زندگی بدون انتها

سرجوخه فراری (۱۹۶۲)

سام دیدار

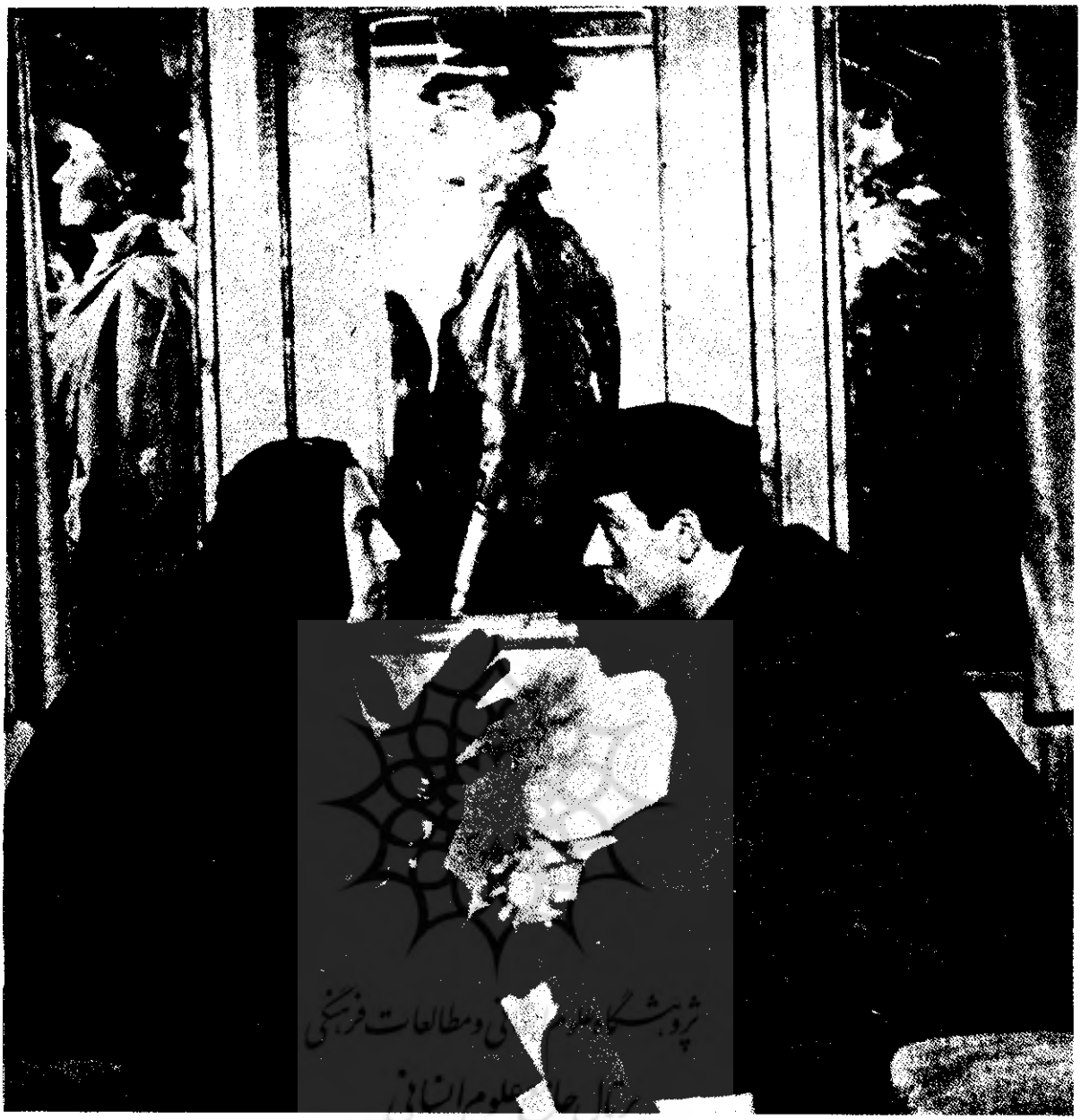
در اینجا- *سرجوخهٔ فراری*- واقعیت و آرزو آنچنان یکسانند که تشخیصشان غیرممکن شده است. آنجا که آرزوی بالوشه برای فرار به طریقی نامتعارف شکل می گیرد و هم چنان که حالتی اثیری و وهم آلود دارد بشدت واقعی به نظر می رسد. اقدام ماجراجویانهٔ بالوشه برای فرار نافرجامش وجهه ای از جهان بینی فیلم است: مرز شکنندهٔ آرزوهای بشر در تقابل با واقعیت فیزیکی دنیایی که در آن زندگی می کنیم. مرزی که در آن دشواری انتخاب میان خنده و گریه برای وضعیت شخصیتها به نتیجه نمی رسد. دراین بین «آزمایشگاهی برای احساسات» شخصیتهای اصلی بوجود می آید که در آن هر کس به فراخور استعدادش برای یادگیری اصول وقواعد بازی، مطابق بر خط مشی احساسات خود تلاش می کند. کسانی مثل سربازی که خود را به هیبت زن ها درآورده قواعد را کاملاً آموخته اند و خود را با اصول واقعیت هماهنگ کرده اند. آدمی مثل بالوشه، تا آخرین لحظات قاعده را نمی آموزد امّا بی تقصیر باقی می ماند. یادگیری قواعد فقط به میل و کوشش برای تحصیل آن بستگی ندارد بلکه هماهنگی درونیات فرد- که به سختی تغییر پذیرند- با کارکرد قواعد نیز شرط مهم بعدی است. بالوشه نمی توانست این درونیات را با منش مورد ذکر تطبیق دهد. در نتیجه کوشش وی برای یکی کردن آرزو با واقعیت با شکست مواجه می شود. یکی از مؤلفه های رنواری محکومیت شجاعت محض در مقاطع زمانی است پس به همین علت بالوشه نیز محکوم به فناست. وی آدمی نیست که قواعد را بپذیرد و آن را به اجرا دربیاورد. *قاعدهٔ بازی* که در اصل «قاعدهٔ اجرای تمایلات در نظام واقعیت است» امکانی است که شامل همهٔ انسانها نمی شود. در این صورت همهٔ بازداشتگاهها می بایست تخلیه می شد.

در این بررسی بایستی یکی دیگر از مشخصه های رنواری را از یاد نبرد: مسئلهٔ تصادف و اقبال. مانند بداقبالی یکی از دوستان سرجوخه برای دستیابی به لباس مناسب برای فرار.

۱- اولین نماها ویرانی های جنگ را به شکلی مستند تصویر می کنند. این کار بایستی انجام می شد تا ورود به جهانی که در آن تخیل بیش از واقعیت حضور دارد بیشتر حس شود. منظور از این تخیّل عینی شگرد رنوار در انتخاب قسمت هایی از زندگی است که در آن حس دوستی آدمها بیشتر نمود یابد. وی این بخش ها را با آرزوهای فردی خود به قدری هماهنگ می کند که حاصل به تخیل در لباس واقعیت مبدل می شود. در جنگی خانمانسوز، جمع دوستان درنمایی باز که در آن باران رحمت می بارد دیدارها را تازه می کنند. حضور این نما پس از تصاویر مستند بمبارانها، ورود به آرامشی است که در آن سقوط روابط و ارزشها با آرامشی به دور از هیاهو دنبال می شود و در ضمن ستایشی است از لحظاتی که هم دوست داشتنی و هم دیرپایند. چشم انداز بارانی خاکستری تصاویر اولیه می تواند تجسمی از تمامی تجربه های سینماگر در گذشته باشد. دنبال کردن انتهای دست نیافتنی زندگی در ابعادی سرد و آرام با حساسیت فرانسوی و با شوخی های خاص رنوار که طبیعت و انسان را با دیدی شفقت آمیز می نگرد. در اسارتی که آزادی را از میان برده و زیر بارانی که پناهگاهی برای فرار از آن وجود ندارد.

این جهان بینی آدمی را به شکلی شکننده، خردشدنی و دارای تیره روزی متافیزیکی- که در روابط هم نقش دارد- مورد مطالعه قرار می دهد. تیره روزی خاصی که باعث می شود تا حتی مخوف ترین دیکتاتورهای تاریخ را به شکلی آنچنان ناچیز و بی مقدار ببینیم که گویا ذره ای هستند محوشدنی در فضای بی کرانی که تمایلات آنها تقریباً به چشم نمی آید. درگیری های بشری بر سطح زمین به مدد رنوار به سان «بازیهای کودکانه» مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته می شوند. مؤلف خصوصاً در این فیلم بیشتر به ازمیان رفتن عواطفی می پردازد که مثل گلهای کوچکی زیر پای آدمیان لگد مال می شوند. عواطفی که همه به همان گونه که آن را دوست دارند و به آن تمایل نشان می دهند، یادمی گیرند که چگونه بایستی آن را فراموش کرده و تنها در انتهای نامکشوف جریان زندگی به پیش بروند.این تفکر در جهان *سرجوخهٔ فراری* نوعی «زیباشناسی جدایی» است و این کاری بوده که زیاد از حد «حساسیت فرانسوی» رنوار را طلب می کرده است.

۲- حفظ نیاز به آرامش و سرگرمی حتی در شرایط دشوار یکی از ابعاد انسان رنواری است. فصلهایی از *توهم بزرگ* اختصاص به آوازخوانی- شوخیهای گوناگون- جشن های خودمانی و ... دارد. در *سرجوخهٔ فراری* جماعتی را به گرد یک خواننده می بینیم که در بازداشتگاه یک موزیک هال را تداعی می کنند: ستایشی ظریف از شیطنت انسانی و بر علیه حماقتهایی که همه را به نابودی می کشاند- علت های پیش آمدن جنگ مهم نیستند بلکه روحیاتی که در طی جنگ عذاب می کشند و برای پویایی آزادی لازم را ندارند، مهم می باشند. رؤیاهای رنوار در موزیک هالها- رستورانهای شلوغ پاریس که مملو از عشاقند و در مجموع جهانی آشفته که در ضمن به حساس بودن ذات آدمی ارج می نهد، سیر می کنند. رؤیاهایی به شدت امپرسیونیستی که رنوار مهم ترین تفسیر کنندهٔ آنها می شود. اگر در *توهم بزرگ* بر بی احترامی به آزادی انسانها خرده گرفته می شد، *سرجوخهٔ فراری* روایت گر جهانی است که در آن آرزوهای فردی و شکنندگی های حسی هرفرد تنها بایستی در اعماق قلب همان فرد، مدفون شوند. اینکه آوازخواندن یکی از اسرا برای بقیه در محوطهٔ بازداشتگاه وجههٔ نسبتاً مضحکی دارد ولی در عین حال اندوهناك می نماید به نزدیک شدن رنوار به بعدی از واقعیت مربوط می شود که در آن حماقت انسانها خنده دار است امّا رنجی که از این بابت شامل حالشان می شود ناراحت



کننده است.

دیدگاه ما به کمک سینماگر، در حدّ کیفیت عکسهای ماهواره ای از سطح کرهٔ زمین، ارتقاء می یابد. عکس هایی که در آنها صفوف لشکرهای درحال جنگ هم چون ذراتی بی مقدار جلوه می یابند که نوع یونیفورمی که به تن کرده اند، اصلاً معلوم نیست.

۳ـ زبان سینمایی رنوار گونه ای قواعد تثبیت شدهٔ فیلمسازی نیست که پیوسته و در هرفیلم به کارگرفته شود تا زبانی شخصی در شکل فیلم، پدید آید. این زبانی است که در ذات خود واحد است و در هر نما به گونه ای نو متبلور می شود.

همواره امکانات مؤلفانی که زبان شخصی خود را در گوهرهٔ ذات آثارشان پایدار نگاه می دارند و نه در شکل بیانی فیلم، بیشتر است. به همین لحاظ نحوهٔ چگونگی تولید زبان فیلم نزد کسانی مثل رنوار، روسلینی و یا میزوگوچی بارها پیچیده تر و توضیح ناپذیرتر از این مسئله نزد فیلم سازانی مثل برسون و گدار است.

فیلمی از رنوار همواره شکل واحدی که در مجموعهٔ کادربندی، نحوهٔ تدوین صدا و تصویر، بازی هنرپیشگان، نحوهٔ استفاده از موسیقی، شکل به کارگیری نما و لوکیشن ...، یکسان باشد را دارا نیست. بلکه عمیق تر از آن، گوهرهٔ ذات مورد ذکر در هر فیلم یکسان و واحد است.

منظور از یکسان بودن گوهرهٔ ذات برای مؤلفی مثل رنوار در آثارش درمقایسه با مؤلفی مثل برسون این است که امضای رنوار برخلاف برسون نه در پای هرنما بلکه در منش دنیا شناسانهٔ هر فیلمش به ثبت می رسد. این مسئله حوزهٔ عمل کرد رنوار برای آفرینش زیبایی و گسترهٔ مؤلفه هایش را چند برابر می کند.

۴ـ در اولین اقدام برای فرار وقتی که سرجوخه و دوستش به سمت دیوار حرکت می کنند، بالوشه کمی مکث می کند و سپس حرکت می کند که به نحوی موجز با این کار تردید خود را آشکار می کند. بالوشه در عالم نظریه موفق است حال آنکه در عمل این چنین نیست. سرجوخه تجسمی زنده از اسطورهٔ گریز را به نمایش می گذارد. فردی که تنها با

فکر فرار زنده است. با پیشرفت داستان کاراکتر سرجوخه میل به فرار را، تا حد ستایش آمیزترین کنش فردی در نظام های واقعی زمین، درخود می پروراند. میل سرجوخه به فرار یک کشش حیوانی/ غریزی است که گویی تمام حواس دیگر وی را تحت الشعاع قرار داده است. اولین فرار سرجوخه تا حدود زیادی می تواند به اقدام انتحاری بالوشه در ادامه شبیه باشد: تنها عمل به تمایل بدون رعایت قاعدهٔ بازی.

۵ـ محیط بازداشتگاه به شکل آزمایشگاهی درمی آید که همه در آن احساساتشان را بروز می دهند. در برابر آزمونهای ناخوشایند محیط واکنشهای ناسازگار ایجاد می شود «از راه ستیزه جویی» و هنگامی که جو موجود این اجازه را ندهد، خود داری فرد انجام می گیرد که پی آمد آن پریشانی است. سرجوخه و به پیروی از او پاتر شروع به فراگیری می کنند امّا بالوشه که آدمی رؤیایی است مسائل لازم را یاد نمی گیرد و در نتیجه امکان آسیب پذیری بیشتری می یابد. افرادی هم برای آسایش آلمانها را دوست خود می پندارند. پرداخت صحنهٔ جدایی بالوشه از پاتر و سرجوخه که در نماهای باز انجام می گیرد و بدون صداست، در اوج کنشی اندوهناك، وجهه ای کودکانه دارد: همچون بچه های شیطان که صف مدرسه را رعایت نمی کنند و نظم صف رابه هم می زنند. بدین سان تمام وجههٔ طرفین درگیر به عنوان آدمهایی بالغ که لااقل برای خود دلیلی دارند، زیر سئوال برده می شود.

۶ـ از شوخی های موفق، فرماندهٔ اردوگاه کار اجباری است که وظایف اسرا را توضیح می دهد. سان دیدن احمقانهٔ وی با دوچرخه از اسرا تنها می تواند موقعیت جدّی خودش را تنزل دهد. وی در حالی که آزادی از صدها انسان سلب شده است و اروپا در اوج فاجعهٔ تاریخی خود به سر می برد، همهٔ افراد را به کار برای ایجاد یک اروپای واحد و هرچه بهتر فرامی خواند. در جدیت کامل این فصل رنوار به بحران توجیهات بشری حمله می برد و از آن یک کاریکاتور بدون شرح می سازد.

۷ـ *سرجوخهٔ فراری* عمدتاً از نماهای باز تشکیل شده است. نماهای متوسط و نزدیک، بدون نظم خاصی مابین نماهای بازمی آیند و توالی خاصی در ترتیب نمابندی فیلم وجود ندارد. سبک رنوار به آن حد از پیچیدگی و بی قانونی دست یافته که تنها قاعدهٔ بهره گیری و بازی با هر ماده و عنصر مؤلفه به آن تناسب داده است. حائز اهمیت است که فیلمی در مورد فرار حتی برای یک لحظه در محدودیت مکانی ـ از نظر لوکیشن ـ قرار نمی گیرد و تماماً در تپه ها و جنگل های اروپا می گذرد. فراری که ابعاد کیهانی به خود گرفته و شامل همهٔ زمین می شود.

۸ـ دادن وجههٔ کودکانه به داستان تا آخر دنبال می شود: پس از تعارف سرجوخه و پاتر برای رفتن به دست شویی ـ که به روش اظهار ادب در فرانسهٔ قرن هفدهم می باشد ـ یک آلمانی از موقعیت سوء استفاده می کند. بستن درب به روی سرباز آلمانی به بازی بچه گانه ای تبدیل می شود که به قصد تلافی انجام گرفته و حاکی از شیطنت است. فرار با کامیون و در نهایت به دام افتادن مجدد در مکانی دیگر برگسترده بودن بیش از حدّ ابعاد زندان تأکید می کند. با اقدام بعدی سرجوخه برای فرار از محل غذاخوری در اردوگاه، عمل درگیری اسرا به خاطر بشقاب سوپ، در حد خردسالان است و همینطور هم گریهٔ غم انگیز پاتر برای رفتن دوستش.

۹ـ سربازی که در قطار خود را به صورت زنان درآورده ـ با توجه به توضیحات قبلی ـ درحال طی مدارج بالای تحصیلی است و اصرار بیهودهٔ سرجوخه به نگهبان درب کافه، خواهشی خارج از قاعده است که یقیناً اثری ندارد. در ادامه، همین عمل باعث کشته شدن کسی می شود که باز هم خنده آور امّا کاملاً جدی است. فرار امیل هم با چمدان پر از اثاث که با کمک سرجوخه تخت نگهبان آلمانی را دوستانه جابه جا می کنند و در حالی که درب بازمی شود و غازها به درون اتاق هجوم می آورند، همچون شعری غنایی است در وصف پریشانی آزادی که همواره با دشواری و مخاطرات روبروست.

۱۰ ـ همکاری عاشقانهٔ اریکا با سرجوخه و محکومیت این رابطه به جدایی، نتیجهٔ آشوبهای جنگ است. اینکه سرجوخه با یاری او می تواند طرح فرار را عملی سازد لااقل گونه ای از قواعد ـ برقراری رابطه ـ است که سرجوخه (ژان پیر کامل) در آن تبحر کافی دارد.

۱۱ ـ لحظه ای که طی آن سرجوخه موفق به دریافت راز جادویی خروج از بازداشتگاه می شود (فرار نهایی) گونه ای مکاشفه با طبیعت و بازگشت به راه حل هایی است که در نگاه اول ابتدایی می نماید. پس از طی آن همه گریز و ناکامی، بازگشت به ساده ترین ـ و درعین حال پیچیده ترین ـ راه حل ها برای اجرای تمایلات در نظام واقعیت حاکی از اوج عظمت و پختگی دریافت قاعدهٔ بازی در زندگی است. این مسئله به روش کار رنوار ارتباط می یابد. دریافت قاعدهٔ بکارگیری ابزار سینما برای دشوارترین کارها که بسیار آسان به کاربسته می شود. زمانی که سرجوخه و دوستانش با متر کردن بازداشتگاه از آن خارج می شوند چنان قضیه جدی می شود که کسی به خود اجازهٔ مداخله نمی دهد و این عمل همچون رمزی متافیزیکی سرجوخه و همراهانش را حفظ می کند. شیطنت آمیزترین بخش فیلم فرار نهایی است. یک کار کاملاً جدی با مضحک ترین شیوه به اجرا درمی آید.

۱۲ ـ حضور پیرمرد مست در قطار سایه ای از رنوار است که به حیثیت اروپایی متمدن حمله می کند و حماقتها و جنایت هایش را به استهزاء می گیرد. پاریسی که وی از آن سخن می گوید پاریس شبانه با لامپهای نئون و کافه هاست که در آن عشاق سیر خود را طی می کنند. این همه را تنها حماقت به نیستی کشانده است. پیرمرد با ماندن در قطاری که در حال نابودی است، هرج و مرج را به نظم ضدبشری ترجیح می دهد.

۱۳ ـ سکانس خداحافظی از عظمت پایانهای *قاعدهٔ بازی* و حتی *رودخانه* چیزی کم ندارد. پس از اتمام جنگ، که گویی کار ناوالی بوده که به پایان رسیده، هرکسی باید که به راه خود برود. فاجعه این است که جنگ و اسارت عامل پیوند پاتر و سرجوخه بوده و بدون این دو، دیگر پایه ای برای ارتباط باقی نمی ماند.

روابط میان انسانها از نظر رنوار وابسته به موقعیت های زمانی و مکانی است و جز آن سرمای خلاء و تاریکی تنهایی می ماند. پاریسی که در پیش روست، پاریس مخوفی است که سرجوخه به سمت آن می رود تا در آن جریان بی انتهای زندگی را دنبال کند. پاریسی که ژان رنوار برای فرزندان موج نویی به ارث می گذارد شهری تیره و تار است که اهریمنانی مثل آلفا ۶ (آلفاویل، گدار) و دو ژرژ (پاریس به ما تعلق دارد، ژاك ریوت) را در خود می پروراند. در فصل قبل، زمانی که دو فراری به سربازی فرانسوی که با یک آلمانی ازدواج کرده برمی خورند، سرجوخه در عکس العمل نسبت به این حرف پاتر که «امّا من یک دوست خوب دارم» تنها به یک لبخند وارفته اکتفا نمی کند. لبخندی که بی شباهت به پوزخند نیست. سرجوخه با کسب تجربه هایش که وی را به پاریس و آزادی نمی رساند به ناامیدی و سردی نیز دست می یابد. تصویر مردی با فلانل مشکی که به آزادی دست یافته و روبه چشم انداز خاکستری ساختمان ها به پیش می رود، در حالی که صدای بوق قایق ها و پرندگان به گوش می رسد: آرزوها هنگامی که به واقعیت درمی آیند جلوه ای دیگر دارند و در نهایت هم چنان دست نیافتنی باقی می مانند. نمایی از بی انتهایی و رازی که گرداگردمان را فراگرفته است. ■