



شاید آزادی!

انفعال کنش‌مند در فیلم «شاید شیطان» (۱۹۷۷، روبر برسون)

nhst.ir

سینما | بهمن ۹۷

میثاق نعمت گرگانی

راینر ورنر فاسبیندر فیلم «نسل سوم» (۱۹۷۹) را که دومین فیلم او درباره‌ی فراق‌سیون ارتش سرخ است - ساخت آن تنها چند ماه پس از مرگ بادر، مینهوف و ازسلین آغاز گشت - با صحنه‌ای از فیلم «شاید شیطان» برسون آغاز می‌کند. نمایی از دستگاه تلویزیونی می‌بینیم که صحنه‌ی پایانی «شاید شیطان» را پخش می‌کند. آنجا که چالرز از والتتین برای پایان دادن به زندگی‌اش یاری جسته است. تلویزیون در دفتری واقع در برجی مرتفع و روبروی پنجره قرار گرفته است. چهره‌ی چالرز را در برابر آسمان خالی برلین و رها و بی‌ارتباط با زمین مشاهده می‌کنیم. گویی هیچ نسبتی با بافت سیاسی و اجتماعی شهر ندارد. فاسبیندر چه درون‌مایه‌ای در



شاید شیطان می‌یافت که روایتش از یکی از رادیکال‌ترین گروه‌های انقلابی معاصر را با آن آغاز می‌کند؟^۱

با آغاز خود فیلم برسون شروع کنیم. قایقی تفریحی را می‌بینیم که از زیرگذر پل عبور می‌کند. نمایی که مشابه آن را در یکی دیگر از فیلم‌های متأخر برسون درباره‌ی جوانان پارسی دیده بودیم: «چهار شب یک رؤیابین» (۱۹۷۱). این بار ولی نه از تالو نور خورشید در روزهای پاریس خبری است و نه از چشمک چراغ‌ها در شب‌های پرشور آن. پاریس پژمرده پساشدصت‌وهشتی را مشاهده می‌کنیم که رودخانه‌ی آن نواری تیره است که در آن سلاح و مواد به فروش می‌رسد. خاکستری رنگ‌مایه‌ی حاکم بر شهر است. جدا از پوشش مدل/بازیگران فیلم، آسفالت خیابان، حمام، تلفن‌ها، دیوارها، ماشین‌ها و آسمان همگی زیر سایه‌ی سلطه‌ی تم خاکستری هستند. گویی این رنگ‌مایه‌های خاکستری تداوم نشت مواد سمی و آلودگی‌هایی هستند که در ویدئوهای مرتبط با جلسات محیط زیستی در فیلم می‌بینیم و این بار در اندام شخصیت‌های و پیکر شهر نشت کرده‌اند و ادامه یافته‌اند. از منظری دیگر نیز می‌توانند یادآور این نقل قول گرهارد ریشتر باشند «خاکستری تنها معادل موجود برای بی‌تفاوتی است، کناره‌گیری از ارتکاب، غیاب عقیده، فقدان شکل^۲». از این منظر خاکستری موتیف بی‌تفاوتی است.

بی‌تفاوتی و امتناع از هر گونه مداخله در امر سیاسی و اجتماعی یکی از محورهای اصلی بحث و جدل درباره فیلم برسون بوده است. حال بار دیگر می‌توان به پرسش ابتدایی بازگشت. فیلمی که شخصیت اصلی‌اش زیستی بیرون از سپهر سیاسی-اجتماعی را جستجو می‌کند از چه ظرفیت انقلابی می‌تواند برخوردار باشد؟ یا چرا تلاش‌های گسترده‌ای برای ممیزی یا ممانعت از پخش آن صورت گرفت؟ آیا ژست پاکدینانه دولت در مقابله با فیلم به دلیل تشویق جوانان به خودکشی را باید بپذیریم؟ مگر این نخستین بار است که شخصیت جوانی در فیلم برسون دست به خودکشی می‌زند^۳؟ آیا نمی‌توان مایه‌ی اصلی هراس از «شاید شیطان» و چالرز را جایی ورای این دغدغه و اطوارهای اخلاقی دولت یافت؟



برایان پرایس در کتاب «نه خدا، نه ارباب: روبر برسون و سیاست رادیکال» به تبیین این مسئله می‌پردازد که اقدامات و مشخصاً جنایاتی که شخصیت‌های فیلم‌های برسون مرتکب می‌شدند، کوششی بود که از قیمومت کلیسا، پلیس و دولت و دشمن [«مردی که گریخت» (۱۹۵۶)] رها شوند و به میانجی نوعی خودمختاری جنایی، جهانی متمایزی نسبت به دنیایی که در آن تحت کنترل و سیطره‌اند بیافرینند و لذا اقدامات/جنایت آنان به منزله‌ی شکلی از آزادی بود. در شاید شیطان ولی، چالرز در جای جای فیلم از کنش متقابل با جریان‌ها و ایدئولوژی‌های متفاوتی خودداری می‌کند، جنبش رادیکال سیاسی، محیط زیست، آزادی جنسی، بحث از نسبت مسیحیت با جهان مدرن، نیهلیسم هیچ یک رغبتی برای کنش و بیان در چالرز بر نمی‌انگیزند. گویا در فیلمی که از عنوان و الگوی روایی آن گرفته تا موقعیت‌هایی همچون قرار دادن تصویر برهنه در کتابی مذهبی که در کلیسا به فروش می‌رسد، داستایفسکی همواره احضار می‌گردد، برسون نیز چندصدایی رمان‌های او را به ابزاری برای فرصت دادن به ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های مختلف می‌سازد: از دین گرفته تا شورش سیاسی، از امر استعلایی گرفته تا ماتریالیستی، به هر یک ارزش منحصر به فرد و نقش روایی/موضوعی خاص خودش را می‌دهد تا تحت سیطره‌ی مؤلف قرار نگیرند. آن هم مؤلفی که معنوی بودن یا ماتریالیستی بودن سینمایش کم موضوع ستیز و جدل نبوده است.

«داستایفسکی همچون پرومته‌ی گوته نه برده‌ای خاموش و بی‌صدا بلکه مردمی آزاد را می‌آفریند که قادرند در برابر خالق خود بایستند و با او موافق نباشند و حتی علیه او بشورند».

چالرز که شاید بیشتر از هر شخصیت دیگر سینمای برسون - پس از ژاندارک - سخن می‌گوید، تقریباً در تمام این جمع‌ها خاموش و ساکت است. غیر از جمع جوانان پرشور انقلابی که دعوت به آشوب می‌کردند، سخن از بی‌معنا و بی‌هدف بودن کارهای شان می‌کند. در سایر جمع‌ها یا ساکت است (کلیسا) و یا خبری از او نیست (نشست‌هایی که ویدئو و تصاویر مشکلات زیست‌محیطی نمایش داده می‌شود).



دو ستانش همواره از او سخن می‌گویند. محور و مرکز صحبت‌های دیگر جوانان فیلم است. همان دوستان جذابی که یادآور این نقل تروفو درباره فیلم هستند: «زیبایی محکوم به شکست دوره‌ی شباب». چالرز از فراست و درک بهتری نسبت به دیگر جوانان فیلم‌های برسون برخوردار است و علی‌رغم اعتماد به نفس نارسیست‌واری که در قبال هوش و فراست خود دارد، هر آنچه که در نقد بدی‌های جهان می‌گوید به نظر متقاعدکننده می‌آید. ابتدا به نظر آلودگی این جهان توجه‌گر و موجّد شخصیت و موقعیت چالرز است ولی هر چه فیلم به پیش می‌رود به نظر باید چیزی بی‌شتر در این ساختار وجود داشته باشد. علت خودکشی نه فقط در قهرمان بلکه خود جهان خودویرانگر است. بنا بر دیالوگ خود چالرز «زمین مدام پرجمعیت‌تر و حتی غیرقابل سکونت‌تر می‌شود». گویی هم این تمدن (جمعیت) و هم این سیاره موجّد خودکشی‌اند. نه تنها چالرز، بلکه همچنین خود این جهان هستند که دست به خودکشی می‌زنند و موقعیت تراژیک زاییده‌ی همین مسئله است. نکته این جا است که چالرز بر خلاف اکثر شخصیت‌های دیگر فیلم‌های برسون که در موقعیتی همچون قهرمان‌های نمایشنامه‌های سوفکل قرار می‌گیرند. آن شخصیت‌هایی که به لحظه‌ای می‌رسند که زمین را در زیر پای خود در حال فروپاشی می‌یابند و خدایان را خاموش، و در این دم ضمن آگاهی کامل از وضعیت بشری ناگزیر از انتخاب می‌شوند: خودکشی یا به زندگی ادامه دادن^۵. تراژدی ضرورت.

نزد چالرز ولی آن آگاهی در یک آن کسب نمی‌شود، بلکه پیشینی موجود است؛ مستدام در زیست و وضعیت او حاضر است. از همین رو خودکشی چالرز با آن سیما و موی بور بلند مسیح‌گونه نه ژستی اعتراضی و طغیانی است علیه وضعیتی از جهان که فیلم تصویرش می‌کند و نه نوعی ناپدید شدن فردی و عاطفی؛ نه/هم شخصی است و نه/هم اجتماعی است. او نه تنها چون لانسلو، معنای زندگی را در پیوند با دختری که بدو علاقه دارد نمی‌یابد، بلکه همان‌قدر ارتباط‌های اجتماعی برای او فاقد لیبیدو هستند که ارتباط جنسی. همین زیرمتن روان‌شناختی مبهم و گنگ او است که برآشوبنده است. نه ناامیدی، بلکه اخلاق تسخرزن و

امتناع او ست که دولت، پلیس، کلیسا و سر سپردگان ایدولوژی‌های حاضر در فیلم را آشفته می‌کند. او واجد **آکدیا** است و همین است که هراس می‌آفریند.



میشل (رو به چالرز): آیا حدی برای هیچ کاری نکردن وجود نداره؟

آکدیا به منزله‌ی وضعیت انقلابی: آزادی

در زمان تفتیش عقاید، قرن سیزدهم، افرادی بودند که به سبب آکدیا که بعدها افسردگی تعبیر شد محاکمه و اعدام شده‌اند. آکدیا هرچند نشانه‌هایش به گناه نمی‌مانست اما موجب گناه می‌شد چه اوایی که افسرده به نظر می‌رسید میلی به انجام فرائضش نداشت. نوعی دزدگی از



انجام امور روزانه‌ی دینی. توماس آکوئیناس که در بافتار اندیشه‌ی خود روح و بدن را از هم مستقل می‌شمرد روح را مقدم بر بدن و «هرمی می‌دانست که هم می‌تواند مُسخر شیطان باشد و هم اریکه پروردگار». آکوئیناس آکدیا را بارقه‌ای از حلول شیطان به روح می‌دانست. به زعم کلیسای و سطلی نه گناه وجود داشت که بعدها با ادغام چندی به هفت تقلیل یافت و یکی از آنها «آکدیا» بود که از قرن هفدهم به «تنبلی» Sloth تعبیر تا سال‌ها گمان می‌شد که به نظر کلیسا آکدیا چیزی نزدیک به افسردگی از منظر دوران مدرن بود. اما یک افسردگی ساده چگونه این چنین موجب خشم کلیسا می‌شود و آیا مگر کلیسا چون نهادهای بهداشت روان چنین بر احوال مردمانش آگاه بود. چرا برای اروپاییان بهتر بود آکدیا را معادل despondency بگیرد، معادل دلمردگی و افسردگی؟

آکدیا Akedia : Ἀκηδία یک واژه یونانی است که از دو بخش a نفی‌کننده و نام κηδία : κῆδία تشکیل شده که آن هم خود به صورت مشخص از κῆδος : kedos مشتق می‌شود. Kedos به معنای "مراقبت و پاسداشت از دیگران" است، به خصوص نوع پاسداشت‌هایی که هنگام مرگ فرد نشان می‌دهیم. چیزی که ما در فارسی آن را "وقع نهادن" می‌خوانیم: پاسداشت و مراقبت توامان. بنابراین، Kedia ، کنش «وقع نهادن» kedos است. پس آکدیا با آن پیش‌وند منفی ساز اشاره به این نوع از وقع نهادن به مردگان است. اهمیت‌ندادن به آنچه مرده، از دست رفته است.

حالا شاید بهتر بتوان فهمید چرا آکوئیناس با آکدیا سر جنگ دارد. او در سوماتولوژی^۶ می‌نویسد: «آکدیا و سوسه تمرد است. و سوسه ارتداد» و این میل برکشنده‌ی رها ساختن آن چیزی که «مرده» انگاشته می‌شود چیزی فراتر از افسردگی است. برخلاف افسردگی که یک ملال یا روان‌رنجوری شخصی است و ممکن است به بی‌کنشی از سر دلمردگی انگیزشی یا تصلب میل از سر فقدان منجر شود، آکدیا یک «انجام‌ندادن کنش‌مند» است. یک اعتراض از سر بینش. از سر دیگر اهمیت‌ندادن و علی‌السویه پنداشتن امری که واجد یک تقدس قراردادی است. هیچ‌انگاری قراردادی مرده.



آنچه در چالرز خشم و وحشت را برمی‌انگیز همین وقعی نهادن است. رها شدن از افسردگی اخلاق قشری است. ارتداد او است. نه صرفاً از دین و کلیسا بلکه از تمام ایدئولوژی‌های بی‌رمق با اطوار اپوزیونیستی‌ای که بر سون در فیلمش بدان‌ها می‌بخشد. تسخر خدا و اربابی است که لابه‌لای این گفتمان‌ها، میتینگ‌ها و شورش‌ها پنهان شده است.

پائول شریدر: به نظر شما الهیات مختص خودتان را در نسبت و برابر الهیات پیشین می‌آفرینید؟

برسون: از منظر دیگری به پرسش‌تان پاسخ می‌دهم. ایدئولوژی، اخلاق است. [...] من در همه چیز، در معمولی‌ترین چیزها، در مادی‌ترین چیزها، ایدئولوژی را می‌بینم.^۷

بازگردیم به پرسش‌های آغازین. فاسیندر چه وجهی انقلابی در فیلم بر سون می‌یافت که روایتش از فراکسیون ارتش سرخ را با فراخواندن «شاید شیطان» آغاز کرد. این امتناع از ارتکاب، وقع نهادن به نگرش‌ها و ارزش‌ها، وضعیتی است که چالرز با آگاهی به این که همه چیز بی‌اعتنا به وجود او و اقدامات او به پیش می‌رود و ادامه می‌یابد، در آن قرار می‌گیرد و از چنین منظری این امتناع و این کناره‌گیری از هر ایدئولوژی، ترازوی اساسی برای آزادی نزد فاسیندر است. آکدیا به منزله‌ی آزادی.

این جهانی که سزاوار هیچ وقع نهادنی نیست و نگرش‌ها و ایدئولوژی‌هایی که نزد چالرز تنها موضوع امتناع هستند را نه در بحث‌های شکل‌گرفته در کلیسای سن برناردت، نه در درس‌گفتار در ارتباط با تبعات و آلودگی‌های بمب اتم، نه در تصاویر مونتاژشده درباره‌ی خسارت‌های زیست‌محیطی بلکه بیش از هر جا در صحنه‌ی اتوبوس می‌توان مشاهده کرد، یا به تعبیر بهتر آپاراتوس اتوبوس. اگر در صحنه‌ی کلیسا این سازوکار صدا و آغشتگی محیط به نُت‌های بلند آرگ و جاروبرقی است که محور اصلی پیوستگی رخداد است، این‌جا در آپاراتوس اتوبوس، تصویر و توالی آن است که راوی جهانی‌اند که تنها باید آن را کنار نهاد. چالرز و میشل از نشست سخنرانی درباره‌ی بمب اتم بازگشته‌اند و در حال بحث درباره‌ی مسئولیت مردم و



دولت‌ها در مقابل آن هستند. سوار اتوبوس می‌شوند و در ۲۵ نمای بعد در اتوبوس در حال حرکت‌اند. نخست نمایی با زاویه‌ی پایین از درب اتوبوس می‌بینیم و سپس نمایی نزدیک از علامت درخواست توقف و کلید قرمزی که راننده فشار می‌دهد، و بعد نمایی با زاویه‌ی بالا از درب ورودی اتوبوس، و بعد مسافرهایی که سوار می‌شوند و بعد نمایی از نزدیک از آینه‌ی کنار راننده که تصویر فردی را در آن می‌بینیم که خلاف جهت حرکت ماشین‌های خیابان به اتوبوس نزدیک می‌شود. نوع تدوین و زوایای دوربین در تمامی این صحنه به صورتی است که گویا تمامی ماشین‌هایی که از پنجره و آینه می‌بینیم و اتوبوس در خلاف جهت هم حرکت می‌کنند و هیچ منطقی در مسیر حرکت آن‌ها وجود ندارد و این تصاویر همزمان می‌شود با دیالوگ‌های مسافران «دولت رو متهم نکن، این مردماند که رویداها رو می‌سازند»، «یه نیروی مبهم که قوانینش غیرقابل درک هستش» «کی داره ما رو هدایت و کنترل می‌کنه» «شاید شیطان» این گفتگوهای مسافران بر روی تصاویر با بی‌منطقی جهت حرکت و خروج راننده از اتوبوس مشدد می‌شود. جهانی که از مدار خود خارج شده است، از منظر چالرز همین‌قدر نزدیک است. نه در بمب‌اتم بلکه در همین تجربه از ترافیک و آپاراتوس اتوبوس. مسئله نه دولت‌ها و کلیساها، بلکه دولت و کلیسایی است که در کالبد و اذهان مردم ادامه یافته‌اند و در چنین جهانی صحبت از مسئولیت تنها نمودی از جنون است. از همین رو است که او چاره را در آکدیا می‌یابد و البته آزادی را. در دیالوگی به روان‌پزشک می‌گوید نمی‌خواهد بمیرد و از مرگ هم به اندازه‌ی زندگی بدش می‌آید. بدین دلیل است که در پرداختن به هیچ یک نه شتابی دارد و درنگی.

والنتین (در ارتباط با این‌که مشخصاً کجا به او شلیک کند): کجا بریم؟

چالرز: هر جا دوست داری. اینجا یا اونجا.



^۱ او که سال پیش از آن داور جشنواره‌ی برلین (۱۹۷۷) بود. یک‌تنه به حمایت از فیلم «شاید شیطان» پرداخت و در برابر داورانی که علاقه‌ای به اعطای یکی از جایزه‌های اصلی جشنواره به فیلم برسون را نداشتند کار را به مشاجره‌ی علنی و تهدید به خرج از جمع داوران کشانید.

^۲ Gerhard Richter, "From a Letter to Edy de Wilde, 23 February 1975," in *The Daily Practice of Painting: Writings, 1962–1993*, trans. David. Britt, ed. Hans-Ulrich Obrist (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 82–83

^۳ بر خلاف موشت (۱۹۶۷) و زن نازنین (۱۹۶۹) که اقتباس بودند و شاید شیطان تنها فیلمنامه اریجینال در سینمای برسون است که در آن قهرمان فیلم خودکشی می‌کند.

^۴ مسائل بوطیقای داستایفسکی؛ میخائیل باختین؛ ترجمه‌ی نصرالله مرادیانی

^۵ در هفت تراژدی باقیمانده از سوفکل، شش خودکشی رخ می‌دهد.

^۶ Summa Theologiae, II-II 35:1

^۷ Paul Schrader, "Robert Bresson, Possibly," in *Robert Bresson*, ed. James Quandt (Toronto: Cinematheque Ontario, 1998), 487.