تصویرهای کودکی

نگاهی به تصویر کودکان در آثار فیلم‌سازان اروپایی و آمریکایی

رشین روزه

ترجمه‌ی پرویز صفاری‌آذر

«چونان جانوری پنهان در تکه ابری».

ویلیام بلیک

کتاب ***تصویرهای کودکی*** نوشته‌ی پیتر کاونی (کتاب‌های پنگوئن، ۱۹۶۷)، اثری است ارزنده در عرصه‌ی نقد ادبی و به قلم یک تاریخ‌نگار، که سیر تحولات تصویر کودک را در ادبیات انگلستان از بلیک تا وردزورث و سپس تا نخستین دهه‌های سده‌ی حاضر دنبال می‌کند. فرض اولیه‌اش این است که در ادبیات رمانتیک، کودک معنای نمادین مهمی به‌دست آورد و تبدیل شد به نماینده‌ی قابلیت رشد و نو شدن در فرد و به تبع آن در جامعه. کتاب مذکور تحولات این تصویر را از کودکان خیالی بلیک تا شکوفایی نهایی آن نزد لارنس (به‌خصوص کودکان ***رنگین‌کمان***) دنبال می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این تحول راه سقوط و انحطاط را پیمود و چه‌طور نماد نوزایی همگانی بلیک، بدل شد به پیتر پن، کودکی که نمی‌خواهد بزرگ شود. در خوانش کاونی، تصویر کودک در ادبیات بازتابی است از شرایط تمدن ما، سلامت و بیماری این تمدن بدان‌گونه که در ارزش‌ها و منابع الهام هنر آن متجلی می‌شود.

از زمان مرگ لارنس، سینما به نحو فزاینده‌ای جای رمان و شعر را به‌عنوان مکان اصلی بیان نیروهای خلاقه گرفته است. پس می‌توان انتظار داشت که تحولات «تصویر کودکی» در تصاویر کودکانی که بر پرده‌ی سینما ظاهر شده‌اند، ادامه یافته باشد. و به‌راستی چنین است. می‌توان به نگارش یک کتاب تمام عیار در ادامه‌ی کار کاونی اقدام کرد، امّا چیزی که من در این‌جا عرضه می‌کنم جز یک طرح کلی نیست؛ طرحی که حوزه‌های تحقیق را مشخص می‌کند و تصویر اولیه‌ای از سیر تحول موضوع ترسیم می‌کند. پیچیدگی‌های چنین کاری باتوجه به همه‌شمول‌بودن رسانه‌ی سینما چند برابر می‌شود: منطقی بود که کاونی خود را به ادبیات انگلستان محدود کند اما امروز، با دسترسی ما به فیلم‌های اروپایی و هالیوودی، نادیده‌گرفتن این فیلم‌ها که جزئی از فرهنگ همگانی ما هستند ناممکن شده است.

۱ ○ کودک در سینمای نئورئالیستی

در دوره‌ی شکوفایی سینمای نئورئالیستی ایتالیا، که نیروی محرکش جنگ جهانی دوم و سال‌های بلافاصله بعد از پایان آن بود، نوسان بین بیم و امید در مورد امکانات نوزایش جامعه، بارها و بارها در قالب زندگی (و مرگ) کودکان نمایش داده می‌شود. در پایان ***دزد دوچرخه***، کودک دست پدر تحقیرشده‌اش را می‌گیرد؛ کاری که بر پیوندهای عاطفی طبیعی در دنیایی که در آن همه چیز دچار تزلزل شده است، صحه می‌نهد. در پایان فیلم ***رم شهر بی‌دفاع*** کودکان پارتیزان که شاهد اعدام کشیش مبارز بوده‌اند، عبوس اما مصمم در افق شهر رم دور می‌شوند و دوربین با آن‌ها پن می‌کند تا به تصویری از کلیسای سن پیتر می‌رسد و روی آن توقف می‌کند. در برابر این تصاویر تیره و در عین حال مثبت، می‌توان تصویر یأس‌آلودی را قرار داد که بر کودکانی، به‌دنیا آمده یا هنوز به‌دنیا نیامده، متمرکزند. این‌گونه تصاویر، به‌خصوص در سه فیلم نخست روسلینی بعد از جنگ، بسیار نیرومند است. کشته شدن آنا مانیایی در ***رم شهر بی‌دفاع*** به‌ویژه به این سبب قوی است که او باردار است. در اپیزود ناپل در فیلم ***پاییزا*** کودکی (که یادآور کودک ***دزد دوچرخه*** است، منتها با این تفاوت که اصلاً پدر و مادری ندارد و شرایط مادی زندگی‌اش از او هم بدتر است) با سرباز سیاهپوست تنهایی دوست می‌شود، اما در عین حال می‌داند که به محض این‌که سرباز بخوابد چکمه‌هایش را خواهد دزدید. در اپیزود پایانی، کودکی در میان اجساد خانواده‌اش که همه کشته شده‌اند راه می‌رود و گریه می‌کند. این اشاره‌ها به تباه شدن معصومیت، و به ضایعه و فاجعه‌ی اجتناب‌ناپذیر، در ***آلمان سال صفر*** یکجا گرد می‌آیند و در قالب شخصیت ادموند به هم می‌پیوندند؛ کودکی که تحت‌تأثیر دکترین نازیسم به گمراهی کشیده شده و پدر بیمارش را مسموم کرده است. نیم‌ساعت فوق‌العاده‌ی پایان فیلم، گردش بی‌هدف ادموند را در میان خرابه‌های برلین که به خودکشی ناگهانی او می‌انجامد به‌نمایش می‌گذارد: او که از وظایف بلوغ زودرس خلاص و در دل تنهایی رها شده است، برای نخستین‌بار در طول فیلم به کودکی واقعی

بدل می‌شود و بی‌خیال به بازی‌های فی‌البداهه می‌پردازد؛ بعد، چون متوجه می‌شود دیگر جایی ندارد برود، از بالای ساختمان نیمه‌مخروبه‌ای خود را به پایین پرت می‌کند.

خودکشی کودکی که دنیا چیزی ندارد به او عرضه کند: تصوّر پایانی تلخ‌تر از این دشوار است. بعد از این سه فیلم، روسلینی وارد دوره‌ی خوش‌بینانه‌ای می‌شود که نخست در تصاویری از تولد کودک به‌مثابه اثبات پیروزمندانه (آنا مانیایی در **معجزه**)، و در پذیرش نهایی بارداری (اینگرید برگمان در **استرومبولی**) بیان می‌شود و سپس خود را در جست‌وجو برای یافتن تفاهم و آگاهی تاریخی از راه رشته‌ای از فیلم‌های مستند و بازسازی‌های تاریخی نشان می‌دهد. این رگه‌ی خوش‌بینانه در آثار روسلینی ـ جست‌وجوی فعال، تحلیل پی‌گیر ـ راه او را از دیگر فیلم‌سازان مهم معاصرش جدا می‌کند. در فیلم‌های هرآن‌عصبی‌تر آنتونیونی، این هنرمند شیفته‌ی ناکامی خود، بعد از **فریاد** بچه‌ها به‌ندرت حضور دارند. دسیکای **دزد دوچرخه** و **واکسی** هم جای خود را به فیلم‌سازی تجاری و سپس در فیلمی مانند **باغ فیزی کونتینی** به دسیکایی داد که می‌توانست از واقعه‌ی کشتار یهودیان به‌عنوان وسیله‌ای برای بازی‌های «زیبایی‌شناسانه» استفاده کند. فلینی مورد جالب‌تری است و برای جنبش سینمای اروپا اهمیت بیش‌تری دارد: به او بر خواهم گشت.

۲ ○ کودک در فیلم‌های برگمان

هنر برگمان (که آشکارا در نمایش‌نامه‌های استریندبرگ ریشه دارد) به‌شدت متمایل به «درام روان‌شناختی» بوده است، یعنی به دراماتیزه کردن تنش‌ها و برخوردهای درونی آدم‌ها که قرار است در آن، شخصیت‌ها به‌عنوان فرافکنی نیروهای درونی روان خود هنرمند دیده شوند. به احتمال زیاد هر اثر هنری که به هر نوع معنا شخصی باشد ـ به‌عبارت دیگر هر اثر هنری که شایستگی اتلاق نام هنر را بر خود داشته باشد ـ تا حدودی در این تمایل شریک است. حتی هنرمندان ظاهراً عینی‌گرا و بیرونی خود را از طریق دراماتیزه کردن دغدغه‌های تکرارشونده بیان می‌کنند. اما نزد برگمان، به دلیل فقدان نسبی بعد سیاسی ـ اجتماعی، و به سبب طبیعت درونگرایانه‌ی کارهایش و غلبه‌ی ریشه‌های آن بر روان شخصی هنرمند (حضور «دستمایه‌های هضم‌نشده کلینیکی» که ساریس از دست‌شان شاکی است)، این کشش نیرومندتر است: فیلم‌هایی مانند «سه‌گانه» (**هم‌چون در یک آینه**، **نور زمستانی**، **سکوت**)، **پرسونا** و **ساعت گرگ**، نزدیک‌ترین نمونه‌های سینمایی به «درام روان‌شناختی» ناب هستند. با این زمینه، انتظار می‌رود طبیعت نمادین کودک رمانتیک، نمود روشن و نیرومندی در کارهای او داشته باشد و هر چند کودکان حضور معدودی در مجموعه آثار برگمان دارند، واقعاً همین‌طور است.

حضور سماجت‌آمیز ساختاری از تنش‌های ظاهراً حل نشدنی نمایانگر بنیاد روانی هنر برگمان است که تکرارشان در فیلمی بعد از فیلم دیگر، بر طبیعت روان‌شناختی آن‌ها گواهی می‌دهد: این ساختار، مانند یک الگوی خواب فرویدی، در انواع و اقسام پوشش‌ها و استتارها خود را پنهان می‌کند تا به بیان دربیاید و تنها زمانی دیده می‌شود که رشته‌ای از فیلم‌های او به عناصر بنیادین‌شان تجزیه شوند. نخستین بیان کامل آن باید در فیلم **مهر هفتم** اتفاق افتاده باشد ـ به هر رو این فیلم نقطه شروع خوبی است. سکانس گشایش فیلم، یک سلحشور (یک روشنفکر زجر کشیده) و زمین‌داری مادی‌گرا را در برابر هم قرار می‌دهد، و سپس بازیگران دوره‌گرد را در مقابل هر دو می‌گذارد. سایه‌ی مرگ (ابتدا پرنده‌ی شکاری تصویر اول فیلم و سپس تجسم مادی مرگ که جسدی طاعون‌زده است) بر سر همه سنگینی می‌کند. الگویی که در این‌جا ترسیم می‌شود چند ویژگی مهم دارد: سلحشور و زمین‌دار، هر چند دائماً به‌شدت با هم مخالفند اما در عین حال به‌گونه‌ای جدایی‌ناپذیر به هم وابسته‌اند؛ خانواده‌ی بازیگران (در طول فیلم) کاملاً بیرون از تقابل این دو باقی می‌مانند، و تنها از حاشیه گاهی با آن در تماس‌اند. سلحشور و زمین‌دار در چشم‌انداز لم‌یزرعی معرفی می‌شوند که بیانگر عقیم بودن مقابله‌ی آن‌هاست. اما بازیگران (جوف و میا) هر چند بچه نیستند (آن‌ها خودشان بچه دارند) مرتب به صورت بچه‌ها به تصویر کشیده شده‌اند. آن‌ها نشانه‌ی ایمان ساده باور مثبت و مناسبات بارآور هستند. با توجه به تصاویری که آن‌ها را معرفی می‌کنند (سرسبزی، آواز پرنده‌ها، تصویر مریم‌مقدس و کودکی مسیح)، آن‌ها مستقیماً و به روشنی با معنای نمادین کودک در هنر رمانتیک در پیوند قرار می‌گیرند.

تکرار این ساختار بنیادین در فیلم‌های بعدی برگمان را می‌توان به‌صورت مختصر و گویا با جدول زیر نشان داد:

عنوان	معنوی/روشنفکرانه	مادی‌گرا/حسی	باور مثبت	حضور مرگ
توت‌فرنگی‌های وحشی	آیساک ـ اوالد	زن آیساک / ماریان	سارای یک / سارای دو و پسرهایش	خواب شروع فیلم
چهره	فولگر	فرجروس	سارا	اشپگل
نورزمستانی	توماس	مارتا	آلگوت	خودکشی جوناس
سکوت	استر	آنا	یوهان	بیماری استر
پرسونا	الیزابت	آلما	پسر	ویتنام (تلویزیون)/ گتوی ورشو
فریادها و نجواها	کارین	ماریا	آنا	بیماری سرطان آگنس

تضاد اصلی در همه‌ی این فیلم‌ها بین معنویت و مادی‌گرایی است. از سوی دیگر تکرار سماجت‌آمیز این الگو، بدون هیچ‌گونه تغییری، باعث می‌شود خود آن غیرقابل‌حل و عقیم به نظر بیاید و چنین بنماید که چون محصول یک عقده‌ی روانی است و هرگز چنین تلقی نمی‌شود، پس غیرقابل‌علاج است. به‌همین دلیل است که حتی ستایش‌کنندگان برگمان در دوره‌هایی از آثار او دچار مرخوردگی می‌شوند. از نظر جایگاه شخصیت‌ها به‌مثابه عناصر درام روان‌شناختی، طبیعت حاشیه‌ای شخصیت‌های «مثبت» قابل توجه است: آن‌ها یا مسافرانی هستند که اتفاقی سر راه آدم‌های فیلم قرارگرفته‌اند یاکسانی که به طبقات اجتماعی فرودست تعلق دارند (خادم کلیسا، خدمتکار). آن‌ها به‌عنوان نوعی راه نجات ممکن مطرح می‌شوند، اما هرگز نمی‌توانند تأثیری بر تضاد اصلی بگذارند، چه برسد به این‌که آن را حل کنند. عدم انسجام و بیرونی بودن آن‌ها در شیوه‌ای که برگمان آن‌ها را به تصویر می‌کشد، و نه در واقعیت، تمایلی است به نزدیک شدن به شیوه‌ای از زندگی که برگمان هرگز نمی‌تواند آن را درک کند.

در فیلم‌های «سه‌گانه» این احساس اندکی تعدیل می‌شود. آلگوت، خادم کلیسا در فیلم ***نور زمستانی***، ظاهراً چیزی به توماس عرضه می‌کند که بیش از تسلّای زودگذری است که در ***مهر هفتم*** به شکل توت‌فرنگی‌هایی که میا به سلحشور می‌دهد تجسم پیدا می‌کنند. چیزی که آلگوت عرضه می‌کند به دقت تعریف‌شدنی نیست، همان‌طور که خود این شخصیت نوعی ابهام دارد (برگمان خودش از او به‌عنوان «فرشته» سخن گفته است، در حالی‌که برخی‌ها او را کمی شوم دیده‌اند ـ در مورد آنا، خدمتکار فیلم ***فریادها و نجواها*** هم اختلاف‌نظر مشابهی وجود دارد)؛ اما فیلم به نوعی احساس گشایش ختم می‌شود که با وجود این‌که موقتی و ناپایدار است (یا شاید به همین سبب)، باورپذیر و قانع‌کننده می‌نماید. می‌توان احساس کرد که کودک ***سکوت*** تکامل همین موقعیت است. او شکننده و ظریف است، ظاهری بیمارگونه دارد، آسیب‌پذیر می‌نماید، با وجود این مرتب سؤال می‌کند و آماده‌ی آموختن است. گاهی چنین می‌نماید که او مرحله‌ی جدید و مهمی در تکامل برگمان است. هر چند فیلم‌های بعدی این نکته را کاملاً تأیید نمی‌کنند، اما جالب است که عنصر مثبت ساختار تکرارشونده‌ای که شرح دادیم، در قالب یک کودک ظاهر می‌شود. نکته‌ی مهم این است که یوهان، پسر آنا(هر چند برای این‌که از رابطه‌ی شوم دو خواهر دورش کنند، مرتب از اتاق بیرونش می‌کنند تا در راهروهای هتل برای خودش بگردد)، بیش از همه‌ی پیشینیانش به کانون تنش اصلی فیلم نزدیک است، از این تنش تأثیر می‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد و سرانجام درباره‌ی آن‌ها داوری می‌کند. نکته‌ی دیگر این‌که در فیلمی که یکی از گویاترین درام‌های روان‌شناختی برگمان است، شور زندگی آسیب‌پذیر یوهان، و استعداد کشف و رشد در او، در میان صدف در حال پوسیدن گذشته (هتل به‌عنوان نماد عقده‌ی روانی‌ای که «شخصیت‌ها» در خود نگاه می‌دارند؛ ساختمانی که در نمادگرایی

خواب و رؤیا نزد فروید همواره چنین شخصیتی دارد)، او را به یکی از ناب‌ترین تجسم‌های کودک رمانتیک در دنیایی خطرناک و در حال فروپاشی در سینمای مدرن اروپا بدل می‌کند.

