



فهرست گذار: چرا اسپیلبرگ و آشویتس در صدر فهرست‌اند

نوشتهٔ دانکن ویلر - ترجمهٔ صالح نجفی

در پایان سال ۱۹۹۴، انجمن منتقدان فیلم نیویورک (NYFCC)، هفتمین بار در تاریخ ۶۰ سالهٔ فعالیت خود جایزه‌ای ویژه اهدا کرد و این بار به ژان لوک گدار به پاس نوشته‌هایش در مقام منتقدی که با ساخت فیلم‌های عالی، از نخستین فیلم بلندش *از نفس افتاده تا تاریخ(های) سینما*، به جهانیان ثابت کرد که سینما هنر است: منتقد-فیلم‌سازی که به گفتهٔ نویسندگان انجمن «نمونهٔ کامل شور صدا و تصویر» بود.^۱ همچنان که در این قبیل برنامه‌ها مرسوم است، تعریف و تمجیدهای پرآب‌وتاب در ضیافت شامی که به مناسبت اهدای جایزه در ۲۲ ژانویهٔ ۱۹۹۵ برگزار شد نثار او کردند اما برخلاف رسم رایج کسی که قرار بود جایزه را دریافت کند در آن مجلس بزم حضور نیافت و به‌شيوهٔ همیشگی‌اش از در مخالف‌خوانی درآمد و از طریق دستگاه فاکس فهرستی از نه دلیل خود ارایه کرد که چرا آن جایزه را نمی‌پذیرد. اولین دلیل که در صدر این فهرست آمده بود ناتوانی گدار بود از «بازداشتن آقای اسپیلبرگ از بازسازی آشویتس». من در مقالهٔ حاضر برخی عواملی را بررسی خواهم کرد که باعث شدند گدار با اوقات‌تلخی به تصویری اعتراض کند که اسپیلبرگ از اردوگاه‌های کار اجباری ارایه کرده بود، در فیلمی که هم در گیشه بسیار موفق بود و هم قاب دل‌بسیاری از نقدنویسان سینمایی را ربوده بود.

از این لحاظ، کافی نیست به انگاره‌ای استناد کنیم که دربارهٔ آن بسیار داد سخن داده‌اند: این انگاره که گدار همان بچهٔ عاصی (enfant terrible) همیشگی است که البته دیگر آن‌قدرها جوان نیست، همان ریش‌سفید جریان ضدسینما یا پادسینمایی که اصولاً با فیلم‌های جریان هالیوود که میدان‌دار سینمای جهان‌اند سر دشمنی دارد. این انگاره سؤال ما را از قلم می‌اندازد: چرا مخالفت گدار با فهرست *شیندلر* (۱۹۹۳) در صدر فهرست دلایل او جای گرفت؟ تصمیم او را در این باره نمی‌توان به پای هوسی زودگذر نوشت. انتقاد تند و گزنده از اسپیلبرگ در آخرین فیلم‌ها و مصاحبه‌های گدار به‌هیچ‌وجه فروکش نکرده و

ملايم نشده است. براي آرزيباي دقيق تر انزجار او از اين فيلم، مي توان (تا جايي كه من اطلاع دارم) تنها اظهار نظر جدي او را درباره اسپيلبرگ قبل از فهرست شيندلر با اظهار نظرهاي تازه تر او مقايسه كرد. گذار به هنگام بحث با وندرس در ۱۹۹۱ درباره مسائل مالي و راههاي تأمين بودجه توليد فيلمهاي سينمائي بر اين نکته انگشت گذاشت كه اسپيلبرگ در قلمرو هنري و رواني و مالي سراپا متفاوتي با قلمرو خود گذار زندگي مي كند، اما در حرفهاي او نشاني از تخاصم و عداوت نيست كه نيست:

«اصلاً دلم نمي خواهد، براي مثال، به شيوه اي فكر كنم كه اسپيلبرگ فكر مي كند. گو اين كه راستي راستي تحسینش

مي كنم، چرا كه او به ندرت اشتباه مي كند. اگر فيلمي را براي بيست ميليون و دويست و هشتاد هزار و چهارصد و هجده

نفر مي سازد، آن وقت شايد بيست ميليون و دويست و هشتاد هزار و چهارصد و شانزده يا چهارصد و بيست نفر

سروكله شان پيدا شود - خوب، چه اشكالي دارد. او مي داند چه طور ترتيب كارها را بدهد. ولي من به اين شيوه فكر

نمي كنم.» (وندس و گذار ۲۲)

اگرچه در اين اظهار نظرها راجع به تبحر اسپيلبرگ در امور تجاري چيزي بيش از رگه هايي از فخرفروشي وارونه هست، نشاني

از آن بيزاري اخلاقي و روشنفكري كه ويژگي بارز نقدهاي مابعد شيندلر اوست در آنها به چشم نمي خورد. گذار افزون بر

حرفهايش در نامه به انجمن منتقدان نيويورک، از فهرست شيندلر با تعبير «دکومان فالسيفيه» [= «سند جعلی»] ياد کرده

است (نقل شده در برگالا ۴۱۷)، و اسپيلبرگ را آدم «نه چندان باهوشي» وصف کرده است كه درگير «طرز فكري تقلبي» شده

است تا فيلمي بسازد كه يك «ماكس فاکتور» ناب است (نقل شده در اسميت ۳۲). [ماكس فاکتور (Max Factor) يك كارخانه

توليد لوازم آرايشي است كه در ۱۹۰۹ به دست آرايشگري لهستاني تاسيس شد. اين كمپاني در نخستين روزهاي فعاليت خود

اختصاصاً در زمينه وسايل گریم سينما كار مي كرد. م] اين نقد ملايم نشده است. گذار به هنگام تبليغات براي يكي از واپسين

فيلمهايش موسيقي ما (۲۰۰۴) چنين گفت: «اسپيلبرگ خيال مي كند چون آشويتس را بازسازي کرده آن را ديده است، و از

كار خودش راضي است، به نظر نمي رسد نگران يا مضطرب شده باشد (نقل شده در بونو ۴۱).

بر اساس اظهار نظرهای گدار در مصاحبه‌ها و بیش از پیش در فیلم‌ها و کارهای ویدئویی‌اش، می‌توان به روشنی نتیجه گرفت که او هالوکاست را گرگانه اصلی وقایع قرن بیستم می‌داند و از سوی دیگر سینما را نه فقط فرم هنری قرن بیستم بلکه فرمی از هنر می‌شمارد که وجودشناسی‌اش ریشه در توان بالقوه‌اش برای نمایش حاقّ واقعیت دارد. سینما، بدین اعتبار، وقتی نتوانست اردوگاه‌های نازی‌ها را در قالب فیلم بریزد و به جهانیان نشان دهد، در حقیقت به هدف غایی و علت وجودی اخلاقی و زیباشناختی خود خیانت کرده است. به نظر گدار یک فیلم بد دربارهٔ هالوکاست (و فهرست شیندلر به اعتقاد او به وضوح چنین فیلمی است) در حکم هتک حرمتی مضاعف است و نشان می‌دهد مدیوم سینما که زمانی دردانهٔ او بود در چه منجلاب عمیقی فرورفته است.

هرچند نقدنویسان زیادی به بی‌زاری صادقانه و وسواسی گدار از فهرست شیندلر اشاره کرده‌اند، در حال حاضر هیچ تحلیل مبسوطی از انتقادهای او در اختیار نداریم. این کار خطیر را نمی‌توان با استناد به این موضوع تسهیل کرد که بسیاری از اظهارات صریح گدار دربارهٔ اسپیلبرگ و به‌نحو اعم دربارهٔ فرهنگ آمریکایی به حد افراط سنت‌شکنانه، ناهنجار و تقلیل‌گراست. با این‌همه، انتقادهای هوشمندانه و موشکافانه از جامعه و سینما همواره یکی از صفات بارز کارهای گدار بوده است و من معتقدم این نگاه انتقادی را می‌توان برای ارایهٔ نقدی قاطع و قانع‌کننده از فیلم اسپیلبرگ به کار بست، نقد نافذتر و باریک‌بین‌تر از آنچه شاید در نظر اول از بعضی زخم‌زبان‌های تندوتیزتر و پرخاشجویانه‌ترش برآید. در این مقاله، نمونه‌های مشخصی از مطالب چاپی، فیلم‌ها و کارهای ویدئویی گدار خواهم آورد و از آن‌ها به‌منابۀ دستگامی نظری یاری خواهم گرفت تا دو نقد جداگانه بر فهرست شیندلر ارایه کنم.

نقد اول دربارهٔ تعهد و پای‌بندی گدار به مسائل حال حاضر بحث می‌کند: گدار وسایلی را به پرسش می‌گیرد که واقعه‌ای ترومایی مثل هالوکاست از طریق آن‌ها برای مخاطبی امروزی واجد معنا می‌شود. در اینجا، منظورم در درجهٔ اول به انگیزه و منطقی است که زیربنای فهرست شیندلر را تشکیل می‌دهد. در این بحث، به‌طور مشخص به دلواپسی‌های گدار در مورد

تلاش‌های اسپیلبرگ برای مصادره گذشته از طریق شهادت شهود توجه خواهم کرد. در نقد دوم، در درجه اول بر محتوا و مضمون واقعی فهرست شیندلر تمرکز خواهم کرد و از حمله‌های مکرر گذار به سینمای توهم‌ساز میدان‌دار بهره خواهم گرفت تا نشان دهم که رژیم القای همذات‌پنداری در فیلم اسپیلبرگ چگونه می‌کوشد از مشارکت و انبازی فعال میان تماشاگر و وقایع روی پرده احتراز جوید و چگونه برای نیل به این مقصود از راه‌های مختلف رابطه اخلاقی و زیباشناختی بیننده را با دنیای درون فیلم به او حقنه کند. آن‌گاه خواهم کوشید ترکیبی دیالکتیکی از این دو نقد به دست دهم و به این سؤال جواب دهم که چرا اسپیلبرگ و آشویتس در صدر فهرست دلایل گذار برای نپذیرفتن جایزه انجمن منتقدان فیلم نیویورک قرار گرفته‌اند.

«خاطره چیز پیچیده‌ای است»^۲

گذار ادعا می‌کند فیلم‌هایی که به‌تازگی درباره هالوکاست ساخته شده‌اند زائد و بلاموضوع‌اند زیرا «آدم نمی‌تواند درباره چیزی حرف بزند که قابل حرف‌زدن نیست؛ و این فیلم‌ها هم مشتی حرف‌اند» (نقل‌شده در گه‌یاک، مورگ، و گران ۵۳). البته آماج این انتقاد نفس‌تصویر نیست و مبتنی بر آن حرمت بصری (visual taboo) یا ضرورت پرهیز از تصویرکردن «شوآه» نیست که کسانی چون آدورنو و کلود لانتزمن تبلیغ کرده‌اند؛ گذار بدون هیچ عذاب وجدانی تصویرهایی از اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها را در کارهای خودش می‌گنجاند (صحنه‌هایی با دور کُند از قربانیان اردوگاه‌ها در فیلم *آلمان سال صفر* (۱۹۹۰) بسیار بسیار صریح‌تر از تمام چیزهایی است که در فهرست شیندلر نشان داده می‌شود). مخالفت گذار مبنایی زمانی دارد چراکه او به‌وجهی ماقبل تجربی و پیشین اعتقاد ندارد که هالوکاست تن به بازنمایی شدن نمی‌دهد: به اعتقاد گذار، هالوکاست واقعه‌ای است که نمی‌توان از طریق بازآفرینی بازنمایی کرد. معتقد است سینما نتوانست اردوگاه‌ها را نخستین بار که برپا شدند نشان دهد آن‌هم زمانی که، به تعبیر گذار، سینما «می‌بایست آن را [یعنی نشان‌دادن این واقعه را] مایه نیکنمایی خویش سازد» (گذار و اسحاق‌پور ۸۱)

و حالا که سینما به این وظیفه عمل نکرده است نباید تلاش کند از طریق آفریدن شباهت‌های کاذب و نسخه‌های بدل به‌شکلی معطوف به ماسبق بار گناه خود را سبک کند و به‌اصطلاح خود را رستگار کند.

تقابل اولیه بین تصویرهایی از شوآه که اسپیلبرگ و گدار به‌کار برده‌اند در لحظه آفریدن آن تصویرها نهفته است. گدار بیشتر وقت‌ها آن فیلم‌های آرشیوی را دوباره به‌کار می‌گیرد که در زمان وقوع واقعه فیلمبرداری شده‌اند و آن فیلم‌ها را جزئی از تلاش خود برای فهم معنای آن واقعه برای بیننده امروزی می‌سازد اما اسپیلبرگ گذشته را در زمان حال بازآفرینی می‌کند بدون آنکه با صراحت گذر زمان را تصدیق کند. اسپیلبرگ بدین‌سان می‌کوشد مختصات زمانی فرایند خلق خود را محو کند. این بدان معنا نیست که از دید او گذشته تمایز زمانی با حال حاضر ندارد. مسأله این است که رضایتی ضمنی و توأم با اکراه در این باور هست که به کمک منابعی چون فیلم‌های مستند و شهادت شاهدان می‌توان عناصری از گذشته را در زمان حال بازتولید کرد، بدون آنکه نیازی داشته باشیم شیوه‌های روایی فهم خود را به پرسش بگیریم.

در مقابل، نوعی وقوف به تصادفی‌بودن و زمانمندی تصویرهای بصری همواره سرشت‌نمای کارهای گدار بوده است. گدار به‌هنگام دفاع از فیلم جنجالی‌اش درباره شکنجه، *سرباز کوچولو* (۱۹۶۰)، می‌پرسد:

«چرا چیزی جاری در زمان حال را انتخاب نکنیم؟ چرا باید وقایع حال حاضر را از جنس محرّمات حساب کنیم؟»

فیلم اگر تصویری صادق از عصر و زمانه‌ای که در آن ساخته شده است به‌دست ندهد چیزی منسوخ است و به

محصولی منقضی‌شده می‌ماند. بندر مه‌گرفته [اثر مارسل کانه در فضای رئالیسم شاعرانه، ۱۹۳۸] یا فیلم چهاردهم

ژوئیه [اثر رنه کلر، از شاهکارهای سینمای عامه‌پسند فرانسه، ۱۹۳۳] هیچ‌وقت منسوخ و منقضی نخواهند شد. ولی

من فکر می‌کنم امروز ساختن فیلمی درباره نهضت مقاومت کار شرم‌آوری است.» (نقل‌شده در مانسو ۲۶)

گذار تأثیر زمان را روی تصویر با نقل کردن صحنه‌های شکنجه سرباز کوچولو (۱۹۶۰) در پیروی دیوانه (۱۹۶۵) به تماشاگر نشان می‌دهد. آنچه موضوعی درخور تفحص در سازوکارهای شکنجه در نبرد الجزایر بود می‌تواند، در عرض چند سال، مایه تولید «پاستیش» شود (pastiche به اثری می‌گویند که از آمیختن یا کنار هم نهادن چند اثر مختلف ساخته می‌شود و معمولاً خصلتی پارودیک یا هجوآمیز دارد) و از طریق رابطه بینامتنی میان فیلم‌ها عاملی برای تقویت حافظه و تجدید خاطره گردد. این رهیافت دقیقاً قطب مخالف نگرش‌هایی است که زیربنای فهرست شیندلر را تشکیل داده‌اند؛ در فیلم اسپیلبرگ به گفته مدیر فیلمبرداری اش یانوش کامینسکی: «می‌خواستیم وقتی مردم این فیلم را سال‌ها بعد از این می‌بینند تشخیص ندهند چه زمانی ساخته شده است» (نقل شده در جیمز ۷۷). بنا به تلقی گذار، این رهیافت فهرست شیندلر را هم «منسوخ» می‌سازد هم «شرم‌آور».

در پانزده سال اخیر [یعنی تا سال ۲۰۰۹، زمان نگارش این مقاله]، گذار تعهد خود را به زمان حال به میانجی تلمیح‌ها و اشاره‌های مدام به سارایوو نشان داده است. اگرچه علنی‌تر از همه در فیلم همیشه مونتسارت (۱۹۹۶) به سارایوو اشاره می‌رود، تقریباً هر پروژه‌ای که گذار طی این سال‌ها دست گرفته است دست‌کم ارجاعی به منازعات بالکان دارد که به گفته گذار: «کمی شبیه ویتنام قبل از ۱۹۶۸ است، زمانی که تلمیح‌های مرتب شیوه اعتراض کردن من بود» (نقل شده در ویت ۲۹). اسپیلبرگ هم در بخش زیادی از تبلیغات مربوط به فهرست شیندلر به جنگ بالکان متوسل شد و غالباً آن را برهانی در تأیید لزوم یادآوری واقعه هالوکاست قلمداد می‌کرد:

«حواسم کاملاً جمع بود که چه اتفاقی دارد در بوسنی می‌افتد، خوب می‌دانستم که واقعه بوسنی هالوکاستی در مقیاس کوچک است و تمام درس‌هایی که از پدر و مادرم و پدرمادربزرگ‌هایم درباره شوآه (قلع و قمع یهودیان) آموخته بودم - و خیال می‌کردم جهانیان با مطالعه کتاب‌های تاریخ آموخته بودند - درس‌هایی بود که فهمیدم هیچ‌کس از آن‌ها عبرت نگرفته است.» (نقل شده در سالزبری ۸۶)

اسپیلبرگ خیال می‌کند با نشان‌دادن واقعیتِ جهل و تبعیض نژادی گذشته می‌تواند جلوی سیطرهٔ این قبیل نگرش‌ها را در زمان حال بگیرد. ولی هیچ برهانی در تأیید این مدعا مطرح نمی‌شود. به راحتی فرض می‌شود که اگر آدم‌ها نتایج خوفناک تعصب و تبعیض نژادی گذشته را در قالب فیلم ببینند، علیه جلوه‌های امروزی آن موضع خواهند گرفت. اسپیلبرگ با ایمان کور به اینکه گذشته چراغ راه آینده است می‌کوشد درس‌هایی دربارهٔ گذشته به ما بدهد و بدین‌سان خود را از ضرورت پرداختن به حال حاضر به‌شیوه‌ای ملموس یا مشخص معاف می‌کند. از آن بدتر، استنادکردن او به لزوم مدارا و رواداری نشان‌دهندهٔ این خطر است که آدمی با کلی‌گویی به ورطهٔ پیش‌پاافتاده‌ترین حرف‌ها درغلند. گذار به‌جای مفروض‌گرفتن ادعایی از این دست، آن را تختهٔ پرشی برای تأمل و تعمق می‌سازد. گذار گذشته را به‌منزلهٔ رکن مقوم حال حاضر بررسی می‌کند ولی آن را میدانی برای مذاکره تلقی می‌کند. برای مثال، در همیشه موتسارت، کارگردانی را می‌بینیم که درگیر پیش‌تولید فیلمی است بر اساس این ادعای خوان گوئیتی‌سولو، رمان‌نویس اسپانیایی که: «تاریخ دههٔ ۱۹۹۰ اروپا آخرین تمرین برای اجرای دوبارهٔ بزدلی و آشوب دههٔ ۱۹۳۰ است، با واریاسیون‌های سمفونیک جزئی». بنابراین، گذار نشان می‌دهد که گذشته چگونه می‌تواند به فهم حال حاضر کمک کند، منتها با نمایش واقعه در زمان حال و فیلم‌ساختن دربارهٔ هنرمندی که سرانجام با برداشت خویش از گذشته کنار می‌آید، نقش اساسی و مقومی را به پیش‌زمینه می‌آورد که ذهنیت و فاعلیت در درک هستهٔ واقعی تاریخ ایفا می‌کند. از نظر گذار، فیلمی مثل فهرست شیندلر دغلباز و فریبکار است نه فقط چون می‌کوشد فاعلیت و وجه ذهنی خود را مخفی کند بلکه درعین حال چون، از طریق میدان‌داری و سیطرهٔ هالیوود در عرصهٔ بازنمایی، دیگر صداها را خفه می‌کند.

در فیلم در ستایش عشق (۲۰۰۱)، یک شرکت فیلمسازی طمّاع و بی‌نزاکت که هم از لحاظ اخلاقی و هم از نظر زیباشناختی ورشکسته است و گذار به‌طرز تحریک‌آمیزی نامش را گذاشته «شرکت سهامی شرکای اسپیلبرگ»، می‌کوشد

حقوق ساخت فیلمی را بخرد درباره تجربه‌های زن و شوهری سالخورده که در جوانی عضو نهضت مقاومت بودند و با نازی‌ها پیکار کرده بودند. فیلم‌گذار تأکید می‌کند بر ضرورت مقاومت کردن در برابر نیروی اشغالگر سینمای آمریکا و پر است از ارجاع به امپریالیسم آمریکا، از اظهارنظرهای نیشدار پرت (Berthe) درباره مداخله آمریکا در ویتنام و سارا یوو تا تلمیح‌ها به بوی گند هالیوود و انتقادهای گزنده به ماتریکس (ساخته برادران واچوسکی، ۱۹۹۸) و زیبایی آمریکایی (ساخته سم میندس، ۱۹۹۹). در ستایش عشق روی فرایندی انگشت می‌گذارد که طی آن هالیوود و اسپیلبرگ مشخصاً تلاش می‌کنند اختراع لحظه‌های تاریخی را به ثبت برسانند، چندان که آن لحظه‌ها دیگر نه میدان مذاکره بلکه عرصه‌های مصادره می‌گردند.

شرکت فیلمسازی آمریکایی در فیلم‌گذار شرکتی دست‌وپاچلفتی و عاری از نزاکت است که بیشتر حواسش به مسائل تولید و محصول است تا به تاریخ. کانون توجه قراردادی که شرکت مذکور با زوج سالخورده امضا می‌کند خلق محصولی قابل خرید و فروش در بازار است؛ ژولیت بینوش که به گفته فیلم تازه اسکار گرفته قرار است نقش مادام بایار را بازی کند و یک نویسنده درجه یک آمریکایی هم استخدام شده تا فیلمنامه را بنویسد. با این‌همه، تهیه‌کننده‌ها برای پیشبرد پروژه‌شان همچنان به خاطرات زوج سالخورده نیاز دارند و از آن مهم‌تر به حقوق خاطرات آن دو. این حقوق پایه‌های فیلمی را استوار می‌کند که تا حدودی از طریق ادعایش به دسترسی به حقایق هژمونی خواهد یافت و در عرصه بازنمایی دست بالا خواهد داشت.

کلید موفقیت و باورپذیری فهرست شیندلر انکای آن به تجربه‌های جان‌به‌دربردگان هالوکاست است. این تجربه‌ها قرار است پشتوانه‌ای باشد برای ادعای صحت تاریخی. اسپیلبرگ با ساختن فیلمی جدی (و متضاد با کارهای قبلی‌اش که عمدتاً حال و هوای تخیلی داشتند) در نظر دارد فیلمی بسازد که از «واقعیت» استفاده می‌کند، هم به عنوان وسیله‌ای برای توجیه خود هم به عنوان مواد و مصالح اصلی‌اش. گرچه خود تصدیق می‌کند تغییراتی در مواد و مصالح اولیه اعمال کرده است، هیچ‌وقت در عینیت خود آن مواد شک نمی‌کند.^۳ از همین رو، روایت سینمایی او کوششی برای انتقال واقعیت تاریخی به قلمرو هنر تعبیر می‌شود و بدین لحاظ کاملاً متکی است به آنچه رابرت استم «وعده محوری روایت‌های توهم‌ساز» می‌خواند: «وعده دسترسی به

هسته‌ای مقدم در بطن حکایات افواهی یا لایه‌ای زیرین که می‌توان بلوک‌های اصلی ماجرا را از آن استخراج کرد» (۱۳۸). فیلم‌های گذار به‌واسطه گنجاندن دوربین‌های خارج از دنیای درون فیلم و شگردهایی چون روکردن شخصیت‌ها به دوربین و سخن‌گفتن با دوربین همواره کوشیده‌اند به توهم‌سازی سینمایی حمله کنند. در ستایش عشق از این قاعده مستثنی نیست و یکی از ویژگی‌های محوری رئالیسم تاریخی اسپیلبرگ را مسأله‌دار می‌سازد: واقعیت عینی شهادت شاهدان.

اسپیلبرگ در فیلم مستند *صداهایی از فهرست*^۴ سلسله‌ای از مصاحبه‌ها با بازماندگان هالوکاست می‌آورد و می‌گوید که خیال می‌کند شهادت آن بازماندگان برای بینندگان قدرتی دارد که دست‌کم با حتی بهترین فیلم برابری می‌کند. در کتابی که به‌تازگی منتشر شده و حاوی عکس‌هایی مرتبط با فیلم است، اسپیلبرگ در ضمن به فداست و حجیت تجربه‌های ایشان ادای احترام می‌کند: «هیچ راهی وجود ندارد که هیچ‌یک از تصویرها یا هیچ‌یک از صحنه‌های فهرست شیندلر بتواند ماهیت حقیقی هالوکاست را ثبت کند. فقط جان‌به‌دربردگان آن واقعه می‌توانند مدعی تجربه آن شوند» (نقل‌شده در جیمز ۲۵). اسپیلبرگ وجه ذهنی و شخصی صدای خودش را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد (یعنی صدای فردی که نه شاهد واقعه بوده نه از بازماندگان آن است) تا اجازه دهد صداهای متعلق به فهرست به سخن درآیند. و البته این حرمت‌نهادن کمک می‌کند به ارتقای مقام و منزلت صداهایی که به فهرست شیندلر مشروعیت می‌بخشند تا همچون مستندی مبتنی بر امور واقع و مسلمات تاریخی عرض اندام کند.

گذار می‌کوشد به‌وجهی دقیق نظام‌مند زیر پای این پیشفرض را خالی کند که هر فردی می‌تواند مدعی بهره‌مندی از تجربه‌ای ناب شود یا اصلاً چیزی به اسم خاطره غیرمصنوعی درکار است. برای درک بهتر نقد گذار، می‌خواهم از تمایزگذاری ارنست فان آلفن (استاد مطالعات ادبی دانشگاه لایدن هلند) مدد بگیرم. او به‌قرار ذیل موضع عقل سلیمی و متعارف را درباره تجربه (موضعی که اسپیلبرگ درکارش گرفته است) زیر سؤال می‌برد: «هستی و حیات افراد مسلم انگاشته می‌شود. افراد هستی دارند، و تجربه‌هایی دارند. این مسلم‌انگاری راه را سد می‌کند بر تحقیق درباره معضلات منطقی فرایندی که طی آن

تجربه ذهنیت را تقویم می‌کند [یا قوام می‌بخشد]». فان آلفن برداشتی بدیل پیش می‌نهد: «به‌جای مسلم‌انگاشتن هستی‌داشتن افراد و برخورداری ایشان از پاره‌ای تجربه‌ها، اینک باید رابطه‌ی ذیل را مجسم سازیم: فاعلان بشری (= سوژه‌ها) در حقیقت معلول فرایند پردازش گفتاری تجربه‌های خویش‌اند [یعنی فرایندی که طی آن فرد می‌کوشد تجربه‌های خود را در قالب گفتاری منسجم پردازش کند یا به‌اصطلاح عمل آورد]» (۲۵).

یکی از دغدغه‌های دیرپای گذار محدودیت‌ها و نیز رده‌بندی‌هایی بوده است که فرم‌ها یا قالب‌های روایت بر حافظه‌ی آدمی تحمیل می‌کنند؛ گذار همواره به این مسأله می‌اندیشیده که خاطره چگونه بیش از آنکه به‌وسیله‌ی هویت فرد قوام یابد رکن مقوم هویت است. در فیلم شماره دو (۱۹۷۵)، پدربزرگ بیشتر اوقات خود را در جمع خانواده صرف تعریف‌کردن داستان‌هایی می‌کند درباره‌ی ماجراجویی‌های خطیر و جاسوسی برای مقامات عالی‌رتبه. این داستان‌ها محور حس هویت شخصی اویند و به او مدد می‌رسانند تا بر موقعیت حاشیه‌ای خود در واحد خانوادگی حال حاضر غلبه کند. مادربزرگ دستش از این نوع منابع کوتاه است زیرا هیچ روایتی از وقایع وجود ندارد که بتواند تجربه‌های او را در خود درج کند. تجربه‌های شوهرش وسیله‌ای برای برقراری ارتباط نمی‌شوند (هیچ‌کس علاقه واقعی به داستان‌های او نشان نمی‌دهد) و بیشتر به عنوان صورتی از هویت‌بخشیدن به خود و تهیه‌ی اسباب رضایت خویش به‌کار می‌روند - از همین روست که مادربزرگ اشاره می‌کند که شوهرش با داستان‌هایش «جلق می‌زند». اگر، چنانکه فیلم‌القاء می‌کند، حس هویت شخصی پدربزرگ عمدتاً مبتنی است بر به‌یادآوردن و بازآفریدن تجربه‌های گذشته در زمان حال، تردید هست در اینکه ذهنیت یا فاعلیتی که از قرار معلوم باید شالوده‌ی این داستان‌ها باشد واقعاً بتواند پیش از روایت آن‌ها وجود داشته باشد. به همین اندازه، حضور خاموش و تقریباً بی‌کلام مادربزرگ به محوکردن ذهنیت و فاعلیت او کمک می‌کند و بدین‌قرار حاکی از آن است که غیاب تجربه‌های قابل روایت‌کردن برداشت‌های سنتی از هویت شخصی را تهدید می‌کند.

اسپیلبرگ به منظور دورزدن معضلات منطقی هویت شخصی، فرد مستقل و خودآیین را کانون و مکان طبیعی و ماقبل گفتاری عمل می‌گیرد. اسپیلبرگ، در مقدمهٔ مستند *صدا/هایی/از فهرست*، چنین حدس می‌زند: «این گزارش‌ها نشان‌مان می‌دهند که چگونه مردان و زنان عادی می‌توانند از حدود وضعیت فراتر بروند و آدم‌هایی فوق‌عادی شوند. چگونه قربانیان می‌توانند با شهامت و شکیبایی بدل شوند به فاتحان». اسپیلبرگ با تکرار فعل‌های معلوم [به مفهوم گرامری کلمه] («فراتر بروند»، «شوند»)، می‌کوشد به این صداها حیثیت و کرامت ارزانی کند و بدین‌منظور به عاملیت آن‌ها توسل می‌جوید. اما مسأله اینجاست که آن عاملیت به مفهوم سنتی‌اش از دسترس اکثر ساکنان اردوگاه‌های نازی‌ها بیرون بود. اگرچه بین گروه‌های مختلف زندانیان می‌توان تمایزهایی گذاشت (کما اینکه تمایزهایی گذاشته‌اند)، همان‌طور که پریمو لوی نشان داده است:

«در واقعیت، در اکثر قریب به اتفاق موارد، رفتار زندانیان به‌شکلی سخت و صلب از پیش مقدر بود. در عرض چند هفته یا چند ماه، محرومیت‌ها و حرمان‌هایی که بر ایشان عارض می‌شد آنان را به وضعیتی می‌کشاند که در آن جز به بقای محض و زنده‌ماندن فکر نمی‌کردند، پیکاری روزانه با گرسنگی و سرما و خستگی و ضربه‌های جانکاه: در این وضعیت، گسترهٔ گزینش‌ها (خاصه گزینش‌های اخلاقی) به صفر میل می‌کرد؛ در این میان، انگشت‌شماری از این آزمون صعب جان به‌در بردند و آن‌هم به لطف جمع‌شدن رویدادهای بعید و نامحتمل فراوان: باری، اینان به یاری بخت نجات یافتند، و معنای ندارد که تلاش کنیم چیزی مشترک بین سرنوشت همهٔ آنان بیابیم، چیزی ورای شاید

تندرستی‌شان در اول کار.» (۳۳-۳۴)

در مغرب‌زمین، عاملیت (agency) محور سوژگی تلقی می‌شود. این تلقی ما را با این سؤال مواجه می‌کند: در اردوگاه‌ها که تمام مفاهیم سنتی عاملیت رنگ می‌بازند و از میان می‌روند، چه بر سر خود یا هویت افراد می‌آید؟ این سؤال در اکثر قریب به اتفاق فیلم‌های جریان اصلی دربارهٔ هالوکاست لاپوشانی می‌شود: این فیلم‌ها کانون توجه خود را از روی یهودیان برمی‌دارند و/یا

سناریویی فوق‌عادی را به‌تصویر می‌کشند که در آن عاملیت از دست نرفته است. برای مثال، کل مستمسک وقایع/انتخاب سوفی (ساخته‌آلن جی. پاکولا، ۱۹۸۲) این است که از سوفی، شخصیت اصلی فیلم، سؤال می‌شود که از دو فرزندش کدام یک را می‌خواهد نگه دارد؛ افسر ارتش به او می‌گوید: «تو لهستانی هستی، یهودی نیستی. این برای تو امتیاز است. بهت حق انتخاب می‌دهد». چیزی که اسپیلبرگ را جذب داستان فهرست شیندلر کرد دست‌کم تا اندازه‌ای این بود که به‌راحتی می‌توان این داستان را در قالب الگوهای سنتی روایت ریخت. این قضیه زمینه‌ساز انتقادی است که بارها و بارها نقل شده است: او قصه‌ای را برای بازنمایاندن هالوکاست انتخاب کرده است که نمونه‌ای مناسب برای نمایندگی آن واقعه نیست. البته این نقد چندان که باید پیش نمی‌رود زیرا فرض می‌گیرد که ذات خام ماقبل روایتی در کار است که باید آن را کشف کرد و بازگفت.

نکته درخور توجه در گزارش‌های ارائه‌شده در این مستند محوریت مفاهیم مربوط به عاملیت برای تشریح و توضیح تجربه است. جان‌به‌دربردگان تقریباً همواره مدعی عاملیت‌اند یا آن را به‌طور کامل به شیندلر تفویض می‌کنند. رویدادها هیچ‌وقت به‌پای بخت و تصادف نوشته نمی‌شود و همواره ذهنیت یا فاعلیتی راهنما مفروض است. وقتی جان‌به‌دربردگان درباره‌گریختن از گتوها بحث می‌کنند، باز هم از استراتژی و برنامه‌ریزی سخن می‌گویند و عموماً این احساس را بازتولید می‌کنند که همگی به‌واسطه «شهامت و شکیبایی» شان نجات یافته‌اند. اما وقتی مهار اوضاع از دست‌شان خارج می‌شود، از عاملیت خود چشم می‌پوشند و آنگاه هم هویت هم امنیت خویش را از جایگاه خود در فهرست (شیندلر) می‌جویند. زنی می‌گوید، «او برای ما خدا بود»، و زنی دیگر به خود می‌بالد که در آخرین دقیقه نجات یافته است چون شیندلر شخصاً پذیرفته نام او را در فهرست خود بگنجانند. بر این اساس باید گفت تجربه‌های ایشان به‌میانجی ساختار روایی انسان مستقل و مختاری تولید می‌شود که از عاملیت بهره دارد؛ هر شیوه روایت‌کردن الگویی به‌دست می‌دهد که تجربه به‌میانجی آن می‌تواند تجربه شود.

در ستایش عشق در برابر این تصور از سوژه مقاومت می‌کند: نمی‌خواهد سوژه را عامل خودآیینی تصور کند که بیرون تاریخ ایستاده است. وقتی ادگار درگیر انتخاب بازیگران فیلم خویش است، می‌پرسد: «دقت کن: این قصه اِگلانتین نیست،

لحظه‌ای در تاریخ است، تاریخی که در وجود اگلانتین جاری شده». اگلانتین در زبان‌های اروپایی به رُز وحشی یا گل نسترن می‌گویند. م[وانگهی، در فیلم اشاره می‌شود به این که مادام بایار می‌خواهد حقوق مربوط به خاطرات خود را واگذار کند تا بتواند شهرتی را که ۶۰ سال پیش در عرصه عمومی داشت بازیابد و لحظه‌ای را دوباره به چنگ آورد که در آن تاریخ در وجودش جاری شده بود. همانند آنچه در شماره دو دیدیم، پردازش روایی این لحظه است که به تولید ذهنیت او در زمان حال کمک می‌کند. این معنی در صحنه‌ای تصریح می‌شود که نوه‌اش از او می‌پرسد چرا همچنان از نام رمزی‌اش، بایار، استفاده می‌کند و به نام اصلی‌اش بر نمی‌گردد. آنگاه دوربین ناگهان تصویری از پیرزنی نشسته پشت یک میز نشان بیننده می‌دهد که خطوط ناهموار صورتش به واسطه نور چراغی روی میز (یعنی نوری متعلق به دنیای درون فیلم) به شدت برجسته می‌نماید. روشن است که این سؤال پیرزن را ناراحت کرده است و به نظر می‌رسد نوه‌اش متوجه این قضیه شده است و به همین جهت منتظر جواب نمی‌ماند و اتاق را ترک می‌کند. بعضی وقت‌ها پرسیدن سؤال کافی است. فقط آن وقت است که تصویر قطع می‌شود به بانوی سالخورده‌ای که متوجه می‌شویم مشغول واریسی بعضی عکس‌های قدیمی است. دستاورد سؤال چه بوده است؟ مسأله دارکردن این تصویرها، تصویرهایی که به پیرزن اجازه داده تصویری از خویش ساخته و پرداخته کند و هویتش را بر پایه همان تصویری که از خود ساخته بنا کند. بایار احتمالاً روزگاری نامی رمزی بوده است تا نیروهای دشمن نتوانند به هویت حقیقی او دست یابند ولی حالا سپری دفاعی شده است در مقابل هر صورتی از خودکاوی و تحلیل بی‌محابای نفس. تصویرهایی که محصول دوربین عکاسی است و او درکار واریسی‌شان است، و در کنار آن‌ها پروژه فیلم پیشنهادشده، وسایلی دیگرند برای تحکیم و تقویت این سپر دفاعی.

گذار نشان می‌دهد که چگونه لحظه‌هایی در گذشته ممکن است برای تقدیس تصوراتی به کار روند که فرد در حال حاضر از خویشتن خویش دارد. شاید گمان کنیم به یاد آوردن گذشته کار دردناکی است، ولی راست این است که تذکار ایام ماضی می‌تواند به‌سان دارویی مسکن عمل کند. مادام بایار اشاره می‌کند به اینکه حرف‌زدن در قامت «دانشجوی جوانی فرانسوی» در

آمریکا چه کار آسانی بود؛ او تندوتند خاطره‌هایی واحد را قرقه می‌کند. علاوه بر این، پروراندن بعضی خاطره‌ها در فیلم مابه‌ازایی ضروری است برای رابطه‌ای که در زمان حال بین موسیو بایار و مادام بایار برقرار است زیرا، به قول مایکل سوفر، این «دو شخص در دروغ‌هایی که بین‌شان قرار دارد قرار گرفته‌اند» (۴۰). [سوفر از ایهام واژه *lie* در انگلیسی استفاده کرده است. *lie* هم به معنای دروغ و دروغ‌گفتن است هم به معنای درازکشیدن و قراردادن. می‌نویسد: *two people complicit in lies which lie between them*، یعنی دو نفری که در دروغ‌هایی که بین‌شان قرار دارد همدستاند یا مشارکت دارند. در ترجمه فارسی، برای القای این ایهام از دو ترکیب «قراردادن» و «قرارگرفتن» کمک گرفتیم. م] ژان لاکوتو (۱۹۴۸-۲۰۱۱)، مورخ واقعی که در فیلم گذار او را می‌بینیم، به ما می‌گوید شوهر به همسرش خیانت کرده است تا بتواند به گشتاپو نفوذ کند. همسرش از طرح این موضوع طفره می‌رود و از گرویدن خودش به مذهب کاتولیک پس از ملاقات با دوگل در اردوگاه کار اجباری راونس‌بروک بحث می‌کند. از این لحاظ، در خاطره آدمی به همان اندازه که می‌کوشد به یاد آورد می‌کوشد از یاد ببرد. هویت موسیو بایار هم عمیقاً مبتنی بر رابطه‌ای در زمان حال با لحظه‌ای در گذشته است، لحظه‌ای که تاریخ در وجود او جاری گشت. او برای متحدشدن با روح نهضت مقاومت فرانسه از قایقی که برای عبور از کانال به کار برده بود برای خود بت ساخته و آن را بدل به فتیش کرده، به‌سان بیمارانی که اشیایی را به عنوان یادگار معشوق یا مصداق میل جنسی‌شان نگاه می‌دارند. این رفتار او تلاشی برای فرار به کشوری خارجی تعبیر می‌شود اما لاکوتور به اطلاع‌مان می‌رساند او به این علت مجبور بود به همسرش خیانت کند که «انگلیسی‌ها آن قدر سنتی [یا به‌اصطلاح «درست‌آیین» (*orthodox*)] نبودند». از همین رو، پای انگلیسی‌ها از همان موقع در میان بود و تصور او از مبارزه در راه نهضت مقاومت که اساساً جنبشی فرانسوی بود، بدین اعتبار، در معرض تردید است. همان‌طور که سوفر می‌گوید:

«عبور فیلم اسپیلبرگ از کانال رویدادی واقعی را بازخواهد آفرید که همواره قسمی داستان خیالی بوده، زیرا آنچه

به‌صورت فرار به کشوری خارجی به‌اجرا درآمد در واقع حرکتی درون تاریخی مشترک بود.» (۴۰)

ایراد گذار متوجه خاطره‌های مشخصی نیست که اسپیلبرگ برمی‌گزیند: گذار به این موضوع خرده می‌گیرد که این خاطره‌ها چندان که باید تحلیل نمی‌شوند و برعکس به‌قسمی دستکاری می‌شوند که فیلمی ساخته شود که وانمود می‌کند درکار بازتولید امور واقع است. بعد از اکران *فهرست شیندلر*، *بیوه اسکار شیندلر*، *امیلی شیندلر*، به‌شدت گلایه کرد که فیلم از بسیاری جهات با واقعیت ناهمخوان است و شکوه کرد که تامس کینیلی و اسپیلبرگ، هیچ‌کدام، تلاشی برای تماس‌گرفتن با او نکردند. امیلی به‌تلخی می‌گوید که شوهرش، اسکار، هیچ توجهی به چهار مورد سقط‌کردن او نداشت و می‌گوید اسکار در شهر کراکف [لهستان] ماند چون می‌ترسید برای جنگ با روس‌ها به جبهه نبرد بفرستندش (هونان).

اگر بازگردیم به برداشت‌های مخالف‌خوان فان آلفن از تجربه، کاملاً واضح است که برداشتی باریک‌بینانه‌تر از خاطره و تجربه می‌تواند کمک کند به حل اختلاف‌های فاحش میان تجربه‌های جان‌به‌دردبرندگان هالوکاست. بر اساس موضع اسپیلبرگ که می‌گوید «افراد هستی دارند، و تجربه‌هایی دارند»، آدم مجبور می‌شود بین دو روایت متضاد انتخاب کند و یکی از دو روایت را دروغ بخواند. برعکس، اگر بپذیریم که سوژه‌ها یا فاعلان بشری «معلول فرایند پردازش گفتاری تجربه‌های خویش‌اند»، مجبور نیستیم یک روایت را سیاه و دیگری را سفید ببینیم و تصمیمی چنین بی‌چون‌وچرا بگیریم. برعکس، در این صورت با این معضله‌گذاری‌تر رویارو می‌شویم که گذشته همواره به‌میانجی روایت می‌شود، به‌شیوه‌های متفاوت به‌میانجی خاطره‌ها و اضطرارهای روانی بازماندگان هالوکاست و *بیوه شیندلر*. بنابراین، مسأله این نیست که باید به‌جای داستان‌های برگرفته از *فهرست اسکار شیندلر* داستان‌هایی بگذاریم که امیلی تعریف می‌کند. نه، نکته این است که باید با تردید و احتیاط به‌سراغ خاطره رفت و نباید خاطره را معیار و ملاک قاطعی گرفت که سنجه عینیت شود. گذار نشان می‌دهد که چگونه بازماندگان و جان‌به‌دردبرندگان دسترسی بی‌واسطه‌ای به تجربه‌های خویش ندارند زیرا هر تجربه‌ای بالضرورة بواسطه و بامیانجی است و رابطه میان راوی و روایت همیشه بر پایه وابستگی دوطرفه است. همان‌طور که داگلاس موری نشان می‌دهد، در *ستایش عشق* تلویحاً

می‌گوید ما «می‌توانیم نه تنها از تاریخ مقاومت بلکه همچنین از مقاومت تاریخ درس بگیریم، یعنی از ناسازگاری بنیادین آن با راه‌حل‌های ساده و دشواری مصادره آن و مال خود کردنش» (۱۲۳-۲۴).

شرکت شرکای اسپیلبرگ همین «مقاومت تاریخ» را در پروژه خود نادیده می‌گیرد: شرکت نامبرده می‌خواهد روایتی آمریکایی‌شده از تاریخ اروپا تهیه کند که به آمریکایی‌ها امکان خواهد داد لحظه‌ای مشخص از تاریخ را با علامتی تجاری برجسته کنند. این نقد مایه تقویت آن دو گلابه‌ای درباره فهرست شیندلر می‌شود که بارها و بارها نقل شده است: رنگ‌وبوی آمریکایی‌بخشیدن به شوآه و تلاش برای ساختن نه «یک» فیلم درباره هالوکاست بلکه ساختن «آن» فیلم یگانه درباره هالوکاست. برای بسیاری از تماشاگران، تصویری که اسپیلبرگ از هالوکاست به دست می‌دهد یگانه مواجهه یا نخستین مواجهه آنان را با شوآه رقم خواهد زد و بدین جهت از طرق گوناگون رابطه ایشان را با این زخم لاعلاج تاریخی، این واقعه ترومایی، تعیین خواهد کرد. فیلم اسپیلبرگ در کوشش‌هایش برای سرپوش نهادن بر جانبداری و وجه ذهنی خودش تلویحاً جایگاه خود را به عنوان یکی از متن‌های اصلی برای حافظه جمعی تثبیت می‌کند. گذار برای زنده کردن روح مقاومت می‌کوشد تا اجازه ندهد امپریالیست‌هایی آمریکایی نظیر اسپیلبرگ بکوشند حرف آخر را درباره هالوکاست بزنند.

گذار نه بر عینی بودن خاطره که بر وجه ذهنی آن انگشت می‌گذارد و بدین‌سان کانون توجه را به جای فرایند بازتولید معنا به سمت روند تولید معنا می‌گرداند. او کمتر از اسپیلبرگ برای قداست شهادت فردی حرمت قائل است و عدم تمایلش به تمکین کردن به یک معنای شبه‌عینی جمعی به بیننده اجازه نمی‌دهد منفعلانه ملغمه جعلی مشت‌حقایق بی‌شبهه تاریخی را بپذیرد. برای همین است که گذار مقاومت می‌ورزد در مقابل مفهوم عکس‌العملی هنجاری که دنیای توهم‌ساز فهرست شیندلر ترغیب می‌کند. برعکس، در آن دسته فیلم‌های گذار که به خاطره و گذشته می‌پردازند، کانون توجه او بر تماشاگر قرار می‌گیرد، تماشاگر در مقام شریک و همدست فیلمساز که باید در کنار آفریننده فیلم‌هایی که می‌بیند بر سر معانی تاریخی شخص خودش مذاکره کند. این رهیافت به صریح‌ترین شکل در تاریخ(های) سینما (۱۹۹۸) به کار رفته است: در این فیلم،

جلوه‌های مونتاژ و سواس‌آمیز او عمیقاً متکی است به تداعی‌هایی که هریک از تماشاگران به یاری قوه حافظه صورت می‌دهد. معنا همیشه محصول مذاکره ذهنی تماشاگر است و نه وفاق جمعی.

فهرست شیندلر که عمدتاً به خاطر شهادت شهود واقعه مورد تحسین و تمجید واقع شده است پیچیدگی خاطر را دور می‌زند و بدین‌سان ذهنی‌بودن فرایند آفریده‌شدن خود را لاپوشانی می‌کند تا مستندی نیمه‌تاریخی عرضه کند. هدف علنی سازندگان فیلم مبنی بر تولید مستندی بی‌زمان نشانه‌همین باور بیمارگون است. گذار معتقد است تولید چنین مستندی کاری است فریب‌آمیز، قانون‌گذار و سهل‌الحصول. فریب‌آمیز است چون نمی‌تواند ذهنی‌بودن خودش را تصدیق کند؛ قانون‌گذار است زیرا بدل می‌شود به حرف تعیین‌کننده و چه‌بسا حرف آخر درباره‌هالوکاست؛ و سهل‌الحصول است زیرا تماشاگر را در مقام مصرف‌کننده‌ای منفعل می‌نشانند و از این رو مانع مواجهه شخصی‌تر او با هراس‌های جانکاه شواہ می‌شود. خاطره پدیده‌ای است بس پیچیده‌تر از آنکه بتوان به‌یاری‌اش در زمان به‌عقب به فضای دوره‌ای در تاریخ برگشت که در آن سینما به وظیفه خود در قبال پرده‌برداشتن از دنیای پیرامونش عمل نکرد. اسپیلبرگ، با خودداری از سرشاخ‌شدن با معضلات این نقل‌وانتقال زمانی، تماشاگر را اغفال می‌کند و او را به دنیایی توهم‌ساخته می‌کشاند که نقاب حقیقتی تاریخی به‌چهره دارد و هم‌زمان از بررسی رابطه ما با مصائب و مشقات گذشته و حال طفره می‌رود. حتی می‌توان نشان داد که اسپیلبرگ با برگرداندن کانون توجه خود از هراس‌های زمان حال به‌قصده خلق نسخه بدلی از هراس‌های گذشته تلاش می‌کند، در مقیاس کوچک، لحظه‌ای را بازسازی کند که سینما، از نظر گذار، مرتکب گناه آغازینش شد و نتوانست اردوگاه‌های نازی‌ها را به جهانیان نشان دهد.

«شاید راست باشد که آدم باید بین اخلاق و زیباشناسی انتخاب کند، ولی به همان اندازه راست است که هرکدام را

که انتخاب کند، همواره در انتهای راه به آن دیگری خواهد رسید.»^۵

حتی در دوران اوج موفقیت تجاری و نمادینش در دهه ۱۹۶۰، کم‌طرفدارترین فیلم‌های گذار، هم در گیشه هم در میان منتقدان، دو فیلمی بود که به صریح‌ترین وجه ممکن به آزارگری و ددمنشی انسان‌ها می‌پرداخت. *سرباز کوچولو* درباره

شکجه‌هایی است که هر دو طرف منازعهٔ فرانسه و الجزایر به کار می‌بستند و *تفنگداران* (۱۹۶۳) حکایت دو مرد دهقان است که به جنگ می‌روند اما هدفی جز تجاوز به نوامیس و غارت اموال مردم ندارند. هر دو فیلم به‌طور قاطع غیررمانتیک‌اند: در برابر هر شکلی از مداخلهٔ احساس‌ها مقاومت می‌ورزند، در برابر هر تلاشی برای همذات‌پنداری تماشاگر، رده‌بندی اخلاقی، تخلیهٔ عواطف یا پایان‌بندی دراماتیک. در سال‌های اخیر، تلاش‌گذار برای کندوکاو در جنگ بوسنی در فیلم *همیشه موتسارت* در گیشه شکست خورد. در فیلم *همیشه موتسارت*، گذار به مشکلاتِ پیدا کردن مخاطب عام برای چنین فیلم‌هایی می‌پردازد و بدین‌منظور یک کارگردان خیالی درون فیلمش می‌گنجاند: این کارگردان مشغول ساختن فیلمی است دربارهٔ نبردی شدید با عنوان *بولرووی مرگبار*. در شب اول اکران، انبوهی از سینمادوستان به هم تنه می‌زنند تا وارد سالن سینما شوند اما هرچه اطلاع‌شان از محتوا و سبک فیلم بیشتر می‌شود سرخورده‌تر می‌شوند. یکی از مشتریان دائمی با ناباوری داد می‌کشد، «فیلم شما پر است از جنازه‌های کوفتی»، و وقتی کارگردان از جوانی عذر می‌خواهد که در فیلم او خبری از ممه و پستان نیست، تقریباً تمام حضاران از سالن بیرون می‌روند تا به تماشای فیلم *ترمیناتور ۴* بروند.

اگر هو و جنجالی را که پیرامون فهرست *شیندلر* به پا شد باور کنیم، اسپیلبرگ و تهیه‌کننده‌هایش گمان می‌کردند فیلم‌شان تقریباً تمام ۲۲ میلیون دلاری را که هزینه کرده بودند هدر خواهد داد اما فیلم در نهایت با اقبالی گسترده مواجه شد و بیش از ۳۲۱ میلیون و ۲۰۰ هزار دلار فروخت. این قضیه این سؤال را پیش می‌آورد که چگونه فیلمی «پر از جنازه‌های کوفتی» توانست به موفقیتی چنین عظیم در گیشه دست یابد. نشان خواهیم داد که جواب این سوال بسیار ساده است: در فهرست *شیندلر* تا بخواهید ممه و پستان هست و خوب، دربارهٔ این جنبهٔ فیلم شرح و تفسیر چندانی مطرح نشده است و این، به گمان من، ناشی از آن است که برهنگی زنان در این فیلم چندان جلب توجه نمی‌کند؛ برهنگی همیشه درون پیکرهٔ روایت ادغام می‌شود و به همین سبب مرتکب عملی نمی‌شود که از منظر اخلاقیات متعارف از گناهان کبیره است.^۶

برعکس، برهنگی در فیلم‌های گدار تقریباً همیشه مشهود و توجهم‌زن است. در فیلم تحقیر (۱۹۶۳) و تعطیلات آخر هفته (۱۹۶۷)، گدار هنجارهای بازنمایی سینما را در مورد چندوچون نمایش زیبایی مؤنث برهم می‌زند. وقتی جو لوین، تهیه‌کننده فیلم قبلی، اولین نسخه فیلم را دید از کوره در رفت که این‌همه پول داده تا بریژیت باردو در فیلم گدار بازی کند ولی یک صحنه هم در فیلم نیست که او را برهنه ببینیم. گدار چند صحنه از باردوی برهنه فیلمبرداری کرد اما هم توقعات تهیه‌کننده هم انتظارات تماشاگران را به کلی برهم زد. همان‌طور که کالین مک‌کیب می‌گوید

«این صحنه بغایت مصنوع و صنعت‌زده، هم به‌لحاظ نام‌بردن مکرر از اجزای بدن هم به‌لحاظ کاربرد فیلترهایی به

رنگ‌های اصلی غلیظ، نه بار هرزه‌نگارانه دارد نه توضیح روان‌شناسانه مطلوب لوین.» (۱۵۴)

بعلاوه، گدار با قراردادن این صحنه در ابتدای فیلم، قرارداد متعارف سینمای هالیوود را برهم می‌زند، قراردادی که می‌گوید صحنه معاشقه را باید به عنوان نقطه اوج یک فرایند به تماشاگر عرضه کرد. همچنان که رابرت استم گوشزد می‌کند، چنان است که گویی نوعی «ارگاسم [= اوج لذت] روایی» مقدم بر «معاشقه» یا اصطلاحاً «بوس‌وکنار» آمده است. [یعنی نتیجه فرایند قبل از خود فرایند نمایانده شده.] (۶۰)

در آغاز فیلم تعطیلات آخر هفته، کورین تک‌گویی بلندبالایی دارد درباره یک مجلس لهو و لعب عجیب و غریب که طی آن انواع و اقسام اشیاء را در مقعد او فرو کرده‌اند. و باز گدار قراردادهای سینمای میدان‌دار را برهم می‌زند: این بار با خودداری از عرضه تصویرهایی که بحث کورین را درباره ماجراجویی‌های تحریک‌آمیز جنسی همراهی کنند. میری دارک (۱۹۳۸-۲۰۱۷) هنرپیشه‌ای بود که به ایفای نقش‌های پرجاذبه جنسی در فیلم‌های جریان اصلی شهرت داشت اما گدار در ابتدای این فیلم باند صدا را برجسته می‌سازد و هیچ تصویری برای مصورساختن توصیفات او از آن مجلس فسق و فجور به دست نمی‌دهد. چند نما بعد، کورین را می‌بینیم که در وان حمامی دراز کشیده. عرف هالیوود حکم می‌کند که باید سینه‌های باز او را ببینیم. گدار تصویر را قطع می‌کند به نمایی از پرتره زن برهنه‌ای رنسانسی: با این کار، هم آگاهی خود را از عرف مذکور به رخ می‌کشد هم

به این قرارداد بی‌اعتنایی می‌کند. گذار امیال و انتظارات تماشاگر را دست می‌اندازد و از ارضای هوس‌های مخاطب می‌پرهیزد تا فرایندهایی را به‌معرض دید درآورد که در آن‌ها به جست‌وجوی ارضای امیال‌مان برمی‌آییم. در این صحنه، تا بخواهید مصادیق بوس‌وکنار *روایی* هست اما دریغ از عامل محرکی برای رسیدن به اوج لذت جنسی (ارگاسم).

هرچند همیشه رگه‌ای از بازیگوشی در رهیافت گذار به قراردادهای سینمای میدان‌دار هست، شکستن و زیر پا نهادن قراردادها در ضمن از این حقیقت پرده برمی‌دارد که قراردادها نه طبیعی بلکه دلخواهی‌اند. گذار با «از میان برداشتن روکش‌های قراردادی که نیروهای نادیده را از نظر پنهان می‌کنند» (استریت ۲۴)، آن‌ها را وامی‌دارد تا وجود خود و سازوکارهای خود را توجیه کنند - گذار بدین‌شیوه آن‌ها را ناگزیر جلوه نمی‌دهد. دینامیک جنسی خطرناکی هست که در سراسر فهرست شیندلر جریان دارد اما عمدتاً نادیدنی و نامرئی می‌ماند تا آنکه شروع کنیم به تعمق درباب سرشت قراردادی بسیاری از صحنه‌های جنسی. من معتقدم فهرست شیندلر قادر است مخاطبان فیلم‌های جریان اصلی را جذب کند، چون تماشاگر را ترغیب می‌کند با شیندلر که مردی خوب و پاکیزه‌سرشت تصویر می‌شود همذات‌پنداری کند. به اعتقاد من، این همذات‌پنداری عمدتاً مرهون روابط جنسی اوست که در فیلم او را هم از یهودیان جدا می‌کند هم از دیگر نازی‌ها. وانگهی، حتی حادثه‌های لحظه‌های فهرست شیندلر (صحنه‌های درون حمام‌های آشوبتس و صحنه‌ای که آمون گوت از بالکن عمارتش یهودیان را هدف گلوله می‌گیرد) با سناریوهایی عشقی-جنسی به‌توازن درمی‌آیند، سناریوهایی که مایه تسکین تماشاگر می‌شوند و به او مجال می‌دهند درگیر منجلاب اخلاقی و باتلاق زیباشناختی ملازم چنین حادثه‌هایی نشود.

اسپیلبرگ، در نیمه اول فیلم، پیوسته شیندلر را از فرایند اوج‌گیری وحشت و آزار و اذیتی که دور و برش جریان دارد دور نگه می‌دارد و کانون توجه فیلم را بر سلسله‌ای از قرارهای عاشقانه پنهانی می‌گذارد. در پی صحنه‌ای که نازی‌ها جلوی یهودیان شیندلر را می‌گیرند و به آن‌ها فرمان می‌دهند برف پارو کنند و یکی از آن‌ها را که اعتراض می‌کند به‌ضرب گلوله می‌کشند، اسکار شیندلر را می‌بینیم که در تخت‌خوابش با معشوقه‌ای سبک‌جامه معاشقه می‌کند. اینگونه صحنه‌های حاوی جاذبه شهوی،

خیلی که خوش‌بین باشیم، به تماشاگر فرجه‌ای می‌دهند تا دمی بیاساید ولی وسایلی که فیلم برای نیل به این هدف به کار می‌گیرد قطعاً مشکوک است؛ آیا استفاده از تصویر شهوتناک یک زن به عنوان وسیله‌ای برای گریز از رویارویی با تروما به کمک فانتزی (= خیال‌پردازی جنسی) از نظر اخلاقی کار ناصوابی نیست؟^۷ دم‌دست‌ترین توجیه این است که این دست‌صحنه‌ها به‌واسطه نقش‌شان در جریان روایت یا به عنوان اسبابی برای تبیین روان‌شناختی ماجراها موجه می‌شوند، اما سؤال این است: چرا این مقصود همیشه از طریق نشان‌دادن پیکر عریان زنان حاصل می‌شود؟ همچنان که گذار نشان می‌دهد، این قراردادی بیشتر نیست و بنابراین نیازمند توجیه و تعلیل است. مثلاً چرا اسپیلبرگ صدای معاشقه شیندلر را در کنار تصویر یهودیانی که برف پارو می‌کنند قرار نمی‌دهد؟

موهن‌ترین کاربرد تصویر برهنه زنان در صحنه‌های زیر دوش آشویتس روی می‌نماید که عمر بارتف (استاد برجسته تاریخ و آلمان پژوهی در دانشگاه براون آمریکا) می‌گوید بیشتر «به‌کار فیلمی سادومازوخیستی با مایه‌های هرزه‌نگاری ملایم» می‌آید تا به کار سیاقی که در فیلم می‌بینیم (۴۹). گروهی از زنان برهنه خوش‌اندام، که بدن‌های خوش‌تراش و مدل موی اصلاح‌شده و مرتب‌شان بیشتر یادآور سالن‌های مُد است تا اردوگاه‌های مرگ، روانه اتاق‌های گاز می‌شوند. دوربین ایشان را تا زیر دوش دنبال می‌کند و در این چشم‌چرانی هیچ شرم و حیایی بروز نمی‌دهد؛ ما صحنه را از سوراخی (مناسب برای دیدزدن) می‌بینیم. چراغ‌ها خاموش می‌شوند، صدای جیغ‌ها را می‌شنویم و از خود می‌پرسیم (هرچند هیچ تماشاگر آشنا با سینمایی باورش نمی‌شود اسپیلبرگ تا این حد پیش برود) آیا این زنان را با گاز خفه خواهند کرد. همان‌طور که گری وایسمن اشاره می‌کند: «حتی وقتی فیلم یک تصویر ممنوعه نشان‌مان می‌دهد (تصویر شهوتناک از قربانیان هالوکاست)، سربه‌سر تماشاگران می‌گذارد، آن‌هم با امکان نشان‌دادن یک تصویر دیگر، تصویری ممنوع‌تر، تصویر یهودیانی که در اتاق‌های گاز جان می‌سپارند» (۱۷۸). ولی سپس تنش فروکش می‌کند، هنگامی که از شیر دوش‌ها آب فرو می‌ریزد و ما نظاره‌گر فریادهای طربناک فوجی از زنان جوان و دلربا می‌شویم؛ آنچه می‌بینیم بدل می‌شود به «لحظه‌ای تسکین‌بخش، تماشاگه شست‌وشویی شهوت‌انگیز» (اسکولر

۱۵۰). بوس وکنار روایی از طریق تعلیق و ایجاد هول وولا کش آمده است و سنگینی بار وحشت (چه بسا تماشاگر احساس غرور کند که توانسته است صحنه‌ای چنین هول‌انگیز را تاب آورد) مستمسک تسکین ارگاسم‌وار زهد فروشانه‌ای می‌شود که از طریق تصویر دوش گرفتن زنان برانگیخته می‌شود، تصویری که بیشتر مناسب جهان تبلیغات شامپو است تا واریسی جدی واقعۀ شوآه. همان‌طور که گذار در مصاحبه‌ای گفته است (برگالا ۱۷-۴۱۶)، این احساس تسکین به‌راستی مسؤولیت‌گریزانه است، چراکه به‌راحتی می‌شد از آن برای تأیید ادعای تجدیدنظرخواهانی بهره گرفت که می‌گویند یهودیان، در واقع، در اتاق‌های گاز جان نباختند.

فیلم‌ساز فرانسوی ما نه تنها این نوع تصاویر حاوی جاذبه جنسی را که حضوری مشهود در فهرست شیندلر دارند از خصلت نامشهود و معصومانگی قراردادی‌شان عاری می‌کند بلکه در عین حال شباهتی برقرار می‌کند میان دل‌بستگی شورآمیز تماشاگران به این قسم تصویرهای سینمایی و نگرش‌های پرخاش‌آمیز به زنان در دنیای واقعی. در فیلم *تفنگداران*، میکال آنژ و اولیس نام دو مرد فقیری که در فیلم باید به جبهه جنگ بروند و اسیر افسون ذخایر و زخارف دنیوی می‌شوند [سر اسلحه را روی سینه زنی می‌گذارند؛ این دو مرد زن را وامی‌دارند روی یک صندلی بایستد، آنگاه دامنش را با لوله تفنگ بالا می‌برند تا هوسرانی کنند. سپس به زن جوان فرمان می‌دهند تا سرپا روی زمین بنشیند تا از او مثل اسب سواری بگیرند. میکال آنژ یک‌بار که به سینما می‌رود تصویری از زنی می‌بیند که حمام می‌کند و چون متوجه نمی‌شود که تصویرهای روی پرده بدل‌های واقعیت‌اند سعی می‌کند در سالن سینما جابه‌جا شود تا صحنه را بهتر ببیند و بعد می‌کوشد پیکر عریان زن را نوازش کند و با این کار خود پرده را جرواچر می‌کند. به همین قیاس، در همیشه مونتسارت تماشاگرانی می‌بینیم که می‌خواهند فیلم جنگی داخل فیلمی که تماشا می‌کنیم حاوی صحنه‌های برهنه‌نما باشد: این آینه‌ای است در برابر سکاسی در فیلم که در بوسنی می‌گذرد و در آن یکی از شورشیان روی برمی‌گرداند تا سُرین جنازه‌ای را که تازه تیر خورده ستایش کند.

فوران آب از شیر دوش‌ها بدین‌علت مایه لذت تماشاگر می‌شود که این زنان نجات خواهند یافت و این زنان از آن رو نجات خواهند یافت که به شیندلر تعلق دارند. در سراسر فیلم، اسکار شیندلر به تماشاگر مجوز می‌دهد تا از نظاره پیکر برهنه زنان لذت ببرد. بسیاری از تحسین‌ها و تمجیدهایی که نثار اسپیلبرگ شدند روی این نکته انگشت می‌گذارند که او می‌خواهد قهرمانی با شخصیتی دوپهلوی خلق کند و بدین‌منظور مردی را به تصویر می‌کشد که در ابتدا به چیزی جز سود مالی نمی‌اندیشد اما به تدریج انسانیت خویش را کشف می‌کند. گرچه شخصیت شیندلر بی‌تردید با جلورفتن فیلم رشد می‌کند و تحول می‌یابد، تماشاگر همواره تشویق می‌شود با شخصیت او همذات‌پنداری کند. این فرض که اخلاقی‌بودن یگانه عامل دادوستد مبتنی بر همذات‌پنداری در سینماست در بهترین حالت گواه خامی و ساده‌نگری است. ایتسهاک [با به تلفظ انگلیسی: ایزاک] استرن [حسابدار کمپانی شیندلر] نقش وجدان اخلاقی بی‌ابهام فیلم را بازی می‌کند اما هیچ تماشاگری نمی‌خواهد با یک حسابدار یهودی مخالف مشروب و مخنث همذات‌پنداری کند. در ۴۵ دقیقه اول فیلم، جذابیت ظاهر اسکار و تبحر او در روابط جنسی برجسته می‌شود تا آن نوع همذات‌پنداری ارضاجویانه‌ای فعال شود که یکی از عمده‌های سینمای کلاسیک هالیوود است. جنه پرمهابت لیام نیسن (که زاویه دوربین که معمولاً او را از پایین می‌نگرد آن را مؤکد هم می‌سازد) و آوازه او در زندگی واقعی به عنوان خانم‌بازی کامکار و سیری‌ناپذیر کاری جز تشدید این رابطه نمی‌کند. تحلیل مختصری از اولین بار که شیندلر را در قاب تصویر در «سکانسی گتسبی‌وار» می‌بینیم (گورویچ ۴۹) به روشن‌شدن این موضوع کمک می‌کند.

بعد از چند نمای معرفی از یهودیان وحشت‌زده‌ای که در فضای ایستگاه راه‌آهن کراکف تو سروکله هم می‌زنند، نماهایی که با حال‌وهوای گرفته و کسالت‌بار نئورئالیسم ایتالیا فیلمبرداری شده‌اند، اسپیلبرگ تغییر حال می‌دهد و از سبک پرزرق‌وبرق‌تر اکسپرسیونیسم آلمانی برای معرفی اسکار بهره می‌برد. حاشیه صوتی آوای گروهی را به گوش‌مان می‌رساند که قطعه «یکشنبه دلگیر» را می‌نوازد؛ ترانه‌ای که تداعی‌کننده جذبه و جاذبه جنسی مرگ است. اصل ترانه قصه سرباز جوانی را حکایت می‌کند که به‌علت ناکامی در عشق خودکشی می‌کند، و توانایی زبازند این ترانه در برانگیختن افکار مربوط به خودکشی در ذهن

شنونده چنان بود که آن را در مجارستان توقیف کردند. این ترانه در رمان کینلی هم آمده است، منتها بسیار دیرتر و در فصل‌های بعدی روایت، نه در ابتدای داستان. جابجایی آن در فیلم نشان‌دهنده میل اسپیلبرگ است به اینکه دامنه ابعاد جنسی این سکانس را به حداکثر برساند. این دامنه با نمایی از سواستیکایی تشدید می‌شود که در نمایی نزدیک می‌بینیم دستی آن را به برگردان یقه‌ای خوش‌دوخت سنجاق می‌کند، سواستیکایی که به صورت یک فتیش درآمده است. [سواستیکا که در آلمان نازی به صورت نماد هویت نژاد آریایی درآمد در اصل شمایی مذهبی در جنوب شرقی و شرق آسیا بود و همچنان نماد مقدسی از اصول روحانی آیین هندو و بودا و جین محسوب می‌شود.] در این جای فیلم، تماشاگر هنوز اسکار را ندیده است. دوربین سپس از پشت سر شیندلر را دنبال می‌کند که پای در کلوبی شبانه می‌گذارد. چون دوربین او را از پشت سر در قاب خود قرار داده، وقتی سرپیشخدمت کلوب با آغوش باز به استقبال او می‌آید ما زاویه دید اسکار را پیدا می‌کنیم.

در فضای کلوب، شیندلر می‌نشیند، سیگار می‌کشد و با زنان زیبا نگاه ردوبدل می‌کند، به سبک و سیاق هنرپیشه‌های سنتی محبوب زنان. نگاه او ما را متوجه افسر فربه گشتاپویی می‌کند که به همراه دو زن زیبا وارد کلوب می‌شود. اسکار در فیلم عمدتاً هم در تقابل با افسران گشتاپو هم با یهودیان تعیین می‌یابد. با آنکه ممکن است شیندلر نشان نازی‌ها را به سینه زده باشد، افسر گشتاپو صلیب آهنین بر جامه دارد و، از آن معنادارتر، چاق و زشت است. شیندلر سرپیشخدمت را به اشاره دست فرامی‌خواند و سفارش مشروب برای افسر گشتاپو و همراهانش می‌دهد. این خدع‌های مکارانه است برای جداکردن افسر گشتاپو از زیباترین همراهش که سپس شیندلر قادر می‌شود دعوتش کند به رقص. زن، همچنان که تقریباً هرکس دیگری در فیلم، درخواست او را با لذت و طیب‌خاطر اجابت می‌کند. پس از پایان روال عادی کاباره‌ها، تصویر قطع می‌شود به میزی که با روکشی فاخر پوشانده شد. و باز شاهد تضاد شیندلر و افسران گشتاپویییم؛ در فاصله‌ای که آن‌ها با شهوترانی به زنان ورمی‌روند و تا خرخره می‌خورند، شیندلر حساسیت زیباشناختی ظریف و پالوده‌ای از خود بروز می‌دهد و سؤال‌هایی درباره شراب‌های سردخانه می‌پرسد. و هرچند فاصله خود را با ازدحام جمعیت حفظ می‌کند همواره در مرکز وقایع می‌ماند. نماهایی از او هست

که ترانه‌خوانی جمعی را رهبری می‌کند و در آن‌ها پشت سر هم عکس‌هایی گرفته می‌شود. مردان و زنان مذبحخانه تلاش می‌کنند در کنار شیندلر در فیلم به مرتبه‌جاودانگی برسند. در سراسر این صحنه‌ها، در تضاد با هرکس دیگری که در آن‌ها حضور دارد، اسکار یکبار هم مست و پاتیل نمی‌نماید. به‌رغم مقدار زیاد مشروبی که می‌نوشد، همواره سیمای «شخص رشید» و «قهرمان‌منشی» را به نمایش می‌گذارد که در رمان کینلی به او اشاره رفته است (۲۴۲).

در سراسر ۴۵ دقیقه اول فیلم، شیندلر همواره از خشونت و ایذاء دور می‌ماند. و گرچه پای او به‌واسطه سود کلانی که از این فجایع می‌برد گیر است، هرگز به‌طور مستقیم شاهد هیچ‌یک از فجایع نیست. اسپیلبرگ، با دور نگه‌داشتن شیندلر از دایره این قبیل فاجعه‌ها، قادر می‌شود هاله‌ی زیباشناختی او را تشدید و تقویت کند و در همان حال مانع محکوم‌گشتن و تخطئه اخلاقی او می‌شود. اولین صحنه‌ای که او نظاره‌گر واقعیت وقایع می‌شود زمانی است که از بالای تپه‌ای در کنار معشوقش می‌بیند گوت چگونه گتو را سربه‌نیست می‌کند. پیداست که سببیت اتفاقی که می‌افتد لرزه بر اندامش می‌اندازد. تماشاگر فرایند تخریب گتو را از جایگاه دانای کل و امن او می‌بیند، چراکه او در نقش قسمی «هرکس سینمایی» ظاهر می‌شود که «به‌سان انسانی امین و شریف به دورنمای پهناور قساوت ددمنشانه‌ای که در شهر واقع در پای تپه جریان دارد واکنش نشان می‌دهد» (فوگل ۳۱۹). گرچه دوره‌ی وفق‌یافتنی هست که طی آن هم شیندلر هم تماشاگر خود را با این گذار شخصیتی از مردی عیاش به مردی منجی وفق می‌دهند، به‌واقع هرگز هیچ‌شکی نمی‌ماند که از این لحظه به بعد وجدان اخلاقی او بر لذت‌جویی زیباشناختی‌اش خواهد چربید. ممکن است او ابتدا کفری شود از دست زنی که به دیدنش می‌آید تا بپرسد آیا می‌تواند کاری کند که والدین زن جوان به نیروی کار شیندلر ملحق شوند و بدین‌سان از مرگ قطعی نجات یابند، اما چند کلمه درشت از زبان استرن درباره‌ی میزان ایذاء و اذیت یهودیان به‌دست گوت کفایت می‌کند تا، چند صحنه بعد، والدین زن جوان را در حال ورود به حصن حصین کارخانه شیندلر ببینیم.

گذار اگرچه معتقد است امکان ساخت فیلمی ارجمند در زمان ما دربارهٔ هالوکاست محال منطقی است و نیاز به تجربه کردن ندارد، پیوسته به این مسأله اشاره کرده است که اگر بنا بود فیلمی دربارهٔ شوآه بسازد، آن فیلم می‌بایست از منظر جلادان ساخته می‌شد:

«تنها فیلم واقعی که باید دربارهٔ اردوگاه‌های کار اجباری ساخت - فیلمی که هرگز ساخته نشده است زیرا اگر هم ساخته می‌شد کسی آن را تحمل نمی‌کرد - فیلمی است که می‌بایست از زاویه دید شکنجه‌گران و کارهای معمول روزانهٔ ایشان فیلمبرداری می‌شد. چگونه باید جسم انسانی به ابعاد دو متر را در تابوتی پنجاه سانتی‌متری جا داد؟ چگونه باید ده تن دست و پا را در یک کامیون سه‌تنی بار کرد؟ چگونه باید پیکر صد زن را با مقدار نفتی سوزاند که برای پیکر ده زن کفایت می‌کند؟ و همچنین باید منشی‌هایی استخدام کرد که با ماشین‌های تحریرشان از همهٔ این‌ها فهرست تهیه کنند. آنچه در چنین صحنه‌هایی واقعاً هراس‌انگیز است نه هول و هراس آن‌ها بلکه دقیقاً عادی بودن و روزمره بودن آن‌ها خواهد بود.» (نقل شده در میلن ۱۹۸)

جنبهٔ مبتذل و پیش‌پافتادهٔ شر و توانایی انسان برای خوکردن و عادت کردن به رنج هم‌نوعانش برای گذار به مراتب جالب‌توجه‌تر از خود آن اعمال دهشت‌انگیز است. مبتذل بودن شدیدترین شکل‌های خشونت را گذار در فیلم *سرباز کوچولو* می‌کاود: در آن فیلم، صحنه‌های خشونت‌بار را دختری قطع می‌کند که هفته‌ای یک‌بار یک دستهٔ پیراهن‌های شسته شده را می‌آورد. این وجه پیش‌پافتادهٔ خشونت مؤکد هم می‌شود، به وسیلهٔ شیشهٔ حاوی کرم مو که در حمامی جا مانده است که صحنه‌های شکنجه بعداً در آن جا روی خواهد داد. فرم آیینی محتواسست زیرا دوربین روی شخصیت برونو که شکنجه می‌شود تمرکز نمی‌کند. وانگهی، همان‌طور که ویلر وینستن دیکسن گوشزد می‌کند، نورپردازی تخت و فیلمبرداری تخت جلوه‌ای به وجود می‌آورد نظیر جلوهٔ «بریده‌فیلم‌های اردوگاه‌های کار نازی‌ها، نگاه خیره‌ای که همه چیز را می‌بیند و با این حال هیچ نمی‌بیند. این نگاه به اندازهٔ نگاه بالینی خنثی نیست؛ و به اندازهٔ نگاه فایده‌اندیش آن قدرها مستند نیست» (۲۷). در یک صحنه،

قربانی که صدایش روی تصویر می‌آید می‌گوید: «شکنجه دلگیر و افسرده‌کننده است. صحبت کردن درباره‌اش سخت است، پس درباره‌اش صحبت نخواهم کرد». نزدیک‌ترین زاویه‌دید به منظری که ما داریم زاویه‌دید شخص شکنجه‌گر است؛ درد قربانی به صورت پیش‌پاافتاده و کسالت‌بار ثبت می‌شود و بیشتر به شکل امری روزمره و عادی جلوه می‌کند تا واقعه‌ای استثنایی. گذار حتی خودش هم درگیر عمل شکنجه می‌شود: نقش مردی را بازی می‌کند که اسباب شوک الکتریکی را فراهم می‌آورد، وسیله‌ای که امواج الکتریسیته را در سرتاپای برونو جاری می‌کند. خشونت فیزیکی نیست که در این‌جا آدم را شوکه می‌کند: مایه حیرت در این‌جا این است که این خشونت مثل آب خوردن در کارهای هرروزه ادغام می‌شود. همان‌طور که گذار درباره‌ی این فیلم می‌گوید:

«آدم بعد از دیدن فیلم می‌تواند درباره‌ی شکنجه بحث کند: می‌خواستم نشان دهم مخوف‌ترین جنبه‌ی شکنجه این است که شکنجه‌کنندگان اصلاً آن را قابل بحث کردن نمی‌دانند. عاملان شکنجه همگی عاقبت آن را توجیه می‌کنند. وحشتناک این است که اولش هیچ‌کس به خواب هم نمی‌بیند که ممکن است روزی کسی را شکنجه کند یا حتی شکنجه‌شدن کسی را تماشا کند. من نشان دادم چگونه آدم آخرسر عادی‌بودن شکنجه را می‌پذیرد: با این کار می‌خواهم مخوف‌ترین جنبه‌ی آن را نشان دهم.» (نقل شده در میلن ۷۸)

اسپیلبرگ می‌تواند از «نشان دادن مخوف‌ترین جنبه‌ی واقعه» طفره رود چون تشویق‌مان می‌کند با شیندلر همذات‌پنداری کنیم و در کنار او از نظاره‌ی صحنه‌های مخوفی که فیلم نشان‌مان می‌دهد شوکه شویم. از همین رو، فرض ما این است که اگر اعمالی چنین هولناک نشان‌مان می‌دادند، نقش قهرمان فیلم را می‌پذیرفتیم، و بدین‌سان از قبول دردناک خشونت‌ی که بالقوه می‌توانستیم در حق آدم‌هایی دیگر مرتکب شویم معاف می‌گردیم. این ثنوی‌اندیشی مانوی علاوه بر این از طریق لهجه‌ی آلمانی بارزتری که گوت نسبت به شیندلر دارد مؤکد می‌شود، و نیز از طریق رجعت به آلمانی (در فیلمی که تمام شخصیت‌های آن، فارغ از نژاد و قومیت‌شان، معمولاً به زبان انگلیسی حرف می‌زنند) که در خشونت‌بارترین صحنه‌های سادیستی روی می‌دهد.

همان‌طور که یکی از نوجوانان در مستند *داستان بنیاد شوآه* اسپیلبرگ دربارهٔ فیلم او می‌گوید: این فیلم کاری می‌کند که متوجه بدی‌هایی شوید که بقیهٔ آدم‌ها می‌توانند با همدیگر بکنند و در مورد شخص من باعث شد بخواهم هیچ‌کس هیچ‌وقت مجبور نشود این بدی‌ها را تجربه کند و از آن‌ها جلوگیری کند». به قول استیون آئوئن (Aoun):

«تصویر بازتابیده در آینهٔ فیلم اسپیلبرگ عملاً نوعی بلاگردان است و می‌باید بار سنگینِ جمعیِ امراض روح بشر را تا دم مرگ حمل کند. این تصویر تحریف‌شده بر این حقیقت سرپوش می‌گذارد که تمدن بشری مسؤول و مسبب جنایت‌هایی است که بر نوع بشر عارض شده است. و این مسؤولیت را از دوش‌مان برمی‌دارد که باید به موجودات «متمدن» تری مثل خودمان نظر کنیم. در نتیجه، فهرست شیندلر از مواجهه با مسأله‌ای که وانمود می‌کند بدان می‌پردازد شانه خالی می‌کند: مسألهٔ ماهیت خیر و شر.» (۲۰۷)

با این‌همه، خیلی‌ها بر فیلم خرده گرفته‌اند که چرا تماشاگر را ترغیب می‌کند به همذات‌پنداری با گوت. دو تا از جنجالی‌ترین صحنه‌های فهرست شیندلر، گوت را نشان می‌دهد که می‌کوشد نگاه تشریح‌گر را مهار کند و به سمت جسم شهوت‌انگیز زنی هدایت کند. در صحنهٔ اول، آمون گوت را تماشا می‌کنیم که بالاتنه‌اش لخت است و از ایوان عمارتش به طرف یهودیان شلیک می‌کند، و ظاهراً به شکل تصادفی قربانیانش را انتخاب می‌کند. بعد از یک دور کشتار صبحگاهی، آمون به اتاق خوابش برمی‌گردد: آنجا معشوقش را می‌بینیم که بدون بالاتنه روی تخت او ولو شده است. آمون لولهٔ تفنگش را قبل از رفتن به مستراح به طرف معشوقه‌اش می‌گیرد: بدین‌سان توانایی آدم‌کشتن‌اش تداعی‌گر توانایی‌اش در رابطهٔ جنسی می‌شود. در صحنه‌ای دیگر، آمون به سرداب زیرزمینی‌اش می‌رود تا کلفت یهودی‌اش، هلن هیرش، را ببیند. گوت که معلوم است مست کرده در یکی از صحنه‌های قبلی که تماس فیزیکی نزدیک داشته بودند تحریک شده است، و حالا به نظر می‌رسد می‌خواهد با دختر جوان هم‌بستر شود اما یهودستیزی مفرطش پشیمان‌اش می‌کند. آمون به‌دور دختر می‌چرخد و دختر، به قول سارا ر. هورویتس مشغول پوشیدن «پیراهنی» است «که معلوم نیست به چه علت خیس است و به سینه‌هایش چسبیده است» و

بدین‌سان تماشاگر ترغیب می‌شود در میل هوسناک گوت شریک شود چراکه فیلم «بیننده را تحریک می‌کند و به او چنین القاء می‌کند که هلن هیرش که همین حالا حکم مرگش صادر شده است قبل از تکمیل نسل‌کشی مورد تعدی جنسی هم قرار خواهد گرفت» (۱۲۷). دینامیک جنسی این سکانس را ضربه‌نگ سریع مونتاز تشدید می‌کند، ضربه‌نگی تابع حرکت گوت: و تماشاگر شاهد مونتاز موازی و متقاطع یک مراسم عروسی مخفیانه یهودی و اسکار شیندلر است که خواننده لوند و دلربایی در کلوب شبانه به آغوشش می‌کشد. نمایی از خواننده خوبرو که دهان شیندلر را نوازش می‌کند قطع می‌شود به آمون که به پستان‌های هلن دست‌درازی می‌کند. ناگهان یهودستیزی آمون بر خواهش شهوی‌اش غلبه می‌کند و آمون بنا می‌کند به کتک‌زدن هلن: آمون هلن را به باد کتک می‌گیرد که چرا سعی داشته او را اغواء کند.

سوزان سونتگ به دلایلی اشاره کرده است که نشان می‌دهند چرا گشتاپو بر آن شد تا یک فانتزی دامن‌گستر درباره روابط و

مسائل جنسی شکل بدهد:

«گشتاپو تجسّد مثالی ادعای علنی فاشیست‌ها در مورد حقانیت خشونت بود، حق اعمال قدرت تام در برخورد با دیگران و حق اینکه به دیگران به‌دیده حقارت بنگریم و آنان را بی‌چون‌وچرا فروتر از خویش تلقی کنیم. این ادعا در گشتاپو به کامل‌ترین وجه ممکن جلوه نمود، زیرا افسران گشتاپو این ادعا را به‌شیوه‌ای مؤثر و با قساوت بی‌همتا به موقع اجرا درآوردند؛ و نیز بدین‌علت که ایشان با وصل کردن خود به پاره‌ای معیارهای زیباشناختی به آن ادعا خصلتی نمایشی و نظرگیر بخشیدند. گشتاپو در هیأت جماعتی از سرآمدان نظامی طراحی شد که نه‌فقط فوق‌العاده خشن بودند بلکه بنا بود فوق‌العاده زیبا باشند.» («فاشیسم فریبا»، ۹۹)

در این دو صحنه، رابطه خاصی بین یک افسر گشتاپو و شهوانیت برقرار می‌شود، منتها سونتگ به مؤلفه‌ای مهم و ضروری در فرایند اعطای خصلت شهوانی به گشتاپو اشاره می‌کند که عمدتاً در اینجا غایب است: زیبایی. بله، شک نیست که رالف فاینس هنرپیشه خوش‌برورویی است، اما او برای ایفای نقش آمون گوت مجبور شد اضافه‌وزن محسوسی پیدا کند و بدین‌ترتیب

ظاهری پُف کرده یافت. وانگهی، در یکی از کلیشه‌ای‌ترین نشانه‌های مردانگی، او قادر نیست مشروب لیکورش را تا آخر بنوشد. از همین رو، به تعبیر به یادماندنی تاد مکاریتی، «او شبیه امپراتوری دون مرتبه در روم قدیم است که به جهت افراط ادر می‌گساری» [دمغ شده و کارش به تباهی کشیده است] (۳۹). حتی اتفاق ساده‌ای مثل مجذوب هیرش شدن مایه تباهی تصویر آرام و موقری است که از نازیسم وجود دارد. برطبق قواعد اخلاقی همگان، اعم از تماشاگران فیلم و نازی‌ها، قرارهای دوطرفه شیندلر برای رابطه جنسی در کلوب شبانه بمراتب سالم‌تر است. به طرزی مشابه، در صحنه‌ای که گوت را با معشوقه‌اش می‌بینیم، تصویر کاملاً زیباشناختی نازیسم به فساد و تباهی می‌کشد. اسکار هیچ‌وقت کار دور از نزاکت و زمختی مثل اسلحه کشیدن به طرف معشوق مرتکب نمی‌شود و دوربین اسپیلبرگ هیچ‌وقت روی هیچ صحنه دور از نزاکتی مثل ادرار کردن شیندلر مکث نمی‌کند.

کینلی در رمان، گوت را نظیر «برادر شیطان صفت» شیندلر می‌شناساند (۱۸۸)، و فیلم بارها و بارها می‌کوشد شباهت‌هایی بین این زوج برقرار کند، ولی این شباهت‌ها همیشه به شدت باردارند به نحوی که شیندلر هم از لحاظ اخلاقی هم با معیارهای زیباشناسی برتر جلوه کند. اسکار هم با هلن در سردابه زن جوان دیدار می‌کند و حتی او را می‌بوسد، اما بوسه شیندلر عاری از جنبه‌های شهوانی است و حالتی پاکدامنه و عقیفانه دارد. در سکانسی مطایبه‌آمیز، شیندلر را در کارخانه‌اش می‌بینیم که با صفی از زنان زیبا مصاحبه می‌کند تا یکی را به عنوان منشی خود انتخاب کند. او توجه چندانی به مهارت‌های آنان در تایپ کردن ندارد بلکه تحت تأثیر هیکل و جئه ایشان قرار گرفته و همه‌شان را استخدام می‌کند چراکه «همه‌شان واقعاً واجد شرایط» اند. وقتی گوت در سکانسی موازی زنانی را در هوای سرد در فضایی بیرونی به صف می‌کند، داخل دستمالی فین می‌کند و نقطه ضعفش را عیان می‌کند، و زنان آشکارا ترسیده‌اند (در حضور شیندلر، همه احساس امنیت می‌کنند)، و گوت شم و استعداد آن ندارد که بیش از یکی انتخاب کند. در این صحنه، گوت بدویبراه هم می‌گوید و کلمات رکیک هم به کار می‌برد، در حالی که اسکار همیشه مؤدب و موقر است.

اسپیلبرگ یکی از نخبه‌ماترین ترفندهای هالیوود را به کار می‌گیرد - نشان دادن مشابهت‌های قهرمان و ضدقهرمان. چنین برداشتی به فیلمساز مجوز می‌دهد تا با خیال آسوده به مغالزه با جنبه سیاه و شرارت‌بار ماجرا بپردازد، به شرط آنکه جنبه حق بر باطل ظفر یابد و از نو تفوق خود را به رخ کشد. این مقصود در دو صحنه از نیمه دوم فیلم حاصل می‌شود. در صحنه اول، شیندلر می‌خواهد هیرش را به همراه خود به کارخانه جدیدش ببرد و موفق می‌شود در خلال یک بازی ورق هیرش را از چنگ گوت به درآورد. در جایی دیگر از فیلم، در مجلس بزمی که در ویلای آمون برپا شده، اسکار نظریه شخصی‌اش را درباره قدرت مطلق توضیح می‌دهد: اینکه آزاد باشی کسی را بکشی اما ترجیح بدهی نکشی. بر این اساس، شیندلر تجسد دو ویژگی از ویژگی‌های مرکزی برداشت سونتگ از فریبایی و جاذبه جنسی افسران گشتاپو است: «قدرت تام» داشتن و «فوق‌العاده زیبا» بودن. البته فهرست شیندلر جاذبه شیطانی‌تر افسر گشتاپو را باز می‌شناسد؛ و توانایی جنسی افسران گشتاپو و به‌طور کلی نازی‌ها همچو نیرویی آغازین درون قاموس شهوی فیلم عمل می‌کند. اولاً، رستگاری اخلاقی شیندلر به او مجوز می‌دهد با لوازم و اسباب فتیش‌شده رایش سوم لاس بزند (سواستیکا، کاباره آلمانی) و، ثانیاً، فیلم تماشاگر را ترغیب می‌کند تا به‌وجهی نیابتی از افعال جنسی و خشونت‌بار گوت لذت ببرد. این صحنه‌ها از آن رو در روایت فیلم گنجانده شده‌اند تا کار را از اتهام ثقیل بودن مبرا کنند و درعین حال دستاویزهایی پنهانی به حساب می‌آیند برای تهییج تماشاگر و مجوز دادن به او تا به فانتزی سادیستی و بیماری که می‌بیند رضا دهد. این تصویرها به بهترین وجه نشان می‌دهند که چرا گذار تا بدین حد نسبت به دادوستدهای لیبیدویی که در بسیاری از فیلم‌های سینمای میدان‌دار جهان تشویق می‌شوند حساس است. در اینجاست که اسپیلبرگ متهم ردیف اول تولید یک پارک تفریحی واقعی می‌شود که وسایل سرگرمی آن اختصاص به هالوکاست دارد (a Holocaust theme park): تصویرهایی مشابه و واقعی‌نما از سلطه‌جویی سادیستی در رابطه جنسی بدون هیچ عکس‌العمل اخلاقی که آن‌ها را همراهی کند.

گذار همواره از تماشاگران توقع دارد رابطه خود را با تصویرهای سینمایی تجزیه و تحلیل کنند و بدین‌سان هم میل‌های جنسی هم هوس‌های آزارگرانه خودشان را به پرسش گیرند، اما اسپیلبرگ می‌کوشد این رابطه را از نظر غایب کند تا روایتی کامل و اندام‌وار تولید کند که هدفش ایجاد واکنشی هنجارمند است که به شیوه‌ای بظاهر خارق اجماع حاصل می‌شود، یعنی از طریق به‌کارگیری تصویرهایی دارای بار شهوی هم به‌مثابه صورتی از خالی‌کردن عواطف هم به‌عنوان وسیله‌ای برای همذات‌پنداری. این شیوه از طرفی میل تماشاگر را به حظ‌بردن از تصویرهایی با رنگ و شمایل شهوانی ارضا می‌کند و در همان حال نوعی نظام همذات‌پنداری بنا می‌کند که برداشت‌های فرد را از خویش‌تنی دارای سلامت اخلاقی تقویت می‌کند.

نتیجه‌گیری

گذار یک‌بار اظهار داشت، «فیلم خوب باید به این فکر کند که چگونه سؤال‌ها را درست مطرح کند» و فیلمسازان باید یاد بگیرند «سؤال‌ها را به شیوه‌ای متفاوت مطرح کنند» (نقل‌شده در گیلیات ۷۴). فهرست شیندلر از مطرح‌کردن یک رشته سؤال مهم طفره می‌رود (فیلمی که در زمان حال درباره هالوکاست ساخته می‌شود چگونه بر آگاهی ما درباره آن واقعه می‌افزاید و چه تأثیری در رفتارهای اخلاقی ما در زمانه کنونی دارد؟ چگونه می‌توان بیننده امروزی را از نو به گذشته وصل کرد؟ ما انسان‌ها طی چه فرایندهایی مرتکب اعمالی چون نسل‌کشی و شکنجه‌های دهشتناک می‌شویم؟): آری، فیلم اسپیلبرگ این سؤال‌ها را مطرح نمی‌کند تا فیلمی درباره شوآه بسازد که به‌طرز مشکوکی تعالی‌بخش می‌نماید. دو نقدی که من از منظر گذار به فیلم وارد کردم به‌اتفاق هم فهرست شیندلر را محکوم می‌کنند که به انحای مختلف می‌کوشد موضعی هنجارین برای تماشاگر خلق کند که راه آن نوع مشارکت و مذاکره فعالانه‌ای را که فیلم‌های خود گذار از مخاطب می‌طلبند سد می‌کند. اسپیلبرگ یک بسته تاریخی حاضر و آماده تهیه می‌کند که برای مصرف‌کردن فوری بسته‌بندی شده است و قوای شر را به موجودات بیگانه (و در این مورد به افسر گشتاپو) نسبت می‌دهد و بدین‌سان به تماشاگر امکان لذت‌ها و هیجان‌هایی سطحی و

توخالی می‌بخشد تا دوراهی‌های دشوار برآمده از واقعه‌ای ترومایی چون هالوکاست را دور بزند. این تسلیم‌کردن فرد به جمع و اشتیاق شیطان جلوه‌دادن دیگری به‌منظور تقدیس هویت خود به‌طرز خوف‌انگیزی یادآور ناسیونال‌سوسیالیسم است.

در موسیقی ما، می‌بینیم گذار با این ادعا همداستان است که توتالیتاریسم در حکومت‌های دموکراتیک زمانی مسأله شد که سیاست به‌صورت یک میدان مجزای فکری نهادینه شد. عامل ثابت در تمام جنبه‌های نقد گذار بر فهرست شیندلر تلاشی است برای صبغه سیاسی‌بخشیدن به فیلم و عاری‌کردن فیلم از خصلت ناپیدا و پنهان بودن ماهوی‌اش. گذار باور ندارد که آدم می‌تواند زیباشناسی را از قلمروهای اخلاق یا سیاست جدا کند؛ این ادعا که می‌توان گفت فهرست شیندلر فیلمی است بد از لحاظ زیباشناسی که مع‌الوصف از لحاظ اخلاقی خوب است چراکه آدم‌ها را متذکر واقعه هالوکاست می‌کند از نظر گذار مایه تنفر و در حکم کفرگویی است. از دید گذار، تکنیک هیچ‌گاه فقط تکنیک نیست، و پروراندن یک نوع خاص از زیباشناسی بالضروره مستلزم یک نظرگاه اخلاقی خاص است. از همین رو، گذار در یکی از مصاحبه‌های اخیرش محتوای مستندهای ضد بوش مایکل مور را مردود می‌شمارد و چنین استدلال می‌کند که هرچند این مستندها در ظاهر سیاست‌های بوش را به‌نقد می‌کشند، به‌رحال به‌واسطه زیباشناسی‌شان دقیقاً همان نظام سیاسی را از نو مستقر می‌سازند که تلاش می‌کنند جایش را بگیرند: «کافی نیست ضد هیتلر باشید. اگر فیلمی اف‌تضاح بسازید، ضد هیتلر نیستید» (نقل‌شده در مکنب ۹-۸).

بر این اساس، فهرست شیندلر به این اعتبار که هالوکاست را در پهنه آگاهی عمومی سر زبان‌ها می‌اندازد به‌خودی‌خود با نگرش‌هایی مقابله نمی‌کند که زیربنای آن واقعه هولناک را شکل دادند. گذار احتمالاً قبول دارد که فیلم اسپیلبرگ درکار بازتولید بسیاری گرایش‌های فاشیستی است زیرا مخفیانه ما را وادار می‌کند جهان را از منظری معین بنگریم و برپایه شیوه تولید فیلم‌های سینمایی و واقعیت اجتماعی قاعده‌ای را بر ما تحمیل می‌کند؛ «همه‌چیز کم‌کم دارد برطبق الگوی آمریکا یکدست و یکسان می‌شود» (نقل‌شده در بونو ۴۰)، از همین رو کارگردان‌هایی چون گذار به حاشیه‌ها رانده می‌شوند چراکه تن به قاعده‌ها و دستورالعمل‌هایی نمی‌دهند که برای فیلمسازان موفق وضع شده و جا افتاده‌اند. هالیوود با پرخاشگری تصویر خود

را از جهان بازتولید می‌کند، در دو وجه: دنیای درون فیلم که روی پرده نمایش برتابانده می‌شود هم طبیعی هم خنثی نموده می‌شود، و سپس طبیعی بودن کدایی آن قالب و الگویی برای فیلمسازی جا می‌اندازد که منظرهای بدیل را از دنیای سینما طرد می‌کند. از این لحاظ، «اتحاد مقدس تولید-توزیع-نمایش گشتاپویی بنا کرده است که ساختارهای اقتصادی و زیباشناختی دارد» (نقل شده در بونتان، کُملی، دُلای، و نابونی ۲۲): این گشتاپوی اقتصادی-زیباشناختی نه تنها آنچه را می‌بینیم بلکه شیوه دیدن آن را هم کنترل می‌کند: «سینما کشوری اشغال شده است با نایب‌الحکومه‌ای نظیر فرماندار رومی فلسطین» (نقل شده در بونو ۴۰).

در پاسخ به پرسشی که در ابتدای این مقاله طرح شد، این پرسش که چرا آشویتس و اسپیلبرگ در صدر فهرست دلایل گدار برای نپذیرفتن جایزه انجمن منتقدان نیویورک آمده، باید گفت نه فقط بدین علت که فهرست شیندلر نمونه‌ای سرمشق‌وار از فیلمسازی هالیوود به دست می‌دهد بلکه دقیقاً چون به پرسشی می‌پردازد که وظیفه اصلی سینما هم فاش ساختن هم تجزیه و تحلیل آن بوده است. و آنچه نمک به روی زخم می‌پاشد این است که فیلم اسپیلبرگ این لحظه گسست فاجعه‌بار را به شیوه‌ای مثبت و ایجابی بررسی می‌کند و هیچ کنشی از تماشاگر طلب نمی‌کند (خواه در سالن سینما خواه در دنیای واقعی)، و بدین سان دارویی مسکن و یادگاری تقلیل‌گرانه از تاریخ تهیه می‌کند که برداشت‌های غالب از انسان بودن خود ما را تقویت می‌کند و هیچ‌گاه تماشاگر را شریک جرم و همدست هیچ‌کدام از مصائب و بلایای زمان حاضر نمی‌سازد. از این منظر است که باید گفت فهرست شیندلر نمی‌تواند سؤال‌ها را درست مطرح کند، و پاسخی اغفال‌گرانه به دست می‌دهد که مطرح کردن سؤال‌ها به شیوه‌ای متفاوت را برای دیگران بیش از حد دشوار می‌سازد. بنابراین فیلم اسپیلبرگ می‌کوشد راه تحقیق درست را درباره هالوکاست سد کند، واقعه‌ای که از نظر گدار حدود و ثغور تاریخ قرن بیستم را تعیین می‌کند و لحظه‌ای را مشخص می‌سازد که سینما از عمل به مهم‌ترین وظیفه‌اش شانه خالی کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. هوبرمن گزارشی از شب اهدای جایزه نوشته است و فاکسِ گدار را هم در گزارش خود نقل کرده است.
۲. این جمله بر زبان شخصیت خیالی روزنتال در فیلم *در ستایش عشق* (۲۰۰۱) جاری می‌شود.
۳. فیلم اسپیلبرگ اقتباسی است از رمان توماس کینلی که عنوان اصلی بین‌المللی‌اش *کشتی نوح شیندلر* [یا به تعبیری «سفینه نجات شیندلر»] بود اما در آمریکا به *فهرست شیندلر* شهرت یافت. مایه الهام کینلی برای نوشتن این کتاب دیداری تصادفی با یکی از جان‌به‌دربرندگان هالوکاست بود که جزو *فهرست شیندلر* بود: لئوپولد ففربرگ لهستانی (۱۹۱۳-۲۰۰۱) که در آمریکا با نام لیوپولد پیچ شهروندی گرفت. نویسنده همواره ادعا کرده است که از قالب یا صورت رمانی داستانی استفاده کرده است اما هرگز اجازه نداده داستان در تراز محتوا وارد روایت شود. برای مثال، بنابراین شگفت‌زده شد وقتی جایزه بوکر را در بخش ادبیات داستانی به رمانش دادند. برای مطالعه بحثی مکفی در این باره که آیا کتاب او را برآستی می‌توان کتابی غیرداستانی تلقی کرد یا نه، بنگرید به کتاب *گری وایسمن، فانتزی‌های شهادت عینی: تلاش‌های بعد از جنگ برای تجربه هالوکاست* (۲۰۰۴). علاوه بر این رمان، اسپیلبرگ برای تکمیل منابع خودش آستین بالا زد و به سراغ جان‌به‌دربرگانی رفت که به او امکان دادند بعضی عناصر تازه وارد کار کنند. در فیلم، مسأله واقعیت و داستان منعطف‌تر از کار درآمد. برای مثال، تمام افراد مرتبط با ماجرا تصدیق می‌کنند که احتمالاً دختری که با پالتویی سرخ در سکانس‌های رنگی فیلم می‌بینیم هرگز وجود خارجی نداشت (پالفسکی ۱۰۱). برای مطالعه گزارشی خواندنی درباره رابطه بین بازماندگان هالوکاست و فیلمسازان، بنگرید به کتاب *شاهد عینی: ساخت فهرست شیندلر نوشته فرانسیشیک پالفسکی* (۱۹۹۸). و برای مطالعه تحلیلی در مورد تفاوت‌های رمان و فیلم، بنگرید به مقاله «اقتباس از هالوکاست در سینما: فهرست شیندلر»، نوشته مارک راولینسن (۲۰۰۷).
۴. هر دو مستند (*صداهایی از فهرست و داستان بنیاد شوآه*) که در این مقاله بدان‌ها ارجاع شد در نسخه مخصوص دی‌وی‌دی فهرست شیندلر که کمپانی یونیورسال منتشر کرد در دسترس است.
۵. این گفته ژان لوک گدار در مقاله «گدار» سونتگ (۲۰۰۲) نقل شده است.
۶. گاه‌گاه شکایت‌هایی در مورد ماهیت روابط جنسی در فیلم ابراز شده است. تام کوبرن، نماینده آکلاهما در کنگره آمریکا، یکی از دلایل این را که نباید فیلم از تلویزیون به‌نمایش عمومی درآید نمایش پیکره‌های برهنه در فیلم عنوان کرد. سانسورچیان در کشور مالزی هم ابتدا از اکران فیلم خودداری کردند و آن را مشروط کردند به قیچی کردن صحنه‌هایی که محتوای بی‌پرده جنسی دارد. در هر دو مورد، شکایت‌کنندگان تخطئه شدند و متهم شدند به این‌که با بی‌ذوقی و بدسلیقگی این صحنه‌ها را بیرون از سیاق فیلم در نظر گرفته‌اند.

۷. قطع نظر از تردیدهای ما درباره ارزش اخلاقی این تکنیک، در مورد مؤثر بودن آن در موفقیت فیلم در گیشه شکی وجود ندارد؛ اسپیلبرگ در فیلم پرفروش خود، مونیک (۲۰۰۵) بار دیگر بسیاری از خونبارترین صحنه‌های فیلم را جابه‌جا با تصویرهایی از زنان برهنه همراه کرد.