اهمیت برتولوچی بودن

«می‌دانید، مسأله از جایی آغاز می‌شود که شروع می‌کنید به فکر کردن[1].»

□ میلاد محمدخانی

پیش‌درآمد: دربارهٔ برتولوچی چه حرف تازه‌ای می‌توان گفت؟ نکته‌ای که منتقدین ظرف این ۴۰ سال بدان نپرداخته باشند از دیدها مکنون باشد؛ یا هنوز اهمیت آن درک نشده باشد. به گونه‌ای که بکر و دست نخورده به چشم آید. در بازبینی اولیه کمتر چیزی ناگفته به نظر می‌رسد. ابتدا به ساکن از هر زاویه که بنگریم صحبت پیرامون وی بیش از حد تکراری جلوه خواهد کرد. هر چه باشد از نمایش **آخرین تانگو در پاریس** بیش از ۳۰ سال گذشته است؛ **آخرین امپراتور** ـ برای دانشجویان سینما ـ فراتر از یک فیلم خوب تشریح و کالبدشکافی شده و حتی کمتر کسی نمای پایانی **استراتژی عنکبوت** را فراموش کرده است. به علاوه در نظر بگیرید تقابل این برخوردها را در قیاس با آثار پسین وی که ـ به سابقهٔ هنرمندان اصیل ـ به طرز غیرقابل فهمی نادیده گرفته شده و گویا به شکل غرورآمیزی خود برتولوچی نیز از این موضوع رضایت دارد و چندان اصراری برای هیاهوی دوباره نمی‌کند (حالا نوبت جوانانی مانند آرنوفسکی است). علاوه بر این فیلمهای اخیر وی بیشتر به تجربه‌های شخصی می‌مانند که نسبت به جریان موجود ـ باز هم به سابقهٔ هنرمندان اصیل ـ بی‌اعتنا هستند. به گونه‌ای که کمتر شوقی را برای جنجال‌های سابق برمی‌انگیزانند. جنجالی که در تمام جوانب آثار، پیامد آنان و حتی شخصیت خود برتولوچی وجود دارد و ناخواسته باعث تنیدن پیله‌ای عظیم اطراف مضامین اصلی فیلمهای وی شده به گونه‌ای که از درک و فهم سریع ایشان ممانعت می‌کند.

اما از سوی دیگر جذابیت پنهانی در واکاوی آثار وی به چشم می‌خورد و آن هم به این دلیل است که می‌توان با یک حکم نه چندان اغراق‌آمیز این لقب را به برتولوچی داد «فیلمسازی که بیشترین سمپاتی را بین منتقدین و تماشاگران برانگیخته است» و واقعیت نیز همین است. هر فیلم برتولوچی محرکی است بالقوه برای نوشتن (مثل همین مطلب که به مناسبت اولین اکران آدم‌های رویایی فراهم شده است) در طول این سالها کمتر کسی در برابر فیلم‌های برتولوچی بی‌تفاوت بوده است و این واقعیت که مخالفین و موافقین وی (با تمام سرسختی و سازش‌ناپذیریشان) ادله محکمی برای اثبات ادعای خود دارند، عینیت روشنی پیدا کرده است. کشف این موضوع حتی در ادبیات سینمایی داخل هم به شکل گسترده‌ای نمود پیدا می‌کند به گونه‌ای که همواره دامنهٔ برخورد را از منفی تا مثبت بی‌نهایت (و بالعکس) تغییر داده است. گاه حجم بالایی از ستایش و تمجید نثار وی شده و گاهی آثار او با نوازش توام بوده! تا جائیکه در مقایسه با اسپیلبرگ تخطئه شده است!! نظراتی که البته به شکل تصادفی با شخصیت برتولوچی انطباق دارند. هر چه باشد خود او هم آنقدر مرام و مسلک داده است که تقارن فوق را توجیه کند و این همان جاذبه‌ای است که ذکر آن رفت. جاذبه‌ای که وسوسهٔ جستجوی بیشتری را بر قلم می‌افکند. اتفاقاً به مدد همین کنکاش مکرر است که لطایف و ظرافتهای موارد فوق بروز پیدا می‌کند و شکل دومینووواری به خود می‌گیرد. در این مطلب سعی شده تا حد امکان به نکات برجستهٔ سینمای برتولوچی بپردازیم. نکاتی که شالودهٔ آثار و بنیان فکری برتولوچی را تشکیل می‌دهند.

۱ـ سینمای شعر و ویژگی‌های سبکی

«واقعیت سینمای من بیشتر به موسیقی و رویا نزدیکتر است تا تئاتر»۲

برناردو برتولوچی

یکی از مهمترین جوانب آثار برتولوچی وجه شاعرانه آنها می‌باشد. موضوع فوق بیش از هر چیز مبین روحیه‌ای است که در تربیت خانوادگی وی شکل گرفته و همچنین بیانگر میزان تأثیرگذاری دوستی است (پیر پائولوپازولینی) که ریشهٔ افکار برتولوچی را به خصوص در زمینه ادبی و سیاسی شکل داده است. دانستن این واقعیت که برتولوچی فرزند یکی از شاعران نامدار قرن بیستم ایتالیا بوده است برای تحلیل شخصیت (و به تبع آن آثار) وی مثمرثمر خواهد بود.

در حقیقت پیش‌زمینهٔ شاعرانه و باروک خانوادهٔ برتولوچی ضمیر ناخودآگاه وی را برای گنجاندن عنصر فوق در فیلمهایی که بعدها ساخته؛ مهیا کرده است. فضایی که حتی قبل‌تر از سینما حضور خود را مستقیماً در زمینه شعر

برناردو برتولوچی

هویدا کرد و منجر به خلق اشعاری شد که در ۲۱ سالگی یکی از معتبرترین جایزه‌های ادبی سال ایتالیا را برای وی به ارمغان آورد. توارد این موضوع با واقعه مهم زندگی برتولوچی یعنی آشنایی با پازولینی این جنبه را تقویت کرد. پازولینی چهره‌ای بود که پیشتر در عرصهٔ شعر، رمان، تئاتر و نقد شناخته شده و در محافل ادبی از مراتب مشخصی برخوردار بود. این دوستی با فاصلهٔ سنی که پازولینی را به عنوان یک برادر بزرگتر پذیراتر می‌کرد در روحیه برتولوچی تأثیر به‌سزایی داشت به گونه‌ای که در مناسبات مختلف فکری و ذهنی وی به خصوص شعر (و نیز سیاست که به آن اشاره خواهد شد) حضور فعالی داشت.

برآیند عوامل فوق بعدها در فیلم‌های وی منجر به ویژگی مهمی شد که عدم تحسین آن حتی برای مخالفان او سخت به نظر می‌رسید. فاکتور فوق در مقاله‌ای که پازولینی آن را به عنوان «سینمای شعر» در ۱۹۶۵ منتشر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کرد و در آن نظریهٔ خود را مبتنی بر سینمای شاعرانه بیان کرد، بارزتر شد. در مقالهٔ فوق ـ که برتولوچی یکی از معدود افرادی بود که به تصریح از وی نام برده و تحسین شده بود ـ تعالی این نوع سینما در پرداخت سینمایی از طریق رویا و عواطف و خاطرات معرفی شده بود. نکته‌ای که در آثار برتولوچی نیز حضور چشمگیری دارد. در فیلم‌های وی این شاعرانگی خود معلول علل مختلفی است.

در یک مقیاس، شاعرانگی فیلمهای وی به مانند آثار تارکوفسکی نیست. در فیلمهای تارکوفسکی (یا سوخوروف) وجه شاعرانهٔ فیلم عموماً از التفات بیشتر به روابط کاراکترها و سلوک فردی آنان سرچشمه می‌گیرد. به عبارت دیگر این روابط کمتر دراماتیزه شده در پیرنگ داستانی نه چندان واضح منجر به لحن شاعرانه و لطیف تارکوفسکی می‌شد. اما این مورد در فیلم‌های برتولوچی کمتر صادق است. شاعرانگی در آثار برتولوچی بیشتر از نگاه نوستالژیک به گذشته و همچنین از تقارن و توازن ساختار فیلم نشأت می‌گیرد. برای مثال وی در آخرین امپراتور از بازی با رنگ۳ بهره گرفته و آن را در راستای هدف فوق به کار می‌گیرد. در فیلم فوق نماهایی که در فلاش‌بک‌ها گنجانده شده‌اند از رنگ‌های گرم مانند قرمز، نارنجی، زرد، قهوه‌ای بهره می‌گیرند تا به گذشته جلوه‌ای رویایی و حسرت‌بار ببخشند. در مقابل، برای نماهایی که در زمان حال نمایش داده می‌شوند بیشتر از رنگهای سرد مانند آبی نیلی و بنفش استفاده می‌کند. یا در آسمان سرپناه شخصیت مرد فیلم (پورت) با رنگهای گرم و همسرش (کیت) با رنگهای سرد نمایانیده می‌شوند. ویژگیی که البته به روانکاوی آن دو نیز مرتبط است. به همین صورت در بودای کوچک که پلان‌های مربوط به آمریکا با رنگهای سرد و بی‌روح و نماهای هیمالیا و پنال (و نیز داستان سینارتا) با رنگهای گرم و سرزنده نمایش داده می‌شوند که از همان برداشت رومانتیک نسبت به اماکن مختلف

آخرین تانگو در پاریس

در زمان‌های مختلف سرچشمه می‌گیرد. استفاده از رنگ تنها در رویکرد فوق خلاصه نمی‌شود و بیان‌کنندهٔ مفاهیم دیگری نیز می‌باشد. برای مثال وجود رنگهای غالب زرد در صحنه فیلم آخرین تانگو در پاریس و همچنین لباسها و اکسسوار بیانگر میزان نفرت و عدم تفاهم بین پل (برانلو) و ژان (اشنایدر) می‌باشد.

شاعرانگی در آثار برتولوچی با برخی از مؤلفه‌های سبکی از قبیل «میزانسن» و «تدوین» تقویت شده و در آثار وی نمود وسیع‌تری پیدا می‌کند. در حقیقت نکتهٔ دیگری که در این مدخل به چشم می‌خورد همانا چیدن مقولات فوق در راستای هدف مذکور (شاعرانگی) می‌باشد. خود برتولوچی با اعتقاد به این نکته که «می‌توان گفت میزانسن به وجه موزیکال فیلم کمک می‌کند نوعی قافیه درونی۴» فیلم‌های خود را بیشتر به صورت «شعر سینمایی» ارائه کرده است.

حرکات دوربین در آثار برتولوچی به طور قطع مهمترین پارامتر میزانسن و از مهمترین ویژگی‌های سبکی آثار وی می‌باشند و این یکی از دیگر عواملی است که صفوف مخالفان و موافقان وی را طویل‌تر کرده است. گروه مخالف اعتقاد دارند که میزانسن در آثار برتولوچی در حرکات فریبنده و متظاهرانهٔ دوربین خلاصه شده و تنها به زیبایی نماهای مجرد و یکتا کمک می‌کند و کارکرد چندانی در کلیت فیلم ندارد. تا جائیکه اریک رد می‌گوید: «دوربین برتولوچی آزادی عمل مورنائو را تقلید می‌کند بدون آنکه از مفهوم آن سردربیاورد۵» و این اتهام که همانا تفاخر در سبک می‌باشد همواره بعد از هر فیلمی متوجه وی بوده است.

برتولوچی با همکاری ۳۰ سالهٔ خود با یکی از معروف‌ترین فیلمبرداران دنیا، خالق تعدادی از معروف‌ترین پلان‌های تاریخ سینما بوده است. «ویتوریو استورارو» همکار و دوست برتولوچی به مانند نسل فیلمبرداران سنت‌شکنی مثل «رائول کوتار» و «سنتور آلمندروس» (فیلمبرداران موج نو) نقش مهمی در فرم بصری آثار وی داشته است. هر چند بنا به اظهارات خود برتولوچی و ـ نیز ـ فیلم‌های بعد از بودای کوچک (که همکاری آن دو قطع شد) به نظر می‌رسد عنان کار بیشتر به دست برتولوچی بوده تا استوارو۶.

دوربین برتولوچی مشخصه‌های واضحی دارد که از جملهٔ آنها کنجکاوی، بی‌قراری، سرخوشی و حتی نوعی بی‌خیالی را می‌توان نام برد. علاوه بر موارد فوق حرکات پیچیدهٔ دوربین که از ترکیب چندین حرکت مختلف خلق می‌شوند از خواص دیگر دوربین وی می‌باشد. برای نمونه «دوربین سیال» می‌توان به سکانس اولیه آفریقا در فیلم در محاصره اشاره کرد که در آن دوربین گویا بی‌اعتنا به همه کس، همه جا سرک می‌کشد.

به همین صورت است نماهای تهاجمی و مداخله‌جوی آخرین تانگو در پاریس که بیانگر شخصیت تهدیدکنندهٔ پل (مارلون براندو) می‌باشد. یا فصل کشتن دومینیک ساندا در دنبالهٔ رو (که با گذشت زمان به صورت یک سکانس نمونه درآمده است) که «دوربین سیال» روی دست و پر جنب و جوش به شکل یک شاهد سمج حضور خود را نمایان می‌کند. حضوری که القاگر تنش و دلهرهٔ صحنه به تماشاگر می‌شود. دوربین برتولوچی علاوه بر زیبایی صوری به «انتقال معنا» نیز کمک شایانی می‌کند. برای مثال در زیبایی ربوده شده هنگامی که لوسی (لیوتایلر) به کارگاه مجسمه‌سازی می‌رود در حرکات دوربین نوعی احساس گنگی به چشم می‌خورد. در حقیقت دوربین اغلب حالت گیج شخصیت اصلی را دارد و با پنهان نمایاندن گاه و بیگاه چهرهٔ مجسمه‌ساز، ابهام صحنه را قوی‌تر می‌سازد. اصرار فوق وقتی بیشتر موجه جلوه می‌کند که هویت وی بعدها برای دخترک فاش شده و درمی‌یابد که او پدرش می‌باشد. یا در آسمان سرپناه که حرکات دوربین (و نیز نوع میزانسن) به ابهام صحرا و به تبع آن رازآمیزی روابط انسانی کمک می‌کند.

