مسعود اوحدی

یهود و یهودیت در سینمای آمریکا

در طول یک قرن تاریخ سینما، تنها یکهزار ساختهٔ سینمایی در مورد یهودیان، و مذهب تاریخ و مسایل قومی، شخصیت‌ها، رویدادها و آرمان‌های اخلاقی و سیاسی آن‌ها در سینمای آمریکا به ظهور رسیده است. حتی در نخستین فیلم‌های تاریخی سینما ــ یعنی در آثار **توماس ادیسون** مثل رقص یهودی (۱۹۰۳)، نمودی هرچند سطحی از مسئله قومیّت یهودی دیده می‌شود. از آن هنگام تا به امروز، عمدتاً سینمای آمریکا اشکالی گاه واقع‌گرا، ولی اغلب تحریف‌شده از این مسایل را طی گونه‌های سینمایی خاص ــ گونه‌هایی هم‌چون ملودرام، درام، کمدی، کمدی‌های خانوادگی، حماسه‌های کتاب مقدس، شرح‌حال‌نگاری، فیلم‌های «گِتو» یا محله‌های یهودی‌نشین، فیلم‌های ایرلندی ـ یهودی، فیلم‌های جنگی، فیلم‌های «هالوکاست» ــ داستان‌هایی که مستقیم یا غیرمستقیم به تم کشتار یهودیان توسط نازی‌ها می‌پردازد ـ و بالاخره درام‌های مستند اجتماعی

را بر پردهٔ سینما آورده است. در بررسی و تحلیل این فیلم‌ها، علاوه بر شمار کثیری از مسایل اجتماعی، سیاسی، تاریخی و تبلیغاتی، با دو گروه عمده از این فیلم‌ها مواجه می‌شویم: در گروه نخست، اکثر فیلم‌هایی که به مقولهٔ حرکت‌های «ضد سامی» یا «ضد یهودی» در طول تاریخ بشر پرداخته‌اند، (که مهم‌ترین این حرکت‌ها همان ماجراهای قتل‌عام یهودیان در جنگ دوم جهانی است)، خود با رهیافتی نژادپرستانه این قوم را در زمرهٔ نژادهای رو به زوال بشریّت محسوب کرده، و توجه و عنایت خاصّ و امتیازهای فردی، اجتماعی و سیاسی بیش‌تری برای آن‌ها طلب می‌کنند. تأکید بر شرایط بسیار ظالمانه و شخصیت‌های غالباً کلیشه‌ای ترحّم‌برانگیز از ویژگی‌های رایج این فیلم‌هاست. این گروه فیلم‌ها خود حاوی اکثر تم‌های مشهور مربوط به یهودیان‌اند.

اما گروه دوم فیلم‌هایی هستند که سازندگان آن‌ها با اطمینان از تلقّی موافق تماشاگران نسبت به باور و ایدئولوژی لزوم نجات قوم یهود از خطر نابودی، وجه تعرّضی، مقابله‌جویانه و حتی انتقام‌جویانهٔ یهودیّت به‌عنوان یک نژاد را که مشخصاً به گرایشات صهیونیستی ختم می‌شود، محور کار قرار می‌دهند. از سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ به‌ویژه، سینمای آمریکا و اقمار آن، پردهٔ سینماهای جهان را با این فیلم‌ها انباشته‌اند و ما در این‌جا به بررسی آثار مشخص سینمایی که مضامینی در یکی از این دو گروه یا هر دوی آن‌ها دارند، خواهیم پرداخت. اما پیش از آن، باید اشاره کنیم که گروه سومی نیز در کنار این دو گروه باید در نظر گرفت که نوع شخصیت‌ها یا تیپ‌های یهودی (اعم از اصیل یا کلیشه‌ای) در آن‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد به‌طور کلی، تم‌ها و یا موضوع‌های مربوط به یهودیان و یهودیّت در سینمای آمریکا بسیار متعدد و متنوع است، اما ویژگی *ویلن‌زن روی بام* (۱۹۷۱) علاوه بر تعلق به گونه‌های مختلف سینمای یهود از قبیل کمدی و درام خانوادگی، در این است که در پیدایی نوع فیلم‌های نوستالژی (غم غربت) یهودیان تأثیر فراوان گذارد. این فیلم بسیار پُرفروش که با پردهٔ عریض، صدای استریوفونیک، و مدت‌زمان نمایش سه ساعت، عرضه شد، برگرفته از داستانی نوشتهٔ نویسندهٔ یهودی **شولیم آلیخم** است.

ویلن‌زن روی بام به بازآفرینی زندگی روستایی یهودیان اروپای شرقی ــ با تمام مشکلات، فقر و در عین‌حال، شور و عواطف آن، می‌پردازد. داستان بر شخصیت یک شیرفروش به‌نام **تِوی**، و پنج دختر او متمرکز است؛ داستانی مشابه فیلم‌های خانوادگی دوران اولیه سینمای یهود (از سال ۱۹۰۳ تا ۱۹۱۹). از طرف دیگر هم‌چون فیلم‌های مربوط به محله‌های یهودی‌نشین (گِتو) تم اصلی *ویلن‌زن*... تضاد و درگیری بین سنّت و سازش است اما فیلم در جهت امتزاج مظلوم‌نمایی قومی و تبلیغات سیاسی از تم خود فراتر می‌رود: **تِوی** در ظاهر می‌خواهد پدیده‌های نور را بی‌آن‌که به قیمت ازدست‌رفتن ارزش‌های دینی ـ اخلاقی یهود تمام شود، بپذیرد اما به موازات این موضوع، مسئله استبداد سیاسی در روسیهٔ تزاری مطرح می‌شود. این‌جا یک‌بار دیگر، مسئله خارج از اجتماع‌بودن، بهانهٔ مشکلات جامعه قرارگرفتن و نظایر آن مطرح می‌شود و داستان با عزیمت خانواده به‌سوی آمریکا به پایان می‌رسد. فیلم با مرتبط‌کردن ضمنی استبداد روسیهٔ تزاری با نظام شوروی و راه‌حلّ پایانی، یعنی گرویدن به آمریکا، از یک‌سوی مسئله استبداد یک رژیم خودکامه را مشکلی اختصاصاً مربوط به یهودیان جلوه می‌دهد و از سوی دیگر با عزیمت خانوادهٔ **تِوی** به آمریکا، راه‌حلّ این خانوادهٔ یهودی را راه‌حلّی الگویی برای جهانیان فرض می‌کند. ضمناً این اپرای فولکوریک سینمایی به‌ویژه روی به آمریکاییان و نگاهی که باید به گذشتهٔ خود داشته باشند، دارد: فیلم مشخصاً بر این نکته تأکید داد که **تِوی** پدر اخلاقی همهٔ آمریکاییان است و رمزهای اخلاقی پدری که برای حفظ سنت‌ها و ارزش‌های اخلاقی آمریکا را انتخاب کرده است باید سرمشق

آمریکاییان امروز باشد.

اما گروه فیلم‌های «هالوکاست» که *فهرست شیندلر*، جدیدترین آن‌ها، **استیون اسپیلبرگ** را در صدر ۱۰۰ شخصیت مهم هالیوود قرار داد، حاصل وسیع‌ترین توهّم‌پراکنی‌ها در قالب حقیقت، قومیّت و وجدان تاریخ است.

یکی از مشهورترین آثار مربوط به رویدادها، خاطرات و عواقب «هالوکاست» *خاطرات آن‌فرانک* (۱۹۵۹) کار **جُرج استیونس** است. فیلم ظاهراً بر مبنای خاطراتی واقعی است که نخستین‌بار در سال ۱۹۴۷ در هلند یافته شد. کتاب *خاطرات آن‌فرانک* در سال ۱۹۵۲ در آمریکا چاپ، و به‌عنوان اثری مستند دربارهٔ «هالوکاست» معرفی شد. در این کتاب، **آن‌فرانک** در مواجهه با ترس و احتمال نابودی از امید و آبروی بشریت سخن می‌گوید. *خاطرات آن‌فرانک* به ده‌ها زبان ترجمه شد و در تمامی کشورهای جهان به‌فروش رسید. نمایش تئاتری این اثر در سال ۱۹۵۵ در بیش از ۳۰ کشور اجرا شد.

به این ترتیب، تا زمان رسیدن به پردهٔ سینما اثر، کاملاً شناخته‌شده بود. به همین جهت پروژهٔ فیلم‌سازی آن با جدیت و وسواس خاصی دنبال شد. جست‌وجو برای یافتن بازیگری استثنایی که نقش **آن‌فرانک** را بازی کند، در زمرهٔ این وسواس‌ها بود. تهیه‌کنندگان فیلم بازیگری ناشناخته یعنی **میلی پرکینز** را برای ایفای نقش انتخاب کردند. سایر نقش‌ها به بازیگران جاافتاده‌ای که تقریباً همگی یهودی بودند، سپرده شد. منتقد معروف **پالین کیل** در مورد انتخاب استثنایی **میلی پرکینز** نوشت: «برای تهیه‌کنندگان فیلم این حقیقتی تأسف‌بار بود که یک یهودی مثل **آن‌فرانک** را نمی‌شد به‌عنوان قهرمان یک فیلم پرخرج قبول کرد. از این‌روی با انتخاب **میلی پرکینز** از تلخی آن حقیقت کاستند».

اگرچه فیلم تأثیر و قاطعیت کتاب *خاطرات آن‌فرانک* را ندارد، اما در ارایهٔ ویژگی‌هایی درخور این فیلم‌ها، آن‌هم در دو سطح مختلف، به جلوه‌های تازه‌ای دست یافت. در این مورد، اول باید از شخصیت‌های یهودی به‌جای شخصیت‌های تیپیک (نوعی) آشنا یاد کرد. با آن‌که این شخصیت‌ها همه قربانی واقع می‌شوند، اما برای اولین‌بار واکنش‌های عاطفی غیرکلیشه‌ای ارایه می‌دهند. اما مهم‌تر آن‌که **خاطرات آن‌فرانک** نخستین فیلم آمریکایی است که بر وحشت «هالوکاست» تأکید دارد بی‌آن‌که به نمایش بی‌رحمی عریان ــ آن‌گونه که در *فهرست شیندلر* می‌بینیم ــ بپردازد. با وجود این شیوهٔ داستان‌پردازی فیلم و سبک کارگردانی آن به‌گونه‌ای است که ویژگی یگانهٔ **آن‌فرانک** به‌عنوان یک یهودی، در عمل محو می‌شود و فیلم خواسته یا ناخواسته از تعصبات نژادی قابل‌مشاهده از این‌گونه فیلم‌ها معاف می‌شود. در واقع آن ویژگی یگانه به رُمانسی مبلودراماتیک دربارهٔ حساسیّت دوران بلوغ تبدیل می‌شود.

در فاصلهٔ این دو فیلم، یعنی *خاطرات آن‌فرانک* با تمام سادگی‌ها و ساده‌اندیشی‌هایش و *فهرست شیندلر*، با تمامی پیچیدگی‌ها و پیام‌های ریز و درشت تبلیغاتی‌اش، فیلم‌هایی در سه دههٔ اخیر سینمای غرب و به‌ویژه در سینمای آمریکا می‌توان یافت که به‌جای تماس مستقیم با تجربهٔ «هالوکاست»، با پی‌آمدهای مانده تا به امروز این ماجرا سروکار دارند و اتفاقاً نوع برخوردهای این فیلم‌ها با مسئله یهودیت و پوشاندن توسعه‌طلبی نژادی و سیاسی در پشت عنوان «تلقّیات و حرکت‌های ضدّ سامی» زیرکانه‌تر و موفق‌تر است. برخلاف فیلم‌های مربوط به قصص انجیل در دههٔ ۱۹۵۰، که کارشان بیراهه‌زدن به ماجرای «هالوکاست» در دههٔ گذشته است، فیلم‌های ساخته‌شده بر مبنای قصص کتاب مقدس در دههٔ ۱۹۷۰ مشخصاً با زندگی معاصر سروکار دارند و از کتاب مقدس به‌عنوان زمینه‌ای استعاری استفاده می‌کنند. اما مهم‌تر از این فیلم‌ها، آثاری است که پی‌آمدهای ماندنی «هالوکاست» در زندگی

معاصر غرب را مورد بررسی قرار می‌دهند. از مشخص‌ترین این فیلم‌ها دوندهٔ ماراتُن (۱۹۷۶) ساخته جان شلزینگر، پروندهٔ اُدسا (۱۹۷۴) ساختهٔ رونالد نیم، و *پسرانی از برزیل* (۱۹۷۸) کار فرانکلین را می‌توان نام بُرد. فیلمنامهٔ هر سه این فیلم‌ها را به‌ترتیب رُمان‌نویسان مشهوری چون، **ویلیام گُلدمن، فردریک فورسایت و آیرا لِوین** نوشته‌اند که همه از «هالوکاست» نه به‌عنوان کانون رویدادهای تراژیک تاریخی، بلکه به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای داستان پُرحادثه و هیجان‌انگیز خود استفاده کرده‌اند. پیام‌های فیلم دوندهٔ ماراتن از لحاظ طرح ماجرای «هالوکاست» بسیار زیرکانه است: داستان فیلم از شهر نیویورک آغاز می‌شود. در این‌جا یک رانندهٔ تاکسی یهودی با یک مرد آلمانی که در اتومبیل مرسدس‌بنز نشسته به مشاجرهٔ لفظی، دشنام و فحّاشی می‌پردازد. رانندهٔ یهودی به زبان یِدیش (که نوعی زبان ویژهٔ یهودیان برخی از نقاط اروپاست) صحبت کرده و مرد را «نازی» خطاب می‌کند، آلمانی هم در پاسخ او را «جهود» می‌خواند. مشاجرهٔ لفظی به حادثهٔ انفجاری ختم می‌شود که منجر به کشته‌شدن هر دو می‌گردد.

در صحنهٔ بعدی با دانشجویی به‌نام **بِیب لِوی** آشنا می‌شویم که به تمرین دوی ماراتن می‌پردازد. او از پیشرفت کار خود راضی نیست، در مقابل زنان دست و پای خود را گُم می‌کند، اصولاً دست و پا چلفتی، و غالباً مورد اذیت و آزار دیگران، از سگ خیابان گرفته تا بچه‌های محل است (فیلم مشخصاً به نوع شخصیت یهودی و تداوم تاریخی آن تأکید دارد و لزوم نجات او را از همین‌جا به‌میان می‌کشد). آنگاه به‌تدریج درمی‌یابیم که او در رؤیای قهرمانی ماراتن است. ملاقاتی بین بِیب و برادر او **داک** که یک مأمور جاسوس خارجی است (چیزی که بیب از آن بی‌خبر است) روی می‌دهد. **داک** به‌زودی کشته می‌شود و **بیب** را متوجه توطئه‌ای بین‌المللی می‌سازد. ماجرای تصادف آغاز فیلم یک دکتر اردوگاه مرگ نازی‌ها به‌نام **زل** را که زمانی شهرت بسیار داشت، از مخفیگاه خود در آمریکای جنوبی بیرون می‌کشد. او که حالا بر اثر مرگ برادرش در آن تصادف به هیچ‌کس نمی‌تواند اعتماد کند، برای بازیابی گنجینهٔ الماس‌های خود از یک صندوق امانات به نیویورک می‌آید.

همین‌که **زل** به نیویورک می‌رسد، فیلم به بازی هیجان‌انگیز تعقیب موش و گربه تبدیل می‌شود. **زل** شاهد سوءظن، جنون، و رفتارهای ناهنجاری است که در جهان غرب اغلب به‌عنوان صفات مشخص یهودیان شمرده می‌شود اما این‌جا در تناسب با یک نازی سابق در آمریکای پس از جنگ آورده شده است. اکنون **زل** و **بِیب** به‌عنوان دو نیروی متخاصم در برابر هم قرار می‌گیرند و قدرت، پس و پیش جابه‌جا می‌شود. در صحنه‌ای **بیب** به چنگ **زل** می‌افتد و **زل** با منّه دندان به سوراخ‌کردن دندان‌های **بیب** تا رسیدن به عصب می‌پردازد. **زل** در این کار استاد است چون به این روش تکه‌های طلا را از سوراخ دندان‌های قربانیان یهودی خود بیرون می‌کشیده است. این صحنه پژواکی از هراس‌های اردوگاه مرگ نازی‌هاست. **بِیب** به‌هر ترتیب فرار کرده و این‌بار برای زندگی خود می‌دود. اکنون با پیژامای راه‌راه در حال فرار، او عیناً همانند یک زندانی اردوگاه مرگ شده است. دوندهٔ استقامت‌بودنش ابعادی نمادین پیدا می‌کند، یعنی برخلاف نابرابری نیروها، یهودیان به مدد ایستادگی و استقامت از نابودی کامل رسته‌اند.

آخرین صحنهٔ فیلم این دو مرد را در مواجههٔ مستقیم با یکدیگر نشان می‌دهد، **بیب** هفت‌تیری بر سر **زل** نشانه رفته، و **زل** میلیون‌ها دلار الماس را در دست دارد. **زل** شروع به تحقیر و آزار **بیب** می‌کند و می‌گوید که ضعیف‌تر از آن است که بتواند ماشهٔ سلاح را بکشد. اما **بیب** به‌هرحال آن توان لازم را به‌دست می‌آورد. الماس‌ها به قعر آب‌های آب‌انبار می‌رود و در یک لحظه آن آدم سادهٔ یهودی تیپیک که به‌طور مزمن گرفتار بداقبالی

است، تبدیل به مرد یا بشر می‌شود و به این‌ترتیب **بیب** نه‌تنها انتقام مرگ پدر و برادر، که انتقام یک قوم را می‌گیرد، اسطوره‌ای را به حقیقت پیوند می‌زند و نزد خود و دیگران به‌عنوان قهرمان کسب احترام می‌کند. اگر فیلم به این‌جا ختم نمی‌شد، لابد با مأموریت مخفی **بیب** برای دولت اسراییل پایان می‌گرفت!

علاوه بر درام‌های مربوط به هالوکاست و تجربیات مستقیم و غیرمستقیم یهودیان با آن و نیز درام‌های مربوط به زندگی یهودیان در آمریکا، سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ شاهد ظهورگونهٔ جدیدی بود که می‌توان آن را گونهٔ فیلم‌های اسراییلی نامید: این فیلم‌ها مشخصاً به گروه دوم در طبقه‌بندی ما، یعنی گروهی تعلق دارند که وجه تعرضی و توسعه‌طلبانهٔ یهودیت اسراییلی را توجیه می‌کنند. مشهورترین این فیلم‌ها، *اکسدوس* (۱۹۶۰) کار **اُتو پرمینگر** است. که آن‌زمان با هزینهٔ دو میلیون دلار طول زمانی ۲۱۲ دقیقه، و به طریقهٔ سوپرپاناویژن ۷۰ میلیمتری ساخته شد.

ایدهٔ فیلم در اصل در شرکت فیلم‌سازی ام.جی.ام نزد **دُری اِشکاری** به ظهور رسید که مسابقه‌ای در تم‌های یهودی شرکت فیلم‌سازی آر.ک.او داشت و اکنون در مقام ریاست ام.جی.ام می‌خواست تولد اسراییل را به فیلم درآورد. موضوع فیلم می‌باید سرشار از هیجان و احساسات باشد. برای رسیدن به این مقصود، او رمان‌نویس معروف **لئون اوریس** نویسندهٔ فریاد نبرد را به نوشتن یک داستان حماسی دیگر واداشت. شرکت ام.جی.ام هزینهٔ مسافرت **اوریس** به اسراییل را پرداخت و **اوریس** در آن‌جا به مدت دو سال به تحقیق و مصاحبه پرداخت. حاصل کار رمانی ۶۲۸ صفحه‌ای بود که ام.جی.ام حقوق قانونی آن را در اختیار گرفت. به‌هرحال، علی‌رغم همدردی و جانبداری که **اِشکاری** با اهداف یهودیان طرفدار اسراییل داشت، در مورد این پروژه با احتیاط فراوان عمل کرد. یکی از این احتیاط کاری‌ها مشکل چگونه نشان‌دادن انگلیسی‌ها بود. زیرا رمان به انگلیسی‌ها چهره‌ای منفی بخشیده بود که در اواخر سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ دیگر موضع قابل‌قبولی نبود.

در این‌جا بود که **پرمینگر** وارد معرکه شد و حقوق اثر را خریداری کرد. او که به توانایی **اوریس** به‌عنوان نویسندهٔ دیالوگ اعتماد نداشت، از فیلمنامه‌نویس مشهور **دالتن ترومبو** که قبلاً در فهرست سیاه دوران سناتور **مک‌کارتی** جای داشت، برای نوشتن فیلمنامه دعوت به‌عمل آورد. از آن به‌بعد تمام فعالیت‌ها به اسراییل منتقل شد، و در آن‌جا در بزرگ‌ترین پروژهٔ تولید فیلم تا به آن روز، **پرمینگر** اسراییل را در تصویر خویشتن بازسازی کرد.

داستان فیلم به سال ۱۹۴۷ در یک اردوگاه D.P قبرس آغاز می‌شود. این‌جا؛ **کاترین فری‌مونت** یا **کیتی** بیوه‌ای آمریکایی که به‌عنوان پرستار کار می‌کند با **کارن**، یک دختر جوان آلمانی که پدر و مادرش را در جریان جنگ گُم کرده است، آشنا می‌شود. **کیتی** می‌خواهد **کارن** را به آمریکا برده و او را به فرزندی بپذیرد، اما **کارن** مصمم به رفتن به فلسطین و جست‌وجوی پدرش است.

در اردوگاه **کارن** با **داوْ لاندائو** که یک نوجوان بازمانده از اردوگاه مرگ «آشویتس» بوده و او هم در اندیشهٔ رفتن به اِرتص در سرزمین فلسطین است، طرح دوستی می‌ریزد اما قصد واقعی **داو** پیوستن به تروریست‌های «ایرگون» در نبردشان علیه انگلیسی‌هاست. نمایندهٔ یهودی‌های فلسطین **آری‌بن‌کنعان** (پل‌نیومن) وارد شده و آماده بردن ششصد مسافر از طریق کشتی *اُلمپیا* به سرزمین فلسطین می‌شود. او خود را به شکل یک افسر انگلیسی درآورده، کشتی را از مسافرین پُر می‌کند اما انگلیسی‌ها که کنترل قبرس را در دست دارند، بندر را می‌بندند. مسافران تهدید می‌کنند که کشتی را منفجر خواهند کرد، اکنون آن‌ها نام کشتی را به **اکسدوس** تغییر داده، و اعلام اعتصاب غذا می‌کنند. سرانجام انگلیسی‌ها نرم می‌شوند

و **اکسدوس** عازم سرزمین مقدس می‌شود. در میان مسافران کشتی **کیتی** هم هست که تصمیم گرفته به‌دنبال **کارن** برود.

در فلسطین، **کیتی** تعلق‌خاطری به **آری‌بن‌کنعان** پیدا می‌کند و **کارن** و **داو** در کیبوتص (مزرعه اشتراکی) *گن‌دَفنا* که پدر و مادر **آری**، یعنی *بَرَک* و *سارا* در آن زندگی می‌کنند، مسکن می‌گزینند. در این‌جا کیتی چیزهایی در مورد معنی *اِرتص* یاد می‌گیرد ــ این‌که چگونه از روسیه به این‌جا آمد و باتلاق را به سرزمین تبدیل کرد، چگونه پسرانش، هم‌چون **آری** چهارده ماه را به‌خاطر مبارزات ضد انگلیسی‌شان در زندان گذراندند.

آری به ملاقات عمویش **آکیوا** که یکی از اعضای گروه «ایرگون» است می‌رود. برای او تمامی دولت‌های جدید زادهٔ خشونت‌اند و اسراییل از آن‌ها مستثنی نیست. آری و پدرش اعضای گروه «هاگانا» هستند که خواهان استقلال‌اند، اما با تروریسم بدین‌علت که بر اهداف و آرمان‌هایشان لطمه وارد می‌کند، مخالف‌اند. به‌علاوه، **آری** احساس می‌کند که اعراب نیز به اندازه یهودیان نسبت به این سرزمین حق دارند. **آکیوا** در پاسخ می‌گوید: «من هم با عدالت در مورد اعراب موافقم، ولی این‌بار بگذار بی‌عدالتی بر علیه کسی غیر از ما عمل کند.» این اظهارنظر مشخصاً بازتاب قرن‌ها عداوت و تلخی است که طی آن همواره یهودیان معتقد بوده‌اند که آلت دست واقع شده‌اند.

آری **کیتی** را به فراز قلّهٔ کوه «تابور» می‌برد. در این‌جا، در حالی که به درّهٔ زیر پای خود نگاه می‌کند، اعلام می‌دارد که «من یک یهودی‌ام. این کشور من است.» **کیتی** در پاسخ می‌گوید که تفاوت‌های بین مردم امری ساختگی است. **آری** در پاسخ می‌گوید: «این حقیقت ندارد. مردم نسبت به هم متفاوت‌اند. آن‌ها می‌خواهند که متفاوت باشند.»

اکسدوس، داستانی دیگر دربارهٔ یهودیان، اما این‌بار با دیدگاهی از میان خودشان است و نخستین فیلمی است که این موضع را اختیار کرده است. علت این امر شاید آن باشد که یهودیان در این‌جا ناچار نیستند خود را با معیارهای مسیحی آن‌طور که در دنیای غرب رواج دارد، تطبیق دهند. در این سرزمین، **کیتی** شخصیتی غیرکلیمی، یا نه مسیحی و نه کلیمی و بالطبع بیگانه و خارجی است.

سرانجام لحظهٔ تاریخی برای این یهودیان و آغاز دورانی شوم برای فلسطینیان فرا می‌رسد. و سازمان ملل به تقسیم فلسطین رأی می‌دهد. شمارش نهایی: سی و سه رأی موافق سیزده رأی مخالف، و ده رأی ممتنع است. بدین‌ترتیب اسراییل به کشور و دولت تبدیل می‌شود. در خیابان‌ها جمعیت‌ها به شادمانی گرد می‌آیند و آواز رسیدن به سرزمین موعود را می‌خوانند. اکنون بلافاصله نیروهای متخاصم شکل می‌گیرند. طلیعهٔ جنگ در افق پیداست. آلمان‌ها وارد شده و شروع به سازماندهی اعراب می‌کنند. **آری** به «پالماخ» ارتش جدیدالتأسیس اسراییل می‌پیوندد. در «گن‌دفنا» کودکان توسط پیرترها به جاهای امن در کوهستان برده می‌شوند. **کیتی** که احساس می‌کند دیگر نمی‌تواند جدا بماند، در این عملیات شرکت می‌کند.

هنگام شب **کارن** توسط عربی ناشناس به‌قتل می‌رسد. هنگام صبح کارن در کنار دوست عرب **آری**، یعنی طهٰ (طاها) به خاک سپرده می‌شود. **آری** مرثیه‌ای این‌چنین می‌خواند: «ما همه به کشتار بیهوده عادت کرده‌ایم، اما دیگر نمی‌توانیم به آن عادت کنیم و عادت نخواهیم کرد. روزی می‌رسد که اعراب و یهودیان در صلح و آرامش در کنار یکدیگر خواهند زیست.»

کیتی، حالا ملبّس به یونیفورم نظامی و با اسلحه‌ای در دست، کنار **آری** می‌ایستد، او که به سهم خود با مرگ **کارن** فقدانی را تحمل کرده است، اکنون می‌تواند خود را یکی از آن‌ها بداند. حالا قطعاً یک اسراییلی واقعی است. در صحنهٔ آخر همه در کامیون‌هایی که منتظرشان ایستاده‌اند انباشته شده و به سوی جبهه می‌روند.

شعله‌های آتش از پایین پرده به هوا بلند می‌شود و فیلم پایان می‌گیرد.

علی‌رغم بازگشت فوری سرمایهٔ فیلم (با توجه به این‌که *اکسدوس* تنها پیش‌فروشی به مبلغ یک میلیون و ششصد هزار دلار داشت که در آن زمان بی‌سابقه بود) فیلم مسایل متعددی را به میان آورد از جمله: مدت‌ها قبل از پخش جهانی فیلم، اعتراض‌ها و مخالفت‌های سیاسی فراوانی در ارتباط با آن برانگیخته شد. اسراییلی‌های میانه‌رو احساس می‌کردند که فیلم برجستگی خاصی به تروریست‌های «ایرگون» می‌دهد و خواهان تغییراتی در داستان فیلم شدند. **پرمینگر** در پاسخ به آنان گفته بود «شما قصدتان بازنویسی فیلمنامه نیست، شما می‌خواهید تاریخ را از نو بنویسید.» از آن‌طرف تروریست‌ها شکوه داشتند که حقّ آن‌ها به‌اندازهٔ کافی ادا نشده است؛ رادیو قاهره، از فیلم *اکسدوس* به‌عنوان «توطئه امپریالیستی صهیونیستی» یاد کرد.

گروهی دیگر نگران این بودند که فیلم تأکید زیاده از حدّی بر خشونت دارد... هم‌چون بسیاری دیگر از دست‌اندرکاران هالیوود، توهّمی که **پرمینگر** بر نوار فیلم آفرید به‌صورت پندار باطل شکوه و عظمت جلوه‌گر شد.

در کنار موفقیت تجاری فیلم، بسیاری از منتقدان آن روز، *اکسدوس* را «وسترن یهودی» و اُبرای Netzo **پرمینگر** خواندند.

به‌هرحال، **پرمینگر** تصویری از **اسراییل** خلق کرد که به‌ویژه در مقایسه با رویدادهای کنونی جای تأمل بسیار دارد. اگرچه **پرمینگر** تیپ ـ شخصیت‌های اسراییلی را اختراع نکرد، اما آن‌ها را گسترش داد و ده برابر بزرگ‌تر از اندازه‌های واقعی ـ به‌اندازهٔ پردهٔ بزرگ ۷۰ میلیمتری! ـ نشانشان داد. چیزی که مسلّم است این‌که، **پرمینگر** به اهداف اسراییل اُبهت بخشید و ضمن مظلوم‌نمایی آن‌ها، استعداد وجوه تعرضی ایدئولوژی صهیونیسم را به رُخ تماشاگران کشید.

در سال‌های دههٔ ۱۹۷۰، فیلم‌هایی که وقایع آن‌ها در اسراییل می‌گذشت پرده‌های سینماهای جهان را پُر کردند و ماجراها و خیالپردازی‌های اسراییلی، آن‌جا را محل تازه‌ای برای ماجراپردازی کرد. فیلم‌های *پروندهٔ اورشلیم* (۱۹۷۲) ساختهٔ جان فیلن، *رُزباد* (*غنچه گل‌سرخ* ۱۹۷۵) ساختهٔ اتوپرمینگر، *مرد بعدی* (۱۹۷۶) کار ریچارد سارافیان، *یکشنبهٔ سیاه* (۱۹۷۷) کار جان فرانکن هایمر، و *عملیات رعد* (۱۹۷۷) کار مناخیم گولان در زُمرهٔ این آتشبازی‌های تبلیغاتی بودند.

پروندهٔ اورشلیم دربارهٔ کوشش‌های یک مأمور اطلاعاتی اسراییل به‌نام سرگرد **ساموئلز** و گروهی از فعّالان سیاسی اسراییلی است که می‌خواهند با یک مبارز عرب به‌نام **رشید** (که در فیلم از او به‌عنوان تروریست یاد می‌شود) ارتباط برقرار کنند تا به بررسی امکانات صلح بین اعراب و اسراییل بپردازند. در این فیلم شخصیت‌های اسراییلی آشنا همه‌جا به‌چشم می‌خورند به‌ویژه جنگجوی اسراییلی (**سرگرد ساموئلز**)؛ سرسخت، خالی از عواطف باکفایت بسیار در عملکردهایش. یا شخصیت زن فیلم، **نوریت**، که همواره می‌خواهد در کنار مردان بجنگد، خود یک تیپ آشنای دیگر است. در تضاد با این‌دو، **دیوید** قرار دارد که مدّعی است از زمان جنگ اعراب و۱سراییل در سال ۱۹۶۷، همه برای خود اسلحه دارند و «من از این وضع حالم به‌هم می‌خورد». **دیوید** این نگرش را علی‌رغم مرگ بسیاری از دوستانش در درگیری‌های اعراب و اسراییل، اظهار می‌کند. به‌هرحال، *پروندهٔ اورشلیم* بیش از هر چیز، می‌خواهد نشاندهندهٔ تمایل و تعهد اسراییلی‌های جوان به یافتن راه‌حلی غیر از جنگ باشد.

داستان فیلم دیگر، *غنچهٔ گل‌سرخ*، مربوط به ربودن پنج دختر ثروتمند آمریکایی توسط کماندوهای فلسطینی است. یکی از گروگان‌ها، **سابین**، یهودی و نوهٔ یک فرانسوی ثروتمند است. فیلم، خود لبریز از احساسات ضد یهودی است. از طرفی، یک انگلیسی متعصب به‌نام **سلوت** که سرکردهٔ گروه «سپتامبر سیاه»

است خواهان جنگ علیه اسراییل است و از طرف دیگر فیلم بر این حقیقت اشاره دارد که یهودیان آمریکا بیش از استحقاق خود بر سیاست آمریکا نفوذ دارند.

شخصیت یهودی اصلی در این فیلم، یک مأمور اسراییلی به‌نام **هَملخ** است که هم‌چون مأموران فیلم‌های قبلی باهوش و داناست و جلب‌توجه می‌کند. واحد اطلاعاتی او آن‌طور از فیلم درمی‌یابیم «بهترین در جهان» است. و اما بقیه، فلسطینی‌ها آدم‌هایی مؤدب و درمانده تصویر شده‌اند که هر وقت لازم باشد دست به کشتن می‌زنند. آمریکایی‌ها هم به‌صورت اشخاصی خسته از اوضاع و دلمشغول به خود مجسم شده‌اند. ولی اسراییلی‌ها به‌صورت آدم‌های اهل عمل و شجاع ظاهر می‌شوند. **سلوت**، برخلاف همدردی با اعراب، آدمی به‌کل دیوانه از آب درمی‌آید و بدین‌ترتیب حرف‌های او در مورد نابودکردن اسراییل وزن و اعتبار چندانی پیدا نمی‌کند. یک مأمور آلمانی به‌نام **اشکلوس** هم هست که در پاسخ می‌گوید: «آن‌ها (یعنی اسراییلی‌ها) به بقای خود ادامه خواهند داد و روزی می‌رسد که با اعراب در صلح و آرامش خواهند زیست.» اگرچه فیلم با اشارتی بدبینانه هم‌چون پروندهٔ *اورشلیم* پایان می‌گیرد، اما هدفش واقعاً باوراندن همین تحقق صلح است.

فیلم مرد بعدی جز گروهی از مأموران بی‌تفاوت که از یک جزیرهٔ تفریحی دیدن می‌کنند، عملاً فاقد شخصیت‌های یهودی است اما با موقعیتی ویژهٔ خاورمیانه سروکار دارد که به‌وضوح تحقق خیال و آرزوهای یهودیان اسراییل است. در این فیلم، **شون‌کانری** در نقش **خالد عبدل محسن** وزیر خارجهٔ عربستان سعودی ظاهر می‌شود و داستان با تلاش‌های این مرد انسان‌دوست و دوراندیش (از نظر فیلم) برای دستیابی به صلح از طریق همکاری کشورهای عضو اوپک با اسراییل! سروکار دارد. در آخر **خالد عبدل محسن** پیش از آن‌که بتواند تغییر مثبتی اعمال کند، به‌قتل می‌رسد. اما پیش از مرگ، یک «سخنرانی تکان‌دهنده برای همهٔ جهانیان در مورد دوست‌داشتن اسراییل» ایراد می‌کند، که این البته مؤید تئوری **جان سایمون** است که به کنایه می‌گفت «همهٔ ضدّ سامی‌ها یهودی نیستند.»

یکشنبه *سیاه*، یکی از خشن‌ترین فیلم‌ها تا به آن سال (۱۹۷۷) بود، **رابرت‌شا** در این فیلم نقش **دیوید کاباکوف** مأمور اسراییلی را به‌عهده داشت. این اولین فیلمی است که به این نقش مرکزیّت می‌بخشد. **دیوید** خود یکی از بازماندگان «هالوکاست» بوده، و شماره‌ای روی بازویش خالکوبی شده است. اکنون پس از سی سال **دیوید**، بدبین، شکاک و خسته است. در مأموریتی به واشینگتن، **دیوید** اطلاعاتی در مورد زنی به‌نام **دالیا** که در «حیفا» به‌دنیا آمده است به‌دست می‌آورد. این‌جا آگاه می‌شویم که از اسراییل اخراج شده، زندگی را در اردوگاه آوارگان گذرانده، مادرش مُرده و به خواهرش تجاوز کرده‌اند و او در عین خشم به سازمان «سپتامبر سیاه» پیوسته و خود را متعهد به نابودی اسراییل کرده است.

نقشهٔ تروریستی توسط شخصی به‌نام **مایکل لَندر** طراحی می‌شود که یک خلبان روان‌پریش جنگ ویتنام، و در صدد انتقامجویی شخصی است و بدین‌منظور یک بالن تبلیغاتی شرکت «گودیر» را پُر از هزاران پیکان حاوی مواد منفجره کرده، و خیال دارد آن را بر سر استادیوم ورزشی «سوپربُل»، به هنگام حضور هشتاد هزار تماشاچی مسابقه منفجر کند. **دالیا** به‌خاطر اهداف خودش با **لَندر** کار می‌کند. سرانجام، دیوید و اف.بی.آی **لندر** و **دالیا** را می‌کُشند، ولی هنوز کسی باید بالن مواد منفجره را از کار بیندازد. **دیوید** از نردبان طنابی که چند صد متر بالاتر از سطح زمین قرار دارد پایین می‌رود، بالون را به هلیکوپتر قلاب می‌کند و بدین‌ترتیب با دفع خطر جان هزاران نفر را نجات می‌دهد. یک‌بار دیگر یک اسراییلی قهرمانی فوق‌العاده از خود نشان داده و به

غیرممکن دست می‌یابد. آخرین نمای فیلم **دیوید** را نشان می‌دهد که از سر دیگر طناب آویزان است و وضعش مطمئن‌تر از آن «ویلن‌زن روی بام» نیست.

مأموریت غیرممکن موضوع فیلم بعدی است. هم‌چون دو ساختهٔ تلویزیونی به‌نام‌های پیروزی در *انتبه* و حمله به *انتبه*، فیلم انگلیسی‌زبان، اما ساختهٔ اسراییلی‌ها به‌نام *عملیات* رعد ماجرای حمله کماندوهای اسراییلی و نجات ۱۰۳ گروگان از فرودگاه انتبه (اوگاندا) در سال ۱۹۷۶ را بازسازی می‌کند. هم‌چون فیلم‌های قبلی راجع به این موضوع فیلم رویدادها را به‌دقت تعقیب می‌کند: ربودن هواپیمای ال‌آل در یونان، شرایط فرودگاه اوگاندا، مذاکره با **عیدی‌امین**، بازتاب‌های ماجرا در اسراییل، مأموریت موفقیت‌آمیز نجات، و مرگ **یوناتان ناتان یاهو**.

به‌هرحال، *عملیات* رعد از جهات مختلف با فیلم‌های نظیر تلویزیونی خود تفاوت دارد. اولاً بازیگران (به‌جز چند استثنا، مثل **کلاوس کینسکی**، که نقش یک تروریست را بازی می‌کند) اسراییلی‌اند. ثانیاً کارگردان فیلم **مناخیم گولان** به‌جای گماردن بازیگرانی در نقش **اسحق رابین** و سایر مقامات دولت اسراییل، از فیلم‌های مستند که داخل کنش دراماتیک فیلم بُرش خورده، استفاده کرده است و البته این ورسیون از آن دوی دیگر هیجان‌انگیزتر است. فیلم با اختصاص صحنه‌های بیش‌تر به عملیات دراماتیک نجات، و تأکید بر کُنش نسبت به احساسات، یک‌بار دیگر ادعای توان نظامی اسراییل را تقویت می‌کند.

در ابتدای تحلیل و گروه‌بندی فیلم‌هایی که تم‌های مربوط به یهود و یهودیّت دارند، به نوع آثار ساخته‌شده در ارتباط با ماجرای کشتار یهودیان در اردوگاه‌های مرگ آلمان نازی یا ماجراهای «هالوکاست» و جنبه‌های مختلف بازتاب مستقیم و غیرمستقیم آن تجربه بر پردهٔ سینما اشاراتی داشتیم، اکنون نیز این بررسی را با طرح فیلمی که به شکلی جامع و در عین‌حال پیچیده، از طریق این‌گونهٔ شاخص، نگرش امروز روشنفکران غرب به یهودیت و یهودیان را نشان می‌دهد، به پایان می‌بریم. در واقع، شخصیت‌های فیلمی هم‌چون *انتخاب سوفی* (۱۹۸۲) کار *آلن*. جی. پاکولا، وجه تراژیک شخصیت‌پردازی یهودیان را در مقابل وجه کمیک آن در آثار **وودی آلن** و **مل بروکس** یا وجه کلیشه‌ای‌ترش در کار **نورمن جوسون**، *ویلن‌زن روی بام*، می‌نمایانند.

انتخاب سوفی بر اساس رمانی نوشته **ویلیام استایرون**، ماجرای زنی به‌نام سوفی (مریل استریپ) که قبلاً یکی از قربانیان اردوگاه مرگ بوده و اکنون در بروکلین (نیویورک) زندگی می‌کند. **سوفی**، به‌عنوان دختر یک روشنفکر لهستانی که همواره تبلیغات ضد ـ سامی را ترویج کرده، اکنون دچار عقدهٔ گناه شده است. حتی گذران دوران اسارت در «آشویتس» هم این احساس را کاهش نداده است. در واقع، این احساس او با تصمیم ناگزیرش در انتخاب این‌که کدام‌یک از دو کودکش بمیرد، شدت هم یافته است. البته در آخرکار هیچ‌کدام از بچه‌ها زنده نماندند. **سوفی** به‌عنوان یک پناهنده در آمریکا با **ناتان لانداثو** یهودی‌ای که مدعی پژوهشگری در علوم پزشکی است، آشنا می‌شود. **ناتان** که از نظر عاطفی وضع ناپایداری دارد، گاه و بیگاه دچار حملات عصبی و حالات ناشی از حسادت شدید می‌شود و در این‌موقع بدزبان می‌شود. در طول اقامتشان در پانسیونی در بروکلین، آن‌دو با **استنیگو**، که نویسنده‌ای جوان و خوش‌استعداد از اهالی جنوب و راوی فیلم است، دوست می‌شوند و از طریق همین **استنیگو**ست که حقیقت گذشتهٔ **سوفی** را درمی‌یابیم، حقیقتی که او همواره در پوشش دروغ پنهان کرده است و نیز حقیقت جنون **ناتان** را، که تیره‌روزی **سوفی** را کامل می‌کند. **استنیگو** در تلاش برای حمایت از **سوفی** او را به واشنگتن می‌برد. اما در آخر، **سوفی** نزد **ناتان** برمی‌گردد و هر دو خودکشی می‌کنند.

فیلم در تجسم اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها فوق‌العاده

موفق است. طی صحنه‌های فلاش‌بک که به‌صورت سیاه و سفید نشان داده می‌شوند، ما شاهد کثافت، گرسنگی، و وحشتی هستیم که بخشی از هستی روزانهٔ آن‌جا را تشکیل می‌داد. اما فیلم از لحاظ اثری از سینمای یهودی، مسایل متعددی را در برابرمان قرار می‌دهد. اول از همه، مسئله انتخاب خاص **سوفی** به‌عنوان قربانی و بازماندهٔ «هالوکاست» است. امروز می‌دانیم که بسیاری از غیر یهودیان در اردوگاه‌های مرگ نابود شدند که تعداد بسیار اندکی از داستان‌هایشان به فیلم درآمده است. اکثر قربانیان این اردوگاه‌ها، از میان کمونیست‌ها، عقب‌ماندگان ذهنی، همجنس‌خواهان، مخالفان سیاسی یا یهودیانی بودند که به نحوی با این مخالفان همکاری یا همدردی داشتند. **سوفی** به هیچ‌کدام از این طبقه‌بندی‌ها نمی‌خورد، اگرچه، برای مدتی کوتاه رابطه‌ای احساسی با یک رزمجوی جوان لهستانی که در نهضت مقاومت مبارزه می‌کرد، داشته است. می‌توان احتمال داد که این درگیری عاطفی که محدود و از روی بی‌خیالی بود، به‌صورت واکنشی به اعتقادات پدرش و تلاشی در جهت جبران اعمال غلط او، ظهور کرده است. در این‌صورت، کنش‌های این زن حاصل درگیری‌های درونی است نه تعهدات سیاسی.

در اردوگاه **سوفی** برای بقا و نجات کودکانش تلاش می‌کند و هر وقت که ممکن باشد از خلوص نژادی خود (و عدم بستگی به یهودیان) سخن می‌گوید. این امر با توجه به موهای روشن، لهجهٔ تام و تمام آلمانی، و ظاهر غیر یهودی‌اش باورکردنی است. اما در پایان، به‌جز دوران کوتاه‌مدت اشتغالش در خانهٔ فرمانده، فقط کمی بهتر از یهودیان با او رفتار می‌شود.

بدین‌ترتیب، **سوفی** که یک شخصیت غیر یهودی است توسط یک نویسندهٔ غیر یهودی به‌عنوان نمادی از قربانیان «هالوکاست» خلق شده است (با کنارگذاشتن این موضوع که «هالوکاست» اصلاً یک تراژدی یهودی است)، شخصیتی که حتی تحسین‌برانگیز و دوست‌داشتنی نیست. ما البته زیبایی چهره و رنج و عذاب او را احساس می‌کنیم، اما نمی‌توانیم حرمتی برای اخلاقیات او قایل شویم.

مسئله دوم آن‌که، مهم‌ترین شخصیت یهودی فیلم، یعنی دلباختهٔ او **ناتان**، اتفاقاً مردی ظالم و ضعیف‌کشی واقعاً وحشی است که به‌واقع وسوسهٔ یکی از متعلقات نازی‌ها شده است. در این فیلم، هم **استایرون** به‌عنوان نویسنده، و هم **پاکولا** به‌عنوان کارگردان، برداشتی دگرگونه از تاریخ دارند. در فیلم آن‌ها، مسیحی قربانی و مظلوم و یهودی قربانی‌کش و ظالم معرفی شده است.

مسئله سوم، البته در جهت آلوده‌کردن بیش‌تر فیلم، در اپیزودی است که بین **استینگو** و **لزلی لاپیدوس** شخصیت زن فرعی آن می‌گذرد. استینگو که تازه به نیویورک وارد شده با **لزلی** در ساحل دریا آشنا می‌شود. **لزلی** یک دختر یهودی از خانواده‌ای بالای متوسط است که برخلاف ظاهر بی‌قید و آزادش، بسیار در بند آبرو و عواقب روابط آزاد است. او هم مانند **ناتان** که سالم و عادی به‌نظر می‌رسد، اما در واقع روان‌پریش است، به‌ظاهر زن رؤیاهای **استینگو** می‌نماید که در حقیقت جز جلوه‌ای از فریب نیست. بدین‌ترتیب، در عمق قضیه، مسئله اعتقاد غلط و ایمان دروغین حس می‌شود. و سرانجام، مسئله انتخاب **سوفی** که هم مربوط به انتخاب **ناتان** و هم مربوط به انتخاب یکی از کودکانش و سپردن دیگری به دست مرگ است، این انتخاب به‌هرحال چیزی جز اعتراف به مرگ نیست. در طول اثر، ما شاهد رفتار حاکی از خودآزاری **سوفی** هستیم و نیاز او را به مکافات و رستگاری درک کرده و می‌پذیریم. این راه‌حلی مسیحی است که پژواک تصلیب مسیح را به‌گوش می‌رساند. پیش از این فیلم، دیده بودیم که واکنش و پاسخ یهودی به این موقعیت‌ها همیشه زندگی و زنده‌ماندن بوده است. در حقیقت، *انتخاب سوفی* پاسخی مسیحی به یک مسئله یهودی است.

و سرانجام، پس از جنجال‌های تبلیغاتی بسیار،

آخرین ادعانامهٔ سینمایی ماجرای «هالوکاست» از سوی **استیون اسپیلبرگ** صادر می‌شود. جایزهٔ اسکار سال ۱۹۹۴، عنوان مرد اول هالیوود، و فرصت تأسیس یک شرکت بسیار بزرگ سینمایی و استودیوهای مربوط به آن، پاداشی بود که از سوی نسل پیشین مبلّغان یهودیت سیاست‌پیشه هالیوود برای فیلم «فهرست شیندلر» نصیب **اسپیلبرگ** شد. «**فهرست شیندلر**» داستان **انکار شیندلر** سرمایه‌دار همدست نازی‌هاست که در اوج «هالوکاست» و قتل‌عام‌های روزانه در اردوگاه‌های مرگ، جان هزار یهودی را نجات می‌دهد. در بروشورهای تبلیغاتی فیلم گفته می‌شد که «کسی تصور نمی‌کرد بشود «هالوکاست» را تمام و کمال به تصویر کشید». واقعیت این است که «فهرست شیندلر» با تمامی «مستندگرایی»اش که در فیلم‌برداری سیاه و سفید آن متجلی است، مطابق روند جاری آثار **اسپیلبرگ** اثری از سینمای سرگرم‌کننده است، خشونت و کشتارهای فیلم از نوع هرگونه خشونتی است که امروز سینمای آمریکا را فراگرفته و از آن عواملی است که بازنمای دوسویهٔ خشونت به‌عنوان هیجان، در جامعه آمریکا و سینما و تلویزیون آن به‌شمار می‌رود. انتخاب یک نازی به‌عنوان ناجی یهودیان، گزینشی اتفاقی نیست. چنان‌که گزینش یک عرب در فیلم مرد بعدی و کشته‌شدن او به‌خاطر دوستداری اسراییل اتفاقی نبود. اگر یک نازی بتواند به آرمان بقای یهودیان کمک کند لاجرم جهان باید شرمنده باشد اگر نتواند بقای اسراییل را تضمین کند! از دیدگاه سیاست‌گذاران یهودی سینمای آمریکا تجسم و تحقق قومیّت یهود و بقای آن را در وجود اسراییل و حکومت آن باید یافت و این بزرگ‌ترین نمادگرایی تبلیغاتی، و نکته‌ای است که تمامی فیلم‌های از سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ تا «فهرست شیندلر» را مشخصاً از پیام سیاسی، تبلیغی مزوّرانه‌ای برخوردار می‌کند.

«فهرست شیندلر» هفت جایزهٔ اسکار، از جمله دو جایزهٔ ویژهٔ **اسپیلبرگ**، اسکار بهترین کارگردانی، و اسکار بهترین فیلم سال را ربود. **اسپیلبرگ** نیز خود را از نسل سوم بازماندگان «هالوکاست» می‌داند و گفته است که بسیاری از خویشاوندان و دوستان پدربزرگ و مادربزرگش در قتل‌عام‌های اردوگاه‌های مرگ نابود شده‌اند. بنابراین، «فهرست شیندلر» دیدگاهی امروزی نسبت به یک مسئله شخصی و خانوادگی است. با این‌همه، این فیلم در بیان روانشناسی فردی و اجتماعی شخصیت **اُسکار شیندلر** و روابط طبقاتی او ــ ارتباط با نازی‌ها به‌عنوان حامیان زورمند و بی‌رحم سرمایه‌داری رایش سوم از یک‌سو، و رابطه با یهودیان به‌عنوان بردگانی که بقای این سرمایه‌داری به‌وجود آنان وابسته است ــ بسیار موفق می‌نماید. نجات یهودیان، از سر رقّت قلب، ترحّم یا مهربانی و انسان‌دوستی نیست. «شیندلر» برای ادامهٔ حرکت چرخ‌های کارخانهٔ خود به یهودیان زنده نیاز دارد. بربریّت عقب‌ماندهٔ نازی‌ها نیازمند دندان طلا، مو و پوست قربانیان است و بربریّت مدرن «شیندلر» خواهان حیات و نیروی زندگی اسیرانی است که حتی بیش‌تر از ماشین‌ها می‌توان روی آن‌ها حساب کرد. یهودیانی که با نازی‌ها همکاری و همدستی داشتند الگوی دوراندیشانه‌ای بهتر از **اُسکار شیندلر** نمی‌توانستند ارایه دهند. امپریالیسم هیتلری بدین‌گونه، کهنه، ارتجاعی و غیرانسانی قلمداد می‌شود چون به‌جای استفاده از نیروی کار تقریباً مجّانی آن را تلف می‌کند!

داستانی مثل «فهرست شیندلر» بعد از نیم‌قرن از پایان جنگ جهانی دوم، نمی‌تواند صرفاً یک روایت هیجان‌انگیز «هالوکاست» باشد. دلالت‌های سیاسی ـ تبلیغاتی این اثر سینمایی فراتر از جنبه‌های آن می‌ایستد و پیچیدگی‌های فراوانی را از نظر روانشناسی سازندگان و تماشاگران آن نشان می‌دهد.

ویژگی تبلیغات سیاسی سینمای یهود، آن را از ویژگی‌های خاصّ سینمای مذهبی به‌دور نگاه داشته است. حتی داستان‌های نوعاً مذهبی کتاب مقدس یا

داستان‌هایی که به مقاطع تاریخی مندرج در آن مربوط می‌شود؛ داستان‌هایی از نوع «سامسون و دلیله»، «ده فرمان»، «بن‌هور» و نظایر آن‌ها، کم و بیش حاصل پیام قربانی‌شدن قوم یهود در طول تاریخ، و نیاز بشریت به این آگاهی است که گویا بعد از این مصایب تاریخی استقرار این قوم در موطن توراتی آن‌ها، یعنی سرزمین فلسطین، بیش از هر چیز یک جبر تاریخی است و این‌که یهودیان با به‌خاطرسپردن این مصایب باید از تکرار آن‌ها جلوگیری کنند. واضح است که در تحلیل نهایی این پیام‌ها چیزی جز توجیه اشغال سرزمین فلسطینیان و تکرار تجربهٔ نازیسم با نام رسوای صهیونیزم نیست و اتفاقاً فیلم‌هایی هم‌چون «انتخاب سوفی» و «فهرست شیندلر»، با تمام شباهتی که از لحاظ تعلق به این‌گونهٔ سینمایی در مقایسه با بقیهٔ فیلم‌های آن دارند، نشان‌دهندهٔ عزیمت تدریجی از آن ساده‌اندیشی همیشگی‌اند. پیچیده‌ترشدن مضامین، شخصیت‌ها و دلالت‌های سیاسی و تاریخی این فیلم‌ها خود حاکی از سخت‌گیری تماشاگران سراسر دنیا نسبت به طرح مسایل مذهبی ـ سیاسی در سینماست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی