نمایی از فیلم «شمال از شمال غربی»

نسبت بین شکاکیت و رومنس

هیچکاک و کاول

ریچارد آلن . ترجمه: نازنین اردوبازارچی

فلسفه «استنلی کاول» و فیلم‌های «آلفرد هیچکاک» در یک وجه خاص مشترکند: هردو به رابطه میان شک و رومنس می‌پردازند. کاول در مقام یک متفکر عقیده دارد روایت رومنس جایی شکل می‌گیرد که شک فلسفی و شکاکیت وارد روزمره و امر معمول می‌شود. از منظر کاول، شکاکیت محوری‌ترین مساله‌ای است که قهرمان داستان در پی ورود به یا ادامه یک رابطه صمیمی با آن مواجه می‌شود و سینمای کلاسیک هالیوود بهترین مکان برای نمایش رابطه میان شکاکیت و رومنس است. این هیچکاک است که در تاریخ سینما پیوسته توانسته به‌خوبی فرازونشیب رومنس را با بازنمایی شک شخصیت‌های فیلم‌هایش (به موازات بیننده) در هر آنچه می‌بینند و می‌شنوند، نشان دهد. کاول همچنین مقاله‌ای در مورد فیلم هیچکاک با نام «شمال از شمال‌غربی» (۱۹۵۹) نوشته که نمونه‌ای است از آنچه او «کمدی ازدواج مجدد» می‌نامد که نقش مهمی در فهم فلسفه او دارد.

در این مقاله سعی خواهم کرد نشان دهم دقیقا به‌دلیل مشترک‌بودن فیلم‌های هیچکاک و دغدغه کاول در رابطه میان شک و رومنس است که فرض کاول از پیوند شکاکیت و رومنس و شیوه استفاده او از متن در جهت نمایش و توضیح آن را می‌توان موردسوال قرار داد. فلسفه کاول پایه در دو امر مرتبط دارد؛ یک، ارتباط ما با سایرین و جهان از جنس شناخت نیست. این همان چیزی است که کاول «حقیقت شکاکیت» می‌نامد. دو، عشق و به‌ویژه ازدواج، جایی است که ما خاصه می‌آموزیم با «حقیقت شکاکیت» زندگی کنیم و بر آثار مخرب آن پیروز شویم یا از آنها شکست بخوریم. اگرچه رومنس در فیلم‌های هیچکاک بستری است برای شک؛ شکی که قابلیت قهرمان را در فهم نیت واقعی شریکش می‌آزماید. به‌نظر می‌رسد جهان فیلم‌های هیچکاک از «شمال از شمال‌غربی» تا «روانی» (۱۹۶۰) در سلطه نوعی خودسرانگی و آشوبی نوپا است. فیلم‌های هیچکاک بازنمون «حقیقت شکاکیت نیستند چرا که قهرمان و به همراه او تماشاچی، عمدتا در باب آنچه می‌بینند و می‌شنوند به قطعیت می‌رسند. شاید قهرمانان آثار هیچکاک و حتی مخاطبانش در برهه‌ای خاص، در مورد قصد شخصیت‌های دیگر مطمئن نباشند، اما این شک ذاتا غیرقابل‌حل نیست و دال بر هیچ شاهدی مبنی بر وجود یک شک گریزناپذیر نیز نیست. فیلم‌های هیچکاک با تصریح شک و نهایتا ازبین‌بردن آن، فرضیه کاول را مبنی بر اینکه تصویر رومنس در سینمای عامه‌پسند آمریکایی و در فیلم‌های هیچکاک «حقیقت شکاکیت» را دراماتیزه می‌کنند، به چالش می‌کشند.

من امیدوارم با طرح اینکه فیلم‌های هیچکاک پادنمونه‌ای هستند برای نظریه کاول، اعلام کنم تفسیر کاول از محصولات فرهنگی عامه‌پسند عاجز است از ارایه هر گونه سندی برای اثبات حقیقت فلسفه‌اش و تا جایی که اثبات این نظریه محتاج به تفسیر متن است، اثباتی است پرسش‌انگیز. البته انتظار ندارم بتوانم کاول یا طرفدارانش را با پادنمونه‌های هیچکاکی علیه فلسفه کاول قانع کنم چراکه به عقیده من، فرضیه کاول مبنی بر انعکاس «حقیقت شکاکیت» در فرازونشیب رومنس احتمالا فرضیه‌ای روشنفکرانه است آن‌هم از نوعی که لودویک ویتگنشتاین به پیروی از گوته آن را «پدیدار نخستین» (Urphanomen) نامید، «پیش‌انگاشته‌ای که ما را در تسخیر خود درمی‌آورد.» گفته می‌شود این پدیدار نخستین با تسخیر ذهن فرد و با وجود تمامی شواهدی که علیه‌اش وجود دارند خود را مبنای تمامی پدیدارها قرار می‌دهد. کاول فرض می‌گیرد بازنمایی واضح شک و حضور قاطع آن در متن‌هایی از نوع هیچکاکی فرع بر شک بنیادین یا «حقیقت شکاکیت» هستند که به باور او مبنای وضعیت انسانی را می‌سازند و در رومنس به تصویر کشیده می‌شوند. از این‌روست که اشاره به استفاده هیچکاک از شک در مقام پادنمونه‌ای علیه فلسفه کاول کمکی به تغییر عقیده کاول و طرفدارانش در باب حقیقت فلسفه‌اش نخواهد کرد. اگر هیچ چیز نتواند پادنمونه مناسبی باشد برای این تفاسیر، در نتیجه بستر لازم برای حقیقت فلسفه کاول- با وجود حضور «گواه»ی که به‌نظر می‌رسد بررسی‌های او از متن ارایه می‌کنند- نمی‌تواند مبتنی بر تفسیر متن باشد.

هیچکاک، شناخت و رومنس

پیکره خودآگاه آثار هیچکاک از آثار سرخوشانه، خوشبین و رومنس‌های جنایی‌ای چون «سی‌ونه پله» «(۱۹۳۵)، «جوان و بیگناه» «(۱۹۳۷)، «برای گرفتن دزد» (۱۹۵۵)، و «شمال از شمال‌غربی» تا تاریک و حتی آثار بدبینانه‌ای چون «سایه یک شک» (۱۹۴۳)، «سرگیجه» (۱۹۵۸) و «روانی» پیش می‌رود. نسل‌های زیادی از منتقدان با این ذات به‌ظاهر متناقض دستاوردهای هیچکاک دست‌وپنجه نرم کرده‌اند. بعضی‌ها مثل لسلی بریل عقیده دارند نگرش هیچکاک ذاتا کمیک است و علاقه او به نیرنگ‌بازی و مبدل‌پوشی فضایی افسانه‌گون به کارهای او می‌بخشد که در آن انسان‌های گمگشته با معجزه رومنس رهایی می‌یابند. برخی دیگر بر جنبه درمانی رومنس‌های هیچکاک تاکید دارند. به‌عنوان مثال، خود کاول «شمال از شمال غربی «را به‌عنوان نمونه‌ای از کمدی ازدواج مجدد بررسی کرده است. ایو کندال (اوا ماری سنت) و راجر تورنهیل (کری گرنت) ازدواج نکرده‌اند اما برخورد آنها در قطار نیویورک متضمن افسانه بنیادین ازدواج است و در مقام نوعی ماه‌عسل تلقی می‌شود. دودلی بعدی ایو در حکم تهدیدی است برای زندگی تورنهیل. اما تورنهیل به‌طرز معجزه‌آسایی از این وضعیت بنیادین جان سالم به‌در می‌برد، وضعیتی که کاول آن را در مقام کناره‌گیری شکاکانه قهرمان زن از مرد فهم می‌کند و طی این نجات به کنشگری بدل می‌شود که می‌تواند ایو را رهایی بخشد و مقدمات تولد دوباره او را فراهم آورد. پائولا مارانتز کوهن در فیلم‌های حرفه‌ای‌تر هیچکاک گونه‌ای بازنگرانه یافته که در آن قهرمان مرد که درگیر مشکلات عاطفی است طی مواجهه با قهرمان زن وادار به رویارویی با سویه زنانه خود می‌شود. به‌عنوان مثال، ال‌بی‌جفریز (چیمز استوارت) در «پنجره عقبی» (۱۹۵۴) مردی است که به جاسوسی بصری همسایه‌اش مشغول است، پس از اینکه شاهد قتل زن همسایه توسط همسرش لارس توروالد (ریموند بر) می‌شود، مجبور است تا با احساسش در قبال رابطه با لیزا فریمونت (گریس کلی) مواجه شود. اگرچه کوهن اشاره‌ای به کاول نمی‌کند اما واضح است توروالد برگرفته از نام قهرمان نمایشنامه «خانه عروسک» هنریک ایبسن است که نمونه‌ای است از آنچه کاول «ملودرام زن ناشناس» می‌نامد و در آن قهرمان زن با ترک مرد هویتش را می‌یابد. در «پنجره عقبی» با قربانی‌کردن خانم توروالد از این راه‌حل اجتناب شده است تا جفریز بتواند شاهد ناعدالتی باشد و به این‌ترتیب بازشناخت و ستایش مرد از زن به انجام برسد.

رومنس در فیلم‌های هیچکاک از دوگانگی، فریب و نیرنگ رنج می‌برد. به نظر می‌رسد پافشاری هیچکاک بر نیرنگ‌بازی و مبدل‌پوشی بیش از آنکه به ساختار رومنس کمک کند آن را تخریب می‌کند چنان‌که گویی افسانه‌واربودن رومنس از آن نوعی وهم می‌سازد. فرمول کلاسیک هیچکاک که پایه بسیاری از فیلم‌های اوست مبنی بر روایت غلط مرد است که طی آن قهرمان داستان با قاتل اشتباه گرفته می‌شود. روایت غلط زن نیز در برخی فیلم‌های او دیده می‌شود که در آنها قهرمان زن با بدکاره اشتباه گرفته می‌شود. در برخی از فیلم‌های هیچکاک این دو روایت در هم ادغام می‌شوند مثل «شمال از شمال‌غربی». اما فرمول روایت غلط مرد (یا زن) موقعیت روایتی را خلق می‌کند که در آن رومنس غالبا از دل موقعیت‌های مشکوک و نیرنگ‌زده پدید می‌آید و خود قربانی همان موقعیت‌هاست. فیلم‌های هیچکاک را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. در برخی از آنها بیگناهی قهرمان از همان ابتدا واضح است. این فرمول کلاسیک رومنس جنایی است که هیچکاک در فیلم‌های انگلیسی‌اش همچون «سی‌ونه پله» به کمال رسانده است. در گونه دیگر، شمایل قاتل از خلال ظاهر محترم قهرمان بیرون می‌زند و رستگاری از طریق رومنس امکان‌پذیر نیست، مثل «روانی». اما بیشتر آثار هیچکاک مابین این دو دسته قرار دارند و رویکرد دوسویه‌ای در قبال رومنس دارند؛ چه با استفاده از ابهام ساختاری و چه با تدابیر یک روایت بدل که قهرمان را تحت‌الشعاع کیفیات همزادش قرار می‌دهد یا شباهت نامطلوبی را به او نسبت می‌دهد.

در آثار هیچکاک ارتباط تماتیکی میان تهدید رومنس و قابلیت قهرمان فیلم در تشخیص نیت سایرین بر مبنای آنچه می‌بینند وجود دارد. اما آیا این رابطه میان رومنس و شک متضمن تفسیری کاولی از هیچکاک هست؟ ساده‌تر اینکه آیا بجاست اگر موفقیت رومنس‌های هیچکاک را نمونه‌ای از هماهنگی با دیگران بدانیم، هماهنگی‌ای که پایه در شناخت ندارد یا اینکه شکست رومنس را پیروزی شکاکیت تلقی کنیم؟ جنبه دیگری در فیلم‌های هیچکاک وجود دارد که آنها را با فلسفه کاول پیوند می‌دهد و آن نقش ایمان در استحکام رومنس در فیلم‌های هیچکاک است؛ ایمانی که زمینه‌های منطقی شک را نادیده می‌گیرد. رومنس در آثار هیچکاک تجسم گونه سکولارشده ایمان است که ته‌مانده کاتولیسیسم هیچکاک است و غالبا جنبه درمانی رومنس را شکل می‌دهد.

در مقابل، آنجا که معجزه رومنس ممکن می‌شود جایی است که تقدیر اغفال یا زایل شده است. قهرمان «سرگیجه» اسکاتی فرگوسن (جیمز استوارت) با تکیه بر حسش به این سمت کشیده می‌شود که عاشق یک وهم شود، جودی بارتون در نقش مادلین، زن گاوین السترکه توسط کارلوتا والدز (کیم نوواک) تسخیر شده است. اما بعد از برملاشدن حقه و نجات اسکاتی از سقوط، وعده رومنس هنوز به طرز آزاردهنده‌ای ممکن به نظر می‌رسد. با این فرض که اسکاتی هنوز داستان خود را باور دارد و اصراری برای شناخت جودی واقعی ندارد، امر معمول می‌تواند دوباره جادویی شود. اما اسکاتی اصرار به دانستن حقیقت دارد و این اصرار برای اطمینان یافتن و امکان وقوع رومنس از میان می‌رود و نهایتا به کشتن سوژه عشقش می‌انجامد.

ایمانی که در فیلم‌های هیچکاک به نمایش درمی‌آید و گاهی مورد خیانت واقع می‌شود در ضدیت با شناخت نیست و جایگزین آن هم نمی‌تواند باشد. برعکس، نیل شخصیت فیلم به شناخت است که در هیچکاک ایمان را توجیه می‌کند یا منجر به سرخوردگی می‌شود. نقش ایمان در فیلم‌های هیچکاک تصدیق یک شک نهفته نیست که می‌تواند به این شکل ظهور یابد که رابطه بنیادین ما با جهان از نوع شناخت نیست. کانستنس پیترسون در «طلسم‌شده» (۱۹۴۵) ایمانی به جان بالنتین دارد که باعث می‌شود تمامی شواهد را نادیده بگیرد و تمامی مهارت‌های حرفه‌ای‌اش را بسیج کند تا معمای قتلی را که بالنتین به آن متهم شده است حل کند و با قاتل واقعی روبه‌رو شود. حتی وقتی ایمان در سایه شناخت قرار می‌گیرد این ایمان است که شناخت را ممکن می‌کند. در «سایه یک شک» وقتی چارلی به ذات پلید عموچارلی پی می‌برد تنها رابطه‌اش با عمو چارلی است که شناخت پسینش را از او ممکن می‌کند. برای هیچکاک ایمان چیزی سوای شناخت معمولی است چرا که شامل همدردی و همسویی با دیگران است. اما به شیوه کاول، آنچه می‌تواند جایگزین شناخت همواره مشکوک باشد همان قابلیت ما برای وصل‌شدن است که هم می‌تواند جلو دید ما را بگیرد و هم ما را به سمت نفوذ به ورای ظاهر رهنمون شود و حقایق عمیقی را در باب انگیزش‌های انسانی بر ما آشکار کند؛ حقیقت قابلیت انسان برای نیکی و شر. اگرچه هیچکاک نیز مانند کاول دغدغه شک و نیرنگ دارد اما مانند کاول یک شکاک نیست. گونه سکولار ایمان هیچکاکی نقش کاولی تصدیق را بازی نمی‌کند و راه‌حل و پاسخی برای شکاکیت نیست.

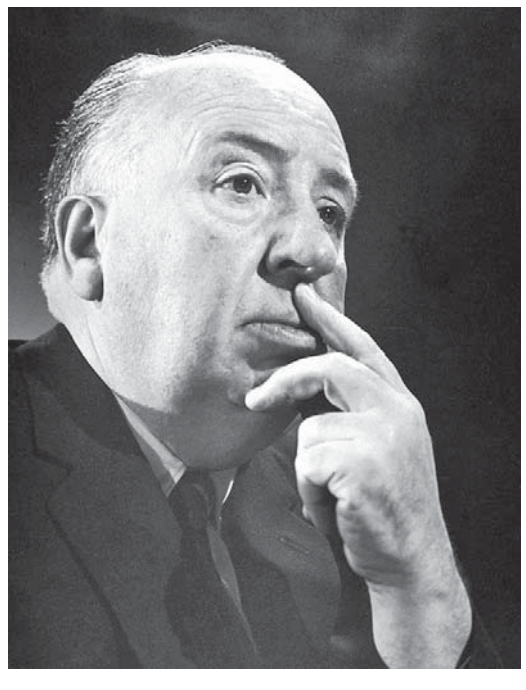
عدم تقارن جنسیتی‌ای که کاول گونه‌های مختلف شکاکیت می‌داند، فیلم‌های هیچکاک را شکل می‌بخشد. فیلم‌های هیچکاک پر از مردانی است که ویلیام روتمن آنها را «عوضی»های هیچکاک می‌نامد که غالبا سوسول و هرزه هستند. اینها شخصیت‌هایی هستند فاقد توان عاشق‌شدن. در «سایه یک شک» عمو چارلی باور دارد که جهان یک توهم است و این موضوع او را از چارلی جوان متمایز می‌کند که به دنبال ارتباطی عاطفی با دیگران است و نه دوری‌گزیدن از جهان. نگاه سرخورده عمو چارلی به جهان در تنفرش از زن‌ها متبلور می‌شود. فلسفه نورمن بیتس (یک زن‌کش دیگر) در «روانی» این است: «ما در تله‌های خصوصی‌مان گیر افتاده‌ایم. هیچ‌کدام از ما هیچ‌وقت از آن رها نخواهد شد. ما چنگ می‌زنیم و می‌خراشیم اما فقط هوا را، فقط یکدیگر را و هیچ‌وقت حتی یک اینچ هم تکان نخواهیم خورد.» به نظر می‌رسد این شخصیت تبلور نظریه دیوانه/شکاک کاول باشد. انعکاس این شخصیت‌های سیاه را می‌توان در قهرمان‌های هیچکاک دید- که توسط جیمز استوارت و کری گرنت به طرق مختلف بازی شده‌اند- که برای حفظ رابطه‌شان با یک زن مجبور به غلبه بر نوعی انزوا یا انقطاع احساسی هستند.

در فلسفه کاول نقطه مقابل مرد منزوی و در نتیجه ضدجهان، زنی است که در دوست داشتن افراط می‌کند و ایمانی کور به رابطه‌اش با دیگران دارد. این زن سوژه ملودرام‌های گوتیک هیچکاک مثل «ربکا» است. در این روایت‌های زن‌محور، ایمان زن به فضایل مرد است که رومنس را در مقابل شواهدی که علیه‌اش وجود دارند حفظ می‌کند و در نتیجه امکان تحقق صرف آن ایمان به وجود می‌آید.

کاول از مفهوم شکاکیت برای توصیف انزوا یا بیش همذات‌انگاری با دیگران که مشخصه رفتاری قهرمان مرد و زن است استفاده می‌کند، جایی که در آن شکاکیت به مثابه شکست در تصدیق تفسیر می‌شود، شکست در دستیابی به حس واقع‌انگارانه فناپذیری مشترکی که از جست‌وجوی فریبکارانه‌ای برای یقین نشات می‌گیرد. اما همان‌طور که گفتم هیچکاک با اینکه دغدغه شک و فریب را دارد، شکاک نیست. در نتیجه، گمراه‌کننده خواهد بود اگر فرازونشیب ایمان را ظهور انگیزش شک‌آمیز تفسیر کنیم. در مورد زنی که عشق افراطی داشت، وابستگی‌اش به همسر پیش‌زمینه یا امکانی است برای رسیدن به شناخت، حتی اگر درگیر عدم اعتمادبه‌نفس یا گمراهی باشد. در «شک»، شناسایی قهرمان زن به‌طور کامل انجام نمی‌شود اما در «ربکا» و «سایه یک شک» قهرمان زن به شناخت کامل می‌رسد. به‌علاوه، این شناخت عمیق‌تر است چراکه نتیجه تلاشی است برای بیرون کشیدن حقیقت از درک جهان، آنگونه که مطلوب قهرمان زن است. رابطه میان ایمان و شناخت که مشخصه شخصیت‌های زن هیچکاک است، با خصایص شخصیت‌های مرد در تقابل است. حتی شریف‌ترین کاراکترهای مرد از فقدان ایمان رنج می‌برند و دورافتادگی‌شان از سایرین قابلیت همدلی‌شان را تحت تاثیر قرار می‌دهد. این فقدان حس همدردی باعث می‌شود جست‌وجوی مرد برای شناخت به‌نوعی اجباری باشد چراکه از تمایل قبلی برای همدردی ناشی نمی‌شود بلکه کاملا خودخواسته است. جنبه اجباری‌بودن شناخت خاصه در فیلم‌هایی مشهود است که قهرمان آن یک پلیس است یا یک کارآگاه خودخواسته، مثلا در «حق‌السکوت» (۱۹۲۹)، «سرگیجه» و «مارنی»، یا وقتی به دنبال فاش‌کردن چهره واقعی یک سوسول یا هرزه است مثلا در «قتل» (۱۹۳۰) یا در «بدنام».

ردپای بسیاری از آرای کاول در فیلم‌های هیچکاک پیداست: رابطه میان درونمایه شک و رومنس؛ عشق در مقام گونه سکولار ایمان و آثارش بر شناخت؛ عدم تقارن میان قابلیت زن و مرد برای سازگاری با دیگران. فیلم‌های هیچکاک میدان خوبی هستند برای آزمون نظریات کاول مبنی بر رابطه میان شک و رومنس. همان‌طور که پیش‌تر گفتم مواجهه هیچکاک با این درونمایه‌ها نمی‌تواند درون چارچوب فلسفه کاول جایگیر شود چراکه هیچکاک برعکس کاول یک شکاک نیست. اگرچه در سینمای هیچکاک شک، دورویی و فریب روابط انسانی را متاثر می‌کنند اما فیلم‌های هیچکاک «حقیقت شکاکیت» را به نمایش نمی‌گذارند. در مقابل، غالبا قهرمان فیلم هیچکاک و بیننده نیز پابه‌پای او به نقطه‌ای می‌رسند که در آن اطمینان وجود دارد و می‌تواند هم تاییدی باشد بر رومنس و همین‌طور نوعی وهم زدایی از آن. تاثیر رومنس و توهم زدایی از آن در فیلم‌های هیچکاک به آن معنا نیست که شخصیت‌ها آموخته‌اند با شک‌هایشان زندگی کنند، بلکه بر آن غلبه کرده‌اند. در همنوایی با شیوه فلسفی کاول که از متن در مقام صحه و شاهدی بر گزاره‌های فلسفی‌اش سود می‌جوید، می‌خواهم فیلم‌های هیچکاک را پادنمونه‌ای بدانم بر ادعای فلسفی کاول در باب «حقیقت شکاکیت» و نقشی که این حقیقت مدعی، در تصویب رومنس بازی می‌کند. دراماتیزه‌کردن شک، ایمان و رومنس در آثار هیچکاک ما را بر آن می‌دارد تا ادعاهای فلسفه کاول و شیوه او برای اثبات آنها را به دیده شک بنگریم.

رومنس در فیلم‌های هیچکاک از دوگانگی، فریب و نیرنگ رنج می‌برد. به نظر می‌رسد پافشاری هیچکاک بر نیرنگ‌بازی و مبدل‌پوشی بیش از آنکه به ساختار رومنس کمک کند آن را تخریب می‌کند چنان‌که گویی افسانه‌واربودن رومنس از آن نوعی وهم می‌سازد. فرمول کلاسیک هیچکاک که پایه بسیاری از فیلم‌های اوست مبنی بر روایت غلط مرد است که طی آن قهرمان داستان با قاتل اشتباه گرفته می‌شود



روزنه آبی

نگاهی به «پیش از نیمه‌شب» ساخته ریچارد لینکلیتر

به‌سلامتی گذار تاریخی انسان

هنوز نمی‌دانیم با یک سه‌گانه مواجهیم یا چندگانه! همان‌طور که در حلقه نخست، «پیش از طلوع» ۱۹۹۵، نمی‌دانستیم تیم لینکلیتر، ایثان هاک (در نقش جسی) و جولی دلپی (در نقش سلین) قرار است در سال ۲۰۰۴ ما را با «پیش از غروب» مواجه کنند. «پیش از نیمه‌شب» نیز مانند دو حلقه پیشین دیالوگ‌محور است و از خلال مکالمات طولانی و پیاده‌روی‌های بی‌پایان است که ما را وارد دنیای قهرمانانش می‌کند. سلین و جسی حالا با هم‌اند، اما درگیر معضلات خوشبختی! جسی از اینکه مجبور به ترک پسر نوجوانش شده پریشان است و می‌خواهد سال‌های پیش‌رو را در کنارش باشد اما سلین بالاخره و پس از سال‌ها توانسته شغلی باب‌میل خود در پاریس بیابد و حاضر نیست به‌خاطر جسی این فرصت را از دست بدهد. این ماجرا در خلال تعطیلاتی در یونان می‌گذرد. اما ما که با این تیم و سبک کارشان آشناییم می‌دانیم تمام اینها بهانه‌ای است تا در مورد مسایل مهم‌تری بحث کنیم. اینکه در بهشت برین هستیم اما قادر به لذت بردن از آن نیستیم. اینکه عشق چیزی ازپیش‌تعیین‌شده نیست و کتابچه راهنمایی برای آن وجود ندارد، چیزی مثل نمایش رومئو و ژولیت؛ مظهر رومنس‌های عاشقانه.

اینکه عشق به دیگری فرع است بر عشق به زندگی. نیازی به تفکر و توجه نیست، تمامی این جملات و مفاهیم از زبان شخصیت‌های فیلم به سمت بیننده پرتاب می‌شوند اما در چنان پوششی از رئالیسم پیچیده شده‌اند که چون‌وچرایی باقی نمی‌گذارند!

با گذار از امر معمول و روزمره

است (ترک پاریس و آمدن به یونان برای تعطیلات) که قهرمانان فیلم قادر می‌شوند در تمام امور عادی‌شده روزمره اندیشه کنند. در باب رابطه‌شان با جهان، با خود و با دیگران. تمامی ترس‌ها و مشکلاتی که در تمام طول زندگی همراهشان بوده است، با تمام ناملایمات و ناکامی‌ها و چیزهایی که از دست داده‌اند. این وضعیت بنیادین بشری است: در عین حالی که همه‌چیز را از دست رفته می‌بینند، تمامی تلاشش در راستای بازگرداندن همه آن چیزی است که از آن می‌گریزد. جسی و سلین به‌خاطر وضعیتی که درگیرش هستند یکدیگر را سرزنش می‌کنند اما گریزگاهی بهتر از یکدیگر نمی‌یابند. تمامی شوون زندگی آمیخته با کمی ناراضیتی و ناکامی است، این حقیقت زندگی بشر است. انسان میان یک غروب و طلوع در حال گذر است و تمامی آنچه مهم است همین گذار اوست، پیدا شدن و ناپدید شدن، گشتن، جست‌وجو و تشنه ماندن برای حقیقت. در انتهای فیلم و در سکانس پایانی، بعد از یک مشاجره طولانی که به جایی ختم می‌شود که سلین به جسی می‌گوید دیگر دوستش ندارد و تنها به کافه هتل می‌رود، جسی بعد از پیوستن به او تظاهر می‌کند تازه با هم ملاقات کرده‌اند و این می‌تواند آغازی باشد برای یک مرحله جدید در رابطه؛ مرحله‌ای که با نگاه به آینده آغاز می‌شود و شاید پیش‌درآمدی باشد برای حلقه چهارم این ماجراجویی عاشقانه.

آگراندسیمان

نگاهی به تازه‌ترین اثر جوزپه تورناتوره

برداشتی از یک سوگواری ممتد

محمد صادقی

همیشه آرزو داشتم تمام زیبایی پیرامونم را به چنگ آورم و دست آخر به آرزویم رسیدم.
جولیامارگرت‌کمرون

تنهایی و انزواگزینی «ویرژیل» از ابتدای فیلم (The Best Offer) به ویژه هنگامی که وارد رستوران شده، شام می‌خورد و خیره به شمع کیک تولدش می‌ماند، بارز است و به همین ترتیب، دستکش‌هایی که تاکیدی است بر فاصله او با دیگران. برای خودش و رویاهایش مکان امن و مطلوبی از تصاویری (پرتره‌هایی) زیبا ساخته، نظم پولادین و زیست یکنواختی را برگزیده و هرچند فردی عاقل و تیزهوش به نظر می‌رسد اما به تعبیر آرتور شوپنهاور وقتی عشق با تمام خزعبلاتش از راه برسد، نمایش خنده‌آور زیست مضحک و زودگذر بشری، در وضعیت بیداری از خوابی خوش واقعیت خود را به تمامی آشکار می‌کند که در حقیقت، زندگی همچون

آونگی میان رنج و کسالت در حرکت است... البته نقشه و دسیسه‌ای هم در کار است تا گنجینه ویرژیل (پرتره‌هایی که در طول سال‌ها جمع‌آوری کرده) از چنگ او خارج شود. برای کسی که کمتر پا از درون خود بیرون می‌گذارد و در درون خود خزیده است شاید گستراندن چنین دامی قدری دشوار به نظر برسد ولی غیرممکن نیست. همچنین در غیاب تجربه‌هایی مبتنی بر آرای بوسکاگلیا زمینه برای اینکه ویرژیل در یک رابطه احساسی به نقطه اوج برسد، مساعدتر می‌شود. طراوت «کلر» نیز (که مانند ویرژیل جداافتاده و بریده است اما از نوع تقلبی‌اش!) خودبه‌خود برانگیزاننده است...

پس کروکی دقیق جهنم، در جیب ویرژیل قرار می‌گیرد تا به سوی ماتم و آوارگی و به عبارتی یک سوگواری ممتد رهسپار شود، تا رستورانی به نام «شب‌وروز»، تا آنجا که زمان می‌تواند بر عمق فاجعه بیفزاید... این «باهم‌بودن» اصالتی ندارد، در متن یک توطئه معنا می‌شود هرچند سخنی از «کلر» مرتب در ذهن «ویرژیل» مرور می‌شود تا شاید بتواند این باهم‌بودن را (در امتداد دیگر تجربه‌هایی که اصیل خوانده می‌شوند) معنایی ببخشد ولی این ساده‌انگاری با درنظر داشتن آنچه شاندل پس از مواجهه‌ای دیگر با شاپل زمزمه کرد: «پس از باهم‌بودن هیچ آبادی‌ای نیست» خود تبدیل به یک مساله جدی می‌شود. به این ترتیب ماندگاری و لذت باهم بودن در دو، سه شبانه‌روز (The Bridges of Madison County) پذیرفتنی‌تر و قابل فهم‌تر است، در حالی که زندگی دو، سه شبانه‌روز نیست! و طبع و خوی بشر چیزی نیست که با فلسفه‌بافی و شعرخوانی ذره‌ای واقعیتش تغییر یابد. روایت‌ها و درام‌های رمانتیک هم در داستان‌ها، فیلم‌ها و تجربه‌های شخصی چیزی جز این را به ما نمی‌فهماند که طبیعتی (سرشتی) در کار است و خلق‌وخو و ذایقه کار خودش را می‌کند و انتخاب‌ها بر مبنای موقعیت‌های مختلف سمت و جهت می‌یابند...

تورناتوره با ساختن این فیلم احساس و وضعیت تهوع‌آوری را نشان داده که می‌تواند گریزی هم به پایان‌بندی‌های دیگر آثارش بزند؛ که دنیاهای خیالی وقتی قدری شکل واقعی به خود می‌گیرند شادی مجال بیشتری می‌یابد یا ملال؟ ... خیلی از انسان‌ها در زندگی روزمره به‌گونه‌ای با مساله تنهایی دست به گریبان هستند، هرکس به روش خود و براساس باور و توانایی و نگرش خود می‌کوشد، تا جایی که از عهده‌اش برمی‌آید، از حجم سنگین این تنهایی و غربت رها شود، یا خود را در هیاهوهای روزمره جا می‌گذارد، یا در پیوند با «دیگری» سعی در آرام کردن خود می‌کند و سرانجام، اگر از هردو راه پیش رو، که یکی وادادگی است و دیگری، قرصی مُسکن (اگر رنجی

دیگر برایش نیافریند) به ستوه آمد و مایوس شد، در درون خود خواهد خزید. در درون تنهایی خویش... نه پیوستن و نه گسستن، رنج‌بشری، مجالی برای فروغلتیدن در چرایی برخی واقعیت‌ها باقی نمی‌گذارد، هر مسیری «ناگهان به لبه هیچ ختم می‌شود» تا توقف در مرزهای دیگری و همین‌طور زندگی «در دالان‌های بی‌پایان خاطره»؛

ای زندگی که باید تو را زیست، که تو را زیسته‌اند،
زمانی که دوباره و دوباره چون دریا می‌شکنی
و به دوردست می‌افتی بی‌آنکه سربگردانی،
لحظه‌ای که گذشت هیچ لحظه‌ای نبود؛
اکنون آن لحظه فرامی‌رسد، به آرامی می‌آماسد،
به درون لحظه دیگر می‌ترکد و آن لحظه بی‌درنگ ناپدید می‌شود.

برگرفته از «سنگ آفتاب» سروده‌های اوکتاویو پاز
ترجمه احمد میرعلایی