از نظر سبک بصری می‌توان به قیاسی که رابین وود دربارهٔ افولس، رنوار و درایر به کار برده رجوع کرد. در تاریخ سینما کمتر دوربینی همانند دوربین رنوار و افولس فعال و پویا بوده است. فرم بصری آثار برتولوچی ـ در یک تقارن موردی ـ تا حدودی ترکیبی از سبک دو فیلمساز مذکور می‌باشد. از یک سو می‌توان گفت سرخوشی مذکور از ویژگیهای دوربین رنوار می‌باشد که بیشتر از تعامل و تحرک بازیگران در چارچوب پیرنگ داستان و مقتضیات آن نشأت می‌گیرد. اما نهایتاً سبک فیلمبرداری برتولوچی نزدیکی بسیار بیشتری با سبک افولس دارد. حرکات پیچیده و ماهرانه دوربین، نماهای طولانی (در یک هماهنگی دوسویه با تدوین) و سرزندگی دوربین از تشابهات آن دو می‌باشد. خود برتولوچی هم علاقه‌اش را نسبت به افولس به زبان آورده است.۷

مورد دیگر گونه‌ای «تقدیرگرایی» است که فرم بصری آثار افولس باعث ایجاد آن در کلیت فیلم شده و به شکل موتیف واری در آثار برتولوچی تکرار می‌شود. این تقدیرگرایی ـ که در سبک بصری فیلم به صورت نوعی همسان

پنداشتن بازیگر/ شخصیت با اجزای صحنه است و رابین‌وود از آن به عنوان «متافیزیک ابهام» نام می‌برد ـ در آثار برتولوچی نه فقط در سبک بلکه در محتوا نیز خود را ظاهر می‌کند. کاربرد عنصر فوق در سبک بیشتر منجر به نوعی فاصله‌گذاری در فیلم می‌شود و برتولوچی از این ویژگی سبکی به عنوان اهرمی برای «چگونگی نوع تأثیر عاطفی» بر تماشاگر استفاده می‌کند. «جبرگرایی» و «تقدیرگرایی» یاد شده نه تنها معلول سبک بلکه یکی از تم‌های آثار برتولوچی محسوب می‌شود. تکیه بر عامل فوق به آن دلیل بسیار مهم است که یاری‌دهندهٔ دریافت پاره‌ای از مفاهیم در آثار برتولوچی می‌باشد.

در یک اظهارنظر کلی می‌توان گفت «ابهام متافیزیکال» در آثار برتولوچی منجر به تقریر سرنوشت محتوم یا نوعی جبرگرایی می‌شود. صحنه‌ای در **آسمان سرپناه** به خوبی شارح این مدعاست. هنگامی که پورت به تنهایی برای گردش به بیرون می‌رود بعد از چند لحظه همسرش (کیت) از پنجره او را نگاه می‌کند و پورت را «بی‌اعتنا» در جمعیت می‌بیند به همین خاطر کیت دوباره از همراهی او پشیمان شده و به سر جایش می‌رود، بعد از لحظه‌ای پورت به یاد کیت افتاده برگشته و به پنجره نگاه می‌کند در حالیکه کیت حضور ندارد و هیچ کدام متوجه این واقعه نشده‌اند (یاد **قرمز** کیشلوفسکی نیفتادید؟) این صحنه خود به نوعی بازگوکنندهٔ رابطهٔ آن دو و پیش‌گویی آینده می‌باشد. نوعی سوءتفاهم که در زندگی زناشویی آن دو تسرّی پیدا کرده است یا لحظه‌ای که در همین فیلم کیت در گورستان دراز می‌کشد، سر نخ‌ها برای ردگیری سرنوشت وی نمایان‌تر می‌شود. مورد دیگر حضور پل باولز است که در ابتدای فیلم به نوعی تنذیردهنده می‌باشد با این تعبیر که وی از سرنوشت آنان مطلع است و می‌خواهد برای آنان (و نیز بیننده) نسبت به آینده اعلام خطر کند.

نمونهٔ کامل‌تر این متافیزیک و جبرگرایی در **استراتژی عنکبوت** قابل رویت است. در این فیلم پدر ـ ی که حالا مرده ـ با پسر خود سعی در ارتباط متافیزیکی دارد. آتوس مانیانی به شهر زادگاه خود باز می‌گردد و ناخواسته پایش به ماجرای قتل پدر در سالها قبل (که نام او هم آتوس می‌باشد) کشیده می‌شود. وی چند بار تصمیم به بازگشت می‌گیرد اما قادر نبوده و هر بار بیش از پیش وارد ماجرا می‌شود. گویا برای وی مقدر شده که راز قتل پدرش (و نیز خیانت وی) برای او آشکار شود و چنین نیز می‌شود.

مثال دیگر که در دل همین مثال نهفته است همانا تشابه اسمی پدر و پسر می‌باشد که گویا به شکل مابعدالطبیعه وجود عینی برخی از ویژگی‌های پدر در پسر را موجب شده است و آن عدم تعهد به دیگران و نگاه خودخواهانه به منافع خویش است این مورد در فیلم با بی‌علاقگی پسر به تشریح راز قتل پدر تجسم بهتری پیدا می‌کند.

جنبهٔ دیگر شاعرانگی در آثار برتولوچی در نوعی گستردگی عمل نسبی در پرداخت بی‌واسطه و طبقه‌بندی نشده به «واقعیات» و «الهامات» مشخص است. به گونه‌ای که پازولینی دربارهٔ **پیش از انقلاب** می‌نویسد: «چنین تأکیدی از وجود مؤلفی حکایت دارد که با آزادی بی‌حد و مرز از فیلم فراتر می‌رود و خود را همواره مجاز می‌داند که به خاطر الهامی پیش‌بینی نشده روند عادی فیلم را قطع کند و به آن الهام بپردازد. الهامی که از عشق پنهان مؤلف به جهان شاعرانه تجربه‌های زندگیش حکایت دارد.۸»

برتولوچی ۳۰ سال بعد در **زیبایی ربوده شده** باز هم بر حرف پازولینی صحه می‌گذارد. پرداخت فیلم فوق به گونه‌ای است که خط کم‌رنگ داستانی را مدام قطع کرده و با نقب گاه و بیگاه به موضوعاتی که کمتر با داستان فیلم مرتبطند به نوعی مکاشفه لوسی (لیوتایلر) دربارهٔ روابط انسانی منجر می‌شود. همچنین عاملی که پازولینی در مطلب خود به آن اشاره می‌کند علاوه بر مورد فوق مؤید نوعی «اعتماد به نفس» ویژه می‌باشد که در تمام آثار برتولوچی حضور دارد. اعتماد به نفس یاد شده از هدایت جنجالی براندوی بزرگ (بعد از دریافت اسکار **پدر خوانده** کاپولا) و در حالیکه سی و دو سال بیشتر نداشت شروع شده و با شجاعت در درگیری با پروژه‌های پرخرج و حجیمی مانند ۱۹۰۰ و **آخرین امپراتور** ادامه پیدا کرده است. پروژه‌هایی که در طول تاریخ سینما برخی به دلیل نرسیدن به سرانجام خوش، مسیر فیلمسازان بزرگی مانند مایکل چیمینو را تغییر داده‌اند۹. این اعتماد به نفس گاهی خود را در بداهه و اجرای بداهه‌پردازانه نشان می‌دهد. البته بداهه‌پردازی در آثار برتولوچی برخلاف فلینی (یا نمونهٔ افراطی‌تر آن جا کاساوتیس) از روی نبود فیلمنامهٔ دکوپاژ شده شکل نمی‌گیرد.

بداهه در آثار فلینی عموماً با توسل به نبوغ ذاتی وی به سرانجام می‌رسد و کمتر بداهه‌ای به شکل فوق به نتیجهٔ مطلوبی رسیده است. به علاوه،

ساختار «فانتزی» آثار فلینی از نوعی بی‌ساختاری مدرن نشأت می‌گیرد و برخلاف آثار برتولوچی آنقدرها پایبند به فرم روایی هندسی نمی‌باشد. این گفته وی که «من شکل هر سکانس را شب قبل در خواب می‌بینم!» (نقل به مضمون) بیانگر نکته فوق است. یا بداهه‌پردازی جان کاساوتیس که بسیار ملهم از بازیگر است و با این شکل اجرا، بازیگر بیش از اندازهٔ معمول به نقش مؤلف نزدیک می‌شود. در بداهه‌پردازی برتولوچی سکانس اعترافات پل (مارلون براندو) در **آخرین تانگو در پاریس** نمونه‌ای‌ترین مورد است، برتولوچی بداهه را در جهت از پیش تعیین شده و فکر شده‌ای قرار می‌دهد. به عبارت دیگر در آثار برتولوچی بداهه خود فکر و برنامه‌ریزی شده است.

و نهایتاً «تدوین» (از دیگر پارامترهای سبکی) که در آثار برتولوچی مشارکت به شدت فعالی دارد. تدوین در فیلم‌های برتولوچی به فرم روایی آنها جلوه‌ای مدرن و غیرکلاسیک می‌دهد.

برای مثال ساختار غیرخطی روایت در فیلم‌هایی از قبیل **استراتژی عنکبوت، دنباله‌رو** و **آخرین امپراتور** از به کارگیری خاص این پارامتر سرچشمه می‌گیرد. خود این عامل به دلیل تأثیرپذیری بیش از اندازهٔ برتولوچی از موج نوی فرانسه (و به طور خاص گدار) باز می‌گردد. تأثیرپذیری که به شکل افراطی و مستقیم در فیلم **همزاد** متجلی می‌شود. از سوی دیگر گاه در فیلم‌های برتولوچی تدوین کاربردی به مراتب خاص‌تر دارد. نمونهٔ فوق بیش از نقش روایی تدوین (اعم از کلاسیک و مدرن) به زیبایی‌شناسی تجریدی صحنه‌ها باز می‌گردد. بهترین مثال در **محاصره** می‌باشد. در فیلم فوق برخی از پلان‌ها ظاهراً بی‌دلیل خرد شده‌اند (خصوصاً پلان‌های بیشهٔ شاندورایی) در حالیکه می‌توانستند در نمایی واحد ظاهر شوند. باید گفت عملکرد تدوین در نماهای مذکور نه تنها افراطی و تصنعی نیست بلکه برخلاف ظاهر القاکنندهٔ حالت خاص شخصیت و نیز نوعی «حس رویاگون» به بیننده می‌باشد. (عاملی که لارس فون‌تریه نیز در **رقصنده در تاریکی** از آن استفاده می‌کند اما در، **در محاصره** موضوعیت بیشتری دارد).

از سوی دیگر عملکرد تدوین گاهی باعث ایجاد ویژگی دیگر آثار وی می‌شود و آن «سیر آزادانه و پیوسته در زمان می‌باشد. این مهم خود عامل مؤثری برای بخشیدن حس رویایی یاد شده به آثار برتولوچی محسوب می‌شود و از اولین آثار وی بروز پیدا می‌کند. برای مثال پارامتر فوق در **استراتژی عنکبوت** وقتی که حساب زمان از دست آتوس مانیانی و همچنین تماشاگر خارج شده باعث تشدید فضای سوررئالیستی فیلم در نمای پایانی می‌شود. یا در **آخرین امپراتور** که وجود فلاش‌بک‌های متعدد در مقاطع تاریخی مختلف این حس را گسترش می‌دهد. یا حتی در **بودای کوچک** هنگامی که در یک سکانس تماماً ذهنی، بچه‌ها ـ به طرز شگفت‌انگیزی ـ وارد داستان سیندارتا (در ۲۵۰۰ سال قبل) شده و قاعدهٔ زمان و مکان را به هم می‌ریزند. می‌توان گفت اصولاً آدم‌های برتولوچی از تقابل دینامیک حال و گذشته (و نیز رؤیا و واقعیت) به آینده پای می‌گذارند و رویای مذکور را در همه جا بسط می‌دهند. رویایی که در خط داستانی و حتی نام فیلم تازه برتولوچی حضور خود را ثابت می‌کند.

۲ـ سینمای سیاسی و برخی از موتیف‌ها

«دلم نمی‌خواهد برای هیچ کس الگو بشوم برای همین وقتی از من می‌خواهند برای دانشجویان سخنرانی کنم دستپاچه می‌شوم چون حس می‌کنم ذهنشان را مغشوش می‌کنم.»[۱۰]

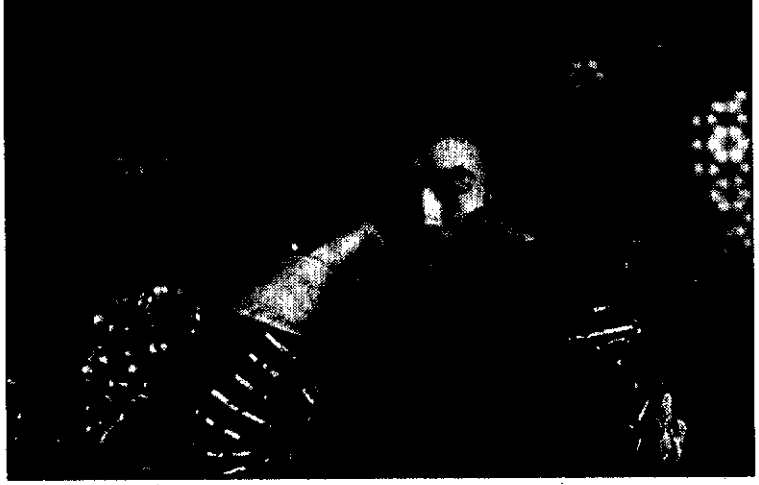
برناردو برتولوچی

سیاست رکن بسیار مهم آثار برتولوچی محسوب می‌شود، اما اگر نهایتاً آلن رنه سیاست را پایین‌تر از عشق قرار داد سرانجام برتولوچی هم آن را در مقامی پایین‌تر از هنر جای می‌دهد.

در یک نگاه اجمالی می‌توان گفت برتولوچی (در تقابلی با فیلم خود) در زمینه سیاست دنباله‌رو بوده است. به عبارت دیگر تأثیر حضور پازولینی به اندازه‌ای ضربتی و عمیق بود که افکار و نگرش او را با نوعی کانفورمیست[۱۱] ذهنی و تجربی شکل داد. این دوستی بعدها با آشنایی وی با گدار به صورت دیگری ادامه پیدا کرد و در اعتقادات و تفکر وی تأثیری موافق با جهت قبل گذاشت[۱۲]. نتیجهٔ این دوستیها ساختن فیلمهایی در دورهٔ اول فیلمسازی وی مانند **پیش از انقلاب، همزاد، استراتژی عنکبوت، دنباله رو** و ۱۹۰۰ را دربرداشت. فیلم‌هایی که در نگاه اول با یک نگرهٔ سوسیالیستی به ایتالیای دورهٔ فاشیسم (یا اندکی پس از آن) می‌پرداختند.

بررسی آثار برتولوچی از نظر سیاسی بسیار حساس است. این نکته که برخی از فیلمهای به اصطلاح سیاسی او از نظر انتقادی شکست خوردند و بعضی دیگر موفق شدند، تا حدودی اوضاع را روشن‌تر می‌سازد. اساساً در فیلم‌های برتولوچی نتیجهٔ آثار فوق از نظر سیاسی بیش از آنکه معلول ساختار سینمایی باشند، ریشه در فرم سیاسی ارائه شده داشتند. در یک تقسیم‌بندی کلی فیلم‌های اولیه برتولوچی از نظر سیاسی به دو بخش مجزا طبقه‌بندی می‌شوند. بخش اول فیلمهایی بودند که به شکلی شعاری، شدیداً ایده‌آلیستی به حساب می‌آمدند (**همزاد** و ۱۹۰۰). فیلمهای این دسته (که می‌توان گفت از فرط اغراق نوعی دعوت‌نامهٔ غیرمستقیم به حزب سرخ آن زمان به شمار می‌آمدند!) شکست سختی خوردند. به علاوه از نظر روانی نیز ضربهٔ بزرگی به برتولوچی وارد کردند[۱۳]. به گونه‌ای که هر کدام در دورهٔ خویش تا اندازهٔ زیادی عامل تغییر عقاید و همچنین رویه فیلمسازی وی شدند. فیلم‌های فوق به این علت ضربه خوردند که در تاریخ سینما نمونه‌های فراوانی داشته و همانا «تبلیغ افکار سیاسی» توسط مدیومی بود که قبل از تمام پیش‌فرضها ماهیت هنری داشت. «فیلم پروپاگاندهایی» که گویا همگی محکوم به شکستی تقدیری بودند. از سوی دیگر این واقعیت نانوشته که اصولاً اکثر فیلم‌های «دعوت به جناح خاص» و «تبلیغ سیاسی» برای بینندگان اعم از منتقدان و تماشاگران (هر کدام به یک نوع و بنا به دلایلی) غیرقابل تحمل بوده و به سرانجام نرسیده‌اند؛ برای این دو فیلم نیز مصداق پیدا کرد[۱۴].

دستهٔ دوم فیلمهایی بودند که دربارهٔ آنها سوءتفاهم ذهنی شده بود. فیلمهایی مانند **پیش از انقلاب** و **استراتژی عنکبوت** بیش از هر چیز برای برتولوچی و نیز بیننده حاوی نوعی لذت داستانسرایی بودند (در یک قرابت نزدیک با برخی از آثار برادران تاویانی)، که البته در پس‌زمینهٔ سیاسی اتفاق می‌افتادند. پس‌زمینه‌ای که حضور سیاست در پیرنگ داستان این فیلمها الزام حیاتی نداشت، هر چند حالا با حضورشان، خود ارجاعات خاصی پیدا کرده بودند. به زبان ساده‌تر آثار فوق (برخلاف دستهٔ اول) دیگر سخنگوی جناح خاص سیاسی نبودند و اولویت را به قیومیت خود بر خویشتن داده بودند و به همین خاطر فیلم‌های موفقی بودند. در **پیش از انقلاب** تم غالب، موضوعی عاشقانه بود که با پس‌زمینهٔ علایق سیاسی طرفین همراه می‌شد و با بررسی روابط طبقات مختلف ادامه پیدا می‌کرد. پس‌زمینه‌ای که ماهیت وجودی آن (با توجه به داستان فیلم) الزام قطعی نداشت. یا در **استراتژی عنکبوت** که سیاست در آن حتی کمتر از **پیش از انقلاب** نمود عینی دارد و



آخرین امپراطور

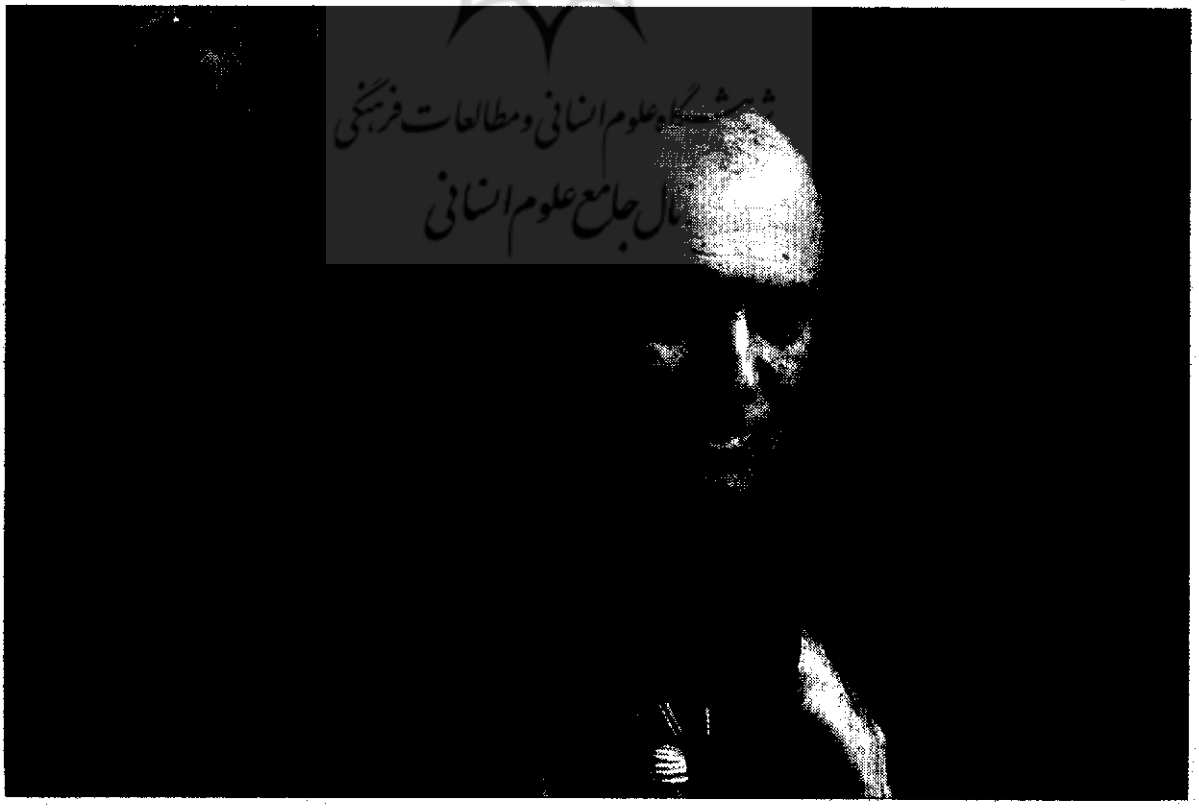
می‌توان آن را داستان کشف یک راز نامید. پسری به زادگاهش باز می‌گردد و ناخواسته راز خیانت سیاسی پدر و نهایتاً قتل وی توسط مردم را کشف می‌کند. البته در این میان **آخرین تانگو در پاریس** به سختی قابل طبقه‌بندی است. هر چند **آخرین تانگو در پاریس** به ظاهر کمتر سیاسی است و بیشتر حائز جنبه‌های روانشناسانه می‌باشد اما در یک تعبیر نمادین می‌توان تسلط و چیرگی پل (براندو) بر ژان (اشنایدر) را تمثیلی از استثمار و چیرگی آمریکا دانست. آمریکایی که خود در ظاهر یک تبعیدی حضور پیدا کرده است (هر چند در فیلم به آن اشارهٔ مستقیم نمی‌شود) و ارجاعات کنایی‌تری پیدا می‌کند.

این تقابل ارباب و بنده همانند **آخرین تانگو...** در برخی از آثار دیگر برتولوچی نیز حضور دارد که البته وی شکل آرمانی و دلخواهش را در **در محاصره** نشان می‌دهد. عشق مسترکنیسکی (دیوید تیولیس) به خدمتکارش (شاندورایی با بازی تندی نیوتن) باعث ایثار باورنکردنی وی می‌شود.

در یک نگاه کلی از نظر سیاسی در مقایسه با گدار می‌توان گفت آثار برتولوچی از «رادیکالیسم افراطی» وی هیچ نشانی ندارند (به جز **همزاد** که به آن اشاره شد). فیلم‌های وی به خصوص در «برخورد تماتیک» خود نسبت به آثار گدار ملایمت بیشتری دارند. گداری که در فیلم‌های انقلابی خود طرز ساختن کوکتل مولوتف رانشان داد یا در **چینی** شخصیت‌هایش پشت کتاب‌های مائو سنگر گرفتند، ماهیتی بسیار رادیکال‌تر نسبت به برتولوچی دارد. در عوض پرداخت سیاسی آثار برتولوچی نوعی کنکاش و جستجو در روابط سیاسی تاریخی است که از نوعی کشف و توضیح ـ و در صورت عدم توانایی توجیه ـ به اعلام برائت یا حتی نوعی احساس گناه می‌انجامد. این کاوش رابطهٔ بورژوازی و طبقه متوسط در فیلم‌های برتولوچی حضور نسبتاً دائمی دارد. به گونه‌ای که هستهٔ بعضی از آثار وی را تشکیل می‌دهد. در تحلیل مضامین فوق می‌توان این نظریه را ارائه کرد: «وجود این تقابل بین بورژوازی و سایرین و به تبع آن توجیه این وجود به آن علت است که خود برتولوچی از خانواده‌ای بورژوا بوده است». این مورد را می‌توان در فیلم‌های وی مشاهده کرد. برای مثال در **پیش از انقلاب** فابرتیسیو تضاد بین بورژوازی و طبقه متوسط را با تمام وجود کشف کرده و به آن اعتراف می‌کند. یا به همین صورت احساس عجزی که در **دنباله‌رو** مشهود است. زمانی که ژان لویی ترنتینیان از یک خانوادهٔ بورژوا و عضو حزب کمونیست شده و به واسطه آن تمامی پل‌های پشت‌سر و نیز معبرهای روبروی خود را از بین می‌برد و برتولوچی با این پرداخت حمله به بورژوازی را تا حد زیادی همه‌جانبه می‌کند. یا در ۱۹۰۰ جانبداری یکسویه بین بورژوازی و مردم روستا تا حدودی تعادل می‌یابد و این بیشتر به خاطر شخصیت آلفردو می‌باشد (که شاید خود برتولوچی هم است) کسی که از خانوادهٔ مرفه و بورژوا برمی‌خیزد و با مردم پایین دست خود همراه می‌شود و سعی در پیوند این دو طبقه دارد. اما سرانجام در جای اول خود قرار می‌گیرد چون فیلم به شکلی تمام می‌شود که بازگشت ناگریز به تنش تاریخی طبقاتی را برای تماشاگر تداعی می‌کند. بعدها برتولوچی در **آخرین امپراتور** (در دورهٔ دوم فیلمسازی خود) با سقوط امپراتور پویی انحطاط بورژوازی را نشان می‌دهد. گاهی هم در زیبایی ربوده شده حضور علف هرز گون و جذابیت پنهان و فاسد آن را به نمایش می‌گذارد.

دورهٔ دوم آثار برتولوچی از نظر سیاسی در اوایل دههٔ ۸۰ و با انحلال تقریبی جنبش چپ به صورت خروارای در سینما بود. در آن دوران دیگر پرداختن به کمونیسم یا مارکسیسم از طرف فیلمسازان (آن گونه که در گذشته با هیاهو دنبال می‌شد) از مد افتاد. این مهم خود به چند دلیل اتفاق افتاد که یکی از آنها از کارافتادگی یا مرگ برخی پیشتازان این نوع سینما مانند ویسکونتی، دسیکا، زاواتینی، پازولینی و... بود. عامل مهم‌تر به از بین رفتن باورهایی برمی‌گشت که به زعم خیلی‌ها غلط به نظر می‌رسیدند و اشتباهات مختلف ایشان با گذشت زمان هویداتر می‌شد. یا به عبارت دیگر شکست نظریاتی که بسیاری از خود تئوریسین‌های بزرگ چپ نیز به اشتباه بودن آن اعتراف کردند.

عامل مهم دیگر (البته به طور خاص) عدم تأیید برتولوچی توسط چپ‌گراها در ایتالیا بود، هرچه بود طبیعتاً جناح مخالف اعتقادات سیاسی وی را نمی‌پسندید. از سوی دیگر جناحی که باید طبق قاعده از او حمایت می‌کرد به دلایل مختلف او را تخریب کرد (برای مثال یکی از استدلالهای آنها دربارهٔ ۱۹۰۰ بود و می‌گفتند فیلمی که در مدح کمونیسم ساخته می‌شود نباید متوسل به سرمایه و مصرف بیش از اندازه بشود!) به عبارت دیگر در این میان اعتقادات سیاسی برتولوچی تنها عاملی برای تخریب حرفه‌ای وی بود. بنا به دلایل فوق اغلب فیلمسازان با گرایش ـ سابقاً ـ چپ (هر کدام) به شکلی رویکرد سینمایی خود را تغییر دادند. فیلمسازان فوق را در یک دسته‌بندی سریع می‌توان به چند بخش تقسیم کرد. عده‌ای از آنان مانند گدار در فیلم‌هایشان تا حدودی دست از نگرش افراطی برداشته و در فیلم‌های سیاسی



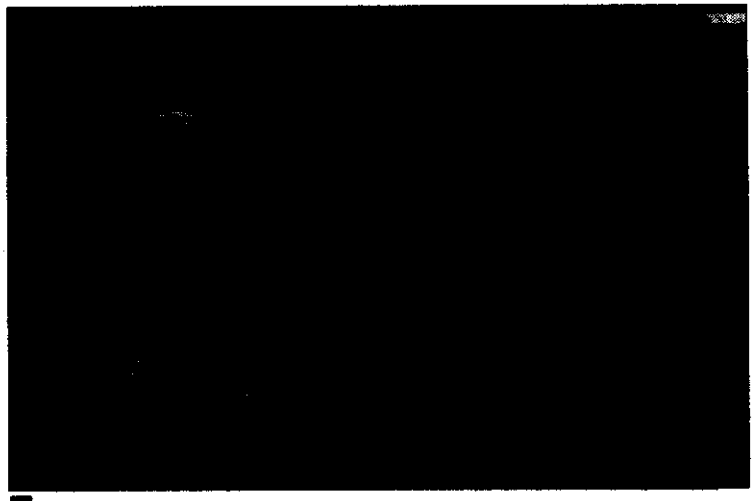
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خود، در عوض ستایش یک گروه خاص به نکوهش گروه دیگر (به طور خاص جامعهٔ سرمایه‌داری و مصرفی) می‌پرداختند. گروهی دیگر مانند جیلوپونته کوروو اصلاً ترجیح دادند که از این حرفه (فیلمسازی) جدا شوند، و گروه دیگر (مانند برتولوچی) کسانی بودند که با هوشیاری از عقاید پیشین خود تا حد موازنه و تعدیل گرایشات سیاسی به عوض بهبود شرایط برگشتند. در برتولوچی این تغییر با ساختن **آخرین امپراتور** (که داستان سقوط آزاد یک امپراتور از تخت قدرت و صعود منزلت وی از نظر فردی و اجتماعی بود) خود را نشان داد. لفظ تغییر رویه برتولوچی حتی در فیلم به شکل غیرمستقیم از دهان زندانبان (که نزدیک‌ترین شخصیت فیلم به خود برتولوچی بود) خارج شد، هنگامی که به پویی می‌گفت: «تنها راه تغییر، کشف و روبرویی با حقیقت است» گویی منظور وی خود برتولوچی بوده است. وی که در اوایل دههٔ ۸۰ قصد برگرداندن رمان کمونیستی خرمن سرخ (داشیل همت) را داشت از این کار سرباز زد. به همین صورت پروژهٔ ساخت فیلم از روی رمان چهی وضعیت بشری (آندره مالرو) به سرانجام نرسید تا این تغییر را بیشتر هویدا کند. تعدیل اعتقادات برتولوچی در **آخرین امپراتور** به صورت کامل خود را هویدا کرد. شاید هیچ فیلمسازی در سینما نمی‌توانست این فیلم را به این صورت «غیرجانبدارانه» و «بی‌طرف» بسازد. اگر هم گاهی همسویی احساسات تماشاگر و صحنه با شخص امپراتور است تنها به دلیل رویکرد برتولوچی به وی در قالب یک انسان می‌باشد نه دلیل دیگر.

هر چند گروهی حتی این عامل (همذات‌پنداری با امپراتور) را دستاویز قرار داده و مدعی چرخش ۱۸۰ درجه‌ای وی به سمت جناح مخالف و حکومت سلطنتی شدند. اما این ادعا با استناد دقیق‌تر به موضوع فوق (امپراتور به مثابه یک انسان) از حیز انتفاع ساقط است. از سوی دیگر شخصیت جانستون حضور دارد که همواره راهنمای پویی امپراتور می‌باشد و این راهنمایی حتی در قسمتی از فیلم به شکل سفارش عینک از سوی او صادر می‌شود. عینکی که پویی به شکلی نمادین با زدن آن تقسیم به بهبود اوضاع و تغییر شرایط می‌گیرد (و البته نمی‌تواند).

تعبیر دیگر «همسویی با جناح چپ» هم با توجه به رئیس زندان باطل است. در فیلم، رئیس زندان که خود از بانیان انقلاب است با گذشت زمان در ردهٔ مجرمان قرار می‌گیرد. یا همین‌طور به هنگامی که در زندان به پویی می‌گویند که نامش را بر روی زمین بنویسد و او را مجبور به فرمانبرداری می‌کنند، احساسات موجود در صحنه بر ضد آنان شکل می‌گیرد. البته تنها وجود موارد فوق، دلیل توازن و تعادل و بی‌طرفی فیلم نمی‌باشد. در تمام فیلم می‌توان دید هر حرکت دوربین و یا حتی جزئی‌ترین شیء صحنه در جهت این بی‌طرفی حرکت می‌کند.

سیر نزولی حضور پررنگ سیاست در آثار برتولوچی بعد از **آخرین امپراتور** باز هم در آثار بعدی وی (تا **در محاصره**) ادامه پیدا کرد. هر چند به هر حال باز هم رگه‌هایی از این مقوله در آثار وی رؤیت می‌شد. برای مثال می‌توان به **آسمان سرپناه** (که داستان آن بعد از جنگ جهانی دوم می‌گذرد) اشاره کرد. و آن ارادهٔ فرانسه مبنی بر استقرار در آفریقا بعد از جنگ جهانی است که فیلم آن را (غیرمستقیم) محکوم می‌کند. در حقیقت فیلم با سرنوشتی که برای شخصیت‌های اصلی رقم می‌زند این شکل سیطره و نفوذ را با توجه به عدم شناخت اروپاییان از رسوم و سنن آفریقاییها غیرممکن می‌داند. یا حضور دیگر سیاست در فیلم ماقبل آخر برتولوچی در



بودای کوچک

محاصره قابل مشاهده است که در سکانس آغازین فیلم بازی کودکان معلول و مجروح جنگی به حضور نظامیان آفریقایی در خیابان‌ها قطع می‌شود.

تضاد و کنتراست از موتیف‌های بسیار مهم آثار برتولوچی می‌باشد. اذعان خود برتولوچی به این نکته که «فرهنگ ما بر پایهٔ دوگانگی است، خیر و شر؛ خدا و شیطان؛ فاتح و مغلوب»، شاید مستدل‌تر جلوه کند. این تقابل و تضاد نه تنها بین بورژوازی و پرولتاریا که ذکر آن رفت بلکه به شکل واضح در کشمکش بین نسل‌ها نیز مشخص است. برای مثال برتولوچی این تقابل را در **استراتژی عنکبوت** در قالب بی‌علاقگی پسر به ماجرای پدر نمایش می‌دهد یا این تعبیر متفاوت که پدر برخلاف ظاهر، مسدودکنندهٔ راه پیشرفت وی می‌باشد. موضوع فوق گاهی هم به شکل کشمکش بین بودن و نبودن هویدا می‌شود. نمونهٔ آن در **آخرین امپراتور** است که پویی به تقاضای بچه از سوی همسرش جواب منفی می‌دهد و ترجیح به تنهایی می‌دهد. این تقابل نسلی که حتی برتولوچی نیز نتوانسته با آن کنار بیاید (وی فرزندی ندارد) و همواره فرمی غیرعادی دارد، در **بودای کوچک** شکلی آرمانی و طعنه‌آمیز پیدا می‌کند. پدر در راستای اطاعت و احترام به پسر از آمریکا به هیمالیا کشیده می‌شود. گاهی هم به شکل عنان از کف داده‌ای به شکل پدر کشی در **دنباله‌رو** نمودار می‌شود.

در آثار برتولوچی تضادی که ذکر شد گاهی به شکل تقابل شهر و روستا نمود پیدا می‌کند. تعارض یاد شده در فیلمهای فوق به نوعی «حصول درک» منجر می‌شود. برای مثال در **زیبای ربوده شده** لوسی از شهر به روستا می‌رود و آنجا را به صورت یک مکان آرمانی می‌یابد که در نهایت در آنجا هم به کشف مادی و هم کشف معنوی دست پیدا می‌کند. گاهی هم تضاد و کشمکش از یک «شکل بصری صرف» به یک «مفهوم دریافتی» منجر می‌شود. شاهد مثال **آسمان سرپناه** است که تقابل آسمان خراش‌های مرتفع با صحرای پست بیش از همه پیشگوی عدم سازگاری و تطبیق بین روحیات مسافران آفریقا با شرایط می‌باشد. در فیلمهای وی گاهی تضاد روحیات و علایق منجر به یک پیوند متقارب می‌شود. مثلاً نگاه کنید به **در محاصره** که تقابل موسیقی کلاسیک (که محبوب مستر کینسکی است) با موسیقی فولکلور آفریقا (که محبوب شاندورایی است) نقشی بسیار مهم در شکل‌گیری رابطهٔ آن دو دارد. نکته‌ای که در ابعاد مختلفی حائز اهمیت است.

گذشته از تضاد طبقاتی (که توضیح آن پیشتر ارائه شد) تضاد همه جانبهٔ براندو و اشنایدر در **آخرین تانگو در پاریس** باعث بن‌بست ارتباط آن دو و نهایتاً مرگ براندو توسط اشنایدر می‌شود. عدم امکان برقراری ارتباط فوق حتی در جهان خارج نیز حضور دارد به گونه‌ای که فضای ایزولهٔ محیط فیلم و عدم رابطهٔ کاری آن دو با دیگران (و نیز دیگران با آن دو) بیانگر عجز در برقراری ارتباط طبیعی می‌باشد. از سوی دیگر این عدم ارتباط خود نقدی بر روابط انسانی در جامعهٔ مدرن می‌باشد. روابطی که همواره بین دو فاکتور «بدویت» یا «صناعت» در حرکت است و هیچ گاه شکل متعادلی به خود نمی‌گیرد. عشق هم (اگر واقعاً عشقی باشد) وقتی ابراز می‌شود که دیگر دیر شده است؛ هر چند سرانجام با این عمل، پلیدی از چهرهٔ ضد قهرمان زدوده شود. نمونهٔ آن در **آخرین تانگو در پاریس** است. وقتی که براندو در سکانس پایانی عشقش را صادقانه ابراز می‌کند گویا اشتباهاتش نیز بخشیده می‌شود و به شکلی استعاری از تاریکی به

روشنی رفته (در تقارن با نمای پایانی جویندگان طلا) و به نظر می‌رسد که «تطهیر» شده است هر چند آن قدر زنده نخواهد بود تا نتیجهٔ صداقت خود را ببیند (یا اینکه باید تاوان اشتباهات گذشته‌اش را بدهد). این نوع عدم توانایی در ایجاد روابط با ثبات را می‌توان در آسمان سرپناه به خوبی مشاهده کرد. علاقهٔ پورت و کیت به یکدیگر در تمام دوران زندگیشان نهفته می‌ماند و تنها هنگامی فاش می‌شود که پورت در حال مرگ است. به عبارت دیگر پورت هم برای یافتن این حقیقت بهایی معادل جانش می‌پردازد. یا در زیبایی ربوده شده که این ارتباط به یک سراب مبدل می‌شود، و پوچی آن در پلان پایانی از پیش مشخص‌تر است. به همین صورت در آخرین امپراتور که پویی همواره در برقراری ارتباط با همسرانش منفعل عمل می‌کند یا در ازای ادامهٔ ارتباط با آنها (به علت برخورداری از تاج و تخت) به صورت ناخودآگاه حقوق آنها را پایمال می‌کند. هر چند همسر اول به این تاج و تخت هم وقعی نمی‌گذارد و سرانجام برای دریافت «هویت فردی» از رفاه زندگی دربار می‌گذرد (چیزی که برای خود پویی هم به شکلی تحکم‌آمیز و نیز تجربی صورت می‌پذیرد) و در نمایی که عامدانه ـ برای تماشاگر ـ سرشار از احساسات متناقض می‌باشد چتری را که

برای جلوگیری از خیس شدن از طرف پویی به او تعارف شده، رد می‌کند.

مایهٔ دیگر فیلم‌های برتولوچی وجود دیگر هنرها (تئاتر، موسیقی و...) در پس‌زمینه فیلم‌های وی می‌باشد. البته می‌توان این مسأله را ساده انگاشت اما از یک سو «کثرت» و از سوی دیگر «همزمانی حضور با اتفاقات صحنه» بیشتر قابل شکافتن است. با یک نگاه دقیق می‌توان دریافت هنگام اجرا یا همزمان با حضور این هنرها در پس‌زمینه، حقیقتی در پیش‌زمینه در حال کشف یا بازگویی است. برای مثال در پیش از انقلاب فابریتسیو وقتی در تئاتر حضور دارد متوجه می‌شود که ارتباط با جنیا برایش مقدور نیست. از نظر سمبلیک می‌توان گفت برای برتولوچی هنر کشف‌کننده و روشنگر می‌باشد. مثال دیگر در استراتژی عنکبوت است که در آن آتوس مانیانی به هنگام اجرای اپرای وردی حقیقت مرگ پدر و نیز خیانت وی را درمی‌یابد. این در حالیست که پیشتر مرگ پدر، خود توسط اهالی روستا و هنگام اجرای تئاتر صحنه‌سازی و مکنون شده است. همین‌طور می‌توان به رقص تانگو در آخرین تانگو در پاریس اشاره کرد. به همین صورت است هنگامی که در آخرین امپراتور پویی اظهار می‌دارد: «اینجا به تئاتر تبدیل شده و همه بازیگرند» (نقل به مضمون) گویا به نظر می‌رسد از این واقعیت که دستوراتش در دربار بی‌اهمیت است و او تنها اسماً یک امپراتور است مطلع شده.

موخره:

«همیشه سعی می‌کنم جزئی از چیزی بشوم که دارم راجع به آن حرف می‌زنم»

برناردو برتولوچی

درباره برتولوچی سخت بتوان حرف تازه‌ای زد. اگر دربارهٔ موضوعات مهم دیگری از قبیل روانکاوی برناردو برتولوچی روابط و شخصیت‌ها بحث نشد به این علت بود که دیگران به اندازهٔ کافی به آن پرداخته بودند. (هر چند هنوز هم قابل تفسیر و بررسی هستند.) روانکاوی جنسیت، عقدهٔ ادیپ، روانکاوی گناه و روانکاوی بلوغ از موارد متعددی است که هر کدام قابلیت پرداخت با حجم نوشتاری بالا را دارند.

کاری که دقت و حوصلهٔ زیادی را طلب می‌کند. و اتفاقاً همین دقت است که راز سینمای برتولوچی را (با تمام جنجال‌ها، دروغ‌ها، بحث‌ها، خرسندی‌ها و رنجش‌ها) جذاب‌تر می‌کند. رازی که نه در سخنان اعتراف گونهٔ براندوی در حال مرگ به تماشاگر در سکانس پایانی مکنون است (که البته به شیوهٔ فیلم‌های برتولوچی قبل از آنکه بگوید، می‌میرد) و نه در «عمر طولانی جیرجیرک» که پویی پیر سابقاً امپراتور ـ و حالا شهروند عادی چین ـ به پسر بچه می‌گوید (و نمی‌گوید: حالا دیگر چه فرقی دارد؟) بلکه همه این راز (با تمام بزرگی و ابهامش) در قطعات «موتزارت» و «باخ» ایست که توسط مستر کینسکی مهربان برای خدمتکارش شاندورایی نواخته می‌شود. رازی که باز هم صحبت دربارهٔ برتولوچی را جذاب‌تر می‌کند. و این البته به خاطر همان جاذبه‌ای است که حتی خود برتولوچی نمونهٔ آن را در تک تک آدم‌هایش ـ با تمام خوبیها و بدیها ـ دیده است. مگر نه اینکه خود وی می‌گوید «ساده‌تر بگویم همهٔ ما بی‌نظیر هستیم».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پاورقی

۱۰ و ۱. گفت و گو با برناردو برتولوچی مجلهٔ فیلم شماره ۱۵۸

۲. گفت و گو با برناردو برتولوچی مجلهٔ فیلم شماره ۶۵

۳. گفت و گو با برناردو برتولوچی مجلهٔ فیلم شماره ۲۶۳

۳. نمونهٔ دیگر از استفادهٔ غیرمتعارف رنگ در فیلم‌های شور زندگی (وینسنت مینه‌لی)، مارنی (آلفرد هیچکاک)، آگراندیسمان (میکل آنجلو آنتونیونی)، فریادها و نجواها (اینگمار برگمان)، قاچاق (استیون سودربرگ)

۵. تاریخ سینما جلد دوم ـ اریک رد ـ وازریک درساهاکیان ـ انتشارات پاپیروس

۶. با استناد به: این گفته برتولوچی «در مورد فیلمبرداری دقیقاً نکته را به فیلمبردار می‌گویم چون فکر می‌کنم دوربین یک ساز است» / کارگردانی فیلم / اریک شرمن / گلی امامی

۷. خود برتولوچی در فیلم‌های محبوبش به لذت (ماکس افولس) اشاره می‌کند.

۸. از مقالهٔ سینمای شعر به قلم پیر پائولوپازولینی / ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما / بیل نیکولز / علاءالدین طباطبایی

۹. اشاره به فیلم پرخرج دروازهٔ بهشت (۱۹۸۰) که باعث ورشکستگی یونایتد آرتیستز شد.

۱۱. اشاره به نام فیلم دنباله‌رو Conformist (۱۹۷۰)

۱۲. هر چند برتولوچی بعدها با پیوستن گدار به مائوئیست‌ها علناً از وی گلایه کرد.

۱۳. بعد از عدم موفقیت هر دو فیلم برتولوچی تحت روانکاوی قرار گرفت.

۱۴. هر چند در تاریخ سینما برخی از فیلم‌هایی که دعوت مستقیم به جناح خاص سیاسی می‌کردند استثنائاً موفق بودند مانند رم، شهر بی‌دفاع (روبرتوروسلینی) برای جنبش چپ و پیروزی اراده (لنی ریفنشتال) برای نهضت راست.