پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مارک راولینسون

ترجمه‌ی شهناز پاشایی نژاد

Schindler's Ark*(۱۹۸۳) اثر تامس کینیلی، به روایت اعمال یک آلمانی‌تبار نافع از جنگ می‌پردازد که بیش از یکهزار یهودی کراکو [Krako'w] شهری یهودی‌نشین در لهستان] را از نابودی در آشویتس نجات داد. در میان «غیریهودیان نیکوکار»ی که نوع‌دوستی‌شان در ستاد بزرگداشت «قهرمانان» در اورشلیم، توسط «یاد واشیم» مستند و ارج نهاد شده، اسکار شیندلر چهره‌ی نامعمولی است: فرصت‌طلبی اقتصادی و جنسی‌اش، پاک‌نهادی‌اش را نامتعارف می‌کند. این تا حدی فرم کتاب کینیلی را توضیح می‌دهد: «تکنیک‌های این رمان به‌نظر برای کاراکتری با ابهام و عظمت اسکار همخوان می‌آیند.» اما این داستان‌سرایی حاوی دو خطر نیز هست: «تقلیل اسناد»، و دشوارسازی ایجاد تمایز میان «واقعیت و اسطوره‌هایی که بسیار مایل‌اند تا خودشان را به مردی با ترکیب اسکار بچسبانند.» (کینیلی ۱۹۸۳: یادداشت نویسنده)[1]. درست بودن نمایش همه‌سوزی با عرف‌های ساختاری و ایدئولوژیک روایت بصری، پرسشی‌ست که فشار قابل‌توجهی را بر نسخه‌ی هالیوودی یادنامه‌ی داستانی کینیلی درباره‌ی شیندلر، موجب شده است. اما کینیلی متوجه مشکل دیگری در باورپذیری شد، که نه به مرجعیت مستند داستان، بلکه به مسأله‌ی باور به آن برای فهمیدنش، مربوط می‌شد. این داستانی‌ست درباره‌ی:

استیلای عملی خیر بر شر، استیلایی کاملاً قابل‌اندازه‌گیری، آماری، و محسوس. وقتی کار را از سویه‌ی دیگر ددمنشی شروع کنی، وقتی موفقیت‌های قابل‌پیش‌بینی و اندازه‌گیری‌ای را که شر عموماً به آن‌ها نائل می‌شود بازگو کنی، باهوش و پیچیده و نافذ بودن و به ورطه‌ی ابتذال نیفتادن، آسان است. آسان است که آن ناگزیری را نشان دهی که شر به واسطه‌ی آن، همه‌ی آن‌چه را می‌توانی *صورت واقعی* داستان بنامی کسب می‌کند، حتی اگر خیر در نهایت به معدودی از موارد نامحسوس از قبیل احترام و خودآگاهی دست یابد. بدنهادی مهلک آدمی ماده‌ی خام راویان است و گناه اصلی سرچشمه‌ی کار مورخان. اما همت پرخطری‌ست اجبار به نوشتن از پاک‌نهادی.

شیوه‌ای که کینیلی مشکل خود در روایت را، چون تنشی میان امر ناگزیر و امر باورپذیر، ادا می‌کند، دو نحله‌ی مشابه در تاریخ‌شناسی همه‌سوزی را هم نشان می‌دهد. در اوایل دهه‌ی شصت، استراتژی تعقیب قانونی در دادگاه آیشمن مرجعیت بیش‌تری به این منظر داد که یهودیان (هم‌چون گوسفند راهی سلاخ‌خانه) راهی مرگ شده بودند. (ماروس ۱۹۹۵: ۸-۸۶). دانش عمومی تحت سلطه‌ی مطالعه‌ی عاملین جنایت درآمده بود.

در مرکز این تصویر «دستگاه تخریب» قرار داشت: ابزار بروکراتیک و تکنولوژیکی که نازی‌ها با آن یهودیان اروپا را از بین بردند. (هیلبرگ، ۱۹۸۵). فیلم *shoah*، ساخته‌ی کلود لانزمن (۱۹۸۵) حول «اثبات» بغرنج جزئیات دقیق این ابزار شکل گرفته و در ادامه‌اش، *ad hoc* به تأیید تکنیک‌های موجود و ابداع تکنیک‌های جدید می‌پردازد. رائول هیلبرگ خودش برای لانزمن زمان‌بندی و صورت‌حساب‌های حمل با قطار یهودیان به اردوگاه‌های مرگ در لهستان، به نرخ

*. Ark: در فرهنگ یهودی به صندوقچه‌ی میثاق، و در فرهنگ مسیحی به کشتی نوح اطلاق می‌شود. (م)

گروه‌های توریستی پیش از جنگ، ترجمه می‌کند. ایده‌ی اجتناب‌ناپذیری نابودی اشخاص فرستاده‌شده به *اردوگاه‌های کار اجباری* برای تلاش گروهی در مستندسازی و تصویر کردن همه‌سوزی، به‌ویژه برای غلبه بر مقاومت نهفته در مفهوم انسان به‌عنوان عاملی خودمختار و آزاد، از اهمیت حیاتی برخوردار بوده است. مسلماً، اصل گریزناپذیری «آزادی به همگان تعلق ندارد (همه با هم برابر نیستند)»- در اجرای سیاست نازی نقش محوری داشت: «امروز، تاریخی بود. بیش از هفت قرن کراکو شهری یهودی بود، و تا امروز عصر... آن هفت قرن تنها به شایعه‌ای بدل خواهد شد.» ثبت کردن نابهنجاری دنیای «وحشتناک... اما هم‌چنان کشف‌نشدنی» اردوگاه‌ها نیازمند آن است که ما ناممکن بودن خروج از آن‌چه را پریمولوی «منطقه‌ی خاکستری» می‌نامدش درک کنیم. این جهان اردوگاه‌های مرگ است که «در آن، امکان انتخاب (به‌ویژه انتخاب‌های اخلاقی) به صفر کاهش یافت.»

جایی که جوخه‌های ویژه که وظیفه‌ی نابودسازی را به عهده داشتند، عمدتاً یهودی بودند، چرا که «باید این یهودی‌ها باشند که یهودی‌ها را به کوره می‌اندازند، باید نشان داده شود که قوم یهود، نژاد پست، انسان‌های پست، تسلیم هر خفتی می‌شوند، حتی نابود کردن خودشان».

روندی که آگاهی از همه‌سوزی از ۱۹۴۵ به‌بعد به روال آن شکل یافته، استعاره‌ی گریزناپذیربودن را مجاب‌کننده‌تر می‌کند. شناخت با تأخیر جهان، از آن‌چه در اردوگاه‌های نابودی اتفاق افتاد، که ناشی از مخفی‌کاری نازی‌ها بود، تجسمی زمان‌مند از ناتوانی یهودیان اروپاست. اطلاعات محدودی که در دوران جنگ به ایالات متحد می‌رسید سرکوب می‌شد و دروغ یا غیرقابل‌درک پنداشته می‌شد. در حالی که عکس‌ها و فیلم‌های خبری آزادسازی اردوگاه‌های کار اجباری هم‌چون بلسن در ماه‌های پس از پیروزی به‌نمایش درآمد، فرهنگ انگلیسی و امریکایی پس از جنگ اساساً درگیر مسأله‌ی همه‌سوزی نشد و هر یک به شرح داستان خود از جنگ جهانی دوم پرداختند. یکی از محرک‌های اشتیاق حالا دیگر به‌طور نامتناسب فزون‌یافته‌ی ایالات متحده به همه‌سوزی، آدم‌ربایی، محاکمه و اعدام آدولف آیشمن (۱۹۶۰-۲) توسط اسرائیل بود. که توجه جهان را به تجربه‌ی یهودی از جنگ و پیامدهایش برانگیخت.

Schindler's Ark «به‌طور خطرناکی» شروع می‌شود، هم برای قهرمانش (که در مقابل دستگاه نازی دست به ریسک‌هایی اساسی می‌زند) و هم برای راوی‌اش (که داستانی را حکایت می‌کند مغایر با این حقیقت که برای میلیون‌ها نفر دیگر خیلی دیر است.) این داستان، باید این «باور» را موجب شود که شیندلر، که مسیر زندگی خود را تغییر می‌دهد تا «پیش‌تر از آن که خیلی‌ها جرأت دانستن‌اش را داشته باشند، بفهمد که "Sonderbehandlung"» چه معنایی می‌دهد هرهایی از اجساد آبی‌رنگ در بلزک، سوبیور، تربلینکا، و آشویتس - بیرکنو»، و ناچار می‌شود «شمار زیادی از محموله‌های نگون‌بخت اعدامی اتاقک‌های آشویتس یا گراس‌روزن» را به مخاطره بیندازد تا «جان تعداد محدودی از انسان‌ها را نجات دهد».[۲]

شیندلر از بدو ورودش به لهستان اشغال شده به‌عنوان مأمور سرویس مخفی Abwehr، در مقابل اس.اس. هیملر قرار می‌گیرد (و در نتیجه در رقابتی سهیم می‌شود که تاریخش به گسترش حوزه‌ی قدرت هیتلر در دستگاه دولتی آلمان در دهه‌ی سی باز می‌گردد.) این روابط به او اجازه می‌دهند تا به ایتژاک استرن در مورد حمله‌ی نیروی اس‌اس به اقامتگاه یهودیان، کازمیرز، و در مورد فرمان رسمی مارس ۱۹۴۱ مبنی بر ایجاد گتوی‌بسته، هشدار بدهد. شیندلر به نقش یک نافع از جنگ، به توصیه‌ی استرن، پیش از آن که اس.اس بر گتو اعمال شاقه اِعمال کند، کارگران یهودی را استخدام می‌کند. «ناراحتی اخلاقی» بهره‌گیری از کار بردگان برای «منافع بالای اقتصادی»، به «ثبات اقتصادی» گتو منجر می‌شد، و او به کارگرانش قول داد که «اگر این‌جا کارکنید، در طول جنگ زنده خواهید ماند». او با مشاهده‌ی وحشی‌گری و آدمکشی اس.اس در گتو، مصمم می‌شود؛ «هر چیزی در توانم باشد انجام می‌دهم تا بر سیستم غلبه کنم». یکی از کسانی که به نحوی معجزه‌آسا از «اتاق‌های

شست‌وشو و تنفس» بلزک به گتو برگشته، از «نشانه‌های پیروزی» خبر می‌دهد که بسیاری آن را «شایعه‌ای خطرناک» درباره‌ی با گاز خفه کردن یهودی‌ها درنظر می‌گیرند. شیندلر پس از تماسی از سوی یک سازمان صهیونیستی، برای ارائه‌ی سند در مورد وجود «باورنکردنی» اردوگاه‌های مرگ به بوداپست سفر می‌کند و در همان‌حال آمون گوت، نماینده‌ی پیشوا، به کراکو اعزام می‌شود تا گتو را تصفیه کند و فرماندهی اردوگاه کار اجباری در حال ساخت در پلاشو را به‌دست بگیرد. شیندلر پس از دو مرتبه بازداشت توسط گشتاپو، تا این مرحله از روایت، عمیقاً در تلاش برای «پناه دادن» به کارگران کارخانه‌اش در قبال نسل‌سوزی، شریک شده است. در نقطه‌ی مقابلِ یهودیان شیندلر که شاهد بربریت نازی‌ها هستند و به اعمال معجزه‌آسای شیندلر متوسل شده‌اند، روایت متعاقب کینیلی از نجات، نشانگر آن است که از آن‌جایی که اردوگاه‌های مرگ به یکی از «رایج‌ترین مکان‌های تاریخ» بدل شده‌اند، برای اسطوره‌سازی از شیندلر به سند و گواه بیش‌تری نیازی نیست. از نقطه‌نظر راوی، آن‌چه شرافت شیندلر را به قماری پرمخاطره تبدیل می‌کند صرف نامتعارف بودن آن نیست، بلکه خلق یک ناهمخوانی موقت و بی‌ثبات است: به‌نظر می‌رسید «شیندلر از مقاصد آتی نازی‌ها اطلاعاتی داشت».

استیون اسپیلبرگ در *فهرست شیندلر* (۱۹۹۳)، ارتباط اسکار شیندلر با این اطلاعات را به شیوه‌ی بسیار متفاوتی عرضه می‌کند. قهرمان کینیلی را می‌شد در پرتو روایت علت و معلولی داستان مشاهده کرد. در مقابل، فیلم باورپذیری‌اش را در سطح شخصیت‌پردازی رو می‌کند. لیام‌نیسن به نقش شیندلر آرام و با تأنی هویت یک منجی را به خود می‌گیرد: سرشت درونی آلمانی خوب توسط استرن برانگیخته می‌شود، که سه شخصیت رمان (دو یهودی، یک اتریشی) در او تلفیق شده‌اند.[۳] قهرمان اسپیلبرگ فاقد آن قدرت است که «از مقاصد آتی اطلاعاتی داشته باشد، در واقع او در ابتدا چون یکی از همکاران سیاست‌نژادی نشان داده می‌شود (به آن دلیل کارگران یهودی را از اس‌اس کرایه می‌کند که ارزان‌تر از لهستانی‌ها هستند) و این دانش به او تحمیل می‌شود که مدت زیادی پس از تکمیل «دستگاه تخریب»، نفع‌بری او [از این دستگاه] موجد جان‌پناهی برای یهودیان شده است. مشکل کینیلی در نمایش پاک‌نهادی با خلق آن چیزی حل می‌شود که با روایت‌برگردانی از بازآموزی شناخت بطئی غرب از همه‌سوزی برابر است. یعنی آن‌که رویدادهای همه‌سوزی، به شکلی متفاوت در رمان مطرح می‌شوند و این فرض بر آن‌ها حاکم است که از هرگونه اثبات و گواهی بی‌نیاز هستند. اما قتل‌عام یهودیان در چارچوب زمانی فیلم، طوری نمایانده می‌شود که گویی برای اولین‌بار دارد اتفاق می‌افتد. اهمیت این رویکرد در دریافت‌های عام و انتقادی از فیلم، در ستایش مرعوب‌شدگان و در قیل‌وقال به‌پا شده پس از تصمیم اسپیلبرگ در بازسازی وقایع همه‌سوزی با نمایش نیمه‌مستند طرز کار تکنیک‌ها و تکنولوژی نسل‌کشی نازی‌ها، آشکار است.

فیلم قویاً می‌کوشد تا ساختار قهرمان‌محورش را از طریق کنار هم قرار دادن بازتاب‌های گواهی دادن‌های یهودیان که توسط راوی کینیلی گزارش می‌شود، توصیف کند. به‌عنوان مثال، در رابطه با ذهنیت منتسب به کاراکترهای یهودی است که بازسازی گتو و آشویتز، به تفکر مخاطبان وارد می‌شود. شیندلر سوار بر اسبی در یک پارک مرتفع، شاهد وقایعی‌ست که به تصفیه‌ی گتوی کراکو می‌انجامد. اما این یهودیان هستند که در دنیایی به زندگی روزمره‌شان می‌پردازند که حاشیه‌ی صوتی‌اش فرمان گوت به سربازان اس‌اس است («امروز تاریخی بود ...»)، یهودیانی که هویت‌شان در نماهایی نشان داده می‌شود که شاهد قتل هم‌نژادان‌شان هستند: استرن، خانم درسز، پولد ففر برگ. تنها آن زمان است که شیندلر حرکت دختر قرمزپوش را دنبال می‌کند که به هنگام به صف‌شدن و تیرباران شدن گروهی از بزرگسالان، از تصویر خارج می‌شود. واکنش و نقطه‌ی دید نماهایی که تعقیب دختر با نگاه شیندلر را نشان می‌دهند، کاربردی متفاوت در روایت داشته، و تمهیدی برای روان‌شناسی کاراکتر هستند. دومین‌باری که شیندلر متوجه بالاپوش دختر می‌شود، قابی را حول اپیزود محوری

تشکیل شخصیت ایثارگر در وجود او، تکمیل می‌کند. هنگامی که به او گفته می‌شود که یهودیان «پلاشو» می‌گویند کارخانه‌ی او جان‌پناهی در برابر کشتار بی‌هدف است، او از شدت طفره‌آمیز برخورد کردنش در جمله‌ی «من قرار است چه‌کار کنم؟» کم می‌کند و می‌کوشد شرایط را از «نقطه‌نظر» گوت بررسی کند.

برش به گزارش غیرمستقیم استرن (از طریق فلاش‌بکی با صدای خارج از تصویر) از عمل «انتقام‌جویانه»ی گوت در اعدام بیست‌وپنج تن از اعضای خوابگاهی که یک نفر از آن‌جا فرار کرده بود، پاسخ این خردگرایی را با ارجاع به وضعیت حاکم بر اردوگاه می‌دهد. شیندلر که برای اولین‌بار همان استعاره‌ی گوت درباره‌ی خوی اغواگرا یهودیان را به‌کار گرفته تا یک یهودی دست به دامانش را متهم کند که می‌خواهد او را در دام تخطی از قانون نژادی بیندازد، حالا آگاهانه و عامدانه در جهت نجات جان یهودی‌ها عمل می‌کند. استرن موجب اقداماتی می‌شود تا به شیندلر ثابت کند اعمال قبلی او براساس نوعی انگیزش پنهان بوده است، و او را از یک ناظر تا یک منجی ارتقاء می‌دهد. دومین‌باری که شیندلر آن کت قرمز را می‌بیند ـ هنگامی که پلاشو بسته می‌شود، جسد دختر نیز خاکستر شده است ـ نقطه‌ی شروع حرکت اسپیلبرگ به سوی پایان فیلم است، جایی که شیندلر خود را هم محکوم می‌کند («می‌توانستم تعداد بیش‌تری را نجات دهم»). کارکرد این بازسازی شخصیت شیندلر، هنگامی کامل می‌شود که آن را با صحنه‌ی کت قرمز در رمان مقایسه کنیم (دومین مرتبه‌اش، ابداع اسپیلبرگ است). حضور دختر به عنوان شاهد، به شیندلر کینیلی ثابت می‌کند که هیچ خردی در پس اعمال نازی‌ها وجود ندارد؛ اگر مردان مسؤول جوخه‌های اعدام می‌توانند به یک بچه اجازه دهند تا چنین چیزهایی را ببینند، پس هیچ شرمی از کار خود ندارند، و اگر هیچ شرمی ندارند، حتماً برای کارشان اجازه‌ی رسمی دارند. شاهد بودن دختربچه، آینده‌ی شیندلر را رقم می‌زند، در حالی که در *فهرست شیندلر*، این استرن است که شاهد فجایع بوده و مسیر حوادث را تعیین می‌کند.

مشابه همان ساختار روایی لحاظ شده برای آگاهی شیندلر از اهمیت اعمالی که او، برخلاف یهودی‌ها، قدرت انتخاب پرخطرشان را دارد، نیز برای ثبت بصری حدتکامل «ماشین تخریب» با هدف نابود کردن تمامی شاهدان، لحاظ شده است. در نتیجه، قرارگیری مخاطبان در جایگاه شاهدان همه‌سوزی (بازسازی دراماتیک نسل‌کشی، پایه‌ی برخی از نظرات افراطی له و علیه فیلم است) مرتبط است با دیدگاه شیندلر و یهودیانی که از بخت‌خوش قرار گرفتن در مدار کارخانه‌ی او، از همه‌سوزی جان‌به‌در بردند. این امر، با قدرت سینما مورد تأکید قرار گرفته تا واقعیت و به‌طور آمیخته با احساسات عرضه شود. در مسیر پیشرفت قهرمان، روایت در نقاطی کلیدی به وجود کارخانه‌ی مرگ دیگری هم‌چون آشویتز اشاره می‌کند. به‌طور مثال زمانی که شیندلر، استرن را که منافعش به او وابسته است، کنار می‌کشد و نمی‌گذارد از او دور شود («من چی‌کار کنم؟»)، و یا در صحنه‌ای که او کوپه‌های تلنبار شده از آدم را در ایستگاه قطار پلاشو، در آن گرمای خفقان‌آور، با شلنگ به آب می‌بندد. اما فیلم به‌لحاظ بازسازی تاریخی و معتبر، تا پایان سیر روایی خود (که پایان جنگ و آزادی یهودی‌ها نیز هست)، تنها به نمایش آشویتز بسنده می‌کند. این رویکرد به آشویتز به عنوان اشتباهی بوروکراتیک در طرح فیلم گنجانده شده، و به لحاظ بیانی از طریق سکانسی از نماهای پراکنده‌ای که به فهم تدریجی میلا ففربرگ منجر می‌شود، شکل گرفته است. گزارش او از شایعه‌ی کشتار را («اون‌ها رو با گاز خفه کردن»)، زنان خوابگاه‌های پلاشو انکار می‌کنند: «اصلاً منطقی نیست» ـ اگر همه را با گاز خفه کرده‌اند، این قصه چگونه به بیرون درز کرده؟

تنها اوست که پسرکی را می‌بیند که در کنار ریل راه‌آهن، خطاب به سرنشینان قطار، انگشتش را روی گردنش می‌کشد، که این اولین نشانه از مقصد واقعی قطار است، و آن‌چه ما از دودکش‌های کوره‌های آدم‌سوزی و لوله‌کشی سالون زیرزمینی می‌بینیم، از نقطه‌ی دید میلا ففربرگ است.[۴]

در رابطه با استفاده‌ی اسپیلبرگ از قراردادهای روایت در داستان و ظرفیت اقتصادی و بلاغی سینما برای تولید

تصویری خودبسنده از بازسازی گذشته، دو مسأله وجود دارد. اولی، که نقدهای شدیدی را هم متوجه اسپیلبرگ کرده است، مربوط به معانی تحویلی ایدئولوژیک و اخلاقی هالیوود در هضم، تملک، یا انکار وقایع تکان‌دهنده‌ی تاریخی‌ست. و دومی به معانی یک داستان نجات و بقا در فرابافت دانش عمومی و همه‌سوزی می‌پردازد.

از آن‌جایی که سرشت استثنایی این نجات با نحوه‌ی ثبت سرشت استثنایی همه‌سوزی تفاوت‌هایی دارد، همان داستانی که اسپیلبرگ یک دهه پس از درآمدن کتاب کینیلی به فیلم درآورد، مشاجره‌انگیز شده است. داستان نجات‌یافتگان، به‌دلیل تباین با داستان فناشده‌ها، تحریف می‌شود (بارتوف ۴۷:۱۹۹۷). برای دیگر منتقدان، رویدادهای تاریخی بازگوشده در فیلم «چیزی نمی‌تواند باشد مگر داستان پریانی مغایر با واقعیت کوبنده‌ی «توده‌های انسانی مرگ»». اما اگرچه منجی‌ها و بازمانده‌ها، در سیاهه‌ی آماری نسل‌کشی نازی‌ها چهره‌هایی ناهمگون هستند، رفتار ایثارگرانه و مقاومت، ابعاد مهمی از بررسی تاریخی بوده، و مسائل اخلاقی و تفسیری مهمی را در رابطه با دانش و فهم همه‌سوزی موجب می‌شوند. اگر بازنمایی منجی‌ها و بازمانده‌ها مشکل‌ساز می‌شود، تا حدی ناشی از این امر است که تصاویر هویت‌طلبی و آزادی‌خواهی با مفهوم نابودی جمعی گریزناپذیر، تناقض دارد. در حالی که انتقادهای وارد بر ***فهرست شیندلر*** عمدتاً متوجه پیامدهای شیوه‌ای بوده است که اسپیلبرگ روایت نجات را رمزگذاری کرده، در عین حال همین انتقادها مشکلاتی را در مورد ناهمگونی روزافزون ثبت تاریخی و تفاسیر پژوهشگرانه از همه‌سوزی، موجب شده‌اند. مسأله در این‌جا می‌توانند به‌صورت مشکل ایجاد یا حفظ تمایز میان واقعیات نجات (به شکل مطرح شده در کتاب کینیلی) و فرم‌های روایی به کارگرفته شده برای بصری‌سازی آن‌ها، مطرح شود. تصمیم به نوشتن فیلم‌نامه‌ای درباره‌ی همه‌سوزی براساس رمان Schindler's Ark، بلافاصله به لحاظ اقتصادی قابل‌توضیح است: کتاب روایتی قهرمان‌محور دارد، و داستان ایام جنگ اسکار شیندلر پایانی خوش (نجات‌بخش) دارد. اما آیا خود موضوع نجات باید براساس قراردادهای روایی هالیوود بیان شود؟ آیا نمایش ***فهرست شیندلر*** باعث می‌شود که مخاطبین، حدود و ثغور معنای همه‌سوزی را ***به‌جای*** اعمال اعضای اس‌اس و همکارانش، و ناامیدی قربانیان آن‌ها، در دوراهی اخلاقی درباره‌ی نجات و بقاء درک کنند؟

فرار، استعاره‌ای از وضعیت حاد آدمی‌ست، که در بازتولید فرهنگی همه‌جا حاضرش، در جهت ناملموس‌سازی «منطقه خاکستری» عمل می‌کند:

شاید خوب باشد که شرایط یک زندانی، یعنی نبود آزادی، به عنوان چیزی نادرست و نابهنجار ـ به‌طور خلاصه، مثل یک بیماری ـ درک شود که باید از طریق فرار یا شورش درمان شود. هرچند، متأسفانه این تصویر نمی‌تواند شباهت چندانی به وضعیت حقیقی اردوگاه‌های کار اجباری داشته باشد.

فرار، مقاومت و شورش یادآور وضعیت گریزپذیر و عزم‌جزم اخلاقی‌ای هستند که در خودشان معنای ضمنی ذهنیت‌ها و واقعیت‌هایی بیگانه با شرایط حاکم بر اردوگاه‌های مرگ را حمل می‌کنند. مباحثاتی مبنی بر آن‌که متفقین چه به لحاظ سیاسی و چه به لحاظ نظامی کار چندانی برای نجات یهودی‌ها انجام ندادند، که باعث تغییر نگاه به این دولت‌ها شد و آن‌ها را از نقش نجات‌دهنده (به خاطر مقاومت و نابودسازی نازیسم) تاحد ناظر فروکاهید، شاید تحت تأثیر اجبار به درک موقعیت‌های درک‌نشده یا غیر قابل‌درک، قرار بگیرند.[5]

اما تاریخ تجربه‌ی یهود از همه‌سوزی، در مقابل اعمال نازی‌ها، نمی‌تواند بدون مستندسازی و خواست فهم مکان اعمال مقاومت، شورش و نجات نوشته شود. همچنان که یهودا باوئر می‌نویسد: «تلاش‌های در جهت نجات از همه‌سوزی چون یک نمایش فرعی بودند، اما معانی تلویحی‌شان بسیار مهم است»، به‌ویژه برای پاسخ به «سؤالات مربوط به اخلاق‌شناسی فردی و جمعی که در نسل‌های پس از همه‌سوزی، گریبان‌مان را خواهند گرفت». بسط دانش تاریخی با خود مشکلاتی را در زمینه‌ی فراگیر شدن تجزیه‌و تحلیل به‌همراه می‌آورد؛ به این معنا که باعث

تکثیر منظرها بر رویدادهایی می‌شود که هر بار می‌کوشیم با توصیفات آشنا به چنگ‌شان آریم، از ما می‌گریزند. اگر هم‌چنان که هیلبرگ در Shoah مطرح می‌کند، به‌دلیل ماهیت توصیف‌ناپذیر همه‌سوزی، پرسش‌های بزرگ همواره پاسخ‌های کوچک دریافت می‌کنند، تحقیقات در این زمینه باید به همان شیوه‌ی مصاحبه‌های لانزمن با جنایتکاران و بازماندگان، یا به شیوه‌ی تاریخ‌نگاری نسل‌سوزی مارتین گیلبرت، به جزئیاتی در حد چی، کجا؟ کی و چگونه جزئی شود. جاش والتزکی در فیلم خود با عنوان ***پارتیزان‌های ویلنا*** (۱۹۸۶) این دیدگاه خوش‌بینانه را اتخاذ می‌کند که فهم و دانش‌عمومی با اعاده‌ی فزاینده‌اش از گذشته، هماهنگ است: «ارزش عمومی همه‌سوزی در امریکا همواره در تأکید بر تراژدی بوده است. این مطمئناً ناشی از واقعیت مسلط است. در نتیجه شگفت‌انگیز نیست که یک جنبه‌ی خاص ـ که به عنوان جنبه‌ای دارای تأثیر هم‌اندازه ولی متضاد دیده می‌شد ـ در بروز خود با چنین تأخیری همراه باشد. مرگ و نابودی در نظام کلی [آشویتز] بیش‌ترین اهمیت را دارند. مقاومت هنگامی مهم می‌شود که واقعیت‌های بنیادی شناخته شده و به عنوان یک کل، وارد فرهنگ شده باشد.» اما منتقدان اسپیلبرگ کوشیده‌اند تا این استنباط سرخوش از تعالیم تدریجی را مخدوش سازند. هیلبرگ به شرح آن می‌پردازد که فیلم در تلاش برای زیاده برجسته‌سازی نقش منجی، «نیاز به قهرمان» را بازتولید می‌کند که در این فرامتن تنها می‌تواند به تحریف‌های تجدیدنظرطلبانه منجر شود؛ لانزمن به صراحت می‌گوید: «پروژه‌ی گفتن داستان شیندلر تاریخ را مغشوش می‌کند».

دشواری‌هایی که ***فهرست شیندلر*** در تفسیر خود از نجات برمی‌انگیزد، بیش از هرچیز در پایان‌بندی آن نمود دارد، سکانس وداعی که شیندلر در آن به‌خاطر سنجاق‌طلای حزب نازی گریه می‌کند که می‌توانست «جان یک نفر دیگر» را هم نجات دهد.[۶] او که زمانی «از برده‌هایش نفع می‌برد، حالا به دام افتاده و یهودی‌ها آزادند». نامحتمل‌بودن تاریخی و روان‌شناختی این منظره با لباس مبدلی ترکیب شده ـ یونیفرم راه‌راه اردوگاه کار اجباری ـ که شیندلر برای عزیمتش به تن کرده است (لباس پوشیدن او چون یک قربانی، پیش‌بینی ارتقای فیلم تا حد وسیله‌ای برای نمایش قربانی شدن کل جهان را دربر دارد).

ظرفیت فیلم برای تأکید بر واقعیت آزادی، هم‌چون گذرش از آشویتز، آکنده از پیام‌های متضاد است. ارجاعات در دیالوگ‌ها به این‌که هیچ بازمانده‌ی دیگری وجود ندارد، به‌لحاظ بیانی بالاتر از نمای یهودیان شیندلر قرار می‌گیرد که پهلوبه‌پهلو از تپه‌ای بالا می‌روند. معانی ضمنی این تصویر، یکسر متفاوت از معانی آزادی در پایان فیلم ***کورچاک*** (۱۹۹۰) ساخته‌ی وایدا هستند که واگنی پر از کودکان یتیم آشویتز را نشان می‌دهد که به خارج از لهستان می‌گریزند. وایدا با نمایش ***فانتزی*** نجات، ما را با شکافی میان ایمان به‌خوبی (کورچاک مظهر منجیان پاک‌نهاد است) و عدم‌امکان خروج از همه‌سوزی، مواجه می‌کند. اما ***فهرست شیندلر*** با موسیقی کنایه‌وارش به جنگ شش‌روزه (تکخال سال ۱۹۶۷ ناتومی شیمر: «اورشلیم طلایی») و تصاویری که بعضاً رنگ‌وبوی آگهی‌های بازرگانی کوکاکولا و بریتیش ایرویز را دارند، خروجی پیروزمندانه از تاریخ را تصویر می‌کند. این تعارض‌ها با شرح‌حال‌های محافظه‌کارانه و نگران‌کننده‌تری از سوی بازماندگان تلاقی می‌کنند. «در لحظه‌ای که آن‌ها حس کردند دوباره به انسان (یعنی مسؤول) تبدیل شده‌اند، غم‌های انسانی به آن‌ها بازگشت». سکانس رنگی اورشلیم که در پی‌اش مستندسازی می‌شود و بازمانده‌های واقعی را همراه با بازیگرانی که نقش‌شان را بازی می‌کردند نشان می‌دهد، به‌لحاظ استعاری شیندلر را چون پدر «خانواده»ی بازمانده ترسیم می‌کند؛ خانواده‌ای که با احتساب نوادگان‌شان، کل یهودیان امروز لهستان را شامل می‌شود. چند نفر از تماشاچیان فیلم، سکانس پایانی را نوعی بازخوانی فیلم از همه‌سوزی در ارتباط با مسأله‌ی بحث‌برانگیز ایجاد دولت اسرائیل می‌دانند.[۷] تلویحات فیلم آشکارا سرآن دارند که آزادی یهودیان، گذشته را به کلی از آن‌ها سلب کرده و آن‌ها زندگی جدیدی را آغاز می‌کنند. یکی از همین پسران بازماندگان، در فیلم خود تصویر دلخراشی از تداوم فاجعه ثبت می‌کند، که با پیام نهایی ***فهرست شیندلر*** به

کلی متناقض است:

دیدار دوباره‌ی مناخم‌اس. و والدینش، ملاقاتی دلخراش است که تمام عقاید سنتی در باب پایان‌کار را زیر پا می‌گذارد، و با القای حس قدرتمند ناممکنی وحدت دوباره‌ی خانواده‌ی ازهم‌پاشیده، عمیقاً همه را متأثر می‌کند. پدر مناخم با بیش از شش فوت قد، تنها هشتادوهشت پوند وزن دارد. دندان‌های پوسیده‌اش به سستی از لثه‌هایش آویزان‌اند. مناخم‌اس. او را نگاه کرد و پدر خودش را به‌جا نیاورد. مادر لاغر و نزارش شباهتی به عکسی که نزدش گذاشته بود، نداشت. مناخم می‌گوید: «نمی‌تونستم باور کنم اون‌ها پدر و مادر من هستند،» تا مدتی پس از این دیدار، او به‌جای پدر و مادر، آن‌ها را آقا و خانم اس. صدا می‌کرد و نمی‌توانست داستان ازهم‌پاشیده‌ی زندگی‌اش را جمع‌وجور کند.

در مقابل Shoah ساخته‌ی لانزمن، که به‌جای بازسازی گذشته، ردپای آن را در زمان حاضر دنبال می‌کند، ***فهرست شیندلر*** یا ساده‌لوحانه و ناخودآگاه و یا عامدانه و شیادانه، پلی به پنجاه سال قبل می‌زند تا درس‌های همه‌سوزی را برای مخاطبین پایان قرن بیستم هجی کند (چه پروپاگاندایی برای پداگوژی چند فرهنگی باشد و چه برای صهیونیسم). فیلم به لحاظ بازسازی گذشته نیز، وقایع را از آن خودکرده و کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. اما، باید اضافه کنم که انتقادات وارد بر فیلم نیز زیاده از حد درگیر مسأله‌ی بازسازی گذشته شده‌اند و از یاد برده‌اند که در طی این پنجاه سال، آگاهی عمومی از همه‌سوزی گسترش یافته است.

میزان و شدت مخالفت روشنفکرها و دانشگاهی‌ها با ***فهرست شیندلر***، در مورد یک فیلم تجاری بی‌سابقه بوده است. نگاه متنافر روشنفکران با شیفتگی دست‌اندرکاران صنعت سینما، تنها به ایجاد قضاوت‌های دقیق‌تر زیبایی‌شناسانه و اخلاقی در مورد بازنمایی اسپیلبرگ از گذشته محدود نمی‌شود: بلکه زنگ خطر را در مورد وضعیت هژمونیک فیلم در تعریف معنای همه‌سوزی، به صدا درمی‌آورد.

این سناریو، گرچه به لحاظ خواسته‌اش جهت درست جلوه دادن همه‌سوزی قابل تقدیر است، ولی تنها موجب می‌شود تا طرح سؤال درباره‌ی جامعه‌شناسی آگاهی از همه‌سوزی در فرهنگ معاصر، دشوارتر شود.

عقاید مبتنی بر قدرت فیلم اسپیلبرگ در ساکت کردن تمام بازنمایی‌های دیگر، و درباره‌ی یک دانش مطلق از همه‌سوزی، هر دو حدودی نهایی را پیش‌روی ما قرار می‌دهند که در نهایت منجر به این پرسش کلی می‌شوند که آیا در مورد نسل‌کشی نازی‌ها باید حرف زد یا خیر.

هنسن به ذکر چهار تم می‌پردازد که مداوماً در نقد ***فهرست شیندلر*** به کار می‌روند: فیلم محصول صنعت فرهنگی‌ست؛ فرم روایت داستانی را به خود می‌گیرد؛ وقایع را از دید عاملین جنایت نقل می‌کند؛ تابوهای بازنمایی را زیرپا می‌گذارد. تم‌های اول و آخر، اساساً به فرم و محتوای ***فهرست شیندلر*** مرتبط نیستند، بلکه تمامی شیوه‌های بازگویی تجاری یا سازمانی همه‌سوزی را زیر سؤال می‌برند، که این نیز تنها به صنعت رسانه‌های جمعی محدود نمی‌شود بلکه بازنمایی‌های تعلیمی و یادبودی که در حد فاصل آموزش و آسایش مصرف می‌شوند را نیز دربر می‌گیرد. صنعت سرگرمی‌ساز، تاریخ را در جهت الزامات اقتصادی و ایدئولوژیک خود، بازخوانی می‌کند: «همه چیز تنها از یک منظر دیده می‌شود»، که آن هم ارزش مبادله است.

تصویر کردن همه‌سوزی به‌هرحال حاکی از غلط جلوه دادن یا حتی بی‌حرمتی کردن به فاجعه‌ای قلمداد نمی‌شود که غالباً گفته می‌شود، ذاتاً غیرقابل درک است. چنین نظرگاهی، هرگونه تلاش برای ارائه‌ی ناگفتنی‌ها به روال‌های متعارف بازنمایی را با انکار یا بی‌حرمتی یکی می‌داند. اما مورد ***فهرست شیندلر*** این پرسش را برمی‌انگیزد که تز «بحران در بازنمایی» به‌وجود آمده توسط همه سوزی ـ «زبان نامفهوم نازی‌ها در بیان مرگ، زبان و بیان سمبولیک را به‌طور جبران‌ناپذیری تباه کرده است؛ تجربه‌ی وحشت و نسل‌کشی به جهاتی خارج از قیود زبان قرار می‌گیرد» ـ تا چه حد به اصل تخطی‌ناپذیری بدل شده که از پیش تعیین

می‌کند چه کسی حق دارد از همه‌سوزی سخن بگوید. در مقابل، تم‌های انتقادی دوم و سوم، اساساً درگیر محتوای روایتی (قهرمان آلمانی) و تمهیدات فیلم هستند (به عنوان مثال انتخاب ابزار سینماتوگراف برای خلق تصاویر جانشین واقعیت، استناد، استقرار تعلیق، و پراکندگی نقطه دید). براساس این‌ها، اسپیلبرگ متهم شده است به ساختن فیلمی که نابودی یهودی‌ها را با آزادی‌شان جانشین می‌کند، و تماشاچیانش را به لحاظ اخلاقی تنها با نمایش ساده‌انگارانه‌ی تضاد میان آلمانی‌های خوب و بد درگیر می‌کند.

کندن از جزئیات این تفاسیر فیلم اسپیلبرگ دشوار است. می‌توان در پرتو اهمیت فرهنگی منسوب به «اولین فیلم استودیویی که مستقیماً به شناعت همه‌سوزی می‌پردازد». این تفاسیر را به‌خوبی توجیه کرد. محور این بحث، مسأله ی تأثیر فرهنگ تجاری بر آگاهی تاریخی، و به‌ویژه قدرت سینما و تلویزیون در شکل‌دهی دانش ما از گذشته است. از آن‌جایی که این مسائل هم به لحاظ زیبایی‌شناسانه و هم جمعیت‌شناسانه فرموله شده‌اند، در انتقادهای وارد بر *فهرست شیندلر*، لغزش میان نتیجه‌گیری‌های درباره‌ی فرم و تأثیر عمومی، کم‌تر از آن‌چه باید، آشکار است. این نظر تامس داهرتی که «رسانه‌ای که در ۱۹۴۵ صرفاً به شرح شایعات جنگ می‌پرداخت، حالا اطلاعاتش را به نسل جدیدی می‌دهد ـ با فیلم‌سازانی نظیر اسپیلبرگ که وارث مرده‌ریگی وحشتناک است». آن‌چه را در قعر بسیاری از مجادلات در باب فیلم ته‌نشین شده، مورد تأکید قرار می‌دهد، و آن بحث قیمومیت گذشته است.

هنسن اشاره می‌کند که قیل‌وقال به‌پا شده بر سر *فهرست شیندلر* (که در همان سالی به‌نمایش درآمد که موزه‌ی یادبود همه‌سوزی ایالات متحد در واشینگتن‌دی.سی. افتتاح شد) نه تنها تعارضات میان یادآوری و امریکایی‌شدگی همه‌سوزی را بازتاب می‌دهد، بلکه هم‌چنین نمایشگر دیدگاه روشنفکران نسبت به فرهنگ توده نیز هست. به این لحاظ، عدم توافق درباره‌ی این‌که فیلم اسپیلبرگ چگونه باید مورد قضاوت قرار بگیرد، مواضع متفاوت درباره‌ی چگونگی گسترش دانش درباره‌ی همه‌سوزی را منعکس می‌کند. شیوه‌ای که اهمیت تحریف‌های فیلم را بااهمیت تأثیر آن سبک و سنگین می‌کند، باعث تشدید تمایلی به نوعی شکاکیت مطلق نسبت به امکان [وجود و ارائه‌ی] دانش عمومی درباره‌ی همه‌سوزی شده است که از پیش در معرض سؤظن مغرض بودن یا شیادی قرار نگرفته باشد.

در اغلب مقایسه‌های میان *فهرست شیندلر* و Shoah، «به عنوان دو پارادایمی که هر دو به لحاظ بازنمایی یا عدم بازنمایی همه‌سوزی خارج از شکل متعارف عمل کرده‌اند»، به پنداره‌های در باب دانش عمومی به‌طور عینی پرداخته شده است. Shoah تأثیر وقایع نیمه‌ی اول دهه‌ی چهل را در سال‌های تولیدش (۸۵ ـ ۱۹۷۴) بررسی می‌کند: خاطرات قربانیان، جنایتکاران، و ناظران، بقایای شالوده‌ی نابودسازی جمعی در چشم‌انداز لهستان. Shoah به‌جای منظری از گذشته، چشم‌اندازی از امروز ارائه می‌دهد: «اگر فیلمی بوده باشد که واقعاً در گذشته مرگ سه‌هزار نفر در یک اتاق گاز را ثبت کرده باشد آن را هرگز در فیلم خودم نمی‌آوردم. ترجیح می‌دادم نابودش کنم. این قابل دیدن نیست. نمی‌توانید آن را تماشا کنید».

این همان چیزی است که *فهرست شیندلر* می‌خواهد نشان‌مان دهد، ولی بنا به اصول روایت از آن عقب می‌کشد. فیلم از ما می‌خواهد که تماشا کنیم (با خلق تعلیق‌هایی دلبخواه و نیز بازسازی دراماتیک صحنه‌ی قتل دسته‌جمعی) و کلیت واقعیت را با ترسیم‌گذاری فاجعه، ارائه می‌دهد. فرم فیلم اسپیلبرگ، که در نهایت موفقیت‌آمیز نیز هست، ارتباط کاملی با موضع اتخاذی‌اش (به قول گرترود کچ) «در پایان تاریخ فیلم»، به عنوان اوج بازنمایی سینمایی همه‌سوزی دارد. *فهرست شیندلر* با نمایش آن‌چه (به‌نظر لانزمن) نباید نشان داده شود، و ارائه‌ی آن به میلیون‌ها مخاطبی که به احتمال قریب به‌یقین هرگز فیلم نه ساعته‌ی لانزمن را ندیده‌اند، چه به لحاظ تکنولوژیک و چه به لحاظ اقتصادی از Shoah فیلمی به‌مراتب سَرتر است. *فهرست شیندلر* با عرض‌اندام در مقابل این ایده که تصاویر فاجعه نوعی حرمت‌شکنی محسوب می‌شوند، مورد پیچیده‌ای را

پیش‌روی ما می‌گذارد؛ چرا که قراردادهایی که براساس آن‌ها آشویتز تصویر شده است، در مقابل نیت تحمیل همه‌سوزی به خودآگاه جمعی، مقاومت می‌کنند.

«همه می‌دانند که شش میلیون نفر کشته شدند و این امری انتزاعی است». Shoah بی‌رحمانه جزییات عینی را می‌جوید ـ در تربلینکا قطار، واگن را به جلو هل می‌داد در آشویتز واگن‌ها کشیده می‌شدند ـ تا با کلی‌گویی‌های غیرواقعی مقابله کند. لانزمن برای حرکت تا مقصد ایستگاه تربلینکا، لوکوموتیو کرایه‌کرد (خط فرعی راه‌آهن به سوی اردوگاه مرگ، تخریب شده بود).

عمل او به کشف غیرمترقبه‌ای منجر شد که خودش از آن به عنوان امری مهم در ساختمان فیلمش یاد می‌کند، علامتی که توسط لوکوموتیوران لهستانی صورت گرفت، یعنی اشاره‌ی به قطع کردن گردن با انگشتش: «انتظار نداشتم او ناگهان چنین ژستی بگیرد من از او نخواسته بودم این کار را بکند چون حتی تصورش را هم نمی‌کردم این کار را بکند، و اصلاً نمی‌دانستم که این ژست [مقابل دوربین] گرفته شده است.»

این سکانس به «راه درست» برای رسیدن به تربلینکا تبدیل می‌شود. آن‌چه این‌جا حادث می‌شود، باز شدن شکافی میان نام «تربلینکا» در ایستگاه است، که به مجازی از همه‌سوزی تبدیل شده، و علامتی که، زمانی که دیگر بسیار دیر بود، به «حرکت به سمت حلقه‌ی دیگری از دوزخ اشاره می‌کرد، نامش را هرچه می‌خواهید بگذارید». تأثیر دلخراش فیلم در خودداری از ارائه‌ی مجدد تصاویر آشنا از نازیسم نهفته است.

در حالی که لانزمن از مکان برای فراخواندن آن‌چه غایب است، استفاده می‌کند، اسپیلبرگ تمام سعیش را می‌کند تا گذشته را تکرار کند. قطار حامل زنان اسپیلبرگ از همان مسیر آشنای Birkenou به سمت اتاق‌های گاز و کوره‌های آدم‌سوزی (که خارج از اردوگاه ساخته شده‌اند) می‌رود. تمامیت بازسازی تصویری، اهمیتی بیش از تمامیت ساختمانش دارد، زیرا قطاری که ما می‌بینیم از درون خود Birkenou بیرون آمده، تأکیدی کنایی بر گذر فیلم از آشویتز است. اگر فیلم اسپیلبرگ از طریق قابل‌تصور ساختن غیر قابل تصورها و قابل‌بازنمایی ساختن غیرقابل بازنمایی‌ها، به مصاف [«محدودیت‌های بازنمایی»] می‌رود، از نگاه شماری از منتقدان در مسیر خود به سمت واقع‌نمایی، دچار تناقض‌گویی‌هایی هم شده است. لئون وایسل تایر معتقد است که فیلم «طوری طراحی شده تا نسخه‌ی بدلی از خودش باشد»، که به مشکل قدرت داستانی فیلم اشاره دارد و به‌نظر، از وقایعی که بازسازی‌شان می‌کند، واقعی‌تر به‌نظر می‌آید.

این تأثیر واقع‌نمایی، هم‌چنان که گرترود کچ استدلال می‌کند، محصول بازیافتی از چیزهای از پیش‌تصویرشده است. هنگامی که میلا ففربرگ متوجه کودکی می‌شود که همان حرکت لوکوموتیوران فیلم لانزمن را تقلید می‌کند، اسپیلبرگ به Shoah استناد کرده است. مثال آشکارتری که ادای دین اسپیلبرگ به فیلم لانزمن را می‌توان در تکرار حرکت آهسته‌ی تماشای تصاویر بیرون قطار جست، که در Shoah با حاشیه‌ی صوتی کلماتی از سیمون دوبوار همراه شده بود»؛ سروصدای تحمل‌ناپذیر قطاری که به سمت اردوگاه‌ها پیش می‌رفت. هرچند که مقصد روایت با این جمله تفاوت دارد. علامت دست و گردن، در *فهرست شیندلر* اقتباس شده و با ورود به ساختاری با کاربرد متفاوت از Shoah، با شرایط جدید وفق یافته است. باید با نتیجه‌گیری کلی فلمن موافق باشیم که این ساختار «با چنان قدرتی همه‌سوزی را احیا می‌کند که اساساً نه تنها تمام باورهای رایج میان ما، بلکه تصویر ذهنی‌مان از عناصر واقعیت یعنی جهان، فرهنگ، تاریخ، و زندگی ما در این‌ها را، تکان داده و به هم می‌زند». در *فهرست شیندلر*، این علامت درست مانند نام تربلینکا در کتاب‌های تاریخ، به یک انتزاع تبدیل شده است.

موضوع اصلی انتقادات بر *فهرست شیندلر* آن است که اسپیلبرگ، پس از تمام تلاش‌هایش برای ارتقای برخورد اولیه‌اش با جنگ جهانی دوم در ۱۹۴۱ (۱۹۷۹) و همیشه (۱۹۸۹)، و به‌ویژه در نازی‌های کاریکاتوری فیلم‌های *ایندیانا جونز*، همه‌سوزی را تا حد نسخه‌ای هالیوودی از

واقعیت فروکاهیده است. حدود و ثغور این خوانش هنگامی مشخص می‌شود که شیوه‌ای را که ریرتوار بصری *فهرست شیندلر* خود به سوژه‌ی اقتباس تبدیل می‌شود، بررسی کنیم.

در آگهی بازرگانی شرکت پژو در انگلستان، دختری با کت قرمز را می‌بینیم که سر راه نیروی خردکننده‌ی یک کامیون یدک‌کش امریکایی قرار گرفته و توسط راننده‌ی ماشین پژو نجات می‌یابد. موسیقی همراه این تصویر، آهنگ محبوب M People در ۱۹۹۵، «جست‌وجو برای قهرمان» است.[۸]

این آگهی را می‌توانیم (بدون درنظر گرفتن انکار نیت از سوی مؤسسه‌ی تجاری و تیم خلاقه‌اش)، سکانسی بدانیم که در آن استعاره‌ی نجات مانع از نابودی جان آدمی می‌شود. اما آیا می‌توانیم نتیجه بگیریم که *فهرست شیندلر* موجب تخطئه‌ی همه‌جانبه در شناخت همه‌سوزی می‌شود؟ مثال دوم وضعیت قضاوت‌های گیج‌کننده‌ی فرم فیلم و تأثیرات جنبی‌اش را بیش‌تر مشخص می‌کند. استرن که مشغول تایپ فهرست نام‌هاست، می‌گوید به ازای هر سیگاری که شیندلر کشیده، او هم نیمی از دود یک سیگار را بلعیده است. این تبلیغ تقریباً ناخودآگاه برای جماعت ضدسیگاری‌های امریکا، تحمیل سایش‌گذرایی میان ارزش‌های یک فرهنگ وسواسی در مورد طول عمر، و تصویب حکم اعدام در میان یهودیان اروپا را القاء می‌کند، هرچند که به‌هرحال تا حد هشدارهای پزشکی ریاست بهداری دولت فدرال* تقلیل پیدا نمی‌کند. نقدهای منفی درباره‌ی فیلم اسپیلبرگ، مبتنی بر آن‌که این فیلم در قیاس Shoah شکستی مطلق است و این‌که در داستانی درباره‌ی چیرگی بر فاجعه، همه‌سوزی را به یک «جلوه‌ی واقعیت»[۹] تقلیل می‌دهد و بدان طریق برای مخاطبانش ارتباطی سهل‌انگارانه با تاریخ مقدر می‌کند، در نهایت به همین برداشت‌های سخیف منتهی می‌شوند. به عبارتی، عاقبت تصویر [استعاری] اسپیلبرگ به اثبات بدبینانه‌ترین نتیجه‌گیری‌ها در مورد کم‌اهمیت‌سازی [فاجعه] تمایل دارد: تصاویر با هزینه کردن مصداق‌شان پیش می‌روند. این اما هم‌چنین هشداری است در مورد مقادیر زیاده فروکاهیده یا دوقطبی شده‌ای که *فهرست شیندلر*، گفتمان همه‌سوزی را با آن‌ها متأثر می‌کند. چنان که دیوید تامسون می‌گوید: «فیلم آن‌قدر خوب است که به ما اجازه دهد دریابیم فیلم‌ها آن‌قدر خوب نیستند که بتوانند (علی‌رغم میل‌شان) جای زندگی را بگیرند».

جالب آن‌که انتقادات *فهرست شیندلر*، در عین آن‌که به نکوهش گرته‌برداری فیلم از همه‌سوزی می‌پردازند، به عنوان ارزشی سطحی، ادعای فیلم را درباره‌ی تأثیر جمعیت‌شناسانه‌اش به مثابه ابزاری برای یادآوری، تصدیق کرده‌اند:

دست‌کم در حال حاضر، شنودنی‌ترین گفتمان عمومی درباره‌ی فرجام یهودیان اروپایی تحت تسلط نازی‌ها، با فرایافت فیلم اسپیلبرگ عرضه شده است. پرسش نگران‌کننده آن است که این برهه تا کی ادامه خواهد یافت. «قانون گریشام»**، غیر از وجهه‌ی اقتصادی، بدلی فرهنگی نیز دارد: «پول بد، [پول] خوب را از دور خارج می‌کند»، و به‌همین شیوه، جامعه‌ای که مسائل خاصی مورد توجهش قرار می‌گیرد، و در پی جذابیت دریافت سهل‌الوصول، به آن دل می‌بندد، بیان‌های دشوارتر یا مشکل‌ساز آن مسائل را به کناری زده، یا که تماماً خاموش می‌کند؛ به همین دلیل است که دیگر صحبت از «تأثیر فهرست شیندلری»، شاید مفیدتر از تمرکز صرف بر فیلم باشد.

در این جریان فرافیلمی مربوط به اقتصاد گفتمان همه‌سوزی، احتمالاً ناچار از طرح یک تأثیر فهرست شیندلری دیگر نیز هستیم. هرچند کاربرد فیلم به عنوان

---

*. medical warnings of the Surgeon Geneal هشدار روی جعبه‌ی سیگارهای امریکایی.(م)

**. Gresham's Law: اصلی‌ست در اقتصاد بریتانیا که توسط سرتامس گریشام در سال ۱۸۵۸ وضع شد: هنگامی که دو سکه ارزش مالی برابر و ارزش واقعی (ارزش فلزی) نابرابری داشته باشند؛ آن‌که ارزش واقعی‌اش کم‌تر است، بیش‌تر در گردش اقتصادی قرار می‌گیرد و دیگری مثلاً به شکل شمش، ذخیره یا صادر می‌شود. به‌طور کلی هر فرآیندی که طی آن، محصولات نامرغوب، کالاهای باارزش را از دور خارج کنند، می‌گویند از قانون گریشام تبعیت کرده است.(م)

مجاز مرسلی از ابتذال فرهنگی، دوگانگی پایداری را میان فرهنگ مدرن اقلیت و اکثریت بازتاب می‌دهد. یک دهه قبل، ایروینگ هاو، این امکان را پیش نهاد که فراموشی یا نادانی ممکن است به یادآوری مهندسی‌شده به شکل تجاری ارجح باشد: «بعضی از ما که می‌ترسیدند مبادا همه‌سوزی فراموش شود، حالا با این امکان مواجه‌اند که شاید سرنوشت بدتری در انتظار آن باشد؛ همه‌سوزی، محبوب شده است، رسانه‌های جمعی به «درون»اش رفته‌اند». نمایش یهودی‌سوزی که در ۱۹۷۸ از شبکه‌ی تلویزیونی ان‌بی‌اس پخش شد، واقعه‌ای مهم در صنعت فرهنگی بود که تاریخ را خطاب قرار می‌داد: گرچه بسیاری این فیلم را نمایشی مبتذل و سطحی دانستند، *کایه‌دو سینما* درباره‌ی آن نوشت: «*امروزه*، داستان *همه‌سوزی* از همه‌ی آثار مستندی که تا به حال درباره‌ی نسل‌کشی یهودی‌ها ساخته شده، تأثیر بیش‌تری را موجب شده است».

مشکل این سلطه‌ی سینما و تلویزیون را باید به تاریخ پنجاه‌ساله‌ای نسبت داد که طی آن، ما دانش‌مان از همه‌سوزی را با فرآیندی درگیر احیا و پاسداشت یادبودها، بزرگداشت، ارتقای ایدئولوژی‌های سیاسی، پژوهش تاریخی، بزرگداشت و پراگوژی درک کرده‌ایم. قدرت تصویر متحرک در شکل‌دهی ادراکات ما از تاریخ، باید در پرتو بی‌میلی به نوشتن از همه‌سوزی در روند کلی [باب روز] روایت تاریخی قرن بیستم بررسی شود. در جواب این تز که بازنمایی‌های بد، تلویحات خوب را از دور خارج می‌کنند باید گفت که نه تنها تلویحات خوب نیز در گردش بوده‌اند، بلکه تعیین عیار ارزش واقعی، هم صادقانه و مقبول عامه است. اما بیش‌تر نگرانی‌ها درباره‌ی تأثیر *فهرست شیندلر* استوار بر این پندار است که فیلم دریافت‌ها از همه‌سوزی را در غیاب دیگر بازنمایی‌ها شکل می‌دهد. «همه‌سوزی عملاً به عنوان «اساس» واقعی فیلم اسپیلبرگ، دست‌کم برای کسانی که برای اولین‌بار با این موضوع مواجه می‌شوند، در خطر به‌نمایش درآمدن است». در پرتو استراتژی‌های روایتی و بصری *فهرست شیندلر*، «اولین برخورد» احتمالاً نه فقط به تماشاچیان ناآگاه از همه‌سوزی، بلکه به آن‌هایی که آن را «ندیده‌اند» هم اشاره می‌کند. در هر صورت، ما دعوت می‌شویم تا در مورد فیلم به عنوان یک اقتباس، اقتباسی نه از رمان کینیلی، که از خود همه‌سوزی، اندیشه کنیم.

مسؤولیت اقتباس، پندارهایی درباره‌ی اصل و ملاک‌های وفاداری را با خود می‌آورد که در نهایت قطبی‌گرایی در تفکر راجع به درک عمومی و حرفه‌ای را تشدید می‌کند. مایکل ماروس در بیان خود محق است که «بررسی و نمایش عمومی همه‌سوزی، هنگامی به مشکل برمی‌خورد که تعمداً برای ایجاد «حس بهتر»ی در ما طراحی شود ـ این حس می‌تواند تعیین قضاوت سیاسی ما، بالا بردن فهم ما از معضل یهود، یا حتی بسط «فهم انسانی» باشد». اگر «دادن این اجازه به *فهرست شیندلر* که در مقام روایت کلانی از همه‌سوزی قرار بگیرد، به‌لحاظ اخلاقی غیرمسؤولانه به‌نظر می‌رسد»، موضعی مسؤولانه در مورد «مشکلاتی» که ماروس ازشان می‌نویسد، احتمالاً با خطاب قرار دادن ارتباط میان فرهنگ آکادمی و عمومی، به‌جای فرهنگ عمومی و تاریخ ـ آن‌چنان که اتفاق افتاده ـ آغاز می‌شود. قدرت ایجاد باور نسبت به همه‌سوزی که به *فهرست شیندلر* اعطاء شده، تا حدی بازتابی از فقدان قدرت حرفه‌ای‌ست: نقدهای مدعی بی‌اهمیت بودن فرهنگ توده، کاملاً محصور در آیین‌های وابستگی منتقد به جناحی مخالف با فضای عمومی هستند که نسبت به آرمان‌هایش بی‌تفاوت است. اظهارات بارتوف درباره‌ی مردود شمردن نظریه‌ی علمی درگیر تولید روایت‌های عام، واگذاری دیدگاه به مالکیت فهم، و نه استانده‌های آن را، فرض می‌گیرد. گرچه او چیز چندانی در مورد چگونگی باز شدن احتمالی چنین مباحثاتی نمی‌گوید، شفافیت هدف «آگاهی عمومی بزرگ‌تر» ارزش تأمل دارد. نقد *فهرست شیندلر*، که مرتباً به ورطه‌ی قضاوت در باب ارزش واقعی دانش‌عمومی می‌غلتد، این ایده را به بازی می‌گیرد که چنین آگاهی علمی از همه‌سوزی، خود مشکل است: هنگامی که «دیگر خطر فراموش‌کردن» وجود نداشته باشد، ممکن است یادآوری به «فرجام بدتر» تبدیل شود.

جفری کاتز برگ (رئیس استودیوهای والت دیزنی)

شگفت‌زده می‌شود هنگامی که دریابد منتقدان اسپیلبرگ چگونه ادعای او را در مورد این‌که فیلم «بر چگونگی اعمال و افکار مردم این سیاره تأثیر خواهد گذاشت»، تئوریزه کرده‌اند. آن‌ها در عین تصدیق میزان نفوذ منفی سینما، شدیداً به وجوه بلاغی و داستانی آن پرداخته‌اند. این منتقدین در سیر کاری خود این پیش‌فرض را قوت بخشیده‌اند که تنها تحلیل‌گران انتقادی تاریخ می‌توانند تفاوت میان داستانی درباره‌ی گذشته و آن‌چه رخ داده را تمیز دهند. اما این مرجعیت، محوری در رابطه با رویدادهای گذشته را فرض می‌گیرد (این‌که گذشته ورای بازنمایی قرار دارد) که امروزه دیگر زیاده از حد طبقه‌بندی‌شده به‌نظر می‌رسد. نفوذ ***فهرست شیندلر*** به آن دلیل زیان‌بار دیده می‌شود که این فیلم مخاطبانش را ترغیب می‌کند تا همه‌سوزی را براساس قراردادهای تجاری بازنمایی درک کنند و نیز به آن دلیل که داستان آن، رویدادها را با الگویی پیروزمندانه یا نجات‌بخش عرضه می‌کند. در نتیجه، موجودیت فیلم برای شناخت مردم از همه‌سوزی، از خود واقعه بسیار ضروری‌تر می‌شود. با این وجود، نقدهای این فیلم نیز تلویحاً اذعان می‌کنند که باید روایت کلان و صحیحی برای همه‌سوزی وجود داشته باشد، چرا که مخاطب عام هم در برابر کم‌اهمیت‌سازی (کوچک جلوه دادن) هالیوود و هم در برابر پیچیدگی ثبت تاریخی آسیب‌پذیر است.

اما این دقیقاً همان چیزی‌ست که با عنایت به بی‌پایه‌واساس بودن فیلم، غیرممکن می‌شود. اگر بحث درباره‌ی ***فهرست شیندلر*** در زمینه‌ی چگونگی پراکندگی دانش و درک از همه‌سوزی پیشرفت اندکی داشته، دلیلش آن است که این سؤال زیر سیطره‌ی پنداری‌های دیگری درآمده که می‌خواهند دریابند چه کسی ظرفیت خودآگاه دریافت و ارائه‌ی این دانش را داراست. گرایش به ملاک قرار دادن ضعف‌های استنادی فیلم اسپیلبرگ برای نتیجه‌گیری در مورد میزان آگاهی عمومی، تنها به خدمت پافشاری بر این عقیده است که همه‌سوزی واقعه‌ای آن‌قدر پراهمیت بوده، که تنها کسانی که معتقدند غیرقابل گفتن است، باید از آن سخن بگویند. در این رابطه باید بگوییم که واکنش‌های اخیر مایکل برنستاین بر جزمیت فاجعه موجب بروز گفتمان رادیکال «غیرقابل گفتن» در میان منتقدان شده است. تحریف و کم‌اهمیت جلوه دادن، قبضه‌ی فرهنگ غالب نیست. زمان آن هم فرا رسیده تا تجدیدنظر کنیم در امتیاز دادن به تحمل رنج فاجعه، که به «بزرگداشت لجام‌گسیخته‌ی «راه‌حل نهایی» به مثابه «قضاوت نهایی» درست منجر می‌شود، و تمام عقاید و اعمال ما در نهایت می‌بایست پیشاپیش آن سنجیده شود و آن‌چه در پرتو آن قرار نمی‌گیرد بی ارزش و بی‌پایه‌و اساس محسوب می‌شود».

❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. رمان، منبع اصلی درباره‌ی شیندلر است در Onliner and Onliner 1988 و Gutman 1990.

۲. در فیلم، شیندلر می‌گوید که نامه‌ای به فرمانده‌ی آشویتز رفتار ویژه‌ای با استرن را تضمین می‌کند:Sonderbehandlung،بخشی از یک «زبان یکسر جدید» است که شیندلر نمی‌فهمدش.

۳. فرد اتریشی ریموند تیش است که عکس‌های پنهانی‌اش از پلاشو، که توسط لئوپولد ففر برگ به یاد واشیم اهدا شدند، یکی از منابع اسپیلبرگ در خلق تصاویر فهرست شیندلر بود.

۴. این سکانس، شکل بسط‌یافته‌ی گفتمان آزاد و غیرمستقیم کینیلی است که تلویحاً به گزارش میلا ففربرگ درباره‌ی آشویتز در هفته‌ی آخر عملیات اتاق‌های گاز می‌پردازد: «[او] از شنیدن شایعاتی که بیش‌تر زندانیان رایش تا به حال شنیده بودند آشفته شده بود ـ شایعاتی از این قبیل که بعضی از سرلوله‌های دوش‌ها،گاز کشنده‌ای از خود بیرون می‌دهند. او سوخوشانه فهمید که از آن دوش‌ها تنها آب یخ بیرون می‌زند».

۵. برای بررسی بیش‌تر این نظریات، رجوع کنید به روبین ستاین ۱۹۹۷.

۶. این ابداع اسپیلبرگ است: «همه بیش از آن عصبی بودند که خداحافظی رسمی کنند».

۷. جایزه‌ی اسکار سال ۱۹۹۸ برای بهترین فیلم بلند مستند به فیلمی درباره‌ی مهاجرت بازماندگان جنگ به اسرائیل اعطا شد؛ ***راه طولانی خانه***، ساخته‌ی مارک جاناتان هریس.

۸ این آگهی ابتدا در اوایل سال ۱۹۹۶ و بعد در پاییز ۱۹۹۷ در بریتانیا به‌نمایش درآمد (که دومی همزمان بود با اولین پخش جهانی فهرست شیندلر از تلویزیون).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی