# لنی ریفنشتال

## نیرنگ و حقیقت در دنیایی دیگر

ریچارد میران بارسام

تابستان امسال، یک بار دیگر، فیلمخانهٔ ملی ایران مروری داشت بر آثار ارزشمند سینمای آلمان؛ سینمایی که جا دارد بارها به آن پرداخته شود. در این دوره فیلمهای: **عنکبوت ها** (قسمت اول: **دریای طلایی**، قسمت دوم: **کشتی الماس**)/ فرتیس لانگ، **مرگ خسته**/ فرتیس لانگ، **آخرین خنده**/ فریدریش ویلهلم مورنا، **ژان نی**/ گئورک ویلهلم پابست، **فاوست**/ فریدریش ویلهلم مورنا، **نور آبی**/ لنی ریفنشتال، **آن روی سکه**/ ارنو متزنر، **سمفونی مورب**/ ویکینگ اکلینگ، **پیروزی اراده**/ لنی ریفنشتال، **المپیا**/ لنی ریفنشتال، **عابر**/ ماکسیمیلیان شل، **اشتروژک**/ ورنر هرتسوگ، **همت**/ ویم وندرس به نمایش درآمدند. از آنجا که به بزرگان این سینما (چون لانگ، مورنا، پابست...) بسیار پرداخته شده، و نیز با توجه به ویژگی این شمارهٔ نقدسینما (زن و سینما)، بهتر دیدیم که مروری داشته باشیم بر آثار یکی از خاصترین انسانهای سینما: **لنی ریفنشتال**؛ و در پی آن یکی از ارزشمندترین و جامعترین نقدها بر آثار ریفنشتال، به قلم پژوهشگر بزرگ سینمای مستند، **ریچارد میران بارسام**، انتخاب شد.

شهرت ریفنشتال، به رغم ماهیت گونه گون آثارش، به خاطر دو فیلمی است که مفهوم سینمای غیر داستانی را تغییر داده اند و فرم آن را دگرگون کرده اند. نخستین فیلم، **پیروزی اراده**[1]، او را بدنام کرده، و فیلم دوم، **المپیا**[2]، برای او شهرت به ارمغان آورده است.

ریفنشتال، از همان اوان کودکی، در آرزوی اجرای تخیلاتش بر صحنه بود. او، پس از اجرای چند نقش اصلی در فیلمهایی دربارهٔ کوهنوردی در آلمان، با ایفای نقش **یونتا**، قهرمان آرمانیِ فیلم **نورِ آبی**[3] در سال ۱۹۳۲، این رؤیا را عملی کرد.

منتقدان، ریفنشتال را به خاطر نگارش، تهیه، و کارگردانی این فیلم ستودند؛ با این حال، ایفای نقش زن جوانی که هیچگونه تماسی با جهان واقعیت ندارد و، به همین سبب، نابود می شود، موفقیّت اصلی او در این فیلم را رقم زد.

داستان غم انگیز این فیلم بیانگر این باور ریفنشتال است که هنرمند بایستی، به هر قیمتی، استقلال خود از جهان مادی را حفظ کند. او، در زندگی شخصیش، به آزادی هنری دست یافته است، اما به بهای سنگین. او، مانند **یونتا**، احساسی درونی دربارهٔ طبیعت داشته، و بی اعتنایی خام او نسبت به جهان واقعی پیرامونش، جهانی که قصد اجتناب از آن را داشته، او را به ورطهٔ نابودی کشانده است.

بخشی از افسانهٔ ریفنشتال حکایتِ موفقیت این کارگردانِ زن در قلمرو مرد سالارِ آلمان نازی است. تعبیر موفقیت او با توجه به اهداف جنبش نوینِ حقوقِ زنان، تعبیری وسوسه انگیز است؛ با وجود این، اشاره به این نکته ضروری است که هیتلر، ریفنشتال را به دلیل زن بودنش برای ساختن **پیروزی اراده** انتخاب نکرد، بلکه به این خاطر او را برگزید که مجذوب دیدگاه رمانتیک و به لحاظ سیاسی خامِ او در خصوص جهان در **نور آبی** شده بود. ریفنشتال، به رغم مخالفت **گوبلز** با او به عنوان یک زن و آثارش به عنوان یک فیلمساز، احساس می کند که زن بودنش، دستیابی او به اهدافش را

آسانتر کرده است، چرا که توانسته از مردان تقاضایی بکند، که، به گفتهٔ او، مردان، مغرورتر از آن هستند که از دیگر مردان بکنند. (البته او، خود، می گوید که در دوران بعد از جنگ اگر یک مرد می بود، راحت تر بود، زیرا، در آن صورت، در دفاع از خود در مقابل شایعات و اتهامات قدرت بیشتری می داشت.) او بر این نکته، به عنوان یک آرمان زنانه در زمان خودش، تأکید می کند که دارای روحی مذکر است.

او در نگرشها و آثارش به یک آرمانِ دو جنسی نزدیک می شود: روحی مذکر در کالبدی مؤنث. امروز ریفنشتال نسبت به تلاش برای دستیابی به حقوق زنان واکنشی نشان نمی دهد، چرا که، همان طور که می گوید، این روح مستقل او بوده که همواره در رسیدن به موفقیت یاریش کرده است، و، بنابراین، پیوستن به این جنبش از او ساخته نیست.

لنی ریفنشتال در دوران جوانی فوق العاده زیبا بود؛ در حال حاضر، آن زیبایی تعدیل شده است؛ با این حال، او به گونه ای مثال زدنی همچنان جذاب و پر انرژی است. انسان با وارد شدن به آپارتمان او در شهر مونیخ، با میزبانی مهربان مواجه می شود که مصرّانه به مهمانهایش نوشیدنی و شیرینی تعارف می کند، بر سر تهیهٔ شام وسواس بسیار به خرج می دهد، و نگران سلامتی همه است. هنوز بخشی از وقت روزانهٔ او به اسکی کردن می گذرد؛ هرچند حالا دیگر، هجوم اسکی بازان آماتور او را می ترساند، و همچنان به کار بر روی پروژه های فیلمسازی، و نوشته هایش ادامه می دهد و به مکاتباتش می پردازد. در ضمن هنوز قصد ندارد خاطراتش را بنویسد.

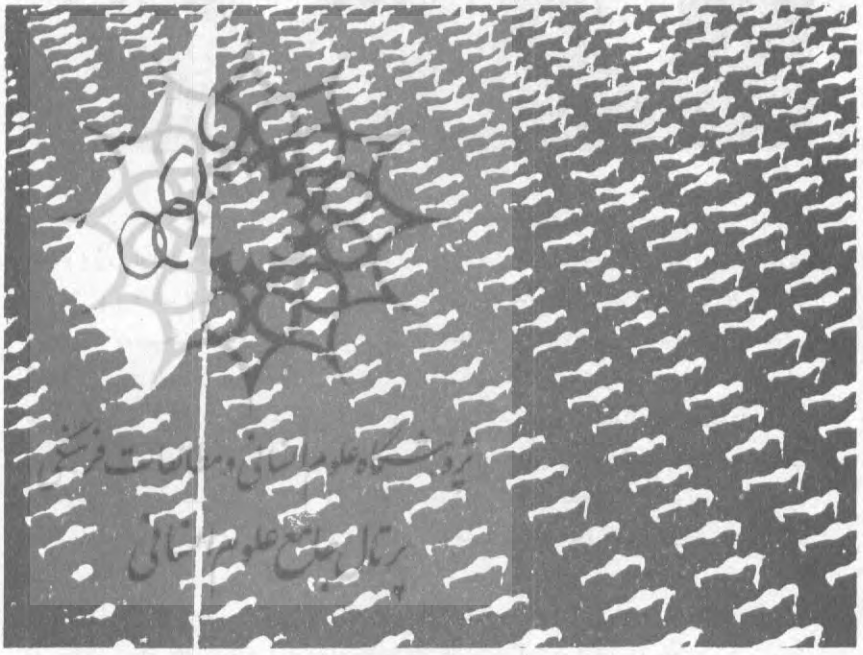
ریفنشتال به یک اسطورهٔ زمان خود و یک Couse Celebre تبدیل شده است، اما بایستی او را به عنوان یک هنرمند بزرگ نیز ستود، یکی از نوآوران بسیار برجسته و بسیار معدود در گسترهٔ هنرِ سینمای غیر داستانی. او در فعالیتهایش به عنوان یک بازیگر فیلمهای داستانی، در ایفای نقش های دشوار ورزشی ای که برگزیده، نیز، بی نظیر بوده است. هریک

لنی ریفنشتال

از چهار اثر عمدهٔ او ـ **نور آبی** (۱۹۳۳)، **پیروزی اراده** (۱۹۳۵)، **المپیا** (۱۹۳۸) و **تیف لاند** (۱۹۵۴) ـ جنبه ای متفاوت از سبک او و تسلطش بر فرم قهرمانی در فیلم را آشکار می سازد. هریک از این آثار، شرحی است از تخیل شدیداً رومانتیک او، و باورهایش در خصوص نیروی انتزاعی قدرت، زیبایی جسمانی، آیینهای اولیه، و قدرت انسانهای عادی. این باورهای مسلط در تمامی آثار او اعم از فیلمهایی که به اتمام رسانده، پروژه های تحقق نیافته اش، و **نوبا** تکرار شده اند. هریک از فیلمهای او در شرایط غیرعادی ساخته شده اند؛ هریک به خودی خود یک ماجراجویی بوده اند. این فیلمها، همراه با پروژه های مفصل اما تحقق نیافتهٔ ریفنشتال، شواهدی قوی را در تأییدِ برخورداری او از ذهنی متنوع و خلاق به دست می دهند. با وجود این، اغلب لنی ریفنشتال را، به رغم موفقیت های چشمگیرش، تنها، به عنوان کارگردانی می شناسند که هیتلر را تمجید کرده است.

او به لحاظ حقوقی سوء پیشینه ندارد؛ با این حال، بسیاری او را یک نازی می دانند. و به رغم تلاشهای خود او و حامیانش به منظور ایجاد جوّی عادلانه برای قضاوت عمومی دربارهٔ آثارش، او همچنان نمادِ خواری و شرم دانسته می شود. این **پارادوکس لنی ریفنشتال** است؛ پاداشِ تلخِ عمری که تصور می کرد وقف صداقت و استقلال هنری کرده است.

سبک، دیدگاه، و وجوه مشخصهٔ فیلمهای غیرداستانی ریفنشتال منحصر به فرد هستند. وجوه مشخصهٔ **پیروزی اراده** و **المپیا**، فرم قهرمانی مطرح در آنها، تأثیر دراماتیکشان، و تبدیل واقعیت به یک کلِّ شعری منسجم در آنها است. همچنین این دو فیلم را نمی توان از بافت تاریخیشان جدا کرد، بافتی که درک آن در دستیابی به درکی از اثر موردنظر، اگر نه تحسین آن، ضروری به نظر می رسد. در تمامی فیلمهایی که خود ریفنشتال ساخته، باور او به پایایی و عمومیت روح فردی در



المپیا

انسان مرکزیت دارد. اما این تم همواره آن باور اومانیستی تلویحی را با خود ندارد که، به عنوان مثال، وجه مشخصهٔ فیلمهای رابرت فلاهرتی است، به علاوه، فرد قویِ ثابت قدم المپیا بسیار با فرد پیروزی اراده متفاوت است.

در فیلم اول که فیلمی ورزشی است، این فرد یک قهرمان قوی ورزشی است؛ در فیلم دوم، که نمایش یک گردهم‌آیی سیاسی است، فردِ موردنظر، آدولف هیتلر است. در هر دو فیلم، فردی در زمینهٔ یک جمعیت برجسته می شود: افرادی که جمعیت فیلم المپیا را تشکیل می دهند، تماشاچیانِ مشرق هستند، در حالی که در پیروزی اراده جمعیت، تودهٔ فرمانبردار رهبر است. با وجود این، هر دو فیلم بیانگر ایده ای عمیقتر و ظریفتر هستند. فیلمهایی که استانده های قرن بیستمی اومانیسم و دموکراسی بر آنها حاکم هستند، تلویحاً این ذهنیت را القا می کنند که تنها افراد قوی و زورمند، افراد برگزیده و نخبه، توانایی رهبری و پیروز شدن را دارند. پیروزی اراده فرد را به عنوان بخشی غیرقابل تشخیص از یک تودهٔ نظام یافته تصویر می کند، و القاکنندهٔ این دیدگاه است که هیجان برتر از استدلال است. برندهٔ مسابقهٔ ماراتُن فیلم المپیا یک دوندهٔ کوچک اندام شرقی است، پیروزی ای که ظاهراً ناقض نظریه های نژادپرستانهٔ نازیسم در خصوص برتریِ حماسیِ نژاد آریایی است. اما خود مسابقه عنصر مهمی است که حکم استعاره ای را برای یکی از باورهای محکم ریفنشتال دارد: پیروزی ارادهٔ فرد بر موانع فیزیکی.

این تحولِ ظریف و پیچیدهٔ این عقاید ناسازگار نیست که جایگاهی ویژه در تاریخ سینمای جهان را برای این دو فیلم به ارمغان آورده است، بلکه این جایگاه ویژه برای دو فیلم، حاصل برهم کنش دراماتیک این عقاید در چارچوب یک پدیدهٔ هنری است. عدسی دوربین ریفنشتال هم اجتماع سال ۱۹۳۴ در نورمبرگ و هم بازیهای المپیک سال ۱۹۳۶ را به تصاویر تماشایی رومانتیکی

نبدیل می کند. هر از چندگاهی، تصویر فرد سیاستمدار قدرتمند، در یک فیلم، و تصویر فرد ورزشکار موفق، در فیلم دیگر، انسان را به محدوده هایی ورای تبلیغات موذیانه رهنمون می شوند.

**پیروزی اراده** یادآور نقشه های هیتلر برای ایجاد یک رنسانس آلمانی، از طریق اتحاد حزب نازی و قدرت نظامی است. این فیلم، به گونه ای ناخودآگاه، ما را به یاد مرد دیوانه ای می اندازد که دیدگاهش در خصوص نوزایی، نسل کشی به ارمغان آورد. این فیلم ما را به یاد گناهی غیرقابل وصف می اندازد، به یاد سکوت هولناکی که هم اکنون در خرابه های **داخائو، بوخن والد، ماوت هاوزن، آشویتس، تره بلینکا** و **بلسن** حکمفرماست. این فیلم یادآور می شود که انسان می تواند منطقی نباشد، این که انسان ممکن است خدایان دروغین را بپرستد، و این که در عالم انسانها این امکان کاملاً وجود دارد که جهنم مانند بهشت جلوه کند و فیلم **پیروزی اراده** علاوه بر تمامی این تأثیرات و اثرات دیگری که بر فرد می گذارد، قدرت عظیم دیگری نیز دارد ـ قدرت سینمایی مونتاژ و ادغام درخشان تصویر و صدا در آن. قدرت و تناقض **پیروزی اراده** در آن است که در آن واحد می تواند مخاطب را براند و جذب کند. **المپیا** این ذهنیت را، به صورت تلویحی، در خود دارد که تنها افراد قوی و محبوب می توانند به حیات خود ادامه دهند؛ این ذهنیت می تواند پیروزی در یک فوق مسابقه را به ذهن متبادر کند. در واقع، در بازی های سال ۱۹۳۶، آلمان بیشترین تعداد مدال طلا را از آن خود کرد، با وجود این، فیلم **المپیا** چیزی بیش از تبلیغ صرف برای برتری ورزشی آلمان است. مونتاژ و موسیقی ویژهٔ این فیلم قادر نیست تأثیر پیروزیهای ورزشکاران آمریکایی یا موفقیت هایی را که «جسی اوون» به تنهایی کسب می کند به تمامی از بین ببرد؛ باورهای نژادپرستانهٔ جهان بینی نازی، به آسانی شکستنِ رکوردهای جهانی، از هم می پاشند. تماشای فیلم چهار ساعتهٔ **المپیا** بیش از آنکه تماشای تبلیغات باشد، تماشای یک گزارش، و، بالاتر از هر دو اینها، تماشای یک آفرینش هنری است.

هم **پیروزی اراده** و هم **المپیا** مخلوقات دو رگه ای هستند که از آمیزش دو سنت مستندسازی و تبلیغ به وجود آمده اند. هریک از این دو فیلم، ضمن آنکه هدفی سیاسی ـ اجتماعی را از طریق بیان مستند واقعیت رویدادها برآورده می کند، در عین حال ـ با استفادهٔ هنرمندانه از نشانه، نماد، صدا ـ واقعیت مذکور را دگرگون نیز می کند. **پیروزی اراده** واقعیت چند دستگی و هرج و مرج حزب در سال ۱۹۳۴ را به صورت دگرگون شدهٔ توده ای نظام یافته، متحد و فرمانبردارِ **پیشوا** جلوه می دهد. فیلم، صادقانه دروغ های عریانی را که بر آنها متمرکز است بیان می کند؛ با وجود این، بیان هنری آن به حدی قوی است که تمامی آن دروغها به صورت صداقت جلوه گر می شوند. **المپیا** به میزان بسیار زیادتری به نمایش صادقانهٔ بازیهای سال ۱۹۳۶ وفادار است؛ اما، به عنوان یک فیلم، واقعیت آن به اندازهٔ فیلم **پیروزی اراده** دگرگون شده است. در **پیروزی اراده**، ریفنشتال موفق به آفرینش واقعیتی سینمایی شده که تبلیغات حزبی را در خود مصون نگاه داشته است؛ در **المپیا** او، واقعیت پیروزی ورزش جهانی را به تصویر کشیده است، واقعیتی که همواره باورهای نازیسم در خصوص برتری را حمایت نکرد. ممکن است این نتیجه گیریها سطحی باشند؛ خودِ ریفنشتال مصّراست که هیچ یک از این دو فیلم تبلیغ نیستند. با این همه، او در هر دویِ این فیلمها، با به کارگیری و بازآفرینی واقعیت به بیان ذهنیت خود می پردازد. او از ابزارهای سرایش داستان و ابزارهای روان شناختی و مضمونی استفاده می کند تا آثار مستندی را بیافریند که رویدادها در آنها ترتیبی زمانی به خصوصی ندارند. از دیدگاه او، آهنگ و ماهیت زندهٔ واقعیت با ترتیبی جدید در پدیده ای بدیع ظهور می کنند، پدیده ایی که فرم کلاسیک و روح رومانتیک دارد. ریفنشتال هیچ گاه واقعاً یک سیاستمدار نبوده است؛ برداشت او از تبلیغ بیانگر این واقعیت است که به سادگی در چارچوب Reichsfilmkammer، اصطلاح ابداعی دکتر گوبلز، نمی گنجیده است. او شیوهٔ مستقل خود را برگزیده، و با توانایی باور نکردنیش در دوری از بازوی سیاسی ویران کنندهٔ وزارت تبلیغات، همچنان یک شاعر باقی مانده است.

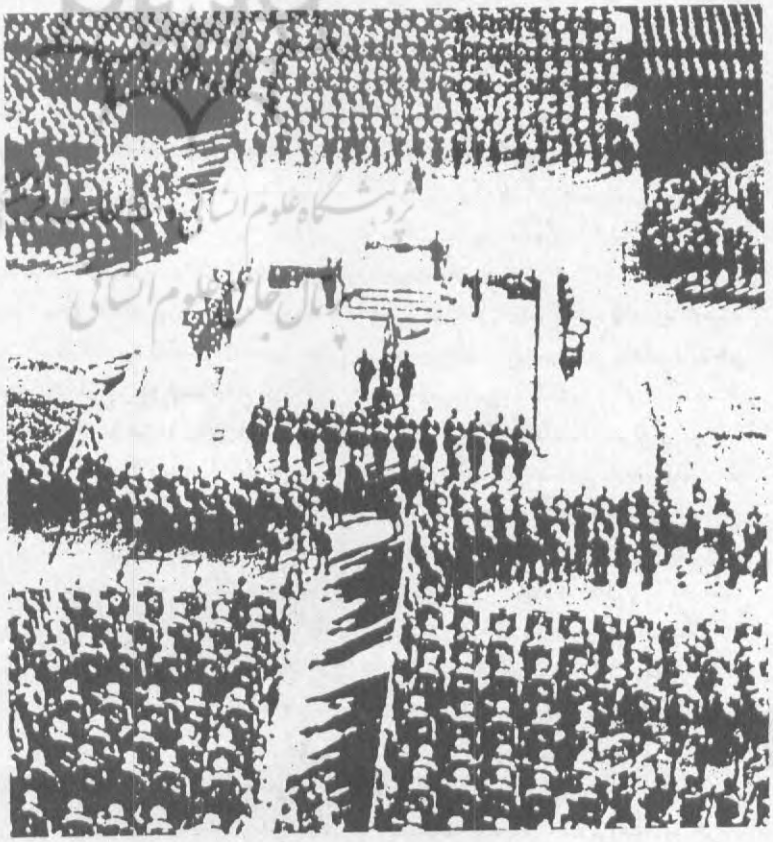
در اوایل دههٔ سی، ریفنشتال تحقق سیاسی دیدگاهش را با **پیروزی ایمان**[۴] (۱۹۳۳)، **پیروزی اراده**، و **روز آزادی ـ نیروهای مسلح ما**[۵] (۱۹۳۵) بیان کرد: تنها فیلمهایی که او برای، یا دربارهٔ، حزب نازی ساخته است. **پیروزی ایمان** ظاهراً مفقود شده است؛ **روز آزادی** فیلم کوتاهی است که به منظور جلب رضایت آن دسته از ژنرالهای ارتش آلمان ساخته شده که اظهار کرده بودند در **پیروزی اراده** به ایشان، آنطور که باید، پرداخته نشده است. این فیلم به لحاظ سبک و ساختار شبیه به **پیروزی اراده** است؛ عکسهای زیبای این فیلم از ویژگیهای بارز آن هستند. در سالهای بعدی دههٔ سی، ریفنشتال موفق شد، به رغم مخالفتها و تلاشهای گوبلز در متوقف کردن او، ساخت فیلم **خارق العادهٔ المپیا** را به اتمام برساند. طی جنگ جهانی دوم، ریفنشتال به دنیای غیرواقعی تخیلاتش برگشت. بین سالهای ۱۹۴۲ و ۱۹۴۵، او سرسختانه به تلاش برای ساختن فیلمی از درام تاریخی عظیم **تیف لاند**[۶] پرداخت. کار در فضایی بیرون از بافت تاریخی معاصر، این امکان را برای ریفنشتال فراهم کرد که آزادانه مضمونی را بپردازد که تقریباً به طور مستقیم با مضمون عرضه شده در **پیروزی اراده** در تقابل بود؛ زیرا **تیف لاند** حکایت رعیتهای مظلومی است که به نبرد با اربابان ظالم برمی خیزند، افسانه ای استعاری دربارهٔ گوسفندان بی گناه و گرگهای شکارگر. ماجرای این فیلم اسپانیایی در قرن هجدهم می گذرد، با این حال مضمونی مارکسیستی بر سر تا سر آن حاکم است؛ و، احتمالاً، همین مضمون بوده که به تلاش مستمر گوبلز

برای مختل کردن روند ساخت آن دامن می‌زده است. با وجود این، ریفنشتال کار ساخت این فیلم را آنقدر ادامه داد تا این که مجبور به توقف شد، البته نه توسط گوبلز، بلکه به خاطر پایان یافتن جنگ؛ ساخت این فیلم، نهایتاً در سال ۱۹۵۴ به اتمام رسید. **تیف لاند** هرچند به لحاظ داستان سرایی یک اثر تخیلی است، یک درونمایهٔ ثابت در هنر ریفنشتال را آشکار می کند: ایمان به انسانهای بی‌آلایش، قهرمان، خوب، و قوی. از آنجا که امکان برقراری سازش بین این دیدگاه و دیدگاه ارائه شده در **پیروزی اراده** وجود ندارد، لاجرم پرسشهایی به ذهن متبادر می شوند؛ از جمله: چرا او پس از به قدرت رسیدن حزب ناسیونال سوسیالیست در ژانویهٔ ۱۹۳۳ از آلمان خارج نشد؟ چرا او پذیرفت که فیلم **پیروزی اراده** را بسازد؟ لنی ریفنشتال از پاسخگویی به این پرسشها، و پرسشهای دیگر مربوط به فعالیتهایش در زمان حکومت رایش سوم، ابایی ندارد: او در سال ۱۹۳۳ به این دلیل در آلمان مانده که باور داشته هیتلر می تواند به بیکاری پایان دهد و آلمان را از نو بسازد؛ او در این باور خود هیچ تفاوتی با میلیونها آلمانی دیگر نداشته است. آنطور که خود او اظهار می کند، دلیل ساختن **پیروزی اراده** آن بود که او تصمیم به ماندن در آلمان گرفته بوده، و اینکه هیچ چارهٔ دیگری به جز اطاعت فرمان هیتلر در خصوص ساخت این فیلم نداشته است. هیچ یک از این پاسخها ارضاکننده نیست، با این حال، می توان آنها را اظهاراتی دانست که، صرفاً، ما را از واقعیت موقعیتی آگاه می کنند که ریفنشتال در آن قرار داشته است. انتخاب بر عهدهٔ او بوده، اما او قصد توجیه آن را ندارد، هرچند می داند که همین انتخاب او را نابود کرده است. در فیلمهای ریفنشتال، به جز **پیروزی اراده** که در این میان یک استثنای به یادماندنی است، ذهنیت تعصب‌آمیز رومانتیکی نسبت به انسانهای خوب و زندگی بی‌آلایش، نسبت به قدرت جسم و خلوص روح، و نسبت به شادی‌ای که بالاتر از، ورای، و به کلی خارج از محدودیتهای تحمیلی تمدن قرن بیستمی قرار دارد، موج می‌زند، از غار یخیِ **نور آبی** تا تصویر ناب پرواز انسان در توالی پرشها در **المپیا**، تا نبرد پیروزمندانهٔ چوپان با گرگها در **تیف لاند**، و سرانجام، تا آیینهای بدوی قبیلهٔ **نوبا**، او، همانند یک شاعر خیال‌پرداز، زمان و مکان را درنوردیده، تا دنیای خودش را بسازد. **پیروزی اراده** انحرافی از این ذهنیت است که همواره آوازهٔ این فیلمساز را کمرنگ خواهد کرد؛ با این حال، نبایستی اجازه بدهیم که این فیلم زیبایی و قدرت دستاوردهای دیگر او را از نظر دور بدارد.

**پیروزی اراده** ثبت رسمی تجمع اعضای حزب ناسیونال سوسیالیست، در شهر نورمبرگ، در سال ۱۹۳۴، به صورت فیلم، است. این رویداد سالانه را، برای فیلمبرداری ریفنشتال برنامه‌ریزی نکرده بودند، امّا تمامی شواهد حاکی از این هستند که همکاری خارق العاده‌ای بین گردانندگان این گردهمایی و فیلمبردارانی که آن را به تصویر کشیده‌اند، وجود داشته است. فیلم گردهماییها، تظاهرات، و سخنرانیهای این رویداد را با توجه به توالی زمانی آنها ثبت نکرده است، همچنین آن واقعه ای را در خود ندارد که، به لحاظ تاریخی، به فعالیت اصلی نازیسم در سال ۱۹۳۴ معروف شده است. اما وظیفهٔ ریفنشتال تهیهٔ فیلمی از گردهمای حزب بوده، نه مستندسازی اوضاع اجتماعی آن زمان. فیلم او واقعیت آن زمان نورمبرگ را صادقانه بیان کرده است، هرچند ممکن است آن رویداد، خود، نمایشی غیرصادقانه و گمراه کننده بوده باشد. به هرحال، **پیروزی اراده** از ثبت صرف وقایع فراتر می‌رود؛ این فیلم بیانِ سینماییِ راز و رمزِ نازیسم است.

ترکیب استادانهٔ روشنایی، تاریکی، صدا، و سکوت این فیلم را به عنوان چیزی بیش از یک فرم سینمایی موفق مطرح می کند. فیلم، عناصر بنیادی دیگری نیز دارد ـ ملاحظات مضمونی، اسطوره ای، روایی، روان شناختی و بصری ـ و در به کارگیری همین عناصر است که

پیروزی اراده



ریفنشتال به حوزه هایی ورای محدودیتهای ژانر فیلم مستند یا فیلم تبلیغاتی راه می یابد. مضمون اصلی پیروزی اراده خداگونه شدن آدولف هیتلر در مقابل تودهٔ آلمانیهای عامی است؛ علاوه بر این مضمون، مضامین فرعی دیگری نیز در این فیلم ایفای نقش می کنند، از جمله: (۱) میراث نازیستی آلمانی؛ (۲) اهمیت فعالیت اشتراکی و همکاری؛ و (۳) آیین حزب نازی. فیلم، القاکنندهٔ این ذهنیت است که حزب نازی، میراث حقوقی و معنوی بر حق ملت آلمان است. پیروزی اراده از طریق نمایش معماری قرون وسطایی نورمبرگ، استفاده از موسیقی محلی، و تأکید بر حمایت گستردهٔ عموم مردم از هیتلر، پیوستگی آلمان دیروز و امروز را مورد تأکید قرار می دهد. در سطحی دیگر، فیلم این تفکر را به ذهن متبادر می کند که تلاش گروهی، تلاشی برحق، و تنها تلاش واقعی است. توده همواره متحّد است، خواه در مراسم شادِ برگزاری مسابقات ورزشی، خواه در مراسم رسمی تجلیل؛ و به منظور هرچه عمیقتر کردن این ذهنیت، ریفنشتال نماهایی از تودهٔ شاد را با نماهای نزدیکی از افرادی همراه می کند که از چهره شان غرور، امید و شعف می بارد. آیین حزب نازی بر سر تا سر فیلم حکمفرماست: در ترانهٔ هورست وِسِل که با موسیقی فیلم همراه است؛ و همچنین در این تصاویر و نمادهای هماهنگ: مه، دود، غبار، ابر، مشعل، آتش، پرچم، نورافکنهای روشن در تاریکی شب.

محتوای روشنفکرانهٔ پیروزی اراده از این مضامین سرچشمه می گیرد. ریفنشتال، به منظور بسط این مضامین، و برای ایجاد عناصر گذرا و درونمایه های مورد نظرش، روز و شب، پیر و جوان، شعف و وقار، روشنایی و تاریکی، کودک و سرباز، شهر باستانی و گردهم آیی نوین، اعمال و سخنان منحصر به فرد انسانها و ظاهر و رفتار یکپارچهٔ توده ها، و بالاخره هیتلر و پیروان او را با یکدیگر همراه می کند. دوربین مشغول ثبت آرم ها و یونیفورمها، سایه های ایجاد شده از شعلهٔ مشعلها، و دود حاصل از آتش است، اما هرگز به ورای این نمای ظاهری نمی نگرد و یا به این دنیای پر رمز و راز وارد نمی شود، تا کنجکاوی مخاطب را ارضا کند. سخنان و اعمال جوهره ای ندارند - گردهماییهای سازمان یافته، نمایش دقیق رژه، و سخنرانیهایی در تمجید از خود، تنها چیزهایی هستند که در این فیلم می بینیم. چرم سیاه، سگکهای براق و مشعلهایی که دود از آنها برمی خیزد، واقعیت دیگری را به ذهن متبادر می کنند، با وجود این، ظاهراً، گوشه ای از راز و رمز نازیسم باعث می شود که مخاطب، به عنوان یک مشاهده گر، در زمرهٔ بی خبران قرار بگیرد.

لنی ریفنشتال، همانند برخی از اندیشمندان پیش از خود، از جمله واگنر، بروکر، و مالر، برداشتی حماسی از زندگی را به بیان هنری مزیّن می کند. نگرش او به سنت و فرهنگ ژرمنی پیروزی اراده را به سنت حماسی غرب مرتبط می کند؛ هدف او اسطوره سازی نیست، جهانی هم نیست، با وجود این او تلاش می کند که، در حدود تبلیغاتی فیلم، اسطوره بیافریند. هرچند پیروزی اراده، ویژگیهای مشترک بسیاری با فرم ادبیِ حماسی دارد، اما در بنیادیترین سازه با آن متفاوت است: قهرمان، شخصیت محوری در این فیلم خصلت شیطانی دارد، نه قهرمانانه. با این وصف این فیلم یک اثر حماسی پر شور و فردمدار است. ریفنشتال، هیتلر - چهره ای مهم به لحاظ ملّی - را به عنوان رهبری تصویر می کند که ایفاگر نقش تاریخی عمده ای در تعیین سرنوشت آلمان است. البته، در این مفهوم، او صرفاً تاریخ را ثبت کرده است. زمینهٔ گردهمایی - و در نتیجه زمینه کلّ فیلم - چشم انداز وسیعی را دربرمی گیرد، که القاکنندهٔ تصویر کل آلمان است. صحنه های گوناگون این فیلم، از طریق ارتباطی که بین آنها با شخصیت محوری فیلم برقرار می شود، و همچنین از طریق به تصویر کشیدن اهمیت وجود این فرد برای کشور، یک کلّ زنده را به وجود می آورند. در این فیلم، اثری از پدیده های ماوراءالطبیعه - یکی از عناصر ضروری برای خلق یک اثر حماسی - دیده

**• ریفنشتال در نگرشها و آثارش به یک آرمان دوجنسی نزدیک می شود: روحی مذکر در کالبدی مؤنث.**

**• به رغم تلاشهای خود او و حامیانش به منظور ایجاد جوّی عادلانه برای قضاوت عمومی دربارهٔ آثارش، او همچنان نمادخواری و شرم دانسته می شود. این «پارادوکس لنی ریفنشتال» است: پاداشِ تلخِ عمری که تصور می کرد وقف صداقت و استقلال هنری کرده است.**

تیف لاند

لنی ریفنشتال

نمی‌شود، با این حال، آداب و موارد رمزگونهٔ فراوانی در آن به چشم می‌خورند که آلمان آن روز را به میراث بازمانده از گذشتگانش ربط می‌دهد.

ریفنشتال، در این فیلم، عناصر قهرمانی را با اعمال محدودیتهایی بر آنها به کار می‌گیرد، و در عین حال، یک ذهنیت را بر سر تا سر این فیلم اعمال می‌کند: این که هیتلر سرانجام آلمان را به بلندای قهرمانی و عظمت باستانیش خواهد رساند. این ذهنیت، مستقیماً، در صحنه‌های بسیاری مشهود است، اما آشکارترین جلوهٔ آن در صحنهٔ قوی‌ای است که فیلم با آن آغاز می‌شود. ذهنیت مذکور در معماری قوی‌ای که زمینهٔ فیلم را به خود اختصاص داده کاملاً مشهود است؛ همچنین در نماهای بسیاری که در آنها، هیتلر در زمینهٔ آسمان یا همراه با خورشید تصویر شده است؛ در مه، ابر، و دود؛ در نشانها و بیرقها؛ در مراسم، جشنها و گردهماییها؛ و بالاخره در بهت و شگفتی و شعف تودهٔ مردم. به نظر می‌رسد دنیای رهبران حزب نازی، مانند **والهالا**[۷]، مکانی است دست نیافتنی، که گرداگرد آن را ابر و مه پوشانده، مردمانش همگی قهرمان هستند، و خدایان بر آن حکم می‌رانند. تأثیر تعبیر بدیعی که ریفنشتال از آلمان حماسی ارائه می‌کند، به خاطر برهم کنش چشم‌انداز قهرمانی فیلم و محتوای موسیقایی حماسی آن است. هربرت وینت برای تأکید بر موارد آشکاری که در فیلم ظهور می‌کنند، مستقیماً از تمهای اپراهای واگنر استفاده نکرده است (مگر در چند مورد انگشت شمار)، بلکه، از آشنایی مخاطبانش با آثار این آهنگساز بهره گرفته و اثر حماسی جدیدی را تصنیف کرده است که هرچند تقلیدی از آثار واگنر نیست، اما یاد واگنر را در ذهن مخاطب زنده می‌کند. وینت، با تلفیق نغمات و تمهایی که از اپراهای واگنر (به ویژه Die Meister singer von Nurnberg) برگرفته، با موسیقی محلی آلمان و سرودهای حزب نازی، تداوم یک سنت باستانی در موسیقی را القا می‌کند؛ از این گذشته، خاطره‌ای نژادی و فرهنگی را در ذهن مخاطب زنده می‌سازد.

**پیروزی اراده** به پیروزی از سنت روسی آیزنشتین و پودووکین، و گونهٔ آلمانی این سنت در **برلین: سمفونی یک شهر بزرگ** (۱۹۲۷)، ساختهٔ **والتر روتمان**، نمایشگر قدرتی است که مونتاژ موزون در ایجاد تأثیرات چند جانبه در هر صحنه دارد، حتی اگر صحنهٔ موردنظر صحنه‌ای فرعی باشد. این تکنیک توجه تماشاگر را بر موضوع موردنظر متمرکز می‌کند و در او هیجان و انتظار ایجاد می‌کند: دو عنصری که ماهیت این فیلم به آنها بستگی دارد. به علاوه، این نوع مونتاژ مناسبترین شیوه برای تدوین فیلمهای تبلیغاتی است، زیرا تماشاگر را وادار می‌کند دقیقاً همان چیزی را ببیند یا حس کند که کارگردان می‌خواهد.

ریفنشتال، با بهره گیری از نماهای کوتاه، درونمایه‌های بنیادی، و ریتم افزاینده، تنها تماشاگر را به سوی رویدادهای فیلم سوق نمی‌دهد، بلکه او را به فردی تبدیل می‌کند که درون رویدادها شرکت دارد. هرچند ساختار چرخه‌ای و نمادین فیلم ساختاری است که ممکن است برای پی بردن به آن، لازم باشد چندبار آن را تماشا کنیم، اما هدف

**• پیروزی اراده، صادقانه دروغهای عریانی را که بر آنها متمرکز است بیان می کند؛ با وجود این، بیان هنری آن به حدی قوی است که تمامی آن دروغها به صورت صداقت جلوه گر می شوند.**

اولیهٔ فیلم، هدفی سهل الوصول است: غرق کردن تماشاگر در واقعیت پویای رویدادهایی که ثبت کرده است.

در سرتاسر فیلم **پیروزی اراده**، هیتلر همچنان نقطهٔ تمرکز اسطوره ای و حماسی فیلم باقی می ماند. نقطهٔ تمرکز **المپیا** چشم اندازی افسانه ای از یک رهبر که رنسانس آلمانی را به ارمغان می آورد، نیست، بلکه چیزی است که از آن تحت عنوان حقیقت هنر ریفنشتال یاد می شود. **المپیا** یک آرمان را در مدنظر دارد: نه آرمان فاشیستی مربوط به رهبری بلندمرتبه و توده ای تابع، بلکه آرمان مسابقات المپیک که بر جوانمردی و رقابت استوار است. ممکن است علت همراه شدن سیاست بین المللی، و عربهای تروریست، در یک ترکیب بعید، مهجور کردن این آرمان بوده باشد؛ با این حال، فیلم ریفنشتال وقایعی را در خود ثبت کرده که حتی بدگمانی و نگرانی موجود در زمان خودش نسبت به مسابقات را تحت الشعاع قرار می دهد. یک بار دیگر، او به باقی ماندن در یک بافت تاریخی قانع نمی شود. صرف رویدادهای سال ۱۹۳۶، به اندازهٔ کافی موادخام در اختیار او قرار می داد، اما واقعیت رقابت ورزشی را تنها هنگامی می شد به گونه ای معنادار بیان کرد که درک شاعرانهٔ گسترده تری از آن رویدادها حاصل می شد. بنیاد این درک، زیبایی جسمانی است، و او در مطلع شکوهمند این فیلم (که در ویرانه ها و معابد یونان فیلمبرداری شده) استعاره ای را ارائه می کند که به وجودآورندهٔ هستهٔ این درک است: زیبایی پایای انسانی در قالب نمایش پیکر او. ریفنشتال از این بازسازی نمادهای اولیهٔ بیان ورزشی- پرتاب دیسک و نیزه- به الگوهای انتزاعی حرکات رقص، و سپس، به شعله های آتش و روشن کردن مشعل نمادین المپیک گذار می کند. با عبور این مشعل از یونان و سفر آن در اروپا، زمان و مکان به صورت نسبی درمی آیند. فاصلهٔ تاریخی بین یونان باستان و آلمان نوین صراحتاً یک فاصلهٔ زمانی ۲۵۰۰ ساله معرفی نمی شود، بلکه گامهای دوندگانی که با مشعل به سمت برلین می روند، این فاصله را القا می کنند. به عقیدهٔ برخی، زیبایی این بیان سینمایی را زشتی ضایع کرده است: آنچه این فیلم تلویحاً القا می کند، هم وجد آلمان در قبال یونان باستان است، و هم صورت تحریف شدهٔ آرمانهای کلاسیک زیبایی جسمانی به شکل نظریه های نسل کُشی و پالایش نژادی در چارچوب نازیسم. اما این برداشتها صرفاً تلویحی هستند، موارد فرعی ای که عمدتاً منتقدانی به آنها توجه می کنند که قادر به دیدن زیبایی های ساختاری و فُرمِ فیلم نیستند.

ستایشهای منتقدانه ای که از **المپیا** به عمل آمده پیکره ای آنچنان مفصل تشکیل می دهند که چیز زیادی نمی توان بدان افزود. این فیلم دو قسمتی، سه ساعت و نیم به طول می انجامد، با این حال، به هیچ وجه خسته کننده نیست؛ فیلم بیش از اندازه به ورزش دو میدانی می پردازد. اما، برای ایجاد تنوع، این ورزش در پوششی از رویدادهای شاد دیگری از قبیل اسب سواری و پرش ارائه می شود. صحنهٔ شیرجه های مکرر نیز یکی از دستاوردهای استادانهٔ این فیلم در تاریخ سینماست (هرچند حتی در اینجا، در این شعرِ مجسمِ شگفتِ پرواز، بیان ویژهٔ ریفنشتال، بدون همراهیِ موسیقی برجسته ای که هربرت ونیت ساخته، هرگز در این حد از کمال محقق نمی شد؛ مخاطب، با تماشای شیرجه کاران و، تقریباً، با اوج گرفتن با آنها، به لحاظ بصری جادو می شود؛ در این میان موسیقی نیز به گونه ای اوج می گیرد که شایستهٔ هنرمند بزرگ **ددلوس**[۸] است). این توالی شیرجه ها با این که، تماماً، حیله ای زیرکانه است، پدیده ای را خلق می کند که به حوزهٔ ورای زمان و مکان تعلق دارد. این صحنه، مانند تمامی آثار بزرگ هنری، برتر از آن است که به وصف درآید.

بعد از جنگ جهانی دوم، ریفنشتال، به خاطر فیلمهایی که ساخته بود و تحت تأثیر شایعاتی که به واسطهٔ روابطش با هیتلر و دیگر اعضای رسمی حزب در مورد او ساخته بودند، دستگیر و زندانی شد. تنها تأثیری که این شایعات داشتند این بود که در آن هنگام، و در سال ۱۹۴۸ و یک بار دیگر در سال ۱۹۵۲، دادگاههای رسیدگی به جنایات حزب نازی او را از کلیهٔ اتهامات مبرا و به عنوان یک **هوادار صرف** حزب نازی معرفی کردند. او را، در قبال اتهام شرکت در هرگونه فعالیت سیاسی مستحقِ مجازات، بیگناه شناختند، و هیچ مجازات رسمی ای برای او تعیین نشد. اما تبدیل شدن او به ننگ جامعه و انزوا، مجازاتهای غیر رسمی ای هستند که او کماکان تاوان آنها را می پردازد. او به

خاطر آثاری که برای حزب نازی خلق کرده شرمسار نیست، زیرا ادعا می کند که همگی آنها، به استثنای **پیروزی ایمان** آثار مستقل خود او هستند، نه تبلیغاتی که تحت کنترل وزارت تبلیغات به وجود آمده اند. دیدگاههای سیاسی ریفنشتال همواره دیدگاههایی خام بوده اند، و به نظر نمی رسد که این احتمال را بدهد که حزب نازی از او بهره برداری کرده، و یا این که در **پیروزی اراده** هیتلر و نازیسم را به معبودهایی سلولوئیدی تبدیل کرده است. او صراحتاً این ذهنیت را رد می کند که هنر می تواند به عنوان ابزاری اخلاقی و ایدئولوژیک به کار گرفته شود. او، به رغم آنکه صراحتاً به تعهّد اخلاقی هنرمند اشاره ای نمی کند، همچنان تاوان استقلالش را می پردازد؛ جای تعجب نیست که او قادر نیست پشتوانهٔ مالی لازم برای تحقق پروژه های فیلمسازیش را به دست آورد، همچنین اینکه او همچنان درگیر بحثهایی حقوقی بر سر حق مالکیت فیلمهایش است، مواردی که، در عین حال، او را می آزارند.

ریفنشتال، با پشتکار فراوان تلاش می کند تا دوباره خود را به عنوان یک فیلمساز بشناساند. سرآغاز این تلاش دوبارهٔ او سال ۱۹۵۲ است، هنگامی که به تهیهٔ نسخهٔ ایتالیایی از یکی از کارهای موفق قبلیش یعنی **نور آبی** همت گماشت. در سال ۱۹۵۴ موفق شد. **تیف لاند** را به پایان برساند، پروژه ای که سالها او را به خود مشغول کرده بود. اما این مسافرت ریفنشتال به آفریقا در سال ۱۹۵۶ بود که زندگانی او را دگرگون یا به گفتهٔ خودش **از نو احیا** می کرد. با در نظر گرفتن **تیف لاند** و برخی از پروژه های فیلمسازی تحقق یافتهٔ ریفنشتال در این دوره، ممکن است چنین به نظر برسد که او با این سفر قصد دارد یک بار دیگر از چنگ آثار باقیماندهٔ بعد از جنگ در فعالیتهایش بگریزد؛ اما بایستی گفت که علاقهٔ او به آفریقا با علاقه ای که در سراسر زندگیش به نخبگان و عناصر حماسی داشته همسوست. در سال ۱۹۵۶، او ساخت فیلم **محمولهٔ سیاه**[۹] را آغاز کرد: یک فیلم مستند نیمه تخیلی دربارهٔ قاچاق برده در آفریقای امروز؛ اما ساخت این فیلم به دلایل گوناگون متوقف شد، از آن جمله: تصادفی که منجر به مصدومیت شدید او شد، مشکلاتی که در جریان تأمین هزینهٔ ساخت و موافقتهای موجود در خصوص توزیع پیش آمدند، **جنگهای مائو مائو**، و هوای نامساعد.

ریفنشتال از سال ۱۹۶۲ چند بار به سودان سفر کرده، تا قبایل بدوی ناحیهٔ کوهستانی نوبا را مورد مطالعه قرار دهد. او با افراد قبایل نوبا زندگی کرده، با آنها کار کرده، و زبانشان را آموخته است؛ او نخستین کسی است که از آیینهای مقدس آنها تصویربرداری کرده است. در سال ۱۹۶۵، ریفنشتال تهیهٔ یک فیلم رنگی مستند Full - length را آغاز کرد و قصد داشت با آن به بررسی آن چیزی بپردازد که خودش آن را **شخصیت کامل** مردمان نوبا می خواند. در سال ۱۹۶۸، او، به خاطر تصادفی که در یک آزمایشگاه پردازش فیلم منجر به تغییر رنگ بخش اعظم فیلمش شد، دوباره به سودان بازگشت تا از نو به فیلمبرداری بپردازد، ولی در کمال ناباوری و یأس دریافت که زندگی مردمان نوبا شدیداً دگرگون شده است. ریفنشتال دریافت که این مردم با پول و رفاه مادی آشنا شده اند، دریافت ایشان برای نخستین بار فهمیده اند که قتل و دزدی چیست، همچنین متوجه شد که بسیاری از آداب و رسوم سادهٔ ایشان را تمدّن غاصب از میان برده است. خوشبختانه، او پیش از این، در نخستین دیدارش از این قبایل، اسلایدهای رنگی فراوانی تهیه کرده بود. این اسلایدها تأثیری دراماتیک بر مخاطب می گذارند، چرا که نمایشگر یک زندگانی برجسته و رنگارنگ هستند، زندگانی ای که تمامی موارد ارزشمند را در خود دارد. در جمع نوباهای بلند قد خوش ترکیب، بهترین افراد کشتی گیران هستند، این کشتی گیران همسری اختیار نمی کنند و در گروههایی شبه معنوی به صورت دسته جمعی زندگی می کنند. عکسهای ریفنشتال پیکر عضلانی رنگ آمیزی شدهٔ این کشتی گیران، هیجان فیزیکی مسابقات کشتی بین قبایل، و سادگی معنوی تولد، ازدواج، و مرگ دیگر افراد قبیله را ثبت کرده اند. نوباها به واقع مردمانی حماسی هستند: شکوهمند در اندیشیدن، بی آلایش در کردار، و به گونه ای مثال زدنی زیبا. آنها فرسنگها از تکنولوژی قرن بیستمی فاصله دارند؛ ریفنشتال را نخستین بار قدرت و سادگی دنیای نوباها به اینجا کشاند، او همچنان این دنیا را باور دارد.

لنی ریفنشتال در دوره ای از زندگیش که ما نیز آن را گذرانده ایم، هیتلر را باور داشته است، و این نشانهٔ قدرت منحصر به فرد اوست که در حال حاضر ـ همانند دوران قبل از هیتلر ـ به دنیایی از صداقت، خوبی، و همزیستی بی آلایشی با طبیعت ایمان آورده است. این دنیا در دیدگاهها و فیلمهای او زنده است، هرچند واقعیتِ آن در حال نابودی است.

**ترجمهٔ شهرام نقشبندی**

**پانویس:**

1. TRIUMPH DES WILLENS (TRIUMPH OF THE WILL)

2. OLYMPIA

3. DAS BLAUE LIGHT (THE BLUE LIGHT)

4. SIEG DES GLAUBENS (VICTORY OF FAITH)

5. TAG DER FREIHEIT - UNSERE WEHRMACHT (DAY OF FREEDOM -OUR ARMED FORCES)

6. TIEFLAND

7. Valhalla

(تالار بزرگی که در حماسه های نورس، محل گردهمایی ارواح قهرمانانی است که در جنگ کشته شده اند.)

8. Daedalus

(معمار افسانه ایِ هزار توی **کرت** که با ساختن بالهایی برای خود و پسرش **ایساروس**، موفق به فرار از زندان می شود)

9. SCHWARZE FRACHT (BLACK CARGO)