جهان ناآشنا

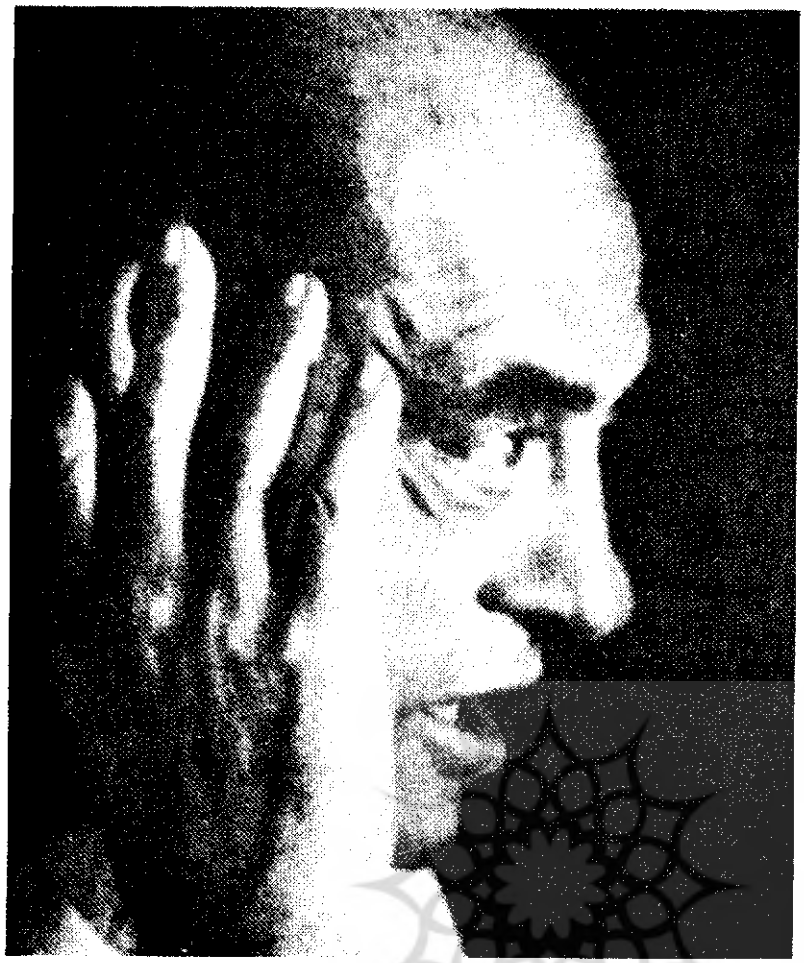
فراموش شدگان (لوئیس بونوئل ـ ۱۹۵۰)

علیرضا کاوه

بی تردید صحبت از *فراموش شدگان* (بونوئل ۱۹۵۰) را باید از «خایبو» عنصر مشخص فیلم آغاز کرد. او شخصیتی است که کما بیش تمامی کنشها را در تسلط گرفته و بر عناصر دیگر متن تأثیر آشکار می گذارد. فیلمنامهٔ *فراموش شدگان*[1] بدون هیچ گره داستانی اغاز می شود و تا پایان شکل کلاسیک روایت را به خود نمی گیرد. خایبو از سویی روال بدون اوج و فرود فیلم را خدشه دار می سازد و از سوی دیگر خود خط ارتباط بین عناصر و کنشهای پراکندهٔ اثر است. اضطراب حاصل از حضور وی در کنش یا کادر برای راوی / خالق در ویژگی مذکور نمایان است؛ برای عناصر متن در رویارویی با کنشی که پیش می گیرند و برای ما ـ بینندگان ـ در همراهی با متن. چند ایدهٔ اصلی داستان را در نظر آوریم: بچه ها و بازی جمعی، قتل خولین، خشونت نسبت به معلولان و ضعیفان، کنش جنسی ـ با حضور مادر «پدرو» یک مورد و «مچه» در مورد دیگر ـ و محکومیت پدرو حضور فعال خایبو در تمامی موارد به روشنی آشکار است. اشارهٔ اولیه بچّه ها به آزادی او که به نمای قدم زدنش در خیابان قطع می شود، آغاز گر اثری بدون قهرمان و داستان است که نیروی ارتباط بین هر دو کنش را از خایبو می گیرد. ریموند دورگنات در نقد درخشان خود[2]، محور بحث را بر دو شخصیت پدرو و خایبو قرار می دهد. او معتقد است که این دو وجوه دوگانهٔ یک شخصیتند. وی با استناد به داستان «دکتر جکیل و مسترهاید»، خایبو را وجه تاریک و پلید، و پدرو را وجه نیک و خیرخواه معرفی می کند. کد های وی به چند عامل در فیلم متکی هستند. اولاً نوع رابطهٔ مادر پدرو با وی و با خایبو. ثانیاً حضور و عدم حضور پدرو و خایبو در کنش. مثلاً در قتل خولین هردو حضور دارند. این حضور را می توان به همراهی تعبیر کرد. پدرو بعدتر با این عمل مخالفت می کند و کشمکش بین ایشان را نیز می بینیم. موارد درگیری و نبرد بین این دو که نهایتاً به مرگ یکی به دست دیگری می انجامد، مبارزهٔ خیر و شر را تداعی می کند. به نظر می رسد که استدلال و تحلیل دورگنات، تحلیلی «فرویدی» است. کشش پدرو به مادرش در صحنه رویا و در صحبتهای وی نمود دارد. موفقیت کنش بین خایبو و مادر پدرو نیز متکی به همین کشش است: کشش اُدیپی، که بخاطر آن پدرو و خایبو مستحق مرگند. بحث دورگنات به تحلیل پیرامون چنین ایده ای اختصاص دارد. استدلال وی هرچند که در نقد بر *فراموش شدگان* پذیرفتنی است. اما روند آثار بونوئل و تکامل عنصری که خایبو در این فیلم نمایندهٔ آن است، ابعاد جدیدی به تحلیل می بخشد که ما را به بحث روشنگری هدایت خواهد کرد.

به تضادهای درونی قهرمانان بونوئل بپردازیم: «دُن خایمه» در *ویریدیانا*(۱۹۶۱) کشش جنسی / عشقی نسبت به برادرزادهٔ خود احساس می کند. این کشش همانقدر که در او مشوق شرکت در کنش است، زمینهٔ انفعال نیز هست. خودکشی وی نشان همین انفعال است. این دوگانگی در عنصر، ما را به یاد «سویدریگایلف» عاشق «دونیا» در رمانَ *جنایت و مکافات* (داستایوسکی ۱۸۶۵) می اندازد. بر این اعتقادم که چهار فیلم بونوئل *ویریدیانا*، *خاطرات یک مستخدمه* (۱۹۶۴)، *تریستانا* (۱۹۷۰) و *این میل مبهم هوس* (۱۹۷۷) در الهام از این شخصیت مدیون رمان مذکور هستند. بخصوص سه موردی که با بازی فرناندو ری ارائه شده اند. در جنایت و مکافات نیز سویدریگایلف اسیر وسوسهٔ درونی خویش می ماند و تنها با مرگ از آن رهایی می یابد. دوگانگی در قهرمانان بونوئل محدود به این موارد نیست. *بل دوژور* (۱۹۶۸) با دو نوع دریافت از جهان زندگی می کند. «کنچیتا» در این میل مبرم هوس آشکارا دو چهره دارد، گاه یک چهرهٔ دیگر او را می بینیم. استنباط دورگنات بی راه نیست، دوگانگی در قهرمانان بونوئل صفتی آشکار است: در *ملک الموت* (۱۹۶۲) زمانی که قهرمانان از آزادی ناامید می شوند، چهرهٔ دیگر خود را می یابند.

بطور کلی *فراموش شدگان* را می توان بر مبنای دیدگاههای فرویدی نقد کرد. به عنوان مثال قهرمانان بخصوص پدرو ـ زندگی همراه با تمایلات مرگ خواهانه دارند. با وجود این برای خایبو نقشی مستقل از تعبیر دورگنات نیز می توان در نظر گرفت. همان گونه که بر تاثیر بر روایت اشاره شد، او را باید به نحوی نشان از شرارت پایان ناپذیر جهان متن دانست؛ شرارتی که خود وی را نیز به دام می اندازد. شاید سخت ترین و دلخراش ترین مورد آن را باید به صحنهٔ خروج پدرو از دارالتادیب و دیدارش با خایبو نسبت دهیم که تنها امید و فرصت پدرو برای جبران گذشته را به سادگی از او می گیرد. تلخی حضور او چنان بر جهان متن سایه افکند که از آن تفکیک کردنی است. بیاد بیاوریم نوع ضربات وی بر سر خولین را که بعدتر توسط قهرمانان دیگر تکرار می شود و به کدی از فیلم بدل می گردد. اشاره به ضربات پدرو در دارالتادیب و مادرش در خانه. در آثار بونوئل همواره شرارت، جریانی مسلط بر زندگی قهرمانان است. در *این میل مبهم هوس*، هراز چندگاه قهرمانان با صحنه ای از بزهکاریها و اعمال ترروبستی روبرو می شوند، حضور محسوس اما کمرنگ این عنصر که شکلی ریتمیک نیز می یابد در صحنه پایانی و با انفجاری که به مرگ کنچیتا و «ماتئو» می انجامد، معنی می شود. چه چیز مانع تحقق احساس کشش بین این دو بود، تضاد درونی کنچیتا یا انفعال ماتئو؟ آخرین نمای اثر اما هر دو دریافت بیننده در طول فیلم را ضعیف می کند: این زیستن است که تحمل کردنی نیست. شکنندگی روابط در آثار بونوئل ناشی از همین عنصر در جهان او هستند. خایبو در *فراموش شدگان* پیش از هر چیز وجهی از تباهی جهانی است که قهرمانان و ما بدان فراخوانده می شویم. شبیه به عنصر خایبو در آثار دیگر بونوئل کمتر دیده می شود، اما حسی که به



حضور وی در اثر منتسب کردیم در آثار بعدی وجود دارد. شاید همین احساس مضطرب ـ کننده است که مهمانان را در تالار موسیقی *ملک‌الموت* نگه می دارد. نوعی احساس تزلزل عمیق که هر نوع فعالیتی را زیر سوال می برد. همین عنصر شکننده در *این میل مبهم هوس* بر رابطهٔ کنچیتا و ماتئو سایه دارد. در *شبح آزادی* (۱۹۷۴) حضور این شومی، مانع قوی در برابر قهرمانان است، و ما با ادراکی دفرمه از جهان روبروئیم. به این مورد *جذابیت پنهان بورژوازی* (۱۹۷۲) را نیز اضافه کنید.

اهمیت حضور خایبو در گروههای مختلف *فراموش‌شدگان* نکته ای است که دور گنات بدان بی توجه بوده است. *فراموش‌شدگان* نمونهٔ بسیار مهمی از آثار بونوئل برای تشریح اجتماعاتی است که او تصویر می کند. گروههای دنیای فیلم به هیچ عنوان به گروه در جهان ما شبیه نیستند. در آثار بونوئل کنش بین دو یا چند قهرمان تنها به دلیل زمینه های ذهنی ما آشنا به نظر می رسند. در آثار او «مدرسه»، «خانواده»، «رابطهٔ عشقی» یا موارد از این قبیل در معنای آشنای آن وجود ندارند. به همین دلیل کشش و سردی جنسی مهمترین نکته ارتباط بین پدرو و مادرش است و یا شاهد حضور حیوانات در دارالتادیب هستیم و از زندگی انسانها در اصطبل نشانه های مکرری می بینیم.

گروه بونوئلی تنها منحصر به حضور انسانها نیست، گاهی یک شی ـ نظیر ساز مردکور در صحنه بازار *فراموش شدگان* ـ مهمتر از همهٔ اجزاء گروه می شود. و شاید خایبو به همین دلیل و برای غلبه به این «فاعلیت» در فرصتی توطئه نابودی ساز را عملی می کند. گروه بونوئلی با کنشهای خاص خود توصیف می شود. در *ملک‌الموت* ما شاهد فرایندی هستیم که از آن چیزی در نمی یابیم. نمونهٔ مهم برای بررسی ابعاد غیر آشنا در گروههای بونوئلی کانون عاطفی حاصل از رابطهٔ زن و مرد است کمتر موردی از رابطه زن و مرد در آثار او را می توان رابطهٔ عشقی در معنای معمول دانست، انگیزه های جنسی نیز اگر چه مهمند از سنتهای ذهنی ما پیرامون چنین انگیزه ای دور می شوند. *بل دوژور* اساساً در گریز از رابطهٔ جنسی با شوهرش ـ عشقش ـ به آسودگی می رسد، این را چگونه درك کنیم؟ کنچیتا و ماتئو هرچه می کوشند قادر نیستند خلوت و راحتی یک حس همخوابگی را تجربه کنند. زن و شوهر در *شبح آزادی* از دیدن عکس غروب (یا طلوع) خورشید به لذت جنسی می رسند. افزون بر این شکل تصویر کنش مذکور نیز کاملاً غیر سنتی است: موفقیت خایبو در تصاحب مادر پدرو به جای آنکه به تصویر تسلیم این زن سرکش و سرد قطع شود با صدای برهم زدن محکم در خاتمه می یابد و بیننده از حس عاطفی به کلی خالی می شود؛ همچون این نمونه، کوشش کنچیتا و ماتئو به درگیری شدیدی ختم می شود، درگیری که در واقع تنها عشقبازی موفق ایشان نیز هست. گروه بونوئلی بسیار شکننده، ناهمگن و ناآشناست، نظیر نقش مادری که دزدی را بر فرزند خود نمی بخشد و با درد واقعی همراه می شود. شکننده از این حیث که زمینه ها و انگیزه های ارتباطی، بسیار ناپایدار است و ناهمگن به این دلیل که مشارکت در کنش محدود به عناصر خاص و قابل پیش بینی ما نیست. در *فراموش‌شدگان* هیچ یک از گروهها محور اصلی قصه نمی شوند و اساساً بافت پایداری متکی به اجزاء تشکیل دهنده (عناصر متن) یا پیشینه وجودی خود (Arichitype یونگی) بروز نمی دهند. گروهها بسرعت تغییر شکل می دهند و انگیزه‌های جمعی در اجزاء خود بر جای نمی گذارند. رابطهٔ مرد کور و «اُجیتوس» به همین دلیل به سادگی گسسته می شود. به گروههای *فراموش‌شدگان* نگاه کنیم: «خانه پدرو» تنها گروهی که زن در آن مهمترین نقش را دارد. «بازی بچه ها»، که خشونت و آزارگری صفت بارز آن است. «دارالتادیب»، که صحنهٔ رویارویی پدرو با دوربین در آن اتفاق می افتد. «رویای پدرو» که تنها لحظات محبت مادر به پسرش است. «اصطبل» که برخلاف انتظار ما ساکنان اصلی آن انسانهایند. «خانه مرد کور» که نابینایی مرد دو نوع دریافت و

ادراك را برای ما برجسته می کند، یک نوع دریافت کنش از سوی مرد و دیگری از سوی دوربین. «حیوانات»، «بچّه ها» و معلولان در اکثر گروهها دیده می شوند. به نحوی که برای درك درست ساختار گروه در اثر باید ابتدا پیرامون این عناصر بحث کرد.

حیوانات: پرندگان خانهٔ پدرو عضو خانواده اند، از محبت پدرو ـ این روحیه وی از ویژگیهای نادراثر است، تنها مورد مشابه آن در رویای پدروست که به دلیل اسلوموشن، استفادهٔ خاص از موزیک و شکل بیان دیالوگ، نوع انتزاعی از سکانس در فیلم است ـ بی نصیب نیستند: اشاره به صحنهٔ کوتاه نوازش پرنده توسط پدرو؛ و به خشم مادر گرفته می شوند ـ اشاره به صحنه ای که مادر به آنها حمله می کند ـ موارد بسیارند: خایبو در اصطبل پنهان می شود و پدرو در آن به قتل می رسد. کنش جنسی بین زن بیمار و مرد کور با واسطهٔ کبوتری به تصویر کشیده می شود. و در مرگ خایبو که به رویایی شبیه می شود، تصویر سگ با صداهای چندگانه ترکیب می شود. حیوانات از اجزاء مهم فراموش شدگانند. با انسانها رابطه برقرار می کنند ـ نظیر صحنهٔ پایانی حملهٔ بچّه ها به مرد کور ـ از عناصر گروه به شمار می روند و کارایی برابر اجزاء دیگر متن دارند ـ نظیر صحنه ای که جسد پدرو را به نقطه ای دور می برند و تنها وجود الاغ مچه مانع از افشاء راز است ـ افزون بر اینها حضور حیوانات مانع تطابق گروه با تصور ذهنی بیننده است، مهمترین نمونه دارالتادیب. حیوانات در بسیاری از آثار بونوئل حضور محسوس دارند: درملك الموت، گوسفندان ابهام معنایی به کل اثر می بخشند. شبح آزادی با تصاویر حیوانات در باغ وحش پایان می یابد. در هوردها ـ زمین بی نان (۱۹۳۲) ـ تلخی زندگی حیوانات همپای توجهی که به زندگی انسانهای اثر داریم در ما برانگیخته می شود.

برخلاف این اما بچّه ها در آثار بونوئل بجز چند استثنا نقش محدودی دارند. مشخصهٔ اصلی رابطهٔ زوج در اثر بونوئلی نبود بچه است. در بل دوژور، ویریدیانا، تریستانا و جذابیت پنهان بوژروازی زوجهای داستان به ندرت صاحب فرزندی هستند. در شبح آزادی و این میل مبهم هوس بچّه ها نقش تکمیلی برای صحنه های کمیک دارند ـ اشاره به بخش بچّهٔ گمشده در شبح آزادی و صحنه ای از قطار در این میل مبهم هوس که زن در میان روایت جنسی ماتئو بچه را از کوپه بیرون می کند و با اشتیاق گوش می دهد. در آثار اولیهٔ بونوئل نیز نشان از بچّه ها کمرنگ است: سگ آندلسی (۱۹۲۸) دوربین بر کنشی در حضور کودکان تأمل قابل توجهی ندارد. در آثار بونوئل، شبح آزادی، هوردها و فراموش شدگان از این نظر استثنا هستند. کودکان قهرمانان اصلی فراموش شدگانند. اما همچون بچّه های دنیای «آشنایی» نیستند. به تلخی و دلخستگی وابسته اند، از پلیدی آگاهند و از عوامل مهم تحقق آن هستند. کنش قتل را می شناسند و به کنش جنسی دلبستگی دارند. مسائلشان تنها در موارد اندکی انتزاع از جهان پیرامون است ـ اشاره به گاوبازی اولیه در غیبت خایبو ـ وسعی در دستیابی به دنیاهای کودکانه ندارند. حتی برخلاف این جهان اثر را می سازند و دیگران در حاشیهٔ زندگی ایشان می کوشند با نگاه به معیارها و تأثیرات آنان زندگی کنند. پدر خولین به همین دلیل پس از قتل پسرش به دست خایبو، درصدد انتقام است. تنها صحنهٔ دیدار پدرو با مادرش در دارالتادیب می تواند به لحاظهایی ویژگیهایی کودکانه در شخصیت پدرو را بازتاب دهد. اما این تعبیری سطحی است. به ویژگی انفعال جنسی در آثار بونوئل و ارتباط آن با داستایوسکی اشاره کردم. پدرو در تلاش برای تصاحب جسمانیت مادر است، و بروز این حس بدین شکل دیده می شود. چنین خواهشی را دردن خایمه نیز نسبت به ویریدیانا می توان احساس کرد. استفاده از کودکان امکان درخشانی به فیلمساز داده است. قهرمان هر فیلم با توجه به ویژگیهای اندامی در دو سطح جنسی در اثر نمود می یابد. یکی در فیلمنامه که نوع رابطه با قهرمانان در آن مشخص می شود و سپس از همین طریق به اثر وعناصر دیگر منتقل می شود ـ مثلاً مردی که عاشق زن می شود یا زنی که با او رقابت می کند یا پدری که از او حمایت می کند ـ و یکی بر پردهٔ سینما و با حسی که در بیننده ـ چه مرد و چه زن ـ برمی انگیزد. دریافت بیننده از کنشی که بر پرده دیده می شود، اهمیت خاص دارد. انتظار ما که حاصل از آشنایی های ماست، بر نقش بازیگر و اطلاعات فیلم تأثیر می گذارد. آگاهی ما از پیشینهٔ فرناندو ری و «کاترین دونوو» به عنوان هر ستاره و دو چهرهٔ آشنا (شمایل) بی تردید مقدمات کلاسیک رابطهٔ عشقی/ جنسی را قابل حذف می سازد یا اجازهٔ طرح مقدمات از نوعی دیگر را برای ما پذیرفتنی می کند. آنچه از اشاره ای کوتاه به گذشته دن خایمه و همسرش به ما منتقل می شود تنها شباهت بین ویریدیانا و همسرش را برجسته نمی کند، بدون درنگ می توان نوعی خواهش جنسی را در رابطه مستتر دید. موقعیت سنی قهرمانان، شکل اندامی ایشان و همچنین شهرت بازیگر نقش قهرمان ما را به مدد سنتهای سینمایی در عرصه هایی آشنا قرار می دهد. بونوئل با استفاده از کودکان و حفظ انگیزه های بزرگ منشانه در ایشان، به کلی شکل دریافت بیننده را تغییر داده است. این تغییر فرم بخصوص در کنش جنسی برجسته می شود ـ در موارد دیگر نیز وجود دارد. سکانس بازگشت پدرو به خانه و اظهار تمایلش به «خوب» شدن را بیاد آورید، بحرانی بودن آن را از دعوایی که درمی گیرد پی می بریم. استفاده از کودك در نقش مرد این برخورد را کاملاً دفرمه کرده است. مچه نیز در موقعیت طرح در نقش جنسی زنانه نیست اما استفاده از او در این نقش در رابطه با خایبو ـ اشاره به صحنه اصطبل ـ در رابطه با مرد کور ـ اشاره به صحنه منزل مرد کور ـ و در رابطه با اجینوس ـ اشاره به صحنه ای که او را رهسپار

می کند ـ همگی در نظر ما شکل دیگری می گیرند. قدرت فیلم از این منظر بسیار وسیعتر جلوه خواهد کرد.

نوع دیگر تغییر شکل در انتظارات بیننده از کنش، به معلولان فیلم مربوط می شود. شخصیتهای معلول ـ فلج، نابینا و بیمار ـ یکی دیگر از عناصر گروههای فراموش شدگانند. مرد کور عنصری است که با قدرت افراد مختلفی را به دور خود جمع می کند ـ اشاره به صحنه ساز زنی او. به جرات می توان گفت که هیچ کس بجز او چنین جاذبه ای ندارد. با وجود این توانایی، او از پسرکی برای رفع مشکل خود کمک می گیرد. ترکیب رابطهٔ کودکان، حیوانات و معلولان در اثر بونوئلی اهمیت دارد. مرد افلیج نیز در معرض دشمنی کودکان قرار می گیرد. معلولیت و قهرمان معلول یکی از ایده های برجسته سینمای بونوئل است. در بین کسانی که ویریدیانا به ایشان پناه می دهد، افراد معلول دیده می شوند. در بین همراهان *نازارین* (۱۹۵۱) نیز همچنین ـ اشاره به «اوخو» کوتوله ای که با اوست. در **EL** (۱۹۵۲) ـ معلول شدن سرنوشت قهرمان است. شوهر بل دوژور فلج می شود و گویی این مقدمه آسایش ایشان است. پسر عقب افتاده در *تریستانا* را به موارد مورد اشاره اضافه کنید. قطع پای تریستانا نقطهٔ مهمی از حضور وی در متن است. همچنین این کنش را می توان یکی از مهمترین بخشهای مجموعهٔ آثار بونوئل دانست که تحلیلی ویژهٔ فیلم و خارج از این بحث می طلبد. بجز بررسی ساختاری نکته بالا باید به اهمیت عنصر «پا» در آثار بونوئل اشاره کرد. نقش این عنصر با زاویهٔ رو به پایین دوربین برجسته تر می شود. در *ویریدیانا* بسیاری از عناصر هویت خود را در ارتباط با زاویهٔ دوربین بدست می آورند. ورود ویریدیانا به دنیای متن و آگاهی ما از مرگ دن خایمه و موارد اینچنینی پیوستگی اساسی با نگاه دوربین از بالا و پایین دارند. در *بل دوژور* صحنه های پیش از ورود قهرمان به خانهٔ بدنام این گونه فیلمبرداری شده است. اگر حافظه ام بدرستی یاری کند، حالت دوربین در نماهای مذکور از فاصله ای در حد ارتفاع چشم انسان به نظر می رسد. در *فراموش شدگان* این نما در ترکیب با نمای رو به بالا معرفی می شود. در صحنه های ضربات مرگ اور ـ که پیش از این اشاره شد ـ چنین نماهایی برجسته اند. در *خاطرات یک مستخدمه*، «سلستین» و ما از نگاه به پای قهرمانان با ایشان آشنا می شویم ـ اشاره به صحنه مرگ پسر بچّه. دو دختر بچّه ای که در آثار بونوئل در معرض کنش جنسی قرار دارند به ما در نماهایی از پاهایشان معرفی می شوند ـ اشاره به نمایی از مچه و مرد کور در *فراموش شدگان* و خاطره ای از کودکی بل دوژور. شکل راه رفتن یا حالتهای مختلف پای قهرمانان در آثار بونوئل اهمیت دارند. کشش خایبو به مادر پدرو، در نمایی از پای مادر به ما هشدار داده می شود. طناب بازی دختر در *ویریدیانا* و راه رفتن ناموزون مرد در **EL** از این موارد هستند. چشم نیز از عناصر مهم آثار بونوئلی است. از اولین نماهای جهان بونوئل صحنهٔ مشهور *تیغ و چشم* است ـ اشاره به *سگ آندلسی* ـ مرد کور در *فراموش شدگان* و نابینایی شوهر بل دوژور موارد دیگرند. یکی از خشن ترین صحنه های جهان بونوئل، سکانس درگیری بین خایبو و پدرو در میان جمعیت است. آنجا که دستان خایبو به چشمهای پدرو آسیب می رسانند و ما را در وحشت کور شدن وی فرو می برند. از این نسبتهاست که تعرض پدرو به دوربین ـ چشم آگاه ـ رازآمیز می شود. معلولیت بونوئلی اما منحصر به معلول شدن جسمی نیست. قهرمانان بونوئل اصولاً از قدرت سازگاری، پذیرش و تواناییهای به القوه محرومند. ناراحتی های ایشان را منتقدان گاه به بیماریهای روانی و گاه به ناتوانیهای جسمی شبیه کرده اند. در *زندگی جنایت بار آرچیبالدو دی کروز*[۳] (۱۹۵۵) جنایت شکل تفریح یا برآورده کردن نیاز، به خود می گیرد. در مواردی قهرمان خود از معلولیتش رنج می برد و در مواردی بدان خو کرده است. **EL** نمونهٔ مورد اول است که مرد از حسادت و کینه ورزی خود آسیب می بیند و بل دوژور نمونه دوم که زن به راحتی با تمایل خود به بزهکاری جنسی خو گرفته است و نباید از یاد برد که معلولیت نه در جهان متن که در شبیه کردنش با دنیای آشنا برای بیننده معنای مقابل «سلامت» را به خود می گیرد. گاهی گروهی در معرض ناتوانی و معلولیت هستند: در *ملک الموت* تنها ناتوانی گروهی است که افراد را با هم همراه می کند و این شاید تنها مورد همراهی در دنیای بونوئلی باشد که البته با همراهی در معنای معمول کاملاً متفاوت است. بندرت می توان دو قهرمان بونوئل را در شرایط همراهی و همدلی با یکدیگر مثال زد و این خود ناتوانی بزرگی است. پذیرش ـ سلستین برای همخوابگی با ژوزف در خاطرات یک مستخدمه دقیقاً در ارتباط با محیط است. گداها در ویریدیانا به دلیل حسی آنارشیک شرایط دلپذیر خود را برای زندگی همراه با آسایش از دست می دهند.

گروه بونوئلی نیروی شکل دهندهٔ خود را از اجزاء ناهمسانش بدست نمی آورد. انگیزهٔ اقتصادی، گدایان را به دوستی با ویریدیانا وا نمی دارد. انگیزهٔ جنسی کنچیتا و ماتئو را همدل نمی کند و در کودکان *فراموش شدگان* چیزی شبیه به انگیزهٔ محبت برای نجات

یکدیگر نمی‌یابیم. همان گونه که گفته شده گروه بونوئلی پیشینه ای ندارد که امکان بررسی از طریق آن را داشته باشیم. مادر پدرو زمانی از خاطرهٔ پدرش حرف می زند که خانوادهٔ پدرو به کلی از اثر بیرون رفته است و دریافتهای بیننده را در تأثیر خود نمی گیرد. جملهٔ وی در آغاز فیلم، احساس ما نسبت به او و کنشها را کاملاً تغییر می داد و نوعی دلسوزی در بیننده نسبت به شرایطش ایجاد می کرد. این خودداری راوی / خالق از بیان اطلاعات، شخصیت او را کاملاً دگرگون کرده است و گروه اطراف او را تنها متکی به کنشی که پیش خواهد آمد، طرح می کند.

فیلم متکی به کنش شاید مهمترین دستاورد سوررئالیسم بود. در آثار سوررئالیسم ما نشانی از شخصیت در معنای مصطلح آن نمی‌یابیم. سوررئالیسم از ترکیب رفتارهای علت و معلولی بشدت پرهیز می کردند. به همین دلیل *سگ آندلسی* نه به طرح ساختمان شخصیتی دست می یابد و نه به نمایش ارتباطهای جمعی / گروهی قهرمانان می رسد. همین حذف عنصر علّی به نمایش مجموعه ای از کنشها می انجامد، بی آنکه ارتباط «روایتی» بین آنها را بتوان به روشنی آشکار ساخت. با آنکه بونوئل بعد از دو اثر اولیه تحت تأثیر فیلم مستند و کششی که در اروپا نسبت به این نمونه و نزدیک شدن به مفهوم «دوربین ناظر» به وجود آمد بود، قرار گرفت. اما همچنان وابستگی به سوررئالیسم و تأثیر از این سبک در آثارش مشهود است. *فراموش شدگان* نمونهٔ بسیار مهمی است که در رویارویی اولیه به دلیل لایهٔ اجتماعی آن، این گونه به نظر نمی رسد. در *فراموش شدگان* شخصیت ها بیشتر متأثر از کنشها و در عکس العمل به آنان تصویر می شوند تا در رابطه با ساختار درونی خود. تعدد شخصیت نیز در از بین بردن تمرکز مؤثر است. شخصیت پدرو را نمی توان با یک توصیف کلی به دست آورد: او از جمع بچّه ها و برنامه های شرارت بارشان مستثنی نیست، آن گونه که اجتماع از او توقع می کند پسر خانواده است اما خود را مردی برای مادرش تصور می کند و این خواسته ای است که حاضر است هر بهایی برای تحقق آن بپردازد. به همین دلیل روبروی مادر می ایستد و شاید به همین جهت به جنگ با خایبو می رود. نگرانی و اعتراضی به قتل خولین نیز در راستای این کشش قرار دارد. او تصور می کند که با دوری از بزهکاری می تواند به تصاحب مادر دست یابد و از یاد نبریم که او تنها عنصری است که به دوربین تعرض می کند: شرارتی که هرگز در رفتار خایبو معادل آن را نمی یابیم. اما تمامی موارد بر شمرده از اعمال به ظاهر پلید او را می توان از زاویه ای دیگر و با تحلیل رفتاری / اخلاقی کاملاً متفاوتی بررسی کرد. او از نمایش کدهایی که بتوان ساختار شخصیتی را بر آن بنا کرد، می گریزد. عناصر دیگر متن نیز هیچ گاه به فردیتی ویژه دست نمی یابند. هرچند که نمی توان منکر وجود شخصیت در اثر شد، اما در مهمترین موارد نیز ـ خایبو و پدرو ـ قادر به درک ساختار شخصیت قهرمانان نیستیم تأثیر بارز کنش و محیط برایشان مانع از بروز عکس العملهای شخصی است. تصور شخصیت شرور حتی در مورد خایبو نیز زمانی که به دقت مورد بررسی قرار گیرد از دست می رود. عکس العملهای هر عنصر همسویی با یکدیگر ندارند تا بتوان به درک کل نایل شد. نباید فراموش کرد که خایبو تنها عنصر فاعل است. رفتارهای او را همواره در جهت خدشه به فعلیت می بینیم: به عنوان مثال کوشش افلیج برای هماهنگی با دنیایی که او را نمی پذیرد را با حمله و صدمه به او پاسخ می دهد. ساز مرد کور را می شکند، سازی که عامل همراهی موقت گروهی انسانها بود. یا آنجا که با گرفتن پول، مانع موفقیت طرح اخلاقی مدیر دارالتادیب می شود. این موارد همگی نشانگر مقابلهٔ جدی عنصری چون او در برابر فعلیت است. او مانعی در برابر تحقق اراده هاست. نفرت محیط از او نیز بدین خاطر محسوس است. از نظر محیط اوعاملی است که هر شخصیت و گروهی را در برابر خود ناتوان می سازد. از سوی دیگر او تنها فاعل اثر است. تنها کسی است که در کنش جنسی به شکل موفق شرکت می کند و ما هیچ نمونهٔ دیگری از رابطهٔ مادر پدرو و با مردان دیگر در اثر نمی بینیم. تنها کسی است که زندگی در محیط خود را کاملاً درک کرده و از آن احساس رنج نمی کند. همچون مرد کور نمی کوشد با تصورات خود زندگی کند. همچون انسانهای دیگر سعی نمی کند تنهایی خود را در حیوانات جبران کند. نفرت دیگران شاید از همین سازگاری او با محیط باشد، اینکه فاعلیتی مطلق دارد، در تحقق به زندگی یا مرگ کسی توانامست. در تسلیم زنی و در ارضاء حس آزارگری دیگران قدرتمند است ـ اشاره به نقش او در بازیهای کودکان و آزاررسانی ـ و قادر به ممانعت در برابر هر فاعلیتی ـ اشاره به شکستن سازها و گرفتن پول ازپدرو. در اثر بونوئل اخلاق معنایی دیگر می یابد. خایبو را به دلیل شخصیت منفی ضد اخلاقی اش منفور نمی یابیم. اصولاً رفتار اخلاقی معنای آشنای خود را در فراموش شدگان از دست می دهد. او به دلیل توانمندی و فاعلیتش است که در برابر عناصر منفعل قرارمی گیرد. انتخاب کودکان در اینجا به برجسته کردن نقش انفعال قهرمانان کمک کرده است. اما مهمتر از این کشف، زمانی غافلگیر می شویم که موضع خود را در احساس تعلق به انفعال می یابیم. دفرمگی شخصیت در اینجا به اوج خود می رسد. دریافت بیننده برخلاف تصورش کاملاً خطاست، او از کدهای کافی برای قضاوت و بررسی عنصر برخوردار نیست. زمانی که به انسجام در برداشتها دست می یابیم با بی پایه بودن آن غافلگیر می شویم. به راستی چرا خایبو، تنها عنصر فاعل متن، چرا زیبایی و تأثیر گذاری فعلیت را آن گونه که می شناسیم به یاد ما نمی آورد؟

در آثار بونوئل رابطهٔ عمل قهرمان و

اخلاقیات جامعه کاملاً دگرگون است. ظاهراً این حس مسئولیت سلستین در *خاطرات یک مستخدمه* عاملی است که موجب می شود تا او خود را به ژوزف تفویض کند. کمتر مورد اراده ای در اثر بونوئل به خلق «زیبایی» در جهان متن ـ منظور بررسی زیبایی شناسانه متن نیست ـ می انجامد. برخلاف این، حس مسئولیت و تمایل قهرمان بونوئلی به زیر سؤال رفتن ارزشهای اخلاقی و گاه به حس چندش آوری تبدیل می شود. نتیجهٔ آنچه دن خایمه اراده می کند، مرگ اوست، ویریدیانا نیز با آنکه راهی یکسر متفاوت با عمویش را پیش می گیرد. اما سرنوشتی بهتر از او نمی یابد. خایبو نیز نه به دلیل دشمنی مردم و بخصوص حس انتقام مرد کور، بلکه به دلیل فاعلیتش به مرگ می رسد. پدرو نیز شاید چون به چیزی چنین دلبسته بود به کام نیستی کشیده می شود. بل دوزور با بدکارگی اش جلوه ای کریه ـ از نظر محیطش و ما ـ به عشق خود می بخشد. نباید در این راه خطا کرد و پنداشت که قهرمان بونوئل یک قهرمان ضد اخلاقی است. مرد کور در *فراموش شدگان* عامل مرگ خایبوست و از این نظر به شرارتهای او پایان می دهد. اما آنجا که تصور می کنیم برای این عمل انگیزه ای شخصی دارد، غیر اخلاقی جلوه می کند. قهرمان بونوئلی، انسانی ناآشناست. خایبو شاید به همین دلیل مورد نفرت محیط خود است. قهرمان بونوئلی در معیارهای اخلاقی و غیر اخلاقی ما نمی گنجد. کمتر می توان اراده ای برای او در نظر گرفت، او در بیشتر موارد مقهور کنش است.

محیط اثر بونوئلی نیز ناملموس است. بحث مفصل در مورد *فراموش شدگان* پیش از این شد. گروهی که فرد در آن قرار دارد، شهری که در آن زندگی می کند یا دنیای ذهنی که رهایش نمی کند، همه غریب و غیر قابل جمع بندی اند. در *فراموش شدگان* نمایی از شهر در شب می بینیم، نمایی از زاویهٔ رو به پایین دوربین که چراغها و حرکت ماشینها را در آن می بینیم. تصاویری کاملاً متفاوت با جهان تصویر شده در متن. همان گونه که پیش از این نیز گفتیم، گروه تنها حاصل جمع آمدن عناصر متن برای شرکت در کنشی است. گروه هویت مستقل ندارد. سکانس پایانی و *ویریدیانا* اگر کنش جنسی باشد ـ به دلیل تغییر آرایش ویریدیانا (موهای باز) و پاسخ به تمایل پسر عمویش ـ متکی به حضور شخصیتها در دو سوی کنش نیست. به این معنی که قهرمانان به اراده و خواست و تمایل جنسی به سوی هم فرا خوانده نشده اند گروه سه نفره ای که مشغول بازی ورق هستند در سلطهٔ کنش جنسی قرار دارند. گروه بونوئلی به تشخیص ضرورت قهرمانان تشکیل نمی شود. این کنش است که زمینهٔ کنار هم دیده شدن قهرمانان است. اهمیت ضربات از بالا و پایین این گونه برجسته تر می شود. قتل خولین با حمله به حیوانات توسط پدرو یا قتل وی به دست خایبو چیزی نیست که حاصل دوستی یا دشمنی قهرمانان یا اصولاً انگیزه ای از ایشان نسبت به هم باشد. این شکل کنش است که اهمیت تعیین کننده به رابطهٔ قهرمانان و حضور ایشان در کنار هم می دهد. گویی نمی توان مانع بروز و رویت این تصاویر شد. قهرمانان *فراموش شدگان* آن سان که گفته شد، هیچگاه در فضایی تنها دیده نمی شوند. حتی مرگ خایبو با تصاویر رویایش از تصویر تنهایی او تهی می شود. با این حال هیچ همگنی در تشکیل گروهها وجود ندارد. تصویر سگ در رویای خایبو نمونهٔ آشکاری از بی ارتباطی حضور در کنار هم است. اینجا نیز ریشه را باید در سوررئالیسم جستجو کرد. در *سگ آندلسی* صحنهٔ حملهٔ مرد به زن وسعی او برای تصاحب وی که ناگاه به حضور پیانو، مورچگان و فضای کنار ساحل پیوند می خورد، ناپایداری تشکل گروهی را به یادها می آورد. تغییر انگیزه ها و تأثیر گذاری نیرویی مبهم بر همه چیز. مرد دوچرخه سوار در لحظه ای واحد در دو گروه شرکت دارد و خود شاهد حضور دیگر نیز هست ـ اشاره به صحنه ای که مرد از پشت پنجره به خیابان می نگرد. حس همراهی گروهی توهمی بیش نیست. در *ملک الموت* «توهم آزادی» به جمع مهمانان کمک می کند تا در کنار هم بمانند، زمانی که این توهم از بین می رود، ایشان از هم دور می شوند. تنها شرکت ناخواسته در کنش باقی می ماند: کنش پذیرش دیگری. سکانس پایانی *ویریدیانا* یکی از حیرت انگیزترین اشکال تسلیم و تفویض زن است. تفویض که در گروهی غیر دو نفره روی می دهد. سکانس «استریپ تیز» کنجیتا در واقع نوع دیگری از تشکیل گروه و احساس سلطهٔ جنسی بر جمع است. البته با این تفاوت که دو فرد ـ در اینجا کنجیتا و مانئو ـ بیش از دیگران بر این تفوق حساسند. این تفوق کلی که هر ارادهٔ شخصی و هویت گروهی را مخدوش می کند در دو اثر سوررئال اولیه بونوئل کاملاً روایت را دگرگون می سازد. در *فراموش شدگان* شرارتی است که خایبو را عاملش می پنداریم. در *این میل مبهم هوس* برهم زده شدن روال در ـ اماتیک متن نمود آن است ـ اشاره به صحنه های هزل اثر، آنجا که به دلیل مضحک، همخوابگی دو قهرمان ناکام می ماند. یا موردی که صحبت دو نفر با ورود دیگری قطع می شود یا تمامی مواردی که پیوسته احساسی متضاد در بیننده برمی انگیزند ـ و هربار به شکلی بروز می کند. تحلیل هر اثر بونوئل از این منظر و با توجه به این ویژگی امکانات بیشتری به بیننده برای درک و نزدیکی به جهان او را خواهد داد. ■

۱. منتشر شده در دو ماهنامهٔ «سینما ۵۳» شماره ۱۲ ترجمهٔ حسینعلی طاطبایی

۲. نگاه کنید به کتاب

Raymond Durgnat, «Luis Bunuel» 1968 pp.60 - 67