یکی از وجوه برآشوبنده‌ی *پرسونا* این است که در آن پسربچه، (همان بازیگر فیلم *سکوت* ـ یورگن لیندشتروم ـ که هنوز دارد همان کتابی را می‌خواند که در *سکوت* می‌خواند، *قهرمان دوران* نوشته‌ی لرمونتوف) آشکارا از کنش اصلی طرد شده است و تنها در جای موهومی بیرون از دنیای واقعی حضور دارد که ماهیت نمادین آن را برجسته‌تر می‌سازد، اما کارکرد او را به‌عنوان گشاینده‌ی احتمالی تنش‌ها و عامل رشد روانی تضعیف می‌کند. بعد از *پرسونا* کودکان از فیلم‌های برگمان ناپدید می‌شوند. غیبت، یا مرگ آن‌ها یکی از مضمون‌های اصلی فیلم شرم است. با وجود این، در فیلم‌هایی که برگمان بعد از *سکوت* ساخت، کیفیت جست‌وجوگر تازه‌ای احساس می‌شود که من آن را با حضور کودک در *سکوت* مربوط می‌دانم ـ احساس یک زندگی جدید هرچند آسیب‌پذیر، و اشتیاق نگریستن به‌سوی بیرون. ساختار سمج پیش گفته، هر چند ناپدید نمی‌شود اما شروع به تجزیه می‌کند، عناصر سازنده‌اش فرو می‌ریزند و در شکل‌های پیچیده‌تری از نو سازماندهی می‌شوند. تجسم‌های «حضور مرگ» هم ملموس‌تر می‌شوند و هم معناهای پیچیده‌تری پیدا می‌کنند (جنگ در *شرم*، کشتار جانوران در *شور*). تجزیه‌ی فیلم اخیر به عناصری که بتوان آن‌ها را در جدولی که ترسیم کرده‌ام گنجاند غیرممکن است (من *شور* را بهترین فیلم برگمان تا امروز می‌دانم)، فیلم فوق‌العاده ظریف، صریح و جست‌وجوگری از نظر سبک و ساختار. شخصیتی که در این فیلم بیش از همه به «باور طبیعی» نزدیک است ـ یوهان، قربانی رقت‌انگیز و درمانده‌ی یک تعصب ـ هم بیش از همه در الگوی عمومی تنیده شده است (از طریق شباهت‌هایی که میان او و آندرئاس وجود دارد) و هم خیلی محکم‌تر و روشن‌تر گفته می‌شود که او برای تنش اصلی فیلم هیچ راه حلی نمی‌تواند ارائه کند. در *تماس* (هر چند فیلم ناموفق‌تری است) تجزیه‌ی ساختار تکرارشونده ادامه پیدا می‌کند. در نگاه نخست نگران‌کننده است که *فریادها و نجواها* بازگشت کامل به الگوی یاد شده است. شاید بتوان گفت این بازگشت آن‌قدر روشن و مشخص است که گویی برگمان سرانجام کاملاً به این الگو آگاهی پیدا کرده است. با تجسم بخشیدن به آن در استیلیزه‌ترین شکل ممکن، بر آن چیره شده است و آماده است که به پیش حرکت کند.

۳ ○ کودک در فیلم‌های فلینی

مورد فلینی ـ کارگردان دیگری که آثارش میل به «درام روان‌شناختی» دارند ـ بر بستر نظریه‌ی کاونی نمونه‌ی گویایی است. سیر تکامل (یا انحطاط) کار او در شیوه‌ی استفاده‌اش از شخصیت‌های کودک تجلی پیدا کرده است. آن‌ها معمولاً با تصویر رهایی خودجوشی که خوش‌بینی فیلم‌های اولیه‌ی فلینی بر آن‌ها متمرکز است، در پیوندند: واکنش غیرقابل توضیح جلسومینا، کودک بزرگ‌سال، به هنگام برخورد با نوازندگان سیرک فیلم *جاده*، کودکی که در فیلم *هشت‌ونیم* رژه‌ی پایانی را هدایت می‌کند، رهایی خود ـ کودک قهرمان زن *جولیتای ارواح* در پایان فیلم. اما چکیده‌ی تحول هنر فلینی را به بهترین نحو با کنار هم نهادن پایان دو فیلم از فیلم‌های او می‌توان توضیح داد: توازی این دو پایان آن‌قدر آشکار است که آدم احساس می‌کند فلینی کاملاً به آن آگاهی داشته است.

۱. *زندگی شیرین*. میهمانان عیاشی شبانه، وقتی ناخرسند از کامجویی لجام‌گسیخته به هنگام طلوع خورشید، بیرون می‌زنند و از میان درختان به‌سوی ساحل می‌شتابند، به هیولای دریایی از ریخت‌افتاده‌ای برمی‌خورند که به تور ماهیگیران افتاده و به ساحل کشیده می‌شود؛ این موجود عجیب‌الخلقه‌ی طبیعت است همان‌طور که آن‌ها موجودات عجیب‌الخلقه‌ی تمدن‌اند. ناگهان مارچلو متوجه حضور دختر جوان کودک‌مانندی می‌شود؛ دختر همان «فرشته‌ی آمبریایی» است که او پیش‌تر نیز در فیلم دیده است. دخترک از آن‌سوی آب او را صدا می‌زند. مارچلو شیفته‌ی معصومیت او، همراهانش را فراموش می‌کند و سخت می‌کوشد بفهمد او چه می‌گوید، اما فاصله زیاد است و صدا نمی‌رسد. (فلینی در مصاحبه‌ای گفت فیلم بعدی او درباره‌ی چیزی خواهد بود که «فرشته‌ی آمبریایی» می‌خواست بگوید). فیلم بعدی فلینی

هشت‌ونیم بود، فیلمی که تا حدودی درباره‌ی عدم امکان ساخت چنین فیلمی ـ برای فلینی ـ است.

۲. ***تابی دامیت*** (اپیزود پایانی فیلم ***افسانه‌های پررمز و راز***، براساس داستان‌هایی از ادگار آلن‌پو). ستاره‌ی عیاش و سرخورده‌ی فیلم (ترنس استامپ) در رم می‌گردد و به هر جا می‌رود شبح دختربچه‌ی «معصومی» که توپ‌بازی می‌کند و به او لبخند می‌زند پیش چشمانش سبز می‌شود. بعد از رانندگی شبانه‌ی جنون‌آمیزی در خیابان‌های شهر، او در آستانه‌ی پرتگاه پل شکسته‌ای ترمز می‌کند. آن‌سوی پرتگاه باز دختر را می‌بیند که همان‌قدر وسوسه‌کننده است که فرشته‌ی فیلم ***زندگی شیرین***. قهرمان فیلم که مصمم است به دختر برسد، اتومبیل را به پس می‌راند، بعد با سرعت سرسام‌آور به‌طرف دره می‌راند تا از روی آن بپرد. اتومبیل به آن‌سوی پرتگاه می‌رسد، اما سر او به سیم سفتی که جلوی راهش کشیده شده می‌گیرد و از تنش جدا می‌شود. بعد سر او به توپی بدل می‌شود که دختربچه با آن بازی می‌کند و لبخند شیرین دختر به نیشخندی شوم تغییرشکل می‌دهد.

فیلم‌های فلینی ظاهراً شرح احوال خود او هستند و می‌توان شخصیت‌های آن را چونان امکانات بالقوه، آرزوها و ترس‌های قهرمانِ مؤلف‌شان «قرائت کرد». تبدیل تصویر کودک در آثار او از «فرشته‌ی آمبریایی» به کودک شیطان‌مانند فیلم ***تابی دامیت****، صراحتاً از تهی و عقیم بودن کارهای بعدی او و از تسلیم نهایی‌اش به بیهودگی و گروتسک حکایت می‌کند. پیتر هارکورت (در کتاب شش کارگردان اروپایی) اشاره می‌کند که حتی بچه‌های زوج اشرافزاده‌ی فیلم ***ساتیریکون*** که ترجیح می‌دهند به جای کناره‌گیری از انسانیت‌شان خودکشی کنند، به‌شیوه‌ای دلبخواهی و غیرمنطقی به همان لبخند شومی آراسته شده‌اند که دختربچه ابلیس پایان فیلم ***تابی دامیت***.

اگر بتوان از یادداشت‌های پراکنده‌ای که آمد به یک جمع‌بندی رسید، این جمع‌بندی ابداً امیدوارکننده نخواهد بود. سینمای برگمان بعد از ***سکوت***، با همه‌ی نیروی خلاقه‌ی شگفت‌انگیزش، هر اندازه هم به تخیل‌مان فشار بیاوریم، نمی‌تواند نسبت به آینده خوش‌بینانه تلقی شود، حتی نمی‌توان گفت به شیوه‌ای دوپهلویی بر ارزش‌های مثبت صحه می‌گذارد. اگر بپذیریم که کیفیت‌های «کودکانه» در یک آزادی جست‌وجوگرانه و نوعی صراحت لحن بیان می‌شوند، غیبت کودکان واقعی در داستان‌هایی که او حکایت می‌کند (به استثنای دختربچه‌ی فیلم ***تماس***، که کارکردش هرگز از تحریک احساس گناه مادرش فراتر نمی‌رود) در ارتباط با یأسی که هنوز احساس غالب همه‌ی فیلم‌های اوست معنا پیدا می‌کند. کودکان و نوجوانان حضور زیادی در فیلم‌های بووایدربرگ دارند (گمانم می‌توان سیکستن و الویرا را هم در این مقوله وارد کرد، البته به این شرط که در این داستان بیش از اندازه جلو نرویم)، و به جذابیت و طراوت آن‌ها کمک شایانی می‌کنند. اما این واقعیت که فیلم‌های او معمولاً در گذشته می‌گذرند، آن‌ها را از هرگونه شور انقلابی تهی می‌کند و همچنین (شاید این همان نکته باشد) بالقوه‌گی نو شدن و رشد را که کودکان و نوجوانان فیلم‌های او نماینده‌اش هستند، مورد پرسش قرار می‌دهد؛ حس غالب در فیلم‌های او حس حسرت‌خواری برای گذشته است.

اما موج نو. وقتی به عقب نگاه می‌کنیم، حضور ناچیز کودکان را در فیلم‌های جریانی که در زمان خود مهم‌ترین نیروی جوان و طراوت‌بخش سینمای دنیا محسوب می‌شد، تکان‌دهنده می‌یابیم. البته آنتوان دوانل در فیلم ***۴۰۰ضربه*** را داریم، اما در بحث کنونی بیش‌ترین چیزی که درباره‌ی او می‌توان گفت این است که او به آنتوان دوانل ***خانه متأهلی*** تبدیل شد. «نگاه مثبت» پایان فیلم ***سرژ خوب*** از طریق نشان دادن تولد بچه ـ در پرتو فیلم‌های بعدی شابرول ـ شروع غلط‌اندازی است. از فیلم‌های شابرول، از ***عموزاده‌ها*** گرفته تا ***لاندرو*** و فیلم‌های «تایگر»، نمی‌توان پیش‌بینی کرد که کودکان در کارهای آینده‌اش نقش مهمی بازی بکنند. نگرش شابرول به کودکان را نمی‌توان از کنکاش گسترده‌اش (از ***زن بی‌وفا*** به بعد، اما از ***خاموش*** هم قابل پیش‌بینی بود) در محدودیت‌ها، سرکوب‌ها، و قابلیت‌های زندگی خانوادگی بورژوایی جدا کرد. نگاه او همواره مبهم و دوپهلو بوده است (این حالت دوپهلو در کشش‌های متضادی که سرانجام به احساس فلج به‌شدت شخصی نمای پایانی زن ***بی‌وفا*** یا پایان معمایی فیلم

* بعد از نگارش این مقاله، فلینی آمارکورد را ساخت که خاطرات غنی و گرم کودکی خود فلینی است و این امر نشان می‌دهد که در سلب امید از هنرمندانی که زمانی کارهای بزرگی کرده‌اند، نباید شتاب کرد.

درست *پیش از آن شب* می‌انجامد) و به همین‌دلیل نقش کودک نیز در فیلم‌های او دوپهلو است؛ در زن *بی‌وفا* نسبتاً بی‌پرده و در *عروسی سرخ* آن اندازه کدر است که آن را هیچ‌گونه نمی‌شود تفسیر کرد.

آزادی نسبی شرایط کار (در مقایسه با شرایط فیلم‌سازی در هالیوود) کارگردان‌هایی مانند برگمان، شابرول و فلینی که به آن‌ها فرصت کافی برای بیان شخصی و پرداختن به خودویژگی‌های فردی را می‌دهد، باعث می‌شود تعمیم دیدگاه‌ها درباره‌ی آن‌ها دشوار و فیلم‌هاشان سندهای جامعی نباشند. حداکثر این است که می‌توان به یک نوع احساس بحران مشترک اشاره کرد. احساس حضور برخوردها و تضادهایی که به‌سوی فروپاشی و ریشه‌کنی قطعی می‌روند ـ و در این میان نقش کودک تنها یکی از عوامل است: ریشه‌کنی و بحرانی که در فیلم‌هایی مانند *شور* و *نادا* به رساترین شکل به تصویر کشیده شده است. با این همه، تنها در کارهای فلینی است که کودک در هیأتی شوم و مخرب ظاهر می‌شود، و همین تحول است که به‌شکلی آزاردهنده و در مقیاسی بزرگ‌تر از مقیاس شخصی، در سینمای امریکا بازتاب پیدا می‌کند.

۴ ○ کودک در سینمای امریکا

معنای کودکان در سینمای امریکا پیچیده است و با عوامل مؤثر گوناگونی که با هم در تعامل هستند تعیین می‌شود. تصویر کودکِ طبیعتاً عاقلی که بزرگ‌سالان فاسد و پیچیده می‌توانند (و باید) از او بیاموزند و بیننده ترغیب می‌شود که داوری‌های او را عمدتاً بپذیرد، از *هکلبری فین* تا *ناتور دشت* سالینجر، جایگاه مهمی در ادبیات امریکا دارد. این همان کودکی است که در *میزی اثر هنری جیمز* (پس از عبور از اقیانوس اطلس) استحاله پیدا کرده و ظریف‌تر شده است. این‌گونه نگاه به کودک در سینمای امریکا هم متداول است.

سوراخی در سر ساخته‌ی کاپرا و *خواستگاری پدر ادی* کار مینلی دو نمونه‌ی خوب هستند. این نگاهی است که می‌تواند به آسانی صلب و فاسد و به تصویر «بچه‌ی زرنگ» مرسوم بدل شود که بزرگ‌سالی است هنوز خام، کسی که هم خصلت‌های کودکانه و هم پختگی بزرگ‌سالی از او دریغ شده است.

واریاسیون مهمی از این تصویر را در کارهای هاوکس می‌توان یافت. کودکان حضور اندکی در فیلم‌های او دارند، با وجود این، باز جالب است که جهان‌بینی هنرمند و محدودیت‌های آن چگونه در تصویری که او از کودکان به دست می‌دهد منعکس می‌شوند. آثار هاوکس و نزدیکی آن‌ها به آثار همینگوی، وجه مهمی از هنر امریکا را نمایندگی می‌کنند و حامل مناسبات دوپهلوی جالبی با ایدئولوژی امریکایی هستند. نکته‌ی بنیادینی که به مجموعه آثار به‌شدت ناهمگون او انسجام می‌بخشد گریز از قیدوبندهای جامعه‌ی مستقر است، از طریق نادیده گرفتن آن‌ها (در فیلم‌های ماجراجویانه) یا از راه تخریب آن‌ها (در فیلم‌های کمدی). هیولاهای گروتسک کوچولویی که در فیلم‌های او در هیأت کودکان ظاهر می‌شوند (*میمون‌بازی*، *آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند*، *باج به رئیس سرخ*) یا اصلاً خانواده‌ای ندارند (در مورد «رئیس سرخ» لی آکر) یا وسیله‌ای هستند برای مسخره کردن احساسات خانوادگی سنتی. شخصیت جرج وینسلاو در *آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند* («او بالغ‌ترین کس در میان سرنشینان کشتی است» ـ هاوکس) نمونه‌ی عالی این تصویر از کودک است: کوتوله‌ای با صدای کلفت و شخصیت فوق‌العاده پیچیده که سنش می‌تواند از هشت تا هشتاد سال باشد. این‌گونه به تصویر کشیدن کودکان توسط هاوکس بر غیاب‌هایی دلالت می‌کند که به شیوه‌ای سلبی، خصلت‌نمای آثار او هستند: غیبت هر گونه احساس اجتماعی، غیبت هرگونه احساسی نسبت به سنت، نسبت به زندگی‌ای که گذشته و آینده‌ای داشته باشد، و سرانجام غیبت هرگونه تکامل در مجموعه آثار پرحجم او.

در این‌جا من هاوکس را نه به‌خاطر جذابیت ذاتی آثارش، بلکه برای تأکید بر تضادی که این تصویر با تصویر رایج کودکان در فیلم‌های امریکایی دارد انتخاب کرده‌ام. مفهوم خانواده ـ نقش‌مایه‌ای که در همه‌ی ژانرهای سینمایی امریکا حضور دارد، و به فیلم‌های وسترن، موزیکال، کمدی، گنگستری و ملودرام همه به یک اندازه ساختار و محتوا می‌بخشد ـ نقش بنیادینی در ایدئولوژی امریکایی بازی می‌کند و در فیلم‌های امریکایی کودک،

تنها در ارتباط با این ایدئولوژی معنای کامل خود را پیدا می‌کند. حتی امروز هم ما در آغاز راه شناخت جذابیت و معناهای تلویحی سینمای «عامه‌پسند» امریکا هستیم. علاوه بر غنای هنری این سینما (هر چند این دو را نمی‌توان از هم جدا کرد)، هر روز آگاهی ما از منابع تغذیه‌ی پیچیده آن رو به فزونی است. هر چند باید از پیش‌فرض‌های ساده‌انگارانه در زمینه‌ی انطباق دقیق تقاضای مخاطبان و کیفیت محصول عرضه شده برحذر بود، اما مقاومت در برابر این احساس که سینمای امریکا، از برکت جنبه‌های جمعی و تجاری آن، امیال، آرزوها، ترس‌ها، تردیدها، تنش‌ها و تناقضات نه تنها هنرمندان منفرد، بلکه تمامی یک ملت را بیان می‌کند و می‌توان از سیر تحولات ژانرها و نقش‌مایه‌های سنتی آن، حرکت بنیادین تمامی جامعه را استنباط کرد، بسیار دشوار است. هنر «عامه‌پسند»، که در آن چیزهای زیادی بدیهی انگاشته می‌شود، و به همین سبب محمل خوبی است برای همه‌ی چیزهایی که نمی‌توان آشکارا بیان کرد، می‌تواند به‌مثابه فرافکنی روح یک ملت قرائت شود.

در چنین بستری، ماده‌ی خام برای بررسی بسیار زیاد است و برای بیش از یک تز هم کفایت می‌کند. در حقیقت هیچ فیلم امریکایی‌ای نمی‌توان یافت که به نوعی به این بحث مربوط نباشد، اما در این‌جا من به قصد صرفه‌جویی، درست شیوه‌ی عکس را انتخاب کرده‌ام و به مقایسه‌ی دو فیلم نامرتبط به یکدیگر می‌پردازم که به فاصله بیست سال از هم ساخته شده‌اند. این دو فیلم هیچ وجه اشتراکی با هم ندارند جز توجه به مسأله‌ی خانواده که از این نظر هم با هزاران فیلم دیگر نقطه‌ی اشتراک دارند. صرفاً از چنین مقایسه‌ای نمی‌توان هیچ نتیجه‌گیری مطمئنی به‌دست آورد. حتی نمی‌توان به یک فرضیه‌ی اولیه رسید، تنها می‌توان پیشنهاداتی طرح کرد که معتقدم می‌توانند دنبال شوند، تکامل پیدا کنند و تعدیل شوند.

مرا در سنت لوییس ملاقات کن (مینلی، ۱۹۴۴) بی‌تردید یکی از نقاط ارجاع مهم در هرگونه بحثی درباره‌ی تصویر خانواده در سینمای امریکا و نقش کودکان در آن است. در سطح، این فیلم سرودی است در مدح زندگی خانوادگی امریکایی و تعدادی از صحنه‌های مهم آن ـ مانند صحنه‌ای که در آن، از هم‌گسیختگی ظاهراً موقتی خانواده با پیوستن مادر (مری آستور) به پیانوزدن پدر (لئون ایمز) و همراهی در خواندن آوازی نوستالژیک رفع و رجوع می‌شود و بچه‌ها یکی‌یکی سهم کیک خود را که قبلاً رد کرده بودند برمی‌دارند و می‌خورند، بر مفهوم وحدت و همبستگی خانواده استوارند. ظاهراً بیش‌تر آدم‌ها فیلم را همان‌طور تجربه می‌کنند که در راهنمای فیلم لئونارد مالتین آمده است (این کتاب که از نظر نقد فیلم به‌کلی بی‌ارزش است، فشارسنج خوبی برای واکنش عامه‌ی مردم به فیلم‌هاست): «ایمز و آستور یک خانواده‌ی سالم امریکایی را سرپرستی می‌کنند و مارگریت اوبراین خواهر کوچولویی دوست‌داشتنی است». در واقعیت، آدم هر چه بیش‌تر این فیلم را می‌بیند، بیش‌تر متوجه تنش‌هایی می‌شود که همبستگی و «سلامت» این خانواده ـ که در سال ۱۹۴۴ هنوز می‌شد آن‌ها را به نحو قانع‌کننده‌ای به تصویر کشید ـ وابسته به سرکوب آن‌هاست.

من توجه خود را بر دو صحنه‌ی فوق‌العاده‌ای متمرکز می‌کنم که در آن‌ها این «خواهر کوچولوی دوست‌داشتنی» آدم‌برفی‌های جانشین والدین را «می‌کشد». اول فصل مشهور هالووین: معنای هالووین این است که سالی یک‌بار به بچه‌های امریکایی اجازه داده می‌شود (تحت پوشش «بازی» و وانمودسازی) با درآمدن به هیأت شیطان، جادوگر و غیره سرخوردگی و خشم خود را ابراز کنند. فیلم دو نوع از والدین را در برابر هم قرار می‌دهد (این تقابل ریشه در مادربزرگ با محبت و ملکه‌ی بدجنس، پادشاه مهربان و دیو خبیث افسانه‌ها و اسطوره‌ها دارد). از یک‌سو پدر و مادر سخاوتمند خانواده را داریم که در کانون فیلم جای گرفته‌اند (با نام خانوادگی اسمیت که بر نمونه‌وار بودن آن‌ها دلالت می‌کند)، و از سوی دیگر خانواده‌ی منفور براکهوف را که بچه ندارند و شایعات ترسناکی درباره‌ی آن‌ها در میان کودکان پراکنده است. توتی (مارگریت اوبراین)، جوان‌ترین عضو دار و دسته‌ی هالووین، مأموریت «کشتن» آقای براکهوف را (با پرتاب خمیر به‌صورت او و گفتن «ازت متنفرم») می‌پذیرد تا حق عضویتش در گروه تثبیت شود. نزدیک شدن او به خانه‌ی براکهوف همچون صحنه‌ای «پرتعلیق» پرداخت شده است: این صحنه با سیاهی حاکم بر آن، خیابان‌های خلوت، برگ‌هایی که با باد به این‌سو و آن‌سو می‌روند، آدم هراسان و آسیب‌پذیری که عازم مأموریت است، با موسیقی

نگران‌کننده و اضطراب‌آورش، به سینمای وحشت نزدیک می‌شود و به ما یادآوری می‌کند که سینمای وحشت و افسانه‌های کودکانه وجوه مشترک فراوانی دارند. بیننده هم همراه توتی این امکان را پیدا می‌کند که از پنجره‌ی خانه نگاهی به اعضای خانواده‌ی براکهوف بیاندازد: مرد درشت‌اندام، مسلط و ریشوی خانواده (یک «خبیث» نمونه)، زنش (که عبوس و شرور به‌نظر می‌رسد) و به‌جای بچه‌ها سگی با ظاهر خطرناک دارند که نوعی مشابه جانوری آقای براکهوف است (وقتی توتی «مراسم کشتن» را به‌جا می‌آورد، سگ همراه براکهوف به‌طرف درمی‌آید و کنار او می‌ایستد).

خانواده‌ی براکهوف (که تنها «خانواده»ی دیگر فیلم است) متضاد تمام‌عیار خانواده‌ی اسمیت است. حتی نام این دو خانواده بامعنا انتخاب شده است؛ نامی بهنجار و آشنا در برابر نامی غریب با طنین خارجی قرار گرفته است. خانواده‌ی براکهوف بچه ندارند، در حالی‌که خانواده‌ی اسمیت پنج فرزند دارند. در حالی‌که چهار تن از فرزندان آقا و خانم اسمیت دختر هستند، آقا و خانم براکهوف نرّه سگ گنده‌ای دارند. در خانه‌ی اسمیت زن‌ها اغلب‌اند، خانه‌ی آن‌ها خانه‌ای است زن‌محور؛ پدر خانواده نان‌آوری است که به هر رو تحمل می‌شود، پدربزرگ بی‌خاصیت است، پسر خانواده تحت‌الشعاع خواهرانش قرار دارد، اما آقای براکهوف ارباب خانه‌اش است. معنا و اهمیت این الگو زمانی روشن‌تر می‌شود که دومین صحنه‌ی «کشتن» را در کنار آن بگذاریم.

خط قصه‌ی اصلی فیلم حول تصمیم پدر به ترک سنت لوییس، ریشه‌کن کردن خانواده و نقل مکان به نیویورک می‌گردد. انگیزه‌ی او پیشرفت حرفه‌ای است. در طول فیلم پدر ـ جدا از وظیفه‌ی تأمین نیازهای مالی خانواده ـ به طرز غریبی اضافه به‌نظر می‌آید. او دربی‌خبری کامل از اتفاقاتی که در زندگی دخترهایش روی می‌دهند نگاه داشته می‌شود (در حالی‌که حتی آشپز خانواده طرف اعتماد آن‌ها قرار می‌گیرد و در دسیسه‌های آن‌ها علیه پدرشان مشارکت می‌کند)، و در جاهایی هم که پدر می‌خواهد خودی نشان دهد، کاملاً زاید می‌نماید. اعتراضات او (به شیوه‌ی معمول نمایش شخصیت پدر سخاوتمند و بزرگوار در فیلم‌های خانوادگی امریکایی ـ هر چند نزد مینلی این تصویر تنها کمیک نیست ـ توجه کنید به نقش ویرانگرتر و تلخ‌تر پدر فیلم **پدر عروس**) عموماً انفجارهای بی‌خاصیت خشمی ناتوان هستند، اما قدرت‌نمایی بزرگ او پیشنهاد نقل مکان به نیویورک است که همه‌ی خانواده با آن مخالفت می‌کنند.

توتی در اقدام تعیین‌کننده‌ای که عقیده‌ی پدر را تغییر می‌دهد نقش تعیین‌کننده دارد. صحنه‌ای که او در آن در سیاهی شب با لباس‌خواب سراسیمه از خانه بیرون می‌زند تا آدم‌برفی‌هایش را نابود کند چنان قوی پرداخت شده که کمابیش لحن عمومی فیلم را به هم می‌زند. (چنین لحظاتی که تنش‌های سرکوب‌شده ناگهان منفجر می‌شوند، از خصوصیات کارهای مینلی هستند: نمونه‌ی قابل مقایسه‌ای که در آن کودکی حضور دارد، صحنه‌ی «ماهی قرمز» فیلم **خواستگاری پدر ادی** است که از نظر عاطفی تکان‌دهنده است. وجه‌اشتراک دیگر این صحنه با صحنه‌ی آدم‌برفی استفاده از اصل جایگزینی روان‌شناختی است). تخریب آدم‌برفی‌ها در ظاهر با دلایل نه چندان محکمی توجیه می‌شود: توتی می‌تواند همه چیز خود را به نیویورک ببرد (حتی عروسک‌های مرده‌اش را که او تشییع جنازه‌شان را با حظ تلخ زایدالوصفی برگزار کرده است) جز این آدم‌برفی‌ها را، و در ضمن نمی‌خواهد آن‌ها مال کس دیگری شوند. خود این موضوع، جالب ونمونه‌ای است از شدت حس مالکیت خصوصی سرمایه‌داری نزد دختربچه‌ای کوچک، اما اهمیت این صحنه در چیز دیگری است. حتی اگر شباهت دوری بین خواب دیدن در نظریه‌ی فروید و فرایند آفرینش هنری قائل باشیم، می‌توانیم ببینیم (به‌روشنی هر چه تمام‌تر) که این توجیهات «سرپوشی» است برای پنهان کردن نکته‌ی اصلی این صحنه که به شکل دیداری بیان می‌شود. آدم‌برفی‌ها که مثل آدم‌های بزرگ پالتو و شال و کلاه به تن دارند، آشکارا به پدرها و مادرها شبیه‌اند. آقای اسمیت از پنجره‌ای از طبقه‌ی بالای خانه (مانند غرفه‌ای در یک تالار نمایش) شاهد است که توتی چگونه با بیل به جان مجسمه‌های پدری افتاده است که بر خلاف تمایلات خانواده عمل می‌کند و مادری که منفعلانه به تصمیمات نامعقول او تن می‌دهد. در پایان این صحنه، پدر که به‌شدت تکان خورده است آرام به طبقه پایین می‌رود (و در

راه‌پله‌ها خود را کنار می‌کشد تا برای توتی گریان که به اتاق‌خوابش هدایت می‌شود، راه باز کند)، خانواده را در اتاق‌نشیمن جمع می‌کند و اعلام می‌کند که در سنت لوییس می‌مانند؛ پایانی خوش. اما می‌توان چنین بحث کرد که توتی تنها آدم‌برفی‌ها را نکشته است و این پرسش را مطرح کرد که آیا موضوع واقعی فیلم هماهنگی در خانواده است یا استبداد در خانواده. پدر که لئون ایمز نقشش را بازی می‌کند پدری مهربان است یا پدری اخته. به هر رو، او آرزوی مردانگی و قدرت و استقلال خود را فدای صمیمیت خانواده و حفظ «وضع موجود» می‌کند.

پایان فیلم ـ که در ظاهر چون ستایش‌نامه‌ای برای زندگی شهرستانی و محیط خانوادگی سالم تجربه می‌شود ـ برای چنین فیلمی کوچک و حقیر جلوه می‌کند. این امر می‌تواند توجیه مادی ساده‌ای داشته باشد (برای داوری قطعی در این مورد باید اطلاعات دقیق‌تری درباره‌ی هزینه، زمان‌بندی فیلم‌برداری، شرایط کار، و غیره داشت) اما این وسوسه هم وجود دارد که این پایان ناخشنودکننده را با تنش‌های حل‌نشده‌ی فیلم توضیح دهیم. وقتی خانواده در نمایشگاه جهانی بزرگی که مدت‌هاست همه منتظرش هستند شرکت می‌کند، ظاهراً همه چیز برای یک صحنه‌ی رقص و آواز مفصّل مهیاست، اما چیزی که عاید بیننده می‌شود نمایشی است از چراغانی و این اطمینان که زندگی حامل چیزی غنی‌تر از این نیست. این‌گونه بی‌اعتقادی غریب را می‌توان به هر رو بسیار بیانگر و محصول شکست پنهانی‌ای دانست که بهای پیروزی ظاهری است. با وجود این، تداوم محبوبیت فیلم را (که حق آن است) عمدتاً می‌توان به توفیق آن در نگاه داشتن تنش‌ها در چارچوب تجلیل از زندگی خانوادگی یافت. اصلاً نمی‌خواهم بگویم که فیلم از هم می‌پاشد، تنها می‌خواهم اشاره کنم که تنش‌ها و پیچیدگی‌های مناسبات خانوادگی در فیلم حضور دارند. اگر می‌پذیریم که سینمای عامه‌پسند بازتابی از زندگی درونی جامعه‌ای عرضه می‌کند که خود محصول آن است، می‌توان بحث را ادامه داد و چنین نتیجه‌گیری کرد که توانایی فیلم در مهار تنش‌هایش با توانایی مشابه جامعه در مهار تنش‌های اجتماعی همخوانی دارد.

«کات» به شب *مردگان زنده*، فیلم ترسناک طنزآمیز و ارزان جرج رومر. بیش از دو دهه‌ی بعد: فیلمی بسیار خام‌تر و «درنیامده»تر از *مرا در سنت لوییس ملاقات کن*، اما با قوت و سنگدلی‌ای که تا حدودی جایگاه مهم آن را توجیه می‌کند. قضیه این است که به یک دلیل علمی ـ تخیلی نه چندان جالب، مرده‌های دفن‌نشده بلند می‌شوند و شروع می‌کنند به خوردن زنده‌ها. تردیدی نیست این فانتزی را به بیش از یک شیوه می‌توان تفسیر کرد؛ می‌توان «غول»های فیلم را نشانه‌ی تنش‌هایی گرفت که جامعه‌ی متمدن ما بر سرکوب آن‌ها استوار شده است؛ «مرده‌ها»یی که هنوز زنده‌اند و به سبب این‌که سرکوب شده‌اند، بی‌رحم گمراه و به شیوه‌ای فوق انسانی نیرومند شده‌اند. فیلم با خواهر و برادری شروع می‌شود که از یک قبرستان دیدار می‌کنند؛ بر بالای قبرستان پرچم امریکا در اهتزاز است که در یک نما در پیش‌زمینه جا داده شده و کاملاً چشم‌گیر است. رفتن سر قبر پدری که آن‌ها چیز کمی از او به یاد دارند برای دختر وظیفه است، اما مرد از این کار بی‌زار است. مرد با درآوردن ادای هیولا خواهرش را اذیت می‌کند، می‌ترساند و تحریک می‌کند؛ به او می‌گوید «اونا می‌آن تورو بگیرن، باربارا!»؛ در همین حال نخستین «غول» تلوخوران جلو می‌پرد، به دخترک حمله می‌کند و برادرش را خفه می‌کند؛ گویی این حمله نتیجه‌ی تنش‌های درون‌خانوادگی‌ای است که شاهدش بودیم. در اواخر فیلم این برادر «زنده شده» است که رهبری غول‌هایی را که به خواهرش حمله‌ور می‌شوند و (احتمالاً) او را می‌خورند، به‌عهده دارد.

بخش اصلی فیلم در خانه‌ی دورافتاده‌ای می‌گذرد که به محاصره‌ی غول‌ها درآمده است. در این خانه، پدر، مادر و یک دختربچه‌ی کوچولوی بیمار در زیرزمین پنهان شده‌اند، جایی‌که دخترک (که به دست غول‌ها مسموم شده است) برای ایمنی نگهداری می‌شود. در جای دیگری از فیلم، پدر که زخمی شده است تلوخوران به زیرزمین می‌رود و دیگر بازنمی‌گردد. وقتی مادر پایین می‌رود، می‌بیند دخترک (که مرده و چون دفن‌نشده تبدیل به غول شده است) دست جداشده‌ی پدرش را می‌خورد. دختربچه‌ی کوچک بعد با ضربات پی‌درپی کاردک بنّایی، به سبک فیلم *روانی*، مادرش را می‌کشد. خشم نابودگر توتی دیگر با نابود کردن آدم‌برفی‌ها ارضا نمی‌شود.

البته قائل شدن ارتباط به‌خصوصی بین این دو فیلم فارغ از بحث مورد نظر ما کار بیهوده‌ای می‌بود. من مقایسه‌ی این دو را بر بستر درکی از تحولات سینمایی امریکا بعد از جنگ جهانی دوم پیش می‌کشم. بر چنین بستری، ***مرا در سنت‌لوییس ملاقات کن*** و ***شب مردگان زنده*** فیلم‌هایی استثنایی (به لحاظ کیفیت یا دست‌کم شدت تأثیرگذاری خود) و در عین حال نمونه‌وار (نمونه‌ی جریان‌های گسترده‌تر) به‌شمار می‌روند. با کنار گذاشتن موقتی فیلم‌هایی که کودکان در آن حضور دارند و عطف توجه به تکامل ژانر وسترن در تقریباً همان دوره‌ی زمانی، می‌توانیم صحت نتیجه‌ای را که با مقایسه‌ی این دو فیلم درباره‌ی حرکت بنیادین سینمای امریکا (سینمای سرمایه‌داری غربی؟) گرفته‌ایم، بیازماییم.

در این‌جا هم، به‌اختصار دو فیلم را با هم مقایسه می‌کنم. موضوع اصلی ***کلمنتاین عزیز*** (۱۹۴۶) ساخته‌ی جان‌فورد سیر تکامل تمدن امریکاست ـ جامعه‌ای که در توحش استقرار می‌یابد و (در صحنه‌ی مشهور رقص بر کف کلیسایی که سقف ندارد) استقرار خود را جشن می‌گیرد. قهرمان فیلم که از میان توحش وارد دنیای متمدن می‌شود (یک شخصیت نمونه‌وار در سینمای وسترن) جذب جامعه‌ی متمدن می‌شود (در رقص جمعی شرکت می‌کند) و این امر چیزی است که برای دو سو مفید تلقی می‌شود. جامعه خوبی و نیروی «طبیعی» او را به دست می‌آورد؛ او شروع می‌کند به جذب ظرافت‌های تمدن. البته در این‌جا هم، مانند ***مرا در سنت‌لوییس ملاقات کن***، احساس هماهنگی و سلامت از تنش و تناقض بری نیست (این تناقض‌ها بیش از هر جا در وجود داک هالیدی برجسته‌اند؛ شخصیت «متمدنی» که در توحش از هم فروپاشیده است)، اما لحن فیلم روی‌هم‌رفته خوش‌بینانه است: کلیسا به کار خود دلبسته است، اهالی آبادی با انرژی و شور زیر پرچم امریکا بر کف آن، و بر پس‌زمینه‌ی عمومی شریف‌مانیومنت ولی، می‌رقصند. کلمنتاین، دختری از اهالی بوستون، می‌ماند تا معلم مدرسه شود.

«کات» به ***سرگشته‌ی دشت‌های مرتفع*** (۱۹۷۳)، به کارگردانی و با بازی کلینت ایستوود، که خود یک شخصیت نمادین است و شاید بتوان گفت نسبتش با امریکای دهه‌ی هفتاد همان نسبت هنری فاندا با امریکای اواخر دهه‌ی می و دهه‌ی چهل است. باز قهرمانی داریم که از توحش وارد دنیای متمدن می‌شود و باز جامعه‌ای داریم که در دشت استقرار پیدا می‌کند. منتها این جامعه، که درمان‌ناپذیر تلقی می‌شود، جامعه‌ای است که بنیادش بر فساد نهاده شده است. قهرمان ما (که می‌تواند شیطان مجسم باشد) نام آن را به «دوزخ» تغییر می‌دهد (در تابلوی ورودی شهر) و آن را سرتاسر می‌سوزاند.

سرگشته‌ی دشت‌های مرتفع صرفاً یکی از افراطی‌ترین وسترن‌های آخرالزمانی سال‌های اخیر است. نسبت آن با ***کلمنتاین*** شباهت‌های چشم‌گیری دارد به نسبت ***شب زندگان مرده*** به ***مرا در سنت‌لوییس ملاقات کن***. اگر یافتن نوعی بیان خواب‌گونه در «ناخودآگاه جمعی» امریکا در سینمای عامه‌پسند این کشور درست باشد، باید گفت نشانه‌های تمدن غریب، در این سیاق، می‌یابیم چندان امیدوارکننده نیستند ـ مگر بیاندیشیم که فروپاشی و نابودی، پیش‌شرط‌های لازم یک نظم نوین‌اند. بازگردیم به تصویرهای کودکی در سینمای هالیوود. در سینمایی که این اواخر، شیطان یکی از دغدغه‌هایش بوده است، چاره‌ای نیست جز این‌که این بخش را با اشاره‌ای به فیلم ***جن‌گیر*** به پایان برسانم ـ فیلمی که من ارزش چندانی برایش قائل نیستم و گمان نمی‌کنم دیدنش خیلی ضروری باشد؛ همین‌قدر کافی است که آدم بداند چنین فیلمی وجود دارد. البته فیلم خود را به مثابه دفاع از کاتولیسیسم مطرح می‌کند، به‌عنوان اثری که مسأله‌اش پیروزی نهایی خیر بر شر است. اما دلیل این‌که مردم به دیدن این فیلم‌ها می‌روند (و تشویق می‌شوند که به دیدن آن‌ها بروند) اوج تقدّس‌زدایی از تصویر کودک است. در دهه‌ی چهل خانواده‌ی امریکایی می‌توانست تنش‌ها و تناقضات درونی خود را مهار کند و متحد و یکدل از بازار سالانه‌ی سنت‌لوییس دیدن کند. مهاجران به غرب می‌توانستند به امید آینده‌ای مطمئن بر کف کلیسا برقصند. در دهه‌ی هفتاد، محصول خانواده (که اکنون از هم پاشیده است) فرزندی است که بدل به شیطان می‌شود، به سر و صورت نمایندگان نظم موجود و تمدن، کثافت می‌پاشد (هم در حرف و هم به معنای واقعی)، از آغاز فاسد است، بر علیه خودش عمل می‌کند، دوپاره و سپس محو می‌شود؛ پرچمی که بر فراز کلیسای بدون سقف در اهتزاز بود، حالا بر بالای قبرستانی جای گرفته

است که هیولاها از آن‌جا حمله‌ی انتقام‌جویانه‌ی خود را شروع می‌کنند. گویی تمدن امریکایی از طریق سینمای عامه‌پسندش خود را به مرگ محکوم می‌کند و به دست خود قبرنبشته‌اش را می‌نگارد.

۵. کودکان در سینمای گدار

تمام کردن مقاله‌ای درباره‌ی تصویر کودکان در سینما با نگاهی به فیلم‌های اخیرگدار، ممکن است غریب یا حتی انحرافی به‌نظر برسد. چیزی که در فیلم‌های گدار به چشم می‌خورد غیبت کودکان است نه حضور آن‌ها. نه تک‌گویی مختصر پسربچه‌ی فیلم *زن متأهل* و نه حضور دختربچه‌ای در وان حمام در *پی‌یرو خُله* این احساس را ایجاد نمی‌کند که گویی گدار نسبت به کودکان یا ارزش‌ها و آرزوهایی که آن‌ها نمایندگی‌اش می‌کنند حساسیتی دارد. واقعیت این است که این نقطه‌ی خوبی است برای تعریف دقیق تردیدهایی که نسبت به گدار (در مورد فیلم‌های اولیه و هم فیلم‌های اخیر او) داریم ـ نگاه او به کودکان به اضافه‌ی ناتوانی آشکارش در باور عشق دوجانبه یا دست‌کم عشق دوجانبه‌ی قابل اتکا، و همین‌طور کشش مشکوک او به سمت خشونت و بی‌رحمی. می‌گویم مشکوک چون این خشونت برایش بسیار سهل است و بیش‌تر یک خصلت شخصیتی است (انگار از آغاز در وجود او بوده است) تا یک اصل انقلابی.

به هر رو، منطق این نوشته خواه ناخواه ما را به فیلم‌های اخیر او می‌رساند. صریح بگویم: نمی‌دانم چطور ممکن است کسی که تحولات سینمای «بورژوایی سرمایه‌داری» را، چه در شکل «هنری» آن و چه در شکل «عامه‌پسند»ش دنبال می‌کند، می‌تواند نسبت به *بادشرق* و *اوضاع رو به راه*، با وجود ایراداتی که ممکن است به آن‌ها داشته باشد، علاقه‌ای نشان ندهد.

در ضمن، اگر کودکی را به معنای کاملاً لغوی آن در نظر نگیریم، بررسی فیلم‌های اخیر گدار می‌توانند جایی در منطق این نوشته داشته باشند، چون انقلابیون فیلم‌های او، هر چند در سن و سال دانشجویی هستند، از جهات معینی خیلی به کودکان شباهت دارند. این فیلم‌ها مکرر بر «بازگشت به نقطه‌ی صفر» تأکید می‌کنند؛ برای این‌که شخصیت خود را بیابیم، اول باید آن‌چه را تاکنون بافته‌ایم پنبه کنیم. متنی همچون «تا زمانی که دوباره به کودکان خرد بدل نشوید، نمی‌توانید وارد ملکوت شوید» را اگر بتوانیم از بستر مسیحی آن جدا کنیم، در این‌جا مناسبت پیدا می‌کند. از هسته‌ی انقلابی مائوئیستی فیلم *زن چینی گرفته* تا دانشجویی که در *باد شرق* برای آموختن نواختن نوعی فلوت اعزام می‌شود، گدار رشته‌ای از کودکان را به ما معرفی می‌کند که در دنیایی که بزرگ‌سالان عموماً از اعتبار ساقطند، نیاز به آموزش (یا بازآموزی) دارند. ناله‌های ژیل در *اوضاع رو به راه* از نظر شور و عشقی که در آن موج می‌زند، از نظر نگاهش به نابودی زندگی‌های نو و تعهدش نسبت به احیای ضایعات و امکانات تلف شده از راه عمل مثبت، احساسات و نقش‌مایه‌هایی را که حول تصویر «رمانتیک» کودک شکل گرفته‌اند به هم می‌پیوندانند.

برای روشن کردن چیزی که در ذهن دارم صحنه‌های مکرر زمین تنیس در *ولادیمیر و رُزا* را به‌عنوان نمونه نقل می‌کنم. جالب این‌که «بچه‌ها»یی که در این‌جا می‌بینیم خود گدار و گورین هستند. این فیلم ـ که بهانه و موضوعش (یا شاید درست‌تر باشد بگوییم نقطه‌ی ارجاع اصلی‌اش) محاکمه‌ی گروه هشت‌نفره‌ی شیکاگو است ـ (مانند فیلم *بادشرق*) در این باره است که چطور می‌توان فیلمی ساخت که به محافظه‌کاری و ارتجاع بتازد، و در عین حال با دشواری‌های ساخت این فیلم برخورد نکند ـ مسائلی مانند این‌که چنین فیلمی چطور می‌تواند برای بینندگانش مفید باشد و چه روش‌ها و راهبردهایی باید به‌کار گیرد. سازندگان آن (بی‌پرده به ما گفته می‌شود) فقط تا حدودی بر کاری که می‌کنند کنترل دارند ـ در واقع آن‌ها خود جزئی از فرایند کلی کارند.

صحنه‌های تنیس که کنش بسیار استیلیزه‌ی نیمه‌ی اول فیلم را جابه‌جا قطع و آن را نقطه‌گذاری می‌کنند، آشکارا خویش‌اندیشانه هستند. مسابقه‌ی تنیس در جریان است (به‌عنوان نشانه‌ی دنیای معمولی بورژوایی، که با سماجت تمام جز به اهداف بلافصلش نمی‌اندیشد)؛ گدار و گورین وسط زمین بالا و پایین می‌روند، هر یک در یک سوی تور (و بعد هر دو با هم در یک سو، شاید به این معنا که برخی از اختلاف‌نظرهایشان حل شده است). آن‌ها

ضبط‌صوتی به همراه دارند و همین‌طور که راه می‌روند بحث‌های خود را ضبط می‌کنند. آن‌ها مانند کودکانی حرف می‌زنند که هنوز خوب بلد نیستند تکلم کنند: هر دو اشکالات گفتاری جدی دارند. تنیس‌بازان انگار به حضور آن‌ها آگاهی ندارند یا نسبت به آن بی‌تفاوتند (حضور آن‌ها مزاحم بازی نیست و توپ هرگز به آن‌ها نمی‌خورد) و آن‌ها هم کاملاً تنیس‌بازها را نادیده می‌گیرند. آن‌ها به کودکانی می‌مانند که آن‌قدر در یک بازی غرق می‌شوند که دیگر هیچ توجهی به بزرگسالان پیرامون خود ندارند.

این بار اول نیست که گدار بزرگسالان را به مثابه کودک به تصویر می‌کشد. نمونه‌ی متعادل‌تر آن، میکل آنژ فیلم *تفنگدارها*، آدم را به درنگ وامی‌دارد. این نمونه‌های ظاهراً بسیار متفاوت تنها به سبب میل به نابودی تمدن با هم در پیوندند. پیتر هارکورت (در کتاب *شش کارگردان اروپایی*) رابطه‌ی بین اوباش و مطرودان اجتماع فیلم‌های اولیه‌ی گدار را با انقلابیون فیلم‌های اخیر او نشان می‌دهد. من با این نکته که این شباهت‌ها آزاردهنده‌اند موافقم، اما فکر می‌کنم او به‌قدر کافی به تفاوت‌ها اعتنا نکرده است: درباره‌ی انقلابیون گدار هر نظری داشته باشیم، نمی‌توانیم بگوییم آن‌ها بی‌عقل‌اند یا قدرت اندیشیدن ندارند. صحنه‌های زمین تنیس فیلم *ولادیمیر و رُزا* به‌دقت نشان می‌دهند که به اعتقاد سازندگان فیلم، جایگاه اثیر آن‌ها کجاست: آن‌ها کودکانی هستند که تکلم می‌آموزند، در حالی‌که همه‌ی معلمان خود را رد کرده‌اند و فیلم خام و شلخته‌ی آن‌ها، مانند لکنت‌زبان‌شان، بازتاب کوشش‌های آن‌ها برای سخن گفتن و بیان خود است.

من فکر می‌کنم به بارزترین خصلت «کودکان» گدار عنایت چندانی نشده است، شاید به این دلیل که خیلی بدیهی و آشکار است: بی‌خانوادگی آن‌ها. از مائوئیست‌های جوان *زن چینی* به‌بعد، انگار آن‌ها از زیر علف سبز شده‌اند، باگذشته هیچ ارتباطی ندارند و احساس بسیار شکننده‌ای نسبت به آینده دارند. آن‌ها موجوداتی غریب و ترسناک‌اند ـ موجوداتی محروم از عشق و محبت ـ همچون «خل‌وچل‌های میدویچ» جان ویندهام و توضیح‌شان به همان اندازه دشوار است. شاید بتوان گفت که این تنها وجهی از استیلیزاسیون گدار است، اما من فکر می‌کنم این امر معنای مثبتی دارد؛ خصلتی است که وجود آن‌ها به آن مشروط است. غیرطبیعی بودن آشکار آن‌ها نتیجه‌ی منطقی شروع کردن از صفر است.

غیاب هرگونه احساس سنتی درباره‌ی حضور خانواده، با توجه به نقش محوری خانواده در ایدئولوژی بورژوایی، به‌طور کلی و در دقیق‌ترین تجسم و وسیله‌ی تجدید حیات آن یعنی سینمای هالیوود (سینمایی که گدار آن را از موضعی مترقی رد می‌کند) به‌طور خاص، معنادار و مهم است. اگر ناخودآگاه جمعی سرمایه‌داری غربی با روحیه‌ای که امروز به چشم ما بسیار هراس‌انگیز و قاطع می‌نماید به بیان ناگریزی فروپاشی ساختار سنتی خانواده به سبب تنش‌های درونی خودش پرداخته است، واکنش گدار واکنشی منطقی است ـ هر چند به نظر بسیاری از ما سیاه، ناخوشایند و فقیرانه باشد.

با این همه در سرتاسر *بادشرق* (با این‌که تأثیر عمومی فیلم این است که یک جور خشکی عاطفی ارادی بر آن حاکم است) کششی هست که اگر از آن به‌عنوان کشش [ویلیام] بلیک‌ای سخن بگوییم، گزافه نگفته‌ایم. حقیقت این است که کوشش برای یافتن فرمی که اجازه بدهد بین سطوح گوناگون معنا حرکت کنیم ـ توأم با اصرار بر سرنگونی نیروهای سرکوبگر، با توجه به این‌که این نیروها در سطوح گوناگون اعم از فیزیکی، اجتماعی، روان‌شناختی و جنسی عمل می‌کنند ـ مهم‌ترین پیشینه‌اش را نه در آثار برشت، بلکه در ویلیام بلیک‌ای می‌یابد که متن‌های «پیامبرانه»، برای نمونه رؤیاهای *دختران آلبیون*، را نوشته است. کوشش گدار از برخی جهات موفق‌تر است، و این شاید به‌خاطر ماهیت رسانه‌ای باشد که او در آن کار می‌کند: در حالی‌که تصویرهای بلیک (که به‌عهده‌ی تخیل دیداری مخاطب رها می‌شود) بی‌شکل و نامفهوم می‌گردند، تصویرهای گدار (با توجه به ردّ حقه‌های سینمایی از سوی او) همیشه روشن‌اند، هر اندازه هم که نشستن آن‌ها در کنار متن فیلم‌ها به پیچیدگی‌هایی در زمینه‌ی نقطه ارجاع‌شان دامن بزند.

پیشرفت زوج از میان فیلم بیش از هرچیز بلیک‌وار است ـ چون رساتر است و کم‌تر گرفتار زیاده‌روی‌های تحلیل مارکسیستی به‌طور خاص می‌شود ـ و همین است که به فیلم خصوصیتی می‌دهد که بیش از همه به یک خط روایی نزدیک است: گذر آن‌ها از انفعالی از سر درماندگی (بدن‌های در زنجیر ابتدای فیلم، که کاری بیش از گرفتن انگشت‌های یکدیگر از آن‌ها

برنمی‌آید) به آزادی نمادین پایان آن، زمانی‌که آن‌ها و شخصیت سرخپوست بر انشقاق، فائق و بر سلطه‌گران خود چیره می‌شوند. در این مرحله، سه شخصیت سرکوب‌شده به‌قدر کافی معانی تلویحی پیچیده پیرامون خود انباشته‌اند که بتوان آن‌ها را به نیروی تعمیم‌های بلیکی، که هم دقیق هستند و هم فراگیر، آغشت. سنت رمانتیک همچنان در پوشش لباس‌های مبدل و استتارهای غیرقابل انتظار، به حیات خود ادامه می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی