

لویاتان را به قلاب

توانی کشیدی؟

پرونده‌ای برای فیلم «لویاتان» آندری زویاگینتسف



پرونده‌های پروبلماتیکا

۱

فیلم «لویاتان»

فهرست پرونده

سرآغاز

۲

بازنمایی اسطوره‌ی شرور / حسین میربابا

۳

فرد/شهروند در مقام بخشی از پیکره‌ی لویاتان / روزبه آقاجری

۱۴

لویاتان کیست؟ / یگانه خوبی

۱۷

گفتگویی با آندری زویاگینتسف درباره‌ی «لویاتان» / ترجمه‌ی مهدی جمشیدی

۲۵

سرآغاز

«لویاتان» آخرین ساخته‌ی آندری زویاگینتسف که در سال ۲۰۱۴ در جشنواره‌های معتبری همچون جشنواره کن و اسکار خوش درخشید از بحث‌برانگیزترین فیلم‌های چندسال اخیر سینمای روسیه بوده است. شاید بتوان زویاگینتسف را مهمترین فیلم‌ساز یک‌دهه‌ی اخیر سینمای روسیه دانست که در این مدت حتی از افرادی مانند نیکیتا میخالکوف و الکساندر سوکوروف نیز اقبال بیشتری بدست آورده است. «لویاتان» که برنده‌ی جوایزی همچون بهترین فیلم‌نامه از جشنواره کن سال ۲۰۱۴ و نامزد دریافت اسکار بهترین فیلم خارجی شده بود از جانب بسیاری از منتقدین سینما بعنوان بهترین فیلم غیرانگلیسی زبان سال ۲۰۱۴ نیز برگزیده شد. آنچه پروبلماتیکا را بر آن داشت در قالب پرونده‌ی پیش رو به این فیلم بپردازد اهمیت مسائلی است که در متن آن طرح شده است، از قدرقدرتی دولت و بی‌پناهی و بی‌حقی شهروند در برابر آن گرفته تا فساد سیستماتیک بوروکراسی دولتی و همدستی قدرت و کلیسا. از این وجه، لویاتان فیلمی است در ارتباط با فساد سراسری و نهادینه در ساختار سیاسی و اقتصادی روسیه‌ی پساسوسیالیستی. داستان فیلم در عصر پوتین و مشخصاً در ارتباط با شرایط سیاسی حاکم بر این عصر می‌گذرد و از این حیث گویای بسیاری از تنش‌ها و تناقضات درونی روسیه‌ی معاصر است. «سیاه‌نمایی» آشکار فیلم، در تقابل با اشتیاق ایدئولوژیک دولت پوتین به تصویرسازی از روسیه‌ای مقتدر، متحد و دستخوش پیشرفت، احتمالاً بیش از هر تصویر به ظاهر بی‌طرف واقع‌نمایی در ترسیم حال و روز جامعه‌ی معاصر روسیه موفق عمل کرده است.

پرونده‌ی حاضر از دو مقاله، یک یادداشت، و یک مصاحبه با کارگردان تشکیل شده است. محمد حسین میربابا در مقاله‌ی خود به پیوند میان اسطوره‌ی لویاتان و داستان مدنظر کارگردان پرداخته است. یگانه خوبی بیشتر بر سویه‌های لویاتان هابزی و ارتباط میان دولت مدنظر هابز و تصویری که در این فیلم از ساختار حاکم بر جامعه‌ی روسیه‌ی معاصر به دست داده می‌شود تأکید کرده است. روزبه آقاجری در یادداشت کوتاه خود جایگاه فرد/شهروند را در پیکره‌ی دولت مقتدر مورد ارزیابی قرار داده و در آخر مهدی جمشیدی مصاحبه‌ی *ان تامپسون* با زویاگینتسف در ارتباط با نگاهش به مقوله‌ی فساد در روسیه‌ی معاصر و همچنین دیدگاه کلی کارگردان در ارتباط با سینمای معاصر روسیه را ترجمه کرده است.

بازنمایی اسطوره‌ی شرور

محمدحسین میربابا



لویاتان آخرین ساخته‌ی آندره زویاگینتسف فیلم‌ساز صاحب سبک و معتبر سینمای روسیه داستان مردی است که در برابر تصاحب خانه‌اش در شهری کوچک و ساحلی توسط شهردار فاسد شهر ایستادگی می‌کند و بعد از محکوم شدن توسط دادگاه محلی از یکی از دوستانش بنام دیمیتری که در شهر مسکو وکیل است می‌خواهد وکالت او را به عهده بگیرد. دیمیتری می‌پذیرد و به واسطه‌ی این ماجرا وارد زندگی کولیا می‌شود. با ورود دیمیتری برخلاف انتظار نه تنها اوضاع کولیا بهبود پیدا نمی‌کند بلکه با ایجاد رابطه‌ی عاطفی میان دیمیتری و لیلیا - همسر کولیا- ورق به گونه‌ای دیگر برمی‌گردد، به طوری که برآشفته‌گی‌های کولیا افزوده می‌شود و در نهایت ماجرا به گونه‌ای رقم می‌خورد که با مرگ مشکوک لیلیا و پاپوشی که شهردار برای کولیا می‌دوزد و او را قاتل همسرش جلوه می‌دهد کولیا به پانزده سال حبس محکوم و خانه‌ی او تخریب و توسط شهردار مصادره می‌گردد.

لویاتان همچون سه اثر دیگر زویاگینتسف (the return/2003, the banishment/2007, Elena/2011) داستانی سرراست و خطی دارد. داستانی که به‌رغم سادگی و فقدان پیچیدگی‌های روایی دارای زیرمتنی پیچیده و درعین حال عمیق است. آنچه در مقاله‌ی پیش رو مدنظر است پرداختن به همین زیرمتن اثر، بیرون کشیدن لایه‌های درونی آن و تعیین موتیف‌های دربردارنده‌ی فیلم و تحلیل آن‌هاست. در ادامه به تحلیل فرم اثر و ساختار فرمال مدنظر کارگردان می‌پردازیم تا با ارتباط میان فرم و زیرمتن فیلم تحلیلی جامع از یکپارچگی و انسجام فیلم لویاتان به دست آید. فیلم‌ساز به‌خوبی داستانی سرراست در دنیای معاصر را در پیوند با ویژگی‌ها و مشخصات اسطوره‌ی لویاتان قرار می‌دهد و به‌وسیله

آن نقدی کوبنده به ساختار سیاسی اجتماعی روسیه‌ی معاصر از یک طرف و نهاد کلیسا به‌عنوان زعمیم مذهب مسیحیت از طرف دیگر وارد آورده است. آنچه برای فیلم‌ساز اولویت دارد نقد سیاست و حاکمیت معاصر کشورش در پیوند با نقد مذهب و نهاد کلیسا است و اسطوره‌ی لویاتان به‌نوعی پوشش‌دهنده‌ی این نگاه نقادانه است. در این وصف، در فیلم علاوه بر قسمی هستی‌شناسی اسطوره‌شناختی با کارکرد آن در پیوند با سیاست و مذهب سروکار داریم. از این رو بیرون‌کشیدن نشانه‌های مرتبط با سیاست از یک طرف و مذهب از طرف دیگر و همپوشانی و کارکرد متقابل آن‌ها نسبت به یکدیگر سهم عمده‌ی تحلیل این فیلم را به‌خود اختصاص داده است.

چرا لویاتان؟

«لویاتان (leviathan) هیولا یا ازدهای عظیم‌الجثه‌ی اسطوره‌ای است که از دریا سرک می‌کشد و مثل و مانند ندارد. لویاتان، اسطوره‌ی شری است که در گذر زمان دچار دگرگونی‌های بسیار شده، این موجود از اسطوره‌های اورگاریتی وارد عهد عتیق شد و در تفاسیر یهودی تغییر شکل یافت و سپس در کتاب مکاشفه‌ی یوحنا ظاهر گشت و پس از آن در سنت دیوشناسی مسیحی یکی از شاهزاده‌های جهنم گردید. لویاتان را در تمامی تفاسیر از باستان تا عهد عتیق و امتداد آن تا سنت مسیحی به‌عنوان نماد شرّ و شرارت معرفی کرده‌اند. نظام‌های فکری در طول تاریخ چه در سنت‌های الاهیاتی و چه غیرالوهی نسبت به اساطیر شرّ خود را پاسخگو دانسته»^۱ و در نتیجه هستی‌شناسی آن اساطیر همواره برای آن‌ها مسأله‌آفرین بوده است. بررسی اسطوره‌هایی چون لویاتان و حتی نگاه هستی‌شناسی به آن‌ها همواره در بستری از روایت شکل گرفته است. در نتیجه رسیدن به ابعاد مادی اسطوره‌ی شرّ راهی است که امکان دستیابی به تفسیری درست و همه‌فهم از ماهیت و کارکرد این دست اسطوره‌ها را فراهم می‌آورد. به این صورت فیلم **لویاتان** متنی است که می‌توان با تکیه بر داستان و روایت آن ماهیت و کارکرد اسطوره‌ی لویاتان را در دنیای معاصر به‌خوبی مشاهده کرد. این فیلم همان مصالح مادی‌ای بشمار می‌رود که امکان خوانش درست و فراگیر از اسطوره را فراهم آورده است. اما مهم‌ترین نقطه‌ی پیوند زیرمتن اثر با اسطوره‌ی موردنظر تلاقی قدرت و مذهب است. مهم‌ترین دلیل انتخاب این نام بر فیلم توسط **زویاگینتسف** پیوند اسطوره‌ی لویاتان با مفهوم شرارت و قدرت است. هر کدام از این دو عنصر نمایندگان مشخصی در فیلم دارند. وادیم شهردار فاسد و قدرتمند شهر که به‌عنوان نماینده‌ی دولت از اختیاراتی بسیار زیاد برای فعالیت‌های مدنظر خود در شهر برخوردار است. او نماینده‌ی روسیه‌ی پساگورباچوفی و البته روسیه‌ی دوران پوتین است. نشانه‌ای از سرمایه‌داری متمرکز و قدرتمند که البته در دل مناسبت‌های دولتی و با استفاده از نیروهای دستگاه عظیم دولت تعریف می‌شود. دولت در مقام قدرتی بی‌عنان که به تعبیر هابز اساساً به نام خیر عمومی وارد صحنه می‌شود به سهولت می‌تواند به نیرویی شرورانه بدل شود و به رغم این، همچنان، خود را نماینده‌ی «مصالح همگانی» جا بزند، حتی آنگاه که دارد یکی از اتباع خود را با ولع می‌خورد: «شهروندان در برابر این نیروی مطلقه تکلیف و التزام سیاسی

^۱ پیردهقان و نامور مطلق، ۱۳۹۱

دارند چراکه هر جا پای خیر عمومی به میان آید نفع شخصی به کنار می‌رود.^۲ از دیدگاه هابز «نفع شخصی هر قدر هم که عقلانی و درازمدت باشد برای حفظ همبستگی جامعه کافی نیست.»^۳ وادیم در طول فیلم اینگونه ادعا می‌کند که زمینی که خانه‌ی کولیا در آنجا بنا شده را برای ساختن یک مجتمع تفریحی نیاز دارد. کولیا حفظ خانه‌ی خود را بر هر چیزی ارجح می‌داند چراکه این خانه از پدر و پدربزرگش به ارث رسیده است و از همین حیث جز نقش کاشیانه و سرپناه به‌نوعی کارکردی هویتی نیز برای کولیا و فرزندش دارد. در نگاه اول در برابر خواست و منفعت عمومی مدنظر شهردار، خواست شخصی یک فرد اهمیتی ندارد. قدرت نیز به‌واسطه‌ی همین خیر عمومی دست‌به‌کارِ تصرف خانه‌ی کولیا شده است. اما با پیشرفت روند فیلم مشخص می‌شود تنها و تنها مطامع شخصی در پسِ خواست و اراده‌ی همگانی نهفته است و دولت و قانون در کنار مذهب همگی همچون نیروهایی شرورانه رفتار کرده‌اند. دومین عنصر پیونددهنده‌ی فیلم و اسطوره‌ی شرور در هم‌پوشانی و حمایت همه‌جانبه‌ی نهاد کلیسای ارتودوکس از قدرت خود را نشان می‌دهد. نقطه‌ی اوج نمایش این هم‌پوشانی زمانی است که در انتهای فیلم معلوم می‌شود مکانی که قبلاً خانه‌ی کولیا بوده است به کلیسایی پرزرق و برق تبدیل شده است. فیلم‌ساز در نشان دادن این هم‌پوشانی به‌شکلی رادیکال عمل کرده است. هر جا که قدرت برای مطامع خود پا پیش گذاشته است به حمایتی نیاز داشته که این حمایت از طریق نهاد مذهب صورت پذیرفته‌است در این میان بدون شک رابطه‌ای از بده‌بستان متقابل میان قدرت و مذهب شکل گرفته که برآیند این ارتباط نیرویی است که به‌مثابه‌ی نیروی شر عمل می‌کند. همان‌گونه که حاکم مد نظر هابز در یک دستش شمشیر جنگ و قدرت است و در دست دیگرش عصای کلیسا. یعنی حاکم به نوعی هم‌پوشانی قدرت و مذهب است. در عکس مشهوری که بر جلد کتاب «لویاتان» هابز نقش بسته است بخوبی می‌توان این تصویر مد نظر وی را مشاهده کرد. نکته‌ی جالب در فیلم **لویاتان** اولین زمان و مکانی است که این دو با هم نشان داده می‌شوند. اولین جایی که وادیم، شهردار فاسد شهر در فیلم ظاهر می‌شود در دفتر اسقف است. علاوه بر اهمیت دراماتیک لحظه‌ی ورود کاراکتر منفی فیلم تلاقی حضور نماینده‌ی قدرت در کنار نماینده‌ی مذهب در فیلم و تکرار آن در سه نقطه‌ی کلیدی دیگر فیلم اهمیت تعیین‌کننده‌ای دارد. اولین سکansı که شهردار و اسقف در کنار هم نشان داده می‌شوند به‌گونه‌ای طراحی شده که تماشاگر احساس نمی‌کند وادیم در مقامی پایین‌تر نسبت به اسقف قرار گرفته بلکه چینش صحنه و زاویه‌ای که هر دو نسبت به دوربین قرار گرفته‌اند از موقعیت و جایگاهی برابر حکایت می‌کند. مواجه‌شدن با دیالوگ‌هایی که بین ایشان ردوبدل می‌شود و علی‌الخصوص لحنی که وادیم در برابر اسقف بکار گرفته، گویای رابطه‌ای از جنس تشریک‌مساعی بین اسقف و شهردار است. اسقف، وادیم را خیرترین فردی می‌داند که همواره حمایت مالی فراوانی از کلیسا کرده است. از آن طرف زیرکانه سعی می‌کند چشم خود را بر گناهانی که می‌توان به وادیم نسبت داد ببندد و همه‌چیز را تحت سلطه‌ی قدرت الهی بدانند. توگویی همه‌چیز در سیطره‌ی نیرویی مافوق بشری است که نه به چشم می‌آید و نه

^۲ هابز، ۱۳۸۹، ص ۵۴

^۳ هابز، ۱۳۸۹، ص ۵۴

انسان را یارای مقابله با آن است. این درحالی است که قدرت برگرفته از نهاد دولت و کلیسا به واسطه‌ی حمایت‌های قانونی و عرفی امکان حدگذاری بر بسیاری از مناسبت‌های اجتماعی را دارا هستند اما آنجا که پای اخلاق و بایدونبایدها به میان می‌آید با حواله دادن امور به دست نیرویی متافیزیکی و فراتر از اراده‌ی بشر مسئولیت پاسخگویی از روی دوش مسببان امر برداشته می‌شود. اینجا نقش مذهب تنها سکوت کردن در برابر شرارت‌های قدرت نیست. بلکه نقشی فراتر دارد و با تأیید آن همدست قدرت به حساب می‌آید. کما اینکه کانال ارتزاق نهاد کلیسا همین ثروت‌های انباشته از قدرت و شرارت است. اگرچه مذهب از وجود خدایی نامیرا سخن به میان می‌آورد که همه‌ی امور را در سیطره‌ی قدرت خود دارد، اما درحقیقت همه‌چیز بدست خدایی دیگر رقم می‌خورد. خدایی که به تعبیر هابز همان لویاتان یا خدای میرا است. این خدای میرا نه از حیث میرابودنش بلکه از لحاظ خدایبودنش و از حیث قدرت مطلقه‌اش و فرادستی متعالی‌اش نسبت به جامعه و مردم است که اهمیت دارد. دولت یا همان لویاتان به محض اینکه از مجرای «قرارداد اجتماعی» شکل می‌گیرد به نهاد فرادست قدرقدرتی تبدیل می‌شود که دیگر حق چندانی برای افراد باقی نمی‌گذارد و به قدرت مطلقه‌ایبدل می‌شود که در هیچ شرایطی علیه او نمی‌توان ایستاد یا در برابرش مقاومت نمی‌توان کرد.

اما بارزترین حضور مذهب در این فیلم در سکانس ماقبل پایانی اتفاق می‌افتد. سخنرانی پرشور اسقف در کلیسا برای اهالی شهر، آنهم در حالی که کلیسا دقیقاً در محلی بنا شده است که تا چند وقت پیش خانه‌ی کولیا بحساب می‌آمده و حال کولیا به واسطه‌ی پاپوشی که به‌خاطر مرگ همسرش برایش دوخته‌اند به تحمل پانزده سال زندان محکوم شده است و وادیم در کنار خانواده‌اش سرمست از پیروزی درصاف اول موعظه‌شوندگان قرار گرفته است. اینجا است که مذهب در نقشی دیگر ظاهر می‌شود. نمایشی از آرامش و تجلی روحانی عشق و برادری! اسقف فیلم از حقیقتی سخن می‌گوید که تنها مختص خداوند است. او خداوند را تنها صاحب حقیقت می‌داند و معتقد است هر حقیقتی که جز از مجرای الهی باشد مورد شک و تردید است و البته کلیسا و روحانیون تنها سخن‌گویان راستین این حقیقت بشمار می‌روند. او عشق را نزد خداوند بالاتر از قدرت دانسته و حکمت را در برابر مکاری قرار می‌دهد. و تمام این سخنان در مکانی که با حیلت مذهب و قدرت دولت غصب شده بیان می‌شود. تناقض میان این توصیفات و آنچه حقیقت ماجرا بوده است نشان می‌دهد که گفتار کلیسا تا چه اندازه پوچ و بی‌معناست و صرفاً به مثابه قسمی لفاظی که از هر دلالتی خالی شده عمل می‌کند، همچون مناسکی صرف و دیگر هیچ. در اینجا کلام مقدس از هر معنایی تهی شده است و این امر قابل تسری به کل جهان است. در نتیجه هر آنچه جهان فیلم و متعاقب آن در دنیای واقعی اتفاق می‌افتد پوچ و بی‌معناست. خواه آن رنجی باشد که کولیا برده است و خواه وراجی‌های بی‌پشتوانه‌ی اسقف.

در اینجا باید به دنبال حقیقت و نسبت آن با قدرت بود. آنچه از سخنان اسقف برمی‌آید با آنچه حقیقت موجود در داستان و روایت عرضه کرده تناقضی آشکار دارد. «حقیقت میراث خداوند است.» این سخنان اسقف است. او برای دستیابی به حقیقت، حفظ و پاسداری از ایمان ارتدکس را لازم و ضروری می‌داند.

ایمانی که به واسطه‌ی حیات نهاد کلیسا دوام یافته و تجلی حقیقت خداوندی است. اما از نظر او حقیقت در دنیا به همان شکلی که ما آن را می‌بینیم تجلی یافته است. حال دنیایی که مخاطبان فیلم با آن سروکار داشته‌اند چگونه بوده است؟ دنیایی که بجای عشق، تجلی‌گاه تمامیت خواهی قدرت است. مکاری و حيله‌گری در آن به‌وضوح به چشم می‌آید و خشم و نفرت جای شجاعت را گرفته است. اما ملاک سنجش حقیقت آرمان متافیزیکی مدنظر اسقف نیست. حقیقت در نسبت خودش با قدرت سنجیده می‌شود. حقیقت در اینجا و به‌واسطه‌ی لفاظی‌های ریاکارانه و بی‌مبنای کلیسا چیزی جز دروغ نیست. اتفاقاً آنچه باعث تمیز این حقیقت از دروغ می‌شود باز هم قدرت است. در نتیجه قدرت منبع بازنمایی حقیقت بشمار می‌رود و هر چه را که بخواهد در مناسبات زنده و عیان تبدیل به حقیقت می‌کند. نتیجه‌ای که اسقف در سخنان نهایی خود سعی دارد بدان اشاره کند به‌واسطه‌ی نمایشی که قدرت در طول دوساعت روایت فیلم قبل به مخاطب خود عرضه کرده است حاصلی دربردارد. فیلم‌ساز با گنجاندن این سخنان درجایی که تکلیف داستان برتماشاگر روشن شده است فاصله‌ی میان حقیقت و بازنمایی ایدئولوژیک آن را نشان می‌دهد.

به‌واقع کلیسا خودش بعنوان یکی از دستگاه‌های ایدئولوژیک نهاد دولت بشمار می‌رود و در کار برساختن نمود یا پدیدار است. و این منجر به ایجاد شکافی اساسی میان ذات مذهب بعنوان تعلیم‌دهنده و هدایت‌گر عشق و دوستی و نمود مذهب به‌واسطه‌ی کارآیی آن در مقام برآورده‌کننده‌ی مطامع قدرت و کارگزار دولت گردیده است. این دقیقاً از کارکرد ایدئولوژیک مذهب برخاسته و در نتیجه آن را متعلق به ساخت پدیدار و نمود کرده است.

لویاتان مدنظر زویاگینتسف بازنمایی دولت هابزی در این فیلم است. وادیم نماینده‌ی قدرت در روسیه‌ی پس از فروپاشی کمونیسم است. در صحنه‌ای از فیلم کولیا به‌همراه دیمیتری و همسرش و دوستانش جایی خارج از شهر به تفریح می‌روند. آن‌ها برای تفریح به سمت بطری‌هایی خالی شلیک می‌کنند. سپس برای نشانه گرفتن و شلیک کردن به سراغ عکس رهبران روسیه از انقلاب اکتبر تا به امروز می‌روند. توصیفی که از یلتسین اولین رئیس‌جمهور روسیه‌ی نوین صورت می‌گیرد گویای نگاه فیلم‌ساز به حکومت کشورش است: «یلتسین رئیس‌جمهور همیشه مست روسیه!» تعریف قدرت حتی پس از فروپاشی حکومت مرکزگرای کمونیستی در روسیه تغییر چندانی نکرده است. فساد ریشه‌دار در ساختار دولت و همچنین نظام قضایی روسیه آن‌چنان است که حتی فردی با منصب شهردار یک شهر ساحلی و کوچک مجال فراخی برای زیاده‌خواهی و انحصارطلبی دارد؛ چراکه قانون از یک‌طرف و نهاد کلیسا از طرف دیگر حامی او بشمار می‌روند. البته تفاوت عمده‌ی مناسبات قدرت در روسیه‌ی نوین همین پیوند تنگاتنگ با مذهب از طریق تعریف منافع مشترک است. مبلغان و اشراف در نظریه‌ی سیاسی هابز اهمیت زیادی داشتند. مذهب به‌واسطه‌ی تأثیرش بروی افکار عمومی و همچنین جهت‌دهی به عرف اجتماعی مکمل مناسبی برای دولت در مقام قدرت مطلقه بشمار می‌رود. البته چونکه قدرت گرفتن دولت به‌واسطه‌ی منفعت و خیر عمومی اتفاق می‌افتد در نتیجه تمام دستگاه‌های دیگر مادامی‌که

دراستای افزایش این قدرت عمل کنند مورد تأیید هابز هستند. از اینرو مبلغان مذهبی چنانچه عقایدی نافعی منفعت عمومی و قدرت مطلقه داشته باشند پذیرفته شده نیستند. مذهب نزد هابز به خودی خود واجد اهمیت نیست، بلکه در کارکرد سیاسی خود و در راستای منافع حاکمیت اهمیت پیدا می‌کند. کارکرد نهاد کلیسا در این فیلم به واقع منطبق بر اصول مدنظر هابز است. در نتیجه محیط و فضای پیرامون فیلم مناسب حکمرانی دولت در مقام لویاتان بشمار می‌رود. اسقف بعنوان مبلغ مذهبی در کنار وادیم به عنوان نماینده بورژوازی حاکم بازتاب روشنی از لویاتان هستند.

بیهودگی رنج بشر

فیلم **لویاتان** ارجاعات مشخصی به داستان ایوب و کتاب مقدس عهد عتیق دارد. در ارتباط با خود اسطوره مهم‌ترین مرجع برای شناخت لویاتان *تورات* است که در چندین جای خود از آن سخن به میان آورده است. علاوه بر این مهم‌ترین ارجاع به لویاتان در کتب عهد عتیق در کتاب *ایوب* باب چهل‌ام صورت گرفته است. ایوب داستان رنج و سختی آدمی است. حتی آنگاه که ایمان کامل را پیشه کرده و جز فرمان خدا گوش به چیز دیگری ندارد. ایوب در حالی که رنج‌ها ومصیبت‌های بی‌شمار از جانب خداوند را به منظور آزمون الهی پشت سر می‌گذارد روی به خدا کرده و از او دلیل این همه رنج و محنت را می‌پرسد. اینکه او جز نکویی در این دنیا پیشه نگرفته و جز عبادت و اطاعت فرامین الهی نکرده است. پس این همه رنج چرا؟ پاسخ خداوند به ایوب حواله او به لویاتان خشمگین و قدرتمند است. در فیلم **لویاتان** این آیه‌ی مهم را از زبان پدر الکسی کشیش راست‌کیش محلی زمانی که کولیا ایمان به خداوند را به چالش می‌کشد می‌شنویم: "*آیا لویاتان را با قلاب و زبانش را با ریسمانی که فروانداخته می‌توان کشید؟*" این بخشی از توصیفی است که در کتاب ایوب از لویاتان آمده است. ادامه‌ی این آیه چنین می‌گوید: "*«آیا لویاتان به تولا به همی کند و لگام لیسند؟ آیا سخن به نرمی گویدت؟ یا با تو پیمان کند؟ یا کمر به خدمتت بندد همیشه؟... دست خود بر او می‌نه، همی یاد جنگ کن و بس.»*"^۴ سؤالی که کولیا از پدر الکسی می‌پرسد تکرار سؤال ایوب نبی است. در برابر این همه رنج و محنتی که به واسطه‌ی ظلمی آشکار بر او رفته است دیگر چه جای سخن گفتن از ایمان به خدا؟ اصلاً خدای مؤمنان کجاست و اگر هست چرا چنین بی‌تفاوت و ساکت نشسته است؟ مگر او بر حقیقت ماجرا آگاه نیست؟ پاسخ پدر الکسی اما پاسخی مشخص و از پیش معلوم است. ارجاع به نیرویی که مافوق تمام تصورات بشری است و اینکه برای کارهای او منطق بشری توان استدلال کافی ندارد. اما کولیا در مقام ایوب نیست. کما اینکه همانند داستان ایوب سرانجام مال و فرزندان او به رسم تحفه‌ی الهی به او بازنگشتند. کولیا خانه و کاشانه‌ی خود را ویران دیده، همسرش به قتل رسیده و فرزندش آواره گشته است. و همه تحت تأثیر نیرویی مشخص و مادی. الکسی پاسخ قانع‌کننده‌ای در جواب کولیا پیدا نمی‌کند، اما آنچه از این آیه برمی‌آید این است که نیروی شر نیرویی سهمگین است که هیچ‌کس را یارای مقابله با آن نیست. اما کولیا می‌داند که منشأ این

^۴ هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۰، ص ۱۲۸ و ۱۲۹

شرارت نه لویاتان خفته در اعماق اقیانوس‌ها بلکه لویاتان در مقام قدرت و حاکمیت است. رنج ایوب به واسطه‌ی عشق به نیروی الهی توجیه می‌شود و در نهایت افسانه‌ای بیش نیست. اما رنج کولیا تماماً در زیر چرخ‌دنده‌های قدرتی مشخص فراموش شده و از یاد می‌رود. اینجاست که رنج کولیا رنجی بی‌هوده است. مقوله‌ی بی‌هودگی رنج در این فیلم با آنچه از فهم رنج در ادیان ابراهیمی بدست می‌آید تفاوت دارد. موقعیت فیلم **لویاتان** برگرفته از مدرنیته‌ی انتزاعی-بروکراتیک است. در این فضا رنج جای خود را به ستم داده است یا، به تعبیر بهتر، رنج محصول ستم آشکار دم و دستگاه‌های دولتی است به‌نوعی مسأله‌ی اساسی در فیلم دگرذیسی رنج به ستم است. اتفاقاً اگر مسأله تنها رنج باشد آنهم رنجی که منشأ آن نیرویی مافوق بشری است امید به رستگاری در پس آن نهفته است. اما زمانی که ریشه‌ی این رنج ستمی مشخص و نهادینه شده باشد دیگر چیزی جز بی‌هودگی باقی نمی‌ماند. در اینجا نه با یک تفسیر هستی‌شناسانه و یا الاهیاتی که با تحلیل مشخصی از سازوکار نیروهای مادی دخیل در وضعیت مواجه می‌شویم. نیروهایی که دست‌اندرکار ستم شده‌اند و زیر نام و سایه‌ی دولت با معاونت و حمایت مذهب عمل می‌کنند. هرچند باز هم امکان تفاسیر معناگرایانه با خوانشی اگزستانسیالیستی فراهم است.

اما این بی‌هودگی خود را زمانی بیشتر نشان می‌دهد که بفهمیم همگی در بطن لویاتان شرور و ویرانگر خانه داریم. *نروتروپ فرای* با مطالعه‌ی گسترده بر روی اسطوره‌ی لویاتان و در پیوند آن با روایات عهد عتیق و سپس مذهب مسیحی تاحدی این مسأله را روشن کرده است. *فرای* می‌گوید: «حالا اگر لویاتان کل دنیای معصیت، مرگ و ملعنتی باشد که آدمی به درون آن هبوط کرده است، نتیجه این می‌شود که بنی‌آدم در شکم آن متولد می‌شوند و زندگی می‌کنند و می‌میرند»^۵ همین‌جاست که فرای میان روایت لویاتان و روایت یونس نبی و شکم نهنگ ارتباط برقرار می‌کند. در واقع بشر در همه‌ی زمان‌ها و تمام موقعیت‌ها درون شکم لویاتان سکنی گزیده است. *زیواگینتس* روایت فیلم خود را برپایه‌ی همین جمله‌ی کلیدی *فرای* قرار داده است. تمام تلاش فیلم‌ساز چه از حیث داستان‌پردازی و چه در پرداخت فرم اثر القای فضایی برگرفته از بطن و درون اسطوره‌ی ویرانگر و شرور است. تمهیدات فرمال مدنظر کارگردان که در ادامه به آن پرداخته می‌شود بخوبی یادآور این نکته است. همچنین فضای درونی اثر به‌واسطه‌ی حاکمیت مطلق شر و ستمی نهادینه شده که بر کاراکتر اصلی فیلم رفته است تنها و تنها حکایت از تاریکی حاکم بر هستی فیلم دارد که یادآور درون و بطن لویاتان است. اما نکته‌ی اساسی اینجاست که تنها کولیا بعنوان کسی که بر او ستم رفته است در این فضا اسیر و گرفتار نیست. تعبیر فرای تمام آدمیان در همه‌ی موقعیت‌ها را درون بطن لویاتان قرار داده است. فیلم‌ساز این تعبیر از جهان به‌مثابه‌ی بطن لویاتان را به‌طور مشخصی در طراحی سکانس پایانی فیلم خود گنجانده است. پس از صحبت‌های اسقف در کلیسا، شهروندان و در رأس آن‌ها وادیم از کلیسا خارج می‌شوند. نمایی که اینبار به‌خوبی نشان می‌دهد کلیسای جدید که گویی قرار است آبرو و اعتبار شهر باشد در همان مکان خانه‌ی

^۵ پیردهقان و نامور مطلق، ۱۳۹۱.

سابق کولیا ساخته شده است. پس از خروج جمعیت از کلیسا هریک از آنها سوار بر اتومبیل‌های خود در جاده‌ای باریک و درحالی‌که هوا رو به تاریکی می‌رود در خطی ممتد به سمت شهر و خانه‌های خود حرکت می‌کنند. نمای حرکت قطاری اتومبیل‌ها در ساعت گرگ‌ومیش نزدیک غروب آفتاب نه به شهر و خانه‌های ایشان بلکه به دریایی که باز هم جوش‌وخروش شب‌هنگام را آغاز کرده است می‌شود. این سکناس نشان از این دارد که تمام مردمان این شهر اعم از کولیا و وادیم و دیگران و حتی اسقف و کشیش و اهالی کلیسا در مکانی واحد سکنی گزیده و زندگی می‌کنند. مکانی که یادآور بطن نهنگ شرور و ویرانگر (لویاتان) است.

کارکرد اسطوره و نسبت آن با فرم اثر

عناصر فرمالیستی فیلم **لویاتان** منطبق بر مورفولوژی اسطوره‌ی لویاتان هستند. از یک‌طرف بحث بر سر شکل و ظاهر لویاتان است و از طرف دیگر زیستگاه و مختصات جغرافیایی که از آنجا سربرآورده است. «در ادبیات مسیحی و غرب لویاتان گاهی با هرگونه هیولا یا موجود عظیم دریایی یکسان انگاشته می‌شود. این واژه در ادبیات به نهنگ بزرگ اشاره می‌کند و در عبری جدید هم حقیقتاً نهنگ معنی می‌دهد. در ادبیات و منابع متأخر یهودی نیز این موجود به‌عنوان اژدهایی توصیف شده است که بر مگاک اقیانوس و بر سرچشمه‌های آب‌ها ساکن است. در نتیجه هرچا تصویری از اقیانوس و دریا باشد امکان حضور لویاتان نیز می‌رود. لویاتان در ابتدا مار یا اژدهای غول‌پیکری بوده که در اعماق دریا زندگی می‌کرده و از زیر آب‌ها بروی خشکی سرک می‌کشد. این ترسیم باستانی از اسطوره‌ی لویاتان در کتاب اشعیا که از مهم‌ترین کتب عهد عتیق است به‌صورت ماری عظیم‌الجثه تکرار شده و از این‌رو دشمنی ناشناخته برای انسان قلمداد می‌شود. اما ظاهر لویاتان دچار چرخش‌های فرمی گشته تا اینکه در سنت مسیحی به ثبات مورفولوژیک رسیده است. این موجود از قالب اژدها یا مار به ماهی بزرگ و سرانجام به نهنگی غول‌پیکر تبدیل شده است. لویاتان در تمام روایات از عهد باستان تا دوران مسیحیت با تاریکی، شب، بطن مادری، آب کیهانی و سرما و یخبندان مرتبط است.»^۶ فیلم‌ساز در همان سکناس آغازین فیلم محیطی را که لویاتان در آن سکنی داشته و از آن‌جا سر برمی‌آورد بازنمایی کرده است. برای این کار از نمای معرف خاصی استفاده نمی‌شود. نمایی که شهر ساحلی مدنظر داستان را به‌عنوان موقعیت خاص در قالب زمان-مکان نشان دهد. بلکه فیلم‌ساز بجای این نمای معرف از یکسری ایماژ در کنار هم استفاده کرده تا بجای نشان دادن مکان داستان یک موقعیت جغرافیایی خاص را به تصویر بکشد. موقعیتی که ورای زمان امکان قابلیت انطباق با اسطوره را داشته باشد. در نتیجه این نما برخلاف نماهای معرف معمول در سینمای روایی (stablishing shot) مرکز مشخصی ندارد و همه‌ی اجزای آن شبیه هم و تکرارشونده است. از این‌رو قبل از معرفی شهری ساحلی در روسیه‌ی معاصر ما تصاویری از برخورد سهمگین موج‌های خروشان بر صخره‌های ساحلی در گرگ‌ومیش سحرگهان را شاهد هستیم. دوربین از نمایی high angel و از بالا این تصاویر را با کات‌زدن به نماهایی با زوایای مختلف نشان می‌دهد.

^۶ پیردهقان و نامور مطلق، ۱۳۹۱

همچون خدایی که بر شب فرمان خروج داده و روز را فرامی‌خواند. بعد از نشان دادن چند نمای مختلف از جوش و خروش دریا در زمان تاریکی هوا، نماهایی از دریای آرام در صبحدم را مشاهده می‌کنیم. روزی که سربرآورده و با آمدن خود بی‌تابی دریا را به سکون و آرامش مبدل کرده است. اولین نمایی که از شهر مشاهده می‌کنیم در خطی از ساحل و هنگام صبحدم است. گویی نهنگ شرور با برآمدن صبح دست از تقلا برداشته و به اعماق دریا فرورفته است. نماهای آغازین فیلم دقیقاً منطبق با روایت سربرآوردن لویاتان در نظام اسطوره‌ای است. در کنار این تصاویر موسیقی دلهره‌آور و فوق‌العاده‌ی فیلیپ گلاس که قبل از آغاز نمایش نماهای ابتدایی شنیده می‌شود تماشاگر را به دنیایی که در آن لویاتان حاکم است دعوت می‌کند. استفاده مستمر از نُت‌های کشتی و تکرار شونده به‌عنوان موتیف آهنگ در کنار ملودی منقطع و سوت‌مانندی که سوت کشتی عظیمی را تداعی می‌کند مخاطب را پیشاپیش با فضای دریا و تاریکی و سحرگامی وهم‌انگیز همراه می‌کند. تاریکی دم صبح و دریای خروشان در سه موقعیت فیلم تکرار شده است. شروع فیلم، پایان آن و صحنه‌ای که برای آخرین بار لیلیا را مشاهده می‌کنیم که تنها لب ساحل رفته است و پس‌از آن از او خبری نمی‌شود تا اینکه جنازه‌اش پیدا می‌شود. این سه موقعیت فیلم از حیث روایت اهمیت زیادی دارند. تمام چند نمایی که فیلم با آن‌ها آغاز شده است و از دریای خروشان به سمت نماهای معرف شهر حرکت کرده، در جهتی معکوس در انتهای فیلم تکرار می‌شوند. در انتهای فیلم زمان به سمت شب حرکت کرده و نماهای پایانی همان نماهای جوش و خروش دریا و برخورد موج‌ها به صخره است. بازهم همان نت‌های موسیقی بر تصاویر نشسته و تا انتهای تیتراژ پایانی تماشاگر را همراهی می‌کند. گویی خدایی که با اسطوره‌ی شرور یکی شده است فرمان حرکت دوباره‌ی لویاتان را صادر کرده است. نکته این‌جاست که ابهام آغازین فیلم با توجه به این‌که مخاطب هنوز با داستان مواجه نشده طبیعی به نظر می‌رسد. اما تکرار این ابهام در انتهای فیلم و زمانی که تماشاگر بیش از دو ساعت همراه داستان بوده نشان از موقعیتی دارد که نه‌تنها در آن ابهام‌زدایی صورت نگرفته بلکه فضای موردنظر نزد مخاطب پررنگ‌تر شده است. و البته این مسأله با محتوای مدنظر فیلم‌ساز نیز سازگار است. چراکه لویاتان کماکان مستعد سربرآوردن از اعماق آب‌ها و برقراری حاکمیت شری است. درحقیقت شری که در آغاز فیلم، تلفیق موسیقی و تصاویر، نهیب آمدن و استیلای آن را سرداده در انتها نه‌تنها از بین نرفته، بلکه همه‌گیر شده و تمام ساکنین شهر را به انقیاد خود درآورده است. جدای از چینش نماهای ابتدایی و تکرار معکوس آن‌ها در انتهای فیلم، زویاگینتسف عناصر مشخصی را در چند جای فیلم قرار داده است که مستقیماً با آنچه از تصاویر لویاتان در کتب اسطوره‌ای بدست آمده منطبق است. یکی از نمادهایی که در این فیلم مستقیماً تصویر منطبق بر اسطوره‌ی لویاتان را نشان می‌دهد اسکلت فرسوده و همراه با گل‌ولای چند کشتی از کار افتاده است. ظاهر این کشتی‌های ازهم‌گسسته همچون لاشه‌ی جانور دریایی غول‌آسایی هستند که دریا آن‌ها را پس‌زده است. علاوه بر اینکه «لویاتان در برخی کتب اسطوره‌ای به نام یک کشتی بزرگ نیز اطلاق می‌شود.»^۷ اما نماد اصلی و کاملاً مشخص از تصویر لویاتان اسکلت نهنگ بزرگی است که در یکی از

^۷ پیردهقان و نامور مطلق، ۱۳۹۱

سکانس‌های فیلم نشان داده می‌شود. سکانسی که فرزند کولیا پس از مشاجره و پرخاش به لیلیا خانه را ترک می‌کند و در ساحل دریا رو به این اسکلت می‌نشیند و به آن خیره می‌شود. گویی همان نهنگ عظیمی که بر دروازه‌ی جهنم حکمرانی می‌کند حال در ظاهری مرده کنار ساحل دریا رها شده است. و این درحالی‌است که او کماکان زنده است و با شرارت خویش حکمرانی می‌کند.

نقش رنگ در تصاویر این فیلم مانند بسیاری از عناصر فرمال دیگر بازنماینده‌ی محیط و جغرافیای منطبق بر اسطوره‌ی لویاتان است. *color scene* بکاررفته در فیلم فاقد درخشش و شفافیت معمول است. درواقع رنگ‌ها کاملاً منطبق بر دنیای تاریک لویاتان است. همان دنیایی که لویاتان از آن جا سربرمی‌آورد. یعنی شب و تاریکی. و همچنین دنیایی که آدمیان در آن بسر می‌برند؛ یعنی درون و بطن لویاتان! از این رو فضا و اتمسفر فیلم باید این تاریکی را به ما منتقل کند. جدای از جغرافیای مدنظر داستان و فضای مه‌آلود شهر ساحلی به‌کارگیری تکنیک رنگی خاص توسط *میخائیل کریک‌من*، فیلم‌بردار فیلم، در شفافیت‌زدایی از رنگ‌ها و تصاویر حس لازم از دنیای رو به تاریکی را به‌خوبی القا کرده است. این وجوه تکنیکال در تصاویر ارائه‌شده جدای از جنبه‌های سیاسی اجتماعی امکان تحلیل اگزیستنس از فیلم را نیز بدست می‌دهد. در کنار به‌کارگیری رنگ در این فیلم، نحوه‌ی قرارگرفتن کاراکترها درون نماها نمایانگر وضعیت ارتباطی آن‌ها نسبت به یکدیگر و همچنین موقعیت هرکدام از آن‌ها از حیث برتری بر دیگری است. به‌گونه‌ای که وادیم شهردار فاسد و طمع‌کار عمدتاً در نماهایی نشان داده می‌شود که علاوه بر *sharp focus* بودن مرکزیتی ناشی از اتوریته و برتری‌جویی به وی داده است. برخلاف کولیا که هرگاه در مرکز قاب قرار می‌گیرد در وضعیتی *out of focus* است. و یا لیلیا عمدتاً در بک‌نماهایی قرار گرفته است که دیمتری و کولیا را در قالب نمایی *two shot* نشان می‌دهد و زمانی که چنین نمایی را در کنار نماهای تک‌شات لیلیا که در آن‌ها به‌تنهایی درون قاب قرارگرفته است قرار می‌دهیم نشانی از تنهایی عمیق این کاراکتر به‌دست داده می‌شود. همان‌گونه که در طول روایت فیلم کولیا هیچ‌گاه به درک درستی از لیلیا نمی‌رسد و نماهای تک‌شات لیلیا از چنین منطقی سربرآورده است. چینش نماهای دوتایی در کنار نماهای تک‌شات نشان از ارتباط‌ها و گسست‌های دائم فیلم دارد. اما از حیث انطباق با اسطوره مهم‌ترین نماها همان *sharp focus*‌هایی است که از وادیم نشان داده می‌شود. نماهایی که نمایانگر اقتدار شر است.

منابع:

هابز، توماس (۱۳۸۰) *لویاتان*، ترجمه‌ی حسین بشیریه، تهران: نشر نی

هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۰)، کتاب *ایوب*، تهران: نشر هرمس

مریم پیردهقان و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۱) چگونگی شکل‌گیری اسطوره‌ی شرلوپاتان با تکیه بر تقد
اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای، ارائه‌شده در کنفرانس بین‌المللی فلسفه‌ی دین معاصر/ بخش شر و
الهیات، چاپ‌نشده

فرد/شهروند در مقام بخشی از پیکره‌ی لویاتان

روزبه آقاجری



فیلم **لویاتان** به‌ظاهر داستانی سراسر است دارد. شهردار شهر ساحلی پریبرژنی (وادیم سرگی) می‌خواهد زمین و خانه‌ی شهروندی به نام نیکولا را به‌زور به چنگ آورد؛ روایت مکرر ایستادگی شهروندی تنها و بی‌پناه در برابر نهادهای غول‌آسای دولتی و البته پشتیبانان اندام‌وار آن‌ها یعنی دادگستری و کلیسا. خردشدن و درهم‌شکسته‌شدن مقاومت و توان فرد در برابر آن قدرت عظیم کل پیکره‌ی روایی این فیلم را می‌سازد. پیوند میان این روایت و نظریه‌ی هابزی دولت به‌تمامی آشکار است.

اما چنین روایت و برداشتی از فیلم، لحظه‌هایی و نکته‌هایی از فیلم را نادیده می‌گیرد که اساسی‌اند. چنین برداشتی از تقابل حماسی فرد تنهای بی‌پناه با قدرت لویاتانی دولت نمی‌تواند کلیت فیلم را در بر گیرد و حتا می‌توان گفت، همراه‌کننده است. تقابل بالا، تقابلی آشنا است اما وضعیت‌مند و تاریخی نیست و بیش از آن که واقعی باشد، شماتیک و تحلیلی است. چنین تقابلی، هم شهروند و هم دولت را چونان دو نیروی متضاد بیرون از وضعیت‌شان قرار می‌دهد و آن‌ها را از واقعیت‌شان تهی می‌کند. از یک سو، شهروندی حق طلب و بی‌پناه و ستم‌دیده را داریم و از سوی دیگر، دستگاه عظیم و عریض و طولی به نام دولت را. در این جا می‌خواهم نشان دهم که چنین تقابلی حتا بنا به روایت فیلم کاذب است. **لویاتان** زویاگینتسف چیزی بیشتر از آن لایه‌ی آشکار بالایی دارد.

هابز دقیقاً برای اجتناب از وضع طبیعی (state of nature) یعنی وضعیت جنگ و نزاع دائمی بود که از دولتی فراگیر سخن گفت که پیکره‌ای لویاتانی دارد. فرد، قدرت خود را به او تفویض می‌کند، تا او، نظم را برقرار کند. هابز برخلاف لاک، حق شورش علیه چنین دولتی را از فرد سلب کرد. اما چرا؟

پاسخ به این پرسش دو وجه دارد: ۱. فرد/شهروند، خودش، قدرت‌اش را به این دولت تفویض کرده است و از این رو، ۲. فرد/شهروند، خود، جزئی از پیکره‌ی لویاتان است. درباره‌ی این دو وجه بیشتر خواهیم گفت و رد آن را در فیلم نشان خواهیم داد اما همین‌جا بگوییم که این دو وجه به‌روشنی نشان می‌دهند که بیش از هر چیز، باید اسطوره‌ی حماسی تقابل فرد/شهروند و دولت لویاتانی را دور انداخت. آن لویاتان (نهنگ)ی که قدرتی تام در برابر فرد/شهروند اعمال می‌کرد، مرده است و ما با فرد/شهروند و لویاتانی نوین روبه‌رویم.

برای درک بهتر وجه اول باید پا در واقعیت امروز روسیه بگذاریم. دولت یلتسین که از خاکستر شوروی سر بر آورد، چنان حقارت، ناتوانی و ناکارآمدی را به نمایش گذاشت که خیلی زود واکنش‌ها را برانگیخت. دوره‌ی یلتسینی، دوره‌ی پاگرفتن مافیایا، فروپاشیدگی و هرج‌ومرج سیاسی و ناکارآمدی و فساد اقتصادی بود؛ یک وضعیت طبیعی تمام‌عیار. روسیه‌ی پوتینی از قلب فضاقت و ناتوانی دولت یلتسین بیرون آمد و کوشید به‌شکلی خود را هم میراث‌دار اقتدار شوروی و هم دولتی متعلق به پسا«جنگ سرد» و ملی‌گرا جا بزند. مردم روسیه به‌آسودگی خود را به دست دولت پوتین سپردند، چرا که هم تا حد زیادی امنیت را برقرار کرده بود، هم غارت آشکار را به فساد پنهان تبدیل کرده بود و هم اعتبار و اقتدار ملی و میهنی از دست‌رفته را تا حد زیادی باز آورده بود. در پی این‌ها بود که فرد/شهروند روسیه، قدرت خود را به دولت پوتین وا گذاشت. دولت پوتین، شأنی لویاتانی پیدا کرد و اقتدارش بارها و بارها در انتخابات‌های پیاپی توسط فرد/شهروندان روسیه تأیید شد.

اکنون می‌توانیم به فیلم برگردیم و به وجه دوم بپردازیم. فیلم **لویاتان** در لایه‌های ژرف‌تر خود بر این واقعیت مهم دست می‌گذارد که نیکولا و همه‌ی کسانی که می‌خواهند از حق خود در برابر نهادهای بی‌دروپیکر دولتی و پشتیبانان‌شان دفاع کنند، خود بخشی از پیکره‌ی لویاتان اند. این گزاره، اهمیتی بنیادی دارد. هم از نظر تاریخی آنچنان که نشان دادیم، و هم در روایت فیلم، نیکولا، این فرد/شهروند روس و اطرافیانش که می‌خواهند او را در نبرد علیه شهردار فاسد یاری دهند، بخشی از پیکره‌ی لویاتانی هستند که اکنون می‌خواهد نیکولا را در خود ببلعد و اگر استعاره‌ای بهتر به کار ببریم، می‌خواهد نیکولا را چونان زائده‌ای که نوبتش در رسیده است، به بیرون بیفکند.

نیکولا، به رئیس پلیس باج می‌دهد، رفتارش در خانواده‌اش بازتاب اقتدار مردسالارانه‌ی قدیمی مردان روس است، دیمیتری وکیل از تمام انرژی‌اش استفاده می‌کند که پا از مرزهای قانون فراتر نگذارد اما آنقدر عمل‌گرا هست که زن نیکولا را به رختخواب بکشد و بعد از او بخواهد که فرار کنند، لیلیا همان‌طور که به روزمرگی یک زن خانه‌دار تن داده، به اقتدار فرزند پسر و به اقتدار شوهرش تن داده است و به رختخواب دیمیتری می‌رود اما آنقدر شجاعت ندارد که با او فرار کند، و روما که رونوشت‌خشی از پدرش نیکولا است. همه بخشی از پیکره‌ی لویاتانی هستند که به معنای قدیم‌اش مرده است و اسکلت‌اش در ساحل افتاده اما دقیق‌تر این است که بگوییم، در وجود همه‌ی آن‌ها منتشر شده است.

یکی از صحنه‌های مهم فیلم، صحنه تندخوانی حکم در دادگاه است. گویا هم خواننده‌ی حکم، هم شنوندگان بی‌حوصله و هم بیننده‌ی فیلم می‌داند با «بیهودگی تام» کلمات و مفاهیم روبه‌رو است. کافی است بدانیم که خطِ آخر حکم چیست، باقی کلماتِ آن شبیهِ پیش‌درآمدی بی‌معنی به نظر می‌رسد. چه بسیار چنین صحنه‌ای به **محاكمه‌ی کافکا** شبیه است. فرد حتا نمی‌داند برای چه محاکمه می‌شود و آن‌قدر همه‌چیز این دم‌ودستگاه معنا‌باخته است که عملاً نیکولا، دیمیتری و لیلیا در سکوتِ مطلق راه خود را می‌کشند و می‌روند. در آخر هم بار دیگر همین تعلیق بی‌معنا در دادگاه تکرار می‌شود؛ اگر اولی برای تصاحبِ خانه و ملکِ نیکولا یعنی تحققِ بیرونیِ سوژکتیویته‌اش بود، دومی برای تصاحبِ خودِ همین سوژکتیویته است.

فیلم **لویاتان** از این نظر اهمیت دارد که نشان می‌دهد که نمی‌توان با قواعدِ لویاتان و ابزارهایی که او در اختیارمان قرار می‌دهد، با او جنگید چراکه پیش از آن که بتوانیم با به مبارزه با او بگذاریم، او دست‌مان را خوانده است چراکه ما پیش از این، همه‌چیزمان را در اختیار او قرار داده ایم. این، آن‌جایی است که فرد/شهروندِ امیدوار به قانونِ لویاتان، همه‌چیزش را در راهِ توهم‌اش و ناتوانی فردی‌اش از دست می‌دهد. البته «توهم» و «ناتوانی فردی» مفاهیمی مبهم اند. اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، باید از شکلی «خوش‌بینی معطوف به قانون» حرف بزنیم، چه قانون زمینی لویاتان، چه قانون آسمانی کلیسا. این دو «قانون» جاری و متحقق نمی‌شوند مگر این که فرد/شهروند پیشاپیش اختیارِ خود را به آن‌ها سپرده باشد. نیکولا از دیمیتری، وکیلِ جویایِ نامِ خوش‌بین، کمک می‌گیرد اما دیمیتری خود را هنگامی که با قدرتِ عریان شهردار روبه‌رو می‌شود، نمی‌بازد بلکه پیش از آن، اساساً در نقشِ بازنده پیش می‌رود (او می‌داند دادگاهِ اول را باخته اند، به رغمِ این که مدارکی از فساد شهردار دارد). او پیشاپیش به قانونِ لویاتان خود را باخته است.

اما یک پرسشِ دیگر می‌ماند: اگر همه‌چیز و همه‌ی ما کم‌وبیش بخشی از پیکره‌ی لویاتان ایم، آیا راهی به بیرون وجود دارد؟ در **لویاتان** زویاگینتسف نمی‌توان پاسخی برای این پرسش پیدا کرد. برای فرد/شهروندی مانند نیکولا و همراهانش که خود به‌تمامی به بخشی از لویاتان بدل شده اند و (جز جرقه‌هایی در ذهن نیکولا که «مردم چنگک‌هایشان را باید بردارند») خود را با قانونِ لویاتان تعریف می‌کنند، جز راه‌هایی برای گریز فردی (تن دادن نیکولا، برگشت دیمیتری به مسکو و خودکشی لیلیا)، امکانی برای یافتنِ راهی به بیرون وجود ندارد. او در شکمِ نهنگ زندانی می‌شود.

لویاتان کیست؟

یگانه خویی



آخرین ساخته‌ی آندری زویاگینتسف عنوان «لویاتان» را بر خود دارد. عنوانی که به نظر قرار است از همان ابتدای فیلم نقش قطب‌نما را برای بیننده بازی کند. زویاگینتسف با نامگذاری فیلم‌اش به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بیننده جهت می‌دهد: او را به گرفتن ردِ لویاتان در مسیر داستان فرا می‌خواند. خط اصلی داستان ساده است: شهردار شهر ساحلی پریبرژنی (وادیم سرگیچ) می‌خواهد زمین و خانه‌ی شهروندی (به اختصار کولیا) را به‌زور تصاحب کند، او را وادار کند که دارایی‌اش را به ثمن بخش به شهردار واگذار کند. ساختار درهم‌تنیده‌ی قدرت و مذهب که در یک سو فاعلیتِ فاعل زورگو را شکل می‌دهد، فاعلیتِ سوپه‌ی دیگر دعوا را پیشاپیش از او سلب می‌کند. جایی در همان ابتدای فیلم وادیم سرگیچ در تاریکی شب برای شاخ و شانه کشیدنِ مستانه‌ای وارد ملکِ کولیا می‌شود. در اوج مکالمه جایی قدرت مطلق‌اش را به رخ کولیا می‌کشد و در جملاتی نمادین خطاب به او می‌گوید که او نه هیچ‌گاه حقی داشته و نه هرگز حقی خواهد داشت. کلام درشت شهردار که در ابتدای فیلم بیشتر به گزافه‌گویی مستانه‌ای می‌ماند، حقیقتِ خود را تا به انتهای فیلم تمام و کمال بر بیننده عیان می‌کند. چونان که گویی تمام داستان مسیر اثباتِ همین جمله است! شهردار به عنوان قدرت اجرایی شهر روی قضات، دادسرای محلی و پلیس اعمال نفوذ می‌کند و در همان ابتدای فیلم می‌بینیم که با سران مذهبی هم رابطه‌ی نزدیکی دارد. در اولین دیدارش با اسقف در رستوران دیر از نگرانی‌اش برای انتخابات آینده صحبت می‌شود. اسقف تاکید می‌کند که قدرت همه از خداست و تا زمانی که خدا چیزی را بخواهد،

نیازی به نگرانی نیست؛ در برابر اصرار شهردار به دانستن این که آیا خدا می‌خواهد و تاکید بر این که چه کسی بهتر از اسقف این را می‌داند، تسلیم شده و می‌گوید: «می‌خواهد، می‌خواهد...». این حمایت معنوی که چند بار در سراسر فیلم شاهدش هستیم، تصویر دولت لویاتان‌گونه را به خوبی کامل می‌کند: موجودی درست شبیه اِچینگ معروف هنرمند فرانسوی آبراهام بوس برای طرح داخل جلد اولین ویراست «لویاتان» هابز؛ پیکره‌ای غول‌آسا با سری انسانی، بدنی متشکل از همه‌ی مردم، تاج حکمروایی بر سر، شمشیری در یک دست و عصای پاپ در دست دیگر!

«لویاتان» هابز دولتِ مطلقه است، دولتی که همه‌ی شئون زندگی فرد را تحت سلطه گرفته. به بیان هابز انسان‌ها برای بقای خود و برای این که با یکدیگر وارد جنگ نشوند، به یک نیروی بازدارنده نیاز دارند. قوانین طبیعی از جمله عدالت، برابری، فروتنی و ... که در نگاه هابز محصول خرد هستند و محصول قاعده‌ی عقلی «با دیگران چنان کن که بر خود می‌پسندی»، برای برقراری‌شان به ترس از قدرتی بیرونی نیاز دارند؛ زیرا که این‌ها همه در تقابل با هوس‌های طبیعی بشرند: «میثاق‌ها بدون شمشیر تنها کلماتی هستند و هیچ توانی برای ایمن کردن بشر ندارند.»^۸ راه حل هابز برای اجتناب از وضعیت جنگ همه با همه این است که افراد طبیعی همه در پیمانی اتحادآفرین، حق اداره‌ی خود و محافظت از خود را به فردی مصنوعی یا به اجتماعی از افراد واگذار کنند. این فرد مصنوعی همان دولتِ هابزی (common-wealth) است که هابز به «لویاتانی عظیم» یا «خدایی میرا» تشبیه‌اش می‌کند که در سایه‌ی خدای نامیرا از ما دفاع می‌کند و زندگی در صلح و سازش را امکان‌پذیر می‌سازد.^۹ لویاتان اما قدرتش را از افراد طبیعی می‌گیرد، افرادی که در تعهدی متقابل به یکدیگر و برای زندگی صلح‌آمیز و تضمین بقایشان، حق طبیعی‌شان در دفاع از خود را به لویاتان واگذار کرده‌اند. او به این معنا قدرت مطلقه است و همه تحت سلطه‌اش هستند. و این سلطه‌ی تام تنها حقوق ناچیزی چون حق انتخاب خوراک و پوشاک و محل سکونت و آموزش فرزندان را برای شهروندان باقی گذاشته است. تفکیک قوایی هم در کار نیست. قانون‌گذار و قاضی همه در یک پیکرند و تعیین قوانین شهروندی، حقوق مالکیت و رسیدگی به بی‌عدالتی‌ها همه در انحصار لویاتان است. قرارداد شهروندان برای واگذاری حقوق‌شان البته فسخ‌ناپذیر است و این‌طور است که لویاتان با همه میرایی‌اش خود به‌شکلی نامیرا است و آیا چنین قدرتی مستعدترین نقطه برای «تخم‌ریزی حشرات فساد»^{۱۰} نیست؟

آن‌چه در فیلم شاهدیم، تبدیل ساختار دولت به قدرتی مطلقه است. لویاتانی که در این‌جا نه تنها بقای شهروند را تضمین نمی‌کند، بلکه خود تهدیدی برای این بقاست. قدرتی لجام‌گسیخته که فرد مجبور

8 Hobbes, Thomas. *Leviathan* (Revised Student Edition). Ed. by Richard Tuck. Cambridge University Press 1996, S. 117.

9 cf. *ibid.*, S. 120.

۱۰ اشاره به خطی از شعر «تنها صداست که می‌ماند» از دفتر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فروغ فرخزاد.

است در برابرش از خود دفاع کند، دفاعی که خود محکوم به نابودی است چون از این قدرت تنها به خودش می‌شود پناه برد. دو صحنه‌ی کشدار و درخشان از صحن دادگاه در اوایل و اواخر سیر صد و چهل دقیقه‌ای فیلم، نمایش سمبلیک خوبی از وضعیت هستند: اولی قرائت حکم دادگاه فرجام که ادعای کولیا برای بازپس گرفتن مایملکش را رد می‌کند و دومی که به زندان محکومش می‌کند و آخرین ذرات حیات شهروندی‌اش را به درون می‌مکد. در هر دو صحنه شاهد نمایی طولانی و کم‌حرکت از اتافی کوچک‌ایم که در آن، بی آن که صدایی از احدی در بیاید، حکمی طولانی با چندین و چند استناد به بندهای مختلف قانون روسیه فدرال با لحنی تند و یکنواخت خوانده می‌شود. صحنه‌هایی بی‌روزن و نفوذناپذیر که خود نمایشی درخشان از وضعیت محتوم زندگی شهروندی روسیه‌اند. ساختار قدرت مطلقه‌ی هابزی که باید به تاریخ سپرده شده باشد، نهنگی^{۱۱} که باید پشت سال‌ها مرده باشد، همان که استخوان‌هایش در ساحل خودنمایی می‌کنند، به‌رغم شگفت‌زدگی ما هم چنان زنده است؛ آن هم نه فقط در حضور تهدیدآمیز دریایی‌اش برابر چشمان تهی از حیات لیلیا (معشوق کولیا) در آستانه‌ی خودکشی، که حی و حاضر در ساحل، میان زندگی روزمره‌ی ما و در هیأت شهردار شهر فیلم زویاگینتسف.

هابز در انتهای فصل «از کیفرها و پاداش‌ها» باز هم از «لویاتان» می‌نویسد و از ارجاع اسمی او به کتاب ایوب در عهد عتیق. جایی که خداوند قدرت عظیم لویاتان را می‌آفریند و او را «پادشاه غرور» می‌نامد و می‌گوید چیزی روی زمین با او قابل مقایسه نیست.^{۱۲} در آیه ۴۱ کتاب ایوب خداوند خطاب به ایوب می‌گوید: «آیا لویاتان را با قلاب توانی کشیدی؟ یا زبانش را با ریسمان توانی فشردی؟ [...] آیا او نزد تو تضرع زیاد خواهد نمود؟ یا سخنان ملایم به تو خواهد گفت؟ آیا با تو عهد خواهد بست یا او را برای بندگی دایمی خواهی گرفت؟ [...] آیا پوست او را با نیزه‌ها مملو توانی کرد؟ یا سرش را با خطاف‌های ماهی‌گیران؟ اگر دست خود را بر او بگذاری جنگ را به یاد خواهی داشت. اینک امید به او باطل است. آیا از رویتش نیز آدمی به روی درافکننده نمی‌شود؟ کسی این‌قدر متهور نیست که او را برانگیزاند. پس کیست که در حضور من بایستد؟ [...]»^{۱۳} لویاتان سرآخر به دست خداوند نابود می‌شود،^{۱۴} همچنان که ایوب را نیز خداوند از امتحانات رهایی می‌بخشد و به زندگی‌اش برکت و عمر طولانی عطا می‌کند؛^{۱۵} و این درست همان داستانی است که کشیش محلی برای کولیایی تعریف می‌کند که رنج از توانش فراتر

۱۱ واژه‌ی لویاتان در عبری مدرن به معنای «نهنگ» است.

12 cf. Hobbes, S. 221.

۱۳ کتاب مقدس (ترجمه قدیم)، انتشارات ایلام، انگلستان ۲۰۰۷، ص. ۶۴۳.

۱۴ در آیه ۷۴ کتاب مزامیر در «دعا برای نجات قوم» می‌خوانیم که: «... تو به قوت خود دریا را منشق ساختی و سرهای نهنگان را در آب‌ها شکستی. سرهای لویاتان را کوفته، و او را خوراک صحرائشینان گردانیده‌ای...» کتاب مقدس، ص. ۶۸۸.

۱۵ کتاب مقدس، ص. ۶۴۵.

رفته و حالا فقط می‌تواند در ابری از ودکا درجه‌ی هوشیاری‌اش را پایین بیاورد. کشیش در برابر سوال کولیا که پس خدای بخشاینده‌تان کجاست، به عدم شرکت کولیا در مراسم کلیسا اشاره می‌کند و در برابر طعن کولیا که آیا در آن صورت چیزی تغییر می‌کرد، می‌گوید که نمی‌داند و از مسیرهای رازگونه‌ی حرکت خداوند سخن می‌گوید و کمی بعدتر کشیش از آیه ۴۱ کتاب ایوب بخش‌هایی را خطاب به کولیا نقل می‌کند و می‌گوید که ایوب مثل کولیا بوده و درباره معنای زندگی می‌پرسیده و به این می‌اندیشیده که چرا دارد مجازات می‌شود؛ چه خبر است؟ او که گناهکار بزرگی نبوده. خدا با ایوب حرف می‌زند و پایان امتحان آن جاست که ایوب به سرنوشت‌اش سر می‌گذارد، تسلیم امر خدا می‌شود و برکت به زندگی‌اش بازمی‌گردد. داستان اما در چشم کولیا شبیه افسانه‌ی پریان است. در دنیای پسامتافیزیکی کنونی‌مان نه امتحانی در کار است و نه نجات‌دهنده‌ای از جهانی فراتر از این جهان فرا خواهد رسید. ستم چیزی از جنس امتحان الهی نیست، بلکه محصول مستقیم ساختارهای اجتماعی است. رنج فرد در درک ناتوانی‌اش در برابر پیچیدگی بوروکراتیک جامعه‌ی مدرن است. و این ناتوانی وقتی به اوج می‌رسد که فساد، محدود کانال‌های پاسخگوی موجود در همان بوروکراسی را به روی شهروند می‌بندد. نمونه‌ی عیان‌اش در فیلم صحنه‌هایی است که کولیا و وکیل‌اش در به‌در میان اداره‌ی پلیس، دادسرا و ... این طرف و آن طرف می‌روند، بی آن که بتوانند شکایت‌شان را جایی ثبت کنند. هیچ‌کس پاسخگو نیست و این یعنی خود ناگزیری، خود ستم! در زندگی این جهانی ما پس از «هرگ خدا»، این لویاتان‌ها هستند که خداوندی می‌کنند. ستم بی هیچ مانعی از مسیل ساختارهای سیاسی - اقتصادی جامعه‌ی بوروکراتیک جاری می‌شود، سیلی می‌شود و ما را در خود می‌کشد. ایوب‌های زمینی تا منتهای توان خود رنج می‌برند، بی آن که رنج‌شان در اوج خود در هیأت آزمونی متبلور و به آرامش و رحمتی گشوده شود. رشته‌ها سرآخر جایی در مرز کشسانی‌شان از هم گسیخته می‌شوند... آن‌ها هم که مانند اسقف فیلم بر روی زمین نمایندگی آسمان‌ها را می‌کنند، به پشتیبانی لویاتان در برابر «دشمنان‌اش» ایستاده‌اند.^{۱۶}

مقاومت و میل به آزادی

در مسیر جلسه‌ی دادگاه فرجام در ابتدای فیلم، در دیالوگی که بین کولیا و دیما، رفیق کولیا از دوران خدمت ارتش که اکنون جزو کانون وکلای مسکوست و قرار است کولیا را در مسیر احقاق حق‌اش یاری کند، درمی‌گیرد، کولیا به سوابق شهردار در کا.گ.ب و فسادش اشاره می‌کند. در ادامه به‌شگفتی می‌پرسد که پس چرا به زندان نیفتاده. پاسخ اما روشن است: «چه کسی قرار است او را به زندان

^{۱۶} اسقف در یکی از دیدارهایش با شهردار (که پس از ملاقات شهردار و دیما در مقام وکیل کولیا و لمس حضور تهدیدی بالقوه از جانب اوست) به او می‌گوید که خود را جمع کند، که دشمن همیشه در حرکت است و علیه او کار می‌کند. همچنین تاکید دوباره‌ای می‌کند بر این که قدرت همه از خداست و اگر شهردار قدرت را در دایره‌ی نفوذ خود دارد، باید مسایل کوچک را خودش حل کند و تقاضای کمک نداشته باشد. چون در غیر این صورت دشمن او را ضعیف می‌پندارد. سخنانی که انگار موقعیت قدرتمند شهردار را همیشه موجه جلوه می‌دهد و او را به اعمال قدرت در برابر «دشمنان‌اش» که این‌جا از قرار همان شهروندان تحت قدرت او هستند، ترغیب می‌کند.

بیاندازد؟» دیما در این میان با اشاره به آسمان تلویحاً به حمایت‌های کلیسا اشاره می‌کند و با این همه امیدواری می‌دهد که قانون «محرک و پاسخ به محرک» در برابر شهردار کارایی خواهد داشت و بعد باید صبر کند تا مرگش برسد یا یکی مثل خودش ببلعدش؛ و کولیا در ادامه تصویری غیرمنفعل می‌آفریند: «یا مردم [دهقانان] سراغ چنگک‌های‌شان بروند». اما دیما بر این باور است که دیگر «کسی برای برافراشتن چنگک‌ها باقی نمانده است». این دیالوگ ساده به خوبی وضعیت را ترسیم می‌کند: جامعه‌ای که در آن روحیه‌ی اعتراض و مقاومت در برابر ستم مرده است. حتا دیما که وکیل حقوقی است و به قول خودش به «فکت‌ها» اعتقاد دارد، به پشتوانه‌ی فکت‌ها در برابر قدرت‌طلبی سیاست‌مدار محلی نمی‌ایستد. او نه به ایستادگی قهرمانانه باوری دارد و نه اعتمادی دارد به کارایی مسیرهای قانونی. کاری که او در نهایت با فکت‌هایی که از سوابق رسوایی برانگیز شهردار جمع‌آوری کرده، انجام می‌دهد، نه استناد به آن‌ها در محضر قانون، که توسل به آن‌ها برای ترساندن و مجاب کردن وادیم سرگیچ به پرداخت پول بیشتر از چارچوبی فراقانونی است. این فرایند خود در نمایشی از قدرت پیش می‌رود. دیما هم باید خودش را به کوستروف نماینده‌ی پارلمان متصل کند تا شهردار حاضر شود به «فکت‌هایش» نگاهی بیندازد. تنها روش کارگر، تهدید، ارباب و نمایش قدرت است. موقعیت تفاوتی با «وضعیت طبیعی» فرضی هابز ندارد. همان وضعیت جنگ همه با همه است و آشکار است که حضور لویاتان به کنترل روند نزاع کوچک‌ترین کمکی نکرده است. لویاتان خود بخش اصلی نزاع است و این‌طور است که شهردار هم تمام نفوذ خود را به کار می‌گیرد تا ببیند دیما را چه کسی پشتیبانی می‌کند و لاف و گزافی اگر در بین بوده باشد، کشف و جبران‌اش آسان است. و البته از همه مهم‌تر این است که شهردار حرف اسقف را جدی بگیرد، در برابر «دشمن» قوی ظاهر شود و بداند که همه‌ی قدرت از خداوند است! در این‌جا به نظر مهم می‌رسد که ببینیم چرا کولیا به‌مرور از مقاومت در برابر پایمال شدن حق‌اش، مقاومتی که در ابتدای فیلم در فرجام‌خواهی و درخواست وکالت از رفیق قدیمی خود را نشان می‌داد، باز می‌نشیند. آیا همه و همه تاثیر حضور دولت مطلقه است؟ آیا پاشنه‌ی آشیلی در لویاتان نمی‌توان سراغ کرد؟ زویاگینتسف چه سرنخ‌هایی در اختیار بیننده می‌گذارد؟

در نگاهی به پرسوناژها شاید نشانه‌هایی برای درک بهتر شرایط نهفته باشد. کولیا برای مثال به بیان دیما که رفیق دوران خدمت‌اش بوده، آدمی پرحرارت و پیش‌بینی ناپذیر است. همین صفات او را در چشم دیمای خشک و واقع‌بین، اعتمادناپذیر جلوه می‌دهد؛ طوری که در ابتدای فیلم مایل نیست پرونده‌ای را که از سوابق وادیم سرگیچ جمع‌آوری کرده، به کولیا نشان دهد. کولیا در مقابل به دیما اعتماد دارد. اعتمادی که در لایه‌ی دیگری نقض می‌شود و به خشونت رفتاری کولیا می‌انجامد. دیما البته اهل معامله‌گری است. با آن که معتقد است پرونده‌ی قطور و نابودکننده‌ای سر هم کرده، مستقیماً ماجرا را به رسانه‌ها نمی‌کشد یا پرونده را از کانال قانونی‌اش به جریان نمی‌اندازد. بلکه سعی می‌کند از راهی که الفبایش برای شهردار قابل فهم باشد، با او حرف بزند. به عبارتی فساد موجود را به رسمیت شناخته، تلاش می‌کند با دور زدن قانون منافع موکلش را تامین کند. او که نقش ناجی این‌جهانی را برای ایوب داستان بازی می‌کند، قصد زیر سوال بردن ساختارها و برملا کردن فساد و بی‌قانونی شهردار

را ندارد. صرفاً قرار است وضعیت را با کمترین هزینه به وضعیت قبل برگرداند یا موقعیتی هم‌ارز آن به وجود بیاورد، بی آن که در ظاهر امر چیزی جابه‌جا شده باشد. این میان اما رابطه‌ای که بین او در مقام رفیق مورد اعتماد کولیا و لیلیا که معشوق کولیاست شکل می‌گیرد، دینامیک روابط را به هم می‌زند. اعتماد اولیه از هم می‌گسلد و خشونت‌ی که کولیا به هر دوی آن‌ها روا می‌دارد، بستر جاری امور را تغییر می‌دهد. دیما اما شهر را بلافاصله ترک نمی‌کند. سر قرار با شهردار حاضر می‌شود و سعی می‌کند ماجرا را احتمالاً از دید خودش به شکلی ختم به خیر کند. باوری که ساده‌دلانه می‌نماید: خشونت‌ی که دیما متعاقب آن از طرف شهردار می‌بیند و صحنه‌ای که شهردار برای تفهیم قدرت‌اش می‌چیند، برای دیما راهی جز ترک صحنه باقی نمی‌گذارد. این پرسش اما در ذهن بیننده شکل می‌گیرد که اگر لایه‌ی اعتماد میان دیما و کولیا نمی‌شکست، آیا کماکان توانی و البته دلیلی برای مقاومت باقی نمی‌ماند و آیا نمی‌شد از خونسردی عملگرایانه‌ی دیما دنبال کردن ماجرا را انتظار داشت؟

از سوی دیگر لیلیا را می‌بینیم که زمان‌های سخن گفتن‌اش در قیاس با دیگر پرسوناژها بسیار ناچیز است. او موجودی درهم‌شکسته به چشم می‌آید. حضورش همیشه به شکلی همراه یا در پس‌زمینه است و تنها کنش قدرتمندی که از او می‌بینیم - کنشی که البته به تخریب روند مثبت جاری کمک می‌کند - حرکت‌اش به سمت دیما است. جز آن در صحنه‌هایی که دیما و کولیا را برای ثبت شکایت‌شان از حضور غیرقانونی شبانه‌ی شهردار در ملک کولیا همراهی می‌کند، به روشنی بی‌علاقگی خود را از درگیر شدن بیشتر در ماجرا و ترس خود را از نابودی بیان می‌کند. ناگزیری و ناامیدی او به نظر ساختار پیچیده‌تری دارد؛ نفس باقی ماندن‌اش در رابطه‌ای عاشقانه که متقابل به نظر نمی‌رسد، زندگی‌اش در کنار رومن (فرزند سیزده چهارده ساله‌ی کولیا) که علاقه‌ای به او ندارد، کارگری‌اش در کارخانه‌ی ماهی‌پاک‌کنی و البته حرکت‌اش به سمت دیما همه نشانه‌هایی از این ناگزیری‌اند. با این همه در برابر پیشنهاد دیما برای همراهی با او بهت‌زده برخورد می‌کند. چنان‌که انگار هیچ تصویری از نجات جز گریز زدن‌هایی کوچک که ادامه‌ی همان فلاکت را ممکن کند، در مخیله‌اش نمی‌گنجد. گویی تصویری از رستگاری و سعادت این جهانی در سر ندارد؛ و چنین است که در ادامه‌ی صحنه‌ای از فوران عشق کولیا - صحنه‌ای که در یک‌طرفه بودن‌اش بیشتر به تجاوز می‌ماند - و مواجهه با واکنش تند رومن که لیلیا را مسوول خراب شدن همه‌چیز می‌داند، مسیر ذهن‌اش به سمت نیستی - یا شاید بتوان گفت به سمت جستن سعادت در ورای مرزهای این جهان - هموار می‌شود. و این‌طور می‌شود که بارقه‌های امید به احقاق حق و تداوم زندگی که در ابتدای فیلم هنوز حضور دارند، در پیشروی داستان از میان لایه‌های قدرت و خشونت‌ی که بخشی از آن را خود آدم‌ها نسبت به هم روا می‌دارند، در بی‌اعتمادی‌ها و اعتمادشکنی‌ها و در غیاب ایده‌ی آزادی و میل راستینی به مقاومت محو می‌شوند. مبارزه‌ی شهروندان با دولت سرانجام خاصی ندارد و بخشی از علت‌اش را نه در قدرت لویاتان‌گونه و لایزال دولت که در نزاع داخلی خود مردم با یکدیگر باید جست، در خشونت‌ی که در خانواده و در مناسبات اجتماعی مردم در جریان است، در نزاع‌های درون‌ساختاری مردم که مقاومت در برابر دولت را در لایه‌ای بالاتر ناممکن می‌کند. و آیا نمی‌توان حضور لویاتان را انعکاسی از این زوال روحی-اخلاقی زندگی شهروندی دید؟ ساختار لرزان

زندگی شهروندی که می‌خواهد دوام بیاورد و چون به تغییر بنیادین امیدی ندارد، در وادادگی‌اش بدنه‌ی لویاتان را مدام فریه‌تر کرده است! انسان را می‌بینیم، مرعوب ساختار قدرتی که خودش آفریده؛ نه کسی از بیرون برای نجات سر می‌رسد و نه از درون به باز شدن روزنی به خارج از این شبکه‌ی درهم‌تنیده‌ی قدرت امیدی هست.

نماهای سرد، بی‌نور و چیره‌ی طبیعت هم حس ناگزیری جاری در فیلم را پررنگ می‌کنند. انسان که طبیعت را زیر سلطه گرفته، اینک در مقام شهروندی ناتوان و اسیر در ساختار اجتماعی دست‌ساز خودش، بر بلندای پرتگاه صخره‌ای می‌ایستد و به موج‌های سهمگین نگاه می‌کند. نگاه کردنی که برایش چیزی از حس والای کانتی به ارمغان نمی‌آورد.^{۱۷} ایده‌ای از آزادی در ذهن ندارد، پس مقاومتی در روحش نمی‌دمد و عظمت طبیعتی که بر آن چیره شده، او را به عظمت ذهن‌اش برای شکل‌گیری لحظه‌ای از مقاومت و دمیدن امکان آزادی آگاه نمی‌کند.^{۱۸} چنان در ساختار سیاسی-اجتماعی درهم‌تنیده‌ی دست‌ساز خودش اسیر است که مقاومت به شوخی می‌ماند. عظمت ذهنی هم اگر در کار باشد، نه در گشایش امکان‌های تازه برای زندگی آزاد که تنها در قدرت و اشتیاقی معطوف به نیستی متبلور می‌شود: قدرتی که مرگ را خواستنی‌تر و ممکن‌تر جلوه می‌دهد.

در آخرین صحنه‌ی داخلی «لویاتان» نطق دور و دراز اسقف را می‌شنویم درباره‌ی حقیقتی که در مسیح متجلی است و به تبع آن در باور به کلیسای ارتدوکس و در راه دادن مسیح به روح خود و آزادی‌ای که تنها از حقیقت درون می‌آید! همه‌ی این سخنان برآق مومنانه و همه‌ی این حوالت‌ها به «درون» در کلیسای تازه‌سازی ایراد می‌شود که زمین‌اش از چنگ کولیا درآمد، که به بیان اسلامی زمین‌اش غصبی است و وجودش را مرهون از هم پاشیدن خانواده‌ی است. مومنان شیک و پیک در جست‌وجوی «حقیقت درون» با ماشین‌های آخرین مدل‌شان در ساختمانی گرد آمده‌اند که زیر پایه‌هایش «واقعیتی

17 *Erhabenheit*: Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974. A73-77.

جالب است که کانت درست همین منظره را توصیف می‌کند: «اقیانوس پهناور و خشمگین از توفان‌ها» و از این می‌گوید که باید ایده‌هایی پیشاپیش در ذهن انسان شکل گرفته باشد تا انسان قادر باشد در مشاهده‌ی مناظری این‌چنینی از پدیده‌های طبیعی حس والا (erhaben) را تجربه کند: از مرحله‌ی حسانیت (Sinnlichkeit) محض خارج شود و انگیزه پیدا کند که به ایده‌ها که درجه‌ای بالاتر از غایت-خودبودگی (Zweckmäßigkeit) را دارند، بپردازد.

۱۸ به بیان کانت توان انسان برای مقاومت در برابر چیزهای طبیعی بسیار قدرتمند مثل «آتشفشان‌ها با همه‌ی نیروی ویرانگرشان»، «اقیانوس بی‌انتهای خشمگین» یا «آبشار بلند یک رودخانه‌ی عظیم» نیست می‌شود. تنها زمانی که انسان در موقعیتی امن نسبت به طبیعت قرار می‌گیرد، چیزی که آدورنو به «غلبه بر طبیعت» تعبیر می‌کند، دیدن مناظری این‌چنینی می‌تواند او را به مقاومت برانگیزد و این‌گونه انسان به توانایی ذهن خودش آگاه می‌شود و از مرزهای توانایی روحی خود برمی‌گذرد. (Kant, *KU*, A103) این لحظه‌ی مقاومت، پس زدن محدودیت و آگاهی به توانایی ذهن، خود آستن لحظه‌ای از آزادی است.

بیرونی»، واقعیتی از خون و استخوان له شده... و آیا امیدی به رستگاری هست؟ آیا توانی در ما بینندگان برای مقاومت، برای نفی این دومینوی مرگبار و نابودکننده‌ای که برابر چشمان‌مان می‌گذرد، باقی می‌ماند؟ آیا «لحظه‌ی یوتوپایی» آدورنو - لحظه‌ای که به امکان تازه‌ای باز شود - در روح ما امکان دمیدن پیدا می‌کند؟^{۱۹}

19 Adorno, Theodor W. *Ästhetik*. Hrsg. Von Eberhard Ortland (Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 51-53.

و این «لحظه‌ی یوتوپایی» از دید آدورنو در آن حس مقاومت و آزادی‌ای شکل می‌گیرد که روح ما - به‌عنوان مخاطبان اثر هنری - در تجربه‌ی امر والا در مواجهه با اثر هنری تجربه خواهد کرد. آدورنو این مفهوم کانتی را که برای چیزهای طبیعی بود به منظومه‌ی هنر بسط می‌دهد.

گفتگویی با آندری زویاگینتسف درباره «لویاتان»

آن تامپسن؛ ترجمه‌ی مهدی جمشیدی



انمایندگی سینمای روسیه هم از راه رسید. به‌تازگی در مصاحبه‌ای که با آندری زویاگینتسف نویسنده و کارگردان «لویاتان» داشتم، او به‌وضوح نگران این بود که ولادیمیر پوتین که دوست صمیمی نیکیتا میخالکوف در هیأت انتخاب فیلم‌ها برای اسکار است مانع انتخاب فیلمش که نخل طلای کن را در [بخش] بهترین فیلم‌نامه از آن خود کرده بود، شود. اما [این فیلم به‌عنوان نماینده سینمای روسیه از راه رسید، گرچه این فیلم درامی تکان‌دهنده از فساد در عمیق‌ترین سطوح فرهنگ روسیه است و [گویای] تباهی‌ای که شیرهی جان شهروندانش را می‌کشد.

«لویاتان» که جایزه گلدن گلوب را گرفت هم‌اکنون نامزد بهترین فیلم خارجی‌زبان در مراسم اسکار شده است. فیلم جدید آندری کونچالوفسکی برادر میخالکوف از وقتی که (بعد از مهلت تعیین‌شده) به ماه اکتبر موکول شد، از نامزدی اسکار کنار رفت.

«لویاتان» هم‌اکنون در سالن‌های منتخب به نمایش درآمده است. گفتگوی بحث‌برانگیز ما را بخوانید:

تامپسن: چرا خودتان را در معرض خطر ورود به صنعت فیلم روسیه و نقد شدید فساد در روسیه قرار دادید؟

زویاگینتسف: مقامات رده‌بالای قدرت در روسیه لزوم مبارزه با فساد را اعلام کرده‌اند. فیلم ما دقیقاً در راستای این هدف قرار دارد. در مفهومی خاص فیلم ما با آنچه آن‌ها به دنبال آنند در یک راستاست. بگذریم از اینکه [این موضع مقامات دولتی] چیزی جز یک اعلان [عمومی] نیست، صدایی تهی که می‌گوید آن‌ها مجبورند با آنچه که در افکار عمومی اعلام می‌کنند، در یک خط باشند، که آنها هرطور صلاح بینند عمل می‌کنند.

ولادیمیر پوتین از نزدیک در جریان صنعت فیلم‌سازی روسیه است، و دوستی‌ای نیز با نیکیتا میخالکوف دارد. و کمیته‌ای [برای انتخاب نماینده‌ی روسیه] در اسکار وجود دارد، با وابستگی‌های متفاوت؟

شما می‌گویید که فیلم قبلی من «النا» وقتی که از طرف روسیه برای اسکار نامزد نشد، از این حیث شکست خورد. درست است، خب شاید خدا با ماست! باید فیلم لویاتان هم در نامزدی برای اسکار ناکام بماند تا بیشتر ثابت شود که عقب‌گرد می‌کنیم. این امر بدان معناست که ما داریم به دوران شوروی [سابق] برمی‌گردیم، به دوران دیکتاتوری. فیلم‌ساز فیلم را آن‌گونه که وجود دارد می‌سازد. این فیلم برای دریافت جایزه نامزد شود یا نه مهم نیست. جهان فیلم را می‌بیند و می‌فهمد که فیلم درباره چیست...

شما شرایطی که فیلم یک فیلم‌ساز نادیده گرفته می‌شود و هم‌وطنانش فیلمش را نادیده می‌گیرند یا آن افراد به بخشی از سیستم بدل می‌شوند را می‌فهمید، البته که مایه نگرانی است.

این امر موضوعات مهمتری درباب اینکه هر کشور چطور می‌تواند یا نمی‌تواند فیلم‌های درست را برای نمایش در مراسم اسکار برگزیند، پیش می‌کشد. شاید آکادمی نباید به کشورها برای گزینش فیلم‌هایشان برای اسکار تکیه کند. شاید باید مدل جوایز جشنواره‌ای باشد که با انتخاب فیلم برای هر کشور از روی [معیار] بیشترین جوایز و تحسین‌های بین‌المللی پایان‌پذیرد، برخلاف مدیر صنعت فیلم روسیه که فیلم خود را جلوتر از فیلم شما قرار می‌دهد.

با شما موافقم، در برخی موارد در کشورهای بخصوص مؤلفان فیلم‌ها اسیر شرایطی هستند که در آن قرار دارند. شاید خوب باشد که به آکادمی گفته شود که باید در قوانین‌شان تجدیدنظر کنند. اینجا مشکل وجود دارد. آکادمی نمی‌تواند خود را در همه‌جا توسعه دهد. چند کشور نامزدهای خودشان را معرفی کرده‌اند؟ [رکورد امسال، ۸۳ کشور]. شما ناچارید [همه‌جا] کارشناس داشته باشید. وضعیت چالش‌برانگیزی است.

در سال ۲۰۱۱ برای کمیته‌ی اسکار در روسیه سالی بحرانی بود، بحرانی جدی. «النا» ساخته شد، همچنین «فاوست» سوخوروف و «آتش‌سوخته ۳» نیکیتا میخالکوف. همگی نامزد بودند. جوکی در روسیه هست که می‌گوید: «اگر فیلم تو با فیلمی از نیکیتا همزمان بیرون آمد دیگر ناامید شو.»

وقتی فیلم نیکیتا نامزد شد غوغایی در نشریات در گرفت. خود نیکیتا از این جنجالی که از تصمیم وی ناشی می‌شد آگاهی داشت و تلاش کرد نظر افکار عمومی را جلب کند. او پیشنهاد داد که فهرست اعضای هیأت انتخاب به ۲۵ نفر افزایش یابد. در حال حاضر این تعداد بیشترند و افرادی که در این هیأت عضوند جوایز معتبر جشنواره‌های فیلم را برده‌اند.

آن‌ها فیلم‌سازی هستند که وابستگی‌های سیاسی دارند؟

شما نمی‌دانید چه کسی با چه کسی سر و سر دارد. کمابیش به طور مستقیم به افراد رده‌بالا وابسته هستند.

فساد؟

بله. این یک فساد با چهره‌ای جالب است. تصور کنید شرایطی را که من برای شرکتی که به یک گروه سهامی بزرگ‌تر تعلق دارد و آن گروه نیز به یک فرد خاص، کار می‌کنم. نیازی نیست به من بگویند چگونه رأی دهم. من به صورت خودکار فرض گرفته‌ام رأی من می‌بایست همراستا با خواسته‌های گروهی بزرگ‌تری باشد که در نهایت من به آن تعلق دارم.

شما آینده کاری خود را در خطر می‌بینید!

نفرت‌انگیز است!

برای من این ارتباط بین پوتین و صنعت فیلم‌سازی بسیار جالب است. به یاد دارم رسوایی سخنرانی وی که در آن به فیلم‌سازان گفت باید طوری [فیلم] بسازند که تبلیغات مثبتی برای روسیه داشته باشد نه اینکه فیلم‌های بدبینانه‌ی افسرده‌کننده بسازند.

بله همین‌طور شد. پوتین همان چیزی را می‌داند که لنین می‌دانست. او درباره سینما به‌مثابه مهم‌ترین فرم هنری برای تغذیه‌ی ماشین تبلیغاتی صحبت کرد.

آیا لویاتان در روسیه اکران شده است؟

در سپتامبر اکران می‌شود.

خب خیلی خوب است! آیا وسوسه می‌شوید که روسیه را ترک کنید و در جای دیگری که شما را تحسین کرده‌اند، فیلم را بسازید؟

من روسیه را می‌شناسم. پنجاه سالم است و کشور و مردم را دوست دارم. می‌دانم که مردم کشورم جوهره‌ای دارند که در هیچ کجای جهان پیدا نمی‌شود. این موضوع دلیل ارتباط من با کشور و فرهنگم است.

آیا هنوز همان‌طور که می‌خواهید فیلم‌هایتان را می‌سازید؟

اگر موانعی برای کارهایی که در روسیه می‌سازم برای مثال اکران «لویاتان» یا پروژه بعدی‌ام ایجاد شود و اگر هر آنچه که می‌خواهم انجام دهم به چیزی بی‌معنی به سبک شوروی تبدیل شود، البته که درباره‌ی گزینه‌ها تصمیم خواهم گرفت. اما هنوز این اتفاق نیافتاده است.

فیلم بعدی‌تان چیست؟

چهار فیلم‌نامه آماده روی میز تهیه‌کننده دارم، و او در فکر این است که کدامیک را می‌شود کار کرد.

این مصاحبه ترجمه‌ای است از:

<http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/russia-submits-leviathan-after-all-andrey-zvyagintsev-talks-20140929>