حقیقت نه یک رویا، که رویاهاست یادداشتی بر سینمای پی‌یر پائولو پازولینی

نگارنده: امیرحسین تیکنی زادهٔ اصفهان (۱۳۶۰)
دانش‌آموختهٔ مهندسی الکترونیک دریایی
شاعر، نویسنده، منتقد و پژوهشگر

پی‌یر پائولو پازولینی[1] از مهم‌ترین سینماگران تاریخ سینماست. او نویسنده، شاعر و نظریه‌پردازی است که به سبب دیدگاه‌های جسورانه و متفاوتش، موافقان و مخالفان بسیار دارد. در این یادداشت بر آنیم اندیشه‌های سینمایی پازولینی را معرفی کنیم، رویکرد انتقادی او را به جامعه در لابه‌لای فیلم‌هایش بیابیم و به دور از هر گونه قضاوت مثبت یا منفی، با نگاه و طرز اندیشه‌اش آشنا شویم.

هیچ انسان صاحب اندیشه‌ای منطبق بر انسان صاحب اندیشهٔ دیگری نیست؛ چراکه اندیشه به‌یک‌باره به وجود نمی‌آید و رشد و نمو آن تحت تأثیر عوامل مختلف شخصیتی، محیطی و تجربه‌های فردی، به صورت کاملاً انحصاری تکامل می‌یابد. مهم درک اندیشهٔ طرف مقابل است. پازولینی کارگردانی شاخص است؛ صاحب اندیشه‌ای که تمام دنیای سینمایی‌اش در اختیار بازتاب اندیشه‌هایش است و به واقع کنش او به عنوان یک هنرمند متعهد، معطوف به مسئلهٔ انسان و هستی‌شناسی اوست.

پازولینی زادهٔ پنجم مارس ۱۹۲۲ م در شهر بولونیاست و مرگ تلخ او در دوم نوامبر ۱۹۷۵ م اتفاق افتاد. او پس از ساخت فیلم سالو بارها تهدید شد و سرانجام پس از سال‌ها ابهام در علت قتل و مرگش، مشخص شد هنگامی که برای باز پس گرفتن نسخه‌های به‌سرقت‌رفتهٔ فیلم خود به اطراف شهر رم رفته است، در دام چندین فاشیست می‌افتد که از سرقت و به حومهٔ شهر کشیدن او، هدفی جز کشتن وی نداشته‌اند. سالو فیلمی بسیار رادیکال، آزاردهنده و حاوی تصاویر چندش‌آور است؛ با این حال، به راستی در تاریخ سینما به یاد نمی‌آوریم هیچ فیلمی و هیچ کارگردانی، چنین گزنده به روح و حقیقت فاشیسم تاخته باشد و زشت‌ترین وجه‌های تکامل‌یافتهٔ چهرهٔ آن را آشکار کرده باشد. پازولینی پیش از آنکه به سینما روی بیاورد، شاعری جنجالی، رمان‌نویسی متفاوت و نظریه‌پردازی صریح به حساب می‌آمد که در محافل ادبی و دانشگاهی کاملاً شناخته شده بود. او از مطرح‌ترین منتقدان نشریهٔ معروف کایه‌دو بود که از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین نشریه‌های سینمایی جهان محسوب می‌شود.

پازولینی از همان آغاز فعالیت، بیش از هر چیز، سینمای روشنفکرانه و موج نو زمانهٔ خود را دنبال می‌کرد. او کارش را در سینما با نوشتن فیلم‌نامه آغاز کرد و همکاری با شخصیتی همچون فلینی[2] سبب شد بسیار زود به عنوان کارگردان نیز بتواند به شهرت دست یابد. پازولینی از جمله کارگردان‌هایی است که از همان فیلم نخست خود توانسته است اثری سازنده، قابل بحث و تأثیرگذار را ارائه دهد.

اگرچه اندیشهٔ سازندهٔ فیلم‌ها یکی است، این فیلم‌ها از نظر فرم و ساختار متفاوتند. ساخته‌های سینمایی پازولینی در دوران چهارده سالهٔ او به عنوان کارگردان، به چندین بخش تقسیم می‌شود. دو فیلم نخست پازولینی، «آکاتونه»[3] و «ماما روما»[4] به ترتیب در سال‌های ۱۹۶۱ م و ۱۹۶۲ م ساخته شدند. در این مقطع، پازولینی که اندیشه‌های عدالت‌خواهانهٔ

1 . Pier Paolo Pasolini

2 . Federico Fellini
3 . Accattone
4 . Mama Roma

مستقل چپ داشت، سراغ زندگی مردمانی رفت که در حومهٔ شهری بزرگ زندگی می‌کنند. آن‌ها اگرچه ظاهراً به فقر خود عادت کرده‌اند، در حسرت زندگی بهتر به سر می‌برند. هر دو فیلم روندی آرام از زندگی روزمرهٔ مردمی این‌چنین را به تصویر می‌کشند، اما در پایان به تراژدی تلخ و هولناکی بدل می‌شوند.

آکاتونه داستان جوانی به همین نام است که روزگارش را با دله‌دزدی و پرسه زدن در حومهٔ شهر می‌گذراند. او دلباختهٔ زنی خیابانی می‌شود و سرانجام هنگام گریختن از دست پلیس، دچار سانحهٔ تصادف می‌شود و می‌میرد یا به قول خودش در فیلم، حالش تازه خوب می‌شود.

در نمایی از فیلم آکاتونه، بر خلاف جریان فیلم که شخصیت اصلی لباس‌های مندرسی به تن دارد، او را از پشتِ‌سر با کت و شلواری تمیز می‌بینیم؛ در حالی که دوستان هم‌محله‌ای‌اش را می‌بینند. آن‌ها نیز همگی لباس‌های مرتبی بر تن دارند و با دسته‌گلی در دست، گویی به مراسم خاکسپاری می‌روند. آکاتونه می‌پرسد چه اتفاقی افتاده است و یکی از دوستانش جواب می‌دهد مگر نمی‌دانی آکاتونه مرده است؟ مرگ رویای آکاتونه است. آکاتونه دنبال گروه به راه می‌افتد و از پشت پرچین کلیسا گورکن را می‌یابد که در حال کندن گور اوست. آکاتونه از او می‌خواهد قبر را کمی آن‌طرف‌تر حفر کند؛ جایی که هنوز پرتو آفتاب بر خاک می‌تابد. او می‌خواهد در جایی روشن‌تر به خاک سپرده شود.

پازولینی علاقه‌مند به قشر متوسط و قشر ضعیف جامعه است. او روستاییان و کارگران را به سبب سادگی‌شان و با وجود تمام خصایص منفیِ برگرفته از سواد کم و فقر مادی و فرهنگی، همچنان بهترین انسان‌های دنیا می‌داند و این مسئله را بارها در جلسه‌های عمومی به زبان آورده است. آکاتونه، نخستین اثر سینمایی پازولینی، نشان داد که کارگردانی متعهد وارد عرصهٔ سینمای اروپا و جهان شده است. تصویری که او در آکاتونه از قشر فقیر جامعه به نمایش گذاشت، برای بخش بزرگی از جامعهٔ ایتالیا پذیرفتنی نبود؛ چراکه به نظر می‌رسید با ذهنیت آن‌ها از نوگرایی در تضاد است.

ماما روما، دومین اثر بلند پازولینی، به نظر بسیاری از منتقدان اگرچه تأثیرگذارترین و موجزترین فیلم او به حساب نمی‌آید، بهترین اثر سینمایی اوست. بازی شگفت‌انگیز آنا مانیانی[1]، بازیگر سرشناس سینما و تئاتر ایتالیا، در این فیلم درخشان است. تنها فرزند ماما روما، پسری جوان به نام اتوره است که نزد مادرش در محله‌ای فقیرنشین بازمی‌گردد.

1 . Anna Magnani

ماما روما که سال‌ها از طریق تن‌فروشی زندگی خود را گذرانده است، می‌کوشد حقیقت جایگاه اجتماعی خود را از پسرش پنهان نگه دارد، اما کسانی که از این مسئله آسیب دیده‌اند، پسر را از مسئله آگاه می‌کنند. پسر که تاب آگاهی از این خبر را ندارد، بیمار می‌شود و نصیب مادر از او تنها خبر مرگی است که همچون آواری بر باقی‌ماندهٔ نه چندان پابرجای زندگی‌اش آوار می‌شود. یکی از هولناک‌ترین و تأثیرگذارترین سکانس‌های سینمای موج نو، لحظه‌ای است که ماما روما از مرگ فرزند خود آگاه می‌شود. او با چهره‌ای که تجسم رنج قشری مصیبت‌زده است، به سمت پنجره‌ای می‌رود که سوی دوربین و نگاه تماشاگر است. ماما روما، اتوره را فریاد می‌زند. فریاد ماما روما تصویری روشن از عذاب انسانی است که در سیطره و چنگال حقیرترین بخش یک ساختار سرمایه‌داری گیر افتاده و قربانی خشونت بی‌رحم آن شده است. برتولت برشت[2] می‌گوید: آن که می‌خندد، هنوز خبر هولناک را نشنیده است. چهرهٔ خشمگین و ماتم‌زدهٔ ماما روما نقطهٔ پایانی بر خندیدن انسانی است که گمان می‌کند می‌تواند رنج قربانیان را فراموش کند، اما در قلب خود باور دارد که خندیدن و خوشبختی تنها زمانی می‌تواند از معنای سطحی خود به معنایی ژرف برسد که بدل به امری همگانی شود.

دو فیلم نخست پازولینی در مکتب نئورئالیسم است و شاید از آخرین آثار این مکتب در حیطهٔ سینما به حساب آید؛ چراکه پازولینی، خود نیز در ادامه راهش را عوض می‌کند و برای ابراز اندیشه‌هایش تغییرات مهمی در ساختار فیلم‌های بعد به وجود می‌آورد.

پازولینی پس از ماما روما بسیار مورد توجه رسانه‌ها قرار می‌گیرد. تفکر عدالت‌خواهانه‌اش سبب می‌شود بسیاری از چپ‌گراها به او ابراز تمایل کنند، اما حزب کمونیست با او زاویه دارد؛ چراکه پازولینی صریح‌تر و منتقدتر از آن است که نقد اجتماعی را از خود و از هم‌حزبی‌هایش آغاز نکند. در عین حال دشمنان بسیاری نیز پیدا می‌کند که ناسیونالیست‌ها، فاشیست‌ها و کاتولیک‌های افراطی مهم‌ترین آن‌ها محسوب می‌شوند.

سومین فیلم پازولینی اپیزودی است به نام «ریکوتا»[3] از فیلمی چهار اپیزودی که او در کنار سه کارگردان سرشناس دیگر یعنی روسلینی[4]، گدار[5] و گرگوریتی[6] آن را ساخته است.

2 . Bertolt Brecht
3 . La ricotta
4 . Roberto Rossellini
5 . Jean Luc Godard
6 .Ugo Gregoretti

ساخت ریکوتا برای مقطعی، او را هدف آماج انتقادات کاتولیک‌ها قرار داد. فیلم داستان مردی است که به بهانهٔ دریافت غذای رایگان به عنوان سیاهی‌لشکر در گروه سینمایی نه چندان مشهوری مشغول به کار است و به صورت نمادین نقش اورلسن ولز، کارگردان ناشناس فیلم، را بازی کرده است. ریکوتا فقر را تحقیر می‌کند، اما مسبب آن را ذهنیت حقیرتری می‌داند که سبب هبوط ارزش انسان به ماهیتی قابل خرید و فروش شده است. شخصیت اصلی فیلم نهایتاً تعداد زیادی شیرینی پنیری مخصوصی را به نام ریکوتا می‌بلعد و سر صحنهٔ فیلم، در حالی که همراه با مسیح به صلیب کشیده شده است، واقعاً می‌میرد. مرگ او به گمان بسیاری از مردم جامعهٔ روز ایتالیا توهین به مسیح و تحقیر آیین‌های مذهبی بود، اما پازولینی بارها آن را رد کرد. ریکوتا را باید آغاز حضور جنجالی پازولینی در عرصهٔ سینمای ایتالیا و جهان دانست؛ راهی که در ادامه به اوج جنجال کشیده شد و پایانش اگرچه پازولینی را به عنوان یک سینماگر مطرح جاودانه کرد، سبب مرگ زودهنگامش نیز شد. او در همان سال، فیلم کوتاه «خشم» و پس از آن مستند «ملاقات‌های عاشقانه»[1] را می‌سازد که بیانگر نگرش باز او در زمینه‌های جنسی به حساب می‌آید. این امر به پیچیده کردن اوضاع او دامن زد؛ چراکه جامعه تحمل تصویر آزاد او را از تمایلات جنسی دگرباشانه نداشت. ریکوتا نیز احساسات مذهبی را علیه او کرده بود. ساخت مستندی دیگر به نام «جستجو در سرزمین فلسطین»[2] هم که تلاش پازولینی برای زدودن انحرافات و جلا دادن به ذهنیت معنوی به جای وجه خرافی آن بود نیز کارساز نشد. از سوی دیگر، در همین

1 . Love Meeting
2 . Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo

مقطع پازولینی به عنوان یک چپ‌گرای رادیکال به شدت با تفکرات حزب کمونیست که در حال قدرت گرفتن و فراگیر شدن در ایتالیا بود، دچار مشکل شد. داشتن دشمنان فراوان برای حزب دردساز شده بود. پازولینی از حزب کمونیست ایتالیا اخراج شد، اما همچنان یک مارکسیست باقی ماند و تا آخر نیز از مبارزه در راستای عدالت‌خواهی‌ای که به آن معتقد بود، دست نکشید.

آیا مسیح نخستین مارکسیست است؟ مارکسیسم مسیحی، نوعی سوسیالیسم رادیکال به شمار می‌آید که معتقد است مسیح و حواریون نخستین کسانی بودند که به عدالت‌خواهی روی آوردند. اگرچه اصل تفکرات مارکسیستی با دین منافات دارد، رنج مذهبی در مارکسیسم تجلی رنجی است که قشر فقیر و محروم متحمل می‌شوند. در سال ۱۹٦٤ م پاپ وقت دیداری با عده‌ای از هنرمندان داشت که پازولینی نیز در میان آن‌ها بود. پاپ که میانهٔ خوبی با حزب کمونیسم نداشت، به پازولینی پیشنهاد کرد برای رفع کدورت و روشن شدن دیدگاهش نسبت به مذهب عامه، فیلمی دربارهٔ عیسی مسیح بسازد که به شکلی ساختهٔ پیشین او، ریکوتا، را نیز توجیه کند. پازولینی پذیرفت و بدین ترتیب یکی از مطرح‌ترین آثار سینمای خود یعنی «انجیل به روایت متیو»[3] را ساخت؛ فیلمی که با نخستین اکران‌هایش، ماجرای او و مخالفانش را پیچیده‌تر و بحرانی‌تر کرد. چهرهٔ مسیحی که پازولینی به تصویر کشیده بود، بر خلاف شمایل‌ها و تصاویر کتاب‌های مذهبی، آفتاب‌سوخته و رنج‌کشیده بود. مریم نیز با نقش‌آفرینی مادر پازولینی، زنی سال‌خورده بود که رنج و مرگ پسر کمر او را خم کرده بود. مسیح در انجیل به روایت متیو، دقیقاً همان مارکسیست عدالت‌خواهی است که محبوبیتش در میان مردم، نه به سبب وحی و معجزه، که به سبب اعتقادات عدالت‌محور اوست. هرچند فیلم سعی می‌کند سرفصل‌های کتاب مقدس انجیل متیو را حفظ کند، هوشیارانه سبب معجزات را در اعتقاد مسیح به ذات سوسیالیسم می‌داند. پازولینی با اکران این فیلم، نه تنها نتوانست به اختلافاتش با مخالفان پایان دهد یا از شدت آن بکاهد، بلکه این فیلم سبب تنهاتر شدن او نیز شد. حتی طرفداری پاپ از او هم نتوانست اوضاع را سامان بخشد. پاپ در مصاحبه‌ای رسماً اعلام کرد تصور پازولینی از مسیح، به واقعیت بیشتر شباهت دارد تا آنچه واعظان در کلیساها به زبان می‌آورند. جامعهٔ سینمایی در این مقطع پذیرفته بود که پازولینی جسورتر از آن است که از آنچه آن را مسیر درست اندیشیدن می‌داند، پا پس بکشد.

3 .The Gospel According to St .Matthew

آیا کسی مسیر رسیدن به انسانیت را بلد است؟ تا چه حد به تجربهٔ ذهنی یک نفر یا یک عقیدهٔ خاص و فرم‌دادهشدهٔ جمعی می‌توان اعتماد کرد؟ پازولینی با فیلم ایدئولوژیک «جغدها و گنجشک‌ها»، با عنوان ایتالیایی «پرندگان بزرگ و پرندگان کوچک»[1] یکی از آثار انتقادی سیاه و تند خود را می‌سازد که جوابی به منتقدانش از قشرهای مختلف است. توتو و نینِتو،[2] دو کمدین محبوب روز سینمای ایتالیا، در این فیلم بازی می‌کنند. فیلم داستان پدر و پسری است که به نظر بی‌خانمان می‌رسند و زندگی‌شان در سفر می‌گذرد. آن‌ها به طور اتفاقی به کلاغی برمی‌خورند که سخنگوست و اندیشه‌های سیاسی ـ اجتماعی روز را رادیووار تکرار می‌کند. پدر و پسر میان معانی مختلف سرگردانند. آن‌ها میان حجم اطلاعاتی که دریافت می‌کنند، نمی‌توانند مسیر درست و نادرست را پیدا کنند؛ چراکه هیچ یک از این بیانیه‌های اطلاعاتی آن‌قدر قدرتمند نیست که بتواند دیگری را کنار بزند و یا به دیگر بیانیه‌ها جامعیت ببخشد. ادامهٔ فیلم با داستانی قدیمی از دوران سلطهٔ کلیسا بر جامعه گره می‌خورد، اما اتفاق نهایی، آخر فیلم است که پدر و پسر تصمیم می‌گیرند کلاغ را بکشند و بخورند. پازولینی خودش این فیلم را یک ایدهٔ کمدی می‌داند و نه یک کمدی تمام. فیلم علی‌رغم پیش‌بینی و خواست پازولینی و با وجود داشتن ستارگان کمدی‌اش، فیلمی ناموفق در گیشه است؛ چون مردم از مفاهیمی که او پیش کشیده است، لذت نمی‌برند. جراید می‌نویسند مردمی که برای دیدن کمدین‌های محبوبشان به سینما رفته بودند، با یک فیلم درهم و سردرگم مواجه شدند و کسانی نیز که به سینما نگاهی جدی دارند، حوصلهٔ کمدین‌هایی همچون توتو را ندارند. جغدها و گنجشک‌ها اگرچه از جهات مختلف شکست می‌خورد، برای بینندهٔ امروزی خالی از جذابیت داستانی نیست؛ چراکه تاریخچهٔ پیش و پس تمام این تئوری‌ها اکنون روشن است. به هر حال، فیلم برای زمانهٔ خودش اثری سنگین و در عین حال از نظر معنایی، معمایی کمدی و سیاه است. در فاصلهٔ ساخت و اکران این فیلم، پازولینی یک فیلم کوتاه دیگر نیز با حضور این دو کمدین سرشناس می‌سازد؛ «تماشای زمین از روی کرهٔ ماه»[3] که همراه با اپیزودهایی از چند کارگردان سرشناس دیگر ایتالیایی مثل دسیکا[4] در قالب فیلمی به نام «جادوگران»[5] منتشر می‌شود و به نوعی نشان‌دهندهٔ اصرار پازولینی بر رویه‌ای است که با جغدها و گنجشک‌ها آغاز کرده است.

1 .The Hawks and the Sparrows
2 . Toto & Ninetto
3 .segment Terra vista dalla luna ,La
4 . Vittorio De Sica
5 .The Witches

سینمای پازولینی بعد از گذران این دوران سخت و با فیلم‌های بعدی‌اش، یعنی «پادشاهی اودیپ»[6] و در ادامه، فیلم مهم او، یعنی «تئوراما»[7]، وارد مرحله‌ای جدید می‌شود؛ جایی که پازولینی به این نتیجه می‌رسد که برای رسیدن به خواسته‌های خود از هنر هفتم باید صرفاً سازندهٔ اندیشه‌های شخصی‌اش باشد و بی آنکه گمان کند می‌تواند در پیدا کردن مسیری برای ساختار اندیشهٔ فیلم‌هایش، از موافقان، مخالفان و اوضاع اجتماع بهره بگیرد، تنها به پیاده کردن تفکر خود در قالب اثر سینمایی بیاندیشد. او در شروع دوران جدید، سراغ افسانه‌ای قدیمی از تراژدی‌های معروف یونانی، یعنی «اودیپئوس» نوشتهٔ سوفوکلس[8]، شاعر و نمایشنامه‌نویس معروف یونان باستان، می‌رود.

نسخهٔ سینمایی داستان اودیپ پازولینی، از نظر روال داستانی، به جز ابتدا و انتهای آن، منطبق بر نسخهٔ سوفوکلس است، اما در دو بخش نخست و پایانی، داستان اودیپ که نقش اصلی آن را فرانکو سیتی[9]، بازیگر فیلم نخست پازولینی، یعنی آکاتونه بازی می‌کند، به شکل معناداری در زمان حال می‌گذرد. مردی از زمان امروز پا به داستان هولناک اودیپ می‌گذارد و پس از سرنوشت شومی که از سر می‌گذراند، نابینا می‌شود و با قلبی شکسته چنان به جهان امروز پا می‌گذارد که گویی از نخست، تمام داستان فیلم در زمان حال رخ داده است. داستان اودیپ سوفکلس دو پیام مهم در خود دارد؛ ناتوانی انسان در درک درست واقعیتی که اطرافش اتفاق می‌افتد و شکنندگی انسان هنگام فهمیدن حقیقتی هولناک که عمری با آن زیسته، اما به آن آگاه نبوده است. اودیپ در پی شنیدن یک پیش‌گویی دربارهٔ بخت شومی که در انتظارش است، راه گریز از سرنوشت را پیش می‌گیرد، اما راهی که به آن پناه برده است، دقیقاً همان بی‌راهه‌ای است که او را به سوی سرنوشت تلخش سوق می‌دهد. همه چیز با برداشت اشتباه انسان از حقیقت یک واقعیت آغاز می‌شود و تحمل آگاهی انسان از آن ماهیت تراژیک، هنگامی که روان در آماده‌باش ذهنی نیست، ویرانگر است. در پادشاهی اودیپ، خوشبختی‌ای که اودیپ منتظرش است، جلادی است که بر سر راه کمین کرده است. پازولینی با این فیلم، به صورتی کلاسیک و معنادار، تصور ساختاریافتهٔ

6 . Oedipus Rex
7 . Teorama
8 . Sophocles
9 . Franco Citti

زندگی را نقد می‌کند. فیلم مورد توجه بسیاری از منتقدان جدی سینما قرار می‌گیرد و زمینه‌سازی می‌شود برای فیلم تئوراما که نوعی نهیب اجتماعی است.

مورد خطاب فیلم تئوراما کیست؟ به گمانم اگر فیلم را تنها به شکنندگی پایبندی‌های یک خانواده تقلیل دهیم، در حق فیلم ظلم کرده‌ایم؛ چراکه تئوراما یک اثر فرمالیستی است. در یک اثر فرمالیستی، کارگردان از فیلم به عنوان یک ساختار استفاده می‌کند. خلق داستان صرفاً در جهت به تصویر کشیدن اندیشه است و تئوراما که معنای واژگانی عنوان آن فرضیه است، از پاشیدگی یک خانواده استفادهٔ فرمالیستی می‌کند و اتفاقی که در این خانواده می‌افتد، شکل مجسم‌شدهٔ یک عقیده است که پازولینی در آن مقطع زمانی، بر آن اصرار فراوان دارد. همان‌طور که گفته شد، او از جایی به بعد دیگر تلاش نمی‌کند تا مستقیم به مناظرهٔ اندیشه با دیگران بپردازد؛ بلکه با بازتاب تفکرش در تصاویر یک فیلم، از آن به عنوان الگویی برای بسترسازی فرهنگی استفاده می‌کند. در تئوراما پسر جوان خوش‌قیافه و جذابی وارد خانوادهٔ مردی به نام پائولو می‌شود که کارخانه‌دار ثروتمندی است. جذابیت‌های جوان برای تمام اعضای این خانوادهٔ بورژوایی غیرقابل مهار است. همگی به شکلی دل به او می‌بازند. برخورد اعضای خانواده با جوان، جلوه‌های نهفتهٔ روان و ذهن آن‌ها را آشکار می‌کند. وقتی او خانه را ترک می‌کند، خانواده به‌کل از هم می‌پاشد. پائولوی کارخانه‌دار نیز که تمام داشته‌های مالی و عاطفی‌اش را از دست داده، کارخانه‌اش را به کارگران می‌بخشد و تصمیم می‌گیرد به صورت عریان آوارهٔ بیابان شود. پازولینی در تئوراما موضوعی اساسی را نقد می‌کند؛ اینکه یک ساختار با تمام ابعاد عاطفی و اجتماعی‌اش اگر خود را برای رویارویی با یک پرسش آماده نکند و به عبارتی دیگر، پیش از مواجه شدن، خودش آن را نقد و تحلیل نکند و به نتیجهٔ عملی نرسد، روزی که با آن پرسش مواجه شود، درمانده خواهد شد و از هم خواهد پاشید؛ زیرا همان چیزی که از نقد و مواجهه با آن گریخته است، بدل به پاشنهٔ آشیلش خواهد شد. پازولینی در اینجا آزادی جنسی یک جوان را به عنوان پرسش و مسئله‌ای که جامعه از آن می‌گریزد، دست‌مایهٔ اصلی داستان خود کرده است. آزادی جنسی پسر جوان در کنار جذابیت‌هایش، با ورود او به خانواده‌ای بورژوایی که بسیار پایبند به اخلاقیات محافظه‌کارانهٔ اجتماعی است، همه چیز را به هم می‌زند؛ چراکه اعضای خانواده همیشه از روبه‌رو شدن با این پرسش گریخته‌اند و تن به نقد و تحلیل شفاف آن نداده‌اند. در انتهای فیلم، جایی که پائولو کارخانه را به کارگردان می‌بخشد، تأویل داستان را از سطح خانواده به یک تئوری در سطح فرهنگی بسیط‌تر اجتماعی ـ سیاسی و حتی تاریخی می‌برد. تئوراما نمونهٔ روشن یک اثر هنر مؤلف است که تماماً بر اساس اصول فکری و نقادانهٔ پازولینی ساخته شده است و طبیعتاً مخالفان زیادی نیز دارد. عمدهٔ این مخالفان کسانی هستند که یا از بازتاب چنین اثر روشنفکرانه‌ای در سطح اجتماعی متضرر می‌شوند و یا کسانی که توان جدا شدن از پایبندی‌های سنتی اجتماع را ندارند.

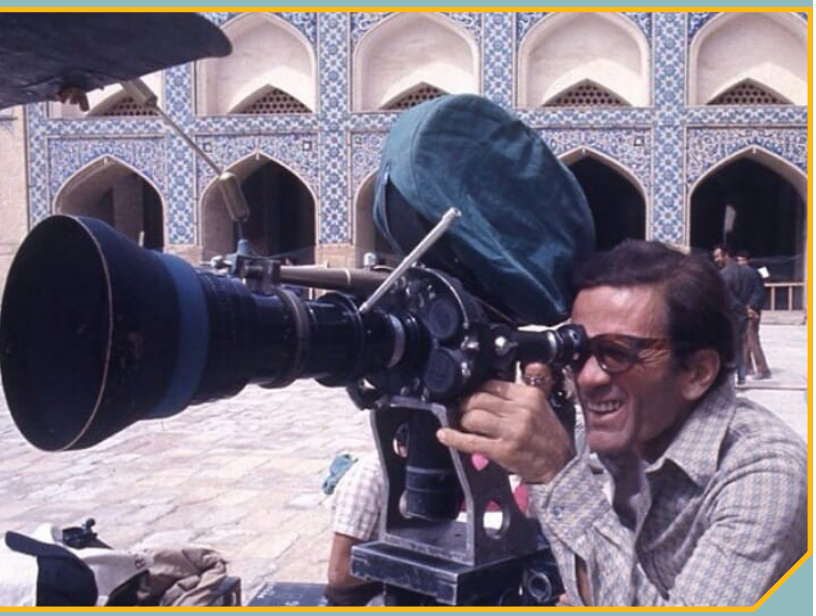
فیلم بلند بعدی پازولینی «خوکدانی»[1] است که در سال ۱۹۶۸ م ساخته شد و یک سال بعد به اکران در آمد. خوکدانی را باید ادامهٔ مسیر فیلم تئوراما دانست. فیلمی که پازولینی در آن، بار دیگر و با ساختاری پیچیده‌تر کوشیده است به رفتارهای فاشیستی نهادینه‌شده در ذهن انسانِ بازمانده از فاجعهٔ جنگ جهانی یورش ببرد. زیبایی خوکدانی در چیدمان بصری زشتی‌هاست. فیلم از دو خط داستانی تشکیل شده است که به صورت موازی در کنار هم پیش می‌روند و اگرچه از نظر داستانی به هم ربط ندارند، از نظر مفهومی تکمیل‌کنندهٔ یکدیگرند. داستان اول ماجرای تشکیل شدن یک گروه آدمخوار در گذشته و در مجاورت یک کوه آتشفشانی است. در نمای پایانی این داستان، فردی که گروه پابه‌پای او تشکیل شده، با لحنی تأثیرگذار می‌گوید: «من پدرم را کشتم. من گوشت انسان را خوردم و از شادمانی لرزیدم». درست در همین لحظه است که بازتاب خشونت و عصیان ناشی از شهوت او را در سیمای جوانی که شاهد اعدام آدمخوار است، می‌توان دید. در داستانی موازی که خط داستانی آن امروزی است، دو سرمایه‌دار به جان هم افتاده‌اند تا پازولینی چهرهٔ دژم و زشتی را از دنیا، در چارچوب قاب و تصاویری زیبا، بر خلاف خط داستانی دیگر، به تصویر بکشد. خوکدانی و تئوراما تلاش‌های پازولینی برای ساخت دو فیلم فرمالیستی رادیکال به حساب می‌آیند و در تاریخ سینما کمتر آثار فرمالیستی‌ای دیده می‌شود که تا این حد رادیکال باشد و کارگردان آن بی‌محابا به ناهنجاری‌های پنهان جامعه حمله کرده باشد. همین خصوصیات است که از پازولینی کارگردانی متفاوت می‌سازد؛ کارگردانی که اگرچه از سوی کسانی که روش و راه او را تأیید می‌کنند، مورد ستایش است، همیشه تعداد دشمنانش بر تعداد طرفدارانش چربیده است.

فیلم بعدی پازولینی «مده‌آ»[2] است. داستانی با پادافرهی تلخ،

1 . Procile
2 . Mede

از مجموعه تراژدی‌های معروف یونانی، نوشتهٔ اوریپیدوس[1] که پازولینی با کمترین دخل و تصرف آن را ساخته است. مدهآ را باید آغازگر مسیر سه فیلم بعدی پازولینی دانست؛ سه فیلمی که بر اساس سه مجموعه‌داستان کلاسیک ادبیات جهان ساخته شده‌اند و البته در انتخاب و شکل ساخت آن‌ها، امضا و ردّپای عقاید پازولینی به وضوح دیده می‌شود. مدهآ دختری زیباروی و جادوگر است که در داستان کشتی آرگونات‌ها به جیسون کمک می‌کند تا پشم زرین را برای یونانیان از پدر مدهآ بازستاند و به یونان برگرداند. مدهآ به پدر خیانت می‌کند، برادرش را هنگام گریختن و برای نجات جیسون به قتل می‌رساند و با جیسون به سمت یونان می‌گریزد و برای او دو فرزند به دنیا می‌آورد، اما جیسون به محض اینکه درمی‌یابد با ازدواج با دختر پادشاه کرت می‌تواند به جانشینی او برسد، به مدهآ خیانت می‌کند. پادشاه کرت که از جادوی مدهآ و میزان نفرتش آگاه است، از جیسون می‌خواهد مدهآ را از شهر بیرون کند. مدهآ درمی‌یابد که باید هوش و جادوی خود را به کار ببندد. تراژدی مدهآ از جمله داستان‌های کلاسیکی است که همواره قابلیت تعمیم به زمان حال را داشته است و سبب اینکه بارها بازنویسی شده است نیز، همین است. نسخه‌های مدرن و امروزی آن نیز همچون مدهآیِ منهتن از دئا لوهر[2] و مدهآیِ آئورلیو پِس[3] توانسته‌اند در جامعهٔ ادبی هنر نمایش امروز، نمونه‌های جهانی موفقی باشند. مدهآ که نقش اصلی آن را ماریا کالاس، سوپرانوی معروف، بازی می‌کند، نقطهٔ تلاقی دو نوع اندیشه در روابط اجتماعی است که منجر به خشونت و تراژدی می‌شود. یک سو، مدهآ است که سرشار از توانایی‌های بالقوه و مثبت استفاده‌نشده و نیز قدرت جادوی بی‌رحم و پنهان‌شده است؛ چنان که گویی الهه و اهریمن در قلب او پنهان مانده‌اند و او تا لحظهٔ انتقام، آن‌ها را در خود مهار کرده است، اما به وقت انتقام این الهه و اهریمن هر دو در کنار همند و خواستهٔ هر دو تکمیل‌کنندهٔ راهی است که مدهآ برای انتقام برگزیده است. در سوی دیگر جیسون است؛ نمونهٔ انسانی که تعریفش از عشق، وابستگی نیست. برای او عشق ابژه‌ای است که بر اساس موقعیت تعریف می‌شود. به راستی عاشق بر معشوق مقدم است یا معشوق بر عاشق؟ جواب این دو شخصیت که در این داستان به یکدیگر رسیده‌اند، دو پاسخ متفاوت به این پرسش چند وجهی است.

1 . Euripides
2 .Dea Loher
3 . Aurelio Pes



«دکامرون»، «کانتربوری» و «قصه‌های عاشقانهٔ هزارویک شب»[4] سه‌گانهٔ معروف پازولینی از این سه اثر کلاسیک است که به ترتیب در سال‌های ۱۹۷۱ م، ۱۹۷۲ م و ۱۹۷۳ م ساخته شدند. این سه فیلم که بر اساس برخی منابع، تنها آثار پرفروش سینمای او در گیشه به حساب می‌آیند، به نظر خود پازولینی، سیاسی‌ترین فیلم‌های او به شمار می‌آیند. البته سیاستی که او از آن صحبت می‌کند، در همهٔ ابعاد گسترده است و حدود آزادی‌های فردی را که در آن مقطع زمانی، بخش مهمی از مباحث و جدل‌های سیاسی میان‌حزبی را تحت تأثیر خود گذاشته بوده است نیز شامل می‌شود. پازولینی در این سه اثر از شیوه‌های مشابه به هم استفاده می‌کند. او داستان‌هایی را انتخاب می‌کند که به موضوع‌های فردی و عموماً جنسی مرتبط است. پازولینی با چیدمان داستان‌ها و استفاده از نابازیگر برای طبیعی نشان دادن صحنه‌ها، موقعیتی را مهیا می‌کند که در آن تصاویری قابل حس و ارجاع و نیز منطبق بر زمانه، پیش روی چشمان تماشاگر شکل بگیرد. او با اپیزودهای کوتاه و متوالی‌اش در این سه اثر که از سه فرهنگ متفاوت انتخاب شده‌اند، نکاتی مشترک را پیدا می‌کند و بدین شکل در خصوص آزادی فردی، آزادی جنسی و آزادی ابراز عقیده، تماشاگر را با حقیقتی مواجه می‌کند که به‌خصوص برای زمانهٔ خودش بسیار عجیب و در عین حال چالش‌برانگیز و پیشرو است. فاشیسم نهادینه در ذهن چیست و چرا برای پی‌یر پائولو پازولینی این مسئله تا این حد مهم بوده است؟ فاشیسم می‌تواند بسیار پنهان‌تر از آن چیزی باشد که می‌پنداریم؛

4 . The Decameron, Arabian Nights & The Canterbury Tales

آهسته در ذهن رسوب می‌کند و به امری بدیهی بدل می‌شود. نمونه‌های واضح آن در طول تاریخ بشر بارها و بارها تکرار شده است. بشر غافلانه به سوی قدرت هم‌سو کشیده می‌شود؛ گمان می‌کند اگر تفکرش ـ درست یا نادرست ـ با قدرت حاکم سنخیت یا تطابق داشته باشد، نسبت به ذهنیتی که خلاف آن می‌اندیشد، باید حدی از برتری داشته باشد. قدرت حاکم نیز تزریق‌کنندهٔ حس حمایت به این ناهنجاری ذهنی انسان است؛ چراکه طرفدار هم‌سو ـ ولو ضعیف ـ را به منتقد و مخالف استوار ترجیح می‌دهد و با نگاهی سطحی، ثبات خود را در مستحکم کردن پایه‌های عملکردی خود نمی‌داند؛ بلکه در کاهش هزینه‌های برخوردی و حذف خطر، به جای مقاوم‌سازی و رفع عیب می‌داند. گاه این رویکرد کاملاً ناآگاهانه است و منظور از قدرت حاکم نیز صرفاً تعریف سیاسی آن نیست؛ این مسئله می‌تواند در یک جمع کوچک نیز اتفاق بیافتد. فاشیسم از آنچه گمان می‌کنیم، به ذهن بشر بسیار نزدیک‌تر است. حتماً هر کدام از ما بارها به این مسئله اندیشیده‌ایم که چرا باید یک اجتماع به مرزی از ضد انسانیت برسد که برای ارضای میل وطن‌دوستی‌اش دست به قتل‌عام انسان‌های دیگر بزند و به این افتخار کند که هزاران هزار انسان را کشته است، داغدار کرده است، زندگی‌شان را برای چندین نسل ویران کرده است تا برای جایی که به صورت اتفاقی در آن متولد شده است، افتخار کسب کند؟ آیا این امر اتفاقی، سزاوار چنین افتخاری است و اصلاً این مسئله شایستهٔ افتخار است؟ و اگر ماهیتی حقیقی داشت، از چنین افتخاری می‌توانست شادمان شود؟ که اگر چنین بود، هیولایی هولناک بود.

«سالو» یا «صدوبیست روز در سودوم»[1] آخرین اثر سینمایی پازولینی است که پس از مرگش اکران و خیلی زود توقیف شد. این فیلم نسخهٔ به‌روز شدهٔ رمانی با نام صدوبیست روز در سودوم، نوشتهٔ مارکی دوساد[2] است. سالو را می‌توان شکل تکامل‌یافتهٔ فیلم خوکدانی دانست؛ چراکه نسخهٔ کامل‌تر شدهٔ تصویری است که پازولینی از فاشیسم معرفی می‌کند. در سالو چندین فرد از طبقات اشرافی و بورژوا، کشوری کوچک و مستقل را به نام سالو اداره می‌کنند. آن‌ها جوان‌هایی را از سراسر مملکت می‌ربایند و به شهر محصور خود می‌برند. فیلم به سبب صحنه‌های خشونت‌بار، رفتارهای جنسی آزاردهنده و اعمال چندش‌آور، بسیار جنجال‌آفرین می‌شود؛ به گونه‌ای که در بیشتر کشورها هرگز اکران نمی‌شود و تقریباً اکثر کسانی که این فیلم را دیده‌اند، به صورت شخصی تماشایش کرده‌اند، اما در سالو چه می‌گذرد؟ سالو اثر فرمالیستی دیگری از پازولینی است. او در این فیلم با ساختار رئالیسم جادویی رعب‌آوری، قدم به قدم مراتب ذهنی فاشیسم را به تصویر می‌کشد. در حقیقت تیم اداره‌کنندهٔ سالو که ابتدا با قصه‌های جنسی به سراغ طعمه‌های خود آمده‌اند، در مرحلهٔ نهایی به لذت بردن از مرگ آن‌ها به شیوه‌های بسیار دردناک روی می‌آورند و مرحله به مرحله بر حجم و شدت خشونت و دردناکی این مسئلهٔ سادیستی افزوده می‌شود. روندی که در این اثر فرمالیستی به کار گرفته شده است، نگرشی است که پازولینی به عنوان یک هنرمند مؤلف، از رشد و نمو فاشیسم و دستیابی نهایی آن به قدرت تام دارد. پازولینی همواره معترض به اثرات بازماندهٔ تفکر فاشیستی در جامعه بود و بارها در مجامع عمومی، جامعه را متهم به پنهان کردن فاشیسم کرده بود. او در سالو وحشت از بازگشت، قدرت گرفتن و همه‌گیر شدن فاشیسم را در قالب ذهن انسان به تصویر می‌کشد. کل فیلم سالو را باید با ذهن یک فرد مستعد به جریان فاشیستی منطبق کرد و دید که چگونه ذهن او می‌تواند به هیولایی ضد بشری بدل شود.

آیا پازولینی اشتباه می‌کرد؟ آیا تصور او بیش از حد اغراق‌آمیز بود؟ در آن زمان نظر جامعه‌شناسان و منتقدان این بود که پازولینی حد واقعیت را گذرانده است، اما مرگ تلخ او نشان داد کسانی هستند که از افشاگری موشکافانه‌ای که پازولینی به آن می‌پرداخت، آن‌قدر وحشت دارند که تاب زنده ماندن او را نیاورند. سال ۱۹۷۵ م نسخه‌هایی از سالو به شکلی مشکوک دزدیده می‌شود؛ با پازولینی تماس می‌گیرند و از او می‌خواهند برای گرفتن نسخه‌های به‌سرقت‌رفته از فیلمش، به مکانی خارج از شهر بیاید. همه چیز دسیسه است؛ از سرقت تا تماس. قرار است پازولینی کشته شود و از مسئلهٔ تمایلات متفاوت جنسی او، که در آن زمان در جامعهٔ ایتالیا پذیرفته‌شده نبود، سوءاستفاده شود تا مسئلهٔ مرگ او با تهمتی به پازولینی به بهترین شکل برای کسانی که از نقد دقیق و موشکافانهٔ پازولینی هراس داشتند، تمام شود. پازولینی بدنام می‌شود؛ چراکه قاتل نوجوان صرفاً برای دفاع از خود مجبور به کشتن او شده است. معمایی که پانزده سال بعد حل شد و همگان فهمیدند چه کسانی و چرا از پی‌یر پائولو پازولینی تا سرحد مرگ می‌ترسیده‌اند و بی‌ربط نیست اگر بگوییم هنوز هم کسانی هستند که از یاد آوردن او و چرایی ساخت هر یک از فیلم‌هایش دچار تشویش و خشم می‌شوند.

1 .Salò ,or the 120 Days of Sodom
2 . Marquis de Sade