسؤول قتل سامورایی شمرده می‌شود. هر کدام از تفاسیر این حادثه با سبک تدوین متفاوتی نشان داده می‌شود.

پس از شروع فیلم که حرکت هیزم‌شکن در جنگل تا رسیدن به سرپناه را نشان می‌دهد، شاهد ماجرای تاجوماروی راهزن (توشیرو میفونه) هستیم. راهزن، از خود راضی و فاقد حس ندامت است. وی در روایتش، خود را چهره‌ای قوی و قهرمان نشان می‌دهد. از این‌رو، وقتی که او با سامورایی می‌جنگد، این کار را انجام می‌دهد تا به زن، که به زعم او بی‌حرمت شده است احترام بگذارد و تنها راه چاره را مبارزه تا مرگ، میان خویش و سامورایی می‌داند تا بدین‌وسیله بی‌آبرویی زن را جبران کند.

شیوهٔ نمایش نبرد سامورایی با تاجومارو بسیار پویاست. دوربین حرکت می‌کند و نقطهٔ دید از هر یک از جنگجویان،

به نقطهٔ دید زن تغییر می‌کند و تدوین بسیار پرتحرک است. فیلم در حالی که هنگام حرکت‌های درون قاب برش می‌خورد، نزدیک شدن دو جنگجو به یکدیگر را نشان می‌دهد. این سبک تدوین، روایت تاجومارو را پیش می‌راند. این نبرد همچون جنگ بزرگان و قهرمانان تصویر می‌شود که تا پای جان می‌جنگند. این شیوهٔ تدوین بر کشمکش و حرکت تأکید می‌کند. رابطهٔ میان پس‌زمینه و پیش‌زمینه مدام تغییر می‌کند و بدین ترتیب نه جنگی یک طرفه، بلکه نبرد دو سوی قدرتمند را تصویر می‌کند.این شیوه با شیوهٔ تدوین دیگر روایت‌های این داستان کاملاً متفاوت است.

داستان دوم از دیدگاه زن بیان می‌شود و کم‌تحرک‌تر، و در واقع محتاطانه و حساب‌شده‌تر است. این بار، راهزن فرار می‌کند و همسر با دشنه‌اش، سامورایی را آزاد می‌کند. شوهر به خاطر آن‌که به همسرش تجاوز شده است احساس حقارت می‌کند. پرسش این‌جاست که آیا زن خود را می‌کشد تا شرفش را حفظ کند. بحران روانی زن به اوج رسیده است و او بیهوش می‌شود. وقتی به هوش می‌آید، شوهرش مرده است و دشنهٔ زن در سینهٔ سامورایی است.

زن خود را قربانی‌ای می‌داند که می‌خواسته شرافت و خویشتن خویش را حفظ کند، ولی عرف آن است که او مسؤولیت بدبختی خود را بپذیرد. این‌که او شوهرش را بدان خاطر کشته است که زن را به سوی بدبختی‌اش سوق داده است یا این‌که سامورایی خودش راکشته است، مشخص نیست. در این‌جا تدوین با آرامش و تأکیدش بر دیدگاه زن، تصور زن از خودش به عنوان قربانی را تأمین می‌کند. مسألهٔ مرگ شوهرش حل نشده باقی می‌ماند.

برداشت سوم، از دید شوهر مرده بیان می‌شود. روح او را غیب‌گویی احضار می‌کند که روایتگر داستان وی است: ننگ تجاوز آن‌چنان بود که سامورایی میل همسرش به راهزن را تاب نمی‌آورد و تصمیم می‌گیرد خود را با دشنهٔ همسرش بکشد.

تدوین این روایت به علت تعامل میان زمان حاضر ـ غیب‌گو ـ و زمان گذشته ـ تفسیر او از ماجرا ـ بسیار پرتحرک است. تدوین موازی میان کنش غیب‌گو و کنش سامورایی ایجاد تنش می‌کند. برخلاف روایت قبلی، این بار تنشی است که بیانگر تصمیم رنج‌آور سامورایی مبنی بر کشتن خویش است. این تدوین، کشمکش او با خویش و سرانجام خودکشی‌اش را نشان می‌دهد.

سرانجام، نوبت روایت هیزم‌شکن شاهد است. داستان او برخلاف تفسیر قهرمانانهٔ راهزن است. او مدعی است که زن را راهزن می‌فریبد و نبردی میان تاجومارو و سامورایی درمی‌گیرد، اما نبردی که میان دو ترسو واقع می‌شود. هر دو مرد بی‌عرضه به نظر می‌رسند و هر یک از دیگری می‌ترسد. در نتیجه دعوای آن‌ها پرتحرک نیست و کاملاً غیرحرفه‌ای است. راهزن، سامورایی را می‌کشد، ولی نتیجه به سادگی می‌توانست برعکس باشد.

تدوین این بخش بسیار آرام است. نماها نسبت به نماهای روایت‌های دیگر طولانی‌ترند. در روایت راهزن، نماها بسیار نزدیک‌تر بودند ولی در این بخش دوربین از کنش دور است. نتیجه، نمایشی آرام و کم‌تحرک از نبرد تا سرحد مرگ راهزن است. در این‌جا قهرمانی وجود ندارد.

کوروساوا با بیان روایت از چهار منظر، نه تنها به نسبی‌بودن حقیقت اشاره می‌کند، بلکه نشان می‌دهد، گزینش‌های زیباشناختی فیلم ـ از وضعیت دوربین گرفته تا سبک تدوین ـ هستند که به نظریهٔ فیلم شکل می‌دهند. موفقیت کوروساوا در انجام این کار، در به روی حیطهٔ جدیدی در متغیر بودن سبک‌های تدوین، حتی در یک فیلم منفرد، گشود. اگرچه کوروساوا این رویکرد دیدگاه‌های چندگانه را در آثار بعدی‌اش به کار نبرد، ولی فیلم *راشومون* او، اهمیت سبک تدوین در ارائهٔ دیدگاه شخصیت اصلی را به تماشاگران نشان داد. این سبک تدوینی که قادر است اطلاعات زیادی در مورد احساسات، ترس‌ها و رویاهای شخصیت اصلی را منتقل کند تبدیل به موضوع بحث دیگر فیلم‌سازان خارجی شد.

جامپ کات و عدم تداوم

موج نو کارش را در سال ۱۹۵۹ با نمایش *چهارصد ضربه* اثر

فرانسوا تروفو و *از نفس‌افتاده* ساختهٔ ژان لوک گدار آغاز کرد، ولی این‌ها حاصل بذری بودند که ده سال پیش در نوشته‌های الکساندر آستروک و آندره بازن و برنامه‌های فیلم هانری لانگلوا در سینماتک پاریس کاشته شد. مقالات دربارهٔ فیلم همان‌قدر که نظری هستند تابع شرایط فرهنگی خاص نیز هستند، ولی تماشای فیلم جهانی است، جهانی که فیلم را هم به عنوان بخشی از فرهنگ عامه‌پسند و هم به عنوان دستاوردهای هنری پذیرفت. آنچه در پاریس دوران پس از جنگ گسترش یافت، فرهنگی سینمایی بود که در آن ناقدان و عشاق فیلم خود به سوی فیلم‌ساز شدن حرکت کردند. گدار، اریک رومر، کلود شابرول، آلن رنه و ژاک ریوت همگی چهره‌های کلیدی بودند و بالاخره تروفو بود که مقالهٔ مهم «سیاست‌های مؤلف» را نوشت و طی آن کارگردان را فرد خلاق اصلی در ساختن فیلم دانست.

این ناقدان و فیلم‌سازان آینده در مورد افرادی همچون آلفرد هیچکاک، هوارد هاکز، ساموئل فولر، آنتونی مان، و نیکلاس ری ـ که همگی از فیلم‌سازان هالیوودی هستند ـ مطلب نوشتند. اگرچه تروفو بسیار رنوار را ستایش می‌کرد، ولی او و همکارانش به بنیان فیلم فرانسوی انتقاد می‌کردند. آن‌ها به کلوداتان لارا و رنه کلمان به خاطر نزدیک بودن زیاده از حد داستان‌های تصویریشان به ادبیات و توصیفی بودن سبکشان ایراد می‌گرفتند. آنچه آن‌ها قصد رسیدنش را داشتند آثاری با سبکی شخصی با داستان‌های شخصی بود؛ یعنی همان ویژگی‌ای که وجه تمایز موج نو شد.

تروفو در نخستین فیلمش، یعنی *چهارصد ضربه* کوشید از نظریات بازن مبنی بر به کارگیری حرکت دوربین به جای برش‌های متعدد استفاده کند؛ چیزی که به زعم بازن ذات کشف و سرچشمهٔ هنر در فیلم است. شروع و پایان فیلم هر

دو متشکل از مجموعه نماهای متحرکی هستند که اولی برج ایفل پاریس را نشان می‌دهند و بعدی شخصیت اصلی را در حال فرار از کانون اصلاح نوجوانان تصویر می‌کند. صدای سر صحنهٔ مکان، صمیمیت و قرابتی به فیلم می‌بخشد که نظیر آن تنها در سینماوریته یافت می‌شود. ولی با این حال، طبیعت داستان فیلم بود که این فرصت را به تروفو داد تا شرحی شخصی از قصه را بیان کند. فیلم *چهارصد ضربه* ماجرای آنتوان دونیل، پسری جوان است که کودکی‌اش را باز می‌جوید، دوران کودکی‌ای که هیچ‌گاه نداشته است. این کودک طغیان‌گر قادر نیست خود را از دردسرهای مدرسه و خانه دور نگه دارد. جهان بزرگ‌ترها برایش ناخوشایند و درگیری‌هایش در منزل و مدرسه او را وادار می‌سازند حاکمیت مدرسه و والدینش را رد کند. این داستان به تراژدی‌ای می‌ماند که باید ناچار به پایانی غم‌انگیز ختم شود، ولی این‌گونه نیست. آنتوان را سرانجام به کانون اصلاح نوجوانان می‌برند، ولی هنگامی که فرار می‌کند، فرارش همان‌قدر طغیان‌گرانه است که دیگر کنش‌هایش. تروفو بدین ترتیب زندگی روانی یک فرد را به تصویر می‌کشد و اشاره می‌کند که مبارزه با سلطهٔ حاکم بر فرد، نه تنها از لحاظ اخلاقی ضروری است، بلکه برای رهایی از یک پایان تراژیک نیز لازم است. این فیلم ستایشی از روح آدمی و امید به جوان ماندن است؛ درونمایه‌ای که کاملاً مناسب نخستین فیلم موج نو است.

چگونه تمهیدات سبکی یک داستان شخصی به حیطهٔ تدوین نیز تعمیم می‌یابند؟ همان‌طور که پیش از این هم اشاره کردیم، از دوربین متحرک برای پرهیز از تدوین استفاده می‌شد. علاوه بر این از جامپ کات نیز برای قطع حس تداوم تدوین و معانی فنی آن استفاده می‌شد.

خود جامپ‌کات چیزی نیست مگر متصل کردن دونمای نامتداوم. چه این دو نما شامل تغییری در جهت حرکت باشند و بر کنشی نامنتظر متمرکز شوند و چه به سادگی نشان ندادن نمایی باشد که تماشاگر انتظار دارد در ادامهٔ نمای قبل ببیند؛ به هر حال نتیجهٔ جامپ‌کات تأکید بر عدم تداوم است. جامپ کات نه تنها به تماشاگران یادآور می‌شود که در حال تماشای فیلم هستند، بلکه حتی گاه آزاردهنده نیز می‌شود. از چنین چیزی می‌توان برای اشاره به عدم ثبات یا فقدان اهمیت سود جست. در هر دو مورد، جامپ کات تماشاگر را ملزم می‌کند که حیطهٔ پذیرشش را وسیع کند تا وارد زمان به نمایش گذاشتهٔ تصویر روی پرده شود یا حس دراماتیک زمان تصویر را بپذیرد. جامپ کات از تماشاگران می‌خواهد بپذیرند که در حال تماشای فیلم هستند، یا موقتاً باور آن‌ها به فیلم را به حالت تعلیق درآورد. این گسست می‌تواند به رویداد فیلم کمک کند یا به آن صدمه بزند. در گذشته تصور می‌شد که جامپ‌کات به رویداد فیلم لطمه می‌زند، ولی از زمان جنبش موج نو، جامپ کات تبدیل به تمهید تدوینی دیگری شد که مخاطبان نیز آن‌را پذیرفتند. تماشاگران نیز این تصور را پذیرفتند که عدم تداوم می‌تواند برای نمایش تصویری بی‌ثبات از جامعه یا شخصیت به کار گرفته شود، یا می‌توان آن را هشداری برای تماشاگران دانست که به آنان یادآوری می‌کند در حال تماشای فیلم هستند. جامپ‌کات را فیلم‌های موج نو وارد جریان اصلی سینما کردند.

دو صحنهٔ فیلم *چهارصد ضربه* به خاطر استفاده از جامپ‌کات برجسته شده‌اند، اگرچه در سرتاسر فیلم از جامپ‌کات استفاده می‌شود. در صحنهٔ مشهور مصاحبهٔ روان‌شناس کانون اصلاح نوجوانان، ما فقط آنتوان دونیل را می‌بینیم. او به مجموعه سؤالاتی پاسخ می‌دهد، ولی ما نه سؤال‌ها را می‌شنویم و نه پرسشگر را می‌بینیم. تروفو با نمایش مصاحبه به این شکل به صداقت معصومانهٔ آنتوان اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چقدر جهان بزرگ‌ترها از جهان او فاصله دارد. از آن‌جا که ما آن چیزی را می‌بینیم که آنتوان می‌بیند، پس نشان ندادن روان‌شناس در خلق جهان درونی آنتوان نقش مهمی دارد.

در پایان فیلم، آنتوان از کانون اصلاح نوجوانان فرار می‌کند. او به کنار دریا می‌رسد و دیگر چیزی نیست که از آن فرار کند. هنگامی که آنتوان در کنار آب ایستاده است شاهد یک جامپ کات هستیم. فیلم ابتدا از نمای دور به همان نما ولی کمی نزدیک‌تر و سپس دوباره به نمای متوسط پرش

می‌کند. نمای متوسط ثابت می‌شود و به کلوزآپ ثابت آنتوان پرش می‌کند. در این مجموعهٔ چهار جامپ‌کات، تروفو شخصیت را به دام انداخته است و وقتی نما نزدیک‌تر می‌شود، تصویر او را ثابت می‌کند و بیش‌تر در این دام قرارش می‌دهد. آنتوان کجا می‌تواند برود؟ تروفو با پایان دادن فیلم به این شکل، شخصیت را در تله گرفتار کرده است و ما را نیز همراه شخصیت به دام انداخته است. این پایان هم یک سنت‌شکنی است و هم آغازگر یک سبک. جامپ کات توجه را به خود جلب می‌کند، ولی در عین حال به تروفو کمک می‌کند توجه ما را به این لحظهٔ انتقادی جلب کند.

تروفو از جامپ کات به شکل بسیار چشمگیرتری در *ژول و ژیم* (۱۹۶۱) استفاده کرده است؛ داستان دو دوست که عاشق یک زن هستند. در این فیلم هرجا که ممکن است، تروفو هر سه دوست را با هم در یک قاب نشان می‌دهد، ولی برای نشان دادن حالت دو مرد هنگام اولین برخوردشان با کاترین (ژین مورو) از مجموعه جامپ‌کات‌هایی استفاده می‌کند که کاترین را در نماهای کلوزآپ و نیمرخ نشان می‌دهد. این سکانس موجز بیانگر تأثیر صاعقه‌وار کاترین بر ژول و ژیم است. جامپ‌کات چه برای نشان دادن تصویری خاص از جامعه به کار رود و چه برای نمایش تصویری از یک فرد، به هر حال ابزاری قدرتمند است که بلافاصله توجه تماشاگر را به خود جلب می‌کند. بدین نحو، جامپ کات ابزاری مهم در دست فیلم‌سازان موج نو بود که آن‌را آگاهانه و در جای مناسب به کار می‌بردند. جامپ کات نماد آزادی فیلم در سبک و موضوع، نماد قابلیت‌های فیلم و ظرفیت‌های سینما برای به کار گرفته شدن در شیوه‌های کاملاً شخصی است. تمهید جامپ کات نسلی کامل از فیلم‌سازان را به خود مشغول کرد و شاید از جملهٔ ماندگارترین دلمشغولی‌های موج نو باشد.

هرج و مرج بی‌پیرایه: ژان لوک‌گدار

شاید از میان فیلم‌سازان موج نو هیچ کس به اندازهٔ ژان‌لوک‌گدار اختلاف‌برانگیز و نوگرا نباشد. اگرچه او شیفتهٔ فیلم‌های ژانری بود، ولی سلایق شخصی خود را به این

هیچ قانون تدوینی وجود ندارد که گدار آن‌را واژگون نکرده باشد و این شاید بزرگ‌ترین میراث او باشد.

ژانرها افزود. با گذشت زمان این افزوده‌ها رنگ و بوی سیاسی می‌گرفتند. گدار در حیطهٔ سبک همیشه با شخصیت عوام‌فریب راوی که قصه‌گوست و تمهیدات دوربین و تدوین که برای اهداف این قصه‌گویی به کار می‌روند، مشکل داشت. گدار در دوران کاری‌اش شیوه‌ای ضدسبک را برگزید. در حالی‌که او تدوین متداوم را حمایت از قصه‌گویی بورژوازی می‌دانست، جامپ کات را ویران کردن این نوع قصه‌گویی محسوب می‌کرد. اگر صدا را می‌توان برای برانگیختن احساس با توجه به کنش بصری فیلم به کار برد، گدار به ما صدای فردی را ارائه می‌کند که برای گمراه کردن صحبت می‌کند و همزمان تصاویر نمای متوسط تا دور چهرهٔ زنی را نشان می‌دهد که کاملاً در تاریکی قرار گرفته است. در این تاریکی ما نمی‌توانیم تصویر را به آنچه گفته می‌شود ربط دهیم و ما تنها این انتخاب را داریم که بیش‌تر از صدا فریب بخوریم تا از تصویر. این یک خودْبازتابیدگی دایمی است که با دیدگاه مارکسیستی نسبت به جامعه و افراد آن تلفیق شده است. گدار با توجه به این‌که مسألهٔ از خودبیگانگی مخاطب کمتر مطرح شده است، می‌کوشد این کار را با مطرح کردن مجموعه پرسش‌هایی در مورد فیلم‌سازی و جامعه انجام دهد.

شاید تمایل گدار به اعتراض‌ورزی و هرج و مرج را بتوان با توجه به فیلم *تعطیلات آخر هفته* (۱۹۶۷) شرح داد؛ یعنی آخرین فیلم او در آن دوره که به ظاهر دارای روایتی خاص است. *تعطیلات آخر هفته* داستان زوجی پاریسی است که کاملاً غمگین به نظر می‌رسند. آن‌ها برای حفظ زندگی مشترکشان به جنوب، به خانهٔ مادر دختر سفر می‌کنند تا پس از قرض کردن پول به تعطیلات بروند. این سفر همچون سفری پرماجراست. جادهٔ جنوب را تصادف چند اتومبیل مسدود کرده است و این تنها آغاز سفری است که از تمدنی

ناخواسته شروع می‌شود و به شکستی اجتناب‌ناپذیر و در نتیجه به آدم‌خواری منتهی می‌شود. زندگی مشترک آن‌ها تا آخر سفر دوام نمی‌یابد و شوهر دست آخر تبدیل به غذای زن می‌شود.

چگونه می‌توان سبکی ارائه کرد که ما را برای این‌گونه حوادث آماده سازد؟ در تمامی موارد، راه حل واژگونگی سبک است. نزاع میان آن دو در آپارتمان آن‌قدر ادامه می‌یابد تا به ورطهٔ پوچی می‌افتد. تصادف اتومبیل به جای آن‌که ما را درگیر ترس و وحشت کند، با تراولینگ معمولی و آهستهٔ دوربین حالتی خنثا ارائه می‌کند. در واقع، وقتی که دوربین تمام مدت تصادف را نشان می‌دهد، بار دیگر از جلوی جاده به عقب جاده شروع به نشان دادن تصادف اتومبیل‌ها می‌کند. وقتی که شهری زیر سلطهٔ تبلیغات سیاسی قرار می‌گیرد، تبلیغ‌گران رودررو مصاحبه می‌کنند. سپس، در فضایی ساده‌تر این زوج به روشنفکری (ژان پی‌یرلو) می‌رسند که یا دیوانه است و یا خسته از زندگی معاصر. او در مزارع با صدای بلند نوشته‌ای از دنیس دیدرو می‌خواند. ناگهان، هنگامی که طغیان به تنها راه نجات تبدیل می‌شود، همسر با همکار بدوی خود که در جنگل پنهان است، شوهر را می‌کشد و با هم او را می‌خورند. در هر صحنهٔ فیلم، سبک فیلم، مضمون آن را واژگون می‌سازد. نتیجهٔ کشمکش دایمی میان سبک معمولی فیلم و مضمونی پوچ یا میان سبک هرج و مرج طلب فیلم با مضمونی معمولی است. در هر دو حالت، فیلم تماشاگر را از پالایش حسی روایت متعارف و پیش‌بینی‌پذیری سبک و معنای فیلم محروم می‌سازد. هیچ قانون تدوینی وجود ندارد که گذار آن‌را واژگون نکرده باشد و این شاید بزرگ‌ترین میراث او باشد.برای مثال، سوار شدن بر هواپیما تجربه‌اندوزی مدام همه چیز است و برای دستیابی به این تجربهٔ مدام، تمام سنت‌ها چالش‌پذیرند.

تلفیق گذشته و حال: آلن رنه

از نظر آلن‌رنه، داستان‌های فیلم، در تداوم در حال گسترش کنش (زمان حاضر) وجود دارند، ولی این تداوم باید شامل تمام چیزهای گذشتهٔ خودآگاهی شخصیت اصلی نیز باشد. به نظر رنه، یک شخصیت مجموعهٔ خاطرات و تجربیات گذشته است. لازمهٔ ورود به داستان شخصیتی خاص، پرداختن به این مجموعهٔ خاطرات است، زیرا آن خاطرات زمینهٔ رفتارهای جاری شخصیت هستند. سنت‌شکنی خلاقانهٔ رنه یافتن راه‌هایی برای درک زمان گذشته در زمان حال بود. او راه‌حل را در تدوین یافت. یک مثال دستاورد او را روشن خواهد ساخت.

هیروشیما، عشق من (۱۹۶۰) داستان بازیگر زنی را می‌گوید که در هیروشیما در حال ساختن فیلم است. او معشوق ژاپنی‌ای را به همراه دارد که یادآور نخستین عشقش است؛ نخستین عشقش سربازی آلمانی بود که هنگام جنگ در نورس کشته شد. این زن هنگام بیست سالگی به جرم خبرچینی و همدستی با دشمن، آزار و اذیت می‌شود. حال، پس از چهارده سال، مواجهه‌اش با معشوق ژاپنی در شهری که ویران شده است تا به جنگ پایان بخشد، او را به همان دوران بازمی‌گرداند. فیلم ضربهٔ عاطفی او را حل نمی‌کند؛ بلکه فرصتی به او می‌دهد تا آن را دوباره زندگی کند. در همین فیلم، چیزهایی هستند که او را به یاد بمب اتمی هیروشیما می‌اندازد.

مسألهٔ زمان و رابطهٔ آن با حال، با شیوه‌ای نامتعارف حل می‌شود. زن، معشوق ژاپنی خود را تماشا می‌کند. وقتی که زن دستان او را می‌بیند، رنه بین نماهای کلوزآپ دست و نماهای متوسط زن، برش می‌زند. پس از این‌که نماها نزدیک‌تر می‌شوند، او برش‌ها را میان نمای متوسط زن و کلوزآپ دستی دیگر (دستی در زمان گذشته) برقرار می‌کند، سپس به نمای متوسط و نمای کاملی از معشوق آلمانی مرده باز می‌گردد که دستش به همان حالت دست معشوق ژاپنی است. نمای کامل، او را خونین و مرده نشان می‌دهد و سپس به زمان حاضر باز می‌گردد. حضور یادآور دوست، تمهیدی بصری برای حرکت میان زمان گذشته و حال فراهم می‌آورد. نمای متوسط زن که در حال تماشای آن‌هاست نیز این گذشته و حال را به هم متصل می‌سازد.

سپس هنگامی که زن در حال اعتراف به معشوق زمان حاضر است، فیلم بین نورس و هیروشیما نوسان می‌کند.

گذشتهٔ او با روابط جاری‌اش درهم تنیده شده است؛ و همچنین با پایان فیلم که در آن معشوق ژاپنی همچون کسی دیده می‌شود که زن می‌تواند با او گذشته‌اش را دوباره زندگی کند و شاید بتواند بدین ترتیب آن‌را پشت سر بگذارد. در سرتاسر فیلم، حضور گذشته در زمان حال اوست که زمینه‌ای حساس را برای ماجراهای زن و دید او نسبت به عشق و روابطش با معشوق فراهم می‌سازد. زمان گذشته، به شکلی غیرمستقیم، مسایل جنگ و سیاست و این‌که چگونه یک فرد می‌تواند در آن‌ها غرق شود را به نمایش می‌گذارند. سیلان و ویژگی‌های صوری تدوین رنه، زمان گذشته و حال را برای شخصیت درهم می‌آمیزد.

مسألهٔ زمان و رابطه‌اش با رفتار، جریانی دنباله‌دار در اغلب آثار رنه است. از تلفیق زمان گذشته و حال بازداشتگاه آشویتس در فیلم **شب و مه** (۱۹۵۵) گرفته تا نقش زمان گذشته در هویت حال زن در فیلم ***موریل*** (۱۹۶۳) تا تجلی زمان گذشته در تصویر خود شخصیت اصلی در فیلم ***جنگ تمام شده است*** (۱۹۶۶) و به‌کارگیری تمهیدات تدوینی برای مسایل روایتی همه و همه عناصری کلیدی در آثار رنه به حساب می‌آیند.

رنه به‌کارگیری مسألهٔ خاطره و زمان حاضر را تا فیلم ***مشبت الهی*** (۱۹۷۷) که رویا را نیز به اندازهٔ خاطره به کار می‌برد، ادامه می‌دهد. بعد از آن، او در فیلم ***عموی امریکایی من*** (۱۹۷۷) به مسایل ذهن، رویا و زمان حال می‌پردازد. هرچه لایه‌های واقعیت گسترده‌تر می‌شوند، این سنت‌شکنی برای رنه جالب‌تر می‌شود. راه‌حل‌های او برای این کار همواره در تدوین نهفته بودند.

حیات درونی، محیط بیرونی: فلینی، آنتونیونی

فرض اغلب داستان‌های رنه ـ مبنی بر این‌که زمان گذشته در شخصیت زندگی می‌کند ـ از بسیاری جهات مسألهٔ فدریکو فلینی و میکل آنجلو آنتونیونی نیز بوده است. آنان هر یک راه‌حل‌های متفاوتی برای برون‌سازی حیات درونی شخصیت‌هایشان به کار گرفته‌اند.

وقتی فلینی در سال ۱۹۶۳ **هشت و نیم** را ساخت، به دنبال یافتن تمهیدی تدوینی در روایتش بود. از همین رو، او نه تنها فیلمی ارائه کرد که نشانگر سینمایی شخصی است، بلکه چیزی را نشان داد که تا آن زمان قلمرو فیلم‌های تجربی محسوب می‌شد: او به جای پیرنگ، یک ایده را نشان داد؛ یعنی میل به درون‌نگری که در جریان اصلی سینما بی‌سابقه بود.

هشت و نیم داستان گیدو (مارچلو ماسترویانی) کارگردانی مشهور است. او در اعتماد به نفسش دچار بحران شده است و اطمینان ندارد که فیلم بعدی‌اش چه خواهد بود. به‌هرحال، او بازیگران را انتخاب و فضاها را معین کرده است، و چنین می‌نمایاند که می‌داند چه می‌کند. او در میان بحرانی شخصی و بحرانی در خلاقیتش گرفتار آمده است. ازدواج او دچار مشکل شده است؛ معشوقه‌اش به او فشار می‌آورد و او خواب کودکی‌اش را می‌بیند. **هشت‌ونیم** سفر درونی به جهان گذشته، جهان رویاها، ترس‌ها و امیدهای گیدوست. فیلم طی دو ساعت‌ونیم این حال و هوای درونی را شرح می‌دهد.

فلینی برای حرکت از رویا به واقعیت و از گذشته به حال می‌بایست نخست نقش رویا را بنیان نهد. او این کار را در اولین صحنه انجام می‌دهد. گیدو در اتومبیل تنهاست و در ترافیک سنگین گرفتار شده است. صدای اتومبیل‌ها شنیده نمی‌شود و تنها صدای گیدو هنگامی که با اضطراب نفس می‌کشد تصویر را همراهی می‌کند. تصاویر شروع به پوچی می‌کنند. ناگهان شخصیت‌های دیگر را می‌بینیم؛ افراد مسن‌تری در یک اتومبیل و زنی که در اتومبیل دیگری اغوا شده است. آیا این‌ها رویا هستند یا واقعیت؟ آنچه در ادامه می‌آید، تمایز میان این‌ها را از میان می‌برد؛ زاویهٔ دوربین به گونه‌ای است که گویی زن مستقیماً به گیدو نگاه می‌کند (ما بعداً خواهیم فهمید که زن، معشوقهٔ گیدوست.) ناگهان اتومبیل پر از دود می‌شود. گیدو تلاش می‌کند بیرون بیاید، ولی به نظر می‌رسد افراد اتومبیل‌های دیگر نسبت به او بی‌تفاوت‌اند. حالا نفس کشیدن برایش دشوار شده است. سپس از اتومبیل بیرون می‌آید و از ترافیک سنگین رها می‌شود. مردی اسب‌سوار و گیدو را می‌بینیم که در هوا رها

شده‌اند. مرد مسن‌تر (بعداً می‌فهمیم که تهیه کنندهٔ گیدو ست) پیشنهاد می‌کند که بهتر است او پایین برود. پای گیدو را می‌گیرد و او هزاران پا به زیر و به کنار دریا می‌رود.

سپس فیلم به صدایی عادی برش می‌خورد و ما درمی‌یابیم که گیدو دچار کابوس بوده است. هنگامی که گیدو به چشمهٔ آب معدنی می‌رود، فیلم به زمان حال بازمی‌گردد. گروه همکار او نیز حاضرند. در سکانس یاد شده، رویا را تسلسل بیهودهٔ تصاویر و فقدان هرگونه صدای معمولی به جز صدای نفس گیدو، ایجاد می‌کند. صدا و تدوین تصاویر، این نشانه را به ما می‌دهند که مشغول تماشای رویا هستیم. این راهبردی است که فلینی بارها و بارها به کار می‌گیرد تا اشاره کند که سکانس رویاست یا واقعیت. برای مثال، کمی بعد گیدو در محل چشمهٔ آب معدنی است و برای گرفتن آب معدنی در صف ایستاده است. چشمه پر از آدم‌های گوناگون است، به‌ویژه آدم‌های مسن، و همهٔ آن‌ها به گونه‌ای خشک و بی‌انعطاف به نظر می‌رسند. در یک کلوزآپ، گیدو به چیزی نگاه می‌کند، عینکش را به قسمتی پایین‌تر بر روی بینی‌اش می‌گذارد. فیلم به تصویر زن جوان زیبایی (کلودیا کاردیناله) برش می‌خورد که سفید پوشیده است و به سوی او می‌خرامد. صدا لحظه‌ای قطع می‌شود. گیدو تنها زن جوان را می‌بیند. زن به او لبخند می‌زند و حالا کاملاً به گیدو نزدیک شده است. فیلم به نمای کلوزآپ دیگری از گیدو باز می‌گردد. این بار او عینکش را به جای اولش در بالای بینی باز می‌گرداند. در آن لحظه، صدا باز می‌گردد و فیلم به نمای متوسطی از کارگر چشمه که به او آب معدنی می‌دهد، برش می‌خورد. این بار نیز صدا عنصری است که به ما اعلام می‌کند در حال ورود یا خروج از رویا هستیم.

فلینی در سراسر فیلم از کارگردانی هنری (رنگ سفید در سکانس‌های رویا) و شخصیت‌های عبث رویاها، به ویژه در سکانس شورش حرمسرا، برای تمایز میان رویا و واقعیت سود می‌جوید. در حرکت از زمان حال به گذشته، یک عبارت صوتی ـ چیزی شبیه -asa-nisi-masa- برای انتقال گیدوی زمان حال به زمان کودکی‌اش استفاده می‌شود. بدین نحو، فلینی از جلوه‌های صوتی و موسیقی نیز به عنوان تمهید سود می‌جوید. در فیلم هشت‌ونیم، حیات درونی گیدو همان‌قدر موضوع فیلم قرار می‌گیرد که زندگی زمان حاضرش. اگرچه با معیارهای روایتی معمول، فیلم پیرنگ چندانی ندارد، ولی تصور حرکت حول ذهن یک شخصیت، فرصت کافی به سنت‌شکنی فلینی می‌دهد تا نشان دهد که تجربهٔ تماشاگر همان‌قدر مایهٔ سفری اکتشافی است که تجربهٔ شخصیت‌های او. پس از این سفر، هیچ‌گاه تدوین همچون صحنهٔ لباس‌های مختلف جسورانه نبوده است.

میکل آنجلو آنتونیونی میان گذشته و حال حرکت نمی‌کند، اگرچه شخصیت‌های او نیز به اندازهٔ گیدوی هشت و نیم گرفتار بحران‌های وجودی هستند. در عوض، آنتونیونی از جزییات بصری سود می‌جوید که به این بحران‌ها اشاره می‌کنند. شخصیت‌های او در زمان حال زندگی می‌کنند، ولی از زندگی زمان حاضر مایوس شده‌اند. این یأس چه محصول زندگی کسالت‌بار شهری در طبقهٔ متوسط رو به بالا باشد و چه واکنشی ناخودآگاهانه به جهان مدرن، زنان در فیلم‌های آنتونیونی به اندازهٔ گیدو گمگشته‌اند. سیمور چتمن در این باره می‌گوید: «ویژگی اصلی و متمایزکنندهٔ فیلم‌های مهم آنتونیونی، روایتی است که در به کارگیری عناصر بصری حداقل است و شدیداً به نمود صرف چیزها ـ لایهٔ ظاهری جهان چنان‌که او می‌بیند ـ و حداقل‌گرایی در دیالوگ‌های توصیفی متمرکز می‌شود.»

ما با تجربیات مختلف شخصیت‌های آنتونیونی همراه می‌شویم. در چنین تجربه‌ای ممکن است اتفاقی مهم بیفتد ـ برای مثال، سوار شدن بر هواپیما ـ ولی نمایش چنین صحنه‌ای نیز شبیه روایت‌های مرسوم نیست. در روایت سنتی، سوار بودن بر هواپیما این‌گونه نشان داده می‌شود که شخصیت از نقطهٔ الف به نقطهٔ ب می‌رود، یا نقطه‌ای در رابطه با آن را نشان می‌دهد (سوار شدن بر هواپیما برای رسیدن کسی به شخصی دیگر است.) همیشه نقطهٔ روایتی وجود دارد و با رسیدن به این نقطه، صحنه تغییر می‌کند. برای مثال، این نقطهٔ روایتی در کسوف (۱۹۶۲) وجود دارد. سوار شدن بر هواپیما فرصتی برای شخصیت است تا بررسی‌ای بر زمینهٔ شهری خود داشته باشد. این فرصتی

است که بتوان لذت محض را تجربه کرد و فرصتی است تا تکنولوژی هواپیما و فرودگاه را تحسین کند. و سرانجام، فرصتی است که نشان داده شود حتی با وجود پرواز، حس تنهایی شخصیت بسیار عمیق و جاودان است.

نماهای این بخش و طول این سکانس بسیار متفاوت بود اگر هدفی روایتی برای این صحنه وجود داشت. نکتهٔ دیگر قابل توجه شمار نماهای طولانی است که در آن، شخصیت از دوربین دور است و گویی دوربین در حال پیدا کردن اوست.

کسوف، داستان ویتوریا (مونیکا ویتی) زنی جوان است که در آغاز فیلم نامزدی خود با روبرتو را به هم می‌زند. او به نظر افسرده می‌رسد. مادر او که شدیداً درگیر مسایل بورس اوراق بهادار است، هر روز به او سر می‌زند تا از سلامتش مطمئن شود. اگرچه ویتوریا در مجتمع آپارتمانی‌اش دوستانی هم دارد، ولی غمگین به نظر می‌رسد. تنها تغییر در حالات او هنگامی واقع می‌شود که او و دوستانش تظاهر می‌کنند، آفریقایی‌های بدوی هستند. او تنها هنگامی که تظاهر می‌کند، از غم رهایی می‌یابد.

یک روز، او مادرش را در محل بورس ملاقات می‌کند. قیمت‌های بازار سقوط کرده‌اند و خلق مادرش بسیار تنگ است. ویتوریا با کارگزار بورس مادرش پی‌یرو (آلن دلون) صحبت می‌کند. به نظر می‌رسد پی‌یرو از او خوشش آمده است و روابط آن‌ها گسترش می‌یابد. و باز به نظر می‌رسد که روابط آن‌ها پیشرفت می‌کند، و فیلم تقریباً در حالی پایان می‌یابد که ویتوریا آپارتمان پی‌یرو را ترک می‌کند و به او قول می‌دهد که بعد از ظهر او را خواهد دید. به دنبال عزیمت او، مؤخره‌ای هفت دقیقه‌ای از نماهای زندگی شهری می‌بینیم. این مؤخره هیچ ارجاع بصری به ویتوریا یا پی‌یرو ندارد.

چه احساس کنیم که این فیلم تقبیح جبراندیشی و غیراخلاقی بودن پی‌یروست، و چه آن را برداشتی از حالت وجودی ویتوریا یا جستجوی او به دنبال جهانی دیگر به جز جهان سرشار از ارزش‌های مردانه بدانیم، به هر حال تجربهٔ فیلم باز و تشویش‌برانگیز است. معنای بازار بورس چیست؟ ویتوریا می‌گوید: «من هنوز نمی‌دانم این‌جا دفتر کار، بازار، یا رینگ بوکس است و شاید حتی دانستنش لزومی هم نداشته باشد.» سرزندگی پی‌یرو به نظر بسیار مثبت‌تر از شک‌گرایی و دل‌مردگی ویتوریاست. معنای نقش خانواده چیست؟ ما تنها مادر و خانهٔ او را می‌بینیم. مادر تنها به کسب پول علاقه‌مند است. خانواده را خانه نشان می‌دهد و اعضای خانواده با مشترک بودن زیاده‌طلبی‌شان تشخص می‌یابند. معنای این همه نماهای شهر و کنش آن‌ها بدون حضور هیچ یک از شخصیت‌ها چیست؟

ما جستجو به دنبال معنای این صحنه‌ها را تنها می‌توانیم بر بنیانی که آنتونیونی ارائه می‌کند، ادامه دهیم. امکان دارد صحنه‌های مربوط به ویتوریا را محصول محیطش بدانیم؛ آپارتمانش، آپارتمان روبرتو، دو آپارتمان پی‌یرو، آپارتمان مادرش و بازار بورس. در این صحنه‌ها رابطه‌ای پیشزمینه ـ پس‌زمینه‌ای میان ویتوریا، زیستگاه او و رابطه‌اش با دیگران، دوستانش، روبرتو، پی‌یرو، مادرش نشان داده می‌شوند. آنتونیونی به تناوب دوربین ذهنی و عینی را جایگزین یکدیگر می‌سازد تا تماشاگر را در ابتدا به همذات‌پنداری با ویتوریا سوق دهد و سپس از او دور سازد تا متوجه این همذات‌پنداری و متوجه حالت ویتوریا شود. فضا برای دورکردن ما از شخصیت به کار می‌رود و هنگامی که ویتوریا در شهر است، این فضاها گسترش می‌یابند. حال و هوایی که با نماهای بسیار دور و با لنز فوکوس دارای عمق میدان نشان داده می‌شود میان ویتوریا (با نمای متوسط در پیشزمینه) و ویتوریا (در عمق پس‌زمینه) در تناوب است؛ یعنی همان ویتوریایی که در پس‌زمینه میان چیزهای اطرافش، بناهای مصنوع انسان، ساختمان‌ها و بناهای طبیعی (درختان، رودخانه و جنگل) غرق شده است.

آنتونیونی از این بیان بصری استفاده می‌کند؛ بیانی که در نظر ما نماهای آرامی شامل رفت و آمد ویتوریا در محیطش هستند و ویتوریایی که برعکس پی‌یرو کنشی بر آن محیط انجام نمی‌دهد. آنچه در مورد آنتونیونی جالب است، توانایی‌اش در به‌کارگیری تمام این نماها به منظور انتقال حس تنهایی ویتوریاست؛ در حالی‌که این احساس (بار

هستی) در صحنه‌هایی همچون صحنهٔ دوستانش و صحنه‌های پی‌یرو نیز نشان داده می‌شود. در این سکانس‌ها، آنتونیونی از دونمایی بهره می‌جوید که شامل عناصر آپارتمان هستند: پنجره و پرده. با این شیوهٔ تسلسل نماها باید گفت فیلم برحسب اهمیت تدوین نشده است. به نظر می‌رسد تمام اطلاعات، چیزها و تشکیلات بر ویتوریا تأثیر می‌گذارند و این به عهدهٔ ماست که چه چیز را بر چیز دیگر ترجیح دهیم.

اگر هدف آنتونیونی برون‌سازی جهان درونی شخصیت‌هایش است، در این کار کاملاً موفق شده است، ولی با شیوه‌ای کاملاً متفاوت از فلینی. دو سکانس در فیلم کسوف نشان می‌دهند که چگونه زمان حاضر، بنیان بیان حالت درونی است:

هنگامی که رابطهٔ میان ویتوریا و پی‌یرو آغاز می‌شود، آنتونیونی تمام شخصیت‌های دیگر را رها می‌کند. تا پیش از سکانس آخر، توازن فیلم بر دو عاشق و معشوق متمرکز است. در مجموعهٔ صحنه‌های جلوی آپارتمان ویتوریا، به هنگام یافتن اتومبیل پی‌یرو در کنار رودخانه، در آپارتمان والدین پی‌یرو، در پارک و در آپارتمان دوم پی‌یرو، ویتوریا به آرامی به رابطه با پی‌یرو تن می‌دهد. اگرچه در صحنهٔ آخر، این عدم قطعیت وجود دارد که آیا این رابطه دوام خواهد یافت، ولی به هر حال فیلم در صحنه‌ای پس از صحنهٔ دیگر به تمامی به رابطهٔ عاشقانه می‌پردازد. این رابطه پیشرفت می‌کند، ولی هیچ گفتگویی که به این پیشرفت اشاره کند، وجود ندارد. صحنه‌ها به گونه‌ای تدوین شده‌اند که گویی واسطه‌ای برای این رابطه هستند و نه برای بسط پیرنگ. الگوی تدوینی، آرام و بازتابنده است. فصل آخر حاوی شخصیت‌ها با اشاره‌ای به تعرض محیط بیرون و

تشویش آن پایان می‌یابد. هنگامی که ویتوریا آن‌جا را ترک می‌گوید، پی‌یرو تمام تلفن‌ها را دایماً قطع می‌کند. هنگامی که او از پله‌ها پایین می‌رود، می‌شنود که تلفن‌ها زنگ می‌زنند. فیلم به پی‌یرو برش می‌خورد که آشفته پشت میز نشسته است و نمی‌داند آیا به تلفن‌ها جواب دهد یا خیر. این پایان به شیوه‌ای کاملاً ظریف، تشویش درون رابطهٔ آن‌ها را ثبت می‌کند: آیا این رابطه ادامه می‌یابد و یا جهان بیرون، آن را نابود می‌سازد؟

موخرهٔ فیلم نیز قابل توجه است. در آخرین نمای سکانس قبلی، ویتوریا آپارتمان پی‌یرو را ترک گفته است. او در خیابان است. در پیشزمینه پشت دستان او قرار دارند. و او مشغول تماشای درختان کنار جاده است. او برمی‌گردد، به بالا نگاه می‌کند و سپس به پایین می‌نگرد و از قاب خارج می‌شود و تنها درختان را در قاب می‌گذارد.

مؤخره در ادامه می‌آید: هفت دقیقه بدون شخصیت، چهل و چهار تصویر از شهر در طول روز. آنتونیونی، نماهای غیرزنده از ساختمان‌ها و پن و تراولینگ‌های افراد در حال حرکت را جایگزین یکدیگر می‌سازد. اگر بخواهیم شکلی برای این مؤخره در نظر بگیریم، باید گفت حرکت طی روز است. این سکانس با کلوزآپی از چراغ‌های درخشان خیابان پایان می‌یابد. طی این سکانس، صدا پیوسته نقش مهم‌تری می‌یابد. مؤخره بر جلوه‌های صوتی واقعی، و در چند نمای آخر، بر موسیقی بنیان می‌یابد.حس کلی سکانس این است که زندگی شهری بدون توجه به حالات ذهنی افراد ادامه می‌یابد. شاید ویتوریا عاشق شده باشدیا احساس ضعف کند، ولی وجود جهان مادی و فیزیکی به احساسات او تعرض می‌کنند. با توجه به تجربه‌ای که از همراهی با ویتوریا داشتیم، درمی‌یابیم که این سکانس آشکارا به جهان ورای او اشاره می‌کند. این جهانی است که آنتونیونی طی فیلم بدان می‌پردازد. از همان آغاز، ساختارهای مادی، ویتوریا و روبرتو را به خود مشغول می‌کنند. در سکانس آخر، باز هم به مسایل وجودی انسان میرا در جهان قدرتمند فیزیکی اشاره می‌شود. ویتوریا هیچ‌گاه نمی‌تواند بیش از آن چیزی شود که هست، و عشق او نیز نمی‌تواند، جز برای مدتی کوتاه، این رابطهٔ با جهان را تغییر دهد. قدرت این سکانس در آن‌جاست که انسانیت و طبیعت را فراگیر می‌کند. ویتوریا از طبیعت در هراس است و ناتوان از تأثیر گذاشتن بر آن. او تنها می‌تواند با آن همزیستی کند. این میل به آزاد شدن ـ همذات‌پنداری با شخصیت و سپس دور شدن از او ـ مسألهٔ اصلی تدوین خلاقانهٔ میکل‌آنجلوآنتونیونی‌است. ❑

منبع: The Techniques of Film Editing, 1997.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی