ادب و هنر: فلسفه نیستی و ملودرام مدرن

پدیدآورده (ها) : آندراس بالینت کوواچ؛اردو بازار چی،نازنین
فلسفه و کلام :: اطلاعات حکمت و معرفت :: مرداد 1388 - شماره 41
از 30 تا 34
آدرس ثابت : http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/622086

دانلود شده توسط : هنر اسلامی
تاریخ دانلود : 19/05/1394

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائهٔ مجلات عرضه شده در پایگاه،مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه قوانین و مقررات استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.

پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir

فلسفه نیستی و ملودرام مدرن

آندراس بالینت کوواچ
ترجمه نازنین اردو بازارچی

می توان گفت ژان پل سارتر تأثیر گذار ترین فیلسوف معاصر غربی در دهه ی پنجاه و اوایل دهه شصت بود و آثار او بدون شک در برهه ای از زمان، بیشترین تأثیر را بر هنر معاصر خود بخصوص بر درام، ادبیات و فیلم گذاشته اند. سارتر فلسفه اگزیستانسیالیست را در سطح روانشناسی روزمره فردی بیان کرد، به طوریکه به آسانی قابل تبدیل به موقعیت های دراماتیک باشد. او با حمایت از " ادبیات متعهد " موقعیتی ایجاد کرد برای ارتباط مستقیم بین فلسفه، هنر و سیاست. بیش از همه، این شخصیت فلسفی اوست که مبین تأثیراتش است. در مقاله ی حاضر موضوعات زیر را بررسی خواهم کرد: کدام جنبه از کتاب "هستی و نیستی"، برجسته ترین اثر پدیدار شناختی سارتر در فلسفه اگزیستانسیالیست که در سال ۱۹۴۳ منتشر شد، می تواند در سینمای مدرن تأثیر گذار باشد؟ همچنین بطور مختصر، مقصود و برداشت وی را از نیستی تحلیل خواهم کرد تا نشان دهم سارتر چگونه ارتباط مستقیمی بین مفهوم نیستی و تجربه ی بنیادین و هستی شناسانه بشر از تنهایی و گمگشتگی برقرار می کند تا این ایده، مستعد پذیرفتن بازنمودهای عینی هنری شود.

نیستی در فلسفه سارتر تبدیل به رکن اساسی ولی در حاشیه قرار گرفته تجربه پدیدار شناختی بشر از زندگی روزمره شده است. این مسأله، جنبه ناپیدا اما دلهره آوری است که در پس واقعیت فیزیکی پنهان شده و سینما، مناسبترین رسانه برای بازنمایی کشمکش بین ایندوست. هیچ رسانه ی دیگری نمیتواند لایه فیزیکی واقعیت را مو شکافانه تر از سینما نمایش دهد و خلأ ذاتی موجود در پس این لایه را قدرتمند تر از سینما نمایش دهد. من نشان خواهم داد که ژانر ملودرام روشنفکرانه یا ملودرام مدرن، در سالهای دهه شصت، به عنوان بار آورترین زمینه برای فلسفه نیستی مطرح بود. در اینگونه از فیلم هاست که مفهوم نیستی جایگاه روایی خود را در ژانری میابد که در آن بعنوان نیروی قاطعی به تصویر کشیده میشود که قهرمان داستان در برابر آن بی دفاع است. در ملودرام مدرن، نیستی تبدیل به نیرویی منفی میشود که جایگزین ارزشهای گم گشته انسانی شده است.

ایده مدرن و فلسفی نیستی توسط هگل، کیر که گارد و نیچه در فلسفه رمانتیک آلمان مطرح میشود. یکی از مهمترین جنبه های این مفهوم نشان میدهد که نیستی بعنوان چیزی کاملا بیگانه از هستی درک نمی شود بلکه بطور جدائی ناپذیری با آن پیوند دارد. نیچه رادیکال ترین مفسر این مفهوم است بطوریکه آنرا تبدیل به قدرت مستقلی کرد که در برابر ابتذال زندگی می ایستد و پذیرش این قدرت، پیش شرط قدرت فردی قرار می گیرد. نیچه نیستی را وسیله ای قرار داد برای مقابله با متافیزیک؛ هر چند که این وسیله برای این هدف چندان مناسب واقع نشد. در مفهوم رمانتیک، تبدیل فرد به یک "هستی مقدس"، ضمانت خود مختاری اوست، بطوریکه هیچ نیروی بیگانه ای بر ذات فرد چیره نیست. فرد انتخاب میکند، تصمیم میگیرد، اعتراض و مقابله میکند و علیه نیروهای فرا بشری انقلاب میکند. با اینحال آزادی فرد رمانتیک با این حقیقت که منشأ اولوهیت وی دقیقا همان طبیعت فرابشری قدرت برتری است که او با آن مقابله میکند، محدود شده است. نیچه محدودیت های مفهوم رمانتیک را دریافته است و وابستگی اولوهی فرد را به قدرت برتر رد میکند. او میگوید: من با " خویشتن " خود غرور نوینی را ارائه کرده ام و این همان چیزی است که آموزش خواهم داد. " بیش از این سرهایتان را در شن های امر مقدس پنهان نکنید. این سر زمینی را به اطراف بچرخانید چرا که هموست که به این زمین معنا میبخشد. "[۲] مفهوم پیشگیری از تقابل سوژه - ابژه توسط معرفی " یکتایی " بعنوان فردیت انسان، با طلوع مدرنیسم در فلسفه ی نیچه ظهور پیدا کرد. نیچه در نظر داشت تا این غرور نوین را بدون پیش زمینه ای متافیزیکی، بطور اختصاصی در یکتایی زندگی جای نشین کند. لذا این سوژه ی فردی مبدل به قدرتی غائی شد که مستقل از هر گونه حمایت متافیزیکی بود. با اینحال و در کمال شگفتی، یکتایی فرد که بعنوان قدرت غائی زندگی در نظر گرفته شده بود به تنهایی قادر به مقاومت و ادامه حیات نبود. این مفهوم تبدیل به قدرت مقاومت و ابژه ی انتخاب شد. چنانچه یکتایی فرد نتواند فضای تهی به جا مانده از طرد قدرت فرابشری را پر کند و خلأ ناشی از فقدان فردیت اولوهی به قوت خود باقی بماند، در این خلأ است که همان نیروی فرابشری و تا کنون ناشناس یعنی نیستی شروع به رشد خواهد کرد.

با توجه به این محتوا، نیستی بدل به سایه قدرتهای متافیزیکی از میان رفته شده است. علی رغم تمامی تلاشهای مخالف، این مفهوم که در فلسفه رمانتیک قرن نوزدهم بوجود آمده بود باعث شد تا دوگانگی متافیزیکی سوژه - ابژه تا ظهور فلسفه پست مدرن همچنان مطرح باقی بماند.

سارتر فیلسوفی بود که محتوای انضمامی و عینی را با مفهوم انتزاعی نیستی مرتبط ساخت. او این مفهوم را از منفیت مطلق بیرون کشید و آنرا از خلأ نبودن تمایز داد. مراحل رویکرد مفهومی وی به این ترتیب است: او نیستی را مفهوم کلیدی روابط انسانی و نسبت انسان با جهان قرار داد و نیستی را بعنوان محصول نیات انسانی و در عین حال بعنوان جوهر هستی قلمداد کرد. نیستی نزد سارتر به مثابه جهانی دیگر و یا جهانی ورای جهان ما نبود. او این مفهوم را در قالب موقعیتهای روزمره ای بیان کرد که در آنها، انسان درگیر تنهائی خویش است و مأیوس از باورها وانتظاراتش، به دنبال چیزی پایدار میگردد در حالیکه هویت خویش را در معرض سؤال می یابد. سارتر نیستی را بطور مستقیم در جهان وارد میکند. "مستقیم در قلب هستی، مانند یک کرم."[۳] نیستی دنباله ی چیزی پس از هستی نیست، همانطور که هگل تصور میکرد، و نه طبق فلسفه ی هایدگر، چیزی ورای جهان. نیستی به زعم سارتر نه تنها وجود دارد بلکه همگام با هستی است، همراه او و همزمان با او. نیستی بعدی کلی و منطقی یا هستی شناسانه نیست، نیستی به گونه‌ای زیربنای هستی انسانی است. سارتر مینویسد: " این انسان بود که نیستی را بوجود آورد. " نیستی زمانی متولد میشود که انتظارات و توقعات انسانی ناکام میمانند. نیستی، نبودن به معنای عام آن نیست بلکه گونه ایست از نبودن یک چیز و یا فقدان چیزی که باید باشد. به زبان دیگر نیستی گونه ای از توقعات انسانی است، از سرخوردگی ها و حافظه انسان. در نتیجه، نیستی، چنانکه ممکن است در مطالعه این ایده به نظر برسد، مجموعه‌ای از عناصر منفی نیست. سارتر می گوید وقتی در جستجوی پیتر وارد کافه ای میشویم اما بجای او به جان برمیخوریم در اینصورت است که حضور جان واسطه ای مستقیم میشود برای درک غیاب پیتر و این بدان معناست که نیستی بطور مستقیم توسط هستی بازنموده میشود. نیستی در مقوله بندی مثبتی قرار میگیرد اما به معنایی دیگر. میان آنچه هست و آنچه میتواند باشد شکافی وجود دارد، فضایی تهی که در آن، انسان آزادی انتخاب دارد. نیستی لحظه ایست تهی در جهانی که در آن، انسان، از گذشته خویش رها شده و در موقعیت انتخاب قرار می گیرد. در این معنا، نیستی توصیفی است از آزادی: آنچیزی است که در مقابل آینده، تمامی گذشته را لغو میکند: انسان، گذشته را در نیستی بی ارزش میکند و نیستی متعلق به خویش را خلق میکند. نیستی آزادی ایست که میان گذشته و آینده قرار میگیرد. انتخاب آزادانه پایه در نیستی دارد چرا که نیستی انسان را وادار به انتخاب میکند و هیچ اطلاعی در مورد انتخاب به او نمیدهد. نیستی همان فضای تهی‌ای است که در آن، شرط گذشته و آینده بر انتخاب تأثیر گذار نیستند و این همان آزادی است چرا که توسط گذشته یا آینده انگیخته نشده است. این آزادی غیر قابل پیش بینی است.

www.noormags.ir

هنگامیکه انتخاب نا معلوم باشد همانقدر برای دیگران غیر قابل پیش بینی است که برای خود ما. پیش بینی ناپذیری انتخاب برای ما منشأ دلهره است و برای دیگران بیانگر خطر. در نتیجه، آزادی مبتنی بر نیستی اساسی ترین نیرو و منشأ اصلی خطریست که متوجه روابط انسانهاست. قدرت خطرناک نیستی، عامل خطر دیگری است: "«نیستی» هستی من همان چیزی است که در آزادی دیگری آمده است و توسط آن دوباره بیان میشود؛ حتی اگر بعد دیگری از هستی من وجود داشته باشد که توسط یک نیستی بنیادین از آن جدا شده باشم. این نیستی آزادی آن دیگری است. " نیستی که به مثابه چیزی گمشده بیان میشود معنایی است که انسان از طریق آن با جهان و سایر انسانها مرتبط میشود. اینگونه است که مفهوم سارتری نیستی بدل به تجلی تجربه مدرنی از وجود بشر شده است. انسان، تنها و رها شده از گذشته خویش وادار به برگزیدن خویشتن خویش و مواجهه با آن میشود و در معرض خطر آزادی دیگران، پیوسته مجبور به رویارویی با فقدان ارزشها و تضمین های متافیزیکی است. فرد مدرن نمیتواند بعنوان یک فرد آزاد با خدا مواجه شود بلکه بعنوان عضوی از یک ملت یا جمعیت است که قادر به اینکار میشود. مطابق مفهوم رمانتیک، فرد کسی است که قادر به داشتن نوعی آزادی درونی و برگزیدن مرگ در مقابل بی معنایی زندگی باشد. از طرف دیگر فرد مدرن کسی است که آزادی اش از ورای توان او برای پذیرش بی معنایی و نیستی حیات متجلی میگردد. در مدرنیسم، نیستی تقابل زندگی نیست، همانطور که مرگ در دیدگاه رمانتیک. نیستی نوعی مرگ است در تاروپود زندگی- زندگی در معنای تام آن. در رمانتیسم، فرد، انسانی است مستقل از محیط اطراف خود. در مدرنیسم، فرد کسی است که بتواند از ورای بی معنایی زندگی نگاه کند و خود را از دلهره ی حاصل از نیستی آزاد کند و زندگی خود را در میان این نیستی بپذیرد. ما مثال بارزی از این تفاوت میان رویکرد رمانتیک و مدرن به نیستی را در دو فیلم اخیر گدار یعنی (از نفس افتاده، ۱۹۵۹) و (پی پروی دیوانه، ۱۹۶۵) یافته ایم. در فیلم اول، در جائی، پاتریشیا (جین سیبرگ) از مایکل (ژان پل بلموندو) میپرسد که او میان اندوه و نیستی چه انتخابی خواهد داشت. پاسخ مایکل نیستی است؛ انتخاب پاتریشیا اندوه. معنای حقیقی این مکالمه در انتهای فیلم یعنی در جائیکه پاتریشیا مایکل را به پلیس تحویل میدهد و به او التماس میکند که فرار کند، آشکار میشود. این رفتار پاتریشیا نتیجه مستقیم انتخاب اوست. او از پذیرفتن مفهوم نیستی که در زندگی مایکل تجلی پیدا کرده سر باز میزند اما به حال او دل میسوزاند که در نتیجه پارادوکسی حل ناشدنی برایش پیش می آید که او را وادار میکند تا به گونه‌ای رمانتیک به مایکل برای فرار التماس کند. از طرف دیگر مایکل نیستی را برمیگزیند و به همین خاطر دیگر فرار نمیکند. پاتریشیا مایکل را فقط بعنوان قهرمان رمانتیک میپذیرد و وقتی به او خیانت می کند مایکل را مبدل به این قهرمان میکند. از دیدگاه پاتریشیا مرگ مایکل نوعی مرگ رمانتیک است چرا که در این حالت او برای نیستی نمی میرد بلکه بخاطر عشق است که می میرد و پاتریشیا تنها قادر به درک این دلیل است و همین، او را از انتخابش یعنی از اندوه راضی می کند. به همین خاطر است که پاتریشیا کلمات آخر مایکل را که می گوید «تو نفرت انگیزی» نمی فهمد. در اثنای این رقابت، او مایکل را به جای قهرمان اسطوره ای خویش می انگارد که آماده است برای او بمیرد. در هر حال، از نظر مایکل این نوع از مرگ به هیچ وجه رمانتیک نیست. او نه تنها نمیخواهد برای پاتریشیا بمیرد بلکه بطور کلی از مرگ گریزان است؛ او فقط میخواهد تسلیم پلیس شود (که علی رغم تسلیم مایکل، پلیس به او شلیک می کند فقط بخاطر اینکه اسلحه ای را که روی پیاده رو افتاده بر می دارد) او فرار نمی کند تا قهرمان شود بلکه فرار می کند به این دلیل که بعد از خیانت پاتریشیا دیگر هیچ چیز معنایی برایش ندارد. حرف او این است: من خسته ام. او بر حسب اتفاق کشته میشود اما پاتریشیا به سبب اندوه و ملودرام است که معنایی برای مرگ او می یابد.

در "پی پروی دیوانه" نیز به این دودلی برمیخوریم. فقط در اینجاست که دودلی یک فرد تا انتها پایدار باقی میماند. فردیناند (باز هم بلموندو) به دنبال گریزش از زندگی روزمره در می یابد که هیچ راهی برای یافتن آنچیزی که او به دنبالش است وجود ندارد. معشوق او نیز تقریبا به طریقی مشابه معشوق مایکل او را فریب میدهد و فردیناند به این نتیجه میرسد که حالا که هیچ عشق اصیلی وجود ندارد، زندگی نیز فاقد معناست. اما بر عکس مایکل، او تصمیم به انجام یک خودکشی رمانتیک می گیرد. او صورتش را آبی رنگ می کند و نواری از دینامیت دور سرش می پیچد. با اینحال در آخرین لحظه هنگامیکه فتیله را روشن میکند در حالیکه زیر لب زمزمه میکند "من احمقم" نا امیدانه سعی در خاموش کردن فتیله میکند. اما دیگر دیر شده است. فردیناند در می یابد پس از بی ارزش شدن زندگی، مرگ نیز دیگر ارزشی ندارد. انتخاب دیگری وجود ندارد. او مجبور به قبول نیستی ست و باید به زندگی ادامه دهد.

راه‌های زیادی برای بازنمایی مستقیم و غیر مستقیم قدرت زوال به مثابه ایده ی کلی نیستی وجود دارد. بعنوان مثال در فیلم های مدرن اینگمار برگمن گستره گوناگونی از شیوه هایی وجود دارد که با استفاده از آنها فقدان و زوال ارزشها بازنموده میشوند. برگمان در فیلم های اخیرش از ایده‌های رمانتیک تری استفاده کرده است در حالیکه قدرت زوال را با مرگ (مهر هفتم، ۱۹۵۶)، (توت فرنگی های وحشی، ۱۹۵۷) و یا با غیاب خدا (همچون در یک آینه، ۱۹۶۱)، (نور زمستانی، ۱۹۶۲) و (سکوت، ۱۹۶۳) جایگزین میکند. اما تنها در فیلم (پرسونا، ۱۹۶۶) است که با صراحت و مستقیما از نیستی نام میبرد. نیستی تنها کلمه ایست که الیزابت در انتهای فیلم و پس از یک دوره طولانی سکوت بر زبان می آورد. در روند کاری آنتونیونی میتوان از (خاطرات یک عشق، ۱۹۵۰) تا (آگراندیسمان، ۱۹۶۶) خطی متحول شونده بسوی فرمولی یکدست از نیستی رسم کرد. در فیلم های او غیاب انسانی بطور فزاینده ای به سمت انتزاعی شدن پیش میرود که این روند در (کسوف، ۱۹۶۲) و (صحرای سرخ، ۱۹۶۴) نمایان تر است در حالیکه در آگراندیسمان، نیستی انگیزه ای صریح است که مبدل به عنصر اصلی بیانگر معنای فیلم میشود. فیلم سومی در همان سال (۱۹۶۶) توسط تارکوفسکی ساخته شد باعنوان "آندره روبلوف" که در آن فرمولی یکدست از مفهوم نیستی وجود دارد که ثابت میکند در نقطه ی اوج مدرنیسم پس از جنگ، گرایش عمده سینمای مدرن حول این محور دور میزند. در بخش بعدی توضیح خواهم داد که چگونه مفهوم سارتری نیستی مبدل به موضوع محوری ژانر سینمایی ملودرام مدرن شده است و در بخش آخر بطور دقیق و جزئی تری به بررسی نقش نیستی در یکی از بارزترین مثال های این ژانر یعنی " کسوف" اثر آنتونیونی خواهم پرداخت.

ملودرام و مدرنیسم

ملودرام عموما با قصه‌هایی شناخته میشود که سبب انگیخته شدن پاسخ های شدید عاطفی میشوند. این عواطف شدید، محصول یک چارچوب روایی خاص است. ملودرام فرمی دراماتیک است که در آن، کشمکش میان نیرو های نامتجانس روی میدهد؛ جایی که در آن، انسان تنها در حال با نیروی طبیعت یا جامعه مواجه میشود که از همان آغاز، در برابر آنها محکوم به شکست است و نجات او تنها از طریق معجزه امکان پذیر است. این نیرو میتواند فیزیکی باشد (بیماری کشنده یا حادثه) یا اجتماعی (جنگ، فقر، تبعیض اجتماعی) یا روانشناختی (عشق شدید، تنفر قاتل وار، اعتیاد مرگبار، فساد اخلاقی).

در انتهای قرن بیستم بود که ملودرام بعنوان یک ژانر مستقل مطرح شد و به ژانر دراماتیکی اطلاق شد که با درگیر کردن گونه ای از چرخش پیش بینی ناپذیر و غیر قابل پیشگیری در عرصه متن، بهمراه موسیقی، صحنه های تأثر برانگیزی را به نمایش میگذاشت. در ملودرامهای اخیر، نوعی جو احساساتی که توسط قدرتی بیرونی و شکست ناپذیر برانگیخته شده، کارکرد و نقش پیش بینی کننده این چرخش غیر منتظره و غیر قابل پیشگیری را به عهده دارد. ملودرام همیشه با نوعی فقدان و یا عدم رضایت سروکار دارد و درست به همین دلیل است که ژست های عجیب و غریب و موسیقی بی نهایت پرمعنا، نقش محوری در ملودرام دارند. علاوه بر این، موضوع ملودرام همیشه در مورد رنج کشیدن یک قربانی بیگناه بوده است حتی زمانیکه خود قربانی منشأ این رنج باشد مثل ایثار. به همین دلیل است که پایان خوش برای ملودرام غیرمنتظره است و غالبا اتفاقی و یا به سبب معجزه رخ میدهد. ملودرام اساسا تقدیرگرایانه است. خط روایی ملودراماتیک برعکس ظاهر شدیدا احساساتی ملودرام فقط منحصر به داستانهای مربوط به کشمکش های عاطفی نمیشود. ویژگی تقدیرگرایانه ی ملودرام قابلیت تطبیق با تمامی انواع روایات اجتماعی، سیاسی و تاریخی را

www.noormags.ir

دارد. علاوه بر این، رمان ها، نمایشنامه ها و سینمای ناتورالیستی از زمانیکه قدرتهای عظیم طبیعت، جامعه و غرایز انسانی را به تصویر کشیده اند می توانند محمل مناسبی برای ساختار ملودراماتیک باشند.

تورین گرودال، نظریه پرداز فیلم، رویکردی سودمند به ملودرام در باب اینکه چگونه ملودرام میتواند در بافت مدرن مفید واقع شود، ارایه کرده است. گرودال دو جنبه از رویکرد ملودراماتیک را برجسته می سازد: پاسخ منفعل و ذهنیت گرایی. ملودرام، کشمکش لاینحل میان انسان تنها و قدرت ظالم و ذهنی را از نقطه نظر ادراکی منفعل از جهان هستی به نمایش میگذارد. در صورتیکه در ناتورالیسم، جهان و سوژه- قربانی، هر دو خارج و عینی باقی میمانند، در ملودرام، قدرت مانع شونده جهان ملموس در مقام ادراکی ذهنی نمایان میشود و بعنوان "واقعه‌ای ذهنی" تجربه میشود. او میافزاید: "اگر ما به خاطر قوانین اثبات شده مبدل به ابژه هایی منفعل شده ایم به این دلیل است که تعیین هویت فرضی و قانونی ما تضعیف یا بی اثر شده است و تجربیات ما، خصوصیت عقلانی و بیرونی- عینی بودن خود را از دست داده اند و با استنتاجی منفی بعنوان یک پدیده ی ذهنی تجربه شده اند. در اوج لحظات رمانتیکی فیلم "بر باد رفته"، تمامی عوامل توان خود را برای بقا از دست میدهند و فقط بصورت نوعی هیجان و نیروی مصرف شده بروز می یابند و پدیده ای ذهنی باقی میمانند."[۴] گرودال این تجربه منفعل و ذهنی را منبع اشباع احساسی ملودرام می داند. قهرمان ملودرام در لحظات حساس است که منفعل شده و بر ضعف خود آگاه میشود و به طریقی احساسی به این درک خود پاسخ میدهد. قهرمان ملودرام با آگاهی یافتن از تغییرناپذیری سرنوشت و با یک پاسخ "بیش از حد" احساسی بر وضعیت بی پناهی خود فایق می آید. بنابراین، انباشتگی‌های شدید عاطفی، صورت غلو شده ی ملودرام نیستند بلکه ناشی از سیستم بازنمایی نهادین خود ژانر هستند - پذیرفتن سرنوشت و بی پناهی توسط قهرمان ملودرام از ورای تجارب عاطفی ناب و منفعل امکان پذیر میشود. در اینجا، گرودال سیستم "تعویض کننده" فعال – منفعل خود را توضیح میدهد. آنچه اهمیت دارد این است که تجربه ی ذهنی منفعل میتواند در عین حال عاطفی و عقلانی باشد. یک روند فکری روشن در مورد وضعیت گریزناپذیر بی پناهی میتواند مسبب همان تجربه ذهنی منفعل شود. تجربه منفعل قبل از یک قدرت برتر و سوای تجارب عاطفی، میتواند تبدیل به وضعیتی ادراکی شود در حالیکه ساختار روایی ملودراماتیک هنوز کاربرد خود را حفظ می کند. (باید تصریح کرد که منظور ما احساساتی هستند که در ملودرام بازنمایی میشوند و نه احساساتی که در تماشاگر برانگیخته میشوند.) ملودرام مدرن، همانگونه که به زودی خواهیم دید، با صرفنظر کردن اساسی از بازنمایی احساسات، واکنشهای عاطفی را در تماشاگر ایجاد میکند و به همین دلیل است که احساس ناشی از ملودرام مدرن همواره صورتی از دلهره است. تأکید بر تجربه ذهنی منفعل موجود در قلب فرم ملودراماتیک، رابطه میان ملودرام ایتالیایی "تلفن سفید"* ومدرنیسم پیشرفته آنتونیونی را تو ضیح میدهد. این بررسی به ما نشان خواهد داد که چگونه نئورئالیسم ایتالیا میتواند در بنیان سنت روایت ملودراماتیک سینمای دهه ۴۰ ایتالیا بعنوان دنیایی اساسا مبتنی بر روایت ناتورالیستی ظاهر شود و همچنین چگونه یک ساختار ملودراماتیک مشابه میتواند در مشخصه درونگرا و بیش از پیش ذهنی شونده سینمای روایی مدرن باقی بماند. ملودرام ناتورالیستی هنگامی متولد میشود که عامل بی پناه در برابر قدرت خارجی، بر مبنای وضعیت عاطفی یا عقلی خود، از سایرین متمایز نشده باشد و بعنوان بخش فعال همان محیط که او را به قربانی‌ای بی پناه مبدل کرده بازنموده شود. یکی از مثال های بارز سینمای ناتورالیستی که از ساختاری ملودراماتیک بهره میبرد فیلم نئو رئالیستی (دزد دوچرخه، ۱۹۴۸) اثر ویتوریو دسیکا است. آنتونیو (لامبرتو ماگیورانی) از لحاظ شخصیت روانشناختی و یا عواطفش فرقی با دیگران ندارد بلکه برجستگی و تمایز شخصیت وی در فیلم از ورای تعلق او به محیطی دریافت میشود که در آن زندگی میکند. (و در همان محیط است که به دنبال دوچرخه اش میگردد.) او از همان ابتدا و علی رغم تمامی تلاش و کوشش اش، یک قربانی گمگشته به حساب می آید. طبقه بندی اجتماعی قوی تر از اوست.

ملودرام کلاسیک هنگامی از درون ناتورالیسم سر بر می آورد که قربانی قدرت خارجی از طریق پاسخ عاطفی منفعل خویش به موقعیت بی پناهی اجتماعی‌اش از سایر شخصیت ها متمایز میشود. یکی از بارزترین مثالهای ملودرام کلاسیک پسانئورئالیستی، فیلم (جاده، ۱۹۵۴) است که در آن، داستان جلسومینا (جولیتا ماسینا) که با مبارزه ای اجتماعی برای زندگی اش آغاز شده در انتها منجر به رستگاری روحانی و عاطفی وی میشود. قهرمان فیلم در ساختار ملودراماتیک ناتورالیسم از طریق بازنمایی ذهنی و نه احساسی از موقعیت خود و یا توسط پاسخهای مطلقا عاطفی و یا به کمک سایر بازنمایی‌های ذهنی از جمله رؤیا، حافظه یا تخیل از سایرین متمایز میشود و در این لحظه است که ملودرام مدرن زاده میشود. به دیگر سخن، در سینمای مدرن تا جائیکه از ساختار ملودراماتیک پیروی میشود، "امر ذهنی" از بازنمایی موقعیت بی پناهی یک شخص از یک بعد احساسی (خودآگاه یا ناخودآگاه) به نوع دیگری از بعد ذهنی (خود آگاه یا ناخودآگاه) تبدیل میشود. مثال بارز این موقعیت، فیلم (شب، ۱۹۶۰) اثر آنتونیونی است. دراین فیلم انفعال شخصیت ها در سراسر داستان رو به سوی حالتی ذهنی از عدم اطمینان و یا نادانی دارد که ورای دلایل بحران های زناشویی آنها قرار میگیرد. ملودرام روشنفکرانه مدرن هنگامی به وجود می آید که قهرمان داستان در مقابل موقعیتی هستی شناسانه قرار بگیرد که قادر به درک آن نباشد و این فقدان شناسایی برای او انفعال، رنج و دلهره به همراه داشته باشد. عدم درک و فقدان شناخت یکی از موارد اساسی در ملودرام کلاسیک نیز به حساب می آید. لورا مالوی مینویسد: "شخصیت های جهان ملودرام به آگاهی و یا دانش برتر دستیابی ندارند .... آنها از نیروهایی که علیه شان برخاسته اند و یا رفتار غریزی خود درک کاملی ندارند. "[۵]

وضعیت نیمه آگاه شخصیت ها نتیجه منطقی تقدیرگرایی ملودرام است. اما در ملودرام کلاسیک، منشأ اصلی رنج، عدم درک نیست. در مقابل، اگر قهرمان های یک ملودرام کلاسیک قادر به درک وضعیت خود نباشند، باز هم رنج خواهند کشید. دریک ملودرام کلاسیک، فهمیدن اینکه نیرویی که آنها در مقابلش ایستاده اند به قدر کافی قوی تر از آنها ست برای قهرمان کافیست. آنها فقط میدانند که بی پناه اند و این مصدر تمامی آن احساسات شدید است. در ملودرام کلاسیک (آنچه خدا مجاز میداند، ۱۹۵۴) اثر داگلاس سیرک، قهرمان زن داستان از عشق خود دست میکشد چرا که در برابر عرف جامعه ای که در آن تمامی اعضای طبقه ی اجتماعی او و حتی دو فرزندش، ازدواج او با یک مرد از طبقه ی کارگر را ناپسند می شمارند، احساس ضعف میکند. او درک کاملی از وضعیت خود دارد و همین امر باعث می شود با مردی که عاشق اوست قطع رابطه کند. احساسات او در

www.noormags.ir

بی پناهی کامل خلاصه می شوند که این امر ورای عرف طبقه اجتماعی‌اش قرار می گیرد. در نقطه مقابل، در ملودرام مدرن، شخصیتها از بحرانی بودن وضعیتشان بی خبرند. آنها قادر به درک عجزشان هستند اما از علت آن چیزی نمی دانند. نخستین تجربه مخاطره آمیز در ملودرام مدرن آگاهی یافتن از بی پناهی است. به همین دلیل است که ملودرام روشنفکرانه ی مدرن اغلب باعث ایجاد دلهره در تماشاگر می شود. چیزیکه مخاطب ملودرام کلاسیک از همان ابتدا درک و احساس می کند – که همان همدردی با شخصیت نیمه آگاه است –، مخاطب ملودرام روشنفکرانه مدرن در آخر به آن دست می یابد. عکس العمل قهرمان ملودرام مدرن در مقابل انگیختارهای محیط اطراف به درستی می تواند جستجوی ذهنی نام بگیرد. ملودرام مدرن نوعی از ملودرام است که در آن عکس العمل قهرمان به مثابه جستجویی است برای یافتن راهی عقلانی برای درک محیط که این درک جایگزین و مقدم بر عکس العمل فیزیکی است. اصلی ترین دلیل درماندگی عاطفی قهرمان ملودرام مدرن، فاجعه احساسی، اجتماعی یا طبیعی نیست، مهم نیست که کدام واقعه عینی سبب اعمال روایی می شود چرا که این واقعه عینی چیزی بیش از تظاهرات سطحی یک بحران عمومی و عمیق تر نیست که در این مورد امکان هیچ عکس العمل فیزیکی آنی وجود ندارد. فیلم "جاده" یک ملودرام کلاسیک است چرا که قهرمانان آن همواره پاسخهای سریع، مستقیم و کاملا احساسی‌ای دربرابر وضعیت موجود از خود نشان می دهند تا زمانیکه در برابر آن تسلیم میشوند. آنها بخوبی بر موقعیت خویش واقف می شوند و مشکلشان را با آن در می یابند. زامپانو (آنتونی کویین) برای جلسومینا خشن به نظر می رسد و جلسومینا برای او زیادی احمق. اما بر عکس، فیلمهای فلینی مثل (هشت و نیم، ۱۹۶۳)،(زندگی شیرین، ۱۹۶۰) و تمام فیلمهای آنتونیونی در این دوره (۱۹۶۵ – ۱۹۵۷) ملودرام مدرن هستند چراکه قهرمانان این فیلم ها با وجود اینکه قربانیان بی پناه موقعیت خودشان هستند، اولین کسانی‌اند که به دنبال شناخت و درک چگونگی وضعیتی هستند که قربانی آنند. در (فریاد، ۱۹۵۷)، آلدو(استیو کاچران) که همسرش او را ترک کرده، با دختر کوچکش به دنبال یافتن آرامش و رهایی از احساس اندوه، بی هدف پرسه می زند. او در اصل به دنبال خویشتن گمشده اش می گردد. وقتی بعد از یک سال به خانه بر می گردد و معشوق سابقش را همراه با کودک شوهر جدیدش می بیند تمامی نیروی استقامت خود را از دست می دهد و خود را از بالای یکی از برجهای کارخانه ای که سابقا در آن کار می کرده به پایین پرت می کند. در (ماجرا، ۱۹۵۶) ، ساندرو (گابریل فارزتی) و کلودیا (مونیکا ویتی) به دنبال دوستشان آنا (لنا ماساری) هستند که به طرز فریبی ناپدید شده است. آنها سعی می کنند روابطشان را با یکدیگر، با دوستشان و با دنیا درک کنند تا بر وضعیت خویش واقف شوند. تمامی آن چیزی که در انتها درک می کنند این است که خلأ عاطفی آنها به همان اندازه فقدان حاصل از ناپدید شدن آنا عمیق است. در "شب" جیووانی (مارچلو ماستریانی) و لیدیا (جین مورو) که از عذاب دوستشان حیرت زده اند تمام روز به دنبال راهی هستند برای تسکین افسردگی شان تا اینکه صبح روز بعد در می یابند که ازدواجشان بیهوده بوده است. در "کسوف" ویتوریا (مونیکا ویتی) در ابتدای داستان با ریکاردو (فرانچسکو رابال) قطع رابطه می کند و بی هدف در شهر پرسه می زند و در صدد تجربه رابطه ای دیگر با یک دلال جذاب اما از لحاظ فکری تهی است. اما در آخر روشن می شود هیچ یک از آنها این رابطه را جدی نگرفته اند. ویتوریا و پی یرو (آلن دلون) هیچکدام سر قراری که گذاشته اند حاضر نمی شوند. در "صحرای سرخ" که غیر روایی ترین فیلم این دوره آنتونیونی است، جولیانا (باز هم ویتی) قهرمان داستان که دچار تزلزل عاطفی است همراه با پسر کوچکش به دنبال راهی برای نجات صحرای عاطفی زندگی شخصی خود و محیط اطرافش که صنعت آنرا آلوده می کند است. هیچکدام از این قهرمانان واقعا نمی دانند چه بر سرشان می آید. همه آنها به نوعی گم گشته اند. تمامی آنچه درک می کنند این است که در موقعیتی نا مناسب و یا حتی بحرانی هستند و قادر به ادامه زندگی عادی شان نیستند. علائم هشدار دهنده به اندازه کافی واضح نیست تا یک مشکل خاص را بر آنها آشکار کند تا بتوانند به حل آن بپردازند.

دلیل اینکه در ملودرام مدرن شخصیتها قادر به درک جدا افتادگی خود نیستند این است که خود را در قالب خاصی می یابند که در اینگونه فیلمها منعکس به " قدرت برتر" است. صحبت از ملودرام زمانی امکان پذیر است که طبیعت، قدرتی نامتجانس در رابطه با قدرت قهرمان داستان از خود بروز دهد. قدرت نامتجانس در ملودرام مدرن مشخصه ای دارد که آنرا از سایر انواع ملودرام متمایز میکند. در ملودرام مدرن "قدرت برتر" نه تنها از طریق مزیت حضورش بلکه از طریق مزیت غیابش است که بصورت چیزی قوی تر از قهرمان بروز پیدا میکند. با اینحال در اغلب موارد نمیتوان چیزی را که فقدانش محسوس است به وضوح تشخیص داد. فقط میتوان از طریق اصطلاحات کلی ای که دلالت بر ارزشهای مثبت انسانی دارند از آنها نام برد: عشق، مهربانی، عواطف، امنیت، ارتباطات انسانی و خدا. قدرتی که قهرمان ملودرام مدرن وادار به مواجهه با آن است همان فقدان هستی شناسانه این ارزشهای مثبت انسانی است و همین فقدان است که بصورت چیزی قوی و شکست ناپذیر بروز می یابد. این قدرت شکست ناپذیر در اصطلاح فلسفه اگزیستانسیال، همانطور که در ابتدای مقاله ذکر شد، دقیقا "نیستی" نام دارد.

"کسوف"، یک ملودرام مدرن از آنتونیونی

از میان فیلمهایی که آنتونیونی در "دوران اوج" فیلمسازی اش ساخت، "کسوف" اصلی ترین نمونه ایست که میتوان از ملودرام روشنفکرانه ی مدرن ذکر کرد. بعلاوه، این فیلم بوضوح بیانگر تمام مواردی است که من راجع به نقش مفهوم "نیستی" در ملودرام مدرن بیان کردم. حتی عنوان فیلم حاکی از فقدان نور و گرماست. عنصر محوری و تکرارشونده طرح کلی داستان همان غیاب انسانی است.

