طاووس و آینه

■ سه دقیقهٔ بیدار کننده

درجامه‌ی فللینی (۱۹۵۴) یک صحنهٔ سه دقیقه‌ای هست که عصارهٔ پیام فیلم در آن چکیده شده و تحول روحی زامپانوی زمخت و خشن را ممکن می‌گرداند. این صحنهٔ کلیدی اگر روزی از فیلم حذف شود، تمامی رویدادهای پس از آن معنای خود را از دست می‌دهد و بنیان هر تفسیری در باب این اثر برجسته فرو می‌ریزد. صحنهٔ سه دقیقه‌ای، نوعی برزخ است که زامپانو با روحی گناه‌آلود به آن پا می‌گذارد و تطهیر شده بیرون می‌آید. در اینجا، زامپانو (پهلوان دوره‌گرد بی‌احساس) با جلسومینا (وردست ساده‌دلی که قربانی بی‌توجهی او شده) برای نخستین‌بار پیوند برقرار می‌کند. زامپانو (آنتونی‌کوئین) مدتها پس از آنکه تصادفاً "ماتو"ی بند باز را می‌کشد و جلسومینای بیمار و پریشان (جولیتا‌ماسینا) را تنها و بی‌پناه در بیابان رها می‌کند، در حال قدم زدن در یک خیابان است. ناگهان آهنگ آشنای ملکوتی و روحنوازی‌به‌گوش‌او‌می‌رسد. می‌ایستد، برمی‌گردد، به‌اطراف نگاه می‌کند. صدا قطع شده. راه می‌افتد، اما آهنگ را یکبار دیگر می‌شنود. برمی‌گردد و زنی را در حال پهن کردن ملافه و رختهای شسته برروی طناب می‌بیند. چند بچه در کنار او با هیاهو و نشاط‌بازی می‌کنند. بین خیابان و محلی که زن سرگرم کار است، سیم خارداری کشیده شده. زامپانو از پشت این حصار با زن حرف می‌زند و می‌پرسد که آهنگ را از چه کسی یاد گرفته؟ زن می‌گوید از جلسومینا، و چگونگی آخرین روزهای اندوهبار این دختر ساده‌لوح را با زامپانو در میان می‌گذارد. زامپانو به فکر فرو می‌رود و دوربین فللینی، آرام به او نزدیک می‌شود، طوری که گوئی فاصله‌اش را با زن کمتر می‌کند. این تنها وقتی‌ست که در سراسر فیلم زامپانو را اندیشناک می‌بینیم و حالت تأمل‌آمیز او به تصویری قطع می‌شود که ملافه‌ها چهره‌ی زن را پوشانده و دور شدن بچه‌ها را می‌توان از گوشهٔ پارچه‌ای که نسیم آنرا بالا زده، مشاهده کرد. زامپانو به راه خود ادامه می‌دهد و از آن هنگام به بعد حالتی افسرده و عصبی پیدا می‌کند. درآخر فیلم، به کنار دریا می‌رود و غرق در اشک ماتم و پشیمانی بر تن‌ها فرو می‌غلتد.

صحنه‌ی سه دقیقه‌ای چرا اهمیت اساسی دارد و تفسیر آن چیست؟ زن پرچهره‌ای که آهنگ را می‌خواند از چند جهت به جلسومینا نزدیک است و یادآور حضور اوست. نوعی هبوط جلسومیناست که به‌دنیای بی‌عاطفهٔ زامپانو بازمی‌گردد تا روح خفته او را به آشوب کشد و قدر زیبائی و فرصت کمیابی را که از کف داده، بر او نمایان سازد. زن، آهنگی را می‌خواند که از روح جلسومینا تراویده و فللینی و نینوروتا (آهنگساز جاده) با بکارگیری آن بعنوان مایهٔ اصلی موسیقی آغاز و انجام فیلم، شعر اخلاقی خود را که پیروزی معصومیت و یکرنگی‌ست، با لحنی لطیف سروده‌اند. این آهنگ بطورکلی زائیده‌ٔ روح شفاف بی‌آلایش و دل زیبا پسند است ("ماتو"ی شوخ شیرینکار نیز که شباهت‌هائی به جلسومینا دارد، همین آهنگ را می‌نوازد) اما در وجه خاص، هنگامی جلسومینا آنرا زمزمه می‌کند که احساس دلبستگی گنگ و احتیاط‌آمیزی به زامپانو پیدا کرده و به او به چشم مردی می‌نگرد که می‌تواند شوهر و حامی‌اش باشد (اما خشکی و بی‌اعتنائی زامپانو دیواری عبور ـ ناپذیر است.) پس در این آهنگ، تمنای جلسومینا برای نزدیک‌تر شدن به زامپانو و همسرگزینی نیز نهفته است. زنی که ملافه‌ها را پهن می‌کند، در واقع تجسم آرزوی جلسومینا برای وصلت با زامپانو و تشکیل خانواده است. بچه‌های دوروبر او و انجام کار خانگی، چیزی‌ست که جلسومینا با روحیهٔ هر چند کودکانه‌اش در جستجویش بود، اما زامپانو هیچگاه نتوانست این نیاز را درک کند.

ملافه‌های خیس با عنصر آب ـ سمبول تطهیر و پاکی ـ ارتباط داشته و به‌دلیل پیوند عمیق و عارفانهٔ جلسومینا با دریا، حضور او را زنده می‌کند. از اینرو، عجیب نیست که زامپانو پس از تلاطم روحی‌اش به دریا رجعت کند و در برابر آن، که جلوه‌ای از ابدیت و بیکرانگی وجود جلسومیناست، بمانو درآید و استغفار کند. یک نمای چند ثانیه‌ای که در آن ملافه‌ای، مانند کفنی سراپای زن (جلسومینا؟) را می‌پوشاند و از گوشه‌ی آن بچه‌ها را درحال دور شدن می‌بینیم، نمایشگر احساس دریغ‌آمیزی ست که زامپانوی اندیشناک در این لحظه از فقدان جلسومینا و محرومیت‌اش از بچه و خانواده دارد. اینجاست که زامپانو به‌تنهائی و بی‌حاصلی عمر خود پی می‌برد و تلخی ستمی را که به جلسومینای خوش قلب روا داشته، می‌چشد. سیم خاردار، مانع گذرناپذیری‌ست که میان دنیای زامپانو و دنیای جلسومینا فاصله انداخته و بازگشت به‌گذشته و جبران مافات را ناممکن می‌کند. تنها چاره، نوعی تزکیهٔ روحی‌ست که با پذیرش رنج و درد ندامت میسر می‌شود و زامپانو به‌آن تن می‌سپارد. آهنگ سحرآمیز زن / جلسومینا در پوست سخت زامپانو رسوخ می‌کند و خاطره و حسرت برمی‌انگیزد. از این راه است که پیام فللینی مبنی‌بر غلبهٔ نهایی پاکی و عطوفت بر خشونت و دمسردی تحقق می‌یابد، و اینکه حتی موجود حقیری چون جلسومینا هم می‌تواند منشاء اثر شود و دروازه‌ای به عظمت روح و احساسات ظریف بشری باشد. زن در این صحنه، بعنوان نمونه‌ای از باروری و کار خلاق، تجلی اشتیاق جلسومینا به "هویت یافتن" و" مفید واقع شدن" است.

در فراسوی وظیفهٔ تکراری شیپور زدن و جست و خیز به هنگام معرکه‌گیری زامپانو، جلسومینا با حرفهای دلگرم‌کنندهٔ ماتو، چشم‌انداز وسیع تری می‌طلبد و اندکی اعتماد به نفس پیدا می‌کند. ماتوی نکته‌سنج می‌گوید: "هر چیزی در این دنیا به‌درد یک کاری می‌خورد. حتی این سنگریزه."

جلسومینا: چرا؟

ماتو: برای اینکه اگر این سنگ بیفایده باشد، هرچیزی، حتی ستاره‌ها هم بی‌فایده‌اند.

جلسومینا: مگر این سنگ چه فایده‌ای دارد؟

ماتو: نمی‌دانم. اگر می‌دانستم، می‌شدم خدا. فقط او همه‌چیز را می‌داند."

... فیلم فللینی از این نگرش عرفانی مایه می‌گیرد و شکل ساده، اما پر نکتهٔ آن، درس ارزنده‌ای به ما و فیلمسازان ما می‌دهد ـ اینکه چگونه از پدیده‌های عادی و آشنای دوروبر، بی‌هیچ تحریف و غلو و تاکید زائد، می‌توان برای بیان حالتها، احساسها و مفاهیم رمزآمیز کمک گرفت و در همان حال سادگی و سلامت قصه را حفظ کرد. به برکت این چیره‌دستی‌ست که هنرمندان بزرگ، از جزئیات کوچک معانی ژرف می‌آفرینند.

تصویری از "نانوک شمالی" ساختهٔ رابرت فلاهرتی: قوی‌ترین نشانه‌ی فضیلت پشت کردن به مونتاژ، برای آندره بازن

ماهی و قلاب

فصل معروف شکار فک به‌دست نانوک در فیلم مستند *نانوک شمالی* (۱۹۲۲) را با همان چشمی نگاه کردم که آندره بازن از مریدانش انتظار داشت. نحوهٔ پرداخت این سکانس، برای نظریه‌پردازی چون بازن، قوی‌ترین نشانه‌ی فضیلت پشت کردن به مونتاژ است. نانوک می‌کوشد فک را از توی سوراخی که در یخ روی دریاچه ایجاد شده بیرون بکشد و سرانجام پس از مدتی کشمکش هیجان‌انگیز، مقاومت حیوان را در هم می‌شکند و او را به چنگ می‌آورد. نانوک، سوراخ، فک، و مبارزه‌ای که درمی‌گیرد، همگی در یک نما و از یک زاویه‌ی دید نشان داده می‌شوند. واقعیت یکپارچه‌ی دستکاری نشده. ویکتور پرکینز، در کتاب "فیلم بعنوان فیلم" از قول بازن می‌گوید اگر فلاهرتی، سازنده‌ی نانوک شمالی، میان کلوزآپ‌های نانوک. سوراخ و فک سرگردان می‌شد، تاثیر و جاذبه‌ی این سکانس یکلی از کف می‌رفت، زیرا منبع هیجان، فاصله‌ی رویت‌پذیر بین نانوک و فک است و اگر این فاصله و تداوم مکانی براثر مونتاژ حذف می‌شد و نماهای جداگانه‌ای از نانوک و فک و سوراخ جای آنرا می‌گرفت، احساس انتظار و دلهره‌به‌تماشاگر دست نمی‌داد؛ چرا که فرصت سهیم شدن در نبرد و دنبال کردن جزئیات پویای آنرا پیدا نمی‌کرد.

تفسیر دلنشین بازن از این قسمت *نانوک* را مدتها قبل از دیدن فیلم خوانده بودم. فیلم را که دیدم خود را درگیر قلاب تیز نانوک یافتم و سرسختی او را لمس کردم. آندره بازن درست به‌هدف زده و نظریه‌ی گزندناپذیری را بی‌ریخته بود. اما، یکی دو سال بعد، شاهد مبارزه‌ی دیگری میان صیاد و صید بودم که این بار صید از چشم پنهان بود، اما هیجانی که بوجود می‌آورد کمتر از هیجان ناشی از شکار نانوک نبود. در *دیوانه از قفس پرید* (۱۹۷۵) ساخته‌ی میلوش فورمن، صحنه‌ای هست که دیوانه‌ها به شکار ماهی رفته‌اند و ظاهراً" ماهی درشتی را به‌دام انداخته‌اند. ماهی را نمی‌بینیم، اما اینطور برمی‌آید که هنوز در آب است و دارد باقلاب می‌جنگد. هیجان‌زدگی و جد و جهد دیوانه‌ها بقدری گرم و طبیعی‌ست که حال و هوای آنها نیز به‌تماشاگر سرایت می‌کند و عملاً" خود را در حال نبرد با ماهی لجوج می‌بینیم. فورمن، با روشی مخالف روش فلاهرتی، به‌نتیجهٔ مشابه می‌رسد. در *نانوک*، واقعیت پیکار، صریح و بیواسطه و یکپارچه در برابر ما قرار می‌گیرد، و در *دیوانه* ... حاشیهٔ قاب فیلم نیمه‌ی مهم پیکار را قطع و حذف می‌کند، هر چند که ارتباط نامرئی داخل و خارج قاب بجا می‌ماند. اما، حاصل کار و احساسی که پدید می‌آمد، تقریباً" یکی‌ست.

در عظمت اندیشه‌ی آندره بازن و گوهر فلسفی بینش او چون و چرا نمی‌کنم و به یقین *دیوانه* ... همطراز *نانوک* نیست. بحث فقط درباره‌ی دو شیوه‌ی متفاوت هیجان آفرینی و درگیر کردن تماشاگر است، و این نکته که برای توصیف، تفسیر، و جعل واقعیت راههای گوناگونی وجود دارد. بی‌شک، هنر فیلم خیابان یکطرفه نیست.

ج. نورائی

ناگهان آهنگ آشنای ملکوتی و روحنوازی به گوش "زامپانو" می‌رسد. می‌ایستد، برمی‌گردد به اطراف نگاه می‌کند ...