مجله الکترونیکی
فیلم آرا
FILMARA

دی ماه ۱۴۰۱ | شماره ۱ | No.1 | Filmara Electronic Magazine

نیم پرونده جنگ، تاریخ و سینما

@Filmara_ir

آیا نسخه ای سینمایی از تاریخ موجود است؟

صفحه ۳

در این شماره میخوانید ...

از هیتلر تا هالیوود

صفحه ٤

تاریخ مبتنی بر فیلم
فیلم مبتنی بر تاریخ

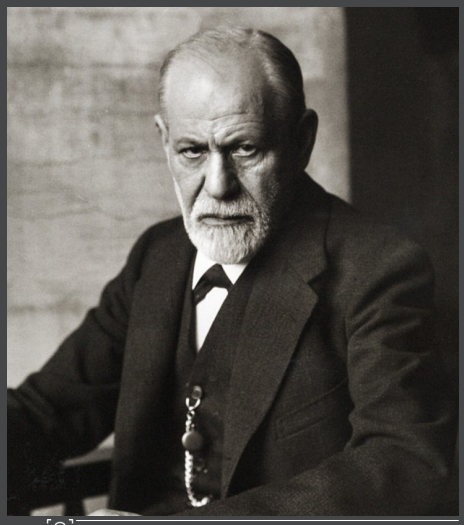
صفحه ٥

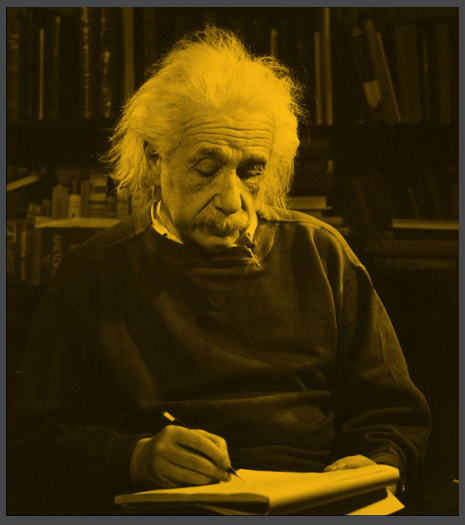
پنجاه سالگی پستچی

صفحه ۹

تصویر: فیلم «نگاه خیره اولیس» ساخته تئو آنجلوپلوس

تأملاتی بر روانکاوی جنـــگ و سینـــما





Adolf Hitler | Albert Einstein | Sigmund Freud

علی جلالی: **اینشتیـن در سـال ۱۹۳۲ در نامـه‌ای سرگشـاده به فروید، از او می‌پرسد چطور می‌شود فاجعهٔ جنگ را از سر بشریت دور کرد؟ فروید مدتی بعد جوابی مفصل و ناامید کننده به اینشتین می‌دهد.**

در بخشی از نامهٔ او که مستقیما دربارهٔ جنگ است، می‌خوانیم بسیار اتفاق افتاده که برای برقراری صلح، جنگ امری اجتناب‌ناپذیر بوده است و بعضی جنگ‌های بزرگ، از درگیری‌های پایان‌ناپذیر و جنگ‌های متناوب و کوچک بعدی جلوگیری کرده است. پس جنگ همیشه برای صلح بد نیست.

او در بخش بعدی روشن می‌سازد که دو دسته غریزهٔ اصلی در بدن هر انسان وجود دارد: غریزهٔ جنسی که هدفش صیانت نفس و گسترش زندگی است و غریزهٔ تخریب که هدفش ایجاد مرگ است. به همین دلیل، انسان به شکل سرشتی به همان اندازه که به ارضای غریزهٔ جنسی محتاج است، میل به تخریب و پرخاشگری دارد و بدین جهت نمی‌توان جامعهٔ بشری را بدون تبعات این غریزه متصور بود. در ضمن، در هر کشور، همواره با استفاده از ایده‌ای کلان بین مردم، همذات‌پنداری و اتحاد ایجاد می‌شود. به این ترتیب آحاد آن ملت نمی‌توانند به هم آسیبی برسانند و این باعث انباشت غیرقابل‌تحمل غریزهٔ تخریب می‌گردد. پس سلامت روانی جامعه در گروی تخلیهٔ مقطعیِ این غریزه است. برای این عمل حیاتی، نیاز به تعریفِ «دیگری» یا یک «بیگانه» وجود دارد. آن‌ها همان ملل دیگر هستند. به این ترتیب، کشورها برای ادامهٔ حیات مجبورند در مقطعی وارد جنگ با بیگانگان شوند تا غریزهٔ مرگ ملی، ارضاء و آرام شود.

فروید در پایان نامه، خطاب به اینشتین می‌گوید: اما چرا من و شما این اندازه از جنگ وحشت‌زده می‌شویم در حالی که امریست بسیار طبیعی؟

و خود پاسخ می‌دهد: چون تمدن با سرکوب غرایز بشری خصوصاً درونی کردن خشونت به وجود آمد و این مسئله باعث شد انسان دچار استحالهٔ اندامی گردد و دیگر نتواند مانند نیاکان خود از بسیاری چیزها لذت ببرد؛ از جمله از خشونت، ویرانی و جنگ.

این لذت‌های باستانی امروز در انسان اشمئزاز ایجاد می‌کند؛ مانند استشمام بوهای ناخوشایند که در دورهٔ پیشاتمدنی برای انسان‌ها هیچ نفرتی ایجاد نمی‌کرد، همچنان که برای گاوها در طویله همین‌طور است، اما امروز در تضاد با زیباشناسی انسانی است. به این ترتیب انسان نه به شکل آگاهانه، بلکه به صورت فیزیولوژیک، موجودی زیبایی‌شناس و صلح‌طلب شده است.

نهایتاً در نامهٔ فروید چنین آمده است که اگر آموزه‌ای فلسفی یا اخلاقی ادعا کند روزی، زمین بدون جنگ خواهد بود و بالاخره زندگی در ملاطفت و تضاد منافع، مثلاً آن‌طور که بولشویک‌ها می‌گویند، ایجاد خواهد شد، امید واهی و باطلی به بشریت داده است.

از مجموع کلمات او خطاب به اینشتین درمی‌یابیم که فروید آنچه اتوپیا یا مدینهٔ فاضله گفته می‌شد را ناکجاآباد می‌دانست. او می‌گفت: «تاریخ چقدر باید جنگ و درگیری را در خود جای دهد تا انسان بفهمد تقدیرش جنگ است نه صلح؟» این نشان می‌دهد برای انسان منزجر از جنگ، چنان تاریخ رنج‌بار است که آرزوی صلح جاودان را به جای واقعیت باور کرده است.

انحرافات جنسی در تاریخ هر انسان می‌تواند به سه سرنوشت منتهی شود:

۱- انحراف مستقیماً از کودکی به بزرگسالی منتقل می‌شود و شخص به صورت یک منحرف جنسی دائمی در می‌آید. مانند فتیشیسم و ...

۲- انحراف پس از بلوغ ناگهان به شکل ناقص سرکوب می‌شود و به این علت تبدیل به یک روان‌رنجوری می‌گردد؛ مانند وسواس یا فوبیا یا ...

۳- به دلیل ویژگی‌های روانی و تربیتی شخص، انحراف دچار والایش گشته و بدل به استعدادی منحصربه‌فرد می‌گردد که می‌تواند شخص را موفق به آفرینش پدیده‌ای تمدن‌ساز کند.

یکی از برجسته‌ترین این والایش‌ها، هنر است. هنر سینما نیز رفعت یافتهٔ یک انحراف جنسی است. احتمالاً انحرافی که به نگاه کردن مربوط است؛ مانند دید زدن. در این حالت، فیلم‌ساز در حال دید زدن همه چیز است، اما دید زدنی جنسی‌زدوده و والا. در یک لحظه او تمایل پیدا می‌کند دورنمایی که دیده است را بازسازی کند. می‌توان حدس زد به این دلیل که آن تصویر، او را دچار التذاذی کرده که وی قصد تثبیت و جاودانه کردنش را نموده است.

Filmara
Electronic
Magazine
شمـــــــاره ۱
دی مـــــاه ۱۴۰۱
تأملاتی بر روانکاوی
جنـــگ و سینـــما

بازسازی منظره اما نه دقیقاً به همان شکل که در بیرون وجود دارد بلکه آن‌گونه که او آرزو دارد باشد، اتفاق خواهد افتاد.

در اسطورهٔ پیگمالیون نیز او مجسمهٔ زنی را می‌سازد که به‌قدری زیباست که عاشقش می‌شود؛ پس به درگاه خدایان دعا می‌کند که مجسمه جان بگیرد تا بتواند به وصال وی برسد و دعایش نیز مستجاب می‌شود. این اسطوره نشان می‌دهد رابطهٔ هنرمند و اثرش لذت‌جویانه و جنسی است و هنرمند تحت‌تأثیر ادراک زیبایی قراردارد. مطلب تا اینجا قابل درک است. اما اگر یک فیلم‌ساز شاهکاری بسازد مثلاً با این موضوع منزجر کننده: جنازه‌هایی تکه تکه از عفونت؛ میل به چه چیز او را به خلق چنین اثری کشانده است؟ چطور می‌شود از زشتی، زیبایی آفرید؟ چرا که اثر هنری، امری زیبا تلقی می‌گردد.

چطور کسی عاشق بازسازی و نمایش مرگ و تحقیر انسان‌هاست؟ چرا سینمای جنگ تحسین می‌شود و این اندازه تماشاگر دارد؟ چرا دیدن این فیلم‌ها مانند برخورد با هر اثر هنری انسان را غرق در لذت می‌کند؟

فیلم روبان سفید یک نمونه از سینمای جنگ است؛ روستایی آلمانی‌زبان که در آن دائم جنایات رخ می‌دهند و تبهکاران هیچوقت معرفی نمی‌شوند. در سکانس آخر می‌فهمیم آلمانی‌زبان‌ها جنگ جهانی اول را شروع کرده‌اند.

این زمان چیزی را درمی‌یابیم؛ در فیلم می‌شد حدس زد جرم‌های مختلف را اشخاص متفاوت انجام داده‌اند، اما سند قاطعی علیه هیچ‌کس وجود ندارد. اما سکانس آخر که شروع جنگ در آن اعلام می‌شود ناگهان به ما می‌گوید که مهم نیست دقیقاً چه کسی کدام جرم را مرتکب شده، مهم این است که جامعه‌ای این اندازه تهی از اخلاق و مسئولیت‌های انسانی، می‌تواند آغازگر جنگی جهانی باشد. هانکه در این فیلم می‌گوید جنگ نتیجهٔ غرایز تخریب‌گر انسان است. در روستای روبان سفید، تمام مظاهر فرهنگ و تمدن حضور دارند: کلیسا و کشیش، پزشک، معلم، ارباب و نظام اقتصادی مشخص کشاورزی.

اما غرایز مرگ‌طلب انسان نتوانسته توسط تلاش‌های این نهادها متوقف شود. کودکان که نمایندهٔ غرایز سرزنده و سرکوب‌نشدهٔ انسانی هستند به صورت شیاطینی مهیب در فیلم ظاهر شده و بعضی از جنایات را می‌توان از جانب آنها دانست. چون در این اثر، شخصیت‌هایی که اهل روستا نیستند (مانند معلم) مرتکب جنایت نشدند، می‌توان دانست که هانکه به این اشاره دارد: روستایی که تصویر شده نماینده‌ای از یک کشور فاسد است بین کشورهای سالم دیگر. پس می‌توان از غرایز تخریب و خشونت برخوردار بود اما مانند همان کشورهای سالم، جنگ‌افروز نشد؛ آن هم از طریق گسترش و تعمیق فرهنگ و تبدیل این غریزهٔ بدوی و خام به اشکال والا و متمدنانه‌اش.

در فیلم پیانیست، موسیقی، تجلی زیبایی در میان زشتی جنگ جهانی دوم است. مرد جوانی که قبل از جنگ نوازندهٔ پیانوست، در جنگ، به واسطهٔ هنرش از مرگ نجات پیدا می‌کند و پس از جنگ نیز به نوازندگی‌اش ادامه می‌دهد. او مظهر نامیرایی هنر است در برابر تخریب جنگ. همان تقابل زندگی و مرگ که در هنر، به شکل استقامتی غیرقابل‌محاسبه، در برابر فروپاشی ظاهر می‌گردد.

