یأس فلسفی در سینمای معاصر اروپا

محمد صداقت

سینمای اروپا از دیرباز به‌عنوان یک جریان فکری و هنری ویژه از اعتباری خاص برخوردار بوده است، بخشی از این اعتبار به وجود پیشینه‌ای فرهنگی در اروپا بازمی‌گردد که سینمای امریکا (هالیوود) از آغاز فاقد آن بوده، در اروپا جنبش‌هاو سبک‌های هنری (Movements Arts) قدمتی ریشه‌دار دارند و تأثیر آنان بر هویت فیلم اروپایی بسیار مشهود است برای مثال می‌توان از تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم بر سینمای آلمان، سوررئالیسم بر سینمای فرانسه (ژان کوکتو و بونوئل) و وریسم (Verism) بر سینمای مستند و داستانی ایتالیا اشاره کرد؛ از سویی اروپا همیشه کانون مباحثات فکری و فلسفی مغرب‌زمین بوده است، فیلسوفانی چون هیدگر، نیچه، گابریل مارسل، مرلوپونتی، هانری برگسون، ژیل دلوز، ژان پل سارتر، ژان فرانسوا میوتار و... حامل نظریاتی هستند که از فلسفهٔ کهن یونانی تا امروز خوراک فکری انسان یوروپیان (اروپایی‌تبار) را تشکیل داده و صفت انتلکتوئل (Intelectual) در هر دو معنای مورد نظر در آن (اندیشمند و روشنفکر) به ایشان اطلاق می‌شود. سینمای اروپا از این نظر صبغه‌ای اندیشمند دارد. بسیاری از فیلم‌های برجستهٔ اروپایی به مذاق تماشاگر فیلم امریکایی خوش نمی‌آید. زیرا این فیلم‌ها اساساً از میل به عمل‌گرایی (پراکسیسم امریکایی) و گرایش به هیجان و حادثه‌پردازی عاری هستند. اگر فیلم‌های هالیوودی تحت‌تأثیر فلسفهٔ موجودی و کنش معطوف به عمل (Actionism) که شیوهٔ غالب زندگی و سلوک امریکایی است، قرار دارند. سینمای اروپا به نوعی گریز از عمل‌گرایی (Non - Actionism) و پرداختن به «عوالم ذهنی انسان» (Subjectivism) گرایش دارد. باید توجه داشت که ظهور سینما در اروپا مصادف با گذار از فرهنگ سنتی ادبیات و پشت‌سرگذاشتن میراث نویسندگانی چون تولستوی، بالزاک و دیکنز و ورود به عالم تصویر و دنیای جدید رسانه‌های دیداری است. اروپایی‌ها همواره نسبت به آن فرهنگ مکتوب و ادبی که ساختهٔ نویسندگان محبوبشان بود احساس نوستالژی (دلتنگی) داشته‌اند. حتی می‌توان گفت بسیاری از فیلم‌های هنری آنها تحت‌تأثیر ادبیات و ادای دین به آن ساخته شده است. اما فرهنگ دیداری (Visual Culture) و تبعات آن به‌مرور از آغاز قرن بیستم جای خود را در جامعهٔ متمدن و مدرن اروپا باز می‌کند. مجلات عکاسی، مد لباس، ژانیک و معماری مدرن انسان اروپایی را با مقولهٔ دیدن و چگونه‌دیدن آن‌گونه که هیدگر بدان اشاره کرده بود، بیش‌تر آشنا می‌سازند. اکنون سلوک زندگی، شیوهٔ آرایش و پوشاک و شهرسازی از طریق رسانه‌های تصویری به شهروندان اروپایی آموخته می‌شود. وزارت فرهنگ فرانسه در آماری که در سال ۱۹۷۵ منتشر کرد یادآور شد که تنها ۲ تا ۴ درصد جمعیت کشور از کل کتابخانه‌های عمومی استفاده می‌کنند در حالی که ۹۰٪ خانواده‌ها صاحب یک تلویزیون هستند.[۱] با این وصف، باید عصر حاضر را آموزش از راه تصویر و ارضای میل نظربازانهٔ

(Vouyeristic) بینندگان تولیدات تصویری داست. سینمای اروپا در مسیر پر فراز و نشیب خود از ظهور سینمای صامت تاکنون بحران‌های مهمی را از سر گذرانده است که شاید مهم‌ترین آنها تأثیرات دو جنگ جهانی بر جوامع اروپایی باشد. سینمای آلمان در دوران صامت بسیار تحت‌تأثیر فلسفهٔ سیاسی حاکم است. آموزه‌های اکسپرسیونیسم آلمانی با مقاصد رایش سوم هم‌سو به‌نظر می‌رسد. هیتلر از این مشابهت استفاده می‌کند و سینمای آلمان را به یک بلندگوی پروپاگاندی مبدل می‌سازد.[۲] خصلت‌های میلیتاریستی (نظامی‌گری) فیلمی چون پیروزی اراده (Triumph of Will) به‌گونه‌ای است که پیشاپیش ورود آلمان به جنگ را توسط سینما اعلام می‌کند. در همان زمان سینمای فرانسه با آثار ماناری (Man Ray)، فرناند لژه (Fernand Legér) و لوئیس و بونوئل (Louis Bunuel) در زمینه‌های امپرسیونیسم و سوررئالیسم در حال تجربه‌کردن است و حتی فیلم‌سازی چون ژان رنوار (Jean Renoir) با ساختن فیلم نانا (۱۹۲۰) اقتباسی سینمایی از اثر امیل زولا ادای دین خود را به سنت ادبی کلاسیک عیان می‌سازد. وقوع جنگ جهانی دوم تأثیر مستقیم خود را بر جریانات سینمایی اروپا می‌گذارد. در اصل می‌شود اولین نطفه‌های یأس فلسفی در اروپا را ناشی از همین جنگ خانمان‌برانداز دانست هم‌چنان‌که فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم با پرسش وجود هستی (Existence) انسان اروپایی را در مقابل هویت پایمال‌شدهٔ بعد از جنگ قرار می‌دهد. سینما نیز چشم خود را به حقایق تلخ اجتماعی می‌گشاید. نئورالیسم ایتالیا با نوعی نگاه پدیدارشناسانه به جهان (تحت‌تأثیر فیلسوفانی چون گابریل، سل و پریونتی) پلشتی جهان واقع را به‌دور از بزک‌های استودیوهای چندچیتا (ملقب به هالیوود ایتالیا) به مردم می‌نمایاند. در جامعهٔ پس از جنگ، فقر، دزدی و فحشا بیداد می‌کند روزنه‌های امید دیده نمی‌شوند و یأس و نومیدی بر فضا حاکم است. در دزد دوچرخه دردمندی انسان اروپایی را می‌بینیم که چگونه برای حفظ بقای خود مجبور است از فضایل گذشته چشم بپوشد؛ این ویژگی نه‌تنها در سینمای بازندگان جنگ (ایتالیا و آلمان) بلکه در سینمای فاتحان (فرانسه و روسیه) نیز نفوذ می‌کند.[۳] فیلم‌سازانی چون مارسل کارنه، ژولین دوویویه و هانری ژرژ کلوزو سینمای فرانسه را به‌سوی نوعی بدبینی (Pessimism) و سیاه‌اندیشی سوق می‌دهند؛ اکنون یأس در اروپا فراگیر می‌شود سینمای بلوک شرق با وجود سلطهٔ ایدئولوژیک کمونیسم نیز نمی‌تواند منکر این یأس شود. سینماگرانی چون آندری وایدا (کانال)، میکلوش یانچو و آندری تارکوفسکی (کودکی ایوان) در چند فیلم خود مستقیماً درماندگی حاصل از جنگ را نشان می‌دهند. برای اروپا رهایی از این کابوس تنها چند دههٔ بعد میسر می‌شود زمانی که نسل جدیی از جوانان بی‌آنکه خاطرهٔ مهیب جنگ را به یاد آورند به‌دنبال تثبیت ارزش‌هایی نوین در تمدن اروپایی هستند؛ دههٔ شصت زمان آشوب و انقلاب جنبش‌های دانشجویی در اروپاست، وقایع ماه مه ۱۹۶۸ این نکته را به دولتمردان ثابت می‌کند که مجبورند مقابل این موج جدید عقب‌نشینی کنند. در عرصهٔ سینما دههٔ شصت نقطهٔ اوجی برای شکوفایی فیلم‌های متفاوت اروپایی است. سینمای فرانسه با ظهور جریانی به نام موج نو(New Wave) که توسط منتقدان مجلهٔ سینمایی Nouvelle Vague و کایه‌دو سینما رهبری می‌شد خونی تازه به سینمای جهان تزریق می‌کند. موج نو از یک‌سو