داستان به سه بخش تقسیم می شود که پیوند کمرنگی با هم دارند. ویتوریا پس از یک مشاجره ی شبانه، نامزدی اش را با ریکاردو بهم میزند. وقتی به آنها برمیخوریم که در واقع به پایان رابطه رسیده‌اند و در سخت ترین بخش مکالماتشان هستند. ویتوریا میگوید: "هر حرفی که لازم بود زده شده ..." ریکاردو هنوز آماده نیست تا او را رها کند اما قادر به تغییر دادن نظر ویتوریا نیست. وقتی از او دلیل ترک کردن اش را میپرسد جواب او فقط همین است: "نمیدانم". ویتوریا وقتیکه دیگر او را دوست نداشت نیز همین پاسخ را به او داده بود. در سرتاسر فیلم این تنها چیزی است که او می تواند در برابر سؤال در مورد خواسته هایش بیان کند. ادامه داستان در محل و حول و حوش بازار سهامی اتفاق می افتد که او به دنبال یافتن مادرش (لی لا برینیون) به آنجا می رود. ویتوریا سعی می کند قطع رابطه اش با ریکاردو را به او اطلاع دهد اما مادرش سرگرم سهامهایش است و به او گوش نمیدهد. او با یک دلال جوان، جذاب و فعال به نام پی یرو آشنا میشود و در ادامه داستان رابطه جدیدش را با او آغاز می کند. در این قسمت دوم، آنتونیونی بر وقایعی که در بازار بورس رخ میدهد مثل افت شدید در قیمت بورس سهام که افراد زیادی از جمله مادر ویتوریا را به مرز ورشکستگی می کشاند، متمرکز میشود. داستان بازار بورس توسط صحنه ای که ویتوریا در ان همسایه ای را ملاقات میکند که از کنیا برگشته است، قطع میشود. در قسمت سوم فیلم، داستان رابطه ویتوریا و پی یرو که سرانجام به انتها میرسد، روایت می شود. به نظر میرسد هر دوی آنها برای شروع یک رابطه آماده اند اما ویتوریا همیشه در لحظه آخر عقب نشینی میکند. او همچنان تکرار میکند که نمیداند چرا. او "تمایل" دارد اما قادر به یافتن نیروی لازم برای پایبندی به میل اش نیست. در تمام طول داستان، ویتوریا متزلزل و نا مطمئن است. پی یرو مورد ساده تر است: رابطه جنسی تنها چیزی است که او در پی آن است. رابطه ی عاطفی یا فکری برای او هیچ اهمیتی ندارد. در صحنه آخر، رابطه آنها تمام میشود، اما قطع رابطه به ندرت نمی آید: رابطه آنها از میان میرود و به خلأ تبدیل میشود. هر سه قسمت فیلم به تنهایی بسیار بیانگرند. قسمت اول پانزده دقیقه طول میکشد، قسمت دوم، دو برابر یعنی حدود سی دقیقه، قسمت سوم سه برابر قسمت اول یعنی چهل و پنج دقیقه. کوتاهترین قسمت، قسمت اول است که در آن احساسات صریح، تجربه، یادآوری و بازنموده میشوند. قسمت دوم که به هیچ وجه احساساتی در آن نمایان نمیشود، طولانی تر است. این امر پیش زمینه را برای شروع قسمت سوم، که طولانی ترین بخش و شامل روایت جستجویی است برای یافتن احساساتی جدید و ناکام ماندن این

www.noormags.ir

جستجو، آماده میکند. طرح داستان بر مبنای یک سری غیاب و زوال بنا شده است. در ابتدا ماجرای عاشقانه ویتوریا و ریکاردو به پایان میرسد و ریکاردو از بقیه فیلم حذف میشود. سپس در اولین صحنه از بازار بورس، بازار برای ادای احترام به یکی از همکاران درگذشته، به مدت یک دقیقه دست از کار میکشد. در صحنه دوم از بازار بورس، افراد زیادی در عرض یک روز ثروت فراوانی را از دست میدهند، ماشین پی یرو دزدیده میشود و سپس پی یرو برای اولین بار غیبش میزند. ویتوریا با او خداحافظی میکند و میرود اما هنگامیکه ناگهان می ایستد و برای چند لحظه به عقب نگاه می کند پی یرو را آنجا نمی بیند. پایان داستان با غیاب نهایی شخصیتها همراه است. پی یرو و ویتوریا هیچکدام سر قرارشان حاضر نمیشوند. در شات نهایی فیلم، نورآفتاب نیز کم کم از بین میرود. انزوای عواطف و روابط انسانی در این داستان بقدری عمیق اند که بازی کردن برای بازیگران به مسئله‌ای حاد تبدیل میشود. آنتونیونی ارزش روابط انسانی را تا حد صفر تنزل میدهد و این امر باعث میشود بازیگران در یافتن حالت مناسب دچار مشکل شوند. مونیکا ویتی بازیگر اصلی فیلم در مورد نقشش میگوید: " این سخت ترین نقشی بود که تابحال بازی کردم چون هیچ وقت چنین دختری ندیده ام، دختری که میگوید:"شناختن همدیگر برای عاشق شدن لازم نیست و شاید اصلا نیازی به عاشق شدن نیست."من از طرزرفتار، صدا و راه رفتن چنین زنی چیزی نمی دانم."[۶] نشان دادن چنین شخصیتهایی از طرف آنتونیونی بدین معنا نیست که وی این وضعیت روانشناختی را به مثابه وضعیت طبیعی و بی اهمیت پدیده ها قلمداد میکند. او نه تنها جهان تهی از احساسات و تنهای بشر را به تصویر میکشد بلکه در صدد نشان دادن " درام " در خلأ عاطفی روابط انسانی است. رویکرد او در تقابل با رویکرد آلن رنه قرار میگیرد: " کسوف را با (سال گذشته در مارین باد، ۱۹۶۱) مقایسه کرده اند اما این مقایسه درست نیست. رنه در " مارین باد " شخصیتهای فیلمش را تا حد وضعیت شی وارگی تنزل می دهد. به نظر من این درام است. تهی بودگی کنونی فرد. صداقت و زیبایی بسوی غیاب میل میکنند."[۷] آنتونیونی رویکردی عمیقا انتقادی به جهان فیلمهایش دارد و غایت هنری اش نشان دادن شخصیتی دراماتیک در وضعیتی است که اساسا فاقد ارزشهای انسانی است. این فقدان مسبب رنج شخصیت هاست. نزد آنتونیونی، فقدان، غایی ترین دلیل غمگین بودن است. هیچ دلیلی در جهان وجود ندارد و هیچ گناه یا خطایی در شخصیتها. این وضعیت، به غایت هستی شناسانه است. با این حال، تضاد دراماتیک بین ارزشهای مشخص اتفاق نمی افتد بلکه این تضاد با تقابل میل به ارزش ها و فقدان آنها آشکار میشود. آنتونیونی نوعی درام زوال را ابداع کرد. توان تحلیل رفته شخصیت ها برای دوست داشتن، منبع رنج آنهاست و این امر مانع از آن میشود تا آنها به عمیقترین تمایلاتشان پایبند بمانند. آنها خود یگانه مانع شادمانی خویش اند. شخصیت ها رنج میبرند چرا که به یاد میآورند چه چیزهایی را ندارند اما قادر به جلوگیری از زوال آنها نیز نیستند. ویتوریا به پی یرو میگوید: "آرزو میکنم یا اصلا تو را دوست نداشتم یا میتوانستم بیش از اینها دوستت بدارم. " او اسیر و قربانی"ناتوانی"عاطفی و احساسات متناقض خود است و این همان منبع اصلی ملودرام است. جنو کیرالی میگوید:"در ملودرام ... احساسات فی نفسه متناقض اند. قهرمانان ناتوان آن در عین حالی که دشمن یکدیگرند دشمن خود نیز هستند ... درملودرام عشاق روبروی هم قرار می گیرند."[۸] آنها سعی در عشق ورزیدن دارند اما ناتوان اند. به همین دلیل است که شخصیت های فیلم بیانگرند. اینطور نیست که آنها مثل ردیفی از شمایل انسانی در "مارین باد"رنه،" اشیاء" یا "مدل" باشند بلکه چیزی که آنها بیان میکنند تتمه احساسی است که در حال فروپاشی است. دو مثال از داستان فیلم میتواند در فهم این مطلب راهگشا باشد. صحنه قطع رابطه زوج اول فیلم پر از تنشهای عاطفی است. ما در نقطه پایانی یک مشاجره شبانه قرار داریم، درست پیش از لحظه ای که جمله نهایی بیان شود. کلمات محدودی به کار می روند و چهره ویتوریا و حالتش بیانگر این است که او تصمیمش را گرفته، احساساتی در کار نیست و او تنها خواستار خروج از این وضعیت است. ریکاردو نیز متوجه شده است که ویتوریا مایل به پایان این رابطه است اما از لحاظ احساسی قادر به پذیرفتن این موضوع نیست. در حالیکه هر دو در انتظار یک اتفاق هستند، تنش میانشان در حال نوسان است: ریکاردو منتظر تغییر عقیده ویتوریاست؛ ویتوریا تلاش می کند تا نیروی لازم را برای ترک او بدست آورد. این نوسان با از دست رفتن تمامی تنش دراماتیک از بین میرود. آخرین چیزی که ریکاردو در این قسمت می گوید به ادامه این روند کمک می کند و در عین حال یکبار و برای همیشه پروسه "زوال" عاطفی را به پایان می رساند. او ویتوریا را به خانه اش می رساند، یکبار دیگر تظاهر می کند همه چیز روبراه است اما وقتی می بیند اینکار بی نتیجه است، بی هیچ احساسی و مؤدبانه خداحافظی می کند: " بازهم می بینمت، نه نمی بینم، با هم تلفنی حرف می زنیم، نه هیچ مکالمه ای در کار نخواهد بود. خدا حافظ. " و با ویتوریا دست می دهد. او دیگر آرام شده است و هیچ امیدی ندارد؛ او به همان موقعیت بی تفاوتی ویتوریا رسیده است. در انتهای فیلم نیز این روند زوال عاطفی تکرار میشود. تنها در این قسمت است که آنتونیونی از یک مرحله قبل تر شروع میکند و ادامه داستان را سریع تر و ساده تر پیش می برد. برای یک لحظه او ما را با توهم یک عشق وفادارانه روبرو میکند که فقط چند ثانیه طول می کشد. زوال عاطفی فقط ظرف چند دقیقه و بدون کشمکش رخ میدهد.

محرک های زوال باعث میشوند تا "خلأ"، "فقدان" و یا " نیستی"، غایی ترین بخشهای تفسیرکننده وضعیت ویتوریا باشند. "خلأ" وضعیت هستی شناسانه ایست همراه با او، که در مقام ناتوانی و یا "بیماری" ای ظاهر میشود که او مسببش نیست و قادر به مقابله با آن نیز نیست. او به دلیل بد یا گناهکار بودن رنج نمی برد. هیچ دلیل اخلاقی ای برای رنج او وجود ندارد و به همین دلیل است که نمی تواند در مورد احساساتش حرف بزند. پی یرو به ویتوریا می گوید: "فقط میتوانی بگویی نمی دانم. "ویتوریا فقط از احساساتش تهی شده است و این خلأ فاقد هرگونه پیشزمینه عینی یا ذهنی است. همه شخصیت های فیلم کمابیش همینطورند. ریکاردو زیاد مقاومت نمی کند و در آخر به راحتی جدایی شان را می پذیرد. مادر ویتوریا فقط با سهامش رابطه دارد؛ او از به هم خوردن نامزدی دخترش اظهار تأسف می کند تنها به این دلیل که ریکاردو دیگر از لحاظ مالی او را تأمین نخواهد کرد. پی یرو فقط به پول و ماشینش علاقه دارد. اینگونه است که " خلأ " یا فقدان بدل به نیروی غایی و بطور قیاس ناپذیری قوی تر از تمایلات شخصیتها برای دوست داشتن میشود و نیستی بدل به بخش حساس و زنده وضعیتشان میشود. آن چیزی که ویتوریا را در میان سایر شخصیتها برجسته میکند این است که او تنها کسی است که به نظر میرسد تا حدودی وضعیت خود را درک کرده است. از میان فیلم های آنتونیونی، کسوف تنها فیلمی است که مستقیم تر از سایر فیلم های او، وضعیت رنج آور خلأ عاطفی را به نمایش میگذارد که این خلأ، قهرمانان فیلم را بدل به قربانیانی بی دفاع و رنجور می کند. در فیلم های "شب" و" ماجرا " این موقعیت بعنوان نتیجه داستان بیان میشود در حالیکه در" کسوف" نقطه آغازین ماجراست که درمورد انباشتگی و یکپارچگی دلهره ایست که توسط این سناریوی نیستی بوجود آمده است.

متن حاضر ترجمه ایست از :

Journal of Aesthetics, volume 64, number 1, winter 2006, P.135-145

پی نوشتها:

*** " تلفن سفید " یا " تلفون بیانکو " به نوعی از کمدی رمانتیک ایتالیایی در دهه ۳۰ اطلاق می شود که اغلب بر الگوی گونه های هالیوودی ساخته میشده است. م.**

۱. در نامه شارل دوگل به سارتر در نوزدهم آوریل ۱۹۶۷.

situations VIII (paris; Gallimard, 1972) P.43.

2. fredrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra (Budapest 3: Grill Karoly Konyvkiadoja. 1908) P.38 .

3.Jean-Paul Sartre. L'être et le néant (paris; Gallimard. 1957) P.57

4. Torben Grodal. Moving Pictures. A new Theory of film, Genre, Feeling and Cognition (Oxford: Clarendon Press, 1997) P.257.

5. Laura Mulvey. Visual and Other Pleasures (London: MacMillan Press.1986) P.41.

۶. ذکر شده در مصاحبه ای در مجله Express به تاریخ ۲۴ می ۱۹۶۲.

۷. همان.

8. Jeno Kiraly. Frivol muzsa, vol. 1 (Budapest: Nemzeti Tankonyvkiado . 1992) P.289.

www.noormags.ir