در ضمن، انتخاب پدیدهٔ موسیقی در این فیلم که در مقایسه با مثلاً معماری، هنری کاملاً انتزاعی است، بیانگر این موضوع است که اگر یک حکومت جائر، تمام میراث مادی مردمی را محو کند، قادر نیست اندوختهٔ معنوی آن‌ها را از بین ببرد.

در اواخر فیلم، جایی که پیانیست قطعه‌ای را به دستور افسر نازی می‌نوازد، صدای موسیقی که در کمال هماهنگی و سرخوشیست، در تصاویری از خردشدگی و فروپاشی ناشی از انفجار جاری می‌گردد و ما را غرق لذت می‌کند. همین زیبایی نشت‌کننده به تدریج همه‌جا را غرق در شکوفایی می‌نماید و جنگ تمام می‌شود. همه‌چیز تمیز و مرتب می‌گردد و دوباره موسیقی نواخته می‌شود.

رابطهٔ خصمانهٔ افسر نازی و لهستانی در بند، به وسیلهٔ هنر دچار استحاله شده و آن‌ها به دو دیرآشنا بدل می‌گردند. همه می‌دانند که باز هم جنگ، این بازوی مرگ، به سراغ جهان خواهد آمد، اما با هنر و خصوصاً موسیقی، از جهان کشمکش‌ها و تقابل‌ها به شکل موقتی خداحافظی می‌کنند.

THE END

The white Ribbon

The Pianist

Filmara
Electronic
Magazine

شمـــــــاره ۱

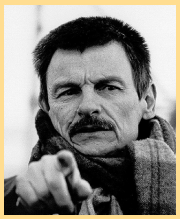
دی مـــــاه ۱۴۰۱

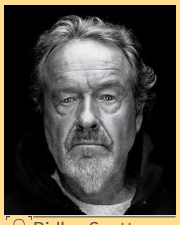
تأملاتی بر روانکاوی جنـــگ و سینـــما

آیا نسخه‌ای سینمایی از تاریخ موجود است؟

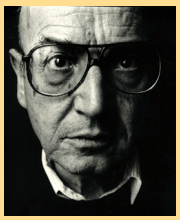
از کتاب «سینما و تاریخ»، نوشتهٔ مارک فرو

Andrei Tarkovsky

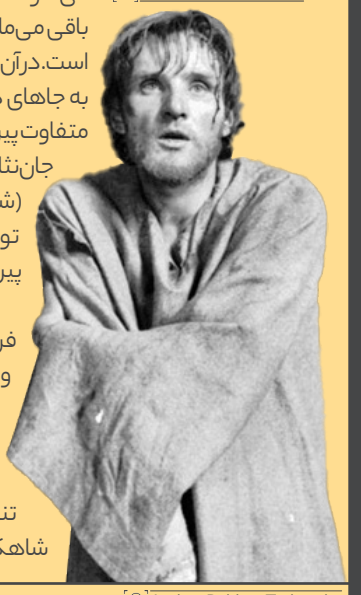




Ridley Scott



Theo Angelopoulos



Andrey Rublev-Tarkovsky

سوال این است که آیا سینما و تلویزیون، دیدگاه ما نسبت به تاریخ را تغییر می‌دهند یا نه؟ با توجه به این که تاریخ نه تنها دانش وقایع گذشته، بلکه تحلیل ارتباط بین گذشته و حال، و جستجو برای تداوم و گسستگی را نیز دربرمی‌گیرد.

هیچ‌شکی نیست که در دهه‌های گذشته، این مسئله اهمیت جدیدی پیدا کرده است. روند رشد زمانی که در جوامع غربی صرف تماشای تلویزیون می‌شود، ادامه دارد؛ جایی که تلویزیون به نوعی «مدرسهٔ موازی» بدل گشته است. علاوه بر این، معلومات تاریخی مردم جوامع استعمارشده (به‌خصوص آن‌هایی که روایات تاریخی مکتوب ندارند)، بیشتر از جاهای دیگر به رسانه وابسته است؛ حتی اگر روایات شفاهی اثرگذاری داشته باشند.

با این حال، این مسئله چندان جدید نیست. علم تاریخ، پیش از این نیز با مسائل این چنینی مواجه شده است. رمان‌ها و نمایش‌نامه‌ها در گذشته بر دانش تاریخی غالب می‌آمدند. آیا وقتی به کار دینال ریشلیو و کار دینال مازارن فکر می‌کنیم، اولین تصویری که به ذهنمان می‌آید متعلق به سه تفنگدار الکساندر دوما نیست؟ مشابه آن برای انگلستان هم صدق می‌کند؛ جایی که تمام چیزهایی که شکسپیر دربارهٔ ژاندارک می‌گوید ساختگیست و با این وجود، به‌رغم زحمت مورخان، ژاندارک شکسپیر است که در یادها باقی مانده است. هر چقدر که زمان بیشتری بگذرد، مورخان کمتر می‌توانند این مسئله را تغییر دهند.

برخلاف یک کار تاریخی که ناگزیر به وسیلهٔ فاصله و پیشرفت‌های تحلیل‌گرا دچار تغییر می‌شود، یک کار هنری، ماندگار و تغییرناپذیر می‌شود. البته اگر این کارهای هنری متعدد باشند، مشکل همچنان باقی می‌ماند. سرگذشت ناپلئون در روسیه مثال خوبی برای این مشکل است. در آن کشور، جایی که شخصیت ناپلئون، نمایش عظیم‌تری را نسبت به جاهای دیگر رهبری کرد، چه تصویری از او میان انبوهی از پرتره‌های متفاوت پیروز می‌شود؟ آیا او ضدمسیح است؟ یا یک بربر، غاصب، پرومته، جان‌نثار، نابغه، یا یک شبح ناشناس؟ آیا او قهرمان حماسی پوشکین (شاعر روسی) است، موهبت فلسفی داستایوفسکی یا تولستوی، یا مدرکی برای مارکسیست‌ها؟ کدام یک از این تصاویر پیروز است؟ جواب یقیناً تصویر ارائه‌شده توسط مورخان نیست.

امروزه سینما و تلویزیون شکل جدیدی از بیانگری در تاریخ را فراهم آورده‌اند. این شکل جدید چگونه منجر به درک ما از تاریخ و تغییر آن می‌شود؟ سرگذشت رزم‌ناو پوتمکین با این مسئله مرتبط است. آیا تصاویری از انقلاب ۱۹۰۵ که در حافظه‌مان حاکمند، متعلق به کار آیزنشتاین نیستند؟ مانند سکانس برفی فیلم ناپلئون ابل گانس، اکثر صحنه‌های این فیلم‌ها تنها از تخیل کارگردانان سرچشمه می‌گیرند. اثر ایدئولوژیکی این شاهکارها و چالش‌های بازتاب‌یافته از این فیلم‌ها چنان هستند که ما از تحلیل آن‌ها حذر داریم؛ چراکه می‌تواند بی‌حرمتی‌ای نسبت به کسانی که سینما را انقلاب جدید می‌دانند، باشد.

در حقیقت به طرق مختلف می‌توان به یک فیلم تاریخی نگاه کرد. متداول‌ترین آن‌ها که از سنت حوزهٔ پژوهش به عاریت گرفته شده، اثبات این است که آیا بازسازی دقیق انجام شده یا نه؟ (مثلاً سربازهای ۱۹۱۴ به‌اشتباه کلاه‌هایی که در سال ۱۹۱۶ مرسوم بودند را پوشیده‌اند)، و اینکه دکور و لوکیشن وفادار به واقعیت، و دیالوگ‌ها موثق باشند. در اکثر موارد، فیلم‌سازها به این ظرایف پژوهشی دقت می‌کنند. حتی برای تضمین، آن‌ها با رضایت خاطر به مورخان تقلبی و شیادی که محو لیست دست‌اندرکاران می‌شوند روی می‌آورند. مسلماً فیلم‌سازان سخت‌گیری هم هستند که خودشان به مراکز بایگانی می‌روند و نقش مورخان را بازی می‌کنند. آن‌ها سعی می‌کنند تا حس قدیمی‌ای به دیالوگ‌ها بدهند؛ مثلاً با استفاده از لهجهٔ محلی سیلزی (پیتر فلایشمان) یا زبان کامیزارها (رنه الیو). شهرت برخی کارگردان‌ها (مثل برتران تاورنیه) از این رویکرد می‌آید. البته همچنان دیگرانی مانند برناردو برتولوچی در استراتژی عنکبوت، می‌دانند چگونه از یک شال قرمز ساده یا یک تغییر غیرقابل‌تعریف درخشان برای نمایش گذشته‌های دور یا جهانی خیالی استفاده کنند. اما رویکرد پژوهشی مثبت، مانع استفاده از دیگر مؤلفه‌ها نمی‌شود. برای مثال، شناخت الکساندر نوسکی و آندری روبلف، به موجب دو هنرمند یعنی آیزنشتاین و تارکوفسکی که این نیازهای پژوهشی را برآورده کرده‌اند، به دست آمده‌اند. با این حال، آن‌ها لحظاتی مشترک (یا تقریباً مشترک) از تاریخ را با ساختن دو فیلم با مفاهیم متضاد بازسازی می‌کنند. دشمن مهلک در الکساندر نوسکی، آلمانی‌ها و توتنی‌ها (نژاد قدیمی ژرمن) هستند، و در آندری روبلف، چینی‌ها و تارتارها. در روبلف، روسیه با تقدس و مسیحیتش نجات پیدا می‌کند، در نوسکی، قهرمان عمداً دنیوی است. بدیهی است که ما سریعاً ایدئولوژی فیلم را از توانایی فیلم‌ساز جدا می‌کنیم.

دیدگاه ایدئولوژیکی اغلب جایگزین دیدگاه اثبات‌گرایانه می‌شود. فیلم علاوه بر ذاتش، برای مفهومش نیز برآورده و ارزشمند شمرده می‌شود. در جامعه‌ای که زیر سیطرهٔ ایدئولوژی است، راحت می‌توان فهمید چرا این شیوهٔ دیدن برتری پیدا کرده است. مبرهن است که ابل گانس و ژان رنوآر، دو دیدگاه متضاد از انقلاب فرانسه ارائه داده‌اند. گانس بناپارتیست و پیشا-فاشیست بود و مرد سرنوشت (ناپلئون) را می‌ستود؛ در مقابل رنوار پیرو مارکس بود و حتی وجود مردان بزرگ را نادیده می‌گرفت. در هر مورد، فیلم‌ساز بدون مکلف بودن برای مشروع یا توجیه کردن انتخاب‌هایش، قسمت‌ها و حقایق تاریخی‌ای را انتخاب می‌کند که به کار بازنمایی خودش بیاید و بقیه را حذف می‌کند. این کار باعث خوشحالی او و کسانی که با او باور مشترک دارند می‌شود. به طور گسترده پخش شدن هدفی که او از آن طرفداری می‌کند، به نفع اعتبار فیلم‌ساز و پاداش مالی اوست؛ ولی الزاماً به سود تحلیل و فهم تاریخی آن واقعه نیست.

از این نظر، راه‌های افتخار استنلی کوبریک تا حدی مسئله‌دار است. انتخاب موقعیت -کاملاً معتبر- او برای ساخت اثری که به هر قیمتی تکان‌دهنده باشد (فسادی که از بالا تا پایین نظام ارتش را شامل می‌شود)، طوری است که باعث خشنودی ضد-ارتش گرایان، دموکرات‌ها و چپ‌گرایان می‌شود. با این وجود، این اثر آن‌قدر چنین آزارهایی را انباشته کرده که اعتبار کلی این نقطه‌نظر را بی‌اثر می‌کند و باعث غیرقابل‌درک بودن تولد و دوام گروه‌های کهنه‌سربازان، جایی که سربازان و افسرها تا مدت‌های طولانی بعد از ۱۹۱۸ به دوستی ادامه دادند، می‌شود.

تمام این‌ها نشان می‌دهند که فیلم‌های تاریخی (یا اغلب، فیلم‌های درمورد تاریخ) چیزی بیشتر از نسخهٔ سینمایی یک دیدگاه از تاریخ که توسط عده‌ای شکل گرفته‌اند، نیستند.

بعضی فیلم‌سازان که ذره‌ای برای انتخاب داستانی خاص و نو تردید نمی‌کنند، وقایع تاریخی معین و قابل درکی را به تصویر می‌کشند و این کار را به سبک خلاقانه‌ای انجام می‌دهند. برای مثال در غروب خدایان، لوکینو ویسکونتی سبک مجلل و پرزرق‌وبرقی را برای آن‌هایی که می‌خواهند بدانند نازیسم چگونه میان طبقهٔ ثروتمند آلمان نفوذ کرد، انتخاب کرد. به‌علاوه، در این مورد، این شکل و تم، انتخابی است که ایدئولوژی نهفتهٔ فیلم را پنهان کرده است؛ ایدئولوژی‌ای متعلق به خود ویسکونتی که معنای تاریخ را نوعی انحطاط و زوال می‌داند. همان‌طور که اسحاق پور در اثر سال ۱۹۸۴اش نشان می‌دهد، هر یک از کارهای ویسکونتی مرثیه‌ایست برای تمام چیزهایی که برای همیشه تحت فشار نوپافته‌ها ناپدید شده‌اند.

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۱

دی ماه ۱۴۰۱

Danton – Andrzej Wajda

این موضوع برای تمام فیلم‌هایی که از اتفاقات فرعی برای نشان دادن عملکردی سیاسی یا اجتماعی استفاده کرده‌اند، متفاوت است. در این مورد، رنوآر، روسلینی، گدارو شابرول راه رمان‌نویسانی چون زولا یا سارترا ادامه داده‌اند. تنها این فیلم‌سازان هستند که این رویه را روی گذشته اعمال کرده و از مورخان فراتر رفته‌اند. بنابراین از آنجایی که هر تمی می‌تواند دستکاری شود، اختلاف اصلی بین فیلم‌هایی که تاریخ موقعیتشان را فراهم می‌سازد (مثل توهم بزرگ و برباد رفته) و فیلم‌هایی که موضوعشان تاریخ است (مثل دانتون)، نیست، بلکه بین فیلم‌هاییست که درتلاطم جریان‌های فکری غالب (یا مخالف) نوشته شده‌اند و آن‌هایی که دیدگاه نو یا مستقلی از جوامع را مطرح می‌کنند.

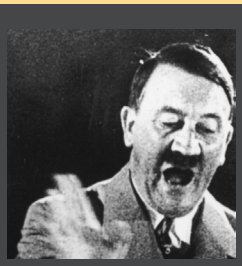
در نتیجه تحلیل در سینما به دو شرط انجام می‌شود؛ اول، فیلم‌سازها می‌بایست خودشان را از نیروهای ایدئولوژیک و نهادهای حکمران جدا کنند (البته این درمورد کارگردان‌های فیلم‌های پروپاگاندا نمی‌تواند باشد)؛ و دوم اینکه نوشتار فیلم سینمایی باشد و از عوامل سینمایی به‌خصوصی استفاده کند. سهم سینما در قابل فهم‌پذیری رویدادهای تاریخی، براساس درجهٔ خودمختاری و زیبایی‌شناسی‌اش متغیر است. چه مربوط به مردهای بزرگ تاریخ (از جمله نوسکی، ناپلئون و کاستر) باشد و چه دربارهٔ کنش گروه‌ها (مادر پودوفکین و مارسی‌یز رنوآر)، تمام این فیلم‌ها جریان‌های فکری غالب (یا مخالف) را بازتولید می‌کنند؛ و لذتی که از طریق زیباییشان برمی‌انگیزند، تنها راه تأثیرگذاریشان روی جامعه و تاریخ است. فیلم‌های این دسته‌بندی زمانی فراتر می‌روند که هنرمند نمی‌خواهد تنها یک واقعه را دوباره سر هم کند بلکه می‌خواهد آن را به معنی واقعی کلمه «بازسازی» کند. این درمورد فیلم اعتصاب صدق می‌کند، جایی که آیزنشتاین موفق به پیاده‌سازی سینمایی یک تحلیل مارکسیستی از یک کارخانهٔ روسی قبل ۱۹۰۵ می‌شود.

فیلم‌هایی که شامل گروهی از کشمکش‌ها هستند اما به منظور مبارزه با سیستم غالب ساخته شده‌اند، در جهت مخالف قرار دارند؛ نمک زمین ساختهٔ هربرت جی. بیبرمن، اکثریت فیلم‌های تاریخی لهستانی، آندری روبلف یا Ceddo، نمونه‌های باشکوه این دسته از فیلم‌ها هستند که نه فقط شاهد، بلکه در دل این مبارزاتند. در این میان باید جایگاهی را نیز برای فیلم‌هایی در نظر بگیریم که همزمان از تحلیلی مستقل از هرگونه گرایش ایدئولوژیک، و همچنین شیوه‌های به‌خصوص سینمایی برای بیان گرایی استفاده کرده‌اند. نمونهٔ بارز این دسته‌بندی، ام ساختهٔ فریتس لانگ است که از طریق داستان یک فرد روان‌پریش، رویهٔ جمهوری وایمار را نشان می‌دهد. استفاده از مونتاژ موازی و تناوب صدا و تصویر، روایتی را ارائه می‌دهد که تنها در سینما می‌توان یافت. ایدهٔ این فیلم، مثل شیوه‌های تحلیلی‌اش، هر دو بدیع و مستقل‌اند.

علاوه بر ام، فیلم‌های بسیاری هستند که چنین درکی از جوامع را ارائه می‌دهند، که از این بین می‌توان به کارهای الیا کازان و رنوآر یا آثار موج نو که توانست با کاوش اجتماعی عصر خودش جلو برود، اشاره کرد.

علاوه بر فیلم‌های مستند که از تصاویر عصر خود در کنار آنچه از گذشته باقی مانده حفاظت می‌کنند یا از خاطرات افراد جامعه استفاده می‌کنند (مثل Babatu به کارگردانی ژان روش)، می‌توان برای فیلم‌سازانی که تفسیر جهانی‌ای از تاریخ ارائه می‌دهند نیز جایگاهی در این دسته‌بندی‌ها در نظر گرفت. این تفاسیر اغلب تنها از تحلیل‌های فیلم‌ساز سرچشمه می‌گیرد و آن‌ها را دیگر نه بازسازی، بلکه اثری بدیع برای درک وقایع گذشته و ارتباطشان با حال می‌توان در نظر گرفت. با این حال اگر اعتبار چنین تحلیل‌هایی باعث نگرانی برخی می‌شود، باید گفت که کارهای کارگردانانی نظیر هانس یورگن زیبربرگ، تارکوفسکی و ویسکونتی شامل این دسته‌اند.

THE END


Adolf Hitler

از هیتلر تا هالیوود

سینمای فرا ملی در جنگ جهانی دوم

نوشته جوی ال. بنت (بخشی از یک رساله)

تمام کشورهای درگیر جنگ، اقدامات سخت‌گیرانه‌ای در کشور و جبهه‌ها برای پیروز شدن در جنگی که در حال رخ دادن بود، انجام می‌دادند. هر کشور روش‌های خودش را برای کنار آمدن با این مشکلات و تخصیص نهادهای غیرنظامی از جمله سرگرمی‌ای مثل فیلم، برای استفادهٔ نظامی داشت. هم آلمان نازی و هم ایالات متحدهٔ آمریکا از صنعت فیلمشان برای سرگرمی، تبلیغات و آگاه کردن مردم کشورشان استفاده کرده‌اند. بیشتر مردم مدعی هستند که نازی‌ها پروپاگاندای بیشتری به کار بردند، اما من مخالفم. پروپاگاندای آلمان‌ها در جنگ جهانی دوم به دلیل عاملی که من آن را تمایلات شیطانی آن‌ها می‌نامم، به‌مراتب بیشتر شناخته‌شده است. استفاده از فیلم برای تشویق مردم آلمان به پیروی از هیتلر و وفادار بودن به شیوهٔ زندگی نازی، به همراه تعلیم و تربیت مردم برای تنفر از نژاد یهودی، پروپاگاندای آن‌ها را خطرناک‌تر می‌کند؛ همان‌طور که تعداد شوکه‌کنندهٔ یهودی‌هایی که در هولوکاست کشته شدند، این مسئله را اثبات می‌کند.

نازی‌ها از داشتن ستارهٔ مرد در فیلم‌ها امتناع می‌کردند، چرا که توجه‌ها را از هیتلر، ستارهٔ راستین آلمان، منحرف می‌کرد؛ در نتیجه آن‌ها تمام توجهشان را به ستاره‌های زن اختصاص دادند. ستاره‌ها نیز همانند صنعت فیلم، تحت کنترل قوانین حزب نازی بودند که تمام کارها را سخت‌تر و عاری از خلاقیت می‌ساخت. رفتن ستاره‌های مرد به جنگ، همان‌طور که وظیفهٔ تمام مردهای آلمانی بود، به اطلاع عموم رسانده نمی‌شد؛ چرا که از محبوبیت هیتلر می‌کاست. محدودیت‌هایی که نازی‌ها برای فیلم‌سازی گذاشتند، فیلم‌ها را کمتر از آن‌چه می‌توانستند لذت‌بخش باشند، کرد و روی کیفیت آن‌ها تأثیر به‌سزایی گذاشت.

آمریکا قادر بود در پروپاگاندای موجود در فیلم‌هایش کمی آشکارتر عمل کند. هدف فیلم‌ها، سرگرم کردن مردم و دلگرم کردن آن‌ها برای دوام آوردن در دشواری‌هایی که در سال‌های جنگ باید تحمل می‌کردند بود؛ و همچنین نشان دادن این‌که یک شهروند خوب برای کشورِ در جنگش چه‌کار می‌کند و چگونه میهن‌پرستانه رفتار می‌کند. هالیوود مردها را به جنگ می‌فرستاد و زن‌ها را ترغیب می‌کرد تا در جیره‌بندی و کارهای جنگ شرکت کنند؛ فیلم ساخت و با دولت همکاری کرد تا هر کاری که می‌توانند را برای پایان بخشیدن به جنگ، انجام دهند.

هالیوود استثنائاً به علت تعداد زیاد مهاجرانی که به آنجا پناه برده بودند، خواهان شرکت و مساعدت در جنگ بود. بسیاری از ستارگان آلمانی مجبور بودند تا از تازیانهٔ نازی‌ها به دلیل اعتقادات و اصالت یهودیشان فرار کنند. این فیلم‌سازان باهوش و بااستعداد می‌دانستند که اندکی از مردم از گسترش نازیسم در امان هستند. آن‌ها هالیوود را ترغیب کردند تا موضع‌گیری‌اش را بکند و آمریکایی‌ها را مجاب کند تا در جنگ شرکت کنند. کوچ «تبعیدشدگان سینما» با کشاندن استعداد، فرهنگ و خلاقیت به هالیوود، به قدرتمندتر شدن صنعت فیلم آمریکایی کمک کرد. بدون آن‌ها، هالیوود هرگز قادر نبود تا فیلم‌های کلاسیکی مانند کازابلانکا، بعضی‌ها داغ‌شو دوست دارن و حالا، مسافر را بسازد. فیلم‌ها بخش بزرگی از فرهنگ ما از تاریخ گرفته تا فشن و سنت را تشکیل می‌دهند. در گذشته، زمانی که انسان‌ها مشتاقانه منتظر شبی بودند که به تماشای فیلم بروند، فیلم‌ها همین قدر که امروزه بخشی از زندگی‌هایمان هستند، بودند و شاید حتی بیشتر.

THE END

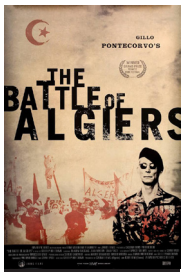
فیلم نبرد الجزیره

تاریخ مبتنی بر فیلم
فیلم مبتنی بر تاریخ

نوشتهٔ روبرت روزنستون

۱. تاریخ مبتنی بر فیلم

پذیرفتن اینکه فیلم می‌تواند نوع جدی‌ای از «تاریخ» را ارائه دهد، در تضاد با تمام چیزهاییست که از آغاز به ما آموخته‌اند. با این حال قصد من این است که ایده‌هایم درباره اینکه چرا و چگونه فیلم‌های تاریخی می‌توانند کاری انجام دهند که ما به آن لقب «تاریخ» بدهیم، را شرح دهم.



ما مورخان پست‌مدرنیست، عمیقاً تمایل داریم تا گذشته به شکل‌هایی بیان شود که با حساسیت معاصر و سیستم‌های فکری همسو با زمانه‌مان، سازگار باشد. تقریباً چهل سال پیش، هایدن وایت، نظریه‌پرداز نابغه، به ما گفت که اکثر «هنر» تحسین‌شدهٔ تاریخ شامل کتاب‌هایی هستند که به نثر رمان‌های بریتانیایی قرن نوزده نوشته شده‌اند. او دربارهٔ نبود کارهایی مطابق با فضای زندگی و حساسیت قرن بیستم، و یا مثال‌هایی برای تاریخ‌نگاری سورئالیستی، اکسپرسیونیستی یا اگزیستانسیالیستی اظهار تأسف کرد. چهار دهه بعد، گروه کوچک اما روبه‌رشدی از مورخان شروع به حل مشکل مطرح شده توسط وایت، برای ایجاد روش‌های متفاوت روایت‌گری تاریخ کردند.

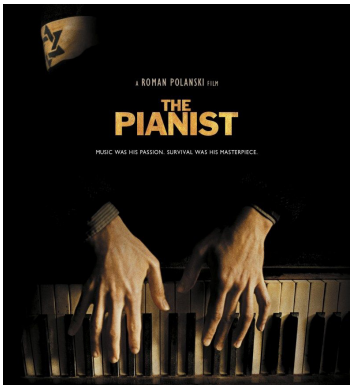
Gillo Pontecorvo
کارگردان «نبرد الجزیره»

مشخص بود که میل به بیان رابطه‌مان با گذشته با استفاده از روش‌های بیان امروزی، و نیز میل به جذابیت داشتن برای حساسیت معاصر، دیر یا زود ما را به سمت رسانه‌های بصری سوق می‌دهد. ابتدا سینما و بعدتر فرزند الکترونیکی‌اش، تلویزیون، در قرن بیستم تبدیل به امری نسبتاً مهم شدند؛ یعنی رسانهٔ اصلی برای منتقل کردن داستان‌های فرهنگمان. فیلم‌های تاریخی بلاکباستر (تجاری)، سریال‌ها، مستندها و مستند درام‌ها، تمام این‌ها بیش از پیش در رابطهٔ ما با گذشته و درکمان از تاریخ مهم شده‌اند. با حذف کردن آن‌ها از این معادله هنگام فکر کردن به گذشته، باید خودمان را سرزنش کنیم؛ چرا که شیوه‌ای را که بخش عظیمی از جامعه، به وسیلهٔ آن اتفاقات و انسان‌های تاریخ را درک می‌کنند، نادیده گرفتیم.

یکی از نشانه‌های اهمیت رسانهٔ بصری جنجال‌های عمومی بزرگیست که به کرّات بر سر فیلم‌های تاریخی برپا شده است. در ایالات متحدهٔ آمریکا، فیلم جی‌اف‌کی به کارگردانی الیور استون، حتی قبل از اینکه روی پرده برود به‌شدت مورد هجمهٔ مطبوعات و سیاستمداران قرار گرفت؛ یا سریالی که در سال ۲۰۰۳ دربارهٔ رونالد ریگان ساخته شده بود، قبل از پخش چنان مخالفتی برانگیخت که از شبکهٔ نتورک به یک شبکهٔ کابلی انتقال داده شد. در فرانسه، مستند سه و نیم ساعتهٔ مارسل افولس دربارهٔ همکاری فرانسه با نازی‌ها به نام مصیبت و همدردی از شبکهٔ دولتی‌ای که بودجه‌اش را تأمین کرده بود، پخش نشد؛ و یا هنگامی که نبرد الجزیره پس از دو دهه ممنوعیت بالاخره در دههٔ ۱۹۸۰ به نمایش درآمد، اوباش جناح راست برخی از سالن‌های سینما که این فیلم در آن‌ها پخش می‌شد را تخریب کردند. در آلمان، فیلم The Nasty Girl برای نمایش اینکه رهبران یک شهر با رژیم نازی همدست بودند، به‌شدت انتقاد شد. در ژاپن، پخش‌کننده‌های اصلی به دنبال جنجال عمومی برخاسته از به تصویر کشیدن آدم‌خواری بین سربازهای گرسنهٔ جزیره‌های اقیانوس آرام در طول جنگ جهانی دوم در فیلم The Emperor's Naked Army Marches On، از نمایش آن امتناع کردند. و در کانادا، به دنبال پخش مستند The Valour and the Horror، بحث بزرگی بین نفرات سابق ارتش و عامهٔ مردم بر سر رفتار و عملکرد ارتشیان کشور در جنگ جهانی دوم شکل گرفت.

اهمیت رسانه همچنین در نحوه‌ای که بعضی کارهای به‌خصوص برای نقش مثبتشان در جامعه مورد تحسین قرار می‌گیرند، به چشم می‌آید. پخش مینی‌سریال آمریکایی هولوکاست در آلمان، ابتدا باعث نارضایتی و بلوا شد؛ چنان‌چه گویی تاریخ آن ملت توسط بیگانگان دزدیده شده بود. اما طولی نکشید که این اثر با شروع بحث دربارهٔ مقصود و میراث رایش سوم شناخته شد و اعتبار کسب کرد، که این منجر به مطالعهٔ جدید روی آن دوره و ایجاد انگیزه برای خلق فیلم‌هایی توسط کارگردانان سینمای نوین آلمان که زوایای مختلفی از رژیم نازی را بررسی کرده و نمایش دادند، شد. در آرژانتین، فیلم گزارش رسمی توجه همگان را به اتفاقات «جنگ کثیف» آرژانتین و افرادی که توسط دیکتاتوری نظامی ناپدید شدند، جلب کرد و از «مادران میدان مایو»، جنبش مادرانی که به دنبال فرزندان گمشدهٔ خود می‌گشتند، حمایت کرد.

این مثال‌ها (که می‌توان نمونه‌های بیشتری از آن‌ها آورد) به چیزی فراگیرتر و عمیق‌تر در روان ما اشاره می‌کنند و آن اینست که فیلم‌های تاریخی، حتی وقتی می‌دانیم که تفاسیری خیال‌پردازانه



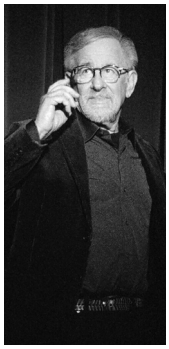
The Pianist–Roman Polanski

Schindlers List

و ایدئولوژیک از تاریخ را ارائه می‌دهند، تأثیری روی نگرش ما به گذشته می‌گذارند؛ در اکثر موارد اثری نامحسوس ولی با این حال یک تأثیر انکارناپذیر. این را می‌توان در صدای یک دانشجوی آفریقایی-آمریکایی شنید که بعد از دیدن فیلم افتخار، داستان هنگ ۵۴م ماساچوست، یگانی سیاه‌پوست در جنگ داخلی، با شور و هیجان به من گفت: «من هیچوقت متوجه نبودم که ما خود، به آزادی خودمان کمک کردیم»؛ یا دانشجویی ارمنی که پس از دیدن آرارات به کارگردانی آتوم اگویان، روایتی پیچیده و بغرنج از نسل‌کشی ارمنی‌ها توسط عثمانی‌ها در جنگ جهانی اول و تأثیر بلندمدتش روی نسل‌های بعد، سرافرازانه گفت: «بالاخره داستان ما گفته شد»؛ یا حتی اعضای باقی‌مانده از افراد شیندلر که مسرورانه نمایش اسپیلبرگ از زندگیشان در دوران نازی را تأیید و حمایت می‌کردند، درست زمانی که برخی منتقدان بی‌رحمانه به آن فیلم برای عاطفی و نابهنجار بودن نسبت به هولوکاست، حمله کردند (زیرا اندک یهودیانی بودند که شیندلری برای نجاتشان داشتند).

آنچه تلاش دارم بگویم اینست که چیزی بیشتر از آنچه ما مورخان به آن اقرار داریم، در فیلم‌های تاریخی در جریان است. ما «تاریخ» را فقط در شیوهٔ بخصوصی می‌بینیم؛ شیوه‌ای که به برخی حقایق تاریخی اصرار می‌ورزد و بقیه را رد می‌کند. ما شاید با حرف زدن بتوانیم سنت‌های شفاهی را در موزه‌های تاریخی خوب، یا نمایشگاه‌های درخور توجه، یا حتی گاه‌گداری در فیلم‌ها (اغلب مستند) به جا بیاوریم، اما تقریبا شکی نداریم که حقیقت گذشته از طریق گفت‌وشنود تجربی است که ماندگار می‌شود؛ شیوه‌ای که در طول دو قرن گذشته پرورش داده شده، در مدارس عالی در گوشمان خوانده شده و پیوسته توسط اصول حرفه‌مان تقویت می‌شود.

هدف من به هیچ وجه انکار کردن قدرت عظیم تاریخ مکتوب سنتی نیست و نه می‌خواهم دستاوردهای حرفهٔ تاریخ در طی قرن‌ها را انکار کنم؛ به‌خصوص ابتکار پنجاه سال گذشته که انقلابی در اسلوب تحقیق برای درکی جامع و پیچیده از انسانیت به پا کرده که برای مورخان نسل‌های پیشین غیرقابل‌تصور بود. چرا که یکی از نتایج چنین تلاش‌هایی اینست که ما می‌توانیم صدای آن‌هایی که برای مدت‌های طولانی ساکت شده بودند را بشنویم – زنان، افسران جزء، برده‌ها، کارگران، کشاورزان، مردم روستاها، عوام، اقلیت‌های جنسی و غیره. اکنون ما نه فقط شانس این را داریم که صدای آن‌ها را بشنویم، بلکه همچنین می‌توانیم آن‌ها را ببینیم. لازمهٔ آن تنها شکستن روش و عرف دیرینه است، این عقیده که گذشتهٔ راستین تنها می‌تواند از طریق کلمات روی صفحه بیان شود. و البته که این کار مخاطره‌آمیزی است؛ از آنجا که تغییر رسانهٔ تاریخی تغییر پیام را نیز به دنبال دارد. افلاطون دو هزار سال قبل گفت که وقتی مد موسیقی تغییر کند، دیوارهای شهر می‌لرزند؛ ولی مد موسیقی در این مورد که همان گذشته‌ایست که با سینما بیان می‌شود، به روش‌های قدیمی تاریخ اتمام نمی‌بخشد؛ بلکه به زبان‌هایی که با آن گذشته می‌تواند سخن بگوید، اضافه می‌کند.


Steven Spielberg

سؤال‌هایی دربارهٔ حقایق تاریخ، یا دربارهٔ اینکه تاریخ چگونه می‌تواند «حقیقت» خوانده شود، و آن کلمه در رابطه با گفتمان تاریخی چه معنایی می‌دهد، از اوایل دههٔ ۱۹۹۰ در ذهن من بوده‌اند. بیش از یک دهه به فکر کردن و نوشتن دربارهٔ فیلم‌های تاریخی صرف شد تا من بتوانم به بینشی که در این کتاب مطرح می‌کنم، دست پیدا کنم و آن اینست که فیلم‌سازان می‌توانند مورخ باشند (چه بسا که بعضی پیش از این هستند). و قبول این نگرش به معنی دور انداختن آموزه‌هاییست که در دانشگاه به ما آموخته‌اند و آن‌ها را تنها محدود به تاریخ‌دانان کرده‌اند.

۲. فیلم مبتنی برتاریخ

درک تاریخی دقیقاً چیست؟ و چنین درکی آیا همیشه و همه‌جا یکسان است؟ یا آیا درک تاریخی، خود از نظر تاریخی ساختاربندی شده است؟ گفتن اینکه ما گذشته را درک می‌کنیم به این معناست که ما بیش از صرفاً یک سری داده یا حقیقت از گذشته می‌دانیم؛ وگرنه که می‌توان برای دانستن، به کتاب‌های تاریخ بسنده کرد. این درک وابسته به اینست که ما چگونه این داده‌ها را کنار هم بچینیم تا برایمان معنا پیدا کنند. متداول‌ترین شیوه برای این کار، روایت است. ما گذشته را با داستان‌هایی که درباره‌اش تعریف می‌کنیم می‌فهمیم؛ این داستان‌ها فقط براساس داده‌هایی که حقیقت می‌خوانیمشان نیستند، بلکه شامل عناصر نیز دیگری می‌شوند که مستقیماً از داده‌ها گرفته نشده و در پروسهٔ داستان‌گویی ایجاد شده‌اند.

به‌رغم اینکه من دهه‌ها دربارهٔ فیلم‌های تاریخی مطالعه کرده‌ام، برای مدت‌های طولانی از چشم یک مورخ به فیلم‌ها نگاه می‌کردم و تلاش می‌کردم تا آن‌ها را با قوانین و قراردادهایی که ما مورخان آکادمیک از آن‌ها برای شکل‌دهی گذشته استفاده می‌کنیم، تطبیق دهم. در همان اوایل برایم آشکار شد که بعضی فیلم‌سازان، درست مثل مورخان، شیفتهٔ گذشته‌اند. الیور استون، عثمان سمبن، کارلوس جیه‌گس، راینر ورنر فاسبیندر، مارگارته فون تروتا، آندری وایدا، ایشتوان سابو، برادران تاویانی و غیره، همگی به گذشته برمی‌گردند و به لحظات، رویدادها و انسان‌های مهم تاریخ متعلق به آن ملت می‌پردازند. پس چرا آن‌ها مورخ محسوب نمی‌شوند؟ فقط چون در یک رسانهٔ پرطرفدار کار می‌کنند؟

قبول کردن فیلم‌سازان به عنوان مورخ، به معنی قبول کردن نوع جدیدی از تاریخ است. فیلم همیشه نسبت به تاریخ مکتوب، از نظر محتوای اطلاعاتی و میزان اندیشمندی یا بینش نظری، کمتر پیچیده خواهد بود. با این حال، تصاویر متحرک و صوت‌نمای آن، پیچیدگی‌های تجربی و عاطفی ناشناخته‌ای را نسبت به صفحات چاپ‌شده ایجاد می‌کنند.

برای اینکه بسیار ساده و خام به نظر نیایم، بگذارید بگویم که من متوجه هستم که احتمالِ شاید محتمل‌ترِ دیگری وجود دارد؛ و آن اینکه رسانهٔ بصری تاریخ یا هر مفهومی از گذشته را به سادگی محو کند؛ اینکه ترکیب گذشته و حال، آثار تقلیدی و ساختگی به کار گرفته شده در تبلیغات و داستان‌ها و فیلم‌های ادبی، سطحی کردن واقعیت، تصاویر درهم‌ریخته از فرهنگ‌ها و

Oliver Stone

Kevin Costner . JFK

Oliver Stone

دوره‌های مختلف، تاریخی که ما می‌دانیم را نابود کند (چیزی که بسیاری از نظریه‌پردازان پست‌مدرن مثل فردریک جیمسون با بتش ابراز نگرانی کردند). ولی از آنجایی که ما مورخان آینده را پیش‌بینی نمی‌کنیم، من جوابی برای این انتقاد ندارم، به جز حس درونی‌ای که می‌گوید یکی از چیزهای ثابت تاریخ بشر اینست که انسان‌ها همیشه می‌خواهند دربارهٔ اینکه آن‌ها و اجدادشان از کجا آمده‌اند آگاهی داشته باشند، هرچند معیوب. و تا وقتی که صفحه‌های نمایش، چه کوچک و چه بزرگ، وسیلهٔ اصلی برای نشان دادن و گفتن دربارهٔ جهانمان باشند، فیلم یکی از روش‌های تفسیر و ارائهٔ گذشته خواهد بود.

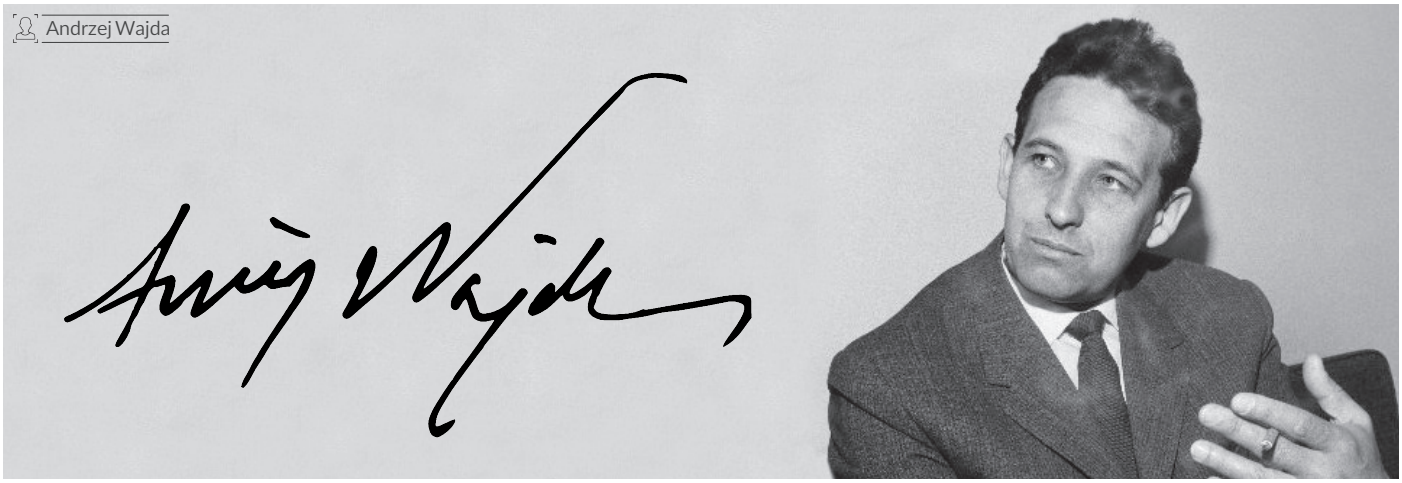
با این حال باید اقرار کنیم که فیلم به ما نوع جدیدی از تاریخ را می‌دهد؛ چیزی که ممکن است آن را تاریخ به مثابهٔ تصور بنامیم. فیلم، قواعد بازی را تغییر می‌دهد و حقیقتی از نوع خودش را خلق می‌کند؛ گذشته‌ای چندسطحی که به‌سختی می‌توان صرفاً با کلمات تعریفش کرد. به‌وضوح دنیای تاریخی ساخته‌شده توسط فیلم، به‌صورت بالقوه پیچیده‌تر از متن نوشته‌شده است. روی صفحهٔ نمایش چیزهای مختلفی همزمان رخ می‌دهند؛ تصویر، صدا، زبان و حتی متن. عناصری که با هم قلمروی معنایی بسیار متفاوت‌تری از تاریخ مکتوب یا شفاهی می‌سازند. آن‌قدر متفاوت که باعث می‌شوند به این بیندیشیم که رسانهٔ بصری شاید باعث تغییر بزرگی در اینکه ما چگونه دربارهٔ گذشته فکر می‌کنیم، بشود. اگر این درست باشد، آن‌وقت ممکن است این مورخانِ فیلم‌ساز باشند که دربارهٔ حالت‌های آیندهٔ گذشته‌مان اکتشاف می‌کنند.

اما هر قدر هم که ما از یک فیلم دراماتیک درمورد گذشته لذت ببریم، متخصص آن دوره موظف است تا به بسیاری از نکات فیلم اعتراض کند و این مسئله را مطرح کند که یک صحنهٔ خاص، شخصیت، لحظه، بخش کوچکی از دیالوگ یا توالی رویدادها بازتاب دقیقی از منابع نیستند، بلکه ابداع و خلاقیت محض‌اند. البته که این عقاید اشتباه نیستند. صحنه‌پردازی‌ها، بازیگران، لباس‌ها، دیالوگ‌ها، موسیقی و عناصر دیگر صفحهٔ نمایش، همگی، به گفتهٔ پیر سورلین، بخش عمدهٔ تخیل را تشکیل می‌دهند. قطعاً صفحهٔ نمایش نمی‌تواند پنجره‌ای دقیق رو به گذشته باز کند؛ در بهترین حالت می‌تواند سازه‌ای نزدیک به واقعیت گذشته را فراهم آورد. اینجاست که ما با مسئلهٔ مهم‌تر و اساسی‌تری روبه‌رو می‌شویم: اگر بخش اعظمی از فیلم‌های تاریخی غیرواقعی و تخیلی هستند، پس چگونه می‌توانیم آن‌ها را تاریخ در نظر بگیریم؟

شاید نباید درمورد این کلمهٔ به‌خصوص اصرار ورزید. بهترین و جدی‌ترین فیلم‌های تاریخی تنها تا جایی که بتوانند از گذشته معنایی استخراج کنند، کاری برای تاریخ انجام داده‌اند. آن‌ها درست مانند تاریخ مکتوب، نشانه‌هایی از گذشته را استفاده می‌کنند، با این تفاوت که قوانین حاکم بر آن‌ها براساس نیازها و روش‌های این رسانه ایجاد شده‌اند. برای مثال، عنصر اصلی این رسانه، دوربین، دستگاه حریصیست که برای خلق یک جهان باید جزئیات دقیق‌تری نسبت به چیزی که پژوهش تاریخی ارائه می‌دهد، نشان دهد؛ آرایش مبلمان، نحوهٔ استفاده از ابزار، حرکات و رفتارهای بدن، موقعیت دقیق مبارزان در میدان یا اعتصاب‌کنندگان در مقابل کارخانه. ساختار دراماتیک، که به معنی نیاز به شخصیت‌های قابل‌باور، کشمکش‌های روانی و محدودیت مدت نمایش می‌باشد، ایجاب می‌کند که دیالوگ خلق، و رویدادها و شخصیت‌ها خلاصه و دگرگون و یا حتی ابداع شوند. در نهایت تنها می‌توان گفت سینما گذشته‌ای استعاری را به ما نشان می‌دهد و نه گذشتهٔ واقعی را.

حتی آن‌هایی که نمی‌پذیرند استعاره مرکز درک تاریخیست، پی برده‌اند که کارهای تاریخی نمی‌توانند گذشته را عیناً از نو بیافرینند، بلکه تنها می‌توانند نشانه‌ها و عناصر آن را در ساختاری زبانی بپیچند؛ ساختاری متنی که تلاش می‌کند انسان‌ها، وقایع، لحظات و جنبش‌های از یاد رفته را برای ما شرح دهد. از نو آفریدن گذشته نیازمند چیزی بیشتر از کلمات و ادبیات است. حتی آکادمیک‌ترین تاریخ‌ها نیز، به گفتهٔ رابرت برکهوفر، بیشتر ساختاری از برداشت‌ها و تفاسیرند تا بر اساس داده‌هایی که ادعایش را می‌کنند؛ و در واقع، کار ادبی رئالیسم تاریخی و تنها حالتی که مورد قبول مورخان واقع می‌شود – که اتفاقاً بیشتر فیلم‌سازان نیز به آن پایبندند – اینست که ساختار برداشت‌ها و تفاسیر را ساختاری براساس داده‌ها و حقایق به نظرها برسانند. چیزی که اینجا مطرح می‌شود اینست که هم فیلم‌ها و هم تاریخ مکتوب از سندیت (یا واقعیت)ی استفاده می‌کنند که از نشانه‌ها و مستنداتی که ما داده می‌خوانیمشان، به دست می‌آیند، و سپس از طریق وسایل بیانی سینمایی یا ادبی «تاریخ» را خلق می‌کنند.

با این حال، همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، وجه تمایز بسیار مهم بین فیلم‌ها و کتاب‌های تاریخی، ابداع و خلاقیت است که در خلق شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها و وقایع مشهود است. حتی در بعضی موارد شخصیت‌های کاملاً ابداعی در محیط یا شرایط مستند شده



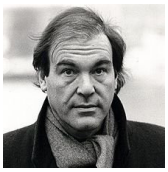
قرار داده می‌شوند. این روش‌های ابداع و خلاقیت شاید برای حذف واژهٔ «تاریخ» از فیلم‌های دراماتیک کافی باشند، اما نه برای حذف ایده‌های «درک» یا «تفکر» تاریخی؛ نه در حالتی که منظورمان از این عبارت فهمیدن و درک مسائلی از گذشته باشد که ما را امروزه به چالش می‌کشد – سوالاتی دربارهٔ تغییرات اجتماعی، نقش‌های جنسیتی، هویت فردی و اجتماعی، طبقه، قومیت، جنگ، استعمار، انقلاب، ایدئولوژی و ملی‌گرایی.

این قبیل مسائل اساسی اجتماعی و فرهنگی هستند که فیلم‌های «تاریخی نو»یی که در ۳۰ سال اخیر متداول‌تر شده‌اند را تشکیل می‌دهند. انحلال سیستم استودیویی هالیوود، قدرت خلق فیلم در کشورهای تازه مستقل شدهٔ جهان سوم، کنش‌گری دههٔ ۱۹۶۰، فروپاشی بلوک شرق، ایجاد تجهیزات سبک‌وزن و ارزان‌تر سینمایی و ویدئویی، توسعهٔ گستردهٔ شبکه‌های تلویزیونی و سیستم‌های کابلی از عواملی هستند که بی‌شک در رشد این ژانر از فیلم‌های دراماتیک موثرند، اما آن را کامل و دقیق توجیه نمی‌کنند.

اصطلاح «تاریخی نو» ممکن است برای اشاره به یک جنبش به نظر بیاید، اما اگر به عنوان یک تمایل مبهم تعریف شود، دقیق‌تر است. مثال‌های منحصربه‌فرد چنین فیلم‌هایی در هر جا که فیلم ساخته می‌شود، وجود دارند، اما در دو دسته می‌توان آن‌ها را تقسیم‌بندی کرد: چند اثر از یک کارگردان (مثل کارهای آندری وایدای لهستانی، اولیور استون آمریکایی، تئو آنجلوپولوس یونانی و عثمان سمبن سنگالی) یا چند فیلم در یک کشور واحد در یک دورهٔ زمانی نسبتاً کوتاه (مثل سینمای نوین آلمان یا سینما نوو برزیل، هر دو در دههٔ ۱۹۷۰ و فیلم‌های کوبایی دههٔ ۱۹۶۰). تلاش برای مشخص کردن علت این دسته‌ها چیزی بیشتر از حدس و گمان نخواهد بود. موضوعات مالی و تجاری قطعاً دخیل هستند، اما چنین فیلم‌هایی معمولاً در زمان‌هایی که کشورها تحت تنش، آشوب یا تغییرات سیاسی یا فرهنگی هستند، ظاهر می‌شوند – مثل تلاش برای درک آسیب‌های ویتنام در آثار الیور استون؛ فساد و اختلافات درونی‌ای که نشان از پایان کمونیسم داشتند در آثار وایدا؛ تروریسم، سرکوب و آثار رایش سوم در سینمای نوین آلمان؛ انحلال یک ملت در سینمای یوگسلاوی سابق در دههٔ ۱۹۹۰؛ میل به پیدا (یا خلق) کردن یک یادگار برای کشوری پس از استعمار در فیلم سارائونیا به کارگردانی مد اوندو از موریتانیا، برخی از فیلم‌های سینما نوو برزیل و فیلم‌های استرالیایی دههٔ ۱۹۸۰؛ یا توجیه تغییرات انقلابی رژیم‌ها در سینمای کوبا و جماهیر شوروی.

استدلال من برای فیلم به عنوان شکلی از تاریخ ممکن است برای مورخان سنتی غیرقابل‌هضم باشد. اما برای مورخانی که به آینده نگاه می‌کنند، باوریست منطقی. حتی اگر فیلم می‌توانست داده‌ها را درست مانند کلمات نوشته شده انتقال دهد (که نمی‌تواند از نظر عملی این‌طور باشد)، فایده‌اش چه بود؟ ما از قبل کتاب‌ها را داریم. ولی حاضر شدن در سینما یا تماشای صفحهٔ تلویزیون، نسبت به خواندن کلمات روی صفحه، آن‌قدر تجربهٔ متفاوتیست که در نهایت فکر کردن به فیلم‌های تاریخی ما را به بنیادی‌ترین سوالات بازمی‌گرداند: ما از گذشته چه می‌خواهیم؟ چرا

Andrzej Wajda


Oliver Stone

Theo Angelopoulos

Ousmane Sembène

می‌خواهیم بدانیمش؟ چه چیزهای دیگری را می‌خواهیم بدانیم که هنوز نمی‌دانیمشان؟ مثلاً یاد گرفتن؟ حس کردن یا فکر کردن به چیزهایی که دیگران در چنان شرایطی احساس می‌کردند؟ یا شاید مانند تاریخی که زمانی در یونان مطالعه می‌شد، برای الهام گرفتن در تفکر اخلاقی و هنری دربارهٔ شرایط انسانی؟

ممکن است در نظر گرفتن فیلم به عنوان شکل جدیدی از تفکر تاریخی، غیرمنتظره یا حتی کاملاً توهین‌آمیز به نظر بیاید، اما با زندگی در عصر فزایندهٔ تصویر، ما حداقل باید برای پذیرائی از چنین دیدگاهی خود را آماده کنیم. ممکن است برای تفکر بصری دربارهٔ گذشته، استعاره و نماد تبدیل به عاملی بسیار مهم‌تر از گردآوری داده‌ها و ایجاد برهانی منطقی شوند. نظریه‌پرداز فرانک انکرسمیت، از قبل این استدلال را آورده بود که حتی درخصوص تاریخ مکتوب «بعد استعاره‌ای... موثرتر از بعد ادبی یا داده‌محور است»؛ و این را مطرح کرد که در آینده نیاز است ما کمتر روی خود گذشته و بیشتر روی زبانی که از آن برای صحبت از گذشته استفاده می‌کنیم، تمرکز کنیم. این اشاره به آن دارد که احتمالاً در آینده مورخان را کمتر از روی داده‌هایشان و بیشتر براساس به‌جا بودن استعاره‌هایشان بسنجیم. در دنیای سینما این استعاره‌ها بصری خواهند بود.

اگر فیلم دراماتیک بتواند به‌خوبی درمورد گذشته بیندیشد، تحقیق و تحلیل کند، پس قطعاً نقشی که ما برای تاریخ سنتی معین کردیم را می‌تواند ایفا کند. بیش از ربع قرن پیش، مارک فرو در مقاله‌ای که اظهار می‌کرد برخی کارگردانان پیش از این موفق به خلق نگارش سینمایی تاریخ شده‌اند، ادعا کرد که به صورت کلی‌تر، تصاویر متحرک چیزی را ایجاد می‌کنند که او آن را «گفتمان متقابل» دربارهٔ جامعهٔ معاصر نامید. بگذارید من یک گام فراتر بردارم و ادعا کنم که فیلم تاریخی گفتمان متقابلی دربارهٔ گذشته ایجاد می‌کند؛ قطعاً گفتمانی غیرعادی، چرا که پلی بین جداسازی تاریخ و شعر ارسطو می‌سازد و هم اتفاقاتی که افتاده‌اند و هم اتفاقاتی که می‌توانستند بیفتند را شامل می‌شود.

تغییر رسانهٔ تاریخ از ورق به صفحهٔ نمایش و اضافه کردن تصاویر، صدا، حرکت و دراما به معنی تغییر یافتن شیوه‌ایست که دربارهٔ گذشته می‌خوانیم، می‌بینیم، درک و فکر می‌کنیم. تمام این عناصر بخشی از مطالعهٔ تاریخ هستند که نه هنوز برایشان عنوان مناسبی داریم و نه قدرت تشخیص موقعیتش را؛ اینکه چطور و در کجای زمان و فضا قرار می‌گیرند. اما با این حال، این نوع از تاریخ، یک چالش، محرک و پارادوکس است. فیلم تاریخی نه فقط تاریخ سنتی را به چالش می‌کشاند، بلکه کمک می‌کند تا ما به نوعی نقطهٔ صفر برسیم، جایی که به این درک می‌رسیم که هرگز نمی‌توانیم واقعا گذشته را درک کنیم بلکه فقط می‌توانیم به طور پیوسته با آن بازی کنیم، دوباره بسازیمش و سعی کنیم تا از نشانه‌های باقی‌مانده از آن معنایی به دست آوریم.

THE END

منبع: کتاب «تاریخ مبتنی بر فیلم/ فیلم مبتنی برتاریخ»
نوشتهٔ روبرت روزنستون
ترجمه: مریم ابوالحسنی

پنج ـاه سالگـــی پستچـــی

داریوش مهرجویی

داریوش مهرجویی با فیلم گاو – در کنار قیصر مسعود کیمیایی و آرامش در حضور دیگران ناصر تقوایی – سنگ زیرین موج نوی سینمای ایران را بنیان گذاشت؛ یک سینمای معترض به اوضاع سیاسی-اجتماعی که از الگوهای تجاری فیلمفارسی دوری می‌کرد. مهرجویی بعد از گاو، آقای هالو را ساخت که به سینمای تجاری نزدیک‌تر بود و نظر تهیه‌کنندهٔ بخش خصوصی را به مهرجویی جلب کرد. و سپس به پستچی می‌رسیم. سومین فیلم داریوش مهرجویی، اقتباسی از نمایش‌نامهٔ ویتسک و بازگشت به سینمای متفکر گاو.

اقتباس مهرجویی از نمایش‌نامهٔ ناتمام بوشنر، پنج سال پیش از فیلم ویتسک هرتزوگ ساخته شد و برخلاف رویکرد وفادارانهٔ آن فیلم، شیوه‌ای مدرن و آزاد را در رابطه با نمایش‌نامه به کار گرفت. مهرجویی برای بیان چیزی که در جامعه می‌دید، طرح کلی پیرنگ، و مفهوم اصلی را از نمایش‌نامهٔ ویتسک به امانت گرفت و با عناصری از اندیشهٔ شخصی و تاریخ معاصرش تلفیق کرد.

پستچی یک تراژدی طبقه کارگر است، اما این بار کارگرِ جهانِ سوم. تقی پستچی (علی نصیریان) یک نامه‌رسان است و در عین حال خدمتکار نیت‌الله (عزت‌الله انتظامی)، یک مزرعه‌دار ثروتمند. تقی برای درمان ناتوانی جنسی خود پیش دامپزشک می‌رود و دامپزشک نیز با سوءاستفاده، از او به عنوان خوکچهٔ آزمایشگاهی استفاده می‌کند.

زندگی نسبتاً متعادل شخصیت‌های داستان با ورود برادرزادهٔ غرب‌زده و از فرنگ برگشتهٔ نیت‌الله (احمدرضا احمدی) به هم می‌ریزد؛ کسی که قصد دارد تا دامداری نیت‌الله را به مزرعهٔ پرورش خوک تبدیل کند و با زن تقی نیز رابطه برقرار می‌کند.

■ مقایسهٔ دیگر فیلم‌های مهرجویی با پستچی

تا قبل از نمایش پستچی، خرده‌گیران، مهرجویی را کارگردانی می‌شناختند که کارش از «تصویر کردن اجرا» فراتر نمی‌رود. این نظر به پشتوانهٔ تکیهٔ او بر نمایش‌نامه‌هایی که پیش‌تر با موفقیت روی صحنه رفته بود و همچنین تکیه بر بازی بازیگران کارآزموده و مجرب تئاتر در فیلم‌های گاو و آقای هالو ابراز می‌شد. کارگردانی متظاهرانه و جلوه‌فروشی تکنیکی پستچی را می‌توان پاسخی به این دسته از منتقدان دانست. فیلم او قصه‌ای است که یک شکل حاد سیاسی به خود گرفته است و قهرمان این فیلم مظهر محدودیت‌های انسانی و اجتماعی است. به گاو و پستچی نگاه کنید. این دو در عین وابستگیشان به واقعیت، به شیوهٔ داستان‌های کافکا، سیاه، تودرتو، خوددار و سردند. هر دو در فضاسازی از قالب کلیشه‌ای روستایی بیرون می‌زنند و فیلم‌هایی‌اند محصول جهان تیره و تار و گاه سوررئال مورد علاقهٔ سازنده. اگرچه پستچی فیلمی به مراتب پیچیده‌تر است و زبانش به تمثیل نزدیک‌تر، ولی در عین حال به اندازهٔ گاو دربارهٔ اختگی و یک شخصیت استثمارشده است.

کریم نیکو نظر در ادامه نوشته: «پستچی در اجرا پخته‌تر است؛ سکانس مهمانی فیلم را نگاه کنید تا متوجه شوید چطور دوربین آدم‌ها را یکی‌یکی نشان می‌دهد تا به شخص مورد نظر برسد».

■ اقتباس از یک نمایش‌نامه

وویزک یا وویتزک (یا ویتسک) یک نمایش صحنه‌ای است که توسط گئورگ بوشنر آلمانی نوشته شده است. این نمایش به دلیل مرگ نویسندهٔ آن ناتمام باقی ماند، اما پس از مرگ او نویسندگان زیادی «پایان‌های» گوناگون و متعددی برای آن نوشتند. داریوش مهرجویی در سال ۱۳۵۱ با ساخت فیلم پستچی و ورنر هرتزوگ، کارگردان آلمانی، در ۱۹۷۹ با فیلم وویزک فیلم‌سازان برجسته‌ای بودند که با اقتباس از این نمایش، داستان زندگی این شخصیت عجیب و غریب و آپوکالیپتیک را بر پردهٔ سینما به تصویر کشیدند. از آنجا که این فیلم‌ها از یک متن واحد اقتباس شده‌اند، تبعاً مشابهت‌ها و مشترکات زیادی با هم دارند.

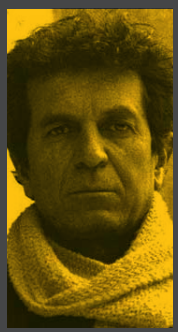
باید دانست که دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی مهرجویی در این داستان نسبت به نمایشنامهٔ ویتسک پررنگ‌تر است. دیگر خبری از نفوذ اسرارآمیز طبیعت مرموز در سرنوشت شخصیت‌ها نیست و به همان میزان، عوامل اجتماعی هستند که شخصیت اصلی را به سمت سرنوشت نهایی‌اش هل می‌دهند.

هرتزوگ و مهرجویی: مقایسهٔ دو کارگردان

هرتزوگ و مهرجویی هر دو در انتخاب بازیگر اصلی دقت و وسواس زیادی به خرج داده‌اند، که به نظرم به بهترین نتیجه هم دست پیدا کرده‌اند. علی نصیریان با آن عینک گرد ته‌استکانی، نوع اصلاح موی سر، چشمانی گشاد، حیرت‌زده و بی‌روح و بازی روان و در عین حال استاتیک خود، شخصیت درمانده، عاصی و تحقیرشدهٔ تقی را به نمایش گذاشته‌است. ترس و هراس و بدویتِ انسانی لگدمال شده را تصویر می‌کند که صداهای ناشنیدنی را می‌شنود و تصاویر نادیدنی را می‌بیند. در عین حال صحنه‌ها و شخصیت‌های مشابهی در هر دو فیلم وجود دارد که به عنوان مثال می‌توان به کاراکتر پزشک اشاره کرد که نقش عمده‌ای در تحقیر و توهین قهرمان فیلم ایفا می‌کند و از او به عنوان موش آزمایشگاهی استفاده می‌کند. پزشک فیلم هرتزوگ قصد دارد ثابت کند که می‌تواند با یک رژیم غذایی خاص که فقط از نخود تشکیل می‌شود، انسانی را به میمون تبدیل کند و دامپزشک فیلم مهرجویی هم با خوراندن داروهای گیاهی کمیاب قصد درمان ناتوانی جنسی تقی را دارد. در هر دو فیلم صحنه‌ای وجود دارد که این دو پزشک نیمه‌دیوانه برای اثبات نظریات مالیخولیایی خود، قهرمان فیلم را وادار می‌کنند تا گوش‌هایش را تکان دهد. این صحنه، اوج توهین و تحقیر یک انسان را به نمایش می‌گذارد و در کنار حس حسادت، ضمن این که تأثیر عمده‌ای بر فروپاشی روحی قهرمان فیلم می‌گذارد، زمینه‌ساز ارتکاب قتل پایانی فیلم هم می‌شود.

THE END

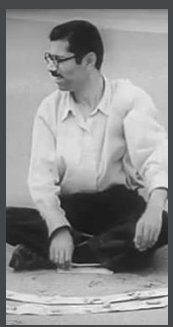
از کتاب راهنمای فیلم سینمای ایران
گردآوری: حسن حسینی



با مهرجویی دربارهٔ پستچی

داریوش مهرجویی: مشکل نمادگرایی چیزی بود که به آن آگاه بودم و همیشه از آن احتراز می‌کردم. سیستمی که درش بخواهی باسمبل ممبل و این جور چیزها حرف بزنی اصلاً درست نیست و باید از این‌ها فرابگذری. اما زمانهٔ ما جوری بود که همه در فیلم‌ها دنبال این قبیل نشانه‌ها و نمادها می‌گشتند. ما در دوران بحرانی و سیاست زده‌ای بودیم که سانسور و فشار قوی بالای سرمان بود و مراقبت می‌کرد که حرف‌های آنچنانی نزنیم. از سوی دیگر، مطبوعات و نشریات هم سانسور می‌شد و مردم – به خصوص جوان‌ها – از مدیوم‌های هنری مثل ادبیات و سینما و تئاتر و شعر این توقع را داشتند که تعهد اجتماعی داشته باشند؛ همان مقوله‌ای که ژان پل سارتر مطرحش کرده بود. این بود که همه وقتی با فیلم‌های ما و به‌خصوص با فیلم‌های من روبه رو می‌شدند، دنبال این بودند که با چه نمادی چه می‌خواهد بگوید و به کجازده و چه کسی را می‌خواهد بکوباند و از این حرف‌ها. این نگرش در گاو و حتی آقای هالو هم بود و با پستچی به اوج رسید. من آدمی نبودم که به یک سلسله نمادهای لخت این شکلی بپردازم. برایم دیداکزیستانسیالیستی داستان مطرح بود؛ بررسی اصالت وجودی شخصیتی که در چنین موقعیتی دارد استثمار می‌شود و هدر می‌رود و دست آخر هم هلش می‌دهند طرف جنایتی که خیلی پوچ و جفنگ است و او را به نیستی می‌کشاند.

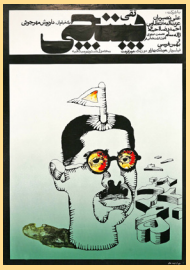
■ باز با یک جامعهٔ خشن و بی‌رحم و یک تغییر و تحول شخصیتی مواجه بودم و با روابط ورشکسته‌ای که در تمام ابعاد اجتماع، بین کارگر و کارفرما، بین زن و شوهر، بیمار و دکتر، و در کلیت جامعه وجود دارد. مسئلهٔ دامداری و تغییر دام‌ها از گاو و گوسفند به خوک، اتفاقی بود که آن سال‌ها در آن مناطق رایج شده بود. چون یک بیماری مهلک آمده بود که به‌سرعت همهٔ دام‌ها را نفله می‌کرد و ملّاک‌ها و دامداران آن دوران به فکر تغییر کارشان افتاده بودند و رفته بودند سراغ خوک‌پروری که این بیماری‌ها و گرفتاری‌ها را نداشت. به هر حال، محصولات گوشتی حاصل از خوک در آن دوره بسیار زیاد بود؛ ژامبون‌های مختلف و کالباس‌ها و سوسیس‌ها که همه با گوشت خوک درست می‌شد. یک تشکیلات عظیم تولیدی در کار بود. راستش اصلاً به فکرم نرسیده بود که این قضیه می‌تواند جنبهٔ نمادین این چنینی پیدا کند، چون خوک فقط در فرهنگ ما بار استعاری قوی دارد و بقیهٔ جاها چنین نیست. خلاصه این توده‌ای‌ها چسبیدند به همین موضوع تغییر دام‌پروری به خوک‌پروری و گفتند مهرجویی می‌خواهد بگوید مهندسان جوان قصد اشاعهٔ فرهنگ خوک‌پروری و خوک‌صفتی دارند و این حرف‌ها. در حالی که این فیلم را به این قصد ساخته بودم که از سطح این جور شعارهای سیاسی بگذریم و به یک بررسی کلی از اصالت وجودی این بابا در این تاریخ و این مکان بپردازیم.

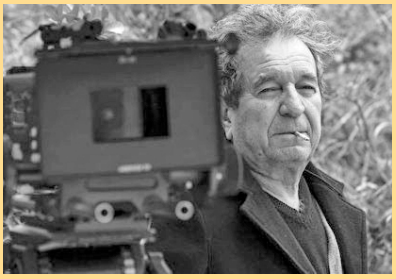


■ راستش، چه آن موقع و چه الان، فکر می‌کردم و می‌کنم که پستچی غنی‌ترین و بهترین فیلم من است؛ هم از نظر محتوا و هم از نظر ریتم و تازگی و بداعت جنبه‌های بصری و سینمایی. در مورد مضمون‌های تکرارشونده هم درست می‌گویی. برای اولین بار فرصتی پیش آمد که تزهای مختلفی در این فیلم امکان طرح پیدا کنند و بعد در کارهای بعدی گسترش و ادامه‌شان بدهم.

نوشتن فیلم‌نامهٔ پستچی اصلاً آسان نبود و با کشش و کوشش زیادی به سرانجام رسید. دوسه ماهی در برکلی روی متن کار کردم. بعد موقع اکران آقای هالو رفتم شمال و روی آن متمرکز شدم و بالاخره چند روز در خانه نشستم و نسخهٔ نهایی را آماده کردم و کار به فیلم‌برداری رسید. خودت کار فیلم‌نامه‌نویسی کرده‌ای و می‌دانی بعضی کارها چه راحت همه چیزشان با هم جفت و جور می‌شود؛ ولی بعضی‌های دیگر سخت راه می‌دهد تا پازل نهایی‌اش شکل بگیرد. پستچی جزء دستهٔ دوم بود.

THE END





بریده‌هایی از نظرات سه منتقد

سه برش: سه نظر

هوشنگ کاووسی:

گاو فیلمی بود صادق. بی‌شک معایبی داشت که آن را در «یک قدمی یک فیلم فوق‌العاده» قرار می‌داد. اگر تظاهراتی به روشنفکرمآبی در آن نهاده شده بود، آن‌قدر راستگو و صمیمی بود که می‌شد به راحتی پذیرفت.

اما این نکات و قصد «گنده‌گویی» و دانش سینمانمایی در این یکی فیلم، آزاردهنده است و به‌غلط می‌پنداریم «سینمای متفاوت» که این روزها اصطلاحی عمومی می‌شود، حتماً باید یکصد و هشتاد درجه با فیلمفارسی‌سازی فاصله داشته باشد.

درد بزرگ ما در بسیاری از جلوه‌های سازندگی، همین «متفاوت»سازی است، چون نمی‌توان متفاوت ساخت و دائماً معیارهایی را که می‌خواهیم متفاوتِ آن را بسازیم از نظر دور داشت. وجود «اصل» که متفاوتش را می‌سازیم در کنارمان، گاه برابر با قانون «اُسموز»، در اثر متفاوت هم نفوذ می‌کند.

بدون اینکه گاه بخواهیم و گاه بدانیم، غم و وسواس متفاوت‌سازی چه بس آن‌قدر ما را از هدف دور می‌کند که آثاری می‌سازیم که با سینما هم «متفاوت» می‌شود.

پستچی خیلی چیزها قصد دارد بگوید. در آغاز، آن را همچون یک فیلم دارای «تز» و صاحب پیام می‌پنداریم و اما همین‌طور که پیش می‌رود، کلام سردرگم می‌شود و کم‌کم مبدّل می‌شود به فیلمی با صحنه‌هایی از بازی درخشان انتظامی، نصیریان و فرسی و دیگر هیچ.

از همهٔ آن‌هایی که ادعا کردند فیلم را پسندیده‌اند پرسیدیم:«چه داشت؟» جواب دادند: «بازی‌های خوب از سه نفر». یعنی چهرهٔ سازندهٔ فیلم و آن‌که باید با رشته‌ها و پودهایی تمام عوامل و مهره‌های تشکیل این سرنوشت جمعی را در جهت منطقی‌اش پیش برد، پشت بازی و ایفای نقش محو می‌شود؛ تا آنجا که علناً می‌بینیم خالقین و پیش‌برندگان حادثه و آن‌ها که درام را می‌تنند، خود بازیگران‌اند، بدون اینکه نتیجه‌ای جمعی عاید شود.

..... کتاب ویژهٔ سینما و تئاتر ۲ و ۳

پرویز دوایی:

مهرجویی در ساختمان فیلم (چه در مرحلهٔ سناریو و چه در شکل عینی) دقت تحسین‌برانگیزی به خرج داده است. فیلم بافت تمیز و مرتبی دارد که وقایع در آن، درست و در لحظهٔ لازم جابه‌جا می‌شوند. ریتم مناسب، با روح و ذات وضعیت‌ها و لحن کلی فیلم سنجیده است و اثر را چنان روان و راحت به پیش می‌کشد که در رؤیت، حتی برای بینندهٔ عادی فیلم‌های متعارف فارسی، علی‌رغم فقدان عناصر آشنای فریبا، گیراست و این‌ها همه بر دقت و هوش بارور از مطالعه و کنکاش فیلم‌ساز گواهی می‌دهد و فیلم پستچی فیلمی از یک فیلم‌ساز حرفه‌ای است و حرفه‌ای‌گری او – در هر حال – به‌خصوص در سینمای این سرزمین، درخور ستودن است. حرفه‌ای‌گری‌ای که صرف نظر از مفاهیم فیلم و ارزش اعتقادات نهفته در آن و نحوهٔ بیان این اعتقاد در این روایت عینی، فیلم را در جوار آثار فیلم‌سازان جوان سینمای امروز سرزمین‌های دیگر هم قابل ارائه می‌سازد.

باری که بر دوش آدم‌ها گذاشته شده و «مأمور»ند تا در این مسیر تعیین‌شده آن را به مقصد برسانند، از پَس و پیش «برچسب» نشان می‌دهد. مرد پستچی تمام دلبستگی خود را به بخت و اقبال سپرده، که مظهر «آشکار»ش بلیت‌های بخت‌آزمایی‌ای است که به‌وفور در اطرافش پراکنده شده و عکس برنده‌های خندان که به دیوار کوفته‌اند و جابه‌جا، خودش را با وضوحی که گاه ناراحت‌کننده می‌شود به رخ می‌کشد. ارباب در اولین معارفه، با آن پوستین و نحوهٔ خاص نشستن، ارباب و وابسته به یک گروه مأنوس به فرمانروایی معرفی می‌شود. این حالت بار دیگر در ایوان خانهٔ او تکرار می‌شود. به‌این‌ترتیب، این سؤال پیش می‌آید که آیا واقعاً لزومی داشت که برای تأکید بیشتر این مفهوم و برای اعلام وابستگی این مرد به یک اشرافیت پوسیده، صحنهٔ قداره‌کشی او در اتاق ارائه شود که لحن مضحک تند تعمدی‌اش، خارج از لحن کلاً آرام فیلم است؟

..... مجلهٔ سپید و سیاه، شمارهٔ ۱۶، سال بیستم، آذر ۱۳۵۱

میهن بهرامی:

پستچی با ضعف هویتی، با مبالغه در گفتارها، با نامتعادل بودن شخصیت‌ها در وضعیت‌های فردی و برخوردهای جمعی‌شان، تجربهٔ سینمای مهرجویی را نوید می‌دهد در سازمان بخشیدن به‌طور کلی به یک مجموعهٔ قابل دید و خصوصیت یک اثر برجستهٔ سینمایی را دارا بودن به‌خاطر راحت و روانی گفتار کارگردان در بیان موضوع.

اگر بخواهیم مقایسه‌ای بین گاو و پستچی بکنیم، فیلم گاو مثل یک طرح سادهٔ آبرنگ به نظر می‌آید که خطوط و طراحی محکم و رنگ‌های اصیل در پیدایش آن سهیم بوده است، درحالی‌که پستچی اثر معضل و پیچیده‌ای است که در آن، مهرجویی از آدم‌ها غافل شده و به موضوع، به «حادثه» و عوامل به‌وجودآورندهٔ آن نگاهی جمعی دارد.

نگاه مهرجویی در فیلم به حادثه، از دیدگاه تقی پستچی، منیر، دامپزشک و ارباب و دیگران معطوف می‌شود و با نظرات صریحی که در پایان حادثه از مردم بیان می‌کند، همچنان نقطهٔ تردیدی به‌جا می‌گذارد؛ این نقطهٔ تردید در گفتار تقی و دامپزشک به حد هنرمندانه‌ای می‌رسد و نقطهٔ اوج این نمایش، صحنه‌ای است که تنها بر سر سفره نشسته و به خیال خوردن گوشت می‌افتد و دامپزشک با حرکت سر، او را منع می‌کند. دامپزشک در این حال، نمودار کلیهٔ قیدهای اجتماعی است که با بیهودگی کامل هم واقعیت دارند.

تحلیل حادثه از نظر مهرجویی، در فیلم پستچی، یک بررسی آزمایشگاهی نسبت به روان اجتماعی در سینما است. با اینکه قصهٔ فیلم نه چیز تازه‌ای دارد و نه محرک مطلوبی برای اجتماع، فیلم اثری استثنائی و دارای مشخصات با ارزش یک کار سینمایی است ...

..... از مقالهٔ ورشکستگی فکری، مجلهٔ فیلم، شمارهٔ یک، زمستان ۱۳۵۱

THE END

دو یادداشت دربارهٔ پستچی

علیه مطیع بودن

میثم محمدی: تقابل آشکار بین فئودال‌ها یا خوانینی با قدرت محلی، در مقابل رعیتِ بی‌اراده و مطیع، بن‌مایهٔ فیلم پستچی به کارگردانی داریوش مهرجویی است. فیلمی که در برههٔ حساس ابتدای دههٔ ۵۰ ایران ساخته شده و به شکلی عیان، ساختار سیستم حاکمیت را به صورت تمثیلی و استعاری به نقد می‌کشد. چهارمین اثر مهرجویی را می‌توان از متفاوت‌ترین تولیدات سینمای ایران در آن زمان دانست؛ اثری متکی بر یک الگوی سمبولیک عریان که گویی ترفندی برای گریز از سانسورهای دوران خود بوده است.

اما یک کلید گشاینده در کلیت فیلم وجود دارد که شاید بتوان از طریق آن، با دقت بیشتری به زیرمتنش نفوذ کرد. در انتهای اثر، یکی از روستاییان دربارهٔ «تقی» با بازی علی نصیریان می‌گوید: «او مطیع بود.» و چند بار این را تکرار می‌کند. مطیع‌بودنی که گویی نقطهٔ سقوط این پستچیِ روان‌رنجور را تعیین کرده است و فیلم‌ساز چه هوشمندانه این تأکید آغشته به افسوس را با میزانسنی مستقیم و چشم در چشم مخاطب ابراز می‌کند.

اطاعت از یک قدرت مرکزی و وابستگی و بی‌اراده بودن در برابر اربابانی که خود نیز قدرت تام ندارند و عنان کار را از دست داده‌اند. «نیت‌الله خان» با بازی عزت‌الله انتظامی نمادی از یک زمین‌دارِ خوش‌گذران و درمانده است که برای خروج از بحران، سرسپردگی به برادرزادهٔ از فرنگ برگشته را انتخاب می‌کند و چاره‌ای جز تغییر مشی و رویهٔ ادارهٔ امور با نظر او ندارد. احمدرضا احمدی در نقش «مهندس» که برادرزادهٔ «نیت‌الله خان» است، تمثیلی از یک اجنبی بی‌قیدوبند و نیروی فریبکار و سلطه‌جو است که قرار است افسار خان را در دست داشته باشد.

باز هم باید به مفهوم «مطیع بودن» بازگشت. آنجا که فیلم‌ساز منشاء تمام روان‌پریشی‌ها، رکود، عصیان و عقب‌ماندگی «تقی» را در همین اطاعت‌های کورکورانه می‌داند. اطاعت از خان و همچنین سپردن اختیار روح و روان خود به روان‌پزشکی که تلاش دارد در همان چرخه و با تقویت خلأهای باطل و توهم اینکه او سرشار از کاستی‌های روحی و روانی است، سلطه‌پذیری و فرمان‌برداری او را حفظ کند و این‌گونه به استثمار او و زندگی‌اش بپردازد.

فارغ از بحث محتوایی، پستچی از منظر کارگردانی نیز بسیار متأثر از سینمای متفکر اروپای عصر خود است؛ قاب‌های لانگ‌شات و برخوردار از ریتم درونی متناسب و ترکیب‌بندی‌هایی که در سینمای آن دوره بسیار بدیع و چشم‌نواز بود. همچنین میزانسن‌هایی درخشان که نه تنها بازیگر را در مسیر دلخواه به حرکت وامی‌دارد، بلکه به‌درستی و با درکی بالا، از صحنه، حرکت دوربین، نورپردازی و ... برای به اوج رساندن میزانسن‌های صحنه‌ها و سکانس‌ها بهره می‌برد. از طرفی نمی‌توان از فیلم‌برداری درخشان هوشنگ بهارلو عبور کرد. یکدستی در تبعیت از نورپردازی پرکنتراست که علاوه بر ساخت تابلوهایی زیبا، فضایی متشنج را در لوکیشن‌ها ایجاد کرده بود.

پستچی یکی از آثاری است که می‌توان امضای فیلم‌سازش را به شکلی درشت در آن دید. جایی که علاوه بر نگاه استعاری و تمثیلی فیلم‌ساز که در اکثر آثارش تاکنون ادامه داشته، نگاه او به جامعهٔ طبقاتی، زن، خانواده، سفرهٔ غذا و ... هویتی منحصر به او را در فیلم‌هایش ساخته است.

واقعیت بر علیه تخیل

علی سعادتمند: پستچی، چهارمین ساختهٔ داریوش مهرجویی را به جرأت می‌توان به عنوان یکی از بهترین ساخته‌های این فیلم‌ساز و همین‌طور از فیلم‌های مهم تاریخ سینمای ایران دانست. پستچی با فیلم‌نامه‌ای اقتباسی از نمایش‌نامهٔ ویتسک نوشتهٔ بوشنر، کارگردانی به‌شدت قوی مهرجویی را به همراه دارد. کاراکتر اصلی فیلم، نمادی از محدودیت‌های تفکر یک اجتماع جهان سوم است؛ همان‌طور که گاو و آقای هالو هم برآمده از دل همین تفکر بودند. پس با توجه به تأکید مهرجویی به این موضوع در سه فیلم مطرح اولش، می‌توان پرداخت او به این ایده را به عنوان دغدغه‌ای برای این فیلم‌ساز مهم موج نوی سینمای قبل از انقلاب ایران تلقی کرد. بازیگران این فیلم بالاترین توان نقش‌آفرینی خود را برای ایفای نقش‌های اصلی و مکمل به کار برده‌اند و نتیجهٔ آن بازی‌های درخشان و ماندگار علی نصیریان و عزت‌الله انتظامی شده است. فیلم پستچی علاوه بر تکنیک و فیلم‌برداری خیلی خوبی که در معرفی جغرافیا و فضا و مکان برای یک اثر کاراکترمحور و قصه‌گو دارد، مدیون موسیقی خیلی خوبی هم شده است که در خلق و شکل‌گیری درام فیلم به شدت مؤثر عمل کرده است. نقد اجتماعی مهرجویی به خرده‌بورژوازی شکل‌گرفته در جامعهٔ آن دوره، با رویاپردازی‌های یک زندگی مرفه در تخیل شخصیت تقی که پستچی معرفی می‌شود شکل می‌گیرد. تقی با تجویز دامپزشکی که او را از خوردن غذا منع کرده است می‌گوید: «همیشه گشنمه!» و این از زبان نوکری است که سفره‌های رنگین غذا برای نیت‌الله خان می‌چیند و همین نکتهٔ پررنگ در فیلم‌نامه است که تضاد شخصیتی او را حتی در مورد رابطه‌اش با همسر خود که معشوقهٔ شخص دیگری شده می‌سازد و تقی را تبدیل به فردی آسیب‌دیده از جامعه می‌کند. پستچی با نقد نظام سرمایه‌داری و حمله‌ور شدن به روحیات کاراکتر اصلی فیلم‌نامه، در فرم و ساخت به این موضوع پرداخته است و همهٔ عوامل ساخت از فیلم‌برداری گرفته تا تدوین و موسیقی به خوبی از پس آن بر آمده‌اند.

THE END

پیتیی

فیلمی از داریوش مهرجویی

Filmara
Electronic Magazine

شماره ۱ | دی ماه ۱۴۰۱

نیم پرونده: جنگ، تاریخ و سینما

سردبیر: سعید هاشم زاده

بخش ترجمه: مریم ابوالحسنی

همکاران فیلم آرا: سعید خیراله، کیمیا شهریه، محمد حسین بابایی، محمد رنجی، علی جلالی