بازگشتی به مضامین قبل از جنگ در اروپاست (شیفتگی به ادبیات، رمانتی‌سیسم و دنیای عواطف) و از سویی دیگر یک‌نوع قالب‌شکنی (deformation) در شیوهٔ روایت سینمایی کلاسیک محسوب می‌شود. اخلاقیات موج نو تحت‌تأثیر جوان‌گرایی حاکم در دههٔ شصت اروپا قابل تعریف است. جنبش‌های اصلاح‌طلبانه و ضد جنگ، میسپیسم، گریز از تعهدات سیاسی (depolitization) (در آثار ژان‌کوک‌گدار این ویژگی شکلی معکوس پیدا می‌کند یعنی همواره با نوعی التزام به سیاست و نقد آن همراه است) آزادی روابط جنسی و بازگشت به غرایز ماقبل تمدن در فیلم‌های این دوره مطرح می‌شوند؛ موج نو از نظر تاریخی ادامهٔ فیلم سیاه (Film Noir) فرانسوی است ولی با ظاهری نسبتاً شاد و لاقید، مضامین مطروحه در آن برخلاف گونهٔ فیلم سیاه نومیدانه نیست یعنی می‌توان صحنه‌هایی شاد، شورانگیز و پر طراوت را در فیلم‌هایی چون چهارصد ضربه ژول و ژیم (فرانسوا تروفو)، از نفس‌افتاده و پی‌ریزی دیوانه (ژان کوک‌گدار) و مجموعه فیلم‌های کلود شابدل و ژاک ریوت در آن دوران یافت اما غالب این آثار پایانی تراژیک دارند که ناشی از ناکامی انسان اروپایی در برآورده‌شدن آرزوهایش است. در پی‌روی دیوانهٔ گدار یک زوج آزاد چونان کودکانی لاقید سفری نامعلوم را آغاز می‌کنند و در این راه آرزوهای خود را بدون پرده‌پوشی به تماشای ما می‌گذارند اما در پایان دختر در حادثه‌ای کشته می‌شود و پسر در یک نمای آیینی خودکشی می‌کند. هم‌چنین در ژول و ژیم اثر فرانسوا تروفو مثلث عاشقانه‌ای که در اصل هجوبینان خانواده در اروپای جدید را تداعی می‌کند با مرگ خودخواستهٔ زن از هم می‌گسلد. در ایتالیای بعد از نئورالیسم اما فیلم‌سازان واقع‌گرایی چون دسیکا، فلینی و آنتونیونی راه خود را جدا کرده هر یک سبک ویژه‌ای را دنبال می‌کنند. آنتونیونی در این دوره نمونهٔ دپرسیونیسم (یأس‌گرایی) اروپایی است، فیلم‌هایش از بی‌ارتباطی انسان‌ها، سکوت عشق و ناامیدی نشانی دارند.[۴] در فیلم کسوف پرسوناژ زن (مونیکا ویتی) در بازار بورس سرگردان است (شلوغ‌ترین جای ممکن) اما تنهایی او به ما منتقل می‌شود (سکوت بر صحنه حاکم است) در فیلم قله زابرینسکی (Zabrinsky Point) دخترکی هیپی در ذهن خود تمام مظاهر تمدن تکنولوژیکی را منفجر می‌کند. ایتالیای دههٔ شصت از ظهور دسته‌جات مافیایی نیز خبر می‌دهد، دست‌ها روی شهر و سالواتوره جولیانو ساخته‌های فرانچسکو رزی نیم‌نگاهی به حضور این نیرهای فشار در جامعه دارند، الهابات و تنش‌های درونی جامعهٔ ایتالیا اثر مستقیم روی سینمای این کشور داشته است و از این‌نظر حالت انفعالی (Passive) آن در مقایسه با دیگر کشورهای اروپایی کم‌تر محسوس است. کلیسا در ایتالیا به‌عنوان یکی از ارکان حکومت همواره در مظان اتهامات و شایعات عمومی بوده است، با اینکه مضامین مذهبی در سینمای ایتالیا کم و بیش مطرح می‌شوند و حتی فیلم‌سازی مثل پیرپائولو پازولینی داستان زندگی مسیح را بر اساس انجیل به پرده کشید (انجیل به روایت متیٰ) اما انتقاد از کشیش‌ها و ارتباط کلیسا با عوامل مافیا و دولتمردان هم‌چنان مطرح است. فدریکو فلینی در فیلم رم، مراسم عشای ربانی کشیش‌ها را با آن خرقه‌های مرصع‌شان و زینتی شبیه یک نمایش مد لباس طراحی کرده، از کارگردانانی که دیدگاه انتقادی به کلیسا دارند باید به لینا ورتمولر (Lina Wertmuler) نیز اشاره کرد. سینماگران زنی چون او و لیلیانا کاوانی

