پازولینی از زبان پازولینی

در مصاحبه با جان هَلیدی

ترجمهٔ علی امینی نجفی

نشرنگارهٔ آفتاب

تهران ، ۱۳۸۴

www.ketab.ir

بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم

پازولینی، پیرپائولو، ۱۹۲۲-۱۹۷۵ م Pasolini, Pier paolo

پازولینی از زبان پازولینی، در مصاحبه با جان هلیدی/ترجمهٔ علی‌امینی‌نجفی.- تهران: نگارهٔ‌آفتاب، ۱۳۸۴.

۲۴۸ ص. ۲۵،۰۰۰ ریال ISBN : 964-8453-02-0،

عنوان به انگلیسی: *Pasolini on Pasolini, interviews with Jon Halliday*

کتاب حاضر در سال ۱۳۵۲ تحت عنوان «پازولینی در گفتگو با ازوالدستک» با ترجمه بهمن طاهری، توسط سازمان چاپ و نشر پنجاه و یک منتشر شده است.

فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

۱.پازولینی، پیرپائولو، ۱۹۲۲-۱۹۷۵ م. Pasolini , Pier Paolo-

مصاحبه‌ها. الف. هالیدی، جان، ۱۹۳۹- م.Halliday , Jon ، مصاحبه کننده

ب. امینی نجفی، علی،۱۳۳۴- ، مترجم. ج.عنوان.

د. عنوان: *پازولینی در گفتگو با ازوالدستک*.

PN ۱۹۹۸/۳/آ ۲ پ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲ ، ۱۳۸۴

کتابخانه ملی ایران ۸۴-۱۶۶۵۳ م

نشر نگارهٔ آفتاب

تلفن/ نمابر: ۸۸۷۱۰۵۳۹ . ۸۸۶۶۳۴۱۲

پازولینی از زبان پازولینی

در مصاحبه با جان هلیدی

ترجمهٔ علی امینی‌نجفی

چاپ نخست: ۱۳۸۴

شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه

طرح جلد: وحید ثابتی

حروفنگار: اعظم کرمی

تولید: مؤسسهٔ فرهنگی- هنری نگارهٔ آفتاب

لیتوگرافی متن: پیچاز لیتوگرافی جلد: درنا

چاپ جلد: ایران‌گرافیک چاپ متن و صحافی: معراج

www.ketab.ir

فهرست

- یادداشت مترجم ۹
- پیشگفتار چاپ انگلیسی ۳۵
- پیشگفتار چاپ آلمانی ۴۱

- مصاحبه‌ها

- پیش از فیلمسازی ۴۵
- *آکاتونه* ۷۷
- *ماماروما* ۸۹
- *پنیر بی‌نمک* ۹۵
- *مجالس عشق و خشم* ۱۰۱
- *مکان یابی در فلسطین و انجیل به روایت متی* ۱۰۷
- *پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچک* ۱۳۱
- *تماشای زمین از کره ماه* ۱۴۳
- *ادیپ شاه و عشق و خشم* ۱۵۱
- سبک کار، برخی طرحها، و تئاتر ۱۶۳
- سینما و نظریه ۱۷۹

www.ketab.ir

- پیوستها

- پیوست ۱، *تئورما* ۱۹۳
- پیوست ۲، دربارهٔ فیلم *مده‌آ* ۱۹۷
- پیوست ۳، *حکایتهای کانتربوری* ۲۰۳
- پیوست ۴، دربارهٔ فیلم *حکایتهای کانتربوری* ۲۱۱
- پیوست ۵، دربارهٔ *حکایتهای کانتربوری* ۲۱۵
- پیوست ۶، دربارهٔ فیلم *داستانهای هزار و یک شب* ۲۲۱
- پیوست ۷، سال‌شمار زندگی پازولینی ۲۲۹
- پیوست ۸، فهرست فیلمهای پازولینی ۲۳۹

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

کتابی که در دست دارید متن گفت‌وگویی است که جان هَلیدی[1]، روزنامه نگار و منتقد ایرلندی – انگلیسی، در سال ۱۹۶۸ در رُم با پیرپائولوپازولینی انجام داده‌است. هَلیدی این گفت‌وگو را نخستین‌بار در سال ۱۹۶۹ به زبان انگلیسی منتشر کرد؛ ولی نه با نام واقعی خود بلکه با اسم مستعار ازوالد استک.[2] گفت‌وگو با نظر فیلمساز انتشار یافت، مورد پسند و تأیید او قرارگرفت و به عنوان منبعی معتبر و دست اول دربارهٔ زندگی و هنر پازولینی شناخته‌شد. هرچند زندگی و فعالیت هنری شاعر و سینماگر ایتالیایی چند سالی پس از این گفت وگو ادامه پیدا کرد، یعنی دقیقاً تا مرگ فجیع او در دوم نوامبر سال ۱۹۷۵، اما مهم‌ترین ویژگیهای سیمای او در این گفت وگو نقش بسته است.

www.ketab.ir

کتاب، نخست خواننده را با خطوط اصلی زندگی خصوصی پازولینی آشنا می‌کند: تولد او به سال ۱۹۲۲ در خانواده‌ای متوسط در شمال ایتالیا، کودکی و محیط تربیتی او، عشق عمیق به مادر و درگیری شدید و دایمی با پدر. کتاب سپس به کارنامهٔ حرفه‌ای پازولینی می‌پردازد و رشد شخصیت هنری او را پی می‌گیرد: از پیدایی نخستین جوانه‌های آفرینندگی تا جایگاه پراعتبارش به عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرمندان معاصر ایتالیا.

سرانجام مروری گذرا می‌خوانیم بر نظریات او دربارهٔ رسانهٔ سینما از دیدگاه زبان شناسی معاصر. افزون بر این به جهان بینی و بنیادهای فکری پازولینی نیز به اختصار توجه شده است: عشق کمابیش غریزی او به تودهٔ مردم ستمدیده و محروم، به ویژه به دهقانان، و سپس مبارزهٔ پی‌گیر و آگاهانهٔ او با ناروایی‌ها و نابرابری‌ها، همراه با گریزی به تعهدات اجتماعی و سیاسی‌اش در بستر جنبش چپ ایتالیا، به ویژه در پیوند با حزب کمونیست این کشور.

متن گفت‌وگو به طور کامل از اصل انگلیسی به فارسی برگشته است، اما برای دست‌یافتن به نسخه‌ای کامل‌تر از ترجمهٔ آلمانیِ کتاب استفاده شده است.[۳] توضیح آنکه کتاب نخست در سال ۱۹۶۹ توسط انستیتوی فیلم بریتانیا در لندن به چاپ رسید و با اینکه مورد استقبال شایانی قرار گرفت و تمام نسخه‌های آن در مدتی اندک به فروش رسید، به دلایلی ناشناخته، تاکنون، تجدید چاپ نشده است. اما در سال ۱۹۹۵ ترجمهٔ آلمانی کتاب منتشر شد، که جان هلیدی بر آن نظارت داشت و پیشگفتاری بر آن نوشت.

www.ketab.ir

نسخهٔ آلمانی که ۲۶ سال پس از نسخهٔ انگلیسی انتشار یافته نسبت به نسخهٔ انگلیسی مزایایی آشکار دارد: در پیشگفتار آن نکات جالبی دربارهٔ شرایط گفت و گو می‌خوانیم، پانوشتها با توجه به گذشت زمان «به روز» شده‌اند و پیوستهای آن تصحیح یا تکمیل گشته‌اند. از این رو ما در برگردان فارسی برای تهیهٔ پانوشتها و پیوستها از نسخهٔ آلمانی پیروی کرده‌ایم. همین جا یادآوری کنیم که تمام پانوشتهای پایان فصلها از مترجم است مگر آنها که با حروف اختصاری «ج.هـ .» مشخص شده باشند، که از متن آلمانی گرفته شده‌اند.

مهم‌ترین کمبود گفت‌وگو این‌است که در آن از چهار فیلم بلندی که پازولینی در هفت‌سال آخر زندگی خودساخت، هیچ سخنی به میان نمی‌آید. باید گفت که شناخت کامل سیمای هنری این سینماگر بدون توجه به این فیلمها، به ویژه به آخرین اثر او، یعنی فیلم تکان‌دهندهٔ *سالو*، که خیلیها حل معمای مرگ او را درآن می‌جویند، بی‌تردید ناقص‌است.

از این گذشته، هَلیدی در پیشگفتار ترجمهٔ آلمانی کتاب ابراز تأسف کرده که گفت وگو در همین قالب نیز کاستیهایی دارد و در آن برخی از جوانب زندگی و هنر پازولینی مسکوت مانده است. من، در این نوشتار می‌کوشم برخی از این کمبودها را جبران کنم.

زندگی پرتکاپو

حجم آثاری که پیر پائولو پازولینی در طول زندگی نه چندان دراز خود خلق کرده به راستی شگفت‌انگیزاست. دهها دفتر شعر و رمان و

نمایشنامه و مقالهٔ نظری و ۴۲ فیلم کوتاه و بلند برای یک عمر ۵۳ ساله میراث ادبی - هنری کم‌نظیری است. قریحهٔ ادبی و ذوق هنری سرشار او از نخستین سالهای جوانی به شکوفایی‌رسید و پیوسته پربارترشد. گفتن ندارد که پازولینی را در جهان به خاطر آثار سینمایی درخشانش می‌شناسند، اما نباید فراموش کرد که او پیش از آنکه فیلم سازی را آغاز کند، در ایتالیا به عنوان نویسنده و شاعر نامدار بود.

پازولینی بیست‌ساله بود که با اولین کتاب شعر خود به عنوان شاعری توانا وارد میدان ادب شد. در بیست‌وپنج سالگی سردبیر یک نشریهٔ معتبر فرهنگی و سیاسی‌بود. در چهل‌سالگی یکی از مهم‌ترین شاعران و نویسندگان و سینماگران ایتالیا به شمارمی‌رفت. زمانی که منظومهٔ *خاکستر گرامشی*[۴] را منتشر کرد، بسیاری از منتقدان ادبی آن‌را اثری راهگشا و رویدادی مهم در شعر معاصر ایتالیا دانستند. ایتالو کالوینو[۵]، دوست نزدیک پازولینی، که بعدها نویسنده‌ای نامی‌شد، دربارهٔ آن‌نوشت: «اطمینان‌دارم که با این اثر دورهٔ تازه‌ای در شعر ایتالیا شروع شده‌است.»

هنگامی که در سال ۱۹۵۵ اولین رمان پازولینی به نام *بچه‌های اهل حال*[۶] منتشر شد، نام او به سر زبانها افتاد. نه تنها به خاطر قدرت ادبی و زبان تازه و نگاه بدیع نویسنده، بلکه بیشتر به خاطر مضمون جسورانه و شهامتش در ترسیم زندگی محرومان جامعه و به ریشخند گرفتن اخلاقیات رسمی. اما مراجع «اخلاقی» و متولیان دین و شریعت ایتالیا در برابر حمله‌های نویسندهٔ جوان بیکار ننشستند و او را به «توهین به عفت عمومی» متهم کردند. شورای وزیران علیه ناشر و نویسندهٔ کتاب به

اتهام «نشر اوراق ضالّه» اعلام جرم کرد. در اعتراض به این فشارها و تهدیدها، همهٔ نویسندگان ترقیخواه و آزاداندیش به پشتیبانی از پازولینی برخاستند. جوزپه اونگارتی،[۷] یکی از سرشناس‌ترین شاعران ایتالیا، *بچه‌های اهل حال* را «شاهکار» خواند. او در نامهٔ اعتراض‌آمیزی به دادگاه شهر میلان، که در ۴ ژوئیهٔ سال ۱۹۵۶ پازولینی را به محاکمه کشیده بود، چنین نوشت: «پازولینی بااستعدادترین نویسنده‌ای است که ما امروز در ایتالیا داریم. هر یک از فعالیتهای ادبی این نویسنده، از شعر و نقد و داستان گرفته تا مقاله‌های نظری، گواهی است بر تعهد جدی و مسئولانهٔ او که جای ستایش فراوان دارد.»

اما کارزار جبههٔ واپسگرایی علیه پازولینی تازه شروع شده‌بود و سالها با بی‌رحمی و سرسختی ادامه‌یافت و تا جسد مثله شدهٔ او را غرق خون ندید، آرام نگرفت: در آن شامگاه مه آلود دوم نوامبر هزار و نهصد و هفتاد و پنج، در ساحل اوستیا در حومهٔ غربی رُم.

پازولینی طی این‌سالها یک‌دم از تحریکات و تهدیدهای پاسداران «نظم‌وقانون» و دکانداران دین و اخلاق آسودگی‌نداشت. در طول زندگی، نزدیک به ۳۰ بار به دادگاه احضارشد. رنج او از این توهین و تحقیر، که وقت و انرژی‌اش را به باد می‌داد، نهایت نداشت: «آیا این حس را می‌شناسید که بی‌گناه متهم و حتی محکوم شده‌باشید؟ یادم می‌آید که در کودکی همیشه دو کابوس عذابم می‌داد: زنده‌به‌گورشدن و بی‌گناه محکوم‌شدن. از همان اولین‌دم زندگی، این درد را در اعماق وجودم حس کرده‌ام، و بدبختانه در سراسر زندگی با شواهدِ زندهٔ آن درگیر بوده‌ام.»

دوگانگی وظیفه و احساس

پازولینی در سال ۱۹۶۰ مجموعه‌ای از مقاله‌های سیاسی و نظری خود را در کتابی به نام *شور و ایدئولوژی*[۸] انتشار داد. عنوان این کتاب را می‌توان دلالتی نمادین به شخصیت او دانست.

این هنرمند در سراسر زندگی پرماجرا و ناآرام خود میان دو قطب سرگردان بود: شورِ درونی. آن انگیزه‌های ذاتی او بود که زندگی‌اش را به افسانه بدل کرده است، و در برابر آن، فعالیتِ اجتماعی او که در باورهای تعهدآمیزش ریشه داشت. پازولینی هنرمندی پراحساس بود، اما می‌خواست شهروندی آگاه و مسئول نیز باشد. شاعری پرشور که در عین حال نقش مبارزی خستگی ناپذیر و روزنامه نگاری کاونده و افشاگر را پذیرفته بود. غم انگیز آن است که چه بسا میان این دو عرصه، دره‌ای ژرف دهان می‌گشود و هستی او را دوپاره می‌کرد. در شعرش با روح عریان و عاصی او روبه‌رو می‌شویم که بی تاب و سرکش در برابر ستاره ها و افقهای دور ایستاده است، و در مقالاتش با ذهن نکته سنج و کاوشگر او، که خواننده را به تعمق و تأمل فرا می‌خواند. و احتمالاً به همین دلیل است که سیمای هنری پازولینی را نمی‌توان در چارچوب مکتب ویژه‌ای قالب بندی کرد. اما شاید با توسل به همین دوگانگی درونی، بتوان برخورد ناروشن و گاه تضادآمیز او را با نحله‌ها و دیدگاههای گوناگون، تا حدی توضیح داد: گشت و گذار آزاد او میان مکتبهای فلسفی و آیینهای مذهبی و... . قهرمانان او نیز چنین هستند: ادیپ او، هم در بند غرایز فردی است و هم نگران سرنوشت قوم خویش. مسیح او، هم چیزی از عارفی انزواجو دارد و

هم چیزی از مبارزی جسور. مده‌آ، هم مادری پراحساس است و هم یاغی سرسخت...

پازولینی برای کار آفرینندهٔ خود به آرامش ذهنی و درونی نیاز داشت، و این را زندگی اجتماعی از او گرفته بود. «مشکل» در خودش بود، که دوری از زندگی سیاسی و بی اعتنایی به تنشهای اجتماعی را با وجدان خود ناسازگار می‌دید: «من از استقلال سیاسی نفرت دارم. وابستگی من، چه‌طور برایتان بگویم، یک وابستگی انسانی است. گرفتاری شخصی یا اعتیادی ناجور است. از آن گریزی ندارم.» در شعرش از پرتگاهی که در برابر او دهان گشوده بود، با اندوه سخن می‌گفت: «چگونه با این شکاف کنار بیایم؟/ به چشم می‌بینم که دوپاره گشته‌ام: چنین رام و مُداراجو در عمل / چنین ستیهنده در شعرم/ آیا مرا از این دوگانگی هرگز گریزی نیست؟»

در پهنهٔ سیاست

زندگی پیر پائولو پازولینی با سیاست عجین شده بود. پدرش افسری بود با گرایشهای فاشیستی. او با خانوادهٔ خود رابطهٔ چندانی نداشت. با آغاز جنگ و تشکیل محور آلمان و ایتالیا، و سپس رشد جنبش مقاومت ایتالیا، بیشتر نیروهای پیشرو و آزادی‌خواه به احزاب و سازمانهای چپگرا، به ویژه به حزب کمونیست، گرایش یافتند. پازولینی و برادر کوچکترش گوئیدو نیز به این تشکل جلب شدند و برای مبارزه با حاکمیت فاشیستی و سپس اشغالگران نازی به پارتیزانها پیوستند. گوئیدو در ۲۱ فوریه ۱۹۴۵ در نبردی مسلحانه کشته شد. نخست گمان

می‌رفت که او را فاشیستهای هوادار موسولینی به قتل رسانده‌اند؛ امّا کاوشهای بعدی روشن کرد که به دست کمونیستهای هوادار تیتو، رهبر بعدی جمهوری سوسیالیستی یوگسلاوی، کشته شده است.

پازولینی معمولا دربارهٔ قتل برادر سکوت می‌کرد. شاید فاجعه برای او چنان غیرعادی، نامفهوم و توضیح ناپذیر بود که از بیان آن شرم داشت، یا برای به زبان آوردن اندوه خود کلامی نمی‌یافت. سالها بعد، یعنی در سال ۱۹۷۱، در مصاحبه ای از درگیری روحی خود با این رویداد چنین یاد کرد:

«به نظر من هیچ کمونیستی نمی‌تواند برادرم گوئیدو پازولینی را نکوهش کند. من به او، و به شهامت و شور انقلابی او، افتخار می‌کنم. یادش به من نیرو می‌دهد تا در ادامهٔ راهم پی‌گیر باشم. این که او به این شیوه کشته شد، در آن شرایط پیچیده و بغرنج، مرا دچار تردید نمی‌کند، بلکه به یادم می‌آورد که راه ما تا چه حد دشوار است و همه چیز با رنج و سختی فراوان پیش خواهد رفت. ما بیش از هرچیز به خردِ روشن انتقادی نیاز داریم، که می‌تواند واژه ها و قراردادها را درهم بشکند، به بنیاد مسائل رخنه کند و حقیقت را روشن سازد... کمونیسم تنها مکتبی است که می‌تواند فرهنگی واقعاً ارزنده و نو به جامعه بدهد. فرهنگی که اخلاق در آن جایگاهی بس والا دارد...»

رابطهٔ پازولینی با حزب کمونیست، بیش از آنکه بنیاد ایدئولوژیک داشته باشد، با علقه ها و احساسات پرشور عاطفی همراه بود، که او با ذهنیت شاعرانهٔ خود آن را در لفافه‌ای از رمز و راز می‌پیچید. به خود می‌بالید که برای پیوستن به اردوی زحمتکشان، آگاهانه به پایگاه خرده

بورژوایی خود پشت کرده و به تعهدات تازه‌ای تن داده است: «درهم شکسته‌ام آن پیمانی که از دیرباز با خویش بسته بودم/ تا پیمانی تازه ببندم با کارگران/ با حزبشان/ که همان‌گونه است که خود می‌خواهند باشد/ مظلوم و استوار/ بی نوا و نیرومند/ مثل خودشان.»

پیوند او با حزب بیشتر شخصی و عاطفی است. رابطه‌ای است بغرنج و کمابیش یک طرفه. در اشعار سیاسی، که به اندازهٔ آثار تغزلی او رنگ شخصی دارند، بارها و بارها از وفاداری خود به حزب یاد می‌کند. چون دلداده‌ای هجران زده، شکوه سر می‌دهد که همواره به «معشوق» وفادار بوده، اما چیزی جز جفا و «خیانت» از او ندیده است. حزب او را از دامان خود بیرون انداخته و سرافکنده و تنها رها کرده است. گاهی به حزب ناسزا می‌گوید، آن را سازشکار و فرصت طلب می‌خواند، اما کمترین انتقاد و خرده‌گیری را از جانب دیگران یا «غریبه‌ها» برنمی‌تابد. اختلاف او با حزب چیزی است شبیه نزاعی خانوادگی که بیگانگان حق دخالت در آن را ندارند.

پازولینی حزب را «تنها امید ایتالیا» می‌دانست، که خود در گریز از دردها و سختیها آن را یافته و به آغوشش پناه آورده بود: «اندکی امنیت در این وحشت بیکران حق من است.» بسیاری از مؤثرترین و زیباترین عاشقانه‌های خود را به «ایل و تبار گرامشی» نثار کرده است. به «چشمهٔ نور»، این «جزیرهٔ پاک در دریای ناپاکی».

پازولینی از سخن گفتن دربارهٔ «بی وفایی معشوق» که سرانجام به «قطع رابطه» انجامید، اکراه داشت. از زخم عمیق و درمان ناپذیر خود کمتر حرف می‌زد. او از سال ۱۹۴۷ عضو حزب بود و نزدیک به دو

سال، یعنی تا سال ۱۹۴۹، به عنوان مسئول حزبی ناحیهٔ سن جووانی بسیار فعال بود. در تابستان این سال به خاطر یک رابطهٔ همجنس گرایانه علیه او اعلام جرم شد و مورد تعقیب قرار گرفت. او در نخستین دادگاه زندگی‌اش، از اتهام «رابطهٔ انحراف آمیز» تبرئه شد، اما حیثیت او در سراسر منطقه «لکه دار» گشته بود. حزب نیز به پیروی از عرف و عادات رایج، و همنوا با باورهای سنتی روستاییان منطقه، تصمیم به اخراج او گرفت. این ضربهٔ شدیدی بود که وی را در انزوای مطلق فرو برد. دورهٔ سعادت‌باری که پازولینی آن را «بهترین دورهٔ زندگی» خود می‌دانست، از هم پاشید و ناچار شد با مادرش به رُم مهاجرت کند. در آستانهٔ مهاجرت که در اندوه یأس و تنهایی فرو رفته بود، در نامه‌ای به رفیقان خود می‌نویسد:

«من به رغم تصمیم شما همچنان کمونیست هستم و در آینده نیز کمونیست خواهم ماند، آن هم به دقیق‌ترین مفهوم کلمه. اما من از چه حرف می‌زنم؟ دیگر برای من آینده‌ای وجود ندارد. تا امروز صبح دلشاد بودم که هستی و زندگی‌ام را در خدمت آرمانی والا قرار داده‌ام، اما حالا دیگر هیچ چیز ندارم که به آن تکیه کنم. اگر کس دیگری به جای من بود، بی تردید خودکشی می کرد، اما من متأسفانه باید به خاطر مادرم زنده بمانم. آرزو دارم که شما باز هم با صداقت و صمیمیت به کار حزبی ادامه بدهید. من هم کوشیدم چنین باشم. به همین خاطر بود که به طبقه‌ام و آنچه شما تربیت بورژوایی می‌نامید، خیانت کردم.»

پازولینی تا پایان عمر، با تمام فراز و نشیبهای زندگی سیاسی‌اش، به عقاید خود وفادار ماند. زمانی که با گسترش گرایشهای چپ افراطی در ایتالیا شایعهٔ هواداری او از نیروهای چپ افراطی بالا گرفته بود، در گفت وگو با نشریه‌ای سوئدی، که تنها پنج روز پیش از مرگش انتشار یافت، چنین می‌گوید: «من طرفدار حزب کمونیست هستم. از زمان جوانی تا امروز همیشه به کمونیستها رأی داده‌ام. از زمان مبارزهٔ پارتیزانی همواره در جبههٔ آنها بودم، هرچند که عضو نبودم، چون من چپ مستقل هستم و دیدگاهم کاملاً شخصی است. باید بگویم که با حزب رابطهٔ محکمی ندارم، با وجود این همیشه از مبارزات آن حمایت می‌کنم و در لحظات حساس همیشه در کنارش هستم. من طرفدار چپهای افراطی نیستم، هرچند که با برخی از آنها بسیار نزدیکم. نمی‌توانم خودم را آدمی افراطی بدانم. من به مبارزات غیرقانونی عقیده ندارم. احترام به پارلمان همیشه برای من اصلی مقدس است.»

در ستیز با افکار عمومی

پازولینی در سراسر زندگی پیوسته با محافل کهنه پرست و رسانه‌های عوامفریب گوش به فرمانشان درگیر بود. زندگی خصوصی او همواره زمینه‌ای بود برای جار و جنجالهای دل آزار و مبتذل که فعالیت هنری‌اش را مختل می‌کرد. در سالهای اوج موفقیت حرفه‌ای می‌توانست با صراحت بیشتری از «گرفتاری» خصوصی خود سخن بگوید:

«حالا بیست سال است که رسانه‌های گروهی، به ویژه مطبوعات ایتالیا، سعی می‌کنند که از من برای جامعه دیوی نفرت انگیز بسازند.

تردیدی نیست که در این برخورد تحقیرآمیز، اتهام همجنس گرایی مانند طوق لعنتی در سراسر زندگی بر گردنم سنگینی کرده است. این مثل داغ لعنتی است که بر پیشانی من حک شده. با وجود این داغ ننگ، هرکاری کنم و هر چه باشم، حساسیت من، نیروی ذهنی من، کار من، ذوق و قریحه‌ام، کل احساسات و عواطفم تنها به منزلهٔ پوششی است برای پنهان کردن آن لعنت ابدی... نمودهای عشق حتی از هنجارهای زبانی و هنجارهای اخلاقی هم سریع‌تر تغییر می کنند. آنچه تغییر نمی‌کند ترس از شناخت عشق است. هراس از نفس زندگی است. وحشت عمیق و بُزدلانه از نیروی حیات است که ما را فلج می‌کند. در سال ۱۹۴۸ کمونیستها صلاح دیدند که مرا از حزب بیرون بیندازند و از هرچه دوست داشتم دور کنند. آنها مرا در روحم کشتند. همینها بودند که بعدها در روزنامهٔ *اونیتا* (ارگان مرکزی حزب کمونیست ایتالیا) علیه کتاب *بچه‌های اهل حال* چنان جنجالی راه انداختند که از فحش و ناسزای روزنامه‌های دست راستی هم بدتر بود... نشریه‌های کمونیستی به خیال خودشان "گرایشهای ناتورالیستی" رمان مرا زیر حمله گرفتند. مرا به "بیزاری از مردم و گرایش بیمارگونه به زشتی و کثافت" متهم کردند. امروز می‌بینیم که آنها در برخورد انتقادی به مکانیسم بورژوایی و بنیادهای جامعهٔ مصرفی ایتالیا و سیاستمداران فاسدش به دیدگاه من نزدیک شده‌اند. حالا دلم می‌خواهد یک نفر از این حضرات بپرسد که آیا در آن زمان واقعاً فقط مسئلهٔ رئالیسم برایشان مطرح بود؟! چقدر مسخره است: از طرفی مدعی هستند که من به تخیل انتزاعی گرایش دارم و از طرف دیگر می‌گویند که کارهای ادبی من حاصل تجارب

تلخ و سهمگین زندگی من بوده‌اند. چیزی که این افراد هرگز نمی‌فهمند این است که نویسنده حق دارد همه چیز را بگوید؛ وظیفه دارد همه چیز را خلق کند. به عبارت دیگر باید به هر زبانی حقیقت را بگوید، و تمام حقایق را بی هیچ سازشی روی دایره بریزد.»

کینه‌توزی سخنگویان نظام حاکم و پاسداران «عفت عمومی» بی‌دلیل نبود. این پاسخی متقابل بود به نفرت بی امان پازولینی از نظام موجود. هر سطر رمان او، هر مصرع شعرش، هر نمای فیلمش، نفرینی است به جامعهٔ صنعتی نوین، نظام تولید انبوه و مصرف دیوانه وار: «این جنون همگانیِ مصرف زدگی و تراکم اطلاعات و رسانه‌ها که می‌خواهد آخرین نشانه‌های آزادی فکری را خفه کند». او با تمام وجود به نظام سرمایه‌داری، که جسم و جان توده‌های مردم را به بند کشیده و از آنان برده‌هایی بی اراده ساخته است، نفرت می‌ورزید. می‌نویسد: «آنچه هیتلر با کشتار و نابودی جسم میلیونها انسان، با خشونت انجام داد، تمدن مصرفی همان کار را در سطح فرهنگی انجام می‌دهد. این دو پدیده در واقع امر یکی هستند.»

پازولینی با این نظام دشمنی آشتی ناپذیر دارد و به هیچ چیز جز نابودی کامل آن قانع نیست. برای او هیچ قدرت برتری، هیچ مرجع سلطه و اقتداری قابل قبول نیست. به گفتهٔ دوست منتقدش پائولو ولپینی[۹]: «وی در تمام عرصه‌ها، هم در حوزهٔ فرهنگی و هم در عرصهٔ شخصی، دشمن سرسخت قدرت حاکم بود.»

پازولینی با پی‌گیری سرسختانه، با بیرحمی تمام و شور شاعرانه‌اش با نظام کالاییِ مدرن دشمنی می‌ورزید، هرچند گاه مخالفت او پایگاه

ایدئولوژیک مطمئن و قدرت انتقادی استواری نداشت. او خود از این کمبود باخبر بود و می‌گفت: «من تجربهٔ صنعتی ندارم. دنیای صنعت را نمی‌شناسم. از اقتصاد سر در نمی‌آورم. مارکسیست هستم، اما آثار مارکس را کم خوانده‌ام؛ بیشتر گرامشی خوانده‌ام. نمی‌دانم در کارخانه چه خبر است و داخل آن چه تنشهایی در کار است. نمی‌دانم که امروزه کارگر بودن چه معنایی دارد. فقط می‌توانم حدس بزنم و پیش بروم...»

از نیمهٔ دههٔ ۱۹۵۰ با پیشرفت سرمایه‌داری نوین و جذب ایتالیا به دنیای صنعتی، آرمانهای اجتماعی دورهٔ پس از جنگ به تدریج رنگ باخت. به جای سامانی پیشرفته‌تر، به تدریج جامعهٔ مصرفی شکل گرفت و کیش کالاپرستی بر همه جا چیره شد. پازولینی از این «سقوط به ماقبل تاریخ» افسرده است و به هیچ تحولی امید ندارد: «چه آسان می‌توان از زندگی چشم پوشید/ دیگر هیچ چیز برایمان باقی نمانده مگر طبیعت/ که بر آن نیز مرگ سایه افکنده است/ بی هیچ نشانی از دنیای انسانهایی که آن‌قدر دوستشان داشتم.» (۱۹۶۱)

پازولینی برای رهایی از شرّ این نظام غیرانسانی، به هر اقلیمی گریز می زد: به دنیای اساطیر، به دوران باستان، به سده‌های میانه، و سرانجام به جهان سوم، که در سالهای آخر زندگی تنها امید او بود. او یکی از هنرمندان انگشت شمار غرب بود که به جهان سوم توجه فراوان داشت و به آیندهٔ آن چشم دوخته بود. امیدوار بود که دنیای شرق با سنتها و ریشه‌های فرهنگی اصیلش بتواند در برابر یکه تازی نظام مصرفی مقاومت کند. امیدی که بدبختانه تا حد زیادی بر باد رفته است.

پازولینی در آخرین مرحلهٔ زندگی خود از دنیای سیاست به شدت سرخورده بود. تحولات اقتصادی و اجتماعی، زندگی فرهنگی و سیاسی کشور را به سویی می‌برد که نمی‌توانست برای روشنفکر سازش‌ناپذیری چون او خوشایند باشد. رشد صنعتی و پیشرفت ماشینی نه تنها معضلات اصلی جامعه، مانند فقر و بیکاری و ناامنی، را حل نکرده بود، بلکه با خود نارساییهای بیشتری به همراه آورده بود: شکاف طبقاتی روز به روز بیشتر می‌شد، بافت سنتی روستاها از هم می‌پاشید، مهاجران در زاغه‌های پیرامون شهرها مأوا می‌گرفتند، به فقر و فاقه تن می‌دادند و با شرارت و بزهکاری همخانه می شدند. لایه‌های بی طبقه یا «لومپن پرولتاریای» شهری، که پازولینی «خرده پرولتاریا» می‌نامید و به آنها دلبسته بود، به جای رأفت و همبستگی اجتماعی، به قهر و خشونت روی می‌آوردند و گاه از شبکه‌های «مافیا» سر درمی‌آوردند. به نظر می‌رسید که جامعه در برابر این تباهیها حساسیت خود را از دست داده و سر فرود آورده است. عنوان آخرین مقاله ای که پازولینی، تنها یک روز پیش از مرگش به روزنامه داد، بسیار گویاست: «ما همه در خطر هستیم!»

شرایط عمومی ایتالیا در سطح سیاست رسمی نیز نومید کننده بود. دو حزب بزرگ کشور از زیر بار مسئولیت می‌گریختند و به انتظارات روشنفکران انتقادی جواب نمی‌دادند. حزب حاکم دموکرات مسیحی، که دست‌کم به خاطر ادعاهای اخلاقی و معنوی باید نمونهٔ درستکاری و صداقت باشد، در فساد دامنگیری غرق بود و سران آن از یک

رسوایی مالی به رسوایی دیگری فرو می رفتند! حزب کمونیست به جای انجام وظیفهٔ خود در دفاع پی‌گیر از ارزشهای بنیادین و حقوق شهروندان، که رویارویی با حزب حاکم و مبارزهٔ ریشه‌ای با فساد و چپاولگری سیاستمداران را ایجاب می‌کرد، با بوق و کرنا سیاست «سازش تاریخی» را پیش می‌برد، تا از مواهب قدرت سیاسی دور نماند! نتیجهٔ این «سیاست بازی» دوری و بیزاری‌تودهٔ مردم از سیاست و به ویژه بی‌اعتنایی جوانان بود. در کنار این روند باید به رشد نئوفاشیسم در ایتالیا اشاره کرد که در تمام دههٔ ۱۹۷۰ رو به گسترش بود. آخرین فیلم پازولینی (*سالو*)، که بعضیها راز مرگ او را در آن می‌جویند، از یک نظر واکنشی شخصی و عصبی به این موج تازهٔ پلیدی و خشونت بود.

جامعه به طور روزافزون به آغوش ابتذال فرو می‌رفت و هرچه بیشتر با فراورده‌های «صنعت فرهنگیِ» سطحی و بی‌مایه خو می‌گرفت. به جای فرهنگ بالنده و مترقیِ سالهای پس از جنگ، که مُبلّغِ ارزشهای انسانی و جمعی بود، جامعه، با ولع، بنجل‌ترین محصولات فرهنگ مصرفی را می‌بلعید. سرمایه داری نوین سرانجام موفق شده بود نسل جوان را رام کند و سر به راه بیاورد، تا بی خیالی و ولنگاری و تن‌پروری را شعار خود سازد و با مصرف بهتر، آسایش بیشتر و رفاه بالاتر از «دروازهٔ پرشکوه پیشرفت» گذر کند! پازولینی این اوضاع را با یأسی روزافزون دنبال می‌کرد، و حد اکثر می‌توانست در مقالات کوبندهٔ خود با تندترین لحن به «جنون مصرف‌گرایی» بتازد.

سینماگر تکرو

پازولینی «بیان سینمایی» نیرومندی داشت و این را با اولین کارهای ادبی خود نیز نشان داده بود. دید تصویری درخشان او در داستانهایش، توجه فیلمسازان را جلب کرد و او را به فیلمنامه نویسی سوق داد. پس از همکاری در تدوین فیلمنامه‌های بسیار و همکاری با سینماگرانی مانند مانورو بولونینی [۱۰] و فدریکو فلینی، از سال ۱۹۶۰ خود به کارگردانی روی آورد. سینما برای او جانشین ادبیات نبود، تنها شکل دیگری بود از بیان ایده‌ها و طرحهایش. هدف همچنان نشان دادن واقعیت بود، که پازولینی تا مرز پرستش آن را دوست داشت: دنیا با تمام مخلوقاتش، آدمها و طبیعت پیرامونشان.

او به تمام نمودهای هستی با حرمتی عابدانه می‌نگریست. برای او، نشانه‌ها و نمادها، در شعر و رمان، برای توصیف افسون نیرومند این جهان کافی نبود. او به صحنه‌های واقعی، به خود واقعیت نیاز داشت، به تصاویری که واقعیت را عریان و بی واسطه به نمایش بگذارد. عشق او به زندگی، به جوانب حسی، جنسی و ملموس واقعیت اشتیاقی است شیدایی و تسلی ناپذیر.

پازولینی در سینمای ایتالیا، که در زمان آغاز فعالیت او در اوج رشد و شکوفایی بود، موقعیتی مستقل داشت و سیمایی کمابیش منزوی به شمار می‌رفت. دوری او از جریان کلی سینمای ایتالیا، در غیبتهای پیاپی و سفرهای طولانی‌اش نیز تظاهر می‌یافت: در سال ۱۹۶۷ به خاطر کارگردانی فیلم *ادیپ شاه* در مراکش بود و در سال ۱۹۶۸ به خاطر فیلم مستند *یادداشتهایی برای فیلمی دربارهٔ هند* در هندوستان. در سال

۱۹۷۰ به خاطر فیلم *مده آ* در ترکیه و به خاطر *یادداشتهایی برای یک اورستی آفریقایی* در آفریقا به سر برد. در سال ۱۹۷۱ به خاطر فیلم *حکایتهای کانتربوری* در انگلستان بود و سال بعد برای فیلمبرداری *هزار و یک شب* در خاورمیانه (از جمله ایران). یادآوری کنیم که پازولینی در سفرهایش به سرزمینهای دور، به دنبال تفریح وسرگرمی نبود. سیّاح یا کاشفی جسور و کنجکاو بود که برای شناختن جامعه و مردم بیگانه از هیچ مشکل و خطری روی گردان نبود. در شهرهای غریب، به رغم هشدار دوستان و همراهانشان، یکه و تنها در قلب محلات بیگانه غوطه می‌خورد ، و به استقبال خطیرترین ماجراها می‌رفت.

پازولینی در سینما نیز به سرعت راه خود را بازکرد، و این بی‌گمان به خاطر «دستخط» مشخص او بود. او به مکتب یا سبک خاصی تعلق نداشت. دارای نگاهی ویژه‌بود که به همه‌چیز معنایی حسی می‌بخشید و آن‌را از رمزوراز می‌انباشت. تجلّی این معنای رمزی، نه به تدابیر و پیرایه‌های روایتی نیازداشت و نه به شگردهای فنی. هر پلان او شعر نابی است که در فضایی بی‌نهایت ساده و بَدَوی جریان می‌یابد. فضایی زنده و جادویی که رنگ‌وبوی خاص خود را دارد، و البته شاید کسانی را هم خوش‌نیاید!

اولین فیلم او، *آکاتونه* ، را حتی دوست نامدارش فدریکو فلینی هم حاضر نشد تهیه کند، زیرا سبک آن را آشفته دیده بود. باید تأکید کرد که مخالفت پازولینی با نئورئالیسم، عمیق بود و تنها جنبهٔ صوری نداشت. فضای تنگ و بستهٔ نئورئالیسم با روایت مشکلات جزئی و تنشهای کوچک روزمره، با طبع او سازگار نبود. سینمای پازولینی،

سینمای رنجهای بزرگ و شورهای عظیم است. سینمای او خلوص و کمال شعر را دارد. ندایی اسطوره‌ای است که چشم در چشم کل هستی ادا می‌شود. در این سینما، برخلاف ظاهر ساده و بی‌پیرایه‌اش، هیچ چیز تصادفی نیست. همه چیز با دقتی موشکافانه تعیین و انتخاب شده است: شعر گفت وگوها، نظم شمایل گونِ ترکیب تصاویر، مونتاژ هندسیِ دقیق، کمپوزیسیون نوار صدای فیلم، آرایش صورت و لباس و دکور، پس زمینهٔ اجتماعی آدمها، محل فیلمبرداری، محل استقرار دوربین و نوع عدسیها، همه‌چیز و همه‌چیز را، با وسواسی بی‌مانند، خود فیلمساز تعیین کرده‌است.

پایان کار

پازولینی عاشق زندگی بود، به همراه تمام زشتیها و پلیدیهای آن. «زندگی را وحشیانه و تسلی ناپذیر دوست دارم، و می دانم که همین سرانجام مرا از پا در می آورد. در مصاحبه ها و شعرهایش بارها با لحنی خونسرد و آرام از مرگ خود سخن می گوید. در شعری شهودآمیز با دورنگری شگرفی مرگ خود را پیش گویی می کند و حتی شیوهٔ آن را حدس می زند: «با چوب و چماق کلک‌ام را می کنند!» از مرگ ترس نداشت و آن را جنبهٔ دیگر زندگی یا حتی بخش مکمل آن می‌دانست: «زندگی به خودی خود هیچ معنایی ندارد. فقط با مرگ است که زندگی معنا پیدا می‌کند... مرگ مانند قیچی مونتاژ است که نوار فیلم را با یک برش قطع می‌کند، تا به آن معنی بدهد.»

پازولینی در سال آخر زندگی سخت افسرده بود. از فیلمهای آخر خود، که با استقبالی شایان روبه رو نشده بودند، ناراضی بود. در زندگی شخصی نیز با بحرانی عمیق روبه‌رو بود. در سال ۱۹۷۵ دوست جوانش نینو داوولی ازدواج کرد، و این ضربه ای مردافکن برای پازولینی بود، که بارها گفته بود فقط او (نینتو، نینوی کوچولو) را به اندازهٔ مادرش دوست دارد. پیش از این گفته شد که تا چه حد از روندهای سیاسی و اجتماعی خسته و سرخورده بود. شاید به اقتضای بالا رفتن سن و سال، از درگیریهای دائمی و جار و جنجالهای پایان‌ناپذیر به ستوه آمده‌بود. از شلوغی و هیجانِ رُم خسته بود و به دنبال آرامش می‌گشت. به دوستانش می‌گفت که آرزو دارد به کازارسا (ولایت قدیمی مادرش) برود و در روستا زندگی آرامی از سر بگیرد. از سال ۱۹۷۰ در کوهپایه‌ای پرت و دورافتاده عمارتی کهنه خریده بود. بیشتر وقتها به این عزلتگاهِ آرام در «قلعهٔ کیا» می رفت، در تنهایی نقاشی می‌کرد و داستان می‌نوشت. اما حسی باطنی او را همچنان به دنبال کردن تب و تابهای سیاسی وا می‌داشت. همچنان مقاله می‌نوشت، شعر می‌گفت، در جلسات سیاسی و کنفرانسها و جشنواره‌ها شرکت می‌کرد...

در پاییز سال ۱۹۷۵ هر روز و ساعت با کسی قرار داشت... سی و یکم اکتبر از سفر استکهلم و پاریس به رم برگشت. روز اول نوامبر با نینو به رستوران رفتند و با هم شام خوردند. پس از شام

نینو به خانه رفت. پازولینی پشت فرمانِ اتوموبیل خود نشست و به سوی میعادگاههای شبانهٔ خود روان شد. شبهای او معمولا به گشت‌وگذار در پست ترین محلات رُم می‌گذشت. مأوای دزدها و فاحشه‌ها و پااندازها ... صبح سحر پلیس به خانهٔ پازولینی زنگ زد تا خبر بدهد که اتوموبیل او را که گویا دزیده شده بود، پیدا کرده‌اند. در خانه گفتند که از دزدی اتوموبیل خبر ندارند و نمی‌دانند که پازولینی به کجا رفته. ساعتی‌بعد زنگ تلفن نینو را از خواب بیدار کرد. از او خواهش کردند برای شناسایی جسدی برود که در کرانهٔ اوستیا، میان خرابه‌ها و زباله‌ها، پیدا شده است. جسد به کلی متلاشی شده‌بود، با وجود این‌نینو توانست دوست خود را بشناسد. صحنهٔ مرگ‌به‌یکی‌از نماهای دلخراش فیلمهای پازولینی شباهت داشت.

تا امروز هنوز روشن نشده که آن شب دقیقاً بر پازولینی چه گذشته‌است. تحقیقات پلیس نشان داد که پینو پلوزی[11]، پسر هفده ساله‌ای که سوار بر اتوموبیل پازولینی دستگیر شده بود، قاتل اصلی اوست. او «اعتراف» کرد که پازولینی جلوی ایستگاه راه آهن رُم او را «بلند» کرده، نخست با خود به رستوران برده و به او شام داده‌است. سپس با اتوموبیل به ساحل اوستیا در خارج شهر رفته‌اند. قطعه زمینی که معمولا بچه های ولگرد در آن فوتبال بازی می‌کردند، در آن ساعت شب خلوت بود. پازولینی پس از فرونشاندن شهوت، از

اتوموبیل پیاده شده، تکه چوبی برداشته و به پسر حمله کرده بود. پسر از پسی دفاع برآمده، چوب را از چنگ پازولینی بیرون آورده و به سر او کوبیده است. جسد چنان متلاشی شده بود که آشکار بود چند بار اتوموبیل از روی آن رد شده است، اما جوان از این موضوع «بی اطلاع» بود.

پخش خبر قتل پازولینی ایتالیا را سخت تکان داد. لایه ها و محافل گوناگون در برابر این تراژدی واکنشهای متفاوتی نشان دادند. رسانه‌های دست راستی از مرگ مرد «فاسدالاخلاقی» گزارش دادند که سرانجام قربانی شهوترانیهای خود شده بود. روزنامه‌ها و گروههای مترقی مرگ پازولینی را ضایعه‌ای بزرگ برای فرهنگ و هنر ایتالیا دانستند، و از مقامات قضایی پی‌گیری جدّی آن را خواستار شدند. اما دادگاه آشکارا در انجام وظیفهٔ خود کوتاهی می کرد. در قوهٔ قضاییه عواملی بودند که ترجیح می‌دادند پینو پلوزی هرچه زودتر به جرم ارتکاب قتل به چند سال زندان محکوم شود و پرونده بی سروصدا بسته شود. «بازرسان و قضات عالیقدر» توجه نکردند که بازپرسیها به هیچ‌وجه کافی و قانع کننده نبوده و در روایتِ جوان پرسشهای زیادی وجود داشت که تا امروز به آنها پاسخ داده نشده‌است. مهمترین نکته این بود که قتل نمی‌توانسته اقدام بی‌نقشه و برنامهٔ جوانی هفده ساله باشد. پازولینی ورزشکار بود و اندامی نیرومند داشت. پسری هفده ساله

چگونه توانسته بود به تنهایی وی را به زمین بیندازد و با اتوموبیل از روی او عبور کند؟

برای «پاسداران نظم و قانون»، پیگرد قانونی جنایتکاران و تأمین عدالت تنها بخشی از قضیه بود، و بی‌تردید بخش کم‌اهمیت‌تر آن. وجه مهم‌تر این بود که آنها از شرّ بی‌باک‌ترین و رساترین «وجدان ایتالیا» خلاص شده بودند!

علی امینی نجفی

کلن ۲۰۰۰ ـ لندن ۲۰۰۴

توضیح مترجم:

تمام عبارتهایی که در متن بالا در داخل گیومه آمده است، از اشعار یا نامه‌های پازولینی برگرفته شده است.

برای نگارش این متن و تهیهٔ پیوستهای کتاب، علاوه بر متن همین مصاحبه، از منابع زیر استفاده شده است:

- Enzo Siciliano, Pasolini: *A Biography* , translated by: John Shepky, London : Blumsbury , 1987

- P.P.Pasolini , *Selected Poems* , Translated from Italian by: Norman MacAfee and Luciano Martinengo , London:John Calder , 1984

- P.P.Pasolini , *Poésies (1953-1964)* ,Édition bilingue, traduction et présentation de Jo̧ Guidi, Paris: Gallimard, 1980

www.ketab.ir

- Paul Willemen (ed.), *P.P.Pasolini*, London :British Film Institute, 1977

- Otto Schweitzer , *Pasolini* , Hamburg: Rowohlt, 2000

پی‌نوشتها:

1. Jon Halliday
2. Oswald Stack

۳. مشخصات چاپ اول (انگلیسی) کتاب:

- *Pasolini on Pasolini, Interviews with Oswald Stack*, London: Thames and Hudson, 1969.

مشخصات ترجمه‌های تازهٔ کتاب به ایتالیایی و آلمانی:

- *Pasolini su Pasolini, conversazioni con Jon Halliday*, introduzione di Nico Naldini, Parma: Guanda, 1992.

- *Pasolini über Pasolini. Im Gespräch mit Jon Halliday*, Wien und Bozen: Folio, 1995.

۴. *Le ceneri di Gramsci* که در سال ۱۹۵۷ در میلان منتشر شد، مجموعه‌ای از قطعات حماسی است در بزرگداشت آنتونیو گرامشی (۱۸۹۱-۱۹۳۷) نظریه‌پرداز مارکسیست و از پایه‌گذاران حزب کمونیست ایتالیا.

5. Italo Calvino (1928-1985)
6. Ragazzi di vita

۷. G.Ungaretti (۱۸۸۸-۱۹۷۰) شاعر ایتالیایی.

8. *Passione e ideologia.*

www.ketab.ir

۹. Paolo Volpini دوست پازولینی که در برخی از فیلمهای او نقشی هم ایفا کرده‌است.

۱۰. Mauro Bolognini (۱۹۲۲-۲۰۰۱) چند فیلمنامهٔ پازولینی را کارگردانی کرده‌است.

11. Pino Pelosi

www.ketab.ir

پیشگفتار
برای چاپ انگلیسی

سینمای پازولینی عمیقاً در فرهنگ ایتالیا ریشه دارد. شاید به همین دلیل است که منتقدان انگلیسی و امریکایی در برخورد با آثار او دچار سردرگمی می‌شوند. نه تنها به این خاطر که بسیاری از استادانی که بر هنر پازولینی تأثیر گذاشته‌اند – پاسکولی، گرامشی، روسلینی – نزد ما زیاد شناخته شده نیستند، بلکه همچنین به این خاطر که خود فرهنگ ایتالیا انباشته از عناصر و جنبه‌های ناهمساز است، که هریک به گونه‌ای در سینمای پازولینی بازتاب یافته‌اند. سرچشمهٔ این ناهمسازیها بی‌گمان در تضاد میان مارکسیسم و کاتولیسیسم است، دو ایدئولوژی بزرگی که بر زندگی روشنفکری ایتالیا چیره هستند و هر دو بر هنر پازولینی تأثیری عمیق بر جا گذاشته‌اند. قریحهٔ هنری پازولینی متنوع و چندگانه است و در رشته‌های گوناگون تجلی نموده است: نقاشی، شعر، نقد، داستان کوتاه، رمان، فیلمهای داستانی، گزارش نویسی و سرانجام تئاتر.

◂ پیر پائولو پازولینی

www.ketab.ir

او سبکهای گوناگون و مضامین بسیاری را تجربه کرده است. این گسترهٔ رنگارنگ بازتابی است از عناصر ناهمسازی که به جهان بینیِ هنری او شکل بخشیده‌اند. مارکسیسم پازولینی نظامی یکپارچه نیست، بلکه تنها یکی از مؤلّفه‌هایی است که در اندیشهٔ او حضور دارد.

تنها جریانی که در تعلّقات پازولینی حضور دائمی و فعال دارد، عشق او به زندگی دهقانی است. این گرایش را شاید بتوان در پرتو مارکسیسم نیز توضیح داد، اما بی گمان سرچشمهٔ آن را باید در رمانتیسمی گذشته‌گرا جست و جو کرد. پازولینی نخستین شعرهای خود را به گویش فریولی سروده است، به تأثیر از جووانی پاسکولی که پازولینی پایان نامهٔ دانشگاهی خود را دربارهٔ آثار او نوشته است. پاسکولی اشعار خود را پیش از جنگ جهانی اول خلق کرد، درحالی‌که پازولینی پس از جنگ جهانی دوم به سرودن شعر پرداخت. انتخاب گویش فریولی خود نوعی گذشته گرایی محسوب می‌شد، درحالی‌که درست در همین زمان بود که مطالعهٔ آثار آنتونیو گرامشی را شروع کرد. او در اندیشهٔ گرامشی بیش از هر چیز به رگه‌های تازه و بدعت آمیز این متفکر مارکسیست کشیده شد. برای نمونه گرامشی تأکید کرده بود که دهقانان ایتالیا می توانند نقشی انقلابی ایفا کنند، و اینکه در شرایطِ خاصِ ایتالیا تشکیل یک «جنبش مردمی فراگیر» اجتناب ناپذیر است. بدین سان پازولینی جهان بینی مارکسیسم را به گونه‌ای جذب کرد که با وجوه دیگری از تفکر او هماهنگ باشد.

با تکیه بر چنین برداشتی از مارکسیسم بود که پازولینی در آغازِ زندگیِ هنریِ خود حلقه‌های بستهٔ اشرافی را ترک گفت و به دنیای

فرهنگی مارکسیسم رادیکال پیوست که همچنان از میراث حزب کمونیست ایتالیا تغذیه می‌کند. این گفته بدین معنا نیست که او را می‌توان کمونیست یا حتی مارکسیستی تمام عیار خواند. در توضیح این نکته باید یادآور شد که در بیشتر کشورهای اروپای غربی احزاب کمونیست سیاستی بسته و خودمحور دارند که تابع رهنمودهای کادر رهبری آنهاست. اما در ایتالیا حزب کمونیست از زمان دبیرکلی تولیاتی تا امروز، در برابر افراد و گروههای غیرحزبی از سیاستی باز و فراگیر پیروی می‌کند. این رویکرد تا حدی یادگار دوران جبههٔ خلق [علیه فاشیسم] است، اما شرایط فرهنگی ویژهٔ ایتالیا نیز در آن بی تأثیر نیست. زیرا در ایتالیا چیزی معادل سنت لیبرالی نیرومند کشورهای حوزهٔ آنگلوساکسون وجود ندارد. در یک طرف مارکسیسم است (با اقمار آن) و در طرف دیگر آیین کاتولیک قرار دارد (با حواشی آن). رابطهٔ حزب کمونیست نیز با شخصیتهای فرهنگی مانند پازولینی یا لوکینو ویسکونتی با انعطاف و تساهل فراوانی از هر دو طرف همراه است. از اینجاست که می‌بینیم مثلاً پازولینی از طرفی برای نشریات حزبی مقاله می‌نویسد و از طرف دیگر در مطبوعات غیرحزبی به حزب کمونیست حمله می‌کند.

پازولینی پیش از آغاز کارگردانی سینما، برای فیلم سازانی مانند فدریکو فلینی و مائورو بولونینی فیلمنامه می‌نوشت. او قدرت ادبی خود را در آثاری مانند *بچه‌های اهل حال* و *زندگی خشن* نشان داده بود. بیشتر داستانهای او در محیط خرده پرولتری حاشیهٔ رُم می گذرد، که صحنهٔ وقایع دو فیلم اول او، به عنوان کارگردان سینماست: *آکاتونه* و

ماماروما. این دو فیلم در عین حال که با آثار ادبی او پیوند دارند، زمینه‌ای هستند برای کارهای بعدی‌اش در سینما. اصولا فعالیت سینمایی پازولینی را نمی‌توان از کارهای او در حوزه‌های دیگر، به ویژه ادبیات (شعر و مقاله و داستان) جدا کرد. پازولینی، مانند آلن روب گریه و الکساندر کلوگه، پیش از آمدن به سینما نویسنده بود و پس از آن هم به نوشتن ادامه داد. برای نمونه، *تئورما* هم به شکل کتاب منتشر شد و هم به صورت فیلم به نمایش درآمد.

مهم‌ترین کار پازولینی پس از کارگردانی فیلم *ماماروما*، ساختن فیلم *انجیل به روایت متی* بود که تأثیر عمیق روبرتو روسلینی بر او را آشکار کرد. سینمای پازولینی، دست‌کم، از نظر هم آمیزی عناصر طبیعی و فراطبیعی، آشکارا به سنت روسلینی، کارل درایر و کنجی میزوگوشی وفادار است، هرچند که گاه از خلوص و انسجام آثار آن استادان دور می‌شود. برای نمونه در فیلم *انجیل* دو نوع چهره پردازی از مسیح را با هم تلفیق می‌کند: سیمای سنتی برگرفته از موسیقی و تابلوهای متعالی، در کنار سیمای بی‌رنگ و لعاب (به تأثیر از روسلینی)، برپایهٔ قرائت عوامانهٔ راویان. حاصل کار هم البته مورد پسند کلیسای کاتولیک قرار می‌گیرد. *انجیل* فیلمی است که سرشت چندگانه و التقاطی سینمای پازولینی را به خوبی نشان می‌دهد. فیلم *پرندگان بزرگ، پرندگان کوچک* که سبک و پرداخت آن متفاوت است، ارجاعات درهم و برهمی دارد به روسلینی، فلینی، گئورگ

لوکاچ، تولیاتی، پاپ و دیگران که بدون هیچ نظم و انسجامی کنار هم قرار گرفته اند.

فیلمهای پازولینی از نظر خط و ربطی یکدست و استوار با اشکال روبه‌رو هستند؛ اما، با وجود این، مضمونی اساسی بر تمام آنها سایه افکنده است: او فیلم به فیلم بر اهمیت بُعد حماسی و اسطوره‌ای زندگی تأکید کرده است. پازولینی با حسی از تکریم و تقدس به دنیا می‌نگرد؛ عقیده دارد دهقانان این حس را حفظ کرده‌اند، درحالی که امروزه بورژوازی تمام توان خود را برای نابودی آن به کار انداخته است. این تأکید بر غنای معنوی زندگی دهقانان و پیوند شرک آلود آنان با علقه‌ها و نیروهای فراطبیعی، از دیدگاه مارکسیستی قابل درک نیست. چنین به نظر می‌رسد که در برخورد امروزین پازولینی با بورژوازی، جنسیت جایگاهی مهم‌تر از سیاست پیدا کرده است. در فیلم *تئورما* این کشش جنسی است که خانواده، ارزشها و شیوهٔ زندگی بورژوایی را درهم می‌شکند. پازولینی در فیلم *ادیپ شاه* به تلاشی دوجانبه دست می‌زند: از سویی جنسیت را با اساطیر شرک آمیز درمی آمیزد، و از سوی دیگر اساطیر را با بینش دهقانی آشتی می‌دهد، و از این راه ایدهٔ رهایی جنسی را به زندگی دهقانی پیوند می‌زند. این پیوند نمی‌تواند خیلی استوار و پایدار باشد، و بی‌گمان تنها مرحله ای است برای گذار به آزمونهای بعدی.

ازوالد استک [جان هلیدی]

لندن، ۱۹۶۹

www.ketab.ir

پیشگفتار
برای ترجمهٔ آلمانی*

پیر پائولو پازولینی را نخستین‌بار در ماه آوریل سال ۱۹۶۸ در خانه‌اش در رم دیدم. او با دهان پر از آشپزخانه بیرون آمد و با من دست داد و از اینکه هنوز خودش را آماده نکرده‌بود، پوزش خواست. قرار ما را خودش برای ساعت ۲ بعدازظهر تعیین کرده‌بود که برای شهر رم غیرعادی است، اما گفته بود که برای آدم ناآرامی مثل او این ساعت خیلی هم مناسب است.

انستیتوی فیلم بریتانیا از من خواسته‌بود که کتابی دربارهٔ یک سینماگر بنویسم. از آنجا که چند سالی در ایتالیا زندگی کرده‌بودم و باز قصد داشتم به آنجا بروم، پازولینی را پیشنهاد کردم. با اینکه او در دنیای انگلیسی‌زبان هنوز خیلی معروف نبود، پیشنهاد من پذیرفته‌شد. ترجیح

* پیر پائولو پازولینی

www.ketab.ir

دادم به جای نگارش رساله‌ای دربارهٔ پازولینی با خودش گفت‌وگو کنم. با شناختی که از او داشتم، می‌دانستم که بهتر از هرکسی می‌تواند دربارهٔ کارهای ادبی و سینمایی خود به خوانندگان انگلیسی زبان توضیح بدهد ...

گفت‌وگو با پازولینی طی ده روز، بین ساعت دو تا چهار بعدازظهر در اتاق نشیمن بزرگ خانهٔ او انجام شد. گفت‌وگوها به زبان ایتالیایی صورت گرفت و روی نوار ضبط شد. پس از بازگشت به لندن، متن گفت‌وگوها را از نوار به روی کاغذ آوردم و سپس به ترجمه و ویرایش آنها پرداختم. پازولینی به من اعتماد کرد و پیش از آنکه متن را ببیند اجازه داد که منتشر شود. او طی نامه‌ای اطلاع داد که از گفت‌وگو بسیار راضی‌است ... .

امروز که پس از این‌همه سال گفت‌وگو را مرور می‌کنم، می‌بینم که باید بر برخی چیزها درنگ بیشتری می‌کردم و از پازولینی حرفهای بیشتری بیرون می‌کشیدم ... اما حرف کشیدن از او کار ساده‌ای نبود. او مانند هر آدم باتجربه‌ای خوب وارد بود که در عین پاسخ‌دادن به هر سوالی، بحث را به مسیر دلخواه خود بکشاند. به علاوه بارها تکرار کرد که شاعر است و لذا نمی‌تواند همیشه به افکار و نظریاتش شکل منظمی بدهد ... .

www.ketab.ir

امروز از اینکه از پازولینی راجع به رابطه‌اش با حزب کمونیست و کل سنّتِ سوسیالیسم ایتالیا بیشتر سؤال نکردم، افسوس می‌خورم. چیزهای دیگری هم بود که هیچ‌یک از ما به آن نپرداختیم. برای نمونه پازولینی به طور گذرا اشاره کرد که برادرش در کنار پارتیزانها کشته شده‌است. من در آن زمان نمی‌دانستم که برادر او عضو یک گروه پارتیزانی بوده و به دست اعضای گروه پارتیزانی دیگری به قتل رسیده‌است. ماجرای تراژیکی که بر زندگی پازولینی تأثیری سهمگین به جا گذاشت. از این گذشته، من سعی نکردم با پازولینی راجع به زندگی خصوصی‌اش صحبت کنم ... .

پازولینی را برای آخرین بار در زمستان ۱۹۷۱ در سواحل جنوبی انگلستان ملاقات کردم. او برای کارگردانی فیلم *حکایتهای کانتربوری* به آنجا آمده‌بود ... ما چند ساعتی با هم حرف زدیم و پس از آن دیگر هرگز او را ندیدم.

جان هلیدی، ۱۹۹۵

---

* این «پیشگفتار» را ، هنگام ترجمه، کوتاه کرده‌ام، زیرا بیشتر مطالب آن به گزارش بازتاب ترجمه‌های «گفت و گو» به زبانهای ایتالیایی و آلمانی برمی‌گشت که نمی‌توانست برای خوانندهٔ ایرانی جالب توجه باشد. مترجم

www.ketab.ir