

## آن کلاغی که پرید...

آخرین امپراتور / برناردو برتولوچی / ۱۹۸۷

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : خرداد ماه ۷۳

با پیگیری نحوه پرداختن برتولوجی به دیدگاه ها، اعمال و احساسات پویی در «آخرین امپراتور»، می توان به یکی از ویژگی های خاص و منحصر به فرد فیلم دست یافت که در نمونه های مشابه، کمتر به چشم می خورد: اگر چه پویی به طور مشخص «راوی» فیلم نیست و برخی از فلاش بک ها آشکارا از دید رئیس زندان یا رجینالد جانستون (پیتر اوتول) آغاز می شود، ولی تمام اجرا و عناصر فیلم به گونه ای عمدی و حساب شده، در همسویی با احساس ها و علایق پویی قرار دارند.

انطباق کامل همه جزئیات اثر با شرایط و وضعیت درونی شخصیت اصلی، معمولاً در مواردی دیده می شود که راوی فیلم، همان شخصیت اصلی - و بنابراین زاویه دید فیلم، سوژکتیو- باشد؛ در حالی که «آخرین امپراتور» بی آن که سوژکتیو باشد، ویژگی گفته شده را دارد. یکی از جلوه های بارز همراهی فیلم با حس و موقعیت پویی در هر لحظه، شیوه به کارگیری رنگ و نور در صحنه های کودکی تا جوانی اوست. صحنه های مربوط به انتقال پویی سه ساله از آغوش مادرش به قصر، حضور در برابر ملکه بیوه (بودای پیر) و حرکت پویی به طرف پرده آویخته بر درگاه تالار تاجگذاری، همه به طرز مؤکد و جتی اغراق شده با لباس ها، دیوارها و نور تند زرد تیره طراحی شده اند. صحنه های مربوط به حمام و سرگرم کردن پویی کوچک توسط ملازمان و جدال پویی نوجوان با برادرش بر سر تداوم امپراتوری او، هر دو با طراحی لباس، آرایش صحنه و نورپردازی تک رنگ مهتابی تند همراه اند. در صحنه آمدن مادر و برادر پویی به قصر، صحنه آزمایش بینایی پویی عینک به چشم و نیز در صحنه ازدواج او، تمام اجزای نور و فضا و لباس ها، سرخ رنگ انتخاب شده اند. تک رنگی کل فضای هر یک از فلاش بک ها، معادل دقیق و رسایی است برای احساس کسالت ناشی از یکنواختی زندگی پویی در قصر. افزون بر این، فضای تک رنگ به نوعی همان عامل اصلی تغییر روش پویی و علاقه او به خروج از قصر را در ذهن تداعی می کند: احساس اسارت او در محدوده بسته دیوارها و لباس ها و اشیاء هم رنگ و فاقد تنوع به همین دلیل است که پس از ابراز علاقه پویی به تغییر دادن همه چیز در قلمرو امپراتوری اش، آغاز تغییرات را همزمان با دگرگونی و تنوع یکباره فضا سازی و نورپردازی فیلم می بینیم: لباس پویی در این صحنه زرد است، لباس یگی از دو ملکه سبز و دیگری سرخ، لباس ملازمان افراد جمع شده در حیاط قصر مشکی و

خاکستری و آبی تیره (پس از صحنه آتش سوزی بخشی از شهر ممنوع در حین بررسی محتویات انبارها که در این نسخه حذف شده، مردم در محوطه جلوی قصر اجتماع می کنند)، دیوارهای پشت سر امپراتور سرخ، درهای میان آنها سفید، و... به علاوه برای نخستین بار نور اصلی و غالب صحنه، فقط نور آفتاب در فضای باز و دور از اسارت ناشی از فضای بسته توی قصر است. انگار تمهیدهای برتولوجی در رنگ آمیزی و طراحی نور و آرایش صحنه ها نیز با پیروی از عقاید تحول طلبانه پویی و همراه با احساسات او، تغییر مسیر داده اند تا شخصیت اصلی، در عین این که راوی فیلم نیست، پیش برنده جزئیات بصری آن باشد.

عامل دیگری که انطباق احساس های تماشاگر و پویی را امکان پذیر می سازد، استفاده از ایده تکرار شونده «تداعی ذهنی» در جای جای فیلم است. موارد کاربرد این ایده در فیلم، از آن چه در ابتدا به نظر می رسد، تنها به نقاط اتصال گذشته و حال به یکدیگر محدود نمی شود (مثلاً اتصال فریاد زدن پویی در پایان فلاش بک دور شدن از دایه اش به فریاد زدن او و زندانیان در حال سرود خواندن در بازداشتگاه، با اتصال عکس پویی در لباس امپراتوری بر جلد مجله تایم در زمان حال به تاجگذاری مجدد او در منچوری در ۱۹۳۴؛ و همچنین نمونه هایی که مجید اسلامی در مطلب خود در شماره ۱۵۷- اردیبهشت ۷۳- به آنها اشاره کرده است) بلکه صرف نظر از این موارد، در دو بخش مختلف زندگی پویی در طول فیلم، با نشانه های تداعی کننده ظریف تری نیز مواجه می شویم که همگی در خدمت القاء احساس و ذهنیت او به بیننده قرار دارند. به عنوان نمونه، مشابه نقاشی دیواری بزرگی که در صحنه ایستگاه راه آهن در آغاز فیلم توجه پویی را به خود جلب می کند، در صحنه تظاهرات جوانان مائوئیست در پایان فیلم دوباره دیده می شود. توجه دوباره او به نقاشی بزرگ روی دیوار خیابان در ۱۹۶۷، گذشته از این که تماشاگر را در خاطره او از نقاشی بزرگ روی دیوار ایستگاه راه آهن در ۱۹۵۰ همراه و شریک می کند، باعث نقویت یکی از وجوه تماتیک بسیار حائز اهمیت فیلم می شود که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. نمونه دیگر این گونه تداعی ها، بسته شدن در اقامتگاه پویی توسط سربازان ژاپنی است. در صحنه ای که همسر او را به زور از آن جا بیرون می برند، بسته شدن در به روی پویی هم برای او و هم برای بیننده یادآور بسته شدن دروازه قصر در فلاش بک مرگ مادر او در کودکی است و به جهت همسویی

نظرگاه مخاطب با شخصیت اصلی، احساسی که پس از گفتن جمله «در را باز کنید» - که باز تکرار جمله مشابه او در صحنه مشابه کودکی است- منجر به از حال رفتن پویی می شود، برای تماشاگر فیلم ملموس و قابل درک جلوه می کند.

مضمون مهمی را که به آن اشاره کردم، می توان از طریق یکایک تداعی های ذکرشده، پی جویی و ردیابی کرد. تم محوری فیلم، نه تنها رد یا تأیید یکی از دو نظام حکومتی امپراتوری یا سوسیالیستی نیست، بلکه دقیقاً در نقطه مقابل، ناگزیر انگاشتن تنهایی و اسارت درونی بشر در چنبره هرگونه روابط بین سران حکومت هاست. پویی عملاً نماینده ای است از همه انسان های درگیر تنهایی و محکوم به انزوای جوامع بشری؛ و نه صرفاً امپراتوری که از به دست آوردن دوباره تاج و تختش ناامید شده است. بی موضعی سیاسی فیلم - که هنوز برخی در آن شک دارند؛ گاهی آن را چپ گرا می خوانند و گاه به آن انگ راست گرا می زنند- از بطن همین مضمون بنیادین سرچشمه می گیرد. حتی بدون در نظر گرفتن شباهت و تداوم تنهایی پویی در هر دوره امپراتوری و باغبانی، می توان در فرجام تکان دهنده شخصیت فرعی رئیس زندان تأمل کرد و به نتیجه ای تکان دهنده تر در وجوه تماتیک فیلم دست پیدا کرد: رئیس زندان، طبق روند منطقی انقلاب در چین، بی شک از مبارزان اصلی دوره اول تظاهرات خیابانی مردم بوده است. بنابراین و به گونه ای طبیعی، می شود او را جزو مردم در حال راهپیمایی نقاشی دیواری ابتدای فیلم فرض و تصور کرد. پویی با فاصله ای چندین ساله از دیدن آن نقاشی، با تجسم زنده و عینی آن در خیابان های پکن رو به رو می شود. اما حالا همان رئیس زندان از صف مبارزان به ردیف جنایتکاران دست بسته منتقل شده است. رویه ظاهری انقلاب، حتی پس از انقلاب فرهنگی نیز تغییر چندانی نکرده و راهپیمایی اواخر فیلم، عیناً همانند راهپیمایی به تصویر کشیده شده در نقاشی اوایل آن است. ولی برتولوجی با نمایش موقعیت کاملاً تغییر یافته رئیس زندان، در واقع ناپایداری و تزلزل پایه های انقلاب چین را به رخ شیفندگان آن می کشد. در شرایطی که از دیدگاه برتولوجی، نتیجه انقلاب کمونیستی، سرنوشت تلخ رئیس زندان است و نتیجه تلاش برای برقراری دوباره امپراتوری، سرنوشت دردناک

پویی، چگونه می توان در این که درونمایه مرکزی فیلم «تنهایی» تحمیل شده از سوی جامعه به انسان هاست، تردید کرد؟

\*

پیش از ورود پویی به تالار اصلی قصر در فصل پایانی، در نمای بسیار دوری از محوطه بیرونی قصر، صدای بانگ کلاغی می آید و تصویر قطع می شود به نمایی از خود کلاغ که در آسمان و بر فراز قصر به پرواز درآمده. اما این نخستین بار نیست که بانگ او را روی تصویر این محوطه می شنویم. پس از دویدن بی نتیجه پویی کودک به دنبال دایه اش نیز وقتی او در همین محوطه و در همین نمای بسیار دور، تنها شد، صدای بانگ کلاغ، سکوت را برای لحظه ای شکست. پویی در هر دوی این نماها، مانند نقطه ای کوچک و ناچیز بر پهنه گسترده محوطه در نظر می آید. چون انسان در عرضه حیات: ساکت، مأیوس، تنها، خسته از دویدنی بیهوده و طولانی؛ و محکوم به تحمل آوای شوم کلاغی که بر فراز سرش می پرد.