

لوچ یعنی چپ

بادی که بر مرغزار می وزد / کن لوچ / ۲۰۰۵

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : مرداد ماه ۱۳۸۵

* نسل بی علاقه به صراحت سیاسی

بچه های اهل سینما و فیلم بینی و مطالعه سینمایی در نسل ما، نسلی که بین نیم تا یک دهه پیش از انقلاب به دنیا آمد و سینما را در دهه شصت خورشیدی و دهه ۱۹۸۰ میلادی به طور جدی دنبال و درک کرد، درست برعکس نسل پیش از خود که بسیاری اعضایش به فرانچسکو روزی و کوستا گاوراس و جیل پونته کوروو علاقه داشتند، تقریباً به گونه ای همگانی و در ابعاد گسترده، از سینمای صریح سیاسی و جلوه های مشهور و متعارف آن، احساس و ابراز بیزاری کردند. تردیدی نیست که این گرایش یا در واقع ضدگرایش، خود از زمینه های اجتماعی و سیاسی گوناگونی در زمانه آکنده از شعارهای رسمی ما و مضمون زدگی افراطی اغلب نمونه های نقد سیاسی در مطبوعات و کتب سینمایی بر می آمد. در ردیابی این که دلیل این دلزدگی چه بوده، می توان یک پرونده کامل کار کرد که البته بعید می دانم با اشارات ناگزیری که باید به ریشه های اینجایی ماجرا داشته باشد، قابل چاپ از کار دربیاید. ولی با بحث و مصداق آوردن از نمونه های مختلفش، می توان به میزان عمومیت آن در اعضا و جرگه های این نسل پی برد. نه تنها کارنامه فیلمسازان معروف به سیاسی سازی، بلکه حتی تک فیلم های سیاسی تر فیلمسازی که آثاری غیرصریح تر هم داشتند، در این نسل ایجاد بی علاقه گی می کرد.

آندری روبلف تارکوفسکی بابت همین گرایش سیاسی در بازنمایی تصویری از مناسبات میان حکومت خودکامه با هنرمند، یک دهم محبوبیت آینه و نوستالژیا و ایثار را در بین دوستداران فیلمساز نداشت و حتی کودکی ایوان، بیش از تصاویر خاصش از بازتاب جنگ در نگاه پسرکی نوجوان، بابت رؤیاهای تارکوفسکی وار معدود ولی ژرف و شعرگونه اش در یادها می ماند. روسلینی برخلاف مسیری که در تحلیل آثارش در جهان طی می شد، این جا و از سوی این نسل، نه برای پایه گذاری و پدری معنوی جنبش چپ گرایانه نئورئالیسم، بلکه با تأمل در وجوه آیینی و دور از صراحت سیاسی در استرومبولی یا روابط انسانی

مبهم و چندگانه زن و مرد در جوامع مدرن در سفر در ایتالیا یا تلفیق آیین و حماسه و تراژدی در مسیح و ژاندارک، مورد ستایش قرار می گرفت. حتی در دل یک فیلم، بخش هایی که تمایلات سیاسی اثر را به طور گذرا افزایش می داد، در نظر نسل ما و تقریباً همه خوانندگان جوان تر مطالب نویسنده های این نسل که کم و بیش با خودشان هم سلیقه بودند، حیف و حذف شدنی بود؛ مثل سکانس های فلاش بک سیاه و سفید درخت گلابی مهرجویی که هرچند داشت دوره فعالیت سیاسی آدم اصلی فیلم را در میانسالی اش زیر سؤال می برد، باز در مقایسه با شاعرانگی و غنای حسی هر دو بخش نوجوانی و پا به سن گذاشتن محمود شایان (همایون ارشادی) نوعی وصله ناجور به حساب می آمد.

حتی بگذارید راحت تان کنم و افراطی ترین تمایل ضدسیاسی این نسل و پسینیان آن را به این ترتیب بیان کنم که پرداختن مستقیم به مضامین سیاسی صرف و جلوه های همیشگی آن در تحرکات جمعی همچون انقلاب ها، اعتصاب ها، قیام در برابر برده داری یا نظام ارباب و رعیتی، گاه حتی بدون توجه به نحوه پرداخت این مضامین یا موقعیت ها در فیلم، خود به منزله کهنگی و کلیشه زدگی آن تلقی می شود. حتی وقتی به ناخودآگاه فردی هم رجوع می کنم، می بینم همه چیز در همین مسیر پیش رفته: مثلاً در هر بحثی از شیفتگی شدید نسبت به مردی برای تمام فصول فرد زینه مان، زمان و زور زیادی را صرف این می کنم که بگویم فیلم ظرافت های ساختاری و لحنی بسیار فراتر از اثری عبرت آموز در باب یک قهرمان حق به جانب در برابر ظلم و کوردلی دربار و کلیسای من درآوردی هنری هشتم دارد؛ یا مثلاً در همه نقد مفصل فیلم پنهان میثائیل هانکه، هیچ پاراگراف کاملی را به اشارات ضدنژادپرستانه فیلم در خصوص تحکم بیرحمانه شخصیت فرانسوی در برابر مرد آرام الجزایری اختصاص ندادم و به نظرم رسید این وجه فیلم، با تأکید مختصر ولی مؤثر روایت بر آن لحظه ای که جوان سیاهپوست دوچرخه سوار از جلوی زن و مرد اصلی فیلم می گذرد و بد و بیراه می شنود، آشکارتر از آن است که در کنار پیچیدگی های ساختاری، به آن بها بدهم و به شرحش

بپردازم. اگر بخواهم بی تعارف و اهل اعتراف باشم، همه دلسردی ناشی از تماشای مشتاقانه بادی که بر مرغزار می وزد کن لوچ، از دل همین گرایش کلی و اساسی می آید؛ و باز مطمئن ام که در این احساس، تنها که نیستم هیچ، کلی هم یار همدم دارم.

* کن این سال ها و اقبال سینمای سیاسی - اجتماعی

فیلم بیشترین میزان توقعاتش را با اصلی ترین افتخاری که به آن پیوست شده، در پی می آورد: دریافت نخل طلای جشنواره کن همین امسال. بله، اشتباه نخواندید، همین امسال (و اساساً این اکران تقریباً همزمان با بسیاری نقاط دنیا، مهم ترین نکته ای است که می توان درباره اش گفت؛ مهم ترین نکته ای که امتیازی به حساب کن لوچ یا فیلمنامه نویس متعارفش پل لاورتی واریز نمی کند و طبعاً باید به حساب زمان سنجی و فرصت یابی بنیاد فارابی گذاشته شود که قابل نمایش بودن این فیلم در ایران را خیلی زود تشخیص و نسخه ای از آن را سفارش دادند). فیلم برنده نخل طلای سال گذشته یعنی بچه / فرزند ساخته برادران خوش شانس دارند هم این جا نمایش داده شد و در قیاس با دست کم دو رقیب اصلی اش یعنی پنهان هانکه و تاریخچه خشونت دیوید کرانبرگ، باز به دلیل همان اشارات صریح و بی ظرافت به مضامین اجتماعی و پرداخت بسیار آشنا و دم دست و مستندوارش، نزد همه سینمادوستان ایرانی و به ویژه جوانان پیگیر و علاقه مند، قافیه را باخت (مثال قانع کننده اش، نقد منفی مسعود ثابتی بر این فیلم در شماره ۳۵۲ ماهنامه فیلم). در حالی که هنوز این شانس و فرصت را نیافته ایم تا رقبای فیلم کن لوچ یعنی بابل آله خاندرو گونزالس ایناریتو و بازگشت پدرو آلمودوار را ببینیم، باز بر مبنای همان دلزدگی عمومی از صراحت سیاسی - اجتماعی و تا اندازه ای هم بابت تکیه به اطمینان خاطری که فیلم های قبلی دو استاد در ما ایجاد کرده، همه مان منتظر

نشسته ایم که همان اتفاق سال قبل در قضاوت مان درباره سیاستگزاری های کن برای اهدای نخل طلا رخ دهد: کن دارد بیش از حد سیاسی گرا می شود و عجیب تر آن که در این مسیر، حتی تأکید ناچیزی هم روی وجوه و ویژگی های سینمایی بدیع یا دست کم جالب توجه فیلم ها ندارد. بیهوده نبود که همین چند سال پیش، وقتی هیأت داوران دوره پنجاه و هفتم کن (سال ۲۰۰۴) نخل طلایش را برای فیلم سطحی و تاریخ مصرف دار فرانهایت ۹/۱۱ به مایکل مور هوچی و جنجال ساز می داد، کوئنتین تارانتینوی باهوش در جایگاه رئیس این هیأت، آرام به مور گفت که این جایزه را نه بابت شلوغ کاری های سیاسی فیلمت، بلکه برای ساختار سینمایی بازیگوش و جذابش می گیری. انگار تارانتینو در اقدامی پیشگویانه، می دانست که همین دو عبارت به عنوان دلیل اهدای نخل طلا، خیلی زود جا به جا می شوند و ظرفیت ها و ظرافت های سینمایی در نظرات سیاسی زده هیأت های داوری بعدی، نادیده گرفته می شود!

* مضمون بارها تکرار شده

در صحبت از فیلم بادی که بر مرغزار می وزد، طبعاً می توان یکسره راه بحث مضمونی را در پیش گرفت و احیاناً به نتایج تأمل برانگیزی هم رسید: این که انقلاب ها معمولاً با شور جمعی آغاز می شوند و بعد از پیروزی، اتفاقاتی که برایشان می افتد از دل همان جماعت پرشور بر می آید. یا معادلات حکام زورمدار و خودمحمور، دوباره میان بخش اقلیتی نیروهای مردمی که به رأس هرم می رسند و بخش اکثریتی که تحت سلطه و در سطوح پایین تر هرم می مانند، تکرار می شود؛ و یا این که دو دسته گی و چند دسته گی، پیکره نوپای حاکمیت مردمی را خیلی زود، از درون می خورد و می تراشد و می آلاید. می شود در باب هر یک از این مضامین، از ده ها کتاب و تئورسین سیاسی و جامعه شناسی و غیره، نقل قول آورد (که من یکی نه سواد

و محفوظاتش را دارم و نه حوصله و علاقه اش را). ولی ترجیح شخصی ام این است که به مشاهدات یا مطالعات مان در میان آثار فیلمسازی همچون روزی، کوستاگواراس، پونته کوروو، زولتان فابری، آندری وایدا، میگوئل لیتین و هر چه چپ اروپایی و لاتین دیگر که می شناسیم، سری بزیم و ببینیم چند بار همین مضمون با این اطمینان که به تنهایی و بدون تکیه به قابلیت های خاص روایت و درام پردازی و شخصیت سازی و غیره، تکان دهنده است و برای اثربخشی یک فیلم سیاسی کافی است، بیشتر کار شده و مدتی تأثیر گذاشته و کم کم از رمق افتاده و به تاریخ پیوسته و تمام. چیزی از آن یا از مراودات مداومش با مخاطب فیلم بین و فیلم شناس، برجای نمانده است.

جالب این جاست که حتی دوگانگی معنایی جذاب نام فیلم هم برای انتقال همین مضمون کلی «شکاف از درون» در دل عصیان ها و مقاومت های مردمی در برابر حکومت های ستمکار، خودبسنده است: فیلم، هم داستان وزش باد تند انقلاب و مبارزات مردمی ایرلندی ها در برابر سربازان امپراتوری بریتانیاست که در **Barley** / جو زار / مرغزارهای آرام و پهناور دشت ها و تپه های ایرلند، تنش و توفان نهانی به پا می کند و به عظمت یک انقلاب، گسترش و شدت می یابد؛ و هم داستان وزش باد برهم زننده و لرزاننده ای که بعد از چیرگی این مبارزان آزادی خواه، از دل یک معاهده صلح میان دولت آزاد ایرلند و امپراتوری بریتانیا، در **Barley** / آتش بس / صلح میان دو سوی معاهده می وزد و در اهداف اولیه ارتش جمهوری خواه و استقلال واقعی مطلوب آن، شکاف و رخنه ایجاد می کند. این نکته جذابی است که مفهوم توأم با ایهام «باد» و «**Barley**» در نام فیلم، در واقع دارد درونمایه محوری اثر را هم باز می گوید: استقلال طلبی ایرلندی های دهه بیست قرن بیستم، از همان جا و از همان جنبه ای شکست می خورد که اندکی پیشتر، پیروزی اش را رقم زده بود. به نظر می رسد که حتی همان شعر فولکلوری که این عبارت را از دلش برگرفته اند، به خودی خود همین مضمون را به اختصار و با تأثیری کافی، به مخاطب منتقل می کند.

* سه مشکل ساختاری

اما در بحث از ویژگی های ساختاری که قاعده‌تاً باید دلیل و ریشه اصلی بازپرداختن به این مضامین و فضاهای کهنه و مکرر را در سینمایی که ۱۱۰ سالگی اش را هم به تازگی سپری کرده، تشکیل بدهد، بادی که بر مرغزار می وزد دچار مشکلات محوری متعددی است:

۱) زمینه شکل گیری سیر روایی فیلم، در همان صحنه دوم یا در حقیقت، نخستین صحنه بعد از تیتراژ نمایان می شود: یکی از هم ولایتی های دو برادری که شخصیت های اصلی فیلم اند، به دلیل لهجه شدیدی که دارد، خودش را به سربازان حافظ صلح انگلیسی، «میپال» معرفی می کند و با اصرار وحشیانه آنها به این که باید اسمش را به انگلیسی (مایکل) تلفظ کند و نمی تواند، کشته می شود. کارکرد ساختاری این سکانس، آن است که به بهانه ای برای ورود ما به داستان مقاومت دو برادر (دیمین و تدی اَداناوان) و همپالکی هایشان بدل شود. مقاومتی طولانی و مسلحانه که زیر نظر فرمانده این گروه های چریکی ایرلندی یعنی فین بار، هدایت می شود و قرار است به مسیر اصلی فیلم بیانجامد. همین اتفاق هم می افتد و لاورتی فیلمنامه نویس (که در کل کارنامه اش، هیچ سابقه ای جز همکاری با کن لوچ ندارد و اساساً بیشتر یک «هم حزب» فیلمساز محسوب می شود یا یک فیلمنامه نویس یا حتی سینماگر) و لوچ کارگردان، طی معادلات ساختاری آشکاری که از همان دقایق اولیه در فیلم جلوه گر می شود، روش و روایتی را بر می گزینند که «داستان یک انقلاب» را با سرک کشیدن به همه گوشه و کناره های برای ما بازگو کند؛ از نحوه پدید آمدن و تشکیل دادگاه های مستقل ایرلندی ها که حکمش را با قوانین مستقل از نظام قضایی بریتانیا صادر کند تا انتقام جویی نیروهای آزادی طلب از یکایک خائنانی که مانع یا لودهنده فعالیت هایشان می شوند. اما در کمال تعجب، فیلم که بیش از ۹۰ درصد زمان و زمینه های اصلی روایت خود را به این داستان کلی و کشوری اختصاص داده بود، با تغییر مسیری ناگهانی و توجیه ناپذیر، پایان بندی خود را به داستان کوچک و خصوصی «دو برادر درگیر مبارزه»

محدود می کند! اگر بنا بوده ساختار فیلم بر پیگیری این داستان شخصی منطبق باشد، آن مسیر همراه با سرک کشیدن و اطلاعات رسانی و ارائه مصالح داستانی از هر گوشه این بیشه ها و شهرها و بخش ها برای چه حجم عمده وقایع و کنش های فیلم را به خود معطوف داشته؟ و اگر قرار بوده زیر و بم های رابطه همدلانه و در انتها خصمانه دو برادر را در مسیر یک مبارزه طولانی ببینیم، چرا روایت به ارائه جزئیات ملموس و حسی دیگری از کودکی، خاطرات، تربیت، هم بازی شدن ها و احياناً کشمکش هایشان در طول سال ها و زندگی هایی که با هم گذرانده اند، نمی پردازد؟

این که فیلمی با طرح یک نکته یا محور روایی مشخص، شروع کند و تا اواخر سیر روایت، همان محور را دنبال کند و در اواخر ماجرا، نشان مان دهد که «مسیر، مهم تر از مقصد است» و اصلاً ما را به جواب مورد انتظار آن محور اولیه نرساند، البته خصلتی اساسی در سینمای مدرن و همه انواع روایت متأثر از آن است و از آگراندیسمان آنتونیونی تا زندگی و دیگر هیچ کیارستمی تا همین پنهان، صدها نمونه متعالی دارد. ولی واقعاً از سر و شکل یا از لحن یک بعدی یا از روند کلاسیک روایت فیلم کن لوچ، جز این بر نمی آید که حضرتش می خواسته داستان سرراست یک انقلاب و «جهت عوض کردن» و اضمحلال بعد از پیروزی اش را برایمان بگوید، ولی چون پایان مناسبی نیافته که ما را به فکر فرو ببرد و ابعاد کلی و گسترده آن داستان را به فرجامی درخور برساند، با نوعی لاپوشانی ناشیانه و تغییر مسیر ناگهانی در محور روایتش، به سراغ رابطه دو برادر می رود و فیلم را با چیزی تمام می کند که اصلاً از آغاز برای انتقال آن، شروعش نکرده بود.

۲) ساختار بصری و شیوه تصویرسازی فیلم برای نمایش تشویش و تلاش پر دامنه جمع مبارزین، اسلوب خاصی دارد. کن لوچ و فیلمبردارش بری آکروید (که اخیراً با کارش در یونایتد ۹۳ بیش از پیش مطرح شده) به جای بهره گیری مداوم از روش هزاران بار تکرار شده «دوربین روی دست» در سکانس های درگیری، این روش را بدون تأکید زیاد بر لرزش ها و تکان های دوربین، با روش دیگری درآمیخته اند که با استفاده از

دوربین روی سه پایه گرفته شده ولی پن ها و تیلت های سریع و گاه سرسام آورش، حتی با اصرار در استفاده از چند نمای فلو در هر سکانس، همان حس اضطراب درگیری ها را به تماشاگر منتقل می کند. اما این انتخاب ساختاری ساده انگارانه آنها برای فیلمی با این میزان ادعا و اهمیت بین المللی، حیرت انگیز است که تصمیم گرفته اند همین الگوی بصری عمداً نامنظم را برای همه سکانس های فیلم به کار بگیرند! فکرش را بکنید، از صحنه های سرخوشانه اول فیلم با نمایش بازی «هاکی» سنتی ایرلندی ها تا مثلاً کمین کردن شان در لا به لای درختان حاشیه جاده جنگلی در اواسط فیلم تا صحنه های منتهی به اعدام دیمین به دست و به دستور برادرش تدی، همه همین یک نوع پرداخت تصویری را دارند. نیم نگاهی به انبوه فیلم هایی که به دنبال ایجاد تأثیر عینی «درگیری در صحنه های نبرد» بر مخاطب شان هستند، از بیا و بنگر الم کلیموف تا نجات سرباز رایان اسپیلبرگ تا حتی سرزمین خورشید درویش خودمان، نشان می دهد که برگ برنده ساختار بصری تمام شان، تفاوتی است که میان دکوپاژ صحنه های جنگی پرتنش با دکوپاژ آرام تر و کندتر صحنه های دیگر (فصول استراحت، صحنه های عاشقانه، موقعیت های خانوادگی یا مناسبات ملودراماتیک) قائل شده اند و آن را به دقت، اجرا کرده اند. اگر قرار باشد پرداخت تصاویر صحنه مکالمه دردمندان دیمین با همسر آینده اش شنیدی (که در زیرنویس فارسی فیلم اکران شده، بی توجه به نوع تلفظ شخصیت ها و فقط بر اساس روخوانی ناشیانه اسم مکتوب، به شکل «سینید» تایپ شده) در دل آن سایه های آرامش بخش درختان انبوه روی جاده فرعی، فرقی با صحنه های پراالتهاب زندانی شدن گروه چریکی به دست انگلیسی ها نداشته باشد، پس دیگر جای تعجب نیست که روش هرچند مناسب فیلم در صحنه های درگیری، نصف نصف تأثیر سکانس های فیلم بزرگ اسپیلبرگ را بر بیننده نداشته باشد. این کاستی البته جدا از جلوه بدیع و درخشانی است که فیلم موفق شده با کمترین استفاده از نور مصنوعی و با دستیابی به «بافت» یکدست و غم زده ای از فضای همیشه ابری ایرلند و بوته زارها و مرغزارهایش خلق کند. کمتر فیلمی را می توان سراغ گرفت که برای انتقال آتمسفر

ابری دلگیرش، به این میزان با نور طبیعی و با پرهیز از کاربرد فیلتر و - تا جایی که در حرف های خود لوچ خوانده ام، اگر اصلاً بشود پذیرفت که چپ ها می توانند راست بگویند!- حتی بدون جلوه های لابراتواری کار کرده باشد.

۳) میان دو سکانس کلیدی فیلم، نسبت مشخصی برقرار می شود که درک کلیت اثر بدون توجه به این نسبت، ناممکن خواهد بود. به این لحاظ، بادی که بر مرغزار می وزد یکی از نمونه های مناسب برای اثبات آن تئوری دوستم ایرج کریمی در باب «هسته فیلم / کانون معنا» به حساب می آید: جایی از فیلم، وقتی خیانت پسرک نوجوانی به اسم کریس رایلی برای دیمین و گروه مبارزان همراهش اثبات می شود، در هوایی منقلب و برفراز صخره ای سرسبز، دیمین او را به دشواری، با عصبیت و دست لرزان، به ضرب گلوله ای در قلبش از پا در می آورد. بعدتر برای شنیدی تعریف می کند که وقتی نزد مادر کریس رفته، چه طور از سوی او بابت مجازاتی که در حق پسر زن رنج کشیده اعمال کرده، طرد شده است. فیلم در انتخابی هوشمندانه، این صحنه رویارویی دیمین و مادر کریس بچه سال ولی خائن را هیچ گاه نشان مان نمی دهد. ولی در پایان، درست در همان بزنگاهی که گفتم داستان بزرگ یک انقلاب را به داستان خصوصی دو برادر درگیر مبارزه منحصر می کند، در کمال ناباوری صحنه «رو» و قابل پیش بینی و سخیفی از رویارویی تدی با شنیدی، همسر منتظر دیمین را به تصویر می کشد که درست همان دیالوگ های وصف شده میان دیمین و مادر کریس، میان شان رد و بدل می شود و شنیدی به تدی می گوید که بابت کشتن دیمین، دیگر هیچ وقت نمی خواهد او را ببیند.

به میزانشن این صحنه و این که به نازل ترین و دم دست ترین عناصر (مثل مشت و چنگ زدن زن داغدار به سر و صورت برادر شوهرش) متوسل می شود، کاری ندارم. می خواهم به این نکته اشاره کنم که چیدن این دو سکانس متقارن و مرتبط، یکی در جایگاه کانون معنایی اثر و دیگری در نقطه مهم پایانی آن، بزرگ ترین نقض غرض ساختاری فیلم است. چون در آن سکانس کشتن کریس به دست دیمین، همه اطلاعات

روایی و احساس های درونی مخاطب، درست مثل خود دیمین، باوجود تأسف خوردن از این که جوانک خطاکاری مثل کریس باید بمیرد، هدفی بزرگ تر یعنی حقانیت و تداوم مبارزه را دنبال می کند و کشتن یک خائن را در جریان حرکت به سوی آن هدف، مجاز و ضروری می شمارد. ولی بعد که در پایان، برادر خود دیمین به دلیل شکاف و آلودگی دردآوری که در انقلاب افتاده، دیمین را با همان تردید و دست و صدای لرزان، به ضرب گلوله از پای در می آورد، باید ناگهان تغییر موضع بدهیم و این بار در آن رویارویی، حق را به شنیدی بدهیم! اگر پای عوامل عاطفی در میان باشد، همان مرگ کریس رایلی هم برای محکوم کردن دیمین کافی به نظر می رسد و انحرافی که تدی در انتخاب مسیرش در پایان فیلم دارد، به دیمین حقانیت یا مظلومیتی بیش از کریس نمی بخشد. اگر هم فیلم و لوچ می خواهند از نامرادی ها و خشونت ها و بیرحمی های گریزناپذیر و تلخی بگویند که در جریان انقلاب، حتی به دست نیروهای آزادی خواه اعمال می شود، دیگر آن حق دادن به دیمین در صحنه کشتن کریس خائن، درجه هرچند ناچیزی از اعتبار نمی یابد. این نکته که در ظاهر نوعی نقض غرض مضمونی است، به جهت تقارن بااهمیتی که در دو سکانس میانی و پایانی فیلم پیدا می کند، عملاً در زمره سستی های ساختاری بادی که بر مرغزار می وزد، قابل اشاره است.