بونوئل در مکزیک

سیلوی رولِه

جدا کردن ۳۱ فیلمی که بونوئل در مکزیک ساخت از بقیه آثارش کارخطایی است. بونوئل منتظر نشد تا به فرانسه برگردد و نگاه تیزبینانه ای را که باعث شهرت او شد، به دست آورد. با وجود این افرادی که می توانستند آثار مکزیکی او را بی ارزش قلمداد کنند ـ که در آن زمان فراوان هم بودند ـ دست کم در یک مورد حق داشتند و آن این بود که بونوئل تا مدتها اجباراً کار در سینمای تجاری را پذیرفت اما اگر آنگونه فیلمها را پذیرفته برای بهتر زیرورو کردن معیارهاست. او می گوید: «وقتی که از سوی تهیه کننده آزادی کامل دارم، احساس پژمردگی می کنم ... برخورد با ممنوعیت ها می تواند برانگیزاننده باشد، این موضوع مرا وامی دارد که به دنبال راه حلی برای بیان حرفهایم بگردم یعنی همان حرفها را به گونه ای کاملاً متفاوت بیان کنم.»

بونوئل در چهارچوب تحمیل شدهٔ تهیه کنندگان مکزیکی موفق شد خودش را مجهز به زرادخانه ای بکند که به وسیلهٔ آن ساختار دراماتیک و قراردادی فیلمنامه ها یا اقتباسهای ادبی ای را که به او پیشنهاد می شد متلاشی کند. او به این ترتیب تیشه به ریشهٔ بنای عظیمی زد و ساختار مسخ ایدئولوژیکی را که سینمای «مردمی» بر آن استوار است برملا کرد.

سینمای تجربی

اگر خودمان را فقط به موضوعات بسیاری از فیلمهایش محدود کنیم، به نظر می رسد که بدون شک بونوئل پذیرفته است که این ضایعهٔ سینمایی را فدای ژانرهای گوناگون و معمولی فیلمهای مکزیکی کند. خودش در این باره می گوید: «اینها فیلمهای کلاسیکی است سرشار از

ال

احساس، عشق، نفرت، درد... قاتل باید بمیرد، بدکاره باید خودش را نجات دهد، نیکی باید به پلیدی غالب شود که همهٔ اینها ناشی تنبلی ذهنی است. فیلم *عروج* برای مثال، ظواهر یک کمدی دهقانی را دارد، همان طور که *فراموش شدگان*، یک درام اجتماعی منظور می شود، *ال* یک درام روانشناختی، *رودخانه و مرگ* یک فیلم وسترن و *مرگ در این باغ* به عنوان فیلمی ماجراجویانه شهرت پیدا می کند.

اما تنوع موضوعات و ژانرهای مناسب در واقع وحدت عمیقی دارد. بیشتر فیلمنامه ها بر اساس شخصیتهایی نوشته می شود که در محیطی بسته و دور از دنیای روزمره قرار دارند، یا شخصیتهایی که ضمیر درونیشان ازهم گسیخته شده و از خودشان یا از واقعیت فاصله دارند. از سوی دیگر در حاشیه گذاشتن شخصیتها شرط اول هر تجربه ای است. همان طور که زولا رؤیای «زمان تجربی» را در سر داشت که آشکار کنندهٔ نیروهای عمدهٔ سازندهٔ وجود بشری است، یعنی جوش وخروشهای درونی، روابط اجتماعی است.

سینمای بونوئل را می توان «سینمای تجربی» نامید.

فضای بسته

محدودیت اولیه این شخصیتها در یک فضای بسته (جزیره در فیلمهای *رابینسون کروزوئه* ودختر جوان، جنگل در فیلم *مرگ در باغ*، سالن فیلم *ملک الموت*) به بونوئل اجازه می دهد که آنها را به حالت طبیعی درآورد. بشر ساکن در طبیعت پیش از درگیری با عنصر خیروشر، درگیر ارائه حیات خویش است. او گرسنه است باید خود را تغذیه کند. در فیلم *دختر جوان*(۱۹۶۰) در سکانسی که میلر سفیدپوست، خرگوشی را می کشد، به دنبال صحنه ای می آید که تراور سیاه پوست، یک خرچنگ زنده را می بلعد. کمی بعد، گورکن مرغها را تکه پاره می کند، مثل دختر جوان که عنکبوتی را با پا له می کند در این دنیا خوب و بد وجود ندارد و جای ظالم و مظلوم، نوبتی عوض می شود.

از زمانی که بشر، تا حد ارضای نیازهای اولیه اش تنزل کرده است، ارزشهایی که انسان متمدن تا این اندازه به آنها وابسته بوده است، واهی به نظر می رسد. در *رابینسون کروزوئه* (۱۹۵۲)، ابزار و سلاحهایی که قهرمان داستان کشتی غرق شده اش را به ساحل می آورد خیلی بیشتر از طلا ارزش دارد. خواندن انجیل برای تسلی گرفتن بیهوده به نظر می آید. درخواست کمک ناامیدانهٔ او از خدا به صورت انعکاس طنزآمیز صدایش شنیده می شود! اما اگر در جنگل فیلم *مرگ در باغ* (۱۹۵۶) مثل جزیرهٔ دورافتاده *رابینسون کروزوئه*، تفسیرهای مسیحی معنی خود را از دست می دهد، درعوض، انجیل می تواند دست کم برای روشن کردن آتش به کار رود کتاب تبدیل به کاغذ می شود، عقیده جایش را به شئ واگذار می کند.

یک زمان تاریخی

دوگانگی موجود بین فضای فیلم و فضای اجتماعی هم باعث می شود تا به دلیل عدم وجود مشخصه های زمانی، یک زمان تاریخی هزاره‌ای نیز به زمان داستان اضافه شود، نابود شدگان خیابان پرووِیدانس (Providence) در فیلم *ملک الموت* (۱۹۶۲) هم مثل رابینسون در جزیره‌اش می پرسند: «از کی تا حالا اینجا هستیم؟»

این زمان خارج از زمان که بی حد گسترش یافته است، شخصیتها را به سمت احیای سریع مراحل ساختن جوامع انسانی هدایت می کند. در *رابینسون کروزوئه* برخورد با دیگری به صورت ارتباطهای اجباری که پایانگر ویژگیهای طبیعت است، صورت می گیرد: تمایل به تسلط. باید یا سرور بود یا برده. اما همان طور که هگل هم معتقد است سرور به زودی بردهٔ بردهٔ خویش می شود. رابینسون وقتی دست از کار می کشد، ارتباطش را با مادهٔ طبیعی از دست می دهد و برای ادامهٔ حیاتش به جمعه وابسته می شود. ترس وجودش را فرا می گیرد؛ نمی تواند بخوابد چون می ترسد هنگام خواب به او حمله کنند. به همین ترتیب در *دختر جوان* هم رابطه‌ای بر اساس زور بین سفید و سیاه حاکم می شود، البته زمانی که این آخری تفنگی به دست می آورد. اما امکان بدتر از این هم همیشه وجود دارد (میلر سفیدپوست به نارنجک مجهز می شود)، بنابراین امکان وقوع جنگ هم پیش می آید.

از همان وقت، نخستین جامعهٔ مبتنی بر قرارداد ایجاد می شود. پس از جنگ مسئله فئودالیسم پیش می آید که بر اساس آن زمین دار درازای سوگند رعیت به اطاعت و خدمت، امنیت او را تأمین می کند. تراور (Travers) می پذیرد به میلر که از او در برابر سفیدپوستان حمایت می کند، خدمت کند، همان طور که «جمعه» به رابینسون که از او در برابر آدمخواران حمایت می کند، خدمت می کند.

اما شخصیتهایی که از ابتدا در دنیا منزوی بوده اند نمی توانند برای همیشه منزوی بمانند. در فیلم *دختر جوان*، با ورود شخص روحانی به جامعهٔ کوچک و کاملاً متناقض با جوامع کنونی انگیزه های معامله به وجود می آید. کلیسا با ابداع گناه، دین را نیز اختراع می کند و در نقش تنظیم کنندهٔ بازار ظاهر می شود. میلر، اوی (Ewie) را اغفال می کند. عمل «طبیعی» به صورت گناه جسمی در می آید، و حالا میلر باید به کلیسا ادای دین کند. باید دختر جوان را به مؤسسهٔ مذهبی که «تعلیم و تربیت» او را به عهده می گیرد، بازگرداند، و این کار را در مقابل اغماض کشیش که زندگی آزادتر او را متهم (به اشتباه) به تجاوز بازمی گرداند، انجام می دهد، این بازار فریب خوردگان بویژه در سکانس غسل تعمید اجباری دختر جوان (که به صورت تجاوز به تصویر کشیده شده است در حالی که بونوئل می خواست صحنهٔ فریب جسمانی حذف شود) ارزشگذاری می شود. و کشیش وقتی دختر جوان را دنبال خود بیرون می آورد که به او وعدهٔ یک «کلید طلایی» می دهند. پس از پایان مراسم کشیش برای او توضیح می دهد که قضیه در واقع یک عمل استعاری بوده است! در حقیقت در سطح عالی داستان جوامع بشری نیز روابط سوداگرانه، دروغ و بت پرستی حاکم است.

سینمای فریب زدا

برای اینکه در فیلم *رویا با اتوبوس سفر می‌کند* (۱۹۵۳) مکانیک کاملاً روغن خورده شرکت حمل ونقل شهری (تصویر کوچک شدهٔ قالب اجتماعی) کارش را به خوبی انجام ندهد، شیطان و خدای خوب باید صحنه را ترک کنند (اینها نقشهایی است که به دو کارگر «دزد» ترن داده شده است). درون قطاری که آزادی در آن حکمفرماست به زودی جامعهٔ کوچک و قدیمی ای ایجاد می شود که بر مبنای بخشش و

ضدبخشش هدایت می شود: گوشت در برابر یک سفر شبانه. اما کافی است دو راهبه سوار قطار شوند که مجسمهٔ مسیح تازیانه خورده را به خود می فشارند تا تمام مکانیسم اجتماعی در جای خود قرار گیرد: گروه بندی بچه ها به وسیلهٔ موسسهٔ آموزشی و اقتصاد بازار. مسافران که نمی توانند ایدهٔ خدمات بدون دستمزد را تحمل کنند می خواهند که پول بلیتشان را بپردازند، درحالی که راهزنان چیزی را که آنها پول سرقت شده می دانند، نفی می کنند. رویا و طنز فیلم نباید جدیت موضوع آن را بپوشاند: صداقت یعنی نیرنگ.

همین خواست فریب زدایی قبلاً با حالت شدیدتری در *فراموش شدگان* (۱۹۵۰) دیده شده است، جایی که اخلاق یعنی اساس خانواده و نظم اجتماعی بچه ها را به زنجیر می کشید و سرانجام نیز آنها را نابود کرد. پدرو برای به دست آوردن عشق و محبت مادرش، شروع به کار کرد. عشق او به کامل بودن او را قربانی کرد. مثل جولیان که حقوق به زحمت به دست آورده اش را خرج نوشیدنیهای پدرش می کرد. یا اوجینوس، پسربچهٔ هندی رها شده ای که برای پیدا کردن پدرش اجازه می دهد که مرد کور از او بهره برداری کند و عذابش دهد. نیرنگ اخلاق ظالمانه در برخورد با شخصیت جایبو نمایان می شود که تنها راهنماهایش عشق و غریزه طبیعی اش برای ادامهٔ حیات است. او مادر پدرو را معشوقهٔ خود می کند و با این کار ماسک معصومانهٔ او را می درد. همان طور که پدرو را علیرغم خواستش به یک گدا تبدیل می کند و خصلت فاشیستی مرد کور را آشکار می کند. گدای کور خشن و مکار، از دید سینماگر هوشیاری مثل بونوئل، درواقع نماد بدیِ مطلق است. در مقابل خطابه های فریب زدایانهٔ روشن بینانی که می خواهند به مردم چشم بسته فرمانروایی کنند، قراردادهای اخلاق گرایانه نقش دزدی را به جایبو وامی گذارند، چرا که او قانون دیگری به جز ارضای تنشهای درونی اش نمی شناسد.

گنگ بودن تمایل

منطق جایگزین ناپذیر تمایل، درواقع، قدرت بسیار مؤثری در آشکار کردن حالت تصنعی احساسهای خوب دارد. قربانیها، در فیلمهای بونوئل، همیشه طعمه هایی راضی و تسلیم شونده اند، که جذب نگاههای شکارگرشان می شوند. مش در فیلم *مرد خشن* (۱۹۵۲) هیچ مقاومتی در برابر تمایل پدرو نشان نمی دهد درحالی که می داند که پدرو در قتل پدرش دست داشته است. همین حالت فرمانبرداری در اوی، در فیلم *دختر جوان*، نسبت به تمایل میلر دیده می شود. همین کشش در گلوریا در فیلم *او* (۱۹۵۲) که مجذوب خشونت فرانچسکو شده است وجود دارد.

اما اگر قربانی همیشه راضی است، اگر طعمه ای بی گناه است، در ضمن می تواند به صورت دام مهیبی برای شکارگرش هم تغییر شکل دهد. پدرو درحالی که دنبال «مش» می گردد، به پیشواز مرگ نیز

مرگ در باغ

سیمون صحرا

می رود (*مرد خشن*)، همان طور که فرانچسکو، با ازدواج با گلوریا، دچار جنون می شود (*او*). در دیالکتیک تمایل نقشها دائماً جابه جا می شود، چون دام واقعی در خود تمایل نهفته است. در این مورد نمایی هست که بخصوص نمایانگر مسائل خاص بونوئلی است: مگسی که در دام تار عنکبوت گرفتار شده است، نمایی که درست پیش از نمای مرگ عشاق در فیلم *بلندیهای بادگیر* (۱۹۵۳) است. با توجه همزمان به عنکبوت و مگس، پیداست که همهٔ شکارگران سرانجام قربانیان رویاهای خودشان خواهند بود.

فیلم *زندگی جنایتکارانهٔ آرچیبالدو دولاکروز* (۱۹۵۵) دقیقاً کشف یک تمایل است، که در رویای به خدمت گرفتن تمام در قلمرو امپراتوری خویش، درضمن همچون دامی در برابر شخصیت فیلم شکل می گیرد. آرچیبالدو نمی خواهد از دنیای جادویی کودکی خارج شود. و در حالی که تصرفات قابل توجهی هم ندارد در عالم واقعینها باقی می ماند. قربانیهایش می میرند بی آنکه او کاری انجام دهد، مثل اینکه واقعیت هیچ مقاومتی در برابر جوش وخروشهای درونی او نشان نمی داد. انگار دنیا تنها بازتابی بود از رویاهای او. خواست تصرف و فتح مطلق حالا به جهت عکس خود تغییر جهت می دهد: ناتوانی. تمایل، در این خمیدگی به سمت درون خود نیروی تغییرپذیری اش را از دست می دهد.

درعوض، او در مقابل خودداری اش تنها نیروی قادر به متلاشی کردن نظم اجتماعی را به کار می بندد. اما شدت تمایل او، نه تنها باعث سقوطش می شود، بلکه تمام تظاهرات همنواگرایانه اش را از بین می برد. از همان سکانس اول فیلم، مراسم مناسب با یک پنج شنبهٔ مقدس به جوش وخروشهای اروتیک قهرمان داستان کشیده می شود. درحالی که اسقف پاهای یک سری از جوانان شبیه به هم و بی تفاوت را می شوید و می بوسد، چیزی که می بایست از سر عشق باشد جز تظاهر از آب درنمی آید، فرانچسکو هم موردی را که به آن تمایل دارد باز می یابد. در ردیف پاهای شبیه به هم چشمش به ساقهای پوشیده در جوراب ابریشمی زنی می افتد. کلیسا که تا آن زمان، به وسیلهٔ آیینها، نقش تنظیم کنندهٔ احساسات را داشت، حالا به مکانی تبدیل می شود که جوش وخروشهای قهرمان داستان در آن شدت می یابد. فرانچسکو دیگر فقط به منظور دنبال کردن گلوریا در مراسم عشاء ربانی شرکت می کند. بعد قصد می کند او را از بالای ناقوس کلیسا پایین بیندازد. و سرانجام هم در کلیسا دچار جنون می شود، در سکانسی که ـ با مونتاژ موازی و با ریتم شگفت انگیز ـ تصاویر مراسم تصنعی و خشک عشاء ربانی و چهره های پوزخندزن شیادان دیده می شود.

ضمیر ناموزون

شخصیت فیلم *او* بین یک اخلاق سرکوبگر و تمایلی سرکوب ناپذیر نوسان دارد، همان طور که در کنار او یک سری دیگر از شخصیتهای بونوئلی هم معرفی می شوند: *نازارین*، *ویریدیانا* یا *سیمون ستون نشین*. *نازارین* (۱۹۵۹) کاملاً نمایانگر تمایل به آمیختگی است: دون نازاریو می خواهد در بشریت رنج کشیده بیامیزد، همان طور که تمایل دارد آمیختگی پیام انجیلی و دنیا را عملی کند. دون نازاریو درحالی که می خواهد بین فقرا فقیر باشد و درضمن از کلیسایی که تزویر آن را آشکار کرده، بیرون رانده شده است، چاره ای جز تقلید راه پررنج مسیح را آن هم با شیوه ای مضحک ندارد. تمام اصول احسان مسیح وار که راهنمای اعمال اوست علیه ایمانی که او ابراز می کند یا بیچارگانی که او ادعای پیوستن به آنها را دارد، قد علم می کند. او با پذیرفتن اینکه در کارگاهی از سر احسان و صدقه کار کند، در واقع علیه منافع کارگران دیگر عمل می کند. وقتی یکی از آنان او را از تایج عملش آگاه می کند، دون نازاریو آنجا را ترک می کند. سرکارگر «رهبر» دیگران می شود. تیراندازی رخ می دهد اما با صدای خارج از صحنه. تصویر، نازارین را نشان می دهد که به آرامی از شاخهٔ یک درخت زیتون، زیتون می چیند. که حالت او یادآور تصویر ساده و زیبای قدیسان است! چراکه ضمیر دون نازاریو در نمایشی از دنیای خارج از زمان از کار افتاده است، او دیگر نه می تواند در زمان و نه در فضای شخصیتهای دیگر نفوذ کند. آغاز فیلم از این نظر آشکار کننده است: یک سری نماهای طولانی از خانه ای که نازارین در آن اقامت دارد، حرکتهای دوربین در این نماها که با ورود و خروجهای مداوم در زمینهٔ تصویر همراه است تصور یک فراوانی واقعی را ایجاد می کند که هیچ نگاهی

رویا با *اتوبوس سفر می‌کند*/ زندگی *جنایتکارانه* آرچیبالدو دولاکروز

نمی تواند آن را کاملاً زیرنظر بگیرد. بنابراین نخستین باری که کشیش را می بینیم در نمای ثابتی است که کادر تصویر با نمای پنجرهٔ درون آن انگار دوبل شده است. نازارین اسیر ایدئولوژی ای است که دنیا را در برابرش بی هیچ پوششی به نمایش درمی آورد، و بعد از این می تواند فضای بسته اتاق- سلولش را رها کند: تمام جابه جاییهایش در کادر روی یک مسیر مستقیم صورت می گیرد.

به همین ترتیب *ویریدیانا* (۱۹۶۱)، دختر جوانی که اسیر تصاویر مسیحی است، گداها را همسطح با اشیاء آیینی تربیت می کند، یعنی جانشینان تصویر مسیح. کافی است که او چند ساعت آنها را به حال خود بگذارد تا به دلیل فراموش شدن غریزه های واقعیشان یعنی خوردن و زناکردن، شدیدتر از همیشه نمایان شود.

خلاء و انباشتگی

در *سیمون صحرا* (۱۹۶۵) هم همان شکست تظاهرات مسیحی، همان ناتوانی ایدئولوژیکی ای که می خواهد دنیا را از جوهر خود خالی کند، دیده می شود. اگر در مسیر داستان، کادری که از تمایل به ریاضیت قدیس پیروی می کند (دیگر هیچکس از او که دیگر معجزه نمی کند و در مبارزهٔ بیهوده با شیطانهای درون سماجت می ورزد دیدن نمی کند)، درعوض، ضربه های تمبور بیشتروبیشتر به گوش می رسد. غرش هواپیمایی در آسمان خالی باعث واژگونگی سکانس آخر می شود: پاسخگوی صدای اشباع شدهٔ ارکستر راک، وضعیت موجود در کادری است، که در آن، اطراف سیمون، جسمهای شوریده با حرکات آهنگینی می چرخند.

در *ملک الموت*، وسوسهٔ خلاء، از همان نماهای اولیهٔ فیلم به طبقات برتر نسبت داده می شود. در با شکوه روبه فضای خالی باغ باز می شود. روی میزی که برای شش نفر چیده شده است، بشقابهای خالی (که خالی هم باقی می مانند) در روشنی خیلی شدید اتاق عمل ادغام می شوند. زندگی و حرکت جای دیگری است، در جایی که مستخدمها در آن به شدت فعالیت می کنند. پس همین عده به زودی با ترك منزل آخرین ارتباط اربابانشان را با غذا قطع می کنند. از این پس بین بورژوازی و دنیا، سرزمینی خالی از سکنه و غیرقابل گذر ایجاد خواهد شد. زیر فشار محدودیتی که گروه تحمل می کند، به زودی نیازهای روانشناختی اولیه ای، با شدت بسیار بروز می کند که آنها فکر می کردند می توانند مهارشان کنند. مناسبتها، زبان متمدنانه، سر و وضع ظاهری، همه به شکل وحشیانه ای از بین خواهد رفت. عمق زیاد زمینه فضای خالی نماهای اولیه را محکوم می کند و ناگهان جایش را به نماهای فشرده ای می دهد که به نظر می رسد در آن دوربین به شخصیتها می چسبد. یعنی فضا انگار از جسمهای آشفته و شلخته ای که گرسنه و تشنه اند اشباع می شود.

فضای خالی و به نمایش درآوردن فضایی ذهنی که سرکوبی جوش وخروشهای درونی بر آن حاکم است، تصویر خاصی است که بونوئل ازخانه‌های‌بورژوازی یا آریستوکراسی ارائه می دهد. اما هربار، این چرخهٔ جادویی در نگهداری این کالبدهای واخورده ناتوان می شود. فرانچسکو در پله کان با شکوه منزلش، در فیلم *ال*، برای اولین بار دچار جنون می شود. در *ویریدیانا* هم در سالن اربابان که فقرا آن را محاصره کرده اند، (که تا آن زمان محتاطانه دور نگه داشته شده اند) غریزه های حیوانی فقرا بروز می کند.

سینمای فاصله گذاری

ویریدیانا و فرانچسکو هم مثل نابودشدگان خیابان پروویدانس، قربانی خود و اسیر نظام ارزشهای خویشند. بنابراین، این ارزشها، یعنی ضامن ثبات سیاسی یک جامعهٔ طبقاتی و ستمگر دقیقاً به منزلهٔ سیمان ایدئولوژیکی همهٔ داستانهایی است که سینمای تجاری ارائه می دهد. بونوئل با پذیرش کار کردن در درون این قالب، خود را در قلب کاری حیله گرانه یافت که خیلی راحت می توانست نیرنگهای آن را با نمای جزء به جزءشان نشان دهد.

موریس دروزی می نویسد: «تسلیم ظاهری بونوئل تاکتیک

از: *ملک الموت*

ماهرانه ای برای ورود به محل و تخریب درونی آن بود.»

درگیریهای بین کارگردان با مدیر فیلمبرداری اش، گابریل فیگوئه روآ، شهرت زیادی دارد. بونوئل از فراموش شدگان تاسیمون صحرا موفق شده است که تصویری عریان و تقریباً خشن را به مردی که به خاطر نورپردازیهایش شهرت دارد، تحمیل کند. نفی مسیر غیرمعمول و زیبایی شناسانهٔ «تصویر زیبا»، نتیجهٔ یک جهت گیری اخلاقی است: نفی تماشاگر جذب شده. موتاژ، فیلم، در صورت لزوم، برای برقراری ارتباطی به کار می رود که یک نمای تنها ممکن بود آن را از بین ببرد. اندیشهٔ بونوئل در مورد قدرت هیپنوتیزمی موسیقی متن هم در همین مسیر حرکت می کند. سرانجام گروتسکی که انتظار تماشاگر را به هم می ریزد یا پیکارسکی [رمانهایی که قهرمان آن یک فرد ماجراجو یا یک ولگرد است، این رمان اولین بار در قرن شانزدهم در اسپانیا نوشته شد] که پیوستگی داستان را از بین می برد، به وجود آورندهٔ این فاصله گذاری است که بونوئل آن را از مخاطبش می خواهد.

زبان دوگانهٔ طنز

هیچیک از فیلمهای بونوئل، حتی تجاریترین آنها هم با یک بار دیدن فهمیده نمی شود، خودش می گوید: «لغزیدن بین دو تصویر». همیشه بار اضافی آن پیام ظاهری فیلم را مغشوش می کند. پیام پیشروی فیلم *رودخانه و مرگ* (۱۹۵۴) ـ ماجرای دهکده ای که مردم در آن به نام شرافت خانوادگی و خون بها همدیگر را می کشند ـ زمانی که قهرمان فیلم که مدافع جامعهٔ مدرن که بر اساس پیشرفتهای علمی بنا شده است، ظاهر می شود، به شکل خاصی خراب می شود.

پزشک جوان، فرد علیلی است که ریهٔ مصنوعی اش زندگی مصنوعی او را حفظ کرده است! این جسم بیمار نشانی از جامعهٔ نوین است.

کاربرد عناصر طنز و تمسخر و کنایه برای آشکار کردن تبهای کلیشه ای و یکنواخت در هر فیلم، به صورت سلاح اصلی بونوئل درآمده است. تمام تصاویر مسیحی نیز به این ترتیب و به طور مداوم استحاله یافته است. تصویر الاغ در *فراموش شدگان* دیده می شود؟ سرپناه حافظ اصطبل به زودی به شکل دامی تغییر شکل می یابد که کودک در آنجا می میرد. برهٔ قربانی شده ای که خونش به آستانهٔ تمام خانه ها مالیده شده است، مدافع برگزیدگان بوده است، اما در فیلم *ملک الموت* تبدیل به گله ای گوسفند بع بع کنان شده که دوبار از نزدیک قصابی عبور می کنند، همان طور که «برگزیدگان» طبقات برتر جامعه هم به انزوای کشندهٔ خود باز می گردند. در *ویریدیانا*، زمانی که گداهای شهوت ران و پرهیاهو می خواهند نمایشی از تابلوی شام آخر داوینچی را اجرا کنند، شخص کورنقش مسیح را ایفا می کند.

بونوئل با استفاده از تصاویر کلیشه های زبانی را نیز برملا می کند. در *ملک الموت*، پاسخهای مهمانان و شیوهٔ بیانی توخالی است. بونوئل این ضعف بیانی را بارها نشان می دهد. به طور مثال در فراموش شدگان فیلم با یک تفسیر آغاز می شود که تخیل آن را تضعیف می کند.

داستان پیکارسک: ساختاری نامتجانس

توسل به سنت پیکارسکی این امکان را برای بونوئل فراهم می کند تا پیوستگی دروغین ساختار روایت کلاسیک را که در آن، راوی مدعی است که واقعیت آشفته و کابوس وار را بر اساس نظم منطقی محکمی ترتیب دهد. در این جهان، برعکس، تنها اتفاق برسرنوشت شخصیتها حاکم است و عناصر نامتجانس را در کنار هم جمع می کند. در *نازارین*، کشیش، بودن اینکه از قبل اطلاع داشته باشد با آراندا، زن معروفه، و بشاتریس، دختری فریب خورده و رهاشده روبه رو می شود. در *مرگ در این باغ*، پدرلیزاردی و کاسن (cassin) مجبور می شوند با یک زن معروفه، یک ماجراجو و یک قاچاقچی فرار کنند. به کارگیری عنصر سفر در رمان پیکارسک، در نقش خط رابط داستان، باعث می شود تا ماجراهای اضافی و حاشیه روی جانشین اصل علیت، که در روایت کلاسیک عامل ارتباط اپیزودها با یکدیگر است، بشود. این ساختار سبک نامطمئن در تعدادی از فیلمهای بونوئل ازجمله *عروج*،

رابینسون کروزوئه

رویا با اتوبوس سفر می‌کند، مرگ در *این باغ* یا *نازارین* دیده می شود که باعث عدم تداوم زمانی و فضایی در این فیلمها می شود.

شباهتهای عمیقی که سینمای بونوئل را با دنیای رمان پیکارسک پیوند می دهد، ناشی از استفاده‌های مشترك این دو سبک از اصل عدم تجانس است؛ عدم تجانس شخصیتها، مکانها، زمان، اپیزودها، و ناهماهنگی لحن، نکات تمسخرآمیز و گروتسک. بنابراین به نظر می رسد که عامل ارتباط تصویر و صدا همین اصل اختلاف است.

خود مختاری صدا

از زمان فیلم *عصر طلایی* و *سرزمین بدون نان*، صدا-سرو صدا موسیقی-در دستگاهی که به منظور ایجاد قطع رابطه و فاصله گذاری در نظر گرفته شده است، نقش مرکزی دارد. بونوئل موسیقی متن را غالباً به شیوهٔ آوازهای برشت، و به منظور ایجاد تغییر فضا به کار می برد. در *ویریدیانا*، صحنهٔ عیش ونوش گداها با هلهلهٔ تصنیف ***messic*** اثر هندل همراه است و در صحنه ای که پیر مرد قصد تجاوز به ویریدیانا را دارد نیز رکوییم موتسارت به گوش می رسد!

در واقع به نظر بونوئل موسیقی یک عنصر رها شده و نوعی تروکاژ است. او در فیلم *دختر جوان* نیروی هیپنوتیزم خود را به نمایش می گذارد، فیلمی که با یک ***ballade contry*** آغاز و تمام می شود.

جذابیتی که آن زمان تماشاگر را شیفته می کند در مسیر داستان دوباره نمایان می شود چراکه نوعی اغفال است؛ تراور همین که دوبار با کلارنیت آهنگهای ملایم می نوازد، راوی را مجذوب خود می کند. همین عدم مراقبت جا را برای حیوانات شکاری بازمی کند: حیوان مرغها را پاره پاره می کند، همان طور که میلر در بستر دختر جوان دفن می شود؟ به همین ترتیب، و به شکل آشکارتری شور و شوقی را که به خاطر آن مهمان فیلم *ملک الموت* قربانی می شوند، می تواند به موسیقی نسبت داد. آنها پس از خروج از اپرا، بعد از شنیدن یکی از سوناتهای پارادیزی که یکی از خانمها با پیانو می‌نوازد، زندانی می‌شوند. این دام با موسیقی نهایی فیلم که از ابتدای عنوان بندی شنیده می شود، برای همیشه به روی آنها بسته می شود.

اگر موسیقی دام است، صداها هم مسئول گفتن حقیقت نیروهای زندهٔ طبیعت و عشق است. شدت صداها در جنگل گرمسیری، در فیلم *رابینسون کروزوئه* یا *مرگ در این باغ*، تصویر بهشت را ازبین می برد و خشونت دنیایی را به نمایش می گذارد که قانون جنگل بر آن حکمفرماست. به همین ترتیب، صدای تمبورهای کالاندا[1]، که از *عصر طلایی* تا *او*، *نازارین* یا *سیمون صحرا*، فیلم به فیلم شنیده می شود، بیشتر به صدا شبیه است تا موسیقی. این ریتم آزاردهنده، همیشه نمایانگر تخفیف ناپذیری تمایل و کالبد مادی و نشانگر شکافی در نمایش شخصیتهاست

عمل قطعه قطعه کردن

اگر عنصر تجزیه، در آثار بونوئل، در مورد ارتباط بین تصویر و صدا حاکم است، مونتاژ تصاویر ناشی از حرکت دوگانهٔ تفکیک و ترکیب دوباره است. بهتر است به جای واژهٔ «مونتاژ» که یک عمل مؤخر را تعریف می کند، عبارت دکوپاژ یا به قول بونوئل، «قطعه قطعه کردن» را به کار ببریم. در واقع، «در گیر بهای ریتمی و

ریو و مرگ

ریوو مرگ

معماری فیلم» که از مرحلهٔ دکوپاژ پیش بینی می شود، عمل مونتاژ به معنای واقعی کلمه در واژهٔ «کولاژ» خلاصه می شود (براساس اعتراف خود بونوئل، مونتاژ فیلمهای او بیش از یک هفته طول نمی کشد!).

بونوئل تأکید می کند که از میزانسن سنتی که فضا را به زمینه/زمینهٔ عکس العمل تقسیم می کند متنفر است و نماهای بلند و برداشتهای مداوم را ترجیح می دهد. رد دکوپاژ تصنعی باعث برجستگی هرچه بیشتر در تقسیمی می شود که بونوئل در continuum[2] فضایی اعمال می کند. بونوئل با اجرای «برداشتهایی» در واقعیتی که ظاهراً با فعل دراماتیکی ارتباط دارد، به وسیلهٔ فشرده کردن کادر، تصور ما را از دنیا به هم می ریزد و حیات واقعی چیزها را به آنها بازمی گرداند. مقاومت جوهر اصلی در برابر تمایل به نظم نفوذ شخصیتها، بویژه در فیلم *او* حس می شود، زمانی که نماهایی از جزییات اشیاء نامنظم (تابلو، کفشهای همسر ...) با فاصله های منظم دیده می شود. همین طور در *ویریدیانا* اشیایی که سر سری ساخت شده است و در تمام بازارها فروخته می شود، حالت عجیبی پیدا می کند، چه مقداری طناب باشد و چه چاقویی شبیه به صلیب، خشونتی که فکر می کردیم کاهش یافته است، به شدت خود را روی صحنه نشان می دهد. اگر اشیاء دیگر ابزار مطیعی نیستند، در برابر نقش نمادین و واضحی هم که می توانند از راه تعدد ترکیبها وارد آن شوند نیز مقاومت می کنند، طناب هم به تبع از همین خاصیت هم ابزار برای حلق آویز کردن است وهم کمربند.

عمل قطعه قطعه کردن ابتدایی منجر به ایجاد ترکیب تازه‌ای از واقعیت می شود. در *ویریدیانا*، مونتاژ موازی دو سکانس مراسم دعا و کار خاکبرداری، دو فضای کاملاً متناقض را به هم پیوند می دهد. تناوب تصویر گداهای درحال دعا و تصویر آب و خاك و شن و ... همراه با صدای کارگاه که صدای موعظه هم به صورت پارازیت روی آن شنیده می شود: از بین رفتن خصلت انسان گرایی دنیای واقعی، دنیای کار و مسائل، پیوستگی دروغین بشریتی را که تنها کلام الهی آن را به هم پیوند داده است، آشکار می کند. مونتاژ موازی ما را وادار می کند که جای دیگری در جست وجوی ارتباط بین دو فضای نامتجانس باشیم: معجزهٔ اقتصادی تولیدکردن گداهاست، کلیسا مسئول ایراد خطابه هایی برای حفظ هوسبازیهای گدایان است.

در کنار هم قراردادن صحنه های ظاهراً نامتجانس یکی از ویژگیهای کلیدی دکوپاژ بونوئلی است. همین ساختار خاص وضعیتها اجازه نمی دهد که تماشاگر *فراموش شدگان*، *دختر جوان* یا فیلمهای دیگر بونوئل، به کلیشه های مانی وار متوسل شوند. و همین ساختار پیشنهاد می دهد که به اثر نزدیکتر شویم، همیشه ما را وامی دارد که از همان تصویرهای اول، بررسی بعدی هم داشته باشیم.

در اینکه فیلمهای مکزیکی بونوئل مخاطبی به همان ذکاوت مخاطب فیلمهای *راه شیری* یا *جذابیت پنهان بورژوازی* می طلبد تردیدی نیست. کاملاً واضح است که بونوئل هرگز به اصول اخلاقی و زیبایی شناسانه ای که اساس فیلم *عصر طلایی* بوده است، «خیانت» نکرده است. با این همه (البته این مسئله حتی یکی از ناچیزترین قابلیتهای او نیز شمرده نمی شود) آثار مکزیکی او ما را وادار می کند که به فکر بسیار گسترده‌ای نگاه دوباره بیفکنیم، فکر خالقی که، مستقل از شرایط عینی تولید، آثاری را، بی کم وکاستی، به وجود آورده است که درون خود پرورش داده است. اگر فیلمهایی که بونوئل در مکزیک ساخته است ازاین نظر، آثار ویرانگری است، به این دلیل است که نظام تولید فیلمهای تجاری، که پس از چهارده سال دورهٔ برزخ گونه، دوباره برای او امکان فیلمسازی فراهم آورد، در ضمن قید و بندهایی را نیز به او تحمیل کرد که او مجبور به خنثی کردنشان بود. ■

پوزیتیف، شماره ۳۹۱، سپتامبر ۱۹۹۳

ترجمهٔ لیلا ارجمند

۱. در کالاندا، زادگاه بونوئل، طی بیست و چهار ساعت در روزهای جمعه مقدس، همهٔ ساکنان دهکده به خیابانها می آمدند و انگار که خشمگین بودند، برای همدردی با مصائب مسیح روی تمبورهایشان می نواختند.

۲. جهانی که ابعاد آن فضا و زمان است.