(Liliana Kavani) در زمرهٔ فیلم‌سازان تک‌رو و مستقل ایتالیا به‌حساب می‌آیند. کاوانی تاکنون دو بار داستان زندگی فرانچسکو (قدیس) را به فیلم کشیده در حالی که هیچ‌گونه تعلق خاطری به کلیسای رسمی ایتالیا ندارد. سینمای اروپا غالباً تصوری قرون وسطایی از مذهب را مورد انتقاد قرار می‌دهد که کلیسا نمایندهٔ آن است. در فیلم راهبه ساختهٔ ژاک ریوت (۱۹۶۶) دخترکی یتیم که مایل نیست به جرگه راهبه‌های کلیسا بپیوندد توسط ناپدری‌اش به صومعه‌ای سپرده می‌شود و در طی مراسمی که یادآور آیین‌های قرون وسطایی است مورد آزار و اذیت قرار می‌گیرد؛ تصویری که در این فیلم از مذهب ارایه می‌شود یادآور تمام مصایبی است که کارل درایر در روز خشم و اینگمار برگمن در مهر هفتم از قرون وسطیٰ ترسیم کرده‌اند. فیلم اخیر ژان ژاک آنود (به نام گل سرخ) که بر اساس رمانی به همین نام نوشتهٔ امبرتواکو ساخته شده نیز همین فضای مخوف و دلهره‌انگیز از سلطهٔ کلیسا در همان قرون وسطیٰ را منعکس می‌کند. واکنش فیلم‌سازان مستقل اروپایی در برابر تصور سنتی از مذهب گاه به‌صورت طعنه‌هایی نیش‌دار در آثارشان نمود پیدا کرده است؛ برای مثال فیلم‌های لوئیس بونوئل حاوی چنین مواردی است. در ویریدنا او تابلوی شام آخر لئوناردو داوینچی را بازسازی می‌کند در حالی که شخصیت کور و خبیثی به‌جای مسیح در صحنه قرار دارد. در همین فیلم ویریدانای مؤمن درمی‌یابد که تصور او از پارسایی و کمک به مستمندان با واقعیات پیرامونش هم‌خوانی ندارد، فقرا و بیچارگانی که حضانت آنها را قبول کرده نسبت به وی حق‌شناسی می‌کنند و ویریدانا به آگاهی جدیدی فراسوی باورهای سنتی‌اش نسبت به جهان نایل می‌شود. با توجه به ریشه‌ای که تفکر قرون وسطایی در اسپانیا داشته است فیلم‌سازان این کشور غالباً در برابر مذهب وضعی تدافعی دارند؛ کارلوس سائورا (Carlos Saura) فیلم‌ساز دیگری است که در آثار خود (دختر عمو آنجلیکا، کارمن در عروسی خون) رابطهٔ باورهای اجتماعی و اعتقادات آمیخته با تعصب را در فرهنگ اسپانیایی به تصویر کشیده است. اقتباس‌های سینمایی او از داستان‌های پروسمه مریمه و فدریکو گارسیا کوره دربردارندهٔ نوعی تقابل بین جهان سنتی کهن و دنیای تحول‌یافتهٔ امروزی است. در کارمن شخصیت متهور دختر به‌صورت یک پرسوناژ امروزی تصویر شده که نمادهایی از اخلاقیات نسل پیشین است. در عروسی خون حضور مادر به‌عنوان نگهبان آیین‌های کهن شرف و آبروی خانوادگی است که پسرش را در مقابل عصیان عروس و فرار او با معشوقه‌اش تحریک به انتقام‌جویی می‌کند.

* * *

در سینمای اروپای شرقی اما رابطهٔ مذهب و اخلاقیات با سیاست به‌گونه‌ای دیگر مطرح می‌شود. اگر در نخستین فیلم‌های اندشتین وژیگاورتف از آیین‌های دینی به‌عنوان خرافات عوام‌فریبانه یاد شده در دورهٔ دوم فیلم‌سازی این سینما (بعد از مرگ استالین و اصلاحات سیاسی) سینماگرانی چون آندرئی تارکوفسکی، لاریسا شپیتکو و سرگی پاراجانف (در شوروی)، آندری وایدا و کریستف زانوسی (در لهستان)، میکلوش یانچو و اشیتوان رابو (در مجارستان) از منظری دیگر به معضلات اجتماعی و اخلاقیات معنوی موجود در اروپای شرقی می‌نگرند. برای مثال در شوروی فیلمی مثل عروج ساختهٔ خانم شپیتکو با اینکه مظاهر داستان اسیرشدن پارتیزان‌های روسی توسط آلمان‌ها را روایت می‌کند اما در اصل حاوی

رمزی دینی در بارهٔ قصهٔ «یهودا و مسیح» در انجیل است هم‌چنین آندری روبلف ساختهٔ تارکوفسکی که مستقیماً حکایت شمایل‌نگاران دینی در روسیهٔ باستان را تصویر می‌کند. پاراجانف نیز در فیلم‌های خود به‌شکلی غیرمستقیم و شاعرانه مضامین عارفانه و مذهبی را جای می‌دهد. در فیلم **سیات‌نوا** (رنگ انار) زندگی یک شاعر و نوازندهٔ دوره‌گرد را تصویر می‌کند که سرانجام به هیئت راهبان صومعه‌ای دینی از دنیا می‌رود. این‌گونه آثار به‌خاطر رواج نوعی دیدگاه مذهبی در شوروی بعد از استالین اگرچه کاملاً در محاق توقیف قرار نمی‌گرفت اما با بی‌مهری صاحبان امر و کارگزاران وقت روبه‌رو می‌شد. فیلم‌های از این‌دست در زمرهٔ تولیدات مخالف جریان رسمی روز محسوب می‌شدند و بدین‌ترتیب طبیعی بود که سینماگران متعدد و مستقل در حوزهٔ این مضامین مایل به آفرینش باشند. در دوران **پروستاریکا** سینمای شوروی با دیدگاهی انتقادی خفقان استالینی را مورد حمله قرار می‌دهد. **توبه** اثر چنگیز آبولادزه در این زمینه فیلمی شاخص است. بعد از **فروپاشی اتحاد** جماهیر شوروی یأسی از گونه‌ای **متفاوت با یأس فلسفی** حاکم بر اروپای غربی در **فیلم‌های روسی** هویدا شد[۵] فیلم‌هایی چون **فرکن‌تانیا ساختهٔ** پترتواوروفسکی، مسألهٔ **مهاجرت و فواحش**، **سوزن** اثر مجید یغمانوف **مواد مخدر و فرهنگ** راک‌اندرون و **راسپوتین** الیم کلیموف فساد یک کشیش درباری را مطرح می‌کنند. حتی می‌توان ادعا کرد که محدودیت‌های اخلاقی‌ای که در دوران برژنف و ریاست آندری پلاخوف دبیر کمیسیون دولتی شوروی بر فیلم‌ها اعمال می‌شد در دوران پروستاریکا برطرف شد و فیلم‌هایی با مضامین نیمه‌اروتیک مثل **ورای کوچک** (ساختهٔ واسیلی پیچول) بر روی پرده آمد.

در لهستان سینمای سیاسی آندری وایدار کریستف زانوسی که به نوعی خود شاخص‌ترین آثار اروپای شرقی را شامل می‌شود در دوران جدید از طریق **کریستف کیسلوفسکی** (Kristov Kieslovsky) سمت و سویی دیگر یافت. این سینماگر که آثار خود را پس از پیروزی جنبش همبستگی به رهبری **لخ والسا** و آرامش نسبی لهستان به‌لحاظ سیاسی ساخته است نمونهٔ برجسته‌ای از یک فیلم‌ساز متفکر اروپایی (در حد فاصل بین شرق و غرب) است که مضامین سیاسی اروپای شرقی را با موضوعات روان‌کاوانهٔ سینمای اروپای غربی پیوند زده است. در سینمای او یأس فلسفی انسان اروپایی معاصر به‌وضوح قابل مشاهده است. **فیلمی کوتاه** دربارهٔ **کشتن** بخشی از مجموعه فیلم‌های او تحت عنوان **ده فرمان** (یادآور ده فرمان‌اخلاقی تورات که در اصل اخلاقیات امروز اروپا را برملا می‌کند) قصهٔ بی‌تفاوتی نسلی است که حساسیت خود را نسبت به **جنایت و جنحه** از دست داده است؛ در این فیلم می‌بینیم که **مجرم و قانون‌گذار** هر دو مقابل عمل کشتن هم‌نوع خود بی‌تفاوت جلوه می‌کنند. می‌توان بین این فیلم و اثر مهم برسون **پول** (la'rgent) شباهتی ماهوی یافت. در هر دو فیلم **جوانان** با سردی‌غیر انسانی به جنایت اقدام می‌ورزند؛ اگر در آثار برسون پرسش گناه و معصومیت ذاتی انسان تحت‌تأثیر آموزه‌های دینی ژانشیسم مطرح می‌شود در فیلم‌های کیسلوفسکی گونه‌ای تقدیر متافیزیکی بر زندگی آدمیان سایه افکنده است. یأس فلسفی سینمای او ناشی از تسلیم بلاشرط آدم‌هایش در برابر نیروی قهار سرنوشت است. در فیلم **آبی** (۱۹۹۳) شرایط فیزیکی مهیا می‌شوند (چکه‌کردن روغن ماشین، خیس‌بودن خیابان و سرعت اتومبیل) تا رویداد مهیب تصادف زندگی **ژولی** قهرمان داستان را

متلاشی کند **مرگ** به‌طرز عجیبی در آثار او رخ می‌نماید. در **آبی** ژولی تا پایان داستان پژواک مرگ شوهر موسیقی‌دانش را به‌صورت یادآوری قطعاتی از آثارش می‌شنود. در **فیلمی کوتاه برای کشتن قاتل و مقتول** هر دو به دام مرگ گرفتار می‌شوند و راه‌گریزی برای آنها وجود ندارد. در **آبی** صحنه‌ای وجود دارد که ژولیت بینوشه برای شکار موش‌های خانه، گربه‌ای را به اتاق می‌آورد؛ این صحنه حاوی رمز فیلم‌های کیسلوفسکی است **طبیعت خود قاتل آفریده‌هایش است. شکار و شکارچی هر دو طعمهٔ مرگ‌اند.** تأثیر کیسوفسکی از برگمن، برسون و آنتونیونی غیرقابل انکار است. اکثر فیلم‌هایش چون آثار برگمن به مسایل عاطفی بین زوج‌ها و حالات روانی ایشان می‌پردازد. می‌توانیم بین **پرسونا** و **زندگی دوگانهٔ ورونیکا** شباهت‌های ماهوی را دریابیم هم‌چنین حضور **مهر** هفتم به‌عنوان شاخص‌ترین فیلم برگمن در بارهٔ **مرگ** به‌شکل دغدغه‌ای فلسفی در آثار کیسلوفسکی حس می‌شود. بازیگران زن او با نسخه‌های برسونی همانندی روحانی دارند. **ژولیت بینوشه** در **آبی** به طرز عجیبی یادآور **دومینیک ساندرا** در **زن آرام** برسون است.[۶] هم‌چنین معصومیت چهرهٔ **موشت** را در سیمای ایرنه ژاکوب در **زندگی دوگانهٔ ورونیکا** و **ترمز** می‌توان دوباره تشخیص داد. پایان فیلم **ترمز** ناخواسته پایان یک **محکوم به مرگ می‌گریزد** اثر برسون را تداعی می‌کند. **مشیت الهی تعیین‌کنندهٔ همه** چیز است. آزادی انسان در گروی خواست خداوندی است. در **موشت** دخترک به درون تالاب فرو می‌غلتد و می‌میرد. این **مرگ در آب** یادآور گونه‌ای تطهیر دینی است و به معصومیت او اشاره می‌کند (چونان مرگ افیلیا در هملت). در آبی کیسلوفسکی اما ژولی هر بار که به درون آب می‌رود گویی ذات هستی خود را می‌شناسد. آب در اینجا نماد تطهیر از تمام مظاهر مادی زندگی است. در صحنهٔ پایانی فیلم **ترمز** تمام زنان واپسین فیلم‌های کیسلوفسکی را می‌بینیم که جزو بازماندگان نجات‌یافتهٔ سانحهٔ دریایی هستند و چهرهٔ خیس آنان یادآور آیین تعمید دینی برای بخشایش گناهان انسان است. این پایان در مقایسه با دیگر آثار او خوش‌بینانه محسوب می‌شود زیرا برای نخستین‌بار درکی امیدوارانه از مشیت الهی و امکان رهایی بشر از تنگناهای موجود در زمین را تصویر می‌کند. نگاه ژان لویی ترینتیان به دوربین و لبخند خفیف وی که گویی ناظر نجات **والنتین** (لیرنه ژاکوب) از مرگ است اشاره‌ای دینی به مفهوم پدر و نظارت او در آیین دینی مسیحیت نیز هست؛ به یاد آوریم که فیلم‌سازانی چون برگمن و تارکوفسکی چگونه از شخصیت پدر در جهت انتقال مفاهیم دینی سود جسته‌اند. در **هم‌چون یک آینه سولاریس** و ایثار در آثار کیسلوفسکی **تصویر پدر** هاله‌ای از رمز و راز قرار دارد. یکی از فیلم‌های مجموعهٔ **ده فرمان** رابطهٔ عاطفی پدر و دختری را تصویر می‌کند که دچار بحران شدیدی شده‌اند. دختر نامه‌ای از مادرش درمی‌یابد که پدرش «واقعی» نیست و از همان زمان دچار افسردگی روانی می‌شود. گم‌شدن پدر و **جست‌وجوی هویت پدری** مضمونی است که با گمگشتگی معیارهای اخلاقی در غرب و ایدهٔ **حکومت خداوند** پیوند دارد. در پایان دختر با پذیرش همین موجودی که تاکنون **نقش پدر** را در زندگی‌اش ایفا کرده، آرام می‌گیرد. چنین رابطه‌ای در **ترمز** نیز وجود دارد. **قاضی** (ژان لوئی ترنیتیان) به تعبیری یادآور پدر گمشدهٔ والنتین (ایرنه ژاکوب) است وجودی که از طریق استراق‌سمع از مکالمات دیگران آگاه می‌شود (یادآور خالقی که ناظر بر احوالات درونی

مخلوقـاتش است) در فیلم‌هـای کـیسوفسکی آدم‌های معصوم قربانی شرایط جبری خارج از ارادهٔ خویش هستند و شاید یأس فلسفی سینمای او نیز ناشی از همین دیدگاهش در مقابل هستی باشد. در پایان آبی ژولیت بینوشه (ژولی) با اینکه به‌ظاهر پیروز شده و از بحران روانی رهایی یـافته امـا در یک نمای کـلوزآپ، چـهره‌اش در کسـوف مـطلق فرو می‌رود؛ او هم‌چنان تحت سیطرهٔ نیرویی قهار قرار دارد. در پایان قرمز نیز نگاه ایرنه ژاکوب بـه جـهتی نـامعلوم است و دلشـورگی و اضـطراب چهره‌اش از دیدن امری ناشناخته غیرقابل توضیح می‌ماند. آیا بشر رستگار خواهد شد؟ آیا امـیدی برای نجات آدمیان وجود دارد؟ آیا اندوه را پایانی هست؟ سینمای کیسلوفسکی در مرز این سؤالات بـاقی می‌مـاند. شـاید پـایان ایشار تـارکوفسکی به‌نوعی پاسخ به سؤال رستگاری و پـایان انـدوه باشد اما برای کیسلوفسکی اندوه، جاودانـه است.

ویم وندرس (Win Wenders) سینمـاگر معـاصر آلمـانی یکـی دیگـر از طـراحـان سینمـای نـوین اروپـاست. در فیلم‌هـای او جست‌وجـویی بـرای شنـاخت هـویت انسـانی جریـان دارد کـه حـوزهٔ آثارش را از جغرافیای آلمان فـراتـر مـی‌برد. فـیلم بهشت بر فراز برلین به سه فـرشتهٔ سینمـا از نـظر وندرس (اوزو، تروفو و تارکوفسکی) تقدیم شده است. همین علاقه کافی است تا دنیای ذهنی این سینماگر آلمانی را دریـابیم. «انسـان‌گرایـی» اوزو، «شور و شادی» تروفو و «اخلاق‌گرایی و عرفـان» تارکوفسکی به شکلی جدید در سینمای او تلفیق شده‌اند و بـه مـجموعهٔ ایـن مـوارد بـاید نگـاهی نوستالژیک بـه جهـان را نـیز افـزود. در فیلم‌هـای وندرس می‌توان گونه‌ای غم غربت از آن نـوع کـه تارکوفسکی بدان می‌پرداخت مشاهده کرد منتهی نه به شیوهٔ بررسی آن، مفهوم خانه، موطن، زادگاه در سینمای وندرس معنایی جهان‌شمول و فراملی دارد؛ عنایت او به فرهنگ‌های دیگر به شکل ادای دین مسـتقیم و غـیرمستقیم در فیلم‌هـایش قـابل مشاهده است. در بـهشت بـر فـراز بـرلین نگـاهی غمخوارانه و دردمندانه به مهاجران ساکن در آلمان دارد. در پایان دنیا یک سفر ادیسه‌وار را از غرب به شرق تصویر می‌کند تا کوری قهرمان داستانش را شفا دهـد. در آثـار او تـصویر اروپـای مـأیوس و انسان‌های نومید و بی‌پناه به‌وفور یافت می‌شود. در بهشت بر فراز برلین دو فرشتهٔ سرگردان در شهر برلین ناظر رفتارها و سلوک مردمان هستند؛ آنـان ضـمیر و افکـار مکـنون انسـان‌های تنهـا را می‌خوانند، هرکس با خودش در حال نجواست در متروی عمومی، خیابان، کتابخانه و... تنها صدای گفتار درونی (Inner Monologue) حـاکـم است. یکی از زیباترین سکانس‌های این فیلم در کتابخانه و به هنگام استراق‌سمع فرشتگان از افکار حاضران است. در اینجا فرشتگان به لذت معنوی آدمیان به هنگام کسب معرفت غبطه می‌خورند: کتـابخوان نخست (صدای ذهنش): جنگل‌های گرمسیری از پنج طبقهٔ متفاوت تشکیل شده که روی هم قـرار دارند، رشد گیاهان در ایـن جنگل‌هـا بـا حـداقـل نورممکن انجام می‌گیرد....

کتابخوان دوم (صدای زن): والتر بنیامین بـه سال ۱۹۲۱ پرده‌ای آب‌رنگ اثر پل کلد را خرید به نام «فرشته نو» (Angelus Noaus) تا هنگام گریز از پـاریس در ژوئـن ۱۹۴۰ مستـأجر خـانه‌های بسیـاری بـود و ایـن پـرده در تـمامی اتـاق‌های مطالعه‌اش به دیوار آویخته بود....

کتـابخوان سـوم (صـدای ذهـنش): تـابستان آرام‌آرام به پایان مـی‌رسد و بـه‌زودی پـاییز آغـاز خواهد شد. در آن هنگام درنـاها بـه‌سوی جـایی دوردست که در آن بهار را بیابند پرواز می‌کنند....

کتابخوان چهارم (به زبان فرانسوی): اکنون که آنتوان ابو نگاهی به گذشته‌اش می‌اندازد، می‌بیند که زندگی‌اش را می‌توان به دو بخش مساوی اصلی تقسیم کرد: مرحله‌ای که دستورات را می‌پذیرفته و مرحله‌ای که به خود دستور می‌داده است. از بخش نخست خاطره‌ای تلخ دارد....

... کتابخوان دهم (بخشی از کتاب پیدایش را به عبری می‌خواند).

کتابخوان یازدهم (صدای زن) شعری از پوشکین را به روسی می‌خواند: دوستت می‌داشتم. شاید هنوز نیز، آتش سینه‌ام پایان گرفته است، اما نمی‌خواهم که با این آتش درد تو باز آغاز شود، هیچ چیز را برای برانگیختن‌احساس در تو نمی‌خواهم، تو را دوست می‌داشتم....

کتابخوان چهاردهم (شعری از ریلکه را می‌خواند):

شب‌ها می‌خواهم با آن فرشته سخن بگویم
اگر او به چشمانم گام نهد
شاید بپرسد: بهشت را می‌بینی؟
باید پاسخش دهم که بهشت سوخته است
...
فرشته شاید بپرسد: زندگی را احساس می‌کنی؟
باید بگویمش که زندگی پژمرده است
اگر در من چنان شادمانی را یافت
که در روحش جاودانه است
و او خود آن را در دست‌ها دارد...[۷]

مهم‌ترین مضمون آثار وندرس مسئلهٔ ارتباط در جامعهٔ مدرن اروپایی است. در همین سکانس کتابخانه هر یک از افراد به‌طور شخصی در حال کسب علم و معرفت هستند و کتابخانه به‌عنوان نمادی از یک جامعهٔ قائم به فرد امکان دست‌یابی به اطلاعات را برای افراد (individuals) مهیا می‌کند اما مشکل اصلی در انتقال این اطلاعات و معارف به دیگران است. درون‌گرایی و انزوا بر روابط عمومی حاکم است همان‌گونه که در فیلم کم‌تر از دیالوگ (Dialogue) خبری هست. به‌زعم وندرس جامعهٔ اروپایی از معضل ارتباط خلاق رنج می‌برد. در فیلم پاریس ـ تکزاس شوهری در جست‌وجوی زن گمشده‌اش از امریکا به فرانسه سفری سخت را متحمل می‌شود اما به‌هنگام مواجه‌شدن با او از ارتباط مستقیم عاجز است؛ شاید یکی از دلایل توجه وندرس به سینمای امریکا همین عمل‌گرایی (Praxism) و میل به ارتباط مستقیم با تماشاگران باشد. وی در کتاب تصاویر احساس (Emotion Pictures) به قلم خودش این نکته را شرح می‌دهد:

وقتی به امریکا وارد می‌شوم، به زودی زود
می‌آموزم که چه روی خواهد داد
چه سهل و آسان و بی‌معنا، ارتباط با دیگران ممکن
خواهد شد
چگونه آنکه غریب است آشنا می‌گردد
و آنکه آشناست غریب خواهد شد
چه فراوان کودکان ناتو خواهی دید
چه‌سان سریع داوری خواهی کرد
به‌زودی بی‌نام خواهی شد
و نیز آزاد برای انجام آنچه می‌خواهی
کاری می‌کنی متفاوت با دیگران
و چه آسان تنها خواهی شد[۸]

معضل ارتباط در این قطعهٔ شعر وندرس دربارهٔ امریکا نیز مشهود است. در فیلم بهشت بر فراز برلین فرشتگان که از ارتباط با زمینی‌ها محروم هستند تصمیم می‌گیرند به هیأتی انسان‌وار درآیند؛ این حالت نه به‌معنای هبوط و تنزل وجودی ایشان است بلکه میل به ارتباط دوسویه و تأثیر و تأثر متقابل آنان را بدین‌جهت می‌کشاند. وندرس بارها از کاربرد تلویزیون در غرب انتقاد کرده زیرا این

وسیلهٔ ارتباطی یک‌سویه امکان تعامل (Interaction) و پاسخ متناسب را از تماشاگر دریغ می‌کند بدین‌ترتیب بینندهٔ تلویزیون در معرض هجوم اطلاعات هدایت‌شده از سوی مجریان و تهیه‌کنندگان برنامه واقع شده و به لحاظ فکری خلع سلاح می‌شود. در فیلم تا پایان دنیا که مضمونی نیمه‌علمی ـ تخیلی دارد جهان در سیطرهٔ کامل تصاویر تلویزیونی قرار دارد و در همین اثنا است که قهرمان داستان به‌مرور قدرت بینایی‌اش را از دست می‌دهد. این تمثیل در پاریس ـ تکزاس نیز وجود داشت. در عصری که ارتباطات نام گرفته مشکل اساسی بشر عدم ارتباط با دیگران است (ترادیس قهرمان پاریس ـ تکزاس به نوعی کم‌حرفی و گریز از ارتباط کلامی مبتلا است) اکنون در دوران سلطهٔ تصاویر، کوری تنها یک بیماری محسوب نمی‌شود بلکه به‌معنای قطع ارتباط با جهان متنوع و محصور در اطلاعات تصویری است. گسستگی پیوندهای ارتباطی با مظاهر تمدن در فیلم‌های ورنر هرتسوگ (Werner Hertzog) سینماگر برجستهٔ دیگر آلمانی نیز قابل مشاهده است. در واقع یأس حاصل از زندگی پر آشوب در دنیای ماشینی و بی‌عاطفهٔ مدرن این فیلم‌سازان را به‌سوی دنیای غیر متمدن و تصویر انسان بدوی جلب می‌کند؛ معمای گاسپار هاوزر داستان انسانی است که در منطقه‌ای دورافتاده و به‌دور از آموزش‌های مدنی رشد کرده و از قواعد دنیای جدید آگاهی ندارد. هرتسوگ نشان می‌دهد که چگونه جامعهٔ متمدن از گاسپار به‌عنوان یک نمونهٔ آزمایشگاهی برای ارضای خواست‌های سودجویانهٔ خود استفاده می‌کند. در یک صحنهٔ پر معنا او را در کنار کوتوله‌ها و حیوانات به تماشا می‌گذارند؛ گاسپار نگاه خیرهٔ خود را به دوربین می‌دوزد گویی این چهره، تمدن اروپایی را به زیر سؤال می‌کشد. هرتسوگ از معدود فیلم‌سازانی است که به وجود دنیایی دیگر در میان قبایل بدوی و غیر اروپایی ایمان می‌ورزد، در مظاهر فرهنگی ایشان را به تصویر می‌کشد. در آثار او معمولاً اروپایی‌ها در هیأت استعمارگرانی زیرک از قدرت بالقوهٔ بومیان برای اهداف خاص خود استفاده می‌کنند. فتیز کارالدو (Fitz Caraldo) نمونهٔ شاخص چنین فیلمی است. مرد سفید با استفاده از سرمایهٔ کمپانی‌های چوب‌بری برآن می‌شود تا به قلب جنگل‌های آفریقا سفر کند و سرمایهٔ طبیعی بومیان را به نفع نژاد سفید مصادره کند. او با نخوت و غرور همراه با کشتی عظیم خود از میان رودخانه‌های بدویان می‌گذرد و صدای آواز اپرا را با گرامافون در فضا پخش می‌کند. معصومیت بومیان در این فیلم یادآور سادگی گاسپار کودک بزرگسال فیلم معمای گاسپار هاوزر است. هرتسوگ خود به سبب علاقهٔ فراوانش به طبیعت‌گردی و شهرگریزی از تقابل دو دنیای به‌ظاهر اهلی و رام و وحشی و سرکش (متمدن و بدوی) در فیلم‌هایش یاد می‌کند، از سویی اعتقاد به ماوراءالطبیعه و نیروهای مرموز طبیعی در آثارش یافتنی است. وی در مقدمهٔ کتاب راه‌رفتن در یخ (of Walking in Ice) نوشتهٔ خودش می‌نویسد:

> میل انتشار این متن برای دیگران بر من ناشناخته است، ترس مستولی‌ام شده است، از گشودن این درب به روی چشمان نااهل می‌هراسم، پس تنها محرمان داخل شوند!

در سینمای او نیز این دعوت به دنیای رازها وجود دارد. با توجه به پیشینهٔ فرهنگ رمانتیسم در نزد آلمانی‌ها و نیز آیین اکسپرسیونیسم[۹] که به حالات روانی و دنیای ذهنیت انسان (Subjectivity) می‌پرداخت طبیعی است که سینمای آلمان نیز به

مضامین رازورزانه (Mystique) عنایت خاصی نشان بدهد. هرتسوگ خودش اجرایی دوباره از **نوسفراتو** ساختهٔ مورنائو را برای سینمای معاصر آلمان به تصویر کشید، این اثر به‌گونه‌ای پیش‌گویانه از ظهور نئونازیسم در فرهنگ ژرمن سخن می‌گوید. باید توجه داشت که ظهور و سقوط اکسپرسیونیسم آلمانی در دوران سینمای صامت مصادف با به‌قدرت‌رسیدن هیتلر و حکومت رایش سوم در این کشور بود. با شکست هیتلر و ایجاد سرشکستگی عمومی در آلمان مکتب اکسپرسیونیسم سینمایی نیز بساط خود را برچید و هیولاهای خود را از پرده پایین کشید اما امروز آلمان متحد و قدرتمند به شکلی نژادگرایانه و با حرکتی جدید به‌سوی اسطوره‌های اکسپرسیونیستی خود بازمی‌گردد. نوسفراتو ساختهٔ هرتسوگ نخستین چرخش به‌سوی مضامینی از این‌دست بود که در فیلم اخیر لارس فون‌تریر (Lars Von Trier) به نام اروپا (۱۹۹۳) تجلی عینی پیدا کرد. در این فیلم وجدان ژرمنی، عقدهٔ شکست در جنگ جهانی دوم را به شکل یک واکنش عمومی و در لوای ایدهٔ اروپای متحد مطرح می‌کند. برای آلمانی‌ها پس از سال‌ها سکوت و تحمل ارزش‌های ناشی از جنگ‌افروزی‌های هیتلر اکنون مجال پاسخ‌گویی فراهم آمده است. فیلم فون‌تریر با زیرکی تمام سویهٔ انتقاد را از هیتلر و نظام رایش متوجه عوامل خارجی (امریکایی‌ها) می‌کند؛ او آلمان پس از جنگ را که تحت اشغال امریکا قرار گرفته و نفرت ملت ژرمن را از حضور آنان تصویر می‌کند. در این فیلم دو نسل که نمایندهٔ جامعهٔ سنتی آلمان در طبقهٔ جدید هستند در کنار یکدیگر مطرح می‌شوند؛ نسل قدیم یادآور روحیهٔ نظامی و مقید به قواعد خشک آموزشی است و نسل جدید در هیئت جوانی آلمانی که در امریکا درس خوانده و هویت ژرمنی خود را فراموش کرده است. نگاه فون تریر به این نسل واجد تمام سخت‌گیری‌های ایدئولوژیک فرهنگ ژرمنی است. جوان متجدد محکوم به فناست؛ صدایی که یادآور دانای کل ادبیات است چونان پیش‌گویی عاقبت جوان و سرانجام داستان را شرح می‌دهد. تکنیک‌های اکسپرسیونیستی فیلم یادمان‌هایی از دوران طلایی سینمای آلمان (دههٔ بیست و سی) هستند. قطاری که حامل اسرای جنگی، آلمانی‌ها و امریکایی‌هاست منفجر می‌شود و همه در مرگی محتوم جان می‌سپارند. این پایان گویی یادآور نهیلیسمی از نوع آلمانی (نیچه) است. فیلسوف ژرمن می‌گفت: عصر ما با مرگ خدایان همراه است. در فیلم فون تریر اما گویی خدای مرگ بر سرنوشت آدمیان حکم می‌راند؛ صدای دانای کل با لحنی آمرانه از پایان همه چیز سخن می‌گوید؛ برای فرهنگ ژرمن بازگشت به دوران رایش با حسی مضاعف از **شرم و افتخار** همراه بوده؛ **شرم** از شکست و رسوایی هیتلر و **افتخار** از روحیهٔ اتحاد ملی، آن دوران حرکت نئونازیست‌ها که مبتنی بر حس دوم است ناخواسته با شرم تاریخی اکثریت فریب‌خوردگان رایش سوم سرکوب می‌شود، از همین‌روست که فیلم **اروپا** به طرزی عجیب هر دوی این امیال را در خود نهفته دارد.[۱۰] یأس درونی این فیلم از نگاه حسرت‌بار آن به گذشته سرچشمه می‌گیرد. چنین حسی در آثار **تئوآنجلوپلوس** فیلم‌ساز معاصر یونانی نیز موج می‌زند. در **چشم‌اندازی در مه** دو کودک در سفری ادیسه‌وار به‌دنبال گمشدهٔ خویش راهی آلمان می‌شوند اما سرانجام در کنار درختی که نشانهٔ زندگی و بازگشت به ریشه‌هاست آرام می‌گیرند. برای آنجلوپلوس پرسش هویت از اهمیت خاصی

برخوردار است. کودکان فیلم **چشم‌اندازی در مه** می‌خواهند از طریق یافتن پدر، هویت واقعی خود را بشناسند هم‌چنان‌که کارگردان فیلم **نگاه اولیس** (Ulyss Goze) به دنبال نسخه‌ای از یک فیلم قدیمی به کشورش بازمی‌گردد تا هویت فرهنگی‌اش را القا کند. تلخ‌اندیشی آنجلوپلوس معمولاً در گمگشتگی پرسوناژهایش تجلی می‌کند. در **گام معلق لک‌لک** سیاستمداری مشهور ناگهان ناپدید می‌شود و تصمیم می‌گیرد چون مردی ناشناس در دهکده‌ای دورافتاده هویت پیشین خود را انکار کند. تمام تلاش دوستان و همسرش برای بازگرداندن او بی‌فایده است زیرا وی به یأسی وجودی مبتلا شده است. در این فیلم آنجلوپلوس نگاهی آخرالزمانی به جامعهٔ معاصر اروپا دارد. می‌توان بین این فیلم و شاید شیطان اثر برسون تشابهی ماهوی یافت؛ صحنهٔ شکار فک‌های دریایی در هر دو فیلم تأثیری یکسان دارد. در قلب اروپای متمدن بدویتی خوفناک را حس می‌کنیم؛ مهاجران زندگی ناامنی دارند و فاصله‌های فرهنگی به‌آسانی قابل ترمیم نیستند. بسیاری از آثار آنجلوپلوس در بارهٔ غربت ناشی از فواصل فرهنگی ملل اروپایی است؛ **اروپایی متحد** شاید از دیدگاه اقتصادی قابل تحقق باشد ولی در حوزهٔ فرهنگ دچار تنش‌های شدیدی است. برای یک یونانی بریدن از پیشینهٔ تاریخ باستان کشورش و حل‌شدن در جامعهٔ امروزی اروپا با یأسی فرهنگی همراه است زیرا نگاه وی هم‌چنان حاوی گونه‌ای تبار میتولوژیک (اسطوره‌شناختی) نسبت به جهان است. عنوان واپسین فیلم آنجلوپلوس **نگاه اولیس** یادآور همین معناست؛ اگرچه فیلم‌های اخیر اروپایی با شرکت‌دادن عوامل چند ملیتی سعی در ارایهٔ نوعی ایدهٔ فراملی دارند اما اتفاقاً نمونه‌های زیادی از این آثار وجود دارند که عرق ملی و بومی فیلم‌ساز آن را منعکس می‌کنند. برای مثال **چشمان تیره** (Dark Eyes) ساختهٔ **نیکیتا میخائیلکف** با شرکت مارچلو ماستروپانی و امینوکنتی اسموکتوفوسکی (محصول شرکت ایتالیا و روسیه) نگاهی حسرت‌بار به موطن کارگردان (روسیه) دارد هم‌چنین در فیلم **تارکوفسکی، نوستالژیا** و **ایثار** که اولی در ایتالیا و دومی در سوئد ساخته شده هم‌چنان مایه‌های روسی را در خود نهفته دارند. آنجلوپلوس در آثار اخیرش از بازیگران غیر یونانی مثل ماستروپانی (ایتالیایی)، ژن مورو (فرانسوی) و هاروی کیتل (امریکایی) استفاده کرده است بی‌آنکه مضمون آثار را تحت‌الشعاع این ستاره‌ها قرار دهد. چنین حالتی در فیلم‌های وندرس نیز دیده می‌شود؛ در **بهشت بر فراز برلین** پیتر فالک نمادی از حضور طنز امریکایی و روحیهٔ عمل‌گرایی خاصی است که اروپاییان به آن غبطه می‌خورند هم‌چنین در قسمت دوم همین فیلم حضور گورباچف رییس‌جمهور سابق شوروی گونه‌ای همدردی با روس‌های افتاده از تخت است. کرستف کیسلوفسکی در فیلم شاخص خود **آبی، قرمز و سفید** را در فرانسه ساخت تا تصویری عمومی از اروپای غربی ارایه دهد، اما به‌زعم اکثر منتقدان بین این فیلم‌ها و مجموعهٔ **ده فرمان** که در لهستان ساخته است ارتباطی بنیادین وجود دارد. در آثار این فیلم‌سازان پرسش محوری در این سؤال خلاصه می‌شود که چه بر سر انسان اروپایی آمده است؟ آیا هنوز می‌توان از آزادی و اخلاق در فرهنگ یورپیان سخن گفت؟ آندری وایدا از منظر سیاسی و کیسلوفسکی از دیدگاه اخلاقی به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهند. وایدا در فیلم **دانتون** پرسش آزادی را به‌گونه‌ای معاصر مطرح می‌کند؛ داستان انقلاب فرانسه و سرکوب آزادی‌خواهانی

چون دانتون چهرهٔ واقعی اروپای دموکراتیک را برملا می‌کند؛ تصویر گیوتین و چهرهٔ مضطرب روبسپیر بعد از اجرای حکم اعدام دانتون چونان کابوسی است که امکان ظهور دولت‌وحشت را در اذهان اروپاییان بیدار می‌کند؛ شاید هر دو گروه اخلاق‌گرایان سنتی و پیروان آیین تجدد تصویر آرمانی خود را در این فیلم بیابند. روبسپیر نمونهٔ مرد اخلاقی و تابع قانون و دانتون الگویی از شوریدگی نسل جوان اروپای بعد از وقایع سال ۱۸۶۸ است. وایدا ناخواسته کفهٔ فیلمش را به‌سوی دانتون کشانده و از وی به‌عنوان یک قربانی آزاد اندیش یاد می‌کند. فساد دانتون در فیلم وایدا تقبیح نمی‌شود زیرا این فساد با روح اروپایی‌شدن آمیخته است. آنارشیسم و دگراندیشی خصلت وجودی نسلی است که به قوانین خدشه‌ناپذیر روبسپیرها و مردان اخلاق‌گرایی چون او پشت‌پا زده‌اند. اکنون شاید بتوان خطی مشترک بین زابرینسکی پوینت‌آنتونیونی، پول برسون، پی‌یروی دیوانهٔ گدار، راهبهٔ ژاک ریوت، تا پایان دنیای وندرس، گام معلق لک‌لک آنجلوپلوس، آبی کیسلوفسکی و دانتون وایدا ترسیم کرد. در همهٔ این فیلم‌ها عصیان انسان یوروپیان به شکل گسستن از باورهای جزمی سنتی نمود پیدا می‌کند. خانواده، اخلاقیات، باورهای دینی و اسطوره‌های سیاسی یکباره به زیر سؤال می‌روند و آنچه باقی می‌ماند یأس فلسفی نسلی است که نگاه نگرانش را به آینده‌ای مبهم دوخته است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بازگفت از مقالهٔ فرهنگ در برنامه ششم فرانسه، مندرج در فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۱۵ تابستان ۱۳۵۳.

۲. در بارهٔ ارتباط مکتب اکسپرسیونیسم آلمانی با نازیسم نگاه کنید به کتاب از کالیگاری تا هیتلر نوشتهٔ زیگفرید کراکوئر.

From Coligari to Hitler; Apsychological History of the German Film, Sigefried Krocauer, Primceton, Nj: Princeton University press 1974.

۳. در ارتباط با Pessimism (بدبینی) در سینمای فرانسه نگاه کنید به:

Republic of Images, A History French Filmmaking, Alain Williams, Harvard University Press, London, 1992, p.260.

۴. آنتونیونی در بیانیهٔ فستیوال کن در سال ۱۹۶۰ قهرمانان آثارش را چنین توصیف می‌کند:

... پایان و نتیجه‌ای که قهرمانان من به آن می‌رسند، هرج و مرج اخلاقی نیست. آنان حداکثر به نوعی رقت و اندوه مشترک می‌رسند. ممکن است بگویید این چیز تازه‌ای نیست ولی بدون آن برای انسان چه باقی می‌ماند؟

بازگفت از کتاب سینما، شمارهٔ اول، ص ۴۹.

۵. در بارهٔ تحولات سینمای شوروی پس از پروستاریکا نگاه کنید به مقالهٔ آندری پلاخوف در:

Sight and Sound, Spring 1989

۶. در بارهٔ چهرهٔ سرد و سنگی ژولیت بینوش در سینمای امروز فرانسه نگاه کنید به:

Juliet Binoche, From Gomine to Femme Fatal, by Ginette Uincendeau, Sight and Sound, December 1993, p.22.

۷. بازگفت از فیلمنامهٔ آسمان برلین نوشتهٔ ویم وندرس و پیتر هانتکه، ترجمهٔ صفی یزدانیان، انتشارات اوجا، ص ۲۲ تا ۲۵.

۸. بازگفت از قطعهٔ شعر ویم وندرس به نام رؤیای امریکایی مندرج در:

Emotion Pictures, Wim Wenders, Faber and Faber, London, Boston, 1989, p.p.131-132.

۹. بازگفت از مقدمهٔ کتاب راه‌رفتن در یخ که در اصل شرح وقایع‌نگاری سفر هرتسوگ از آلمان به فرانسه، پای پیاده و برای بهبودی لوته آیر بوده است:

Of Walking in Ice, Werner Herzog, Jonathan Cape Published, 1991, Foreword.

۱۰. برای بررسی سینمای سیاسی معاصر آلمان نگاه کنید به:

Politics of the Self, Richard W. McCormick, Princeton University, Press, 1991.

Bibliography

1. French Cinema, Roy Armes, London, Secker and Wartourg, 1985.
2. The French through their Films, Robbin Buss, London, Batsford, 1988.
3. Stalinsim And Soviet Cinema, Edited by Richard Taylor and Derk Spring, Routledge, London and New York, 1993.
4. Double Vision, My life in Film, Andrzej Wajda, Faber and Faber, London. Boston, 1990.
5. Wim Wenders, Michel Boujut, Published Flammarion, 1986.
6. Jean Luc Godard, Jean Coilet, Crown Publishers, New York, 1970.
7. Cinema Engagé, Jonathan Buchsboum, University of Illinois, 1988.
8. The New Wave, Peter Graham, Garden City, Doubleday, 1968.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی