

مقاله‌ای از سرجو لئونه درباره‌ی فیلم روزی روزگاری در آمریکا (۱۹۸۴)

زیر نظر مارچللو گاروفالو. رم ۱۹۸۸ ایتالیا

برگردان محمد جواد مظفریان



بی‌سبب نیست که سرگذشت شخصیت‌های داستان من در سه دوره‌ی زمانی رخ می‌دهند و بر سه سال نمادین، ۱۹۲۲، ۱۹۳۳ و ۱۹۶۸ متمرکز می‌شوند. دوره‌ی هوور<sup>۱</sup>، دوره‌ی ممنوعیت خرید و فروش مشروبات الکلی و نسل بیت (Beat Generation)<sup>۲</sup> و دوره‌ی بحران‌های بزرگ از طریق اخبار و گزارش، طراحی لباس، افسانه‌ها، و رفت و برگشت‌های دورانی در زمان، میتولوژی دنیای شگفت‌انگیز نو<sup>۳</sup> را در پستوی گنگسترها و بچه‌های فیلم ترسیم می‌کنند. سایه‌های ضد نور بر پرده‌ی نمایش چینی با طرح‌های آرمانی و از دست رفته‌ی «قهرمانان سرشناس» فیلم همسویند: نمایشی عظیم که انبوه‌خاطرات آن را دربرگرفته و جذابیت اسطوره بزرگنمایی‌اش



کرده، نمایشی که ریشه‌هایش به تقابل میان خرده روایت‌ها و کلان تراژدی‌هایی که در رقابت‌های پر خروش جنگ‌های سی ساله<sup>۴</sup> رخ داده‌اند برمی‌گردد.

در آن دوره در ایتالیا فیلم‌های خانوادگی تلفن سفید، هجوهای رادیویی سه تفنگدار، ۱۸۶۰ (یا هزار سرباز گاریبالدی) الساندرو بلازتی، فیلم‌های وسوسه‌انگیز فرانچسکا برتینی<sup>۵</sup>، کارت‌های چاپی رقابت‌های غیر دولتی و رمان وطن پرستانه‌ی آخرین دزدان دریایی امیلیو سالگاری بیداد می‌کردند. در آن دوره آمریکا دنیا را با اندام شهوانی مائه وست<sup>۶</sup>، foolish things فرانک سیناترا، رمان‌های جنایی چارلی چان<sup>۷</sup>، سوئینگ‌های<sup>۸</sup> بنی گودمن، نهنگ سفید ملویل و پایان روشنایی‌های شهر چاپلین اغوا می‌کرد. مینروا فیلم و شیر مترو: دو نمادی که بیانگر تنش‌های فراگیر و گسترده بودند.

همانگونه که زمانی چزاره پاوزه به دقت اشاره می‌کرد فرهنگ آمریکا به نسل من اجازه داد، ببینیم چگونه بر پرده‌ای عظیم درامی جمعی شکل می‌گیرد. «حضور و مشارکت مستقیم و عریان در درام، در داستان و در مسئله‌ی آن‌ها ممکن نبود و به همین دلیل فرهنگ آمریکا مطالعه می‌شد، تا حدی همانگونه که اعصار گذشته، درام الیزابتی و شعر سبک نو (سبک شعری دانتیه یا دولچه استیله نوئوو) مورد مطالعه و پژوهش قرار می‌گیرد».

ما دزدکی دوس پاسوس، همینگوی، اسکات فیتزجرالد و چندلر می‌خواندیم و می‌آموختیم تا این آمریکای آرمانی را دوست بداریم، آمریکایی به لحاظ اجتماعی فعال، پر زرق و برق و بلند پرواز، با این حال همواره هم افسانه‌وار، تو گویی اراده‌ی جوانانه‌ی ما به واکنش آن را در بطری‌ای شیشه‌ای مهر و موم کرده بود. کی از آقا گرگه می‌ترسه؟ ترجیع‌بند دیزنی تفسیری نیشدار بر نیو دیل (New Deal)<sup>۹</sup> روزولت بود، اما ساعات دشوار «افسردگی» ما را هم ریتم می‌بخشید؛ رویای آمریکایی با سیماهای متغیری خود را به ما می‌نمایاند و علی‌ایحال آمریکا همیشه کشور بچه‌ها، نافی جهان کهن و جهان بزرگسالان می‌ماند.



در ایتالیا روسلینی و دسیکا در فکر ارائه‌ی تصویری جدی از ملودرام ایتالیا بودند و نئورئالیسم را ابداع کردند. و شخص دسیکا در کنار پدرم که کارگردان فیلم‌های صامت بود دلیل علاقه‌ی شدید من به سینما بودند: با شوری قوی‌تر از ایمان مذهبی پا به سینما گذاشتم و هرگز هم از این که کافر خوانده شوم نترسیدم<sup>۱</sup>. پس فهمیدم که لازم است خود را با یک زبان نو و متفاوت بیان کنم، زبانی که بتواند فصاحت و انتزاع سینمای صامت را با واقعیت‌ها و جزئیات نئورئالیسم پیوند دهد.

چالشی که با یک مشت دلار پیش نهادم عبارت بود از دگرگونی یک ژانر، از طریق آشنادایی از فضاها و شخصیت‌ها و دفاع از یک واقعگرایی بازنمایانه: در زمینه‌ی این پژوهش از اسطوره همچون ابزار ارتباط زبانی استفاده کردم و کوشیدم یک حساسیت معاصر به نوعی آگاه به یک توهم‌زدایی حاصله و گشوده به مواهب آبرونی ارائه کنم. Mythos یا اسطوره در حالت اصیلش یک «تصریح واقعی» است، واقعیت دقیق زندگی. یک واسطه‌ی آرمانی برای ارائه‌ی تمثیل‌های بصری و استعاره‌های مفهومی.

به همین دلیل همیشه به سینمایی باور داشتم که نه «گفتنی» که دیدنی باشد، درست همان گونه که لوییج و نینوچکا می‌گفتند: Don't Pronounce it, see it. واقعیت من یک جعبه‌ی جادوی گیج‌کننده و پیش‌بینی‌ناپذیر است. یک ماشین بزرگ که چرخ‌دنده‌ها و اهدافش یکدیگر را نمی‌شناسند و هر کدام راه خود را می‌روند. روزی روزگاری در آمریکا می‌خواست برخی از این جلوه‌ها را بازآفرینی کند. نودلز، این «سزار کوچک»<sup>۱</sup>، که به میانجی تجربه‌ی سینمایی به پایان راهش رسیده، متوجه نشده بود که منطق و روح خاص تقدیر از قوانین یکسر متفاوتی پیروی می‌کند و گاه یک تغییر ناگهانی داستان توسط پاورقی یک روزنامه می‌تواند از واقعیت‌های خشن‌تر و ژرف‌تر از آنچه در داستان آمده خبر دهد.

دوستی مردانه که یکی از درونمایه‌های غالب همه‌ی فیلم‌هایم است، احتمالاً تنها حسی است که هنوز هم دوام آورده و برای من بیانگر سنتز هارمونیک میان انسان و سرگذشت اخلاقی اوست. اما هیچ دستور اخلاقی یا اجباری کنش شخصیت‌های مرا مشروط نمی‌کند. دوست ندارم از



طریق سینما قضاوت‌های خشک متکبرانه یا دستورالعمل‌های فلان رفتار را ابراز کنم، مایلم فکر کنم که نقاب‌های اسطوره‌ای افسانه و داستان قادرند، به شیوه‌ای یکسر تأثیرگذارتر، از طریق اشاره، محتواهای نه چندان افسانه‌ای را گسترش دهند؛ مثبت و منفی در همه‌ی داستان‌ها و قهرمان‌های من مکمل یکدیگرند، شخصیت‌های من همچون شخصیت‌های فالکنر نه خوبند نه بد، اعتقاد مانی [پیامبر] ربطی به من ندارد و حتّاً عشق و نفرت (نودلز و ماکس، دو آرمان متضاد که در یک شخصیت یکی شده‌اند: نه دو تا، بلکه تنها یکی) دو لحظه از هیجان یکسان‌اند که دیگر از هم تمایزی نمی‌یابند.

پس آمریکای من جایی در پرسپکتیو است که در آن بی‌شمار نقطه‌ی گریز به هم می‌رسند. موقعیتی برای یک برخورد جوانانه، هیجانی بازیافته، نقطه تلاقی‌ای متافیزیکی برای لبخندزدن یا احتمالاً به حیرت افتادن در مواجهه با تضادهای موجودات یا مصنوعات. یک کتاب «خاطرات تصویری» به فاصله چهار سال پس از ساخت فیلم منتشر می‌شود، با همزیستی‌ای دلپسند میان زمان سپری شده و انگیزه‌ها و اعتقاداتی که به تشریح تصویر عکاسانه‌ی من از آمریکا یاری رساندند.

[فیلم] تقابلی‌ست مستقیم میان دو دوره‌ی تاریخی (دهه‌های بیست و سی)؛ لوکیشن و داستان. نوعی پیشنهاد است مبنی بر شیوه‌ی برخوردی با معناسازی بصری غیر دیویزیونیستی<sup>۱۲</sup> که در آن امر خیالی و واقعی در نوعی کنش پیوسته‌ی روابط و تبادل‌ها همزیستی دارند. تحقق «کانی آیلند ذهن» در اندیشه و خیال لارنس فرلینگتی و تصویر شده توسط رجینالد مارش است<sup>۱۳</sup>، جایی که سکانس‌ها می‌توانند در هم تنیده شوند و در اختیار توازی‌گرایی موضوع باشند. کلاکت دیگر مسیرهای داستان، شرایط برزخ‌گون لوکیشن و صحنه‌های اصلی فیلم را قطع نمی‌کند بل خوانش تکمیلی موضوعات نمایش داده شده را موجب می‌شود.



سینما در این مورد عکاسی ساده‌ی واقعیتی مقدماتی و بیرونی نیست، بلکه به شکلی مشروع و غیرمستقیم در یک همزیستی زیبایی‌شناختی با رخدادی سیاسی سازمان یافته است، و ارجاع و نقل قول، در معنای گسترده‌اش، در میان خطوط روایت خُلیده است و «رویت» نمی‌شود. نسبت دیگری ورای این سامان نیست. آثار نمایشی گاهی خارج از گرامر و/یا عملکردِ خاص خویش دیده می‌شوند یا می‌زیند: ایشان در پندار و امیال تماشاگران بنا به میل خویش به‌یاد آورده می‌شوند، چه بسا به اشکالی دیگر و متفاوت. جهان پیش می‌تازد، اما سینما قادر است نفس او را بند آورد.

پانویس:

۱ - جی. ادگار هوور، مؤسس و رییس افسانه‌ای اف.بی.آی که از زمان تاسیس آن در سال ۱۹۳۵ تا سال ۱۹۷۲ ریاست آن را به عهده داشت.

۲ - جنبشی جوانانه در عرصه‌ی هنر و ادب که پس از جنگ دوم جهانی شهرت یافت و ویژگی اصلی‌اش هنجارشکنی اجتماعی و اعتقادی و جنسی و مخالفت با ارزش‌های معمول عرف جامعه با گرایش به شعر و موسیقی جز و تجربه‌ی مواد مخدر بود. مهم‌ترین چهره‌های این جریان فرهنگی جک کرواک و آلن گینزبرگ و بیل کسیدی و ویلیام اس باروز بودند و تأثیر زیادی بر هنرمندان نسل پس از خود چون چارلز بوکوفسکی و ریچارد براتیگان گذاشتند.

۳ - رمانی به قلم آلدوس هاکسلی.

۴ - جنگ‌هایی در اروپای مرکزی بین قدرت‌های آن زمان اروپا و دو مذهب کاتولیک و پروتستان که از ۱۶۱۸ تا ۱۶۴۸ به طول انجامید.

۵ - از اولین سوپرستارهای زن سینمای ایتالیا.



- ۶ - سوپر استار سینما، خواننده، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس، کم‌دین و سمبل سکس دهه‌های آغازین قرن بیستم در فرهنگ عامه‌ی آمریکا.
- ۷ - قهرمان رمان‌های پلیسی/ماجراجویانه‌ای به قلم ارل در بیگرز.
- ۸ - سوئینگ، سبکی در موسیقی عامه‌پسند آمریکا که در دهه‌ی ۱۹۳۰ محبوب بود، متأثر از بلوز، جز و موسیقی کلاسیک. بنی گودمن در آن دوره گروهی در همین سبک به نام «کینگ آو سوینگ [سلطان سوینگ]» داشت.
- ۹ - برنامه‌ی اقتصادی فرانکلین روزولت پس از رکود بزرگ سال ۱۹۲۹ در ایالات متحده که بر پایه‌ی دخالت دولت در اقتصاد برای خروج از بحران وخیم سرمایه‌داری و دمیدن جان تازه به زیرساخت‌های این نظام با سرمایه‌گذاری‌های عمرانی و زیربنایی از طریق دولت برای مبارزه با بیکاری و تزریق پول به طبقه‌ی کارگر برای خرید محصولات کارخانجات و گردش چرخ تولید اقتصادی استوار شده بود.
- ۱۰ - در اینجا منظور لئونه از کفر و کافری نوآوری و بدائت در سینماست که وی از آن واژه‌های نداشته، و نه اینکه ورود به کار سینما متضمن خروج از مذهب و کلیسا و کافری است.
- ۱۱ - عنوان فیلمی به کارگردانی مروین لی روی به سال ۱۹۳۱ که مقایسه‌ی آن با روزی روزگاری در آمریکا کاملاً به زیان فیلم لئونه تمام می‌شود.
- ۱۲ - Divisionism، یا تفکیک‌گری، سبکی در نقاشی ایتالیا منشعب از نئوامپرسیونیسم که ویژگی آن جدایی رنگ‌ها در نقاط و خطوط منفرد است، و شاید معروف‌ترین نقاش این سبک جوزپه پلینزا د'ولپدو با تابلوی وضعیت چهارم باشد. اشاره‌ی لئونه در اینجا روشن است: در فیلم وی امر خیالی (داستان) و امر واقعی (مستند) از یکدیگر جدا نیستند و پیوسته در یک رابطه‌ی درونی با یکدیگرند.
- ۱۳ - کانی آیلند ساحل و شبه جزیره‌ای تفریحی در نیویورک، از موضوعات مورد علاقه‌ی مارش نقاش مدرن آمریکایی؛ «کانی آیلند ذهن» دیوان شعری است از فرلینگتی از شعرای نسل بیت.