# سینما

## شمیم بهار

### «BLOW-UP»

۱

«Blow-Up»اثر Michelangelo Antonioni ـ خوب‌البته ـ فیلم‌خوبی ست .اما ...
به این سادگی حیف که به‌اماها نمیتوان رسید . برگردم به‌آغاز .
«Blow -Up» : محصول انگلستان (۱۹۶۶) ـ سدویازده دقیقه .
میکلانجلو انتونیونی : نویسنده‌ی داستان ( ملهم از داستان کوتاهی نوشته‌ی Julio Cortazar) و نویسنده‌ی داستان‌فیلم ( به‌اتفاق Tonino Guerra ـ باکمك Edward Bond برای متن انگلیسی‌ی گفتگوها) و کارگردان .

حالا با جواب به سوآل‌چرا «Blow-Up» فیلم خوبی‌ست بایدبتوان به‌اماهارسید. سوآل اول‌اما این‌نیست . و اگر قراراست به‌آغازبرگردم باید برگردم به این سوآل که فیلم قصد بیان‌چه چیزرا دارد : سوآل اول و نقطه‌ی آغاز . و نیاز به‌این‌تفسیر نه‌به‌دلیل پیچیدگی‌ی فیلم است (چراکه ـ در چشم‌من حداقل ـ«Blow-Up» فیلم مشکلی نیست ) بلکه به‌خاطر روشن‌کردن این نکته است که صاحب این‌قضاوتها و اماها ـ به هر چندکه بیارزند ـ درمرحله‌ی‌اول فیلم را اساسن‌چگونه میبینند . به خاطر پرهیز ازحرفهای‌کلی‌ی مرسوم‌که انگار نقشی‌جز پنهان‌کردن تردید و بیخبری ( و درنتیجه هراس از اشتباه های احتمالی)ی منتقد ندارد . و برغم اعتقاد من بر عبث بودن کوشش هر تفسیر نویسی که به ساده‌کردن بیحد اثر هنری و به بازگفتن‌دو باره ی «معنا» ی آن در قالب مقاله یی میانجامد ...

۲

فیلم ـ در خلاصه‌ترین‌شکلش ـ درباره‌ی عکاس جوانی‌ست که‌تصادفن و پنهانی اززن‌ومردی درلحظه‌های مختلف یك رشته عکس میگیرد و وقتی درنتیجه‌ی‌تلاش بیحد زن برای‌به‌چنگ آوردن عکسها در آنها دقیق‌میشود در می‌یابدکه‌درحقیقت ازجریان یك قتل عکس‌برداشته است اما پیش ازاینکه بتواند شاهد دیگری بیابد عکسها به‌سرقت میرود و جسد مقتول ناپدید میشود .

درهمین سطح ساده‌ی اولیه قدمی اگر فراتر ازمحدوده‌ی داستان بگذاریم‌میرسیم‌به

برخورد دو دنیای مخالف که به‌نفی‌ی یکی از آنها منتهی میشود . الف ) دنیایی که‌منطق مرسوم‌بر آن حکمفرماست: دنیای واقعی : «واقعیت» . ب) دنیایی‌که باید دقیقن‌در نقطه‌ی مخالف این دنیا قرارش داد : دنیای غیرواقعی : « ضدواقعیت» . ( و این البته به شرطی ست که ـ درین سطح حد اقل ـ به معانی ی ساده ی کلمه ها بسنده کنیم . ) بر گردم به فیلم .

فیلم با دو عامل اصلی می‌آغازد . الف) دانشجوهایی‌که سرانجام به جمع‌آوری‌ی اعانه میپردازند و گرچه در اصل به دنیای واقعی‌ی تماشاچی ( ی به‌خصوص انگلیسی)تعلق دارند نحوه‌ی تلقی‌ی کار گردان از آنان ـ نمایان‌درظاهرشان ـ آنان را بدل می گرداند به نمایاننده‌های دنیای غیرواقعی : ضد واقعیت . ب) «Dosshouse» و آدم‌هایی‌که شب‌را در آن گذرانده‌اند که وسیله‌ی‌کار گردان‌تعمدن بدل میگردند به نمایاننده‌های دنیای واقعی: واقعیت . صحنه‌ی آغازی‌ی فیلم نه‌تنها به‌این ترتیب دودنیای مخالف را معرفی میکندبلکه وسیله‌ی نحوه‌ی تدوین‌این دو دنیا را به روشنی و دقیقن‌رو در روی یکدیگر قرارمیدهد : بصورت دو طرف یك‌تضاد : بصورت دو عامل اصلی‌ی سازنده‌ی دنیای‌ما : بصورت دونیروی مساوی امامختلف‌الجهت : وحتا بصورت دوطرف یك‌سکه ...(ظرافت انتونیونی‌را درنمایش مادی‌بودن ریشه‌ی مشترك این‌دودنیا ـ فقر ـ ازچشم نیاندازیم .)

تقریبن بلافاصله با عامل سوم رو برویم : قهرمان فیلم (David Hemmings در نقش عکاس‌جوان) ـ که هرچند به دنیای واقعی تعلق‌دارد (ابتدا در میان‌کسانی میبینمش که شب را در « dosshouse» گذرانده‌اند ) تنها یك ناظر است (شب‌رافقط به‌قصدعکس برداری در «dosshouse» گذرانده ) . و ازآنجاکه تنها یك ناظـر است و ازآنجاکه آگاهانه خارج از میدان نیروی عامل واقعیت قراردارد (تابه‌حدی‌که دستور سوزاندن‌لباس هایی‌راکه درین‌مدت بتن داشته است می‌دهد) بالطبع همین حالت ناظر بودن را نسبت به عامل‌ضد واقعیت‌هم دارد .

خلاصه‌کنم : ضد واقعیت در مقابل واقعیت ویك ناظرحاضر . این‌صف‌آرایی‌امامتعلق به‌صحنه‌ی اول فیلم است و در صحنه‌ی‌آخر قهرمان فیلم دیگر فقطیك ناظر نیست وپیروزی‌ی ضد واقعیت محقق است (تا بدان‌حدکه قهرمان فیلم‌را درخود فرومیکشد ونابود میکند ). دربین این دو صحنه چه‌حادثه‌یی رخ داده است ؟

مقدمه وموخره به‌کنار فیلم همچنان حالتی قرینه‌یی را دقیقن‌حفظ میکند ـ و اینرا در صحنه‌ی دوم و در صحنه‌ی ماقبل‌آخر که طرف دیگر سکه‌ی صحنه‌ی دوم است به‌روشنی میتوان دید . در آغاز فیلم ـ و پس‌از معرفی‌ی‌سه‌عامل اصلی ـ به‌همراه قهرمان راه‌میافتیم و بدرون دنیای او میآییم : دنیای جدای یك ناظر ... درینجا اما باید درباره‌ی این‌دنیا (که نباید با دنیای تمثیلی‌ی ضد واقعیت‌اشتباه‌شود ) توضیح‌بیشتری داد .

دنیای تصنعی‌ی قهرمان فیلم . ودقت انتونیونی چشمگیراست : اولن درتشریح اینکه دنیای تصنعی‌ی قهرمان فیلم تنها یك دنیای‌خصوصی ودرونی‌ست و گرنه قهرمان فیلم دراصل ساکن دنیای واقعی‌می باشد( می‌بینیم‌که از یك طـرف ازآنجاکه قهـرمان فیلم عکاس موفقـی ست مایه‌ی اصلـی‌ی دنیای برون ـ فقـر ـ دیگـر درینجا به چشم نمـی‌آید : از طرف دیگر می‌بینیم‌که رابطه‌ی دنیای عکاس جوان و دنیای واقعی ـ به خاطـر چاپ

کتابش و معامله‌ی مفازه‌ی عتیقه فروشی ـ قطع نمیشود : و خاهیم دید که با تعقیب گردن رابطه‌اش با دنیای واقعی‌ست که عکاس جوان ـ هرچند ناآگاهانه ـ باواقعیت رو در رو میگردد): ثانین در انتخاب زیرکانه‌ی mannequin ها برای نمایش این دنیای تصنعی واین پرهیز عامدانه‌ی قهرمان فیلم ودیگرانی که درین دنیا هستند از دنیای واقعی واز واقعیت : ثالثن در نمایشگر ساختن اینکه تا چه اندازه درین دنیای تصنعی عاملهای پراکنده‌ی ضد واقعیت وجود دارد و خبر ازآخر فیلم میدهد (آیا مثلن یکی از mannequin ها دقیقن آرایشی شبیه به آرایش دانشجوهای نمایانندهٔ ضد واقعیت ندارد ؟ ) : رابعن در پیوند دادن این دنیای خصوصی با دنیای جوانها چراکه درین روزها پرهیز عامدانه‌ی جوانها از واقعیت چنان امری بدیهی‌ست که انتونیونی بدون هیچ توضیحی میتواند ازآن بهره‌برداری کند(۱).

همه‌ی اینها را در صحنه‌های دوم و سوم داریم . در صحنه‌ی ماقبل آخر ( صحنه‌ی میهمانی ) از نو به این دنیای تصنعی باز میگردیم . ( اگر برای نمایش این عامل تصنع انتونیونی در آغاز فیلم از mannequin هاکمك میگیرد در صحنه‌ی میهمانی از مواد مخدری که مصرف میشود استفاده میکند . ) چیزی که هست این است که در آغاز قهرمان فیلم حکمفرمای مطلق این دنیاست درحالیکه درآخر از بیگانگی‌ی خود با این دنیا آگاه است وحتا چند قدمی بیشتر با نابودی‌ی صحنه‌ی آخر فاصله ندارد . دربین این دوصحنه چه حادثه‌یی رخ داده است ؟

حالت قرینه‌یی‌حتا فراتر میرود . درآغاز برای نمایش ناظر بودن قهرمان فیلم‌فقط به توضیحهایی که آمد قناعت نمیشود . ایشرا حتا درزندگی‌ی خصوصی‌اش نیزمیتوان دید : مثلن در مثلث احساسی‌یی که با Sarah Miles و نقاش پدید می‌آورد . ( وگذشته از « تمثیل ناظربودن به هنگام عشق‌ورزی » که درصحنه‌ی عکسبرداری از Verushka ـ اولین mannequin ـ دیده میشود . حالت قرینه را از چشم نیاندازیم : درینجا عکاس فاتح مطلق میباشد در حالیکه در صحنه‌ی میهمانی mannequin از زیرسلطه‌ی اوگریخته است . ) میبینیم که قهرمان فیلم حتا دررابطه‌اش با نقاش وسارا یك ناظراست و گرچه‌وقتی از نو نزدشان می‌آید همان یك ناظرباقی می‌ماند اینبار سارا ونقاش در حال عشق ورزیند وجایی برای او نیست ـ ناظر رانده میشود . همچنان دربین این دو صحنه ـ وهمه‌ی این صحنه‌های‌آغازی وصحنه‌های انجامی ـ چه حادثه‌یی رخ داده است و ومیرسم بمرکزفیلم .

ابتدا مرحله‌ی خروج ازدنیای تصنعی وبرخوردی ـ هرچند ناآگاهانه ـ باواقعیت است ( عکسبرداری از زن و مرد ) . بعد مرحله‌ی کشف واقعیت است ( چاپ عکسها ) . وازینجاست که ناظر به درون واقعیت قدم میگذارد ومیاندیشد دیگر یك ناظر نیست وبانجات

---

۱ ) سادگی‌ی بسیارمیخاهدکه نبینیم انتونیونی قصد بیان حرف خودش را دارد و (گرچه‌فیلم تمثیل دقیقی‌از فضای نوی این سال‌هاست ) بالطبع قصد مثلن تشریح موقعیت نسل‌جوان یاقصد به نمایش درآوردن « swinging London » مجله‌ی « Time » را ندارد ( و به این ترتیب ایراد منتقدهایی چون David Wilson ـ «Monthly Film Bulletin» ، June ۱۹۶۷ ـ بربرداشت انتونیونی از فضای معاصر لندن احتمالن از برداشت غلط این منتقدها از فیلم سرچشمه میگیرد ) .

جان کسی که قصد قتلش‌را داشته‌اند در شکل‌بخشیدن به این‌واقعیت سهم داشته است . عکاس بنابرین حالا واقعن « قهرمان » فیلم است وفاتح است ومیتواند به دنیای خصوصی‌ی خود بازگردد وحتا به جشن‌مانندی برسد . ( ظرافت انتونیونی را در نمایش‌اینکه جشن‌عکاس با دو دخترجوان در باطن پوچ و عبث است ازچشم نیاندازیم . ـ ۲) اینجا دقیقن‌مرکز فیلم است اما فاجعه نیز دقیقن‌از همین نقطه‌ی مرکزی آغازمیگردد : عکاس جوان‌موفق به نجات جان یك‌انسان نشده است وکوشش او بیحاصل بوده است وحالاست‌که در می‌یابد اساسی‌ترین خصوصیت او ناتوانی‌اش است‌که دروقت رو در رو شدن باسخت‌ترین واقعیات ( مرگ به شکل قتل ) روشن میگردد .

بقیه‌ی فیلم بالطبع طرف دیگرسکه‌ی صحنه‌های اولیه ومسیرسقوط قهرمان فیلم‌است . به این قانع میشودکه حداقل این دانشی راکه از واقعیت پیداکرده با اطرافیان خود در میان بگذارد اما آنان چنان در بیخبری‌ی صحنه‌ی میهمانی هستندکه این ممکن نیست . میکوشد ازنوبه شخصیت ناظربودن بازگرددامااز یك طرف‌سخت درگیرماجراست‌وازطرف دیگرواقعیت‌واقعیت‌لحظه‌است‌ولحظه‌ی آگاهی‌به‌آخررسیده‌است .وبه‌این‌ترتیب وقتی‌ازنوباشد واقعیت رو در رو میگردد (برمیخورد به‌دانشجوهای‌آغاز فیلم ) ابتداضدواقعیت را میپذیرد (تماشاچی‌ی پذیرنده‌ی‌بازی‌میگردد) وسپس‌به‌ضدواقعیت میپیوندد ( توپ را پرتاب میکند)ـ آنگاه ضدواقعیت جای واقعیت را می گیرد (صدای توپ‌را میشنود) و قهرمان فیلم‌سرانجام به‌هیچی‌ی مطلق میرسد (محومیشود) . بدینگونه است که‌فیلم‌اینچنین تلخ‌است .

ازنو خلاصه‌کنم : فیلم بنابرین دربارەی ناظری ست‌که وقتی میکوشد بدل گرددبه عاملی فعال از ناتوانسی‌ی مطلق خود باخبر میشود و ـ ناگزیر ـ اساسن به نفی‌ی خود میرسد ... ( و البته حالا دیگر جزو رسم روز است‌که انتونیونی رادرتنهایی‌ی آدمهاش و درناتوانی‌ی آدمهاش برای برقرارکردن رابطه بادیگران وبالاخره‌درکوششش برای بیان ناتوانی‌ی‌بشر خلاصه‌کنیم .)

اینهمه اما همچنان تا وقتی‌ست‌که هنوز از سطح بیان عاملهای سازنده‌ی فیلم چندان فراترنرفته ییم . وحالاکه ـ امیدوارم ـ این‌نکته‌های ابتدایی روشن‌شده‌است بایدبتوانیم به‌حرف اصلی‌ی انتونیونی‌برسیم .

موقعیت یك‌هنرمند دردنیای امروزی دیرزمانی‌ست‌که ذهن‌انتونیونی رابه خودمشغول داشته‌است . در«L'Avventura» مثلن‌این فکربدون تردیدمایه‌ی اصلی‌اما نهفته‌ی‌شخصیت Sandro ست . ودر ظاهر حتا دراشاره‌ی ساندرو به‌اینکه‌این‌روزها دیگر کسی‌علاقه‌یی‌به چیزها (آثارهنری) ی زیبا ندارد به‌چشم میآید (۳). این مایه در«La Notte »روشنی‌ی بیشتری می‌یابد . اینجا صحنه‌یی داریم‌که Giovanni می‌کوشد برای Gherardini در

---

۲ ) همچنان سادگی‌ی بسیار میخاهدکه این صحنه ـ یا صحنه‌ی Vanessa Redgrave و عکاس ـ را «erotic» بدانیم ونبینیم‌که انتونیونی درجهت عکس‌این مایه قدم برمیدارد . و این در انتونیونی بیسابقه نیست ، درین زمینه بدیهه پردازی‌ی صحنه‌ی آخرین عشق‌ورزی‌ی « L'Eclisse » را به‌یاد بیاوریم ـ که درحقیقت نوعی‌گسستن‌است نه پیوستن‌و به این‌میانجامد که زن ومرد دست به مسخره‌کردن صحنه‌های قبلی‌ی عشق ورزی‌ی خود میزنند .

۳ ) با استفاده از متن‌گفتگوها ـ ازین کتاب ،

« Screenplays of Michelangelo Antonioni » ( Souvenir Press )

بارهٔ موقعیت نویسنده دردنیای امروزحرف بزند : شك‌دارد مبادا نویسندگی بدل‌به‌چیزی عتیقه شده باشد و به دور بودن خودش از زندگی واقف است ( مایه‌یی‌که در بر خوردش با Resy روشنتر می‌شود ) وکم وبیش ازوجود دودنیای مخالف‌باخبراست ومطلقن‌نمیتواند طرز تلقی‌ی بسیار romantic کارخانه‌دار را بپذیرد ودست‌آخر در حسرت‌کارخانه‌دار هاست‌که میتوانند داستانهاشان راباامردم‌واقعی و منازل واقعی وشهرهای واقعی‌بسازند(۳). « Blow-Up »بسطاین‌گفتار است (۴) .

نگاهی اول بیاندازیم به‌صحنه‌ی نقاش : و این صحنه ـ در بن سطح ـ کلیدی ست . نقاش درباره‌ی نحوه‌ی خلق آثارش توضیح می‌دهدکه‌چگونه خلق یك اثر مطلقن‌ناآگاهانه است وچگونه پس از خلق اثر است‌که میتواند به‌کشف واقعیات نهفته درآن بپردازد وبه این ترتیب است‌که میتواند دستاویزی برای‌خود بیابد ( حتا توضیح میدهد که یافتن این واقعیات شبیه به‌یافتن سرنخهایی‌ست دریك‌داستان‌کارآگاهی ) .

به این ترتیب قهرمان فیلم تنهایك «ناظر ـ عکاس »نیست بلکه یك «ناظر ـعکاس ـ هنرمند » است و آنچه‌که در فیلم می‌بینیم دقیقن بسط تمثیلی‌ی گفته ی نقاش میباشد ـ و چیزی‌بیشتر: موقعیت هنرمنددرجامعه‌ی امروزی . ومی‌بینیم‌که«هنرمند»ـ درچشم‌انتونیونی‌ـ اولن فقط یك ناظر است و ثانین همه‌ی‌کوششهای‌او درجهت پیوستن به‌واقعیت ودرجهت‌تغییر آنچه‌که می‌بیند نارواست عبث است وثالثن اکثرن حتا موفق به تبیین واقعیتی‌که به‌عنوان یك «ناظر ـهنرمند» دیده و ضبط‌کرده و حالا باید به دیگران منتقل‌کند نمیشود ( توضیح دقیق انتونیونی‌راکه وسیله‌ی رابطه‌ی عکاس جوان با ناشرش نمایشگر می‌گردد از چشم نیاندازیم) ورابعن و بالاخره ـ درتعقیب شك ساندرو وجیووانی ـ مطلقن جایی دردنیای امروزی‌ندارد . و بدینگونه‌است‌که تلخی‌ی پایان‌فیلم پرهیزناپذیر میباشد (۵) .

همه‌ی اینها را میتوان در « Blow-Up » یافت وجه بسیار حرفهای دیگر (مثلن با ادامه‌ی این راه وتحقیق در ماهیت هنرمند میتوان رسید به یك پیامبر که از واقعیت خبر میآورد و به جستجویی برای‌کشف واقعیت مطلق ـ خدا ؟ ـ و ... ) . وفیلم البته بهشت دوستداران اشارت ونمادهاست : مثل‌ملخی‌که ـ درچشم من حداقل ـ نماد دقیقی‌ست برای

---

٤ ) درین زمینه ـ مساله‌ی هنردر آثار انتونیونی ـ ودر زمینه‌ی خاص قرینه‌یی‌ی ساختمان فیلم نگاهی بیاندازید به مقاله‌ی Mrsha Kinder در « Sight and Sound » تابستان ۱۹۶۷ ) ـ هرچند نویسنده‌ی‌آن‌از آنجا که فقط به‌کشفهایی‌که در فیلم‌کرده‌بسنده میکند به غلو میرسد واز منطق نقد دور میافتد .

٥ ) و میرسیم به دنیای برون و درون « Otto e Mezzo » ـ که البته سروکار داشتن Fellini و انتونیونی با مایه‌یی واحد تازگی ندارد (نسخه‌ی فلینی وارنمایش دنیای طبقه‌ی مرفه وسیله‌ی یك مجلس میهمانی‌ی « L'Avventura » و حتا « La Notte » را در « La Dolce Vita » دیده‌ایم ) . آنچه اما درینجا سخت جالب است این است‌که هر دو کارگردان به نفی‌ی دنیای واقعی میرسند ، هرچند این نفی در فلینی خوشبینانه به پیروزی‌ی هنرمند و آغاز خلق اثر هنری‌اش منتهی میشود در حالیکه در انتونیونی اساسن به نفی هنرمند میانجامد .

دنیای تصنعی‌ی قهرمان فیلم ( میبینیم که متعلق به دنیای واقعی‌ست امـا در دنیای تصنعی‌ی قهرمان فیلم دیگـر گون شده است وازآن فقط به عنوان چیزی زینتـی استفاده میشود ) و گرچه درآغازقهرمان فیلم را مجذوب خود میکند پس‌ازاینکه قهرمان فیلم ازناتوانی‌خیش باخبر شده دیگر کشش‌خود را از دست داده است ودر صحنه‌ی بعد ـ همچنان درچشم من ـ در نماد دیگری ( دسته‌ی گیتـار ـ که دقیقن موقعیت نماد ملخ را تکرار میکند ) ادغام میشود و وسیله‌ی قهرمـان فیلم‌که حالا دیگر بکلی از دنیای تصنعی خـارج شده است به دور انداخته میشود . . .

اگر « Blow-Up » اما فیلم خوبی‌ست به دلیـل بیان این حرفهاکه آمد نیست بلکه به دلیل فیلمسازی‌ی انتونیونی‌ست ـ وحالاکـه سرانجام از شرتفسیر نویسی خلاص شده‌ام باید بتوان رسید به سوال دوم واین‌که « Blow-Up » چرا فیلم خوبی‌ست (یاآیا اصلن فیلم خوبی هست ؟ ) .

۳

فیلمسازی‌ی انتونیونـی‌در « Blow-Up » دقیـق وحساس وبسیار فشرده است . مثـلـن صحنه‌ی در رسیدن عکاس جوان را به هنگام عشق ورزی‌ی سارا ونقاش بیاد بیاوریم ـ که بـا استفاده از خاطره‌ی صحنه‌ی قبلی‌ی این منزل در یاد تماشاچی و باکمترین تعداد نما موقعیت ظاهری‌ی صحنه ( فضا ومکان وموقعیت آدمها نسبت به مکان ونسبت به یکدیگر ) و موقعیت درونی‌ی صحنه ( موقعیت احساسی‌ی عکاس و رابطه‌ی احساسی‌ی سارا با عکاس ) رابا حساسیتی این‌چنین دقیق به نمایش میگذارد. یا ازجزء بیاغازم .

مثلن از صحنه‌ی میهمانی نمای دور زن و مردهایی راکه روی تخت و پایین تخت نشسته‌اند بیاد بیاوریم ـ که تا چه‌حد طرح ورنگ وبه‌خصوص ترکیب اشخاصش حساب شده است و چگونه دقیقن حالت بیخبری‌ی مورد نظر کارگردان را منتقل میسازد . یا حرکت دوربین‌را درصحنه‌ی عکاس و ونسا درکارگاه عکاس بیاد بیاوریم ـ که بین‌نمای متوسط زن ونمای دور زن ومرد درحرکت است ودقیقن نمایشگرحالت بیقراری‌ی زن ( گرفتاردرتله) وحالت‌آرام‌مرد(ناظری کنجکاو درسکنات‌آن‌که درتله گرفتارآمده) ورابطه‌ی‌آنان(پیوندی اضطراری) است . یا ترکیب رشته جـر کتهای دوربین‌راآغازصحنه‌ی « Ricky Tick » بیاد بیاوریم ـ که از یکطرف به نرمی در تعقیب عکاس‌که در حـال جستجوست میباشد و از طرف دیگر بتدریج فضای مورد نظر کارگردان را میسازد و تماشاچی راکم‌کم از یك جزء به یك کل میرساند .

یا دقتی‌کنیم در محتوای نماها . مثلن صحنه‌ی بازی‌ی حرکات‌کند را بین عکاس و ونسا بیاد بیاوریم ـ وسیله‌ی همین بازی (که‌گرچه ازیك‌طرف در حقیقت تنها حیله‌یی‌ساده است ازطرف دیگرنمونه‌ی درخشانی‌ست ازطرزکار انتونیونی با عامل plastic درسینما) و باحفظ حالت‌کلی‌ی دنیای مرد نبرد درونی‌ی زن ومرد به نمایش‌در میآید : کوشش مرد برای به‌جنگ‌آوردن حاکمیت ازیك طرف و ازطرف دیگربرای‌کشاندن زن به‌درون دنیای تصنعی‌که همچنان بهرحال درتعقیب کنجکاوی‌ی مرد برای‌کشف علت اهمیت عکسهاست و

شرکت جستن زن دربازی که انتیاد و پذیرشی سطحی‌ست چراکه قصد نهایی‌ی او همچنان به‌چنگ آوردن عکسهاست ودر لحظه‌یی که به‌یکباره حس میکند در گیربازی افتاده آنرا قطع میکند . یاظرافتهای انتونیونی : چه درلحظه‌یی که مداد سفید ازفرط استعمال نیازبه تراشیده شدن پیدا کرده وچه درلحظه‌یی که سارا درتعجب است چرا «آنان» مرد راکشته‌اند (انعکاسهای « Cronaca di un Amore » ؟ ) . وبه‌کل میرسم .

مثلن پله‌های پارك را بیاد بیاوریم ـ که به روشنی نمایشگراستادی‌ی انتونیونی در ساختن فضا و استادی‌ی اودربکارگرفتن این فضا به‌شکل های مختلف‌و برای تبیین مفاهیم مختلف‌است . در باراول پله‌ها را طی‌ی دونما می‌بینیم : دقتی بایدکرداولن دربن که چه‌به سادگی نمای اول پله‌ها را به‌نماهای قبل ونمای دوم آنها را به نماهای بعد پیوند میدهد و موقعیت پله‌ها را درپارك مشخص میسازد وثانین ـ وبه‌خصوص ـ چگونه ازترکیب‌زوایای دوربین‌با جست وخیز عکاس است که احساس بی‌خیالی‌ی این لحظه‌ی عکاس‌برانگیخته می شود . ومقایسه‌کنیم فضای باز این دونما را با صحنه‌ی آخر فیلم‌که ازنوپله‌هارا می‌بینیم. اینجا نیز همچنان دو نماداریم : اولی وقتی‌ست‌که عکاس میرود تا به تنهایی ازجسدعکس بردارد و دومی وقتی‌که عکاس دریافته جسد نا پدید شده است . در مورد اول می‌بینیم‌که زاویه‌ی دوربین و سیزهای تیره‌ی درختها و باد در درختها و نور صبح چگونه دقیقن از آشفتگی (و melancholy ) ی عکاس جوان خبر می‌دهد . و در مورد دوم ـ دوربین ازبالای پله‌ها ـ همچنان همین یك‌نما تا چه‌حد حالت درهمشکستگی‌ی مطلق عکاس جوان را منتقل می‌سازد . و مقایسه کنیم این نمارا با نمای مشابهش (صحنه‌ی اول پله‌ها :دوربین همچنان از بالای پله‌ها : عکاس درحال پایین رفتن از پله‌ها ورفتن از پارك‌است ـ تاچند لحظه‌ی دیگر ونسا دوان‌دوان خاهدرسید) واین که چگونه‌وسیله‌ی تغییر نور و فاصله‌ونحوه‌ی حرکت هنرپیشه مبین حرفی دیگراست . . . ( ولحظه‌هایی از ین قبیل نه تنها نمایشگراوج انتونیونی در «Blow-Up» است بلکه درسی‌ست درنحوه‌ی بکارگرفتن دوربین و مکان و هنرپیشه در سینما ).

ازینجا امامی‌رسم به‌طرف دیگرسکه‌ی فیلمسازی‌ی انتونیونی در« Blow-Up » ـ و به‌چند سوآل :

در مثلن همین صحنه‌ی ونسا وعکاس‌روی‌پله‌ها یا صحنه‌ی سارا وعکاس‌وقتی که‌عکاس در بار اول به دیدن نقاش میرود یا صحنه ی عکاس و سارا وقتی که او به‌کارگاه عکاس میآید (صحنه‌هایی که قصدتبیین‌روابط احساسی‌ی آدمها رادارد) ـ آیادرین‌صحنه‌هاانتونیونی به‌تکرار mise en scène های‌قدیمش وکم‌وبیش به‌تکرار انتونیونی‌ی شش‌هفت سال‌اخیر وحتا به‌یك رشته اداهای انتونیونی وار سقوط نکرده‌است ؟ آیا این‌سقوط به‌این‌علت‌نیست که در «Blow-Up» دیگر ازآدمها ـ شخصیتهای یك داستان ـ اثری نیست وفیلم فقط با مظهرهایی برای نمایشگرکردن مقاصدکارگردان سروکار دارد ؟ ( درعین این‌که ظاهرن انتونیونی فیلمساز بی‌تجربه‌یی نیست‌که اجازه‌دهدتظاهرات‌فریبنده‌ی «مفاهیم عمیق» فیلم را ازچنگش برباید . ) واگر انتونیونی‌را درمرحله‌ی‌اول‌به‌عنوان‌کارگردان روابط‌احساسی‌ی آدمهاشناخته‌بیم ( مثلن mise en scène سه‌نفره‌ی جیووانی و Lidia و Valentina

را در صحنه‌ی ماقبل‌آخر «La Notte» بخاطر بیاوریم ـ که مبین روابط شخصیتها ست و نیاز به‌کمترین توضیحی ندارد ) وقتی اینجا اساس داستانی‌برمبنای روابط احساسی‌درکار نیست تا وسیله‌ی mise en scène گویای انتونیونی بیان شود آیا چیزی اصلی از کف نرفته است ؟ یاآیا ـ درتعقیب همین مساله ـ انتونیونی‌اینجا اکثرن به توضیح پناه‌نمی‌برد؟ توضیح به صورت‌صحنه‌ی ونما و عکاس و توضیحهای عکاس : توضیح به صورت‌صحنه‌یی که سارا عکس‌جسدرا شبیه به‌کارهای نقاش می‌یابد : توضیح به‌صورت تاکید بسیارروی جسد مقتول‌درصحنه‌یی‌که عکاس آن را می‌یابد : توضیح بصورت رنگ قرمز ساختمانهاکه رنك آبی‌را به‌دنبال دارد: توضیح‌بصورت نماهای‌درشت صحنه‌ی میهمانی : توضیح به‌صورت‌نمای (درحقیقت بسیار هالیوودی‌ی ) پیراهن‌ونما و حلقه‌ی فیلم‌که از خارج‌روی‌پیراهن انداخته میشود ... و حتا اگر قصد جواب‌تراشی (از نوع جواب تراشی های مشهور منتقد های politique des autheurs) درکارنباشدآیا ازینجا وسرانجام‌کم‌کم نمی‌رسیم به این مساله واین شك‌که شاید «Blow-Up» نه درتعقیب منطق مرسوم داستانگویی بلکه دنباله روی منطق‌دیگری ست ؟ ـ که بنابرین‌رسیدن به‌نتیجه ورسیدن‌به جواب بله‌یانه‌ی سوآل‌آیا « Blow-Up » فیلم خوبی‌ست را محتاج تعمق بیشتر میکند .

و به این ترتیب است‌که سرانجام ـ هاه ـ میرسم به اماها .

۴

« Blow-Up » سینمای داستانگو نیست . پیش از آغاز اما باید چند نکته ی اساسی را روشن‌کرد :

اولن سینمای داستانگوی پیش از انتونیونی یا مثلن داستانگویی‌ی سطحی‌ی هالیوود این روز ها را بیاد بیاوریم . ثانین تلاش اولیه ی انتونیونی را برای تغییر این نحوه ی داستانگویی و پدیدار ساختن نحوه‌ی جدیدی در داستانگویی‌ی سینمایی بیاد بیاوریم (۶) . ثالثن عمق داستانگویی‌ی جدید انتونیونی را مثلن در او جش در «L' Avventura» بیاد بیاوریم . رابعن درنظر بگیریم‌که چگونه انتونیونی در همین سینمای داستانگوی‌جدید خودکوشیده است از ارزش داستان‌بکاهد ( مثلن به « L' Eclisse »که میرسیم انتونیونی قالب محدودکننده ی داستان راکم‌کم به‌کناری میگذارد و به بیان کم و بیش مستقیم روابط احساسی‌ی زن و مرد فیلم‌میپردازد . و از یك جهت‌دقیقن به همین دلیل است‌که بایدبرای « L' Eclisse » به عنوان سینمای داستانگو ـ هرچند که نقطه‌ی مرکزی‌ی فیلم‌داستان آن نباشد ـ درمقایسه با مثلن «La Notte» ارزش‌کمتری قائل بود . ) وقتی بنابرین میگویم « Blow-Up »سینمای داستانگو نیست با درنظر گرفتن همه‌ی این نکته‌هاست

---

۶ ) درین زمینه و برای دیدن توضیحهایی فشرده درباره‌ی داستانگویی‌ی‌نوی انتونیونی ـ که متاسفانه اینجا مجال طرح آن نیست ـ نگاهی بیاندازید به مقاله‌های اولیه‌یی‌که در باره‌ی انتونیونی منتشر شده است ( مثلن در « Sight and Sound » ، زمستان ۶۱ ـ ۱۹۶۰). یا نگاهی بیاندازید به مقاله‌یی ازکامران شیردل ـ به خصوص قسمتهایی‌که مقاله‌ی شخص انتونیونی ترجمه شده‌است ( « هنر وسینما » ، ۱۰ اسفند ۱۳۴۳ ) .

و (هرچند «Blow-Up» از یك طرف آخرین منزل راهی‌ست که انتونیونی برای پرهیز از محدودیت داستانگویی انتخاب کرده ) قصدم این نیست که درینجا هم انتونیونی میکوشد تااز ارزش داستان در فیلمش بیش از پیش بکاهد ... انتونیونی در «Blow-Up» دست درکار ساختن سینمای نویی ست .

«Blow-Up» یك « سخنرانی » ست : یك سخنرانی ی سینمایی ـ یا حتا یك مقاله ـ در باره‌ی موقعیت هنرمند در دنیای امروز . ( دقیقن به همان گونه که مثلن Jean-Luc Godard به گفته‌ی خودش و به تصدیق منتقدینی که فیلمهای اخیرش را دیده اند برای پرهیز از سینمایی که قوت خود را از سینمای پیش از خود میگیرد نه از واقعیت زندگی سوی نوعی مقاله ی سینمایی و نوعی سند سینمایی پیش میرود و در نتیجه هدف نهایی اش این است که به یك فیلم خبری ـ به معنای وسیع کلمه ـ برسد .)

تعمق در این مساله از دو سو ممکن است : الف ) از راه بررسی‌ی دقیق استخان بندی‌ی فیلم و نحوه‌ی پیشرفت فیلم و اینکه ساختمان فیلم برای بسط یافتن و پیش رفتن و به نتیجه رسیدن تا چه حد از منطق مرسوم یك بحث یا یك مقاله یا یك سخنرانی استفاده می جوید و ب ) از راه بررسی‌ی شخصیتهای ساکن فیلم و به خصوص از راه دقت درین که پیشرفت فیلم از بسط این شخصیتها نیست که سرچشمه میگیرد چرا که در اصل شخصیتها پیشرفتی را نمایان نمی سازند ( مساله هایی که در نحوه‌ی کار انتونیونی سخت تازگی دارد وجدابودن این آخرین فیلم او را ـ از نظر منطق ساختمان ـ از دیگر آثارش روشن میکند . ) حالا میتوان نگاهی از نو به تفسیر فیلم که پیش ازین آمد انداخت و بی‌نیاز از توضیح بیشتر دقیقن نحوه‌ی آغاز وبسط و نتیجه گیری‌ی یك ـ به اصطلاح ـ سخنرانی را دید ...

اگرهنوز نحوه‌ی کاراین سخنرانی‌ی سینمایی روشن نشده است ناچار باید بازگشت به فیلم ـ ویك مثال :

سخنرانی را در نظر بگیریم که ازپشت میز خطابه و در لابلای تك سرفه ها و جرعه های آب و در حالیکه کاغذهای متن‌سخنرانی را دائمن پس و پیش میکشد درطی‌ی گفتاری در باره‌ی موقعیت هنرمند در دنیای امروز ابتدا میکوشد از بیگانگی‌ی کم و بیش شناخته شده‌ی هنرمند با جامعه‌ی اطرافش سخن براند ( دوری‌ی او چراکه دقیقن جزو دیگران نیست و نزدیکی‌ی بی حد او چراکه ناظری‌ست ) ، توضیح میدهد هنرمند پیش از هرچیز ناظر جامعه‌یی ست که در آن زندگی میکند : توضیح میدهد هنرمند بنا برین در تمام‌لحظه های زندگی اش در حال جمع‌آوری‌ی دقایق و حوادث زندگی میباشد : و توضیح میدهد به این ترتیب ناظر بودن یك هنرمند در حقیقت تا بدان حد به صورت طبیعت دوم او در می آیدکه مثلن ( و یك مثال میزند :) حتا درلحظه های عشق ورزی هم ـ احتمالن بطور ناخودآگاه ـ ناظری سرد باقی میماند و به ضبط عکس‌العمل ها و احساسات می‌پردازد... صحنه‌ی عکسبرداری‌ی عکاس جوان از اولین mannequie نمایشگراین مساله است که چگونه انتونیونی با به زبان سینما درآوردن مثال سخنران نه در جهت داستانگویی بلکه

در جهت بیان متن سخنرانی ( درباره‌ی ناظر بودن هنرمند ) قدم بر میدارد . یا سحنه‌ی « Ricky Tick » رابیادبیاوریم ـ که خطابه‌ی کاملی‌ست ( و به یادآورنده‌ی pantomime های Samuel Beckett است)...

( وازینجا ـ میدانم ـ میرسیم به سوآلهایی کلی تر در زمینه‌ی سینما و در زمینه‌ی هنر بطور اعم و در زمینه‌ی هنر نو بطور اخص ـ بهترین مثال مساله‌ی موقعیت تآتر درین دوره‌ی به اصطلاح « Theatre of Fact » است ـ ا.ا از آنجاکه با طرح شدن امای اصلی درمورد « Blow – Up » حداقل مساله شکل‌دیگری‌به خود میگیرداین‌بحث‌کهنه را برمبنای اعتقاد ـ سخت مخالفم‌رسم روز ـ من به‌هنری که مبین هیچ‌حرفی مگرذات‌خودش نیست همچنان میگذارم به مقاله‌یی دیگر . )

بدین گونه است که امای اساسی ی فیلم طرح میشود .

انتونیونی یك متفکر سینما نیست . انتونیونی‌فیلمساز‌خبره‌کننده یی‌که توضیح داده شد هست امامتفکری‌که وسیله‌ی‌سینما میاندیشد نیست . و این‌رانه تنها در آخرسخنرانی‌ی « Blow-Up » ویا تنها به دلیل حرفهایی‌که درسخنرانی‌ی « Blow – Up » داریم‌بلکه حتا باتعمق دراوج سینمای انتونیونی ـ « L'Avventura » ـ میتوان به روشنی‌دید . اگر هنوز ـ پس از دیدن « Blow-Up » ـ « L'Avventura » مثلن در بیان درماندگی‌ی یك هنرمند بسیارتوانا تر است ازین‌جهت است که در آنجا انتونیونی به‌دقت شخصیت یك آدم راکه‌گرفتار این‌مشکل است تشریح میکند و ازین جهت است که‌با استفاده از تمام امکانات سینما موفق به خلق کامل یك دنیا میگردد و ازین جهت که فیلم حالا که به خلق کامل یك شخصیت ودنیاش رسیده است به خودی‌ی خود و بی نیاز ازهیچ توضیح کارگسردان به مثلن تبیین عامل مخرب دنیای طبقه‌ی مرفه یا واخوردگی‌ی یك هنرمند دردنیای امروزی یا حرفی اساسی‌درباره‌ی‌نحوه‌ی دقیق روابط احساسی‌ی زن ومرد اواسط قرن‌بیستم‌یاحتا نحوه‌ی پدیدارشدن‌عواطفی‌نودرآدمهامی‌رسد. در حالی که‌در« L'Eclisse» ـ یا حتا در« La Notte » ـ وقتی کارگردان به بیان مستقیم حرفهای‌خود می‌رسدازحد تفکراتی سطحی نمی‌تواند درگذرد .

و ازین جهت است که وقتی به نقطه نظرهای « Blow-Up » می‌نگریم می‌بینیم‌نظر های کارگردان درباره‌ی موقعیت هنرمند بسیار سطحی‌ست و بسیار احساساتی‌ست و بیشتر شبیه به طرز تلقی‌ی مفسر های بی مطالعه‌ی ادبی‌ست که عموما در آغاز شهوت نوشتن مقاله‌هایی‌کلی درباره‌ی موقعیت‌هنرمند (و بخصوص در باره‌ی نحوه‌ی‌خلق یك اثر هنری ) دارند (۷) . و اگر « Blow-Up » یك شکست مطلق نیست به این دلیل است که فقط همین نیست ـ فقط یك سخنرانی نیست . انتونیونی زیرکانه روپوشی از طرح یك حکایت تمثیلی را روی سخنرانیش کشیده دارد ...

---

۷ ( Carey Harrison « Sight and Sound » ، بهار۱۹۶۷ ) یکی‌از نویسنده‌های سینمایی‌ی معدودی‌ست که ـ هرچند از راهی دیگروبه دلائلی‌دیگر ـ به همین نکته میرسدکه فیلم « thriller » خوبی‌ست اما از « banal » بودن محتوای هوشمندانه‌اش نمیتوان گذشت ( اما ـ به همراه دیوید ویلسون ـ بقه‌ی فیلم را درینجا میچسبدکه چرا قهرمان فیلم پس از ناپدید شدن جسد مقتول به این نتیجه نمیرسدکه جسد را به جایی دیگر برده‌اند وبه نفی‌ی واقعیت میرسد ـ که البته متذکربسیاری ازنکته‌های فیلم نیستند وهنوز وسیله‌ی مبانی‌ی سینمای داستانگوقضاوت میکنند) .

انتونیونی را یك داستانگو شناخته‌ییم و دیده‌ییم که چگونه « شکل » را به کناری می‌گذارد و کم‌کم به «انتزاع» می‌رسد ـ به دلیل این اعتقادکه بایدازمحدودیتهای‌داستان گریخت و برای بیان حرفها ـ بنا به رسم روز ـ راهی مستقیم یافت . این مرحله‌ی اول است . (منتقدین صاحب‌نظری که « Deserto Rosso » را ـ به عنوان مرحله‌ی دوم ـ دیده اند گذشته ازنحوه‌ی بکار گرفتن‌رنگ وقصد خاص‌انتونیونی‌ازین تجربه‌که خودمبحثی دیگراست‌توضیح میدهندکه تاچه حداین «انتزاع» خودپدیدآمدن زبانی‌آزادتررا غیرممکن می‌گرداند.) درین‌لحظه بنابرین « Blow-Up » مرحله‌ی سوم‌است:درینجا باراه‌حلی‌که انتونیونی می‌یابد روبروییم :یك سخنرانی. ومشکلی‌که نتیجتن (فشرده‌ی همه‌ی این‌حرفها که آمد ) گریبانگیرفیلم است دوچهره‌ی اصلی دارد : الف) اینکه‌کارگردان اساسن‌حرفی ناگفته‌یا اصولی‌برای گفتن‌ندارد وب) اینکه‌این‌شکل‌تازه‌تاچه‌حد واقعن‌یك‌راه حل‌است ...

حرفهایی‌که ـ درباره‌ی «Blow-Up» ـ قصد بیانش راداشتم‌اما به‌آخررسیده‌است‌و نیازی به‌طرح این‌امای دیگر نیست : امایی‌که در ساده‌ترین وفشرده‌ترین و بالطبع‌سطحی ترین شکلش به‌صورت سوآلی این‌چنین در می‌آید ـ که آیا سخنرانی‌یی ازین‌نوع اساسن می‌تواند نام یك اثرهنری روی‌خود بگذارد ؟ (نه: مگراینکه فیلمهای بعدی‌انتونیونی‌ـ حالاکه سر انجام این‌راه تازه را یافته است ـ پیشتر برود وعکسش را ثابت‌کند . ) اگر این اما و اماهای دیگری‌که به دنبال می‌آورد حالا دیگر ( حیف ! ) مطرح نیست ازین روست‌که فی‌الحال ـ در « Blow-Up » ـ و برغم فیلمسازی‌ی خیره‌کننده ی انتونیونی سخنرانی باقی می‌ماند و وقتی انتونیونی به حکایتی‌تمثیلی پناه می‌برد حتاتمثیلها تمثیل باقی می‌ماند و دست آخر اگر فیلم اثر خوبی‌ست برغم پرحرفی‌ی‌کارگردان یاعمق (در حقیقت فقدان عمق) حسرفهاست وبه‌دلیل لحظه‌هایی‌ست‌که ازنو انتونیونی‌ی داستانگو را روی پرده داریم ...

۵

حالا اگر ـ بالاخره ـ قصدم این باشد که جمله‌ی آغاز پرگشتردم و بخاهم آنچه را که گفته شده دریك جمله بفشرم از نو ـ خوب البته ـ فیلم را باید اثری خوب دانست وسه نقطه‌ی دنبال اما را شاید بتوان با توضیحی در زمینه‌ی دور شدن انتونیونی از سینمای داستانگو و گرایشش سوی بیان مستقیم حرفهایی‌که در باره‌ی هنرمند امروز دارد وسوی یك سخنرانی‌ی سینمایی و اینکه اگر متفکری صاحب نظر نیست فیلمساز خیره‌کننده‌یی‌ست پر کرد ـ که از سه نقطه خیلی بیشتر است . پس اگر قرار باشد حتا همین یك جمله هم فشرده گردد ( E.M.Forster وار: «- Yes-oh dear yes») بایدگفت‌که :

«Blow-Up» ـ خوب بله ـ فیلم خوبی‌ست ( و بعد از کلمه‌ی فیلم یك‌عدد گذاشت و همراهش خواننده را برد به پا صفحه و در آنجا تلاش انتونیونی را درجهت پدیدساختن مفهوم جدیدی برای سینما مفصلن توضیح داد ـ که احتمالن به باز نوشتن همه‌ی آنچه‌که آمد خواهد انجامید ) .