

تنها انسان‌ها بال دارند

مروری بر «باد برمی‌خیزد» ساخته‌ی هایائو میازاکی



اِروِه ژوبر-لورانسین / کایه دو سینما

ترجمه: مسعود منصور



این مقاله از کایه دو سینما ، ژانویه ۲۰۱۴ ، انتخاب و پیش از این در فصلنامه‌ی فیلمخانه چاپ شده است.

گرافیک و نشر الکترونیک:
حرفه، معمار
mmansouri.com

با پورکو روسو (۱۹۹۲) رسیده بودیم سروقتِ باد ؛ نه آن بادی که برمی خیزد بلکه بادی که دامن دخترکان را برمی خیزاند و پرسش از ناکجاآبادی را طرح می کند که همچون رنگ سفید هم پالوده از گناه است و هم آلوده به شیطنت ؛ بادی که مسأله‌ی زایش کودکان کارتونی را پیش می کشد. این بحثِ گاه بسیار پیچیده و گاه بورلسک دربارهی جنسیتِ مخلوقات کارتونی ، با وجه آسمانی آن و با فرضِ روح انسانی برای همه‌ی موجودات ، حالا دیگر کم‌وبیش در نظرمان به امری عادی بدل شده است. دکتر میازاکی بیشتر از دکتر فروید به کارمان می آید وقتی مسأله برمی گردد به آشنایی با لیبدو و فرم خاصی که «شب جنسی»^۱ یک گونه‌ی تازه به خود می گیرد تا مقدماتِ پا به جهان

۱ Nuit Sexuelle کتابی از پاسکال کنیاری ، نویسنده‌ی فرانسوی ، که نگاهی ست بر جنسیت در هنر نقاشی.

گذاشتن مخلوقات غیر انسانی فراهم آید. در دوره‌ی دیجیتالمان که هر روز بیشتر از دیروز زیر سیطره‌ی طرح‌های کارتونی می‌رود، آرام آرام داریم به هم‌زیستی با این مخلوقات خو می‌گیریم. در یک فلاش‌بک کوتاه در پورکو روسو دامن سپید دوست پورکو را می‌بینیم که با بلند شدن هواپیمای آزمایشی، به اهتزاز در می‌آید. پورکو یک هوانورد ایتالیایی است با سرِ خوک و بدنی که هم به آدم‌ها شبیه است و هم به کارتون‌های تکس ایوری^۲؛ با جدیت پورکی پیگ^۳ و استیل بوگارت. در آن صحنه، دو کودک هوانورد در آن واحد در حکم والدین هم هستند؛ از شرم سرخ می‌شوند: تولد هوانوردی. تولد یک هواپیما: پورکو، مرد عمل، حین بازسازی هواپیمای آب‌نشینش در میلان (نزد آواتار کاپرونی، شخصیت تاریخی در باد برمی‌خیزد) ناچار است گهواره‌ی طفلی را بجنباند و هم‌چون پدری بر سر زایمان، در انتظار بیرون آمدن ماشینش از فرآیند آبستنی صنعتی سیگار دود کند. با این حساب، پورکو روسو فیلم زاییده شدن یک هواپیمای آب‌نشین زیبا و رای کشته‌شدگان جنگ جهانی اول و علی‌رغم تهدیدهای پلیس فاشیستی موسولینی در آستانه‌ی جنگ دوم است. باد برمی‌خیزد اما،

۲ Tex Avery کارتون‌نویست آمریکایی و خالق شخصیت‌هایی مثل باگز بانی و دافی داگ

۳ Porky Pig از شخصیت‌های کارتونی



پورکو روسو ، هایائو میازاکی ، ۱۹۹۲

بدون کوچکترین جابجایی دوران‌ها ، مکان‌ها و حکایت‌ها ، قصه‌ی خانوادگی فاجعه‌ی سیاسی ژاپن را از خلال قصه‌ی خانوادگی^۴ خود مؤلف بازگو می‌کند.

این فاجعه خودش را در قالب بادِ پیشرفت می‌نمایاند که دیوانه‌وار در سایه‌بان همسر آینده‌ی مهندس جیرو می‌پیچد. قهرمان فیلم سازنده‌ی صاحب‌ایده‌ی زیرو است (هوایم‌های جنگی ژاپن در جنگ جهانی دوم که در عین پیشرفتگی‌اش آسیب‌پذیر بود و سرانجام وقفِ حملاتِ مرگ‌طلبانه‌ی کامی‌کازه شد. کامی / کازه یعنی خدا / باد). این باد

۴ از دیدگاه فروید ، «قصه‌ی خانوادگی» مربوط است به مرحله‌ای که کودک به کمک فانتزی والدین خیالی والاتر و احساس تعلق به آن‌ها ، والدین اصلی‌اش را که پیش از این برایش به‌منزله‌ی اقتدار مطلق و تنها سرچشمه‌ی باورهایش بودند پس می‌زند.



فرشته‌ی نو، پل کله

مرد جوان را به میان بازوان زن با ریه‌هایی نیمه‌جان شده از بیماری سل و جامعه‌ی ژاپن را از بیخ‌وبن به سمت آینده‌ی روشن اقتصادی و تکنولوژی هل می‌دهد اما جز تلی از ویرانی چیزی برجا نمی‌گذارد. والتر بنیامین هم به کمکِ تابلویی از پل کله چنین تصویری از «فرشته‌ی نو» ترسیم می‌کرد^۵. میازاکی داستانی از تاتسو هوری^۶ را با زندگی‌نامه‌ی

۵ اشاره به تفسیر مشهور والتر بنیامین از تابلوی «فرشته‌ی نو» [Angelus Novus] از پل کله در کتاب «تزهایی درباره‌ی فلسفه‌ی تاریخ» است. آن فرشته به تعبیر بنیامین می‌تواند تجسمی از فرشته‌ی تاریخ باشد که رو به گذشته و پشت به آینده، به فاجعه‌ای خیره شده که تلی از ویرانی به بار می‌آورد اما توفانی میان بال‌هایش پیچیده و او را به سمت آینده هل می‌دهد. این توفان همانی ست که بر آن نام پیشرفت گذاشته‌ایم.

۶ Tatsuo Hori نویسنده و شاعر ژاپنی در نیمه‌ی اول قرن بیستم که داستانی به نام «باد برخاسته است» دارد

مشهورترین مهندس هوانوردی ژاپن در قرن بیستم انطباق می‌دهد و با داشتن گوشه‌چشمی بدون هراس به «کوه جادو»ی توماس مان^۷ و آوازهای لیلیان هاروی^۸، جلوه‌ای ویسکونتی‌وار به یک انیمیشن کلاسیک می‌بخشد.

«Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder» پناهنده‌ی آلمانی ضدنازی در هتلِ خارج شهر این‌چنین با پیانو آواز می‌خواند. جیرو در همان هتل، دور-و-بر-همسر آینده‌اش، ناکو، می‌خرامد. آوازی چنین دل‌انگیز که از شورِ سرخوشانه‌ی سالهای ۳۰ نشان دارد. می‌گوید: «تنها یک‌بار اتفاق می‌افتد. تکرارشدنی نیست!». این همان آواز لیلیان هاروی در فیلم کنگره می‌رقصد است، فیلمی نسبتاً «وینی» که سال ۱۹۳۱ پیش از آن‌که بازیگرش آلمانِ نازی‌شده را ترک کند، اکران شد. کاراکتر اصلی فیلم دخترکِ دستکش‌فروشی ست که نزد تزاری که دل به او باخته فراخوانده می‌شود. سال ۱۹۳۴، بنیامین در یادداشتش درباره‌ی هیتلر و سینما اشاره‌ی به‌جایی به این دو مصرع می‌کند. به‌زعم او، این‌که رهبر نازی‌ها در آلمان یک وضعیت استثنایی^۹ دائمی را به‌جای ریاست‌جمهوری نشانند،

۷ شخصیت هانس کاستروپ برگرفته از این رمان توماس مان است.

۸ Lilian Harvey خواننده و بازیگر انگلیسی‌تبار که مدت زیادی را در آلمان به‌سر برد.

۹ وضعیتی که در آن فرمانروا به‌نام منفعت همگانی پا را از قانونمندی فراتر بگذارد.

به لطف «احساس عزتی ست که به گونه‌ای جادویی، بناشده» بر همان شورِ مرگبار است: «او این چنین دریافت که به مردم القاء کند برآمدنش اتفاقی یگانه بوده است». قابلیت بازتولید شدن در سینما و به‌ویژه تکرارپذیری خنده‌ای که شخصیت ولگرد کوچولوی چاپلین برمی‌انگیخت، قادر بود پادزهری فراهم آورد علیه این یکتایی ابدی دروغین و دور از خطا بودنِ پیشوا— و همین‌طور امپراتوری که هائائو میازاکی در سال ۱۹۴۱ در قلمروی او چشم به جهان گشود.

این قصه‌ی خانوادگی وقتی کامل به نظر می‌رسد که در نظر آوریم پدر و عموی میازاکی، هر دو از تولیدکنندگان هواپیما، زمام هواپیمای زیرو را به جیرو هوریکوشی واقعی که سرمهندس میتسوبیشی بود سپردند و این که مادر سینماگر سال‌ها از بیماری سل رنج برد. چه این فیلم را یک اتوبیوگرافی بدانیم چه نه، خدشه‌ناپذیری و یسکونتی‌وار در فیلمنامه باعث می‌شود تا همگنی رادیکال و دائمی میان داستان خُرد و کلان، میان قصه‌ی خانوداگی و قصه‌ی تاریخی پدید آید. این فیلم بیش از آن که یک فیلم فلینی‌وار باشد، که از جهتی هم می‌توان چنین پنداشتش (رؤیا، که فیلم را می‌آغازد و با سقوط بعد از پروازی با تمام قوا و بدون موتور تمام می‌شود، در تمامیتش شبیه به آغاز هشت‌ونیم است) به دو جریان قابل تقسیم است؛ یکی متشکل است

از صحنه‌های رؤیازده و دیگری بر یک رئالیسم تاریخی ، و روانشناسی موقعیت‌ها بنا شده است. همان‌طور که در نظر اول جلوه می‌کند ، باد برمی‌خیزد یک تعقیب‌وگریزِ باستر کیتونی‌ست ، بخوانید بکتی ، اگرچه تقریباً به‌تمامی از بورلسک تهی شده است. خصوصی‌ترین و خاص‌ترین عنصرهایش ، تمثیلی‌ترین و همگانی‌ترین هم هستند. رؤیا و واقعیت و قصه‌های خرد و کلان در آن دنیاهایی جدای از هم نمی‌سازند.



نخستین ملاقات جیرو و ناکورا می‌توان یک وصل سینمایی به حساب آورد: «عالی بود!»، مرد جوان این‌را به دخترک می‌گوید وقتی کلاه در حال پرواز او از واگنی به واگن دیگر را در هوا می‌قاپد. این باد است، یک خیز باد که دو نفر را به جوار هم فرا می‌خواند. باد در سراسر فیلم در همین کار است و به کرات در فیلم‌های پیشین میازاکی هم چنین است. او بنیان‌گذار استودیوی گیبلی است که نام ایتالیایی سیروکوست؛ باد سوزانی که از صحرای لیبی می‌وزد. ناگفته پیداست که در انیمیشن، باد «به هرکجا که بخواهد» نمی‌وزد بلکه برعکس، در حکم وزش، آنیما^{۱۰} و آن نیرویی است که سکون جهان زندگان خشک‌شده را به زندگی درمی‌آورد. اگرچه طنز کلاهی که بارها باد می‌بردش را پیشتر در فیلم *دریانورد* [کیتون] دیده بودیم، اما تمثیل زوج همیشه‌باهم به ژنرال [فیلم دیگر کیتون] تعلق دارد؛ زوجی که علی‌رغم جنگ داخلی آمریکا و ورای جداشدن واگن‌ها، توسط قطاری کنار هم قرار گرفته‌اند که هم به زندگی روزمره‌ی پیش‌روی‌شان اشارت دارد و هم به تاریخ کشور درحال حرکت‌شان. «عالی بود!»، چند سال بعد دخترک که با کاردک و نگوگ درحال نقاشی است این‌را به جیرو می‌گوید وقتی پسر سایه‌بان او را که با توفانی کوچک از جا

۱۰ کلمه‌ای لاتین که هم به باد اشاره دارد و هم به روح و هم در این جمله با «انیمیشن» در رابطه‌ی آوایی و معنایی است.

کنده شده می‌قاید. باد دوباره همان نقشی که در آغاز فیلم ، با آن زلزله‌ی شگفت‌انگیز ، در به‌هم رساندن این دو برای اولین بار بازی کرده بود را تکرار می‌کند. نزد کیتون ، مسیر زوج رو-به-شکل‌گیری همراه و به‌کمکِ لوکوموتیوِ زیبای‌شان ، کاملاً در موازات تاریخ واقعی آمریکا در جنگ داخلی قرار می‌گیرد. نزد میازاکی ، این هم‌تباری به سیستم ظریفی از حذف‌های روایی راه می‌یابد که روایت را به‌کمکِ نادیدنی‌ها پیش می‌برد و مثل پروازِ هواپیماهایش ، پرش‌های قوسیِ بلندی در نمایش تاریخ می‌کند. در این فیلم‌نامه‌ی عاری از کلیشه‌نه خبری هست از شیرجه زدن‌های خودنمایانه ، نه «بانزای!»^{۱۱} ، نه «فیلم جنگی» و نه «برآمدن فاشیسم».

با این حساب ، هیچ‌یک از ملامت‌هایی که بی‌وقفه از دژ جنگ‌طلبان همسو با سیاست حاکم برمی‌خیزد و او را به بی‌تعهدی نسبت به قربانیان امپراتوری ژاپن متهم می‌کند ، اعتباری ندارد. به‌همان نسبت ، کیتون در ژنرال نیز نه به‌خاطر انتخاب پسری از جنوبِ موقتا پیروز به عنوان قهرمان ، نژادپرست و مرتجع است و نه به‌دلیل یونیفورم عوض کردن قهرمانش در طول مسیر و بنا به‌ضروتِ روایت بورلسک ، بی‌اعتنا به سیاست است. از سوی دیگر ، میازاکی هم با روایت

۱۱ به معنای «زنده باد!» خطاب به امپراتور است که خلبانان کامی‌کازه پیش از شیرجه زدن به سمت کشتی‌های هدف ، آن را فریاد می‌زدند.

زندگی واقعی تولیدکننده‌ی ایده‌آل‌گرای تسلیحات کشتار جمعی ، نه خونریزی‌های ژاپن جنگ طلب را از یاد برده و نه یکدست کردن آدم‌ها و فراموشی مطلق مسؤولیت‌های واقعی توسط رژیم خودکامه و تعصب‌زده‌ی ژاپن پیش از جنگ را. باید گر بود تا جیغ بلند مرگ در این فیلم را نشنید (یعنی آن چیزی را که همواره در ذاتش زندگی بخش بوده است).

چنین است که مؤلفی سرشناس و قدردیده در دنیا ، اعلام می‌کند که واپسین فیلمش را تقدیم مخاطبان می‌کند. با این مؤلف ژاپنی ، چنین کنش هنرمندان‌ه‌ای به یک «مرگ خودخواسته» می‌ماند. اما این مرگ خودخواسته ، که هاراگیری به‌عنوان معروف‌ترین نمونه‌اش تنها یکی از انواع آن است ، یک خوددکشی نیست که در آن شرکت کرده باشیم. تفاوت در خواست است. شاید اعتراض کنید که همه‌ی خودکشی‌ها از روی خواست است. بله ، اما تفاوت در تصدیق^{۱۲} پر قدرت است ، اطمینان به این که این ژست خاتمه‌ای زیبا می‌سازد بر زندگی‌ای که رو به این انتها دارد ، و بیش از همه: زیبایی ژست. انحنای استخوان ماهی اسقمُری روی زمینه‌ای از ابرهای سپید. اگر

۱۲ به گمانم برای فهم «تصدیق» در این جا ، و به‌طور کلی تمامیت این پاراگراف ، نمی‌توان نیچه را از نظر دور داشت.

چنین پایانی زیباست ، مرگی زیبا هم هست .
در یک لحظه‌ی گذرا در آخرین رؤیای باد برمی‌خیزد ، دوباره آن
«راه شیری» شهودآلود و پر راز-و-رمزِ پورگو روسو پدیدار می‌شود ؛
دریایی شیری‌رنگ از کشته‌شدگان جنگ در آسمان‌ها ؛ توده‌ی
سپید عظیمِ خلبان‌های ناپدیدشده با هواپیماهای‌شان . سه خلبانِ
هواپیمای زیرو بعد از ادای احترام به سازنده‌ی آن می‌روند تا آن‌جا
به مردگان ملحق شوند . در خواب پیش از این صحنه ، که آن‌هم
در یک قطار می‌گذشت ، کاپرونی می‌گوید باید آخرین رؤیای خود را
زیست . جیرو از او می‌پرسد آیا به «بازنشستگی» می‌رود ، که جواب
می‌شنود : «بپر!» و کاپرونی قطارِ درحال حرکت را ترک می‌کند .
جیرو آشکارا با زنی ازدواج می‌کند که پیشاپیش مرده است . این‌را
اولین نما از همسرش در لباس عروس ، در خانه‌ی کوروکاوآ ، رئیس
بخش اداری ، به ما می‌گوید . زن از خلال پنجره‌ی روشن همچون
یک شب پدیدار می‌شود و بعد دوباره به حالت طبیعی برمی‌گردد .
زن می‌داند که باید در «کوه جادو» ، در آسایشگاه مسلولین ، تحت
معالجه باشد اما زیستن کنار شوهرش را برمی‌گزیند . جیرو این ایثار

او را می‌پذیرد. البته شوهر همیشه غایب است و وقتی هم که طبق توافق عاشقانه‌ی شان در حضور زن سیگار دود می‌کند، زن دستش را می‌گیرد تا بر ارتباط او با قلمروی مردگان دلالت کند. این گناهِ معصومانه‌ی مرد، هم‌سنگِ جنایت او در ساخت مَرکب‌های مرگ برای «خدایان» «بادها» یا «بادهای الهی» یا همان خلبانان کامی‌کازه است. کارلو گینزبورگ تاریخ‌دان می‌نویسد که پرسوناژهای مرتبط با مرگ در همه‌ی تمدن‌ها، کم‌وبیش «یک-کفشی» می‌شوند: مثل سیندرلا یک لنگه کفش‌شان را گم کرده‌اند، می‌لنگند، نامتقارن می‌شوند و لی‌لی کنان جلو می‌روند. برای جیرو، خط‌کش محاسبه پیش از هرچیز به کارِ آتل‌بندی قوزک شکسته‌ی پا می‌آید و در ادامه آن‌را در یک دست ننگه می‌دارد تا با زن نیمه‌مرده‌اش متصل بماند؛ زنی که بزودی از بادی که در شش‌هایش جریان دارد بی‌نصیب می‌ماند. در نمایی از حمله‌ی بیماری سل، تصویر تلخ لخته‌های خون را می‌بینیم بر رنگ سبز (رنگ استفاده شده در درخت سترگ نگهبان در فیلم توتورو، رنگی پهن شده با کاردک نقاشی کسی که گوشش را برید و گل‌های آفتابگردانش مقابل هتل دیدارهای دوباره سر برآورد). حتا این تصویر هم (شاید بدون خواست قبلی) ناآگو را خمیده و

زانو زده با پاهایی قفل شده در بالاپوش نشان می‌دهد، انگار که به جیگای مشغول است؛ یک مراسم زنانه‌ی خودکشی شامل دریدن گلو برای حفظ شرافت در سنت کهن ژاپن.

قبرستان دریایی، شعری از پل والر و منشأ نام فیلم، نه تنها می‌گوید «باید که به زندگی کمر بست» بلکه از نوک پیکان پیشرفت هم سخن می‌گوید. همان پیکانی که درجا زدن را باعث می‌شود. درجا زدن هم‌چون آشیل پشت سر لاک‌پشت، و مثل مهندسان ژاپنی پشت سر هواپیماسازان آلمانی. این مسأله‌ی پارادوکسِ زنون التایی^{۱۳} است؛ فیلسوفی پیش از ظهور انیمیشن و پیش از تزه‌ای سینمایی ژیل دلوز با این مضمون که حرکت دارای وجود منطقی نیست. این پیکان در شعر والر مرگ را برمی‌گزیند تا زندگی ببخشد، هم‌چون سینمای انیمیشن که هایائو میازاکی به‌طور قطع یکی از زنده‌ترین نماینده‌هایش است: «صدا به دنیا می‌آورد و پیکان هلاکم می‌کند».

۱۳ فیلسوف پیشاسقراطی یونان باستان و مدافع مکتب التایی که حرکت را غیرممکن می‌دانست و پارادوکس مسابقه‌ی دو میان آشیل و لاک‌پشت را به‌عنوان شاهدی بر آن، طرح کرد.



پایان