# ملودرام و سیاست جنس‌گرایانه در سینمای سوئد

تینی سویلا
حمیدرضا منتظری

بررسی‌های انجام شده دربارهٔ سینمای عامه‌پسند، روی عنصر کشمکش ایدئولوژیک در متون سینمایی تأکید می‌کنند. فرضیه‌ای حاصل از این بررسی‌ها] نشان‌دهندهٔ وجود بحث‌های متناقض و عبارت‌های غیرمنطقی در سینماست، یعنی این نکته که فیلم می‌تواند دیدگاه‌های ایدئولوژیک متعددی را به کمک شگردهای روایی متفاوت بیان کند.

این مقاله بیش‌تر به دو بحث متناقض در یک فیلم می‌پردازد: یکی بحث ناخوشایند «مردسالاری» که می‌خواهم اسمش را بگذارم «سلطه‌جویانه» (به جای «سلطه‌جو») تا روی این روند تأکید کنم؛ و دیگری، بحث زنان، که اسمش را بحث «به ستوه آمدن» می‌گذارم؛ و هرچند متلاشی شده است ولی وجود دارد، و از میان شکاف‌های بحث مردسالاری به چشم می‌خورد. بحث سلطه‌جویانه، معیارهایی را به نمایش می‌گذارد که می‌توانند معادل ایدئولوژی غالب جامعه باشند، و بحث به ستوه آمدن، ایده‌ها و افکاری را مطرح می‌کند که براساس تجربه‌های واقعی و دردناک گروه سرکوب شدهٔ جامعه ـ به‌خصوص زنان ـ شکل گرفته‌اند.

بحث سلطه‌جویانه خودش را در تمام سطوح روایت بیان می‌کند؛ ازجمله میزانسن، دیالوگ و پیرنگ. از طرف دیگر، بحث به ستوه آمدن از طریق *لغزش‌های زبانی* گوش‌خراش، لحظات خالی، و صحنه‌های نامعقول، خود را بیان می‌کند. تکه‌های پراکندهٔ دیالوگ کنار هم قرار می‌گیرد و به نظر می‌رسد که فقط

وجود دارد که با آن مخالفت شود. و دلیلش این است که ایدئولوژی غالب هر جامعه‌ای همیشه باید با ایدئولوژی‌های دیگر به گفتگو بنشیند؛ باید در تجربهٔ واقعی رویارویی با گروه‌های مخالف در جامعه، بتواند مشروعیت خود را ثابت کند. از آن‌جا که رسانه‌های عمومی محلی برای برخورد و تبادل‌نظر ایدئولوژی‌های مختلف به وجود می‌آورند، قاعدتاً معیارها و دیدگاه‌های مطرح شده در یک فیلم محبوب مردم را می‌توان با معیارهای جامعه مربوط دانست. جان فیسکه معتقد است: «تصور محبوبیت، به راحتی میان بحث‌های خود متن و بحث‌هایی که مخاطبان احتمالی برای درک تجربه‌های اجتماعی‌شان دارند، جای می‌گیرد.»

این الگو را می‌توان برای سنت درخشان ملودرام سینمای سوئد، به خصوص در دههٔ سی به‌کار برد. در این دهه، در سوئد، به لطف سرعت گرفتن ارتباط‌های اجتماعی، گسترش سریع طبقهٔ متوسط، و دستیابی آسان‌تر به رسانه‌های گروهی، مفهوم بورژوازی به طبقهٔ کارگر هم منتقل شد. همچنین، برخلاف آن چیزی که ممکن است به نظر برسد، آرمان‌های دمکراتیک اجتماعی بودند که ضوابط و معیارهای بورژوازی را تداوم می‌بخشیدند و به‌تدریج سبک زندگی و فرهنگ اصیل کارگری را سرکوب کردند. این روند در محتوای مضمونی ملودرام‌های سینمای سوئد هم بازتاب یافت و این فیلم‌ها (مثل *Ingeborg Holm*، ۱۹۱۳)، که در دوران صامت روی اعتراض‌های اجتماعی تأکید می‌کردند، در دههٔ سی به مشکلات شخصی آدم‌های طبقهٔ متوسط روی آوردند. البته مباحث اجتماعی ـ سیاسی در پس‌زمینهٔ بسیاری از فیلم‌ها باقی ماندند و در فضای خصوصی خانوادگی مطرح و حل شدند.

یکی از بهترین مثال‌ها در این مورد، فیلم ***شب اول ماه مه*** است که در ۱۹۳۵ اکران بسیار موفقی داشت و در تاریخ سینما هم جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چون پنجمین فیلم اینگرید برگمن است و به اعتقاد رابین وود، شروع درخشش او روی پردهٔ سینما، که برای اولین بار اعتبار هنرمندی مستقل را برایش به ارمغان آورد: «زیباترین و عمیق‌ترین جمله‌ها را اینگرید برگمن می‌گوید که (در این فیلم) نقطهٔ عطف بزرگ کارنامهٔ هنریش را تجربه می‌کند. ظاهراً برگمن موفق شده خود را از چنگ فرمول‌های سطحی بازیگری برهاند.» (۲۴ اکتبر ۱۹۳۵).

***شب اول ماه مه*** فیلم بسیار موفقی بود و در میان ده فیلم محبوب دههٔ سی قرار گرفت. گوستاو ادگرن، کارگردان فیلم، در دههٔ بیست خود را به عنوان استاد فیلم‌های کمدی تثبیت کرده بود و شامهٔ خوبی برای تشخیص سلیقهٔ مردم داشت. وی در آغاز دههٔ سی به ساختن فیلم‌های جدی دربارهٔ مسایل روز روی آورده بود. یکسال قبل از ***شب اول ماه مه***، فیلمی به نام ***کارل فردریک به دولت می‌پیوندد*** (۱۹۳۴) را ساخته بود، فیلمی کمدی دربارهٔ یک کشاورز که نمایندهٔ مجلس می‌شود و بعدها به مقام وزارت هم می‌رسد. فیلم به دلیل شکل تبلیغاتی و حق به جانبش برای روحیهٔ سوسیال دمکرات‌ها و اتفاق‌نظر اجتماعی ـ سیاسی طبق الگوی سوئدی، فیلمی کلاسیک به حساب می‌آید. خود ادگرن محافظه‌کار بود، ولی شوهر خواهرش سیاستمدار سوسیال دمکرات شاخصی به نام اسپانگبرگ بود، و فیلم بعدی ادگرن، ملودرام جدی‌تر ***شب اول ماه مه*** به مسألهٔ کاهش تعداد تولدها در کشور سوئد می‌پرداخت.[1]

در اوایل دههٔ سی، به دلیل رکود اقتصادی، بیکاری، و مشکل مسکن، میزان تولدها سال به سال کمتر می‌شد. سوسیال دمکرات‌ها در انتخابات ۱۹۳۲ اکثریت مجلس را به دست آورده بودند و برنامهٔ اصلاحی گسترده‌ای ارائه کردند. فیلم ادگرن تنها یکسال پس از فیلم مشهور ***بحران در مسألهٔ جمعیت*** (۱۹۳۴) اثر گونارو آلوا میردال اکران شد که بحثی گسترده را بر سر شرایط زندگی خانواده‌های جوان آغاز کرده بود. (هر دو هنرمند، ایدئولوژیست‌های سوسیال دمکراتِ شناخته شده بودند که برای کنترل کاهش تعداد تولدها، اصلاح‌های زیادی را پیشنهاد کرده بودند.) فیلم طبق برنامهٔ میردال ساخته شد، و روزنامهٔ ***سوسیال دمکرات*** در شمارهٔ ۲۵ اکتبر ۱۹۳۵ در نقدی بر این فیلم مدعی شد که نوع نگاه فیلم به این مشکل کاملاً ساده‌لوحانه است. با وجود این، فیلم را می‌توان یک کمک مفهومی به این بحث دانست. این مقاله تنها به یک جنبهٔ آن می‌پردازد، به مسألهٔ تولیدمثل در خانواده و این که سازوکارهای نهفته در روایت

فیلم چگونه این مشکل را به بحث می‌گذارند.
مجموعه معیارهای مردسالارانهٔ *شب اول ماه مه* از طریق شخصیت‌های مرد در روایت شکل می‌گیرد. و این بیان کلامی در دیالوگ با ساختار شکل‌گرایانهٔ فیلم همراه می‌شود. در مقابل این پس زمینهٔ شکل گرفته از معیارهای مربوط به خانه، خانواده و بچه‌دار شدن، یک رویارویی دو جانبه میان دو زن وجود دارد که پیرنگ فیلم بر محور آن‌ها به وجود می‌آید. با تقابل موقعیت‌های متفاوتی که (از طریق تدوین) این دو زن در آن‌ها قرار می‌گیرند، بر این رویارویی تأکید می‌شود. یکی از آن‌ها، کلاری است، زنی شوهردار که دوست ندارد بچه‌دار شود، و معتقد است که اختیار بدن خودش را دارد، و تن به سقط جنین می‌دهد. ولی لنا دختر مجردی است که آرزو دارد همسر و مادر بشود.
هدفم این نیست که دربارهٔ این واقعیتِ روشن بحث کنم که دیدگاهی مردسالارانه بر روایت فیلم سایه انداخته است، بلکه می‌خواهم نشان دهم که چگونه شگردهای سینمایی، این ترکیب مردسالارانه را پیش می‌برند و چطور تماشاگر در آن درگیر می‌شود؛ و همچنین، اشاره کنم که بحث «به ستوه آمدن» چطور و از کجا در فیلم مطرح می‌شود.

**فیلم‌نامه**

همان اولین تصاویر فیلم، به کمک ترفندی هوشمندانه تماشاگر را در بحث سلطه‌جویانه درگیر می‌کنند. پنج زن در یکی از خیابان‌های استکهلم قدم می‌زنند و هریک کالسکهٔ بچه‌ای را می‌رانند. تماشاگر به خود می‌گوید: «چی؟ همه مادر و بچه!؟» روی این نمای گردش بچه‌ها، آواز کودکانهٔ *بع‌بع، گوسفند سیاه*[۲] آلیس تگز شنیده می‌شود و این ترانه هم فرضیهٔ تماشاگر را تأیید می‌کند که این‌ها مادرانی هستند که نوزادانشان را برای گردش بیرون آورده‌اند. ولی بلافاصله غلط بودن این فرضیه ثابت می‌شود. وقتی این گروه از جلوی دوربین رد می‌شوند، تصویر قطع می‌شود و بعد با حرکت رو به پایین دوربین، می‌بینیم که توی کالسکه‌ها به جای بچه روزنامه گذاشته‌اند. تأثیر غافلگیر کنندهٔ آن آواز کودکانه ـ که سریع‌تر از ضرباهنگ معمول هم پخش می‌شود و حالتی مسخره پیدا کرده ـ حالا قابل درک است. تماشاگر با خود می‌گوید: «عجب، فکر کردم این زن‌ها مادرند (ولی نبودند)!.» آنان کالسکه‌ها را به منظوری که برایش ساخته شده‌اند، به کار نمی‌برند، بلکه زن‌ها دارند کالسکه‌ها را برای کارشان (توزیع روزنامه) استفاده می‌کنند. این زن‌ها به‌جای بچه‌دار شدن، دارند کار می‌کنند، یعنی آن‌ها هم مثل کالسکه‌ها به منظوری که برایش ساخته شده‌اند، تحقق نمی‌بخشند. ترفند نهفته در این دو نما، فرضیهٔ غلط اولیه، و عکس شدن آن، تز اصلی فیلم را آشکار می‌کند: «این زن‌ها باید مادر باشند!»

**معیارها ـ اولویت‌ها**

صحنهٔ دوم فیلم در دفتر روزنامهٔ *Morgonposten* می‌گذرد. سردبیر روزنامه، پالم، و مسؤول صحنهٔ داستان، برگسترم، نیمه عصبی ـ نیمه دوستانه راجع به کاهش تعداد تولدها بحث می‌کنند.
در این مرحله، در همان شروع فیلم، عوامل غیرسینمایی اهمیت بسیار زیادی دارند. تماشاگر باید خود را در دنیای فیلم قرار دهد و سلسله مراتب شخصیت‌ها را برای خود روشن کند. موقع فیلم‌برداری این فیلم، اینگرید برگمن هنوز بازیگر جوان نقش دختران معصوم بود، ولی نقش برگسترم و پالم را بازیگران مشهوری بازی می‌کردند. بولن برگلاند ـ بازیگر نقش پالم ـ در تمام فیلم‌های مهم کمپانی سونسک پای ثابت بود، و ویکتور شوستروم هم که نقش برگسترم را بازی می‌کرد، همان پیرمرد بزرگ سینمای سوئد است که همراه با موریتس استیلر شهرت جهانی را برای سینمای سوئد به ارمغان آوردند. او با نام ویکتور سی‌شروم فیلم‌هایی چون *او کسی است که سیلی می‌خورد* (۱۹۲۴)، *داغ ننگ* (۱۹۲۶) و *باد* (۱۹۲۸) را در امریکا ساخت، ولی آن سال‌ها به عنوان بازیگر به سوئد بازگشته بود.
رابطهٔ میان برگسترم و پالم در دفتر روزنامه، براساس تفاوت‌های میان این دو بازیگر شکل می‌گیرد: برگلاند (در نقش پالم) شخصیتی کمدی است و شوستروم (در نقش برگسترم) بازیگری دراماتیک. این‌که پالم ایستاده است، طبق معیارهای رایج می‌تواند نشان‌دهندهٔ مقام بالاترش باشد، ولی حرف‌هایش کمیک‌اند؛ او بی‌وقفه حرف می‌زند، و

به‌جز مواقعی که دست‌هایش را توی جیبش کرده، مدام ژست‌های مختلف می‌گیرد. ولی برگسترم پشت میزش نشسته، مشغول کار است، و فقط گهگاه جواب تندی می‌دهد؛ تماشاگر می‌بیند که او آدم سخت‌کوشی است و کلمات را هدر نمی‌دهد؛ و در داستان‌های دههٔ سی این‌ها خصوصیات مرد قابل اعتماد بودند. بنابراین، همدلی تماشاگر به سمت او جلب می‌شود و قاعدتاً دیدگاه او مهم‌تر می‌شود.

به عقیدهٔ پالم، کم بودن تعداد تولدها به دلیل وضعیت مسکن است: مردم خانهٔ مناسبی ندارند که بچه‌شان را در آن بزرگ کنند. نویسندهٔ جوانی با مقاله‌ای راجع به این مشکل وارد می‌شود و پالم برخوردی مشتاقانه دارد. ولی برگسترم راجع‌به آمار و بررسی‌های انجام شده و راه‌حل‌های عملی که مرد جوان پیشنهاد کرده است، با تحقیر حرف می‌زند. حرف‌هایش احساسی و غیرمنطقی‌اند: «وقتی من و زنم مشکل کمی تعداد تولدها را طبق *اصل هفت بچه* حل کردیم، یک اتاق و یک آشپزخانه بیش‌تر نداشتیم؛ و هیچ مشکلی هم پیش نیامد!» وی وظایف نویسندهٔ جوان را به او گوشزد می‌کند و به جوان می‌گوید که آن زمانی که او را قنداق می‌کردند، او مبارزه برای بهبود شرایط فقیران را شروع کرده بود و اضافه می‌کند که برای تربیت فرزند، باید به‌جای ول گشتن توی دانشگاه، ازدواج کند.

برگسترم درحین صحبت، از حرف‌های خودش هیجان‌زده می‌شود و می‌ایستد. دوربین از پشت سر جوان مبهوت، کمی به سمت بالا تیلت می‌کند تا این واقعیت را نشان دهد که این مردسالار پیر، سخنگوی بحث سلطه‌جویانهٔ *شب اول ماه مه* شده است. از دیدگاه او، دلیل کم بودن تعداد تولدها نه بدی وضعیت مسکن است و نه رکود اقتصادی، بلکه یک چیز کاملاً متفاوت است: «بی‌عشقی.»

## زن آرمانی

وقتی برگسترم کلمهٔ «بی‌عشقی» را بر زبان می‌آورد، تصویر به صحنه‌ای دیگر قطع می‌شود. پردهٔ بعدی فیلم با اثبات حرف برگسترم شروع می‌شود: مدیری به نام بورگ به زنش می‌گوید: «کاملاً درسته، بی‌عشقی.» این صحنه در اتاق‌خواب می‌گذرد، بورگ کت اسموکینگ پوشیده و ایستاده است و از بالا به زنش، کلاری، (به هر دو معنای کلمه) نظر دارد.

نقش بورگ را لارس هنسن، یکی از مشهورترین و تحسین‌شده‌ترین بازیگران تآتر دراماتیک سلطنتی سوئد بازی می‌کند. همین که او را می‌بینیم، یقین می‌کنیم که قهرمان داستان است. او حرف برگسترم را تکرار و تأیید می‌کند؛ و بنابراین، تمام اعتبار و ارزش آن پیرمرد به او منتقل می‌شود.

نقش معمول کارین کاولی[3] ـ بازیگر نقش کادری ـ نقش زنان تباه شده، متکبر و اغلب بی‌بندوبار طبقهٔ مرفه بود. در این صحنه، لباس سفید بلند و چین‌داری پوشیده و روی نیمکت نشسته است. موهای تیره‌اش را آرایش کرده است، سیگار می‌کشد و اسمش هم به خارجی‌ها می‌خورد، که همهٔ این چیزها برایش امتیاز منفی به حساب می‌آیند.

بورگ ادامه می‌دهد: «وقتی باهات ازدواج کردم، فکر می‌کردم همسری پیدا کرده‌ام.»

در جامعهٔ بی‌ثبات و درحال گسترش طبقهٔ متوسط ـ که براساس طبقه‌بندی هرچه دقیق‌تر مشاغل و جداسازی بین محیط کار و خانه شکل می‌گرفت ـ تصویر زن آرمانی، تصویر مادر بود. زن تنها به عنوان مکمل مرد مورد احترام بود، و باید خصوصیاتی مربوط به تربیت فرزندان و برخورد مناسب داشت. این دیدگاه مانوی نسبت به نقش مرد و زن در رمان‌های بورژوازی قرن نوزدهمی ـ و بعدها، در رسانه‌های گروهی، ازجمله سینما ـ زیاد به چشم می‌خورد. ظاهراً هیچ‌کس هم از این تصویر خاص شخصیت زن گریزی نداشته است. برای مثال، جالب است که بدانید وقتی ملکه ویکتوریای سوئد (که نباید او را با ملکه ویکتوریای انگلستان اشتباه گرفت) در بهار ۱۹۳۰ فوت کرد، تمام مقاله‌هایی که در تجلیل از او نوشتند، در وهلهٔ اول او را زن خانه‌دار وظیفه‌شناسی توصیف می‌کردند: «تا آخرین لحظه، ملکه به کوچک‌ترین جزییات خانهٔ دورافتاده‌شان هم توجه نشان می‌دادند. راجع‌به چیزهایی دستور می‌دادند که هیچ زن معمولی در آن شرایط بد جسمانی، اصلاً به خاطرنذارد.»[4] بنابراین، حتی شخصیت داستانی زنی متأهل مثل کلاری هم

با چنین الگویی مقایسه می‌شود. وقتی کلاری سرزنش‌های همسرش را می‌شنود، شتابزده می‌ایستد، چند قدم به سوی میز توالتش می‌رود، و درحالی که هنوز هم ناخن‌هایش را سوهان می‌کشد، می‌گوید: «من هنوز جوانم. حق دارم که از زندگی‌ام لذت ببرم، حتی اگر ازدواج کرده باشم... نمی‌خواهم توی خانه اسیر مشتی بچه بشوم!» این‌ها اولین جمله‌هایی هستند که یک شخصیت زن در *شب اول ماه* مه به زبان می‌آورد؛ اولین نشانه‌های بحثِ به ستوه آمدن.

تا این جای فیلم، همه بر سر مشکل کمی تعداد تولدها اتفاق‌نظر داشته‌اند؛ و توجه همهٔ شخصیت‌ها به این موضوع جلب شده است. ولی نظرها در مورد دلیل این مشکل و راه‌حلش متفاوت است: از نظر پالم، موضوع، پیدا کردن تیترهایی است که فروش روزنامه را بیش‌تر کند (و سهامداران روزنامه ـ ازجمله یک مقاطعه کار ساختمانی ـ را خوشحال کند)؛ برای آن نویسندهٔ جوان این مسأله‌ای جامعه‌شناختی است؛ و بالاخره از نظر برگستروم و بورگ، یک موضوع ارزشی: عشق، خانه، خانواده و سنت. این دیدگاه‌های مختلف، پس‌زمینه‌ای را برای این بحث می‌سازند که اصل موضوع را ـ این که بچه‌های بیش‌تری باید در سوئد به دنیا بیایند ـ پررنگ‌تر می‌کند. و تازه بعد از همهٔ این حرف‌هاست که این فرصت را پیدا می‌کنیم که نظر یک زن، نظری نسنجیده، گستاخانه و واضح را هم بشنویم. کلاری بچه نمی‌خواهد، چون فکر می‌کند هنوز زیادی جوان است و مسؤولیت نگه‌داری از بچه‌ها زیادی محدودش می‌کند.

توماس السیسر در مقاله‌اش راجع‌به ملودرام می‌نویسد که صرف‌نظر از این واقعیت که این ژانر، ایدئولوژی بورژواها را در خود دارد، به هرحال می‌توان عناصر مخربی را در آن پیدا کرد: «حتی اگر قرار باشد که این قالب، دیدگاه‌های فروتنانه را تقویت کند، بازهم نتیجهٔ عملی آن، چیزی شرورانه است.» در ملودرام و آن قالب سنتی‌اش ـ با شخصیت‌های کلیشه‌ای و فضاهای بسته ـ اغلب قالبی غیرقابل تغییر به وجود می‌آید که شخصیتی مثل کلاری بورگ در آن یاغی به نظر می‌رسد. ادعای یک زن در مورد مختار بودنش در تصمیم‌گیری راجع به بدنش و راجع به زندگی‌اش، چیزی غیرقابل انکار است، حتی اگر دیدگاه مردسالارانه به کلی آن را محکوم کند.

کلاری یکی از قطب‌های کشمکشی است که روایت به تصویر می‌کشد. البته این نکته بسیار مهم است که ببینیم او قرار است چگونه زنی باشد. تا این‌جا به سه جزء منفی شخصیتش اشاره کردیم: بیگانه بودن، اسمش برای تماشاگر، رنگ موهایش، و نوع نقش‌هایی که این بازیگر قبلاً بازی کرده است. رفتارش هم خیلی مهم است: توی چشمان شوهرش نگاه نمی‌کند و چشمان نیمه بازش را به زمین می‌دوزد، سیگار می‌کشد و ناخن‌هایش را طوری سوهان می‌زند که انگار هیچ کار دیگری ندارد. حتی می‌گوید که می‌خواهد از زندگی‌اش لذت ببرد. تماشاگر دههٔ سی با پس زمینهٔ تعالیم کلیسای پروتستان، چنین شخصیتی را بسیار زننده می‌دید.

صحنهٔ بعد با معرفی نقطهٔ مقابل کلاری شروع می‌شود: لنا، قطب دیگرِ تضاد اصلی فیلم است. و بر محور تنش میان همین دو قطب است که معیارهای فیلم روشن می‌شوند. لنا شخصیتی است که قرار است با رفتارش، بر دیدگاه مردسالارانهٔ فیلم تأکید کند و مهر تأیید بزند؛ و کلاری نابود خواهد شد. (جالب توجه آن‌که او صرفاً از روی پرده ناپدید می‌شود و مرگ او را فقط از لابه‌لای دیالوگ‌ها می‌فهمیم.)

دوربین به سمت دفترچهٔ خاطراتی می‌رود که در آن می‌توان این جمله را خواند: «چرا برای مردان این‌قدر سخت است که به زنانی توجه کنند که فقط آرزو دارند همسر و مادر خوبی باشند؟»

در دههٔ سی، نقشهٔ ازدواج، یکی از اجزای جدایی‌ناپذیر سینمای داستانی سوئد بود. مسیر علت و معلولی روایت به سوی تحقق یک هدف پیش می‌رفت، که ترجیحاً پایانی خوش یا آشتی‌کنان بود. خوشبختی مهم‌ترین هدف آدم‌ها محسوب می‌شد، و این به معنای داشتن سروسامان و کار کردن برای اعضای خانواده بود. طبیعتاً در این مجموعه، مهم‌ترین هدف و وظیفهٔ یک زن همسر بودن و مادر بودن است به همین دلیل، در اغلب موارد دختری مجرد نقطهٔ تمرکز داستان است. این دیگر بستگی به شخصیت و رفتارش داشت که آیا می‌توانست خوشبخت بشود یا نه؛

یعنی این که بتواند قول ازدواج یا پیشنهاد ازدواج را بگیرد. در سینمای دههٔ سی سوئد، سیزده تیپ زنانهٔ مختلف پیدا کرده‌ام که بیش از همه، دو تیپ دختر خوب مجرد تکرار می‌شوند (یعنی دخترهای خوبی که ازدواج می‌کنند.) لنا برگستروم یکی از آن‌هاست: آرام، مؤدب، مطیع حرف‌های پدرش و سایر بزرگ‌ترها، ولی درعین‌حال مغرور، صادق و پاکدامن.

لنا برگستروم جوان (یعنی همان اینگرید برگمن) را اولین بار کنار میز توالتش می‌بینیم که نشسته و دفتر خاطراتش را ورق می‌زند. صورت زیبا و براقش کاملاً جدی است و آینهٔ سه تکهٔ میز هم همین را نشان می‌دهد. (و چند تکه بودن آینه، نشانهٔ چندگانه بودن احساسش است.) او عشق به رییسش، بورگ، را در دل پنهان کرده، و حالا تصمیمش را گرفته است: «دیگر نمی‌توانم ادامه دهم. وگرنه اتفاقی که نباید، می‌افتد.» پس تصمیم گرفته است که کارش را رها کند. این فرمول زن آرمانی اصلاً جای حرف ندارد. آقای برگستروم، بعدها توی فیلم موقع مقایسهٔ دخترش با همسر مرحومش، این فرمول را به خوبی توضیح می‌دهد: «لنا خود مادرش است ـ همان زن ظریف، فداکار و دوست داشتنی ـ ولی درعین‌حال، همان خونگرمی را هم دارد...» توجه کنید که دید مردسالارانه، جنسیت زن آرمانی را انکار نمی‌کند. قسمت مرکزی پیرنگ، ماجرای شک کردن برگستروم به این است که دخترش معشوقهٔ رییسش شده، آبستن شده، و سقط جنین کرده است؛ یعنی شک کردن به یک جور آزادی جنسی که بعد معلوم می‌شود اشتباه بوده است. ولی جنبهٔ حساس ماجرا نشان دادن این نکته است که لنا آمادگی و تمایل به بچه‌دار شدن و تشکیل خانواده را دارد. با این حال، دور از شأن یک زن جوان است که تمایلش به یک مرد را به صراحت اعلام کند؛ و فیلم هم راه دیگری پیدا می‌کند. برای همین هم تماشاگر مجبور است افکار او را از بالای شانه‌اش و از توی دفتر خاطراتش، دزدکی بخواند، و اگر هم حس ناراحتی به وجود بیاید، مال تماشاگر است، نه لنا.

### قربانیان عشق

بنا به گفتهٔ برگستروم، لنا خود مادرش است، و خود برگستروم هم گهگاه توی گوشهٔ نیمه تاریک اتاق می‌نشیند، تصویر زن مرحومش را در دست می‌گیرد و به آرامی با او حرف می‌زند: «مامان جون.» این تصویر به طرز گول زننده‌ای شبیه ملکه ویکتوریای جوان است. و از طریق این شباهت، بخشی از تصویر ذهنی مردم از ملکهٔ فقید ـ زن خانه‌دار فداکار ـ به این شخصیت داستانی، یعنی خانم برگستروم منتقل می‌شود.

طی یکی از همین لحظات است که برگستروم تعریفش را از عشق بیان می‌کند: «عشق فقط یک بوسه توی یک شب بهاری نیست، عشق یعنی مهربانی، فداکاری، یک عالم رعایت حال دیگران...» این‌جا می‌توان ردپای بحث به ستوه آمدن را پشت این تصویر آرمانی موردنظر دیدگاه سلطه‌جویانه دید. در فیلم هیچ‌کس از علت مرگ خانم برگستروم حرفی نمی‌زند، صرفاً به این دلیل که به پیشبرد روایت کمکی نمی‌کند. ولی اطلاعاتی که از او داریم، او را همان زن آرمانی معرفی می‌کند که زندگی‌اش پر از فداکاری و رعایت حال خانواده‌اش بوده است. و چون تماشاگر می‌داند که این فداکاری‌ها و رعایت کردن‌ها در فواصل بین حداقل هفت زایمان، آن هم در یک اتاق و یک آشپزخانه، اتفاق افتاده‌اند، احتیاجی هم نیست که کسی علت مرگ این زن جوان را توضیح دهد.

در زمان ساخته شدن *شب اول ماه مه*، هنوز دادن اطلاعات دربارهٔ روش‌های جلوگیری از آبستنی غیرقانونی بود. وقتی تعداد تولدها کاهش یافت، تلاش برای بهبود وضعیت بچه‌های نامشروع آغاز شد؛ ولی واقعیت این است که مادران مجرد چیزی حدود پنجاه سال توهین و شرمساری را تحمل کردند. در دههٔ سی، طبابت قلابی شغل نان و آب‌داری بود و «فرشته‌سازان» هنوز درآمد خوبی داشتند. بسیاری از مادران جوان، به دلیل سقط جنین‌های غیرقانونی جانشان را از دست دادند، نازا شدند، یا مجازات‌های خیلی سنگینی را تحمل کردند.

کلاری برخلاف میلش آبستن می‌شود و به ملاقات دکتر می‌رود. دکتر که به دلیل حرفه‌اش، طبعاً صلاحیت اظهارنظر دارد، با روپوش سفیدش پشت میزش می‌نشیند. دوربین او را در قاب می‌گیرد و او درحالی که عینکش را در دست گرفته

است، حرف می‌زند. او کلاری را سرزنش می‌کند، چون «به نظر می‌رسد که دربارهٔ دیدگاه یک پزشک جدی در مورد چنین مشکلی، سخت در اشتباه است.» کلاری ادعا می‌کند که تقصیر او نیست که آبستن شده، و این که اصلاً مخالف بچه‌دار شدن بوده است، ولی دکتر با صدای پر نفوذش ادامه می‌دهد: «خانم بورگ، واقعاً ناراحت‌کننده است که می‌بینم، نمی‌خواهید بفهمید بچه می‌تواند به معنای خوشبختی چنان بزرگی باشد که هیچ‌کدام از جنبه‌های دیگر زندگی نمی‌توانند جایش را بگیرند؛ برایم عجیب است که متوجه نیستید که بچه اصالتی به زن می‌دهد که با هیچ چیز دیگر توی دنیا قابل مقایسه نیست.»

کلاری متقاعد نمی‌شود و درعوض به پزشکی قلابی مراجعه می‌کند. برای شب اول ماه مه وقت می‌گیرد، که در دنیای برگسترم پیر شب جشن عشق، خیال‌پردازی و رمانس است. از این گذشته، برگسترم که هنوز فکر می‌کند دختر اوست که سقط جنین کرده است، او را محکوم می‌کند: زنی مثل کلاری «چیزی بیش از یک ولگرد و تبهکار جزء نیست!» و قوانین دیکته شده توسط دیدگاه مردسالارانهٔ روایت، کلاری را تنبیه می‌کنند؛ همان‌طور که گفتم، کلاری بعداً خودکشی می‌کند.

کلاری در تمام سطوح پیرنگ با لنا مقایسه می‌شود. با مقابل هم قرار دادن این دو زن جوان، معلوم می‌شود که همان‌طور که کلاری همیشه با نکات منفی معرفی می‌شود، لنا هم همیشه با نکات مثبت روی پرده می‌آید. تماشاگر کم‌کم می‌پذیرد که بورگ باید همسرش را رها کند و با منشی جوانش ازدواج کند؛ و حتی این را تأیید هم می‌کند. صحنه‌ای که در آن اختلاف میان این زن و شوهر شدت می‌گیرد، از دیدگاه هردو بحث جالب توجه است. بورگ می‌خواهد با گذران شبی رمانتیک در رستورانی شیک در شب اول ماه مه ـ همان‌طور که همسرش دوست دارد ـ به ازدواج پریشانش سروسامانی بدهد. ولی کلاری که با پزشک قلابی قرار گذاشته، مجبور است که برای پنهان کردن موقعیت واقعی‌اش دروغ بگوید. بنابراین، بهانه می‌آورد و می‌گوید که یکی از دوستان مؤنثش از او خواسته است که شب را با وی بگذراند و او هم قبول داده است. بورگ سرخورده، گله می‌کند: «مگر یادت نیست که قرار گذاشتیم شب را با هم بگذرانیم؟ تو را به‌خدا بهمش نزن!» کلاری سرسخت‌تر می‌شود و سایه‌ای روی چشمانش را می‌گیرد که هدف غیرصادقانه‌اش را بیش‌تر به رخ می‌کشد: «آن‌قدر خودخواهی که هیچ‌وقت نمی‌گذاری احساس کنم که آزادم؛ دیگر از این سلطه تو خسته شده‌ام، خسته، می‌شنوی؟» این بحث ادامه پیدا می‌کند و بالاخره بورگ می‌پرسد: «حالا واقعاً تصمیم گرفته‌ای که تمام عشقی را که ممکن است توی قلب من باقی مانده باشد، از بین ببری؟» کلاری با لحنی تحقیرآمیز می‌گوید: «عشق! خوب می‌دانم که چه تصوری از عشق داری!» بورگ، درحالی که دست به سینه ایستاده و به همسرش زل زده است، می‌گوید: «هیچ‌وقت نفهمیدی!» و کلاری به روبه‌رویش خیره شده است و شوهرش را نگاه نمی‌کند؛ و بالاخره آخرین جواب تندش را هم می‌دهد: «بله، این افتخار را داشته‌ام که بفهمم، و برای همین هم دارم می‌روم!» کلاری واقعاً این افتخار را داشته است که تصور شوهرش از کلمهٔ عشق را بداند: انتظار این‌که او برخلاف میلش، برای شوهر فرزندی به دنیا بیاورد. بار دیگر بحث به ستوه آمدن خودش را به رخ می‌کشد: حرف‌های تلخ کلاری، بیان تجربهٔ بسیاری از زنان سلطه‌پذیر در زندگی زناشویی است.

ولی کلاری به جای آن که حقیرانه سرنوشتش را بپذیرد، می‌خواهد کاری بکند؛ ولی در این فیلم، تصمیم و ارادهٔ او در دریایی از امتیازهای منفی غرق می‌شود. درعوض، تماشاگر به این نتیجه می‌رسد که او استحقاق این مرد شریف را نداشته است. شکاف میان این زن و شوهر با یک قطع ساده مسلم می‌شود. طی کل صحنهٔ گفتگوی بین این دو، دوربین از نمای یکی به دیگری قطع می‌کند و دیوارهای دفتر بورگ هم پس زمینهٔ تصویرشان را تشکیل می‌دهد؛ انگار که هیچ راه نجاتی وجود ندارد. ولی درست آن لحظه‌ای که بورگ می‌گوید که احساس دوست داشتنش دارد از بین می‌رود، تصویر قطع می‌شود به نمایی از او که پشت سرش پنجرهٔ بزرگی دیده می‌شود، که او را به نور و فضای باز راهنمایی می‌کند، و به‌طور ضمنی نشانمان می‌دهد که این رها شدن از احساسش، او را رها خواهد کرد.

رایج‌ترین راه‌حل برای مشکلات زناشویی در داستان‌های عامه‌پسند آن سال‌ها این بود که زن و شوهر تصمیم بگیرند با وجود همهٔ عدم‌تفاهم‌ها، زندگی را به‌خصوص به خاطر بچه‌ها و خانواده ادامه دهند. ولی *شب اول ماه مه* از این قاعده مستثناست و نشان می‌دهد که در این مورد، دیدگاه سلطه‌جویانه آمادگی زوج برای بچه‌دار شدن را مهم‌تر از تقدس زندگی زناشویی می‌دانست. همچنین، در سینمای داستانی اسکاندیناوی، این هم خیلی متداول است که به بچه‌های نامشروع حالت تقدس بدهند، به شرط این‌که حاصل عشق واقعی باشند.

ملودرام‌های سوئدی دههٔ سی، جزییات خاص و موضوع‌های مطرح روز این کشور را دارند. ولی این سینما شاخه‌ای از ملودرام معمول سینمایی نیست که کشمکش‌های مانوی، ساختاری علت و معلولی و دراماتورژی ارسطویی داشته باشد و به آشتی یا پایان خوش منجر شود. همچنین، از گرایش تاریخی ملودرام به بیان جزییات بورژوازی سلطه‌جو و ایدئولوژی سرمایه‌داری هم در ملودرام‌های سوئدی خبری نیست. مطالعه‌ها و نظریه‌های اخیر دربارهٔ ملودرام هم نشان داده‌اند که این ژانر می‌تواند آن تجربیاتی را بیان کند که به کمک فیلم‌های روشنفکرانه یا به وسیلهٔ کلام قابل انتقال نیستند. ولی در بیش‌تر فیلم‌های تنهٔ اصلی سینمای عامه‌پسند، دیدگاه مردسالارانه جایگاهی بی‌چون‌وچرا دارد و بیانیهٔ ایدئولوژیک فیلم، خود را به دستمایهٔ روایتی و بیانی داستان نزدیک می‌کند. بنابراین، در مطالعهٔ ملودرام به عنوان وسیله‌ای احتمالی برای بیان غرابت، نباید نیروی ایدئولوژی سلطه‌جو را دست‌کم گرفت. با وجود این، در فیلم‌هایی مثل *شب اول ماه مه*، کشمکش ایدئولوژی سلطه‌جو برای غلبه یافتن و پنهان کردن تناقض‌های ذاتی‌اش، گاهی چندان موافق نیست؛ و این به دلیل ماهیت خودِ کشمکش است: ایدئولوژی مردسالارانه در این فیلم، به دلیل گرایشش به بحث‌هایی برای مشروعیت بخشیدن به خودش، دیدگاه متضادی را هم ایجاد کرده است که آن‌قدر منسجم است که می‌توان آن را متمایز کرد و فهمید؛ و بنابراین، چیزی در کنار و ماورای ایدئولوژی سلطه‌جو متولد شده است.

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. *شب اول ماه مه* یک ملودرام کلاسیک با داستانی ظریف است: مدیری به نام لارس بورگ، پس از سال‌ها ازدواج می‌خواهد بچه‌دار شود، ولی همسرش کلاری، می‌خواهد که این کار را به تأخیر بیندازد. همزمان لنا، منشی جوان بورگ، عاشق او می‌شود و تصمیم می‌گیرد کارش را رها کند تا بورگ متوجه احساس او نشود. ولی کلاری آبستن می‌شود و چون دکترش از سقط جنین خودداری می‌کند، به دکتری قلابی روی می‌آورد که برای سی‌ام آوریل وقت جراحی تعیین می‌کند. کلاری بهانه می‌گیرد تا خود را از شر همراهی با شوهرش در جشن شب اول ماه مه نجات دهد. زن و شوهر بدجوری دعوا می‌کنند و کلاری تصمیم می‌گیرد که خانه را ترک کند. درعین‌حال، این آخرین روز رفتن لنا به سر کارش است و وقتی برای خداحافظی از رییسش می‌رود، بورگ او را به شامی دعوت می‌کند که همسرش نپذیرفته است. در طول آن شب، بورگ می‌فهمد که تمام این مدت عاشق لنا بوده است. در این میان، پلیس تصمیم می‌گیرد که به کلینیک اشمیت، پزشک قلابی حمله کند؛ ولی او بو می‌برد و موفق می‌شود که بیمار تازه عمل کرده‌اش، کلاری، را به خانه بفرستد. کلاهبرداری به نام راجر، کارت بیماری کلاری را پیدا می‌کند و آن را بر می‌دارد تا از وی حق‌السکوت بگیرد. کلاری نومیدانه همه چیز را برای بورگ اعتراف می‌کند، و او هم قول می‌دهد که کمکش کند، ولی حاضر به ادامهٔ زندگی نیست. در آپارتمان راجر، کلاری عصبی می‌شود و با اسلحه‌ای راجر را می‌کشد. در دفتر روزنامه، پدر لنا به اخبار صفحهٔ اول بر می‌خورد که خبر قتل راجر را چاپ کرده است و شایعاتی دربارهٔ ارتباط دخترش با ماجرا هم می‌شنود. او شک می‌کند که شاید دخترش سقط جنین کرده باشد، ولی لنا سربلند این شک را رد می‌کند، ولی به عشقش به بورگ اعتراف می‌کند. بورگ به لزبون خارجی می‌پیوندد و به صحرا می‌رود. در بازگشت، می‌بیند که کلاری خودکشی کرده و در یادداشتی به گناهش در قتل راجر و ماجرای دکتر قلابی اعتراف کرده است. بورگ و لنا ازدواج می‌کنند و یکسال بعد صاحب فرزندی می‌شوند.

۲. به نظر می‌رسد که این ترانه ـ با کمی تغییر ـ در سراسر دنیا شناخته شده است، ولی اولین بار آن را آلیس تگز در آلبوم ترانه‌های کودکان آورد و در اوایل قرن بیستم در سوئد بسیار محبوب شده (که حتی امروز هم محبوبیت دارد.)

۳. در زمان ساخته شدن این فیلم، به نام کارین کارلسن شناخته می‌شد، ولی پس از ازدواج نام کاولی را به خود گرفت.

۴. «خانهٔ دور افتاده» به قصر کابری اشاره دارد که ملکه در آن به دلیل ابتلای به بیماری سل درگذشت.

۵. بسیاری از زنان مجرد، نوزادشان را به زنانی می‌سپردند که بزرگشان کنند، و آن‌ها هم بچه‌ها را تا حد مرگ گرسنگی می‌دادند یا ***تصادفاً*** باعث مرگشان می‌شدند؛ به این زنان «فرشته‌ساز» می‌گفتند.